

წინასიტყვაობა

გორკის სახელობის თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, გენიალური რეჟისორისა და მსახიობის კონსტანტინე სერგეის ძე ალექსევის (სტანისლავსკის) ხანგრძლივი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამომწურავი შეფასება წინამდებარე კრებულის წინასიტყვაობის ფარგლებს სცილდება. ამიტომ ჩვენ შევეცდებით მოკლედ, ესკიზურად გავახსენოთ მკითხველს ამ შესანიშნავი ადამიანისა და მოქალაქის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი ეტაპები.

სტანისლავსკი დაიბადა ქ. მოსკოვში 1863 წლის 17 იანვარს. იგი სიყრმიდანვე გატაცებული იყო თეატრით, მხურვალედ უყვარდა სცენა და მთელი თავისი ბავშვური გატაცებით და გულისთქმით ოცნებობდა მომავალ მსახიობობაზე. ყრმა სტანისლავსკი მარტო ოცნებით არ კმაყოფილდებოდა, მისი ცოცხალი, დაუდგრომელი ბუნება მოქმედებას, პრაქტიკულ საქმიანობას მოითხოვდა და ნორჩმა რეჟისორმა თავისი დები და უფროსი ძმა შეაგულიანა. შინაური წარმოდგენების მოსაწყობად ოჯახის რამდენიმე სხვა წევრიც აიყოლია, დრამატული წრე ჩამოაყალიბა და წარმოდგენების მართვას მიჰყო ხელი. მისთვის და მისი „მსახიობებისათვის“ ერთნაირად მიმზიდველი იყო სასცენო ხელოვნების ყოველგვარი ჟანრი: დრამა, ოპერა, ოპერეტა, ბალეტი, ცირკი და სხვ.

გავიდა დრო, მაგრამ ბავშვური გატაცება არც სიჭაბუკის ხანაში შენეულა პირიქით უფრო გაღვივდა, მეტის სიცხოველით აგიზგიზდა და უფრო ფართო სარბიელი მოითხოვა; სტანისლავსკი ახლა უკვე სპეციალურ განათლებასაც ეწაფება, გამოცდილ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებშიც იღებს მონაწილეობას; ხანგამომავებით პროფესიული თეატრების სცენაზედაც გამოდის.

კონსტანტინეს ნიბლავენ მისი დროის უნიჭიერესი მსახიობები: ერმოლოვა, ფედოტოვა, სავინა, სტრეპატოვა, ლენსკი, შუმსკი, სადოვსკი, სალვინი და სხვანი. სცენის ახალგაზრდა მუშაკი დიდი ყურადღებითა და გულმოდგინებით შეუდგა სცენის ამ შეუდარებელი ოსტატების თამაშისა და შემოქმედების შესწავლას.

1888 წლიდან სტანისლავსკი თედორე კომისარჟევსკთან და ფედოტოვთან ერთად მუშაობს „მოსკოვის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოყვარულთა საზოგადოებაში“.

ამ საზოგადოების სცენისმოყვარულთა დასს მიზნად ჰქონდა დასახული მაღალმხატვრული სპექტაკლების დადგმა. სულ მოკლე ხანში. სტანისლავსკიმ თავისი ნოვატორული დადგმებით და როლების ნიჭიერი შესრულებით სახელი მოიხვეჭა, როგორც ამ დასის რეჟისორმა და მსახიობმა.

1890 წელს რუსეთში საგასტროლოდ ჩამოვიდა მენინგელეების თეატრი. მენინგელეების თეატრს მრავალ ნაკლოვანებებთან ერთად ზოგიერთი ღირსებებიც გააჩნდა: მათი წარმოდგენების გარეგნულ გაფორმებაში ზედმიწევნით იყო დაცული ნაწარმოების ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანდობლივი ყოველი დეტალი, აშკარად ჩანდა აქტიორული შესრულების ანსამბლურობა, რეჟისორული გამოსახვის საშუალებათა სიუხვე.

თეატრმა ამ მხრივ ღრმა კვალი დააჩნია სტანისლავსკის შემოქმედებით აზროვნებას და ამ გარემოებამ თავი იჩინა შემდგომ მის დამოუკიდებელ რეჟისორულ მუშაობაში.

1898 წელი დაუვიწყარი თარიღია რუსული თეატრალური კულტურის ისტორიაში, ამ წელს სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით და თაოსნობით დაარსდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის საძირკვლის ჩაყრას წინ უსწრებდა ორი დიდი და სახელოვანი შემოქმედი ადამიანის შეხვედრა მოსკოვის ერთ-ერთ რესტორანში 1897 წლის 22 ივნისს.

ამ მომენტისათვის სტანისლავსკის უკვე განვლილი ჰქონდა თავისი რეჟისორული და მსახიობური განვითარების ოცწლიანი შემოქმედებითი გზა. თათბირი ორ დიდ ხელოვანს შორის 18 საათს გაგრძელდა, შემუშავდა ზოგადი გეგმა კულტურის დიდი ტაძრისა, რომლის

შარავანდელი ასე უხვად ეფინება არა მარტო მათ სამშობლოს, არამედ მთელი კაცობრიობის პროგრესულად მოაზროვნე ნაწილს.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დაბადებისათვის, ცხადია, უკვე მომზადებული იყო ნიადაგი, ყველა ობიექტური წინაპირობა. ეს იყო რუსეთის პირველი რევოლუციის წინამორბედი წლები. ამ დროის მძლავრმა დემოკრატიულმა აღმავლობამ განსაზღვრა თეატრისა და მის ფუძემდებელთა არა-მარტო საზოგადოებრივი მიმართულება, ეპოქის მოწინავე იდეებით გამსჭვალვა არამედ თეატრის ღრმა და თანმიმდევრული რეალისტური ხასიათიც.

აი, რასა წერს სტანისლავსკი ამ პერიოდის შესახებ თავის შესანიშნავ შრომაში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“: „გაგრძელებულმა მოძრაობამ და ჩასახულმა რევოლუციამ თეატრის სცენაზე მოიტანეს მთელი რიგი ისეთი პიესებისა, რომლებიც ასახავდნენ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ განწყობილებებს უკმაყოფილებას, პროტესტს, ოცნებას გმირზე, რომელიც გაბედულად ლაპარაკობს სიმართლეს“. აქ ნაგულისხმევია ჩეხოვისა და გორკის დრამატურგია. ცხადია, სამხატვრო თეატრის რევოლუციურ-ნოვატორული მიმართულება შესანიშნავი სიცხოველით გამოძღვანდა გორკისა და ჩეხოვის პიესების დადგმებში. თუ ჩეხოვის პიესებში ასახული იყო ძველი რეჟიმის პირუტყვიანი ცხოვრების სისაძაგლე და სიღუფიერი, მწერლის მგზნებარე ოცნება უკეთესი და ნათელი მომავლის შესახებ, გორკის პიესების დამახასიათებელი იყო მძლავრი მოწოდება ადამიანისაგან ადამიანის ჩაგვრისა, მეშინაობისა და უკუღმართობის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის.

გორკიმ თეატრში მიიტანა ახალი იდეები, რევოლუციური პათოსი, ახალი სამყაროსათვის ბრძოლის რომანტიკა. სტანისლავსკის მიერ სატინის როლში წარმოთქმული ცეცხლოვანი მონოლოგები, ამაყი და თავისუფალი ადამიანის შესახებ, გაისმოდა როგორც მრისხანე და მომაკვდინებელი განაჩენი ძალადობაზე და სიცრუეზე. გამოთქმული იყო მტკიცე რწმენა მშრომელი ადამიანის საბოლოო გამარჯვებისა.

ახალ ადამიანთა და ახალ განწყობილებათა სცენაზე ასახვა ბუნებრივი-ნოვატორობას, თეატრალური ხელოვნების ძირეულ რეფორმას მოითხოვდა. ამ საქმეს სათავეში სტანისლავსკი ჩაუდგა.

მან ახალი თეატრის გარშემო არა მარტო შემოიკრიბა ნიჭიერი ახალგაზრდობა, შეკრა თეატრისადმი უწმინდესი სიყვარულით გამსჭვალული კოლექტივი, თავისი განუსაზღვრელი ავტორიტეტით დაამყარა მტკიცე, რკინისებური დისციპლინა, არამედ დანერგა ახალი სცენური ტექნოლოგია - რომელიც თეატრის გაგების ახალ პრინციპებზე იყო დაფუძნებული.

უდიდესი ნებისყოფით, იშვიათი შრომისმოყვარეობით – საარაკო ამოუწურავი ფანტაზიით დაჯილდოვებული ხელოვანი-სტანისლავსკი მიღწეულით არასოდეს კმაყოფილდებოდა; იგი მთელი გულისთქმით, მარად წინ, აქტიური ხელოვნების ახალ-ახალი მწვერვალებისაკენ მიისწრაფვოდა. ყოველ როლში, ყოველ დადგმაში პრინციპული გადამწყვეტი მნიშვნელობის ახალ-ახალ ამოცანებს ისახავდა.

სტანისლავსკის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშანდობლივი თვისება იყო დაუცხრომელი ძიება ახალ-ახალი გზებისა სასცენო ხელოვნების უმაღლესი მწვერვალების დასაპყრობად. მაგრამ დიდი ხელოვანი, მისაბადი მოქალაქეობრივი და ვაჟკაცური გულწრფელობით არაერთგზის აღიარებს, რომ ამ ახალ-ახალი გზების ძიების პროცესში ბრწყინვალე გამარჯვებებთან და მიღწევებთან ერთად ხშირად უნებური შეცდომებიც მოსდიოდა, მეტად გულსატკენ მარცხსაც განიცდიდა.

სტანისლავსკი მუდამ იმარჯვებდა, როდესაც მტკიცედ იდგა ეპოქის მოწინავე იდეებისა და ცხოვრების სინამდვილის რეალისტურად ასახვის პოზიციებზე, ხოლო მისტიციზმით, ექსპრესიონიზმით, სიმბოლისტურ-დეკადენტური „ხელოვნებით“ გატაცებას მუდამ მერყეობა, გულგატეხილობა და მარცხი მოსდევდა.

მხოლოდ საბჭოთა ეპოქაში კპოვა სტანისლავსკის შემოქმედებამ ყოველმხრივ შეუზღუდავი, თავისუფალი ასპარეზი. რეალიზმის თავგამოდებული და მგზნებარე ტრიბუნი უკვე შეუწელებელსა და თანმიმდევრულ ბრძოლას აწარმოებს ყოველგვარ ფორმალისტურ-

ნატურალისტურ მიმდინარეობათა წინააღმდეგ. „ნუთუ გარეგნული მხატვრული ფორმის თანამედროვე ზიზილ-პიპილები პროლეტარის ჯანსაღმა გემოვნებამ დაბადა და არა ძველი, ბურჟუაზიული კულტურის პატივმოყვარე და გარყვნილი მაყურებლის გემოვნებამ?“ –კითხულობს სტანისლავსკი. ხოლო საბჭოთა მაყურებლის შესახებ იგი კატეგორიულად აცხადებს, რომ „მას სჭირდება არა ზიზილ-პიპილებიანი ფორმა არამედ ადამიანის სულის ცხოვრება სადა და გასაგები... მაგრამ ძლიერსა და დამაჯერებელ ფორმაში ასახული“.

სტანისლავსკი იყო მონუმენტალური მასშტაბების მსახიობი, მის მიერ შექმნილი ყოველი სცენური სახე მონოლითურია, სკულპტურულად გამოკვეთილი. მას მუდამ ზედმიწევნითი ნიშანდობლივობით ჰქონდა მოფიქრებული და გააზრებული განსასახიერებელი როლის, როგორც გარეგნული მხარე (გრემი, კოსტუმი და სხვა), აგრეთვე მისი შინაგანი სულიერი სამყაროს ყოველი დეტალი. სანიმუშო, დაუვიწყარი და განუმეორებელია მის მიერ შექმნილი ფამუსოვი, ასტროვი, გაევი, შაბელსკი, რაკიტინი, შტოკმანი და მრავალი სხვანი.

სტანისლავსკის, როგორც რეჟისორს, პედაგოგს და მსახიობის შემოქმედების დაუცხრომელ მკვლევარს, არ ასვენებდა საკითხი იმის შესახებ, თუ რა გზით, რა ღონისძიებით უნდა მიღწიოს მონაგონ ვითარებაში, პირობითს დეკორაციებში, საჯაროდ გამოსვლის უჩვეულო და საჩოთირო პირობებში მოქმედმა მსახიობმა ნორმალურ, ცოცხალ ადამიანად დარჩენა; რა ხერხს უნდა მიმართოს, რომ ნამდვილად ხედავდეს, ნამდვილად ისმენდეს, ნამდვილად მოქმედებდეს? რა ღონისძიებანია საჭირო, რათა მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა განთავისუფლდეს სცენის შემბორკავი პირობითობისაგან? რა უნდა მოვიშველიოთ, რომ დავეხმაროთ მსახიობს ცოცხალი მხატვრული სახის შექმნაში?

ამ ძირითადი საკითხის პასუხის ძიებაში სტანისლავსკიმ დაამუშავა მსახიობის მიერ თავის თავზე და როლზე მუშაობის მეთოდი, ეგრეთწოდებული სტანისლავსკის სისტემა. ეს მეთოდი წარმოადგენს იმ ახალი მიმართულების მეცნიერულ თეორიულ საფუძველს, რომელმაც სასცენო ხელოვნებაში მთელი გადატრიალება მოახდინა.

სისტემის წარმოშობა მომზადებული იყო რუსეთის მოწინავე ესთეტიკური აზროვნების იმდროინდელი განვითარებით. ამ აზროვნების დამახასიათებელი თვისება იყო – ხელოვნების რაობის მატერიალისტური გაგება, ხელოვნების საზოგადოებრივ-აღმზრდელობითი როლისათვის შეუნელებელი ბრძოლა.

სისტემის შესაქმნელად აუცილებელი იყო წინასწარი მოსამზადებელი გიგანტური კვლევითი მუშაობის წარმოება აქტიორული შემოქმედების ბუნების შესასწავლად და სტანისლავსკი არ შეუშინდა ასეთ უზარმაზარ შრომას. გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ არ დარჩენილა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც სტანისლავსკის მიერ ყოველმხრივ, ღრმად და ამომწურავად არ ყოფილიყოს შესწავლილი.

სისტემა არ იძლევა მზამზარეულ რეცეპტებს შემოქმედებისათვის, იგი არც კაბინეტური შრომის ნაყოფია. იგი შედეგია მსოფლიოს უდიდესი მსახიობების ოსტატობის შესწავლისა, მათზე დაკვირვებისა, მათი შემოქმედების ღრმა, მეცნიერული ანალიზისა. იგი ასწავლის მსახიობს ადამიანური ბუნების კანონების ძალდაუტანებლად, ამ კანონების მარჯვედ გამოყენებით სცენური სახის ორგანულად წარმოშობის გზის მიგნებას. უდიდლამო, უნიათო და უსიცოცხლოა ისეთი შემოქმედება, რომელიც ბუნების კანონებზე ძალადობით ცდილობს ნამდვილი განცდილი გრძნობების ნაცვლად ამ გრძნობების სუროგატით, ყალბი პათოსით, მაღალფარდოვან მეტყველებით და ათასგვარი ხელოსნური, გაცვეთილი ხერხებით მაყურებელთა დარბაზის მოტყუებასა და გულის მოგებას. სიყალბესა და სიმახინჯეს, – სწერს სტანისლავსკი, – არაფერი აქვს საერთო სილამაზესთან. სიყალბე და სიმახინჯე შეუთავსებელია ნამდვილ ხელოვნებასთან.“

უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სტანისლავსკი მსახიობის აღზრდის ეთიკურ მხარეს. ეთიკა მისი ღრმა რწმენით მთავარი ელემენტია შემოქმედების პროცესის ჩასახვისა. მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა, დიდი ყურადღებით უნდა აკვირდებოდეს ცხოვრების

სინამდვილეს, ბუნებას, ადამიანებს, საკუთარ თავს. უნდა იყოს უაღრესად შრომისმოყვარე, ხალისიანი, მხიარული და შეუპოვარი.

„თუ მსახიობი ხარ შეასრულე მსახიობის ფიცი: ემსახურე ხალხს, სიცოცხლე შესწირე ხელოვნებას. გიყვარდეს ხელოვნება შენს ვინაობაში და არა შენი ვინაობა ხელოვნებაში“.

სტანისლავსკი აღმაცერად უყურებდა ამქვეყნიურ სიამეთა მეტისმეტად მოტრფიალ მსახიობებს მას სძულდა ბოჭემა, სიზარმაცე, გულჭიანობა, პირადი ეგოიზმი. მსახიობი უნდა იყოს არა ხელოსანი და დილეტანტი, არამედ თავისი საქმის სპეციალისტი, პროფესიონალი, შემოქმედი ადამიანი და მოქალაქე. მხოლოდ მაშინ შეძლებს იგი ახლის ახლებურად შეგრძნებასა და ათვისებას.

სისტემა მხოლოდ საშუალებაა ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი აზრების, გრძნობების, მისწრაფებების სცენაზე გადმოსაცემად, ამიტომაც ნამდვილი მხატვარი-ხელოვანი თავისი ეპოქის მოწინავე იდეების სიმალლეზე უნდა იდგეს.

ღრმად გრძნობდეს და ესმოდეს ხალხის სულიერი მოთხოვნილებანი – ხალხის გულისნადები.

სტანისლავსკი თითქმის ყოველ თავის ნაშრომში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ თეატრის დანიშნულება და ამოცანა მაყურებელთა შექცევა და გართობა კი არ არის, არამედ ფართო მასების აღზრდა, მათი გონებრივ-ზნეობრივი ამაღლება, ხალხის გულის სიღრმეში ჩამარხული იდეალების მიგნება და ამ იდეალების მათ თვალწინ წარმოდგენა, მაყურებელთა „კეთილშობილური ექსტაზით“ აღგზნება.

სცენის ოსტატის მუდმივი ყურადღების ცენტრში იყო კოლექტივის არა მარტო მხატვრული, არამედ საზოგადოებრივი აღზრდაც, „კოლექტივის შექმნის უნარი ბოლშევიკებისაგან უნდა ვისწავლოთ“ – ამბობდა ზოლმე კონსტანტინე სერგეის ძე.

სტანისლავსკის მოძღვრებამ თეატრის შესახებ გადალახა საბჭოთა კავშირის საზღვრები, მისი შემოქმედებითი იდეებით საზრდოობდა და საზრდოობს რუსული თეატრი, ამ იდეების ცხოველმყოფელ გავლენას განიცდის ყოველი ნაციონალური კოლექტივი, რეალიზმის გზით მზარდი ახალი დემოკრატიული ქვეყნების თეატრები, და ამავე იდეებით იკვებებიან მსოფლიოს პროგრესულად მოაზროვნე თეატრის მუშაკები.

უდიდესი მემკვიდრეობა დაუტოვა სტანისლავსკიმ თეატრალურ კულტურას, როგორც მსახიობმა – მის მიერ შექმნილი განუმეორებელი სცენური სახეებით, როგორც გენიოსმა რეჟისორმა – თავისი ბრწყინვალე დადგმებით, როგორც უბადლო პედაგოგმა და თეატრის შესანიშნავმა მკვლევარმა – თავისი მეცნიერული შრომებით და მაღალნიჭიერი კადრებით.

ჩვენ განვიზრახეთ ამ წიგნში წარმოგვედგინა კ. ს. სტანისლავსკის ზოგიერთი წერილები, საუბრები და აზრები, რომლებიც ამოვკრიბეთ მისი შრომებიდან და რომლებიც თეატრალურ ხელოვნებას შეეხებიან, რათა ამ უდიდესი რეჟისორის მიერ შექმნილი სისტემა, რომელიც საფუძვლად უდევს ახალი რუსული თეატრის განვითარებას, პოპულარული გაგვეხადა ფართო მკითხველისათვის.

უდიდესი ყურადღებით, გულმოდგინებით და სიყვარულით შევისწავლით მის მიერ დატოვებული მემკვიდრეობა და ეს იქნება საუკეთესო ხელთუქმნელი ძეგლი რუსული სცენის ამ გენიოსის სახელის უკვდავსაყოფად.

ამ ამოცანის მცირედ მაინც გაადვილებისათვის არის განკუთვნილი ეს კრებულიც.

მსახიობის შესახებ¹

იყო დრო, როდესაც ჩვენი ხელოვნება მისაწვდომი იყო მცირერიცხოვანი უსაქმური ადამიანებისათვის, რომლებიც ხელოვნებაში გასართობს ეძებდნენ, და ხელოვნებაც ასეთი მაყურებლის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას ცდილობდა.

რაც უფრო ვითარდებოდა და რთულდებოდა ცალკეული ადამიანების და მთელი კაცობრიობის ცხოვრება, მით უფრო ღრმად უნდა ჩასწვდომოდა მსახიობი ამ ცხოვრების რთულ მოვლენებს.

ამისათვის საჭირო შეიქმნა სასიცოცხლო გონებრივი ჰორიზონტის გაფართოება. იგი უფრო მეტად, უსაზღვროდ ფართოვდება მსოფლიო პროცესების გააზრების დროს.

მაგრამ არა კმარა ყურადღების წრის გაფართოება, მასში ცხოვრების სრულიად სხვადასხვაგვარი საკითხების ჩართვით, არ არის საკმარისი მარტო დაკვირვება, საჭიროა ათვისებულ ემოციურ მეხსიერებაში აღბეჭდილ გრძნობათა საკუთარ არსებაში გადამუშავება, საჭიროა ჩვენს გარშემო მომხდარი მოვლენების ჭეშმარიტ შინაარსში ჩაწვდომა. ხელოვნების შექმნისათვის და სცენაზე ადამიანის სულის ცხოვრების განსახიერებისათვის აუცილებელია არა მარტო შევისწავლოთ ეს ცხოვრება, არამედ მისი ყოველი მოვლენის თანამონაწილენიც ვიყოთ, როდესაც, სადაც და რანაირადაც კი ხელი მიგვიწვდება. უამისოდ ჩვენი ხელოვნება შტამპად გადაიქცევა.

მსახიობი, რომელიც გარშემო ცხოვრებას განზე გამდგარი აკვირდება, საკუთარ თავზე არ განიცდის გარემო მოვლენების სიხარულსა და სიღუბეჭირეს, მათ რთულ მიზეზებს ვერ წვდება და ვერ ხედავს მათს მიღმა ცხოვრების ბუმბერაზულ მოვლენებს, უდიდესი ჰეროიზმით, უდიდესი დრამატიზმით გამსჭვალულს, – ასეთი მსახიობი ჭეშმარიტი შემოქმედებისთვის კვდება. ხელოვნებისთვის რომ იცხოვროს, მსახიობი, რადაც არ უნდა დაუჯდეს ეს, უნდა ჩასწვდეს გარემო ცხოვრების აზრს, დაძაბოს გონება, შეავსოს იგი ცოდნით, გადასინჯოს საკუთარი შეხედულებანი.

თუ მსახიობს არ სურს თავისი შემოქმედება ჩაჰკლას, დეე, ცხოვრებას ობივატელურად ნუ უყურებს. ობივატელი არ შეიძლება მხატვარი იყოს, ღირსი იყოს ამ სახელისა.

ყოველივე იმის შესრულებისათვის, რაც ჭეშმარიტ მსახიობს მოეთხოვება, საჭიროა ის ატარებდეს შინაარსიან, ლამაზ, მრავალფეროვან, ამაღლელებელ და ამამაღლებელ ცხოვრებას. მან უნდა იცოდეს, რა ხდება არა მარტო დიდ ქალაქებში, არამედ პროვინციებშიც, სოფლებშიც, ქარხნებშიც და ფაბრიკებშიც. მსახიობი ვალდებულია თვალყური ადევნოს და შეისწავლოს როგორც თავისი, ასევე უცხო ქვეყნების მთელი მოსახლეობის ცხოვრება და ფსიქოლოგია.

ჩვენთვის საჭიროა უსაზღვროდ ფართო გონებრივი ჰორიზონტი, რადგან ჩვენ ვთამაშობთ თანამედროვე ეპოქის ყველა ეროვნების პიესებს, რადგან მოწოდებულნი ვართ დედამიწის თითოეული ადამიანის შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად.

ეს ცოტაა. მსახიობი სცენაზე ქმნის არა მარტო თავისი ეპოქის ცხოვრებას, არამედ წარსულისა და მომავლის ცხოვრებასაც.

ამოცანები რთულდება. თანამედროვე ეპოქის შექმნის დროს მსახიობს შეუძლია დააკვირდეს იმას, რაც არის, რაც მის გარშემო ხდება. წარსულის, მომავლის ან არ არსებული ცხოვრების შექმნის დროს კი, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა მათი აღდგენა ან საკუთარი ფანტაზიით მისი ახლად შექმნა, ეს კი რთული სამუშაოა.

¹ კ. ს. სტანისლავსკის წიგნიდან: „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“

მსახიობი სინამდვილიდან, ან ფანტაზიით შექმნილი ცხოვრებიდან იღებს ყოველივე იმას, რის მიცემაც შეუძლია მას ადამიანისათვის. მაგრამ ყველა შთაბეჭდილებანი, გულისთქმანი, სიტკბობეანი, ყველაფერი ის, რითაც სხვები თავისათვის ცხოვრობენ, მსახიობის შემოქმედებისათვის საჭირო მასალად გარდაიქცევიან.

პირადულისა და წარმავლისაგან მსახიობი ქმნის ყველასათვის მარად ცოცხალი პოეტური სახეების, ნათელი იდეების მთელ სამყაროს.

* * *

არიან ბუნებით დაკვირვების უნარით დაჯილდოებული ადამიანები. ისინი უნებლიეთ ყველაფერს, რაც კი გარშემო ხდება, ამჩნევენ და მეხსიერებაში აღიბეჭდავენ. ამასთან მათ ეხერხებათ შემჩნეულიდან შეარჩიონ მეტად მნიშვნელოვანი, საინტერესო, ტიპიური და ფერადოვანი. ასეთი ადამიანების მოსმენის დროს, ხედავ და იგებ იმას, რაც ყურადღებიდან ეპარებათ ნაკლებ დამკვირვებლობის უნარიან ადამიანებს, რომელთაც არ შეუძლიათ ცხოვრებაში ჩახედვა, დანახვა და შეგრძნობილის შესახებ სახოვნად ლაპარაკი.

სამწუხაროდ არცთუ ყველას გააჩნია ცხოვრებიდან არსებითისა და დამახასიათებლის შერჩევის, მსახიობისათვის ესოდენ აუცილებელი უნარი.

მაშ როგორ ვასწავლოთ ნაკლებად დაკვირვებულ ადამიანებს შეამჩნიონ და დაინახონ ის, რასაც მათ ბუნება და ცხოვრება სთავაზობს? – უპირველეს ყოვლისა, მათ უნდა ავუხსნათ, თუ როგორ უნდა ყურება და დანახვა, მოსმენა და გაგონება არა მარტო ცუდისა, არამედ უმთავრესად მშვენიერისა. მშვენიერი სულს აღამაღლებს, ბადებს საუკეთესო გრძნობებს რომლებიც მეხსიერებაში წარუშლელ, ღრმა კვალსა სტოვებენ. ყოვლად უმშვენიერესი თვით ბუნებაა. სწორედ ბუნებას უნდა დავეუკვირდეთ, რაც შეიძლება მეტი გულისყურით.

დასაწყისისათვის აიღეთ ყვაილი, ან ფოთოლი, ან აბლაბუდა, ან ფანჯრის შუშაზე ყინვის მონაქარგი და ა. შ. ყოველივე ეს უდიდესი მხატვრის-ბუნების ხელოვნების ნაწარმოებია. ეცადეთ სიტყვით გამოხატოთ ის, რაც მათში მოგწონთ. ეს აიძულებს ყურადღებას მეტი სიძლიერით ჩაუკვირდეს არჩეულ ობიექტს, შეგნებულად მოეპყრას მას შეფასების დროს, ღრმად ჩასწვდეს მის არსს. ნუ ითაკილებთ ბუნების პირქუმ მხარეებსაც და აქაც ნუ დაივიწყებთ, რომ უარყოფით მოვლენათა შორის დადებითიც იფარება, რომ ყოვლად უადრეს სიმახინჯეში სილამაზეც არის სწორედ ისე, როგორც ლამაზში არის ულამაზოც. მხოლოდ ჭეშმარიტ მშვენიერებას არ ემინია სიმახინჯისა. ხშირად ეს უკანასკნელი სილამაზეს უფრო უკეთ გამოჰყოფს ხოლმე.

ეძიეთ ერთიც და მეორეც, განსაზღვრეთ ისინი სიტყვებით: უნდა იცოდეთ და შესაძლოა მათი დანახვა. უამისოდ სიმშვენიერეზე წარმოდგენა ცალმხრივად, მოტკბოდ, მოლამაზებულად, სენტემენტალურად გადაგექცევათ, ეს კი ხელოვნებისათვის სახიფათოა.

შემდეგ ასეთივე კვლევა-ძიებით მიმართეთ ხელოვნების ნაწარმოებებს-ლიტერატურის, მუსიკის, სამუზეუმო საგნების, ლამაზი ნივთების და ყოველივე იმის გამოკვლევას, რაც ეხმარება ფაქიზი გემოვნებისა და სილამაზისადმი სიყვარულის გამოძუშავებას.

ერთხელ, როგორღაც ხეივანში გამვლელ-გამომვლელთა შორის დავინახე ახოვანი, სქელი, მოხუცი ქალი, რომელიც საბავშვო პატარა ეტლს მოაგორებდა, რომელშიც ბავშვის ნაცვლად გალიაში გამომწყვდეული ჩიტუნა მოეთავსებინა. ეტყობა- ჩემს წინ გამვლელმა ქალმა უბრალოდ ეტლში თავისი ტვირთი მოათავსა, რომ ხელით არ ეტარებინა. მაგრამ მომინდა სინამდვილის სხვანაირად დანახვა და გადავწყვიტე, რომ მოხუცმა ყველა თავისი შვილები და შვილიშვილები დამარხა, რომ მთელს ქვეყანაზე მას ერთადერთი ცოცხალი დარჩა გალიაში გამომწყვდეული ჩიტი და აი, მას ასეირნებს ხეივანში ისევე, როგორც არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ, აქვე თავის საყვარელ უკანასკნელ შვილიშვილს ასეირნებდა. ასეთი განმარტება უფრო მახვილია, უფრო სცენური, ვიდრე თვით სინამდვილე, მაშ მეხსიერებაში რატომ არ აღვებჭლო ნახული სწორედ ამ სახით, მე ხომ სტატისტიკოსი არა ვარ, რომელსაც შესაგროვებელი ცნობების სიზუსტე სჭირდება, მე მსახიობი ვარ და ჩემთვის შე მოქმედებითი ემოციებია საჭირო.

აღწერილი, ცხოვრებიდან აღებული სურათი, საკუთარი ფანტაზიით შეფერადებული, ჩემს მენსიერებაში დღემდე ცოცხლობს და სცენაზე გატანას მოითხოვს.

იმის შემდეგ, როდესაც გარემო ცხოვრების დაკვირვებას და მასში შემოქმედებისათვის მასალის პოვნას ისწავლით, უნდა მიმართოთ თქვენთვის მეტად საჭირო მასალის შეთვისებას, რომელზედაც უმთავრესად დამყარებულია თქვენი შემოქმედება. მე იმ ემოციებზე ვლაპარაკობ, რომლებსაც ჩვენ ვღებულობთ ცოცხალ ობიექტებთან ე. ი. ადამიანებთან პირადი, უშუალო ურთიერთობიდან. ამ მასალის მოპოვება ძნელია იმიტომ, რომ იგი უხილავი, უჩინარი, გაურკვეველი და მხოლოდ შინაგანად შესაგრძობია.

ადამიანები თავის გულსა და სულს იშვიათად გადაგვიშლიან და არ დაგვანახებენ, როგორც ნამდვილად არის. უმეტეს შემთხვევაში თავის განცდებს ნიღბავენ და მაშინ გარეგანი სახე ცრუობს, დამკვირვებელს არ ეხმარება და უძნელებს ფარული გრძობის გამოცნობას.

როდესაც თქვენს მიერ შერჩეული ადამიანის შინაგანი ბუნება, მისი საქციელი, აზრები, მისწრაფებანი, ცხოვრების მიერ შეთავაზებულ გარემოებათა ზეგავლენით გამომჟღავნდება, ამ საქციელს ყურადღებით თვალყური ადევნეთ და გარემოებანიც შეისწავლეთ; ერთიც და მეორეც შეადარეთ და თქვენს თავს შეეკითხეთ: „რატომ მოიქცა ადამიანი ასე და არა ისე, რა ჰქონდა მას აზრად“? ყოველივე ამისგან სათანადო დასკვნა გამოიტანეთ, განსაზღვრეთ თქვენი დამოკიდებულება შერჩეული ობიექტისადმი და მთელი ამ მუშაობის შედეგად ეცადეთ მისი სულის წყობა შეიგნოთ.

როდესაც ხანგრძლივი, სულში ჩამწვდომი დაკვირვებისა და კვლევა-ძიების შემდეგ ეს ხერხდება, მსახიობი ძვირფას შემოქმედებითს მასალას პოულობს.

მაგრამ ხშირად ხდება ხოლმე, რომ შესასწავლი ადამიანის შინაგანი ცხოვრება თქვენს ცნობიერებას არ ემორჩილება და მხოლოდ ინტუიციისათვისაა ხელმისაწვდომი. ასეთ შემთხვევაში სხვების სულის წიაღში ჩაწვდომა და იქ შემოქმედებისათვის ასე ვთქვათ, საკუთარი გრძობის ციციხვის დახმარებით მასალის ძებნა გვიხდება.

* * *

იმისათვის, რომ როლის გრძობები გადმოიცეს – აუცილებელია მათი შეცნობა, იმისათვის კი, რომ ისინი შეიცნოთ, საჭიროა ანალოგიური განცდები თვით განიცადოთ. მაგრამ ხელოვნებს არ შეუძლიათ როლის განცდა.

მაშ როგორ მოვიქცეთ? როგორ ვიპოვოთ გარეგანი ფორმა შინაგანი ფორმის კარნახის გარეშე? როგორ გადავცეთ ხმითა და მოძრაობით არარსებული განცდის გარეგანი შედეგები? არაფერი არ დაგვრჩენია იმის გარდა, რომ მივმართოთ მსახიობურ უბრალო, პირობითურ, ყალბ თამაშს. ეს მეტად პრიმიტიული, ფორმალური, გარეგნული გამოხატულებაა განუცდელი და ამიტომ ჯერ თვით როლის შემსრულებელი მსახიობისათვის უცხო, შეუცნობელი როლის გრძობებისა. ეს უბრალო გამოჯავრებაა.

არსებობს განსაკუთრებული, ხელოვნური მანერა როლის მოხსენიებისათვის ე. ი. ხმის, - დიქციისა და წარმოთქმისათვის. გადაჭარბებული ბგერითი ამალეებიანი და დადაბლებანი როლის ძლიერ ადგილებში. არსებობენ სიარულის ხერხები (მსახიობ-ხელოვნები კი არ დადიან, არამედ მედიდურად მოაბიჯებენ სასცენო მოედანზე) მოძრაობებისათვის და მოქმედებისათვის, პლასტიკისათვის და გარეგანი თამაშისათვის (მსახიობ-ხელოვნებს ისინი თავისებურად მკვეთრი აქვთ და საფუძვლად უდევთ არა სილამაზე, არამედ მოლამაზება). არსებობენ ხერხები ადამიანის ყოველგვარ გრძობათა და გულისთქმათა გამოხატვისათვის კბილების კრაჭუნის და თვალების ბრიალი იჭვიანობის დროს. თვალებსა და სახეზე ხელების აფარება ტირილის ნაცვლად; თმებში ხელების წავლება სასოწარკვეთილების დროს). არის ხერხები საზოგადოების სხვადასხვა ფენების მთელი სახეებისა და ტიპების გაჯავრებისათვისაც (სამხედრო პირები დეზებს აჩხარუნებენ, არისტოკრატები ლორწებს ათამაშებენ). არსებობენ ხერხები ეპოქებისათვის საოპერო შესტები საშუალო

საუკუნეებისათვის, მცირედენი წაკუნტრუმებით სიარული XVIII საუკუნისათვის). გვხვდება ხერხები მთელი პიესებისა და როლების შესრულებისათვის (გოროდნიჩი).

თამაშის ყოველი ასეთი გარეგანი ხერხებით ხელოსნური ყაიდის მსახიობებს სურთ შესცვალონ ცოცხალი, ნამდვილი, შინაგანი განცდა და შემოქმედება. მაგრამ არაფერი არ შეეძლება ნამდვილ გრძნობას, ხოლო იგი ხელოსნობის მექანიკურ ხერხებს არ ემორჩილება.

ზოგიერთი ამ შტაპთაგანი არ არის მოკლებული ერთგვარ თეატრალურ ეფექტიანობას, ხოლო მათი დიდი უმრავლესობა უკადრისია თავისი მდარე გემოვნებით და გამაოცებელი ადამიანური გრძნობების ვიწრო გაგებით, ამ გრძნობებისადმი ჯიქური დამოკიდებულებით, ანდა პირდაპირი უმეცრებით.

უბედურება კიდევ იმაშია, რომ ყოველი შტამპი გადამდებია, ამკვიატებელი. იგი უანგივით ჩააკვდება მსახიობს. რაკი ერთხელ საძრომს იპოვის, იგი უფრო ღრმად იჭრება, მრავლდება და ცდილობს როლის ყველა ადგილი და მსახიობის გამომსახველობითი აპარატის ყველა ნაწილი მოიცვას. შტამპი ავსებს როლის ყველა ცარიელ ადგილს, რომელიც ცოცხალი გრძნობით არ არის შევსებული და იქ მაგრად იკალათებს.

რა რიგ სრულყოფილნი არ უნდა იყვნენ მსახიობური შტამპები, თავისთავად მათ მაყურებლის აღელვება არ შეუძლიათ. ამისათვის საჭიროა რაღაცა დამატებითი გამაღიზიანებლები და ასეთ გამაღიზიანებლებად გვევლინება განსაკუთრებული ხერხები, რომლებსაც ჩვენ აქტიორულ ემოციებს ვუწოდებთ. აქტიორული ემოცია არ არის ნამდვილი ემოცია, სცენაზე როლის ნამდვილი მხატვრული განცდა. ეს არის სხეულის პერიფერიის ხელოვნური გაღიზიანება

მაგალითად, მუშტები რომ მოგაკუმოთ, სხეულის კუნთები ძლიერ დავჭიმოთ ან სპაზმატურად ვისუნთქოთ, შეიძლება ჩვენი თავი დიდ ფიზიკურ დაჭიმულობამდე მივიყვანოთ; ასეთი დაჭიმვა მაყურებელთა დარბაზს ხშირად გულისთქმით ამლელვარებული, ძლიერი ტემპერამენტის გამოვლინებად ეჩვენება. შეიძლება გარეგნულად, მექანიკურად ბორგვა და აღელვება ცივი გულით, უმიზეზოდ, ზოგადად. ეს ჰქმნის ფიზიკური ალგზნების სუსტ მსგავსებას.

უფრო ნერვული ტიპის მსახიობები აღიზიანებენ აქტიორულ ემოციას თავისი ნერვების ხელოვნური დაძაბვით; ჩნდება თავისებური სცენური ისტერია, თავდაუჭერლობა, ავადმყოფური ალტკინება, ხშირად იმდენადვე შინაგანად შინაარსო, როგორც ფიზიკური ხელოვნური ალგზნება, როგორც პირველს, ისე მეორე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს არა მხატვრულ, არამედ ყალბ თამაშთან, არა მსახიობ-ადამიანის ცოცხალ გრძნობებთან რომლებიც შესასრულებელ როლთან შეფარდებულნი არიან, არამედ აქტიორულ ემოციასთან.

– ერთი წუთით წარმოიდგინეთ – მოგვმართა ტორცოვმა, – რომ თეატრში მოხვედით დიდი როლის სათამაშოდ. ნახევარი საათის შემდეგ სპექტაკლის დასაწყისია. პირად ცხოვრებაში მრავალი წვრილმანი საზრუნავი და უსიამოვნებანი გაქვთ. ახლა კიდევ შინიდან წერილი მიიღეთ – მამა გყოლიათ ავად. ეს თქვენ გაწუხებთ ჯერ ერთი იმიტომ, რომ თქვენ იგი გიყვართ, მეორეც ის რომ თუ ვინიცოცხლა აუტყდა რამე, ნივთიერი დახმარება დაგეკარგებათ, ხოლო თეატრში ჯამაგირი მცირე გაქვთ.

– მაგრამ ყველაზე უსიამოვნო ის არის, რომ მსახიობები და უფროსები ცუდად გექცევიან. ამხანაგები წარამარა მასხარად გივადებენ, სპექტაკლის დროს სიურპრიზებს გთავაზობენ; ხან განზრახ გამოტოვებენ აუცილებელ რეპლიკას, ხან მოულოდნელად შესცვლიან მიზანსცენას, ხან მოქმედების დროს წაგიჩურჩულებენ საწყენსა და უწმაწურ რასმე. ხოლო თქვენ მორცხვი ადამიანი ხართ, იბნევით, მაგრამ იმათაც სწორედ ეს სწადიათ, მათ სწორედ ეს აცინებთ. მათ უყვართ მოწყენილობის ასაცდენად და გასართობად თავშესაქცევი ოინების მოწყობა.

– ღრმად ჩაუკვირდით შემოთავაზებულ ვითარებას, რომელიც ეს არის ახლა დაგინატეთ და თქვენ თვითონვე გადასწყვიტეთ: ადვილია ასეთ პირობებში მომზადება თქვენს არსებაში შემოქმედებისათვის აუცილებელი სცენური თვითშეგრძნებისა?

რა თქმა უნდა ჩვენ ყველამ ვალიართ, რომ ეს ძნელი ამოცანაა და განსაკუთრებით იმ მოკლე ვადაში, რომელიც დარჩენილია სპექტაკლის დაწყებამდე. ღმერთმა ბრძანოს, რომ გრიმის გაკეთება და ჩაცმა მოესწროს!

– არა, მაგაზე ნუ შეწუხდებით, – გვამშვიდებდა ტორცოვი, – მსახიობის ჩვეული ხელი პარიკს დაიხურავს თავზე, სახეზე საღებავებსაც დაიდებს და წვერსაც მიიკრავს.

ეს თავისთავად კეთდება, მექანიკურად, ისე, რომ თქვენ ვერც კი შენიშნავთ, ისე იქნებით მზად. ყოველ შემთხვევაში სულ უკანასკნელ წუთში მაინც მოასწრებთ სცენამდე მისვლას. ფარდა გაიხსნება ვიდრე სულის მობრუნებას მოასწრებდეთ. ენა ჩვეულებისამებრ ჩაიბუტბუტებს პირველ სცენას, ხოლო შემდეგ, სულს რომ მოითქვამთ, შეიძლება ფიქრი „სცენიურ თვითშეგრძნებაზე“.

თქვენ გგონიათ მე ვხუმრობ, ირონიით ვამბობ? არა! შამწუხაროდ, უნდა გამოვტყდეთ, რომ საკუთარი არტისტული მოვალეობისადმი ასეთი არანორმალური დამოკიდებულება ხშირად გვხვდება კულისების მიღმა ცხოვრებაში, – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

მცირეოდენი პაუზის შემდეგ მან კვლავ მოგვმართა: ახლა მე დაგინატავთ მეორე სურათს – ჩვენი პირადი ცხოვრების პირობები ე. ი. შინაური უსიამოვნებანი, მამის ავადმყოფობა და სხვანი, წინანდელი რჩება, მაგრამ სამაგიეროდ თეატრში თქვენ სულ სხვა რამ გელით: იქ არტისტული ოჯახის ყველა წევრი მიხვდნენ და დაიჯერეს ის რაზედაც ლაპარაკია წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ იქ ნათქვამია, რომ ჩვენ მსახიობები – ბედნიერი ადამიანები ვართ, რადგან ბედმა ამ მსოფლიოს ყოველად თვალგადუწვდენელ სივრცეში მოგვცა თეატრის შენობის რამდენიმე ასეული კუბური მეტრი, რომელშიაც ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ ჩვენი განსაკუთრებული, მშვენიერი, არტისტული ცხოვრება, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში მიმდინარეობს შემოქმედებისა, ოცნებისა და მისი სცენური განხორციელებისა და კოლექტიური მხატვრული მუშაობის ატმოსფეროში, მუდმივ ურთიერთობაში გენიოსებთან: შექსპირთან- პუშკინთან, გოგოლთან, მოლიერთან და სხვებთან.

ნუთუ ეს ცოტაა ამ ქვეყნად მშვენიერების კუთხის შესაქმნელად?

² საფიქრებელია, რომ ეს სტატია სტანისლავსკის წიგნის „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ ერთ-ერთი თავის ვარიანტია. ეს თხრობის ფორმიდანაც სჩანს. მუშაობის პროცესში სტანისლავსკიმ ეს თავი წიგნიდან ამოიღო, რადგან აღნიშნული საკითხი იმდენად მნიშვნელოვნად მიაჩნდა, რომ ამ თემაზე აპირებდა სპეციალური წიგნის გამოქვეყნებას.

თეატრალური ეთიკის საკითხებით, სტანისლავსკი სასცენო მოღვაწეობის დღეებიდანვე დიდად იყო დაინტერესებული.

– ამ ორი ვარიანტიდან რომელია ჩვენთვის ძვირფასი, ეს ცხადია... ვერ არის ცხადი მხოლოდ საამისოდ საჭირო საშუალებანი.

– ეს საშუალებანი მეტად მარტივნი არიან. თქვენ თვითონ დაიცავით თქვენი თეატრი ყოველგვარი ბიწიერებისაგან და თავისთავად შეიქმნება შემოქმედებისა და თქვენთვის აუცილებელი სცენური განწყობილებისათვის ხელსაყრელი პირობები.

არ შეიძლება თეატრში ტალახიანი ფეხით შესვლა. შესვლის წინ მოიშორეთ ტალახი, მტკერი, კალოშები ღერეფანში დასტოვით ყოველგვარ წვრილმან საზრუნავთან, შულთანა და უსიამოვნებასთან ერთად, რომელნიც ასე აუგემურებენ ცხოვრებას და ხელოვნებისადმი ყურადღებას ანელებენ. ნახველი ამოიღეთ სანამ თეატრში შეხვიდოდეთ, ხოლო როცა შეხვალთ, თქვენ თავს ყოველ კუთხეში გადაფურთხების ნებას ნუღარ მისცემთ. სამწუხაროდ უდიდეს შემთხვევებში მსახიობებს თავისი თეატრი აქვთ არჩეული იმისათვის, რომ ყოველი მხრიდან აქ მოიტანონ ყოველდღიური ცხოვრების საძაგლობანი, ჭორები, ინტრიგები, მითქმა-მოთქმა, ცილისწამება, შური, წვრილმანი თავმოყვარეობა. შედეგად მივიღებთ არა ხელოვნების ტაძარს, არამედ საფურთხებელს, სანაგვე ყუთს, ორმოს.

– ამას, მოგეხსენებათ, ვერსად გაექცევით, ადამიანურია.

წარმატება, ღიღება, შეჯიბრი, შური! – ესარჩლებოდა გოვორკოვი თეატრალურ ჩვევებს.

– საჭიროა ყოველივე ეს ძირფესვიანად ამოგლეჯილ იქნას გულიდან, – უფრო ენერგიულად ამტკიცებდა ტორცოვი.

– განა ეს შესაძლებელია? – განაგრძობდა დავას გოვორკოვი.

– კეთილი. ვთქვათ, რომ ცხოვრების ყოველდღიური შურიანობისაგან განთავისუფლება არ შეიძლება, მაგრამ დროებით ამაზე რომ არ ვიფიქროთ და ბევრად უფრო საინტერესო საქმეს მივაპყროთ ჩვენი გულისყური, ეს ხომ შეიძლება.

– ადვილი სათქმელია! – ყოყმანობდა გოვორკოვი.

– ხოლო თუ ესეც თქვენს ძალღონეს აღემატება, მაშინ კეთილი ინებეთ, იცხოვრეთ თქვენი შინაური კინკლაობით, მხოლოდ თქვენს გუნებაში და სხვებს სულიერ განწყობილებას ნუ გაუფუჭებთ.

– ეგ უფრო ძნელია. ყოველ ადამიანს სწადია გულის მოხება. – არ ეთანხმებოდნენ მოკამათენი.

– ვერ გამიგია, რატომ მიითვისეს რუსმა ადამიანებმა თავისი შინაური დავიდარაბის განუწყვეტლივ კევივით ღეჭვისა და თავისი წუწუნით გარშემო მყოფთა განწყობილების მოშხამვის პრივილეგია?! ყოველ კულტურულ ხალხში ეს უზრდელობად, ცუდი აღზრდის ნიშნად ითვლება. ჩვენში კი ამაში სწადიათ დაინახონ „ღრმად მგრძნობიარე რუსული გულის“ თვისება! რა უგვანობაა“

არა, არა და არა! ერთხელ და სამუდამოდ უნდა შევიგნოთ, რომ უცხოთა წინაშე შენი ჭუჭყიანი საცვლების გადარჩევა უზრდელობაა, რომ ამაში თავს იჩენს ნებისყოფის უქონლობა, გარშემომყოფთადმი უპატივისმცემლობა, ეგოიზმი, თავგასულობა, უვარგისი ჩვეულება. ერთხელ და სამუდამოდ უნდა უარვყოთ საკუთარი თავის გამოტირება ადამიანთა წრეში უნდა ვიღიებოდეთ. იტირე და ივიშიში შენ, ან შენს გულში, ხოლო ხალხში იყავი მხნე, მხიარული და საამური. უნდა გამოიმუშავოთ თქვენს არსებაში ასეთი დისციპლინა!.

– ჩვენ მოხარული ვიქნებოდით, მაგრამ მაგას როგორ მივალწით? – ვერა ხვდებოდნენ მოწაფეები.

– რაც შეიძლება მეტი იფიქრეთ სხვებზე და რაც შეიძლება ნაკლები – საკუთარ თავზე. იზრუნეთ არა მარტო თქვენს, არამედ საერთო განწყობილებაზე და საერთო საქმეზე, მაშინ თქვენ თვითონ ასე კარგად იქნებით. თუ თეატრალური კოლექტივის სამასი ადამიანიდან თვითიული თეატრში თან მიიტანს მხნე გრძნობებს, ეს თვით საშინელ მელანქოლიკსაც კი განკურნავს.

რა სჯობია: საკუთარ სულში კირკიტი და ყოველგვარი სიღუხჭირის ჩხრეკა, თუ საერთო ძალით, სამასი ადამიანის დახმარებით გაერიდოთ თქვენს თავზე წუწუნს და

თეატრში საყვარელ საქმეში ჩაებათ? ვინ უფრო თავისუფალია: ის ვინც მუდმივ მხოლოდ თავის დამოუკიდებლობას იცავს, თუ ის ვინც თავის თავს ივიწყებს და სხვათა თავისუფლებაზე ზრუნავს. მაშინ საბოლოო ანგარიშში მივიღებთ, რომ მთელი კაცობრიობა გამოვა ჩემი პირადი თავისუფლების დამცველი.

– ეს რანაირად? – ვერ მიხვედრილიყო ვიუნცოვი.

– რა არის აქ გაუგებარი? გაიკვირვა არკადი ნიკოლოზის ძემ, – თუ ასიდან ოთხმოცდაცხრამეტი ადამიანი ზრუნავს საერთო და მამასადამე ჩემს თავისუფლებაზე- მაშინ მე, მეასე, ძალიან კარგად ვიცხოვრებ ამ ქვეყნად, ხოლო სამაგიეროდ თუ ყველა ოთხმოცდაცხრამეტი ეგოისტთან, მხოლოდ საკუთარ თავისუფლებაზე ზრუნვით თავისდაუნებურად შეავიწროვებდნენ ჩემს დამოკიდებულებას. ასეა ჩვენს საქმეშიც: დეე, არა მარტო თქვენ, არამედ თეატრალური ოჯახის ყველა წევრმა იზრუნოს იმაზე, რომ თქვენი თეატრის კედლებს შორის საამური ცხოვრება გქონდეთ, მაშინ შეიქმნება ისეთი ატმოსფერო, რომელიც დასძლევს უხეირო განწყობილებას, ცხოვრების სიდუხჭირესა და კინკლაობას. ასეთ პირობებში თქვენთვის მუშაობა ადვილი იქნება. მეცადინეობისათვის ამ მზადყოფნას, ამ მხნე სულიერ განწყობილებას მე ჩემებური ენით ვუწოდებ შრომის წინარე განწყობილებას. თეატრში მუდამ ამ სულიერი განწყობილებით უნდა მოდიოდეთ.

წესრიგი, დისციპლინა, ეთიკა და სხვა ჩვენთვის საჭიროა არა მარტო საქმის საერთო წყობისათვის, არამედ უმთავრესად ჩვენი ხელოვნებისა და შემოქმედების მხატვრული მიზნებისათვის.

პირველ პირობას შრომის წინარე განწყობილების შექმნისათვის წარმოადგენს შესრულება დევიზისა: გიყვარდეს ხელოვნება შენს ვინაობაში და არა შენი ვინაობა ხელოვნებაში“, ამიტომ უპირველეს ყოვლისა იზრუნეთ იმაზე, რომ ჩვენი ხელოვნება თეატრში წელგამართული იყოს.

* * *

თეატრში წესრიგისა და ჯანსაღი ატმოსფეროს შექმნის ერთ-ერთ ღონისძიებათაგანს წარმოადგენს იმ პირთა ავტორიტეტის განმტკიცება, რომელთაც ამა თუ იმ მიზეზის გამო წილად ხვდათ საქმის სათავეში ჩადგომა.

სანამ ხელმძღვანელის არჩევანი არ მომხდარა და დანიშვნა არ შემდგარა, შეიძლება დავა, ბრძოლა, პროტესტი სახელმძღვანელო პოსტზე ამა თუ იმ კანდიდატის წინააღმდეგ, მაგრამ უკეთეს ეს პირი საქმეს, ან მმართველობის რომელიმე ნაწილს სათავეში ჩაუდგა, საჭიროა საქმისა და საკუთარი კეთილდღეობისათვის ყოველნაირად მხარი დაუჭიროთ ხელმძღვანელს და რაც უფრო სუსტია იგი, მით უფრო მეტად საჭიროებს დახმარებას. თუკი სათავეში მოქცეულ უფროს ავტორიტეტი არ ექნება – მაშინ ხომ მთელი საქმის მამოძრავებელი ცენტრი პარალიზებული იქნება. აბა დაფიქრდით სადამდის მივა კოლექტიური საქმე უინიციატივოდ, რომელიც ბიძგს აძლევს და წარმართავს საერთო მუშაობას. ჩვენ კი გვიყვარს გაბაიბურება სახელის გატეხა, დამცირება იმათი, ვინც ჩვენ თვითონვე განვადიდეთ, ხოლო თუ ნიჭიერმა ადამიანმა ჩვენს გარეშე დაიჭირა მაღალი თანამდებობა, ან საერთოდ ღონეზე ზევით ამაღლდა რითიმე, ჩვენ ყველანი საერთო ძალ-ღონით ვცდილობთ თავში ჩაუუკუნოთ და თან წავძახოთ „არ გაბედო დაწინაურება! წინ ნუ მიძვრები, მეტიჩარავ!“ რამდენი ნიჭიერი და ჩვენთვის საჭირო ადამიანი დაიღუპა ამნაირად. მხოლოდ თითო-ოროლანი წინააღმდეგობათა გადალახვით იმსახურებდნენ საყოველთაო აღიარებასა და თავყანისცემას. სამაგიეროდ თავხედებისათვის რომლებიც ახერხებენ ჩვენს ხელში მოგდებას ჩვენ ვიბურტყუნებთ და მოვითმენთ, რადგან ჩვენთვის ძნელია შევქმნათ ერთსულოვნება, ძნელი და სახიფათოა იმისი ჩამოგდება, ვინც ახერხებს ჩვენს დაშინებას.

თეატრებში, ერთეული შემთხვევების გამოკლებით, ასეთი მოვლენა განსაკუთრებით აშკარად თავს იჩენს ხოლმე, მსახიობებისა და რეჟისორების ბრძოლა პირველობისათვის, შური ამხანაგების წარმატებათა მიმართ, დაყოფა ადამიანებისა, შემოსავლის და ამპლუის მიხედვით მეტად მძლავრად არის ფეხმოკიდებული ჩვენს საქმეში და დიდ ბოროტებას

წარმოადგენს. ჩვენი თავმოყვარეობის, შურიანობის, ინტრიგანობის შესანიღბავად ჩვენ ვეფარებით ათასგვარ ისეთ ლამაზ სიტყვებს, როგორც არის თუნდ „კეთილშობილი შეჯიბრი“ მაგრამ მათში მუდამ ჟონავს შხამიანი ანაორთქლი კულისებს მიღმა აქტიორული შურისა და ინტრიგისა, რომლებიც შხამავენ თეატრის ატმოსფეროს.

კონკურენციის თუ წვრილმანი შურიანობის შიშით აქტიორული წრე ფაფარაყრილი მტრულად ხვდება მათს თეატრალურ ოჯახში ყოველ ახლად შესულთ. უკეთუ ისინი შესძლებენ გამოცდის დაჭერას, მათი ბედი. მაგრამ რამდენია ისეთნი, რომელნიც შეშინდებიან, საკუთარი ძალ-ღონის რწმენას კარგავენ და იღუპებიან.

რამდენად ახლოა ეს ფსიქოლოგია მხეცურთან!

მე შემთხვევა მქონდა პროვინციის ერთ ქალაქში აივანზე მჯდომარეს თვალ- ყური მედევნებინა ძაღლების ცხოვრებისათვის. იმათაც აქვთ თავიანთი წრე, თავიანთი საზღვრები, რომლებსაც ფხიზლად იცავენ. თუ უცხო ქოფაკი გაბედავს და განსაზღვრულ წრეს გადალახავს, იგი ამ უბნის ძაღლების მთელ ხროვას წააწყდება. თუ იგი თავდაცვას მოახერხებს, შეწყნარებულ იქნება და ბოლოს და ბოლოს ამ უბანში დარჩება. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაგლეჯილი და დასახინჩრებული გაურბის თავისნაირივე ცოცხალ ქმნილებებს, რომლებსაც უფლება აქვთ ქვეყნად ცხოვრებისა.

აი ეს მხეცური ფსიქოლოგია, რომელიც მსახიობთა სამარცხვინოდ, ზოგიერთი თეატრების გამოკლებით, მათ წრეში არსებობს, პირველ რიგში უნდა იქნას მოსაპოვებელი. ეს ფსიქოლოგია ძლიერია არა მხოლოდ დამწყებთა შორის – იგი ბატონობს ძველი კადრის მსახიობთა შორისაც. მე, მაგალითად, გამიგონია, რომ ორი დიდი მსახიობი ქალი არა მარტო კულისებში, არამედ თვით სცენაზეც ისეთი ლანძვარებით უმასპინძლდებიან ერთმანეთს, რომელიც ბაზარზე მოვაჭრე ქალსაც კი შეშურდებოდა. მე მოწმე ვარ იმისი, თუ როგორ მოითხოვდა ორი ცნობილი ნიჭიერი მსახიობი, რომ ისინი არ გამოეშვათ სცენაზე ერთსა და იმავე კარიდან ან კულისიდან. მე გაგონილი მაქვს, რომ სახელმოხვეჭილი პრემიერი და პრემიერი ქალი წლობით არ ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს და რეპეტიციებზე საუბრობდნენ არა უშუალოდ, არამედ რეჟისორის მეშვეობით. „გადაეცით მავან და მავან მსახიობ ქალს – ამბობდა პრემიერი – რომ იგი სისულელებს ჩმახავს“. „გადაეცით მავან და მავან მსახიობს“ – მიმართავდა რეჟისორს პრემიერი ქალი, – რომ იგი ბრიყვია“.

რის გულისათვის ხრწნიდნენ ნიჭიერი ადამიანები იმ მშვენიერ საქმეს, რომელსაც ოდესღაც თვითონვე ქმნიდნენ?! პირადი, წვრილმანი, უმნიშვნელო წყენისა და გაუგებრობის გამო?!

აი რანაირ დამცირებამდე, თავისთავის რანაირ მოშხამვამდე მიდიან მსახიობები, რომლებმაც ვერ შესძლეს თავის დროზე დაეძლიათ თავისი უხეირო აქტიორული ინსტიქტები.

დევ! ეს იყოს თქვენთვის გამაფრთხილებელი და ჭკუის სასწავლებელი მაგალითი.

თეატრში ძალიან ხშირად მოწმენი ვართ ასეთი მოვლენისა: რეჟისორებისა და უფროს პირთა მიმართ ყველაზე მეტის მომთხოვნი ის ახალგაზრდები არიან რომლებსაც ყველაზე ნაკლები უნარი და ცოდნა შესწევთ. მათ მუშაობა სწადიათ ყველაზე უკეთესებთან და არა სურთ შეწყნარება იმათი ნაკლოვანებებისა და სისუსტისა, რომლებსაც არ შეუძლიათ მათთან სასწაულების მოხდენა. ამავე დროს რაოდენ მცირე საფუძველი აქვთ დამწყებთ ამგვარი მოთხოვნებისათვის.

თითქოს საფიქრებელი იყო, რომ ახალგაზრდა მსახიობებს შეუძლიათ ბევრი რამ შეისწავლონ, ბევრი რამ გადაიღონ ყოველი ცოტად თუ ბევრად ნიჭით დაჯილდოვებულ და გამოცდილებით დაბრძენებულისაგან. ყოველი ამათვანისაგან შეიძლება რისიმე ათვისება და ბევრი რამის გაგება. ამისათვის თქვენ თვითონვე უნდა გეხერხებოდეთ იმის შეთვისება, რაც საჭიროა და მნიშვნელოვანი.

ამიტომ ნუ იფინიანებთ, თავი დაანებეთ კრიტიკოსობას, ყურადღებით ჩაუკვირდით იმ ას, რასაც გთავაზობენ უფრო გამოცდილნი, თუნდ ისინი არც იყვნენ გენიალობით დაჯილდოებულნი.

სასარგებლოს შექმნას ცოდნა უნდა.

ნაკლოვანებების გადაღება ადვილია, ღირსებებისა კი – ძნელი.

* * *

მრავალ მსახიობს (განსაკუთრებით გასტროლოორებს) აუტანელი ჩვეულება აქვთ: რეპეტიციის გავლა მეოთხედი ხმით.

ვის რაში სჭირდება როლის სიტყვების ასეთი ძლივს გასაგონი ბუტბუტი, მათი შინაგანი განცდისა და ასე გასინჯვით გააზრების გარეშე კი უწინარეს ყოვლისა ტექსტის ეს მექანიკური უაზრო ყბელობა „აუკულმართებს“ როლს, რადგან მსახიობი ეჩვევა ხელოსნურ თამაშს. ხოლო თქვენ იცით, ყოველივე უკულმართობა რა რიგ აფუჭებს მოქმედების სწორ ხაზს. განა ასეთი რეპლიკა გამოსადეგია პარტნიორებისათვის? რა მოუხერხოს ასეთ რეპლიკას, როგორ მოექცეს სიტყვების ასე მექანიკურ ფრქვევას, აზრების მიჩქმალვას, გრძნობის გაყალბებას? არასწორ პასუხსა და ყალბ გრძნობას. ვის რაში სჭირდება ასეთი „ნამუსის მოსახდელი“ რეპეტიციები?

ამიტომ იცოდეთ, რომ მსახიობი მოვალეა ყოველ რეპეტიციაზე თამაშობდეს სრული ტონით, იძლეოდეს სწორ რეპლიკებს და ასევე სწორად, პიესის და როლის დადგენილი ხაზის მიხედვით იღებდეს შეთავაზებულ რეპლიკებს.

ეს წესი საყოველთაოდ სავალდებულოა ყველა მსახიობისათვის, რადგან უამისოდ რეპეტიციას აზრი ეკარგება.

