

# ედგარდო დე ლა კრუზი

## თეატრის რეჟისურა

### (საკუთარი ხედვა)

### ავტორის შესახებ

ედგარდო დე ლა კრუზი ფილიპინებზე დაიბადა, განათლება მანილასა და ჰონოლულუში მიიღო, ასამდე სხვადასხვა ჟანრისა და სახის სპექტაკლი აქვს დადგმული. 1995 წ. კალიფორნიის უნივერსიტეტმა ჰეიუარდში წლის საუკეთესო ლექტორად აღიარა, 1999-ში კი უმაღლეს სასწავლებლებში თეატრის რეჟისურის საუკეთესო პედაგოგის ჯილდო დაიმსახურა. ის დღესაც იმ მეთოდს მისდევს, რასაც თავად „საკუთარი ხელოვნების გაგებისა და სხვისგან ნასწავლის დავიწყებას“ ეძახის.

ედგარდო მადლობას უძღვნის ოლივ ევანსს - ტექსტის თავდაუზოგავი რედაქტირებისათვის თითქმის ხუთი წლის განმავლობაში, ალან სმიტს - ყოველგვარი სტილისტური შესწორებებისათვის, და ჰელენ ფრანსის - იმ რწმენისათვის, რომ მისი ნააზრევია აუცილებლად ბეჭდური სახითაც უნდა შემორჩენოდა მომავალ თაობებს.

\*\*\*

თეატრის არსებობიდან დაწყებული მუდამ ვიღაც იყო მისი ხელმძღვანელი, მაგრამ რეჟისორის ცნება მხოლოდ XX საუკუნეში გაჩნდა. ამ პროფესიის გაჩენა მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა: სახვითი, სიტყვიერი და მუსიკალური ხელოვნება გამონატვის ახალ გზებს ეძიებდა და ეს ახალი ესთეტიკა თეატრშიც შეიჭრა: ინდუსტრიულიზაციის პროცესით გამოწვეულმა ურბანიზაციამ ახალი პრობლემები შვა და შესაბამისად, მსახიობებსა თუ სცენარისტებს მათი წარმოჩენის სურვილიც გაუღვივა; ახალი ტიპის პიესები კი სულ სხვა სამსახიობო ტექნიკასა და დადგმის ფორმებს მოითხოვდა, ხოლო ახალი თეატრალური ტექნოლოგიები წარმოდგენის სივრცისა და მაყურებელთან მისი მიმართების ახლებური გააზრების საშუალებას იძლეოდა - ანუ, თეატრმა უბრალოდ გართობა-სანახაობის ფორმებიდან ხელოვნების სახედ გარდასახვა იწყო, რაც სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკურ მიდგომას მოითხოვდა.

რეჟისორების პირველ თაობას სულ სხვადასხვა მიზნები ამოძრავებდათ - ისინი (უმეტესად რუსები, ფრანგები, გერმანელები) ერთიანად მეოცნებენი იყვნენ და თავად თეატრალური ქმედების შეცვლა სურდათ: ზოგი სცენარისტისაგან ძველ ფორმებსა და ფორმულებზე ხელის აღებას მოითხოვდა, ზოგს სცენასა და მაყურებელს შორის ურთიერთობის შეცვლის იდეა არ ასვენებდა, ზოგი ახალი ესთეტიკური ღირებულებებისა და კაცობრიობაზე ჭეშმარიტების თქმის გაუკვალავი ბილიკების ძიებით იყო შეპყრობილი: ერთი რომ მუდმივად თეატრისა და საზოგადოების მჭიდრო ურთიერთკავშირს ქადაგებდა, სხვები საკუთარ უნიკალურ სასწავლო პროგრამებს ქმნიდნენ პერფორმანსის ახალი იდეების ხორცშესახმელად. ეს ვიზიონერები თითქოს

არსაიდან ჩნდებოდნენ - საერთო სიტუაციის, გარემო პირობებისა თუ სულაც შემთხვევის წყალობით. მათ არავითარი თეატრალური სკოლები არ გაუვლიათ, იმთავითვე ჩამოყალიბებული, საკუთარი ხედვის მქონე ხალხი იყო და უნებურად იმ აზრის დამკვიდრებას უწყობდნენ ხელს, რომ რეჟისორს ვერ გამოზრდი, რეჟისორად უნდა დაიბადო. მაგრამ ამავე დროს, მათი ეს შინაგანი ხედვა სცენური წარმოდგენის საზღვრებს შლიდა და თეატრის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის კონცეფციის შექმნასაც სწორედ ამ პიონერებს უნდა ვუმაღლოდეთ.

## **რეჟისორი რეჟისურით გამოიცნობა**

რეჟისურა - ეს პროცესია, სადაც რეჟისორის შემოქმედებითი უნარი სხვების შემოქმედებით უნარს ერწყმის - სხვადასხვა დონეზე და სხვადასხვა ხარისხით. ეს სხვები, ვისაც თანამოაზრეები ან თანამონაწილენი (კოლაბორატორს) შეიძლება ვუწოდოთ, რეჟისორის კონკრეტული მიზნებისა და სურვილების განხორციელებაში იღებენ მონაწილეობას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, შედეგი მეტია, ვიდრე უბრალოდ სცენარისტის ნააზრევი - უპირველესად ეს რეჟისორის ჩანაფიქრია, რომელშიც იგი სხვის ნაოცნებარს უთმობს ადგილს; შედეგად კი ერთიან ორგანიზმს ვიღებთ - დასაბამიდან, მართალია სცენარის შემქმნელის მიერ ჩაფიქრებულს, მაგრამ საბოლოოდ მთელი ჯგუფის მიერ ხერცმესხმულს.

ზოგადად წარმოდგენა არა მხოლოდ ინტერპრეტაციაა, ან თუნდაც, სცენარის დედააზრის წარმოჩენის მცდელობაა - ეს გარდასახვითი, ტრანსფორმაციული აქტია - მტკივნეული და შესანიშნავი პროცესისა, თესლიდან ამოზრდილი ხის მსგავსი. ხატოვნად რომ ვთქვათ, მარცვალი რომ კარგად გაღვივდეს, რეჟისორი სწავლობს მის წარმომავლობას, გარეგნობას, სახელს და გვარს, ფაქტურასა და წყობას, მიდრეკილებასა და ნაკლს; შემდეგ თანამოაზრეებთან ერთად ქმნის იმ ხელშემწყობ პირობებს, მის პოტენციალს რომ შეესაბამება. შედეგად, ის მეტაფორული არსი წარმოგვიდგება, რასაც მიზანსცენა (ფრ. მისე ენ სცენე) ჰქვია და რაც ერთდროულად თვალშესავლებიცაა და **აღსაქმელიც**. ეს მოვლენა, თუ წარმატებული იქნა, მაყურებლის სულს და გონებას იპყრობს და რეალობის ისეთ განცდას ანიჭებს, როგორც შეუძლებელია ცოცხალი თეატრალური წარმოდგენის მიღმა აღმოაჩინო. ასეთი წარმოდგენა შესაძლოა სახალისო იყოს ან ჭკუისსასწავლო, სანახაობითი ან გასართობი, მოულოდნელობებით სავსე ან უჩვეულო, ინტელექტუალურად დატვირთული. ასეთი თეატრი სულიერ გამოცდილებას, კათარზისს გვთავაზობს.

