

მისივე ავტორიზაციით

ფიქციური

აქცენტი

და

წხოვრებაზე

წიგნი IV



გამომცემლობა „კენტაური“
თბილისი
2013

რედაქტორი: დ. თუმანიშვილი – გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის საშხატკრო აკადემიის სრული პროფესორი.

ტექსტზე მუშაობდნენ:

თამარ კობახიძე – ქართული და რუსული ფილოლოგიის საპეციალისტი, ი. ჭავჭავაძის ლიტერატურულ-მემორიალური მუზეუმის დირექტორის მოადგილე.

ელენე თუმანიშვილი – გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

დამკაბადონებელ-დიზაინერი: ეკატერინე ოქროპირიძე

სქოლიო: მაკა ვასაძე

სახელთა საძიებელი: ლიკა შენგელია, ხატია ბარბაქაძე,
თინათინ გაბელაია

კორექტორი: მანანა სანადირაძე

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2013
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House “Kentavri”, 2013

ISBN 978-9941-9161-0-6 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9247-7-4 (წიგნი IV)

აუცორო - ათხვეყმუქნივი, ვასოყარი
სამყაროს, ~~მალე ზეჟი მსხირობი~~
ილ სარქსავია ამსქმოქლ ჩვენი ს-მობდომი
მეუბოლოში ზ ამქქოვანს ყვოლოქონ, რაქ
ბეჭდს მის გარძემო.

მალე აუცოროლ ღმრთილად სარქს-
მსხირობს, ილ ~~ჟ~~ ყოვქოვანს მუჭოქლ
ამ ღოვოთნეგქ, ქლ იყო მისი
სამქო ზ მისი ქსიყნა

ყვე ზოქონს მარტოხვონს სოვრექი ზ იქ
ყოვქო ყოვქო სარქი ზ მუჭოქონს
მარქქონს სარქოყონს, მლონრსქ.

შინაარსი

ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე

ინფორმაციის თეორია და ხელოვნება	7
რეჟისურის შესავალი	
თავი I	
მეცნიერება და ხელოვნება	22
თავი II	
წიაღსვლა სტილთა იდუმალ სამყაროში	28
თავი III	
თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკა	47
თავი IV	
სამსახიობო ხელოვნების პირველადი ელემენტები	58
I ელემენტი – სასცენო ყურადღება	67
II ელემენტი – დამოკიდებულება	71
კანონის III ელემენტი – მოქმედება	73
კანონის IV ელემენტი – შეფასება	77
კანონის V ელემენტი – რიტმი	80
VI ელემენტი – ურთიერთობა ანდა ურთიერთქმედება	82
კანონი	86
ქმედითი ანალიზის მეთოდზე	96
იმპროვიზაცია	104
მსახიობის ხელოვნება	121
ბუზლუნა ბერიკაცის შენიშვნები	131
TV	138
ტელევიზიის თაობაზე	157
ეროვნულის თაობაზე	162
სანდრო ახმეტელი	165
პიოტრ ივანოვიჩი და 13 კატა	180
აუწყობელი ეტიუდები	182
ჩანაწერთა მოზაიკა	185
ქართული თეატრი	258
ჟან ლუი ბარო	278

საოპერო თეატრის გაფართოებულ სამხატვრო საბჭოზე „აბესალომ და ეთერის“ განხილვის შემდეგ (როდესაც ცოტათი დავცხერი)	297
სამუშაო ადგილი (ჯამაგირი) თუ შემოქმედებითი სამუშაო!	303
რიტუალური ოთახი თეატრში. „სუკია“	308
მე გთავაზობთ	316
როგორი დეკორაცია შეიძლება ჩაითვალოს კარგ დეკორაციად?	332
სახელთა საძიებელი	345

ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე

ინფორმაციის თეორია და ხელოვნება

მეცნიერება და ხელოვნება იდეოლოგიის განსხვავებული ფორმებია. მეცნიერება ფაქტებითა და ცდებით ოპერირებს, ხელოვნება კი მხატვრული სახეებით „აზროვნებს“. მეცნიერების განმასხვავებელი თავისებურებაა ამოცანათა ზუსტი, მკაცრი დასმა, ძირითადი მეთოდი – რაოდენობრივი ანალიზი, ძირითადი „ხელსაწყო“ კი – მათემატიკური გაანგარიშებები.

ახლა, რაც შეეხება ხელოვნებას, რა არის მისთვის დამახასიათებელი? ხელოვნების შესახებ მეცნიერება კვლევის უფრო რთული, ნაკლებად კონკრეტული ობიექტებისკენ მიისწრაფვის. ხელოვნების შესახებ მეცნიერების მეთოდს, ისევე, როგორც, სხვათა შორის, ყველა ჰუმანიტარული მეცნიერებისა, ხარისხობრივი მსჯელობა ახასიათებს და არა რაოდენობრივი. ხელოვნების შესახებ მეცნიერება სიტყვიერი არგუმენტაციით, განსჯით, შეპირისპირებით, ანალოგიით, მიგნება-ვარაუდით და პოლემიკით ოპერირებს. მეცნიერებას რაოდენობრივი ანალიზი აინტერესებს, ხელოვნების შესახებ მეცნიერებას კი – ხარისხობრივი. მაგრამ, სწორედ ამის გამო, შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი, თავად ხელოვნების ნაწარმოები და მზა ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის პროცესიც გაცილებით რთულად ექვემდებარება ობიექტურ შეფასებას და კვლევას, ვიდრე მექანიკური, ელექტრული, სითბური და ა.შ. პროცესები. იქ ყველაფერი (ან - თითქმის ყველაფერი) შეიძლება გაზომო, აწონო, რაოდენობად გადააქციო. რაოდენობრივი ანალიზის საფუძველზე შეიძლება გამოითანო აბსოლუტურად ზუსტი დასკვნები, გამოიყვანო ფორმულა, რომელიც რაოდენობრივად ზუსტად ასახავს მოცემულ მოვლენას, ელემენტსა თუ პროცესს.

ბოლო დრომდე მიიჩნევდნენ, რომ ხელოვნება სრულიად იყო მოკლებული ზუსტი მეცნიერების მეთოდების გამოყენების

შესაძლებლობას, მაგრამ კიბერნეტიკის, ინფორმაციის თეორიის გაჩენასთან ერთად ეს ზღვარი სულ უფრო იშლება. მეცნიერების მეთოდები ხელოვნების კვლევის სფეროებში იწყებს შეღწევას და პირიქით, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მეთოდები ზუსტ მეცნიერებათა შორის მზარდი პოპულარობით სარგებლობს. ყველასთვის ცნობილია, რომ კ. სტანისლავსკი შემოქმედებითი პროცესის კანონებს ი. პავლოვის¹ უახლეს (იმ დროისათვის) აღმოჩენებში, ანუ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში ეძებდა. ახლა კი, ფსიქოლოგიის შესახებ მრავალ სამეცნიერო შრომაში სტანისლავსკის აღმოჩენებზე მითითებას წააწყდებით. და ამდენად, „ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდი“ თეატრალური ნაწარმოებების შექმნის მეცნიერულად საესეებით დასაბუთებული მეთოდია.

* * *

იმისთვის რომ ინფორმაციის თეორიისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხებში გავერკვეთ, აზრობრივად კაცობრიობის ბავშვობის ხანაში გადავინაცვლოთ და ერთგვარი ექსკურსი ჩავატაროთ. როგორც ცნობილია, ეს კაცობრიობის ისტორიის ის პერიოდია, როდესაც ხელოვნება და მეცნიერება აღმოცენდა, როგორც ცხოვრებისეული აუცილებლობა; როდესაც ხელოვნება და მეცნიერება ადამიანის მოღვაწეობის ცალკეულ დარგებს კი არ წარმოადგენდა, არამედ ისეთივე ბუნებრივი მოთხოვნილება იყო, როგორიცაა კვება და ცხოველებისა და ბუნების მოვლენებისაგან თავის დაცვა.

პირველყოფილ საზოგადოებაში, რომელიც არსებობისთვის სასტიკ ბრძოლას აწარმოებდა, ცხოვრების აუცილებელი პირობა იყო ადამიანის გარემომცველი სამყაროს შემეცნება. პირველყოფილ ადამიანს თვითონ უნდა უზრუნველყო თავისთვის საკვები, თავშესაფარი, სამოსი და ასევე, ყოველ

¹ პავლოვი ივან (1849-1936), გამოჩენილი რუსი მეცნიერი, ზოოლოგი, ფსიქოლოგი.

ნაბიჯზე ჩასაფრებული აურაცხელი საფრთხისგანაც დაეცვა თავი. პირველყოფილი კოლექტივები ნადირობის მეტად პრიმიტიული ფორმებიდან თანდათან ქვის იარაღის კეთებასა და ორგანიზებულ, ჯგუფურ ნადირობაზე გადავიდნენ, რასაც მსხვილი ნადირის ალყაში მოქცევით ახორციელებდნენ. ამგვარი ნადირობა მთელი ორგანიზებული კოლექტივის ზუსტ და შეთანხმებულ ქმედებებს გულისხმობდა; ამიტომაც, ასეთი ნადირობა ადამიანს ცხოველების ქცევაზე პრაქტიკულ ცნობებს აძლევდა და იძულებულს ხდიდა, გამოენახა ისეთი საშუალებები, რომლებიც მას ნადირის დაჭერასა და მოკვლას შეუმსუბუქებდა. ადამიანი გამოცდილებას იძენდა, აგროვებდა გამოცდილებას, გარკვეულ ჩვევებს იძენდა და ა.შ. ვინ იცის, იქნებ, მეცნიერება, როგორც ასეთი, სწორედ მაშინ აღმოცენდა. ამავე პერიოდში ჩნდება კლდეში ნაკვეთი პირველი გამოსახულებებიც. თითოეული მათგანი ცხოველებსა და ნადირობის სცენებს ასახავს. ეს ხელოვნების პირველი ძეგლებია. ნაკლებსავარაუდოა ვიფიქროთ, რომ კლდეზე ნაკვეთი შედეგები, რომლებიც ადრეული პალეოლითის ხანის ადამიანმა დაგვიტოვა, მხოლოდ და მხოლოდ მაშინდელი „მხატვრის“ შემოქმედებითი თვითგამოვლენისთვის იქმნებოდა. ძნელი წარმოსადგენია, რომ საზოგადოების განვითარების ამ ეტაპზე ესთეტიკური კატეგორიის „სურათების გალერეის“ შექმნის სურვილი გაჩენილიყო. როგორც ჩანს, კლდეზე ნაკვეთი გამოსახულებები სხვა მიზნებს ემსახურებოდა.

პირველყოფილი ადამიანის მთელი ცხოვრება საარსებო და კონკრეტული ამოცანების განუწყვეტლივ შესრულებაში მდგომარეობდა. მას აფიქრებდა გაუგებარი გარემომცველი მოვლენები, რომლებზეც პასუხი არ ჰქონდა. უამრავი მოვლენა, რომელიც არ იყო (როგორც მაშინ ეგონა) ერთმანეთთან დაკავშირებული, გადაწყვეტას მოითხოვდა. იგი ცდილობდა, ჯერაც შეუცნობი, იდუმალი სამყაროს მოდელირება მოეხდინა. შესაბამისი დასკვნებიც გამოჰქონდა: ცეცხლი ცხელია, თოვლი — ცივი, გამოქვაბულში ცხოვრება უფრო უსაფრთხოა. ეს ფაქტებია. მზე ერთი მხრიდან ამოდის, ზოლო მეორე მხარეს

ჩადის. ესეც ფაქტია. ცეცხლი ცხელია, როდესაც ხელს შეყოფ, ხელი გეტკინება. ფაქტია. დასკვნა — ხელს ნუ ჩაყოფ ცეცხლში. ეს უკვე ინფორმაციაა, ყოველ შემთხვევაში, სასიცოცხლოდ აუცილებელი ცნობა, მეცნიერული დასკვნა. ასე შეიქმნა მეცნიერება. მაგრამ პირველყოფილი საზოგადოების ცხოვრება მარტო შრომითი ოპერაციების შესრულებით არ შემოიფარგლებოდა. განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეკავა ადამიანის ცხოვრების ფსიქიკურ-ემოციურ მხარეს, რომლის მიზანიც იყო ადამიანის პირადი ენერგიის მობილიზება, მოდგმის ყველა წვერის შეკავშირება და მათი ფსიქიკური განწყობის გაძლიერება ბუნების მრავალრიცხოვან ძალასთან შესაბამისობადად. ჭეჭა-ქუხილი შიშს ჰგვრიდა მათ აუცილებელი იყო, დაეჭირათ უზარმაზარი მამონტი — ეს კი სითამამეს, გამბედაობას მოითხოვდა. ეს ყველაფერი არც ისე ადვილი იყო. საჭირო იყო თემის სიცოცხლისათვის საბრძოლველად მომზადება. პირველყოფილი მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა სახეს იმისთვის იყენებდნენ, რომ საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრების ყველა უმნიშვნელოვანეს სიტუაციაში ქცევის ხილული მაგალითები (მოდელები) შეექმნათ. ნადირობის წინ შენიღბვა, ანუ თავად ნიღბის დამზადება და მონადირის ესა თუ ის ქმედება, რომელიც ცხოველის ქცევის ილუსტრირებას ახდენდა, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სახვითი და თეატრალური ხელოვნების ერთგვარი წინა საფეხური. მაგრამ ცხოველებად მარტო ნადირობის დროს როდი ინიღბებოდნენ, არამედ სამონადირეო ცეკვებისა და რიტუალების შესრულებისასაც, რომლებიც მთელი ნადირობის პროცესის იმიტაცია იყო. პანტომიმის დროს ისინი განასახიერებდნენ ამა თუ ნადირისთვის ყველაზე დამახასიათებელ პოზებს, მოძრაობებსა თუ ჩევებს; ბაძვდნენ ცხოველთა ქცევას ძოვისას, გაქცევისას, თავდაცვისას თუ თავდასხმისას, ზოლო მოცეკვავეთა მეორე ჯგუფი განასახიერებდა მონადირეებს და ცხოველის ღვენიას და მასზე თავდასხმის შესაბამისი ხერხების დემონსტრირებას ახდენდა. ეს სამონადირეო ცეკვა-რიტუალები უკვე აღარ შედის კონკრეტულ წარმოების

პროცესში. მათი მეშვეობით ადამიანი რეალური ნადირობის სიტუაციის მოდელირებას ახდენდა – იმყარებდა შეძენილ გამოცდილებას და ცდილობდა, ახალბედებშიც აღეზარდა სამომავლოდ აუცილებელი თვისებები.

ამ მოვლენას დღესაც შეიძლება მივადევნოთ თვალი. განა იგივე არ ხდება, როდესაც ბიჭუნები ქუჩაში ფეხბურთს ან ომობანას თამაშობენ? ესპანურენოვან ქვეყნებში, სადაც გავრცელებულია კორიდა (ხარების ბრძოლა), ბიჭები ბავშვობიდანვე ახდენენ რეალური სიტუაციის მოდელირებას და ამით შეისწავლიან კიდევ მას.

ვინაიდან პირველყოფილი ადამიანის მიერ სიტუაციის ამგვარი მოდელირება ხორციელდებოდა სინამდვილის შეგნებულად ამორჩეული მხარეების ხატოვანი ასახვითა და ტიპიზაციით, უფლება გვაქვს, იგი (მოდელირება) განვიხილოთ, როგორც თეატრალური წარმოდგენის პირველადი ჩანასახოვანი ფორმა. ადამიანი აგროვებდა გამოცდილებას, სამყაროს აკვირდებოდა და უამრავ ინფორმაციას კრებდა. იგი ამ ინფორმაციას პრიმიტიული, მაგრამ მაინც გარკვეული სისტემა-მოდელის საზღვრებში აქცევდა და იმარჯვებდა. ფიზიკურად უფრო სუსტი ადამიანი დაკვირვებისა და ჭკუის წყალობით იმარჯვებდა მტრულ გარემოცვაზე, მაგრამ ეს თვისებები ჭეშმარიტად ქმედით ძალად მხოლოდ მას შემდეგ გადაიქცა, რაც ადამიანმა გამოცდილების გამყარება-შეჯამება მატერიალურ მოდელთა ისეთი ფორმით ისწავლა, როგორიცაა კლდეზე შესრულებული ფერწერული გამოსახულებები, ნადირობის ამსახველი პანტომიმები თუ სარიტუალო ცეკვები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნების ეს პირველყოფილი ნაწარმოებები მოდელის წვერებისთვის ინფორმაციის მატარებელი იყო. ამგვარი ინფორმაცია აჯამებდა ადამიანის გამოცდილებას და ამზადებდა მას, სამომავლოდ ეწარმოებინა ბრძოლა არსებობისათვის, მით უფრო, რომ ინფორმაცია ფსიქოლოგიურ-ემოციური კუთხით ახდენდა მასზე ზეგავლენას. იქნებ, მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი დანიშნულებაც სწორედ ეს არის. მეცნიერების მსგავსად, ხელოვნებაც ხომ

სამყაროს შეიმეცნებს, რათა აითვისოს და გარდაქმნას იგი.

პირველყოფილ მხატვარს, ანდა მოცეკვავეს ნახატსა თუ პანტომიმში ყველაფერი როდი გადაჰქონდა, რაც მისი მხედველობის არეში ხედებოდა. იგი გულდაგულ არჩევდა ცხოველის იმ თვისებებს, რომლებიც საინტერესო და მნიშვნელოვანი იყო მისთვის და მათ ტიპიზაციას ახდენდა. ცხოველის სახით ვლინდებოდა არა მარტო ობიექტი, არამედ მისდამი ადამიანის გარკვეული დამოკიდებულება, რაც ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი თავის ნაწარმოებს ემოციურ განცდათა შეფერილობას ანიჭებდა.

ადამიანის გარემომცველი სამყარო, ე.ი. მთელი მატერიალური გარემო, რომელშიც ის იმყოფება, და თავად ცალკე ადამიანიც (თუკი მას იზოლირებულად განვიხილავთ), დაშლისკენ, ქაოსისკენ ისწრაფვის; ყველაფერი ნგრევისკენ მიილტვის. ყოველი სხეული მუდმივად ისწრაფვის დაშლისკენ. ქვის მკაცრი რიგებით ნაგები ღობე უკვე მართვადი სისტემაა. იზოლირებულად მდგარი კედელი დაშლისკენ, ნგრევისკენ მიისწრაფვის; ეს უფრო ხშირი მოვლენაა და მისი ალბათობა მეტია, ვიდრე მოწესრიგებული, მართვადი მოვლენისა. დაშლის, ნგრევის ტენდენციას ენტროპიას უწოდებენ. ენტროპია მუდამ მაქსიმუმისკენ მიილტვის. ენტროპიის მატებასთან ერთად, ფიზიკური სხეული ნაკლები ალბათობის მქონე მდგომარეობიდან გადადის იმ მდგომარეობაში, რომლის ალბათობაც მეტია. საბოლოოდ, სხეული აღმოჩნდება უდიდესი ალბათობის მქონე მდგომარეობაში, როდესაც მისი მდგომარეობის ნებისმიერი შემდგომი ცვლილება არის შეუძლებელი, ე.ი. როდესაც სისტემა ქაოსში იძირება. ეს ისაა, როდესაც ღობე ყოველგვარი ორგანიზებულობის, მართვისა თუ სისტემის უკანასკნელ ნიშნებსაც კარგავს და ქვების უაზრო გროვად იქცევა.

ნგრევისა და დაშლის ამ ტენდენციას უპირისპირდება მართვის იდეა, რომელიც საფუძვლად უდევს ყველა ორგანიზმის არსებობასა და ცხოველქმედებას. ნებისმიერი მატერიალური სტრუქტურის (იმავე ქვის ღობის) წარმოქმნა, მისი უცვლელი სახით შენარჩუნება, ანდა შემდგომი განვითარება მხოლოდ

მართვის პროცესის არსებობის შემთხვევაშია შესაძლებელი, ანუ მოწესრიგებული პროცესის დროს, როდესაც გარემოში, რომელიც წესრიგის დაკარგვისკენაა მიდრეკილი, გარკვეული წესრიგი, ერთგვარი მაორგანიზებული სისტემა შემოდის.

„ადამიანის ტვინი გარე სამყაროზე ყველაზე მდიდარ და მრავალფეროვან ინფორმაციას — პიროგოვის¹ თქმით, — ორი მთავარი, ფართოდ გაღებული სარკმლიდან იღებს, — თვალით და ყურით“. ორივე ამ ორგანოს ათვისების უზარმაზარი უნარი აქვს: ზოგიერთი უახლესი კვლევის მონაცემით, ადამიანის თვალს და ყურს შესწევს უნარი, ერთი წამის განმავლობაში გარე სამყაროდან აღიქვას ინფორმაცია, რომელიც შეიძლება ასეულ ათასობით და მილიონობით ბიტსაც კი შეადგენდეს (ბიტი — ინფორმაციის პირობითი ერთეულია). მაგრამ ამ გადამეტებული, მოჭარბებული ინფორმაციიდან ნერვულ აპარატს იმავე წამის განმავლობაში მხოლოდ ორმოცდაათზე ძალუძს რეაგირება. ამგვარად, ადამიანის აღქმა, თვალსაჩინოებისთვის, შეიძლება შევადაროთ (როგორც ეს ცნობილმა ინგლისელმა ფიზიოლოგმა შერინგტონმა² გააკეთა) ძაბრს, რომელსაც ფართო პირი და მეტისმეტად ვიწრო გამოსასვლელი აქვს.

ადამიანი იმ ჭარბი ინფორმაციიდან, რასაც იგი გარე სამყაროდან იღებს, ერთ ან რამდენიმე აუცილებელ, მოცემულ მომენტში მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას გამოყოფს და აძლიერებს, დანარჩენს კი ამუხრუჭებს (ადამიანის ეს თვისება ყურადღებაა).

„ინფორმაცია ეს არის იმ შინაარსის აღნიშვნა, რომელსაც გარე სამყაროდან ვიღებთ მასთან ჩვენი და ჩვენი შეგრძნებების შეგუების პროცესში“. „ინფორმაციის (შთაბეჭდილების — მ. თ.) მიღებისა და გამოყენების პროცესი — გარემოს შემთხვევითობებთან ჩვენი შეგუებისა და ამ გარემოში ჩვენი ცხოველმყოფელობის პროცესია“.

¹ პიროგოვი ნიკოლაი (1810-1881), გამოჩენილი რუსი ანატომი და ქირურგი.

² შერინგტონი ჩარლზ სკოტ (1857-1952), გამოჩენილი ბრიტანელი ფიზიოლოგი და ნეირობიოლოგი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ფიზიოლოგიასა და მედიცინაში (1932 წ.).

„ქმედითად იცხოვრო — ნიშნავს, ისე იცხოვრო, რომ ფლობდე მართალ ინფორმაციას“.

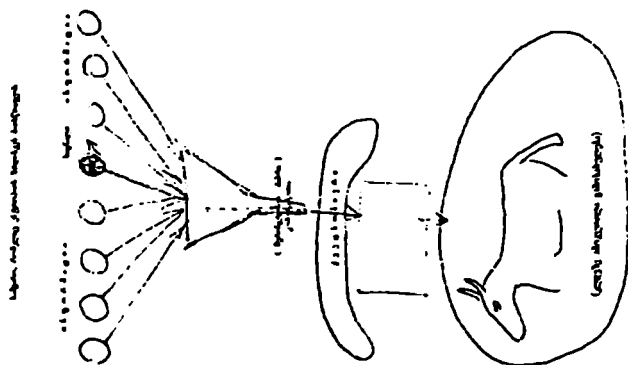
(ნორბერტ ვინერი¹, კიბერნეტიკის ფუძემდებელი)

ინფორმაციის თეორიაში იმთავითვე აღნიშნულია, რომ ინფორმაციის ცნება გაცილებით ფართოა, ვიდრე ამ ტერმინის ყოველდღიური, ყოფითი მნიშვნელობა. ინფორმაცია არა მხოლოდ შეტყობინებაა (ტელეგრამა, სატელეფონო საუბარი, წერილი, საქდესის შეტყობინება). როგორც ზემოთ ითქვა: „ინფორმაცია იმ შინაარსს აღნიშნავს, რომელსაც გარე სამყაროდან ვიღებთ მასთან შეგუების პროცესში...“

ინფორმაცია მხოლოდ მაშინ შეიძლება ადამიანმა აღიქვას, თუკი არსებობს გარკვეული **სიგნალი** — მატერიალური საფუძველი, ინფორმაციის გამოხატვის მატერიალური საშუალება, მაგ., ბგერა, მოძრაობა, ფერი და ა. შ., **კანალიზაცია** არხი, ამ სიგნალის გადაცემის საშუალება და **მართვის** მექანიზმი. მართვა ნებისმიერი სასიცოცხლო პროცესის საფუძველია და იგი ინფორმაციული პროცესებისგან განუყოფელია. მართვის ნებისმიერი აქტი გულისხმობს მოდელის შექმნასა და შენარჩუნებას, რომელიც უცვლელი რჩება, ან მართვის პროცესში განიცდის სრულყოფას გამოცდილების ანდა მომავალი შედეგების განჭვრეტის საფუძველზე. ამდენად, ინფორმაცია, ენტროპიის საწინააღმდეგოდ, შეიძლება **ნებისმიერი მატერიალური გარემოს მოწესრიგების საზომად მივიჩნიოთ**. რაც უფრო მაღალია სისტემის ორგანიზება, რაც ნაკლებია მისი ალბათობა, მით უფრო ინფორმაციულია იგი, მით მეტია მის შემადგენელ კომპონენტთა რიცხვიც.

¹ ვინერი ნორბერტ (1894-1964), გამოჩენილი ამერიკელი მათემატიკოსი და ფილოსოფოსი, კიბერნეტიკისა და ხელოვნური ინტელექტის თეორიის ფუძემდებელი.

აქედან სქემა:



პირველყოფილი ადამიანი გარემომცველი სამყაროს ქაოსიდან გამოყოფს რიგ ინფორმაციას, რომელიც ბიზონზე ნადირობას ეხება. მისი ცნობიერება, რომელიც მოცემულ შემთხვევაში მართვის როლს ასრულებს, ქმნის ბიზონის მოდელს ნადირობისას და ამ მოდელს კლდეზე ნაკვეთი რამდენიმე გამოსახულების სახით აფიქსირებს.

მოდელის (ბიზონის) გამოსახვისას, ანუ შემოქმედებითი აქტის მომენტში, ცნობიერების გარდა, ერთვება ქვეცნობიერიც, რომელიც ადამიანს აწვდის მისთვის აუცილებელ ინფორმაციას, რომელიც მას აკლია. რა არის ქვეცნობიერი?

ცნობიერების ნიშნები:

1. **ყურადღება** – ადამიანის უნარი, მილიონობით ინფორმაციიდან (გამლიზიანებლიდან) მოცემულ მომენტში მისთვის საჭირო „გამოიტაცო“;

2. **მოდელების ფორმირება** (მათი დროსა და სივრცეში, ერთმანეთთან მიმართებაში განსაზღვრა);

3. **საკუთარი და სხვისი აზრების მოდელირება** – რაც უფრო ღიძია, მალაღია ცნობიერების საფეხური, მით უფრო

სხვადასხვაგვარ ასახვას ჰპოვებს იგი თავის ტვინის ქერქში, მით მეტად აქვს განვითარებული ადამიანს გარდასახვის უნარი, მით უფრო მრავალპლანიანი, აბსტრაქტულია მისი აზროვნება.

4. იქ, სადაც არის ცნობიერება, ანუ ერთი მოდელის გაძლიერება, არის ქვეცნობიერიც – დამუხრუჭებულ მოდელთა ურთიერთქმედება. ქვეცნობიერში უამრავი ინფორმაცია გადამუშავდება, ვინაიდან იქ ურიცხვი რაოდენობის, თუმც, დაბალი აქტივობის მოდელი მოქმედებს. ქვეცნობიერის მთავარი ფუნქციაა, მაშინდის მასალა ცნობიერებისთვის, თავად კი დაფარული დარჩეს.

ადამიანის ტვინი შიდა და გარე სამყაროს შესახებ ინფორმაციას გამოყოფს და გადაამუშავებს.

შემეცნების პროცესი – მოდელთა შექმნა.

ქმედება – მოდელების ქცევაში რეალიზაციაა. რაც მეტ ინფორმაციას ფლობს ადამიანი, მით უფრო აქტიურია მისი წარმოსახვა. ადამიანი წარმოსახვით არამარტო გარემომცველი სამყაროს მოდელირებას ახდენს, არამედ არარსებული საგნების მოდელების შექმნასაც ცდილობს. განა უდიდესმა ფანტასტმა ჟიულ ვერნმა¹ არ შექმნა მფრინავ და მცურავ ხელსაწყოთა მოდელები? განა ძველი ბერძნები არ ქმნიან თავიანთ მითებში მომავალი მანქანების პირველსახე-მოდელებს? „ლეგენდა თავის თავში მომავლის მარცვლებს შეიცავს. მითებს შორის უმარტივესია მითი იკაროსზე. ჩვენი დროის ყოველი მფრინავი იკაროსი გახდა. მითში იასონის შესახებ, რომელშიც ცეცხლისმფრქვეველი ხარებით ხნავს მინდვრებს, მართლაცაა, რა არის ცეცხლისმფრქვეველი ხარები? ეს ტრაქტორებია...“

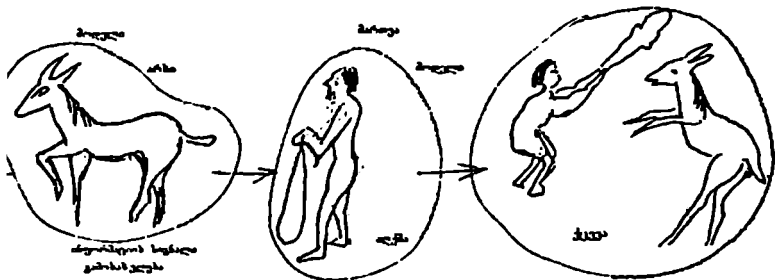
(კ. პაუსტოვსკი,² რომანი „კოლხეთი“).

კიბერნეტიკა ხელოვნებას განიხილავს, როგორც შემოქმედსა და აღმქმელ პირთა ჯგუფს შორის კავშირის ჩაკეტილ სისტემას, სადაც თავად ხელოვნების ნაწარმოები

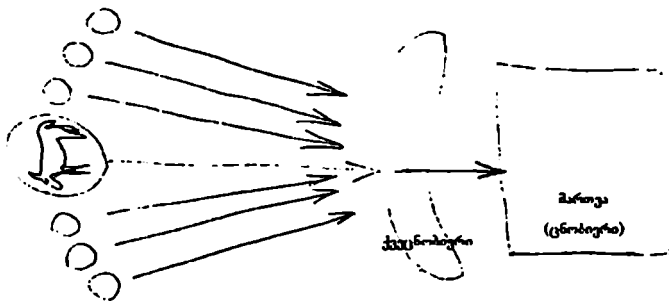
¹ ვერნი ჟიულ გაბრიელ (1828-1905), გამოჩენილი ფრანგი მწერალი და გეოგრაფი.

² პაუსტოვსკი კონსტანტინ (1892-1968), რუსი მწერალი.

(კლდეზე ნაკვეთი ბიზონი, ანდა ნადირობის ამსახველი პანტომიმა) სიგნალის როლს ასრულებს, რომელიც განსაკუთრებული სახის ინფორმაციის მატარებელია და რომელსაც ძალუძს, მიზანდასახულად მართოს ამ ადამიანთა ქცევა (მაგ. ახალბედა მონადირისა, რომელიც კლდეზე ნაკვეთი ბიზონისა და ნადირობის ამსახველი პანტომიმის დაკვირვების შემდეგ იმყოფება ნამდვილ ნადირობაზე).



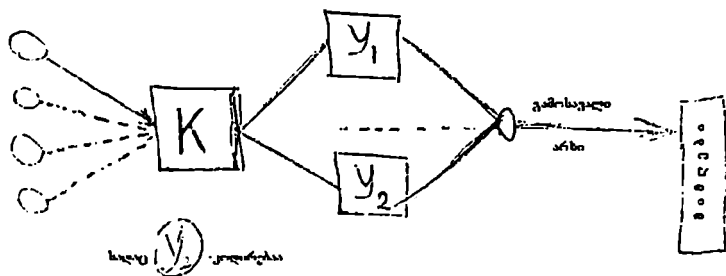
პირველ და მეორე სქემას შორის განსხვავება შემდეგშია:



კლდეში ნაკვეთი ბიზონის გამოსახულებები აქ მრავალი ინფორმაციის მატარებელი მზა მოდელია: მოუწესრიგებელი სიგნალების საერთო ქაოსიდან ადამიანმა გამოყო კომპონენტთა მოწესრიგების უფრო მეტად სარწმუნო სისტემა. ამ მოდელების მეშვეობით იგი გარემომცველ სამყაროს შეიცნობს.

ინფორმაცია ის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია, რომლის

18



K – კომპუტატორი გადართავს სიგნალებს და პოულობს საჭირო ინფორმაციას (ძაბრი), შემდეგ, მიმდინარეობს მოდელირების და კოდირების ერთდროული პროცესი და ეს ყველაფერი კავშირის არხის ბოლოს გამოსასვლელად იყრის თავს.

დაეუშვათ, მართვის აპარატში გარკვეული რაოდენობის ინფორმაცია შეგროვდა (შეიქმნა ბიზონის მოდელი) და ეს ინფორმაცია აუცილებლად უნდა გადაეცეს მიმღებს (მოცემულ შემთხვევაში – მაყურებელს). აშკარაა, რომ აუცილებლად უნდა მოიძებნოს გადაცემის ენა (კოდი) და კავშირის არხი. მოცემულ შემთხვევაში კოდს წარმოადგენს ხელოვნების ენა, თითოეულ ცალკეულ შემთხვევაში – განსაკუთრებული (მოდელის გამოსახვის პირობითობის ხარისხი); მაგრამ არხი? როდესაც მუსიკას ვუსმენთ, კავშირის არხი შემსრულებელსა და მსმენელს შორის არსებული საპაერო სივრცეა, როდესაც სურათს ვუყურებთ, მაშინ ოპტიკური კავშირის არხს ვამყარებთ. თეატრში კი (ალბათ) ორივე ეს არხი ერთდროულად გადასცემს სიგნალს.

მიმღებმა (მაყურებელმა, მსმენელმა) შეტყობინებიდან რომ შეძლოს გარკვეული ინფორმაციის ამოკითხვა, ის საამისოდ მზად უნდა იყოს, ანუ **ფლობდეს გარკვეული ცოდნის მარაგს იმ დარგში, რომელსაც ეკუთვნის შეტყობინება**. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მას უნდა შეეძლოს მიღებული შეტყობინების დეკოდირება, გაშიფვრა. აი, ამიტომაცაა, რომ ხშირად,

ხელოვნების უდიდესი ნაწარმოებიც კი გაუგებარია ხოლმე მაყურებლისა თუ მსმენელისათვის. შეტყობინებიდან ბევრი რამ მის მიერ აღიქმება, როგორც **ხმაური**, ანუ მისთვის სიგნალი არ იქნება ინფორმაციის მატარებელი, ვინაიდან ამ მაყურებლისთვის ეს კოდი უცნობია; ე.ი. მაყურებელი მოუშადადებელია, მიიღოს ასეთი ენით (ხატოვანი ენის პირობითობის ხარისხი) გამოთქმული შეტყობინება. იმისათვის, რომ ესა თუ ის მეტაფორა აღვიქვათ, თავად საგანი უნდა ვიცოდეთ, რათა გასაგები იყოს ქარაგმა.

მეტაფორა – სახოვანი გამოხატვაა, სიტყვის, გამონათქვამის გადატანითი მნიშვნელობით ხმარება, გაგება. მაგალითად: ცვილის სენაკი – სკა. იმისათვის, რომ აღვიქვათ კოდი „ცვილის სენაკი“, აუცილებლად უნდა ვიცოდეთ, რა არის სკა. იგივე ხდება ფერწერაშიც: ავიღოთ „აბრაამის მსხვერპლშეწირვა“ – გაუთვითცნობიერებელი ადამიანისთვის, რომელმაც არ იცის „ძველი აღთქმა“, ეს უბრალოდ ბოროტი მოხუცია, რომელიც საბრალო ყმაწვილს კლავს. ასეთი ადამიანი უმარტივეს ინფორმაციას (სიუჟეტს) კითხულობს, მაგრამ მას ძალიან ბევრი მნიშვნელოვანი ინფორმაცია გამორჩება ხოლმე.

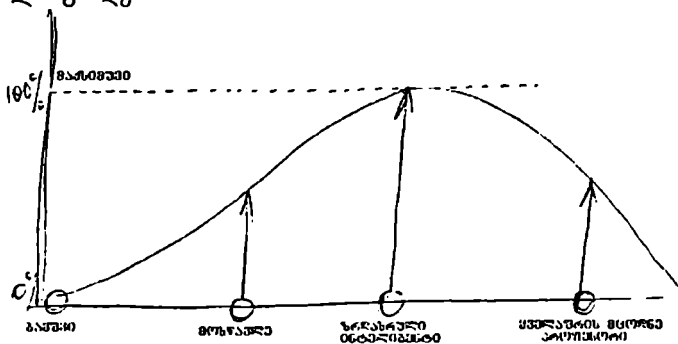
მეორე მაგალითი: პოლიფონიის სპეციალისტი გერმანიიდან გურული სიმღერების მოსმენისას აღტაცებული დარჩა, იგი მრავალხმიანობის სირთულემ განაცვიფრა. აი, უბრალო მსმენელი კი, დაეუშვათ, მოსკოვიდან, იმავე სიმღერის მოსმენისას იტყვის: „რას გაჰკივიან“. მისთვის მრავალხმიანობა უბრალოდ ხმაურია. მის მიძღებს არ გააჩნია საჭირო **ტედარუსი**, მომზადება, რომ გურული სიმღერა აღიქვას.

მაგალითისთვის ავიღოთ ისეთი ნაწარმოები, როგორიცაა ტოლსტოის¹ „ომი და მშვიდობა“.

თუკი მიძღების სახით ათი წლის ბიჭუნა წარმოგვიდგება, მაშინ მოცემული შეტყობინება (აღქმა), ფაქტობრივად, ნულის ტოლი იქნება. მას რომანის წაკითხვა, ანდა მოსმენა ვერანაირ ინფორმაციას ვერ მისცემს, რადგანაც არ არის საკმარისად განვითარებული საიმისოდ, რომ შეტყობინებაზე

¹ ტოლსტოი ლევ (1828-1910), გამოჩენილი რუსი მწერალი.

რადიკალურად მოახდინოს რეაგირება. ეს შეტყობინება ბევრად მეტ ინფორმაციას მისცემს ზედა კლასის მოსწავლეს. შეტყობინებიდან მაქსიმალურ ინფორმაციას კი, ალბათ, მაღალი კურსის სტუდენტი, ანდა საესეებით ჩამოყალიბებული ინტელიგენტი ამოიღებს, სწორედ ის, ვისზეც გათვლილია მოცემული ნაწარმოები. მაგრამ ცოდნის ზრდასთან ერთად, ანუ ტედარუსის (ი. ა. შრეიდერის¹ ტერმინი) ზრდასთან ერთად შეტყობინება დაიწყებს ინფორმაციის რაოდენობის კარგვას. შეტყობინებიდან მიმღები სულ უფრო ნაკლებ სიახლეს გაიგებს. ბოლოს და ბოლოს კი, ისეთი ვითარება შეიძლება შეიქმნას, როდესაც აღქმული ინფორმაცია კვლავ ნულის ტოლი გახდება.



მართვის აპარატი (შემოქმედი), ჩვეულებრივ, ინფორმაციის გადამუშავებისა და კოდირებისას იმედს ამყარებს მიმღებზე, მის უნარზე, აღიქვას შეტყობინება.

„ინფორმაციის მრუდის“ სხვადასხვა მონაკვეთზე სხვადასხვა ტიპის კონფლიქტი წარმოიქმნება. პირველი ტიპი – ვერ-გაგების კონფლიქტია, მეორე – გადატვირთვის კონფლიქტი. საზოგადოება ხელოვნებისადმი ინტერესს კარგავს, რადგანაც ინფორმაცია, რომელსაც ხელოვნება აწვდის მას, მეტისმეტად მცირეა.

1968-1969 წწ.

¹ შრეიდერი იური (1927-1998), გამოჩენილი რუსი მათემატიკოსი, კიბერნეტიკოსი და ფილოსოფოსი.

რეჟისურის შესავალი

თავი I

მეცნიერება და ხელოვნება

წარმოსახვაში საოცარი, სრულიად წარმოუდგენელი სურათები და ხილვები მიჩნდება. ეს, დაახლოებით, მილიონი ან შეიძლება ცოტათი ნაკლები წლის წინ იყო.

აი, ისიც, ჩვენი შორეული წინაპარი, მოაბიჯებს და აქეთ-იქით იმზირება. ის გარშემორტყმულია ისეთი გარემოთი, რომელიც, უმეტესწილად, სიკვდილის, სიცივის და შიმშილის მომტანია მისთვის; იგი უთვალავი ხიფათის წინაშე იმყოფება. ხიფათი მას ყოველ ნაბიჯზე ჩასაფრებია, რათა მილიონი წლის შემდეგ ჩვენ დავიბადოთ. იგი საარსებოდ და თავისი მოდგმის გასაგრძელებლად სასტიკად იბრძვის, ამისათვის კი იძულებულია, **შეიცნოს** გარშემომყოფი სამყარო და შეეგუოს მას. ეს ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული აუცილებლობა იყო მისთვის.

ამ გონიერი ცხოველის მთელი ცხოვრება საკვების ძებნასა და მოპოებაში გადიოდა. ალბათ, პირველყოფილი თემის ყველაზე დიდი საზრუნავი ცხოველებზე ნადირობა იყო. ადამიანი იგონებდა სადღეისოდ უპრიმიტიულეს (იმ დროისთვის კი გამომგონებლობის საოცრებას!) „ტექნიკას“ – **ხელკეტს, ქვას, ორმის რქას** ანდა **მამონტის ეშვს**. მერე მოისაზრა და ცხოველის ძარღვებით ჯოხს ქვა მიაბა. გაჩნდა პირველი იარაღი – ხისტარიანი ქვის ნაჯახი. ჩვენთვის ახლა ძალიან ძნელია წარმოვიდგინოთ, რაოდენ დიდი პროგრესი იყო ეს! საზოგადოების ცხოვრებაში „ტექნიკური რევოლუცია“ მოხდა. თავისი დროისათვის ეს, ალბათ, არანაკლები მოვლენა იყო, ვიდრე ჩვენი დროის ადამიანისთვის – ატომის ბირთვის გახლეჩა. თითქმის ერთდროულად გაჩნდა ხისტარიანი ქვის

ნაჯახი და კლდეზე ნაკეთი ნადირობის სცენები მამონტების, ბიზონების, სირაქლეებისა თუ ირმების გამოსახულებებით. ტექნიკის საოცრება და ხელოვნების საოცრება! ორივე გვერდიგვერდ იდგა კაცობრიობის გენიის გარიჟრაჟზე. საეჭვოა, მხატვრული ნაწარმოების შექმნის მოთხოვნილებას ბიძგი მიეცა ადამიანისთვის ამგვარი მოღვაწეობისკენ. ეს არ იქნებოდა მიზეზი. მისი ფიქრები მიმართული იყო იმ გაურკვეველი მოვლენებისკენ, რომლებიც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ხვდებოდა მას. მისთვის სამყარო გაუგებარი და შიშისმომგვრელი იყო, ამიტომაც მისი ცხოვრების ემოციურ ფსიქიკურ მხარეს განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეკავა.

ის, რასაც ადამიანი საუკუნეთა განმავლობაში იყო შეჩვეული, შეგუებული, მასში არ იწვევდა არც მღელვარებას, არც ფიქრს, არც შიშს. მაგრამ არსებობდა ისეთი მოვლენები, რომელთა ახსნაც მას არ ძალუძდა. ადამიანს აოცებდა წყალში საგნის ანარეკლი, უფრო მეტად კი — საკუთარი გამოსახულება. გაუგებარი იყო ჩრდილის წარმოქმნა, რომელიც ხან ჩნდებოდა, ხან ქრებოდა, ხან იზრდებოდა, ხან კიდევ მოკლდებოდა.

მისთვის გაუგებარი და შიშისმომგვრელი იყო ჭექა-ქუხილი, მიწისძვრა. იგი შეძრული იყო, როდესაც გულწასულ ადამიანს, ანდა ეპილეფსიურ შეტევას ხედავდა. მისთვის სრულიად გაუგებარი და აუხსნელი რამ იყო წყალდიდობა, ტყეში გაჩენილი ხანძარი, მათთან შებრძოლება კი — თითქმის შეუძლებელი. რა უნდა ეღონა ადამიანს ბუნების ამ დაუნდობელი ძალების წინააღმდეგ? ეთხოვნა, შევედრებოდა, მორიგებოდა? ადამიანი ცდილობდა, თავის მტრებზე ზემოქმედება შელოცვით მოეხდინა.

ჩვენამდე მოაღწია შუბით განგმირული მომაკვდავი ცხოველების კლდეზე ნაკეთმა გამოსახულებებმა და ნაძერწმა ფიგურებმა. ჩანს, პირველყოფილ მონადირეებს სჯეროდათ, რომ თუ ისინი მოკლულ ნადირს გამოსახავდნენ, ნადირობა წარმატებული იქნებოდა.

პირენეის მთებში, გამოქვაბულში, ნაპოვნი იყო თიხისგან ნაძერწი დათვის გამოსახულება. როგორც ჩანს, ცხოველის

ფიგურა იარაღის დარტყმით მიღებული ნახვრეტებით იყო დაფარული. დათვის გარშემო, თიხის იატაკზე ადამიანის შიშველი ფეხის ნაკვალევია დარჩენილი. როგორც მეცნიერები ვარაუდობენ, ძველი მონადირეები, დათვის გამოსახულების გარშემო ცეკვის დროს, მას შუბებით გმირავდნენ და ამით ნადირობის ღმერთებს წარმატებას გამოსთხოვდნენ.

ამ მაგიურ ცეკვა-შელოცვას ცხოველის გული უნდა მოეღბო და საკუთარი თავის მოკვლის უფლება მიეცა. ბიზონებზე ნადირობის წინ, რამდენიმე დღის განმავლობაში, მონადირეები მაგიურ ცეკვა-პანტომიმას – „ბიზონების ცეკვას“ ასრულებდნენ. ისინი ნიღბებს იკეთებდნენ, ბიზონის ტყავით იმოსებოდნენ, ზოგიც იარაღს იღებდა ხელში და ცეკვის საშუალებით მომავალ ნადირობას გამოხატავდა.

პირველყოფილი მხატვრული შემოქმედების ეს სახეობები (არადა, რით არ არის ეს თეატრი?) იმისთვის გამოიყენებოდა, რომ პირველყოფილი ადამიანის შემდგომი საქმიანობის ყველა უმნიშვნელოვანეს სიტუაციაში ქცევის თვალსაჩინო ნიმუშები შექმნილიყო. ამ პანტომიმებში ცხოველების ყველაზე დამახასიათებელ პოზებს, მოძრაობებს თუ ჩვევებს გამოხატავდნენ; მონადირეები ბიზონს ხატავდნენ იმ მომენტში, როდესაც ის ძოვდა, გარბოდა, იცავდა თუ ესხმოდა თავს, კლავდა... ისინი ახდენდნენ ცხოველთა დევნის, დაჭერისა და მოკვლის შესაბამისი ხერხების დემონსტრირებას და ახალბედებს იმ აუცილებელ თვისებებს უყალიბებდნენ, რომლებიც მათ სამომავლოდ გამოადგებოდათ.

ისინი, ვინც გამოქვაბულის კედლებზე ნახატები დატოვა, არა მარტო პირველი მხატვრები, არამედ თავისი დროის უდიდესი მოაზროვნეებიც იყვნენ. ამ გამოსახულებების მიხედვით ჩანს, რომ ჩვენს წინაპრებს უკვე შეეძლოთ შედარება, შეპირისპირება, ანალიზი, მთლიანისაგან ნაწილის გამოყოფა. ქვაში ნაკვეთი გამოსახულებები პირველყოფილ მხატვარ-მოაზროვნეთა თვისტომთ ხომ აბსტრაქტირებისა და ასოციაციური აზროვნების უნარს უვითარებდა. იგივე შეიძლებოდა გვეთქვა, – ჩვენამდე რომ მოელწიათ, ნადირობის ამსახველ პანტომიმებზეც.

ამრიგად, პირველყოფილი სახეითი ხელოვნება და თეატრალიზებული პანტომიმა, ისევე, როგორც ქვის ნაჯახი, წარმოადგენდა ადამიანის მოღვაწეობის ორი სახეობის — ხელოვნებისა და მეცნიერების საწყისს.

ეს არცთუ ვრცელი ექსკურსი კაცობრიობის ბავშვობის საინტერესო და იღუმალ სამყაროში იმიტომ დაგვჭირდა, რომ გაგვეგო: მეცნიერებასა და ხელოვნებას ერთი და იგივე წყარო, ერთი და იგივე მიზანი აქვს — სამყარო მთელი მისი მრავალფეროვნებით შეიცნოს და შეძლებისდაგვარად გადააკეთოს, იგუოს, თავადაც შეეგუოს, ანდა დაიმორჩილოს იგი.

გავიდა დრო. ბევრი დრო, მილიონობით წელი. ხელოვნება და მეცნიერება ადამიანის მოღვაწეობის დამოუკიდებელ დარგებად ჩამოყალიბდა. მეცნიერება და ხელოვნება სრულიად განსხვავებული გზებით განვითარდა. სრულიად განსხვავებული, საპირისპირო გახდა მათი აზროვნების ხერხიც, მხოლოდ მიზანი დარჩა ერთი.

წარმოვიდგინოთ, თუკი ეს შესაძლებელია, რომ თითოეული ჩვენგანისთვის ნაცნობი პიროვნებები სადღაც შეიკრიბნენ და დაახლოებით ასეთი საუბარი გააბეს:

ა. აინშტაინი¹ (უდიდესი ფიზიკოსი) — მეცნიერულ აზროვნებაში მუდმივად არის პოეზიის ელემენტი. ნამდვილი მუსიკა და ნამდვილი მეცნიერება ერთი სახის სააზროვნო პროცესს ითხოვს.

ბ. ბრესტი² (უდიდესი რეფორმატორი. თანხმობის ნიშნად მზიარულად უქნევს თავს) — ადამიანები, რომლებსაც არც მეცნიერების გაეგებათ რამე და არც ხელოვნების, ფიქრობენ, რომ ეს ორი დარგი საერთოდ არ ჰგავს ერთმანეთს. მათ ჰგონიათ, თითქოს მეცნიერებას ემსახურებიან იმით, რომ უფლებას აძლევენ, გაუუცხოვდეს ყოველგვარ ფანტაზიას,

¹ აინშტაინი ალბერტ (1879-1955), გამოჩენილი ებრაული წარმოშობის გერმანელი ფიზიკოს-თეორეტიკოსი, 1921 წ. ნობელის პრემიის ლაურეატი ფიზიკაში.

² ბრესტი ბერტოლდ (1898-1956), გერმანელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, თეატრის რეფორმატორი, „ბერლინერ ანსამბლის“ დამაარსებელი.

ხოლო ხელოვნებას მფარველობენ იმით, რომ მისგან სიბრძნეს არ ითხოვენ.

ესთეტიკის **ლექტორი** (ყოველივე ზემოთქმულს აჯამებს) – **მეცნიერება და ხელოვნება** – სამყაროს ასახვის ერთიანი პროცესის ორი ფორმაა. მათი ერთობა, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნებას და მეცნიერებას შესწავლის ერთი და იგივე ობიექტი აქვს. მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის არსებობს შინაგანი კავშირი და ერთობა, რაც, უწინარეს ყოვლისა, იმით გამოიხატება, რომ ორივე იდეოლოგიური ფორმა ობიექტურ მატერიალურ სინამდვილეს ასახავს.

ბ. ბელინსკი¹ – „ფილოსოფოსი სილოგიზმებით საუბრობს, პოეტი – მხატვრული სახეებით, ორივე კი ერთსა და იმავეს ამბობს. ერთი გვიმტკიცებს, მეორე – გვიჩვენებს და ორივე გვარწმუნებს, ოღონდ ერთი – **ლოგიკური დასაბუთებით**, მეორე კი – **სურათით**“ (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.). ეს ერთი შემეცნების პროცესის ორი მხარეა.

ხელოვნება, ისევე, როგორც მეცნიერება, ცხოვრებას ასახავს, მაგრამ მეცნიერებისგან განსხვავებით, არა სარკის სიზუსტით, რომელიც მიუკერძოებლად არეკლავს ყველაფერს, რაც მის წინაშეა; ხელოვნების მიერ ასახული ნებისმიერი მოვლენა, გარკვეულწილად, არის განსჯა ამ მოვლენისა და, მაშასადამე, მის მიმართ დამოკიდებულება. ხელოვნება ყოველთვის სუბიექტურია.

ხელოვნებას, მეცნიერებისგან განსხვავებით, თავისი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები აქვს:

1. განზოგადება
2. ინდივიდუალობა
3. ესთეტიკურობა
4. გამონაგონი

მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის განსხვავება, ალბათ, ისაა, რომ ისინი **ობიექტური სინამდვილის ერთსა და იმავე**

¹ ბელინსკი ბესარიონ (1811-1848), გამოჩენილი რუსი მოაზროვნე, კრიტიკოსი, მწერალი, პუბლიცისტი.

სურათის ორ პროექციას წარმოადგენს.

მთელი მეცნიერება სამყაროს ერთიანი სურათის შესაქმნელად გაერთიანდა და აინშტაინის ფარდობითობის თეორია რომ არ აღმოეჩინა, მას, ადრე თუ გვიან, სხვები აღმოაჩენდნენ. მაგრამ უდიდესი ჯოტოს გარდა ვერავინ შექმნიდა პადუის სკოლების კაპელის გენიალურ, განუმეორებელ ფრესკებს; როდენის გარდა ვერავინ გამოაქანდაკებდა „კალეს მოქალაქეებს“, რომენ როლანის გარდა ვერავინ შექმნიდა „კოლა ბრუნიონს“. ყოველი მათგანი უნიკალური, განუმეორებელი და ინდივიდუალურია.

წილსვლა სტილთა ილუმალ სამყაროში

„მხატვრული შემოქმედების მეთოდი, აღმოცენებული
მსოფლმხედველობითი წიაღიდან - ბაღებს სტილს“

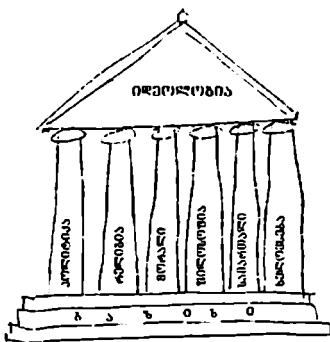
მატერიალური დოვლათის წარმოება და საზოგადოების წევრებს შორის მისი გადანაწილება გარკვეულ ეკონომიკურ ურთიერთობებს აყალიბებს. იმისდა მიხედვით, თუ ვის ეკუთვნის წარმოების საშუალებანი, — აღამიანთა ჯგუფს თუ მთელ საზოგადოებას, ვინ არის ექსპლუატატორი და ვინ — ექსპლუატირებული, ვის ეკუთვნის მოგება, ვინ არის დამგროვებული, ვინ კიდევ ყიდის თავის შრომას, დამოკიდებულია საზოგადოების წევრთა საწარმოო ურთიერთობები. ესაა საზოგადოების ბაზისი, მისი ცხოვრებისეული სტრუქტურა, მისი ეკონომიკური წყობა განვითარების გარკვეულ მონაკვეთში.

საწარმოო ურთიერთობებში არსებული კონფლიქტები საზოგადოებრივ წინააღმდეგობებში აისახება და ქმნის იმის აუცილებლობას, რომ ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი ურთიერთობები დასაბუთდეს და განმტკიცდეს. შედეგად იქმნება იდეების, შეხედულებების, ცნებების გარკვეული სისტემა, რაც მოცემული საზოგადოების მორალით, რელიგიით, პოლიტიკით, ფილოსოფიით, სამართლით, ხელოვნებით და ა.შ. გამოიხატება. ხოლო გარკვეულ შეხედულებათა და იდეათა სისტემა, რომელსაც მოცემული საზოგადოებრივი ფორმაცია მისდევს, წარმოადგენს მოცემული საზოგადოების იდეოლოგიას, იდეოლოგიის ყველა ფორმა კი — ამ საზოგადოების ბაზისზე არსებულ ე. წ. ზედნაშენს.

როდესაც ეკონომიკური ბაზისი იცვლება, იცვლება მისი ზედნაშენიც. საფრანგეთში, აბსოლუტური მონარქიის კრახის მომწიფების პერიოდში, ამ ფორმაციის წიაღშივე მზადდებოდა

იდეთა ახალი სისტემა ლოზუნგით: „ძმობა, თანასწორობა, თავისუფლება!“ საფრანგეთის რევოლუციის პერიოდში დაიმსხვრა ფეოდალური წყობის ბაზისი და მისი ზედნაშენიც შეიცვალა.

ადამიანის ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მის ბაზისს, არამედ, პირიქით, საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მის ცნობიერებას. ეკონომიკური ფუნდამენტის ცვლილებასთან ერთად, სწრაფად თუ ნელა მთელი ეს უზარმაზარი ზედნაშენიც იცვლება (კ. მარქსი,¹ „პოლიტიკური ეკონომიკის კრიტიკისთვის“).



ბაზისი და **ზედნაშენი** საზოგადოების ფორმაციის მარგანიზებელია. ფორმაციები ერთმანეთს ენაცვლება. კაცობრიობა პირველყოფილი თემურ-გვაროვნული წყობილებიდან მონათმფლობელურ ფორმაციამდე მივიდა. მან უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია და დიდი რომის იმპერიის პერიოდში გადაგვარდა, სანაცვლოდ კი ფეოდალური ფორმაცია შეიქმნა. საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ ფეოდალიზმის უკანასკნელი ნარჩენები დაამსხვრია და დადგა კაპიტალიზმის ეპოქა. ხოლო 1917 წლის რევოლუციით სოციალისტური ფორმაციის ხანა დაიწყო. ხუთი ფორმაცია, ხუთი

¹ მარქსი კარლ (1818-1883), გერმანელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი, ეკონომისტი, მისი შრომები დიალექტიკურ და ისტორიულ მატერიალიზმში ე. წ. „მარქსიზმის“ საფუძვლად იქცა.

სხვადასხვაგვარად ორგანიზებული საზოგადოებრივი სისტემა.

მაგრამ, კაცობრიობის ისტორია უდიდესი ცივილიზაციების ისტორიაა და როგორც გზის ნიშანსეულები, ისინი ღღესაც გვაოცებს თავისი კულტურის უტყუარი მოწმობებით, თავისი მარადიული შედეგებით.

როდესაც ცივილიზაციის ტიპს იდეოლოგიის მიხედვით გამოვყოფთ, განმსაზღვრელ თავისებურებად, როგორც უკვე ვთქვით, ეკონომიკური ბაზა და აგრეთვე, ხალხისა და მის ირგვლივ არსებული გარემოს ხასიათი უნდა გავითვალისწინოთ. ცივილიზაციის ისტორია, არსობრივად, მსოფლმხედველობათა ისტორიაა, იდეების, იდეოლოგიების ისტორია.

მაგალითისთვის ავიღოთ მონათმფლობელური ფორმაცია:

1. შუმერთა უდიდესი, მაგრამ ჩვენთვის ჯერჯერობით ილუმალი ცივილიზაცია;
2. ეგვიპტე;
3. ასირიული და ბაბილონური ცივილიზაციები;
4. უდიდესი ბერძნული ცივილიზაცია;
5. ეტრუსკები;
6. გრანდიოზული რომაული ცივილიზაცია.

თითოეულ ცივილიზაციას თავისი ღვთაებები ჰყავს, აქვს თავისი რწმენა-წარმოდგენები, სახელმწიფოებრივი ორგანიზაციის საკუთარი პრინციპები, თავისი მორალი, ჩვევათა და შეხედულებათა სისტემა, ქცევის წესების კრებული, ფილოსოფია, ხელოვნება და უდიდესი აღმოჩენები.

კაცობრიობის მთელი ისტორია წარმოსახვის მეშვეობით წარმოვიდგინოთ, როგორც უზრმაზარი მთის მასივი, სადაც თითოეული მწვერვალი ერთი უდიდესი ცივილიზაციათაგანია.

ორმოცდაათი-ორმოცი ათასი წლის წინანდელი პირველყოფილი კულტურა. მასზე რიგიანად არაფერი ვიცით. დრომ ყველაფერი გაანადგურა, ყველაფერი, გარდა კლდეზე ნაკვეთ-ნახატი შესანიშნავი გამოსახულებებისა. მხოლოდ ისინი არიან კაცობრიობის მოდგმის გარიჟრაჟის გენიალური მოწმენი.

პირამიდა. ეგვიპტე, მესამე ათასწლეული. ჩვ. წ. აღ-მდე

ოცდამეოთხე საუკუნე. უმლიერესი მონათმფლობელური ტირანია. სამეფოს დედაქალაქი — მეფისი. აქ ცხოვრობენ და მართავენ ფარაონები. მათი ქედმაღლობა და სწრაფვა, ყველას დაუმტკიცონ, რომ ყველაზე ძლიერები და ღრმერთან ყველაზე ახლოს მყოფნი არიან, გრანდიოზული პირამიდების მშენებლობით აისახება. უდიდესი მათვანი, ხეოფსის (ხუფუს) პირამიდა — ძველი სამყაროს ყველაზე დიდი ქვის ნაგებობა, მსოფლიოს შვიდი საოცრებიდან ერთ-ერთია. იგი თანამედროვე ორმოცდაათსართულიანი სახლის სიმაღლეს აღწევს. ეს საოცრება ოცდათერთმეტი წლის განმავლობაში შენდებოდა, მშენებლობაში ეგვიპტის ყველა მხრიდან მოხმობილი ასი ათასზე მეტი კაცი მონაწილეობდა. საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მონათმფლობელური ფორმა საშუალებას იძლეოდა, ეშენებინათ გრანდიოზული კოლოსები, რომლებიც სამეფო ტახტზე დაბრძანებულ დიდ ფარაონებსა და მათ ცოლებს ასახავდა.

ქვის სფინქსები და დიდებული გამოქვაბული ტაძრები.

ამ ხელოვნების მთავარი იდეა ღესპოტის განდიდებაა. თეატრის შესახებ აზრიანი ჯერ არაფერი ვიცით.

ბერძნული თეატრი. ანტიკური საბერძნეთი, თავისი მოუსვენარი, მაძიებლური სურვილით-შეიმეცნოს ყველაფერი, რაც მის ირგვლივაა და ერთიან ჰარმონიულ მთლიანობად შეკრას. ისინი წმინდა ბავშვური ალტაცებითა და გულუბრყვილობით აგებენ გენიალურ ტაძრებს, დიდებულ თეატრებს, აქანდაკებენ, ბერწავენ ღვთაებრივ ქანდაკებებს. ბერძენი ჰომეროსი უმღერის ადამიანს. იგი ღმერთებსაც კი ადამიანის მსგავსს ქმნის და მათი ქება-დიდებათ საკუთარ თავსაც განადიდებს. ანტიკური ბერძნული მითოლოგია, პომპროსი, ათენის აკროპოლისი, ქალღმერთ ათენას შესანიშნავი ტაძრით — პართენონით სათავეში. თეატრი ორმოც ათასზე მეტ მაყურებელს იტევს. ტრაგედიის მამები — ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე, არისტოფანე. „ჩვენი სახელმწიფოებრივი წყობა არ ბაძავს სხვათა დაწესებულებებს, ჩვენ უფრო ნიშნულზე ვართ სხვისთვის, ვიდრე სხვას ვბაძავთ. ამ წყობას დემოკრატიული იმიტომ ეწოდება, რომ იგი

უმრავლესობას ეყრდნობა და არა უმცირესობას“ (პერიკლე)¹. ყველაფერი: ფილოსოფია, მეცნიერება, ხელოვნება, ლიტერატურა, საზოგადოებრივი ცხოვრება – აღმავლობას განიცდის.

ბერძენის გონება ცდილობს გაიგოს, როგორაა სამყარო მოწყობილი, რითი იწყება და რითი მთავრდება, ცდილობს, მთლიანობაში მოიცვას იგი. ბერძენი აკვირდება, დაასკვნის, განაზოგადებს. ხელოვნება, თეატრი – ანტიკური ბერძნული ცივილიზაციის აყვავების დემოკრატიული მოქალაქეობრივი იდეალის განსახიერებაა. ანტიკური კლასიკა – ეს არის სტილი. ეს სტილი ყველაზე უკეთ კლასიკურ პართენონსა და მაღალ ანტიკურ ტრაგედიაში განხორციელდა. მისი გმირი ღმერთი ან ნახევრად ღმერთია. ტრაგედიის გმირი მხნეა და თავისი საქციელით განადიდებს ადამიანის გასაოცარ უნარს, წინ აღუდგეს უბედურებას.

ამ ადამიანებს ძალუბთ, უბედურება სიდიადედ აქციონ.

პლატონი.² რომის ისტორია – დაპყრობების ისტორიაა, ამიტომაც რომაელთა ხელოვნებაში ჩნდება მძლავრი ტრიუმფალური თაღები, გრანდიოზული საციკლო მოედნები, სადაც იმართება გლადიატორთა სისხლიანი ბრძოლები, აგრეთვე, ჩნდება დიდებული სასახლეები ფორუმზე. რაც შეიძლება მეტი ბრწყინვალება, პომპეზურობა და დიდ კეისართა ქანდაკებები, ქანდაკებები, ქანდაკებები, პორტრეტები, პორტრეტები, პორტრეტები... დიქტატურის დამყარების პერიოდიდან კეისარს ღმერთის სახით წარმოადგენდნენ ქანდაკებაში და რაც უფრო სუსტდებოდა იმპერია, მით მეტ ბრწყინვალებას იძენდა შემქნელობა და თაღები, მით უფრო მდიდრულ იერს იღებდა სასახლეები და პარკები. ეს ყოველთვის ასეა – როდესაც იდეოლოგიის დასასრული დგება, ყველა ცდილობს, რაც შეიძლება მდიდრულად, თვალშისაცემად,

¹ პერიკლე (490-429 ძვ. წ. აღ.), გამოჩენილი ათენელი (ბერძენი) პოლიტიკური მოღვაწე, ორატორი, მხედართმთავარი, ათენური დემოკრატიის ერთ-ერთი დამაარსებელი.

² პლატონი ტიტუს მაქციუს (254-184 ძვ. წ. აღ.), გამოჩენილი რომაელი კომედიოგრაფი.

მოჭარბებული დეკორატიულობით აშენოს. რაღაცით ხომ უნდა დაარწმუნო ყველა, რომ ყველაფერი რიგზეა. ამ დროს კი რომის იმპერიაში ყველაფერი ვერ არის მთლად რიგზე. მონათმფლობელური ფორმაცია უკვე ნაწილ-ნაწილ იშლება. სპარტაკის ხელმძღვანელობით მონები ჯანყდებიან. ფორმაციის წიაღში ახალი იდეოლოგია ყალიბდება, რომელიც, ავთვისებიანი სიმსივნის მსგავსად, შიგნიდან ზრავს ორგანიზმს.

ჩნდება ქრისტეს ახალი მოძღვრება. ვილაცას უთქვამს – ქრისტემ იმიტომ გაიმარჯვა, რომ სპარტაკი დამარცხდაო. სულ ერთია, რომელიმე მათგანს უნდა გაემარჯვაო. რომაული თეატრი – ესაა **პლაუტუსი** და რომაული **კომედია**.

მოზაიკა. III და IV საუკუნეთა მიჯნაზე რომი კარგავს უწინდელ ძლიერებას და მისი როლი ბიზანტიაზე გადადის. კათოლიკე ეკლესია სულიერად ბატონობს მთელ კონტინენტზე. ოლიმპის მთაზე ლაღად მცხოვრები ღმერთები განადგურებულნი არიან, მათი ადგილი ახალმა რწმენამ დაიკავა: ღმერთი ერთია და ღვთისგანაა ყოველივე. საეკლესიო დოგმა ყოველგვარი აზროვნების საწყისი და საფუძველია. იდეოლოგიამ განსაკუთრებული ასკეტურობა, ფანატიზმი და მისტიციზმი შეიძინა. ჩნდება **რომანული** ხელოვნება, რომელიც ყველაზე მძლავრად ბაზილიკებისა და მოწამეთა მოზაიკური პორტრეტების შექმნით გამოიხატა. იგება დიდებული ძეგლი – წმ. სოფიას ტაძარი კონსტანტინოპოლში. თეატრი აკრძალულია.

ფუკე¹ XI ს-ში ქრისტეს საფლავის უსჯულოთაგან „გადასარჩენად“ იწყება ჯვაროსნული ლაშქრობები. ქრისტიანული იდეოლოგია, რომელიც ადრე მორჩილებას ქადაგებდა, მეზრდოლი ხდება. მაცხოვარს მესას უმღერიან, მამაზეციერს აღიღებენ, მაგრამ მაცხოვარი უკვე თავისი სისხლისა და წამებისათვის შურისძიებას ითხოვს. ევროპა კოცონებით იფარება, რომლებზეც ერეტიკოსებს წვავენ. ხელოვნებაში ეს გოთური სტილის გაჩენით აისახება. იგება

¹ ნიკოლა ფუკე (1615-1680), საფრანგეთის მეფის ლიუდოვიკ XIV კარზე მოღვაწე უმდიდრესი ადამიანი, აშენა ცნობილი ვოლ-ევიკონტის სასახლე, რომელიც ევროპული არქიტექტურის ფლაგმანად იქცა.

მონუმენტური. გასაოცარი ნაგებობები, ცად ატყორცნილი ქვის მესა — ნოტრ დამი, კიოლნის ტაძარი.

ბერძნები, სამყაროს შესწავლისას, ცდილობდნენ მთელის კანონზომიერება ეპოვათ, ცალკეული წარმოდგენები ერთიანი მსოფლგაგების სისტემაში გაერთიანებინათ. მონასტრის სენაკებში შემალული შუა საუკუნეების მეცნიერები კი, პირიქით, ცდილობდნენ, ყველაფერი ცალკეულ ნაწილებად დაეყოთ და თითოეული ნაწილი ცალ-ცალკე შეესწავლათ. სულ უფრო იხვეწებოდა ლაბორატორიული ექსპერიმენტების ხერხი და საშუალებები.

ყოველი მცდელობა, კერძო შემთხვევა ერთიან სისტემად განზოგადებულიყო, — კოცონით მთავრდებოდა.

შექსირი. თეატრი „გლობუსი“. ჯვაროსნულმა ლაშქრობებმა ადამიანებს საშუალება მისცა, სხვა ქვეყნებსა და კანონებს, სხვა ცხოვრებასა და მორალს გასცნობოდნენ. ცნობიერებამ, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში მხოლოდ ღმერთისა და საკუთარი თავის განჭვრეტით იყო მოცული, უდიდეს აღმოჩენად აღიქვა ის, რაც აღმოსავლეთში ნახა. აი, გამოჩნდნენ გულადი მეზღვაურები, რომლებიც ახალ კონტინენტებს აღმოაჩენენ, პლანეტის მოწყობის ახალ მოდელებს ქმნიან. ადამიანები, ვითომდა ფილოსოფიური ქვის ძეგლის საბაბით, ნივთიერებათა შემადგენელ ელემენტებს ეძებენ და პოულობენ. აღორძინების ხანის მეცნიერები, რომლებმაც ცდების შედეგად ცალკეულ, კერძო შემთხვევათა შესახებ ცოდნა დააგროვეს, ცდილობდნენ, ბერძნების მსგავსად, კვლავ აღადგინონ — ოღონდ უკვე კანონებითა და ცოდნით გამდიდრებული, მსოფლმხედველობითი მოდელი. ჩნდება მოთხოვნილება, გაიგონ, რა არის ყოფიერების, საგანთა ბუნების საიდუმლო.

ყოველივე ეს არ შეიძლება ხელოვნებაშიც არ ასახულიყო. ხელოვნება ადამიანით დაინტერესდა. მხატვრებმა ანატომიის, პროპორციების, პერსპექტივის შესწავლას მოჰკიდეს ხელი. დანტე თავის დიდებულ „ღვთაებრივ კომედიას“ წერს, ჯოტო ფრესკებს ქმნის, სადაც მოწამის სახე სულ უფრო ფერმკრთალდება და ზორციელი ადამიანის იერს იღებს.

ბოტიჩელი, ლეონარდო, მიქელანჯელო, რაფაელი, ტიციანი კულტურის უდიდეს ძეგლებს ქმნიან. დგება მეცნიერებისა და ხელოვნების, ვაჭრობისა და აღმოჩენების **აღორძინების** ხანა. ადამიანს თავისი შეხედულებათა სისტემის გადახედვა და ახლის შექმნა მოუწია... „ყოველი საუკუნე თავის მოთხოვნებს უყენებს თეატრს“. აღორძინების ხანის თეატრი – ესაა პისტრიონთა სამოედნო წარმოდგენები, ბაზრობებზე გამართული სახალხო სპექტაკლები, მისტერიები და მირაკლები, ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ბიბლიური სცენებისა და ისტორიების სცენური განსახიერება. ისინი უკავშირდებოდა საერთო საქალაქო თეატრალიზებულ პროცესებს, რომლებშიც მთელი ქალაქი და მიმდებარე სოფლები იღებდა მონაწილეობას.

შექსპირის დრო თავის თეატრს ბადებს. ესპანეთში ლოპე დე რუედას¹ თეატრია, სერვანტესი² ამ თეატრისთვის გონებამახვილურ ინტერმედიებს წერს. იტალიაში აყვავებას განიცდის „კომედი დელ არტე“-ს ნიღბების არაჩვეულებრივი თეატრი. გაჩნდა ახალი იდეოლოგია. **ადამიანი დაუპირისპირეს ღმერთს.**

მაგრამ ყოველივე ეს მეცნიერებისა და ხელოვნების ფარგლებს არ სცილდება. სხვა მხრივ ეკონომიკური ურთიერთობები უცვლელი რჩება, ვასალი ყველაფერში უნდა დაემორჩილოს თავის სიუზერენს, რადგანაც მასზე მატერიალურადაა დამოკიდებული. ფეოდალიზმი, რომელმაც ყველაფერი გამოიყენა, რაც კაცობრიობამ ამ პერიოდში შექმნა და აღმოაჩინა, უფრო მძლავრდება, მდიდრდება და განათლებული ხდება. თანდათან ფეხს იკიდებს **აბსოლუტიზმი**, მისგან გამომდინარე მთელი შედეგებით.

ბაროკო და კლასიციზმი პარალელურად ჩნდება და ყალიბდება, როგორც ერთიანი ეპოქის ორი სტილი, როგორც მხატვრული სისტემა, რომელიც განსხვავებული პოზიციებიდან და განსხვავებული საშუალებებით წყვეტს თავისი დროის

¹ რუელა ლოპე დე (დ. წ. 1505 ან 1510 – 1565), ესპანელი დრამატურგი და მსახიობი. ესპანური სახალხო თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

² მიგელ დე სერვანტესი (1547-1616), გამოჩენილი ესპანელი მწერალი, ავტორი „დონკიხოტ ლამანჩელისა“.

ამოცანებს.

ბაროკოს მხატვრული სახე უფრო მოძრავი ხდება, აქტიური, ჩნდება გაზვიადებული ფორმა, ენერგიული, ღრმა შუქ-ჩრდილი. სახე უფრო კონკრეტული, რეალური ხდება, აშკარაა კავშირი ნატურასთან. ეს ეპოქა წარმოდგენილია ისეთი სახელებით, როგორებიც არიან ველასკესი, რემბრანდტი. უძლიერესი, რაც კი... ესპანური აბსოლუტიზმის ეპოქას შეუქმნია – ელ გრეკოს ბაროკოა.

კლასიციზმი. საფრანგეთში **კლასიციზმი** მეფობს. კორნელი,¹ რასინი,² მოლიერი.³ ბუალო,⁴ რომელმაც კლასიციზმით თეორიულად დაასაბუთა, როგორც სტილი, თავის „პოეტიკაში“ წერს: „მაგრამ უღირს საგნებს მზერა უნდა მოარიდოთ“. სტილში თავს იჩენს მკაცრი წესრიგი. ყველაფერი – კანონის მიხედვით. იზრდება ადამიანისა და ფსიქოლოგიისადმი ინტერესი. დიდი მოლიერი და მისი კომედიები, რომლებმაც ერთიანად ააფეთქა ყველაფერი, რაც გაყინული, გამოზომილი და პუდრმოყრილი იყო. აბსოლუტიზმის იდეოლოგია: „სახელმწიფო – ეს მე ვარ!“

XVIII საუკუნე. აბსოლუტიზმის უდიდესი აყვავების ხანა. აქტიურდება ე. წ. მესამე წოდება. გაბატონებული საზოგადოებრივი წყობის წინააღმდეგ გამოდიან საზოგადოების ბურჟუაზიულ ფენათა წარმომადგენლები – განმანათლებლები, რის გამოც ამ ხანას, ძალიან ხშირად, **განმანათლებლობის**

¹ კორნელი პიერ (1606-1684), ფრანგი დრამატურგი, ე. წ. „ფრანგული ტრაგედიის მამა“.

² რასინი ჟან ბატისტ (1639-1699), XVII საუკუნის ცნობილი ფრანგი დრამატურგი.

³ მოლიერი, ნამდვილი სახელი ჟან ბატისტ პოკლენი (1622-1673), საფრანგეთისა და ახალი ევროპის კომედიოგრაფი, კლასიკური კომედიის შემქმნელი, მსახიობი და თეატრის დირექტორი.

⁴ ბუალო ნიკოლა (1636-1711), ფრანგი პოეტი, კრიტიკოსი, კლასიციზმის თეორეტიკოსი.

ეპოქას უწოდებენ. ვოლტერი,¹ დიდრო,² დ'ალამბერი³ ფეოდალური საზოგადოების გარდაქმნის იდეებს წამოსწევენ. ვოლტერი აცამტკევრებს ინკვიზიციას. „ადამიანი თავისუფალი იბადება, თუმცა კი ის ყველგან ბორკილდადებულია“ — აცხადებს ჟან ჟაკ რუსო.⁴ ასე და ამგვარად, ერთი ფორმაციის შიგნით ახალი, კაპიტალისტური ფორმაციის იდეოლოგია მზადდება. ზედნაშენი ბაზისის შეცვლის ნიადაგს ამზადებს და ამ პროცესში ყველაზე აქტიურ მონაწილეობას იღებს. დიდი ბომარშე წერს კომედიას „ფიგაროს ქორწინება“. ეს უკვე პირდაპირი დამიზნებით სროლაა აბსოლუტიზმის შენობის მისამართით. შემდგომ, ნაპოლეონ⁵ ამ კომედიის შესახებ იტყვის: „რევოლუცია ქმდებაში“. გაიმარში იღვწის გოეთე. ახალგაზრდა შილერი „Sturm und Drang“-ის მიმართულების სათავეშია. მოცარტი თავის ღვთაებრივ მუსიკას ქმნის. ჩნდება ახალი თეატრალური ჟანრი — „მეშანური დრამა“. თეატრისთვის წერენ შერიდანი, გოლდონი, ლესინგი. თეატრი ცდილობს, ყოველდღიურობას მიუახლოვდეს. განმანათლებლები გონების ბატონობისაკენ მოუწოდებდნენ, მათ საფრანგეთის რევოლუცია განჰყვრიტეს.

ლუი-ბალეტი. ფეოდალური ფორმაციის უკანასკნელი, სულ რაღაც სამოცი-სამოცდაათი წელი. ჩნდება **როკოკოს** სტილი. ფერწერა კარგავს ძალას და სიღრმეს, მაგრამ ის ნატიფი და ლამაზია. დეკორატიული ხელოვნება ისწრაფვის, რომ მზერა ალაფრთოვანოს. სარკეებს კოპწია ხვეულებისგან შემდგარი

¹ ვოლტერი ფრანსუა, მარი, არუე (1694-1778), ფილოსოფოს-განმანათლებელი, პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, ისტორიკოსი, ვოლტერიანიზმის ფუძემდებელი.

² დიდრო დენი (1713-1784), ფრანგი მწერალი. ფილოსოფოს-განმანათლებელი და დრამატურგი.

³ დ'ალამბერი ჟან ლერონ (1717-1783), ფრანგი მეცნიერ-ენციკლოპედისტი, ფილოსოფოსი, მათემატიკოსი.

⁴ რუსო ჟან-ჟაკ (1712-1778), ფრანგი მწერალი, მოაზროვნე, კომპოზიტორი.

⁵ ბონაპარტი ნაპოლეონ (1769-1821), საფრანგეთის იმპერატორი 1804-1815 წ., სახელგანთქმული ფრანგი მხედართმთავარი და პოლიტიკური მოღვაწე, ფუძემდებელი თანამედროვე ფრანგული სახელმწიფოებრიობისა.

ნაზი. თხელი ჩუქურთმით აჩარჩოვებენ, ბუდუარებში კი რბილი ტონებია გაბატონებული. ქალები აფრიალებული ბაფთებით მორთული ჰაეროვანი ქსოვილებით იმოსებიან, ლოყაზე კეკლუც ხალს ისვამენ და ტუჩებს წითლად იღებენ.

ყველა გატაცებული, აღფრთოვანებულია ვატოს და ბუშეს ნაწარმოებებით. ვატო – ამ საუკუნის ყველაზე ტიპური მხატვარი, თავის პერსონაჟებს უაბოთი და მაქმანით ამკობს; ბუშეს – მეფის ამ პირველი მხატვრის ფუნჯს კი უთვალავი აზური და ვარდი გამოჰყავს. ამ ორი მხატვრის ტილოებზე ხუჭუჭა ბატკნები მწვანე მდელოზე თეატრალურ კოსტიუმებში გამოწყობილი მწყემსი გოგო-ბიჭების მეთვალყურეობით დასეირნობენ. ფრანგ მეფეთა რეზიდენცია – ვერსალი ახალი სალონური ცეკვების შექმნის ცენტრად იქცევა. ლუი XV-ის მეფობას თავისუფლად შეიძლება ნამდვილი მენუეტის ეპოქა ეწოდოს. ცეკვით თავად მეფეა გატაცებული. თეატრში აღზევებულია სენტიმენტალური მიმართულება.

დელაკრუა.¹ ბურჟუაზიულ წრეებში აღმოცენებულმა ახალმა მიმართულებამ აქტიურად დაიწყო ფეოდალური შენობის რყევა, რომელიც, ბოლოს და ბოლოს, ჩამოინგრა. ბასტილია დაეცა, ბარიკადებზე რევოლუციის დროშა აფრიალდა. რუჟე დე ლილი რევოლუციის პიმს – **მარსელიეზას** ქმნის. რომანტიკოსმა დელაკრუამ დღიურში ჩაიწერა: „როგორიც უნდა იყოს ცვლილებები, ისინი აუცილებელია“. ის რევოლუციისადმი მიძღვნილ მგზნებარე ტილოებს ქმნის. დომიე რევოლუციის მტრებს გესლიან კარიკატურებად გამოსახავს. პარიზიდან მოსული ამბებით აღელვებული ბეთოვენის უდიდეს მუსიკას, ახალი სამყაროს მუსიკას ქმნის. საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ თეატრიც აატოკა. ფერმწერი დავითი იმ დღეებში პარიზის ქუჩებსა და მოედნებზე თეატრალიზებულ წარმოდგენებს მართავს, რომლის მონაწილეც ხალხია. დიდი ტელმა თავისი ხელოვნებით ცდილობს, ამბობებული ხალხი შეაგულიანოს. საფრანგეთის რევოლუცია ბაზისის ახალ, კაპიტალისტურ ფორმას და ამ ბაზისის შესატყვის ზედნაშენს

¹ დელაკრუა ფერდინანდ ვიქტორ ევენ (1798-1863). ფრანგი ფერმწერი გრაფიკოსი, ევროპულ ფერწერაში რომანტიკული მიმართულების ფლამანი.

ქმნის.

(გამოვტოვით სტილი ამჟამად, რომელიც ნაპოლეონ ბონაპარტის დიქტატურის შედეგად შეიქმნა. თეატრში მას რაიმე შესამჩნევი კვალი არ დაუტოვებია).

გაეიდაწლებიდარევოლუციის შედეგებით გულგატეხილობამ ახალ სტილს შთაბერა სიცოცხლე. თავდაპირველად ინგლისში, შემდეგ კი საფრანგეთშიც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი გმირი შემოდის — მგზნებარე, აღელვებული მემბოზე, რომელიც სამყაროს გადაკეთებას ცდილობს, სოციალური ბოროტების დაუცხრომელი მამხილებელი, ხალხის ქომაგი, შთაგონებული მეოცნებე, აღსავსე მხურვალე სიყვარულით. „ერნანი“, „მანფრედი“, „სირანო“ და სხვები ახალი იდეების მატარებელნი ხდებიან.

თეატრი განიცდის რყევას, რომელიც მიწისძვრას ჰგავს. ინგრევა შემოქმედების შემბოჭველი კლასიციზმის კანონების ქვის ბასტიონები და თანამედროვეთ თეატრში ეშლებათ სრულიად ახალი, ჯერაც შეუსწავლელი სამყარო. „არც კანონი არსებობს და არც ნიმუში, ან, უფრო სწორად, არ არსებობს სხვა კანონი, გარდა ბუნების საერთო კანონებისა, რომლებიც ბატონობენ ხელოვნებაზე“. ყველა საზოგადოებრივი ურთიერთობა გადატრიალებულია. იგივე მოხდა თეატრშიც. პუდრმოყრილი გმირის ნაცვლად თავად ცხოვრება იჭრება თეატრის ფიცარნაგზე: ახალი რომანტიკული გმირი — დაუმორჩილებელი, მგზნებარე, მშვენიერი და ამაყი თავისი ამბოხით, სამართლიანობასთან შესაჭიდებლად მუდამ მზადყოფი ანდა, პირიქით, იმედგაცრუებული, მსოფლიო სევდით შეპყრობილი, მწუხარე და უძლური. ის უბრალოდ გმირი კი არ არის, არამედ სრულიად უჩვეულო, განსაკუთრებულ გარემოებებში მოხვედრილი პიროვნებაა. ბაირონის,¹ ჰიუგოს, მოგვიანებით კი, როსტანისა² და ჰოფმანსტალის³ ახალი მსოფლმხედველობის

¹ ბაირონი ჯორჯ გორდონ (1788-1824), ინგლისელი პოეტი-რომანტიკოსი.

² როსტანი ედმონ (1868-1918), ნეორომანტიზმის მიმართულების ფრანგი მწერალი და დრამატურგი.

³ ჰოფმანსტალი ჰუგო ფონ (1874-1929), ავსტრიელი მწერალი, პოეტი, დრამატურგი, დეკადენტური იდეების გამომხატველი ავსტრიულ ლიტერატურაში.

მატარებელი გმირი მიწას ოდნავ აცილებული, თუმცა კი, თავად ცხოვრებისგანა შობილი.

მწერალი ჟორჟ სანდი¹ ბალზაკთან² კამათისას ამბობდა: „თქვენ ადამიანს იღებთ ისეთს, როგორიც თვალწინ წარმოგიდგებათ, მე კი შინაგანად მოწოდებული ვარ, ისეთად წარმოვაჩინო იგი, როგორიც მინდა, რომ იყოს“. ფაქტობრივად, ეს რეალურობიდან „გაქცევის“ მცდელობა იყო. რომანტიზმი, – როგორც ბურჟუაზიული საზოგადოების ამ ახალ სტილს უწოდეს, კლასიციზმის ნორმატივებს ებრძოდა, თავად კი საკუთარს ქმნიდა, რომლებიც თავისი გემოვნებითა და იდეებით უფრო აწყობდა ახალ ფორმაციას.

XIX ათასწლეულის შუა წლებიდან რომანტიზმის გვერდით და მასთან მუდმივ ბრძოლაში ჩნდება სტილი, სახელწოდებით – რეალიზმი. „რა არის რეალიზმი? – წერდა გორკი, – მოკლედ თუ ვიტყვით: ესაა სინამდვილის ობიექტური ასახვა, რომელსაც ძალუძს, ცხოვრებისეული მოვლენების, ადამიანთა ურთიერთობების და ზასიათების ქაოსიდან გამოიტაცოს საყოველთაოდ მნიშვნელოვანი... და მისგან ცხოვრების სურათები, ადამიანთა ტიპები შექმნას“. თუკი რომანტიზმი ბაღებდა ისეთ გმირებს, როგორებიც არიან ჩაილდ ჰაროლდი, რუი ბლაზი, ახლა ხელოვნების სცენაზე პირდაპირ ცხოვრებიდან მოძერებიან გობსეები, სატინები, ჟან ჟრისტოფები, დარისპანები და ა. შ. რეალისტ შემოქმედს შეთხზული, წარმოსახული სამყარო კი არ აინტერესებს, არამედ რეალური; სამყარო, სადაც „ადამიანები ცდილობენ ყველაფერს დაეპატრონონ, ყველაფერი ხელთ იგდონ და დაიტაცონ – ორდენები, წოდება, თანამდებობა, ფული. ისინი მხოლოდ პატივმოყვარეობითა და სიხარბით ცხოვრობენ“ – ამბობს ვიქტორ ჰიუგო³ ბალზაკის გმირების შესახებ.

¹ სანდი ჟორჟ (ამანდინა აერორა ლიუსილ დიუპენი) (1804-1876), ფრანგი მწერალი ქალი.

² ბალზაკი ონორე დე (1799-1850), ფრანგი მწერალი, ევროპულ ლიტერატურაში რეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

³ ჰიუგო ვიქტორ მარი (1802-1885), ფრანგი მწერალი, ფრანგული რომანტიზმის ფუძემდებელი და თეორეტიკოსი.

რეალისტებმა, მთელი კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში, პირველად ხელოვნებაში შემოიტანეს ფულის თემა. ქალაქი მოქმედების ძირითად ადგილად იქცევა. თუკი რომანტიკოსები მხოლოდ და მხოლოდ წარმოსახვის მეშვეობით აგებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს, რეალისტებმა შემოქმედების საფუძვლად დაკვირვება და შესწავლა მიიჩნიეს. ბალზაკი წერდა: „ფრანგული საზოგადოება თავის ისტორიას თავად ქმნის, მე კი მხოლოდ მდივანი ვარ, რომელიც ამ ისტორიას იწერს“. რომანტიზმისგან განსხვავებით, რომლის გმირებიც საზოგადოებისგან ცალკე დგანან და მას, თითქოსდა, შორიდან სევდიანად ადევნებენ თვალყურს, რეალიზმის გმირები თავად საზოგადოების ცხოვრების ინტერესებით ცხოვრობენ და მასთან მრავალმხრივი ინტერესებით არიან დაკავშირებულნი. რეალისტური თეატრი – უდიდეს მწერალთა და მსახიობთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია: ესაა პ. იბსენის და ბ. შოუს თეატრები, ოსტროვსკის, გოგოლის, ტოლსტოის, ჩეხოვის, გორკის რუსული თეატრი, კლდიაშვილის ქართული თეატრი; ესაა სტანისლავსკის თეატრი, რომელმაც მსოფლიოსთვის რეალისტური თეატრის სცენური ცხოვრების კანონები აღმოაჩინა.

წამით გავიხსენოთ არისტოტელეს,¹ ბუალოს, გოეთეს² და სტანისლავსკის³ სწავლებანი თეატრის შესახებ და პარალელი გავავლოთ. ეს, ფაქტობრივად, თეატრალურ სტილთა ისტორიაა.

მთელი კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში, დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში, როგორც შემოქმედებითი აფეთქების ეულკანები, ჩნდებოდნენ უდიდესი თეატრალური სკოლები, რომლებიც ქმნიდნენ შედეგებს. თეატრს განცვიფრებაში

¹ არისტოტელე (384-322 ძვ. წ. აღ.), ძველბერძენი ფილოსოფოსი, დიალექტიკოსი, ფუძემდებელი ფორმალური ლოგიკისა, მეტაფიზიკოსი.

² გოეთე იოჰან ვოლფგანგ ფონ (1749-1832), გერმანელი პოეტი, სახელმწიფო მოღვაწე, მოაზროვნე.

³ სტანისლავსკი კონსტანტინ (სერგეევი) (1863-1938), რუსი თეატრის რეჟისორი, მსახიობი, პედაგოგი. ცნობილი სამსახიობო სისტემის ფუძემდებელი.

მოჰყავდა თანამედროვენი და თავისკენ მოუწოდებდა მათ. შემოქმედებითი აქტიურობის აღმავლობა მუდამ საზოგადოების მატერიალური და სულიერი აღმავლობის პერიოდთან იყო დაკავშირებული.

სკოლა.

ალბათ, არ იქნებოდა სწორი, სტილი შეგვეფასებინა, როგორც ერთხელ დაკანონებული და გაყინული რამ. სტილი ძალიან მრავალფეროვანი და რთული ცნებაა.

სხვადასხვა მიმართულებამ, რომელიც ერთი სტილის ხელოვნების ფარგლებშია მოქცეული, სკოლის სახელწოდება მიიღო. სკოლა – სტილის შიგნით არსებული მიმართულებაა. ეს სკოლები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, გამოჩენილი ოსტატების ან ოსტატთა მთელი ჯგუფის გარშემო იყო კონცენტრირებული, თავისებურ მხატვრულ მეთოდს ფლობდა და მათ სტილის შიგნით განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ.

თითოეული სტილი ათობით სკოლას მოიცავს და ყოველი მათგანი ერთი სტილის სხვადასხვაობას წარმოადგენს. ერთი მიმართულება წინსვლის მომასწავებელია, მეორე – მოძრაობას ამუხრუჭებს და ერთგზის აღმოჩენილს აკანონებს. არსებობს პროგრესული მიმართულებები, რომლებიც წინასწარ ჭკრეტენ და ამზადებენ მომავალ ცვლილებებს და არსებობს სკოლები, რომელთაც თავისთავად არ ძალუძთ დიდი ხელოვნების შექმნა, მაგრამ საამისოდ ნიადაგს ამზადებენ. ამ მუდმივ წინააღმდეგობასა და უკუქმედებაშია მოძრაობის და განვითარების კანონზომიერება.

სკოლები ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავდება, თუმცა არ კარგავს მხატვრულ კავშირს თავის სტილთან. ეს სკოლები ერთმანეთში კი არ უნდა ავირიოთ, არამედ ძალიან დაწვრილებით უნდა შევისწავლოთ ისინი და, რაც ყველაზე მთავარია, შეძლებისდაგვარად, ზუსტად განვსაზღვროთ ამა თუ იმ სკოლის კავშირი თავის ქვეყანასთან თუ ხალხის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან.

და აი, თანდათან ჩვენს თვალწინ გადაიშლება კაცობრიობის კულტურის გრანდიოზული მასივი, რომლის შესწავლას, გაგებას და გარკვევას, ალბათ, არაერთი სიცოცხლე დასჭირდება.

აი, უდიდესი მწვერვალის (რეალიზმის) ირგვლივ სხვადასხვა სიმაღლის მთების შარავანდედია. ნატურალიზმი, კრიტიკული რეალიზმი (გოგოლი, დოსტოევსკი), სოციალისტური რეალიზმი. მსუბუქ ნისლში იკვეთება სუფთა ფერის რეალისტური მიმართულება, რომელმაც მსოფლიოს ვან გოგი, სეზანი, გოგენი, რენუარი, დეგა, როდენი, თეატრს კი — მაქს რაინჰარდტი¹ მისცა.

ესაა იმპრესიონიზმი — უდიდესი აღმოჩენა. XIX ს-ის მიწურულსა და XX ს-ის დასაწყისში ძალიან ბევრი სკოლა და მიმდინარეობა ჩნდება. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ხელოვნების როლისა და დანიშნულების გაგების თვალსაზრისით, მხატვართა ცალკეულ ჯგუფებს შორის გარკვეული წინააღმდეგობები იჩენს თავს. მათ შორის არ არსებობს ერთიანი სტილისტური მიმართულება. ეს — ახალი სამყაროს საფუძვლების ჩამოყალიბება-გამოკვეთის პერიოდია. კაცობრიობა აფორიაქებულია, იგი ახალი სამომავლო გზების ძიებაშია. ეს პროცესი სხვადასხვაგვარად ვლინდება. ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი, სიურეალიზმი ისე ჩნდება და ქრება, რომ ვერც კი ასწრებს განვითარებას და განმტკიცებას. კიდევ შეიძლება გამოვყოთ ნეოკლასიციზმი, ნეორომანტიზმი. არსებითად, ყველას ვერც კი ჩამოთვლილი.

კაცობრიობის კულტურის მთავარ სტილისტურ სამეფოებს ისე გადავუფრინეთ, როგორც პეპელამ — ყვავილებს. ყველა მათგანი კონკრეტულ ეპოქებს, საზოგადოების წევრთა კონკრეტულ ურთიერთობებსა და მათ კონკრეტულ მსოფლმხედველობით პოზიციებს ასახავს.

ასე, ერთმანეთისგან სრულიად განცალკევებით დგანან სხვადასხვა სტილის სამეფოები თავისი განუშეორებელი

¹ მაქს რაინჰარდტი (1873-1943), ავსტრიელი რევოლუციონერი, მსახიობი. ბერლინის გერმანული თეატრის ხელმძღვანელი (1905-1933 წ.). სასცენო ხელოვნების ისტორიაში შევიდა, როგორც ნოვატორი სათეატრო ტექნიკისა.

სტილისტიკით. ამ სამეფოთა ჭიშკრებთან კი მსხვილი წარწერებია: „აღორძინება“, „იმპრესიონიზმი“, „გოთიკა“, „კლასიციზმი“, „ეგვიპტე – ძველი სამეფო“ „Sturm und Drang“ – ის ეპოქა და ა.შ. და თუმცა, ისინი ერთმანეთთან კავშირში, ერთი მეორედან გამომდინარე და ერთმანეთზე გავლენის შედეგად ჩნდებოდა, თითოეული მათგანი, თანდათან, განსაკუთრებულ, განუმეორებელ სტილთა სამეფოდ ჩამოყალიბდა და თითოეულ მათგანს საკუთარი იდეოლოგიის ბეჭედი აზის.

ვამბობთ „ბიზანტია“ და თვალწინ მაშინვე ბაზილიკა და მოზაიკა წარმოგვიდგება; ვამბობთ „ანტიკა“ და გვახსენდება პართენონი; გოთიკას „ნოტრ დამთან“ ვაკავშირებთ; მავრიტანული ხელოვნება, ჩვენს ცნობიერებაში, კორდოვას შესანიშნავი სასახლის ასოციაციას იწვევს; ვამბობთ „პოლიკლესტი“ და ბერძნული ანტიკური დემოკრატიის ხანა გვახსენდება; ვამბობთ „დავითი“ და ამ მხატვრის სახელს საფრანგეთის რევოლუციასთან ვაკავშირებთ.

და მაინც, რა არის სტილი? ძველი ბერძნები ამ ლათინური სიტყვით წერის მანერას, გადმოცემის ხერხს აღნიშნავდნენ. რატომ? ამბობენ, სტილს უწოდებდნენ ლითონის ფანქარს, რომლითაც ბერძნები ცვილის დაფაზე წერდნენ. ხელში მიჭირავს ესთეტიკის მოკლე ლექსიკონი და ვიწერ: „სტილი – ეს არის მხატვრული სისტემის, მხატვრული გამოსახვის საშუალებებისა თუ ხერხის შედარებით მყარი, ისტორიულად ჩამოყალიბებული ერთობლიობა, რომელიც ხელოვნების იდეური შინაარსის ერთიანობითაა განპირობებული“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სტილი ხელოვნებაში – ესაა ნაწარმოებების ერთად აღებული თავისებურებები, რომლებიც განასხევენ ეპოქას ან მთელი ხალხის ხელოვნებას. სტილი – ერთიანობა მრავალფეროვნებაში. სტილი – გარკვეული ეპოქის, გარკვეული კლასების მსოფლმხედველობაა, რომელიც მხატვრული სახეების მეშვეობითაა გამოხატული. სტილი – ესაა იდეოლოგია ხელოვნებაში, იდეოლოგიის ნაყოფი.

ნატურალიზმი სტილია და არა ჟანრი. როდესაც მეიერჰოლდი¹ სტანისლავსკის ბრალს სდებდა ნატურალიზმში, საუბარი სტილს ეხებოდა. მეიერჰოლდი ფიქრობდა, რომ ამ სტილით (ხერხით) არ შეიძლებოდა იმ გრანდიოზული რევოლუციური პროცესების ასახვა, რომლებიც იმხანად სახელმწიფოში ხდებოდა. ეს, ფაქტობრივად, კამათი იყო, ბრძოლა. ვახტანგოვმა,² უფრო ზუსტი მხატვრული პოზიციის ძიებისას, თავისთვის სტილიც კი მოიგონა – „ფანტასტიკური რეალიზმი“. ასე იყო ახმეტელიც. ის, რომ ახმეტელი რომანტიკულ-პეროიკული სტილის მიმდევარი იყო (ასეთი სტილი ბუნებაში არ არსებობს, მაგრამ ის უნდა გავიგოთ, როგორც „რომანტიკული“ სტილი. „განსაკუთრებული ხასიათები, განსაკუთრებულ ვითარებებში“) – ეს მისი იდეოლოგიური პოზიციაა და არა უბრალოდ, თავისთავად მხატვრული საშუალებების შერჩევა. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია.

მამ ასე, ეპოქის ეკონომიკური ბაზისი, მასზე კი აღმართულია ზედნაშენი – მოცემული ბაზისის იდეოლოგია. ეს იდეოლოგია ხელოვნებაში გარკვეული სტილით აისახება.

მაგრამ შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ სხვადასხვა სტილი (თუ მიმდინარეობა) საწარმოო ურთიერთობათა სისტემის შეცვლის საპასუხოდ მაშინვე, ერთი ბრძანების გაცემით იქმნებოდა. ეს თანდათანობითი, ხანგრძლივი პროცესებია, რომლებიც თითოეულ სახელმწიფოში განსაკუთრებულ პირობებში ჩნდებოდა და სხვადასხვა ფორმით ვლინდებოდა.

სტილი შეუშენებლად იკვეთებოდა, ნელ-ნელა ყალიბდებოდა, იხვეწებოდა. მერე კი ყველაზე მკვეთრად გენიალური მხატვრის შემოქმედებაში იჩენდა თავს და სხვებისთვის მიბადვის ეტალონად, მთელი მიმდინარეობა-სტილის შუქურად იქცეოდა. მოცემული სტილის ფარგლებში ერთი მხატვარი მეორეს ამდიდრებდა, მათ ირგვლივ კი დიდი ოდენობის ეპიგონი-ხელოსნები მრავლდებოდნენ.

¹ მეიერჰოლდი ვსევოლოდ (კარლ, კაზიმირ, თეოდორი), (1874-1940), რუსი მსახიობი, თეატრის რეჟისორი, პედაგოგი, თეორეტიკოსი.

² ვახტანგოვი ვეგენი (1883-1922), რუსი თეატრის რეჟისორი და მსახიობი.

რეჟისორმა ზუსტად უნდა იცოდეს და შეეძლოს სხვადასხვა სტილის „წაკითხვა“. ეს ისეთივე აუცილებელია, როგორც მუსიკოსისთვის – პენდელისა და ჰაიდინის, ბახისა და მოცარტის, შუბერტისა და შოპენის მუსიკას, ანდა პოლიფონიურ მკაცრ სტილსა და ვენის კლასიკურ სკოლას შორის სტილისტური განსხვავების შეგრძნება და ცოდნა.

თუკი რეჟისორი, კლასიკური ნაწარმოების დადგმაზე მუშაობისას, ვერ ამოიკითხავს ამ ნაწარმოების სტილისტურ თავისებურებებს, თუკი მხატვრის ესკიზებში ზუსტად ვერ განსაზღვრავს ეპოქის სტილს, ის ვერასოდეს მოძებნის ზუსტ სცენურ ფორმას. რეჟისორმა სტილის წაკითხვა უნდა იცოდეს, ეს მისი პროფესიის ერთ-ერთი მხარეა. კაცობრიობის ისტორია – სტილთა ისტორიაა. განა ცალკეული თეატრალური კოლექტივების დღევანდელ ხელოვნებაშიც იგივე არ ხდება? დრო იცვლება, იცვლება მიმდინარეობაც და სტილიც. სულ რაღაც ორმოცდაათი წლის განმავლობაში შეიცვალა რუსთაველის თეატრის სახე და სტილი. მაგალითისთვის ავიღოთ რამდენიმე სპექტაკლი, რომლებიც ამ თეატრში დადგმისა და შესრულების მანერის ცვლილებას ახასიათებს:

ფეხზე ოდესღაც – ანზორი – ოტელი – ოდიშის მეფე –

– როცა ასეთი სიფარულია – კავკასიური ცარცის წრე

ესა ტენდენციათა გზა, სკოლებისა და მიმდინარეობების ცვლა ერთი თეატრის ფარგლებში.

