

დ. ა. ალექსიძე

(დოცენტი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე)

მსახიობის აღზრდის საქითხისათვის

„ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის“

ლენინი.

„ამხანაგმა ს ტ ა ლ ი ნ მ ა ჩვენს მწერლებს ალა-
შინათა სულის ინჟინრები უწოდა“...

„არ შეიძლება იყო ადამიანთა სულის ინჟი-
ნერი თუ არ იცი ლიტერატურული საჭმის ტექ-
ნიკა... საჭმის ტექნიკის დაუფლება, ყველა
ევოქის ლიტერატურული მემკვიდრეობის კრი-
ტიკულად ათვისება, წარმოადგენს ისეთ ამო-
ცანას, როგლის გადაუჭრელად თქვენ ვერ გახ-
დებით ადამიანთა სულის ინჟინრები“.

ა. ჟღანოვი.

„მხოლოდ დაუღალავ მუშაობას და ცხოვრე-
ბაზე დაკვირვებას შეუძლია შეჰქმნას არტისტი
ხელოვანი“.

ვასო აბაშიძე.

„ჯეშარიტი არტისტი იგივე შემოქმედია, რო-
გორც სხვა ჯეშარიტი ხელოვანი“.

ილია ჭავჭავაძე.

„ნიჭი, უწინარეს ყოვლისა, უფლებას კი არ
აძლევს ადამიანს, არამედ მოვალეობით ხარკავს.
ნიჭის უფლება იმაში მდგომარეობს, რომ ნიჭის
გქონემ გაგოსახოს, გამოააშკაროს თავისი
ნიჭის სიძლიერე, ნიჭის მომხიზლარობა, ხოლო
ეს გამოაშკარავება შეიძლება ტექნიკით, სწავლა-
მეცადინეობით, გრძნობა-გონების ვარჯიშით,
ტანჯვითა და წვალებით“.

ივანე მაჩაბელი.

„რა მნიშვნელობა ექნებოდა ხელოვნებას
შრომის გარეშე?“

გიხვილ უჩეიკინი.

„თეატრი უნდა იღებს მაღალწნეობრივ აღმ-
წოდლობით ნიადაგზე, რისთვისაც ხელმძღვა-
ნელებს მართებთ თანდათანობით შეაგნებინონ
მსახიობებს, რომ თეატრი გონივრულ დამოკი-
დებულებას და არა დაჰირავებულ მოხელეთა
შრომას მოითხოვს“.

ლადო მესხიშვილი.

წ ი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა ო ზ ა

ქართული საბჭოთა თეატრალური კულტურის აყვავების პირობებში, ჩვენი პარტია და მთავრობა შეუწელებელი მზრუნველობით ეკიდება მსახიობების, რეჟისორებისა და თეატრმცოდნეთა აღზრდას. ამიტომაცაა, რომ მსახიობის აღზრდის საკითხისადმი ცხოველი ინტერესია აღძრული.

მსახიობის აღზრდის საკითხში გარკვევისას, ჩვენ გზას გვინათებს მარქსიზმ-ლენინიზმის დიადი მოძღვრება, მდიდარი მასალის მომცემი — ქართული, რუსული და დასავლეთ ევროპის რეალისტური აქტიორული სკოლების გამოცდილების კრიტიკული შესწავლა, სოციალისტურ რეალიზმს დაუფლებული დიდი საბჭოთა მსახიობების შემოქმედება, მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე რუსული საბჭოთა თეატრის მიღწევა და დიდი რეჟისორის სტანისლავსკის მიერ შექმნილი „სისტემა“, რომელიც შემოქმედებით განვითარებას მოითხოვს. ეს მცირე და უპრეტენზიო ნარკვევი შედეგია იმისა, რაც შევითვისე და შევიძინე კ. სტანისლავსკის სკოლის პედაგოგებთან სწავლით მოსკოვში, რაც მოვიპოვე ჩემი 16 წლის რეჟისორული თანაშემოქმედებით საბჭოთა ქართული სცენის ოსტატებთან და პედაგოგიური შრომით თბილისის დრამატულ სტუდიებსა, კინო-სკოლასა და რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში.

ავტორი.

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

საბჭოთა თეატრი, როგორც საზოგადოდ ყოველი დარგი ჯეენი ხელოვნებისა, ძლიერია იმით, რომ იგი ორგანულად არის დაკავშირებული ჩვენი ქვეყნის ყოველდღიურ მიღწევებთან.

საბჭოთა ხელოვნების ყოველი მუშაკი გადაჭრით უარყოფს დებულებას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ და სრულიად მიუღებლად მიიჩნევს იმ აზრს, რომელსაც ამ რამდენიმე ათეული წლის წინათ ქადაგებდნენ, თითქოს თეატრი შეუცნობელი ტაძარია, რომ სცენური სახის შექმნა და წარმოდგენა არის რაღაც „საიდუმლოება კურთხეულთათვის“ და „წმიდათა წმიდა“ თეატრალურ მსახურთათვის, ხოლო „მაყურებლისათვის—მიუწვდომელი“.

საბჭოთა თეატრს არაფერი აქვს დასამალავი ან საიდუმლო მაყურებლის წინაშე. შემოქმედებითი პატაკები, მოხსენებები, დისკუსიები სპექტაკლების შესახებ დიდძალ მსმენელს იზიდავს. მაყურებლისათვის აშკარაა თეატრის ყოველი ნაბიჯი, ის გარკვეულია თეატრალურ ცხოვრებაში, მისთვის არ არსებობს კულისების საიდუმლოებანი.

საბჭოთა თეატრი ხალხის კომუნისტურად აღზრდის იარაღია; იგი მოწოდებულია აქტიური პროპაგანდისტი იყოს საბჭოთა სახელმწიფო პოლიტიკისა; საბჭოთა თეატრი ეხმარება ბოლშევიკურ პარტიას აღზარდოს მშრომელი ხალხი კომუნისტური სულისკვეთებით, დარაჯმოს მასები კომუნიზმის მშენებლობისათვის, აამაღლოს მათი კულტურა და პოლიტიკური ბრძოლის უნარიანობა. ამიტომ არის, რომ საბჭოთა თეატრი ნამდვილად სახალხო თეატრია.

ბ. ზელინსკი XIX საუკუნის რევოლუციური დემოკრატიის ბრწყინვალე წარმომადგენელი, მოსიყვარულე რუსული თეატ-

რისა ოცნებობდა სახალხო თეატრის დაარსებაზე. ს. მესხმა (1844-1883) პირველმა აღძრა საქართველოში სახალხო თეატრის დაარსების იდეა. ის ოცნებობდა ისეთ თეატრზე, სადაც ფასდაკლებული ბილეთებით მშრომელი წარმოდგენას ნახავდა და სასარგებლო ლექციას მოისმენდა. აქაკი წერეთელი ამბობდა: „არისტოკრატია ჩვენთვის საჭირო არ არის იაროს საცა სურს... ჩვენთვის საჭიროა შაურჩიანი ყურის-მგლებელნი, ისინი უნდა მოვიზიდოთ თეატრში, იმათ უნდა გაუღვიძოთ ჩვენი თეატრის სურვილი, ისინი უნდა იყვნენ ბურჟნი ჩვენი თეატრის აღმშენებლობაში“¹.

მხოლოდ სოციალიზმის პირობებში, მხოლოდ ჩვენს დიად ეპოქაში გახდა შესაძლებელი სახალხო თეატრზე მოწინავე ადამიანთა ამ ოცნების განხორციელებისა.

მხოლოდ სოციალიზმის პირობებში შეიძინა ხელოვნებამ ის მაღალი იდეურობა, ხალხურობა, ის სიღრმე და მრავალფეროვნება, რომელიც ასე დამახასიათებელია ჩვენი ეპოქისათვის.

ასეთი გულთბილი მოპყრობა ხელოვნებისადმი მხოლოდ ჩვენს ქვეყანაშია შესაძლებელი.

როგორც საბჭოთა ხელოვნების ყოველი დარგი, ისე საბჭოთა თეატრალური ხელოვნებაც, ვითარდება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით.

სოციალისტური რეალიზმი „მოითხოვს ხელოვნებისაგან სინამდვილის უტყუარ, ისტორიულ-კონკრეტულ ასახვას მის რეფოლუციურ განვითარებაში; ამასთან მხატვრული ასახვის უტყუარობა და ისტორიული კონკრეტულობა შეთავსებული უნდა იყოს მშრომელი ადამიანების სოციალიზმის პრინციპების საფუძველზე იდეურად გარდაქმნის და აღზრდის ამოცანებთან“².

საბჭოთა კავშირის საზოგადოებრივი სისტემა, აღმოცენებული მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინის დიადი მოძღვრების

¹ ეფ. მესხის მოგონებებიდან, იხ. ეფემია მესხის 40 წლის სასცენო მოღვაწეობიდან მიძღვნილი კრებული, თბილისი, 1922 წ., გვ. 14—15.

² სსრ კავშირის საბჭოთა მწერლების კავშირის წესდება, გაზ. „კომუნისტი“, 1934 წ., №116.

საფუძველზე, სოციალისტურია, ამიტომაც საბჭოთა ხელოვნება—სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ღისწრაფვის ღრმად და სიმართლით ასახოს ჩვენი ცხოვრება, მოწოდებულია განამტკიცოს სწორედ ეს საზოგადოებრივი სისტემა და ხელი შეუწყოს ახალი ადამიანის სრულყოფილ ჩამოყალიბებას.

სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებნი შთაგონებულნი არიან მარქსიზმ-ლენინიზმის დიადი იდეებით. საბჭოთა ხელოვნება და მათ შორის საბჭოთა თეატრი ყველაზე უფრო მოწინავე, ყველაზე უფრო იდეური ხელოვნებაა მთელ მსოფლიოში და ამიტომაც იგი არსებითად ყველაზე უფრო თავისუფალია და ნოვატორული თავისი ფორმით. ჩვენი თანამედროვე დრამატურგიის გმირი არის ახალი საბჭოთა ადამიანი — კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი. საბჭოთა ხელოვნება არის კომუნიზმისათვის მებრძოლი ხელოვნება.

საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა დრამატურგებსა და თეატრის მუშაებს დაუსახა ამოცანა: „შექმნან მკაფიო და მხატვრულად სრულფასოვანი ნაწარმოებნი საბჭოთა საზოგადოებრივი ცხოვრების შესახებ, საბჭოთა ადამიანის შესახებ. დრამატურგებმა და თეატრებმა პიესებსა და სპექტაკლებში უნდა ასახონ საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრება მისი განუწყვეტელი წინსვლის თვალსაზრისით, ყოველნაირად უნდა შეუწყონ ხელი საბჭოთა ადამიანის ხასიათის იმ საუკეთესო თვისებათა შემდგომ განვითარებას, რომლებიც განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდნენ დიდი სამამულო ომის დროს. ჩვენი დრამატურგები და რეჟისორები მოწოდებულნი არიან აქტიური მონაწილეობა მიიღონ საბჭოთა ადამიანების აღზრდის საქმეში, უპასუხონ მათს მაღალ კულტურულ მოთხოვნებს, აღზარდონ საბჭოთა ახალგაზრდობა ისე, რომ იგი იყოს მხნე, ხალისიანი, სამშობლოს ერთგული და სწამდეს ჩვენი საქმის გამარჯვება, რომ მას არ ეშინოდეს დაბრკოლების და უნარი შესწევდეს გადალახოს ყოველგვარი სიძნელენი. ამასთან ერთად საბჭოთა თეატრი მოწოდებულია აჩვენოს, რომ ეს თვისებები დამახასიათებელია არა მარტო ცალკეული რჩეუ-

ლი ადამიანების, გმირებისა, არამედ მრავალ მილიონ საბჭოთა ადამიანისა¹.

საბჭოთა თეატრმა, რომ ამ დიდი ამოცანის ღირსეულად შესრულება შესძლოს იგი შეიარაღებული უნდა იყოს თავისი საქმის მეცნიერებითა და ტექნიკით.

* * *

მეცნიერება მსახიობის ხელოვნების შესახებ თანდათანობით ღრმავდება და ყალიბდება იმ მდიდარი მემკვიდრეობის საფუძველზე, რომელიც მიიღო საბჭოთა ხელოვნებამ წარსულიდან, იგი მდიდრდება იმ შესანიშნავი, საბჭოთა ნიჭიერი მსახიობების გამოცდილებით, რომელთა სახელიც ანათებს თეატრალურ სამყაროს.

მსახიობის ხელოვნების შესწავლაში განსაკუთრებულ დახმარებას გვიწევს დიდი რუსი კრიტიკოსის ბ. ბელინსკის თეატრალური წერილები, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, სერგი მესხისა და ვანო მაჩაბლის ნააზრევი მშობლიურ სასცენო ხელოვნებაზე. მსახიობის ხელოვნების შესწავლისათვის მდიდარ მასალას ვპოულობთ ა. ოსტროვსკის, მ. შჩეპკინის, ა. ლენსკის, ვ. აბაშიძის, ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის, ლ. მესხიშვილის, ვ. გუნიას, კ. მარჯანიშვილის, ე. ვახტანგოვის მოგონებებსა, მემუარებსა და ნაწერებში. მეცნიერებას მსახიობის ხელოვნების შესახებ საფუძველი შეუქმნა კ. სტანისლავსკის შრომებმა და ვ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს შესანიშნავმა პედაგოგიურმა და რეჟისორულმა პრაქტიკამ.

კ. სტანისლავსკის შესაძლებლობა ჰქონდა თავისი თვალთვნახა თავისი დროის მრავალი ბუმბერაზი მსახიობი, მან შეისწავლა წარსულის დიდ მსახიობთა შემოქმედება და ამის საფუძველზე ჩამოაყალიბა ის ძირითადი კანონები, რომლებიც მათთვის დამახასიათებელი იყო. შჩეპკინი, ფედოტოვა, ერმოლოვა, დავიდოვი, ლენსკი, სავინა, აირა ოლრიჯი, როსი და სალვინი თუმცა ინდივიდუალურად სრულიად განსხვავ-

¹ „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“ საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტი 1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილება.

დებოდნენ ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ ბევრი რამ საერთო აღმოაჩნდათ. ეს საერთო დამახასიათებელი თვისებები, რომელნიც საერთონი აღმოჩნდნენ ამ ბუმბერაზი ოსტატების სასცენო ხელოვნებაში, სტანისლავსკის სისტემაში მსახიობის შემოქმედების ძირითად კანონებად ჩამოყალიბდნენ.

კ. ს. სტანისლავსკი პირველ წიგნში—„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ წერს: „აუცილებელია რაც შეიძლება სასწრაფოდ ავამაღლოთ, ავიყვანოთ მაღალ დონეზე მსახიობის სულიერი კულტურა და ტექნიკა, ავიყვანოთ იმ დონეზე, რომელზედაც ახლა დგას მისი ფიზიკური კულტურა. მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, რომ ახალმა ფორმამ მიიღოს აუცილებელი შინაგანი საყრდენი და გამართლება, ურომლისოდანაც იგი რჩება უსიცოცხლო და ჰკარგავს არსებობის უფლებას“¹.

სტანისლავსკის წიგნი—„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ წარმოადგენს შრომის ჰიმნს ხელოვნებაში, შრომისას, ურომლისოდანაც წარმოუდგენელია შთაგონება. „რა მნიშვნელობა ექნებოდა ხელოვნებას შრომის გარეშე?“ — წერდა მიხაილო შჩეპკინი.

დროა გადაეხედოთ და გადავსინჯოთ ლეგენდები კარატიგინსა და მოჩალოვზე, მათი ერთმანეთისადმი დაპირისპირება, თითქოს ერთი გონების და მეორე გრძნობის მსახიობი იყო. თითქოს შესაძლებელია მსახიობის შემოქმედებაში გონებისა და გრძნობის გათიშვა.

ჩვენში უკვე დიდი ხანია უკუგდებულია ის ცალმხრივი მოსაზრება თითქოს სცენაზე მხოლოდ და მხოლოდ ნიჭი, შთაგონება „შინაგანი განცდა“ იყოს საჭირო; ჩვენში უკვე არც ის ცალმხრივი შეხედულება პოულობს გამოხმაურებას, რის მიხედვითაც თითქოს აქტიორულ ხელოვნებაში თავიდათავი ტექნიკაა, ხოლო რაც შეეხება ნიქს, ის თითქოს ზედმეტი არაა.

ინიციატივა, დამოუკიდებლობა, მხურვალე მისწრაფება, იპოვნონ და გამოავლინონ თავისი ნიჭი, დაეუფლონ ცოდნასა

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Л., 1928 г., стр. 697.

და ოსტატობას, ნამდვილი ნოვატორობა—აი, დამახასიათებელი თვისებები ჩვენი საბჭოთა ახალგაზრდობისა. პარტია, კომკავშირი, სკოლა და უმაღლესი სასწავლებელი ზრდიან ამ თვისებებს ჩვენს ახალგაზრდობაში.

მე ვფიქრობ ზედმეტია იმის თქმა, რომ სწორედ ამ თვისებებით უნდა იყვნენ დაჯილდოებულნი თეატრის ახალგაზრდა მუშაკები.

ზოგიერთს ჰგონია, რომ მსახიობისათვის საკმარისია თანდაყოლილი ბუნებრივი ნიჭი, და რომ არავეითარი სწავლა მას არ ესაჭიროება და დასამტკიცებელ მაგალითად მოჰყავთ ქართული თეატრის კორიფეები: ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვი—აბაშიძე, ნატო გაბუნია და სხვ.

მათ უნდა მოვაგონოთ, რომ თვით ვასო აბაშიძე წერდა: „თავდაპირველად შრომა და სწავლაა საჭირო კარგო თამაშობისათვის“¹.

წინათ ძველ თეატრში ყოველ დიდ ოსტატს და სცენის ხელოვანს ჰყავდა თავისი მიმბაძველი მოწაფე, ეს მოწაფე დაჯილდოებული იყო ნიჭით, ყოველთვის თავის ოსტატისაგან ითვისებდა მიხრა-მოხრას, დიქციას, სახის გამომეტყველებას, მანერებს და იყო მხოლოდ და მხოლოდ თავის მასწავლებლის მიმბაძველი. მხოლოდ თუ ამის უნარიც არ შესწევდა, ის ამახინჯებდა მასწავლებლის მიერ შექმნილ სახეს და მოწაფე უფრო და უფრო მდარე, უფრო და უფრო ტლანქი ხდებოდა და მხატვრულად დაბალ დონეზე იდგა. შედეგი ის იყო, რომ ერთის მხრივ იდგნენ დიდი ნიჭის ოსტატები—ერთეულები, რომელნიც ინტუიციით სწვდებოდნენ ხელოვნების მაღალ მწვერვალებს, ხოლო მეორეს მხრივ—დანარჩენები, რომელნიც მხოლოდ და მხოლოდ ანტურაჟს წარმოადგენდნენ.

ერთი სიტყვით თუ პრემიერები უაღრესად ბრწყინვალე მსახიობები იყვნენ და თავიანთი ინდივიდუალობითა და ნიჭით

¹ ვ. აბაშიძე „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ კრებ., „ცხოვრების სარკე“, 1901 წ., გვ. 371; ეს თავისი შესანიშნავი ნაშრომი ვასო აბაშიძეს გამოქვეყნებული ჰქონდა გაზ. „ივერიიში“, 1894 წ., №171, 172.

გამოირჩეოდნენ საერთო მასიდან, დანარჩენები მოკლებულნი იყვნენ როგორც საერთო, ასევე თეატრალურ კულტურას. პროფესიული დასი იყო მხოლოდ ფონი, რომელზედაც უფრო ბრწყინვალედ მოჩანდნენ „გასტროლიორები“.

რასაკვირველია, ეს პირობები „ხელსაყრელი“ იყო ერთეულების ნიჭის გამოსამჟღავნებლად, ხოლო თვით სპექტაკლს ამით დიდი ზიანი აღგებოდა; სკოლა, მუშაობის რაიმე ჩამოყალიბებული სისტემა—კულტურული მსახიობის აღზრდა, სცენური ხელოვნების ძირითადი ელემენტების შესწავლა, ასეთი რამ ძველად სრულებით არ არსებობდა, იშვიათად თუ ვინმე ეწეოდა შემოქმედებითი გამოცდილების აღნუსხვას, არც იმას ცდილობდნენ, რომ მომავალი თაობისათვის გადაეცათ პირადი დაკვირვება და გამოცდილება.

ცნობილი რუსი მსახიობი და შესანიშნავი პედაგოგი ა. პ. ლენსკი, რომელმაც აღზარდა მთელი რიგი მსახიობებისა და რომლებიც ახლაც ამშვენებენ მცირე თეატრის სცენას, თავის მოგონებაში წერს: „თეატრალური სკოლის მნიშვნელობა არამც თუ გარეშე ხალხს, არამედ თვით თეატრალურ მუშაკებსაც არა აქვთ სისწორით გათვალისწინებული, მიღებულია მაგალითად, რომ თეატრალურ სკოლას მხოლოდ ევალება მსახიობს შეასწავლოს თამაში სცენაზე. რა ტლანქი შეცდომაა.. თამაშის სწავლა შეუძლებელია ისევე, როგორც შეუძლებელია გრძნობიერება ასწავლო, უნიჭო ნიჭიერად გახადო“¹. შემდეგ ლენსკი განაგრძობს: „ზოგიერთი სრულიად უარყოფს სკოლის არსებობის აუცილებლობას იმ მოსაზრებით, რომ სკოლა დიდი ხნის განმავლობაში ვერ ამჟღავნებს დიდი ნიჭით დაჯილდოებულ მოწაფეებს, ისინი იფიწყებენ, რომ სკოლის დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ განავითაროს მოწაფის ბუნებრივი ნიჭი... განავითაროს და მისცეს წესიერი მიმართულება, დაეხმაროს მუშაობის ჩვევების შეძენაში და ამასთანავე, რაც მთავარია, შეაჩვიოს შრომას... დანარჩენს თვითონ მოწაფე მიაღწევს თავისი ნიჭით“².

¹ А. Л е н с к и й, Статьи, пьесы, вапски, М. Л., 1935 г., стр. 315.

² იქვე, გვ. 312—315.

ა. პ. ლენსკი საესეებით მართალია. გასაგებია, რომ არავითარ სისტემას ნიკის შექმნა არ შეუძლია. სისტემა მხოლოდ დახმარებას აღმოუჩენს, სწორ გზაზე დააყენებს ახალგაზრდას. ამ ნიკის განვითარება, საშუალო მონაცემების მქონე ახალგაზრდისაგან საკირო მუშაკის შექმნა—აი, ნამდვილი ამოცანა მსახიობის წესიერი აღზრდისა.

მინდა შევჩერდე ზოგიერთ თვისებებზე, რომელნიც აუცილებლად საკიროა მომავალი მსახიობისათვის: მეტყველი და მეღერო, მოქნილი ხმა, ნორმალურად განვითარებული ტანი, მეტყველი სახე, ზომიერების გრძნობა, მხატვრული გემოვნება და ტემპერამენტი. მსახიობს უნდა ჰქონდეს აუცილებლად კარგი მეხსიერება, დაკვირვების უნარი, უნდა იყოს შეუპოვარი და შრომისმოყვარე. მსახიობს უსაზღვროდ უნდა უყვარდეს საკუთარი სოციალისტური სამშობლო, იყოს მოწინავე მოქალაქე და აქტიური პროპაგანდისტი საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკისა.

მსახიობი პლასტიკური ხელოვანია. როგორ შეიძლება ის იყოს ხელოვანი—არამც თუ ხელოვანი—კარგი ხელოსანიც, და ამისათვის საესეებით არ დაეუფლოს ხელოსნის ტექნიკას. მსახიობად დაბადება ისევე შეუძლებელია, როგორც შეუძლებელია ვიოლინოზე დამკვრელად, ოპერის მომღერლად, მხატვრად, მოქანდაკედ და მწერლად გაჩენა. ადამიანი იბადება გარკვეული მონაცემებით, გარკვეული ნიკით, მოწოდებით და ყოველივე ეს მოითხოვს ნიკის გამორკვევას, გაზრდა-განვითარებას, არტისტულ აღზრდას, დაძაბულ შრომას და ტექნიკის გამომუშავებას.

ვასო აბაშიძე წერდა: „უსწავლელს და მოუმზადებელს კაცს, რაც უნდა დიდი ნიკის პატრონი იყოს, უქმად ჩაუვლის ნიკი; იმისი ნიკი წარმოადგენს მხოლოდ კარგ მასალას მშვენიერი სასახლის ასაგებად, მაგრამ მარტო მასალიდან რა გამოვა, თუ კი სახლის აშენებას ვერ მოახერხებ“¹.

ა. ნ. ოსტროვსკი თავის ცნობილ წერილში თეატრალური სკოლების შესახებ წერს: „მოწოდებულს შემოქმედებისადმი

¹ ვ. აბაშიძე, მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, 1901 წ., გვ. 367.

ჩვენ ვაღიარებთ იმას, ვინც მიიღო ბუნებისაგან მახვილი-
სმენა, ხედვა და ამასთანავე შთაბეჭდილებების ათვისების
უნარი. ასეთი თვისებების მქონე ადამიანს შეუძლია გამოი-
წვიოს თავისი მეხსიერებით თითქმის ყოველი შინაგანი გან-
წყობილება და მოძრაობა და ეს გარეგნულად გამოსახოს“¹.
ეს აზრი საფუძვლად დაედო კ. ს. სტანისლავსკის თეორიას,
რომლის შესახებ შემდეგში ვრცლად მომიხდება საუბარი.

თეატრალური ინსტიტუტების და სტუდიების ამოცანას
შეადგენს აღზარდონ საბჭოთა თეატრის მაღალ კვალიფიციუ-
რი მსახიობები მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველო-
ბის საფუძველზე, განავითარონ და წარმართონ მათი ბუნებ-
რივი მონაცემები და გამოავლინონ მათი შემოქმედებითი
ინდივიდუალობა.

საბჭოთა მსახიობი—ცოცხალი, რეალური სახეების შემქმ-
ნელი, სავესებით უნდა ფლობდეს თავისი ხელოვნების ოსტა-
ტობას, გარეგანი და შინაგანი ტექნიკის კანონებს. არა უბრა-
ლოდ, მარტო თეორიულად, არამედ გულდადებით პრაქტი-
კულად უნდა შეისწავლოს ორგანული ბუნების შემოქმედებითი
კანონები, დაეუფლოს ფსიქო-ტექნიკის ხერხებს, ე. ი. სცე-
ნურ სისადავეს და გრძნობათა სიმართლეს სცენაზე, დაეუფ-
ლოს სცენურ გამომსახველობას და მხატვრულ ფორმაში გა-
დასცეს ეს მართალი გრძნობები მაყურებელს.

А. Н. Островский. Записки о театральных школах, Собр.
соч., т. 9, стр. 697

თეატრალური ხელოვნების დამახასიათებელი თვისებები

რით განისაზღვრება მსახიობის ამოცანა? მსახიობი გარდასახვის საშუალებით ჰქმნის მხატვრულ სახეს. ის მოქმედებს დრამატურგის მიერ შექმნილ პირობებში და გარემოებაში, სცენურ სივრცეში და დროში; მის მოქმედებას საფუძვლად უდევს ადამიანის ყოფაქცევა.

ჩვენ რომ დავადგინოთ სცენური ყოფაქცევის კანონები, უწინარეს ყოვლისა, გულდასმით და ყურადღებით უნდა ვაწარმოოთ დაკვირვებანი ადამიანის ყოფაქცევაზე ცხოვრებაში. უნდა დავეუფლოთ სცენურ სისადავეს, უბრალოებას—განცდათა სიმართლეს. მსახიობი ისეთივე ბუნებრივი და მართალი უნდა იყოს სცენაზე, როგორც სინამდვილეში, მაგრამ ამასთანავე უნდა დაეუფლოს სცენურ გამოსახვას, მას უნდა ჰქონდეს უნარი მხატვრულ ფორმებში გადასცეს მაყურებელს მოქმედი პირის განცდები. განცდების სიმართლით გადაცემის უნარს მსახიობი იძენს საკუთარ თავზე მუშაობის საშუალებით.

წლების განმავლობაში, სპეციალური ვარჯიშობის დახმარებით, მსახიობი იძენს მხატვრულ ფორმებში გადაცემის უნარს, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი ხდება მაყურებელში შესაფერისი განცდების გამოწვევა. ეს უნარი ყველა მსახიობს არ გააჩნია.

მსახიობისათვის უწინარეს ყოვლისა საჭიროა გულწრფელობა და სიმართლე; სიმართლე იმ გაგებით კი არა, რომ ნატურალისტურად გადმოიტანოს ცხოვრება სცენაზე, პირიქით—თეატრი, სცენა საუკეთესო შესაძლებლობას გვაძლევს—რათა მხატვრულ სახეებში გავხსნათ ჩვენი ცხოვრების

ან წარსულის ყველაზე უფრო ტიპური და ჩვენთვის საინტერესო მოვლენები. ეს განზოგადოებული მოვლენები უსათუოდ გადმოცემული უნდა იყოს არსებული სისწორით და სიმართლით. ამრიგად სიმართლის შეგრძნობა პირველი და აუცილებელი თვისებაა მსახიობისათვის, ამისათვის კი საჭიროა ცხოვრების სწორი და ნამდვილი გაგება, ეს კი შესაძლებელია მაშინ, როდესაც ჩვენ დავეუფლებით მარქსიზმ-ლენინიზმის დიად მოძღვრებას.

როლის დამაჯერებელ შესრულებად ჩაითვლება ისეთი განსახიერება, როდესაც მაყურებელი მიუხედავად იმისა, რომ მან იცის, მოქმედება სცენური განსახიერებაა, მხატვრული გამონაგონია, მაინც აითვისებს მას, როგორც სინამდვილეს. მაყურებელს შესაძლებლობა უნდა ჰქონდეს სცენური არასინამდვილე აითვისოს, მიიღოს როგორც ცხოვრების სიმართლე; ამისათვის, უწინარეს ყოვლისა, მსახიობი დამაჯერებლად უნდა ცხოვრობდეს სცენაზე, მისი მოქმედება იმდენად გულწრფელი უნდა იყოს, რომ მაყურებელს დაავიწყოს სცენური პირობითობა და ამ უკანასკნელმა აქტიორის სცენური ცხოვრება აითვისოს, როგორც სინამდვილე. მაგრამ აქ ერთი მომენტია ძალიან საყურადღებო და ფრიად მნიშვნელოვანი: თუ მსახიობში არ მოხდა სრული გარდასახვა-განსხეულება, თუ მან თავისი შინაგანი და გარეგანი სამყარო არ გარდაქმნა, თუ იგი არ მოქმედებს სახის მოცემულ პირობებში და გარემოებაში, თუ როლის სიტყვები და სურვილები არ გადაიქცა მის საკუთარ სიტყვებად და სურვილებად, მისი გულწრფელობა და დამაჯერებლობა არავის არ სჭირდება; რაც მთავარია, გარდასახვის; შედეგად მსახიობმა უნდა შესძლოს თავისი ნიჭი, ტემპერამენტი, ოსტატობა დაუქვემდებაროს როლის იდეას.

მსახიობის შემოქმედებით პროცესს როლზე მუშაობისას საფუძვლად ორი რამ უდევს: ემოციური მეხსიერება და შემოქმედებითი ფანტაზია; იმისათვის, რომ მაყურებელმა აითვისოს სცენური პირობითობა, როგორც ცხოვრების სიმართლე, უწინარეს ყოვლისა ეს პროცესი ჯერ მსახიობის ფსიქიკაში უნდა წარმოიშვას. ჩემი აზრით ემოციური მეხსიერება

და შემოქმედებითი ფანტაზია განსაზღვრავენ მსახიობის ნიჭიერებას, მის ტალანტს.

ამ საკითხზე ვისაუბრებთ შემდეგ უფრო ვრცლად. ახლა კი შევჩერდეთ იმაზე, რომ მსახიობისათვის უპირველესი და სავალდებულო სახელმძღვანელო თვით ცხოვრებაა.

ამხანაგი სტალინი უპასუხებდა რა მწერლებს კითხვაზე თუ როგორ უნდა გამოხატავდნენ ისინი საბჭოთა სინამდვილეს, ამბობდა: „მწერალი მასალას, ფერადებს თავის ნაწარმოებისათვის კონკრეტულ სინამდვილიდან კრებს... თუ მწერალი კეთილსინდისიერად ასახავს სინართლეს, ცხოვრებას, ის აუცილებლად მოვა მარქსიზმამდე“¹. მსახიობი უნდა უკვირდებოდეს ცხოვრებას, შეისწავლოს ცხოვრების პროცესები, ადამიანის ყოფაქცევის კანონები, რათა სცენაზე უარესი დამაჯერებლობით ასახოს ამა თუ იმ განსახიერებული ადამიანის ყოფაქცევა.

მაშასადამე, მსახიობისათვის საჭიროა დიდი ყურადღებით და დაკვირვებით შეისწავლოს თუ როგორ მოქმედებენ, ლაპარაკობენ, მსჯელობენ მის გარშემო მყოფი ადამიანები. მსახიობმა უნდა გააძლიეროს ათვისების უნარი და ამით გაამდიდროს შთაბეჭდილებების მარაგი, რათა შემდეგში, საჭიროების მიხედვით, ეს მასალა გამოიყენოს სცენური სახის შესაქმნელად.

სწორედ ამიტომ იყო, რომ დიდი ქართველი მსახიობი ვასო აბაშიძე რჩევას აძლევდა რევოლუციამდელ აქტიორულ ახალგაზრდობას „დააკვირდით და თვალყური ადევნეთ ყველას და ყველგან, ქუჩაში და საზოგადოებაში. დააკვირდით უფროსი როგორ ელაპარაკება მოხელეს, მოხელე უფროსს; როგორ უპირავს თავი წარჩინებულს, მდიდარს, ლარიბს და სხვები როგორ ეპყრობიან მათ. როგორ იტანჯება მშვიერი და ვით არის კმაყოფილი მძღარი. დააკვირდით სახის გამომეტყველებას, მიხვრა-მოხვრას, ლაპარაკის კილოს. დააკვირდით როგორ დაიარება გლეხი და მებატონე, ვაჭარი და ხელოსანი, მხედარი და ცხადად დაინახავთ, რომ ყოველ მათ-

¹ Журн. „Искусство“, 1949 г., № 6, стр. 18.

განს თავ-თავისი ჩვეულება და ხასიათი ჰქონია. ნურაფერს დასტოვებთ შეუმჩნევლად, ნურც ერთ წვრილმანს, ეცადეთ შეაფასოთ ის, რაც უფრო თვალში განსხვავებულად გეჩვენებათ, და თუ შემთხვევამ მოიტანა, სცენაზედაც წარმოადგინეთ“¹. დაწყებული უბრალო ეტიუდებით სცენური ყურადღებაზე და დამთავრებული სცენური სახის შექმნით—სპექტაკლში, ვითარდება და იწრთობა მსახიობში სწორედ ეს ორი ზემოთ აღნიშნული თვისება—ემოციური მებხიერება და შემოქმედებითი ფანტაზია, ურომლისოდაც არა თუ სცენური სახე, არამედ უბრალო, მარტივი სცენური ეტიუდების განხორციელებაც კი არ შეიძლება.

აქვე გამოვარკვეოთ და დავადგინოთ მთავარი კანონები ადამიანის ყოფაქცევისა ცხოვრებაში და ამის შემდეგ შეუდგეთ სცენური კანონების დადგენას.

ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანი უშუალოდ დაკავშირებულია გარემოსთან, იმ არესთან, სადაც უხდება ცხოვრება. ჩვენი ფიქრი, გრძნობა, აზრები, მოქმედება არის შედეგი გარემოს ზეგავლენისა ჩვენს აზროვნებაზე, ფსიქიკაზე და მოქმედებაზე, რის საშუალებით ვითვისებთ ჩვენ სინამდვილეს.

ამისათვის ხუთი გრძნობა გვაქვს: მხედველობა, სმენა, ყნოსვა, შეხება, გემოვნება. ამ ხუთი გრძნობის საშუალებით შევიგრძნობთ სამყაროს. მსახიობის მუშაობა სწორედ აქედან წარიმართება—უნდა გავავარჯიშოთ ჩვენი ათვისებითი ორგანოები, რომ შეგვეძლოს მათი გამოყენება ნებაყოფლობითი ვითარების მიხედვით. შემდეგში ჩვენ ამ ორგანოებს ვუწოდებთ არა შემეცნებით ორგანოებს, არამედ ყურადღების ორგანოებს.

თეატრალური კოლექტივი

თეატრის მხატვრულ შემოქმედებით მუშაობაში მონაწილეობას იღებენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მუშაკები. სპექტაკლს ჰქმნიან: დრამატურგი—პიესის დამწერი, მხატვარი—პიესის გამფორმებელი, მსახიობები, რომლებიც ჰქმნიან

¹ გ. აბაშიძე, მოკლე ცნობანი დრამატ. ხელოვნების შესახებ, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, 1901 წ., გვ. 374.

წარმოდგენას—გმირების სახეებს, კომპოზიტორი — მუსიკის დამწერი და სხვა.

რეჟისორი არის ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი წარმოდგენისა. ამხ. ა. ვიშინსკიმ რეჟისორთა პირველ სრულიად საკავშირო კონფერენციაზე რეჟისორს უწოდა აქტიურთა კოლექტივის ხელმძღვანელი და მისი ორგანიზატორი¹. საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრ. კომიტეტის 1946 წლ. 26 აგვისტოს დადგენილებაში „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“ ხაზგასმულია რეჟისორის როლი და მნიშვნელობა საბჭოთა თეატრში. დადგენილებაში ნათქვამია: „ჩვენი დრამატურგები და რეჟისორები მოწოდებულნი არიან აქტიური მონაწილეობა მიიღონ საბჭოთა ადამიანების აღზრდის საქმეში“. მსახიობები, მხატვარი, კომპოზიტორი და სხვ. ასრულებენ რეჟისორის განზრახვას. რეჟისორი, მხატვარი და კომპოზიტორი ქმედობენ მთავარისათვის. მთავარი კი არის დრამატურგის პიესა და ამ პიესის განმსახიერებელნი—მსახიობები.

შეუძლებელია დრამატულმა თეატრმა გაიმარჯვოს იმ შემთხვევაში, თუ სცენაზე შეიჭრება რეჟისორის პირადი თავმოყვარეობა, თუ რეჟისორი მოიწადინებს მაყურებელს აჩვენოს თავისი ნიჭი და ფანტაზია, შეუხამებლად პიესის შინაარსთან. მხატვარმაც წარმოდგენისაგან დამოუკიდებლად საკუთარი სურათების გამოფენა კი არ უნდა მოაწყოს სცენაზე, არამედ იგი უნდა შეეცადოს შექმნას ისეთი ფონი, რომელიც ეხმარება მსახიობს სპექტაკლის მთავარი იდეის გახსნაში.

ისიც უნდა ითქვას, რომ რეჟისორის დიქტატურა--დესპოტიზმი, სრულიად მიუღებელია, თუ თეატრს მიზნად აქვს დასახული ადამიანურ გრძნობათა სიმართლით გადმოცემა.

ყველაფერი მსახიობის საშუალებით სახიერდება და ყოველივე ხელს უნდა უწყობდეს მსახიობს, რომ მის თამაშს ჰქონდეს დამაჯერებლობა. რეჟისორმა ძალად კი არ უნდა მოახვიოს თავზე მსახიობს საკუთარი რეჟისორული ჩანა-

¹ Режиссер в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссерской конференции, М. Л., 1940 г., стр. 22.

ფიქრი, არამედ თანდათანობით უნდა გაიტაცოს მსახიობი და მისთვის შეუმჩნევლად მიიყვანოს ის თავისი განზრახვის განსახიერებამდე. მსახიობი დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ თვით მიაღწია ამას, რომ სხვანაირად გაგება და შესრულება შეუძლებელია, თუმცა ეს ყოველივე წინასწარ მოფიქრებული და აღნიშნულია პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარში.

მაყურებლისათვის ძნელი წარმოსადგენია, თუ რამდენი მუშაობაა ჩატარებული პიესის პირველი წაკითხვიდან სპექტაკლის განხორციელებამდე. თეატრის პროგრამა აცნობს მაყურებელს მსახიობთა გვარებს, პიესის ავტორს, მხატვარს, კომპოზიტორს, დამდგმელს; მაგრამ ხშირად მაყურებელს არც კი წარმოუდგენია რამდენი ადამიანი მუშაობდა ამ პიესის გარშემო, რომ მისთვის ყველაფერი ნათელი და გასაგები გამხდარიყო; რამდენი აზრი გამოითქვა, რამდენი შესწორება, კორექტივი შეიტანეს სპექტაკლის შემქმნელებმა მასში, რომ შემდეგში თავიანთი ნამუშევარი მაყურებლის წინაშე გამოეთენათ.

მაყურებლისათვის შეუმჩნეველია, თუ თვით წარმოდგენის დროს რამდენი თეატრალური მუშაკის გულისყურია მიპყრობილი წარმოდგენისადმი, რამდენი საამქრო, სახელოსნო, რამდენი მუშახელია საჭირო, რომ ამოძრავდეს ისეთი დაწყობილება, როგორიცაა თეატრი.

ეს მუშაკები მიმაღლუნია არიან კულისებში; სხვადასხვა კაბინებში, სარეკვიზიტო და საბუტაფორო ოთახებში, სახელოსნოებში და ყოველი მათგანის გულისყური მიპყრობილია იქითკენ რომ წარმოდგენამ გაიმარჯვოს.

აშკარაა, რომ ყოველი მათგანი თანაბრად და ერთნაირად არ აგებენ პასუხს ამ საერთო საქმისათვის: ზოგს მეტი მოეთხოვება, ზოგს ნაკლები; ზოგის მუშაობა თეატრში რთული და პასუხსაგებია, ზოგისა კი იოლი. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ყოველი მათგანი თავის ფარგლებში მოვალეა, თავისი შეძლებისდაგვარად ამოძრავდეს და იმუშაოს საერთო საქმისათვის, ერთი მიზნისათვის.

თუ ეს საერთო მიზანი არ იქნება, მთლიანი არ იქნება კოლექტივი, შეუძლებელია სრულფასოვანი წარმოდგენის შექმნა. სპექტაკლი მრავალი მუშაკის შემოქმედებითი მუშაობის სინთეზია. სპექტაკლის ნამდვილი ავტორი თეატრალური კოლექტივია.

* *

მ. გორკი საბჭოთა მწერლების პირველ საკავშირო ყრილობაზე ამბობდა: „მთავარ გმირად ჩვენი წიგნებისა ჩვენ უნდა ავირჩიოთ შრომა, ე. ი. ადამიანი, რომელიც ორგანიზებულია შრომის პროცესებით, რომელიც შეიარაღებულია თანამედროვე ტექნიკის მთელი სიმძლავრით; ადამიანი, რომელიც თავის მხრივ აორგანიზებს შრომას უფრო გაადვილებულს, უფრო პროდუქტიულს, ხელოვნების დონემდე აყვანილს“¹.

საბჭოთა დრამატურგიის გმირი, სწორედ ასეთი ადამიანია. სწორედ ასეთი ადამიანის განსახიერება არის საბჭოთა თეატრის მთავარი მოწოდება. საბჭოთა დრამატურგია და თეატრი მოწოდებულია „დაეხმაროს სახელმწიფოს, ახალგაზრდობის სწორად აღზრდაში... აღზარდოს მხნე, თავის საქმეში დარწმუნებული ახალი თაობა, რომელსაც არ ეშინია დაბრკოლებისა და მზად არის გადალახოს ყოველგვარი დაბრკოლება“ (საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946 წ. 14 აგვისტოს დადგენილებიდან ჟურნალების „ზევზდისა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ).

პარტიის სახელმძღვანელო მითითებანი გეზს აძლევენ ჩვენს ხელოვნებას თეატრში; ხელოვნების სხვადასხვა დარგი კი ერთად ჰქმნის იმ ჰარმონიულად შესისხლხორცებულ ხელოვნებას, რომელსაც ეწოდება თეატრი.

სწორედ ეს ძალა მოგვცემს საშუალებას გამოვამჟღავნოთ თეატრში შემავალი ყველა დარგის ხელოვნების მუშაკთა საერთო ნებისყოფა, მაგრამ ეს ისე კი არ უნდა გავიგოთ, როგორც ცალკეულ ხელოვნებათა შეჯამება, არამედ როგორც

¹ М. Горький, Советская литература, М., 1946 г., стр. 28.

დადგმის საერთო გააზრების გატარება, როგორც სპექტაკლის მაღალ-იდეურობა. ჩვენ მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ „საბჭოთა თეატრს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია შეასრულოს თავის მნიშვნელოვანი როლი მშრომელთა აღზრდის საქმეში, თუ იგი აქტიური პროპაგანდისტი იქნება საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკისა, რომელიც საბჭოთა წყობილების სასიცოცხლო საფუძველს წარმოადგენს“ (საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილებიდან „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“).

ვის შეუძლია თეატრში, თუ არა მსახიობს, ყველაზე მართებულად და სწორად გახსნას დრამატურგის მიერ გამოხატული ადამიანის ვითარება, ვინ ჩასწვდება უკეთ ადამიანს, თუ არა თვით ადამიანი? ამიტომ ვაფასებთ ჩვენ მსახიობში არა „არტისტულს“, არამედ „ადამიანურს“.

არ არსებობს დრამატურგის მიერ სიმართლით გამოხატული, ცხოვრებიდან აღებული არავეითარი აზრი, არავეითარი განცდა, და გრძნობა, რომლის ახსნა მსახიობს არ შეეძლოს. დრამატურგის მიერ შექმნილი სახის, ადამიანის ყოველი დაფარული გულის კუნკული მსახიობის დახმარებით ჩვენთვის ხილული და გაშუქებული ხდება.

მსახიობს შეუძლია გვიჩვენოს არა მარტო გადასვლები ფიქრიდან საქმეზე, გვიჩვენოს ყოველი ემოცია, არამედ გაამახვილოს ყოველი განცდა და ყოველი აზრი.

მსახიობს შეუძლია გვიჩვენოს ადამიანის უნაზესი ღირიული განცდები და ენებათა მთელი ქარტეხილი.

დრამატურგის შემდეგ, მსახიობს მთავარი ადგილი უჭირავს თეატრში. მხოლოდ მსახიობს შეუძლია უშუალოდ იმოქმედოს მაყურებელზე, მხოლოდ მსახიობია უშუალოდ დაკავშირებული მაყურებელთან.

მხატვარი, კომპოზიტორი, რეჟისორი—მაყურებელზე მოქმედებენ არა უშუალოდ, არამედ მსახიობის მეშვეობით. მსახიობი უშუამავალია მაყურებელსა და ყველა იმ პირთა შორის, ვინც მონაწილეობას იღებს სპექტაკლის შემოქმედებით მუშაობაში.

თეატრის, თვით მსახიობის დანიშნულებაა, გააცოცხლოს დრამატურგის მიერ შექმნილი სახე და ისე წარსდგეს მაყურებლის წინაშე.

მსახიობს შეუძლია გააძლიეროს ან შეანელოს პიესის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. მსახიობს შეუძლია განავითაროს, გააფართოოს ავტორის აზრი, დაასრულოს მისი ზრახვები. მაგრამ ხშირად ისიც ხდება, რომ მსახიობი ამახინჯებს ავტორის თქმულს, აფუქებს პიესას, უცვლის აზრს.

„მეფრი თეატრი უპასუხისმგებლოდ ეკიდება სპექტაკლების დადგმას საბჭოთა ცხოვრების შესახებ. ხშირად თეატრის ხელმძღვანელები ამ სპექტაკლების დადგმას ანდობენ; მეორეხარისხოვან რეჟისორებს, ათამაშებენ სუსტ და გამოუცდელ მსახიობებს, სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ თეატრალური დადგმების მხატვრულ გაფორმებას, რის შედეგადაც თანამედროვე თემების სპექტაკლები უფერული და ნაკლებ მხატვრული გამოდის“ (საკ. კ. პ. (ბ) ც. კ. 1946 წ. 26 აგვისტოს დადგენილება „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“).

მსახიობს დიდი მოვალეობა აკისრია. მსახიობზეა დამოკიდებული, გაიგებს თუ არა მაყურებელი ავტორის იდეას.

რაც უფრო ღრმაა, კვებიანია, ტემპერამენტიანია მსახიობი, მით უფრო მეტი შესაძლებლობა აქვს მას, უკეთ მიიტანოს მაყურებლამდე ის სახე, რომელიც საჭიროა პიესისათვის.

შექსპირის ჰამლეტის როლი ათასს მსახიობს შეუსრულებია, მაგრამ ყოველი მათგანი იმ სახის ვარიანტს იძლეოდა რომელიც გენიალურმა დრამატურგმა შექმნა.

წერილი მეორე მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკურობა

მსახიობის შემოქმედებითი ბუნების თავისებურება იმით განისაზღვრება, რომ მისი გამომსახველობითი საშუალებანი (მოძრაობა, მეტყველება) მსახიობის გარეშე კი არ იმყოფება, არამედ თვით მსახიობი შეიცავს ამ საშუალებებს. მსახიობი ერთ და იმავე დროს არის მასალაც და შემოქმედიც. შემოქმედების მასალაა—აქტიორი; მისი სისხლი და ხორცი—ადამიანი. რა გამოისახება? მოქმედი პირი—ადამიანი.

ამ სამში რა შეადგენს სამსახიობო ხელოვნების უპირატეს თავისებურებას? რა თქმა უნდა მეორე, ესე იგი ის, რომ ამ ხელოვნებაში მასალა ცოცხალი ადამიანია და არა უსულო მატერია, ვინაიდან ადამიანი—ხელოვანი ყოველგვარ ხელოვნებაში ადამიანია. ადამიანი—მასალა, სამსახიობო ხელოვნების განსაკუთრებული ხვედრია.

მხატვარი თუ ხაზებისა და ფერების განლაგებაზე მუშაობს, მოქანდაკე თუ მარმარილოს არჩევს, მუსიკოსი თუ ინსტრუმენტს აწყობს და თითებს ავარჯიშებს, თუ პოეტი სამეტყველო მუსიკის ბგერებზე მუშაობს,—აქტიორი მუშაობს თავის სხეულზე, სმენის გაგების საწყისზე—ხმაზე და მხედველობის გაგების საწყისზე—მოძრაობაზე.

ამ ორმაგ, აკუსტიკური და ოპტიკური ხასიათის ზემოქმედებაში გამოხატულია დრამატული ხელოვნების უპირატესი ძალა სხვა დანარჩენებთან შედარებით.

ბგერისა და სახის, სმენისა და მხედველობის ერთსა და იმავე დროს აღგზნება, დროისა და სივრცის სახის შთაბეჭდილების ნაერთობაა. ცნობილი ფრანგი მსახიობი ბენუა კოსტან კოკლენი (უფროსი) ამბობს: „მსახიობში ორი ადამიანია: ერთი შემოქმედი, მეორე კი ის მასალა, რომელზედაც მსახიობი მუშაობს.

პირველი მოიფიქრებს იმ სახეობას, რომელიც საჭიროა ამა თუ იმ წარმოდგენისათვის, ხოლო მეორე ახორციელებს პირველის მოფიქრებულს¹. აი, სწორედ ეს გაორება არის მსახიობის დამახასიათებელი თვისება. სცენური თამაშის სწორედ ეს განსაკუთრებული თვისება ხდება საბაზად ყველა იმ დაბრკოლებისათვის, რომლებიც აუცილებლად ხვდება სცენური ხელოვნების ყველა თეორეტიკოსს, როგორც კი ისინი იწყებენ სცენური ხელოვნების ბუნების გახსნას.

ამის შესახებ ჩვენ შემდეგში მოგვიხდება ბაასიჟ როდესაც სცენური განცდის თავისებურებისა და მოქმედების გარჩევას შეუდგებით.

მაშასადამე, მსახიობი ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს შემოქმედსა და მასალასაც, რომლის საშუალებითაც ჰქმნის სახეს.

ვიდრე არსებითად დავადგენდეთ თუ რას წარმოადგენს „გაორება“, განვსაზღვროთ შემოქმედების არსი. მსახიობი გარდასახვის საშუალებით ჰქმნის სცენურ სახეს; ის მოქმედებს დრამატურგის მიერ შექმნილ პირობებში—სცენურ სივრცეში და დროში.

ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში მისი ყოფაქცევის ყოველი აქტი შემდეგნაირად სრულდება:

1. ადამიანის ორგანიზმზე მოქმედებს გარემო (ობიექტური სინამდვილე);

2. ამ ზეგავლენის შედეგად ადამიანის შეგნებაში წარმოიშობა ესა თუ ის აზრი და გრძნობა;

3. ამ აზრებისა და გრძნობების წარმოშობის შედეგად იბადება ადამიანის მოქმედება.

მაგალითად, ავიღოთ ასეთი შემთხვევა: ადამიანი მიდის ხილზე, უცბად დაინახავს, რომ მდინარის ტალღებში ბავშვი იღუპება, ადამიანი შეჩერდება, გაიძრობს ტანსაცმელს და გადაეშეება წყალში. აქ სამი მომენტი. პირველი მომენტი—ადამიანმა მდინარეში დაინახა ბავშვი—გარემოს ზეგავლენა, მეორე—შეგნება იმისა, რომ ბავშვს უნდა დაეხმაროს, და მესამე—მოქმედება, ე. ი. პრაქტიკული დახმარება.

¹ К. К о ж л е н, „Искусство октера“, 1937 г.

აღამიანმა რომ ბავშვი დაინახა და მის გადასარჩენად გადახტა ეს იყო გარეგანი მოქმედება, ხოლო გადაწყვეტილება, რომელიც მან გამოიტანა ბავშვის გადასარჩენად ეს უკვე შინაგანი მოქმედებაა.

მსახიობი სცენაზე გვიჩვენებს ამა თუ იმ სახეს მთელი სისრულით, ე. ი. იმისი ყოფაქცევის როგორც შინაგანს, ასევე გარეგან მხარეებს. და როგორც ზემოთ აღენიშნეთ, ის ერთდროულად გვევლინება, როგორც შემოქმედი ამა თუ იმ სახისა და აგრეთვე, როგორც გამოსახველი მასალა.

მსახიობის სხეული არის მასალა სახის გარეგანი გამოხატულებისათვის, ხოლო ფსიქიკა არის შინაგანი მხარე იმავე მოქმედების გამოსახვისათვის.

წინასწარ უნდა გავითვალისწინოთ, რატომ მაინცაღამაინც აქედან იწყება მსახიობის მუშაობა და რატომ უნდა დავიწყოთ მუშაობა ამ მიმართულებით.

ჩვენს ამოცანას შეადგენს არა მარტო იმის შესწავლა თუ როგორ ვიმუშაოთ სცენაზე, არამედ ისიც, რომ მსახიობი წინასწარ იყოს მომზადებული იმისათვის, თუ როგორ დაამუშაოს როლი და რაც მთავარია, შეიგნოს ამ მუშაობის ხერხები.

თუ შინაგანი მხარე არ იქნება, შეუძლებელია გარეგანი. მაშასადამე, მსახიობის სხეული და მისი ფსიქიკა ეკუთვნიან იმ სახეს, რომელსაც ისინი ანსახიერებენ, მაგრამ სხეული და ფსიქიკა მხოლოდ სახესთან კი არ არიან დაკავშირებული, არამედ ეკუთვნიან თვით შემოქმედს—მსახიობს, ამიტომ მსახიობი როდი მოქმედებს მარტო როგორც სახე, ის კიდევ ასრულებს სცენური ხელოვნების სხვადასხვა მოთხოვნილებებსაც. მსახიობმა არ უნდა დაივიწყოს, რომ სცენაზეა და მას მაყურებელი უტყპრის.

ამრიგად, მსახიობის სხეული და მსახიობის ფსიქიკა წარმოადგენენ ერთ მთლიან ერთეულს, დაუშვებელია მათი გათიშვა, ისინი ერთდროულად ეკუთვნიან როგორც მსახიობს—შემოქმედს, აგრეთვე მსახიობს—სახეს.

მსახიობის შემოქმედების მეორე განსაკუთრებული თვისება ის არის, რომ შემოქმედებითი პროცესი უშუალოდ სრულდება

მაყურებლის წინაშე, სულ სხვა პირობებში მიმდინარეობს კომპოზიტორის, მოქანდაკის, პოეტის შემოქმედებითი მუშაობა. ისინი მუშაობენ უმაყურებლოდ, და მხოლოდ მაშინ, როდესაც მათი შემოქმედებითი პროცესი დასრულდება, მათ თავიანთი ნაწარმოები გამოაქვთ მაყურებლის წინაშე.

მათ მუშაობაში არ არის ასახვის და შემოქმედების ერთდროული პროცესი.

მსახიობის მდგომარეობა სულ სხვაა. იქნება ის დრამის მსახიობი, ოპერის, ბალეტის თუ მხატვრული კითხვის ოსტატი,—ის უშუალოდ მაყურებელს წინაშე მოქმედებს.

აქ აუცილებელია უშუალო ურთიერთშემოქმედება მსახიობსა და მაყურებელს შორის.

მაყურებლის წინაშე შემოქმედება მსახიობში იწვევს განსაკუთრებულ შინაგან მდგომარეობას. მაყურებლის თანდასწრება ან ხელს უშლის, ან კიდევ ხელს უწყობს მსახიობის მუშაობას, ყოველ შემთხვევაში, ასე თუ ისე მოქმედებს მსახიობის ფსიქიკაზე.

მაყურებლის გავლენა მსახიობის შემოქმედებაზე იმდენად არსებითია და სპეციფიკური, რომ უმეტესი ნაწილი მსახიობის სცენური მომზადებისა სწორედ აქეთკენ არის მიმართული, ე. ი. იქითკენ, რომ მსახიობში გამოიმუშაოს სწორი განწყობილება მაყურებლის წინაშე მოქმედებისათვის.

მსახიობის შემოქმედების მესამე განსაკუთრებულ თვისებას შეადგენს წარმავლობა და განუმეორებლობა მისი შემოქმედებისა (მისი თამაშისა).

მართლაც, დასრულდა წარმოდგენა, ფარდა ჩამოეშვა და თეატრის შემოქმედებაც დასრულდა. მაყურებელს მხოლოდ მოგონება რჩება. იმ თამაშის განმეორება ზუსტად, სისწორით შეუძლებელია.

მეორე წარმოდგენა პირველს აღარ ემსგავსება, დეტალებში რაღაც განსხვავება შექველად იქნება.

ხელოვნების სხვა დარგებში ეს არ ხდება. მხატვრის მიერ დახატული სურათი შედარებით უცვლელია. დღეს, ხვალ,

მარად ის იგივეა, შეუცვლელი. პოეტის, კომპოზიტორის ნაწარმოები, მათი შემოქმედება დარჩება მათი სიკვდილის შემდეგაც.

სცენური ხელოვნების წარმავლობა და განუმეორებლობა ავალებს მსახიობს უფრო მძაფრად, ვიდრე რომელიმე სხვა ხელოვნება, იზრუნოს იმაზე, რომ ხანმოკლე მოქმედების დროს სცენაზე, სანამ წარმოდგენა მიმდინარეობს, რაც შეიძლება სრულყოფილი და ჭეშმარიტად მხატვრული იყოს.

მსახიობის შემოქმედების მეოთხე განსაკუთრებულ თვისებას შეადგენს ის, რომ მსახიობის მოქმედება ვითარდება სცენურ სივრცეში და სცენურ დროში. ამიტომაც იგი ექვემდებარება სცენური სივრცისა და სცენური დროის კანონებს. მსახიობის ხელოვნება არსებობს როგორც დროში, აგრეთვე სივრცეში, რაც არ შეიძლება ითქვას მაგალითად მუსიკაზე, ჭანდაკებაზე. მაგალითად, ჭანდაკება სივრცეში არსებობს, მაგრამ დროში ის არ იცვლება, მუსიკა—დროში იცვლება, მაგრამ სივრცეში არ არსებობს. მსახიობის მიერ შექმნილი სახე არსებობს სივრცეშიც და დროშიც.

სტენოგრაფიის განვითარება და მოქმედების თავისებურება

შეხედულებანი აქტიურულ ხელოვნებაზე და მათი კრიტიკა

არსებობს ორი სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულება მსახიობის „თამაშის“ შესახებ.

თეატრის ისტორიის ფურცლებიდან ჩანს, რომ ეს ორი საწინააღმდეგო მიმართულება ებრძვიან ერთმანეთს, ხან ერთი ძლევს, ხან მეორე.

მთავარი საბრძოლველი საგანი ამ ორი მიმართულებისა შემდეგია: სასურველია თუ არა, რომ მსახიობი ნამდვილად განიცდიდეს შექმნილი სახის გრძნობებს, თუ მსახიობმა ტექნიკური საშუალებით უნდა ასახოს გარეგანი ფორმა ადამიანური განცდებისა და გარეგანი მხარე ადამიანის ყოფაქცევისა. „ხელოვნება განცდის“ და „ხელოვნება წარმოდგენისა“ ასე დაახარისხა ეს ორი ურთიერთ დაპირდაპირებული მიმართულება კ. ს. სტანისლავსკიმ. „განცდის ხელოვნება,“—როგორც ამტკიცებს კ. ს. სტანისლავსკი,—ემყარება გრძნობათა მეხსიერებას, ხოლო „წარმოდგენის“—გამოვლენათა მეხსიერებას. კ. ს. სტანისლავსკი ამბობს: „განცდის ხელოვნება ესწრაფვის როლის შეგრძნებას ყოველი შესრულების დროს; მეორე მიმართულება, ე. ი. „წარმოდგენის ხელოვნება“ ისწრაფვის იქითკენ, რომ მხოლოდ ერთხელ შინ განიცადოს როლი, რომ ერთხელ თავი დანეშე შეიცნოს და შემდეგში მიახლოებას გაგრძელებად როლის სულიერ დედაარსს. „ხელოვნება წარმოდგენის“ მომხრენი, პირიქით ამტკიცებენ, რომ მსახიობის რთულ ხელოვნებაში მთავარი ადგილი უჭირავს მისი ოსტატობის გარეგნულ, ფორმალურ მხარეს და შემდეგ უკვე იმას თუ რით ცოცხლობს მსახიობი სცენაზე. ისინი ამტკიცებენ, რომ მსახიობი ტექნიკურად უნდა იყოს გაწვრთნილი, ჰქონდეს გარეგანი ბრწყინვალეობა, ეფექტური გამოსახულება, შესანიშნავად

ჰელოზდეს ტანის მოძრაობას, ჰქონდეს გამოკვეთილი ექსტი და მეტყველება“. ერთი სიტყვით მსახიობი ყველა ამ გარეგანი საშუალებებით უნდა ჰქმნიდეს სახეს.

ისინი ეუბნებიან „განცდის სკოლის“ მსახიობებს: შენ ან შენ თავს ატყუებ, ან ჩვენ, როდესაც ამბობ, რომ განიცდი ყოველივეს, რასაც როლი გიკარნახებს, მაშ კეთილ ინებე და როდესაც ოტელოს ანსახიერებ ნამდვილად დაახრჩე დეზდემონა; თუ შენ შეშლილის როლს ანსახიერებ, მაშინ კული-სებში გელოდებოდნენ სანიტარები, რომ სპექტაკლის დასრულების შემდეგ,—საგიჟეთში წაგიყვანონ. შენ კი ასეთი სცენების შემდეგ, გამოდიხარ სრულიად დაწყნარებული კული-სებში და უბრუნდები შენს კერას. აქედან ის დასკვნა გამოგვყავს, რომ შენ არა ხარ მართალი, როდესაც გვიმტკიცებ, რომ შენს თამაშში სკარბობს ნამდვილი განცდა.

ამ სკოლის—ე. წ. „წარმოდგენის ხელოვნების“ მომხრეთა აზრს სავსებით იზიარებდა და იცავდა ცნობილი ენციკლოპედისტი, ბურჟუაზიული დრამატურგიის თეორიის შემქმნელი—მე-18 საუკუნის დრამატურგი დენი-დიდრო. თავის ცნობილ წიგნში—„პარადოქსი აქტიორზე“ დენი-დიდრო ამტკიცებს: „მსახიობს ის კი არ ევალება, რომ განიცადოს, არამედ ის, რომ სრული სისწორით, ზუსტად გადმოგვცეს განცდების, გრძნობების გარეგანი ნიშნები და ამით მოატყუოს მაყურებელი. უკიდურესი მგრძნობიარობა ჰქმნის საშუალო მსახიობებს—დასძენს დიდრო, მხოლოდ მგრძნობელობის სრული უარყოფა შესანიშნავ მსახიობთა წარმოშობას ხელს უწყობს“.

დ. დიდრო „მგრძნობელობას“ უწოდებდა შთაგონებულ თამაშს, შესრულებულს ინტუიციით, ე. წ. „შინაგანობით“ (мыслю) და ასეთ თამაშს ის უარყოფს. მისი იდეალია კლერონი, რომელსაც ყველაფერს წინასწარ ჰქონდა განზომილი და გამოანგარიშებული და არა დიუმენილი, რომელიც ანთებული იყო შემოქმედებითი ცეცხლით.