რეჟისორის პროფესიის მრავალსახეობა უმეტესწილად ნებისმიერ ქვემოთჩამოთვლილ საქმიანობას მოიცავს:

1. დიალოგი პროდუსერებთან;
2. **სცენარის პიესის (დრამატურგიული მასალის) არჩევა;**
3. **სცენარის პიესის** შესწავლა;
4. დრამატურგიული ცვლილებების შეთანხმება;
5. საერთო სტრუქტურის დადგენა;

6. მსახიობების შერჩევა;
7. რეჟეტიციების დროისა და თანმიმდევრობის დაგეგმვა;
8. სპექტაკლის მხატვრობისა და სცენის მოწყობის საკითხების განხილვა;
9. შეხვედრები თანამონაწილეებთან (ქორეოგრაფი, კომპოზიტორი, აუდიო/ვიზუალური ტექნიკის სპეციალისტები);
10. ინდივიდუალური რეჟეტიციები მსახიობებთან;
11. ტექნიკური საკითხების განხილვა;
12. განათებისა და კოსტუმების შერჩევა;
13. დადგმაში კორექტივების შეტანა.

რეჟისორის მოვალეობათა მთელი ეს სია მას ფაქტიურად ორგანიზატორად - რაღაც პროფკავშირული ლიდერის მსგავს პერსონად აქცევს, ვისაც თეატრის ყველა საქმეში უწევს ჩარევა. ეს იქნებ რეჟისორების საერთო ბედისწერაა, მაგრამ თითოეული მათგანი ამას თავისებურად აკეთებს. ჩემი მაგალითი ავიღოთ: უამრავი პიესის წაკითხვა მიწევს, და ხანდახან რომელიმე მათგანი თუ მომეწონა, **ჯერ ვაცლი ძვალ-რბილში გამიჯდეს, დამიღვინდეს, გამითავისდეს...** ამას ხანდახან წლები სჭირდება. მერე კი უცებ მიჩნდება სურვილი სწორედ ეს პიესა დავდგა. ამგვარი მზადყოფნის ახსნა იოლი როდია - უბრალოდ ვგრძნობ, რომ ჩემი ხედვა სცენარისტის თვალთ დახატვით დაემთხვა, რომ გამოხატვის რაღაც ფორმას მივაგენი, რაც ამ დახატვას ხორცს შეასხამს, და დროც შესაფერისია სპექტაკლის შესაქმნელად.

მთელ ამ მოსამზადებელ პერიოდს **ლამის ვაგემოვნებ**: ჯერ თითქოს ვაფასებ იმას, რასაც გონების თვალთ ვხედავ, მერე - მეტ ინფორმაციას ვაგროვებ, ან გულისთქმას მეტად ვუსმენ. პიესას შეყვარებულობით ვაფასებ, არ მსურს ურთიერთობაში იმთავითვე შეიცვალოს რამე; უბრალოდ, მასთან სიახლოვე მანიჭებს სიამოვნებას. ტექსტსაც უდიდესი სიფრთხილით ვამუშავებ - კარგად მესმის მისი ზემოქმედების მექანიზმი და სცენარისტის ფსიქოლოგიური განწყობა. იმასაც მუდამ გავურბივარ, ნაწარმოებს შესაბამისი იარაღები მივაწებო უანრის, სტილისა თუ მიმდინარეობის მიხედვით, რადგან ამან შესაძლოა თავად დადგმის განხორციელებას შეუქმნას რაიმე გაუთვალისწინებელი წინააღმდეგობა. ნელ-ნელა, აუჩქარებლად ვაშიშვლებ ტექსტის ფაქტურას; აქა იქ ვჩერდები ხოლმე, უკეთ რომ შევიგრძნო მისი რიტმი, სასცენო ანტიურაჟი, სულიერი გარემო, მაჯისცემა, ხასიათი, გრამატიკისა და სინტაქსის თავისებურებები.

ასეთ დროს მხოლოდ აწმყოზე ვფიქრობ, თავიდან ვიცილებ იმ „საწარმოო პროცესზე“ საზრუნავს, რაც ძალიან მალე თავისუფალი შემოქმედებითი პროცესის ნაწილი ხდება. მხატვარივით, სუფთა ტილოზე ვიწყებ მუშაობას, ვივიწყებ ყველაფერს, რაც აქამდე მიკეთებია და სპექტაკლების დადგმის ადრეულ გამოცდილებაზეც უარს ვამბობ: ყოველი მომდევნო ტექსტი ახალ მიდგომას მოითხოვს, ვინაიდან მოსამზადებელი პერიოდისათვის უამრავი ინფორმაცია შეიძლება დამჭირდეს:

- როდის დაიწერა პიესა;
- **სცენარისტის დრამატურგის** ცხოვრება და მისი სხვა ნამუშევრები;

- რა ტიპის სცენისთვის **რომელი ჟანრისათვის** იყო პიესა ჩაფიქრებული; იმდროინდელი თეატრალური წრეების განწყობა;

- გამოხმაურებანი სცენარისტის **დრამატურგის** ადრეულ ნაწერებსა **ნაწარმოებებსა** და კონკრეტულად იმ პიესაზე, რომლის დადგმასაც ვაპირებ;

- ამავე პიესის სხვა დადგმების მიმოხილვა;  
- ტექსტში ჩართული ისტორიული რემინისცენციების, გეოგრაფიული სახელების და ა.შ. სხვა მასალების გაცნობა;

- ყველაფერი სხვა, რამაც კი შეიძლება სცენარისტის **ნაწარმოების ავტორის** თავალთახედვას მიმახლოვოს;

- მისი ინტერვიუები, გამონათქვამები სცენარისტის **დრამატურგის** ხელობაზე და ა.შ.

- თვალსაჩინო თუ განწყობის შემქმნელი ტექნიკური საშუალებები: სურათები, ნაირგვარი ფოტომასალა ან მუსიკალური ფრაგმენტები, რამაც შეიძლება ზოგადად დადგმის, ან რომელიმე მიზანსცენის შექმნის იდეისაკენ მიბიძგოს. ეს ნებისმიერ რამეს შეიძლება უკავშირდებოდეს - ტექსტურას, ფერების შეხამებას, კომპოზიციას, ფონს, კოსტუმებს, დეკორაციას, ცის ფონის ეფექტს, განათებას, აბსტრაქტულ ფორმებს, არქიტექტურულ დეტალებს და სხვ. ამგვარ რამეებს ხშირად ჟურნალებიდანაც ვჭრი და ცალკე საქალალოდეში ვინახავ წარწერით: მორგი.

- შეხვედრები სცენარისტებთან **დრამატურგთან**: საუბრები პიესისა და თავად მისი პიროვნების **ავტორისა და ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ ღირებულებასა და აქტუალობის შესახებ.**

მუდამ საჭიროდ მიმაჩნია პიესის კითხვა, ამიტომაც დავისვამ ხოლმე მეგობრებს და ვთავაზობ ხმამაღლა ტექსტის კითხვას: ვუსმენ პერსონაჟების მეტყველებას და მეტს ვიგებ მათ შესახებ - მოქმედების მოტივაცია, წარსული, პიროვნული თვისებები, პროფესიული ჩვევები, სურვილები და ოცნებები თითქოს უფრო ახლობელი და გასაგები ხდება ჩემთვის. ვინიშნავ დროს, რომელი დიალოგი დაახლოებით რამდენ დროს საჭიროებს, რამდენი მუსიკალური ჩართვა იქნება მიზანშეწონილი.

მწიფე, კანგახლეჩილი ბროწეულისა არ იყოს, კარგად დაწერილი პიესაც თავისებურ ეფექტს გიქმნის და მისი წყობა, მოქმედებები, ემოციური ფონი, თუ ენის ფაქტურა ხშირად იმაზეც მიუთითებს რეჟისორს, სად უფრო გამართლებული იქნებოდა მისი დადგმა. განმაურებული წარმოდგენები სწორედ იქ იქმნებოდა, სადაც ნაკლებად მოელოდნენ ხოლმე და მაყურებელიც უმალო რეაგირებდა ამგვარ დადგმებზე.