ის რასაც მე ახლა ვამბობ, არ გამორიცხავს იმის შესაძლებლობას, საჭიროების შემთხვევაში განვიცადოთ და ურთიერთობა ვიქონიოთ მხოლოდ გრძნობებითა და მოქმედებებით, თუნდაც უსიტყვებოთაც კი.

რამდენადაც ჭეშმარიტი მსახიობ-შემოქმედის, მშვენიერების მატარებლისა და მქადაგებლის დანიშნულება ღირსეული და კეთილშობილურია, იმდენად ხელოსნობა აქტიორისა, ფულით შესყიდული კარიერისტისა და კაბოტინისა და³ /დამამცირებელია/

სცენას, ქალაქის თეთრი ფურცელივით შეუძლია ემსახუროს მაღალ გრძნობებსაც და ქვენა გრძნობებსაც, იმის მიხედვით თუ სცენაზე რას გვაჩვენებენ, ვინ და როგორ თამაშობს. რა არ გამოუტანიათ და როგორ არ გამოუტანიათ განათებული რამპის წინაშე? საღვინისა, ერმოლოვასი ან დუზეს მშვენიერი, დაუვიწყარი სპექტაკლებიც და კაფემანტანიც უწმაწური ნომრებით და ფარსებიც პორნოგრაფიით და მუზიკ-პოლიც ხელოვნებისა და ხელოვნურობის ყოველნაირი ნაზავით: ტანვარჯიშით, მასხრობითა და ბინძური რეკლამით.

როგორ გავატაროთ ზღვარი მშვენიერებასა და საზიზღრობას შორის? ტყუილად კი არა სთქვა უაილდმა, რომ „მსახიობი ან მღვდელმსახურია ან ტაკიმასხარაო“. მთელს თქვენ სიცოცხლეში ეძიეთ სადემარკაციო ხაზი, რომელიც ჩვენს ხელოვნებაში უხეიროს ჰყოფს რიგიანისაგან. რამდენი მსახიობი სწირავს თავის სიცოცხლეს უხეირო სამსახურს ისე რომ ეს არც იცის, რადგან სისწორით ვერ ვარაუდობს მაყურებელზე თავისი თამაშის ზეგავლენას და შედეგებს. რაც სცენიდან ბრწყინავს ყოველივე ოქრო როდია. ამ განურჩევლობამ და უპრინციპობამ ჩვენს ხელოვნებაში თეატრი მიიყვანეს სრულს დაკნინებამდე, როგორც ჩვენში, აგრეთვე უცხოეთშიც. იგივე მიზეზები ხელს უშლიან თეატრს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში იმ მაღალი მდგომარეობისა და მნიშვნელობის მოპოვებაში რომლის უფლებაც თეატრს გააჩნია.

მე ჩვენს ხელოვნებაში პურიტანიანი არა ვარ. მე მეტად ფართოდ ვუყურებ იმ პორიზონტებს, რომლებიც თეატრს აქვს განკუთვნილი. მე მიყვარს მხიარული, სახუმარო.

³ დედანში ფრაზა დაუმთავრებელია

ყოველივე ის, რის ცხოვრებაში გატარებაც თქვენ გწადიათ, ყოველივე ის, რაც საჭიროა ჯანსაღი ატმოსფეროს, დისციპლინისა და წესრიგის დასამყარებლად (ხოლო ამის ცოდნა კი საჭიროა), უპირველეს ყოვლისა თქვენს საკუთარ არსებაში გაატარეთ.

ჩვეულებრივ შემოქმედებითი ატმოსფეროს და დისციპლინის შექმნისას ამის მიღწევას ცდილობენ ერთბაშად მთელს დასში, თეატრის ამ რთული აპარატის ყოველ ნაწილში. ამისათვის ბეჭდავენ სასტიკ წესებს, დადგენილებებს ადებენ სასჯელს. ამის შედეგად აღწევენ გარეგნულ, ფორმალურ დისციპლინას და ყველანი კმაყოფილნი არიან, თავი მოაქვთ „სანიმუშო“ წესრიგით, მაგრამ ყველაზე მთავარია თეატრში მხატვრული დისციპლინა. ხოლო რაკი ამ მხატვრული დისციპლინის შექმნა ვერასოდეს ვერ ხერხდება გარეგნული ღონისძიებებით, წესრიგის ორგანიზატორები კარგავენ მოთმინებას, რწმენას მარცხს სხვას აწერენ, დანაშაული გადააქვთ კორპორაციის ამხანაგებზე: „ამ ხალხთან ვერაფერს გააწყობო“ – ამბობენ ხოლმე ასეთ შემთხვევებში.

სცადეთ ამოცანა დაიწყეთ სულ სხვა მხრიდან, ესე იგი არა საქმით თქვენი ამხანაგებისაგან, არამედ საკუთრივ თქვენგან, სხვებზე ზეგავლენა მოახდინეთ და დაარწმუნეთ საკუთარი მაგალითით, მაშინ თქვენ ხელთ გექნებათ დიდი უპირატესობა და ვერ გეტყვიან „ჩაჩაღმა თავის თავს მოუაროს“ ან „სხვისა მაზიარებელი, მოკვდა უზიარებელი“.

საკუთარი მაგალითი საუკეთესო საშუალებაა ავტორიტეტის მოსაპოვებლად.

საკუთარი მაგალითი – ყველაზე უკეთესი საბუთია არამარტო სხვებისათვის, არამედ უმთავრესად საკუთრივ თქვენთვის. როდესაც თქვენ სხვებისაგან მოითხოვთ იმას, რაც თქვენ უკვე გაატარეთ თქვენს ცხოვრებაში, თქვენ დარწმუნებული ხართ, რომ თქვენი მოთხოვნის შესრულება შესაძლებელია. თქვენ საკუთარი გამოცდილებით იცით ძნელია იგი თუ ადვილი.

ამ შემთხვევაში არ მოხდება ის, რაც მუდამ ხდება ხოლმე, როცა ადამიანი სხვებისაგან მოითხოვს შეუძლებელს, ან მეტის მეტად ძნელს. წინააღმდეგში დარწმუნებული იგი ზედმეტად მომთხოვნი, მოუთმენელი, ბრაზიანი და სასტიკი ხდება და თავისი სიმართლის დასამტკიცებლად ირწმუნება და იფიცება, რომ სრულიად იოლია მისი მოთხოვნის შესრულება. ნუთუ საკუთარი ავტორიტეტის დაკარგვა- არ არის იმის მიღწევა, რომ თქვენზე სთქვან: „თვითონაც არ იცის, რას თხოულობსო“

მოკლედ, რომ ითქვას, ჯანსაღი ატმოსფერო დისციპლინა და ეთიკა არ შეიქმნება განკარგულებით, წესდებით, ცირკულარით, კალმის მოსმით, სისასტიკით და ყველასაგან ერთბაში მოთხოვნისაგან. არ კეთდება, ასე ვთქვათ, „ბითუმად“ როგორც ჩვეულებრივ ტარდება ხოლმე კორპორაციული მოთხოვნისაგან, – ის რაზედაც მე ვლაპარაკობ, იქმნება, ასე ვთქვათ, „საცალოდ“. ეს არა მასიური, ქარხნული, არამედ ხელოსნური სამუშაოა.

მაგრამ ეს არასოდეს არ კეთდება ერთბაშად, როგორც მუდამ სწადიათ ხოლმე ხელის ერთი მოქნევით. ასეთი აჩქარება, მოუთმენლობა წინასწარ განწირულია.

თეატრის სწორი გეზით წასამართად საჭიროა დრო და კარგი, წარმტაცი იდეით ერთმანეთთან განუყრელად და მაგრად შეკავშირებული ჯგუფის მხოლოდ ხუთი წევრი.

კორპორაციული და სხვაგვარი დისციპლინის მოთხოვნისათა გატარებისას და ყოველივე იმისათვის, რაც სასურველ ატმოსფეროს ქმნის, საჭიროა იყო უპირველეს ყოვლისა მომთმენი, თავდაჭერილი, მტკიცე და მშვიდობიანი. ამისათვის აუცილებელია, პირველ რიგში, კარგად იცოდეთ ის, რასაც მოითხოვ, ნათლად გქონდეს შეგნებული ყოველგვარი სიძნელე და ის, რომ ამ სიძნელეთა გადალახვისათვის დროა საჭირო. გარდა ამისა საჭიროა გწამდეს, რომ ყოველ ადამიანს სულის სიღრმეში კარგი სწადია, მაგრამ მას ამ კარგთან მისვლაში რაღაც უშლის ხელს. თუკი ერთი მივიდა ამ კარგთან, იგი მას აღარ

მოშორდება, რადგან კარგი მუდამ მეტ კმაყოფილებას იძლევა, ვიდრე ცუდი. მთავარი სიძნელეა სხვის სულთან მისასვლელ დაბრკოლებათა მიგნება და მათი დაძლევა, ამისათვის სრულიად არ არის საჭირო იყო დიდი ფსიქოლოგი, საჭიროა მხოლოდ იყო საკმაოდ გულისხმიერი და იცნობდე იმას, ვისაც უახლოვდები, თვითონ შენ მიუახლოვდე და დააკვირდე, მაშინ დავინახავთ სხვისი სულისაკენ მისასვლელ გზას, რით არის იგი ჩახერგილი და შესასრულებელ საქმეს ხელს რა უშლის.

დაუახლოვდით ყოველ ადამიანს ცალ-ცალკე, შეუთანხმდით და რაკი შეუთანხმდებით და კარგად მიხვდებით, რა არის საჭირო მისგან მოითხოვოთ და რას უნდა ებრძოლოთ მის რაობაში, იყავით მტკიცე, დაჟინებული, მომთხოვნი და სასტიკი.

ამასთანავე მუდამ გახსოვდეთ ისიც, თუ ბავშვები თოვლაობის თამაშის დროს პატარა გუნდიდან თოვლის რა უზარმაზარ ბურთებსა და ლოდებს დააზვინებენ ხოლმე, ზრდის ასეთივე პროცესი უნდა ხდებოდეს თქვენთანაც, ჯერ ერთი – მარტო მე. მერე ორნი – მე და ჩემი თანამოაზრე, შემდეგ ოთხნი, რვანი, თექვსმეტი და ა. შ. არითმეტიკული, ან შესაძლოა, გეომეტრიული პროგრესით.

ამიტომ თუ პირველ წელს თქვენთან შეიქმნება მხოლოდ ხუთი, ექვსი ადამიანისაგან შემდგარი ჯგუფი, რომელთაც ერთნაირად ესმით ამოცანა, გულითა და სულით ერთგულნი არიან მისი და ერთმანეთთან იდეურად განუყრელად არიან დაკავშირებულნი, იყავით ბედნიერი და წინასწარვე იცოდეთ, რომ თქვენი საქმე უკვე მოგებულა.

შესაძლოა თეატრის სხვადასხვა უბანზე ერთდროულად იქმნებოდეს რამდენიმე თანაგვარი ჯგუფი – მით უკეთესი, მით უფრო ადრე მოხდება იდეური გაერთიანება. მხოლოდ არა ერთბაშად.

* * *

როგორ იწყებს თავის დღეს მომღერალი, პიანისტი, მოცეკვავე?

ისინი ადგებიან, პირს დაიბანენ, ტანთ ჩაიცვამენ, ჩაის დალევენ და განსაზღვრულ, სამისოდ დადგენილ ვადაში მომღერალი დაიწყებს „ყელის ჩაწმენდას“, ან ვოკალიზების მღერას, მუსიკოსები უკრავენ გამებს და სხვა რამ ტექნიკის შესანარჩუნებელ და განმავითარებელ სავარჯიშოებს, მოცეკვავენი მიეშურებიან თეატრში, რათა საცეკვაო დაზვასთან ჩაატარონ განკუთვნილი სავარჯიშოები და ა. შ. ეს ხდება ყოველ დღე, ზამთარშიც და ზაფხულშიც, ხოლო გამოტოვებული დღე ითვლება დაკარგულად, მსახიობის ხელოვნების შემაფერხებლად.

ტოლსტოის, ჩეხოვს და სხვა ჭეშმარიტ მწერლებს უაღრესად აუცილებლად მიაჩნიათ ყოველდღიურად, განსაზღვრულ დროს წერა თუ არ წერა რომანისა მოთხრობისა, პიესისა, დღიურისა მაინც, ჩაწერა თავისი აზრებისა, დაკვირვებებისა. მთავარია ყოველდღიური დახელოვნება ყოველი აზრისა და გრძნობის, ფანტაზიის, ხილვად მოჩვენებათა და ემოციურ მოგონებათა და სხვა ოდნავ შესამჩნევ ხვეულთა უმახვილეს და უზუსტეს გადმოცემაში.

ჰკითხეთ მხატვარს, ისიც გადაჭრით ამასვე გეტყვით.

ეს კიდევ ცოტაა: მე ვიცნობ ქირურგს (ხოლო ქირურგიაც ხელოვნებაა), რომელიც თავისუფალ დროს ჩინურ და იაპონურ სულ პაწაწკინტელა ნივთებთან ჩხირკედელაობას ანდომებს. ჩაის სმის, საუბრის დროს მას თავისთვის ჯიბეებიდან ამოაქვს საერთო სროვაში ღრმად ჩამარხული ოდნავ შესამჩნევი საგნები „ხელის გასაკვეთად“, როგორც თვითონ ამბობს.

და მხოლოდ აქტიორი, დილაობით, ჩაცმული და ნასაუზმევი მიაშურებს ქუჩას, ნაცნობებს, ან სხვა ადგილს, თავისი პირადი, შინაური საქმეებისათვის, რადგან ეს არის მისი ერთადერთი თავისუფალი დრო.

დღე ასე იყოს, მაგრამ მომღერალი ხომ ნაკლებ მოცლილი არ არის. მოცეკვავესაც ხომ აქვს რეპეტიციები და თეატრალური ცხოვრება, მუსიკოსსაც ხომ აქვს რეპეტიციები, გაკვეთილები, კონცერტები!

მიუხედავად ამისა ყველა აქტიორს, რომელსაც ხელი აქვს შეშვებული თავისი ხელოვნების ტექნიკის გასაღრმავებელ საშინაო მუშაობაზე, ჩვეულებრივ ერთი გასამართლებელი მიზეზი მოჰყავს: „მოუცლელია“

რა სამწუხაროა ეს! აქტიორისათვის ხომ უფრო მეტად არის აუცილებელი შინ მუშაობა, ვიდრე სხვა სპეციალობის არტისტებისათვის. იმ დროს, როდესაც მომღერალს საქმე აქვს თავის ხმასთან და სუნთქვასთან, მოცეკვავეს – თავის ფიზიკურ აპარატთან, მუსიკოსს – თავის ხელებთან, ან სასულე და თითბრის ინსტრუმენტებზე დამკვრელთათვის სუნთქვასთან, მსახიობს საქმე აქვს ხელებთანაც, ფეხებთანაც, თვალებთანაც, მოძრაობასთანაც და ჩვენს სკოლებში გასავლელ მთელ ვრცელ პროგრამასთან. ეს პროგრამა არ თავდება კურსის გავლასთან ერთად, იგი ისწავლება მთელი არტისტული ცხოვრების მანძილზე და რაც უფრო ახლოვდება სიბერე, მით უფრო საჭირო ხდება ტექნიკის გამახვილება და მამსადაძე, სისტემური მისი გამომუშავება.

მაგრამ რაკი მსახიობს „არა სცალია“, ამიტომ მისი ხელოვნება, უკეთეს შემთხვევაში ერთ ადგილს სტკეპნის, ხოლო უარეს შემთხვევაში დაბლა მიექანება. მსახიობი ებლაუჭება იმ შემთხვევით ტექნიკას, რომელიც თავისთავად აუცილებლობის მიხედვით იქმნება სულელურ, ყალბ, არასწორ ხელოსნურ სარეპეტიციო ცუდად მომზადებული აქტიორის საჯარო გამოსვლებზე.

მაგრამ იცით თქვენ თუ არა, რომ აქტიორს და განსაკუთრებით იმას, რომელიც ყველაზე მეტად წუწუნებს, ესე იგი რიგითს, არა პირველ, არამედ მეორე და მესამე როლებზე მყოფს უფრო მეტი თავისუფალი დრო აქვს, ვიდრე რომელიმე სხვა პროფესიის წარმომადგენელს.

დაე, ეს ჩვენ ციფრებმა დაგვიმტკიცონ. ავიღოთ მაგალითისათვის „ხალხში“ მონაწილე თანამშრომელი, თუნდაც პიესა „მეფე თევდორე იოანეს-ძე“ ში. 7 1/2 საათისათვის იგი მზად უნდა იყოს, რათა ითამაშოს მეორე სურათი („ბორისის შერიგება შუისკისთან“) ამის შემდეგ ანტრაქტი. ნუ გგონიათ, რომ ეს ანტრაქტი მთლიანად დასჭირდება გრიმისა და ტანსაცმლის გამოცვლას. არა ბოიარების უმრავლესობა თავისი გრიმით რჩება და მხოლოდ ზედა ქურქს იხდის. ამიტომ სათვალავში ჩააგდეთ ნორმალური შესვენების დროის თხუთმეტი წუთიდან ათი წუთი.

ხანმოკლე სცენა ბაღში დასრულდა და ორწუთიანი ანტრაქტის შემდეგ დაიწყო მოზრდილი სცენა სახელწოდებით „დარბაზი სამეფო სასახლეში“. ამ სცენას ჭირდება არანაკლებ ნახევარი საათისა, ამიტომ ვივარაუდოთ ანტრაქტიანად – 35 წუთი, წინანდელი 10 წუთი = 45 წუთს.

ამის შემდეგ იქნება სცენა „ ბორისის გადადგომა“ და ა. შ. შეამოწმეთ ოქმების მიხედვით და გამოითვალეთ თანამშრომლებისათვის თავისუფალი საათები. გამოიყვანეთ საერთო რიცხვი).

საქმის ასეთი ვითარება აქვთ სახალხო სცენებში მონაწილე თანამშრომლებს. მაგრამ მცირე როდია აქტიორები პატარა როლებზე (მდივნები, გზირები) ან დიდ მნიშვნელოვან, მაგრამ ეპიზოდურ როლებზე. ითამაშებს რა თავის გამოსვლას როლის შემსრულებელი ან სრულიად თავისუფლდება ამ საღამოს, ანდა ელის ახალ ხუთწუთიან გამოსვლას უკანასკნელ მოქმედებაში და მთელ საღამოს საპირფარეშოებში დაბორილობს და მოწყენილია.

აი აქტიორების დროის განაწილება ერთ-ერთ დასადგმელად საკმაოდ ძნელ პიესაში, როგორც არის „მეფე თევდორე“

რაკი სიტყვამ მოიტანა, ჩავიხედოთ რას აკეთებს ამ პიესაში თავისუფალ დროს დასის უდიდესი უმრავლესობა. იგი თავისუფალია და მცონარობს. დავიხსოვოთ ეს.

ასეთი ვითარებაა მსახიობების საღამოს სამუშაოების მხრივ რა ხდება დღისით, რეპეტიციებზე? ზოგიერთ თეატრში როგორც მაგალითად ჩვენს თეატრში, რეპეტიციები იწყება 11, 12 საათზე. ამ დრომდე აქტიორები თავისუფალნი არიან. და ეს სწორია ჩვენი ცხოვრების მრავალ მიზეზთა და თავისებურებათა გამო. აქტიორი სპექტაკლს გვიან ათავებს,

იგი აღელვებულია და მალე ვერ დაიძინებს იმ დროს როდესაც თითქმის ყოველ ადამიანს სძინავს და მესამე სიზმარსა ხედავს, მსახიობი ტრაგედიის ყველაზე ძლიერ აქტს თამაშობს და კვდება.

შინ დაბრუნებული იგი სარგებლობს გამეფებული მყუდროებით, რომლის დროს მას შეუძლია ხალხს გაერიდოს და აზრები მოიკრიბოს, რათა იმუშაოს ახალ მოსამზადებელ როლზე.

რალა გასაკვირველია, თუ მეორე დღეს, როდესაც ყველამ გამოიღვიდა და მუშაობა დაიწყო, აქტიორებს, თავისი ნერვებით, ყოველდღიური, ძნელი და ხანგრძლივი მუშაობით გაწამებულიებს, ჯერ ისევ სძინავთ.

„ალბათ ლოთობდაო“ – ამბობენ ჩვენს შესახებ ობივატელები.

მაგრამ არ არსებობენ თეატრები, რომლებიც აქტიორს „ჭიმავენ“, რადგან მათ დამყარებული აქვთ „რკინის დისციპლინა“ და „სამაგალითო წესრიგი“ (ფრჩხილებში.) მათ რეპეტიციები ეწყებათ დილის 9 საათზე (რაკი სიტყვამ მოიტანა იმათთან შექსპირის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია 11 საათზე თავდება).

ეს თეატრები, რომლებსაც თავი მოაქვთ თავისი წესრიგით, აქტიორზე როდი ფიქრობენ და... მართლაც არიან. იმათ აქტიორს ჯანმრთელობის დაუზიანებლად შეუძლია დღეში სამჯერ მოკვდეს, ხოლო დილაობით სამ-სამი რეპეტიცია ჩაატაროს.

„ტარარამ... ტამ...ტამ...ტრა...ტა...ტა...ტა“... და ასე შემდეგ, – „მე მოვდივარ გრძელ სავარძელთან, ვიჩოქებ და ხელს დაგიკოცნით“.

ხშირად 12 საათზე რეპეტიციაზე მიმავალი შევხვდები სხვა თეატრის მსახიობს, რომელიც ჩატარებული რეპეტიციის შემდეგ ქუჩაში დასეირნობს.

„თქვენ საით“?– გეკითხებათ იგი. „რეპეტიციაზე“. – „როგორ? 12 საათზე! ასე გვიან! აცხადებს იგი შხამნარევად და ირონიით. და გულში ფიქრობს: „რა ძილის გუდა და უსაქმური რამ ყოფილა! სადაური წესრიგი ჰქონიათ თეატრში“ „მე უკვე რეპეტიციიდან მოვდივარ! მთელი პიესა გავიარეთ. ჩვენ ხომ 9 საათზე გვეწყება“ – თავმოწონებითა და ტრაბახით აცხადებს ხელოსანი და თან შემწყნარებლობით თვალს შეავლებს დაგვიანებულებს.

მაგრამ ჩემთვის საკმარისია, მე უკვე ვიცი ვისთან მაქვს საქმე და რაგვარი ხელოვნებაზეა (ფრჩხილებში) ლაპარაკი.

მაგრამ აი რა არის ჩემთვის მიუწვდომელი. არიან ნამდვილ თეატრებში მრავალი უფროსი პირები, რომლებიც ასე თუ ისე ცდილობენ ხელოვნების შექმნას და რომელთაც წესრიგი და რკინის დისციპლინა ხელოსნურ თეატრებში სწორად და სანიმუშოდ კი მიაჩნიათ!! როგორ შეუძლიათ იმ ადამიანებს, რომელნიც ნამდვილი მსახიობის შრომისა და მუშაობის პირობებს თავიანთი ბუღალტერებისა, მოლარეების და მოანგარიშების საზომით აფასებენ, მართვა მხატვრული საქმისა და გაგება იმისა, რა ხდება იქ და რაოდენი ნერვები, სიცოცხლე და სულის საუკეთესო მისწრაფებანი მოაქვთ მას მსხვერპლად საყვარელი საქმისათვის ჭეშმარიტ არტისტებს, რომელთაც დღის 12 საათამდე სძინავთ და საშინელი უწესრიგობა შეაქვთ სარეპერტუარო კანტორის მეცადინეობათა განრიგებაში“.

სად გაექცევი საწვრილმანო ღუქებისა, სავაჭრო წარმოებებისა, ბანკებისა და კანტორების ასეთ უფროსებს? სად იპოვით ისეთებს, რომელთაც ესმით და რაც მთავარია, გრძნობენ რაში მდგომარეობს ჭეშმარიტი არტისტების ნამდვილი მუშაობა და როგორ უნდა ექცეოდნენ მათ.

და მიუხედავად ამისა, მე სულ ახალ –ახალ მოთხოვნებს ვუდგენ განაწამებ ჭეშმარიტ არტისტებს, დიდი და პატარა როლების განურჩევლად: ანტრაქტებში და სპექტაკლებისა და რეპეტიციებიდან თავისუფალი, უკანასკნელი შემონახული დრო მოახმარონ თავის თავზე და თავის ტექნიკაზე მუშაობას.

ამ მუშაობისათვის, როგორც მე ციფრებით უკვე დავამტკიცე საკმაოდ დრო მოიძებნება.

„კარგი მაგრამ, თქვენ გადაქანცვას მოითხოვთ, თქვენ ართმევთ აქტიორს უკანასკნელ დასვენებას.“

- არა - ვამტკიცებ მე: ყველაზე მომქანცველი ჩვენთვის აქტიორებისათვის გახლავთ კულისებში, საპირფარეშოებში ბოდილი საკუთარი გამოსვლის მოლოდინში...

ხელოვნების და მამასადამე თეატრის ამოცანაა – პიესისა და როლების შინაგანი ცხოვრების შექმნა და სცენური განსახიერება პოეტის, კომპოზიტორის ძირითადი მარცვლისა და აზრისა, რომლებმაც წარმოშვეს თვით ნაწარმოები.

თეატრის თითოეული მუშაკი დაწყებული მეკარიდან, ტანსაცმლის მცველიდან, ბილეთის შემმოწმებლიდან, მოლარიდან, რომლებსაც უპირველეს ყოვლისა ხვდება ჩვენთან მოსული მაყურებელი, გათავებული ადმინისტრატორით, დირექტორით და ბოლოს თვით არტისტებით, რომლებიც პოეტისა და კომპოზიტორის თანაშემოქმედნი არიან, ვისი გულისთვისაც თეატრი ხალხით ივსება - ყველანი მთლიანად ემსახურებიან და ექვემდებარებიან ხელოვნების ძირითად მიზანს. თეატრის უკლებლივ ყველა მუშაკი სპექტაკლის თანაშემოქმედს წარმოადგენს. ის, ვინც ამა თუ იმ ოდენობით აფუჭებს საერთო მუშაობას და აბრკოლებს ხელოვნებისა და თეატრის ძირითადი მიზნის განხორციელებას უნდა მიჩნეულ იქნას მის მავნე წევრად. თუ მეკარე ტანსაცმლის მცველი, მოლარე სტუმართმოყვარეობით ვერ შეხვდება მაყურებელს და ამით განწყობას გაუფუჭებენ – ისინი ავენებენ საერთო საქმეს და ხელოვნების ამოცანას. თუ თეატრში სიცივეა, ჭუჭყი, უწესობა, დასაწყისი იგვიანებს, სპექტაკლი სათანადო აღმადრენის გარეშე მიდის, მაყურებლის განწყობა ეცემა და ამის მეოხებით პოეტის, კომპოზიტორის, არტისტების და რეჟისორის ძირითადი აზრი და გრძნობები მაყურებლამდე ვერ მიდის, აზრი არ ჰქონდა მათ მოსვლას, სპექტაკლი გაფუჭებულია და თეატრი კარგავს თავის საზოგადოებრივ მხატვრულ-აღმზრდელით მნიშვნელობას.

პოეტი, კომპოზიტორი, არტისტი ქმნიან სპექტაკლისათვის აუცილებელ განწყობას რამპის ჩვენს – აქტიორულ მხარეზე, ადმინისტრაცია ქმნის მაყურებლისა და არტისტისათვის შესაფერ განწყობილებას მაყურებელთა დარბაზში და საპირფარეშოებში, სადაც არტისტი ემზადება სპექტაკლისათვის. მაყურებელი ისევე როგორც არტისტი, წარმოადგენს სპექტაკლის შემოქმედს და მას, ისევე როგორც აღმსრულებელს, სჭირდება მომზადება, კარგი განწყობა, ურომლისოდაც მას არ შეუძლია ათვისება შთაბეჭდილებისა და პოეტისა და კომპოზიტორის ძირითადი აზრისა.

თეატრის ყველა მუშაკთა საერთო მონური დამოკიდებულება ხელოვნების ძირითადი მიზნისათვის ძალაში რჩება არა მარტო სპექტაკლების დროს, არამედ სარეპეტიციო და დღის სხვა საათებშიც. უკეთუ ამა თუ იმ მიზეზების გამო, რეპეტიცია უნაყოფო გამოდგა, ისინი, ვინც მუშაობას ხელი შეუშალეს, ზიანს აყენებენ საერთო ძირითად მიზანს. შემოქმედება შესაძლოა მხოლოდ აუცილებელ შესაბამის ვითარებაში და ის, ვინც აბრკოლებს ამ ვითარების შექმნას, – ბოროტმოქმედებას სჩადის ხელოვნებისა და საზოგადოების წინაშე, რომელსაც ჩვენ ვემსახურებით. გაფუჭებული რეპეტიცია როლს ჭრილობას აყენებს, ხოლო დაჭრილ დაკოდილი როლი კი არ ეხმარება, არამედ ხელს უშლის პოეტის ძირითადი აზრის გატარებას ე. ი. თეატრის მთავარ ამოცანას.

* * *

თეატრის ცხოვრებაში ჩვეულებრივი მოვლენაა ანტაგონიზმი -არტისტულსა და ადმინისტრაციულ ნაწილს შორის, სცენასა და ადმინისტრაციას შორის. მეფის დროს ამან დალუბა თეატრი. „საიმპერატორო თეატრების კანტორა“ - თავის დროზე ბიუროკრატიული უმოდრაობისა, რუტინისა და სხვა.. ყველაზე უკეთეს განმსაზღვრელ განზოგადებულ სახელად იქცა.

ცხადია, რომ თეატრალურ მმართველობას თეატრში თავისი ადგილი უნდა მიეცეს, ეს ადგილი დამხმარე გახლავთ, რადგან ადმინისტრაცია კი არა - სცენა ანიჭებს სიცოცხლეს ხელოვნებასა და თეატრს, სცენა იზიდავს მაყურებელს და უქმნის პოპულარობასა და

სახელს, სცენა ქმნის ხელოვნებას, სცენა უყვარს საზოგადოებას, სცენა ახდენს შთაბეჭდილებას მაყურებელზე, სცენას აქვს საზოგადოებისათვის აღმზრდელი მნიშვნელობა, ადმინისტრაცია კი არა, სცენაა შემოსავლების გარანტი და ა. შ.

მაგრამ სცადეთ და უთხარით ეს რომელიმე ანტრეპრენიორს, თეატრის დირექტორს, ინსპექტორს, ადმინისტრაციის მოხელეს, ისინი გაწიწმადებიან, იმდენად ძლიერად არის გამჯდარი მათ შეგნებაში, რომ თეატრის წარმატება მათზეა დამოკიდებული, მათ მმართველობაშია საქმე. ისინი სწვევენ გაიღონ ფული თუ არ გაიღონ, დადგან ეს თუ ის დადგმა; ისინი ადგენენ და ამტკიცებენ ხარჯთაღრიცხვებს, ისინი განსაზღვრავენ ანაზღაურებას, ახდენენ ჯარიმებს, იმათ კი მიღებანი, მოხსენებანი, ფუფუნებით მორთული კაბინეტები აქვთ, უზარმაზარი შტატი ჰყავთ, რომელიც ხშირად ბიუჯეტის უდიდეს ნაწილს შთანთქავს. ისინი არიან კმაყოფილნი და უკმაყოფილონი სპექტაკლის, აქტიორის წარმატებით, ისინი არიან კონტრამარკებს. ეს იმათ სთხოვენ თავმდაბლად აქტიორები შეუშვან მაყურებელთა დარბაზში აქტიორისათვის აუცილებელი პირი ან დამფასებელი. ეს ისინი დასეირნობენ თეატრში მედიდურად და შემწყნარებლობით იღებენ მსახიობების მოწიწებით სალამს. ისინი არიან თეატრის ბოროტება, ხელოვნების მჩაგვრელები და მნგრეველები. მე არა მაქვს საკმაო სიტყვები, რათა გადმოვანთხო მთელი გესლი და სიძულვილი თეატრში ადმინისტრაციის მოღვაწეთა მეტად გამრავლებული ხალხის მიმართ ამ არტისტული შრომის თავზედ ექსპლოატატორთა მიმართ.

უხსოვარ დროიდან კანტორა სარგებლობდა რა ჩვენი ბუნების თავისუფლებით, ჩაგრადა არტისტებს. არტისტები მარად ფიქრთა არეში და შემოქმედების ოცნებაში გართულნი, მოქანცულნი, დილიდან საღამომდე სპექტაკლებზე, რეპეტიციებზე, შინაურ მოსამზადებელ მუშაობაზე გამახვილებული, სტრესში მყოფნი, მგრძობიარნი, ნერვიულნი, გაუწონასწორებლნი, ადვილად აღმზნებნი, სულმოკლენი, ხშირად უმწონი არიან საკუთარ, პირად ცხოვრებაში. ისინი თითქმის შექმნილნი არიან ექსპლოატაციისათვის, მით უმეტეს, რომ ყოველივეს სცენას სწირავენ, მით უფრო ძალა აღარ ყოფნით თავისი ადამიანური უფლებების დასაცავად.

რა რიგ იშვიათია თეატრის ადმინისტრატორთა და იქ მოღვაწეთა შორის ადამიანები, რომელთაც მართებულად ესმით თავისი როლი თეატრში! ადმინისტრაცია და მისი მოსამსახურენი ხელოვნებისა და მსახიობ-ქურუმების პირველი მეგობრები და თანამემწენი უნდა იყვნენ, რაოდენ მშვენიერია ეს როლი! სულ მცირე მოსამსახურეთაგანს შეუძლია და მოვალეა ამა თუ იმ ოდენობით ეზიაროს საერთო შემოქმედებით საქმეს თეატრში, ხელი შეუწყოს მის განვითარებას, ეცადოს შეიგნოს მისი მთავარი ამოცანები, სხვებთან ერთად განახორციელოს ეს ამოცანები. რა რიგ მნიშვნელოვანია იცოდე, ებედე, პოულობდე დადგმისათვის, დეკორაციებისთვის, ტანისამოსისთვის, ეფექტებისთვის, თეატრალური ხრიკებისთვის აუცილებელ მასალას. რა რიგ მნიშვნელოვანია, წესრიგი, რეჟიმი და მთელი წყობილება ცხოვრებისა სცენაზე, მსახიობების საპირფარეშოებში, მაყურებელთა დარბაზში, თეატრის სახელოსნოებში საჭიროა რომ მაყურებელი თეატრის კარის გაღებისთანავე იმსჭვალბოდეს სათანადო განწყობით, რომელიც ხელს კი არ უშლის, არამედ შველის შთაბეჭდილების ათვისებას. რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლისთვის განწყობას კულისებში და მაყურებელთა დარბაზში! რა უდიდესი მნიშვნელობა აქვს განწყობას მსახიობისათვის!

ამ დარგში თეატრის ადმინისტრაციული მოღვაწენი უახლოეს ურთიერთობაში არიან ჩვენი შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ყოვლად ინტიმურ და მნიშვნელოვან მხარეებთან და შეუძლიათ მსახიობებს აღმოუჩინონ დიდი დახმარება და გამხნეება. მართლაც და თუ თეატრში მშვიდობიანი, მტკიცე წესრიგია, იგი ბევრს აძლევს, კარგათ ამზადებს მსახიობს შემოქმედებისთვის, ხოლო მაყურებელს შემოქმედების ათვისებისთვის. მაგრამ თუ, პირუკუ, ის ვითარება, რომელშიც იმყოფება მსახიობი სცენაზე, ხოლო მაყურებელი-დარბაზში, აღიზიანებს, აბრაზებს, ანერვიულებს, ხელს უშლის, მაშინ შემოქმედება და მისი ათვისება ან

ყოველად შეუძლებელი ხდება, ან განსაკუთრებულ სითამამესა და ტექნიკას მოითხოვს, რათა ებრძოლოს იმას, რაც შემოქმედებას და მის ათვისებას ეწინააღმდეგება. ამავე დროს იმდენი თეატრი არსებობს ამქვეყნად, რომლებშიც აქტიორები იძულებულნი არიან მთელი ომი აწარმოონ მკერავებთან, გარდერობის გამგებებთან, გრიმიორებთან, ბუტაფორებთან, რათა ხელთ იგღონ თავიანთი ტანსაცმლის ყოველი ნაწილი, ხეირიანი ფეხსაცმელი, მორგებული კაბა, თმებისაგან მოქსოვილი და არა ხელოვნური პარიკი ან წვერი. მკერავებს, გრიმიორებს, რომლებიც არ არიან განმსჭვალული საერთო სამხატვრო საქმეში თავისი მნიშვნელოვანი როლით აინუნშიაც არ მოსდით რითი გადის მსახიობი მაყურებლის წინაშე. ისინი სცენის მიღმა რჩებიან და არც კი ხედავენ თავიანთი დაუდევრობისა და უყურადღებობის შედეგებს. მაგრამ რა ყოფაშია მსახიობი, რომელიც თამაშობს დრამის გმირს, კეთილშობილ რაინდს, გულმხურვალე მიჯნურს, ქვეყნის სასაცილოდ სცენაზე გავიდეს და ხარხარი გამოიწვიოს თავისი ტანსაცმლით, გრიმით, პარიკით, მაშინ როდესაც მაყურებელი უნდა ტკბებოდეს მსახიობის სილამაზითა და მოხდენილობით.

რა რიგ ხშირია, რომ აქტიორი წარმოდგენის დაწყებამდე და ანტრაქტებში უკვე ნერვებმოშლილი გადის სცენაზე, ამიტომაც ცუდად თამაშობს, რადგან კარგად თამაშის ძალღონე აღარ აქვს.

იმის გასაგებად, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ამ კულისების ყოველგვარ სიდუხჭირეს მსახიობის სამუშაო განწყობილებისათვის საჭიროა მსახიობი იყო და საკუთარ თავზე გამოსცადო ყველა ეს კულისებს მიღმა უწესრიგობანი.

მაგრამ თუკი თეატრში არ არსებობს სათანადო დისციპლინა და იერარქია, მსახიობი ვერც სცენაზე გრძნობს თავს უკეთესად. იქ, სცენაზე მსახიობს ელის ხიფათი - ვერ იპოვოს თამაშისათვის აუცილებელი ბუტაფორული ნივთი, რომელზედაც ზოგჯერ აშენებულია სცენა, მაგალითად: დამბაჩა, ხანჯალი, რომლითაც მან ბოლო უნდა მოუღოს ან თავის თავს, ან თავის მეტოქეს.

რა ხშირად ხდება, რომ ელექტროტექნიკოსი ზედმეტად დააბნელებს განათებას და ჩააფლავებს მსახიობის საუკეთესო სცენას.

რა ხშირად ხდება, რომ ბუტაფორი გადაჭარბებულის გულმოდგინებით გადაამლაშებს კულისებს მიღმა ხმაურს, რომელიც სრულიად ჩრდილავს სცენაზე მსახიობების მონოლოგებსა და დიალოგს. ამას ზედ ერთვის ისიც, რომ მაყურებლები - რომელთაც იგრძნეს უწესობა თვით თეატრში, დეზორგანიზაციას აყოლილნი ისეთ ხმაურს ტეხენ და ისე უდიერად იქცევიან, რომ საბრალო მსახიობს შემოქმედების დროს კიდევ ახალი, უძნელესი დაბრკოლება ეღობება, ბრძოლა ბრბოსთან. ყველაზე საშინელი და დაუძლეველია, როდესაც მაყურებელი მოქმედების დროს ხმაურობს, ლაპარაკობს, მოძრაობს და მით უმეტეს, ახველებს.

იმისათვის, რომ მაყურებელი სპექტაკლისთვის აუცილებელ დისციპლინაში იყოლიო იმისათვის, რომ აიძულო იგი წარმოდგენის დაწყებამდე ადგილზე იჯდეს, ყურადღებით იყოს, არ იხმაუროს, ხველა არ აუტყდეს, უპირველეს ყოვლისა საჭიროა, რომ თვით თეატრმა დაიმსახუროს პატივისცემა, რათა მაყურებელი გრძნობდეს როგორ შეფერის თავის დაჭერა. თუ თეატრის მთელი ატმოსფერო არ შეესაბამება ჩვენი ხელოვნების მაღალ დანიშნულებას, თუ ის რაც სცენაზე ხდება მცონარობას იწვევს მაყურებელში, მაშინ მსახიობს აწვება მთელი ტვირთი, სწორედ მან უნდა აიძულოს გულგრილი მაყურებელი მოიკრიფოს ყურადღება და თვალი ადევნოს მოქმედების მსვლელობას.

* * *

თქვენი სცენაზე პირველი გამოსვლის გამო, რომელიც უახლოეს მომავალში შედგება, მე მინდა განგიმარტოთ, როგორ უნდა ემზადებოდეს მსახიობი თავისი გამოსვლისთვის.

მან უნდა შექმნას თავის არსებაში სცენური თვითშეგრძნება. თითოეული ის თანამშრომელი, ვინც ჩვენ თეატრში ცხოვრებას უნიათოს ხდის ან განდევნილ უნდა იქნას, ან უვნებელყოფილი. ხოლო ჩვენ თვითონ იმაზე უნდა ვზრუნავდეთ, რომ ყოველი მხრიდან აქ მხოლოდ საღი, მხნე, ხალისიანი გრძნობები მოგვქონდეს. აქ ყველა უნდა

ილიმებოდეს, რადგან საყვარელ საქმეს აკეთებს. ეს უნდა ახსოვდეთ არა მარტო თვით მსახიობებს, არამედ თვით ადმინისტრაციასაც თავისი დაწესებულებებით, საწყობებით და სხვა. ადმინისტრაციას უნდა ესმოდეს, რომ აქ არც ბელელია, არც დუქანი, არც ბანკი, სადაც ადამიანები სარფის გულისთვის მზად არიან ერთმანეთს ყელი გამოლადრონ. დაწესებულების უკანასკნელი მოსამსახურე და მონაგარიმე არტისტი უნდა იყოს და ესმოდეს ბუნება იმ საქმისა, რასაც იგი ემსახურება. იტყვიან მერედა რა გუყოთ ბიუჯეტს, ხარჯს, ზარალს, ჯამაგირს?

საკუთარი გამოცდილებით მოგახსენებთ, რომ ატმოსფეროს სიწმინდე მატერიალურსაც გადაელება ხოლმე და შეუგნებლად მაყურებელსაც გადაეცემა, თავისკენ მიიზიდავს, განასპეტაკებს, იწვევს მოთხოვნილებას თეატრის მხატვრული ჰაერით სუნთქვისას.

თქვენ უნდა იცოდეთ რარიგ გრძნობს მაყურებელი ყოველივე იმას, რაც დახურული ფარდის მიღმა ხდება. უწესრიგობა, ხმაური, ყვირილი, ბრახუნი ანტრაქტების დროს, სცენაზე ფუსფუსი გადადის მაყურებელთა დარბაზში და ამძიმებს თვით სპექტაკლს. პირიქით: წესრიგი, თანმიმდევრულობა, სიჩუმი იქ, დახურული ფარდის გადაღმა, სპექტაკლს ამსუბუქებს.

მეტყვიან: მერედა აქტიორული შური და ინტრიგა, როლებისადმი მათი სიხარბე, პირველების წარმატებანი? გიპასუხებთ: ინტრიგანები, მოშურნენი დაუნდობლად განაძევეთ თეატრიდან, განაძევეთ როლის გარეშე დარჩენილი მსახიობებიც. ხოლო თუკი ისინი როლების ოდენობით არიან უკმაყოფილონი, დაე ახსოვდეთ, რომ არ არსებობს პატარა როლები, ხოლო არსებობენ პატარა აქტიორები. ვისაც თავის თავში კი არ უყვარს თეატრი, არამედ თავის თავი თეატრში – განდევნეთ. კარგი, და ინტრიგები, ჭორები, რომლებითაც ასე ყბადაღებულია თეატრი?... ხომ არ შეიძლება გავრიცხოთ ნიჭიერი ადამიანი იმის გამო რომ მას ცუდი ხასიათი აქვს, იმის გამო, რომ იგი ხელს უშლის სხვათა კეთილ ცხოვრებას.

გეთანხმებით: ნიჭს ყველაფერი ეპატიება, მაგრამ მისი ნაკლოვანებანი გაუვნებელყოფილი უნდა იქნას სხვა მსახიობებით, როდესაც თეატრში ჩნდება მთელი ორგანიზმისთვის ასეთი სახიფათო მიკრობი, მთელი კოლექტივი უნდა აიცრას იმისათვის, რომ განვითარდეს გამაუვნებელყოფელი ანტიტოქსინი, რომლის დროს გენიოსი მსახიობის ინტრიგა ვეღარ არღვევს თეატრის ცხოვრების საერთო კეთილდღეობას

– უნდა მოგახსენოთ, რომ დასის შესადგენად და ისეთი თეატრის შესაქმნელად, როგორზედაც თქვენ ინებთ საუბარი: მოგვიხდება ყველა წმინდანის შეგროვება.

– მაშ როგორ გეგონათ – მხურვალედ გამოეხმაურა ტორცოვი, – თქვენ გნებავთ, რომ ადამიანთა ამამაღლებელ გრძნობებსა და აზრებს კაცობრიობას სცენიდან უხამსი კაბოტინი აწოდებდეს? თქვენ გინდათ, რომ კულისებში მდაბიო მოქალაქის პატარა ცხოვრებით ცხოვრობდეთ, ხოლო სცენაზე გამოსვლისთანავე შექსპირს გაუსწორდეთ?!

მართალია, ჩვენ ვიცით შემთხვევები, როცა აქტიორები, რომლებიც ანტრეპრენიორსა და მამონს მიეყიდნენ, სცენაზე გამოსვლისას გვხიბლავენ და ალტაცებაში მოყვევართ. მაგრამ ეს გენიოსი აქტიორები ცხოვრებაში უბრალო მოქალაქეები არიან. მათი ნიჭი იმდენად დიდია, რომ ეს ნიჭი შემოქმედების ჟამს ავიწყებს მათ ცხოვრების ყოველ წვრილმანს.

მაგრამ განა ეს ყველასთვის მისაწვდომია? გენიოსი ამას აღწევს „ზეგარდმო შთაგონებით“, ხოლო ჩვენ გვიხდება ამავე მიზნისთვის მთელი ჩვენი სიცოცხლის შეღვევა, ამას გარდა, განა ამ აქტიორებმა შეძლეს ყოველივე იმის გაკეთება, რაც მათ მიმადლებული აქვთ, რის გაკეთებაც შეუძლიათ?

გარდა ამისა, ერთხელ და სამუდამოდ შევთანხმდეთ, მაგალითებად ნუ დავისახავთ გენიოსებს. ისინი განსაკუთრებული ადამიანები არიან და ყოველივე მათ ცხოვრებაში განსაკუთრებულად ხდება.

გენიოსების შესახებ მრავალ ზღაპრებს გვიამბობენ. ამბობენ, რომ ისინი ფრანგული მელიოდრამის გმირ კინივით მთელი დღე ლოთობენ და მრუშობენ. საღამოობით კი ბრბოს წინ უძღვიან.

მაგრამ ეს სავსებით ასე არ არის. იმ ადამიანთა ნაამბობის მიხედვით, რომლებსაც ახლო ნაცნობობა ჰქონდათ ისეთ დიდ არტისტებთან, როგორებიც იყვნენ: შჩეპკინი, ერმოლოვა, დუზე, სალვინი, როსი და სხვები, ისინი ატარებდნენ სულ სხვანაირ ცხოვრებას და არ იქნებოდა ურიგო ეს ცხოვრება ესწავლათ მათგან იმ „გენიოსებს“, რომლებიც იმათ იმოწმებენ. მოჩალოვი...დიან, ამბობენ ის სხვა იყო კერძო ცხოვრებაშიო. მაგრამ რად უნდა ავიღოთ მისგან მაგალითი მხოლოდ ამ აზრით? მას ბევრი რამ ჰქონდა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი, ბევრად უფრო ძვირფასი და საინტერესო.

დადგა ჟამი გითხრათ სცენური თვითშეგრძნების კიდევ ერთი ელემენტის, ან უფრო სწორად, ერთი პირობის შესახებ მას წარმოშობს აქტიორის გარშემო არსებული ატმოსფერო არა მარტო სცენაზე, არამედ მაყურებელთა დარბაზშიც, არტისტული ეთიკა, მხატვრული დისციპლინა და კოლექტიურობის შეგრძნება ჩვენს სასცენო მუშაობაში.

ყველაფერი ერთად ჰქმნის არტისტულ მხნეობას, ერთად ქმედობისათვის მზადყოფნას, ასეთი განწყობილება ხელსაყრელია შემოქმედებისათვის, მე ვერ მომიგონია საამისო სახელწოდება.

არ შეიძლება იგი ცნობილ იქნეს თვით სცენურ შეგრძნებად, რადგან ეს მხოლოდ მისი ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია.

იგი ამზადებს და ხელს უწყობს სცენური თვითშეგრძნების შექმნას.

შესაფერი სახელწოდების უქონლობის გამო მე მას, რაზედაც ახლა საუბარია, დავარქმევ არტისტულ ეთიკას, რომელიც ამ შემოქმედების წინარე განწყობილების შექმნაში ერთ მთავარ როლთაგანს თამაშობს.

არტისტული ეთიკა და სცენური თვითშეგრძნება მეტად მნიშვნელოვანნი და საჭირონი არიან ჩვენს საქმეში, ამ საქმის თავისებურების გამო.

მწერალი, კომპოზიტორი, მხატვარი, მოქანდაკე დროით შეზღუდულნი არ არიან, შეუძლიათ იმუშაონ, მაშინ, როცა მოსახერხებლად მიიჩნევენ, დროის შერჩევაში თავისუფალნი არიან. ასე არა აქვს საქმე მოწყობილი სცენის არტისტს; იგი მზად უნდა იყოს შემოქმედებისათვის აფიშაში ნაჩვენებ განსაზღვრულ დროს. როგორ უნდა უბრძანო შენს თავს აღმაფრენა განსაზღვრული დროისათვის? ეს არც ისე მარტივი რამ არის.

გაკვეთილი მიმდინარეობდა კულისების ერთ-ერთ არტისტულ ფოიეში. მოწაფეების თხოვნით ჩვენ იქ შეგვეკრიბეს რეპეტიციის დაწყებამდე ბევრად ადრე. ჩვენი პირველი დებიუტისას თავის შერცხვენის შიშით ჩვენ ვთხოვეთ ივან პლატონის ძეს, განემარტა ჩვენთვის, როგორ მოექცეულიყავით. ჩვენდა განსაცვიფრებლად და სასიხარულოდ ამ თათბირზე მოვიდა თვით არკადი ნიკოლოზის-ძე.

ის ამბობს, რომ მას გული აუჩუყა მოწაფეების თავიანთი პირველი გამოსვლისადმი სერიოზულმა დამოკიდებულებამ.

– თქვენ მიხვდებით, რა უნდა აკეთოთ და როგორ უნდა მოიქცეთ, თუ ჩაუფიქრდებით იმას, რა არის კოლექტიური შემოქმედება – გვეუბნებოდა იგი. – ჰქმნიან ყველანი ერთმანეთზე დამოკიდებულნი, ერთდროულად ერთმანეთის დამხმარენი. ყოველივეს კი განაგებს ერთი, ესე იგი რეჟისორი.

თუ არსებობს წესრიგი და მუშაობის სწორი წყობა, კოლექტიური მუშაობა საამური და ნაყოფიერია, რადგან იქმნება ურთიერთდახმარება, მაგრამ თუ არ არის წესრიგი და სწორი სამუშაო ატმოსფერო, მაშინ კოლექტიური შემოქმედება წამებად იქცევა და ადამიანები ერთ ადგილზე დაბორილობენ და ერთმანეთს ხელს უშლიან, ცხადია, რომ ყველა უნდა ჰქმნიდეს და დისციპლინას ხელს უწყობდეს.

- მერე და როგორ შევუწყობ ხელი?

- უპირველეს ყოვლისა დროზედ მისვლით, დაწყებამდე ნახევარი ან საათის მეოთხედით ადრე, რათა გაავარჯიშოთ თქვენი თვითშეგრძნების ელემენტები.

თუნდაც ერთი პიროვნების დაგვიანება იწვევს არევ-დარევას, ხოლო თუ ყველანი იგვიანებენ, მაშინ სამუშაო დროს მოლოდინს მოანდომებთ და არა საქმეს. ეს იწვევს გაცოფებას და ცუდ განწყობას, რომლის დროს მუშაობა არ შეიძლება. ხოლო პირიქით, თუ ყველანი თავიანთ კოლექტიურ მოვალეობას პირნათლად ეკიდებიან და რეპეტიციებზე მომზადებულნი მოდიან, მაშინ იქმნება წამახალისებელი და გამამხნეველი საუცხოო ატმოსფერო, მაშინ შემოქმედებითი შრომა ნაყოფიერია, რადგან ყველა ერთმანეთს შველის.

ამგვარად მთავარია რეპეტიციისადმი სწორი დამოკიდებულების დადგენა და იმის გააზრება, თუ რას გვაძლევს რეპეტიცია.

ფრიად საყურადღებოა, რომ თქვენ დაამყაროთ სწორი დამოკიდებულება თითოეული რეპეტიციის ამოცანებისადმი.

აქტიორების უდიდეს უმრავლესობას ყოველად არასწორი წარმოდგენა და დამოკიდებულება აქვთ რეპეტიციების მიმართ, ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ მუშაობა სწორედ რეპეტიციებზეა საჭირო, ხოლო შინ დასვენება შეიძლება.

მაგრამ ეს ასე არ არის. რეპეტიციებზე ირკვევა მხოლოდ ის, რაც შინ უნდა იქნეს დამუშავებული, ამიტომ მე არ მწამს იმ მსახიობების, რომლებიც რეპეტიციაზე ლაყბობენ, იმის ნაცვლად, რომ იწერდნენ და ადგენდნენ საშინაო სამუშაოს გეგმას.

ისინი ირწმუნებიან, რომ ჩაუწერლად ახსოვთ ყველაფერი. რა სათქმელია! განა მე არ ვიცი, რომ ყველაფრის დამახსოვრება შეუძლებელია, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ რეჟისორი ამბობს იმდენ საყურადღებო და წვრილმან დეტალს, რომელის შენარჩუნებას ვერავითარი მეხსიერება ვერ შეძლებს, მეორეც იმიტომ, რომ საქმე ეხება არა რაიმე განსაზღვრულ ფაქტებს, უმეტეს შემთხვევაში რეპეტიციებზე ირკვევა ემოციურ მეხსიერებაში დაცული შეგრძნებანი, ამ შეგრძნებათა მიგნებისა შეთვისებისა და დამახსოვრებისათვის საჭიროა პოვნა შესაფერი სიტვისა, გამოთქმისა, მაგალითისა, აღწერილობითი ან რაიმე სხვანაირი ღონისძიებისა, რათა მისი დახმარებით გამოწვეულ და ფიქსირებულ იქნას ის გრძნობა, რომელზედაც საუბარი გვაქვს.

ამ შეგრძნებაზე შინ ხანგრძლივი ფიქრია საჭირო, სანამ მას მიაგნებთ და სულის სიღრმიდან ამოატივტივებთ. ეს დიდ კონცენტრაციას მოითხოვს, არა მარტო შინ მუშაობისას, არამედ რეპეტიციაზე რეჟისორის შენიშვნების შეთვისების მომენტშიც.

ჩვენ, რეჟისორებმა ბევრად უკეთ, ვიდრე სხვა ვინმემ, ვიცი ფასი უგულისყურო მსახიობების რწმუნებისა, ჩვენ ხომ მათთვის ერთი და იგივეს გამოვრება გვიხდება.

კოლექტიური მუშაობისადმი ცალკეულ პირთა ასეთი დამოკიდებულება საერთო საქმისათვის დიდი მუხრუჭია. გახსოვდეთ: შეიძინი ერთს ლოდინს არ დაუწყებენ, ამიტომ საჭიროა გამოიმუშაოთ წესიერი მხატვრული ეთიკა და დისციპლინა. ეს ავალებს მსახიობებს თითოეული რეპეტიციისთვის შინ კარგად მომზადებას. დაე, მთელი კოლექტივის წინაშე სამარცხვინოდ და ბოროტმოქმედებად იქნეს მიჩნეული ის, რომ რეჟისორი იძულებულია გაიმეოროს, რაც უკვე განმარტებულ იქნა, რეჟისორის შენიშვნების დავიწყება არ შეიძლება, შესაძლოა ეს შენიშვნები უცებ ვერ აითვისოთ, შესაძლოა კვლავ დაუბრუნდეთ მათ შესწავლას, მაგრამ არ შეიძლება მათი ერთ ყურში შეშვება და იქვე მეორეთი გაშვება, ეს დანაშაულია თეატრის ყველა მუშაკის წინაშე.

ხოლო იმისათვის, რომ ეს შეცდომა აცილებულ იქნას, უნდა ვისწავლოთ როლზე შინ დამოუკიდებლად მუშაობა. ეს არ არის ადვილი საქმე და თქვენ იგი უნდა კარგად და ბოლომდე შეითვისოთ სკოლაში ყოფნის განმავლობაში, აქ მე შემიძლია ასეთ მუშაობაზე აუჩქარებლივ, დაწვრილებით საუბარი, მაგრამ რეპეტიციებზე შეუძლებელია მას დავუბრუნდეთ, რათა რეპეტიცია გაკვეთილად არ გადაგვექცეს. იქ, თეატრში წარმოდგენილი იქნება თქვენადმი სულ სხვა, ბევრად უფრო სასტიკი მოთხოვნებიანი, ვიდრე აქ, საწავლებელში, ეს მხედველობაში იქონიეთ და მოემზადეთ ამისთვის.

მე ფიქრად მომივიდა მსახიობის ფრიად გავრცელებული შეცდომა, რომელიც ხშირად გვხვდება ჩვენს სარეპეტიციო პრაქტიკაში.

საქმე ის არის, რომ მრავალი მსახიობი იმდენად შეუგნებლად ეკიდება თავის სამუშაოს, რომ რეპეტიციაზე თვალყურს ადევნებენ მხოლოდ იმ შენიშვნებს, რომლებიც უშუალოდ მათ როლებს შეეხება. იმ სცენებსა და მოქმედებებს, რომლებშიც ისინი მონაწილეობას არ იღებენ, სრულიად უყურადღებოდ ტოვებენ.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველივე არა მარტო როლის, არამედ მთელი პიესის შესახებ მსახიობის მიერ გათვალისწინებული უნდა იქნას, უნდა აინტერესებდეს მას.

გარდა ამისა ბევრი რამ, რასაც რეჟისორი ამბობს პიესის არსის, ავტორის ნიჭის თავისებურების, პიესის განსახიერების ხერხების, მისი თამაშის სტილის შესახებ, ერთნაირად შეეხება ყველა შემსრულებელს, ხომ არ შეიძლება ერთსა და იმავეს თითოეულისათვის ცალ - ცალკე განმეორება. თვით არტისტი უნდა ადევნებდეს თვალყურს, ყოველივე იმას, რაც მთელ პიესას შეეხება და ყველასთან ერთად ღრმად იჭრებოდეს, სწავლობდეს, იგნებდეს არა მარტო საკუთარ როლს, არამედ მთელ პიესას საერთოდ.

ყოველად განსაკუთრებულ სისასტიკეს და დისციპლინას მოითხოვს სახალხო სცენების რეპეტიციები, მათთვის შემოღებული უნდა იქნას განსაკუთრებული, ასე ვსთქვათ, „სამხედრო წესები“ და ეს გასაგებიც არის. მარტო ერთი კაცი- რეჟისორი როგორ გაუძღვება ბრბოს, რომელიც ძალიან ხშირად რიცხობრივად რამდენიმე ასეულ ადამიანს შეადგენს, თუ არ იქნება სამხედრო წესრიგი?

აბა გაითვალისწინეთ რა მოხდება, თუ რეჟისორი ვერ მოახერხებს სადავების ხელში აღებას, წარმოიდგინეთ მხოლოდ ერთი დაგვიანება ან დაუდევრობა რეჟისორის ერთი ჩაუწერელი შენიშვნა, ერთ - ერთი მონაწილის ყბელობა იმ დროს, როდესაც საჭიროა გულისყური და გაფაციცებული ყურადღება, გადაამრავლეთ ეს მოურიდებლობანი ბრბოში მონაწილე თანამშრომელთა რიცხვზე. თან დაუშვით, რომ თითოეულმა მათგანმა რეპეტიციის განმავლობაში, თითოეულმა მათგანმა კოლექტიური მუშაობის დროს დაუშვებელი, მხოლოდ თითო დანაშაული ჩაიდინა და შედეგად მიიღებთ ასეთ გამაბეზრებელ შეფერხებათა, ერთსა და იმავეს გამეორებათა, ზედმეტი დროის დაკარგვათა მრავალნიშნა რიცხვს და მასთან ერთად კეთილსინდისიერად მომუშავე ბრბოს მოქანცულობასაც.

და განა დასაშვებია ეს, რანაირადაც არ უნდა მივუდგეთ საკითხს?

ამასთანავე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სახალხო რეპეტიციები თავისდათავად მეტიმეტად მომქანცველნი არიან, როგორც თვით აღმსრულებელთათვის, ისე მათი წამყვანი სარეჟისორო პერსონალისათვის, ამიტომ სასურველია, რომ რეპეტიციები იყოს ნაკლებ ხანგრძლივი და ამავე დროს ნაყოფიერი, ამისათვის საჭიროა უსასტიკესი დისციპლინა, რომლისთვისაც უნდა წინასწარ შეემზადოთ და ივარჯიშოთ. დანაშაული „სამხედრო წესების“ დროს უფრო სასტიკად დაისჯება.

წარმოიდგინეთ, რომ მიმდინარეობს მასობრივი სცენის რეპეტიცია, რომელშიაც ყველა მონაწილე იძულებულია ხმას ძალა დაატანოს, გაოფლიანდეს

, ბევრი იმოძრაოს და მოიღალოს. ყველაფერი ჩინებულად მიდის, მაგრამ მთელი საქმე გააფუჭა რამდენიმე რეპეტიციაზე გამოუცხადებელმა, დაგვიანებულმა ან უგულისყურო პიროვნებამ. მათი მიზეზით იძულებული ვართ მთელი ბრბო ვტანჯოთ, მაშ, დაე, არა მარტო რეჟისორი აცხადებდეს თავის სამღურავს, დაე, ყველა მონაწილემ მოსთხოვოს დაუდევრებს წესრიგი და ყურადღება. კოლექტიური მოთხოვნა ბევრად უფრო ეფექტური და უებარი საშუალებაა, ვიდრე მარტო რეჟისორის საყვედური და სასჯელი.

მცირე როდია შემოქმედებით ინიციატივას მოკლებული მსახიობი ქალი თუ კაცი, ისინი მოდიან რეპეტიციაზე და ელიან, რომ შემოქმედებითი გზით გაიყოლიოს ვინმემ. უდიდესი ძალღონის დახარჯვით რეჟისორი ზოგჯერ ახერხებს ასეთი პასიური მსახიობების აღგზნებას. ანდა მას შემდეგ როცა სხვა მსახიობები მიაგნებენ პიესის სწორ ხაზს, მას

დაადგებიან, ზარმაცები იგრძნობენ პიესის ცხოვრებას და სხვებს აჰყვებიან. მთელი რიგი ასეთი შემოქმედებითი ბიძგების შემდეგ, თუ მათ უნარი შესწევთ, ისინი აღიგზნებიან სხვათა განცდებით, იგრძნობენ როლს და დაეუფლებიან მას. მხოლოდ ჩვენ, რეჟისორებმა ვიცით, რაოდენი შრომა, გამომგონებლობა, მოთმინება, ნერვები და ღროა საჭირო, რათა მკვდარი წერტილიდან დასძრა ასეთი ზანტი შემოქმედებითი ნებისყოფის მსახიობები. ქალები ასეთ შემთხვევებში მეტად თავაზიანად და კეკლუცად იმეზეზებენ: აბა, რა ვქნა! არ შემიძლია თამაში, ვიდრე როლს არ ვიგრძნობ. ხოლო როცა ვიგრძნობ მაშინ ყველაფერი უცებ გამომივა“.

