

ვითვე გავარჩიოთ მოვლენა, შეგამოწმით ყველაფერი, რაც ეტიუდში მოგზა-
ზეთ.

მაგიდასთან პიესით შემოწმება — ფაქტიურად მოვლენათა რიგის აგების
ლოგიკაში დაშვებული შეცდომების გამოვლენაა. აქ რეჟისორი და მსახიობე-
ბი ეძებენ დეფექტებს მოვლენათა რიგის ლოგიკურ კავშირებში.

შემოწმება პიესის ძირითადი მოვლენიდან უნდა დაიწყოთ. კარგია, თუ
რეპეტიციებზე მივიწვევთ ახალ ადამიანს, რომელიც არ იცნობს პიესას, ან ცუ-
დად ახსოვს იგი. ეს ადამიანი უნდა იქცეს კატალიზატორად, რომელიც გააჩა-
ღებს კამათს თქვენი კონსტრუქციის ყველაზე უფრო სუსტი ადგილების ირგ-
ვლივ.

პიესით შემოწმება — ქმედების ვარიანტების შემოწმებაა. რაც უფრო
ჭიმრად მიმართავს რეჟისორი იმპროვიზაციის საშუალებით მიგნებულის შე-
მოწმებას, მით უფრო დამშვიდებით შეუძლია აწარმოოს ცდები მომავალი
სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედების აგების დროს.

* * *

ამ მეთოდით მუშაობის დროს მსახიობს ემუქრება საშიშროებანი, ამიტომ
ისინი უნდა დავასახელოთ.

1. არ უნდა დაივიწყოთ, რომ ქმედითი ანალიზი როლზე მუშაობის მ ხ ო-
ლო დ და ს ა წ ყ ის ი ა, მხოლოდ როლთან მსახიობის მიახლოებაა.

2. არ შეიძლება ქმედითი ანალიზი ავურიოთ სპექტაკლის ნაჩქარევად მო-
ხაზვაში.

3. უნდა ვუფრთხილდეთ — იმპროვიზაციამ მსახიობები სპექტაკლზე დი-
ალოგის გამოვლენას არ შეაჩვიოს. იმპროვიზაცია — მოქმედების შეთხზვაა და
არა ცუდი ლიტერატურული ტექსტის; ეს უკანასკნელი ადუნებს მოქმედებას.
ეტიუდში სიტყვა რაც შეიძლება ნაკლები უნდა იყოს. და, რა თქმა უნდა,
ავტორის ს ი ტ ყ ვ ა ც უ დ ს ა კ უ თ არ ტ ე ქ ს ტ ზ ე უ მ ჯ ო ბ ს ი ა.

4. ეტიუდი საჭიროა როლისა და პიესის ანალიზის პროცესში როგორც
საწყისი ეტაპი. თუ მსახიობი უკვე გაერკვა, რა ხდება, მისი ხელოვნურად შე-
ჩერება განვლილზე საჭირო არ არის.

5. ზოგჯერ, გამეორების დროს, მსახიობი იწყებს ე ტ ი უ დ ის ფ ი ქ ს ი-
რ ე ბ ა ს. ა მ ა ს უ ნ დ ა ვ ე ბ რ ძ ო ლ ო თ. როგორც კი ეტიუდი ახლის ძი-
ების მაგივრად გამეორებად იქცევა, აღარაფერი ზუსტდება ფიზიკური მოქმე-
დების ხაზით, უნდა შეწყდეს მუშაობა. აქ ან ანალიზი არ არის სწორად გაკე-
თებული, ან შემდეგ ეტაპზე გადასვლის დრო დამდგარა.

6. მეთოდს შეუჩვეველი მსახიობი დასაწყისში მორცხვობს და მთელი

მისი ენერგია დაჭიმულობის დაძლევის ხმარდება. ზოგიერთები კი უარს ამ-
ბობენ ამ მეთოდით მუშაობაზე. ესეც მორცხვობის შედეგია. ზოგს ასეთი მე-
თოდი ზედმეტად, ბავშვურ თამაშად, რეჟისორის ექსპერიმენტით გატაცებად
ეჩვენება, რადგან რეპეტიცია თეატრალური სასწავლებლის I კურსის ეტიუ-
დებს აგონებს. რ ე ჟ ი ს ო რ მ ა უ ნ დ ა ა ა ნ თ ო ს მ ს ა ხ ი ო ბ ე ბ ი, გ ა-
ა თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ო ს დაჭიმულობის აგან, უნდა აქციოს რ ე-
პ ე ტ ი ც ი ა მ ხ ი ა რ უ ლ თ ა მ ა შ ა დ, პ რ ა ქ ტ ი კ უ ლ ა დ და ა რ წ-
მ უ ნ ო ს ის ი ნ ი ას ე თ ი მ ე თ ო დ ის მიზანსწრაფულთაში.

7. მეთოდი ძალიან უბრალოა. ის ძალიან ახლოა ორგანულ ბუნებასთან.
არ არის საჭირო მისი გართულება, მის გარშემო ფილოსოფოსობა და ტვინის
ქყლეტა. რაც უფრო უბრალოდ გავიგებთ მას, შედეგით უკეთესია.

მეთოდის ძირითადი მიზანია გაათავისუფლოს მსახიობი, მისი ბუნება ძალ-
დატანებისაგან, რათა მიეცეს შესაძლებლობა თავიდანვე ჩაერთოს შემოქმე-
დებითს პროცესში.

ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი არაა ჩინური ფაიფურის საიდუმლო, მაგ-
რამ ამ მეთოდით მუშაობა ყველას არ შეუძლია. როგორც ალადინის ლამპარი
მხოლოდ პატრონის ხელში ენთო, მეთოდიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში „მუშა-
ობს“, თუ მას შემოქმედებითად მიუდგებიან, და რაც მთავარია, როცა მისი
გწამს. მეთოდის გამოყენების საკითხში ყველაფერს შემოქმედებითი მომენტით
წყვეტს.

მამ, როგორ ვაწარმოოთ პიესის და როლის ქმედითი ანალიზი?

რამდენიმე დღეში მაგიდასთან ირკვევა პიესის ძირითადი მოვლენები. გარ-
კვევის შემდეგ ვდგებით მაგიდიდან და ვცდილობთ პიესა თავიდან ბოლომდე
გავითამაშოთ მოვლენების მიხედვით (შეიძლება ჩვენი სიტყვებით). როცა მთა-
ვარი მოვლენები ნათელია, იწყება ქმედების თანდათანობითი დამუშავება.
ყველაფერი ხდება პრინციპით: დიდი მოვლენებიდან თანდათან პატარებისა-
კენ. და ასე, წვრილმანამდე.

რაშია ქმედითი ანალიზის უპირატესობა?

1. უცბად ირკვევა, რა არის მთავარი, რა — მეორეხარისხოვანი.

2. უცბად ხდება იდეური აქცენტების დასმა.

3. უცბად ზუსტდება პიესის და როლის გამჭოლი მოქმედება.

4. ადვილად მყარდება პერსონაჟთა შორის დამოკიდებულებები.

5. ხასიათის ძერწვის პროცესი ანალიზის პერიოდშივე მიმდინარეობს და
არა ცალკე.

6. ქმედითი ანალიზის გზით სვლა ძნელი და ხანგრძლივი პროცესია, სა-
ნამ მეთოდს დაეუფლებოდე, შემდეგ კი სპექტაკლზე მუშაობის დრო საგრძ-
ნობლად მცირდება.

ფერიცვალება

ჰამლეტი — „თეატრის აზრი უწინაე ის ყო-
ფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას
სარკედ გაუხდეს, სათნებას მისი სა-
ხის მეტყველება აჩვენოს, ბიწიერებას მისი
უმსგავსობა, დროებასა და ხალხს მათი ვითა-
რება და ნაკვალევი“.

მაიაკოვსკი — არა, თეატრი გამომსახველი
სარკე როდია, იგი გამაღიღებელი
შეშაა.

პიუგო — დიახ, თეატრი ოპტიკური ხელ-
საწყობა. მასში შეიძლება აისახოს ყველაფერი,
რაც არსებობს ისტორიაში, ცხოვრებაში, ადამი-
ანში, მაგრამ ხელოვნების ჯადოს-
ნური ჯოხის მეშვეობით.

ტურბინი — ხელოვნება, სანტოლდ, გრან-
დიოზული პირობითობა და ესაა მისი ძალა.

(გამოგონილი დიალოგი თეატრის შესახებ)

დიალოგი გოგი გეგეჰკორთან

გოგი თეატრიდან ცოტა დაღლილი, აღელვებული მოდიოდა. ეტყობა, რე-
პეტიციამ მთლად კარგად ვერ ჩააარა.

— როგორაა საქმე?

— ამ ბოლო დროს როლის თამაში ძალიან გამძნელდა. დღეს ყველა რეჟი-
სორი მოითხოვს — როლს ავტორის „გასაღები“ მიუყენეთო, ამას გარდა, რე-
ჟისორის „გასაღებიცო“. ეს „გასაღებები“ კიდევ სხვადასხვაა. სად იშოვოს
საწყობა მსახიობმა ამდენი „გასაღები“?

— განა წინათ როლზე მუშაობის დროს არ არგებდნენ ამ გასაღებს?

— წინათ მთავარი იყო ბუნებრივად და დამაჯერებლად მეთამაშა.

— მთლად ეგრე არაა. განა წინათ ბუნებრივად და დამაჯერებლად არ თა-

მაშობდი დონ სეზარს, ქათამაძეს, გაიძვერა მგელს, მაგრამ ყოველ მათგანს
თავისი „გასაღები“ ჰქონდა. იმათი ბუნებრიობა ხომ სულ სხვადასხვა იყო.

— ალბათ ეგრეა, — გოგი გაჩუმდა და შერე დასძინა; — აი, მხატვარი
ვლენე ახვლედიანი მთელი თავისი სიცოცხლე ერთი გასაღებით მუშაობდა,
პოეტი ანა კალანდაძე ლექსებს ერთადერთი გასაღებით წერს. ჩვენ კი... რა
უბედური ხალხი ვართ, მსახიობები...

— რეჟისორებიც, მომღერლებიც, პიანისტებიც... დიახ, ეს ასეა. სვიატოს-
ლავ რიხტერი სრულიად სხვადასხვა „გასაღებს“ უყენებს ბეთჰოვენს, დები-
უსს, პროკოფიევს.

— იქნებ ვკითხოთ, როგორ ახერხებს ამ „გასაღების“ პოვნას? — უკვე
ხუმრობს გოგი.

— რიხტერი ასე ამბობს: „მე ვცდილობ წავიკითხო ის, რაც დაწერილია
ნოტებით“. უკეთესად ვერ იტყვი.

ჩემი ახალგაზრდობის ჟამს კულტურისა და დასვენების თითქმის ყველა
პარკში და, ასე განსაჯეთ, ბაზარშიც კი არსებობდა „სიცილის ოთახი“. ამ ოთახ-
ში შესასვლელად ბილეთი უნდა გეყიდათ. კედლებზე გაკრული იყო ნაირ-ნაი-
რი ფორმის და სახის მრუდე სარკეები (ფრანგული სიტყვაა ჟანრი — სწორედ
„სახეს“, „გვარს“ ნიშნავს). შემოსულნი ერთი სარკიდან მეორისაკენ ინაცვლებ-
დნენ, თავშეუყავებლად ხარხარებდნენ, უხაროდათ თავისი უჩვეულო ფერი-
ცვალება. სარკის წინ მდგომი ადამიანი მასში ისე აისახებოდა, რომ სრულიად
შეიცვლიდა თავის სახესა და პროპორციებს, ეს დამოკიდებული იყო სარკის
სიბრტყის გამრუდებაზე. როცა სხვადასხვაგვარად გაღუნულ სარკეებს ჩაუვ-
ლიდა, ხან ძალიან გამზდარი ხდებოდა, ხან ძალიან მსუქანი, ფეხები უმოკლ-
დებოდა, თავი ვეება გოგრად გადაექცეოდა, ანდა პირიქით. სარკის წინ მდგომ-
ნი სხვადასხვა პოზებს იღებდნენ და მრუდე სარკეებში ასახული ფიგურები კი-
დევ უფრო სასაცილონი ხდებოდნენ, ადამიანები კი უფრო ხმამაღლა და გუ-
ლითადად ხარხარებდნენ. მაგრამ ამ „მრუდე სარკეში“ მარტო სასაცილო გა-
მოსახულება როდი ჩანდა: აქ იყო ტრაგიკული პირქუში ფიგურებიც, იყვნენ
უსუსტური და კავშირით დატვირთულნიც.

„სიცილის ოთახის“ შესასვლელთან ჩვეულებრივი სარკე ეკიდა. მოსულ-
ნი ამ სარკეში, ჩვეულებრივ, ოთახიდან გამოსვლისას იყურებოდნენ, სავინი-
ცობოდ, გულის დასამშვიდებლად — მრუდე სარკის გამოსახულებამ ჩვენზე
რაიმე კვალი ხომ არ დატოვაო, ან უბრალოდ, ერთხელ კიდევ შეგავლოთ
თვალი ჩვენს თავს ამდენი ფერიცვალების შემდეგო.

ადამიანი ნორმალურ სარკეში აისახება ისეთი, როგორიც სინამდვილეშია,
მაგრამ როგორც კი ჩაინება გარკვეული კუთხით გამრუდებულ სარკეში,

მისი გამოსახულება კვლავ გამრუდდება, ან, უფრო სწორად, იგი გარდაიქმნება სხვა, თუმცა კი რიდაციით მსგავს ადამიანად. კაცმა რომ თქვას, ის ხომ იგივე რჩება. ამჯერად ხომ სარკის ზედაპირმა მიანიჭა მისი სხეულის სხვადასხვა ნაწილს ახალი თვისება — შეკუმშვა თუ შევიწროება, გაფართოება თუ დამსხვილება, მაგრამ ადამიანს არ დაუკარგავს ამ ნაწილთა ბუნებრივი კავშირები.

თუ ჩვეულებრივი ვაშლის წინ სწორი კუთხით დავდგამთ სარკეს, გამოსახულება ზუსტი იქნება, ოღონდ მხარშაქცევით. ვაშლი გამოიხატება ისე, როგორც „ნამდვილი“, მაგრამ როგორც კი ოდნავ შეცვლით ანარეკლის გრადუსს (როგორც ეს სიცილის ოთახში ხდება ხოლმე), ვაშლის კონტური განიცდის ცვლილებას და უკვე ვაშლის სხვა გამოსახულებას ვხედავთ. ამ გამოსახულების პირობითობის ხარისხი დამოკიდებულია სარკის გამრუდების ხარისხზე, ხელოვნებაში სარკის როლს ხელოვანი თამაშობს. ხელოვანი გარემო სამყაროს პირობითობის ამა თუ იმ ზომით წარმოაჩენს. ეს დამოკიდებულია მისი ნიჭის ხარისხსა და თვისებაზე. ხელოვნება ყოველთვის პირობითია, მაგრამ ყველა ნაწარმოები როდი ექვემდებარება პირობითობის ერთსა და იმავე ხარისხს.