რეჟისორი ალღოთი გრძნობს მოქმედების დინამიკას, სცენის სივრცეს, დეკორაციით მონიშნულ სამოქმედო „ჯიბებს“, რაც სიმბოლოებისა და მეტაფორების გაცოცხლების მისეულ ხედვას ესადაგება. საერთოდ მიზანსცენის მოფიქრება ამ საქმის ყველაზე ამაღელვებელი ნაწილი შეიძლება იყოს. უცერად, თითქოს ერთი ხელის მოხმით, სრულიად ახალი სამყარო ჩნდება, სამყარო, რომელიც არასოდეს არსებულა, თვით სცენარისტის წარმოსახვაშიც კი, და ეს

სამყარო სწორედ იმისთვის შეიქმნა, რომ მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი პერსონაჟებით დაისახლოს... შედეგად, ხელოვნების განუმეორებელი ქმნილება გვრჩება.

თუმცა პროცესი სხვანაირადაც შეიძლება წარიმართოს - როცა თავად მასალა გვკარნახობს შესაბამის მიდგომას და დამდგმელ ჯგუფს სრულ თავისუფლებას სთავაზობს: სიტყვა-სიტყვითი ტექსტი აღარაფერს ნიშნავს და ფანტაზია სრულ გასაქანს აძლევს, რაც შემდგომ თავად ტექსტს უბრუნდება - განახლებული ენერგიითა და ახალი მნიშვნელობებით სავსე. თეატრი სწორედ ამგვარი ჯადოსნობის საშუალებას იძლევა.

ახლა უკვე მზად ვარ ისეთ დაწვრილებით სამუშაოსაც შევეხო, რასაც დეკოდირებას ვეძახი: ესაა გაშიფრვის ხელოვნება - რაც იქნებ, ამ სიტყვის მარტივ თარგმანად ჩანდეს, მაგრამ თეატრში ეს ასე არაა. რაღაც დაფარულის გაშიფრვა, გახსნა და მისი გასაგებად ქცევა ძალზე წააგავს მეტაფორის როლს პოეზიაში. დეკოდირების უპირველესი ფუნქციაც პოეტური ქმნადობაა: რეალობის ამსახველი ტექსტის, ერთი შეხედვით, გულუბრყვილო დიალოგისა და უბრალო აღწერილობის გარდასახვა წარმოდგენის მდიდრულ, მგრძობიარე, თვალშესავლებ მეტაფორებად. ტექსტი კოდია, თითქოს სულ მარტივი, ოღონდ სინამდვილეში კი უკიდურესად ჩახლართული, რაკი რეჟისორისა და მის თანამონაწილეთაგან პოეტური გამოხატვის გაცოცხლებას მოითხოვს - მოქმედების ადგილისა თუ თავად მოქმედებისაგან განურჩევლად. თუკი რეჟისორი მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგებს მითითებას - „სცენა: სამეფო სასახლე **მითებში**“ - ეს ნიშნავს, მეტაფორა გამოაცალო სცენურ მოქმედებას და მაყურებელს ყოველგვარი შანსი წაართვა სულ სხვა, კოსმიურ-მეტაფიზიკურ განზომილებაში გადაიწეროს ყოველივე. დამდგმელი ჯგუფის ძიებანი მიზანსცენის მხატვრულად გადაწყვეტაში მათგან აქ მითისა და სულიერი წიაღსვლების ხილვას ითხოვს, ხოლო სიმბოლოები ერთადერთი გზაა ამგვარ რეალობასთან მისახლოებლად.

ტექსტის დეკოდირება სცენური მოქმედების მინიშნებასაც მოიცავს: ანუ, როგორ უნდა გარდაისახოს ადამიანური ურთიერთობები მოცემული დროის მონაკვეთში - მოძრაობის, ქუსტის, მიმიკის საშუალებით. ეს იმას ნიშნავს, ტექსტის ვიზუალური მოთხოვნები და დროითი წყობა სცენის სივრცესა და სიმაღლეს მიუსადაგო, ხოლო სიტყვის პოეტური წარმოსახვა შესაფერის ვიზუალურ და განწყობით მეტაფორებში გადაიტანო: დეკოდირება ასევე მოიცავს ტექსტურ მინიშნებებს, განათების ფერსა და ინტენსივობას, ბგერის ხმიანობასა და რიტმს, ტანსაცმლის ფაქტურას, პრესონაჟთა თუ სახეთა გამოკვეთას.

წარმოდგენის სემიოტიკა ტექსტის სულიერი განზომილების ყველაზე ძლიერი გამომხატველია. ტექსტი, ზედაპირული გაგებით, „ლაპარაკია“ - დიალოგი, მაგრამ მისი მიზანი მოქმედებაა - მოძრაობის, ხმის, განათების, სცენოგრაფიის, შესაფერისი კოსტუმებისა და სხვ. სახით, რაც მიზანსცენის შემადგენელ ელემენტებს წარმოადგენს. ყველაფერი ეს კი მეტაფორული გამოხატვის მასალას ქმნის, მაყურებლის ფსიქიკაში ჩაბუდებული ემოციის ამოქმედებას იწვევს, მიძინებულ ასოციაციებს უღვიძებს და იმ

თანამონაწილეობაში ითრევს, რაც თეატრალური ქმედების შემთხვევაში ჩნდება.

დეკოდირება ეფექტურია მაშინაც კი, როცა ტექსტთან წინააღმდეგობაში მოვდივართ, ანუ, როცა იგი ზედაპირული ეფექტებისაკენ გვიბიძგებს, ჩვენ კი, სულ სხვა რამის მოძიება გვსურს:

- ვიზუალური მინიშნებების;
- კულტურულ შრეებში ჩაკირული სიმბოლოების გასაღებების;
- სულის განახლების მისტიური პლასტიკისათვის მეტაფორის პოვნა;
- ექსისტენციალური პირის იერსახის სივრცეში მოთავსება...

(სხვა ყველაფერი უკვე დეტალებია).

მიზანსცენა - დეკოდირების საბოლოო შედეგი, არც მხოლოდ ერთი დრამატული მეტაფორაა და არც კონცეფციაა, არამედ ახალი ვარსკვლავის ამობრწყინება და რაც ყოველგვარი ნათების თვისებაა, წარმატებით და ჩაბნელებით უნდა დასრულდეს.

ესაა ზოგადად, დეკოდირების არსი უშუალო ტექსტთან მიმართებით; მაგრამ არსებობს სხვა, სპეციფიური, ინდივიდუალური დამოკიდებულება, რაც კიდევ უფრო ძნელი განსასაზღვრია. ეს უკანასკნელი ტექსტის მიმართ პირადი მიდგომიდან მომდინარეობს, იმის მიხედვით, რომელ რეჟისორს ეგზისტენციალური სიმარტივის გამოხატვის როგორი გაგება აქვს, რა დაპირისპირებას ხედავს ინდივიდუალურ და კოსმოლოგიურ თუ სოციოპოლიტიკურ ძალებს შორის. მიდგომა იმ სახე-ხატებზეა დამოკიდებული, მითის ნიშნებსა და სიმბოლოებს, ცივილიზაციის დაკნინების გაგებას, იმ დროის ნივთებსა, ან სულაც, მოგონებებს რომ ეფუძნება. ეს ყველაფერი ვიღაცის გრძნობების შემადგენელი ნაწილია, და რეჟისორსაც, შესაბამისად ან ამორებს, ან ახლოვებს ტექტს. ამათ მე „ვერსიებს“ ვუწოდებ და დღეისათვის, კლასიკური ტექსტისთვის თანამედროვე აპლიკაციების მისადაგება სწორედ გადაუჭრელი პრობლემაა. უტილიტარული მიზანს კი დიადი ყოველთვის ჩვეულებრივამდე დაჰყავს, და დადგმის მეშვეობით ტექსტის უნივერსალიზაციის მცდელობას ყოველმხრივ ეწინააღმდეგება.