ამას ისინი თავმომწონედ და ტრაბახით ამბობენ, რადგან დარწმუნებულნი არიან, რომ შემოქმედების ასეთი წესი ზემთაგონებისა და გენიალობის ნიშანს წარმოადგენს.

ნუთუ განმარტებას საჭიროებს ის, რომ ეს სხვების შემოქმედებითა და შრომით მოსარგებლე მუქთახორები განუსაზღვრელად აფერხებენ საერთო მუშაობას. მათი მიზეზით ხშირად სპექტაკლის გამოშვება კვირაობით გვიანდება. ისინი ხშირად არა მარტო თვითონ აფერხებენ მუშაობას, არამედ აქამდე მიჰყავთ სხვა მსახიობებიც და მართლაც: იმისათვის, რომ მკვდარი წერტილიდან დასძრათ ასეთი ინერტული მსახიობები, მათი პარტნიორები ცდილობენ უკანასკნელი ძაღლის დაძაბვას. ეს იწვევს ძალდატანებას შესრულებაში, რის გამოც ფუჭდება მათი როლები, უკვე ნაპოვნნი, გამოცოცხლებულნი, მაგრამ მათ სულში ჯერ კიდევ საკმაო ძლიერებით განუმტკიცებულნი. კეთილსინდისიერი მსახიობები, რაკი ვერ იღებენ აუცილებელ რეპლიკებს, პასიური მსახიობების ზანტი ნებისყოფის ასამოდრავებლად თავს ძალას ატანენ და თავის როლებში უკვე მიგნებულსა და გამოცოცხლებულსაც ჰკარგავენ. თვითონ ისინი უმწეო მდგომარეობაში ცვივიან და იმის ნაცვლად, რომ სპექტაკლი წინ წასწიონ, ჩერდებიან ან მუშაობას აფერხებენ და რეჟისორის ყურადღებას საერთო საქმიდან თავისაკენ იზიდავენ, ახლა ერთი ზანტი, უნებისყოფო მსახიობ ქალს კი არა - მის პარტნიორებსაც სარეპეტიციო პიესაში ცხოვრება, ნამდვილი განცდები და სიმართლე კი არ მოაქვთ, არამედ, პირიქით, სიყალბე და გადაჭარბება. ორს შეუძლია უხეირო გზით გაიყოლიონ მესამე და სამივემ გზას ააცდინონ მეოთხე. ბოლოს და ბოლოს ერთი მსახიობის მიზეზით მთელი თითქმის უკვე მოწესრიგებული სპექტაკლი ლიანდაგს სცილდება და თავქვე ეშვება. საბრალო რეჟისორი, საბრალო მსახიობები.

ასეთი, შემოქმედებითი ნებისყოფას და სათანადო ტექნიკას მოკლებული მსახიობები დასიდან განდევნილ უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ უბედურება იმაშია, რომ ამგვარი ტიპის მსახიობთა შორის მეტად მრავალია ნიჭიერი, ნაკლებ ნიჭიერი ვერ გაბედავდნენ ამგვარ პასიურობას, მაშინ როდესაც ნიჭიერი, რაკი იციან, რომ მათ ყველაფერი შერჩებათ ამ დაუდევრობას სჩადიან თავიანთი ნიჭის იმედით და გულწრფელად სჯერათ, რომ მათ შეუძლიათ და უფლებაცა აქვთ „ზღვის პირას ამინდის მომლოდინესავით“ ელოდნენ ზემთაგონების ტალღათა მოქცევას.

განა საჭიროა ყოველივე ნათქვამის შემდეგ იმის განმარტება, რომ არ შეიძლება რეპეტიციებზე სხვისი ხარჯით მუშაობა და რომ მოსამზადებელი პიესის ყოველი მონაწილე მოვალეა სხვებს კი არ ართმევდეს, თვითონ მოჰქონდეს ხალასი გრძნობები, რომელთა მეოხებით ხდება გაცოცხლება საკუთარი როლის ადამიანური სულის ცხოვრებისა. თუ სპექტაკლში მონაწილე თითოეული მსახიობი ასე მოიქცევა, შედეგად მივიღებთ იმას, რომ ყველანი წინ წასწევენ არა მარტო თავის საკუთარს, არამედ საერთო საქმესაც, პირიქით, თუ თითოეული მონაწილე სხვების იმედით იქნება, მაშინ შემოქმედებით მუშაობას ინიციატივა დაეკარგება. ყველას მაგიერ მარტო რეჟისორს ხომ არ შეუძლია მუშაობა. მსახიობი თოჯინა როდია.

ყოველივე ნათქვამიდან გამომდინარეობს, რომ თითოეული მსახიობი მოვალეა განავითაროს თავისი შემოქმედებითი ნებისყოფა და ტექნიკა. იგი მოვალეა ყველასთან ერთად იღწვოდეს შინაც და რეპეტიციებზეც, სრული დატვირთვით იხარჯებოდეს.

დასაშვებია თუ არა, რომ შინაგანი ხაზის მიხედვით კარგად და ბევრითად მომზადებული სპექტაკლის ანსამბლში მონაწილე მსახიობი სიზარმაცისა, დაუდევრობისა ან უყურადღებობის გამო დაშორდეს ამ სწორ ხაზს და თავისი როლის აღსრულება გადაიყვანოს უბრალო ხელოსნურ მექანიკურობაზე? აქვს მას ამის უფლება? მართო მას ხომ არ შეუქმნია პიესა, მართო მას ხომ არ ეკუთვნის ნაშრომი. ამ ნაშრომში ერთი ყველას მაგიერ აგებს პასუხს, ხოლო ყველანი ერთის მაგიერ. საჭიროა ურთიერთთავდადება და ის, ვინც საერთო საქმეს ღალატობს, გამცემად იქცევა.

მიუხედავად ჩემი ცალკეული, დიდი ტალანტებით აღტაცებისა, მე არ მწამს საგასტროლო სისტემა. კოლექტიური შემოქმედება, რომელზედაც დამყარებულია ჩვენი ხელოვნება აუცილებლად მოითხოვს ანსამბლს და ისინი, ვინც მას არღვევენ ბოროტმოქმედებას სჩადიან არა მართო თავისი ამხანაგების წინააღმდეგ, არამედ თვით იმ ხელოვნების მიმართ, რომელსაც ემსახურებიან.

მოხდა ისე, რომ დილის გაჭიანურებული რეპეტიციის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძის შენიშვნების მოსასმენად მოწაფეთათვის შესაკრები ადგილი არ აღმოჩნდა. ფოიესა და საპირფარეოებში დაიწყო საღამოს სპექტაკლისათვის დასუფთავება-დალაგება და მომზადება. იძულებული გავხდით შეგკრებილიყავით თანამშრომლების საერთო საპირფარეოში; იქ უკვე მომზადებული იყო კოსტიუმები, პარიკები, გრიმები, წვრილმანი აქსესუარები.

მოწაფეები დაინტერესდნენ ყველა ნივთებით, აურ-დაურიეს, რადგან უცერემონიოდ იღებდნენ და თავ-თავის ადგილზე აღარა სდებდნენ. მე ერთმა ქამარმა დამაინტერესა, ვსინჯავდი, ზედ ვიზომავდი და ერთ - ერთ სკამზე მიგდებული დამავიწყდა. ამის გამო არკადი ნიკოლოზის-ძემ ყველანი მაგრად შეგვახურა და მთელი ლექცია წავვიკითხა.

– ამის შემდეგ, როდესაც თქვენ შექმნით თუნდაც ერთ როლს, თქვენთვის ნათელი გახდება რას ნიშნავს მსახიობისათვის - მისი სცენური სახისთვის საჭირო პარიკი, წვერი, კოსტიუმი, ბუტაფორული ნივთი.

სცენაზე გამოცოცხლებული არსებისადმი განკუთვნილ თითოეულ სულ მცირე ხაზის, დეტალის, ნივთის მნიშვნელობას მხოლოდ ის მიხვდება, ვინც მსახიობის ოცნებაში ჩასახული, თვით მის არსებაში შექმნილ და საკუთარ სხეულში ხორცშესხმულ განსახიერებელი ადამიან-როლის არა მართო სულის, არამედ მისი სხეულებრივი ფორმის ძიების ძნელი გზა გაიარა. რა რიგ იტანჯებოდა მსახიობი, რაკი ცხადლივ ვერ პოულობდა იმას, რაც ეზმანებოდა და აღიზიანებდა მის წარმოდგენას. დიდია სიხარული, როცა ოცნება მატერიალურ გაფორმებას პოულობს. სავალალოა მისი დაკარგვა. გულსაკლავია, როცა იძულებული ხარ იგი სხვას, იმავე როლის აღსრულებელს, დუბლიორს დაუთმო. სახის ნაპოვნი კოსტიუმი ან ნივთი მსახიობისათვის უბრალო საგანს კი აღარ წარმოადგენს, არამედ სანუკვარ ნივთად იქცევა ხოლმე.

ცნობილი მსახიობი მარტინოვი ამბობდა, რომ როცა იგი იძულებული იყო როლი სწორედ იმ ქურთუკით ეთამაშა, რომლითაც თეატრში მოდიოდა, საპირფარეოში შესვლისთანავე ქურთუკს საკიდზე ჰკიდებდა. ხოლო როცა გრიმის გაკეთების შემდეგ სცენაზე გასვლის დრო მოვიდოდა, თავის ქურთუკს იცვამდა, რომელიც მისთვის უბრალო ქურთუკი კი აღარ იყო, არამედ იმ პირის კოსტიუმი, ესე იგი სამოსელი, რომელსაც ანსახიერებდა.

ამ მომენტს არ შეიძლება მსახიობის უბრალოდ ჩაცმა დაერქვას. ეს მსახიობის შემოსვლის მომენტია. მომენტი ფსიქოლოგიურად ფრიად მნიშვნელოვანია.

აი ამიტომაც ადვილია ჭეშმარიტი მსახიობის ცნობა იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ეკიდება მსახიობი როლის კოსტუმსა და ნივთებს, რარივ უყვარს და უფროსნილდება მათ. არ არის გასაოცარი, რომ ეს ნივთები მას დაუსრულებლივ ემსახურებიან.

მაგრამ ამასთან ერთად ჩვენ ვიცით როლის ნივთებთან და კოსტიუმებთან სხვა დამოკიდებულება მრავალი მსახიობი როლის დასრულებისთანავე თვით სცენაზევე იგლეჯენ პარიკს, წვერს, ზოგჯერ იქვე ყრიან და წათხუნული სახით, გრიმის მონარჩენით თავის

დასაკვრელად გადიან. საპირფარეშოსკენ მიმავალი გზა და გზა იხსნიან, რისი შეხსნაც კი მოსახერხებელია, ხოლო ოთახში მისვლისას თავისი კოსტიუმის ყოველ ნაწილს სადაც მოხვდება იქ მიაგდებენ, საბრალო მკერავები და ბუტაფორები დარბიან მთელს თეატრში, რათა მოაგროვონ და წესიერად შეინახონ ის, რაც პირველ რიგში მათ კი არა, მსახიობს სჭირდება. გამოვესაუბროთ მკერავს ან ბუტაფორს ასეთი მსახიობების შესახებ. ისინი მათ დაახსიანთებენ სალანძღავ სიტყვათა მთელი ნაკადით. ეს სიტყვები მათ წამოსცდებთ არა მარტო იმიტომ, რომ ასეთი პირუბანელი მათ მრავალ საზრუნავს უჩენენ, არამედ იმიტომაც, რომ მკერავმა და ბუტაფორმა, რომლებიც ხშირად უახლოეს მონაწილეობას იღებენ კოსტიუმისა და რეკვიზიტის შექმნაში, იციან მათი ფასი და მნიშვნელობა ჩვენს მხატვრულ საქმეში.

სირცხვილი ასეთ მსახიობებს! ეცადეთ არ დაემგვანოთ მათ და ისწავლეთ გაფრთხილება და სიყვარული სახუკვარ ნივთებად ქცეული თეატრალური კოსტიუმებისა, ტანისამოსისა, პარიკებისა და ნივთებისა. ყოველ ასეთ ნივთს საპირფარეშოში თავისი განსაზღვრული ადგილი უნდა ჰქონდეს მიჩენილი, საიდანაც მას მსახიობი იღებს და სადაც დებს.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთ ნივთებს შორის მცირე როდია სამუხეუმო საგნები, რომელთა განმეორება შეუძლებელია. მათი დაკარგვა ან დაზიანება ძლიერ გუსატკენია, რადგან არც ისე ადვილია ძველებური მშვენიერების მქონე ძველი ნივთის სათანადო აღდგენა. გარდა ამისა ნამდვილ მსახიობებსა და ანტიკვარულ იშვიათობათა მოყვარულებს ეს ნივთები განსაკუთრებულ განწყობას უქმნიან, უბრალო ბუტაფორულ ნივთს ეს თვისება არ გააჩნია.

ასეთივე და უფრო მეტის მოწიწებით, ყურადღებითა და სიყვარულით უნდა ეკიდებოდეს მსახიობი თავის გრიმს.

გრიმი უნდა გავიკეთოთ არა მექანიკურად, არამედ ასე ვთქვათ, ფსიქოლოგიურად, როლის სულისა და ცხოვრების გათვალისწინებით, მაშინ უმნიშვნელო ნაოჭიც, ეს თვით ცხოვრებისაგან სახეზე აღბეჭდილი ადამიანური ტანჯვის კვალი პოულობს შინაგან დასაბუთებას. ხშირად მსახიობები გულმოდგინედ იკეთებენ გრიმს, მოსავენ თავის სხეულს და სრულიად ივიწყებენ სულს, რომელიც მოითხოვს შემოქმედებისა და სპექტაკლისათვის შეუდარებლად, უფრო გულმოდგინედ მომზადებას.

მსახიობი უპირველეს ყოვლისა სულიერად უნდა იყოს მზად სამუშაოს შესასრულებლად, ამისათვის მან უნდა შეიქმნას სცენური თვითგანწყობა. ამაზე ზრუნვა საჭიროა, როგორც სპექტაკლზე მოსვლამდე, აგრეთვე თეატრში მისვლის შემდეგაც. საღამოს სპექტაკლში მონაწილე ჭეშმარიტ მსახიობებს ეს მუდმივად ახსოვთ და აღელვებთ.

ჩვენი თეატრის ერთ-ერთი მსახიობის თეატრიდან განდევნამ განხილული სკანდალი და დიდი მითქმა - მოთქმა გამოიწვია სკოლაში.

– ნურას უკაცრავად გეთაყვა და – მჭერმეტყველებდა გოვორკოვი – ღირექციას მსახიობის პირად ცხოვრებაში ჩარევის უფლება არა აქვს.

ამ საკითხის შესახებ არკადი ნიკოლოზის-ძეს განმარტება ვთხოვეთ და აი რა გვითხრა – განა უაზროდ არ მიგაჩნიათ ერთი ხელით შექმნილის, მეორე ხელით ნგრევა... სამწუხაროდ მსახიობთა უმრავლესობა სწორედ ასე იქცევა. სცენაზე ისინი ცდილობენ ლამაზ მხატვრულ შთაბეჭდილებათა შექმნას, მაგრამ სცენიდან გამოსვლისთანავე თითქოს იმ მაყურებელთა სასაცილოდ, რომელნიც ეს არის ახლა მათი თამაშით სტკებოდნენ. გულმოდგინედ ცდილობენ თაყვანისმცემლებს გული გაუტეხონ. არ შემიძლია დავიწყება იმ მწარე წყენისა, რომელიც ჩემს სიჭაბუკეში მომაყენა ერთმა ცნობილმა გასტროლიორმა. სახელს არ დავასახელებ, რათა ჩრდილი არ მივაყენო მის ხსოვნას.

მე დავესწარი დაუვიწყარ სპექტაკლს, შთაბეჭდილება ისეთი დიდი იყო, რომ შინ მარტო წასვლა არ შემიძლო ჩემთვის აუცილებელი იყო საუბარი თეატრში ეს ეს არის განცდილის შესახებ. ამიტომაც ორნი, მე და ჩემი მეგობარი რესტორანში წავიდით. გაცხარებულ მოგონებებში რომ ვართ გართული, ჩვენდა სასიხარულოდ შემოვიდა ის - ჩვენი გენოსი. თავი ვერ შევიკავეთ, მივცვივდით, ქება-დიდებათ შევამკეთ. სახელოვანმა პირმა

სავაზშმოდ ცალკე ოთახში მიგვიწვია და შემდეგ ჩვენს თვალწინ, თანდათან მხეცურად დათვრა. გარეგნულის პეწით შენიღბულ ადამიანურსა და აქტიორულ ბაღღამს პირი მოხსნა და საზიზღარი ტრაბახს, ინტრიგას, ჭორაობას მოჰყვა. ყოველივე ამის დასასრულ უარი განაცხადა ღვინის ანგარიშის გასტუმრებაზე, რომელიც თვითვე გააჩანაგა. დიდ ხანს მოგვიხდა მოულოდნელად თავს დაცემული ხარჯის გადახდა. ამის სანაცვლოდ ბედნიერება გვერგო პირუტყვობამდე მისული ჩვენი სათაყვანო კერპი, რომელიც აბოყინებდა და იღანძღებოდა, მიგვეყვანა სასტუმრომდე, სადაც მისი ასეთ უკადრის ყოფაში შეშვებაც კი არ უნდოდათ.

გადაურიეთ ერთმანეთში კარგი და ცუდი შთაბეჭდილებანი, რომლებიც ჩვენ მივიღეთ გენიოსისაგან და ეცადეთ მიღებული განსაზღვრა.

– რაღაც ნარევი ბოყინისა და შამპანურისა, – იოხუნჯა შესტოვმა.

– მაშ ფრთხილად იყავით, რომ თქვენც არ შეგემთხვეთ ასეთი რამ, როცა სახელოვანი მსახიობები გახდებით – დაასკვნა ტორკოვმა.

მხოლოდ შინ ჩაკეტილს, ახლობელთა წრეში შეუძლია მსახიობს მოუკრეფავში გადასვლა. იმიტომ, რომ მისი როლი არ თავდება ფარდის დაშვებასთან ერთად. იგი მოვალეა ცხოვრებაშიც მშვენიერების მატარებელი და გამტარებელი იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ერთი ხელით შექმნილის, მეორე ხელით მნგრეველი იქნება. ხელოვნების სამსახურის პირველივე წლებში შეიგნეთ ეს და ემზადეთ ამ მისიისათვის გამოიმუშაოთ თქვენს არსებაში გამძლეობა, ეთიკა და დისციპლინა საზოგადო მოღვაწისა, რომელსაც ქვეყნად მოაქვს მშვენიერება, კეთილშობილება და სიდიადე.

მსახიობი თვით იმ ხელოვნების ბუნების მიხედვით, რომელსაც იგი ემსახურება, დიდი და რთული კორპორაციის- თეატრის წევრს წარმოადგენს ამ დასისა და თეატრის სახელითა და ფირმით გამოღის იგი ყოველ დღე ათასეულ მაყურებელთა წინაშე. მილიონი ადამიანი თითქმის ყოველდღიურად კითხულობს მისი იმ თეატრში მუშაობისა და მოღვაწეობის შესახებ, მისი სახელი იმდენად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ამ დაწესებულებასთან, რომ მათი განცალკევება შეუძლებელია. საკუთარი გვარის გვერდით, მსახიობი მუდმივად თავისი თეატრის სახელსაც ატარებს, მასთან განუყოფლად შეერთებულია ხალხის წარმოდგენაში, როგორც მისი არტისტული, აგრეთვე პირადი ცხოვრებაც, ამიტომ თუ მცირე, სამხატვრო, ან სხვა თეატრის მსახიობმა ჩაიდინა დასაგმობი საქციელი, ბოროტმოქმედება, სკანდალი მოახდინა, რანაირი სიტყვებითაც არ უნდა მოიბოდიშოს, რა უარყოფანიც არ უნდა სწეროს გაზეთებში, იგი ვერ შეძლებს წაშლას იმ ლაქისას ან ჩრდილისას, რომელიც მან მთელ დასს, მთელ თავის თეატრს მიაყენა. ეს ავალებს მსახიობს ღირსეულად იქცეოდეს თეატრის კედლებს მიღმა და დაიცვას მისი სახელი, არა მარტო სცენაზე, არამედ პირად ცხოვრებაშიც.

ხელოსნობა⁴

სცენიდან შეიძლება როლის წიგნიდან წაკითხვა ერთხელ და სამუდამოდ მისთვის დადგენილი სცენური ინტერპრეტაციის ფორმაში, მაგრამ ეს ხელოვნება კი არა, „ხელოსნობა“ იქნება.

აი, რატომ მინდება საკმაოდ ვრცლად ლაპარაკი ხელოსნობაზე.

მაგრამ არის მეორე მიზეზიც, რომელიც მაიძულებს ხელოსნობის საკითხზე შევჩერდე.

საქმე იმაშია, რომ ხშირად დიდი მსახიობებიც კი ხელოსნობამდე ქვეითდებიან, ხოლო ხელოსნები ხელოვნებამდე მაღლდებიან.

მით უფრო ზუსტად უნდა იცოდნენ მსახიობებმა თავისი ხელოვნების საზღვრები და ხელოსნობის საწყისები; აგრეთვე სასარგებლოა ხელოსნებმაც დაინახონ ზღვარი, რომლის იქით ხელოვნება იწყება.

რამი მდგომარეობს ხელოსნობა და სად არის მისი საზღვრები?

მაშინ როდესაც „განცდის“ ხელოვნება ისწრაფვის შეიგრძნოს როლის გრძნობები ყოველთვის და ყოველი შემოქმედების დროს, ხოლო „წარმოსახვის“ ხელოვნება ცდილობს როლი შინაგანად განიცადოს მხოლოდ ერთხელ იმისათვის, რომ ჯერ შეიცნოს და შემდეგ ის ფორმა მოუძებნოს, რომელიც როლის სულიერ არსს გამოხატავს, ხელოსნური ტიპის მსახიობები ივიწყებენ რა განცდას, ცდილობენ გამოიმუშავონ ხელოვნების მიმართულების ყველა როლის სცენური ინტერპრეტაციისა და გრძნობების გამომხატველი, ერთხელ და სამუდამოდ მზა ფორმები, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „განცდისა“ და „წარმოსახვის“ ხელოვნებაში განცდის პროცესი აუცილებელია, ხელოსნობაში იგი საჭირო არ არის და მხოლოდ შემთხვევით გვხვდება.

მსახიობ-ხელოსნებს ხომ ცალკეული როლის განცალკევებულად შექმნისათვის ძალა არ შესწევთ. მათ არ შეუძლიათ განცდა და განცდილის ბუნებრივად განხორციელება. მსახიობ-ხელოსნებს შეუძლიათ მხოლოდ როლის ტექსტის მოხსენება, რომელსაც თან სდევს ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებული სცენური თამაშის ხერხები.

ამისათვის მსახიობ-ხელოსნებს სჭირდებათ ყველა როლის კითხვისათვის განსაზღვრული ხერხები, ყოველი ადამიანური გრძნობის ილუსტრაციისათვის მათ სჭირდებათ მზა შტამპები, ყველანაირი ადამიანური სახეების წასაბამად მათ სჭირდებათ დადგენილი ტრაფარეტები. ხერხები, შტამპები, რომლებიც მსახიობის ხელოსნობის ამოცანებს ამარტივებენ.

თვით ცხოვრებაშიც ხომ დამკვიდრებულია გრძნობების ხერხები და ფორმები, რომლებიც უნიჭო ადამიანებისათვის ცხოვრებას ამარტივებენ. ასე, მაგალითად, ვისი რწმენაც მერყევია, მათთვის საეკლესიო წესებია დადგენილი: იმათთვის, ვისაც მიმზიდველობა აკლიათ მოგონილია ეტიკეტი: იმათთვის, ვისაც ჩაცმა-დახურვის უნარი არა აქვთ, შექმნილია მოდა; იმათთვის, ვინც ნაკლებ ლამაზია, გამომუშავებულია პირობითობა და ბოლოს იმათთვის, ვისაც შემოქმედების ძალა არ შესწევს არსებობს ხელოსნობა. აი რატომ უყვართ სასახლის კარისკაცებს ცერემონიები, მღვდლებს საეკლესიო წესები, მეშჩანებს – ჩვეულებანი, კოპწიებს – მოდა და მსახიობებს სცენური ხელოსნობა მისი პირობითობით, ხერხებით, შტამპებით და ტრაფარეტებით.

ხელოსნობას არაფერი აქვს საერთო არც „განცდის“, არც „წარმოსახვის“ ხელოვნებასთან, რომელიც, როგორც ყველა სხვა ხელოვნება – ან სავსებით ან ნაწილობრივ განცდას ემყარება.

ხელოსანი კი არ ცხოვრობს, არამედ ცხოვრებას, ადამიანურ გრძნობებსა და სახეებს ბაძავს სცენიურ თამაშისთვის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ხერხებით.

⁴ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ისტორია – ესაა მსახიობის შემოქმედებაში თეატრალურ სიყალბესთან, შტამპებთან შეურიგებელი ბრძოლის ისტორია. სწორედ ამ ბრძოლით გამაგრდა და განმტკიცდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, როგორც ცხოვრების სიმართლის თეატრი.

ამ ბრძოლის ცხოველ დოკუმენტს წარმოადგენს კ. სტანისლავსკის შესანიშნავი სტატია „ხელოსნობა“, რომელსაც არ დაუკარგავს აქტუალობა.

აი როგორ გაჩნდნენ ეს ხერხები. იმისათვის, რომ გრძნობა გამოხატოთ, საჭიროა მისი შეგრძნება, გრძნობის მიბაძვა არ შეიძლება. ამიტომაც, რომ ხელოსანი, რომელსაც განცდა ვერ ეხერხება, გრძნობას თავს ანებებს და მთელი თავისი ყურადღება სხეულის მოქმედებაზე ან მოძრაობაზე გადააქვს, რომელიც არარსებულ განცდას ახასიათებს. ამრიგად, ხელოსანს საქმე აქვს არა თვით გრძნობასთან, არამედ მის შედეგთან, არა სულიერ განცდასთან, არამედ განცდილის გამომხატველ ფიზიკურ მოქმედებასთან.

ამიტომ მსახიობის მოძრაობასა და სიტყვიერ მეტყველებაში გამოსჭვივის არა თვითგანცდა, რომელიც ხელოსანს არ გააჩნია და არც ამ განცდის ილუზია, როგორც ეს „წარმოსახვის“ ხელოვნებაში ხდება, არამედ ხდება ადამიანური განცდების სხეულებრივი ანარეკლის უბრალო მექანიკური მიბაძვა, ე. ი. მიბაძვა არა თვით გრძნობისა, არამედ მისი გარეგნული შედეგისა, არა სულიერი შინაარსისა, არამედ მხოლოდ მისი გარეგნული ფორმისა, გრძნობის ეს ერთხელ და სამუდამოდ ფიქსირებული ნიღაბი სცენაზე მალე ცვდება, ჰკარგავს ცნობიერების ოდნავ ნიშანწყალსაც და უბრალო მექანიკურ მსახიობურ შტამპად იქცევა.

ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ასეთი შტამპების მთელი რიტუალი ქმნის მსახიობურ გამომხატველ წესს, რომელიც თან ახლავს როლის პირობით კითხვას ან მოხსენებას.

ყოველი ასეთი ხელოსნური თამაშის ხერხებით მსახიობებს სურთ განცდები და შემოქმედება შეცვალონ.

რასაკვირველია ნამდვილ გრძნობას ვერაფერი ვერ შეცვლის, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი ხელოსნური შტამპები, ავად თუ კარგად ასატანია, თუ გინდ მარტო იმისთვის, რომ აზრიანობას და ზოგჯერ გემოვნებასაც კი არ არიან მოკლებულნი გაცილებით უფრო ხშირად ხელოსნური შტამპი თავისი ცუდი გემოვნებით შეურაცხყოფას გვაყენებს და ადამიანის სულის ვიწრო გაგებით, მისდამი უდიერი დამოკიდებულებით ანდა სისულელით გვაოცებს კიდევ. მაშინ ჩნდება ადამიანურ გრძნობათა კარიკატურა, რომელიც მხოლოდ სიცილს იწვევს. მაგრამ დრო და საუკუნეობრივი ჩვეულება სიმახინჯეს ჩვეულ და ზოგჯერ მშობლიურ ამბადაც აქცევენ და ამიტომ მრავალი კარიკატურული შტამპი ხელოსნობას სამარადისოდ შეეზარდა და ახალი მსახიობური წესების რიტუალშია შეტანილი.

ზოგიერთი შტამპი ისე გაცვდა და გადაგვარდა, რომ მასი წარმოშობის საწყისებს უცბად ვერც კი მიაგნებ. მსახიობური ხერხი, რომელმაც დაკარგა წარმოშობის შინაგანი აზრი, გარდაიქმნება სცენურ უბრალო პირობითობად, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს ნამდვილ ცხოვრებასთან და ამიტომ მსახიობის ადამიანურ ბუნებას ამახინჯებს. ასეთი პირობითი შტამპებით სავსეა ბალეტი, ოპერა და მეტადრე ცრუ კლასიკური ტრაგედია, რომელშიაც ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ხელოსნური ხერხებით სურთ გმირების ყველაზე რთული და დიადი განცდების გადმოცემა. მაგრამ ჩვენი გრძნობების რთული ცხოვრება ნაკლებად ემორჩილება ხელოსნურ, მექანიკურ ვერსიას.

შეუძლებელია იმ უამრავი პირობითობის, ხერხების, შტამპების და ტრაფარეტების ჩამოთვლა რომელნიც მსახიობის ხელოსნობაში დაგროვდა.

არსებობენ ხერხები და შტამპები: როლის მოხსენებისათვის, ე. ი. ხმისა და დიქციისათვის; როლის განსხეულებისათვის, ე.ი. სიხარულის, მოძრაობის და მოქმედებისათვის, პლასტიკისათვის და გარეგნული თამაშისათვის; ყოველგვარ ადამიანურ გრძნობათა და გულისთქმისათვის; სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენების, ეპოქების და ეროვნების მთელი რიგი სახეებისა და ტიპების მიბაძვისათვის; ცალკეული პიესების და როლების შესრულებისათვის (გოროდნიჩი, ფამუსოვი და სხვა). გარდა ამისა დაგროვდა დიდი რაოდენობა მსახიობური ჩვევების, რომელნიც დროთა განმავლობაში ტრადიციულნი გახდნენ.

* * *

მსახიობის ხელოსნობაში ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებულია ზოგადი მსახიობური მეტყველება და პლასტიკა, ე. ი. ყველასათვის სავალდებულო და საერთო მანერა, როლის მოხსენებისა და სცენაზე თავის დაჭერისა, ხელოსნობის მოთხოვნილებათა შესაბამისად.

ზოგად მსახიობურ ხერხებს ასწავლიან თეატრალურ სკოლებში მეტყველებისა და ცეკვის მასწავლებლები.

ასეთი ყოვლად საინტერესო მეტყველების და პლასტიკის ამოცანაა – გააკეთილშობილოს და გაალამაზოს მსახიობის ხმა, მეტყველება, მოძრაობა და მათი სცენური ეფექტურობა, გააძლიეროს მიმიკური გამოხატულობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, კეთილშობილება ხშირად სწორად არ არის გაგებული, სილამაზე მრავალგვარია, გამომხატველობა კი ზოგჯერ ნაკარნახევია ურიტო გემოვნებით, რაც ქვეყნად გაცილებით მეტია, ვიდრე რიგიანი, აი, ამიტომ კეთილშობილების მაგივრად შეუმჩნეველად გაჩნდა მედიდურება, სილამაზის მაგივრად – მოლამაზება, გამომხატველობის მაგივრად – თეატრალური ეფექტურობა. და, მართლაც, პირობითი მეტყველებიდან და გამოთქმიდან დაწყებული მსახიობის სიარულითა და შესვლით დამთავრებული, ყველაფერი თეატრის მყვირალა მხარეს ემსახურება, თანაც სათანადო მოკრძალებას არის მოკლებული.

ამის შედეგად, მსახიობის ხელოსნური მეტყველება და პლასტიკა გადაიქცა თვალისამხვევ ეფექტურობად, მედიდურ კეთილშობილებად, რომელთაგან თავისებური, განსაკუთრებული შელამაზება წარმოიშვა. ხელოსნობამ საკუთარი შელამაზება გამოიმუშავა. ნამდვილი სილამაზის განსაზღვრა შეუძლებელია, მაგრამ, რასაკვირველია, იგი არ გავს იმას, რასაც ხელოსნები თავიანთ სცემენ. ნამდვილი სილამაზე გვაღელვებს და სულსა და გულში ღრმად იჭრება, ხოლო ხელოსნური შელამაზება კი მხედველობასა და გრძნობას ოდნავ აღიზიანებს და სულსა და გულში ღრმა კვალს არ ტოვებს. ნამდვილი სილამაზე ამაღლებს გრძნობებს, ოცნებასა და აზროვნებას; შელამაზება უფერული ყოველდღიურობის შეგრძნების, შეხედულებების და აზროვნების დონეზე რჩება. ნამდვილი სილამაზე ჯანმრთელია, ძლიერი და ნორმალური ბუნებით შობილი; მოლამაზება შობილია უძლურებით და გამოგონილი პირობითობით, ნამდვილი სილამაზე ბუნებაზე ძალდატანებას ვერ ითმენს და ამ ძალდატანებას სიმძინჯედ თვლის: იგი ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირს არ წყვეტს; მოლამაზება ბუნებაზე ძალმომრეობის შედეგია და უყვარს იგი, რადგან ძალმომრეობისათვის უცხოა ბუნებრივი ძლიერება. სილამაზესა და მოლამაზებას შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც არსებობს მიწაში ნაზარდ ცოცხალ და სახელოსნოში გაკეთებულ ქალაქის ყვავილებს შორის.

იმისათვის, რომ კარგად გავიგოთ ხელოსნური ხერხების, შტამპების და ტრაფარეტების უაზრობა, საჭიროა ზოგადად მაინც გავეცნოთ მათ.

დავიწყოთ როლის მოხსენების ხერხებიდან, ე. ი. ხმის შტამპებიდან.

მაყურებელს, რომ თავისი როლის ტექსტი მოახსენონ, მსახიობ ხელოსნებს მაღალი ხმები სჭირდებათ, რაც ხშირად ყვირილში გადადის, მათ მკაფიო გამოთქმა სჭირდებათ. მაღალხმიანი და მკაფიო მეტყველება მხოლოდ იმისათვის კი არ არის აუცილებელი, რომ იგი თეატრებისა და დარბაზების ყველა კუთხეში ისმოდეს, სადაც მსახიობ-ხელოსნებს ხშირად უნდებათ თამაში, არამედ ასეთი თამაში მეტყველება, უმთავრესად საჭიროა იმისათვის, რომ იგი მაყურებელს ამხნევედეს.

მოიგონეთ მსახიობების რიზიანი ხმები ხმოვანი ბგერების ომახიანი წარმოთქმით, შიშინა, სისინა ან მსკდომი თანხმოვანი, ხშირად ლოგიკური მახვილისა და თვით აზრის დამრღვევი ცალკეული მარცვლების წამოყვირებით.

მოიგონეთ მარცვლების მსახიობური ხაზგასმული წარმოთქმა და ყოველი სიტყვისა და ფრაზის ყველა დაბოლოების გადამეტებულად დამრგვალება.

მოიგონეთ მსახიობური, მძივივით ასხმული მარცვლებით, მკვეთრი გამოთქმა.

მოიგონეთ მსახიობური მოტკბო მღერადობა დეკლამაციაში, ტკეპნით მეტყველება ესოდენ გავრცელებული ბოშურ სიმღერაში.

საიდან გაჩნდნენ მსახიობური პათოსის ეს დეკლამაციური მღერადობა, ხმის დენადობა და კადენსები? ხელოსნის კარგი და ცუდი გემოვნება ყველგან პოულობდა მათ: ხალხური

მქადაგებლის და მეწვრილმანის წამოძახილებში, დედაბერის მოთქმაში, მოტირალთა გოდებაში, დიაკვნის გალობაში, მღვდლის საეკლესიო წირვა-ლოცვაში, მოშაირეთა კილოკავიდან და სხვა ლამაზი და უგემოვნო პირობითობიდან, რომლებიც ცდილობენ ხმით და ინტონაციით შესცვალონ არარსებული გრძნობის სულიერი არსი.

მართალია, ზოგიერთ შემთხვევაში, ე. ი. ყოფითი სურათების ასახვის დროს, მეტყველების ასეთი დამახასიათებელი მანერა ტიპურია და ამიტომ მართებულიც, მაგრამ ხომ არ შეიძლება ეს ყოფითი პირობითობა მსახიობური მეტყველების ფუძედ გადაიქცეს.

ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებული ზოგადი მსახიობური მეტყველება მრავალი ისეთი ხერხით ხორციელდება, რომელიც ბაძავს არარსებულ განცდას. ასე მაგალითად, გრძნობის ძლიერება და სისუსტე გადმოიცემა თვით ხმის ჟღერადობის სიძლიერით ან სისუსტით, რომელიც ხან ყვირილამდე აღის, ხან კი ჩურჩულამდე ჩამოდის. ტემპერამენტის ენერჯიაც პირდაპირი გაგებით გადმოიცემა, ე. ი. მეტყველების რიტმის გახშირებით და ტემპის აჩქარებით.

სიყვარულს გადმოგვცემენ ძღერადი მეტყველებით, ვნება თანხმონებს არაკრაკებს და სიტყვებს ანაწევრებს; ენერჯია მარცვლებს მრისხანებით გამოკვეთავს; გმირობას ხმის ყოყლოჩინა კრიმანჭულები უყვარს და ყვირილს ბოროტად იყენებს. ლირიზმს მეტყველება სიმღერამდე დაჰყავს, მეტადრე ალტაცების ან სასოწარკვეთილების ამოკვნესის დროს. ასე განსაჯეთ, ცალკეულ გამოთქმებს, ფრაზებს და სიტყვებსაც კი აქვთ თავიანთი შტამბი, სიტყვის სულის ნაცვლად სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ასე მაგალითად, – „დაუსრულებელ დღეთა რიგი და ხანგძლივი საღამოები“-ს წარმოთქმისას მსახიობი-ხელოსანი შეეცდება ხმით ილუსტრაცია გაუკეთოს დღისა და ღამის ხანგძლივობას გაბმული ძღერადი გამოთქმით, თანაც, თუ ეს დღეები და საღამოები მოსაწყენი არიან, მსახიობი თავის ხმას სვედიანის ელფერით შეღებავს, ხოლო თუ მზიარულნი, ხმის ტემბრიც ნათელი იქნება.

ფრაზის - „უეცრად მოკლე ხმა გაისმა“-ს თქმის დროს მსახიობი-ხელოსანი სიტყვა „უეცრად“-ს აუცილებელი ხმით და მიმიკით მოულოდნელობას და გაკვირვებას, ხოლო სიტყვა „მოკლეს“ მოკლე ბგერითვე გადმოგვცემს.

როგორი ძლიერებით და ყურადღების გამახვილებით უნდა ჩასწვდეს საკუთარ თავს ადამიანი ფრაზის „აი, ისიც, ეს საზარელი გრძნობა“ თქმის დროს, დიდი განცდების წუთების დროს ამ სიტყვების გულწრფელად წარმოთქმისთვის, უპირველეს ყოვლისა აუცილებელია საკუთარი სულის სიღრმეში ჩაწვდომა. მსახიობის ხელოსნობაში – ესე არ არის: ხელოსნობა სიტყვებს „აი, ისიც“ მხოლოდ შეაფერადებს განჭვრეტის ტონით, ხოლო სიტყვა „საშინელს“ – შიშის სახით.

და აი, აქ, თუ საშინელი გრძნობა სიყვარულს ე. ი. ნათელ გრძნობას შეეხება, მსახიობი ნათელ, ღია ბგერებს და სასიყვარულო სიტყვობებს არ დაიშურებს, ხოლო თუ კი სიტყვები ღვარძლს, ეჭვიანობას და სხვა პირქუშ გრძნობას ეხება, მაშინ მსახიობი-ხელოსანი თანხმოდან ბგერებს არ დაზოგავს: ათეულ მრგვინავ „რრრრრ“-ს, სისინა „სსსს“-ს, შიშინა „შშშშ“-ს და ცხვირის მიერ „ნნნნ“-ს – გავიგონებთ და უბრალო სიტყვა „საშინელი“ „სსსსაშშშინნელი“-ს ზღვარს მიაღწევს.

ხშირად, ცხოვრებაში სრულიად უბრალო და უმნიშვნელო მიზეზის გამო ამბობენ ხოლმე „ღმერთო ჩემო“ ან „აღარ შემიძლია“. ეს ჩვეულებრივი სათქმელია. სცენაზე ასე არ არის.

მსახიობი-ხელოსანი უმნიშვნელო წამოძახილით ისარგებლებს თავისი საზრიანი მსახიობური მიზნებისათვის; სიტყვებს უფრო მეტ მნიშვნელობას მიაკუთვნებს ვიდრე მას ეს შეეფერება; იგი დაიყვირებს, ან დაიკვნესებს; წარბებს შეიკრავს ან თავში ხელს წაიშენს, შუბლს შეიჭმუნის და თავისი ხმით საშინელებას, ან ღონემიხდილობას გამოხატავს, თუნდ ამას როლთან პირდაპირი კავშირიც არ ქონდეს.

სიტყვები „შურისძიება“, „წყევლა“ – მსახიობ-ხელოსანს ტრაგიკული ტონისკენ იტყუებენ, ისევე როგორც სიტყვები „დიდი, პატარა, მაღალი, გრძელი, განიერი“ ზომისა და სივრცის საზოგადო განზომილებისკენ; ხოლო სიტყვები „ტკბილი“, მწარე“ გემოვნებითი ილუსტრაციისაკენ და სიტყვები „ტურფა, საძაგელი, გულკეთილი, ბოროტი, მზიარული,

სევდიანი, ახალგაზრდა, მოხუცი და სხვა – ხელოსანს აგულიანებენ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და არა ფრაზის იმ შინაგანი აზრის გადმოსაცემად, რომლისთვისაც ეს სიტყვაა ნახმარი.

მკაფიო და სურათოვანი მეტყველების გარდა, მსახიობ-ხელოსნები ზრუნავენ აგრეთვე მეტყველების სახასიათო ნიშანდობლობაზე და ამისათვის შტამპების მთელი კოლექციაა მოგონილი.

სამხედრო პირები სცენაზე აუცილებლად ბოხი ხმით და სიტყვების მკვეთრი შეკვეცით ლაპარაკობენ სამწყობრო ბრძანებების მიხედვით, ქარაფშუტანი ლულულელებს, უქცევს და ზოგიერთ ხმოვან ბგერას აგრძელებენ, გლეხები ყოველთვის ენის ბორძიკით და ღია ვულგარული ხმით ლაპარაკობენ, სასულიერო პირები ბგერა „ო“-ზე უქცევენ, მოხელები სხაპა-სხუპით ისვრიან სიტყვებს და სხვ.

ხელოსნობამ სხვადასხვა ასაკისათვის და ხასიათისათვის რაღაც განსაკუთრებული და შტამპული მეტყველება გამოიმუშავა. ასე მაგალითად, ახალგაზრდები, განსაკუთრებით კი ქალიშვილები, მით უმეტეს გულუბრყვილო ქალიშვილები, ძალიან მაღალ რეგისტრზე ლაპარაკობენ, რაც ხშირად წრიპინამდე მიდის; მომწიფებული, გონიერი მამაკაცები და ქალები – დაბალი და ბოხი ხმით ლაპარაკობენ.

რიხიან ხმებთან, მკაფიო გამოთქმასთან და სიტყვის საზეიმო მოხსენებასთან შესაბამისად წარმოიშვა ტყლარჯია პლასტიკა, ნებისმიერი შესტიკულაცია და მსახიობის ეფექტური თამაში.

დავიწყეთ თუნდ მსახიობების საზეიმო – გამოზომილი სიარულით. ისინი კი არ დადიან სცენაზე, მედიდურად მოემართებიან, კი არ სხედან, გამოჭიმულნი ბრძანდებიან, კი არ წვანან, მხართეძოზე განცხრომით განისვენებენ, კი არ დგანან – პოზიორობენ.

ასეთი ამბავი დაემართა მოძრაობასა და ზოგად მსახიობურ პლასტიკას. მოიგონეთ მსახიობების ხან რითმული სინარნარით კლაკნია ხელები, ხან ამხელა მოძრაობის რითმული სიმძაფრით შეწყვეტა; მოიგონეთ მსახიობის უძრავად გაქვავება ანდა, პირიქით, მათი შესტებისა და პირობების სიუხვით ბნევა.

განა მსახიობები სცენაზე ხელებს მაღლა სწევენ? არა! ისინი მათ აღაპყრობენ. მსახიობის ხელები უბრალოდ კი არ ეშვებიან-ისინი იღვენთებიან. მსახიობი ხელებს გულზე კი არ დაიდებს, გულზე დაიკრეფს, კი არ გაიშვერს, არამედ გაიწვდის. გეგონებათ, თითქმის მსახიობს უბრალო თითები კი არა ბროლის მტევნები ჰკიდა, იმდენად დღესასწაულებრივია მათი მოძრაობანი, მსახიობის ყოველი შესტი, ყოველი პოზა იმდენად საგანგებოდ არის გალამაზებული, რომ ტილოზე გადატანას თუ არა ფოტოგრაფირებას მაინც მოითხოვს.

ეჭვგარეშეა, რომ მსახიობის ხელოსნური პლასტიკის წინაპარი ანტიკური ქანდაკებაა, მაგრამ ახლა ძნელია მისი სცენაზე ცნობა. აპოლონის პოზები ოპერის ტენორების მიერ არის შესწორებული, ხოლო ვენერას შესტებს ბალეტის მოცეკვავე ქალის იერი გადაჰკრავს.

საქმე იმაშია, რომ დრომ, ჩვეულებამ, ჩამორჩენილობამ, კარგმა და ცუდმა გემოვნებამ მთელი მასალა, რომელიც ხელოსნებს ხელში უვარდებოდათ ზოგადი მსახიობური პლასტიკის გამოიმუშავების დროს, ერთ საერთო მასაში გაითქვიფა. ანტიკური ქანდაკების ნიმუშები საბალეტო ცეკვის ილეულებს, ძველი სცენის ტრაფარეტებს, მომავალი ხელოვნების უდღეურ პრინციპებს, ცალკეული პოპულარული მსახიობების პირად თავისებურებებს, გენიოსების დამახინჯებულ ტრადიციებს უნიჭო ავტორების რემარკებს, ბულგარული რომანების ბანალობას, ხელოსნური მოლამაზების დანარჩენ ნიმუშებს შეეზარდა. ახლა ყველაფერი აირია, საუკუნეთა განმავლობაში გადადულდა, დაილექა, შრეებად განლაგდა და თითქოს ერთ განუყოფელ, ცივ და უსულო შენადნობად იქცა.

მიუხედავად ამისა, ბევრნი ჩვეულების მიხედვით მსახიობის პლასტიკით ტკბებიან, ტკბებიან, მაგრამ არ სჯერათ.

სხვათაშორის, რისთვისაა საჭირო პლასტიკა? იმისათვის, რომ ლამაზად განახორციელოთ ადამიანის სულის ცხოვრება.

მაგრამ განცდების გარეშე, რომელსაც ხელოვნება არაფრად აგდებს, სულის ცხოვრება არ არსებობს და განსახორციელებელი აღარა არის რა: განცდის გარეშე პლასტიკა დანიშნულებას კარგავს, იმ დანიშნულებას, რომელიც უნდა სულის ცხოვრების ლამაზი გამომხატველი იყოს; იგი იწყებს არსებობას თავისთავად და ემსახურება არა გრძნობას, არამედ მხოლოდ სიტყვას. პლასტიკა – პლასტიკისათვის; პლასტიკა, როგორც დამოუკიდებელი ქმედება, რომელიც სიტყვის პირდაპირი ფორმალური და არა ფარული აზრის აღმნიშვნელია. ასეთი როლით პლასტიკა დაყვანილია თეატრალურ უბრალო მოლამაზების დონემდე.

მაშინ, როდესაც პლასტიკის როლი მნიშვნელოვანია.

პლასტიკა – ჩვენი სხეულის, მსახიობის შემოქმედებითი გრძნობის მხატვრული ფორმის მიმცემი სკულპტორია. ეს სკულპტორი მსახიობთან განუყრელად უნდა იყოს შერწყმული.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, უბრალო და ბუნებრივი პლასტიკა ერთხელ და სამუდამოდ მსახიობის ბუნებრივ თვისებად, მის მეორე ბუნებად უნდა იქცეს. პლასტიკამ ყოველად სათუთ აპარატის მსგავსად – სისრულით და სილამაზით უნდა ასახოს მსახიობის შემოქმედებითი სული.

ლამაზი პლასტიკა ჰარმონიული და მწყობრი განცდების შედეგი უნდა იყოს, და არა სიტყვის; შესტი გრძნობიდან უნდა წარმოიშვას.

დაე, გრძნობა ნარნარად და პლასტიკურად ერთი განცდიდან მეორეში გადალივლივდეს. დაე, პლასტიკამ ლამაზად და ნარნარად ასახოს სული, მხოლოდ ასეთი პლასტიკა შეასრულებს თავის დანიშნულებას.

ამრიგად, პლასტიკა – პლასტიკისათვის – მკვდარია. პლასტიკა სიტყვის ილუსტრირებისათვის-სასაცილოა. პლასტიკა აუცილებელია ჩვენს ხელოვნებაში მხოლოდ, როგორც გრძნობისა და სულიერი ცხოვრების ლამაზი გამომხატველი.

* * *

გარდა ზოგადი მსახიობური ხელოვნური პლასტიკისა, არსებობს სურათოვანი შტამპების უთვალავი რაოდენობა, რომლებიც მსახიობის თამაშის სხვადასხვანაირ მომენტებთან არიან შეგუებული.

სურათოვანი შტამპები, ისევე როგორც ხმის შტამპები, სასაცილონი და ხშირად შეუსაბამონი არიან თავიანთი სწორხაზოვნობით, ცალმხრივობით და ცუდი გემოვნებით.

უპირველეს ყოვლისა არსებობენ სურათოვანი შტამპები, რომლებიც ცალკეული სიტყვების ილუსტრაციას წარმოადგენენ. მაგრამ აქაც, ისევე როგორც მეტყველების დარგში, შესტები და მოძრაობანი სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობას აღნუსხავენ და არა მასში ჩაქსოვილ გრძნობას, აქაც სიტყვებს „პატარა, დიდი, ლამაზი, მახინჯი, კეთილი, ბოროტი“ და სხვას აქვთ თავიანთი განსაკუთრებული დაშტამპული მოძრაობანი, რომლებიც სიდიდეს, მოცულობას, გარეგნობას, თვისებას და მრ. სხ. გამოხატავენ.

ამრიგად, სიტყვიერი შტამპები მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი პლასტიკურ შტამპებთან. ისინი ურთიერთს განმარტავენ და ერთიმეორეს ავსებენ. ერთ შემთხვევაში შესტი სიტყვას ემსახურება, მეორეში, პირიქით – სიტყვა მოძრაობას გამოხატავს. არსებობენ ისეთი შტამპები, რომლებიც ცდილობენ გადაკვრით მოგვაჩვენონ ვითომდა ნამდვილად მიგნებული, მაგრამ ხელოვნობაში არარსებული გრძნობა და განცდა. აქ განსაკუთრებით ნათლად მჟღავნდება ხელოვნობის უგემოვნობა, სწორხაზოვნება და უმეცრება და, ამავე დროს, მექანიკური შტამპის უძლურება და უმწყობა.

მართლაცდა, როგორ შეიძლება, ერთხელ და სამუდამოდ დაშტამპოთ ადამიანის გრძნობა, გულისთქმა, თვისება და სულიერი განწყობილება ისე, რომ არ ჩაკლათ ისინი. სცენაზე მექანიკურად ცხოვრება არ შეიძლება.

მსახიობური განცდების რთული სულიერი პროცესების გადაწყვეტას ხელოსნობა უდგება მხოლოდ გარეგნული მხრიდან, ე. ი. ბოლოდან. იგი ბაძავს მხოლოდ და მხოლოდ განცდის გარეგნულ შედეგს. ასე, მაგალითად, სიყვარული გამოიხატება ხელით გაგზავნილი ამბორით და ნამდვილი კოცნით, გულთან, როგორც თავისი ისე სხვისი ხელის მიღებით (რადგან მიღებულია, რომ ადამიანს გულით უყვარს), მუხლმოდრეკით (თანაც ლამაზნი და კეთილშობილნი ერთ მუხლზე იჩოქებენ, რათა მეტი კოპწიაობა გამოიჩინონ, ხოლო კომიკები ორივე მუხლზე, რომ უფრო სასაცილონი იყვნენ), თვალების ზევით აპყრობით (მაღალ გრძნობათა გადმოცემის დროს, რომელთა რიცხვს სიყვარულიც ეკუთვნის, ზევით იხედებიან, ე. ი. ზეცისაკენ, სადაც ყოველივე ზეამაღლებული იმყოფება), გამძაგებული მოძრაობებით (ხშირად ასოთდაზიანების საზღვრამდე მისულს, რადგან შეყვარებული საკუთარ თავს ვეღარ უნდა ფლობდეს), ტუჩების კვანძით, თვალების ბრიალით, ნესტოების გაბერვით, სულშეგუბებით და ვნებიანის ჩურჩულით, სისინა „სსსს...“ მკვეთრი გამოყოფით (იქნებ იმიტომ რომ თვით სიტყვა „სიყვარული“ ამ ბგერით იწყება), ცხოველური ავხორცობისა და დამტკბარი სენტიმენტალიზმის სხვა თვისებების გამომჟღავნებით.

მღელვარება გამოიხატება აჩქარებული ბოლთის ცემით, წერილის ხელების კანკალით გახსნით, გრაფინის ჭიქაზე და ჭიქის კბილებზე აწკარუნებით (წყლის დასხმისა და დაღვევის დროს).

მოსვენებით ყოფნა გამოიხატება მოწყენილობით, მთქნარებითა და ზმორებით.

სიხარული--ტაშის ცემით, ხტუნაობით, ვალსის ღიღინით, პროწილით და ხმამაღალი სიცილით, რომელიც ღრიანცელს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე სიხარულს.

მწუხარება – თალხი სამოსით, შეპუდრული სახით, თავის სევდიანი ქნევით, მშრალი თვალების შემშრალებით და ცხვირის ხოცვით.

იღუმალობა-სალოკი თითის ტუჩებზე მიღებით და საზეიმო ფეხაკრეფით სიარულით.

ბრძანება – სალოკი თითის დაბლა დაწევით.

აკრძალვა – სალოკი თითის მაღლა აწევით,

ძლიერება – მუშტის მაგიდაზე დარტყმით.

ავადყოფობა – ხანგრძლივი ხველებით, კანკალით და თავბრუსხვევით (თეატრალურ მედიცინას სწამს მხოლოდ ჭლექი, ციება და სისხლნაკლებობა).

სიკვდილი-მკერდის შეზნექილობით ან ხალათის საყელოს ჩამოხვევით (ხელოსნობას მხოლოდ ორი სიკვდილი სწამს: გულის სიგანივრით და სულის შეხუთვით).

სიამოვნება ღიმილით მჟღავნდება, უსიამოვნება--სახის მანჭვით: ტანჯვა გამოიხატება ტანჯვის გარეგნული გამოხატულების მიბაძვით, სიხარული, მწუხარება, სიყვარული, ეჭვიანობა, მრისხანება-სიხარულის, მწუხარების, სიყვარულის ეჭვიანობის და მრისხანების გარეგნული რეზულტატის მიბაძვით, თითქოს ყველა ამ გრძნობათაგანი მხოლოდ ერთი განწყობისაგან შედგებოდეს და არა მრავლისაგან, რომელნიც ხშირად ერთიმეორეს ეწინააღმდეგებიან. ხელოსნები თეთრი ფერით ხატავენ თეთრზე, შავით – შავზე.

ამის შედეგად ვიღებთ უფერულობას, უსიცოცხლობას და ცუდი გემოვნების პირობითობას, და არც არის გასაკვირი, რადგან ხელოსანი განცდას კი არ ცდილობს, არამედ მხოლოდ მოქმედებას.

უფრო უარესია, როდესაც ხელოსანი თავის სწორხაზოვნების საამებლად, გრძნობის მხოლოდ ერთ მხარეს და ისიც ხელმისაწვდომ მხარეს აშუქებს, ე. ი. სიყვარულში-პირუტყვეულ ავხორცობას, სიძულვილში-მხეცურ სისხლის მღვრელობას, ამპარტავნებაში – ყოყლოჩინობას, გრძნობათა სიდიადეში – სენტიმენტალურობას, ახალგაზრდობაში – გულუბრყვილობას, გმირობაში – გარეგნულ სურათოვნებას.

არ არის კარგი, როდესაც ძლიერება ჯაჭვით გამოიხატება, ენერგია- ექსტიკულაციის სიჭარბით, როდესაც ისპობა ზღვარი შეკრთობასა და პანიკას შორის, შიშსა და შეძრწუნებას შორის, ირონიასა და ნიშნის მოგებას შორის, მღელვარებასა და ისტერიას შორის, მხიარულებასა და აღვირახსნილობას შორის, ნერვიულობასა და სიგიჟეს შორის, გულისწასვლასა და სულთმოძრაობას შორის, მოკრძალებასა და პრანჭვა-გრენას შორის.

„ო, ჩვენო თეატრო!-ამბობს თეოდორ ლესინგი, - მსახიობი ისტერიკას წარმოგვიდგენს იქ, სადაც მხოლოდ ცრემლი უნდა გადმოგორდეს და გულშემზარავ კვილს იწყებს იქ, სადაც ცოცხალი გრძნობა ხმის ოდნავი კანკალით გამოიხატება“.

გაზვიადება, აზროვნების შეზღუდულობა და ცალმხრივობა შტამპს უბრალო ტექნიკურ თვალთმაქცობად აქცევს, პლასტიკურ მოძრაობას-ტანვარჯიშად, ხოლო თვით მსახიობის თამაშს-პროფესიული პირობითობის რიტუალად. მაშინაც კი, როდესაც მსახიობ-ხელოსანი შემთხვევით რამდენიმე წუთით როლის გრძნობით იწყებს ცხოვრებას (ისიც ხომ ადამიანია!), იგი განცდილის დაშტამპვას ჩქარობს. ახალი შტამპი მსახიობის ყოველდღიურ ხელოსნურ ჩვევათა წყებაში შედის და ძლიერ სწრაფად ითელება. შტამპისადმი და მოთელვისადმი ასეთი მიდრეკილება წარმოადგენს ტიპიურ თვისებას მსახიობ – ხელოსნებისას, რომლებმაც თავის ხელოსნობაში უბრალოებაც, გულწრფელობაც, ბუნებრივობაც და თვით ზემთაგონებაც კი დაშტამპეს, მოიგონეთ საშინელი ტიპი მსახიობისა, რომელიც უბრალოებით კეკლუცობს ანდა ზემთაგონებით თავმომწონეობს.

„ყველა ეს შტამპები, ისევე როგორც მსახიობის ბევრი სხვა ჩვევა, ცხოვრებიდანაა ალებული. მაშ რატომ არ შეიძლება მათი სცენაზე გამოყენება?“ – გველაპარაკებიან და თავს იმართლებენ ხელოსნები.

რა თქმა უნდა, რატომაც არ უნდა გამოვიყენოთ უკეთუ თვით ბუნება დაისაჭიროებს მათ სასიცოცხლო და არაპირობითი სცენური განცდების გადმოსაცემად. ყოველი შტამპის უბედურება მის მექანიკურ აკვიატებაშია, რომელიც ყველაფერს ცხოველყოფილობას უკარგავს.

გარდა ამისა, თვით ცხოვრებაში ადამიანის გრძნობის გადმოცემისათვის უამრავი სხვა, უფრო ლამაზი, ფაქიზი და მეტყველი გარეგნული ხერხებია. განა არ ჯობია ისინი ავიღოთ ცხოვრებიდან და არა ყველას მიერ გაცვეთილი ხელოსნური შტამპებიდან?

ჩაცმა – დახურვაშიც ხომ ცდილობენ, გვერდი აუარონ იმ მოძველებულ სამოსელს, რომლითაც ყველა სარგებლობს.

* * *

მსახიობის ხელოსნობაში შტამპების გარდა, მზა სახეების მთელი გალერეა წარმოიშვა, რომელნიც ხელოსნურ ტრაფარეტებად გადაიქცნენ. ისინი ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრავენ იმას, თუ როგორ უნდა თეატრში არისტოკრატიების სამხედროების, მოხელეების, გლეხების, ქარაფშუტების, მოტყუებულები ქმრების, მგზნებარე შეყვარებულების და სხვათა თამაში.

ამ შემთხვევებშიც ტრაფარეტებისათვის მასალა სინამდვილიდან იღება, მხოლოდ სცენაზე ისე გადამუშავდება, რომ ვეღარ იცნობთ. ხელოსნების ცხოვრებისადმი ბეცი და სწორხაზოვანი დამოკიდებულების გამო, ცოცხალი სახეები უსიცოცხლო მანეკენებად გვევლინებიან.

აქაც ხელოსნობა აჭარბებს თავისი უმწიობის გამო და აქაც იგი სწორხაზოვანია შეზღუდულობის გამო.

ამიტომ ყველაფერი უჩვეულოდ და სასაცილოდ მოგეჩვენებათ, თუ ხელოსნურ, ტრაფარეტებს სინამდვილისა და სიმართლის თვალსაზრისით მიუდგებით.

ასე მაგალითად: თეატრალური არისტოკრატები ბევრად უფრო არისტოკრატობენ, ვიდრე ნამდვილი არისტოკრატები, ქარაფშუტანი – მეტად ქარაფშუტულად გამოიყურებიან, ლამაზნი – მეტად ლამაზად, გმირები – მეტად გმირობენ, გლეხები – მეტად გლეხობენ, სამხედრო პირები – მეტად სამხედრონი არიან და გენერლები სცენაზე ნამდვილ გენერლებთან შედარებით გენერალისიმუსებად გვევლინებიან.

ასეთი გაზვიადება და ხშირად უაზრობაც კი იმიტომ ხდება, რომ არისტოკრატის ტრაფარეტი, მაგალითად, არა მისთვის დამახასიათებელ კეთილშობილურ ტრადიციებიდან, ან წოდებრივი ცრურწმენიდან გამომდინარეობს, არამედ მხოლოდ მოხდენილობისა და მაღალი საზოგადოების მოქცევის ჩვეულებებიდან, რომელნიც გარეგნული იერით წარჩინებულ შთამომავლობას ემსგავსება, თუმცა ხელოსნური შტამპები უხეშნი აღმოჩნდნენ

არისტოკრატების ქცევების სათუთი შნოიანობისა და ბუნებრივი გვარიშვილობის გარეგნულ მიმსგავსებაშიაც კი.

თეატრალური კეთილშობილება ზოგადი მსახიობური პლასტიკის, ქარაფშუტული კოაწიაობის, ცილინდრის, მონოკლის, მანუეტების გასწორების, ოქროს ძეწკვით თამაშის, ხელთათმანებისა და ცუდი ტონის დანარჩენი ხერხების იქით არ მიდის. ხელოსნური შტამპების უძღურება მსახიობებს ანერვიულებს და აიძულებს მათ გადაძღაშებას და გადაჭარბებას მიმართონ, რაც საქმეს უფრო მეტად აფუჭებს.