სტილი – ერთ-ერთი პრობლემათაგანია, რომელიც რეჟისორმა უნდა აითვისოს. რეჟისორის განათლების დონე, თუ გნებავთ, განისაზღვრება ამა თუ იმ სტილის ცოდნის, ამ სფეროში მისი გათვითცნობიერების ხარისხით. თეატრისთვის ეს ძალიან მნიშველოვანია. სტილი დაწერილებით უნდა შეისწავლო, ზუსტად უნდა იცოდეს ყველა მისი თავისებურება თუ ნორმა. კარგად უნდა ერკვეოდეს თეატრის სკოლებსა და მიმართულებებში, დაწყებული უძველესი ხანის თეატრიდან, ვიდრე დღევანდელის ჩათვლით. და არამარტო თეატრის, არამედ ფერწერის, მუსიკის, ქანდაკებისა და არქიტექტურის სკოლებსა და მიმართულებებშიც.

თეატრალური ხელოვნების სამეცნიერო

მაშ ასე, ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებს სინამდვილის ხატოვანი ასახვა უდევს საფუძვლად. შემოქმედი, ყოველ ჯერზე, ცხოვრების სურათების შექმნისას, მოვლენათა არსის გახსნისას, **სამყაროს ხატოვნად აღმოაჩენს**, სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს.

ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში მხატვრული სახის შექმნას ხელოვნების კონკრეტული დარგის სპეციფიკური მასალა განაპირობებს. თუკი ფერმწერის მასალა საღებავი და ტილოა, ხელოვანის იარაღი კი — ფუნჯი, მოქანდაკე მასალად იყენებს ქვას, თიხას, ხეს და ა.შ. თუკი პოეტის მასალაა სიტყვა, მუსიკოსის მასალას ბგერა წარმოადგენს. მაგრამ, აი, რა მასალა აქვს ხელთ მსახიობს? რა მასალით ქმნის თავის ხელოვნებას მსახიობი? იქნებ, ეს სიტყვაა, ჟღერადი სიტყვა, ან სულაც, მოქმედება? რეჟისორის ხელოვნების მასალა რაღა?

სხვადასხვა ხელოვნება ერთმანეთისგან კიდევ შემდეგი ნიშნებით განსხვავდება:

1. ხელოვნება, რომელიც ღროში არსებობს (მუსიკა, პოეზია);

2. ხელოვნება, რომელიც სივრცეში არსებობს (ფერწერა, ქანდაკება, არქიტექტურა);

3. ხელოვნება, რომელიც ღროშიც არსებობს და სივრცეშიც (თეატრი, ცეკვა).

შემდეგი ნიშანი, რომელიც სხვადასხვა ხელოვნებას ერთმანეთისგან განასხვავებს, არის ის, რომ არსებობს მეტ-ნაკლებად აბსტრაქტული (არ უნდა აგვერიოს აბსტრაქციონიზმში) და მეტ-ნაკლებად კონკრეტული ხელოვნების დარგები. ყველაზე აბსტრაქტული ხელოვნებაა მუსიკა, მისი ბგერითი ხატი აბსტრაქტულია. მაგრამ, როგორც კი მუსიკაში სიტყვა შემოდის, იგი მაშინვე კონკრეტული

ხდება. პოეზია უკვე გაცილებით კონკრეტულია მუსიკაზე, რადგანაც ლექსსა თუ პოემაში არსებული სიტყვა უფრო კონკრეტულ ინფორმაციას ატარებს. ლიტერატურა კიდევ უფრო კონკრეტული ხდება პროზაულ ნაწარმოებებში, პოეტური განზოგადება და პოეტური ალეგორია კონკრეტული აღწერით იცვლება.

ყველაზე კონკრეტული, უტილიტარული ხელოვნებაა არქიტექტურა, ვინაიდან არქიტექტორი, სილამაზისა და იდეის გამოხატვის გარდა, წმინდა პრაქტიკულ მიზნებზეც ფიქრობს – ადამიანისთვის სახლში ცხოვრება მოსახერხებელი უნდა იყოს.

შევადგინოთ შედარებითი სანიმუშო ცხრილი

ხელოვნება	მასალა	იარაღი	შემოქმედი
მუსიკა	ბგერა	მუსიკალური საკრავი	პიანისტი
ცეკვა	ადამიანი	ადამიანი	მოცეკვავე (ადამიანი)
პოეზია	სიტყვა	კალამი, ფურცელი	პოეტი
ფერწერა	საღებავი, ტილო	ფუნჯი	მხატვარი
ქანდაკება	ქვა, თიხა	საჭრეთელი, ჩაქუჩი	მოქანდაკე
არქიტექტურა	ბეტონი, აგური	სამშენებლო ინსტრუმენტი	არქიტექტორი
თეატრი	ადამიანი	ადამიანი	მსახიობი- ადამიანი

საკმარისია, ერთხელ შევაგლოთ თვალი სქემას, რომ ხელოვნების დარგთა ამ ჩამონათვალში თეატრის განსაკუთრებული მდგომარეობა განვსაზღვროთ: თეატრალური ხელოვნების მასალად, ინსტრუმენტად და შემქმნელად ადამიანი გვევლინება.

მსახიობი თვითონ, საკუთარი სხეულითა და ფსიქიკით, თავისივე თავისგან ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს. თეატრთან ახლოს დგას ცეკვა.

არის ხელოვნება, რომელიც მუდმივად არსებობს და არის ხელოვნება, რომელიც ცოცხლობს წამი, წუთი, საათი, ორი საათი, მერე კი სამუდამოდ ქრება. ადამიანს დღესაც შეუძლია აღფრთოვანდეს გიზეს პირამიდებით, გაოცებულმა ათვალღეროს ეგვიპტელი ნეფერტიტის თავი თუ კრანახის ტილოები, თრთოლდეს დონატელოს ქანდაკებების წინაშე და დატკბეს მოცარტის მუსიკით. მაგრამ ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ ნახავს ღუნკანის¹, სტანისლავსკის ანდა კოკლენის² ხელოვნებას. ეს ხელოვნება ამ წამს არსებობს, იგი წარმოდგენის დამთავრებისთანავე კედება და მხოლოდ მაყურებლის ცნობიერებაში ცოცხლობს, სადაც ათასგვარად გარდაიქმნება იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მაყურებლის სუბიექტური შეხედულება ცხოვრებაზე, ასევე, მისი განწყობის, დროისა და გემოვნების გავლენის მიხედვითაც.

ფიქსაციის ყველაზე თანამედროვე მეთოდებიც კი (კინო, ფოტო, მაგნიტური ჩანაწერები) უძლურია, აღბეჭდოს თეატრის წარმავალი ხელოვნება. ესაა ხელოვნების ამ დარგის ტრაგედია, მისი განუმეორებელი სპეციფიკა და განსაკუთრებულობა.

ფერმწერი, მოქანდაკე, კომპოზიტორი თავისი ოთახის სიჩუმესა და სიმყუდროვეში ქმნის და მხოლოდ ნაწარმოებზე მუშაობის დასრულების შემდეგ აჩვენებს მას მაყურებელსა თუ მსმენელს. თეატრალური ხელოვნება კი მაყურებლის თვალწინ იქმნება, მისი აქტიური მონაწილეობით და იქვე, იმწამსვე კედება. შემდეგი სპექტაკლი ზომ უკვე სულ სხვაა, ვიდრე ის იყო გუშინ, ანდა ხვალ იქნება.

თეატრალური ხელოვნების ყველა საუკეთესო ნაწარმოები თანამოაზრეთა დიდი შემოქმედებითი კოლექტივის შრომის შედეგია. კოლექტივიზმი – ამ ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე

¹ ღუნკანი აისიდორა (დორა ენგელა), (1877-1927), ამერიკელი მოცეკვავე-ნოვატორი.

² კოკლენი ბენუა-კონსტან უფროსი (1841-1909), ფრანგი მსახიობი და თეატრის თეორეტიკოსი.

განმასხვავებელი ნიშანთაგანია, მისი ბუნებაა. ხელოვნების ყველა დარგი თეატრში იმისთვის იყრის თავს, რომ სცენაზე ერთობლივად შეასხას ზორცი სცენურ მხატვრულ სახეს. ეს შემოქმედთა კოლექტივია, რომლებიც თვისობრივად სრულიად ახლის შესაქმნელად აერთიანებენ ძალებს.

მართლაც, ფერმწერი ზომ თავის პეიზაჟებს სახელოსნოში წერს, მაგრამ დეკორაცია, რომელიც მისი ესკიზების მიხედვითაა შექმნილი, დამოუკიდებელი ნაწარმოები კი არ არის, არამედ მთლიანი მხატვრული სახის მხოლოდ ნაწილია. ის მთელის ნაწილს წარმოადგენს და არა მხატვრული სცენური სახის მთელს. მხატვარს სპექტაკლის ავტორს ვერ უწოდებ, იგი მხოლოდ თანაავტორია.

პოეტები, მსახიობები, რეჟისორები, კომპოზიტორები, მუსიკოსები, გრიმორები, მოცეკვავეები, დეკორატორები, ელექტრიკოსები, ბუტაფორები, ღურგლები, მექანიკოსები სპექტაკლის შემქმნელთა უზარმაზარ არმიას შეადგენენ.

რა საინტერესოა, როდესაც ბოლო სამონტაჟო რეპეტიციებს აკვირდები, როდესაც სცენა და ყველაფერი მის ირგვლივ ჭიანჭველების აშლილ ბუდეს წააგავს. ხელოვნების ცალკეული დარგების მიერ მანამდე მომზადებული კომპონენტები შეკავშირდებიან, შეერწყმიან ურთიერთს და ერთიან სცენურ სახეს ქმნიან. გავიხსენოთ, თუნდაც, კარელ ჩაპეკის მშვენიერი იუმორისტული მოთხრობა „ეს როგორ კეთდება“.

თუკი არ გვაქვს პიესა, რას ითამაშებს მსახიობი, მაგრამ თუკი არ გვეყოლება მსახიობი, მაშინ პიესა თაროზე დაიდება და ის მხოლოდ ლიტერატურული და არა სცენისთვის განკუთვნილი ნაწარმოები იქნება. მხოლოდ თეატრი ანიჭებს პიესას მეორე, ჭეშმარიტ ცხოვრებას.

აბრეშუმის ჭიისა არ იყოს, რომელიც პეპლის დაბადების მხოლოდ ერთ ეტაპს წარმოადგენს, პიესაც მხოლოდ შუალედური ეტაპია თეატრისა.

ამბობენ, თეატრი „დითირამბისგან“ წარმოიშვაო. სიტყვა „დითირამბი“ ბერძნულიდან ითარგმნება, როგორც „ორჯერ შობილი“. აი, რას გვიყვება ამის შესახებ მითი: „ზევსმა –

დმერთებისა და ადამიანების მამამ, იმისთვის, რომ ეკვიანი ცოლისგან (რომელმაც ჯერ არდაბადებული ჩვილის დედის დალუპვა მოასწრო) თავისი არაკანონიერი შვილი, ღიონისე დაეცვა, ბავშვი გაჩენამდე თავისი ბარძაყით ატარა“. ამგვარად, ღიონისე ქვეყნად მეორედ დაიბადა, ამიტომაც შეარქვეს მას მეტსახელად ღითირამბი – ორჯერ დაბადებული.

თეატრალური წარმოდგენა – სპექტაკლიც ზომ ორჯერაა დაბადებული: პირველად იგი დაიბადა როგორც პიესა, ხოლო მეორედ – როგორც სპექტაკლი!

თეატრის მუშაობის ყოველი წუთი კოლექტიურია. თეატრის თითოეული მოღვაწე თუ თითოეული საამქრო, პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ერთმანეთზეა დამოკიდებული, ყველა ერთად კი – მრავალსახა კოლექტივია, რომელსაც რეჟისორი ხელმძღვანელობს. რეჟისორის გარეშე არ არსებობს თანამედროვე თეატრი.

მხატვარ-დემოკრატი, რომელიც ფიზიკურად არ იმყოფება სცენაზე, მუდმივად მსახიობის გვერდითაა, მისი წყალობით მსახიობი ცხოვრების ილუზიით ანდა, პირიქით, პირობითი თეატრალური კონსტრუქციით არის გარემოცული, რაც მას საკუთარი ხელოვნების შექმნაში უწყობს ხელს. მსახიობს აცვია კოსტიუმი, რომელიც დაოსტატებული თეატრალური მკერავის შეკერილია, აცვია ფეხსაცმელი, რომელიც მხატვრის ესკიზების მიხედვითაა მეწალის მიერ შექმნილი, პარიკი, რომელიც მას ახურავს – პარიკმახერისა და მხატვრის შრომის შედეგია, ხმალი, რომელიც ხელთ აქვს, ბუტაფორიის საამქროს ცხრაკლიტულებშია „გამოჭდილი“ – ამ თავისებურ სამყაროში, რომელიც საინტერესო ადამიანებითაა დასახლებული, ადამიანებით, რომლებსაც შეუძლიათ, რაც გინდა, ყველაფერი გააკეთონ და რომლებიც სპექტაკლს ყველა აუცილებელი აქსესუარით ამარაგებენ.

მსახიობი ელექტრიკოსის ოსტატობის მეშვეობით ნათდება. „თეატრის უკლებლივ ყველა მუშაკი სპექტაკლის თანაშემქმნელია“. თითქოს, აპოლონმა თავისი ცხრავე მუზა შეკრიბა, აიძულა ისინი, მეგობრულად ემუშავათ და საჭირო

დროს ერთმანეთს დახმარებოდნენ, შეერთებული ძალისხმევით მთლიანი მხატვრული ნაწარმოები შეექმნათ. ხელოვნება, თავისი ბუნებით, იმედის გამოხატულებაა.

გავიხსენოთ თიხის ცხოველები, რომლებსაც პირველყოფილი მოცეკვავე მონადირეები იმისთვის განგმირავდნენ, რომ მხეცს შემწყნარებლობა გამოეჩინა და საკუთარი თავის მოკვლის უფლება მიეცა. ასევე, მთელი თეატრალური კოლექტივი, რომელშიც თითოეული თავისი ხელოვნების ურთიერთშერწყმით ერთ სპექტაკლს ძერწავს, რომლითაც ცდილობს, უკეთესი მომავლის იმედი გამოხატოს. თეატრალურ ხელოვნებას განსაზღვრავენ, როგორც სინთეზურს, ვინაიდან, ცალკეული კომპონენტები, თითქოსდა „სპექტრში“ გაერთიანებულნი, სრულიად ახალ ხელოვნების ნაწარმოებს – სპექტაკლს ქმნიან. სპექტაკლი რამდენიმე ავტორის შემოქმედებითი მუშაობის ორგანული შეერთების შედეგია და ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი სპექტაკლის შექმნაში მონაწილე თითოეული მათგანი თავის წილ სამუშაოს დადგმის ჩანაფიქრთან (რომელიც ყველასათვის ერთია) შესაბამისად ასრულებს. ამგვარად, თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოები, სპექტაკლი, ავტორ-შემოქმედთა მთელი კოლექტივის ნაყოფს წარმოადგენს.

„ეს დიდი, შეკრული და კარგად შეიარაღებული არმია თეატრის მაყურებელზე ერთობლივი მეგობრული იერიშით ზემოქმედებს და ათასობით ადამიანის გულს უნისონში აძგერებს“ (სტანისლავსკი).

თეატრალური ხელოვნების ეს საცეცხველი ნიშანი სრულიად უცხოა ყველა სხვა ხელოვნებისთვის: მოქანდაკე ფიგურას თავის სახელოსნოში ძერწავს, პოეტი მაგიდასთან ქმნის, კომპოზიტორი კი – ინსტრუმენტთან. მხოლოდ ორკესტრის რეპეტიციები მოგვაგონებს ხოლმე რაღაცით თეატრის კოლექტივიზმს და კიდევ ხელოვნების ის დარგები, რომლებიც თავისი ბუნებით უახლოვდება თეატრს – ოპერა და ბალეტი.

არსებობს ხელოვნების დარგები, რომლებიც უშუალოდ

ასახავს გარემომცველ სამყაროს, ხელოვნების სხვა დარგების დახმარების გარეშე ქმნის მხატვრულ სახეს. ასეთია ლექსი, რომელიც რაიმე კონკრეტული მოვლენის გამოა შექმნილი, პეიზაჟი, ნატურმორტი, პორტრეტი, სიმღერა თუ მელოდია. მაგრამ არსებობს დარგები, რომლებიც ადრე შექმნილს იყენებს. ეს გახლავთ პიანისტის ხელოვნება, რომელიც კომპოზიტორის მუსიკას ასრულებს, ესაა კომპოზიტორის ხელოვნება, რომელიც ლიტერატურული ხელოვნების ნაწარმოების მიხედვით ქმნის ოპერასა თუ ბალეტს, ესაა თეატრი, რომელიც საექტაკლს დრამატურგის პიესის მიხედვით ღვამს. მაგრამ დრამატურგიც ხშირად სარგებლობს ხოლმე ადრე შექმნილი ნაწარმოებებით. მაგალითისთვის ავიღოთ შექსპირის ტრაგედია „რომეო და ჯულიეტა“, რომელიც მატეო ბანდელოს ცნობილი იტალიური ნოველის მიხედვითაა დაწერილი, ანდა ავიღოთ ფერმწერი, რომელიც სურათსა თუ ფრესკას ბიბლიური თქმულების მიხედვით ქმნის, ანუ მისთვის ამოსავალია ადრე შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოები.

აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ არსებობს (პირობითი სახელწოდებით) ერთსაფეხურიანი და ორსაფეხურიანი, ანუ ორიგინალური და წარმოებული ხელოვნება. თეატრალური ხელოვნება აუცილებლად ორსაფეხურიანია. ეს ამ ხელოვნების სპეციფიკური ნიშანია.

მაშასადამე, თეატრის ხელოვნება სხვა ხელოვნებათაგან იმით განირჩევა, რომ:

1. ამ ხელოვნების მასალას წარმოადგენს ადამიანი;
2. ეს ხელოვნება დროსა და სივრცეში არსებობს;
3. იგი ძალიან კონკრეტულია;
4. ეს ხელოვნება წუთიერია, მხოლოდ იმ წამს, მაყურებლის თვალწინ იქმნება;
5. თეატრალური ხელოვნება – კოლექტივის ხელოვნებაა და არა ერთი ადამიანის;
6. იგი წარმოადგენს მრავალი კომპონენტის სინთეზს და არა მათ ნაკრებს;

7. იგი უცილობლად სხვა ხელოვნებისგან არის წარმოებული.

კიდევ რა? კიდევ ერთხელ ის, რითიც დავიწყეთ:

თეატრალური ხელოვნების ძირითადი სპეციფიკური თავისებურებაა ადამიანი, რომელიც ერთდროულად თავისი ხელოვნების მასალაც არის, იარაღიც და შემქმნელიც. აი, რას წერს ამის შესახებ უდიდესი ფრანგი მსახიობი კოკლენ-უფროსი:

„როდესაც ფერმწერს სურს პორტრეტის დახატვა, იგი დაისვამს მოდელს, ფუნჯით მოინიშნავს ყველა იმ ნაკვთს, რომელსაც მისი გამოცდილი მზერა შეამჩნევს, შემდეგ ხელოვნების ჯადოსნური ძალით ტილოზე გადაიტანს და მისი ქმნილებაც დასრულებულია“.

„როდესაც მსახიობი ქმნის პორტრეტს, სხვა სიტყვებით – თავის როლს, ის, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებით და მრავალჯერადი წაკითხვით უნდა ჩაუღრმავდეს ავტორის განზრახვას, გაარკვიოს მოქმედი პირის მნიშვნელობა, ჭეშმარიტებისადმი მისი ერთგულება, საკუთარი ჩანაფიქრის მიხედვით ასახოს მოქმედი პირი და ბოლოს, იგი ისეთად დაინახოს, როგორიც უნდა იყოს. ამ წუთიდან მისი მოდელი მზადაა. „და მხოლოდ ახლა, მსგავსად ფერმწერისა, მსახიობი „იჭერს“ თითოეულ შტრიხს, ოღონდაც ის ტილოზე კი არა, პირდაპირ საკუთარ თავზე გადააქვს“.

„მსახიობის იარაღი თავად მსახიობია. მისი ხელოვნების მასალა, ის ნივთიერება, რომელსაც იგი ამუშავებს და ცვლის, რომ რაღაც შექმნას, მისი საკუთარი სახეა, მისი სხეულია, მისი ცხოვრებაა. აქედან გამომდინარე, მსახიობში ორი ადამიანი არსებობს: ერთი, რომელიც ქმნის და მეორე, რომელიც წარმოადგენს მასალას. პირველი მათგანი ჩაიფიქრებს მოქმედ პირს, რომელიც უნდა განასახიეროს, მეორე კი ამ ჩანაფიქრს განახორციელებს. ეს გაორება მსახიობის დამახასიათებელი თვისებაა“ (კოკლენი-უფროსი).

მართლაც, თუკი თეატრალურ ხელოვნებაზე ვიმსჯელებთ, მსახიობის როლი თეატრში განსაკუთრებულია, იმიტომ, რომ

თეატრს შეიძლება წაართვა ყველაფერი – შესანიშნავი შენობაც, პიესაც, მხატვარიც, – თავისი მშვენიერი დეკორაციებითურთ, ორკესტრიც, თავად სცენაც კი, მაგრამ მსახიობის გარეშე შეუძლებელია თეატრის არსებობა ისევე, როგორც მუსიკა ვერ იქნება ბგერის გარეშე, პოეზია – სიტყვის გარეშე, მოქანდაკე კი – გრანიტის გარეშე.

„მაგრამ, აი, მოედანზე გამოვა სამი მსახიობი, მიწაზე პატარა ნოხს დააფენენ და თამაშს დაიწყებენ – ეს უკვე თეატრია. თეატრალური წარმოდგენის დედაარსიც სწორედ ეს არის“ (ნემიროვიჩ-დანჩენკო¹).

ყველანი – დრამატურგიც, მხატვარიც, კომპოზიტორიც, გამნათებელიც, გრიმიორიც თავიანთ ძალებს თეატრის ცენტრალური ფიგურისკენ – მსახიობისკენ წარმართავენ. მხოლოდ მსახიობის ხელოვნებას ძალუძს, მოახდინოს სასწაული.

მხატვარმა რაგინდ კარგად გამოსახოს ზღვა, თუ მსახიობი ამ პეიზაჟის ფონზე ისე იმოქმედებს, როგორც ოთახში, ილუზია დაიმსხვრევა და მხატვრის მცდელობა ფუჭი აღმოჩნდება. მაყურებელი არ დაიჯერებს, რომ მის წინაშე ზღვაა, სტიქიაა. და პირიქით, თუკი მსახიობი სწორად იმოქმედებს, ანუ, თავის გმირს ისეთ ქცევას მოუძებნის, რომელიც ზღვასთან მყოფი ადამიანისთვის იქნება დამახასიათებელი, მაყურებელი მას დაუჯერებს, თუნდაც მის უკან, ფონზე არაფერი იყოს გამოსახული.

რა თვისებებით უნდა იყოს დაჯილდოებული ადამიანი, რათა უფლება ჰქონდეს, იყოს მსახიობი?

დაუგრუნტავ ტილოზე შემხმარი საღებავებით და უეარგისი ფუნჯებით ხატვა, რაც გინდა საინტერესო ჩანაფიქრი იყოს, ფუჭი გარჯაა. ფერმწერს ელასტიკური, მგრძნობიარე ხელი უნდა ჰქონდეს, ფერები თხლად უნდა იყოს გაგლეხილი, ტილო – კარგად დაგრუნტული, ფუნჯები კი – სუფთა და „მსუყე“. ასევეა მსახიობის მასალაც: მისი სხეული, ხმა, ფსიქიკა მზად უნდა იყოს შემოქმედებისთვის. მსახიობის

¹ ნემიროვიჩ-დანჩენკო ვლადიმირ (1858-1943), რუსი რეჟისორი, პედაგოგი, დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე.

ხელები, თითები, ფეხები, მთელი მისი ორგანიზმი უნდა იყოს ჯანმრთელი, მისი სხეული — მოქნილი, პლასტიკური, რომ შეძლოს, შეასრულოს ნებისმიერი გარეგნული ნაზატი, რასაც კი „უზენაესი მმართველი“ — მსახიობის ცნობიერება, მისი „მართვის ცენტრი“ დაუკვეთავს. მსახიობს ჯანმრთელი ფსიქიკური აპარატი უნდა ჰქონდეს. ფსიქიკური აპარატი — ის ძირითადი რამაა მსახიობის ხელოვნებაში, სადაც იქმნება, „ვროდება“, ყალიბდება მხატვრული სახე, რომელიც შემდეგ, თანდათან მსახიობის სხეულით, სახით, ხელებით, თვალებით, თითებით, მთელი მისი გარეგნობით ვლინდება.

მსახიობს უნდა შეეძლოს ლოგიკური აზროვნება, იგი ძალიან განათლებული უნდა იყოს, უნდა შესწევდეს უნარი, ფაქიზად აღიქვას გარემომცველ სამყაროში მომხდარი ნებისმიერი მოვლენა; უნდა ჰქონდეს ბუნებრივი ნიჭი, მძაფრად აღიქვას სხვათა განცდები, იმ ადამიანებისა, რომლებიც ცხოვრების გზაზე შეხვედრიან, ვის შესახებაც წიგნში წაუკითხავს, სხვათა მონაყოლიდან გაუგია, ანდა სურათზე, ფოტოსა თუ კინო-ეკრანზე უნახავს. მსახიობი ტემპერამენტია უნდა იყოს, ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ მოვლენაზე რეაქციის დროს მისი ემოციური აფეთქება — ნიჭიერი მსახიობის უცილობელი ნიშანია. მსახიობი უნდა ფლობდეს არაჩვეულებრივად განვითარებულ შემოქმედებით ფანტაზიას, მან წარმოსახვაში მომენტალურად უნდა შეძლოს, შეთხზას თავისი გმირის წერილმანებადღე დაზუსტებული გარემომცველი სამყარო, ქცევა თუ ქცევითი ქარგა იმ ადამიანის ცხოვრებისა, რომლის განსახიერებასაც ცდილობს. მას უნდა შესწევდეს უნარი, დაინახოს და გაიგონოს ჭეშმარიტად მშვენიერი იმ სამყაროში, რომელშიაც ცხოვრობს: იქნება ეს ბგერა, მოძრაობა, ხაზი, სიტყვა თუ ბუნების მდგომარეობა; უნდა შესწევდეს უნარი, უსულო საგანში სულიერი არსება დაინახოს. მას უნდა ჰქონდეს ჰარმონიისა და ტემპო-რიტმის შეგრძნება, უნდა იყოს დაკვირვებული და ასევე ჰქონდეს კონცენტრირებული, მყარი, ნებელობითი ყურადღება. ამას ყველაფერს ემატება ისიც, რომ მსახიობი უნდა იყოს მომთმენი, შეუპოვარი, უნდა იცოდეს თავის დაჭერა, უნდა იყოს

აუღელვებელი, თავშეკავებული, ჰქონდეს რკინის ნერვები და ა. შ. და კიდევ მრავალი, მრავალი რამ, რაც მეტი სმეტად ბევრია ერთი ადამიანისთვის.

ამასთანავე, აუცილებელია, მსახიობს ჰქონდეს სასიამოვნო მჟღერი ხმა, რომელსაც იგი კარგად უნდა ფლობდეს, უნდა ჰქონდეს კარგად გავარჯიშებული საარტიკულაციო აპარატი, მისი მეტყველება უზადო უნდა იყოს; იგი დაკვირვებული უნდა იყოს, მას კარგად უნდა ჰქონდეს გავარჯიშებული მეხსიერება. იგი ლამაზი უნდა იყოს, წარმოსადეგი, უნაკლო, ხალხისგან რაღაცით გამოირჩეოდეს, მზერას იპყრობდეს, ის უნდა გაინტერესებდეს და მისი ცქერა სიამოვნებას განიჭებდეს. სწორედ ასეთი თვისებებით იყვნენ დაჯილდოებულნი სამსახიობო სამყაროს საუკეთესო წარმომადგენლები.

თავი IV

„ადამიანი, რა თქმა უნდა, სისტემაა (უხეშად რომ ვთქვათ – მანქანა), რომელიც, ისევე, როგორც ბუნებაში არსებული ნებისმიერი სხვა სისტემა, ბუნების ერთიან და გარდუვალ კანონებს ექვემდებარება; მაგრამ ეს სისტემა, თუკი მას თანამედროვე მეცნიერული ხელვის პორიზონტიდან შევხედავთ, ერთადერთია, რომელსაც უმაღლესი თვითრეგულირების უნარი აქვს“.

ი. პავლოვი

სამსახიობო ხელოვნების პირველადი ელემენტები

ადამიანს ხელოვნების შედეგები ალაფრთოვანებს და, იმავე დროს, მათი შექმნის საიდუმლოებაზეც ჩააფიქრებს. როგორ შეიქმნა ისინი, შემთხვევით თუ რაღაც კანონების მიხედვით? როგორ იწყებოდა შემოქმედებითი პროცესი, როგორ ვითარდებოდა იგი?

რამ აიბულა, მაგალითად, როდენი, შეექმნა „მოაზროვნე“? იქნებ, მოქანდაკე საღღაც პარკში, სკამზე მჯდომმა შემთხვევით ჩაფიქრებულმა ადამიანმა გააოცა? იქნებ, ეს საკუთარი სულიერი მღვდმარეობის გაღმოცემის სურვილი იყო? იქნებ, ფიგურის შექმნის ბიძგი, შემოქმედის ფიქრი იყო სამყაროს მოუწყობლობაზე, ან იქნებ, სურვილი, ზოტბა შეესხა ადამიანის გონებისა და მისი აზროვნების უნარისათვის?

რამდენი დრო, შრომა, თიხა, ქაღალდი დაიხარჯა იმისთვის, რომ თუნდაც ერთი ასეთი შედეგრი შექმნილიყო. რამდენი ფანტაზია, ნიჭი, ემოცია, ფიქრი, ზუსტი ცოდნა იყო აუცილებელი იმისთვის, რომ თიხა დამორჩილებოდა მოქანდაკეს, „მოაზროვნე ადამიანის“ ფორმა მიეღო და მიმსგავსებული, დამაჯერებელი გამხდარიყო. რამდენ ხანს არ „იკვეთება“ მარმარილოს ნატეხიდან მომწიფებული აზრი, ან იგი სწორად მოძებნილი სიტყვების ზუსტ მწკრივად ვერ იგება მწერალთან, ანდა არ

ვლინდება მსახიობის ემოციური, დამაჯერებელი თამაშით. როგორ უძნელდება მსახიობს, დაიმორჩილოს თავისი ფსიქიკა, სხეული, გუნება-განწყობა, ემოციები, დაბოლოს, აზრები, რათა სცენური სახე ცხოვრებისეულის „ხატად და მსგავსად“ შექმნას.

როდენისთვის, რომელიც მარმარილოს აცლიდა „ყოველივე ზედმეტს“, უფრო ადვილი იყო ეს, მაგრამ რა ღლეშია მსახიობი, რომელსაც ცხოვრების დამაჯერებელი სურათის შექმნისას აბსოლუტურად ყველაფერი – ხელი, ფეხი, სხეული, ფსიქიკა ხელს უშლის და არ ემორჩილება მას.

მსახიობის თვალები, მეტყველება, ხმა, მთელი მისი არსება უჯანყდება იმ ძალადობას, რომელიც უნდათ, რომ მასზე გამოიყენონ. მის ორგანულ ბუნებას არ სურს, „გადაეწყოს“, სხვა ადამიანად „ჩამოყალიბდეს“, არ სურს, პირობითი უპირობოდ მიიღოს. ბუნებრივი მორცხვობა და სცენის წინაშე შიში მასში საშინელ მღელვარებას იწვევს. მან მარმარილოსა და თიხისგან კი არა, საკუთარი სხეულისა და ფსიქიკიდან უნდა შექმნას სხვა ადამიანი, რომელიც ღღეს ცხოვრობს მის ქალაქში, ანდა ათასი წლის წინ ცხოვრობდა, ანდა რომელმაც შეიძლება, ასი წლის შემდეგ იცხოვროს.

როგორ უნდა მიაგნოს მან ადამიანის ყოფიერების არსის ამ ფორმულას, როგორ უნდა შექმნას მან სცენაზე „ადამიანის სულისა და სხეულის“ ცხოვრება? როგორ უნდა შექმნას მან სცენაზე ქცევა, რომელიც მსგავსი იქნება ადამიანის ქცევისა ცხოვრებაში. ბუნებრივი ქცევის სულ მცირე დეტალის გამოტოვებაც კი დაარღვევს საერთო სურათს და დაამახინჯებს სცენურ სიმართლეს. ჩვენ ხომ ადამიანის განცდების, ემოციებისა და აზრების თაობაზე მხოლოდ და მხოლოდ მისი ქმედების, საქციელის მიხედვით შეგვიძლია, ვიმსჯელოთ.

რასი მდგომარეობს სცენური თამაშის არსი?

„თამაშო – ნიშნავს, დააკვირდე, მიბადო (საკუთარ წარმოსახვაში გაატარო – მ. თ.) და გადმოსცე“.

ჯორჯი სკოტი¹

¹ სკოტი ჯორჯი კემპელ (1927-1999), ამერიკელი მსახიობი, რეჟისორი და პროდიუსერი. ამერიკული კინოაკადემიის ჯილდოს ოსკარის მფლობელი.

თამაშობს ყველა — ცხოველიც, ბავშვიც, მოზრდილი ადამიანიც. თამაში ისეთივე ბიოლოგიური აუცილებლობაა უმაღლესი განვითარების ცხოველებისთვის, როგორც ნადირობა, კვება, ძილი, სქესობრივი ლტოლვა და ა.შ. თამაში, ზედმეტი ენერგიის დახარჯვის, ხოლო, რაც მთავარია, ობიექტურ სინამდვილესთან ზიარების საშუალებაა. თამაში, თითქოსდა, რაიმე პრაქტიკულ მიზანს არ ისახავს. მაგრამ, როგორც აღნიშნავენ, ცხოველების თამაშები იმ მოძრაობებისა და ქმედებებისგან შედგება, რომლებიც მათთვის აუცილებელია ყოველდღიურ ცხოვრებაში. კატის კნუტი ძაფის გორგლით თამაშობს, რომელსაც ხან თავს ესხმის, ხან ემალება, ხან ეპარება. ლეკვები ერთმანეთს დასდევენ, „თავს ესხმიან“, „კბენენ“, „გარბიან“. ძალიან საინტერესოა, ამ თამაშებს ზოოპარკში, „მოზარდთათვის“ განკუთვნილ ვოლიერებში დააკვირდე, სადაც სხვადასხვა ცხოველის „პატარები“ გაითამაშებენ ხოლმე „სცენებს“ მომავალი ცხოვრებიდან. მტაცებლები სწავლობენ კვალის მიგნებას, თავდასხმას, ბუბუნვორები — ფხიზლად ყოფნას, გაქცევას. ისინი მხოლოდ იმ სიტუაციებს ამუშავებენ, რომლებთან შეგახებაც მომავალში მოუხდებათ. ფაქტობრივად, ისინი „თავიანთი სამყაროს მოდელირებას“ ახდენენ, მაგრამ ცხოველი ამას ცნობიერად კი არ სჩადის, როგორც ადამიანი, არამედ რეფლექსის შედეგად, რომელიც მას გენეტიკური გზით გადაეცემა.

შესაძლოა, უკვე ცხოველების თამაშებში არსებობდეს „ფანტაზიის“ ელემენტი და ისიც, რასაც სტანისლავსკი „თუ რომ“-ს („если бы“) უწოდებს.

მაღალი განვითარების ცხოველების „გაადამიანებასთან“ ერთად თამაშობებიც უფრო ორგანიზებულ ფორმებს იღებს. საუკუნეთა განმავლობაში თამაში რიტუალად იქცევა. პალეოლითის ეპოქაში ჩვენ უკვე ვხვდებით მონადირეთა რიტუალურ პანტომიმებს. ესეც თამაშია, ესეც გარკვეული ცხოვრებისეული სიტუაციების მოდელირება და იმ აუცილებელ ჩვევათა შემუშავებაა, რომლებსაც პირველყოფილი ადამიანი ბუნების ძალებთან ჭიდილში იძენს. ადამიანი ყოველთვის

ცდილობს, თავის „თამაშობებში“ რეალურს მიმსგავსებული სიტუაცია შექმნას. იგი ცდილობს, ზუსტად მიბაძოს ცხოველის მოძრაობებს, მის ზნესა და ჩვეულებებს ნადირობის დროს, ასევე – მონადირის ქცევას, როდესაც იგი ნადავლს დაეწევა, ანდა შეძრწუნებული გაურბის ნადირს, ანდა მოწინააღმდეგეზე გამარჯვებას ზეიმობს და ა.შ.

„გაიგო ატომის აგებულება – საბავშვო თამაშია იმასთან შედარებით, რომ გაიგო ბავშვის თამაში“ – ეს აფორიზმია. ბავშვები თამაშისთვის ჯოხს იყენებენ: ერთი წარმოსახულ ცხენს მიაჭენებს, მეორე იმავე ჯოხს იარაღად ხმარობს, უმიზნებს, ისერის და საკუთარი გასროლით სასიკვდილოდ დაჭრილი, ძირს ეცემა. ბიჭი, რომელიც მისივე ფანტაზიით შეთხზულ სამყაროშია მთლიანად წასული, მძლავრს განასახიერებს, ენერგიულად ატრიალებს საჭეს, მიჭრის ქუჩაში, მოსახვევებში ამუხრუჭებს და დროდადრო სიგნალს აძლევს გამგებლებს. შეიძლება, ხშირად დაეკვირდეთ ბავშვებს, რომლებიც საკუთარ ხილვებში არიან ჩაბირულნი და მათი ამ ხილვებიდან გამოყვანა, ჩვეულებრივ, ძალიან ძნელია ხოლმე. გოგონები „სკოლობანას“ თამაშობენ. „მასწავლებელი“ ერთ-ერთ „მოსწავლეს“ ორიანს უწერს. „ოროსანი“ ღრიალით გარბის ნამდვილ დედასთან და ჩივის, რომ უსამართლოდ მოექცნენ. ბავშვების თამაშობები მათი გარემომცველი სამყაროს შესახებ კოდირებულ შეტყობინებებს ჰგავს, მაგრამ ეს შეტყობინებები ძალიან პირადულია. ეს მათი საკუთარი აზრია იმ მოვლენებზე, რომლებსაც ისინი ხედავენ, ზოგჯერ კი თავად არიან მათი მონაწილეები. ა. ლობროვიჩი¹ წერს: „ბავშვი იწყებს უფროსი ადამიანის მიბაძვას, მაგრამ აქ მხოლოდ პოზების, მოძრაობების თუ ხმის განმეორება-ათვისება კი არ ხდება, არამედ – როლების შეთვისება. წლინახევრის-ორი წლის გოგონა თოჯინას აძინებს, იგი დედის როლში შედის და დედასთან მიმართებაში საკუთარ როლსაც განსაზღვრავს – პატარა არსების როლს, რომელიც უნდა დააძინო“.

ბავშვის წარმოსახვა თამაშის მეშვეობით ადამიანის

¹ ლობროვიჩი ანატოლი (1933-2003). რუსი მწერალი და პოეტი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, ექიმი-ფსიქიატრი, ავტორი პოპულარული წიგნებისა ფსიქოლოგიასა და ფსიქიატრიაში.

ცხოვრების ყველა მხარეს მოიცავს: თამაშობენ „სკოლობანას“, „ომობანას“. „მაღაზიობანას“, „დედობანას“, „მამობანას“, „საავადმყოფობანას“ და ა.შ.

ბავშვი, განსაკუთრებული ძალისხმევის გარეშე, თავისი წარმოსახვით ქმნის რეალური სინამდვილის ილუზიას, უსაზღვროდ სჯერა მისი და ისე მოქმედებს ამ „სინამდვილეში“, როგორც დაგროვილი ცხოვრებისეული გამოცდილება კარნახობს. უსასრულოდ მრავალფეროვან სიუჟეტებში, რომლებიც ბავშვების მიერაა შესრულებული, მათ მიერ ცხოვრების „ფილოსოფიური“ გააზრება ვლინდება.

ბავშვი გარკვეულ ასაკამდე თამაშობს, შემდეგ თამაშის აუცილებლობა და მოთხოვნილება ქრება და მხოლოდ იმ ადამიანებს არ უჭრებათ, რომლებისთვისაც ეს პროცესი მთელი ცხოვრების მანძილზე გრძელდება. ეს ადამიანები, ჩვეულებრივ, მსახიობები ხდებიან ანუ ადამიანები, რომლებსაც ძალუძთ, სცენაზე „ადამიანის სულისა და სხეულის“ ცხოვრების დამაჯერებელი, მართალი სურათი შექმნან.

ადამიანის სცენაზე „თამაშის“ ელემენტარულ კანონებში რომ გავერკვეთ, უწინარეს ყოვლისა, აუცილებელია, გარემომცველ სინამდვილეზე გავამახვილოთ ყურადღება და დავაკვირდეთ ადამიანის ბუნებრივ ქცევას ცხოვრებაში.

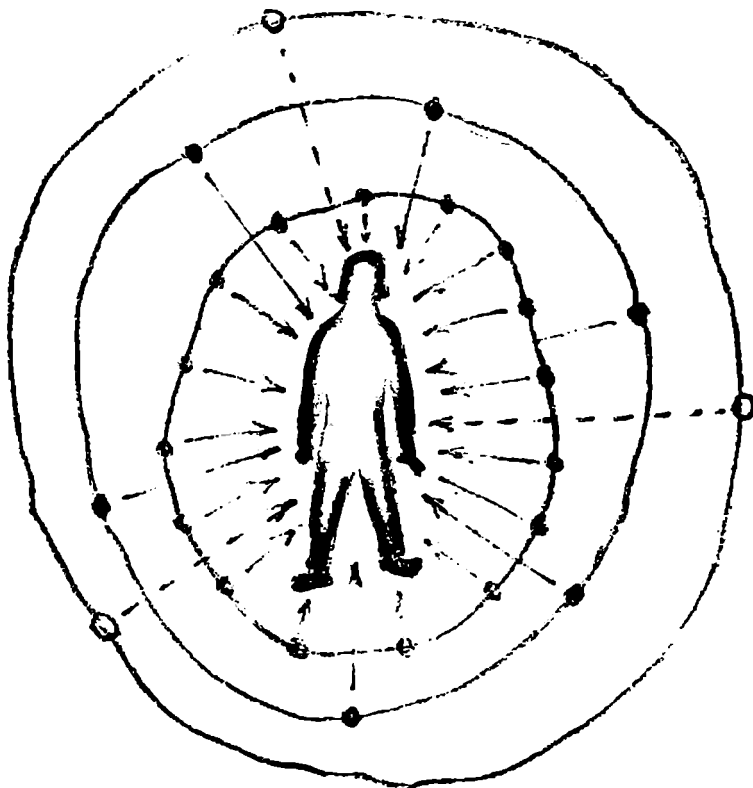
„მართლად ქმნა — მსახიობისთვის არ ნიშნავს, გააკეთოს ცხოვრებისეულად, ეს ნიშნავს, გააკეთოს ცხოვრებისეული კანონების მიხედვით“.

ე. ვახტანგოვი

ადამიანი გარშემორტყმულია მრავალრიცხოვანი ობიექტების სამყაროთი, რომლებსაც იგი გრძნობის ყველა ორგანოთი აღიქვამს. გრძნობის ორგანოები ადამიანის პირველი მზევრაკებია გარემოსთან მის ურთიერთობაში. შეგრძნება და აღქმა ბიძგს აძლევს ნებისმიერი ცხოვრებისეული ქმედების, ემოციისა თუ აზრის გაჩენას. ისინი ადამიანს სინამდვილესთან აკავშირებს და საშუალებას აძლევს, საკუთარი თავი გარემომცველ სამყაროსთან დამოკიდებულებაში გამოავლინოს.

ადამიანის ირგვლივ არსებული გარემო, პირობითად, ობიექტების სამ წრედ შეიძლება დავყოთ:

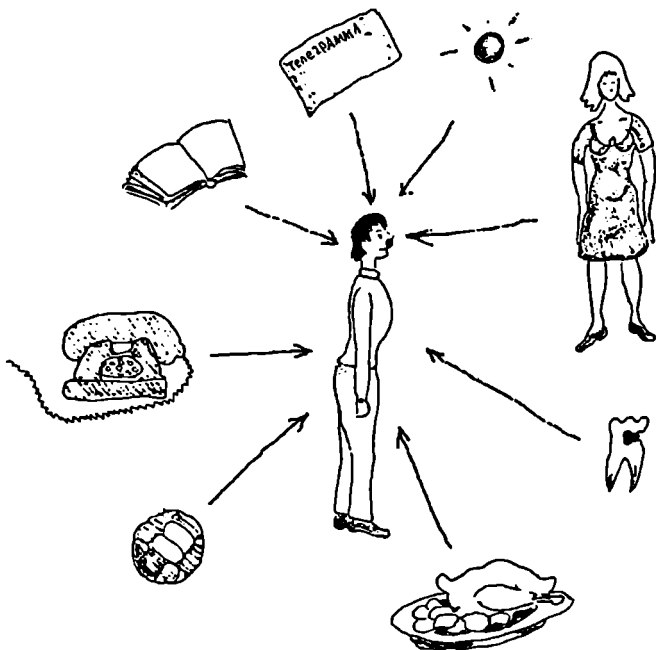
1. მცირე წრე – ეს ის წრეა, რომელიც გარს არტყია ადამიანს და მასზე ახლა, აქ, ამ წამს ზემოქმედებს.
2. საშუალო წრე – ეს ის ობიექტებია, რომლებიც დღეს ზემოქმედებს ადამიანზე.
3. დიდი წრე – ეს არის ის, რაც მთელ სამყაროში ზდება და, გარკვეულწილად, დაკავშირებულია ადამიანთან.



ამ სამი წრის გარემოებებთან ურთიერთობაში მიედინება

კიდეც ადამიანის ცხოვრება.

ადამიანს ყველაზე ხშირად მცირე წრის ობიექტებზე უხდება რეაგირება. ისინი, პირდაპირი მნიშვნელობით ბომბავენ სუბიექტს (ე. ი. მას გარკვეული რაოდენობის ინფორმაციას ატყობინებენ), საშუალო წრე მას უფრო იშვიათად აყენებს „დარტყმას“, ხოლო დიდი წრე – კიდეც უფრო იშვიათად.



ადამიანის ცხოვრება – ესაა მის გარემომცველ ობიექტებსა და გარემოზე რეაგირების და მათთან შეგუების უსასრულო პროცესი. იმისთვის, რომ სცენაზე მსგავსი პროცესი შეიქმნას, უწინარეს ყოვლისა, აუცილებელია, შეიქმნას პირობითი ცხოვრებისეული გარემო, რომელსაც კ. სტანისლავსკიმ

„მოცემული პირობები“ უწოდა. „მოცემული პირობები“ – ესაა პიესის ფაქტები, მოვლენები; მოქმედების ადგილი, დრო, ამინდი, ცხოვრების პირობები, დეკორაცია, კოსტიუმები, თმის ვარცხნილობა, ეს – მოქმედ პირთა ხასიათებია, მათი ურთიერთობა, მათი სურვილები, მისწრაფებები, იდეები, რომლებიც აღელვებთ, მათი ჩვევები და გატაცებები. ამ ადამიანების გარემომცველი სხვადასხვა ხმა თუ ხმაური, რეჟისორის მიზანსცენები, კომპოზიტორის მუსიკა და კიდევ ბევრი სხვა რამ, რისგანაც შედგება საგულდაგულოდ შერჩეული და სინამდვილეში არსებულის „ხატად და მსგავსად“ აგებული სცენური თამაშის გამოგონილი სამყარო.

ეს სამყარო, რეალურის საპირისპიროდ, ლარტყების, ფანერის, ქსოვილის, ძენძისა და ქაღალდისგანაა აგებული, ის სასცენო მოედნის ხაზითაა შემოფარგლული, ცის მაგივრად მის თავზე გამნათებული აპარატურის მტვრიანი რიგებია განთავსებული. ამ სამყაროში, აზრების ნაცვლად, სხვისი სიტყვები და სიმღერებია, ღვინის ნაცვლად – შეღებილი წყალია, ტყისა და ოკეანის ნაცვლად – დახატული ტყე, ანდა გამოგონილი თეატრალური კონსტრუქციაა, რომელიც თეატრის გარდა არსად გეხდება. აქ ყველაფერი ხელოვნურია, გამოგონილი, არანამდვილი, გარდა ერთისა – გარდა ამ ბუტაფორიისა და პირობითობის შუაგულ მყოფი ადამიანისა, ადამიანი-მსახიობისა, რომელსაც შესწევს უნარი, ეს პირობითი ირწმუნოს, როგორც აუცილებელი მოცემულობა და თავად დარწმუნებულმა, ამაში სხვებიც დაარწმუნოს. ეს მისი ნიჭია, მისი ბუნებრივი თვისებების თავისებურება.

განვსაზღვროთ სცენური ცხოვრების კანონი:

ამისთვის სასკოლო ეტიუდის ყველაზე პრიმიტიული მაგალითი ავიღოთ: ქალიშვილი პაემანზე წასასვლელად ემზადება და თავის საუკეთესო გამოსასვლელ კაბას აუთოებს. მას გარედან დაუძახებენ. გოგონა ფანჯარასთან მიდის და ქუჩაში მდგომ მეგობარ გოგონასთან იწყებს საუბარს. უცებ, გოგონას დამწვრის სუნი ეცემა და იგი მიზეზის ძებნას დაიწყებს. მიიღბენს კაბასთან, ხელს სტაცებს კაბაზე

დატოვებულ უთოს და შეძრწუნებული დაინახავს, რომ კაბა დაიწვა. გოგონა სასოწარკვეთილია.

რა სავარაუდო პირობებისგან (ასე ვუწოდოთ მათ ამ შემთხვევაში, ავტორის მიერ მოცემული პირობებისგან განსხვავებით) „მონტაჟდება“ ეს გარემო?

1. სავარაუდო პაემანი.
2. დრო, რომელიც დაუთოებას სჭირდება.
3. მეგობარი გოგონა, რომელიც ქუჩიდან ეძახის ქალიშვილს.
4. დამწვრის სუნი.
5. დამწვარი კაბა და ა.შ.

მაგრამ ესაა ელემენტები, რომლებიც სხვადასხვაგვარად შეიძლება დავალაგოთ და, ყოველ ჯერზე, ახალ სიტუაციას მივიღებთ; რაღაც შევცვალოთ, რაღაც გავამდიეროთ, ახალი მნიშვნელობა მივანიჭოთ, შევასუსტოთ, ერთი ელემენტი ამოვიღოთ და სხვა შევიტანოთ.

დავუშვათ, რომ:

1. გოგონას სხვა კაბა არ აქვს.
2. ბებერი კაბა აქვს, მაგრამ გოგონას ეშინია, რომ დედა გაუბრაზდება.
3. მეგობარმა გოგონას ძალიან უსიამოვნო ამბავი შეატყობინა: ახალგაზრდა კაცი, რომელთან შესახვედრადაც ემზადებოდა, არ მოვა.
4. დავუშვათ, რომ ეს გოგონას პირველი პაემანია ცხოვრებაში.
5. ეს უკანასკნელი შესაძლებლობაა, რომ ამ ახალგაზრდასთან გაარკვიოს ურთიერთობა.
6. გოგონასთვის სულერთია, იგი ნებისმიერ კაბას ჩაიცვამს, რომელიც კი ხელში მოხვდება.
7. ამ შეხვედრაზეა დამოკიდებული საყვარელი კაცის ბედი.
8. გოგონა ძალიან მდიდარია.
9. გოგონას ძალიან უჭირს.
10. როგორი ტემპერამენტი და ხასიათი აქვს.
11. ასაკი (ახალგაზრდა, შინაბერა)
12. წელიწადის დრო, დღის რომელი დროა (დილა, შუადღე, საღამო).

13. სად და როგორ წლებში ხდება მოქმედება? და ა შ და ა შ
რამდენი კომბინაციაა, რამდენი სიტუაცია, რამდენი შემთხვევა! როგორც კომპოზიტორი ქმნის ერთი და იმავე ნოტებიდან მილიონობით მელოდias, ასევე, ამ ელემენტებიდან (მოცემული პირობებიდან) შეიძლება შევქმნათ ტრაგიკული სიტუაციაც და კომედიურიც, ფსიქოლოგიური ოპუსიც და სავოდევილო ეტიუდიც. რაც მეტი წარმოსახვის უნარი აქვს ადამიანს, მით უფრო ბევრ კომბინაციას შექმნის.

ნაკლებად ნიჭიერი სტუდენტი, ამ ეტიუდის შესრულებისას, ჩვეულებრივ, პედაგოგის მიერ მიცემული რამდენიმე გარემოებით შემოიფარგლება, ხოლო ნიჭიერი ამ გარემოებებს ფანტაზიის მეშვეობით ათასგვარი წვრილმანითა თუ დეტალით გაამრავალფეროვნებს.

ახლა მსახიობის ფსიქიკური აპარატი ისეთ შემოქმედებით მდგომარეობამდე უნდა მივიყვანოთ, როდესაც იგი ირწმუნებს ამ პირობით სამყაროს და შეძლებს ისე იმოქმედოს მასში, როგორც უცილობელ გარემოში.

ბუნებრივი ქმედების მისაღწევად, სასცენო თამაშის პროცესში თავს იჩენს სცენაზე ადამიანის ბუნებრივი და ორგანული ქცევის კანონის პირველი ელემენტის აუცილებლობა.

I ელემენტი – სასცენო ყურადღება

„რატომ არიან პოეტები, მხატვრები და მსახიობები ასე დაბნეულები? იმიტომ, რომ ისინი შემოქმედებით პროცესზე არიან მეტისმეტად კონცენტრირებულნი“.

კ. სტანისლავსკი

ადამიანი გარე სამყაროდან შემოსული დიდძალი ინფორმაციიდან გამოჰყოფს და აძლიერებს (ე. ი. მასზე ამაზვილებს ყურადღებას) ამ მომენტისათვის ერთ ან რამდენიმე მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან და საჭირო ინფორმაციას,

დანარჩენს კი „ამუხრუჭებს“.

ადამიანის ამ უნარს — ფსიქოლოგიური აპარატის ერთ ობიექტზე მოახდინოს კონცენტრირება, ყურადღება ეწოდება.

„მაპარაჯა მინისტრს ირჩევდა. იგი აიყვანდა იმას, ვინც რძით სავსე ღიღი თასით ქალაქის გაღავენს შემოუვლიდა და წვეთსაც არ დაღვრიდა. ბევრმა სცადა გავლა, გზადაგზა კი მათ ეძახდნენ, აშინებდნენ, ცდილობდნენ, ამ ადამიანების ყურადღება სხვა რამეზე გადაეტანათ და მათაც ელვრებოდათ რძე.“

— ესენი არ არიან მინისტრები, — ამბობდა მაპარაჯა. მაგრამ, აი, მოვიდა ერთი კაცი. ვერც შეძახილებმა, ვერც ხრიკებმა, ვერც ვერაფერმა მოწვევითა მისი მზერა სავსე თასს.

— გაისროლეთ! — დაიყვირა მბრძანებელმა.

გაისროლეს, მაგრამ არც ამან მიიქცია კაცის ყურადღება.

— გესმოდა შეძახილები? — ჰკითხა მაპარაჯამ თავის ახალ მინისტრს.

— არა.

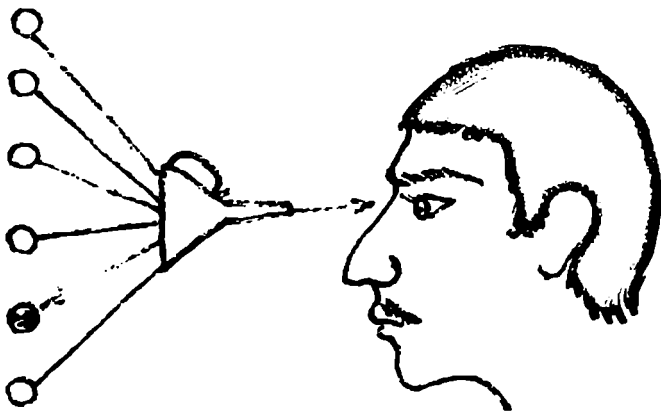
— ხელავდი, როგორ გაშინებდნენ?

— არა, მე რძეს ვუყურებდი.

— გესმოდა სროლის ხმა?

— არა, მბრძანებელო! მე რძეს ვუყურებდი“.

ასე მოგვითხრობს ძველი ინდური ზღაპარი.



ადამიანის გარკვეულ ობიექტებზე კონცენტრირების უნარი, იქნება ეს გარე თუ შიდა ობიექტი (მისი ფიქრები, აზრები, განცდები, მოგონებები), შესაძლებლობას აძლევს მას, თავისი საპასუხო ქმედებებით შეეგუოს იმ გარემოს ზემოქმედებას, რომელშიც იმყოფება.

მეცნიერის ან შემოქმედებითი მუშაკის დაბნეულობა ხშირად აღდასტურებს ადამიანის ცნობიერების კონცენტრაციას იმ ობიექტზე, რომლითაც იგი მოცემულ მომენტშია გართული.

წარმოსახულ ობიექტზე ყურადღების კონცენტრირების უნარი პირდაპირ პროპორციულია მსახიობის პროფესიული ვარგისიანობისა. შემოქმედებითი წრე – კონცენტრირების ის ხარისხია, როდესაც ადამიანის ფსიქიკური აპარატის ყველა ცენტრი თავმოყრილია, როგორც ფოკუსში და ერთი ობიექტისკენაა დამიზნებული.

სასცენო ყურადღებამ მხოლოდ იმ პირობით შეიძლება იარსებოს, თუკი შემოქმედებითი წარმოსახვა საამისოდ საბაბს იძლევა, ანუ ქმნის სასცენო თამაშის ობიექტს.

დამწვარი კაბის შემთხვევაში ყველაფერი, გარდა მაგიდისა, კაბისა და უთოსი, მსახიობის წარმოსახვაში არსებობს: ხმა ქუჩიდან, საგარეულო პეიზაჟი, დამწვრის სუნი, დამწვარი კაბა და ა.შ.

ისევე, როგორც ცხოვრებაში, სასცენო ყურადღების ობიექტი შეიძლება იყოს გარე (ჩვარი, რომელიც ძვირფასი კაბის აღმნიშვნელია) და შიდა ობიექტი (ფიქრი მომავალ პაემანზე), წარმოსახული და კონკრეტული ობიექტი (დამწერის სუნი, მეგობრის ხმა ქუჩიდან და ნამდვილი უთო).

შეთხზულ, მოგონილ გარემოებათა პირობებში ადამიანის არაორგანული (ხელოვნური) ყურადღება (ის ხომ მუდმივად აღიქვამს მომხდარის ფიქტიურობას) მიყვანილ უნდა იქნას ორგანულ, ანუ უნებლიე ყურადღებამდე.

ორგანულ, ე. ი. ადამიანისთვის ბუნებრივ ყურადღებასა და სასცენო, არაორგანულ ყურადღებას შორის განსხვავება ისაა, რომ სასცენო პირობებში მსახიობი, ამ პროცესის ფიქტიურობის შეგრძნებისას, ცნობიერად უბრძანებს თავს, სასცენო თამაშის

ობიექტზე მოახდინოს ყურადღების კონცენტრირება. ცხოვრებაში კი ეს თავისთავად, ავტომატურად, ბუნებრივად ხდება.

არაორგანული ყურადღების ორგანულ ყურადღებად მიყვანა – ეს უმთავრესი ამოცანაა სცენაზე მოთამაშე მსახიობისთვის.

ჩვენი ორგანიზმის კუნთები ცხოვრებაში, არც მეტი, არც ნაკლები, იმდენ ფიზიკურ ენერგიას ხარჯავს, რამდენიც სჭირდება ამა თუ იმ მოძრაობის შესრულებას. სცენაზე მოხვედრილი გამოუცდელი მსახიობი კი, უბრალო გადაადგილებაზე გაცილებით მეტ ენერგიას ხარჯავს, ვიდრე ეს მიზანშეწონილია. მას ხელები თითქოს გახევებული აქვს და არ იცის, სად წაიღოს, კუნთები არაბუნებრივად დაჭიმული აქვს, გული გამაღებით უცემს, ის ვერავის ხედავს და არაფერი ესმის. მისი ქცევა არაბუნებრივია და ამიტომაც არ გვჯერა იმის, რაც სცენაზე ხდება.

თეატრში ამას კუნთების დაჭიმულობას უწოდებენ. სცენაზე ადამიანის ორგანული ქცევის კანონი ებრძვის ამ მოვლენას, ის მოითხოვს სასცენო თამაშის ობიექტზე კონცენტრირებულ, მიზანმიმართულ ყურადღებას და მოცემულ, პირობით გარემოში ყოფნას ისე, როგორც იმ შემთხვევაში, ეს ყველაფერი სინამდვილეში, ცხოვრებაში რომ მომხდარიყო. სპეციალური საგარეოშოები თანდათან აჩვენებს მსახიობს, გათავისუფლდეს არასაჭირო ზედმეტი დატვირთვისაგან, ასევე, ფიზიკური და სულიერი ენერგია უფრო რთული სასცენო ამოცანების გადასაწყვეტად გამოითავისუფლოს.

„ცხოვრებაში ობიექტი – დამოკიდებულების მიზეზია, სცენაზე კი საკუთარ თავში თავად ვიწვევ საჭირო დამოკიდებულებას“.

ე. ვახტანგოვი

II ელემენტი – დამოკიდებულება

ადამიანი, იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად იცნობს ობიექტს, მასთან გარკვეულ დამოკიდებულებას ამყარებს, ანუ თავისი ქცევით, გარკვეულწილად, რეაგირებს მასზე.

თუ ადამიანს ხელში მოხვდება ბაყაყი ან გველი, თუ იგი შემთხვევით ლომთან აღმოჩნდება გალიაში, ანდა მარტო დარჩება სულით ავადმყოფთან, თუ შეყვარებულ ქალს დაინახავს და ა.შ.

ადამიანის მთელი ცხოვრება რეაგირების უსასრულო პროცესია.

ცივმა ქარმა დაუბერა – ადამიანი ამაზე რეაგირებს. მზე ამოვიდა ან ჩავიდა – კვლავ გარკვეული რეაქცია აქვს. მოულოდნელად სადღაც წამოიყვია ბავშვმა, ტელეფონმა დარეკა, სუფრაზე გემრიელი კერძი გაჩნდა, კაცმა ვიტრინაში დაინახა წიგნი, რომელსაც დიდი ხანია ეძებდა და ა. შ.

მაგრამ ადამიანს კონკრეტული სიტუაციიდან, ასევე, მისი ხასიათიდან და მდგომარეობიდან გამომდინარე, შეიძლება ამა თუ იმ ობიექტისადმი დამოკიდებულება შეეცვალოს. „უკვე ორმოცდათორმეტი წლისა ვარ“ – ამბობს ერთი. „ჯერ ორმოცდათორმეტი წლის ვარ“ – იტყვის მეორე. თუ თქვენ ხელფასამდე ორმოცდაათი მანეთი დაგროვდა, ამაზე შეიძლება თქვათ: „ორმოცდაათი მანეთილა დამრჩა“, მაგრამ შეიძლება წამოიძახოთ: „კიდევ ორმოცდაათი მანეთი მქონია!“ ორივე შემთხვევაში, თუმცა, ერთსა და იმავე თანხაზე, მაგრამ მისდამი სხვადასხვა დამოკიდებულებაზეა საუბარი. ამის შესანიშნავ ნიმუშად გამოდგება მეტად საინტერესო მოწმობა იმის შესახებ, რომ როდესაც თავისი ხელმეორე ზეობის, „ასი ღლის“ პერიოდში, ნაპოლეონი პარიზს უახლოვდებოდა, პარიზის

გაზეთები ნაპოლეონის გამარჯვებების მიხედვით იცვლიდნენ თვალსაზრისს და იტყობინებოდნენ:

1. „კორსიკანელმა ურჩხულმა“ ჟუანის ყურეში გადმოსხა ჯარი;
2. „კაციჭამია გროსისკენ მიემართება“;
3. „უზურპატორი გრენობლში შევიდა“;
4. „ბონაპარტმა ლიონი დაიკავა“;
5. „ნაპოლეონი ფონტენბლოს უახლოვდება“, დაბოლოს...
6. „მის საიმპერატორო უდიდებულესობას დღეს მის ერთგულ პარიზში ელოდნენ“.

სცენაზე ცხოვრება განისაზღვრება იმით, თუ რამდენად ააწყობს მსახიობი კავშირს მოცემულ პირობებთან. ეს კავშირები გამოიხატება სპექტაკლის თითოეული საგნის, პარტნიორისა თუ მოვლენისადმი ზუსტად ნაპოვნი სცენური დამოკიდებულებით, რომელიც ცხოვრებისეულის მსგავსი იქნება. იმყოფებოდე მოცემულ პირობებში – ნიშნავს, შეგეძლოს რეაგირების პროცესის აწყობა პირობით სამყაროსთან, როგორც უცილობელ სამყაროსთან, შეგეძლოს, ხელოვნური სამყარო ირწმუნო, როგორც სინამდვილეში არსებული.

მსახიობი შემოქმედებითი წარმოსახვით აიძულებს თავს, რომ დაიჯეროს და სწორი რეაგირება მოახდინოს ჩვეულებრივ ჩვარზე, როგორც მდიდრულ კაბაზე, ხოლო წარმოსახვაში არსებულ პაემანზე, – როგორც ნამდვილ ცხოვრებისეულ ამბავზე. მსახიობს სჯერა იმის, რომ ცივი უთო გაცხელდა, რომ კაბა დაიწვა, დამწვრის სუნი დადგა და იგი ყოველივე ამაზე შესაბამისად რეაგირებს.

ირწმუნო და დამყარო დამოკიდებულება – ნიშნავს ქცევით მოახდინო სწორი რეაგირება. შეძლო, ზუსტად განსაზღვრო ეს დამოკიდებულება და სცენურად დაეუფლო მას – ნიშნავს კონკრეტულ სცენაში „ყოფნას“ მიაღწიო, როგორც ამას დიულენი¹ უწოდებს.

¹დიულენი შარლ (1885-1949), ფრანგი მსახიობი და სათეატრო რეჟისორი.

ქმედება – ცხოვრებისეული პროცესის საფუძველია. ეს პროცესი ანალიზისათვის, პირობითად, შეიძლება შემადგენელ ნაწილებად დავყოთ:

ადამიანის ქცევა რაღაც მოთხოვნილებითაა განპირობებული, აქედან:

1. მოთხოვნილება – სურვილი;
2. მოქმედება (აქტიურად მოქმედი აზრი);
3. როგორ სრულდება ქმედება?
4. გრძნობა.

ადამიანს, ცნობიერი ცხოვრების ყოველ წუთს რაღაც უნდა, რაღაცისკენ ისწრაფვის, რაღაცის სურვილი აქვს. ადამიანს „სურვილის“ გარეშე არ შეუძლია არსებობა. მისი ცხოვრება – ეს სურვილთა, „ნდომათა“ ჯაჭვია.

სურვილის (მოთხოვნილების) არსებობა ახდენს ადამიანის მობილიზებას ქმედებისაკენ. იგი თითქოს „აპროგრამებს“, ემზადება ამა თუ იმ საქციელისათვის (მას უჩნდება გარკვეული „განწყობა“, როგორც ამას დ. უზნაძე¹ უწოდებს), დაბოლოს, იგი ახორციელებს ამ ქმედებას.

სურვილის აღმოცენებასა და ამ სურვილის ქმედებით რეალიზაციასთან ერთად,

ადამიანს უჩნდება გარკვეული ემოცია (გრძნობა). რომელიც მას ეუფლება. ამ ემოციაში აისახება მისთვის მოცემული საქციელის მნიშვნელობა.

სურვილი – რა მინდა?

ქმედება – რა უნდა გააკეთო? (განწყობა)

სურვილის რეალიზაცია – როგორ ვაკეთებ ამას?

გრძნობა – რას ვგრძნობ?

სურვილი და მოქმედება – პროცესებია, რომლებსაც

¹ უზნაძე დიმიტრი (1886-1950), ქარველი ფსიქოლოგი, ფილოსოფოსი, პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე. ფსიქოლოგიის ქართული სამეცნიერო სკოლის ფუძემდებელი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ერთ-ერთი დამფუძნებელი.

ადამიანის ნებელობა და ცნობიერება წარმართავს, მაგრამ „როგორ ვაკეთებ“ და „რას ვგრძნობ“ — ეს ქვეცნობიერი პროცესებია. ადამიანი, ჩვეულებრივ, არ აკონტროლებს, თუ როგორ ასრულებს ამა თუ იმ ქმედებას, მას არ შესწევს უნარი, სრულად წარმართოს თავისი ემოციები. სასცენო თამაშის ვითარებაში მყოფი მსახიობი განსაზღვრავს იმ „სურვილებს“, რომლებიც მას გაუჩნდებოდა, ეს პროცესი ნამდვილად რომ მომხდარიყო ცხოვრებაში (რა მინდა?).

გავიხსენოთ „დამწვარი კაბის“ შემთხვევა. რა სურვილები ამოძრავებს ამ ეტიუდის მოქმედ გმირ ქალიშვილს?

1. რაც შეიძლება სწრაფად მოემზადოს პაემნისათვის (ამისათვის საჭიროა, კარგად გააუთოოს კაბა);

2. გარკვეოხს, ვინ ეძახის ქუჩიდან;

3. რაც შეიძლება სწრაფად დაამთავროს საუბარი უდროო დროს მოსულ მეგობართან;

4. გარკვეოხს, რა შეიძლება დამწვარიყო? (საიდან მოდის სუნი);

5. გადაარჩინოს კაბა და პაემანი.

სურვილის უშუალო რეალიზაციას წარმოადგენს ქმედება, როგორც ასეთი (რას ვაკეთებ?).

მსახიობის მიერ შესრულებულ ყველა ქმედებას აქვს გარკვეული გარეგნული გამოვლინება, ანუ ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ „როგორ ვაკეთებ“. კ. სტანისლავსკი ამ „როგორ“-ს უწოდებს „ხერხს“. ერთსა და იმავე ქმედებას თითოეული ადამიანი სრულიად სხვადასხვაგვარად ასრულებს. ეს დამოკიდებულია მის ტემპერამენტზე, ჩვევებზე, გამოცდილებაზე, დღევანდელ გუნება-განწყობასა თუ მდგომარეობაზე და ა. შ.

რამდენი ადამიანი აუთოებს კაბას, მაგრამ ეს ყველაფერი მოცემული ადამიანისთვის დამახასიათებელი თავისებურებით კეთდება.

პირველ ორ ხაზს შესამეც ემატება:

სურვილი — რა მინდა?

მოქმედება — რას ვაკეთებ?

ხერხი — როგორ ვაკეთებ? (სურვილის რეალიზაცია).

ქალიშვილის პაემანზე წასვლის ეტიუდში სხვადასხვა მსახიობი, სურვილის – „რაც შეიძლება სწრაფად მოვემზადო პაემნისათვის“ – რეალიზებისას, სხვადასხვა ფიზიკურ ქმედებას იყენებს (რას ვაკეთებ?).

ერთი ჩქარ-ჩქარა, მაგრამ გულმოდგინედ დაიწყებს კაბის შერჩევას, მოიტანს საუთოებელ მოწყობილობას, მის დაყენებას დიდ დროს მოანდომებს და ა. შ.

მეორე – პირველსავე შემხვედრ კაბას დასტაცებს ხელს, გზადაგზა გამოიცვლის წინდებს, პირის დასაბანად გაიქცევა და სულ არ იფიქრებს იმაზე, რაზე გააუთოებს ამ კაბას.

მესამე – მთელ ყურადღებას სარკის წინ კოსმეტიკური პროცედურების ჩატარებაზე გადაიტანს და ა.შ. და ა.შ.

მოცემულ პირობებთან „სურვილის“ „ქმედების“ და „ხერხის“ ურთიერთქმედება წარმოადგენს სასცენო ამოცანას, რომელიც მსახიობმა უნდა შეასრულოს, ანუ სასცენო თამაშის აქტით განახორციელოს. მოცემულ პირობებში ამოცანის რეალიზაცია – სასცენო ცხოვრების ერთი ქმედითი ეპიზოდია.

სასცენო ამოცანა ყოველთვის განისაზღვრება ზმნით: **მინდა გაეთავისუფლდე, მინდა მოვასწრო, მინდა დავეუფლო, მინდა, ვიპოვო გამოსავალი**, მინდა, ყველა **დავამშვიდო** და ა. შ.

სასცენო ამოცანის გადაწყვეტის ნიშნად:

გოგონას უნდა, რაც შეიძლება სწრაფად მოიშოროს თავიდან უდროო დროს მოსული მეგობარი, რომელიც მას უინტერესო საუბრით აცდენს. გოგონას სურვილები კონფლიქტში მოდის მოცემულ პირობებთან.

უნიჭო მსახიობი (სტუდენტი) შეეცდება, რაც შეიძლება სწრაფად შეასრულოს ეტიუდის ამოცანა, ნიჭიერი კი, ფანტაზიის წყალობით, შეთხზავს ასობით ისეთ მოქმედებას, რომლებიც გაართულებს მოცემული ამოცანის შესრულებას. იგი შეეცდება, მოქმედებით ასახოს სურვილის გარემოებებთან ბრძოლის პროცესი.

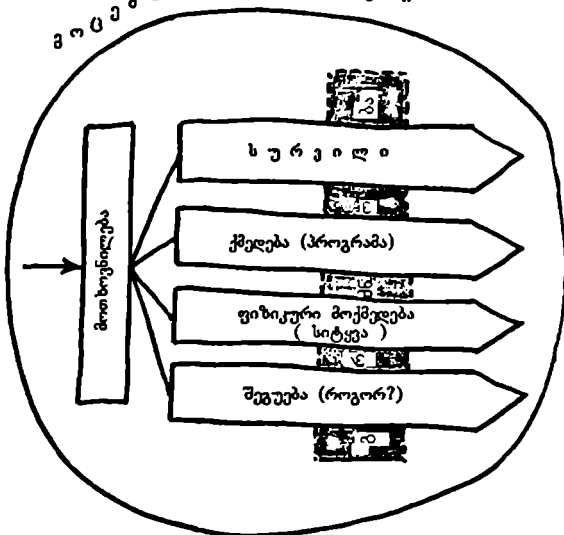
ამას მოითხოვს კანონი.

სასცენო მოქმედება უნდა იყოს კონკრეტული, დამაჯერებელი და არა ფორმალურად გამოხატული. მის გაჩენას რაღაც ზუსტი,

მიზეზი უნდა ჰქონდეს. იგი რაიმე კონკრეტული მიზნისაკენ უნდა იყოს მიმართული. ნებისმიერ ქმედებას აქვს თავისი გარეგნული მხარე, ანუ ის, რაც დამკვირვებლისთვის გარედან ჩანს (ფიზიკური მოქმედება) და შინაგანი, უხილავი (ესაა ფიქრები, სურვილები, გრძნობები), ანუ ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრება. მაგრამ, ვინაიდან ორივე მხარე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, ამიტომ, მართებული იქნება, თუკი ფიზიკურ მოქმედებებს ფსიქოფიზიკურს ვუწოდებთ. მსახიობი, მზაროლში, სპექტაკლის განმეორებისას, ყოველ ჯერზე ასრულებს ფიზიკურ ქმედებებს, მაგრამ იცვლება მისი ხერხი (ანუ ის, თუ როგორ ასრულებს ამას მსახიობი დღეს). ხერხი — ესაა ფერი, ნიუანსი, დღევანდელი მისი მდგომარეობა, მისი იმპროვიზაცია.

ფიზიკური მოქმედება ცნობიერსა და ქვეცნობიერს შორის გადებული ხილია. ეს პროცესი ფიზიკური მოქმედების შერჩევის მომენტში ცნობიერია, მისი შესრულების მომენტში კი ის ქვეცნობიერი ხდება. მხოლოდ ფიზიკური მოქმედების, ე.ი. ადამიანის ქცევის მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მის შინაგან, ფსიქიკურ მდგომარეობაზე.

მოქმედების პირობები



სინამდვილეში მომხდარ ცხოვრებისეულ პროცესსა (გოგონამ კაბა დაწვა) და სცენაზე მომხდარ იმავე ამბავს შორის განსხვავება ისაა, რომ ცხოვრებაში ეს შემთხვევა ნამდვილ კაბასთან მიმართებაში მოხდა, სცენაზე კი – მის „მსგავსებასთან“.

გოგონას სინამდვილეში თუ დაეწვება კაბა, იგი არ დაიწყებს თავისი სურვილების და ქმედებების ანალიზს, ის შეეცდება, დამწვარი კაბა გადაარჩინოს, ანდა ამ მდგომარეობიდან გამოსავალი იპოვოს. მსახიობი კი იტულებულია, გაერკვეს გარემოებებსა და ქმედებებში და შეთხზას ის, რაც ცხოვრებაში თავისთავად კეთდება.

მსახიობი არქეოლოგის გულმოდგინებით ცდილობს, აღადგინოს ადამიანის ფიზიკური ქცევის სურათი, ამის შემდეგ კი მუსიკოსის სიჯიუტით აშუშავებს ამ ქმედებებს, ანუ ცდილობს, თავისი ქმედებები ცხოვრებისეულის მსგავსი გახადოს, რომლებიც ადამიანის ბუნებრივი ქცევის კანონების მიხედვითაა აგებული; ცდილობს, ირწმუნოს პირობითი, როგორც უცილობელი, ისევე აღელდეს, როგორც აღელდებოდა, ეს რომ სინამდვილეში, ცხოვრებაში მომხდარიყო.

სასცენო ამოცანის სწორი რეალიზაციის მომენტში იხადება მსახიობისგან დამოუკიდებლად, მაგრამ მის ნიჭზე დიდად დამოკიდებული გრძნობა, ანუ ადამიანის ნერვული სისტემის აღგზნების სიძლიერე და ხარისხი, მისი მდგომარეობა.

ცხოვრებაში ჯერ მოქმედებენ, ხოლო შემდეგ აცნობიერებენ და გრძნობენ. სცენაზე – ჯერ აცნობიერებენ, აანალიზებენ, მოქმედებენ, შემდეგ კი თანდათან უბაღბათ გრძნობა.

კანონი IV ელემენტი – შეფასება

დაეუშვათ, კაცი თავისი ნაცნობებისგან შინ კარგ გუნებაზე ბრუნდება. იგი ტროლეიბუსის გაჩერებაზე დგას და ტრანსპორტს ელოდება. კაცი შეამჩნევს, რომ მთვრალი ხულიგანი მოემართება მისკენ და ლანძღავს. გარემოება

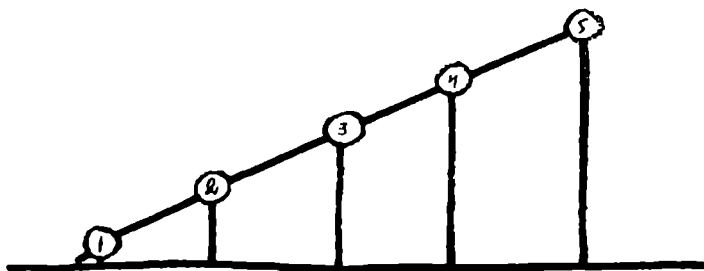
მკვეთრად იცვლება. კაცი მოულოდნელად ახალ ობიექტს აღმოაჩენს, რომელთანაც ჯერ არ აქვს ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება (ინფორმაციის უქონლობა. ვილაცამ თქვა, რომ შიში – ეს არის „ინფორმაციის უქონლობა“). ე. წ. შეშვასება თანდათან, „გაცნობის“ ნიშნების მიხედვით ხდება.

მაგალითი:

I ნიშანი: კაცი ხედავს მისკენ მომავალ ფიგურას, რა მოხდა მერე, იქნებ, ადამიანი ტროლეიბუსს ელოდება;

II ნიშანი: მოახლოებული კაცი მყარად ვერ დგას ფეხზე, ბარბაცებს. მერე რა, იქნებ სად იყო, ცოტათი შეთვრა, ხდება ხოლმე!

III ნიშანი: მოახლოებული კაცი იქ მდგომს მიაშტერდება, ის ზურგს შეაქცევს, მაშინ ახალმოსული ჩუმად შეაგინებს. უზრდელია ვილაც!



IV ნიშანი: კაცმა გააპროტესტა, ხულიგანმა ხმამაღლა დაუწყო ლანძღვა-გინება. ეს ტიპური ხულიგანია, ბანდიტი!

V ნიშანი: კაცი გაეცლება იქაურობას, ხულიგანი გაეკიდება. უნდა გავიქცე, თავს ვუშეელო.

ველა ეს ცვლილება შეიძლება ერთ წამში, ძალიან სწრაფი ტემპით მოხდეს და შეიძლება ნელი ტემპითაც. სუბიექტის გარემოსთან უწყვეტი კონტაქტი-რეაგირება ცხოვრების განსაზღვრულ მონაკვეთზე გარკვეული „წონასწორობის“ შექმნის საშუალებას იძლევა. მაგრამ ეს „წონასწორობა“ იმავე წამს ირღვევა, როგორც კი ამ გარემოს შემქმნელი ერთი

გარემოებათაგანი შეიცვლება, ანდა ახალი ვითარება გაჩნდება. მაშინ ადამიანს ახლად უხდება საკუთარ თავსა და გარემოს შორის კონტაქტების ძებნა, მისი ქცევა იცვლება, იცვლება მისი სურვილები და ქმედებები, მისი ცხოვრების ტემპი, იცვლება მისი ნერვული აპარატის ემოციური დაძაბულობა. ეს პროცესი უსასრულო ცხოვრებისეულ ნაკადში მიმდინარეობს იქამდე, ვიდრე მუშაობს ადამიანის ცნობიერება (და მაშასადამე, მისი უმთავრესი ელემენტი — ყურადღება). პროცესი იმ შემთხვევაში ირღვევა, თუ ადამიანს სძინავს, თუ ის უგონოა ანდა, გაგიჟდა.

მოცემული პირობების ცვლილების მომენტში იცვლება სასცენო ამოცანაც და, შესაბამისად, ყალიბდება ახალი სასცენო სიტუაცია. ერთი ქმედითი ეპიზოდისგან მეორეზე გადასვლის მომენტი — შეფასების მომენტია.

მსახიობისთვის ეს ყველაზე რთული მომენტია და მთელი მისი შინაგანი ძალების გაღებას ითხოვს. „შეფასებათა“ რიგი — ეს მოქმედების განვითარების სქემაა. ეს — სასცენო პერიპეტეიების გზებზე აღმართული ნიშანსვეტებია, ეს — რიტმებისა და ტემპის სქემა მოქმედების პროცესში, ეს სასცენო ცხოვრების კომპასის — გამჭოლი მოქმედების გზა.

გოგონა პაემანზე ჩქარობს. სიტუაცია გარკვეული მოცემული პირობებით და სასცენო ამოცანითაა ორგანიზებული. მაგრამ აი, გოგონას ქუჩიდან შემოესმა ხმა, მას ეძახიან. **ახალი გარემოება ცვლის ამოცანას და ახალ ამოცანას ბადებს.** გოგონა, ლაქლაქა მოსაუბრესთან ლაპარაკისას, დამწერის სუნს იგრძნობს. იწყებს მიზეზის ძებნას და დამწვარ კაბას აღმოაჩენს. შეიცვალა გარემოება, გაჩნდა ახალი სასცენო ამოცანა. ორივე შემთხვევაში სასცენო შეფასებასთან გვაქვს საქმე.

შეფასება — რეაგირების ხარისხია მოცემული პირობების მოულოდნელ ცვლაზე. ადამიანის ცნობიერებაში რაც უფრო ობიექტურად აისახება მისი გარემომცველი სამყარო, მით მეტი საშუალება აქვს მას, სწორი შეფასება მისცეს იმ მოვლენას, რომელსაც შეეჯახა და მიიღოს გადაწყვეტილება.

რიტმი – ეს არის სცენური ამოცანის აქტიურობის ხარისხი მოცემულ პირობებთან შეჯახების პროცესში. მსახიობის მდგომარეობის ხარისხი – რიტმის ერთეულია.

შინაგანი დაძაბულობის ხარისხი, ანუ რიტმი სიტუაციასა და მოცემული სუბიექტის ტემპერამენტზეა დამოკიდებული. ცნობილია ოთხი ტიპის ტემპერამენტი:

1. ქოლერიკული;
2. სანგვინიკური;
3. ფლემატური;
4. მელანქოლიური.

თითოეულ სუბიექტს, ტემპერამენტის თვისებრიობიდან გამომდინარე, ერთსა და იმავე გამლიზიანებელზე განსხვავებული რეაქცია ექნება (მოცემულ შემთხვევაში – გაშმაგებულ ხულიგანზე).

ქოლერიკი, ნასვამი ხულიგნის დანახვაზე, ალბათ, დაუყვირებს, გაიქცევა და თან აღშფოთებას გამოთქვამს, შეარცხვენს მას. შეიძლება შიშისგან მოკვდეს.

ფლემატიკოსი მშვიდად შეაფასებს მდგომარეობას და ყვირილის გარეშე გაეცლება იქაურობას.

მელანქოლიკი სახიფათო სიტუაციაში დაიბნევის სტერიულად დაიწყებს ყვირილს, ატირდება, შველას მოითხოვს.

სანგვინიკოსი ძალიან ემოციურად მოიქცევა, მაგრამ არ დაიბნევა, თავშეკავებული იქნება. შეეცდება, ზემოქმედება მოახდინოს ხულიგანზე.

ობიექტზე რეაგირებისა (ანუ ინფორმაციის გადამუშავების მომენტში) და ამოქმედების სურვილის აღძვრის მომენტში აღმიაში თავს იჩენს ნერვული აპარატის გარკვეული დაძაბულობა თუ აღგზნებადობის ღონე, რასაც რიტმს უწოდებენ.

ლ. სნეჟნიცკი¹ (ა. პოპოვის² მსახიობი) იხსენებს: „პირველივე

¹ სნეჟნიცკი ლევ (1910-1975), რუსი თეატრისა და კინოს მსახიობი.

² პოპოვი ალექსეი (1892-1961), რუსი თეატრის რეჟისორი, თეორეტიკოსი, პედაგოგი.

კურსზე ტ. შუხმინამ¹ აგვისნა, თუ რას გულისხმობდნენ ტემპერამენტში კ. სტანისლავსკი და ე. ვახტანგოვი. ცხოვრებაში ვფიქრობთ, ემოქმედებთ, ჩვენს წინაშე დასმულ ამა თუ იმ ამოცანას სხვადასხვა ტემპო-რიტმით იმისდა მიხედვით ვასრულებთ, თუ რა მდგომარეობაში ვიმყოფებით. კ. სტანისლავსკიმ ადამიანის ეს სხვადასხვა ცხოვრებისეული მდგომარეობა პირობითად რიტმის 20 ნომრად დაყო. მეზუთე ნომერი – ნორმალური მდგომარეობაა, ის მდგომარეობა, რომელშიც ეცხოვრობთ და ემუშაობთ. რიტმის მეოთხე, მესამე, მეორე და პირველი ნომრები – ნორმალურის საწინააღმდეგო დაქვეითებული მდგომარეობაა: დაღლილობა, შეუძლოდ ყოფნა, ავადმყოფობა, ძალების სრული გამოფიტვა (პირველი ნომერი). რიტმის მეექვსე, მეშვიდე, მერვე, მეცხრე და მეთათ ნომრები – ესაა ადამიანის ნორმალური მდგომარეობის საწინააღმდეგოდ ალგზნებადობის თანდათანობითი მატება. მაგალითად, როდესაც რეპეტიციაზე გვაგვიანდება, ჩქარ-ჩქარა ვიცვამთ, ანუ ჩვეულებრივზე უფრო ენერგიულად ემოქმედებთ. ეს რიტმის მეექვსე და მეშვიდე ნომრებია. იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მოცემული პირობები, ჩვენ კიდევ უფრო დაძაბულ რიტმში შეგვიძლია, ვიმოქმედოთ“.

Л. Снежницкий „На репетициях у мастеров режиссуры“. Искусство. 1972.

მაგალითი:

1. კაცი მოულოდნელად ხვდება ხულიგანს, რომელმაც დანა ამოიღო. კაცი თავექდმოგლეჯილი გარბის;
2. ხულიგანი დაედევნება;
3. ხულიგანი თითქმის დაეწევა კაცს, მაგრამ იგი მოასწრებს და საკუთარი სახლის სადარბაზოში შევარდება;
4. კაცი კარს მიიჯახუნებს, საკეტზე გადაკეტავს, მაგრამ ხულიგანი აგრძელებს კარებზე ბრაზუნს;
5. კაცი ფანჯრიდან უთვალთვალებს ხულიგანს,

¹ შუხმინა ტატანა (1901-1974), რუსი მსახიობი, პედაგოგი, რეჟისორი.

რომელიც თანდათან მის სახლს შორდება.

ამ ხუთ ცხოვრებისეულ ეპიზოდს აქვს ხუთი, სრულიად განსხვავებული დამატულობის (ანუ რიტმის) ხარისხი.

რიტმის ცვლილებასთან ერთად tempic იცვლება.

ტემპი - ესაა მოძრაობის სიჩქარე. ტემპი შეიძლება შეესაბამებოდეს რიტმს.

მაგალითად: მესამე ეპიზოდი ხულიგნის სცენაში. კაცის ნერვული აპარატის დამატულობის ხარისხი, ანუ რიტმი შეესაბამება კარისაკენ მისი გადაადგილების სწრაფ ტემპს, მაგრამ, ზომ შეიძლება მისი საწინააღმდეგო იყოს?

მაგალითად: მეხუთე ეპიზოდი ხულიგნის სცენაში. ხულიგანი შორდება სადარბაზოს. კაცი კარს უკან ღვას, მას საშინლად უცემს გული, საოცრად მაღალი რიტმია, მაგრამ ტემპი, ფაქტობრივ ნულის ტოლია. ადამიანი ღვას, ადგილიდან არ იძვრის.

კიდევ ერთი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ: ადამიანი გაუნძრევლად ზის მაგიდასთან. ხელში საყვარელი ადამიანის გარდაცვალების მაუწყებელი ღებეშა უჭირავს. მისი შინაგანი დამატულობის (რიტმის) ხარისხი ძალიან მაღალია, ტემპი კი - ნულის ტოლია.

VI ელემენტი - ურთიერთობა ანდა ურთიერთქმედება

82

დაბოლოს, ყველა ელემენტისა „გვირგვინი“. ურთიერთობა - ესაა ერთი სცენური თამაშის ფარგლებში ორი მსახიობის, ორი პარტნიორის ურთიერთქმედების პროცესი, რომელთა წინაშეც ღვას დამაჯერებელი ცხოვრებისეული სიტუაციის ანუ სცენური ცხოვრების შექმნის ამოცანა. სცენური ცხოვრება, ისევე, როგორც რეალური ცხოვრება, შედგება რიგი ეპიზოდებისგან, რომელთა შინაარსია პარტნიორთა ბრძოლა, მათ სურვილთა, მისწრაფებათა შეჯახება. ერთმანეთზე ზემოქმედების პროცესი, ორი სცენური ამოცანის შეჯახება

გულისხმობს პარტნიორის ქცევით აქტიურ დაინტერესებას და უნიან სწრაფვას, პარტნიორს თავს მოახვიო მოცემული სცენური ამოცანის საკუთარი გადაწყვეტა.

ორი სურვილი, ქმედება, რომელიც ბრძოლისას ეჯახება ერთმანეთს, ქმნის ურთიერთქმედებას, ანდა ურთიერთდამოკიდებულებას. ერთი სურვილი ზემოქმედებს მეორეზე და პირიქით. ჩვეულებრივ, ერთი ქმედება აქტიურია, მეორე – პასიური.

ადამიანებს შორის **ურთიერთობა**, უფრო ხშირად, მეტყველებითი საშუალებებით ანუ საუბრით ხორციელდება. მაშინაც კი, როდესაც პარტნიორები ჩუმად არიან (ა. პოპოვის მიხედვით – ე. წ. „დუმბილის ზონები“), მათ მაინც შინაგანი დიალოგი-კამათი აქვთ გამართული, რომელიც პარტნიორთა ქცევით ვლინდება. საინტერესო მოსაუბრე ყოველთვის ახალი ინფორმაციის (ამა თუ იმ ცნობის, თვალსაზრისის, ჭოროს, მოთხოვნის და ა. შ.) წყარო და მატარებელია. მაგრამ **ურთიერთობა** – „ეს არა იმდენად რაიმეს შეტყობინებაა ერთმანეთისთვის, რამდენადაც ერთმანეთში რაღაცის შეცვლა“. „ადამიანები ერთმანეთისთვის ერთდროულად გამოდიან როგორც მოქანდაკეები და როგორც მასალა, რომლისგანაც რაღაც უნდა გამოიძერწოს: ხან მე ვცდილობ, პარტნიორს სასურველი ფორმა მივაღებინო, ხან ის იქცევა ზუსტად ასე ჩემ მიმართ. არც მე და არც მან არ ვიცით, შედეგად რა გამოვა“.

Я. Коломинский¹ „Феномен Шахразады“.

журнал „Знание – сила“. 1973, №4.

83

მაშ, ასე, **ადამიანის სცენაზე ორგანული ქცევის კანონი**:

ორი ადამიანი ვერ შეძლებს ურთიერთობას, თუ მათი **ყურადღება** ერთმანეთისკენ არ იქნება მიმართული, თუ მათ შორის არ დამყარდება გარკვეული **დამოკიდებულება**, თუკი ამის შედეგად არ წარმოიშვება **ქმედება** და კონტრქმედება (რაც სხვადასხვა ამოცანის არსებობას გულისხმობს), თუკი არ

¹ კოლომინსკი იაკობ (1934) ცნობილი რუსი ფსიქოლოგი, მეცნიერებათა დოქტორი.

არსებობს ერთმანეთის ქცევის შეფასების მომენტი, არ იბადება გარკვეული შინაგანი დაძაბულობა – რიტმი და ობიექტის მოძრაობა არ იძენს ამ მოქმედებისთვის დამახასიათებელ ტემპს.

კანონის I ელემენტია	ყურადღება
კანონის II ელემენტია	დამოკიდებულება
კანონის III ელემენტია	ქმედება
კანონის IV ელემენტია	შეფასება
კანონის V ელემენტია	ტემპო-რიტმი
კანონის VI ელემენტია	ურთიერთობა

ადამიანის ბუნებრივი და ორგანული ქცევის კანონი ცხოვრებასა და სცენაზე ისეთივე სრულყოფილი და უდავოა, როგორც მიზიდულობის კანონი, მენდელეევის ტაბულა, ვარსკვლავებისა და პლანეტების მოძრაობა სამყაროში.

იგი ობიექტური სინამდვილის კანონს ასახავს.

ის, ვინც კანონის ელემენტებს ცალ-ცალკე ამუშავებს, მას ამ კანონის არსი არ ესმის. ელემენტებს არ შეუძლიათ ცალ-ცალკე არსებობა, ისევე, როგორც არ შეიძლება დამოუკიდებლად არსებობდეს სისხლის მიმოქცევა, სუნთქვა და სხვა პროცესები, იმიტომ, რომ ისინი წარმოადგენს ერთიან, ერთმანეთთან დაკავშირებულ და ერთმანეთზე დამოკიდებულ სიცოცხლის უზრუნველყოფელ სისტემას.

ადამიანის სცენაზე ბუნებრივი ქცევის კანონის დარღვევა, უფრო ხშირად, იმ სპექტაკლებში შეიმჩნევა, რომლებიც ძალიან პირობითი ხერხითაა დადგმული. რაც უფრო ილუზორულია სპექტაკლის ხერხი, რაც უფრო მეტადაა სინამდვილესთან მიახლოებული პირობითი სცენური გარემო (ნატურალიზმი), მით უფრო უადვილდება მსახიობს ყურადღების კონცენტრირება ობიექტებზე და მით უფრო სჯერა მას მოცემული გარემოებებისა. სცენაზე არსებული ცხოვრება, თითქოსდა, რეალური ცხოვრების გაგრძელებას წარმოადგენს.

რაც უფრო პირობითია გარემო, რაც უფრო ბუნწია დეკორატიული დეტალები, ესა თუ ის ხმაური, რაც უფრო პირობითია მუსიკა, რაც უფრო აბსტრაქტულია სასცენო

კონსტრუქცია, მით მეტად ჰგავს იგი მეტაფორას, სიმბოლოს და მით უფრო ზუსტად უნდა იქნას შესრულებული და გათვალისწინებული კანონის ყველა ელემენტი.

შ. დიულენის აზრით, თეატრალური ხელოვნების იდეალი – ესაა „შედეგრი, რომელიც ცარიელ სცენაზე მიდის“. ეს ნიშნავს, რომ მსახიობს სრულიად პირობითის, მხოლოდ წარმოსახვაში არსებულის სჯერა ისე, როგორც რეალურად არსებულისა, შეიგრძნობს მას და ამ პირობით გარემოში ცხოვრებისეული სიმართლის კანონების მიხედვით მოქმედებს. ამის ნიშნულია ჩინელ მსახიობთა თამაში, რომელიც აღწერილია ს. ობრაზცოვის¹ წიგნში „5000 лет и 3 года“. „შეყვარებულები მდელზე მიდიან, ხიდი გადდიან მდინარეს, ადიან მთაზე, შედიან ტაძარში, იხედებიან ჭაში, თვალს ადევნებენ მდინარეზე მცურავ ველურ ბატებს. სცენაზე არაფერი ეს არ არის და. იმავდროულად. გჯერა ამ ყველაფრისა და ეპიზოდის იუმორითა და შესანიშნავი ლირიზმითაა აღსავსე“.

წარსულისა და აწმყოს ყველა უდიდესი მსახიობი (მნიშვნელობა არ აქვს, იცოდნენ მათ ეს კანონი თუ უბრალოდ გრძნობდნენ და გუმანით ხედებოდნენ მას) სცენის ამ ანბანური კანონების მიხედვით ქმნიდა თავის შედეგებს.

¹ ობრაზცოვი სერგეი (1901-1992), რუსი სათეატრო მოღვაწე, თოჯინების თეატრის მსახიობი და რეჟისორი.

აივანზე ვდგავარ და ჩემ ირგვლივ არსებულ სამყაროს ვათვალიერებ. ღობის იქით ბაღია. ბაღის უკან ორსართულიანი სახლი დგას. მასაც აივანი აქვს. აივანზე კი ადამიანები უსხედან მაგიდას. რაღაცაზე ბაასობენ. მათ გვერდით ტელევიზორი დგას. რა საინტერესოა, გაიგო, მიხვდე, რას საქმიანობენ იქ ეს ადამიანები, რაზე საუბრობენ?

აივნის ზემოთ, რომელსაც ვაზი მიუყვება, სახურავია, სახურავზე მტრედები შემომსხდარან. ამ სახლის უკან, ოღნავ შემადლებახე, კიდევ ერთი სახლი დგას. იქ, მეორე სართულის ფანჯარაში ქალი ჩანს, ხან გამოჩნდება, ხან ისევ გაქრება. ნეტავ, რას აკეთებს? იქნებ, იქ სამზარეულო აქვს და ჭურჭელს რეცხავს, ან სადილს ამზადებს?

სახლების უკან ბაღახითა და ბუჩქნარით დაფარული მთაა აღმართული, სულ მაღლა, მთის წვერზე ღობეა და რაღაც ბოძი დგას, რომელზეც ღამლამობით ნათურა ინთება. ნეტავ, რა არის იქ, ქუჩაა თუ ბოსტანი? კარგია მთაზე. მთიდან მთელი ქალაქი მოჩანს. ღამაში ქალაქია!

ოპოჩემს სამზარეულოში ჩაიდანმა მორთო სტვენა. გაბრაზდა, ადუღდა და ნიშანს მაძლევს: დავალება შესრულებულია, მზად ვარ, ცივი წყალი გაგიცხელე! ან იქნებ, სულ სხვა მიზეზით იკლებს მთელ სახლს კივილით.

აივანზე ვდგავარ და სამყაროს ცენტრად ვგრძნობ თავს. ღამლამობით აქედან ვარსკვლავებიც ჩანს. გავირინდე მომენტის მნიშვნელოვნებას შევიგრძნობ: მე და ჩემს ირგვლივ არსებული სამყარო – **ახლო სამყაროა**, რომელიც ჩემი აივნიდან ჩანს და აღიქმება. იგი ცხოვრებისეული პროცესის მოცემულ მომენტს განსაზღვრავს.

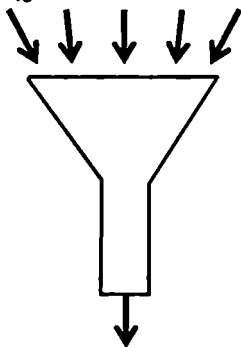
აი, ეზოში ორი ფიგურა დახრილა ჭადრაკის დაფასთან.

გარემოებათა **შუა სამყარო** – ეს ჩემი ქალაქია, ჩემი ნაცნობები, ჩემი ტელეფონი, რომელიც ამ შუა სამყაროსთან მაკავშირებს და...

შორი სამყარო ჩემ ირგვლივ არსებობს, მაგრამ მე მას,

უმეტესწილად, ტრანზისტორის, ტელევიზორის, ჭორ-მართალი ახალი ამბებისა თუ გაზეთების მეშვეობით აღვიქვამ.

სამყარო მილიონობით ობიექტისგან შედგება და თითოეული მათგანი ასე თუ ისე ზემოქმედებს ჩემზე. მაგრამ ყველა ამ ობიექტს ერთდროულად რომ მოეხდინა ჩემზე ზემოქმედება, ვერ გავუძლებდი, ალბათ, ჭკუიდან შევიშლებოდი. საბედნიეროდ, ადამიანის ფსიქოფიზიკური აპარატი ისეა მოწყობილი, რომ ის ამ მრავლობიერობიანი სამყაროდან საკუთარ თავში მხოლოდ ერთ სიგნალს ატარებს და შესაბამისად რეაგირებს მასზე. ეს ძაბრის პრინციპით ხდება.



ძაბრში გარემომცველი ობიექტებიდან მრავალრიცხოვანი სიგნალი ჩადის, მაგრამ ჩვენამდე მხოლოდ ერთადერთი მოდის და ზემოქმედებს. მაგრამ, საბედნიეროდ, ადამიანს შეუძლია წამში გადაიტანოს ყურადღება ერთი ობიექტიდან მეორეზე და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ამ ობიექტებს ერთდროულად აღიქვამს. მაგალითად, მძღოლს, სანამ იგი ხალხმრავალ, მრავალმანქანიან ქუჩას გაივლის, მუდმივად უხდება ყურადღების ერთი ობიექტიდან მეორეზე გადატანა. მე ვერ შევძლებდი ამას.

ამბობენ, ნაპოლეონს და კეისარს შეეძლოთ, ერთდროულად ლექსიც შეეთხზათ, განკარგულებაც გაეცათ და კიდევ რაღაც გაეკეთებინათ. მაგრამ ეს ასე როდია! კეისარს ჰქონდა უნარი, ობიექტიდან ობიექტზე ძალიან სწრაფად გადაეტანა

კონცენტრირებული ყურადღება, გვერდიდან კი ისე ჩანდა, თითქოს იგი ყველაფერს ერთდროულად აკეთებდა. კანონი — კანონია!

აივანზე ვდგავარ და ჩემ ირგვლივ არსებულ სამყაროს აღვიქვამ. მაგრამ, ამავე დროს, ხვალისდელ რეპეტიციასაც ვფიქრობ. ვერა და ვერ მომიფიქრებია სპექტაკლის ფინალი. ვფიქრობ პიესაზე, რომელიც, იქნებ, მომავალ სეზონში დავდგა. ესეც ყურადღების ობიექტებია, ოღონდ, **შინაგანი ობიექტები**. მე წარმოსახულ, მხოლოდ ჩემს ცნობიერებაში არსებულ ობიექტზე ვფიქრობ.

მღვიმარე ადამიანი იმ ობიექტებზე ამახვილებს ყურადღებას, რომლებიც მასზე, მის ფსიქიკასა და წარმოსახვაზე უფრო აქტიურად ზემოქმედებს.

მამ ასე, მე და ჩემ ირგვლივ არსებული სამყარო, რეალურად, ანდა მხოლოდ ჩემს წარმოსახვაში არსებული ობიექტების სამყარო. და კიდევ ჩემი გრძნობები, ემოციები. ისინიც ძალიან ძლიერად ზემოქმედებს ჩემს ფსიქიკაზე. ყველა ეს ობიექტი — გამღიზიანებელი, სასიამოვნოც და უსიამოვნოც — რომელიც დადებით ან უარყოფით რეაქციას (ემოციას) იწვევს, მაიძულებს, მათზე გარკვეული სახის რეაგირება მოვახდინო, ვიმოქმედო. ადამიანის მთელი ცხოვრება **ქმედებათა** უწყვეტი რიგისგან შედგება, რომლებიც ღილი ან მცირე ამოცანების შესრულებისკენაა მიმართული. ქვემოთ, ეზოში, ერთ-ერთმა მოჭადრაკე მეზობელმა სვლა გააკეთა და პარტნიორი გამოუვალ მდგომარეობაში ჩააყენა!