ჩვენ ვდგავართ ვან-დეიკის ცნობილი „გასტრონომიული“ ნატურმორტის წინ. ტილოზე დახატული თევზი, ნანადირევი, ხილი და ა. შ. იმდენად ჰგვანან ნამდვილებს, რომ გინდათ ხელი მოჰკიდოთ. მაგრამ საკმარისია ერთი ვაშლი ამოჭრათ და წარმოქმნილი სიკარიელე ზუსტად ასეთივე ნამდვილი ვაშლით შეავსოთ, რომ სურათს ფასი დაეკარგება და გადასაგდები გახდება. რა მოხდა? დაირღვა პირობითობის ხარისხი. ცხოვრების სიმართლე და ხელოვნების სიმართლე ხომ სულ სხვადასხვა რამაა. მხატვარი ცხოვრებას ასახავს მხოლოდ საკუთარი, განუმეორებელი „გასაღების“ მიხედვით, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პირობითობით.

შევადართ ერთი და იგივე მოვლენის ასახვის გზა სამი სხვადასხვა მხატვრის შემოქმედებაში. ავიღოთ მიქელანჯელო, ძველი ქართული მინიატურა და ჟან ეიფელი — ადამი და ევა ხე ცნობადის წინ (სურ. 23, ა, ბ, გ).

იმდენად განსხვავებულია პირობითობის ხარისხი, რომ ახსნა საჭირო აღარ არის.

როგორ გავივოთ პირობითობა თეატრალურ ხელოვნებაში?

სცენაზე ორი კაცი გამოვიდა. მათ დედოფალს დიდი თავი, ჩვეულებრივი საკიდარი და მხარზე გადაგდებული შავი სამეჯლისო ტანსაცმელი გამოიტანეს. მსახიობებმა თავი დაუკრეს საზოგადოებას, ტანისამოსი საკიდარზე დაკიდეს, დედოფალს თავი მოარგეს და აქვე შეუდგნენ დედოფალს გაცო-



სურ. 23 ა



სურ. 23 ბ



სურ. 23 გ

ცხლებას. და თუმცა ჩვენ წინ ტრიალებდა კაბიანი საკიდარი, რომელიც საგანგებოდ არ დამალეს, რათა ხაზი გავსვით პირობითობისათვის, მსახიობთა გვერდით წარმოიშვა ვნებიანი ქალი, რომელიც მღეროდა, ცეკვადა ბოსტონს, იცინოდა, კეკლუცობდა და ხიბლავდა თავის მეურვეებს — ხან ერთს, ხან მეორეს. თანდათან მაყურებლის წარმოსახვაში მისი უშუალო მონაწილეობით არასებულებიდან წარმომდგარმა არსებამ მოიპოვა დამოუკიდებლობა, გამოეყო თავის მეურვეებს. ამ ახალ ქალს გაუჩნდა ხასიათი, ტემპერამენტი, ემოციურობა, ბოლოს ადამიანურობა. მაყურებლის თვალწინ ფრიად საინტერესო ამბავი მოხდა: ორმა მსახიობმა ადამიანის ერთობ შორეული მსგავსების მეშვეობით შექმნეს ხელოვნება და ამ შემოქმედებითი პროცესის დროს წარმოიშვა რაღაც მესამე, რომელიც რეალურად არსებობდა მხოლოდ სცენური მაგიის დროს. ეს მესამე გახლავთ სწორედ თეატრის აზრი, მისი „სასწაული“, რაც ხელოვნების არც ერთ სახეობას არა ჰგავს. ესაა თეატრის პირობითობა, ყველაზე ფასეული, რაც მას აბადია.

როცა ჩვენ ამ „მოტყუების“ გრძნობას ვკარგავთ (ტყუილად ხომ არ გვივარდებოდა თვალში საკიდარი, არ დაივიწყოთ, რომ თქვენს თვალწინ მხოლოდ დედოფალაა!), როცა გვინდა სცენაზე გადავიტანოთ ჩვენი გარემო ცხოვრება, რაღაცას ვპარავთ საკუთარ თავს, ხელოვნებას. თეატრის დანიშნულება, მისი საიდუმლოება ამ პირობითობაში მდგომარეობს; თეატრი — ცხოვრების თამაშია და არა თვით ცხოვრება, ვადატანილი ფიციარნაგზე. თეატრმა მაყურებელს უნდა შესთავაზოს ცხოვრების თავისებური მოდელი, როგორც ეს თეატრს ესმის, და არა მისი უბრალო ასლი — თუ არა და, ხელოვნება არ იქნება. დრამატულ თეატრში ხომ დაახლოებით იგივე ზღვება, რაც დედოფალსა და მის მეურვეებს შორის, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ დრამატულ მსახიობს დედოფალს მაგიერ „ხელთ“ საკუთარი თავი უჭირავს. უფრო კეთილშობიანი სახელწოდება გამოვნახოთ — ადამიანთმძღოლი და მხატვრული სახე. როცა მხატვრული სახე ქრება და სცენაზე მსახიობი რჩება, თავისთავად ქრება ხელოვნება, რამდენადაც, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მსახიობი თავისთავად არავის აინტერესებს. სპექტაკლი ეს უბრალოდ გაცო-

ცხლებული ცხოვრება კი არ არის, ეს რაღაც ახალი, რეალურად არსებული ფენომენია. თუ გნებავთ, ეს ფილოსოფიურად გააზრებული ცხოვრებაა, ადამიანური ყოფის მოდელი. წარმოვიდგინოთ ადამიანთა მოდელის ბავშვობა. პირველყოფილი ადამიანი ნადირობის ღმერთების გულის მოსაგებად აწყობდა რიტუალურ ცეკვა-პანტომიმას. ერთი ჩვენი ძველისძველი წინაპარი (შამანი) თავზე წამოიცვამდა ბიზონის ნიღბს და მოძრაობით გამოხატავდა მხეცის საქციელს ნადირობის დროს, ხოლო ამ უძველესი თეატრალური წარმოდგენის სხვა მონაწილენი ბაძავდნენ მონადირეთა მოძრაობებს. პანტომიმა წარმოადგენდა სხვადასხვა სიტუაციებს მონადირეთა ცხოვრებიდან. ნადირის გამომსახველი შამანი ნამდვილ ბიზონს ფრიად პირობითად ჰგავდა და ნადირობის სცენაც ფრიად პირობითად თამაშდებოდა, მაგრამ პირველყოფილ „მაყურებელს“ უნდოდა დაეჭვებინა და სჯეროდა კიდევ, რომ მოვლენა ნამდვილი იყო. გამოხატულება ხან მეტად, ხან ნაკლებად ჰგავდა ორიგინალს (ბიზონისა და მონადირეების შერკინებას) და ამაზე იყო დამოკიდებული ის, რომ სხვადასხვა დროს თეატრალური პირობითობის ხარისხი სხვადასხვა იყო. პირობითობის ხარისხი თეატრში — ესაა, ალბათ, თეატრალური თამაშის სახეობა, ცხოვრებასთან მისი მიახლოებისათვის და ცილები ხარისხი, მსგავსების ზომა.

მაგალითისათვის მოვიყვან რუსთაველის თეატრში ჩემ მიერ დადგმულ სამ სპექტაკლს: პ. კოპოლუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქას“ და ყ. ანუის „ანტიგონეს“. პირობითობის ხარისხი მათში სრულიად სხვადასხვაა.

მოვლენები, რომლებიც ამ პიესაში ხდება, შეიძლება მომხდარიყო სინამდვილეში (გარდა „ჭინჭრაქას“ აშკარად ზღაპრული ელემენტებისა). მაგრამ სცენაზე მათ შეიძინეს განსაკუთრებული „გამრუდება“ ცხოვრებისეული სიმართლის მიმართ. ისინი არსებობენ თეატრალური პირობითობის განსაკუთრებულ საფეხურზე, თუმცა ცხოვრებისეულ კანონებს ემორჩილებიან.

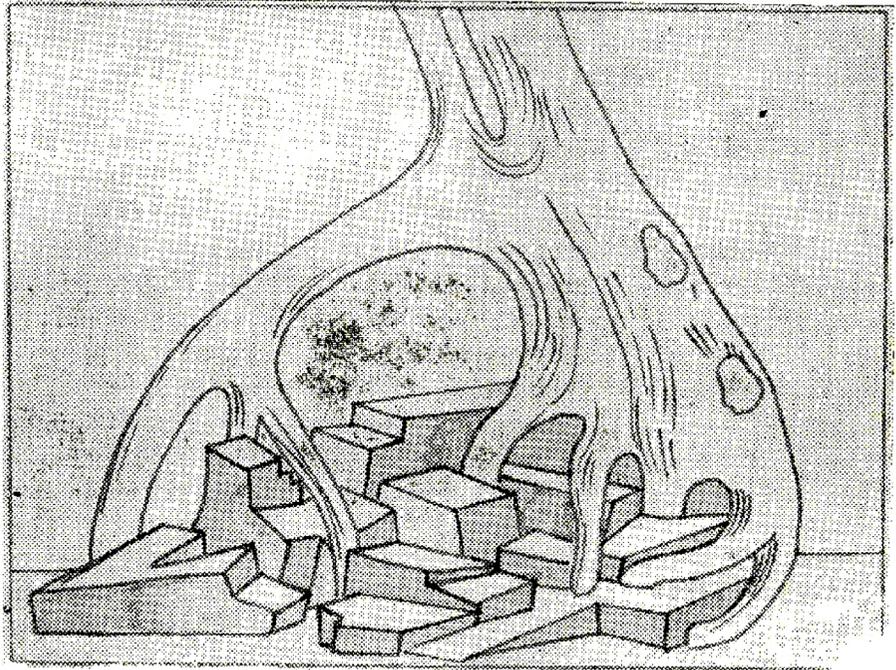
ამ სპექტაკლებში თითქმის ერთი და იგივე მსახიობები თამაშობდნენ, მაგრამ რა განსხვავებულია ის თეატრალური ხერხი, რომლის მეშვეობითაც მსახიობები აგებდნენ თავისი გმირების სცენურ საქციელს, ძერწავდნენ მათ ხასიათს!

საკმარისია გავისხენოთ ს. ზაქარიაძისა და რ. ჩხიკვაძის ორი სცენური სახე და მაშინვე აღმოვაჩინოთ პირობითობის ორ სხვადასხვა საფეხურს.

ანდა წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ „ანტიგონეს“ სცენურ სიცოცხლეში მოულოდნელად აღმოჩნდეს „ჭინჭრაქას“ ქოსა, როგორი იქნებოდა ზაქარია-

ძისეული კრეონისა და ჩხიკვაძისეული ქოსას შეხვედრა? უბრალოდ, ერთმანეთს ვერ გაუგებდნენ. იქნებ ძალიან სასაცილო ყოფილიყო, მაგრამ მაინც არაფერი გამოვიდოდა. როგორც სეზანის ვაშლი არ ჩაიხატება ვან-დეიკის სურათში გამოსახული ვაშლის ნაცვლად, ასევე არ შეიძლება შეფუთავსოთ შეფუთავსებელი სხვადასხვა სპექტაკლებიდან. სხვადასხვა თეატრში პირობითობის შეფუთავსებლობის კანონი ისევე მკაცრია, როგორც ბიოლოგიური შეფუთავსებლობის კანონი. ორივე პერსონაჟი ზოგადი ცხოვრებისეული კანონების მიხედვითაა შექმნილი, მაგრამ ორივე განსხვავებული მხატვრული პირობითობის სამყაროში ცხოვრობს.

კარგად მახსოვს როგორ მოინდომეს რუსთაველის თეატრში „ფორმალიზმთან ბრძოლის“ პერიოდში ირ. გამრეკელისეული ბოჰემის ტყის პირობითი ყვითელი ფონის („ინ ტირანოს!“) შეცვლა „ნამდვილი“ ტყით, ასეთ ტყეს მაშინ „რეალისტურს“ ეძახდნენ. დეკორაცია დაიღუპა. არ შეიძლება შეფუთავსებელთა შეფუთავსება.



სურ. 42 ა



სურ. 24 ბ

თეატრალურ ხელოვნებაში პირობითობის სხვადასხვა ხარისხი, უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია ნაწარმოების ავტორის პირობითობის ხარისხზე.

„კინოოპერატორებმა იციან, რომ სხვადასხვა ობიექტების გადაღებას სხვადასხვა ობიექტივი სჭირდება. სარკეთა, ობიექტივთა, ფილტრთა და ლინზათა ეს თავშეყრა აქვს ავტორსაც სხვადასხვა პიესისათვის, სხვადასხვა პრობლემისათვის. ისინი ასახვის სხვადასხვა საშუალებას მიმართავენ. ერთნი ცხოვრებას უთვალთვალევენ მხოლოდ გვერდითა ხედმძებნით... მეორენი მხოლოდ ბლაგვკუთხიანი ობიექტივით, მესამენი იყენებენ სტერეოსკოპულ აპარატურას. ერთნი ცხოვრებას კონკრეტული სურათით გამოხატავენ, მეორენი — ძალიან რბილად, ცოტას აცილებენ ფოკუსს, მესამეს გამოსახულება ფერადი აქვს, მეოთხეს შავ-თეთრი... რეჟისორიც, სხვა აღამიანთა დარად, თავისი საკუთარი კუთხით ხედავს ცხოვრებას. მაგრამ ავტორის მიერ ასახულ და გარდაქ-

მნილ ცხოვრებასთან შეხვედრის შემდეგ იგი მოვალეა კიდევ ერთხელ შეხედოს ცხოვრებას, მაგრამ ახლა უკვე ავტორის თვალთახედვით“ (გ. ტოვსტო-ნოვოვი. „ღია წერილი ნ. ოხლოპკოვს“).

გაეზისენოთ ის დიალოგი მსახიობ გოგი გეგეჭკორთან, რომელიც ამ თავის დასაწყისში მოვიტანე. დიახ, ყოველი ნაწარმოებისათვის, ყოველი სპექტაკლისათვის, ყოველი როლისათვის საჭიროა „პირობითობის“ საგანგებო გასაღები, ურომლისოდაც თეატრალური ხელოვნება უაზრობაა. უნდა მოგარგოთ „გასაღები“, ყველა პიესისათვის გამოსადეგი „გასაღები“ ხელს არ მოგვცემს. ეს „გასაღები“, უნდა იყოს ერთადერთი, იგი ავტორთან უნდა ამოვიკითხოთ. ეს, ალბათ, არც ისე იოლად გასაკეთებელია. როგორც ამწყობი აწყობს როიალის თითოეულ სიმს, ასევე რეჟისორი ვალდებულია ერთიანი გასაღებით ააწყოს მომავალი სპექტაკლის ყველა კომპონენტი. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ამწყობს ყველა ინსტრუმენტისათვის ერთი გასაღები აქვს, რეჟისორი კი მოვალეა ყოველი სპექტაკლისათვის საგანგებო „გასაღები“ იპოვოს.