დენი დიდროს მოჰყავს ერთ-ერთი მაგალითი თეატრალური ცხოვრებიდან, თუ როგორ საუცხოოდ თამაშობდნენ ცოლ-ქმარი შეყვარებული ქალ-ვაჟის როლს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ერთმანეთი უაღრესად სძულდათ და ამ სცენის გან-

სახიერების დროს ერთმანეთს უწმაწური სიტყვებით და რეპლიკებით უმასპინძლდებოდნენ. მიუხედავად ამ ორმაგი დიალოგისა, ისინი იმდენად მომხიბვლელნი იყვნენ მაყურებლისათვის თავიანთი როლების განსახიერების დროს, რომ თანაშის დასასრულს ეს ორი ერთმანეთის მოძულე მსახიობი, მკუხარე ტაშით დააჯილდოვა დარბაზმა.

მას მაგალითად მოჰყავს კიდევ ცნობილი ინგლისელი მსახიობი დავიდ გარიკი, რომელსაც შეეძლო ერთი წუთის განმავლობაში სახის გამომეტყველებით ეჩვენებინა სხვადასხვა განცდა დაწყებული უაღრესი სიხარულიდან, გათავებული ღრმა მწუხარებით. „შეუძლებელია, — დასძენს დიდრო, — რომ დროის ასეთ მოკლე მანძილზე მსახიობს შეეძლო ასეთი სხვადასხვა გრძნობების განცდა“¹.

ამავე საკითხზე ცნობილი რუსი მსახიობი ა. ლენსკი ამბობს: „რასაკვირველია, შეუძლებელია, ალბათ მისი მანკვა უაღრესად არასასიამოვნო უნდა ყოფილიყო და ვერც ვერავითარ ესთეტიკურ სიამოვნებას ვერ გამოიწვევდა, ისევე, როგორც არ შეუძლია ასიამოვნოს ადამიანი ელექტრონის დენით გამოწვეულმა მიცვალებულის სახის მოძრაობამ. ამ მანკვას შეეძლო მხოლოდ მაყურებლის გაოცების გამოწვევა.

მაგრამ, ამავე გარიკს რომ აეხსნა დამსწრეთათვის თუ ის უსიტყვოდ, ხმის ამოუღებელივ მხოლოდ სახის გამომეტყველებით გამოსახავს მამის უსაზღვრო სიხარულს, დაკარგული შვილის მოულოდნელად პოვნის დროს, რომ ეს შვილი ავადმყოფი აღმოჩნდება, სიკვდილის პირად მდგომი და უცბად ხელში შეაკვდება მამას — მაშინ მისი სახის მეტყველების ცვალებადობა და სხვაობა მიაღწევდა უაღრეს დანიშნულებას. ის გარდაიქცეოდა დიდ შემოქმედად და შთაბეჭდილებას მოახდენდა მაყურებელზე.

ერთია — გარიკი, რომელიც ამხიარულებს საზოგადოებას და იმანკება და მეორეა, სულ სხვა გარიკი, მსახიობი, რომელიც ასრულებს რიჩარდ მესამის როლს, იღვიძებს და სასოწარკვეთილებით წარმოსთქვამს: „შემიწყალე იესო!“ განსხვავება

¹ დ ე ნ ი დ ი დ რ ო, პარადოქსი აქტიორზე, თბილისი, 1935 წ.

იგივეა, რაც ცოცხალ ადამიანსა და გაფერადებულ ტიკინას შორის“¹.

დიდი ქართველი მსახიობი ვასო აბაშიძე უარყოფდა დიდ-
როს შეხედულებას და წერდა: „გამოჩენილმა ფილოსოფოსმა
დიდრომ შემდეგი განკერძოებული აზრი წარმოსთქვა: „მსა-
ხიობი უფრო ძლიერ მაშინ მოქმედებს, როცა დიდი ვნებათა
ღელვის დროს თვითონ არ არის გატაცებული“. ამ აზრის
წინააღმდეგ მოვიყვან მაგალითს: თვით უდიდესი არტისტები
რაშელი, რისტორი, მოჩალოვი, სალვინი, როსი, ოლრიჯი დი-
დად გატაცებულნი იყვნენ ხოლმე თამაშობის დროს. რუსების
გამოჩენილი არტისტი კარატიგინიცი კი, რომელსაც „გულცი-
ვი“ არტისტს ეძახდნენ და რომელიც მხოლოდ თავის ჰკუას
და ანგარიშს მისდევდა, ხანდახან გატაცებული იყო ხოლმე...
ხშირად გაგვიგონია და გვესმის მსახიობის შესახებ: „გულ-
გრილია, უგულოდ თამაშობსო“; მაშ რაღად უნდა გული, თუ
კი დიდროს აზრით, მსახიობი, რაც უფრო დამშვიდებულია,
მით უფრო ძლიერ მოქმედებს მაყურებელზე. დრამატული
ხელოვნება ფილოსოფია როდია, რომ მხოლოდ ცივ განსჯას
თხოულობდეს“².

ცნობილი ფრანგი მსახიობი კოკლენი (უფროსი) „წარმო-
დგენის სკოლის“ ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი
ამტკიცებდა, რომ მსახიობში არის ორი „მე“: პირველი—„მსა-
ხიობი“, მეორე კი „სახე“.

პირველი მე, კოკლენის აზრით არის „მსახიობის გონება“. მსახიობი შემოქმედების პროცესში თვალყურს ადევნებს თუ რამდენად სწორად და ხელოვნურად სახიერდება სცენაზე ესა თუ ის განცდა, რამდენად სწორია მსახიობის ინტონაცია ამა თუ იმ აზრის გადმოცემის დროს. კოკლენი ამტკიცებს, რომ რამდენადაც მსახიობი მძლავრად და მართებულად ასახავს ამა თუ იმ გრძნობას, ის ამავე დროს არაფერს არ განიცდის, ამ გრძნობის ანარეკლიც არ არის. მას მოჰყავს მაგალითი საკუთარი გამოცდილებიდან: ერთ-ერთ სპექტაკლში—სპექტაკლის

¹ А. Тенский II, Статьи, письма, записки, М. Л., 1935 г., стр. 271.

² ვასო აბაშიძე, მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ, კრებული „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2. გვ. 375—376.

მსგელელობის დროს—როლის მიხედვით ის იძინებდა სცენაზე-
იწყებს მთქნარებით, გაზმორებით და ბოლოს სცენას ამთავ-
რებდა ხვრინვით. ერთი სიტყვით დიდი ოსტატობით მის მი-
ერ იყო ნაჩვენები მთელი პროცესი დაძინებისა. კოკლენის.
მოქმედება იწვევდა ყოველთვის მხურვალე ტაშს. ერთხელ
ერთ-ერთ სპექტაკლზე იგი ძლიერ დაღლილი ყოფილა და
ნამდვილად ძილს მისცა თავი, რის შედეგად მართლა ხვრი-
ნვა ამოუშვა. ამ დღეს მას ტაში არ მიუღია. მაყურებელი
უკმაყოფილო დარჩა და ისიც კი სთქვებს, რომ ცხოვრებაში
ნამდვილად ასე არავის არ სძინავს!

თომაზო სალვინი, ცნობილი იტალიელი ტრაგიკოსი, მოწი-
ნალმდევე ბანაკიდან—ე. ი. „განცდის სკოლის“ წარმომადგენე-
ლი, კოკლენის მიერ მოყვანილ მაგალითს მისივე საწინააღ-
მდეგოდ იყენებს. აი, რას ამბობს იგი: „აქტიორი—ამბობს
კოკლენი,—იმდენად უნდა ფლობდეს თავისთავს, რომ შინაგა-
ნად იგი დარჩეს ცივი, როდესაც გამოხატავს აღელვებას;
მეც ვამტკიცებ, რომ აქტიორი უნდა ფლობდეს აღუშფოთ-
ველობას, მაგრამ განსაზღვრული ზომიერებით, ის ვალდებუ-
ლია იღელვოს, მხოლოდ უნდა დაიმორჩილოს თავისი გრძნო-
ბები და წარმართავდეს მათ. აქტიორმა ორმაგი როლი უნ-
და ითამაშოს: მისთვის არ არის საკმარისი, რომ თვითონ
გრძნობდეს, მან უნდა სხვასაც აგრძნობინოს, მხოლოდ ამას
ის ვერ მიაღწევს, თუ ვერ ფლობს თავის თავს.

„დავეყრდნობი რა თვით კოკლენის სიტყვებს, მე ნებას მიე-
ცემ ჩემს თავს მოვიყვანო ერთი მაგალითი. კოკლენი მოგვით-
ხრობდა, რომ დაღლილი სცენაზე გამოვიდა და მართლაც
დაიძინა. მაშინ როდესაც მხოლოდ ძილი უნდა გამოესახა.
იმან კი ნამდვილად ხვრინვა ამოუშვა.... ამის შემდეგ მოგვი-
თხრობდა კოკლენი, მე ასე ცუდად არასოდეს არ მიხვრინია,
როგორც ამ შემთხვევაში, ეს სრულიად ბუნებრივია. მსახი-
ობმა რომ დაიძინა, დაჰკარგა კონტროლი თავის გრძნობებ-
ზე, ისინი უკვე აღარ ემორჩილებოდნენ მას. კოკლენი, რამ-
დენადაც ის მიმდევარია თავის შესანიშნავად გადმოცემული-
თეორიისა, უეჭველია შესძლებდა თანაბარი წარმატებით და

ნიკით ეთამაშა, როგორც ცარიელ ოთახში, ისევე თეატრში—
მაყურებლებით სავსე დარბაზში.

უნდა გამოგიტყდე მე ამას ვერ შევძლებდი. მე ჩემი აქტი-
ორული სიცოცხლით ვცხოვრობ, მხოლოდ რამპის სინათლის
დროს, ვინაიდან მაყურებლის თანაგრძნობა და მღელვარება
ჩემზე მოქმედებენ და ეს გარემოება მაძლევს საშუალებას გამო-
ვიწვიო მაყურებელში აღელვება და თანაგრძნობა ჩემდამი.
განსაკუთრებით მინდა დაეარწმუნო მაყურებელი, რომ რო-
ლის შესრულების დროს, მე ვცოცხლობ ორმაგი სიცოცხლით,
ვტირი და ვიციანი და ამავე დროს ანალიზს ვუკეთებ ჩემს
ცრემლებსა და ჩემს სიცილს“. სალვინი ისევე, რო-
გორც კ. ს. სტანისლავსკი აღიარებდა, რომ მსახიობი
ვალდებულია განიცადოს როლი ყოველი შესრულების დროს,
თამაშობს ორი ან როგორც პირველად თუ მეასედ. სტანისლავ-
სკისა და სალვინის შორის ის განსხვავებაა, რომ სალვინი
სხვაობას ხედავს ბუნებრივ და სცენურ განცდათა შორის.
— განცდის სკოლამ უამრავი მიმდევარი მოიპოვა იტალიელ
მსახიობთა შორის. მე-19-ე საუკუნის დასასრულს, იმ დროინ-
დელი ცნობილი თეატრალური მოღვაწე ლუიდჯი ბელიტი
ბონი, რომლის ხელმძღვანელობითაც აღიზარდა მთელი რიგი
გამოჩენილი მსახიობებისა, ამბობდა: „ერთი სიტყვით განიცა-
დე სიხარული და მწუხარება, სიცილი და ცრემლები, იმოქ-
მდე ისე, რომ შენ კი არ შეხვიდე როლში, არამედ როლი
შეიჭრას შენში“. საინტერესოა 1727 წელს ლათინურ ენაზე
დაწერილი თხზულება ფრანცისკო ლანგის მიერ, რომელიც
იყო „სასკოლო თეატრის“ მოღვაწე მიუნხენიდან. ეს თხზუ-
ლება ეხება სცენური თამაშის პრინციპებს. „სცენური თამა-
ში იმ პირთა ხასიათების მიბადებაა, რომელიც გამოგვყავს სცე-
ნაზე, რადგან პიესის მოქმედი პირი არის სულიერი არსება,
რომელიც ფანტაზიით უნდა შეიქმნას სცენაზე, ამიტომ სცენუ-
რი თამაში არის მიბადება ნამდვილი ხასიათისა და რომ მაყუ-
რებელმა ნამდვილად განიცადოს სანახაობა და გაერთოს,
საჭიროა მოქმედ პირთა სულიერ მოძრაობასთან დაახლო-
ება; ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გრძნო-
ბა, რომლის გამოწვევაც მსახიობს სურს მაყურებელში,

უწინარეს ყოვლისა ჯერ მასში წარმოიშობა. აღგზნება შეუძლია მხოლოდ იმას, ვინც თვითონ არის აღგზნებული. ვინც გულის სიღრმეში ცივად რჩება, მას არ შეუძლია ამის გამოწვევა“.

იტალიური კომედიის უდიდესი მსახიობი ლუიდჯი რიკაბონი 1728 წელს წერდა: „წარმოიდგინე სიყვარული, მრისხანება, ექვი, ისე როგორც შენ თვითონ განიცდი შენი გულით“. თხზულებაში—„Pensées sur déclaradion“, 1737 წელს, იგივე რიკაბონი ამტკიცებს, რომ როლის, როგორც ტონალური აგრეთვე პლასტიკური მხარეები განისაზღვრება განსაკუთრებით სულიერი განცდებით; არავითარი რაიმე წესები, მსჯელობა, მოფიქრება ვერ შეუქმნის და ვერ მიუთითებს მსახიობისათვის საჭირო მოქმედებაზე, პოზაზე, ხმის ინტონაციაზე. ყოველივე ეს ჩვენს სულში იმყოფება, მხოლოდ სულიერი კარნახითაა შესაძლებელი მათი გამოვლენა. შეუძლებელია გამიჯვნა სიმართლისაგან. ამასთან სცენური სიმართლე, ცოტა არ იყოს, აქარბებს ბუნებრივ საზღვრებს. 1750 წელს მისი ვაჟი, იტალიური კომედიის მსახიობი ფრანჩესკო რიკაბონი პარიზში აქვეყნებს წიგნს „L'art du tréatre“. ამ წიგნში შვილი ეკამათება მამას და ამტკიცებს, რომ როლი იქმნება არა მარტო განცდით, არამედ ჭკუით, გონებითაც. გულდასმითი ანალიზით და განხილვით შეუძლებელია გრძნობას მიეცეს თავისუფალი მიმდინარეობა, გრძნობას უეჭველად უნდა ახლდეს ფხიზელი კონტროლი და თავდაპირაო. დენი დიდროს პარადოქსებს ეწინააღმდეგება აგრეთვე ფრანსუა ჟოზეფ ტალმა: „მგრძნობელობა ეგზოლტაციის თვისებაა, რაც აღელვებს მსახიობს, ეუფლება მის გრძნობებს, აძრწუნებს, აიძულებს განიცადოს ყოველი ტრაგიკული სიტუაცია. გაიმსჭვალოს უაღრესად ძლიერი ვნებებით ისეთნაირად, თითქოს მისი საკუთარი განცდები იყოს. სცენის ოსტატს უნდა ჰქონდეს სრულიად განსაკუთრებული ბუნებრივი ორგანიზება. ყოველ ადამიანში მგრძნობელობა აშკარავდება ამა თუ იმ ხარისხით, ხოლო მსახიობის ბუნება განკუთვნილია წარმოგვიდგინოს ყოველი ვნებანი უაღრესად გამძაფრებული სახით. იგი უაღრესად მგრძნობიერი უნდა იყოს, ჭკუა ეხმარება ფიზიკური და ინტელექტუალური ძალების წარმართვას.

კუის საშუალებით მსახიობი უკავშირებს პოეტის ნათქვამს მის მიერ შექმნილი პერსონაჟების ხასიათებს. კჟუა შველის ზოგიერთ შემთხვევაში შეავსოს ის ადგილები, სადაც სიტყვიერი მასალის სისუსტეა, დამატებითი პერსონაჟებითა და მიმიკით. მსახიობის კჟუა განუწყვეტლივ ფხიზლობს, მუდმივად ეთანხმება მგრძნობელობას. მგრძნობელობა და კჟუა შეთანხმებულად მოქმედებენ მსახიობის პიროვნებაში... პოეტს ან ფერმწერალს შეუძლიათ უცადონ შთაგონების მომენტს, რომ წერა ან ხატვა დაიწყონ. მსახიობისათვის შთაგონება უნდა იყოს წუთიერი და მის ნებისყოფას დამორჩილებული: იმისათვის კი, რომ იგი იყოს დამორჩილებული მის ნებისყოფაზე, რომ შესაძლებელი გახდეს შთაგონება უეცრად, ცოცხლად და სიჩქარით, საჭიროა, რომ მსახიობი ქარბად იყოს შეპყრობილი გრძნობებით¹. მაშასადამე, ჟ. ტალმა აღიარებს, რომ გრძნობას უხელმძღვანელებს გონება, გონება ახდენს ერთგვარ კლასიფიკაციას მსახიობში წარმოშობილი გრძნობებისას, ალაგებს, აწესრიგებს, როგორც მათ შინაგან მოძრაობას, ისე გარეგან გამომჟღავნებას. ტალმა არ უარყოფს, რომ აუცილებლად საჭიროა წინასწარი მუშაობა და ვირტუოზული ტექნიკა. ტალმას აზრით, მსახიობის შემოქმედებაში გადამწყვეტ მომენტად აღიარებულია უაღრესად ემოციური მომენტები. ცნობილი მსახიობი ჰენრი ირვინგი ძალიან მკაცრად გამოვიდა დიდროს პარადოქსის წინააღმდეგ; მან განაცხადა: „არ შემიძლია არ დავგმო დიდროს მიერ შექმნილი თეორია, რომ მსახიობმა არ უნდა განიცადოს მის მიერ განსახიერებული როლი“. „შესაძლებელია იყოს უსწორ-მასწორობა—ამბობს ის,—თამაში არ იყოს თანაბარი დონის, შეიძლება ერთხელ უკეთ ითამაშოს, მეორედ ნაკლებად სულიერი განწყობილების მიხედვით, მაგრამ თუ მსახიობში შეერთებულია სუბიექტური ძალა და სრული ცოდნა ხელოვნების ყოველგვარ საშუალებათა, მხოლოდ მაშინ შეუძლია მას მოახდინოს შთაბეჭდილება და გავლენა მაყურებელზე და უფრო

¹ „Memoires de Lekain“, Coll. des mem, sur l'art dram, 1825, ტალმას წინასიტყვაობა გვ. XXIX—XXXII.

ქლიერი შთაბეჭდილებაც, შედარებით იმ მსახიობთან, რომელიც თამაშობს უგრძნობლად... საშინლად ძნელია იყო სცენაზე ბუნებრივი, მაგრამ მაინც ბუნებრიობის ერთი წვეთი შეუდარებლად უკეთესია, ვიდრე ხელოვნურობის მთელი ზღვა¹.

აი, რას წერს ცნობილი მსახიობი ერნესტო როსი თავის საკუთარ შემოქმედებითი პროცესის შესახებ როლზე მუშაობის დროს: „გრძნობათა გამოთქმა, ვნებანი პირდაპირ გულიდან გამომდინარეობს, მე შესწავლილი მქონდა ჩემი გმირი, ანალიზს ვუკეთებდი ყოველ მის ქცევას, ვუკვირდებოდი მის ენას, რომელიც მისცა მას ავტორმა, ვაცქერდებოდი მისი ხასიათის ყოველ წვრილმანს, მე იმის ცხოვრებას, ჩუმად განვიციდი. მისი ყველა გრძნობა იყო ჩემი პირადი გრძნობა. იმ მსახიობმა, რომელიც ამ სისტემას იზიარებს, არ შეუძლია წარმოდგენის წინ არ იგრძნოს ერთგვარი აღელვება, ის გამოდის სცენაზე შემოქმედებისათვის და არა წარმოსადგენად“².

რუსული თეატრის ისტორიაში განცდის ხელოვნების შესახებ პირველად აზრი გამოთქვა დიდმა რუსმა მსახიობმა — რეალისტური სცენური ხელოვნების ფუძემდებელმა მ. ს. შჩეპკინმა. შჩეპკინი ამბობს, რომ ცხოვრებაში არის ხალხი ერთი მხრივ გრძნობებით მდიდარი და მეორეს მხრივ გულცივნი. გულცივი ადამიანები მალავენ თავის გულცივობას და ცდილობენ დაჰფარონ ეს თავისი თვისება. ცდილობენ მოაჩვენონ ახლობლებს თავი თანამგრძნობლად. მ. ს. შჩეპკინი აღნიშნავს, თუ ისინი დაწყნარებულ მდგომარეობაში როგორ უკეთ ეუფლებიან თავის თავს და მაშასადამე, გრძნობების გამოთქმაც შეუძლიათ უფრო მკაფიოდ. სცენაზე იგივე ხდება. უფრო ადვილია მექანიკური გადაცემა. ამისათვის კი საჭიროა მხოლოდ გონება; ის იმდენად მიუახლოვდება დარდსა და სიხარულს, რამდენადაც შესაძლებელია მიბაძვა — მიუახლოვდეს ჭეშმარიტებას მგრძნობიერი მსახიობი კი სულ სხვაა; ის რომ გარდაიქცეს იმ ადამიანად, რასაც ავტორი მოითხოვს, ის უნდა დადიოდეს, ლაპარაკობდეს, მსჯელო-

¹ Ирвинг, „О драматическом искусстве“, 1888 г., стр. 16—17.

² იქვე, გვ. 16.

ბდეს, გრძნობდეს, ტიროდეს, იცინოდეს, ისე როგორც ავტორსა სურს, იქ მხოლოდ საჭიროა მიმბაძველობა, აქ კი სრული გარდაქმნა. შემდეგ განაგრძობს: „თქვენ რომ მოგცეთ საშუალება ნახოთ ორი მსახიობი: ერთი კვებიანი, რომელმაც თავის მოჩვენებითი განცდები უმაღლეს ხარისხამდე აიყვანა, მხოლოდ მეორე — მგზნებარე გულით და თუ ორივე თანაბრად კეთილსინდისიერად ემსახურებიან ხელოვნებას, თქვენ მოგეცემათ საშუალება გაიგოთ თუ რა დიდი მანძილია ქეშმარიტ გრძნობასა და მოჩვენებით გრძნობას შორის“.

ახალგაზრა მსახიობისადმი მიწერილ წერილში მ. ს. შჩეპკინი ამტკიცებს, რომ მსახიობმა უნდა მოსპოს საკუთარი პიროვნება, ყოველი პირადი თავისებურება. უნდა გარდაიქმნას იმ სახედ, როგორსაც მას ავტორი აკუთვნებს. „ბუნებრიობისათვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ილაპარაკო შენი ხმით და ყველაფერს შენებურად განიცდიდე“. ეს ქეშმარიტება აღიარებს იმას, რომ ხელოვანმა უნდა იწამოს თავისი ადამიანური ბუნება, თავისი სულიერი ბიოგრაფია, უნდა გადააქციოს ხელოვნების უშუალო მასალად. ეს შეხედულება ღრმად განავითარა კ. ს. სტანისლავსკიმ და შემდეგში მთლიან მოძღვრებად ჩამოაყალიბა. ამ მოძღვრებას შემდეგში სტანისლავსკის „სისტემა“ ეწოდა.

დიდ ინტერესს წარმოადგენს ჩვენი ქართული თეატრის კორიფეების შეხედულებანი ამ საკითხის გარშემო და რაც მთავარია საინტერესო ის არის, რომ მათი შეხედულებანი ძირითადად ემთხვევიან შჩეპკინის და სტანისლავსკის შეხედულებას. ვასო აბაშიძე წერს: „სცენა სარკეა ცხოვრებისა და ამიტომ უმთავრესი კანონი, რომელზედაც დამყარებულია ხელოვნება — არის სინამდვილე და ქეშმარიტება... სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს“¹.

ამავე აზრს იზიარებს კოტე მესხი „თეატრი კაცობრიობის ცხოვრების სურათებს წარმოგვიდგენს, თეატრში მოთამაშე

¹ ვასო აბაშიძე, „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, 1902 წ., გვ. 374—375.

ისე უნდა მოიქცეს და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ¹.

ვალერიან გუნია თავის წიგნში—„ქართული თეატრი“ ანვითარებს ანალოგიურ აზრებს „ნამდვილ არტისტს ხელოვნური თამაშობისათვის ეპირვება, რომ მას ისეთი ბუნებრივი აგებულება ჰქონდეს, რომ ყოველ მოქმედი პირის სულსა და ტყავში ჩაძვრეს, ისე მალე იგრძნობდეს მწერლის აზრს და განახორციელებდეს იმას, როგორც კარგი ჩონგურის სიმები დამკვრელის თითის მიკარებით სასიამოვნო ხმით ჟღერენ. საჭიროა, რომ აქტიორის შემოქმედებითი ნიჭი შორს გამჟვრეტი და ღრმა იყოს, რომ ყოველივე ცხოვრებისა და მოვლენების წვრილმან სახასიათო თვისებებს იგნებდეს და მათ დაფასებასა და გარჩევაში შედიოდეს. აქტიორს უნდა ჰქონდეს მეტად ნაზი და ამავე დროს მეტად ძლიერი და ღრმა შთაბეჭდილება, რომლის წყალობით მას შეეძლოს უკიდურეს მდგომარეობათა, დრამატულ და ტრაგიკულ გრძნობათა გამოსახვა, რათა მისი თამაშობა ღვიძლი და ბუნებრივი იყოს“.²

რა მიზანი აქვს სცენურ ხელოვნებას?! სცენურ ფორმაში გამოსახოს თავისი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, რომ შემდეგში მაყურებელზე მოქმედებით გამოიწვიოს იგივე აზრები და გრძნობები, რაც ალელვებს დრამატურგს. განა შესაძლებელია შემოქმედება თუ მსახიობი თვითონ შინაგანად რჩება გულცივი, მკვრეტელი თავისი ოსტატობისა, როდესაც მასში გრძნობის ანარეკლიც არ მოიპოვება. ამას გვიმტკიცებს მსახიობის ყოველდღიური პრაქტიკული მუშაობა და მათ შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვება. ნებას მივცემთ ჩვენს თავს არ დაეუჯეროთ კოკლენს—თეორეტიკოსს, ვინაიდან თვით კოკლენი, როგორც მსახიობი, თამაშის დროს განიცდიდა უფრო სხვას, უფრო მნიშვნელოვანს, უფრო ძლიერს, ვიდრე გრძნობის ანარეკლს, როგორც თვითონ ფიქრობდა.

¹ კოტე მესხი, „საფრანგეთის თეატრები, წერილები პარიჟიდან“, მეოთხე წერილი, გაზ. „დროება“, 1880 წ., № 227.

² ვალერიან გუნია, „ქართული თეატრი“. თბილისი, 1889 წ., გვ. 177.

ფიზიკურად ხომ შესაძლებელია განასახიერო დიდი როლი და თან შინაგანად სავსებით ცივი დარჩე. მაშასადამე სიმაართლის გრძნობა საჭირო ყოფილა, მაგრამ არა როგორც თვითმიზანი, ვინაიდან ჩვენ არ შეგვიძლია დავკმაყოფილდეთ ფსიქოლოგიური სიმაართლით, განსაკუთრებული ფორმის გარეშე, მისი სცენური გამოსახვის გარეშე. შეიძლება ვინმემ თქვას, რომ გრძნობათა სიმაართლე არ არსებობს, რომ ცხოვრება დაუსრულებლად მრავალფეროვანია, უამრავი ფორმაა გრძნობათა გამოსავლინებლად და მაშასადამე, გრძნობათა სიმაართლეს, მრავალი ელფერი აქვს. როგორც კარგი მუსიკოსი წარმოუდგენელია ისე თუ ტექნიკას არ დაეუფლა, აგრეთვე, შეუძლებელია კარგი მსახიობი თუ იგი არ დაეუფლა თავის სხეულს, ისევე როგორც მუსიკოსი ინსტრუმენტს. მაგრამ მართო გარეგანი ვირტუოზობა არ კმარა, ის იმდენად არის საჭირო, რამდენადაც ხერხია გამოსახვისა, ჩვენ კი არ უნდა გავაკვირვოთ მაყურებელი ჩვენი გარეგანი ხერხებით, არამედ ვიმოქმედოთ მის ფსიქიკაზე. ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენში ნაძღვლად არის განცდა. მაშასადამე, მსახიობისათვის აუცილებლად საჭიროა სრული დაუფლება ფსიქიკური აპარატისა, აზრთა და გრძნობათა აპარატისა.

თუ ჩვენ მივმართავთ ზემოთმოყვანილ ორ მოპირდაპირე მიმართულებათა წარმომადგენლების მსჯელობას, ადვილად გამოვააშკარაებთ, რომ არცერთს არ შეუძლია უკომპრომისო თანამიმდევრობით ბოლომდე განავითარონ და საბოლოოდ განამტკიცონ თავიანთი დებულებანი. ყოველ მათგანში ვხვდებით მრავალ წინააღმდეგობას. თუ კოკლენი ერთის მხრივ ამტკიცებდა, რომ მსახიობს გრძნობის ნატამალიც არ უნდა ჰქონდეს იმისა, რასაც ის განასახიერებს, მეორე მხრივ წერს სრულიად საწინააღმდეგოს: „შეისწავლეთ თქვენი როლი, შეუსისხლხორცდით მას, მაგრამ ამასთანავე ნუ უარყოფთ საკუთარ თავს, დე თქვენი მეორე „მე“ იცინის თუ ტირის, აღწევს სიგიჟეს თუ განიცდის ტანჯვას, უეჭველად უნდა იმყოფებოდეს პირველი „მე“ -ს დაკვირვების ქვეშ, რომელიც მარად მშვიდია და ზომიერების საზღვრებს არა სცილდება“. აქ

აშკარა წინააღმდეგობასთან გვაქვს საქმე: ერთის მხრივ, თითქოს გრძნობის ნატამალიც არ უნდა იყოს, მეორეს მხრივ კი სიცილი, ტირილი და უაღრესი ტანჯვა. თუმცა ყველაფერი ეს მიკუთვნილი აქვს მეორე „მე“-ს, ასე თუ ისე გრძნობის არსებობა მაინც აღიარებულია. ამის შესაბამისად მეორე „მე“ მიჩნეულია, როგორც მასალა აქტიორული შემოქმედებისათვის. მაგრამ ეს მასალა სცილდება მსახიობის სხეულის ფარგლებს, ვინაიდან შეუძლებელია „სულის“ გარეშე მოხდეს შეშლილობის განცდა და უაღრესი ტანჯვა. ასეთივე წინააღმდეგობანი გვხვდება „განცდის სკოლის“ მიმდევართა დებულებებში. მსახიობმა ქალმა რაშელმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და გაიტაცა ნ. ს. შჩეპკინი თავისი ხელოვნების გარეგნული ტექნიკით... „მან აშკარად დაგვიმტკიცა, —წერს შჩეპკინი, —რამდენად საჭიროა განსწავლა, ცოდნა ნამდვილი ცხოვრებისა. ამალეღვებელი ვნებანი, მიუხედავად მთელი მათი სისწორისა, ხელოვნებაში უნდა იყვნენ გასხივოსნებულნი და ნამდვილი გრძნობა იმდენად დასაშვებია, რამდენადაც ამას მოითხოვს ავტორის იდეა. რაც უნდა სწორად არ იყოს ასახული გრძნობა, თუ ის ასცდა საერთო იდეის საზღვრებს, ირღვევა ჰარმონია, რაც აუცილებელი კანონია ყოველი ხელოვნებისათვის. დიახ, ეს შესანიშნავი ქალია! ეს ნამდვილი ხელოვნებაა, —ამბობს შჩეპკინი რაშელის მიმართ და მიუხედავად ამისა მაინც დასძენს: რა იქნებოდა, რომ ამ გარეგნული, ტექნიკის ვირტუოზობას, რომელსაც ასე ფლობს რაშელი, დაემატოს ბუნებრიობა და ნამდვილი გრძნობა? მაშინ ჩვენ საქმე გვექნებოდა სრულყოფილ ხელოვნებასთან.“

როგორც ერთი მიმართულების წარმომადგენლები, აგრეთვე მეორე მიმართულებისა, იძულებულნი არიან მაინც აღიარონ თავიანთ მოწინააღმდეგეთა ნაწილობრივი სიმართლე. ყოველი მათგანი საბოლოოდ აღიარებს სცენური განცდის ორმაგობას (двоякость). საქმის ვითარება იმაში მდგომარეობს, რომ თვით მსახიობის ხელოვნების ბუნებაში არსებობს ეს წინააღმდეგობა.

როგორც ცნობილია მსახიობი სცენაზე ჰქმნის სცენურ სახეს თავისი მოქმედებისა და ყოფაქცევის საშუალებით. აღამი-

ანის ყოფაქცევას აქვს ორი მხარე: ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიური. მათი გათიშვა არ შეიძლება. ადამიანის ყოველი საქციელი არის მთლიანი ფსიქო-ფიზიოლოგიური მოქმედება. ამიტომაც „განცდის სკოლის“ მიმდევარნი მართებული არიან, რომ მოითხოვენ მსახიობისაგან გარეგანი ფორმის არა შექანიკურ ასახვას, არამედ შესაბამ შინაგან მდგომარეობასაც. მათი შეცდომა ის არის, რომ ისინი მთელ თავიანთ ყურადღებას აპყრობენ შინაგან მდგომარეობას და ავიწყლებათ გარეგანი გამოვლინების მნიშვნელობა.

ადამიანის მოქმედება, მისი საქციელი—აი რა არის მსჯელობის საგანი, როგორც თვითეული ადამიანისა, აგრეთვე ადამიანთა ჯგუფისა საზოგადოების შეფასების დროს..

მას შემდეგ, როდესაც ადამიანის შეგნებაზე მოახდენს ზეგავლენას ობიექტური სინამდვილე (გარეშე ფაქტორი)—ამის შედეგად წარმოიშობა ადამიანის ესა თუ ის სუბიექტური საქციელი, მოქმედება. ამიტომ მხოლოდ ისეთი სცენური მოქმედება აღწევს უაღრეს გამომსახველობას, რომელიც ერთსა და იმავე დროს გადმოგვცემს სისრულით, როგორც ობიექტურ, ისე სუბიექტურ მხარეს ადამიანის მოქმედებისას.

ამ შემთხვევაში კოკლენი არ არის სავესებით მართალი, ვინაიდან ის აღიარებს სცენურ სახის შექმნის მასალად მხოლოდ მსახიობის ფიზიკურ მხარეს, ე. ი. მის სხეულს და ამასთან შესაბამისად სავესებით ანცალკეევებს მსახიობის გონებას და ფსიქიკას მოძრაობის აქტიური შემოქმედებითი მეოზისაგან, რომელიც იძლევა შემოქმედებითი დაკვეთას, ეწევა დაკვირვებასა და აწარმოებს კონტროლს. ეს უმართებულო დებულებაა. უპირველეს ყოვლისა, მსახიობის სხეული ეკუთვნის არა მარტო მსახიობის მიერ განსახიერებულ სახეს, არამედ მსახიობს—შემოქმედსაც, ვინაიდან სხეულის ყოველი მოძრაობა გამოსახავს არა მარტო ამა თუ იმ მომენტს, განსახიერებულის სახის ცხოვრებისაგან, არამედ ემორჩილება, აგრეთვე, მთელ რიგ მოთხოვნილებებს, რომელსაც მოითხოვს სცენური ოსტატობა. მსახიობის „სხეულის“ ყოველი მოძრაობა უნდა იყოს ზუსტი, პლასტიკური, რიტმული, სცენური და ზედმიწევნით მეტყველი. ყველა ამ სცენურ მოთხოვ-

ნილებებს ასრულებს არა განსახიერებული „სხეული“, არამედ ოსტატ-მსახიობის „სხეული“. მსახიობის ფსიქიკა, როგორც ჩვენ გამოვარკვეეთ, ეკუთვნის არა მარტო მსახიობ-შემოქმედს, არამედ მსახიობის მიერ განსახიერებულ სახეს. ფსიქიკა, ისევე როგორც სხეული, შეადგენს მასალას, რომლითაც მსახიობი ძერწავს სცენურ სახეს.

მაშასადამე, მსახიობის სულიც და სხეულიც თავის მთლიანობაში ერთდროულად წარმოადგენს, როგორც მასალას, აგრეთვე შემოქმედებით პოტენციას (ძალას).

როგორ ხდება ყოველივე ეს? ერთდროულად როგორ თავსდება მისი პირადი ადამიანური გრძნობები და ამავე დროს გრძნობები და განცდები მის მიერ შექმნილ სახისა? გრძნობის საკითხს სცენური ცხოვრების პირობებში აქამდე ჯერ კიდევ არ მიუღია სათანადო სისრულით გაშუქება იმ მიზეზის გამო, რომ ორივე მიმართულების მომხრენი ამ საკითხს სწყვეტდნენ ფორმალური ლოგიკის კანონების საფუძველზე, როდესაც ეს საკითხი მოითხოვს დიალექტიკურ გადაწყვეტას. აქამდე საკითხი წყდებოდა ორნაირად: ან გრძნობა იყო სცენაზე დასაშვები, ან უარყოფილი. გრძნობაზე ამ შემთხვევაში ისე მსჯელობდნენ, როგორც რაიმე ნივთზე. მიუხედავად იმისა, რომ გრძნობა ნივთი კი არ არის, არამედ პროცესი და მაშასადამე, უნდა გააჩნდეს სხვადასხვა საფეხურები ინტენსიურობისა. მრავალნაირი ხასიათის გამომჟღავნებულ გრძნობას შეუძლია ერთდროულად გამოიწვიოს ფსიქო-ფიზიკური პროცესები და იცვლებოდეს ამ პროცესების ზეგავლენით. ყველაფერი ეს გვაძლევს უფლებას ვიფიქროთ, რომ არსებობს განსაკუთრებული განცდის ფორმა, რომელიც დამახასიათებელია მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობისათვის, როგორც სპეციფიკური სცენური გრძნობა, სცენური განცდა. შეკითხვაზე — სავალდებულოა მსახიობმა ნამდვილად განიცადოს თუ არა? ჩვენ ვუპასუხებთ: უნდა განიცდიდეს, მხოლოდ ეს განცდა განსხვავდება ცხოვრების ნატურალური განცდისაგან. რაში მდგომარეობს სცენური განცდის სპეციფიკურობა? უპირველეს ყოვლისა, მისი დამახასიათებელი არის ის, რომ ის არ წარმოიშობა როგორც შედეგი

რეალური ობიექტური სინამდვილის ზეგავლენისა, არამედ ის შედეგია განსაკუთრებული შინაგანი შემოქმედებითი ბიძგის. მსახიობი, რომელიც ხელს შეახებს ბუტაფორულ ლუმელს, სადაც ხელოვნური ცეცხლი გიზგიზებს და სინამდვილეში არავითარ სიტბოს არ იძლევა, მასში წარმოიშობა ისეთი განცდა თითქოს ხელი დაიწვა, ანდა როდესაც მას დაუმიზნებენ ბუტაფორულ დამბაჩას თავი ისე უჭირავს, თითქოს მის სიცოცხლეს რაიმე რეალური საფრთხე მოეღოს. რაში მდგომარეობს თავისებურება ამ შემოქმედებითი უნარიანობისა, რომლის საშუალებითაც მსახიობი იწვევს საჭირო განცდას იმ პირობებში, როდესაც მას რეალური პირობები არა აქვს ამ განცდების წარმოსაშობად, როდესაც ფაქტიურად მასზე არაფერი არ ახდენს ზეგავლენას? ეს აიხსნება დამოკიდებულებით პირობითისადმი, ე. ი. მსახიობი სცენურ ტყუილს მიმართავს, როგორც ცხოვრების სინამდვილეს. ადამიანის მეხსიერებაში რჩება განცდათა ერთგვარი ნაკვალევი, რომლის აღდგენა შესაძლებელია.

ხშირად რომელიმე ჰანგის ან სურნელების ზეგავლენით ჩვენში ილვიძებს დიდი ხნის განცდილი გრძნობა. ამ შემთხვევაში ხდება ზეგავლენა ტვინის ცენტრზე, რომელმაც შეინარჩუნა ნაკვალევი ოდესღაც გალიზიანებულია ამა თუ იმ რეალური მიზეზით. ამ შემთხვევაში ეს გრძნობა არ არის პირველადი, ის განმეორებითი ხასიათისაა, ეს თვით გრძნობა კი არ არის, არამედ აჩრდილია ოდესღაც განცდილისა. ის წამოიჭრება ამ შემთხვევაში, როგორც შედეგი ემოციური მოგონებისა და ოდესღაც განცდილი გრძნობის გაცოცხლებისა.

ასეთივე წარმოშობისაა ყოველივე აქტი თანაგრძნობისა და თანაგანცდისა. ყოველი თანაგრძნობა გამომდინარეობს უეჭველად წინათ განცდილი გრძნობის აღდგენით და შესაძლებელია ეს განცდები გამოწვეული იყოს სულ სხვადასხვა მიზეზით.

მაგალითად, თუ ჩვენ არასოდეს არ განგვიცდია, ის რაც განიცადა ჩვენმა თანამოსაუბრემ, ჩვენ ვერ მივალწევთ მის სათანადო თანაგრძნობას. ჩვენ იმიტომ შეგვიძლია ავტირდეთ სხვისი ცრემლების დანახვაზე, იმ შემთხვევაშიაც კი თუ არ

ვიციტ რა მიზეზით არის გამოწვეული მისი ცრემლები, რომ ჩვენ თვითონ არაერთხელ დაგვიღვრია ცრემლი.

თანამგრძნობი ადამიანის ემოცია, უეჭველად, განსხვავდება იმ ადამიანის განცდისაგან, რომელიც უშუალოდ განიცდის ამა თუ იმ გრძნობას.

თავისებურება ამ გარემოებითი გრძნობებისა, გამოწვეული მოგონებით თუ თანაგრძნობით, იმით განსხვავდება, რომ ეს გრძნობები მთლიანად არ იპყრობს ადამიანის პიროვნებას. ადამიანი, რომელიც იგონებს წარსულს, სრულიად არ ივიწყებს აწმყოს და აგრეთვე, ადამიანი, რომელიც თანაუგრძნობს სხვას, არ ივიწყებს საკუთარ თვს. მაგალითად, ადამიანი იმყოფება დიდი ხნის გარდაცვალებული ახლობელი ადამიანის საფლავზე, ის გულწრფელად ტირის, მიუხედავად ამისა, ამავე დროს ის ითვისებს ყვავილის სურნელებასაც, ცის ლაქვარდი ჩიტების გალობას, არ ივიწყებს იმასაც, რომ დახედოს საათს, რათა არ დააგვიანდეს სამუშაოზე. ის განიცდის ნამდვილ მწუხარებას, მაგრამ ეს გრძნობა დაკავშირებულია წარსულთან და ნელდება გარემოს ზეგავლენის მიხედვით. ის არ ტირის ისე მძაფრად, როგორც მაშინ—თავისი ახლობელის სიკვდილის პირველ დღეებში.

რომანის კითხვის დროს, როდესაც ჩვენ ვერ ვიკავებთ ცრემლებს გმირისადმი თანაგრძნობის გამო, ჩვენ ვიციინით და ვტირით რომანის გმირთან ერთად, ეცხოვრობთ მისი ინტერესებით. მიუხედავად იმისა, რომ აშკარად ვიციტ, რომ ეს გმირი და მისი ცხოვრება ავტორის მიერ არის შეთხზული, მისი ფანტაზიის შედეგია. როგორც ირკვევა ყველა ამ შემთხვევაში ადამიანის შინაგან ცხოვრებას აქვს ორმაგი ხასიათი. ორი ფსიქოლოგიური პროცესი ერთმანეთშია გადახლართული და ჰქმნის ერთიან რთულ სულიერ მდგომარეობას. განა იგივე არ ხდება მსახიობის მოქმედების დროს სცენური ცხოვრების პირობებში? აი, რას წერს ამის შესახებ ცნობილი რუსი მსახიობი დავიდოვი: „შეიძლება სცენაზე ყველაფრის განცდა, შეიძლება მხოლოდ რამდენადმე უთანაგრძნო ამა თუ იმ მდგომარეობას, რის შესახებაც ასე კარგად აქვს ნათქვამი პოეტს „ჩემს გამონაგონს ცრემლებს დავაფრქვევ“. ამასთან დავიდოვი

განსაკუთრებით ხაზს უსვამს იმას, თუ რამდენად აუცილებელია მსახიობისათვის მუშაობა—ჩექნიკა, სრული დაუფლება, სცენური ყველა საშუალებისა. მაშასადამე, მიზეზები სცენურ განცდათა წარმოშობისა არ არის შედეგი რეალური ობიექტური სინამდვილის ზეგავლენისა, არამედ აღდგენა სინამდვილეში განცდილი გრძნობებისა. მსახიობი ემოციური მეხსიერების საფუძველზე აღადგენს ოდესღაც განცდილს და ტვინის საკუქნაოში შემონახულს განცდათა განძეულს.

ამრიგად ის აცოცხლებს და იყენებს წინათ განცდილ გრძნობებს, ის დაეძებს თავის ემოციურ საგანძურში იმ განძს, რომელიც ესაჭიროება ამა თუ იმ მომენტში პიესის შინაარსის მიხედვით. მიუხედავად ამისა, მსახიობის არსებაში აქტიური შემოქმედებითი აზროვნება არ ჰქრება. ამასთანავე ერთად მსახიობის შინაგან ცხოვრებაში მიმდინარეობს მეორე ფსიქო-ფიზიოლოგიური პროცესი, გამოწვეული იმ გარემოებით, რომ მსახიობი დგას მაყურებლის წინაშე, რომელზედაც უნდა იმოქმედოს თავისი ოსტატობის ხერხებით. ეს გარემოება ქმნის იმ მთლიანობას, რაც შეადგენს სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობის სპეციფიკას მსახიობის შემოქმედებაში. კოკლენის აზრით—მსახიობში ორი „მეა“, რომელნიც ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობენ. ჩვენის აზრით მსახიობში ორი „მეა“, რომელიც ერთიმეორისაგან გამომდინარეობენ და ერთმანეთში შედუღებული არიან.

სცენაზე ყოფნის დროს მსახიობი ერთდროულად გამოავლენს თავის თავს, როგორც შემოქმედი და როგორც სცენური სახე. ამასთანავე აუცილებელია აღინიშნოს, რომ წამყვანი ამ შემთხვევაში არის მსახიობის აქტიური შემოქმედებითი მეობა. ასე რომ საბოლოო ანგარიშში არავითარი ორი „მე“ არ არსებობს, არის მხოლოდ ერთადერთი „მე“ მსახიობის მთლიანი პიროვნებისა, რომლის გონებაში ერთდროულად ვითარდება ურთიერთზე მოქმედი პროცესი.

აი, რას ამბობს ამის შესახებ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ცნობილი მსახიობი ი. ს. მოსკვინი: „როდესაც გამოვდივარ სცენაზე, ძალიან მოწადინებული ვარ მოვეჩვენო ჩემ თავს ვულუბრყვილოდ, ვითომდაც არ ვიცი რა იქნება შემდეგში;

მე ვუსმენ, რომ ესა და ეს კაცი რაღაცას ამბობს, რომ მეორემ ხელი შეუშალა და მე მეჩვენება თითქოს პირველად ვისმენ. ეს ძალიან ახალისებს სულს, რასაკვირველია, რეპეტიცია ჰქმნის როლის განსაზღვრულ პარტიტურას. მიუხედავად ამისა, მე ყოველთვის დიდ ნაწილს ვაკუთვნებ ამ მიამიტ გრძნობას, ვითომ მე არაფერი არ ვიცი რა მომელის შემდეგში“.

ცოცხალი გრძნობა სრულიადაც არ უარყოფს სცენაზე ოსტატობას. საჭიროა შეთავსება ერთის მეორესთან... როდესაც მე „მეფე თევდორეში“ ვალწევ იმ დრამატულ მომენტს, როცა არინუშკას მხარზე ვქვითინებ; ყოველთვის ვსინჯავ რა მდგომარეობაშია ჩემი, ხელოვნურად დაწებებული ცხვირი. სინამდვილეში თევდორეს ალბათ თავისი ცხვირის დარდი არ აწუხებდა, როდესაც ბედი ასე ულმობლად უბედურებას უბედურებაზე უგზავნიდა¹. ლ. მ. ლეონიდოვი ამბობს: „ჩვენს თეატრში მიღებული იყო ასეთი გამოთქმა ქვეცნობიერება, ინტუიცია და სხვა ამის მსგავსი. მე ეს არ მიტაცებს. მე მგონია საჭიროა გამოინახოს როლზე ისეთი მუშაობის საშუალება, რომ შესაძლებელი გახდეს შეგნებითი გზით მიაღწიონ ზეშეგნებით მდგომარეობას, ისევე როგორც ფიზკულტურელი აღწევს შეგნებითი ვარჯიშობით იმ მდგომარეობას, რომელსაც ისინი—„ფორმას“—უწოდებენ. ე. ი. ისეთ მდგომარეობაში უნდა იმყოფებოდეს მსახიობი, რომ მისთვის ყველაფერი მიზანშეწონილი უნდა იყოს, აშკარა, ნათელი, არაფერი ზედმეტი. აზრი შეგნებულად უნდა დამუშავდეს, სიტყვა თავისუფლად ჟღერდეს, ე. ი. როგორც იტყვიან „мыслям было просто, а словам тесно“ და ყველაფერი ეს უნდა იყოს მაქსიმალურად სრულყოფილი“².

კ. ს. სტანისლავსკის „სისტემა“ გადაიქცა ერთადერთ ძირითად სახელმძღვანელოდ მსოფლიოს ყველა მსახიობისათვის. ამ სისტემამ ძირფესვიანად მოსპო, როგორც ერთი მიმართულება ე. წ. „განცლის“ სკოლა, აგრეთვე მეორე—„წარმოდგენის სკოლა“ რადგანაც, სისტემა, რომელიც ემყარება ემოციურ

¹ Творческие беседы мастеров театра, М., 1938 г., стр. 29.

² იქვე, გვ. 12.

მეხსიერებას და შემოქმედებით ფანტაზიას, ნათელყოფს იმას, რომ მსახიობის შემოქმედებაში ყოვლად დაუშვებელია გრძნობისა და გონების დაპირისპირება, რომ ისინი ერთი მეორეს ემსახურებიან.

რაც შეეხება ემოციურ მეხსიერებას ამის შესახებ სტანისლავსკი ამბობს, რომ საჭიროა მეხსიერების მარაგი, რომ მეხსიერება მუდამეამს იყოს შევსებული პირადი შთაბეჭდილებებით, გრძნობებით, განცდებით, ან-რეალური ცხოვრებიდან, ან წარმოდგენით, ან მოგონებებით წაკითხულით და ნახულით. აგრეთვე გამოყენებული უნდა იყოს მეცნიერული ცოდნა, მოგზაურობა, მუზეუმები და, რაც მთავარია, ადამიანები და მათთან ურთიერთობა. უამისოდ მსახიობის ხელოვნება იქნება მშრალი და შტამპად გადაიქცევა.

სცენური მოქმედება და გრძნობა

თეატრალური აფიშა გვაუწყებს პიესის ავტორის ვინაობას, სათაურს, მოქმედებათა რაოდენობას და სპექტაკლში მონაწილე აქტიორთა სიას.

როგორც კი აიხლება ფარდა, მაყურებელი ხედავს მოქმედებას. თვითონ სიტყვა „დრამა“ ბერძნულია და ნიშნავს „შესრულებულ მოქმედებას“. სიტყვა „აქტიორი“ — ნიშნავს მოქმედს, იმ პირს, რომელიც „მოქმედებს“. მაშასადამე, მსახიობმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იმოქმედოს. მაგრამ მსახიობის მოქმედება ძალიან რთულია, მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და ხშირად მსახიობს მოქმედებად მიაჩნია ის, რაც არ იგულისხმება „მოქმედებად“.

მოვიყვან კ. ს. სტანისლავსკის საუბარს სტუდენტებთან: „ვიდრე სცენაზე ხედავთ მოქმედებას თქვენ დაინტერესებულნი ხართ, როგორც კი მოქმედება ნელდება თქვენ მოწყენილობას გრძნობთ. წარმოიდგინეთ, რომ სცენაზე გამოვიდა ერთმანეთისათვის სრულიად უცნობი ორი ადამიანი, დასხდნენ სხვადასხვა კუთხეში და ჩუმად განაგრძობენ სხდომას. საინტერესო იქნება თუ მოსაწყენი? ანდა მეორე უკიდურესობა: დაიწყეს სხვადასხვა მოქმედება დაუკავშირებლად, მოქ-

მედება მოქმედებისათვის. იქნება ეს საინტერესო? არა. თქვენ-
მალე იგრძნობთ მოწყენილობას. თქვენ უქველად მოისურვებთ
მოქმედებას რაიმე მიზეზის გამო, რომ ყოველი მათი მოქმე-
დება გამართლებული იყოს“.

სად უნდა ეძიოს ადამიანი თავისი მოქმედების გამართლე-
ბა? რასაკვირველია, თავის მოგონებებში, ემოციებში, გრძნო-
ბებში, ნაგულებელ გარემოებაში. თქვენ მოქმედებას უფარ-
დებთ ცხოვრებაში განცდილ მოქმედებას, და ამით ამართ-
ლებთ მას. მაშინ მოქმედება ხდება ცხოველმყოფელი. თუ ასე
არ იმოქმედეთ, ყოველივე შესრულება ფორმალურად.

აქედან წარმოიშვება ე. წ. „გადათამაშება“ და არა განცდი-
თი შესრულება.

როცა თქვენ მიიღებთ განცდილ, გამართლებულ მოქმედე-
ბათა მთლიან ხაზს, მაშინ იგრძნობთ, რომ ყოველივე კარგად
მიმდინარეობს. ფიზიკური მოქმედების ხაზთან ერთად, მასთან
პარალელურად თქვენში ჩნდება მონაგონი ხაზი თქვენი
განცდის, გრძნობის ხაზი, რომელიც ამართლებს თქვენს
მოქმედებას.

ამნაირად, მოქმედება მიგიყვანთ გრძნობასთან.

ფიზიკურ მოქმედებას საშუალება აქვს გამოიწვიოს ზემო-
ქმედება იმ გრძნობაზე, რომელიც შეეფერება ამა თუ იმ
მოქმედებას. ჩვენ თვით მოქმედება კი არ გვაინტერესებს,
არამედ მოქმედების ლოგიკა.

თქვენ ცხოვრების უბრალო ფიზიკური მოქმედებით შეგიძ-
ლიათ მიაღწიოთ როლის გრძნობის ლოგიკას. ლოგიკა,
როგორც კიბის საფეხურები, მოგიყვანთ თქვენი თამაშის სა-
ბოლოო მიზანთან ანუ ზეამოცანასთან.

თქვენთვის საჭიროა მოქმედება ემოციურ მოქმედებათა გამო-
საწვევად. აი, ეს მთავარი საფუძველია. ჩვენ ხშირად ვხვდე-
ბით რეჟისორებს მათრახით ხელში, რომელნიც სხედან და
უყვირიან მსახიობებს „უნდა განიცადოთ! უკეთ უნდა იგრძ-
ნოთ!!.. „უფრო მძაფრად, უფრო ძლიერ“.

არ გირჩევთ ასეთ რეჟისორობას.

მსახიობი, როგორც კი გამოვა სცენაზე, თუ მაშინვე დაი-
წყებს ნაწყვეტის თამაშს მოზღვავებული გრძნობით, ჩავარდე-

ბა ერთგვარ შტამპში და სამუდამოდ დაამახინჯებს თავის ბუნებას. არ არის საჭირო გრძნობების გადაქარბებით ცვეთა. უპირველეს ყოვლისა, მსახიობი უნდა შეეკითხოს თავის თავს, რომელ უბრალო მოქმედებას გამოიწვევდა მასში ისეთი მძიმე ამბის გაგება, როგორიც არის დედის სიკვდილი, ანდა დიდი თანხის დაკარგვა, ანდა კიდევ საყვარელი არსებისგან წერლის მიღება. ამ სამივე შემთხვევაში ადამიანი რაღაცას ფიქრობს და ასე თუ ისე მოქმედებს.

ეს არის ჩვენთვის უმთავრესი, ეინაიდან ადამიანის საქმე და ფიქრი ექვემდებარება ადამიანის ნებისყოფას. რაზედაც არ უნდა ვფიქრობდეთ მე შემოძლია ანგარიში გაუწიო ჩემს თავს.

მსახიობმა მხატვრული სახის შესაქმნელად სცენაზე უქველად უნდა აღადგინოს განსასახიერებელი ადამიანის უოფაქცევა, ე. ი. მისი მთელი რიგი მოქმედებანი.

ავიღოთ ასეთი მაგალითი: სულ უბრალო, ჩვეულებრივი ამბავი, რასაც ყოველი ჩვენგანი ყოველდღიურად სჩადის თითქმის მექანიკურად. მოქალაქეს სურს კონცერტის მოსმენა. შედის საკონცერტო დარბაზში, ეძებს თავის ადგილს და ჯდება სკამზე; სრულიად უბრალო, მარტივი მოქმედებაა. ან კიდევ ასეთი რამ: მან ოთახის ფანჯარა გააღო ჰაერის გასაწმენდად, გადადგა ყვავილებიანი ვაზა, რომელიც ხელს უშლის სურათის გასინჯვას. ჩამოიღო თვით ეს სურათი და შემდეგ ისევ დაჰკიდა. ამ უბრალო მოქმედებას ყოველი ადამიანი ძალიან თავისუფლად და ძალდაუტანებლად ასრულებს. ასეთი უბრალო მოქმედებისაგან შედგება უოფაქცევა ცხოვრებაში. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ განიცდით რაღაც არაჩვეულებრივ აფექტს, იტანჯებით ექვიანობით: ანდა უიმედობით ხართ გამსკეპალული, რაც საბოლოოდ გამოსახული იქნება როგორც წყება მარტივი მოქმედებისა. მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს კ. ს. სტანისლავსკის წიგნიდან „მუშაობა თავის თავზე“.

„იცი თუ არა, რომ სულ მცირე ფიზიკურ მოქმედებას, მცირე ფიზიკურ სიმართლეს და მისი დაჯერების მომენტს დიდი მნიშვნელობა ეძლევა სცენაზე, არამც თუ მარტივ,

უბრალო ადგილებში, არამედ ტრაგედიისა და დრამის განცდათა უძლიერეს კულმინაციურ ადგილებშიაც კი. აი, მაგალითად, რას აკეთებს მომაკვდავის ახლობელი მეგობარი ან ცოლი? იცავს მეუღროებას ოთახში, იცავს ექიმის განაწესს, სიცხეს უსინჯავს, კომპრესებს უკეთებს მღოვავის ცომით. ყველა ამ წვრილმან მოქმედებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ავადმყოფის ცხოვრებაში და ამიტომ სისრულეში მოპყავთ ვით სასწაულმოქმედება, მთელი სულია მათში ჩაქსოვილი. არც საკვირველია: სიკვდილთან ბრძოლის დროს დაუდევრობა დანაშაულია: შეიძლება წუთისოფელს გამოასალმოს ავადმყოფი.

აი, კიდევ მესამე მაგალითი: რას აკეთებს ლედი მაკბეტი ტრაგედიის კულმინაციურ მომენტში? ასრულებს სულ უბრალო ფიზიკურ მოქმედებას: სისხლის ლაქას იშორებს ხელიდან...

ჩვენ მსახიობებმა ფართოდ უნდა ვისარგებლოთ მით, რომ მთავარ საგულისხმო ვითარების სფეროში მოქცეული ეს ფიზიკური მოქმედებანი დიდ მნიშვნელობას მოიპოვებენ ხოლმე. ამ პირობებში შეიქმნება სულისა და სხეულის ურთიერთ მოქმედება, მოქმედება და გრძნობა, რის გამო გარეგანი ეხმარება შინაგანს, ხოლო შინაგანი გარეგანს იწვევს. სისხლის ლაქის მოცილება ეხმარება ლედი მაკბეტს პატივმოყვარული ზრახვების შესრულებას, ხოლო პატივმოყვარული ზრახვები აიძულებენ მას მოიცილოს სისხლის ლაქა. ტყუილად ხომ არ არის რომ ლედი მაკბეტის მონოლოგში ერთი მეორეს სცელის ზრუნვა სისხლის ლაქის შესახებ და ბანკოს მკვლელობის ცალკეული მომენტების მოგონება. ლაქის მოცილების სულ მცირე, რეალური, ფიზიკური მოქმედება დიდ მნიშვნელობას მოიპოვებს ლედი მაკბეტის შემდგომ ცხოვრებაში, ხოლო შინაგანი ძლიერი მისწრაფება (პატივმოყვარული) ზრახვები დახმარებას საჭიროებს მცირე ფიზიკური მოქმედებისას¹.

ავილოთ ადამიანის ცხოვრება სინამდვილეში. ჩვენ დაეინახავთ, რომ ცხოველმოქმედება შეიცავს მრავალ წვრილმან,

¹ კ. ს. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, თბილისი, 1949 წ., გვ. 276-277.

სადა მოქმედებას, სულ მარტივსა და ელემენტარულს, რაც ძლიერ ადვილად სრულდება ჩვენს მიერ. უბრალო მოქმედება იმით ხასიათდება, რომ იგი არის ადვილად შესასრულებელი და არავითარ ექვს, არავითარ გუმანს არ იწვევს. ადამიანი უბრალოდ მოქმედებს—რეფლექტურად. ასე ხდება ცხოვრებაში, სინამდვილეში.

მაგრამ, როდესაც ადამიანს აიძულებთ იგივე მოქმედება განიმეოროს სცენაზე, უცბად წამოიჭრება უამრავი მთელი რიგი დაბრკოლება. რატომ ხდება ასე? იმიტომ, რომ ადამიანი ხალხის წინაშე კარგავს თავის დაქერის უნარს. მაშასადამე, აუცილებელია, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობის ოსტატობას საფუძვლად დაედოს ცოდნა ადამიანის ყოფაქცევის ათვისებისა და იმის წარმოდგენა, განსახიერება. ადამიანის მოქმედებას საფუძვლად უდევს ყოფაქცევა, მისი ყოფაქცევა კი სხვადასხვა საქციელთა განუწყვეტელი ჯამია.

ადამიანის ცხოვრებაში არ არის ისეთი მომენტი, რომ მას რაიმე არ უნდოდეს; მას მუდამ რაღაც წადილი ამოძრავებს. მაგალითად, ადამიანს მოსწყურდა, მისი წადილია დაიკმაყოფილოს წყურვილის გრძნობა; ის იღებს ჭიქა წყალს და სვამს.

მაშასადამე, ადამიანის საქციელში სამი მთავარი მომენტი: წადილი, ფიზიკური ამოცანა და მოქმედება.

იმ წუთში, როდესაც ადამიანს ჰგონია, რომ არაფერს არ აკეთებს, რომ მას წადილი აქვს არაფერი არ გააკეთოს, ეს არის მისი სურვილი და ამის მიხედვით მოქმედებს იგი. ამ შემთხვევაში მისი უმოქმედობაც მოქმედებაა. ჩემს პირველ წერილში ვწერდი, რომ ადამიანის ყოფაქცევის ყოველი აქტი შემდეგნაირად სრულდება:

1. ადამიანის ორგანიზმზე მოქმედებს გარემო — ობიექტური სინამდვილე.

2. ამ ზეგავლენის შედეგად ადამიანის შემეცნებაში წარმოიშობა ესა თუ ის აზრი და გრძნობა.

3. ამ აზრებისა და გრძნობების წარმოშობის შედეგად იბადება ადამიანის მოქმედება.

მოიგონეთ მაგალითად, ის შემთხვევა, როდესაც ადამიანმა დაინახა ბავშვი, რომელიც იღუპებოდა. ჩვენ ვთქვი, ადამი-

ანმა, რომ ბავშვი დაინახა და მის გადასარჩენად გადახტა. ეს იყო გარეგანი მოქმედება. ხოლო გადაწყვეტილება, რომელიც დაებადა ბავშვის გადასარჩენად იყო უკვე შინაგანი მოქმედება. ამნაირად, არსებობს ორი სახე მოქმედებისა: შინაგანი და გარეგანი. გარეგანი მოქმედება მკიდროდ, განუწყვეტლად არის დაკავშირებული შინაგან მოქმედებასთან, ის არის შედეგი შინაგანი მოქმედებისა.

თუ შესაფერისი შინაგანი მოქმედება არ არის, შეუძლებელია გარეგანიც. მაშასადამე, მოქმედება არის მოღვაწეობა, მიმართული განსაზღვრული მიზნისაკენ. მოქმედებას საფუძვლად უდევს წადილი, სურვილი. ამ წადილის განსახორციელებლად ადამიანი ისახავს ამოცანას.