აივანზე ვდგავარ. ვათვალისწინებ სახურავებისგან შექმნილი მოზაიკის და მთის თავზე მოცურავე ღრუბლებს. მე სიამოვნებას ვიღებ, მე ვმოქმედებ! მართლაც, რა ასასიათებს ადამიანს ყველაზე უფრო მკვეთრად და ზუსტად? მისი საქციელი, მისი საქმე. მხოლოდ ის, რასაც ადამიანი აკეთებს, გვეხმარება, შევიმეცნოთ მისი ჭეშმარიტი არსი. ადამიანის შესახებ იმის მიხედვით კი არ უნდა იმსჯელო, თუ რას ქადაგებს იგი, არამედ იმის მიხედვით, თუ როგორ მოქმედებს.

აი, აივანზე რაღაც მოხდა: მსუქანმა, ზორბა კაცმა ქალს

დაუყვირა, ალბათ, თავის ცოლს. და კვლავ რეაქცია – მე ეს არ მომეწონა. ო-ო, რა უკულტურო კაცია! – ასეთი იყო ჩემი შინაგანი რეაქცია. ჩემი მდგომარეობა არ შეცვლილა, მაგრამ გუნება-განწყობა გამიფუჭდა, ქალის გამო გული მეტკინა. „განა შეიძლება ცოლს ასე უტიფრად ელაპარაკო?!“ – გამიელვა თავში. ცოლი რაღაცას ჩუმად ეუბნებოდა ქმარს, ის კი უყვიროდა, უხეშობდა, უშვერი სიტყვებით ლანძლავდა.

და მოხდა გაუთვალისწინებელი, მაგრამ ყველასთვის ნაცნობი რამ: ამ უხეში კაცისადმი – რომელიც ბიზონს მაგონებდა, უარყოფითი დამოკიდებულება გამიჩნდა, ის პატარა ქალი, მისი ცოლი კი ძალიან შემეცოდა.

ამ ობიექტებთან საკუთარი დამოკიდებულება დაეამყარე, მათ ქმედებაზე გარკვეული რეაგირება მოვახდინე. ახლახან ჩვენთან გადატრიალება მოხდა! ერთნი ამბობენ: ბანდიტები არიან, მეორენი ამბობენ – გმირებიო! რა საინტერესო! ცხოვრებაში ურთიერთობები თავისით მყარდება, ხოლო თეატრში, სცენაზე, სპექტაკლში ურთიერთობები ზუსტად უნდა დაადგინო და გამოაყვინო. ამის გარეშე სცენაზე ბუნებრივი, მართალი, ორგანული ქმედება ვერ დაიბადება.

მსახიობმა, რომელიც როლს ასახიერებს, ზუსტად უნდა იცოდეს, ვისთან რა დამოკიდებულებაშია და აქედან გამომდინარე იპოვოს თავისი პერსონაჟის ქცევა. თითქოს ეს ჭეშმარიტებაა, რომელიც მტკიცებულებებს არ საჭიროებს, მაგრამ სცენაზე, უმეტესწილად, პირიქით ხდება ხოლმე.

ამას წინათ სუმბათაშვილის „ლალატი“ ვნახე. პიესის თანახმად, პერსონაჟი, რომელიც ყველას შიშის ზარს უნდა სცემდეს, ესაა სულეიმან ხანი – დაპყრობილი საქართველოს საშინელი მბრძანებელი. მაგრამ იმის გამო, რომ იმ საღამოს სულეიმანს დაბალი ტანის, ნაკლებად ნიჭიერი, მხოლოდ მეორეხარისხოვანი როლებითვის გამოსადეგი მსახიობი განასახიერებდა, ოთარ ბეგს კი – ხანდაზმული, დიდი გამოცდილების მქონე მოთავეხელო სახალხო არტისტი, ურთიერთობების ყველა აქცენტი არეული იყო. ოთარ ბეგი გაიძვერა მეღაღან – როგორც მას, პიესის მიხედვით, სულეიმან

ხანი უწოდებს – მდგომარეობის ბატონ-პატრონად გადაიქცა. იგი გამუდმებით ზურგს აქცევდა დედოფალ ზეინაბს, ყველას უყვიროდა, სულეიმანსაც კი და აშკარად არ მალავდა საკუთარ უკმაყოფილებას იმის მიმართ, რაც ხდებოდა.

მერე ხანში შესული, ჩასუქებული რუქაია შემოიყვანეს. ვინ არის იგი? – მონა, საინტერესო ამბების მოყოლის სპეციალისტი, შაჰრაზადის მაგვარი ლიტერატურული „დამამინებელი“ (მაშინ, ეტყობა, საძილე საშუალებები არ იყო) თუ სარეცლისთვის გამიზნული მხევალი და შეთავსებით სულეიმანის ჯაშუში? როგორი უნდა იყოს მისდამი **დამოკიდებულება? ვინ არის იგი?** პერსონაჟთა შორის ზუსტად დადგენილი ურთიერთობები სპექტაკლში მსახიობის ორგანული ქმედების საწინდარია. ბოლოს და ბოლოს, განა შეიძლება, იაგომ დაუყვიროს ოტელოს, ის ხომ მისი ხელქვეითია! როგორც კი იცვლება ურთიერთდამოკიდებულება, მაშინვე ირღვევა ყველაფერი. აი, ისე, ცოლ-ქმარს შორის რომ მოხდა აივანზე.

მეზობელი სახლის აივანზე კი ჩხუბი სულ უფრო მწყევლებოდა. მთელი ჩემი ყურადღება ამ მოვლენაზე გადაერთო. ძალიან მინდოდა გამეგო, რა ხდებოდა იქ. ჩემთვის ვცდილობდი, მტყუნ-მართალი გამერკვია. მაგრამ რატომღაც, მიუხედავად იმისა, რომ საქმის ვითარებაში ჩახედული არ ვიყავი, თავიდანვე ქალის მხარე დავიჭირე. როგორ შეიძლება, ასე უღრიალო ქალს?! მინდოდა, ამ ღიღთავა ბიზონისთვის დამეყვირა და დამეფრთხო. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თავს ვიკავებდი, მესმოდა, რომ ეს მათი პირადი, ოჯახური საქმეა.

ვიგრძენი, რომ პირველ ეპიზოდთან შედარებით, როდესაც ირგვლივ არსებული სამყაროს სილამაზით ვტკებოდი და ფილოსოფიურად ვიყავი განწყობილი, ჩემი ქცევა შეიცვალა. ყველა დანარჩენი ობიექტი (ღრუბლები, სახურავები) ჩაქრა და ერთ-ერთი მათგანი კონფლიქტის ალით აინთო: – ცოლ-ქმარს შორის ატეხილი სკანდალი მეზობელი სახლის აივანზე! ჩემი ქცევა შეიცვალა. ჩემ თვალწინ ამცირებდნენ, აბუჩად იგდებდნენ ქალს, ვბრაზობდი, საშინლად ვიყავი აღშფოთებული. ირგვლივ არსებული სამყაროს ნეტარი აღმქმელიდან „საბრძოლო

მოქმედებების“ მოწმედ ვიქეცი, რომლებიც ჩემში საპასუხო რეაქციას იწვევდა. საოცარი სურვილი გამიჩნდა, — შემეწყვიტა ქალის ეს შეურაცხყოფა, თუმცა კი, რაც ძალი და ღონე მქონდა, თავს ვიკავებდი (შემდეგ გაირკვა, რომ ჩხუბის მიზეზი ქალი ყოფილა).

ჯერ კიდევ 1901 წელს ვალერიან გუნია¹ წერდა: „იმისთვის, რომ აზრმა თეატრალური დარბაზის დაინტერესება შეძლოს, იგი ცოცხალი უნდა იყოს, „სურვილთა თრთოლვით“ იწვოდეს და თავის თავში ატარებდეს სწრაფვას, აასრულოს სურვილი და დაბადოს სურვილი“. გენიალურია!

სურვილი — რა მსურს?

ქმედება — (სურვილის უშუალო რეალიზება) — რას ვაკეთებ ამისთვის?

ფიზიკური ქმედება, ფესტი — როგორ ვაკეთებ?

სურვილთა რეალიზების დროს იბადება:

გრძნობა (ალგზნების ხარისხი) — რა გრძნობა იბადება ჩემი ქმედებების შედეგად?

გავნერვიულდი. ჩემსა და იმ გარემოს შორის, რომელშიც ვიმყოფებოდი, კონფლიქტი გაჩნდა. ჩემი ქმედების ტემპი დაჩქარდა, რიტმი (შინაგანი ალგზნების ხარისხი) გაძლიერდა. **თრთოლამ ამიტანა!**

რა არის ტემპი? — ესაა ჩემი ქმედების სისწრაფე, სიჩქარის ხარისხი. ნებისმიერ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში ჩემი ქმედება ნელი ტემპითაც შეიძლება მიმდინარეობდეს და სწრაფითაც (თეატრში, ხშირად, ყველაფერი ერთი ტემპით მიმდინარეობს).

რა არის რიტმი? — ესაა შინაგანი დაძაბულობის ხარისხი. ტემპი შეიძლება მეტრონომით განვსაზღვროთ. რიტმი შეიძლება მხოლოდ იგრძნო — „გაცეცხლებული ვარ“! რიტმი — ესაა ჩემი და ჩემი პარტნიორის მიერ გასავლელი ცხოვრებისეული ეპიზოდის ემოციური დატვირთულობა. ესაა შინაგანი აქტიურობის ხარისხი, სიცოცხლის პულსაცია, რომელიც თითოეულ ადამიანს, გარემოებებიდან გამომდინარე, თავისი აქვს.

¹ ვალერიან გუნია (1862-1938), ქართველი მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, კრიტიკოსი

ქვემოთ. ეზოში, იასამნის ბუჩქთან ომის ორი ვეტერანი უძრავად დასცქერის ჭადრაკის დაფას. მაგრამ ამ გაქეპებული პოზიციის მიღმა მღელვარება, დაძაბულობა, ბრძოლა იმალება.

უცებ, აივანზე მყოფმა ქალმა დაიყვირა, ისე შეჰკივლა, გეგონება, დაჭრესო და ატირდა. წყობიდან გამოვედი და მთელი ეზოს გასაგონად დავიყვირე: შე თავხედო, როგორ ექცევი ცოლს, რას ჰკავს ეს, ახლავე შეწყვიტე! შე წყეულო სულელები ხანო!... დიდხანს ვევიროდი... და უცებ, ჩემი ხმა პაერში გაიყინა. სიჩუმე ჩამოვარდა. ვგრძნობდი, არა, კი არ ვგრძნობდი, მესმოდა მხოლოდ საკუთარი გულისცემა: ღუგ-ღუგ-ღუგ, სუნთქვა გამიხშირდა, აღარც მახსოვს, რას ვშვებოდი.

პაუზა ცხოვრებაში!

თეატრში პაუზები, რატომღაც, მხოლოდ კარგ სპექტაკლებშია ხოლმე და ხშირად ასეთი პაუზა საუბარზე უფრო ძლიერია!

ახლა გონებით იმ აივანზე გადავინაცვლოთ. გავარკვიოთ, თუკი შევძლებთ, რა და როგორ ხდებოდა იქ. ქმარი ჩაქუჩს ეძებდა, რომელიც რაღაცისთვის დასჭირდა, ხელსაწყოების ყველა უჯრა გადააბრუნა, მაგრამ ვერსად ნახა. შეამჩნია, რომ სახლში არაფერი დევს თავის ადგილზე და ცოლს დაუწყო ბუზღუნი. ისიც ჩუმად პასუხობდა, არასასიამოვნო რაღაცებს ეუბნებოდა. ქმარი ნერვიულობდა, ბრაზობდა, ცოლს სულელი და კიდევ რაღაც უხამსი უწოდა. ქალი აკივლდა და უცებ, მეზობელი სახლიდან ყვირილის ხმა გაისმა (ეს მე ვიყავი), ყველა გაშრა, გაქეპდა.

ყვირილი (ჩემი), მეზობელი სახლიდან რომ გაისმა – ესაა პირველი ნიშანი, ინფორმაცია, რომელიც ბიზონმა მიიღო: ვიღაც ყვირის? ვის უყვირის? მე-ე? იქნებ, მოჭადრაკეებს? – კაცი მოაჯირზე გადმოიხარა და ვეტერანებს მიაჩერდა, ისინი გაუნძრევლად ისხდნენ.

როგორც ჩანს, ის ბებერი რეჟისორი უნდა იყოს, მოპირდაპირე სახლში, პირველ სართულზე რომ ცხოვრობს (ე. ი. მე) – ეს მეორე ნიშანია. მე მიყვირის, მე-ე?! რა უნდა, ამ ბებერ, გამოჩენილ რეჟისორს? რას ეჩრება ჩემს პირად საქმეში? რატომ მიყვირის?! მაგას ეუჩვენებ ახლა სეირს! ეს – მესამე ნიშანია, მოგვინის შეფასება!

შეფასებას ეუწოდებთ ჩვენ მიერ ახლად მომხდარი ფაქტის, მოვლენის, შემთხვევის თუ პარტნიორის ქცევის **გაცნობიერებას** და მასთან ახალი დამოკიდებულების დამყარებას.

— ყველაფერი გასაგებია, ყველაფერი, ახლავე ცხვირ-პირს ამოვუნაყავ მაგას!

კაცი სვანური ქუდით სწრაფი ნაბიჯით (ტემპი შეიცვალა) ჩამორბის კიბეზე, გადაკვეთს ეზოს, მთელი ძალით ალებს ჭიშკარს და პირდაპირ ჩემკენ მოემართება. საშინლად მიცემს გული, გიჟური რიტმი მაქვს, თუმცა, ვდგავარ და ადგილიდან არ ვიძვრი.

კაცი ჩვენს აივანს მოუახლოვდა და მუქარით დაიღრიალა:

— რა გინდა შენ, რა?

ისე დამიწყო ღრიალი, რომ მეგონა, ცა ჩამოიქცა. მერე იქვე დაგდებულ ძალაყინს სტაცა ხელი და მომეარდა. მეც ეუყვიროდი, მაგრამ უფრო „რბილად“. სამზარეულოდან ჩემი ცოლი გამოვარდა.

ვღრიალებდით, ვცდილობდით, ერთმანეთის ხმა გადაგვეფარა. ვნანობდი კიდევ, სხვის ამბავში რომ ჩავერიე, მაგრამ მაინც რაღაცას გავყვიროდი მორალზე, კულტურაზე, ქალის მიმართ ამაღლებული გრძნობების აუცილებლობაზე იმ შიშის და სირცხვილის დასაძალად, რომელიც სხვის ცხოვრებაში ჩარევის გამო დამეუფლა. სწორედ ამ ორი მისწრაფების შეჯახებაში (მოვკლა — გადავჩე!) მდგომარეობს ცხოვრებისეულ და სცენურ ქმედებათა არსი.

კაცი ძალიან დიდხანს ყვიროდა, ხელებს და ძალაყინს იქნევდა, უშვერი სიტყვებით ილანძლებოდა, გატრიალდებოდა და უცებ, სირბილით ისევ უკან ბრუნდებოდა, ისევ სტაცებდა ხელს ძალაყინს და სულ იმეორებდა: მერე რა, დიდი ამბავი, რუსთაველის თეატრი, რუსთაველის თეატრი! კარგად ვიცით, როგორც გამოგაბრძანეს იმ რუსთაველის თეატრიდან!

ამისთვის რაღაცნაირად წერტილი უნდა დამესვა, მაგრამ არ ვიცოდი, როგორ.

უცებ, ჩვენი ბინის კარზე ვილაცამ დააკაკუნა. გამიხარდა,

რომ საშუალება მომეცა. ბრძოლის ველიდან შეუმჩნევლად გაეპარულიყავი. სწრაფად გავეშურე კარის გასაღებად. კვლავ ახალი სიტუაციის შეფასების ნიშნები:

შეფასების პირველი ნიშანი – გადამრჩენელი კაკუნი ბინის კარზე!

შეფასების მეორე ნიშანი – კარი გავაღე, – ვიღაც ქალი ღვას. ვინ არის?

შეფასების მესამე ნიშანი – ღმერთო, ეს ზომ იმ წყეული მეზობლის ცოლია! რა უნდა აქ?

მთლად გამაცია. ერთი ეპიზოდი მეორით შეიცვალა, შეიცვალა ტემპო-რიტმიც, შეიცვალა დამოკიდებულება, ქმედება.

რა გინდათ ჩვენგან? – მუქარით მკითხა ქალმა და უცებ, ყვირილი ატეხა: რა გინდა ჩემი ქმრისგან, რა გინდა ჩვენგან?!

შეიქმნა ახალი სიტუაცია: ჩემი ცოლი ცდილობდა, გაეჩერებინა ბიზონი, იგერიებდა მას, მე კი აქტიურად ვიცავდი კარს – ჩვენი სახლის ზურგს. ჩვენ ალყაში მოვექცეთ. ყვირილის ხმა მთელ უბანში ისმოდა. სამზარეულოში უდროოდ დროს აღშფოთებით აკივლდა ჩაიდანი. მეზობლები აფორიაქდნენ, ატყდა ერთი ალიაქოთი, ისინი ზედა სართულებიდან ქვემოთ ჩამოვარდნენ, ზოგიერთები აივნებსა და ფანჯრებს მოაწყდნენ. მოჭადრაკეებმაც კი ჭადრაკის დაფას თავი მიანებეს. დაიწყეს გაცოფებული ქალისა და მისი ქმრის დაშვილება. ქალი გაჰყავდათ, მაგრამ იგი ხელიდან უსხლტებოდა და უკან ბრუნდებოდა აღშფოთებული იმით, რომ მის პირად ცხოვრებაში ერეოდნენ. მე და ჩემი მეუღლე ორ ფრონტზე ვიბრძოდით: აქეთ – ქმარი-ბიზონი ძალაყინით ხელში, იქით, კარებთან კი – მისი ცოლი; და ეს ყველაფერი ამ წივილ-კივილზე მოვარდნილი მეზობლების ფონზე ხდებოდა. ჩვენი ყურადღება ერთი ობიექტიდან მეორეზე დახტოდა, – ეს კი ვერ მოხდება ქმედებისგან განცალკევებით, რომელიც ერთმანეთთან დამოკიდებულებას გულისხმობს. ჩვენს შორის იყო კონფლიქტი, განვითარებადი ქმედება, ბრძოლა, ორი ან მეტი ამოცანის ურთიერთქმედება, ურთიერთჭიდილი, ურთიერთობა. ურთიერთობა – ცხოვრებაში ადამიანის ორგანული ქცევის ყველა ელემენტის გვირგვინია. რაოდენ მნიშვნელოვანია

თითოეული ჩვენგანისთვის, ვინც ქმნის, მუშაობს სცენაზე, ვიცოდეთ ეს!!! მაშ ასე:

ყურადღება,

დამოკიდებულება,

ქმედება,

ტემპო-რიტმი,

შეფასება,

ურთიერთდამოკიდებულება.

ცხოვრებაში ეს ელემენტები გარემოში ქმედების ერთიან ორგანულ პროცესად ერთდება, მსახიობის ხელოვნებაში კი იმისთვის, რომ შეისწავლო, აითვისო ისინი, ზოგჯერ ცალ-ცალკე გიხდება ამ ელემენტების დამუშავება. და ეს ყველაფერი იმისთვისაა საჭირო, რომ მსახიობი სცენაზე ილუზიას კი არ ქმნიდეს, რომ გამოგონილ გარემოებებში (მაყურებლის წინაშე) აზროვნებს, გრძნობს თუ მოქმედებს, არამედ ნამდვილად, ისევე, როგორც ცხოვრებაში, ხედავდეს, ესმოდეს, აზროვნებდეს, გრძნობდეს და მოქმედებდეს.

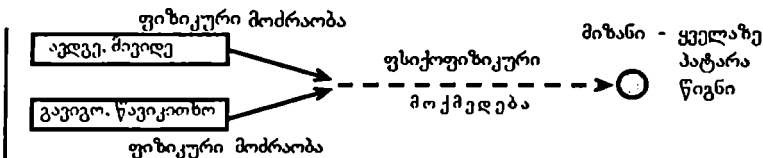
ბურთივით მრგვალი მთვარე ჭაღივით ეკიდა ღამის ცაზე. მეზობლის სახლის ფოთლებითა და ყურძნის მტევნებით დაბურულ აივანზე ასაკოვანი ადამიანები, ჩემი უწინდელი „მოწინააღმდეგეები“ უსხდნენ მაგიდას. ისინი ჩუმად მიირთმევდნენ მურაბიან ჩაის, თან, შიგადაშიგ ტელევიზორის ეკრანს გახედავდნენ. ქვემოთ, ეზოში კვლავინდებურად ჭადრაკს თამაშობდნენ. ირგვლივ საოცარი სიჩუმე იდგა. მოპირდაპირე მხარეს მდგარი ტელევიზორის ეკრანს დავაცქერდი, თვალი მივაღვენე თავხედი წრუწუნას ოინებს, რომელსაც კატა, რატომღაც, არ ჭამდა. სცენაზეც ხშირად მყარდება ხოლმე ცხოვრებისეული პროცესისთვის სრულიად არაბუნებრივი ურთიერთობები, როგორიც ამ კატასა და წრუწუნას შორის იყო.

ჩემთვის გაკიფიქრე: ამიერიდან უსაღმოდ როგორ ჩავუარო ამ „ბიზონს“-მეთქი?

ქმედითი ანალიზის მეთოდზე

„დავუშვათ. მე თქვენ გაძლევთ დავალებას, რომ ადგეთ. თუ თქვენ ზუსტად, მკაფიოდ იცით, რომელი კუნთი უნდა დაჭიმოთ და რომელი მოადუნოთ... მაშინვე შეასრულებთ მოცემულ დავალებას. მაგრამ განა ეს ფიზიკური მოქმედება იქნება? არა. ჯერჯერობით ეს ფიზიკური მოძრაობა იქნებაო – ამბობს კ. სტანისლავსკი. – აი, როდესაც გეტყვით: ადექით და ზედა თაროდან ყველაზე პატარა წიგნი მომაწოდეთ, ახლა თქვენს ფიზიკურ მოძრაობას ფსიქიკურიც დაემატება, თქვენ გაგიჩნდებათ მიზანი და ორი დავალება ერთ მიზანმიმართულ მოქმედებად შეერთდება“.

პირობით სქემით ეს დაახლოებით ასეთნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ:



„შეცდომა იქნებოდა... ფიზიკური მოქმედება განგვეხილა, მარტოოდენ როგორც პლასტიკური მოძრაობა, რომელიც მოქმედებას გამოხატავს. არა, ეს ჭეშმარიტად მიზანშეწონილი მოქმედებაა, რომელიც უსათუოდ გარკვეული მიზნის მიღწევისკენ არის მიმართული და რომელიც აღსრულების მომენტში ფსიქოფიზიკურ მოქმედებად გადაიქცევა“.

В. Топорков¹ „К. С. Станиславский на репетиции“. 1949

ერთი მიზნისაკენ მიმართული ფსიქიკური და ფიზიკური მოძრაობების პარმონიული შერწყმა წარმოადგენს ფსიქოფი-

¹ ტოპორკოვი ვალერი (1889-1970), თატრისა და კინოს ცნობილი რუსი მსახიობი.

ზიკურ მოქმედებას, რომელსაც კ. სტანისლავსკი „ფიზიკურ მოქმედებას“ უწოდებს.

„რა არის მსახიობის ფიზიკური მოქმედება სცენაზე? რატომ არის მისი, როგორც დამაჯერებელი მოქმედების მიღწევა ასე რთული?“ – კითხულობს დიდი რეჟისორი და აქვე პასუხობს: „ადამიანის ფიზიკური მოქმედება, რომელიც მსახიობს გამოაქვს სცენაზე, – ეს არა მარტო როლის ცალკეულ ნაწილთა დაკვირვებული, ღრმა განცდის შედეგია, არა მარტო ადამიან-როლის შინაგანი ცხოვრების ასახვაა, არამედ ესაა საკუთარ შიდა ხედვათა **სრული შეთავსება** გარეგნულ ვითარებათა იმ ჯაჭვთან, რაც მსახიობის თვალწინაა სცენაზე“.

ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობმა ფიზიკური მოქმედებების მეშვეობით ჰარმონიული კავშირი უნდა დაამყაროს თავისი გმირის შინაგან, ფსიქიკურ სამყაროსა და გარემომცველ სინამდვილეს შორის, თუმცა კი, ეს უკანასკნელი (სინამდვილე), პირობითია.

კ. სტანისლავსკის მიხედვით, „ფიზიკური მოქმედება“ ვერ იარსებებს მკაფიო გარკვეული ფსიქოფიზიკური ამოცანის გარეშე, შინაგანი გრძნობებით მისი გამართლების გარეშე, შინაგანი მისწრაფების იმ აუცილებელი გამამართლებელი საფუძვლის გარეშე, რომელიც სწორედ რომ იმპულსს წარმოადგენს მოცემული ფიზიკური მოქმედების შესასრულებლად.

შეგუება

„ძალიან ზედაპირულად ფიქრობთ, – ამბობს კ. სტანისლავსკი – თუკი გგონიათ, რომ ყველა თქვენი ამოცანა, უმთავრესად, ფსიქიკურია, ზოლო თქვენი ფიზიკური ქცევა – მეორეხარისხოვანია“.

როდესაც ფიზიკურ მოქმედებათა ბუნებას ვეხებით, სამსახიობო შემოქმედების ისეთ ელემენტზე უნდა შევჩერდეთ, როგორცაა „შეგუება“.

აღსანიშნავია, რომ ამ ორი ცნების – „ფიზიკური

მოქმედებისა“ და „შეგუების“ თაობაზე ძალიან ზშირად მიმდინარეობს დისკუსია. სხვათა შორის, გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ ორივე ეს ტერმინი ერთსა და იმავე ცნებას გამოხატავს. ნაწილობრივ, ეს აზრი იმ მიზეზით ჩნდება, რომ თავად კ. სტანისლავსკიმ თავის წიგნში „Работа актера над собой“ „შეგუების“ ბუნების განსაზღვრისას, ერთგვარი უზუსტობა დაუშვა. ასე, მაგალითად: „ყოველი განცდილი გრძნობა გამოხატვისას, შეგუების მოუხელთებელ თავისებურებას მოითხოვს“.

„იმისთვის, რომ სხვის სულში შეაღწიო, შეიგრძნო მისი ცხოვრება, საჭიროა შეგუება. მისი დახმარებით ჩვენ მივისწრაფვით, რაც შეიძლება რელიეფურად გამოვავლინოთ საკუთარი შინაგანი გრძნობა და საერთო მდგომარეობა“.

კ. სტანისლავსკის მიერ მოყვანილი გამონათქვამები იმაზე მეტყველებს, რომ ახალი ტერმინის („ფიზიკური მოქმედების“) გაჩენა, თითქოსდა, ზედმეტია, ვინაიდან იმავე ცნებას იმეორებს.

მაგრამ, კ. სტანისლავსკი, იმავე წიგნში, შეგუების ბუნებაზე საუბრისას, მიუთითებს, რომ შეგუება არსებობს:

- ა) ქვეცნობიერი
- ბ) ნახევრად ცნობიერი
- გ) ცნობიერი და მოჰყავს ამ ცნებების მაგალითები. სახეზეა აშკარა წინააღმდეგობა.

როდესაც დიდი რეჟისორი საუბრობს იმაზე, რომ შეგუება „თავისთავად, ქვეცნობიერად იბადება გრძნობათა ბუნებრივი აღზევების მომენტში“ – ეს ნათელია და გასაგები. მაგრამ აქვე სტანისლავსკი წერს:

„შეგუების შექმნის პროცესში ორ მომენტს აღვნიშნავ:

- ა) შეგუების შერჩევის მომენტს და
- ბ) მისი შესრულების მომენტს“.

მაგრამ ცნება „შერჩევა“ ცნობიერ პროცესს გულისხმობს და ამიტომაც კ. სტანისლავსკი შემდეგ წერს: „ასეთი სახის შეგუებას მე ნახევრად ცნობიერ შეგუებას ვუწოდებ“.

ეს მტკიცებულება აშკარად ეწინააღმდეგება პირველ მტკიცებულებას.

ცნობიერ შეგუებაზე იგი წერს, რომ „ასეთად მსახიობური შტამები გვევლინება“. მაგრამ, ვინაიდან „მსახიობური შტამში“ არ წარმოადგენს ჭეშმარიტ შემოქმედებით მომენტს და სამსახიობო ფსიქოტექნიკის სფეროში მას არ ძალუძს, რაიმე საინტერესო დასკვნამდე მიგვიყვანოს, მოცემულ შრომაში ეს საკითხი ანალიზის გარეშე დავტოვოთ.

ჩვენი ყურადღება ქვეცნობიერ და ნახევრად ცნობიერ შეგუებაზე შევაჩეროთ და შევეცადოთ, დავამტკიცოთ შემდეგი:

1. „ქვეცნობიერი შეგუება“ არ წარმოადგენს „ფიზიკურ მოქმედებას“.

2. „ნახევრად ცნობიერი შეგუება“ – „ფიზიკური მოქმედება“.

ტერმინი „ფიზიკური მოქმედება“ ყველაზე მეტად (სხვებზე უფრო) შეესატყვისება მოცემული ცნების არსს.

თითოეული ცხოვრებისეული პროცესის საფუძველს წარმოადგენს მოძრაობა, რომელიც თავის გამოვლილებაში, ჩვეულებრივ, ქმდება (აზრის მიზანსწრაფული მოძრაობა) იქცევა. თითოეული ქმდება ამა თუ იმ კონკრეტულ მოცემულ პირობებში სრულდება. მაგრამ, ვინაიდან მოცემული პირობები წარმოადგენს იმ კონკრეტულ გარემოს, რომელშიც ადამიანი იმყოფება და რომლის ნაწილი თავადაც არის. მაშინ გასაგებია, რომ მისი ქმდებები ამ გარემოებათა მიხედვით შეიცვლება. „მოცემული პირობების“ ყოველი ცვლილება, როგორც წესი, ცვლის ადამიანის ქცევას, მის ქმდებას.

ასეთი ცხოვრებისეული პროცესი ცალკე რომ ავიღოთ და გაავანალიზოთ, დავინახავთ, რომ ადამიანის ქმდებები, მისწრაფებები, სურვილები ყოველთვის კანონზომიერადაა დამოკიდებული არსებულ „მოცემულ პირობებზე“. გასაანალიზებლად სინამდვილის მოცემული მონაკვეთის ცხოვრებისეული პროცესი, პირობითად, რამდენიმე ცხოვრებისეულ ელემენტად დავანაწევროთ:

1. სურვილი
2. ქმდება
3. შეგუება
4. გრძნობა

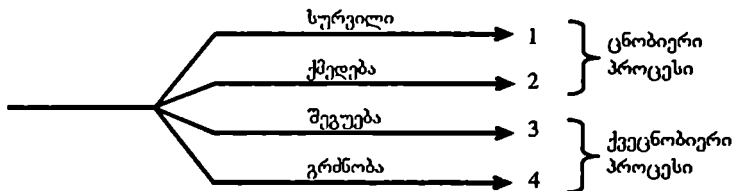
ადამიანს თავისი ცხოვრების თითოეულ ცნობიერ მომენტში, რაღაცის სურვილი აქვს, რაღაცისკენ მიისწრაფვის. თითოეული სურვილი მის მიერ კონკრეტული ქმედებით რეალიზდება, რომელიც გარეგნული გამოვლინებით შეგუების მეშვეობით ამჟღავნებს ამ სურვილებსა და ქმედებებს.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ:

1. რა მინდა მე? – სურვილი;
2. რას ვაკეთებ ამისთვის? – ქმედება;
3. როგორ ვაკეთებ ამას? – შეგუება.

ამ სამი ელემენტის არსებობის შედეგად, მოცემული ელემენტების მოცემულ პირობებთან შეჯახებისას, იბადება გრძნობა. თანაც, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სინამდვილეში ყველა ეს ელემენტი თანდათან კი არ აღმოცენდება, როგორც ეს ანალიზის დროს წარმოვადგინეთ, არამედ ერთდროულად.

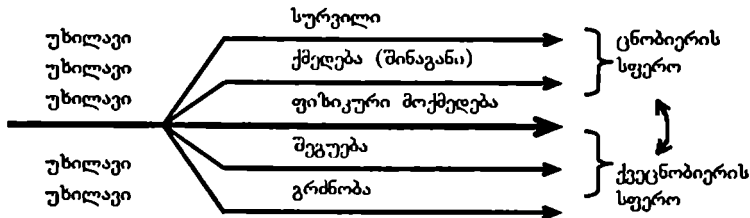
სქემატურად ეს ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ:



პირველი ორი ელემენტი (სურვილი და ქმედება) – ცნობიერ პროცესს წარმოადგენს, ხოლო შემდეგი ორი (შეგუება და გრძნობა) – ქვეცნობიერს.

ცხოვრებისეული პროცესების ამ ელემენტებს კ. სტანისლავსკი მეხუთე ელემენტს – „ფიზიკურ მოქმედებას“ უმატებს.

ვინაიდან „ფიზიკური მოქმედება“ ძიების, უფრო სწორად, შერჩევის მომენტში, თავისი ბუნებით, ცნობიერ პროცესს წარმოადგენს, ხოლო შესრულების მომენტში იგი ქვეცნობიერ პროცესად გადაიქცევა, მას შეიძლება (როგორც სტანისლავსკი იტყვოდ) ნახევრად ცნობიერი პროცესი ვუწოდოთ და მოცემულ სქემაში ქმედებასა და შეგუებას შორის მივუჩინოთ ადგილი.



„ფიზიკური მოქმედება“ ცნობიერ და ქვეცნობიერ პროცესებს შორის შემართებელ რგოლად გვევლინება, რაც საკვებით შეესაბამება ნახევრად ცნობიერი შეგუების კ. სტანისლავსკისეულ განსაზღვრებას.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სტანისლავსკის „ნახევრად ცნობიერი შეგუება“ სხვა არაფერია, თუ არა „ფიზიკური მოქმედება“.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენ მიერ მითითებული წინააღმდეგობა (ნახევრად ცნობიერი შეგუება – ფიზიკური მოქმედება) სტანისლავსკის მიზეზით კი არ შეიქმნა, არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ იმ პერიოდისთვის, როდესაც იგი წერდა წიგნს „Рбота актера над собой“, ფიზიკურ მოქმედებათა შესახებ საკითხი ჯერ არ იყო საკმარისად დამუშავებული. ამიტომაც ამბობს იგი გაკვეთით, რომ: „აქ შეიძლება რაღაცის გაკეთება ფსიქოტექნიკის მეშვეობით“-ო, მაგრამ კონკრეტულად რისი გაკეთება შეიძლება, ამაზე პასუხს იგი მოგვიანებით, „ფიზიკურ მოქმედებათა“ შესახებ მრავალრიცხოვან გამონათქვამებში იძლევა.

რაც შეეხება ქვეცნობიერ შეგუებას, ამ შემთხვევაშიც შეიძლება ითქვას, რომ მას, როგორც სრულიად ქვეცნობიერ პროცესს, არ ძალუძს იქცეს ფიზიკურ მოქმედებად.

სურვილი, ნდობა – ბადებს ქმედებას (აზრის და სხეულის მოძრაობას), რომელიც კონკრეტულ ფიზიკურ მოქმედებადაა დანაწევრებული, მოქმედებად, რომლებიც იწვევს გარკვეულ შეგუებას.

„ფიზიკური მოქმედება“ პასუხობს კითხვას იმაზე, თუ რას ვაკეთებ და როგორ ვაკეთებ, მაშინ, როდესაც „შეგუება“

პასუხობს მხოლოდ და მხოლოდ კითხვაზე – როგორ ვაკეთებ.

ის, რომ „ფიზიკური მოქმედება“ და „შეგუება“ ორი სრულიად სხვადასხვა ცნებაა, შემდეგით დასტურდება: „ფიზიკური მოქმედება“ შეიძლება დაფიქსირდეს, მისი გამოყენება სხვა შემსრულებელსაც შეუძლია, ვინაიდან ის ცნობიერი ქმედებაა, მაშინ, როდესაც „შეგუება“ პირველ შემსრულებელთანაც კი განუმეორებელია, – ეს ის ფერია, რომლითაც მსახიობი დღეს, აქ, ამ სპექტაკლზე სძენს შეფერილობას თავის „ფიზიკურ მოქმედებს“.

კ. სტანისლავსკი ფიზიკურ მოქმედებაში სრულებით არ გულისხმობდა წვრილ-წვრილ ყოფით საქმეებსა თუ როლის ზედმეტ დეტალიზაციას მხოლოდ დეტალიზაციის გულისთვის.

იგი ამბობდა, რომ თუკი მარტივი ფიზიკური მოქმედება არ ემსახურება სცენის ან ქმედების აზრს, არამედ ის მხოლოდ და მხოლოდ დამაჯერებელი დეტალია, მაშინ ასეთი „ზედმეტი დეტალიზაცია ამ მარტივი ქმედებისა მაყურებელში წყენას იწვევს. სხვა შემთხვევაში კი, მსახიობისთვის, ეს შეიძლება მისი როლის ყველაზე საინტერესო მომენტი იყოს“.

ფიზიკური მოქმედება – „ფანქრის გათლა“ ერთ მოცემულ პირობებში შეიძლება ყველაზე გამომსახველ საშუალებად იქცეს (იხ. მაგალითი 1), მეორე შემთხვევაში კი – მოსაწყენ, არაფრის მთქმელ, აკვიატებულ დეტალად (იხ. მაგალითი 2).

მაგალითი 1. „უნდა გავთალო ფანქარი“ (რომლის გრიფელი, ამასთანავე, წამდაუნუმ ტყდება) და გადავცე ხელმძღვანელ პირს, რომ მან ხელი მოაწეროს ჩემი მეგობრის შეწყალების აქტს, რომელიც უკვე მიიყვანეს სიკვდილით დასჯის ადგილას.

მაგალითი 2. მსახიობი, პიესის სიუჟეტის მიხედვით, არც თუ მნიშვნელოვან ბარათს წერს. მსახიობი უზარმაზარი, არაფრის მთქმელი პაუზის შემდეგ, რომელიც გარემოებებით არ არის გამართლებული, გულისყურით, დიდხანს თლის ფანქარს.

ამგვარი ფიზიკური მოქმედება მაყურებლის მხოლოდ გაღიზიანებასა და წყენას იწვევს.

სიის შესწავლის შედეგად მიღებული კიდევ ერთი დასკვნა: ფიზიკური მოქმედება და შეგუება – ორი სხვადასხვა ცნებაა. „გათალო ფანქარი“ – ფიზიკური მოქმედებაა, ხოლო როგორ გათლი მას – ეს უკვე შეგუებაა (გამოვლინება).

დასკვნა

1. ფიზიკური მოქმედება – მსახიობური გამომსახველობის საშუალებაა;

2. ფიზიკური მოქმედება მხატვრული სახის შინაგან სამყაროს ხილულს და ხელშესახებს ხდის;

3. ფიზიკური მოძრაობა არ წარმოადგენს ფიზიკურ მოქმედებას;

4. ფიზიკური მოქმედება, არსებითად, ფსიქოფიზიკური მოქმედებაა;

5. ფსიქიკურ და ფიზიკურ მოქმედებებს შორის აბსოლუტური ჰარმონია უნდა სუფევდეს;

6. „წარმოდგენის სკოლა“ არ არის „ფიზიკურ მოქმედებათა სკოლა“;

7. ფიზიკური მოქმედება არ არის შეგუება;

8. ფიზიკური მოქმედება ის შემაერთებული რგოლია, რომელიც მსახიობის შემოქმედებაში ცნობიერის და ქვეცნობიერის სფეროებს აერთიანებს;

9. ფიზიკური მოქმედების დაფიქსირება შეიძლება, შეგუებისა კი, ისევე, როგორც გრძნობის – არა.

10. ფიზიკური მოქმედება – მსახიობის როლზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია.

იმპროვიზაცია

ჟან ლუი ბაროს ნათქვამი აქვს: „როგორც ცნობილია, არსებობს სამი საშუალება ითამაშო: „რვეულის მიხედვით“, „კარნახით“, „საქარგავი ბადის – კანვის მიხედვით“. ანუ ზეპირად – ნასწავლი როლის ტექსტის მიხედვით, ექსპრომტად – სუფლიორის ნაკარნახევის ატაცებით, ანდა, როგორც მოცემულ შემთხვევაში, „კანვის“ მიხედვით.

მსახიობს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია „კანვის“ მიხედვით ითამაშოს, თუკი მას ყველაფერი აქვს გათვალისწინებული თავისი პერსონაჟისთვის, როგორი სიტუაციაც უნდა იყოს, მას სათქმელი მოეძებნება.

მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობი სრულყოფილად ფლობს ხელს, ფეხს, სხეულს, გულს, გრძნობებს, საკუთარ აზროვნებას, მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი იმდენად კარგადაა შეიარაღებული, რომ შეუძლია ნებისმიერი მდგომარეობიდან იპოვოს გამოსავალი, შეიძლება ვისაუბროთ „იმ-პრო-ვი-ზა-ცია-ზე“.

რეჟისორს სხვადასხვაგვარი რეპეტიცია აქვს: **იმპროვიზირებულიც** – როდესაც უცბად იფეთქებს წარმოსახვა, სხეული და აზრი უფრო მოძრავი, დამყოლი, იოლად დასამორჩილებელი ხდება, როდესაც სცენაზე აღვილად და სიამოვნებით თხზავ ცხოვრებას და **უღიმამო, უაზრო** რეპეტიციაც – როდესაც მსახიობები არ ცდილობენ, გამოადვიონ საკუთარი შინაგანი სამყარო და მოსაწყენად იმეორებენ ავტორის სიტყვებს ისე, რომ არ ძალუძთ მათ მიღმა რაიმე აღმოაჩინონ, უყურებენ და ვერ ხედავენ ერთმანეთს, ვერ „საზრდობენ“ ერთმანეთით, როდესაც მათ შორის ვერგაგების უხილავი კედელია აღმართული.

არსებობს რეპეტიციები, როდესაც ქცევებით თხზავ გარკვეული სცენის აზრსა და ფორმას, როდესაც სცენაში მომხდარი მოვლენების შესახებ საკუთარი აზრის გადმოსაცემად იგონებ, ქმნი მხატვრულ კოდს (მაგალითად: ღონე ჟუანის გლეხის ქალებთან შეხვედრა. მოლიერი). ჩემთვის საინტერესოა, ჩავწვდე

ავტორისეული ჩანაფიქრის არსს, მიუხედავად განზრახვას, ამის შემდგომ კი ყველაფერი ჩემებურად გავაკეთო. აი, როგორც მხატვარი, რომელიც ნატურას უყურებს, მაგრამ ნატურას კი არ ხატავს, არამედ ხატავს ნატურის მიხედვით (ამაში დიდი აზრი დევს!). ავტორი ერთს წერდა, მე კი ამ დაწერილის თაობაზე მისი სიტყვებით გამოვთქვამ საკუთარ, ჩემი ფიქრით უფრო დღევანდელ და უფრო მნიშვნელოვან აზრს; თუკი, ცხადია, შევძლებ, თუკი გამომივა და მაყურებელამდე მიაღწევს. ტექსტში არაფერს შევცვლი (ღმერთმა ღამიფაროს!), მე მხოლოდ და მხოლოდ ინტონაციით და ქცევით ვახდენ ავტორის კომენტარებას. ეს რთულია.

ანდა, როდესაც რეპეტიციას ატარებ და ცდილობ, შენ მიერ მიგნებულ საზრისსა და ფორმამდე მიიყვანო მსახიობი, ის კი არ გემორჩილება იმის გამო, რომ არ ესმის, არ შეუძლია გაიგოს, რას ითხოვ მისგან, არ გაქვს ახსნის უნარი, ანდა იმის გამო, რომ არ ეთანხმება შენს აზრს. ძალიან ხშირად ხდება ხოლმე, რომ მსახიობი შენი გადაწყვეტის წინააღმდეგაა და მას შეიძლება, საკუთარი გადაწყვეტა ჰქონდეს.

უფრო ხშირად კი, მსახიობს, უბრალოდ არ შეუძლია შენ მიერ მოფიქრებული შინაგანი ნახატის შესრულება. ეს ხომ არც ისე იოლია და მხოლოდ ნიჭიერს ხელეწიფება, რომლის წარმოსახვა ფერმწერისაზე უფრო მკვირცხლია და სულიც და სხეულიც ექვემდებარება მას.

მაგრამ ყველაზე უსიამოვნო ის რეპეტიციაა, როდესაც გარკვეული დროის შემდეგ, უკვე მრავალგზის ნათამაშებ სპექტაკლში უნდა გადაარჩინო დარღვევის პირას მისული ესა თუ ის სცენა (**მაშველი რეპეტიცია**) მსახიობთა „გადაძლავებული“ თამაშისგან, სცენური საზრისისა და ფორმის დაკარგვისგან, როდესაც სცენა შეუმჩნევლად სრულიად სხვა, შენი ჩანაფიქრის საწინააღმდეგო ელფერს იძენს. ზუსტად ამაზე მაქვს ახლა საუბარი.

მრავალი სპექტაკლი გაითამაშეს სხვადასხვა მაყურებლის წინაშე, სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად, დიდი დასწრება აქვს, მაყურებელი იცინის გარკვეულ მსახიობურ „ოინებზე“.

ასეთ შემთხვევებში, მაყურებლისგან წაქეზებული მსახიობი იწყებს ამ „ოინების“ განვითარებას, სცენა იშლება, სწრაფად იწყებს ჩანაფიქრის არსის, შენებურად წაკითხულის არსის კარგვას, ფორმა ქრება ანდა, პირიქით, მხოლოდ ფორმაღა რჩება. როგორც, მაგალითად, კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლ „დონ ჟუანის“ (მოლიერი) გლეხის ქალებთან სცენაში მოხდა: ოდესღაც მოვიფიქრე საბანი, ღამის თბილი ჩაჩი, თბილი რძე გაციების საწინააღმდეგოდ... მაგრამ ეს ყველაფერი ქცევით უნდა გაამართლო, თუ არადა, ხომ დაიბადება შეკითხვა: რისთვისაა ეს ყველაფერი საჭირო, თუკი სცენურად, შექმნილი გარემოებებიდან გამომდინარე არ გაამართლებ? როგორ იყო ეს გამართლებული ჩვენს სპექტაკლში? საცოდავად გალუმპული დონ ჟუანი ეს-ესაა გმირისთვის სრულიად შეუფერებლად ამოათრიეს ზღვიდან, იგი გადაარჩინეს, ამოიყვანეს, თანაც თბილი შავი ზღვიდან კი არა, სადმე ბიჭვინთის კონცხის სიახლოვეს, არამედ ჩრდილოეთის ცივი ზღვიდან. აი, ამიტომაც აღმოაჩნდება მატეურინას ხელში თბილი რძე, სუფლიორის წითელი ხელთათმანები კოცონს „ანთებენ“, დონ ჟუანს თბილ საბანში ახვევენ, თავზე კი პიეროს თბილ ჩაჩს ახურავენ. დონ ჟუანი კინალამ დაიღუპა, იგი ნაწყენი და გულნატკენია, სასიყვარულო თამაშებისთვის არ სცხელა, თითქოს ციებ-ცხელა აქვსო, ისე უკანკაწებს კბილები. ცახცახებს, თან იმიტომაცაა ნაწყენი, რომ საზოგადოდ არის ასეთი უიღბლო. თუ თვალს მივაღვენებთ მოლიერის პიესას, ჩანს, რომ დონ ჟუანმა ვერც ერთხელ ვერ შეძლო, ქალზე მოეპოვებინა გამარჯვება, პირიქით, იგი ყოველთვის მარცხდება, მას არაფერი გამოსდის. რა გაეწყობა, აღარაა იმ გმირული დროის სულისკვეთება, სულ სხვა ეპოქაა. ის ვერ გუობს გმირებს, მათზე მხოლოდ მოგონება დარჩა. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე ვმსჯელობ. გალუმპული, შერცხვენილი დონ ჟუანი ირონიულად დასცინის საკუთარ თავს და გლეხის ქალების მიმართ ნამდვილ გატაცებას კი არ გრძნობს, არამედ როდესაც მათ ეარშიყება, მასკარადს აწყობს. იგი დანადგლიანებული და სასოწარკვეთილია: რაღაც უნდა იღონო, მე თქვენ მიყვარხართ, მე თქვენ მიყვარხართ... რა

მომაბეზრებელი ერთფეროვანი სისულელეა! როგორმე ცხოვრება უნდა შეეცვალო!... მაგრამ მსახიობი ყველაფერ ამას, რაც რეპეტიციებზე იმპროვიზაციულად მოვიფიქრეთ, დიდი ხანია უკვე აღარ თამაშობს და შიშველი, არაფრით გამართლებული ფორმალა რჩება. არადა, აუცილებლად უნდა გადავარჩინოთ, აღვადგინოთ ის საზრისი, რისთვისაც მოვიფიქრეთ ეს ყველაფერი, მსახიობები სწორედ ამ კონკრეტული თეატრალური თამაშის წიაღში უნდა დავაბრუნოთ.

სცენის აღდგენა კი ვერ ხერხდება, მსახიობებს არ სურთ უკან დაბრუნება, როდესაც მაყურებელი არ იცინოდა მათ მიერ მოფიქრებულ, პიესის საზრისს დაშორებულ „ოინებზე“. ასე ეკრობა ხოლმე გემის ძირს მოლუსკები თუ ზღვის სხვა ათასგვარი საზიზღრობა და გემი სვლას ანელებს, სიჩქარეს კარგავს; მაყურებელი ხარხარებს, მსახიობს არ ესმის, რომ ამგვარი იმპროვიზაცია ფეიერვერკს წააგავს – ირგვლივ ყველაფერი ბრწყინავს და ბრჭყვიალებს, მაგრამ სითბო და სინათლე არ არის. მან ხომ ამ ლაზღანდარობითა და მსახიობური „ხრიკებით“ (არადა, ასეთი რამდენი ვიცით), რომლებსაც ასე მხიარულად ეხმაურება სიცილ-ხარხარით მაყურებელი (მაყურებელს უყვარს კლოუნები, მაგრამ სპექტაკლის დამთავრებისას ამ „კლოუნობას“ მსახიობს ყოველთვის როდი უთვლის დამსახურებად) უკვე მოასწრო სიამოვნების მიღება. მსახიობი აღარ თამაშობს მოცემული სცენის მთავარ საზრისს, იგი პრემიერამდე, რეპეტიციებზე რუდუნებით ნაპოვნ გადაწყვეტის არსს კარგავს.

ვახტანგ მჭედლოვი (მჭედლიშვილი)¹ თავის სტუდიაში მოწაფეებს ეუბნებოდა, რომ ზოგიერთ მსახიობს, თავისი „ოლიმპიური დიდების“ სიმაღლიდან სძულს მაყურებელი, ზოგი თითქოს გულგრილია, ზოგიც **ლაქიობს**. განსაკუთრებით უხეში გემოვნება ამ უკანასკნელთ აქვთ, იმიტომ რომ ისინი კი არ ემსახურებიან ადამიანს, არამედ მათ **წინაშე მონურ მორჩილებას აღასრულებენ**: მონას ძალიან ცუდი გემოვნება აქვს, ამიტომაც მიმართავს იგი მდარე ეფექტებს. მას ჰგონია,

¹ მჭედლოვი (მჭედლიშვილი) ვახტანგ (1884-1924), რეჟისორი, პედაგოგი, 1923 წ. მოსკოვში დააარსა ქართული დრამატული სტუდია.

რომ მაყურებელს სწორედ ეს სჭირდება — ჩახიზნოთ, „ხრიკის“ ჩვენება. თვალის ჩაკრა და მის ყველაზე ქვენი ინსტინქტებზე თამაში. საშინელებაა, როდესაც წარსულში შენი მოწაფე ანდა თანამებრძოლი სცენაზე მაყურებლის თვითნასწავლი გამართობის „როლში“ გამოდის. იგი სცენაზე, უმეტესწილად, ძალიან საეჭვო ხარისხის საკუთარ ფრაზებსა თუ „აფორიზმებს“ წარმოთქვამს, თანაც, მხოლოდ იმიტომ, რომ მაყურებელი გააცინოს. და მაყურებელიც იცინის. ასეთ მსახიობებს არც ოცნება აქვთ და არც რაიმეს რწმენა.

ეს ძალიან საწყენი და სამარცხვინოა. ამგვარი „იმპროვიზაციებისგან“ ჩემი ფერწერა იშლება და რჩება უაზრო ნაჯღაბნი — საშინელი, ჭუჭყიანი ნაჯღაბნი, რომელიც სისტემას, კომპოზიციასა და აზრსაა მოკლებული, რჩება ცარიელი ხმაური და არა მუსიკა. ასეთ წუთებში გინდა, თეატრი მიატოვო და სადღაც გაიქცე.

რა რთულია, ითამაშო ცხოვრებისეულ ურთიერთობათა არსი მოვლენაში, გაცილებით ადვილი და ჩვეული რამაა გაითამაშო პირობით-თეატრალური წარმოდგენა ცხოვრების შესახებ, მიახლოებით, მხოლოდ თეატრში გამოგონილი მსგავსება ცხოვრებისა, გასაშუალებელი, გაუფასურებული წარმოდგენა ცხოვრებაზე. ასეთი რამ ხომ მხოლოდ თეატრში შეიძლება მოხდეს. მაგალითად, მოქმედი გმირი, „ჭიქა შამპანურის“ დაცლის შემდეგ, ამ ჭიქას ჰაერში მოისვრის. ჩვენ გვაიწყდება, რომ სინამდვილეში ჭიქა ბროლისაა, თასი — ოქროსი ან, ბოლოს და ბოლოს — ვერცხლის, ან კი ვინ ისვრის ასე აქეთ-იქით ოქროს თასებსა თუ ბროლის ჭიქებს ცხოვრებაში?! ალბათ, მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში, მაგრამ უბრალოდ, შეუძლებელია, ასე არ მოხდეს ყველა საოპერო სპექტაკლში (ჩემი საოპერო „დონ ჟუანის“ ჩათვლითაც კი) და ყველგან ეს საყოველთაო თეატრალური ვამპუკა, ბოდვა და სიცრუეა გამეფებული.

ან იქნებ, მხოლოდ მეჩვენება, რომ მსახიობს თავისი გმირის ქცევაზე გარკვეული აზრი აქვს, კამერტონი იმისა, რა „უხდება“ მას და რა არ „უხდება?“ იქნებ, მე დარწმუნებული

ვარ, რომ მას აქვს გარკვეული კონცეფცია, სინამდვილეში ეს კონცეფცია არ არსებობს, მე კი მისგან ვითხოვ იმას, რაც არ გააჩნია. აი, როდესაც ბავშვობაში, სკოლის წლებში, საკუთარი აზრის გამოთქმას მთხოვდნენ, მე ხომ, ჩვეულებრივ, ვცდილობდი, გამეხსენებინა, რა წამიკითხავს, ანდა რა მსმენია ამის შესახებ ჩემთვის ავტორიტეტული ადამიანებისგან. მაშინაც კი, როდესაც ინსტიტუტში ვსწავლობდი, ყოველთვის როდი მქონია საკუთარი აზრი, აი, ახლა კი მაქვს. როგორც ჩანს, საკუთარი აზრი, გამოცდილებასთან ერთად, ჩვეულებრივზე გაცილებით უფრო გვიან ჩამომიყალიბდა, განვლილმა ცხოვრებამ გარკვეული აზრი შემიქმნა ცხოვრებაზე და მინდა, სხვა ადამიანებსაც გადავცე, გაეუზიარო ეს აზრი, ჩემი ხელობის, ჩემი ხელოვნების ენით გამოვთქვა იგი. მაგრამ რაც შეეხება ჩემს მსახიობებს და სტუდენტებს, იქნებ, მათგან იმას ვითხოვ, რაც ჯერ არ დაუგროვებიათ. იქნებ, მთავარიც სწორედ ესაა — **დაეხმარო მსახიობს, გაერკვეს ცხოვრების შესახებ საკუთარ მოსაზრებებში, ცხოვრებისეულ მოვლენებში, ადამიანთა ქცევაში, იმაში, თუ რა არის მისთვის და მისი გმირისთვის კარგი და ცუდი.** რამდენადაც ძლიერია სხვების წინაშე საკუთარი აზრის გამოთქმის სურვილი, მით უფრო ზუსტი იქნება კონკრეტული სცენის ფორმა და საზრისი. იქნებ, ამის გამოა, რომ ესა თუ ის მსახიობი სცენის საზრისისა და არსის მიხედვით არ ახდენს იმპროვიზაციას. იქნებ, მათ ჯერ ვერ მოასწრეს, ოცდახუთი-ოცდაათი წლის ასაკში დაფიქრებულიყვნენ ცხოვრებაზე, იქნებ, ეს ჯერ ადრეა? მაგრამ როდისღა დაფიქრდებიან? მე კი მინდა, მათგან „ამოვქაჩო“ ის, რაც მათ ჯერ არ აქვთ, ვწველი ძროხას, რომელსაც ჯერ არ აქვს რძე.

გუშინ ერთმა მსახიობმა მითხრა, რომ კარგად ესმის — იგი მოცემული სცენის არსის მიხედვით არ თამაშობს, სადღაც მიექანება და არ შეუძლია, ძალა არ შესწევს, უარი თქვას იმ სიამოვნებასა და ტკბობის წუთებზე, ასე ძლიერ რომ განიცდის, როდესაც მაყურებლის საამებლად იწყებს იმპროვიზირებას, როდესაც მთელი დარბაზი ხარხარებს, როდესაც მაყურებელი ნაირ-ნაირი „ხრიკისკენ“ უბიძგებს, აქეზებს მას. სახიობით

დაუოკებელი ტკობის ეს წამი, ჩანს, უფრო მეტია და ძლიერი იმის შეგნებაზე, რომ თეატრი ბალაგანი კი არ არის, არამედ ესაა ცხოვრების არსში წვდომისა და გულის გადახსნის ადგილი, ის ადგილი, სადაც თანამემამულენი ცხოვრებასა და თავიანთ გასაჭირზე საუბრობენ და ესეც უნდა გავიგოთ. ჩემი ხელოვანი მეგობრებიც ხომ ამით სცოდავდნენ წარსულში. ამით არ სცოდავდა აკაკი ხორავა, იმიტომ რომ არ შეეძლო. ამაში ღირს, რომ გავერკვეთ: ამით, ჩვეულებრივ, ნიჭიერები სცოდავენ, რომლებიც იმპროვიზაციისა და წარმოსახვის უნარით არიან დაჯილდოებულნი. განა ეს არ არის მსახიობის ბუნება თავისი პირველქმნილი მნიშვნელობით, საერთოდაც, განა ამ ბუნებამ არ შექმნა **ბერიკაობის** თეატრი, იტალიური **ნიღბების კომედიის თეატრი**, განა ეს არ არის ის ბოხოქარი ბუნება, რომლის მოთავესაც ჩვენ ვცდილობთ და ხშირად უშედეგოდ ლოგიკის, აზრისა და ფორმის პროკრუსტეს სარეცელზე.

მაგრამ, მეორე მხრივ, იმპროვიზაციულად ხულიგნობდე — ნიშნავს ქმნიდე საჭისა და იალქნის გარეშე. ასეთ დროს მსახიობს, როგორც მას ჰგონია, არ ჰყოფნის ავტორისეული სიტყვები და იწყებს მათ გამოგონებას, ჩვეულებრივ, სულებლური, საკუთარი თავის ანდა პარტნიორის შემარცხვენელი სიტყვების გამოგონებას (ო, როგორ უყვარდათ მსგავსი რაღაცები ჩვენი სცენის ყველაზე ნიჭიერ მსახიობებს!), რაზეც მაყურებელი, ჩვეულებრივ, ხარხართა და ტაშით პასუხობს, ბევრი კი მხოლოდ ამისთვის დადის თეატრში. არსებობს იმპროვიზაცია, როდესაც მსახიობი „პოლიტიკურ სიტყვებს“ იგონებს, როდესაც იგი ავტორის სიტყვებს მიღმა, აქტუალურ პოლიტიკურ თუ სოციალურ თემებზე იგონებს სიტყვებს, რომლებიც სრულიად არ არის პიესით გათვალისწინებული. მაგრამ, ხშირად, სწორედ ამას ხვდება ხოლმე წილად ყველაზე ღიდი წარმატება. მასხოვს შემთხვევა „ჭინჭრაქაში“ როდესაც მხეცები ერთმანეთს უჩიოდნენ, რომ ტყეში შეუძლებელი გახდა ცხოვრება, მსახიობები კი უმატებდნენ, რომ მაღაზიებში შეუძლებელი იყო რამის შოვნა, ლაპარაკობდნენ იმაზე, რაზეც ისედაც ჭორობდნენ ქალაქში. ეს ყოველთვის იწვევდა მაყურებელთა რეაქციას, ისინი სიცილით

იზოცებოდნენ. მაყურებელს ზომ ყოველთვის სურს მოისმინოს ის აზრი, რომელიც მაინცდამაინც არ ეთანხმება საყოველთაოდ მიღებულ სახელმწიფოებრივ ვერსიას, აზრი იმის შესახებ, თუ რა ზდება საზოგადოებაში, მაყურებელს ყოველთვის სურს მოისმინოს აზრი, რომელიც ემთხვევა ოფიციალური აზრისგან განსხვავებულ მის საკუთარ აზრს, ანდა მოისმინოს ისეთი აზრი, რომელიც მის საკუთარ შეხედულებაზე იჭონიებს გავლენას. მოლაზღანდარე-იმპროვიზატორი მსახიობების ზემოქმედებით მაყურებელი თეატრ-ბალაგანის „ნარკოტიკული“ გავლენის ქვეშ ექცევა და ხარხარებს. მაყურებელი სიამოვნებას განიცდის. თუმცა, შინ დაბრუნებისას, როდესაც კარგად ჩაუფიქრდება, სპექტაკლის ღირებულებაზე მას სრულიად საწინააღმდეგო აზრი შეიძლება შეექმნას.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ავიღოთ მიზეზი ჩეხოვის¹ – საუკეთესო რუსი მსახიობის, მაგალითი. როდესაც მას შეეითხვა დაუსვენ: – სპექტაკლის განმეორებისას ტექსტის ცალკეულ ადგილებს ზომ არ ცვლითო, მან უპასუხა, რომ არც ერთ როლში არ შეეძლო და არც შეუძლია იმპროვიზაციული ტექსტისგან თავის შეკავება, განსაკუთრებით კი, ნათარგმნ პიესებში. ძალიან საინტერესო განცხადებაა.

და მაინც, რა არის ჭეშმარიტი იმპროვიზაცია?

თეატრის ოსტატები, თავის დროზე, იტალიურ თეატრთან ევროპის სხვა თეატრების შედარებისას, მუდამ ამტკიცებდნენ, რომ იტალიური თეატრი გაცილებით მაღალ საფეხურზე დგას იმიტომ, რომ იტალიელი მსახიობები იმპროვიზაციის ხელოვნებას ფლობენ. XVIII საუკუნეში ლუიჯი რიკობონი² ამგვარად ახასიათებს იმპროვიზაციის თეატრის უპირატესობას: „არ შეიძლება არ დაეთანხმო იმას, რომ ამ თეატრს მრავალი ისეთი ღირსება აქვს, რითიც ვერ დაიკვეხნის ნაწერი

¹ ჩეხოვი მიხაილ (1891-1955), გამოჩენილი რუსი (შემდგომ მოღვაწეობას განაგრძობს აშშ-ში) მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი. ავტორი ცნობილი წიგნისა „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.

² რიკობონი ლუიჯი (XVII-XVIII ს.), იტალიური კომედია დელ არტეს ცნობილი წარმომადგენელი, ავტორი წიგნისა «მტორია დელ ტეატრო იტალიანო».

დრამატურგია. იმპროვიზაცია საშუალებას იძლევა ისე გაამრავალფეროვნო თამაში, რომ მაყურებელი, ერთსა და იმავე სცენარის რამდენჯერმე ზედიზედ ნახვისას, თითქოს მუდმივად ახალ პიესას ხედავს. მსახიობი, რომელიც იმპროვიზაციებს წარმოადგენს, უფრო ცოცხლად და ბუნებრივად თამაშობს, ვიდრე მსახიობი, რომელსაც დასწავლილი აქვს თავისი როლი: უკეთ გრძნობ და უკეთ ამბობ იმას, რასაც თავად ქმნი, ვიდრე იმას, რასაც სხვებისგან მეხსიერების წყალობით სესხულობ“.

იმპროვიზაცია სასცენო ხელოვნების სული და გული გახდა. ისტორიის განმავლობაში ეს მხოლოდ ერთხელ მოხდა: იტალიური კომედიის თეატრმა „დელ არტემ“ ორი საუკუნის მანძილზე იარსება. დაწყებული XVI ს-ის შუა წლიდან, ვიდრე XVIII ს-ის შუა წლებამდე. შემდგომში მსგავსი მოვლენა არც ერთ სხვა თეატრში არ განმეორებულა.

იტალიელ მსახიობს მრავლად ჰქონდა ისეთი თვისებები, რომლებიც მუდამ როდი იყრიდა თავს სხვა ქვეყნების მსახიობების არტისტულ ნიჭში. ტემპერამენტის, ოსტატობის, დიქციისა და დეკლამაციის გარდა, ხმის, სუნთქვის, სხეულის ფლობის, გემოვნების, განათლების, კარგი მეხსიერების გარდა — ერთი სიტყვით, იმის გარდა, რის გარეშეც საერთოდ არ არსებობს კარგი მსახიობი, მსახიობი-იმპროვიზატორი კიდევ ბევრ სხვა რამესაც საჭიროებს. ჯერ ერთი, მას, როგორც იტყვიან, ენა უნდა უჭრიდეს, გამოირჩეოდეს თავისუფალი, მსუბუქი მეტყველებით, სიტყვაუხვობით, შეეძლოს ნებისმიერი საბაბით უამრავი სასაცილო და მოულოდნელი ამბის მოყოლა; მეორეც — იყოს საზრიანი, შეეძლოს მომენტის დაჭერა, ჰქონდეს უნარი, აიტაცოს დიალოგი და შემდგომ ისე გააგრძელოს იგი, რომ ქმედებით გაანაყოფიეროს სცენარის ძირითადი სიუჟეტი. მესამე — შეეძლოს ისეთი ამბების დაკავშირება, რომლებიც ბუნებრივად არ უკავშირდებიან ერთმანეთს. და ამით შექმნას კომიკური ეფექტი. და კიდევ — საჭიროა ყურადღების უაღრესად დაძაბვა, რომ არაფერი გამორჩეს. დაბოლოს, აუცილებელია, ჰქონდეს მდიდარი ფანტაზია, წარმოსახვის უნარი, რომელიც ერთბაშად ყველაფერს — პიესის საერთო სურათს მოიცავს და არაფერი გამორჩება, რასაც დრამატული

ქმედების ხაზის შენარჩუნება შეუძლია.

მიხეილ ჩეხოვი იმპროვიზაციას რეპეტიციის მეექვსე ხერხს უწოდებდა (წარმოსახვის და ყურადღების, ატმოსფეროს, გარკვეული ელფერის მატარებელი ქმედებების, ფსიქოლოგიური ფესტის, მხატვრული სახის ხორცშესხმისგან განსხვავებით). შეითვისო იმპროვიზატორი მსახიობის ფსიქოლოგია – ნიშნავს, აღმოაჩინო საკუთარი თავი როგორც შემოქმედმა.

ყველაფერი, რაც მსახიობის თამაშში გაყინულ, უმოძრაო ფორმას იღებს – ამბობს მიხეილ ჩეხოვი, – მას პროფესიის არსს, იმპროვიზაციას ამორებს. იმპროვიზირებისას მსახიობი თემას, ტექსტს, ავტორის მიერ მოცემული მოქმედი პირის ხასიათს იყენებს, როგორც საბაზს საკუთარი შემოქმედებით ინდივიდუალობის თავისუფალი გამოვლენისათვის (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.). მისი ფსიქოლოგია არსებითად განსხვავდება იმ მსახიობის ფსიქოლოგიისგან, რომელსაც სცენაზე იმპროვიზირების უნარი არ აქვს. მაშინ, როდესაც ეს უკანასკნელი პედანტურად მისდევს მის მიერ ერთხელ წარმატებულად მიღებულ თამაშის ხერხებს, ავტორისეულ რემარკებს, მითითებული მიზანსცენების ზუსტ გაჟღერებას ესწრაფვის და თავის ძირითად ამოცანად ავტორის მიერ მოცემული ტექსტის წარმოთქმას მიიჩნევს, იმპროვიზატორი მსახიობი გაცილებით დამოუკიდებლად გრძნობს თავს. რამდენჯერაც უნდა შეასრულოს მან ერთი და იგივე როლი, სცენაზე ყოფნის ყოველ წამს იგი თამაშისთვის ახალ-ახალ ნიუანსებს პოულობს. მიხეილ ჩეხოვი მიიჩნევს, რომ შესაბამისი ვარჯიშების მეშვეობით შეგიძლიათ მსახიობი იმპროვიზატორის ფსიქოლოგია და ტექნიკა აითვისოთ. იგი ასეთ სავარჯიშოებს გვთავაზობს:

სავარჯიშო – თქვენი იმპროვიზაციისთვის საწყისი და ბოლო მომენტები მოინიშნეთ. ისინი ზუსტი და მარტივი უნდა იყოს. მაგალითად: დასაწყისში თქვენ სწრაფად დგებით ადგილიდან და ამბობთ: „ღიახ“. ბოლოს უნებისყოფოდ ეშვებით სკამზე და ამბობთ: „არა“. მთელი შუა ნაწილი, მთელი გადასვლა საწყისი მომენტიდან ბოლო მომენტზე იმპროვიზაციულად

უნდა შეასრულოთ. თქვენს ქმედებებს წინასწარ ნუ მოუგონებთ გამართლებას, რაიმე კონკრეტულ თემას კი ნუ აიღებთ, არამედ თქვენივე საკუთარი მოძრაობის და სიტყვის შთაბეჭდილების ქვეშ (საწყისი მომენტი) თავისუფლად, — ისე, რომ მიენდოთ საკუთარ თავს, დაიწყეთ იმის „თამაში“, რასაც ქვეცნობიერი გიკარნახებთ. ყოველი შემდგომი მომენტი წინასწარ **ფსიქოლოგიური შედეგი** უნდა იყოს (ზაზგასმა ჩემია — მ. თ.). ამგვარად, წინასწარ მონიშნული თემის გარეშე აგრძელებთ იმპროვიზირებას და დასაწყისიდან თქვენს მიერ დასახული ბოლოსკენ მიიწევთ. ყველაფერი, რასაც ამ დროს აკეთებთ, თქვენი შემოქმედებითი ქვეცნობიერის სფეროდან მოდის და თქვენთვისაც მოულოდნელია. ესაა იმპროვიზაცია სუფთა ფორმით. ამ წუთებში თქვენ მსახიობი ხართ, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. ამგვარი იმპროვიზირებისას თქვენ გრძნობების, განწყობილებების და ნებელობითი იმპულსების სრულიად სხვადასხვაგვარ გამას განიცდით. საშუალება გეძლევათ, გაეცნოთ საკუთარი მსახიობური სულის სიმდიდრეს, რომლის არსებობა ადრე, შესაძლოა, ფიქრადაც არ გქონიათ. თქვენი წარმოსახვა იღვიძებს და, შესაძლოა, თქვენთვის სრულიად მოულოდნელი, ახალი მხატვრული სახე შექმნათ. გრძნობთ, როგორ თავისუფლდება თქვენში ჭეშმარიტი შემოქმედი: **მსახიობი-იმპროვიზატორი**.

მაგრამ უმიზნოდ კი არ დაეხეტებით, თქვენ იმპროვიზაციის ბოლო მომენტი გხელმძღვანელობთ. იგი წარმართავს თქვენს „თამაშს“ ისე, რომ არც თქვენს ქმედებებს ზღუდავს და არც ფანტაზიას. თქვენ უმიზნოდ კი არა, თავისუფლად ეძლევათ იმპროვიზაციას, ამგვარად ივარჯიშეთ იქამდე, ვიდრე თქვენი სული საკუთარი თავისადმი სრულ ნდობას არ განავითარებს. ვიდრე თქვენთვის უცხო არ შეიქმნება აზრი: „რისი მაქნისი ვარ მე ავტორის მიერ მოცემული თემისა და სიტყვების გარეშე?“. იმპროვიზირების დროს თქვენი შემოქმედებითი ქვეცნობიერი (და არა გონება) გიცვლით ავტორს.

შემდეგ გადადით ისეთ სავარჯიშოზე, სადაც წინასწარ მონიშნული დასაწყისის და დასასრულის გარდა, თქვენი

იმპროვიზირებისთვის კიდევ გარკვეული „საფუძველი“ უნდა აიღოთ. ასეთი „საფუძველი“, მაგალითად, შეიძლება იყოს: სიმსუბუქე, ფორმა, სილამაზე („ესთეტიკური სინდისი“), დასრულებულობა, ატმოსფერო, ფსიქოლოგიური ჟესტი, დამახასიათებლობა (წარმოსახვითი სხეული და ცენტრი), „გამოსხივება“ და ა.შ. გარკვეული სახის მოძრაობაც კი შეიძლება გახდეს „საფუძველი“ თქვენი იმპროვიზირებისთვის, მაგალითად: ნარნარი, მქოლავი ანდა სხივმფენი ფორმისმიმცემი მოძრაობები. თავიდან ერთზე მეტ „საფუძველს“ ნუ აიღებთ.

ჯგუფური იმპროვიზირებისთვის მათი აგებისა და ჩატარების პრინციპი იგივე რჩება. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ იმპროვიზაციის თითოეული მონაწილე ანგარიშს უწევს თავისი პარტნიორის „თამაშს“ (მასზე განსჯისმიერად, გონისმიერად კი არ რეაგირებს, არამედ ისევე უშუალოდ, როგორც ინდივიდუალური იმპროვიზირების დროს საკუთარ „თამაშზე“ რეაგირებდა). ჯგუფური სავარჯიშოების შესრულებისას, საწყისი და ბოლო მომენტები ისევე უბრალო უნდა იყოს, როგორც ინდივიდუალური სავარჯიშოების შესრულებისას. მაგალითად, დასაწყისი – ავტორი მასთან შეკრებილ კოლეგებს თავის ახალ ნაწარმოებს უკითხავს. ბოლო – ყველა ერთმანეთს და ავტორს ემშვიდობება. იშლებიან. ანდა: დასაწყისი – ლამეა. რკინიგზის მცირე სადგური, მოწყენილი მგზავრები მატარებელს ელოდებიან – ზარი მატარებლის მოახლოებას აუწყებს. მგზავრები, რომლებმაც ერთმანეთის გაცნობა მოასწრეს, სასწრაფოდ აგროვებენ ბარგს, ბაქანზე გამავალი გასასვლელისკენ მიემართებიან და ა. შ..

სავარჯიშოები არ გაართულოთ. რაც უფრო მარტივია ისინი, მით უფრო სწრაფად და უკეთესად მიგიყვანთ მიზნამდე. სიტყვების იმპროვიზირების უნარი არ არის სამსახიობო ნიჭი, არ ღირს, ჩვენი ყურადღება უკეთესი სიტყვების ძებნაზე გადავიტანოთ. სავარჯიშოების აზრს უხეიროდ შერჩეული ფრაზებისა და გამონათქვამების გამო ზიანი არ მიაღდება.

ზედმეტად ხანგრძლივმა იმპროვიზაციებმა შეიძლება გამოიწვიოს უსარგებლო სავარჯიშოები (რომლებიც

აბუნდოვანებს მათ აზრს), და, აგრეთვე, — გართულება, როგორც მაგალითად. განსჯისმიერი გატაცება ბედად წარმოქმნილი დიალოგებით, მყისიერად გაცნობიერებული თემის ცალმხრივი განვითარება, ერთი მონაწილისა მეორეზე დომინირება და ა. შ. ამ სახის ნაკლი თითქმის არ გვხვდება მოკლე სავარჯიშოებში.

იმპროვიზაცია, როგორც რეპეტიციის ხერხი

(მიხეილ ჩეხოვი)

ახლა წარმოიდგინეთ, რომ საწყის და დასკვნით მომენტებს შორის კიდევ ერთი გარდამავალი მომენტი დაადგინეთ. თქვენთვის ამით იმპროვიზაციის პროცესში არაფერი იცვლება. თქვენ თავისუფლად გაივლით ამ შუალედურ მომენტს და დასკვნითი მომენტისკენ მიემართებით. ახლა წარმოიდგინეთ, რომ მრავალი ასეთი მომენტი დაადგინეთ და ერთიდან მეორეზე გადადიხართ. რას მოგაგონებთ ასეთი სავარჯიშო? განა იმასვე არ აკეთებთ ავტორის მიერ დაწერილი პიესის რეპეტიციის ან თამაშის დროს? განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ როდესაც ჩვეულებრივად იწყებთ მზა პიესაზე მუშაობას, საკუთარ თავს ივიწყებთ, როგორც იმპროვიზატორი და გაუცნობიერებლად ვარაუდობთ, რომ ავტორმა თქვენ მაგივრად უკვე ჩაატარა მთელი შემოქმედებითი (იმპროვიზაციული) სამუშაო და ისლა დაგრჩენიათ, ზუსტად შეასრულოთ მისი მითითებები. თქვენ საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის მნიშვნელობას აკნინებთ და მას მეორეხარისხოვნად აქცევთ. მაგრამ, თუ ამ წმინდა ფსიქოლოგიურ შეცდომას მოცილებთ და იმპროვიზაციის უნარს სავარჯიშოების მეშვეობით განავითარებთ, მალევე დარწმუნდებით, რომ **თეატრალური ხელოვნება — ესაა უწყვეტი იმპროვიზირება** (ხაზგასმა ჩემია — მ. თ.), რომ სცენაზე არ არსებობს ისეთი მომენტი, როდესაც თქვენ, მსახიობი, მოკლებული იქნებით იმპროვიზირების საშუალებას. ალბათ, არც ღირს

იმის აღნიშვნა, რომ იმპროვიზაცია არ უნდა გადავიდეს სცენაზე მსახიობის თვითნებობაში (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.). მსახიობმა არც ავტორის ტექსტი უნდა დაამახინჯოს და არც რეჟისორის მიზანსცენები. მათ გარეშე მისი იმპროვიზაცია უსაფუძვლო იქნებოდა. იმპროვიზირების პროცესში მსახიობის თავისუფლება იმით გამოიხატება, თუ როგორ წარმოთქვამს იგი ავტორის სიტყვებს, როგორ მიჰყვება რეჟისორის მიზანსცენებს, ნიუანსებით როგორ ამრავალფეროვნებს როლის რეპეტიციების პერიოდში ნაპოვნ ინტერპრეტაციას. გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ რაც უფრო ფრთხილად ეპყრობა მსახიობი სპექტაკლის საერთო კომპოზიციას, მით უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს, როგორც იმპროვიზატორი.

იმპროვიზაცია შეიძლება ერთ-ერთი სარეპეტიციო ზერხი იყოს. თქვენ ირჩევთ რომელიმე სცენას, რომლითაც გსურთ დაიწყოთ რეპეტიცია. თუ სცენა გრძელია, იღებთ მის მომცრო მონაკვეთს და მას შემდეგ, რაც ავტორის მიხედვით დაადგენთ მის დასაწყისსა და დასასრულს, პარტნიორებთან ერთად იწყებთ იმპროვიზირებას. ამ შემთხვევაში თქვენ გზელმძღვანელობთ და თქვენს ქმედებებს წარმართავს არა მარტო სცენის დასასრული, როგორც ზემოთ შემოთავაზებული სეარჯიზოს დროს, არამედ სცენის შინაარსიც, თემა, რომელსაც ავტორი გაძლევთ. ასეთი იმპროვიზაციის რამდენიმეჯერ ჩატარებისას, საწყის და ბოლო მომენტებს კიდევ დაუმატებთ ერთ ან ორ მომენტს იმპროვიზაციის შუა ნაწილისთვის. მათ ასევე ისესხებთ იმ სცენიდან, რომელზეც მუშაობთ. ავტორი საამისოდ ტექსტსაც გაძლევთ და ფსიქოლოგიურ მონაზუსტაც (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.). თქვენ მიერ მონიშნულ მომენტებს შორის არსებული ხარვეზების თანდათანობითი შევსებით, ამასთანავე, იმპროვიზატორი მსახიობის ფსიქოლოგიის შენარჩუნებით, (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.), შეძლებთ, ადვილად გაიაროთ სცენა ისე, როგორც ეს ავტორს უწერია. მაგრამ ყველაფერი, რასაც სცენაზე აკეთებთ, შეგეძლებათ განიცადოთ, როგორც საკუთარი შემოქმედება. ავტორის მიერ დაწერილი პიესა იქნება საბაზი, ბიძგის მიმცემი თქვენი შემოქმედებისთვის

(ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.). იგი მოგცემთ გეზს, შთაგაგონებთ, მაგრამ არ წაგართმევთ დამოუკიდებლობას. ყველაფერში ავტორის ჩანაფიქრის ერთგული დარჩებით და, ამასთან, მისი სრულყოფილებიანი თანავტორიც იქნებით.

სცენის ამგვარად ათვისების შემდგომ, ახლა თქვენ რეპეტიცია-იმპროვიზირებისთვის ერთიმეორის მიყოლებით იღებთ განსხვავებულ „საფუძვლებს“ (სიმსუბუქეს, ფორმას, „გამოსხივებას“, ატმოსფეროს, დამახასიათებლობას, ფსიქოლოგიურ ფესტს, სხვადასხვა ელფერის თამაშს და ა. შ.) ეს აგაშორებთ რეპეტიციის **ზოგადად, უმიზნოდ** წარმართვის მანერას, რაც, ჩვეულებრივ, აფერხებს, როგორც ცალკეული როლის, ასევე, მთლიანად სპექტაკლის ზრდის პროცესს. გარდა ამისა, მალევე შეამჩნევთ, რომ რეპეტიციისთვის ამა თუ იმ საფუძვლის შერჩევისას, მისი ზემოქმედების წყალობით, თქვენს სულში გაცილებით მეტის გაღვიძებას შეძლებთ, ვიდრე მთელით. იგი მოქმედებს, როგორც გასაღები, რომელიც თქვენი ქვეცნობიერების ცხრაკლიტულებში შესასვლელ მხოლოდ ერთს კი არა, მრავალ კარს აღებს.

ცნობილი ფრანგი მსახიობი და რეჟისორი შარლ დიულენი, რომელმაც ფრანგ თეატრალურ მოღვაწეთა მთელი თაობა აღზარდა, იმპროვიზირებაზე ამბობს: „როდესაც იმპროვიზირებაზე საუბრობენ, მაშინვე დელ არტეს კომედიას იხსენებენ. მაგრამ ის, რასაც ვგულისხმობ ტერმინში „იმპროვიზირება“, სრულიადაც არ წარმოადგენს გამჭრალი ხელოვნების თანამედროვე სახით განახლებას; ესაა „დრამატული თამაშის“ თეორიისა და პრაქტიკის ცოცხლად სწავლების საშუალება, რომელიც თითოეული მოსწავლის ინდივიდუალობის განვითარებას უწყობს ხელს“.

ჩვეულებრივი თეატრალური სწავლება მნიშვნელოვანწილად ეფუძნება მიმეტიზმს: მოსწავლე ბაძავს თავის მასწავლებელს, უფროსებს და, ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნურობასა და შტამპებში ეფლობა. იმპროვიზაცია მოსწავლეს გამოხატვის საკუთარი საშუალებების პოვნისკენ უბიძგებს.

შევეცდები, რამდენიმე მაგალითის მეშვეობით ვაჩვენო ამ

მეთოდის უპირატესობა, რომელიც უნდა განვიხილოთ, როგორც აუცილებელი დამატება...

(აქ მ. ჩეხოვის ტექსტი წყდება და გრძელდება ავტორის - ე. თ.)

იმპროვიზირება სწორედ ისაა, რის გამოც უყვართ მის თაყვანისმცემლებს თეატრი. იმპროვიზირება - ესაა შემოქმედება შესრულების პროცესში და არა გუშინ მიგნებულის გამოვრება. იმპროვიზირება - ესაა შემოქმედება სამსახიობო ოსტატობის უმაღლეს დონეზე, როდესაც სიტყვა და ქმედება მსახიობის გულსა და ცნობიერებაში იქვე, მყისიერად იბადება; სწორედ იმპროვიზირება ანიჭებს ყოველ სპექტაკლზე მსახიობურ შესრულებას ფარულ, რიტუალურ საზრისს.

ერთი მსახიობის იმპროვიზაციის შერწყმა პარტნიორების იმპროვიზაციასთან - ესაა ნახტომი რიტუალური მდგომარეობის სტიქიაში, იმ პროცესში, როდესაც მთელი ცნობიერება და ინტუიცია კონცენტრირებულია იმაზე, რომ მსახიობმა შეძლოს თავისუფლად დაბადებულ ხმათა გუნდში, ქცევის მოტივებში „იცუროს“ და არ „დაიზრჩოს“, ან არ „ჩამორჩეს“ თავის მეგობრებს. ამისთვის კი აუცილებელია უზადოდ, ვირტუოზულად ფლობდე იმპროვიზირების ტექნიკას (აუცილებელია ტრენაჟი, მუდმივი მზაობა იმისთვის, რომ მოიფიქრო პასუხი, ანდა პარტნიორის შეთავაზებას შემხვედრი შეთავაზება დაახვედრო. განუწყვეტლად უნდა თხზავდე).

სპექტაკლისწინა რიტუალი - უბრალოდ ყურადღების მოკრება და სანთლის ალის ყურება კი არ არის, არამედ ესაა ფსიქოლოგიური მზადება იმპროვიზირებისთვის, მოულოდნელი სვლების მოფიქრებისთვის, რათა სპექტაკლის მთავარი იდეა გამოხატო. თემის ირგვლივ იმპროვიზაცია - ეს ჩვენი თეატრის რიტუალია, მისი საფუძველი.

იმპროვიზირება - ეს გამბედაობაა, შიშის არარსებობა, ეს - ფრენაა. რა საინტერესოა, მსახიობს ეტიუდის შეთხზვის პროცესში უტკირო (ჩვენთან, სახელოსნოში), როდესაც ის ძერწავს და ჯერ კიდევ ზუსტად არ იცის, საით მიდის. ეს ცოცხალი, ამწამიერი შემოქმედებაა (ფუგა-სავარჯიშო)

და ჩვენ მოწმენი ვხდებით შეთხზვის მომენტისა, რომელიც აქვე, ამწამს ხორციელდება. რეპეტიციისთვის ბევრს და ბუჯითად ვეზადები, ვიხატავ „მიგნებებს“, ვიწერ იმას, რაც წინასწარ მოვიფიქრე, მაგრამ რეპეტიციაზე მისული, თითქოს იქვე, იმ წუთას ვიწყებ შეთხზვას. და უმეტეს შემთხვევაში, იბადება ახალი, მოულოდნელი ვერსიები, რომლებიც მხოლოდ არსით წაგავს იმას, რაც შინ მოვიფიქრე და გამოვიგონე. ხოლო, როდესაც რეპეტიციაზე ერთსა და იმავეს იმეორებენ, მაშასადამე, შემოქმედებას სძინავს. იმპროვიზირება – შემოქმედების არსია.

1983/1984 სასწავლო წლის სამეცნიერო შრომა

მსახიობის ხელოვნება

1948 წელი. დასრულდა რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში. აკაკი ზორავა „ოტელოს“ თამაშობდა, ბოლო, დამატებითი სპექტაკლს, რომელიც თეატრალური საზოგადოების თხოვნით მოსკოვის თეატრალური მოღვაწეებისთვის გაიმართა.

ტრაგედიის პირველმა ორმა აქტმა (დაახლოებით ოცდაათი წლის წინ, თეატრებში მრავალაქტიან, მრავალანტრაქტიან სპექტაკლებს თამაშობდნენ) საკმაოდ უფერულად და მოსაწყენად ჩაიარა. მაყურებელი ზრდილობიანად უკრავდა ტაშს, ზოგი ამოქნარებდა კიდევ.

და უცებ, მესამე აქტში, იაგოს და ოტელოს დიალოგის დროს სპექტაკლში რაღაც მოხდა. თეატრის უზარმაზარი მაყურებელთა დარბაზი დაიძაბა, გაირინდა და ერთიან ასთვალა, ასყურა არსებად გადაიქცა, რომელიც ნთქავდა ყოველივეს, რაც სცენაზე ორი მსახიობის ორთაბრძოლის დროს ხდებოდა. სცენაზე კი ამ დროს მოხდა სასწაული, სამსახიობო ხელოვნების სასწაული, რომელიც გნუსხავდა და გატყვევებდა. სცენაზე ვნებებმა იფეთქა, რომლებიც გაოგნებულ მაყურებელთა დარბაზში გადმოიღვარა და წალეკა იგი. მეხუთე აქტი, როდესაც უბედური მავრი რწმუნდება, რომ გამოუსწორებელი შეცდომა დაუშვა, ზორავამ გენიალურად ითამაშა. მე არ მეშინია ამ აღმატებული სიტყვისა. ძალიან ბევრი კარგი სპექტაკლი და ბევრი ბრწყინვალე მსახიობი მინახავს ამ ღირშესანიშნავი დღის შემდეგ, მაგრამ მსგავსი არაფერი მახსოვს. ყვირილი, რომელიც ოტელოს თვალის ახელისას აღმოხდებოდა, სადღაც, მისი განაწამები სულისა და სხეულის სიღრმეში იბადებოდა, ოდნავ გასაგონი, სუსტი, გაუბედავი, იგი თანდათან იზრდებოდა, ფართოვდებოდა, ძალას იკრებდა. მასში ჩნდებოდა რაღაც სასოწარკვეთის, უსაშველო მწუხარების შეგრძნება. მერე უცებ, ლომის ღრიალში გადაზრდილი იფეთქებდა, ზემოთკენ აიჭრებოდა და გახელებული ვნებით ღათრგუნულ დარბაზს თავს დაატყდებოდა. ეს იყო საოცრად

გულწრფელი, შეშლილი კიკილი წარმოუდგენელი ადამიანური ტრაგედიისა. ისეთი შეგრძნება იყო, თითქოს ამ საშინელი ღრიალისგან მაყურებელთა დარბაზის ჭერი ჩამოინგრეოდა და მთელი თეატრი აფეთქდებოდა. და თეატრი მართლაც აფეთქდა. გაოგნებულმა, ადამიანური ქცევის ჩვეულებრივი ნორმებიდან განთავისუფლებულმა მაყურებელთა დარბაზმა იგრიალა. გამოძახებებს ბოლო არ უჩანდა. ისეთი შეგრძნება გქონდა, რომ მაყურებელს არამარტო მსახიობის მიმართ უნდოდა მადლიერების გამოხატვა, არამედ ასეთი უკიდურესი ნერვული დაძაბულობის შემდეგ მისთვის აუცილებელი იყო განმუხტვა, რასაც იგი ეროსულოვანი ტაშისცემით გამოხატავდა.

მთელი პუშკინის ქუჩა ხალხით იყო გაჭედული. ყველა დიდ მსახიობს ელოდებოდა. ხალხის აღგზნებამ აჟოგვას მიაღწია. როდესაც კარებში ხორავა გამოჩნდა. არადა, უნდა გცოდნოდეთ ხორავას ჩვევა, — იგი ძალიან დიდხანს, აუჩქარებლად იშორებდა გრიმს და იცვლიდა ტანსაცმელს, რომ მიმხედარიყავით, რამდენ ხანს უცდიდა მას ხალხი თეატრის შესასვლელთან. იგი ხელში აიტაცეს და მთელი პუშკინის ქუჩა სასტუმრო „МОСКВА“-მდე ასე ატარეს. ვიღაცები ბოძებსა და ხეებზე ამძვრალიყვნენ და იქიდან უკითხავდნენ საკუთარ ლექსებს. ირგვლივ ისმოდა შეძახილები: „ჩამოდით და მსახიობის ხელოვნება გვასწავლეთ!“ მაყურებელთა ბობოქარმა მდინარემ ხორავა შთანთქა და თავის მორევში ჩაითრია. ეს იყო სამსახიობო ხელოვნების ტრიუმფი. ეს იყო სცენის ფიტარნაგზე დაბადებული სასწაული, უდიდესი გრძნეულის შამანობა, ჯადოსნობა.

ხორავას ბევრჯერ უთამაშია ოტელოს როლი. ზოგჯერ კარგად, ზოგჯერ — ოდნავ მოსაწყენადაც, მაგრამ იგი ამ სპექტაკლში დაუვიწყარი, შეუდარებელი, არაჩვეულებრივად დიდი მსახიობი იყო. მისი ხმა, მთელი მისი სული და გული, ტემპერამენტი, თვალები, პლასტიკა, ყველაფერი, რაც ბუნებით ჰქონდა მონიჭებული (არადა, მას ძალიან ბევრი რამ ჰქონდა მონიჭებული, იმაზე მეტი, ვიდრე ვინმე სხვას) ამ საღამოს იყო გამოყენებული და შემოქმედებითი შთაგონებით გადაღნობილი. ერთი ასეთი წუთისთვის ღირდა, გაგველო დიდი ცხოვრება.

მეორე ადამიანის განცდებში ჩვილებში გრძნობებსა თუ ქცევებში გარდასახვის განუმეორებელი სასწაული — არაჩვეულებრივი, უნიკალური არსია თეატრალური ხელოვნებისა.

მასსოვს შესანიშნავი მსახიობები გ. შავგულიძე, ს. ზაქარიაძე, ვ. გოძიაშვილი. ქედს ვიხრი ვ. ანჯაფარიძისა და ს. თაყაიშვილის არაჩვეულებრივი ნიჭისა და ოსტატობის წინაშე. მიყვარს დღევანდელი ქართული თეატრის ღირებული მსახიობები. ისინი სცენის მსახურთა დიდი არმიის ბედნიერ რჩეულთა რიცხვს მიეკუთვნებიან და თეატრის მუშების — მელპომენას და ტალიის ტაძრის ქურუმები არიან. ისინი განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანები არიან, ნიჭისა, რომელიც უნდა გქონდეს, მას ვერ შეიძენ; ეს ნიჭი — თუკი იგი არსებობს, შეიძლება მხოლოდ აღზარდო.

რას წარმოადგენს თავისი არსით თეატრი?

თეატრის უძველესი ფორმა — ესაა რამდენიმე მსახიობი და მაყურებელთა წრე. რომელიღაც სოფელში მივიდოდა ჯგუფი ნიჭიერი ადამიანებისა, რომლებსაც შეეძლოთ დეკლამირება, ცეკვა, სიმღერა, ცხოვრებიდან აღებული სცენების განსახიერება და იწყებდნენ გამჟღავნებელ-გამომჟღავნებლის მიპატიჟებას. ასეთი მსახიობი-ბერიკების ირგვლივ თანდათან **დაინტერესებულ მაყურებელთა წრე** იქმნებოდა. თუ მაყურებელს წარმოდგენა მოსწონდა, თუ მსახიობები ჟესტებით, ქმედებებითა და განცდებით მათ მოხიბვლას შეძლებდნენ, მაშინ ისინი განმეორებას ითხოვდნენ და თავიანთ ალტაცებას გამოხატავდნენ. მაგრამ თუკი მაყურებლებს წარმოდგენა არ გაიტაცებდა, ისინი ტოვებდნენ **წრეს** და თავიანთ საქმე-საზრუნავს უბრუნდებოდნენ, რომელიც იმ იმედით შეწყვეტეს, რომ რაღაც ისეთს ნახავდნენ, რაც არასოდეს უნახავთ. წარმოდგენას უნდა მოეხიბლა, გაეოცებინა მაყურებელი და სიხარული მოეტანა მისთვის. აი, თეატრალური წარმოდგენის ყველაზე პრიმიტიული ფორმა, მისი ფორმულა.

თეატრალური ხელოვნება — ეს, პირველ ყოვლისა, **კავშირია საზოგადოებასთან**, თავის მაყურებელთა „წრესთან“. შემოქმედთაგან ვერავინ (ფერმწერი, მოქანდაკე, მწერალი, კომპოზიტორი და ა.შ.), გარდა მსახიობისა, ვერ ახორციელებს

საზოგადოებასთან ასეთ უშუალო კავშირს. როდესაც მსახიობი სცენაზე ქმნის, იგი სხვა ადამიანებს მიმართავს იმ იდეების ქადაგებით. რომლებიც მას და მის მეგობრებს აღელვებთ. ყოველ საღამოს მსახიობს ძალიან მნიშვნელოვანი დიალოგი აქვს თავის თანამემამულეებთან.

თუ თანამედროვე ადამიანი ბოლის თეატრში და ვერაფერს ხედავს საინტერესოს იმაში, რაც სცენაზე ხდება, ვერაფერს ისეთს, რაც მას გააკვირვებს ან გააოცებს, გააცინებს, ანდა აატირებს, იგი — იმედგაცრუებული — ბრაზდება და მიდის. ამას დემონსტრაციულად აკეთებს იმის გამო, რომ მსახიობებს გააგებინოს — იგი უკმაყოფილოა. ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა: „... თეატრში ტკბილეულს, უბირატესად, მაშინ მიირთმევენ, როდესაც სცენაზე ურიგო მსახიობები არიან“. ცუდი თამაშისთვის ძეგლებერძენ მსახიობებს უსტვენდნენ, ხელისუფალნი კი ფიზიკური დასჯით უსწორდებოდნენ მათ.

ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებს ადამიანის გარემომცველი სინამდვილის ხატოვანი ასახვა უდევს საფუძვლად. შემოქმედი, როდესაც ქმნის ცხოვრების სურათებს, ხსნის ამა თუ იმ მოვლენისა თუ სხვადასხვა ცხოვრებისეული სიტუაციის არსს, იგი, ყოველ ჯერზე, **მხატვრული სახეების** მეშვეობით აღმოაჩენს სამყაროს. შემოქმედი ამ სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას ხელოვნების ნაწარმოებით გამოხატავს და გამოთქვამს საკუთარ აზრს ცხოვრების მოვლენათა შესახებ თაობაზე, რითიც გარკვეული იდეების რუპორი ხდება.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მხატვრული სახის შექმნა განპირობებულია მოცემული ხელოვნების სპეციფიკური მასალით. თუკი ფერმწერის მასალას წარმოადგენს საღებავი და ტილო, ხოლო იარაღს — ფუნჯი, მოქანდაკისთვის მისი ხელოვნების მასალაა ქვა, თიხა, ხე. პოეტისთვის მისი ხელოვნების მასალას წარმოადგენს სიტყვა, მუსიკოსისთვის — ბეგრა. კი მაგრამ, რა მასალა აქვს მსახიობს?

თეატრალური ხელოვნების მასალაც, იარაღიც და შექმნელიც არის **ადამიანი**. თვითონ, თავისი სხეულით და ფსიქიკით იგი საკუთარი თავისგან ქმნის თავის ნაწარმოებს.

რა თქმა უნდა, იგი სარგებლობს კოსტიუმით, გრიმით, აქსესუარებით, მაგრამ ეს ყველაფერი მისი ხელოვნების მხოლოდ დამხმარე საშუალებებია და არავითარ შემთხვევაში – შემადგენელი ელემენტები.

„მსახიობი ისეთივე შემოქმედია, როგორც ყველა. მისი კავშირი იმ მხატვრულ სახესთან, რომელიც უნდა შექმნას – უფრო პირდაპირია და მკაფიოა, თვალშისაცემია ის, რომ მასალა, რომელზედაც მსახიობი მუშაობს, მის გარეშე არ არსებობს. მას არ აქვს საქმე არც კალამთან, არც ფურცელთან, არც დაწერილ სიტყვასთან, არც ფუნჯთან, არც საღებავთან, არც ტილოსთან, არც თიხასთან, არც მარმარილოსთან, არც ნოტებთან, არც ბეგრებთან, – წერს მარიო სალდატი,¹ – მისი მასალა თავად იგია: მისი ხმა, მზერა, სხეული, ფესტები, სიარულის მანერა. მსახიობი ის ადამიანია, რომელმაც ისწავლა საკუთარ თავში, თავის სულიერ და ფიზიკურ არსში დაინახოს რაღაც, თითქოს მისგან დისტანცირებული, მხატვრულ სახედ ქცეული, რომელსაც ისევე, როგორც ხელოვნების ნებისმიერ სხვა ნაწარმოებს, საკუთარი „სისხლი და ხორცი“ აქვს ისევე, როგორც ხელოვნების ნებისმიერ სხვა ნაწარმოებს“.

არის ხელოვნება, რომელიც მარადიულად არსებობს და ისეთიც, რომელიც ცოცხლობს ერთ წამს, ერთ საათს, ორ საათს და სამუდამოდ ქრება. კაცობრიობას დღესაც შეუძლია აღფრთოვანდეს პირამიდებით და მილანის ტაძრით, გაოცებით უმზიროს? ნეფერტიტის თავს, ტინტორეტოსა და ჯოტოს ფრესკებს, დატკბეს მოცარტის მუსიკით. მაგრამ ვერც ერთი ჩვენგანი ვეღარ შეძლებს ნახოს კოკლენის, მიხეილ ჩეხოვის, ლადო მესხიშვილის, ვასო აბაშიძის, ვასო გომიაშვილის ხელოვნება. ეს ხელოვნება წამიერია, იგი წარმოდგენის დამთავრებისთანავე კვდება და მხოლოდ მაყურებლის მეხსიერებაში, მის ცნობიერებაში ცოცხლობს და ამა თუ იმ მაყურებლის გემოვნებისა და დროის გავლენის მიხედვით ათასგვარ სახეცვლილებას განიცდის. თეატრალური ხელოვნების ფიქსირების ყველაზე თანამედროვე მეთოდებიც კი

¹ სალდატი მარიო (1906-1999), იტალიელი მწერალი, სცენარისტი, კინორეჟისორი.

(კინო, ფოტო, მაგნიტური ფირი) უძლურია, აღბეჭდოს წუთიერი ხელოვნება. ესაა ხელოვნების ამ დარგის ტრაგედია, მისი განუმეორებელი სპეციფიკა, მისი განსაკუთრებულობა. მსახიობი თითქოს ქვიშაზე ქმნის თავის ნაწარმოებებს. აი, მოაწყდა ტალღა, წარეცხა ქვიშა და ყველაფერი სამუდამოდ გაქრა. ახალ სპექტაკლზე ახლიდან უნდა დაიწყო ყველაფერი.

ფერმწერი, მოქანდაკე თუ კომპოზიტორი თავისი ოთახის სიმყუდროვეში ქმნიან და მხოლოდ იმის შემდეგ, რაც ნაწარმოებზე მუშაობას დაამთავრებენ, მას მაყურებელსა თუ მსმენელს აჩვენებენ. თეატრალური ხელოვნება მაყურებლის თვალწინ იქნება, მისი აქტიური მონაწილეობით და აქვე, იმწამსვე კვდება. შემდეგი სპექტაკლი – ეს ხომ უკვე სულ სხვა სპექტაკლია, ვიდრე გუშინდელი იყო და არც ისაა, ხვალ რომ იქნება.

თეატრალური ხელოვნების ყველა საუკეთესო ნაწარმოები თანამოაზრეთა დიდი შემოქმედებითი კოლექტივის მუშაობის შედეგია. პოეტები, მსახიობები, რეჟისორები, კომპოზიტორები, გრიმორები, დეკორატორები, ელექტრიკოსები, ორკესტრანტები, ბუტაფორები, დურგლები, მექანიკოსები, სცენის მუშები და სხვ. სპექტაკლის შემქმნელთა უზარმაზარ არმიას შეადგენენ.

თუკი არ არის პიესა, რას ითამაშებს მსახიობი? მაგრამ თუკი არ არის მსახიობი, მაშინ პიესა თაროზე იდება – ის ლიტერატურული და არა სცენური ნაწარმოები იქნება და არა სცენური. სცენაზე ფიზიკურად არ იმყოფება, მაგრამ მუდამ მსახიობის გვერდითაა მხატვარ-დეკორატორი, რომელმაც მას გარშემოარტყა თეატრალური დეკორაციის პირობითი სამყარო, მსახიობს დაოსტატებული თეატრალური მკერავის მიერ შეკერილი კოსტიუმი აცვია, თავზე პარიკი ახურავს – შედეგი მხატვრისა და პარიკმახერის მუშაობისა, ხელში ხმალი უჭირავს, რომელიც ბუტაფორიული საამქროს ცხრაკლიტულშია გამოჭედილი. მსახიობი ელექტრიკოსის ოსტატობის მეშვეობით ნათდება. უკლებლივ ყველა თეატრის მუშაკი სპექტაკლის თანაშემოქმედი. თითქოსდა, აპოლონმა თავისი ცხრავე მუზა შეკრიბა და აიძულა ისინი, ერთსულოვნად ემუშავათ, საჭირო

დროს ერთმანეთს დახმარებოდნენ და მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად საერთო ძალები გაეერთიანებინათ. ამდენად, მთელი თეატრალური კოლექტივი თავისი ხელოვნების შეერთებით ძერწავს ერთ სპექტაკლს, რომელშიც ცდილობს, გამოხატოს საკუთარი იმედი უკეთესი მომავლისა...