მაგალითი:

1. რეჟისორი ე. ვახტანგოვი კ. გოცის „პრინცესა ტურანდოტის“ მისეულ დადგმაში აწყობს ძველებური თეატრის თამაშობას თანამედროვე თეატრში.
2. დიდი სტანისლავსკი თავის თეატრში აწყობს ცხოვრების თამაშს. რაც უფრო ჰგავს ცხოვრებას, მით უკეთესი! (მ. გორკის „ფსკერზე“).
3. სანდრო ახმეტელი აწყობს რომანტიკულ, სხვათაგან განსხვავებულ, ეროვნულ თეატრალურ თამაშს (მ. დადიანის „თეთნულდი“).
4. მეიერჰოლდი ეკამათება ყველას, ვინც თეატრალურ თამაშს „ცხოვრებას“ უწოდებს. თუკი სხვები მალავენ, რომ თამაშობენ, მეიერჰოლდი აჩვენებს თვით თამაშის პროცესს (ოსტროვსკის „ტყე“).
5. ბერტოლდ ბრეხტი სერიოზულად აწყობს პოლიტიკურ ავითაციას თეატრალური თამაშის სახით და ა. შ. და ა. შ.

ეს პირობითობის განსხვავებული სახეებია და ცხოვრებასთან მათი მსგავსებაც განსხვავებულია.

ბარდსახვა

ზამთარს გაზაფხული ცვლის და ბალიც ჩემი სახლის წინ სახეს იცვლის. იგი ახალი, ნორჩი ფოთლებით იმოსება. ჰყვავის ალუბალი და ნუში, საიდანაც გამოცოცდნენ ხოჭობები, ხეთა შტოებზე უცნობმა ჩიტუნებმა იჩინეს თავი. მოვიდა გაზაფხული და ყველაფერმა ფერი იცვალა.

არასოდეს „ჩავარდება“, მაგრამ არც გაიმარჯვებს, გარდა იმ გამონაკლისისა, როცა ყველა კომპონენტის გადაწყვეტა თავისთავად ერწყმის ერთმანეთს. ჩვენს საქმეში ასეთი შემთხვევებიც არის ხოლმე.

სცენური გადაწყვეტის ძიების პროცესში თანამედროვე რეჟისურა სულ უფრო ხშირად მიმართავს გამომხატველობის არაპირდაპირ ხერხს — გასხვი-სებას (რაკურსი), მეტაფორას, ქვეტექსტის და ცხოვრების მოდელირების გზით. ეს კი უფრო მწვავედ აყენებს დადგმითი გადაწყვეტის ძიების საკითხს.

ინგმარ ბერგმანი ამბობს: „ხელოვნებას წინ მუდამ დიდი ხელოვანი მიუძღვება. ვინც ღღენიადაც აშალაშინებს ნაცად, ძველ ხერხებს, უარყოფს მათ, ვინც შინა მოთხოვნილების გამო, საკუთარ კოლოსალურ პროფესიულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, წინ მიიწევს და ავლენს ახალ ინიციატივას“.

შემოკმედეზითი პროცესი

იფიქრე აზრზე, სიტყვები კი თავისით მოვლენ.

ლუის კეროლი

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში რეჟისორისათვის მომავალი სპექტაკლის შეთხზვის პროცესი თავისებურად მიედინება. ეს დამოკიდებულია რეჟისორის ნიჭზე, ტემპერამენტზე, ცოდნასა და განათლებაზე, პიესაზე, თემაზე, დამოკიდებულია იმაზე, ვისთან ერთად და სად იდგმება სპექტაკლი.

ყოველი სასიცოცხლო მოვლენის მსგავსად, შემოკმედეზითი პროცესიც, ალბათ, რომელიღაც ერთიან ლოგიკურ სქემას ექვემდებარება. ყოველ შემთხვევაში, მე მგონია, დაახლოებით შეიძლება იმ ეტაპთა განსაზღვრა, რომლებიც უნდა გაიაროს ყოველმა რეჟისორმა მომავალი სპექტაკლის სცენური გადაწყვეტის ფორმირების კვალდაკვალ.

მუშაობის დროს, ჩვეულებრივ, რეჟისორი ამ ეტაპებს ვერ ამჩნევს. ძალიან ხშირად ეტაპები ერთმანეთს ერწყმინან, ზოგიერთ ცალკეულ შემთხვევაში თითქოს სრულებით არც შეიმჩნევიან, სხვადასხვა უბნებზე განსხვავებული სიჩქარით მიედინებიან, მაგრამ უთუოდ არსებობენ, ერთმანეთისაგან ლოგიკურად გამომდინარეობენ და ფსიქოლოგიურად განაპირობებენ ერთიმეორეს.

ცხოვრებისეული გამოცდილება და დაკვირვება, განცდა და ცოდნა, საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში მონაწილეობა მუდმივად აწვდის რეჟი-

სორს ახალ შთაბეჭდილებებსა და აზრებს. მისი შემოქმედებითი „საკუჭნაო-ბი“ ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ივსება. დაგროვილიდან ბევრი რამ უმაღ-ვე გამოიყენება, სხვა დავიწყებას მიეცემა ან „თვლემს“ ქვეცნობიერში, სანამ ერთხელაც საჭირო არ გახდება და შემოქმედებითი გამოყენებისათვის არ იქ-ნება გაღვიძებული.

სცენურ გადაწყვეტას ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელად პიესის პირვე-ლი წაკითხვისთანავე გადაეყრები. გადაწყვეტა თითქოს თავისთავად აღმოცენ-დება, გუმანით, ქვეცნობიერად. რეჟისორის ქვეცნობიერება თითქოს შემთხვე-ვით „წააწყდება“ ადამიანურ მეხსიერებაში შემონახულს, ოდესღაც მიკვლე-ულსა და ღრმად ჩამარხულ სახეებს. ისინი თვით რეჟისორის ნებისაგან დამო-უკიდებლად წარმოიქმნებიან სწორედ იმ მომენტში, როცა ეს საჭიროა.

მაგრამ ქვეცნობიერი ამომწურავი წყარო როდია, საიდანაც საჭირო მო-მენტში მოედინება მზა წესები და ფორმები. ეს მხოლოდ ზოგჯერ ხდება, ძა-ლიან იშვიათად, როცა ბედი გაგვიღიმებს. ჩვენ კი უფრო გვინტერესებს ძი-ების ხანგრძლივი, ხშირად ძალზე მტკივნეული პროცესი, რომელიც ჩვენი შე-მოქმედების უფრო ხშირი სტუმარია.

ხომ არ შეიძლება ისწავლო აუცილებლობის შემთხვევაში ამ მარაგის გამო-ზეურება? მაშინ ჩვენ შევძლებდით ამ შემოქმედებითი საკუჭნაოს გამოყენე-ბას ახალი მიგნებისათვის. რა საშუალებით ავამოძრავებთ მექანიზმი, რომელიც ამ საგანძურთაგან სწორედ იმას ამოიღებს, რაც ახლაა აუცილებელი.

ინტუიციურ საწყისთან ერთად, რეჟისორის შემოქმედებითი აზრი დამო-კიდებულია სპექტაკლის ჩანაფიქრზე (სარეჟისორი გეგმის პირველი ნაწილი), როცა იგი მისდევს კარგ ტრადიციებს, ასრულებს დადგენილ წესებს, იყენებს საუკუნეობით გამომუშავებულ ხერხებს. რა თქმა უნდა, აქ ლაპარაკი არ ეხება სხვათა სპექტაკლების გადაღებას, და უკვე გაცვეთილ სათეატრო შტამებს, არამედ წარსულისა და აწმყოს საუკეთესო სარეჟისორო ნამუშევართა წესად და მეთოდად გამოყენებას, მათი გამოცდილების გაზიარებას.

მომავალი სპექტაკლის გადაწყვეტის ძიების პროცესი პირობითად შეიძლება ექვს ეტაპად დავყოთ:

1. მომზადება
2. ძიება, დაზვერვა
3. იღის მომწიფება, საინკუბაციო პერიოდი
4. ევრიკა!
5. გადაწყვეტის სისწორის შემოწმება
6. დამუშავება

პირველი ეტაპი — მომზადება

ახლანდელი მსახიობები უფრო ხშირად გულხელდაკრფილი სხედან და აპოლონის შთაგონებას მოელოან. ტყუილი იმედია! იმას საკუთარი საქმეები ყოფნის.

ფელოტოვა

რეჟისორი, შეიძლება ითქვას, თეატრალური იდეების გენერატორია, შემოქმედებითი პროცესის კატალიზატორი, ძიების შთამაგონებელი. მაგრამ რა საშინელებაა, როდესაც ამ „შთამაგონებელს“ პიესის თაობაზე ახალი იდე-ები არ ებადება და სირცხვილის დასაფარავად იძულებულია ძველმანი ახლად გაასაღოს. ეს მდგომარეობა უნაყოფობას ჰგავს, არასრულფასოვანების შეგრ-ძნებას, უოაზისო უდაბნოს, უკიდვანო სიცარიელეს, იმ მატარებლის უიმედო ცდას, რომელიც არასოდეს მოვა.

რაიმეს რომ მიაგნო, ძალიან ზუსტად უნდა იცოდეს რას ეძებ. რეჟისორის გონებაში ჯერ კიდევ ჩანაფიქრის მომწიფებისას აღმოცენებული ნერგი სახე-ობრივი სიცოცხლისა ყოველთვის თან ახლავს შემოქმედებითს პროცესს. მაგ-რამ ყოველი წინაურ მასალა სახეზე მუშაობის დროს (სარეჟისორო გეგმის მე-ორე ნაწილი) განიცდის სხვადასხვა შემოქმედებას, იცვლება, ხდება მისი ტრანსფორმაცია. კონკრეტული ყოფის სამყაროში ჩალრმავებული რეჟისო-რი, როცა ის ამ ყოფის ცალკეულ მხარეებს შეისწავლის, ნებსით თუ უნებ-ლიეთ, კარგავს მთლიანობის შეგრძნებას. ამიტომაც, გადაწყვეტის ძიების პირ-ველ ეტაპზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სპექტაკლის ჩანაფიქ-რის დაზუსტება, იმის დაზუსტება, რისთვის იდგმება სპექტაკლი (დედა-აზრი). იმისათვის, რომ ჩანაფიქრს მიენიჭოს ხორცი და სული, რეჟისორი, თითქოსდა, იმთავითვე უნდა აღიჭურვოს ჩანაფიქრით.

მაგრამ ადამიანმა რომ რაიმე განახორციელოს, უპირველეს ყოვლისა, სათანადოდ უნდა განეწყოს, მთელი გულისყური გარკვეულ ამოცანას მიაყ-როს. უამისოდ წარმოუდგენელია ნამდვილი შემოქმედება. გადაწყვეტა თავისთავად არ მოდის. მასთან მიპარვით მისვლაა საჭირო, თავისებური პრო-ვოცირება სასიცოცხლოდ გამოწვევისათვის, მიგნება. შემოქმედებითს აქტში, რომელიც უნდა აღსრულდეს, ალბათ, მთავარ როლს თამაშობენ ადამიანის ისეთი თვისებები, როგორცაა: ემოციური მეხსიერება, წარმოსახვა და საჭი-როს შერჩევისა და უმაქნისის უკუგდების ნიჭი. ამ თვისებებს საბრძოლო მზადყოფნის მდგომარეობაში უნდა მოყვანა. საჭიროა მათი გამოწვევა და აგ-

ზნება. რკინა მხოლოდ გავარვარებული გამოიწროთობა. ეს ტრფილის გრძნობას ჰგავს, როცა რეჟისორი დღე და დამე მხოლოდ საძიებელ საკითხზე ფიქრობს და ოცნებობს, მოუთმენლად სურს იხილოს იგი, მიაგნოს მას.

შემოქმედება ვერ იტანს გულგრილებს, გაურბის მათ. მუდამ შუროთა და აღტაცებით ვადვენებ თვალს სპორტსმენებს სარეკორდო ვარჯიშის აღსრულების წინ, ძალთა მოკრების მათს უნარს. უკიდურესად დაძაბულნი პირისპირ წარდგომიან შტანგას, თამასას, მოწინააღმდეგეს, საკეთილო გაუცხოებით ჩამოცილებულნი არიან ყოველგვარ გარეგანს, ყველაფერს, რაც უშლის ხელს, რომ ყველაზე მაღლა ახტეს, ყველაზე სწრაფად გაიქცეს, ასწიოს არაადამიანური სიმძიმე. სიმშაგის, შთაგონების გარეშე შეუძლებელია შემოქმედება. მაგრამ შთაგონება თავისთავად ძალიან იშვიათად გვეწვევა ხოლმე, ამიტომაც უნდა ვისწავლოთ მისი გამოწვევა.

მიქელანჯელოს ეს ჭირვეული არსება სულ სადავით ეჭირა. ერთი ნაბიჯითაც არ უშვებდა განზე. და როცა შთაგონება მაინც ცდილობდა ხელიდან გასხლტომას, გახელებით მოითრევედა თავისთან. მას ლოდინის დრო არ ჰქონდა, ძალიან ბევრი რამ უნდა გაეკეთებინა. მიქელანჯელოს ძალთა ხმევა ფენომენალური იყო. ეს გახლავთ შემოქმედების პირველი და აუცილებელი პირობა.

როგორ უნდა გაკეთდეს ეს, როგორ უნდა შეიქმნა განწყობილება, როცა საამისო გუნებაზე არა ხარ? უნდა იმუშაო მაშინაც კი, როცა არ გინდა, თავს ძალა უნდა დაატანო. იმუშაო თავდადებითა და თავგადაკვდომით, აღენთო სურვილით მიგნებისა და ყველგან, სადაც კი შეიძლება, ეძიო. როცა თავს აიძულებ იმუშაო, როცა გატაცებით მიეცემი სამუშაოს, როდესაც იგი აუცილებელი ვახდება, მაშინ ვაგინდება განწყობა. რ. ნათაძის მიხედვით, ადამიანის აქტივობას განსაზღვრავს რალაციის მიღწევის მოთხოვნები, ეს მოთხოვნები იწვევს სწორედ რეჟისორის სათანადო განწყობას.