რასაც ამოჩემებულს ვერანაირად ვერ ვუწოდებ, ესაა დასის თავდაუზოგავი მცდელობა, თეატრალური ხელოვნების ბუნებას აუღოს ალღო - ეს კი იდეალურ შემთხვევაში, სულ ერთი რამით განისაზღვრება: პირველადი ტექსტისა და დადგმის თანხვედრა. რეჟისორმა და მისმა გუნდმა, ამის გასაკეთებლად, თეატრის ყველა შესაძლებლობა უნდა გამოიყენოს ტექსტში განცდილი ვაების, ლომბის, სიხარულის, ტკივილისა თუ მარტოსულობის სცენურ სამყაროში გადასატანად. ტექსტის წარმოდგენად ქცევა სწორედ ის წინააღმდეგობაა, რაც ჭეშმარიტ შემოქმედებას უწყობს გამოცდას.

რეჟისორისა და დადგმაში მონაწილეთა ურთიერთობა იმდენ რამეზეა დამოკიდებული, შეუძლებელია რაღაც ზოგადი წესებისა თუ კანონების ჩამოყალიბება, თუ ყოველდღიურად როგორ უნდა მოიქცნენ ერთმანეთთან. ყოველგვარი ფიქრი რაღაც სტანდარტებსა და შეფასებებზე ახლავს შეგიძლიათ

დაივიწყოთ. შეუძლებელია წინასწარ გაითვალისწინოთ, რა გელოდებათ დიზაინერებთან, მსახიობებთან თუ დასის ნებისმიერ სხვა წევრთან დავისას: იყავით გონიერნი, საკუთარ სიტყვაზე მყარად დადებით, უკან არაფერზე დაიხიოთ იოლად, თორემ მარცხი არ აცდებთ. რეჟისორი ის დუდაბია, რაც სპექტაკლის კონსტრუქციას კრავს, და თუ სისუსტე, ან თუნდაც ყოყმანი შეეტყო, ყოველგვარი თანამონაწილეობაც ქვიშასავით დაიშლება, წარმოდგენას კი არც ერთიანი მიზნის, არც ერთიანი ხელისა დაეცემა რამე.

პირადად მე ვერ ვეგუები უდისციპლინობას, სიზარმაცეს, უგემოვნობას. თეატრში შავ მუშად დავიწყე მუშაობა და რეჟისორი გავხდი. ყველა საფეხური გავიარე თითქოს, მაგრამ, როცა ვგრძნობ, რაღაც არ მცოდნია, უმალო იმას ვცდილობ, სიცარიელე ამოვავსო. არასოდეს მავიწყდება, რომ ხელოვნებასთან მაქვს საქმე, და მეც მხოლოდ სულიერი თვითდაჯერების შემთხვევაში ვქმნი. როცა მეუბნებიან, შენი მიდგომა უნიკალურიაო, ბედნიერი ვარ; მაგრამ აზრადაც არ მომდის, საკუთარი კონცეფციებით მოვაწონო ვინმეს თავი.

დადგმის რაიმე საკუთარი კონცეფციის შექმნის მცდელობა, უბრალოდ წყლის ნაყვას და პირადი წარმოჩენის სურვილი. კონცეფციების ჩამოყალიბება მათი საქმეა, ვისაც განდიდების მანია სჭირს. თეატრალური ხელოვნება სცენარისტის ჩანაფიქრის ბოლომდე წვდომაა, რეჟისორის ინტუიციას იმ მეტაფორების ძიებაში, რაც ტექსტში ჩაბუდეებული გონების, გულისა და სულის ხვეულებს წარმოაჩენს. იგი საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების ფონზე გაიზრებს თემას და მისი დადგმები, ეს მისივე საკუთარი პიროვნების გამოვლენაა, მისი ცხოვრებაა. ყოველი გამორჩეული სპექტაკლი მის გამორჩეულობაზეც მეტყველებს, მისგან მოდის.

სინამდვილეში ვერავინ იტყვის, როგორ ჩნდებიან რეჟისორები. შემთხვევის წყალობით? სწავლებით? ერთადერთი, რაც შემიძლია გითხრაოთ, გარკვეული მახასიათებლების ერთობლიობამ ნამდვილად უნდა მოიყაროს ერთ პიროვნებაში თავი, რომ საბოლოოდ რეჟისორის ნიჭმა გაიბრწყინოს:

- მოწიფულობა (მანცადამანც ასაკს არ ვგულისხმობ) ან ცხოვრებისეული გამოცდილება;
- განათლება თეატრისა და ხელოვნების მომიჯნავე დარგებში;
- მრავალნაირი თეატრალური ხერხების ცოდნა;
- ფიქრების, გრძნობების, სურვილებისა და საკუთარი ხედვის სიტყვიერად გადმოცემის უნარი;
- ზოგადად კულტურის, საზოგადოებრივი და ცხოვრებისეული მოვლენების აღქმის უნარი;
- თანაგრძნობის განცდა ადამიანთა მოდგმის მიმართ;
- საკუთარ რწმენათა დაცვის უნარი და ის შინაგანი სიძლიერე, რაც პატივისცემის გრძნობას ბადებს სხვებში;
- ცოდნისა და გამოცდილების მიღების დაუოკებელი სურვილი;
- იმის სრული გააზრება, რისი გაკეთება ძალუძს თეატრალურ ხელოვნებას საზოგადოებისათვის და რეალურად, რა ადგილი შეიძლება დაიმკვიდროს იქ;

- მდიდარი ფანტაზია, წარმოსახვის უნარის განვითარება, საკუთარი შინაგანი „მე“-ს გათავისება;
- თეატრალურობის უდალ ნიჭი და თანამოაზრეთა გაერთიანების უნარი.

როცა ბოლოს და ბოლოს მოთმინება ვისწავლე, ათობით წარმოდგენაც დავდგი. მივხვდი, რომ რეჟისორობა უნარია, მშვიდად იდგე მოვლენათა ეპიცენტრში და თვალყურს ადევნებდე შენი საქმის თანამონაწილეთა შემოქმედებით წვას.

საკუთარ თავს სწორედ თავშეკავებაში ვწვრთნი - ვაიძულებ ზედაპირული მოწონების მიღმა გახედვას, რათა ადამიანების გარეგნულად ცვლადი ქცევის შენიღბული სამყარო ვიგრძნო. ეს მსახიობის ქცევის რაიმე კანონს კი არ ეხება - შედეგის ეფექტს ვგულისხმობ, იმ საოცარ გამოსხივებას, რასაც მეტაფორით გამოხატული თეატრალური ხელოვნება იძლევა - როცა მაყურებელი ამ გამოსხივებას წარმოთქმულ სიტყვაში, მიხვრა-მოხვრაში, მოქმედებასა და სცენაზე გამეფებულ ატმოსფეროთი შეიგრძნობს. რეჟისორს, რომელიც მხოლოდ საკუთარი რეჟისორობითაა შეპყრობილი, თეატრის არსი უხსლოტება ხელიდან. იგი უმეტესად გულით იგრძნობა, და არა დრამატურგიული კანონების ზედმიწევნითი ცოდნით. თუ მხოლოდ შენიშვნებზე გადავდები, ტექსტის დაზეპირებას მოვუწედი, და დრო დავკარგე დეტალების მოსაფიქრებლად, დავკარგავ იმას, რასაც ინტუიცია იძლევა, რასაც მსახიობების მიერ კონკრეტული რემარკებისათვის სულის შთაბერვა იწვევს.

იმ რეჟისორების გამკვირვებია, მეტისმეტი ნერვიულობით ფიზიკურადაც რომ იხარჯებიან, ყვირიან და ილანძლებიან, თითქმის ყველაფერზე გული მოხდით და ინფარქტის საფრთხის წინაპირობას უქმნიან საკუთარ თავს. არადა, ნებისმიერი თეატრალური წარმოდგენა იმდენად ცვალებადია, ეფემერული, რომ ვიდეოჩანაწერსაც ან მის კინოვერსიასაც იმთავითვე არქივის სუნი უდის - არავითარი შეგრძნება იმისა, რა ხდებოდა უშუალოდ წარმოდგენის დროს. ყველაფერ ამას თუ გაითვალისწინებთ, განა ძნელი გასააზრებელია, რამდენად ნაკლებმნიშვნელოვანია ეს ყოველივე, ვთქვათ სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხთან მიმართებით? მაგრამ, თეატრში რამე ღირებულო რომ შექმნა, გჭირდება დროც, ფულიც, ნიჭიც და შემოქმედებითი თავისუფლებაც. თუკი ამათგან რაიმე გაკლია, უბრალოდ ესადაგები ვითარებას, როგორც ეს საერთოდ ცხოვრებაში ხდება ხოლმე...