და მაინც, მსახიობის როლი თეატრში განსაკუთრებულია, იმიტომ რომ თეატრს შეიძლება წაართვა ყველაფერი — მშვენიერი შენობაც, პიესაც, მხატვარიც, ორკესტრიც, თვით სცენაც კი, მაგრამ მსახიობის გარეშე თეატრი ვერ იქნება, ისევე, როგორც ბეგრის გარეშე ვერ იქნება მუსიკა, პოეზია — სიტყვის გარეშე, ფერწერა კი — ფერის გარეშე. „მაგრამ აი, მოედანზე მოვა სამი მსახიობი, პატარა ნოხს დააფენს მიწაზე და თამაშს დაიწყებს — თეატრიც ესაა. ეს არის სწორედ არსი თეატრალური წარმოდგენისა“ (ნემიროვიჩ-დანჩენკო).

დრამატურგიც, მხატვარიც, კომპოზიტორიც, რეჟისორიც, გამნათებელიც, გრიმიორიც — თითოეული მათგანი ძალ-ღონეს არ იშურებს თეატრის ცენტრალური ფიგურისთვის, მსახიობისთვის. მხოლოდ მსახიობის ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივ სპეციფიკას ძალუძს მოახდინოს სასწაული.

ბეგრი ფიქრობს, რომ ადვილია, გახდე მსახიობი — საკმარისია, მოინდომო.

რა თვისებები უნდა ჰქონდეს ადამიანს, (რა თვისებებს უნდა ფლობდეს ადამიანი) რომ მას უფლება ჰქონდეს, იყოს მსახიობი?

ყველაზე საინტერესო ჩანაფიქრის გამომშრალი საღებავებითა და უვარგისი ფუნჯებით ხატვა — ფუჭი გარჯაა. ფერმწერს მოქნილი და ფრთხილი, მგრძნობიარე ხელი უნდა ჰქონდეს, საღებავები თხლად უნდა იყოს გაგლეხილი, ტილო — კარგად დაგრუნტული, ფუნჯები კი — სუფთა. ასეა მსახიობის მასალაც — მისი სხეული, ხმა, მისი ფსიქიკა მზად უნდა იყოს შემოქმედებისთვის. მსახიობის სხეული, ხელები, ფეხები, მთელი მისი ორგანიზმი უნდა იყოს ჯანმრთელი, იგი უნდა იყოს მოქნილი, პლასტიკური, მარჯვე, უნდა შეეძლოს ნებისმიერი ნახატის შესრულება, რასაც „უზუნაესი მბრძანებელი“,

„მმართველობის ცენტრი“ – მისი ცნობიერება აძლევს მას. მსახიობს ჯანმრთელი ფსიქიკური აპარატი უნდა ჰქონდეს, სწორედ აქ არის, რომ მარცვალ-მარცვალ „გროვდება“, თანდათან ხორცს ისხამს და იხვეწება მხატვრული სახე. წარმოსახვით შექმნილი ხატი სხეულის მოძრაობით, თვალების, ხელების, თითების მეშვეობით თანდათან იკვეთება გარეგნულ ნახატში იკვეთება.

მსახიობს ლოგიკური აზროვნება უნდა შეეძლოს, იგი ძალიან განათლებული უნდა იყოს. მას გარემომცველ სამყაროში მომხდარი ნებისმიერი მოვლენის ფაქტად აღქმის უნარი უნდა ჰქონდეს. მას უნდა ჰქონდეს ბუნებრივი ნიჭი იმისა, რომ მძაფრად აღიქვას სხვა ადამიანების განცდები, რომლებიც მას ცხოვრებაში შეხვედრია, ვის შესახებაც წიგნებიდან ამოუკითხავს, სხვა ადამიანების მონაყოლით გაუგია, სურათებზე, ფოტოებსა და კინოეკრანებზე უნახავს, პიესებში წაუკითხავს. მსახიობს ძალიან ბოზოქარი ტემპერამენტი უნდა ჰქონდეს, ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ მოვლენაზე რეაქციის დროს ემოციური აფეთქება – უცილობელი ნიშანია მსახიობის ნიჭიერებისა. მსახიობს არაჩვეულებრივად განვითარებული შემოქმედებითი წარმოსახვა უნდა ჰქონდეს. მან წარმოსახვაში მომენტალურად უნდა შეძლოს, დაწვრილებით შეთხზას თავისი გმირის ცხოვრება, მისი ქცევა და განცდები, აგრეთვე, შეთხზას ამ გმირის ურთიერთობა ირგვლივ მყოფ ყველა პარტნიორთან. მას უნდა ჰქონდეს უნარი, იმ სამყაროში, რომელშიც ცხოვრობს, დაინახოს და ყური მიუგდოს ჭეშმარიტად მშვენიერს იმ სამყაროში, რომელშიც იგი ცხოვრობს: ბგერებს, მოძრაობებს, ხაზებს, სიტყვებს, ბუნების მდგომარეობას, ფორმებს. უნდა შეეძლოს, უსულო საგანში ცოცხალი არსება დაინახოს. უნდა ჰქონდეს პარმონიის, რიტმისა და ტემპის შეგრძნება. იგი დაკვირვებული, ცნობისმოყვარე და მაძიებელი უნდა იყოს.

ამას ყველაფერს ისიც უნდა დაემატოს, რომ მსახიობი უნდა იყოს მომთმენი, შეუპოვარი, უნდა ფლობდეს საკუთარ თავს, იყოს აუღელვებელი, თავდაჭერილი, ჰქონდეს რკინის ნერვები და ა. შ..

მეტიხმეტად ბევრი აუცილებელი თვისება ხომ არ არის ერთი ადამიანისთვის? არა, საქმეც ისაა, რომ ჯერ ეს კიდევ ყველაფერი არ არის.

აუცილებელია, მსახიობს ჰქონდეს სასიამოვნო, მჟღერი ხმა, რომელსაც იგი კარგად უნდა ფლობდეს, აგრეთვე, მას უნდა ჰქონდეს კარგად გავარჯიშებული საარტიკულაციო აპარატი. მისი მეტყველება უზადო და სასიამოვნო უნდა იყოს. მან ლაპარაკიც უნდა იცოდეს, მაგრამ ეს ვინ არ იცის? ეს ხომ ყველა ნორმალური ადამიანის თანდაყოლილი უნარია? თურმე ეს ასე არ არის. ეს – სასცენო ტექნიკის ერთ-ერთი ურთულესი ამოცანაა, რომლის დაძლევისა და დახვეწაზე მსახიობმა მთელი ცხოვრება დაუღალავად უნდა იმუშაოს.

მსახიობი დაკვირვებული უნდა იყოს და უნდა ჰქონდეს კარგად გავარჯიშებული მეხსიერება არამარტო იმისთვის, რომ როლის სიტყვები დაიმახსოვროს, არამედ იმისთვისაც, რომ თავისი შთაბეჭდილებების მარაგი შეუსვენებლივ შეაგოს ახალი შთაბეჭდილებებით.

მსახიობი უნდა იყოს ლამაზი, კარგი აღნაგობისა, მას არ უნდა ჰქონდეს რაიმე ფიზიკური ნაკლი, ხალხის მასისგან რაღაცით უნდა გამოირჩეოდეს და ყურადღებას იქცევდეს. მისი ყურება, ცქერა საინტერესო და სასიამოვნო უნდა იყოს. მსახიობმა ყველაფერი უნდა ილწოს, რაც მასზეა დამოკიდებული, რათა თავისი მაყურებლისთვის მიბაძვის ღირსი გახდეს. მაყურებელს თავისი მსახიობი უნდა უყვარდეს, მასთან შეხვედრაზე ოცნებობდეს და მისით ამაყობდეს.

უდიდესი იტალიელი მსახიობის ანა მანიანის დაკრძალვაზე თითქმის მთელმა რომმა მოიყარა თავი. როდესაც მისი ცხედარი ტაძრიდან გამოასვენეს, **ხალხის უზრმახარი მასა მქუხარე აპლოდისმენტებით მიეგება.** ასე ემშვიდობებოდნენ რომაელები თავის საყვარელ მსახიობს, რომელიც ეროვნულ საუნჯედ მიაჩნდათ.

მსახიობის ნიჭის ძირითად მაჩასიათებელია კიდევ ერთი თვისება: შემოქმედების აქტიურობა. როდესაც მსახიობი პიესიდან ამოიკითხავს ავტორის რეჰარკას, რომ მოცემულ

ადგილას გმირმა უნდა გაიღიმოს ან იტიროს, მან ღიმილის და ტირილის ათასობით ვარიანტი უნდა შეთხზას და პირველსავე დაშტამპულ ხერხზე არ შეჩერდეს. ჯერ კიდევ ზომ ლევ ტოლსტოიმ დათვალა (ეს კი ნიშნავს – შეამჩნია, დაიმახსოვრა) ოთხმოცდაჩვიდმეტი ღიმილი და ოთხმოცდახუთი თვალის გამომეტყველება. ესაა საკუთარი გმირის ქცევის აქტიური, შემოქმედებითი ძიება, ესაა სწორედ როლის შექმნის პროცესი.

სცენის ფიგარნაგზე გამოსული მსახიობის წინაშე რთული, მაგრამ საინტერესო ამოცანა დგას – მან უნდა შეძლოს, ყოველ ჯერზე, თუნდაც მეასე სპექტაკლზე, მისთვის კარგად ნაცნობი სიტყვები ისე მოისმინოს, თითქოს პირველად ისმენს მათ და ახლებურად, თითქოს პირველად ხედავსო, დაინახოს პარტნიორების ნაცნობი სახეები; შეძლოს ყოველი გამეორებისას გატაცებით, შთაგონებით, იმპროვიზირებულად მიეცეს გმირთა ცხოვრებას.

ზშირად სცენაზე (რაოდენ სამწუხაროც უნდა იყოს ეს) მსახიობები უყურებენ საგნებს, პარტნიორებს და ვერ ხედავენ მათ, უსმენენ და არ ესმით, იხევენებიან, მაგრამ არ იგრძნობა ხვეწნა, შეკითხვას სვამენ, მაგრამ პასუხი არ აინტერესებთ, აჩვენებენ, რომ თითქოს ელიან, მაგრამ მოლოდინი არ იგრძნობა. როგორ უნდა ისწავლოს მსახიობმა, იმოქმედოს გულწრფელად? რაში მღგომარეობს სცენური თამაშის არსი?

(გაგრძელება იხ. რეჟისურის შემსავალი. ტაპი V. მსახიობის ხელოვნების პირველადი ელემენტები – ე. თ.)

ბუზლუნა ბერიკაცის შენიშვნები

ახლაზან ერთი გახმაურებული სპექტაკლი ენახე აქტუალურ თემაზე. სპექტაკლი სანახაობრივი იყო, რეჟისორული გამოგონებლობით აღსავსე. რეჟისორი უხვად აბნევდა თავის გამოგონებებს, მე კი ვხედავდი, რომ მსახიობებს არ აქვთ სკოლა. თამაშიც გაცილებით პროფესიულად შეეძლოთ, რომ აღარაფერი ვთქვათ მხატვრულ სახეთა სიღრმისეულ დამუშავებაზე. პარტნიორები ცუდად ან სულ არ უსმენდნენ ერთიმეორეს, უყურებდნენ, მაგრამ ვერ ხედავდნენ ერთმანეთს, ურთიერთობასაც ვერ ამყარებდნენ, გაურკვეველად წარმოთქვამდნენ ტექსტს, ხშირად მღეროდნენ, მაგრამ ცუდად, ცეკვითაც ცუდად ცეკვავდნენ. ამიტომაც სპექტაკლი უსიცოცხლო იყო, თუმცაღა, მისი თემა უშუალოდ უკავშირდებოდა დღევანდელ საგაზეთო სტატიებსა და მოწოდებებს.

საერთოდ, ძალიან ბევრს და ხმამაღლა ესაუბრობთ სპექტაკლების იდეურ შინაარსზე ანუ თემებზე, პრობლემებზე და ა.შ. ამის ახსნა სავსებით შესაძლებელია – თეატრს არ სურს დროის გამაღებულ დინებას ჩამორჩეს. დრო კი, აშკარაზე აშკარაა პრობლემათა აქტუალობაში აღიბეჭდება. მაგრამ სიჩქარეს მუდამ დაუდევრობა და ხშირად ფაციფუციც ახლავს თან. ფაციფუცისას კი მუდამ რაღაც გვაეიწყდება, გვეკარგება, საჭიროსა და არასაჭიროს ერთმანეთში ვურევთ. და ვიწყებ ფიქრს: ჩემთვის ეს სიჩქარე, უბრალოდ, ასაკის გამოა მიუღებელი (რაც სავსებით შესაძლებელია), ან კიდევ, ჩემი მყარი წარმოდგენა თეატრალური სახლის წესრიგისა და სამსახიობო პროფესიის სკოლის შესახებ სცილდება იმას, რასაც გარშემო ვხედავ. ხედავთ კი იმას ვხედავ, რომ კვლავაც, როგორც წინათ, თეატრში გაცილებით მეტ მნიშვნელობას იძენს რა, ვიდრე როგორ. აქ უნებურად ფერწერასთან მიჩნდება პარალელი: მთავარი ის ხომ არ არის, რომ გოიამ „სამი მაისის ღამეს მეამბოხეთა დახვერეტა“ დაწერა, არამედ ის, თუ როგორ

დაწერა იგი. მთავარი ფაქტი კი არ არის (ეს ნატურაა), არამედ ის, თუ როგორაა ეს ფაქტი მხატვრის მიერ ნაგრძნობი და ოსტატობის რა ხარისხითაა იგი ტილოზე გადმოცემული. თემა – მეოთხედია საქმისა, მთავარია, თუ როგორ არის საქმე შესრულებული. როგორ – აი, სწორედ ესაა ხელოვნება.

ზოგჯერ ვფიქრობ: იქნებ, ახლა არც იმდენად თეატრალური დროა?! დღესდღეობით თითქმის არა გვაქვს ისეთი სპექტაკლები, რომელთა თაობაზეც მეორე-მესამე დღესაც სიამოვნებით ვისაუბრებდით. ან სამსახიობო ოსტატობის დონეა დაქვეითებული, ანდა ამჟამად სულ სხვა რამეს ვვულისხმობთ, ვიდრე წინათ. სკოლა თანდათან კარგავს სისუფთავეს და აუცილებლობას. მე კი (ბებერი სულელი!) კვლავინდებურად ვფიქრობ, რომ, უწინარეს ყოვლისა, ნატურის ხატვა უნდა იცოდეს და მხოლოდ ამის შემდგომ შეგიძლია, „დამახინჯო“ იგი მხატვრულად. მახსოვს, ხატვის გაკვეთილებზე გვასწავლიდნენ: „ნატურა თავის თავში სამ თავისებურებას მოიცავს: ხასიათს, პროპორციას, მოძრაობას“. ანდა, „პრილა ზედაპირი რომ გადმოსცე, მასში არეკლილი გარშემომყოფი საგნები უნდა დახატო“ და ა. შ. ჩვენ თავს, ტერფს, ხელის მტევანს, ცოცხალ ნატურას ვხატავდით. მოდიოდა პედაგოგი, შენიშვნებს გვაძლევდა, ანდა შეცდომებს თავისი ხელით გვისწორებდა. ჩვენ ხატვის ანბანს ვეუფლებოდით.

დღეს კი, თეატრში, უფრო ხშირად, „დამახინჯებით“ ვიწყებთ და ამიტომ სასცენო ფიგურები გვერდზე არიან გადაქანებული. ისინი ულამაზონი, სიმყარესა და სიმტკიცეს მოკლებულნი არიან. მათში ეს „დამახინჯებები“ არ არის ხელოვნებისეული. რატომ? ამ შეკითხვას სხვადასხვაგვარად შეიძლება ვუპასუხოთ. ჩემთვის კი ასეთი პასუხი მაქვს: ჯერ იმის დაკვრა უნდა შეგვეძლოს, რაც ნოტებში წერია. მხოლოდ ამის შემდგომ იწყება ის, რასაც ახლაზან, პიანისტი გოროვიცი, თითქოსდა, არაჩვეულებრივი სიმსუბუქით წარმოგვიდგენდა. იგი ნოტის ჟღერას ხელოვნებად აქცევდა. და ამ ხელოვნების სიმაღლეზე რომ ვიკამათოთ, სისულელე იქნება.

ჩვენ საქმეში კი ყველაფერი საკამათო, არამყარი,

მიახლოებითი გახდა. მსახიობების მთელი თაობა „მიახლოებით ცხოვრებისეულობაზე“ გაზრდილი. ადრე იყო ბებია, რომელსაც თამაშობდა სესილია თაყაიშვილი, და არა სესილია, რომელიც ბებიას განასახიერებდა. უზარმაზარი განსხვავებაა. მაგრამ დღეს გარდასახვის ცნება მოდური აღარ არის. რა უცნაურია – ეს ყველაფერი ჩემ თვალწინ ხდებოდა. განა, ჩვენ პროფესიულ ბედზე არ იყო, ბრეხტის პირველადმოჩენამ რომ გადაიარა, ჩვენ არ ვიყავით, ქვეცნობიერად რომ ვაჩქარებდით უწინდელი დეკლამაციური ჰეროიკის სცენიდან წასვლას, ჩვენ არ ვიყავით, რომ ვცდილობდით, ხელახლა ჩაეწვდომოდით ვახტანგოვის და მეიერჰოლდის გაკვეთილებს?! ახლა კი ვფიქრობ: ბრეხტი და მისი გენიალური თეატრალური ესთეტიკა სწორედ იმითაა კარგი, რომ საშუალება მოგვცა, ახლებურად შეგვეხედა სტანისლავსკის სკოლისთვის, მის გარშემო სივრცე, ახალი განზომილება, ფარდობითობა შექმნა. ამან კი მხოლოდ გაამდიდრა სკოლა. მისი ფარდობითობა, რაგინდ უცნაურიც იყოს, მისივე უცილობლობის ნიშანი გახდა.

ჯერ კიდევ 1901 წ. ჩვენს დიდ თანამემამულეს, ვალერიან გუნიას, თავის დღიურში ჩაუწერია: „აზრმა თეატრალური დარბაზის დაინტერესება რომ შეძლოს, იგი ცოცხალი უნდა იყოს, „სურვილთა თრთოლვით“ უნდა იწვოდეს“ (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.), თავის თავში უნდა ატარებდეს ერთი სურვილის შესრულებისა და მეორის გაჩენის სწრაფვას“. რა კარგი ნათქვამია! ჩემთვის სწორედ ესაა სკოლის საფუძველი, თუმცა, სტანისლავსკის სისტემაში არსებული ტერმინების მსგავს ერთ სიტყვასაც ვერ შეხვდებით აქ. საქმე სიტყვები და ტერმინები კი არ არის, არამედ – ხელოვნების ბუნებისა და მისი კანონების ერთიანი, ზოგადი გაგება. ადამიანს სკოლა აქცევს პროფესიონალად, მას სკოლა კარნახობს წესებს. მსახიობს უნდა შეეძლოს განცდა, ქმედება, ხასიათის შექმნა, გარდასახვა, ის უნდა ფლობდეს მხატვრულ მეტყველებას, პლასტიკურად მოძრაობდეს, კარგად მღეროდეს, მეყსეულად რეაგირებდეს გარემოებათა შეცვლაზე და ა. შ. და ა. შ. ამ ყველაფერს კი მაღალ დონეზე უნდა ასრულებდეს და არა

მიახლოებით. განა შეიძლება, მიახლოებით გაიარო თოკზე? ჩვენთან კი ეს შესაძლებელია, იმიტომ, რომ ჩვენი თოკი უხილავია. სამწუხაროდ, ის მხოლოდ მაყურებლისთვის როდია უხილავი. ამ თოკს ვერც რეჟისორები ხედავენ და გრძნობენ, ვერც მსახიობები და კიდევ ვარდებიან, წყდებიან მას. ესაა სწორედ სკოლის დაკარგვა. შესანიშნავი მხატვრის, სერგო ქობულაძის საუცხოო გრაფიკულ ფურცლებზე ანატომიის და ნატურის ცოდნა კულტის დონეზეა აყვანილი. სწორედ ამიტომ, რომ იგი ასე თამამად და თავისებურად, ყველასგან განსხვავებულად აგებს ფიგურებს, ციხე-დარბაზებს, ადამიანთა ჯგუფებს და ცხოვრებას მათ გარშემო.

ერთხელ, ჩვენს თეატრში დიდხანს ვაკვირდებოდი პანტომიმის გაკვეთილს, რომელსაც თავისი საქმის ნამდვილი ოსტატი, კირა მებუკე ატარებდა. და ერთი უბრალო ჭეშმარიტება დავინახე: მოძრაობამ შეიძლება აგაღელვოს, ესთეტიკური სიამოვნება მოგანიჭოს, ანდა ის შეიძლება იყოს უხეში, პრიმიტიული, მიახლოებითი. შეიძლება, ვირტუოზულად დაეუფლო ორ უბადრუკ მოძრაობას („ბაგირის გადმოწევა“, „სიარული“) და ისინი მთელი ცხოვრება გამოიყენო, როგორც გასაღები ყველა როლისთვის. მაგრამ, ასევე შეიძლება, „დააგროვო“ უმდიდრესი პალიტრა და იგი ფილოსოფიურ განზოგადებათა დონეზე გამოიყენო. ჩვენ დავეჩვიეთ იმას, რომ მაყურებელს მივანიშნოთ: აი, აქ უნდა იყოს განცდა. სინამდვილეში კი არავითარი განცდა არ არის. ჩვენი მსახიობები ყველა სპექტაკლში ერთნაირად იცინიან და ტირიან. მაშინ, როდესაც ლევ ტოლსტოის ოთხმოცდაჩვიდმეტი დიმილი და თვალების ოთხმოცდახუთი გამომეტყველება აქვს დათვლილი. აი, რაზეა საუბარი.

ხშირად, ფუძემდებლურ სასკოლო წესს – არ წარმოადგინო, არამედ იცხოვრე სცენაზე – თეატრში ირონიული წინააღმდეგობა ხდება. ეს სკეფსისი ყოველგვარ რეჟისორულ შენიშვნაზე უფრო ძლიერია. შეიძლება ითქვას, რომ დღესდღეობით ირონია, სკეფსისი პროფესიის ის მიკროკლიმატია, რომელიც მუდმივად „ჭამს“ სამსახიობო გარემოს. ასეთ ატმოსფეროში

მსახიობები, თუნდაც, ბუნებით ნიჭიერნი, უცილობლად განიცდიან შემოქმედებით დევალვაციას. ისინი უბრალოდ ვერ ამჩნევენ, რა ემართებათ, არ უწყიან, რას სჩადიან და არც ვინმეს დაუჯერებენ – მათთვის ხომ ყველა ავტორიტეტი შედარებითია.

ერთმა ჩემმა ნაცნობმა სახელგანთქმულმა მსახიობმა, რომელიც მთავარ როლს ასრულებდა, გასტროლებზე ზედიზედ ოცდახუთი სპექტაკლი ითამაშა. „როგორ გაუძლო ამას-მეთქი?“ – ვიკითხე. ასე მიპასუხეს: მას ასი სპექტაკლიც შეუძლია, ითამაშოს, ეს ხომ ტექნიკაზე აგებული თამაშიაო (!) აბა, როგორ არაფერი ვთქვა აქ სალვინის¹ შესახებ: ეს ახირებული კაცი სპექტაკლის დაწყებამდე ოთხი საათით ადრე მიდიოდა თეატრში! რას აკეთებდა იქ? ალბათ, ჯადოქრობდა. ამიტომაც იყო გენიალური სალვინი. სხვათა შორის, სესილია თაფაიშვილიც, როდესაც ბებიას თამაშობდა, დილაადრიან მიდიოდა თეატრში. ჩვენს საქმეში ჯადოქრობის გარეშე არ შეიძლება. სულაც არ ვიიმედებ თავს იმით, რომ თეატრი მაყურებლისთვის ტაძარი უნდა იყოს, მაგრამ მსახიობისთვის – ის არის ტაძარი. სხვაგვარად რა აზრი აქვს, მას ემსახურო. თუკი თეატრი არ განგწმენდს, არ გაგაკეთილშობილებს, მაშინ რისთვისღაა ის საჭირო? ადამიანი თეატრში სასწაულის მოლოდინით უნდა მიდიოდეს, რომელსაც ყოველთვის როდი ამჩნევს ცხოვრებისეულ ფაციფუცში.

თეატრი ის ადგილია, სადაც მნიშვნელოვანზე საუბრობენ: რისთვის ვარ მე? რატომ ვართ ჩვენ? როგორები ვართ? ადამიანს უნდა, რომ სჯეროდეს სიყვარულის, თავგანწირვის, პატიოსნების, სჯეროდეს იმის, რომ ოდესმე ყოველივე ეს მეტი და მეტი იქნება. დღეს ამ ყველაფერზე საუბარი არ არის მიღებული, მაგრამ განა შეიძლება ამის გარეშე? თეატრი ამაში უნდა დაგვეხმაროს. ხელოვნება არ შეიძლება აღმოცენდეს სიძულვილის და ზიზღის ნიადაგზე, იმ ადამიანების მიმართ რწმენის უქონლობის ნიადაგზე, რომლებითაც დასაზღვრულია დედამიწა. არ ვეთანხმები იმას, რომ ჩვენი სამყარო – ერთი დიდი

¹ სალვინი ტომაზო (1829-1915), გამოჩენილი იტალიელი ე. წ. „განცდის სკოლის“ მსახიობი.

ნაგვის გროვა (რასაც ხშირად აწვენებენ ხოლმე თეატრში), მიუხედავად ყველაფრისა, მე იგი მშვენიერი მგონია და მჯერა, რომ შეიძლება უკეთესიც გახდეს. ასევე, მიუხედავად ყველაფრისა, მგონია, რომ ჩვენი პროფესიაც მშვენიერია. მხოლოდ თეატრში, რეპეტიციის დროს ვცოცხლდები, ფრთებს ვისხამ, საიდანაც მეორე სუნთქვა მეხსნება და ბედნიერი ვარ იმით, რომ ჩემს მსახიობებთან ვიმყოფები. ჩვენი თამაში გახანგრძლივებული, დროში გაწელილი ბავშვობაა, რომელიც პროფესიად ვაქციეთ. მიყვარს თეატრი, სხვადასხვა სტილისტიკისა და მიმართულების თეატრი, მაგრამ უპირატესობას მაინც ჩემსას ვანიჭებ. ბუნებრივია. თითოეული რეჟისორის თეატრი — მისი ბუნების, სწრაფვისა თუ მიდრეკილებების გამოვლინებაა. ყოველთვის მინდოდა და მინდა ვიმუშაო ისეთ თეატრში, სადაც მთავარი ფიგურა მსახიობი იქნება.

რასაკვირველია, როდესაც ზურგს უკან დიდი ცხოვრება მოგიტოვებია, ასეთი მანძილიდან საკმაოდ იოლია, შეთხზა საკუთარი კარგად აწყობილი სიჭაბუკე: აქაოდა, მაშინ ყველაფერი შესანიშნავად იყო, მაგრამ არა, იქაც ყველაფერი როდი იყო შესანიშნავად. მართალია, მაშინ მეტ ყურადღებას აქცევდნენ სკოლას.

მაგრამ ახალი დრო და შემოქმედთა ახალი თაობა მოვიდა. ბევრი მათგანი ჩემი მოწაფეა. ვცდილობ, არ გავემიჯნო, სულ მათთან ვიყო (მათთან ერთად საინტერესოცაა და სახალისოც), მათი მეშვეობით ვცდილობ, გავარკვიო, რა ხდება დღეს ჩვენი საზოგადოების წიაღში. ისინი ჩემი მზევრავები არიან. მათ ხელს არ უშლის წლების მანძილზე გამომუშავებული ის სტერეოტიპები, რომლებიც მუდამ ხელს უშლის მოხუცებულ, გამოცდილ ადამიანს. ისინი საოცარი სიმსუბუქით „ამსხვრევენ“ ავტორიტეტებს და გამოგიტყდებით, ამ ნანგრევებს უკან, ზოგჯერ, რაღაც არაჩვეულებრივად საინტერესოც კი შეიძლება გაჩნდეს.

ისინი ხელოვნებისთვის მინდა აღვზარდო და არა იმისთვის, რომ მაღლიერები და ჩემი საქმის გამგრძელებლები იყვნენ. შემოქმედებას ვერ ასწავლი, აი, სკოლა კი შეიძლება მისცე.

თითოეულმა მათგანმა უნდა აითვისოს სკოლა, ჩასწვდეს მის წესებს და კანონებს, რათა შემდგომ სულ ოდნავ დაარღვიოს ისინი და მოიპოვოს უფლება, შეთხზას, შექმნას თავისებურად. სწორედ ეს „ოდნავ-ოდნავა“ შემოქმედის ინდივიდუალობა. ჩემი მიზანია, მივცე გარკვეული სკოლა და ნიჭიერ ადამიანში მისი ეს „ოდნავ-ოდნავი“ აღმოვაჩინო.

1986 წ.

ფერმწერი, მწერალი, მუსიკოსი ერთსა და იმავე ცხოვრებისეულ მოვლენას ხელოვნებაში მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხერხებით ასახავს. დრამატულ თეატრსაც საკუთარი ხერხები აქვს ასევე ტელევიზიასაც. თუკი დრამატული თეატრის რეჟისორი თავის „ცხოვრების სურათს“ განსაზღვრულ სასცენო სივრცეში, ერთი, „პარტერული“ ხედვის წერტილიდან ქმნის, სატელევიზიო სპექტაკლისთვის დამახასიათებელია **მოშხადარი მოვლენების სიღრმისეული წვდომისკენ მისწრაფება**, და უკვე იქიდან, იმ გარემოდან თავად ცხოვრებისეული პროცესის არსის შემწევა-ამოცნობა. ტელევიზიის რეჟისორი მხოლოდ იმას ირჩევს, რაც აუცილებლად უნდა აჩვენოს და არა ყველაფერს, რაც ჩანს.

დრამატულ თეატრში სცენური ცხოვრების საერთო სურათიდან მაყურებელი თავად ირჩევს მისთვის საჭირო ობიექტს, თავად გადააქვს ყურადღება (ობიექტივი) იქითკენ, საითკენაც მას სცენური ქმედების ინტერესი უბიძგებს. მაგრამ სპეციალური ღურბინდიც რომ გამოიყენოს, იგი მაინც ვერ შეძლებს ჩასწვდეს, ჩახედოს მსახიობს თვალებში იმდენად მოკლე მანძილიდან, რომ რაღაც განსაკუთრებული, გარეგნულს მიღმა არსებული, სიღრმისეული, შეიძლება ითქვას, „სატელევიზიო“ სახის კავშირი გაჩნდეს. ამის უნარი მხოლოდ ტელევიზიას შესწევს.

ტელევიზიაში სიტყვები ხომ არ არის მთავარი, რომლებსაც მსახიობი წარმოთქვამს, არამედ ყველაფერი ის, რაც **სიტყვების მიღმაა**. ტელეობიექტივი ხომ მხოლოდ იმას ხედავს, რასაც ახლა, აუცილებლად, რაც შეიძლება ახლოდან და ყურადღებით უნდა დააქერდე, და, ალბათ, სწორედ ამაშია მისი ძალაც და მომავალიც.

შენიშნულ-შემჩნეულის მოძრავი კადრით, ანდა კადრში მოძრაობით მაყურებლისთვის მიწოდება — აი, ჩემის აზრით, ესაა ტელევიზიის განმასხვავებელი თვისება. სატელევიზიო სპექტაკლი მოვლენას ყოველი მხრიდან ათვალიერებს,

აქცერდება, იგი კინოს მსგავსად კი არ მოგვითხრობს ამბავს და კი არ განიცდის მაყურებელთან ერთად, როგორც თეატრში, არამედ — მსჯელობს. აი, ამიტომაც, ტელევიზიაში მოსულ თეატრალურ რეჟისორს ასე ღიბხანს უწევს „გადაწყობა“, ახალი მხატვრული აზროვნების წესთან შეგუება. ეს, ალბათ, იმ შემთხვევას შეიძლება შევადაროთ, როდესაც პოეტი, რომელიც მთელი ცხოვრება ლექსებს წერდა, პროზაზე გადადის და თავისი პირველი ღიბი რომანის წერას იწყებს. ტელევიზიის რეჟისორი მხოლოდ გადაცემების და დადგმების ორგანიზატორი კი არ უნდა იყოს, როგორც, სამწუხაროდ, ხშირად მიაჩნიათ ხოლმე, არამედ ის ცხოვრების სიმართლის ფაქიზად შემგრძნობი შემოქმედი, ადამიანთმცოდნე უნდა იყოს, რომელსაც შესწევს უნარი, თვალი მიადევნოს, დააკვირდეს იმ საზოგადოების კონფლიქტებსა და მოვლენებს, რომელშიც ცხოვრობს. ტელერეჟისორის სპეციფიკას თუ უდიდეს ფერმწერთა წერის მანერას შევადარებთ, მაშინ ის ღიბ ფსიქოლოგ რემბრანდტს უფრო შეიძლება მივამსგავსოთ, მისი არაჩვეულებრივი პორტრეტებით, ვიდრე პომპეზურ ვერონეზეს, ანდა მრავალფიგურიან, „მძლავრ“ რუბენსს.

ტელევიზია უფრო ახლოსაა მსახიობთან, მას უნარი აქვს, დაეხმაროს მაყურებელს, მიუახლოვდეს მსახიობს, რათა ყოველდღიურობის წიაღ უჩვეულო, გასაოცარი შეამჩნიოს. ტელევიზია თითქოს ადამიანის სულის „ჭუჭკრუტანაში“, მსახიობის თვალებში „იჭყიტება“, იმ იდუმალ სამყაროში, რომელიც ავტორის სიტყვიერ ხლართებში, ადამიანის ფსიქოლოგიური ცხოვრების სიღრმისეულ შრეებშია ჩამალული.

ადამიანის მთავარი არსი ის კი არ არის, თუ რას ამბობს იგი, არამედ ის, თუ რას ამბობს თავისთვის, „გულის სიღრმეში“. ტელევიზიის დანიშნულება სწორედ ადამიანთა ფსიქიკაში დაფარული ამ დიალოგებისა და მონოლოგების „გაზმოვანებაა“. შესაძლებელი რომ ყოფილიყო, ადამიანის ყველა ფიქრი „ხილული“ გაგვეხადა, არაჩვეულებრივად საინტერესო გულახდილობა გამოგვივიდოდა. ალბათ, ტელევიზია ოდესმე

შეძლებს ამას.

არა მგონია, თეატრს და ტელევიზიას ბევრი საერთო ჰქონდეს. პირიქით, მათ შორის ძალიან ბევრია განსხვავებული, არამსგავსი. საერთო, ალბათ, მხოლოდ ისაა, რომ ტელევიზია, ისევე, როგორც თეატრი, უმსახიობოდ ვერ იქნება და კიდევ ის, რომ ამ მსახიობთან საჭიროა ერთსა და იმავე მეთოდით მუშაობა. ტელესპექტაკლი, ისევე, როგორც თეატრში, სარეჟისურო ოთახში მზადდება იმ მომენტამდე, სანამ ყველა შემსრულებელი არ დასძლევს ყველაზე რთულ ამოცანას – მხატვრულ სახელ გარდასახვის ამოცანას, ანდა, როგორც იტყვიან, არ „გაითავისებს როლს“.

როგორ უნდა ითამაშოს ტელევიზიაში მოსულმა მსახიობმა? – გმირის განცდების ფსიქოლოგიური სვლების გადმოცემის უფრო ფაქიზი ხერხებით, შინაგანი ტექნიკის იმ ხერხებით, რომლებითაც განთქმულია მრავალი გამოჩენილი მსახიობი, მაგალითად, ისეთი, სერგო ზაქარიძე რომ იყო. ალბათ, ისევე უნდა ითამაშოს, როგორც თეატრში, ოღონდ... „უფრო უკეთესად!“

თეატრისგან განსხვავებით, ტელესტუდიაში პიესა მრავალ ცვლილებას განიცდის. სცენაზე დასადგმელად გათვალისწინებული სათეატრო პიესა ზუსტ ლიტერატურულ დასრულებულობასა და ხისტად აგებულ კონსტრუქციას მოითხოვს. სატელევიზიო სპექტაკლის ლიტერატურული მასალა კი უფრო რომანს წაგავს: იგი შეიძლება დანაწევრდეს, შეიძლება, საჭიროებისამებრ, დამატებით, ცხოვრებისეული ეპიზოდებით დაიხუნძლოს, მასში დიდი ადგილი უნდა დაეთმოს „სიჩუმის ზონებს“, რომლებიც ტელევიზიაში, ზოგჯერ, „ტექსტურ“ ეპიზოდებზე უფრო მეტყვევლია. ტელევიზიის რეჟისორს შეუძლია დაუშვას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტექსტის ერთგვარი „მოუწესრიგებლობა“, ერთგან რაღაც გააღრმავოს, მეორეგან რაღაც გაამკვეთროს, ოდნავ შეცვალოს გმირის ხასიათი, ოდნავ უფრო თავისუფლად ააგოს მისი ცხოვრება, ვიდრე ეს თეატრალური რეჟისორისთვისაა დასაშვები, გადაუხვიოს ლიტერატურულ პირველწყაროს და იგი კადრებით

„აზროვნების“ წესის მოთხოვნას მიუსადაგოს. მხატვრული სახის ცხოვრება, გმირების ქცევა გაცილებით მნიშვნელოვანია მათ საუბრებზე. ამიტომ, ტელევიზიის რეჟისორმა მხოლოდ ის სიტყვები უნდა გადაარჩიოს, რომელთა გარეშეც ვერ „გაძლებ“, როდესაც მხოლოდ მოქმედებას აღარ ძალუძს აჩვენოს, რა ხდება პერსონაჟის თავს. ტელეთეატრი, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, ესაა ფსიქოლოგიური თეატრი, ასეთ თეატრში კი მთავარია მსახიობის ქმედება და არა მისი ლაპარაკი.

სატელევიზიო კამერას შეუძლია „მიზანში“ ამოიღოს არამარტო მთლიანად პიესის ცხოვრება, არამედ თვალი მიაღწევოს, ეს კი ნიშნავს, რომ მხოლოდ ერთი ხაზი აჩვენოს იმ მრავალთაგან, რომელიც მოცემული პიესის „ცხოვრების ნაკადს“ შეადგენს, უფრო ყურადღებით მიაღწევოს თვალი იმ ცხოვრებას, რომელმაც სხვაზე მეტად დაინტერესა დამდგმელი ჯგუფი.

ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ჩვენი მუშაობა ა. ჩხაიძის პიესაზე „ხიდი“. ეს პიესა 1970 წელს დადგა რუსთაველის თეატრში. როდესაც ტელესპექტაკლზე დაეიწყეთ მუშაობა, უწინარეს ყოვლისა, შევცვალეთ მოცემული თემისადმი ჩვენი დამოკიდებულება და შევეცადეთ, ნაწარმოების ფაბულა ახლებურად წაგვეკითხა.

პიესა იმაზე მოგვითხრობდა, თუ როგორ შეეჯახა ქალაქის მთავარი პროკურორის მოადგილე, ახალგაზრდა ქალი ნატო რაზმაძე გაუგონარ დარღვევებს საქმის წარმოებაში და როგორ შეეცადა იგი, შებრძოლებოდა „საზოგადოების ბურჯებს“. მთავარი პროკურორი, არსებითად, წესიერი ადამიანი, ცდილობდა მის შეჩერებას და ურჩევდა, სხვა თვალთ „შეეხედა საქმისთვის“. მაგრამ, საკუთარი პროფესიული სინდისის ერთგული ქალიშვილი უკანონობასთან ბრძოლას აგრძელებს. მრავალი განცდისა და ტანჯვა-წამების მიუხედავად, მიუხედავად იმისა, რომ ეს საკუთარი პირადი ბედნიერების დაკარგვის ფასად უჯდება, იგი ამ უთანასწორო ბრძოლაში იმარჯვებს. ასე იყო თეატრალურ სპექტაკლში.

ტელევიზიაში ჩვენ უფრო მეტად მთავარი პროკურორის

ცხოვრებითა და მისი ქმედებების ფარული ფსიქოლოგიური მიზეზებით დაინტერესდით, რომელიც გაცემითა და გულწრფელი სიზარულთ ადევნებს თვალყურს თავისი თანაშემწის ქმედებებს. იგი ამ გოგონაში იმას ხედავს, რაც ღიდი ხანია, მისი აზრით, თავად დაკარგა უაზრო ბრძოლაში იმისთვის, რომ „კანონი ყველასთვის კანონობდეს!“ იგი „აღმოაჩენს“, რომ მის თანაშემწეს, თურმე, არაფრის ეშინია, თავისი ქმედებების შედეგებზე არ ფიქრობს, უკომპრომისო გადაწყვეტილებათა გზით მიდის და მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, რომ „კანონს მოფრთხილება სჭირდება“.

ტელევიზიის ყველა კამერა მთავარი პროკურორისკენ იყო მიმართული, იმისკენ, რომ თვალი გვედევნებინა, თუ როგორ მივიდა იგი მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ გადაწყვეტილებამდე – პენსიაზე გასულიყო და თავისი ადგილი ღირსეული ქალიშვილისთვის დაეთმო, რომელიც არ იყო ნაცნობობისა და გავლენების ჭაობში ჩაფლული. ის გაცემული და აღტაცებული ადევნებს თვალყურს თავისი თანაშემწის ქმედებებს, თავიდან ეწინააღმდეგება, თუმცა იცის, რომ ეს კარგს არაფერს მოუტანს, შემდეგ საშუალებას აძლევს, განახორციელოს თავისი ჩანაფიქრი, ბოლოს კი ესმარება და კიდევ პატრონობს მას. მთავარი პროკურორის განცდები და ფიქრები ტელეგამოკვლევის მთავარი ობიექტი გახდა, რის გამოც სპექტაკლმა სრულიად ახალი რაკურსი, ახალი ელფერი მიიღო. ეს კი, ალბათ, უმთავრესია ხელოვნებაში – ცხოვრებაში ნაცნობ მოვლენას მოულოდნელი, უჩვეულო მხრიდან შეხედო. მოვლენას, რომელიც მაყურებლისთვის პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდანაა ნაცნობი, უცნობი რაკურსით, ხედვის ისეთი უჩვეულო, წერტილიდან დააკვირდე, საიდანაც მაყურებელს ეს მოვლენა არასოდეს დაუნახავს. ეს ყოველთვის საინტერესოა.

მოცემულ ნამუშევარში სპექტაკლის თემა ნაცნობი პიესის მიმართ ახალ დებულებად იქცა: რატომ გადაწყვიტა მთავარმა პროკურორმა, ახალგაზრდისთვის დაეთმო ადგილი და პენსიაზე გასულიყო?

თემიდან გამომდინარე, მრავალი ისეთი ეპიზოდი დაიბადა,

რომელიც რეპეტიციებსა და „გადასაღებ მოედანზე“ იმპროვიზაციულად ჩნდებოდა. ყველაფერი უნიჭიერესი სახალხო არტისტისკენ, ეროსი მანჯგალაძისკენ იყო მიმართული. ვცდილობდით, ამ ხანში შესული, გულკეთილი ადამიანის სულში ჩაგვეხედა, ოდნავი სევდით რომ უმზერდა თავის განვლილ ახალგაზრდობას, ამოდ, ცხოვრებისეულ წერილმანებზე დახარჯულ სიჭაბუკეს და თავისი ცხოვრების ოცნებას. ამის გამო, ჩემის აზრით, თავად ნატოს გმირმაც (მსახიობ იზა გიგოშვილის შესრულებით) ახალი, უფრო ადამიანური ქვეტექსტი შეიძინა.

გაქრა სიტყვების „ლიტერატურულობა“, მათ სტრიქონების ტყვეობას დააღწიეს თავი და ცხოვრებისეული დამაჯერებლობა, ფსიქოლოგიური სიზუსტე შეიძინეს. მთავარი გმირის ხასიათი პრაქტიკული ქმედებით იძერწებოდა, ადამიანებთან თითქოსდა შემთხვევითი შეხვედრების მეშვეობით. გაჩნდა ახალი ეპიზოდები: მილიციის სერჟანტთან მეგობრობის ეპიზოდი, შემთხვევით მომსვლელთან შეხვედრისა და მის ნაცვლად თავისსავე სახელზე განცხადების დაწერის ეპიზოდი, გოგონა-კურიერთან საუბრის ეპიზოდი, შვილიშვილთან სატელეფონო საუბრების და მასთან ერთად ბულვარში სეირნობის ეპიზოდები, ეპიზოდი სათამაშოების მაღაზიაში და ა. შ. ყოველივე ეს ტელესპექტაკლს ანათესავებს იმასთან, რასაც ლიტერატურაში „რომანი“ ჰქვია.

ზოგადად ხელოვნებაში ქმნა, კერძოდ კი, თეატრსა და ტელევიზიაში, ნიშნავს, სხვა ადამიანს მიმართო მოცემული საზოგადოების ყველაზე სანუკვარი იდეების ქადაგებით. მაინც, რა არის სპექტაკლი? საკუთრივ, რით არიან დაკავებულნი რეჟისორები და მსახიობები ტელევიზიაში სპექტაკლის შექმნის დროს? ავტორისეული სიტყვების, რემარკების, აღწერების მეშვეობით ისინი ამოიკითხავენ მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიას და ამ ფსიქოლოგიას ქცევის, ქმედების ენაზე „თარგმნიან“. ტელემაყურებლის მიერ სპექტაკლის მოწონება-არმოწონება იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად შეუძლია რეჟისორს დაინახოს, დააკვირდეს და შემდეგ, ტელევიზიის

ენით არაჩვეულებრივად საინტერესოდ, ხატოვნად მოგვითხროს, რა ზღება გმირთა ცხოვრების ფარულ სფეროებში.

ტელევიზია მეტისმეტად ძვირი სიამოვნებაა საიმისოდ, რომ მხოლოდ და მხოლოდ გასართობად, ანდა რედაქციის გეგმის შესასრულებლად გამოიყენო იგი. სატელევიზიო სპექტაკლი აუცილებლად ხელოვნება უნდა იყოს და, მაშასადამე, სანახაობაც. ამ „სანახაობაში“ უნდა შეცვალოს ადამიანი, ზემოქმედება მოახდინოს მასზე. სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ მან უბრალოდ კი არ შეივსო საღამო, ან ტყუილუბრალოდ კი არ დაკარგა დრო, არამედ რაღაც მიიღო, შეიძინა. ამასთან დაკავშირებით თავს იჩენს ახალი პრობლემა: რაც უფრო საპასუხისმგებლოა ტელესპექტაკლში დასმული პრობლემა, მით უფრო ზუსტი უნდა იყოს რეჟისორული გადაწყვეტა და მსახიობური „ილეთები“, მით უფრო რთული – მაყურებელთან ტელე-საუბრის ენა. შემოქმედების ენა კი ძალიან გართულდა. ხელოვნება სიახლის გარეშე არ არსებობს, არ არსებობს იგი მოულოდნელობის, უცაბედობის გარეშე. მოვლენა, რომელიც მაყურებლისთვის მისი პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდანაა ცნობილი, უცნობი რაკურსით, ხედვის უჩვეულო წერტილიდან, სრულიად მოულოდნელი მხრიდან უნდა აჩვენო, იქიდან, საიდანაც მაყურებელს ეს მოვლენა არასოდეს დაუნახავს. ეს ყოველთვის ძალიან საინტერესოა, ასახვისადმი ასეთი მიდგომა ყოველთვის იტაცებს მაყურებელს.

ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა საქმეში, ტელესპექტაკლის შექმნაზე მომავალი ნაწარმოების გეგმა უნდა შეიქმნას. ზომ სთქვა ბარბიზონელმა თეოდორ რუსომ,¹ რომ: „სურათი ჯერ გონებაში უნდა შექმნა“. ამიტომ, ისევე, როგორც თეატრსა და კინოში, ტელევიზიის რეჟისორმა მომავალი სპექტაკლის იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი უნდა ჩამოაყალიბოს. ეს – თემებისა და იდეების სფეროა, არსებითად, აქ ზღება მომავალი სპექტაკლის „ფილოსოფიური“ სისტემის ჩასახვა. „ყველა ხელოვნების

¹ რუსო თეოდორ (1812-1867), ფრანგი მხატვარი-პეიზაჟისტი, ბარბიზონული სკოლის შემქმნელი, გამაერთიანებელი მხატვრებისა რომელთაც პირველად გამოიყენეს ე. წ. „პლენერი“. რეალისტური სკოლის წარმომადგენელი.

ნაწარმოებში, დიდსა თუ პატარაში, ყველაფერი ყოველთვის კონცეფციასა (ჩანაფიქრზე – მ. თ.) დამოკიდებული – წერდა გოეთე. შეიძლება წაიკითხო სცენარი, მოთხრობა, პიესა და მასში უმთავრესი ვერ შენიშნო. ნაწარმოების მთავარი არსი არასოდეს დევს ზედაპირზე, ის ყოველთვის შიგნით ღრმადაა ჩამალული. ზუსტად ისევე, როგორც გრძნობები: – შეუძლებელია მათი დანახვა, ჩვენ მხოლოდ მათ გარეგან გამოვლინებას ვხედავთ. ამიტომაც, ლიტერატურულ ნაწარმოებს უნდა შევხედოთ, როგორც სინამდვილეში მომხდარ ამბავს. უწინარეს ყოვლისა, ზუსტად უნდა განვსაზღვროთ ამ ნაწარმოების მთავარი მოვლენა, აღმოვაჩინოთ კონფლიქტის არსი, რომელიც გამოხატავს კიდევ მთელი ნაწარმოების იდეურ მიმართულებას.

შემდეგ, რეჟისორი ქმედებათა და განცდათა შუაგულიდან იწყებს მომხდარი ამბის მასალის „ანატომირებას“. ეს უკვე იმ ქმედით ხაზთა განხილვა და გამოკვლევაა, რომლებითაც მოვლენათა კვანძი ინასკვება. აქ რეჟისორი ფსიქოლოგიის როლში გამოდის, რომელიც მოქმედ პირთა საქციელის მიზეზებსა და შედეგებს ეძებს. ეს იმის შეთხზვაა, თუ როგორ იცხოვრებდა და იმოქმედებდა, რას და როგორ იგრძნობდა და როგორ გამოავლენდა თავის განცდებს ადამიანი, ეს მოვლენები მართლაც რომ მომხდარიყო მის ცხოვრებაში. რეჟისორი იყენებს ავტორისეულ მითითებებს და შემოქმედებითი წარმოსახვის ძალით იწყებს თხზვას და იმ გარემოს ორგანიზებას, სადაც შემდგომში ცხოვრება-ბრძოლა განვითარდება. აუცილებლად უნდა გავარკვიოთ ყოველი ეპიზოდის, ქმედების ყოველი ელემენტის მნიშვნელობა იმისათვის, რომ კამერებთან და მონიტორებთან რაღაც მსხვილი პლანით ვაჩვენოთ, რაღაც განვაზოგადოთ, რაღაც კიდევ დაემალოთ. ჩვენ მზად უნდა ვიყოთ კონკრეტული ფსიქოლოგიური ამოცანების გადასაწყვეტად, უნდა შეგვეძლოს მოქმედ პირთა ქცევის ლოგიკაში, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მათი აზროვნების ლოგიკასა და ქმედებაში ზუსტი ორიენტირება იმისთვის, რომ ტელემოთხრობა მეტისმეტად მარტივი არ გამოვიდეს.

რომ ობიექტივმა მოვლენათა ზედაპირზე კი არ ისრიალოს, არამედ შეიჭრას, ჩაღრმავდეს გმირების ფსიქოლოგიურ განცდათა შუაგულში. ვინც მუშაობის ამ ეტაპზე ჩქარობს და შედეგისკენ, ანუ ჩაწერისკენ მიისწრაფვის, ის შემდგომში ძალიან ბევრს კარგავს. სამწუხაროდ, ტელესპექტაკლების მთავარი უბედურება სწორედ მოქმედ გმირთა ცხოვრების ფსიქოლოგიური დამუშავების მოუშადებლობიდან მოდის.

ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები სინამდვილის ასახვის საშუალებაა. მაგრამ თითოეული მხატვრის, მწერლის, რეჟისორის ასახვის ხერხი ღრმად ინდივიდუალურია, სუბიექტური და სხვისას არ ჰგავს. თითოეული მთხზველი ცხოვრებას, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, თავისი განუმეორებელი „გასაღებით“ გვიხატავს. იპოვო მოცემული მასალის სტილური თავისებურება და იპოვო სატელევიზიო სპექტაკლის ავტორისეული ბუნების ადეკვატური ხერხი, — ნიშნავს, მიაგნო პირობითობის იმ საზომს, რომელიც მოცემული ავტორისთვისაა დამახასიათებელი. იპოვო მოცემული ტელესპექტაკლის ენა — აი, რა არის რეჟისორის ამოცანა და მისი მუშაობის არსი.

ავტორისეული ბუნების ჟანრული წვდომის პრობლემა ის კი არ არის, რომ ტელესტუდიაში დრამატული თეატრის მხატვრული ენა იქნას გადატანილი, არამედ ამ პრობლემის გადაწყვეტა განსაკუთრებული სპეციფიკური სატელევიზიო ხერხებით უნდა მოხდეს.

სატელევიზიო რეჟისორმა უნდა მოახერხოს მაყურებელთან მოცემული წარმოდგენის „თამაშის წესებზე“ შეთანხმება.. ზომ შეიძლება დადგა სპექტაკლი-განსჯა, შეიძლება დადგა „დისკუტი“, შეიძლება ზღაპარი ისე დადგა, როგორც დოკუმენტური, ნამდვილი ამბავი, ნამდვილი ამბავი კი — როგორც ზღაპარი, შეიძლება შექმნა „ცხოვრების ნაკადი“.

სიმართლე ყველა ამ წარმოდგენაში სრულიად განსხვავებული იქნება, თუმცა, იგი, ყოველ ჯერზე, ცხოვრების ერთიან კანონებს დაექვემდებარება.

უნარი იმისა, შეიგრძნო ავტორი, იპოვო მისი „შიფრი“, „გასაღები“ არამარტო სპექტაკლის სადადგმო, ხატოვან

გადაწყვეტაში (დეკორაცია, მუსიკა, კოსტიუმი და ა. შ.) – არამედ მის შინაგან, ფსიქოლოგიურ შინაარსშიც, მისი გმირების ზასიათში, მათ სულიერ განწყობაში – აი, რა არის თანამედროვე სატელევიზიო რეჟისურის უმთავრესი საკითხი.

ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის ნიშანდობლივია მუშაობა ჟ. კოკტოს ერთმოქმედებიან პიესაზე „ადამიანის ხმა“. ამ პიესა-მონოლოგის ერთადერთ როლს თეატრისა და კინოს პოპულარული მსახიობი სოფიკო ჭიაურელი ასრულებდა. ქმედითი ანალიზის მეთოდის გამოყენებით, ლიტერატურული მასალის ქმედების და განცდის სფეროში გადაყვანით ეცდილობდით, ჩაეწვდომოდით მარტოხელა ქალის განცდებს. ჩვენი ფიქრის ობიექტად მარტოობა იქცა. ამ მდგომარეობის ანატომირებისას, მის ქმედით გამოხატულებას ვეძებდით. რეპეტიციებს ისევე გავდიოდით, როგორც თეატრში, ოღონდ, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო ზუსტად და დაწვრილებით.

ამ მუშაობის თავისებურება ის იყო, რომ ორმოცდახუთი წუთის განმავლობაში მსახიობს რამდენიმე საგნის – დიდი სავარძლის, სატელეფონო აპარატისა და მისი გრძელი მავთულის, წერილების დასტისა და ზალიჩის გარემოცვაში უხდებოდა ყოფნა. თითოეული ეს საგანი ტელედადგმის გამოხატველ საშუალებად იქცა. დეტალმა სპექტაკლში განსაკუთრებული, მეტაფორის როლი შეიძინა, რომელიც გმირის შინაგან მდგომარეობასა და განცდებს გამოხატავდა. ეს უკვე წმინდა წყლის ტელევიზია იყო – თეატრში შეუძლებელია ამის გაკეთება.

საინტერესოა, რომ მას შემდეგ, რაც ტელესპექტაკლი რამდენჯერმე აჩვენებდნენ ეთერით, მსახიობმა ს. ჭიაურელმა გადაწყვიტა, ეს სატელევიზიო ოპუსი თავის შემოქმედებით საღამოზე, სცენაზე ეთამაშა. მაგრამ არ გამოვიდა – სატელევიზიო დადგმა თეატრალურ დადგმად ვერ იქცა. შიგნიდან შექმნილი განცდა გარედან, შორიდან (პარტერიდან) ბანალურ ტანჯვად, თამაშად გამოჩნდა და ის, რაც საინტერესო იყო, მსახიობის „თვალების“ მეშვეობით მის სულში დანახული, რის საშუალებასაც ტელეკამერა იძლეოდა – დაიკარგა

უზარმაზარ თეატრალურ სცენაზე.

სატელევიზიო „სცენა“, თავისი არსით, ადამიანურ განცდათა და ფიქრთა „სარკისმილმურ“ სამყაროშია „განთავსებული“. ესაა სწორედ არსი სატელევიზიო ხელოვნებისა, თუ გვაქვს უფლება, ასე ეუწოდოთ მას.

რამდენიმე წლის წინ ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის დ. კლდიაშვილის პიესის „დარისპანის გასაჭირის“ მიხედვით დავდგი სატელევიზიო სპექტაკლი. ერთი წლის შემდეგ, ამავე პიესის მიხედვით რუსთაველის თეატრში დაიდგა სპექტაკლი. ორივე დადგმაში მთავარ როლს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი სერგო ზაქარიაძე ასრულებდა.

მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს, რომელიც, ჩემი აზრით, ძალიან კარგად გვიჩვენებს ამ ორი ხელოვნების (თეატრისა და ტელევიზიის) სპეციფიკის განსხვავებას.

თავდაპირველად მოვყვით პიესა „დარისპანის გასაჭირის“ ფაბულა. კნენა მართა თავის ღარიბ მეზობელ პელაგიას (მას ოთხი გასათხოვარი ქალიშვილი ჰყავს) ატყობინებს, რომ მან თავისი ქალიშვილი ნატალია სასწრაფოდ მოამზადოს ახალგაზრდა კაცთან შესახვედრად, რომელიც დღეს მართას უნდა ესტუმროს. ამ დროს მართასთან გზად, თავის გაუთხოვარ ქალიშვილთან, კაროენასთან ერთად, სულის მოსათქმელად გადატაკებული აზნაური დარისპან ქარსიძე შემოივლის (მასაც შინ ოთხი უმზითვო ქალიშვილი ჰყავს, რომლებიც ვერაფრით გაუთხოვებია). მოდის საქმრო, რომელიც მზითვიან ქალზე ხელსაყრელი ქორწინების ძებნაში ნაცნობ-ახლობლებში დაიარება. შეუდგებიან საპატარძლოს „ნახვას“. დარისპანი სარგებლობს შემთხვევით და ცდილობს, სასიძოს კაროენა მოაწონოს. დარისპანსა და მართას შორის, — რომელიც პელაგიას ეხმარება, იწყება შეჯიბრი, რომელიც დიდ სკანდალში გადაიზრდება. სასიძო ხვდება, რომ მის წინაშე უმზითვო საპატარძლოები არიან, იგი აცხადებს, რომ მას უკვე ჰყავს დანიშნული და ამით, ფაქტობრივად, ორივეს უარს ეუბნება. სასიძოს წასვლის შემდეგ ხელმოცარული მეტოქეები რიგდებიან და მეგობრებად შორდებიან ერთმანეთს. საქმროს

ხელში ჩაგდების მცდელობა წარუმატებელი აღმოჩნდა.

კაცმა რომ თქვას, სიტუაცია კომედიურია, შეიძლება ითქვას, ფარსულიც და ის ერთი ფრაზითაც შეიძლება განვსაზღვროთ: „წარუმატებელი გარიგება“. ძალიან ხშირად სწორედ ასე თამაშობდნენ ამ კომედიას და იგი გარკვეული წარმატებითაც სარგებლობდა. მაგრამ ტელესპექტაკლზე მუშაობისას მოგვინდა, პიესის მოვლენებისთვის საწყალი დარისპანის „გადამწიფებელი“, უბედური ქალიშვილის, კაროენას თვალთ შეგვეხედა, რომელიც ვერა და ვერ გაუთხოვებიათ. ეს ამბავი ჩანაფიქრშივე ხდებოდა დრამატული, თუმცა კი, არ კარგავდა ავტორისათვის დამახასიათებელ კომედიურობას.

ჩვეულებრივ, მსახიობები, რომლებიც კაროენას ასახიერებდნენ, მას სულელს, სასაცილოს, უშნო და მოუხერხებელ პერსონაჟად წარმოაჩენდნენ. ჩვენ კი ვიფიქრეთ, რომ ეს არაა სწორი, ყოველ შემთხვევაში, მოგვინდა, ამ ანეკდოტური ამბისთვის ახალგაზრდა გოგოს თვალთ შეგვეხედა და ფაქტები სხვანაირად შეგვეფასებინა, რის გამოც ეს ისტორია სევდიან ამბად იქცა.

სატელევიზიო ტექნიკა ჩანაფიქრის რეალიზების შესაძლებლობას გვაძლევდა. პრინციპი შემდეგნაირი იყო: ორად-ორი კამერის ანაბარა (ეს იყო დრო, როდესაც ეს-ესაა იწყებოდა ქართული ტელევიზიის ათვისება) ერთი კამერა კაროენას „თვალად“ ეაქციეთ, მეორეთი კი მის ქმედებებს და განცდებს ვადევნებდით თვალს. ეს კი საშუალებას გვაძლევდა, მთელ ამ ამბავში გმირის ცხოვრების ძალიან ფაქიზი, რთული ფსიქოლოგიური სვლებისთვის მიგვედევნებინა თვალი. პრინციპმა სავსებით გაამართლა, ქმედებებმა და მოვლენებმა სიმწყობრე შეიძინა და ა. შ., ნაპოვნი იქნა კომპოზიციური ცენტრი (კაროენას თვალსაზრისი და დამოკიდებულება მოვლენებისადმი), რომლიდანაც ყველაფრის ათვლა და აგება ხდებოდა.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ასეთი გადაწყვეტა განსაკუთრებულ მიდგომას ითხოვდა მსახიობის როლზე დანიშვნისას, მეტადრე – თავად კაროენას როლზე. უფრო ხშირად ამ

როლზე მკვეთრად სახასიათო მსახიობი ინიშნებოდა ზოლმე, რომელიც უშნო, გონებაშეზღუდულ შინაბერას ასახიერებდა, რაც სასაცილო და სახალისო იყო. მაგრამ, ამჯერად, კაროუნას როლზე ლირიზმით აღსავსე, ღამაში მედუა ჯაფარიძე დაენიშნე, რომელიც, ყველაფერთან ერთად, შესანიშნავი სახასიათო მსახიობიცაა. ამან, ფაქტობრივად, წინასწარვე განსაზღვრა იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის პრაქტიკული განხორციელება. ამით ბევრი რამ შეიცვალა. თუ სპექტაკლის ფარსად გადაწყვეტისას, კაროუნას, მისი მოკლე ჭკუისა და მოუხერხებლობის გამო ვერ ათხოვებდნენ, კაროუნა-მედუა ჯაფარიძე ხაზს უსვამდა სრულიად სხვა პრობლემას, კერძოდ კი, იმ უმზითვო ქალიშვილის პრობლემას, რომლისთვისაც ნაცნობ-ახლობლებში საქმროს საძებრად სიარული „გზანი წამებისანი“ იყო. სწორედ აქედან მოხდა ნაწარმოების ყველა იდეური აქცენტის გადახედვა და ახლებურად შეფასება. მით უმეტეს, რომ მისი პარტნიორი და სპექტაკლის ფაქტობრივი კორიფე, შესანიშნავი ქართველი რეალისტი მსახიობი სერგო ზაქარიძე იყო. მას უმზითვო ქალიშვილის თემა ფართო განზოგადებამდე აჰყავდა და ფსიქოლოგიურად ძალიან ფაქიზად უსვამდა ხაზს მამის დრამას, რომელსაც თავისი უმზითვო ქალიშვილების რჩენა არ ძალუძდა.

შემოგთავაზებთ ორი სპექტაკლის – რუსთაველის სახ. დრამატული თეატრისა და ტელესპექტაკლის შედარებით აღწერას, უფრო სწორად, ორი სცენის აღწერას:

სპექტაკლის დასაწყისი. სცენის ჩაბნელების შემდეგ დარბაზში გიტარის თანხლებით გაისმოდა ლირიკული იმერული სიმღერა. სუფთა, გაწკრივებულ სასცენო პავილიონში, რომელიც მართას ოთახს წარმოგვიდგენდა, ორ ქალს ძალიან აღელვებული საუბარი გაემართა. ძირითადად სცენა „პანიკაზე“ იყო აწყობილი – ეს იყო მთავარი მოვლენა. ასე იყო დრამატული თეატრის სპექტაკლში.

ტელესპექტაკლი სხვანაირად იწყებოდა: შემოდგომა, ქარიანი ამინდი, ხეებიდან ფოთლების წვიმა მოდის. უკაცრიელი გზა, რომელიც სადღაც შორს მიემართება. შუა გზაზე დაქანცული

დარისპანი გაჩერებულა, თავის ქალიშვილს ელოდება, რომელიც უკან ჩამორჩა. ამოიოხრებს, ნალელიანად გაიხედავს სოფლისკენ: „ნეტავ, რამდენია იქამდე დარჩენილი?“ – ფიქრობს. მერე ჩვენ ამ გზას შორიდან ვხედავთ, ახლოს კი, სახლის კიბეზე მართა და მისი მეზობელი პელაგია ფაციფუცობენ, სასიძოსთან შესახვედრად ემზადებიან. პელაგია ხშირ-ხშირად ჩარბის კიბეზე, მაგრამ, შემფოთებულს, რაღაც ახსენდება და კვლავ არბის აივანზე, სადაც მართა დგას. ასე იწყება ღარიბი უმზითო ქალიშვილის ამბავი.

მეორე მაგალითი, პიესის მიხედვით, მომავალი მეტოქეების – დარისპანის და პელაგიას შეხვედრის სცენაა.

ორი უცნობი ადამიანის სრულიად ჩვეულებრივი შეხვედრა. ისინი მართო დაუტოვებიათ და უხერხულ მდგომარეობაში რომ არ ჩავარდნენ, გინდა, არ გინდა უნდა ელაპარაკონ ერთმანეთს.

დარისპანს სურს, ეს შეხვედრა იმისთვის გამოიყენოს, რომ საუკეთესოდ, მომგებიანად წარუდგეს ახალ, უცნობ ადამიანს. ასეთი სურვილი ყოველთვის უჩნდებათ ისეთ ადამიანებს, რომლებსაც სხვებისთვის იმის მტკიცება უხდებათ, რომ ისინი რაღაცას წარმოადგენენ.

დარისპანის მოულოდნელი, დაუპატიჟებელი სტუმრობით შეშინებულმა პელაგიამ არ იცის, რა ქნას. რაც მეტს ტრახაბობს დარისპანი, მით უფრო აქტიურად ნერვიულობს პელაგია, ვინაიდან მასში ძალიან ძლიერ მეტოქეს ხედავს.

კაროენა ესწრება იმ სცენას, როდესაც დარისპანი თავის სიმილდრეზე, ბედნიერებაზე, კეთილდღეობაზე საუბრით „ყურებს უჭედავს“ პელაგიას, მან იცის, რომ ეს ყველაფერი ტყუილია, მაგრამ თავისი საქციელთ მამის გაცემა არ უნდა. მამა კი, საუბრისას, სულ კაროენას მიმართავს, როგორც თავისი კეთილდღეობის მოწმეს, მასზე საუბრობს, სრულიად სხვას ამბობს, ვიდრე სინამდვილეშია. კაროენას რცხვენია, არ იცის, როგორ მოიქცეს.

ეპიზოდის ბოლოს ხანგრძლივი მგზავრობით დაქანცულ დარისპანს ეყვინთება, რული ეკიდება, რაღაცას ბურტყუნებს,

მთქნარებას ებრძვის, რომელიც ასე მუხანათურად დაატყდა თავს.

აი, ესაა მთელი სცენა. ახლა ენახოთ, როგორ იყო ის გადაწყვეტილი (რა თქმა უნდა, დაახლოებით) თეატრში და ტელეეკრანზე.

თეატრში: — პავლიონში სრული სიმშვიდეა. დარისპანი და პელაგია მაგიდას უსხედან, კაროენა ფანჯარასთან ზის. გრძელი უხერხული პაუზაა. ისმის საათის წიკწიკი. დარისპანი, თითქოს მობოდიშებით, რაღაცას შეეკითხება პელაგიას. პელაგია შეკრთება, თითქოს დაკითხვაზეაო, ისე პასუხობს — ზუსტად, მაგრამ უხალისოდ. და საუბარიც ჩაკედება. ისევ ჩუმად სხედან. კაროენა ტახტზე დაჯდება. ახლა მართაზე ჩამოაგდეს საუბარი, ისე, უსაქმურობისგან — რამეზე ხომ უნდა ილაპარაკონ. დარისპანი ხაზს უსვამს, რომ მართა მისი უახლოესი ნათესავია, მაგრამ სინამდვილეში ის „ყვავი ჩხიკვის მამიდაა“. ამით სურს, პელაგიას დაუმტკიცოს, რომ ის აქ შინაურია, თავისიანი. პელაგიაც კვერს უკრავს, არ იცის, როგორ მოიქცეს. უცებ, სასიძო რომ მოვიდეს? ეს დარისპანი, თავისი ქალიშვილით, ხომ ხელს შეუშლის მათ გარიგებას? დარისპანი პელაგიას თავის უზრუნველ ცხოვრებაზე უყვება, ცდილობს, დაარწმუნოს, რომ თავისი ბედით სავსებით კამაყოფილია და ბედნიერი და საოცნებოც აღარაფერი აქვს. პელაგია თავზარდაცემულია. მას უკვე დაღუპულად მიაჩნია თავი, ვინაიდან ვერ შეძლებს, გაუმკლავდეს ისეთ უზრუნველყოფილ ადამიანს, როგორიც დარისპანია. პელაგია ცდილობს, მღელვარება დაფაროს. დარისპანმა კი ტრაბახს უმატა, თუმცა, ნაკლები შემართებით. მას მთქნარება მოერია და ცდილობს, დამალოს. რაღაც სიტყვებს ბურტყუნებს, თვითონაც ეკარგება მათდამი ინტერესი. ეძინება, მაგრამ ჩვევისამებრ ტყუის, რაღაცას მიედმოედება. შემდეგ კვლავ პაუზა, სიჩუმე ჩამოვარდება.

ტელესპექტაკლში: კაროენა პატარა მაგიდაზე მდგარ სარკეში იხედება. უცებ, სარკე „ამღერდება“. იყო ძველად ასეთი მუსიკალური სარკეები. კაროენა შეკრთება, გაუკვირდება, მიუახლოვდება სარკეს და შიგ ჩაიხედავს. სარკეში მთელ ოთახს

და დარისპანს დაინახავს, რომელიც პელაგიას ეცნობა.

კამერა კაროუნას სახეს უახლოვდება. როდესაც დარისპანი ტრაბახს იწყებს, კაროუნა შემცბარი უყურებს მას და თვალებს ხრის. დარისპანის ხმა კადრს მიღმა გვესმის. მერე ჩნდება დარისპანის სახე, სახეზე „მიღის“ წაფენა: დარისპანის სახლი, — სულ მთლად გავერანებული, ჭირვეული ქალიშვილები ეურჩებიან, არ უჯერებენ მშობლებს, არავენ არაფერს აკეთებს. საჭმელიც თითქმის გამოლევიან. დარისპანის ხმა გამოსახულების მიმართ ახლა კომენტარით, თითქოს ირონიულად ისმის — დარისპანის სახლში ზომ იმის საწინააღმდეგო ზდება, რასაც ის საბრალო პელაგიას უყვება. კვლავ კაროუნას სახე. იგი ზურგს აქცევს მამას, რომ თავისი მღელვარება დაფაროს. პელაგიას დაფეთებული სახე. შემდეგ კამერა დაბლა, პელაგიას ხელებთან ეშვება — პელაგია თითებს იმტვრევს, ცდილობს, შეუმჩნევლად თავი შეიკავოს. კაროუნა. მისი სახე. და უცებ, კვლავ ისმის სარკეში მუსიკა. კაროუნა სარკეში იხედება. კადრში ვხედავთ, როგორ ტრიალებს მუსიკალური აპარატის დასაქოქი მექანიზმი. ეს მსხვილი პლანით ჩანს.

კონკრეტული გადაწყვეტა — ეს ყოველთვის ჩანაფიქრის იდეურ-თემატური რეალიზაციაა. სატელევიზიო სპექტაკლის ყველა საშუალება ამისკენ უნდა იყოს მიმართული: კადრში მყოფი მსახიობი, რომელიც მოქმედებს და განიცდის, რეჟისორული მეტაფორები, ავტორისეული ტექსტი, კადრში არსებული ატმოსფერო და მომხდარი ამბის ცხოვრებისეული სიერცის დეკორატიული ორგანიზება. აქ სულ სხვა რამაა, ვიდრე თეატრში. სატელევიზიო გმირთა ცხოვრება სრულიად განსხვავებულ პირობებში მიმდინარეობს, ვიდრე იმ გმირებისა, რომლებიც სცენის ფიცარნაგზე ცხოვრობენ და მოქმედებენ. ტელევიზიაში ყველაფერი მეტ კონკრეტულობასა და „ცხოვრებისეულობას“ იძენს. ჩვენ დეკორაციას კი არ ვქმნით, არამედ ცხოვრებისეულ გარემოს, რომელშიც აღამიანებს „ვათავსებთ“ და ვცდილობთ, ამ გარემოში მათ ქცევას მივაღწევოთ თვალს. მაგრამ თეატრშიც ზომ იმავეს ვაკეთებთ? განა თეატრი თავისი ადამიანურობით არ არის ძლიერი? რა

არის ტელევიზიის ხელოვნების განსაკუთრებული ძალა? და საერთოდ, არის კი ეს ხელოვნება?

ხელოვნების ყველა დარგს აქვს თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშანთა სისტემა, ანუ განცდების, ფიქრების, დამოკიდებულების, ფაქტების გადმოცემის თავისი განსაკუთრებული საშუალებები. მუსიკისთვის ესაა ბგერა, ფერმწერისთვის — ფერი, მწერლისთვის — სიტყვა, მოქანდაკისთვის — მოცულობა, ქორეოგრაფისთვის — პლასტიკა, დრამატული თეატრისთვის — მოქმედება, მაგრამ რა საშუალებები აქვს ტელევიზიას? როგორია ტელეხელოვნების ნიშანთა სისტემა?

ტელევიზია მხოლოდ მაშინ შეიძლება მივიღოთ ხელოვნების დიდი ოჯახის წევრად, როდესაც მისი ნიშანთა სისტემა იქნება განსაზღვრული. რა არის ტელევიზიის საიდუმლო და მისი განსაკუთრებულება? რა არის მისი „შიფრი“, „კოდი“, მისი „მორზეს“ ანბანი, რა ნიშნებით გადასცემს იგი მაყურებელს თავის იდეებსა და გრძნობებს?

ტელევიზიას, ჩემი აზრით, არ აქვს თავისი, მკვეთრად გამოხატული ნიშნები, იგი ხელოვნების სხვა დარგებს — კინოს, თეატრს, რადიოს, მუსიკალურ და სახვით ხელოვნებას დაესესხა. იქნებ, ტელევიზია დღეს მხოლოდ და მხოლოდ კავშირის არხია, მეცნიერული, პოლიტიკური, მომხდარი ამბებისა თუ ხელოვნების შესახებ ინფორმაციის გადაცემის საშუალებაა? ტყუილად ხომ არ არის, რომ სიტყვა „გადაცემა“, რომელიც რადიოდან გადავიდა ტელევიზიაში, ჯერჯერობით ასე ზუსტად გამოხატავს მის არსს.

ალბათ, ტელეფილმი, ტელესპექტაკლი, ტელედადგმა, ჯერჯერობით, სხვა ხელოვნების დარგების „ბარგის გადაზიდვად“ უნდა მივიჩნიოთ. ესეც ხომ საქმეა, რომელიც მეტ-ნაკლები ოსტატობის ხარისხით შეიძლება შესრულდეს.

ალბათ, თავს ვიტყუებთ, როდესაც ტელესპექტაკლს ტელეხელოვნების ნაწარმოებად აღვიქვამთ. მეჩვენება, რომ ჯერჯერობით, ეს მაინც თეატრის უდიდესი ხელოვნებაა, რომელმაც სატელევიზიო კავშირის არხი გამოიყენა.

ვიმეორებ, მისი გამოყენება წარმატებულადაც შეიძლება და წარუმატებლადაც.

სამომავლოდ რა იქნება? ალბათ, სატელევიზიო თეატრი ორი, დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მიმართულებით განვითარდება.

პირველი – ადამიანის სულის და სხეულის ცხოვრების ფსიქოლოგიური პროცესების „ანატომიურებისკენ“ იქნება მისწრაფებული. შესწავლის, გამოკვლევის ობიექტი ადამიანის სურვილების, მისწრაფებების, განცდების უფაქიზესი მოძრაობა გახდება. ასეთი რეჟისურა მსგავსი იქნება იმ ქიურგისა, რომელიც თვალზე მიკროსკოპით ურთულეს ოპერაციას ატარებს და უწვრილესი სკალპელით შეაღწევს ადამიანის ქცევებისა და ქმედებების ოღნავ შესამჩნევ მიზეზთა სამალავებში.

მეორე კი, პირიქით, ამ ჟანრის მყისიერებასა და დოკუმენტურობაში შეუდგება სატელევიზიო ნიშანთა სისტემის ძიებას. იქნებ, იქ არ ვეძებთ, სადაც საჭიროა? იქნებ, საშუალებების უღრან ტყეში სწორედ აქ, ამ ბილიკზე უნდა ვეძებოთ გზა, იქნებ, სწორედ აქ დაიბადება ტელეხელოვნება? იქნებ, იმპროვიზაცია შემოქმედების ის სფეროა, რომელზეც ღირს დაფიქრება, ღირს ძიება? იქნებ, ახალი ხელოვნების ნიშანთა სისტემა ცხოვრების წიაღში, მის გულისგულში უნდა ვეძებოთ? იქნებ, ტელევიზია, გარკვეული აზრით, სამოედნო ხელოვნებაა, რომლისთვისაც სამოქმედო ადგილი თავად ცხოვრებაა, მოქმედი პირები კი — სპეციალურ დაწესებულებებში მხოლოდ ამ ხელოვნებისთვის მომზადებული და გამოზრდილი იმპროვიზატორები, რომელთა ჩანასახი დღეს, ე. წ. ტელეწამყვანში შეიძლება დავინახოთ, არა კომენტატორში, არა დიქტორში, არამედ სწორედ წამყვანში.

იქნებ, ტელევიზიის ნიშანთა სისტემა სწორედ ასეთი „წამყვანის“ ნამდილ ცხოვრებისეულ გარემოში (ქუჩაში, მოედანზე, დაწესებულებაში, სკოლასა თუ კრებაზე) არსებობასა და „ამჟამიერ“ რეჟისორულ მონტაჟში მდგომარეობს? იქნებ, მთელი საიდუმლო განსაკუთრებული სატელევიზიო სცენარის შეთხზავშია? იქნებ, სრულიად სხვაგვარი უნდა

იყოს ტელედრამატურგია? იქნებ, მისი სცენარი უფრო იმ სცენარს უნდა წაგავდეს, რომლითაც იტალიური ნიღბების კომედიის მსახიობები ხელმძღვანელობდნენ? ვინ იცის, იქნებ, ტელევიზიის, როგორც ხელოვნების, ენა ხალხის წიაღში, ქუჩებსა და მოედნებზე, სახლებსა თუ სტადიონებზე მოიძებნება, დაიხვეწება და განუმეორებელი, ხელოვნების ყველა დანარჩენ ენათაგან განსხვავებული გახდება?

ტელეხელოვნების ნიშანთა სისტემის დაზუსტება, ჩემი აზრით, კიდევ იმითაცაა გათვლებული, რომ ტელევიზია, მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის გარდა, ძირითადად, ყოველ დღე მუშაობს, როგორც ნებისმიერი ინფორმაციის გადაცემის მძლავრი არხი.

წუთით წარმოიდგინეთ, რომ თეატრი იძულებული ყოფილიყო, ყოველ დღე, დილიდან გვიან ღამემდე, ადამიანებისთვის სცენიდან უამრავი ცნობა და ახალი ამბავი შეეტყობინებინა. ადამიანები მოვიდოდნენ თეატრში, სავარძელში მოკალათდებოდნენ, სცენიდან კი მათ წაუკითხავდნენ ლექციას მუსიკაზე, ახალ ამბებს შეატყობინებდნენ, სპორტულ შეჯიბრებებს აჩვენებდნენ, პრესკონფერენციებს მოაწყობდნენ და ა.შ. რა ძნელი იქნებოდა თეატრისთვის, თავი დაეღწია ასეთი ინფორმაციული წარმოდგენების ინერციისაგან და სუფთა თეატრალური ხელოვნების სფეროში გადასულიყო.

აღბათ, მსგავსი რამ ემართება ტელეხელოვნებას. მისი მხატვრული სფერო სრულიად განცალკევებული რომ ყოფილიყო, მაშინ, იქნებ, უფრო სწრაფად გარკვეულიყო მხატვრული სახის განსაკუთრებული, მხოლოდ ტელევიზიისთვის დამახასიათებელი საშუალებებით შექმნის წესი.

მაგრამ ეს ყველაფერი ოცნების, ძიებისა და თეორიის სფეროა. ჯერჯერობით კი ვცდილობთ, ტელეკავშირის არხის მეშვეობით უკეთესად და უდანაკარგოდ განვაზოროციელოთ სხვა ხელოვნებათა ტრანსლაციის და რეტრანსლაციას „გადავიღებო.“ ზოგჯერ კი, შეიძლება ორიგინალის შესწორებით, თეატრისა და კინოს ჰიბრიდიზაციით თითქოს რაღაც ახალი, სინამდვილეში კი, თავისი არსით, მაინც ძველი მივიღოთ.

ტელევიზიის თაობაზე

ჩვენს ცხოვრებაში, გვინდა ეს თუ არა, მყარად დამკვიდრდა ტელევიზია. ცისფერი ეკრანი, უდიდესი ძალის მქონე მაგნიტივით, თავისკენ უსასრულო რაოდენობის სრულიად განსხვავებულ ადამიანს იზიდავს. სტუდიურ ღილაკზე თითის ერთი დაჭერით, თითქოს ჯადოქარმა ხელი აიჭნიაო, მილიონობით ადამიანი ანთებული ეკრანის წინ ჩერდება და მოსაუბრეს, წიგნსა თუ გაზეთს თავს ანებებს. იქმნება გრანდიოზული მხედველობითი მასობრივი პიპნოზის ეფექტი. ათასი პირადი თუ საზოგადოებრივი საქმით დაკავებული ადამიანი ტელევიზიის ხმოვანი სიგნალის გაგონებაზე ერთად იკრიბება, თითოეული თავ-თავის ტელევიზორთან, რათა რაოდენობის მხრივ არნახულ აუდიტორიად გაერთიანდნენ და, ამავე დროს, პირისპირ დარჩნენ რაღაც ინტიმურთან, სიღრმისეულთან, აუღელვებელ-აუჩქარებელთან.

რა განსხვავებაა თეატრის ხელოვნებასა და ტელევიზიის ხელოვნებას შორის? ნუთუ, განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ პირველი სასცენო მოედანზე თამაშდება, მეორეს კი ტელევიზორის ეკრანული სარკმლით გვიჩვენებენ?

თეატრის ხელოვნებაში მთავარი მსახიობია, რომელიც ყოველ საღამოს მაყურებელთან ურთიერთობისას ქმნის თავის ხელოვნებას და თანამემამულეებთან ძალიან მნიშვნელოვან დიალოგს მართავს. ეს დიალოგი შეიძლება გამოვიდეს, ან არ გამოვიდეს. თუ ის გამოვიდა, ე. ი. თეატრალური ხელოვნება ცოცხლობს, თუ არადა, ე. ი. თეატრი არ არსებობს.

ტელევიზიისგან განსხვავებით, დრამატული ხელოვნება ერთჯერადად განიცდება, ამიტომაც, თავისი ბუნებით, იგი უნიკალურია. რამდენი კერამიკული ნაწარმია გამოფენილი სალონებში და იაფად იყიდება, იმიტომ, რომ ის შტამპვის წესითაა დამზადებული. ძვირფასი და განუმეორებელი კი მხოლოდ ერთადერთი, ავტორისეული ეგზემპლარია. ასეა თეატრიც. მის ხელოვნებასთან ყოველი შეხვედრა — განუმეორებელი შეხვედრაა. ოსტატი, ყოველ ჯერზე, პირველად

ქმნის თავის ნაწარმოებს (რა თქმა უნდა, თუ იგი ოსტატია), ის კი არ იმეორებს თავის ნაწარმოებს, არამედ მაყურებელთა დარბაზთან ურთიერთობისა და მისი გავლენის კვალობაზე, რაღაცით ცვლის მას. თეატრის მთელი არსი ადამიანის აღქმის პროცესის განუმეორებლობაშია, არა კინოფირსა თუ მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი, არამედ ცოცხალი ადამიანისა, რომელიც აქვე, თავისი მაყურებლის გვერდით განიცდის და მოქმედებს.

თეატრში მაყურებელი საერთო სცენური სურათიდან თვითონ ირჩევს მისთვის საჭირო ობიექტს, თავად გადააქვს თავისი „ობიექტივი“ იქითკენ, საითკენაც მას სასცენო ქმედების ინტერესი უბიძგებს. მაგრამ ერთს კი ვერ შეძლებს დარბაზის სავარძელში მჯდომი მაყურებელი — მას არ ძალუძს, დაიახლოვოს ან დააშოროს ის ობიექტი, რომელსაც უყურებს, არ შეუძლია ობიექტივის შეცვლა, მაგალითად, მოკლეფოკუსიანის — გრძელფოკუსიანით. ეს მხოლოდ ტექნიკური წერილმანი კი არ არის, არამედ უაღრესად პირადულ სფეროში შეღწევის უზარმაზარი საშუალებაა. თეატრის მაყურებელმა შესაბამისი ღურბინდითაც რომ ისარგებლოს, მაინც ვერ შეძლებს, მსახიობს თვალებში ჩახედოს, იმდენად მიუახლოვდეს მას, რომ დაიბადოს რაღაც განსაკუთრებული, აუჩქარებელი, ინტიმური, გარეგნულის მიღმა არსებული, სიღრმისეული სახის კავშირი, ისეთი, რომლის დამყარება კინოსაც არ ძალუძს (კინოს ზომ თავისი მეტრაჟი აქვს, მან უნდა „იჩქაროს“). გარდა ამისა, მრავალრიცხოვნება აუდიტორიისა, რომელიც კინო-ნაწარმოებს აღიქვამს, მაინც გამორიცხავს იმ კამერულ განწყობასა და შეგრძნების აბსოლუტურ თავისუფლებას, რაც შინ მჯდომი ტელემაყურებლისთვისაა დამახასიათებელი.

ტელეობიექტივს ადამიანის ფსიქოლოგიური ცხოვრების ისეთ შრეებში შეუძლია შეღწევა, რომელთაც თეატრიც კი ვერ სწვდება, თუმცა, მას ყველაფერი ხელეწიფება. თუკი დრამატულ თეატრში მაინც მოქმედება და სიტყვა წარმოადგენს ურთიერთშექცევადი — კავშირის მთავარ არხს, ტელევიზიაში, ალბათ, მთავარია ის, რაც სიტყვების მიღმაა. ტელეობიექტივი მხოლოდ იმას ხედავს, რაც აუცილებლად ახლა საჭიროებს

დათვალიერებას და ეკრანებთან მიყუჩებულ-გარინდებული მაყურებლისთვის ჩვენებას. ალბათ, ტელევიზიის ძალაც ესაა.

სამწუხაროდ, ქართულ ტელევიზიაში მომუშავე მსახიობთა უმრავლესობა ვერ აცნობიერებს ხელოვნების ამ ახალი დარგის ძალას და შესაძლებლობებს. ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, გადაცემა-დადგმების მონაწილენი არიან და არა მათი შემქმნელნი. ტელევიზიაში მოსულმა მსახიობმა მექანიკურად არ უნდა გადმოიტანოს ის ხერხები და საშუალებები, რომლებითაც იგი თეატრში სარგებლობს; მან, ყოველ ჯერზე, ახალი გზა უნდა იპოვოს თავისი გმირის ცხოვრების ფსიქოლოგიური პროცესის გახსნისა და ჩვენებისათვის.

თუნდაც ისეთი ტელედადგმები და ტელეფილმები რომ გავიხსენოთ, როგორებიცაა „ლეონარდო და ვინჩი“, „გაზაფხულის ჩვიდმეტი გაელვება“, „დღითიღლე“, გავიხსენოთ ბ. ბაბოჩინის,¹ ი. ილინსკის² ტელენამუშევრები და ბევრი სხვაც, შევთანხმდებით, რომ ტელევიზია მსახიობს უსაზღვრო შესაძლებლობებს აძლევს განსაკუთრებულად ამაღლეკბელი, გულში ჩამწვდომი სამსახიობო ნამუშევრების შესაქმნელად. ტელევიზიამ, დღესდღეობით, შეძლო ერვენებინა მსხვილი და საშუალო ხედის ძლიერი კადრსშიდა მოქმედება, შეძლო, ნებისმიერ სხვა ხელოვნებაზე მეტად ერვენებინა აზროვნების, შერგძნების და ქმედების პროცესი. ეს პროცესი ხელშესახები გახდა, შესაძლებელია მისი დანახვა და მოსმენა. კამერა მოძრაობს, ხედს იცვლის, ტელევიზიის რეჟისორი ტელემეტაფორებს ძერწავს, მხატვრულ სახეს ქმნის, მსახიობები კი მაყურებელს თავიანთი გმირების ყველაზე იღუმალ განცდებსა და საიდუმლოს ანდობენ. ტელევიზია მსახიობს ეხმარება, თითქოსდა შიგნიდან აჩვენოს ადამიანი.

¹ ბაბოჩინი ბორის (1904-1975), რუსი თეატრისა და კინოს მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი.

² ილინსკი იგორ (1901-1987), რუსი მსახიობი და რეჟისორი.

რეჟისორული „ხედვის“ პრობლემა თეატრსა და ტელევიზიაში, თავისი ხასიათითა და პრინციპით სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგოა. როგორც ფერწერა და ქანდაკება განსხვავებული ხერხებით გამოხატავს ერთსა და იმავე ცხოვრებისეულ მოვლენას, შთაბეჭდილებას, განწყობას, ხასიათს, ასევე, თეატრიც და ტელევიზიაც ამას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური საშუალებებით აკეთებს.

ეს ძალიან ნათლად ჩანს ხოლმე მაშინ, როდესაც თეატრის რეჟისორი იწყებს ტელესპექტაკლზე მუშაობას. იგი „თავისი სურათის ხატვას და პერწვას“ გარკვეულ სცენურ სივრცეში, ერთი გარკვეული „პარტერული“ ხედვის წერტილიდან არის მიჩვეული. ესაა რეჟისორის ტილო, მისი ჩარჩო, რომელშიც მან ასე თუ ისე უნდა „ჩაწეროს“ თავისი ოპუსები.

როდესაც ეს რეჟისორი ტელევიზიაში მიდის, ის უნდა გადაეწყოს. მხატვრული აზროვნების ახალ წესს შეეგუოს. იგი თითქოს მოვლენათა ცენტრშია „შემპერალი“ და უკვე იქიდან, ამ „ცხოვრებისეული ცენტრიდან“ უთვალთვალებს, აკვირდება მომხდარი ამბის თვით არსს და არა იმას, რაც ერთი შეხედვით ჩანს.

დანახულის, შემწნულის, შენიშნულის მაყურებლისთვის მოძრავი კადრით თუ კადრში მოძრაობით მიტანა — ესაა ტელევიზიის თეატრისგან განმასხვავებელი თავისებურება. ტელევიზია კი არ მოგვითხრობს, როგორც კინოში, ან მაყურებელთან ერთად კი არ განიცდის, როგორც თეატრში, არამედ **ათვალიერებს, აკვირდება, მსჯელობს.**

რეჟისორული ჩანაფიქრის შექმნა და ნებისმიერი სპექტაკლის — ეს თეატრალური სპექტაკლი იქნება თუ სატელევიზიო — ფორმის პოვნა, პირობითად შეიძლება რამდენიმე აუცილებელ ეტაპად დაგვყოთ:

1. რეჟისორი, ლიტერატურული მასალის (პიესა, სცენარი) შესწავლისა და ანალიზის საფუძველზე ქმნის მომავალი სპექტაკლის იდეურ-თემატურ ჩანაფიქრს.

2. სპექტაკლზე მუშაობის მეორე ეტაპი გულისხმობს მომავალი სპექტაკლის ქმედითი სტრუქტურის ანალიზს, მის კონსტრუქციულ თავისებურებებს. თუმცა კი, ეს პროცესი თეატრსა და ტელევიზიაში ერთი და იმავე წესით მიმდინარეობს, მაინც არსებითი განსხვავებაა ამ ორ ხელოვნებას შორის.

3. დაბოლოს განხორციელების ეტაპი, ანუ თეატრალური დადგმის ფორმის გადაწყვეტა და ჩანაფიქრის დრამატული თეატრის სცენაზე რეალიზაცია, ანდა ტელედადგმის ფორმის გადაწყვეტა და სპექტაკლის ტელეეკრანზე რეალიზაცია. აქ უკვე აშკარაა შემოქმედებით პროცესთა განსხვავება.

ეროვნულის თაობაზე

ეროვნული — ეს არის ბუნება, არსი. არ შეიძლება, გინდოდეს, ან არ გინდოდეს, რომ ის გქონდეს. მტკიცებას არ საჭიროებს ის, რაც ადამიანისთვის ნიშანდობლივია. ის ან არის, ან — არა. როდესაც მავანი მუდმივად ცდილობს, საკუთარ პატიოსნებაში დაარწმუნოს გარშემომყოფნი, მე უკვე ეჭვის თვალით ვუყურებ მას.

ეროვნული არც სარაფანია და არც ჩოხა. დღეს ბევრი ერი ატარებს ჩოხას, როგორც ნაციონალობის ნიშანს.

როდესაც თამაშობთ ბომარშეს, გორკის ან იბსენს, ნუ ცდილობთ, მიბადოთ ფრანგ, რუს ანდა ნორვეგიელ მსახიობებს. აქედან მაინც არაფერი გამოვა კარგი. შენი გმირის ქცევის ბუნება საკუთარი მე-დან გამომდინარე უნდა მოძებნო.

ჩემს სპექტაკლებში „ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“, არავინ თამაშობდა ესპანელსა თუ ჩეხს.

ერთი ჩეხი ჟურნალისტი ქალი მაშინ ამბობდა: „ყველაფერი ძალიან კარგია, მაგრამ ჩვენთვის, ჩეხებისთვის, თქვენი გმირები მეტიმეტად ტემპერამენტიანნი არიან“. მაგრამ ჩვენ საკუთარი ბუნებიდან გამომდინარე, ჩვენი მაყურებლისთვის უთამაშობდით.

საკითხის ამგვარად დასმა არ შეიძლება. განა შეუძლია ადამიანს, საკუთარი სახე დაკარგოს?! ხომ არ შეუძლიათ ადამიანებს, ერთი სახე ჰქონდეთ?! ეს რაღაც საშინელება იქნებოდა. წარმოიდგინეთ სამყარო, სადაც აბსოლუტურად ერთნაირი სახის მქონე ადამიანები ცხოვრობენ. ღმერთმა დაგვიფაროს! დაე, თითოეულ ადამიანს თავისი სახე ჰქონდეს. ასევე — თეატრსაც.

ასე მგონია, ამჟამად ქართული თეატრი მძიმე სენითაა დაავადებული. არც ისე იოლია, იპოვო ჰარმონია, წონასწორობა ტრადიციასა (ე. ი. რაც რამ კარგი გვექონდა წარსულში) და ნოვატორობას (ე. ი. რასაც თანამედროვეობა გვთავაზობს კარგს) შორის. ალბათ, ამიტომაცაა ასე ხშირი „ჩაყარდნები“ ორივე მიმართულებით. როდესაც წონასწორობა დამყარდება, მაშინ დამყარდება ჰარმონიაც. როცა გაჩნდება ნამდვილი სპექტაკლები, რომლებსაც ხალხი მიაწყდება, მაშინ ტრადიციებსა თუ ნოვატორობაზე აღარავინ ისაუბრებს. უბრალოდ, კარგი თეატრი გვექნება, ძალიან თანამედროვე და ძალიან ქართული.

ეროვნული თეატრი, უწინარეს ყოვლისა, ეროვნული დრამატურგიაა და მერე სხვა დანარჩენი. მითხარი, როგორი დრამატურგია გაქვს და მე გეტყვი, როგორი თეატრი ხარ შენ. ბერძნული თეატრი – ესაა სოფოკლე, ფრანგული – მოლიერი, ინგლისური – შექსპირი, რუსული – ჩეხოვი, გორკი. თეატრის ისტორია დრამატურგიის ისტორიაა. საქართველოში დრამატურგია პოეზიის დონისა რომ ყოფილიყო, „ეროვნული თეატრალური სკოლა“, როგორც ასეთი, გაცილებით სპეციფიკური იქნებოდა. მთელი ჩვენი ყურადღება სწორედ აქეთკენ უნდა მივმართოთ. უნდა შევქმნათ დრამატურგია, დრამატურგია კი შობს მსახიობს.

„ამ თავს სწორედ მარჯანიშვილის სიტყვებით ვასრულებთ, რომელიც ღრმად წვდებოდა ეროვნულის არსს ხელოვნებაში. 1930 წ. მოსკოვში, კომაკადემიაში გამოსვლისას მან თქვა: „ბევრი მათგანი, ვინც აფიშაზე ამოიკითხა ქართული თეატრის

მომავალი გასტროლების შესახებ, ელოდა, რომ სცენაზე ჩოხოსანი მსახიობი გამოვიდოდა, რომ იქნებოდა მწვადი, აღმოსავლური ცეკვები და ა. შ. ამით სრულებითაც არ გამოიხატება ეროვნული. ეროვნული გამოიხატება იმით, თუ როგორ განიცდის ადამიანი ამა თუ იმ მოვლენას, ეროვნული ვლინდება მის ტემპერამენტში, ქმედებებში და ა. შ. და ა. შ.“

(ციტატის ავტორი არ არის მითითებული – ე. თ.)

1968 წ. 15 მაისი

სანდრო ახმეტელი

ამქვეყნად ბევრი რეჟისორია. თითოეული მათგანი თავისებურად, თავისი ნიჭისა და უნარის შესაბამისად ასრულებს თავის მისიას: კითხულობს პიესებს, ანაწილებს როლებს, დგამს სპექტაკლებს. თეატრის ცხოვრებაც თავისი გზით მიედინება. მაგრამ თეატრის ცხოვრებაში დგება დრო, როდესაც თითქმის ყველაფერი ჩერდება, უღიმღამო და უფერული ხდება და გეჩვენებათ, თითქოსდა, ცხოველმყოფელი წყარო დაშრაო. და აი, სწორედ ამ დროს გამოჩნდება ხოლმე ისეთი შემოქმედი, რომელიც ყოველივე იმას, რაც ჩვეულებრივი და დაკანონებული იყო, — უარყოფს, სპობს ყველაფერს ძველს და ქმნის ახალს. მას ახალი თეატრის იდეა მოაქვს.

ახალმოსულის წინააღმდეგ ბრძოლა იწყება. ძველს ჰკონია, რომ მისი განკითხვის ჟამი დადგა. მაგრამ დრო გადის და ირკვევა, რომ თურმე, რაც რამ კარგი ჰქონიათ ძველებს, არ დაკარგულა, პირიქით, ახალი შემოქმედის ხელოვნება წინ სწევს თეატრის ისტორიას, რომ გადაიდგა გაბეღული ნაბიჯი, თეატრის ისტორია გამდიდრდა. იმ ადამიანებს, რომლებსაც წინ მიჰყავთ თეატრის ისტორია, ჩვეულებრივ, რეფორმატორებს, ხელოვნებაში ახალი გზების მზვერავეებს უწოდებენ. ისინი ყოველთვის ზუსტად გრძნობენ, დროის შესაბამისად, ახალი ფორმის გამოხატვის აუცილებლობას, აქვთ არაჩვეულებრივი უნარი, დაინახონ მომავლის კონტურები და მომაკვდავი თეატრის განკურნების გზები აღმოაჩინონ.

რეჟისურაში ასეთი მზვერავე გახლდათ ალ. ახმეტელი — რევოლუციონერი, დროშების და დემონსტრაციების, სოციალური ნგრევის ეპოქის, „მტურმ-უნდ-დრანგის“ თეატრის ფუძემდებელი. სანდრო ახმეტელი მეტეორივით შეიჭრა თეატრის ცხოვრებაში, ჩაიქროლა, გარშემო ყველაფერი ააგიზგიზა, მთელ თეატრალურ კულტურას ღრმა კვალი დააჩნია და გაქრა.

რამდენი დრო გავიდა მას შემდეგ, მაგრამ თაობები წინანდებურად ცდილობენ, ღრმად ჩასწვდნენ ამ არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი აფეთქების საიდუმლოებას, ამოხსნან მისი არსი. ს. ახმეტელმა იმდენად დიდი და ღრმა

კვალი დატოვა, რომ მისი გულიდან ამოშლა აღარ შეიძლება, ეს აღემატება ადამიანთა სურვილს (თუკი გაჩნდება ასეთი სურვილი!). ს. ახმეტელი ხომ უზარმაზარი მოვლენა იყო. ერთხანს ახმეტელი თითქოს ფენიქსივით გაქრა თეატრალური ცხოვრებიდან, მაგრამ კვლავ აღსდგა თავისი ფერფლიდან. მისი სახელი კი სიმამაცის, შემოქმედებითი ბრძოლის და შესანიშნავი აღმოჩენების სინონიმად იქცა.

ახმეტელისეულმა სპექტაკლებმა უდიდესი გავლენა იქონია და წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემი თაობის თეატრალურ მოღვაწეთა ფსიქიკაზე.

პირადად ჩემთვის ს. ახმეტელი თეატრალური სამყაროს აღმოჩენა იყო. მახსოვს, რაოდენ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე „ინ ტირანოსმა“. რამდენიმე კვირის განმავლობაში აფორიაქებული დავდიოდი, ადგილს ვერ ვპოულობდი. ჩვენი ეზოს ყველა კედელი სპექტაკლის სცენებით იყო მოხატული. ბავშვები ყაჩაღებს ვასახიერებდით. ყოველი ხე ბოქემიის ტყის ხედ იყო ქცეული, სარდაფი კი – ლუდხანად, სადაც შეთქმულნი იკრიბებოდნენ და აჯანყებისთვის ემზადებოდნენ.

მას შემდეგ რამდენი წელი გავიდა, მაგრამ არ მაეციწყლება სცენა ლუდხანაში, პოლონეზი მორირის სასახლეში და გამრეკელისეული ხე. ახლა ყოველივე ეს ქრესტომათიულ, კლასიკურ ნიმუშადაა ქცეული.

ბოლო წლებში ბევრი რამ გაკეთდა, მაგრამ მაინც მგონია, რომ სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ათვისება ახლა იწყება. რაღაც ამოუწურავი სიმდიდრეა ჩვენს წინ, რომლის აღმოჩენა ახლავს იწყება და მას გაშიფვრა სჭირდება. ს. ახმეტელის რეპეტიციების მომსწრენი ხშირად პყვებიან, რომ ახმეტელი ყოველთვის მუსიკალური თანხლებით ატარებდა მსახიობის ოსტატობაში გაკვეთილებს. მეცადინეობები ხშირად სპექტაკლების შემდეგაც ტარდებოდა. ახმეტელი მათ „იმპროვიზაციებს“ უწოდებდა. იგი თეატრალურ ინსტიტუტში „იმპროვიზაციის“ სპეციალურ კურსსაც კითხულობდა.