ბედმა გამიღიმა და გამხადა მოწმედ იმისა, თუ როგორ იქმნიდა განწყობას, როგორ ემზადებოდა კონცერტისათვის სვიატოსლავ რისტერი. ჯერ ერთი, მან მოითხოვა აბსოლუტური სიჩუმე მთელ თეატრში და მიაღწია კიდევ ამას. დიდხანს დადიოდა ოთახში, მერე დაჯდა, ხელები სახეზე მიიფარა და კარგა ხანს იჯდა ასე, რალაციით ძალიან აქტიურად იყო დაკავებული. მერე ადგა, ანთო სანთელი, ჩააქრო ელექტრომუქი, ისევ დაჯდა და სანთელს მიაპყრო თვალი, მერე ისევ მიიფარა სახეზე ხელები. მზადება კარგა ხანს მიმდინარეობდა. ხანდახან ოთახიდან გამოდიოდა, სცენაზე გადიოდა, უახლოვდებოდა როიალს, მაგრამ ხელს არ ახლებდა. შემდეგ ისევ ბრუნდებო-

და დასვენების ოთახში. მაგრამ ეს დასვენება არ იყო. ეს გახლავთ ძალიან აქტიური გუნების შექმნა იმ საქმისათვის, რომელიც ახლა უნდა აესრულებინა.

ამრიგად, მუშაობის პირველ ეტაპზე მთავარია საძიებელი ამოცანის დაზუსტება და შემოქმედებითი განწყობილება ანუ განწყობა.

მეორე ეტაპი — დაზვერვა (ძიება)

მეიერჰოლდის ხვეულ-გრეხილები, რომელთაც ახლა ბევრი გულუბრყვილო ცდილობს მიჰბაძოს, ერწყმოდა ძიების, გამოგონებლობის და, როგორც ვახტანგოვი იტყოდა, რეჟისორის ჩანაფიქრის მსუბუქად და ბუნებრივად გამომხატველი განუმეორებელი ფორმის შექმნის იშვიათ ნიჭს.

ი. ზავადსკი

უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია გავალვიძოთ წარმოსახვა, ბიძგი მიეცეთ ბორბალს, საჭირო გზით ავამოძრაოთ იგი. ესაა სარეჟისორო დაზვერვა ყველა მიმართულებით. დაკვირვება, ცნებებითა და სახეებით, ფაქტებით მანიპულირება, მათი არსის შესწავლა, შედარება და ჩაწვდომა, გამომგონებლობა, მეტაფორათა თხზვა — აი, რეჟისორის მოღვაწეობის ძირითადი სფერო ამ ეტაპზე.

ბევრი რეჟისორი იმ აზრისაა, რომ ფორმის პირველად მოფიქრებული ვარიანტი ყოველთვის სხვათა უმჯობესია. რაც უფრო შორს წავა ძიება, მეტი ხელოვნურობა და ნაკლები ხელოვნება იქნება, ზოლო ზედმეტი ანალიზი და გარკვეულობა მხოლოდ ვნებს ჩანაფიქრს. ეს არაა მართალი. პირველი ვარიანტი ყოველთვის უნდა იყოს იჭვის საბაზი. იგი (მცირე გამოწავლისის გარდა) ხომ ყოველთვის ბანალური და ზედაპირულია. იჭვით უნდა მოვეკიდოთ, უნდა შევამოწმოთ, მრავალგზის უარყყოთ, გიპოვოთ სხვა იდეა, ბევრი სხვა და, ბოლოს დაუბრუნდეთ პირველ გადაწყვეტას, თუკი იგი დააკმაყოფილებს სულ მოსაზრებასა და შემოქმედების მაღალ მოთხოვნილებებს. მხოლოდ მაშინ შეუძლია რეჟისორის გადაწყვეტის იდეა შემოწმებულად და მისანდოდ ჩათვალოს, მხოლოდ მაშინ გამოირკვევა, რომ ეს უბრალო ორიგინალური აზრი კი

არაა, არამედ „აღმოჩენა“, რომელსაც ძალუძს დააინტერესოს ადამიანები. იდეას უნდა დაუფუჭეროთ, დაჭერება კი ნიშნავს იგი ჩამოყალიბებულ სცენურ ფორმაში დაინახოთ.

მეორე მხრივ, არაა საჭირო მოფიქრებულ ვარიანტთა ერთბაშად გადაგდება და უარყოფა. ბოლოს და ბოლოს, ფორმის იდეები ერთობ ღირებულნი არიან საიმისოდ, რომ მათ ისევ გაქრობის საშუალება მივცეთ ან თუნდაც ჩვენი „ქვეცნობიერის საკუჭნაოში“ მიმალვის უფლება. არც ისე ადვილად ამოცოცდებიან ხოლმე იმ საკუჭნაოებიდან. ჯობს გადაწყვეტის იდეა ხანგრძლივად შევივის წავლოთ, გავსინჯოთ, შევამოწმოთ, და თუკი ეს ღირებული იდეაა, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში არ გამოდგება, ერთბაშად ნუ ავიღებთ ხელს. იგი როგორღაც ფიქსირებული და დახსომებული უნდა იქნეს. სხვა დროს და სხვა სპექტაკლში შეიძლება გამოგვადგეს.

სპექტაკლის გადაწყვეტის მიღება მრავალ ვარიანტთა შედარებაზე დაფუძნებული. ამიტომაც, მუშაობის დასაწყისში საჭიროა მათი, რაც შეიძლება, მეტი რაოდენობით დაგროვება, დაე, ეს ვარიანტები მთლად მწყობრი არ იყოს, ხშირად აბსურდული და გულუბრყვილოც კი (ეგ არაფერი!), მთავარია, რომ ისინი ერთმანეთს არ ჰგავდნენ.

როგორ ვეძებოთ ვარიანტები, როგორ მოეუყაროთ თავი? მოვიტან რამდენიმე რჩევას, რაც კი შეიძლება გამოიყენოთ სპექტაკლზე პრაქტიკულად მუშაობისას. შესაძლოა ზოგიერთი მათგანი სასარგებლოც კი აღმოჩნდეს.

1. აკვირდებით იდეის აგან თავდახსნა. რეჟისორი კითხულობს პიესას და უმაღლვე მის გონებაში თავს იჩენენ წარმოდგენანი ცნობილ თეატრალურ დადგმათაგან. ის, რაც წარსულში აღმოჩენა იყო, დღეს ბანალური და ხავსმოდებული ხერხია, არავითარი ინფორმაციის მოტანა აღარ შეუძლია, სპექტაკლის ახალ იდეათა წარმოშობას აფერხებს. რეჟისორის წარმოსახვისათვის ძალიან ძნელია ასეთი „სახელდახელო“ ჩვეულებრივი სქემის დაძლევა და ნაცნობ, ზედაპირზევე მდებარე გაცვეთილ გადაწყვეტილებათა ჯუნგლების გადასერვა. აკვირებული იდეა და ილეთი ათასობითაა და ისინი ახლოს არიან ჩასაფრებულნი. მათ მოაზრებას დიდი ფიქრი და წყვეტა არა სჭირდება. აბეზარ მეზობლებსა ჰგვანან, მუდამ რომ მზად არიან თავისი სამსახური შემოგვთავაზონ, თუნდაც ამას არავინ სთხოვდეს.

მოეწონა რეჟისორს ა. ეფროსის სპექტაკლი და უმაღლვე ფსიქოლოგიური ინერციის ტყვე გახდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ყველა მისი სპექტაკლი უკვე გარეგნულად ეფროსის სპექტაკლს ჰგავს. ნახა ჩვენში საგასტროლოდ ჩამოსული თეატრის სპექტაკლი და ყველა მისი თეატრალური ობუსი გარეგნულად ამ სპექტაკლს მოგვაგონებს. შემოიყვანა მსახიობები რომელიღაც

რეჟისორმა მასურებელთა დარბაზიდან (ვგონებ ეს პირველად მეიერჰოლდმა გააკეთა?) და ნაწვიმარზე ამოსულ სოკოებივით ათას სპექტაკლში იჩინა თავი ამ წესმა. გადაწყვიტა პიტერ ბრუქმა ერთ თავის სპექტაკლში („მეფე ლირი“) ტრავადიის გმირებისათვის ტყავის ტანსაცმელი ჩაეცვა და მოჰყვინნ მას მსოფლიოს სცენებზე ყველა დროისა და ხალხის ტყავის ტანსაცმელში გამოწყობილი გმირები. აი, ესაა ფსიქოლოგიური ინერცია.

ეს იმას სრულებით არ ნიშნავს, რომ საერთოდ არ შეიძლება გამოვიყენოთ დიად წინაპართაგან მიგნებული თეატრალური ხერხი. პირიქით, მიგნებათა და ხერხთა ეს არსენალები ძალიან კარგად უნდა ვიცოდეთ, ღრმად შევისწავლოთ, უკიდურეს შემთხვევაში, გამოვიყენოთ კიდევ. მაგრამ ეს არ უნდა გაკეთდეს მექანიკურად, „მოლის მიხედვით“, ერთი გარკვეული სეზონისათვის, ერთი ხელის დაკვრით. ერთი სეზონის ყველა სპექტაკლი „ცირკის“ ყალიბზე გამოიჭრება ხოლმე, მეორე — „კარნავალისა“, მესამე — ეფროსისებურად. იყო დრო, როცა ყველა სპექტაკლი ახმეტელისებურად იდგმებოდა. და ასე მრავალდებიან სპექტაკლები ახმეტელისებური, ბრეტისებური, ლუბიმოვისებური და დაბორიალობენ ეს „მოჩვენებანი“ სამუშაო, აბსტრაქტული სვიტრებით, ჯვალოს კოსტიუმებით, თეთრი ნიღბებით... უფარდო სპექტაკლები, ბახის ფუგები ვოკალური შესრულებით, სპექტაკლები „ეფროსმანისებურნი“ და ა. შ. და ა. შ. საკმარისია რეჟისორმა ხელთ აიღოს ახალი პიესა, რომ მის წინ უმაღლვე გამოდიან იმ ქვეყნის მკვიდრნი, გაცვეთილი, ხავსმოკიდებული ხერხები და გადაწყვეტანი. და რომ მოვახდინოთ იბსენის ფრუ ალვინგის პერიფრაზირება შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენი თეატრი სავსეა ასეთი „მოჩვენებებით“, ისინი ისევე აურაცხელნი არიან, როგორც ზღვაში ქვიშა.

მიდრეკილება აზროვნების რომელიმე ნაცნობი ხერხისადმი, როცა გადასაწყვეტია კონკრეტული სადადგმო ამოცანები, აფერხებს ახალი იდეების წარმოშობას ანდა საერთოდ სპობს მათი წარმოშობისათვის ხელსაყრელ პირობებს.

თავიდან რომ ავიცდინოთ ეს სენი, ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ, რათა დავეხსნათ მიგნებულის და მრავალგზის გამოყენებულის ინერციას. მაინც რა არის ფსიქოლოგიური ინერცია? სხვისი აზრის, სხვისი თხზულების, სხვისი მხატვრული სახის სტერეოტიპის გამოყენება. როგორ ვებრძოლოთ ამ მოვლენას?

ა) მუდამ გვახსოვდეს ამ სენის არსებობა და, რაც შეიძლება ყველაფერი გავაკეთოთ, რათა უმაღლვე ჩამოვიშოროთ ნაცნობი გადაწყვეტა, თავს ნუ მოვიტყუებთ, ასეთი რამ ჯერ არავის გაუკეთებიაო. ჩვენს პიროვნებაში აღვზარდოთ ზიზღის გრძნობა სხვისი მონაპოვარის მითვისებისადმი.

ბ) ჩვენს თავს დაუფსვთ კითხვები, რომელთაც შემოქმედებითი აზროვნებისა და წარმოსახვის სტიმულირება შეუძლიათ: რა იქნება, რომ სწორედ საწინააღმდეგოდ მოვიქცეთ იმისა, რაც თავდაპირველად მოგვეჩვენა. ასეთი პოზიცია იწვევს ახალ იდეათა ნიაღვარს.

გ) დავსვთ თუნდაც ასეთი შეკითხვა: რომელ თეატრს ეკუთვნის მოცემული პიესა? ხომ ცნობილია, რომ არსებობს თეატრის ორი სახე, ორი მიმართულება. ერთია თეატრი, რომელიც მიისწრაფვის შექმნას ილუზია, რომ სცენაზე ცხოვრებაა და არ არის არავითარი თეატრი, და მეორე, თეატრი, რომელიც მიისწრაფვის შექმნას თეატრალური თამაში და მას დააკისროს საზოგადოების ცხოვრების არსის მოდელირება. პირველი მასუბრებელს სცენაზე მომხდარის თანამონაწილედ და თანამგრძობლად იწვევს, მეორე კი სულ ცდილობს მასუბრებელი ამ ჰიპნოზიდან გაანთავისუფლოს და შესთავაზოს იმ თეატრალური თამაშის თანამონაწილეობა, რომლის მეოხებით თეატრი აბამს უსიტყვო დიალოგს სცენასა და მასუბრებელს შორის. ეს ორი სხვადასხვა ხერხია, თეატრის დანიშნულების ორი სხვადასხვა გაგება. პირველი სახე ნატურალიზმის (ზოლა, ანტუანი, კრონეკი) შედეგად წარმოიშვა და თავის განვითარების უმაღლეს წერტილს სამხატვრო თეატრის შემოქმედებაში მიაღწია, მეორე წარმოიშვა ჯერ კიდევ ქვის ხანაში, თავისებურად გამოვლინდა ყოველ ისტორიულ ეპოქაში და დღემდე ვითარდება. გასარკვევია, რომელი თეატრალური ხერხის მიხედვით უნდა ვეძიოთ გადაწყვეტა. მერე ვცადოთ ამ გადაწყვეტის თავდაყირა დაყენება.

დ) უკუვაგდოთ ეს-ესა მიგნებული ახალი ხერხი თუ წესი, შარმოკიდებით ვეკამათოთ ახლახანს წარმოშობილ იდეას. გავიხსენოთ, სად იყო იგი უკვე გამოყენებული. გატაცებით ვეპაექროთ საკუთარ თავს. ეს კამათი ხმამაღალიც შეიძლება იყოს. საკუთარ თავთან ასეთი კამათი, ჩვეულებრივ, იწვევს დასკვნათა და მოულოდნელ აზრთა მთელ ჯაჭვს. იგი ხელს უწყობს ძიების გავრძელებას.