რეჟისორების გამორჩეული არტისტულობა, ძირითადად, პირადი გამოცდილებისა და თეატრებში მათი შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგია. მე ვარ ის, რაც ვარ, მხოლოდ და მხოლოდ ცხოვრებაში გადალახული იმ რამდენიმე ეტაპის წყალობით. 50-იან წლებში ინგლისური ლიტერატურის შემსწავლელ კურსს გავდიოდი, რამაც ანალიზის იმ მეთოდს მაზიარა, რასაც შემდგომ “ახალი კრიტიკა“ დაერქვა. ყოველდღე რომელიმე ცნობილი ნაწარმოებიდან სიტყვები უნდა ამოგვეკითხა - როგორც ზუსტი მნიშვნელობის გასარკვევად, ასევე მათი მოაზრების დასადგენად სხვა ლექსიკურ ერთეულებსა და სასვენი ნიშნების მიმართაც. ასეთმა ვარჯიშმა დრამატული ტექსტების აგების აღქმის უნარი განმივითარა.

1963 წ. „დასავლეთ-აღმოსავლეთის ცენტრმა“ ჰავაის კუნძულებზე, გაიგო ჩემი არსებობისა და მებაღეობით ჩემი გატაცების შესახებ და იაპონური ბაღის გაწყობის ხელოვნების კურსზე გამაგზავნეს, სადაც იაპონურ კულტურაზეც მიკითხავდნენ ლექციებს. იქ ვეზიარე სწორედ პოეტური მეტაფორის ცნებას, მინიმალიზმს, მცირედი დაუსრულებლობის („მიბუი“), როგორც მშვენიერების შემადგენელი ნაწილის, ესთეტიურ ღირებულებებს. ორი წლის მერე თეატრის ესთეტიკის კურსი გავიარე, რამაც საბოლოოდ ჩამომიყალიბა მშვენიერებისა და მთლიანობის გაგება.

80-იან წლებში, ჯოზეფ კემბელის ლექციებმა მითის რაობის შესახებ, ჩემში საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობისადმი ინტერესი გააღვივა, რასაც ადრე არად დაგიდევდით. ახლა კი, ჩემი ქვეყნის ცეკვებისა და წეს-ჩვეულებების სხვადასხვა დადგმებში გამოყენება ვცადე. ბოლოს და ბოლოს, ოცამდე წელი ცეკვის სხვადასხვა სკოლებში დავიარებოდი და ამან ქორეოგრაფიის ენასთანაც მიმაახლოვა და სივრცეში სხეულების სემიოტიკური ხედვაც განმივითარა.

საუკეთესო თანამშრომლობა შესაძლებელია მუდმივმოქმედ დასებთან, სადაც უკეთ იციან, რა სახის თეატრს სურთ აზიარონ საკუთარი მათეორიები. სხვა შემთხვევაში, რეჟისორს ყოველ ჯერზე ახალ გუნდთან ურთიერთობა და ლიდერობის საკუთარი სტილის ხელახლა დამკვიდრება უწევს.

ყოველთვის ვცდილობ სათანადოდ შევავასო მათეორიების დონე და აღქმის უნარი. სიყალბეს ყველა იოლად ამჩნევს, იმასაც მშვენივრად გრძნობენ, როდის ხდება წარმოდგენა მოსაწყენი და კარგავს აზრს. მათეორიების გარეშე თეატრი არაფერია, რაც არ უნდა მაღალმხატვრული იყოს წარმოდგენა. ასე რომ, უმჯობესია მარტივად და გასაგებად უთხრა სათქმელი. მე მათ გრძნობებზე ვთამაშობ, და იმაზე არასოდეს ვესაუბრები, რაც სათქმელადაც არ ღირს. არასოდეს გამიზნულად თავს არ ვახვევ ჩემს სათქმელს და სიმანინჯის ყურებას არ ვაიძულებ **მდარე, უფერული მიზანსცენების აღქმის საშუალებას**. მინდა თანაგრძნობა გავუღვიძო მოქმედ პირთა მიმართ - ყველაზე მარტოსულ ქმნილებათა მიმართ დედამიწაზე. აუდიტორია ჩემი თეატრალური ქმნილების სრული თანამონაწილეა და მას არასოდეს ვლალატობ; ამავე დროს, ჩემს შემოქმედებით მიზნებსაც მათ ნება-სურვილს ვერ დავუმორჩილებ. მათ ისევე სრულად უნდა აღიქვან ჩემი ხელოვნება, როგორც თავად მე ვაფასებ მას, და თუკი ამისათვის ვაიძულებ სულ სხვა თვალთ შეხედონ თეატრს, **დაე**, იყოს ასე.

რეჟისურა - სრულყოფილების ეული ძიებაა ბრბოში. ის უცილობელი განდგომას მოითხოვს - ხედვის წერტილის ასათვლელად და იმ ობიექტურობის მისაღწევად, შემოქმედებითი პროცესის ყოველი ნაბიჯის შესაფასებლად რომაა აუცილებელი. რეჟისორის წვლილი, მისი „ფუნჯის ბოლო მოსმა“ ჩანს და არცა ჩანს. თითქოს შეუმჩნეველია, მაგრამ ადვილად საცნობი, ისევე როგორც პიროვნების შინაგანი სამყარო.

თუ რეჟისორი მთელი გულისყურით ეკიდება დადგმებს, მისი ხელოვნება იცვლება, ვითარდება - როგორც თვისობრივად, ისე მიზნობრივად. მისი

ინტერესთა სფერო, გამოცდილება და თვალსაწიერი საშუალებას აძლევს თავიდან გაიაზროს საკუთარი ნამოქმედარი. ხილვები გზადაგზა ემატება, სანამ თვითგამოხატვის სრულყოფილებას მიაღწევდეს, და სანამ ნებას არ აძლევს საკუთარ თავს, მხოლოდ ერთ ადგილზე გაიყინოს; თუ უკვე მიღწეული ცოდნით არ კმაყოფილდება, ის მუდამ განაგრძობს საკუთარი ხელოვნების შესაძლებლობათა კვლევას.

და ბოლოს, რეჟისორი არის ის, რასაც თავად ქმნის საკუთარი თავიდან. იგი სწავლობს ხელოვნების სიღრმეებში გზის გაკვლევას, იმ სამშენებლო მასალას ირჩევს, რაც თავად მიაჩნია საჭიროდ საკუთარი ქმნილებისთვის საძირკველის გასამყარებლად; საკუთარი ოცნებები სპექტაკლის შექმნის თაობაზე რეალობაში გადააქვს, ყველას იმისკენ უბიძგებს, საკუთარი ნიჭისა და შესაძლებლობების მაქსიმუმი გამოავლინონ. იმედი მაქვს, რეჟისორობის პროცესი ამ, ჯერ კიდევ ახალი და ხშირად, მცდარად გაგებული ხელოვნების თავდაუზოგავ მსახურებად დარჩება მუდამ - (მცდარად მეთქი, იმიტომ რომ ჯერ კიდევ ჭირს ზუსტად დაადგინო მისი ფესვები, საზღვრები, ესთეტიკა და ა.შ.).