სცენაზე გლეხის ტრაფარეტსაც უდგებიან არა მისი გულკეთილობის, მიაძიტობის ან პირველყოფილობის მხრივ, არა მისი ბუნებრივი ინსტიქტების მხრივ, არამედ მხოლოდ მისი მეტყველებისა და მიხვრა-მოხვრის მოუქნელობის, მისი გარეგნული უხამსობის მხრივ. ამასთან, თეატრალური სინდისიერება თავის კონტროლს არ ანელებს. ხშირად თეატრალური მოღამაზების საამებლად გლეხური ჭუჭყიანი ჯუბაჩის მაგივრად ახალი და სუფთა იხმარება, დედაკაცების ფეხებს ახალი მოდის ფეხსაცმელი ამშვენებს, ხოლო კორსეტები – თეატრალური გლეხის გოგონებს ბატონებისათვის ჩვეულ ტანწერწეტობას ანიჭებს. ასე იქმნებოდნენ სცენაზე ივან სუსანინები, ანტონიდები, მაიორის მეუღლეები, ამორძალები, თეატრალური ნიკიტები და აკიმები; ასე იქმნებოდნენ სცენაზე რუსი გლეხების მაგივრად კრიალა ჰეიზანები.

არა მარტო ცალკეულ წოდებებსა და ტიპაჟებს, არამედ მთელ როლებს აქვთ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ტრაფარეტები. გოროდნიჩი, ხლესტაკოვი, ფამუსოვი, ნესჩასტიცივი და სხვა, რომ ითამაშოს ხელოსანმა, მისთვის საჭიროა მხოლოდ როლის ტექსტი დაისწავლოს და შეეჩვიოს მას, ხოლო დანარჩენი, ე. ი. ფსიქოლოგია, ინტონაციები, მოძრაობანი, სიარულის ხასიათი, მანერები, გრიძი, ტანსაცმელი, ადგილები, გადასვლები, და სხვა, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილია ტრადიციით, რაც შექმნილია სახელოვანი წინაპრების მიერ. „იმათზე უკეთესად ვერ გააკეთებ, რა საჭიროა ჰეიტრობა“ – ამბობენ ხელოსნები. ამიტომ ცდილობენ ერთხელ და სამუდამოდ დაიმახსოვრონ კლასიკური როლების თამაში.

აი, ამიტომ ხელოსნებმა ჩინებულად იციან და შთამომავლობიდან შთამომავლობას გადაეცემა შჩეპკინის ქებული ინტონაციები, სადოვსკის ზოგიერთი ადგილების სახელგანთქმული ვერსიები, ამასთან არ სურთ გაიგონ მათი წარმოშობის შინაგანი მიზეზები; აი, ამიტომ სახელმძღვანელო ფრაზებმა: „მე მოგიწვიეთ, ბატონებო, რათა გაუწყოთ ფრიად არასასიამოვნო ამბავი“, ან „არკამკა! საიდან, საით?“ ანდა „მივმართავ სენატს, მინისტრს, თვითონ ხელმწიფეს“ და სხვებმა უცვლელი ინტონაციები მიიღეს და თითქოს ნოტებით ერთხელ და საყოველთაოდ ფიქსირებულნი არიან; აი, ამიტომ როლების შტამპების და ტრაფარეტების არცოდნა უვიცობად ითვლება, ხოლო მათი შეცვლა – მკრეხელობად;

აი, ამიტომ ხელოსანთა სცენური ნახელავი ისე ჰგვანან ერთმანეთს, როგორც წყლის ორი წვეთი.

მაგრამ ეს ტრადიციული ტრაფარეტები გვანან თუ არა იმ ორიგინალებს, საიდანაც წარმოიშვნენ, ე. ი. შჩეპკინის, სადოვსკის, შუმსკის და დანარჩენ დიდებულ წინაპართა და კანონმდებელთა მიერ შექმნილ სახეებს? ეს მნიშვნელოვანი საკითხია, რომლითაც ხელოსნები თავს არ იწუხებენ.

განა შეიძლება, რომ ყველას მიერ გაცვეთილ, არა ერთხელ გადაკერილ სერთუქს, თავის პირვანდელი იერი ჰქონდეს, ის იერი, რომელიც მას შემქმნელ-მკერავის ხელიდან გამოსვლის დროს ჰქონდა?

არა გენიოსების ქმნილებანი, არამედ მხოლოდ მათი გამონაცვალი გახდა ხელოსანთა ტრადიციად.

მაგრამ რა მოუვიდა შჩეპკინის უკვდავ ანდერძს-ნიმუშების ცხოვრების სინამდვილიდან აღების შესახებ? ხელოსნებს ეს სასაცილოდაც არ ყოფნით და ვაი იმას, ვინც გაბედავს და მოკრძალებით მოაგონებს მათ გენიოსის შემკვიდრეობას.

რა დაემართა გოგოლის ოცნებას, რომელიც ასე ნათლად გამოამჟღავნა თავის წერილებში? საკუთარი სიმაღლის დასამტკიცებლად, ხელოსნები პროტესტის განმცხადებელი გოგოლის ავტორიტეტს ემყარებიან იმისათვის, რომ განაგრძონ ის, რის წინააღმდეგაც გოგოლი ილაშქრებდა.

სად გაქრნენ კანონები, რომლებიც თვით შექსპირმა მსახიობს „ჰამლეტში“ დაუსახა? ისინი ლაქლაქისაგან ისე გაცვეთილნი არიან, როგორც ძველი ლოცვის სიტყვები, რომლებმაც ხშირი განმეორებისაგან თავისი აზრი დაკარგეს.

ყოველდღიურობაში ცოტა არ გვხვდება ისეთი ხელოსნური შტამპები, რომლებიც შემთხვევით წარმოიშვნენ: ხელოსანს მოეწონა სხვა მსახიობის მოძრაობის, სიარულის და ლაპარაკის მანერა, ან გარეგნული ხერხები – და ბაძავს ამ მანერებს, შემდეგ კი დროის განმავლობაში დაშტამპავს მას და თავის მუდმივ ჩვევათა რიცხვში შეიტანს, რაც ხშირად ტრადიციაში გადადის.

ასე ბაძავდნენ ერმოლოვას ხმას, ფედოტოვას მეტყველებას, ლენსკის პლასტიკას, სამარინის ხელებს, შუმსკის გამოთქმას, კომისარჟევსკაიას ჟესტს და სხვა. და ყოველი ასეთი მიმბაძველობა რაღაც კვალს ტოვებდა ხელოსანთა შტამპების გრადაციაში.

მე მომიხდა ასეთი შემთხვევითი შტამპის წარმოშობის ევოლუციას დაკვირვებოდი.

ერთმა სახელგანთქმულმა ფრანგმა მსახიობმა ისტორიულ პიესაში ეფექტური თავის დაკვრა იხმარა. რუსმა მსახიობმა, რომელიც ჩემთან ერთად იმავე წარმოდგენაზე იყო, ეს ჟესტი დაიმახსოვრა და რუსულ სცენაზე გადმოიტანა. ახლა თავის დაკვრის ამ მანერას სკოლებში ასწავლიან და ყოველი ეპოქის ისტორიული პიესისათვის სავალდებულოდ გახადეს.

შემთხვევითი ხასიათის შტამპების რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ თვით მსახიობის ინდივიდუალური ყოველდღიური ჩვევები.

სცენაზე ისინი უნებლიეთ იპარებიან და იქ დიდ მნიშვნელობას ღებულობენ. მსახიობი-ადამიანის ინდივიდუალური თვისებანი, თავის დაჭერის, თავის დაკვრის, ადგომის, დაჯდომის, ხელების მტევნების და თითების მოძრაობის მანერები თავის, სახის და ტანის სხვადასხვა მდგომარეობები და ბევრი სხვა ჩვევები სცენაზე მალე ითელებიან და თვით ცხოვრებაშიაც თეატრალურად გამოიყურებიან.

ამ ჯგუფსავე უნდა მივაკუთვნოთ მსახიობის პირადი, წმინდა სცენური (არაბუნებრივი) ჩვევები, სცენაზე თავისთავად დაბადებულნი, ან კეთილშემეძინილი. ეს ჩვევები, ან ფიზიოლოგიური მიზეზების წყალობით ჩნდებიან, როდესაც ხელოვნური აღლევების დროს კუნთები განსაკუთრებულად იკუმშებიან, ანდა ბედნიერი წუთების დროს არიან შექმნილი, შემდეგ დამახსოვრებულნი და ხელოსნური ხერხებისა და შტამპების რიცხვში შეგნებულად ჩარიცხულნი. მართლაც, ბევრ მსახიობს რეფლექტორული მოძრაობანი და ჟესტები უნებლიეთ ებადებათ. ასე მაგალითად, ზოგნი დაძაბულობის გამო თავისთავს თითების, ხელების, თავის თუ მუშტების ქნევით ღირიჟრობას უწევენ, რითაც ხელოვნურ დაძაბულობას ეხმარებიან. სხვები დაჭიმულობისაგან, ანდა მის დასახმარებლად ქვავდებიან, იჭიმებიან, მხრებს მალლა სწევენ რომელიმე თავისებურ პოზას იღებენ, რითაც კუნთურ რთულ მუშაობას ეხმარებიან; მესამენი დაძაბულობისაგან, ან მის გამოსაწვევად მეტყველებას ამახვილებენ, სიტყვების გამოთქმას სისუფთავს აზვიადებენ, სიტყვებს მარცვლავენ; მეოთხენი თავის თავს წარბების, სახის კუნთების მოძრაობით ეხმარებიან და სხვადასხვა.

ყველა ასეთი ძალდატანებანი და არანორმალურობანი კვალს სტოვებენ მსახიობ-ხელოსნის შტამპების კოლექციაში.

ბევრი სცენური ჩვევა და შტამპი არსებობს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობური დაუდევრობით არის წარმოქმნილი. მსახიობებს ხომ უყვართ სცენური დაუდევრობა, რაკი გონიათ, რომ ეს ნიჭის, ბარაქიანობისა და სითამამის ნიშანია.

მაგალითისათვის, მოვიგონეთ კომედიური სისწრაფე სცენაზე წერილების წერისა, გრძელი სტატიების კითხვისა, რა სისწრაფით იცვლება წყლის ჭიქები, ღვინის ბოთლები, როგორ მალე თვრებიან და ფხიზლდებიან, რა სისწრაფით იყლაპება სადილები და რა

სწრაფად ნაყრდებიან, რა სწრაფად კონტრავერსიული თეატრალური სარკეების წინ, როგორ ამტკრევენ კალმებს და შემდეგ წერას განაგრძობენ, როგორ უცებ იწყენ და უცბადვე წყვეტენ სიცილსა და ტირილს, რა უცებ მოსდით გული და უცებ მოდიან გონზე, იძინებენ და იღვიძებენ და ბოლოს როგორ დიდხანს ემზადებიან სასიკვდილოდ და მოულოდნელად კვდებიან.

ყველა ამ მოქმედებებში, რომლებიც მექანიკურად უნებლიენი გახდნენ, დაკარგულია შინაგანი აზრი. ხელოსნებს, რომელთაც პასუხებისა ემინიათ, ყოველი ამ მოქმედებათაგანი ზედმეტი წვრილმანები ჰგონიათ, რაც თითქოს პიესის მსვლელობას ანელებს.

ხელოსნების აზრით მსახიობის ოსტატობაში, რაც უფრო მეტია ყოველდღიურ წვრილმანის შესრულების დროს დაუდევრობა, მით უფრო მეტია განყენებულობა და შინაგანი სიღრმე (რაც ხელოსნობაში სრულიად არ არსებობს).

აი, ამიტომ მრავალი ხელოსანი თავისი შტამპების მიმართ დაუდევრობით კეკლუცობს.

თავი რად უნდა მოვიტყუოთ: ხელოსნობის არასასურველი პირობითობა დღემდე შენარჩუნებულია. შეიძლება დრომ და კულტურამ ხელოსნობის ფორმები გააკეთილშობილა, მაგრამ მისი შეცდომები უწინდელი დარჩა.

აქტიორული შტამპების და ტრაფარეტების გადამდებლობა ისე ძლიერია, რომ სცენური თვითგანწყობა ხელოსანის პირად ცხოვრებაში შეუმჩნეველად გადადის, ხოლო აქტიორული ჩვევები მის მეორე ბუნებად გადაიქცევა. ასე მაგალითად:

ხელოსნებს ცხოვრებაშიაც რიხიანი ხმები აქვთ, გამოკვეთილი მეტყველება, დეკლამაციური პათოსი, საზეიმო სიარული, ეფექტური სურათოვნობა, გადაჭარბებული გამომეტყველება, ენერგიული ფესტიკულაცია, გარეგანი მოლამაზება, ხელოვნური ტემპერამენტი, მხიარულების აჩქარებული ტემპი, კუნთური ენერგია და სხვა. მსახიობები ცხოვრებაშიც უფრო არისტოკრატობენ, ვიდრე თვით არისტოკრატები, უფრო ფუქსავატად, ან ლამაზებად გამოიყურებიან, ვიდრე სინამდვილეში ფუქსავატები ან ლამაზები გამოიყურებიან. ცხოვრებაში ტრაგიკოსებმა სიცილი არ იციან, კომიკები თავის მოვალეობად სთვლიან ყოველთვის აცინონ, კეკლუცები კეკლუცობენ, ხოლო **ingenue**-ები ყველას აოცებენ თავისი გულუბრყვილობით.

აქტიორული ჩვევები ადამიანს არამც თუ შეესისხლხორცება, არამედ სცვლის კიდევ ფიზიოლოგიურად და სულიერად, ბუნების ერთ მხარეს ანვითარებს სხვა მხარეთა დასათრგუნად.

ერთხელ, ერთ-ერთი მსახიობ-ხელოსნის სიკვდილს დავესწარი. ადამიანისათვის ამ საშინელ წუთებშიაც კი ის თამაშობდა! გონდაკარგულობისა და ბოდვის დროსაც აქტიორული კუნთური ჩვევები მომაკვდავს არ შორდებოდნენ.

როდესაც წარმოდგენის ხერხები და შტამპები ადამიანის გრძნობებიდან, განცდებიდან კი არ გამოდინარეობს, არამედ შემთხვევით გროვდება და ცუდი გემოვნებით ფასდება, რაც მსახიობის ხელოვნებაში გაცილებით მეტია, ისევე როგორც ყველგან, მაშინ ხდება ხელოვნების გულსატკენი და შეურაცხმყოფელი დამახინჯება.

ასე, მაგალითად, ვულგარულ აქტიორულ გაბედულებას ხალას ნიჭში ურევენ; წატკბილება ღირიზმად მიაჩნიათ, პათოსი-ტრაგიზმად, სენტიმენტალობა – პოეზიად, ქარაფშუტობა-გემოვნების დახვეწილობად, უხეშობა – მის ძლიერებად, აკვიატებულობა-მხატვრულ ფერადოვნებად, გადამლაშება – კაზმულობად, პოზა--პლასტიკად, ყვირილი და თავდაჭერლობა – ზეშთაგონებად.

რა რიგ მშვენიერნი არ უნდა იყვნენ ხელოსნური შტამპები, რა რიგ სრულყოფილი მათი მექანიკური შესრულება, მათ არ შეუძლიათ არამც თუ წაბადონ ნამდვილ ცხოვრებას, არამედ სცენური სანახაობა საინტერესო გახადონ და მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხალხის ყურადღება დაიპყრონ. ცალკე აღებული შტამპები და ტრაფარეტები, თავის უსიცოცხლობის გამო უმწონი არიან.

მაშ რას შეუძლია მათი გაცოცხლება?

რასაკვირველია ნამდვილ განცდას.

ხელოსნობა კი იმიტომაც ხელოსნობა, ხოლო შტამპი, სწორედ იმიტომაც შტამპი, რომ მათში არ არის სულის სიცოცხლე, ე. ი. განცდა.

რით შეიძლება განცდის შეცვლა?

განცდის შეცვლა არაფრით არ შეიძლება,

მაგრამ ხელოსანი იღებს აქტიორულ-უბრალო აღელვებას, რომელსაც შეცდომით ემოციად ნათლავს, შემოქმედების ნამდვილ განცდად, მას ერთმანეთში ერევა ფიზიკური დაჭიმულობა და ტემპერამენტი, კუნთური დაჭიმულობა და ღონე, კუნთური კრუნჩხვა-გრძნობის გამოვლინებასთან, მექანიკური მოქმედება – სულიერ პროცესთან.

არა, აქტიორული ემოცია-განცდა არ არის, ეს მხოლოდ სხეულის მოქმედებაა, სხეულის პერიფერიის მექანიკური გაღიზიანება, ე. ი. სხეულის ზედაპირული ქსელის ნერვების, კუნთების გაღიზიანება.

აქტიორული ემოცია სრულიად დამოუკიდებელი ფიზიკური მოქმედებაა, რომელიც შინაგან გრძნობასთან არ არის დაკავშირებული, ეს ერთგვარი სცენური ისტერიაა, ისტერიულ და ბნელიან პირებს ყოველდღიური შინაგანი მიზეზების გარეშე, შეკვეთით შეუძლიათ გამოიწვიონ გულის წასვლა, რისთვისაც გარეგან, ზედაპირულ ნერვებს აღიზიანებენ.

აი, რას ამბობს ამის შესახებ ხელოვნების საკითხების ცნობილი მწერალი თეოდორ ლესინგი.

„ადამიანის ფსიქოლოგიურ ცხოვრებაში არსებობს კანონი, რომლის მიხედვით მოქანცულმა, ღონემიხდილმა სულმა იმის მაგივრად, რომ გრძნობათა სიჭარბე გამოავლინოს ამა თუ იმ მნიშვნელოვან გამოვლინებათა მეოხებით-ჟესტებით, მოძრაობებით, შემოფოთებული სიტყვებით, - ლამობს თავის თავში გრძნობათა აშლა გამოიწვიოს, რისთვისაც იმავე ჟესტებს, მოქმედებებს, სიტყვებს მიმართავს, რომლებითაც ამ გრძნობებს წინათ გამოხატავდა. ზდება სრულიად საწინააღმდეგო იმისა, რაც სულიერი ცხოვრების ნორმალურ პირობებშია: კუნთების დაჭიმულობა, სისხლის მიმოქცევის აჩქარება და მრ. სხვა სულის იმ ხელოვნურ გაღიზიანებას იწვევენ, რომელსაც იგი ამ შემთხვევისათვის ეძებდა. მაგრამ ხელოვნური აღგზნების შემდეგ დგება სულიერ ძალთა კიდევ უფრო მეტი დაუძღვრება, რასაც გაღიზიანების ახალი ცდები მოსდევს. სწორედ ამ მოვლენას ეძახიან ისტერიას, ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში ეს მოვლენა ფრიად გავრცელებულია. მთლიან, ძალღონით სავსე ადამიანში, ყოველი ჯანსაღი პროცესი, იქნება ეს პირადი გრძნობა, თუ მხატვრული შემოქმედება, იწყება შიგნით და და შემდეგ უკვე გარკვეულ გარეგნულ ფორმაში მჟღავნდება, ჩვეულებრივ გარკვეული თავდაჭერილობით. მაგრამ თანამედროვე კაცობრიობა, რომელმაც სულიერი მთლიანობა და სულიერი ენერჯია დაკარგა, უკანასკნელი ძალ-ღონის მუდმივი დაძაბვით ცდილობს როგორმე გაათბოს, გაარღვიოს დაშრეტილი გრძნობები და ვნებანი. იგი სწორედ იმას სჩადის, რასაც სცენაზე ჩვეულებრივი მსახიობი, რომელიც ვნებების და გრძნობების „წარმოდგენას“ იწყებს ცნობილი მიმიკით, ჟესტებით და სხვა, და ბოლოს, თავის თავში გამოიწვიოს ამ გრძნობათა და ვნებათა რაღაცა მკრთალი, ბუნდოვანი, ზოგჯერ დამახინჯებული მსგავსება. ცხოვრებაში, ისევე როგორც ხელოვნებაში, ჩვენი დროის ადამიანები მუდმივად „თამაშობენ“, საკუთარი თავის წინაშე მგრძნობიარეებს წარმოადგენენ, როგორც ეს ისტერიულ პირებს სჩვევიათ. და რაც უფრო ნაკლები აქვთ ცხოველი შინაგანი ძალ-ღონე, მით უფრო დაძაბული, გადაჭარბებულია ამ მიმსგავსებულ, ხელოვნურად გაღვივებულ გრძნობათა გარეგანი გამოხატულება. რაც უფრო ნაკლებია ამა თუ იმ კატეგორიის მხატვრის სულში წრფელი შინაარსი, მით უფრო მეტად ცდილობს თავის ნაწარმოებს შესძინოს სიცხოველე, „მეტყველი“ ფორმა და უმეტეს შემთხვევაში, ზომიერების გრძნობასცვ კარგავს, მიმართავს ეფექტებს, რომლებიც, როგორც მხატვრული სიცრუე, ფხიზელ ყურს, ან თვალს ეხამუშება“...

იქნებ მართლაცდა უფრო სწორი იყოს აქტიორულ ემოციას ისტერია ვუწოდოთ?

ხელოსანი სკოლაშიც და სცენაზეც ემოციის ხელოვნურად გამოწვევას სწავლობს.

ამას დიდად ეხმარება კულისების ნერვული ატმოსფერო, რომელიც მსახიობს უფრო მეტად აღელვებს, ვიდრე საბრძოლო ცხენს სამხედრო ბუკის ხმა.

უმიზეზოდ ნერვიულ მდგომარეობაში მოსულ, მექანიკურად გაღიზიანებულ, აქტიორული ემოციით შეპყრობილ ხელოსანს შეუძლია რაც გნებავთ ის სიტყვები წარმოთქვას, რაც გნებავთ ის მოქმედება შეასრულოს და თან მაყურებელზე მოახდინოს საკმაოდ ძლიერი, ამაღელვებელი შთაბეჭდილება. მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მოკლებულია შინაგან აზრიანობას, იგი სულს არ სწვდება, იგი შინაარსიანი კი არა, ჭიანი კაკალივით ცარიელია. მაყურებელს გრძნობები კი არ აღელვებს, რაშიც ხელოვნების მთელი არსია, არამედ მსახიობის მოქმედების ისტერიული ფორმა. რარივ ხშირად ხდება რომ არ გესმის მსახიობის მიერ გაშმაგებული სისწრაფით წარმოთქმული სიტყვები, რარივ ხშირად ხდება, რომ იმპრესიონისტულ პიესებში სცენაზე მომხდარი ამბების აზრს ვერ მიხვედრილხართ და მიუხედავად ამისა მაინც გაღელვებთ მსახიობისაგან მომდინარე რაღაც ელექტროდენი.

არ შეიძლება ისტერიკას გულგრილად უყურო, როცა არ გესმის მისი გამომწვევი მიზეზი. ძნელია არ გადაგედოს ისტერიით დაავადებულის ნერვიული განწყობა, თუმცა, ნერვიულობის გამოვლინების უხეში ფორმისადმი ერთგვარ ზიზღს გრძნობთ.

ხელოსანს შეუძლია ყოველგვარი შინაგანი მიზეზის გარეშე საკუთარი თავი გარეგნულად გააღიზიანოს, ასე, მაგალითად, მე მინახავს დიდად სახელგანთქმული მსახიობი, რომელიც ტრაგიკული სცენის დაწყებამდე, მთელი ძალ-ღონით ბოძს აქანავებდა, რომ შეშთაგონება გამოეწვია. რასაკვირველია იგი ამ დროს, ტანმოვარჯიშესავით მხოლოდ კუნთებს ძაბავდა და არა ნებისყოფას. რასაკვირველია, ასეთ წმინდა ფიზიკურ გაღიზიანებაში არც განცდის, არც გრძნობის ნატამალიც არ არის. პირიქით, კუნთურ გაღიზიანებაში, რომელიც გამოწვეულია არა გრძნობით, არამედ მექანიკური დაძაბვით გამორიცხულია ყოველგვარი განცდა და აზროვნება.

მექანიკური აქტიორული ემოცია საჭიროა მკვდარი შტამპების გამოცოცხლებისათვის და ხელოსნური თამაშის გახალისებისათვის, ე. ი. იმისათვის, რომ მაყურებელზე მექანიკური ზეგავლენა მოვახდინოთ.

თუ „განცდის“ ხელოვნებაში ყველაფერი გრძნობას უნდა ემსახურებოდეს, ხოლო „წარმოდგენის“ ხელოვნებაში ყველაფერი როლის განსახიერებისაკენ მიისწრაფვის, ხელოსნობაში ყველაფერი მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენას ემსახურება.

ნამდვილ ხელოვნებაში ზეგავლენა თავის თავად ხდება. იგი გულწრფელ გრძნობასა და განცდზეა დამყარებული; ხელოსნობაში ზეგავლენა თეატრალური პირობითობის მრავალწლიან ჩვევებზეა დაფუძნებული, რომლებიც დროთა განმავლობაში თეატრალური ბრბოსათვის აუცილებელი და საყვარელიც გახდნენ.

აქტიორული ემოციის არაბუნებრივობა რომ დავინახოთ, ყველაზე კარგია ხელოსნური გაღიზიანების ხელოვნური პროცესი შევადაროთ ნამდვილი მსახიობის შემოქმედების ნორმალურ პროცესს.

ხელოვნებაში, ისევე როგორც ბუნებაში, გრძნობა იბადება და მჟღავნდება ორი გზით: სულიდან სხეულისკენ, ანდა პირიქით, სხეულიდან სულისკენ, ე. ი. ცენტრიდან პერიფერიისკენ, ან პერიფერიიდან ცენტრისკენ. უფრო ხშირად ჯერ შინაგანი სურვილი იბადება და მერე გარეგნულ მოქმედებაში მჟღავნდება. მაგრამ პირიქითაც ხდება: ნაცნობი გარეგნული მოქმედება შინაგან გრძნობას იწვევს, რომელიც ჩვეულებრივად მასთან არის დაკავშირებული.

„განცდის“ ხელოვნება და ნაწილობრივად „წარმოდგენის“ ხელოვნებაც პირველი გზისაკენ მიისწრაფვის ე. ი. ნამდვილი გრძნობის წარმოქმნისკენ და სხეულით მისი ბუნებრივი გამომჟღავნებისკენ. მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში, როდესაც სხვა ხერხები არა აქვთ, ნამდვილი მსახიობები შემოქმედების შებრუნებულ მიმართულებას მიმართავენ, ე. ი. განხორციელებიდან შინაგანი განცდისკენ.

მაგრამ ხელოსნობამ ხომ არ იცის შემოქმედებითი გრძნობის გაღიზიანება, თუ მხედველობაში არ მივიღეთ ზოგიერთი შემთხვევა, რაც თვით მსახიობის ნებისყოფის გარეშე ხდება. ხელოსნები იძულებულნი არიან ყოველთვის ბოლოდან დაიწყონ, ე. ი. განცდის გარეგნული რეზულტატისადმი სხეულით მიმბაძველობიდან და დასაწყისს ვერასდროს ვერ აღწევენ, ე. ი. ვერ აღწევენ თვით განცდის სულიერ პროცესამდე.

არაბუნებრივი კუნთური ენერჯის მისაღებად მრავალი ხერხი არსებობს. თავის გაღიზიანება შეიძლება სხეულის დაძაბულობის მოძრაობით, ხმის ჟღერადობის გაძლიერებით. თავის გაღიზიანება შეიძლება მოქმედების და მეტყველების ტემპის აჩქარებით, რის გამოც სიტყვები იკვეცება, შესტის გამომსახველობა იკარგება და როლის შინაგანი არსი ქრება. სხეულის კუნთურად გაღიზიანება შეიძლება ნაძალადევი სიცილის, ან ცრემლის გამოწვევით, მრისხანე, მყვირალა ხმით, ცრემლიანი წუწუნით, მუქარის შემცველი მოძრაობით, ტყუილი გულშელონებით, ან ისტერიკით. ასეთი ხელოვნური კუნთური გაღიზიანების მისაღებად ზოგიერთნი ხელის ან ფეხის თითებს სისხლის დენამდე კრუნჩხავენ; მეორენი დიაფრაგმას ტკვილამდე კუმშავენ, რის გამოც სუნთქვა ირღვევა; მესამენი ყელს ძალას ატანენ, რის შედეგადაც ხრინწი უჩნდებათ; მეოთხენი მთელ სხეულს დაბავენ, რის გამოც კისერზე და სახეზე სისხლის ძარღვები ებერებათ; მეხუთენი დაჭიმულობისაგან სახის გაშტერებულ მდგომარეობებს იღებენ, ან გამუდმებით, აკვიატებულად ერთი და იგივე შესტებს იმეორებენ. ერთი სიტყვით, აქტიორული ემოციისა და კუნთური დაჭიმულობის გაღიზიანებისათვის ყველას საკუთარი, ხერხი აქვს.

ხელოსნების ასეთი არაბუნებრივი ღონისძიებათა დახმარებით უმეტეს წილად გრძნობა მთვლემარე მდგომარეობაში რჩება, რადგან ხელოსანს სცენური განცდისათვის იგი სრულიად არა აქვს მომზადებული. შემოქმედებითი საშუალებების სიღარიბე და მათი წმინდა გარეგნული ხასიათი-ხელოსნობის ნამდვილი ხელოვნებისაგან მთავარი განმასხვავებელი თვისება და ტიპური თავისებურებაა.

სხვისი გრძნობის გამოჯავრებით ხელოსანი თავის გრძნობას აგულიანებს. აგულიანებს, მაგრამ ვერ აღვიძებს მის არსებაში მთვლემარე შემოქმედებით გრძნობას.

როდესაც გვეძინება, ხოლო საჭიროა სიფხიზლე, გადამეტებულად ვმოძრაობთ და ხელებს ვიქნევთ, რომ შინაგანი ენერჯია გაგაღიზიანოთ, მაგრამ ეს ხომ ძილის მაგივრობას ვერ გასწევს! როდესაც ჩვენი გული სევდით არის მოცული, ხოლო მხიარულებაა საჭირო, თავს მექანიკურად ვიმხნევებთ, მაგრამ ეს ხომ ნამდვილ მხნეობას ვერ შესცვლის. როდესაც სიამტკბილობის ბუნებაზე ვართ და საჭიროა სიმკაცრე გამოვიჩინოთ, ვცდილობთ მექანიკურად ავიღელვოთ თავი ომახიანი ხმით, ნერვული სიარულით, მკაცრი სახით, მაგრამ ეს თამაში გულჩვილობას ვერ დაჩრდილავს.

და აი ხელოსანი სცენაზე თავის თავს აღიზიანებს მხოლოდ კუნთობრივ, რომ არარსებული გრძნობა გამოხატოს და შეცვალოს იგი; და რაც უფრო ძლიერია გადმოსაცემი გრძნობა, მით უფრო უძღურია ხელოსნობა, მით უფრო მეტია ფიზიკური დაძაბულობა. მაგრამ ხელოსანი განა აღწევს თავის მიზანს?

ხელოსანი ამ წუთებში ბავშვს გვაგონებს, რომელსაც აიძულებენ წარმოგვიდგინოს, თუ როგორ უყვარს დედა. თავს ძალას ატანს პაწაწა, მუშტებად ჰკრავს თითებს, იჭაჭება, სწორედ იმიტომ, რომ სიყვარულის გამოხატვისთვის, რაზედაც არავითარი წარმოდგენა არა აქვს, სხვა ხერხები არ მოეპოვება. ხელოსანსაც გრძნობის გამოძღავენების სხვა ხერხები არ გააჩნია, თანაც ხელოსანი ხშირად არც იცნობს იმ გრძნობებს, რომლებიც უნდა წარმოსახოს და ხელოსნის გამომსახველობითი ხერხები ისევე ღარიბი და პრიმიტიულია, მხოლოდ მისდა საბედნიეროდ საუკუნეების მიერ დამახინჯებული, მიმნდობი მაყურებელი მსახიობს ისევე გულუბრყვილოდ უჯერებს, როგორც სენტიმენტალური დედა ბავშვის სიყვარულს.

ყველა ეს ხერხები, შტამპები და ტრაფარეტები როლის მოსახსენებლად, წარმოსადგენად და მაყურებელის ასაღელვებლად ჰქმნიან ხელოსნის სცენური თამაშის ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებულ მსახიობურ მანერას. ხელოსნურ ხერხებს, შტამპებს და ტრაფარეტებს სკოლებში ასწავლიან და ისინი, ვინც შეისწავლა ყოველივე ეს, ნამდვილ მსახიობებად ითვლებიან.

ხელოსნები თავის თეატრალობას ამართლებენ მსახიობის შემოქმედების პირობებით, თეატრის არქიტექტურით და აკუსტიკით, პოეტების ნაწარმოებების ლექსიკური ფორმის განსაკუთრებული თამაშის საჭიროებით, ტრაგედიის ამაღლებული სტილით, სადაც საჭიროა

პოზა, რომელსაც რატომღაც აკუთვნებენ თეატრალურ მაღალფარდოვნას. მაგრამ, რომ დავუშვათ კიდევ თეატრალური ზოგიერთი პირობითობის აუცილებლობა, რაღა საჭიროა შევქმნათ მსახიობის ახალი პირობითობანი? ერთმა პირობითობამ რატომ აუცილებლად უნდა წარმოშვას მეორე – უფრო ძლიერი პირობითობა? განა რაც უფრო მეტია პირობითობა მით უარესი არ არის?

რა თქმა უნდა, რაც უფრო ნაკლებია ეს პირობითობანი მით უფრო სადა, ბუნებრივი და ლალია შემოქმედება.

მართლაც ასე დამნაშავენი არიან პოეტები, როგორც ამის შესახებ ხელოსნები გაიძახიან? განა თვით მსახიობები განშორდებიან საყვარელ პირობითობას თანამედროვე პიესებში, სადაც არ არის არც მაღალფარდოვანი სტილი, არც შორეული ეპოქა, არც ლექსი, მაგალითად, თუნდ ჩეხოვის პიესებში.

ამ გარემოცვაშიც ხომ მსახიობ-ხელოსნები მედიდურად დადიან, წამოჯდომილნი არიან, მხართეძოზე წამოწოლილნი არიან და თავს იწონებენ, თანამედროვე პიესებშიც უყვართ ხმის შტამპები, კლასიკური მკლავები, ქანდაკებური ხელები, ვენერას ან აპოლონის ჟესტი, უკან გადადგმული ფეხი, ფოტოგრაფიული მუხლმოდრეკა და ყველა ის ჩვევები, რომელნიც მსახიობებს სისხლში და ხორცში აქვთ გამჯდარი.

თანამედროვე პიესებშიც, ისევე როგორც ისტორიულშიც, ეს ჩვევები ძლიერ იგრძნობა. მაშინაც კი, როდესაც საჭიროა ნამდვილი განცდა. ამ მომენტებში აშკარაა ხელოსნური შტამპების უძღურება და ცდილობენ ყველაფერი დაიხმარონ, რაც ხელოსნობის განკარგულებაში მოიპოვება, – კუნთური დაჭიმულობა და პირობითობის მთელი მარაგი, – რათა მსახიობის გულმოდგინებით დაძლეულ იქნას დაუძლეველი. ამ წუთებში ხელოსანს ღრო აღარა აქვს გაარკვიოს, წამოსასხამი ხურავს, თუ ფრაკი აცვია, დაშნა არტყია, თუ ჯოხი უჭირავს და ამიტომ თანამედროვე ტანსაცმელში და პიესებში ისეთივე თეატრალური, პირობითი რჩება, როგორიც იყო გალექსილ ნაწარმოებებში და საშუალო საუკუნეების აბჯარში. მაგრამ უბრალო განცდების წყნარ წუთებშიც ხელოსნები პირობით სახონებებს არ სტოვებენ, რადგან ხელოსანს სცენაზე პრინციპულად არ სწამს ადამიანური ბუნებრივი გრძნობა და მისი გამოხატულება. ხელოსანი მას გამოუსადეგარ, ნატურალიზმად სთვლის, ხოლო სცენური გადმოცემის მხატვრულ უბრალოებას დიადის ზედმეტ გამარტივებად.

როდესაც კარგი ხელოსანი კი არ შემოქმედობს, არამედ მარჯვედ და გემოვნებით ამსგავსებს შემოქმედებას, იგი ასატანია. მაგრამ როდესაც ხელოსნობა თავმომწონედ ყოყონობს თავისი ულაზათობით, იგი აუტანელი ხდება.

და სწორედ ასეთი ცუდი ხელოსნობა სჭარბობს რუსულ ხელოვნებაში, რადგან რუსი მსახიობი ვერ ახერხებს უცხოელი ხელოსნების მაგვარად, სისტემატურად და მოთმინებით დაამუშაოს და სრულყოფილი გახადოს თავისი მსახიობური ხერხები და ხელოსნური შტამპები.

აი, ამიტომ არის აუტანელი სწორედ რუსი მსახიობის ხელოსნობაში თვით უგემოვნო შტამპების ჩვენების აქტიც და თვით ამ ჩვენების პრიმიტიული მექანიკური ხერხებიც.

სახასიათო ნიშანდობლიობა*

. . . 19 . . წ.

* ეს თავები ამოღებულია კ. სტანისლავსკის წიგნის „მსახიობის თავის თავზე მუშაობა“-ს მეორე ნაწილიდან, რომლებიც ავტორის მიერ განკუთვნილ იყვნენ უკვე გამოქვეყნებული პირველი ნაწილისათვის. ხსენებული თავები ნაწილობრივ ხელახლაა გადაამუშავებული კ. სტანისლავსკის მიერ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში, ნაწილობრივ პირვანდელი სახით დარჩნენ ამ თავებში მოხსენებული პირები იგივენი არიან, რომლებსაც გამოქვეყნებულ პირველ ნაწილში ვხვდებით..

გაკვეთილის დასაწყისში არკადი ნიკოლოზის-ძეს მოვახსენე, რომ გონებით მესმის განცდის პროცესი, ე. ი. განსახორციელებელი სახისათვის აუცილებელი, შემოქმედის სულში მთვლემარე ელემენტების გამოცოცხლება და აღორძინება, მაგრამ ჩემთვის ბუნდოვანი რჩება როლის გარეგნობის ფიზიკური განსახიერების საკითხი, თუკი ვერაფერს მოუხერხებ, საკუთარ სხეულს, ხმას, ლაპარაკის კილოს, სიარულისა და მოქმედების იერს, თუკი ვერ, მიაგნებ სახისათვის შესაფერ, ნიშანდობლიობას, ვგონებ ვერც გადასცემ იმ ადამიანის სულის ცხოვრებას.

- დიახ - კვერი დამიკრა ტორცოვმა, - გარეგნული ფორმის გარეშე, როგორც თვით შინაგანი სახასიათო ნიშანდობლიობა, ისევე სახის სულიერი აღნაგობა მაყურებლამდე ვერ მივა. გარეგნული ნიშანდობლიობა განმარტავს, ასურათებს და ამგვარად მაყურებელთა დარბაზამდე მიაქვს შინაგანი უხილავი, სულიერი ნახაზი როლისა.

- დიახაც, დიახაც! - დავემოწმეთ მე და შუსტოვი.

-- მაგრამ სად და როგორ მივაგნოთ ამ გარეგნულ ფიზიკურ სახასიათო ნიშანდობლიობას? - ვეკითხებოდი მე.

-- უფრო ხშირად, მეტადრე ნიჭიერ ადამიანებს, განსახორციელებელი სახის გარეგნული განსახიერება და სახასიათო ნიშანდობლიობა თავისთავად ებადებათ სწორად გამართული შინაგანი სულიერი აღნაგობისაგან, - გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე (წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ ამგვარი ნიმუშები საკმაოაა მოყვანილი. მაგალითად, შემთხვევა იბსენის ექიმ შტოკმანის როლისა. როგორც კი დადგენილ იქმნა სახისათვის ანალოგიური ელემენტებისაგან მოქსოვილი, როლის სწორი სულიერი აღნაგობა, სწორი შინაგანი სახასიათო ნიშანდობლიობა საიდანდაც თავისთავად გაჩნდნენ შტოკმანის ნერვული სიფიცხე, ტემპშერეული სიარული, წინწამოწეული კისერი და ორი თითი და სახისათვის ტიპური სხვა მოქმედებანი).

- რომ არ მოხდეს ასეთი ბედნიერი შემთხვევა, რაღა ვქნათ მაშინ? - არ ვეშვებოდი არაკლი ნიკოლოზის ძეს.

- როგორ? არ გახსოვთ ოსტროვსკის „ტყე“-ში აქსიუმას საქმრო პეტრე თავის საცოლეს, რომ არიგებს თუ რა უნდა გააკეთოს რომ გაპარვის დროს არ იცნონ: „ერთი თვალი დახუჭე და ცალთვალა მზად გახლავთ“.

ძნელი როდია გარეგნულად შენსავე თავს ამოეფარო. მე ასეთი შემთხვევა მქონდა: ერთი გრძელთმიანი, გრძელწვერიანი და წინ წამოფარჩხული უღვაშიანი დაბალი ბანით მოლაპარაკე კარგი ნაცნობი მყავდა, მოულოდნელად თმა შეიკრიჭა და წვერ-ულვაში მოიპარსა; გამომჟღავნდა ამ თმებსა და წვერ-ულვაშ ქვეშ დაფარული სახის წვრილი ნაკვთები, მოკლე ნიკაპი და გრძელი ყურები. ამ ახალ ყოფაში ნაცნობებთან შევხვდი შინაურ სადილზე. ერთმანეთის პირდაპირ ვისხედით, ვმუსაიფობდით - „ნეტა ვის მაგონებს“ - ვფიქრობდი გულში და აზრადაც არ მომსვლია, რომ იგი თავისავე თავს მაგონებდა. ნაცნობი ხუმარა კაცი იყო, ხმა შეიცვალა და თავისი ბანის მისაჩქმალად მაღალ ნოტებზე ლაპარაკობდა. შუა სადილში ვიყავით, მე კი მასთან ისეთივე ურთიერთობა მქონდა, როგორც ახლად გაცნობილ პიროვნებასთან.

აი კიდევ მეორე შემთხვევა. ერთ მეტად ლამაზ ქალს ფუტკარმა უკბინა: ტუჩი გაუსივდა და პირი მოეღრცა. ამან ძნელად საცნობი გახდა არა მარტო მისი გარეგნობა, არამედ გამოთქმაც. შემთხვევით შემხვდა ღერეფანში, რამდენიმე წუთი ვესაუბრე და აზრადაც არ მომსვლია, რომ ჩემი კარგი ნაცნობი იყო.

სანამ არკადი ნიკოლოზის-ძე თავის ცხოვრებიდან აღებულ მაგალითებს გვიამბობდა, ცალი თვალი ოდნავ მოჭუტა, თითქოს ჯიბლიბო ამოსდისო, ხოლო მეორე კი გააფართოვა, რომლის ზევით წარბიც ასჭიმა. ყველაფერი ეს გაკეთებული იყო თითქოს მის გვერდით მდგომთათვისაც კი შეუძნეველად. ასეთი უმნიშვნელო ცვლილებისაგან რაღაც უცნაური რამ მოხდა, რა თქმა უნდა იგი არკადი ნიკოლოზის ძედ დარჩა, მაგრამ. . . რაღაც სხვანაირი, არასანდო, მასში შესამჩნევი გახდა თაღლითობა, ერთგვარი, მისთვის უჩვეულო ცბიერება და ვულგარობა. როგორც კი თვალებით თამაშს წყვეტდა, მაშინვე ჩვეულებრივ, სასიამოვნო

ტორცოვად იქცეოდა. ხოლო მოჭუტავდა თუ არა თვალს, ისევე გაჩნდებოდა არამზადული გამოხედვა, რომელიც მის სახეს სცვლიდა.

– ამჩნევთ თუ არა, – გვიხსნიდა იგი, – რომ მე ყოველ წუთს შინაგანად იმავე ტორცოვად ვრჩები და ყოველ წუთს საკუთარი სახელით გელაპარაკებით, დამოუკიდებლად იმისა, მოჭუტული მაქვს თვალი თუ გახელილი, აწეული მაქვს წარბი თუ დაწეული. მე, რომ ვიბლიბო მეზრდებოდეს და თვალი მისგან მომეჭუტოს, შინაგანად მაინც არ შევიცვლებოდი და ჩემს ბუნებრივ, ნორმალურ, ცხოვრებას განვაგრძობდი. მაშ რატომ უნდა შევიცვალო სულიერად თვალის ოდნავი მოჭუტვისაგან? მე იგივე ვარ, როგორც თვალახელილი, ისევე თვალმოჭუტული, როგორც წარბაწეული, ისევე წარბდაწეული.

ანდა დაუშვით, რომ ფუტკარმა მიკბინა, როგორც იმ ჩემს ნაცნობ ლამაზ ქალს და პირი მომიღრცა. არკადი ნიკოლოზის-ძემ დიდი სიმართლით, სიადვილით, უბრალოებით და გარეგანი ტექნიკის სრულქმნილებით პირი მარჯვნივ გადასწია, და ამისდა შესაბამისად შეიცვალა მისი მეტყველებაც და გამოთქმაც.

– განა, არა მარტო სახის, არამედ მეტყველების გარეგნული დამახინჯებისაგან, – განავრძობდა იგი ლაპარაკს, სიტყვების ძლიერ შეცვლილი გამოთქმით, – ჩემი პიროვნების ბუნებრივი განცდა და შინაგანი მხარე უნდა დაზიანდეს? განა მე აღარ უნდა ვიყო ის, ვინცა ვარ? როგორც ფუტკრის კბენა, ისევე ყბის ტექნიკური მოღრეცა ჩემს სულიერებაზე, შინაგან ცხოვრებაზე გავლენას არ უნდა ახდენდნენ. მაგალითად, განა კოჭლობას (ტორცოვმა კოჭლობა დაიწყო), ან ხელების დამბლას (იმავე წუთს თითქოს ორივე ხელი წაერთვა), ან წელში მოხრილობას (ზურგმა სათანადო მდგომარეობა მიიღო), განა შიგნით ან განზე გაბრუნებული ტერფები (ტორცოვმა გაიარა ისეც და ასეც), ან მხრების არასწორი მდგომარეობა, – ძლიერ წინ წამოგდებული ან უკან გადახრილი (ერთიც და მეორეც აქვე იყო ნაჩვენები), განა ყველა ამ გარეგნულ წვრილმანს, საერთო აქვს რამე განცდასთან, ურთიერთობასთან და განსხეულებასთან?

გაკვირვების ღირსია ის სიადვილე, უბრალოება, ბუნებრიობა, რომლითაც არკადი ნიკოლოზის-ძე უცხად, მოუმზადებლად გვიჩვენებდა იმ ფიზიკურ ნაკლოვანებებს, რომელთა შესახებაც თავის განმარტებების დროს ლაპარაკობდა, ე. ე. კოჭლობას, დამბლას, წელში მოხრილობას, ფეხების და მხრების სხვადასხვა მდგომარეობას.

– ახლა რანაირი არაჩვეულებრივი გარეგნული ხრიკები შეიძლება მოიგონოს კაცმა ხმისათვის, მეტყველებისათვის და მეტადრე თანხმოვანთა გამოთქმისათვის, რომლებიც როლის შემსრულებელს სრულიად სცვლის! მართალია, ხმის შეცვლის დროს, იგი მოითხოვს კარგ სიმაღლეს, სწორ დაყენებას და დამუშავებას, – უამისოდ, დიდხანს, უმტკივნეულოდ ლაპარაკი ხმის ძლიერ მაღალ, ან პირიქით ძლიერ დაბალ ნოტებზე შეუძლებელია. რაც შეეხება გამოთქმის შეცვლას და მეტადრე თანხმოვანთა გამოთქმისას, ეს ძლიერ უბრალოდ კეთდება: ენა შიგნით შეიბრუნეთ, ე. ი. დაამოკლეთ (ამასთან ტორცოვმა გააკეთა ის, რასაც ამბობდა) და მაშინვე თანხმოვანთა ინგლისურ გამოთქმას მოგაგონებთ. ან დააგრძელეთ ენა, კბილების წინ ოდნავ გადმოუშვით (ტორცოვმა ესეც გააკეთა) და თქვენ მოსულელო – ენამოჩლექილის გამოთქმა გაგიჩნდებათ, რომელიც სათანადო დამუშავების შემდეგ ნედროსლის ან ბალზამინოვის როლისათვის გამოდგება.

ან კიდევ: სცადეთ თქვენს ბავეს არაჩვეულებრივი მდგომარეობა მისცეთ, და ლაპარაკის ახალი მანერა გაგიჩნდებათ.

მაგალითად, გახსოვთ ჩვენი საერთო ნაცნობი ინგლისელი? ზედა ტუჩი მას ძლიერ მოკლე აქვს და გრძელი, კურდღლისებური წინა კბილები. გაიკეთეთ მოკლე ტუჩი და რაც შეიძლება მეტად გამოაჩინეთ კბილები.

– ეს როგორ უნდა გავაკეთო? – ვცდილობდი გამეკეთებინა, რასაც ტორცოვი გვეუბნებოდა.

– როგორ? მეტად უბრალოდ! – მიპასუხა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, რომელიც ამ დროს ვიბიდან ცხვირსახოცს იღებდა, რითაც ზემო კბილების ღრძილები და ზედა ტუჩის შიგნითა მხარე გაიმშრალა. ეს უკანასკნელი ოდნავ ასწია (იმ დროს, როდესაც იგი

ცხვირსახოცი თითქოს ტუჩებს იწმენდა), პირიდან ხელი მოიშორა და ჩვენ დავინახეთ ნამდვილი კურდღლისებური კბილები და ზედა მოკლე ტუჩი, რომელიც კბილებს ზემოთ აწეული, გაჩერებული იყო, რადგან მშრალ ღრძილებს მიკვროდა.

ეს გარეგნული ხრიკი ჰფარავდა ჩვეულებრივ, ჩვენთვის კარგად ცნობილ არკადი ნიკოლოზის-ძეს: ჩვენს წინ ის ცნობილი ნამდვილი ინგლისელი იყო. გვეჩვენებოდა თითქოს (ტორცოვის არსებაში ყველაფერი შეიცვალა: გამოთქმაც და ხმაც, სახეც და თვალებიც, თავის დაჭერის იერიც და სიარულიც, ხელებიცა და ფეხებიც. გარდა ამისა, თითქოს ფსიქოლოგია და სულიც კი გადასხვაფერდნენ. სხვათა შორის არკადი ნიკოლოზის-ძეს შინაგანად არაფერი არ შეუცვლია. ერთი წამის შემდეგ ტუჩის აწევის ხრიკი უკუაგლო და თავის სახელით განაგრძობდა ლაპარაკს ისევე, როგორც ამას აკეთებდა ერთი წუთის შემდეგ, როდესაც ცხვირსახოცი ნელნელა მიიტანა პირთან, ღრძილები და ტუჩის შიგნითა მხარე გაიმშრალა, ასწია იგი და პირიდან ცხვირსახოცი, რომ მოიშორა, ისევ ინგლისელად გარდაიქმნა.

მხოლოდ მაშინ, როდესაც ჩვენ იგი დავიჭირეთ, მისთვის მოულოდნელი გახდა, რომ ტუჩის აწევის ხრიკთან ერთად, რატომღაც მისი სხეული, ფეხები, ხელები, კისერი, თვალები და ხმაც კი თავისთავად იცვლებოდნენ და ღებულობდნენ დამოკლებულ ტუჩთან და გრძელ კბილებთან შესაბამის ფიზიკურ სახასიათო ნიშანდობლიობას.

ეს ქვეცნობიერებით კეთდება. მხოლოდ შემდეგში, როდესაც ამ მოვლენას თვალყური მივადევნეთ და შევამოწმეთ, არკადი ნიკოლოზის-ძემ შეიგნო იგი. ტორცოვმა კი არა. ჩვენ აუხსენით მას (განზე მდგომისათვის უფრო თვალსაჩინოა), რომ ქვეცნობიერებით გაჩენილი ყველა სახასიათო ნიშანდობლიობანი, მოკლეტუჩიანი და გრძელკბილებიანი პიროვნების სახეობას შეესაბამება და ავსებს, რაც შედეგია უბრალო გარეგნული ხრიკისა.

ღრმად ჩაფიქრებისა და შინაგან ხმისათვის ყურის დაგდების შემდეგ არკადი ნიკოლოზის ძემ შენიშნა, რომ მის ფსიქოლოგიაშიც, მისი ნების გარეშე, შეუმჩნეველი გადახრა მოხდა, რაშიც უცბად გარკვევა ძნელი იყო.

ულავოა, რომ შექმნილ გარეგნულ სახეობისაგან, მის შესაბამისად შინაგანი მხარეც გარდაიქმნა, რადგან სიტყვები, რომლებსაც არკადი ნიკოლოზის-ძე წარმოსთქვამდა მის სიტყვებად არ გადაიქცნენ და მეტყველებამ მისთვის ჩვეული სტილი შესცვალა, თუმცა აზრები, რომლებსაც იგი გამოსთქვამდა, ნამდვილად და უტყუარად მისი იყვნენ.

დღევანდელ გაკვეთილზე ტორცოვმა ნათლად დაგვანახა, რომ გარეგნული სახასიათო ნიშანდობლიობა შეიძლება შექმნას ინტუიტურად და აგრეთვე წმინდა ტექნიკურადაც, მექანიკურადაც, გარეგნული, უბრალო ხრიკისაგან.

მაგრამ სად მოვიპოვოთ ეს ხრიკები? აი ახალი კითხვა, რომელიც მაწუხებდა და მალიზიანებდა. საჭიროა თუ არა მათი შესწავლა, გამოგონება, ცხოვრებიდან აღება, შემთხვევით პოვნა, წიგნიდან თუ ანატომიიდან ამოკითხვა?

– ერთიც და მეორეც, მეხუთეცა და მეათეც, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის – ძე. – დეე, თვითვეულმა მოიპოვოს გარეგნული სახასიათო ნიშანდობლიობა საკუთარი არსებიდან, სხვებისაგან, რეალურ და წარმოსახულ ცხოვრებიდან, ინტუიტურად ან თავის თავზე ან სხვებზე თვალყურის დევნებიდან, ცხოვრების გამოცდილებიდან, ნაცნობებიდან, სურათებიდან, გრაფიურებიდან, წიგნებიდან, მოთხრობებიდან, რომანებიდან ან უბრალო შემთხვევიდან – ეს სულერთია. მხოლოდ. . . ამ გარეგნულ ძიებათა დროს შინაგანად საკუთარი თავი არ დაჰკარგოთ. ჰო, აი რას გავაკეთებთ, მოიგონა აქვე არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – შემდეგ გაკვეთილზე მასკარადს გავმართავთ.

საერთო გაოცება.

– ყველა მოსწავლემ გარეგნული სახეობა უნდა შექმნას და ამას ამოეფაროს.

– მასკარადი? გარეგნული სახეობა? რომელი გარეგნული სახეობა?

– სულერთია, ის, რომელსაც თქვენ თვითონ აირჩევთ. ვაჭარს, გლეხს, სამხედროს, ესპანელს, არისტოკრატს, კოლოს, ბაყაყს, ვინ ან რა მოგესურვებათ. გარდერობი,

საგრძობრო გაუფრთხილებელ იქნებიან. წადით, აირჩიეთ ტანსაცმელი, პარიკები, წვერ-ულვაში.

ამ განცხადებამ ჯერ განცვიფრება გამოიწვია, შემდეგ მითქმა-მოთქმა და საბოლოოდ – საერთო დაინტერესება და ხალისიანობა. ყოველი ჩვენთაგანი თავისთვის რაღაცას იგონებდა, ფიქრობდა, იწერდა, ჩუმად ხატავდა, რითაც სახეობის, ტანსაცმლის და გრიმის არჩევანისათვის ემზადებოდა.

მხოლოდ გოვორკოვი, როგორც ყოველთვის, ცივი და გულგრილი იყო.

...19...წ.

დღეს მთელი კლასის შემადგენლობით, თეატრის საკოსტუმე უშველებელ საწყობებში დავდიოდით, ზოგი საწყობი ძლიერ მაღლა, ფოიეს თავზე, ზოგი, პირიქით ძლიერ დაბლა, მაყურებელთა დარბაზის ქვეშ, სარდაფის სართულში იყვნენ მოთავსებული.

თხუთმეტი წუთი არ გასულა, გოვორკოვმა ყველაფერი, რაც მას სჭირდებოდა აირჩია და წავიდა. სხვებიც დიდხანს არ დაყოვნებულან. მხოლოდ მე და ველიამინოვას განსაზღვრული გადაწყვეტილება ვერ მიგველო.

მას, როგორც პრანჭია ქალს თვალები აუჭრელდა და თავბრუ დაესხა ურიცხვი რაოდენობის ლამაზი კაბებისაგან. რაც შემეხება მე, ჯერ თვითონაც არ ვიცოდი ვინ უნდა განმესახიერებინა და შემთხვევასა და ბედს მივენდე.

ყურადღევით ყველაფრის გადათვალიერების დროს, რასაც კი მაჩვენებდნენ, იმედი მქონდა იმ კოსტიუმს წავწყდომოდი, რომელიც მიკარნახებდა თვით იმ სახეობას, რაც მე გამიტაცებდა.

ჩემი ყურადღება თანამედროვე უბრალო ვიზიტკამ მიიპყრო. შეკერილი იყო ის მშვენიერ, ჩემთვის ჯერ არნახულ მომწვანო ქვიშისფერ მონაცრისფერო მასალისაგან და ნაცარში ნარევი ობითა დამტვერით დაფარული, გახუნებულს მოგაგონებდათ. მეჩვენებოდა თითქოს ამ ვიზიტკაში ადამიანი მოჩვენებას მიემსგავსებოდა. ჩემში რაღაც საზინლარი, დამპალი, ოდნავ შესამჩნევი და იმავე დროს საშინელიც, ფატალური ამოძრავდა, როდესაც ამ ძველ ვიზიტკას უცქეროდი.

– მისი ტონის შესაფერი ქული, ხელთათმანები, გაუწმენდავი, დამტვერიანებული მონაცრისფერო ფეხსაცმელი რომ შეურჩიო, გრიმი და პარიკიც მატერიის ფერისა და ტონის შესაბამისად, რომ რუხი ყვითელ-მომწვანო ფერის, გახუნებული, გაურკვეველი გავიკეთო, მაშინ რაღაცა საბედისწერო. . ნაცნობი. . . გამოვა. მაგრამ რა, მაშინ ჯერ ეს ვერ გამეგო.

ამორჩეული ტანსაცმლის სამი ნაჭერი გადასდეს, ფეხსაცმლის, ხელთათმანების და ცილინდრის შერჩევას დამპირდნენ, ისევე როგორც პარიკისა და წვერისას. მაგრამ ამით არ დაკმაყოფილდი და ძებნას კიდევ განვაგრძობდი, იმ უკანასკნელ მომენტამდე, სანამ, ბოლოს და ბოლოს, გარდერობის თავაზიანმა გამეგე არ განმიცხადა, რომ უკვე საღამოს სპექტაკლისათვის უნდა ემზადოს. სხვა გზა არ იყო, იძულებული ვიყავი დამეტოვებინა იქაურობა ისე, რომ განსაზღვრული არ მქონდა რა, გარდა სათადარიგო ობმოკიდებული ვიზიტკისა.

შეშფოთებული, გაცბუნებული ვბრუნდებოდი საგარდერობოდან, ერთი ამოცანით შეპყრობილი: ვინ არის იგი, ვისაც უნდა ჩავაცვა ეს შელანძლული ტანსაცმელი?

ამ მომენტიდან თვით მასკარადამდე, რომელიც სამი დღის შემდეგ იყო დანიშნული, რაღაცა გაურკვეველი მემართებოდა: მე, ის აღარ ვიყავი, რომელსაც ჩვეულებრივად ვგრძნობდი; ანდა უფრო სწორად, რომ ვთქვათ, მე მარტო არ ვიყავი, არამედ ვიღაცა მახლდა, ვისაც ვეძებდი ჩემს არსებაში, მაგრამ ვერ ვპოულობდი. არა, ეს ის არ არის!

მე ვარსებობდი, მე ვცოცხლობდი ჩემთვის ჩვეული სიცოცხლით, მაგრამ რაღაცა მიშლიდა მთლიანად მას მივცემოდი, ჩემს ჩვეულებრივ ცხოვრებას რაღაცა ათხევადებდა. თითქოს მაგარი ღვინის მაგივრად, რაღაცა გაუგებარი რამით ნახევრად შეზავებული მომწოდესო. გათხევადებული სასმელი ყოველნაირ გემოს მოგაგონებდათ, მხოლოდ სანახევროდ ან სამეოთხედ. მე ჩემი ცხოვრების სურნელებასა ვგრძნობდი და არა თვით მას.

თუმცა არა, ესეც ის არ არის, რადგან მე ვგრძნობდი არა მარტო ჩემ ჩვეულებრივ, არამედ რაღაცა სხვა ჩემში მომხდარ ცხოვრებასაც, მაგრამ საკმარისად ვერ შევიგნე იგი, მე გავვორდი. ჩვეულებრივ ცხოვრებას ვგრძნობდი, მაგრამ, თითქოს იგი ბურუსში გაეხვიო. მე თუმცა შევცქეროდი იმას, რაც ყურადღებას იპყრობდა. მაგრამ ვხედავდი მას არა მთლიანად, არამედ მხოლოდ საერთო მოხაზულობაში, „ზოგადად“, შინაგან ღრმა არსში ჩაუწვდომლად. ვფიქრობდი, მაგრამ ფიქრს ვერ ვასრულებდი, ყურს ვუგდებდი, მაგრამ ბოლომდე არ მესმოდა, ვყნოსავდი, მაგრამ ბოლომდე არ ვეწაფებოდი. ჩემი ენერჯისა და ადამიანური უნარიანობის ნახევარი სადღაც გაჰქრა და ეს დანაკარგი ენერჯიას და ყურადღებას ასუსტებდა და ათხევადებდა. ვერაფერს ვერ ვასრულებდი, რის გაკეთებასაც ვიწყებდი. თითქოს, რაღაცა, ყველაზე მნიშვნელოვანი უნდა მოვიმოქმედო მეთქი. მაგრამ, აქ ბურუსი ჰფარავდა ჩემს გონებას, და მე შემდგომი აღარ მესმოდა ყურადღება მეფანტებოდა და თავს გაორებულად ვგრძნობდი. მტანჯავი და მოსაბეზრებელი მდგომარეობაა! იგი სამ დღეს არ მშორდებოდა და იმ დროს კითხვა, თუ ვის განვასახიერებ მასკარადზე, ადგილიდან დაძრულა.

წუხელის უცებ გამოძვლიდა და ყველაფერს მივხვდი. მეორე ცხოვრება, რომლითაც ჩემს ჩვეულებრივ სიცოცხლესთან პარალელურად ვცოცხლობდი, ფარული ქვეცნობიერი იყო. მასში ხდებოდა იმ დახავსებული ადამიანის საძიებელი მუშაობა, რომლის ტანსაცმელი შემთხვევით ვიპოვე.

მაგრამ ჩემი გამოფხიზლება დიდხანს არ გაგრძელებულა და ისევ სადღაც გაჰქრა, მე კი უძილობისაგან და გაურკვევლობისაგან ვიტანჯებოდი, თითქოს რაღაცა დამავიწყდა, დაკარგე და არ შემიძლია არც მოგონება, არც პოვნა. ეს მეტად შემაწუხებელი რამ არის, მაგრამ ამასთან ერთად, ჯადოქარს რომ ჩემი ასეთი მდგომარეობის გაფანტვა შემოეთავაზებინა, ვინ იცის-იქნებ არც კი დავთანხმებულებოდა.

აი, კიდევ ერთი უცნაურობა, რომელიც ჩემში შევნიშნე: უთუოდ დარწმუნებული ვიყავი, რომ სახეობას, რომელსაც ვეძებდი, ვერ ვიპოვიდი, მიუხედავად ამისა მისი ძიება გრძელდებოდა, ყველა ამ დღეებში, ქუჩაში ფოტოგრაფიული არც ერთი დარაბა არ გამომიტოვებია და მათ წინ კარგა ხნით ვჩერდებოდი, გამოფენილ პორტრეტებს ვაკვირდებოდი და ვცდილობდი გამეგო, ვინ არიან ის ადამიანები, რომლებიდანაც გადაღებულია ეს სურათები, როგორცა სჩანს მათ შორის მინდოდა ის მეპოვნა, ვინც მე მჭირდებოდა. მაგრამ საკითხავია: რატომ არ შევდიოდი ფოტოგრაფიაში და არ ვსინჯავდი სურათების დასტას, რომლებიც იქ ყრია ალყაფის კარებში, ბუკინისტანაც ხომ გაჭუჭყიანებული, დამტვერიანებული ფოტოგრაფიების მთელი ზვინი აწყვია. როგორ არ უნდა ისარგებლოს ადამიანმა ამ მასალით? როგორ არ უნდა გადასინჯოს იგი? მაგრამ მე ზანტად გადავსინჯე ერთი, სრულიად პატარა დასტა და ზიზღით ჩაუარე დანარჩენებს, რომ ხელი არ გამეჭუჭყიანებინა.