ე) ძალზე სასარგებლოა ამოცანის აბსტრაქტირება. როგორც უკვე ითქვა, ეს ნიშნავს პიესის მოვლენები ავტორისაგან აღწერილი კონკრეტული გარემოდან წარმოსახვით გადავიტანოთ სრულიად მოულოდნელ, საწინააღმდეგო გარემოში. მაგალითად: ფელისწულ ჰამლეტის ისტორია გადმოვიტანოთ რეჟისორისათვის ერთობ ნაცნობ ნიადაგზე, მის ქალაქში, მის ეზოში ან, პირიქით, სრულიად უცნობ ქვეყანაში, ანდა სადაც მთვარისა თუ მარსის წარმოსახულ სამყაროში. შეიძლება მოვიფიქროთ ვარიანტი თოჯინების

თეატრისათვის, რათა გამოვეხსნათ ჩვეულებრივ წარმოდგენებს, რათა პირისაგან მიწისა აღგვაგოთ ის, რაც ჩვენს წარმოსახვას ხელს უშლის შეთხზას ავტორისაგან აღწერილი სამყარო.

მხატვრულ ნაწარმოებში ხდება ცხოვრების სიმართლის ხელოვნების სიმართლედ ტრანსფორმირება.

5. გეი

2. ნ ა ბ ო დ ვ ა რ ი ი დ ე ე ბ ი ს უ ე თ ხ ზ ვ ა. ძალიან ხშირად ახალ საინტერესო გადაწყვეტათა წარმოშობას აბრკოლებს შიში, რას იტყვის კრიტიკა და საზოგადოება. თუკი რეჟისორი წინასწარვე შეიზღუდავს თავს ნაცნობი, იმ მომენტში საზოგადოებაში ფეხმოკიდებული იდეებით, მაშინ იგი არსებითად შემოქმედებითი პროცესის დასაწყისიდანვე იზღუდავს თავს და ამიტომ ვერასოდეს გაინავარდებს წარმოსახვის სივრცეში. ამის თავიდან ასაცილებლად უნდა გამოვიყენოთ ხერხი, რომელმაც პრაქტიკაში „ბოდვის წესის“ სახელი მიიღო. ესაა საშუალება „ნაბოდვარი“ იდეების შეთხზვისა. უნდა ვირწმუნოთ, რომ ამ პერიოდს ახასიათებს სრული უპასუხისმგებლობა და „თავის აგდება“. ამ დროს ასობით იდეის შეთხზვა შეიძლება, რაც მეტია, მით უკეთესი, დაე, ერთიმეორეზე პარადოქსული იდეები წამოტივტივდნენ. მუშაობაში გამოყენებული უნდა იქნეს ყველაფერი, რაც კი შეიძლება მასალად გამოდგეს სპექტაკლის გადაწყვეტის სხვადასხვა ფორმისათვის. იდეათა თავმოყრა საჭიროა გარემო ცხოვრების დაკვირვების გზით, ლირიკის კითხვით, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა რეპროდუქციათა დათვალიერებით, მუსიკის მოსმენით, ძველი ჟურნალების, წიგნების, ალბომების, თითქოსდა, უაზრო გადათვალიერებით. უნდა მივმართოთ ყველაფერს, რასაც ასეთ მომენტში შემოქმედებითი აქტის, გადაწყვეტის აღმოცენების ბიძგის მოცემა შეუძლია. უნდა ვეძებოთ წარმოსახვის გამაღიზიანებელი, იდეათა კატალიზატორი. როცა რეჟისორი რაიმეს ჩაავლებს ხელს, წარმოჩენილი იდეა გაიტაცებს, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა შეაჩერდეს მას. უნდა მოვახდინოთ იდეის ფიქსაცია და ძიების გზა განვაგრძოთ. როგორც კი რეჟისორი რაიმე კონკრეტულს ჩაავლებს ხელს, წარმოსახვის გასვლის პროცესი შემოქმედების უკიდვანო სივრცეში უმაღლეს შემწყვდება და იგი ერთი გადაწყვეტის ტყვეობაში აღმოჩნდება. ყველაფერი ვიღონოთ იმისათვის, რომ მოვიპოვოთ ფანტაზიის, შეთხზვის სრული თავისუფლება, ხელგაშლილი უნდა ვიყოთ და არ გვეშინოდეს უარყოფით თუნდაც საინტერესო. დამიჯერეთ, ნამდვილი იდეა არასოდეს შეუმჩნეველად არ ჩაიქროლებს, იმას დაინახავთ, ფიზიკურად შეიგრძნობთ. შემ-

თხვევით გზაში არ დაგეკარგებათ. და, თუკი ასე მოხდება, მაშასადამე მისი ფასი მოჩვენებითი ყოფილა, სინამდვილეში არაფრის მაქნისი გამომდგარა.

ყველაზე უფრო ხშირად ნაბოღვარი იდეების ხერხი (ეს ერთობ შინაური, სამუშაო ტერმინია) კარგია გამოიყენოთ მხატვართან ერთობლივ მუშაობაში. უნდა ვისწავლოთ საკუთარი აზრისა და გადაწყვეტის ვარიანტების გამოთქმა. ამ ეტაპზე აკრძალულია იდეების, კარგი იქნება თუ ცუდი, ყოველგვარი კრიტიკა. იდეები შეიძლება გულუბრყვილო იკოს და გონებამახვილობას მოკლებული, შეიძლება არ ითვალისწინებდნენ კონკრეტულ სცენურ პირობებს თუ შემსრულებლებს, შესაძლებლობებსა თუ ტრადიციებს. იქნებ მათზე არ ღირს შეჩერება, მაგრამ არასოდეს არ უნდა მივიჩნიოთ ისინი ზედმეტად და არ უნდა ვიფიქროთ — ეს რა გულუბრყვილო აზრები მომსგლიაო. ამ დროს აკრძალულია ყოველგვარი რეაქციები — როგორც უარყოფითი, ისე დადებითი.

ასეთ შემთხვევაში ძალზე სასარგებლოა ამ პროფესიასთან შორს მდგომი ადამიანების გამოწვევა სასაუბროდ და საკამათოდ გადაწყვეტათა ვარიანტების გამო. ამ ადამიანებს შეუძლიათ „სულელური“ კითხვები დასვან დადგმის შესახებ (რატომ, რისთვის, განა პიესაში ასეა, განა ასე არ ხდება ხოლმე?). ასეთი გულმართალი, ხშირად თეატრიდან შორს მდგომი ადამიანები თავისი მოულოდნელი კითხვებით შესანიშნავ იდეებს გადაგვყრიან. ამიტომაც კარგი იქნება და სასარგებლო მორავალი სპექტაკლის გადაწყვეტილებათა საკუთარი ვარიანტები ვუამბოთ და მათი რეაქციით შევამოწმოთ ამ ვარიანტების ფასი. ჩვეულებრივ, ასეთი ადამიანები ვერ აღიქვამენ თეატრის პირობითობას. მაგრამ, როდესაც რეჟისორი უამბობს მათ თავის ვარიანტს, თხრობის პროცესში, მოსაუბრის რეაქციების მიხედვით, შეუძლია შეთხზული შეამოწმოს. უარყოფითი რეაქციის საპასუხოდ იქვე, იმპროვიზაციულად, იქმნება ახალი ვარიანტი.

ეს პერიოდი, ჩვეულებრივ, ძალზე აქტიურია და ქმედითი. რეჟისორი ადგენებული და გატაცებულია თვით შეთხზვის პროცესით. არაფრით არის შეზღუდული, ამიტომაც არაფერს დაგიდევთ, თავისუფლად თხზავს და ამისგან უდიდეს სიამოვნებას იღებს. ესაა პერიოდი აქტიური რეჟისორული დაზვერვისა ყველა შესაძლებელი და შეუძლებელი მიმართულებით, როცა ის კონკრეტულ შედეგებზე ჭერ მინცდამაინც არ ზრუნავს. ესაა იდეათა დაგროვების პერიოდი.

3. ანალოგიები. ორიგინალური იდეების დიდი რაოდენობა იბადება სცენურ გადაწყვეტათა ცნობილ ვარიანტებთან ანალოგიის მიხედვით. ბევრი თეატრალური გადაწყვეტა, რომელთა მაგალითი რეჟისურის კლასიკა გახდა, შესანიშნავი ტრამპლინია სრულიად ახალი იდეების წარმოშობისა. არავის

შეუგროვებია და აღუნუსხავს ისინი, არავის შეუქმნია ის კლასიკურ-თეატრალურ ფორმათა კრებული, რომლებიც შეიქმნა პროფესიის ისტორიის მანძილზე საუკეთესო რეჟისორების სახელგანთქმული ცდების საფუძველზე. მაგრამ ეს მაგალითები მაინც შემოგვინახა ადამიანთა მეხსიერებამ, აღწერებმა, ესწრებმა და ფოტოსურათებმა. აი, რამდენიმე მათგანი:

სპექტაკლი — კარნავალი

სპექტაკლი — თეატრის თამაში

სპექტაკლი — ცხოვრების ილუზია

სპექტაკლი — რომანტიკული

სპექტაკლი — ზღაპარი

სპექტაკლი — პათეტიკური

სპექტაკლი — ნიღაბთა კომედია

სპექტაკლი — საცირკო წარმოდგენა

სპექტაკლი — კონცერტი

სპექტაკლი — ძეგლი

სპექტაკლი — პუბლიცისტიური

სპექტაკლი — ფიქრი, განსჯა

სპექტაკლი — დოკუმენტი

სპექტაკლი — მიტინგი, მანიფესტაცია

სპექტაკლი — დისკუსია

სპექტაკლი — ლეგენდა

სპექტაკლი — თოჯინების თეატრის ხერხი

სპექტაკლი — გასაღების ჭუჭრუტანაში დანახული ცხოვრება

სპექტაკლი — სამოედნო თეატრი

სპექტაკლი — ბალაგანი

სპექტაკლი — ბალეტი, თუმცა არავინ ცეკვავს

სპექტაკლი — სასამართლო პროცესი

სპექტაკლი — იმპროვიზაცია

ბევრია, ძალიან ბევრია თეატრალური თამაშის ხერხი. დიდად სასარგებლოა მათი შესწავლა და დამუშავება. დაწვრილებით უნდა შევისწავლოთ ისინი, რათა შეგვეძლოს ამ ხერხთა არსის გამოყენება, მათი ამოსავალ წერტილად მიჩნევა, ახალი შინაარსის ჩასხმა ძველ ტიპკორაში. ცხადია, არაფერი ბრმად არ უნდა ვადმოვიტანოთ, უნდა ავითვისოთ ხერხის არსი და არა მზა ფორმა. სხვა რეჟისორისაგან მზა ფორმის აღება — ქურდობაა, პლაგიატობა. რატომღაც ამისათვის სამართალში არავის აძლევენ.

უნდა შევისწავლოთ განსხვავებული სახის თეატრები და მათი ხერხები — ანტიკური, შექსპირის თეატრი, კაბუკის იაპონური თეატრი, ესპანური თეატრი, ნილაბთა თეატრი, პისკატორის საავსტრიული თეატრი, სალიტერატურო თეატრი და მრავალი სხვა. თითოეული მათგანი შეიძლება სცენური გადაწყვეტის ახალი იდეის კატალიზატორი გახდეს.

4. გაუცხოება. გაუცხოება, ჩემი თვალსაზრისით, ძალიან კარგი ხერხია ახალი იდეების მისაღებად, პიესის მოქმედებისათვის გამოგონილი სიტუაციის შესაქმნელად. საშუალებაა მოქმედების გამოგონილ სამყაროში გადასატანად, რათა იგი მანძილიდან დავინახოთ სრულიად ახალ, მოულოდნელ გარემოში.

არქიმედეს რომ სამყარო გადაებრუნებინა ან ცოტა მაინც აეყირავებინა, აუცილებლად სჭირდებოდა საყრდენი წერტილი სამყაროს გარეთ. ასევე ძალიან სასარგებლოა რეჟისორისათვის პიესის ამბები პირობითს სამყაროში დაინახოს. მაგალითად მოქმედება გადაიტანოს სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუის“ გარემოში, ანდა სვიფტის მიერ მოგონილ ლილიპუტების თუ გოლიათთა ქვეყანაში, ანდა დიდ გოეთეს მიერ შეთხზულ ცხოველთა სამყაროში, სადაც ცხოვრობდა რაინეკე მელა. იქნებ მოქმედება ა. ტოლსტოის ზღაპრის „ოქროს ვასალების“ თოჯინათა სამყაროში გადავიტანოთ, თუმცა შეიძლება პირდაპირ პინოკიოს ქვეყანაში გავემგზავროთ ანდა ქონდარეთში — ა. სულაკაურისეულ ქვეყანაში და ა. შ. და ა. შ. გარე თვალი, მანძილით დაშორებული მზერა, წარმოსახვითს სამყაროში გადაბარგება ერთობ მარჯვე საშუალებაა ახალი გადაწყვეტის წარმოქმნისათვის.

5. თეატრალური იდეათა ძიება მსოფლიოს ხალხთა თამაშობებში. ამისათვის საჭიროა ძალიან ბევრი იკითხო, შეისწავლო, ეძიო, გიმოპკითხო ადამიანებს, იჯდე ბიბლიოთეკებსა და მუზეუმებში, იარო გამოფენებზე, ყოველთვის საქმის კურსში უნდა იყო, რა ხდება მსოფლიოს თეატრებში. მაგრამ ყველაზე საინტერესო იდეები უნდა ვეძიოთ ხალხური თეატრის, ხალხურ თამაშობათა, დღესასწაულთა, რიტუალოთა და მათთან დაკავშირებულ მოქმედებათა საკუთარ ეროვნულ ფორმებში. რა კინადაა გამოყენებული ჯერაც ჩვენს თეატრებში თეატრალურ ხერხთა ისეთი მდიდარი საუნჯე, როგორცაა სხვადასხვა სახის ბერიკაობა (ყოველ რაიონს თავისი, სხვათაგან განსხვავებული ტრადიციები აქვს), ყვენობა, დატირება (ტრაგედისათვის!), ქორწილი, მარიამობა, მცხეთობა, ალავერდობა და ა. შ. ახლა ქართული სუფრა — ეს ხომ განუმეორებელი თეატრალური ფორმაა თავისი დასაწყისით, განვითარებით და დასასრულ-

ლით. საქართველოს ყველა კუთხეში ეს ზემი და რიტუალი სულ სხვადასხვა ფორმებს იღებს, მხოლოდ ამ კუთხისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. და თუკი მუსიკოს-ფოლკლორისტები ამ სიმდიდრეს აგროვებენ, რათა შემდგომ თავის ნაწარმოებებში გამოიყენონ, რატომ ამასვე არ აკეთებენ რეჟისორები? წაკითხული და თვალთა ნანახი ხომ სულ სხვადასხვაა. რეჟისორმა უნდა დაინახოს და იგრძნოს, რათა შემდეგ გამოიყენოს.