ყოველთვის მეგონა, ტექსტის სტრუქტურის ანალიზი უმნიშვნელოვანესი მომენტი იყო რეჟისორისათვის სპექტაკლის დასადგმელად. რაოგორც ცნობილია ბევრ თეატრალურ სასწავლებელში დიდ დროს უთმობენ იმას, რასაც თავად სცენარის ანალიზს უწოდებენ. სინამდვილეში ეს სხვა არაფერია, თუ არა იგივე ლიტერატურული გარჩევა.

მხოლოდ ბოლო წლებში გავიაზრე, რომ იგივე შეცდომა მომდიოდა: იმას არ ვასწავლიდი, რასაც სინამდვილეში თავად ვაკეთებდი, და ეს იყო ახალი, **მდარე** სახის შერჩევის თავისუფლება **სახეების დამკვიდრების მცდელობა**. ნებას ვაძლევდი თავისუფლად ემოძრავათ სცენაზე, თავიანთ ნებაზე გაეაზრებინათ ტექტური მასალა და შემდეგ გვენახა შედეგი ჩემთვის იძლეოდა თუ არა სრულ თეატრალურ ეფექტს. ამით დადგმის ჩემეული აღქმის ანალიზი ხდებოდა, და არა მხოლოდ ტექსტის. თუ შედეგი არადაამაკმაყოფილებელი გახლდათ, თანამონაწილეებს განსხვავებულ მოსაზრებებს ვთავაზობდი, შემდეგ კვლავ ვცდიდით მანამ, სანამ სასურველ მიზანს **შედეგს** არ მივაღწევდით.

ასე რომ, თუკი თქვენც ჩემსავით სცენარის **ნაწარმოების** ანალიზზე გავარჯიშებდნენ, ან ლიტერატურული გარჩევას გავალებდნენ, უფრო ხილვით, ზედმეტი ინტელექტუალიზება არ განიცადოთ, ან მხოლოდ დრამატურგიულ მასალაზე არ გაწვალდეთ. ტექსტის ლიტერატურულ ღირებულებებში გარკვევა რეჟისორს არაფერს მატებს, თუკი თეატრალური სანახაობისათვის შესაფერისი დადგმის საშუალებანი ვერ გამოიხატა. კარგი ტექსტის კარგად წაკითხვა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს სახის შექმნას. მე თუ მკითხავთ, რეჟისორისათვის უმთავრესი ტექტის დადგმად გარდასახვის უდიდესი ნიჭია.

მაგრამ არც სწავლებისა და ინტელექტუალური ცოდნის საჭიროებას უარვყოფ. ნებისმიერი შემოქმედება, აუცილებლად რაღაც სიახლის გაგებას ან მიგნებას ავლენს ადამიანის ყოფის შესახებ; ოღონდ ეს ქმნის **შემოქმედებითი**

**წვის** პროცესში ხდება, და არა წინასწარ ჩანიშვნების, დისკუსიების, დადგმის კონცეფციის შემუშავებისა და ა.შ. **მონიშნული, ილუზირებულ შეხედულებათა** ხარჯზე. ხშირად, საპროგრამო განაცხადი თითქმის არავითარ შესაბამისობაში არაა ხოლმე დადგმულ სპექტაკლთან.

სავსებით თანავუგრძობ იმ რეჟისორებს, რომლებსაც გულწრფელად სურთ თეატრმა საზოგადოებას და ზოგადად, კაცობრიობას უცვალოს სახე. ჩემი მხრიდან არავითარი ილუზიები არ გამაჩნია ამგვარი გრანდიოზული მიზნების თაობაზე. ჩემთვის სპექტაკლი ერთი გაელვებაა, სამყაროს ერთ პატარა ადგილს რომ გაანათებს ხოლმე - წამიერად და ერთი მუჭა აუდიტორიის წინაშე. ამგვარი ათინათის თაობაზე ბევრი ჩვენგანი შემოვლითი გზით იგებს - რეცენზიებისა და გამოხმაურებების წყალობით. თავად ნებისმიერი დადგმა მეტად მცირე მასშტაბის მოვლენაა იმისათვის, რომ მთელს საზოგადოებაზე იმოქმედოს, ან დროებას დაატყოს რაიმე თვალსაჩინო კვალი. სავსებით მაკმაყოფილებს ეს მყისიერი გაელვებები. რადგან ესაა სწორედ ამ ხელოვნების ბუნება. ამით იმის თქმა კი არ მსურს, თითქოს თეატრი ხელოვნების ერთი უმნიშვნელო ან არამდგრადი დარგი იყოს; სივრცისა და დროის იმ მონაკვეთში, როცა იქმნება და მოქმედებს, ის მართლაც ძალიან ბევრს ნიშნავს მათთვის, ვინც მის არეალში ხვდება.

განა რა ისეთი მნიშვნელობა აქვს, რას ფიქრობს მაყურებელი ჩემს დადგმაზე? აქვს, როგორ არა აქვს! განა ვის არ სურს, მისი შრომა ჯეროვნად იქნას შეფასებული? მაგრამ საქმე ისაა, წრეგადასულ ქება-დიდებას თუ უნდა ვუგდოთ ხოლმე ყური? ამაზე ჩემი პასუხი ასეთია: ჰოც და არაც. პირველ შემთხვევაში - თუ კრიტიკოსს აღლოც უჭრის და ესთეტიურ შეფასებებშიც არ აჭარბებს; ხვდა ამბავია, თუკი ის მხოლოდ საკუთარ მოწონება-არმოწონებას გამოხატავს. ზოგადად თუ ვიტყვით, მე უკეთ ვიცი, რა ნაკლი სდევს ჩემს ნაშრომს; ოღონდ, ამის გამო ხომ მუშაობას არასოდეს ვწყვეტ - მხოლოდ სრულყოფილების შექმნის მცდელობა საკუთარ ეჭვებში გახლართვას ნიშნავს.

### **მსახიობთან მუშაობა**

თანამონაწილეთაგან რეჟისორი ყველაზე მეტ დროს მსახიობებთან მუშაობას უთმობს, რადგან სწორედ მსახიობია წარმოდგენაში მთავარი. რეჰეტიციების დროს მათთვის გაწეული დახმარება მათი პოტენციალის სრულად გამოვლენას და ამ გზით მსახიობობის „სისულელეს“ უნდა ისახავდეს მიზნად. მსახიობი ჯერ „შეიგრძნობს“ პერსონაჟს (სულ ერთია, ინტუიტიურად თუ გააზრების მეშვეობით). შემდეგ აღიქვამს მას მოცემულ სცენურ ეპიზოდში, ითავისებს მის გრძნობებსა და სურვილებს, არჩევს გამოხატვის იმ გზებსა და საშუალებებს, რომლითაც მის შინაგან მისწრაფებებს წარმოაჩენს; ყველაფერ ამას მერე საკუთრად აქცევს - ასე რომ, როცა კი სურვილი მიჩნდება მსახიობს ინტონაცია ან ქუსტი შევუსწორო, თავს ვიკავებ, ჯერ იმ სახეს ვაკვირდები,

რომელსაც იგი ძერწავს საკუთარი არჩევანის მიხედვით. მსახიობს დრო და სივრცე სჭირდება პერსონაჟად რომ იქცეს, და რეჟისორი ვალდებულია მას დროც დაუთმოს და სცენური სივრცეც.

რეპეტიციებს რეჟისორი ქორის თვალთ კი არ უყურებს - თითქოს მზად იყოს პირველსავე შეცდომაზე „გამოიჭიროს“ მსახიობი, არამედ, როგორც, ვთქვათ ადრე დილით, საკუთარ აივანზე მჯდარი პოეტი; რასაც ის ხედავს, თავისთავად მშვენიერია და მზის ამოსვლასთან ერთად ეს მშვენიერებაც თითქოს მატულობს, მაგრამ ამ პროცესის დაჩქარება არ შეიძლება. რეჟისორმა მუდამ თავი უნდა შეიკავოს და სწორედ ამ ზრდას მიაღწევოს თვალი. მსახიობები დღითიდღე მეტად ითავისებენ საკუთარ როლებს და რეჟისორიც ყოველ დღე რაღაც ახლის ზრდას შეამჩნევს, თუკი ბოლომდე ეყო მოთმინება. მაგრამ აქ მთავარი ისაა, ამ ჭვრეტას სიამოვნებაც უნდა სდევდეს თან: ბოლოს და ბოლოს, ეს ყველაფერი ხომ სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი არაა - რეჟისურა მხოლოდ სიცოცხლის სფეროს განეკუთვნება.