სცენური ამოცანა არის სახის მოქმედებათა მთელი წყება, მიმართული განსაზღვრული მიზნისაკენ. როგორც ვიცით, სცენური ამოცანა შეიცავს სამ ელემენტს:

1. მოქმედება— „რას ვაკეთებ“.

2. წადილი — „რა მსურს“.

3. შეგუება— „როგორ ვაკეთებ“.

მოქმედება და წადილი— აუცილებელი პირობაა ამოცანისა; შეგუება არის სცენური ამოცანის გადაწყვეტა. ეს არის დაკვეთილი მოქმედების შესრულების ფორმა, მისი გარეგანი გამოსახვა. ამოცანის პირობა („რას ვაკეთებ“ ან „რისთვის“) აქტიორმა შეგნებულად უნდა დაისახოს მანამ, ვიდრე მოქმედებას დაიწყებს. მსახიობმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იცოდეს ის მიზანი, რომლისკენაც მიისწრაფვის მომქმედი პირი, უნდა იცოდეს თუ რა სურს, რა სწადია განსასახიერებელ სახეს.

ამოცანის შესრულება (შეგუება), წარმოშობა, თავისთავად ხდება მოქმედების პროცესში. ამიტომ იმ საკითხის წინასწარი გადაწყვეტა თუ როგორ შეასრულებს მსახიობი ამა თუ იმ ამოცანას, რა ფორმაში ჩამოყალიბდება ეს თამაში, შეუძლებელია.

ამოცანას განაპირობებს ნაგარაუდები გარემოება. შეგუებას მსახიობი იძენს შემოქმედებით პროცესში. მაშასადამე, შეგუება მოითხოვს ყველა იმ შემოქმედებითი მდგომარეობის

ელემენტებს, რომელთა შესახებ წინა წერილებში ვწერდით. რაც უფრო ზუსტად და ნათლად არის გამოკვეთული ამოცანის პირობები (ე. ი. „რას ვაკეთებ“ და „რატომ“, „რისთვის“), მით უფრო გამოკვეთილი და გამართლებულია ნაგარაუდები გარემოება. გაცილებით უფრო ადვილი, სწორი და სრულფასიანი არის შეგუება. ყოველ მოქმედებას თან სდევს უკუმოქმედება. ასევე ხდება სცენაზე. სცენური უკუმოქმედებანი ესენი არიან ის დაბრკოლებები, რომელნიც ელობებიან მსახიობს და ხელს უშლიან დასახული მიზნის შესრულებაში. ნამდვილი სცენური მოქმედება მხოლოდ იქ არის შესაძლებელი, სადაც ხდება ბრძოლა უკუმოქმედებასთან. სცენური ამოცანა მხოლოდ მაშინ წყდება წესიერად, როდესაც გათვალისწინებულია ბრძოლა დაბრკოლებებთან.

*
* *

მსახიობი უნდა მოქმედებდეს შეგნებულად. ასეთი მოქმედების შედეგად, რომელიც მიმართულია ამა თუ იმ მიზნის განსახორციელებლად, მსახიობში გაჩნდება ის გრძნობა, რაც მას ესაჭიროება. სცენური გრძნობა და მისი გამოვსახველი ფორმა უნდა წარმოიშვას თავისთავად, ამოცანისა და უკუქმედობის შეჯახების შედეგად. სცენაზე შეუძლებელია „საერთოდ“ გადმოცემა, როგორც „ასეთისა“, ეთქვათ „სიხარულის“. რამდენი ადამიანია იმდენივე კონკრეტული შემთხვევა, იმდენივე კონკრეტული „სიხარული“ და „შიში“ არსებობს. გრძნობის ნამდვილი, ცოცხალი სცენური გამოვლინება უნდა წარმოიშვას შინაგანი ბუნებით, ის სავსებით შეგუებული, შეფარდებული უნდა იყოს მოცემულ გარემოსთან. მოქმედება არის შედეგი ნებისყოფისა, გრძნობა კი არის ნებისყოფისაგან სრულიად დამოუკიდებელი მოვლენა. სცენური გრძნობა არის. დაკმაყოფილებული ან დაუკმაყოფილებელი ნება სახისა. სტანისლავსკი წერს: „შეუძლებელია გრძნობის ძალდატანება, ვინაიდან ამას მოსდევს ყველაზე უმსგავსი „გათამაშება“. ამიტომ გირჩევთ მოქმედების შერჩევის დროს თავი დაანებოთ გრძნობას, ის თავისთავად წარმოიშობა

სინამდვილისაგან, რამაც წარმოშვა ექვი, სიყვარული, სიძულვილი⁴.

სცენური გრძნობა წარმოიშობა მოქმედებისაგან, მართლაც, ხომ არ შეიძლება, რომ ჯერ ტკივილი იგრძნო და შემდეგ გიჩხვლიტონ?

საერთოდ გრძნობის თამაში შეუძლებელია. ხშირად რეჟისორები ეუბნებიან მსახიობებს: გამოხატეთ შიში, გამოხატეთ სიმართლე, სიძულვილი, მწუხარება და სხვ. რასაკვირველია, ასეთი რეჟისორები სცდებიან. ავიღოთ სიხარული. სიხარულს მრავალი გამოსახვა აქვს. ერთია თუ შემხედება ჩემი ძველი მეგობარი, მეორეა—თუ გამეხარდება პრემიის მიღება, მესამეა თუ ნახარებს ჩემი დადგმის გამარჯვება. მე ვფიქრობ, ეს სულ სხვადასხვა სიხარულია.

მე მწყინს ფულის დაკარგვა, ანდა საყვარელი ადამიანის დაკარგვა, ამ ორ განცდათა შორის, ორ საწყენ განცდათა შორის, დიდი სხვაობაა.

თუ მსახიობი ყველაფერს ამას კონკრეტულად არ წარმოიდგენს, თუ საკუთარ თავს ამ პირობებში არ ჩააყენებს, თუ ამ ამბავს არ შეატასებს, ამ ფაქტისადმი არ გამონახავს საკუთარ დამოკიდებულებას, არ მიმართავს თავის ემოციურ ნებისიერებას ანდა მის მიერ განცდილ ანალოგიურ გრძნობას, მაშინ ის მოგეცემს გეჟანიკურ, ხელოვნურ ცულ ასლს ამა თუ იმ გრძნობისას.

გარდა ამისა ადამიანთა შორის დიდი განსხვავებაა, ერთი ადამიანი მეორეს არა ჰგავს, ამა თუ იმ ამბავს ყოველი ადამიანი თავისებურად განიცდის. არიან ისეთები, რომელთაც ტირილი არ ზეუძლიათ. ნუ თუ ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი არ განიცდიან მწუხარებას? პირიქით—ცრემლი ყოველთვის არ არის მწუხარების გამოწვეული საშუალება. აგრეთვე არც სიცილი არის სიხარულის გამოსახვის აუცილებელი საშუალება. ხომ ზღვბა პირიქით, რომ ძლიერ სასიხარულო ამბავმა ადამიანი აატიროს, ან კიდევ დიდმა მწუხარებამ გამოიწვიოს სიცილი. ნუ თუ ყველა დედა ერთნაირად განიცდის შვილის დაკარგვას. ანდა შეგიძლიათ ერთი წუთით მაინც

დაუშვათ, რომ შვილის კუბოსთან მდგარი დედა ფიქრობდეს თუ როგორ გამოხატოს ნწუხარება უფრო კარგად.

შესაძლებელია, რომ მსახიობმა, რომელიც ანსახიერებს დედის მწუხარებას შვილის სიკვდილის გამო, გადჰოილოს გამომეტყველება რომელიმე ადამიანისაგან და ამ ნილაბით წარსდგეს მაყურებლის წინაშე. ეს საშინელი პლაგიატია, ხელოვნური და გაუმართლებელი, ვინაიდან შინაგანი განწყობილება მსახიობისა ამ ნასესხებ ნილაბს არ შეესაბამება.

რას ნიშნავს „გათამაშება“ (наигрывание). ადამიანი ეჩვენება ხალხს გახარებული ან გაჯავრებული და კონკრეტულად არ ასრულებს იმ მოქმედებას, რაც თანდაყოლილი აქვს ალტაცებას, სიხარულს, აღშფოთებას და შიშს. აგრეთვე შეიძლება სახის „გადათამაშება“, ე. ი. გარეგნულად წარმოდგენა რომელიმე სახის მიხერა-მოხერისა, სიარულისა, მანერებისა, ულოგიკოდ და არა თანდათანობით, მოქმედებით, რაც სახეს გარეგან ფორმას აძლევს.

რა არის შტამპი? შტამპი არის აუცილებელი შედეგი იმისა, რომ მსახიობი მიისწრაფვის გაითამაშოს გრძნობა, ე. ი. მსახიობის მისწრაფება გრძნობის გათამაშებისაკენ ჰქმნის შტამპს.

მსახიობი კი არ უნდა თამაშობდეს გრძნობას, არამედ უნდა გრძნობდეს, უნდა განიცდიდეს.

გრძნობა უნდა წარმოიშვას, დაიბადოს, ჩვენ კი ხელი უნდა შევუწყოთ მის წარმოშობას.

ვინაიდან სახის სურვილი იმავე დროს მსახიობის სურვილად გადაიქცევა, მსახიობი დაიწყებს მოქმედებას. ცხადია, მოქმედების დროს მას მრავალი დაბრკოლება გადაელობება წინ. და სწორედ აქ, თუ მსახიობის ყოველივე ქცევა მართებულია ლოგიკურად და გამართლებულია, თუ იგი აშენებულია ფიზიკური მოქმედების ხაზზე, ბუნებრივად ანდა უნებურად მსახიობში დაიბადება გრძნობა.

ოტელო ვიღაც განყენებულ დეზდემონაზე კი არ უნდა ოცნებობდეს და ფიქრობდეს, არამედ მან თავის პარტნიორში კონკრეტულად უნდა მონახოს, ის თვისებები, რომელიც დეზდემონას ახასიათებს. მან უნდა მონახოს დამოკიდებულება

მსახიობ ქალთან, რომელიც ანსახიერებს ღებღემონას ფანტაზიით, ემოციურ მეხსიერებათა დახმარებით.

რით განსხვავდება სცენური მოქმედება ცხოვრების მოქმედებისაგან?

უპირველეს ყოვლისა მით, რომ ცხოვრებაში ჩვენ სინამდვილეში ვარსებობთ, სცენაზე კი ყველაფერი პირობითია.

სცენაზე პირობითს ჩვენ ვეპყრობით, როგორც არა პირობითს, სცენურ არა სიმართლეს, როგორც სინამდვილეს, როგორც ცხოვრების სიმართლეს.

ყოველი ახლად წარმოშობილი გარემოება ადამიანში გამოიწვევს შესაფერის რეაქციას და შეცვლის მოქმედების გეზს.

მაგალითად, ადამიანმა, რომ წინასწარ იცოდეს თავისი სიკვდილის მიზეზი და ჯერო, ის ამ მიზეზს შეებრძოლება, ანდა სულ სხვანაირად გაატარებს თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეს, სხვანაირად მოქმედებს.

სცენაზე კი მოქმედება თავიდანვე გათვალისწინებულია. მსახიობმა წინასწარ უნდა იცის, რომ მესამე მოქმედებაში ამ და ამ რეპლიკის შემდეგ მას მოჰკლავენ. ამ შემთხვევაშიაც კი მსახიობმა ისევ ცხოვრების გამოცდილებას უნდა მიმართოს, მოიქცეს ისე, რომ ეს სიკვდილის მომენტი მოულოდნელი იყოს. მსახიობმა რომ პირველი მოქმედებიდანვე დაიწყოს ფიქრი იმაზე, რომ მესამე მოქმედებაში მოკვდება, ეს სცენა არ იქნება ბუნებრივი და დამაჯერებელი.

ავიღოთ ასეთი მაგალითი: ბედნიერი მამა ბრუნდება შინ საჩუქრებით, დღეს მისი შვილის დაბადების დღეა. კიბეზე ასვლისას მას მეზობლები ატყობინებენ, რომ ბავშვი მესამე სართულიდან გადავარდა და დაიშტერა. ვიდრე მეზობლები შეხვდებოდნენ, მამა აშკარაა იმაზე ფიქრობდა, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა ბავშვზე ნაყიდი სათამაშოები და არა ბავშვის დასახიჩრებაზე ან სიკვდილზე. კიდევ მაგალითი: მსახიობი პიესის მსვლელობის მიხედვით სცენიდან უნდა გავიდეს, მაგრამ დრამატურგიული სიტუაციის მიხედვით, იგი პარტნიორმა უნდა გზიდან დააბრუნოს. რაზე უნდა იფიქროს

მსახიობმა? რასაკვირველია, იმაზე, რომ თავის დროზე გავიდეს და არა იმაზე, რომ უნდა დაუძახონ და მობრუნდეს.

მსახიობის მოქმედება სცენაზე უნდა იყოს ცოცხალი, მოულოდნელი, ერთი სიტყვით ისეთი, როგორიც არის ცოცხალი ადამიანის მოქმედება სინამდვილეში და არა მექანიკური. ყოველი ცხოველმყოფელი მოქმედების მთავარი თვისებაა დასაბუთება. მაშასადამე, სცენურ მოქმედებასაც საფუძვლად უნდა ედოს დასაბუთება. სტანისლავსკი ამბობს: „სცენაზე არ არის საჭირო უმიზეზო სირბილი. შეუძლებელია სირბილი სირბილისათვის, ანდა განცდა განცდისათვის, მოქმედება მოქმედებისათვის. სცენაზე სავალდებულოა მიზანშეწონილი, დასაბუთებული და ნაყოფიერი მოქმედება“.¹

¹ წერილში „სცენური განცდის და მოქმედების თავისებურება“ მე ნაწილობრივ გამოუყენე — ჩემი ერთერთი მასწავლებლის, ცნობილი საბჭოთა რეჟისორისა და პედაგოგის ბ. ე. ზახავას ლექციების ჩანაწერები, რომელსაც ის მიკითხავდა მოსკოვში 1930 წ. ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში სარეჟისორო ფაკულტეტზე.

ამ ლექციების ნაწილი მან გამოაქვეყნა — 1933 წელს ჟურნალ „თეატრი და დრამატურგიას“ ფურცლებზე“ (№ 9) სათაურით „სცენიური თამაშის ბუნება“.

წერილი მეოთხე ემოციური მახსიერება და ზანტაზია

მინდა შევაჩერო თქვენი ყურადღება მსახიობის ორ თვისებაზე, მის მონაცემებთან შორის სახელდობრ ემოციურ მეხსიერებასა და შემოქმედებით ფანტაზიაზე, რაც, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს მის ნიჭიერებას. ამ მონაცემების გარეშე ყოვლად შეუძლებელია ახალგაზრდობამ იოცნებოს მსახიობობაზე. ისევე, როგორც ეშხი, ტემპერამენტი, გადამღებლობა, იუმორი, ფიზიკური მონაცემები, აგრეთვე ეს ორი თვისება, შინაგანი ბუნებისაა, თანდაყოლილი უნდა ჰქონდეს მომავალ მსახიობს. თეატრალურ სასწავლებლებში მსახიობის ოსტატობის კლასის პროგრამებში, გამიზნული უნდა იყოს უმთავრესად ამ ცენტრალური და წამყვანი სცენური მონაცემების გაწვრთნა და განვითარება.

არასოდეს არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ ერთია როდესაც აღამიანი მოქმედებს რეალური ცხოვრების პირობებში და სულ სხვაა როდესაც მოქმედებს სცენური ცხოვრების პირობებში. პირველ შემთხვევაში მის გარშემო სინამდვილეა—ნამდვილი სამყარო, მეორე შემთხვევაში მის გარშემო სცენური სამყაროა დრამატურგის, მხატვრის, რეჟისორის და კომპოზიტორის მიერ შეთხზული, მოგონილი. მსახიობი მოქმედებს სცენურ დროში და სივრცეში. ამ სამყაროს თავისი წესები და კანონები აქვს. თუ ამ კანონებს და წესებს არ დავემორჩილეთ, მაშინ სცენურ სამყაროში ვერ ვიარსებებთ. ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში პირველ კურსზე „მსახიობის ოსტატობის“ პირველ გაკვეთილებზე სრულიად მარტივ და უბრალო ეტიუდებში, მართალია, კლასის პირობებში, სტუდენტი უკვე მისთვის უჩვეულო გარემოებაში ვარდება, მას ეუბნებიან: „წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ მდინარის პირას ზიხართ და თევზებს იჭერთ“.

„რომ ნემსი დაგეკარგათ და ეძებთ“, „რომ ბალში სეირნობის დროს ფულთ სავესე საფულე იპოვეთ“, „შეცდომით, სხვის ოთახში შეხვედით“ და სხვ. მიიღებს რა სტუდენტი ასეთ დავალებას, მის ფსიქიკაში განსაკუთრებული პროცესი წარმოიშობა, ვინაიდან, მის გარშემო არც ბალია, არც მდინარე, არც სხვისი ოთახი. მაშინ პედაგოგი უხსნის ეტიუდებში მოცემულ პირობებს და გარემოებებს, ეუბნება სტუდენტს: როგორ მოიქცეოდით თქვენ, რომ მოცემულ პირობებში და გარემოებებში მოქმედებდით. აი, სწორედ ამ წუთიდან იწყებს მოქმედებას სტუდენტის ემოციური მეხსიერება, როგორც კინოფირზე კადრების სახით გაირბენენ მის მეხსიერებაში ოდესღაც განცდილი, გაგონილი, ნახული ამბები და ყველა ამას ის გამოიყენებს მოცემული ამოცანის შესრულების დროს.

ეს ყველას არ შეუძლია. ამიტომაც შეუძლებელია ყველა მსახიობი იყოს, ისევე როგორც არ შეიძლება ყველა იყოს მხატვარი, პოეტი, მოქანდაკე და სხვ. სტანისლავსკის მოჰყავს ერთი ბრწყინვალე შედარება ემოციურ მეხსიერების დასახასიათებლად: „იციოთ რას ნიშნავს ემოციური მეხსიერება? წარმოიდგინეთ აუარებელი სახლი, ურიცხვი ოთახი; ამ სახლებში მრავლის უმრავლესი კარადა ოთახებში, უთვალავი კოლოფი და ყუთი და მათ შორის ყველაზე პატარა კოლოფი — მიძევებით სავსე. სრულიად ადვილად მოსძებნით სახლს, ოთახს, კარადას, თაროს, ხოლო კოლოფის მოძებნა უფრო საძნელოა; მაგრამ ვის აქვს ის გამჭრიახი თვალი, რომელიც შეამჩნევს პატარა მარგალიტს, რომელიც უცებ ამოგორდა; წამიერად გაიღვია და სამუდამოდ მიეფარა თვალს? მხოლოდ შემთხვევით თუ შეიძლება ხელმეორედ წააწყდე მას. ასევე ხდება ჩვენი მეხსიერების არქივში. იქაც მოიძებნება თავისებური კარადები, ყუთები, კოლოფები, ზოგიერთი მათგანი ხელმისაწვდომია, სხვები კი არა“¹. მაშასადამე, როგორც ვხედავთ ემოციური მეხსიერება ოდესღაც განცდილის განმეორების უნარია. ამ თანდაყოლილ თვისებას მომავალი მსახიობი ანვითარებს

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, თბილისი, 1919 წ., გვ. 345.

ეტრულებში, ნაწყვეტებში, როლებზე მუშაობის პროცესში და, რაც მთავარია, ცხოვრებაზე დაკვირვების საშუალებით“.

რაც უფრო მრავალფეროვანია მსახიობის ცხოვრება, მით უფრო მრავალფეროვანია მისი ემოციური მეხსიერებაც, შესაძლებელია მსახიობმა ცხოვრებაში ყველაფერი ვერ განიცადოს, მაგრამ ყოვლად შეუძლებელია, რომ როლის ანალოგიური, მსგავსი რამ მის ცხოვრებაში არ ყოფილიყოს. მაშასადამე, მსახიობის სცენურ განცდას საფუძვლად მისი პირადი განცდის სიმართლე უნდა დაედოს.

„განმეორებითი მოგონებები, — ამზობს სტანისლავსკი, — კიდევ იმიტომ უნდა გვიყვარდეს, რომ მსახიობი ჩააქსოვს როლს არა იმას, რაც პირველად მოხვდება, არამედ საგანგებოდ ამოჩეულს, უფრო ძვირფასს, მახლობელსა და წარმტაც მოგონებას, ცხოველმყოფელ და თვით მის მიერ განცდილ შეგრძნებებს. ემოციური მეხსიერების გადარჩეული მასალით ამოქარგული განსახიერებული პირის ცხოვრება ხშირად უფრო ძვირფასია შემოქმედისათვის, ვიდრე მისი ჩვეულებრივი ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრება. აი, საუკეთესო ნიადაგი შთაგონებისათვის. მისი საკუთარი რჩეული საუკეთესო მზრუნველობით გადააქვს მსახიობს სცენაზე. ამასთან პიესის მოთხოვნების შესაბამისად იცვლება ფორმა და გარემო, ხოლო მსახიობის ადამიანური განცდები, როლის შეგრძნობებთან შეფარდებით, ცხოველმყოფელი უნდა დარჩეს“¹.

აი, რა დიდ მნიშვნელობას აკუთვნებს სტანისლავსკი მსახიობის ამ თვისებას, რომელიც საფუძვლად უნდა დაედოს სცენურ სახეს, რომელიც ამ საფუძველზე უნდა აღმოცენდეს. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება. მსახიობს მეორე თვისებაც უნდა გააჩნდეს, თვისება, რომელიც მან ემოციური მეხსიერების საფუძველზე უნდა განავითაროს, გააღრმავოს და, რაც მთავარია, შემდეგ შესძლოს გადაიყვანოს ოდესღაც განცდილი გრძნობა სცენურ სამყაროში. როლის, სახის, ცხოვრების პირობებს და გარემოებებს დაუქვემდებაროს, მოახდინოს ერთგვარი შერწყმა, შე-

¹ იქვე, გვ. 348-349.

სისხლბორცება, მსახიობის მეობის და როლის მეობისა. ჩვენ ვიცით, რომ სინამდვილეში ადამიანის ყოველი მოქმედება აუცილებლად გამოწვეულია რაიმე მიზეზით ან ექვემდებარება რაიმე მიზანს.

მსახიობის მოქმედება, ისევე, როგორც ცხოვრებაში, გამართლებული უნდა იყოს, სულ ერთია ეს მოძრაობაა თუ თვალების გამომეტყველება, განსასახიერებელის სახის ჩაცმულობა თუ მსოფლმხიდელობა. თუ სინამდვილეში ადამიანის მოქმედების საბაბი და მიზანი ხშირად შეუგნებელია, სცენაზე პირიქით, ყოველივე შეგნებულად და მიზანშეწონილად უნდა ხდებოდეს. თეატრალური ხელოვნება არის ასახვითი შემოქმედება; ასახვა კი რამისა შეიძლება მხოლოდ იმის შემდეგ, როდესაც ასახვის ობიექტი გულმოდგინედ შესწავლილია და შეგნებული.

შემოქმედების დასაბუთება და დამაჯერებლობა, ეს ორი მთავარი პირობაა, რაც გვაძლევს საშუალებას დავაჯეროთ მაყურებელი ცხოვრებაში, სინამდვილეში, ჩვენ მხოლოდ მაშინ გვწამს ადამიანის სიტყვები, თუ მოქმედება, როდესაც მათ დამაჯერებლობა აქვთ. დამაჯერებლობა კი წარმოიშობა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ადამიანი ლაპარაკობს და რწმენით გამსჭვალული მოქმედებს.

მსახიობიც მხოლოდ მაშინ ახდენს მაყურებელზე დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას, როდესაც მისი ყოველი მოქმედება, ყოფაქცევა, ნათელია, მიზანშეწონილია, ე. ი. სცენურად გამართლებულია. სცენური გამართლება შემოქმედებითი ხასიათს ატარებს, ვინაიდან სცენური ცხოვრება განირჩევა ნამდვილ ცხოვრებისაგან იმით, რომ სცენა არის ხელოვნების საშუალებით, სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვა.

მაშასადამე, ყოველივე სცენური გამართლება მოითხოვს მსახიობისაგან სათანადო შემოქმედებით ძალვას (усилие). ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანს აქვს საშუალება შემოქმედებითი წარმოდგენისა, შეუძლებელია წარმოიდგინოთ ის რაც არ არის ბუნებაში, რაც არ არსებობს. ლენინი გვასწავლის, რომ „ჩვენი შეგრძნებანი, ჩვენი ცნობიერება მხოლოდ სახეა გარეგანი სამყაროსი, და თავისთავად გასაგებია, რომ

ასახულობა, არ შეიძლება არსებობდეს ასახულის გარეშე¹. ამასთანავე მხატვრულ შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს შემოქმედლის ფანტაზიას, ოცნებას. ეს სრულიად არ ეწინააღმდეგება ასახვის თეორიას. ლენინი წერდა „... (აღმა-
ანის) კკუის მიდგომა ცალკეულ ნივთისადმი, მისი ტვიფარის
(ცნების) გადაღება არ არის უბრალო, უშუალო, სარკისებრ-
მკვდრული აქტი, არამედ რთული, გაორებული, მიხვეულ-მო-
ხვეული აქტია, რომელიც შეიცავს ცხოვრებისაგან ფანტა-
ზიის გაფრენის შესაძლებლობას; ეს კიდევ ცოტაა: აბსტრა-
ქტული ცნების, იდეის ფანტაზიად (საბოლოო ანგარი-
შით-ლმერთად) გადაქცევის შესაძლებლობას (და ამასთან
შეუმჩნეველი ადამიანის მიერ შეუცნობელი გადაქცევისა).
ვინაიდან ყველაზე მარტივ განზოგადებაშიც, ყოველად ელე-
მენტარულ ზოგად იდეაში („მაგიდა“ საზოგადოდ) არის
ფანტაზიის ერთგარი ნაგლეჯი (პირიქით: უაზრობაა უარ-
ჰყო ფანტაზიის როლი უაღრესად ზუსტ მეცნიერებაშიც კი:
შეად. პისარევი სასარგებლო ოცნებაზე, როგორც მუშაობის
ბიძგზე და ფუჰ მერცნებობაზე)². ლენინი დიდად აფასებდა
ფანტაზიის ნიჰს. ლენინი წერდა: „...ლარინი... დიდი ფანტაზიის
პატრონია, ეს უაღრესად ძვირფასი ნიჰია. ტყვილად ფიქრო-
ბენ, იგი მხოლოდ პოეტისათვის არის საჰირო. ეს სულელუ-
რი ცრურწმენაა! მათემატიკაშიც კი საჰიროა იგი, დიფერე-
ნციალურ და ინტეგრალურ გამოანგარიშებათა აღმოჩენაც კი
შეუძლებელი იჰნებოდა უფანტაზიოდ. ფანტაზია უდიდესი
ლირებულეების თვისებაა“³.

მაგრამ ამასთანავე ლენინი ყოველგვარ ფანტაზიას კი არ
თვლიდა პროგრესულად. ლენინი მიესალმებოდა ისეთ ოც-
ნებას, რომელიც წარსულისა და აწმყოს სწორი ანალიზის
საფუძველზე იყო აღმოცენებული და წარმოადგენდა მომავა-
ლის გათვალისწინებას, აიარალებდა ადამიანს უკეთესი მომავ-

¹ ნ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. XIII, გვ. 56; „ლენინი ლიტერატურის
შესახებ“, შეადგინა ვანო შადურა, თბილისი, 1945 წ., გვ. 1.

² ნ. ი. ლენინი, ფილოსოფიური რეულები, 1915 ან 1916 წ., პარტ-
გამომცემლობა, 1936 წ., გვ. 336.

³ В. И. Ленин, Соч., XXVII, стр. 266; „ლენინი ლიტერატურის
შესახებ“, თბილისი, 1945 წ., გვ. 5.

ლისათვის ბრძოლაში. ასეთ სასარგებლო ფანტაზიას ლენინი უპირისპირებდა, რეაქციულ, პესიმიისტურ ოცნებას, რომელიც მომავლადი კლასების სულისკვეთების გამომხატველია და ისწრაფვის ცხოვრების ჩაჩხის უკუღმა შეტრიალებას.

ლენინის ამ შეხედულებებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ შემოქმედებაში ფანტაზიის მონაწილეობის გათვალისწინებისათვის.

შემოქმედებითი ფანტაზიის სიმდიდრეს და ადვილ აღგზნებას, თუ იგი ამასთანავე ერთდროულად მიზანშეწონილია (არა განყენებული უსაგნო „საერთო“ ფანტაზიისაკენ, არამედ ფანტაზია მომართული კონკრეტული მხატვრული სახეობის შესაქმნელად, ასეთი (შემოქმედებით) ფანტაზიას განსაკუთრებული ადგილი უკავია მსახიობის სცენურ მუშაობაში.

კ.ს. სტანისლავსკი წერს: „წარმოსახვა ჰქმნის იმას, რაც არის, რაც მოხდება, რასაც ვიცნობთ ჩვენ, ფანტაზია—იმას რაც არ არის, რასაც სინამდვილეში ვერ ვხედავთ, რაც არ ყოფილა და არასოდეს არც იქნება. შეიძლება კიდეც მოხდეს! ვინ იცის? როდესაც ხალხის ფანტაზიამ შექმნა ზღაპრული მფრინავი ხალიჩა, ვინ მოიფიქრებდა, რომ ხალხი თვითმფრინავებით ჰაერში დაიწყებდა ნავარდს? ყველაფერი იცის ფანტაზიამ და ყველაფერი შეუძლია. ფანტაზია ისევე, როგორც წარმოსახვა ესაქიროება მხატვარს.

„აძლევს თუ არა დრამატურგი ყველაფერს, რაც ესაქიროება მსახიობს? შეიძლება თუ არა ას გვერდზე მთლიანად გადაშალოს დრამატურგმა ყველა მოქმედი პირის ცხოვრება? თუ ბევრი რამ დარჩება უთქმელი? ასე, მაგალითად, ყოველთვის და საკმაოდ დაწვრილებით ამბობს ავტორი, თუ რა იყო პიესის დასაწყისამდე? იძლევა თუ არა ამომწურავ პასუხს, რა მოხდება პიესის დასასრულის შემდეგ, რა ხდება კულისებს იქით, საიდან მოდის მოქმედი პირი, საით მიდის? დრამატურგი ძუნწია ასეთ კომენტარიებისათვის. მის ტექსტში აღნიშნულია მხოლოდ: „იგივე და პეტროვი“ ან „პეტროვი მიდის“. ხოლო ჩვენ არ შეგვიძლია მოვიდეთ უცნობი სივრციდან და იქითვე წავიდეთ, თუ არ წარმოვიდგინეთ ასეთი გადანაცვლების მიზანი. დამაჯერებელი არ იქნება ასეთი მო-

ქმედება „საერთოდ“. ჩვენ სხვაც მრავალი ვიცით დრამატურ-
გის ასეთი შენიშვნები: „ადგა“, „აღელვებული დადის“, „იცი-
ნის“, „კვდება“, ჩვენ გვეძლევა როლის წყვეტილი დახასიათება,
როგორც „ლამაზი შეხედულების ახალგაზრდა“, „ხშირად
სწევს პაპიროსს“. განა ეს საკმარისია იმისათვის, რომ შევ-
ქმნათ მთლიანი გარეგანი გამოხატულება, მანერები, სიარული,
ჩევები? როლის ტექსტი და სიტყვები? ნუ თუ საკმარისია მათი
დასწავლა და ზეპირად წარმოთქმა?...

„არა, ყველაფერი ეს თვით მსახიობმა უნდა შეავსოს, გაა-
ღრმავოს. პოეტისა და სპექტაკლის სხვა შემოქმედთა მონაცემი
მხოლოდ მას შემდეგ გაცოცხლდება, გამოათხიზლებს და
ამოძრავებს შემოქმედის სულის კუნჭულებს სცენაზე და მა-
ყურებლისას დარბაზში“¹.

ყოველივე ეს პროდუქტია მსახიობის მეორე თვისებისა
სახელდობრ, შემოქმედებითი ფანტაზიისა. მაშასადამე, რა
ყოფილა ფანტაზია? მისი განსაკუთრებულ თვისებას შეადგენს
ცხოვრებიდან უკვე მიღებულ შთაბეჭდილებიდან შექმნას ახა-
ლი წარმოდგენები (ე. ი. რეალურ სინამდვილიდან აღებულ
მასალის სხაგვარად გაფორმება). ეს კომბინირება შეიძლება
არ ემორჩილებოდეს რომელიმე განსაზღვრულ მიზანს, მაშინ
ამ შემთხვევაში იღებს უპასუხისმგებლო ხასიათს და ვერ
ასრულებს მხატვრულ შემოქმედებითი ფანტაზიის როლს.

შემოქმედებითი ფანტაზია გულისხმობს ისეთ განცდათა
კომბინირებას, რომელიც ემორჩილება განსაზღვრულ მიზანს.
მსახიობისათვის უაღრესად ძვირფასია ისეთი კონკრეტული
ფანტაზია, რომელიც მსახიობს დაეხმარება გააღრმავოს, დაა-
ზუსტოს. განავითაროს ის, რაც მოცემული აქვს ავტორს
მის ტექსტუალურ მასალაში. შემოქმედებით ფანტაზიას მსა-
ხიობის მუშაობაში იმდენად დიდი ადგილი უკავია, რომ
შეიძლება ითქვას, რომ ფანტაზიის, ინტენსივობის ენერგიულ
მოქმედების გარეშე შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ მსახიო-
ბის შემოქმედება. ამიტომ უაღრესად საჭიროა ახალგაზრდა
მსახიობებში განვითარდეს ეს თვისება შემოქმედებითი წარმო-

¹ კ. ს. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, თბი-
ლისი, 1919 წ., გვ. 111—112.

სახვისა. ამასთან ერთად მსახიობმა უნდა განავითაროს დაკვირვების უნარი, ვინაიდან მასალა თავის შემოქმედებისათვის მსახიობს შეუძლია აიღოს საკუთარი გამოცდილებიდან, ცხოვრებიდან. მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობა, მისი წარმოსახვა ემყარება სინამდვილეზე დაკვირვებას. ამიტომაც გასაგებია, რომ დიდმა ქართველმა მსახიობმა ვასო აბაშიძემ მსახიობის ოსტატობაზე დაწერილ თავის შრომის მთელი მესამე თავი დაკვირვებას მიუძღვნა. ვ. აბაშიძე წერდა: „ნამდვილი მასწავლებელნი დრამატული ხელოვნებისა არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება. რაც უფრო მეტს დააკვირდება მსახიობი, მით უფრო მისი ნიჭი ძლიერდება უფრო ღრმად ჩაუჯდება სულში ნახულ-გაგონილი და უფრო ცხადად გამოხატავს თავის ქმნილებაში. დაკვირვებას ხელოვნებაში ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, როდესაც ერთისათვის შეუმჩნევლად გაივლის ხოლმე ზოგიერთი მოვლენა ცხოვრებისა, მეორეში იგი ღრმა კვალსა სტოვებს. დაკვირვება საფუძველი და დედაბოძია ყოველი დიდი ნიჭისა მეცნიერებაშიაც, მწიგნობრობაშიაც (ლიტერატურა) და ხელოვნებაშიაც“¹.

ფანტაზიის თავისუფალ მოქმედებას ხელს უწყობს შემოქმედებითი ყურადღება და კუნთების თავისუფლება, ყოველგვარი დაკიმულობა (заким) ხელს უშლის მსახიობის შემოქმედებით ფანტაზიას.

* * *

ჩვენ უკვე ვიცით, თუ რითი განსხვავდება ძირითადი სცენური მოქმედება, ცხოვრების მოქმედებისაგან? ჩვენი გარემო რეალურია, ყოველი საგანი, ამბავი, ყველაფერი რაც ჩვენზე ახდენს სინამდვილეში ზემოქმედებას თუ შთაბეჭდილებას, რეალურად არსებობენ. ამ მოქმედებათა გამომწვევი მთელი წყება მიზეზებისა, რაც წინ უძღვის ჩვენს მოქმედებას, კანონზომიერია და ადვილად მისაგნები. სცენაზე ყველაფერი პირობითია. რაც უნდა უაღრესად რეალისტური გარემო არ შევქმნაო

¹ ვასო აბაშიძე, „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, 1901 წ., გვ. 373.

სცენაზე, ჩვენ მაინც ვერ მოვატყუებთ ჩვენს თავს და არცაა საკირო, რომ მოვტყუვდეთ. ჩვენ ვიცით, რომ სცენური გარემო აშენებულია, შეღებილია და შეკრული სპეციალურად ამა თუ იმ წარმოდგენისათვის. სცენური გარემო არ არის ნამდვილი, მაგრამ ჩვენი დამოკიდებულება მისდამი უნდა იყოს ისეთი, როგორც სინამდვილისადმი. ჩვენ უნდა უშუალოდ განვიცდიდეთ მას, როგორც ნამდვილ რეალობას, მიუხედავად „სცენურ ტყუილს“, როგორც ცხოვრების სიმართლეს. მხოლოდ ასეთ დამოკიდებულებას სცენურ ობიექტისადმი ძალუძს გამოიწვიოს მაყურებელშიაც შესაფერისი განწყობილება. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობმა უნდა წარმოიდგინოს ის, რაც არ არსებობს, პალუტინაციით შეპყრობილივით კი არა, არამედ პირიქით. მაგალითად, ჩვენ ვხედავთ ბუტაფორულ სახლს, ტილოზე დახატულ ზღვას, პაპიე-მაშედან გაკეთებულ ციხე-კოშკებს, ეს ყველაფერი ჩვენ უნდა ავითვისოთ ისე, როგორც ამას მოითხოვს დაკვეთილი სცენური დამოკიდებულება. ფანტაზიას აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს. ისევე როგორც ბავშვი, პაპიროსის კოლოფს ავტომობილად წარმოიდგენს, ანდა ტიკინას საათობით ელაპარაკება, მსახიობიც (იმდენად უნდა იყოს გატაცებული), რომ პირობითი მიიღოს, როგორც არა პირობითი, რომ სცენური დამოკიდებულება გადავიდეს სერიოზულ, ნამდვილ დამოკიდებულებაში.

კ. ს. სტანისლავსკი წერს: „სიმართლე ის არის ცხოვრებაში, რაც არის. რაც არსებობს, რაც რწმენით იცის აღამიანმა, ხოლო სცენაზე იმას უწოდებენ სიმართლეს, რაც სინამდვილეში არ არის, მაგრამ შეიძლება მოხდეს... თეატრში უმთავრესია არა ის—ოტელოს ხანჯალი, მუყაოსია თუ ფოლადის, არამედ თვით მსახიობის შინაგანი განცდა, რომელიც ამართლებს ოტელოს თვითმკვლელობას, რომ ის სწორია, გულწრფელი და ნამდვილი. უმთავრესია თუ როგორ მოიქცეოდა აღამიანი—მსახიობი თუ ოტელოს ცხოვრების პირობები და გარემოებანი ნამდვილი იქნებოდნენ, ხოლო ხანჯალი, რომლითაც თავს იკლავს, ფოლადის... სცენური სიმართლე ის არის, რაც გულწრფელად გვჯერა, როგორც თვით ჩვენს არსებაში ისე

ჩვენს პარტნიორთა სულში. სიმართლე განუყრელია დამაჯერებლობისაგან, ხოლო დამაჯერებლობა სიმართლისაგან. ისინი ვერ იარსებებენ უერთმანეთოდ, ხოლო უამისოდ შეუძლებელია განცდა და შემოქმედება¹.

სცენური დამოკიდებულების დადგენა შესაძლებელია მხოლოდ შესაფერისი გამართლების საშუალებით: ჩვენ უნდა გავიხსენოთ, რამ გვაიძულა, რამ გამოიწვია ესა თუ ის სცენური დამოკიდებულება სინამდვილეში; ჩვენ უნდა გამოვნახოთ მთელი წყება იმ მიზეზებისა, რომლებმაც ჩაგვაყენეს ამა თუ იმ მდგომარეობაში. ერთი სიტყვით საკუთარი წარმოდგენით უნდა შევექმნათ ის სინამდვილე, რომელიც წარმოშობს მოცემულ სცენურ მდგომარეობას. რაც უფრო ვრცელი და სრული იქნება გამართლება, მით უფრო მყარი, დამაჯერებელი და გამომსახველი იქნება ჩვენი სცენური დამოკიდებულება.

გამართლებაც იქნება მით უფრო სრული და გამომსახველი თავის მხრივ, რამდენადაც ჩვენი შემოქმედებითი ფანტაზია, ჩვენი ემოციური მეხსიერება გვაწვდის მასალას გამართლებისათვის. სერიოზული მოპყრობა „არა სიმართლისადმი“, როგორც „სიმართლისადმი“—აი, რა არის საფუძველი სცენური ხელოვნებისა. ეს არის სწორედ ის, რასაც სტანისლავსკი უწოდებს „სცენურ რწმენას“. თუ ეს რწმენა არ არის, შეუძლებელია შეიქმნას სცენაზე დამაჯერებელი, სრულყოფილი სახე, შეუძლებელია სწორად თამაში. მაშასადამე, სცენური რწმენა არის სერიოზული მოპყრობა სცენური „ტყუილისადმი“, როგორც ცხოვრების სიმართლისადმი. მხოლოდ მაშინ შეუძლიან მსახიობს დააჯეროს მაყურებელი, როდესაც თვითონ სჯერა, თვითონ სწამს ის, რასაც აკეთებს. მსახიობისათვის ბუტაფორულ-სცენური გარემო ნამდვილ, რეალურ გარემოდ უნდა გარდაიქცეს; ფანერის კიბე, მას მარმარილოს კიბედ უნდა მიაჩნდეს, დეკორატიული პავილიონი—კოშკად, მხატვრის მიერ დახატული ფონი—ნამდვილ ზღვად, ტყედ, ბაღად. ამხანაგი მსახიობს უნდა შეიცნობდეს არა როგორც როლის შემსრულებელს, არამედ როგორც იმპერატორს, ქვეშევრდომს, ძმას, მამას, მკვლელს, ლაქიას, იმისდამხედვეთ თუ ვის გვიხიტავს პიესის შინაარსი.

¹ კ. ს. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, თბილისი, 1949 წ., გვ. 258—260.

წერილი მხატვრის შემოქმედებითი ყურადღება და კუნთების თავისუფლება

შემოქმედებითი ყურადღება

ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანის ყურადღება ცხოვრებაში მუდამ მიმართულია რომელიმე საგანზე, მისი გულისყური რომელიმე ობიექტით არის გატაცებული. ჩვენ ამას ხშირად არც კი ვამჩნევთ, მაგრამ ეს ასეა. ხშირად ადამიანს ჰგონია, რომ ის არაფერზე არ ფიქრობს, მაგრამ ამ დროს მის თავში განუწყვეტლივ ფიქრთა დენაა, ერთი აზრი მეორეს იწვევს ასოციაციით და ადამიანის ყურადღება უნებლიეთ მიპყრობილია ამ ფიქრზე, ამ შემთხვევაში მისი ყურადღების ობიექტად არის საკუთარი აზროვნება.

ადამიანის ცხოვრებაში არ მოიპოვება არც ერთი წუთი, რომ მისი ყურადღება არ იყოს მიმართული რომელიმე ობიექტზე. ადამიანი სუბიექტია, ყოველივე ის, რაც მის გარეშეა—ობიექტია; მის გარეშე კი მთელი სამყაროა. შეუძლებელია ჩამოთვლა ამ ობიექტებისა, ესოდენ მრავალი და მრავალფეროვანია ისინი.

ჩვენი ყურადღება შეუჩერებლივ გადადის ერთი ობიექტიდან მეორეზე. ხშირად ობიექტის შეცვლა არ ექვემდებარება ჩვენს ნებას, ჩვენს სურვილს, ხშირად ეს ხდება ჩვენდაუნებურად, ჩვენი შეგნების გარეშე. უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი ყურადღება, მიმართული რომელიმე ობიექტისადმი, ყოველთვის ერთნაირი დაძაბულობის არ არის. ობიექტების რკალში ყველა ობიექტი ერთი მნიშვნელობისა არ შეიძლება იყოს.

მაგალითად, წარმოიდგინეთ ადამიანი, რომელსაც ეჩქარება თეატრში წასვლა, აგვიანდება, მისი მთავარი მიზანია დაესწროს წარმოდგენას. ამრიგად, წარმოიშობა პირველი ობიექტი მისი ყურადღებისა—აზრი წარმოდგენაზე დასწრების შესახებ, ის ემზადება თეატრში წასასვლელად. ამ მოქმედე-

პის პროცესში მასში განუწყვეტლივ ახალ-ახალი ობიექტები წარმოიშობა. საათი უჩვენებს წასვლის დროს — საათის ისარი მისი ობიექტია. იცვამს ჟილეტს, პალტოს, იხურავს ქუდს, იკეთებს გალსტუჟს, ყველა ეს საგანი რიგრიგობით ხდება მისი ყურადღების ობიექტად. აი, ის ჩადის კიბეზე. უცბად მოაგონდა, რომ თეატრის ბილეთი მაგიდის უჯრაში დარჩა. ამ მომენტში, ამ ობიექტმა ყველა დანარჩენი ობიექტები დაფარა — იგი გახდა მთავარი, მნიშვნელოვანი. ბრუნდება უკან, ახლა უჯრა, წიგნი, რომელშიც ბილეთია შენახული, გახდა მისი ყურადღების ობიექტი. გამოვიდა გარეთ, ქუჩაში უამრავი გამვლელ-გამომვლელი ხედება, უნდა გადავიდეს მეორე მხარეს, შეჩერდა, გვერდი უნდა აუქციოს მანქანებს. მისი ყურადღება ერთი მანქანიდან მეორეზე გადადის. უცბად ვილაცამ დაიკივლა, მანქანამ გაიტანა მგზავრი, წარმოიშვა ისევ ახალი ობიექტი: ხალხის მასა, მსხვერპლი, მანქანა, რომელმაც იმსხვერპლა მგზავრი და ამრიგად ვიდრე თეატრში მივა, მისი ყურადღება განუწყვეტლად გადადის ერთი ობიექტიდან მეორეზე.

რა მდგომარეობაშია, რა პირობებშია არ უნდა იმყოფებოდეს ადამიანი, ყველგან და ყოველთვის მისი ყურადღება მიმართული იქნება ამა თუ იმ ობიექტზე. მაგრამ, ეს ყურადღება სხვადასხვა დაძაბულობის იქნება. არ შეიძლება ადამიანისათვის ყველა ობიექტი ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყოს. დაეუბრუნდეთ ჩვენს მაგალითს. ადამიანის ყურადღება, რომელიც დაბრუნდა ბილეთისათვის, მართალია, მიმართული იყო ხან უჯრისაკენ, ხან იმ ოთახისაკენ, რომელშიაც შევიდა, მაგრამ მთავარი, ყველაზე მნიშვნელოვანი მისთვის ყველა ამ ობიექტში, მაინც თეატრის ბილეთია, რისთვისაც იგი გზიდან დაბრუნდა.

ადამიანი თავის ნებისყოფის დახმარებით მიმართავს თავის ყურადღებას იმ ობიექტზე, რომელიც მას უფრო აინტერესებს. ჩვენს მაგალითში მთავარი ობიექტი ბილეთი იყო, დანარჩენ ობიექტებს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა.

გავარჩიოთ, თუ ყურადღების რა და რა სახე არსებობს და როგორი ყურადღება სჭირდება მსახიობს. მიემართოთ ისევ

მაგალითს. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ წიგნის კითხვით ხართ გართული, თქვენი ყურადღება სავსებით მიპყრობილია ნაწარმოების რომელიმე თვალსაჩინო ადგილზე, რომანის გმირის რომელიმე საქციელზე და ამ დროს ეზოდან შემოგესმათ მეგობრის ხმა: მეგობარი საჩქაროდ რაღაცას გატყობინებთ, რა და რა გვარი ყურადღება იღებს მონაწილეობას ამგვარ შემთხვევაში? ჯერ, უპირველეს ყოვლისა, კითხვის დროს, როდესაც საჭიროა ერთგვარი დაძაბულობა ყურადღებისა, იყონებაყოფლობითი ყურადღება, მაგრამ როდესაც თქვენ ხმა შემოგესმათ ეზოდან, უნებლიეთ თქვენი ყურადღება ამ ხმაზე მიიპყრო; ეს იყო უნებლიეთ, არა ნებაყოფლობითი ყურადღება. უნებლიეთი ყურადღებას ეკუთვნის, აგრეთვე, უგულისყურო, გაბნეული ყურადღება, როდესაც ობიექტები სწრაფად იცვლება, შემთხვევით და არა ორგანიზებულად. აშკარაა, ასეთი ყურადღების მქონე, ასეთი გულმაფიწყი და უგულისყურო ადამიანი მსახიობად არასოდეს არ გამოდგება. კ. ს. სტანისლავსკი თავის მეორე წიგნში „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“ წერს: „მსახიობი ყურადღებით უნდა იყოს არა თუ სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც. ის მთელი თავის არსებით უნდა იყოს მიპყრობილი იმ საგნისადმი რომელიც მას იზიდავს. მსახიობი უნდა სპერეტიდეს არა ზერელედ, როგორც ობიექტელი, არამედ ამ საგნის სიღრმე უნდა განკვირდეს“.

მაშასადამე, არსებობს ყურადღების ორი სახე—ყურადღება ნებაყოფლობითი ანუ ნებისმიერი და ყურადღება უნებური. ჩვენ გარშემო უამრავი ობიექტია, რომლებიც ნებით და უნებლიეთ იპყრობენ ჩვენს გულისყურს, იმისდამიხედვით, რამდენად ვართ ჩვენ დაინტერესებულნი, ან რამდენად არის საყურადღებო ესა თუ ის ობიექტი.

ნამდვილ, ცხოველ ყურადღებას, მიმართულს რომელიმე ობიექტზე, ჩვენ ვუწოდებთ ორგანულ ყურადღებას. ჩვენი პირველი მეცადინეობა მომავალ მსახიობებთან იწყება მარტივი, უბრალო ვარჯიშობით ორგანული ყურადღების დასაუფლებლად. სტუდენტებს წინადადებას ვაძლევთ გასინჯონ რომელიმე საგანი; ჩვენ ამ ვარჯიშობის დროს მათგან მო-

ვითხოვთ არა ფორმალურ ყურადღებას (მათ შეუძლიათ მოგვაჩვენონ თავი თითქოს სინჯავენ), არამედ მოვითხოვთ, რომ ის ნამდვილად ორგანულად დაინტერესდეს ობიექტით. უკვე პირველი, დაწყებითი ვარჯიშობიდანვე უნდა ვხელმძღვანელობდეთ სიმართლის გრძნობით, უნდა შეგვეძლოს გაეარჩიოთ ფორმალური და ნამდვილი ყურადღება, თვალებიც დაჰყეტა და სერიოზული განკვერტა. თუ მოსწავლე მსახიობი თავიდანვე შეისწავლის ბუნებრივად, ორგანულად ჰერეტას და ობიექტების ათვისებას, თუ ის დაეუფლება ყურადღებას იმდენად, რომ შეეძლება ამა თუ იმ ობიექტით დაინტერესება, — ეს უკვე პირველი ნაბიჯი იქნება მსახიობის ოსტატობის დაუფლებისაკენ. მხოლოდ ნამდვილი ყურადღების საშუალებით, რომელიც მიმართულია ობიექტისაკენ, შეიძლება მომავალმა მსახიობმა თავი დააღწიოს კუნთების დაჰიმულობას, რაც გამოწვეულია უხერხულობისაგან, როდესაც მას გარეშე პირები უცქერიან.

ეს გრძნობა ყველასათვის გასაგები და ნაცნობია. საკმარისია ვინმე დაგიწყოს ცქერა, თქვენ უხერხულობას იგრძნობთ. წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, რომ თქვენ ზიხართ ბაღში და წიგნს კითხულობთ, თქვენს პირდაპირ გაჩნდა მხიარული საზოგადოება, რომელიც გათვალისწინებთ, ერთმანეთში ჩურჩულებენ და თქვენზე ლაპარაკობენ, იცინიან; როგორც კი ამას შენიშნავთ, უხერხულობას იგრძნობთ, დაიწყებთ ნერვიულობას, ეძებთ მიზეზს და საბაბს, თუ რამ გამოიწვია მაყურებელთა შორის ასეთი მხიარული განწყობილება. ასეთი შემთხვევა ადამიანის ცხოვრებაში იშვიათია. რაც შეეხება მსახიობს, ის ვალდებულია მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე იყოს მაყურებლის წინაშე, მის წინ იმოქმედოს. ეს გრძნობა მისთვის ნაცნობი და ახლობელია. მაგრამ მსახიობიც, ორატორიც, მეტადრე თუ იგი გამოუცდელია, საზოგადოდ ყოველი ადამიანი, თუ ის პირველად გამოდის მსმენელისა და მაყურებლის წინაშე, ყოველთვის განიცდის რაღაც უხერხულობას, შეზღუდულია ან, პირიქით. ძალიან თავისუფლად, მოურიდებლად უჭირავს თავი, ზედმეტად აქნევს ხელებს, აწევა ხმას. ერთიც და მეორეც მხოლოდ შეკრთობის, დარ-

ცხვენის შედეგია. ეს შეკრთომა მაშინ გაივლის, როცა მსახიობი დაეუფლება თავის ყურადღებას და მთელ გულისყურს იმმართავს თავის გამოსვლის საგანზე. იმ მოქალაქესაც, რომელიც ბაღში წიგნს კითხულობდა და უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდა მხიარული მხვერავეების გამო, მას რომ განეგრძო წიგნის კითხვა და არ მიექცია მათთვის ყურადღება, ადვილად შეეძლო თავიდან აეცდინა უხერხული მდგომარეობა, მაგრამ ეს ადვილი არ არის. ამისათვის საჭიროა სათანადო გამოცდილება, სპეციალური ვარჯიშობა. თუ ადამიანი არ არის ამ მიმართულებით ნეპარჯიშები, მისთვის ძალიან ძნელია ნებაყოფლობით ყურადღების გადატანა იმ ობიექტზე, რომელიც მისთვის საჭიროა, იმ დროს, როდესაც თვითონ არის გარეშე ხალხისათვის ყურადღების ობიექტი. მსახიობი უნდა დაეუფლოს ამ ყურადღების გადართვის „საიდუმლოებას“, უნდა გამოიწვიოს საშუალება შეკრთომასთან საბრძოლველად. თეორიულად ეს საკითხი ძლიერ მარტივია. ადამიანმა საკუთარი თავი ნამდვილად უნდა დაუმორჩილოს თავის ნებას, მთელი გულისყური გადაიტანოს იმ ობიექტზე, რომელიც მის გარეშეა, უნდა აიძულოს თავი ნამდვილად დაინახოს, ის სტრიქონები, რომლებსაც კითხულობდა, გაიგოს წაკითხულის შინაარსი. ეს ეხება ზემოთ მოყვანილ მაგალითს.

რაც შეეხება სცენაზე ყოფნის დროს ის ორგანულად მთელ თავისი გულისყურით უნდა იყოს მიმართული იმ ობიექტისადმი, რომელიც მისთვის საჭიროა ამა თუ იმ მომენტში. აი, აქეთ უნდა წარიმართოს ჩვენი პირველი მეცადინეობა. მაშასადამე, სცენური ყურადღება უნდა იყოს:

1. ნებთი, ე. ი. ემორჩილებოდეს მსახიობის ნებას;
2. ორგანული, ე. ი. ბუნებრივი ცხოველმყოფელი;
3. მიპყრობილი ნებაყოფლობით და სწორად აღებული ობიექტზე. მაშასადამე, სამსახიობო ხელოვნების ტექნიკის პირველი კანონი ღალატებს შემდეგს: მსახიობი, როდესაც სცენაზე იმყოფება, ყოველ წუთს მთელ თავის ყურადღებას მიმართავს განსაზღვრული ობიექტისაკენ, გატაცებულია თავისი მოქმედებით.

კ. ს. სტანისლავსკის მაგალითად მოჰყავს ინდოელების ზღაპარი, როგორც ნიმუში ორგანული ყურადღებისა. აი, ზღაპრის შინაარსი: მალარაჯას უნდა აერჩია ვეზირი. მან მოიხმო თავისი მხლებლები და უთხრა: „იმას, ვინც რძით საესე თასით შემოუვლის ქალაქის გალავანს ისე, რომ ერთი წვეთი რძე არ დაღვაროს, ავირჩევ ვეზირადო“.

ბევრი იყო მსურველი, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ შეასრულა ეს დავალება, ვინაიდან მათ ხელს უშლიდნენ, განზრახ უხმობდნენ, აშინებდნენ და იმათაც რძე ეღვრებოდათ თასიდან. არა, ეგენი ვეზირებად არ ვარგიან—ამბობდა მალარაჯა. ბოლოს გამოვიდა გალავანზე ერთი ვინმე, რომელსაც ვერც ყვირილმა, ვერც ძახილმა, ვერც შეშინებამ თვალი ვერ მოაშორებინა რძით საესე თასზე და მას ერთი წვეთი რძეც არ დაეღვარა.

— ისროლეთ—ბრძანა მალარაჯამ. არც სროლამ იმოქმედა.

— აი, მესმის, ეს ივარგებს ვეზირადო—სთქვა მალარაჯამ.

— ნუ-თუ არ გესმოდა ყვირილი, შეეკითხა მალარაჯა გამარჯვებულს.

— არა.

— ნუ-თუ ვერ ხედავდი, რომ გაშინებდნენ.

— არა, მე ვუცქეროდი მხოლოდ რძეს.

— ნუ-თუ არ გესმოდა სროლის ხმა.

— არა, მბრძანებელო, მე ვუცქეროდი მხოლოდ რძეს.

„აი, რას ნიშნავს მთელი გულისყურის მიმართვა რომელიმე საგანზე, რომელიმე ობიექტზეო—განუმარტავდა ამ მაგალითს სტანისლავსკი თავის მოწაფეებს“¹.

თუ მსახიობი ჰკარგავს სცენაზე მოქმედების უნარს, მიზეზის გამო, ეს უეჭველად იმიტომ, რომ ის უგულისყუროდ ეკიდება საჭირო ობიექტს.

წარმოვიდგინოთ, რომ მსახიობი სცენაზე შეკრთა, ხეირიანად ვეღარ ხედავს, ვერც სურას, და ვერც ჰიქას, რომ წყალი წესიერად დაასხას. ეს იმიტომ ხდება, რომ მას დაეკარგა ობიექტი, მას არ შეუძლია დაიპიროს თავისი ყურადღება,

¹ К. Станиславский, Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания, М., 1938 г., стр. 179.

ვინაიდან მისი ყურადღება, მისი აზრი უკვე მაყურებელთა დარბაზში შეიქრა, ის უკვე აბნეულად მოქმედებს, ის ფიქრობს მაყურებელზე, რომელიც მას უყურებს, თავის ხმაც აღარ ესმის, არ იცის სად წაიღოს ხელი, როგორ გაიაროს სცენაზე. ყოველივე ეს იმით აიხსნება, რომ მსახიობმა დაჰკარგა ობიექტი, ურომლისოდაც მას განძრევაც არ შეუძლია სცენაზე. სხვადასხვა ადამიანის ყურადღების უნარი განსხვავდება. არიან ისეთი ადამიანები, რომელთაც ყოველგვარი პირობების მიუხედავად შეუძლიათ იმუშაონ, აკეთონ თავიანთი საქმე, არავითარი აურზაური მათ მუშაობას ხელს არ უშლის.

არქიმედი, როდესაც მფრინავი მანქანის გამოგონებაზე მუშაობდა, ისე იყო გართული მუშაობით, რომ ვერც კი შენიშნა, რომ თავზე წამოადგა შეიარაღებული მტერი. არქიმედმა მისი სახლში შემოსვლაც კი ვერ გაიგო, ის ისევ განაგრძობდა ხაზვას და გამოანგარიშებას.

წარმოიდგინეთ, რომ თქვენს გვერდით ოთახში უკრავენ როიალზე, ხმაურობენ, მღერიან, ცეკვავენ, თქვენ კი აუცილებლად გაქვთ შესასრულებელი რაიმე საჩქარო დავალება. მაგალითად, სამეცნიერო შრომა ან რაიმე მხატვრული ნაწარმოები უნდა დაასრულოთ.

თქვენთვის საჭიროა მეცადინეობა, თქვენ მუშაობთ და რაც უფრო მეტი დაბრკოლებანი გელობებათ წინ, იმდენად უფრო მეტ ნებისყოფას იჩენთ, უფრო გამძაფრებით მუშაობთ, თქვენი გულისყური საქმისადმი არის მიპყრობილი.

ამრიგად ყურადღება არის მოძრავი, ცვალებადი, თვისება, რომელიც ადამიანს შეუძლია განავითაროს და უგამაზავილოს. ხშირად ასეც ხდება. მსახიობმა თითქოს გაიგო, მიაგნო იმას, რაც საჭიროა მისი მოქმედებისათვის. ის იწყებს მოქმედებას, მაგრამ უცბად რაღაც წყდება, მისი ნება დუნდება, ობიექტი დაკარგულია, სწორედ ის ობიექტი, რომლის მიმართ უნდა იყოს მიპყრობილი მთელი მისი ყურადღება და ის ვეღარ ასრულებს მარტივ მოქმედებას, რომელიც ამ წუთშია მისთვის საჭირო. ამ მომენტში მსახიობი იძულებული ხდება მიზანშეუწონლად იმოქმედოს, აქარბებს, მისი თამაშის ბუნებრიობა ირღვევა და მსახიობი საშინელ უხერხულ

ლობას განიცდის. ამ მდგომარეობის თავიდან ასაცდენად სა-
ჭიროა სისტემატური მეცადინეობა, ვარჯიში ამ მიმართუ-
ლებით. ყურადღების გავარჯიშება იგივე ნებისყოფის გავარ-
ჯიშებაა. დაეწყოთ სულ მარტივი მაგალითებიდან: ხელმ-
ძღვანელი გვაძლევს წინადადებას: დააკვირდით პაპიროსის
კოლოფს. უპირველეს ყოვლისა, თქვენ უნდა დასძლიოთ უხერ-
ხულობა ამხანაგებისა და ხელმძღვანელის წინაშე, არ უნდა
იფიქროთ იმაზე, თუ როგორ გამოიყურებით პირადათ თქვენ
ამ ვარჯიშის დროს. როდესაც თქვენ ნამდვილად, სერიო-
ზულად, ორგანულად დაინტერესდებით ამ კოლოფით, მა-
შინ თქვენი მთელი გულისყური მიმართული იქნება ამ კოლო-
ფის შესწავლისაკენ. თქვენ ამოიკითხავთ, თუ რა სწერია
კოლოფზე, რა სურათია, რამდენი ცალი პაპიროსია შიგ. და-
გაინტერესებთ მათი ხარისხი და სხვა, ერთი სიტყვით, რამ-
დენადაც ბუნებრივად და გულმოდგინედ დაუწყებთ სინჯ-
ვას ამ კოლოფს, იმდენად უფრო ადრე განთავისუფლდებით
იმ უხერხულობისაგან, რომელსაც განიცდით ვარჯიშობის
დასაწყისში. შემდეგ და შემდეგ ვარჯიში ყურადღებაზე სულ
უფრო და უფრო რთულდება. ყურადღება გადადის უფრო
რთულ საგნებზე და სხვ.

ყურადღების ობიექტი

ადამიანი სუბიექტია, მის გარშემო მყოფი სამყარო
ობიექტების სამყაროა. ობიექტი არის ყოველივე ის, რაზე-
დაც მიმართულია ჩვენი ყურადღება. ერთსა და იმავე ობიექ-
ტში შეიძლება იყოს რამდენიმე ობიექტი. მაგალითად, ყვავი-
ლების ვაზა, თუ მე მინდა მასში ყვავილები ჩავდვა ეს ერთი
ობიექტია, თუ მე ეს ვაზა ვიყიდე იმისათვის, რომ ვიღაცას
ვაჩუქო ეს უკვე მეორე ობიექტია. თუ იგივე ვაზა მინდა
გამოვიყენო, როგორც ჭურჭელი წყლის დასაღვავად, ანდა
თუ ეს ვაზა ისტორიული განძია და რომელიღაც ლეგენდარულ
პიროვნებას ეკუთვნოდა, მაშინ მეც სხვანაირი თვალსაზრი-
სით ვკვრებ ამ ობიექტს.

ობიექტი შეიძლება იყოს რეალური და წარმოდგე-
ნითი. რეალურია ის ობიექტი, რომელსაც მე ვხედავ, შე-

მიძლია შევეხო, შევიგრძნო. წარმოდგენითი ობიექტი ისეთი ობიექტია, რომელსაც არ ხედავთ და შეგიძლიათ მხოლოდ თქვენი ფანტაზიის საშუალებით წარმოიდგინოთ. მუდამ როგორც რეალური. ორივე შემთხვევაში წარმოდგენითი ობიექტი კონკრეტული უნდა იყოს.