ზოგიერთი რეჟისორისათვის იტალიური კარნავალის ხერხი, რასაც მიმართა რეჟისორმა ძეფირელიმ თავისი სპექტაკლის („ჭირვეულის მორჯულება“) და მერე ფილმის გადაწყვეტისას, რატომღაც, უფრო დიდი კატალიზატორია, ვიდრე ჩვენთვის გაცილებით უფრო ორგანული ბერიკაობა. მიზეზი ალბათ ისაა, რომ ძეფირელიმ უკვე დაამუშავა სპექტაკლში „კარნავალის“ პრინციპი და მისთვის ბავშვობიდანვე ნაცნობ ამ ფორმას მიანიჭა გარკვეული იდეა, ხოლო ბერიკაობა ჯერ ისევ ასათვისებელია თანამედროვე ხელოვნების თვალსაზრისით, ე. ი. ამ ფორმაში აზრია ჩასადები. სპექტაკლის სახიერება შემოქმედების წყარო კი არა, მისი გამაძლიერებელია, მაგრამ თუ არაფერია გასაძლიერებელი, სახიერება უაზრობად იქცევა.

მე გთავაზობთ ზოგიერთ ხერხს, მიდგომას, რაც ხელს გვიწყობს დავაგროვოთ სპექტაკლის გადაწყვეტის ვარიანტები, თავი გავინთავისუფლოთ აკვირებულები, შედარებული იდეებისაგან; მაგრამ, განა შეიძლება ამის დადგენილ წესად ქცევა? ისე, როგორც შეუძლებელია საჭადრაკო პარტიის ყველა ვარიანტის ჩამოთვლა, ასევე შეუძლებელია სცენური სახის ყველა წესის განსაზღვრა. ეს პროცესი ფრიალს უბიექტურია და სათუთი, იგი დამოკიდებულია მრავალ, საანალიზოდ მოუხელთებელ პირობაზე.

ერთხელ, ლ. ტოლსტოი ა. ფეტისადმი მიმართულ ბარათში სინანულს გამოთქვამდა, რა ძნელია მოიფიქრო მილიონი შესიტყვება და ვარიანტი, რათა ერთადერთი ამოიჩინო.

ამრიგად, მეორე ეტაპი ესაა ეტაპი დაზვერვისა ყველა მიმართულებით, ეტაპი ანალიტიკური და ექსპერიმენტული, საინტერესო იდეათა და გადაწყვეტათა ძიება.

მესამე ეტაპი — საინკუბაციო პერიოდი

მე ყოველთვის უბოროტო შური მქონდა ფერმწერთა, კომპოზიტორთა, მწერალთა, რომელთაც შეუძლიათ დროებით გადადონ თავისი სამუშაო და ცოტა „შეისვენონ“. გარკვეული დრო რომ გაივლის, სურვილისამებრ შეუძ-

ლიათ კვლავ დაუბრუნდნენ ტილოს, მოისმინონ მელოდია, წაიკითხონ დაწერილი, უცხო თვალთ შეხედონ, თითქოს სხვისი ნაწარმოებიაო. ამ დროს შეუძლიათ დაინახონ შეცდომები, იპოვონ უფრო მართალი გადაწყვეტა, მიუკერძოებლად ასწონ-დასწონონ. შემსრულებლებთან პრაქტიკული სარეპეტიციო მუშაობის დროს რეჟისორები მოკლებულნი არიან ამ შესაძლებლობას. თეატრს ხომ ვერ გააჩერებ? ასეთი შესაძლებლობა რეჟისორს მხოლოდ მომავალი სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმის შეთხზვის დროს ეძლევა.

ეს ეტაპი შეუმჩნეველად დგება. რაკი რეჟისორმა შეაგროვა „ნაბოღარი იდეები“, თითქოს ჩაიკეტა, სხვათა თვალში თითქოს მიატოვა კიდეც მომავალ სპექტაკლზე ფიქრი. რეჟისორი ლოდინს იწყებს. არა, ეს სრულებითაც არ არის შეცვლება, არც სიმშვიდე, არც მოდუნება, პირიქით. ამ მომენტში მიმდინარეობს დაგროვილი მასალიდან ქვეცნობიერი შერჩევა, რაა საჭირო და რაა ზედმეტი. გადაწყვეტის სხვადასხვა ვარიანტები დუღს და იხარშება — ქვეცნობიერს ხომ ვერ გამოვთავ. იგი მუშაობას განაგრძობს მაშინაც, როცა რეჟისორი სულ სხვა საკითხებითაა დაკავებული, როცა ლაპარაკობს განყენებულ თემაზე, ნარდს თამაშობს ან წმინდა საყოფაცხოვრებო საქმეს აკეთებს, ზის კრებაზე ან ახალ ფილმს უყურებს. რეჟისორი თითქოს ლოდინს იწყებს — მონადირესავით ხაფანგს დააგებს და ელოდება, როდის მოხვდება, გაგებება ხაფანგში ის, რაც ასე სასურველია და აუცილებელი. სრულიად ქვეცნობიერად იხვეწება გადაწყვეტის ვარიანტები, პიესის მოვლენათა შორის ისახება კავშირი, ზუსტდება კონფლიქტის არსი და ეს ყოველივე უკავშირდება თეატრალური თამაშის უკვე დაგროვილ სხვადასხვა ხერხსა და მის პლასტიკურ ხორცშესხმას.

რეჟისორის ტვინი არა მარტო ინახავს, არამედ, რაც მთავარია, შეუმჩნეველად ამუშავებს ყველა უეცრად წარმოშობილ აზრს, იდეას, სახეს, შთაბეჭდილებას. დროდადრო სრულიად გაუცნობიერებლად თავის „საკუჭნაოდან“ ხან ერთ, ხან მეორე იდეას გამოათრევს, რაღაცას ცვლის, რაღაცას ასხვაფერებს, რაღაცაზე ხელს იღებს, რაღაცას უმატებს და ისევ მალავს თავის საგანძურში. ყველა ნამდვილ ხელოვანს ეს საგანძური ყოველთვის საგვს აქვს ათასნაირი უმაქნისი „ხარახურით“, რომელიც სავინიციზობოდ შემოუნახავს. ნაკლებნიჭიერ რეჟისორს ამ საგანძურში ჩვეულებრივ არაფერი აქვს, ანდა ორი-სამი აზრი თუ დალასლასებს იქ. საჭიროებისას ამოაცოცებს ხოლმე რეჟისორი დღის სინათლეზე ამ იდეებს, რომელნიც ხშირი გამოყენების გამო სრულიად

გაბერწებულან. ნამდვილი რეჟისორი სულ თავისი ძიების ობიექტსაა მიჯაჭვული. მისი წარმოსახვა და აზროვნება ამ მოჩვენებითი სიმშვიდის დროს მზადაა შეუმჩნეველად შექმნას ყველაზე მოულოდნელი და პარადოქსული იერსახენი და გააკეთოს ლოგიკური დასკვნები.

მაგრამ გარეგნულად რეჟისორი ისვენებს სპექტაკლისაგან და პიესისაგან ტექსტს ხელს არ ჰკიდებს, ცდილობს სხვა რამით გაართოს თავი, ხშირად



სურ. 26

სხვა პიესაზე იწყებს მუშაობას. ესაა პერიოდი (შეიძლება იგი გრძელი იყოს ან მოკლე) მოლოდინისა. ეს ის ეტაპია, როცა ნაყოფი მწიფდება. ძალიან ცუდია, თუკი ხელოვნურად ცდილობენ ამ ეტაპის დაჩქარებას (სურ. 26).

მეოთხე ეტაპი — ევროკა!

გენიოსში შესანიშნავია შესაძლებლობათა
გაცხრილვის უნარი.

უ. რ. ეშბი

და აი, ბოლოს დგება მომენტი, როდესაც რეჟისორის მთელ არსებას დაე-
უფლება ამორჩეული სცენური გადაწყვეტის უცილობლობის გრძნობა. მისი
გონება უეცრივ არაჩვეულებრივ ნათელი ხდება, საძიებელი გადაწყვეტა მიგ-
ნებულა. ყველაფერი გასაგები და მსუბუქია, ყველაფერი თავისთავად ლაგ-
დება, როგორც სათამაშო ქაღალდი, როცა პასიანსი გამოდის. ქვეცნობიერმა
თავისი სეიფიდან გამოიწვია ახალი იდეა, რომელიც უკვე კარგა ხანი მწიფდე-
ბოდა, მაგრამ აქამდე მას სხვა იდეები არ აძლევდნენ გზას. გადაწყვეტა თით-
ქოს თავისთავად წარმოიშობა, ბიძგად გამოდგება ხოლმე შემთხვევითი აზრი,
მაგრამ ეს აზრი თუ ფაქტი რა ხანი მზადდებოდა შემოქმედებითი ლაბორატო-
რიის წიაღში, მონახაზია სინჯთა და ყველაზე უფრო ფანტასტიკურ მოდელთა
შორის.

ხშირად პატარა, თითქოსდა, შეუმჩნეველი დეტალი უეცრივ ინტუიცი-
ურად დაინტერესებს რეჟისორს და არიადნას ის ძაფი ხდება, რომლის მეოხე-
ბით იწყებს ძახვასა და ხვევას ფსიქოლოგიური მიგნება, — სცენური აღმოჩე-
ნის წყარო. ყველაზე უფრო ხშირად სწორედ ასეთი შემთხვევითი მიხვედ-
რა გაუხსნის რეჟისორს მოულოდნელად პიესაში აღწერილ მოვლენათა ღრმად
ჩამარხულ მიზეზობრივ კავშირს.

ვახტანგოვს, როცა ის კ. გოცის პიესა „პრინცესა ტურანდოტზე“ მუშა-
ობდა, კარგა ხანს ვერ შეეგნო სპექტაკლის გადაწყვეტისათვის. როგორც ეს
ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, მიგნება უეცრივი იყო. ვახტანგოვმა გადაწყვიტა,
სპექტაკლის დადგმისას, მიემართა იტალიური ნიღბების კომედიის ჩვეულები-
სათვის — სპექტაკლის მსვლელობისას საკუთარი, საჭირბოროტო რეპლიკები
და რეპრიზები ჩაესვა. პიესა მხოლოდ საბაზი ხდებოდა აქტუალური თეატრა-
ლური თამაშისა. ეს ხერხი გახდა სწორედ ვახტანგოვის თეატრალური აღმოჩე-
ნის წყარო. და აი, სპექტაკლის დადგმიდან უკვე 50 წელზე მეტი გავიდა, და
მთელი ამ ხნის განმავლობაში ბაძვენ მას, უღმერთოდ ქურდავენ, ის კი მა-
ინც მუდამ იცოცხლებს ჩვენს წარმოდგენაში. ასე უკვდავია ყველა თეატრა-
ლური აღმოჩენა. წელთა სიმრავლე მას ადამიანების წარმოდგენაში ლეგენ-
დად აქცევს. ეს ლეგენდა ხდება თეატრალური თამაშის ერთ-ერთი ხერხის
მოუღწეველი ეტალონი.

ბედნიერი მიგნებანი ძალიან ცოტაა. მახსოვს საინტერესო სცენური
გადაწყვეტა სპექტაკლისა „რიჩარდ მესამე“ (რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი, მხატ-
ვარი ი. სუმბათაშვილი). ეს გადაწყვეტა გახლდათ სცენის სიღრმეში დამაგრე-
ბული ციხე-სიმაგრის მოძრავი ხილი. იგი ხან შეკრებათა მაგიდა ხდებოდა, ხან
ინტერიერის ჭერი, და ა. შ. სპექტაკლის მთელი პლასტიკური იერსახე ამ ფრი-
ად საინტერესო გამონაგონის გარშემო იყო აგებული.

საინტერესო იყო სპექტაკლ „სეილემის პროცესის“ გადაწყვეტა (რეჟისო-
რი რ. სტურუა, მხატვრები თ. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე). ამ სპექ-
ტაკლში გადაწყვეტის საძირკველი გახდა ვეება, დიდი მორებით ნაგები, უხეში
თოკითა და ნამდვილი ლითონით დამშვენებული სახრჩობელა. ამ საწყაროს
სიმბოლო — ხალხის მუსრის გამვლები უზარმაზარი ნაგებობაა. თა-
ვისუფალი აზროვნების მცირეოდენი ცდაც კი ისობა და ყველანი, ვინც ამ
სახრჩობელის ჩრდილში ცხოვრობენ, მოახლოებული სიკვდილის შეუცნობელი,
უჩვეულო შიშით არიან დათრგუნვილნი. სწორედ ეს იწვევს მათს სასოწარ-
კვეთას. ამის გამო, სპექტაკლის ყველა პერსონაჟი ინტერესამდეა მისული.

ძალიან ხშირად ასეთი გაელვებანი, ხილვანი წარმოიქმნებიან მხატვრის
შიერ წარმატებით შესრულებული ესკიზების მეოხებით. დიდი ხნის ძიებუ-
ლი უეცრივ თავს იჩენს მხატვრისაგან მიგნებულ პლასტიკურ გადაწყვეტაში.
ამ მხრივ, ჩემი აზრით, საინტერესოა გადაწყვეტა სპექტაკლ „სიბრძნე-სიცრუ-
ისა“ სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით (მხატვარი ნ. იგნატოვი, რეჟისორე-
ბი ნ. ხატისკაცი და თ. მაღალაშვილი) და თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკ-
ლი „გუშინდელნი“ (მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, დადგმის ხელმძღვანელი თ. ჩხე-
იძე). პირველ შემთხვევაში გამოყენებული იყო უზარმაზარი, ძალიან საინტე-
რესოდ შესრულებული საქართველოს პანორამა და ბერიკაობის დეტალები,
მეორე შემთხვევაში — გრძელი მაგიდა, რომლის გარშემო ხდებოდა სპექტაკ-
ლის ყველა ამბავი. ეს იყო განსაკუთრებული სამყარო.

მაგიდის სახე კრებითია. ეს იყო საქართველო, რომელიც ყოველ თავის
საქმეს, მნიშვნელოვანსა თუ უმნიშვნელოს, სუფრის გარშემო წყვეტს ღვინის
ჭიქით ხელში. უხარია და წუხს, ხგდება სასურველსა თუ საძულველ სტუმ-
რებს, იხდის ქორწილს და იხდის ქელგეს. ლამაზი ქართული სუფრა, ივარქმ-
ნილი ქართული სუფრა, გაიძვერათა სატყუარა. ქართული სუფრა მკაცრი და
ნალვლიანი მახლობელთა სასაფლაოდან დაბრუნების შემდეგ — ეს სცენური
სიმბოლოა.

ასეთ სამყაროს უნდა მიაგნო, დაინახო სწორედ ისე, როგორც ალისამ
დაინახა ჭადრაკის ქვეყანა — სარკის მიღმა ქვეყანა.