მაშ, რაშია საქმე? რით უნდა აიხსნას ასეთი უმოქმედობა და ორჭოფობა? მე ვფიქრობ, რომ წარმოიშვა იგი ჩემში შეუცნობელი, მაგრამ განმტკიცებული იმ რწმენისაგან, რომ გაყვითლებული, ობმოკიდებული ბატონი, ადრე თუ გვიან გაცოცხლდება და მე დამიხსნის. „არა ღირს ძებნა, დახავსებულზე უკეთესს ვერ იპოვნი“ – როგორცა სჩანს, გაიძახოდა შეუცნობელი შინაგანი ხმა.

იყო ასეთი საოცარი მომენტებიც, რომლებიც ორჯერ, სამ-ჯერ განმეორდა: ქუჩაში მივდიოდი და უცებ ყველაფერი გავიგე, შევჩერდი და გავქვავდი, რომ მთლიანად ჩამეგლო ხელში ის, რაც თვითონ ჩემსკენ მოისწრაფოდა.. კიდევ ერთი წამი, მეორე და მთლიანად გავიგებდი ყველაფერს. მაგრამ. . . გადიოდა ათი წამი და სულში ეხლახანს აღმოცენებული ისევ ნიავე-ქარს მიჰქონდა და მე ისევ იმავე შინაგანი კითხვის ნიშნით ვრჩებოდი.

სხვა მომენტში ჩემი თავი დავიჭირე, ჩემთვის რაღაცა უჩვეულო, არეულ, არითმიულ სიარულზე, რომელსაც თავი ძლივს დავაღწიე.

ხოლო უძილო ღამის დროს, როგორღაც განსაკუთრებულად დიდხანს ხელის გულებს ვისრესდი. „ასე ვინ ისრესს ხელებს?“ - კეკითებოდა ჩემს თავს, მაგრამ ვერ ვიგონებდი.

მხოლოდ ვიცი, რომ მას ვინც ამას სჩადის, პატარა ვიწრო, ცივი, ოფლიანი, წითელგულიანი ხელები აქვს. საზიზღარია ამ რბილი, უძვლო ხელების ხლება. ვინ არის იგი?

ვინ არის?

. . . 19 . . . წ.

ორჭოფულ მდგომარეობაში, გაურკვევლობაში და გაუწყვეტელ ძიებაში მყოფი, სასკოლო სცენასთან მდებარე მოწაფეთა საერთო საპირფარეოში მივედი. უპირველეს ყოვლისა გული გამიტყდა. თურმე საერთო საპირფარეო გამოგვიყვებს, რომელშიც სუყველას ერთად მოგვიხდა ჩაცმა და გრიმის გაკეთება და არა ცალ-ცალკე, როგორც ეს საჩვენებელ სპექტაკლზე იყო დიდ სცენაზე. ხმაური, აურ-ზაური და ლაპარაკი ყურადღების მოკრებაში ხელს მიშლიდა. სხვათაშორის, მე ვგრძნობდი, რომ პირველად ობმოკიდებული ვიზიტკის ჩაცმა, ისევე როგორც მოყვითალო, ნაცრისფერი, პარიკის დახურვა, წვერისა და სხვა რამის გაკეთება, ჩემთვის საგანგებო მნიშვნელობისაა. მხოლოდ მათ შეეძლოთ ის ეკარნახათ ჩემთვის, რასაც მე ჩემში შეგნებულად ვეძებდი. ამ მომენტზე ვამყარებდი უკანასკნელ იმედს.

მაგრამ გარემო ყველაფერში ხელს მიშლიდა. გოვორკოვმა, რომელიც ჩემს გვერდით იჯდა, უკვე მეფისტოფელის გრიმი გაიკეთა. მან უკვე შავი ფერის, უმდიდრესი ესპანური ტანსაცმელი ჩაიცვა და ყველანი მისი ცქერით ტკბებოდნენ.

მეორენი სიცილით იფხრიწებოდნენ ვიუნცოვის მზერით, რომელმაც მოხუცად გამოსაჩენად, თავისი ბავშვური სახე გეოგრაფიული რუკის მაგვარად, ათასნაირი ზოლებითა და წერტილებით აიჭრელა. შუსტოვი შინაგანად მალიზიანებდა, იმით, რომელიც ლამაზ სკოლოზების ბანალურ ტანსაცმლითა და საერთო გარეგნობით დაკმაყოფილდა. მართალია ამაში მოულოდნელობასაც ჰქონდა ადგილი, რადგან არავის ფიქრადაც არ მოსვლია, რომ მის ჩვეულებრივ ხალვათ ტანსაცმელის ქვეშ თურმე ლამაზი, მეტად კონტა ტანადობა და მშვენიერი სწორი ფეხები იმალებოდა. პუშჩინი მაცინებდა იმით, რომ სცდილობდა თავის თავიდან არისტოკრატი გამოეკანძა. ამას რასაკვირველია ამჯერადაც ვერ მიაღწია, მაგრამ საკუთარი აზოვანობა მაინც შეინარჩუნა. გრიმით, მოვლილი წვერით, ფეხსაცმლის მაღალი ქუსლებით, რომლებიც სიმაღლეს და სიგამხდრეს უმატებდა, დიდად ადარბაისლებდა მას. ფრთხილი სიარული, რაც ალბათ გამოწვეული იყო მაღალი ქუსლებით, მატებდა მას ცხოვრებაში მისთვის უჩვეულო სიღინჯეს. ვესელოვსკიმაც ყველანი გააცინა და მოულოდნელი გამბედაობით მოწონება გამოიწვია. ამ მოკუნტრუშე და მოხტუნავე ბალეტის მოცეკვავემ და ოპერის დეკლამატორმა ტიტ ტიტჩი ბრუსკოვის გრძელკალთებიანი სერთუკით, განიერი შარვლით, ფერადი დილებით, სქელი ღიპით, წვერით და „ალარუს“-სებრი ვარცხნილობით თავისი ვინაობის შენიღბვა განიზრახა.

ჩვენი მოწაფური საპირფარეო წამოდახილებით ივსებოდა, როგორც ეს ჩვეულებრივ სცენის მოყვარეთა სპექტაკლებზე ხდება ხოლმე.

„ოხ! ველარც კი გიცანი!“ – „ნუთუ ეს შენა ხარ?“ – „საოცარია!“ – „ყოჩაღ, არ მოველოდი!“ და სხვა...

ეს წამოდახილები მაგიუებდნენ, ხოლო ეჭვისა და დაუკმაყოფილებლობის გამომწვევი, ჩემი მისამართით გადმოსროლილი რეპლიკები, სრულიად მამაბუნებდნენ.

– რაღაც ის არ არის! არ ვიცი, როგორღაც... გაუგებარია! ვინ არის? ვის ანსახიერებ?

ადვილი როდია ასეთი შენიშვნებისა და შეკითხვების მოსმენა, როდესაც არ იცი რა პასუხი გასცე!

ვინ არის ის, ვისაც ვანსახიერებ? მე რა ვიცი? მე რომ შემეძლოს მიხვედრა, პირველივე ვიტყვოდი თუ ვინა ვარ.

ეშმაკსაც წაუღია ეს ბიჭუნა--გრიმიორი! სანამ ის მოვიდოდა და ჩემი სახლიდან გააკეთებდა ბანალურ, ფერმკრთალ თეატრალურ ქერეჭას, ჩემი თავი საიდუმლოების შეცნობის გზაზე მდგარად მიმანდა. თანდათანობით კანკალმა ამიტანა, სანამ ძველ ტანსაცმელს ვიცვამდი, პარიკს ვიკეთებდი და წვერ--ულვაშს ვიკრავდი. ოთახში მარტო, რომ

ვეოფილიყავი, ყურადღების გამფანტავი გარემოცვის გარეშე, ალბათ მივხვდებოდი, თუ ვინ არის ის, ჩემი საიდუმლო უცნობი. მაგრამ ხმაური და ყბელობა საშუალებას არ მძლევდა დავეფიქრებულიყავი, ხელს მიშლიდა გაუგებრობის შემცნებაში, რომელიც ჩემში ტრიალებდა.

როგორც იქნა ყველანი წავიდნენ სასკოლო სცენაზე რათა ტორტოვს სჩვენებოდნენ. მე ვიჯექი საპირფარეოში მარტო, სრულიად დაძაბუნებული და უიმედოდ შევცქეროდი სარკეში საკუთარ ბანალურ თეატრალურ სახეს. გულში საქმე უკვე წაგებულად მიმაჩნდა, გადავწყვიტე არ გამოვჩენილიყავი, ტანსაცმელი გამეხადა და გრიმი მომეხსნა ჩემს ახლოს მდგარ მომწვანო ფერის სადაგელი მაღამოს საშუალებით. მე უკვე ვაპირებდი სახეზე თითით მის წაგლეხას გრიმის მოსახსნელად.

და... წავისვი კიდეც. . . ყველა ფერები აირივნენ, როგორც წყლით შენამულ აკვარელის სურათზე . . . სახემ მიიღო მომწვანო-მონაცრისფრო- მოყვითალო ტონი, სწორედ ტანსაცმლის შესაფერისი. . . ძნელი იყო გარჩევა თუ სად არის ცხვირი, თვალები, ტუჩები. . . იგივე მაღამო წავიცხე ჯერ წვერ-ულვაშზე, შემდეგ კი მთელ პარიკზე, ზოგ ადგილას თმები აიბურძგლა, ზოგან ბუწუწები გაჩნდა. . . მერე, თითქოს ბოღვაში მყოფმა, კანკალით, გულისფანცქალით, სრულიად მოვსპე წარბები, ადგილ-ადგილ პუდრი დავიყარე, ხელებზე მომწვანო ფერის საღებავი წავიცხე, ხელის გულებზე კი ვარდისფერი . . . შევისწორე ტანსაცმელი, გავიბურძგნე ყელსახვევი. ყოველივე ამას ჩავდიოდი სწრაფად და დარწმუნებით, რადგან ამჯერად უკვე ვიცოდი, ვინ არის ის, რანაირია ის, ვისაც მე ვანსახიერებდი!

ცილინდრი ოდნავ გვერდზე მოვიგდე, ქარაფშუტულად ვიგრძენი განიერი, ოდესღაც მეტად შნოიანი, ეხლა კი ნახმარი და გაცვეთილი შარვლის ფასონი. ფეხები შეეუფერადე ახლად გაჩენილ ნაოჭებს ტერფების შიგნით ძლიერი შებრუნებით. გაჩნდა სულელი ფეხი, შეგიძნევათ ოდესმე ზოგიერთ ადამიანში სულელი ფეხი? საშინელებაა! ასეთი პირებისადმი საზიზღარი გრძნობა მაქვს. ფეხის მოულოდნელი დგომის წყალობით სიმაღლე დამაკლდა, სიარულიც სხვანაირი გამიხდა, არა ჩემებური. მთელი სხეული, რატომღაც მარჯვნივ გადამეხარა. ჯოხილა მაკლდა. იქვე რაღაც ამგვარი ეგდო, ავიღე იგი, თუმცა უფრო სხვანაირი იყო სასურველი . . .

მაკლდა კიდეც ბატის ფრთა ყურზე გადაებული ან პირში, კბილებს შორის გარჭობილი. თერძის ბიჭი გავგზავნე ბატის ფრთის მოსატანად და მის მოლოდინში დავდიოდი ოთახში და ვგრძნობდი, რომ სხეულის ყოველი ნაწილი, სახის ყოველი ნაკვთი და კუნთი თავისთავად პოულობდნენ სწორ მდგომარეობას და ამ მდგომარეობას ეთვისებოდნენ, ოთახის ორი-სამი, არეული, არითმიული სვლით შემოვლის შემდეგ, გაკვრით სარკეში ჩავიხედე და საკუთარი თავი ველარ ვიცანი. მას შემდეგ, რაც სარკეში უკანასკნელად ჩავიხედე, ჩემში უკვე ახალი გარდაქმნა მოხდა.

– ის არის, ის!... წამოვიძახე რადგან ველარ შევიკავე სიხარული, რომელიც მახრჩობდა, – ღროით მომესწროს ბატის ფრთა და სცენაზეც გასვლაც შეიძლება.

დერეფნიდან ფეხის ხმა შემომესმა. ცხადია ბიჭუნას ჩემთვის ბატის ფრთა მოაქვს. გავექანე შესაგებებლად და კარებშივე ივან პლატონის ძეს შევეფეთე.

– ეს რა ამბავია! – ჩემს დანახვაზე უნებლიედ წამოიძახა მან, – ჩემო ძვირფასო! ვინა ხართ? დიდებული რამ არის! დოსტოევსკი? მარადიული ქმარი, თუ ვინ? ეს თქვენა ხართ, ნაზვანოვ? ვის ანსახიერებთ?

– ცრუ კრიტიკოსს! – უპასუხე რაღაც წრიპინა ხმით, გესლიანი მეტყველებით.

– რომელ ცრუ კრიტიკოსს, ჩემო კარგო? – მეკითხებოდა ჩემი თავხედური და გამგძირავი ცქერით ცოტა არ იყოს დაბნეული რახმანოვი.

თავს ისე ვგრძნობდი, თითქოს რახმანოვის სხეულს ჩაჭიდებული წურბელა ვიყავი.

– რომელ ცრუ კრიტიკოსს? – ვკითხე მას შეურაცყოფის დაუფარავი სურვილით, – ცრუ კრიტიკოსს, ნაზანოვის მდგმურს. ვარსებობ, რათა მუშაობაში ხელი შევეშალო. უზენაესი სიხარულია! ჩემი ცხოვრების დანიშნულებაა.

თვით მე გამაოცა ურცხვმა საზიზღარმა კილომ, უძრავმა, რახმანოვისადმი მიმართულმა დაშტერებულმა ცქერამ და ჩემი ქცევის ცინიკურმა უცერემონიობამ. ჩემმა ტონმა და

შეუპოვრობამ შეაკრთო იგი. ივან პლატონის-ძე ვერ პოულობდა ჩემდამი ახლებურ დამოკიდებულებას და ამიტომ აღარ იცოდა რა ეთქვა. იგი იბნეოდა.

– წავიდეთ. . . -- ყოყმანით წარმოსთქვა მან, - იქ უკვე დიდი ხანია დაიწყეს.

– წავიდეთ, რაკი იქ უკვე დიდი ხანია დაიწყეს, – გამოვაჯავრე, ადგილიდან ფეხმოუცვლელად და ურცხვად გავვმირე თვალებით დაბნეული მოსაუბრე.

წარმოიშვა უხერხული პაუზა. ორივენი ადგილიდან არ ვიძროდით. ეტყობოდა ივანე პლატონის ძეს სურდა ჩქარა დაემთავრებინა ეს სცენა, რადგან არ იცოდა თავი როგორ დაეჭირა. მისდა საბედნიეროდ, იმ მომენტში ბატის ფრთით ხელში ბიჭუნამ მოირბინა. გამოვტაცე იგი და ტუჩებს შორის გავირჭვე. ამის გამო პირი ჭუჭრუტანასავით დამივიწროვდა, გახდა სწორი და გესლიანი, ხოლო ფრთის წაწვეტილი ბოლო – ერთი მხრიდან და განიერი, ბუმბულიანი – მეორე მხრიდან, უფრო ძლიერ უსვამდა ხაზს სახის გესლიან გამომეტყველებას.

- წავიდეთ! - ჩუმად და თითქოს მორცხვად ჩაილაპარაკა რახმანოვმა.

- წავიდეთ! --გამოვაჯავრე ურცხვად და გესლიანად.

ჩვენ მივდიოდით სცენაზე და ივანე პლატონის-ძე თვალს მარიდებდა. მივედით რა მალღელეტკოვას სასტუმროში, უცებ არ გამოვჩნდი. ჯერ ნაცრისფერ ბუხარს ამოვეფარე და იქიდან ნელ-ნელა ვაჩენდი ჩემ ცილინდრიან პროფილს.

იმ დროს არკადი ნიკოლოზის ძე ამოწმებდა პუშჩინსა და შუსტოვს, ე. ი. არისტოკრატსა და სკოლოზებს, რომლებმაც ეს არის ეხლა ერთმანეთი გაიცნეს და სისულელეს რომავდნენ, რადგან სხვა რამის თქმა არ შეეძლოთ, განსასახიერებელ პირთა ჭკუის თვისებათა მიხედვით.

– ეს რა არის? ეს ვინ არის? – უცებ აღელდა არკადი ნიკოლოზის ძე. – მეღანდება თუ ვინმე ზის ბუხრის უკან? ეს რა ჯანდაბაა? უკვე ყველანი შევამოწმე. ეს ვილაა? ჰო, მართლა, ნაზვანოვი...არა, ის არ არის.

- თქვენ ვინა ხართ?- მომმართა მეტად დაინტერესებულმა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

- კრიტიკოსო,-ფეხზე წამოდგომით გამოვეცნაურე. ამ დროს ჩემდა

მოულოდნელად ჩემი სულელი ფეხი წინ წამოიწია, სხეული უფრო მეტად გადაიხარა მარჯვნივ, გადაჭარბებული კოპწიაობით ცილინდრი მოვიხადე და თავაზიანად თავი დავეუკარი, ამის შემდეგ დავეკეტი და ხელახლა ნახევრად ამოვეფარე ბუხარს, რომელთანაც ფერით თითქმის შეხამებული ვიყავი.

- კრიტიკოსი?!-- ჩაილაპარაკა გაოცებულმა ტორცოვმა.

--- ღიახ. ინტიმური, - განვუმარტე წრიპინა ხმით, – ხედავთ ბატის ფრთას ... სიბრაზისაგან დაღრღნილია.. კბილებს მოუჭერ აი ასე, შუაზე.... დაატკაცუნებს და ... ათრთოლდება...

აქ სრულიად მოულოდნელად ხარხარის ნაცვლად რაღაც წრიპინი და წიკვინი ამოვუშვი. მოულოდნელობისაგან მე თვით გავშტერდი. როგორცა სჩანს, ამ ხარხარმა ტორცოვზედაც ძლიერ იმოქმედა.

- ეს რა ეშმაკებია? – წამოიძახა მან. – მოდით აქ, სინათლესთან ახლოს.

რამპასთან მივედი ჩემი არეული სიარულით, სულელური ფეხებით.

-- ვისი ინტიმური კრიტიკოსი ხართ? - მეკითხებოდა არკადი ნიკოლოზის-ძე, თან თვალს არ მამორებდა, თითქოს ვერა მცნობდა,

- მდგმურის, – წავიჭრიჭინე მე,

- რომელი მდგმურის?-- არ მეშვებოდა ტორცოვი.

– ნაზვანოვის, – გამოვტყედი მორცხვად, ქალიშვილივით თვალი დავხარე.

– მაინც მოახერხეთ და ჩაძვერით მის ტყავში? – მაძლევდა საჭირო რეპლიკებს არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– ძალაც შემწყეს.

– ვის მიერ?

აქ წრიპინით და ხითხითით კვლავ სული შემეგუბდა. უნდა დავმშვიდებულიყავი სანამ ვიტყვოდი:

– თვით მის მიერვე. მსახიობებს უყვართ, ვინც მათ აფუჭებს. ხოლო კრიტიკოსი. . . წრიაინისა და ხითხითის ახალმა ტალღამ შემაწყვეტინა საუბარი. ცალმუხლზე დავეშვი, რათა ტორცოვისათვის თვალი თვალში გამეყარა.

– მერედა რა შეგიძლიანთ გააკრიტიკოთ? თქვენ ხომ უმეცარი ბრძანდებით. -მლანძღავდა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– სწორედ უმეცრებს უყვართ კრიტიკოსობა, თავს ვიცავდი მე.

– თქვენ ხომ არაფერი არ გაგეგებათ, არაფერი არ გეხერხებათ! განაგრძობდა ჩემს ლანძღვას ტორცოვი.

– ვისაც არა გაეგება რა, ჭკუის სწავლებაც იმას უყვარს, – ვუპასუხე მე და ტყვარჭობით იატაკზე დავეშვი რამპის წინ, რომელთანაც იდგა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– ტყუილია თქვენ კრიტიკოსი კი არაა, ცრუპენტელა არამზადა ბრძანდებით! რაღაც მკბენარი, ტილი, ბალღინჯო. ისინი თქვენსავით საშიშნი არ არიან მაგრამ სიცოცხლეს გვიმწარებენ.

– გამწარებთ. . . ნელი-ნელ. . . მუღმივ. . . – წავიწრობინე მე.

– – ბილწი პირუტყვი ბრძანდებით! – უკვე დაუფარავის გესლით წამოიძახა არკადი ნიკოლოზის-ძემ,

– ოი! ეს რანაირი საუბარია! რამპასთან წამოვწეკი და ტორცოვთან კეკლუცობა ღავიწყე.

– მღილი ხართ! - თითქმის ყვიროდა არკადი ნიკოლოზის-ძე. - -

– ეს ჩინებულია! მეტად, მეტად, ჩინებული! – მე უკვე ყოვლად უსინდისოდ ვიტყვარჭებოდი არკადი ნიკოლოზის- ძის წინაშე – მღილს ვერაფრით ვეღარ მოიშორებ. სადაც მღილია, იქ ჭაობიც გახლავთ... ხოლო ჭაობში ეშმაკები ბუდობენ, და მეც.

წუთიერი ყოყმანის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის ძემ უცებ ალერსიანად მომკიდა ხელი ლოყებში, მიმიზიდა, გრძნობით მაკოცა და წაიწურჩულა:

– ყოჩაღ, მშვენეირია!

და აქვე რაკი იგრძნო, რომ გავსვარე ქონით, რომელიც სახიდან წურწურით მდიოდა, დაუმატა:

– ოი, ერთი შეხედეთ, რა მიყო! ეხლა მართლაცდა წყლითაც ვეღარ მოიშორებ.

ყველანი მისცვივდნენ და წმენდა დაუწყეს, მე კი, თითქოს მისი კოცნით ცეცხლმონადები, წამოვხტი, რაღაც ახირებული ილეთები გავაკეთე და საერთო -ტამისცემის ქვეშ სცენიდან გავკურცხლე, უკვე საკუთარი, ნაზვანოვისებური კუნტრუშით.

ამ წუთს, ტორცოვისაკენ მივიხედე და შევამჩნიე, რომ ცხვირსახოცით ხელში, შეაჩერა სახის წმენდა, ადგილზე გაქვავებული იდგა და შორიდან შეყვარებული თვალებით შემომცქეროდა.

მე ნამდვილად ბედნიერი ვიყავი, მაგრამ არა ჩვეულებრივი, არამედ რაღაცა ახალი, ალბათ, არტისტული, შემოქმედებითი ბედნიერებით.

შინისკენ მიმავალი და ბინაში მისვლის შემდეგაც ჩემ თავს ვიჭერდი ხან იმ სიარულში, ხან მოძრაობაში და მოქმედებაში, რომლებიც სახეობისაგან შემომრჩა.

ეს კიდევ ცოტაა: სადილობისას, დიასახლისთან და მეზობლებთან ლაპარაკის დროს ვიყავ შარიანი, დამცინავი და ჭირვეული არა ჩემებურად, არამედ ცრუპენტელა კრიტიკოსივით.

დიასახლისმა შენიშვნაც კი მომცა:

-- რაღაცნაირი ხართ დღეს, ღმერთო შეგცოდე, ურცხვი და ქლესა...

ამან ძლიერ გამაზხარა.

ბედნიერი ვარ, რადგან მივხვდი, თუ როგორ უნდა სხვისი ცხოვრებით ცხოვრება და რას ნიშნავს გარდაქმნა და სახასიათო ნიშანდობლიობა.

ეს არტისტის ნიჭიერების ყოვლად უმნიშვნელოვანესი თვისებებია.

დღეს პირის ბანვის დროს მომაგონდა, რომ სანამ ვაკრიტიკოსის სახეობით ვცხოვრობდი, საკუთარ თავს, ე. ი. ნაზვანოვს არა ვკარგავდი. მე ეს დავასკვნე იმის გამო,

რომ თამაშის დროს არაჩვეულებრივად მახარებდა საკუთარი თავის გარდაქმნის თვალყურის დევნება. მე ნამდვილად ჩემივე თავის მაცურებელი ვიყავი, სანამ ჩემი ბუნების მეორე ნაწილი ჩემთვის უცხო ვაი კრიტიკოსის ცხოვრებით ცხოვრობდა.

თუმცა, შეიძლება განა ამ ცხოვრებას ჩემთვის უცხო ცხოვრება ვუწოდო?

ვაი-კრიტიკოსი ხომ ჩემი არსებიდანვეა აღებული. მე თითქოს გავორდი, ორ ნაწილად გადავიქეცი. ერთი, როგორც მსახიობი ცხოვრობდა, ხოლო მეორე, როგორც მაცურებელი-სტკბებოდა.

დიდებულია! გაორების ასეთი მდგომარეობა არამც თუ ხელს არ მიშლიდა, არამედ შემოქმედებაში მშველოდა კიდევ, ამ შემოქმედებას აქეზებდა და აცხოველებდა.

მსახიობის და რეჟისორის ხელოვნება*

თეატრალური ხელოვნება ყოველთვის კოლექტიური ხელოვნება იყო და მხოლოდ იქ აღმოცენდებოდა, სადაც პოეტ დრამატურგის ნიჭი მსახიობების ნიჭთან ერთად მოქმედებდა. სპექტაკლს ყოველთვის საფუძვლად ედო ესა თუ ის დრამატული კონცეფცია, რომელიც მსახიობის შემოქმედებას აერთიანებდა და სცენურ მოქმედებას საერთო მხატვრულ მთლიანობას ანიჭებდა. ამიტომაც მსახიობის შემოქმედების პროცესი დრამაში ღრმად ჩაკვირვებიდან იწყება. მსახიობმა უპირველეს ყოვლისა, დამოუკიდებლად, თუ რეჟისორის დახმარებით, შესასრულებელ პიესაში მისი ძირითადი მოტივის გახსნა უნდა შეძლოს – ავტორისათვის იმ დამახასიათებელი შემოქმედებითი იდეის გახსნა, რომელიც ამ ნაწარმოებიდან მრავლადაა აღებული და რომლიდანაც, როგორც მარცვლიდან, ეს იდეა ორგანულად აღმოცენდა. დრამის შინაარსს ყოველთვის მაცურებლის წინაშე მოქმედების გადაშლის ხასიათი აქვს. ამ მოქმედებაში ყოველი პერსონაჟი თავის ხასიათთან შეფარდებით ამა თუ იმ მონაწილეობას იღებს და ვითარდება რა თანმიმდევრობით, განსაზღვრული მიმართულებით, თითქოს მიისწრაფვის საბოლოო, ავტორის მიერ დასახული მიზნისაკენ. დრამის „მარცვლის“ მიგნება და მოქმედების ძირითადი ხაზის გათვალისწინება, რომელიც ყოველ მის ეპიზოდს სჭვრეტს და ამიტომაც დავარქვი „მჭვრეტადი მოქმედება,“ -აი მსახიობისა და რეჟისორის მუშაობის პირველი ეტაპი. ამასთან საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ თეატრის ზოგიერთ მოღვაწეთა საწინააღმდეგოდ, რომელნიც ყოველ დრამას განიხილავენ მხოლოდ როგორც მასალას სცენური გადამუშავებისათვის, მე იმ თვალსაზრისზე ვდგავარ, რომ ყოველგვარი მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოების დადგმის დროს რეჟისორი და მსახიობები, დრამატურგის სულისა და ჩანაფიქრის, რაც შეიძლება, უფრო ზუსტად და ღრმად ჩაწვდომას უნდა სცდილობდნენ და არა ამ ჩანაფიქრის თავისებურად შეცვლას. დრამის ინტერპრეტაცია და მისი სცენური განსახიერების ხასიათი ყოველთვის და აუცილებლად რამდენადმე სუბიექტურია და შეფერადებულია რეჟისორის და მსახიობის, როგორც პირადი, ისევე ნაციონალური თავისებურებებით. მაგრამ მხოლოდ დიდი ყურადღების გამოჩენით ავტორის მხატვრული ინდივიდუალობისადმი და იმ იდეებისადმი და

* სტატია დაწერილი იყო „ბრიტანეთის ენციკლოპედიის“ დაკვეთით 30-იანი წლების დასაწყისში. დაწერის ზუსტი თარიღი არ არის დადგენილი.

პროცესის ცხრა მეათედი. როგორც საკუთარ თავზე, ისევე სხვა მსახიობებზე, რომლებთანაც რეპეტიციების ჩატარება მიხდებოდა და, რაც მთავარია, რუსეთისა და უცხოეთის სცენის უდიდეს ტალანტებზე დაკვირვებამ, ნება მომცა რამდენიმე განზოგადება მომეხდინა რომელთაც შემდეგში პრაქტიკით ვამოწმებდი. პირველი მათგანი იმაში მდგომარეობს, რომ შემოქმედებით განწყობაში დიდ როლს თამაშობს სხეულის სრული თავისუფლება ე. ი. მ ი ს ი გ ა ნ თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ა კ უ ნ თ უ რ ი დ ა ჭ ი მ უ ლ ო ბ ი ს ა გ ა ნ, რომელიც ჩვენდა უნებურად გვეუფლება არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც, თითქოს ბორკავს ჩვენს სხეულს და უშლის მას ჩვენი ფსიქიური მოქმედების გამგონი და გამტარი იყოს. ეს კუნთური დაჭიმულობა თავის უმაღლეს წერტილს აღწევს იმ შემთხვევებში, როდესაც მსახიობი რომელიც განსაკუთრებულ, მისთვის მძიმე სცენური ამოცანის შესრულებას ცდილობს, შინაგანი ენერჯის დიდძალ რაოდენობასა ნთქავს და უმაღლესი ცენტრების მოღვაწეობას აშორებს. ამიტომ ჩვევის განვითარება სხეულის ზედმეტი დაჭიმულობისაგან განთავისუფლებისათვის ნიშნავს შემოქმედებითი მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი დაბრკოლების თავიდან აცილებას. ეს აგრეთვე ნიშნავს ჩვენი სხეულის კუნთური ენერჯით სარგებლობის გამოყენებას საჭიროებისამებრ და ჩვენს შემოქმედებით მიზნებთან სავსებით შესაბამისად.

ჩემი მეორე დაკვირვება იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობს შემოქმედებითი ძალების შემოკრება საგრძნობლად უძნელდება მაყურებელთა დარბაზზე, მაყურებელზე ფიქრით, რომლის არსებობა მის შინაგან თავისუფლებას თითქოს ბოჭავს და ხელს უშლის საკუთარ მხატვრულ ამოცანაზე გაამახვილოს მთელი თავისი ყურადღება. მაშინ, როდესაც დიდი მსახიობების თამაშს დავაკვირდებით, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ მათი შემოქმედებითი აღმაფრენა ყოველთვის დაკავშირებულია თვით პიესის მოქმედებაზე ყურადღების გამახვილებასთან და სწორედ ამ შემთხვევაში ე. ი. სწორედ მაშინ, როდესაც მსახიობის ყურადღება მაყურებლისაგან მოშორებულია, იგი განსაკუთრებულ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე, იპყრობს მას, აიძულებს მონაწილეობა მიიღოს მსახიობის მხატვრულ ცხოვრებაში. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობმა მაყურებელი სრულიად აღარ იგრძნოს, საქმე მხოლოდ იმაშია, რომ მაყურებელმა ზეგავლენა არ მოახდინოს მსახიობზე, ხელი არ შეუშალოს შემოქმედებისათვის აუცილებელ უშუალოებას. და აი სწორედ ეს უკანასკნელი მსახიობის მიერ შეიძლება მიღწეულ იქნეს, თავისი ყურადღების წარმართვის ცოდნის შემთხვევაში. სათანადო გამოცდილების მქონე მსახიობს შეუძლია თ ა ვ ი ს ი ყ უ რ ა დ ლ ე ბ ი ს წ რ ი ს მ რ ა ვ ა ლ მ ხ რ ი ვ შეზღუდვა, მისი გამახვილება იმაზე, რაც ამ წრეში შედის და არც თუ სავსებით ცნობიერად, იმის შემჩნევა, რაც ამ წრის გარეშეა, საჭიროების შემთხვევაში მას ამ წრის შევიწროება შეუძლია იმდენად, რომ იმ მდგომარეობას მიაღწიოს, რომელსაც შეგვიძლია ს ა ჯ ა რ ო მ ა რ ტ ო ბ ა ვ უ წ ო ლ ო თ. მაგრამ ჩვეულებრივ ყურადღების ეს წრე მოძრავია-მსახიობი მას ხან აფართოებს, ხან ავიწროებს, იმისდა მიხედვით თუ სცენური მოქმედების თანახმად რა უნდა იყოს ამ წრეში მოქცეული, ამ წრის ფარგლებში იმყოფება მსახიობის, როგორც დრამის ერთ-ერთი მოქმედი პირის, უშუალო ყ უ რ ა დ ლ ე ბ ი ს ც ე ნ ტ რ ა ლ უ რ ი ო ბ ი ე ქ ო ბ ი, – რომელიმე ნივთი, რომლითაც ამ წუთში დაპყრობილია მისი სურვილი, ან სხვა მოქმედი პირი, რომელთანაც პიესის მსვლელობის მიხედვით იგი შინაგან ურთიერთობაში იმყოფება. ეს სცენური

უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ა ო ბ ი ე ქ ო ბ ი თ ა ნ მხატვრულად სრულფასოვანი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება, თუ მსახიობი ხანგრძლივი ვარჯიშით მიეჩვევა აპყვეს ურთიერთობას, როგორც გარემოს ათვისებაში, ისევე ამ ათვისებულის მიმართ საკუთარ რეაქციებში მაქსიმალური ინტენსივობით: მხოლოდ ამ შემთხვევაში სცენური მოქმედება მართებულ სიცხოველეს აღწევს, პიესის მოქმედ პირთა ე. ი. მსახიობებს შორის ის ჯაჭვი, ის ცოცხალი კავშირი ჩნდება, რომელიც საჭიროა დრამის მთლიანობის გადმოსაცემად, მთლიანად სპექტაკლის საერთო რიტმისა და ტემპის დაცვით.

მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს მსახიობის ყურადღების წრე, ე. ი. ეს წრე ზოგიერთ წუთებში მას „საჯარო მარტოობაში“ მოაქცევს, თუ სცენაზე მყოფ ყველა მოქმედ პირს შემოეველება, ს ც ე ნ ი უ რ ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა,

როგორც როლის მომზადებისა, ისევე მისი განმეორების თქმის რულების დროს, მსახიობის მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნების სრულ გამახვილებას დაყოველი მისი ფიზიკური და ფსიქიური უნარიანობის მონაწილეობას მოითხოვს.

იგი იპყრობს მხედველობას და სმენას, საერთოდ ყოველ გარეგნულ გრძნობებს, იგი აღიზიანებს არა მარტო პერიფერიულ, არამედ შინაგან ცხოვრებასაც, სამოქმედოთ იწვევს მის მხსიერებას, ფანტაზიას, გრძნობებს, შეგნებასა და ნებისყოფას. მსახიობის მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნება მიმართული უნდა იყოს იმისკენ, თუ რა ყოფაშია მის მიერ განსასახიერებელი პირი. „აღმაფრენის“ წუთებში ე. ი. მსახიობის ყოველნაირი უნარიანობის უნებლიეთ აღზნების დროს ეს ასეც არის ხოლმე. სამაგიეროდ, აღფრთოვანების უქონლობის დროს, მსახიობი ადვილად დაადგება ხოლმე მრავალწლიანი თეატრალური ტრადიციებით გათვლილ გზას, იწყებს სადღაც მის მიერ ნანახ ან მასშივე გაელვებული სახეობის „წარმოდგენას“ მისი გრძნობების გარეგანი გამოხატულების მიბადვას, ანდა ცდილობს შესასრულებელი როლის გრძნობები თავისთავიდან „გამოწუროს“ თავის თავს „ჩააგონოს“. მაგრამ ასეთი ძალდატანება საკუთარ ფსიქიურ აპარატზე რომელსაც განაგებს გარდაუვალი ორგანული კანონები, მსახიობი ვერასგზით ვერ მიაღწევს სასურველ მხატვრულ შედეგს, -- მას შეუძლია მხოლოდ გრძნობის უხეში მიმსგავსება მოგვცეს, რადგან გრძნობები ბრძანებებით არ ჩნდებიან, შეგნებული ნებისყოფის ვერავითარი ძალდატანებით ვერ მოხერხდება საკუთარი გრძნობების უშუალოდ გაღვიძება და შემოქმედებისათვის ისე არაფერი არ არის უსარგებლო როგორც ამის ცდა, საკუთარ სულში ჩხრეკით, ამიტომ ერთ-ერთი მთავარი დებულება მსახიობისათვის, რომელსაც სურს სცენაზე ჭეშმარიტი მხატვარი იყოს, ასე უნდა ჩამოვაყალიბოთ: არ შეიძლება გრძნობების თამაში, გრძნობების წარმოდგენა და არ შეიძლება საკუთარ არსში მათი

უშუალოდ გამოწვევა.

მაგრამ შემოქმედებითად ნიჭიერი ადამიანების ბუნების შესწავლა მაინც გვიხსნის გზებს როლის გრძნობების დაუფლებისათვის. ეს გზა მიემართება ფანტაზიის გაცხოველებისაკენ, რომელიც გაცილებით მეტად ემორჩილება ჩვენი შეგნების ზეგავლენას. უშუალოდ გრძნობებზე ზეგავლენის მოხდენა არ შეიძლება, მაგრამ საკუთარ არსში, საჭირო მიმართულებით შეიძლება შემოქმედებითი ფანტაზიის გამოცოცხლება, ეს ფანტაზია კი, -- როგორც მეცნიერული ფსიქოლოგიის დაკვირვებანი გვიჩვენებს, -- ჩვენს აფექტურ მენსსიერებას აფორიაქებს და შეგნების ფარულ საწყობიდან, ოდესღაც ნაცადი გრძნობების ელემენტებს გამოიყენებს, ახლებურად აორგანიზებს ჩვენში წარმოშობილი სახეების შესაბამისად. ჩვენს არსში აღზნებული ფანტაზიის სახეები, ჩვენს მხრივ სრულიად ძალდაუტანებელივ, ჩვენს აფექტურ მხსიერებაში გამოძახილს ჰპოვებენ და მასში შესატყვისი გრძნობების აჟღერებას იწვევენ. აი, ამიტომ შემოქმედებითი ფანტაზია მსახიობისათვის ძირითად და აუცილებელ საუნჯეს შეადგენს. ძლიერ განვითარებული, ცოცხალი ფანტაზიის გარეშე, არავითარი შემოქმედება არ გამოვა, არც ინსტიქტური, არც ინტუიტიური, არც შინაგანი ტექნიკით გამაგრებული. ხოლო ფანტაზიის აღმაფრენის დროს, მხატვრის სულში მძინარე მთელი სამყარო ამოძრავდება, რომელიც ხშირად შეუცნობელი სახეებისა და გრძნობების სფეროშია ჩამარხული.

არსებობს საკმაოდ გავრცელებული და პრესაში უკვე გამოთქმული შეხედულება, თითქოს მსახიობის მხატვრული აღზრდისათვის ჩემს მიერ შემოღებული მეთოდი, მიმართავს რა ფანტაზიის მეშვეობით მსახიობის აფექტურ მხსიერებას ე. ი. მსახიობის პირად ემოციურ გამოცდილებას, მის შემოქმედებით წრეს, ვიწროდ იფარგლება მსახიობის პირადი

გამოცდილების საზღვრებით და ნებას არ აძლევს ის როლები ითამაშოს, რომლებიც ფსიქიური წყობით მას არ ენათესავება, ეს შეხედულება მტკნარ გაუგებრობაზეა დამყარებული, რადგან სინამდვილის ის ელემენტები, რომლიდანაც ჩვენი ფანტაზია არ არსებულ ქმნილებებს ბადებს, ჩვენი გამოცდილებით არიან განსაზღვრული, ხოლო ამ ქმნილებების სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებას ვაღწევთ მხოლოდ ნაცადი ელემენტებიდან აღებული კომბინაციებით. მუსიკალურ გამას მხოლოდ შვიდი ძირითადი ნოტი აქვს, მზის სპექტრს – შვიდი ძირითადი ფერი, მაგრამ ბგერების კომბინაცია მუსიკაში და ფერებისა ფერწერაში უთვალავია. იგივე უნდა ითქვას ძირითადი გრძნობების შესახებ, რომლებიც ჩვენს აფექტურ მენსიერებაში ინახებიან, ისევე როგორც გარე სამყაროს სახეები ჩვენს მიერ ათვისებულნი ინტელექტუალურ მენსიერებაში. ამ ძირითადი გრძნობების რიცხვი ყოველი ჩვენთაგანის შინაგან გამოცდილებაში შეზღუდულია, მაგრამ ელფერიანობა და კომბინაციები ისევე უამრავია, როგორც გარეგანი გამოცდილების ელემენტებისაგან ფანტაზიის ამოძრავებით წარმოშობილი კომბინაციები.

უღაოა, რომ მსახიობის შინაგანი გამოცდილება ე. ი მისი ცხოვრების შთაბეჭდილებებისა და განცდების წრე მუდმივად უნდა ფართოვდებოდეს, რადგან მსახიობი მხოლოდ ამ პირობით შეძლებს თავისი შემოქმედების წრის გაფართოებას. მეორეს მხრივ, თავის ფანტაზიას იგი შეგნებულად უნდა ანვითარებდეს ახალ-ახალ ამოცანებზე ვარჯიშით.

მაგრამ იმისათვის, რომ იმ ოცნებით წარმოდგენილმა სამყარომ, რომელიც მსახიობის მიერ იქმნება დრამატურგის შემოქმედებითი ქმნილების საფუძველზე, დაიპყროს იგი ემოციურად და სცენური მოქმედებისაკენ გაიტაცოს, აუცილებელია, რომ მსახიობს ისევე სჯეროდეს იმ სამყაროსი, როგორც მის გარშემო არსებული რეალური სინამდვილის. ეს იმას არ ნიშნავს რომ მსახიობი რაღაც გალუცინაციას მიეცეს, რომ თამაშის დროს მის გარშემო არსებული სინამდვილის შეგრძნება დაკარგოს, დეკორაციული ტილოები ნამდვილ ხეებად მიიღოს და ა. შ. პირიქით, მისი გონების რომელიღაც ნაწილი თავისუფალი, პიესით დაუპყრობელი უნდა იყოს ყოველივე იმის კონტროლისათვის, რასაც იგი განიცდის და სჩადის როგორც როლის შემსრულებელი. მას არ უნდა ავიწყდებოდეს, რომ სცენაზე მის გარშემო მყოფი დეკორაციები, ბუტაფორია – სხვა რამ კი არა, დეკორაციაა, ბუტაფორიაა და ა. შ. მაგრამ ამას მსახიობისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. იგი თითქოს თავის თავს ეუბნება: „მე ვიცი, რომ სცენაზე ჩემს ირგვლივ ყველაფერი სინამდვილის უხეში მიმსგავსებაა, სიყალბეა.“

მაგრამ ყველაფერი ეს „ვითომ სიმართლეა, მაშინ აი როგორ მოვეპყრობოდი ამა თუ ამ მოვლენას, აი როგორ მოვიქცეოდი“.... და იმ წუთიდან, როგორც კი მის არსებაში ჩნდება ეს შემოქმედებითი „ვითომ“ მის ირგვლივ არსებული რეალური ცხოვრება მსახიობს აღარ აინტერესებს და იგი გადადის სხვა, მისი ოცნებით შექმნილ ცხოვრების არეში.

მაგრამ მიეცემა რა მას, მსახიობს შეუძლია სიმართლეს უღალატოს, როგორც თავის გამონაგონის წყობაში, ისევე მასთან დაკავშირებულ განცდებში. მისი გამონაგონი შეიძლება ულოგიკო, დაუჯერებელი აღმოჩნდეს და მაშინ იგი რწმენას კარგავს, გრძნობა მასში აღმოცენებულ გამონაგონთან დაკავშირებით ე. ი. ოცნებით წარმოდგენილი გარემოებისადმი მისი შინაგანი ურთიერთობა, შეიძლება „მოგონილი“, ამ გრძნობის ჭეშმარიტი ბუნების შეუფერებელი აღმოჩნდეს, დაბოლოს, როლის შინაგანი ცხოვრების გამოხატვის დროს, მსახიობს, როგორც ცოცხალ, რთულ არსებას, რომელიც არასოდეს არ ფლობს მთელ თავის ადამიანურ აპარატს საკმაო სრულყოფით, შეუძლია არასწორი ინტონაცია მისცეს, შესტიკულაციაში შეუძლია მხატვრული ზომიერება არ დაიცვას, ანდა იაფფასიანი ეფექტის ცდუნებას მიეცეს, მანჭვა-გრენა დაიწყოს, ოჩოფენებზე შედგეს. ყველა ამ საშიშროებათა თავიდან ასაცილებლად, რომელნიც სცენური შემოქმედების გზაზე დგანან, მსახიობი თავის არსში განუწყვეტლივ უნდა ანვითარებდეს სიმართლის გრძნობას, მთელი მისი ფსიქიური და ფიზიკური მოღვაწეობის კონტროლის გამწვევ გრძნობას, როგორც როლის შექმნის, ისევე მისი შესრულების დროს. მხოლოდ მსახიობს, რომელსაც ძლიერ

განვითარებული სიმართლის გრძნობა აქვს, შეუძლია მიაღწიოს იმას, რ ო მ ყ ო ვ ე ლ ი
პ ო ზ ა, ყ ო ვ ე ლ ი მ ი ს ი ჟ ე ს ტ ი შ ი ნ ა გ ა ნ ა დ გ ა მ ა რ თ ლ ე ბ
უ ლ ი ი ყ ო ს ე. ი. მის მიერ განსახიერებული პირის მდგომარეობას გამოხატავდეს და
არ ემსახურებოდეს მარტო გარეგან მოლამაზებას.

ზემოაღნიშნული ყველა ხერხისა და ჩვევის ერთობლიობა მსახიობის შინაგან ტექნიკის
განვითარებასთან ერთად, პარალელურად უნდა ემსახურებოდეს გარეგანი ტექნიკის
განვითარებასაც - იმ სხეულებრივი აპარატის გაუმჯობესებას, რომელიც მსახიობის მიერ
შექმნილი სცენური სახის განხორციელებას ემსახურება მისი შინაგანი ცხოვრების ზუსტი და
ნათელი გამოსახულებისათვის, ამ მიზნით მსახიობმა უნდა გამოიმუშავოს არა მარტო
საერთო მოქნილობა და ტანის ფლობა, არა მარტო სიმსუბუქე, სინარნარე და რითმულობა
მოძრაობისა, არამედ განსაკუთრებული ს ა კ უ თ ა რ ი კ უ ნ თ ე ბ ი ს ყ ვ ე ლ ა
ჯ გ უ ფ ე ბ ი ს მ ა რ თ ვ ი ს

დ ა მ ა თ შ ი მ ო ლ ი ვ ლ ი ვ ე ე ნ ე რ გ ი ი ს შ ე გ რ ძ ნ ე ბ ი ს
შ ე გ ნ ე ბ უ ლ ი უ ნ ა რ ი ა ნ ო ბ ა. შემოქმედებითი უმაღლესი ცენტრებიდან
მომდინარე ეს ენერგია განსაზღვრულად აყალიბებს მსახიობის მიმიკას მის ჟესტებს და
მისგან გამოსხივებული მსახიობის ზეგავლენის წრეში აქცევს პარტნიორებს და მაყურებელთა
დარბაზს. მსახიობს მართებს გამოიმუშაოს შინაგანი შეგრძნების ასეთივე გამახვილებული
შეგნება და სიფაქიზე საკუთარი ხმისა და სამეტყველო აპარატის მიმართაც. ჩვენი
ჩვეულებრივი მეტყველება, როგორც ცხოვრებაში, ასევე სცენაზეც პროზაული და
მონოტონურია, ჩვენი სიტყვები წყვეტილად აკაკუნებენ, არ ესხმიან მძივებივით გაბმულ
ხმოვან მელოდიას, რომელიც ვიოლინოს მელოდიასავით განუწყვეტელია, ვიოლინოზე
დამკვრელი ოსტატის ხელში ეს მელოდია ხან ღრმა, წმინდა, გამჭვირვალეა, ხან შეუძლია
თავისუფლად გადმოინდეს მაღალნოტებიდან დაბალზე და პირუკუ, გადავიდეს პიანისიმიოდან
ფორტეში. კითხვის მოსაწყენ მონოტონურობასთან ბრძოლაში, მსახიობები ხშირად
ალამაზებენ მას, მეტადრე ლექსების წარმოთქმის დროს, ხმის იმ ხელოვნური კადენციებით,
მოულოდნელი ამალვებით და დაწევით, რაც დამახასიათებელია პირობითი,
მაღალფარდოვანი დეკლამაციისათვის და რაც სრულიადაც არ არის გაპირობებული როლის
შესაფერი ემოციებით, რის გამოც მეტად მგრძნობიარე მაყურებელზე სიყალბის
შთაბეჭდილებას ტოვებენ. არსებობს მეორენაირი, რომლებსაც მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ბ უ
ნ ე ბ რ ი ვ ი მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი ჟ ლ ე რ ა დ ო ბ ა ხელეწიფებათ, რასაც
ვხედავთ დიდი მსახიობების მუშაობაში მათი ჭეშმარიტად მხატვრული აღფრთოვანების
წუთებში, რაც ღრმად არის დაკავშირებული შესასრულებელი როლის შინაგან
ჟღერადობასთან. მეტყველების ამ ბუნებრივი მუსიკალობის მიღწევას უნდა ცდილობდეს
მსახიობი საკუთარი ხმის გავარჯიშებით, სიმართლის გრძნობის კონტროლის საშუალებით,
თითქმის ისევე, როგორც მომღერალი, ამასთან ერთად მისთვის აუცილებელია საკუთარ
დიქციაზე მუშაობა. შეიძლება ძლიერი, მოქნილი, საამური ხმის პატრონი იყო და მიუხედავად
ამისა მეტყველება დაამახინჯო – ერთის მხრივ გამოთქმის გაურკვევლობით მეორეს მხრივ
– დაუდევარი მოპყრობით იმ ოდნავ შესამჩნევი პაუზებისა და მახვილებისადმი, რომლითაც
ფრაზის აზრის ზუსტი გადმოცემა და აგრეთვე მისი განსაკუთრებული ემოციური შეფერადება
ხდება. დრამატურგის სრულყოფილ ნაწარმოებში ყოველი სიტყვა, ყოველი ასო, ყოველი
სასვენი ნიშანი მისი არსის გადმოსაცემად არსებობს. მსახიობი, რომელიც დრამას შიფრავს,
მის შრეებს სწვდება, ასეთ მსახიობს ყოველ ფრაზაში თავისი ინდივიდუალური ელფერი
შეაქვს, რომელიც გადმოცემულ უნდა იყოს არა მარტო სწეულის ექსპრესიით, არამედ
მხატვრულად დამუშავებული მეტყველებითაც. ამასთან არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ
ყოველი ბგერა, შეჯამებაში სიტყვად ქცეული, ყოველი ხმოვანი, ისევე როგორც თანხმოვანი,
თითქოს განსაკუთრებულ ნოტას წარმოადგენს, სიტყვის ხმოვან აკორდში თავისი ადგილი
უჭირავს და სულის ამა თუ იმ ნაწილაკს გამოხატავს, რომელიც სიტყვის საშუალებით
გადმოიდგურება. აი, ამიტომ, მეტყველების ფონეტიკური მხარის გაუმჯობესებაზე მუშაობაც არ
უნდა ისაზღვრებოდეს მეტყველების აპარატის მექანიკური ვარჯიშით, , არამედ მიმართული

უნდა იყოს იმისაკენ, რომ მსახიობმა ისწავლოს ს ი ტ ყ ვ ი ს ყ ო ვ ე ლ ი ც ა ლ კ ეული ბ გ ე რ ი ს, რ ო გ ო რ ც მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ ა მ ო მ ს ა ხ ვ ე ლ ო ბ ი ს ი ა რ ა ლ ი ს შ ე გ რ ძ ნ ე ბ ა. ამ მხრივ, ისევე როგორც ხმის მუსიკალობის, თავისუფლების, პლასტიურობის, მოძრაობის, რითმულობის და საერთოდ სცენური ხელოვნების მთლიანად გარეგანი ტექნიკის მხრივაც და რასაკვირველია, შინაგანი ტექნიკითაც ჩვენი დროის მსახიობი მხატვრული კულტურის ძლიერ დაბალ საფეხურზე დგას, რითაც მრავალი მიზეზის გამო, ძლიერ ჩამორჩება მუსიკის, პოეზიის, ფერწერის ოსტატებს და მას წინ უდევს განვითარების დაუსრულებელი გზა.

გასაგებია, რომ ასეთი ვითარების გამო სპექტაკლების დადგმა, რომლებიც მხატვრულ მაღალ მოთხოვნილებებს დააკმაყოფილებდნენ, შეუძლებელია იმ სისწრაფით სწარმოებდეს, რომელიც თეატრების უმეტეს ნაწილში ნაკარნახევია მათი ცნობიერების ეკონომიკური ფაქტორის მოთხოვნილებებით. ის შემოქმედებითი პროცესი რომელიც ყოველმა მსახიობმა უნდა განიცადოს, როლის ჩასახვიდან დაწყებული და მისი მხატვრული განსახიერებით დამთავრებული, თავისთავად ძლიერ რთულია და ჩვენი შინაგანი და გარეგანი ტექნიკის ნაკლოვანებით ბრკოლდება. გარდა ამისა ეს შემოქმედებითი პროცესი ნელდება მსახიობების ერთი მეორესთან შეწყობის აუცილებლობითაც, ე. ი. მსახიობური ინდივიდუალობის ერთიან მხატვრული მთლიანობის პასუხისმგებლობა რეჟისორს ეკისრება. თეატრში რეჟისორის დესპოტური ბატონობის ეპოქაში, რომელიც მეინენგელებიდან დაიწყო და დღესაც მრავალ, თითქმის მოწინავე თეატრებშიაც დაუმთავრებელია, რეჟისორი ამუშავებდა რა დადგმის გეგმას, წინასწარ სახავდა, რასაკვირველია, სპექტაკლის მონაწილეთა მონაცემების გათვალისწინებით, სცენური სახეების საერთო მოხაზულობას და მსახიობებს ყველა მიზანსცენებს უჩვენებდა. უკანასკნელ წლებამდე მეც ამ სისტემას მივდევდი. ახლა ვთვლი, რომ რეჟისორის შემოქმედებითი მუშაობა მსახიობების მუშაობასთან ერთად უნდა მიმდინარეობდეს, ამ მუშაობას არც უსწრებდეს და არც ბოჭავდეს. რეჟისორი უნდა დაეხმაროს მსახიობებს გაუწიოს კონტროლი და შეათანხმოს მათი შემოქმედება, თვალყური ადევნოს იმას, რომ მათი შემოქმედება დრამის ერთიანი მხატვრული მარცვალადან ორგანულად აღმოცენდეს ისევე, როგორც სპექტაკლის მთელი გარეგნული გაფორმებაც, ჩემი აზრით, ასეთია თანამედროვე რეჟისორის ამოცანა. ანალიზის გზით დრამის მხატვრული მარცვალის ძიებით და მისი „მჭვრეტადი მოქმედების“ კვალდაკვალ მიყოლებით იწყება, როგორც უკვე ითქვა, რეჟისორისა და მსახიობების ერთად მუშაობა. დრამის ანალიზის შემდგომი მომენტი, ცალკეული როლების „მჭვრეტადი მოქმედების“ ძიებაში მდგომარეობს – ყოველი მოქმედი პირის ნებისყოფის იმ ძირითადი წარმართულობის მიგნებაში, რომელიც გამოდინარეობს რა ორგანულად როლის ხასიათიდან, დრამის საერთო მოქმედებაში ამ როლის ადგილს განსაზღვრავს. თუ როლის ეს მჭვრეტადი მოქმედება მსახიობის მიერ უცებ არ შეიგრძნება, საჭირო ხდება რეჟისორის დახმარებით მისი ნაწილ-ნაწილ მიგნება, საჭირო ხდება როლის ნაკვეთებათ, ცალკეულ ამოცანებად დაყოფა, რომლებიც მოქმედი პირის ცხოვრების ცალკეულ ეტაპებს შეეფარდება, მის წინ წარმოშობილი საბოლოო მიზნების მისაღწევად ბრძოლაში. როლის თითოეულ ასეთ ნაკვეთს ე. ი. თითოეულ ამოცანას, საჭიროების შემთხვევაში, შეიძლება შემდგომი ფსიქოლოგიური ანალიზი გაუკეთდეს და დაიყოს კიდევ მეტად დანაწევრებულ ამოცანებად-მოქმედი პირის ნებისმიერი ცალკეულ ქმედებათა შეფარდებით, რომლებიდანაც სცენაზე მისი ცხოვრება დგება. ემოციები და განწყობანი კი არ უნდა იყოს როლის ამ დაქუცმაცებული ნაკვეთების შემფერადებელი, არამედ მსახიობმა უნდა შესძლოს სწორედ ამ ემოციებისა და განწყობილების დ ე რ ძ ი ს პოვნა. სხვა სიტყვებით, როლის ყოველ ნაკვეთზე ჩაფიქრებით, მსახიობმა თავის თავს უნდა ჰკითხოს, თუ რა სურს მას, როგორც დრამის მოქმედ პირს, რის მიღწევა უნდა და საკუთარი თავის წინაშე ამ კონკრეტულ მომენტში რა კონკრეტულ ნაწილობრივ ამოცანას ისახავს? პასუხი ამ კითხვაზე გაცემული უნდა იყოს არა არსებითი სახელით, არამედ აუცილებლად ზმნით: „მინდა ამ ქალის გულს დ ა ვ ე უ ფ ლ ო“, „მინდა მის სახლში შე ვ ვ ი პ ა რ ო“, „მინდა მისი მცველები მ ო ვ ი შ ო რ ო“ და ა. შ. ასეთი სახით

ჩამოყალიბებული ნებისმიერი ამოცანა, რომლის ობიექტი და ვითარება მსახიობის წინაშე უფრო ნათლად და მკაფიოდ ირკვევა მისი შემოქმედებითი ფანტაზიის მოქმედების წყალობით, გაიტაცებს მსახიობს, ააღელვებს მას, მის აფექტურ მენსიერებას საიდუმლო ადგილებიდან როლისათვის აუცილებელი გრძნობების კომბინაციებისაკენ წაიტყუებს, - იმ გრძნობებისაკენ, რომელთაც მოქმედებითი ხასიათი აქვთ და რომელნიც სცენურ მოქმედებაში გამოვლინდებიან. ამგვარი არაშემთხვევითი, რთული ორგანული განცდები, თანდათანობით მსახიობისათვის ცოცხლდებიან და მდიდრდებიან მისი როლის ცალკეული ნაკვეთების თამაშით. ეს ნაკვეთები ერთად შეერთებულნი, შეზრდილნი როლის პარტიტურას ქმნიან: ცალკეული როლების პარტიტურები კი, მსახიობების რეპეტიციებზე მუდმივად ერთად მუშაობისა და ერთიმეორესთან აუცილებელი შეგუების დროს შეჯამდებიან როლის მთლიან პარტიტურაში, მაგრამ ამით მსახიობებისა და რეჟისორის მუშაობა არ სრულდება. როლში და დრამაში უფრო ღრმად ჩაფიქრებისა, მისი შესისხლხორცებისა, მასში მეტი სიღრმის მხატვრული ელფერის პოვნასთან ერთად, მსახიობი საკუთარი როლის პარტიტურას უფრო მეტად, უფრო ღრმად განიცდის. მაგრამ როლისა და დრამის თვით ეს პარტიტურა მთლიანად, მუშაობის მსვლელობისას, ცვლილებებს ბევრჯერ განიცდის. ისევე როგორც სრულყოფილ პოეტურ ნაწარმოებში არ არის ზედმეტი სიტყვები, არამედ არიან პოეტის მხატვრული ჩანაფიქრით მხოლოდ აუცილებელნი, როლის პარტიტურაში ცარიულნი და იყოს არც ერთი ზედმეტი გრძნობა, არამედ მხოლოდ მჭკვრეტადი მოქმედებისათვის აუცილებელი. ყოველი როლის პარტიტურა შემკვრივებული უნდა იყოს, მისი განხორციელებისათვის ცხოველი, უბრალო და შინაარსიანი ფორმების პოვნაა საჭირო. და მხოლოდ მაშინ, როდესაც თვითეულ მსახიობში გრძნობები არა მარტო ორგანულად მომწიფდებიან და გამოცოცხლდებიან, არამედ ყოველივე ზედმეტისაგან განიწმინდებიან კიდევ, კრისტალებივით დაილექებიან და ერთმანეთში ცოცხალ კავშირს დაამყარებენ, სპექტაკლის ყველა როლი საერთო ტონში, რიტმში და ტემპში ურთიერთთან შეთანხმდებიან, და აი ამ დროს დადგმა შეიძლება მაყურებელს ვუჩვენოთ.

დრამისა და ყოველი როლის სცენური პარტიტურა განმეორებითი სპექტაკლების დროს საერთოდ უცვლელი რჩება. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იმ მომენტიდან დაწყებული, როცა სპექტაკლი მაყურებელმა ნახა, მსახიობების შემოქმედებითი პროცესი შეიძლება დასრულებულად ჩაითვალოს და მათ მხოლოდ ისღა რჩებათ, რომ მექანიკურად განიმეორონ ის, რაც მათ მიერ პირველ სპექტაკლზე იყო მიღწეული. პირიქით, ყოველი სპექტაკლი თხოულობს მსახიობებისაგან შემოქმედებით განწყობილებაში ყოფნას ე. ი. მთელი მათი ფსიქიური ძალების მონაწილეობას, რადგან მხოლოდ ამ პირობით შეუძლიათ მოახდინონ როლის პარტიტურის შემოქმედებითი შეგუება იმ ჟინიან ცვალებადობასთან, რომელიც ყოველ მათგანში ყოველ წუთს ხდება, როგორც ცოცხალ ნერვიულ არსებაში და თავიანთი გრძნობების ერთმანეთთან შეხმატკბილებით, მაყურებელს გადასცენ ის უხილავი და სიტყვებით გამოუთქმელი, რაც დრამის სულიერ შინაარსს შეადგენს. აი ამაში მდგომარეობს სცენური ხელოვნების მთელი არსი.

რაც შეეხება სპექტაკლის გარეგნულ გაფორმებას – დეკორაციებს, ბუტაფორიას და სხვას, ყველაფერი ეს იმდენადაა საჭირო, რამდენადაც დრამატიული მოქმედების ე. ი. მსახიობის ხელოვნების სიცხოველეს ეხმარება და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იჩემებდეს დამოუკიდებელ მხატვრულ მნიშვნელობას. თუმცა ასეთი დამოუკიდებლობისათვის დღემდეც იბრძვის სცენისათვის მომუშავე ბევრი დიდი მხატვარი. თეატრალური ფერწერა, ისევე როგორც დრამაში შემაჯავლი მუსიკა, სცენაზე დამხმარე ხელოვნებანი არიან და რეჟისორის მოვალეობა იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველნაირად გამოიყენოს მუსიკაც და მხატვრობაც, როგორც აუცილებელი რამ მაყურებლის წინაშე გათამაშებული დრამის გაშუქებისათვის, ამასთან ისინი მსახიობების ამოცანებს დაუმორჩილოს.