ავიღოთ მაგალითისათვის კრუჩინინას მონოლოგი (ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“-დან მე-2 მოქმედება). ის აღვიღო, როდესაც კრუჩინინა იგონებს თავის ბავშვს, თავის „თეთრ-ყირმიზა ბიჭიკოს“, მისი ობიექტი მისი ბავშვია, რომელსაც იგი თავის ფანტაზიით, ემოციური მეხსიერების საშუალებით წარმოიდგენს, დაგვისურათხატებს. მთელი მისი ყურადღება ბავშვისაკენაა მიმართული, ის მას ნათლად ხედავს, მას უაღრესებს. ასეთ შემთხვევაში ობიექტი წარმოდგენითია როგორც ერთ შემთხვევაში, ისე მეორეში. ობიექტი შეიძლება იყოს უსულო და სულიერი. ხომ შეიძლება ადამიანმა იფიქროს იმ ნივთზე, რომელიც მოპარეს, ანდა დაკარგა. მას უნდა მეხსიერებაში აღადგინოს ყოველი დეტალი დაკარგული ნივთისა. თუ უსულო საგანში შეიძლება რამდენიმე ობიექტი იყოს, წარმოიდგინეთ რამდენი ობიექტი იქნება ცოცხალ არსებაში.

ყურადღება. და ობიექტი ეს ორი შემადგენელი ელემენტია, რომელიც აუცილებელია მარტივი მოქმედების წარმოსაშობად.

კუნთების თავისუფლება.

კ. ს. სტანისლავსკი თავის წიგნში „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“ კუნთების თავისუფლების შესახებ ასე წერს: „ვერ წარმოიდგენთ რა უბედურებაა შემოქმედებითი პროცესისათვის კუნთების კრუნჩხვა და სხეულის გათანგვა. როდესაც მათ ჰქმნიან ხმის ორგანოში, დაბადებით მშვენიერი ბგერით დაჯილდოებული ადამიანებიც კი ხრიწინს იწყებენ, ხიხინს ან კიდევ სულ ჰკარგავენ ლაპარაკის უნარს. როდესაც ფეხები გაეთანგება, მსახიობი დამბლადაცემულივით დადის, როდესაც ხელები გაეთანგება — ხელები უშეშდება, ჯოხებად გადაიქცევა, მოუხრელად ბერასავით (ТОЧНО ЯВЛ-

დაყმნ) მოძრაობენ. ასეთივე გათანგვა მეორდება ყველა თავისი შედეგებით, ხერხემალში, კისერში, ბეჭებში. თითოეულ შემთხვევაში თავისებურად ამახინჯებს მსახიობს და ხელს უშლის თამაშს. მაგრამ ყველაზე ცუდი ის არის, როდესაც სახე გაეთანგება და დამანქავს მთლიანად, უძლურდება სრულიად ან სრულიად ჰკარგავს გამომეტყველებას, მიმიკას. მაშინ თვალებს აქყეტს, კუნთების კრუნჩხვა არასასიამოვნო გამომეტყველებას აძლევს სახეს, იმ გრძნობებს შეუფერებს, რომლებსაც მსახიობი განიცდის¹.

ცხოვრებაში ადამიანი იმდენ კუნთებრივ ენერგიას ხარჯავს, რამდენიც საჭიროა იმ მდგომარეობისათვის, რომელშიც იგი იმყოფება, არც მეტი და არც ნაკლები.

მაგალითად, ჩვენთვის საჭიროა სკამის გადატანა ერთი ადგილიდან მეორეზე; ჩვენ დაეხარჯავთ სწორედ იმდენ ენერგიას, რაც საჭიროა ამ ამოცანის გადასაწყვეტად, ე. ი. სკამის ასაწევად. ჩვენ არ დაეხარჯავთ სკამზე იმდენ ენერგიას, რამდენსაც დაეხარჯავდით მაგალითად როიალის გადასატანად. კუნთებრივ თავისუფლებას ჩვენ ვეძახით იმდენი ენერგიის დახარჯვას, რაც რაციონალურად ესაჭიროება ადამიანს ამა. თუ იმ კონკრეტული ფიზიკური ამოცანის, მოქმედების შესასრულებლად (დგომა, ტარება, მოძრაობა).

კუნთების თავისუფლება დამყარებულია ბუნებრივი პლასტიკურობის კანონზე, ვინაიდან ბუნებაში ყველაფერი პლასტიკურია, ყოველი ცოცხალი არსება რაციონალურად ხარჯავს ენერგიას. მსახიობმა უნდა ხანგრძლივად და ბეჯითად ანვითაროს შეგნებითი ჩვევა პლასტიკურობისა, ე. ი. შეეძლოს ენერგიის მიზანშეწონილად ხარჯვა, რომ მის სხეულში არ იგრძნობოდეს შეკრთომა, შეძრწუნება, დაკიმულობა, ხელოვნურობა.

თუ ერთის მხრივ ორგანული ყურადღება ხელს უწყობს კუნთების თავისუფლებას, მეორეს მხრივ თვით კუნთების თავისუფლება აადვილებს ორგანული ყურადღების წარმოშობას. ორი ელემენტი—ყურადღება და კუნთების თავისუფლე-

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე განცდის შემოქმედებით პროცესში“. თბილისი, 1949 წ., გვ. 202.

ბა — განუყრელად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, ურთიერთ ზემოქმედებას განიცდიან. საკმარისია მსახიობმა ობიექტი დაკარგოს, რომ მასში წონასწორობა დაირღვეს, ის იგრძნობს კუნთების საშინელ დაკიმულობას, უხერხულობას, დაიწყებს ფიქრს მაყურებელზე, მისი ყურადღება გადავა სცენის რამზის იქით, მისი ობიექტი ხან თვითონ იქნება, ხან მაყურებელი, რომელიც მას თვალს არ აშორებს — სწორედ ისე, როგორც ზემომოყვანილ მაგალითში, როდესაც ადამიანი მხიარული საზოგადოების მსხვერპლი გახდა, როდესაც მან არ იცოდა როგორ დაეღწია თავი უხერხულობისაგან. აქედან დასკვნა ასეთია: იმისათვის, რომ განვთავისუფლდეთ ზედმეტი დაკიმულობისაგან, პირველ რიგში უნდა მოვძებნოთ სწორი ობიექტი, მიემართოთ ჩვენი ყურადღება ობიექტზე და გავერთოთ ჩვენი მოქმედებით სცენაზე; მაშინ ენერგიაც რაციონალურად დაიხარჯება.

შინაგან განწყობილებას, წარმოშობილს მსახიობში, რომელიც სცენაზეა გართული საკუთარი მოქმედებით და რომელსაც მაყურებელი ხელს არ უშლის, სტანისლავსკიმ უწოდა „საჯარო სიმარტოვის გრძნობა“ („чувство публичного одиночества“).

რომ ეს იდეალური განწყობილება დაიბადოს მსახიობში, ამისათვის პირველ რიგში საჭიროა სამი რამ: ორგანული ყურადღება, გარკვეული, სწორად აღებული ობიექტი და კუნთების თავისუფლება.

წერილი მემკვსე
შეფასების მომენტები—ტიტვი, რიტმი

შეფასების მომენტი არის ახალი და ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი მსახიობის შემოქმედებაში, ეს თვისება აუცილებელია არა მსახიობისთვისაც მაგალითად; მე შემოიძლია მოგმართოთ თხოვნით: გადამიტანოთ კოლოფი ერთი ადგილიდან მეორეზე. თქვენ ამას შეასრულებთ სრულიად ადვილად, ვინაიდან ეს უბრალო, მარტივი მოქმედებაა. მაგრამ წარმოიდგინეთ იმ წუთში, როცა თქვენ ხელში კოლოფს აიღებთ, მე გაგაფრთხილებთ, რომ ამ კოლოფში ასაფეთქებელი ნივთიერებაა და რომ მას შეუძლია ყოველ წუთს აფეთქება. თქვენი განწყობილება, დამოკიდებულება ამ კოლოფისადმი სრულიად შეიცვლება, ყოფაქცევაც სრულიად სხვანაირი იქნება, ე. ი. ის აღარ იქნება უბრალო მოქმედება. დაიწყება რთული ფსიქოლოგიური პროცესი.

მე შემოიძლია მოგმართოთ თხოვნით წყალი დამალევინოთ. თქვენ მისრულებთ ამ მცირე თხოვნას, მაგრამ მე, რომ მოგმართოთ მაგალითად, ასეთი კილოთი „დამალევინეთ წყალი, ჩქარა, გული მიწუხდება!“ თქვენ ამავე მოქმედებას გაიმეორებთ სულ სხვანაირად, ვინაიდან იგრძნობთ ჩემს ინტონაციაში საშიშროებას და თქვენც ამისდა მიხედვით ამოქმედდებით.

მოვიყვანოთ კიდევ სხვა მაგალითი: ათვალთქვით გაზეთს; უკანასკნელ გვერდზე თქვენს ყურადღებას მიიპყრობს განცხადება: გარდაიცვალა თქვენი საუკეთესო მეგობარი. ანდა კიდევ: ჩვეულებრივად ბრუნდებით შინ დამშვიდებული, როგორც კი შეუხვით თქვენს ქუჩას, თქვენ წინ საშინელი სურათი წარმოგიდგათ: თქვენი სახლი გახვეულია ცეცხლის ალში. ყოველ ამ მომენტში, თქვენ ამ ფაქტებს, მოვლენებს აფასებთ, როგორც ცხოვრებაში, აგრეთვე სცენური ცხოვრების პირობებში. მოვლენათა შეფასება, იწვევს რიტმის ცვლას. რიტმი

არის შეფარდება ენერგიის ძალისა და სიჩქარის. ენერგიის მდგომარეობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთგვარი ცხოვრების მაჯისცემაა. ტემპი—უბრალო მექანიკური სისწრაფეა. იმისდამხედვით, თუ რომელი ტემპით სრულდება სცენა, დროს სხვადასხვანაირად განვიცდით; თუნდაც 10 წუთიანი სცენა შეიძლება ძალიან გაკიანურებულად მოგვეჩვენოს, ანდა პირიქით, იგივე სცენა შესრულებული უფრო მეტი დროის მანძილზე, მოგვეჩვენოს მოკლედ და მომხიბვლელად. ეს პირველ ყოვლისა დამოკიდებულია რიტმზე, ამ სცენის მაჯისცემაზე. ამრიგად, ყოვლად შეუძლებელია რიტმისა და ტემპის არევა. რიტმის შეცვლა ტემპით, ყოვლად დაუშვებელია. ახალი გარემოება, ახალი შეფასების მომენტი წარმოშობს ყოფაქცევის ახალ რიტმს. ყოველ ადამიანს ახასიათებს თავისი საკუთარი რიტმი, რომელიც განისაზღვრება პიროვნების ინდივიდუალობით, მისი ხასიათით, ფსიქიკის ტრიუმვირატით (ადამიანის კეჟა, ნებისყოფა, გრძნობა), ნაციონალობით, პროფესიით და სხვ. წლოვანებას, სოციალურ-ეკონომიურ პირობებს და სხვ. ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვთ, ვინაიდან ყოველი ცალკეული ადამიანი სხვადასხვანაირად აფასებს ერთსა და იმავე ფაქტს. ყოველ რიტმს აქვს თავისი საკუთარი ტემპი, თავისი მეტრი. ტემპი შეიძლება პროპორციული ანდა უკუპროპორციული იყოს რიტმის მიმართ. ავილოთ ასეთი შემთხვევა: ადამიანი ვახშმობს, უეცრად მას თავზე მძარცველები წამოადგნენ. ერთ ერთმა მათგანმა, დამბაჩა გულზე მიაღო და უბრძანა, რომ მან ვახშმობა განაგრძოს და არავითარ შემთხვევაში არ დაარღვიოს სიჩუმე. დანარჩენები ბინის გაქურდვას შეუდგნენ, გარეგნულად ხიფათში ჩავარდნილი ადამიანის ტემპი უცვლელია, შინაგანი რიტმი კი—დაძაბული.

დოსტაქარი ოპერაციის დროს აუჩქარებლად დინჯად მუშაობს, შინაგანი სამყარო მისი კი დაძაბულია. ასევეა ჯარისკაციც დაზვერვის დროს, მტრის ზურგში.

ანდა ავილოთ ასეთი მაგალითი: საავადმყოფოს მოსაცდელ ოთახში კმარი ელოდება ცოლის ოპერაციის შედეგებს. აქ, შეიძლება შეიქნას რამდენიმე მდგომარეობა: ერთ შემთხვევა-

ში კაცი ზის, ცდილობს იყოს მშვიდი, მაგრამ გულს კი ბაგა-ბუგი გაჰქონდეს.

შეორე შემთხვევაში ერთ ადგილას ვერ ჩერდებოდეს, აქეთ-იქით დადიოდეს. უკანასკნელ შემთხვევაში რიტმი და ტემპი ერთმანეთს ემთხვევა.

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შეფარდება ტემპისა და რიტმის, ე. წ. ტემპო-რიტმი ქმნიან, წარმოშობენ შინაგანი განწყობილების ხარისხს.

ჩვენ ვფიქრობთ, ვოცნებობთ, ვნაღვლიანობთ, შინაგანად განსაზღვრულ ტემპსა და რიტმში, ვინაიდან ყოველივე დროის მანძილზე აშკარაა ჩვენი ცხოვრება. იქ სადაც ცხოვრებაა, იქ მოქმედებაა, სადაც მოქმედებაა, იქ მოძრაობაა, სადაც მოძრაობაა, იქ რიტმია, სადაც რიტმია, იქ ტიპია.

განა განსხივება (Личиспускание) და სხივთათვისება—(Личевосприятие) მოკლებულნი არიან მოძრაობას? და თუ არ არიან მოკლებულნი ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანს შეუძლია დაინახოს, აითვისოს შთაბეჭდილებანი, გადასცეს სხვას, აწარმოოს ურთიერთობა სხვებთან და ყველაფერი ეს მოხდება განსაზღვრულ რიტმში. ხშირად შეგვხვდება ასეთი გამოთქმები, როგორიც არის: აღმაფრენა, აზრთა კიდილი, გაქანება, ლტოლვა. ყველანი შეიცავენ მოძრაობას და მაშასადამე, მათ აქვთ ტემპიცა და რიტმიც.

რიტმის შეუცვლელად შეფასების მომენტის წარმოშობა შეუძლებელია, ანდა უკიდურეს შემთხვევაში ამ მომენტის წარმოშობის განსაზღვრა მსახიობის მიერ განუხორციელებელი რჩება. რას წარმოადგენს ამ პროცესის ფიზიოლოგიური ბუნება? რა არის თავისთავად რიტმის შეცვლა, როდესაც იცვლება რიტმი, მთლიანად იცვლება ორგანიზმის მდგომარეობა. მაღლად აწეული რიტმის დროს გული უფრო ხშირად ცემს, დაწყნარებული რიტმის დროს გული მშვიდად მუშაობს. ზოგიერთ შემთხვევაში იცვლება ნერწყვის ჯირკვლების მუშაობა; ხანდახან ადამიანს პირი უშრება. როგორც ჩანს ადამიანის სტომაქში გარკვეული ცვლილება ხდება. ამრიგად რიტმის შეცვლის პროცესი არის ორგანული პროცესი.

შეფასება ნიშნავს—მოვნახოთ სწორი დამოკიდებულება ადამიანთან, მოვლენასთან, ფაქტთან, რაიმე საგანთან და სხვ. შევაფასო, ნიშნავს კონკრეტულად წარმოვიდგინო, დავიხატო ყველა ის მოცემული პირობა და გარემოება, რომელშიაც უშუალოდ წარმოებს ჩემი მოქმედება. ადამიანის ცხოვრება შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ჯაჭვი უთვალავი რიტმებისა, ადამიანის მოქმედება განუწყვეტელი ცვალებადობაა. სულ ახალ-ახალი ტემპი რიტმებისა—გაივლის წუთი და წარმოიშობა ახალი შეფასება და მასთან დაკავშირებით იცვლება ადამიანის ყოფაქცევა. ამას საფუძვლად უდევს ტემპო-რიტმების ცვლა. ძნელია ამ ტემპო-რიტმების დიფერენცია, იმდენად შეუმჩნეველი, სწრაფი და მრავალნაირია ეს გადასვლები. თქვენ სინამდვილეში, რეალურ ცხოვრების პირობებში თუ გეუბნებიან „მამა მოგიკვდაო“—ეს ფაქტი ადვილად გამოიწვევს შესაფერ რეაქციას, სცენაზე კი, სცენური გარემოს პირობებში, სამარცხენოდ მსახიობმა ხშირად არ იცის რა გააკეთოს, ხშირად ტყუის, აპარბებს და სხვ. აი, სწორედ ამ შეფასების მომენტში შეიძლება მსახიობის მხილება. სიმართლის გრძნობის დარღვევაში შეფასება ამა თუ იმ ფაქტისა, ან მოვლენისა, სცენური ეტიუდების, ნაწყვეტების განხორციელების დროს ჯერ სწავლის პროცესში, კლასის პირობებში და შემდეგ უკვე როლის სახის განსახიერების დროს, პირობითი ძგიდების და სცენის პირობებში. ძალიან რთული და ამავე დროს სპეციფიკური პროცესია. ერთია როდესაც თქვენ ნამდვილად დებეშას ღებულობთ, სადაც გაუწყებენ მამის გარდაცვალებას და სულ სხვაა, როდესაც თქვენ ღებულობთ დებეშას ეტიუდის, ნაწყვეტის, ანდა სცენაზე როლის, სახის განხორციელების პროცესში. როდესაც თქვენს გარშემო პირობითი სამყაროა, თქვენ გეუბნებიან, რომ დაბურულ ტყეში ხარო, ჩამორჩით ამხანაგებს, შემოგიღამდათ და გზა კი არ იცით, ან მტრის ზურგში ხარო და უნდა გამოარკვიოთ ჯარების განლაგება, სინამდვილეში კი თქვენ კლასში იმყოფებით, თქვენს გარშემო სკამები და მაგიდებია თუ სცენაზე ხარო, დახატულ ტილოებთან და მუყაოსთან გაქვთ საქმე, აქაც ისევე; როგორც ტყუილი

დებეზის მიღების დროს თქვენ უნდა შესძლოთ ტყუილს მიმართოთ, როგორც სიმართლეს. აი, სწორედ აქ თქვენს დასახმარებლად მოდის ე. წ. „თუ“ („ЕСЛИ-ДА“). როგორ მოვიქცეოდი მე, „თუ რომ ცხოვრებაში ასეთი რამ დამმართოდა. ასეთი ამბავი, რომ გამეგო და სხვ“. „თუ“ მსახიობისათვის ის ბერკეტია, რომელსაც გადაჰყავს მსახიობი იმ სამყაროში, სადაც შემოქმედება იწყება.

„თუ რომ“ ბიძგია შემოქმედების მომავალი, ლოგიკური თანდათანობითი განვითარებისა.

„თუ რომ“-ის შემოქმედების ძალის სიძლიერე იმაშია, რომ იგი რეალურ ფაქტს კი არ ემყარება, არამედ იმას, რაც შესაძლებელია ყოფილიყო.

ეს სიტყვა არაფერს არ განამტკიცებს, ეს მხოლოდ ვარაუდობს, სვამს კითხვას, რომელზედაც მსახიობი ცდილობს პრაქტიკულად პასუხი გასცეს. როგორც ზემოთ არა ერთხელ აღვნიშნეთ „თუ რომ“ მსახიობს ვერ უშეელის თუ მას განცდის ან ანალოგიურად მისი მსგავსი გრძნობის, აღდგენის, განმეორების უნარი არ მოეპოება (ემოციური მეხსიერება) და თუ მსახიობს შემოქმედებითი წარმოდგენის უნარი არა აქვს, (ე. ი. ფანტაზია) შემოქმედებითი „თუ რომ“ მას ვერ დაეხმარება.

შეფასების დროს აუცილებელია შემოქმედებითი ყურადღება, კუნთების თავისუფლება; ამ ელემენტებს ჩვენ უკვე ვიცნობთ, უმეტეს შემთხვევაში არა სწორი შეფასება, კუნთების დაკიმულობა შედეგია კეშმარიტი ობიექტის დაკარგვისა, ეს ხდება მაშინ როდესაც მსახიობი ვერ აფასებს ყველა იმ მოცემულ პირობასა და გარემოებას, რომელშიაც მას უხდება მოქმედება და იგი იწყებს გრძნობის ილუსტრაციას. მსახიობმა, რომ ორგანულად შეითვისოს და გაიგოს თუ რა არის შეფასება, ერთ ტემპო-რიტმიდან მეორე ტემპო-რიტმში გადასვლა, რომ დაეუფლოს ამ ძნელ და რთულ ელემენტს, ნებაყოფლობით შესძლოს სხვადასხვა ტემპო-რიტმებში ცხოვრება სცენაზე, ამისათვის საჭიროა ხანგრძლივი და სისტემატური ვარჯიშობა (ტრენაჟი) ინდივიდუალურ ეტიუდებზე (რთული მოქმედება). ამ ეტიუდებში შეფასებაზე ვარჯიშისას საქმე გვაქვს უკვე რთულ ფსიქოლოგიურ მოქმედებასთან.

წერილი მუშვიდზე
სცენური სიმართლის გრძნობა
(თვითკონტროლი)

„სიმართლის გრძნობა“ ანუ „თვითკონტროლი“ ეწოდება მსახიობის იმ თვისებას, რომელიც მას აძლევს საშუალებას სცენური ყოფაქცევა შეადაროს ცხოვრების სიმართლეს. „სიმართლის გრძნობა“, რომელიც კონტროლს უწევს ჩვენს ყოფაქცევას უნდა განუწყვეტლად თან სდევდეს მსახიობს, როდესაც იგი მაყურებლის წინაშეა, იქნება ეს სავარჯიშო ეტიუდი, ნაწყვეტი, თუ სახის განსახიერება სცენაზე.

ეს კონტროლი ხელს კი არ უნდა უშლიდეს მსახიობს, არამედ ეხმარებოდეს. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს „თვითკონტროლი“ დახმარების მაგივრად ხელს უშლის მსახიობის მართებულ და თავისუფალ მოქმედებას. მას ებადება შიში გადაჭარბებისა და ის იწყებს გადამეტებულ თავის შეკავებას. მეორეს მხრივ, თუ მსახიობში არ არის განვითარებული სიმართლის შეგრძნობა, მოქმედი მსახიობი ვერ ამჩნევს, ვერ გრძნობს, თავის მოქმედების სიყალბეს; ერთ შემთხვევაში „თვითკონტროლი“ ზედმეტად ფრთხილობს, მეორე შემთხვევაში დაჩლუნგებულია, ორივე დაავადება ერთნაირად მავნეა და ხელის შემშლელია სწორი სცენური განწყობილებისათვის. ამ გრძნობის ანალიზი რთულია, ვინაიდან სიმართლე ანდა ზოგიერთების გრძნობა სცენურ ხელოვნებაში ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია. ილია ქავეკავაძე აქტიორს იმ შემთხვევაში იწონებდა როდესაც მისი „თამაშობა... თვით ბუნება იყო, არაფერი მეტი, არაფერი ნაკლები“, დიდი ქართველი მწერალი მსახიობით იმ შემთხვევაში იყო კმაყოფილი, როცა მან „თავიდან ბოლომდე ერთნაირად, თანასწორად, ფრთხილად და ცოდნით, ნამდვილი გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თა-

ვისი როლი“¹. ვასო აბაშიძე წერდა: „ზომიერება უდიდესი ღირსებაა მსახიობისათვის. ამ ღირსებით შემკობილ მსახიობს, დიდი ნიჭის პატრონიც რომ არ იყოს, საზოგადოება მაინც აფასებს და სიამოვნებით უცქერის იმის თამაშობას, რადგანაც იგი არ შეურაცხყოფს უცხო გემოვნებას და ეს ერთი უმთავრესი პირობათაგანია ხელოვნებაში. გადაჭარბებას ისევ ისა სჯობია სავსებით ვერ ითამაშო“².

როგორც უკვე აღვნიშნეთ ზომიერების გრძნობა თანა სდევს მსახიობს მისი შემოქმედებითი ცხოვრების მთელ მანძილზე.

„გრძნობა სიმართლის“ და „გრძნობა ზომიერებისა“ ერთდროულად არის ჩვენივე კონტროლი. მაგრამ ეს კოკლენისებურად, განყენებული, ცივი მეთვალყურე კი არ არის, არამედ სცენურ მოქმედებასთან ერთ მთლიან შემოქმედებით პროცესშია შედუღებული. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობმა ოტელოს როლის შესრულებისას უნდა დაახრჩოს დეზდემონა. „სცენური ზომიერება“ მას ნებას არ მისცემს ეს ჩაიდინოს. ინგლისელი რეჟისორი გორდონ კრეგი შემდეგ უკიდურესობამდე მივიდა. ის ამტკიცებდა: „ადამიანი არ შეიძლება იყოს ხელოვნების მასალად, ამიტომ არც მსახიობია ხელოვანი, არც აქტიორობაა ხელოვნება“. ეს შეხედულება მან იქიდან დაასკვნა, რომ მისი აზრით მსახიობის სხეული ვნებით შეპყრობილი, არაფერს არ ემორჩილება, ხმაც განიცდის ვნებათა ღელვას, გავლენას და გაურბის კონტროლს. გორდონ კრეგის აზრით ვნება მოძრაობასთან და ხმასთან ერთად შეთქმულებას ახდენს გონების წინააღმდეგ; მოძრავი სხეული ემორჩილება ვნების სულ მცირე კაპრიზებს და შემთხვევითი და გაუთვალისწინებელი რამ შესაძლებელია წამოიჭრას იქ, სადაც საჭიროა წინასწარ დასახულის სრული გაანგარიშება. გორდონ კრეგი სასიკვდილო განაჩენით გამოდის მსახიობის წინააღმდეგ თეატრის გადარჩენისათვის. მისი აზრით საჭიროა სცენიდან აღიგავოს ყველა ცოცხალი მსახიობი და მის ნაცვლად შეიქმნას

¹ ილია ჭავჭავაძე, „გამყრელიძე ლეონიძის როლში“, თბ. პავლე ინგოროყვას რედაქციით, თბილისი, 1941 წ., ტ. 2, გვ. 128.

² ვასო აბაშიძე, „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, კრებ., „ცხოვრების სარკე“. 1901 წ., წიგნი, 2, გვ. 377.

უსულო ტიკინა. ამ ტიკინას ის უწოდებს „ზე-მარიონეტს“.

გორდონ კრეგის შეხედულება ყალბია და შემცდარი. გორდონ კრეგის ეს აზრები წარმოშობილია ბურჟუაზიული თეატრის უპერსპექტივობით, ბურჟუაზიული თეატრის იდეურ-სილატაკით.

გორდონ კრეგის შეხედულების უარსაყოფად საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც პიანისტის შემოქმედება. მისი არამც თუ ხელი, თითოეული თითიც ემორჩილება გონებას და სწორედ იმ კლავიშებს ეხება, რომელიც მისთვის საჭიროა. ამავე დროს ის აღგზნებულია, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, გონება მას კონტროლს უწევს და ხელმძღვანელობს.

ადამიანის თვისება კონტროლისა და სიყალბის შეცნობის სცენაზე, ძალიან მიაგავს ადამიანის თვისებას, რომელსაც უადრესად განვითარებული აქვს მუსიკალური სმენა. პირად ცხოვრებაში ჩვენ იშვიათად ვუწევთ კონტროლს საკუთარ უბრალო მოქმედებას, მაგრამ საკმარისია შევნიშნოთ, რომ ვიღაც თვალს გვაღვენებს და ყურადღებას აქცევს ჩვენს ყოფაქცევას, ჩვენც ყურადღებით ვექცევით ჩვენს მოქმედებას. რეალურ ცხოვრებაში ეს იშვიათია, სცენურ ცხოვრებაში კი ეს მუდმივია. „სიმართლის გრძნობა“ აუცილებელია და მისი განვითარებაც შესაძლებელია სპეციალური ვარჯიშობით. ეს ვარჯიში ე. წ. „აფექტურ მოქმედებაზე“ მდგომარეობს იმაში, რომ მომავალი მსახიობი მოქმედებს საგნებთან, უსაგნოდ, ე. ი. უსაგნოდ ხელში უნდა მოქმედებდეს იმდენად დამაჯერებლად, რომ დამსწრეთა შორის, რომელნიც მას ყურადღებას აღვენებენ, შეექმნათ შთაბეჭდილება, თითქოს მოქმედს ხელში ეჭიროს ნამდვილი ნივთი, სინამდვილეში შემსრულებელმა ფანტაზიისა და ემოციური მეხსიერების დახმარებით უნდა გააცოცხლოს თავის ხელში ესა თუ ის საგანი და ამ საგანთან იმოქმედოს.

„სიმართლის გრძნობა“ კი მას უკარნახებს „მე ასე და ასე ვიმოქმედებ“, ვინაიდან მე ასე ვეპყრობი ამა და ამ საგანს ცხოვრებაში. ამ ვარჯიშებს ეწოდება ფიზიკურ მოქმედება-

თა დამახსოვრება (აფექტური მოქმედება). ამ ვარჯიშებზე მუშაობის დროს საჭიროა რომ:

1. ყურადღება იყოს აქტიურად მთელი გულისყურით მიმართული მოცემულ ობიექტზე.

2. აუცილებელი ენერგიის რაციონალური ხარჯვა (კუნთების განთავისუფლება).

3- ყველა მოქმედება და დამოკიდებულება საგანთან უნდა იყოს დასაბუთებული და გამართლებული.

4. მოვარჯიშეს უნდა შეეძლოს მიმართოს „პირობითობას“, როგორც „არა პირობითობას“, არამედ ცხოვრების სიმართლეს.

გარდა ამისა—ეს ვარჯიშები ანვითარებენ მომავალ მსახიობში ცხოვრებაზე დაკვირვების უნარს.

წერილი მერვე სცენური ურთიერთობა

სცენური ურთიერთობა აგვირგვინებს მსახიობის ოსტატობის ყველა ძირითად ელემენტს. თუ პარტნიორთა შორის არ დამყარდა ურთიერთობა, ყოველი სცენური მოქმედება შექველად იქნება მკვდარი, უსიცოცხლო და დამაჯერებლობას მოკლებული.

ჩვენ აქ ისევ და ისევ ვუბრუნდებით ცხოვრების სიმართლის შესწავლას. ვიცით, რომ სინამდვილეში ადამიანთა შორის არის ისეთი ურთიერთმოქმედება, რაც გარეშე თვალისათვის და სმენისათვის სრულიად შეუმჩნეველი რჩება. შესაძლებელია ერთი ოთახის სხვადასხვა კუთხეში მდგომი ორი ადამიანი გამსჭვალული იყოს ერთმანეთისადმი ან ღრმა სიყვარულით ანდა უაღრესი სიძულვილით; მათ შორის შექველად არსებობს ცოცხალი, შინაგანი კავშირი, რაც მკლავნდება თვალთა გამოხედვაში, ადამიანის მთელ მეტყველებაში, თუნდაც რომ ეს ადამიანები სრულიად უმოძრაოდ ისხდნენ. არსებობს ორი სახე ადამიანთა შორის ურთიერთდამოკიდებულებისა — მარტივი და რთული. როდესაც ადამიანები ერთმანეთს ელაპარაკებიან, ეს მარტივი სახეა. მაგალითად მეკითხები: „რომელი საათია“ და მე გიპასუხებთ.

მეორე სახე ურთიერთდამოკიდებულებისა უფრო რთულია და საინტერესო, როდესაც თქვენ გინდათ არასასიამოვნო რამ მაცნობოთ და ვერ ახერხებთ თქმას, მე კი ვგრძნობ, რომ რალაციის თქმა გინდათ ჩემთვის და ვერ გაგიბედნიათ და ვცდილობ მიგიხვდეთ. ცხოვრებაში ჩვენ ერთმანეთზე ვმოქმედებთ არა მარტო მოსმენით და შეხედვით, არამედ უშუალო ურთიერთობითაც.

შეუძლებელია უსულო საგანთან ურთიერთობა, ვინაიდან ჩვენ ამ საგნისაგან არ მივიღებთ შემხვედრ მამოძრავებელ

ტალღას. რა ხდება სცენურ ურთიერთშორის დამოკიდებულების დროს? სცენაზე მოქმედ პარტნიორთა შორის მყარდება ისეთი შინაგანი დამოკიდებულება, რომელიც ერთი მოქმედების სულ ოდნავი შეცვლის დროს იწვევს მეორეში შესაფერის გამოძახილს, შესაფერის ცვლილებას ყოფაქცევაში. ამასთანავე ორივენი ერთდროულად იმყოფებიან ურთიერთმოქმედების გავლენის ქვეშ და მოქმედებენ ერთი მეორის ყოფაქცევაზე. ✓

ეს არის ორ პარტნიორთა შორის შინაგანი ურთიერთმოქმედება და ურთიერთდამოკიდებულება. მაგალითად, თუ მე მსურს რაიმე განიშნოთ თვალებით, თქვენ გრძნობთ ჩემ თვალთა მეტყველებას და გეძლევათ საშუალება მიპასუხოთ ასეთივე უსიტყვო საშუალებით.

კ. ს. სტანისლავსკის ენით ამას გამოსხივება და სხივთა ათვისება ეწოდება (Лучеиспускание и лучевосприятие). ეს უხილავი ძაფებია გაბმული პარტნიორთა შორის, როდესაც ერთი სათუთად ეხება ამ ძაფს, მეორე კი მაშინვე შეიგრძნობს. ადამიანი ხშირად ლაპარაკობს თვალებით, სრულიად უმოძრაოდ. ხშირად ასეთი თვალთა ბაასი უფრო სასიამოვნო არის და გასაგებიც მათთვის.

ხანდახან თვალი სიტყვაზე უფრო მეტყველია და ერთი შეხედვით უფრო მეტის თქმა შეიძლება, ვიდრე გრძელი წინადადებით ანდა მონოლოგით. ცხოვრებაში ჩვენ ეს შესანიშნავად გვეხერხება და ამის სწავლა არავის არ სჭირდება. მაგრამ როდესაც ადამიანი ფეხს შესდგამს სცენურ ცხოვრების სამყაროში ამისი უნარი მაშინვე ეკარგება. ბევრიც რომ აკყიტოს თვალები, რაც ხშირი მოვლენაა, ეს მაინც არ იქნება ურთიერთობა.

ურთიერთობა ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ თვალი არ შოაშორო შენს პარტნიორს და თვალდაჭყეტილი შესცქეროდე მას. შესაძლებელია პარტნიორმა არც კი შემოგხედოს, მაგრამ წინასწარ გათვალისწინებული უნდა გქონდეს თუ როგორ იმოქმედებს შენზე პარტნიორის ესა თუ ის სიტყვა და რა გამოსხივებას გამოიწვევს.

მხოლოდ ერთი ადამიანი განიცდის დიდ მწუხარებას, მეორე მას თანაუგრძნობს; ორივენი ამას გრძნობენ და ერთ-

მანეთისა ესმით. ცხოვრებაში ურთიერთობა ხდება უშუალოდ ბუნებრივად და არავინ ამის შესახებ არ დაფიქრებულა. სცენაზე ხშირად ეს თვისება ბრკოლდება, სრულიად იკარგება და მსახიობთა შორის ირღვევა ურთიერთობა. რატომ ხდება ასე? გავერკვიოთ.

როდესაც ერთი მსახიობი მიმართავს მეორეს და ამასთანავე არ არის დარწმუნებული, რომ მისმა აზრმა მიაღწია პარტნიორამდე, თვითონაც იმის პასუხს ვერ აითვისებს და ამ შემთხვევაში ხდება ურთიერთობის დარღვევა. თუ მსახიობი დარწმუნებულია, რომ პარტნიორს ესმის და მიიღო მისი ნათქვამი, მაშინ ურთიერთობა აღდგენილია. მაშასადამე, ურთიერთობა პარტნიორთა შორის ირღვევა იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობი არ არის დაინტერესებული აითვისა მისი ნათქვამი მეორემ თუ არა. სცენაზე ურთიერთობის დარღვევა, ცოცხალი შინაგანი კავშირის უქონლობა ხელს უშლის მსახიობს და მისი თამაში ჰკარგავს უმთავრესს:—დამაჯერებლობას და სიმართლეს. თუ ყველაფერი ეს არ არის მსახიობის მოქმედებაში არ წარმოიშობა ნამდვილი სცენური მოქმედება.

რომ განვახორციელოთ ურთიერთობის პროცესი, უეჭველად უნდა დარწმუნებული ვიყოთ იმაში, რომ პარტნიორმა აითვისა მეორე პარტნიორის აზრი. ჩვენ ყოველ მოვლენას და ყოველ ადამიანს ვითვისებთ შეფასების საშუალებით. ასევე ხდება ყოველი აზრის მიმართ.

თუ არსებობს ისეთი აზრი, რომელიც ვერ ავითვისე, ეს იმას ნიშნავს, რომ მე სათანადოდ ვერ შევაფასე, ვერ გამოვანხე ჩემი მისდამი დამოკიდებულება, ინდიფერენტულად მოვეკიდე და ამით გავთიშე ურთიერთობის პროცესი.

კ. სტანისლავსკი წერს: „შეიძლება უმზირო სცენაზე და იხილო კიდეც, ისიც შეიძლება, რომ უმზირო და ვერაფერი დაინახო.... ერთი სიტყვით არსებობს ნამდვილი გარეგნული მზერა, ფორმალური ანუ, ასე ვთქვათ“ ოქმისებური მზერა-ცარიელი თვალით“.¹

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე განცდის შემოქმედებით პროცესში“. თბილისი, 1949 წ., გვ. 385—386.

შინაგანი სიცარიელის შესანიღბავად არსებობენ ხელოვნური ხერხები, მაგრამ ეს ხერხები უფრო ამძაფრებენ ცარიელი თვალებით მზერას. რომ ასეთი ხედვა საჭირო არ არის ამაზე ზედმეტია ლაპარაკი.

თვალები ადამიანის სულის სარკეა. ნუ დავივიწყებთ, რომ ცარიელი თვალები ცარიელი სულის სარკე იქნება.

საჭიროა მსახიობის თვალები, მისი გამოხედვა, ცქერა ამჟღავნებდეს მსახიობის—შემოქმედის სულის დიდსა და ღრმა შინაარსს. ამისათვის საჭიროა მსახიობს ჰქონდეს მომარაგებული შესასრულებელ როლის ანალოგიური დიდი შინაგანი შინაარსი. შეწყვეტილი ურთიერთობა არ არის მართებული. ამიტომ საჭიროა მომავალმა მსახიობმა ისწავლოს თავის აზრის გადაცემა და როდესაც გამოსთქვამს აზრს თვალი აღევნოს იმას თუ რამდენად მიაღწია მისმა ნათქვამმა პარტნიორის შეგნებამდე და გრძნობამდე. ამის შემდეგ ჩვენ შევუდგებით შემდეგი რეპლიკების გადაცემას. ამასთანავე საჭიროა ათვისება პარტნიორის მიერ ნათქვამი სიტყვების და აზრების. ყოველთვის განახლებულად, თითქოს პირველი თქმა იყოს და პირველი მზერა. შეიცანით? აზრები და სიტყვები, პარტნიორის ტექსტი, მრავალჯერ მოსმენილი როგორც რეპეტიციების, აგრეთვე წარმოდგენების დროს. განუწყვეტელ და ურთიერთათვისების, აზრების და გრძნობათა გადაცემის პროცესები უნდა ყოველდღიურად ხდებოდეს შემოქმედების განმეორებისას. ეს მოითხოვს მსახიობისაგან დიდ გამძაფრებულ ყურადღებას, გულისყურს და არტისტულ დისციპლინას.

მაშასადამე, სცენური ურთიერთობა ითიშება:

1. როდესაც მსახიობი არ არის დაინტერესებული იმით, მიიღო თუ არა პარტნიორმა მის მიერ მიწოდებული აზრი.

2. როდესაც თვითონ მსახიობი ვერ აითვისებს პარტნიორის მიერ გამოგზავნილ საპასუხო აზრს. მსახიობი ვალდებულია ჯერ ერთი დარწმუნდეს, რომ მის მიერ გაგზავნილი „ტალღა“ მიღებულია, რის შემდეგ „საპასუხო ტალღა“ უნდა მიიღოს და აითვისოს.

რას ნიშნავს აითვისოს „საპასუხო აზრი“? ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობი უნდა გაერკვეს იმაში აითვისა და შეაფასა.

ე. ი. გამონახა თუ არა დამოკიდებულება გამოგზავნილი აზრისადმი.

ურთიერთობის სქემა ასე უნდა წარმოვიდგინოთ:

1. გადავცემ აზრს,
2. თვალს ვადევნებ მიიღო და აითვისა თუ არა პარტნიორმა,
3. ვითვისებ გადაცემულ საპასუხო აზრს,
4. ვაფასებ ამ აზრს,
5. ვუპასუხებ—ე. ი. გადავცემ საპასუხო აზრს.

„მოქმედება, ყველა სცენურ შთაბეჭდილებებზე „თითქოს პირველად“ რეაგირება, აქტიორის ამ ძვირფასი თვისების აღზრდა თავის თავში ხდება შემოქმედებითი პროცესის შემდეგი ორი მომენტიტ დაუფლების შედეგად:

1. რეპეტიციების და სპექტაკლების წინ სამუშაოზე აქტიურ-შემოქმედებითი მდგომარეობით და სამოქმედო მზადყოფნით.
2. საიმპროვიზაციო განწყობილებით.

ამის საფუძველზე აქტიორს ეძლევა ურთიერმოქმედების და პარტნიორთან ურთიერთობის დამყარების შესაძლებლობა სცენაზე, ე. ი. პარტნიორზე ზეგავლენისა და პარტნიორისაგან დამოკიდებით თავისი ყოფაქცევის განსაზღვრის შესაძლებლობა.

შეეჩერდეთ ცოტა უფრო დაწვრილებით ამ ორ დებულებაზე.

რეპეტიციისა და სპექტაკლის წინ აქტიურ-შემოქმედებითი მდგომარეობა—ეს უპირველეს ყოვლისა, არის მხნე მდგომარეობა, დარაზმულობა, რეაქციისათვის მზადყოფნა, აქტიორის წინაშე მდგომი ამოცანების რგოლში უაღრესი გულისყურით ყოფნა მისი კუნთების სრული თავისუფლებით.

არ შეიძლება სცენის დაწყება უახლოესი სცენური ამოცანის მიმართ უგულისყუროდ, ამ ამოცანის შესასრულებლად საკუთარი თავის მობილიზაციის გარეშე. არ შეიძლება რეპეტიციის დაწყება „ხელჩაქნეულად“, თავისი ჩვეულებრივი განწყობილებიდან სცენურ, შემოქმედებითი-აქტიურ მდგომარეობაში უგულოდ გადაჩანჩალებით. აქტიორის წინაშე არის ერთგვარი „ზღურბლი“ (ღირე), რომლის იქითაც იგი გადადის შემოქ-

შედებითი მოქმედების სფეროში მთელი თავისი ნებისყოფის მოკრებით. ამ „ზღურბლს“ (დირეს) აქტიური აბიჯებს, როდესაც გაისმის— „ვიწყებთ“ (ვიწყებთ რეპერტიციას, ვიწყებთ სპექტაკლს)¹.

მაშასადამე, სცენური ურთიერთობა უნდა განემარტოთ როგორც ერთი პარტნიორის მეორეზე შინაგანი და განუწყვეტელი ზემოქმედება. ურთიერთკავშირის არსებობის დროს ყოველი, სულ მცირედი, შეცვლა ერთი პარტნიორის ყოფაქცევისა იწვევს შესაფერისს ცვლილებას მეორე პარტნიორის ყოფაქცევაში. მხოლოდ სცენურ ურთიერთობის საფუძველზე შესაძლებელია შეიქმნას მუდამ ახალი ფორმა.

სამწუხაროდ ინდივიდუალურად ერთხელ მონახული ფორმა შემდეგ შტამპში გადადის. ყოველმა ნამდვილმა მსახიობმა შემოქმედმა თავისი საკუთარი გამოცდილებიდან იცის, რომ ამის საწინააღმდეგოდ, ამ განმეორებული სიტყვების და მოქმედების საწინააღმდეგოდ, არსებობს სცენური ურთიერთობა, ე. ი. როდესაც პარტნიორთა შორის არსებობს ორგანული კავშირი და სულ მცირე შეცვლა ერთის ყოფაქცევისა იწვევს შესაფერისს ცვლილებას მეორე პარტნიორის ყოფაქცევაში.

ყოველგვარი შეგუება (приспособление) უნდა წარმოიშვას როგორც პარტნიორთა ურთიერთმოქმედების ნაყოფი, როგორც შედეგი ურთიერთობისა. ამიტომ, წინასწარ გათვალისწინება ხერხების და ფერებისა შეუძლებელია, წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობის მოქმედება სცენაზე კარგავს უშუალობას და ბუნებრიობას.

როდესაც ხანგრძლივი რეპერტიციების შემდეგ პარტნიორები, ერთმანეთთან დამოკიდებულების პროცესში, გავარჯიშდებიან და მოხდება შეგუების ერთგვარი ფიქსაცია, მაშინაც კი უნდა აღმოცენდეს, თავისთავად, ფსიქოლოგიური და ფიზიკური მთელი რიგი ორგანული ურთიერთობები.

ე. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკო ამბობდა: „როცა თქვენ სწორად, მართებულად უმზერთ პარტნიორს, ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენ ნაწილობრივ უკვე როლს მიაგენით, „მოვნახო სწორი

¹ კრებ. „თეატრის ოსტატები მსახიობის ხელოვნებაზე“. ა. დ. პოპოვი—აქტიორული ტექნიკის შესახებ. გვ. 119.

მზერა იმას ნიშნავს, რომ მონახულია დამოკიდებულება ადამიანისადმი, ამომწურავად შეფასებულია თქვენ მიერ შესაქმნელი სცენური სახის მდგომარეობა, ანდა მოცემულია პირობები და გარემოება.

პირველი ვარჯიში ურთიერთობაზე იწყება უსიტყვოდ. პარტნიორები უსიტყვოდ მოქმედებენ, ამძაფრებენ, მკვეთრად ავლენენ სცენური ურთიერთობის არსს. უსიტყვობა ხელს უწყობს ახალგაზრდა მოვარჯიშე მსახიობს შეიგნოს, „ორგანულად აითვისოს“, რომ პარტნიორის ხედვა, მისი გრძნობები გამოაშკარავებული ამა თუ იმ მოძრაობაში, ხშირად სრულიად უმნიშვნელოა. მისი სახის გამომეტყველება ერთი სიტყვით—სრული გამოვლინება მისი შინაგანი ცხოვრებისა, უნდა ანარეკლს ჰპოულობდეს პარტნიორის ყოფაქცევაში, იწვევდეს შესაფერისს რეაქციას და შექმნას ის, რაც სიტყვებზე უფრო მთავარია, ე. ი. ცოცხალი შინაგანი ზემოქმედება პარტნიორების ურთიერთობაზე, ურომლისოდაც საუკეთესო სიტყვები იქნებიან სხვისი, ფორმალური და მკვდარი. უსიტყვო ვარჯიში გვაძლევს საშუალებას დავეუკვირდეთ პარტნიორების ზემოქმედებას და გამოვარკვიოთ ხარისხი სწორი, ნამდვილი ურთიერთობისა, მისი ორგანულობისა და სიმართლისა.

ე ტ ი უ დ ე ბ ი უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ა ზ ე —სიტყვიერი მასალით არის ერთგვარი შეჯამება ყოველივე იმისი, რითაც უნდა აღჭურვილიყო მომავალი მსახიობი ამ დროის მანძილზე.

1. ყურადღება მისი უნდა იყოს ორგანული.

2. დაეუფლოს კუნთების თავისუფლებას.

3. შეეძლოს სწორი დამოკიდებულების მონახვა—ე. ი. შეფასება.

4. ჰქონდეს გამახვილებული სიმართლის გრძნობა „თვითკონტროლი“ ემოციურ მეხსიერების საფუძველზე.

5. იმოქმედოს მოცემულ პირობებში და გარემოებაში შეგნებულად, დასახული სცენური ამოცანების მიხედვით.

6. პარტნიორთან შეხვედრისას შესძლოს მასთან დაამყაროს ურთიერთმოქმედება.

ყველა ეს პირველადი ელემენტი ორგანულად დაკავშირებულია ერთმანეთთან და ერთი მეორისაგან გამომდინარეობს ისეთნაირად, რომ ერთმანეთში გადაჯაჭვულნი და შედუღებულინი არიან, რომ ერთ-ერთი მათგანის გამოთიშვა არღვევს მთლიანობას, მსახიობის ზემოქმედების ორგანულ პროცესს.

წერილი მეცხრე
როლზე მუშაობა
პირველი შთაბეჭდილება

როლზე მუშაობა იწყება პიესის პირველი წაკითხვიდან და მიღებული პირველი უშუალო შთაბეჭდილებიდან. პიესის წაკითხვის დროს მსახიობმა ჯერ არ უნდა იცოდეს თუ რომელი როლი უნდა განასახიეროს, ვინაიდან ეს ხელს შეუშლის პიესა მთლიანად აითვისოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობის გულისყური იქნება მიპყრობილი მისი როლის მოქმედების განვითარებისაკენ. არსებობს აზრი, რომ პირველი საერთო შთაბეჭდილება მიღებული პიესის წაკითხვის შემდეგ არის ყველაზე სწორი და თვალსაჩინო.

ხშირად პირველი კითხვა წარმოშობს მსახიობში დიდ შთაბეჭდილებას, იწვევს მასში მღელვარებას და მის შემოქმედებით ფანტაზიას ფრთები ეშლება. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ პირველი შთაბეჭდილება მსახიობს არ უხსნის ნაწარმოების იდეას, ავტორის დამოკიდებულებას პიესის გმირებისადმი და ამბებისადმი, მის სოციალურ არსს. ამ მთავარ ელემენტებს დრამატულ ნაწარმოებებისას უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მსახიობის მიერ მიღებულ პირველ შთაბეჭდილებას. ძალიან ცოტაა ისეთი დრამატურგი, რომელიც პირველი წაკითხვის შემდეგ სტოვებდეს დიდ შთაბეჭდილებას. პიესების უმრავლესი ნაწილი დაწერილია სცენაზე დასადგმელად და არა საკითხავად.

ცნობილია აგრეთვე, რომ პიესები დიდი, ცნობილი დრამატურგებისა, ხალხის მიერ იქნენ მიღებულნი მხოლოდ მათი დადგმების შემდეგ.

ხშირად სცენის დიდი ოსტატები ცდილობდნენ და კითხვის საშუალებით ვერ სწყვეტდნენ და ვერ გრძნობდნენ პიესის დიდ მომავალს, მის ბრწყინვალე მოსალოდნელ გაპარჯებას მაყურებლის წინაშე.

ქართული თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ თბილისის დასმა ვერ გაუგო დავით კლდიაშვილს—„ირინეს ბედნიერების“ ავტორს და ეს პიესა თბილისის სცენაზე „ჩაფლავდა“. ლადო მესხიშვილი მიუხვდა პიესას და ქუთაისის სცენაზე ბრწყინვალე დადგმით სახელი მოუხვეჭა თბილისში „ჩაფლავებულ“ პიესას. დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაპირი“ პირველი წაკითხვისას ვერ გაიგო ისეთმა ნიჭიერმა მსახიობმა, როგორიც იყო ნატო გაბუნია. თვით დავით კლდიაშვილი გვიამბობს: „ნატო გაბუნიამ მთხოვა პიესა, მას საბენეფისოდ შევთავაზე „დარისპანის გასაპირი“. წაკითხულ იქმნა... მოწონებულიც, მაგრამ ნატომ არ დადგა, არ მოეწონა მართა“¹.

მახსოვს როდესაც რუსთაველის სახელობის თეატრში დასსწავუკითხე კარლო გოლდონის პიესა „საპატარძლო აფიშით“ მსახიობებზე ამ შესანიშნავმა პიესამ არ მოახდინა შთაბეჭდილება, პირიქით გამოითქვა აზრი, რომ არა ღირს მისი დადგმა, ვინაიდან არავითარ ინტერესს არ გამოიწვევს მაყურებელში. როგორც ცნობილია, ეს პიესა დაიდგა და უკვე მეშვიდე სეზონია ღიდი წარმატებით მიდის ჩვენი თეატრის სცენაზე.

მოვიყვან ერთ მაგალითს სამხატვრო თეატრის ისტორიიდან. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო წერს: „კ. სტანისლავსკიმ „მეთოვლია“-ს წაკითხვის შემდეგ სავსებით ვერ გაიგო რა იყო პიესაში წარმტაცი და მოსაწონი—პიესის გმირები მას მოეჩვენენ ჩამოუყალიბებელი, ვნებიანი, არა ეფექტური, მეტყველება მეტისმეტად გაუბრალოებული, სახეები—მკრთალი და მუშაობისათვის არასაინტერესო და წარმოიშვა ჩემს წინაშე ამოცანა—გამომეწვია მასში ინტერესი ყოველდღიური ცხოვრების სიღრმისა და ლირიკისადმი. საჭირო იყო მისი ფანტაზია წამემართა ჩვენი ცხოვრების ჩვეულებრივ, უბრალო სინამდვილისაკენ“².

¹ დავ. კლდიაშვილი, „მოთხრობები და პიესები“, თბილისი, 1947 წ., გვ. 92; ანა ნიკოლაძე, „დარისპანის გასაპირი“ ქართულ სცენაზე, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939 წ., № 7—8, გვ. 98—102.

² В. Н е м и р о в и ч - Д а н и ч е н к о, „Из прошлого“, Л., 1936 г., стр. 154.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი რუსული თეატრის ისტორიიდან: 1836 წ. 5 მაისს ა. ს. პუშკინი მოსკოვიდან წერს თავის ცოლს „დაიბარე გოგოლი და გადაეცი შემდეგი: ვინაზულე მსახიობი შჩეპკინი, რომელიც ღვთის გულისათვის ემუდარება, რათა ჩამოვიდეს მოსკოვში „რევიზორის“ წასაკითხავად, უმაგისოდ არაფერი არ გამოდის, ის ამბობს, რომ კომედია გამოვა, კარიკატურული და ბიწიერი. მეც ჩემის მხრივ ამასვე ურჩევ — არ ივარგებს „რევიზორი“-ს ჩაყარვად მოსკოვში მით უმეტეს, რომ გოგოლი აქ უფრო უყვართ, ვიდრე პეტერბურგში“. რას ნიშნავს პუშკინის სიტყვები „კომედია იქნება კარიკატურული და ბიწიერი“. ეს იმას ნიშნავს, რომ შემსრულებლებს ვერ გაუგიათ ავტორის ტექსტის სიტყაქიზე, რომ გოგოლის ნაწარმოები შემსრულებლებმა ვერ გაიგეს, რომ საჭირო იყო გოგოლის ჩამოსვლა და პირადად წაკითხვა პიესისა; როგორც ვხედავთ პირველ შთაბეჭდილებაზე მთლიანად დამყარება მიზანშეწონილი არ არის; პიესას, როგორც ლიტერატურის განსაკუთრებულ ეანრს, წაკითხვის ცოდნა უნდა.

კოტე მარჯანიშვილი „პიესის წაკითხვას დიდ მნიშვნელობას აძლევდა, ცდილობდა დასს მოსწონებოდა და ნაწარმოები-სადმი ნდობა და ინტერესი გაღვიძებოდა“.¹

ახალი პიესის წაკითხვის დროს საჭიროა მსახიობს შეუქმნათ გარკვეული პირობები. იგი არ უნდა იყოს დაღლილი, მას არაფერი არ უნდა აღელვებდეს, მისი გულისყური უნდა იყოს მიპყრობილი მხოლოდ პიესისადმი, ვინაიდან მსახიობის პირადმა განწყობილებამ და მდგომარეობამ შეიძლება ადვილად იმოქმედოს პიესიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებზე.

პიესის მეორე წაკითხვა განსხვავდება პირველი წაკითხვიდან მით, რომ მსახიობებმა უკვე იციან ვინ რა როლი უნდა ითამაშოს (განასახიეროს). სავალდებულო არაა მეორე წაკითხვა იმავე დღეს დასრულდეს. პიესის წაკითხვა შეიძლება სწარმოებდეს ორი სამი დღის განმავლობაში.

¹ უშანგიჩიძე, „კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი,“ თბილისი, 1949 წ., გვ. 7.

უშუალოდ დაკავშირებას მსახიობისას ავტორთან განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. მსახიობი შეიგრძნობს ავტორს, იწყებს მის შესწავლას, წარმოიშობა აუცილებლობა ღრმად შეისწავლოს პიესა, ავტორის შემოქმედებითი თავისებურებანი, იქონიოს ნათელი წარმოდგენა იმ სინამდვილეზე, რომელიც აღწერილია პიესაში. უპირველეს ყოვლისა, გაერკვიოს იმ მასალაში, რომელიც მოცემულია დრამატურგის მიერ.

ამრიგად შემსრულებლების შემოქმედებითი ფანტაზია თავიდანვე უნდა წარიმართოს წინასწარ გათვალისწინებული გეზით, რომელიც გამომდინარეობს თვით პიესიდან.

მსახიობი არ არის უბრალო გადამცემი ავტორის მიერ დაწერილი სიტყვიერი მასალისა. ყოველი ნიჭიერი შემსრულებელი შეავსებს იმ სახეს, რომელსაც ანსახიერებს რეჟისორი დადგმით და მთელი კოლექტივი შემოქმედებითი ფანტაზიის საშუალებით ავსებს პიესას ცოცხალი და მრავალფეროვანი ინდივიდუალობით. მსახიობი რაც უფრო ღრმა, ჰკვიანი, ტემპერამენტის მქონეა და იდეურად მაღალ დონეზე მდგარი, მით უფრო ამდიდრებს სპექტაკლსა და მაყურებელს. ყოველი დრამატურგი თუ იგი ეკუთვნის მნიშვნელოვან ხელოვანთა ჯგუფს. თვალსაჩინოდ განირჩევა თავისი კომპოზიციური ხერხებით. ყოველი მათგანი თავისებურად აშენებს დრამატულ მოქმედებას და ამ თავისებურებიდან ირკვევა ხასიათები და ის ცოცხალი სინამდვილე, რომელშიაც ეს ცოცხალი ხასიათები მოქმედებენ. ავტორი უფრო მჭლავნდება იმ ხერხების მიხედვით, რომელიც გვისახავს სინამდვილეს. სტილისტური თავისებურებანი ავტორისა ენისა და მოქმედების რიტმი, დრამატული ფორმა, ფერადები, რომლითაც გვისახავს ავტორი სინამდვილეს, ხშირად ხან გამძაფრებულა, ხან კი ნაზია. აქტიორი იწყებს პიესის შესწავლას, პიესის და არა როლისას.

სერაფიმა ბირმანი თავის წიგნში „მსახიობის შრომა“ წერს: „ახალი პიესა! ახალი როლი! როგორ გვაღელვებს მათთან გაცნობა. აღმოსავლური თქმაა: „დე, გაცნობის დღე გადაიქცეს ერთ დღედ მეგობრობის ათას დღეთაგან“. ეს ფრაზა შეუძლია წარმოსთქვას მსახიობმა პირველ დღეს, როდესაც ახალ როლზე იწყებს მუშაობას, ზერელე ნაცნობობით არაფერი სახეირო არ გამოვა—როლს უნდა მიუდგე კეთილსინდისიერი ცნობისმოყვარეობით“¹.

¹ С. Бирман, Труд актера, М.—Л., 1939 г., стр. 23.

წერილი მათი დაკვირვების შესახებ

მთელი სამყარო თავისი უსაზღვრო მრავალფეროვნებით უნდა გადაიქცეს მსახიობისათვის ათვისებისა და დაკვირვების საგნად.

მსახიობის ბასრ თვალს არაფერი არ უნდა გამოეპაროს. ყველაფერს რასაც ხედავს უნდა აითვისოს და ამით შექმნას ცოდნისა და შეგრძნების მარაგი, გაამდიდროს თავისი ემოციური მეხსიერება, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია მსახიობი-მხატვრის შემოქმედება.

საბოლოო ანგარიშში. მსახიობის მუშაობა იქეთკენ არის მიმართული, რომ მან შესძლოს მართებულად ასახოს ადამიანის ცხოვრება მთელი სისრულით და მრავალფეროვნებით. ამიტომ მსახიობის წინაშე დგას გადაუდებელი საკითხი რეალური ცხოვრების შესწავლისა. მსახიობი უნდა უკვირდებოდეს, ამჩნევდეს, შეიგრძნობდეს, ხედავდეს ყოველივეს, რაც მის გარშემო ხდება, შეისწავლოს რაც კი შესაძლებელია.

ბუნების სხვადასხვა მოვლენანი და უპირველეს ყოვლისა, თვითონ ადამიანი სხვადასხვა გარემოცვაში და პირობებში. მსახიობი უნდა ცდილობდეს გამოიყენოს ყოველი შემთხვევა ადამიანის ურთიერთობისა, შენიშნოს ხალხი როგორ გამოსახავს თავის აზრებს, ფიქრებს და სხვ. უნდა შეეცადოს ჩაიხედოს ადამიანთა შინაგან სამყაროში, გამოარკვიოს რა შინაგანი მიზეზით არის გამოწვეული ესა თუ ის მისი ყოფაქცევა, შეეცადოს ჩასწვდეს ამა თუ იმ მოვლენათა ვითარებას. გაერკვიოს ადამიანის ხასიათში, მის განსაკუთრებულ თვისებებში, გაერკვიოს თუ რით განსხვავდება და განირჩევა იგი სხვა ადამიანებისაგან, ანდა პირიქით—შეამჩნიოს საერთო თვისება. რომელიც დამახასიათებელია გარკვეული პროფესიის ადამიანებისათვის. „მაგრამ არ კმარა ყურად-

ლების არის გაფართოება, თვით ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს ჩართვით. არ კმარა დაკვირვება.—უნდა გესმოდეს კიდევ დაკვირვების ქვეშ მოქცეული მოვლენების აზრი და მნიშვნელობა, უნდა გადაამუშაო კიდევ შენში ათვისებული შეგრძნებანი, აღბეჭდილი ემოციურ მეხსიერებაში, უნდა ჩასწვდე შენს გარემოს. რომ შექმნა ხელოვნება და ასახო „ადამიანის სულის ცხოვრება“ სცენაზე, ამისათვის საჭიროა, არა მარტო შეისწავლო ეს ცხოვრება, არამედ უშუალოდ მიიღო კიდევ მონაწილეობა ყოველ მის გამოვლინებაში, როდესაც კი მოგეცემა ამისი შესაძლებლობა. უამისოდ ჩვენი შემოქმედება გამოიფიტება, შტამპად გადაიქცევა. მსახიობი, რომელიც გარედან ათვალიერებს მის გარემო ცხოვრებას, რომელიც თავის თავზე განიცდის გარემო მოვლენების სიამეს და მწუხარებას, მაგრამ არ უკვირდება მათს რთულ მიზეზებს და ვერ ამჩნევს მათ მომდევნო შესანიშნავ შემთხვევებს ამ ცხოვრებისას, გამსჭვალულია უდიდესი დრამატიზმით, უდიდესი პეროიკით. ასეთი მსახიობი კვდება (არ არსებობს) ქეშმარიტი ხელოვნებისათვის“¹.

საბჭოთა მსახიობი, ხელმძღვანელობს რა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით, ვალდებულია მაყურებელს აჩვენოს ჩვენი დროის ნამდვილი გმირი.

საბჭოთა ადამიანი, სოციალისტური საზოგადოების მშენებელი, ახალი კულტურის ფუძემდებელი, შრომისა და ბრძოლის ნოვატორია. მსახიობმა უნდა გვიჩვენოს მისი მაღალი მორალური თვისებები წარმოშობილი სოციალისტური წესწყობილებით, უნდა გვიჩვენოს თუ როგორ იცვლება, იზრდება ადამიანი კომუნისზმისათვის ბრძოლაში.

ამისათვის საჭიროა მსახიობმა შეისწავლოს ჩვენი დიდი ეპოქა, შეისწავლოს საბჭოთა ადამიანი—უაღრესად მოწინავე ადამიანი მსოფლიოში.

დაკვირვება არის უპირველესი და ყველაზე საჭირო, აუცილებელი თვისება მსახიობისათვის.

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე, მუშაობა თავის თავზე განცდის შემოქმედებით პროცესში“, თბილისი 1949 წ. გვ. 378. თარგმანში თეატრალური ტერმინების არა სიზუსტის გამო, ზოგი რამ შევასწორეთ. მაგ. არის „თვალყურის დევნება“ უნდა იყოს „დაკვირვება“.

როდესაც მსახიობი ამზადებს თავის თავს როლზე გეშაობისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ისწრაფვის ცხოვრების სიმართლის მსგავსების წარმოსახვაზე და ბუნებრივია, რომ ცდილობს ჩაწვდეს შინაგან ფსიქოლოგიურ პროცესს, რომელიც დაფარულია ამა თუ იმ ფიზიკურ გამოვლინებაში. მსახიობი ცდილობს წარმოსახოს არა მარტო ფორმა და ადამიანის მოქმედების ხასიათი, არამედ შინაგანი მიზეზებიც, რამაც გამოიწვია ესა თუ ის მოქმედება.