თ. წულუკიძე წერს, რომ ამ „იმპროვიზაციების“ დროს განსაკუთრებული ყურადღება მსახიობში რიტმის შეგრძნების

გამომუშავენას ექცეოდა. სამწუხაროდ, ამის შესახებ უფრო ზუსტი ინფორმაცია არ მოგვეპოვება. არადა, რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა ჩვენთვის თითოეულ უმნიშვნელო ცნობასაც კი ამ „იმპროვიზაციების“ თაობაზე. რა კარგი იქნებოდა, ს. ახმეტელის ეს სავარჯიშოები ვინმეს რომ შეეგროვებინა და ჩაეწერა. თეატრის შემოქმედებითი მეთოდთა ზომ თითქმის ყოველთვის იმპროვიზაციებით იწყება, რომლებიც, ჩვეულებრივ, რეპეტიციებისგან თავისუფალ დროს ტარდება ხოლმე. რას ეძებდა ს. ახმეტელი ამ „იმპროვიზაციების“ დროს?! ნუთუ მის მოწაფეთაგან არავის ახსოვს, რაში მდგომარეობდა სავარჯიშოების არსი? თვით ვს. მეიერჰოლდის ბიომექანიკაც კი თეატრალური საზოგადოების კუთვნილებადაა ქცეული! მით უფრო, რატომ უნდა იყოს შეუძლებელი მარცვალ-მარცვალ შევადგროვოთ ცნობები იმაზე, თუ რას ეძებდა დიდი რეჟისორი ამ იმპროვიზაციებში? ნუთუ მას მხოლოდ და მხოლოდ მოძრაობითი სავარჯიშოები აინტერესებდა? ვფიქრობ, რომ არა. თ. წულუკიძე მოგვითხრობს, რომ მეცადინეობებზე ერთი და იგივე ეტიუდი მსახიობების მიერ სხვადასხვა რიტმით სრულდებოდა. ეს ხომ ძალიან საინტერესოა! კონკრეტულად როგორ ახორციელებდა ამას რეჟისორი? იქნებ, მუსიკა კარნახობდა მას რიტმსა და ტემპს, ან იქნებ, მხოლოდ სათანადო განწყობას ქმნიდა!

ს. ახმეტელის რიტმის პრობლემებით გატაცება დიდი და ურთულესი საკითხია. ის საგანგებო შესწავლას მოითხოვს. ეს ხომ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემაა რეჟისურაში. იქნებ, შევეცადოთ, ჩავევადოთ ახმეტელისეული ძიებების არსს და მაშინ გასაგები გახდება მისი სპექტაკლების მრავალფეროვანი რიტმული მონახაზის ბუნება, მისი სპექტაკლების არაჩვეულებრივი სცენების შექმნის საიდუმლო („ყაჩაღები“, „ანზორი“, „ლამარა“). დროა, გაიშიფროს მისი მოსაზრებები. „თეატრში ყველაზე რთული სცენაზე მოქმედების ორგანიზებაა“, ან კიდევ „რა არის რიტმი? — რიტმი საგანთა დინამიკაა“. რისი თქმა სურდა ამით რეჟისორს? იგრძნობა, რომ ოსტატს ძალიან დიდი რამ აწუხებდა...

იქნებ, ამ ფრაზებს მიღმა ძალიან მნიშვნელოვანი რამ იმალება, რისი გაგებაც ჩვენ, ჯერჯერობით, არ ძალგვიძს.

ან იქნებ, რეჟისორი მეცადინეობებზე ყოველი ცალკეული ადამიანის რიტმის ძიებით იყო გატაცებული?!

აი, კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემა: ახმეტელი გლეხების¹ მოხსენების საპასუხო სიტყვაში ამბობს: „რაც შეეხება ჩემი მუშაობის მეთოდს, მე იგი, დაახლოებით, როგორც ფსიქო-ფიზიკური მეთოდი, ისე განვსაზღვრე“. რას ნიშნავს ეს? არა მგონია, რომ ეს იგივე იყოს, რაც სტანისლავსკის „ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი“ (მით უმეტეს, არ შეიძლება მისი „ქმედით ანალიზთან“ გაიგივება. ამ ორ ცნებას არაფერი აქვს საერთო). მაგრამ როდესაც ახმეტელი ამას ამბობდა, იგი პრაქტიკული მუშაობითაც ამოწმებდა თავის შეხედულებებს და რაოდენ საინტერესოა ეს!

დაბოლოს, უაღრესად საყურადღებოდ მიმაჩნია ახმეტელის აზრი იმის თაობაზე, რომ „თეატრში ყველაზე მთავარი ძიება – პრობლემათა ძიებაა. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ვასცე პასუხი თანამედროვეობის მოთხოვნილებებს. უბედურია ის თეატრი, რომელიც ახალს ეძებს დეკორაციებში, ყველაფერ დანარჩენს კი ძველებურად ტოვებს“ – გენიალური ნათქვამია. ამ დებულებაში კარგად იგრძნობა ს. ახმეტელის აზროვნების მასშტაბი. თეატრში მხოლოდ მაშინ შეიძლება მიაღწიო დიდ ხელოვნებას, თუ შექმნი კოლექტივს და მოახერხებ მის ერთიან ძალად, ერთიანად მოაზროვნე ოჯახად აღზრდას.

ს. ახმეტელის სჯეროდათ, სწამდათ მისი და აღმერთებდნენ. ის მკაცრი მთავარსარდალი იყო, სამართლიანი, მომთხოვნი, შრომისმოყვარე და თავისი შემოქმედებითი პროგრამის თვალსაზრისით – უზომოდ პრინციპული. ამ დროს რუსთაველის თეატრი მაძიებელ კოლექტივს წარმოადგენდა. მისი შემოქმედებითი ცხოვრება სამხედრო ბანაკს წააგავდა. მას ზომ დიდი ხელოვნების მწვერვალი ჰქონდა დასაპყრობი! ს. ახმეტელის მსახიობები გატაცებით მიჰყვებოდნენ თავის

¹ გლეხები ანატოლი (კოტელნიკოვი) (1899-1964), რუსი დრამატურგი, ჟურნალისტი, პროზაიკოსი.

მთავარსარდალს. მან კი მშვენიერად იცოდა, სად მიჰყავდა თავისი ჯარი (რა ეუწყოთ, რომ ყოველთვის ვერ ახერხებდა ამის გადმოცემას ქაღალდსა თუ მოხსენებაში). სანდრო ახმეტელს მძიმე ტვირთი ჰქონდა გადასაზიდი და ამის გამო ხშირად უჭირდა. მასთან ყოფნაც ყოველთვის როდი იყო იოლი. ნამდვილი ნიჭით დაჯილდოებული შემოქმედი ტკბილი ცხოვრებისთვის არ არის მოწოდებული.

ს. ახმეტელის თეატრი ისევე შევიდა თეატრის ისტორიაში, როგორც ჟ. ბ. მოლიერის, მ. რაინჰარდტის და გ. კრეგის,¹ „მხატვის“, ვს. შეიერჰოლდის, ლ. კურბასისა² და შ. დიულენის თეატრები.

ს. ახმეტელის თეატრი ჩვენი ხალხის სულიერ საგანძურად იქცა, ისევე, როგორც სვეტიცხოველი, ფიროსმანის და გუდამაყევის ფერწერა, გალაკტიონის პოეზია...

¹ კრეგი გორდონი (1872-1966), ინგლისელი მსახიობი, თეატრისა და ოპერის რეჟისორი, სათეატრო ხელოვნებაში სიმბოლიზმის უდიდესი წარმომადგენელი, მხატვარი.

² კურბასი ლეს (ალექსანდრ-ზენონ) (1887-1937), უკრაინელი მსახიობი და თეატრის რეჟისორი.

[სტატიის ფრაგმენტი]

შესანიშნავი ნიმუში ორი ძალიან ძველი აღდგენილი სპექტაკლისა „ურიელ აკოსტა“ და „რლევა“. დრომ, აღდგენითი სამუშაოების სიჩქარემ, თითქმის ყველა როლზე ახალი შემსრულებლის შეყვანამ — ეს სპექტაკლები შესამჩნევად დააზარალა. და მაინც, ამისდა მიუხედავად, ჩვენ ვუყურებდით და აღტაცებულნი ვიყავით ამ უდიდესი რეჟისორების უკვდავი მიგნებებით (რომლებიც სრულებითაც არ გულისხმობს მონუმენტალურობასა და გრანდიოზულობას — „In tiranos“-ში სეეტების სიმაღლე სულ შვიდი მეტრია, მაშინ, როდესაც ახლა მრავლად გვაქვს თოთხმეტმეტრიანი ე. წ. უკანა დეკორაციები). ეს მიგნებებია სწორედ ტრადიცია. იგი ახლაც ცოცხალია და მას ეწაფები, როგორც მაცოცხლებელ სასმელს, რომელიც გიფორიაქებს ფანტაზიას და გაიძულებს, ეძებო. სამწუხაროდ, ტრადიციის ბევრმა „დამცველმა“ ამ შესანიშნავი მიგნებების არსი კი არ შეიფარა, არამედ — საკუთარი ჩვევა აღნიშნული ფორმის მიმართ და არ ისურვა, გარკვეულიყო ტრადიციის არსში, არ შეეცადა, ჩასწვდომოდა, თუ რა გზით მივიდნენ ამ მიგნებებამდე უდიდესი ოსტატები.

რა თქმა უნდა, ყველა, ვინც ეძებს (ეძებს კი ყველა), როდია აბსოლუტურად უცოდველი. უმეტესი მათგანი მხოლოდ იმიტომაც ახლით გატაცებული, რომ ის ახალია. ძალიან მიმზიდველია, იყო რევოლუციონერი. მაგრამ ეს შეცდომები არ უნდა გაუტოლდეს ბოროტმოქმედებას. თეატრალური საზოგადოების ახლახან გამართულ პლენუმზე მსჯელობის მთავარ საგნად იქცა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ბრალდებები საკმარისზე მეტი იყო. მაგრამ, განა შეიძლება ამ სპექტაკლზე დაყრდნობით უსერიოზულისი დასკვნების გამოტანა, თეატრის ბედის განზოგადება და განსაზღვრა? ჩემი აზრით, არ შეიძლება. როგორღაც ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (1924 წ. №

14) კ. ა. მარჯანიშვილის რამდენიმე სპექტაკლის შესახებ ერთი ვაი-კრიტიკოსის მიერ დაწერილი ასეთი სტრიქონები წავეკითხე: „მარჯანიშვილის დადგმანი არა თუ ევროპაში, თვით ჩვენშიაც არ წარმოადგენს არავითარ ახალ სიტყვას. ამ დადგმათ ეწოდებათ ეკლექტიური, ე. ი. წარმოდგენაში მოცემულია უმთავრესად ყველა ჯურის სანახაობა და გასართობი. აქ არის ცეკვა, თამაშობა, სიმღერა, მუსიკა და სხვა“. სტატიის ბოლოს კი ავტორს ასეთი დასკვნა გამოაქვს: „საერთო აზრია გავრცელებული, თითქოს მარჯანიშვილის დადგმანი – ეს არის რაღაც ჯადოქრული რამ, ეს უფრო უნახაობას მოასწავებს, ვიდრე ნამდვილ შეფასებას ხელოვნებისას“. ასე, კალმის ერთი მოსმით, დაუფიქრებლად უსწორდება იგი უდიდეს შემოქმედს, რომელიც თუკი ცდებოდა, ამასაც ნიჭიერად აკეთებდა, ნამდვილის ძიებით იწვოდა. აქ საუბარია კ. მარჯანიშვილის მიერ რ. ერისთავის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლზე „გაყრა“. განა შეიძლება, ერთი სპექტაკლის მიხედვით გამოიტანო დასკვნები ამ ხელოვანის შემოქმედებაზე?

ყოველ მიზეზს გარეშე საჭიროა, ვეძებოთ. მაგრამ ეს გონივრულად უნდა ვაკეთოთ. ჩვენი თეატრის დიდ სცენაზე ისეთი სპექტაკლები რომ დადგმულიყო, რომლებიც შესაფერისი იქნებოდა მისი თეატრალური სახისა, რეპერტუარი თეატრის ძირითადი, გენერალური გზიდან გამომდინარე რომ ყოფილიყო გააზრებულად შედგენილი და პერსპექტივის გათვალისწინებით დაგეგმილი, მაშინ არავინ გამოვიდოდა იმ ექსპერიმენტული სპექტაკლების წინააღმდეგ, რომლებიც მცირე სცენაზე გაჩნდა. მაგრამ, როდესაც ძირითადი სცენის რეპერტუარი ნაუსტადგევად, ხელში შემთხვევით მოხვედრილი პიესებითაა შედგენილი, როდესაც თეატრის გენერალური ხაზი ერთობ საეჭვოა, მაშინ მცირე სცენაზე განხორციელებული ნებისმიერი ცდა თეატრის მოღვაწეთა უმრავლესობის მძაფრ რეაქციას იწვევს, რომლებიც ამ ცდებს აღიქვამენ, როგორც წლების მანძილზე მოპოვებულის დანგრევის მცდელობას.

დაე, ნუ იქნება ეს ცდები ჯერ სრულყოფილი და ნუ გამოისხამენ ყლორტებს იმ ახლისა, რომელსაც ძალ-ღონის

დაუშურველად ეძებენ ადამიანები. თანაც, თეატრი ერთი ადამიანი ხომ არ არის, არამედ ადამიანთა დიდი კოლექტივია, ამიტომ ეს ცდები უნდა გაგრძელდეს. ხოლო კრიტიკა ამ ძიებებს უნდა დაეხმაროს.

მე შემდეგნაირად ვფიქრობ: რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა ქართულ დრამატურგთა ორიგინალური პიესების დასადგმელ საცდელ მოედნად უნდა გადაიქცეს. აქ ჯერ კიდევ არასრულყოფილი ნაწარმოებების პრაქტიკული შერჩევა და შესწორება უნდა ხდებოდეს. ვინ იცის, რამდენი საინტერესო ჩანაფიქრი თუ მხატვრული სახე გამოგვრჩა იმ პიესებში, რომლებიც ამა თუ იმ მიზეზით არ დაიდგა დიდ სცენაზე. მაშინაც კი, თუ ექსპერიმენტი წარუმატებლად დასრულდება, ის მაინც დიდ სარგებელს მოიტანს, ვინაიდან ახალგაზრდა ავტორი ბევრ რასმე ისწავლის, როდესაც თავის პიესას ქმედებაში ნახავს, როდესაც სიტყვა და რემარკა ლიტერატურული წარმოდგენებიდან ცხოვრებად გადაიქცევა. მეორე პიესა, რომელსაც ეს ახალგაზრდა ავტორი დაწერს, უკეთესი გამოვა, მეათე კი – უეჭველად ნამდვილი პიესა იქნება. რა დასამალია, რომ ჩვენი ახალგაზრდა დრამატურგები ასეთ ლაბორატორიებს მოკლებულნი არიან. რამდენი პარტიტურაც უნდა დაწეროს კომპოზიტორმა, ბოლომდე მაინც ვერ მიხვდება, რა შექმნა, სანამ ორკესტრის შესრულებით არ მოისმენს თავის ნაწარმოებს. მაგრამ, თუკი პიესა თავის თავს გაამართლებს, თუკი თავისი შინაგანი ცხოვრებით და ქმედებით დაძლევს კრიტიკოსთა სკეფსისს, მაშინ მას თამამად შეიძლება დაუულოცოთ გზა დიდი სცენისაკენ. ვინ იცის, იქნებ, სწორედ აქ დაიბადება ახალი დ. კლდიაშვილი, ა. ჩეხოვი ან ბ. ბრეხტი? ვინც კარგად იცნობს ბ. ბრეხტის შემოქმედებას, მან ხომ იცის, რომ ბრეხტი მუდამ სპექტაკლის მსვლელობის დროს გადაწერდა ხოლმე თავის პიესებს და არც ერთი მათგანი არ მიაჩნდა დასრულებულად. ამის გულისთვის ღირს წლების დაკარგვა, რადგანაც მხოლოდ ახალ ავტორს ძალუძს, შექმნას თეატრში ეპოქა (სულ ერთია, დიდი იქნება ეს ეპოქა თუ მცირე). მაგალითისათვის ნ. დუმბაძე ავიღოთ: კიდევ ორი-სამი ისეთი პიესა რომ იყოს, როგორიცაა

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი, და „მე ვხედავ მზეს“ – და თეატრს უკვე თავისი სახე ექნება, თავისი გზა, თავისი მანერა, თავისი ტრადიცია, რომელიც განაგრძობს იმ საუკეთესოს, რაც წარსულში გექონდა. მაგრამ ეს უკვე განახლებული, ცოცხალი ტრადიცია იქნება, რომელიც დღევანდელი დღით ისუნთქებს.

და კიდევ ერთხელ კრიტიკის შესახებ:

„ურთიერთდამოკიდებულება სცენის არტისტებსა და კრიტიკოსებს შორის არანორმალურია... საერთო საქმე მათ კი არ აკავშირებს, არამედ – თიშავს. ვისი ბრალია ეს? კრიტიკამ, რომელიც ბეჭდვითი სიტყვით სარგებლობს, ტყუილუბრალოდ დაიკავა თეატრის მიმართ საბრძოლო პოზიცია, ტყუილუბრალოდაა იგი მამხილებლის როლით გატაცებული... ცხადია, არანაკლებ დასანანიც ის, რომ მრავალი არტისტი იღებს ხელოვნებაში მოღვაწე თავისი მეგობრის ამ გამოწვევას... უიარაღონი და საბრძოლო საშუალებებს მოკლებულნი, ისინი ან გულში იღებენ ბოლმას პრესის წინააღმდეგ, ანდა სრულებით უგულებელყოფენ მას. თანამშრომლობა მტრობადაა გადაქცეული, რომლის გამოც ჩვენი ხელოვნება და საზოგადოება ზარალდება“. ამას მე კი არ ვამბობ, არამედ იგივე **კ. ს. სტანისლავსკი**.

1981 წ.

* * *

დიდი ხანი არ არის, რაც ჩვენი მეგობარი დავკრძალებთ. იგი უცაბედად გარდაიცვალა. გაუგებარია, რისგან. მსახიობი უცებ დაეცა და გარდაიცვალა. ამბობენ... თუმცა, რას აღარ იტყვის ხალხი.

რუსთაველის თეატრის ცარიელ სცენაზე – კუბოში ჩასვენებული და პორტრეტიდან მზირალი ეროსი. პარტერი და იარუსები ხალხითაა გადაჭედილი. ჩვენ ყველანი, მისი მეგობრები, მღუმარედ ვდგავართ, ვტირით.

მთელი რუსთაველის გამზირი, ლენინის მოედნიდან

რუსთაველის მოედნამდე, ხალხითაა გადავსებული. ვინც იცნობს ჩვენს ქალაქს, მიხვდება, რას ნიშნავს ეს. თეატრის ფოიედან ხალხის მდინარე სცენაზე, ეროსის ცხედართან მოედინება და მეორე ფოიედან ქუჩაში გაედინება; ხალხის ჯაჭვი კი არა — არამედ მდინარე. და ასე, მრავალი საათის განმავლობაში.

ჩვენ სცენის სიღრმეში ვდგავართ. გურამ საღარაძე საპატიო ყარაულის ცვლას ხელმძღვანელობს. რობერტ სტურუა თეატრში დაბორილობს და ცდილობს, რაღაცას უხელმძღვანელოს. ჩემთან მოვიდა რამაზ ჩხიკვაძე, მომეხვია, ატირდა, კეთილსინაგან აცახცახდა. მერე — გოგი გეგეჭკორი, ნათელა ურუშაძე, — არასოდეს მინახავს მისი ცრემლები. ისმის ჩანაწერების ხმა სპექტაკლებიდან, სადაც ეროსი თამაშობდა. ნეტავ, სად ინახებოდა ეს ძველი ჩანაწერები? ფიქრს სხვაგან მივყავარ: რამდენი წელი გვიცხოვრია გვერდიგვერდ?! თეატრალურ ინსტიტუტში შევდივარ, რეჟისურაში ვაბარებ გამოცდას. კომისიის გრძელ მაგიდას ა. ხორავა, მ. მრეკლიშვილი, დ. ალექსიძე, გ. ტოვსტონოგოვი და სხვები უსხედან. მაძლევენ ეტიუდს თემაზე — „სადგური“. ეტიუდის ერთი შემსრულებელთაგანი ეროსი მანჯგალაძეა, რომელიც მაშინ მეორე კურსის სტუდენტი და რადიოს დიქტორი იყო. იმხანად მას ქართველ ლევიტანს ეძახდნენ — რადიოთი უმაღლესი მთავარსარდლის ბრძანებებს აცხადებდა. მის საოცრად ლამაზ ხმას ფარული შიშითა თუ სიხარულით მთელი საქართველო — ქალაქი, სოფელი, ველ-მინდორი, ხეობა თუ მწვერვალი — უგდებდა ყურს.

მერე, გ. ტოვსტონოგოვთან „მდაბიონზე“ მუშაობა. ეროსი — ტეტერევის როლში. გასაოცარი გარდასახვა, უზარმაზარი წარმატება. მისი პირველი წარმატება.

სცენაზე კი მოდის და მოდის ხალხი — ახალგაზრდაც, მოხუციც, ჯანმრთელიც, ყვარჯნიანიც. ვიღაც კაცს შვილიშვილი მოუყვანია, ბავშვი ხელში აიყვანა და ბიჭმა ეროსის გვერდით, ყვავილების ზღვაში ერთი მიხაკი დადო. მთავრობის წევრები კუბოს გვერდით დგანან და მოურიდებლად ტირიან.

მოდიან ჩემთან, ჩემს მეგობრებთან, გვითანაგრძნობენ,

თითქოს თავიანთ და ჩვენს ახალგაზრდობას დასტირიან, დასტირიან თავიანთ პირველ თეატრალურ შთაბეჭდილებებს. ეს იყო დიდი ხნის წინ, ორმოცდაათიანი წლების სულ დასაწყისში. ჩვენი თეატრალური „მანიფესტი“ ფუჩიკის მიხედვით. მაშინ ჩვენ, — დღეს უკვე ხანდაზმული ადამიანები, ჩვენი თაობის ახალ საქმეს ვიწყებდით, ვცდილობდით, ჩვენებურად აგვესაზა დრო. ეროსი მანჯგალაძე, მასწავლებელ იოზეფ პეშეკის როლში — ჩვენი მეგობრის ყველაზე რბილი, ყველაზე ლირიკული სახეა. იგი სიკვდილმისჯილთა კამერას არაჩვეულებრივი ადამიანური სითბოთი ავსებდა, ალერსითა და ყურადღებით ექცეოდა ფუჩიკს — კოტე მახარაძეს; მაღალი, გამზდარი, თითქმის გამჭვირვალე, ჭაღარა პეშეკი — სასაცილო სერთუკითა და ბაფთით; კამერაში თვალებია მხოლოდ, — სიყვარულით, სიკეთითა და რწმენით აღსავსე ორი დიდი თვალი.

სამგლოვიარო მელოდიები, „ავე მარია“, რიხტერი უკრავს შოპენს; მერე დაიწყო გამოსვლები, სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები... მერე ედიშერ მაღალაშვილმა დაიწყო საუბარი — ყოველ სიტყვას გულიდან, სულიდან, ცნობიერებიდან, მთელი თავისი ცხოვრებიდან იგლეჯდა. ბოლოს, შებედა და გარშემომყოფთ შესთავაზა, ეროსი მშობლიური თეატრიდან უკანასკნელად ტაშით გაეცილებინათ. და ხალხმა ტაში დაუკრა; მთელი სცენა, მთელი მაყურებელთა დარბაზი, იარუსების ჩათვლით, გულამოსკვნით ტიროდა და ტაშს უკრავდა; ტრანსლაციის მეშვეობით ეს ტაში მოედო ქუჩას, გამზირს, — მთელი ქალაქი უკრავდა ტაშს ჩვენს საბრალო მეგობარს.

რამდენიმე დღის წინ იგი უსულოდ, უკან გადაგდებული თავით იწვა თავისი სამზარეულოს იატაკზე, ჩვენ კი არ ვიცოდით, რა გვექნა, რა გველონა; — ეროსი, ეროსი! — ვეძახდით და შოკიდან გამოყვანას ვცდილობდით, მაგრამ ის უკვე სხვა სამყაროში იყო. ახლა მას მთელი ქალაქი ტაშს უკრავდა, თუმცა, ეროსი ბედის ნებიერა იყო და მისთვის ტაში არ ყოფილა იშვიათობა. ლოპესი „ესპანელი მღვდლიდან“ — მისი შედეგია. თავით ფეხამდე გაიმეურა, გაქუცული ყვაფი, ღიპზე ჩამოკიდებული ჯვრით, უსაზღვროდ მომხიბვლელი; აგებული

ნახატის ზუსტ შესრულებას თან სდევს თავაწყვეტილი იმპროვიზაცია, არაჩვეულებრივი მხიარულება. მაგრამ, იგი საშიშიცაა, ღმერთმა ნუ ქნას, ასეთს ჩაუვარდე კლანჭებში, ჩალის ფასად გაგყიდის... ყველა მსახიობს როდი ხელეწიფება ასეთი რამ, ეს — იღბლიანთა ხვედრია მხოლოდ.

მერე ხალხი, მაყურებელი, ნელ-ნელა ფოიესკენ, ქუჩისკენ დაიძრა. ქუჩა, მთავარი მოედნიდან დიდუბის პანთონამდე — ეს კი ძალიან შორი მანძილია — მთლიანად ხალხითაა გადაჭედილი. მთელ ქალაქში, როგორც ომის დროს, ტრანსპორტი გააჩერეს, ყველაფერი გაირინდა.

დაემშვიდობნენ, მერე ფრთხილად, კრძალვით აწიეს და წაიღეს. ბევრი, ძალიან ბევრი ხალხია, არასოდეს ყოფილა ამდენი. და ასე მიუყვებოდნენ გარინდებულ ქალაქს: წინ — მილიციის ყვითელი მანქანა, მის უკან — სამგლოვიარო მანქანა, შემდეგ — უზარმაზარი პორტრეტი, რომელიც ახალგაზრდებს მიაქვთ, მერე — თავად ეროსი, ხალხის ხელებზე დასვენებული.

ჩვენ, არტისტებს გვეგონა, რომ ჩვენი ხელობის კაცს ვკრძალავდით, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ხალხი თავის უსაყვარლეს მსახიობს ეთხოვებოდა. ხალხის ნაკადი უწყვეტად მიდიოდა, მიდიოდა... ჩაუარეს ოპერას, სასტუმრო „ივერიას“, ფილარმონიას, აბრეშუმსაქსოვ ფაბრიკას, გაიარეს გმირთა მოედანი, ხიდი. ვინ იყო ჭირისუფალი, მიცვალებულის ყველაზე ახლობელი? მისი და, დისშვილები, ჩვენ, ძველი „შვიდკაცა“ თუ მთელი ხალხი?

ხალხმა თავად მოახდინა ორგანიზება. პროცესიის ორივე მხარეს ახალგაზრდებმა, მსახიობებმა, მოსწავლეებმა, ცნობილმა მოღვაწეებმა, სახელიანმა თუ უსახელო ადამიანებმა ხელიხელჩაკიდებულებმა ცოცხალი ჯაჭვი, მრავალკილომეტრიანი დერეფანი გააკეთეს, რომ ჩვენი ეროსისთვის მარადისობის გზაზე არაფერს შეეშალა ხელი. არავითარი საუბარი, არავითარი, როგორც ეს ხდება ხოლმე, გარეშე საქმე; ყველა დათრგუნული იყო, თავის ფიქრებში წასული. ამდენი ხალხი ერთად არ მახსენდება, თუ არ ჩავთვლით საზეიმო დემონსტრაციებს. კუბო, ჩვენი ეროსის ცხედრით, მთელი გზა ხელით მიჰქონდა თავისიანს თუ უცხოს,

საგანგებოდ მოსულს თუ შემთხვევით შემხვედრს, საქართველოს ქალაქებიდან და რაიონებიდან ჩამოსულს, ახლობელს, უცნობს; თითოეულს უნდოდა, როგორმე ამ მწუხარე ცერემონიალის თანამონაწილე ყოფილიყო. ეს იყო მსახიობის ლამაზი ცხოვრების შედეგი, მისი ტრიუმფი სადღაც ოკეანის გადაღმა კი არა, არამედ საკუთარ სახლში, ეს იყო მისი გამარჯვება – ცხოვრებისეული, მსახიობური, მოქალაქეობრივი, ეროვნული. ეროსიმ ზალხთან ერთად, ზალხის გულისგულიდან იცოდა ფიქრი. მახსენდება მისი მოხუცი მეზღვაური ბოცო: ნავთის გრძელი ომისდროინდელი რიგი, ბიღონების წყება, ქვები, ზედ ცარცით წაწერილი ნომრებით; მთელი ღამის განმავლობაში ორი-სამი მორიგე ზის; ისინი ელოდებიან ნავთს, ელოდებიან ომის დასრულებას. მათ შორის მოხუცი მეზღვაურიცაა, შეილს რომ ელოდება. რა კარგად კედებოდა მაშინ ეროსი, ზუსტად ისე, როგორც ცხოვრებაში ჰქონდა შენიშნული, უბრალოდ, ოღნავ ამბავლებულად! რა ნიჭიერი ადამიანი წავიდა ჩვენგან!

პროცესია მიუახლოვდა ძველი კინოსტუდიის შენობას, კინომსახიობთა თეატრს, სადაც ეროსი მსახიობიც იყო და ღირექტორიც. და უცებ, მთელ პლენსანოვის გამზირზე გაისმა ზარების მგლოვიარე, მოგუგუნე, ნელი, საზეიმო ხმა. ისევ ატირდნენ ძლიერ დამშვიდებული ქალებიცა და კაცებიც. უზარმაზარი ხავერდის ფარდა-ნაკეციდან წინ მსახიობი გოგონები გამოვიდნენ, რომლებიც პროცესიის მსველელობისას გზაზე, ასფალტზე წითელ წვეთებს – მიხაკებს მიმოაბნევდნენ.

პროცესია წინ მიიწევდა, მაგრამ კიდევ დიდხანს ისმოდა ზარების სამგლოვიარო რეკვის ხმა, რომელიც „დინამოს“ სტადიონამდეც კი აღწევდა.

საფლავამდე, ღიდუბის ღვთისმშობლის ეკლესიამდე, სადაც, როგორც ამბობენ, თამარმა ჯვარი დაიწერა, მთელი კილომეტრი რჩება, შეიძლება, ორიც; ჩვენ კი მივიღვართ და მივიღვართ ცოცხალი ღერეფნით. დონნ, დონნ, დონნ... კუბოს, მასთან მიახლოების მსურველთაგან ბავშვების გადაჯაჭვული ხელები იცავენ. ირგვლივ აუარება ზალხია. ზალხი ღვას, მღუმარებს, წუხს, თავის უსაყვარლეს მსახიობს ასაფლავებს.

და უცებ, ვიგრძენი, რომ მსახიობები, რომლებსაც ყოველდღე რეპეტიციებსა და სპექტაკლებზე ვხვდებით, ვისთან ერთადაც ვმუშაობთ, ვკამათობთ, ვისითაც აღტაცებულები ვართ, ანდა – პირიქით, ხალხს ეკუთვნიან; რომ ხალხი და მხოლოდ ხალხი გამოხატავს მათდამი თავის ჭეშმარიტ ერთგულებას, სიყვარულს; რომ ხალხი ამჩნევს ან არ ამჩნევს მათ; რომ ხალხი და მხოლოდ ხალხი ანიჭებს მათ წოდებებს, ოღონდ ისეთს კი არა, გაზეთებსა და რადიოთი დადგენილებით რომ ცხადდება ზოლმე, არამედ ისეთს, ადამიანთა სულსა და გულში რომ იბადება. უცებ, მივხვდი, რომ გამოცხადებულ „სახალხო არტისტსა“ და ჭეშმარიტად სახალხოს შორის უზარმაზარი განსხვავებაა, რომ მათ შორის უდიდესი, შეუდარებელი სხვაობაა და დისტანცია.

მე ვფიქრობდი, ეროსი კი მიცურავდა და მიცურავდა თავისი უკანასკნელი ნავით ხელების ზღვაში. და მე სიამაყე მეუფლებოდა ჩვენი პროფესიის გამო. ყველას უნდოდა, ამ წამის თანაზიარი ყოფილიყო.

და, აი, გამოჩნდა კიდევ პანთეონი. უამრავი მილიციელი, ჯარისკაცთა უბრავე რიგების აურაცხელი რაოდენობა. ვინ გამოიძახა ისინი და საიდან? ისინი დგანან და იცავენ ჩვენი ეროსის, ჩვენი მეგობრობის, „შეიდკაცას“ ლიდერის, – უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, ჩვენ შორის საუკეთესოს – უკანასკნელ გზას, იმის, ვინც ჩვენ შორის პირველი იყო, ვინც ორმოცდაჩვიდმეტი წლისა წავიდა ჩვენგან და თან ჩვენი ახალგაზრდობის საიდუმლო და ზიბლი წაიღო.

აი, საფლავიც. ისმის „ავე მარია“, ზარების რეკვა. რესპუბლიკის მთავრობის, ჩვეულებრივ, ერთ გუნდად შეკრული წევრები, ახლა, მგლოვიარეთა შორის გაფანტულები, უბრალოდ, ეროსის დამწუხრებულ მეგობრებად გადაიქცნენ.

დორიან კიტიკა ტირის და ცდილობს, თავისი სისუსტე ჩემს მხრებში დამალოს, დიმიტრი ალექსიძეს ცრემლების არ ერიდება, ტირის. გამოდის გოგი გეგეჭკორი და თავის მეგობარს უკანასკნელ სიტყვას ეუბნება, ჩვენი სახელით ლაპარაკობს, თავს ძლივს იკავებს, ცდილობს, თავს აიძულებს, გამოთიშოს ემოციები, რომ სიტყვა დაასრულოს და ცრემლები ყელზე არ

დაადგეს. მერე, ისევ რიხტერი უკრავს შოპენს. ახლობლები, ნათესავები ტოვებენ იქაურობას, უფრო სწორად, ისინი გაჰყავთ. მერე, ჩვენც გამოვუყვებით გზას, ჩავუარეთ გიორგი შავგულიძის, ვასო გოძიაშვილის, ელენე ახელედიანის საფლავის ლოდებს...

უკვე ბევრმა დღემ გაიარა, ცხოვრება გრძელდება, ჩვენ კი ვერა და ვერ შევძელით დაწყნარება. თავი არა გვაქვს მუშაობის, კითხვის, კამათის, ცხოვრების... იქ კი, ჩვენი მეგობრის საფლავზე, დღედაღამ სანთელი ანთია და ხალხი დგას. ნეტავ, ეროსიმ ადამიანურობის რა ანდამატი წაიღო თან, სულ იმ ადგილისკენ რომ მიგვიწვევს გული, სადაც ის განისვენებს?!

ეროსი! ჩემო მეგობარო, ძმაო, ჩემო თანამოაზრე, ეს რა გვიქენი, რა მწუხარება დაგვატეხე თავს! მე და შენ ზომ მთელი ჩვენი თეატრალური და ადამიანური ცხოვრება ერთად გავატარეთ. ერთად ვიწყებდით, ერთად ვიმარჯვებდით და ვმარცხდებოდით. რუსთაველის თეატრში ერთად გავიარეთ გრძელი გზა და ბოლოს, კინომსახიობთა თეატრში კვლავ ერთად ვხელმძღვანელობდით ახალგაზრდობას. რამდენი ახალი გეგმა გექონდა დასახული. ყველასდა საუბედუროდ, არ დაგცალდა მათი განხორციელება, მე კი უშენოდ ძალიან გამიჭირდება. უცნაურია, რომ ცაზე მზე ანათებს, ძველებურად ანათებს და ათბობს, ის კი ველარ გრძნობს ამ სითბოს, ის, რომელიც მთელი ცხოვრება თავისი ნიჭით, ღიმით და ყურადღებით ცხოვრებას გვითბობდა. სულ სამოდვე სიტყვით შეიძლება განვსაზღვროთ: ეროსი — ესაა ნიჭი, სიკეთე და მოკრძალება.

დღეს არ მინდა იმაზე ფიქრი, რა იქნება ხვალ, იმიტომ, რომ ყველაზე ახლო, ყველაზე ერთგული მეგობარი დაგვკარგე. რა იქნება — ალბათ, ისევ და ისევ საშუაო. ვუხმობ დროს — უბედურებათა მკურნალს.

ჭეშმარიტად სახალხო არტისტი წავიდა ჩვენგან!

პიოტრ ივანოვიჩი და 13 კატა

(გაგრაში მომხდარი ნამდვილი ამბავი)

პიოტრ ივანოვიჩი ქალაქ გაგრის ზორცკომბინატში მეეზოვედ მუშაობდა. მას ყოველდღე სანაგვე ყუთში ნარჩენები გაჰქონდა. გამოვიდოდა თუ არა პიოტრ ივანოვიჩი ქარხნის შენობიდან, მისკენ ნარჩენებით კარგად ნაკეები ცამეტი სხვადასხვა ჯურის ვეებერთელა კატა გამოვრბოდა.

ერთხელაც, ქარხნის ღირეჟტორმა ეჭვი აიღო, რომ მეეზოვეს კატებისთვის ნარჩენებთან ერთად, ზორცის ნაჭრებიც გამოჰქონდა და პიოტრ ივანოვიჩს უთხრა, კატები ზღვაში დაეხრჩო.

მეეზოვეს ახალი ტომარა და ნავი გამოუყვეს. მან კატები დაიჭირა, ტომარაში ჩასხა და ზღვაში გავიდა. როდესაც შეცურა, მიხვდა, რომ ეს ტომარა მერეც შეიძლება გამოსდგომოდა და კატების გადმოსაბერტყად ტომარა ასწია, მაგრამ კატები ბრჭყალებით ჩასჭიდებოდნენ ტომარას და რადგან მეეზოვეს ეჭირა ის, იქიდან მასაც მოებლაუჭნენ. მეეზოვემ ტომრის ჩამობერტყვა დაიწყო, მაგრამ ვინაიდან კატები მას არ უშვებდნენ, ისიც მათთან ერთად ზღვაში გადაეშვა. ნავი გადაბრუნდა, კატები წყალში ჩაცვივდნენ და პიოტრ ივანოვიჩს ტომარაც ხელიდან გაუსხლტა. მან ცურვა არ იცოდა და სანამ წყალში ფართხალებდა, ბუშტებს უშვებდა და ცდილობდა, ნავს მოსჭიდებოდა, თორმეტი კატა უკვე წამოსკუპებულიყო ამოტრიალებულ ნავზე. მხოლოდ ერთი, უშველებელი შავი კატა ზურგში ჩაფრენოდა მეეზოვეს, უკანა თათებით პორტყნიდა და როგორმე მის თავზე აბობლებას ცდილობდა.

ამასობაში, ნაპირიდან შენიშნეს და გაიგონეს, რაც ხდებოდა — წყალში დატრიალებული უბედურება. პიოტრ ივანოვიჩი ღრიალებდა, კატები კი ერთხმად ბანს აძლევდნენ. მალე მათკენ დასახმარებლად მაშველთა ნავი გაემართა.

როდესაც ნავმა მიახლოება იწყო, გალუშპული კატები (გარდა მეეზოვის ზურგს ჩაფრენილი კატისა), კნავილით ნავის იმ ბოლოში შეგროვდნენ, რომელიც მაშველთა მიცურებულ

ნავთთან იყო უფრო ახლოს, მაგრამ მაშველებს არ უნდოდათ, კატები მათთან გადამხტარიყვნენ, ამიტომაც ნავს ბაგირი გამოსდეს და ისე გაათრიეს.

ნაპირამდე რამდენიმე მეტრიღა იყო დარჩენილი, როდესაც კატები წყალში ჩაცვივდნენ, ნაპირისკენ გაცურეს და ქალაქში მიმოიფანტნენ.

მეორე დღით დირექტორმა გააღო კარი და ზედავს — ყველა კატა ისევ ადგილზეა, უყურებენ და ხორცს ელოდებიან. პიოტრ ივანოვიჩი კი არსად ჩანს.

1973 წ. აგვისტო

აუფრობელი მტიუღები

მტიუღი

ღამეა. ქუჩა. მადლა — მთვარე და ვარსკვლავები. ირგვლივ სიჩუმეა. ნელ-ნელა მოსეირნობს შეგვიანებული წყვილი: — ისე მიყვარხარ, ზოგჯერ მგონია, ჩემს სიყვარულს ხელით ვეხები... ის ხელშესახებია.

ჭიშკრიდან შავი კატა გამოძვრა, გაიზმორა და ელვარე თვალები შეანათა წყვდიადს.

საკუთარი თავით გართულმა შეყვარებულებმა მშვიდად განაგრძეს გზა.

უცბა, კატა, შავი კატა წამოხტა (ნეტავ, რა ბზიკმა უკბინა!) და ქუჩა გადაირბინა. გოგონა შეერთა, უკან დაიხია. კატამ კი შუა ქუჩამდე მიირბინა, დაჯდა და, ვითომც აქ არაფერიაო, გესლიანად გაიღიმა.

გოგონამ და ყმაწვილმა ფრთხილად შემოუარეს იმ ადგილს, სადაც კატა იჯდა.

კატამ, კმაყოფილმა იმით, რომ შეყვარებულები დააფრთხო, ერთი კარგად დაამთქნარა, გაიზმორა და ახლა გართობის საძებნელად სხვაგან, ალბათ, სახურავისკენ გაუყვა გზას.

1946-1947 წწ.

ძართული

თავი — გედის. მზერა — ამაყი. მოძრაობა — სხარტი, დიდებული, მიზანსწრაფული. მისრიალებს სხეული, მოძრაობით მოცული. წინ მიჰქრის ვაჟი, ამაყად უმზერს ირგვლივ ყველაფერს: ხალხს — წრედ შეერულს და მთებს, — წრის გარშემო ატყორცნილთ ცად... ეძებს თვალებით, გულით. კიდევ წრე... აიჭრა, ნავარდობს ცაში... ნელა მიცურავს ქალისკენ. ყველაფერი შეუჩერებელივ მოძრაობს ირგვლივ. ქალს ვაჟი მიუძღვის წინ — ეალერსება, ეძახის მზერით. ქალი ნარნარით

აწყვეტა, ვაჟიც „ათრთოლებს“ ფეხის წვერებს. ქალს სახე აეფაკლება, კვლავ გაიჭრნენ წრეზე, ვაჟიც დაედევნება; ქალი ანაზღეულად გვერდზე გადადება, სურს, მოატყუოს, – ვაჟი მოუსწრებს. აცურდება ჰაერში მაღლა, უფრო მაღლა დაედევნება ვაჟიც, მარცხნივ გაიქცევა – დაედევნება ვაჟიც... მაღლა მიიწევს – კვლავ მისდევს და... მოტრიალდება ქალი, აიჭრება ცაში... შემობრუნდება, ვაჟის მზერას დაიჭერს თვალით.

მაღლა, სულ მაღლა მიიწევს ქალი... ახლოს, სულ ახლოს მათთან დგას მზე... უფრო სწრაფად, უფრო მაღლა... მიეფარნენ თვალს... სადღაც იქ... ბედნიერ ხალხში...

ზღაპარი ნამდვილ თილისმაზე

დიდი ხნის წინ, როდესაც ქვეყნიერება ჯერ ძალიან ახალგაზრდა იყო და შიშველ-ტიტველი დაიარებოდა, ცხოვრობდა ხალხი. ისინი ჯოგებად ცხოვრობდნენ როგორც მგლები და ცხვრები. მათი საცხოვრებელი გამოქვაბული იყო, იარაღი – ქვა, საკვები – ხორცი და მცენარეთა ფესვები. ამ პირველყოფილ ადამიანთა შორის ორნი იყვნენ: ერთი – ძლიერი, ტანმაღალი, მეხივით მგრგვინავი ხმით, მეორე კი, შესახედად სუსტი და ძალიან მორიდებული, თითქოს სულ ბოდიშობდა იმის გამო, რომ ქვეყანაზე გაჩნდა. პირველს ლამაზი ენით უყვარდა საუბარი, ბრტყელ-ბრტყელ სიტყვებს ისროდა და სუყველა, თითოეული ადამიანი მოხიბლული ჰყავდა. მეორემ კი მხოლოდ ტოტებისგან პატარ-პატარა კაცუნებისმაგვარი ფიგურების გამოჭრა იცოდა.

პირველს ყელზე წითელი თიხისგან ნაძერწი, ულამაზესი, ნაირფერად შეღებილი თილისმა ეკიდა; მას ძალიან უყვარდა ამ თილისმაზე საუბარი და მისი ძალით თავისი ჯოგის ხალხს აშინებდა ხოლმე. მეორეს კი არავითარი თილისმა, გარდა ფესვებისა, არ ჰქონდა.

ერთხელაც, როდესაც ჯოგი სანადიროდ წავიდა, პირველს, უცაბედად, ფეხი დაუცდა, ქვებზე დაეცა, მკერდი დაარტყა და

თავისი „მედიკალიზაცია“ თილისმაც გატეხა. ეს რომ დაინახა, გააფთრებული ფეხზე წამოხტა და მეორეს დაეძგერა, რომელიც შემთხვევით აღმოჩნდა მის გვერდით, ქვის ნაჯახი დაარტყა და მოკლა. კაცი დაეცა, ყველანი მიცვივნენ და მის გვერდით დადგნენ. და უცებ, ერთმა მათგანმა დაინახა, რომ ღრმა ჭრილობაში რაღაც ბრწყინავდა. ფრთხილად ამოიღეს ბრწყინავდა ნივთი და დაინახეს, რომ ეს იყო თილისმა, რომელიც კაცს შიგნით ღრმად ჰქონდა დამალული. როდესაც ხელში აიღეს, თილისმამ, რაც კი ქვეყნად ყვავილი არსებობდა, ყველას სურნელი მიმოაფრქვია ირგვლივ (იმ დროს დედამიწაზე ძალიან ბევრი ყვავილი ხარობდა); ყვავილთა სურნელებს ცეცხლის წითელი ალები მოჰყვა, მერე კი თილისმიდან ცეცხლი აბრიალდა. კაცი მოკვდა, ადამიანები კი ბედნიერები და ძლიერები გახდნენ, ცეცხლმა ისინი გაათბო, სადილსაც ცეცხლზე ამზადებდნენ და ცეცხლითვე აშინებდნენ და იგერიებდნენ ცხოველებს.

ამ ყველაფრის გვერდით კი ქვებზე ის მეორე, დამტვრეული თილისმა ეგდო, რომლის ბზარებიდანაც ნალექა მოედინებოდა.

1947 წ.

1967-1968 წწ. ამონაწერი დღიურიდან

გამოვიძახე სამი სტუდენტი (ნანი ჩიქვინიძე, ლალი ნიკოლაძე და ნუგზარ ბაგრატიონი). ვმუშაობდით — „არლეკინადას“ ვაკეთებდით. სცენას „კოლომბინას სიკვდილი“ დავარქვეთ. უნდა ვეძებოთ ახალი გზები და ფორმები. ხელოვნება ხომ ძალიან დიდი პირობითობაა, პირობითად ასახული ცხოვრება. თუ ხელოვნება არ არის პირობითი, შედარებითი (თუ ის არის შიშკინი), მაშინ ასეთი ხელოვნება არავის სჭირდება. ხელოვნება ცხოვრებისეულ პროცესთა მოდელირებაა და არა მათი ასახვა.

მაგრამ, არ შეიძლება ზუსტი გეგმის გარეშე იმპროვიზაცია. ნიღბების კომედიას ხომ ჰქონდა თავისი ზუსტი სცენარი-ხერხემალი?!

კურსზე ძალიან ბევრს ვლაპარაკობ, ვფილოსოფოსობ, მრავალსიტყვაობით ვტკბები, ჩვენს საქმეში კი მთავარია ძერწვა, პრაქტიკული მუშაობა. სისტემაში განსაზღვრებებიც კი ძალიან მოკლეა. თუ ბევრს ვისაუბრებთ მათზე, ისინი აზრს დაკარგავს. მთავარია პრაქტიკული მუშაობა, ქმედებების და ფორმის ძიება. ყველა ელემენტი ცხოვრებისმიერია. კი არ უნდა იფილოსოფოსო, არამედ უნდა შეთხზა, წინასწარ მოემზადო. გუშინდელმა ლექციამ უსიამოვნო შეგრძნება დამიტოვა: სიტყვები უხვად იყო, საქმე კი — ცოტა.

185

ამონაწერები (1967 წელი)

კარგი ნათქვამია: „ახალგაზრდობაში მოხუცებისგან გვიწევს თავის დაცვა, მოხუცებულობაში კი — ახალგაზრდებისგან. სასიამოვნო თამაშია“. რა უნდა ვიღონოთ საიმისოდ, რომ მუდამ ახალგაზრდებთან ვიყოთ? იქნებ, უფრო შემწყნარებლები

უნდა ვიყოთ მათ მიმართ, მათი ნამუშევრებისა და ქცევის მიმართ?! გვიყვარდეს და მოგვწონდეს მათი მცდელობა, ჩასწვდნენ რაღაც ახალს, ჯერ შეუსწავლელს. ხომ არ აჯობებს, ახალგაზრდებს ხშირად გულახდილად ვესაუბროთ და არ დაეღვეთ უკმაყოფილო, ყოვლისმცოდნე გენიოსის პოზაში, რომელსაც ვერ გაუგეს? არ ვიცი. ვიცი ერთი რამ: არაფრით არ შეიძლება მოსწყდე ახალგაზრდობას. მოსწყდები და კიდევ მოკვდები! მათთვის, თუკი შეძლებ, აუცილებლად უნდა გახდე საჭირო, მაშინ ისინიც მოვლენ შენთან.

მუსიკა, მუსიკაა მთელ სამყაროში! მუსიკა ისმის ყოველი ფანჯრიდან თუ რეპროდუქტორიდან, ყოველი ქუჩიდან თუ მოედნიდან!

ჩვენს ქუჩაზე სახლი დაინგრა. თავიდან ბზარები გაუჩნდა და მისი გამაგრება დაიწყო. მერე ძველი ჭიშკარი ჩამოინგრა და მას ბოძები-ყავარჯნები შეუყენეს. სახლი დაბერდა და დაანგრიეს. ძალიან შეშეცოდა — იყო სახლი და აღარ არის.

მის ნაცვლად ბეტონის ბლოკებით ახალი ააშენეს. ქუჩაც თითქოს გასუფთავდა, გალამაზდა, გამხიარულდა, მე კი, რატომღაც, სევდა შემომაწვა. ჩემი ქუჩა, ჩემი ბავშვობის ქუჩა არ არის გეოგრაფიული წერტილი. ჩემი ქუჩა — ის სახლებია, ის ხეებია, ის კიბეებია, და არა უბრალოდ სახლები, ხეები და კიბეები. **სახურავები.** ყოველი მათგანი ჩემს წარსულზე, ჩემს ბავშვობაზე გარკვეულ ინფორმაციას ატარებს. ყველა ისინი რაღაცას მაგონებს წარსული ცხოვრებიდან. ახალი სახლი იმიტომ მაზარებს, რომ ადამიანები უფრო კარგად, უკეთეს პირობებში იცხოვრებენ. მაგრამ, როდესაც ვხედავ, რომ ის ჩემი ბზარებიანი, ძველქართული, ბრტყელი აგურით ნაგები სახლი აღარ არის, გული მეწურება. ეს უკვე აღარ არის ჩემი ქუჩა,

ასეთი, ახალი სხვა ქალაქშიც შეიძლება იყოს. არა, ეს აღარ არის ჩემი ქუჩა. როდესაც ამ ბოლო სახლს ანგრევდნენ, ასე მეგონა, ჩემს ბავშვობასაც ანგრევდნენ, — არა, ყველაფერს არა, მაგრამ ჩემი ბავშვობის, ჩემი წარსულის ნაწილს. ეს კი ძალიან საწყენია... თითქოს ყველაფერი, რაც იყო, არც კი ყოფილა.

საინტერესო ამბავია: ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდი, როგორც „ამერიკა“, ჩემთვის ხელახლა აღმოვაჩინე. გენიალური მიგნება კი მეგონა, არადა, ძველი ფურცლების გადარჩევისას ვნახე, რომ გ. ტოვსტონოვოვი ამ მეთოდს რეჟისურის გაკვეთილებზე ჯერ კიდევ 1944 წელს გვიხსნიდა. 1951 წელს ა. პოპოვი „ფუჩიკის“ განხილვის შემდეგ გვიამბობდა ამ მეთოდზე. მე კი მხოლოდ ახლა, 1967 წელს აღმოვაჩინე! კიდევ უფრო სასაცილო ის არის, რომ ჯერ კიდევ 1950 წელს, რუსთაველის თეატრში სტანისლავსკის მემკვიდრეობისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე გამოსვლისას, არც თუ ურიგოდ ვქადაგებდი ამ მეთოდს. მერეც, მრავალი წლის მანძილზე, სწორედ ქმედითი ანალიზის მეთოდის გამოყენებით ვატარებ რეპეტიციებს და ახლა, უცებ, ჩემთვის ხელახლა „აღმოვაჩინე“. რა არის ეს? „ველოსიპედის გამოგონება“ თუ დიდი ხნის დავიწყებულ ტექნიკებთანაა წვდომა?

მთელი დღე გადაუღებლად წვიმს, ნამდვილი შემოდგომის წვიმაა. მას თავისი სახე აქვს, რიტმი, ცხოვრება. ეს ყველაფერი შეიძლება გაითამაშო, დახატო. გამოძერწო, შეთხზა.

გადაწყვეტა და იმპროვიზაცია — აი, რა არის რეჟისურის საფუძველი.

ქვეტექსტი არ უნდა იგულისხმებოდეს, ის ხილული უნდა იყოს. მაყურებელი მას უნდა ხედავდეს და ეს მოსწონდეს.

„ფაუსტი“ ვაიმარში. „ვალპურგიის ღამე“ – მასობრივი სცენა, გრანდიოზული სცენა-პანტომიმა. ჟინზორეულ ცხოველებად ქცეული ადამიანები. საშინელი მოძრაობებით გადახლართული, ჭიების უზარმაზარ გროვად ქცეული ორმოცამდე ქალი და კაცი. ფინალისკენ ეს შერწყმულ-გადაგრეხილი სხეულები კლაკნილ პირამიდას ქმნიან. ამ ყველაფრის თავზე კი ღამაში, ქათქათა, თითქოს ალებასტრისგან ნაძერწი შიშველი ქალი ჩნდება. ყველა მისკენ მიიწევს, უნდათ, მისწვდნენ, მაგრამ, მოულოდნელად, ეს ყველაფერი, მთელი ეს პირამიდა ერთბაშად „იმსხვრევა“.

გულდასმით დამუშავებული მიზანსცენა. კომმარისა და შშელილი კაცობრიობის განცდა. წააგავს ღორეს¹ მიერ დასურათებულ მილტონს. მშვენიერია!

გარეთ სისველეა, ტალახი, ქარი. ცივა. სადღაც ამოვიკითხე: „მოხსენება იმდენად გქონდათ გადატვირთული აზრებითა და ფაქტებით, რომ თავი მეგონა ვიწროყელიანი ბოთლი, რომელშიც ვედროთი ასხამდნენ რაღაცას“.

ახალი გზები უნდა ვეძებო. სპექტაკლების ფორმა უფრო მკვეთრი უნდა იყოს, მათი გადაწყვეტა კი უფრო ზუსტი. იქნებ, ხშირად „ეკედები“ მსახიობში, იმაზე ხშირად, ვიდრე საჭიროა? ხომ არ აჯობებს, სხვა განზომილებაში, სხვა მიმართულებით ვეძებო? ნაცნობი სიტუაციები, რომლებსაც ცხოვრებაში ვაკვირდები, სცენაზე გადატანისას „განზე გავწიო“, „გავაუცხოო“ და უჩვეულო კუთხით, შორიდან დანახულად ვაჩვენო. რა საინტერესოა! დაინახო უცნობი კუთხით! მახსოვს,

¹ ღორე გუსტავ (1832-1883), ფრანგი ილუსტრატორი, ფერმწერი, გრაფიკების ავტორი.

ამის შესახებ ტოვსტონოგოვი გვიამბობდა პირველ კურსზე. გვიამბობდა ცხენზე, რომელსაც პირველად ცხოვრებაში დაინახავდნენ მარსის მცხოვრებნი. რა დამართებოდათ მათ?

რა საინტერესოა, უკულმა გადმოატრიალო პიესა. „ფიგაროში“ ის კი არ არის მთავარი, რომ გრაფი ალმავიკა ცდილობს, საიდუმლოდ შეხვდეს სიუზონს, არამედ ის, რომ უტიფარი ადამიანები, საქმოსანი და გაიძვერა ფიგაროს თაოსნობით ატყუებენ საცოდავ ინტელიგენტს, რომელიც ამ გააზნაურებულ მდაბიოთა შორის აღმოჩნდება. ეშმაკმა იცის, რას აღარ უშვრებიან გრაფს. გრაფი კი შეხვედრას და პირველი ღამის უფლების მოპოვებას პრესტიჟის შესანარჩუნებლად ცდილობს. ის უკვე, კაცმა რომ თქვას, დაბერდა კიდეც საამისოდ.

გაგრა. აივანზე ვზივარ და ზღვას გავცქერო. დღეს ზღვა ნაცრისფერია და მთლიანად ერწყმის ცას, პორიზონტიც კი არ ჩანს. ახლაზან ქვემოთ ცარიელმა მატარებელმა ჩამოიქროლა, მისი ბორბლები კაკუნით გადმოსცემდნენ მორზე სიგნალებს: „ქო-ლე-რა, ქო-ლე-რა, ქო-ლე-რა...“ ჩამოიქროლა და ისევ სიჩუმე ჩამოწვა. ამბობენ, ქოლერით დაავადებულები აღმოაჩინესო და ზალზი დაშინებულია. სიჩუმეა. ისმის მხოლოდ, როგორ გვის ვიღაც დასასვენებელი სახლის მოასფალტებულ ბილიკებს. შორს ზღვაში წერტილი მოჩანს. ის მართლაც ერთი ბეწოა ამ უზარმაზარ რუხ სივრცეში. ეს ნავია. იქ ადამიანები რაღაცას აკეთებენ, თუმცა, აქედან ვერ ვხედავ მათ. შეიძლება, ნავიდან ნაპირს ან დასასვენებელ სახლს უცქერენ მთაზე, მე, რა თქმა უნდა, ვერ მხედავენ. ჩვენ ერთმანეთს ვერ ვხედავთ. საერთოდ, ადამიანები ვერ ხედავენ ერთმანეთს, მაშინაც კი, როდესაც გვერდიგვერდ ცხოვრობენ, დილიდან ღამემდე ერთად მუშაობენ. ადამიანები განცალკევებულად ცხოვრობენ და ერთმანეთის არ ესმით.

ისევ ჩაიქროლა მატარებელმა. ისევ სწრაფი მატარებელია, მაგრამ ცარიელი. ყველას ეშინია ქოლერის, ერთი ადგილიდან

მეორეზე გადაადგილება აკრძალულია. სიჩუმეა. ქვემოთ, აივანზე მაღალი წრის ორი მანდილოსანი საუბრობს. არ ვიცი, ვინ არიან, მაგრამ ყველაფერი მესმის:

Эта Тина Кобахидзе мне не понятна. Я ее не понимаю. Все время кричит. Мы, грузины любим сдержанность, строгость.

რუსულად საუბრობენ.

Да, что и говорить, все артисты проститутки, я их хорошо знаю. Я в большой дружбе с Мананой и Мзией. Почему заели Ирину Глonti? Что, она одна проститутка?

Этот Гогич Качарава только в последнее время стал хорошим артистом, а то был так себе, играл у этого Туманишвили очень посредственно.

А вот, Лейла Мирианшвили очень сценична, так сценична, что... очень обаятельна! Я люблю ее. И Ирину Глonti!

Я Русико Чинчарадзе знаю с детства. Я с ней училась. Она страшная неряха. У нее дома на рояле всегда валяются ее туфли и грязные чулки.

А вот, Петре Кикнадзе, это по моему идиот. Скажите, скажите, ведь я правду говорю, что он настоящий идиот?!

Эх, где теперь такие актеры, как Шура Тоидзе! Какая бесподобная она была в Дездемоне, помните?

Нет, Дездемону играла Нели Мгалоблишвили.

Ну, что вы говорите, Дездемону всегда играла Шура Тоидзе!

ისმის მოქმედების ხმა.

Что это за идиотские фильмы стали выпускать! И тоже мне, эта звезда грузинского кино Манана Кикнадзе! Разогнать надо всех!

А Медею Чахава заели.

А как Хорава? Болеет? Когда я вспоминаю его, плакать хочется. Какие были артисты: Шавгулидзе, Гамбашидзе, Жоржوليани, Кванталиани. Один Годзиашвили остался. У него хорошо получились „водевили“. Смотрели? Я тоже не смотрела. Но мне говорили. А эта, как ее, ну, которая сделала себе операцию носа, которая раньше была женой Андро Табидзе, как ее? Все они проститутки и интриганы. Что? Самые первые в мире интриганы. Какие мелочи, это всем известно! И зачем вы спорите, я же знаю, что эта среда полна интригами и проститутками. А я не знаю, почему. Вы разве не замечали? Это всем известно! Зачем вы спорите?

Я не поверю, что Тина Кобахидзе могла понравиться в Германии, как писали наши газеты. Хотя, вообще, Германия не имеет вкуса. Я видела фильм „Дефа“...

Нет, она некрасивая! Нет! А я очень большое внимание обращаю на эстетическую сторону.

Мне очень не понравился их спектакль на малой сцене, как они называют наш концертный зал. Это про двух сестер. А про кого? Нет, это не Электра. Ну, чего вы меня учите! Ну, вот, где кричит эта Тина Кобахидзе? Да, да, „Медая“. Нет, нет, мы, грузины любим строгость. Вот, греческая актриса играла „Антигону“... Как не „Антигону“? „Электру“? Ну, все равно, да, да, Папутанасия! Какая женственная, строгая. Папатанасия? Ну, какая разница. А Тина мне не нравится.

Мадлена Мchedлидзе все время отдыхает. Вот и сохранилась женщина. Мне сказали, что она отдыхает шесть месяцев в году, такой режим. Тоже проститутка. Была любовницей Бакрадзе Мелитона. А вы что, не знали? Ну, и что, что из приличной семьи. Все они проститутки...

ისევ ჩაიქროლა ცარიელმა მატარებელმა მორზეს კაკუნით:
„ქო-ლე-რა! ქო-ლე-რა! ქო-ლე-რა!“ ზღვა ნაცრისფერია და

მოქუფრულ პორიზონტს ერწყმის. ნავი, წერტილივით რომ მოჩანდა ზღვაში, ახლა ნაპირს მოუახლოვდა და ორი კაცი დავინახე. ე-პეი, ადამიანებო, გვიყვარდეს ერთმანეთი! ე-პეი, ხმა გამეცით ვინმემ!

არა, მე არ ვწერ მუზეუმისთვის. ჩემთვის ვწერ, იმისთვის, რომ როდესაც გადავიკითხავ, შევამოწმო, სწორად ვცხოვრობ თუ არა, სად ვუშვებ შეცდომებს, სად ვღალატობ საკუთარ ოცნებას, სად ვიჩენ ხოლმე სისუსტეს და ვკარგავ ჩემს მიზანს. ვწერ იმისთვის, რომ გამუდმებით, ყოველ წუთს შევძლო გახსენება იმ კარგისა და ცუდისა, რაც ცხოვრებაში გადამხდომია. ვწერ, რომ თვალი გავადევნო იმას, თუ რას და როგორ ვაკეთებდი მაშინ, როდესაც პირველმა ადამიანმა, ამერიკელმა ფეხი დადგა მთვარეზე, რას ვაკეთებდი იმ დროს, რაზე ვფიქრობდი, რაზე ვოცნებობდი?

უკვე გაეჭაღარავდი, თმაც თითქმის აღარ შემრჩა. ვგრძნობ, რომ ის ნელ-ნელა, აუჩქარებლად მეპარება. ეს ბანალურია, სამაგიეროდ – უტყუარი. ხშირად შიში მიპყრობს, მაგრამ ვცდილობ, ფიქრები მოვიშორო და ოცნებას ვიწყებ იმაზე, რაც ჯერ არ გამიკეთებია. ვცდილობ, სიხარულით განველო ჩემთვის განკუთვნილი ცხოვრების მონაკვეთი და სხვებს, ჩემს ახლობლებს რაიმე სარგებელი მოვუტანო.

როდის ვიღებ ცხოვრებისგან სიამოვნებას? როდესაც რეპეტიციას ვატარებ, მაშინ ბედნიერი ვარ. ბედნიერი ვარ, როდესაც ჩემთან შინ სიმშვიდეა და ყველაფერი რიგზეა, ბედნიერი ვარ, როდესაც ვთხზავ, ვწერ, ვხატავ, რაღაცას ვქმნი (რა პათეტიკური ნათქვამია!). რისთვის გავჩნდი ამ ქვეყანაზე? იმისთვის, რომ ჩემი ცხოვრების წიგნი დავწერო და მოვკვდე. ჩემი დღიური ძალიან უბრალოა, ჩვეულებრივი და ჩემს გარდა არასდროს არავის დააინტერესებს, ისევე, როგორც ჩემი ცხოვრება. არ ღირს მისი გამოგონება.

ყოველი პრემიერა სირბილია დაბრკოლებებით, ბარიერების გადალახვა. სწორედ ამ პერიოდში ხდება სპექტაკლის ფორმირება. იქამდე კი სპექტაკლის ცალკეული ნაწილები მზადდება. ჩვენ სამხატვრო საბჭოს და სამინისტროს ბარიერებს უნდა გადავახტეთ, ასევე, პრემიერის ბარიერს, როდესაც „მაყურებელზე ვთამაშობთ“ სპექტაკლს. ბარიერზე ეს ხტომა-თამაში საშინლად განერვიულებს. ჭკუიდან გშლის, მაგრამ სწორედ ის აძლევს სპექტაკლს ძალას, ანდა პირველსავე ნახტომზე გატეხინებს კისერს. დღეს დაბრკოლებებით სირბილი ა. ჩხაიძის „ხიდისთვის“ უნდა დაიწყოს. ის, რაც რეპეტიციების პერიოდში ახლობელი იყო ჩვენთვის, ახლა შორეული, უცხო, განყენებულ-აბსტრაქტული გახდება; ამ პერიოდში დადგინდება ნამუშევრის ნამდვილი ღირებულება, გაირკვევა, რამდენად ნათლად იკითხება სპექტაკლის იდეა, საზრისი, დადგინდება ხელოვნების ხარისხი. იმას, რასაც რეპეტიციებზე ვაკეთებდით, ახლა შორიდან შევხედავთ. სპექტაკლი საკუთარი ცხოვრებით დაიწყებს ცხოვრებას, ანდა ისე მოკვდება, რომ დაბადებასაც ვერ მოასწრებს. ეს იქნება მკვდრადშობილი ნაყოფი. ნეტავ, რა ბედი ელის „ხიდს“?

აი, ხტომაც დავიწყეთ. გადავახტით პირველ ბარიერს (ცოტათი შეგვაქეს), მეორესაც ვახტებოდით, მაგრამ ვერ შევძელით: უფლება არ მოგვცეს, სპექტაკლი მაყურებლისთვის გვეჩვენებინა. რატომ? თავიდან ძალიან კარგად მიიღეს, ბევრი აქეს სპექტაკლის მხატვრული წყობა, მისი იდეური სიმახვილე. სამინისტროს წარმომადგენელთა გუნდი მღუმარედ იჯდა. დიდხანს ცდილობდნენ მათ დაყოლიებას, რომ აზრი გამოეთქვათ, მაგრამ უარზე იყვნენ. ბოლოს, მაინც გამოვიდნენ სიტყვით და პოლიტიკური კუთხით გაანადგურეს სპექტაკლი: — რატომმა ზარების რეკვა ფინალში? ვისი მისამართით რეკავენ ზარს? უცებ, ავეყირდი. დაიწყო სკანდალი, რომელიც ორი საათი გაგრძელდა. იმან გამაცოფა, რომ ეს კონტრ-განწყობილი ტიპები ჩემგან იცავდნენ საბჭოთა ხელისუფლებას! ისინი

სპექტაკლის მხატვრულ ღირებულებას აღიარებდნენ, მაგრამ მიაჩნდათ, რომ იგი არ იყო მართებული პოლიტიკური თვალსაზრისით, რომ იყო დეკადენტური, პესიმისტური და არ ენმთანებოდა პარტიის პოლიტიკას. ეს იყო ზუსტად ის, რის მიტანასაც ვცდილობდით მაყურებელამდე, არადა, ეს ყველაფერი ცხოვრებაში, ჩვენს განხილვაზე მოხდა! სპექტაკლი არ გაუშვეს, უფლება არ მოგვცეს.

ორშაბათს კულტურის მინისტრი პარტიის ცენტრში მარტო იჯდა. მას, რატომღაც, ხელში პიესის რუსული ეგზემპლარი ეჭირა. ასევე, ცალკე იჯდა ჩემი ერთ-ერთი მეგობარიც. ისეთი ვითარება შეიქმნა, თითქოს დაჭერას მიპირებდნენ. არავინ მელაპარაკებოდა. განხილვის შემდეგ მოგვთხოვეს, ზარები და დანარჩენი „აქცენტები“ მოგვეხსნა. ვისი მისამართით რეკავს ეს თქვენი ზარი, საბჭოთა ხელისუფლების?! – გვეკითხებოდა განრისხებული მინისტრი.

როგორ იქცა სპექტაკლი და ცხოვრება ერთ მთლიანობად! ცხოვრებაში ზუსტად ის მოხდა, რის წინააღმდეგაც იყო მიმართული სპექტაკლი! სპექტაკლი არ გაუშვეს. ჩემი ელექტროსაპარსი გადაიწვა, მას ისევე ასდის დამწვრის სუნი, როგორც „ხილს“. ამჯერად ცკ-დან გვამოწმებდნენ. კვლავ ბოხოქრობდა ჩემი ერთ-ერთი მეგობარი და ჩემგან იცავდა საბჭოთა ხელისუფლებას. სერგო ზაქარიამე ყოველგვარ გადაკეთებას თანხმდებოდა. ისტერიკა დამემართა. მერე კი, უცებ, ყველაფერი სულერთი გახდა ჩემთვის. სული ამომგლიჯეს. ბუზიდან სპილო შექმნეს. აი, ვინ არიან ძლიერნი ამა სოფლისა! ჯანდაბამდეც გზა ჰქონიათ!

„ხილს“ პრემიერამ უღიმღამოდ ჩაიარა, დღესასწაული არ გამოვიდა, მაგრამ რატომ – ვერ გამოვიცხადებ. ცუდი სპექტაკლია? არა, ცუდი არ არის. მე მგონი, კარგა ხანია, არ დამიდგამს სპექტაკლი, ასე ზუსტად რომ გამოხატავდეს აზრს. იზა და ეროსი კარგად თამაშობენ, როგორც ნამდვილი ოსტატები. სულ მცირე ეპიზოდებიც კი დასრულებულ სახემდე მიჰყავთ. ამ ეპიზოდებში კი დააყვადებული სოციალიზმის დროის პატარა ადამიანების ტრაგედიები მოცემული, თავისი სევდითა

თუ სიხარულით. კარგი სპექტაკლია, მაგრამ მაყურებელთა დარბაზის გამოძახილს ვერ პოულობს. ჩვენს ბურჟუაზიულ მაყურებელს თეატრში არ აინტერესებს ადამიანის ბედი. მათ მიაჩნიათ, რომ თეატრი ბალაგანი უნდა იყოს, სადაც ფიქრი არ არის საჭირო, სადაც აუცილებელია, ფულის შოვნის პრობლემას მოსწყდე და გაერთო, როგორც წინათ მილიონერი ვაჭრები ერთობოდნენ ხოლმე. რაში სჭირდებათ მათ ცხოვრებაზე, პატარა ადამიანებზე დაფიქრება? ისინი ისედაც კარგად გრძნობენ თავს ამ საზოგადოებაში. მე კი ამ სპექტაკლს დავარქმევდი: „მოკლეს გოგონა“. მინდოდა, მეამბნა იმის შესახებ, თუ რა უმოწყალოდ ჩაკლეს გამომძიებელ-გოგონაში რწმენა, რომ საბჭოთა ხელისუფლების კანონი წმიდათა წმიდაა. მიხაროდა, რომ ჩემი აზრი დღითი დღე კონკრეტული ქმედება-ქცევით ივსებოდა. ბევრი რამ კარგიც დაიბადა. რა სასიხარულოა იმის შეგრძნება, თანდათან როგორ ხდება ქცევის, მხატვრული სახის თუ სპექტაკლის ცალკეული ნაწილების მეშვეობით აბსტრაქტული აზრის რეალიზება. აი, თუნდაც დამლაგებელი ქალი ავიღოთ. რა მშვენიერია კომპოზიტორობა, შეთხზვა! ამისთვის ღირს სიცოცხლე! ერთი რამაა ცუდი — როდესაც შენი აზრები და განცდები არავის სჭირდება, როდესაც კონტრრევოლუციონერები იმ ხელისუფლებას იცავენ, რომელიც შესწორებას, გაცოცხლებას ითხოვს. აღმოჩნდა, რომ ამ ბანდიტურ საზოგადოებაში, სახელად სოციალისტურში, ჩემი მოწოდებები არავის სჭირდება. და, რაც ყველაზე მთავარია, ავტორიც ამტკიცებს, რომ მსგავსი არაფერი დაუწერია. ანდა, აი, თუნდაც, ავიღოთ უმაღლესი საბჭოს შენობაში გამართული საქალაქო პარტიული კონფერენცია. იქ სრულიად ზედმეტად ეგრძნობდი თავს. ნამდვილი კომმარი იყო. უამრავი ხალხი შეკრებილიყო და რაღაცას ლაყბობდნენ, უფრო სწორად, ვიდაცის მიერ წინასწარ გამზადებული ტექსტის მიხედვით კითხულობდნენ ყოველგვარ სისულელეს, იმეორებდნენ იმას, რაც ყველა გაზეთში წერია. ერთმანეთს არავინ უსმენდა. რა აზრი ჰქონდა?! ხელისუფლების რესპუბლიკური პირამიდა მსუქან-მსუქანი ჩინოვნიკებისგან შედგება, რომლებსაც არაფერი

ანტერესებით, გარდა თავისი ადგილის, თავისი სავარძლის კეთილდღეობისა. აი, სწორედ ამის შესახებ მინდოდა დამედგა სპექტაკლი! ეს სოცბურჟუები ჩუმ-ჩუმად ლანძღვენ სისტემას, სინამდვილეში კი კარგად წოვენ მას, ამ დრომოჭმული ფენომენის ყველა პრივილეგიით სარგებლობენ. ყველანი საკუთარი კეთილდღეობის მოწყობით არიან დაკავებული: აგროვებენ სიმდიდრეს, იბენენ ბრილიანტებს და მიწის ნაკვეთებს სააგარაკოდ, მიწაში მარხავენ ოქროულობას... ნასვამი ეროსი ასეთივე ნასვამ დელეგატებს შუა იდგა. მათ შორის იყვნენ მსახიობები, კომპოზიტორები, მწერლები. რა უნდოდათ მათ აქ, ჩემი ჩათვლით, რა ესაქმებოდათ?! სულ არ გვედარდებოდა ეს კონფერენცია, არავინ იცოდა, რა საბაბით გაიმართა და რა უნდა გადაეწყვიტა მას. მთავარი იყო ბუფეტი: ზიზილალა, ზუთხი, ლუდი. ეს იყო გრანდიოზული ფარსი, რომელიც შუა საუკუნეების მისტერიებს წააგავდა. ყველაფერი წინასწარ იყო დადგმული, რეპეტიციაგავლილი, შტამპად ქცეული და, ამიტომაც, — ყალბი. მეც ხომ ზუსტად ამაზე მინდოდა დამედგა სპექტაკლი „ზიდი“, მაგრამ ვინ მომცა ამის საშუალება?! აკი, ეელოდი კიდეც, რომ უცებ, ამ ფარსის ბოლოს, საიდანაც ზემოდან მოულოდნელად ჩამოჰკრავდნენ ზარს! ბოლოს წმინდა გიორგი შემოვიდოდა და თავისი წმინდა შუბით განგვემირავდა ყველას!

მეიერჰოლდი ყველა სცენურ ამოცანას რომელიმე გარკვეული ზერხით წყვეტდა (გროტესკი, ტრაგიკული ფარსი, პათეტიკური რომანტიკა და ა. შ.), მას რეპეტიციაზე განწყობისათვის შემოჰქონდა მუსიკა, ქმნიდა შესაფერის გარემოს, მსახიობზე ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა (ანათებდა მას, სხვადასხვა კოსტიუმს აცმევდა, იყენებდა კუბებს, კიბეებს და ა. შ.).

ცა მოქუფრულია, სულ მთლად დაგმანული. რა იმალება ამ საფარველს მიღმა? მზე, მზიარული ღრუბლები, ვარსკვლავები

დღისითაც კი. და სილაუევარდე! ქალაქს – მთებისგან შემდგარ ამ დიდ ქვაბს, გულისგმაწვრილებელი, ლექივით მღვრიე ხუფი ადგას, რომელიც აწეება ქალაქს, ადამიანებს.

ჩემთანაც შინ რაღაც რუხი, მღვრიე ჩამდგარა. თეატრშიც ასეა. გულიც ამღვრეული მაქვს, იმედიც – არაფრის. ირგვლივ ყველაფერი დღევანდელი ცასავით მღვრიეა და რუხი...

ცულ სპექტაკლს ვუყურებდი და ვფიქრობდი: რისთვის არსებობს თეატრი? თანაც, ის კი არ არის საქმე, რომ ცული სპექტაკლია, არამედ საუბარია პრინციპზე. ეს სპექტაკლი არ უნდა გამოეშვათ, არ უნდა ეჩვენებინათ. თუკი თეატრი არ გაოცებს, არ გახარებს, არაფერს აღმოგაჩენინებს, გულს არ გადაგიშლის, არ გაიძულებს, სიხარულისგან გაოცდე, არ გაღელვებს, სახტად არ გტოვებს, მაშინ რისთვისღა არის ის საჭირო?!

თეატრის შესახებ თეორია იმისთვის კი არ გვჭირდება, რომ მისი რეცეპტების მიხედვით შევექმნათ, არამედ იმისთვის, რომ შევამოწმოთ და შევასწოროთ ის, რაც უკვე გაკეთებული გვაქვს. არ შეიძლება, შემოქმედებითი მომენტი კანონით, წესით შემოიფარგლოს. ქმნიდე – ნიშნავს გრძნობდე! წარმოსახვით, გრძნობებით, შეგრძნებებით ბოობქრობდე, ინტუიციურად ძერწავდე და არ ფიქრობდე იმაზე, შეიძლება ეს თუ არა.

სტუდენტებმა ინსტიტუტის ღერეფანში ფოთლებისგან შექმნილი „სურათების“ გამოფენა მოაწყვეს. საინტერესო გამოვიდა!

მეორე კურსი – ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდის პრაქტიკული წვდომის პერიოდი. საგამოცდოდ არაფერი უნდა კეთდებოდეს, ყველაფერი სარეპეტიციო მეთოდის არსის შესასწავლად უნდა გაკეთდეს.

დღეს ჩვენი თეატრი ჰგავს დამტკრულ მანქანას, რომლის ყველა ნაწილი უვარგისია.

ყურადღება არ უნდა მივაქციო იმ საზიზღრობას და სისაძაგლეს, რომელიც მოდებულია მთელ თეატრში. პოეზიის სამყაროში უნდა შევძლო დარჩენა. ეს არსებობის ერთადერთი გზაა. ყველაფერი დანარჩენი კი მოსაშორებელია, გადასავადები. ჩვენი თეატრი შემოქმედებით კი არ არის დაკავებული, არამედ ურთიერთობების გარკვევით. არ შეიძლება, მათ ჭუჭყიან ენებათა თამაშში ჩართვა. ისინი საძაგლები არიან, მაგრამ მე კიდევ უარესი ვარ, როდესაც მათ სისაძაგლეში „ვფართხალებ“. ყველაფერი ძალიან მარტივია: წინ, მშვენიერებისაკენ! — როგორც ჩემი ცხოვრების გარიჟრაჟზე, დასაწყისში იყო...

წადი, გაეცალე აქაურობას!

დილის ექვსი საათია. ქუჩაში თითქმის ბნელა. ისმის, მეეზოვეები როგორ გვიან ქუჩას. ყოველ საათს თავისი ხმაური აქვს.

ჩემი დადგმული სპექტაკლები შვილებივით არიან ჩემთვის. ზოგიერთი მათგანი საყვარელი, ღვიძლი შვილივითაა. მათზე ვღელავ და ვცდილობ, დავეხმარო, რომ დროთა განმავლობაში არსი არ დაკარგონ. ასეთებს მივაკუთვნებ „ფუჩიკს“, „ესპანელს“, „ლოქტორს“, „კოპოუტს“, „ჭინჭრაქას“, „ანტიგონეს“. სხვები კი უკანონო შვილებივით მყავს. ვისგან არიან — არ მახსოვს. ისინი საღდაც სხვაგან, სხვა დედებთან ერთად ცხოვრობენ. არ მიყვარს ისინი, მათთან არავითარი გრძნობა არ მაკავშირებს. ესენია „კიკვიძე“, „ირკუტსკის ისტორია“, „ლირი“. საზიზღრები არიან, სულ არ მგვანან.

გუშინ, უცებ, „ურმის“** რეპეტიციაზე სერგო ზაქარიამემ დაიწყო საუბარი იმაზე, რომ თეატრმა თავისი დანიშნულება დაკარგა, რომ ჩვენ არამზადებისა და ძმათა მკვლელებისთვის

გვიწევს მუშაობა; რომ მაყურებელი გაიძვერად, აფერისტად, მძარცველად, მატყუარადაა ქცეული და რომ მისი სურვილია, დადგეს რამბასთან და ეს ყველაფერი სპექტაკლის დროს პირისპირ უთხრას მაყურებელს. მე კი შევეცამათე და ვუთხარი, რომ თეატრი საქართველოსთვის ტაძრად უნდა იქცეს, სადაც ადამიანის და საზოგადოების იდეალების მიმართ რწმენასა და სიყვარულს ინახავენ; რომ ჩვენ მღვდელთმსახურნი უნდა გავხდეთ, რომლებიც ერს მაღალ იდეალებს შეუნარჩუნებენ. თეატრი – კუნძულია ქაოსში, რომელსაც თანამემამულეები განსაცდელისა და უბედურების ჟამს მიადგებიან ზოლმე. თეატრი დამცველია ყოველივე იმისა, რაც ერს აქვს საუკეთესო, სუფთა, კეთილი და რაინდული. თეატრმა მკვლელს უნდა უქადაგოს, რომ მკვლელობა ცოდვაა, რომ გარყვნილება უბედურებაა, ღალატი – თავის მოჭრაა. მაგრამ ამ თეატრალური ქადაგების წარმოთქმა საინტერესო თეატრალური ფორმის, თეატრალური თამაშის მეშვეობით უნდა ვისწავლოთ და არა რამზიდან. უწინარეს ყოვლისა კი, თავად თეატრი უნდა იყოს მართალი და უცოდველი, მორწმუნე. უბედურებაა, როდესაც გარყვნილი კაცი გიკითხავს მორალს.

მთელი რაიონი ჩაბნელებულია. სანთელი მინთია. და არაფერია აქ პოეტური. უბრალოდ, სადღაც რაღაც გადაიწვა. მაგრამ სანთლის შუქზე უკეთესად მეფიქრება, მეოცნება. მიყვარს, როდესაც სანთელი ანთია. რატომღაც, ბავშვობა მაგონდება. ღამის პირველი საათია. რა იქნება ხვალ? რით იქნება ეს „ხვალ“ განსხვავებული „დღეს“-გან? საშინლად მომაბეზრებელია, როდესაც ყველა დღე ერთმანეთს ჰგავს.

* ი. ფუჩიკი „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, 1951 წ. – რუსთაველის სახ. თეატრი; დ. ფლეტჩერი „ესპანელი მღვდელი“, 1954წ. – რუსთაველის სახ. თეატრი; ბნ.უშიჩი „ფილოსოფიის დოქტორი“, 1956წ. – რუსთაველის სახ.

თეატრი; პ.კოპოუტი „როცა ასეთი სიყვარულია“, 1959წ. – რუსთაველის სახ. თეატრი; გნახუცრიშვილი „ჭინჭრაქა“, 1963წ. – რუსთაველის სახ. თეატრი; ჟ. ანუი „ანტიგონე“, 1968წ. – რუსთაველის სახ. თეატრი;

** ო. იოსელიანი „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, 1969წ. – რუსთაველის სახ. თეატრი.

დორიანი ჯიუტად არ გამოდის თავისი კაბინეტიდან, რის გამოც სერგოსთან ფრთხილი შეჯახებები უწყევს. ისინი ეჯავგურებიან ერთმანეთს. ყველა სადღაც გაძრომას ცდილობს და ხელს იკერევენება. კაცი დილიდანვე ამ ჭეჭყვაში ხვდება. ტროლეიბუსში უკანასკნელ არაქათს გამოაცლიან და ასეყოველი მხრიდან დაპრესილს, დანიშნულების ადგილამდე მიიტანენ. დააღწევ თუ არა თავს და ტროლეიბუსიდან გადმოხტები, მაშინვე გადასასვლელთან მწვანე ფერის მოლოდინში შექუჩულ ხალხს შეუერთდები. ასეა ოპერასთან. მერე კი, ყველანი ერთად, ცხერის ფარასავით, მუჯღუგუნების კვრით და ერთმანეთის ფეხზე დაბიჯებით ქუჩას გადავრბივართ. ხელფასის დღეებში მოლარის ფანჯარას, სასაუზმისა თუ მაღაზიის დახლებს მივეჯარებით ზოლმე. კინოს სახლის შესასვლელთანაც ხელჩართული ჩხუბი და ჭყლეტაა ატეხილი – იქ უცხოური ფილმის ჩვენებისას შიშველი ქალები ჩნდებიან ეკრანზე. ცკ-ს კომენდატურასთანაც ათასობით ადამიანი მოურიდებლად ჯგლეტს ერთმანეთს. ეჯავგურებიან პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. ჯგლეტაა დიდების კიბეზეც, სადაც ორდენებს, წოდებებს და უფასო აგარაკებს არიგებენ; ისეთივე ჯგლეტაა, როგორც მეტროს ესკალატორსა თუ უნივერსიტეტის კიბეებზე. ზოლო კარიერის, დიდების, კაბინეტების, თანამდებობებისა თუ ნაირნაირი გამორჩენის კიბეები კი ნამდვილი ჯუნგლია. აქ მტაცებელთა კანონები ბატონობს: ვინც უფრო ძლიერია, ის ცოცხლობს, წინ მიიწევს და იმარჯვებს. იმისათვის, რომ ამ

ჯაჯგურში როგორღაც გაძერე და მალა ახვიდე. კიბიდან ვილაც უნდა ჩამოავდო. ეს კანონია, რომელიც ყველამ იცის, მაგრამ ყველას როდი შეუძლია, ამას გაუძლოს. ზოგი თავის ახლობელს უხეშად, ღიად ჰკრავს ხელს, ზოგიც – „თავაზიანად“, ინტელიგენტურად და იქვე მოიბოდიშებს კიდეც თავისი მხეცური საქციელის გამო. ამ ვიწრო, უმოაჯირო კიბეზე ათასობით ადამიანია თავშეყრილი. ყველა ზვეთკენ მიისწრაფვის, ერთმანეთს ხელს ჰკრავს, ეჯახება, ეჯაჯგურება, გზას იკაფავს, წინ მიძვრება, თავის გატანა უნდა, რომ თუნდაც ერთი საფეხურით მაღლა ავიდეს, თან – ყველა ერთად. კიბე ყანყალებს, განსაკუთრებით, ზედა ნაწილში. ჯოჯოხეთური ბრბო კი კრუნჩხვა-კრუნჩხვით ცდილობს აძვრეს მაღლა – ნაცნობობით, ვილაცის დაშინებითა თუ წალაქუცებით, ფეხით ანდა შავმინებიანი სახელმწიფო მანქანებით პირდაპირ წითელ შუქზე მიდიან. რაც უფრო მაღალია კიბე, მით უფრო ხშირად ავიწყდებათ ნაცნობებისთვის საღმის მიცემა და ხელისკერით აგრძელებენ აღმასვლას. მაღლა კი ღიღხანს ვერ გაჩერდები – ძნელია, გაუძლო ამ გაწვე-გამოწვევასა და ადგილის დაკარგვის შიშს. იქ სულიერებისგან სრულიად დაცლილი გარემოა. იქ ყვირიან, ილანძღებიან, კაბინეტებში ბოროტად ჩურჩულებენ, ჭორაობენ, ინტრიგებს ხლართავენ, ლოზუნგებს ისვრიან, მასებისთვის ბრძოლა აქვთ გაჩაღებული, საკუთარი თავით ტკბებიან, ყოვლისმცოდნეობას იჩემებენ..

მედლა ჩახავამ მითხრა: ნუ მიაქცევ ყურადღებას, შენი საქმე აკეთე და მეც დამაკავე. მათ სინდისიც დაკარგული აქვთ და მუშაობის სურვილიც.

შვილიშვილი ეკითხება ბებიას:

– ვინ აღმოაჩინა კომუნიზმი, ბოლშევიკებმა თუ მეცნიერებმა?

– ალბათ, ბოლშევიკებმა. მეცნიერებს რომ აღმოეჩინათ, ისინი ჯერ ძაღლებზე გამოისცდიდნენ.

დღეს პრემიერაა. მაყურებელთა დარბაზში ეზივარ და სცენას უყურებ. სცენაზე დგას ღეკორაცია, რომელიც ჩემი მოფიქრებულია. ირგვლივ სიჩუმეა. გავა რამდენიმე საათი და დარბაზიც ხალხით შეივსება, ჩემს მიერ მოფიქრებულ სასცენო დანადგარზე კი სასწაული მოხდება, დაიბადება ცხოვრება, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს. ცარიელი დარბაზი დადარაჯებული ელოდება სასწაულს, მაგრამ მოხდება კია ეს სასწაული?

პროფესიულ ხელოვნებაში 1949 წელს დავიწყე მუშაობა. პირველი ათწლეული „კოპოუტის“ დადგმით დასრულდა, მეორე ათწლეული – „ფედრათი“. რალაც შეიცვალა. ცხოვრებისეული გამოცდილება მომემატა, განცდების მარაგიც უფრო მრავალფეროვანი გამიზდა. შესაძლოა, უფრო ნათლად, მკაფიოდ მოჩანს სამყარო და ადამიანები, საზოგადოება და ის კანონები, რომლებიც ამ ყველაფერს წარმართავს. პრობლემებიც მეტად გამოიკვეთა, ისინი უფრო თვალსაჩინო გახდა. ჩვენი საქმის მრავალ კანონს არა მხოლოდ გონებით, არამედ გულით, გრძნობებით ჩაეწვდი.

მაგრამ შემოქმედების კანონების წვდომა და გამოცდილების მიღება სულაც არ არის იგივე, რაც ნაწარმოების შექმნა. ნაწარმოების შექმნა ყოველთვის ნულიდან უნდა დაიწყო. არაფერი ვიცი. ხომ შეიძლება ნაწარმოები, შემდგომ ერთ მთლიანობად ქცეულ ცალკეულ ნაწილთა შემთხვევითი თანხვედრითაც გამოვიდეს; რამდენჯერ ყოფილა ასე, ზოგჯერ მაშინაც კი, როდესაც შემქმნელმა მაინცდამაინც არც უწყის, რას იქმს. შეიძლება, ძალიან კარგადაც იაზრებდე და აგებდე, მაგრამ თუკი არ მოხდება ნაწილთა ჰარმონიული თანხვედრა, რომელიც აუცილებელია სწორედ ამ ნაწარმოებისთვის, სცენაზე ვერ დაიბადება ცხოვრება. ცხოვრება რომ დაიბადოს, სპექტაკლმა საკუთარი ცხოვრებით რომ დაიწყოს ცხოვრება, არანაკლები ძალისხმევით საჭირო, ვიდრე იმისთვის, რომ ცილიდან წარმოიქმნას ახალი სიცოცხლე. ჩემი „ფედრა“

აგებულია, მაგრამ სცენაზე ვერა და ვერ დაიბადა ამ ქალის საშინელი დაავადება — ავზორცობა, თავისი გერისადმი აკრძალული სიყვარულის ნაყოფი, მიზეზი მთელი ტრაგედიისა და, ამის გამო, არაფერი გამოდის. ზინას არ ძალუძს, შექმნას და გადმოსცეს ავზორცობა.

რამდენი სპექტაკლი მაქვს დადგმული, მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე მათგანი დაიბადა ცოცხალი: „ფუჩიკი“, „მშვიდობის კუნძული“, „ესპანელი“, „მეექვსე სართული“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“, „ანტიგონე“, შეიძლება კიდევ „ამბავი სიყვარულისა“.* თითოეულ მათგანს თავისი საკუთარი ბედი აქვს, რომელიც სხვას არ ჰგავს. კიტა ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისაში“ თავისი განუმეორებელი ცხოვრება იყო. როგორც ა. ფეროსმა¹ მითხრა: „იქ ყველა რაღაცას ფაციფუტობდა, ღელავდა, თავისი საქმით იყო დაკავებული, თითოეული მათგანი ცდილობდა, მიეღწია რაღაც საკუთრისათვის, სხვისაგან განსხვავებულისთვის“. მაგრამ ყოველ ჯერზე რატომ არ იბადება სცენაზე ასეთი სამყარო? მე ხომ უკვე სცენური ცხოვრების შექმნის ყველა კანონი ვიცი? ალბათ, იმიტომ, რომ შეუძლებელია, ქმნიდე კანონების მიხედვით. აუცილებელია, გრძნობდე, გქონდეს „გავარვარებული“ წარმოსახვა და უდიდესი სურვილი და უნარი იმისა, რომ დაინახო და გამოძერწო ცხოვრება. მერე კი, კანონების მიხედვით შეგიძლია შეასწორო, შეიტანო კორექტივები, მოაცილო ყველაფერი ზედმეტი. ქმნა, დაბადება — პოეზიაა, ვერ ხვდები, საით მიყვარხარ. ეს — მაგიაა, გასხივოსნება. აქ უადგილოა ფორმულა. განა შეიძლება, ბავშვი ფორმულით გააჩინო? ეს არაჩვეულებრივი გრძნობაა ძიებისა, არაჩვეულებრივი ლტოლვაა დაბადების წამისკენ, ტკობის, ენების წამისკენ, ეს ცეცხლია, მთელ შენს ფსიქიკასა და სხეულში აგიზგივებული. მხოლოდ უზომო ტანჯვისა და სიხარულის გავლით შეიძლება, ამ წამს მიუახლოვდე. მიახლოებისას კი შინაგანად გრძნობ, რომ სასწაული მალე მოხდება. შენს გარდა ჯერ არავინ იცის ეს, არავინ იცის, რომ ახალი ცხოვრების დაბადების შინაგანი მღელვარებით ხარ გაცისკროვნებული.

¹ ფეროსი ანატოლი (ნათან) (1925-1987), რუსი თეატრის რეჟისორი, პედაგოგი.

ამის შესახებ არავის ეუბნები და ელოდები, წეალობ, გული გელევა. რაც მეტად დამალავ სხვებისგან საიდუმლოს, მით მეტი წარმოსახვითა და ძალით აივსება მომავალი სპექტაკლი, მით უფრო მდიდარი მომავალი ექნება მას. ყველასთან მაშინვე რომ გადმოაფრქვიო ყველაფერი, შეიძლება, ამ საუბრებსა და სხვების დარწმუნებაში დაკარგო კიდეც ის, რაც შენშია. ეს საიდუმლოა, თრთოლაა მოლოდინისა. რა ტკბილი, რა ნეტარია ეს წამი! რაოდენ საწყენია, რომ რაც უფრო გემატება ასაკი, რაც უფრო მეტ კანონს ჩასწვდები და უფრო ბევრს და უკეთესად საუბრობ მათ შესახებ, მით უფრო იშვიათად იბადება შენი ენებებითა და სურვილებით აღსავსე სასწაული, რომელიც არ ემორჩილება კანონებს. ალბათ, სიცოცხლის ბოლოს კანონების ამარაღა რჩები და გამოცდილ მოხუც იურისტს ემსგავსები. შექმნა სამყარო — აი, რა არის ბედნიერება! რად მინდა კანონი, თუკი იგი შეთხზვის, გამოგონების ტკბილ-ნეტარ წუთებს დაამუხრუჭებს. თუ დაკარგული გაქვს ახლის გამოგონების უნარი, ე. ი. დაგვიწყებია, რას ნიშნავს, იყო შეყვარებული და შექმნა პიესის, სპექტაკლის ცხოვრება. არავითარი კანონი არ გიშველის. განა სიყვარულმა იცის კანონი?! მხოლოდ იმ ყველაფრის სიყვარულს, რაც შენს ირგვლივაა — სიცოცხლის, ადამიანის, ღრუბლის, ყვავილის, მაცვლის, ლამაზი ქალის, კარგი გაცვეთილი წიგნის, საღებავის, წებოს, ხის თუ ქარის, ჰაერის თუ ღიბილის, კოცნის თუ ამოოხვრის სიყვარულს, იმ საზოგადოების სიყვარულს, რომელშიც დაიბადე და ცხოვრობ, იმის შეგრძნებას, რომ შეგიძლია, ეს საზოგადოება ოდნავ მაინც გააუმჯობესო, მასზე გარკვეული გავლენა მოახდინო და აამაღლო — აი, მხოლოდ ამას ძალუძს, დაბადოს სპექტაკლი, რომელზეც ივლის მაყურებელი. თუკი ჯერ კიდევ შერჩენილი გაქვს ცხოვრების სიხარული და შეგიძლია, როგორც ბავშვობაში, გაცდე ცხოვრებით, ნუ დაკარგავ იმედს — ალბათ, კიდევ შეგწევს უნარი, რაღაც შეთხზა.

ასეთი ფიქრებით ვიყავი გართული, როდესაც ნინელის საფლავთან ვიჯექი და გულის სიღრმეში ვესაუბრებოდი მას. არ შეიძლება, მოკვდე შენთვის განკუთვნილ დროზე ადრე.

ეს ცოდება. რამდენი რეჟისორია ირგვლივ, რომლისთვისაც დადგმა მოსაწყენია და უინტერესო. საბრალონი! მათ ყოველთვის გამოსდით სპექტაკლები და ისინი კმაყოფილნი, მუდამ კმაყოფილნი არიან.

• ი. ფუჩიკი „ადამიანებო, იყავით ფეხზე“ 1951წ. — რუსთაველის სახ. თეატრი; ვ. პეტროვი „მშვიდობის კუნძული“ 1953წ. — თეატრალური ინსტიტუტი; დ. ფლტჩერი „ესპანელი მღვდელი“ 1954წ. — რუსთაველის სახ. თეატრი; ა. ჟერი „მეექვსე სართული“ 1958წ. — თეატრალური ინსტიტუტი; პ. კოპოუტი „როცა ასეთი სიყვარულია“ 1959წ. — რუსთაველის სახ. თეატრი; გ. ნახუცრიშვილი „ჭინჭრაქა“ 1963წ. — რუსთაველის სახ. თეატრი; ჟ. ანუი „ანტიგონე“ 1968წ. — რუსთაველის სახ. თეატრი; კ. ბუაჩიძე „ამბავი სიყვარულისა“ 1958წ. — რუსთაველის სახ. თეატრი.

თეატრი არ უნდა გაიყინოს ნაცნობ ფორმებში. ყოველი ახალი სპექტაკლი ახალი პლანეტის აღმოჩენაა, სადაც ცხოვრობენ ადამიანები, რომლებიც არ ჰგვანან სხვა პლანეტებზე მოხინაღრე ადამიანებს. არ შეიძლება ძველი, ნაცნობი ხერხების გამოყენება. ყოველი ახალი სპექტაკლი — ახალი სანოტო სისტემაა, ახალი თეატრალური ენა. დრამატული ხელოვნება მუსიკას უნდა ჰგავდეს, — თუნდაც, მუსიკის გარეშე მიმდინარეობდეს, — და არა ლიტერატურას. ლიტერატურა სულ სხვაა. თეატრი ზილვადი, სმენადი, ხილულ-ხატოვანი უნდა იყოს, ის შიგნიდან უნდა იბადებოდეს და არ იყოს გამოგონილი, გონისმიერი. რა ბედნიერებაა, გაუჩინარდეს საკუთარ შემოქმედებაში, ისევე, როგორც კომპოზიტორი უჩინარდება თავის მუსიკასა და ბეგრებში, რიტმსა და ტემპში; დაივიწყო საკუთარი თავი და ჩაიძირო მოვლენების, შეტაკებების, ნაირ-ნაირი ამბისა თუ განცდის სამყაროში, შეეცადო შეიცნო ისინი, გაშიფრო, დაბადო,

შეიგრძნო... გრძნობის გარეშე არ არსებობს თეატრი. თეატრი ლიტერატურა არ არის. ლიტერატურა ნიადაგია, რომელზეც აღმოცენდება თეატრის ყვავილი, მაგრამ შეუძლებელია მისი დანახვა, ის ღრმადია მიწაში ჩამალული. რა საჭიროა „რევიზორის“ დადგმა, ის ხომ ისედაც სრულყოფილია? რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, პიესაზე უკეთესი ხომ არ გამოსულა არც ერთი დადგმა?! რატომ? აქ რაღაც საიდუმლო იმალება. „რევიზორი“ უნდა წაიკითხო, ის სრულყოფილია, სცენაზე კი რაღაც იკარგება. სპექტაკლი ყოველთვის უფრო პრიმიტიულია, ვიდრე გენიალური ლიტერატურული ქმნილება. ეს იმიტომ, რომ ჯერ არ მოიძებნა შემოქმედი, რომელიც შეძლებს, ამ ლიტერატურიდან ყვავილი, ახალი ცხოვრების ყლორტი აღმოაცენოს, უდიდესი ლიტერატურა კი სიღრმეში ჩამალოს. რისთვის დავდივარ თეატრში? რომ ვნახო და შევხედე მოულოდნელს, უცნობს, გაუთვალისწინებელს. ის უკვე სცილდება ლიტერატურას და ბადებს რაღაც ახალს, ახალი ცხოვრების აქამდე ჯერ არარსებულ ფენომენს, ბადებს იმას, რაც თავად ლიტერატურაში არ არის აღწერილი. მთავარია, არ დაკარგო კავშირი, არ გაწყვიტო მათი შემაერთებელი ჭიპლარი. რისთვის დავდივარ თეატრში? იმიტომ, რომ ვნახო ცხოვრების მოძრაობა, ცხოვრების ფერი, ტემპი და რიტმი და არა იმიტომ, რომ უდიდესი მწერლის ხმამაღლა წაკითხულ სიტყვებს მოვუსმინო. თეატრი დაიბადა ტაძარსა და ქუჩაში, ექსტაზის მომენტში, როდესაც წმინდა წერილის ტექსტი და წმინდანთა ცხოვრება მორწმუნეთათვის აღარ იყო საკმარისი. თეატრი მოდის მოძრაობიდან, ქმედებიდან, განვითარებიდან, ემოციიდან.

წინასაპრემიერო აგონია. დილიდან საღამომდე მაყურებელთა დარბაზში ვზივარ, ანდა სცენასა და პარტერს შუა დავერბივარ. წივილ-კივილი, ნევროზი. საშინლად დავიღალე, არ მიყვარს ხელოვნება. სპექტაკლის დადგმა კარგი პიესის გარეშე

ნამდვილი ბოდვაა და სპეკულაცია. გუშინ ისევ ვთზხავდით ახალ სცენას. მსახიობები თვითონ წერდნენ თავისთვის რეპლიკებს, ავტორი კი იქვე იჯდა, რაღაცას ლაპარაკობდა, ბუზღუნებდა, მაგრამ ამ უმსგავსობის შეჩერებას არ აპირებდა. ყველაფერი ისე იყო, როგორც ჩაპეკთან („ეს როგორ უნდა გაკეთდეს“). ირგვლივ ნევროზული ატმოსფეროა – წივილ-კივილი, განცდები, ურთიერთშეურაცხყოფა. ნერვები ისე მაქვს დაჭიმული, როგორც სიმები გიტარაზე. და მაინც, გაუმარჯოს თეატრს! გაუმარჯოს ბედნიერ, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ, არანორმალურ, მაგრამ მაინც არსად წამსვლელ ადამიანთა ამ საშინელ ერთობას; გაუმარჯოს თეატრალური მტკრის, დეკორაციების, ათასგვარი ძველმანის, მაგნიტოფონის ფირების, გადამწვარი ფარების, მყვიალა თანაშემწეების, ჭუჭყიანი პარიკების, დაგვიანებული მაყურებლისა თუ ამძვრალი ულვაშების ამ გროვას, ჭუჭყიან კულისებსა და გამოსვლის წინ მსახიობის აჩქარებულ, მღელვარე მოლოდინს. გაუმარჯოს თეატრს, თავისი ჩავარდნებითა და წარმატებებით (ეს ჩვენზე არ არის დამოკიდებული), გაუთავებელი რეპეტიციებით, დაუგეგმავი რეპერტუარით, უროლო მსახიობებით, კულისებსმიღმა ჭორებითა და ინტრიგებით. გაუმარჯოს ქართულ თეატრს, ძალიან ნიჭიერს, ოდნავ დარდიმანდულს, ხშირად ნახევრადპროფესიულს, მაგრამ არაჩვეულებრივად თეატრალურს, მწველს, ლამაზსა და მუდამ უკმაყოფილო ქართულ თეატრს!

ტელეფონით:

„ანტიგონე“ ხომ თქვენ დადგით? თვითონ არ ამბობდით, რომ თქვენთვის სპექტაკლის ხარისხია მთავარი. ყველა მიდის გერმანიაში, ჩემი წაყვანა კი არ უნდათ. მე მგონი, ყოველთვის ამ მარო ბუცხრიკიძეზე უკეთესად ვთამაშობდი, მით უმეტეს, რომ მე და ზინა კარგად შევეწყვეთ ერთმანეთს. მე ხომ პირველი შემადგენლობა ვარ. მითხარით, რას ფიქრობთ, იმას ეჯობივარ თუ არა, ჩემთვის ამას ღიდი

მნიშვნელობა აქვს.