ფიზიკურ მოქმედებათა შესახებ

. . . . 19 . წ.

ახალ პიესასთან გაცნობა და მასთან მიდგომა უმრავლეს თეატრებში შემდეგნაირად ხდება: პიესის მოსასმენად იკრიბება მთელი დასი, კიდევ კარგი თუ პიესას კითხულობს თვით ავტორი, ან ახალ ნაწარმოებთან გაცნობილი პირი. ეს ადამიანები შეიძლება უხეირო მკითხველებიც იყვნენ, მაგრამ მათ ესმით ნაწარმოების შინაგანი ხაზი, ისინი ამ ხაზს სიმართლით სთავაზობენ და სწორად აშუქებენ. სამწუხაროდ ხშირად პიესას კითხულობს ისეთი პირი, რომელიც მას არ იცნობს. ამ შემთხვევაში მომავალ შემსრულებელთა წინაშე პიესა დამახინჯებული სახით იქნება წარდგენილი. ეს ვერ არის კარგი, რადგან პირველი შთაბეჭდილებანი ღრმად იჭრება მგრძობიარე არტისტულ სულში. ძნელი ხდება ხოლმე შემდეგში იმის ამოფხვრა, რაც სწორედ ვერ იყო შეთვისებული ახალი სპექტაკლის მომავალ შემოქმედთა მიერ. უმეტეს შემთხვევაში მსმენელებს ახალი პიესის შესახებ არასაკმაოდ ნათელი წარმოდგენა რჩებათ. ამ წარმოდგენის ნათელსაყოფად ინიშნება ეგრეთ წოდებული „საუბარი“, ესე იგი იკრიბება მთელი დასი და ყოველი წევრი გამოსთქვამს თავის მოსაზრებას მოსმენილი პიესის შესახებ. მეტად იშვიათია, რომ ამ მოსაზრებებმა მოკამათენი რაიმე გარკვეულის გარშემო შეათანხმოს. უფრო ხშირად ეს მოსაზრებანი საწინააღმდეგო და მოულოდნელი მიმართულებით შორდებიან ერთმანეთს. მომავალ შემსრულებელთა თავებში ქაოსი ჩნდება. ისიც კი ვინც თითქოს მიაგნო ახალ ნაწარმოებთან თავის საკუთარ დამოკიდებულებებს იბნევა. არ ვარგა საკუთარი აზრის დაკარგვა. ასეთი საუბრების შემდეგ შეფიქრიანებული მსახიობები დგანან თავიანთი როლების წინაშე, ვით ისეთი გამოცანის წინაშე, რომელიც აუცილებლად და რაც შეიძლება საჩქაროდ გამოცნობილ უნდა იქნას. საბრალო და სასაცილოა მათი უმწეობის ხილვა. გულსატკენია და გულსაკლავია ჩვენი ფსიქოტექნიკის უძლურება. გაუგებარი როლის სულში ჩასაწვდომად მსახიობები უწესრიგოდ აქეთ-იქით ეხეთქებიან. მათი ერთადერთი იმედია – შემთხვევა, რომელიც დაეხმარება საძრომელას მიგნებაში, მათი ერთად ერთი მოსაჭილია გაუგებარი სიტყვები: „ინტუიცია“, „ქვეცნობიერება“. თუ ბედმა გაუღიმათ და შემთხვევა დაეხმარათ ეს შემთხვევა მისტიურ სასწაულად „განგებად“, აპოლონის ჯილდოდ მიაჩნიათ.

თუ ეს არ მოხდა, მაშინ მსახიობები საათობით უსხედან პიესას და იჭაჭებიან განსჭვრიტონ იგი, ძალით შეიჭრნენ შიგ, არა მარტო სულიერად, არამედ ფიზიკურადაც. მაგრამ ძნელია-სხვის ტყავში შეძრომა! სად ვიპოვოთ გზა სხვის ტყავში შესადრომად? დაძაბულნი, გაწითლებულნი- მსახიობები სხვისი როლების და მათთვის უცხო სიტყვების ჩურჩულით ეპოტინებიან პიესას. შიგნიდან წარუშართავი სახის კონვენსიები ბუნებრივი მიმიკის ნაცვლად ჰქმნიან მახინჯ გრიმასებს. როდესაც აღარაფერი აღარ შევლის, მსახიობები იცვამენ კოსტიუმს, იკეთებენ გრიმს, რათა როლს გარეგნული მხარე მიუდსადაგონ.

უბედურების თავიდან ასაცილებლად რეჟისორი თავს უყრის ყველა მონაწილეებს და რამდენიმე თვით მათთან ერთად მიუჯდება მაგიდას მათი როლების და თვით პიესის შესასწავლად. კვლავ ლაპარაკობენ პიესისა და ცალკეული როლების შესახებ ყველაფერს, რაც კი თავში მოუვათ. მოსაზრებანი დავას იწვევს: მიმდინარეობს დებატები, იწვევენ სხვადასხვა საკითხების სპეციალისტებს, კითხულობენ მოხსენებებს, ლექციებს. აქვე გზადაგზა აჩვენებენ მომავალი დეკორაციების ნახაზებს, ანდა მაკეტებსაც კი. მომავალი დადგმის კოსტიუმების ესკიზებს. შემდეგ უკანასკნელ წვრილმანამდე ირკვევა რა უნდა გააკეთოს თვითუღმა მსახიობმა, რა უნდა იგრძნოს თვითუღმა მათგანმა, როდესაც იგი, თავის დროზე, სცენაზე გამოვა და როლით ცხოვრებას დაიწყებს.

და ბოლოს მსახიობების შემეცნება ივსება როლის შესახებ ყოველად დაწვრილებითი საჭირო და არა საჭირო ცნობებით. სწორედ აქ მსახიობებს ეუბნებიან:- მიბრძანდით სცენაზე, ითამაშეთ თქვენი როლები და გამოიყენეთ ის, რაც მაგიდასთან მუშაობის განვლილ

თვეებში შეითვისეთ“. გასიებული თავით და ცარიელი გულით გამოდიან მსახიობები სცენაზე და არაფრის თამაში არ შეუძლიათ. კიდევ მრავალი თვეებია საჭირო, რათა მოიშორო ყოველივე ზედმეტი, რათა შეარჩიო და შეითვისო გამოსადეგი, რათა ახალ როლში იპოვო შენი თავი თუნდაც ნაწილ-ნაწილ მაინც.

ეხლა საკითხავია: სწორეა თუ არა როლისადმი მიდგომისას, პირველი ნაბიჯებიდანვე ასეთი ძალადობა? სასიკეთოა თუ არა როლის შესახებ სხვათა აზრების, შეხედულებების, დამოკიდებულებების, ნაგრძნობების ასეთი უცერემონიო ჩათესლვა შემოქმედ-მსახიობის ჯერ ისევე გადაუხსნელ სულში?

რა თქმა უნდა ასეთი მუშაობითაც ზოგი რამ მნიშვნელოვანიც მოექცევა მსახიობის სულში, გამოადგება შემოქმედებაში, მაგრამ ბევრად უფრო მეტი ხვდება უსარგებლო, ზედმეტი ცნობები, აზრები, ნაგრძნობი, რომლებიც პირველ ხანებში ტვირთავენ მსახიობის თავს, გულს, აშინებენ მსახიობს და ხელს უშლიან მის თავისუფალ შემოქმედებას. ჩვენთვის უცხოს მონელება უფრო ძნელია, ვიდრე საკუთარის, ჩვენი გონების და გულისათვის მახლობელის შექმნა.

მაგრამ ყველაზე უარესი ის არის, რომ ყოველივე ეს სხვისეული ცვივა მოუმზადებელ, მოუხნავ, გამოფიტულ ნიადაგზე, არ შეიძლება პიესის, მისი როლების, პიესაში ჩაქსოვილი გრძნობების შესახებ მსჯელობა, სანამ არ გვიპოვია ჩვენი ჯარების პაწია ნაწილი მაინც პოეტის ნაწარმოებში.

მსახიობი, რომ მთელი თავისი შინაგანი ძალ-ღონით და განსახიერების გარეგანი აპარატით მომზადებული იყოს სხვათა აზრებისა და გრძნობების შესათვისებლად, მსახიობი რომ თუნდ ოდნავ მაინც გრძნობდეს ფეხქვეშ მტკიცე ნიადაგს, მას ეცოდინებოდა რის მიღება და რის უარყოფაა საჭირო, იქიდან რასაც სთავაზობენ მას შემკითხველი და არამკითხვე მრჩეველნი.

ამგვარად მე ვილაშქრებ არა თვით საუბრებისა და მაგიდასთან მუშაობის წინააღმდეგ, არამედ მათი უდროულობის წინააღმდეგ.

ყველაფერს თავისი დრო აქვს.

მცირე პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო:

– ჩემი მიდგომა ახალი როლისადმი სრულიად სხვაგვარია, და აი რაში მდგომარეობს: იგი ახალი პიესის ყოველგვარი კითხვის გარეშე, მის შესახებ საუბრების გარეშე მსახიობებს ერთბაშად იწვევენ ახალი პიესის პირველ რეპეტიციაზე.

– ეგ რანაირად? – ვერ მიხვედრილიყვნენ მოწაფეები.

– თქვენ კარგად იცით საკუთარი შეგრძნებით მსახიობის ის განწყობა სცენაზე, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ „სცენიურ შინაგან თვითშეგრძნებას“ იგი აერთიანებს, ამხვილებს ყველა „ელემენტს“ და მათ შემოქმედებითი მუშაობისაკენ წარმართავს.

თითქოს ასეთის სულიერის განწყობით უკვე შეიძლებოდა პიესასთან და როლთან მიდგომა მათი დაწვრილებითი შესწავლისათვის.

მაგრამ მე ვამტკიცებ, რომ ეს ცოტაა და რომ პოეტის ნაწარმოების დედააზრის ძიებისათვის, შემეცნებისათვის, ნაწარმოებზე აზრის შედგენისათვის, შემოქმედს კიდევ აკლია რაღაც, რაც მის შინაგან ძალებს ბიძგს აძლევს, სამუშაოდ აგულიანებს. უამისოდ პიესისა და როლის ანალიზი რაციონალური აღმოჩნდება და ცკვენ დავკარგავთ ირაციონალურ მარცვალს.

ჩვენი გონება დამყოლია. მას ყოველ ჟამს შეუძლია მუშაობაში ჩაებას, მაგრამ მარტოოდენ გონება არ კმარა. აუცილებელია უშუალო მხურვალე მონაწილეობა ემოციებისა, სურვილებისა და „სცენური შინაგანი განწყობისა“ ყველა სხვა ელემენტისა. მათი დახმარებით უნდა შექმნათ ჩვენს არსებაში როლის ცხოვრების რეალური შეგრძნება. ამის შემდეგ პიესისა და როლის ანალიზი გაკეთებული იქნება არა გონებით, არამედ შემოქმედის მთელი ორგანიზმით.

– ბოდიში, გეთაყვა, მაგრამ ეს რანაირად? როლის ცხოვრების შეგრძნებისათვის საჭიროა პოეტის ნაწარმოების ცოდნა, საჭიროა მისი შესწავლა. მაგრამ თქვენ ამტკიცებთ, რომ მისი შესწავლა არ შეიძლება, სანამ არ იგრძნობთ პოეტის ამ ნაწარმოებს.

– დიახ, - დაადასტურა ტორცოვმა, – პიესის ცოდნა საჭიროა, მაგრამ მასთან ცივი სულთ მიდგომა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. აუცილებელია შემზადებულ „სცენიურ შინაგან განწყობილებაში“ წინასწარ ჩავასხათ როლის ცხოვრების რეალური შეგრძნება და არა მარტო სულიერი, არამედ სხეულებრივიც.

როგორც საფუარი იწვევს აფუებას, ისევე როლის ცნობიერების შეგრძნობა მსახიობის სულში იწვევს შინაგან შეხურებას, დულილს აუცილებელს შემოქმედებითი შემეცნების პროცესისათვის. მსახიობის მხოლოდ ასეთი შემოქმედებითი განწყობის დროს შეიძლება ლაპარაკი პიესასთან და როლთან მიდგომის შესახებ.

– მერედა საიდან ავიღოთ როლის ცხოვრების ეს რეალური და სხეულებრივი შეგრძნება? – ეკითხებოდნენ გაოცებული მოწაფეები.

სწორედ ამ საკითხისთვისაა განკუთვნილი დღევანდელი გაკვეთილი. ნაზვანოვ! თქვენ გახსოვთ გოგოლის „რევიზორი“? - მოულოდნელად მიმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– მახსოვს, მაგრამ ცუდად, ზოგადი ხაზებით.

– მით უკეთესი. სცენაზე მიბრძანდით და ითამაშეთ ხლესტაკოვი მეორე აქტში მისი გამოსვლის მომენტიდან.

– როგორ უნდა ვითამაშო, როცა არ ვიცი რა უნდა გავაკეთო?-- ვუარობდი გაოცებული.

– ყველაფერი არ იცით, მაგრამ ხომ მაინც იცით რაღაც, ეს მცირე რამ ითამაშეთ. სხვანაირად, რომ ვთქვათ შეასრულეთ როლის ცხოვრებიდან ის, თუნდაც სულ პაწია ფიზიკური მოქმედებანი, რომლებიც შეგიძლიათ გააკეთოთ გულწრფელად, სიმართლით, თქვენი საკუთარი ვინაობის მიხედვით.

– მე არაფრის გაკეთება არ შემიძლია, რადგან არაფერი არ ვიცი!

– როგორ?- შემომიტია არკადი ნიკოლოზის-ძემ. პიესაში ნათქვამია: „შემოდის ხლესტაკოვი. განა თქვენ არ იცით როგორ შედიან სასტუმროს ნომერში?“

– ვიცი.

- ჰოდა შედით. შემდეგ ხლესტაკოვი სტუქსავს ოსიპს იმისათვის, რომ იგი „ისევ საწოლზე გორაობდა“. განა თქვენ არ იცით როგორ ტუქსავენ?

- ვიცი,

– შემდეგ ხლესტაკოვს სურს ოსიპის საჭმელზე საჩალიჩოდ გაგზავნა. განა თქვენ არ იცით, როგორ მიმართავენ ხოლმე სხვას საჩოთირო თხოვნით?

- ეგეც ვიცი.

– ჰოდა აი ითამაშეთ მხოლოდ ის, რაც პირველ ხანებში თქვენთვის ხელმისაწვდომია, ის რაშიც სიმართლესა გრძნობთ, რაც შეგიძლიათ გულწრფელად დაიჯეროთ.

– მერედა პირველ ხანებში რა არის ხელმისაწვდომი ახალ როლში? – ვცდილობდი გამორკვევას.

– მცირე რამ. გარეგნული ფაბულის, ეპიზოდების და უმარტივესი ფიზიკური მოქმედებების გადმოცემა.

დასაწყისში შეგიძლიათ მხოლოდ ამის შესრულება სცადოთ გულწრფელად, სიმართლით, საკუთარი ვინაობისა და პასუხისმგებლობის მიხედვით: ხოლო უკეთუ მეტის მოცემას მოინდომებთ, თქვენი ძალ-ღონის შეუფერებელ ამოცანებს წააწყდებით, და მაშინ გელით ხიფათი ბორძიკისა, სიცრუის მორჩილებისა, რომელიც სიყალბემდე და ბუნებაზე ძალადობამდე მიგიყვანთ. გეშინოდეთ დასაწყისში მეტისმეტად რთული ამოცანებისა - ჯერ არა ხართ მომზადებული ახალი როლის სულში ღრმად ჩაწვდომისათვის. ამიტომ მიჰყევით თქვენთვის მტკიცედ მითითებულ ფიზიკურ მოქმედებათა ვიწრო არეს, ეძებეთ ფიზიკურ მოქმედებაში ლოგიკა და თანმიმდევრობა, ურომლისოდაც ვერ მიაგნებ სიმართლეს, რწმენას და მაშასადამე, ვერც იმ განწყობას, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ: „მე ვარსებობ“.

– თქვენ ბრძანებთ: გადმოგვეცით ფაბულა და უმარტივესი ფიზიკური მოქმედებანი, – ველავებოდი მე. მაგრამ ფაბულა თავისთავად გადმოიცემა პიესის გაშლასთან ერთად. ფაბულა უკვე შექმნილია ავტორის მიერ.

– დიახ, ავტორის და არა თქვენს მიერ. დეე ავტორის ფაბულა დარჩეს, მაგრამ საჭიროა თქვენი მისდამი დამოკიდებულება. დეე ავტორის მოქმედებანიც ხდებოდა, მაგრამ ისინი თქვენს საკუთრად უნდა იქცნენ და არა სხვებისად დარჩნენ. არ შეიძლება გულწრფელად ცხოვრება არა თქვენი ქმედებით, საჭიროა შექმნათ თქვენი, როლის ანალოგიური, მითითებული თქვენი საკუთარი შეგნებით, მოწადინებით, გრძნობით, ლოგიკით, თანმიმდევრობით, სიმართლით, რწმენით.

სცადეთ, ადით სცენაზე და დაიწყეთ ხლესტაკოვის გამოსვლიდან.

პუშჩინი ოსიპს გვითამაშებს, ვიუნცოვი - სასტუმროს მსახურს.

– სიამოვნებით!

– მაგრამ მე სიტყვები არ ვიცი და სათქმელიც არაფერი მაქვს, – ვჯიუტობდი მე.

– სიტყვები არ იცით, მაგრამ საუბრის საერთო აზრი გახსოვთ?

– დიახ, დაახლოებით.

– მაშ გადმოგვეცით საუბარი თქვენი სიტყვებით. დიალოგის აზრების წესრიგს მე გიკარნახებთ. თუმცა თქვენ თვითონაც მალე მიეჩვევით მის თანმიმდევრობასა და ლოგიკას.

– მაგრამ მე არ ვიცნობ სახეს, რომელიც უნდა განვასახიერო!

– სამაგიეროდ თქვენ იცით მნიშვნელოვანი კანონი. ესკანონი ამბობს: „რ ომელ როლსაც არ უნდა თამაშობდეს მსახიობი, იგი მუდამ უნდა მოქმედებდეს თავისთავადად, თავისი პირადი პასუხისმგებლობით და სინდისით, ხოლო თუ მსახიობი როლში თავის თავს ვერ იპოვის, ან დაკარგავს, ამით მოკლავს განსასახიერებელ პიროვნებას, რომელიც მოკლებული იქნება ცოცხალ გრძნობას. ამ გრძნობის განსასახიერებელ პერსონაჟისათვის მინიჭება შეუძლია თვით მსახიობს და მხოლოდ მარტოოდენ მას. ამიტომ ყოველი როლი ითამაშეთ თქვენი სახელით, ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ვითარებაში. ამ გზით პირველ რიგში როლში თქვენს საკუთარ თავს მოსინჯავთ. როდესაც ეს გაკეთდება, მაშინ ძნელი აღარ არის თქვენს არსებაში მთელი როლის წამოზრდა. ცოცხალი, ნამდვილი ადამიანური გრძნობა – ჩინებული ნიადაგია საამისოდ.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ მოგვცა მითითებანი, როგორ გამოგველობა მალლოეტკოვას ოთახიდან სასტუმროს ნომერი. პუშჩინი გრძელ სავარძელზე გაიშხლართა, მე კი კულისებში გავედი, მოვემზადე, როგორც რიგია, მშვიერი ვაჟბატონის გამოსანახავად; დინჯად შემოვედი სცენაზე, ოსიპს გადავეცი პითობითი ჯოხი, ცილინდრი, ერთი სიტყვით, გავიმეორე კლასიკური სახის თამაშის ყველა შტამპები.

– ვერ მივხვედრილვარ ვინა ხართ თქვენ? – წარმოსთქვა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, როდესაც თამაში გავათავეთ.

– მე-ეს მე ვარ.

– არ გეგხართ. ცხოვრებაში თქვენ სხვა ხართ, არა ისეთი, როგორიც იქ, სცენაზე. ცხოვრებაში ეგრე კი არა, როგორღაც სხვანაირად შემოდინხართ ოთახში.

- მერედა რანაირად?

- რაღაცნაირი საზრუნავით, შინაგანი მიზნით, ცნობისმოყვარეობით, და არა ცარიელი, როგორიც ეხლა სცენაზე იყავით, ცხოვრებაში თქვენ იცავთ ურთიერთობის ბუნების ორგანიულობის ყველა მომენტებს და სტადიებს. თქვენ გააკეთეთ აქტიორის გამოსვლა სცენაზე, ჩემთვის კი საჭიროა ადამიანის შემოსვლა ოთახში. ცხოვრებაში მოქმედებისათვის სხვა მაიძულებელნი არსებობენ. იპოვეთ ეს მამოძრავებელნი იქ, სცენაზე. თუ თქვენ რაიმესთვის შემოხვალთ, ანდა პირიქით, არაფრისათვის, ისე უსაქმურობის გამო, როგორც შემოდის ხლესტაკოვი, მაშინ ასეთი მოქმედებანი დაგეხმარებათ გამოიწვიოთ შესაბამისი შინაგანი განწყობა. ჩვეულებრივი თეატრალური გამოსვლა კი, პირიქით, ამას ხელს შეუშლის და გამოიწვევს სრულიად სხვას-გარეგნულს, მოჩვენებით თვითგანწყობას. ეხლა თქვენი გამოჩენა სცენაზე იყო თეატრალური, „ზოგადი“, ქცევაში არ ჩანდა ლოგიკა და თანმიმდევრობა. თქვენ გამოტოვეთ მრავალი აუცილებელი მომენტი. მაგალითად: ცხოვრებაში სადაც არ უნდა მიხვიდეთ, თქვენთვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ორიენტირება და

გაგება იმისა, თუ რა ხდება იქ, სადაც თქვენ მიხვედით, როგორი მოქცევა გმართებთ. მაგრამ ეხლა გამოსვლისას, არც კი შეგიხედავთ საწოლისა და ოსიპისათვის ისე წარმოთქვით: „ისევ საწოლზე გორაობდი“. შემდეგ თქვენ ისე მიაჯახუნეთ კარი, როგორც ამას ტილოს დეკორაციებთან თეატრში ჩადიან. თქვენ არ მოგაგონდათ და არ გადმოგვეცით საგნის სიმძიმე. კარის სახელური უთქვენოდ, ალაღბედად მოძრაობდა. ყველა ეს მცირე რამ მოქმედებანი მოითხოვენ განსაზღვრულ დროსა და ყურადღებას. უამისოდ ადამიანი ვერ გაიხსენებს, ვერ იგრძნობს, ვერ მიხვდება სიმართლეს, ვერ დაიჯერებს იმის სინამდვილეს, რასაც აკეთებს.

ეხლა, იმის შემდეგ, რაც თქვენ თითქმის მთელი წელიწადი მონადომეთ უსაგნო მოქმედებათა სერიოზულ შესწავლას დიდად უნდა გრცხვენოდეთ დაშვებული შეცდომების გამო.

– შეცდომები იქიდან წარმოსდგება, რომ მე არ ვიცი საიდან მოვედი – მოვიბოდიშე დარცხვენით.

– აბა ეს სადაურია! როგორ შეიძლება სცენაზე არ იცოდეთ საიდან, ან სად მოხვედით? აუცილებელია ამის ზედმიწევნით ცოდნა. „უცნობი სივრციდან“ სცენაზე შემოსვლები ვერასოდეს ვერ იმარჯვებენ თეატრში!

– მაინც საიდან მოვედი?

- აი ეს მშვენიერია! მე რა ვიცი? თქვენი საქმეა! ესეც არ იყოს თვით ხლესტაკოვი ლაპარაკობს იმაზე, სადაც იყო. თუმცა რაკი ეს არ გახსოვთ – მით უკეთესი.

- რატომ არის „უკეთესი“?

– იმიტომ, რომ ეს საშუალებას მოგცემთ როლს თქვენით მიუდგეთ, ცხოვრების სინამდვილით და არა ავტორის რემარკებით, არა შესისხლხორცებული პირობითობით და შტამპებით. ეს მოგცემთ საშუალებას შეგექმნათ თქვენ მოსაზრებები შესაქმნელი სახის შესახებ. ხოლო უკეთეს თქვენ მხოლოდ წიგნის მითითებებით იხელმძღვანელებთ ვერ შეასრულებთ ჩემთვის საჭირო ამოცანას, რადგან ღრმად, მთლიანად დაემორჩილებით ავტორს, მას დაენდობით და გაჰყვებით ფორმალურად მისი ტექსტის სიტყვების განმეორებას, მისი სახის და მისივე თქვენთვის უცხო მოქმედების გამოჯავრებას, ნაცვლად იმისა, რომ შექმნათ საკუთარი სახე, ავტორის სახესთან ანალოგიური.

ამიტომ მე არ ვაძლევ მსახიობს პირველ ხანებში არც წიგნს, არც როლს და დიდად ვთხოვ შინაც ნუ გამოიყენებს მათ, რათა არ გააფუჭოს ჩემი ჩანაფიქრი.

მაშ, გაითვალისწინეთ პიესით შემოთავაზებული ვითარებანი და გულწრფელად მიპასუხეთ: რას იზავდით თქვენ თვითონ (და არა ვიდაც თქვენთვის უცნობი არსება – ხლესტაკოვი) იმისათვის, რომ თავი დაგელწიათ გამოუვალი მდგომარეობისთვის?

– დიან, - ამოვიოხრე. – როდესაც საჭიროა შენ თვითონ გამოძვრე მდგომარეობიდან და არა ბრმად გაჰყვე ავტორს, იძულებული ხდები ღონივრად შეფიქრიანდე.

– აი ეგ კი კარგად სთქვით! – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

– მე ხომ პირველად გადმოვიტანე ჩემს თავზე, ვიგრძენი მდგომარეობა და შემოთავაზებული ვითარებანი, რომელშიაც გოგოლმა თავისი მოქმედი პირები. ჩააყენა. მაყურებლებისათვის ასეთი მდგომარეობა-კომიკურია, მაგრამ ხლესტაკოვისა და ოსიპის შემსრულებლებისათვის იგი გამოუვალია. ეს მე დღეს პირველად ვიგრძენი, მიუხედავად იმისა, რომ „რევიზორი“ მრავალჯერ წამიკითხავს და სცენაზეც მინახავს!

– ეს სწორი მიდგომის გამო მოხდა. თქვენ „თქვენს თავზე გადაიტანეთ და იგრძენით მდგომარეობა მოქმედი პირებისა გოგოლის მიერ შემოთავაზებულ ვითარებაში“. აი ეს გახლავთ მთავარი! ეს ჩინებულია! ნურასოდეს ნუ ჩასჩრით როლში თქვენს თავს ნაძალადევად, ნუ შეუდგებით როლის შესწავლას იძულებით. თქვენ თვითონ უნდა შეარჩიოთ და შეასრულოთ დასასურათებელ ცხოვრებაში ის, თუნდაც მცირედი რამ, რაზედაც პირველ ხანებში ხელი მიგიწვდებათ ესევე მოიქცით დღესაც. ამის შემდეგ თქვენს თავს იგრძნობთ როლში. აქედან დაწყებული უფრო შორს წასვლას შეძლებთ და თავის ღრობზე იქამდე მიხვალთ, რომ თვით როლს იგრძნობთ თქვენს არსებაში.

მაშ მითხარით, რას იზამდით რეალურ ცხოვრებაში, აქ დღეს, ამჟამად, როგორ დააღწევდით თავს იმ მდგომარეობას რომელშიც გოგოლმა ჩაგაყენათ? მართლაც და შიმშილით ხომ არ მოკვდებით იმ დათვის ბუნაგში რომელშიც მოხვდით?

მე ჩუმად ვიყავი, თავგზადაბნეული..

– მოისაზრეთ როგორ გაატარებდით მთელ დღეს? – არ მეშვებოდა ტორცოვი. – მოგვიანებით ავღებოდი. უპირველეს ყოვლისა ოსიპს დავიყოლიებდი როგორმე სასტუმროს პატრონთან წასულიყო და ჩაის საქმე მოეგვარებინა. შემდეგ პირის დაბანისა, ტანისამოსის წმენდისა, ჩაცმისა, შეკონტაჟებისა და ჩაის სმის გრძელი პროცედურა. მერე . . . ქუჩებში გავისეირნებდი. ნომრის შეხუთულ ჰაერში რა გამაჩერებდა?! ვფიქრობ, რომ ჩემი დედაქალაქური გარეგნული იერი მიიპყრობდა პროვინციელთა ყურადღებას.

- და განსაკუთრებით პროვინციელ ქალთა ყურადღებას, – მალიზიანებდა ტორცოვი.

– მით უკეთესი. ვეცდები რომელიმე მათგანთან ნაცნობობა გავაბა და სადილად ავეკვიატო. მერე გავისეირნებდი ქარვასლისაკენ, ბაზრისაკენ.

ამის თქმისთანავე უეცრად ვიგრძენი, რომ მე ხლესტაკოვთან მსგავსება მაქვს.

- მე თავს ვერ შევიმაგრებდი და სადაც კი მოვახერხებდი დავაგემოვნებდი რაიმე გემრიელს, ფარულეებში გამოფენილს. მაგრამ ეს მაღას კი არ მომიკლავდა, პირიქით უფრო მეტად გამაღიზიანებდა. მერე. . . ფოსტაში მივიღოდი რათა მომეკითხა ფულადი პაკეტი.

– ის არ გახლავთ! - დამჩხაოდა და მაგულიანებდა ტორცოვი,

– აი მე უკვე მთლად დავითანჯვე, მით უმეტეს, რომ კუჭი ცარიელი მაქვს. სხვა აღარა დამრჩენია რა იმის მეტი, რომ შინ წავიდე და კვლავ ვცადო ოსიპის დახმარებით სასტუმროში სადილი მომცენ.

– აი რანაირი მოდიხართ სცენაზე მეორე მოქმედების დასაწყისში, – შემაწყვეტინა არკადი ნიკოლოზის ძემ – ამგვარად მხოლოდ იმისათვის, რომ სცენაზე გამოვიდეთ ადამიანურად და არა აქტიორულად დაგჭირდათ იმის გაგება თუ ვინა ხართ თქვენ, რა გადაგხდათ, რა პირობებში ცხოვრობთ აქ, როგორ ატარებთ დღეს, საიდან მოხვედით და მრავალ სხვა შემოთავაზებულ ვითარებათა გათვალისწინება, რომელთაც გავლენა აქვთ თქვენს მოქმედებაზე და რომელნიც თქვენ მიერ ჯერ არ არიან შექმნილნი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მარტო იმისათვის, რომ სცენაზე სწორედ გამოხვიდეთ, აუცილებელია პიესის ცხოვრებისა და თქვენი მისდამი დამოკიდებულების შეცნობა.

...19...წ.

არკადი ნიკოლოზის-მე განაგრძობდა ჩემთან მუშაობას ხლესტაკოვზე.

– ეხლა თქვენ იცით, რანაირად უნდა გამოხვიდეთ სცენაზე.

შეეკითხეთ თქვენს თავს, რას ნიშნავს სასტუმროს ნომერში თქვენი შესვლა ქალაქში უშედეგოდ ყილის შემდეგ.

შემდეგ მიეცით თქვენს თავს შეკითხვები: „ხლესტაკოვის ადგილას, რომ ვყოფილიყავი რას ვიზამდი? აქ, დღეს, ამჟამად, შინ დაბრუნების შემდეგ? როგორ მოვექცეოდი ოსიპს, რაკი გავიგებდი, რომ იგი „ისევ საწოლზე გორაობდა? როგორ შევეხვეწებოდი წასულიყო სასტუმროს პატრონთან სადილისათვის? როგორ დაველოდებოდი შედეგს და რას გავაკეთებდი ამ დროის განმავლობაში? როგორ შევეგებებოდი საჭმელის მოტანას?“ და სხვადასხვა.

ერთი სიტყვით გაიხსენეთ აქტის თითოეული ეპიზოდი; შეიგნეთ, რა მოქმედებებისაგან იქმნება თითოეული ეპიზოდთაგანი. თვალყური მიაღვენეთ ყველა ამ მოქმედებათა ლოგიკას და თანმიმდევრობას. თუ მთელ პიესას ამგვარად გაივლით, მაშინ, ბუნებრივია, ფაბულას ეპიზოდთა და ფიზიკურ მოქმედებათა მიხედვით ითამაშებთ.

დაიწყეთ თითოეული პერსონაჟის ბუნების განსაზღვრით, მათი ლოგიკისა და თანმიმდევრობის მიხედვით.

ეს მუშაობა ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი დაუსრულებელი ვარჯიშით და წვრთნით. ეს სამუშაო საკმაოდ ადვილად და სწრაფად დავძლიე. ამჯერად არ გამომიტოვებია სულ მცირე დამხმარე მომენტიც კი და ამით დავამტკიცე, რომ მესმის თითოეული დასახული ფიზიკური მოქმედების ბუნება.

მცირე შესვენების შემდეგ მან განაგრძო:

- ეხლა როდესაც თქვენ შეიგნეთ ლოგიკა და თანმიმდევრობა, როდესაც იგრძენით ფიზიკურ მოქმედებათა სიმართლე, დაიჯერეთ ის, რაც სცენაზე ხდება, თქვენთვის ძნელი აღარ არის გაიმეოროთ მოქმედების იგივე ხაზი სხვადასხვა შემოთავაზებულ ვითარებაში, რომლსაც თქვენ პიესა გაძლევთ და რომლსაც გამოიგონებს და შეავსებს თქვენი ფანტაზია.

მაშ ასე, რას იზამდით ამჟამად, დღეს, აქ, ამ შემოთავაზებულ სასტუმროს ნომერში, თუ შინ დაბრუნდებით ქალაქში უშედეგო ხეტიალის შემდეგ?

მაშ დაიწყეთ, მხოლოდ ნუ კი ითამაშებთ, უბრალოდ, პატიოსნად გადაწყვიტეთ და თქვით: რას იზამდით, ეს გამოიწვევს თქვენში შინაგან სურვილს მოქმედებისას.

- რატომ არ შეიძლება თამაში? ჩემთვის ეს უფრო ადვილია.

- რა თქმა უნდა, შტამპების გათამაშება მუდამ უფრო ადვილია, ვიდრე სწორი მოქმედება.

- მე შტამპებს არ ვგულისხმობ.

- მაშინ, როდესაც თქვენ ჯერჯერობით მხოლოდ შტამპებზე შეგიძლიათ ლაპარაკი. შტამპები ყოველთვის მზამზარეულია, ხოლო ნამდვილი, შეიგნოდა ნაკარნახევი, პროდუქტიული და მიზანშეწონილი მოქმედებანი კი ჯერ უნდა მოიმარაგოთ.

პუშჩინი სავარძელზე წამოწვა, ვიუნცოვმა დაიწყო მზადება სასტუმროს მოსამსახურის გამოსვლისათვის.

მე სცენაზე მდგარმა ყურადღება მოვიკრიფე და დავიწყე როლით შემოთავაზებულ ვითარებათა, როლის წარსულისა და აწმყოს გახსენება. რაც შეეხება მომავალს, იგი როლს კი არა, მე მეკუთვნის, მის შემსრულებელს. ხლესტაკოვს არ შეუძლია თავისი მომავლის ცოდნა, მე კი მოვალე ვარ ვიცოდე. ჩემი, არტისტის საქმეა მოვამზადო ეს მომავალი პირველსავე სცენაში. რაც უფრო გამოუვალა ჩემი მდგომარეობა სასტუმროს საშინელ ნომერში, მით უფრო მოულოდნელი, არაჩვეულებრივი, წარმოუდგენელი იქნება გოროდნიჩის ბინაში გადასახლება, სატრფიალო ინტრიგები, ნიშნობა.

ამის შემდეგ მე გავიხსენებ II აქტის ეპიზოდებს. დავიწყე გადათვლა და სახელდახელოდ მათი დასაბუთება ჩემთვის შემოთავაზებული ვითარებებით.

ამასობაში არკადი ნიკოლოზის-ძე კულისებში გავიდა. ხანგრძლივი სიჩუმე ჩამოვარდა, რომლის დროს გაისმოდა პუშჩინის ბანის ღუღუნი. იგი ხმადაბლა ბჭობდა სად ჯობია ცხოვრება, სოფელში თუ პეტერბურგში.

უეცრად სცენაზე ტორცოვი შემოვარდა, მან კარი შემოიჯახუნა და დიდხანს ჭკუჭრუტანიდან დერეფანში იცქირებოდა. ეტყობოდა იგი თავისი წარმოდგენით სასტუმროს პატრონს გაურბოდა და ემალებოდა. მე შევკრთი კიდევ ხლესტაკოვის ასეთი მოულოდნელი და უჩვეულო გამოსვლით.

ვერ ვიტყვი, რომ ამ სიანხლეს აღტაცებაში მოვეყვანე, მაგრამ ეს გამოსვლა შესრულებული იყო არაჩვეულებრივი გულწრფელობით.

თვით არკადი ნიკოლოზის – ძეც შეფიქრიანდა იმაზე, რაც ჩაიდინა.

- გადავითამაშე! გამოტყდა იგი, – მეტი უბრალოებაა საჭირო. გარდა ამისა სწორია თუ არა ეს ხლესტაკოვისათვის? ის რომ, ვით იმ დროინდელი პეტერბურგელი, თავის თავს პროვინციაში ყველაზე მაღლა აყენებს. რამ მაიძულა ასეთი გამოსვლა? რანაირმა მოგონებებმა? ვერ გაერკვევი. იქნებ ამ ბაქიბუქას მშიშარა ბიჭუნასთან შეერთებაშია ხლესტაკოვის შინაგანი ნიშანდობლიობა? საიდან გაჩნდა ის შეგრძნებანი, რომლებსაც მე ვგრძნობ?

მცირე შეფიქრების შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძე ჩვენ მოგვიბრუნდა და გვითხრა:

– რას ვაკეთებდი ეხლა! მე ანალიზს ვუკეთებდი იმას, რაც შემთხვევით ვიგრძენი და შემთხვევით გამოძივიდა. მე ანალიზს ვუკეთებდი ჩემს ფიზიკურ, მოქმედებებს როლით შემოთავაზებულ ვითარებაში და ამას ჩავდიოდი არამართო ცივი ინტელექტით. მე ყველა ელემენტი მეხმარებოდა. მე სულითა და სხეულით ვაანალიზებდი. აი ასეთი, და მართოდენ ასეთი ანალიზი მწამს. ამის გულისათვის არის, რომ ეს მეორე გაკვეთილია გიხსნით, რა არის პიესის ცხოვრების რეალური შეგრძნება, რომლითაც უნდა ამოგავსოთ „შინაგანი სცენური თვითშეგრძნება“.

განვავარძობ ჩემს მუშაობას და ვანვითარებ იმას, რაც მიკარნახა ანალიზმა, ჩემმა მოგონებებმა.

ლოგიკა გვეუბნება: თუ ხლესტაკოვი ბაჭია და ლაჩარია, მაშინ გულში სასტუმროს პატრონთან შეხვედრისა ემინია, ხოლო გარეგნულად იხტიბარს არ იტეხს და მოწადინებულია დამშვიდებული იყოს. თუმცა ზურგიდან გრძობს თავისი მტრის თვალებს, მაგრამ მაინც ყოყოჩობს კიდევ ამ არხეინობით და იმავე ღროს ტანში ჟრუანტელი უვლის.

არკადი ნიკოლიზის-ძე უკანვე კულისებში გაბრუნდა და მომზადების შემდეგ ბრწყინვალედ შეასრულა, რაც ჩაიფიქრა. როგორ აკეთებს ამას? ნუთუ ფიზიკური მოქმედების სიმართლის შეგრძნებით და მისი სინამდვილის რწმენით მას უეცრად ებადა ყოველივე დანარჩენი, ესე იგი მგრძნობელობა? თუ ეს ასეა მისი ხერხი სასწაულმოქმედებად უნდა ჩაითვალოს.

არკადი ნიკოლოზის-ძე დიდხანს იდგა და ფიქრობდა, მერე ნარნარით წარმოსთქვა:– ორიგინალურია!

შემდეგ ტორცოვმა გაიმეორა იგივე მოქმედება ახალ შემოთავაზებულ ვითარებაში. იგი დინჯად გავიდა კულისებში და მომზადების პაუზის შემდეგ კარი შემოაღო და გაქვავდა გაუბედავად, არ იცოდა ნომერში შემოსულიყო თუ ქვევით, ბუფეტში ჩასულიყო. მაგრამ იგი შემოვიდა და თვალებით რაღაცას ეძებდა, როგორც თვით ოთახში, ისევე კარის ჭუჭრუტანიდან კულისებში. რაღაც მოისაზრა ვითარებას შეეგუა და ისევე გავიდა სცენიდან.

რამდენიმე ხნის შემდეგ ისევე შემოვიდა, ჟინიანი, უკმაყოფილო, განებვირებული და დიდხანს ნერვიულად ათვალიერებდა იქაურობას, განსჯიდა და ისევე რაღაცას ეგუებოდა.

გაკეთებული იყო კიდევ მრავალი, განსხვავებული შემოსვლა და ბოლოს არკადი ნიკოლოზის – ძემ თავის თავს მიმართა:

– ეხლა, ვკონებ, გასაგებია, როგორ და რანაირი შემოვიდოდი მე რომ ხლესტაკოვის ყოფაში ვყოფილიყავი.

– რა ვუწოლოთ იმას, რასაც ეხლა თქვენ აკეთებდით?-- ეკითხებოდნენ მოწაფენი.

– მე ანალიზს ვუკეთებდი ჩემს თავს, ტორცოვს ვაკვირდებოდი ხლესტაკოვისათვის შემოთავაზებულ ვითარებაში.

თქვენ ხედავდით, რომ მე ამას ვაკეთებდი არა უბრალო გონებრივი, ანალიტიკური გზით, არამედ ჩემს თავს ვსწავლობდი როლის ცხოვრების პირობებში, ყველა ადამიანური შინაგანი ელემენტების უშუალო მონაწილეობით, ამ ელემენტების ფიზიკური მოქმედების ბუნებრივ წადილთა მეშვეობით, მე მოქმედებანი ბოლომდე არ მიმყავდა შტამპების გადაჩენის შიშით. მაგრამ მთავარია არა თვით მოქმედება, არამედ ბუნებრივად ჩასახული მოქმედების წადილი.

ცხოვრებისა და ადამიანური გამოცდილების მიხედვით მე ვეძებ სწორ ფიზიკურ ამოცანებს და მოქმედებებს, მათი სიმართლის დასაჯერებლად ჩემთვის აუცილებელია როლით შემოთავაზებულ ვითარებაში და ამ ამოცანათა და მოქმედებათა შინაგანი დასაბუთება და გამართლება. როდესაც მე ვიპოვი და ვიგრძნობ ამ შინაგან გამართლებას, ჩემი სული როგორღაც დაუნათესავდება როლის სულს.

სავსებით ასეთივე მუშაობა ჩაატარა არკადი ნიკოლოზის – ძემ ყველა სხვა ნაკვეთისა: ოსიპის დაყოლიება სადილისათვის ჩალიჩზე, მონოლოგი ოსიპის წასვლის შემდეგ, სცენა სასტუმროს მოსამსახურესთან და სადილთან.

როდესაც ეს შესრულდა, არკადი ნიკოლოზის-ძე ღრმად ჩაფიქრდა, გულმოდგინედ გადასინჯა ჩატარებული მუშაობა და თავის თავს მიმართა:

– ვგრძნობ ცხოვრების პირობებში და როლით შემოთავაზებულ ვითარებებში ფიზიკური მოქმედებების წადილთა მკრთალად დაბლანდულ ხაზს.

მას შემდეგ, რაც მე მოვსინჯე ეს არის ეხლა ნათამაშევი სცენის ფიზიკური მოქმედებანი, საჭიროა ქალაქზე ჩავიწერო ისინი.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ დაიწყო გახსენება, ხოლო მე ჩაწერა ყველა მოქმედებათა, რომელთა წადილი თავის თავში შენიშნა.

გოვორკოვმა აქაც იპოვა შემთხვევა გამოკიდებოდა ერთ-ერთ ჩაწერილ მოქმედებას.

– ნურას უკაცრავად, მაგრამ უნდა მოგახსენოთ, რომ ეს წმინდა წყლის ფსიქოლოგიური მოქმედებაა და არა ფიზიკური!

– ჩვენ ხომ შევთანხმდით სიტყვებს არ გამოვკიდებოდით. გარდა ამისა გადაწყვეტილი იყო, რომ თვითეულ ფსიქოლოგიურ მოქმედებაში ბევრი რამ არის ფიზიკური, ხოლო ფიზიკურში – ფსიქოლოგიური. მე ეხლა როლს გავდივარ გარეგნული მოქმედებებით და ამიტომაც მხოლოდ ისინი მაინტერესებს. რა გამოვა აქედან უახლოესი მომავალი გვაჩვენებს.

– მაშ ასე, – დაუბრუნდა ტორცოვი შეწყვეტილ ჩანაწერს,

როდესაც სამუშაო დასრულდა არკადი ნიკოლოზის – ძემ განგვიმარტა:

– შეიძლება ფიზიკურ ამოცანათა ასეთივე ამონაწერები პიესის ეგზემპლარიდან ამოგვეღო. თუ ორივე სიას შევადარებთ, ზოგან დამთხვევას მივიღებთ (იმ ადგილებში, სადაც როლი ბუნებრივად შეეზარდა შემსრულებელს), ხოლო ზოგ ადგილებში დაშორიშორებას (იქ, სადაც შეცდომა მოხდა, ან იქ, სადაც ცხოვლად გამოვლინდა შემოქმედის ინდივიდუალობა, რომელიც ზოგჯერ როლს შეეფერება, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში – როლს შორდება. თვით მსახიობის და რეჟისორის შემდგომი მუშაობის საქმეა – დამთხვევის მომენტების განმტკიცება და დაშორების მომენტების დაახლოება. ამის შესახებ დაწერილებით უფრო გვიან გვექნება ლაპარაკი. ჯერჯერობით კი ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანია მხოლოდ შეერთების მომენტები, რომლებიც პირველ ხანებში მსახიობს გამოსასახავ პირთან ანათესავებენ.

გამოცოცხლებული ადგილები პიესისკენ გვიზიდავენ და მაშინ პიესის ცხოვრებაში შენს თავს უცხოდ არ გრძნობ და როლის ცალკეული ადგილები შენი სულის მახლობელი ხდება,

– სიის გადახედვისას, – გვისხნიდა არკადი ნიკოლოზის ძე, – მე ჩემს ამოცანას, ასე ვთქვათ, ვაერთმნიშვნელებ, როგორც ჩვენ ამას ვაკეთებდით „ტრაგიკული უმოქმედობის“ პაუზებში და ჩემს თავს ვეკითხები: „რისთვის ჩავდიოდი ყველა ამ მოქმედებებს?“

– ყოველივე ჩადენილის ანალიზითა და შეჯამებით იმ დასკვნამდე მივდივარ, რომ ჩემი ძირითადი ამოცანა და მოქმედება იყო: „**მეჭამა, შიმშილი მომეკლა**“. ამისთვის მოვედი აქ, ამისთვის ველაქუცებოდი ოსიპს, ველოლიავებოდი სასტუმროს მსახურს, მერე შემომეღანძლა კიდევ. მომავლისათვის, ამ სცენებში ყველა ჩემს მოქმედებებს ვუმორჩილებ მხოლოდ ამ ძირითად ამოცანას „**ვეჭამო**“.

ეხლა გავიმეორებ ყველა განმტკიცებულ მოქმედებებს ამ ჩანაწერის მიხედვით, – გადაწყვიტა ტორცოვმა. „იმისათვის, რომ შტამპები არ ავიკვიატო (რადგან ჩემში ჯერ არ შექმნილან ნამდვილი, პროდუქტიული, მიზანშეწონილი მოქმედებანი) მე მხოლოდ მივიყვან ჩემს თავს ერთი სწორი ამოცანიდან და მოქმედებიდან, მეორე ამოცანამდე და მოქმედებამდე მათი ფიზიკურად შეუსრულებლივ. ჯერჯერობით დავკმაყოფილდები მარტო მოქმედებისადმი შინაგან წადილთა გამოწვევით და ამ წადილთა განმეორების განმტკიცებით.“

რაც შეეხება ნამდვილ, პროდუქტიულ და მიზანშეწონილ მოქმედებებს, – გაიმეორა მან, – ისინი თავისთავად ჩაისახებიან. ამაზე სასწაულმოქმედი ბუნება იზრუნებს.

დადგება მომენტი, როდესაც ჩემს თავს ვიგრძნობ ნაჭუჭში მომწიფებულ წიწილად, ნაჭუჭში ველარ დავებევი და აუცილებელი გახდება მისი გატენა, რათა მოქმედების თავისუფლება მოვიპოვო.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ კვლავ ყურადღება მოიკრიბა და შემოთავაზებულ ვითარებათა დახმარებით დაიწყო თავის თავში ფიზიკურ მოქმედებებისადმი შინაგან წადილთა გამოწვევა იმ წესით, როგორც ჩაწერილი ჰქონდა. იგი ცდილობდა არავითარი მოძრაობანი არ ეკეთებინა

და ნაგრძნობს გადმოგვცემდა მხოლოდ თვალებით, მიმიკით და თითების ბოლოებით. მე სიას თვალს ვადევნებდი და გამოტოვებულ ადგილებს ვავიწყებდი.

– მე ვგრძნობ, – ამბობდა იგი და თან მუშაობას არ სწყვეტდა, – რომ ცალკეულ დანაწევრებულ მოქმედებათაგან იქმნება დიდი პერიოდები, ხოლო პერიოდებიდან-ლოგიკურ და თანმიმდევრულ მოქმედებათა ხაზები. ისინი წინ მიისწრაფვიან, სწრაფვა მოძრაობას ბადებს, მოძრაობა-ნამდვილ შინაგან სიცოცხლეს. ამ შეგრძნებაში მე შევიცნობ სიმართლეს, სიმართლე ბადებს რწმენას. რაც უფრო ხშირად ვიმეორებ სცენას, მით უფრო მეტად მტკიცდებიან ეს ხაზები, მით უფრო ძლიერია ინერცია, ცხოვრება, ცხოვრების სიმართლე და მათდამი რწმენა. დაიმახსოვრეთ, რომ ფიზიკურ მოქმედებათა ამ განუწყვეტელ ხაზს ჩვენ ჩვენს ენაზე ვუწოდებთ „ადამიანის სხეულის ცხოვრების ხაზს“ ეს უბრალო რამ კი არა, როლის მთელი ცხოვრების კარგი ნახევარია (თუმცა იქნებ არა ყველაზე მთავარი) .

აბა, ჩაუფიქრდით: „ადამიანის სხეულის ცხოვრება“ როლში! ეს უზარმაზარი რამ არის! შეფიქრიანების, საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო:

– რაკი როლში შექმნილია „ადამიანის სხეულის ცხოვრება“ უნდა ვიფიქროთ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანზე – „როლში ადამიანის სულის ცხოვრებაზე“

მაგრამ იგი თურმე უკვე თავისთავად არის შექმნილი ჩემში, ჩემი ნებისყოფისა და შეგნების გარეშე. ამის დამამტკიცებელია ის, რომ ჩემი ფიზიკური მოქმედებანი, როგორც თქვენ თვითონ ამტკიცებდით, ამჟამად სრულდებოდა არა მშრალად, ფორმალურად, უღიმღამოდ, აქტიორულად, არამედ შიგნიდან გაცხოველებულნი და გამართლებულნი იყვნენ.

მერედა როგორ მოხდა ეს?

სრულიად ბუნებრივად: კავშირი სხეულსა და სულს შორის განუყოფელია- პირველის ცხოვრება, მეორეს ცხოვრებას ბადებს და პირუკუ ყოველ ფიზიკურ მოქმედებაში, უკეთუ იგი მთლად მექანიკური კი არ არის, არამედ შიგნიდან გაცხოველებული, მჟღავნდება შინაგანი მოქმედება, განცდა.

ამგვარად იქმნება როლის ცხოვრების ორი სიბრტყე: შინაგანი და გარეგნული. ისინი ერთმანეთზე არიან გადაჯაჭვულნი. საერთო მიზანი ანათესავებს მათ და ამტკიცებს მათ შორის განუყრელ კავშირს.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ დაიწყო თამაში და თავის შეგრძნობათა ახსნა-განმარტება:

თამაშის დროს ჩემს თავს ვაკვირდები და ვგრძნობ, რომ ფიზიკურ – მოქმედებათა განუწყვეტელი ხაზის პარალელურად ჩემს არსებაში ცოცხლდება და ისახება მეორე – სულიერი ცხოვრების ხაზი. იგი ფიზიკურიდან ისახება და მას შეესაბამება. ეს შეგრძნებანი ჯერჯერობით მკრთალნი არიან, მცირედ წარმტაცნი. ჯერ ძნელია მათი განსაზღვრა, ძნელია დაინტერესება, მაგრამ ეს არაფერია. ისიც კარგია, რომ მე შიგნით ვგრძნობ როლში „ადამიანის სულის ცხოვრებას“ ჩანასახის კვალს. რაც უფრო ხშირად განვიცდი ხლესტაკოვის თამაშის დროს „ადამიანის სხეულის ცხოვრებას“, მით უფრო მკაფიოდ ირკვევა და მტკიცდება ჩემს როლში, „ადამიანის სულიერი ცხოვრება“.

რაც უფრო ხშირად შევიგრძნობ ორი ცხოვრების – ფიზიკურისა და სულიერის – შეერთებას, მით უფრო მეტად დავიჯერებ ასეთი განწყობის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ სიმართლეს, მით უფრო ძლიერად შევიგრძნობ როლის ორივე სიბრტყეს.

„ადამიანის სხეულის ცხოვრება“ – პოხიერი ნიადაგია თესლისათვის, რომლისგანაც აღმოცენდება როლში „ადამიანის სულის ცხოვრება“ მაშ, რაც შეიძლება უხვად ჩააბნით ეს თესლი.

– მერედა როგორ ჩავაბნით?-ვერ ვხვდებოდი მე.

– შევქმნათ ხოლმე მაგიური „ვითომ“, შემოთავაზებული ვითარებანი, ფანტაზიის გამონაგონი, ისინი უეცრად ცოცხლდებიან, სხეულის ცხოვრებას ერთვიან, ფიზიკურ მოქმედებებს ამართლებენ და იწვევენ. ცოცხალ მოქმედებათა ლოგიკა და თანმიმდევრობა გვეხმარებიან იმ სიმართლის გამაგრებაში, რომელსაც სცენაზე ვასრულებთ, ისინი გვეხმარებიან აგრეთვე იმისი რწმენის შექმნაში, რაც სცენაზე კეთდება, რწმენა თავის მხრივ იწვევს თვით განცდასაც.

- ყოველივე ამის გაკეთებას ვცდილობდი, მაგრამ არაფერი არ გამოძლიოდა!
- სცადეთ ეხლა, როცა მეტი მიხვედრა შეძელით და ალბათ უსათუოდ გამოგივათ!

არკადი ნიკოლოზის ძე მრავალჯერ იმეორებდა სიაში აღნიშნულ ფიზიკურ მოქმედებებს. მე აღარ დამჭირდა შესწორებანი და კარნახი, რადგან მან უკვე დაიმასხოვრა ფიზიკურ მოქმედებათა თანმიმდევრობა და სწორი რიგი.

მეორე და მესამე გამეორების შემდეგ ესეც კი თქვა:

– ლოგიკისა და თანმიმდევრობის უკეთ შეგრძნებას ვიწყებ და მათი მეოხებით იმ მოქმედებათა სიმართლესაც, რასაც ჩავდივარ. და რომ იცოდეთ, რა რიგ სასიამოვნოა ეს, რა რიგ მნიშვნელოვანი!

ტორცოვი იმავე სამუშაოს ასრულებდა და, ეტყობა ვერ ამჩნევდა, რომ ნამდვილი, პროდუქტიული და მიზანშეწონილი მოქმედებანი, არა მარტო ფიზიკურნი, არამედ ფსიქოლოგიურნიც, თავისთავად, მისდაუნებლიედ იბადებოდნენ შიგნით და გარეთ ვლინდებოდნენ მიმიკით, თვალებით, სხეულით, ხმის ინტონაციებით, ხელის თითების მეტყველი მოძრაობით. ყოველ გამეორებასთან ერთად მასში მეტი სიძლიერით მტკიცდებოდა სიმართლე და, მაშასადამე იმის რწმენაც, რასაც აკეთებდა. ამის გამო მისი მოქმედებანი და თამაში თანდათან უფრო დამაჯერებელი ხდებოდა.

მე გამაოცა მისმა თვალებმა. თითქოს იგივენი იყვნენ, მაგრამ არც თუ იგივენი. რაღაც სულელურნი, ჟინიანნი, მიაშიტნი, საკუთარ ცხვირს იქით ოდნავ დაშორებით მზირალნი და უფრო ხშირად მოხამხამენი, ვიდრე ამას საჭიროება მოითხოვდა. ყველაზე საოცარი ის იყო, რომ თვითონ ვერ ამჩნევდა რასაც ჩადიოდა. მიმიკის დახმარებით იგი მშვენივრად და გასაგებად გადმოგვცემდა იმას, რაც მის სულში ხდებოდა. ჟესტებს არ ხმარობდა. მხოლოდ თითები მუშობდნენ მისდა უნებურად და მეტად მეტყველად. სიტყვებს არ ამბობდა, მაგრამ აქა-იქ წამოსცდებოდა ხოლმე რაღაც სასაცილო და მეტად მეტყველი ინტონაციები.

რაც უფრო ბევრჯერ იმეორებდა ეგრეთ წოდებულ შინაგან მოქმედებათა, ან უფრო სწორად, მოქმედებათა წადილის ხაზს, მით უფრო ხშირად ჩნდებოდნენ უნებური მოძრაობანი. დადიოდა კიდევ, ჯდებოდა კიდევ, ხან ყელსახვევს ისწორებდა, თავისი ფეხსაცმელების სილამაზით, ტკებოდა, ფრჩხილებს ისუფთავებდა.

ეს რომ შენიშნა, მაშინვე ამცირებდა ან სრულიად იშორებდა უნებლივ მოქმედებებს, ცხადი იყო, რომ შტამპებზე წაწყლომას ერიდებოდა.

მეათე გამეორებისას მისი თამაში დასრულებული, ჩინებულად განცდილი და მოძრაობათა სიძუნწის მეოხებით მეტად თავშეკავებული თამაშის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. შეიქმნა ცხოვრება მისი ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი მოქმედებებით. ასეთი შედეგით მე ალტაცებაში მოვედი, თავი ველარ შევიკავე და ტაშის კვრა დავიწყე. მოწაფეებიც ამყვნენ, ამან გულწრფელად გააკვირვა არკადი ნიკოლოზის – ძე. იგი შეჩერდა, თამაში შეწყვიტა და გვკითხა:

– რაშია საქმე? რა მოხდა?

– ის მოხდა, რომ თქვენ არასოდეს ხლესტაკოვი არ ვითამაშიათ, არც რეპეტიციები გავივლიათ, მაგრამ სცენაზე ახვედით, ითამაშეთ და როლი განიცადეთ, - განვუმარტე მე.

– სცდებით. მე ვერც განვიცადე, ვერც ვითამაშე და ვერც ვერასოდეს ხლესტაკოვს ვერ ვითამაშებ, რადგან როლი ჩემს მონაცემებს არ შეეფერება. მაგრამ მოქმედებათათვის შინაგან წადილთა და საკუთრივ ჩემს მიერ როლით შემოთავაზებულ ნამდვილ, ნაყოფიერ და მიზანშეწონილ მოქმედებების სწორედ შესრულება კი შემძლია. და ეს მცირე რამ თქვენ უკვე გაძლევთ სცენაზე ნამდვილი ცხოვრების შეგრძნებას. საამისოდ თქვენთვის საკმაო იყო გეგრძნოთ ლოგიკისა, თანმიმდევრობისა და ნამდვილ ფიზიკურ და მის შედეგად ფსიქოლოგიურ მოქმედებათა სიმართლე და დაგეჯერებიათ ისინი.

მაშ თქვენვე განსაჯეთ რა ძალა ჰქონია უბრალო ფიზიკური მოქმედებებით როლთან მიდგომის ჩემს ხერხს. ტყუილად კი არ დავიჩემე, რომ ყველანაირად ეცადეთ გამოიშუშოთ უსაგნო მოქმედებათა ტექნიკა და სრულყოფილებამდე მიიყვანოთ იგი. მაშინ თქვენც

შესძლებთ იმის გაკეთებას, რაც მე გავაკეთე, ესე იგი: როლის მიღებისთანავე, შემდეგ რეპეტიციზზე რეჟისორის წინაშე ითამაშოთ როლი ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზის მიხედვით.

მთელი დასი რომ ამნაირად ყოფილიყო მომზადებული მაშინ შეიძლებოდა მეორე, შესაძრე რეპეტიციიდან როლის ნამდვილი ანალიზისა და შესწავლის დაწყება. არა ყოველი სიტყვისა და მოძრაობის ისეთი ღეჭვა, რომელიც სრესს, სცვეთს და აკვდინებს როლს, არამედ ისეთი ანალიზი, პიესის ცხოვრების რეალური შეგრძნების უფრო მეტსა და მეტს საშუალებას რომ იძლევა და რომელსაც გრძნობ არა მარტო სულთ, არამედ სხეულთაც.

– მერეღა როგორ მივალწით მაგას?--შეეკითხნენ დაინტერესებული მოწაფეები.

უსაგნო მოქმედების მუდმივი, სისტემური და აუცილებელი სწორი ვარჯიშით.

აი, მაგალითად, მე დიდი ხანია სცენაზე ვარ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ყოველდღე, დღევანდელი დღის გამოუკლებლივ, ათი, ოცი წუთის განმავლობაში ვაკეთებ ამ ვარჯიშებს ყველნაირ შემოთავაზებულ ვითარებაში და ყოველთვის ჩემი საკუთარი ვინაობით, ჩემი სინდისისა და პასუხისმგებლობის მიხედვით. ეს რომ არა რამდენი დროს დაკარგვა დამჭირდებოდა დღეს იმისათვის, რომ მივხვედრილიყავი ხლესტაკოვის სცენის თითოეულ ფიზიკურ მოქმედებათა ბუნებასა და შემადგენელ ნაწილებს.

თუ მსახიობი მუდმივ ავარჯიშებს თავის თავს ასეთ მუშაობაში იგი შეიგნებს თითქმის ყოველ ადამიანურ მოქმედებას მისი შემადგენელი ნაწილებისა, თანმიმდევრობისა და ლოგიკის მხრივ.

ეს მუშაობა უნდა იყოს ყოველდღიური, მუდმივი, როგორც ვოკალიზები მომდერლისათვის, როგორც წვრთნა მოცეკვავისათვის.

ფიზიკურ მოქმედებებში ჩემი სისტემური ვარჯიშის მეოხებით, მე შემიძლია ამ ხაზით ვითამაშო ურეპეტიციოდ ყოველი როლი. დღევანდელი ჩემი ჩვენების მიხედვით თქვენ უნდა დაასკვნათ, რომ მსახიობისთვის ეს მეტად მნიშვნელოვანი რამ არის, ტყუილად ხომ არ დავიჩემე, რომ თქვენ ასეთ ვარჯიშს განსაკუთრებული ყურადღებით მოჰკიდებოდით, როდესაც თქვენ გამოიმუშავებთ ასეთსავე ტექნიკას, მტკიცე ყურადღებას, ლოგიკას და თანმიმდევრობას, სიმართლის გრძნობასა და რწმენას, რომლებიც მე შემექმნა ხანგრძლივი მუშაობის გამო, თქვენც იმასვე გააკეთებთ, რასაც მე ვაკეთებდი. ამასთანავე თქვენშიც თავისთავად, თქვენი შეგნების გარეშე თავს იჩენს შინაგანი შემოქმედებითი ცხოვრება, თქვენს სულსა და სხეულშიც ამუშავდება ქვეცნობიერება, ინტუიცია, ცხოვრების გამოცდილება, ჩვეულება სცენაზე ადამიანურ თვისებათა გამოვლინებისა, რომლებიც დაიწყებენ შემოქმედებას თქვენს მაგიერ. მაშინ თქვენი სცენური შესრულება იქნება მუდამ ცოცხალი, განახლებული, შტამპებისგან მაქსიმალურად თავისუფალი, გულწრფელობით, სიმართლით, რწმენით, ადამიანური ემოციებით, წადილთა და ცოცხალ აზრთა მაქსიმუმით გაჯერებული.