უკვირდება რა მსახიობი ადამიანის ყოფაქცევის გარეგან გამოვლინებას (ე. ი. მოძრაობა, სიარული, ჟესტი, მეტყველება, სიცილი, ტირილი, თავის დაქერა, ტანისამოსის ტარება, მანერა და სხვა) უნდა შეეცადოს ჩაიხედოს ადამიანის შინაგან სამყაროში, ნათელყოს შინაგანი მიზეზები ამა თუ იმ ყოფაქცევისა. ჩასწვდეს ამა თუ იმ მოვლენათა არსში, გაიგოს, გამოარკვიოს ადამიანის ხასიათი, მისი განსაკუთრებული თვისებები, რომლებიც ანსხვავებს მას, სხვებისაგან ან პირიქით—მონახოს ის საერთო, რაც ახასიათებს ხალხს ამა თუ იმ პროფესიის, კლასის, ასაკის და სხვ. მიხედვით. აუცილებელია, რომ მსახიობი ფსიქოლოგი იყოს, მას უნდა შეეძლოს გარკვევა ადამიანის შინაგან სამყაროში. არა მარტო უშუალო, პირადი დაკვირვება ამდიდრებს მსახიობის ცხოვრების გამოცდილებას, არამედ კითხვა, საუბარი, გარეშე ხალხის მიერ მიღებული შთაბეჭდილების გაცნობა, სხვადასხვა ხელოვნებათა ნაწარმოებების შესწავლა, ყველაფერი ეს ხელს უწყობს მსახიობს მოიმარაგოს ის ნედლი მასალა, რომლის საშუალებით მსახიობი შესძლებს ისარგებლოს მართებული, მხატვრულად ღირსშესანიშნავი სცენური სახის შესაქმნელად.

მსახიობის დაკვირვება შემოქმედებით ხასიათს ატარებს; ის უმიზნო, მიუდგომელი კვრეტა კი არ არის სამყაროსი, არამედ დაკვირვება ხელოვანი მოქალაქისა.

ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობში ყოველი თავისი დაკვირვების დროს წარმოიშვება ესა თუ ის აზრი, განცდა, ე. ი. წარმოიშვება მსახიობის განსაზღვრული დამოკიდებულება ჯაგნებისა და მოვლენებისადმი, რაც შემდეგში ამა თუ იმ

სახის შექმნის დროს ზეგავლენას მოახდენს როლის განსჯა-გაგებაზე (трактовка).

მაშასადამე, დაკვირვება ცხოვრებაზე, გარემოცვის შესწავლა, მსახიობისათვის უნდა გარდაიქცეს ყოველდღიურ „სკოლის გარეშე“ სავალდებულო სამუშაოდ. დაკვირვება, განკერძოება, გულისყური, დაფიქრება, ამა თუ იმ მოვლენებზე და მათი წარმოშობის მიზეზებზე, სავალდებულოა ყოველ მსახიობისათვის, სადაც არ უნდა იყოს იგი.

თუ პირველ კურსზე—სტუდენტი-მსახიობი სარგებლობდა პირადი მოგონებებით თავისი პირადი განწყობილებათა აღდგენით: გრძნობების, ფიქრების, მოქმედებებისა, ახლა მას უხდება არა თავის საკუთარი ცხოვრების განმეორება, არამედ სხვადასხვა ხალხისა, სხვადასხვა ადამიანების, ცხოვრების განსახიერება. ამ შემთხვევაში მსახიობის დაკვირვებას ეძლევა განსაკუთრებული მნიშვნელობა. დაკვირვება მსახიობისა, ხელოვნების სხვა დარგების მუშაკთა დაკვირვებისაგან დიდად განსხვავდება. მხატვარი-ფერმწერალი თავის დაკვირვების შედეგებს გადაიტანს ქალაქზე ტილოზე ესკიზების სახით, კომპოზიტორი ნოტების ნიშნებით, მწერალი ცდილობს დაიხსომოს უმთავრესად შინაარსი და მეტყველების ფორმა მის ზიერ შესწავლილი ადამიანებისა, ერთი სიტყვით ყოველი ხელოვანი ერთგვარ ფიქსაციას ახდენს დაკვირვების შედეგებისას—სხვადასხვა ნიშნებისა და ხელსაწყოს დახმარებით—მსახიობი კი თავის შემოქმედების მასალად გამოიყენებს თავის საკუთარ თავს, მსახიობის დაკვირვების სპეციფიკურობა სწორედ იმითი განიჩნევა, რომ მსახიობი აკვირდება გარემოს და ამავე დროს ცდილობს გადაიტანოს ეს ყველაფერი თავის თავზე მაგალითად აღიდგინოს შემჩნეული გამოხედვა, ეესტი, ინტონაცია, სიარული და სხვ.

წერილი მეთერთმეტე
დრამატურგიული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული
ანალიზი

ქართული ხელოვნების დიდმა მოამაგემ ამხანაგმა ლაერენტი პავლეს-ძე ბერიამ ქართულ ხელოვნებას ამოცანად დაუსახა სტალინური ეპოქის დიადი საქმეების ასახვა. ამხანაგმა ლ. ბერიამ თავის სიტყვაში წინასაარჩევნო კრებაზე 1946 წ. თქვა: „ხალხი ნიჭიერი ქართველი ინტელიგენციისგან მოელის სამეცნიერო და ლიტერატურულ შემოქმედებაში სტალინური ეპოქის დიადი საქმეების ასახვას“.¹

ამხანაგი ა. ჟდანოვი საბჭოთა მწერლობისა და ხელოვნების ამოცანას შემდეგნაირად განმარტავდა: „ჩვენ უნდა გამოვარჩიოთ საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო გრძნობები და თვისებები, გადავუშალოთ მას მისი ხეაღინდელი დღე და ამავე დროს ვაჩვენოთ ჩვენს ადამიანებს, თუ როგორი არ უნდა იყვნენ ისინი. უნდა ვამატრახებდეთ გუშინდელი დღის გადმონაშთებს, გადმონაშთებს, რომლებიც წინსვლას უშლიან საბჭოთა ადამიანებს. საბჭოთა მწერლები უნდა დაეხმარონ ხალხს, სახელმწიფოს, პარტიას აღზარდონ ჩვენი ახალგაზრდობა, გახადონ იგი მხნე, თავისი ძალების რწმენის მქონე, ყოველივე სიძნელის წინაშე უშიშარი“.²

საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტი თავის დადგენილებაში კინოფილმ „დიადი ცხოვრების“ შესახებ აღნიშნავდა, რომ „კინემატოგრაფიის ბევრი ოსტატი, დამდგმელი,

¹ ლ. პ. ბერიამ, სიტყვა თბილისის სტალინის საარჩევნო ოლქის ამომრჩეველთა წინასაარჩევნო კრებაზე 1946 წ. 5 თებერვალს, თბილისი, 1950 წ., გვ. 20.

² ა. ა. ჟდანოვი, მოხსენება ჟურნალების „ხვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ, კრებ. ჟურნალების „ხვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ“. თბილისი, 1947 წ., გვ. 34.

რეჟისორი, სცენარის ავტორები მოუფიქრებლად და უპასუხისმგებლოდ ეკიდებიან თავიანთ მოვალეობას, არაკეთილსინდისიერად მუშაობენ კინოფილმების შექმნაზე. მათი მუშაობის მთავარი ნაკლი ისაა, რომ ისინი არ შეისწავლიან იმ საქმეს, რასაც ხელს ჰკიდებენ¹.

რეჟისორმა და მსახიობმა მუშაობაში ამ მითითებით უნდა იხელმძღვანელონ, ამისდა მიხედვით უნდა წარმართონ თავიანთი შემოქმედებითი მუშაობა თეატრში.

რეჟისორი და მსახიობი, პიესის წაკითხვის შემდეგ ვალდებული არიან ზუსტად განსაზღვრონ ამ პიესის თემა. გაიხსენონ თუ რა არის ამ თემაზე კიდევ შექმნილი, გაიხსენონ სხვა ნაწარმოებები, ლიტერატურის, ფერწერის, ქანდაკების, მუსიკის დარგიდან. ერთი სიტყვით პიესის თემამ ასოციაციით უნდა გამოიწვიოს მათ მეხსიერებაში ამავე თემაზე დაწერილი და შექმნილი ნაწარმოებები.

თემის განსაზღვრა ნიშნავს იმას, რომ მსახიობმა გარკვეულად უნდა წარმოიდგინოს თუ ცხოვრების რა მოვლენაზე მოგვითხრობს ავტორის პიესა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობმა უნდა შესძლოს გარკვეული პასუხი გასცეს კითხვაზე. თუ რას შეეხება მოცემული პიესა. ხშირად ავტორი პიესაში ეხება რამდენიმე თემას, ამიტომაც ძნელი ხდება განსაზღვრა, თუ რომელი თემაა წამყვანი. ამრიგად, მთავარი თემის განსაზღვრას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ისა სწყვეტს მომავალი მუშაობის მსვლელობას.

მსახიობი ვალდებულია იცოდეს პიესის ზუსტი სიუჟეტი, ყველა მისი დეტალი. უნდა შესძლოს პიესის შინაარსის მოყოლა და მთლიანად მისი წარმოდგენა.

რეჟისორ-პედაგოგის დახმარებით მსახიობმა უნდა განსაზღვროს მთავარი წამყვანი თემა, ე. ი. ისეთი თემა რომელიც პიესას მოლიანობას ანიჭებს. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობებს ყურადღების გარეშე დარჩეთ სხვა შემავალი თემები. ამ თემებს უნდა დაეთმოს მეორეხარისხოვანი ადგილი.

¹ იქვე, გვ. 48.

ხშირად ზოგიერთი რეჟისორი წინ წამოსწევს ხოლმე არა მთავარ თემას, არამედ მეორეხარისხოვან თემებს. ასეთი რამ ჩვეულებრივად თავდება პიესის დამარცხებით, ვინაიდან შეუძლებელია გამოვამჟღავნოთ სცენაზე ის, რაც არ იყო დასახული ავტორის მიერ მთავარ თემად.

რეჟისორი მთავარი თემის განსაზღვრის შემდეგ მსახიობების წინაშე სვამს შემდეგ საკითხებს: 1. რა სახის არის თემის გამოვლინების დრამატული ფორმა, რომელ ქანრს ეკუთვნის: ტრაგედია, დრამა, კომედია, ვოდევილი და სხვა. 2. განხილვა მოქმედების განვითარებისა, რის გარშემო არის ბრძოლა, ნათელია თუ არა პიესის ექსპოზიცია, კულმინაციური მომენტების განსაზღვრა. 3. ენის თავისებურების გარკვევა. 4. პიესის განსაკუთრებული თვისებების გამოაშკარავება, რასაც ანგარიში უნდა გაუწიოს მსახიობმა. აუცილებელია, რომ პიესის ყველა ეს მხარე შესწავლილ იქნეს, რათა მსახიობი უკეთ გაერკვიოს პიესის იდეაში. ნაწარმოების დრამატული ფორმა (დრამა, კომედია) მაჩვენებელია იმისა თუ რა დამოკიდებულება აქვს ავტორს მის მიერ აღწერილ ცხოვრებისადმი. დასცინის, თუ პირიქით, უნდა გამოიწვიოს მაყურებელში თანაგრძნობა. მაქსიმ გორკის პიესები იმითი გამოირჩევიან, რომ მის პიესებში პირველი ადგილი უჭირავთ, არა გარეშე კონფლიქტების სიმძაფრეს და სიუჟეტის წარმტაცობას (გამართობი სიუჟეტი), არამედ შინაგანი სიღრმის, შინაგანი კონფლიქტით ხორცშესხმული სახეების რეალობას, დამაჯერებლობასა და კეშმარიტებას. ამრიგად თემის გარკვევის შემდეგ რეჟისორ-დამდგმელის ხელმძღვანელობით მსახიობმა უნდა გამოავლინოს პიესის იდეა.

პიესის იდეის გამორკვევა ნიშნავს უპასუხო შეკითხვაზე თუ რა უნდა ეთქვა ავტორს მის მიერ მოცემულ მოვლენათა შესახებ ე. ი. მსახიობმა უნდა შესძლოს გარკვეული პასუხი მისცეს კითხვაზე: რა უნდა ეთქვა ავტორს იმ ცხოვრების შესახებ, რომელსაც ის ასახავს თავის პიესაში?

თუ პიესის თემა არ არის სისწორით გარკვეული, ბუნებრივია, რომ პიესის იდეის განსაზღვრაც გართულდება და ამ-

რიგად ეს ხელს შეუშლის რეეისორსა და მსახიობს მონახონ სწორი დამოკიდებულება პიესისადმი. რეეისორი და მსახიობი ვალდებულნი არიან უფრო მეტი იცოდნენ იმ ცხოვრების შესახებ, რაც მოცემულია პიესაში, ვინაიდან ავტორს არა აქვს საშუალება ასგვერდიან პიესაში ამომწურავად და სავსებით გადმოგვიშალოს ის ცხოვრება, რომელიც მას აქვს დასახული გადმოსაცემად.

ცხოვრების ცოდნა საჭიროა მსახიობისათვის, შემოქმედებითი საზრდოს მარაგისათვის. ობიექტური სინამდვილის შესწავლა შეიძლება სხვადასხვა საშუალებით: შესაფერისი ლიტერატურის გადაკითხვით, სურათების, ალბომების, გადსინჯვით, მუზეუმების დათვალიერებით, საუბრებით, შეხვედრებით მცოდნე ხალხთან და სხვა.

იმ შემთხვევაში, როდესაც იდგმება კლასიკური ან ისტორიული პიესა ჩვენ უნდა გვახსოვდეს ქართველი ბოლშევიკების ხელმძღვანელის—ამხანაგ კანდიდ ჩარკვიანის სიტყვები რომელიც მან მწერლებთან შეხვედრისას თქვა: „რა თქმა უნდა, ვინც წარსულის მემკვიდრეობაზე უარს იტყვის ის თანამედროვეობაშიაც ვერაფერს გააკეთებს, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ მხატვრული სახეები, აქსესუარები წარსულიდან პირდაპირ არ უნდა გადმოვიღოთ. აქ მარტო თემატიკის საკითხი როდია... საბჭოთა მწერალი ისე უნდა სწერდეს ისტორიულ რომანსაც, რომ თავისი იდეებით, თავისი მხატვრული მეთოდით, თვით გამოსახვის საშუალებით ეს ნაწარმოები უაღრესად თანამედროვე იყოს. ზოგიერთი ქართველი მწერლის შემოქმედებაში კი, თვით უაღრესად თანამედროვე თემა გამოხატულია ძველი ესთეტიკური ხერხებით, ძველი მხატვრული საშუალებით... ჩვენმა მწერლებმა, პირველ რიგში, წამყვანმა მწერლებმა, რადგანაც ტონს ისინი აძლევენ ლიტერატურას, უნდა გადაათვალიერონ თავიანთი შემოქმედებითი ლაბორატორია, რათა მხატვრული მუშაობის მეთოდის, გამოსახვითი საშუალებების სფეროში თავი დააღწიონ წარსულის ტყვეობას“¹.

¹ ჟურ. „მნათობი“, 1949 წ., № 7, გვ. 135.

კლასიკური თუ ისტორიული პიესის დადგმისას ჩვენ ძირ-
ფესვიანად უნდა შევისწავლოთ პიესა და მასში გამოხატული
ეპოქა, უნდა შევისწავლოთ დეტალები, რათა შეგვეძლოს ის-
ტორიული სიმართლის სცენიდან გადმოცემა, რათა ისტო-
რიული შინაარსის სპექტაკლიც ისე დაედგათ, რომ ის თავისი
იდეებით, თავისი გამოსახვის საშუალებებით უაღრესად თანა-
მედროვე იყოს.

კლასიკური პიესების დადგმისას ჩვენ გვმართებს ჩავატა-
როთ მოსამზადებელი მუშაობა, შევისწავლოთ გულმოდგინედ
ამ კლასიკოსების მთელი შემოქმედება, მისი ეპოქა, ბიოგრა-
ფია, ზრდა და მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება. ზო-
გიერთ შემთხვევაში საჭირო ხდება მთელი ლიტერატურული
მიმართულებისა და ჯგუფის შესწავლა. მსახიობმა, რომელიც
თამაშობს შექსპირის პიესებში, წარმოუდგენელია, რომ არ
იცოდეს ინგლისის ისტორია; შეუძლებელია, რომ არ იცნობ-
დეს შექსპირის ლექსებს. შეუძლებელია იმუშაო გუცკოვის
„ურიელ აკოსტაზე“, თუ არ გაქვს წარმოდგენა გერმანულ
ლიტერატურულ დაჯგუფებაზე „ახალგაზრდა გერმანია“, თუ
არა გაქვს წარმოდგენა ამ ჯგუფის საუკეთესო წარმომადგე-
ნელზე: ჰენრიხ ჰაინეზე. როგორ ცხოვრობდნენ ის ადამიანე-
ბი, რომლებიც ჩვენ უნდა განვასახიეროთ. სად და როგორ
სწავლობდნენ, რა იყო იმათ ეპოქაში მოწინავე და კონსერ-
ვატიული, როგორი იყო სოციალური დაყოფა, ყოფაცხოვ-
რება, ზნეობა, მუშაობა, ხელოვნება, გართობა, როგორ ლა-
პარაკობდნენ, მოძრაობდნენ, იცვამდნენ. ყველა ეს საკითხი
აღელვებენ ხელოვან-მსახიობს; თუ მას არა აქვს გარკვეული
პასუხი ამ საკითხზე, ის ვერ შეუდგება პრაქტიკულ მუშა-
ობას.

ამიტომ თეატრებში, რეპეტიციებზე და თეატრალურ ინს-
ტიტუტებში (სამსახიობო ოსტატობის კლასებში) პიესის თე-
მების გარშემო ტარდება ლექციები, საუბრები, მოხსენებები;
თეატრს ეხმარებიან მეცნიერები, მუზეუმები, არქივები,
ხელიდან ხელში გადადის ალბომები, ილუსტრაციები და
სხვადასხვა ისტორიული დოკუმენტები. ამ მხრივ დიდ დახ-

მარებას უწევს რეგისტრაციის და მსახიობს თანამედროვეთა მემუარები, განსაკუთრებით წერილები, დღიურები, თვით ავტორთა ჩანაწერები, მემუარები: გ. ერისთავისა და გ. დვანიძის, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის, ავ. ცაგარელისა და ვასო აბაშიძის, გოგოლისა და შჩეპკინის, ოსტროვსკისა და ლენსკის, გოლდონის, ბომარშესა და შერიდანის. როდესაც სამხატვრო თეატრი სდგამდა „იულიუს კეისარს“, ნემიროვიჩ-დანჩენკო წავიდა იტალიაში და რომის ძველ ნანგრევებზე ხაზავდა მიზანსცენებს მომავალი სპექტაკლისათვის, აგროვებდა საყოფაცხოვრებო მასალას, ისტორიულ დოკუმენტაციას თავისი ამხანაგ მსახიობებისათვის.

ამ რთული მოსამზადებელი მუშაობის პროცესში პიესის შესწავლა და გაგება თანდათან ღრმავდება და მასთან ერთად პიესის თემატიკა და იდეატიკა სულ უფრო და უფრო ნათელი, გამომსახველი და კონკრეტული ხდება. მასალების შეგროვებისა და შესწავლის პროცესი იმდენად წარმოადგენს და საინტერესოა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში შეიძლება ხელიც კი შეუშალოს მსახიობს, ისეთ მსახიობს, რომელსაც აქვს მისწრაფება უფრო ანალიზისაკენ, ვიდრე შემოქმედებითი პროცესისადმი. მსახიობმა უნდა იცოდეს, რა გამოადგება მას პრაქტიკულად, უნდა ჰქონდეს შერჩევის უნარი, მან უნდა იცოდეს რა გამოადგება როლის ამა თუ იმ ნაკვეთში, თუ რა უფრო მისცემს დამახასიათებელ შტრიხს მისი სახის ბუნებას.

ეპოქის შესწავლისა და გაცნობის საფუძველზე თეატრალურ კოლექტივს ეძლევა საშუალება უფრო განავითაროს, შეაფასოს და გააფართოოს ავტორის იდეა.

განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში თუ პიესა ძველად არის დაწერილი და დღევანდელ დღეს თანადროულობის თვალსაზრისით, უფრო გააზრებულია და გაღრმავებული, ვიდრე იმ დროს, როდესაც ის დაიწერა.

სპექტაკლის იდეა გამოხატავს იმას, რის თქმაც უნდა პიესის ავტორს და თეატრის კოლექტივს მაყურებლისათვის, ე. ი. მას თუ რისკენ მოუწოდებს ავტორი და თეატრი მაყურებელს.

რეჟისორის ცდა, უკუაგდოს იდეა, რომელიც დასახულია პიესის ავტორის მიერ და გამოიგონოს სხვა რაღაც იდეა, რომელსაც არაფერი საერთო არა აქვს ავტორის იდეასთან, ყოველთვის თავდება მარცხით. კოლექტივს შეუძლია განავითაროს, გააღრმავოს ნაწარმოების იდეა. მაშასადამე, რეჟისორმა და მსახიობმა კარგად უნდა იცოდნენ ცხოვრების ისტორია, როგორც თვით პიესის ავტორისა, აგრეთვე მისი მეგობრებისა და მტრებისა, უნდა იცნობდნენ ეპოქას, ავტორის თანადროულობას, ესმოდეთ მათი ფილოსოფია, ავტორის მსოფლმხედველობა, უნდა გაეცნონ ავტორის მხატვრულ გემოვნებას და მისი შემოქმედების განვითარებას. უამისოდ ძნელია სპექტაკლის ამოცანის გადაწყვეტა.

გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“-ს დადგმისას დიდი დახმარება გამიწია გ. წერეთლის პუბლიცისტურმა წერილებმა, მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესწავლის შემდეგ, ჩემთვის ნათელი გახდა სპექტაკლის იდეა.

კ. ს. სტანისლავსკი ეხება რა ამ საკითხს წიგნში „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ წერს: „მწერლის ეს ცალკეული აზრები, გრძნობები, ცხოვრების ოცნებანი წითელ ზოლად მისდევნენ მთელ მის ცხოვრებას და წინ უძღვიან შემოქმედების დროს. ყველა ამას საფუძვლად უდებს პიესას და ამ მარცვლიდან გამოზრდის თავის ლიტერატურულ ნაწარმოებს. მწერლის ყველა ეს აზრი, გრძნობა, ცხოვრების ოცნება, მუდმივი ტანჯვისა და სიხარულის საფუძვლად ედება პიესას: მათი გულისათვის ხელს ჰკიდებს კალამს. მწერლის აზრებისა და გრძნობების, მის ოცნებათა ტანჯვისა და სიხარულის გადაცემა სცენიდან წარმოადგენს სპექტაკლის მთავარ ამოცანას“¹.

საბჭოთა ცხოვრების ამსახველ პიესებზე მუშაობის დროს რეჟისორსა და მსახიობს განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა ეკისრებათ, რათა სიმართლით გამოხატულ იქნეს საბჭოთა

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე, მუშაობა თავის თავზე განცდის შემოქმედებით პროცესში“, თბილისი, 1949 წ., გვ. 509.

ადამიანების მაღალი იდეური და მორალური თვისებები. ნაახიობი ამ შემთხვევაში უნდა იყოს დაკვირვებული, მას უნდა ჰქონდეს უნარი ამოარჩიოს ცხოვრებისაგან ის, რაც უფრო ტიპურია, დამახასიათებელია და ხორცს შეასხამს მის მიერ განსახიერებულ სახეს და გარეგან ბუნებას. მსახიობს აქვს საშუალება წავიდეს და ინახულოს ის ადგილი, სადაც წარმოებს მოქმედება, გაიცნოს ხალხი—პიესის პროტოტიპი.

როდესაც თეატრი ღვამს თანამედროვე თემაზე დაწერილ პიესას, სადაც ასახულია ჩვენი სინამდვილე, აქ უფრო აშკარავდება ხელოვანის ცხოვრების გამოცდილება, მსახიობის ტალანტი განიცდის ღრმა გამოცდას. ამ პიესებში და როლებში ნათლად ჩანს, თუ რამდენად გამსჭვალულია ის, თანამედროვე იდეებით, რამდენად პოლიტიკურად გამახვილებულია მისი გონება. აქვე აშკარავდება რამდენად ბასრია მისი მხატვრული ხედვა, რამდენად ძლიერი და ზომიერია მისი შემოქმედებითი ძალა.

უფრო ნათელი და თვალსაჩინო რომ გახდეს თუ როგორ უნდა განისაზღვროს პიესის თემა და იდეა, მაგალითისათვის მოვიყვან ამერიკელი მოწინავე დემოკრატიულ დრამატურგების ჯემს გოუს და ა. დიუსოს ცნობილ პიესას „ღრმა ფესვებს“, პიესას რომელიც დიდი წარმატებით მიდიოდა საბჭოთა თეატრების სცენაზე¹.

ამ პიესაში სიმართლით არის გადმოცემული შავკანიან ბრეტ ჩარლზის ბედ-იღბალი. 1945 წლის გაზაფხულია, მოქმედება ხდება ამერიკის სამხრეთ ნაწილში, სენატორ ლენგდონის ბინაზე, მის ოჯახში. მაგრამ ეს არ არის ოჯახური დრამა (დრამატული კონფლიქტი ოჯახის გარეშეა), ეს ტიპური მოვლენაა, არა თუ მხოლოდ სამხრეთ ამერიკისათვის, არამედ საზოგადოდ მთელი ამერიკისათვის.

1. გაზაფხულის დილაა, ლენგდონის სახლში ბრუნდება ომიდან ზანგი ლეიტენანტი ბრეტი. ამ ოჯახის მოხუცი მოსამსახურის ბელას ვაჟი ბრეტი ებრძოდა ფაშისტებს. „ის მონაწი-

¹ ეს პიესა დადგმული იყო ჯემს მიერ ჯერ ინსტიტუტში, როგორც სადიპლომო სპექტაკლი და შემდეგ ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის და გრიბოედოვის სახელობის თეატრების სცენებზე.

ლეა ექვსი ბრძოლის და ჩვიდმეტ ადგილას არის დაქრილი“. ბრეტის მკერდი შემკობილია ორდენებით. ამ ქალაქის მცხოვრებთა შორის ბრეტი ერთადერთია, რომელიც დააჯილდოეს ჯვრით ბრძოლებში წარჩინებისათვის.

ფრონტზე ბრეტსა სწამდა და თავის ჯარისკაცებსაც არწმუნებდა, რომ ისინი იბრძვიან საუკეთესო მომავლისათვის, რომ ისინი სპობენ ევროპაში რასიზმს და ამით სპობენ ამ ბოროტებას მთელ მსოფლიოშიც. მაგრამ შინ დაბრუნებისას ბრეტმა გაიგო, რომ ყველაფერი ამაო ყოფილა და ამით უფრო გულდასაწყვეტია ის ამბავი, რომ ლეიტენანტს სჯეროდა ამერიკელი დემოკრატიისა. ბრეტის გული სავსე იყო იმედებით, მას ჯერ კიდევ სწამდა იმათი ვისი ნდობაც შეუძლებელია.

საკმარისი იყო ბრეტს ეჩვენებინა, რომ ის დაბრუნდა ომიდან ახალ განახლებულ ადამიანად, რომ მას შეუძლია განაგოს თავისი ბედი, რომ მაშინვე წარმოიშვას კონფლიქტი. ეს კონფლიქტი არწმუნებს ბრეტს, რომ ამერიკაში კვლავ გამეფებულია მონათმფლობელობის ადათები.

სენატორი ლენგდონი ხედავს, რომ ზანგი დაბრუნებულია სრულიად გამოცვლილი. მას ეშინია, რომ ბრეტს შეუძლია ხმამაღლა განაცხადოს თავისი ადამიანური უფლებების შესახებ და რაც მთავარია, ისარგებლოს გმირის გავლენით, პოპულარობით და ააჯანყოს ყველა ზანგი. ეს კი გამოიწვევს ლენგდონთა ბატონობის შერყევას.

ლენგდონი პირწაყარდნილი რეაქციონერია, მას სწყურია ძალა-უფლება, რომ დაიცვას თავისი კლასის უპირატესობა; მას ეშინია, რომ „შავი ბრბო“ რომელსაც ევროპაში ბრძოლების დროს შეეჩვიენ თეთრკანიანების დახოცვას ამერიკაში დაბრუნების შემდეგ, ამავე იარაღს აღმართავენ ლენგდონების წინააღმდეგ. ლენგდონის აზრით ბრეტი ერთადერთი წარმომადგენელია ამ შავი ბრბოსი, მაგრამ მაინც საშიშია, რომ ის განათლებულია და კკვიანი.

ბრეტი უნდა მოისპოს! რაღაც არ უნდა დაჯდეს. ლენგდონი აბრალებს უდანაშაულო ბრეტს საათის მოპარვას, ლეიტენანტს აპატიმრებენ, სცემენ და საპყრობილეში ჩააგდებ-

ბენ. ალისა ლენგდონი,—სენატორის ქალიშვილი წარმომადგენელია ამ მდიდარი, გათახსირებული საზოგადოების და თავისი წარჩინებული მდგომარეობით იგი თავს იწონებს. მას თავი მოაქვს, ვითომდა მოწინავე მსოფლმხედველობით. ერთ დროს ალისა დაეხმარა კიდევ ბრეტს, რომ მას განათლება მიეღო, იგი ეხლაც, მისი ომიდან დაბრუნებისას მას მფარველობას უწევს. ბრეტი, ეს მისი საკუთარი ზანგია, მისი ნახელავი, მისი ჭკვიანი ნიეთი, მაგრამ იგი ამჩნევს, რომ ბრეტი აღამიანია, რომ მასაც სურს აღამიანური ცხოვრება, რომ იგი დამოუკიდებლობას იჩენს, რომ მას უკვე თავისი საკუთარი შეხედულებები აქვს ცხოვრებაზე. ეს ყველაფერი უკვე აიძულებს ალისა ლენგდონს ფრთხილად იყოს, მაგრამ როდესაც გაიგებს, რომ ბრეტს და მის უმცროს დას ჯენეერას ერთმანეთი უყვართ, რაც ამერიკულ რასისტების კანონით „უდიდესი ბოროტმოქმედებაა ზანგის მიერ ჩადენილი“, მაშინ ალისა აღარ მაღაფს თავის გაბოროტებას; ის ურეკავს შერიფს და მოითხოვს, რომ ბრეტი დააპატიმრონ. სწორედ ალისა ლენგდონის არსებაში, უფრო მძაფრად, ვიდრე ამ პიესის სხვა პერსონაჟებში, რეაქციას ღრმა ფესვები აქვს გადგმული.

მაქსუელი—ლენგდონების ნათესავი ისეთივე რეაქციონერია, როგორც სენატორი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ის მაღაფს თავის ფაშისტურ ზრახვებს. როგორც ვხედავთ პიესაში რამდენიმე თემაა:

ლიბერალურად განწყობილი სამხრეთელი ამერიკელი ქალი, რომელსაც თითქოს აწუხებს სამხრეთის პრობლემები და იბრძვის მათ მოსაგვარებლად. არსებითად კი ეს ყალბი ნილაბია მოჩვენებითი დემოკრატიზმისა და ამ ნილაბს უკან ამოფარებულია რეაქციული, ფაშისტური ამერიკა.

ლენგდონი კონსერვატიული პლანტატორია, კოლონიზატორული ამერიკის წარმომადგენელი, რომელიც არ მაღაფს თავის ფაშისტურ სახეს და მისწრაფებას.

და მესამე ხაზს (თემას) ანვითარებენ ბრეტი და ჯენეერა—მათთან არიან პროგრესულად განწყობილი მწერლები,

პიესის ავტორები—წარმომადგენელნი ახალი, მომავალი დემოკრატიული ამერიკისა.

რომელი თემაა წამყვანი? რა თემაზეა დაწერილი პიესა? ვის წინააღმდეგ ილაშქრებენ ამერიკის პროგრესულად განწყობილი დრამატურგები. ყველაზე საშინელია ალესის ამერიკა—„ლიბერალურად განწყობილი ამერიკა“, სადაც ღრმა ფესვები აქვს გადგმული რეაქციას. თემა ზანგების დენისა და სიძულვილის, იმის შესახებ თუ რა საშინელება მოჰყვება ხოლმე ამ მძულვარებას, გადადის უფრო დიდ ამბავში; დრამატურგებმა გვიჩვენეს აუცილებლობა შეჯახებებისა და ბრძოლებისა არა თეთრებისა და შავკანიანებისა, არამედ ისინი აყენებენ საკითხს უფრო ღრმად, უფრო მწვავედ პროგრესული დემოკრატიული და რეაქციული იდეების შეჯახების შესახებ. ეს შეჯახება, ეს ბრძოლა ანიჭებს პიესას დინამიკურ ხასიათს და ეს ამბავი, რომელიც ხდება ერთ პატარა ოჯახში იღებს დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. აქ იგივე ხდება, რაც მაქსიმ გორკის პიესაში „უკანასკნელნი“, როდესაც სწდება საკითხი არა კოლომეციევის ოჯახისა, არამედ დეგრადაციის და დაღუპვის გზაზე დამდგარი აზნაურულ-რეაქციული რუსეთისა. სენატორ ლენგდონის მკაცრი და ცივი ჩებისყოფა წარმართულია იქითკენ, რომ შეინარჩუნოს ძველი წესწყობილება. ზას შორეული წარსული, გუშინდელი დღე სამხრეთისა ვარდისფერებში ეჩვენება; ის მსჯელობს პატიოსნებაზე, ერთგულებაზე, ხალხის წესიერებაზე; „ძველ დროს“ ის მიმართავს თავის წინაპართა აჩრდილებს, რომლებიც იბრძოდნენ მონათმფლობელობის შენარჩუნებისათვის. ასე შეუძლიათ იმსჯელონ იმ ადამიანებმა, რომელთაც არა სწამთ მომავალი.

ბრეტი ლიდის სიყვარულით, იგონებს თავის სამხედრო წარსულს, როცა ის თავს ადამიანად გრძნობდა.

სენატორი პირიქით—ფიქრობს იმ წარსულზე თავის წინაპრებისა, როდესაც ზანგი ნაკლებად გრძნობდა თავის თავს ადამიანად და პლანტატორი ამის გამო თავის ბატონობას შეურყეველად სთვლიდა.

პირისხლიანი ფაშიზმი, რომელიც ებრძვის მოწინავე პროგრესულ საზოგადოებას, კაპიტალიზმის სიძლიერეს კი არ მოასწავებს, არამედ ადასტურებს მის სისუსტეს. ეს სიმპტომა მისი გახრწნისა, წინამორბედი მისი აუცილებელი დაღუპვისა.

სენატორ ლენგდონის სახით ნათლად არის გამოხატული აზრი, რომ ფაშიზმის ძალა ეს ძალა კი არ არის, არამედ მისი სისუსტეა, ეს ნერვული კრუნჩხვაა ავადმყოფური ალგზებისა გამოწვეული მისწრაფებით, — რადაც არ უნდა დაუჯდეს შეინარჩუნოს ძველი სამყარო.

ბრეტი არც რევოლუციონერია, არც კომუნისტი. არსებითად, ის მცირე რამეს მოითხოვს. მას უნდა ძალაში იყოს კანონით აღიარებული ზანგების უფლებანი, რომ საზოგადოება არ ჩადიოდეს იმ ბოროტმოქმედებას, რომელსაც აქვს ადგილი ყოველი ფეხის გადადგმაზე. იგი თავის ბედს უკავშირებს 13 მილიონიანი ზანგი ხალხის ბედ-ილბაღს.

მწერალი ჰოვარდ მერიკი სამხრეთ იტალიაზე ამბობს შემდეგს: „მიწის ზემოდან ყვავილი ლამაზია, მომხიბლავი და სურნელოვანი. ქვემოთ კი ფესვები ისე აქვს გადახლართული, თითქოს ერთმანეთს სულს უხუთავენო.....“

ამ სიტყვებს ჩემთვის, როგორც რეჟისორისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინაიდან იგი ხსნის პიესის დედააზრს, მის პრობლემატიკას. ჯ. გოუს და ა. დიუსოს პიესა აგებულია თანამედროვე ამერიკის ცხოვრების წინააღმდეგობაზე და არა მხოლოდ რასობრივ წინააღმდეგობაზე; ისინი ამ პიესაში საკითხს აყენებენ არა მხოლოდ 13 მილიონიანი ზანგი ხალხის შესახებ, არამედ 120 მილიონი ამერიკელის მომავალზე. ჩვენი ცნობილი საბჭოთა მწერლის კ. სიმონოვის პიესაში „რუსული საკითხი“, პიესის გმირი სმიტი გულუბრყვილად ფიქრობდა, რომ არსებობდა ერთი ამერიკა, ახლა მან იცის, მან შეიგრძნო, რომ არსებობს ორი ამერიკა, რომ ხერსტის ამერიკის გარდა არის ამერიკა ლინკოლნის და რუზველტის.

პიესა „ღრმა ფესვები“ ამ ორი ამერიკის შეურიგებლობაზე ღალადებს.

ჩვენს თეატრალურ კოლექტივს მიზნად ჰქონდა დასახული გვეჩვენებინა ამ სპექტაკლით არა მშვიდობიანი მდგომარეობა მსოფლიოში, სადაც ბატონობენ თანამედროვე მონათმფლობელნი, არამედ შეგვექმნა სპექტაკლი მძაფრ კონტრასტებზე აგებული, სპექტაკლი, რომელიც დაეხმარებოდა მაყურებელს გაეგო დღევანდელი დღე კაპიტალიზმის გარემოცვაში. შეგვექმნა სპექტაკლი რეაქციის მამხილებელი, რომელიც გამოიწვევდა ზიზღს და სიძულვილს ბოროტი ძალებისადმი; რომელიც მიმართულია დემოკრატიისა და პროგრესიის წინააღმდეგ.

მაგალითისათვის მოვიყვანოთ კიდევ ერთი პიესა, მიხ. მრევლიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ და გავარკვიოთ თუ როგორ განისაზღვრა ამ საინტერესო და ორიგინალურ დრამატულ ნაწარმოებში თემა და იდეა. გავიხსენოთ პიესის სიუჟეტი:—1838 წლის შემოდგომაა. „სამართლისა და განჩინების ექსპედიციის უფროსის—ვასილი ივანეს-ძე ილინსკის კაბინეტში“ ფანჯრები ღიაა. მოსჩანს ძველი თბილისის ხედი. საქართველოში გადმოსახლებული, ახალგაზრდა დეკაბრისტი, ვლადიმერ სერგეის-ძე ბალაშოვი აცნობს ილინსკის თავისი მეგობრის ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიას. ილინსკი გაკვირვებულია, მის განზრახვას სულაც არ შეადგენს ხელი შეუწყოს ვიღაც გაღარიბებული თავადის, ქართველი მგოსნის ნიკის გაფურჩქვნას, პირიქით ის მოწოდებულია ნიკოლოზ პირველის მიერ ჩაკლას ყოველგვარი ნაციონალური გრძნობა ქართველ ხალხში. პოეტი, რომელიც ეროვნულ თავისუფლებაზე მღერის, და რომელიც ერის საუკეთესო მომავალზე ოცნებობს, ის უსათუოდ უნდა განადგურდეს მორალურად და ფიზიკურად. პოეტი ბარათაშვილი გრძნობს ამ აუტანელ ატმოსფეროს, მას სული ეხუთება „სამართლისა და განჩინების“ კანცელარიაში, სადაც ის უბრალო მოხელედ მსახურობს, მაგრამ ის ამასთანავე გრძნობს რუსი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენლების მხარდაჭერას, თანაგრძნობას. მხოლოდ მეგობრების ვიწრო წრე, პირველ რიგში ბალაშოვი და ლევან მელიქიშვილი, იცნობენ მის წარმტაც პოეზიას, მის აზრთა და განცდათა

სიღრმეს. მელიტონ ბარათაშვილის გალატაკებული ოჯახის მდგომარეობა საშუალებას არ აძლევს პოეტს დასტოვოს სამშობლო და სწავლა განაგრძოს უნივერსიტეტში. პოეტი ემორჩილება ბედს. მისი ხვედრია 40-იანი წლების სულის შემხუთველი და მოსაწყენი თბილისი. აქ, თავისი ნაცნობ-მეგობრების ვიწრო წრეში, პოულობს პოეტი დროებით სიმშვიდეს. ბრწყინვალე გენერლის, საზოგადო მოღვაწის და პოეტის ალექსანდრე ჭავჭავაძის სალონში იკრიბებიან ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეგობრები, აქ კითხულობს ის პირველად თავის უკედავ პოემას: „ბედი ქართლისა“. აქ იფურჩქნება მგოსნის უმანკო და წმინდა სიყვარული ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასულის ეკატერინესადმი, რომელსაც პოეტი თავის შემოქმედებაში „ცისიერს“ უწოდებს. მელიტონ ბარათაშვილი, პოეტის გამზრდელის მამა, გლეხი—როსტომი მოხარულნი არიან ნიკოლოზისა და ეკატერინეს დაახლოებისა. რუსეთის დედოფლის ნათლულის და დიდი პოეტი გრიბოედოვის სიმამრის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახი დიდ მფარველობას გაუწევდა „სულით ობოლ“ ახალგაზრდა მგოსანს, გზას მისცემდა მას, ხელს შეუწყობდა გენიალური ნიჭის გაფურჩქნას. ეს დაახლოება არ მოსწონს ილინსკის. ექსპედიციის უფროსი ფარულად, მაგრამ მოხერხებულად წინ აღუდგება მგოსანს. ილინსკი ახერხებს სამეგრელოს მთავრის მემკვიდრის დავით დადიანის ყურადღება ეკატერინე ჭავჭავაძის სილამაზისადმი მიაპყროს.. დავით დადიანი თანახმაა ეკატერინეს სამეგრელოს დედოფლობა შესთავაზოს. რუსეთის მეფე დასტურს აძლევს ამ ქორწინებას, ალექსანდრე ჭავჭავაძე უძღურია წინ აღუდგეს მონარქის სურვილს, სამეგრელოს ტახტის გვირგვინი ყველასა ჰხიბლავს. ორთაქალის ბალებში, მეგობრებთან ქეიფის დროს, იგებს ნიკოლოზ ბარათაშვილი დავით დადიანის და ეკატერინეს ნიშნობის ამბავს. ისპობა უკანასკნელი იმედი ობოლი მგოსნისა. ვლადიმერ ბალაშოვი საქართველოდან გადაჰყავთ; სხვა მეგობრებიც, სამხედრო კარიერით გატაცებულნი, თანდათან იქსაქსებიან. მგოსანი ობლად რჩება სულის შემხუთველ კანცელარიაში. კავკასიაში ვორონცოვის მმართველობა იწყება. ვორონცოვის სასახლეში, ბრწყინვალე ზეიმ-

ზე ნათლად ჩანს პარტიემოყვარეობის გრძნობით დამთვრალი და გაბრუებული მაშინდელი საზოგადოება. მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილთან იგრძნობა მიუსაფარი სულის მარტოობა. აქ, ამ ზეიმზე ხედება პოეტი ცხრა წლის უნახავ სამეგრელოს დედოფალს ეკატერინეს. ეკატერინე ცდილობს გააღვიძოს მგოსანში მიძინებული გრძნობანი, მაგრამ ამაყი პოეტი უარყოფს დედოფლის ხორციელ სიყვარულს. ის გაურბის იმ ბრწყინვალე საზოგადოებას, სადაც ყველაფერი მოჩვენებითია, „სადაც სამშობლო უდაბნოა მიუსაფარი. ღმერთი კერაა ჩაქრობილი, უდაბნოს მდგარი. ბრწყინვალეა მოჩვენებაა ვაგლახთა და ჯაქვი მონათა დამთრგუნავი“. სიკვდილის მოახლოების უკანასკნელ წუთებში მისი მზერა გასხივოსნებულ მომავალს შეჰყურებს. შორეულს, მაგრამ მგოსნის მიერ წინათგრძნობით ხილულ მომავალს—„დილაა მზიანი ჩემო სატრფოვ მდელო ქართელისავ, შენ უკეთეს ხვედრს განგიმზადებთ“! შესძახის აღფრთოვანებული პოეტი თავის სამშობლოს და სწამს რომ....

„ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის,
ეს განწირული სულისკვეთება
და გზა უვალი, შენგან თელილი,
მგრანო ჩემო, მაინც დარჩება“.

მიხ. მრეველიშვილის პიესა—ბიოგრაფიული ხასიათისაა. „შალვა დადიანის შემდეგ, ეს პირველი ცდაა დიდი ქართველი პოეტის ნ. ბარათაშვილის სცენური სახის შექმნისა, რომლის შემოქმედებაში დიდი სიძლიერითა და სიღრმითაა ასახული მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის მოწინავე საქართველოს სულიერი სამყარო, მისი მძულვარება და პროტესტი, მიმართული ცარიზმის კოლონიზატორული პოლიტიკისადმი, მისი ლტოლვა და მისწრაფება რუსეთის პროგრესულად განწყობილი ინტელიგენციის წარმომადგენლებისადმი. პიესაში მოცემულია ის გარემოებაც, რომელმაც წარმოშვა მის პოეზიაში სევდა და ნალევლი.“

მაშინდელი საქართველოს ბედი მკიდროდაა გადაჯაჭვული პოეტის ბედთან: „ბედი ქართლისა“ და ბედი ბარათაშვილისა—საქართველოს საუკეთესო შვილისა. მიხ. მრევლიშვილმა პოეტის სცენური სახე მისივე პოეტური ქმნილებების, მისი ლექსების და მის მიერ ახლობელ მეგობრებთან და ნათესავებთან მიწერილ წერილებზე ააშენა და გამოაქანდაკა.

პიესის ყოველი სურათიც, ამა თუ იმ ლექსის შინაარსიდან, მისი ბუნებიდან გამომდინარეობს. ლექსის თემატიკა, მისი განწყობილება, ლექსის რიტმი განსაზღვრავს ყოველი სურათის დედაბრს, „ბედი ქართლისა“, „ჩინარი“, „საყურე“, „ჩემს ვარსკვლავს“, „სატრფოვ მახსოვს“, „სული ობოლი“, „ვპოვე ტაძარი“, „მერანი“,—ეს პოეტის შემოქმედების გზა; მისი სულიერი წვისა და ტანჯვის გზა გადაიქცა როლის გამჟღავნებლად პიესაში. საქართველოს თავად-აზნაურობის ფეოდალურ-მონარქიული „ნაციონალიზმის“ სიბრმავე, რომელსაც ჯიუტად არ სურდა დაენახა, რომ ქართველმა ხალხმა დიდი რუსი ხალხის დახმარებით თავი იხსნა ბარბაროს დამპყრობელთა განადგურებისაგან, პროგრესიულად განწყობილ ადამიანთა მისწრაფება დაკავშირებოდა რუსეთის მოწინავე წრეებს ცარიზმის წინააღმდეგ ერთობლივი ბრძოლისათვის და ამისათვის მათი დევნა და წაშლება, თანაც მგოსნის პირადული ცხოვრება: 30-იანი წლების პირქუში სინამდვილე, გაცრუებული სიყვარული, შეუძლებლობა უმაღლესი ცოდნის მიღებისა,—აი ის, რამაც აღაშფოთეს პოეტის სული. პირადული ტრაგედია საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და სულიერი ტრაგედიიდან გამომდინარეობს. ყოველივე ეს შესანიშნავადაა მოცემული მიხ. მრევლიშვილის პიესაში. პირქუშ და სუსხიან სოციალურ სინამდვილეში პოეტი ეძებს გამოსავალს, იგი ებრძვის საკუთარ თავსაც. იგი უცხადებს სასტიკ ბრძოლას თავისი პოეზიის ინტიმურს, არა ამქვეყნიურს, მისტიკურს და გამოჰყავს თავისი პოეზია „მერანი“ დიდ გზაზე. მომავლის რწმენა თავისუფლებისათვის, მებრძოლი, უდრეკი, გიგანტური სულის-კვეთება, ლტოლვა ხალხისაკენ, მისი დემოკრატიული ნაწილისაკენ, თავისი ქვეყნის

ბრწყინვალე მომავლისაკენ, რაც მთავარია და ძალიან საყურადღებო, რაც უფრო აახლოებს ჩვენს საბჭოთა სინამდვილესთან გენიალურ პოეტს, ეს ისაა, რომ ბარათაშვილი თავისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ყველაზე მძიმე მომენტებში არ იყო პესიმიზტურად განწყობილი. მას მუდამ სწამდა, მას სჯეროდა თავის ქვეყნის ბედნიერი მომავალი. მას სწამდა და სჯეროდა დიდი რუსი ხალხის. სწორედ ეს მომენტი ძალიან მკვეთრად და ნათლად აქვს მოცემული მიხ. მრეწლიშვილს თავის პიესაში. ამგვარად, ზემოდ მოხსენებულის მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია განვსაზღვროთ თემები მიხ. მრეწლიშვილის პიესაში „ნ. ბარათაშვილი“ და ამ თემებში გამოვყოთ მთავარი, წამყვანი თემა სპექტაკლისა, რომელიც მისცემს საშუალებას მსახიობს თავისი როლის თემა და იდეაც განსაზღვროს და გაარკვიოს:

1. სიყვარულის თემა (ეკატერინე ჰავევაძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილი), 2. ოჯახური დრამისა (მელიტონ ბარათაშვილი) 3. ორი რუსეთის დაპირისპირების თემა—თვითმპყრობელურ მონარქისტულის (ვორონცოვი-ილინსკი) და პროგრესულ-დემოკრატიული რუსეთისა (ბალაშოვი—ბარათაშვილი), 4. „ქართლის ბედის“, რომელიც პოეტის ბედთან მჭიდროდაა გადახლართული და დაკავშირებული, 5. ხალხისა და პოეტის ურთიერთობის თემა (როსტომი და ნ. ბარათაშვილი) და სხვ. შეიძლება კიდევ მოინახოს რამოდენიმე თემა, მაგრამ რომელია ამათში მთავარი, წამყვანი თემა, რაზედაც უნდა აღმოცენდეს სპექტაკლის იდეა? ჩვენის აზრით მთავარი თემაა—საქართველოს ბედისა და პოეტის ბედის ურთიერთობის თემა, საერთო ბედის ძებნის თემა, რომელიც წარმოართავს პოეტის შემოქმედებას, მის ტალანტს, მის აზრს, მის ტემპერამენტს და აძლევს საშუალებას მის „მერანს“ ნახტომი გააკეთოს ნათელ, ბრწყინვალე მომავალში.

ეს თემა გვაძლევს საშუალებას პიესაში წამოვწიოთ სოციალური, ეროვნული და იდეურ-პოლიტიკური მოტივები და არა ვიწრო პირადული, ინტიმური, რაც მთავარი და წამყვანი არ არის ბარათაშვილის როგორც პოეტისა და მოქალაქისა-

თვის. მთავარია ამ პიესაში ბარათაშვილის სცენური სახე. ბარათაშვილი ძვირფასია ჩვენთვის სწორედ იმით, რომ მასში იყო ძლიერი რწმენა, ნათელი იმედი, თავისი ქვეყნის მომავლისა.

მთავარია თემისა და იდეის სწორი განსაზღვრა. ეს ის ფუძეა, რომელზედაც უნდა დაამყაროს თავისი შემოქმედებითი მუშაობა პიესაზე მომუშავე კოლექტივმა.

**წერილი მეთორმეტე
სცენური სახე გარდასახვა**

(დამახასიათებლობა)

ილია ჭავჭავაძე 1887 წელს ვასო აბაშიძეს წერდა: „უკეთესნი წუთნი ჩვენს ქართულ თეატრში ჩვენს მიერ გატარებულნი ისე არ წარმოგვიდგება, რომ თქვენს მიერ შექმნილნი ტიპნიც თვალწინ არ გამოგვესახნენ. ამით თქვენ დაგვიმტკიცეთ, რომ ქეშმარიტი არტიستي იგივე შემოქმედია, როგორც სხვა ქეშმარიტი ხელოვანი“.¹

ბ. ბელინსკი წერდა: „მე სცენურ ხელოვნებას შემოქმედებით ხელოვნებად ვთვლი, მსახიობს—თავისებურ შემოქმედად და არა ავტორის მონად“.

რომ ავიღოთ სცენის ორი დიდი ხელოვანი, რომელთა გენია სავსებით თანასწორია და მივცეთ ერთი და იგივე როლი შესასრულებლად, ჩვენ დავინახავთ დიდ სხვაობას. ისინი ერთნაირად გაიგებენ სახის იდეას, მაგრამ სხვადასხვანაირად წარმოიდგენენ სახის ინდივიდუალობას და მას სხვადასხვანაირ თვისებებს და ელფერს მისცემენ. მით უმეტეს მსახიობი, რომელიც თავისი თამაშით შეავსებს ავტორის იდეას და სწორედ ამ შევსებაში მდგომარეობს მისი შემოქმედება“.

გაზ. „ივერია“ ვ. აბაშიძეზე წერდა: „ერთი ფსეთი შემოქმედების ნიჭი აქვს, რომელიც იშვიათად ექნება ხოლმე დიდს გამოჩენილ არტისტსაც კი და რომელიც ჩვენს არტისტებში არ შეგვინიშნავს. ყოველ მოქმედ პირს, თუ კი მისი შესაფერისი როლისაა იგი, განახორციელებს ხოლმე და ტიპად გარდააქცევს, რაც უნდა ცოტა სახსარი ჰქონდეს მოცემული ავტორისაგან არტისტს ამისათვის. უყურებ ბ—ნ აბაშიძეს

¹ გაზ. „ივერია“, 1887 წ. № 89.

სცენაზე და ფიქრობ, რა ექნა, ამისთანა კაცი სადღაც მი-
ნახავს და არ მაგონდება კი, სადა და ვინ არისო“. იგივე
გაზეთი ვასო აბაშიძის მიერ ბარბარე ჯორჯაძის პიესაში
„რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ შექმნილი სახის შესახებ წერდა:
„არტიტმა ავტორს გაუსწორა და სწორედ გითხრათ დიდად
დაავალა კიდეც ავტორს, თორემ ეგ როლი არც ჩლავი იქნე-
ბოდა და არც ფლავი“¹.

შექსპირის ჰამლეტი განუსახიერებია ათას მსახიობს და ეს
იყო ათასი ვარიანტი იმ სახისა, რომელიც შექმნა გენია-
ლურმა დრამატურგმა. ყოველი მსახიობი ანსახიერებდა თა-
ვის ინდივიდუალობის მიხედვით, როგორც მოქალაქე და
ადამიანი.

შექსპირის ტრაგედიის მასალის მიხედვით მოჩალოვმა შექ-
მნა თავისი ეპოქის ჰამლეტის რუსული ვარიანტი და სწო-
რედ ჰამლეტის ასეთმა თავისებურმა გაგებამ აუწერელი შთა-
ბეჭდილება მოახდინა მაშინდელ საზოგადოებაზე. დანიის
პრინციის პირით მოჩალოვმა სცენიდან მოუთხრო თავის თა-
ნამედროვეებს ძლიერი, არაჩვეულებრივი ამბავი, გააცნო
რეალურად არსებული ადამიანები, მათი ნამდვილი ტანჯვა
და მისწრაფება.

ბელინსკის წერილი „შექსპირის დრამა „ჰამლეტი“ და
მოჩალოვი ჰამლეტის როლში“ არა მარტო უბაღლო კრიტი-
კული ნაშრომია, არამედ ეს არის დიდი პუბლიცისტური, ამა-
ღელვებელი მოთხრობა იმაზე, თუ როგორ შეხვდა იგი დიდ
მხატვარს, რომელმაც მოულოდნელად აღმოაჩინა რაღაც
ფრიად არსებითი და მნიშვნელოვანი.

„ჩვენ ვიხილეთ ჰამლეტი, —წერს ბელინსკი,—დიდი აქტი-
ორის მიერ მხატვრულად განსახიერებული, მაშასადამე, ჩვენ
ვიხილეთ ჰამლეტი ცოცხალი, ნამდვილი, კონკრეტული, მაგ-
რამ არა იმდენად შექსპირისებური, რამდენად მოჩალოვისე-
ბური“².....

¹ ს. გერსამია, „ვასო აბაშიძე“, თბილისი, 1948 წ., გვ. 59—60.

² В. Белинский, соч. М., 1948 г., стр. 300.

ბელინსკი აღნიშნავდა, რომ ჰამლეტის შემდეგ მოჩალოვი გახდა მისი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი, რომელმაც მის სულიერ განვითარებაში უდიდესი როლი შეასრულა. მაშასადამე, ვილიამ შექსპირმა შექმნა ჰამლეტის ლიტერატურულ-დრამატული სახე და სხვადასხვა დროის მსახიობების მთელმა პლეადამ შექმნეს ამ ლიტერატურულ-დრამატული სახის სხვადასხვა სცენური ვარიანტები.

ყოველმა მათგანმა თავისებურად წაიკითხა, გაიგო და განასახიერა—შექმნა სცენური სახე.

მოჩალოვის გზას გაჰყვა შესანიშნავი მსახიობი ქალი ერმოლოვა. თავისი გენიალური წინამორბედის მსგავსად, ერმოლოვაც არტისტი-ტრიბუნი იყო და მისმა ხელოვნებამაც 70-80 წლების მოწინავე იდეალებით შთაგონებულმა, სოციალური, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა მოიპოვა.

1905 წლის რევოლუციის თანახმიერი გახდა თეატრი მსახიობმა-ტრიბუნმა ლადო მესხიშვილმა. მის ურიელ აკოსტას და კაიუს გრაქსს მაყურებელი მარსელიოზის სიმღერით ხელებოდა. ლადო მესხიშვილს ქუთაისის მუშები მიმართავდნენ „თქვენ აქციეთ თეატრი ჩვენთვის სკოლად და მასწავლებლად. თქვენი უზენაესი ნიჭის წყალობით ჩვენ პირველად ვიგრძენით თეატრში ჩვენი თავი ადამიანებად, რომელთაც შეუძლიათ სულიერი საზრდოს მოპოება და ამ მოპოვებით უმაღლესი სიამოვნების განცდა“¹. გურიიდან სწერდნენ მესხიშვილს: „უმიწაწყლო გლეხობის სულისკვეთება შენ დაგვანახე კაიუს გრაქსში. სიმართლისათვის ბრძოლა და ტანჯვა შეგვაყვარე ურიელ აკოსტათი“².

დიდი მსახიობები ხალხზე ასეთ დიდ ზეგავლენას მუყაითი და დაკვირვებული შრომის შედეგად აღწევდნენ.

მსახიობის წინ ძევს როლი. მსახიობი აღმაცერად უცქერის როლს. თითქოს შიშობს ხელში აღებას. მან კარგად იცის. პიესა, მაგრამ მაინც ჯერ კიდევ არაფერი არ იცის. მსახიო-

¹ აკ. ფაღავა, „ლადო მესხიშვილი“, თბილისი, 1933 წ., გვ. 225.

² იქვე, გვ. 205.

ბი ზის, ფიქრობს რას წარმოადგენს ადამიანი, რომელიც მან უნდა განასახიეროს, სად ცხოვრობდა, რომელ წლებში, რას გრძნობდენ და როგორ სცხოვრობდენ მაშინდელი ადამიანები? მსახიობი იწყებს როლის გარშემო ოცნებას.

თუმცა პიესამ თეატრში მოიტანა გარკვეული ავტორის მონაფიქრი, მაინც თეატრი მთლიანად, მთელი თავისი შემადგენლობით არ არის მოწოდებული ამ ავტორის ტექსტის უბრალოდ გადაცემას. მთელი თავისი ხორცი და სისხლი, თავიანთი აზრები და გრძნობები უნდა გადასცენ ამ გმირებს. სარეპეტიციო მაგიდაზე—ნაკვთების და ამოცანების მონახვისა და განხილვის დროს, იწყება ყველაზე საინტერესო მომენტი, აქ მეღვაწეობა მსახიობის ინდივიდუალობა.

როგორც არ შეიძლება მოინახოს ორი სრულიად ერთმანეთის მსგავსი ადამიანი, აგრეთვე ძნელია გამოვნახოთ ორი სავსებით ერთნაირი მსახიობი. მართალია კოლექტივი შესდგება ამხანაგებისაგან, რომელსაც უნდა ვიგულისხმოთ მიღებული აქვთ ერთი და იგივე სცენური განათლება (ეკუთვნიან ერთ სკოლას). დაახლოებით განვითარების ერთ და იმავე კულტურის დონეზე დგანან. მათ აერთიანებთ საერთო საქმისადმი სიყვარული, რწმენა თავის რეჟისურისა, მაგრამ როდესაც საქმე ეხება როლზე მუშაობის მეთოდს, ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან და ასეც უნდა იყოს. პატიოსან და გულწრფელ შემოქმედებაში ყველაფერს ეძლევა მნიშვნელობა. პირადი ხასიათის თვისებებს, სცენური მონაცემების თავისებურებას, პირადი ცხოვრების გამოცდილებას, სულიერ სიმწიფეს.

თეატრისა და მსახიობის ამოცანაა—როლზე მუშაობის დროს რადენადაც შესაძლებელია უფრო სრულყოფილად გამოამჟღავნოს ის სიმდიდრე, რომელიც მოეპოება ყოველ მსახიობს მის შინაგან და გარეგან სამყაროში. ამგვარად მსახიობის ინდივიდუალობამ უნდა წარმოშვას სახის ინდივიდუალობა.

კ. ს. სტანისლავსკი ასწავლიდა მსახიობებს ეძებნათ თავის შინაგან სამყაროში, თავისი ცხოვრების გამოცდილებაში ფიქრები, გრძნობები და განწყობილებანი, რომელიც საკირო იყო პიესაში მოქმედ პირთათვის. სტანისლავსკის შეკ-

ყავდა მსახიობი თავის საკუთარ განცდათა და შეგრძნობათა სამყაროში.

მსახიობს, როლის განმსახიერებელს, ხშირად ხვდება ხან ახლობელი ხან ძალიან შორეული სახეები. ზოგი სახე მას პირადად მის ადამიანურ ბუნებას ენათესავება, ზოგი კი პირიქით—ეწინააღმდეგება.

სტანისლავსკი ეწინააღმდეგებოდა როლების განაწილებას ძველ თეატრში ე. წ. „ამპლუას მიხედვით“. ის ამაში ხედავს დიდ საფრთხეს. მისი აზრით შეუძლებელია, რომ როლი შეეწყოს და შეეგუოს მსახიობს, მისი მონაცემების მიხედვით.

ამ შემთხვევაში მსახიობის გარდასახვა კი არ ხდება სცენურ სახეში, არამედ პირიქით—სახის გარდასახვა მსახიობში. არ ვარგა როდესაც მსახიობის ინდივიდუალობა, ახშობს სახის ინდივიდუალობას, როდესაც გმირის ხასიათი გარდაიქმნება მსახიობის ინდივიდუალობის მსგავსებად.

სტანისლავსკი ყოველთვის იბრძოდა ცივ, ფორმალურ, ხელოსნურ თეატრულობის წინააღმდეგ, რომელიც აჩლუნგებს მსახიობის ნებისყოფას, გონებას, ფანტაზიას, მხატვრულ გემოვნებას და შემოქმედებას.

მაყურებელს არ უყვარს, როდესაც სხვადასხვა სპექტაკლში ხედავს მსახიობის ერთ და იგივე აქტიორულ „ხერხებს“, ღიმილს, მოსაბეზრებელ ინტონაციას (ამასთან თუ მას ბუნებით არასასიამოვნო ხმა აქვს), ინტონაციას, ეესტს, სიარულს, მანერას. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს განმეორება იმით კი არ აიხსნება, რომ მსახიობის დიაპაზონი მცირეა, არამედ ისინი პრინციპიალურად სჩადიან ამას, ვინაიდან ჰგონიათ ყველგან და ყოველთვის მსახიობი უნდა რჩებოდეს თავის პირად ყოფა-ცხოვრებითი ინდივიდუალობის ფარგლებში.

ხშირად რეჟისორები თეატრში მოუწოდებენ მსახიობებს „იმოქმედეთ! მხოლოდ იმოქმედეთ! და სახე თავის თავად წარმოიშობა!“ ეს შემცდარი აზრია, ვინაიდან ყოველი მოქმედება უნდა იყოს სახიერი, ე. ი. რაღაცას უნდა გამოსახავდეს, რადგანაც სხვადასხვა გმირები სხვადასხვანაირად მოქმედებენ.

კ. ს. სტანისლავსკიც მოუწოდებდა მსახიობებს მოქმედებისაკენ, მაგრამ როდესაც მას უნდოდა ეჩვენებინა რომელიმე ნაწყვეტი, უეცრად თვითონ გარდისახებოდა იმ როლში და მაშინ მსახიობისათვის ნათელი ხდებოდა, როგორ უნდა ემოქმედა მსახიობს მოცემული პირობების, გარემოებისა და მისი ბუნების მიხედვით.