ასე დაინახეს და ასე შევიდნენ „პუდრის ეპოქის“ ოქროს ჩარჩოში ი. გამ-

რეკელი და დ. ალექსიძე და იქ აღმოაჩინეს სასაცილო ისტორია ვატოს სტილის თოჯინების ცხოვრებიდან (კ. გოლდონის „საპატარალო აფიშით“). ანდა, გავიხსენოთ სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და სიმოვის საუკეთესო სპექტაკლები: გორკის „ფსევდო“, და ა. ჩეხოვის „სამი და“, სადაც ღამის გასათევის ნაძირალების ყოფა და საუკუნის დამდევის ინტელიგენციის ცხოვრება გადმოცემული იყო სკრუპულოზური დამაჯერებლობით. ღამის გასათევის სინოტივე და კედლების ობი, ფეხთა ქვეშ ნამდვილი საშემოდგომო ფოთლების ხმა ძველ პარკში უდიდესი მნიშვნელობისა იყო. ნატურის აღქმის სიზუსტე აქ პრინციპად იქცა.

ნამდვილად სცენური გადაწყვეტა ფორმის მიხედვით ყოველთვის მოულოდნელია, მასში ყველაფერი ლოგიკურად მწყობრია, მაგრამ მოულოდნელის ელემენტი მას ხელოვნებად აქცევს.

მესუთე ეტაპი — გადაწყვეტის სისწორის შემოწმება პიესით

არ შეიძლება ფორმის დაცლა აზრისგან,
არ შეიძლება შინაარსის დაცლა ფორმისგან.

6. ოხლოპკოვი

ახლა, როცა გადაწყვეტა ნაპოვნია, რეჟისორმა უძალვე უნდა გადაიკითხო ს პიესა, რომელზედაც იგი მუშაობს და შეამოწმოს, ხომ არ შორდება მიგნებული გადაწყვეტა ავტორის ჩანაფიქრს. უნდა შემოწმდეს, როგორ მოხდა ავტორისაგან მოცემული ცხოვრების „აკლიმატიზაცია“ მისთვის ახლად ბოძებულ „ბინაში“ (ფორმაში). ხომ არაა უცხო მიგნებული ფორმა, თეატრალური თამაშის ხერხი თვით პიესის არსისათვის? უნდა შემოწმდეს, ძალადობას ხომ არ ჰქონია ადგილი, როცა ორი ჩანაფიქრი — ავტორისა და რეჟისორის — შეგვერთეთ. ფრიად შარმოკიდებით უნდა მოვექცეთ საკუთარ თავს, თუნდაც ზოგადდ უნდა შემოწმდეს საკითხი საკუთარი გამონაგონისა და ავტორის გამონაგონის შეთავსებადობისა.

მასხოვს, როგორ დადგა ერთმა ჩემმა მოწაფემ — რეჟისორმა დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ და მიბაძა, როგორც მას მაშინ მოეჩვენა, ახმეტელის „ანზორის“ სცენური დადგმის ხერხს. არაფერი გამოვიდა, თუმცა სპექტაკლს ძალიან კარგად იყო ორგანიზებული, ვნება და მსახიობთა ტემპერამენტი არ აკლდა. მასში იყო ძალიან მკვეთრად გამოსახული მიზანსცენები, მაგრამ არ იყო დ. კლდიაშვილი. მივიღეთ ამ ინტელიგენტი, რბილი და ძალიან კეთი-

ლი მხატვრისათვის სრულიად უცხო ფორმა და რიტმი. სპექტაკლში მოხდა შეუთავსებლობა და პიესამ (ორგანიზმმა) უარყო მისთვის არაორგანიზებული გადაწყვეტა.

რამდენიც არ უნდა ვიკამათოთ, თანამედროვე თეატრი მაინც ლიტერატურისაგან ამოიზარდა, თვით მეიერჰოლდის ნათქვამი: „ლიტერატურა გვკარნახობს თეატრს“ — აქსიომა გახლავთ.

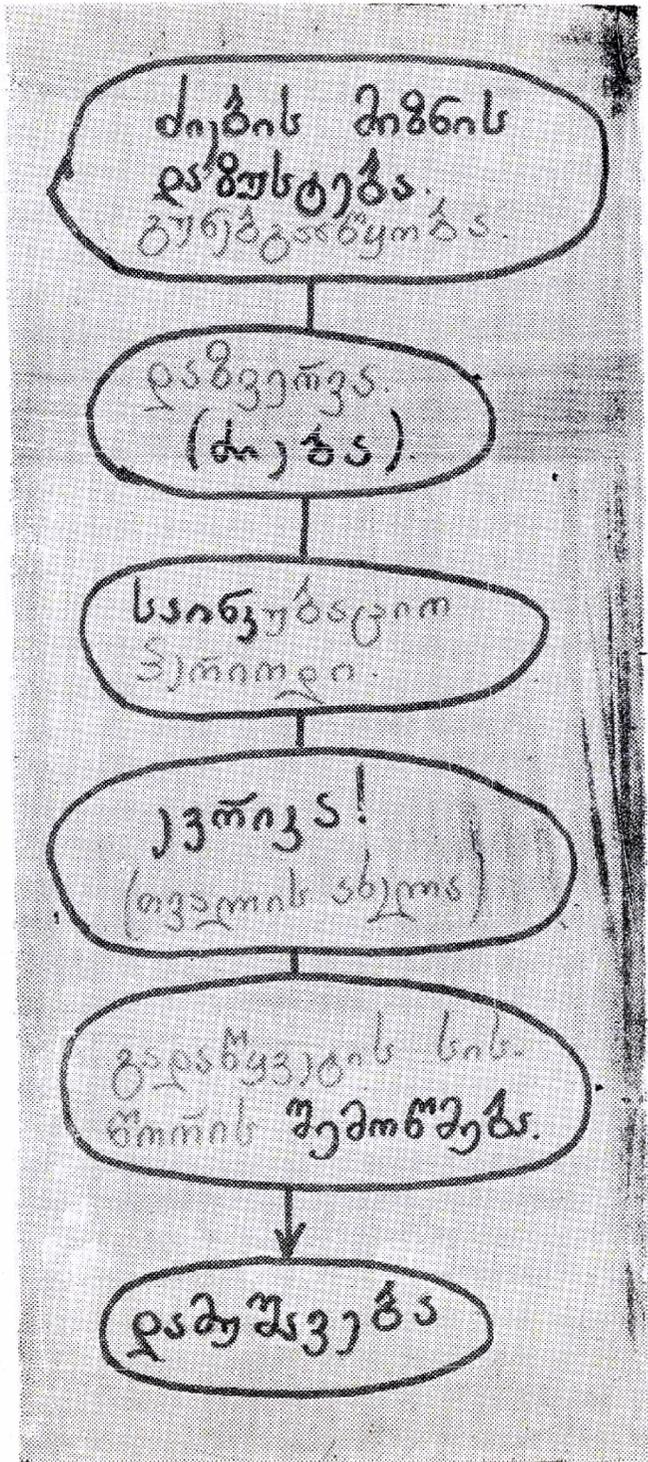
ყველასათვის ნათელია, რომ დ. კლდიაშვილი არ შეიძლება ისე დაიდგას, როგორც ვაჟა-ფშაველა, ხოლო შ. დადიანი, როგორც დ. კლდიაშვილი, ეს ისევე შეუთავსებელია, როგორც შოპენის დაკვრა ბეთჰოვენის დარად. თუნდაც წუთით დავუშვათ ისეთი რამ, რაღაც უცნაური და შეუთავსებელი წარმოვიდგება, მაგრამ თეატრში, რატომღაც, იშვიათად თუ აღმოვჩნდებთ ვინმე ამგვარი თეატრალური გაუნათლებლობით. სპექტაკლის გადაწყვეტა უნდა შეესაბამებოდეს მოვლენათა გადმოცემის ავტორის ეულ ხერხს. შეიძლება „ჰამლეტი“ ნებისმიერი რეჟისორული ინტერპრეტაციით წარმოვიდგინოთ, მაგრამ ყველა ცდის უკან მაინც ერთი „ჰამლეტი“ დგას — შექსპირული. იგია სპექტაკლის საძირკველი.

მეექვსე ეტაპი — დამუშავება

მეიერჰოლდს სარეჟისორო ხელოვნება ესმოდა როგორც პოეზიითა და ფანტაზიით შეგონებული დახვეწილი ოსტატობა. მან იცოდა ფასი „ხელობისა“, სპექტაკლის „გაკეთებისა, ჭკუასა და არითმეტიკას“ არანაკლებ ფასს ადებდა, ვიდრე პოეზიას, ხოლო გაანგარიშებას არანაკლებს, ვიდრე გამბედაობას, გამოთვლა, მიხვედრა და გამოანგარიშება დროისა და სივრცის მისი სტიქია იყო, რომელშიაც იგი შედიოდა ლიტერატურის, ფერწერისა და მუსიკის ცოდნით ყოველმხრივ აღჭურვილი.

ი. ზავაღნი

გადაწყვეტის დამუშავება — ნიშნავს პრაქტიკულად შეუდგე სპექტაკლის „ძერწვას“ ყველა წვრილმანის გათვალისწინებით. დამუშავების სავარაუდო სქემა შეიძლება ქალაქზე გამოსახოთ რეპრეზენტაციათა დაწყებამდე, შეიძლება უშუალოდ აქტიორებთან მუშაობის დროს. ეს დამოკიდებულია



თვითონ რეჟისორზე, მის მიდრეკილებაზე, ნიჭზე, მოხერხებაზე. დამუშავება, რა თქმა უნდა, მხოლოდ შენიშვნებია მომავალი პროცესისათვის.

გადაწყვეტის დამუშავება — ნიშნავს მიგნებული გადაწყვეტის პრიზმით დაინახო და შეთხზა მომავალი სპექტაკლის ყველა ეპიზოდი. ეს ნიშნავს — ყოველი ამბის, ყოველი ეპიზოდის ფანტაზიით მოფიქრებას. დამუშავება — ნიშნავს მოქმედებაში დაინახო სპექტაკლის ყველა დეტალი, რომლებიც გადაწყვეტილი იქნებიან პლასტიკურ, ბგერითსა და რიტმულ გამოსახულებაში. დამუშავება გადაწყვეტის რეალიზაციას.

*
* *

აი, ის ექვსი ეტაპი, რომელიც უნდა გაიაროს რეჟისორმა სცენური გადაწყვეტის ძიებისას. ჩვენ ყოველ მათგანზე შევჩერდით და ზოგადად განვიხილეთ, რათა აღარ დავივიწყოთ, რომ:

1. გადაწყვეტის ძიება არ შეიძლება, თუკი არაა დაზუსტებული ძიების ამოცანა და რეჟისორი მომართული არაა შემოქმედებითად.
2. ვარიანტები ბევრი უნდა ვეძიოთ და არ შევჩერდეთ პირველზე.
3. არ შეიძლება პროცესის დაჩქარება, მაგრამ არ შეიძლება ძიების შეწყვეტა.
4. აუცილებელია მიგნებული გადაწყვეტის შემოწმება პიესით. ეს თეატრის კანონია.
5. გადაწყვეტის პოვნა იმას არ ნიშნავს, რომ სპექტაკლი მზადაა. გადაწყვეტა დამუშავებით უნდა დავინამდვილოთ.

*
* *

იმისათვის, რომ გასაგები იყოს, რა უნდა ვიგულისხმოთ დამუშავებაში, მოვიყვანო სარეჟისორო ექსპლიკაციის მაგალითს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „იულიუს კეისრიდან“ (შექსპირის მიხედვით).

მოკლედ სპექტაკლის ჩანაფიქრისა და მისი გადაწყვეტის შესახებ. რის შესახებაა ეს სპექტაკლი?

ჩანაფიქრს საფუძვლად უდევს მონტენის სიტყვები: „საკმაოდ შორსმჭვრეტელი ვერაა კაცი, მხოლოდ იმის მოსპობა რომ უნდა, რასაც მისთვის მო-

აქვს ვნება, რამეთუ კეთილი უცილობლად როდი იჭერს ბოროტის ადგილს. ბოროტებას შეიძლება ახალი ბოროტება მოჰყვეს, თანაც უარესი. ასე მოუვიდათ კეისრის მკვლელებს, რომლებმაც ისეთი დიდი უბედურება დაატყვეს თავს რესპუბლიკას, რომ საშინელმა სინანულმა შეიპყრო ისინი, რისთვის ჩავერიეთო სახელმწიფო საქმეებში. იმ დროიდან მოკიდებული ჩვენს დღემდე ძრავალთა გაიმეორეს იგივე“ (მიშელ მონტენი. „ღირსეული ცხოვრების ხელაღწევისათვის“).

სპექტაკლი იმის შესახებაა, თუ როგორ მოახვია თავს პირადი მიზნებით ამოქმედებულმა პოლიტიკანთა ბრბომ კეისრის თავნებობითა და კულტით უკმაყოფილო ხალხს სისხლისმღვრელი სამოქალაქო ომი და ელექტა. არავინ არ ფიქრობდა არც მამულზე, არც ხალხის კეთილდღეობაზე, არც ქვეყნის აყვავებაზე — მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობდნენ. თუმცა დარწმუნებული იყვნენ, საზოგადოებრივ საქმეს ვაკეთებთო. ყველანი, გარდა დონ კინოტ ბრუტოსისა.

როგორი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლი? ეს უნდა ყოფილიყო ჩვენი თვალთ დანახული და შექსპირის სიტყვით აღწერილი დღევანდელი ამბავი. აი, სპექტაკლის პრინციპი!

„გლობუსის“ თეატრის კარიბჭეზე წარწერაა: „მთელი ქვეყნიერება კომედიას თამაშობს“. ხის ფიცარნაგი — თამაშის მოედანი, გარშემო კი ადამიანები. ჩვეულებრივი, ჩვენი მსგავსი ადამიანები, მათ წინაშე და მათი მონაწილეობით თამაშდება იულიუს კეისრის ტრაგედია.

მე მახსოვს, დიდი ხნის წინათ, როცა თეატრი ჯერ კიდევ საყოველთაო სიყვარულით სარგებლობდა, სპექტაკლის დროს კულისებთან, ჩვეულებრივ, მოგროვდებოდნენ ხოლმე სცენის მუშები და დიდი ინტერესით ადევნებდნენ თვალს სცენას. ეს უბრალო, თეატრისათვის თავდადებული ადამიანები შესანიშნავად იცნობდნენ მათგან მოწონებულ ყველა სპექტაკლს. ყოველი რეპლიკა შეეძლოთ ზეპირად ეთქვათ, საყვარელი მონოლოგი წაეკითხათ. ისინი იყვნენ მსახიობთა თამაშის პირველი შემფასებლები, მათი მიხედვით ასკვნიდნენ, ივლიდა თუ არა მაყურებელი ამ სპექტაკლზე.