. . . 19 . . . წ.

დღევანდელი გაკვეთილი მიემდგნა არკადი ნიკოლოზის-ძის ხლესტაკოვის როლზე მუშაობის ცდას.

ტორცოვი გვიხსნიდა:

– ადამიანებს, რომელნიც ვერ მიხვედრილან ადამიანის სხეულის ცხოვრების ხაზის მნიშვნელობას, სასაცილოდ არ ყოფნით, როდესაც მათ უნმარტავენ, რომ ყოველად სადა ფიზიკურ, რეალურ მოქმედებათა რიგს შესწევს უნარი როლში „ადამიანის სულის ცხოვრების“ ჩასახვისა და შექმნის ბიძგის მიცემისა. ამ ადამიანებს საჩოთიროდ მიაჩნიათ ხერხის ნატურალისტობა. მაგრამ თუ ამ სიტყვას „ნატურისაგან“ წარმოვშობთ, მასში სამარცხვინო არა აღმოჩნდება რა, მცირე ფიზიკურ მოქმედებებში კი არ გახლავთ, არამედ ჩვენი შემოქმედებითი ორგანიზმის მთელ რიგ თვისებებში, რომლებიც მჟღავნდებიან იმ ბიძგის მეოხებით, რომელსაც ქმნიან ფიზიკური მოქმედებანი.

დღეს მე მინდა აღვნიშნო აი ეს თვისებანი, რომლებიც „ადამიანის სხეულის ცხოვრების“ ხაზის შექმნის ხერხს აძლიერებენ.

ვსარგებლობ ამისათვის ჩემ მიერ წინა გაკვეთილზე ხლესტაკოვის როლზე ჩატარებული ცდით.

დავიწყებ ჩვენი ორგანიზმის იმ თვისებებიდან, რომლებიც როლში „ადამიანის სხეულის ცხოვრების შექმნის“ ჩემი ხერხის საფუძველს წარმოადგენენ.

ეს თვისებები თქვენთვის ცნობილია და ამიტომ მე ეხლა მხოლოდ გაგახსენებთ მათ.

ამგვარად ფიზიკურ მოქმედებებს ჩვენ ვხდით ობიექტად, მასალად, რომლებითაც მჟღავნდებიან შინაგანი ემოციები, წადილნი, ლოგიკა, თანმიმდევრობა, სიმართლის გრძნობა. რწმენა, სხვა „ელემენტები თვითშეგრძნებისა“ „მე ვარსებობ“, ყველა ეს ელემენტი ვითარდება ფიზიკური მოქმედებებით, რომელთაგან იქმნება „ადამიანის სხეულის ცხოვრების“ ხაზი.

შემდეგი პირობა, რომელიც წარმოადგენს ჩემი ხერხის საფუძველს, მდგომარეობს ფიზიკურ ამოცანათა ხელმისაწვდომობაში როლთან პირველადი მიდგომის დროს.

ეს ამოცანები ძალას არ უნდა ატანდნენ და არ უნდა აღემატებოდნენ მსახიობის შემოქმედებით შესაძლებლობას, არამედ, პირიქით უნდა სრულდებოდნენ ადვილად, ბუნებრივად, ადამიანური ბუნების კანონების მიხედვით.

აი რატომ იყო, რომ ხლესტაკოვის როლთან პირველად შეხვედრისას მე არ ვაიძულე ჩემი თავი ახალი სახე შექმენა (რაც შეუძლებელია), მე მინდოდა მხოლოდ პატიოსნად, ადამიანურად გადამეჭრა საკითხი: რას ვიზამდი პირადად მე, უკეთუ გამოსასახავ პირთან, ესე იგი ხლესტაკოვთან ანალოგიურ ვითარებაში მოვხვდებოდი.

ჩემი ხერხის შემდეგი ძირითადი პირობათაგანი მდგომარეობს იმაში, რომ როლთან, რომელიც მსახიობმა ერთბაშად ვერ იგრძნო, შეიძლება მიდგომა არა შინაგანიდან გარეგნულობისაკენ არამედ გარეგნულობიდან შინაგანისაკენ. ეს გზა ჩემთვის, პირველ ხანებში, უფრო ხელმისაწვდომია, ამ გზაზე ჩვენ საქმე გვაქვს ხილვად, ხელშესახებ სწეულთან და არა უჩინარ თვითშეგრძნებების ელემენტებთან, სულიერსა და ფიზიკურ ცხოვრებას შორის არსებული განუწყვეტელი კავშირის საფუძველებზე, მათ ურთიერთქმედებაზე დაყრდნობით ჩვენ ვქმნით როლში „ადამიანის სხეულის“ ხაზს, რომ მისი მეშვეობით ბუნებრივად გამოვიწვიოთ როლში „ადამიანის სულის“ ხაზი.

დაფიქრდით: ლოგიკურად, თანმიმდევრულად ვქმნიდეთ როლში, უბრალო, ხელმისაწვდომ „ადამიანის სხეულის ცხოვრებას“ და შედეგად ვიგრძნობთ ჩვენს არსებაში ისეთივე ადამიანური მასალა, რომელიც ავტორს როლისათვის ალებული აქვს თვით რეალური ცხოვრებიდან, სხვა პიროვნებათა ადამიანური ბუნებიდან!

ასეთი შედეგი მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ჩვენს შემოქმედებაში ეძებენ არა პირობითს, აქტიორულს, არამედ ცოცხალ, ადამიანურ მასალას. მისი პოვნა მხოლოდ თვით შემოქმედ – მსახიობის სულში შეიძლება.

ახლა გავარჩიოთ რაში მდგომარეობს ჩემი ხერხის – „ადამიანის სხეულის ცხოვრების“ შექმნის ძალა, თავისებურება და საიდუმლოება. შეამჩნიეთ თუ არა, რომ იმ დროს, როდესაც სცენაზე ხლესტაკოვის როლში მოქმედებისადმი ჩემს წადილთა მოსინჯვას ვაწარმოებდი მე ძალას არავინ მატანდა არც შინაგანი, არც გარეგანი ზეგავლენით, მე არავინ არ მითითებდა, უფრო მეტიც, მე თვით ვცდილობდი მოვრიდებოდი კლასიკური როლის ტრადიციული შესრულების ძველ, ჩემს მიერ აკვიატებულ შაბლონებს.

მე არავინ მშველოდა, მაგრამ თვით მე, უკიდურესი აუცილებლობის შემთხვევაში დიდი ხალისით მივმართავდი სხვებს: ავტორსაც, რეჟისორსაც, ისინი რომ რეპეტიციაზე ყოფილიყვნენ.

ყოველ რჩევასა და ცნობას პრაქტიკულად სასარგებლოს ჩემს მიერვე დასმული საკითხის გადასაჭრელად და ჩემს წინაშე დაყენებული მოქმედების შესასრულებლად მაღლიერებით მივიღებდი და იმ წამსვე საქმით გამოვიყენებდი. მაგრამ თუ ეს რჩევები ჩემი სულისთვის უცხონი აღმოჩნდებოდნენ მე მათ ავირიდებდი, რათა არ მომეხდინა ძალადობა ჩემს ბუნებაზე, პირველ ხანებში მე პიესის შესახებ ზოგად მსჯელობასაც კი ვერიდებდი, რაოდენ საინტერესოც არ უნდა იყოს იგი, მსახიობი უპირველეს ყოვლისა უნდა გამაგრდეს მართალ,

ყოვლად ელემენტარულ და ყველასათვის ხელმისაწვდომ ფიზიკურ მოქმედებებში. ფიზიკური მოქმედებებით ანუ უფრო სწორად ფიზიკურ მოქმედებათა დიდი წილით ვიწყებ კიდევ.

თავის დროზე, როდესაც როლი გადრმავედა, მე თვითონ მოვითხოვე პიესის შესახებ მრავალ, ყოვლად ნაირნაირ ცნობებს, მაგრამ პირველ ხანებში, როლთან მიდგომისას, როდესაც ჯერ არ არის შექმნილი რამენაირი ბაზა, რომელზედაც შესაძლებელი იქნება მტკიცედ ფეხის მოკიდება, მე მეშინია ზედმეტობისა, რაც თავგზას გვიბნევს, რომელიც ნაადრევად ართულებს მუშაობას.

მიხვდით და შეივგეთ დიდი მნიშვნელობა იმ ფაქტისა, რომ პირველ ხანებში მსახიობი თვითონ თავისი საკუთარი მოთხოვნებით, აუცილებლობით, იძულებით ეძებს სხვათა დახმარებას მითითებებს და არა ნაძალადევად იღებს მათ. პირველ შემთხვევაში მსახიობი ინარჩუნებს თავის დამოუკიდებლობას, მეორეში – ჰკარგავს მას, სხვისგან მიღებული და განუცდელი სულიერი, შემოქმედებითი მასალა ცივია, რაციონალური, არაორგანული, იგი მხოლოდ უქმად წვება სულიერსა და გონებრივ ნაოჭებში და ზედმეტად ტვირთავს თავსა და გულს.

ამის საწინააღმდეგოდ ჩვენი საკუთარი მასალა ერთბაშად პოულობს თავის ადგილს და საქმეს ხმარდება. ის, რაც საკუთარი ორგანული ბუნებიდან არის აღებული, საკუთარი ცხოვრების გამოცდილებით მოპოვებული, რამაც სულში გამოძახილი ჰპოვა, არ შეიძლება უცხო იყოს მსახიობ-ადამიანისათვის. საკუთარი მახლობელია, მონათესავე, საკუთარს წამოზრდა არ სჭირდება; იგი არის, იგი თავისთავად იბადება და თხოულობს ფიზიკურ მოქმედებაში გამოვლინებას.

აღარ გავიმეორებ, რომ ყველა ეს „ჩვენი“ გრძნობა აუცილებლად როლის გრძნობებთან ანალოგიური უნდა იყოს. ერთხელ კიდევ აღარ განვმარტავ, რომ ადამიანურ შეგრძნებებიდან წარმომდგარი კომბინაციები, მსგავსად მუსიკაში შვიდი ნოტისაგან შედგენილი კომბინაციებისა, ამოუწურავია, თქვენ სრულიადაც არ უნდა გეშინოდეთ ცოცხალი, ადამიანური მასალის დანაკლისისა.

იმის საუკეთესოდ შეფასებისთვის, რასაც მე თქვენ გირჩევთ, შეადარეთ ახალ როლთან ჩემი მიდგომის ხერხი, იმას, რასაც აკეთებს მთელი მსოფლიოს ყველა თეატრის მსახიობთა უმრავლესობა.

იქ რეჟისორები ახალი პიესების შესწავლას აწარმოებენ თავიანთ კაბინეტებში და პირველ რეპეტიციასზე მომზადებული გეგმით მოდიან.

თუმცა, მრავალი მათგანი არაფრის შესწავლასაც არ აწარმოებს და თავის გამოცდილებას ემყარება.

ჩვენ კარგად ვიცით ასეთი „გამოცდილი“ რეჟისორები რა რიგ ერთბაშად, ერთი ხელის მოქნევით, ფორმალურად, უბრალო ჩვევით, ხელის გატეხით ადგენენ ხოლმე როლის ხაზს.

სხვა, ლიტერატურული გემოვნების უფრო სერიოზული რეჟისორები თავის მყუდრო კაბინეტში ხანგრძლივი, გულმოდგინე მუშაობის შემდეგ აკანონებენ როლის გონებრივ ხაზს. ეს ხაზი სწორია, მაგრამ არა წარმტაცი და ამიტომ შემოქმედებისათვის საჭიროც არ არის.

და ბოლოს-არიან განსაკუთრებული, არტისტული ნიჭის პატრონი რეჟისორები, რომლებიც აჩვენებენ მსახიობებს, როგორ უნდა როლის თამაში, რაც უფრო გენიალურია მათი ჩვენება, მით უფრო დიდია შთაბეჭდილება მაყურებლისა, მით უფრო ძლიერია რეჟისორის მიერ მსახიობის დამორჩილება. როლის გენიალურ ტრაქტოვკასთან გაცნობისთანავე შემოქმედი მონდომებს თამაშს სწორედ ისე, როგორც ნაჩვენები იყო. იგი ვერასოდეს ვერ შეძლებს მოიშოროს მიღებული შთაბეჭდილება და იძულებული იქნება უკუღმართად წაბადოს მოდელს, მაგრამ მის წარმოსახვას კი ვერას გზით ვერ მოახერხებს. ეს ამოცანა მის ბუნებრივ შესაძლებლობას აღემატება. ასეთი ჩვენების შემდეგ მსახიობი კარგავს თავისუფლებას და როლზე თავის შეხედულებას.

ყველა დასახელებულ შემთხვევაში რეჟისორების მიერ მსახიობებზე ძალადობა გარდაუვალია, რადგან მსახიობები იძულებულნი არიან, ნებისყოფის გარეშე, ისარგებლონ მათი სულისა და შესაძლებლობისათვის უცხო მითითებებით.

მართალია, ნიჭიერი მსახიობები ზოგჯერ ახერხებენ ამ დაბრკოლებათა გადალახვასაც, მაგრამ ამის შესახებ მე არას ვამბობ, რადგან გამონაკლისები წესებს არ ქმნიან.

დეე თითოეულმა შემოქმედმა მოგვცეს ის, რაც მას შეუძლია და ნუ გამოუდგება იმას, რაც მის შემოქმედებით შესაძლებლობას აღემატება. მოსაწონი სახის უბადრუკი კოპიო უარესია, ვიდრე კარგი ორიგინალი საშუალო სახისა.

რაც შეეხება რეჟისორებს, შეიძლება ვურჩიოთ მათ მსახიობებს თავს ნურაფერს ნუ მოახვევენ, ნუ კი აცთუნებენ იმით, რის ძალაც არ შესწევთ, არამედ გაიტაცონ ისინი და აიძულონ თვითონვე გამოსტყუონ რეჟისორებს, რაც მათთვის აუცილებელია, უბრალო, ფიზიკურ მოქმედებათა შესრულების დროს. საჭიროა მსახიობში როლისადმი მადის გაღვიძების ცოდნის უნარი.

ყველა დასახელებულ განსაცდელთა თავიდან ასაცილებლად მე ვურჩევ მსახიობებს შეუპოვრად ჩაებლაუჭონ როლში „ადამიანის სხეულის ცხოვრების“ საიმედო ხაზს. ეს მყარი ხაზი გზას არ დაკარგავს, არას ვაგონობინებთ და გარდაუვალად მიგიყვანთ როლამდე, ადამიანის სულის ცხოვრებასთან“

ამგვარად: მე აგინხენით, ერთის მხრივ, ის რაც ხდება უძრავლეს თეატრებში და მეორეს მხრივ, რაც შეადგენს ჩემი ხერხის თავისებურებას და საიდუმლოებას, რომელიც იცავს მსახიობის შემოქმედების თავისუფლებას.

შეადარეთ და აირჩიეთ.

გადავდივარ ჩემი ხერხის ახალი თვისების გამოკვლევაზე.

თქვენ დაინახეთ, რომ ვერც მე, ვერც ნაზვანოვმა ვერ შევძელით სცენაზე შემოსვლა ადამიანურად და არა აქტიურულად, სანამ წინასწარ არ გავამართლებდით ჩვენს უბრალო, ფიზიკურ მოქმედებას ფანტაზიის მიერ მთელი რიგი მონაგონი შემოთავაზებული ვითარებებით, „ვითომ“-ით და სხვ...

თქვენ დაინახეთ აგრეთვე, რომ სხვა უბრალო ფიზიკურმა და სხვანაირმა მოქმედებამაც ჩვენგან მოითხოვა არა მარტო ფანტაზიის გამონაგონი, არამედ სცენის დანაწილება ნაკვეთებად, ამოცანებად: ჩვენ დაგვჭირდა მოქმედებათა და შეგრძნებათა ლოგიკა და თანმიმდევრობა, ძიება სიმართლისა, შექმნა რწმენისა, „მე ვარსებობის“-ისა და სხვ. მაგრამ ჩვენს არსებაში ყოველივე ამის მოსაპოვებლად ჩვენ არ ვუსხედით მაგიდას წიგნში ცხვირ ჩაყოფილი ფანქრებით ხელში არ დაგვინაწილებია მონაკვეთებად პიესის ტექსტი, – ჩვენ სცენაზე დავრჩით და ვმოქმედებდით, საქმით ვეძებდით ჩვენი ადამიანური ბუნების ცხოვრებაში იმას, რაც ჩვენს მოქმედებას ეხმარებოდა. ნახე დავრჩით და ვმოქმედებდით, საქმით ვეძებდით სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ ჩვენ არა ცივად, გონებითობით, თეორიულად ვერკვეოდით ჩვენს მოქმედებაში, არამედ ვულგებოდით ამ მოქმედებას პრაქტიკულად, ცხოვრების, ადამიანური გამოცდილების, ჩვეულების, არტისტული და სხვაგვარი ალღოს, ინტუიციისა, ქვეცნობიერისა და სხვათა-მიხედვით. ჩვენ თვითონ ვეძებდით იმას, რაც აუცილებელია ფიზიკურ და სხვაგვარ მოქმედებათა შესასრულებლად, თვით ჩვენი ბუნება გვეხმარებოდა და ხელმძღვანელობას გვიწევდა. ჩაუკვირდით ამ პროცესს და თქვენ მიხვდებით, რომ იგი იყო როლის ცხოვრების პირობებში საკუთარი თავის, ადამიანის შინაგანი და გარეგანი ანალიზი. ასეთი პროცესი არ გავს ცივს, გონებითობით შესწავლას შემოქმედების დასაწყის სტადიაში.

ის პროცესი, რომელზედაც მე მოგახსენებთ, სრულდება ერთდროულად ჩვენი ბუნების გონებრივი, ემოციური, სულიერი და ფიზიკური ძალების მიერ; ეს თეორიული კი არა, პრაქტიკული ძიებანია. სცენაზე ფიზიკური მოქმედებით მისაღწევი რეალური მიზნის შესრულების გულისათვის, ჩვენ არ ვფიქრობთ და აღარც კი ვამბობთ რთულ, შინაგანი ანალიზის პროცესზე, რომელიც ბუნებრივად და შეუმჩნეველად სწარმოებს ჩვენს შიგნით.

ამგვარად როლში „ადამიანის სხეულის ცხოვრების“ შექმნის ჩემი ხერხის საიდუმლოება და თავისუფლება იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველად უბრალო ფიზიკური მოქმედების სცენაზე რეალურად განხორციელებისას აიძულებს მსახიობს, მისი საკუთარი განზრახვით შექმნას ფანტაზიის ყოველგვარი გამონაგონი, შემოთავაზებული ვითარებანი, "ვითომ“-ები.

უკეთუ ერთი, ყოვლად მარტივი ფიზიკური მოქმედებისათვის საჭიროა ფანტაზიის ასეთი დიდი მუშაობა, მაშინ როლში „ადამიანის სხეულის ცხოვრების“ მთლიანი ხაზის შესაქმნელად აუცილებელია საკუთარი და პიესის ავტორის მიერ გამონაგონთა და შემოთავაზებულ ვითარებათა მთელი განუწყვეტელი რიგი.

მათი მიგნება და მოპოვება შეიძლება მხოლოდ იმ დაწვრილებითი ანალიზის დახმარებით, რომელსაც აწარმოებს ჩვენი შემოქმედებითი ბუნების ძალები. ჩემი ხერხი ბუნებრივად, თავისთავად იტევს ასეთ ანალიზს.

ამ ახალს, ბედნიერ თვისებას ბუნებრივის, არანებისმიერის, ანალიზისას აღვნიშნავ დღეს მე.

კ. ს. სტანისლავსკის
საუბრები

რა არის „მოქმედება“*

კ. ს. სტანისლავსკი – თქვენ რა გაინტერესებთ?

ს ტ უ დ ე ნ ტ ი - ჩვენ გვინტერესებს თქვენი უკანასკნელი ძიებანი ფიზიკურ მოქმედებათა არეში. ჩვენამდე ცნობები ამის შესახებ ხშირად რამდენადმე დამახინჯებული სახით აღწევენ, სასურველი იქნებოდა სწორედ თქვენგან გაგება. იქიდან, რაც ჩვენ ვნახეთ თქვენი ექსპერიმენტების ილუსტრაციას რა წარმოადგენს?

კ. ს. სტანისლავსკი – წარმოიდგინეთ, რომ მე ჩემს მსახიობებს ვეუბნები: აი, გეთაყვა, დღეს მითამაშეთ ესა და ეს ადგილი, ან მითამაშეთ ის ადგილი, რომელიც სამი დღის წინათ რეპეტიციაზე ითამაშეთ. გეთაყვა, მითამაშეთ ამნაირად. როგორ უნდა ითამაშოს მსახიობმა? განა შეიძლება: მსახიობის სულში როლის პარტიტურის ფიქსირება? განა შესძლებდით მოგონებას, თუ როგორ ითამაშეთ სამი დღის წინათ? შესაძლებელია ეს თუ არა? რასაკვირველია, არა, რადგან გრძნობა არ ფიქსირდება. გრძნობის ფიქსირება სრულიად მოუხერხებელია. მაშ სად არის როლის ის ძაფები, რომელთა ფიქსირება შესაძლებელია? როგორ დავადგინო ერთხელ და სამუდამოდ ჩემი როლის პარტიტურა? რისი დაფიქსირება უფრო ადვილია?

ს ტ უ დ ე ნ ტ ი – სიმართლის ხაზს უნდა გაჰყვით.

კ. ს. სტანისლავსკი – იგრძენით სიმართლე. გაჰყევით ამ ხაზს. მე თქვენ არ გიშლით.

ს ტ უ დ ე ნ ტ ი – საჭიროა ფიზიკურ მოქმედებათა ძებნა.

კ. ს. სტანისლავსკი – სანამ სცენაზე მოქმედებენ – ეს თქვენთვის საინტერესოა, როგორც კი შესწყვეტენ მოქმედებას – მოსაწყენი ხდება. წარმოიდგინეთ, რომ სცენაზე გამოვიდა ორი

* კ. ს. სტანისლავსკის საუბარი თავის სტუდიაში სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან „სამი და“ -ს 1 და 2 მოქმედების ჩვენების შემდეგ 1938 წ. 15/ V

ერთმანეთისთვის უცნობი ადამიანი, დასხდნენ სხვადასხვა კუთხეში და სხედან ასე. ეს საინტერესოა თუ არა? მერედა განა შეგიძლიათ დაიწყოთ ერთი მოქმედება, მეორე, მესამე, მხოლოდ მოქმედება მოქმედებისათვის? არა, მოსაწყენიც იქნება და სასიამოვნოც. აუცილებლად მოიწადინებთ რისთვისმე იმოქმედოთ. მოიწადინებთ თქვენი მოქმედების გამართლებას.

მაშ სად დაიწყებთ თქვენი მოქმედებების გამართლების ძიებას? რასაკვირველია, თქვენს მოგონებებში, თქვენს ემოციებში, გრძნობებში, თქვენს შემოთავაზებულ ვითარებაში . თქვენ ცდილობთ ამ მოქმედებებს შეუფარდოთ თქვენი პირადი ცხოვრებიდან ამოღებული მოგონებანი, რათა ეს მოქმედებები გაამართლოთ. მაშინ ეს მოქმედებები ცოცხლებიან. ეს თუ არ გააკეთდა, ყველაფერი ფორმალური იქნება. აი, საიდან იბადება ფორმალიზმი-უბრალო ფორმალური გათამაშება და არა განცდა.

როდესაც მიიღებთ ფიზიკურ მოქმედებათა კარგად განცდილს, გამართლებულ ხაზს, მაშინ ყველაფერი კარგად იქნება. თქვენ მიიღებთ ფიზიკურ მოქმედებების ლარს და მასთან პარალელურად თქვენი გრძნობების შინაგან ხაზს, რომელიც ამ მოქმედებებს ამართლებს. მოქმედებამ თქვენ გრძნობასთან მიგიყვანათ. შემდეგ ეცადეთ, რამდენადაც შესაძლებელია, ეს ხაზი ავარჯოშოთ. ფიზიკური მოქმედებები სარქველებია იმისათვის, რომ ბოლოს და ბოლოს შემოქმედება მოახდინოს გრძნობებზე, გამოიწვიოს მოქმედებისათვის შესაფერი გრძნობები.

ჩვენ გვინტერესებს არა თვით მოქმედება, არამედ მოქმედების ლოგიკა. ცოცხალ, ფიზიკურ, უბრალო მოქმედებების დახმარებით თქვენ შეგიძლიათ როლის გრძნობის ლოგიკა მიიღოთ.

ლოგიკა, კიბის საფეხურებივით მიგიყვანთ თქვენი თამაშის უკანასკნელ, საბოლოო მიზანთან – ზეამოცანასთან.

უპირველეს ყოვლისა მოქმედება გჭირდებათ იმისათვის, რომ იგი თქვენში თითქოს ემოციურ მოგონებებს იწვევს. აი, ეს გახლავთ ყველაზე მარტივი საფუძვლები. ეს გახლავთ უმთავრესი.

ჩვენ ზოგჯერ ვხედავთ ჯოხიან რეჟისორებს, რომლებიც სხედან და მსახიობს უყვირიან: „მეტი იგრძენით, რატომ არა გრძნობთ? ანდა: „უფრო მაგრად, უფრო მაგრად“ .

ნუ იქნებით ასეთი რეჟისორები!

საჭიროა სხვა გზების ძებნა. ერთ-ერთი გზის შესახებ მე უკვე გითხარით. არის მეორე გზა: თქვენ შეგიძლიათ როლის გრძნობიდან დაიწყოთ, პირდაპირ, წინასწარვე გრძნობაზე შემოქმედებით. მიუჯდებით-მაგიდას, ლაპარაკობთ, ლაპარაკობთ და როდესაც სცენაზე გახვალთ, უნდა იგრძნოთ ერთი და მეორეც, მეხუთეც და მეთექვსმეც.

ერთ თვეს იჯდებით ასე, იმუშავებთ და როდესაც ამისაგან თავი გაგისკდებათ, მაშინ შესაძლოა შესძლოთ თამაში, ეს იმას არ ნიშნავს, რა თქმა უნდა, რომ მსახიობს მის კარიერაში ხანდახან არ ემართება ისე, როგორც ერთხელ მე დამემართა, როდესაც პიესის პირველივე წაკითხვის შემდეგ, ისევე როგორც მოსკოვინი-სცენიდან გავედი უკვე, „როლში ჩამჯდარი“. მე გავედი იმ კაცის მიხვრა-მოხვრით, რომელსაც ვთამაშობდი, აგრეთვე მოსკოვინიც გავიდა იმ კაცის სიარულით, რომელსაც იგი თამაშობდა. რატომღაც ეს როლი უცბად დაბინავდა სულში, ყველაფერი უცბად გახდა გასაგები. მაგრამ ეს მხოლოდ შემთხვევაა და ასე წესის დადგენა არ შეიძლება.

ესაა ჯერჯერობით, რაზედაც ახლა ვმუშაობთ. მაგრამ რასაკვირველია, ეს ყველაფერი როდია, – ადამიანს შესწავლილი უნდა ჰქონდეს ის რასაც „სისტემა“ ეწოდება. მისი ყურადღება დაგეშილია, იგი ყოველგვარი ვარჯიშით აღწევს იმ განწყობილებას, რომელიც საჭიროა.

ამას კიდევ ერთვის ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი ამბავი, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ „აქ, დღეს, ახლა“. ვთქვათ მე ჰამლეტს ვთამაშობ, მე მაგონდება, რომ ჰამლეტი სადღაც ელსინორის სასახლეშია, რომ სასახლის დერეფნებში პრინცი დაბორიანდება. მე მას

მოსკოვიდან, აქედან თვალს ვადევნებ და ვიწყებ მის მიბაძვას. რა არის ეს – ხელოვნებაა თუ არა? ეს მიბაძვაა, ხოლო მიბაძვა ხელოვნება არ არის.

ანდა წარმოიდგინეთ, რომ ვითომ ჰამლეტი ამ ოთახშია, ვითომ ჰამლეტი ვარ. მე-აქა ვარ, აქ, დღეს, ახლა. ვთქვათ გვქონდა ასეთი „შემოთავაზებული ვითარება“ – როგორ მოვიქცეოდი?

გაჩნდა „ვითომ“. „ვითომ“ – დიდებული სიტყვაა, მოწაფეებმა მას „მაგიური“ უწოდეს. მისგან იწყება ყოველი შემოქმედება.

აქ, დღეს, ახლა, ან იქ, სადღაც, ოდესღაც. ეს ის არ არის, რაც გუშინ იყო, გუშინდელ სპექტაკლზე. აქ, დღეს, ახლა – ყველაფრის თავიდან ძიებას – ნიშნავს.

ამჟამად თქვენ თავს ისე არ გრძნობთ, როგორც სამი დღის წინათ გრძნობდით. არასოდეს არ ეცადოთ ისე ითამაშოთ დღეს, როგორც გუშინ ითამაშეთ, ნუ ეცდებით საკუთარი თავის განმეორებას. დაე, უფრო ცუდი იყოს, მაგრამ სადღეისოდ ეს საუკეთესოა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თქვენ მიბაძვა დაიწყეთ. ეს უკვე შემოქმედება არ არის.

ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი, შინაგან გრძნობათა ლოგიკის მიმართულება-ეს ყოველივე გიქმნით სცენაზე იმ განწყობილებას, რომელსაც თქვენ უწოდებთ „მე ვარ“. ეს ნიშნავს- „მე აქა ვარ“. მე ნამდვილად უფლება მაქვს აქ ვიყო, ვაკეთო აქ, მე სცენაზე კი არ ვიმყოფები, არამედ ვიმყოფები ამ ცხოვრებაში. როდესაც მიხვალთ ამ განწყობამდე, მაშინ იპოვნით ქვეცნობიერების ისეთ ნაზ ანარეკლებს, რომელთა ცნობიერებით დაუფლება არ შეგვიძლია. თვით ბუნებაზე უკეთ ვერაფერს ვერ მოახერხებ. დაე, თვით ბუნება ჩაერიოს შემოქმედებაში, ხოლო მას, თან მოჰყვება ქვეცნობიერება – ეს არის ის, რასაც ჩვენ ამჟამად ვცდილობთ ყოველგვარი ღონისძიებებით.

„სამი და“ – მოგეწონათ?

ხ მ ე ბ ი – ძალიან.

კ. ს. სტანისლავსკი - ეს ნიადაგის პირველი შემზადებაა, პირველი ფერის წასმაა. სპექტაკლის ნიადაგი შემზადებულია არა იმისათვის, რომ შესაძლო გახდეს მსახიობის როლთან მიყვანა. ახლა, რომ მათ მიზანსცენები უუჩვენოთ, თუნდაც ამ საქმეს სათავეში გამოცდილი პირები ჩაუდგნენ, მაშინ ყოველივე ის, რაც გაკეთებული იყო, ერთ წუთში განიავდება და იმავე წუთს სიყალბე დაიწყება. ამჟამად კი ყველაფერი შინაგანი ბუნებიდან მომდინარეობს. ყველაზე ძლიერ სიყალბის, ხრიკების უნდა გეშინოდეს. ჩვენ განზრახული გვაქვს რეპეტიციები, ოთხ კედელს შორის ჩავატაროთ. მსახიობმა არ უნდა იცოდეს, რომელი კედელი გაიხსნება მაცურებლისათვის. მაშინ, ყოველთვის სიმართლის ძიებაში იქნებით თვით სცენაზე სპექტაკლის დროს.

დაუშვათ, რომ რეპეტიციაზე გაიარეთ ასე, შემდეგ კი აქ ხალხი იქნება. ამ შემთხვევაში ასეც იყო. როდესაც ეს მიზანსცენები გამოყენებულ იქნებიან, ზოგიერთ ცვლილებებს კიდევ შევიყვანთ, რომ მსახიობები განსაზღვრულ ადგილებს არ მიეჩვიონ.

ამჟამად ვსწავლობთ ფიზიკურ მოქმედებებს. ვამზადებთ „სიტყვიერ მოქმედებას“, – მსახიობმა უნდა შეითვისოს სიტყვით მოქმედება.

ამიტომ შემდეგ მომენტებში საჭირო იქნება დავსვათ მსახიობები უმოძრაოდ და წინადადება მივცეთ ასე ითამაშონ მთელი პიესა. საჭიროა ეგრეთ წოდებულ ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი, შინაგან წადილთა ხაზი, გადაყვანილ იქნეს „სიტყვიერ მოქმედებაზე“. როდესაც ეს იქნება მიღწეული, მაშინ შეიძლება პიესის გამოძერწვის დაწყება.

კედროვი – ჩვენ გიჩვენეთ მასალა, რომლისაგან შემდეგ პალტოებს, კოსტიუმებს შევკერავთ.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი - სახეები ჯერ სრულიად არ არსებობენ. ჩვენ რომ სახეების ჩამოყალიბება დავიწყეთ, მაშინ მსახიობები იფიქრებენ სახეებზე, კოსტიუმზე, ღებებზე და სხვა. . . და შინაგანი, მეტად ფაქიზი ხაზი დაიკარგება.

გამოგადგებათ თუ არა ეს მეთოდი თქვენ, როდესაც მუშაობას პერიფერიაზე დაიწყებთ? მხოლოდ იმ პირობით, თუ თვითიველი მსახიობი ამ მეთოდის ოსტატი იქნება? ჩვეულებრივ ჩვენ დაკვირვება გვაკლია, ჩვენ არ ვაკვირდებით ჩვენს მოქმედებებს, ჩვენ არ

ვიციტ საკუთარი მოქმედებების ბუნება. თუ თქვენი მოქმედების ბუნებას შეიგნებთ, თქვენ მას დაეუფლებით.

მე დავასრულე ჩემი რეჟისორული და მსახიობური კარიერა, მაგრამ მიუხედავად ამისა ყოველთვის ვმეცადინებ „ნავარაუდები საგნების მოქმედებებზე“ ეს „უსაგნო მოქმედებები“ – იგივეა, რაც მომღერლისათვის სოლფეჯიო. „უსაგნო მოქმედებები“ – ვარჯიშია დრამატული მსახიობისათვის. თუ ამ წესით იმუშავებთ იმ პირებთან, რომლებმაც არ იციან სისტემა, არც ფიზიკურ მოქმედებათა ვარჯიშები, მაშინ აქედან არაფერი არ გამოვა. დეე უპირველეს ყოვლისა ივარჯიშონ „უსაგნო მოქმედებებზე“. ჩვენ ამ მოქმედებებს დიდ ყურადღებას ვაქცევთ. წინათ გვქონდა მეთოდი – როლის მცირე ნაკვეთებად დაყოფა. თქვენ იღებთ როლს – მოხაზავთ ერთ ნაკვეთს, შემდეგ მეორეს. რა არის ეს? ეს ანალიზია, რომელიც გონებიდან მოდის, აქ გული ცოტას მონაწილეობს. იმისათვის, რომ რაც შეიძლება უფრო სწრაფად სასიცოცხლოდ გამოვიწვიოთ თვით საკუთარი ბუნება ჩვენი. ჩვენ გადავედით მოქმედებებზე.

საუბარი „ჰამლეტის“ შესახებ*

კ. ს. სტანისლავსკი – მოძებნეთ სავსებით მოხერხებული პოზა, რომ თავი აქ უკეთესად იგრძნოთ, ვიდრე სახლში. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ გადამეტებულად მოეშვათ, აბაზანა მიღებულვით მოითენოთ. ის კუნთები, რომლების დაძაბვა საჭიროა, დასჭიმეთ, მხოლოდ ისე, რომ იყოს სრული თავისუფლება. მიდით იქამდე, რომ სთქვით – აი, მე ახლა არხეინად ვზივარ და ამაზე უფრო დამშვიდებით ყოფნა აღარ შემიძლია.

მ ა ს წ ა ვ ლ ე ბ ე ლ ი - დაფიქრდით იმის შესახებ, რომ სადარბაზო კარით ქუჩაში გასული მარჯვნივ რომ წასულიყავით რას დაინახავდით?

სტუდენტი -- გავდივარ ალაყაფის კარით. ჩემს წინ კუსტარული მუზეუმი, შევუხვიე მარჯვნივ. იქითა მხარეს სამსართულიანი დიდი სახლია, კვლავ მივდივარ სტანისლავსკის ქუჩაზე, მარცხნივ არის კიდევ ერთი შესახვევი, არ მახსოვს მისი სახელი.

მ ა ს წ ა ვ ლ ე ბ ე ლ ი - მოიგონეთ დღეს დილით რა გააკეთეთ და თან იარეთ, მხოლოდ ისე, რომ თქვენთვის უხერხული არ იყოს.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – იფიქრეთ კუნთებზე, რომ თავისუფალნი იყვნენ.

მასწავლებელი – დაალაგეთ ავეჯი „ჰამლეტისათვის“ (სცენები ჰამლეტიდან)

კ. ს. სტანისლავსკი – თავს როგორა გრძნობთ? რა შესრულდა, რა გაგიძნელდა? რა არ გესიამოვნათ, პრინცი?

როზანოვა – სხვადასხვა რამ.

კ. ს. სტანისლავსკი – სთქვით, სად და რა! გვიამბეთ!

როზანოვა – პირველ სცენაში, მეფესთან, თავს ურიგოდ არ ვგრძნობდი თქვენამდე მოაღწია ამან? მეფისადმი დიდი მტრობა მაქვს. რაც შეეხება დედას, მეჩვენებოდა, რომ იგი ძლიერ მიყვარს და ეს დიდი სიყვარულით უნდა დავუმტკიცო: „დედა, რას სჩადიხარ, გონს მოდი!“ ძალიან გამიძნელდა მონოლოგი.

კ. ს. სტანისლავსკი – თქვენ ხედავთ მეფისა და დედოფლის გადახედვებს. მეფე ტახტზეა, დედოფალი – მხიარული. აი, თქვენ, რომ ჰამლეტი ყოფილიყავით, რას იზამდით? ჩაუფიქრდით ამ მდგომარეობას..

როზანოვა – მე ვეცდებოდი გამეგო, გამომეკითხა, და ვინაიდან ჩემთვის გამოკითხვა შეუძლებელია, მაშასადამე საჭიროა როგორღაც ჩაუკვირდე მიმდინარე ამბავს, იმას, თუ როგორ მოხდა ეს ყოველივე.

კ. ს. სტანისლავსკი – ამ მონოლოგში გასაკეთებელი აღარაფერი გაქვთ, რადგან თქვენ ყველაფერი მონოლოგის დაწყებამდე ითამაშეთ. სანამ ჰამლეტის მძულვარებას გიჩვენებდე.

* ეს გახლავთ სტენოგრაფიული ჩანაწერი კ. სტანისლავსკის ერთ-ერთი უკანასკნელი შეხვედრისა თავის ახალგაზრდა მოწაფეებთან მის მიერ შექმნილ საოპერო-დრამატულ სტუდიაში.

კ. სტანისლავსკისათვის საჩვენებლად მომზადებულ იქნა ნაწყვეტი „ჰამლეტი-დან. ჰამლეტის როლზე მუშაობდა მსახიობი ქალი ი. როზანოვა.

საჭიროა გიჩვენო – მე მოვედი აქ, ყველაფერი ყირამალა დამხვდა, მე არ ვიცი რას ვიტყვი. მე მხოლოდ ძლივს-ძლივობით ვერკვევი, თუ როგორ ვიცოცხლო. სად წავიდე. თქვენ კი აქ უცებ, ყველაფერი ითამაშეთ. აი, რას ნიშნავს არალოგიურობა. თქვენ არალოგიურად მოქმედებით და ითამაშეთ ის, რაც პიესაში ჯერ არ არის. ჯერ კიდევ რამდენი რამ გაქვთ გასაგები? მამა გარდაიცვალა, დედა გათხოვდა. ეს როგორღაც უნდა მოინელოთ. თქვენ კი ყველაფერი პიესის დაწყებამდე გაიგეთ და ვინაიდან თქვენ „შემეცნება“ უკვე ითამაშეთ, ამიტომ სათამაშო აღარა გაქვთ რა. გრძნობთ, პიესა როგორ არის დაწერილი? აქ მთელი მოქმედება ჩაქსოვილია სიტყვებში. თქვენ ჯერ არა გაქვთ ეს სიტყვიერი მოქმედება. დღეს ცხრა მეათედი ვერ გავიგე, რადგან სწორი მახვილები არა გაქვთ. სიტყვები არის, ფრაზა კი არა. რითია ეს პიესა ძნელი იმით, რომ აქ არ არის არც ერთი სიტყვა, რომლის არ გაგება შეიძლებოდა. აქ ადამიანური აზრია და თუ თქვენ იგი გამოსტოვებთ თქვენ, პიესიდან ერთი რგოლი ამოგადეთ. თქვენ კი ათეულ აზრებს ჰკარგავთ. დიქციის მხრივ, ფრაზის მხრივ არაფერი არა გაქვთ. მახსოვს, თქვენი სიტყვებით ლაპარაკობდით და აზრს კარგად გადმოგვცემდით. ახლა კი მე ვერაფერი ვერ გავიგე. რაკი მოქმედება არა გაქვთ და არა გაქვთ იმის შეგნება, რომ სიტყვით გამოიხატება მოქმედება, მაშინათვე ჩნდება მსახიობური გრძნობა და აქ იწყება უვიცი გათამაშება, პათოსი. მაღლობა ღმერთს, რომ უვიცია, თორემ ცოდნიერი რომ იყოს, მაშინ მისი გამოსწორება უფრო გაძნელებოდა.

რას უნდა შეალიოთ თქვენი ძალ-ღონე, რომ ეს გადალახოთ? რაშია საქმე? არ უნდა შეკრთეთ იმის გამო, რომ მე ასეთ კრიტიკას გიწვევთ. თქვენ ხომ სამუშაოდ ის აირჩიეთ, რითაც მსახიობმა თავისი კარიერა უნდა დაასრულოს. უდიდესი სიძნელე, რომელიც ჩვენ ხელოვნებაში არსებობს ეს ჰამლეტია. მაგრამ მე მოგეცით იგი. „ჰამლეტზე“ გაიგებთ იმას, რაც მოითხოვს დიდ გრძნობასა და სიტყვას. რა არის აქ ურიგო? თქვენ, ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებით – „ჰამლეტით“ იცხოვრებთ.

რ ო ზ ა ნ ო ვ ა – მე ამ მუშაობით რასაკვირველია არ დაკვირვებულხართ, არ შევჩერდები. ეს ბუმბერაზულ შრომას მოითხოვს.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – ამრიგად, თქვენ ეწვეით უძნელეს და თქვენი ძალ-ღონის შეუფერებელ, მაგრამ ფრიად მნიშვნელოვან შრომას. თუ ამ შრომაში წარმატებას მოიპოვებთ, ეს ოსტროვსკის ას პიესას გაუთანაბრდება. მაშ ეცადეთ ყოველივე ეს დასძლიოთ. სიძნელენი უზარმაზარი შეგხვდებათ, მაგრამ ეს სიძნელენი არამარტო ამ პიესაშია – დიქცია ყოველ პიესაშია საჭირო, გამძლეობა ყოველ პიესაში დაგჭირდებათ. ამრიგად, ყოველივე ის რასაც ჩვენ აქ გავაკეთებთ, საჭირო იქნება სხვა პიესებში, აქ ყველაფერი არაჩვეულებრივად უბრალო უნდა იყოს. როგორც კი დაიწყებთ უბრალოების გადმოცემას, გაჩნდება მეშინობა, ვულგარობა, რაღაც მდარე რამ. მაშასადამე უბრალოება საჭიროა, მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხმა დაყენებული გექნებათ, როდესაც ფრაზას აჩქარებით კი არ იტყვით, არამედ იტყვით ფრაზას და ელოდებით – მივიდა თუ არა იგი მსმენელამდე. საჭიროა საშინელი გამძლეობა, დიდი სიყვარული ფრაზისადმი, აზრისადმი. როდესაც ეს იქნება, როდესაც სიტყვას შეიყვარებთ, მაშინ სრულიად დამშვიდებული იჯდებით და მაყურებელი იტყვის, რომ „აქ, აღარაფერი აღარ არის საჭირო, არავითარი მიზანსცენები, აქ დასამატებელი აღარა არის რა“ ერთხელ კიდევ სცადეთ.

რ ო ზ ა ნ ო ვ ა – ყურადღებას ვიკრეფ.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – თქვენ ემზადებით გრძნობის სათამაშოდ. ეს საჭირო არ არის, მე გთხოვთ წარმოსთქვათ მხოლოდ ერთი აზრი და დაინახავთ, რომ სწორი აზრიანობა გრძნობისაკენ მიგიზიდავთ, ხოლო თუ გრძნობის გადმოცემას დაიწყებთ, იგი გაგექცევით.

ნუ დაივიწყებთ სალვინის ნათქვამს, რომ იგი „ოტელოსა და ჰამლეტს მხოლოდ მეხუთე მოქმედებაში განიცდის, ლელავს. იგი სცენაზე არ გამოვიდოდა, ყოველწუთს, რომ ლელავდეს. იგი შინ ლელავდა, როდესაც ამას სწავლობდა, რასაკვირველია, პირველ ხანებში ყოველ წუთს ლელავდა.

სცადეთ აზრი სთქვათ, მხოლოდ კარგად გამოხატეთ ეს აზრი. ეცადეთ გადმომცეთ ამ აზრის ხილვანი.

როზანოვა - რად არ მეშლება ეს სხეული, ესრედ მაგარი? რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?

კ. ს. სტანი სლავსკი - განმარტეთ ეს აზრი. რას ნიშნავს იგი? თქვენ ძლიერ ჩქარობთ, საჭირო კია ამ სურათის დახატვა და მისი თან წაღება (იმეორებს როლის ტექსტს). რა მოხდა? თქვენ გადმომეცით სწორად ეს „რა მოხდა“, რა შეემთხვა, რა დაემართა?

როზანოვა - „რად არ მეშლება ეს სხეული, ესრედ მაგარი?...

კ. ს. სტანი სლავსკი - თქვენ ერთი წამით შეჩერების უფლება არა გაქვთ, უფლება არ გეძლევათ ფრაზა გუდასტვირევით შესწევით. თქვენ კანტილენა არა გაქვთ. მთელი ფრაზა ისე უნდა იყოს წარმოთქმული, რომ მისი დაყოფა არ შეიძლებოდეს.

როზანოვა - „რად არ მეშლება ეს სხეული, ესრედ მაგარი? . . .

კ. ს. სტანი სლავსკი - „რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?“ ეს ყოველივე უზარმაზარი სურათია. . . „რად არ გადნება“... ეს სულ გრძელდება. . . „და ცის ნამად რად არ იქცევა?“ ... თქვენ აქ რაღაც აჩქარება გაქვთ, როდესაც გრძელ ფრაზას ამბობთ არ შეიძლება ქვემდებარისა და შემასმენელის დაშორება, ისინი შერწყმული უნდა იყვნენ. ფორმაა საჭირო. (ტექსტს იმეორებს) მიჰყევით ქვევით, გამოჰკვეთეთ შემდეგი ფრაზა, ერთიმეორეს ნუ წააყრით, მაშასადამე, რაზე ლაპარაკობთ?

როზანოვა - „ან შემოქმედი თავის მოკვლას ნეტა რად გვიშლის?“.

კ. ს. სტანი სლავსკი - თქვენ აჩქარებთ ამ სიტყვებს. „ან შემოქმედი“... სიყვარულით უნდა სთქვათ ეს. „თავის მოკვლას ნეტა რად გვიშლის“ „თა“ - ყველაზედ მაღალი მარცვალია.. აქედან გადადით ყველაზე ხმამაღალ ნოტაზე: „ღმერთო, ღმერთო!“

ხმა შეუმაღლეთ უბრალოდ, მეტი არაფერია საჭირო, აქ სიძნელე რაშია? იმაშია, რომ საჭიროა ყველაფერი ბოლომდე მიიყვანოთ. მე გირჩევთ ყოველდღე აიღოთ გაზეთის რომელიმე გვერდი და თვითთელი სიტყვა ბოლომდე წაიკითხოთ, - ისე, რომ სიტყვა იგემოთ, იგრძნოთ. როდესაც ამას შეისწავლით, ახლა კიდევ ხმაც კარგად გექნებათ დაყენებული, თან კიდევ ისე დაიწყებთ ლაპარაკს რომ ეს ნოტიც ჭიანურის ნოტივით აჟღერდება, მაშინ თქვენ გექნებათ კანტილენა. ეს ყოველივე ფრიად და ფრიად მნიშვნელოვანია, ამაშია მთელი საიდუმლოება. უკეთუ თქვენი ხმა არ ჟღერს, არ თრთოლავს, რეზონანს არ იძლევა, თქვენ დაიწყებთ იმის ძებნას რითი აიძულეთ თქვენი ხმა, რომ აჟღერდეს იგი. მაშინ იწყება ყველა ეს რაღაც რაღაცეები. საიდანაა მთელი ეს აქტიორული პათოსი? სულ უბრალოდ, ხმა არ ჟღერს არ არის დაყენებული, თქვენ თვითონ უნდა მიხვდეთ, რანაირი ვარჯიშია თქვენთვის საჭირო. თქვენ იტყვიან, რომ ინსტრუმენტები არა გაქვთ. მაგრამ შეგიძლიათ კამერტონი გამოიყენოთ.

მთელი საკითხი მხოლოდ ყოველდღიურ ვარჯიშშია. ეხლა რომ მე ცოტაოდენი წავიმღერო, სანამ თქვენთან საუბარს დავიწყებდე, შემიძლია ხუთი საათი გესაუბროთ და რაც უფრო მეტს გემუსაიფებთ, მით უკეთესად ვილაპარაკებ, ყველა ნამდვილი მომღერალი „პიანო პიანოსიმოზე მუშაობენ. „ფორტე ფორტესიმო მაშინ გექნებათ, როცა „პიანო პიანოსიმო“-ს დაეუფლებით. მომღერალმა ქალმა ზიმელმა ისიც კი მითხრა: ისე უნდა იმღეროთ, რომ ჰაერნაკადი უნდა მოდიოდეს პირიდან და ცხვირიდან და ერთიანდებოდეს, როდესაც შესუნთქვას აწარმოებთო.

სტუდიელი - როგორ შეიძლება ერთდროულად ცხვირიდან და პირიდან?

კ. ს. სტანი სლავსკი - (აჩვენებს)

სტუდიელი - მე მუდამ მკლავს ფრაზის დალაგების ის უზარმაზარი პერიოდი, რომელშიც ვერანაირად ვერ გავერკვიე. მეფის სიტყვაში: „თუმცა ძვირფასი ჩემი ძმისა მიცვალების დღე ჯერ თვალწინ გვიდგას და გვმართებს რომ მწუხარედ ვიყოთ, მთელს სახელმწიფოს, ვით ერთ კაცსა გლოვა ეკუთვნის, მაგრამ გონება ჩვენი იბრძვის მწუხარებასთან. და სხვა ვალსაც გვდებს, - ჩვენს თავზედაც უნდა ვიზრუნოთ, ჩვენ აღვირჩიეთ და რძალი ჩვენი მეუღლედ. და ამ განთქმული სახელმწიფოს ბრძანებლად“... სუნთქვა აღარა მყოფნის და აღარ ვიცვი სად ავიღო.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – (აჩვენებს)

რა აზრია ამ ფრაზაში, როგორ გადავცეთ? თქვენ ცოლად შეირთეთ დედოფალი. „ჩვენ აღვირჩიეთ და და რძალი ჩვენი. . . (აქ უნდა შეიცადოთ) მეუღლეთა, სწორედ ამ გამძლეობაშია მთელი საქმე. რაც უფრო დიდია რომელიმე ფრაზა, მით უფრო საჭიროა მისი ბოლომდე დამუშავება. მაგრამ როგორ უნდა იქნას გაგებული როლი მთლიანად, საჭიროა ეხლა ამის შესახებ ლაპარაკი?

ს ტ უ დ ი ე ლ ე ბ ი - ბრძანეთ, ბრძანეთ!

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი - დედოფალმა არა იცის რა მეუღლის სიკვდილის შესახებ, არა ესმის რა, მოკვდება და ვერას მიხვდება. როგორ გადაარჩინოს იგი? თქვენ, ჰამლეტმა, მახვილი უნდა აიღოთ ხელში და მთელი სასახლე შემოიაროთ გასწმინდოთ იგი. მესიასავით უნდა შემოვლოთ მთელი სამყარო, გასწმინდოთ იგი.

ეს აზრი, რომელიც ჰამლეტს აჩრდილმა შთააგონა, თქვენ უნდა შეასრულოთ და მხოლოდ მისი შესრულების შემდეგ დაწყნარდებით. ჰამლეტმა შეიტყო, რომ მამა მოუკლეს. თქვენ ვერა გაგიგიათ რა - როგორ შეიძლება არსებობდნენ ისეთი ადამიანები, რომლებსაც ჯერ ფენსაცემელიც არ გასცვითათ და უკვე სხვას დაუკავშირდნენ? შემდეგ-გამოჩნდება აჩრდილი. უნდა მოგახსენოთ, რომ თქვენ აჩრდილს ისე ელაპარაკებით თითქოს იგი უბრალო ჯარისკაცი იყოს, მაშინ როდესაც იგი სინამდვილეში ვიღაც განაწამები, ღონემიხდილი ადამიანია, თქვენ ცდილობთ მისგან შეიტყოთ ყოველივე. რა ზემოცანაა „ჰამეტში“?

ს ტ უ დ ი ე ლ ე ბ ი — ადამიანი ცხოვრებას შეეფეთა.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – თქვენ შინაარს ვიამბობთ, მე კი გეკითხებით რა ზემოცანაა?

ს ტ უ დ ი ე ლ ე ბ ი – ცხოვრების სიმართლის ძიება.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – არსებობს შემეცნება – რისთვის ხდება ყოველივე, რატომ? როგორ?

რ ო ზ ა ნ ო ვ ა - როდესაც ვერე ვაკეთებდი, მეუბნებოდნენ, რომ რაღაც ფილოსოფიური გამოგდისო.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – არსებობს შემეცნება, გაგება იმისა, თუ რატომ და როგორ უნდა მომხდარიყო ეს ყოველივე, მოვიდა აჩრდილი, საჭიროა აჩრდილის დანახვა, მისგან უნდა შეიტყოს ყველაფერი. მოვიდა ოფელია – საჭიროა მის სულში ჩახედვა. ჰამლეტს ყველაფრის შეცნობა სწადია. ერთი სიტყვით, ჩაიდინეთ ყველაფერი, რაც კი შესაძლოა, რათა გაიგოთ, შეიგნოთ ყოველივე ის, რაც თქვენთვის მიუწვდომელია. თქვენ განუწყვეტლივ იტანჯებით იმის გამო, რომ არ შეგიძლიათ შესძლოთ შეუძლებელი. გასაგებია?

რ ო ზ ა ნ ო ვ ა - თავიდანვე?

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – მაგრამ როგორ მოვახერხოთ, რომ გრძნობებზე არ ვილაპარაკოთ? უნდა მოვძებნოთ რამენაირი მოქმედება, რომელიც რასმესთან მიგვიყვანს. პირდაპირ ვერ გაგიგიათ როგორ შეხვდა მამათქვენის სიკვდილს დედათქვენი, როგორ გათხოვდა. ცდილობთ გაიგოთ მამისაგან ყველაფერი, რისი თქმაც მას შეუძლია. ეს ყოფიერების შემეცნებაა, ყველაფრის გაგებას ცდილობთ, ყოველივეს აკეთებთ იმისათვის, რომ მიხვდეთ, შეიტყოთ.

ს ტ უ დ ი ე ლ ე ბ ი – ჩვენ ძალიან გვინდოდა გეთქვათ რა მოგეწონათ და რა არ მოგეწონათ თქვენს მიერ ნანახიდან?

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – იქ, სადაც თქვენ ნამდვილად მოქმედებდით, კარგი იყო, მაგალითად შეხვედრის სცენა, შემდეგ აჩრდილის მოლოდინის სცენა. აქ იყო კარგი მომენტები. აი, რომ დაგვენახა ისეთი პრინცი, რომელმაც დაივიწყა ზრდილობა, ეტიკეტი და სივრცეში გაიხედავს... (აჩვენებს) მივაგნო ჭეშმარიტებას! შევაფასო ის, რაც მოხდა! მათემატიკური ამოცანასავით სწადიან თავში ჩაიბეჭდოს – ეს როგორ უნდა მომხდარიყო... (აჩვენებს) დადის, ისევ მობრუნდება. „ო, ღმერთო ჩემო, ჰორაციო“... მივარდება. აბა, რასა იქ, როგორა ხარ? და უცებ ეს ახალი ამბავი. საჭიროა შეიგნოთ ეს ახალი ამბავი. ეს ყურადღების მიზანსწრაფულობაა..

ს ტ უ დ ი ე ლ ი - როგორ ვაწარმოთ მუშაობა?

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი - ეს ფრიად მნიშვნელოვანი მუშაობაა და საჭიროა ყველა ჯგუფთან ვაწარმოთ ასეთი მუშაობა, გვექნება „სამი და“ – ეს ყველაფერი ჩინებულია, მაგრამ შექსპირს რაღა ვუყოთ? ეს მუშაობა განუწყვეტლივ უნდა გრძელდებოდეს.

ს ტ უ დ ი ე ლ ე ბ ი – გვითხარით, რა იყო ცუდი! თუნდაც ზოგადად!

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – მეტად მცირე იყო მოქმედება. როდესაც მოქმედებას იწყებთ, პათოსში ვარდებით. სიტყვებში არ იყო მოქმედება, გარდა შემთხვევით გამოვლინებულისა და მაშინ კი ფრიად საამური იყო.

ს ტ უ დ ი ე ლ ი ქ ა ლ ი -- მე მინდოდა მეკითხა ოფელიას შესახებ.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი – უპირველეს ყოვლისა როლში თქვენი თავი იპოვეთ. მაშინ როლიც გამოჩნდება. თუ როგორია ოფელია ამაზე ლაპარაკი ჯერ ნაადრევია. თქვენ გვარჩენეთ როგორი ხართ როლში თქვენ. მაშინ გეტყვიან როგორი უნდა იყოს თქვენი ოფელია.

ს ტ უ დ ი ე ლ ი ქ ა ლ ი – მე დედოფალს ვერაფერი ვერ მოვუხერხე. ხან მეტისმეტად ამაყი ვარ, ხან მეტისმეტად გოროზი. მეუბნებიან, რომ ეს უნდა მოიშორო. მერე ვიწყებ ვითომდა უბრალოების მოცემას, ისევ არა გამოდის რა.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი - თავდაპირველად აუცილებელია, რომ ყოველი სიტყვა ბოლომდე იყოს, აუცილებელია რომ იგი სახელდობრ თქვენთვის იყოს საჭირო. თქვენ სიტყვებისა გეშინიათ. როდესაც ხმადაბლა იწყებენ ლაპარაკს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობი როლში არ არის.

ს ტ უ დ ი ე ლ ი - თქვენ ბრძანეთ, რომ რაკი მსახიობი ხმადაბლა ლაპარაკობს, მაშასადამე ეშინიაო. მაგრამ შესაძლოა სხვა რამეც ხდებოდეს. მე ესლა ხმამაღლა ვლაპარაკობდი.

კ. ს. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი - ეს იმიტომ, რომ სიტყვის რწმენა არა გაქვთ. თქვენი მთავარი ამოცანაა – ტექნიკა და ტექნიკა. გასწირეთ სიცოცხლის რამდენიმე წელიწადი იმისათვის, რომ შეისწავლოთ, თორემ შემდეგ, როდესაც მოუცლელნი იქნებით, მაშინ უკვე ვერაფერს შეისწავლით. გნებავთ თქვენ შეგასწავლიან ყოველგვარ, ყოველად საზიზღარ შტამპებს. შეგასწავლიან როგორ უნდა მოკვდეთ, როგორ უნდა გიყვარდეთ, გასწავლიან ისეთ შტამპებს, რომლებიც მაყურებლისათვის ივარგებს, მაგრამ ამით აქტიორი დაილუპება. ასე რომ დაფიქრდით! იმით, რასაც თქვენ ესლა ნამდვილს შეიძენთ, სწორედ ამით თავს დაიზღვევთ ხელოსნობისაგან. ეს თქვენთვის საჭიროა იმიტომ, რომ ეს ხელოვნებისაგან მომდინარეობს.

კ. ს. სტანისლავსკის წერილები და მოსაზრებები

აზრები ხელოვნების შესახებ

1. საჭიროა მთელი სიცოცხლის მანძილზე მუშაობა, გონებრივად განვითარება და ზნეობრივად ამაღლება; საჭიროა არაა სასოწარკვეთა, რაც მთავარია, საჭიროა საკუთარი ხელოვნების მეტად ძლიერი და უანგარო სიყვარული.

სწორი განვითარებისათვის აუცილებელია ცოდნის შეძენა და სისტემატური სწავლა.

(„სეზონის დასაწყისი“)

* * *

2. რეჟისორი აქტიორთან ერთად უნდა იზრდებოდეს. აქტიორი მიხვდა რაღაცას და რეჟისორმაც რაღაცას მიაგნო. ყველა ამ საკუთარი და სხვების აზრთა ჯამი ჰქმნის იმ გეგმას, იმ მასალას, რომელიც შესაძლოა შეეგუოს მოცემულ აქტიორს.

ყოველი მოცემული დასისთვის, ყოველი აქტიორისათვის უნდა იქმნებოდეს განსაკუთრებული ატმოსფერო. არ შეიძლება-ეს მიზანსცენა მივცეთ ამ აქტიორს, რაც ხშირად კეთდება, ეს მიზანსცენა ამა და ამ დასისათვისაა, ამა და ამ ინდივიდუალობისათვის, ხოლო მეორე აქტიორისათვის უკვე საჭირო იქნება ამ მიზანსცენაში რაღაც მეორე რამის შეტანა, მეორე ხაზის განკვეთა, რადგან ეს აქტიორი სრულიად სხვადასხვანაირად თამაშობს, მას სხვა ემოციური მონაცემები აქვს.

(„აქტიორთან მუშაობა“)

3. საკუთარ თავზე და სხვებზე ჩემს შემდგომ დაკვირვებათა გაგრძელებით მე შევიგნე (ესე იგი ვიგრძენი), რომ შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა, მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნების ძალთა თავმოყრაა. იგი ეუფლება არა მარტო მხედველობასა და სმენას, არამედ ადამიანის ხუთივე გრძნობას. გარდა ამისა იგი ეუფლება სხეულსაც, აზრსაც, გონებასაც, ნებისყოფასაც, გრძნობასაც, მეხსიერებასაც, ფანტაზიასაც, შემოქმედებისას მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნება მიმართული უნდა იყოს იმისაკენ, რაც გამოსასახავი პირის სულში ნდება.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

4. სულის ამ დიდ ცხოვრებას ვერ გადმოსცემ მარტოოდენ გარეგნული ფორმის სიმახვილით, მას ხორცს ვერ შეასხამ ვერც აკრობატიკით, ვერც კონსტრუქტივიზმით, ვერც დადგმის მყვირალა და თვალმახარა სიმდიდრით, ვერც პლაკატური ფერწერით, ვერც ფუტურისტული სითამამით, ანდა პირიქით, დეკორაციების სრულ გაუქმებამდე მისული სისადავით, ვერც მიკროული ცხვირებით, ვერც სახეზე გამოხატული წრეებით, ვერც ყველა ახალი გარეგნული ხერხებით და აქტიორების გადაჭარბებული გათამაშებით, აქტიორებისა, რომლებიც ჩვეულებრივ თავს იმართლებენ მოდაში შემოსულ სიტყვა „გროტესკით“.