მარო სხვა საგასტროლო სპექტაკლებშიც თამაშობს...

ე. ი. თქვენთვის ხარისხს არ ჰქონია მნიშვნელობა. (ყვირის)

მე ყოველთვის მეგონა, რომ...

ეს პარტიუროს გადაწყვეტილებაა...

რა შუაშია პარტიურო. ეს ხომ თქვენი სპექტაკლია...

სერგო ზაქარიაძემ...

რა შუაშია სერგო. ჩვენს შორის რომელი თამაშობს უკეთესად?

თეატრში არ უნდა დაიკარგოს ეროვნული, თვითმყოფადი, სხვაგვარად იგი თავის სახეს დაკარგავს და არაეისი გახდება. თეატრში მკვეთრად, სანახაობრივად უნდა იქნას ასახული საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესები.

ძველი, გერმანული მაღალი სახლის სახურავზე კატა დასეირნობს, გერმანელი კატა. მას ჩემი ნომრის ფანჯრიდან ვაკვირდები. ქუჩაში ისეთივე წვიმაა, როგორიც ჩვენთან, თბილისში. აი, კატა კი გერმანელია, მსუქანი, ძეხვით ნაკვები. თითქმის ისეთივეა, როგორიც ჩვენთან.

ვხატავ ბორჯომის ქათმებს. ვცდილობ, მათი მოძრაობა ფურცელზე „დავიჭირო“, დავაფიქსირო. ქათმები, თუკი არ თვლებენ, სულ მოძრაობაში არიან. მათი მოძრაობები ერთფეროვანია, მაგრამ მიზანმიმართული, მშვიდი. ოღონდ, საკმარისია, ცოტაოდენი მარცვალი დაუყარო, მაშინვე წარმოიქმნება ბრძოლა, კონფლიქტი. მაშინვე გაჩნდება ძლიერი და სუსტი, ეშმაკი და გულუბრყვილო, ოღონდ, მარცვალი ცოტა უნდა იყოს.

ასევეა სცენაზეც. ისე უნდა შეძლო გარემოს ორგანიზება, რომ სცენაზე ბრძოლა, კონფლიქტი წარმოიქმნას. მაყურებელს მხოლოდ კონფლიქტი აინტერესებს. ამიტომაც დადიან, ალბათ, თეატრში. ჩვენ მხოლოდ გვეჩვენება, რომ ქათმებს უინტერესო, მოსაწყენი ცხოვრება აქვთ, უბრალოდ, მეტი ყურადღებით უნდა

დავაკვირდეთ მას. მთავარია, დაინახო ესა თუ ის მოვლენა და უცხო, უჩვეულო კუთხით შემოაბრუნო მაყურებლისკენ; ათასჯერ გაადილო ჭიანჭველას თავი და იქ სულ სხვა რამ შენიშნო, იმისაგან განსხვავებული, რასაც შეჩვეული ვართ, როდესაც შინ, ფანჯრის რაფაზე მცოცავ ჭიანჭველას ვაკვირდებით. დაინახო უცნობი კუთხით.

ქარგი იქნებოდა, მეოთხე კურსზე შემოგველო ტრენაჟის დღეები:

1. კომუნალური სამზარეულო (იმპროვიზაციები)

2. არლეკინადა

ამ ორი ხერხით შეიძლება დავამუშავოთ ნებისმიერი მოვლენა იმ პიესიდან, რომლის რეპეტიციებსაც ახლა გავდივართ; ქმედება დავზვეროთ და შევისწავლოთ ორი მიმართულებით: ყოფითი მიმართულებით – რეალისტურით, ცხოვრებისეულით (სამზარეულო) და თეატრალურით (არლეკინადა.) ბევრი რამ იქნება საინტერესო.

მეცადინეობებზე უნდა შემოვიდოთ დაკითხვის მეთოდი: გმირს უსვამენ ყველანაირ შეკითხვას პიესის მხატვრული სახეებისა და პიესაში თუ მის მიღმა მომხდარი მოვლენების შესახებ. მაგ., დაკითხონ ბიანკა და იგი დეზდემონას მკვლელობის თანამონაწილეობისთვის დაადანაშაულონ.

მე მიყვარს ჩემი ქალაქი. როდესაც მის უჩვეულო კონტურებსა და სილუეტებს ვაკვირდები, არაჩვეულებრივი ნეტარება მეუფლება. იგი შეყვარებული ჭაბუკივით მიყვარს, რომელიც ვერა და ვერ ძლება თავისი სიყვარულით. ჩემი თვალები ათასობით ელემენტიდან მხოლოდ იმას გამოარჩევს, რაც მიყვარს. დანარჩენს, ახალს, ჩქარ-ჩქარა გადავურბენ მზერით, ცვდილობ, არ შევამჩნიო.

მე მივედი ხელოვნებასთან. რამდენჯერმე შევიგრძენი მისი სუნთქვაც ჩემს გვერდით. მე და ჩემი მეგობრები მშვენიერების მქადაგებელნი ვართ და არა ბერიკები, ჩვენი სცენა კი – ტაძარია ჩემი ღმერთისა!

მსგავსება – ილუსტრაცია, ლიტერატურულობა (იშვიათი მოვლენაა საქართველოში).

სახომწო – პირობითი სახე-სიმბოლო.

თეატრობანას თამაში (მისტერიულობა). მხატვარი თეატრობანას სათამაშოდ აწყობს ადგილს და ამ თამაშში რეჟისორთან ერთად მონაწილეობს.

თეატრში მხატვარი მუდამ მიისწრაფოდა, ირგვლივ არსებული ცხოვრება აესახა, მაგრამ ამას იგი სხვადასხვა საშუალების (სისტემის) გამოყენებით ახორციელებდა.

მხატვარი ცდილობდა, ცხოვრების სარკისებური ანარეკლი, მსგავსება აესახა; ცდილობდა, სცენაზე შეექმნა ნამდვილის მსგავსი ტალღები, ცა, ჰორიზონტი, ხატავდა ხეებს, ქალაქებს, ქუჩებს, შიდა სათავსოებს და ა. შ.

სხვები ცდილობდნენ, პირობითი სახე-სიმბოლო შეექმნათ. მოვლენის თავისებური მოდელირებით, რომელიმე საგნის აქცენტირებით გადმოსცემდნენ აზრს, რომელიც მოვლენის არსის გამომხატველი იყო (რეინჰარდტის ხეები – „ზაფხულის ღამის საზმარში“, რინდინის დროშა – „ახალგაზრდა გეარდიაში“, ბოროვსკის საბარგო მანქანის ძარა სპექტაკლში „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“, გ. კრევის დეკორაციები, მბბიდა („საიდუმლო სერობა“) – ლეონარდოს ფერწერაში და ა.შ. (ფერწერასა და ქანდაკებას შორის გავეჯლო პარალელი).

დაბოლოს, თეატრობანას თამაში, პოლისისტემები (მისტერიული, სიმულტანური დეკორაციის პრინციპი).

1. მოქმედების ადგილი (ძველებური თეატრალური პავილიონები). მსგავსება. წაბაძვა. კულისებიანი თეატრი, როდესაც მხატვარი ქმნის სურათს, სადაც ჩარჩო – სცენის სარკვა.
2. მოქმედების სახე-ხატი (ფეროსის ციტატა), პირობითობა. განხორციელება.

3. მოქმედების არსი. ცხოვრების ასახვა და არა მისი წაბაჲვა. თეატრობანას თამაში. მისტიკურილობა. „მთელი მსოფლიო კომედიას თამაშობს“ – შექსპირი. მსატპარი მოდელირებას, ფორმულირებას, ალბათ, იმისთვის ახდენს, რომ გაერკვეს, რა და როგორ, რომ ჩასწდეს საგნებისა და მოვლენების სირღმისეულ არსს; ამიტომაც ცდილობს, ერთდროულად შეათავსოს მრავალი პლანი (ბოსხი, ბრეიგელი, პიკასო...). მისტერიის სიმულტანური დეკორაცია, სადაც ერთდროულადაა მოცემული სამოთხე, ჯოჯოხეთი და ა. შ. ცხოვრების მრავალი პლანის შეცნობა (რ. სტურუას ციტატა).

სულ უფრო მაღელვებს მართი სპექტაკლის ფარგლებში ცხოვრების სცენურიკვიპალენტის სხვადასხვა სათამაშო ფენად მსატპრული ბანშრეშების პრობლემა.

ცხოვრება, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ არეკლილია, – პრიმიტიულია, ლიტერატურული და ილუსტრაციული. ცხოვრების მხოლოდ ასლის გადაღება საინტერესოს ვერაფერს იძლევა. ასლი ზედმიწევნით ზუსტიც რომ იყოს, ამ ხერხით მხოლოდ ასევე ზუსტი შინაარსი გადმოიცემა (იხ. დანტეს „ლზინი“), მას, უკიდურეს შემთხვევაში, შეუძლია თავისი ოსტატობის დონით გაგაოცოს. ზუსტად მიმსგავსებული – სრულებითაც არ ნიშნავს კარგს. ლევიტანი,¹ შიშკინი², რეისდალი³ – ხელოვნების განვლილი ეტაპია. ცხოვრების არსი გაცილებით ღრმავა, მრავალპლანიანი. მას ისე ვერ გადმოსცემ, თუ ერთდროულად პირობითობის სხვადასხვა ხარისხი არ

¹ ლევიტანი ისააკ (1860-1900). ებრაული წარმოშობის რუსი მხატვარი, „განწყობის პეიზაჲსი“ ოსტატი.

² შიშკინი ივან (1831-1898). რუსი მხატვარი-პეიზაჲისტი, ფერმწერი.

³ იაკობ რეისდალი (1628-1682), ცნობილი ნიდერლანდელი მხატვარი-პეიზაჲისტი.

ბამონიყენი. ვან დეიკი,¹ ბოსხი,² ბრეიგელი,³ რუბლიოვი,⁴ გელათის ფრესკები, სვანური ხატები – ესაა მრავალი ფენა, მოქცეული ერთ ჩარჩოში, გამოსახულების მრავალფეროვნება, ფიგურათა მრავალმასშტაბურობა, სხვადასხვა მოვლენის ერთდროული განვითარება, ცხოვრების პარალელურად – ალგორითმისა და მეტაფორების ნაკადი.

დღეს ცოტას თუ აღელვებს ტურგენევის⁵ აღწერითი პეიზაჟი; ასეთი პეიზაჟი ერთმნიშვნელოვანია. მასში სხვაგვარი განზომილება, გამოხატვის სხვა პირობითი სისტემა უნდა გაჩნდეს, როგორც პატა ბულგაკოვთან⁶ „ოსტატისა და მარბარიტაში“; ჩვეულებრივი და უჩვეულო ერთდროულად. ეს უჩვეულო ჩვეულებრივის ქვეყნარით არსს უსვამს ხაზს, – როგორც ჯოტოსთან და მაზაჩოსთან.⁷ რეალური, გრძნობიერი, გონიერი და წარმოსახვითი სამყარო – ყველაფერი ერთდროულად უნდა იყოს, ხაზს უსვამდეს ერთიმეორეს და გამოყოფდეს.

აზრი არა აღწერითი, არამედ შინაარსობრივი (დანტესთან ენახო სხვადასხვა აზრთა თაობაზე!). ერთდროულად მოცემული მშვენიერი, ბრძნობადი ქალის

¹ დეიკი ანტონის ვან (1599-1641), სამხრეთნიდერლანდელი ფერმწერი და გრაფიკოსი.

² ბოსხი იერონიმ (ერუნ ანტონისონ ვან აკენი) (1450-1516), ნიდერლანდელი მხატვარი, ერთ-ერთი უდიდესი ოსტატი ჩრდილოეთის აღორძინების ხანისა.

³ ბრეიგელი პიტერ (უფროსი) (1525-1569), სამხრეთნიდერლანდელი ფერმწერი და გრაფიკოსი, პეიზაჟის და ჟანრული სცენების ოსტატი.

⁴ რუბლიოვი ანდრეი (დაახლოებით 1375-1428), XV ს. ყველაზე ცნობილი ოსტატი ხატწერის, წიგნის და მონუმენტური ფერწერის მოსკოვური სკოლისა.

⁵ ტურგენევი ივან (1818-1883), მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი, რუსი მწერალი, პოეტი, მთარგმნელი.

⁶ ბულგაკოვი მიხაილ (1891-1940), რუსი მწერალი, დრამატურგი, თეატრის რეჟისორი.

⁷ მაზაჩო ტომაზო (ტომაზო დი სერ ჯოვანი დი გვიდი) (1401-1428), ცნობილი იტალიელი ფერმწერი, ფლორენციული სკოლის უდიდესი ოსტატი, კვატროცენტოს ეპოქის ფერწერის რეფორმატორი.

სხეული და მისი ხრწნადი, დაშლადი ნეშტი.
მოცულობა.

დღეს სტადიონზე თოთხმეტი-თხუთმეტი წლის მომხიბვლელ გოგონებს ვადევნებდი თვალს და ვცდილობდი, დაახლოებით, ასე, სამოცი წლის შემდეგ წარმოემდგინა ისინი. გოგონები, ამის გამო, კიდევ უფრო მომხიბვლელები ჩანდნენ. ერთი მეორის გარეშე არ არსებობს. ომი რომ გამოხატო, გვერდით მშვიდობა უნდა იყოს, თანაც არა აღწერითი, არამედ აზრობრივი და სახოვანი. მოვლენას, საგანს თუ ფაქტს ყოველთვის შედარებითი მოცულობა უნდა მიაწოდო და ისინი სხვადასხვა, უჩვეულო რაკურსით განიხილო. ჭიანჭველა ძლიერია, რას ნიშნავს ეს სხვადასხვა – კოსმიური, შეფარდებითი, ადამიანური, „ჭიანჭველური“, ღროისა თუ პლასტიკური განზომილების თვალსაზრისით. რა საინტერესოა, დააკვირდე ჭიანჭველას ჩემი და პატარა მიშიკოს თვალთ. (მიშიკოს ვუთხარი ჭიანჭველაზე, რომელიც გარბოდა, რომ ის პურის მაღაზიაში იყო და ახლა პური და ფუნთუშები შინ, თავის შეილიშვილთან მიჰქონდა. მიშიკო უცებ გაჩერდა და დიდხანს უცქირა მიმავალ ჭიანჭველას). რა საინტერესოა, დააკვირდე ჭიანჭველას ჭიანჭველების ბუდიდან, კოსმოსიდან, მიშიკოს თვალთ...

ჭიანჭველების ბუდე – მდუმარე ადამიანთა ქალაქია. ვილაც ჯაღოქარმა ადამიანთა მთელი ქალაქი ჭიანჭველების ბუდედ აქცია – და აი, ჩვეულებრივი ჭიანჭველის მიმართ უკვე სულ სხვა დამოკიდებულება და ინტერესი ჩნდება.

რატომ მიყვარს ფიროსმანი? – მასთან ყველაფერი ერთდროულად და სხვადასხვა მოულოდნელი წერტილიდანაა მოცემული.

როგორ შეიცვალა დეკორაციის არსი? ანდა, უფრო სწორად, რა და რა ტიპის დეკორაცია არსებობდა ყოველთვის?

1. ცხოვრების მართლმაცდობითა და მსგავსებით ტკობა (ცნობადობა. ხელოვნება იმ შემთხვევაში გვალელებს, როდესაც ადამიანი, რომელიც მასთან ნაზიარები არ არის, ამოიცნობს კარგად ნაცნობ საგნებს. არისტოტელე).
2. გახარებას, ანდა გაცნობს მოვლენის აღმოჩენილი აზრი, რომელიც პირობითი მხატვრული სახით არის გადმოცემული. გაკვირვებს აზრი, რომელსაც აქამდე თავად ვერ ხვდებოდი ან კიდევ ოსტატობა, რომლითაც ეს დიდი ხნის ნაცნობი აზრი ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი საშუალებებით მოგეწოდება.
3. შთაბეჭდილებას ახდენს სირ-თულე, მრავალპლანიანობა, მრავალფახანაბროვნება. მოვლენათა ფარდობითობა (თეატრობანას თამაში, მისტერიულობა, პოლისტილისტიკა, პოლიფონიურობა, მრავალხმიანობა, მრავალპლანიანობა), როდესაც მაყურებლისთვის გამოვლენილია ცხოვრებისეული გამოცდილება (მაყურებელი კი სულ ცდილობს ჩასწვდეს საკუთარ გამოცდილებას, რომელსაც ვერა და ვერ ჩასწვდომია).

გაფრთხილება!

უფრთხილდით მსახიობურ სკლეროზს!

რა ფორმით ვლინდება იგი?

1. ახალგაზრდა კაცი, ჩვეულებრივ, იწყებს შემოქმედების საიდუმლოებათა შეყვარებით. იგი მოკრძალებული, გატაცებული და აღფრთოვანებულია, მზადაა, ხელოვნებისთვის ნებისმიერი მსხვერპლი გაიღოს. ასეთ დროს კოლექტივი მისთვის ყველაფერია. იგი ოცნებობს, რომ ყველაფერი მუდამ ისე დარჩეს, როგორც არის. იგი, ჩვეულებრივ, შეყვარებულია თავის ხელმძღვანელ რეჟისორზე, სულ ერთია, ახალგაზრდაა რეჟისორი თუ ხანდაზმული. იგი შეყვარებულია და გატაცებული. მზადაა, არ ჭამოს, არ სვას, არც შინ წავიდეს.

2. თეატრსა და საზოგადოებაში თავისუფალი, ბოქემური, კულისებსმიღმა უდარდელი ცხოვრებით გატაცება, გაუთავებელი ყურყუტი თეატრის ფოიესა თუ კულისებში, აქედან გამომდინარე – ჭორებთან სიახლოვე, შემდეგ უკვე ჭორაობის მოთხოვნილება. ახალი იდეალების გაჩენა, სწრაფი დაღლა, თეორია თავისუფალი შიდა სამყაროსა და ინტუიციის შესახებ.

3. წარუმატებლობის შემდეგ, ჩვეულებრივ, იმედგაცრუება მოდის. ჩნდება შურის გრძნობა, განსაკუთრებით – თანატოლების მიმართ, თუკი მათ წარმატება აქვთ. დამცინავი, ირონიული დამოკიდებულება მათ მიმართ, ვინც ბევრს მუშაობს და ა. შ. დაიღუპა მსახიობი.

ზოგჯერ, იმისთვის, რომ საქმეში მეტი სიცხადე შევიტანოთ, ყოველგვარი შიშის გარეშე უნდა ვილაპარაკოთ ბევრი სისულელე და მაშინ, შესაძლოა, უეცრად გაჩნდეს ის, რასაც ვეძებთ.

როდესაც შენს საქმეში გაურკვევლობა, ერთფეროვნება და არეულ-დარეულობა დგება, ის დროა, მოვაჭრენი ტაძრიდან განვლევნოთ, ისინიც კი, ვინც ეს ტაძარი ააგო, ანდა თავად უნდა წახვიდე უდაბნოში, რათა „ამაოებისგან“ განიწმინდო და ყოველივე სიწმინდის „საზომით“ აწონ-დაწონო, იმისთვის, რომ ყველაფერი ახლიდან დაიწყო.

მუდამ უნდა ეცადო, განსაზღვრო — სულ სხვა რამეს ზომ არ ითხოვს დრო, ზომ არ ჩამორჩი?

1. მაყურებელი სიუჟეტის მეშვეობით ამოიკითხავს შინაარსის მეორე, მთავარ შრეს (ინფორმაციას);

2. ამ კოდის ამოკითხვა დამოკიდებულია მაყურებლის მომზადებასა და მის უნარზე, შეარჩიოს პირადი ცხოვრებისეული ანალოგიები, რომლებსაც იგი საფუძველად უდებს სიუჟეტს;

3. ყველაზე მოკლე ნიშანსაც (სცენური ქმედება, მეტაფორა, გაუცხოება, უკუსვლა) შეუძლია გამოიწვიოს მაყურებელში მრავალრიცხოვანი ასოციაცია, ანალოგია და სულიერად გაამდიდროს ამოკითხული შეტყობინება;

4 რაც უფრო ტუნწი და ზუსტია ნიშანი (ჰემინგუეი¹ — აისბერგია), მით მეტი შესაძლებლობა ეძლევა მაყურებელს, საკუთარი შინაარსით აავსოს მოვლენა. არსობრივად, თეატრი ამზადებს განსაკუთრებული ფორმის ჭურჭელს, მაყურებელი კი შიგ თავის პიროვნულს დებს, იმას, რაც მას აღელვებს განზოგადებითა და ასევე, განსახილველ პრობლემებთან პირადად მისი კავშირით

5. პაწაწინა ზაზი-ნაშანი ვან გოგის ტილოზე პიროვნული შემოქმედებითი შინაარსით ივსება. მაყურებელი ავტორის თანავტორად გამოდის ერთადერთ ეგზემპლარში (მხოლოდ თავისთვის), ავტორი კი — ყველასთვის საერთოა (ტიპურობა).

¹ ჰემინგუეი ერნსტ მილერ (1899-1961), ამერიკელი მწერალი, ჟურნალისტი, (1954) ნობელის პრემიის ლაურეატი.

თუკი სიუჟეტი არ არის, ანდა ის არ არის დამუშავებული („ეთერიანი“), მაშინ მაყურებელს არ შეუძლია, წარმოიდგინოს მოძრაობა, არ შეუძლია, გაყვეს სიუჟეტს, ამიტომ „მთავარ ტვირთს“ იგი მხოლოდ გონებით განჭვრეტს. ასეთ დროს იგი ფიქრობს, რომ ამ ყველაფერს სახლშიც წაიკითხავდა.

სიუჟეტი-გზა

ზოგჯერ გზა, თავისთავად, ძალიან საყურადღებოა და მოულოდნელობებით აღსავსე. გვირაბები, კბოდეების თავზე გადასროლილი ხიდეები, გზა ზან მთებს შორის მიქრის, ხანაც სერპანტინს გვაგონებს. მოსახვევები, აღმართები, დაღმართები... გზა, თავისთავად, ძალიან საინტერესოა, საგულისხმო, წარმტაცი. მაგრამ გარშემო მხოლოდ კლდეები, მინდვრები, ტყეები და ცაა. ეს მეტად საყურადღებო სიუჟეტი — მდგომარეობათა, სიტუაციათა სიუჟეტი. იგი ძალიან ეფექტურად და ოსტატურად გაკეთებულ ატრაქციონს — „ამერიკულ მთებს“ გვაგონებს. ის გვიბლავს და გვიტაცებს.

მაგრამ ხდება ხოლმე, რომ გზა (სიუჟეტი), ერთი შეხედვით, მართლაც მარტივია. იგი ყოველგვარი „ხრიკის“ გარეშე, სწორხაზოვნად მიემართება წინ, მაგრამ ადგილი, სადაც ეს გზა გადის, თავისთავადაა საინტერესო.

აი, ვაგონში მჯდომი მგზავრი ძველი ციხე-დარბაზის ნანგრევებს შეავლებს თვალს. ეს მას წარსულზე წამოშლის ფიქრებს, იმ აღამიანებზე, რომლებიც ოდესღაც აქ ცხოვრობდნენ. მგზავრი ამ აღამიანებზე ფიქრობს და მათ დღევანდელ აღამიანებს უპირისპირებს, ადარებს, აზოგადებს. აი, აქ კი გამოქვაბულია — რომელზეც ლეგენდებია შექმნილი. აი, თეთრ მტრედად გაკრთა მთად აღმართული ქათქათა თეთრი ქვის მონასტერი. აქ აღამიანები წიგნებს წერდნენ და თავისი სამშობლოს ბედ-ილაღზე ფიქრობდნენ. გარშემო უდაბნოა, მოწყვნილობა. მგზავრს მოსახვევში ხდება ქორწილი, ქელები და იგი ყოფიერების საწყისსა და ბოლოზე ჩაფიქრდება. ამქვეყნად ერთი ხალისიანი, სიცოცხლისმოყვარე ქალი ცხოვრობდა და აი,

იგი უკვე აღარ არის. ღირდა კი სიცოცხლე? კიდევ ფიქრობს იმაზე, რომ ლამაზ დასაწყისს ყოველთვის როდი მიეყვართ ლამაზ დასასრულამდე.

ხოლო აი, ამ პატარა სადგურზე (მატარებელი მხოლოდ წამით შეჩერდა), სკამზე ფეხმოკეცილი, მოკუნტული ქალი ზის, რაღაცაზე ჩაფიქრებულია. ქალი მატარებლის გაჩერებამაც კი ვერ გამოიყვანა ფიქრებიდან. იგი ჩვენი გვაიძულებს, ჩაფიქრდეთ. მახსოვს ფ. ფელინის გენიალური ფილმი „ამარკორდი“. უზარმაზარ ფილმში რამდენჯერმე — და ყოველ ჯერზე სხვადასხვანაირად — ახალგაზრდა, ულამაზო მეძავი იყო ნაჩვენები, ხან ერთ, ხან მეორე ვითარებაში, უმეტესად, ყველაზე პროზაულ და იშვიათად — განსაკუთრებულ მდგომარეობაში. ქალი წამით თუ ჩნდებოდა ეკრანზე, ყველა მისი კადრი რომ შეეაერთოთ, სულ, ალბათ, ოცდაათ მეტრამდე თუ გამოვა. მაგრამ გულსა და გონებაში იარაღებით ჩარჩენილი ეს მეძავი გაღელვებს, გაიძულებს, მასზე იფიქრო, განიცადო, მასზე დაიწყო მოყოლა, თავისით შეთხზა გადაუღებელ კადრებს მიღმა დარჩენილი დეტალები. ეს „დეტალი“, რომელიც გზა-სიუჟეტზე შეგვხვდა, ნაწარმოებს ამდიდრებს, მრავალპლანიანს, მრავალშრიანს, მრავალფეროვანს ხდის მას. როგორია ამ სურათის გზა-სიუჟეტი? ეს როგორი გზაა? მისი მოყოლაც კი ძნელია. გზა კი არა, ისე, ოდნავ შესამჩნევი ბილიკია. თუმცა, ის მაინც არსებობს. ის აუცილებლად უნდა იყოს, მის გარეშე არ შეიძლება. ყველაფერი, რაც მის ირგვლივაა — ცხოვრების გაუვალი ჯუნგლია. საჭიროა გზა და მასზე მოძრაობა.

უკაცრიელი მინდორი, მთის ფერდობი. ირგვლივ ყველაფერი სისხლისფერი ყაყაოს ხალიჩითაა დაფარული. ხომ ყვავილია? არადა, როგორ გვაგონებს ომის სისხლიან კვალს. ხალხში ამბობენ, როდესაც ყაყაო მინდვრებს ერთიანად გადააწითლებს, ეს ცუდის ნიშანია, ომი იქნებაო. აი, კიდევ ერთი ცხოვრებისეული ფერი, ალეგორია, წერილმანი, რაღაცის ნაწილი. მაგრამ ეს ყველაფერი თანდათან ადამიანის ცხოვრების ერთ მწყობრ სისტემად ერთიანდება.

და მიქრის სპექტაკლის ცხოვრება სიუჟეტის გზაზე.

მარჯვნივ, მარცხნივ, წინ, უკან — სურათები, სურათები, მხატვრული სახეები, ურიცხვი სახე-ხატი, მეტაფორა, ზასიათი. ვაგონის ფანჯარასთან ვსხედვართ და ვფიქრობთ... ვფიქრობთ კაცობრიობაზე, ცხოვრებაზე, საკუთარ თავსა თუ ნაცნობებზე, მეგობრებსა თუ მტრებზე, კანზოგადებთ, აბსტრაქტირებას ვახდენთ...

მატარებელი კი გზაზე მიქრის და ამ „ფილოსოფოსობით“ ტკობისა და განცდის საშუალებას გვაძლევს. ზოგჯერ, საკუთრივ გზაზეც გადაგვაქვს ყურადღება, მაგრამ ესეც მხოლოდ იმიტომ, რომ ადამიანზე ფიქრის კიდევ ერთ საინტერესო შრეში გადავინაცვლოთ.

რა არის სცენური ნაწარმოები, რა პრინციპებით საზრდოობს იგი, რა განასხვავებს მას ხელოვნების სხვა დარგებისგან? მოვლენათა რიგი. თეატრალური ქმედების პირველი განმასხვავებელი თვისება ისაა, რომ სცენური დროის ორი-სამი საათის მანძილზე (სპექტაკლის მიმდინარეობის დრო), მაყურებლის თვალწინ, როგორც რამ საოცრება უნდა ამოიზარდოს, გაიფურჩქნოს და დაჭკნეს ყვაილი, გადაქცეული თესლად და ამგვარად აღასრულოს თავისი ცხოვრებისეული წრე.

ტრაგიკულია ფარვანას სიცოცხლე. რისთვის ჩნდება იგი? იმისთვის, რომ ერთი დღის შემდეგ დაიღუპოს? და მაინც, პეპელა რაღაცისთვის ზომ ჩნდება? ალბათ, იმისთვისვე, რისთვისაც ჩვენ. მაგრამ მისი ცხოვრება, რომელიც ჩვენს ერთ დღეს უტოლდება, სავსეა მოვლენებით. პეპელამაც ზომ უნდა გაიაროს საკუთარი „სრული წრე“. მაგრამ ის მოვლენები ერთმანეთთან მეტისმეტად ახლოა მიჯრილი, შემჭიდროებული, მას „დრო არ აქვს“ საიმისოდ, რომ ფუჭად ფლანგოს იგი. პეპელას ამის უფლება არ აქვს, მისი „წრის“ (მოვლენათა რიგის) სიდიდე „დილა-საღამოთია“ შეზღუდული. ეს ისევეა, როგორც არკადი რაიკინის შესანიშნავ მინიატურაში „ადამიანის ცხოვრება“,

სადაც იგი რამზის ერთი ბოლოდან მეორემდე გავლისას, ადამიანის ცხოვრების მთელი პროცესის ჩვენებას ასწრებს. მისი ყოველი ნაბიჯი ადამიანის ცხოვრების ახალი ეტაპია, იქ, რაიკინთან, არ შეიძლება „ნაბიჯების“ ტყუილუბრალოდ ხარჯვა. მას მინიატურის შესასრულებლად ძალიან ცოტა ნაბიჯი აქვს. ალბათ, თეატრის ძალიან მნიშვნელოვანი და, იქნებ, უმთავრესი განმასხვავებელი თვისებაც სწორედ ეს არის (რაც ხშირად მხედველობიდან გვეპარება ხოლმე).

თეატრალური ქმედების „პეპელამ“ თავიდან ბოლომდე უნდა გაიაროს თავისი ცხოვრება, თავისი „წრე“ (აუცილებლად, თუ არადა, ეს უკვე აღარ იქნება თეატრი).

ოტელო დეზდემონას ვერ დაახრჩობს, თუკი ჩვენ მათი სიყვარულის დასაწყისზე არაფერი გვეცოდინება, გვეცოდინება, თუ როგორ წარმოიშვა ეს არაჩვეულებრივი სიყვარული. თუკი მაყურებლის თვალწინ ეს (დასაწყისი, შუა, ბოლო) არ მოხდება, მაშინ „წრე“ არ შეიკვრება, შემთხვევა აღარ იქნება.

მოთხრობა, რომანი შეიძლება ნახევარი სიტყვით დაიწყოს და ასევე დასრულდეს (მაგ., „ყველაფერი აირია ობლონსკების სახლში...“). მოთხრობა, უფრო ხშირად, რაღაც მონაკვეთია ცხოვრების. მოთხრობა – ესაა პლანეტა, ცხოვრების პატარა მონაკვეთი, პიესა – ესაა ტევადი სამყარო, იქ ყველაფერი აუცილებლად ბოლომდე, თავიდან ბოლომდე უნდა იყოს წარმოჩენილი. (რა თქმა უნდა, საუბარია არისტოტელეს ყაიდის დრამატურგიაზე, ეპიკურ დრამატურგიას საკუთარი კანონი აქვს).

აქ არაფერია შემთხვევითი. დრამატურგი და თეატრი მაყურებლის წინაშე ექსპოზიციაში მონიშნავს თავისი გმირების ბედს და ხასიათს და „წრეზე“ სამოძრაოდ ამზადებს მათ. მაგრამ ეს ექსპოზიცია მხოლოდ შესავალია იმისთვის, რომ მოქმედმა გმირმა მთავარი ამბის „წრეზე“, ამ ამბის მოვლენათა რიგის მიხედვით იაროს. ოტელომ დაახრჩო დეზდემონა. შაკანთანმა მოკლა თეთრკანიანი – ეს ბევრი არაფერია. მაყურებელს აინტერესებს, თუ როგორ მოხდება ეს. მან მშვენიერად იცის, რომ ოტელომ უნდა დაახრჩოს დეზდემონა.

ისიც კი იცის, რომელ მოქმედებაში მოხდება ეს. მას სრულებით არ აინტერესებს „რა“ მოხდება, მას აინტერესებს, ფარვანის ცხოვრების „მოვლენათა რიგის“ ეს წრე „როგორ“ იქნება აგებული. დეზდემონა ორ-სამ საათში საყვარელი ადამიანის ხელით იღუპება და ამიტომ, რეჟისორს და მსახიობს დროის დაკარგვის უფლება არ აქვთ. აქ ავტორის სიტყვებიც ვერაფერს უშველის. ბევრი სიტყვა ხომ დააყოვნებს, გაახანგრძლივებს „ნაბიჯ-ეტაპებს“.

აქ მთავარია მოვლენათა დიალექტიკა. პერსონაჟი შეტაკებისას, ქცევისას ავლენს საკუთარ თავს. ფარვანის ცხოვრება მისი ქცევის იეროგლიფებით უნდა დაიხატოს. „სულის ცხოვრება მათემატიკური ფორმულების ენაზეა გადატანილი, ეს ფორმულები კი, თავის მხრივ, პირობითი ნიშნებითაა დაწერილი“ (ა. ბლოკი¹). იმისთვის, რომ ეს იეროგლიფები კარგად იკითხედებოდეს, არ უნდა დაგვაიწყდეს მოვლენათა რიგის დასაწყისის, ექსპოზიციის კანონი. კოკლენი (მიმანია, რომ კოკლენი თეატრის საუკეთესო თეორეტიკოსია) თავის მომცრო წერილში „მონოლოგის წარმოთქმის ხელოვნება“, ექსპოზიციის შესახებ წერს: „ყველაფერი, რაც ექსპოზიციას ანდა აღწერას ეხება, უდიდესი სისადავით უნდა იქნას წარმოთქმული (იგულისხმება მხატვრული კითხვის კანონები). არავითარი აჩქარება, არავითარი პათოსი — მთხრობლის ტონი თითქმის ლექტორის ტონია. თუ სურთ, იფიქრონ, რომ ხელში წიგნი გიჭირავთ. აი, ამგვარია დეკორაცია, აი, ასეთნი არიან მოქმედი პირნი; აი, რა და როგორ არის. თქვენ ინფორმაციას აწვდით მსმენელს. აქ საჭიროა სიზუსტე, სიცხადე. არც ერთი შტრიხი, რომელიც შეიძლება მთელი ნაწარმოების გაგებისთვის იყოს მნიშვნელოვანი, არ უნდა დაიკარგოს. ვინაიდან მოქმედება ჯერ არ არის დაწყებული, თქვენ შეგიძლიათ რამდენადმე დატკბეთ დეტალებით, თუმცა, მეტისმეტად ნუ შეყოვნდებით წითელქუდასავით, გზაზე ყვავილების შესაგროვებლად.

მაგრამ აქაც, ექსპოზიციაში დროის ეკონომიურობაა საჭირო და წინ უნდა ვიმოდრაოთ. ჩვენ ხომ სულ ორი-

¹ ბლოკი ალექსანდრ (1880-1921). ცნობილი რუსი პოეტი.

სამი საათი გვაქვს იმისთვის, რომ მაყურებელს მილიარდობით ქცევის შესახებ ვუამბოთ. დრამატურგი და თეატრი საკუთარი თავისადმი ულმობელნი უნდა იყვნენ. ყველაფერი, რაც კი შეიძლება მოშორდეს, თუნდაც ღირებული, დაუნანებლად უნდა მოშორდეს, უნდა ემსხვერპლოს ეკონომიას, მოვლენათა რიგის განსაკუთრებულ სიმჭიდროვეს. არც ერთი წამით შეჩერება, არც ერთი მშვიდი სიტყვა – თუნდაც, მნიშვნელოვანი დახასიათებისთვის. სიმშვიდე, თავისთავად, ანტი-თეატრია. სცენაზე სიჩუმემაც და პაუზამაც უნდა „იყვიროს“. ბრესტის თეატრის „ბერლინის ანსამბლის“ რეჟისორი მ. ვეკვერტი გვიამბობს: „ვოლუმი-ვაიგელს კორიოლანისგან სურს მიაღწიოს იმას, რომ მან კარიერის გულისთვის პლებეების წინაშე ქედი მოიხაროს... სცენა რომ უბრალოდ დუმილით დაწყებულიყო – დაეუშვათ, დედა სავარძელში ზის და ჩუმადაა – შეიძლება გვეფიქრა, რომ იგი მოწყენილია და მეტი არაფერი. ამიტომ, უნდა წარმოდგენილიყო დუმილის „გაუცხოება“, იგი განსაკუთრებული უნდა ყოფილიყო. ამ სცენაში ვოლუმი-ვაიგელი დუმს და დადის, კორიოლანუსის თვალწინ დადის აქეთ-იქით, როგორც ქანქარა და მაყურებლისთვის ყველაფერი ცხადი ხდება: სცენა დამთავრებულია, იყო ბობოქარი სცენა, ყველა სიტყვა ითქვა, ახლა დედა თავისი მომაკდინებული დუმილით თრგუნავს შვილს (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.).

კინოსახიობთა თეატრის მანიფესტი

უნდა დავწერო პირველი თავი: „მთავარია, აღეზარდო ფანტიკოსები, მღვდელმსახურთა კოლექტივი“.

ეს უნდა იყოს ჩემი **მანიფესტი** ხელოვნებისა!

ყველაზე რთული ამ საქმეში ისაა, რომ თავად მქადაგებელი უნდა იყოს ნიჭიერი მსახიობი, ვინაიდან უნიჭო მქადაგებელი, როგორი „წმინდანიც“ უნდა იყოს, მხოლოდ გააფუჭებს კარგ ქადაგება-სპექტაკლს. მსახიობი-მქადაგებელი მიმზიდველი უნდა იყოს, მან მაყურებელი გარეშე დამკვირვებლად კი არ უნდა აქციოს, არამედ მასთან კონტაქტი დაამყაროს და ააღულოს. არსებობენ ისეთი მქადაგებლები, ჩვეულებრივი მოკვდავნი, რომელებსაც, საუბრისას, თავისი იდეებითა და მოწოდებებით მაშინვე შეუძლიათ აიტაცონ, აიყოლიონ ადამიანები. თუ ისინი, ამასთან, ნიჭიერნიც არიან და მიმზიდველნიც, მაშინ სრული, განუყოფელი ურთიერთშერწყმა ხდება. მაყურებელი აღარ ამტკიცებს თავის უფლებას, იყოს დამოუკიდებელი, არ იყოს მონაწილე იმისა, რაც ხდება სცენაზე (ცდილობს, არ მოექცეს თეატრის პიპროზის ქვეშ, ამიტომაც აცემინებს, ლაპარაკობს, რეპლიკებს ისვრის, მეზობელს ეჩურჩულება). მსახიობი-მქადაგებელი უნდა ფლობდეს მაყურებლის გატაცების ხელოვნებას და არა მარტო ავტორისეული, არამედ **საკუთარი, საკუთარი** იდეების ქადაგება შეეძლოს. იგი უშუალოდ თავისი მაყურებლის სულსა და გულს უნდა მიმართავდეს, როგორც ის, ვარშავის მახლობლად მდებარე მოდერნისტული პოლონური ეკლესიის ქსენდი. თავად მსახიობი და მთელი მისი კოლექტივი უნდა წარმოადგენდეს ამ ქადაგების ყველაზე ნათელ მაგალითს. მსახიობ-სტოიკოსნი, მსახიობთა კასტა, მსახიობ-მქადაგებელთა სექტა.

1. კოტე ყიფიანის ცნობით, 1882 წ. მიხეილ ბებუთაშვილის მიერ ოცდაათი რეპეტიციის განმავლობაში დადგმულ იქნა შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“. რეპეტიციებზე მსახიობები ავტორისეულ ჩანაფიქრს არ კვევდნენ, მოქმედ პირთა შორის კავშირსა და ურთიერთდამოკიდებულებას ადგენდნენ. რეპეტიციების დროს მსახიობები საროლო რვეულში იწერდნენ ყველაფერს, რაც მხატვრული სახის დახასიათებას ეხებოდა.

კოტე ყიფიანი, „მოგონებები, წერილები“, თბ., 1964 წ., გვ. 19-20

2. „რადგან დრამატულ თხზულებაში იხატება მოძრაობა ადამიანის ნებისყოფისა, ამიტომაც აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს, რომ პიესაში მართლა მოძრაობა და მოქმედება იყოს. მოქმედებას თან მოსდევს ხასიათები...

რაკი ხასიათები ერთგვარი არ იქნებიან, მაშინ აუცილებლად მათ შორის შეტაკება მოხდება, რის შედეგი მოძრაობა და ცხოველი მოქმედებაა...“

ვალერიან გუნია. „ქართული თეატრი. (1879-1889). რეცენზიები. ნარკვევები და შენიშვნები“. თბ., 1953 წ., გვ. 77.

3. „როდესაც ვინმე გელაპარაკება საინტერესო და საჭირო საქმეზე, შენ იმას თვალეში შესცქერიხარ, სახეზე გეტყობა, თუ შენთვისაც ისე საინტერესოა ეს საგანი ანუ არაფრად მებრძანება, თუ კი ნამდვილში ასეა, რატომ თეატრშიც, რომელსაც ცხოვრების ნამდვილ სარკეს ეძახიან, არ უნდა იყოს ეგრე?“

ეთერ დავითაია. „კოტე ყიფიანი“

„სცენური ცხოვრების განსაზღვრისთვის კ. ყიფიანმა შემოიღო შ. რუსთაველისგან ნასესხები ტერმინი „წამისყოფა“ (სტროფი 127 და 792), (რაც ნიშნავს „წამიერ ცხოვრებას“). ტერმინი უზუსტესად მიუთითებს: სცენა – ესაა ადგილი, სადაც მსახიობი გასაოცრად მოკლე დროში უნდა გარდაისახოს და მაყურებლის წინაშე წარმოადგინოს რეალური ცხოვრება“.¹

„... ყიფიანი ძირითადად უახლოვდება კოკლენის ამ გაგებას, მაგრამ საკმაოდ მნიშვნელოვანი დეტალით შორდება მას. კოკლენს მიაჩნია, რომ მსახიობში გაერთიანებულია ორი პიროვნება: ერთი – შემოქმედი, მეორე – მასალა, რომლიდანაც იგი ქმნის. ყიფიანი არ ეთანხმება ასეთ გაორებას და სწორედ ამაში ხედავს იგი სამსახიობო ხელოვნების სირთულეს. მისი აზრით, სრულად უნდა მოხდეს მსახიობის პიროვნული „მე“-ს სცენური გმირის „მე“-ში“ გარდასახვა.“²

„ყიფიანი იზიარებს კოკლენის აზრს, რომ: იქ, სადაც სტილი არ არის, არც ხელოვნებაა“.³

„კ. ყიფიანი მსახიობის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ტერმინს „თუ რომ“ (если бы).“⁴

„კ. ყიფიანი მსახიობის ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად მიიჩნევს მსახიობის უნარს, მოძრაობაში (ქმედებაში) წარმოადგინოს თავისი გმირი, მის უნარს, მოძებნოს სწორი შინაგანი ფიზიკური ქმედება, რომელიც სწორ სიტყვიერ და ფიზიკურ ქმედებას გამოიწვევს. ასეთი შესრულება მისაღებია მაყურებლისთვის,

ვინაიდან იგი გამოწვეულია მართალი გრძნობით და ღრმად ადამიანურია“.⁵

„კ. ყიფიანი მსახიობის შემოქმედებაში უდიდეს მნიშვნელობას

ანიჭებს უსიტყვო ქმედებას, ანდა, როგორც თავად უწოდებს
მას – მჭერმეტყველ დუმილს“.⁶ (ხაზგასმა – მ. თ.)

* ციტატები ამოღებულია ე. დავითაიას ავტორეფერატიდან
„К вопросу об обобщении творческого опыта
дореволюционной грузинской реалистической школы
актерского искусства (Котэ Кипиани). Тб., 1975. (ე. თ.)

1. იქვე, გვ. 14
2. იქვე, გვ. 15
3. იქვე, გვ. 16
4. იქვე, გვ. 17
5. იქვე, გვ. 19
6. იქვე, გვ. 19

* * *

მაშ ასე, ორგანული ქცევის კანონი! რისთვისაა ის საჭირო? დროის ფუჭი ხარჯვა ხომ არ არის კ. სტანისლავსკის ამ კანონის შესწავლა და ათვისება არა, ჩვენ ეს კანონი ყოველ რეპეტიციაზე დაგვჭირდება...

პრაქტიკულად რისთვისაა გვეჭირდება ეს კანონი? – მკითხა ერთ-ერთმა სტუდენტმა.

სამეცნიერო შეთს ზვის ზეაროები:

1. ავტორი – პიესა (ავტორს თავისებური, საკუთარი ხერხები და ფერები აქვს).
2. ჩემი გარემომცველი ცხოვრება, თავისი დადებითი და უარყოფითი ფაქტებით, ასოციაციები და საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი ჩემი დამოკიდებულება;
3. ის თეატრალური თამაში, რომელიც წამოვიწყე, როგორ ვმუშაობ მსახიობებთან, ისინი როგორ თამაშობენ. ჩემი ძიებები მხატვართან, მუსიკოსთან;
4. ჩემი ფანტაზია, წარმოსახვა. რამდენად მარჯვედ, მოულოდნელად ვახერხებ ნაწილებით მანიპულირებას და ახალ-ახალ მთლიანობებს ვქმნი. (ბიბლიის პირველი თავი „დაბადება“ – ესაა სტანისლავსკის „სისტემისა“ და საერთოდ, „თეატრობანას“ მთელი საიდუმლოება!);
5. დაბოლოს, რაღაც ახლის მოულოდნელი აღმოჩენა, დაბადება სადღაც იქ, რომელიღაც რეპეტიციაზე, სადაც სრულებით არ ელოდები ამას.

მთავარი:

1. პოზიცია (რასთან რა დამოკიდებულება მაქვს);
2. გარემოებათა შექმნა. უფრო სწორად, გარემომდებარეობა საზოგადოების აგება და შეთხზვა. ეს რთული სამუშაოა. ეს – მოგზაურობა და ახალი სამყაროს შექმნა. აქ საჭიროა, გქონდეს უნარი და მზაობა იმისა, რომ მუდმივად რაღაც ცვალო და ერთიდან მეორე წარმოქმნა. უნდა შეგეძლოს, შეგწევდეს უნარი, საკუთარი თავი მთლიანად გაიღო იმისთვის, რაც იქმნება, იბადება. აქ ყველაფერი ყველაფერზეა დამოკიდებული – მოცემული პირობების შესრულებაზე, გამოძიებაზე, შექმნაზე. მოცემული პირობები და მათ შუაგულ მყოფი ორი-სამი პირი (ადამი, ევა, გველი – დასაწყისი ყველა თეატრალური საწყისისა!). ყველაფერი დამოკიდებულია შესრულებაზე, რას და როგორ მოზელო და რა შეიძლება, აქედან მიიღო (საღვადო დღის გამლღვალი საათები!!!). ეს ხელოვნებაა!

კი მაგრამ, როგორ ხელავს გარემომცველ სამყაროს ბავშვი, მაგ., მიმიკა? რატომ ვახვევ ჩემს ხელვას თავს ჩემს მსახიობს?

არ უნდა შემეშინდეს, სურათი კედლისკენ შეიპარუნო, ანდა თავდაყირა დავგა.

მაყურებელი თეატრში მოვიდა. მან ჯერ არაფერი ან თითქმის არაფერი იცის მომავალი სპექტაკლზე. ეს მისთვის მრავალუცხოვანი განტოლებაა.

არსებობს ორი შემთხვევა: როდესაც მაყურებელი ნაცნობი პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს უყურებს, ან როდესაც იგი საერთოდ არ იცნობს პიესას.

პირველ შემთხვევაში, მაყურებლისთვის სპექტაკლის მხოლოდ ლიტერატურული პირველწყაროა ცნობილი (სიუჟეტი,

მოქმედ პირთა ხასიათი, ზოგიერთი ფრაზა, რემარკა და ა. შ.). მაყურებელი სცენაზე მომხდარის შედარებას იწყებს საკუთარ წარმოდგენასთან, რომელიც მას პიესის კითხვის დროს წარმოსახვის მეშვეობით შეექმნა. თითოეული ადამიანი პიესის კითხვისას ხომ წარმოსახვაში თავის საკუთარ სპექტაკლს „დგამს“. მართალია, ეს სპექტაკლი პუნქტირის უფრო წააგავს, ვიდრე მთლიან ხაზს – სცენების ხედვა წყდება ხოლმე და ისინი ერთმანეთთან არ არის დაკავშირებული, მაგრამ ეს მაინც გარკვეული ხედვაა. ხოლო როგორი იქნება სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, როგორ ექნებათ მსახიობებს თავიანთი როლები გააზრებული, როგორი იქნება დეკორაცია – ამის შესახებ მაყურებელმა არაფერი უწყის.

მეორე შემთხვევაში მაყურებლისთვის სრულებით არაფერია ცნობილი. მისთვის პიესაც და მისი სცენური ინტერპრეტაციაც უცნობია.

ბუნებრივია, ორივე შემთხვევაში მაყურებლისთვის სპექტაკლში არსებობს რაღაც ბუნდოვანება, რომელიც მან უნდა „გადალახოს“, რაღაც გაურკვევლობა, რომელიც მან უნდა „მოხსნას“ (ანუ გაიგოს ის, რაც აქამდე არ იცოდა).

თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც სინამდვილის მოვლენებს ასახავს (პიესის ავტორის მიერ ერთხელ უკვე ასახულს), ქმნის და გადმოსცემს გარკვეულ შეტყობინებებს.

დრაკონის პირველად გამოსახვისას, მხატვრის წარმოსახვის ბიძგის მიმცემი, ალბათ, ერთი ჩვეულებრივი გველისებრი მონსტრი-ურჩხული იყო, რომელიც იმ შორეულ ხანაში რეალურად არსებობდა. მაგრამ რა დათვლის, რამდენი სრულიად უჩვეულო ფორმის, ფერის, ზომისა თუ სახის დრაკონი შექმნილა საუკუნეთა განმავლობაში! მათ შორის მინიატურული გამოსახულებებიცაა და მონუმენტური ფიგურებიც: ქვისგან გამოკვეთილი, ძვლისა თუ ნეფრიტისგან გამოჭრილი, აბრეშუმით ნაქარგი, ასევე, საცეკვაო, რიტუალური

პანტომიმებისათვის გრანდიოზულ ნიღბებად ქცეული ფიგურები, აკვარელით, ზეთით და ტუშით ნახატი დრაკონები, რომლებიც თითქმის აღარც ჰგვანან იმ „პირველ“ მონსტრ-დრაკონს; მილიონობით, მილიონობით სხვადასხვა დრაკონი.

საქმე ის კი არ არის, თუ რა მასალით იყო ეს დრაკონები გაკეთებული – რა თქმა უნდა, ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, არამედ უმთავრესია ის, რომ ყველა ისინი კონკრეტული, სინამდვილეში არსებული გველის სახეცვლილებას წარმოადგენს.

მხატვრის შემოქმედებითი წარმოსახვის პრიზმაში გარდატეხილი ცხოვრება ზომ სრულიად ახლებურ ხარისხსა და არსს იძენს.

როდესაც რომელიმე მოსამართლეები საქმეს განიხილავდნენ, ისინი, უწინარეს ყოვლისა, ეძებდნენ მათ, „ვინც ამ დანაშაულით, ამ საქმით იყო დაინტერესებული“. სპექტაკლის მთავარი მზიდი კონსტრუქციების გარკვევისას, მოვლენათა რიგის აგებისას, ან, თუნდაც, მოვლენის განსაზღვრისას, ყოველთვის უნდა ვეძებოთ დაინტერესებული პირი და ძაფის გამოწვევაც იქიდან დავიწყოთ. ვინ რითია დაინტერესებული? რითია დაინტერესებული იაგო, ფიგარო, მაკბეტი, ანტიგონე?

რა ხასიათისაა ადამიანი, ისეთივეა მისი მეტყველებაც. შეუძლებელია, სული ერთი „ფერისა“ იყოს, მისი გამოხატულება (მეტყველება) კი – სხვა. ამა თუ იმ ადამიანის მეტყველება ჰგავს მისეულ მანერას ატაროს ტანსაცმელი, მოიწყოს საცხოვრებელი, აირჩიოს ცოლი. ხშირად, ადამიანი ბევრს ყბელობს, მაგრამ არაფერს ამბობს – ეს მისი ხასიათია. ვილაც კი ძალიან ძუნწად საუბრობს, მაგრამ ყოველი მისი სიტყვა სავსეა ცოდნით, ისევე, როგორც მისი შრომები. მეტყველება ადამიანის შინაგანი ბუნების ანარეკლია. იმისდა მიხედვით, თუ

როგორ მეტყველებს ადამიანი, შეიძლება განსაზღვრო, თავად როგორია იგი. აი, სცენაზე კი პირიქითაა: ჯერ უნდა იპოვო, როგორ მეტყველებს მხატვრული სახე, რომ გასაგები გახდეს მისი არსი. კარგი იქნებოდა, მეტყველებაზე წაგვეკითხა სენეკას თხზულებაში „ზნეობრივი წერილები ლუცილიუსის მიმართ“, წერილი C XIV, გვ. 288. აქ ბევრი საგულისხმო მაგალითია მოყვანილი. ადამიანის თვისებები შეიძლება განსაზღვრო მისი მეტყველების ხასიათისა და ლაპარაკის მანერის მიხედვით: ერთი ბევრს ლაქლაქებს, მაგრამ სიტყვებს მიღმა ვერ გებულობ, რისი თქმა უნდა, სამაგიეროდ გასაგებია მისი სურვილი, იყოს ყურადღების ცენტრში; მეორეს იმის სურვილი ამოძრავებს, რომ მისმა სიტყვებმა ადამიანები ემოციებითა და ვნებებით გააოგნოს, მაგრამ მის ირგვლივ ყველა გულგრილი რჩება. ერთისთვის სიტყვები თავდაცვის, მეორესთვის კი საკუთარი თავის დასაცავად, თავდასხმის საშუალებად იქცევა. ერთი — ტყვიასავით ისვრის სიტყვებს და გარშემომყოფთ აშინებს, ეს უკვე მისი ჩვევაა, თავი დაიცვას თავდასხმისაგან. მეორე კი გაუჩერებლივ, წყაროსავით რაკრავებს. მისი სიტყვები არაფერს ნიშნავს, მისთვის სიტყვა — ტკობის, სიამოვნების მიღების საშუალებასავითაა. მეტყველება ადამიანის ხასიათსა და მისი სულის მდგომარეობას ასახავს.

ერთმა ნაცნობმა თვითნასწავლ მხატვართა გამოფენაზე საკუთარი ნატურმორტები მაჩვენა, თითქმის ისეთივე, ჰოლანდიელებს რომ აქვთ. ყველაფერი ძალიან ჰგავს ნამდვილს. ჩემთვის კი მოსაწყენია და არ ვიცი რა ვქნა, რას ვუყურო, რით გავოცდე.

აი, გვერდით კი იგივე ბუნებაა, სულ ოდნავ სახეცვლილი, მაგრამ ჩემთვის ძალიან ნაცნობი, არსებითად კარგად და ზუსტად ზაზგასმული და არა მხოლოდ გარეგნულად გადმოცემული. სწორედ ესაა საინტერესო.

ჭიანჭველა ზუსტად ისეთი რომ დახატო, როგორიც

სინამდვილეშია, ამით ვერავის გააოცებ. ყველა იმას იტყვის, როგორ ჰგავსო! ის თუ გააკვირვებთ მხოლოდ, როგორ მოახერხა მხატვარმა, ასე ზუსტად გადმოეხატა ნატურიდან (მეც ასე მიკვირდა ხოლმე ბავშვობაში, როდესაც ვხედავდი, რა ზუსტად ეხატა ფურცელზე წყლის წვეთი, სულ მთლად ნამდვილივით!), მაგრამ ეს არასოდეს ყოფილა სამყაროს აღმოჩენა. აი, თუკი უზომოდ გავადიდებთ ჭიანჭველას, მაშინ ის ნაწილთა თანაფარდობის ნაცნობ მასშტაბს დაკარგავს და დაიბადება რაღაც სრულიად ახალი, დღემდე ამოუცნობი, მაგრამ რაც დიდი ხანია, ჩვენს გვერდით არსებობს და ძალიან ზუსტად გამოხატავს ჭიანჭველის არსს: იგი საშინელი მტაცებელია, ის მშრომელია, საოცარი მშრომელი, აგრეთვე, გენიალური მშენებელი, მეომარი ან კიდევ რაღაც სხვა. ეს საინტერესოა.

საფუძველში დევს მართალი, არეკლილი, მაგრამ უცილობლად წონასწორობა-სიმშვიდე დაკარგული; მოძრაობა რომ წარმოიშვას, აუცილებელია ასიმეტრია, რაღაც მნიშვნელოვანი შინაგანი საიდუმლოს გამო დარღვეულია გამოსახულების დამაჯერებლობა. აი, რაღაც დავაგრძელებთ, რაღაც დავამოკლეთ, რაღაც დავაპატარავებთ, ანდა გავადიდებთ, რაღაც გამოვყავით, ან კიდევ დავჩრდილებთ და დაიბადა აღმოჩენის არსი, ახალი შეხედულება საგანზე, მოვლენაზე, სამყაროზე. უზუსტეს მსგავსებას, ცხოვრების ასლსაც კი არ ძალუძს, აღმოაჩინოს რაიმე ახალი. ასეთი მსგავსება საგნის გარეგნული ფორმის ანარეკლია იქნება მხოლოდ.

26. 2. 1984 წ.

ვერძნობ, რომ თეატრის წიაღში რაღაც, ჯერ შეუმჩნეველი პროცესი მიმდინარეობს – თეატრი მსახიობის მიმართ ინტერესს კარგავს. მას იყენებენ მხოლოდ, როგორც ინსტრუმენტს.

უფრო გასაგები რომ გახდეს, რა მაქვს მხედველობაში, საკუთარ თავზე მოგახსენებთ: მეჩვენება, რომ ხშირად მსახიობზე ვფიქრობ, როგორც საღებავზე, და არა როგორც მხატვარზე.

და, ამის გამო, სცენაზე იშვიათად იბადება ისეთი ბრწყინვალე სახეები, როგორიც, მაგალითად, იყო ბ-ნი ვასოს ლუარსაბი, ბ-ნი სერგოს კრეონტი, ქ-ნი სესილიას ბებია და ა.შ.

თითქმის სულ აღარ საუბრობენ მსახიობზე, აქცენტი რეჟისორზე გადავიდა.

როდესაც სტურუაზე საუბრობენ, ეს სხვა საკითხია. მოდით, ასე ვთქვათ: აქ თავისებურ მხატვართან გვაქვს საქმე, ასეთი ვერსია დაეუშვათ.

ხშირად გვესმის: თუმანიშვილის სპექტაკლი, პაქსაშვილის სპექტაკლი და ა.შ. და თითქმის აღარავინ ამბობს: წადით ნახეთ, როგორ თამაშობს ესა და ეს მსახიობი.

ეტიუდური სარეპეტიციო მეთოდის არასწორი გამოყენებით მსახიობთან მუშაობის ის საიდუმლო გასაღები დაკარგეთ, რომელიც აუცილებელია ჩვენთვის. ინტერესიც დაკარგეთ. ხშირად, თავად მსახიობი გეკითხება რეპეტიციაზე: მითხარი, როგორ გაეკეთო.

შეიძლება, ვაჭარბებდე კიდევ, მაგრამ მეჩვენება, რომ ჩვენს საქმეში ყველაფერი რიგზე არ არის.

აი, ახლა ამით ვარ გართული: ვეძებ დაკარგულ გასაღებს. მახსოვს, რომ სადღაც დავდე, მაგრამ სად – აღარ მახსოვს.

უნდა ვიპოვო.

5. 12. 1981 წ.

პროფესიონალიზმი ცირკში. დილეტანტი ცირკში, ტრაპეციიდან ვარდნისას, ვეფხვის ხახაში ამოყოფს თავს. იქ ყოველი დღე იძულებითი გამოცდაა. იქ არ შეიძლება, რაღაც მიაფუჩეო, როგორც დრამატულ თეატრში. მიფუჩეება იქ საკუთარი სიცოცხლის ფასად გიჯდება და, ყოველ ჯერზე, ეს რისკია. რა შეიძლება გაკეთდეს, რომ თეატრშიც სარისკო სიტუაცია შეექმნათ.

233

შთაგონება ღვთისგანაა. ჩვენ აქ არაფერ შუაში ვართ. ყველაფერი დანარჩენი კი ჩვენზეა დამოკიდებული.

ქმედების ისეთ სიმართლეს უნდა მიაღწიო, როდესაც მაყურებლისთვის მოქმედ პირთა გარშემო, ისევე, როგორც ფერწერაში, ჰაპერის შეგრძნება თუ ილუზია იბადება.

ქმედებისა და ურთიერთქმედების სიმართლე ბადებს ჰაპერს, ბადებს ატმოსფეროს.

[სტანისლავსკის მეთოდზე]

მეთოდის გენიალურობა იმაში მდგომარეობს, რომ ქცევის პატარა-პატარა ელემენტებითა და სცენური მეტაფორებით ისეთნაირად ვაგებ (გამოვხატავ, ვყვები) მოქმედებით სპექტაკლის იდეას, რომ მან დარბაზში მჯდომი მაყურებელი ააღელვოს და მან ჩემი ნაამბობი ემოციურად აღიქვას; მერე კი, შინ, ნანახზე დაფიქრებისას, გაუცნობიერებლად უამბოს ახლობლებს სპექტაკლის იდეა, ისე როგორც მან გაიგო. ეს იდეალია!

შემატი

თანამედროვე თეატრის მთავარი ამოცანაა, შექმნას ისეთი წარმოდგენა, სადაც მსახიობები შეეცდებიან, მხატვრული სახის უზილაფი შემოქმედებითი ცხოვრება ზილულად აქციონ; ის კი არ ითამაშონ, რაც სიუჟეტისა და სიტყვების ზედაპირზე დევს, არამედ ის, რაც ამა თუ იმ ქმედების მიზეზთა სათავეშია ჩადებული; აჩვენონ ქმედებათა გამოწვევის მიზეზები და არა მარტო ის, რაც პიესის ზედაპირზეა. ესაა მთავარი, გამოააშკარაონ ამა თუ იმ გმირის არსებობის მიზეზები და არა მხოლოდ მის ქმედებათა გარსი.

მსახიობის განცდებში არა მარტო დრამატურგის მიერ მოცემული როლის შინაარსი უნდა ჩანდეს, არამედ მისი საკუთარი გრძნობები და ფიქრები, ჩვენი თანამედროვეს ფიქრები,

რომელსაც ადევნებს დღევანდელი, მისი ბრძოლებითა თუ ქარიშხლებით, ტენდენციებითა თუ განწყობილებებით.

როდესაც რომეო ჩუმად დგას და ჯულიეტას პასუხს ელოდება, მთელმა სხეულმა და მოძრაობამ მისი შინაგანი მონოლოგი უნდა მოგვასმენინოს.

– რატომაა ის ცუდ გუნებაზე?

– კი მაგრამ, ასე რატომ ფიქრობ. ის ზომ თავისთვის ზის და ხმას არ იღებს.

– კი, ჩუმადაა, მაგრამ მაინც ეტყობა, რომ ცუდ გუნებაზეა.

ხმას არ იღებს – უსაქმურობს.

ხმას არ იღებს – ძალიან განიცდის.

ხმას არ იღებს, მაგრამ ყვირის.

ჩუმი უმით იმპირია!

შიგნით იმპირია!

მას საშინელი ტკივილი ტანჯავდა. ეს მის თვალეში ჩანდა, მის ხელებში, ჩანდა მის კენესაშიც.

მერე ალაპარაკდა, მშვიდი გამოხედვა ჰქონდა.

კვითხე: – გაგიარა ტკივილმა?

– არა, ახლა საშინლად მტკივა.

და მან ჯერ თავში დაიწყო ხელის ცემა, მერე კედელს ურტყამდა თავს.

ე. ი. გარეგნული მოძრაობების მიხედვით ჩანს, რა ხდება ადამიანის შიგნით. „მტკივა“-საც თავისი მონახაზი აქვს.

6. 12. 1979 წ.

რატომ მხოლოდ კ. სტანისლავსკი? მაინც რას ვიღებთ მისგან?

1. პირველად ელემენტებს;
2. ეთიკას;
3. გამჭოლ მოქმედებას და ზეამოცანის კანონებს;
4. ქმედითი ანალიზის მეთოდს;
5. როლის პერსპექტივას;
6. „თუ რომ“ („Если бы...“);
(ეს დასაზუსტებელია)
7. განვითარების კანონებს;
8. ჟანრის კანონებს;
9. სცენაზე ცხოვრების დამაჯერებლობის კანონს;
10. გარდასახვას.

განა ბრეხტისა და მეიერჰოლდისგან ნაკლებს ვიღებთ?

1. თანამედროვეობის პრობლემას;
2. გაუცხოებას;
3. მესამე პირის მიერ მონაყოლს;
4. სცენურ მეტაფორას;
5. გარდასახვის ნაცვლად, მხატვრული სახის მიმართ შენს დამოკიდებულებას და ა.შ.

დახატო — ნიშნავს, რაღაცით დაეუფლო საგანს, გაიაზრო იგი, გაიგო და დააფიქსირო ის, რაც გაიგე.

ითამაშო ქმედებაში — ნიშნავს, რაღაცით დაეუფლო საგანს, ფაქტს, მოვლენას, გრძნობას. გაიაზრო, გაიგო და დააფიქსირო ის, რაც გაიგე. მაგალითად, შეყვარებულთა შეხვედრის სცენა. ორი ახალგაზრდის შეხვედრა. როგორ უნდა ითამაშო ეს სცენა?

რას ნიშნავს „პაემანი“? მსახიობებმა უნდა გაიგონ, გაიაზრონ ეს მოვლენა, მასზე გარკვეული აზრი იქონიონ, ამ აზრს (პლასტიკით, გრძნობებით, ქცევით, სიტყვების ინტონაციით) ზუსტი ქმედითი გამოხატვა მოუძებნონ და ურთიერთობის ზუსტი სცენური ნახატიტ განამტკიცონ. რამდენჯერ გვინახავს სცენაზე „ჰამლეტი“, მაგრამ ეს, ყოველ ჯერზე, ადამიანთა ცხოვრების მოცემული მოვლენის ახსნის ახალი ვარინტია.

ამოუკითხავი იეროგლიფი

ოფელიას შემსრულებლები სხვადასხვაგვარად გამოხატავენ ხოლმე სიგიჟეს. ზოგი ყვავილებისგან გვირგვინს წნავს, მღერის, წაიცეკვებს და ა. შ. ერთ-ერთ სპექტაკლში ოფელია მომცრო საორკესტრო თეფშზე დაძაბული ღარტყმებით გამოსცემდა ზარის ხმას. რას ნიშნავდა ეს მეტაფორა? იქნებ, თეფშის ნაცვლად პატარა ზარი რომ ჰქონოდა ხელში, ეს აღქმულიყო, როგორც „ბუხენვალდის ზარის“ მსგავსი რამ. არაფერს ვამტკიცებ და არც დაჟინებით ვამბობ რამეს, მაგრამ თქვენში გაუგებარი იყო, იგი არ ხსნიდა გაურკვევლობის ზარისხს, არამედ, პირიქით, აძლიერებდა მას. მეტაფორა მაყურებლის მიერ ამოუკითხავ იეროგლიფად რჩებოდა.

ერთხელ სვიატოსლავ რიხტერმა შეკითხვაზე, თუ როგორ აღწევს იგი პიანიზმის მწვერვალებს, უპასუხა:

237

„უბრალოდ ვცდილობ, წავიკითხო ის, რაც ნოტებში წერია“.

„Иностранная литература“ №5, 1974.

„ქვის მთელელის საფლავთან რომ მიხვიდე და დაიყვირო: „შენი ნამუშევარი გააფუჭესო“, თუკი ის ნამდვილი ოსტატია, მიწიდან აღება და თავის ჩუქურთმასთან გაიქცევა“.

(პიკმეტი. „ლეგენდა სიყვარულზე“)

რა არის ჩვენს საქმეში ყველაზე რთული? – კოლექტივის შექმნა. ჩემი აზრით,ეს ყველაზე რთულია. უდიდეს ღირიფორებს – კარაიანს,ამადოს ძალუბთ,ორკესტრი შექმნან,თითოეულისაგან ვირტუოზი პროფესიონალი მუსიკოსი ჩამოაყალიბონ, მათი ინსტრუმენტები ააწყონ,და მხოლოდ ამის შემდეგ შეასრულონ მუსიკალური ნაწარმოები. მილანში ამადოს რეპეტიციას ვესწრებოდი და მშურდა მისი.

მთავარია კოლექტივი

გუშინ საღამოს რუსთაველის თეატრში ლოჟაში ვსხედვართ: დოდო, ლენა საყვარელიძე, ლამზირა, მე. რაღაცას ვხუმრობთ. დოდო, როგორც ყოველთვის, იცინის:

- ეჰ, მიშა, მიშა, რა თეატრი დავკარგეთ, – დოდო ამბობს.
- აი, ამათ გამაგდეს, – ვთქვი და ლენაზე მივუთითე.
- ეს ჩვენ კი არა, ბატონო მიშა, თქვენმა თანამებრძოლებმა გააკეთეს.

რთულად გავდივარ ვოდევილის რეპეტიციას. ვერა და ვერ მომიხელთებია „ვოდევილურობა“ და კიდევ ის რაღაც, რისთვისაც არის ეს ყველაფერი. ის, რასაც თავად ვგრძნობ, ვერა და ვერ გავხადე მსახიობის კუთვნილებად. მსახიობში

მონახო და მასაც დაანახო, რაც შიგნით აქვს, მაგრამ თავად ვერ ამჩნევს და დაარწმუნო, რომ შეუძლია, ეს გამოიყენოს და განავითაროს – აი, რა არის მთავარი. მსახიობი კი, ნაცვლად იმისა, რომ საკუთარ თავს და შენ გამოგყევს, ეპოტინება ტექსტს, – ამ სულელურ საროლო რვეულს. სცენარი – აი, რა არის საჭირო, შემდეგ კი – სიტყვები. მოძრაობაა საჭირო, მოძრაობა, რომელიც შეძლებს, გამოხატოს ის, რაც იქ, შიგნით, ღრმად ზდება ადამიანში. რთულია ეს.

25. 4. 1984 წ.

დიდება მარტო სასცენო მოედანზე ცხოვრობს, სხვა დანარჩენი – მისი ჩრდილია მხოლოდ. ჩვენ კი, ხშირად, ამ ჩრდილს სინამდვილედ აღვიქვამთ. ჩვენი გარდაცვალების შემდეგ არავინ გაიხსენებს, როგორ ვცხოვრობდით – ქოხში თუ სასახლეში, ყველა იმას გაიხსენებს, თუ როგორ ვთამაშობდით, როგორ ვდგამდით, ბოლო წუთამდე როგორ ვაღელვებდით ჩვენს თანამედროვეთ. ზოგჯერ მეჩვენება, რომ მთავარის ხარჯზე ბევრ ენერგიას და ძალას მეორეხარისხოვანის შექმნას ვანდომებთ.

ჩემს მეგობრებს თუ ვეტყვი ყველაფერ ამას, შეიძლება მიპასუხონ: კარგი რა, ეს ათასჯერ მაინც გვაქვს მოსმენილი! ან იქნებ, არც მიპასუხონ, მაგრამ გაიფიქრებენ. შეიძლება, მართლაც იყვნენ, მაგრამ ვშიშობ, რომ როდესაც ყველაფერს მოვაწყობთ, როდესაც ყველაფერს მივიღებთ, რაც გვინდოდა და უკან მოვიხედავთ, ცხოვრება შემოქმედებისათვის უკვე გასული იქნება. და ვერც კი შევნიშნავთ, კულისებსა და სამსახიობო ფოიეში ახალგაზრდა, ძლიერი მსახიობები ქედმაღლური ღიმილით თვალს როგორ გაადევნებენ ჩვენს შემოქმედებით უსუსურობას.

არა, რაც მეტი ხანი გადის, მით უფრო ხშირად უნდა შეამოწმო საკუთარი თავი: კიდევ შეგწევს თუ არა მავთულზე სიარულის უნარი? ხომ არ დაგაეიწყა? სიმაღლიდან ხომ არ ეცემი? და თუ დაეცი, აუცილებლად თავიდან დაიწყე ყველაფერი. სწავლისა ნუ შეგრცხვება, სხვაგვარად

შეუძლებელიცაა. გულუბრყვილობითა და ტრფობით დაეუფლე მეთოდს (რომელიც სულ მუდამ, დროსთან ერთად იცვლება).

ემოციის ძალა – აუცილებელ და არსებულ ინფორმაციას შორის განსხვავებაზეა დამოკიდებული.

ემოცია = მოთხოვნები (აუცილებელი ინფორმაცია – არსებობა).

მოტანილი ფორმულა დადებითი ემოციის განსაზღვრებასაც საკლებით მიესადაგება.

კაცი უდაბნოში მიდის. საშინლად სწყურია. მან იცის, რომ უახლოეს ჭამდე სამი დღე-ღამის სავალია და უცებ, წყალს დაინახავს. რაც მეტად ტანჯავდა კაცს წყურვილი, რაც უფრო შორს ერვენებოდა მიზანი, მით მეტი იქნება მისი სიხარული.

ასეთი აზრი მომივიდა: რა არის რეჟისორა?

თუკი ადრე რეჟისორი მსახიობს ეხმარებოდა სცენური სახეების შექმნაში, დღეს მსახიობი მთელი ძალით ეხმარება რეჟისორს სპექტაკლის აგებაში. ანსამბლის ცნება შეიძლება და უნდა გავიგოთ, მხოლოდ როგორც ბრწყინვალე სოლისტი ანსამბლი, ზოლო რეჟისორის – როგორც მათი ბრწყინვალე ოსტატობის შემქმნელის. რეჟისორი თავისი ორკესტრის კარაიანი უნდა იყოს, ის ძალიან დიდი ყურადღებით უნდა უსმენდეს, ფაქიზად აღიქვამდეს პირტუოზთა მრავალხმიანობის პარამონიულობას და ეს შესანიშნავი ორკესტრი თავისი ჩანაფიქრის ბილიკით წარმართოს.

თანამედროვე თეატრს, იმ სახით, როგორადაც ის დღეს წარმოგვიდგება, ორი წყარო აქვს: ანტიკური თეატრი, თავისი უდიდესი ტრაგედიული ლიტერატურით; და შუა საუკუნეების – მირაკლებისა და მისტერიების თეატრი.

მიიჩნევენ, რომ ანტიკურ თეატრში მაყურებელზე ზემოქმედების მთავარ საშუალებას სიტყვა და მისი წარმოთქმის (შესრულების) ხერხი წარმოადგენდა. შუა საუკუნეების ევროპული თეატრი – პირიქით, ძმადმების თეატრი იყო. თეატრის ორი საწყისი – სიტყვა და ძმადმება, გამდიდრებული მრავალსაუკუნოვანი ლიტერატურით (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე, კალდერონი, ლოპე დე ვეგა, შექსპირი, კორნელიუსი, რასინი, მოლიერი, შილერი, ჰიუგო, გოგოლი, ოსტროვსკი, იბსენი, სტრინბერგი, ჩეხოვი, შოუ, მეტერლინიკი, პირანდेलო, ბრეხტი, ანუი, ბეკეტი), შეერწყა ურთიერთს და შექმნა ის, რასაც დღეს თანამედროვე თეატრს ვუწოდებთ.

ქართულ თეატრშიც, ჩანს, იგივე პროცესი მიმდინარეობდა: არსებობდა სამეფო კარის პოეტური თეატრი და ნიღბების სახალხო თეატრი „ბერიკაობა“. პირველი, თავისი არსით, პოეზიის ფორმა იყო, სადაც მთავარ როლს სიტყვა და მისი დეკლამაციის ხერხი თამაშობდა, მეორე, ძმადმების იმპროვიზაციის თეატრში (ნიღბების თეატრში) მთავარი ნიშანი ქცევა იყო, ტრადიციული სიტყვა კი – მაინც იმპროვიზირებას განიცდიდა.

თეატრის ორი წყარო, მაყურებელზე ზემოქმედების ორი სრულიად განსხვავებული საშუალება, სარეპეტიციო მეთოდის ორი „საწყისთა საწყისი“. რომელი მათგანი მივიჩნიოთ ამოსავალ წერტილად? (მატერია-სული, სიტყვა-ქმედება). საიდან გამოვწიოთ ძაფი? საიდან დავიწყოთ?

ზომ არსებობს თეატრები, სადაც ათვლის წერტილად

სიტყვას მიიჩნევენ. სადაც შემდეგაა წარმოებულ და არა პირველად აქტად არის მიჩნეული, სადაც მიჩნეულია, რომ მსახიობის წარმოსახვაზე მხოლოდ სიტყვა ზემოქმედებს. მაგალითად, ყველასათვის ცნობილია, რომ ნემიროვიჩ-დანჩენკო, სიცოცხლის ბოლომდე, თეატრალური ხელოვნების ამოსავალ წერტილად სიტყვას მიიჩნევდა.

კ. ს. სტანისლავსკიმ სარეპეტიციო პროცესის სხვა კანონი, სხვა მეთოდია — შემდეგის მეთოდია აღმოაჩინა.

როდესაც ფრონტელი თანამებრძოლები ვიკრიბებით, მძიმე ამბებზე ისე ვსაუბრობთ, როგორც რაღაც კარგზე, თანაც, მხიარულად. ამის შესახებ უნდა დავწერო. ეს წიგნის ღერძი უნდა გახდეს.

სტანისლავსკის ფიზიკური მოქმედებათა
მეთოდის აღმოჩენაზე
გავლენა იქონია:

მ. ჩეხოვის
ვს. მერიჰოლდის
გორდონ კრევის

იღებდა

!

ეს იღებები კაპრუი ტრიალებდა

„რევების“ რეპეტიცია. დ. ალექსიძის დადგმა თეატრალურ ინსტიტუტში. გამარტივებული სქემა ახმეტელისეული სპექტაკლისა და შინაგანი სიცარიელე. სცენაზე დადიოდნენ, საუბრობდნენ, ზოგჯერ განიცდიდნენ კიდეც, მაგრამ ამ ყველაფერს სიღრმისეულად კი არა, ზედაპირულად აკეთებდნენ. მაყურებელი სპექტაკლს გულგრილად ადევნებდა თვალყურს.

და, უცებ, სცენაზე ახალგაზრდა მეზღვაური გამოვიდა. ვილაცას რაღაც ჰკითხა, შეფიქრიანდა, ამოიოხრა, რაღაც თქვა და სცენაზე მაშინვე ატმოსფერო შეიქმნა. დაიბადა ცხოვრების თეატრი, ანდა, უფრო სწორად, ცხოვრება სცენაზე. გრანდიოზულია!

აქტიური რეჟისორი, ყველა კომპონენტისა და წინადადების გამოყენებით, თავად ძერწავს საკუთარ იდეას, თავად გამოარჩევს ნიშნებს საკუთარი სპექტაკლისათვის. მაგრამ სხვის კმაყოფაზე მყოფნიც არსებობენ. თუ მსახიობმა რაიმე საინტერესო, მოულოდნელ სელას მიაგნო, რეჟისორი ჩაეჭიდება მას და იწყებს მტკიცებას, რომ ეს სწორედ ისაა, რაზეც თავად ოცნებობდა. თუკი მხატვარი მას დეკორაციის ესკიზს მიუტანს, სადაც კინოს ან პროექციის გამოყენებას, ანდა სრულიად ღია, პირობით მოედანს სთავაზობს, რეჟისორი დაუყოვნებლივ, ყოველგვარი განცდის გარეშე მიიღებს ამ წინადადებას, რომელიც პიესის მისეულ პირველად შეგრძნებებს სრულიად ეწინააღმდეგება, მაგრამ სპექტაკლის გადაწყვეტის საფუძველიც სწორედ ეს გახდება. მხატვარს ნატურალისტური პავილიონი რომ მიეტანა მისთვის, რეჟისორი მაშინაც იტყოდა, რომ ზუსტად ასეთზე ფიქრობდა. იმის გამო, რომ რეჟისორს სპექტაკლის მკაფიო გადაწყვეტა არ აქვს, იგი შემთხვევის მონა ხდება. იგივე მეორდება კომპოზიტორთან, ცეკვის დამდგმელთან. და თუკი

ეს კომპონენტები შემთხვევით ერთმანეთს დაემთხვა, ერთი ხერხით აღმოჩნდა გადაწყვეტილი, მაშინ გამოვა სპექტაკლი, რომელთანაც რეჟისორს არავითარი კავშირი არ ექნება, თუმცა, პრემიერაზე იგი საზვიამოდ, სიხარულით მიიღებს მილოცვებს და ღრმავაზროვან ინტერვიუებსაც მისცემს. იგი საკუთარ თავთანაც ვერ ბედავს, აღიაროს, რომ ამ ოპუსთან არავითარი კავშირი არ აქვს.

- ახლა რას საქმიანობთ?
- მხატვართან ერთად მაკეტზე ვმუშაობ.
- დიდი ხანია?
- კი, იქნება, ასე, სამი თვე.
- აბა, როგორაა საქმე? – ვეკითხები მის მხატვარს.
- მაკეტი მალე იქნება მზად.
- რეჟისორი გეხმარებათ?
- ჯერ არც კი უნახავს.
- აბა, მაშინ როგორღა მუშაობს?
- ეშმაკმა იცის! ამბობს, რომ მისთვის მთავარია მაკეტი.

ეს აღელვებთ თეატრალურ მოღვაწეებს, მაგრამ არავინ იცის, როგორ ებრძოლონ. და რაც უფრო გამოცდილი და ცნობილი ხდება მსახიობი, მის ქცევასა და ჩვევაში, მის სამსახიობო ხერხებში მით მეტად იჩენს თავს პირობითი შტამპი, რომელსაც ასეა დახარბებული მდარე გემოვნების მაყურებელი. იგი ტაშს უკრავს მსახიობს და „ბრავოს“ გაჰყვირის. რა საშინელებაა თვითკმაყოფილი მსახიობი.

მეთოდი მედიცინის შესწავლას შეეადართ. იქ ადამიანის ანატომიას, მის ქცევასა და ნორმიდან გადახრას, დაავადებებს, პათანატომიას შეისწავლიან. კანონი აუცილებლად უნდა იცოდეს იმისთვის, რომ მას, შემოქმედების პროცესში, გადაუხვიო.

ხელოვნებაში ორჯერ ორი ყოველთვის არ არის ოთხი, ზოგჯერ ხუთია, შეიძლება შეიდიც იყოს. აქ კანონთან მიმართებაში ყველაფერი ოდნავ-ოდნავაა, მასთან სადღაც სულ ახლოს და ამიტომაცაა საჭირო კანონის ცოდნა.

როგორც ცხოვრებაში, მაგრამ განსაკუთრებულ გარემოებებში და არა უბრალოდ ცხოვრება, ასლი.

გადავადნოთ იდეა თეატრალურ ფორმებად!

ჩვენი საქმეა გადავადნოთ იდეები (ამოკითხული, ან პიესაში შემოტანილი) თეატრალური თამაშის საინტერესო ფორმებად.

5. 3. 1987 წ.

ორი თუ სამი ძალიან მოხუცი ბოლშევიკი სევდიანი სახით გამოდის და ხელებს შლის: „რადაც ისე არ გამოვიდა, როგორც ჩაფიქრებული გვქონდა“ – ღგანან და რევოლუციას იხსენებენ. მათ შორის აგრადინაც ღგას, რომელმაც საერთო საქმისათვის თავისი წისქვილი გაიღო. მერე კი, ეს წისქვილი ნაძირალა „რევოლუციონერმა“ მიითვისა. საბრალონი. 70 წელი გავიდა და მუშაობა არავის უნდა, თანასწორობა არ არის (მთავარი კანონია: ფული არის, ან ფული არ არის).

შეეცადე, ნაცნობი მოვლენა დახატო, როგორც უცნობი, მისი აბსტრაქტიზება მოახდინო, მოვლენისაგან არსი გამოყო და აბსტრაქტიზების უჩვეულო სვლა-ფორმა მონახო.

(სპირიტიზმის სცენა „ღონ ჟუანში“, „ჰერნიკა“)

ცნობილია, რომ ორი ერთნაირი ფიფქი არ არსებობს.

მსახიობები საკუთარი თავისთვის გარკვეულ მხატვრულ სახეს შექმნიან ხოლმე და ადამიანთა შორის ამ ბუტაფორულ სამყაროში ცხოვრობენ. ისინი თავის გამონაგონს გარედან მუდმივად თვალყურს ადევნებენ, მოსწონთ იგი, მისით კეკლუცობენ და საკუთარ თავში სამუდამოდ იხშობენ იმ ბუნებრივ, თანდაყოლილ ნიჭს, უნარს, რაც სწორედ ჩვენი ხელოვნების მთავარ მასალას წარმოადგენს. ეს ძალიან ღიდი პრობლემაა.

246

რა შეიცნო პატარა უფლისწულმა დედამიწაზე? მეგობრობა, რომელიც არ გამოვიდა, ბევრი ვარდი და არა ის – ერთადერთი, მომაკლავი მფრინავი და გველი, რომელიც იკბინება და კლავს, სიცოცხლეს გართმევს.

ამას წინათ სტუდენტების სპექტაკლის ნაწყვეტს ვუყურებდი, ვოდევინს თამაშობდნენ. და უცებ ვიგრძენი,

რომ ის, რასაც ჩვენ ცხოვრებისეულ სინამდვილედ მივიჩნევთ, მოგონილი, მაყურებლისთვისაც კი ჩვეული სიყალბეა.

ის ხელოვნება „მხატვან“ ერთად წავიდა. ეს საფუძველთა საფუძველია. ყოველდღიურობასთან, პროზასთან ერთად, წყალს განცდის წიგნიერი ცოდნაც გადავაცოლეთ.

თეატრის ამ ორ სახეობაში (ფსიქოლოგიურ, ცხოვრების თეატრსა და პოლიტიკურ მოდელთა თეატრში) ეს პროცესი ან მიმდინარეობს, ან მას აჩვენებენ. ფსიქოლოგიურ თეატრში მით უფრო მაღალია ხელოვნება, რაც მეტადაა დამაჯერებელი პერსონაჟთა შორის ბრძოლა, დუელი. ორთაბრძოლა ადამიანთა ფსიქიკაში, ჩვენს თვალწინ, დროსა და სივრცეში მიმდინარეობს. პარტნიორები შეიგრძნობენ, განიცდიან ამ პროცესს. ცხოვრებისეულ მოდელთა თეატრში კი იმავე ორთაბრძოლას, ჭიდილს თეატრის ყველა გამომხატველი საშუალებით ასახავენ. ან მიმდინარეობს, ან გამოისახება. აი, არსებითად, მთავარი განსხვავებაც ესაა. მაგრამ, აქაც და იქაც ქმედება – დაბრკოლებათა დაძლევაა მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე. ესაა თეატრის საფუძველი.

ცალკეული სცენა ----- ის დამოკიდებულია ----- მთავარ მოვლენაზე

სიმეტრია და ასიმეტრია

247

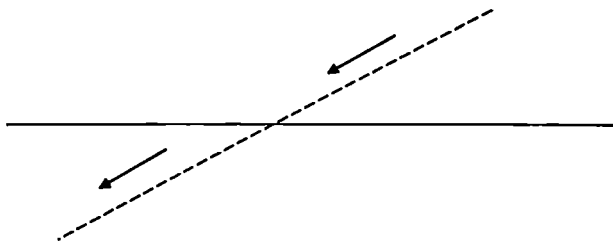
სიმეტრია – სივრცეში იმ ნაწილთა ჰარმონიული განთავსებაა, რომლებიც ურთიერთშეთანხმებულად ქმნის ერთ მთლიანობას. აქ იგულისხმება წესრიგი, ნაწილთა მშვიდი თანაფარდობა და წონასწორობაში მოყვანილი პროპორციები.

წონასწორობის, სიმშვიდის დარღვევა

მოძრაობა მხოლოდ მაშინ იწყება, როდესაც ზიარჭურჭელში სიმეტრია ირღვევა, წონასწორობის რღვევა მოძრაობას ბადებს.

მოძრაობა — სიმშვიდის, წონასწორობის, სიმეტრიის რღვევაა.

სიმეტრია — სიმშვიდეა.



რაც მეტია პირობითობის ხარისხი, მით უფრო ზუსტად უნდა გადმოსცეს მან საგნის არსი (მსგავსების არსი).

სხვაგვარად, პირობითობა თავის წარმომქნელს (მსგავსებას) სწავლება და უაზრობად გადაიქცევა.

ხელოვნებაში ყველაზე ცუდია მიბაძვის ობიექტთან მსგავსების მიხედვითობა (ვაშლი — ატამი. ვაშლი ზომ გარკვეული შეტყობინების, შინაარსის მატარებელია).

ხელოვნება დაიწყო იმის მიბაძვით, რასაც ადამიანი თავის გარშემო ხედავდა (გამოქცეული — ბიზონი. პიკასოს ხარი).

შემდეგ, ადამიანმა გრძნობათა მიბაძვა დაიწყო, უფრო სწორად, ცდილობდა, ისინი ფორმით — მოძრაობით, პლასტიკით, სიმღერით, პრიმიტიულ ინსტრუმენტებზე (ტამბამი, ძვლები)

დაკერით გამოეხატა.

შემდეგ იგი ცდილობდა, საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენათა მოდელები ფორმაქმნალობით გამოეხატა.

საამისოდ მას სამი საშუალება ჰქონდა:

1. გამოეხატა უშუალოდ თავისი თავიდან გამომდინარე (ტრაგედია);
2. გამოეხატა მასხარის ნილაბქვეშ. იგი ოხუნჯობდა, მასხარაობით ამბივალენტურად გამოხატავდა იმას, რაც სხვებსაც აღელებდა, მაგრამ რისი თქმაც არ იყო მიღებული. მასხარა კი სიმართლეს ამბობდა.

უმსრულების საფუძველში – თხრობაა,
გამოსახვის ყველა ფორმის საფუძველში კი, გარდა
აბსტრაქტულისა – მიმბაძველობაა. ეს – დასაბამოა
დასაბამი, ათელის საწყისი, ფუძეთა ფუძეა.

ხელოვნება სარკით არეკლავს,
მაგრამ მრუდე სარკით,
იგი ყოველ ნაწარმოებს
თავისებურად ამრუდებს.

თითოეულ ავტორს არეკვლის საკუთარი მრუდი
(პირობითობის ხარისხი), საკუთარი მანერა და თავისებურება,
საკუთარი ბრძნობათა ბუნება აქვს.

3. განწყობის, ფიქრის, სურვილის, შეგრძნების აბსტრაქტული
გამოხატვა. აქ გამორიცხულია მიბაძვა. მისწრაფებები
აბსტრაქტული, არაკონკრეტული ფორმითაა გამოხატული.

აბსტრაქტული – ლიტერატურულობის მიღმაა,
სიუჟეტისა და მსგავსების მიღმა.

ცალკეულ ნაწილთა (ქმედების, საგნის, მასშტაბის და ა. შ.) შეერთების ლოგიკით მანიპულირება.

რა სახის პირობითობას აღარ შევხვდებით წიგნში „აღლისა საოცრებათა ქვეყანაში“. თუნდაც, კატა ავიღოთ, რომელიც ჰაერში ქრება და მისგან ღიმილილა რჩება – („პირველად მისი კუდის წვერი გაქრა, უკანასკნელად კი – ღიმილი; იგი დიდხანს ლიევილებდა ჰაერში, როდესაც სხვა დანარჩენი უკვე გამქრალიყო“). ჰაერში მხოლოდ ღიმილი დარჩა, მაგრამ ის ძალიან ნაცნობი ღიმილი იყო, ზუსტად ისეთი, როგორიც ცხოვრებაში, ძალიან ჰგავდა მას. „... მარტის კურდღელი და მექედე სუფრასთან ჩაის სვამდნენ, მათ შორის კი თავუნიამბინარას ღრმად ჩასძინებოდა“. კურდღელი ჩაის სვამდა და მისი ეს ქმედება დამაჯერებელი, მართალი და, ამავე დროს, დამაჯერებლად აბსურდულიც იყო, ვინაიდან კურდღლები ჩაის არ სვამენ, მაგრამ თუკი მაინც დალევენ, მაშინ მათი ეს ქმედება არაჩვეულებრივად დამაჯერებელი უნდა იყოს. ყველაფერში აუცილებელია ქმედების უტყუარობა – იქნება ეს ვაშლი თუ ჩაის სმა.

გუშინ ცნობილ მსახიობთან ცნობილი პიესიდან ცნობილი სცენის რეპეტიციას გავდიოდი. არაფერი გამოვიდა, თუმცა მსახიობი, ცნობილი მწერლის სიტყვებს არცთუ ურიგოდ, კარგი ხმით წარმოთქვამდა. მსახიობი სცენაში არ „იმყოფებოდა“, ის გაბუდმებით ცდილობდა, პარტნიორის რეპლიკებს შორის პაუზა შეეკსო: ხან ამოიოხრავდა, ხან თვალებს ჭერისკენ ალაპყრობდა, ხან ადგებოდა, ხან დაჯდებოდა. მსახიობი ძალიან პრიმიტიულ საშუალებებს იყენებდა.

რა დაგვემართა? ეს რაღაც საშინელებაა. იმისთვის, რომ სცენაზე იცხოვრო, ბევრს უნდა მიაღწიო, მაგრამ მთავარია:

1. უნდა იცოდეს, რა გაქვს სათქმელი (ეტყობა, ჩემს მსახიობს

აღარაფერი ჰქონდა).

2. მსახიობის შემოქმედებით წარმოსახვას ღრმა ძილით ეძინა, ამიტომაც ცდილობდა „პაუზები“ შეეევსო ათასგვარი „ნაყარ-ნუყართ“, შემთხვევით ძველ ჟიბეებში რომ ჩარჩენოდა. ეს იყო გუშინ.

დღეს კი, ჩვენი ხელობის ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხის, შემოქმედების წარმოსახვის შესახებ საკუთარ ჩანაწერებს წავიკითხავ.

გამოსავალი:

1. ან მსახიობის წარმოსახვა უნდა განვავითარო (თუ დაგვიანებული არ არის);
2. ანდა, მის მაგივრად თვითონ უნდა შევთხზა.

მოკლენა – ამჟამინდელი მკითხველი – საქმე

საკვირველებათა მკვლევარი

(გენიალურია)

„მაგიდრიდან“ მიზანსაცნაზე თანდათანობითი გადასვლა.

მე განზე ვდგები – ისინი რჩებიან.

მეორეა!

ვარჯიში-გაკვეთილი — რა უნდა გავაკეთოთ ამ
გაკვეთილებზე:

გავარჩიოთ, რა არ გამოვიდა ჩვენების დროს.

1. ვირთხები ვირთხებს კი არ ჰგავდნენ, არამედ, რაღაც
მიახლოებითი არსებები იყვნენ (ბრძოლა გამოუეცხადო
მიახლოებითობას);
2. ყოველ ჯგუფურ ეტიუდში (ეს კი ეტიუდი იყო),
მონაწილეთა შორის მაშინვე ინიციატორი (დრამატურგ-
რეჟისორი) უნდა გაჩნდეს, რომელიც საკუთარ თავზე
აიღებს ეტიუდის ორგანიზების ინიციატივას (სიუჟეტი,
ფორმა);
3. ჩემ მიერ შემოთავაზებულ თემაში სკულპტურები — ომი,
ომი არ ყოფილა.

ნ. ბატალოვმა¹ კი ასეთი რამ გვითხრა: ისინი ომს კი
არ გამოხატავდნენ, რომელიც, ბუნებრივია, არ გადაუტანიათ
და, ამდენად, გამოსახატავიც არაფერი ჰქონდათ, არამედ
— კარიკატურას ომისადმი მიძღვნილ უნიჭო საბჭოთა
სკულპტურულ ჯგუფებზე.

ეს ძალიან მნიშვნელოვანი შენიშვნაა — ფორმით გამოხატო
შენ მიერ განცდილი, უშუალოდ კონკრეტული პიროვნების მიერ
დაგროვებული შთაბეჭდილებები, თემისადმი უშუალოდ შენი
დამოკიდებულება და არა ის, რაც ამის თაობაზე გაგიგია, ანდა
გინახავს. ხშირად ეჭვიანობას კი არ ვთამაშობთ (რომელიც არ
განგვიცდია), არამედ, ეჭვიანობაზე სხვის მიერ გადმოცემულს.
ასე ბუნების ასლის გადამღებნი ვხდებით და არა მხატვრები.
აქ ძალიან მნიშვნელოვანი როლი, რა თქმა უნდა, ინტუიციამ
შეიძლება ითამაშოს. მუდამ სჯობს, პირველწყარო, — თუნდაც
ის ჩანასახოვან მდგომარეობაში იყოს, საკუთარ თავში ვიპოვოთ,
ვიდრე სხვისი გამოხატულის განმეორებით ვისარგებლოთ.

¹ ბატალოვი ნიკოლაი (1899-1937), რუსი თეატრისა და კინოს მსახიობი.

რეპეტიციის დროს ხშირად შეიძლება გავიგონოთ: მავანი დაახლოებით ისეთივეა, როგორც ამა და ამ კინოფილმის ესა და ეს გმირი. ეს კარგთან არაფერთან მიგვიყვანს. საკუთარ თავში მოძებნო ცოცხალი შრე, დაგროვებული შთაბეჭდილებების ყაშირი – აი, რა წარმოადგენს უძირო ჭკას შემოქმედებისთვის.

საკუთარ თავში უნდა გავაღვიძოთ პოზიცია ომის მიმართ: გაებრაზდეთ, განერისხდეთ მასზე. საკუთარ თავში უნდა ვიპოვოთ ომთან დამოკიდებულების გრძნობების ცხოველმყოფელი შრე. ხომ შეიძლება, რომ მავანმა, რომელიც ომს მიესალმება (თუკი შეიძლება, ასეთი ადამიანი იყოს), ომი გამოხატოს, როგორც დადებითი მოვლენა. ეს ვანდალიზმი იქნებოდა, მაგრამ იქნებოდა ბუნებრივი. იქნებოდა გამოსახატავი მასალა. რა მოხდება, რომ ვცადოთ.

ტაიროვი¹ პიესას „მონაკვეთებად“ არ ყოფდა. იგი პიესის მთლიან ტექსტს გარკვეულ სიტუაციებამდე მონიშნავდა და ამ ორ განსაზღვრებას შორის არსებით სხვაობას ხედავდა. მას „მონაკვეთი“ ესმოდა, როგორც მთლიანისგან მოჭრილი, მოჩეხილი, განცალკევებული რამ. ხოლო განსაზღვრებაში სიტუაცია – მიმდინარე ქმედების უწყვეტობა იგრძნობა. პიესის ქმედითი სვლის ყოველი სიტუაცია, თითქმის, უწყვეტად გადადის მემორეში და, ამგვარად, ახალი სიტუაციის დასაწყისი ჯერ კიდევ წინა სიტუაციის დასასრულს შეიცავს. სიტუაციებად ასეთ დაყოფას, პიესის შინაარსისა და სტრუქტურის დაწერილებითი გააზრებისაგან მივეყვართ. ეს მთლიანი, მთავარი აზრის რაც შეიძლება მკაფიოდ, კონკრეტულად გამოვლენაში გვეხმარება.

ეს ძალიან წააგავს სტანისლავსკის „ქმედით ეპიზოდებს“.

¹ ტაიროვი ალექსანდრ (ალექსანდრ კორნბლიტი) (1885-1950), რუსი მსახიობი და რეჟისორი, კამერული თეატრის შემქმნელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი (1914-1950 წ.).

სარეუისორო გეგმა ან მომავალი სპექტაკლის მოდელი ჩონჩხს წააგავს. მოდელი – ცალკეული ელემენტების ურთიერთკავშირისა და ურთიერთქმედების დიდი სისტემაა, რომელიც ჟანრული გასაღების ერთიან კანონზომიერებას ექვემდებარება.

„მზად ვარ, დავარღვიო ნებისმიერი კანონი, თუკი ამით ნაწარმოები უკეთესი გახდება“.

ლ. ბეთჰოვენი¹

ჩემს მომავალ წიგნს (ჩემთვის მაინც დავწერ მას) პირველ გვერდზე აუცილებლად ექნება ეპიგრაფი ბეთჰოვენის ციტატიით: „მზად ვარ, დავარღვიო...“

ეს აუცილებელია! და ყველგან ხაზგასმით აღვნიშნავ, რომ ხელოვნების ეს „ალგებრა“ საჭიროა, როგორც ხელობის ცოდნა, და რომ ხელოვნება მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება. ხელოვნება – ეს არის „ოდნავ-ოდნავ“. იცოდე იმიტომ, რომ შემოქმედებითი პროცესის დროს აღარ გახსოვდეს. შემოქმედება სიყვარულივითაა, შეყვარებულმა არ უწყის, რას და როგორ იქმს. იგი ბუნებრივია. მასაც, როგორც ბუნებას, არ შეუძლია, არ უყვარდეს. ხელობის კანონები საჭიროა, რომ შეყვარებულობის შემდეგ შეამოწმო – რა და როგორ; რომ შეძლო გამოთიშვა, კიდევ ერთხელ შემოწმება, შესწორება, ორბიტის კორექტირება და ამის შემდეგ ისევ გრძნობებისა და ქვეცნობიერის ოკეანეში, წარმოსახვისა და შეგრძნებების ოკეანეში გადაშვება.

ჩვენ თავად ვავალებთ სცენას, იმ აზრობრივი დატვირთვის

¹ ბეთჰოვენი ლიუდვიგ ვან (1770-1827), გერმანელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, პიანისტი.

მატარებელი იყოს, რომელიც გეჭირდება. ხშირად, ერთი და იგივე სიტყვები ხომ სხვადასხვა მოვლენის, სხვადასხვა სვლისა თუ შემთხვევის შედეგად შეიძლება დაიბადოს.

ეს ჯერ კიდევ მხოლოდ ანალიზი და გარკვეული იდეური განწყობაა. ეს ჯერ კიდევ არ არის ხელოვნება. იგი წინაა. ხელოვნება ხომ მხატვრული სახეა, ვიდრე იგი პლასტიკურად არ მოიძებნება, არაფერი იქნება.

რამხელა სიამოვნებაა, იმყოფებოდე რეპეტიციაზე, გაარკვით, გაანალიზო, ჩასწვდე სხვისი ცხოვრების საიდუმლოებებს, შეძლო ასახვა, კონსტრუირება. სარეპეტიციო პროცესის არსიც, ალბათ, ესაა.

2. 11. 1969

მხატვარი ქალი: – საყვარელო ბატონო მიშა, რომ იცოდეთ, რამდენი მტერი გყავთ!

მმ: – ახლაც, როცა თეატრიდან წამოვედი?

მხატვარი ქალი: – სულ ერთია, რას აღარ იგონებენ თქვენზე.

რატომ არ გვყავს ნამდვილი, ობიექტური კრიტიკოსები, რომლებიც იმას წერენ, რასაც ფიქრობენ? იმიტომ, რომ ეს გმირული პროფესიაა: – ნათქვამ სიმართლეზე პასუხი უნდა აგო და გაკრიტიკებულისგან თავდასხმას ელოდო. აი, ამიტომაც აკრიტიკებენ კრიტიკოსები ასე იშვიათად. უმეტესწილად, საქებარს წერენ და საკუთარ განათლებას აჩვენებენ. სხვა იყო ილია ჭავჭავაძის დროს, იგი კიდევ აკრიტიკებდა და არც შურისგებისა ეშინოდა: მაშინდელი მსახიობები დაუცველნი იყვნენ. დღეს მსახიობი საზოგადოებრივად საპატიო ფიგურაა,

უფრო მეტად — საპატიო, კიდრე შემოქმედებითი. ცნობილ მსახიობს, რატომღაც, ყველაფერს პატიობენ. ასევე რეჟისორსაც. კრიტიკოსებს მათთან ურთიერთობის გაფუჭების ეშინიათ. ამიტომაც, კრიტიკოსს გმირული ხასიათი უნდა ჰქონდეს

11. 7. 1983 წ.