არის რამდენიმე პრაქტიკული რამ, რაც რეჟისორმა მსახიობისათვის უნდა გააკეთოს; გააცნოს ძირითადი გეგმა, მიზანსცენის ის მთავარი ელემენტები, რაც მთლიანად დადგმის საფუძველს ქმნის, დაუდგინოს მოქმედების ზუსტი დრო, სცენების ერთმანეთში უშეცდომოდ გადასასვლელად; აუხსნას დადგმის მისეული კონცეფცია, ზოგადი მოსაზრებები პერსონაჟების ხასიათსა და ფუნქციაზე სპექტაკლის მსვლელობაში და ბოლოს, გააცნოს ის წესები და პირობები, რაც დადგმის განსახორციელებლად შეთანხმებული.

დანარჩენი, რასაც კი რეჟისორი ეტყვის დასის წევრებს რეპეტიციების შემდეგ, და რასაც „საბოლოო შენიშვნებს“ ეძახიან, ბუნდოვანებითაა მოცული. ამგვარი სესიები სულ სხვადასხვაგვარია სხვადასხვა რეჟისორებთან და სხვადასხვა თეატრალურ ჯგუფებთან. ზოგი რეჟისორი მხოლოდ შეკითხვებს სვამს იმის გასარკვევად, კიდევ რამემ ხომ არ შეიძლება ხელი შეუშალოს შემოქმედებით პროცესს; სხვები საპირისპიროდ - ყოველ დეტალს ხელახლა განიხილავენ, შეამოწმებენ, გამოცდიან. მე თუ მკითხავთ, ეს მეთოდი მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, მსახიობს რაც შეიძლება მეტი შენიშვნა მისცე, რეალურად, არანაირად არ წაადგება იმის გარკვევას, მართლა ნაკლი თუ აქვს მიმდინარე დადგმას. დეტალური შენიშვნები მომაბეზრებელია და საკითხის არსს არანაირად არ წვდება. გულუბრყვილობაა იმაზე ფიქრი, რომ ორი დამატებითი ნაბიჯი მარცხნივ ან მარჯვნივ უფრო მეტ სიწრფელესა და დამაჯერებლობას შემატებს მსახიობის თამაშს, ან ღრმანაზროვანი პაუზა სათქმელის წინ შეუდარებლად უკეთესად წარმოაჩენს ტექსტის ფარულ აზრს.

საუკეთესო რეჟისორები, პირდაპირი თუ ფრთხილი მიდგომით, პიროვნული ხიბლითა თუ სიძლიერით, გამჭრიახობითა თუ დარწმუნების უნარით, ყოველთვის ახერხებენ მსახიობს ნებით გადასინჯინონ საკუთარი შეხედულება თუ შეგრძნებები, უბიძგებენ კვლავ და კვლავ სცადონ ახალ-ახალი შესაძლებლობები, სანამ საბოლოოდ რაღაც ისეთი არ გაიბრწყინებს, რაც მართლა ღირებულია. ამ მომენტს ყველა იმ წამსვე იჭერს, რადგან ამ ჭეშმარიტების დამარწმუნებელი ხიბლი აქვს, სიახლისა და მოულოდნელობის

გამაოგნებელი ეფექტი დაჰკრავს. იქნებ მკითხვოთ, თავად მე თუ ვიძლევი შენიშვნებს რეპეტიციის შემდეგ. კი, მეც ვცოდავ ხოლმე, მაგრამ უფრო სასხვათაშორისო შეკითხვებს ვუხვამ, იქნებ რაიმე ისეთი ამოტივტივდეს, რაც მსახიობებს დაეხმარება. თუ მათ შიში ბორკავთ და საკუთარ თავზე ინიციატივის აღება უჭირთ, ვამხნევებ; თავადაც კარგად იციან, რას შეეჭიდნენ და რაღა საჭიროა\_\_ვუმეორო, რა უნდა გააკეთონ. ამაზე მათ დროს აღარ ვაკარგვინებ. მათაც ხომ სჭირდებათ საკუთარ სახლებში მიბრუნება, დასვენება და ფიქრი. აი, მეორე დღეს კი თავად შეეცდებიან ნაფიქრი წარმოაჩინონ და უსაზღვროდ ბედნიერები არიან, თუ ჩანაფიქრი გამოუვიდათ.

არასოდეს ვშიშობ, რომ ფრაზები „არასწორად“ გადმოიციემა, ან კონტაქტები შეიძლება გაწყდეს მოქმედების ბლოკებს შორის. ასეთი რამ მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა რეჟისორი მსახიობს ინიციატივას აცლის და მხოლოდ იმის გაგონება სურს, რაც თავად აქვს ჩაფიქრებული, მსახიობს კი „როლში შესვლის“ მანსაც არ უტოვებს.

მსახიობის ტექსტთან „ჭიდილი“ აუჩქარებლად უნდა ხდებოდეს, და როცა იგი პერსონაჟს გაითავისებს, სიტყვებიცა და მოძრაობაც მაშინ შეიძენს დამაჯერებლობას. ყველა მსახიობი თამაშობს, სწორედ ესაა მისი საქმე და სწორედ ამისათვის ამყავს ჯგუფში. რატომ უნდა დავკარგო მისი ნდობა შუა დადგმის პროცესში?! პერსონაჟად გარდასახვისას იგი საკუთარ გულს და სულს დებს, რატომ უნდა ვიფიქრო, თითქოს მეტის შეთავაზების უნარი შემწევს?

რაც უფრო მეტად მიწევს სპექტაკლის დადგმა, მით უფრო მეტად ვრწმუნდები, რომ ხმისა და ქცევის არჩევა მსახიობის შემოქმედების ნაწილია და არა რეჟისორის. ეს უკანასკნელი, მხოლოდ შემოქმედებითი ძიების საერთო მიმართულებას და მიზანსცენების ზოგად სურათს ხატავს, მსახიობები კი საკუთარი უნარისა და შესაძლებლობების მიხედვით ავსებენ მას. თუკი მაინც მიხდება ხოლმე მსახიობებთან ტექსტის ინტერპრეტაციაზე ან აქცენტების გადანაწილებაზე საუბარი, თავი სკოლის მასწავლებელი მგონია, და არა არტისტული ხელოვნების თანამონაწილე. იგივე შეიძლება ითქვას მოძრაობისა და ჟესტების შესახებ. გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა დადგმა უკიდურესად სტილიზებულია, ან ქორეოგრაფიას უკავია წამყვანი ადგილი. რეჟისორისა და მსახიობების შემოქმედებითი ძიებები არ შეიძლება რაღაც წინასწარ განზრახულ ჩარჩოში მოაქციო - პირიქით, მუდამ ახალ-ახალი ბილიკების გაკვალვის ნება უნდა მისცე, სანამ სასურველ მიზანს მიაღწევდე.

რასაც ზემოთ ვამბობ, ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი რეჟისორი სწორად შეარჩევს ჯგუფის წევრებს; როცა მხოლოდ ისეთ მსახიობებს ირჩევს, ვისაც მისი ხედვის გათავისება ძალოუძს, ე.ი. ვისაც წარმოსახვის სათანადო უნარი აქვს. ხმის შესაფერისი ტემბრი და გარეგნობაც უწყობს ხელს რეჟისორის მეტაფორის განსახეულებლად. რეჟისორს მხოლოდ იმის მიღწევა შეუძლია, რის საშუალებასაც მისი თანამონაწილეების უნარი აძლევს. ასე რომ, კარგად დაუკვირდით, ვისთან მოგიწევთ მუშაობა. ისინი ისევე უნდა იყვნენ მზად თეატრისათვის, როგორც თავად თქვენ.