იმ როლების განსახიერების დროსაც კი, რომელიც ძალიან უახლოვდებიან და თითქმის ენათესავენ მსახიობის ინდივიდუალობას, მაშინაც კი მსახიობი ვალდებულია განასახიეროს, შეჰქმნას სახე განსაკუთრებული ხასიათის და არა უბრალოდ ეჩვენოს მას „სცენიდან“, რასაც ხშხრად სჩადის ზოგიერთი მსახიობი.

ზოგიერთ მსახიობს, განსაკუთრებით ქალებს, უყვარს საკუთარი თავის დემონსტრირება; ისინი ცდილობენ „სცენაზე“ უსათუოდ ახალგაზრდებისა და „ლამაზების“ როლები განასახიერონ. ისინი გაუბრიან უარყოფით მძაფრ სახასიათო როლებს. მათ არა სურთ თავიანთი თავის დამახინჯება და სხვა.

არ არსებობენ ზოგადად „დადებითი გმირები“. არიან კონკრეტული სახესხვაობის ადამიანები, მშენებლები ჩვენი ცხოვრებისა. ის მსახიობი, რომელიც თავის თავს გვაჩვენებს „სცენიდან“ არ იცის და ვერც გაიგებს ამ თავისებურებას, პირიქით, როდესაც მსახიობი ეძებს ახალ როლში, ახალ ხასიათს, დამოუკიდებელს მანამდე უცნობს, და განუმეორებელს, რამდენს საინტერესო რამეს ხედავს თავის გარემოცვაში და თავის შინაგან სამყაროში.

ჩვენს საბჭოთა თეატრში შეიქმნება გაცილებით უფრო ნათელი და მართებული, გმირული სახეები ჩვენი თანამედროვე ადამიანებისა, თუ ჩვენი ზოგიერთი მსახიობი დაჰგმობს ძველ სცენურ ჩვევებს, ხერხებს და შტამებს, რათა პოეტურად აღბეჭდოს საბჭოთა ხალხის ახალი ცხოვრება. მსახიობია როლისათვის და არა როლი მსახიობისათვის! აი, რის დავიწყება არ შეიძლება თეატრში.

1944 წ. თბილისის კინოაქტიოროთა სკოლაში ნემიროვიჩ-დანჩენკო ესაუბრა ჩემს მოწაფეებს, მათი სასკოლო მუშაო-

ბის (ნაწყვეტები) განხილვის შემდეგ ნემიროვიჩ-დანჩენკოვმა თქვა: „მსახიობები ორ ბანაკად იყოფიან—მსახიობები „შემოქმედნი“ და მსახიობები—მოთამაშენი“. მისი აზრით პირველ ბანაკში შედიან მსახიობები. როგორც ნამდვილი, ხალასი ნიქიერებით აღსავსე პოეტები, მუსიკოსები, მოქანდაკენი, მხატვრები, ჰქმნიან ახალ ლექსებს, პოემებს და სხვადასხვა მუსიკალურ ნაწარმოებებს, ქანდაკებებს, პორტრეტებს, პეიზაჟებს, ჯერ არ დაწერილს, ჯერ არ დახატულს, ასევე მსახიობები ჰქმნიან სრულიად ახალს, ორიგინალურს, დამოუკიდებელ სცენურ სახეს, სცენურ ქმნილებას, რომელიც ისევე, როგორც ლექსი, სურათი, სიმფონია—იბადება დიდი შემოქმედებითი წვისა და ძიების შედეგად. პირველ ბანაკში ნამდვილი ნიქიერების გარეშე, ოსტატობის გარეშე, დაძაბული შრომისა და ძიების გარეშე, ძნელია მოხვედრა. მეორე ბანაკში—ამბობს ნემიროვიჩ-დანჩენკო,—შედიან მსახიობები, რომლებსაც არავითარი საკუთარი ინდივიდუალობა არა აქვთ. აქ მათი „ნიქი“ თუ, ეს ნიქიერებად შეიძლება ჩაითვალოს, ემყარება „შტამპს“, მიბაძვას, ვილაციის მიერ ოდესღაც შექმნილს „ზუსტ“ განმეორებას, ანდა სხვადასხვა „სახეების“ კომპილიაციას, კომბინაციას და სხვა“.

ასეთი მსახიობები, როგორც წესია, ყალბი პათოსის, გარეგანი პოზის მსახიობები არიან. ასეთები საუბედუროდ კიდევ ბევრი მოიპოვება ჩვენ მსახიობთა შორის. ახალგაზრდებს ამ გზით ვერ გავზრდით. ასეთები არც სკირდება ჩვენი ქვეყნის დიდ ხელოვნებას, რომელიც დიდი იდეებითა და მხატვრული სრულყოფით ხასიათდება.

საშინელება იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ორი ბანაკის წარმომადგენელნი ერთსა და იმავე დროს, შეიძლება მონაწილეობდნენ ერთსა და იმავე სპექტაკლში. როგორ შეიძლება ამის შემდეგ სპექტაკლის სრულყოფაზე, გარკვეულ სტილზე ლაპარაკი?

გარეგან დამახასიათებლობას მაყურებელამდე დაჰყავს როლის უხილავი შინაგანი მონახაზი.

საუკეთესო მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს სტანისლავსკის მიერ შექმნილი ექიმ შტოკმანის კლასიკური სახე. სტა-

ნისლაესკი წერს „როგორც კი დადგინდა ნამდვილი აგებულება როლის სულისა, სწორი შინაგანი დამახასიათებლობა— მოქსოვილი ანალოგიურად, შერჩეული ელემენტებისაგან, თავისთავად, წარმოიშვა შტოკმანის ნერვიული სიფიცხე, არეული სიარული, წინ წაწედილი კისერი და ორი თითი და ამ სახისათვის ტიპიური სხვადასხვა მოქმედება“¹.

როდესაც მსახიობი ასრულებს გარკვეულ თანამიმდევრობით მთელ რიგ მოქმედებებს, მისთვის შეუძმჩნევლად ის შინაგანადაც სხვაედება. ასეთი შინაგანი სხვაობა ჰქმნის, წარმოშობს გარეგან ცვლილებასაც, რომელიც გამოისახება მოძრაობაში, ქესტში, ხმაში, სიარულში. რითია გამოწვეული ეს გარდაქმნა? იმით, რომ მსახიობს სჭირდება დახშობა, გაბათილება, მოშორება საკუთარი ბუნების იმ თვისებების, რომელიც ხელს უშლიან ჩანაფიქრი ხასიათის შექმნას და პირიქით—გააღვივოს, განავითაროს, გააღრმავოს ის თვისებები, რომელიც ჩანაფიქრ სცენურ სახეს შეეფერება. როგორ ეძიოს მსახიობმა ეს საჭირო თვისებები. ხასიათის მონახვა ნიშნავს შენიშნო ადამიანის დამოკიდებულება გარეშე ცხოვრების მოვლენებისადმი. იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ეპყრობა ადამიანი ხალხს, ნივთებს, მოვლენებს, ფაქტებს, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ თუ რა ადამიანი დგას ჩვენს წინაშე.

ვასო აბაშიძე ურჩევდა მსახიობებს: „დააკვირდით უფროსს როგორ ელაპარაკება მოხელეს, მოხელე უფროსს, როგორ უქირავს თავი წარჩინებულს, მდიდარს, ლარიბს და სხვები როგორ ეპყრობიან მათ. როგორ იტანჯება მშვიერი და ვით არის კმაყოფილი მაძლარი... დააკვირდით როგორ დაიარება გლეხი და მებატონე, ვაჰარი და ხელოსანი. მხედარი და ცხადათ დაინახავთ, ყოველ მათგანს თავთავისი ჩვეულება და ხასიათი ჰქონია“². ფრიად საინტერესოა და მნიშვნელოვანი

¹ К. Станиславский, Работа актера над собой, ч. II, Работа над собой в творческом процессе воплощения, М.—Л., 1948 г., стр. 18—19.

² ვ. აბაშიძე, მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, თბილისი, 1961 წ. გვ. 374.

ის, რომ ვასო აბაშიძე როლის დამახასიათებლობის მოძებნისას ხაზს უსვამს სოციალურ მომენტს და მოითხოვს მსახიობისაგან სოციალურ დახასიათებას.

თუ ადამიანის ხასიათს ჩვენ ვარკვევთ მისი დამოკიდებულებით გარეგან სამყაროსადმი, თუ გვსურს აღდგენა წინასწარ ზონაფიქრი ხასიათისა, ჩვენ, ბუნებრივია, უნდა ვეძიოთ ისეთი დამოკიდებულება გარემოსადმი, რაც უფრო ტიპური ან ხასიათის ადამიანისათვის.

იმისდა მიხედვით, თუ რამდენადაა მონახული ეს დამოკიდებულება მსახიობის მიერ ის თანდათანობით, თავისდა შეუმჩნეველად, ღებულობს წინასწარ გათვალისწინებულ სახეს. „თუ მსახიობმა ვერ შეითვისა ხასიათი და მდგომარეობა პიესის მომქმედისა, რაც უნდა ეცადოს მისი პირისახე მაინც მანქვა-გარეხის მეტს ვერას წარმოგვიდგენს.... სასურველი გამომეტყველება მხოლოდ მაშინ მიეცემა პირისახეს, როცა მსახიობი როლს შეისისხლხორცებს (ხაზი ჩენია. დ. ა.) მაშინ ეს გამომეტყველება თითონ თავისთავად გამოჩნდება სწორი და უტყუარი“—წერს ვასო აბაშიძე¹. იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად შინაგანად დაეუფლა მსახიობი მხატვრული სახის გარემოსადმი დამოკიდებულებას, აუცილებლად წარმოიშობა გარეგნული გამოვლინება: შთანაფიქრი ხასიათის თავისებურებისა.

ეს გამოსახვა, თვალების განსაკუთრებულ გამომეტყველებაში, გამოხედვაში, თავისებურ მანერაში საგნებისადმი მოპყრობის დროს, ადამიანებთან ურთიერთობის დროს ელინდება. ეს გარეგანი ცვლილება ხშირად ძალიან თვალსაჩინო ხდება და მაქსიმალურად აშორებს მსახიობს მის საკუთარ მეობისაგან, ავიწყებს მის საკუთარ მანერებს, მოძრაობას, ექსტიკულაციას, ხმას და სხვ....

არის შემთხვევები, როდესაც გარეგანი დამახასიათებლობა სრულიად არ არის დამოკიდებული სახის წინაგანი ცხოვრებისაგან, არამედ პირიქით—გარეგანი დამახასიათებლობა თვითონ ხელს უწყობს შინაგანი ცხოვრების წარმოშობას. ჩვენ

¹ იქვე. გვ. 369, 370.

მხედველობაში გვაქვს ფიზიკური ნაკლოვანებანი: კუზი, სიკოკლე, სიბრმავე, სიყრუე და სხვა თანდაყოლილი ფიზიკური ნაკლი. აგრეთვე ასაკი, პროფესიული ჩვევები, ნაციონალური თვისებები, მოქმედება და მეტყველება. ამ შემთხვევაში გარეგანი დამახასიათებლობა წარმოიშობა არა შინაგანი გაღიზიანებით, არამედ თავისთავად და თავისმხრივ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქოლოგიაზე, მის ბუნებაზე.

გარდაიქმნება რა მსახიობი სახედ, ის ამავე დროს თავის „მეობას“ არ უნდა ჰკარგავდეს, ე. ი. სიმართლე შინაგანი ცხოვრებისა მსახიობს საკუთარი აქვს. ამ სიმართლის გამოვლინების თავისებურება კი წარმოიშობა იმ პირობებიდან და გაჩემოდან, როგელშიაც იმყოფება ის სახე, რომელსაც მსახიობი ანსახიერებს. ემოციური მეხსიერება და შემოქმედებითი ფანტაზია ჯერ კიდევ პიესის პირველი კითხვის დროს შედის ძალაში, იგი როგორც ღრუბელი შეისრუტავს მასალას, რომელიც აუცილებელია სახის შესაქმნელად. თუ ემოციურ მეხსიერებას წარსულში არა აქვს საჭირო მარაგი მაშინ იგი აწმყოში ფანტაზიის დახმარებით იძენს ახალ და ახალ გამოცდილებას, აუცილებელს როლისათვის.

საბოლოო ანგარიშში როლი იქმნება შემოქმედებით პროცესში და ატმოსფეროში თვით პიესის მონტაჟები, რეჟეტიციები, ურთიერთობა მსახიობ-ამხანაგებთან (პარტნიორები) რეჟისორ-დამდგმელის ხელმძღვანელობით.

რეჟისორი-დამდგმელი აცნობს კოლექტივს დადგმის გეგმას, უზიარებს თავის რეჟისორულ კონცეფციას, თავის განზრახვას, რეჟისორული ნაკვეთების განწყობილებას; მისი ხელმძღვანელობით ხდება შემოქმედებითი გადაწყვეტილებანი.

უნდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ რეჟისორის დიქტატურა თეატრში ყოვლად მიუღებელია. თუ სპექტაკლი მიისწრაფვის ადამიანის გრძნობასთან სიმართლის გამოვლინებისაკენ, ბრმა მღორჩილება მსახიობისა რეჟისორის მიმართ არ ივარგებს, არც ის ვარგა, რომ რეჟისორებმა თავიანთი შემოქმედებითი ნებისყოფა მსახიობს დაუმორჩილონ. რეჟისორმა უნდა დაარწმუნოს მსახიობი, მსახიობმა უნდა გაუგოს რეჟისორს. მათ შორის უნდა დამყარდეს ნამდვილი შემოქმედებით ურთიერთო-

ბა, ერთმანეთისადმი რწმენა და ნდობა. ურთიერთგაგება შემოქმედებითმა შრომამ უნდა წარმოშვას. ყოველივე საქმის, სცენური სახის და სპექტაკლის შექმნის ინტერესებიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

მოვიყვან საინტერესო მაგალითს რეჟისორ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეჟისორული პრაქტიკიდან, აწერილს მსახიობის ნ. ბერსენიევის მიერ. ერთ-ერთი როლის მიღების შემდეგო,— გვიამბობს მსახიობი,— „პიესის წაკითხვის მერე ჩემში უკვე წარმოიშვა ერთგვარი წარმოდგენა ამ სახეზე, მოიხაზა ერთ-გვარი კონტურები. ამის შემდეგ მე მქონდა საუბარი ვლადიმერ ივანეს-ძესთან ამ როლის გარშემო, თითქმის ორმოცი წუთი მელაპარაკა ამ საქმეზე და მასთან საუბრის პროცესში ნე ვგრძნობდი, რომ ჩემი საკუთარი ფანტაზია სულ სხვა მიმართულებით წარიმართებოდა. მე ვსდუმდი და გულნატკენი ვუსმენდი. მჯეროდა რა ნემიროვიჩ-დანჩენკოსი, უფრო ვიდრე საკუთარი ჩემი თავისა, ვფიქრობდი—აშკარაა ჩემი წინანდელი მონაფიქრი უფარგისი იყო, როგორცა ჩანს მას არაფერი საერთო არ ჰქონდა ნამდვილ კეშმარიტებასთან.

ნემიროვიჩ-დანჩენკო ცდილობდა ჩემს დაინტერესებას, ჩემს გატაცებას და აღზნებულად მიამბობდა ამ სახის შესახებ.

მაგრამ შემდეგ, რომ დამაკვირდა სახეზე და შეამჩნია ჩემი მდგომარეობა, მითხრა: „მოიცადეთ, მე როგორც გატყობ, თქვენ არ მოგწონთ ჩემი ნათქვამი“?

მე შეეკრთი და ვუპასუხე—დაბნეულად: არა ვლადიმერ ივანეს-ძე, მე მხოლოდ დავფიქრდი...

—არა, თქვენ კატეგორიულად არ მოგწონთ ჩემი ნაამბობი! თქვენ როლზე ჰფიქრობთ, მე ამას ვხედავ. თქვენ სხვანაირი ჩანაფიქრი გაქვთ, მოდით ვისაუბროთ ამის შესახებ.

როდესაც მსახიობები დაიშალნენ—ვლადიმერ ივანეს-ძემ მითხრა: ახლა მითხარით, აბა, გამიზიარეთ თქვენი ჩანაფიქრი ამ როლის შესახებ. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ჩემი ნათქვამი თქვენს გულს არ ჩასწვდა. ეს კი არ მოხდა, რომ თქვენ არ მოგეწონათ კარგი იყო თუ ცუდი, არამედ იმიტომ, რომ თქვენ სხვანაირად იგრძენით ეს სახე.

მე დაეუწყე ჩემი აზრების გაზიარება. ბევრს ვლაპარაკობდი ალელვებული, ავდეკი კიდეც ადგილიდან, ვუჩვენებდი მის სიარულსაც.... ჩემდა შეუმჩნევლად მე მივაგენი როლის სახის ზთავარ მარცვალს, ისე მე წარმომედგინა თავი საქმის ფანტიკოს ადამიანად, რომელიც მიისწრაფვის თავის მიზნებისაკენ, რომელიც არაფრის წინაშე არ შეჩერდება დასახულ მიზნის მისაღწევად, გადალახავდა მიუვალ მწვერვალსაც. მე ველავდი და ალბათ ჩემი აღგზნება ნემიროვიჩ-დანჩენკოსაც გადაედო, როდესაც მე გავათავე საუბარი, მან მითხრა: „დაივიწყეთ ჩემი ნაამბობი! მე უმართებულო გზით მიმყავდით, თქვენ უფრო სწორად მიაგენით სახის მთავარ მარცვალს ვიდრე მე. თქვენ უფრო სწორად იგრძენით, ვიდრე მე. ჩემი სიტყვები, ეს მხოლოდ ლიტერატურული განმარტება იყო; მხოლოდ ის პროცესი, რომელიც თქვენს შეგნებაში მიმდინარეობს სწორია და ჩვენ განვაგრძობთ რეპეტიციებს სწორედ ამ მიმართულებით“. ¹

ნემიროვიჩ-დანჩენკო იქცეოდა ისე, როგორც შეჭფერის გამოცდილ მებაღეს, რომელიც ზრდის ნერგებს, რწყავს, უვლის მათ და მისი ზრუნვის შედეგად დასახული დროისათვის იზრდება ნამდვილი ქმნილება, შექმნილი თვით მსახიობის მიერ. წარმოშობილი მის საკუთარ სულში, მხოლოდ აღზრდილი ნიჭიერი ხელოვანის გულმოდგინე მეგობრის—რეჟისორის მიერ, ასეთი დამოკიდებულება მსახიობისადმი იშვიათია ჩვენს რეჟისურაში.

რაც უნდა კარგად, შესანიშნავად არ უჩვენოს და განმარტოს რეჟისორმა ყოფაქცევის ესა თუ ის მომენტი, თუ ის არ გარდაიქცა მსახიობის საკუთრებად, არავითარი შედეგი არ გამოვა.

საქმე იმაში კი არ არის, რომ მსახიობმა მიჰბაძოს და გადმოიღოს რეჟისორისაგან, გამოცდილი მსახიობისათვის ეს ძალიან იოლი საქმეა, რეჟისორმა უნდა აუხსნას, განუმარტოს მსახიობს სახის მორიგი ფსიქოლოგიური და ფიზიკური ამო-

¹ Н. Берсенева—актер и режиссер. М.,—1938 г., стр. 6.

ჯანა, გაანვითაროს მსახიობის განზრახვა, გაუზიაროს მას ცოდნა, გაამდიდროს იგი თავისი გამოცდილებით, გამოიწვიოს მასში სწორი შინაგანი განწყობილება, შექმნას მსახიობის გარშემო სწორი შემოქმედებითი ატმოსფერო. მსახიობის აზრი, გონება, ტემპერამენტი დაუქვემდებაროს როლის, თემისა და იდეის სამსახურს.

აი, რეჟისორის ნამდვილი მოწოდება.

მსახიობი მხოლოდ მაშინ იქნება მართალი და დამაჯერებელი, როდესაც ყველაფერს მას, რასაც ის აკეთებს თვითონ იწამებს და დაიჯერებს.

მსახიობი რეჟისორის მიმართ ყოველთვის უნდა იყოს გულისხმიერი, ყურადღებით. დეე! თხუთმეტი ფრაზით არაფერი არ უთხრას რეჟისორმა მსახიობს, მაგრამ შეიძლება შეთქვამეტე წინადადებამ თვალები აუხილოს მას, მიაგნებინოს ის მთავარი, რაც არსებითია როლისათვის და მიიღოს მართებულის წარმოდგენა იმ სახეზე, რომელიც უნდა განასახიეროს. ამიტომაც საჭიროა მსახიობმა იცოდეს და ისწავლოს რეჟისორის მოსმენა, რომ ყოველი მისი სიტყვა აღწევდეს მსახიობის სულს და მის შეგნებას.

მოსმენის უნარი დიდი ხელოვნებაა და ამ ხელოვნების დაუფლება ფრიად მნიშვნელოვანია მსახიობისათვის.

რეჟისორმა მსახიობს უნდა შეუქმნას ისეთი შემოქმედებითი ატმოსფერო და ისეთი პირობები, რომელშიაც მსახიობი ადვილად მონახავს და იგრძნობს სახეს. ამ შემთხვევაში დიდ დახმარებას უწევს მსახიობს მისთვის ახალი გარემოების შექმნა.

წარმოვიდგინოთ, რომ მსახიობი როლზე მუშაობის პროცესში დაეკვდა თავის თავში. მას ჰგონია, რომ ის სწორად არ მოქმედებს, რომ ის არ ცხოვრობს როლის ნამდვილი ცხოვრებით. ნამდვილად კი ყველაფერი წესიერად მიმდინარეობს. სინამდვილეში მას აკლია რაღაც გარემოება (обстоятельство), რომელსაც შეუძლია ორგანიზება გაუწიოს მსახიობის მონაპოვარს და მონახულს რეპეტიციების პროცესში მუშაობის რთულ და პასუხისაგებ ეტაპზე. როლზე კმედობის ფომენტში უფროსი ამხანაგი, რეჟისორი, დამდგმელი ვალდებულია დაეხმაროს მსახიობს, მაგრამ მან არ უნდა შეზღუ-

დოს მსახიობის ნება-სურვილი, მან არ უნდა მოახვიოს მას თავისი გადაწყვეტილებანი ამა თუ იმ სცენურ ამოცანებზე.

მსახიობი უნდა იყოს დამოუკიდებელი ხელოვანი. თუმცა მსახიობთან მოლაპარაკების შემდეგ რეჟისორი წარმართავს მსახიობის როლზე მუშაობას, როგორც გამოცდილი პედაგოგი და უწევს მას კონტროლს, არის მისი მრჩეველი, წარმართავს და თვალს არ აშორებს მის შემოქმედებით პროცესს.

მსახიობმა რეჟისორისაგან მიღებული როლისა და მთლიანად სპექტაკლის გააზრება უნდა გაატაროს თავის შემოქმედებით ფილტრში—თავის მეობაში,—„სინჯოს“, „შეამოწმოს“, პრაქტიკულად დარწმუნდეს რეჟისორის ნაკარნახევის კემარბიტებაში.

ილია ჭავჭავაძე მოთხრობაში „კაცია-აღამიანი?!“ შემდეგნაირად აღწერს ლუარსაბ თათქარიძის სახეს: „თავადი ლუარსაბ თათქარიძე გახლდათ კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი, მრგვალი—უკაცრავად არ ვიყო ამ სიტყვაზედ—როგორც კარგი ნასუქი კურატი. დარბაისელის კაცის შეხედულება ჰქონდა მის ბრწყინვალეებასა: თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქო იმის სიმძიმეს მორგევივით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძვრენიაო; წითელი, თურაშაულ ვაშლსავით ხაშხაში ლოყები; სამკეცად ჩამოსული ტრფიალების აღმგზნები ფაფუკი ღაბები; დიდრონი თვალები, ყოველთვის დასისხლებულნი, თითქო ყელში თოკი წაუქერიათო! გაბერილი! მეტად გონიერად გადმოგდებული, დიად პატივსაცემი და პატივცემული ღიბი, კოტიტა და ქონით გატენილი ბალნიანი ხელები, დამორილი. სხვილი ფეხები—ესე ყოველი ერთად და თვითეული ცალკე გახლდათ თავად ლუარსაბის „ცით მონაბერი სულის“ ღირსეული სამკაული“¹.

ი. ჭავჭავაძემ, როგორც ბელეტრისტმა, ლიტერატურული ხერხებით შექმნა შესანიშნავი პორტრეტი თავისი მთავარი გმირის ლუარსაბ თათქარიძისი. მსახიობი, რომელსაც დასკირდება ამ გმირის სცენაზე განსახიერება სცენისათვის გადა-

¹ ილ. ჭავჭავაძე, თხზ., პ. ინგოროყვას და აღ. აბაშელის რედაქციით, თბილისი, 1937 წ., ტ. 1, გვ. 326-327.

კეთებულ პიესაში. მაგალითად, ამ ნაწარმოების მიხედვით შ. დადიანის მიერ ინსცენირებულ პიესაში „ჩატეხილი ხიდი“, მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა, გადაიკითხავს ილ. ჭავჭავაძის მოთხრობას „კაცია ადამიანს“ და თავისი მსახიობური წარმოდგენით ამ ლიტერატურულ სახეს წარმოიდგენს სცენურ სახედ. „ნასუქი კურატი“, უნდა ამეტყველდეს, ფეხი აიდგას. ერთი სიტყვით უნდა დაიწყოს ცხოვრება სცენურ გარემოში; სცენურ სივრცეში და დროში. მსახიობმა თავისი ადამიანური შინაგანი და გარეგანი ბუნების დახმარებით უნდა გამოძერწოს ლუარსაბ თათქარიძის სახე.

ადამიანი — მსახიობი უნდა გადაიქცეს განსახიერებულ ადამიანად, სცენურ სახედ. ეს ხდება ცხოვრების დახმარებით და პირველ რიგში ემოციური მეხსიერების. მისი პირადი ცხოვრების გამოცდილება მოდის მსახიობის დასახმარებლად.

მსახიობი სცენური სახის შექმნისას უნდა ემყარებოდეს იმ ადამიანის ფსიქოლოგიას, იმის გრძნობებს, ვისაც ანსახიერებს.

ყოველ ადამიანს თავისი განსაკუთრებული სიარული აქვს. აი, მოდის დედაბერი, მას მარჯვენა მუხლი გაკავებული აქვს და არ ეღუნება, ცალ ფეხს თითქოს მოათრევს. მეორე დედაბერს ეს სატკივარი არ აწუხებს და სხვანაირი სიარული აქვს. მსახიობის მთავარი ამოცანა არის როლზე მუშაობის დროს ახალი სახის შექმნის დროს დაკვირვება იქონიოს ცხოვრებაზე და ადამიანზე.

„ნამდვილი მასწავლებელნი დრამატული ხელოვნებისა არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება... ცხოვრებას, დაკვირვებას შესწავლა უნდა, უამისოდ მსახიობად გახდომა არ შეიძლება“.¹

მსახიობი უნდა ამდიდრებდეს თავის ემოციურ მეხსიერებას არა საერთოდ, არამედ კონკრეტულად, განსახიერებულ სახესთან დაკავშირებით.

სცენური სახის შექმნის დროს, რაც უფრო დიდია ხელოვანი — მსახიობი, ის უფრო მეტს ანიჭებს თავის სახეს, ვიდრე

¹ ვ. აბაშიძე, „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, კრებ. „ცხოვრების სარკე“, თბილისი, 1901 წ., წიგნი 2, გვ. 373-374,

მარტო ოსტატობის ტექნიკურ ცოდნას და გამომუშავებულ სცენურ ხერხებსა და ჩვევებს.

აი, ეს „მეტი“ არის შოცემული უეჭველად მხატვრულ ფორმაში, მაგრამ თვით მხატვრული ფორმა ასეთ მომენტებში როგორიც არის როლის განსჯა (ТРАКТОВКА) გამოიხატება არა მარტო სპეციფიკური თეატრალური ხერხებით, არამედ სახის ინდივიდუალური კომპოზიციით, შინაგან აქცენტების მთელი სისტემის შექმნით.

ქართული სცენის ოსტატები ვ. ალექსი-მესხიშვილი, ნ. გაბუნია-ცაგარელი, ვ. აბაშიძე ჰქმნიდნენ დაუფიწყარ სახეებს ისევე, როგორც რუსული სცენის ოსტატები: მოჩალოვი, ერმოლოვა, სტანისლავსკი. მათ იცოდნენ დაკვირვება ცხოვრებაზე და ხელგაშლით იღებდნენ ცხოვრებიდან ყველაფერს, რაც საჭირო იყო მათთვის, სცენური სახის შესაქმნელად; მათ შეეძლოთ სრული გარდასახვა, შესისხლხორცება სცენურ სახესთან და მათი ადამიანური მეობა ინთქებოდა ამ სცენური სახეობის მეობაში.

ილია ქავჭავაძე და გაზ. „ივერიის“ თანამშრომლები ესალმებოდნენ რა ვასო აბაშიძეს მისი სასცენო მოღვაწეობის 25 წლის თავზე, წერდნენ ისახიობს: „შენ მიერ ხორცშესხმული სასცენო ტიპები, რომელთა მსგავსსაც მხოლოდ თვით ცხოვრება იძლევა... უკვდავად დარჩებიან, რადგანაც ცხოვრება და შენი სასცენო მოღვაწეობა, ბუნებრივი სინამდვილე და შენი ამ ცხოვრების ნიჭიერად დასურათება ურთიერთს არ ეწინააღმდეგება—სული ერთი აქვთ“.¹

ხელოვან-ძსახიობს შეუძლია გამონახოს განუმეორებელი, დამახასიათებელი თვისებები. ყოველნაირი პერსონაჟებისათვის, რომლებსაც ის აცნობს მაყურებელს; ის ყოველთვის, ყოველ ახალ როლს ხსნის როგორც ახალ ადამიანურ ხასიათს. გარდასახვის პროცესი მსახიობისათვის ძალიან რთული და მტკივნეულია, მან უნდა თავის საკუთარ თავში მონახოს ერთგვარი ჩანასახი, თუნდაც მიკროსკოპული ღოჭით, ერთ-ერთი გადამწყვეტი თვისება დამახასიათებელი სახისათვის. ეს პრო-

¹ საქ. სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, № 757.

ცესი, სახის ათვისებისა, ხშირად მტკივნეულია და ხანგრძლივი, ის დაკავშირებულია მსახიობისაგან, მისი საკუთარი სულის აღნაგობის შეცნობასთან. ხშირად ასეთი შეუპოვარი შრომის შედეგად მსახიობი აღმოაჩენს ახალს, მისთვის უცნობ თვისებებს.

მსახიობი იძენს სრულიად ახალ ფსიქოლოგიას, ხდება გარდასახვა.

როლზე მუშაობის დროს ჰკვიანია მსახიობის მთელი აზრი და ფიქრი, მთელი მისი შემოქმედება წარმართულია სცენური სახის შესაქმნელად.

მსახიობის როლზე მუშაობის პროცესში ყველაზე საინტერესო ხანა ეს სახის შექმნის პროცესია. ხშირად უთქვამთ ჩემთვის მსახიობებს, რომ მათთვის ეს მუშაობის პროცესი უფრო საინტერესოა, ვიდრე თვით სპექტაკლი. სწორედ ეს გარდასახვის პროცესი არის უდიდესი სიხარული – მსახიობის შემოქმედებაში.

საკიროა რწმენა და უშუალობა, რომ მონახულ სახეს დაუჯეროთ. ნემიროვიჩ-დანიენკოს გამოთქმით: „ავტორი უნდა შედუღდეს მსახიობთან, რომ ხელახლად დაიბადოს სცენაზე“. მსახიობს უნდა სჯეროდეს შექმნილი სახისა და იცნობდეს მას როგორც საკუთარ თავს.

სცენური სახე წარმოიშობა რეალური სინამდვილის შესწავლის შედეგად, როგორც შედეგი მრავალი კონკრეტული ერთეული ფაქტების შესწავლისა და შემდეგ მათი განზოგადობისა.

დავით კლდიაშვილს ღრმად ჰქონდა შესწავლილი იმერეთის აკვარგიანობა, ყოფა-ცხოვრება; ის ხედავდა ყოველ ნაკლს დეგრადაციის გზაზე დამდგარი აზნაურებისას. მან ინტუიციით იგრძნო მათი დათვლილი ღლეები და შესანიშნავად გამოსახა ეს ცხოვრებიდან წარმავალი ხალხი. მან შექმნა შესანიშნავი გალერეა „შემოდგომის აზნაურებისა.“

დარისპანი, სამანიშვილი და სხვები გადაიქცნენ სიმბოლოდ უპერსპექტივო, უნიადგო წარმავალი კლასისა, ე. ი. მწერალმა ცალკეული ფაქტები განზოგადა და ტიპური სახე მისცა თავის ლიტერატურულ გმირებს.

მიქელ-ანჯელოს მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე აწუხებდა და ვერ იტანდა ადამიანთა უთანასწორობას, ადამიანის ბრძოლას ბუნებასთან; მან თავისი პროტესტი ადამიანის ჩაგვრის წინააღმდეგ გამოხატა მარმარილოში—შექმნა შესანიშნავი ქანდაკება „მონა“. მხატვარი სხვადასხვა საშუალებებით ლიტერატურული ენით ანდა მარმარილოთი ასახავს ცხოვრების სინამდვილეს, თავისი დაკვირვების შედეგს. აქ მხოლოდ განსხვავება მასალაში და გამოსახვის საშუალებაშია. მაგრამ თვითონ პროცესი კონკრეტული ელემენტების, დამუშავებისა, თვით პროცესი ამ ელემენტების განზოგადებისა ერთი და იგივეა. ასე აქანდაკებდა „ოტელო“-ს სახეს სახალხო არტისტი აკაკი ხორავა. იგი სწავლობდა ობიექტურ სინამდვილეს, არჩევდა ფერადებს, მოვლენებს, ხასიათებს, ფიქრობდა მავრის ბედზე და შედეგად ამ შესწავლისა და დაკვირვებისა მან შექმნა ოტელოს ახალი სცენური სახე—ორიგინალური და დამოუკიდებელი.

თავის სტატიაში—„მოსაზრებანი გმირული თეატრის შესახებ“ აკ. ხორავა ამბობს: „ითამაშოთ ტრაგედია სცენაზე ეს სრულიადაც იმას არ ნიშნავს იყო მხოლოდ ავტორის ტექსტის წამკითხველი. მსახიობის ხელოვნება სრულიადაც არ ამოიწურება მკითხველის ოსტატობით. მსახიობი სცენაზე არა მხოლოდ უნდა მეტყველებდეს (ზოგჯერ მას უფრო ღუმილი და მოქმედება უხდება, ვიდრე მეტყველება), არამედ უნდა ცხოვრობდეს კიდევ.—აი, სწორედ ამასა ნიშნავს სიტყვის სწორი გაგებით როლის თამაში“¹.

აკ. ხორავას ოტელო არის, უპირველესყოვლისა, კეთილშობილება, პატიოსნება და უბრალოება. მისი სიყვარული დეზდემონასადმი სანტიმენტალობას მოკლებულია. მათი სიყვარული ემყარება ურთიერთგაგებასა და ღრმა შინაგან კავშირს. დეზდემონა წარმოადგენს ხორავას ოტელოსათვის პატიოსნების სიმბოლოს და ამიტომ დაეკვიანება მის სიწმინდეში და პატიოსნებაში იწვევს მის დაღუპვას. შეურაცხყო-

¹ А. Хорава, Мысли о героическом театре, газ. „Советское искусство“, 11/IX 1936 г.

ფილი კი არ რჩება იგი, არამედ იქცევა ისეთ ადამიანად, რომელსაც დაეკარგა უსაზღვრო რწმენა მეორე ადამიანის მიმართ.

რა დიდი შრომისა, ძიების და რთული შინაგანი პროცესების შედეგია შჩუკინის მიერ შექმნილი სახე დიდი ბელადის—ლენინისა. ასევე ხანგრძლივი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფია მიხეილ გელოვანის მიერ შექმნილი სახე დიდი ბელადის სტალინისა.

დიდმა რუსმა მსახიობმა ბ. ვ. შჩუკინმა ლენინის როლზე მუშაობისას ღრმად შეისწავლა ბელადის ცხოვრება და რევოლუციური მოღვაწეობა. ის დიდი ინტერესით სწავლობდა ლენინის ნაწერებს, საუბრობდა ნ. კ. კრუპსკაიასთან, ეკითხებოდა ლ. ა. ფოტიევას (სახკომსაბჭოს ყოფილ მდივანს) თუ როგორი ჩვეულებანი და თვისებები ახასიათებდა ლენინს თავის კაბინეტში, საიდანაც ის საბჭოთა სახელმწიფოს უწყვედა მესაქეობას.

„შჩუკინი „ვ. ი. ლენინის მუზეუმის“ ხშირი და ცნობისმოყვარე სტუმარი იყო. მისი ბლოკნოტები სავსეა შთაბეჭდილებებით, როლისათვის ახალ-ახალი მონაფიქრით.

„თოფიანი კაციდან“ ამოწერილ ლენინის როლის რევულში შჩუკინმა ჩაწერა:

„უნდა ხედავდე ცოცხალ გლეხთა მასებს სოფლად, ყოფას, ცხოვრებას, მათ სიღარიბეს... გამოფხიზლებულ ძალას, აზვირთებულ მდინარებას... ამ ძალთა ოკეანეს, მათ შემოქმედებით პოტენციას. უნდა ხედავდე, გრძნობდე და გიყვარდეს ხალხი, მასები. უნდა შეგეძლოს ზოგადად მოავლო თვალი და თანაც დაკვირვებით შეამჩნიო კერძოობითი. კიდევ უფრო ძლიერად, უფრო ღრმად და ნათლად უნდა იცნობდე მუშათა კლასს. უნდა გწამდეს მისი რევოლუციური შეგნება, ორგანიულობა, მისი მზადყოფნა რევოლუციის შემოქმედებისათვის“.

სწორია აკაკი ხორავა როცა ამბობს: „ჩვენი თეატრის სული და გულია მსახიობი, რომელიც განასახიერებს ჩვენი თანამედროვეობის გმირულ იდეას“¹.

¹ იქვე.

ურიელ აკოსტა, შექმნილი არლენიევის მიერ, განირჩევა უშანგი ჩხეიძის აკოსტასაგან. არლენიევის აკოსტა იყო დამწუხრებული ადამიანი, 80-იანი წლების რეაქციისაგან სულშეხუთული. უშანგი ჩხეიძის ურიელი—ეს არის მემამბოხე ადამიანის სული, მეოცე საუკუნის მოწინავე იდეების მატარებელი მსახიობის ტალანტი; ეს არის მისი ემოციური სფერო, რომელიც გამუდმებით იკვებება ინტელექტით. სოციალური წრე, სადაც იზრდება, სადაც ცხოვრობს ადამიანი ზეგავლენას ახდენს მის მსოფლმხედველობაზე, მის დამოკიდებულებაზე სხვადასხვა ამბებთან, მოვლენებთან, ფაქტებთან.

კლასობრივი, სოციალური, ყოფა-ცხოვრებითი ოჯახური პირობები, მოქმედებს ადამიანის ფორმირებაზე, მისი ხასიათის ჩამოყალიბებაზე. მთელი დამოკიდებულება გარეშე სამყაროსადმი იბადება ადამიანში მისი სოციალური მდგომარეობისაგან.

გარდა ამ პირობებისა ადამიანზე მოქმედებს აგრეთვე სქესი, ასაკი, ფიზიკური თავისებურებანი, ცვლილებანი ორგანიზმისა. როდესაც ჩვენ ვამბობთ, რომ მსახიობის საბოლოო მიზანი სცენური სახის შექმნაში ადამიანის წარმოსახვაა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობისათვის საკმარისია შეისწავლოს ერთი გარკვეული ადამიანი, რომ მერე წარმოსახოს სცენაზე. სცენური სახე რომ სრულყოფილი და მხატვრული იყოს, ამისათვის არ არის საკმარისი, რომ იგი მხოლოდ ცოცხალი და დამაჯერებელია. ის უნდა იყოს ტიპიური. ტიპიური კი ის გახდება მაშინ, როდესაც მასში, როგორც ფოკუსში თავს მოიყრიან თვისებანი მრავალ ადამიანთა.

სტანისლავსკი მოითხოვს მსახიობისაგან რთული დახასიათების სიმრავლეს, კონკრეტული, ფსიქოლოგიური ფერების შერჩევას, რომ სახე გამოვიდეს მართებული, ცოცხალი, დამაჯერებელი და გულწრფელი.

„შავი ფერი მაშინ იქნება ნამდვილად შავი თუ კონტრასტისათვის დაუმატებთ სადმე თეთრ ფერს. მაშინ იქნება კონტრასტის სხვადასხვაობა და სიმართლე. ამიტომ „როდესაც შენ თამაშობ ბუზღუნას, მონახე სად არის მხიარული, მხნე და ხალისიანი“. „როდესაც შენ თამაშობ კეთილს, ეძიე

სად არის ბოროტი“, და პირიქით.¹ ამ თვალსაზრისით რაც უფრო მეტი იქნება ნაჩვენები ხასიათის კონტრასტული თვისებები, მით უფრო სახე იქმნება მართალი და ფსიქოლოგიურად სრულყოფილი.

ადამიანში უნდა მოინახოს მთავარი წამყვანი თვისება, რომელიც ახასიათებს მის ყოფაქცევას. აქცენტი უნდა გაუყეთდეს ხასიათის მთავარ წამყვან ხაზებს, რომელნიც განსაზღვრავენ გარკვეულ პიროვნებას, მის ადამიანურ ბუნებას.

ნემიროვიჩ-დანიჩენკომ პიესაში „ეგორ ბულიჩევი“ მ. გორკის შუროს როლის მარცვალე განსაზღვრა „ჩირალდანიო“, პავლინის „ტახით“.

ნემიროვიჩ-დანიჩენკო დაესწრო რუსთაველის სახელობის თეატრში სპექტაკლს—„კიკვიძე“-ს, რომლის დამდგმელი და მთავარი როლის განმსახიერებელი არის აკაკი ვასაძე. სპექტაკლის მსვლელობის დროს მე ვუთარგმნიდი ე. ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს პიესის შინაარსს. უკანასკნელ მოქმედებაში, როდესაც კიკვიძე სასიკვდილოდ დაიჭრება, ნემიროვიჩ-დანიჩენკო შემეკითხა, თუ რა მიზეზით იყო გამოწვეული მისი უცარი სიკვდილი. მას გამორჩა ის მომენტი, როდესაც კიკვიძე, სრულიად ჰოულოდნელად, იჭრება როყიო ტყვიით (Шальная пуля). მე ავუხსენი მას, რომ მისთვის პირადად არავის უსროლია, რომ ის მსხვერპლი გახდა როყიო, ბრმა ტყვიისა. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო ჩაფიქრდა და რამდენიმე წუთის შემდეგ მეუბნება. იცით რა, კიკვიძის როლის მარცვალე „როყიო ტყვია“ (Шальная пуля). იგი ხომ დაუდგარი, მოუსვენარი. სხვანაირად წარმოუდგენელიც არის მისი სიკვდილი. ეს მისი ხასიათიდან, მისი ბუნებიდან გამომდინარეობსო.

ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობმა უნდა მონახოს სახის ანალოგიური თვისება თავის საკუთარ მეობაში და შემდეგ გააღრმავოს, გააღვივოს იმდენად, რომ ეს თვისება გადაიქცეს მომავალი სახის დამახასიათებელ თვისებად.

მსახიობი, რომ თანდათან დაეუფლოს სახეს, საჭიროა, რომ მან შეიტანოს როლის განსახიერების დროს ესა თუ ის თვისებები დამახასიათებლობისა, ე. ი. ნათლად წარ-

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Л., 1928 г. стр. 202.

მოიდგინოს და განსაზღვროს მისი დამოკიდებულება გარემოსადმი, როგორ მოქმედებს იგი. წყნარად აფასებს მოვლენებს, თუ ნერვულად ითვისებს მათ. გამბედავი და მტკიცე ნებისყოფისაა, თუ უნებისყოფაა, ხომ არ არის დამახასიათებელი მისთვის გულცივობა, ფუქსავატობა, სისასტიკე. ოპტიმისტურად არის განწყობილი თუ პესიმიტურად.

მ. გორკი თავის წერილში — „პიესების შესახებ“ წერს: „ადამიანების ბუნება რთულია და სამწუხაროდ, ბევრი დარწმუნებულია, რომ მას ამშვენებს ხასიათის სირთულე. ეს სიჭრელეა და, რა თქმა უნდა, ძალიან ხელსაყრელია შეგუების მიზნით, მიმიკის მიზნით. ღრმა დახასიათება სახისა უნდა იყოს უაღრესად სადა და ნათელი“.

კ. სტანისლავსკი ამბობს, რომ არის „სისადავე ფანტაზიის სიმდიდრის შედეგად“ და არსებობს აგრეთვე „სისადავე ფანტაზიის სიღარიბით წარმოშობილი“.

ნამდვილი, ცხადი სირთულე და სიღრმე დახასიათებისა უნდა განირჩეოდეს ამ ძნელი და მდიდარი სისადავით. სახის დახასიათება უნდა იყოს უაღრესად მკაფიო, თვალნათელი და გარკვეული. არ არსებობს საერთოდ სახე კონკრეტულობის გარეშე. კონკრეტულობას კი ჩვენ ვუწოდებთ ყოფაქცევას, ე. ი. სახის დამოკიდებულებას გარემო სამყაროსადმი, რომელიც წარმოშობს განსაკუთრებით მისთვის დამახასიათებელ მოქმედებას.

ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში“ არ არსებობს საერთოდ ლოპახინი. არსებობს ლოპახინი, რომელიც ელოდება ჩანევსკაიას ჩამოსვლას. თავისი ბავშვობის მოგონებებით მსურველია უთხრას რაიმე სასიამოვნო ჩანევსკაიას. ლოპახინი მამულის ვალებისაგან დახსნისათვის აძლევს რჩევას დააგირაოს აგარაკი და გამოჩეხოს ალუბლის ბაღი.

მე ჩამოვთვალე მთავარი მომენტები ლოპახინის ყოფაქცევისა. ნათლად და გარკვეულად წარმოვიდგინოთ, რომ სცენური სახე ეს არ არის გაყინული, შეჩერებული მოვლენა, არამედ — თანდათანობით ცვალებადი, ყოფაქცევა სცენური და სცენის გარეშე მოვლენებთან დაკავშირებით.

სახის ცნებას (понятие) ჩვენ ვიხილავთ, როგორც დინამიკურს და არა სტატიკურ ცნებას. სამწუხაროდ, მსახიობთა უმრავლესობას ეს ცნება სახისა ესმით, როგორც სტატიკური ნილაბი, რომელსაც ერთხელ თუ გაიკეთებენ შეუძლიათ წარმოდგენის დასრულებამდე ფრთხილად ატარონ. სცენური სახის სწორად გადაჭრა შეუძლებელია მისი მოქმედებისა და განვითარების გარეშე. მაყურებელს არ შეუძლია უცბად გამოარკვიოს სახის არსება. მისთვის აუცილებელია ბოლომდე ნახოს წარმოდგენა, იყოს დამსწრე ყველა მისი მოქმედებისა, ყოფაქცევისა, რომ შეეძლოს სრული წარმოდგენა იქონიოს მსახიობის მიერ შექმნილი სახის შესახებ.

მსახიობი სახის საშუალებით გადმოგვცემს როლს, იდეას და არ გვიჩვენებს წარმოდგენის სახეს ამ სახის გულისათვის. ამასთანავე მსახიობს უნდა ახსოვდეს, რომ ის სცენაზეა, რომ ის მსახიობია. იმ შემთხვევაში როდესაც მსახიობი გაყვება გრძნობას და ანგარიშს აღარ გაუწევს თავის მოქმედებას, ივიწყებს წარმოდგენის მიზანდასახულობას, სწორედ იმას, რისთვისაც არის მოწყობილი სპექტაკლი და პირადად თვით ის. სპექტაკლში როლის განსახიერების დროს, სცენაზე მსახიობმა ანგარიში უნდა გაუწიოს თავის მოქმედებას, რათა რაციონალურად გამოიყენოს თავისი ძალა, ენერგია, მთელი სპექტაკლის მანძილზე, განსაზღვროს როლის პერსპექტივა, იფიქროს ანსამბლზე, როლის სწორ აქცენტებზე, წინ წამოსწიოს მთავარი და არა მეორეხარისხოვანი; ზუსტად უნდა გამოხატოს როლის თემა და იდეა.

პროფესიონალიზმის გარეშე წარმოუდგენელია სცენური სახის წარმოშობა. ჩვენ უნდა ვებრძოლოთ პრიმიტივიზმს. როლის განსახიერებაში, მსახიობის ოსტატობის შემწეობით მაყურებელმა უნდა გაიგოს რა არის მთავარი და რა არა.

მსახიობის მოქმედება მოძრავი ხელოვნებაა, მხატვარმა თუ დასწერა სურათი ჩვენ შეგვიძლია ათასჯერ ვინახულოთ და ყოველთვის ახალი თვალთ შევხედოთ, მაგრამ სურათი მუდამ ერთი და იგივე იქნება. მწერლის ნაწერიც უცვლელია, მოქანდაკის და ხუროთმოძღვარის ნამუშევარი უცვლელია, შეუდრეკელია. მსახიობმა შექმნა სასე, მაგრამ ათი დღის შემდეგ,

რომ ნახო იგივე წარმოდგენა, იგივე მსახიობმა შეიძლება უკეთ, შეიძლება უარესად შეასრულოს იგივე როლი. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს მოძრავ ხელოვნებასთან. ამასთანავე ეს ხელოვნება მოძრაობს არა მარტო დროის მიხედვით, არა მარტო სივრცეში, არამედ ხმაშიც და ფერშიც და ბოლოს ვხედავთ ხშირად სრულიად გამოცვლილ სახესაც, როდესაც მსახიობი რამდენიმე წლის შემდეგ ასრულებს ამ როლს და სცელის თავის პრინციპიალურ დამოკიდებულებას სახისადმი. მაგალითისათვის გავიხსენოთ მოსკოვის მიერ შესრულებული ლუკა მ. გორკის პიესაში „ფსკერზე“ და მეფე თევდორე ივანეს ძე ა. ტოლსტოის ამავე სახელწოდების პიესაში.

თუ, ჩვენ გვინდა გავცეთ პასუხი შეკითხვაზე თუ რაში მდგომარეობს მსახიობის ხელოვნების შესწავლა? თეორიულად უნდა მივუდგეთ მას. ჩვენ არა გვაქვს უფლება დავივიწყოთ, რომ ტექნოლოგიური მომენტები აქტიურულ შემოქმედებისა მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი იდეურ მომენტებთან.

ხელოვნებაში არ არსებობს ცარიელი ტექნიკა; ყველაფერი ემორჩილება მხატვრული სახის შექმნას. კეკიანი, შთაგონებული მსახიობი-ხელოვანი სცელის დეტალებს და ხშირად როლის მთელ კონცეპციას პიესის დედაზრის შესაბამისად.

რეალისტური შესწავლა როლის, ამ სიტყვის ღრმა და კვლამაღიტი გაგებით, საბჭოთა მსახიობისათვის ნიშნავს ობიექტურ, მეცნიერულ, შესწავლას როლისას მის ქმედებაში, სპექტაკლთან დაკავშირებით. მხოლოდ ასეთი შესწავლა როლისა, როგორც მოძრავი ხელოვნებისა, იქნება ნამდვილად მეცნიერული, ვინაიდან იგი დაკავშირებული იქნება თანამედროვე აქტუალურ საკითხებთან. „ყოველი სცენური, მხატვრული სახე—წერდა კ. ს. სტანისლავსკი,—წარმოადგენს ერთიან განუმეორებელ ქმნილებას ისევე, როგორც ყოველივე ბუნებაში“. ის მოითხოვდა მსახიობისაგან შემოქმედებით ნოვატორობას, დიდ ადამიანურ ვნებიანობას და იდეურ სიღრმეს; ის მოუწოდებდა მსახიობს არა იოლ წარმატებისაკენ, არამედ შრომითა და ძიებით სავსე ცხოვრებისაკენ. ახლა „ჰამლეტის“ როლის შესრულება ისე როგორც ის სრულდებოდა ასი, ორასი წლის

წინათ შეუძლებელია. ყოველი თანამედროვე სპექტაკლი, იქნება ეს „ოტელო“ თუ „ჰამლეტი“ გამოავლენს რეჟისორის, მსახიობის, თეატრის დამოუკიდებლობას ამ ნაწარმოებისადმი. თანადროულობის თეალსაზრისით თუ მაყურებელმა წარმოდგენა მიიღო, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის უპასუხებს ეპოქის ამოცანებს. რაც უფრო მაღალ იდეურ სიმაღლეზე დგას სცენური ნაწარმოები (სპექტაკლი), მით უფრო მეტი შესაძლებლობაა სახეების გახსნისათვის. მსახიობი უნდა გრძნობდეს სახის ყოველ მოძრაობასა და ცვალებადობას. ამასთანავე უნდა იდგეს ობიექტური სინამდვილის საფუძველზე; მის მიერ ასახული ცხოვრება კეშმარიტი უნდა იყოს. მსახიობი ამას მიაღწევს იმ შემთხვევაში თუ ის კარგად იცნობს და გრძნობს სოციალისტურ თანადროულობას, ჩვენი ცხოვრების სისტემას, საბჭოთა სინამდვილეს.

წერილი მცამეტი ტექსტი მუშაობა

რეჟისორი მსახიობზე ადრე კითხულობს პიესას. თეატრის ხელმძღვანელობა აძლევს რეჟისორს საშუალებას რამდენიმე თვით ადრე გაეცნოს პიესას, ვიდრე ის დასს შეხვდებოდეს.

რეჟისორს, ისევე როგორც მსახიობს ებადება პირველი შთაბეჭდილება, ერთგვარი პირველი ხილვა იმ ცხოვრების და იმ ადამიანების, რომელნიც ასახულია პიესაში.

რეჟისორს ევალება ლიტერატურულ-დრამატული ნაწარმოებიდან შექმნას სცენური თეატრალური ნაწარმოები, ე. ი. სპექტაკლი.

როგორც პოეტს აწუხებს და აღელვებს თემა და იდეა თავისი მომავალი ნაწარმოებისა, ასევე რეჟისორსაც აღელვებს და აწუხებს მომავალი სპექტაკლის თემა და იდეა. ის ცდილობს მონახოს შესაფერისი სცენური ფორმა, ამ ამოცანის გადასაწყვეტად. მართალია პიესა დაწერილია ავტორის მიერ, მოცემულია დიალოგები, ტიპაჟები, სიუჟეტი, ინტრიგა, მდგომარეობები და სხვა, მაგრამ ეს მხოლოდ ტექსტია და არა სპექტაკლი.

ყველაფერს უნდა ხორცის შესხმა, გაცოცხლება. რეჟისორი სწავლობს ეპოქას, ობიექტურ სინამდვილეს, ამდიდრებს თავის ცოდნას პიესის გარშემო. იბადება პიესის დადგმის გეგმა. იგი განსაზღვრავს თემას, იდეას, ზემოცანას. იგი ხედავს გარკვეულ მსახიობებს მის მიერ წარმოდგენილ სცენურ სახეებში, იგი ხედავს სცენურ გაფორმებას. მას უკვე ჰქონდა შეხვედრები მხატვართან, კომპოზიტორთან. სპექტაკლის რეჟისორული ნაკვეთები, გამჟღავნებული მოქმედება სპექტაკლისა, შინაგანი (ფსიქოლოგიური) და გარეგანი (ფიზიკური) მოქმედება სპექტაკლისა, ყოველი დიდი ნაკვეთის განსაზღვრა და სხვ. მაგრამ რაც თვითონ რეჟისორმა მონახა და განსაზღვრა თავისთვის, უნდა გაუზიაროს, მსჯელობის საგნად გახადოს მსახიობებისათვის, რომლებმაც მისი რეჟისორული შთანაფიქრი პრაქტიკულად, სცენურად უნდა განახორციელონ.

ასეთი ერთობლივი გარჩევა პიესისა რეჟისორისა და მსახიობების მიერ ძალიან საკიროა თვით რეჟისორისათვის, რადგან ინდივიდუალობა ამა თუ იმ მსახიობისა, მათი ახალი უშუალო შთაბეჭდილება მიღებული პიესიდან, მოულოდნელი ნაპერწკალი შემოქმედებითი ფანტაზიისა, რომელიმე სცენის ან ხასიათის გარშემო ბუნებრივია, რომ მისცემს რეჟისორს ახალ მასალას და ეს ერთგვარი ახალი შენაკადი იქნება მისი რეჟისორულ ექსპოზიციისათვის. რეჟისორული განზრახვა, არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს დასის იდეურ და მხატვრულ შეხედულებას დრამატულ ნაწარმოებზე, რომელიც მათ უნდა განასახიერონ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მოხდა სრული თანხმობა რეჟისორსა და კოლექტივს შორის. ამ შემთხვევაში სპექტაკლი აღწევს სრულ გამომსახველობას.

კ. ს. სტანისლავსკი ამის შესახებ ამბობს შემდეგს: „თუ მსახიობი ჩასწვდება მხატვრის, რეჟისორის ან პოეტის და მხატვარი და რეჟისორი მსახიობის სურვილებს, მაშინ ყველაფერი კარგად მიმდინარეობს. ადამიანები, რომლებთაც უყვართ და გაეგებათ ის რასაც ერთად ჰქმნიან, ვალდებული არიან გამონახონ საერთო ენა. სირცხვილი მათ, ვინც ამას ვერ მიაღწევს, ვინც ხელს უშლის საერთო მთავარ საქმეს თავის პირად, კერძო მიზანს მალა აყენებს, ვიდრე კოლექტიურ შემოქმედებას“.¹

აი, ეს კოლექტიური გრძნობა თავიდანვე უნდა აღიზარდოს ახალგაზრდა მსახიობებში. ეს კოლექტიური გრძნობა არის უმთავრესი თვისება საბჭოთა თეატრისა და საბჭოთა მსახიობისა, სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივისა.

მსახიობის შემოქმედება არის უმთავრესი (ძირითადი მასალა თეატრალური ხელოვნებისა). ყველაზე მეტი დრო, გულისყური, ძალა და ენერგია უნდა დახარჯოს რეჟისორმა მსახიობთან მუშაობის დროს. მსახიობი მთავარი კომპონენტია სპექტაკლისა პიესის კითხვის დროს. როცა დასი უსმენს პიესას, რეჟისორი თვალყურს ადევნებს თუ როგორ უსმენენ მსახიობები, რა ზეგავლენას და რეაქციას იწვევს პიესის სხვადასხვა ადგილები.

¹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Л., 1928 г. стр. 573.

ამ მომენტში რეჟისორი ამოწმებს თავის შთაბეჭდილებას, მიღებულს პიესის კითხვიდან.

პირველი, მეორე და მესამე კითხვის შემდეგ იწყება იდეურ-მხატვრული გარჩევა პიესისა. აქ მსახიობმა უნდა გამოიჩინოს თავისი ინიციატივა, გამოსთქვას თავისი აზრი, თავისი შეხედულება. შთაბეჭდილებათა გაცელა-გამოცელის შემდეგ რეჟისორი აკეთებს მოხსენებას, უზიარებს მსახიობებს თავის რეჟისორულ კონცეპციას, თემას, იდეას, ზემოცანას, რეჟისორულ ნაკეთებს, ძალთა განაწილებას და სხვ. რეჟისორმა უნდა გაიტაცოს მსახიობი თავისი ჩანაფიქრით, თავისი დადგმის გეგმით. ცუდი არის, თუ მისი შთანაფიქრი, მისი რეჟისორული გადაწყვეტა არ გაიზიარა მსახიობთა კოლექტივმა.

რეჟისორი-პედაგოგი, დამდგმელი არის ორგანიზატორი ყველა მონაწილეთა ნებისყოფისა და შეგნებისა. ის არის ორგანიზატორი, შემქმნელი მთლიანი, სცენური ნაწარმოებისა.

რეჟისორს თუ მოაქვს იდეა და წარმოდგენის შთანაფიქრი, მსახიობი ვალდებულია მისი მუდმივი ყურადღების საპასუხოდ გაიგოს მისი მისწრაფება და დაეხმაროს რეჟისორს მისი შთანაფიქრის განხორციელებაში. ნაყოფიერი მუშაობისათვის საჭიროა ჯანსაღი ატმოსფერო, ურთიერთგაგება და პატივისცემა, შემოქმედებითი დისციპლინა. აქტიორი უნდა მოდიოდეს რეპერტიციაზე ერთადერთი შემოქმედებითი მიზნით.

შემოქმედება ნიშნავს ახალის ძიებას და ახალის შექმნას. მაშასადამე, მთავარი რაც უნდა მოიტანოს მსახიობმა ეს არის განწყობილება, სურვილი ძიებისა და შემოქმედებითი მუშაობისა. გარდა ამისა თუ მსახიობი კემზმარიტი შემოქმედია და არა შემთხვევითი მიტმასნილი ხელოვნებისადმი, ვალდებულია ყოველ რეპერტიციაზე მოიტანოს ის შემოქმედებითი მარაგი, რომელსაც ის აგროვებს რეპერტიციიდან-რეპერტიციაში, შინ დამოუკიდებელი მუშაობის პროცესში.

მას უნდა ჰქონდეს სურვილი ყოველი ახალი მიგნება, ახალი მონაპოვარი „მოისინჯოს“, „მოიზომოს“, „ივარაუდოს“, თუ რამდენად გამოსადეგია საერთო საქმისათვის, სპექტაკლისათვის.

მსახიობმა უნდა გამოიმუშაოს უნარი, მუდმივი განუწყვე-
ტილი მუშაობისა და შემოქმედებისა. ხშირად ამბობენ: „გან-
წყობილებაზე“, „უგუნებობაზე“ და სხვა „საპატიო“ მიზეზებზე.
რითაც უნდათ გაამართლონ თავიანთი სიზარმაცე, უპასუხის-
მგებლობა და უპატივცემლობა თავისი და სხვისი შრომისადმი.
ხელოვნებაში არავითარი განწყობილება, გარდა შემოქმედე-
ბითი განწყობილებებისა არ არსებობს. მსახიობში ეს უნდა
გამოვლინდეს, უპირველეს ყოვლისა, დაძაბულ სურვილში და
ყურადღებაში, რომელიც მიმართულია იმისაკენ თუ რაც ხდება
გაკვეთილებისა და რეპერტიციების დროს. ყურადღება საჭიროა
არა მარტო მაშინ, როდესაც მსახიობი მუშაობს, არამედ
მაშინაც, როცა სხვებიც მუშაობენ. ეს ყურადღება ხელს უწყ-
ობს ანხანაგების შემოქმედებას და მათთვისაც სასარგებლოა,
ვინაიდან მათ სხვის მაგალითებზე დასკვნები გამოაქვთ საკუ-
თარი მუშაობის შესახებ.

ყურადღებითი დაკვირვება პარტნიორის მუშაობაზე, ხელს
უწყობს ერთმანეთის გაკებას, აერთიანებს, აახლოებს ერთ-
მანეთთან კოლექტივის წევრებს.

მაგიდის გარშემო, სარეპერტიციო დარბაზში, კლასში მიმდი-
ნარეობს ყველაზე დიდი და პასუხსაგები მუშაობა, ოდესღაც
წინათ, ძველ თეატრში, ნაუცბათევად ორიოდ რეპერტიციის
შემდეგ სდგამდნენ ხოლმე წარმოდგენებს; ამ რეპერტიციებზე
მსახიობები ასწორებდნენ და ამოწმებდნენ რევულებში გა-
დაწერილ როლებს; რეჟისორის მითითებით აკეთებდნენ კუპი-
ურებს; კვეცაუდნენ, ამოკლებდნენ ტექსტს და არსებითად აქვე
ეცნობოდნენ პიესას, რომ მეორე დღეს კარგად, თუ ავად
სუფლიორის დახმარებით ჩაეტარებინათ წარმოდგენა.

მე თვითონ მახსოვს ასეთი წარმოდგენები, როდესაც სუფ-
ლიორი ისე ხმამაღლა უკარნახებდა და აწვდიდა რეპლიკებს,
რომ მაყურებლებმა მსახიობებზე უფრო ადრე იცოდნენ, თუ
რა უნდა ეთქვათ და რა უნდა გაეკეთებინათ მსახიობებს.

ახლა სულ სხვა პირობებია მუშაობისათვის. თუ ძველ
დროში თეატრში ავანსცენაზე შუა ადგილზე წამოსკუპული
იყო სასუფლიორო, ახალ თეატრალურ შენობებში ეს ად-
გილი გაუქმებულია. და თუ თანამედროვე თეატრში არსე-

ბობს სუფლიორი, მხოლოდ „ყოველ შემთხვევისათვის“. ახლა სუფლიორის მოვალეობას შეადგენს პირველ რეპერტიციებზე ყური აღდენოს მსახიობს, შეუსწოროს თუ ოდნავ რაიმე ცვლილება შეიტანა ავტორის ტექსტში. სუფლიორი იცავს ავტორის ტექსტის სიწმინდეს.