გამახსენდნენ ეს ადამიანები და გავიფიქრე: ზომ არ შეიძლება ისეთი წარმოდგენა წოვაწყით, სადაც სცენის მუშები, ჯერ წარმოდგენას ამზადებდნენ, ხოლო შემდეგ თვალყურს ადევნებდნენ მოქმედებას, სპექტაკლის ამბებით გატაცებულნი შეუძინებლად თვითონვე შევიდნენ მოქმედებაში და მონაწილეობა მიიღონ როგორც რომის პლებსმა? ხოლო როცა დამთავრდება სპექტაკლი, გონს მოეგებიან და მიხვდებიან, ამ ამბავში სულ ზედმეტი ვიყავითო.

პლებსის ხაზის განვითარება სპექტაკლში
(ყოველ სცენაში თავისებურად უნდა იყოს ნაჩვენები ხალხის ბედი)
თეატრი, ფიცარნაგი, წარმოდგენის სამზადისი

1. დღეს აქ მსახიობები ტრაგედიას თამაშობენ, მანამდე კი სცენის მუშები, ჩამცემლები, რეკვიზიტორები ყველაფერს აუცილებელს ამზადებდნენ სცენისათვის. დამლაგებელი ქალი ჰგვის, ორი ქალი აკერებს ფარდას, წინა სპექტაკლზე რომ გაიხა. გამნათებლები „რამპაზე“ დგამენ ნავთის ფარნებს, როგორც ეს ძველ თეატრში იცოდნენ. საიდანღაც მოაქვთ ფარ-შუბი, ჭერიდან დიდი დოლები ჩამოდის, რომელთა საშუალებით გამოიხატება მეხი და წვიმა. ეს სწორედ აქ მოხდება, ხალხის თვალწინ. შემოაქვთ ხის თალები. რა თქმა უნდა, ეს არაა რომის ტრიუმფალური გიგანტები, მაგრამ თეატრი ხომ მთლად ცხოვრება არაა, მაინც მხოლოდ მოდელია ცხოვრებისა. მას ქმნიან ფიქრისა და განსჯისათვის, ქმნიან იმისათვის, რომ მანძილიდან შეხედონ პრობლემას. მაგრამ სპექტაკლისთვის ჯერ მხოლოდ ემზადებიან, ამიტომ ეს ყველაფერი ჭიანჭველას ბუდეშა ჰგავს. ვიღაც მუშა მღერის, რომ ყოველ საღამოს თეატრი ცოცხლდება წარმოდგენილი ცხოვრებით, ყოველ მსახიობს, ისევე როგორც ცხოვრებაში ადამიანებს, თავისი როლი აქვს. ამ როლებს ადამიანები თამაშობენ სიკვდილამდე, ცდილობენ რა ცხოვრების არსს ჩასწვდნენ. ცხოვრება თვალთმაქცობაა! მაგრამ ის მაინც მშვენიერი და შეუღარებელია.

საიდანღაც გამოძვრება სუფლიორი, ჩიხიანი ქულითა და ვეება სათვალთ. ამოიღებს პიესის ეგზემპლარს, ძალიან ძველ, დაფლეთილ ეგზემპლარს. ჩანს, ზვირად უთამაშნიათ ეს პიესა, ბოლოს გამოჩნდება რეჟისორის თანაშემწე, ზარს დარეკავს, ყველას აფრთხილებს, სპექტაკლი იწყებაო.

2. ცარიელ ადგილზე გამოჩნდება პროლოგი — კაცი შავი მანტიითა და მწვანე ჩაჩით. ასეთი „პროლოგები“ იყვნენ ელისაბედისდროინდელ თეატრში. ხელში პლაკატი-აფიშა უჭირავს „დღეს წარმოდგენილი იქნება იულიუს კეისრის ნამდვილი და ძველთაძველი ამბავი, დაწერილი სახელგანთქმული შექსპირის მიერ“. გამოვარდება გოგონა და გამოიტანს წარწერას „რომის ქუჩა“.

3. მოედანი. გაბმულია თოკები. ერთ მხარეს არიან წესრიგის დამცველნი, მეორე მხარეს — ხალხი. ხალხი ბევრია: მუშები, ზელოსნები, რომის პლებსი. აქ მორეკეს და ლოდინი უბრძანეს. თუკი უკმაყოფილებას გამოხატავენ, დაუტანებენ და დაემუქრებიან, ვირის აბანო არ აცდებათო. ეს ხალხის პირველი მდგომარეობაა.

4. მეორე მდგომარეობა — მოხეიპე ბრბო. თითქოს სისხლის წვიმა ეპკურებაო მოედანს, როგორც სახალხო ტრაგედიის წინასწარმეტყველი.

ეს წითელი ყვავილებია ადამიანთა ბრბოდან რომ ისვრიან, ხალხი ღაღადებს: „დიდება, დიდება, დიდება კეისარს!“

5. წვიმა, მაგრამ ამჟერად თეატრალური. ჩანს, როგორ აკეთებენ ამას სცენის მუშები. ბრბო სტადიონიდან ვარბის. ვიღაც იგინება, ვიღაცას ბავშვების დარდი აქვს, ვიღაც ხუმრობს და კმაყოფილებისაგან ფრუტუნებს, ვიღაც ზურგზე მოუვლიათ, მირბის კოკისპირულ წვიმაში ქაღალის უღარდელი ბრბო, რომელმაც არაფერი უწყის, რომელსაც წინათგონობა არაფერს ეუბნება. კეისარი ცოცხალია, მაშ ყველაფერი რიგზეა!

6. საღამოს, დღიური ჯაფის შემდეგ დაღლილი ხალხი დასაძინებლად წვება. ვიღაცა ბავშვებს უნანავებს, ვიღაცა საშინელ სიზმარს ხედავს და ჩუმად კვნესის ძილში, ერთმანეთს ჩახვევია ცოლ-ქმარი. ძილად მიგდებულნი ხალხი.

ამ დროს, ღამის მიუხედავად, ბრუტუსის ჩაბნელებულ ბაღში პოლიტიკანები ხალხის სიმშვიდის და გულის ძილის წინააღმდეგ ქსოვენ ბადეს.

7. ვიღაცამ თქვა, ზემოთურებში ყველაფერი რიგზე ვერააო. საიდანღაც მოაღწია ხმამ. ხალხი აღელდა. საქმეს თავი მიანებეს. მოედანზე წავიდნენ, ფიცარნაგზე, იქნებ რაიმე გავიგოთო. ფრთხილად იცდიან. ვიდრე კეისარი ცოცხალია, უნდა არზა მიართვან. მერე გვიანი იქნება. ვინ იცის, რა მოხდება?

აი, მივარდნენ კეისარს. სასოებით აჩეჩებენ ათას არზას, ხელმოწერილსა თუ ანონიმურს. იჩქარიან, ღელავენ. ეს არზები კეისარამდე არ აღწევს. აქვე ტიბრში ნაგავივით გადაყარეს, ხალხის ჭირ-ვარამის ასობით საბუთი.

8. ხალხი იცდის მკვდარივით გარინდებული — რაღაც იქნება. მომლოდინე ბრბო. მხოლოდ ერთხელ შეპყვირა ყველამ ერთბაშად, ეს როცა არამზადა კასკამ ვიღაცას გაართყა. აიზღარბა ბრბო, ენა მუცელში ჩაუვარდა. მიხვდა, რომ მშვიდობას ბოლო მოელთ.

9. ფორუმზე ხმალისხლიანი შეთქმულები გამოჭარდნენ, ბრბომ უკან დაიწია. აქეთ-იქით მიაწყდა. თავზარდაცემულნი ერთმანეთს ხელს ჰკრავენ, ფეხს აბიჯებენ, მიწაზე ანარცხებენ. ბავშვები ტირიან, დედებს ეძებენ, გონებადაკარგული მამა შვილს უხმობს. უკანმოუხედავად გარბიან, რომ ხოცვა-ჟლეტას თავი აარიდონ. ესაა ბრბოს მეშვიდე მდგომარეობა.

10. გამოცოცდნენ თავიანთი ქუჩა-მუკებიდან. უბოლოდ დგანან, ელოდებიან, ეს თამაში მაინცდამაინც არ მოსწონთ. ყველაფერს თავისი ზღვარი აქვს. მოკვლა მაინც რა საჭირო იყო? ახალი რომ უარესი გამოდგეს?!

უეცრივ სენატორები მივარდნენ შეკრებილთ: „ამხანაგებო, მეგობრებო, ძმებო და დებო! ხალხი — საზოგადოების საფუძველთა საფუძველია!“ კარგ

დროს გაახსენდათ! მეგობრულად მხარზე ხელს ურტყამენ, უხსნიან, ეთათბირებიან, არწმუნებენ. გულუბრყვილო ხალხმა აკი დაიჯერა, მართლაც „საზოგადოების საფუძველი“ ვართო. ტყუილად ხომ არ მოიყვანეს ფიცარნაგზე. დაიწყო აგიტაცია. ხან ერთი ცდილობს ხალხის გადაბირებას, ხან მეორე. ბრბო ხან ერთ აგიტატორს მივარდება და ყვირის: „დიდება!“, ხან მეორეს და ისევ „დიდებას“ ყვირის. ბრბო თავისთვის კეისარს ეძებს, რაკი შეჩვეულია, რომ კეისარი უსათუოდ უნდა იყოს.

11. მაგრამ აი, ერთმა პრეტენდენტთაგანმა (ანტონიუსმა) გაიმარჯვა და თან გაიყოლია ბრბო. პატრიოტული ლოზუნგებით სიგიჟემდე მიიყვანა და ხალხმა თავის კონტროლი დაკარგა, გადაიქცა მეამბოხე ბრბოდ, შმაგ, ყველაფრის წამლეკ ნაკადად.

12. გამარჯვების შემდეგ ხალხი გარეკეს ფიცარნაგიდან. და აი, ახლა ხალხი ისევ ხერხავს და ჩაქუჩს აკაკუნებს, ჯვარს აგებს, რომელზედაც მათვე გააკრავენ, ჯანყი როგორ გაბედეთო. გარშემო, ყველა გზასა და გზაჯვარედინზე, ჯვარცმული ბრბოა.

13. და უეცრივ ვიღაცამ (ისევ ვიღაცამ) გადაწყვიტა — ომი აუცილებელია, რათა ვიღაცას რაღაც დავუმტკიცოთ. და აი, ისევ მივარდნენ ხალხს. „მოიერიშენი“ ისვრიან პატრიოტულ ლოზუნგებს: „თავი შევწიროთ რომს“. ისევ დაერივნენ ხალხს. ჩაჩქანები ჩამოაცვეს და ხელთ იარაღი მიაჩეჩეს. მაგრამ ხალხს ეს არ უნდა, ცდილობს გაიქცეს. მაშინ ხალხის ერთ ჯოგად თავმოყრა დაიწყეს. ესაა მობილზებული ბრბო.

14. იწყება „მუშტრა“. წვრთნიან ადამიანებს, მკვლელობის მანქანებად აქცევენ, მათ გადასხვაფერებას ახდენენ. თავიდან შეგნებას აცლიან და დაპროგრამებულ მოწყობილობას უდგამენ, რომელიც მხოლოდ გარკვეულ სიგნალებს იღებს და მხოლოდ მათ სცემს პასუხს: „ზურგისაკენ! სირბილით! ნაბიჯით!“ და ა. შ. თანდათანობით თავს იჩენს წესრიგი, დაწყობილობა, ადამიანისათვის არაბუნებრივი ნაბიჯი, არაბუნებრივი საუბარი, არაბუნებრივი დამოკიდებულება. ეს უკვე ახალწვეულთა ბრბოა.

15. მერე ისინი მიჰყავთ, ხოლო დები და დედები, საცოლეები და ცოლეები ტირიან. ეს გამცილებელთა ბრბოა.

16. ატყდა ომი — სასაკლაო, ადამიანი — რობოტი თავის მსგავსს კლავს. კლავენ დაწით, თოფით, თვალის ჩინს ართმევენ, ახრჩობენ, ხელ-ფეხს აგლეჯენ, ასახიჩრებენ, მღულარეს ასხამენ, არეტიანებენ, ძარცვავენ, აუპატიურებენ, წვავენ, სიცოცხლეს უსპობენ ხელებით, მანქანებით, იარაღით. ამგვარ რამეს მხეციც ვერ იზამს, ეს უკვე გამხეცებულთა და მკვლელობის ბრბოა.

17. ბრძოლა დასრულდა. ქვეყანა გვამებით მოიფინა. შავოსანმა დედაკაცებმა იმრავლეს გზებზე. თავის მიცვალებულს ეძებენ. თავისა და სხვის მკვდრებს დასტირიან. მ ტ ი რ ა ლ ი ბ რ ბ ო .

18. მაგრამ ახალი პოლიტიკანები გამოჩნდებიან, რომლებიც ისევ იმ ძველ ლოზუნგებს გაჰყვირიან. ხალხი ფიცარნაგზე აღარ დგას და უკვე აღარავის უყურებს. ხალხს სული გამოაცალეს. მარტო ხელებსლა ასავსავენ და მექანიკურად, ჩვეულებისამებრ იმეორებენ: „დიდება... დიდება... დიდება“. ეს ს ა ბ ო ლ ო ო დ თ ა ე გ ზ ა ა ბ ნ ე უ ლ ი ბ რ ბ ო ა . ის ზ მ ა ს ა რ ი დ ე ბ ს .

დაბლა ხალხის ბრბოა, ფიცარნაგზე კი პოლიტიკანები, რომლებიც ხელისუფლებისათვის იბრძვიან. იქიდან, მაღლიდან, თავისი საქციელით საზოგადოების ბედ-იღბალზე გავლენას ახდენენ. აი, ეს თ ა მ ა შ დ ე ბ ა ს პ ე ქ ტ ა კ ლ შ ი . არაფერი პათეტიკური, მთავარია მსახიობთა ვნებიანი დაინტერესება იმ პრობლემებით, რომლებიც ფიცარნაგზე წყდება. მთავარია არა გმირთა განსახიერება, არამედ კამათის, შეთქმულების, მიტინგების, გადატრიალებების და ა . შ . მოდელთა შექმნა — ესაა მთავარი სპექტაკლში. ეს ყველაფერი უნდა გაკეთდეს თანამედროვე თეატრის უმაღლესი ოსტატობის დონეზე. უნდა გამოირკვეს ხ ა ლ ხ ის ა და პ ო ლ ი ტ ი კ ა ნ ე ბ ის უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ა . ეს ძალზე საინტერესოა.