## სარეჟისორო განათლება

მომავალი რეჟისორის სწავლებას, სულ მცირე, 5 წელი სჭირდება, და არავითარი გარანტია არაა იმისა, რომ ის მერე რაიმე ღირებულ დადგმებს განახორციელებს. არსებობს ისეთი რამ, რასაც ნიჭს ეძახიან, და ამას ვერც ჩაუწერავ, ვერც იწინასწარმეტყველებ. პრინციპში, სწავლის პერიოდი შეიძლება შევამციროთ კიდევ, თუკი კანდიდატს ერთი ან რამდენიმე ქვემოთჩამოთვლილი უპირატესობათაგანი გააჩნია:

- მოწიფულობა (ვთქვათ 30 წლისაა);
- გარკვეული ჩვევები აქვს გამომუშავებული მსახიობობის, ხატვის, ლიტერატურის, მუსიკის ან ცეკვის განხრით;
- თეატრში მუშაობის თუნდაც მცირედი გამოცდილება აქვს, განსაკუთრებით რეჟისურის მხრივ.

## რას მოიცავს ეს ხუთწლიანი პერიოდი?

პირველი წელი საფუძვლის ჩაყრას გულისხმობს - სახვითი ხელოვნების, დრამის, თეატრის, ესთეტიკის, სცენოგრაფიის, მუსიკის, დეკორაციების და კოსტუმების შექმნის ისტორიის კურსები; განათების, ხმის, აუდიო და ვიზუალური აპარატურის შესაძლებლობების გაცნობა;

მეორე წელს მთლიანად დაიკავებს ტექსტის დეკოდირება **ანალიზს** სამომავლო დადგმისათვის, ანუ ტექსტის გარდასახვა სპეციალურად სცენისათვის (აღრე საყოველთაოდ მიღებული სცენარის ანალიზის მაგივრად). ეს თავისთავად მოიცავს ტექსტის ტრანსფორმაციას თეატრალური ენის, სცენური სივრცის თუ კოლაჟების მეტაფორებად; სცენარისტის ჩანაფიქრისთვის სცენური გადაწყვეტილებების მიგნებას, დადგმის ზოგადი თვალთახედვის ჩამოყალიბებასა და ზემოთხსენებული „მორგის“ შევსებას;

მესამე წელი ტექსტის **პიესის გათავისებასა და** დადგმაზე მუშაობას სჭირდება, რაც დასავლურ/აღმოსავლურ თეატრებში დადგმების ისტორიას მოიცავს; ასევე, მცირე სკეტჩების დადგმას, მიზანსცენების შექმნის ტექნიკის დახვეწას; ტექსტის „პარტიტურის“ ერთდროულად ხედვასა და მოსმენას; მსახიობებთან მუშაობას; სემიოტიკას; აგრეთვე სტილის კონცეფციის შემუშავებას პოსტმოდერნიზმის ჩათვლით;

სწავლების მეოთხე წელს შეგირდობის პერიოდი შეგვიძლია ვუწოდოთ, რადგან ამ ხნის განმავლობაში აუცილებელი პირობაა პროფესიონალ რეჟისორთან მუშაობა, იმის სწავლა, თუ როგორ დაეხმარო მსახიობებს მათი შემოქმედებითი პოტენციალის გახსნაში; თეატრალურ სასწავლებელში დადგმების რეჟისურა; საკუთარი ქვეყნის კულტურის შესწავლა და თეატრის როლი საზოგადოებაში;

მეხუთე წელს რეალურ სამყაროს დავარქმევდი, ანუ სკოლისგარეშე, ოღონდ სკოლის ხელმძღვანელობის მიერ მოწონებულსა და საჭიროდ

მიჩნეულ სარეჟისორო სამუშაოს; პარალელურად, თეატრალური დადგმების ახალი ფორმებისა და ტექნოლოგიების გაცნობას.

ახლა კი ისეა საქმე, ვისაც რეჟისორობა სურს, ძალიან ადრე იწყებს იმისათვის, რომ მისი შესაძლებლობების სრულად შეფასება მოხდეს და მეტისმეტად ადრე ამთავრებს, რომ საკუთარი უნარის დემონსტრირება შეძლოს. თეატრალური სასწავლებელი მხოლოდ იმას აჩერებს, ინფორმაციის მაქსიმუმი გასცეს, სტუდენტი ძიებისაკენ წახალისოს და საკუთარი კრიტიკული ნააზრევის გადმოცემა შეძლოს.

ასე რომ, სარეჟისორო კლასები მოსაცდელ დარბაზებს მაგონებს - უნდა ელოდო, როდის ჩამოდება მატარებელი; განსხვავება ისაა, აქ შეიძლება წლები გავიდეს, სანამ სწავლების შედეგი იჩენს თავს.

მხოლოდ თავად რეჟისორობის გამოცდილება და ღრმა, საფუძვლიანი თვითანალიზი იძლევა სარეჟისორო ხელოვნებაში დაოსტატების საშუალებას. შიძლება ათასგზის უსმინო ან იკითხო იმის შესახებ, როგორ მუშაობდნენ დიდი რეჟისორები, მაგრამ საბოლოოდ, მხოლოდ საკუთარი ნიჭი, გამოცდილება, პიროვნული თვისებები, **ფანტაზი წარმოსახვა** ინტუიცია და ცოდნა წყვეტს ყველაფერს; და კიდევ ის, რამდენად მზადა ხარ ეს ღვთითბოძებული ნიჭი ხელოვნებას მოახმარო.

ედგარდო დე ლა კრუზის „თეატრის რეჟისურა“ წარმოადგენს პრაქტიკოსი რეჟისორის და პედაგოგის თეორიულ შეხედულებებს თეატრზე, მის სფეროში და რაობაზე. რეჟისორი გვიჩვენებს მის გამოცდილებას არჩეული პიესის ტექსტზე მუშაობისას, აღწერს კვლევის პროცესს, რაც ნაწარმოებზე მუშაობას სჭირდება. გვთავაზობს ხერხებს პიესის გასაანალიზებლად. ძალზე საინტერესოა ავტორის მოსაზრებები გაშიფრვის, ანუ ქვეტექსტების ამოკითხვის შესახებ, რომელსაც ის „დეკოდირების პროცესს“ ეძახის. ედგარდო დე ლა კრუზი გვთავაზობს ერთგვარ ფორმულას, რეჟისორის მისაღებად. ასევე უურადღებებს ამხვილებს პიროვნული თვისებებზე, რომელიც უნდა ჰქონდეს ან მართოს რეჟისორმა სპექტაკლზე მუშაობის დროს და გამოიყენოს მსახიობებთან თანამშრომლობისას. ავტორი საგანგებოდ ეხება მსახიობთან მუშაობის საკითხს. საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით გვთავაზობს მისეულ მეთოდებს. ამავედროულად ავტორი რეჟისორის ხელოვნების სწავლების სპეციფიკასა და მეთოდოლოგიასაც ეხება. ედუარდო დე ლა კრუზის ნაშრომ-ნააზრევი, ვფიქრობ, საინტერესო გასაზიარებელი იქნება ქართული სათეატრო აუდიტორიისთვის, ვინაიდან ბევრი რამ ქართულმა სათეატრო აზროვნებამ გამოტოვა, ბევრიც გაიზარა და გამოიარა. კრუზის „თეატრის რეჟისურა“ დაინტერესებს შესაბამისი ფაკულტეტების სტუდენტებსაც.

ლაშა ჩხარტიშვილი  
თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის პროფესორი