მუშაობა მაგიდის გარშემო ხშირად იჭერს ერთ მესამედს მთელი იმ დროისა, რაც განსაზღვრულია პიესის დადგმისათვის. დაწყნარებულ, მშვიდ გარემოცვაში მიმდინარეობს ტექსტზე მუშაობა: იკითხება პიესა როლების მიხედვით, მსახიობები აზუსტებენ ტექსტულურ მასალას, რის შემდეგ იწყება ტექსტის გარჩევა. მსჯელობის საგანია ყოველი ფრაზა, ყოველი ახალი გამოსვლა. ასეთი მუშაობის მიზანია გამოარკვიოს მსახიობმა თუ ის სახე, რომელიც მან უნდა განასახიეროს, რით სულდგმულობს, რა ამოძრავებს, რას ეძებს, საით არის მიპყრობილი მისი ყურადღება, რა შეადგენს მისი ყურადღების ობიექტს. როდესაც მიმართავთ პარტნიორს უნდა ექვემდებარებოდეთ ნაკვეთების ქვეტექსტს. ქვეტექსტი არის ის გარემოება, რომელიც ახსნის გმირის აზრს, განსაზღვრავს მოქმედებას, თუ რატომ ამბობს ამა თუ იმ სიტყვებს, რითი არის გამოწვეული ესა თუ ის მისი მოქმედება. დადგენილი ქვეტექსტი იწერება როლების რეჟულებში იმ მიზნით, რომ ცალკეულ შინაურ მუშაობაში მსახიობმა აღვილად აღადგინოს მეხსიერებაში რეპერტიციებზე მონაპოვარი და უშუალოდ გაუკეთოს რეალიზაცია ინტონაციაში, გამოხედვაში, ერთი სიტყვით რასაც ჩვენს ენაზე ვუწოდებთ პარტნიორთან ურთიერთობას (общение).

მსახიობის დასახმარებლად მოდის ჯთვით ცხოვრება, მისი პირადი გამოცდილება (ემოციური მეხსიერება) და აი, აქ მაგიდის გარშემო ხშირად ისმის მოგონებანი, ანალოგიური შემთხვევები საკუთარი ცხოვრებიდან ან სხვა პირების თავგადასავლიდან. ხშირად მსახიობი გულახდილად მოუთხრობს ამხანაგებს თავის ინტიმურ განცდებზეც კი. ამით ეხმარება თავის თავს ან ამხანაგს, ამა თუ იმ სახის შექმნაში. ასეთი ინტიმური მეგობრული განწყობილება დაუვიწყარი რჩება ამხანაგებისათვის.

არამც და არამც არ შეიძლება სიტყვების ილუსტრირება. არ უნდა ითქვას „სიტყვა სიტყვისათვის“, არამედ მსახიობი უნდა ჩასწვდეს ტექსტის დედაზრს, მსახიობს უნდა ჰქონდეს სურვილი ჩასწვდეს, გაიგოს რა ხასიათის არის მისი გმირი, რა ცხოვრებას ატარებდა. მხოლოდ მაშინ აქლერდება ავტორის ტექსტი სპექტაკლში, როდესაც მსახიობი დაეუფლება რეპერტიციებზე ნამდვილად როლის ქვეტექსტს.

სცენური სახე, ისევე როგორც ყოველი ცოცხალი ადამიანი, ამბობს ამა თუ იმ სიტყვებს თავის სურვილების გამოსახატავად.

ყოველი როლი არის სხვადასხვა სურვილების ჯაჭვი.

სახის სურვილის მიგნება ტექსტის ყოველ ნაკვეთში ნიშნავს მსახიობის მიერ ამოცანის მიგნებას.

წინა წერილებში ჩვენ უკვე განვსაზღვრეთ სცენური ამოცანა, როგორც სახის მოქმედებათა მთელი წყება, საქციელთა რიგი მიმართული ერთი გარკვეული მიზნისაკენ. აქტიორული ხელოვნებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მეტყველებას. ამ ცოტა ხნის წინად მარქსისტულ-ლენინური თეორიის საგანძური გამდიდრდა ი. ბ. სტალინის შრომებით ენათმეცნიერების შესახებ, რაც საბჭოთა თეატრის მუშაკებს გვაიარალებს, რათა სწორად გავერკვეთ სასცენო მეტყველების საკითხებში.

აშკარაა, რომ მსახიობისათვის მთავარია ბგერითი ენა. ამხანაგი სტალინი გვასწავლის: „ბგერითი ენა ანუ სიტყვების ენა ყოველთვის იყო ადამიანთა საზოგადოების ერთადერთი ენა, რომელსაც შეეძლო ადამიანთა ურთიერთობის სრულფასოვანი საშუალება ყოფილიყო“. განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს აქტიორული ხელოვნებისათვის ეესტების ენის მნიშვნელობის განსაზღვრას. ი. ბ. სტალინი გვასწავლის: „...ეესტების ენის მნიშვნელობა მისი უკიდურესი სიღარიბისა და შეზღუდულობის გამო—სრულიად უმნიშვნელოა. ეს, არსებითად ენა კი არ არის, ან თუნდაც ენის სუროგატი, რომელსაც შეეძლოს ასე თუ ისე შეცვალოს ბგერითი ენა, არამედ უალრესად შეზღუდულ საშუალებათა მქონე დამხმარე საშუალებათა,

რომლითაც ადამიანი ზოგჯერ სარგებლობს მისი მეტყველების ამა თუ იმ მომენტის ხაზგასმისათვის¹.

ის აზრი, რომელიც უნდა გაატაროს მსახიობმა ამა თუ იმ წინადადებაში სცენის ენაზე ეწოდება ქვეტექსტი.

ქვეტექსტის მონახვა არის როლზე მუშაობის მნიშვნელოვანი ეტაპი. როლი მხოლოდ მაშინ არის მზად, როდესაც როლის სიტყვები გარდაიქმნებიან მსახიობის საკუთარ სიტყვებად.

ეს განხორციელდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი აითვისებს იმ აზრებს, რითაც სცხოვრობს მისი სახე, ე. ი. გაიგებს სიტყვების ქვეტექსტს და იწვევს სახის შინაარსით ცხოვრებას. ამისათვის რეჟისორი და მსახიობები როლის ყოველ ტექსტს ანაწილებენ ნაკვეთებად და ამოცანებად.

ერთი ნაკვეთი მეორე ნაკვეთისაგან გამოირჩევა შემდეგი ნიშან-თვისებებით: 1. ახალი მოვლენა ან წარმოშობა რომელიმე ახალ მნიშვნელოვან გარემოების, რომლის მიმართ მყარდება ყველა მოქმედ პირთა მიერ ახალი დამოკიდებულება; 2. ნაკვეთში მოქმედ პირთა ამოცანების შეცვლა, უმთავრესად „წადილის“ გამოცვლა, ვინაიდან „მოქმედება“ ერთ და იმავე ნაკვეთში შეიძლება ხშირად გამოიცვალოს.

ნაკვეთის შეცვლა იწვევს პერსონაჟების შინაგან განწყობილებათა შეცვლას, იწვევს ახალი მდგომარეობის შესაფერის შეფასებას და ამ შეფასებასთან დაკავშირებით რიტმის შეცვლას. ყოველ ცალკეულ ნაკვეთში სწარმოებს შემდეგი გარჩევა: ა) იხსნება ნაკვეთის შინაარსი, ე. ი. რა უნდა გაიგოს მაყურებელმა ამ ნაკვეთის ნახვითა და მოსმენით; ბ) ნაკვეთს უნდა მოენახოს სათაური — სახელწოდება, რაც განსაზღვრავს მის შინაარსს, ე. ი. რა უნდა შეასრულონ მსახიობებმა, რომ დაიყვანონ მაყურებლამდე ამ ნაკვეთის შინაარსი; გ) ირკვევა სცენური ამოცანები ყოველი ცალკეული შემსრულებლისათვის, რომლებიც მონაწილეობენ ამა თუ იმ ნაკვეთში. „რა ვარ მე“, „რას წარმოვადგენ მე“, „რას ვაკეთებ მე“, და „რისთვის“; დ) ანალიზი უკეთდება გარემოებას:

¹ ი. ბ. სტალინი, პასუხი ამხანაგებს, თბილისი, 1950 წ., — გვ. 8, 9—10.

ადგილი გარეშობისა, სადაც ხდება მოქმედება (რომელ ქვეყანაში, რომელ ადგილზე, რომელ სახლში და სხვ.)

გარემოება დროისათუ რომელ ეპოქაში, რომელ წელიწადში, რა დროს.

ე) გამოირკვიოს დღის მიმდინარეობა, ე. ი. რას აკეთებდნენ ადამიანები მთელი დღის განმავლობაში, როდესაც სწარმოებდა მოქმედება, რას აკეთებდნენ, რის გაკეთებას აპირებდნენ, თუ ვინმეა შემოსასვლელი ე. ი. (ეზოში, ოთახში, ზღვის ნაპირზე, და სხვა) სცენაზე უნდა ვიცოდეთ, საიდან მოდის, რას აკეთებდა მანამდე, რა უნდა გააკეთოს სცენაზე შემოსვლის დროს.

არ უნდა დაგვენახოს დრო ნაკვეთების მონახვაზე, ვინაიდან ეს პროცესი აუცილებელია, ეს პროცესი აძლევს ძალიან კარგ შემოქმედებით საზრდოს შემსრულებლებს, რადგან აიძულებს მათ გულისყურით მოეპყრან და შეისწავლონ ყველა გარემოება და პირობა, რომელშიაც მოქცეულია განსასახიერებელი სახე. რეჟისორი და მსახიობები ეძებენ სიმართლეს ეძებენ სწორ გადაჭრას. მრავალფეროვანი, ღრმა, წინააღმდეგობებითაა აღსავსე ადამიანის შინაგანი და გარეგანი სამყარო

ცნობილი მსახიობი სერაფიმა ბირმანი, მუშაობის ამ ეტაპს ადარებს ალპინისტების მთაზე ასვლას. „გინახიათ, თუ არა, როგორ აღიან ალპინისტები მთაზე? ყველაზე წინ მიდის მეგზური ადამიანი, რომელმაც ყველაზე უკეთ იცის გზა (ეს არის რეჟისორი), მას მისდევს მთელი მწყრივი ადამიანებისა ერთმანეთთან თოკებით გადაბმულები. ყოველი მათგანი და მოკიდებულია ერთი მეორისაგან, მათ ხელში წერაყინები უჭირავთ, ისინი ლამობენ დაეუფლონ ყინულოვან სივრცეს, შტურმით აიღონ იგი. ისინი ეუფლებიან უცნობ გარემოს, ბრძოლით იღებენ ყოველ ნაბიჯს. თუ ადამიანს არა აქვს სიფრთხილის გრძნობა, სითამამე და ადამიანებთან ურთიერთობის გრძნობა, ასეთი ადამიანი ხდება მოუხეშავი, ტლანქი, მძიმე; ის ხელს უშლის ადამიანებს. ამასთანავე არ ვარგა ყოყმანობა. შენ მიდიხარ უცნობ მიწაზე, მიდიხარ, და უნდა გაიმარჯვო, მიაღწიო მწვერვალს, რომელიც შორიდან გინათებს თავის ბრწყინვალე თოვლით. არც ერთ ალპინისტს არა სცხვე-

ნია იმისი, რომ არ იცნობს იმ ადგილებს, იმ გზას რომელზედაც პირველად მიაბიჯებს¹.

მაშასადამე, როდესაც სპექტაკლის დედააზრი შეგნებული აქვს ყველა შემსრულებელს, დიდ როლს ანსახიერებს ის თუ პატარას, როდესაც ნათელია ყველა მონაწილე გმირის ცხოვრება და ბედი, როდესაც გაგებულია ყველა მოქმედი პირის ურთიერთობა და ყოველმა მსახიობმა იცის როლის და რისთვის გამოდის ის სცენაზე, ხშირად აქვე მაგიდაზე მუშაობის დროს წარმოიშობა პირველი ინტონაციები, მყარდება პირველი ურთიერთობა, მომავალ სცენურ სახეებს შორის. შეუმჩნევლად, მსახიობები იწყებენ მოქმედებას. ურვეულებოდ როლების ტექსტი იმდენად ცნობილია, რომ პარტნიორის თვალეში უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე როლის რვეულების სტრიქონები. დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობისათვის შეისწავლოს პარტნიორის მოსმენა. თეატრალურ ინსტიტუტში მე ამ საკითხს განსაკუთრებულ ყურადღებას ვაქცევ, ვინაიდან მიმაჩნია, რომ ეს თვისება არის მთავარი და ძირითადი მსახიობის შემოქმედებაში. ცნობილი მსახიობი ალექსანდრე იმედაშვილი წერს: „ყველაზე დიდ სიძნელეს პარტნიორის მოსმენა შეადგენს. როცა მე რომელიმე როლს ვამზადებ, იმდენსავე დროს ვანდომებ პარტნიორის მოსმენის შესწავლას, რამდენსაც თვით ტექსტს. როგორც მოსმენა, ისევე ლაპარაკი განუყრელი არიან“².

ვინც იცის მოსმენა იმას პასუხის მიცემაც შეუძლია. ეს არის არსი სცენური ურთიერთობისა.

სიტყვა ორგანულად უნდა წარმოიშვას. სიტყვა უნდა დაიბადოს, მაგრამ ვიდრე სიტყვა დაიბადებოდეს, ჯერ აზრი უნდა ჩაისახოს. აზრი წარმოთქმულ სიტყვას უნდა უსწრებდეს. თუ მსახიობმა პარტნიორის მოსმენა არ იცის, ის ვერ დაეუფლება დიალოგის კულტურას, ე. ი. ავტორი იქნება თავისი თავით გართული და ზოგიერთ შემთხვევაში განზრახ, თავმომწონედ მაღალ ფარდოვანი სტილით მიმართავს ავტო-

¹ С. Бирман, Труд актёра, М.—Л, 1939 г. стр. 17.

² ალ. იმედაშვილი, „მოგონებები“, გვ. 182, საქ. სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი № 5287.

რის ტექსტით აუდიტორიას; მის მიერ პარტნიორიც უგულ-
ვებული დარჩება.

ჩვენი მსახიობების უმრავლესობის ნაკლი სწორედ ის არის,
რომ ისინი ხშირად ზერელედ წარმოსთქვამენ ცარიელ ტექსტს.
აზრისა, გრძნობისა და პარტნიორთან ურთიერთდამოკიდე-
ბულების გარეშე. ეს, რასაკვირველია, არ წარმოადგენს სცე-
ნურ შემოქმედებას.

როდესაც განსაზღვრულია ნაკვეთები და ამოცანები მთელი
როლის მანძილზე, შეიძლება განისაზღვროს როლის გამჟოლი-
მოქმედება (сквозное действие).

მოქმედებას ჩვენ ვუწოდებთ საერთოდ ადამიანის ყველა
საქციელს მიმართულს რომელიმე განსაზღვრული მიზნის მისაღ-
წევად. მოქმედება იწყება იქ, სადაც ადამიანის საქციელი
ხორციელდება გააზრებულად, ე. ი. იქ, სადაც მისი ნება წარ-
მართულია გარკვეული მიზნის მისაღწევად.

როლის გამჟოლი მოქმედების განსაზღვრა ნიშნავს იმას,
რომ მსახიობმა შესძლოს გასცეს პასუხი შეკითხვაზე.

რა უნდა მას როლის მთელ მანძილზე (პიესის მიხედვით).
და რას აკეთებს იგი ამის მისაღწევად.

სტანისლავსკი ამბობს: „გამჟოლი მოქმედება თვით მსახი-
ობისათვის წარმოადგენს ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავე-
ბელი მისწრაფებების ხაზთა გაგრძელებას, რომლებიც თავის
საწყისს იღებენ შემოქმედი მსახიობის გონებიდან, ნებისყო-
ფიდან და გრძნობიდან. გამჟოლი მოქმედება, რომ არ იყოს
პიესის ყველა ნაკვეთი და ამოცანა, ყველა საგულისხმო ვითა-
რება, თანაზიარობა, შეგუებანი, სიმართლისა და დამაჯერებ-
ლობის მომენტები და სხვა გაიყინებოდნენ ცალ-ცალკე.
ერთიმეორეს დაშორებული, გამოცოცხლების ყოველგვარ
იმედს მოკლებულნი. მაგრამ გამჟოლი მოქმედების ხაზი შეაკავ-
შირებს ერთად, თავს მოუყრის ძაფზე ასხმულ მძივებივით ყველა
ელემენტებსა და საერთო ზეამოცანისაკენ მიმართავს მათ“¹.

იმის შემდეგ, როდესაც განესაზღვრათ საითკენ მიისწრა-
ფვის წამყვანი გმირი ანდა მთელი ჯგუფი მოქმედი პირე-
ბისა, ჩვენ შეგვიძლია განესაზღვროთ მთელი პიესის გამჟოლი
მოქმედება.

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე, მუშაობა თა-
ვის თავზე განცდის შემოქმედებით პროცესში“, თბილისი, 1949 წ. გვ. 517-518.

მის შემდეგ, როდესაც გამორკვეულია, თუ ვისთან და რას-
თან სწარმოებს ბრძოლა. როდესაც გამორკვეულია თუ რა
უპირისპირდება გამქოლ მოქმედებას, ეს იქნება კონტრ-მოქ-
მედება მთელი პიესისა.

მაგიდაზე მუშაობის პირობებში, ტექსტზე მსახიობი გამო-
იმუშავებს როლის ზუსტ და ნათელ პარტიტურას. მაგა-
ლითისათვის ავიღოთ ჯემს გოუს და არ. დიუსოს პიესა
„ღრმა ფესვები“, რომლის თემა და იდეა წინა წერილში
უკვე განვსაზღვრეთ.

განვსაზღვროთ რომელიმე ნაკვეთი, მოუნახოთ ყოველ მო-
ქმედ პირს ნაკვეთში სცენური ამოცანა, განვსაზღვროთ
ატმოსფერო.

ზაფხულია. სენატორ ლენგდონის სასახლის ბაღში ვარდები
და მაგნოლიები ჰყვავიან. ცხელა. სენატორ ლენგდონის ოჯა-
ხი ელის ერთგული ზანგი მოახლის ბელას ვაჟს ბრეტი ჩარ-
ლზის დაბრუნებას.

ბრეტი ამერიკული არმიის ლეიტენანტია; მრავალი ბრძო-
ლის მონაწილე; იგი სახელმოხვეჭილი გმირია და დემობილი-
ზებული შინ ბრუნდება. ომამდე ბრეტი მკიდროდ იყო
ლენგდონის ოჯახთან დაკავშირებული. ბრეტის დედა, ზანგის
ქალი—ბელა 25 წლის განმავლობაში წელმოუხრელად მუშა-
ობდა შინამოსამსახურედ ლენგდონის ოჯახში, უსიტყვოდ
ასრულებდა ჰირვეული სენატორის ყოველგვარ ბრძანებას.
სენატორის უფროსი ქალი—ალისა, თავიდანვე მფარველობდა
მათ ოჯახში აღზრდილ ზანგის ბიქს. ალისას თაოსნობით
ბრეტმა სწავლა მიიღო, უნივერსიტეტი დაამთავრა. ალისა
ამაყობს კიდევ ბრეტის წარმატებით თავის საქმროს წინაშე.
ალისა მის შემდგომ კარიერაზედაც კი ფიქრობს; მას სურს
ომის ვეტერანი—ქიმიის დოქტორი გახდეს; იგი დარწმუნე-
ბულია, რომ „მისი ზანგი“, ისეთივე თვინიერია და მორჩილი,
როგორც ომამდე... ლენგდონის უმცროსი ქალი ჯენეფრა
ბრეტის ბავშვობის მეგობარია; მათ ბევრი რამ აკავშირებთ
ერთმანეთთან. ბრეტმა შეასწავლა თევზაობა; იქერდნენ ხოლ-
მე ქორჭილას და გველთევზას. ბრეტმა გაუქარწყლა მას გვე-
ლების შიში, თუ რამ სასარგებლო იცის ამ ქვეყნად, ყველა-

ფერი ბრეტისაგან აქვს ნასწავლი. ჯენეერა „ზანგი ბიქის“ ბრეტის დაბრუნებით გამოწვეულ აღფრთოვანებას ვერ ჰგა-რავეს; სადგურზე მიიჩქარის მის შესახვედრად ბრეტის დედა-სთან — ბელა ჩარლზთან ერთად.

სენატორი ლენგდონი ადგილს ვერ პოულობს, მას ვერ უპატიებია თავისი უმცროსი ქალიშვილისათვის, რომ მის ოჯახში აღზრდილ ზანგ ბიქს სადგურზე ხედება თეთრკანიანი ქალიშვილი.

სენატორის ქალიშვილი მსახურის შესახვედრად.... სენატორს არ ასვენებს ფიქრი იმის შესახებ, თუ როგორი ცვლილება მოხდა მის ოჯახში აღზრდილი ზანგი ბიქის შეგნებაში; იგი სამი წლის განმავლობაში თეთრკანიან ფაშისტებს ხოცავდა ევროპაში. „რა გავლენას მოახდენდა ეს მის შავ სულზე“?

ბრეტი არ არის კომუნისტი, მაგრამ მან ბევრი რამ ნახა, ის მოწმეა იმისა, რომ ევროპაში დაიწყო ნამდვილი დემოკრატიული მოძრაობა. ომის დღეებმა, დიდი ქარიშხლის დღეებმა თითქმის გაიარეს. გამარჯვებული, ჯილდოებით მკერდდამშვენებული, ამაყად ბრუნდება. აქედან უკვე ნათელია, თუ რა განწყობილება სუფევს ლენგდონების სახლში. ბრეტი ჩამოდის, მას მთელი სახლი ელოდება. მოლოდინის რიტმშია ლენგდონის სახლი. მაგრამ ოჯახის ყოველ წევრს თავისებური დამოკიდებულება აქვს ამ ფაქტისადმი. ბელა ჩარლზი ბედნიერი დედაა; მისი შვილი გმირია, იგი სიამაყის გრძნობებით არის აღსავსე; სამი წელიწადია შვილი არ უნახავს, წავიდა შესახვედრად. თითქმის ასეთივე განწყობილებით არის აღქურვილი ჯენეერა. „განა მე კი არ ვამაყობ ბრეტით“..., — ამბობს იგი. უფროს დას აღისასაც უხარია ბრეტის ჩამოსვლა, მაგრამ მისი სიხარული სულ სხვანაირ ხასიათს ატარებს. „მოლიბერალო“ აღისა ლენგდონი ერთობა იმით, რომ იგი მფარველობს „ზანგს,“ ის მისი საკუთრებაა, „მფარველობის“ ტონი აქვს მის დამოკიდებულებას. ლენგდონი მოუთმენლად ელოდება ბრეტთან შეხვედრას, რათა თავისი ექვი, რომელიც მას მოსვენებას არ აძლევს, შეამოწმოს და საბოლოოდ დარწმუნდეს თავის „წინათგრძნობაში“. ავიღოთ შეხვედრის მომენტი. აი როლების პარტიტურა ჩემი რეჟისორული ეგზემ-პლარიდან.

„შეხვედრა ბრეტთან“

ნაკვეთი 15 „ბრეტის დაბრუნება“ ამოცანები

ტექსტი	რას ვაკეთებთ	რისთვის
ჯენ ევრა:—ბრეტი უკვე აქ არის აქ. შინ, მე მას უთხარი მთავარი კარებიდან შემოსულიყო. აი, ისიც. ლეიტენანტი ბრეტ ჩარლზი. (ვესტიბულში გაშორდებიან ბელა და მისი ვაჟი ბრეტ ჩარლზი. ბრეტი 26 წლის ლამაზი შესაბედავი ზანგია, აცვია სამხედრო ფორმა; ქცევა ზრდილობიანი; თავის ასაკზე უფრო დიდინის ჩანს. იგი ოთახში შემოვა, ბელა კი ვესტიბულში დარჩება და ამაყად შეჰყურებს (შვილს)). ა ლ ე ს ი: ბედნიერი იყოს შენი შინ დაბრუნება, ლეიტენანტო ბრეტ. ბ რ ე ტ ი: მადლობას მოგახსენებთ, მის ალისა (ლენგდონს უმიმართავს) დღე მშვიდობისა, სენატორო. ლ ე ნ გ დ ო ნ ი: როგორ მოიარე, ბიჭო. ბ რ ე ტ ი: (ღიმილით) ორი სიტყვით გადმოგცემ, სერ. ჯენ ევრა: სრულებითაც არა გავს დაჭრილს. ასე ამბობს, ფეხი ისე მაქვს, თითქოს თავის დღეში არ მტკენოდესო. ბ ე ლ ა: (შვილს) ექვსი ბრძოლა გადაიხადა, ფეხში შრაპნელის 17 ნატეხი აქვს და მაინც ჯანმრთელადაა. ეტყობა დიდებულ ლმერთს თვლიდან არ მოუშორებია. ბ რ ე ტ ი: მართალს ამბობ დედა, ლმერთმა და მე ერთად ბევრ გაიძვერა მელას გაუთხარეთ ორმო. ა ლ ე ს ი: ეს მისტერ მერაქია. ბ რ ე ტ ი: დიდად მიხარია, ბატონო-თქვენთან შეხვედრა.	ბ რ ე ტ ი ს ა თ ე ს ისევ ლენგდონებთან მინდა აღვადგინო ლენგდონების ოჯახთან ომამდელი დამოკიდებულება.	მეგობრული ურთიერთობისათვის დიპლომატიური სვლა.
	ბ ე ლ ა ს ა თ ე ს ის შვილი დამიბრუნდა! მ ი ნ დ ა და ვეხმაროდნო შვილს, რათა მან მონახოს თავის უწინდელი ადგილი.	რათა ლენგდონში არ წარმოიშვას უმაცოფილება. გარანტია მშვიდი ცხოვრებისათვის

ტექსტი	რას ვაკეთებთ	რისთვის
ჭოვარდი: (ხელს გაუწვდის) „გამარჯობა, ლეიტენანტო! (ჩამოართმევს ხელს).“ ლენგდონი: (შეამჩნევს, რომ ხელი ჩამოართმევს მშრალი კილოთი) მისტერ მერიკი ჩრდილოელია ბრეტ, წიგნებსა სწერს. ჭოვარდი: ოთხი ჯილდო. ჩანს ბევრი კირი გამოგვილიათ. ბრეტი: ეს დედაჩემის ხათრით გავიკეთე დღეს. მატარებელში ბიჭები დამცინოდნენ: ამდენი სალათით მშვენიერი ფრანგული შეკამანდი შეიკახმებოდაო. ალესი: თავს ნუ იკატუნებ ბრეტი, ეს მედლები მართა დედასათვის კი არა, ყველა ჩვენთვის გაქვს გაკეთებული. ჩვენ ვამაყობთ შენით. დაჯექი ბრეტ (ბრეტი სავარძელში ჯდება). ცოტა არ იყოს გამხდარხარ. ბრეტი: დიახ, ცოტათი. ალესი: (გვერდით მოუჯდება) უფრო ხნიერიც ჩანხარ. სულ სამი წელია, რომ აქედან წახვედი, მაგრამ სამ წელიწადზე მეტი ხანი დამჩნევია... მომზიბლავი იყო შენი წერილები... რა დიდი სიკეთე გამოუჩენიათ, რომ ისე თბილად მიგიღეს. ბრეტი: მართლაც დიდი სიკეთე მიქნეს, დიდათ ვაფასებ მათ. ალესი: მათი მისამართი რომ მოგეწერა, უსათუოდ გაღგზავნიდი მადლობის წერილს. ბელა: ბრეტ შევილო, ალესის ყველა ამანათი მიიღე? ბრეტი: სუყველა დედა. (ალეს) დიდებული იყო, მის ალეს თქვენი ამანათები. მათ ამამალღეს ჩემი ჯარისკაცე-	ჯენერასათვის „კელაე ერთად!“ მინდა დავინახო სამყარო ბრეტის თვალებით, ავანახალაური დაკარგული დღეები ბრეტის ომში ყოფნის გამო.	არ ჩამოვრჩე ცხოვრებას. გავიგო სიმართლე ცხოვრების შესახებ.
	ჭოვარდისათვის შავი და თეთრი! მინდა გამოვიყენო ბრეტის შეხვედრა ლენგდონის ოჯახთან მათი დამოკიდებულების განსახილველად.	დავრწმუნდე ალესის სიტყვების სიმართლეში და ვადგინო კვამარტება.
	ალესისათვის „ჩემი ზანგი“ დავარწმუნო! ჭოვარდზე ჭოვარდი ჩემს შთაბეჭდილებათილ ზრახვებში ბრეტის მიმართ.	ჭოვარდზე ბის მოსახდენად.

ტექსტი.	რას ვაკეთებთ	რისთვის
ბის თვალში; ვერაფრით ვერ მიმხვდარიყვენენ, როგორ გაეიჩინე მე ასეთი თეთრი მეგობარი, რომელიც ამდენ რამეს მიგზავნიდა. ჯენეერა: საშინელება იყო ბრეტ. იტალიაში ბრძოლებზე გეკითხები. ჯოჯოხეთი იყო, არა. ბრეტი: პირველ ხანებში დიახ, საშინელება იყო. ალესი: იქნება არ სიამოვნებს ამაზე ლაპარაკი ჩემო ძვირფასო, იქნებ ურჩევნია, რაც შეიძლება მალე დაივიწყოს ყველაფერი. ბრეტი: (მშვიდათ) არაფერია, ლაპარაკს არ ვერიდები, მის ალეს.	ლენგდონისათვის არ გამოვამ- შლავნო ჩემი ალტაცუაის მიხეზი; გაუძ- ლო შეხვედ- რას.	იმისათვის, რომ ბოლომდე გამოვამ- შლავნო ის ცელილება, რომელიც ხანგში მოხ- და; დავრ- წმუნდე ჩემს ეკვში.

ლენგდონი: ბრეტ... რას გრძნობდი, როცა პირველად მოჰკალი კაცი. (ცოტა ხანს დაფიქრდება). ბრეტი: მხოლოდ ის გრძნობა მქონდა სერ, რომ ამით საკუთარ სიცოცხლეს ვინარჩუნებდი... ასეც იყო. ისეთი არავინ მომიკლავს, ვინც ჩემს მოკვლას არ ცდილობდა. ლენგდონი: ჰმ! კვებიანი ბიკი ხარ. ჰოვარდი: ლეიტენანტო, ერთი რამ მინდა გკითხო, გიტაცებდათ არ-მიაში ყოფნა? ბრეტი: ეს ძნელი სათქმელი გახლავთ სერ. ლენგდონი: თქვი ყმაწვილო, ნუ-რაფრის შიში გაქვს. ალბათ მაინც და მაინც კარგად არ გეპყრობოდნენ, არა.	ბრეტისათვის მინდა თავი ავარიდო ლენგდონის პროვოკა- ციულ კითხვებს (დაუძ- ვრე). ვიყო გარან- ტირებული, რომ ლენგ- დონი არ გადაიქცევა ჩემთვის დაბ- რკოლებად ჩემი გეგმის განხორციე- ლებისას.	ბელასათვის „შვილი განსაცდელშია“. მინდა დავარწმუნო ლენგდონი ბრეტის მის- დამი ერთგუ- ლებაში. შვილის კე- თილდღობი- სათვის, მისი ბედნიერები- სათვის.
---	--	--

ტექსტი	რას ვაკეთებთ	რისთვის
ბ რ ე ტ ი: (ფრთხილად) ძალიან მძიმეა არმიში ზანგის მდგომარეობა, თუნდაც ოფიცერი იყოს იგი; მაგრამ მაინც ბევრი რამ საგულისხმო ვნახე და გავაკეთე. არმიამ ისეთი პრივილეგიები მომანიჭა, რაც მანამდე არც დამესიზმრებოდა..	ჯ ე ნ ე ვ რ ა ს ა თ ვ ი ს „შეგობარს შეურაცხყოფენ“ მინდა დავიც- სიყვარულისა ვა ბრეტის და ერთგულე- ლირსება, ბის ნიშნად. შევქმნა შარა- ვანდელი მის გარშემო.	
ლ ე ნ გ დ ო ნ ი: პრივილეგიები. რა პრივილეგიები?		
ჯ ე ნ ე ვ რ ა: რა საშინელებაა. ყველას დაძმარული სახე გვაქვს, ეს ხომ დღე-სასწაულია, გეტყობათ ვერც კი წარმო-გიდგენიათ, რომ ბრეტი გმირია და მას დელეგაცია შეეგება.		
ბ რ ე ტ ი: (ღიმილით) ექვსი თუ რვა კაცი რა დელეგაცია, მის....	ჭ ო ვ ა რ დ ი ს ა თ ვ ი ს „ნილაბი“	
ჯ ე ნ ე ვ რ ა: იქ იყო დოქტორ ჰაინი, აი, შარშან ბელას რომ მკურნალობდა; რევერენდ რიჩარდსონი და ახალი ზან-გი მოსამართლე. ავტოდან ეხედავდი ყველას.	მინდა გავერ- კვე ბრეტის ნამდვილ პოზიციაში.	კეშმარიტე- ბის დასადგე- ნად.
ბ ე ლ ა: უნდოდით იქედანვე წაეყვანათ ბრეტი, მაგრამ მე არ დავანებე სერ. ვუთხარი ჯერ შინ უნდა მივიდეს, მის ალესი და სენატორი ელოდებიან მეთქი. 12 საათის შემდეგ კი შეუძლია მათთან წავიდეს, (შვილს მიმართავს) ბრეტ, შვილო, მე ვფიქრობ, როცა ისინი და-ნაყრდებიან შენ სიტყვის თქმა მოგიხ-დება; ჯობს ახლავე მოვიფიქროთ სათქ-მელი.		
ჯ ე ნ ე ვ რ ა: ნეტავ შეიძლებოდეს მეც მოვისმინო ის სიტყვა. წარმოგიდგენიათ! განსაკუთრებული სამსახურის არმიის პირველი წარმომადგენელი ჩვენს ქალაქ-ში ბრეტია.		
ლ ე ნ გ დ ო ნ ი: ჰო, წარმოგიდგენია. ნუ ტიტინებ.	ა ლ ე ს ი ს ა თ ვ ი ს არასასურველი სტუმარია.	

ტექსტი	რას ვაკეთებთ	რისთვის
ბ ე ლ ა: (აჩქარებით) წავიდეთ შვილო, მის ალესი მშველლდა შენი ძველი ოთახის დაღაგებაში.	მინდა ბოლო მოუღო უხერხულ მდგომარეობას, რომელიც მამის „უსაფუძლო“ დაეპყების შედეგია.	არ დავარღვიოთ ოჯახში სახეიმო განწყობილება, ჩვეულებრივი „სულიერი სიმშვიდის“ შენარჩუნებისათვის.
ა ლ ე ს ი: (წამოდგება) მეც წამოვალ, თუ შეიძლება.		არ მიეცე საშუალება ჰოვარდს დაეპყდეს ჩემში
ბ რ ე ტ ი: მომიტევეთ სენატორო.		
ა ლ ე ს ი: იმედი მაქვს მოეწონება წიგნის ახალი თაროები. (ალესი და ბელა მიდიან. ბრეტი ყოყმანობს).		
ლ ე ნ გ დ ო ნ ი: გააყევი ბიჭო, დე შეჭმნან შენთვის აურზაური.		

ამ აქტიორული პარტიტურიდან ნათლად ჩანს, რომ სცენური ამოცანა შედგება სახის მთელი რიგი მოქმედებებისაგან.

მოქმედება და წადილი—ამოცანის პირობებია.

შეგუება არის სცენური ამოცანის გადაწყვეტა, ფორმა ჩანაფიქრი მოქმედების. შესრულების ფორმა გახლავთ გარეგანი გამოხატულება: ინტონაცია, ქესტი. ამოცანის პირობები—რას ვაკეთებ? რისთვის? აქტიორმა შეგნებულად უნდა დაისახოს, ვიდრე დაიწყებს მოქმედებას. მსახიობმა უნდა იცოდეს მიზანი, რომელიც ამოქმედებდა იმ პირს, რომელსაც მსახიობი ანსახიერებს; უნდა იცოდეს საითკენ მიილტვის განსასახიერებელი სახე.

შეგუება—ხერხი წარმოიშობა მოქმედების პროცესში. მაშასადამე, წინასწარ გადაწყვეტა საკითხის, თუ როგორ უნდა შეასრულო ამოცანა, როგორ ფორმაში გამოხატო მოქმედება, შეუძლებელია. ამოცანას განსაზღვრავს მოცემული გარემოება. ამ გარემოებათა შეფასება მიზნობრივი დასაბუთებაა ამ ამოცანისა.

ზემოქმედება პარტნიორისა, რომლის ყოფაქცევას მსახიობი ეგუება, საზღვრავს შეგუების ხასიათს და ამოცანათა შესრულების რიტმს.

რაც უფრო სრულყოფილადაა ახსნილი და გამართლებული მოცემული გარემოებანი, მით უფრო ადვილად, სწორად და სრულად წარმოიშობა „შეგუება“ (ხერხი, ფერი, საშუალება).

„შეგუების“ მხატვრული ღირსება დამოკიდებულია იმაზე. თუ რამდენად გამართლებულია ყველა გარემოება, ურთიერთობა, ადამიანის ხასიათი და სხვა.

შეგუების ხარისხი, სიმართლე, ბუნებრივობა, ორიგინალობა არკვევს და ავლენს მსახიობის შემოქმედებით ფანტაზიას, მის მხატვრულ გემოვნებას, მისი ნიჭიერების, მისი სცენური ტალანტის ძალას.

როდესაც როლის პარტიტურა ნათელია რამოდენიმე ნაკვეთში, ტექსტის უცოდინარობა ხელს არ უშლის მოქმედების რეალიზაციას. მსახიობებს შეუძლიათ თავიანთი საკუთარი სიტყვებით პარტიტურის მიხედვით იმოქმედონ ფიზიკური მოქმედების ხაზით. ამის შემდეგ შეიძლება კვლავ დაუზრუნდეთ მაგიდასთან მუშაობას, ვინაიდან რაც მიღებულია გონებით, შესაძლებელია მსახიობის გულმა არ მიიღოს და ამიტომაც საკირო ხდება პარტიტურაში შესწორების შეტანა.

„მსახიობის ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკის მეშვეობით — ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედებისაკენ!“. ¹ მსახიობმა უნდა აიძულოს თავისი თავი ისურვოს ყოველივე ის, რითაც გამსჭვალულია მისი სცენური სახე — მაშინ ამოცანაც იქნება შესრულებული: „მე მსურს ესა და ეს“ და „ვასრულებ ამას და ამას“.

მსახიობის არტისტულობა განისაზღვრება უნარით, მოიწადინოს ის, რაც სურს სახეს. ამისთვის მსახიობი მუდმივ უნდა გრძნობდეს თავის თავს იმ ადამიანის პირობებში, რომელშიაც იმყოფება სცენური სახე. „მე რომ ვყოფილიყავი ეს ადამიანი, რომ ვიმყოფებოდე ამა თუ იმ პირობებში, მოვისურვებდი ამას თუ იმას და ასე თუ ისე ვიმოქმედებდი“.

სტანისლავსკი ამას უწოდებდა „თუ რომ“-ს; ეს პირობითი მდგომარეობა აძლევს მსახიობს საშუალებას შეამოწმოს თავისი სცენური მოქმედება, სისწორე თავისი შემოქმედებისა

¹ კ. სტანისლავსკი, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე, მუშაობა თავის თავზე“ განცდის შემოქმედებით პროცესში“. თბილისი, 1949 წ., გვ. 570.

და გამონახოს კეშმარიტი სცენური მოქმედება; ეს აძლევს მას საშუალებას ნორმალურად, ბუნებრივად, ორგანულად თავისთავად შექმნას შინაგანი და გარეგანი მოქმედება სცენური სახისა.

შემოქმედება—ეს არის შინაგანი წვა, მღელვარება, აღზნება, ღრმა და ძლიერი გრძნობა. მაგრამ ზოგიერთ მსახიობს აქვს მიდრეკილება ერთხელ მოპოვებულით დაკმაყოფილდეს, დაწყნარდეს და შესწყვიტოს ძიება.

საშინელებაა, როდესაც რეპეტიციის დროს მსახიობი ან რეჟისორი იჩენს გულგრილობას, ინერტულად ეპყრობა თავის საქმეს.

რეჟისორი ვალდებულია ყოველნაირად ეცადოს, წაახლისოს, გამოაღვიძოს მსახიობები, გამოიწვიოს მათში ძიების სურვილი; საუკეთესო საშუალება არის გამონახოს რეჟისორმა ახალი სცენური ამოცანები. შექმნას ახალი გარემოება. მაშინ ახალი ფერები (შეგუება) ერთი პარტნიორისა უეჭველად გამოიწვევს შესაფერ რეაქციას მეორე პარტნიორში. რაც უნდა კარგად იკვეთებოდეს სახე მსახიობის მიერ, რეჟისორს ყოველთვის შეუძლია ხელი შეუწყოს მის შევსებას, მსახიობის მუშაობის სრულყოფას.

ამიტომ გულისხმიერ რეჟისორ-პედაგოგს ყოველთვის ძალა უნდა შესწევდეს ფრთა შეასხას ფანტაზიას და გაზარდოს მისი შემოქმედებითი უნარი.

არანაკლები საფრთხე მოელის მსახიობს მაშინ, როდესაც ის გადაქარბებით ღელავს და შიშობს არ ჩაიდინოს რაიმე შეცდომა, განსაკუთრებით ეს ეხება ახალგაზრდობას, რომელთა მოკრძალება ხელს უშლის „გამოსცადონ“, „მოსინჯონ“ ესა თუ ის მდგომარეობა.

რეჟისორ-პედაგოგს მოეთხოვება დიდი ტაქტი, გულისხმიერება, რომ არ ჩაახრჩოს მსახიობში მისი შემოქმედებითი მუშაობის „ცდები“.

მსახიობები იმისათვის მოდიან რეპეტიციაზე, რომ დაინახონ, იგრძნონ ეს შეცდომები. ამის შესახებ ცნობილი რეჟისორი და პედაგოგი ე. ბ. ვახტანგოვი ამბობდა: „ყოველი რეპეტიცია არის ახალი რეპეტიცია და ყოველი სპექტაკლი არის ახალი სპექტაკლი.“

წერილი მეთოთხმეტა ძგიდებში და სცენაზე

მსახიობები ჯერ კიდევ მაგიდასთან მუშაობის დროს იწყებენ როლების პარტიტურის პრაქტიკულ რეალიზაციას. მსახიობები ერმანეთს ეკითხებიან, უპასუხებენ, უმტკიცებენ, უარყოფენ, აფასებენ ამა თუ იმ მდგომარეობას, უყვართ ან ეჯავრებათ ერთმანეთი.

მსახიობები სტოვებენ მაგიდას; იწყება როლზე მუშაობის ახალი ეტაპი. მუშაობა ძგიდებში, ე. ი. სანამ დეკორაციები შენდება და იხატება, რეპეტიციები სწარმოებს პირობით განსაზღვრულ არეზე—ფოიეში ან სარეპეტიციო დარბაზში და პირობითი საგნები (სკამები, ყუთები, მაგიდები, კიბეები, შირმები, ხარაჩოები) მომავალი დეკორაციების მაგიერობას ასრულებენ.

ამ რეპეტიციებზე ძგიდებში მსახიობები სცენიდან სცენამდე, აქტიდან აქტამდე ფიზიკური მოქმედების ხაზის ძიებაში იმყოფებიან; ისეთი ფიზიკური ყოფაქცევისა, რომელიც შეესაბამება უკვე ნაპოვნ შინაგან მოქმედების ხაზს, მაგიდაზე მუშაობის დროს აღმოცენებულს. ფიზიკურ მოქმედებათა ძებნის პროცესში, პირობით ძგიდებში ისახებიან მომავალი მიზანსცენების კონტურები.

კ. ს. სტანისლავსკი თავის ცხოვრების უკანასკნელ წლებში გოგოლის „მკვდარ სულებზე“ და მოლიერის „ტარტიუფის“ მზადების პროცესში („ტარტიუფის“ დადგმა მას არ ჰქონდა გათვალისწინებული, როგორც სპექტაკლისა, მას უნდოდა ეს პიესა გამოეყენებინა საექსპერიმენტოთ თავისი პედაგოგიური მეთოდის განმტკიცებისა და პოპულიარიზაციისათვის). იგი შიმართავს მეთოდს, რომელსაც „ფიზიკური მოქმედების მეთოდს“ უწოდებს. მისი ღირსშესანიშნავი ექსპერიმენტალური მუშაობის შესახებ რეჟისორულ-პედაგოგიური ძიების სფერო-

ში, რომელიც შედეგია მისი ხანგრძლივი მუშაობისა მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე. შესანიშნავად მოგვითხრობს მისი უახლოესი მოწაფე ვ. ო. ტაპარკოვი მის მიერ ნიჟიერად დაწერილ წიგნში — „სტანისლავსკი რეპეტიციებზე“. ეს წიგნი დიდ დახმარებას გაუწევს ჩვენს თეატრალურ ახალგაზრდობას კ. ს. სტანისლავსკის მიერ დატოვებული მდიდარი მემკვიდრეობის ათვისებაში. თავის მუშაობაში „ტარტიუფზე“ კ. ს. სტანისლავსკიმ პირველად თანმიმდევრობით გამოიყენა აქტიორის როლზე და სპექტაკლზე მუშაობის ხერხი, რომელმაც მიიღო დასახელება „ფიზიკური მოქმედების მეთოდისა“¹.

კ. ს. სტანისლავსკი მის მიერ გამომუშავებულ მეთოდის შესახებ შემდეგსა წერს: „ჩემი ხერხის შემდეგი ძირითადი პირობათაგანი მდგომარეობს იმაში, რომ როლთან, რომელიც

¹ სსრკ სახალხო არტისტი ვასილ ოსიპის-ძე ტაპარკოვი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის აქტიორების პლუდას ეკუთვნის. იგი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მივიდა, როგორც უკვე დასრულებული ხელოვანი და აქ იგი პირველად შეხვდა სტანისლავსკის სისტემას. ვასილ ოსიპის-ძეს გამოჩენილმა ნიჟმა და ფართოდ მოხვეჭილმა სახელმა ბელი არ შეუშალა ესწავლა სტანისლავსკისაგან აქტიორის ხელოვნების ახალი მეთოდები. როგორც კეშმარიტმა ხელოვანმა სავსებით მიიღო მან ეს სისტემა. თანამედროვე საბჭოთა პიესებში მან შექმნა ცხოვრების ღრმა კეშმარიტებით გამსჭვალული საუცხოო სახეები: ა. კორნეიჩუკის პიესებში „პლატონ კრეჩიტ“ — ბერესტი და „ფრონტი“-ში — ხრიპუნი, ა. კრონის პიესაში „ღრმა დაზვერვა“ — მორისი, კ. სიმონოვის პიესაში „დღეები და ღამეები“ — ლენერალი რემიზოვი და სხვ. კლასიკურ პიესებში მან ბრწყინვალედ ითამაშა: ჩიჩიკოვი (ნ. გოგოლის „მკედარი სულების“, ინსცენირებაში), არკაშა (ჩასტლიცევი ა. ოსტროვსკის პიესაში „ტყე“ და დერგაჩოვი მისივე პიესაში „უკანასკნელი მსხვერპლი“, ორგანიზაციის მთლიანობის პიესაში „ტარტიუფი“.

გამოცდილმა პედაგოგმა არა თუ გამოიყენა ათვისებული სისტემა სტუდენტებთან მეცადინეობის დროს, არამედ წიგნიც გამოსცა სტანისლავსკისთან მუშაობის შესახებ.

თავისი წიგნის გამოქვეყნებულ ნაწილში იგი დაწერილებით მოგვითხრობს როლზე მუშაობის ახალი მეთოდის შესახებ (ფიზიკური მოქმედების მეთოდი), რომელსაც იყენებდა სტანისლავსკი „მკედარი სულები“-ს რეპეტიციებზე. სარეპეტიციო მუშაობის ნათელ და ცოცხალ მაგალითებზე ვ. ო. ტაპარკოვი გვიჩვენებს, როგორ აღწევდა სტანისლავსკი აქტიორის მიერ სახის არსში ჩაწოდენას მისი ფიზიკური მოქმედებების ლოგიკის მეშვეობით.

მსახიობმა ერთბაშად ვერ იგრძნო, შეიძლება მიდგომა არა შინაგანიდან გარეგნულობისაკენ, არამედ გარეგნულობიდან შინაგანისაკენ. ეს გზა ჩვენთვის, პირველ ხანებში, უფრო ხელმისაწვდომია. ამ გზაზე ჩვენ საქმე გვაქვს ხილვად, ხელშესახებ სხეულთან და არა უჩინარ, მერყევ, ჟინიან გრძნობებთან და სხვა „სცენურ შინაგან თვითშეგრძნებების ელემენტებთან“. სულიერსა და ფიზიკურ ცხოვრებას შორის არსებული განუწყვეტელი კავშირის საფუძვლებზე, მათ ურთიერთმოქმედებაზე დაყრდნობით ჩვენ ექმნით როლში „ადამიანის სხეულის“ ბაზს, იმისათვის, რომ მისი მეშვეობით ბუნებრივად გამოვიწვიოთ როლში „ადამიანის სულის“ ხაზი¹.

მ. ნ. კედროვი, რომელმაც განახორციელა „ტარტიუფის“ დადგმა და შემდეგ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში თავის რეჟისორულ მუშაობაში ანვითარებს „ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს“ და შეაქვს იგი თეატრის სამხატვრო პრაქტიკაში, ამტკიცებს რომ „ამ მეთოდს დიდი კონკრეტული შედეგის აქტიორის მუშაობაში. იგი ემყარება ადამიანის ფიზიკური და ფსიქიკური ცხოვრების განუყრელ ერთიანობაზე და აგებულია აქტიორის ცხოვრების ფიზიკური ბაზის სწორ ორგანიზაციაზე. ამ მეთოდის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ სწორი ფიზიკური მოქმედებებით და მათი ლოგიკის მეშვეობით აქტიორი უნდა გაიმსკვალოს ურთულესი და უღრმესი გრძნობებით და განცდებით, რომლებიც მან უნდა გამოიწვიოს თავის თავში მოცემული სცენური სახის შესაქმნელად“. მას შემდეგ როდესაც პიესის შინაარსი ნათელი გახდება, როდესაც მაგიდაზე გაირკვევა დრამატურგის მიერ შექმნილი პირობები და გარემოებანი მთელ რიგ ეპიზოდებში, განისაზღვრება ნაკვეთები და ამოცანები იწყება სატრენაჟო ეტიუდები, ვარჯიშობა ფიზიკურ მოქმედებაზე ძგიდებში, ჯერ უსიტყვოდ, მერე საკუთარი სიტყვებით. კ. ს. სტანისლავსკი კატეგორიულად წინააღმდეგია ავტორის ტექსტის დაზეპირებისა. მაგრამ შინაარსის თანმიმდევრობის დამახსოვრება პირო-

¹ კ. ს. სტანისლავსკი. „თეატრალური ხელოვნება“, შედგენილი და თარგმ. შ. კილოსანიძისა და გ. ფრონისპირელის მიერ, თბილისი, 1950 წ., გვ. 142.

ბებისა და გარემოებათა აქტიორული პარტიტურის ცოდნა აუცილებელია. მსახიობები ამყარებენ ერთმანეთთან ურთიერთობას, იწყებენ მოქმედებას სახის პირობებში და გარემოებაში საკუთარი „მე“-დან გამომდინარე.

კ. ს. სტანისლავსკი მიმართავს მსახიობებს—„დაივიწყეთ პიესა.... არაფერი არ არის... არც ორგონი არსებობს, არც მარიანნა, არც სხვა ვინმე. ხარტ მხოლოდ თქვენ, თქვენ თითონ, და დავიწყეთ თამაში.

ტოპორკოვი გადის ოთახიდან კორიდორში და კართან მოშორებით იმყოფება. თქვენ ყველანი აქ ხართ, ამ ოთახში, ეცადეთ გამოარკვიოთ სად არის ტოპორკოვი. თამაში შესდგება შემდეგში: არავის ოთახში მყოფს არა აქვს აღვილიდან დაძვრის უფლება, ვიდრე კარის სახელური არ შეინძრევა და როგორც კი შეინძრევა—დამალეთ მარიანნა სადაც გინდათ, მხოლოდ ამის გაკეთება მოასწარით კარის გაღებამდე და ტოპორკოვის ოთახში შემოვარდნამდე; ერთი სიტყვით ტოპორკოვმა ვერ უნდა მოასწოროს დანახვა სად გადამალეთ მარიანნა.

ტოპორკოვმა კი შემოსვლისთანავე უცბად უნდა სთქვას, სად არის დამალული მარიანნა, თუ ვერ იტყვის—წააგებს ტოპორკოვი, თუ იტყვის წააგებს მთელი კომპანია... მაგრამ თამაშის ყველაზე დაძაბულ მომენტში სტანისლავსკიმ შეგვაწყვეტინა:—აი, ეს ეხლა უკვე თეატრი არ არის, ეს ნამდვილი ცოცხალი დაინტერესებაა. აი, რა მინდა მე თქვენგან ამ სცენაში. თქვენ ჯერ არ გაითამაშეთ ის, მაგრამ დღევანდელი თამაშის შებდეგ თქვენ უნდა მიხედეთ იმ ძირითადს, რაც არის მათ ფიზიკურ მოქმედებაში. ეს თამაში იწყება აქტიორისათვის პიესის დაწყებამდე, თავდება პიესის ფარგლებს იქით და არ წყდება აქტიორის სცენაზე არ ყოფნის მომენტში... პერსონაჟის ყოფაქცევის ლოგიკური თანმიმდევარი მოქმედების ხაზის შექმნა, ცოცხალი, ორგანული განხორციელება მისი არის მომავალი დამთავრებული სცენური სახის ფუძე, საძირკველი; ამიტომ, ბუნებრივია, აქტიორის მუშაობა როლზე უნდა იწყებოდეს სწორედ ამ მოქმედებითი ხაზის ძიებით, მისი „ორგანიკით“. ეს ყველაზე უფრო სწორი და უნდა ითქვას, ერთად-

ერთი სწორი გზაა. ყოველგვარი მოქმედების სცენური განხორციელება მოითხოვს მობილიზაციას ყველა იმ ელემენტებისას, რომლებისგანაც შესდგება ადამიანის ყოფაქცევა...

„ააგეთ როლის ფიზიკური მოქმედების უუბრალოესი სქემა,—ამბობდა კონსტანტინე სერგეის-ძე,—ამ მოქმედებათა ხაზი იყოს უწყვეტი და თქვენ უკვე თითქმის 35¹/₆-თ დაეუფლებით როლს“. ფიზიკურ მოქმედებათა სქემა ის ჩონჩხია, რომელზედაც აიგება ყველა ის, რაც შეადგენს ადამიანის სახის არსს.

ამასთანავე ეს სქემა არის მეთოდი, რომლითაც მოწმდება სცენური ყოფაქცევის ორგანულობა, ეს სქემა გამომსახველია ყველა გრძნობების, განცდების და საერთოდ ყველა იმის, რაც მოთავესებულია სცენურ სახეში.

ირწმუნეთ ყველა თქვენთაგანმა ყოველივე ის, რასაც ეხლა აკეთებდით, როგორ მოქმედებდით და ყოველ შემდგომ რეპეტიციაზე ეძიეთ აი, ეს ყურადღება, ეს აქტივობა, სიმართლე, რიტმი, ყველა ის, რაც გამოვლინდა ეპიზოდით კეშმარიტად გატაცების შემდეგ. გამოთიშეთ თქვენი ყურადღებიდან მაყურებელი, იგი არ არსებობს თქვენთვის; და რაც უფრო აბსოლუტურად გააკეთებთ იმას, მით უფრო მეტი ყურადღებით გადევნებთ თვალყურს მაყურებელი თქვენს მოქმედებაზე, ისე როგორც ჩვენ გადევნებთ ეხლა თვალყურს, ეს სცენური კანონია¹...

ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ ფიზიკური მოქმედების ე. წ. „მეთოდი“ —ეს მხოლოდ ხერხია როლზე მუშაობის გარკვეულ ეტაპზე, გამომდინარეა სისტემიდან და ყოველად უსაფუძვლოა ფიზიკური მოქმედების ხერხის სისტემასთან დაპირისპირება, რასაც ცდილობენ ზოგიერთი—თეატრის მკოდნეები, თეატრის მთელი რიგი რეჟისორები და მსახიობები.

„სცენური სახე, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის მოქმედებების სახეა. აქტიორი მოწოდებულია განასახიეროს სპექტაკლში დრამატურგის მიერ წინასწარ ნაჩვენები მისი პერ-

¹ В. Топорков, К. Станиславский на репетиции. Воспоминания, М.-Л., 1949 г., стр. 148, 149.

სონაჟის მოქმედების ხაზი. როდესაც აქტიორი გაერკვევა პიესის ეპოზოდებში, იგი ამის შემდეგ განსაზღვრავს თავისთვის ბრძოლის მომავალ საერთო უწყვეტი ხაზის ცალკეული რგოლების ლოგიკას.

ეს უკვე როლზე მუშაობის დასაწყისია „ამოცანის“, „გამქოლი მოქმედების“, „მარცვალის“ განსაზღვრა უცბად არ ხდება. ეს არის ხანგრძლივი ძიების და როლის ჯერ უმარტივესი, საესებით ნათელი „ამოცანების“ გადაჭრის შედეგი. ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე გადასვლისას აქტიორისათვის თანდათან ცხადი ხდება მისი მოქმედების, მისი ბრძოლის მთელი ხაზი და ამ ხაზის ლოგიკა პიესის მთელ მანძილზე. ეს ხაზი უწყვეტი უნდა იყოს შემსრულებლის შეგნებაში¹. ამ სატრენაჟო ვარჯიშებზე „ფიზიკური მოქმედების მეთოდის“ საშუალებით თანდათან ზუსტდება „ამოცანაც“, „როლის მარცვალიც“ და „გამქოლი მოქმედებაც“.

სიტყვა მიზანსცენა ფრანგულია „misenscene“ „mise“ მდგომარეობა, „en scene“ სცენაზე, ე. ი. მდგომარეობა სცენაზე.

მიზანსცენა შეიძლება ვუწოდოთ ადამიანთა ფიგურების ყოველნაირ განლაგებას, რომლებიც განსაზღვრულ და გარკვეულ დამოკიდებულებაში არიან ერთიმეორესთან და მათ გარშემო მყოფ საგნებთან.

რეჟისორმა უნდა ეძიოს მსახიობის ისეთი ფიზიკური მდგომარეობა, რომელიც უფრო გამომსახველი იქნება და გადმოგვცემს მსახიობის შინაგან პროცესს. სწორად მიგნებული მიზანსცენა აძლევს საშუალებას მაყურებელს გაიგოს რით სულდგმულობს შემსრულებელი, რით არის ის გამსჭვალული ამა თუ იმ მომენტში.

ხშირად მომავალი მიზანსცენები ისახება მაგიდასთან მუშაობის დროს, როდესაც მსახიობი ველარ ითმენს და ადგილიდან წამოხტება ხოლმე. აი, სწორედ ამ დროს აუცილებელია ძვიდებში გადასვლა, რადგან მაგიდასთან მუშაობა უკვე უსარგებლოა.

მიზანსცენა არ უნდა იყოს გამოგონილი; ის უნდა იზადებოდეს ისევე, როგორც იზადება აზრი, ინტონაცია, შეგუება

¹ იქვე, გვ. 186.

ხერხი და სხვ. მართალია მიზანსცენა ეს არის რეჟისორის-
ენა, მაგრამ ეს ენა უნდა გახდეს საერთო ენად მსახიობი-
სათვის და რეჟისორისათვის. მიზანსცენა უნდა წარმოიშვას-
თვით მსახიობის მიერ, როგორც აუცილებელი, გარეგანი გა-
მოვლინება და შედეგი მისი შინაგანი განწყობილებისა.

მიზანსცენა ორგვარია: ძირითადი და გარდამავალი.
ძირითადი მიზანსცენა გამოსახავს ნაკვეთის მთავარ აზრს-
გარდამავალი მიზანსცენები ეს ის დამხმარე შუალედებია, რომ-
ლებიც აძლევენ საშუალებას მსახიობს ერთი ძირითადი მიზან-
სცენიდან ბუნებრივად და ორგანულად გადავიდეს მეორე მიზან-
სცენაზე. ნაკვეთის დედააზრის გამომსახველი მიზანსცენის მაგა-
ლითად თავს ეებას მიეცემ მოვიყვანო მიზანსცენა რუსთავე-
ლის სახელობის თეატრში ჩემს მიერ დადგმული სპექტაკლიდან
„პირველი ნაბიჯი“ (გ. წერეთლის რომანის მიხედვით). ლა-
მეა. დიდი ხნის ლოდინს ბოლო მოეღო. ესმას თავისი საყვა-
რელი კმარი ბახვა ფულავა მოუვიდა. ვახშმობის შემდეგ
ისინი საქანელაზე ქანაობენ, თითქოს ბედნიერება ფრთებს-
ასხამს მათ და მალა, მალა აჰყავს ისინი... და უეცრად
თოფის სროლის საზარელი ხმა შესძრავს მიდამოს... ბახვა
საქანელადან გადმოეშვება. ყველაფერი ერთიმეორეში ირე-
ვა, ყვირილი, წიოკობა, სროლის ხმა... შავნაბდიანი აჩრდი-
ლები დაძრწიან.... უმწეო ესმას კი საქანელა აღმა-დაღმა დაა-
ტარებს, ახლა ის თითქოს უბედურებას შეუპყრია და განწი-
რული ცასა და მიწას შორის არის გატყორცნილი... ეს მიზან-
სცენა მიზნად ისახავს მოპირდაპირე სოციალურ ძალთა შო-
რის გამწვავებული ბრძოლის გამომსახველობას მხატვრული
სახიერების სიმძაფრე. მისცეს.

სცენური ნაკვეთის შეცვლა იწვევს მიზანსცენის შეცვლას;
ეს სრულიად კანონზომიერია და გამოწვეულია შინაგანი აუ-
ცილებლობით.

და მართლაც, თუ ნაკვეთის შეცვლა დაკავშირებულია...
ახალ ამბავთან ან რაიმე ახალ მოვლენასთან, გარემოების შე-
ცვლა, რომლისადმი მოქმედი პირები ამყარებენ გარკვეულ
დამოკიდებულებას და მათ წინაშე ისახება ახალი ამოცანა,

გამოიწვევს მიზანსცენის შეცვლასაც, რაც გამოიხატება მოქმედ პირთა ახალ განლაგებაში.

მაგრამ ეს გადასვლები არ უნდა იყოს ხელოვნური და ნაძალადევი. ყველაზე ძნელი და რთული არის მიზანსცენების ურთიერთთან დაკავშირება, რომ ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა ხდებოდეს უშუალოდ და თავისთავად ე. ი. ორგანულად.

ძგიდებში ხდება სცენური სახის მოქმედებითი რეალიზაცია. მსახიობი მიჰყვება რა თავის გამქოლ მოქმედებას, პარტნიორებთან ურთიერთობაში, ყოველ დღე რეპეტიციებზე, ხშირად მთელი თვეების მანძილზე იძიებს და პოულობს ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ ამოცანათა გადაწყვეტას. თანდათან სულ უფრო და უფრო იხვეწება და იკვეთება მსახიობის და რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული სცენური სახე, ყველაფერი ღებულობს გარკვეულ ფორმას. დღითი-დღე მსახიობი სულ უფრო და უფრო ამდიდრებს თავისი როლის შინაგან და გარეგან ბუნებას. წარმოიშობა ახალი ფერები ამ როლის დამახასიათებლობისათვის.

მსახიობს ძგიდებში უნდა ჰქონდეს ავეჯი დაახლოებით ისეთი, როგორიც მას სპექტაკლში ექნება, რეკვიზიტი და თითქმის ყოველგვარი აქსესუარი, ვინაიდან ამას ყველაფერს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს სწორი განწყობილებისა და როლის დეტალების გამოსანახავად.

ხშირად ხდება, რომ რეპეტიციების გადატანა ოთახიდან სცენაზე გავლენას ახდენს მსახიობზე ახალ პირობებში, მსახიობი განიცდის, ღელვას, იცვლება არე, ახალი აკუსტიკა, გარეშე პირები, ყველაფერი ეს მოქმედებს მსახიობის განწყობილებაზე. ამიტომაც, თავიდანვე მსახიობი უნდა ცდილობდეს რეპეტიციებზე სრული ხმით ლაპარაკს და ცხოვრობდეს ნამდვილი განწყობილებით, მაშინ მისთვის გადასვლა ახალ პირობებში არ იქნება ისე შესამჩნევი.