ზის ჩრდილში ეზივარ და მომავალი სპექტაკლის ექსპლიკაციის წერას ვიწყებ. სპექტაკლი გამოვა თუ არა — არავინ იცის, მაგრამ ზუსტად ვიცი, რომ ექსპლიკაციას შევთხზავ. ეს ჩემი პირადული, დამოუკიდებელი და ყველასგან გასაიდუმლოებული რამაა. აქ მე ვარ მბრძანებელი! ეს ჩემი სამყაროა, ჩემით შექმნილი. გული კი აჩქარებით მიცემს, ვლელავ.

ვუყურებ ხეებს და ვაკვირდები, როგორ ათრთოლებს ნიავე მათ ფოთლებს. საბრალონი! გაფრენას ლამობენ, მაგრამ არ ძალუბთ. ჩემი ფიქრებიც ასეა: მხატვრულ სახეებად ჯერ არქცეულნი, ისინი თრთიან, მაგრამ ძალა არ შესწევთ, აფრინდნენ. დადარაჯებული ვარ, დამფრთხალი. საკუთარ თავში მთლად არ ვარ დარწმუნებული. ჩემი გემის მართვა წყობიდან ზომ არ გამოვიდა? ჩემს ბრძანებებს აღარ ემორჩილება? ან, იქნებ, საერთოდ არ მაქვს ბრძანების გაცემის უფლება? ვაითუ, ეს გემი წყალქვეშა რიფებზე და ქვებზე დავსვა, დავამსხვრიო, ნაფოტებად ვაქციო?! ანდა, ვინ მომცა ბრძანებების გაცემის უფლება?

ჩემს გემებს წარმტაცი, საზიფათო, ჩემთვის ჯერ უცნობი გზებით ვატარებ. იქნებ, ამიტომაც იმსხვერვეიან ასე ზშირად და ასე იშვიათად აღწევენ სასურველ ნავსაყუდელს. განა არ სჯობს, გემები დიდი ხნის შესწავლილი ტრასებით გაეუმვა, რომ პირდაპირ, მშვიდად და ყოველთვის შევიდნენ პორტში?

მაგრამ ჩემს თოჯინებს ვუყურებ და ვიცი, რომ მათ ძლიერი ქარიშხალი და გრიგალი უყვართ. მათ ამოუცნობი უყვართ. ჩემი თოჯინები დანიშნულების ადგილამდე არ ყიდულობენ

ბილეთს. თავად უყვართ უცნობი ადგილების აღმოჩენა, რომ შემდგომ სხვებმა იყიდონ ბილეთები...

ირგვლივ სიჩუმეა. პორიზონტზეთითქოს ლანდებიანობირქუმ სილუეტებად მოჩანს დამსხვრეული გემები. ნამსხვრევებზე კი წარწერებია: „ტარიელ გოლუა“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „მეფე ლირი“, „კოლმეურნის ქორწინება“...

შეტყობინება რომ გადასცე, გარკვეული კოდური სისტემა უნდა შეადგინო. ომის დროს მსგავს სისტემებს დაახლოებით ასეთნაირად ვაღგენდით: „გვირილა, გვირილა, მე ქორი ვარ...“ მაგრამ ეს პრიმიტიული სისტემაა. ბევრად ზუსტია „რიცხვთა“ სისტემა. რაც უფრო პატარაა რიცხვი, მით უფრო ვრცელ შეტყობინებას ატარებს, მით უფრო განზოგადებულია მასში ჩადებული ცნება. ხელოვნებაშიც ასეა: რაც უფრო ძუნწია შეტყობინების მატარებელი საშუალება, მით უფრო მრავალმნიშვნელოვანია მხატვრული სახე, მით უფრო ფართოა მისი შინაარსი.

სადაც გამიგონია, რომ რეჟისორი ის ადამიანია, რომელსაც თეატრში ყველა ეკითხება, რა და როგორ გაკეთდეს!

სიუჟეტი გზაა, რომლის დროსაც მოვიაზრებ ყველაფერს, რაც ირგვლივ დავინახე (ჭეშმარიტი შინაარსი).

„რომანზე მუშაობისას შეგიძლია, თავს გარკვეული მოუწესრიგებლობის უფლება მისცე: სადაც გაადრმავო, სადაც გამოანათო, ხასიათები შეცვალო. ხოლო როდესაც პიესასთან გაქვს საქმე, აუცილებელია, თავიდანვე მისი ზუსტი სქემა მოხაზო და მას მიჰყვე...“

(აირის მერდოკი. ინგლისელი რომანისტი)

ქართული თეატრი

თეატრის ორი პრინციპი: სიტიჰმის თეატრი და ქმედების თეატრი. კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის თეატრი ქმედების თეატრი იყო, თუმცა, მათი ზელწერა მაინცდამაინც არ ჰგავდა ერთმანეთს. ორივე რეჟისორი ქმედების შემთხვეული, სცენურ მოვლენათა შემთხვეული იყო. და თუკი ისინი არ აიძულებდნენ მსახიობს, მოეძებნა ეს ქმედებები, სამაგიეროდ, თავად იგონებდნენ მისთვის ქცევას, მსახიობს კარნახობდნენ, აჩვენებდნენ იმას, რასაც ქმედების სფეროში მათი მძლავრი ფანტაზია ზატავდა. ისინი ქმედებას, მოვლენას, ქმედით სცენურ მეტაფორას თხზავდნენ. მათ მიერ დადგმული სპექტაკლის ყოველი ეპიზოდი შეიძლება, სიუჟეტურად მოყვე.

ამის ნიმუშია კ. მარჯანიშვილის საუკეთესო ნამუშევრები. გავიხსენოთ, თუნდაც, „მზის დაბნელება“, „დეზერტიკა“, „დაბოლოს, პანტომიმა „მზეთა-მზე“, რომელიც საერთოდ უსიტყვოდ შექმნილ ოპუსს წარმოადგენდა. ეს ყველას როდი ეხერხება, არამედ მხოლოდ იმას, ვინც ქმედებას დრამატული თეატრის ფუძეთა ფუძედ მიიჩნევს. მარჯანიშვილი თავის მოწაფე მსახიობებს თეორიული განხილვის გარეშე, პრაქტიკულად ასწავლიდა **ქმედების სკოლის** საფუძვლებს (ცხადია, ეს მხოლოდ ნიჭიერებმა აითვისეს). მარჯანიშვილს, რომელიც არც ისე კარგად ფლობდა სცენურ სიტყვას, მთელი ყურადღება სცენის პლასტიკურ და რიტმულ გადაწყვეტაზე, ქცევაზე, სცენური ცხოვრების ქმედით ელემენტებზე გადაჰქონდა.

მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ მისი მოწაფეები აგრძელებდნენ მისეული ხერხებით სპექტაკლზე მუშაობას. ეს საუკეთესო მარჯანიშვილელთა — შავგულიძის, ზაქარიაძის, თაყაიშვილის და სხვათა ნამუშევრებში შეინიშნებოდა. ყველა ისინი ქმედების სკოლის თვალსაჩინო მიმდევრები არიან. სესილია თაყაიშვილი ამას არაჩვეულებრივად ზუსტად, სიტყვა „რეალობით“ აღნიშნავს. „ძალიან რეალური მსახიობიაო!“ — იტყვის ზოლმე, როდესაც სურს, სამსახიობო ნამუშევარი შეაქოს. სპექტაკლი „კოლმეურნის ქორწინება“ ამ პრინციპის

ზუსტი გამოხატულება.

რამდენადმე სხვა სახით ყვოდა „ქმედების“ სკოლა რუსთაველის სახელობის თეატრში ს. ახმეტელის დროსაც. მისი „არზორი“, „ინტირანოსი“, „რღვევა“ და სხვ., სრული მნიშვნელობით – „ქმედების“ სკოლაა. შეგვიძლია, ისინი ეპიზოდებად განვიხილოთ და ამაში დაერწმუნდეთ.

როდესაც რუსთაველის თეატრიდან „ქმედებათა“ შემთხვევითი წავიდა, როდესაც მსახიობები, რეჟისორის გარეშე, მარტონი დარჩნენ (ჩვენთვის კი ცნობილია, რომ ყველაფერი დაშლისაკენ, „ენტროპიისაკენ“ ისწრაფვის), ისინი დეკლამაციის გზას დაადგნენ. ა. ვასაძემ (მხატვრული სიტყვის ოსტატმა) და ა. ხორავამ (რომელიც მშვენიერი ხმისა და უიშვიათესი მეტყველების პატრონი იყო, რაც თავისთავად „სიტყვის“ თეატრისაკენ უბიძგებდა მას) თავიანთი მასწავლებლის ნაანდერძები პრინციპი თანდათან დაკარგეს. „ვასაძისეული“ პერიოდის საუკეთესო ნამუშევრები, თავისი ბუნებით, „დეკლამაციურია“. რა თქმა უნდა, საუკეთესო დადგმებზე ვლასარაკობ. გაეიხსენოთ ა. ხორავას საუკეთესო მონოლოგები შვილის ცხედართან („დიდი ხელმწიფე“), „ოტელოდან“, „ოიდიპოსიდან“. დღესაც კი სიამოვნებას განიჭებს მათი მაგნიტური ჩანაწერით მოსმენა. მათ, როგორც სიტყვის მუსიკას, ისე მოუსმინო.

„ვასაძე-ხორავას“ თეატრის ნიადაგზე ორი საპირისპირო მიმართულების ტენდენციებმა იწყო განვითარება: „ამაღლებული სიტყვის“ ტენდენციამ დ. ალექსიძის სპექტაკლებში („ოიდიპოსი“, „ბასტრიონი“) და „ქმედების“ ტენდენციამ – ა. დვალისეულის და მ. თუმანიშვილის დადგმებში („ახალგაზრდა მასწავლებელი“, „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“). რთულ შემოქმედებით ბრძოლაში, რომელშიც მთელი „საზოგადოებრიობა“ ჩაება, აღიარება მოიპოვა „სიტყვის“ თეატრის ტენდენციამ. მოიპოვა კრიტიკოსების და საზოგადოების აღიარება, შემდეგ კი გაქრა. იგი მარჯანიშვილის თეატრში შეინიშნება, რუსთაველის თეატრში კი მეორე („ქმედების“) ტენდენცია დარჩა.

ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ სუსტია, ახლალა იკრებს ძალებს, ხშირად გზიდანაც უხვევს (მაგალითად, სპექტაკლი „ხანუმა“, სადაც სიტყვა ისევ მთავარ საშუალებად იქცა. ეს ისევ მსახიობისგან წარმოშობილი რეციდივია. „სიტყვის“ თეატრი, მით უფრო, საშუალო დონის, ხომ უფრო იოლი გზაა, რომ დროებითი წარმატება მოიპოვო ნაკლებად მომთხოვნ მაყურებელთან).

თუმცა, ეს „ქმედების“ ტენდენცია აშკარად შეინიშნება თეატრის ისეთ ნამუშევრებში, როგორიცაა „ანტიგონე“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „გუშინდელნი“, სადაც ქმედება გამონათქვამის ძირითად საშუალებად, ამ თეატრის „ნოტებად“ იქცა. მაგალითად, „სამანიშვილში“, სადაც სპექტაკლი დრამატურგიის კანონების მიხედვით არ არის აგებული, მაინც აშკარად ჩანს ამ თეატრის ქმედითი ბუნება. აქ მთავარია არა სიტყვა, არამედ ის შინაგანი ქმედითი პროცესი, რომლის შედეგადაც ეს სიტყვა იბადება. სწორედ ესაა მთავარი.

ასე ვითარდება ქართულ თეატრში ორი ტენდენცია, თუმცა, ჩვეულებრივ, თეატრმცოდნეებს ამის შემჩნევა არ სურთ.

სამეცნიერო დარგის მეთაური მეთაური

(4 მეთაური საქმე)

1

შეარჩიო პიესა, რომელიც შენს გრძნობა-განწყობილებას
მიესადაგება

2

მას თეატრალური თამაშის განსაკუთრებული ხერხი
(სისტემა)
მოუძებნო

3

შემოქმედებითი პედაგოგია
(დაეხმარო მსახიობს)

4

თეატრის ყველა კომპონენტის გამოყენებით
შემოქმედებითად გამოძერწო სპექტაკლი (ორგანიზება
გაუკეთო)

261

მეცნიერების მეთაური - ცხოვრების აზრის
მეთაურია და არა
ცხოვრების აღწერისა.
მეთაური - მუშათა შერჩეულია.

აზრებები:

1. ყოველთვის არსებობს სპექტაკლზე მუშაობის ორი გზა: შეგიძლია, შერჩეული მასალის ორგანიზაცია დაიწყო (და მეტი არაფერი), ანდა, შეგიძლია, ჩაუღრმავდე შენამდე გამოუკვლეველი საიდუმლოს, ავტორის ტექსტის მიღმა დამალული ცხოვრების შეცნობას. მეორე გზას ახალი სამყაროს დაბადებისკენ მიეყვართ;
2. არსებობს თეატრი, სადაც, სპექტაკლის შემდეგ, ნათამაშები სპექტაკლის ირგვლივ გამოთქვამენ და ისმენენ შენიშვნებს; და არსებობს თეატრები, შენიშვნების გარეშე;
3. თანამედროვე მსახიობთა შორის ბევრია ისეთი, რომელიც დიდად არ იხარჯება მუშაობისას.
4. ამბობენ, რომ რუბლიოვის სახელოსნოში შეგირდებს მხოლოდ იმისთვის, რომ საღებავები გაეჭნათ, რამდენიმე დღე უნდა ემარხულათ. ამ საღებავებთან სულიერი განწყობის გარეშე შეხება უკვე დანაშაული იყო მომავალი სურათის წინაშე.

ბელებური იგავი:

აღრიანი მზიანი დილით, გააღეს თუ არა მცველებმა სახელგანთქმული ქალაქ შარტრის ჭიშკარი, უცხო მგზავრი შემოვიდა. ქალაქში ხეტიალის შემდეგ იგი მოედანზე მოხვდა. აქ, ფიცრებსა და საამშენებლო ქვებს შორის სამი ქვის მთელი ოსტატი მუშაობდა. მგზავრი პირველ მათგანს მიუახლოვდა და ჰკითხა:

- აქ რას აკეთებ, ღირსეულო ოსტატო?
- ვერ ხედავ განა, ქვებს ვთლი, - იყო პასუხი.

მეზავრი მეორეს შეეკითხა.

— ქვას ვთლი, ჭირსაც წაუღია, — თავაულებლად წაიბურტყუნა პასუხად ოსტატმა.

მეზავრი მესამე კალატოზს მიუახლოვდა.

— შენ რას აკეთებ აქ, პატივცემულო ოსტატო?

ოსტატი გაიმართა, შუბლიდან ოფლი მოიწმინდა, წინსაფარი ჩამოიბურტყა და ამაყად წარმოთქვა:

— შარტრის ტაძარს ვაშენებ...

ტელევიზიით ერთ-ერთი გამოსვლისას ტოვსტონოგოვმა აღნიშნა: ბოლოს და ბოლოს, ორი სახის თეატრი არსებობს.

1. თეატრი ე. წ. მეოთხე კედლით, როდესაც მსახიობისთვის მაყურებელი არ არსებობს და 2. როდესაც სცენასა და მაყურებელს შორის ყველაზე უშუალო კონტაქტი მყარდება. მაგრამ თეატრის ამ ორ პირობითობას შორის მილიონ ერთი ხერხია, რომელიც, ყოველ ჯერზე, თავიდან უნდა აღმოაჩინო და რომელიც ამ მოცემული, კონკრეტული სპექტაკლისათვის საშუალებების შერჩევისას უმთავრესი გახდება.

27. 2. 1984 წ.

შეუძლებელია მხატვრის მოღვაწეობა, თუ მან იმ სინამდვილის აბსტრაქცირება არ მოახდინა, რომლის გამოხატვაც სურს, ისევე, როგორც აბსტრაქცირების გარეშე, შეუძლებელია თვით მხატვრული ნაწარმოების აღქმა და შეფასება. მოსე თოიძის სურათი „მცხეთობა“ ერთგვარად მოსაწყენია, იმიტომ რომ ფაქტის აღნიშვნის გარდა, არაფერს ამბობს. და რა მშვენიერია ფიროსმანის ტილო „ალავერდობა“, რამდენი რამაა იქ ისეთი, ათასგვარ ასოციაციას რომ იწვევს. მხატვრული სახე — აზრის ან აზრთა მატარებელია. გოეთე ამბობდა: „სანამ იგი (შემოქმედი) მხოლოდ თავის ცოტაოდენ

სუბიექტურ გრძნობებს გამოთქვამს, მას არ შეიძლება, პოეტი ეწოდოს; მაგრამ როდესაც მას ძალუძს, სამყარო ათთვისოს და ეს გამოთქვას, მაშინ იგი პოეტია“.

ტრიგორინი „თოლიაში“ ღამის სახეს კაშხალზე აბრჭყვიალებული გატეხილი ბოთლის ყელით და წისქვილის ბორბლიდან შავად დაცემული ჩრდილით ქმნის. ეს – მხატვრული სახე-აბსტრაქციაა. არაშემოქმედი ღამის აღსაწერად უამრავ სიტყვას დახარჯავს, შენს ცნობიერებაში კი ღამის ასოციაციას მაინც ვერ გამოიწვევს და მრავალრიცხოვან სიტყვათა მესერს მიღმა დაგტოვებს. გავიხსენოთ გოეთეს რომანი „რაინეკე-მელა“. განა ეს ადამიანთა საზოგადოების ასახვა არ არის?! სახე-ნიშანი ყველაფერზე მაღლაა.

ნიშანი – ცხოვრებაზე აზრის, შეხედულების მატარებელია. მაგრამ მხოლოდ აზრებში არ არის პრობლემა. ხშირად, ჩვენ, თავისთავად პრიმიტიულ აზრებს გადმოვცემთ. სიტყვებს წარმოვთქვამთ, მაგრამ აღმოჩენები მათში ცოტაა – სულ უფრო მეტი ბანალობა და სხვათა გამეორებაა.

23. 1. 1986 წ.

1970-იანი წლების თეატრი, მნიშვნელოვანწილად, დამდგმელსა და შემსრულებელთა შორის დამოკიდებულებით ხასიათდება. ამ დამოკიდებულებისას ხასიათთა შექმნის მთელი სისტემა გამოუმუშავდება. ასე რომ, ხშირად მოქმედი პირი ისეთ თვისებებს იძენს, რომლებიც ავტორის მიერ მოცემულს ეწინააღმდეგება. შემსრულებელი, რომელიც თავისი შექმნილი გმირის ადგილას დგება, იმდენად კი არ „გარდაისახება“ ამა თუ იმ სახედ, რამდენადაც დიალექტიკურად „აწონასწორებს“ მას...

მხატვრული სახის შექმნა სადღაც დრამატურგსა და შემსრულებელს შორის ხდება, მისი ადგილი სპექტაკლის ხილულ სივრცეშია. შემსრულებელი გმირის „ტყავში შეძრომას“ არ ცდილობს და თეატრალური გმირი შემსრულებელსა და

დამდგმელს შორის არსებულ სფეროში გადაინაცვლებს.

ჩვენ ვესწრაფოდით, საგანთა სწორხაზოვან გამოსახვას გავრიდებოდით. კლასიკური ნაწარმოების ალბისას ვცდილობდით, ნაწილებად კი არ გაგვეხლიჩა იგი, არამედ ახლიდან გაგვეაზრებინა...

გროტოვსკისთან¹ თეატრალური სპექტაკლი, როგორც ასეთი, აღარ არსებობს, ის ერთგვარ შეხვედრად გარდაიქმნება. საბოლოოდ ქრება გმირის სახე, მას დამდგმელსა და მაყურებელს შორის დამოკიდებულება ცვლის...

ქრება პიესა, მასთან ერთად კი მისი აუცილებელი ატრიბუტი – გმირი: ხდება დამდგმელის მაყურებელთან შეხვედრა და ამ შეხვედრას გროტოვსკის თეატრის მსახიობი ჩესლიაკი ატარებს...

არაჩვეულებრივი აღტაცებით, საკუთარი თავით საშინლად კმაყოფილი, იგი მხოლოდ მისთვის გასაგებ „ჭეშმარიტებებს“ ქადაგებდა ტელევიზიის უძრავი კამერის წინ. მის გვერდით რობერტ სტურუა იჯდა და ღუშდა. ხელიკი, გაქუცული კატის ფერი წვერით ილიმებოდა, სიამოვნებისგან ხელებს იფშენებდა, შეკითხვებს სვამდა და თავადვე სიამოვნებით პასუხობდა. რა ამაზრუნია ეს უნიჭობა. და არავინ ცდილობს, შეაჩეროს იგი. არ შეუძლიათ, ანდა, არ უნდათ.

სად არის სწორი და ყალბი ტონის კამერტონი? კრიტიკოსი, ალბათ, უფრო მოკრძალებული და სუფთა, წესიერი უნდა იყოს. იგი ხომ არაფერს ქმნის, მხოლოდ აფასებს. კრიტიკოსი უფრო რჩევას უნდა გვაძლევდეს და თავს არ გვხვევდეს საკუთარ შეხედულებებს.

„ჩემი აზრით ასეა, მაგრამ თქვენ თვითონ იფიქრეთ ამაზე“, – გვითხრა „აბესალომის“ მაკეტის განხილვისას სოლიკო ვირსალაძემ. და, აი, უკვე რამდენიმე დღეა, მე და მხატვარს ძილი არ გვეკარება, სულ ამაზე ვფიქრობთ. მავანნი კი ყველას

¹ ეტი გროტოვსკი (1933-1999), პოლონელი რეჟისორი, პედაგოგი, თეორეტიკოსი.

ჭკუას არიგებენ. მათ იციან, თეატრის ხელოვნებაში რა და როგორ გაკეთდეს! თანაც, აუცილებლად ისე უნდა გაკეთდეს, როგორც ისინი მიიჩნევენ საჭიროდ.

ღმერთო, ალბათ, რა მოსაწყენია მათთვის ცხოვრება, მათ ხომ ყველაფერი იციან და არაფერს ეძებენ. მოსაწყენი, სლიკინა ხელიკები!

31. 10. 1985 წ.

დღევანდელი თეატრის ყველაზე ძლიერი ტენდენციები ფორმის ანტიპოდურ ბამისატვაში ვლინდება. თანამედროვე ცხოვრების სიმართლე და არსი სიცრუის ნიღაბთა (სიბრძნე სიცრუისა) მეშვეობით მჟღავნდება, სერიოზული რამ მოწოდებულია გროტესკული, პაროდული-ტრავესტული ფორმით, რომანტიკულის ირონიული „დამახინჯებით“. აქ არც ისე მარტივადაა საქმე. ხელოვნება – სამყაროში, ჩვენს პლანეტაზე ცხოვრების არამდგრადობას, გაორებას ასახავს. ცხოვრებაში ყველაფრის დაშვება, ცვალებადობა ხელოვნებაშიც არამდგრადობით და ეკლექტიკურობით აისახება. სამყარო შიშმა და სასოწარკვეთამ თუ აბსოლუტურმა გულგრილობამ მოიცვა. მაევანთა ცხოვრების აუწყობლობამ და სხვათა უსაზღვრო შესაძლებლობამ ეთიკური ნორმები და შეზღუდვები, ადამიანთა თანაცხოვრების წესები გაანადგურა. კანონი უარყოფილია და ყველაფერი თავდაყირა დადგა. ხელოვნებაში ასეთმა ყველაფრის ნებადართულობამ ძალიან გაამძიდრა თეატრალური გამომსახველობითი საშუალებები. ისინი უფრო მრავალფეროვანი, მრავალპლანიანი, პოლიფონიური გახდა. გაჩნდა ერთდროულად რამდენიმე სახებად, განზომილებად, მასშტაბად ფერით წერის აუცილებლობა. პერსპექტივის კანონმა და მისთანებმა თავისი ხელშეუხებლობა და აუცილებლობა თითქოსდა დაკარგა. მაგრამ ხშირად, ამის გამო, რაღაც ძალიან ძვირფასს და სანუკვარსაც ვკარგავთ – მაყურებელთა დარბაზის შემოქმედებით პროცესთან თანამონაწილეობას. იქნებ, ვიდრე გვიან არ არის, არ ღირდეს

იმის დავიწყება, რომ თეატრის წამყვანი ტენდენცია მაინც ცხოვრებისეულ პროცესთა ღრმად, უტყუარად ასახვისკენ, ცხოვრების რომანტიზირებისკენ სწრაფვა იყო და იქნება მუდამ. სხვაგვარად, რა აზრი აქვს ჩვენს ცხოვრებას?

თანამედროვეობის დიდი კომპოზიტორები – სტრავინსკი, შოსტაკოვიჩი, პროკოფიევი ძალიან ხშირად იყენებდნენ ირონიას, მაგრამ მთავარის, მოვლენის არსის გამოსავლენად და ხაზგასასმელად. ირონია – რეალობის დამახინჯებაა, რათა ჩასწვდეს მის არსს, ირონია სწორედ საამისოდაა კარგი და არა თავისთავად. ირონია თავისთავად – პრიმიტიულია, უბრალო „კბილთა კრეჭა“. ჩვენ ხშირად უკიდურესობაში ვვარდებით, ზომიერების გრძნობა და გემოვნება გვეღალატობს. ზოგჯერ, გამომსახველ საშუალებათა სირთულისა და დახვევების გამო, შეუძლებელი ხდება თეატრალური სპექტაკლის აღქმა. მაყურებლის ძალისხმევა რეჟისორული თავსატეხების, გაუგებარი მეტაფორების გამოცნობისკენაა მიმართული, იმის გარკვევისკენ, თუ რას უნდა ნიშნავდეს ესა თუ ის რეჟისორული პასაჟი. რეჟისორებს მზა პასუხი აქვთ ამაზე: ხელოვნება არ უნდა იყოს იოლად აღსაქმელი, ამას ძალისხმევა სჭირდებაო. რა თქმა უნდა, უთუოდ ასეა, ოღონდ ძალ-ღონე იმისთვის უნდა გაიღო, რომ გაუგებარი, მაგრამ სულისშემძვრელი ხელოვნების საიდუმლოს ჩასწვდე.

მაგრამ ბევრი მაყურებელი ბრმად იღებს ნაწარმოებს ისე, რომ ფორმის გაუგებრობისა და უცნაურობის გამო, არც კი ეძიება მის სიღრმისეულ აზრს. მაყურებლის თანამონაწილეობა ქრება. ახლახან, ერთი ქალბატონი, ჩვეულებისამებრ, აღტაცებას გამოხატავდა შაგალის¹ არცთუ საუკეთესო ნაწარმოების გამო, მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს იყო შაგალი. მის გვერდით კი გენიალური კურბე² ეკიდა, მაგრამ მისთვის ყურადღება არ მიუქცევია, ვინაიდან დღეს ბაზარზე შაგალი ცოტათი მეტად

¹ შავალი მარკ (1887-1985), ებრაული წარმოშობის რუსი და ურანგი მხატვარი, სცენოგრაფი, წერდა ლექსებს იდიშზე.

კურბე ჟან ღეზირე გუსტავ (1819-1877), ფრანგი ფერმწერი, პეიზაჟისტი, ჟანრისტი და პორტრეტისტი. რომანტიზმის ერთ-ერთი დაჰსრულებული და რეალიზმის ფუძემდებელი ფერწერაში.

ფასობს. რაღაც საშინელებაა! ხელოვნების ასეთ აღქმაში ინერციისა და მოდის გარკვეული წილია, რაც გამორიცხავს შესაძლებლობას, ობიექტურად განიხილო კონკრეტული ნაწარმოები.

20. 6. 1985 წ.

ბათუმიდან ერთი რეჟისორი ჩამოვიდა, უნდოდა, დადგმის შესახებ რჩევა ეკითხა ჩემთვის და თან თანამედროვე რუსული ლირიკული პიესაც ჩამოიტანა. პიესა არ მომეწონა, მით უფრო, ბათუმისთვის.

— მსახიობში ხალხური ბუნება ცოცხლობს, ყოველ ერს იგი განსაკუთრებული აქვს. მას სხვა ბუნებით ვერ ჩაანაცვლებ. ეს ბუნება მოცემულია, სიღრმისეული, მასზე მხოლოდ ის შეიძლება დაუკრა, რაც უხდება. აი, ზომ არ შეიძლება, ბახი გიტარაზე დაუკრა. თუმცა, ზმირად უკრავენ, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, ინტერესს მხოლოდ ის იწვევს, თუ როგორ გადაეწყობა ბახი გიტარაზე და არა თავად ბახი. გიტარას ესპანური და ბოშური მქოლიდა უხდება, ეს მისი ხასიათი და თვისებაა. მსახიობი — განსაკუთრებული ინსტრუმენტი და მასზე მხოლოდ ის შეიძლება კარგად დაუკრა, რაც უხდება, რაც მასზე განსაკუთრებით კარგად, ლამაზად ჟღერს. ამიტომაც, ქართველი მსახიობისთვის, იდეალური გაგებით, თანამედროვე რუსული და დასავლური პიესები, თავისი ყოფითი წერილმანებითა და აბსტრაქტიზებული ინტელექტუალიზმით არ არის მიზანშეწონილი. თუმცა, ზომ ვთამაშობთ ასეთ პიესებს, მაგრამ ეს დაახლოებით იგივეა, ჩვენ რომ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ გაბრიაძისეული გადაკეთებით კი არა, ამერიკულად გვეთამაშა. ყოველთვის გამოდის ხელოვნებისათვის საშინელი მიახლოებითობა. ჩვენ, უმჯობესია, სოფოკლე, არისტოფანე, შექსპირი, ესპანელები (ლორკა), იტალიელები (დე ფილიპო), ფრანგები (მოლიერი, ჟიროდუ) და სხვ. ვითამაშოთ და არა იბსენი, არბუზოვი, ჩეხოვი. აი, რა რთულად მიდის ჩვენს თეატრში „ალუბლის ბაღის“

რეპეტიციები, ვერა და ვერ მოგვიხელთებია რაღაც. რუსი მსახიობისთვის, ჩემი აზრით, ესპანელების და იტალიელების თამაში არ არის მიზანშეწონილი. რა საშინელებაა, როდესაც ისინი ქართველებს თამაშობენ. ამიტომაც, რომ რუსები ქართული დრამატურგიის მარგალიტს, დავით კლდიაშვილს ვერ გეხელობენ და არასდროს ღვაძენ.

ყოველ ინსტრუმენტს თავისი რეპერტუარი და თავისი სიმღერა აქვს. ამიტომაც, ბათუმში შენი პირველი სპექტაკლისთვის ნუ აიღებ საშუალო რუსულ პიესას, ისევე საშუალო ქართული გერჩივნოს. მსახიობები მას თავის ყაიდაზე ორგანულად გადააწყობენ და მთავარიც ეს არის. ხელოვნურობა აღარ იქნება.

4. 1. 1987 წ.

სტანისლავსკიზე

იგი თეატრალური საქმის ერთ-ერთი მოციქულთაგანია, რომელიმე ლუკა ან მარკოზი. მშვენიერი, მუდამ ახალგაზრდა ბერიკაცი. როდესაც ის თავისი სისტემის შეთხზვა-აღმოჩენით იყო გატაცებული, ჯერ არ არსებობდნენ აინშტაინი, ბრეხტი, მეიერჰოლდი, დელამიწა ადამიანის სულიერი ცხოვრების სამყაროს ცენტრში იმყოფებოდა. სტანისლავსკიმდე იყო ქაოსი, მან კი, როგორც საბაოთმა, სცადა ყველაფერი მოეწესრიგებინა.

თუმცა, როგორ თუ არ იყო?! აბა, ვალერიან გუნია?! იყო, რაღა თქმა უნდა, იყო. ჯერ კიდევ 18... წელს.

ასე მარცვალ-მარცვალ, ხილვებით, გამოცდილებითა და შეცდომებით, დასკვნებით, ვარაუდით იქმნებოდა თეატრალური საქმის ეს კანონი. და შემდგომ უკვე, მენდელეევის პერიოდული სისტემის მსგავსად, მწყობრ, ლამაზ სისტემად ჩამოყალიბდა (რომელიც დღეს არ ისწავლება, არ კითხულობენ, არ იყენებენ და არც განსაკუთრებული ინტერესით შეისწავლიან).

მაგრამ, არის კი ეს სამყარო? აი, რას წერს სტანისლავსკიზე დოლორესი კაუნასიდან: მისი არავის სწამს, პატივს არ სცემენ, არ იყენებენ. მაგრამ აი, უცებ, არმოყოფილიდან მიხეილ ჩეხოვის წიგნები აღმოცენდა და აღმოჩნდა, რომ სწორედ ესაა სტანისლავსკი — მოკამათე, ოდნავ გამაღიზიანებელი, კრეგს თუ სხვებს დამოწაფებული და სცენის, თეატრის უდიდეს კანონთა აღმოჩენი. უფრო სწორად, თეატრალური სამყაროს შემქმნელი; ეს ბრძენი მოციქული, ბავშვურად ზემგრძნობიარე, სათუთი გულით და გენიოსის გამჭრიახობით.

დღეს მისი მეთოდი მაინცდამაინც პოპულარული არ არის. თუ კატეგორიულები ვიქნებით — საერთოდ არ არის პოპულარული. მოდაში არ არის. ორთაბრძოლაში სხვა სახის თეატრმა გაიმარჯვა. დროებით, მაგრამ ასეა. ოღონდ, გავა დრო და ისევ დროის ქანქარა მის სწავლებას კვლავ არაჩვეულებრივ სიმძლავრეზე აიყვანს.

რამხელა აღმოჩენებია! ექვსი ელემენტი, გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა, ქმედითი გარჩევის მეთოდი (გენიალური საუბარი სტუდენტებთან), კრეგთან კამათი. „ბებერი სულელი, შთაგონების აბეზარი გამანადგურებელი“ — აი, როგორ ახასიათებენ მას.

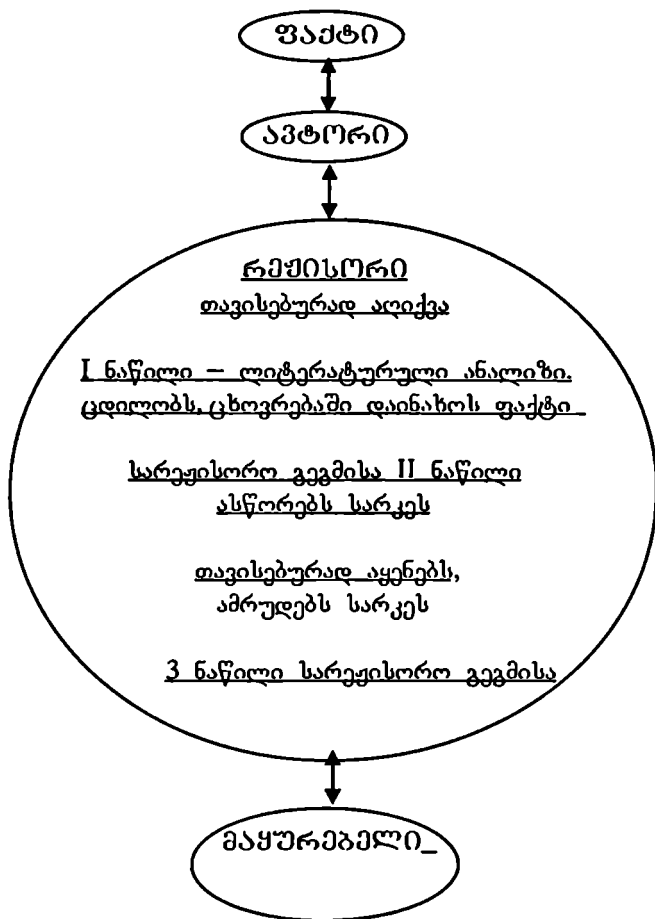
ყველას თავისი სტანისლავსკი ჰყავს. მე იგი ტოვსტონოვოვმა აღმომაჩინა. მერე კი ჩემთვის — საკუთარი შევექმენი. ვირწმუნე მისი, მისი სწავლების, თუმცა, ალბათ, ეს სულ სხვაა, ვიდრე ის, რასაც გულისხმობენ ეფროსი, ეფრემოვი ან, თუნდაც, რასაც თავად სტანისლავსკი გულისხმობდა. ჩემთვის უფრო ახლობელია სტანისლავსკის მეთოდი და არა მისი თეატრი, ახლობელია დოგმებისაგან თავისუფალი მისი სწავლება — ლაღი, ბრძნული, შთაგონებული. მუდამ მიტაცებდა სტანისლავსკის პიროვნების მრავალწახნაგოვნება: თითოეულს იგი თავისი, საკუთარი ჰყავს. ნეტავ, რა არის ეს ამერიკული ვარიანტი სტანისლავსკის სწავლებისა (მიხეილ ჩეხოვისეული გააზრებით) — ეს უნდა გავარკვიო.

სტანისლავსკი სრულებით არ არის პოპულარული. დღეს მეიერჰოლდი და ბრეხტი უფრო მოდაშია, თუმცა, ცოტამ თუ იცის ისინი, ისევე, როგორც სტანისლავსკი.

მისი სწავლების სქემა სტუდენტებთან ერთად ჩემბურად დავხატე: ჩვენ სტანისლავსკის სწავლების შემოქმედებითი პროცესის ერთგვარი სამყარო შეექმენით – როგორ გვესახება ის ჩვენ და როგორ არის იგი ჩვენს (ჩემს) მიერ გაგებული.

რატომ არის მისი სწავლებიდან გაძევებული თეატრალურობის, ფორმის, თამაშის მთავარი ელემენტი? ეს არ არის სწორი. სტანისლავსკი – თამაში, ცელქი, საკარნავალო თეატრალური პლანეტის ყველაზე გაბედული პირველადმოჩენი იყო. მაგრამ ამის აღება სხვებისგანაც შეგვიძლია. მისგან კი მომავალი სპექტაკლის ძვლების, ჩონჩხის ხატვა და აგება უნდა ვისწავლოთ.

3. 6. 1987 წ.



ფორმები ფორმაცია

კვლავ ვიმეორებ, სპექტაკლი რომ შექმნა, აუცილებელია, სულ მცირე, ორი იდეა გქონდეს:

- ა) საზრისის
- ბ) ფორმის

მილიონ კარიანტად არსებული საზრისი, საბოლოო ჯამში, ძალიან მარტივ, ძველისძველ ჭეშმარიტებამდე დადის: კეთილი სძლევს ბოროტს, ყოველივე ამაოა, არა კაც-ჰელა და ა. შ. ჭეშმარიტება სამყაროსათვის ძველია და ადამიანებს არ ძალუძთ რაიმე ახლის გამოგონება. აი, ფორმა კი უსასრულოა, როგორც ქვეყნიერება. იგი მუდმივად იცვლება.

ამიტომ, შემოქმედებაში მთავარია, მეორე, ფორმის (სპექტაკლის გადაწყვეტის) იდეა მონახო. **ბადაზაზა** — ესაა პირობითი სამყაროს შექმნა, თეატრალური თამაშის განსაკუთრებული ხერხის სამყაროს შექმნა.

ეს ცხოვრებისეული **შაქტი**, მწერლის მიერ თავისი წარმოსახვის გამრუდებულ სარკეში ასახული.

რა არის **შაქტი**? მრუდე სარკე. ყველაფერი იმაზე დამოკიდებული, თუ როგორ შეხედავ მას.

მაშასადამე:

1. ფაქტი ავტორში აღძრავს ჭეშმარიტება-აზრის გამოთქმის სურვილს;
2. მწერალი ფაქტს გამრუდებულ სარკეში ასახავს (ნაწარმოების ფორმა);
3. რეჟისორი პიესას კითხულობს. მას ფორმა და ფორმის მეშვეობით ამოკითხული აზრი აღელვებს. მას ნაწარმოების სასცენო ენაზე „გადათარგმნის“ სურვილი უჩნდება. | ნაწილი. — ლიტერატურული ანალიზი. — ჩანაფიქრი;
4. ანალიზისა და ფაქტის შეფასების (გადაფასების)

- მეშვეობით იგი ცდილობს, წარმოსახვით ისევ დაუბრუნდეს პირველწყაროს – ასწორებს გამრუდებულ სარკეს. თავისებურად განიხილავს ფაქტს ცხოვრებაში;
5. იგი ამ ფაქტს თავისი წარმოსახვის გამრუდებულ სარკეში ასახავს (პოულობს ფორმას, სპექტაკლის ხერხს, განსაკუთრებული თეატრალური თამაშის წესს);
6. მაყურებელი ამ სცენურ გამოსახულებას უყურებს და ხედავს ცხოვრებისეულ ფაქტს, რომელმაც ამდენი გარდასახვა განიცადა. მაყურებელს ფაქტთან დაკავშირებით თავისი აზრი გამოაქვს (აზრი-იდეა), ოღონდ აუცილებლად ისეთი, როგორიც სურს, მოცემულ მომენტში რეჟისორის მიერ მოწოდებული ფორმის მეშვეობით ამოიკითხოს ნაწარმოებიდან.

7. 28. 11. 1975 წ.

ფიქრები:

1. დაძაბულობის შინაგანი თავისუფლება და არა ზოგადად შინაგანი თავისუფლება. ნახტომში, ბრძოლაში, დაძაბულობაში თავისუფლებაა საჭირო და არა მოშვებულობა;
2. მსახიობს, პირველ ყოვლისა, უნდა აინტერესებდეს, როგორ „იცხოვრებს“, რას გააკეთებს იგი მოცემულ სცენაში და არა ის, თუ როგორ აგებს რეჟისორი მეტაფორულად ამ სცენას. არც ერთი შემოქმედებითი პროფესია ისე არ ათავისუფლებს ადამიანს დამოუკიდებელი აზროვნებისაგან, როგორც მსახიობისა. იგი საშუალებას აძლევს მსახიობს ამოეფაროს მზა ლიტერატურულ ტექსტს (ანუ სხვის მიერ შეთხზულს), ანდა რეჟისორულ გადაწყვეტას;
3. ჩვენ სცენაზე დაგვარგეთ ფიზიკური ცხოვრების გემო და ჩვევები (ნემიროვიჩის ფიზიკური მდგომარეობა). მსახიობი უფრო მიზანსცენას და რეჟისორულ გამონაგონს ადევნებს

თვალყურს. აი,ვინმე ბ. ზონი¹ კი ამბობდა: „სადაც არ უნდა გადაგისროლოთ მიზანსცენამ, ყველგან უნდა „იცხოვროთ“. მსახიობის ხელოვნებაა – იმის თაღისუფალი ამ დამოკიდებულებებში, ანდა, როგორც ხშირად ვეუბნები ხოლმე ჩემს მსახიობებს: იმპროვიზაციას მიჰყევი და რაც გინდა, აკეთე, ოღონდ, იმ ლიანდაგიდან ნუ გადახვალ, რომელიც ერთად დაეაგეთ. შენ ტრამეაი ხარ, შემოქმედებითად თავისუფალი, მაგრამ ჩემი და ავტორის ლიანდაგიდან ნუ გადახვალ;

4. უხილავი, შინაგანი – ხილულად უნდა აქციო, არაცხადი – ცხადად.

! „რეჟისორი ფსიქოლოგიას ქცევად აქცევს“

(ელია კაზანი. ამერიკელი კინორეჟისორი)

მეტაფორა მოვლენას იღვალ აქცევს!

„საქმე აზრებშია, მათ სიცოცხლე უნდა მინიჭო, ისინი ქმედებად აქციო!“

„რეჟისურა – მეტაფორების შემთხვევა!“

(ავტორი არ არის მითითებული – ე. მ.)

¹ ზონი ბორის (1898-1966), რუსი მსახიობი, თეატრის რეჟისორი, პედაგოგი.

„ყველაზე ძლიერი თეატრებიც კი, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ ბერდება, რომ შემოქმედებით ადამიანთა თანამეგობრობა, ადრე თუ გვიან, თავის თავს ამოწურავს. მაგრამ ბევრს როდი შესწევს ძალა, ყველაფერი ახლიდან დაიწყოს. ეს პროცესი გარდაუვალია“.

(ავტორი არ არის მითითებული – ე. მ.)

არ მიყვარს გასტროლები. მიყვარს თეატრი, მაგრამ არ მიყვარს მის ირგვლივ ატეხილი მთელი ეს თეატრალური აურზაური. გასტროლები კი, საერთო ჯამში, აურზაურია: გარშემო მუდმივად ხალხი ირევა, გაუთავებელი შეხვედრები, გამოსვლები; ისინი გამოდიან სიტყვით, მერე შენ გამოდიხარ, მერე ბანკეტი და ა. შ. მე ეს არ მიყვარს. მიყვარს რეპეტიცია, გენერალური რეპეტიცია, ისეთი რეპეტიცია, როდესაც უცებ, შენს შიგნით რაღაც იბადება, რაც ბოლომდე არც კი გაქვს გათვითცნობიერებული, ის რაღაც მხოლოდ რეპეტიციისთვის გასაგები ცხოვრებით ვითარდება და სულში გიტოვებს სიხარულს და კვალს იმისას, რომ დღეს რაღაც დაიბადა. აი, სწორედ ამისთვის ღირს წვალება. არა, არ მიყვარს სამსახურებრივი რეპეტიცია, როდესაც შეუძლებელი ხდება, შეაღწიო და შეეხო იმ ცოცხალს, რაც შეუმჩნევლად, ისიც ზოგჯერ, იხსნება ხოლმე მსახიობში და მსახიობთა შორის. მძულს რეპეტიცია, რომელიც მხოლოდ იმიტომ არსებობს, რომ განრიგითაა დანიშნული. ასეთებიც არის.

გასტროლები, საზოგადოდ, უფრო მსახიობისთვისაა, შენ კი წვალობ: სცენის გაბარიტები სხვაა, სხვაა განათებაც, ხმაც. თან კიდევ, ეს სულელური თარგმანიც ემატება.

თეატრი, მაინც თავისი მაყურებლისთვისაა – სიტყვა პირდაპირ აღწევს გულში და არა დამაკავშირებელი არხის მეშვეობით.

ჩვენთან, შინ წინასაპრემიერო პერიოდია. ყველა მოლოდინშია: ლიკა, ჩვენ, სამყარო, მთელი საზოგადოება, რა იქნება? ხუმრობა იქით იყოს, სერიოზულად კი ძალიან ვღელავ, მაგრამ არავის ვეუბნები. ლიკას რაზე რომ მოუვიდეს, გავგიჟდები.

არადა, დაიბადა მიშიკო
30. 6. 1982

მერე – ნინო!
1. 5. 1986

ჟან ლუი ბარო

თეატრის ცხოვრებაში არსებობს პერიოდები, როდესაც თეატრის წინსვლა ჩერდება და იგი ერთ ადგილს ტკეპნის, თითქოს, ცხოველმყოფელი წყარო დაშრაო. სწორედ ასეთ დროს ჩნდებიან ისეთი შემოქმედნი, რომელნიც არ უშინდებიან, შეცვალონ ძველი, დრომოჭმული, ყველაფერი ის, რაც აქამდე ურყევად მიაჩნდათ. ასეთ ადამიანებს რეფორმატორებსა და მომავლის მზვერავებს უწოდებენ.

ჩვენი საუკუნის 20-30-იანი წლები ფრანგული თეატრის არაჩვეულებრივი აყვავების ხანაა, რომელიც შესანიშნავი მსახიობის, რეჟისორისა და პედაგოგის შარლ დიულენის მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული. მის სკოლას მიეკუთვნებიან ჟან ვილარი, ანდრე ბარსაკი, მარსელ მარსო, ჟან ლუი ბარო და ბევრი სხვა. სხვათა შორის, ერთხანს, დიულენთან სახელოსნოში, ჩვენი თანამემამულე, რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილიც მუშაობდა.

ფრანგი რეალისტების სპექტაკლები – ესაა თეატრი, სადაც არაჩვეულებრივი ცხოვრებისეული სიმართლე შერწყმულია დახვეწილ, გრაციოზულ თეატრალურობასთან და ბრწყინვალე გემოვნებასთან, რომელიც ყველაფერში იგრძნობა: მსახიობის ქცევასა და განცდაში, მიზანსცენაში, კოსტიუმში (ასეთი კოსტიუმები მსოფლიოში არსად მინახავს!), მუსიკასა და დეკორაციებში. ესაა თეატრი, სადაც გამომსახველობის მთავარ საშუალებას წარმოადგენენ მსახიობები და სცენური დიალოგის წარმართვის მათი დახვეწილი ოსტატობა. დიალოგი კი მართლაც ბრწყინვალე აქვთ. ფრანგ ოსტატთა სპექტაკლებში ყველაფერი ქარიშხალივით მიქრის, ვითარდება, ბობოქრობს, მაგრამ – გრაციოზულად და დახვეწილად. იქ უბრალო, უღიმღამო ყოფითობა-სიმართლე არ არსებობს. მათი დიალოგები – ოსტატობის მწვერვალია. მერედა, რა გასაოცრად უსმენენ თავიანთ პარტნიორს! ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს ის, ვინც უსმენს, ცდილობს, შეაღწიოს, შეიჭრას პარტნიორის

სულში. როგორ ვისწავლოთ ეს?! მერედა, რა გასაოცრად მოძრაობენ! მათ საუბარში სიტყვა, ხელები, თითები, ტუჩები, მთელი სახე, მთელი სხეული, სული მონაწილეობს. თითოეულ ფრაზას თავისი გარკვეული მელოდია, უთვალავი ინტონაცია აქვს. ეს ღიალოგი-ფარეკაობაა! სპექტაკლში მუსიკა ზუსტია და ძუნწად არის გამოყენებული, დეკორაციაც ძალიან ძუნწია, მაგრამ ყოველთვის მახვილგონივრულადაა მოფიქრებული. სცენაზე მთავარია მსახიობი. მშვენიერი თეატრია!

თამაშის რეალისტური პრინციპებისადმი ერთგული ჟან ლუი ბაროს თეატრი ძალიან ახლოსაა სტანისლავსკის სკოლასთან. ბარო უარს ამბობს, სცენაზე ცხოვრება ისეთად წარმოსახოს, როგორიც ის არის; იგი სცენურ პირობითობას იმიტომ ეძებს, რომ სცენაზე ცხოვრება უფრო გამომსახველი გახდეს, ვიდრე თავად სინამდვილეა. ბაროს არ ავიწყდება, რომ ხელოვნება ცხოვრებას უნდა ასახავდეს, მაგრამ ცდილობს, თავის თეატრში ამადლებული, ხატოვანი, ესთეტიკური საწყისი შემოიტანოს. მისი შემოქმედებითი მიდგომის საფუძველია იმპროვიზაცია, პლასტიკური გამომსახველობა, განცდის უტყუარობა და სპექტაკლის ხატოვანი წყობის პირობითობა. ბაროსთვის ხელოვნება სინამდვილის მკრთალი ფოტოსურათი კი არ არის, არამედ ცხოვრების ახლიდან შექმნა ხელოვნების საშუალებებით.

რა კარგია, რომ ლუი ბაროს მშვენიერი წიგნი, ბოლოს და ბოლოს, ქართულად ითარგმნა და თეატრის მრავალრიცხოვან მოყვარულთ შესაძლებლობა ეძლევათ, ფრანგული თეატრის ამ შესანიშნავი წარმომადგენლის გამოცდილებას ეზიარონ.

მისი წიგნი თეატრალური პრაქტიკისა და თეორიის ძალიან ბევრ აქტუალურ საკითხს ეხება. ბარო სამსახიობო თამაშის წესების თაობაზე ისე წერს, როგორც ესმის ისინი, ასევე წერს იგი სცენაზე დიქციის მნიშვნელობისა და არსის თაობაზე, პანტომიმისა და სცენური ფესტის თაობაზე. იგი მაყურებელს უზიარებს ესქილზე, შექსპირზე, რასინისა და ჩეხოვზე მუშაობის საკუთარ გამოცდილებას. წიგნი გაჯერებულია საინტერესო სარეჟისორო დამუშავება-

ექსპლიკაციებით. ბარო ისეთ თეატრალურ მრწამსს ქადაგებს, რომელიც მისი თეატრის დევიზშია ჩადებული: ადამიანზე, ადამიანის მეშეობით, ადამიანისთვის! ადამიანი-მსახიობი – ჩვენი ხელოვნების ძირითადი ძალაა, ამას ყველანი ვეთანხმებით, მაგრამ პრაქტიკულად, მუშაობის დროს, ეს ჭეშმარიტება, ხშირად, ხელიდან გვისხლტება და სცენის ჯადოქარს შეუმჩნევლად მარიონეტად ვაქცევთ ზოლმე; უფრო სწორად, ხშირად, ამის უფლებას თავად მსახიობი გვაძლევს და თეატრში თავის წამყვან ადგილს თმობს.

ბაროს მეორე მნიშვნელოვანი აღმოჩენა, ჩემი აზრით, თამაშის სხვადასხვა საშუალების მისეული კვალიფიკაციაა: თამაში „რეჟულის მიხედვით“, „კარნახით“, „საქარგავი ბადის – კანვის მიხედვით“. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. „რეჟულის მიხედვით“ თამაში – უბრალოდ ტექსტის ზეპირად სწავლას ნიშნავს; „კარნახით“ თამაში – ნიშნავს, აიტაცო სუფლიორისა და რეჟისორის კარნახი; მაგრამ აი, კანვის მიხედვით თამაში კი ნიშნავს, ცნობიერებით და ქმედებით შეძლო, როლში ცხოვრების სქემა გააანალიზო, ანუ შექმნა „კანვა“, შემდეგ კი ამ „კანვაზე“ – თითქოს ქარგავო – თამამად და შთაგონებით მიჰყვე იმპროვიზაციას. ცხადია, ეს ძალიან საინტერესოა და კ. სტანისლავსკის სარეპეტიციო მეთოდიკას (ე. წ. „ქმედითი ანალიზის“ მეთოდს) ემთხვევა. ასე მგონია, ამ საკითხში („კანვის მიხედვით“ თამაშში) კარგად უნდა გავერკვეთ. ეს, ჩემი აზრით, სცენაზე თამაშის ყველაზე პროგრესული საშუალებაა. სცენური იმპროვიზაციის პრობლემაც უშუალოდ ამ საკითხს უკავშირდება.

ბარო მიიჩნევს, რომ სცენაზე ცხოვრების ასახვა მხოლოდ და მხოლოდ ასე შეიძლება: ბუნებით ადამიანისადმი მიჩინებული სცენური გამომსახველობის ყველა საშუალების, ადამიანის შესაძლებლობათა მთელი პალიტრის გამოყენებით: – სიმღერით, დიქციით, ყვირილით, სუნთქვით, ამოოხვრით, დუმილით, მთელი სხეულის გამომსახველობით, ფესტის ხელოვნებით, სიმბოლური და ლირიკული ფესტით, ასევე, ცეკვით. ბარო ამბობს: „ფესტი საიდუმლოს ამხელს, იღუმალ ფიქრებს ამჟღავნებს... ფესტს

აქვს თვისება, იღუმალი გააცხადოს“. ყოველივე ამისთვის კი აუცილებელია საგანგებოდ გაწერონილი, ახალი ყაიდის მსახიობის აღზრდა.

სცენაზე შესაძლებელი რომ იყოს დეკორაციების მინიმალური გამოყენება, საჭიროა, მსახიობმა თამაშის სათანადო ტექნიკა შეიძინოს, რათა შეძლოს იმის ანაზღაურება, რაც დეკორაციაში არ იქნება. ბაროს ოცნება, თავისი არსით, ჩინურ ტრადიციულ თეატრს მოგვაგონებს.

ნატიფი, ლამაზი, თეატრის უძველეს სახეობაზე, პანტომიმაზე შეყვარებული ბარო – რომელმაც ამ სახის ხელოვნებისთვის ძალიან ბევრი რამ გააკეთა – თეატრის მსოფლიო მოღვაწეთა შორის განუმეორებელია. იგი დახვეწილია, ვნებიანი, ნატიფი გემოვნებითა და გრაციოზულობით დაჯილდოებული. იგი ძველი მიმიკითა.

ბაროს აზრები და დამოკიდებულება ქმედებისა და გრძნობის პრობლემებისადმი უაღრესად მნიშვნელოვანია. „ხელოვნება ღელვისა და ემოციის გარეშე არ არსებობს, – ამბობს ბარო, – მათ გარეშე მსახიობის თამაში იგივეა, რაც გამომხმარი, უწუნო ნაყოფი. მაგრამ ღელვა და გრძნობა ძალიან არასანდო რამაა და თეატრში მათზე საუბარი არ ღირს. მსახიობმა ღელვაც და გრძნობაც საკუთარ თავზე უნდა გამოსცადოს, მაგრამ იგი მხოლოდ ქმედებით უნდა იყოს შთანთქმული. მაყურებელმა თავად განსაჯოს, სად არის ქმედება – სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, სად – გრძნობა, სად კიდეც – ღელვა. დრამატული თამაშის შუაგულში მყოფი მსახიობისთვის ნიშანდობლივია მხოლოდ ქცევა და საქმე“. გენიალური ნათქვამია! და რაოდენ საწყენია, როდესაც ჩვენს მსახიობებს ხშირად ავიწყდებათ ეს უბრალო, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი ჭეშმარიტება.

თამაშობენ:

1. **ზეპირად,** ავტორის ტექსტისა და რეჟისორის მიზანსცენების მიხედვით (ცარიელი ჭურჭლის გამოტანა);

2. **სცენების** ნაწყვეტების მიხედვით, და არა ერთ მთლიანობას (აავსო ჭურჭელი და გადმოღვარო შიგთავსი);
3. ყოველ ჯერზე მოახდინო **როლის მთელი ისტორიის** საკუთარ თავზე შენი, ავტორის და რეჟისორის გეგმით იმპროვიზირება. (ჭურჭლის საკუთარი შინაარსით ავსება).

ფიქრები

სიტყვა ენაზე კი არა, სადღაც სულის სიღრმეში უნდა იბადებოდეს, როგორც სურვილის, შიშის, აღტაცების და ა. შ. იმპულსი, რომელიც არსების შინაგანი დაძაბულობის ხარისხს ცვლის.

ხანდახან მეჩვენება, ზოგიერთ რეჟისორს რომ არ შეშინებოდა და მსახიობის განცდების ნაცვლად, წარწერების გაკეთება შეძლებოდა: განიცდის, იტანჯება, უყვარს, ეჭვიანობს, ეჭვობს – სიამოვნებით გააკეთებდა ამას. მაგრამ, კაცმა რომ თქვას, სწორედ ამისთვის არსებობს მარიონეტების თეატრი. თუმცა, ასეთ წარწერებს არც იქ აკეთებენ. განცდა – პროცესია, პროცესი დროში ვითარდება, როგორც მუსიკა. ის უნდა მონახო, გარკვეულ სისტემად აქციო. სისტემა – უკვე ხელოვნებაა; არ შეიძლება, სცენიდან გრძნობათა და ქცევათა ქაოსს უჩვენებდე. ეჭვიანობას – როგორც ეიზენშტეინი იტყოდა, თავისი სიუჟეტი აქვს. ალბათ, რეჟისორი მსახიობთან სწორედ ამაზე უნდა მუშაობდეს.

და კიდევ, არ შეიძლება, მაყურებელს მუდმივად აცვიფრებდე „ნოვაციით“ ნოვაციის გულისთვის. სცენაზე ყველაფერი დასაშვებია, თუკი ეს ყველაფერი ლოგიკით, გარემოებებით, მოქმედების არსით და ხასიათითაა გამართლებული. მაგ., მავრი

ოტელოს შესახებ ერთ-ერთ ვერსიაში ნათქვამია, რომ იაგომ აიძულა ოტელო, მოეკლა დეზდემონა, რომელიც იაგოს სძულდა, მერე მისი ხორცი მოხარშა და აიძულა ოტელო, დეზდემონას ხორცით ევასშა. შემზარავი რამაა, მაგრამ, ალბათ, ამის გამართლებაც შესაძლებელია, თუკი ძალგდის, თუკი შეიგრძნობ და არა გონებით გადაწყვეტ.

ადგილის გადაწყვეტა უბრალო ან რთული რეზუსია, რეზუსი, რომლის ამოხსნაც მაყურებელს არ ძალუძს.

დიახ, ჩვენ უარი ვთქვით ცხოვრების უშუალო ასახვაზე, უარი ვთქვით სცენური ცხოვრების ატმოსფეროში ჩაძირვაზე, უარი ვთქვით სრულ გარდასახვაზე და სინამდვილის პირობითი არეკვლით აღვიჭურვეთ, სულ უფრო ხშირად მივმართავეთ გაუცხოების ზერხს. დავიწყებას მივეცით ყოფითი დამაჯერებლობა, განცდის პროცესი, უარი ვთქვით სამხატვრო თეატრის მეოთხე კედელზე, სამაგიეროდ, ცხოვრების პირობითი ინტერპრეტაციის უფლება მოვიპოვეთ. ჩვენ ეს უფლება – სინამდვილის მეტაფორული არეკვლისა და მისი პოეტური ინტერპრეტაციის უფლება – ბრძოლით მოვიპოვეთ. და ეს მშვენიერია! ამ პროცესს შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ, თუნდაც სპექტაკლის დეკორატიული გაფორმების პრინციპის ცვლილების მაგალითზე. თუკი დეკორაცია ადრე მოქმედების ადგილს აღნიშნავდა (ტყე, ოთახი, სახლი, ბაღი), ახლა დეკორაციამ მომსდარის არსის გამოხატვა დაიწყო. უფრო ხშირად სიმულტანური დეკორაციის პრინციპს გამოიყენებენ ხოლმე, როდესაც სცენაზე ყველა მოქმედება ერთდროულად, თითქოს ერთი მეორის შიგნითაა დამონტაჟებული, ანდა როდესაც დეკორაცია სპექტაკლის სპას-ხატი, რომელსაც შეუძლია, განვითარდეს, შეუძლია გიკარნახოს ქმედება, მოძრაობა, მეტაფორები, მიზანსცენები.

ჩვენ ამის უფლება ყალბად გაგებულ პეროიკულ-რომანტიკულ თეატრთან – ნატურალისტურ, თითქოსდა რეალურ, ჩვენ დროს კი, არსებითად, უკვე ბუტაფორულ თეატრთან ბრძოლით მოვიპოვეთ.

მაგრამ, გუშინ მოპოვებული უფლება დღეს, ხელოვნებაში

მოსულ ხელოსნებს ჩაუვარდათ ხელთ. რა საშინელებაა, როდესაც გზის გამკვალავთა, პირველადმოძრეწთა მიერ გაკვალული ბილიკები თანდათან სოფლის შარავზად, მერე კი კარგად გატკეპნილ გზატკეცილად იქცევა. რა საშინელებაა, როდესაც ერთსახა ტურისტულ ბრბოს დამსგავსებულმა ყველასათვის ნაცნობმა ნიშნებმა იწყეს ამ გზებზე ხეტიალი. ეს ბრბო გაციებს თავისი თავგასულობით, აღვირახსნილობით, ღორმუცელობით, იმის მასობრივი ხასიათით, რაც იდუმალებაში იშვა. ამდგარი რამ კრავოში, მშვენიერ ვაგონში მაქვს ნანახი, სადაც მოძღვართან, რომელიც ძველებური მოჩუქურთმებული თეჯირის უკან იჯდა, უზარმაზარი რიგი იდგა, გარშემო კი აუარებელი ხალხი ირეოდა – საუბრობდნენ, გაზეთს კითხულობდნენ, ილეკებოდნენ, აქეთ-იქით დადიოდნენ. მაშინ გავიფიქრე: ეს რანაირი საიდუმლოს აღსრულებაა-მეთქი ბრბოში, აქ რანაირად შეიძლება აღსარების თქმა, აღსარება ხომ სულიერი განწყენდის მოთხოვნილებაა, როგორღა უნდა განიჭმინდო ბრბოში?

გზატკეცილის ეს საბზარო ნიშნებიც ამავე გრძნობას აღმოძრავს. სხვისი ხილვა და ზეშთაგონება აქიმ შეზარხოშებული ფულიანი საქმოსნის გულუხვობითაა მორთმეული, რომელიც ხელგაშლილია და რომელსაც ვილაციგან მოპარული, თვალმოკრული, დაფიქსირებული, მრავალჯერ გამოყენებული, არსდაკარგული ეს სასცენო ნიშნები სრულებითაც არ ენანება. ყველა ეს ნიშანი, ოდესღაც აღმოჩენა-გამოცხადება რომ იყო, აქ ოთხთვალაზე, – ხელოვნების მომსახურების ურიკაზე ერთ გროვადაა დაყრილი. აქ წმინდა არაფერია და მხოლოდ არაფრის ამსახველი, არაფრის გამომხატველი უსინდისო პირობითობაა, მოდურობა. აქ მხოლოდ ნაკრებია ფორმალური, სხვადასხვა მხატვრული ზერხიდან მოთრეული ნიშნებისა, რომლებსაც გამოსახატავი არააშინარი აქვთ. მათი შემხედვარე, გაზიდებს კაცს, ყოველ შემთხვევაში, სევდა გერევა. არ შეიძლება, საღებავები ბუნებით არამხატვარს მიანდო. იმის სურვილით, რომ მასზე ალაპარაკდნენ, იგი ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე შეძლებს რაღაც დაჯლახნოს, გნებავთ,

რენუარის, გნებავთ, სალვადორ დალის ანდა ბრეიგელის და ბოსხის წაბაძვით, მერე კი ამ ამაზრზენ, კასტრირებულ ნახარშს „სამსახურის“ ერთ ქვაბში გადაურევს და მაიმუნივით შეუდგება თავისი საეჭვო „შედევრების“ თხაპნას.

მსახიობები კი, საბრალო მსახიობები, რომლებიც ოდესღაც შემოქმედ-გზისგამკვალავებთან ერთად შემოქმედების უღრან ტყეებში გზას იკაფავდნენ და აღმოაჩენდნენ, მოიპოვებდნენ ცხოვრების ფესვებს ხელოვნებაში, ახლა, ამ ნახევრადგახრწნილ და აქოთებულ მონაპოვარს ხელობის ურიკაზე შეაგდებენ, შეებმებიან მას და ეზიდებიან, ექაჩებიან – აქაოდა, მოდური ოპუსიაო.

ისევ ნიჭიერი, – როგორც საკუთარის პირველადმოძიენი, დინების საწინააღმდეგოდ მავალი სტურუა სჯობს, ვიდრე მისი წარმატებით გაბრუებული, მის ნაკვალევზე მფორთხავი ხელოსნები.

ჯერ სინამდვილის ცხოვრებისეული აღწერის საშუალებებს და კანონებს ჩასწვდი, შეისწავლე ისინი და, თუკი შეძლებ, ამის შემდგომ შეუდექი საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესების აბსტრაქტიზებას. ყოვლად შეუძლებელია, ხელოვნების მხატვრული სახეებით არაფრის აბსტრაქტიზება, გაძლიერება, კოდირება. მძულს განმეორებები, რომლებსაც ორიგინალად ასაღებენ. ხელოვნება მხოლოდ ერთადერთ, უნიკალურ ეგზემპლარად არსებობს.

მაგრამ იცის კი ვინმემ, ვინ არის ჩვენ შორის პირველადმოძიენი და ვინ კიდევ – ეპიგონი? ზომ დასჭირდა თითქმის ორმოცდაათი წელი იმას, რომ საბოლოოდ გაერკვიათ, როგორი იყო მეიერჰოლდი. მთავარია, არავის მიბაძო და არ გამოიყენო სხვისი, მით უფრო – მოყირჭებული.

და კვლავაც ისმის კითხვა: რა არის სხვისი და რა კიდევ – ჩემი?!

1. ჩემი აზრით, კრიტიკა უაღრესად ინტელიგენტური უნდა იყოს. სპექტაკლის შესახებ საპუბლიკაციო აზრი უნდა დავწეროთ და გამოვაქვეყნოთ და არა ის, რაც მიღებულია, რომ მასზე დაიწეროს. ნათქვამს კი მუდამ რამდენიმე თავაზიანი სიტყვა დავუმატოთ – „ასე მგონია“, „ჩემი აზრით“. მთლად კარგი არ უნდა იყოს, როდესაც კრიტიკოსი ცდილობს, მკითხველი და თეატრი თავისი ერუდიციით გააბრუოს. ზოგჯერ, რეცენზიის აზრი რომ გაშიფრო, უცხო სიტყვათა ლექსიკონი გჭირდება. არადა, რა გასაგებად და კარგად წერდა რეცენზიებს ილია ჭავჭავაძე!
2. კრიტიკოსის პროფესია გმირულია. სათქმელი უნდა გქონდეს და თქმის გამბედაობაც, არც რედაქტურის ბანალურ შტამპებს უნდა დანებდე და ნათქვამ სიმართლეზეც პასუხი უნდა აგო. ყველას როდი სურს ეს. ან, იქნებ, კრიტიკოსები წერენ, მათ კი არ უბეჭდავენ?

ასე მგონია, კრიტიკოსი მსახიობის შესახებ წერას გადაეჩვია. სულ უფრო მეტად, სპექტაკლის იდეური შინაარსის, თემის აქტუალობის, რეჟისორული ფანტაზიის ბრწყინვალეობის შესახებ წერენ და არა სამსახიობო ხელოვნების, მსახიობური ჯადოქრობის, მისი ოსტატობის მაღალი კლასის შესახებ. თუკი მხატვრობასთან გავავლებთ პარალელს – მთავარი ის ზომ არ არის, რომ მხატვარმა ბამ-ის (ბაიკალ-ანურის მაგისტრალი) გმირები დახატა, მთავარია, რომ ბამ-ის დახატა ისინი. მთავარი პეიზაჟი კი არ არის, არამედ ის, თუ რა ხარისხის ოსტატობითაა ეს პეიზაჟი დაწერილი. საქმის არსი – ნახევარი საქმეა; მნიშვნელოვანია, თუ რომელი არის ეს საქმე

კულისებსმიღმა არსებული წვრილმანები ჭაობივით შთანთქავს ძირითადად. თეატრის დღესასწაული საცდურად იქცა ხელოვნებაში მოსულ საქმოსანთა მთელი ლაშქრისთვის და ისინი ამ დღესასწაულს თავიანთი ანგარებიანი მიზნებისთვის იყენებენ. თეატრში, სადაც სასწაული აღესრულება, ისინი ვაჭრულ აყალმაყალს ტეხენ და ბოროტი განზრახვით იმასაც კი ქება-დიდებას ასხამენ, რაც წარმოუდგენლად ცუდია, ხოლო მშვენიერს ვერ ამჩნევენ იქ, სადაც ის დროდადრო წარმოიქმნება. ამით ისინი თეატრს აბრმავენ, საკუთარი თავისადმი სიფხიზლეს აკარგვინებენ და არ არსებობს ძალა, ვაჭართ რომ ტაძრიდან განდევნიდეს!

მსახიობს კინეკლავის, ჭორებისა და ბრალდებების (ამან ეს თქვა, იმან ის თქვა!) რა ჭაობის გამოვლა უწევს, რომ თავის საწადელს მიაღწიოს და დაგებულ მახეში არ გაებას. რამდენი წვერიანი თუ უწვერო გაიძვერა მიეკრა თეატრის სხეულს და სწოვს და სწოვს სისხლს. რამდენი ბავშვივით გულუბრყვილო მსახიობია ქება-დიდების სიცრუით მოწამლული. პოპულარობის შხამი მათ ფსიქიკას, სულსა და სხეულს უდამბლავებს. მათ უზომოდ ეზრდებათ ყურები, მხოლოდ ქების მოსმენა სწყურიათ და უკვე აღარ უწყვიან, რას სჩადიან. პოპულარობით, დიდებითა

და აპლოდისმენტებით მიღებული თავბრუსხვევა რყვნის მათ სულს და თვალებს უჭამს; ისინი, საბრალონი, სიმართლის წინაშე ბრმაყვებიან და უფსკრულისკენ მიმავალ უსინათლოს ემსგავსებიან. ეს საშინელი „თეატრისპირა“ მოღვაწენი — ნამდვილი ტარანტულები, სისხლისმსმელი ბუზები, ვამპირები და ავი სულები არიან. ესაა თეატრისა და მისი წმიდათა წმიდის ირგვლივ არსებული ჯოჯოხეთი.

თეატრი ნათელი თამაშია, ის ან გამოდის, ან — არა. კოლეგების ნამდვილი შემოქმედებითი მიღწევა და წარმატება ერთმანეთის მეტოქე ოსტატებსაც კი ახარებთ. კიდეც ეჭვიანობენ, კიდეც შურთ, მაგრამ მეტოქის მიმართ უდიდესი პატივისცემით არიან გამსჭვალულნი, ვინაიდან წარმატების ფასი იციან, იციან, რა იშვიათად ხდება ეს. მათ არ ძალუძთ, შინაგანად უარყონ ნამდვილი წარმატება, ეს ძველი დროიდან მომდინარე ამქრულობის გრძნობაა.

როდესაც პეღე ფეხბურთს თამაშობდა, ფეხბურთის ცნობილი ოსტატები იმით ამაყობდნენ, რომ საშუალება ჰქონდათ, პირისპირ ეხილათ თამაშის ეს უდიდესი ჯადოქარი. მათთვის მოგება ან წაგება კი არ იყო მთავარი, არამედ ლამაზი თამაში. ასეა თეატრიც.

თეატრის შიგნით ყველაფერი გასაგებია. აქ ქანცის გაწყვეტამდე მუშაობაა, აქ თვითდაწვაა, თვითდაფერფვლა, აქ ყველაფერი საკუთარ ცეცხლზე იწვის და იხარშება. აქ გულია მთავარი (ჭეშმარიტი თეატრი!), მაგრამ არსებობს მისი ნაჭუჭიც, ყოველივე ის, რაც „თეატრისპირა“, კულისებს მიღმა ცხოვრებას ახვევია გარს. გული არის ის, რისთვისაც არსებობს თეატრი; ნაჭუჭს კი ის პირები ეტანებიან, რომლებიც თეატრთან რაღაც გაუგებარი მიზეზებით არიან დაკავშირებულნი (უტიფრად მიტმასნილნი), ვისზეც თეატრი საერთოდ არ უნდა იყოს დამოკიდებული, მაგრამ, რატომღაც დამოკიდებულია და კიდეც ისინი, ვისზეც თეატრი უშუალოდ და დამოკიდებული (სამინისტრო, კომიტეტი), მაგრამ რომლებიც ან ვერ ხვდებიან, რას სჩადიან, ან არადა, პირადი ანგარებიანი ინტერესებიდან გამომდინარე ირჯებიან. როდესაც კაკალს შეექცევიან, გულს

ამოიღებენ, ნაჭუჭს კი სანაგვე ყუთში აგდებენ. „თეატრისპირა“ საზოგადოებრივი აზრის მაგარი ნაჭუჭის ქვეშ ხშირად ლპება საბრალო, იოლად მოწყვლადი თეატრი.

შეუძლებელია, „განგრიო“, ანდა გადაარწმუნო წვერებიანი კრიტიკოსი. მას თავისი მყარი თვალსაზრისი აქვს, ის მანიაკია, რომელიც ხელოვნებისგან კი არ იღებს სიამოვნებას, არამედ — საკუთარი „აღმოჩენებისგან“ შენს სპექტაკლში. თვითონ თხზავს შენს მეტაფორებს და თეატრში მხოლოდ საკუთარ გამოწვევას ხედავს. იგი დაბრმავდა, როგორც მეფე ლირი, რომელიც სარკეებიან სასახლეში, ანარეკლში მხოლოდ საკუთარ თავს ხედავდა და არა იმას, რაც სინამდვილეში მის კედლებს გარეთ ხდებოდა. მისი ორ ნესტრად გაპოხილი ენა წამახულია, გულის გარშემო ნაჭუჭი — დაღვარჭნილი, და იგი სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებისთვისაც კი გაუგებარი სიტყვებით საუბრობს. რა ბედნიერია ეს საცოდავი, ეფექტური ფრაზებით მოთამაშე ჟონგლიორი, ყველას ნაცარს რომ აყრის თვლებში და გზადაგზა ეპიკურ ბრეხტს ინტელექტუალურ თეატრში ურევს, კამიუს — კარნეში და გაუგებრობის ბურუსს ქმნის იქ, სადაც ყველაფერი ნათელია. მისი გამოსვლების შემდეგ არავის ეხალისება კამათი. რა ბედნიერია ეს საცოდავი ცრუწინასწარმეტყველი, ყველაფერი რომ აურ-დაურია. იგი, ჩვეულებრივ, ირონიულია სტუდიურობის, ფანატიზმის მიმართ. პირველ პლანზე იგი საპკუთარო თაქს წარმოაჩენს მსოფლიო გლობალურ თეატრთან ერთად. აბა, რა ხელი აქვს საკუთარ სახლთან, მის განსაცდელსა თუ გასაჭირთან, სად სცალია საამისოდ. იგი სუპერადამიანია მომღიმარი წვერით. ეფექტური, ელეგანტური, აღელვებული ყოვლისმცოდნე ბრიყვი, წურბელასავით რომაა თეატრის ცოცხალ სხეულს მიწებებული! რა საზიზღრობაა!

სატანა!

25. 9. 1985 წ.

თბილისი.

ჭეშმარიტი ტალანტი თვითკრიტიკულია. იგი თავისი ნაწარმოებისგან იმას ითხოვს, რასაც სიმღლეებში მოლივლივე მისი წარმოსახვა კარნახობს. იგი არ ჩქარობს, მაყურებელს აჩვენოს თავისი ნამუშევარი. ეს მისი სიყვარულია, რომელთანაც, რაც შეიძლება მეტ ხანს სურს დარჩენა.

უნიჭო კიდეც, როგორც კი რაღაცას ავად თუ კარგად მოახლაფორთებს, მაშინვე ცდილობს, წარმოჩნდეს. იგი, ყოველ ჯერზე, კმაყოფილია და გაოცებული, ეს რა კარგად გამოძივდაო, უკეთესზე არც კი ოცნებობს. თუ მას აქებენ რაიმე მიზეზით, რომელსაც ხელოვნებასთან კავშირი არ აქვს, ხალისით იჯერებს და მახეში ებმება.

ნიჭიერს ქების არ ეშინია, ქება სასიამოვნოა, მაგრამ მის მიღმაა. ნიჭიერმა თავისი ნაწარმოების შესახებ მაქებარზე მეტი იცის, იცის, რა გამოუვიდა და რა — არა, მას თავისი ნაწარმოები ჩანაფიქრში უფრო საინტერესოდ ეჩვენებოდა.

მაგრამ თუ ნიჭიერი ქებას ეჩვევა და მას მართებულად, სამუდამოდ დადგენილად მიიჩნევს, თუ იგი თვითკონტროლს კარგავს, ვეღარ ამჩნევს, რომ უკვე ცუდად გრძნობს და ესმის, სარკეთა ანარეკლში მხოლოდ საკუთარ სიდიადესღა ხედავს, მაშინ მას მოულოდნელი კრიტიკა აღაშფოთებს, ანერვიულებს, უარყოფით გრძნობებსა და ვნებებზე გადართავს. მაგრამ მათ (ამ გრძნობებსა და ვნებებს) ხელოვნებასთან არავითარი კავშირი არ აქვთ, ისინი — პრესტიჟულობის სფეროდანაა.

არავის უნდა რეცენზიების წერა. ყველა კრიტიკოსმა თეატრის ისტორიას მოჰკიდა ხელი. რატომ? ალბათ, რაღაც მიზეზი არსებობს. მე არ შემიძლია, ამ კითხვას ზუსტი პასუხი გავცე. მაგალითად, უცხოეთში რეცენზიები რამდენიმე

დღეში იბეჭდება და თან, სრულიად განსხვავებული: საქებარიც და კრიტიკულიც. იქ უკუკავშირი სწრაფად ამოქმედდება ხოლმე, ამიტომაც, კორექცია თეატრის მუშაობაში უფრო თვალსაჩინოა.

ჩვენში რეცენზიები იშვიათად, ისიც დიდი დაგვიანებით ჩნდება. რატომ? უმეტეს მათგანში ავტორი კეთილსინდისიერად ხელახლა გვიყვება შინაარსს, გვესაუბრება რეჟისორისა და გაფორმების შესახებ, ბოლოს შემსრულებლებს ჩამოთვლის.

მაგრამ ეს, ალბათ, არ არის კრიტიკის მთავარი დანიშნულება. კრიტიკა, თუ არ ვცდები, თეატრის პროცესების მართვას უნდა უწყობდეს ხელს. მაგრამ ამისთვის საჭიროა, ღრმად ერკვეოდე ამ პროცესებში, მეტიც, მოსალოდნელი ცვლილებების განჭვრეტაც უნდა შეგეძლოს. თეატრმცოდნეს განსაკუთრებით გამძაფრებული ყნოსვა უნდა ჰქონდეს, იგი მკაფიოდ უნდა გრძნობდეს, რომელი მიმართულებით ვითარდება თეატრი თავისი დროის ასახვისას. დრო შენში უნდა მოაქციო და არა უკან მისდევდე მას. თითოეულ ჩვენგანს საკუთარი თეატრალური მრწამსი უნდა გექონდეს, ჩვენ კი, რაღაც ძალიან იოლად ვიცვლით მას.

მე მგონი, ამჟამად, ახლად შექმნილ სიტუაციაში კრიტიკოსებს გზა-კვალი ოდნავ აერიათ და არ სურთ იმის აღიარება, რომ მათ სფეროში ყველაფერი მთლად რიგზე არ არის.

დიახ, 70-იანი წლების თეატრს შეიძლება რეჟისორული თეატრი ვუწოდოთ. და ეს მშვენიერია! ბოლო ათწლეულმა ჩვენს პროფესიას ძალიან ბევრი გამოშახველობითი საშუალება შემატა და ჩვენც სრულიად სხვაგვარად შევხედეთ რეჟისურის შესაძლებლობებს. სცენური მეტაფორის ხელოვნებამ, თეატრში თხრობის ლიტერატურული ხერხის ბორკილებისგან თავის დაღწევამ შესაძლებელი გახადა შექმნილიყო თანამედროვე ცხოვრებისეული პროცესების განმაზოგადებელი, ჭეშმარიტად თეატრალური ნაწარმოებები. რეჟისორის პროფესიამ, ბოლოს და ბოლოს, მოიპოვა იმის უფლება, რომ მას შემოქმედებითი ეწოდოს. მაგრამ ყველას როდი აქვს ამის უნარი. რეჟისორთა შორის, ასევე, არსებობენ ბუნებით ორგანიზატორები,

პედაგოგები. ყველას არ შესწევს უნარი, შეთხზას სცენური მეტაფორები, ეს ჩვენი პროფესიის განსაკუთრებული შემოქმედებითი სფეროა. ამიტომაც, ამ საქმეს ყველამ როდი უნდა მოჰკიდოს ხელი. აი, სწორედ ამაზე უნდა საუბრობდეს კრიტიკა. კი ბატონო, იყოს ერთი ლიუბიმოვი,¹ ერთი სტურუა — ეს საინტერესოა, მაგრამ არ ვარგა, როდესაც თითქმის ყველა ბრძალ მისდევს მათ.

რეჟისორი მსახიობში აღარ კვდება, როგორც ამას ოდესღაც ნემიროვიჩ-დანჩენკო გვიჩვენებდა და ძალიანაც კარგი. ცუდია, რომ მსახიობი რეჟისორში მოკვდა. განა არ შეიძლება, ყველა ცოცხალი იყოს და ყველას თავისი ადგილი ჰქონდეს?! როგორც ეს მარჯანიშვილთან, ვახტანგოვთან, სტანისლავსკისთან იყო. მსახიობში არ მომკვდარვართ, მაგრამ იმდენად ფეხქვეშ გავთელეთ, რომ ახლა იგი ჭურჭლის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც რეჟისორმა უნდა ააყოს. ასე, თანდათან, გორდონ კრეგის ოცნებასაც შეიძლება მივუახლოვდეთ. აუცილებელია, მსახიობის ხელოვნება თეატრის კულტად ვაქციოთ, იგი ისევ უშუალო, მძაფრად განცდილი, გარდასახული და კონცენტრირებული უნდა გახდეს. ჩვენი მსახიობები კი სულ საღდაც ჩქარობენ. მათ უნდა დავეხმაროთ, რომ დამშვიდდნენ, მთელი გულისყური შიგნით, თავისთავში მუშაობას მიაპყრონ. რა საინტერესოა, მაგალითად, ვერიკო ანჯაფარიძისა და ელენე ყიფშიძის ბოლო ნამუშევრების ყურება. ასეთ ხელოვნებას დანატრებულები ვართ.

ჩემი აზრით, კრიტიკამ ძირითადი ყურადღება რეჟისორული სცენოგრაფიიდან სამსახიობო ნამუშევარზე და საერთოდ, მსახიობის თეატრზე უნდა გადაიტანოს. უკვე ღრია, მსახიობის წარმატება-წარუმატებლობა ისევე ღრმად და დაწვრილებით იქნას გარჩეული, როგორც ეს ძველ, კარგ ღროს ხდებოდა ხოლმე. დღეს კი მსახიობები თეორეტიკოსთა ორბიტის მიღმა არიან დარჩენილნი.

კრიტიკოსები, თითქოს, ვერ ამჩნევენ იმას, რომ ჩვენი, ერთეულთა გამოკლებით, ბუნებით ძალიან ნიჭიერი მსახიობები,

¹ ლიუბიმოვი იური (1917), რუსი მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, მოსკოვის ე. წ. ტაგანკა ღრამისა და კომედის თეატრის დამაარსებელი, რუსული თეატრის ერთ-ერთი რეფორმატორი.

სამწუხაროდ, თავისი შესაძლებლობის ნახევარსაც კი არ ავლენენ და რეჟისორში კვდებიან.

ვფიქრობ, აუცილებელია, კრიტიკა უფრო ზუსტად გაერკვეს ბ. ბრეხტის გენიალური აღმოჩენის არსში, თავისთვის მეტი სიცხადე შეიტანოს. ბრეხტი ხომ სრულებით არ გულისხმობდა სამსახიობო ოსტატობის დონის დაქვეითებას (თუნდაც, ვაიგელის,¹ ბუმის² ნამუშევრები გავიხსენოთ), პირიქით, იგი უმაღლეს ოსტატობას ითხოვდა. ვფიქრობ, შეიძლება, ასეთი შედარება მოვიტანოთ და დავუშვათ, რომ ბრეხტი, თეატრის პრაქტიკასა და თეორიაში – აინშტაინია თავისი აღმოჩენებით, მაგრამ არსებობს კიდევ ნიუტონის კლასიკური ფიზიკაც, იგი ხომ არავის გაუუქმებია. ზუსტად ასევე, ადამიანის სულის ცხოვრების შესახებ სტანისლავსკისეული სწავლებაც არავის გაუუქმებია. ვიდრე არითმეტიკას არ აითვისებ, არ ღირს, უმაღლეს მათემატიკას შეეჭიდო. ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა სტანისლავსკის სისტემას არ უარყოფს, მხოლოდ ავსებს მას. არსებითად, ბრეხტი თეატრში სულისშემძვრელი მსახიობური თამაშის წინააღმდეგ კი არ იბრძოდა – საკუთრივ, გაუცხოების აუცილებლობაც აქედან დაიბადა (ბრეხტის ეს ჭეშმარიტად უდიდესი აღმოჩენა!) – არამედ, სცენაზე ცრუ, ილუზორული ცხოვრების შექმნის პრაქტიკას ებრძოდა.

საჭიროა, მთელ ამ ავლა-დიდებაში გავერკვეთ და ვიქადაგოთ, რომ თეატრი მაინც სცენური ყოფის უტყუარი სიმართლეა, მხატვრულ სახეებად გარდასახულ მსახიობთა შორის გამართულ სცენურ ორთაბრძოლათა სიმართლე. თუნდაც, მარჯანიშვილის ბრწყინვალე მსახიობები გავიხსენოთ: ვასო გოდიაშვილი, გიორგი შაველშიძე, სერგო ზაქარიძე, სესილია თაყაიშვილი, შალვა ღამბაშიძე და სხვანი და სხვანი. დღეს არა მარტო სევდით და აღტაცებით უნდა ვიხსენებდეთ მათ, არამედ ვესწრაფოდეთ კიდევ ასეთ ხელოვნებას. სცენური მეტაფორა შესანიშნავია, ძალიან კარგია, როგორც რეჟისორს, მე ეს ძალიან მახარებს. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს

¹ ვაიგელი პელენა (1900-1971), ავსტრიელი, გერმანელი მსახიობი და თეატრის ადმინისტრატორი, ბერტოლდ ბრეხტის მეორე ცოლი.

² ბუმი ერნსტ (1900-1980) გერმანელი მსახიობი და მომღერალი.

მსახიობი. ეს ხომ დაახლოებით იგივეა, რომ სურათის კომპოზიციით აღფრთოვანდეთ, მისი ფერწერული, ფერადოვანი ღირსებები კი დაევიწყოთ. ფერწერაში მაინც ფერია მთავარი, ისევე, როგორც თეატრში – მსახიობი. უკვე რამდენი ხანია, მსახიობის დიდი ხელოვნებით არ აღვტაცებულვართ. თეატრმცოდნე მსახიობის პროვოცირება უნდა შეძლოს, რომ მან სიღრმეში გაავლოს ხნული და არა ზედაპირზე, მაშინაც კი, როდესაც ზედაპირზე ხატვა საინტერესოა. სიღრმეში და არა ზედაპირზე. ჩემი აზრით, საჭიროა, შეიქმნას მსახიობის ხელოვნებისკენ მიმართული ყურადღების „კლიმატი“. და მაშინ, რარიგ გაიშლება თამამი რეჟისორული მეტაფორა! მოდით, ნურც ერთი ჩვენგანი ნუ მოკვდება ერთმანეთში. დაე, ყველამ იღლეგრძელოს და შეადგინოს ერთიანი ანსამბლი – მსახიობ-ვარსკვლავთა ორკესტრი, რომელსაც მაღალი ღონის ოსტატი-რეჟისორი უხელმძღვანელებს.

კრიტიკა თეატრს ისე უნდა მოეკიდოს, როგორც საკუთარ ავლა-დიდებას და ისეთ სპექტაკლებს არ შეასხას ხოტბა, რომლებიც არავის მოსწონს, მაგრამ მიზეზთა გამო, საჭიროა, მათი ქება; მაგრამ, ნურც გაანადგურებს მათ, არამედ გაარჩიოს, ვინაიდან ეს ძალიან მტკივნეულად აისახება იმ ადამიანებზე, რომლებიც ამ სპექტაკლებს ქმნიან. კრიტიკოსები თეატრში თავისიანები უნდა იყვნენ, მათ უნდა ენდობოდნენ, ისინი ობიექტურობის შეუბღალავი რეპუტაციით უნდა სარგებლობდნენ, ნამუშევრის გამართვა, კორექტირება მათი მოსაზრებების მიხედვით უნდა ხდებოდეს. კრიტიკას თეატრში ბევრი რამ ძალუძს, მაგრამ ის, თავის მისიაზე, რატომღაც, ნებაყოფლობით ამბობს უარს და წარსულს უბრუნდება. იქ ხომ ყველაფერი უფრო ნათელია, თან – ასაღელვებელიც ნაკლებია.

არსებობს რეჟისორის ორი ტიპი: ისინი, ვინც სპექტაკლის შეთხზვის პროცესში ჩვეულებრივი, მრავალი სპექტაკლიდან დიდი ხნის ნაცნობი ხერხებით სარგებლობენ და ისინი, ვინც

1. მაინინგელები;
2. რაინჰარდტის დაღებები „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარი“;
3. სამხატვრო თეატრი – „ფსკერზე“, „სამი და“;
4. კ. მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“;
5. ე. ვახტანგოვის „პრინცესა ტურანდოტი“;
6. ვს. მელიქიძის „რევიზორი“;
7. ს. ახმეტელის „ანზორი“ და „რღვევა“ (მეზღაურთა სცენები);
8. „კორიოლანოსი“ – „ბერლინენ ანსამბლ“-ის თეატრში;
9. დ. ალექსიძის „ოიდიპოს მეფე“;
10. პაპატანასიუს „ელექტრა“;
11. ფრანგული თეატრი „ატელიე“ – ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“;
12. „სიდი“ – „კომედი ფრანსეზ“-ში;
13. არისტოფანეს „ფრინველები“ – პირეის ბერძნულ თეატრში;
14. „სიჩუანელი კეთილი კაცი“, „და განთიადი კი აქ მშვიდი იცის“ – ტაგანკის თეატრში;
15. „ღონ ჟუანი“ – ა. ეფროსის დაღებით;
16. ძეფირელის „რომეო და ჯულიეტა“ – თეატრში;
17. „ვესტსაიდის ისტორია“ – ამერიკულ თეატრში.

სხვადასხვა ადამიანს ერთსა და იმავე მოვლენის მიმართ,
ჩვეულებრივ, სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება აქვს,
მსგავსად სინამდვილიდან აღებული ამ პატარა სურათისა:

ლოთი – ამ სურათებიან წიგნებს ხომ არ იყიდით?

მე – (გადავშალე წიგნი და რას ვხედავ – ბოსხია)
რამდენს ითხოვთ ამ წიგნში?

ლოთი – ხუთ მანეთს.

მე – თქვენ რა, ხუმრობთ?

ლოთი – ჰო, კარგი, კარგი, მომეცი სამი მანეთი და
წაიღე.

საოპერო თეატრის გაფართოებულ სამხატვრო საბჭოზე „აბესალომ და ეთერის“ განხილვის შემდეგ (როდესაც ცოტათი დაგვცხერი)

ღმერთო, როგორ მომაბეზრეს სულ ერთი და იმავეთი თავი მთელი ცხოვრება. ნუთუ, არ შეუძლიათ გაიგონ, რომ ყოველ ადამიანს „აბესალომის“ ან ნებისმიერი სხვა პიესის თაობაზე საკუთარი წარმოდგენა აქვს. გამუდმებით იმაზეა კამათი, რომ ახალი სპექტაკლი ისე არ არის დადგმული, როგორც ადრე იდგმებოდა და არც ისე, როგორც ავტორს აქვს ოპერა დაწერილი. უმეტესობას სპექტაკლზე საკუთარი მოგონებები უყვარს და დროთა განმავლობაში თავისთვის მის „იდეალურ“ მოდელს თხზავს, ხოლო ამ მოდელისგან ოდნავ განსხვავებული წაკითხვა მათში სინანულს და წყენასაც კი იწვევს. მათ აუცილებლად უნდათ ნახონ ის, რაც სინამდვილეში არასდროს ყოფილა, მაგრამ ათწლეულების შემდეგ აღიქმება, როგორც რაღაც განსაკუთრებული და მშვენიერი. ამიტომ, კონკრეტული რეჟისორის მიერ ახლებურად წაკითხულ ვერსიასთან, დღევანდელ შემოთავაზებულ ვარიანტთან კონფლიქტი წარმოიქმნება ხოლმე. ან იქნებ, ის სპექტაკლები იმ დროისთვის მართლაცდა მშვენიერი იყო.

მაგრამ დამდგმელს ნაწარმოების საკუთარი ხედვა აქვს, რომელიც მას მუსიკის გულდასმით მოსმენისა და მასში განსაკუთრებული ცხოვრების დანახვის შედეგად, ასევე, ლიბრეტოდან და, რა თქმა უნდა, პირველწყაროდანაც უყალიბდება („ეთერიანი“ მრავალ ვარიანტად არსებობს); დამდგმელს ცხოვრებისეული სურათების, მოვლენების, გმირთა ურთიერთობების თაობაზე საკუთარი წარმოდგენა აქვს, ის კი არ შეიძლება ჰგავდეს სხვა რეჟისორისა თუ კრიტიკოსის წარმოდგენას. ესა და ეს რეჟისორი, ალბათ, იმიტომ მოიწვიეს ამ ოპერის დასადგმელად, რომ „აბესალომ და ეთერის“ ამბის სწორედ მისეული და არა სხვისი ვერსიის ნახვა უნდოდათ. სხვისი ვერსია რომ ნდობებოდათ, ალბათ, მას მიიწვევდნენ. დამდგმელს ეჩვენება, რომ იგი მუსიკიდან გამომდინარე თხზავს

სცენურ ცხოვრებას და წარმოსახვის მეშვეობით ავლენს მუსიკის თავისებურებას, მას კი ეუბნებიან, რომ ის, რაც მან დაინახა და იგრძნო, ამ მუსიკაში არ არის, და რომ მასში სულ სხვა შინაარსი და გრძნობებია ჩადებული. მაევანთ, მაგალითად, აკლიათ სცენაზე ტყისა და ბროლის კოშკის ილუზია, მათ აღიზიანებთ მანდილის გახევი, სასიყვარულო სცენა პირველ სურათში და ა.შ.

შეიძლება თუ არა ახალი ვერსია იყოს მისაღები – ამას დრო და მაყურებელი გვიჩვენებს, მაგრამ ის უკვე არსებობს. როგორც ხშირად ხდებოდა ხოლმე ჩემს სპექტაკლებთან დაკავშირებით, ახლაც ტრადიციების დარღვევაში დამდეს ბრალი. მე კი, რაც უნდა უცნაურად ჩანდეს, ყოველთვის დარწმუნებული ვარ, რომ კომპოზიტორის ერთგული ვრჩები. მასალას დიდხანს ვსწავლობ, ვცდილობ, კომპოზიტორისა და ავტორის ერთგული ვიყო. მე ხომ მხოლოდ ისე შემიძლია დავდგა, როგორც დღესდღეობით შევიგრძნობ ამ ყველაფერს.

ცნობილია „აბესალომის“ ორად ორი კარგი ქრესტომათიული დადგმა – წუწუნავასი და აღსაბამის, მაგრამ ეს ხომ დიდი ხნის წინ იყო. სამწუხაროდ, ბოლო ოთხი დადგმა არ მაქვს ნანახი და მოსმენილი, ამდენად, მათი ტრადიციების დარღვევასაც ვერ შევძლებდი; არ შეიძლება, დაარღვიო ის, რაც არ იცო. შესაძლოა, ჩემს ოპონენტებს ისინი კარგ დადგმებად იმიტომაც ეჩვენებოდათ, რომ იქ მშვენივრად მღეროდნენ და თამაშობდნენ ზურაბ ანჯაფარიძე, მედეა ამირანაშვილი, ცისანა ტატიშვილი და სხვები. ოპერაში მაინც სიმღერა და მუსიკაა მთავარი. ფერწერაში ხომ სურათია მთავარი და არა ის ჩარჩო, რომელშიც ეს სურათი აღმოჩნდება.

ყოველი რეპეტიციის წინ მათი შესრულებით ვისმენდი საოპერო ჩანაწერს და ისე მივდიოდი რეპეტიციაზე. მე ეს მეხმარებოდა. მაგრამ, შეუძლებელია, ჩანაწერით ამოიკითხო, როგორ მიზანსცენებს ქმნიდა რეჟისორი, როგორ შემოდიოდნენ გმირები, როგორ იდგნენ, როგორ ხვდებოდნენ ერთმანეთს, როგორ ემშვიდობებოდნენ, როგორ მღეროდნენ „წამწამსა და წამწამს შუა...“.

299

ერთი რამ გავიფიქრე: დღეს რომ ზ. ფალიაშვილი ცოცხალი ყოფილიყო, მოეწონებოდა თუ არა ჩემი სპექტაკლი? დარწმუნებული არ ვარ, შეიძლება, არც მოსწონებოდა.

მაგრამ, თავის დროზე, ზოგიერთი კრიტიკოსი-პოლიტიკოსი მის მუსიკასაც აძაგებდა, ეკლესიურს და იმ ხანისათვის აშკარად მიუღებელს უწოდებდა. არადა, აღმოჩნდა, რომ ეს მუსიკა საეკლესიო კი არა, ღვთაებრივი ყოფილა. და არავის შეუძლია იმის თქმა, რა იქნებოდა ზაქარიასთვის მოსაწონი. შესაძლოა, ჩემი დღევანდელი დადგმა შოკისმომგვრელიც კი ყოფილიყო, ვინაიდან, დღევანდელი თეატრალური საშუალებები და პირობითობის ხარისხი მისთვის უცხო, მოულოდნელი და მიუღებელი იქნებოდა. ისევე, როგორც, მაგალითად, ვალერიან გუნიას დღევანდელი დრამატული თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები რაღაც საშინელებად მოეჩვენებოდა.

და კიდევ, ერთმანეთის ნამუშევრებს უფრო მოთმინებით და ინტელიგენტურად უნდა მოვეპყროთ. ზომ არავინ იცის, რას იტყვიან ჩვენზე, ყველაზე ერთად, ოცი-ოცდაათი წლის შემდეგ, როდესაც ამ ქვეყნიდან კარგა ხნის წასულები ვიქნებით. იტყვიან იმას, რაც მათთვის იქნება საჭირო და არა ჩვენთვის.

ოპერაში მაინც მუზიციერებაა მთავარი, ამაში დავრწმუნდი, ყველაფერი დანარჩენი კი მხოლოდ ხელს უწყობს იმას, რომ მუსიკამ იზვიდოს. და თუკი რამე ჩემი რეჟისორული გამონაგონიდან ორკესტრს ან მომღერალს ხელს შეუშლის, მაშინვე შევცვლი – რასაც ვაკეთებდი კიდევ ყოველ რეპეტიციაზე, ოღონდ კი, მუსიკას ეზვიმა. რატომ გადავწყვიტე, გუნდში სპექტაკლის ცალკე კომპონენტად გამომეყო? იმიტომ, რომ ვიფიქრე, ოპერის ორატორიულობა ამის საშუალებას იძლეოდა და მუსიკის არსის გახსნას უწყობდა ხელს. ვიღაცამ თქვა, ეს ბერძნული ქორო არისო. შესაძლოა, მართლაც მოგვაგონოს ქორო, მაგრამ ქართული ხელოვნების ისტორია, მით უფრო, წინაქრისტიანული რიტუალების პერიოდში, ნამდვილად გვაძლევს გუნდურ ქმედებათა მაგალითებს. ესაა სვანური საგალობლები, ფერხული, მეგრული დატირება, ფრესკები, მინიატურები, რელიეფები, საეკლესიო და წინაქრისტიანული საგალობლები; მეგრული, გურული, კახური საგალობლები, მრავალხმიანობა; ადრეული ბიზანტია, გელათის ფრესკები...

მეუბნებოდნენ, რომ აბესალომის და ეთერის განშორებისას

არ შეიძლება სცენაზე მანდილის გახვევა. მე კი თვითმურაზთან ამოვიკითხე, რომ ქართველებს ჰქონდათ მანდილის გახვევის ასეთი რიტუალური წესი, რაც გაყრის, ურთიერთობის გაწყვეტის სიმბოლოდ მიიჩნეოდა. მე მარწმუნებდნენ, რომ ფალაშვილს გმირების სცენურ-ქმედითი განცდები და ქცევა არ აინტერესებდა და ამიტომაც, აბესალომის არიის წინ „მე ბანი ბანად...“ წერია რემარკა — „გამოსასვლელი არია“ და მათი თქმით ეს იმას ნიშნავდა, რომ აბესალომს, სცენაზე გამოჩენისთანავე, ყოველგვარი ქმედების გარეშე, მაშინვე უნდა დაეწყო თავისი არია. აი, ლიბრეტოში კი, რომლის მიხედვითაც მუშაობდა კომპოზიტორი, სხვა რამ წერია: „აბესალომ ბატონიშვილი ამაღლა თანახლებული, სანადიროდ წამოსულა. აბესალომი ეთერის სილამაზისაგან დატყვევებული, მშვილდისარს გადაისვრის, მიუახლოვდება და ფრთხილად გააღვიძებს. ეთერი შეჰკრთება, თავისი ძველი კაბის დაფლეთილი კალთებით შიშველ მუხლებს დაიფარავს და მორცხვად შეპყრება. პატარახანს უკან, შორი ახლოს მურმანი გამოჩნდება, ისე მოვა, რომ აბესალომ და ეთერი ვერ ამჩნევენ, ამაღლა სიმღერით სცენაზედ გამოვა და მეორე კულისებში გავა. სცენაზედ ჰრჩებიან ეთერი, აბესალომ და მურმანი“. აქ შეხვედრის მთელი ფსიქოლოგიური ამბავი, ურთიერთობის სცენარია გადმოცემული და მხოლოდ ამის შემდეგ მღერის აბესალომი თავის არიას. მაგრამ, რეპეტიციის დროს, თავად მომღერალმა მითხრა: აქ ვერ შევძლებ ქმედებას, იმიტომ რომ ჩემი გამოსვლისთანავე ტაში დაიწყება (რა სისულელეა!) და მაშინვე სიმღერა უნდა დავიწყო. აი, ტიპიური საოპერო შტამი. ყოველ შემთხვევაში, მე უფლება მაქვს ვიფიქრო, რომ ფალაშვილი და მირიანაშვილი ამგვარად თხზავდნენ. მაგრამ, იქნებ, ეს ყველაფერი კიდევ მეჩვენება. კიდევ უფრო საინტერესო ამბებიც მაქვს ამოკითხული „ეთერიანის“ მრავალრიცხოვან ვერსიაში.