რეჟისორმა და მსახიობმა უნდა მიაღწიონ იმას, რომ მონაპოვარი სარეპეტიციო ოთახში კი არ დაიკარგოს, არამედ პირიქით გაიზარდოს, გამძაფრდეს, გახდეს თვალსაჩინო და

გამომსახველი. მსახიობები იძენენ ახალ სწორ სცენურ განწყობილებას. მხატვრული მიზანსცენის დანიშნულება ის არის, რომ გარეგანი ფორმის საშუალებით გამოისახოს შინაგანი არსი, არსებითი მხარე სცენური ნაკვეთისა.

არაერთარ შემთხვევაში რეჟისორი და მსახიობი არ უნდა ცდილობდნენ მიზანსცენების ფორმალურად, გარეგან გალამაზებას. მხოლოდ მაშინ, როდესაც მიზანსცენა ნაპოვნი არსებითად, ორგანულია და ბუნებრივი, მაშინ შეიძლება მისი გაშალაშინება. მიზანსცენა იქნება ყალბი იმ შემთხვევაში, თუ რეჟისორის მიერ არ არის მონახული მოცემული ნაკვეთის ატმოსფერო (განწყობილება). აუცილებელია მრავალჯერ მოლაპარაკება ამის შესახებ მსახიობებთან, მხოლოდ მაშინ სასურველი მიზანსცენა მოვა ბუნებრივად, ორგანულად.

მიზანსცენები უნდა იქმნებოდნენ რეჟისორის, მსახიობებთან მუშაობის პროცესში და არა ცალკე, მსახიობის გარეშე.

ამის საუცხოო მაგალითია კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული შემოქმედება. უშანგი ჩხეიძე გვიამბობს: „ერთხელ გავდიოდით „ურიელის“ მესამე აქტის პირველ სურათს. ეს აქტი ბოლომდის არ იყო გაკეთებული. მოქმედება კარგად დაიწყო, დიდის განწყობილებით. მიდიოდა დედისა და ურიელის (უ. ჩხეიძე) შეხვედრის სცენა. და აი, ბრმა დედა, ძმები და ივლითი (ვ. ანჯაფარიძე) ხელებგაწვდილი ემუდარებიან ურიელს, უარყოს თავისი მოძღვრება. იწყება სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი ურიელის მონოლოგი. მონოლოგს აძლიერებს მუსიკა. ურიელში დროებით მარცხდება მეგრძოლი მოაზროვნე, მას სძლევს ადამიანური სისუსტე, ის გარბის სინაგოგაში უარსაყოფად, მას თან მისდევს ძმების თანხლებით ბრმა დედა. დაძაბულობამ მიაღწია უმაღლეს წერტილს, მარჯანიშვილი უკვე შეიპყრო სცენამ, მას გადაედო აქტიორების თამაში, ის ანთებული თვალებით მისჩერებია მათ. თმებგაშლილი, მთელის გონებით, გრძნობით, ტანით, ხელებით მათკენაა მიმართული და, აი, დარჩა სცენაზე ივლითი. აქტიორი ჩერდება, სურათის ბოლო არ არის მზად. ის დარწმუნებულია, რომ მარჯანიშვილი შეაჩერებს რეპერტიციას და

დაწყნარებით გააქეთებს სურათის დასასრულს, მაგრამ... ის მივარდება ივლითის, სუფლიორს უყვირის მიაწოდოს სიტყვები, დამკვრელს—განაგრძოს მუსიკა. ივლითი მიჰყავს სკამებთან, აიყვანს მასზე, ანიშნებს მიაჩერდეს წარმოდგენილ სარკმლიდან ქუჩაში მიმავალ ურიელს. მარჯანიშვილი უკვე თვითონაც თამაშობს ივლითთან ერთად. აი, მან ასწია ხელი და გაიშვირა სარკმლისაკენ—ურიელისაკენ. მარჯანიშვილის შემდეგი მოძრაობა და ივლითის ტანიც მის ხელშეუხებლად მთელი სიძლიერით მიმართულია ურიელისაკენ: „აი, ის შედგა, იგი ყოყმანობს, საითკენ წავა?“—ამას ლაპარაკობს ივლითი და მარჯანიშვილმა მისი ტანი უკვე გადმოზნიქა უკან, ხელი მოლუნა, ნახევრად ასწია ზევით, ივლითის მთელი სახე, სხეული გამოხატავს უდიდეს სულიერ მღელვარებას, მოლოდინს. აი, შეჰკივლა ივლითმა უკანასკნელი სიტყვები: „იგი შევიდა სინაგოგაში“ და ივლითის ტანიც მოშვებული, განადგურებული დაემხო, გადაეკიდა სკამის ხარისხაზე.

აქ ძნელი გასარკვევეი იყო მარჯანიშვილი რას უჩვენებდა ან როგორ ეხმარებოდა ვერიკო ანჯაფარიძეს, რადგან ორივე თამაშობდა ერთად—პარალელურად. ყოველივე ამას მარჯანიშვილი ჩადიოდა უდიდესი სისწრაფით, ის იდგა როგორც მოქანდაკე, თითქოს ეპირა ხელში მასალა—ივლითი და გატაცებით ძერწავდა მისი ტანიდან საჭირო მდგომარეობას... დააკვირდით ივლითის ამ სცენაში. ეს ხომ ვერიკო ანჯაფარიძის მოძრაობაა, ვერიკო ანჯაფარიძის ეესტია, რა იქნა რეჟისორი? ასეთ დროს მარჯანიშვილი თითქოს ითქვიფებოდა აქტიორებში, აქ რეჟისორიც და აქტიორიც ორივე უაღრესად გრძნობდნენ ერთმანეთს და ერთიმეორეს ავსებდნენ. რეჟისორმა თითქოს ოდნავი ბიძგი მისცა აქტიორს. მოძრაობის მხოლოდ ხასიათის გამომჟღავნებაში¹.

როდესაც მიზანსცენირებულია მთელი პიესა, იწყება ყოველი ცალკეული სცენის დამუშავება და დაზუსტება, სპექტაკლის იდეურობისა და მხატვრულობის თვალსაზრისით.

¹ უშანგიჩხიძე, „კოტე მარჯანიშვილი—რეჟისორი და ხელმძღვანელი“, თბილისი, 1949 წ., გვ. 18—19.

ცუდია თუ მსახიობი ფარგლავს თავის შემოქმედებით მუშაობას, მხოლოდ რეჟისორის თანდასწრებით; მაგალითად, 11 საათიდან 3 საათამდე. ჩემის აზრით დღიდან როლის მიღებისა მსახიობი გამუდმებით უნდა მუშაობდეს როლზე, თუ ის ნამდვილი მხატვარი-შემოქმედია. ყველგან სადაც ის არ უნდა იმყოფებოდეს ქვეცნობიერად უსათუოდ უნდა ფიქრობდეს როლზე. ასეთი მსახიობი ყოველთვის მოიტანს რეპერტიციაზე რაიმე ახალს, საინტერესოს. ყოვლად შეუძლებელია, რომ მსახიობმა რეჟისორის წინადადება არ გაამდიდროს თავისი საკუთარი შემხვედრი წინადადებებით. ყოველი ცალკეული სცენის დეტალური დამუშავების შემდეგ იწყება ე. წ. უწყვეტი, მთლიანი რეპერტიციები. თავიდან ბოლომდე აქ მსახიობს ეძლევა საშუალება გამოხომოს თავისი ენერგია და ტემპერამენტი, როლის პერსპექტივის თვალსაზრისით. მსახიობმა წესიერად უნდა გაანაწილოს თავისი ფიზიკური ძალღონე მთელი წარმოდგენის მანძილზე, რომ ეყოს ხმა, სუნთქვა, ენერგია, ემოცია რეპერტიციებზე.

ამ რეპერტიციებზე თუ მსახიობი მაგრად არ არის ჩამჯდარი თავის როლის პარტიტურაში, თუ ის მართებულად არ ცხოვრობს და სწორ ურთიერთდამოკიდებულებაში არ იმყოფება პარტნიორებთან, თვითეულ ცალკეულ ნაკვეთში, ან სცენაში არ განმტკიცდა, უწყვეტი მთლიანი რეპერტიციები, ზიანის მეტს მას არაფერს არ მოუტანს მომავალ სპექტაკლში.

უწყვეტ რეპერტიციებზე, ძგიდებში, გრიმის და კოსტუმების გარეშე, შეუჩერებლივ თავიდან ბოლომდე მიმდინარეობს მთელი პიესის რეპერტიცია. შეცდომების შესწორება, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, რეჟისორული მითითებანი ხდება რეპერტიციის დასრულების შემდეგ. ამ რეპერტიციის დანიშნულება არის ის, რომ მსახიობს მიეცეს საშუალება მთლიანად შეიგრძნოს თავისი როლი, რეჟისორს მიეცეს საშუალება მთლიანად დაინახოს მთელი სპექტაკლი, დაინახოს ნაკლი და ღირსება ჩატარებული მუშაობისა, ვინაიდან რაც კარგია და საინტერესო ცალკეულ ნაკვეთებში შეიძლება პიესის მთლიანობის თვალსაზრისით უვარგისი და ზედმეტი აღმოჩნდეს და ძხვ.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა თავისი წარმოდგენებით, რომლებიც აგებულნი იყვნენ ცხოვრების სიმართლეზე და სინამდვილეზე, დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა სასცენო მთლიანობის შთაბეჭდილებას. მათი სპექტაკლების გაფორმება ფონი კი არ იყო მოქმედ მსახიობისათვის, არამედ ნაწილი იმ ატმოსფეროსი, რომელშიაც ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ პიესის გმირები. მათ დაარღვიეს საუკუნოებრივი თეატრალური „ტრადიციები“ და შექმნეს მრავალი სიახლე, შეიტანეს ოთახებში ავეჯი, შექმნეს ე. წ. „კუნძულები“, მოხაზეს მეოთხე კედელი. მსახიობი არ დაერიდა მაყურებელს და მოქმედების და მიხედვით ზურგითაც დგებოდა მაყურებლის წინაშე. მსახიობი მოქმედებდა ავეჯსა და ნივთებს შორის, რაც გულმოდგინედ იყო შერჩეული მოქმედი პირის დასახასიათებლად.

მწვანე ხალიჩის ნაცვლად სცენაზე გაჩნდნენ ხეები და გორაკები. დახატული ტყეების ნაცვლად გაჩნდნენ ბუჩქები და ხეები. სამხატვრო თეატრმა ძირფესვიანად შესცვალა არსებული რეჟისორული და აქტიორული მუშაობის სისტემა. შექმნა წარმოდგენების სრულიად ახალი გაფორმება და ახალ გზაზე დააყენა თეატრი, რომელსაც ვერ ასცდება ვერცერთი თანამედროვე თეატრალური კოლექტივი. ეს საგულდაგულო და სიყვარულით მოპყრობა ყოველი პატარა დეტალისადმი, სპექტაკლის ყოველი კომპონენტისადმი, საბჭოთა თეატრმა აითვისა სამხატვრო თეატრისაგან და განაგრძობს ძიებას სოციალისტური რეალიზმის სტილის განმტკიცებისათვის.

მხატვრის მუშაობა სპექტაკლის გაფორმებაზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული მსახიობის მუშაობასთან მიზანსცენებზე. მსახიობი უნდა შეეჩვიოს მხატვრის მიერ სპექტაკლისათვის შექმნილ მოწყობილობას. იმ ავეჯს, რომელსაც შეჩვეული იყო პიესის გმირი რამდენიმე წლის განმავლობაში. ფეხები უნდა შეეჩვიოს კიბის საფეხურებს, ხელები კი მოაჯირს. ძგიდებში რომეო ადიოდა, მაგიდაზე დამდგარ სკამებზე და ისე ელაპარაკებოდა ჯულიეტას. სცენაზე გადასვლის დროს მას სჭირდება თოკის კიბეზე ასვლა და ზუსტად უნდა გამოიანგარიშოს რომელ საფეხურზე რა სიტყვებით უნდა მიმართოს თავის სატრფოს. მთელი რიგი რეპერტიციების შემ-

დღე მსახიობები ეგუებიან, ეჩვევიან სცენურ გაფორმებას და ნაპოვნი მიზანსცენები ღლითი ღლე მტკიცდება და მკვიდრდება. ბევრი რამ უარყოფილია, ბევრი რამ რაც დამახასიათებელია და აუცილებელი რჩება, სამუდამოდ შედის მომავალ სპექტაკლში.

მიზანსცენები უნდა შეესაბამებოდეს ეპოქას, სოციალურ წრეს, არ უნდა არღვევდეს ავტორის და აგრეთვე სპექტაკლის განსაზღვრულ სტილს.

ჩვეისორი რომელსაც მიაჩნია, რომ მისი შემოქმედება ცხოვრობს მსახიობის შესრულებაში, ჩვეულებრივად არ ახვევს მსახიობს თავზე თავის შთანაფიქრს, არამედ თანდათანობით ისე იტაცებს მას, რომ უშუალოდ მიყავს იგი ჩანაფიქრის განხორციელებისაკენ და უაღრესი მისი ბედნიერება არის ის, როდესაც შემსრულებელი მსახიობი თვითონ აღწევს სასურველ მიზანს და ჰგონია, რომ ეს მისი საკუთარი მიგნებაა. მსახიობი გარდა დეკორატიული გაფორმებისა, უნდა შეეგუოს სპექტაკლის სხვა კომპონენტებსაც; სახელდობრ: სინათლეს, მუსიკას, კოსტუმს, ხმაურს და სხვ. ყველაფერი დასაწყისში ხელს უშლის მსახიობს, მაგრამ რეპერტიციების პროცესში ის თანდათან იპყრობს სცენურ სივრცეს.

მსახიობი „სცენაზე“ „კულისებიდან“ კი არ უნდა შემოდის, არამედ ცხოვრების წიაღიდან. იმ ოთახში უნდა შემოდის, სადაც იმყოფება ის სცენური სახე, რომელსაც ის ანსახიერებს. „დაშტამპული“ მსახიობი შემოდის და გადის სცენიდან.

ნამდვილი მსახიობი შემოდის და გადის ოთახიდან.

პირველი შეხედვით ეს თითქოს ერთი და იგივეა. სინამდვილეში კი მათ შორის დიდი სხვაობაა.

როდესაც გამოსვლის წინ მსახიობი გრძნობს, რომ მას უნდა გასვლა სცენაზე კი არა, არამედ სასადილო ოთახში, სამზარეულოში, საკუქნაოში, ქუჩაში, მოედანზე, მაშინ მსახიობი ჰკარგავს კავშირს მაყურებელთან (კავშირს იმ აზრით, რომ ის დამოკიდებულია მაყურებლისაგან). მას გარკვეული სურვილი ასულდგმულებს, მას რაღაც უნდა; იგი როგორც სცენური სახე, ადამიანი გარკვეული ადგილიდან მოდის და გარკვეულ ადგი-

ლას მიდის. ცხოვრებაში ყოვლად შეუძლებელია, რომ ადამი-
ანმა არ იცოდეს საიდან მოვიდა და რატომ. მსახიობი—
„გრძნობათა ილუსტრატორი“ სცენაზე გადის, მას მაყურებელ-
თა დარბაზი ალელვებს და არა დრამატული სიტუაცია,
მოცემული გარემო, რომელშიაც მას უხდება ცხოვრება. ასეთ
მსახიობს პარტნიორებიც არ აინტერესებს, ის მისთვის ზედმე-
ტია, ამ ქვეყნად. არსებობდა ის და მაყურებელთა დარბაზი.
თეატრალური მხატვრის ნიჭიერება იმით კი არ დასტურდე-
ბა, რომ ლამაზად და ეფექტურად გააფორმოს სცენა, არა-
მედ იმით, თუ რამდენად შეესაბამება იგი თეატრის კოლექტიურ
აზრს, რამდენად ეხმარება იგი მსახიობს.

ქეშმარიტ, ნამდვილ კმაყოფილებას სცენის გაფორმებისა-
გან მსახიობი მაშინ მიიღებს, როდესაც მოქმედნი პირნი
საესეებით შეგუებულნი არიან ამ მოწყობილობას, სუნთქავენ
მისი ჰაერით, ავსებენ ერთიმეორეს.

აი, რატომ არა აქვს უფლება მხატვარს, დეკორატორს გარე-
შე მსახიობის მუშაობისა, შექმნას თავისი, თუმცა წარმტაცი
და საინტერესო დეკორატიული გაფორმება.

მისი შემოქმედება უნდა გამომდინარეობდეს რეჟისორის
შთანაფიქრისა და მსახიობის მუშაობისაგან. თუ პიესას ესა-
ჭიროება მუსიკა მოქმედების ამა თუ იმ მომენტში, ის საჭი-
როა, როგორც დამხმარე და არა როგორც საზოგადოდ მუ-
სიკა მუსიკისათვის როგორც ილუსტრაცია. მაგალითად, სასი-
ყვარულო სცენაში, როდესაც მსახიობი სიყვარულს უხსნის
და ამავე დროს როგორც აკომპონიმენტი ისმის ვიოლინო,
ვითომდა „ლირიზმის“ შესაქმნელად, ეს აუტანელი და მიუღე-
ბელია. მუსიკა უნდა იყოს გააზრებული, მუსიკამ მსახიობის
შემოქმედება უნდა შეავსოს, მისი სიტყვა დაასრულოს. მსახი-
ობის ტანისამოსი უნდა ეფარდებოდეს ეპოქას, დამახასიათებ-
ელი უნდა იყოს იმისათვის, ვინც მას ატარებს, ამეღავნებდეს
მის პროფესიას, ბუნების თვისებებს, განწყობილებას და სხვ.
ყოველი ეპოქა, ყოველი სოციალური წრე განსაზღვრავს ადა-
მიანის გარეგან ყოფაქცევას და ამასთანავე ერთად მის ტან-
საცმელსაც. ის აშკარად ან ფარულად უკარნახებს ადამიანს
თავის დროის ამსახველ წესებს.

ყველაფერი რაც იყო თქმული სცენური სახის, ტიპიურობაზე, დამახასიათებლობაზე, ინდივიდუალობაზე, ეხება აგრეთვე ტანსაცმელს.

რასაკვირველია, აქაც შეიძლება იყოს გამონაკლისი. თვით სახის იდეაში შეიძლება იყოს შეუსაბამობა ადამიანის არსისა მის გარეგან გამოსახვასთან.

მოლიერის „გააზნაურებული მღაბიო“ მით უფრო იქნება ტიპიური, რაც უფრო უგემოვნო, აქრელებულია, ზიზილ-პიპილებიანი ტანისამოსი ეცმევა.

თეატრალურ კოსტუმს ეკუთვნის კიდევ ყველა ის დახმარებითი საშუალება, რაც სცვლის ადამიანის აღნაგობას. მაგალითად, გადიდებული მუცელი, მხრები, ზურგი, მკერდი, ფეხების გამსხვილება, სიმაღლის დაკლება და მომატება. კოსტუმის მონახვის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე მოქმედი სახის გემოვნებას.

უმართებულოა და არ არის სწორი, როდესაც მხატვარი და რეჟისორი წინასწარ ამზადებენ სახის გარეგნულ ესკიზებს.

მხატვარი ვალდებულია დაესწროს რეპეტიციებს, გულისყურით უსმინოს მსახიობებს, მათ ინტონაციას. დააკვირდეს, როგორ იზრდება როლი და აი ამ პროცესში მხატვარმა უნდა მოხაზოს თავისი ესკიზები.

სერაფიმა ბირმანი გარკვეულად მოითხოვს, რომ „მხატვარი გაეცნოს მსახიობის ოცნებას, მის შემოქმედებით გეგმას, თუ როგორ წარმოუდგენია მსახიობს სცენური სახე. უმჯობესია თუ მხატვარი მიუხვდება მსახიობს მის შემოქმედებით შთანაფიქრს და განახორციელებს მის მოთხოვნილებას. სახის ფსიქიური სამყარო იმოსება ხორციით, სხეული კი ტანისამოსით და ეს ტანისამოსი უნდა იყოს მისი ფსიქიკის გამომსახველი“.¹

უფრო მეტყველი ხდება სცენური სახე მსახიობისა მას შემდეგ როდესაც ის გრიმს იკეთებს.

რეჟისორს, მხატვარს, მსახიობს სჭირდება ბევრი შრომა და გარჯა, რომ უჩვენონ ტიპიური და ინდივიდუალური გრიმის

¹ С е р а ф и м а Б и р м а н, Труд актера, М.—Л, 1939 г. ст. 104—105.

საშუალებით. რაც გინდა კარგად არ იყოს დახატული ქალღმერთი, ესკიზი, როცა გადადის მსახიობის პირისახეზე, მას არ შესწევს ძალა ეს ამოცანა საესეებით გადაწყვიტოს.

ვასო აბაშიძე წერდა: „გრიმი ერთ უმთავრეს საგანს შეადგენს სასცენო ხელოვნებისას და ამას დიდი ყურადღება უნდა მიაქციოს მსახიობმა. პირველსავე გამოსვლით სცენაზე მსახიობი მოქმედებს მაყურებელზე. პირისახემ, ტანთაგებულებამ, ტანსაცმელმა ყოველივე ამან გარეგნობით უნდა გამოხატოს მოქმედის ხასიათი; ამიტომ ყველა მსახიობისათვის ძალიან სასარგებლო იქნება ცოტათი მაინც იცოდეს ხატვა, რომ აწიო შეეძლოს თავის პირისახეს რომელიმე განსაკუთრებული მეტყველება მისცეს—როლის შესაფერი. ან კიდევ იცოდეს მაინც სხვადასხვა ფერადების მოხმარება, სად როდის მოუხდება წითელი ან თეთრი ფერადის წაცხება სახეზე, თორემ ზოგიერთი ჩვენი მსახიობნი ისე შეიგლეს-შეითხუპნებიან ხოლმე სხვადასხვა ფერადით, რომ შესაზარი სანახავეები არიან... არ ურჩევ მსახიობს უმარულის წასმას, უმარული პირის კანს სკიმავს და ამგვარად პირისახის მოძრაობას უშლის“.¹

შესაძლებელია იოლი იყოს ზოგი რამ, როგორცაა: პარიკი, უღვაშები, წვერი, ქილვაშე (ბაკი). თვითონ გრიმის იდეის არსებითი მხარე შეიძლება განისაზღვროს, მაგრამ თვით მსახიობს სჭირდება დიდი მუშაობა, რომ გამოეჩინოს ის გამომეტყველება, რომელიც შესაფერისია სცენური სახისათვის, რომელიც გარდაქმნის მსახიობის პირისახეს და დაეხმარება მისი ძირითადი აზრის განსახიერებაში.

თეატრის პრაქტიკაში ცნობილია, ხშირია მაღალი შუბლი, კინწი (наклепки) და სხვადასხვა ნაწებები, სახის, ნიკაპის, გასასქელებელი, გამოძერწილი ცხვირები, გადიდებული ყურები. გრიმის ტექნიკა ახლა მაღლა დგას და მსახიობის საგრიმო ყუთი გამუდმებით იზრდება ახალი გამოგონებებით. უკვე პრაქტიკაში შემოვიდა, ე. წ. პლასტიკური გრიმი, რომლის დახმარებით შეიძლება ურთულესი ცვლილება და გარ-

¹ ვ. აბაშიძე, „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ კრებ. „ცხოვრების სარკე“, 1901 წ., წიგნი 2., გვ. 378.

დაქმნა შეიტანო მსახიობის პირისახეში. მიუხედავად ყოველ-
ნაირი ფერებისა და ნაწებებისა, აუცილებლად უნდა სცოცხ-
ლობდეს მსახიობის პირისახე და უმთავრესად თვალები. ეს
მთავარი იარაღი მსახიობისა აუცილებლად უნდა იყოს ღია,
თავისუფალი და სულ მცირედი ცვლილება თვალის იერი-
სა უნდა აღწევდეს მაყურებელამდე.

მოვიყვან მაგალითს ცნობილი რუსი მსახიობის, პედაგოგის
და რეჟისორის ა. პ. ლენსკის წიგნიდან. ის წერს ცნობილ რუს
მსახიობზე ვ. ვ. სამოილოვზე: „ერთ-ერთ წარმოდგენაში სა-
მოილოვი ასრულებდა კომედიასი „რევიზორი“ რასტაკოვსკის
როლს. მე ჩვეულებისამებრ ვიდექი იმის სკამის უკან და თვალს
ვადევნებდი რას უწვებოდა თავის პირისახეს. მას ხელში
ეჭირა დამწვარი საცობის (пиджа) ნაჭერი და სახეზე ენერ-
გიულად ისევამდა, ის განაგრძობდა ჩემთან საუბარს გრიმის
შესახებ და დროგამოშვებით შემომანათებდა ხოლმე თავის
ჯერ კიდევ ახალგაზრდა თამამ თვალებს.

ნუთუ, — ვუთხარი მე, — თქვენ არ მიგაჩნიათ საკიროდ და-
იდოთ სახეზე რუხი და მოყვითალო ფერი სიბერისა, რაც
აძლევს კანს მომაკვდავის ფერს, რომელიც უნდა ჰქონდეს
მაგ ბეხრეკ ადამიანს.

როგორც ხედავთ, — წაიბუტბუტა სამოილოვმა და თი-
თით გაიზილა საცობით დასმული მური. პუდრა, მური და
მეტი არაფერი სთქვა მან, რამდენიმე ხნის სიჩუმის შემდეგ;
გაიწმინდა თითი პირსახოცზე და დაუმატა: ახალგაზრდობა
და სიბერე, შვილოსა კანში კი არ არის, არამედ თვალებში!..

— ვასილ ვასილიჩ! რატომ პირის კუთხიდან ქვევით არ
გაიკეთებთ ხაზებს და ამით არ გააშუქებთ ქვედა ტუჩს, რომ
შეიქმნას შთაბეჭდილება უძლურად დაწეული ქვედა ყბისა.

— თქვენ ამის გაკეთებასაც ფერების დახმარებით აპი-
რებთ, — შემომიტია სამოილოვმა, — რაღა უნდა გააკეთოს თვით
მსახიობმა, რისთვის აძლევენ ჯამაგირს? ნაშ თუ ეგრეა მე
თქვენ გირჩევთ გაიკეთოთ ნილაბები და ითამაშოთ; მაგდენი
თხუპნით თქვენი სახე ლამის არის ნილაბად გადაიქცეს.

სამოილოვმა გაათავა გრიმი და მოსწია სიგარა. იმ დღეს
მე უკმაყოფილო დავრჩი იმისი გრიმით. თავზე ეხურა მელ-

ტი პარიკი ნაწნავით, პირისახე გაცილებით უფრო დაბერებულად მოსჩანდა ვიდრე სინამდვილეში ჰქონდა, მაგრამ მაინც სამოილოვის სახე იყო.

რეჟისორის თანაშემწემ უთხრა: მობრძანდით ვასილ ვასილიჩ! მე უნებლიეთ ერთის წუთით მოვიხედე რეჟისორის თანაშემწისაკენ და ამ მოკლე ხანში ისეთი გარდაქმნა მოხდა სამოილოვში, რომ ყველანი განცვივრებული დავრჩით; ის რალაცნაირად მოიქცნა, თითქოს დაპატარავდა კიდეც... ჩვენ თვალწინ იდგა უძლურზე უძლური, ბეხრეკი კაცი, ჩავარდნილი პირით და დაწეული ყბით. გულმკერდი კი თითქოს ჩაუვარდა, მუცელი წინ გამოეწია, თვალები ჩაუქრა, თითქოს ბისტი გადაეკრაო. ეს ბეხრეკი ძლივს მიათრევდა ბოთფორტებიან ფეხებს; ქვეტელა ფერის ხელთათმანიანი ხელით თვალებს იჩრდილავდა. ამნაირად ჩემს წინ გაიარა და გავიდა სცენაზე. ეფექტი იყო მოულოდნელი და საგანგებო, ალბათ განზრახ მოახდინა ეს სამოილოვმა, რომ განცვიფრება მოეხდინა ჩვენში“.¹

ეს ბრწყინვალე მაგალითი მოყვანილი ლენსკის მიერ, ერთხელ კიდეც ადასტურებს, რომ გარდასახვას გრიმი და ნაწებები კი არ იძლევა, არამედ ფსიქოლოგიური გარდაქმნა — მსახიობის, ადამიანის განმასახიერებელ სახეში. გრიმი მხოლოდ და მხოლოდ დამატებითი კომპონენტია, ვინაიდან შეღებილი და დაწებებული პირისახე ჰქმნის მუყაოს ტიკინას შთაბეჭდილებას. თუ ეს საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ დგას იმ მსახიობთა წინაშე, რომელიც ასრულებენ სახასიათო როლებს, იმ შემთხვევაშიაც როდესაც როლი არ იწვევს ასეთ რთულ გარეგან ცვლილებებს. როდესაც მხოლოდ მსუბუქი პარიკია საჭირო, მაინც გრიმის მონახვას ბევრი დრო სჭირდება. საკვირველიც არ არის, რომ თეატრში, შინაც რეჟისორს და მსახიობს უამრავი კოლექციები აქვთ სურათების, ღია ბარათების, ფოტოსურათების, ჩანახატების, რომლებსაც ზოგიერთი მსახიობი თავისთვის იკეთებს ხოლმე და სხვა.

წარბების მოყვანილობა, აწკეპილი უღვაშები, არაჩვეულებრივად ცხვირზე გაკეთებული პენსნე, სუყველაფერი მსახიო-

¹ А. Л е п с к и й, Статьи, письма и записки, Л., 1935 г., стр. 171 — 172.

ბისათვის ანგარიშგასაწევია. ყველაფერი ეს ინახება მსახიობის საკუქნაოში და საპირობისამებრ მოდის მის დასახმარებლად. უკანასკნელი რეპეტიციები განკუთვნილი არის გრიმების შესამოწმებლად და ხშირად ამ გასინჯვის დროსაც არ გამოაქვთ საბოლოო გადაწყვეტილება. საკმარისი არ არის შემოწმება მსახიობის გრიმის დაწყნარებულ მდგომარეობაში. საპირობა მისი გამოცდა სცენაზე, ტექსტთან დაკავშირებით. თუ როგორ ცოცხლობს და სუნთქავს ეს სცენური სახე.

ამისათვის დათმობილია ერთ-ერთი რეპეტიცია. მსახიობები გამოდიან სხვადასხვა სურათებში სხვადასხვა გრიმებით, რათა მოქმედების დროს, მიეცეთ საშუალება საბოლოოდ დაადგინონ გრიმის ის ვარიანტი, რომელიც უფრო შესაფერისი არის და უფრო ეგუება ახალ სცენურ სახეს.

სწორად მონახული გრიმი უაღრესი ბედნიერებაა მსახიობისათვის. ეს მას ალაფრთოვანებს და ხელს უწყობს როლის შესრულებაში, ვინაიდან მან სარკეში დაინახა ის, რასაც ეძებდა დიდი ხნის განმავლობაში და ხშირად პირველივე რეპეტიციები გრიმებში ამდიდრებენ მსახიობის სახეს და ამასთან ერთად მთელ სპექტაკლს.

სინათლე ძალიან საპირო კომპონენტია წარმოდგენისა. სინათლე უნდა იყოს ჰარმონიული; ის დაკავშირებული უნდა იყოს სპექტაკლის დედააზრთან (თემა-იდეა-ზეამოცანა). ცუდ განათებას შეუძლია დაღუპოს სპექტაკლი. მონოტონური განათება უარყოფითად მოქმედებს მაყურებელზე, იწვევს გულგრილობას წარმოდგენისადმი. დიდი, ბრჭყვიალა განათებაც არ ვარგა, თვალსა სჭრის მსახიობს. ეს თითქოს პრიმიტიული და ტექნიკური ამბავი როგორც თანდათანობითი შეღამება, საღამოს გადასვლა ღამეში, დილის გარიჟრაჟი, ბნელ ოთახში ღამფის ანათება, ეს ეფექტები მოითხოვს განათებლის დიდ ყურადღებას და ზუსტად უნდა იყოს შეთანხმებული ტექსტთან და მოქმედი პირის განწყობილებასთან. სხვადასხვა ფერის განათების გამოყენება უეჭველად უნდა ანგარიშს უწევდეს გაფორმების ტონსა, ტანისამოსსა და გრიმსაც, ფერადების შერევის კანონის ძალით შესაძლებელია მშვენიერად ჩაფიქრებული ფერების შეფარდებამ არ მოგცეთ ის ეფექ-

ტი, რაც წარმოდგენილი ჰქონდა დამდგმელს, ვინაიდან წითელი მანტია წითელ განათების დროს მოსჩანს თეთრად, წითელი ლოყები მსახიობს ცისფერ სინათლეზე იასამნისფრად გარდაექცევიან. თეატრის მუშაკებმა ანგარიში უნდა გაუწიონ ამ ფიზიკურ ცვლილებებს და იცოდნენ რომელი ფერი რა ცვლილებას მოიტანს სცენაზე.

გენერალურ რეპეტიციებზე მსახიობი სავსებით შედის სპექტაკლის ატმოსფეროში, ის გარემოცულია ნამდვილ დასურათებულ სცენური განწყობილებით: დეკორატიული გაფორმება, ყოველგვარი აქსესუარები, ხმაური, სინათლე, მუსიკა და სხვა. მსახიობი ხედება პარტნიორს, რომელსაც უკვე მიღებული აქვს დასრულებული გარეგნობა მოქმედი სახისა. აბჯარასხმული მეტოქე, მეფის ბრწყინვალე სამოსელი, სატრფოს ნაზი, მარმაშებიდან შეკერილი კაბა, ყველაფერი ახალია, მოულოდნელი, ისეთი არა როგორც რეპეტიციების დროს. ჩვეულებრივი ხმის ნაცვლად ისმის აწეული, არაჩვეულებრივად ჟღერადი ხმა, გამოწვეული მაყურებელთა დარბაზის სიცარიელით. დარბაზში პატარა, ოდნავ განათებულ მაგიდასთან ზის რეჟისორი, თავის ასისტენტებით და ამოწმებს მუშაობის მიმდინარეობას. კულისებში მოჩანან ამხანაგები, რომელნიც გულისხმიერებით ცდილობენ შეიგრძნონ სცენის ნერვი, რიტმი, რათა სცენაზე გამოსვლისას მართებულად განაგრძონ იგი.

გენერალური რეპეტიცია ამაღელვებელი და რთული ამბავია და ყოველი თეატრი ცდილობს პიესაში დაკავებული მსახიობები განთავისუფლებული იყვნენ რიგითი წარმოდგენისაგან.

ისეთი დიდი და რთული როლების შესრულება, როგორიც არის: ბელადთა სახეები, არსენა, ანზორი, კიკვიძე, კრეჩეთი, ბერსენიევი, გოდუნი, ოტელო, ჩაცკი, ბარათაშვილი მოითხოვენ შინაგან დიდ დაძაბულობას და ფიზიკურ ენერგიას მსახიობისაგან.

შესძლო წესიერად გაანაწილო როლის თანდათანობითი ზრდისა და განვითარების ხაზით შენი პოტენცია, ეს რთული იმოცანაა, რომელიც მოითხოვს დიდ გამოცდილებას და ნებისყოფას. მსახიობის ძალის წესიერად განაწილების საუკე-

თესო შემმოწმებელი მთლიანი, უწყვეტი რეპეტიციებია. რე-
ეისორი დარბაზიდან ხედავს მთლიან წარმოდგენას, მთელ მის
მსვლელობას. თვალს ადევნებს მას, აქვს საშუალება შენიშ-
ნოს: სად უნდა გაუფრთხილდეს მსახიობი თავის თავს, გამო-
ზომოს თავის ძალა ან პირიქით, სად არის საჭირო აქცენტი,
მოქმედების ხაზგასმა.

როლი თანდათანობით იზრდება და ვითარდება. არცერთ
მონაკვეთში მსახიობი არ უნდა იმეორებდეს თავის თავს. მან
უნდა გამონახოს სხვადასხვა შეგუება (ხერხი, ფერი) იმისა-
თვის, რომ უფრო გასაგები იყოს. მაყურებლისათვის, მთელი
სპექტაკლის მანძილზე მსახიობი მართებულად ვერ გაატარებს
გამქოლ მოქმედებას, ვერ გაანაწილებს სწორად აქცენტებს, ვერ
დასახავს სწორად ამოცანებს, თუ მისთვის არ იქნება ნათელი
როლის პერსპექტივა, ე. ი. თუ არ ეცოდინება მას თუ რო-
გორ ვითარდება მოქმედება პირველ, მეორე, მესამე აქტში.

როგორც ცოცხალ ადამიანს, მოქმედს გარკვეულ გარემო-
ებაში, მას არ შეუძლია წინასწარ იცოდეს თავისი მომავალი,
მაგრამ როგორც როლის შემსრულებელმა მსახიობმა უნდა
იცოდეს რა მოელის მას სპექტაკლის მანძილზე.

რეეისორი უნდა იყოს მსახიობისათვის სწორი და მართალი
სარკე. მსახიობი ნდობით უნდა ექცეოდეს რეეისორს. რეეი-
სორმა უნდა გაიგოს მსახიობის ხერხები და მიუთითოს მას
შეცდომებზე. რაც უფრო ახლოვდება წარმოდგენა, მით უფ-
რო ნათელი ხდება არსებითად რა არის ძირითადი, ცენტრა-
ლური ამოცანები, რომლებიც უნდა ახსოვდეს მსახიობს სცე-
ნაზე გამოსვლისას. არაფითარ შემთხვევითობას არ უნდა ჰქონ-
დეს ადგილი იმ მოქმედებაში, სადაც გახსნილი უნდა იყოს
მთავარი ამოცანები.

მსახიობის მუშაობა შესტზე, ტანისამოსის ტარების უნარი.
მეტყველების ხასიათი, როლის ფორმის მთლიანი გამომუშა-
ვება—მოითხოვს დიდ მუყაით და გულმოდგინე მუშაობას.

სცენური სივრცისა და დროის დაუფლება მოითხოვს დიდ
დროსა და ენერგიას.

მსახიობის ყოფაქცევა სცენაზე უნდა იყოს: მართებული,
გასაგები, გამომსახველი, საინტერესო, გადამ-

დები. გადავიდეთ მეორე თვისებაზე: ე. ი. გასაგები ყოფაქცევა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობი უნდა იქცეოდეს, ისე, რომ მაყურებელი ძალდაუტანებლივ მიხვდეს თუ რას აკეთებს, რას ლაპარაკობს, რა სურს, რისთვის იწვის, ერთი სიტყვით გასაგები გახდეს მისი გულის წადილი. რას წარმოადგენს ეს გმირი. მაყურებლისათვის ნათელი უნდა იყოს შინაარსი წარმოდგენილი ცხოვრებისა.

სცენური მოქმედებისადმი ინტერესის გამოწვევას მაყურებელში მსახიობი შეძლებს მაშინ თუ შეისწავლის როგორ მოახდინოს მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება ამა თუ იმ სუბიექტზე, რომელიც მნიშვნელოვანია შინაარსის გარკვევისათვის. მსახიობმა უნდა შესძლოს:

1. მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება თავის საკუთარ ყოფაქცევაზე.

2. ხელა შეუწყოს მაყურებლის ინტერესის და ყურადღების გადაყვანას პარტნიორის ყოფაქცევაზე.

პირველიც და მეორეც საჭიროა—მთავარი მოქმედების მთავარი აზრის მაყურებელამდე მიტანის მიზნით.

ეს შესაძლებელია მაშინ, როდესაც მსახიობი არც ერთი წუთით არ ივიწყებს სპექტაკლის იდეას, როლის დედააზრს. და თვითვეულ ნაკვეთის გააზრებას.

ანსამბლის ერთ-ერთი ძირითადი კანონია დამორჩილება საკუთარი თავის მთლიანი კოლექტივის ინტერესებისადმი.

ყოველი მსახიობი უნდა ანსახიერებდეს არა მარტო თავის. როლს, არამედ მთელ პიესას.

ანსამბლის გრძნობა არის კოლექტივის გრძნობა, რომელიც თავიდანვე უნდა აღიზარდოს ახალგაზრდა მსახიობში.

მსახიობის მთავარ, გარეშე გამომსახველ საშუალებად ითვლება მისი ხმა (სწორი ინტონაცია).

მისი სხეული (სწორი მოძრაობა სხეულისა) მოქნილი, სწორად დაყენებული ხმა, კარგი მეტყველება — მსახიობის სამეტყველო აპარატ⁶ უმორჩილებს შინაგან იმპულსს. მაგრამ ეს დამორჩილება შინაგან იმპულსისადმი ყოველთვის არ უზრუნველყოფს მსახიობის სცენური მოქმედების გამომსახველობას.

გამომსახველობა ნიშნავს, უაღრესად, ნათლად და მაქსიმალური სისრულით გარეგან საშუალებებით გადმოცემას შინაგანი შინაარსის.

თუ შინაარსი არ არის გადმოცემული გარკვეულ ფორმაში, ის რჩება მაყურებლისათვის მიუწვდომელი და შეუმჩნეველი. მაშასადამე, გარეგანი ფორმა არის საშუალება შინაგანი შინაარსის გამოვლინებისათვის.

მსახიობი ვალდებულია დაეუფლოს სცენურ გამომსახველობას სცენური დროისა და სცენური სივრცის პირობებში. რაც შეეხება გადამდებლობას (Задавательность)—ეს ისეთი თვისებაა, რომელიც უნდა მსახიობს თანდაყოლილი ჰქონდეს ბუნებისაგან. ამის შესწავლა ძალიან ძნელია, მხოლოდ პედაგოგი-რეჟისორი ვალდებულია გამოიყენოს ყველა საშუალება იმისათვის, რომ გამოავლინოს ეს თვისება ჯერ სწავლების პროცესში (თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის დროს) და შემდეგ სცენაზე. არის შემთხვევები როდესაც ზოგიერთი მსახიობი ერთ როლში არ იყოს გადამდები, მაგრამ მეორე როლში უაღრესად გადამდები შექნეს.

გენერალურ რეპეტიციამდე მსახიობს ყავდა მხოლოდ „ახლობელი მაყურებელი“—რეჟისორი, თავისუფალი ამხანაგები, რომლებიც არ მუშაობენ პიესაში, ისინიც ხედავენ მხოლოდ ნაწყვეტებს. გენერალურ რეპეტიციაზე ხდება პირველი შეხვედრა მაყურებელთან და ეს პირველი მაყურებელი კვლავ შინაურია, მსახიობები, სცენის მომუშავენი, დამლაგებლები, მეხანძრეები, მაგრამ უკვე ესენიც არიან—სხვა ვილადა, ვისწინაშეც იშლება სურათები, მოქმედება და სახეები. პირველად ამათზე ამოწმებენ მსახიობები მაყურებლის შთაბეჭდილებებს, მივიდა თუ არა მაყურებელამდე მისი ნაფიქრი, რამდენად დამაჯერებელია, გასაგები, ყველაფერი ის, რაზედაც დაიხარჯა ამდენი გრძნობა, თანტაზია, ემოციური მეხსიერება, შრომა და ენერგია. მსახიობები და რეჟისორი ხარბად იჭერენ მაყურებლის პირველ შთაბეჭდილებებს არა სიტყვიერად გამოთქმულს, არამედ უშუალოდ შემჩნეულს სახის გამომეტყველებაში, მათ განწყობილებაში, მათ ალტაცებაში ან გულგრილობაში.

თეატრისათვის ყველაზე მთავარია ის თუ როგორი გამო-
ქაზილი ექნება მათ ნამუშევარს რამპის გადაღმა. ეს არის
თეატრის დანიშნულება, ამაშია მისი არსი. მთავარია მაყუ-
რებლის რეაქცია, მიიღო მან წარმოდგენა, ჯაიზიარა თუ არა,
მან სცენის ღელვა. არაფერი არ უშველის წარმოდგე-
ნას, არც გრძელი წერილები, არც ვრცელი მოხსენებები,
რომ თეატრს ესა და ეს ჰქონდა დასახული მიზნად, რომ მას
აღელვებდა ესა და ეს იღეა. დადგმის დროს მთელი მუშაო-
ბა ფუჟი იქნება, ცივი და კაბინეტური თუ მაყურებელში არ
გამოიწვია ის ღელვა, რომლითაც არიან გამსჭვალულნი მოქ-
მედნი პირნი. ყოველი წარმოდგენა უნდა იყოს ახალი საფე-
ხური თეატრალური კოლექტივის ზრდისა. რეჟისორს შეუძ-
ლია წინ წამოსწიოს რომელიმე ახალგაზრდა მსახიობი, რო-
მელიც ახალი სახის შექმნით გაუტოლდება სცენის ოსტა-
ტებს. გასაგებია ის ამაღელვებელი ატმოსფერო სცენური
კულისებისა, რომელიც წარმოიშობა ყოველ ახალ წარმოდგე-
ნის დაბადების დროს, მით უმეტეს თუ ეს არის სადიპლომო
წარმოდგენა თეატრალური ინსტიტუტისა, იბადებიან ახალი
მსახიობებიც, ადამიანი ღებულობს საგზურს ხელოვნებაში,
საბჭოთა მსახიობის საპატიო სახელს.

პრემიერა არსებითად არის ყველაზე გულშეუჯერებელი,
გაუბედავი და მორიდებული წარმოდგენა-რეპეტიცია. აქ პირ-
ველად ხდება შემოწმება ნამდვილ მაყურებელზე და არა სპე-
ციფიკურ „შინაურ თეატრალურ“ მაყურებელზე. პრემიერაზე
მსახიობი პირველად ხედება მაყურებელს, ხდება პირველი
შეგრძნობა დარბაზისა, ის პირველად ამოწმებს და იღებს
მის რეაქციას, ირკვევს რა მივიდა და რა არ მივიდა, რა მოს-
წონს და რა იტაცებს მას. პიესის რომელ ადგილებში მაყუ-
რებელი უშუალოდ უერთდება მსახიობს და მისდევს მას
კვალდაკვალ, იზიარებს, ესმის მისი გულისცემა და სად
არის საჭირო ერთგვარი ძალდატანება, რომ არ განეღდეს
მისი ყურადღება და ინტერესი სპექტაკლისადმი.

მაყურებელმა იცის, რომ დღევანდელი სპექტაკლი მისი
სპექტაკლია, რომ ის, მისი მაყურებლის მონაწილეობით მი-

დის, რომ ის განირჩევა ხვალინდელი და გუშინდელი წარმოდგენისაგან. მან იცის, რომ ის მონაწილეა ამ განუმეორებელი წარმოდგენის. მონაწილეობს არა იმ გაგებით, რომ ის მოქმედებს მსახიობთან ერთად სცენაზე, არამედ მან იცის, რომ მსახიობები მძაფრად განიცდიან მის სიცილს, მის ცრემლებს, ღუმილს, დარბაზის სიჩუმეს. ყველაფერი ეს აღწევს სცენამდე და იღებს პასუხს, მყარდება ერთგვარი ურთიერთობა მსახიობსა და დარბაზს შორის, უხილავი ძაფები იბმება მათ შორის, ყველაფერი ეს აძლევს გააზრებას პიესას და სახეებს ანიჭებს ერთგვარ სითბოს. ყოველი სპექტაკლი ახლად იბადება, ახალ მაყურებელთა დარბაზში და მაყურებელნი, რომლებმაც რამდენჯერმე ინახულეს წარმოდგენა, ყოველ წარმოდგენაში შენიშნავენ ახალ ელერადობას.

კეშმარიტი სცენური ურთიერთობა მოქმედ პირთა შორის უნახავს სპექტაკლს მის სიახლეს და სურნელებას, უნახავს ნიადაგს, ახალ შეგუებათა (ხერხები, ფერადები) წარმოშობისათვის სცენური სახის გასაღრმავებლად და სახის საბოლოოდ დასამუშავებლად.

თუ ერთის მხრივ, პირველი შეხვედრები მაყურებელთან მნიშვნელოვანია მსახიობისათვის მისი როლის ზრდისა და დახვეწის მიზნით, ამავე შეხვედრებს შეუძლიათ დიდი ზიანი. ზიანს მსახიობს, ეს ზიანი გამოწვეული იქნება მაშინ, როდესაც იგი დაუდევრობას გამოიჩენს, ეცდება მაყურებლის გულისმოგების მიზნით (თუ ეს კომედიას) ზედმეტად გააციონოს: ამისათვის ეს მიმართავს გადაჭარბებას და შეგნებულად აენებს წარმოდგენას. ყველაზე დიდი საშიშროება ის არის, რომ მსახიობი გატაცებული თავისივე „წარმატებით“ აძლევს თავის თავს უფლებას დაარღვიოს დადგენილი სახე, თვითნებურად მოიგონოს საკუთარი ტექსტი, შესცვალოს მიზანსცენები, ჰკარგავს უშუალო ცოცხალ კავშირს პარტნიორებთან, ითიშება თავისი როლის პარტიტურიდან. ერთი სიტყვით, არსებითად ორგანულად აღარ სცოცხლობს თავის სცენურ სახეში. ასეთ შემთხვევაში სპექტაკლი ჰკარგავს მთლიანობას, თანდათან ირღვევა და ვეღარ ემსახურება იმ დედააზრს, რისთვისაც იყო განზრახული.

რეჟისორი და მსახიობი არა მარტო პრემიერაზე აგებენ პასუხს მაყურებლის წინაშე, არამედ ყოველ რიგით წარმოდგენაზედაც.

რეჟისორ-პედაგოგი მოვალეა და ვალდებული დროულად მოსპოს ეს არაკეთილსინდისიერი მსახიობის თვითნებობა. რეჟისორმა დროზე უნდა მიუთითოს მსახიობს, როლის იმ ადგილზე, სადაც ის მიდის სწორი გზით და სად აქვს გადახრები. ე. ბ. ვახტანგოვი თავის დღიურში აღნიშნავდა: „მე არა მსურს, რომ მსახიობმა ერთნაირად მძლავრად ან ერთნაირად სუსტად განასახიეროს ესა თუ ის ადგილი თავისი როლისა. მე მოვითხოვ, რომ მსახიობში ბუნებრივად წარმოიშვან გრძნობები სრული სიმართლით, დე ნუ იქნება აღგზნებულობა იმავე ხარისხისა როგორც იყო გუშინ თუ ის არ სტყუის, დე იყოს დღეს, სუსტი მხოლოდ იყოს მართალი. საშინელება ის არის, როდესაც მსახიობი ცდილობს გაიმეოროს თავისი „ძლიერი ადგილი“ და ემზადება წინასწარ ამ შთაბეჭდილების მოსახდენად. უმეტეს შემთხვევაში ეს „ძლიერი ადგილები“ თვითგამოვლინებაა, ე. ი. რეაგირება გამოწვეული რაიმე მიზეზით, რომელიც მის გარეშეა და ეს რეაგირება ასეთ ფორმაში იმიტომ არის გამოწვეული, რომ მე—სახე სახელდობრ ასეთი ვარ და არა-ისეთი, რომ მე ფორმის მხრივ და პასუხის სიძლიერით ჩემს გრძნობაზე სხვანაირად არ ძალმიძს რეაგირება. შეიძლება ამ პირობებში გუშინდელის გამეორება და მომზადება „ძლიერ ადგილისათვის?“

როდესაც მსახიობი ერთსა და იგივე როლს ასრულებს წლების განმავლობაში, მას მოელის საშიშროება შტამპში ჩაყარდნისა. ამის ასაცილებლად მსახიობმა უნდა შეინარჩუნოს მაყურებლისათვის სახის პირველადი, ცოცხალი შეგრძნებანი. ეს არც თუ იოლი ამბავია. მსახიობის ზომიერებისა და სიმართლის გრძნობა (თვითკონტროლი) უნდა გამუდმებით ფხიზლობდეს, რათა არ გაიმეოროს ჩვეული, ძველი ინტონაცია. ის ყოველთვის უნდა იყოს დარწმუნებული იმაში, რომ ამ საქციელს როლში იგი იყენებს პირველად, რომ ეს მისი პირველი თქმაა. მსახიობი უნდა გრძნობდეს სცენურ

სამყაროში სიმართლეს, გულდასმით უნდა, მოეპყრას ყოველივეს, რაც მის გარშემო სწარმოებს. თუ მსახიობი ყურადღების წრეში არ არის, ის აფუჭებს თავის სახეს; დაიწყება შტამპები, თვითნებობა. მსახიობს განვითარებული უნდა ჰქონდეს პასუხისმგებლობის გრძნობა; ის არასოდეს არ უნდა ივიწყებდეს, რომ პატარა სიმართლენი წარმოშობენ ხოლმე სცენაზე დიდ სიმართლეს, სწორედ ისე, როგორც პატარა შენაკადები ჰქმნიან დიდ მდინარეს. მსახიობები არ უნდა მოექცნენ თავის საკუთარ ნაქუქში, მათ მუდამ უნდა ჰქონდეთ ცოცხალი, განუწყვეტელი ღრთიერობა პარტნიორებთან. და ეს ცოცხალი ურთიერთობა სწორედ ის იმუნიტეტია, რომელიც დაიცავს მსახიობს შტამპისაგან. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა — „და ამიანი სულის სიცალიერე წარმოშობს შტამპებს.“ო. მსახიობს ნუ დაავიწყდება ის, რომ დარბაზში მუდამ ახალი მაყურებელია, თუნდაც მესამეჯერ ასრულებდეს ამ როლს, მაყურებელი მას პირველად განიცდის და მოითხოვს ნამდვილ ხელოვნებას, რომელიც სიმართლისა და სინამდვილის გარეშე არ არსებობს.

მაყურებელს უნდა სჯეროდეს, რომ მსახიობის მიერ შექმნილი სცენური სახე ცოცხლობს, რომ ეს ნამდვილი ცხოვრებაა და არა რაღაც შორეული ანარეკლი. მსახიობმა უნდა გადაშალოს მაყურებლის წინაშე გმირის შინაგანი სამყარო; მას დროშასავით უნდა მიჰქონდეს სპექტაკლის იდეა და ზემოცანა და ერთი წუთითაც არ უნდა ივიწყებდეს ამას. შემოქმედება ყოველთვის იბადება ორგანულად. მსახიობი ყოველთვის გულ-გახსნილი უნდა იყოს პიესის აღქმისათვის და სცენური სახის ათვისებისათვის; მას უნდა ჰქონდეს შინაგანი თავისუფლება, მისი თანამედროვე მსოფლმხედველობა, სიახლისადმი წყურვილი, ინტუიცია, ფაქიზი, წმინდა გული; ეს ყველაფერი ხელს უწყობს მსახიობს პიესის ცხოვრების ათვისებაში.

საბჭოთა მსახიობი მოწოდებულია მაყურებლის წინაშე გახსნას ახალი გმირის — კომუნიზმისათვის მებრძოლის თავისუფალი, ბედნიერი და მშვენიერი ადამიანის სცენური სახე. ამი-

სათვის საჭიროა ცხოვრების დიდი გამოცდილება, მრავალ-
მხრივი განვითარება და ერუდიცია, მაქსიმალური დაინტერე-
სება საზოგადოებრივი ცხოვრებით, შემოქმედებითი, ფანტაზია,
აღლო, ინტუიცია, ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი. ფიქრობენ
ამაზე ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობები თუ არა? შეუძლიათ თუ არა
მათ მოიკიდონ მხრებზე ის დიდი თეატრალური მემკვიდრე-
ობა, რომელიც იქმნებოდა ათეული წლების განმავლობაში?
საბჭოთა სინამდვილის თანამედროვეობის გამომხატველი დრა-
მატურგია მოითხოვს მსახიობისაგან სულ უფრო და უფრო
მეტ სულიერ დაძაბულობას. ამისათვის ახალგაზრდა მსახიო-
ბთა ინიციატივა, დამოუკიდებლობა, მისწრაფება, დღითიდღე
უნდა იზრდებოდეს. იგი უნდა იყოს კემპარიტად ნოვატორი,
ახალი გზების გამგნები. ჩვენ უნდა აღვზარდოთ ახალგაზრდა
მსახიობებში სწორედ ეს თვისებები. აღზრდა ხელოვნების
ნამდვილი შემოქმედთა, სწავლული, კულტურული. ახალ-
გაზრდობის, რომელთაც ეყვარებათ საბჭოთა თეატრი და გულ-
მოდგინედ იმუშავენ ამ თეატრში, არის დიდი და საპატიო მნი-
შვნელობის საქმე. დროა დავივიწყოთ რომ მხოლოდ ნიჭი
სწყვეტს ყველაფერს. ნიჭი შრომის გარეშე ვერ შექქმნის სცენის
ოსტატს. ყოველი დიდი მაშტაბის მსახიობის ცხოვრება ხელო-
ვნებაში ეს არის შრომის ჰიმნი, იმ შემოქმედებითი შრომის,
ურომლისოდაც არ არის შთაგონება, იმ შრომის რომელიც
ემსახურება ამ შთაგონებას.

ვანო მაჩაბელი ამბობდა: „ნიჭი, უწინარეს ყოვლისა, უფლე-
ბას კი არ აძლევს ადამიანს, არამედ მოვალეობით ხარკავს.
ნიჭის უფლება იმაში მდგომარეობს, რომ ნიჭის მქონემ გამო-
ნახოს, გამოააშკარაოს თავისი ნიჭის სიძლიერე, ნიჭის მომხიბ-
ლაობა; ხოლო ეს გამოაშკარავება შეიძლება ტექნიკის, სწა-
ვლა-მეცადინეობით, გრძნობა-გონების ვარჯიშით, ტანჯვითა
და წვალეობით“.¹ ბელინსკი ამბობდა: „უშთაგონებოდ არ არ-
სებობს ხელოვნება. მარტო შთაგონება, ეს მხოლოდ უშუალო
ბუნების ბედნიერი ჯილდოა, მცდარი მემკვიდრეობა მიღებუ-
ლი უშრომლად და დაუმსახურებლად. მხოლოდ სწავლა,

¹ ვალ. გუნია, „ვანო მაჩაბელი და ქართული თეატრი“, გახ. „კომუ-
ნისტი“, 1939 წ., № 33.

შეცნიერება, შრომა, აძლევა ადამიანს უფლებას გახდეს ღირსეული და კანონიერი მემკვიდრე იმისა, რაც მას შემთხვევით მიენიჭა. უიმისოდ კი ყველაფერი იკარგება და იფლანგება“.

უპირველეს ყოვლისა ჩვენი ცხოვრების შესწავლას ეს დებულება უნდა ედოს საფუძვლად, ღრმად უნდა იყოს გაგებული ის რთული პროცესები საბჭოთა საზოგადოების განვითარების, რომლის მონაწილედ თვითონ არის, მან მართებულად უნდა ასახოს სინამდვილე რევოლუციურ განვითარებაში. ამასთანავე საბჭოთა თეატრში მხატვრული გადმოცემა სინამდვილისა შეგუებული უნდა იყოს ხალხის იდეური აღზრდის ამოცანასთან მის შესაიარაღებლად კომუნიზმისათვის ბრძოლაში.

ამხ. ვ. მოლოტოვმა თავის მოხსენებაში დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 30 წლისთავზე თქვა: „ჩვენ უფლება გვაქვს ვიამაყოთ საბჭოთა ხელოვნებისა და უკანასკნელ დროს, განსაკუთრებით, საბჭოთა ლიტერატურის წარმატებით, რაც პარტიის წარმართველი ხელმძღვანელობის მცირე მიღწევა როდია. ჩვენი ლიტერატურა, კინო და ხელოვნების სხვა სახეები სულ უფრო მდიდრდებიან ისეთი ნაწარმოებებით, რომლებიც თავიანთი სახეებით ვადაგვიშლიან საბჭოთა ეპოქის მოვლენებისა და ადამიანთა მუშაობის იდეურ აზრს. ნამდვილი ხელოვნება მისაწვდომია და ღრმად კვალს სტოვებს ადამიანთა შეგნებაში და ამიტომ ასე დიდია საბჭოთა ხელოვნების ახლანდელი აღმავლობის მნიშვნელობა საბჭოთა ხალხის კომუნისტური აღზრდის წარმატებათა განვითარებისათვის. საბჭოთა ხელოვნება ღრმად იჭრება ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს იქით, აშუქებს ჩვენი სამშობლოს საქმეებსა და დღეებს, რის დაფარვასაც ან მშრომელთა თვალში დამახინჯებას ცდილობს კაპიტალისტური პრესა“¹. საბჭოთა ლიტერატურის ცენტრალური თემაა კომუნიზმისათვის მებრძოლი ადამიანი. ჩვენი ხელოვნება დიადია თავის სიყვარულით ადამიანისადმი, იგი ფიქრობს და ზრუნავს კაცობ-

¹ ვ. მ. მოლოტოვის მოხსენება „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის XXXI წლისთავი, ვახ. „კომუნისტი“, 1918 წ., № 222.

რიობის ბედ-იღბალზე, მის მომავალზე, იგი დემოკრატიულ-პროგრესული კაცობრიობის მისწრაფებათა გამომხატველია.

მაქსიმ გორკი—სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებელი ლიტერატურაში მიმართავდა საბჭოთა ხალხს: „თქვენი სახით დედამიწაზე იზრდება ახალი ადამიანი. ადამიანი დიდი ღირსების მქონე; მისი ზრდა უდავოა... ის დაუცხრომლად ისწრაფვის მაღალი მიზნებისაკენ და გმირულად ილწვის თავისი ქვეყნის ახალი კულტურით შესაიარაღებლად“.

საბჭოთა ყოველდღიური ყოფაცხოვრებითი ჰეროიკა, როგორც ჩვენი ახლო წარსული, დიადი საბრძოლო დღეების გმირობა, გმირობაა ჩვენი ხალხისა, რომელსაც არ სჭირდება ხელოვნური რომანტიზაცია.

რევოლუციური რომანტიზმი შემავალი ნაწილია სოციალისტური რეალიზმისა. ეს რომანტიზმი ასახავს თვალსაჩინოს და ამალეღვებელს, ამასთანავე ერთად იგი ღრმა რეალისტური ასახვაა საბჭოთა ადამიანის დიადი საქმეებისა, რომელნიც თავისთავად თავისი არსით ჰეროიკული და რომანტიკულია. საბჭოთა ხელოვნება უშუალოდ დაკავშირებულია ხალხთან, მის ცხოვრებასთან, მის მისწრაფებებთან. „ჩვენს ქვეყანაში თეატრი მოწინავე საბჭოთა იდეოლოგიის, კულტურისა და მორალის კერაა, მისი აღმზრდელობითი როლი, უწინარეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ კომუნიზმისათვის ბრძოლაში საბჭოთა ადამიანების საგმირო საქმეების ასახვით იგი ავითარებს და ნერგავს საბჭოთა პატრიოტიზმის ცხოველყოფელ გრძნობას, ჩვენი დიადი სამშობლოსათვის კეთილშობილური სიამაყის გრძნობას“ (გაზ. „პრავდის“ 1949 წლის 29/IX მოწინავე).

მარქსისტულ-ლენინური თეორიის დაუფლება ეს გადაუღებელი ამოცანაა ყოველი ხელოვნების მუშაკისათვის, ჩვენი თეატრალური ახალგაზრდობისათვის; ჩვენი ახალგაზრდობა უნდა დაეუფლოს ამ მეცნიერებას, რომელიც მათ საზოგადოებრივი განვითარების კანონების ცოდნით შეაიარაღებს,—მეცნიერებას, რომელიც მუშაობს ჩვენი ცხოვრების გზას, აღაფრთოვანებს საბჭოთა ადამიანებს კომუნიზმის დიადი საქმისათვის საბრძოლველად.

ს ა რ ო მ ვ ი

33.

1. შესავალი	5
2. თეატრალური ხელოვნების დამახასიათებელი თვისებები	14
3. მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკურობა . . .	23
4. სცენური განცდისა და მოქმედების თავისებურება	26
5. ემოციური მუხსიერება და ფანტაზია	53
6. შემოქმედებითი ყურადღება და კუნთების თავისუფლება	63
7. შეფასების ნომენტები—ტემპი, რიტმი	79
8. სცენური სიმართლის გრძნობა (თვითკონტროლი)	84
9. სცენური ურთიერთობა	88
10. როლზე მუშაობა	95
11. დაკვირვების შესახებ	99
12. დრამატუოგიული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული ანალიზი . .	103
13. სცენური სახე გარდასახვა	121
14. ტექსტზე მუშაობა	146
15. ძგიდებზე და სცენაზე	165

რედაქტორი: ღ. ჯანელიძე

ტექრედაქტორი და კორექტორი: თ. შანჭოჩია

წარმოებას გადაეცა 19/VI. 50, ხელმოწერილია დასაბუქდათ 4/IX, ანაწყო-
ბის ზომა 5 $\frac{1}{2}$ ×9, ქალაქის ზომა 60×84, სასტამბო ფორმათა
რაოდენობა 12,4

შე03479, ტირაჟი 4000. შეყვება № 1547.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული პოლიგრაფიის,
გამომცემლობებისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სამმართველოს სტამბა:
№ 2. ფურცელამის ქ. № 5.