რატომ არ იმყოფება ეთერი ბოლო მოქმედებაში მურმანის ბროლის კოშკში? უბრალოდ იმიტომ, რომ დეკორაციებში ეს კოშკი რეალურად, მატერიალურად არ არსებობს. იგი მშვენიერი უკანა პანოთია აბსტრაქტირებული. და მეორეც, ასე მეგონა,

მარეხის და ეთერის გენიალური (მართლაც გენიალური!) დუეტი უკეთესად გაიჟღერებდა, თუკი ისინი ერთმანეთთან ახლოს იქნებოდნენ. ვილაცამ გაბრაზებით იკითხა — კი მაგრამ, ამ ქვასთან და მის უკან რაღას იმალებიანო?! არა, ბატონო, ჩვენ გვეგონა, რომ ეს ქვა კი არა, დიდებული ქართული რელიეფია, რომელსაც ხალხის დიადი საქმეების მაუწყებელი წარწერები ამკობს. ყველაფერი მაყურებლის პოზიციაზეა დამოკიდებული და კიდევ იმაზე, თუ რა სურს მას, რომ სცენაზე ნანახიდან და მომხდარიდან ამოიკითხოს. „რიდეში“ პატარძლის — ეთერის — სახეზე აფარებული დაჭმუჭნული ნაჭერიც შეიძლება დაინახო და წმიდათა წმიდაც. მანდილიც, თავის დროზე, წმიდათა წმიდა იყო. არ ღირს ამის მტკიცება.

ასე რომ, შეიძლება, მართალნიც არიან ჩემი ოპონენტები და არ არის საჭირო ძველი, თითქმის დრომოჭმული ტრადიციული ნიშნების (რიდე, მანდილი...) გამოყენება, უმჯობესია, ახალი პირობითი ნიშნები და ახალი ვერსიები შევთხზათ. არადა, მხოლოდ ერთი რამაა საჭირო: საკუთარი მოსაზრებებით კი არ უნდა ეწინააღმდეგებოდე მათ, არამედ მათი ამოკითხვის სურვილი უნდა გქონდეს.

მთავარი კი ის არის, რომ მუსიკა ჟღერდეს და დღევანდელ ადამიანს აელვებდეს. აი, რაზე უნდა ესაუბრათ განხილვისას. მაგრამ ამის თაობაზე სიტყვაც არ თქმულა, თითქოსდა, მხოლოდ რეჟისურა აფუჭებდა სპექტაკლს. ოპერაში მუსიკა, ორკესტრი, გუნდი, სოლისტებია(!) მთავარი და არა რეჟისურა. თუმცა, დღევანდელი თეატრი მხატვრული, კონცეპტუალური რეჟისურის გარეშე არ არსებობს.

ანდა, ვინ იცის, იქნებ, მართლმაც არიან ჩემი ოპონენტები? ახლა არ ღირს, საკუთარი სიმართლე ამტკიცო. ხელოვანი ხომ არ ამტკიცებს, იგი აჩვენებს.

აი, გუშინ, ქუჩაში ორმა ქალბატონმა გამაჩერა და „აბესალომის“ გამო დიდხანს მიხდიდა მადლობას. რომელია მათ შორის მართალი?!

სამუშაო აღბილი (ჯამაგირი) თუ შემოქმედებითი სამუშაო

რა საშინელებაა, როდესაც თეატრში მსახიობი გაამპარტავენდება და კოლექტივის ცხოვრებით აღარ ცხოვრობს, შენ კი მისგან თავის დაღწევა არ შეგიძლია. იგი აღარ ცნობს მოცემული თეატრის ცხოვრების ძირითად პრინციპებს, მათ ხაზგასმით არღვევს და არ ემორჩილება, გამოშვებულ უჭირავს თავი, შენ კი, რომელსაც გევალება, კოლექტივის ერთიანობას თვალყური ადევნო და მისი ურთიერთობის კანონები შეინარჩუნო, არ შეგიძლია, თავი დააღწიო ასეთ მსახიობს. იგი დამოკიდებული არ არის იმაზე, ზედმიწევნით დაიცავს დადგენილ პრინციპებს თუ ხაზგასმით უარყოფს, არ მიიღებს მათ. მისთვის თეატრი შემოქმედებითი სახელოსნო კი არ არის, სადაც იგი სხვებთან ერთად ახალი თეატრალური კრეატივის იღვწის, არამედ უბრალოდ სამუშაო აღბილია, სადაც ყველაფრის მიუხედავად, იღებს ჯამაგირს. ამასთან, მას პროფკავშირიც იცავს. მაგანისთვის დიდი ხანია, მიუღებელია ამა და ამ რეჟისორის თეატრის სტილისტიკა, მაგრამ იგი თეატრიდან არ მიდის, იმიტომ რომ იქ ჯამაგირს იღებს (სახელმწიფოსგან). ცხოვრებისეული კეთილდღეობა, ჯამაგირი ამ მსახიობის მატერიალურ არსებობას არეგულირებს და არა მის შემოქმედებით მდგომარეობას ხელოვნებაში. ჩვენთანაც ასეა. ჩვენი მსახიობები, მართალია, ახალგაზრდები არიან, მაგრამ უკვე გაირკვა, რომ მათი ნახევარი აღარ გვჭირდება. ჩვენ შეგვიძლია, მათ გარეშე ვიცხოვროთ და, რაც მთავარია, განვაგრძოთ შემოქმედებითი მუშაობა, მაგრამ არ შეგვიძლია, ამ „უსარგებლო“ მსახიობებისა და რეჟისორებისაგან გავთავისუფლდეთ. ეს უბედურებაა.

ესპანელი რეჟისორი, რომელმაც „ესპანოლას“ თეატრში შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ დადგა, მეუბნებოდა, რომ მათ კოლექტივს მის მიერ ყოველი ახალი დადგმისთვის შერჩეული მსახიობები შეადგენენ. და ასეა დადგმიდან დადგმამდე. მსახიობები, რომლებიც რეჟისორს სჭირდება და

ვისთანაც მას სურს, იმუშაოს, ჩვეულებრივ, ამ რეჟისორის ერთი სპექტაკლიდან მეორეში გადადიან. რეჟისორის ისინი უყვარს და მათაც შეუძლიათ, გააკეთონ ის, რაც მას სჭირდება. ამ თეატრში მუდმივი დასი არ არის, მსახიობს სთავაზობენ როლს (თუ იგი, რეჟისორის აზრით, ამ როლს უხდება) და არა სამუშაო ადგილს. ეს არ არის სამსახური, სადაც მსახიობი, იმისათვის, რომ საკუთარი თავი უზრუნველყოს, მიუხედავად თავისი შემოქმედებითი დატვირთვისა, ხელფასს, ჯამაგირს მიიღებს. რეჟისორის და მსახიობის ურთიერთობა უაღრესად საქმიანია, შემოქმედებითად-საქმიანი. ასეთ თეატრში (ა. ვასილიევი სწორედ ამგვარი თეატრის შექმნას აპირებს) ვერ იქნებიან უკმაყოფილო, უმუშევარი მსახიობები, რომელთაც არ შესწევთ უნარი, ითამაშონ ის, რაც რეჟისორმა ჩაიფიქრა. აქ საქმიანი ურთიერთობებია. რეჟისორი, როგორც ვთქვი, იმ მსახიობებს, რომლებიც სჭირდება, შემდეგ სპექტაკლზედაც იწვევს. და ამიტომ, მასთან საუკეთესო მსახიობები სპექტაკლიდან სპექტაკლში გადადიან, რეჟისორი მათ თავის მოწაფეებად, თანამშრომლებად მიიჩნევს. ასეთ ვითარებაში მსახიობი ოსტატობის დონის ამაღლებას ცდილობს, რომ ყოველთვის საჭირო იყოს რეჟისორისთვის (როგორც კინოში). რა სწორია ეს: საქმიანი და არა კასტობრივი ურთიერთობები. ა. ვასილიევმა ერთ-ერთ ინტერვიუში თქვა: „არსებობს რეჟისორის ბუნებრივი უფლება – როლთან და სპექტაკლთან დაკავშირებით – დაკავდეს საქმით, მხატვრული შემოქმედებით. შეიძლება, ეს უფლება არ არის იურიდიულად განმტკიცებული, მაგრამ ადამიანურად, მოქალაქეობრივად ის არსებობს... თუ ესაუბრობთ თეატრზე და არა როლზე, ამას ხანგრძლივი და დაუსრულებელი (უსიამოვნო – მ. თ.) მოლაპარაკებები მოჰყვება, რომლებიც, ყოველ ჯერზე, ახლიდან დაიწყება და ასევე გაურკვეველად დასრულდება... აზრი მარტივია – თუ თეატრში ვისაუბრებთ, მაშინ საუბარი მუდმივი სამუშაო ადგილის, ჯამაგირის, მოსკოვში მოწყობის თაობაზე გვექნება... მაშინ ჩვენ მუშაობის უფლებაზე, მოცემულ შემთხვევაში – შემოქმედებითი მუშაობის უფლებაზე კი არ ვიმსჯელებთ. არამედ – სამუშაო

ადგილზე, მუდმივი დაკავების ადგილსა და ჯამაგირზე. აზრი არ ექნებოდა იმის გარკვევას, ვინ კარგია და ვინ – ცუდი...“. იყო თეატრში, თუ იყო მოწვეული როლზე, როგორც კინოფილმებში? მაგრამ რეჟისორი? მას შემდეგი სპექტაკლის დასადგმელად ან მოიწვევენ, ან – არა. ასე კი, შეუძლია, თეატრში ათი წელი გაატაროს და ერთი სპექტაკლიც არ დადგას, ხელფასი მიიღოს და არაფერი აკეთოს. ასეთი რეჟისორი, ჩვეულებრივ, უკმაყოფილების წყაროა. მის გარშემო იკრიბებიან უკმაყოფილო მსახიობები და ისინი თეატრში არსებული არანორმალური მდგომარეობის თაობაზე მსჯელობენ, ბუზღუნებენ და შემოქმედებისთვის საჭირო ატმოსფეროს წამლავენ.

უძილობა სხვადასხვაგვარი არსებობს. ერთი – კოშმარულია, ავადმყოფური, რომელიც იმიტაა გამოწვეული, რომ სამუშაო არ გამოდის, ანდა გამოწვეულია უსიამოვნებებით, ახლობლების ავადმყოფობითა თუ ჭორებით, ანონიმური წერილებითა და ზარებით, შენს ირგვლივ განვითარებული ინტრიგებით. მაგრამ ახლა ამაზე არ ვსაუბრობ.

მეორენაირი უძილობა – ტკილ-ნეტარია, წარმოსახვის დაუსრულებელი მოზღვაებით, ფანტაზიის აზვირთებით გამოწვეული. ამ დროს საოცრად მსუბუქი ხდები და შენ უკვე აღარ გაგანჩნია სხეული, მხოლოდ სული ხარ და ის გრძნობები და შეგრძნებები, რომლებიც შენში იბადება. და გეჩვენება, რომ შენს შიგნით რაღაც ხდება, იძვრება, წარმოიქმნება – ცხოვრებისეული სურათები თუ ფერთა ლაქები, რაღაც ნიშნები, გრძნობები, ქმედებები. მაგრამ ყოველივე ეს, სულ ოდნავ, როგორც ბოტიჩელისთან,¹ ამაღლებულია ცხოვრებაზე. ეს ზმანებანი ფანჯრის მიღმა რეალურად არსებულ სამყაროს არ ჰგავს; ის სხვა განზომილებათა, სხვა მნიშვნელობათა სამყაროა. ეს

¹ ბოტიჩელი სანდრო (ალესანდრო დი მარიანო დი ვანი ფილიპეტი) (1445-1510), ფლორენციელი მხატვარი, რომელმაც კვატროჩენტოს ხელოვნება მაღალი აღორძინების ზღურბლთან იყვანა

სამყარო, როგორც სარკეში, (ზოგჯერ გამრუდებულში). მხოლოდ ირეკლავს რეალურად არსებულს. ფიქრი, სიზმრისეული ზილვა, ზმანება – ნეტარი უძილობა წარმოსახვისა, ყველაზე ძვირფასი რამაა, რაც ჩემში არსებობს. იგი მსუბუქად, ძალდაუტანებლად, თავისთავად თხზავს ადამიანის ცხოვრების სურათებს, მე მხოლოდ ვცდილობ, ეს ტკბილი, ეიფორიული ზილვა-ზმანებანი დავიმახსოვრო, რათა ზეგალინდელ რეპეტიციაზე გამოვიყენო. ისინი ხომ ისევე მოულოდნელად ქრება, როგორადაც ჩნდება. ეს ზილვები კალეიდოსკოპს მაგონებს. ბოლომდე გაუცხადებელი, არეკლილი ემოციები, რომლებსაც უფრო გრძნობით აღიქვამ, ვიდრე ცნობიერებით, რაც არის კიდევ, თავისი არსით, ფიქრთა დინება, ცხოვრება სპექტაკლში.

არაჩვეულებრივია შეთხზვის ნეტარი განცდა.

შინ ძალაგამოცლილი და ბოლომდე დახარჯული, რეპეტიციის დროს განცდილი ნერვული შოკისგან სრულიად დაცარიელებული ვბრუნდები, მაგრამ ძილი არა და არ მეკარება. საოცარი, ჯადოსნური უძილობა! წარმოსახვა მისგან სასწაულებს ძერწავს.

2. 7. 1986 წ.

„უკუსვლა“

ძალიან ხშირად ხდება ხოლმე – როდესაც პიესას ქმედითად აანალიზებ, გეუფლება შეგრძნება, რომ გმირების სიტყვები მათ ქცევას არ შეესაბამება, მით უფრო, თუკი მოვლენას განიხილავ, როგორც ამ გმირების ურთიერთობის განვითარების ნაწილს. ამ დროს უნდა გამონახო ისეთი საინტერესო ქმედითი სვლა, რომელიც სცენას იმის საწინააღმდეგო მოვლენად გადააქცევს, რაც პიესის პირველი წაკითხვისას ამოიკითხე და რომელიც, თავისი ლოგიკითა და ქცევით, უფრო ზუსტი იქნება. ეს ე. წ. „უკუსვლა“.

გმირის საქციელის შეთხზვა, რომელიც მისი ქცევის შინაგან

307

რიტუალური ოთახი თეატრში. „სუპია“

მსახიობს სცენაზე გასვლის წინ აუცილებლად სჭირდება რაღაც კუთხე, ოთახი, სარდაფი ან ქვა სადმე მინდორში, ანდა – ფულურო ტყეში, სულ ერთია, ადგილი, სადაც იბი შეპლბეს, საკუთარ თავთან განმარტოვდეს, ყურადღება მოიპრიბოს, ყოველდღიურ საზოგადო ფერხულს გამომეტიშოს და სანამ სცენაზე გავა, თუნდაც რამდენიმე წუთით გაიხსენოს, რომ „ყოველივე ამაოა“. კარგი იქნებოდა, ჩვენს თეატრშიც გეკონოდა ამგვარი ინტიმური, რიტუალური ოთახი, სადაც მსახიობები ყურადღებას მოიკრებდნენ. იაპონიაში ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში შეიქმნა ასეთი საგანგებო ჩაის ოთახები.

ფიქრობდნენ, რომ მცირე თუ დიდ სივრცეს არ აქვს მნიშვნელობა ადამიანისთვის, რომელიც მსწრაფვის „ბასხიპოსნებას“, საკუთარი „მე“-ს შეზღუდულობის გადალახვას. ჩაის ოთახის სახელწოდება „სუპია“ განმარტებულია, როგორც „ვანტაზიის თავშესაფარი“. ჩაის ოთახი ის ადგილია, სადაც ადამიანი ყოველდღიური სურვილების მონობისგან თავისუფლდება, სადაც მას შემოქალია, ჭეშმარიტ უბრალოებას, ყოვლის ფილოსოფიურ არსს დაუბრუნდეს.

ცერემონიას ოთხი პრინციპი ედო საფუძვლად: ჰარმონია, კატივისცემა, სიფინდე და სიჩუმე.

მთავარი იყო ცერემონიის, მისი ყოველი დეტალის ბუნებრიობა და სიწრფელე.

20. 6. 1986 წ.

ჩემთან ძალიან ბევრი ახალგაზრდა სწავლობდა, მაგრამ ქართული თეატრის ლიდერები მხოლოდ ერთეულები გახდნენ (რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, მ. კუჭუხიძე, გ. ქავთარაძე, ნ. ლორთქიფანიძე). ლილი იოსელიანთან ნ. ქანთარია

გაიზარდა. ყველა მათგანი „დაუმორჩილებელი“, „გაუგონარი“ იყო. დამჯერი მოწაფე თავის თეატრს ვერასოდეს შექმნის, მას არ შესწევს უნარი, ახალი თეატრალური ფორმები შექმნას; იგი ბრმად და უინტერესოდ იმეორებს მრავალჯერ ნანახს და დადგენილს. მიქელანჯელო, გოია, მოცარტი – დაუმორჩილებლები იყვნენ. „შემოქმედების ძირითადი სტიმული – არსებულით უკმაყოფილება“ – წერდა 1954 წ. კაპიტა¹ ზრუშკოვს.² ნიჭიერ ადამიანს ეპოქა, დრო, საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესები შობს.

მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ჩემი თეატრალური ცხოვრება საკუთარ დამოუკიდებლობას ვიცავდი, მინდოდა, ყველაფერი ისე გამეკეთებინა, როგორც მესახებოდა და ვგრძნობდი (რაც ბავშვობისას სკოლაში, ახლობლებისგან, ჩემი პედაგოგებისგან მქონდა მიღებული), ახლა, მრავალი წლის შემდეგ, დღევანდელი გადასახელიდან მგონია, რომ მაინც ხშირად მივდიოდი დათმობებზე, მეშინოდა, მეთქვა „არა!“, მეშინოდა ღია კონფლიქტისა იმ ძველთან, რაც იყო; ყველაფერს სანახევროდ ვაკეთებდი. პირველივე სპექტაკლიდან თავს ვიცავდი. ვიცავდი ვასაძისა და მაშინდელი რუსთაველის თეატრის მისეული ტრადიციებისგან (ეს სულაც არ არის ახმეტელის თეატრი!), ხელოვნებაში მოღვაწე ჩემი ამხანაგებისგან, რომლებიც ზომიერებისკენ მომიწოდებდნენ. მე კი ჩემი თავი ხელოვნებაში ზედმეტად ზომიერად, ზედმეტად ტრადიციულად მიმაჩნდა საიმისოდ, რომ ჩემს წამოწყებებსა და იდეებზე უარი მეთქვა. ხშირად ჩემი ამხანაგები გამბედაობისკენ, კონფლიქტისკენ მომიწოდებდნენ, ზოგიც ზომიერებას მირჩევდა იმისთვის, რომ ყველაფერი რიგზე ყოფილიყო და ჩვენს საქმეს გაემარჯვა. სხვები მეშუქებოდნენ, ანონიმურ წერილებს მიგზავნიდნენ. როდესაც ჩემს მეგობრებს შევჩივლებდი ხოლმე – საქმისათვის გული არ შეგტკივთ-მეთქი, ისინი ჩემი ყვირილისა და აღშფოთების მიმართ გულგრილნი იყვნენ. საზოგადოდ, მსახიობებს ყოველთვის როლები აინტერესებთ. ისინი მაშინ იყვნენ შენს გვერდით,

¹ კაპიტა პიოტრ (1909-1998), რუსი მწერალი.

² ზრუშკოვი ნიკიტა (1894-1971), საბჭოთა კავშირის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი 1953-1964 წწ.-ში.

თუ მათ როლი და წარმატება ჰქონდათ. ისე, კაცმა რომ თქვას, ალბათ, ვერც გაამტყუნებ. აბა, სხვა რა უნდა იტაცებდეს მსახიობს? ბოლოს ყველას ვალიზიანებდი. ჭორებისა და ინტრიგების შუაგულში მყოფი ემუშაობდი სპექტაკლებზე და მუშაობისას ვერც კი ვამჩნევდი მათ. ძალიან ბევრი ოცნებობდა, თეატრიდან წავსულიყავი, მე კი მეგონა, მათ ვჭირდებოდი. სპექტაკლებს უდგამდი („გვადი“, „კიკვიძე“ და სხვ.), მათ კი ეს ჩემს დამსახურებად არ მიაჩნდათ. ამ დროს თბილისში ჩემს თეატრალურ საქმეებზე დულდა და გადადულდა ჭორები, ლაპარაკობდნენ ჩემს აუტანელ ხასიათზე, თეატრალურმა ინსტიტუტმა ომი გამომიცხადა. მე კი თეატრში დავდიოდი და „ვლონკიზოტობდი“, ვცდილობდი, მეორე „შვიდეკაცა“ შემეკმნა, ვაწყობდი „შაბათობებს“, მეცადინეობებს იმპროვიზაციაში, ვეხმარებოდი ყველას იმათ, ვინც დღეს რუსთაველის თეატრს განაგებს. რას აღარ ლაპარაკობდნენ მაშინ ჩემზე. ნამდვილად ვერ დავიკვებნი, ჩემი ამხანაგები ყოველთვის ჩემი ერთგულნი იყვნენ-მეთქი. არა, ყველამ მიღალატა და არაერთხელ. ესეც, ალბათ, გასაგებია. პეტრემაც ზომ სამჯერ უღალატა თავის მასწავლებელს, უარყო იგი, სულის სისუსტე გამოიჩინა, მაგრამ რწმენა მაინც დარჩა.

10. 8. 1987 წ.

ერთ-ერთი სამთავრობო კონცერტის რეპეტიციის დროს, ფილარმონიის უზარმაზარ სცენაზე ნინო რამიშვილის შესანიშნავი მოცეკვავეები ცეკვავდნენ; ზოლო სცენის სიღრმეში და მის გვერდებზე ტალავერების, კიბეების, თაღებისა და პატარა-პატარა აივნების სახით აღმართული კონსტრუქცია, რომელიც სოლიკო ვირსალაძის მითითებით სუროთი, ვარდებითა და მიხაკებით, ალისფერი ასკილით შემკული ტოტებითა და ვაზით დაეფარათ, დაბლა კი საოცარი, სრულიად არაჩვეულებრივი ფესვები, დაწნული კალათები, ნაირ-ნაირი წნული და კერამიკა დაეწყით – მშვენიერ ფონს წარმოადგენდა ცეკვისათვის

„შემოდგომის ზეიმი საქართველოში!“ აღტაცებულები ვიყავით! სოლიკო გენიოსია! ისეთი ლამაზი იყო ეს ყველაფერი! უცებ, სოლიკო კონსტრუქციას მიუახლოვდა და დაიწყო ყველაფრის მოცილება, რაც, მისი აზრით, „ზედმეტი“ იყო. ძალიან გვენანებოდა ასეთი წვალებით მოტანილი ტოტები, ყვავილები თუ სხვ., არ ვიცოდით, რა გვექნა. სოლიკო კი ამ უშვენიერეს ნატურმორტს ამორებდა ყველაფერ ზედმეტს, რაც მის გემოვნებას, მის მხატვრულ აზროს ეხამებოდა. მან მთელი ეს ტოტები გაანახევრა და უცებ, ყველაფერმა სუნთქვა დაიწყო, ყველაფერი გამჭვირვალე, მსუბუქი გახდა, ხელოვნებად იქცა. და ამ ფონზე ერთბაშად ალიცლიცდა მოცეკვავეების ფერწერული კაბების ვარდისფერი ტონები, ნატიფი, გრაციოზული მოცეკვავეებისა, რომლებიც მზისკენ მიმსწრაფი ყვავილებივით ამოლტილიყვნენ, ყველა მართნადირი და, იმავ დროს, მართმანთისგან სრულიად განსხვავებული. ამ დროს გამახსენდა: ოდესღაც სადღაც წამიკითხავს, რომ ამერიკელ ინდიელებს წითელი ფერის აღსანიშნავად სამოცდაათი დასახელება ჰქონიათ. მოცეკვავენი, საკუთარი მშვენიერებით დამტკბარნი, ისე ცეკვავდნენ, თითქოს არც კი ეხებოდნენ მიწას. ყველამ ტაში დაუკრა ნინო რამიშვილისა და სოლიკო ვირსალაძის დუეტს! უცებ, ბ-ნი სოლიკო მეკითხება:

— მიშა, ხომ არ გერევენათ, რომ აი, ეს წითელი კაბა მეტისმეტად „ყვირის“? — მე დავიბენი.

— ახლავე მივალ ნინოსთან, დავიყოლიებ და ამ კაბას გადავლება, თვალში რომ აღარ გვეჩხირებოდეს, სულ ოდნავ უნდა ჩაქრობა.

სწორედ ამ „ოდნავ-ოდნავში“ იყო ბ-ნი სოლიკოს და ნ. რამიშვილის ანსამბლის შემოქმედების საიდუმლო.

აკვარიუმი თევზებით, ლოკოკინებითა და წყალმცენარეებით იყო სავსე, მაგრამ იქაურობა მოსაწყენად, უინტერესოდ

გამოიყურებოდა. ერთადერთი გასართობი თევზების გამოკება იყო.

ერთხელ, ორკუდა თევზი ვიყიდე და აკვარიუმში ყველაფერმა ფერი იცვალა. ახალ ოქროს თევზს პარტნიორი გამოუნდა. ეს წყვილი მთელ აკვარიუმში დაქროდა. ისინი ერთმანეთს დასდევდნენ, ახტებოდნენ, ერთიმეორის წინ იგრიბებოდნენ. იქნებ ჩხუბობდნენ, არშიყობდნენ და შეხვედრით გამოწვეულ სიხარულს გამოხატავდნენ, არ ვიცი, მათ შორის რა ხდებოდა, მაგრამ ქმედება დაიწყო და აკვარიუმიც სანახაუდ უფრო საინტერესო გახდა. ცენტრში აქტიურად მოქმედი წყვილი დაიბადა. ასეა სცენაზეც.

არ შემიძლია, ამ კითხვას ზუსტად ვუპასუხო, მაგრამ ინტუიციით ვგრძნობ, ჩვენი უბედურების საიდუმლო ისაა, რომ საერთო საქმისადმი, მწყობრი ორგანიზმისადმი ინტერესი დაკარგეთ, სადაც თავისთავად, ცალკე აღებული, არავინ არაფერს წარმოადგენს, ყველა ერთად კი აწყობილი, შეუპოვარი კოლექტივია. არსებობს სიხარულის და ბედნიერების ასეთი უდიდესი გრძნობა – იყო საერთო საქმის მონაწილე. ამისთვის დილაუთენია დგები, გვიანობამდე მუშაობ, ასრულებ ნებისმიერ სამუშაოს, თუნდაც, სამსახიობო ხელოვნების სრულიად საწინააღმდეგოს. სულ ამხანაგებთან ერთად ხარ, მათთან ურთიერთობა გსიამოვნებს, სხვის მუშაობას თვალყურს ადევნებ და რეპეტიციის პროცესი თავადაც სიხარულს განიჭებს; როდესაც სხვაგან, თუნდაც, შინ წასვლა არ გინდა; როდესაც კოლექტივის წევრებს შორის კარგად გრძნობ თავს და ამ კოლექტივს თანამოაზრეობის საკუთარი „საიდუმლო“ აქვს, აქვს რაღაცის იმედი მომავალში.

მერე იწყება უბედურება. დაშლის პირველი ნიშანია, როდესაც მსახიობი საჭიროზე უფრო ხშირად იყურება საათზე, ანდა რეპეტიციის დროს გაზეთს კითხულობს. ეს ნამდვილი

უბედურებაა, ეს, ალბათ, იგივეა, რაც საფეხბურთო გუნდებს სჭირთ ზოლმე. იშვიათია, ვარსკვლავებისგან შემდგარმა გუნდმა დიდხანს გაძლოს. მათ სტადიონის უზარმაზარი მოედანიც კი ევიწროვებათ, ვარსკვლავებს არასდროს ჰყოფნით სასიცოცხლო სივრცე. იშვიათია, რომ მსახიობებს, თუკი ისინი ახალგაზრდები არ არიან, დიდხანს მოუხდეთ, თანამოაზრობის მხოლოდ ნაწილი იყვნენ, მხოლოდ ელემენტი, მოლექულა, ატომი, დეტალი კოლექტივისა; თითოეული ცდილობს, დამოუკიდებელ ერთეულად იქცეს. აწყობილ კოლექტივში მუშაობა გარჯაა, დიდება კი, ხშირ შემთხვევაში, თანაბრად არ ნაწილდება. მსახიობები ელოდებიან, ოცნებობენ, მათ დიდების გარეშე ცხოვრება არ შეუძლიათ, ასევე – რეჟისორებსაც. თუმცა, სიტყვა „დიდების“ ნაცვლად, სჯობს ვთქვათ – „პირადი პოპულარობა“, „სახელის მოხვეჭა“. კოლექტივს შეუძლია იარსებოს, ვიდრე მისი ლიდერი ძალიან ძლიერია, მუდმივად იმყოფება წარმატების მწვერვალზე და მიუხედავად იმისა, რომ „ჩხუბისთავია“, სარგებლობს მხარდაჭერით ძლიერთა ამა ქვეყნისა. ყოველთვის ყველაფერი რიგზეა, იქამდე, ვიდრე მონადირეები ბუკს უკრავენ, ნადირობენ და კოლექტიური გამარჯვებისკენ ისწრაფვიან. უბედურება, დაშლა ნადვლის განაწილებისას იწყება, ანდა მაშინ, როდესაც ნადირობა წარუმატებელია. როგორც ჩანს, ეს ბუნებრივი, ცხოვრებისეული, თუმცა კი, გულისატკენი პროცესია. ყველაფერი, ალბათ, გარემოში ყოფნის ბიოლოგიურ წონასწორობაზე დამოკიდებული.

პირობითობა, გარკვეულწილად, საგნის გამრუდებული ანარეკლია, მაგრამ აუცილებელია, იყოს საბანი. თუ საგანი გაქრა, ამ შემთხვევაში რაღა უნდა პირმკლოს. თუკი ეს აბსტრაქტული ხელოვნება არ არის.

ან იქნებ, შეიძლება ვთქვათ: ისინი სიტყვების მიხედვით

კი არ თამაშობენ, არამედ თამაშობენ იმას, რაც სიტყვათა მისერს მიღება.

უნდა შეიჭრა წარმოსახვის სივრცეში და იქ ყოველი ყოფითი საგანი და მოვლენა ბარდაქმნა სასწაულად, ზღაპრად.

თეატრის ძირითადი საუნჯე – მსახიობია. ის ყოველთვის მუშაობდა ამ ფიცარნაგზე, ეს იყო მისი სამეფო და მისი ძველანა. თეატრი – არაჩვეულებრივი, გასაოცარი სამყაროა. ის სარკმესავით არსებობს ჩვენი საზოგადოების შუაგულში და არეკლავს ყველაფერს, რაც ხდება მის გარშემო.

ცუდადაა საქმე. პლანეტა დაბერდა და ღერძის გარშემო ბრუნვისას გაუპოხავი ურმის ბორბალივით ჭრიალებს. სახელმწიფოებრივი იდეოლოგია, ეს ბუტაფორიული ქიშკრის ცდილობს, დაშლის პროცესი შეაჩეროს, რაც ძალი და ღონე აქვს, ამუხრუჭებს მას. ეს დაუსრულებელი, არაფრისგამომხატველი ძეგლი-ურჩხულები საფრთხოვლებად დგანან მთელ ქვეყანაში. საშინელი ლოზუნგია: „ყველა ცოცხალზე მეტად ცოცხალი“. როგორ შეიძლება მკვდარი ცოცხალზე მეტად იყოს ცოცხალი? ეს გამოგონილი იდეის კრახია. მასების ცნობიერებაზე გათვლილმა იდეებმა არ გაამართლა. მასა – ცხერის ფარაა. ყველა მიხვდა, რომ იდეები გამოგონილია. სულიერი მცნებები და იდეები გაქრა, ისინი საქმოსნობით და მომხვეჭელობისკენ, კაპიტალის დაგროვებისკენ, ძარცვისკენ სწრაფვით შეიცვალა. პარტიაში შედიან, რომ

ადგილი, ფული მიიღონ, პატივი მოიპოვონ. საზოგადოება დაიშალა და კატასტროფას, ჯერჯერობით, მხოლოდ უზარმაზარი არმია, შეიარაღება აკავებს. სსრკ – თავისი არსით, გამოგონილი წარმონაქმნია. ერთმა ძლიერმა დამპყრობელმა ქვეყანამ თავისი ღონიერი არწივის ფრთების ქვეშ გააერთიანა დანარჩენი ქვეყნები და ისინი ბრჭყალებით უჭირავს. რამხელა საუკუნოვანი შეცდომა! რატომ არ უნდათ ამის აღიარება?! ალბათ, იმიტომ, რომ აღიარებისა და დანგრევის შემთხვევაში, საზოგადოება ამ მონსტრის, ძალასა და სიცრუეზე ნაგები უზარმაზარი სახელმწიფოებრივი შენობის ნანგრევებში მოყვება. კრეონს ეს სხვებზე უკეთესად ესმის, ამიტომაცაა ასე ფხიზლად და ასე ცდილობს, რღევს შეაკავოს.

1981 წ.

იმპროვიზაცია, როგორც შემოქმედების საწყისი,
როგორც უწყვეტი ბრძოლის წინაპირობის
გამოყვანის
ყველაზე უშუალო მცდელობა.

!

მე ბთაგაზობთ

თეატრალური წარსული უნდა შევისწავლოთ, შევიყვაროთ, გაეუფროთხილდეთ და არ დავივიწყოთ. ახალგაზრდებს, წარსულისადმი უპატივცემულო დამოკიდებულების გამო, ხშირად ვაკრიტიკებთ ხოლმე (ჩვენც საკმარისად გვაკრიტიკებდნენ!), თავად კი არაფერს ვაკეთებთ იმისთვის, რომ მათთვის წარსული ახლობელი გახდეს. რა იშვიათად შეხვდები თეატრში ესკიზების, მაკეტების, დიდ ოსტატთა პორტრეტების გამოფენებს. სწორედ ეს ოსტატები ქმნიდნენ თეატრს და მთელ თავის ცხოვრებას მას უძღვნიდნენ – ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, აკაკი ხორავა, სესილია, ვერიკო... ვფიქრობ, ურიგო არ იქნება, თითოეულ თეატრსა თუ სტუდიაში წინაპართა სამახსოვრო კუთხე მოვაწყოთ. მაგალითად, რუსთაველის თეატრში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის პორტრეტები გამოვფინოთ და მათთან ყოველდღიურად ცოცხალი ყვავილები, თუნდაც, თითო ყვავილი მივიტანოთ...

სადაც, სულ ახლოს ისვრიან. ომი მახსენდება. მაშინაც ისროდნენ. მაშინ, ყოველი განვლილი დღე საჩუქარი იყო: „აი, დღესაც არ მომკლეს!“ ახლაც ასეა, დღესაც ასეა. ადამიანები ერთმანეთს ისვრიან, ქართველი – ქართველს. ჩემთვის ეს გაუგებარია.

316

ციცერონი ამბობდა, რომ ჩვენი სამყარო თეატრია და თითოეულ ადამიანს პარტერში ერთი კუთვნილი ადგილი აქვს. თუკი შენ ორ ადგილს მიისაკუთრებ (აბა, რად გინდა ორი ადგილი?!), ეს ნიშნავს, რომ ის, მეორე, ვილაცას წაართვი. და იწყება სროლა. უფრო ხშირად სროლას ის იწყებს, ვინც ორ ადგილზე ზის და ზოგჯერ მთელ რიგსაც იკავებს, ერთი ეცოტაება.

რა უცნაურია: მთელი ცხოვრება სულ იმას ვაკვირდები, როგორ ართმევს ერთი მეორეს: ძალაუფლებას, ავტორიტეტს,

მდგომარეობას, პოპულარობას, ხელმძღვანელობისა და იდეების
ქადაგების, ჭკუის სწავლების უფლებას. აი, დღესაც ასეა.

მუსიკა!

ცოტა არ იყოს, უცნაურია, სადღაც ახლომახლო ისერიან, ვიღაც კი მუსიკას უსმენს! არადა, მუსიკა სროლის დროს წყდება. ასეა თეატრიც. თეატრი, თავისი არსით, ბერიკების, ჰამლეტისეული მსახიობების მოხეტიალე ჯგუფია, ლოპე დე რუედას ურიკაა. ეს უცნაური ურიკა მთელ ქვეყანაზე დაეხეტება, დაეხეტება და ყველაფერს ამჩნევს, ყველაფერს იმახსოვრებს, ცდილობს, ნანახი და განცდილი განასაზიეროს, ასახოს ის, რაც გარშემოა. როდესაც ერთი მეორეს რაღაცას ართმევს (თუნდაც, ჩემს ადგილს პარტიერის ბოლო რიგში), მსახიობებს შეუძლიათ, ეს ისტორიები თავისებურად გაითამაშონ.

ქუჩაში ისვრიან, სისხლი იღვრება, ორივე მოწინააღმდეგე მხარე გაჰყვორის, რომ კანონიერება, დემოკრატიული პრინციპები ირღვევა. ერთსა და იმავე სიტყვებს და ლოზუნგებს გაიძახიან, მაგრამ ამ ცნებებში სრულიად სხვადასხვა აზრს დებენ. თეატრი კი მიყურებულა და რაღაცას იხსენებს, – როდესაც წაკითხულს, მსგავსს, ნათამაშებს. იხსენებს შექსპირისეულ „კეისარს“ (რა საოცარი მსგავსებაა!), „კორიოლანოსს“. რამდენჯერ ყოფილა ეს ყველაფერი. მაგრამ მასხარა „მეფე ლირიდან“ მაშინ ქრება, როდესაც ედმუნდისა და კორდელიას ჯარებს შორის სროლა ატყდება. როდესაც სროლა იწყება (როდესაც ქართველი ქართველს ესვრის), იქ მასხარის ადგილი აღარ არის.

გვხვდება სრულიად სხვაგვარი და ძალიან გასაგები შემთხვევებიც. გავიხსენოთ, თუნდაც, ერთიანად როგორ ამოწყდა ალა-მაჰმად-ხანის ურდოს წინააღმდეგ ბრძოლაში სამშობლოს დასაცავად გამოსული დ. მაჩაბლის დასი. მაგრამ ეს სულ სხვა სროლაა, ეს ყველას საჩუქარია.

თეატრი ღელავს, ნერვიულობს, არ იცის, როგორ მოიქცეს, ამ სროლაში საკუთარ ადგილს ეძებს. მის წარმოსახვაში კი სახე-ხატები, ფორმები, რიტმები, ჟესტები, მელოდიები ჩნდება, რათა გამოსახოს ის, რასაც ჯერ მხოლოდ ინტუიციით ხვდება.

საბრალო თეატრი. იგი მუდამ საოცარი მღელვარებითაა მოცული. გავა დრო, ყველა დამშვიდდება, სროლაც შეწყდება და ქართველი აღარ მოკლავს ქართველს. ამ კურთხეულ მხარეში მშვიდობა და კეთილდღეობა დაისადგურებს. ყველა დამშვიდდება, ყველა, გარდა თეატრისა – ის უწინდელივით იღელვებს და ინერვიულებს, მაგრამ ახლა უკვე სცენაზე ასახული მოვლენებისა და სროლის გამო. იგი ყოველთვის იღელვებს და ინერვიულებს ცხოვრებაზე დაკვირვებისას და მისი ასახვისას.

ჩვენი თეატრიც მიყურდა, იმიტომ, რომ ყურს უგდებს მოვლენების გულისცემას, ქუჩაში ატეხილ სროლას და ცდილობს გაიგოს, რა ხდება, ირგვლივ კი იმდენი რამაა გაუგებარი.

მაგალითად, რატომ მიუძღვება ჩემი ერთ-ერთი ყოფილი მოწაფე ქუჩაში ქალთა ჯგუფს და ლოზუნგებს გაჰყვირის? იქნებ, ჩემმა მსახიობმა თეატრი მიატოვა და ვიღაცის სამსახურში ჩადგა? ნუთუ, ეს საკუთარი მრწამსის გულისთვის გააკეთა? სამწუხაროდ, ეს ასე არ არის. ალბათ, ეს იმიტომ მოხდა, რომ იგი, თავისი ბუნებით, მსახიობი კი არ არის, არამედ მასხარაა.

მაგრამ არსებობს ჭკვიანი მასხარა „მეფე ლირიდან“, იგი მეფეს სჭირდება, იგი მისი ოპოზიციაა. მას მეფე უყვარს და ამიტომაც ეუბნება სიმართლეს. ბრძენ მეფეებს მუდამ ჰყავდათ გვერდით მასხარები, რომლებიც ხშირად ეუბნებოდნენ უსიამოვნო რაღაცეებს. მეფე მათ ყურს უგდებდა, მერე კი ისე იქცეოდა, როგორც საჭიროდ მიიჩნევდა. მასხარებს ხშირად კარში აგდებდნენ, სცემდნენ, მაგრამ ისინი განაგრძობდნენ სიმართლის თქმას და არა მხოლოდ იმისას, რისი მოსმენაც მმართველს სიამოვნებდა. ისინი მასხარის ნიღაბს ამოფარებული უდიდესი მსახიობები იყვნენ. სწორედ ესაა ნამდვილი თეატრი.

მაგრამ, თუკი შენ ბუნებით მხოლოდ და მხოლოდ მასხარა ხარ და, როლის ნიღაბს ამოფარებულს, არაფერი გაქვს სათქმელი, თუკი მლიქვნელი ხარ, ტაკიმასხარა და მხოლოდ იმას ესწრაფვი, მბრძანებელს ასიამოვნო იმ იმედით, რომ სანაცვლოდ რაღაცას მიიღებ, მაშინ ამაზე ლაპარაკიც არ ღირს,

რალაა სათქმელი. რატომ მიატოვა ჩემმა მსახიობმა თეატრი და სასახლეს მიაშურა, რომ სასაცილოდ განესახიერებინა მისი უდიდესობის მოწინააღმდეგე? ნუთუ იმისთვის, რომ მბრძანებელმა ცრემლებამდე იხარხაროს და კიდევ ერთი ადგილი უბოდოს სამყარო-თეატრში? თუ მან იქაც ინტელიგენტის განსახიერება დაიწყო! რატომ?

არა, ასეთი ადამიანები — თეატრი არ არის. თეატრი — ბერიკებია, რომლებსაც მმართველნი ყოველთვის სოფლიდან აძევენ, ეს ლოპე დე რუედას ურიკაა! ეჰ, როგორ შევცდი შენში. შენ არა ხარ თეატრი. შენ ცხოვრებას ყურს აღარ უგდებ და ყვირი. თქვენ ყვირით! ყვირილი კი ხელოვნება არ არის!

ისერიან.

1992 წლის 1 იანვარი

ზურა ყიფშიძემ თუ იმუშავა თავის თავზე, ნამდვილი პროფესიონალი და კარგი მსახიობი დადგება. ამისათვის მას ყველა მონაცემი აქვს. მჯერა, რომ ასეც მოხდება. მე მიყვარს ზურა. კარგად თამაშობს „პატარა ძალაქში“.

319

პარადოქსულია და სხვას არაფერს ჰგავს თეატრის სამყარო. იგი დაფარულია, გაუგებარი და, თითქოს, ცხოვრებისგან გაუცხოებული. რას შეიძლება მივამსგავსოთ იგი? მხატვრის სახელოსნოს? არა, რადგან სახელოსნოში წარმოება არ არის, აქ კი უბრალოდ მუშაობაა, ყოველდღიური, დამღლევი მუშაობა. სპორტია? — არა. პოეზიაა? — არც პოეზიაა, რადგან, შეიძლება

განა ამ ხალხმრავალ სოფოში პოეზიას ეზიარო?!

ფარდებსა და კულისებს ამოფარებული, მსახიობების ოთახებსა (სადაც უცხოთა შესვლა არ არის სასურველი) და კულისების ჯიბეთა სიბნელეში ჩამალული, დეკორაციების (ისინი თეატრალური ცხოვრების პირობითობას უსვამს ხაზს) და კოსტიუმების (რომლებიც არსად, თეატრის გარდა, არ არსებობს), გრიმის, წვერების, პარიკების, უღვაშების მიღმა მიმალული თეატრალური სამყარო განუმეორებელია და განსაკუთრებული ადამიანებითაა დასახლებული. ეს სამყარო ისეთივე იდუმალია, როგორც ცირკის კულისების, არენისმიღმა სამყარო.

თუმცა, ბოლოდროინდელმა თეატრმა, რატომღაც, მოულოდნელად ჩამოიშორა იდუმალება, გაშიშვლდა, გვერდზე მოისროლა კოტურნები, გაუბრალოვდა, ტაძრის წინ მოედანზე გამოვიდა, ბერიკაობა გამართა და ერთი კარგად მოილხინა.

იქნებ, ისევ მოვიდა დრო, რომ დავმშვიდდეთ, ტაძრის წიაღს დავუბრუნდეთ და ჩვენი ხელოვნება ქმედების რიტუალად ვაქციოთ?!

მიუხედავად იმისა, რომ „თეატრის ხალხი“ საზოგადოებაში ცხოვრობს, ეს ადამიანები საზოგადოებისგან მაინც გარკვეულ დისტანციაზე იმყოფებიან, რაც საშუალებას აძლევთ, ირგვლივ არსებული გაუცხოებულად დაინახონ და ასახონ.

მანძილი, რომელიც მოვლენა-ობიექტს ამცირებს და მის დისტანცირებას ახდენს, საშუალებას გვაძლევს, მთლიანობაში დავინახოთ, მთლიანობაში მოვიცვათ იგი, მთლიანად შევიცნოთ ამ მოვლენის არსი და განვსაზღვროთ მისი ადგილი სხვა მოვლენებთან მამართებაში. მაგრამ საამისოდ, მსახიობმა ბევრი ფიზიკური, სულიერი, აფექტური და ინტელექტუალური ძალა უნდა დახარჯოს. იმისთვის, რომ მსახიობმა თავისი გრძნობები, ემოციები და ვნებები შესაბამისად გამოხატოს, მან, როგორც ცნობილია, შინაგანად, სიღრმისეულად უნდა განიცადოს. მსახიობები კი სწორედ ამას გადაეჩვივნენ. ძნელია, შინაგანად აენტო, მაგრამ ეს შესაძლებელია, ვინაიდან აქ რაღაც რამდენადმე დაკავშირებულია მექანიკურ აქტიურ მოძრაობასთან. მაგრამ,

როლმა რომ შეგპრას, რომ შეძლო უშუალოდ განიცადო ის პირობითი, რასაც გრძნობა და წარმოსახვა გკარნახობს, – ეს ძალიან ძნელია. ამაში არის რაღაც გაუგებარი, ფარული, მისტიკურიც კი. მაგრამ ბოლო დროს, ამგვარ რამეს აღარც კი ვეკარებით. არადა, თეატრში ხომ სწორედ ეს არის მთავარი!

23. 1. 1982 წ.

თბილისი

რა განსხვავებაა მონაკვეთსა და მოვლენას შორის?

მონაკვეთი – მხოლოდ მთელიდან ამოღებული რაღაცის ნაწილია; მის წინ არსებულისა და შემდგომის გაგრძელება.

მოვლენა – თავისი დამოუკიდებელი ცხოვრებით ცხოვრობს, თუმცა კი, ნაწილია გარკვეული ცხოვრებისეული პროცესისა. მოვლენა რაიმე კონფლიქტური ფაქტის, ქმედების გარშემო კონცენტრირდება, შიგნიდან უმთქმელადაა და აუცილებლად სამი ნაწილისგან შედგება: რიტმის სხვადასხვა დონეზე აქვს განფენილობა, მოძრაობა, დასაწყისი და ბოლო.

თუმცა, ეს ყველაფერი ძალიან მიახლოებითია და უფრო გინდა, რომ ასე იყოს, ვიდრე, ალბათ, სინამდვილეშია.

მოვლენის განსაზღვრისას, მასალას ცხოვრებაში, საკუთარ მოგონებებში ვეძებ, სწორედ ამით ვსაზრდობ და აქედან ვიღებ მომავალი სცენური ცხოვრების სურათის ემოციურ თუ ქმედით სტრუქტურას.

მე პირველად მოვლენას! – ესაა მთავარი. მოვლენა – ჩემი შეხედულება ცხოვრებაზე და საშუალება იმისა, რომ აღამიანებს ჩემი და სხვისი ცხოვრებიდან აღებული ათასგვარი ამბავი ვუამბო.

ფიქრები რეჟისურაზე (აი, ასე, უბრალოდ მომივიდა აზრად)

1. ძველ დროს მხატვარ-ილუსტრატორი ავტორისეული ტექსტის ზუსტ ილუსტრაციას ქმნიდა. გავიხსენოთ ჟიულ ვერნის ან მაინ რიდის თავგადასავლების ილუსტრაციები. იგივე ხდებოდა თეატრშიც. სპექტაკლი, არსებითად, ავტორისეული ტექსტისა და რეჟისურის მიხედვით თამაშდებოდა. რეჟისორი კი ის ადამიანი იყო, რომელსაც შეეძლო, შემსრულებლებისთვის განემარტა ავტორისეული ჩანაფიქრი და სპექტაკლის ორგანიზება მოეხდინა.

ახლა კი, რეჟისორის შემოქმედება უფრო ავტორისეული პიესის კომენტირებაა და მსახიობების კოლექტივთან ერთად, რეჟისორ-შემოქმედის თვალსაზრისს გამოხატავს. რეჟისორის შემოქმედება ავტორისეულ ჩანაფიქრს, არსებითად, სრულიად ახალ განზომილებას ანიჭებს (სცენური მეტაფორები).

2. ჩვენს ირგვლივ არსებული ცხოვრება, ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენები რეჟისორისთვის ის საყრდენი წერტილია, რომლის საფუძველზეც იგი მაყურებელს თავის სუბიექტურ რეაქციას, სინამდვილისადმი თავის პირადულ დამოკიდებულებას გადასცემს (ეს, ჩემი აზრით, „შეთხზული“ რეალიზმია).

3. თეატრის ცხოვრებაში ძალიან ხშირია, როდესაც რეჟისორს ავტორისეული განზრახვა არასწორად ესმის და მაშინ სპექტაკლი, პიესის აღქმაში, მაყურებლისთვის ხელის შემშლელ ფაქტორად იქცევა. მას შეცდომაში შეჰყავს მაყურებელი.

მაინც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ჩვენ, გარკვეულწილად, სხვისი ნაწარმოების „ილუსტრატორები“, სხვა ადამიანის, სხვა შემოქმედის მიერ შეთხზული ნაწარმოების „შემსრულებლები“ ვართ ამიტომ, თუკი ნაწარმოების მიმართ, უფრო სწორად, იმ მოვლენის მიმართ, რომელიც ნაწარმოებშია მოთხრობილი, ჩვენი დამოკიდებულება, ჩვენი სუბიექტური რეაქცია ძალიან სცილდება ავტორისეულ ჩანაფიქრს, უმჯობესია, პიესა

შეცვალათ და ისეთი შევარჩიოთ, სადაც მეტი მასალა იქნება რეჟისორისა და მისი გუნდის კონცეფციის გამოსახატავად.

რიხტერი კომპოზიტორის ნაწარმოებს თავისებურად ასრულებს, მაგრამ მას არ ამახინჯებს. თეატრში, პიესასთან მიმართებით, რა თქმა უნდა, ინტერპრეტაციის მეტი თავისუფლებაა, მაგრამ ამით ბოროტად არ უნდა ვისარგებლოთ. ამ დროს ხომ ყოველთვის იკარგება საზრისი.

1974 წლის 18 იანვარი

დიდი ხნის წინ აღმოჩენილ ჭეშმარიტებათა მუდმივად
ხელახლა „აღმოჩენა“.

რეჟისორობა უიშვიათესი პროფესიაა მსოფლიოში. ამ პროფესიას ვერ შეასწავლი. მხატვრებს ხატვას ასწავლიან, პოეტებს – ლექსის წერას, კომპოზიტორებს – მუსიკის შეთხზვას, მოქანდაკეებს – ქვისგან ქანდაკების გამოკვეთას. სარეჟისორო ფაკულტეტზე რაღას ასწავლიან? ხელმძღვანელობას? (სიტყვა Rejissere – ხელმძღვანელობას ნიშნავს). რეჟისორი არ თამაშობს (რა თქმა უნდა, გამონაკლისიც არსებობს), არც წერს, არც ხატავს... მას ეს არ შეუძლია, ამას ყველაფერს სხვები აკეთებენ. მაშ, რა უნდა ასწავლო რეჟისორს? არა, ამის სწავლება შეუძლებელია, რეჟისორად უნდა დაიბადო.

მრავალმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც იგი წავიდა. მე კი, ძველებურად, როცა მის სახლთან ჩავივლი, მაღლა ავიხედავ ხოლმე და მისი ბინის ფანჯრებს შევცქერი... იქ შუქი ანთია,

ვიდაც ცხოვრობს, თეთრეულს რეცხავს... და თითქოს, იგი არც კი ყოფილაო. უკვე მრავალმა წელმა განვლო...

ჩვენს კინომსახიობთა თეატრში, სპექტაკლის დაწყებამდე, ყოველთვის რეკავს ზარი: ერთი, ორი, სამი... ჩვენ მას „ეროსის ზარი“ დავარქვით. როდესაც ეს უბედურება მოხდა და თეატრის წინ ჩვენი მეგობრის ნეშტი გამოატარეს, ზარმა პირველად მაშინ დარეკა. და მერე ასევე დარჩა ჩვენს თეატრში, როგორც ეროსის ჩვენთან ერთად მარადიული ყოფნის სიმბოლო.

გავიდა დრო, შორიდან კი ყველაფერი დროით იზომება. დღევანდელი გადასახედიდან აშკარა გახდა, რომ ეროსი დიდი მსახიობი იყო, ისეთი, თეატრალურ პორიზონტზე ძალიან იშვიათად რომ ჩნდება! რამდენი შესანიშნავი როლი, რუსთაველის თეატრში შექმნილი ძალიან საინტერესო სახე (ზიზზიმოვი, თავადი ფანტიაშვილი, ოიდიპოსი და სხვ.) თუ არაჩვეულებრივი კინონამუშევარი (მილიციონერი „ქვევრიდან“, ჩორეზი „ნატურის ხიდან“ და ა. შ.) დაგვრჩა მეხსიერებაში; ახლა გავიხსენოთ მისი ტელე და რადიოჩანაწერები, მისი საფეხბურთო რეპორტაჟები! ყველაფერს ვერც კი ჩამოთვლი. ეროსი მანჯგალაძე არაჩვეულებრივად ნიჭიერი მსახიობი და ადამიანი იყო. ბუნებამ მას უსაზღვრო წარმოსახვა, შესანიშნავი, არაჩვეულებრივი ხმა, გასაოცარი პლასტიკა და ბოხოქარი ტემპერამენტი უბოძა, რომელიც რეპეტიციებზე მუდამ დასაოცებელი იყო, მის საოცრად კეთილ გულს რომ არ მოსვლოდა რამე, რომ არ გამსკდარიყო. მაგრამ გული მაინც გაუსკდა, ვერ გაუძლო.

უკვე მრავალმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც ეროსი აღარ არის ჩვენთან. ჩვენ იგი არ გვაკვიწყდება. მისი დავიწყება შეუძლებელია.

როდესაც თეატრში ძალიან მიმიძიმს (თეატრში კი ეს არცთუ იშვიათად ხდება), მივდივარ ხოლმე ეროსის პორტრეტთან, რომელიც ჩვენთან ფოიეში კიდია, და ჩუმაღ, გულში ვეკითხები, ჩემს ადგილას შენ როგორ მოიქცეოდი-მეთქი? მას ისე კარგად შეეძლო ადამიანებთან შეწყობა... მან ისე კარგად იცოდა ადამიანებთან შეწყობა... ეროსი ყველას უყვარდა, მთელ

საქართველოს უყვარდა. ჩემი ძვირფასი მეგობარი დუმს, პასუხს არ მაძლევს, მე კი აღარ ვიცი, რჩევისთვის ვის მივმართო.

უიმიხოდ ძალიან მარტოდ ვგრძნობ თავს თეატრში.

ჩვენ ეროსი ძალიან გვიყვარდა.

კარგად წერს ა. ეფროსი თავის წიგნში „Репетиция ЛЮБОВЬ МОЯ“ („რეპეტიცია – ჩემი სიყვარული“): „განვიხილოთ ფაქტი, მოვიაზროთ, აქტიურად ვიფიქროთ. ამოვიღოთ პროფესიული კარკასი და ეს კარკასი სცენაზე ვითამაშოთ. ეტიუდური მეთოდის გამოყენებისას ქმედება – თავად ხეობა, სიტყვები კი – ფოთლები“. საოცარი ნათქვამია და მეთოდოლოგიურად – ძალიან ზუსტი.

„როდესაც კარდოგრამას ვუყურებთ და იქ მხოლოდ სწორი ხაზი ჩანს ყოველგვარი მრუდის გარეშე – ე. ი. სიცოცხლე აღარ არის. მრუდი ნიშნავს სიცოცხლეს. ჩვენს საქმეშიც ასეა. ან უკეთესად ვითამაშებ, ან უარესად, მაგრამ ყოველთვის უნდა ვკითხულობდე ნახატს. მასში ყველაფერი ნათელი, მკაფიო უნდა იყოს, როგორც მორაპალულის მავთული“.

„აქტის ზუსტი სტრუქტურა ისე უნდა იცოდე, როგორც მძღოლმა – გზა. უნდა იცოდე რამდენი მცირე თუ დიდი მოსახვევია, და ეს ყველაფერი ზეპირად უნდა გახსოვდეს. სტრუქტურა – მორაპალულის მავთულია. თავდაპირველად მე მაქვს კუნძულები გაურკვევლობის უზარმაზარ ზღვაში. შემდეგ, გაურკვევლობის ზღვა უფრო და უფრო მცირდება“.

„ჩასწვდე სცენის არსს, ასე მგონია, ნიშნავს, გაიგო, რა ხდება იქ“.

„ნაწარმოების მთელ ამ ლაბირინთში რომ არ დაიკარგო, კარგად უნდა შეიზრდნო პარკასი“.

„უნდა იცოდე, შინაარსის „ამოღება“... მხოლოდ იმის გაცნობიერება, რომ ეს ახლა კი არაა, გუშინ იყო, შეასუსტებდა ჩვენს ინტერესს... მაგრამ რა ძნელია, მოაცილო ეს

გუშინდელობის ლექი, მოხსნა ეს აპკი, რომელსაც ბევრი ვერც კი ამჩნევს. ეს ხომ ხელთათმნიანი ხელივითაა — ცოცხალი შეხება არ იგრძნობა. არადა, როგორ გინდა, მოიცდილო. აი, პრობლემაც ეს არის“.

„დიდლოგი ზიზზაბს ჰგავს... მაშინ აღარ არის სქემა, არამედ მთლიანი სხეულია, რომელიც, როგორც ცნობილია, კონტრასტებისგანაა „ნაქსოვი“. მაგრამ, უფრო ხშირად, გარჩევა პრიმიტიულია ხოლმე და სქემატური. „ჩემი ამოცანა ესა და ესა“, — ამბობს მსახიობი და პირდაპირ იწყებს ამოცანის „ძერწვას“. მაგრამ კატასაც კი ქცევის, „ქმედების“ ასობით ნიუანსი აქვს. საქმე ისაა მხოლოდ, რომ ეს ნიუანსები დავინახოთ“.

ყოჩაღ, ტოლია!

ყველაზე მთავარია, მსახიობს სწორი ამოცანა უკარნახო, მიანიშნო. ყველაფერი — იქნება ეს ხერხი, რიტმი, ქმედება თუ კონფლიქტის სიმძაფრე, ზუსტ და აქტიურ ამოცანაზეა დამოკიდებული და არა ფორმალურზე — „დედა მინდა“. ამოცანა ქმედითი და მარტივი, გასაგები უნდა იყოს. უნდა გრძნობდე და იცოდე, რა გააკეთო. ამოცანამ უნდა შეგიპყროს და ქმედებისკენ გიბიძგოს, პარტნიორს შეგაჯახოს. მსახიობი ფორმულირებებზე კი არ უნდა ფიქრობდეს, არამედ ამოცანა მაშინვე, სწრაფად უნდა აიტაცოს. თუ მსახიობი ფიქრს მიეცა, ე. ი. ამოცანა მას არაფერს აძლევს, არ ანდომებს ქმედებას, ფორმალურია. ამოცანა — „არ გაშვებოდე“, საფრანგეთის გზებზე არსებულ საგზაო ნიშნებს წააგავს: — „ეს ის გზა არ არის“. ნიშანი, ამოცანა — ზუსტი განსაზღვრება იმიტო, საით უნდა წახვიდე!

ხშირად ვაძლევთ ხოლმე „შემაკაველ“ ამოცანებს. მაგალითად:

— თავი შევიკავო ისტერიკისგან.

მაგრამ, ჩვეულებრივ, მხედველობიდან გერჩება მთავარი, კერძოდ ის, რომ ჯერ ისტერია უნდა დაგვემართოს (ის უნდა ვითამაშოთ), ეს მდგომარეობა უნდა გამოვიწვიოთ (უკიდურესად დაძაბული ნერვები) და მხოლოდ ამის შემდეგ მოვთხოვთ თავი. სხვაგვარად, ასეთი ამოცანა არაფერს გვაძლევს. ის ფორმალურია.

ამოცანის შესრულებისას ყოველთვის უნდა ვიცოდეთ, პერსპექტივაში რა არის ჩვენი მიზანი—შედეგი და მიზანმიმართულად მისკენ უნდა მივდიოდეთ. უნდა ვიცოდეთ, რისკენ მივისწრაფეთ.

თეატრი ამჟამად რაღაც სენით, ფერთა შიშით, უფერობისკენ ლტოლვით არის შეპყრობილი... ფერწერამ, ქანდაკებამ უკვე იმდენი ცვლილება განიცადა, ჩვენი ნაგვიანევი ექსპრესიონისტები კი ვერა და ვერ შელევნიან შავ-თეთრ-რუხ დეკორაციებსა და კოსტიუმებს. თითქოს თვალები დახუჭესო ყველაფერზე, რაც კი თანამედროვე მხატვრულ სამყაროში ხდება.

თეატრის გამომსახველ საშუალებათა ენა კომლი-რემბუზი, მისი წესები უნდა იცოდეს და ისინი ძალიან მარტივი უნდა იყოს. ახლა კი, სხვას არაფერს აკეთებენ, გარდა იმისა, რომ ართულებენ ამ წესებს... ამავე დროს, „სპეციალისტები“ ტექსტს ისე ექცევიან, როგორც შიფრს და მას დაშიფრული ბადესავით ადებენ საკუთარ თეატრალურ წარმოდგენებს, და ამ ბადის მიღმა მხოლოდ მათთვის წინასწარ ცნობილი რამის დანახვა-გათვალისწინება თუ შეიძლება. ასეთი მიდგომით შემოქმედების თავისუფლებას ფრთები ეკვეცება. ასევე ეპყრობიან ისინი ნებისმიერ სხვა ტექსტსაც, არადა, სულ ერთი და იგივე სპექტაკლი გამოდის — კროსვორდის მსგავსი „ობიექტი“, რომელშიც, ყოველ ჯერზე, უბრალოდ სხვა სიტყვებია ჩასმული.

ტექსტს, ამგვარი მიდგომისას, ყოველგვარი ფასი ეკარგება, იგი აღარ არის სპექტაკლის საშენი მასალა და იდუმალის

გაცხადება... ასეთი „წაკითხვის“ შედეგად, ტექსტის აზრი ხშირად სრულიად დამახინჯებულია... ამ დროს დამდგმელი რეჟისორი ტექსტს საკუთარ ინტელექტუალურ სქემას უმორჩილებს... და მაინც, ცოტათი გულნატკენი ვარ: როდესაც ტექსტს არ ასახიჩრებ და არ „ახრჩობ“, არამედ ცდილობ, გულმოდგინედ ჩაულრმავდე მას; რწმენითა და სიმართლით ემსახურო ისე, რომ სიღრმეც და ყველა მისი ნაკლი თუ დაუხვეწაობა შეუნარჩუნო; როდესაც ცდილობ, ავტორს თავს არ მოახვიო ის, რისი თქმაც არასოდეს უნდოდა; ცდილობ, დაუტოვო ავტორის მთელი ის სიმრავლე აზრებისა, რომლებიც ერთმანეთს არ ესადაგება და მხოლოდ ერთიან კალაპოტში წარმართო ისინი; როდესაც არ ეძებ გზას, რომ ტექსტი სპექტაკლისა და როლის საკუთარ ჩანაფიქრს მოარგო, – შესრულების მხრივ, გარკვეული ყაიდის კრიტიკა, ახალს კერაფერს ხედავს.

ხშირად, რეპეტიციაზე, მსახიობთან მუშაობის ძალიან მნიშვნელოვან მომენტს ვტოვებთ: მისგან მაშინვე შედეგს ვითხოვთ, ხოლო, ზოგჯერ, ქმედითი ანალიზის მეთოდის არასწორად გაგების გამო, მას პირდაპირ სასცენო სივრცეში გადავისვრით ხოლმე. მსახიობს კი ამ სივრცისა ძალიან ეშინია. რეჟისორებს ხშირად გვაეციწყდება: მსახიობს დრო (დრო!) სჭირდება იმისთვის, რომ საკუთარი თავი დაარწმუნოს, ნორმალური ადამიანისთვის არაბუნებრივი ქცევა განახორციელოს, სხვისი ქცევით, სხვისი სიტყვებით მისთვის უცხო გამოგონილ გარემოებებში იმოქმედოს. მსახიობს უბრალოდ დრო სჭირდება, საკუთარ თავში დასძლიოს შიში იმისა, რომ არაფერი გამოუვა, დასძლიოს სირცხვილი, უხერხულობა იმის გამო, რომ სხვათა წინაშე უწევს გარდასახვა, სახიობა.

ამ პროცესის დაჩქარება არასგზით არ შეიძლება. ახალგაზრდა მსახიობი, აჩქარების შედეგად სულ მთლად იბნევა, გაურკვევლობის, ანდა, უბრალოდ, რაღაც საშინელების წინაშე საკუთარ თავში იკეტება. გამოცდილი მსახიობი კი

იქვე იწყებს წარსულში ყველაზე წარმატებული, მრავალჯერ ნათამაშები შტამპით ცნობილი როლების გახსენებას და ხელახლა განსახიერებას. მისთვის ეს ყველაზე ადვილია, ვინაიდან მაშინვე ყველაფერი თავისით, იოლად მიედინება, ნაცნობიცაა და საიმედოც.

მაგრამ უბედურებაც ისაა, რომ წარმოსახვა და გრძნობის უშუალოება იმავე წამს გაიჭედება, დაიხშობა. მსახიობი იქითკენ მიილტვის, სადაც მისთვის უფრო იოლია, თავი დააღწიოს სიცარიელის უხერხულობას და თავისი ამხანაგების – ისინიც ხომ მაყურებლები არიან – ყურადღებისგან განთავისუფლდეს. მსახიობი იქითკენ მიილტვის, სადაც სიამოვნება და მაყურებლის ყურადღება, მისი კეთილგანწყობა უკვე მრავალგზის მიუღია. მსახიობს ეს ყოველთვის კარგად ახსოვს.

მაგრამ, ზუსტად ამის გამო, არ ინთება გრძნობათა ის კუთხე, წარმოსახვის ის სფერო, რომელიც მსახიობს სწორედ ახლა, სწორედ ამ როლისთვის სჭირდება. ნამდვილი მსახიობი იბნევა, ღელავს, ნერვიულობს და მხოლოდ თავხედი, უტიფარი მსახიობი ზეიმობს.

არა, არა და არა, „გრძნობებისა და წარმოსახვის ეს კუთხე“ ჯერ უნდა მოძებნო (ღრწო!), გაათბო და შეძღვე, თუკი შეძლებ, ანთო, რომ იგი წარმოსახვით გაღვივდეს და გრძნობით სულ სხვა სახე-ადამიანი, სულ სხვა სცენური ხასიათი გაანათოს. მსახიობს, თავდაპირველად, დრო სჭირდება, რომ მასში ნაყოფი ჩაიბნას. ამ პერიოდში ნუ დააჩქარებთ მას, დროს მერეც აინაზღაურებთ, ახლა არ შეიძლება აჩქარება! ჩვენ კი, ჩვეულებრივ, ჩასახვის ამ მომენტს – სადაც ძალიან მნიშვნელოვანი მხატვრული საკითხი წყდება, გვერდზე ჩავუქროლებთ ხოლმე.

მსახიობთა უმრავლესობის ყველაზე დიდი უბედურება ის არის, რომ ისინი სხვადასხვა სპექტაკლში, არსებითად, ერთსა და იმავე „საკუთარ“ როლს თამაშობენ. ნებისმიერ თეატრში ძალიან ბევრია ასეთი მსახიობი. ისინი მხოლოდ კოსტიუმს, გრიმს, პარიკს და წვერს იცვლიან, მაგრამ არ იცვლიან სულს, ამიტომაც, სხვადასხვა დეკორაციასა და სპექტაკლში

მამინაც ერთსა და იმავე როლ-ნიღაბს თამაშობენ. ასეთი რამ მხატვრებსაც ემართებათ — ზოგიერთი მათგანის ყველა პეიზაჟი, თითქოსდა, ერთი მუდმივი პეიზაჟია, ერთი და იგივე — მთელ საგამოფენო სივრცეში. ასეთ სურათებს ისე ჩაურბენ, არც კი გაჩერდები. უბრალოდ ვერ ამჩნევ მათ, ისინი თავისკენ არ გექაჩებიან, არ გაყოვნებენ. ეს უბედურებაა! და ყველაფერი ჩასახსნის ამ უმნიშვნელოვანესი მომენტის სწრაფი გარბენის (დრო მიეცით მსახიობს!), მსახიობური ინერტულობისა და შემოქმედებითი სიზარმაცის ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი უნიჭობის გამო ხდება.

26. 1. 1982 წ.

ერთი რეჟისორი მოვიდა ჩემთან, თეატრზე ვსაუბრობდით. იგი მსახიობების ქცევით იყო აღშფოთებული, ყველა მიწიერ ცოდვაში ადანაშაულებდა მათ. იგივე აზრისაა მეორე რეჟისორიც. ვერაფრით დამირწმუნებია ისინი, რომ რეჟისორი დიპლომატი უნდა იყოს: ზოგჯერ მსახიობს უნდა მოეფერო, ზოგჯერ კიდევ დატუქსო, მაგრამ ისე, რომ საქმე კონფლიქტამდე არ მივიდეს. მსახიობთან ურთიერთობაში ყოველთვის უნდა შეგეძლოს მონახო სვლა, შემოქმედებითად დაუმეგობრდე მას და საკუთარი პერსონის მიმართ გარკვეული ინტერესით განაწყუ. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება, გაეჯიბრო მსახიობს. არ ღირს ყველა მსახიობისგან განსაკუთრებულ ფანატიზმსა და ენთუზიაზმს, მთელი ცხოვრების მანძილზე მის განდევნილად ყოფნას ელოდე. ასეთი რამ არ ხდება. ხელოვნებაში ცხოვრება ძალიან ცვალებადია და სიტუაცია სწრაფად, მოულოდნელად იცვლება ხოლმე. მსახიობის და რეჟისორის ურთიერთობა მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული: იმ სპექტაკლის წარმატება-წარუმატებლობაზე, რომელშიაც ეს მსახიობი თამაშობს; ამ სპექტაკლში მსახიობის პირად წარმატებასა თუ წარუმატებლობაზე; მის წარმატებაზე სხვა რეჟისორის სპექტაკლში; ასევე, ღირეუციასთან, დასის გამგესთან მის ახლო ან დისტანციურ ურთიერთობაზე; სხვა

თეატრიდან, კინოდან თუ ტელევიზიიდან წამოსულ კარგ ან ცუდ შემოთავაზებაზე; კონკრეტული რეჟისორის სპექტაკლზე დაწერილ რეცენზიაში მსახიობის მოხსენიებასა და მოწონებაზე ანდა მის არმოხსენიებაზე.

ხშირად, მაღალ პრინციპებს (რეჟიმს, ერთიანობას, საქმისადმი ერთგულებას, კოლექტივში ყველა მსახიობის თანასწორობას და ა. შ.) მხოლოდ წარუმატებელი მსახიობები იცავენ, წარმატებულთათვის კი ეს სკოლარულობის, სტუდიურობის გამაღიზიანებელი შეხსენებაა. არსებითად, რეჟისორის ელასტიურობაზე, მსახიობებთან ნორმალური ურთიერთობის აწყობის მისეულ უნარზეა დამოკიდებული რეჟისორის მდგომარეობა თეატრში. რეჟისორი, რომელიც მსახიობებთან მუდმივად პოზიციურ ბრძოლას აწარმოებს, მუდმივად ეკამათება მათ და თავის უპირატესობას უმტკიცებს – ბევრს ვერაფერს მოიგებს. ეს – კოლექტივში რეჟისორის არსებობის არცთუ საუკეთესო საშუალებაა. აუცილებელია, მსახიობი საკუთარი მაგალითით – შემოქმედებითი მაგალითით და პრინციპებისადმი ერთგულებით შთააგონო. რეჟისორი, რომელიც მსახიობისგან თეატრის ცხოვრების რეჟიმის შესრულებას ითხოვს, ხოლო თავად არ ასრულებს დადგენილ რეჟიმს და არ იძლევა ორგანიზებულობის, საქმით გატაცების, ინიციატივის ხელში ალების, შემოქმედებითად მზადყოფნის, დაუცხრომელი ძიების მაგალითს, არასდროს სარგებლობს მსახიობთა შორის ავტორიტეტით. მსახიობებს უყვართ რეჟისორი-ლიდერი, რომელსაც ისინი გამარჯვებიდან გამარჯვებამდე მიჰყავს. ესაა ყველაფრის საწყისი, თვით არსი თეატრალური პროცესისა.

ჩვეულებრივ, რეჟისორი მოითხოვს, ხელმძღვანელობამ უზრუნველყოს, რომ იგი დასისტემის ავტორიტეტი გახდეს, მსახიობებს დაელაპარაკოს, გარკვეული ზომები მიიღოს. ეს არ არის სწორი. ავტორიტეტს ვერაპირად მოგვამს, ის შრომით და შემოქმედებით უნდა მოიპოვო. ავტორიტეტს მოპოვება სჭირდება, ეს უნდა ვიცოდეთ და ამისთვის ვიბრძოლოთ.

როგორი დეკორაცია შეიძლება ჩაითვალოს კარგ დეკორაციად?

როდესაც დეკორაცია:

1. ლამაზია და სახოვანი;
2. მოულოდნელია ჩანაფიქრის თვალსაზრისით;
3. არ იმეორებს სადღაც ნანახს;
4. მსახიობისთვის სამოქმედოდ მოსახერხებელია;
5. დეკორაცია ერთი დანადგართაა გადაწყვეტილი, მაგრამ მთელი პიესის მიხედვით იძლევა სურათების ტრანსფორმაციის საშუალებას;
6. ტევადია სცენური ნიშნებისა და მეტაფორების შესათხზველად;
7. გადაწყვეტის ნებისმიერი პირობითობის შემთხვევაში მსახიობისთვის კონკრეტულია და ცხოვრებისეული.

25. 11. 1982 წ.

მუსიკა

მუსიკა ბავშვობიდან თან დამყვება. ან, იქნებ, მე მივეყვები მას. ჩვენს ოჯახში ყოველთვის მღეროდნენ, უკრავდნენ. ძველ ფირფიტებს ვუსმენდით. ჯერ გრამოფონი გვქონდა — ვანო სარაჯიშვილი, შალიაპინი, კარუზო, ბატისტინი. მერე პატეფონი გაჩნდა. ბავშვობიდან ოპერაში დავყავდით. იმ დროს საოპერო სცენაზე ისეთი ოსტატები გამოდიოდნენ, როგორებიც იყვნენ ნინუა, ცომაია, ინაშვილი, მიგაი, ბადრიძე, ქუმსიაშვილი, პიროგოვი. ოპერებს ა. წუწუნავა დგამდა. ის მუსიკას დგამდა და არა საკუთარ კონცეფციას მუსიკის თაობაზე. საბალეტო ხელოვნების წამყვანი ოსტატები იყვნენ ლილი გვარამაძე, ჩიკვაიძე. კონსერვატორიის კონცერტებზე ჩემი ბიძაშვილები გამოდიოდნენ. მათ მოსასმენად დავდიოდით.

როდესაც ახალ სპექტაკლს ეთხზავ, ყოველთვის თავიდან ვეძებ მუსიკას. ჩემთვის მუსიკა და ლიტერატურა ხსნის სხვა დანარჩენს. სპექტაკლი მუსიკის გარეშე ვერ წარმომიდგენია. ჩემი ძველი სპექტაკლები მელოდირის მიხედვით მახსოვს. როდესაც კარგ მუსიკას ვუსმენ, იქნება ეს ხალხური მრავალხმიანობა, კლასიკა, მოცარტი თუ კარგი ჯაზი, ტირილი მინდება, მაგრამ ვცდილობ, თავი შევიკავო. ეს სიბერისგან არ არის, მუდამ ასე იყო. ოპერის თეატრში მოცარტის „დონ ჟუანი“ დავდგი. ოპერა სულ სხვა სამყაროა, რომელიც ჩემში საოცარ მღელვარებას იწვევს.

1983 წ.

გუშინ მთელი რეპეტიცია იმას მოვანდომე, რომ ბავშვები-სტუდენტები დამერწმუნებინა, თავიანთი ქცევა და სიტყვები შინაარსით — ძალის თვითნებობის, უტიფრობის წინააღმდეგ პროტესტით აეცნოთ (ე. შვარცის „დრაკონი“). ისინი მისმენდნენ, მაგრამ ვერ იგებდნენ, მათგან რას ვითხოვდი. მე ვეუბნებოდი: ყოველ ერს თავისი პრობლემა-ჭრილობა აქვს. როდესაც სცენაზე გამოდიხართ, ავტორის სიტყვები და დადგმის ზერხი იმისთვის უნდა გამოიყენოთ, რომ ყველას გასაგონად თქვათ ამის შესახებ, სიკეთე იქადაგოთ და უსამართლობას, ადამიანთა მოუწყობელ ცხოვრებას ლახვარი ჩასცეთ. ყველამ ვერ გაიგო. გაიგეს მხოლოდ იმით, ვისაც თანდაყოლილი სცენური ნიჭი და, თუნდაც, მცირეოდენი ცხოვრებისეული გამოცდილება აქვთ. მათ უკვე სურვილი უჩნდებათ, რომ საზოგადოებას, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, საკუთარი აზრი გაუზიარონ. უამისოდ არაფერი გამოვა, მხოლოდ ამას ძალუძს, ავტორისეული სიტყვები და რეჟისორისეული ზერხები შინაარსით აავსოს. ჩვენ ხომ იმისთვის ვწერთ, ვხატავთ და ვდგამთ, რომ ჩვენი სათქმელი ვთქვათ! ყველაზე რთულია, შენებურად თქვა შენი სათქმელი, ყველაზე მთავარია, სხვის პიესაში საკუთარი თავი არ დაკარგო.

არ შემიძლია სევდის გარეშე. „ჩემი“ – სევდის გარეშე არ არსებობს. როდესაც სევდას ეპოულობ პერსონაჟში, განსაკუთრებით – უარყოფითში, მაშინ ჩემთვის იოლია იგი ვატარო – მას გავეყვ. სევდის, ტკივილის გარეშე ყველაფერი თითქოს ხმელაია, მშრალი. მხიარულებაც კი სევდიანი უნდა იყოს, როგორც ჩაპლინთან, ოდნავ ირონიული.

26. 6. 1983 წ.

უცნობმა ახალგაზრდამ დამირეკა, თქვენთან შეხვედრა მინდაო. ცოტათი შევცბი. მაშინვე გავიფიქრე, ალბათ, ვინმე წარუმატებელი დრამატურგია და უნდა, თავისი პიესა მაჩვენოს-მეთქი. „შეიძლება, თქვენთან შინ მოვიდე?“ მაშინვე ჩემში რეფლექსი ამუშავდა: „არა, დღეს დაკავებული ვარ, ხვალ მობრძანდით, ხუთ საათზე“. რატომ ხვალ, რატომ მაინდამინც ხუთზე – საკუთარი თავისთვისაც ვერ ამიხსნია. მთელი დღე რაღაც ცუდს მიგრძნობს გული. ასეცაა.

მეორე დღეს პროვინციული ყაიდის ახალგაზრდა მოდის ჩემთან. დიდხანს ყოყმანობს, ვერ ბედავს წინასწარ მომზადებულის თქმას.

– მინდა, თქვენთან ვიმუშაო, უფრო სწორად, თქვენს თეატრში! – როგორც იქნა, ამოღერდა. არაინტელიგენტური ყმაწვილია – მაშინვე გავიფიქრე. – ვისთან სწავლობდით? – საშა მიქელაძესთან. ქუთაისში გამანაწილეს. ჯარში ემსახურობდი.

– ე. ი. ქუთაისში ცხოვრება არ გინდათ და ცდილობთ, თბილისში მოეწყოთ.

– არა, თქვენთან მინდა ვიმუშაო. – მას ჩემთან უნდა მუშაობა და არც კი მეკითხება, მე მინდა თუ არა მასთან მუშაობა. მე ხომ არ ვიცნობ მას.

– რატომ არ მიდიხართ აკადემიურ თეატრში? მაგალითად, რუსთაველის ან მარჯანიშვილის თეატრში? არა, იქ წასვლას ვერ ბედავთ. ჩვენთან კი შეიძლება, ჩვენი თეატრი პატარაა, ახალგაზრდული...

– თქვენთან თუ გავბედე მოსვლა, იქაც გავბედავდი...

და უცებ, ერთმა აზრმა გამიელვა: ახლა, რა თქმა უნდა, უარს ვეტყვი, მაგრამ. ვაითუ, ეს ბიჭი გენიოსია და დავკარგო იგი?! მაგრამ უნიჭო რომ აღმოჩნდეს, რომელსაც უბრალოდ თბილისში უნდა მოწყობა? როგორ მოვიქცე? დაეიბენი, ხომ ვიცოდი, წინასწარ ვგრძნობდი, რომ ეს სატელეფონო ზარი კარგს არაფერს მოასწავებდა; პოდა, ახლა აფორიაქებული ვარ და ამ თავხედ-მორიდებულ ყმაწვილზე ბრაზი მომდის. თან იმის სურვილიც მაქვს, რომ გავაგდო და თან უბადრუკი იმედიც იმისა, რომ ვინ იცის, ყველაფერი შესაძლებელია მოხდეს და ეს ბიჭი გენიოსი თუ არა, უბრალოდ ნიჭიერი მაინც გამოდგეს. მართლაც ნიჭიერი რომ აღმოჩნდეს?! და თუ არა – ეს ხომ საშინელებაა...

25. 10. 1983 წ.

და იქ, სასაფლაოზე, მომეჩვენა, თითქოს ჩვენს შორის წარმოიქმნა, გაიბა პაწაწინა აბლაბუდა, ხოლო აბლაბუდაზე არ მეპატიჟებიან.

საშინლად ავლელდი: რა საბუთი, რის საბუთი, გერმანელები ცნობებს არ გასცემდნენ, გერმანელები კლავდნენ. რატომ უნდა ვამტკიცო, რომ დაჭრილი ვარ... რად მინდა ეს? მათ უნდა ვუთხრა: – თავი დამანებეთ, პირადად ჩემთვის ვიყავი დაჭრილი და თქვენი ორდენი არ მჭირდება, რაში მჭირდება?!

უდიდესი ძალისხმევით ვცდილობ, დაშლის პირას მისული თანამოაზრეთა გუნდი შევინარჩუნო. კვლავ.

335

სიზმარში ვხედავდი რაღაც უცნაურ, ნახევრადშიშველ კაცებს და ქალებს. ისინი ღრუბლებს ზემოთ დადიოდნენ და ქვემოთ არ ვარდებოდნენ. მაგრამ იქ მაღალი ბალახი და ვეებერთელა ფოთლები იზრდებოდა, რაღაც ბილიკებიც იყო, მათ გაყოლებაზე კი – მწიფე ნაყოფითა და ბასრი ეკლებით დაფარული ძეძვის ბუჩქები. და არავის რცხვენოდა ერთმანეთის.

მხოლოდ ყოველდღიურ ვარჯიშშია საოცარი ბედნიერება და სიამოვნება. მერედა, რა საოცრად განასახიერებენ... აი, გუშინ ფერები განასახიერეს: ღრმა ღვინისფერი (ბორდო), საზიზღარი მწვანე, მყვინთა წითელი (ყუმაჩი), ფიქრიანი ცისფერი...

და როგორ გავიგოთ მიხეილ ჩეხოვი? რა საინტერესოა, მიხედვით, რატომ გადმოატრიალა მან გენიალური სტანისლავსკი უკუღმა, იქ კი შესაძლებლობათა ზღვა დაინახა და, უბრალოდ, ნამდვილი, ჭეშმარიტი სტანისლავსკი აღმოაჩინა, მეორე მხრიდან, ღოგმების გარეშე.

ხანდახან გაცეკერი ცას, ღრუბლებს და მიკროს აზრი — აი, ჩქარა უკვე იქით გადავალ. ნუთუ ასე ჩქარა? ვერ შევიგრძნობ, ვერ დავტკბები ყოველივე ამით? და რა, იქ არაფერია? როგორც გულის წასვლისას? თუ, სულ არაფერი?!

„როდესაც ხელოვნების კიბეზე აღიხარ, ფეხებს ნუ აბრავუნებ!“

ო. ანდროესკაია („მხატვის“ მსახიობი)

ძველი აღმოსავლური ანდაზაა: „ქალაქში ჩამოსული ერთი ჯამბაზი მეტ ჯანმრთელობას აძლევს ადამიანებს, ვიდრე წამლებით დატვირთული ასი სახეღარი“.

მაყურებელი სცენაზე მიმდინარე ქმედების თაობაზე უნდა ფიქრობდეს და არა იმაზე, თუ რა ხდება სცენაზე.

სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელთა დარბაზში შევედი, მინდოდა, კიდევ ერთხელ შემეხედა სცენისთვის. სცენა მუდამ იწვევდა ჩემს აღტაცებას.

იქაურობას კაპელდინერები ალაგებდნენ, სავარძლებს შალითებს აფარებდნენ და ხმამაღლა კამათობდნენ. დამინახეს თუ არა, საქმე მიატოვეს და მომიახლოვდნენ: რატომ არ აქცევთ ყურადღებას, თუ რა ზღემა თეატრში? ერთი განახათ, დღეს, სპექტაკლის დროს, რას ჩადიოდა თქვენი ამხანაგი – ლაზლანდარობდა, ტექსტს ცვლიდა და თავისი სიტყვებით ლაპარაკობდა, ამხანაგებს აცინებდა, მასხრობდა. რატომ იქცევა ასე?

რატომ იქცევი ასე? რატომ გახდა ეს სცენაზე შენი ქცევის წესი? ეს ზომ უხამსობაა, ჩვენ ზომ ამაზე არ გვიოცნებია! – გულში შევეკამათე ჩემს მეგობარს. შენ გგონია, ეს არის იმპროვიზაცია? ნურას უკაცრავად, ეს მხოლოდ ბენგალიური ცეცხლის ელვარებაა, რომელიც არ ათბობს.

მერე კი, ერთი ჩემი უსაყვარლესი მსახიობი-ქალი გამახსენდა და სევდა მომერია. არ მინდა ვინმეს ვეკამათო და ეუმტიცო, რომ ეს მსახიობი თავისი მდგომარეობის ღირსია, მინდა, რომ იგი თავად ამტკიცებდეს ამას თავისი შემოქმედებით. ვოცნებობ, რომ მისი ფიქრები შემოქმედებაზე, შემოქმედებით პრობლემებზე იყოს კონცენტრირებული და არა ცხოვრებისეულ მოთხოვნილებათა უზრუნველყოფაზე. ბოლოს და ბოლოს, უზრუნველყოფილი ცხოვრება ზომ არ არის მთავარი ხელოვნებაში?!. როგორ ვცდებით, როდესაც ვფიქრობთ, რომ ყველაფერი პირიქითაა. ჩემი საყვარელი მეგობარი კი უკვე აღარ ქმნის ხელოვნებას, უბრალოდ გათელილი, დაშტამპული გზით მიდის, იმეორებს იმას, რამაც ერთხელ, ერთ გარკვეულ როლში წარმატება მოუტანა. მას გაუქრა სიახლისკენ, „დმოჩენებისკენ“ სწრაფვა. გუშინ კი, გაზეთებში, ერთი ნაცნობი რეცენზენტი მას უზომოდ აქებდა ამ ცუდი ხელოვნებისთვის, რეცენზენტმა იგი მოატყუა, გაძარცვა. არადა, ამ ჩემს მეგობარს ზომ კიდევ შეუძლია, რაღაც გააკეთოს, თუკი მოინდომებს. ოღონდ – თუკი ყველაფერზე უარს იტყვის ცხოვრებაში და ხელოვნება მისთვის კვლავ უმთავრეს საქმედ იქცევა. დღეს ჯერ კიდევ არ არის გვიან, მაგრამ ზვალ უკვე ყველაფერი დამთავრებული იქნება.

წარსულისთვის არასდროს არაეინ გეტყვის მადლობას, „თეატრისპირეთის“ მოყვარულ ხნიერ მანდილოსანთა გარდა, რომლებიც მხოლოდ იმიტომ განაგრძობენ ჩემი მსახიობებით აღტაცებას, რომ არ სურთ საკუთარ წარსულთან განშორება. მათ არ უნდა დაუფუკეროთ. წარმატება ახალგაზრდობასთან უნდა ვეძებოთ. ახალგაზრდობა — ჩვენი წარმატების ბარომეტრია. წარსულისთვის არაეინ გიჟდება. მაყურებელი მხოლოდ დღეს არის, ყოველ ჯერზე — ახალი, ცვალებადი, უცნობი, განსხვავებული. მაყურებელი, ყოველ ჯერზე, თავიდან უნდა დავიპყროთ არა წოდებებითა და ორდენებით, არამედ ჩვენი დღევანდელი შემოქმედებით.

არადა, რა აღარ გვემართება? ვიჯერებთ, რომ შეუცვლელნი ვართ, ყველაფერს თვითგანდიდებისთვის ვიყენებთ. თაყვანისმცემლებს როგორც აუცილებლობას, ისე აღვიქვამთ, მათ არარსებობას კი იმით ვხსნი, რომ მაყურებელი ჯერ ვერ ამაღლდა ჩვენამდე; საკუთარი პერსონისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას ვითხოვთ, ყველაფერი გვწყინს, გვეჩვენება, რომ გასაქანს არ გვაძლევენ, სათანადოდ არ გვაფასებენ. საკუთარ თავზე მხოლოდ სასიამოვნოს მოსმენა გვიყვარს. ეს კიდევ გასაგებია, რამდენადაც ბუნებრივია. ირონიულად ვიხსენებთ ახალგაზრდობაში ჩადენილ „ცელქობებს“, როდესაც არასარეპეტიციო საათებში ვიკრიბებოდით, ვცდილობდით, რაღაც მოგვეძებნა, მოგვესინჯა, გავდიოდით რეპეტიციებს, საიდუმლოდ ვაშადებდით სპექტაკლებს. ახლა მხოლოდ საკუთარ თავზე ესაუბრობთ, არ გვსიამოვნებს სხვისი ქების მოსმენა. ვცდილობთ, საკუთარი მღვდმარეობა და ნაცნობობა გამოვიყენოთ უკეთესი ბიზნის, მანქანის, აგარაკის, საზღვარგარეთის ან კურორტზე წასასვლელი საგზურის, ანტიკვარული ავეჯის შესაძენად; რაც შეიძლება მეტად დაუვახლოვდეთ ძლიერთ ამა ქვეყნისა, გავხდეთ ლაურეატები, მივიღოთ მაღალი წოდებები, სადაც აგვირჩიონ, მაღალი თანამდებობა მოგვცენ. ამ დღეებში ერთმა მსახიობმა... ცირკის დირექტორის თანამდებობა მოიპოვა. რაში სჭირდება ეს? მსახიობებმა სპექტაკლების დადგმა დაიწყეს, თავისთვის იწყობენ იუბილეებს, შემოქმედებით

ფარდა განვლილი ცხოვრების საიდუმლოს.

ქუჩის პირას, ტროტუართან ერთი ნახევრად დამპალი იზოლატორიანი ბოძი გდია, რომელსაც მჭიდროდ მიმაგრებული ცალი რელსი-ფეხილა შერჩენია. არ ვიცი, წააქციეს იგი თუ თავად წაიქცა, მაგრამ მის ნაცვლად, საშვილიშვილოდ, ბეტონისა დააყენეს. ეს საბრალო ბევერი კი ასე აგდია – ყოვლად უსარგებლო, უშნო და უსიცოცხლო. ოდესღაც იგი, მძლავრფეხვება და დატოტვილი, ტყეში იდგა, გვერდს კი ნაცნობი, ახლობელი, ლამაზი და ტანადი ხეები უმშვენებდნენ. საზარელი იყო შეხვედრა ხერხთან და ნაჯახთან; შემდეგ იყო მეორე, დასახიჩრებული ცხოვრება. იგი ღამლამობით ქალაქის ამ პატარა შესახვევს ანათებდა და თვალყურს ადევნებდა ადამიანებს, მუდამ რომ სადღაც მიიჩქაროდნენ. იგი თანდათან მიეჩვია და ამაყობდა კიდევ თავისი მდგომარეობით. ღამლამობით ადამიანთა ბევრი უღირსი საქციელის მნახველს, არცთუ მაღალი წარმოდგენა ჰქონდა მათზე. მაგრამ, აი, კვლავ საშინელება დაატყდა თავს და ახლა ის სრულიად უსარგებლო ტროტუარის პირასაა მიგდებული. მეორე წაქცევა თავზარდამცემი აღარ იყო. საბრალოს ახლა აქედანაც მოაშორებენ, ხელი რომ არ შეუშალოს მოძრაობას. რით დასრულდება მისი ტანჯვა-წამება?

ბელინსკის ქუჩის გაყოლებაზე მკალავის სახელოსნო იყო. ხელოსანი და მისი შეგირდი სპილენძის ჭურჭელს საბერელით ცეცხლზე ახურებდნენ, შიგნიდან კალით რჩილავდნენ და შემდეგ, მჭავში დასველებული ნაჭრით წმენდნენ. ორივე ამ ბნელ, უფანჯრო და დახუთულ დარაბა-სახელოსნოში ცხოვრობდა, აქვე ეძინათ. დედაჩემი ამბობდა, რომ ორივე ჭლექით გარდაიცვალა. მას შემდეგ ბევრმა წელმა განვლო. ის პატარა სახელოსნო აღარ არის. ახლა მის ადგილას მრავალსართულიანი სახლი დგას, ტროლეიბუსი დადის, ხალხი სადღაც მიიჩქარის, ჩემს გვერდით კი, მაგიდასთან, ძველი სპილენძის თუნგი დგას, იმ ხელოსანთა ცხოვრების კალის ნაკვალევით. უცნაურია და სევდიანი ეს ყველაფერი...

დრო შეუქცევადია. ყველაფერი შეიძლება გააჩერო, დროის გარდა. გუშინ, ტროლეიბუსში, ლამაზი გოგონა წამოდგა და ადგილი დაითმო. ამის შეცვლა უკვე შეუძლებელია. მაგრამ, აი, წარმოსახვით, სადაც მინდა, იქ შემიძლია გადავინაცვლო – წარსულშიც და მომავალშიც.

1940 წელი. ჯარში ვიმყოფები, ჯერ კიდევ ომი არ არის დაწყებული. შეპეტოვკა პატარა, უსასურთ ქალაქია, აქ თეატრიც კი არ არის. მაგრამ, აი, ეხედავ, განცხადებაა გამოკრული: გასტროლებზე კიევის წითელი არმიის თეატრი ჩამოდის და პარკში „ვასა ჟელეზნოვას“ და „ტევიე-მერძეეის“ ითამაშებს.

კვირას, ღათხოვის ბარათით ჯიბეში პარკში ნიჟარა-ესტრადისკენ გავრბივარ. სპექტაკლს დღის სინათლეზე ვუყურებ. განსაკუთრებით მეკუვნავე ანას შემსრულებელმა გამოგნა. ასეთი ნამდვილი, ღრმა ადამიანურობა არასოდეს მინახავს. იგი ისე უბრალო და ნამდვილი იყო, როგორც ცხოვრებაში. თითქმის არაფერს აკეთებდა, მაგრამ საოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. თავად ვასა უფერული იყო, პროზორი მაყურებელს აცინებდა და ყველანი გულიანად ხარხარებდნენ, დანარჩენები კი ცუდად თამაშობდნენ. ანამ კი ნამდვილად შეძრა.

ანტრაქტების დროს და სპექტაკლის შემდეგ ესტრადის უკან ვიპარებოდი და ზეგებს ამოფარებული ვუთვალთვალავდი, როგორ იკეთებდნენ მსახიობები გრიმს და ზედ ბალახზე, ავტობუსის წინ როგორ ემზადებოდნენ შემდეგი გამოსვლისთვის. ძალიან მაინტერესებდა იდუმალ, კულისებსმიღმა სამყაროზე დაკვირვება. მაგრამ არ მესმოდა, როგორ შეეძლოთ მსახიობებს ასე უბრალოდ მოქცეულიყვნენ — ეჭვამათ, სხვა თემებზე ესაუბრათ. ანას შემსრულებელი კი, რომელმაც ასე მომწუსხა, აქვე, ყველას თანდასწრებით, მოურიდებლად იცვლიდა კოსტიუმს. სხვათა შორის, დღემდე ვერ გამიგია ეს. იქნებ, ამიტომაც მომდის ხოლმე, ზოგჯერ, ამ თემაზე მსახიობებთან უსიამოვნება. ანას შემსრულებელი! მისი არც სახელი ვიცი, არც გვარი, მაგრამ,

აი, ჩამებეჭდა მესხიერებაში და დროდადრო ამომიტიეტივდება
ხოლმე წარმოსახვაში, როგორც კულისებსმიღმა სამყაროს
კეთილი მოჩვენება.

1986 წ.

რატვისებებით უნდა იყოს დაჯილდოებული
რეჟისორი და რას უნდა ავითარებდეს იგი გულმოდგინედ
საკუთარ თავში, რომ ხელოვან-რეჟისორად იქცეს?
როგორია მისი ვოკალიზები?

1. პქონდეს დანახვისა და გაცეხის უნარი, შეეძლოს დანახოს
ის, რასაც სხვები ყოველთვის ვერ ხედავენ.
2. შეეძლოს ნანახის წარმოსახვის მეშვეობით გადამუშავება.
3. გადამუშავებულის პასუხად შეეძლოს მხატვრულ ვერსიათა
და ანალოგიათა მრავალფეროვნების შექმნა.
4. შეეძლოს მოცემული შემთხვევისთვის საუკეთესო
ვარიანტის შერჩევა.
5. შეეძლოს დროსა და სივრცეში მხატვრული სახის
სტრუქტურის, კონსტრუქციის მწყობრად აგება.
6. შეეძლოს მთელი ეს პროცესი გაიაროს საკმაო რაოდენობის
„ემოციური საწვავით“.

კიდევ რისი გაკეთება უნდა შეეძლოს რეჟისორს?

342

1. პიესიდან ან სინამდვილიდან ფაქტების, მოვლენების, ამბების,
ვითარებათა ამოკითხვა.
2. მოპოვებული შეტყობინების ცნობიერით და ქვეცნობიერით
გადამუშავება.
3. წარმოსახვის მეშვეობით მოპოვებული შეტყობინების
გარკვეულ მხატვრულ კოდად (სახელ, ჟესტად, ხასიათად,
ქცევად, ფერად, მელოდიად, რიტმად და ტემპად, განცდად,
მიზანსცენად, ატმოსფეროდ და ა. შ.) გადაქცევა.

და კიდევ ბევრი სხვა რამისა. სული გამოგონებლობისა – თავად არსია თეატრისა. ეტიუდების თამაშისას, ვარჯიშების კეთებისას, იმპროვიზირებისას თანდათან მხსნით გაურკვევლობას ჩვენი მომავალი ნაწარმოებიდან, სემქტაკლიდან.

თბილისში მძღოლები არ ელოდებიან ფეხით მოსიარულეთ, გზას არ უთმობენ. ისინი საშინელი სიჩქარით უსწრებენ ერთმანეთს და თავს გამუდმებით საფრთხეში იგდებენ – შეიძლება ვინმეს დაეჯახონ და თვითონაც დაშავდნენ. სულ სადღაც მიქრიან, გამეღვლეებს სახეში ახრჩოლებენ გამონაბოლქვს, გზას არ უთმობენ და შეჯიბრში იწვევენ: ვინ – ვის?! ქალაქი ღღეს დასახლებულია ზრდილობის წესებს დაუმორჩილებელი ამ თვითმავალი-მანქანების უზარმაზარი ურდოთი. ეს ურდოც კი არ არის, არამედ გადარეული რობოტების ზღვაა, მათ ოკუპირებული აქვთ ქალაქი. ადამიანი – ქვიშის მარცვალაა ამ ზღვაში.

არადა, რა სიმშვიდე იყო ქუჩებში ფაეტონების დროს, რა კარგი იყო!

იქნა
წესრიგებს
ყველანაირად

ა

აინშტაინი ალბერტ გვ. 23
არისტოტელე გვ. 39

ბ

ბრეხტი ბერტოლდ გვ. 23
ბელინსკი ბესარიონ გვ. 24
ბუალო ნიკოლა 36, 41
ბონაპარტი ნაპოლეონ გვ. 5
ბაირონი ჯორჯ გორდონ გვ. 37
ბალზაკი ონორე დე გვ. 38
ბაბოჩინი ბორის გვ. 157
ბოსხი იერონიმ გვ. 210
ბრეიგელი პიტერ გვ. 210
ბულგაკოვი მიხეილ გვ. 210
ბლოკი ალექსანდრ გვ. 219
ბატალოვი ნიკოლაი გვ. 250
ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან გვ. 252
ბუში ერნესტ გვ. 291
ბოტიჩელი სანდრო გვ. 303

გ

გლებოვი ანატოლ გვ. 166

დ

დალამბერი ჟან ლერონ გვ. 35
დიდრო ღენი გვ. 35
დელაკრუა ფერდინანდ
ვიქტორ ეჟენ გვ. 36
დუნკანის აისიდორა გვ. 47
ნემიროვიჩ-დანჩენკო ვლადიმირ
გვ. 53
დიულენი მარლ გვ. 70
დობროვიჩი ანატოლ გვ. 59
დორე გუსტავ გვ. 186
დეიკი ანტონის ვან გვ. 210

ე

ეფოსი ანატოლ გვ. 201

ვ

ვინერი ორბერტ გვ. 12
ვერნი ჟიულ აბრიელ გვ. 14
ვოლტერი ფრანსუა მარი არუე
გვ. 35
ვახტანგოვი ვეპენი გვ. 43
ვაიგელი ელენა გვ. 291

ზ

ზონი ბორის გვ. 273

ი

ილინსკი იგორ გვ. 157

კ

კორნელი პიერ გვ. 34
კორნელი ბენუა-კონსტანტინ
უფროსი გვ. 47
კეპლერი სკოტი ჯორჯ გვ. 57
კოლომინსკი იაკობ გვ. 83
კრევი გორდონ გვ. 167
კუბრასი ლეს გვ. 167
კუბე ჟან ლესორე გუსტავ გვ. 265
კაპიცა პიოტრ გვ. 307

ლ

ლიუბიშოვი იური გვ. 290

მ

მარქსი კარლ გვ. 27
მოლიერი ჟან ბასტის ჰოკლენი
გვ. 34
მიერპოლდი ვსევოლოდ გვ. 43

მჭედლოვი ვახტანგ გვ. 105
მაზაჩო ტომაზო გვ. 210

ნ

ნიუტონი ლევ ისააკ გვ. 209

ო

ობრაზცოვი სერგეი გვ. 89

პ

პავლოვი ივან გვ. 6
პიროგოვი ნიკოლაი გვ. 11
პაუსტოვსკი კონსტანტინ გვ. 14
პლავტუსი ტიტუს მაქციუს
გვ. 30
პერიკლე გვ. 30
პოპოვი ალექსეი გვ. 78

რ

რუედა ლოპე დე გვ. 33
რასინი ჟან ბატისტ გვ. 34
რუსო ჟან-ჟაკ გვ. 35
როსტანი ედმონ გვ. 37
რაინჰარდტი მაქს გვ. 41
რიკობონი ლუიჯი გვ. 105
რალეინი ტომაზო გვ. 133
რუსო თეოდორ გვ. 142
რუბლიოვი ანდრეი გვ. 210
რეისდალი იაკობ გვ. 209

ს

სტანისლავსკი კონსტანტინ
გვ. 6; 39; 171; 232.
სკოტ ჩარლზ გვ. 11
სანდი ჟორჟ გვ. 38
სერვანტესი მიგელ დე გვ. 33
სნეჟინსკი ლევ გვ. 78
სტენდალი მარიო გვ. 123

ტ

ტოლსტოი ლევ გვ. 18
ტოპორკოვი ვალერ გვ. 94
ტურგენევი ივან გვ. 210
ტაიროვი ალექსანდრ გვ. 251;
263

უ

უზნაძე დიმიტრი გვ. 71

ფ

ფრეიდერი იური გვ. 19
ფუხმინა ტატიანა გვ. 79
ფიშკინი ივან გვ. 209
ფაგალი მარკ გვ. 265

ჩ

ჩეხოვი მიხაილ გვ. 105

ხ

ხრუშჩოვი ნიკიტა გვ. 307

ჰ

ჰოფმანსტადი ჰიუგო ფონ გვ. 37
ჰიუგო ვიქტორ გვ. 38
ჰემინგუეი ერნესტ მილერ
გვ. 214

შენიშვნები