დიდ გრძნობათა და გულისთქმათა გადმოსაცემად საჭიროა დიდი არტისტი უზარმაზარი ნიჭისა, ძალისა და ტექნიკის არტისტი. იგი მიწიდან მოვა, როგორც თავის დროზე მოვიდა მ. ს. შჩეპკინი და მის მსგავსად, თავის არსებაში გაატარებს ყოველივე საუკეთესოს, რაც მოგვცა საუკუნეობრივმა კულტურამ და არტისტულმა ტექნიკამ. უამისოდ ახალი არტისტი უძღური აღმოჩნდება კაცობრიობის საყოველთაო სასოებათა და უბედურებათა გადმოსაცემად. შიშველი უშუალობა და ინტუიცია ტექნიკის დაუხმარებლად თანამედროვე სულის უზარმაზარ გულისთქმათა და განცდათა გადმოცემისას დააძაბუნებს არტისტის სულსა და სხეულს.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

5. პროგრესის ყველაზე საშინელი მტერი ცრურწმენაა: იგი აბრკოლებს, გზას უღობავს განვითარებას. ჩვენს ხელოვნებაში ასეთ ცრურწმენას წარმოადგენს შეხედულება, რომელიც იცავს აქტიორს თავისი შრომისადმი დილეტანტური დამოკიდებულებისაგან.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

6. რათა მსახიობი, ცოცხლობდეს ხელოვნებისათვის რაღაც არ უნდა დაუჯდეს გარემო ცხოვრების აზრს უნდა აკვირდებოდეს, სძაბავდეს თავის გონებას, აწარმოებდეს თავის შეხედულებათა გადასინჯვას. თუ მსახიობს არ სურს ჩაჰკლას თავისი შემოქმედება დეე ნუ მოეკიდება ცხოვრებას ობივატელურად. შეუძლებელია ობივატელი მხატვარი იყოს.

7. სცენაზე საჭიროა მოქმედება, მოქმედება, აქტიურობა, —აი რაზედ არის დაფუძნებული დრამატიული ხელოვნება, აქტიორის ხელოვნება. თვით სიტყვა „დრამა“ ძველ ბერძნულ

ენაზე ნიშნავს „მიმდინარე მოქმედებას“. ლათინურ ენაზე მას შეესაბამება სიტყვა actio, სწორედ ის სიტყვა, რომლის ფუძე „act“ გადმოვიდა ჩვენს სიტყვებშიც „აქტიორი“, „აქტი“. დრამა სცენაზე გახლავთ ჩვენს თვალწინ მიმდინარე მოქმედება, ხოლო სცენაზე გამოსული აქტიორი მოქმედი ხდება.

(„აქტიორის მუშაობა თავის თავზე“)

8. მსახიობი ყურადღებით უნდა იყოს არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც. მან მთელი თავისი არსების ყურადღება უნდა შეაჩეროს იმაზე, რაც მას იზიდავს. ფუქსავატი ობივატელის თვალთ კი არ უნდა იხედებოდეს, არამედ იმის სიღრმეში ჩაწვდენით, რასაც აკვირდება...

ჭეშმარიტი არტისტი იწვის იმით, რაც გარშემო ხდება, მას იტაცებს ცხოვრება, რომელიც მისი სწავლისა და გულისთქმის ობიექტად ხდება, ხარბად ეწაფება იმას, რასაც ხედავს, ცილობს აღიბეჭდოს გარედან მიღებული არა როგორც სტატიკოსმა, არამედ, როგორც მხატვარმა, არა მარტო უბის წიგნაკში, არამედ გულშიც. რასაც მსახიობი პოულობს ის ხომ უბრალო კი არა, ცოცხალი, მთრთოლვარე შემოქმედებითი მასალაა. ერთი სიტყვით ხელოვნებაში არ შეიძლება ცივი მეთოდით მუშაობა. ჩვენთვის აუცილებელია შინაგანი სითბოს განსაზღვრული გრადუსი, ჩვენთვის აუცილებელია გრძნობადი ყურადღება. ეს შეეხება შემოქმედებითი მასალის ძიების პროცესსაც.

(„აქტიორის მუშაობა თავის თავზე“)

9. თეატრების ხელმძღვანელთა, მსახიობთა, მაყურებელთა, კრიტიკოსთა შორის მრავალნი არიან ისეთნი, რომელთაც სცენაზე უყვართ მხოლოდ პირობითობა, თეატრალურობა, სიყალბე.

ზოგიერთების შემთხვევაში ეს აიხსნება ურიგო, დამახინჯებული გემოვნებით, ზოგს კიდევ მობეზრებით მოსდის. ეს უკანასკნელნი გასტრონომებისა არ იყოს, სცენაზე თხოულობენ ცხარეს, პიკანტურს: მათ უყვართ საფანელი და საკმაზი დადგმაშიც და მსახიობთა თამაშშიც, საჭიროა „უჩვეულო“ რამ, რაც ცხოვრებაში არ არსებობს. რეალური სინამდვილე მათ მობეზრდათ და არ სურთ ამ სინამდვილეს სცენაზე შეხვდნენ. „მხოლოდ ისე ნუ იქნება, როგორც ცხოვრებაშია,“ - ამბობენ ისინი და ცხოვრებას, რომ გაეცალონ ამისათვის სცენაზე ეძებენ რაც შეიძლება მეტ სიმახინჯეს.

ყოველივე ამას ამართლებენ მეცნიერული სიტყვებით, სტატიებით, ლექციებით, გამოგონილი მოდური თეორიებით, ვითომდა მათ მიერ ხელოვნების სინატიფის სრულყოფილი გაგებით გამოწვეულები. „თეატრში საჭიროა სილამაზე!—ამბობენ ისინი. — ჩვენ სპექტაკლზე გვინდა დასვენება, მოლხენა, სიცილი. ჩვენ იქ არ გვინდა ტანჯვა და ტირილი“. „სევდა და ნაღველი ცხოვრებაშიც საკმარისია“, ამბობენ მეორენი

ამ ადამიანთა საწინააღმდეგოდ არსებობენ მრავალი თეატრის ხელმძღვანელნი, მსახიობნი, მაყურებელნი, კრიტიკოსები, რომელთაც სცენაზე სწამთ და უყვართ სინამდვილე, ბუნებრივობა, რეალიზმი, სიმართლე. ამ ადამიანებს ენატრებათ ნორმალური და ჯანსღი საზრდო, კარგი „ხორცი“ პიკანტურ და მაწყინარ საწებლის გარეშე. მათ არ ეშინიათ თეატრში ძლიერისა და სულის განმასპეტაკებელი შთაბეჭდილებებისა. თეატრში მათ სწადიათ ყვირილი, სიცილი, განცდა, პიესის ცხოვრებაში თანამონაწილეობა. მათ სწადიათ სცენაზე „ადამიანის სულის ცხოვრების სინამდვილით ასახვა.“

(„აქტიორის მუშაობა თავის თავზე“)

10. სცენური სიმართლე უნდა იყოს ნამდვილი, შეუფერადებელი, მაგრამ ყოველდღიური ცხოვრების ზედმეტი წვრილმანებისაგან გაწმენდილი. იგი უნდა იყოს რეალურად მართალი, მაგრამ პოეტის შემოქმედებითი მონაგონით გაცისკროვნებული.

დეე, სიმართლე სცენაზე რეალისტური იყოს, მაგრამ დეე, იყოს მხატვრული და გამაკეთილშობილებელი.

მხატვრულსა და არა მხატვრულ სიმაღლეს შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ნახატსა და ფოტოგრაფიულ სურათს შორის: უკანასკნელი გადმოგვცემს ყველაფერს, ხოლო პირველი მხოლოდ არსებითს; ამ არსებითის ტილოზე აღსაბეჭდად საჭიროა მხატვრის ნიჭიერება.

(„აქტიორის მუშაობა თავის თავზე“)

11. თუ მსახიობებს არ სურთ ხელიდან გაუშვან მაყურებელთა დარბაზში მყოფ ათასეულ ადამიანთა ყურადღება უნდა ზრუნავდნენ პარტნიორებთან ურთიერთობის განუწყვეტელ პროცესზე თავიანთი გრძნობებით, აზრებით, მოქმედებებით, რომლებიც მათ მიერ განსასახიერებელი როლის, გრძნობების, აზრების, მოქმედებების ანალოგიური უნდა იყვნენ. ამასთან, რა თქმა უნდა, ურთიერთობის შინაგანი მასალა საინტერესო და მიმზიდველი უნდა იყოს მსმენელთა და მაყურებელთათვის.

(„აქტიორის მუშაობა თავის თავზე“)

12. არტისტმა თვალი უნდა ადევნოს (და არა მარტო თვალი ადევნოს, არამედ უნარიც უნდა შესწევდეს ხედავდეს) თავისი და სხვათა ხელოვნების ყოველი დარგისა და თვით ცხოვრების მშვენიერებას.

მისთვის საჭიროა შთაბეჭდილებანი კარგი სპექტაკლებისა და მსახიობებისაგან, კონცერტებისა, მუზეუმებისა, მოგზაურობებისა და კარგი სურათებისაგან...

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

13. რა თქმა უნდა, ყველასათვის ცნობილია ჩვენი მსახიობური თვისება ულამაზოს სწავლია სცენაზე იყოს ლამაზი, დაბალს-იყოს მაღალი, მოუხეშავს სწავლია იყოს ჩასპანდი. ის, ვისაც ტრაგიკული და ლირიკული მონაცემები არ გააჩნია ოცნებობს ჰამლეტზე ან შეყვარებულის როლებზე: დოკლაპიას დონ-ჟუანი ენატრება, კომიკს – მეფე ლირი. . . მაგრამ ეს სახიფათო გზა და დიდი შეცდომა გახლავთ. შენი ნამდვილი ამპლუისა და მოწოდების მიუხედავად ყოველად ძლიერ მუხრუჭს წარმოადგენს მსახიობის შემდგომი განვითარებისათვის, ეს ის ჩინია, რომელშიც მსახიობი ათეული წლობით ემწყვდევა და რომლიდანაც თავს ვეღარ აღწევს, სანამ თავის შეცდომას არ შეიგნებს.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

14. . . გარდა ნიჭისა –შნოც არის საჭირო!

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

15. . . . სინამდვილის შეგრძნობა გრძნობის, განცდის, წარმოსახვის და შემოქმედების საუკეთესო გამოძწევია.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

16. . . .ქაოსში ხელოვნება შეუძლებელია. ხელოვნება-წესრიგია, მწყობრია, მე რა მესაქმება რამდენ ხანს მუშაობდნენ პიესაზე: ერთ დღეს, თუ მთელ წელიწადს. მე ხომ არ ვეკითხები მხატვარს, რამდენ ხანს ხატავდა სურათს. ჩემთვის მთავარია, რომ ერთეული მხატვრის ან სცენის მხატვრული კოლექტივის ქმნილებანი იყვნენ მთლიანნი და დასრულებულნი, ჰარმონიულნი და მწყობრნი, რომ სპექტაკლის ყველა მონაწილენი და შემქმნელნი ერთ, საერთო, შემოქმედებით მიზანს ემორჩილებოდნენ.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

17. აქტიორი თავგზას ჰკარგავს და მლიქვნელობისა და ქება-დიდების შლამში ეფლობა.

ახალგაზრდა მსახიობებო! გეშინოდეთ თქვენი თაყვანისმცემელი ქალებისა! დროულად, პირველი ნაბიჯებიდანვე ისწავლეთ თქვენს თავზე სუსხიანი სიმაღლის მოსმენა, გაგება და სიყვარული! და ისიც იცოდეთ, ვის შეუძლია ამ სიმაღლის თქმა. ხელოვნების შესახებ აი ამისთანა ადამიანებთან უფრო მეტი ისაუბრეთ. დეე, მათ ხშირ-ხშირად გლანძღონ!

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

18. არიან მსახიობები. . . საკუთარ თავში შეყვარებულნი, რომლებიც ყოველთვის და ყველგან გვაჩვენებენ არა მათ მიერ შექმნილ სახეებს, არამედ თავის თავს, თავის ვინაობას და ამ ვინაობას განზრახ არც სცვლიან. ისინი თავის თავის გარეშე ვერა ხელავენ ვერც სცენასა და ვერც როლს. ჰამლეტიც და რომეოც მათ ისევე სჭირდებათ, როგორც მოდის მოყვარე ქალს ახალ-ახალი მორთულობა.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

19. სიმართლე სცენაზე ის არის, რაც გულწრფელად სჯერა მსახიობს, მხატვარს, მაყურებელს, . . .

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

20. რამდენი მსახიობური შეცოდებანი იჩქმალება ფერწერით, რომელიც იოლად უქმნის სპექტაკლს მხატვრულ ელფერს! ამიტომაც არის, რომ ესოდენ მრავალი უნიჭო მსახიობები და რეჟისორები გაფაციცებით თავს აფარებენ სცენაზე დეკორაციებს, კოსტუმებს, ეშნიან ლაქებს, სტილიზაციას, კუბიზმს, ფუტურიზმს და სხვა „იზმებს“, რომელთა დახმარებით ცდილობენ თვალი აუხვიონ გამოუცდელსა და გულუბრყვილო მაყურებელს.

(ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

21. როდესაც მსახიობი ცდილობს გააკეთოს მისთვის შეუძლებელი, იგი ვარდება გარეგნულ, მექანიკურ, ხელოსნურ შტამპების ჭანჭრობაში; ... აქტიორული შტამპი არტისტული უძღურების შედეგია.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

22. ... თუ მიგნებული მსახიობს დააკმაყოფილებს და განცხრომას მიეცემა, მისი ძიებანი შესწყდება, წინსვლის მისწრაფება შეჩერდება.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

23. მსახიობს, უპირველეს ყოვლისა, უნდა სჯეროდეს ყოველივე ის, რაც გარშემო ხდება და უმთავრესად ის, რასაც თვით სჩადის. დაჯერება კი მხოლოდ სიმართლისა შეიძლება. ამიტომ საჭიროა მუდმივად გრძნობდეთ ამ სიმართლეს, ვპოულობდეთ მას, ხოლო ამისათვის აუცილებელია სიმართლისადმი საკუთარი არტისტული ალლოიანობის განვითარება.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

24 . . . შემოქმედება იწყება იმ მომენტიდან, როდესაც მსახიობის სულსა და ფანტაზიაში იბადება ჯადოსნური შემოქმედებითი „უკეთუ“ . . . ე . . . მოჩვენებითი, წარმოდგენითი სიმართლე, რომლის დაჯერებასაც არტისტი ახერხებს ისევე გულწრფელად, მაგრამ მეტი გატაცებით, ვიდრე ნამდვილი სიმართლისა, სავსებით ისევე, როგორც ბავშვს სჯერა არსებობა თავისი თოჯინისა, ამ თოჯინაში და თოჯინის გარშემო მთელი ცხოვრებისა. „უკეთუ“ გამოჩენის მომენტიდან არტისტი რეალური სინამდვილის სარბიელიდან სხვა მის მიერ შექმნილ, წარმოდგენილი ცხოვრების სარბიელზე გადადის, დაიჯერებს რა ამ ცხოვრებას, არტისტს შეუძლია დაიწყოს შემოქმედება.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

25. . . . ხელოვნებაში, რაც უფრო მეტი სისადავეა, მით უფრო მეტი სიძნელენია; სადა-შინაარსიანი უნდა იყოს: არსებითს მოკლებული სისადავე აზრიანობას ჰკარგავს. სადა,

რომ მთავარი გახდეს და წინ წამოიჭრას საჭიროა დაიტიოს ცხოვრების რთულ მოვლენათა მთელი წრე, ხოლო ეს მოითხოვს ხალას ნიჭს, სრულყოფილ ტექნიკას, მდიდარ ფანტაზიას, რადგან ღარიბში ფანტაზიის სისადავეზე მოსაწყენი არა არის რა.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

26. ლამაზია არა ის, რაც მაყურებელს თეატრალურად თვალსა სჭრის და აბრუებს. ლამაზია ის, რაც სცენაზე და სცენიდან ამალღებს ადამიანის სულის ცხოვრებას ე . ი მსახიობებისა და მაყურებლების გრძნობებსა და აზრებს.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში.“)

27. თუ მსახიობი ცდილობს მოსწყდეს მხატვრის, რეჟისორის ან პოეტის ოცნებებს, ხოლო მხატვარი და რეჟისორი, მსახიობის სურვილებს, მაშინ ყველაფერი მშვენივრად მიდის. ადამიანები, რომელთაც უყვართ და ესმით ის, რასაც ერთად შექმნიან, შეთანხმებაც უნდა ეხერხებოდეთ. სირცხვილი მათ შორის იმას, ვინც ვერ ახერხებს ამას მიაღწიოს, ვინც არა ძირითად, საერთო აზრს მისდევს, არამედ კერძო აზრს, რომელიც უფრო ძლიერ უყვარს, ვიდრე თვით კოლექტიური შემოქმედება. აქ ხელოვნება განწირულია და საჭიროა შესწყდეს ხოლმე ხელოვნებაზე ლაპარაკი.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში.“)

28. მუშაობის სისრულით დამთავრება ერთ-ერთი პირველი პირობათაგანია თეატრის მხატვრობისა.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში.“)

29. რაც უფრო დიდია მსახიობი, მით უფრო დაინტერესებულია თავისი ხელოვნების ტექნიკით...

ყველა გამოჩენილი მსახიობი სწერდა არტისტული ტექნიკის შესახებ, ყველანი, ღრმა სიბერემდე, ყოველდღიურად აწვითარებდა თავის ტექნიკას სიმღერით, ფარიკაობით, ვარჯიშით, სპორტით და სხვა. ყველა მათგანი წლობით სწავლობდა როლის ფსიქოლოგიას და შინაგანად მუშაობენ მასზე და მხოლოდ შინ ნაზარდნი გენიოსები ყოყოჩობენ აპოლონთან თავისი სიახლოვით, თავისი ყოვლის შემძლე შინაგანი ბუნებით, ზემთაგონებას იწვევენ არაყით, ნარკოტიკებით და ნაადრევად ხარჯავენ ტემპერამენტსა და ნიჭს...

არ არსებობს ხელოვნება, რომელიც არ მოითხოვს ვირტუოზობას და არ არსებობს ვირტუოზობის სისრულის საზღვარი. განთქმული ფრანგი მხატვარი დეგა ამბობდა:

„თუ ასი ათასი ფრანკის ოსტატობა გაქვს, კიდევ ხუთი სუისსაც იყიდეო“.

(„ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“)

30. თეატრი ჩვენში არა მატო კომერციული დაწესებულებაა, არამედ უდიდესი საზოგადოებრივი ძალაც. ამაშია საწინდარი თეატრის წარმატებისა.

(„ნოვი ზრიტელ“ №9. 1/III-1927წ.)

31 მსახიობის საქმე მაყურებლის აღზრდაა.

მოსაზრებანი თეატრის დანიშნულების შესახებ*

სანამ სწავლას შევუდგებოდეთ, შევთანხმდეთ იმაში, თუ რის შესწავლა გსურთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში შეიძლება გაუგებრობა მოხდეს.

ძველ თეატრშიც იყო ელემენტები იმ მშვენიერებისა და დიადისა, რომელსაც ჩვენც ვეძებთ.

ამიტომ ყურადღებით, კეთილსინდისიერად შევისწავლოთ ძველი, რათა უფრო უკეთ დავეუფლოთ ახალს.

ნუ ვიტყვით, რომ თეატრი სკოლაა. არა, თეატრი გასართობია.

ჩვენთვის ხელსაყრელი არ არის ხელიდან გაუშვით ჩვენთვის ეს მნიშვნელოვანი ელემენტი. დაე, ყოველთვის იაროს ხალხმა თეატრში გართობისათვის. და აი, მოვიდნენ ისინი, ჩვენ გამოვხურეთ მათ უკან კარები, დავაბნელეთ და შეგვიძლია მათ სულში და გულში ჩავასხათ ყველაფერი, რასაც მოვისურვებთ.

მაგრამ გართობაც არის და გართობაც.

მე მოვედი, ჩავეჯექი სავარძელში, მშვენიერი დეკორაცია, ზოგჯერ აჭრელებული, ზოგჯერ მეტად ჰარმონიული, - ეს უკვე დამოკიდებულია იმაზე, ვინ აკეთებს ამას, - გასაოცარი მსახიობები, ჩინებული, მოქნილი მოძრაობანი, ბრწყინვალე, მოელვარე განათება, რომელმაც თვალები ამიჭრელა და გამაოცა, მუსიკა-ყოველივე ნერვებს აღიზიანებს.

უფრო და უფრო ძლიერად სჭიმავს, და პიესის დასასრულს ტაშს უკრავთ, „ვაშას“-გაჰყვირით და ბოლოს და ბოლოს მადლობის გამოსაცხადებლად სცენისაკენ მიიწევთ. იქ ვიღაცას გადაეხვევით, გადაჰკოცნით გზადაგზა ვიღაცას ხელს წაჰკრავთ და ა. შ. ხოლო თეატრიდან გასვლის შემდეგ იმდენად ხართ აღვზნებული, რომ ძილი არ შეგიძლიათ, საჭიროა მთელი კამპანიით რესტორანში წასვლა, იქ, ვახშმის დროს გაიხსენებთ სანახაობას, გაიხსენებთ თუ რაოდენ მომზიბლავი იყო ესა და ეს მსახიობი ქალი და ა. შ. . .

მაგრამ აი, თქვენმა შთაბეჭდილებამ გამოიძინა და რა დარჩა მისგან მეორე დღისათვის? თითქმის არაფერი. ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ, თქვენ უკვე ვეღარ იგონებთ, სახელდობრ სად ყვიროდით და ვის იძახებდით – კორშთან იყავით, ნეზლობინთან თუ ზიმინის ოპერაში? დიახ, ვგონებ კორშთან იყო...

მე ძლიერ მიყვარს ასეთი სანახაობანი, ვალმერთებ ვარიეტეს, აგრეთვე ვოდევილსაც, ოღონდ არ იყოს ბინძური.

მაგრამ არის მეორე თეატრი. თქვენ მოხვედით და მაცურებლის სავარძელში ჩაჯექით, ხოლო რეჟისორმა შეუმჩნევლად გადაგსვათ იმ ცხოვრების მონაწილის სავარძელში, რომელიც სცენაზე ხდება. თქვენ რაღაცა დაგემართათ, თქვენ ფეხქვეშ გამოგეცალათ მაცურებლის პოზიციები. ფარდა აიხადა და უცებ ამბობთ:

„ამ ოთახს მე ვიცნობ, ეს ასეა, . . . აი მოვიდა ივან ივანოვიჩი, აი მარია პეტროვნა, აი ჩემი მეგობარი. . . რასაკვირველია, მე ყველაფერი ეს ვიცი. რა მოხდება აქ შემდეგ?“

თქვენ მთლად ყურადღებად გადაიქცევით, შეჰყურებთ სცენას და გაიძახით:

„მჯერა, ყველაფერი მჯერა, მჯერა, მჯერა. . . აი დედაჩემი, ვიცანი იგი. . .“

გათავდა სპექტაკლი, თქვენ აღელვებული ხართ, მხოლოდ სულ სხვანაირად, – თქვენ ტაშის დაკვრა არ გინდათ.

„როგორ უნდა დაუკრა ტაში დედაჩემს? – როგორღაც უხერხულია“.

* სიტყვა წარმოთქმული გაკვეთილზე მოწაფებთან, თანამშრომლებთან და მსახიობებთან სამხატვრო თეატრის ფილიალურ განყოფილებაზე 1911 წ. 10 მარტს

1911 წ. განზრახული იყო სამხატვრო თეატრის ფილიალური განყოფილების გახსნა, რომლის მთავარი კადრები უნდა ყოფილიყვნენ თეატრთან არსებული სკოლის მოწაფეები. ფილიალის გახსნა ვერ განხორციელდა. მის მაგივრად დაარსებული იყო პირველი სტუდია, რომლის გახსნა მოხდა 1913 წ. 15 იანვარს სპექტაკლით – „იმედის დაღუპვა“.

ამ აღლევების ელემენტები იმგვარია, რომ ყურადღების დაძაბვას, გაღრმავებას გაიძულებს. სპექტაკლის შემდეგ რესტორანში წასვლა არ გინდათ. გიზიდავთ ოჯახი, სამოვარი, გწყურიათ ინტიმური საუბარი ცხოვრებისა, ფილოსოფიური მსოფლმხედველობისა, საზოგადოებრივი საკითხების შესახებ.

და როდესაც თქვენი შთაბეჭდილება ერთ ღამეს თქვენთან გაატარებს, იგი სულ სხვა კვალს დასტოვებს სულში პირველ შემთხვევასთან შედარებით. იქ მეორე დღეს თქვენ იგონებთ გაოცებული: „რატომ ავძვერი გუშინ სცენაზე ტენორის საკოცნელად? – რა სისულელეა! მართალია, ძალიან კარგად მღეროდა, მაგრამ განა კოცნა საჭირო იყო? . . . სისულელეა.“

აქ კი თქვენი შთაბეჭდილებები ერთი ღამის განმავლობაში უფრო ღრმად შეიჭრნენ თქვენს სულსა და გულში, უფრო სერიოზული საკითხები მოითხოვენ პასუხს, გრძნობთ, რომ რაღაცა გაკლიათ, ჯერ კიდევ რაღაცა ვერ გამოიჭანეთ თეატრიდან, ამიტომ საჭიროა კიდევ წასვლა.

ის ხალხი, რომელიც იქ, თეატრში, სცენაზე ნახეთ, მათი ტანჯვა და სინარული თქვენთვის ახლობელი ხდება, თქვენ მათში ხედავთ საკუთარი სულის ნაწილს, ისინი თქვენს ნაცნობთა რიცხვს ემატებიან. მე ვიცნობ ბევრს, რომელნიც ამბობენ:

„ღღეს პროზოროვებთან წავიდეთ“

ან

„წავიდეთ ძია ვანოსთან“

ეს არ ნიშნავს „ძია ვანოს“ ან „სამი დის“ ყურებას – აქ მართლაც მიდიან ძია ვანოსთან, პროზოროვებთან და ა . შ. . .

ძველი მსახიობები ამბობდნენ, რომ მაყურებელთან ასეთი ინტიმური ურთიერთობა სცენისათვის შეუძლებელია, რომ ასეთი რამ შესაძლებელია მხოლოდ პატარა შენობაში. სამხატვრო თეატრმა გამონახა ხერხი თეატრში ამის მისაღწევად. მართალია, იქნებ, ეს შეუძლებელი იყოს დიდ თეატრში, კოლიზეუმში, – ყველაფერს აქვს თავისი ზღუდე და საზღვარი, მაგრამ საზღვარგარეთ მოგზაურობიდან მაგონდება, ვთამაშობდით ვისბადენის თეატრში, რომელიც ოდნავ პატარაა მოსკოვის დიდ თეატრზე და ეს ამტკიცებს იმას, რომ ასეთი ხელოვნება შეიძლება გადაეცეს მრავალრიცხოვან ბრბოსაც ამრიგად:

პირველი თეატრი – თეატრი-სანახაობა მხედველობისა და სმენის გართობას ემსახურება და ამაშია მისი საბოლოო მიზანი.

მეორე თეატრში სმენაზე და მხედველობაზე ზემოქმედება, მხოლოდ საშუალებაა იმისათვის, რომ მათი მეოხებით ჩასწვდეს სულის სიღრმეს.

პირველმა თეატრმა უნდა თვალს მოუაღეროს, ანდა პირიქით, ააჭრელოს, მხოლოდ აუცილებლად, რაღაც არ უნდა დაუჯდეს მაყურებელი უნდა შეანჯღღრიოს. მსახიობმა ეს იცის და ამ მიზნით რას არ სჩადის! თუ მას არა აქვს ტემპერამენტი, ის ხან ყვირის, ხან კი უცებ სხაპა-სხუპით იწყებს ლაპარაკს, ხან თითოეულ სიტყვას მარცვლავს, ხან მღერის.

ახლა წარმოიდგინეთ, თუ რა ძალა აქვს იმ დაწესებულებას, რომელსაც თეატრი ეწოდება! თქვენ შეგიძლიათ ბრბო აღვზნებამდე მიიყვანოთ, ააღელვოთ და აათრთოლოთ იგი, თქვენ შეგიძლიათ მას გული აუჩუყოთ და პირიქით აიძულოთ ადამიანი იჯდეს წყნარად და შთააგონოთ ყველაფერი, რასაც კი მოისურვებთ, თქვენ შეგიძლიათ ბრბოს გადასდოთ ჯოგური გრძნობა და ა . შ. . .

ფერწერა, მუსიკა და სხვა ხელოვნებანი რომლებთაც ცალ-ცალკე შეუძლიათ ადამიანის სულზე აუცილებლად იმოქმედონ, აქ თავმოყრილნი არიან ერთიანობაში და ამიტომ მათი შემოქმედება უფრო ძლიერია.

მახსოვს ლევ ნიკოლოზის-ძე ტოლსტოიმ, რომელიც პირველად ვნახე ნიკოლოზ ვასილის ძე დავიდოვთან, სთქვა:

„თეატრი ყველაზე ძლიერი კათედრაა თავისი თანამედროვესათვის. სკოლაზე ძლიერი, ქადაგებაზე ძლიერი.“

სკოლაში წასასვლელად ჯერ მოწადინებაა საჭირო, ხოლო თეატრში წასვლა ყოველთვის სწავლით. სკოლაში საჭიროა უნარი იმის დამახსოვრებისა, რასაც იქ გაიგებ, თეატრში დამახსოვრება საჭირო არ არის-თვითონ იჭრება და თვითონ რჩება მეხსიერებაში.

თეატრი უძლიერესი იარაღია, მაგრამ როგორც ყოველ იარაღს ორი პირი აქვს: მას შეუძლია ადამიანებს უდიდესი სიკეთე მოუტანოს და შეუძლია უდიდეს ბოროტებად იქცეს.

რომ დავსვათ ჩვენს წინაშე საკითხი, რას აძლევს ხალხს ჩვენი თეატრები, რა პასუხს მივიღებთ? მე ვამბობ ყველა ჩვენი თეატრის შესახებ, დუზედან, შალიაპინიდან და სხვა გამოჩენილ მსახიობებიდან დაწყებული და საბუროვით, ერმიტაჟით და საერთოდ ყველაფრით რასაც შეგვიძლია თეატრი ვუწოდოთ, იმით დამთავრებული.

ბოროტება, რომელიც ცუდ წიგნს მოაქვს, ვერ შეედრება ვერც თავისი გადამდებლობის ძალით, ვერც იმ სიადვილით, რომლითაც იგი მასებში ვრცელდება.

და ამავე დროს, თეატრში, როგორც დაწესებულებაში, არის ხალხზე ზემოქმედების ელემენტები, უპირველეს ყოვლისა, რასაკვირველია, მასების ესთეტიკური აღზრდის თვალსაზრისით.

მაშ, ამგვარად, აი, რა საშინელ ძალას გინდათ დაეუფლოთ და აი, რა პასუხისმგებლობა გეკისრებათ, ამ ძალის წესიერად გამოყენების ცოდნისათვის.

წერილი დასისადმი*

„ . . . მე ვიცი, რომ თქვენ ეხლა გიჭირთ და ღელავთ, მაგრამ ეს არაფერია, ეს სასარგებლოცაა. დროა მიეჩვიოთ დამოუკიდებლობას, ვინაიდან მე ვბერდები, ჩემი ავადმყოფობა ეს პირველი გაფრთხილებაა და სანამ ჩემთვის შესაძლებელი იქნება დახმარება გაგიწიოთ-ჩამოყალიბდით, თქვენივე წრიდან გამოზარდეთ ხელმძღვანელები, გამოგზავნეთ ჩემთან გეზის მისაცემად, განამტკიცეთ დისციპლინა, რადგან თქვენს ერთიანობაში და ენერჯიაშია მთელი თქვენი მომავალი.

მიპასუხეთ ერთ შეკითხვაზე: გწამთ თუ არა ის, რომ ჩვენი თეატრის საწყისი და პრინციპები სწორია? გსურთ თუ არა სხვა საწყისებით იმუშაოთ? თუ ესე გსურთ, მაშინ ჩვენ ერთმანეთს უნდა დავშორდეთ, ერთად არაფერი არ გამოგვივა. გწამთ თუ არა ის, რომ ჩვენს ხელოვნებაში არა დადგმა, არა რეჟისორული ხერხები, არა დროებითი და სწრაფად გარდამავალი მოდების დაცვა, არამედ ბუნების ორგანული კანონების, სიმართლის, მხატვრული სილამაზის საფუძველზე მსახიობის და მომღერლის შექმნით ყალიბდება ის თეატრი, რომელიც ხალხსა და რუსულ ხელოვნებას სჭირდება. თუ ეს გწამთ გაუფრთხილდით, განამტკიცეთ, გიყვარდეთ, დაიცავით თქვენი ხელოვნების საფუძველები.

უამისოდ აქვს თუ არა აზრი და საჭიროა თუ არა ჩვენი თეატრი? თუ არა, მაშინ თქვენ თვითონვე მიხვდებით, რომ მისი ხსნა იმ პრინციპებშია, რომელზედაც დაფუძნებულია იგი.

რაკი თქვენ გწამთ ჩვენი ხელოვნების საფუძველი, სწორად მიგაჩნიათ იგი და სხვანაირად მუშაობა არ გსურთ, უკეთუ თქვენ დაეუფლებით თქვენი მიზნების მისაღწევ ხერხებს და შრომას ისე აწარმოებთ რომ შეგეძლებათ გუნებაში სთქვათ: რაც კი ჩემზე იყო დამოკიდებული, ყველაფერი ჩავიდინე, დანარჩენი ჩემს ხელთ არ არისო. მაშ, ზოგიერთ თქვენგანს რად იპყრობს ურვა და მწუხარება? ზრუნვა იმის შესახებ, გექნებათ თუ არა წარმატება? წინასწარ იცოდეთ--თუ ახალ დადგმებს შეალიეთ დიდი სიყვარული, საქმისადმი ფაქიზი დამოკიდებულება, ცოდნა და ბუნებით მონიჭებული უნარი, მაშინ ადრე თუ გვიან წარმატება გექნებათ.

ამიტომ უკუაგდეთ ყოველი ეჭვი და მიზნისაკენ წადით პირდაპირი გზით ყოველგვარი ყოყმანისა და შეფერხების გარეშე.

* 1930 წ. კ. ს. სტანისლავსკიმ გამოგზავნა წერილი ნიციდან, სადაც იგი მაშინ იხვეწებდა; წერილი კოლექტივის სახელზეა. მრავალ წერილთა შორის ეს წერილი ფრიალ მნიშვნელოვანია.

კიდევ ერთ კითხვას მოგცემთ: იქნებ ბელმა გაგანებივრათ? ბელს ვერ დაემდურებით. თეატრის არსებობის მეოთხე წელია. თქვენ კი უკვე მოსკოვშიც და საზღვარგარეთაც გიცნობენ. მრავალი თქვენგანი უკვე გამოჩენილი მსახიობია: თეატრს შემოსავალი აქვს: ვერც ერთი კონცერტი ვერ იმართება, რომელიმე ჩვენთანის მონაწილეობის გარეშე-ნუთუ თქვენთვის ესეც ცოტაა? ბელს ნუ აცთუნებთ და კმაყოფილი იყავით იმ დიდი რამით რასაც იგი განიჭებთ ამ მთელი კაცობრიობისათვის მძიმე დროში. სხვებთან შედარებით თქვენ ბედნიერები, ბელის ნებიერნი ხართ. თქვენ ცოდვად ჩაგეთვლება სულით დაცემა და წუწუნი.

იქნებ თქვენ ჩვენი თეატრის მომავალი გალელვებთ? მაშ იცოდეთ: ჩვენს საუკუნეში, ყველა რომელსაც სიცოცხლე სურს რამდენადმე გმირი უნდა იყოს. თუ თქვენ მაგარი, მტკიცე, კოლექტივში ერთსულოვანი გმირები ხართ მშვიდათ გეძინოთ, რადგან თქვენ სიცოცხლის უნარიანი ყოფილხართ, დასძლიეთ ყოველგვარი წინააღმდეგობანი და გადარჩებით. თუ ნავი პირველივე ტალღისაგან იმსხვრევა, იმის მაგივრად, რომ გაჰკვეთოს იგი და წინ წავიდეს – მაშინ იგი ცურვისათვის არ ვარგებულა, თქვენ უნდა იცოდეთ, რომ თუ თქვენი კოლექტივი საკმაოდ მტკიცე არ არის და პირველივე, თქვენსკენ მომავალ ტალღისაგან დაიმსხვრევა, მაშინ საქმის სავალალო ბედი წინასწარ განსაზღვრულია. ამიტომ, დეე, განმტკიცდეს და გაძლიერდეს თქვენი მხატვრული და ამხანაგური ურთიერთკავშირი. ეს იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ამისათვის შეიძლება ადამიანმა დასთმოს თავმოყვარეობაც, ჟინიანობაც, ცუდი ხასიათიც, ნათლიმამობაც და ბევრი სხვაც. რაც კოლექტიურ გონებაში, ნებისყოფაში და ადამიანთა გრძნობაში სოლივით შეიჭრება ხოლმე და ნაწილ-ნაწილ შლის, ხრწნის და კლავს მთლიანობას. საქმე მოითხოვს, რომ კარგად იყოთ შეკავშირებულნი და ამაში რჩევა-დარიგებებით დაგეხმარებით“...

კ. ს. სტანისლავსკის როლები და დადგმები

კ. ს. სტანისლავსკის მიერ „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში,, მუშაობის პერიოდში შესრულებული როლების სია 1877 წლიდან 1892 წლამდე:

- 1877 წ. 5/XI - „მოხუცი მათემატიკოსი “ – ვოდევილი I მოქ.---
მოხუცი მათემატიკოსი.
„ფინჯანი ჩაი“ - ვოდევილი I მოქ. – სტუკოლკინი,
- 1878 წ. – ზაფხული – „მძინარე ფერია“ – ტყის კაცი.
„ ნებაყოფლობითი გაყრა“ – ვოდევილი I მოქ. -
პიშო.
- 1879 წ. 18/VIII – „გემრიელი ლუკმა“ – ვიქტ. კრილოვის კომედია III მოქ. – ჟილკინი.
„ახირებული ქალი“ – პ. ფროლოვის. კომედია I მოქ. - ლაქია სემიონიჩი.
- 1880 წ. 8/VII – „ ძილი ნებისა, ან აურზაური შჩერბაკოვის
შესახვევში“ – ვოდევილი I მოქ. – მოწყალე ხელმწიფე.
- 1880 წ. 3/VIII – „აზი და ფერტი“ –პ. ს. ფედოროვის. ვოდევილი 1 მოქ. – ავგუსტ კარლოვიჩ ფიში. „მთის საკრეჭი დარბაზი“ – ფრანგულიდან გადმოკეთებული პ. გრიგორიევის (1ლის) მიერ –ბ. ნი ვიდალი.

- 1881 წ. – ზაფხული – „დიდი აურზაური ტყუილუბრალოდ“ – თარგმნილი ვოდევილი I მოქ. – კოკო. „ქალის საიდუმლო“ – თარგმნილი ფრანგულიდან I მოქ. – მეგრიო. „გულადი კარლოსი“ – გადმოღებული კომედია I მოქ. – კარლო მერონოვი. „სუსტი მხარე“ – ვოდევილი I მოქ. თარგმნილი ფრანგულიდან – კალიფურშონი“
- 1881 წ. 25/XI – „გემრიელი ლუკმა“ – ვიქტორ კრილოვის კომედია 3 მოქ. – მემამულე ბარდინი.
- 1882 წ. 24/VII – „უნებური ქორწინება“
თუგინდ გასკდი, მხოლოდ ცოლი კი შეირთეო) – სცენები მოლიერის კომედიიდან თარგმანი ლ. ტ. ლენსკისა. – პანკრასი.
„სიყვარულის წამალი ან მოლექსე დალაქი“ –
ოპერა - ვოდევილი 2 მოქ, თარგმანი ლ. გ. ლენს-
კისა-დალაქი ლავერჟე.
- 1883 წ. 28/IV – „პერკულესი“ ხუმრობა 1 მოქ. თარგმანი გერმანულიდან – ცირკის მსახიობი პურცლერი.
„უაგოტა“ – ოპერეტა ჟონასისა – ქურდი ნიკ. განსაკუთრებული ხასიათის – კომედია I მოქ. თარგმანი გერმანულიდან – ექიმი ნილოვი.
სცენა ოპერა „ აიდა“- დან – რამფისი,
- 1883 წ. 24/VIII – „პრაქტიკული ვაჟბატონი“ – კომედია 3 მოქ.
ვ. დიაჩენკოსი-პოკროვცევი.
„ფერი ფერსა – მადლი ღმერთსა“ – ოპერეტა ფ. კაშკა და მოვისა – ფოსტის მსახური ლორენცო.
- 1884 წ. 28/ I „სიცელქე“ – კომედია 3 მოქ. ვიქტორ კრილოვის ბოტოვი.
„გრაფინია დელა ფრონტიერი“ – გადმოკეთებული ოპერეტა „კამარგო“- დან – ყაჩაღთა წინამძღოლი.
- 1884 წ. 18. VIII – „ნიტუში“ – ოპერეტა ერვესი – ფლორიდორი.
„მასკოტა“ – ოპერეტა ოდრანისა – პიპო.
- 1888 წ. 10/ XII – „ქორწინება“ – ნ. გოგოლის კომედია 3 მოქ პოდკოლიოსინი.
- 1885 წ. აპრილი – „ფულიანი ბობოლები“ – კომედია 3 მოქ.–
ა. კრიუკოვსკის-ბოროდავკინი.
- 1886 წ. 7/II – ცეცხლთან თამაში სახიფათოა – კომედია 4. მოქ. ვიქტორ კრილოვის-პლეშჩანსკი.
- 1886 წ. 18/II – „ლილი“-ოპერეტა ერვესი – პლენშარი.
- 1887 წ. 6/II - „მოთამაშენი“ – კომედია (მოქ. ნ. გოგოლის იხარევი.
„ერთი სიტყვა მინისტრს“ – კომედია I მოქ.
ა. ლანგერის – კარის კაცი ლორენც დანილხოპერი.
- 1887 წ. 11/II – „პლეიანოვის საქმე“ – კომედია 4 მოქ. ვიქ.
კრილოვის-დარსკი.
- 1887 წ. 18/IV – „მიკადო“, ან ქალაქი ტიტბიუ“ – ოპერეტა იაპონური ცხოვრებიდან I მოქ. ა. სიულივანის – ნანკი პუ.
- 1887 წ. 15/XI – „მაიორის მეუღლე“ – დრამა 5 მოქ. ი . შპა-ჟინსკის—კორიაგინი.
- 1887 წ. 6/XII – „ტყე“ -კომ. 5 მოქ. ა. ნ. ოსტროვსკის--
ნესჩასტლიცევი.
- 1887 წ. 15/XII – „გამარჯვებულებს არ სჯიან“: - ვოდ. 1 მოქ. სამოილოვის-თავადი გოლოვინი.

- 1888 წ. 29. /II, „განებივრებული“ – კომ. 3 მოქ. ვიქ. კრიტიკის – ფრეზე.
- 1888 წ. 8/ XII – „ბუნწი რაინდი“ – პუშკინის – ტრაგედია – ბარონი. „ჟორჟ დანდენი“ – კომ. 3 მოქ, მოლირის-სოტანივილი.
- 1888 წ. 11/XII – „მწარე ხვედრი“ -- ა. პისემსკის – ანანია იაკოვლევი.
- 1889 წ. 6/II – „ფინჯანი ჩაი“ – ვოდ. 1 მოქ. – ბარონი,
- 1889 წ. 9/II – „მანეთი“ – კომ. 4 მოქ. ა. ფ. ფედოტოვის-ობნოვლენსკი.
- 1889 წ. 11/III – „ცეცხლმოდებული წერილები“ – 1 მოქ. პ. პ. გნედიჩის კრასნოკუტსკი.
- 1889 წ. 20/IV – „პათიოსნების ვალი“ -დრამა 1 მოქ. პ. გეიზესი-ბარონი ფონ ალდრინგენი.
- 1889 წ. 23/IV – „ვერაგობა და სიყვარული“ ტრაგედია 5 მოქ. ფ. შილერის-ფერდინანდი.
- 1889 წ. 26/XI – „თვითნებანი“ - ტრაგედია 5 მოქ. ა. პისემსკის – თავადი პლატონ იმშინი.
- 1890 წ. 3/1 – „შენს ნებაზე ნუ ცხოვრობ“ – დრამა 3. მოქ. ა. ნ. ოსტროვსკის – პეტრე. „ეს რომ სცოდნოდა“ – პიესა 2 მოქ. კ. ტარხოვსკისა – ბარონი რეტცელი.
- 1890 წ. 4/I – „მეფე საული“ - პიესა 4 მოქ. ს. მამონტოვის-წინასწარმეტყველი სამუელი.
- 1890 წ. 18/III – „პათიოსნება და შურისძიება“ - პიესა 1 მოქ. ფ. ლ. სოლოგუბის – გრაფი გასტონ დე ლავირაკი.
- 1890 წ. 5/IV – „უმზითვე“ დრამა 4 მოქ. ა. ნ. ოსტროვსკის – პარატოვი.
- 1891 წ. 3/I - „საიდან დაიწყო აურზაური“. კომედია 3 მოქ. ვიქტორ კრილოვის – ვექილი ტალიცკი.
- 1891 წ. 8/II – „განათლების ნაყოფი“ -კომ. 4 მოქ. ლ. ნ. ტოლსტოისა--ზვეზდინცევი.
- 1891 14/XI – „თომა“ - წარსულის სურათები 3 მოქ. (ფ. დოსტოევსკის მოთხრობა „სოფელი სტეპანჩიკოვო და მისი მაცხოვრებლები“-დან) სცენისათვის გადმოკეთებულია კ. ს. სტანისლავსკის მიერ – კოსტენევი (როსტენევი).
- 1892 წ. 23/I – „ანა დე კერვილერი“ – დრამა 1 მოქ. ე. ლეგუვესი –მორუკა.
- 1892 22 /III – „ბედნიერი“ – კომ. 4 მოქ. ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსი-ბოგუჩაროვი.
- კ. ს. სტანისლავსკის მიერ შესრულებული როლები მოსკოვის სამხატვრო თეატრში
1. 1898 წ. 19/X – „დაძირული ზარი“ – პ. ჰაუპტმანისა ჰენრიხი.
 2. 1898 წ. 4/XI – „თვითნებანი“ ა. ფ . პისემსკისა თავადი პლატონ იმშინი.
 3. 1898 წ. 2/XII – „სასტუმროს დიასახლისი“-კ. გოლდონისა კავალერი დი რიპაფრატა.
 4. 1898 წ. 17/XII – „ თოლია“ ა. პ. ჩეხოვისა ტრიგორინი.
 5. 1899 წ. 19/II – „ჰელა ჰაბლერი“ - პ. იბსენისა ლეებორგი
 6. 1899 წ. 29/IX – „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“ - ა. კ. ტოლსტოისა მეფე ივანი.
 7. 1899 წ. 26/X „ბიძია ვანო“ – ა. პ. ჩეხოვისა ასტროვი.
 8. 1900 წ. 27/X – „ექიმი შტოკმანი“ – პ. იბსენისა შტოკმანი.
 9. 1901 წ. 31/I – „სამი და“ - ა. პ. ჩეხოვისა ვერშინინი.
 10. 1901 წ. 27/ X „მიქაელ კრამერი“ – პ. ჰაუპტმანისა კრამერი.
 11. 1901 წ. 21/XII – „ოცნებებში“ – ვ. ი. ნემიროვიჩ – დანჩენკოსი კოსტრომსკი.
 12. 1902 წ. 5/ XI – „მეუფება წყვიადისა“ – ლ. ნ, ტოლსტოისა მიტრინი.

13. 1902 წ. 18/XII – „ნაძირალნი“ – მ. გორკისა სატინი.
14. 1903 წ. 24/II – „საზოგადოების დედაბოძნი“ – ჰ. იბსენისა კარსტენ ბერნიკი.
15. 1903 წ. 2/X „იულიოს კეისარი“ – უ. შექსპირისა მარკ ბრუტი.
16. 1904 წ. 17. /I – „ალუბლის ბაღი“ – ა. პ. ჩეხოვისა გაევი.
17. 1904 წ. 19/X – „ივანოვი“ – . პ. ჩეხოვისა გრაფი შაბელსკი.
18. 1906 წ. 26/IX – „ვაი ჭკუისაგან“, – ა. ს. გრიბოედოვისა ფამუსოვი.
19. 1907 წ. 8/II – „ცხოვრების დრამა“ – კ. გამსუნისა ივარ კარენო.
20. 1909 წ. 9. XII – „ერთი თვე სოფლად“ – ი. ს. ტურგენევის რაკიტინი.
21. 1910 წ. 11/III – „ერთხელ ბრძენიც შესცდება“ – ა. ნ. ოსტროვსკისა კრუტიცკი.
22. 1911წ. 23/ IX – „ცოცხალი ლეში“ – ლ. ნ. ტოლსტოისა თავადი აბრეზკოვი.
23. 1912 წ. 5/III – „პროვინციელი ქალი“ – ი. ს. ტურგენევისა გრაფი ლიუბინი.
24. 1913 წ. 27/III – „ეჭვით ავადმყოფი“ – მოლიერისა არგანი.
25. 1914 წ. 3/II – „სასტუმროს დიასახლისი“. – კ. გოლდონისა კავალერი და რიპაფრატა.
26. 1915 წ. 26/III – „მოცარტი და სალიერი“ – ა. ს. პუშკინისა სალიერი.
27. 1922-23 წ. საზღვარგარეთ მოგზაურობის დროს:
 „მეფე თედორე ივანე – ს ძე“ – ა. კ. ტოლსტოისა თავადი შუისკი.
 „მეფე თედორე ივანე ს – ძე“ – ა. კ. ტოლსტოისა მიტროპოლიტი.
 (მხოლოდ ერთხელ).

კ. ს. სტანისლავსკის დადგმები

1. 1898 წ. 14/X – „მეფე თედორე ივანეს ძე“ – ა. კ. ტოლსტოისა. რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. სანინი
2. 1898 წ. 19/X – „დაძირული ზარი – ჰ. ჰაუპტმანისა* რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი ა. ა. სანინი.
3. 1898 წ. 21/X – „ვენეციელი ვაჭარი“ – უ. შექსპირისა. რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. სანინი.
4. 1898 წ. 4/XI – „თვითნებანი“ – ა. ფ. პისემსკისა რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ვ. – ლუჟსკი, ა. ა. სანინი.
5. 1898 წ. 2/XII – „სასტუმროს დიასახლისი“ – კ. გოლდონისა. რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი.
6. 1898 წ. 17/XII – „თოლია“ – ა. პ. ჩეხოვისა, რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
7. 1899 წ. 19/ II – „ჰედა ჰაბლერი“ – ჰ. იბსენისა, რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი.
8. 1899 წ. 29/IX – „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“ – ა. კ. ტოლსტოისა. რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. სანინი.
9. 1899 წ. 3/X – „მეთორემტე ლამე“ – უ. შექსპირისა. რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ვ. ლუჟსკი.
10. 1899 წ. 5/X – „მეეტელე ჰენშელი“ – ჰ. ჰაუპტმანისა, რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ვ. ლუჟსკი.
11. 1899წ. 26/X – „ბიბია ვანო“ – ა. პ. ჩეხოვისა, რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო
12. 1899წ. 16/XII – „მარტოხელები“ – ჰ. ჰაუპტმანისა, რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.

* სპექტაკლები „დაძირული ზარი“ და „თვითნებანი“ შემსრულებელთა შეცვლილი შემადგენლობით გადმოტანილ იქნა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოსკოვის საზოგადოება“-დან

13. 1900 წ. 24/IX – „თოვლის დედოფალი“ – ა. ნ. ოსტროვსკისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. სანინი.
14. 1900 წ. 24/X – „ექიმი შტოკმანი“ – ჰ. იბსენისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ვ. ლუჟსკი.
15. 1901 წ. 31/I – „სამი და“ – ა. პ. ჩეხოვისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
16. 1901 წ. 19/IX – „გარეული იხვი“ – ჰ. იბსენისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. სანინი.
17. 1901 წ. 27/ X – „მიქაელ კრამერი“ – ჰ. ჰაუპტმანისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ვ. ლუჟსკი.
18. 1901 წ. 21/XII „ოცნებებში“ – ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. სანინი.
19. 1902 წ. 26/ III – „მდაბიონი“ – მ. გორკისა, რეფ. კ.ს. სტანისლავსკი, . ვ. ლუჟსკი.
20. 1902 წ. 5/XI– „მეუფება წყვიადისა“ – ლ. ნ. ტოლსტოისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ი. ა. ტიხომიროვი.
21. 1902 წ. 18/XII – „ნაძირალნი“ მ. გორკისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
22. 1904 წ. 17/ I – „ალუბლის ბალი“ - ა. პ. ჩეხოვისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
23. 1904 წ. 2/X – „უსინათლონი“ – მ. მეტერლინკისა. „დაუპატიყებელი“ – მ. მეტერლინკისა, „იქ შიგნით“ - მ. მეტერლინკისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, გ. ს. ბურტალოვი, ნ. გ. ალექსანდროვი.
24. 1904 წ. 21/XII – „ავაზაკი“ – ა. პ. ჩეხოვისა, „ქირურგია“ – ა. პ. ჩეხოვისა, „უნტერი პრიშბევეი“ – ა. პ. ჩეხოვისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი.
25. 1905 წ. 31/III – „მოჩვენებანი“ – ჰ. იბსენისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
26. 1905 წ. 24/X – „მზის შვილები“ - მ. გორკისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
27. 1906 წ. 26/IX – „ვაი ჭკუისაგან“ – ა. ს. გრიბოედოვისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
28. 1907 წ. 8/II – „ცხოვრების დრამა“ -კ. ჰამსუნისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ლ. ა. სულერჟიციკი.
29. 1907 წ. 12/II – „ადამიანის ცხოვრება“ – ლ. ანდრეევისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ლ. ა. სულერჟიციკი.
30. 1908 წ. 20/IX – „ლურჯი ფრინველი“ – მ. მეტერლინკისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ლ. ა. სულერჟიციკი, ი. მ. მოსკვინი.
31. 1908 წ. 18/ XII – „რევიზორი“ – ნ. ვ. გოგოლისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ი. მ. მოსკვინი.
32. 1909 წ. 9/XII – „ერთი თვე სოფლად“ – ი. ტურგენევისა, რეფ. კ.ს. სტანისლავსკი, ი. მ. მოსკვინი.
33. 1911 წ. 23/IX – „ცოცხალი ლეში“ – ლ. ნ. ტოლსტოისა რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
34. 1911 წ. 23/XI – „ჰამლეტი“ - უ. შექსპირისა, რეფ. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ლ. ა. სულერჟიციკი. დადგმა გორდონ კრევისა.
35. 1912 წ. 5/III – „სადაც წვრილია – იქ წყდება“ -ი. ტურგენევისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვი. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
36. 1912წ. 5/III – „პროვინციელი ქალი“ – ი. ტურგენევისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი.
37. 1913 წ. 27/ III – „ეჭვით ავადმყოფი“ - მოლიერისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი.
38. 1914 წ. 3/II – „სასტუმროს დიასახლისი“ –კ. გოლდონისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი

39. 1915 წ. 26/III – „ნადიმი შავი ჭირის დროს“ ა. ს. პუშკინისა“, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ნ. ბენუა.
40. 1915 წ. 26/III – „მოცარტი და სალიერი“ – ა. ს. პუშკინისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ნ. ბენუა.
41. 1917 წ. 13/IX – „სოფელი სტეპანჩიკოვო“ – ფ. მ. დოსტოევსკისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.
42. 1920 წ. 4/IV – „კაენი“ – ბაირონისა. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ა. ა. ვიშნევსკი.
43. 1921 წ. – „რევიზორი“ – ნ. ვ. გოგოლისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი.
44. 1926 წ. 23/I – „მხურვალე გული“ – ა. ნ. ოსტროვსკისა, რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, მ. მ. ტარხანოვი, ი. ი. სუდაკოვი.
45. 1926 წ. 19/V – „ნიკოლოზ I და დეკაბრისტები“ – ა. კუგელისა. სამხატვრო ხელმძღვანელი კ. ს. სტანისლავსკი, რეფ. ნ. ნ. ლიტოვცევა.
46. 1926 წ. 15/XI – „დიდების გამყიდველნი“ – პ. ნივუასი და მ. პანიოლისა. სამხატვრო ხელმძღვანელი კ. ს. სტანისლავსკი. რეფ. ვ. ვ. ლუჟსკი, ნ. მ. გორჩაკოვი.
47. 1926 წ. 5/X – „დღენი ტურბინებისა“ – მ. ბულგაკოვისა, სამხატ. ხელმძღვანელი კ. ს. სტანისლავსკი. რეფ. ი. ი. სუდაკოვი.
48. 1927 წ. 28/V – „უკუღმართი დღე ანუ ფიგაროს ქორწინება“ – ბომარშესი. რეფ. კ. ს. სტანისლავსკი, ე. ს. ტელეშევა, ბ. ი. ვერშილოვი.
49. 1927 წ. 29/X – „დები ჟერარები“ (ორი ობოლი“-ს თემის მიხედვით) – ვ. მასისა. სამხატ. ხელმძღვანელი კ. ს. სტანისლავსკი, რეფ. ნ. მ. გორჩაკოვი, ე. ს. ტელეშევა.
50. 1927 წ. 8/XI – „ჯავშნოსანი მატარებელი 14-69“ – ივანოვისა, სამხატ. ხელმძღ. კ. ს. სტანისლავსკი, რეფ. ი. ი. სუდაკოვი, ნ. ნ. ლიტოვცევა.
51. 1928 წ. 17/II – „უნტილოვსკი“ – ლ. ლეონოვისა. სამხატ. ხელმძღ. კ. ს. სტანისლავსკი. რეფ. ვ. გ. სახნოვსკი.
52. 1928 წ. 20/IV – „გამფლანგველები“ – ვ. კატაევისა. სამხატვ. ხელმძ. კ. ს. სტანისლავსკი. რეფ. ი. ი. სუდაკოვი.
53. 1930 წ. 14/III – „ოტელო“ – უ. შექსპირისა, დადგმის გეგმა კ. ს. სტანისლავსკისა.
54. 1932 წ. 28. /XI – „მკვდარი სულები“ – ნ. ვ. გოგოლისა, სამხატვ. ხელმძ. კ. ს. სტანისლავსკი, რეფ. ვ. გ. სახნოვსკი, ე. ს. ტელეშევა.
55. 1933 წ. 14/IV – „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“ – ა. ნ. ოსტროვსკისა, სამხატვ. ხელმძ. კ. ს. სტანისლავსკი, რეფ. ნ. ნ. ლიტოვცევა.

კ. ს. სტანისლავსკის ცხოვრებისა და შემოქმედების მნიშვნელოვანი თარიღები.

- 1863 წ. 17 იანვარი – დაიბადა კონსტანტინე სერგეის ძე – ალექსეევი (სტანისლავსკი).
- 1877 წ. 5 სექტემბერი – კ. ს. სტანისლავსკის პირველი გამოსვლა საშინაო სპექტაკლში. ნაჩვენები იყო ვოდევილები - „მოხუცი მათემატიკოსი“ და „ფინჯანი ჩაი“. პირველში ასრულებდა მათემატიკოსის როლს, მეორეში – სტუკოლკინის როლს.
- 1888 წ. 8 დეკემბერი – ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების სცენის მოყვარეთა პირველი სპექტაკლი ანუ „შემსრულებელთა პირველი კრება“ - ტვერის ქუჩაზე ამჟამად გორკის ქ. გახსნისათვის დაიდგა პუშკინის ტრაგედია „ძუნწი რაინდი“, მოლიერის კომედია „ჟორჟ დანდენი“ და სცენები ფედოტოვის ტრაგედია „გოლუნოვები“ – დან, სტანისლავსკი ასრულებდა არონის როლს „ჟორჟ დანდენ“ - ში.
- 1889 წ. 5 ივლისი კ. ს. სტანისლავსკის დაქორწინება მ. პერეგოშჩიკოვასთან (სცენაზე ლილინა). შემდგომში ლილინა მოსკ. სამხატ. თეატრის სახელგანთქმული მსახიობია.
- 1889 წ. 11 მარტი კ. ს. სტანისლავსკის პირველი დამოუკიდებელი დადგმა ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში. დადგა პ. გნედიჩის I მოქმ. პიესა

„ცეცხლმოკიდებული წერილები“.

1897 წ. – ივნისი – კ. ს. სტანსლავსკისა და ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შეხვედრა რესტორან „სლვიანსკი ბაზარში“, მათი 18 საათიანი საუბარი და გადაწყვეტილების მიღება ახალი თეატრის ორგანიზაციის შესახებ.

1898 წ. 14 ოქტომბერი – მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გახსნა. ა. ტოლსტოის „მეფე თედორე ივანეს ძე“ -ს დადგმა.

1898 წ. 17 დეკემბერი – ა. ჩეხოვის „თოლიას“ დადგმა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად. ტრიგორინის როლის შესრულება.

1899 წ. 28 სექტემბერი – ა. ტოლსტოის „ივანე ძრისხანეს სიკვდილი“ -ს დადგმა. მეფე ივანე სროლის შესრულება.

1899 წ. –26 ოქტომბერი – ა. ჩეხოვის „ძია ვანო“-ს დადგმა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად. ასტროვის როლის შესრულება.

1900 წ. 24 ოქტომბერი – ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“-ს დადგმა. შტოკმანის როლის შესრულება.

1901 წ. 31 იანვარი –ა. ჩეხოვის „სამი და“-ს დადგმა ვ. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად. ვერშინინის როლის შესრულება. 1902 წ. 26 მარტი –მ. გორკის „მდაბიონი“-ს დადგმა.

1902 წ. 18 დეკემბერი – მ. გორკის „ნაძირალნი“-ს დადგმა ვ. ნემიროვიჩ- დანჩენკოსთან ერთად. სატინის როლის შესრულება.

1903 წ. 2 ოქტომბერი – მარკ ბრუტის როლის შესრულება უ. შექსპირის ტრაგედია „იულიოს კეისარ“-ში .

1904 წ. 17 იანვარი –ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“-ს დადგმა ვ. ნემიროვიჩ – დანჩენკოსთან ერთად. გაევის როლის შესრულება.

1904 წ. 19 ოქტომბერი – გაფ შაბელსკის როლის შესრულება ა. ჩეხოვის პიესა „ივანოვ“-ში.

1906 წ. 24 იანვარი – კ. ს. სტანსლავსკის პირველი მგზავრობა საზღვარგარეთ.

1906 წ. 26 სექტემბერი –ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“-ის დადგმა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად. ფამუსოვის როლის შესრულება

1908 წ. 20 სექტემბერი – მ. მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“-ს დადგმა.

1908 წ. 18 დეკემბერი – ნ. გოგოლის „რევიზორი“-ს დადგმა დ ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს და ი. მოსკოვინთან ერთად.

1909 წ. 9 დეკემბერი – ი. ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“- ის დადგმა. რაკიტინის როლის შესრულება.

1910 წ. 11 მარტი – კრუტიცკის როლის შესრულება ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“-ში.

1911 წ. 23 დეკემბერი – უ. შექსპირის „ჰამლეტი“ დადგმა გორდონ კრევისა. რეჟისორები კ. ს. სტანისლავსკი და ლ. სულერჟიციკი.

1913 წ. სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდიის დაარსება.

1915 წ. 26 მარტი – ა. პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“-ს დადგმა. სალიერის როლის შესრულება.

1918 წ. დეკემბერი – საოპერო სტუდიის დაარსება.

1922 წ. – ჰ. ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“-ს დადგმა – საოპერო სტუდიაში.

1922 წ. კ. ს. სტანისლავსკის უკანასკნელი როლი – თავადი შუისკი – ა. ტოლსტოის ტრაგედია „მეფე თედორე ივანეს ძე“-ში – საზღვარგარეთ მოგზაურობის დროს.

1923 წ. – რსფსრ სახალხო არტიტის სახელწოდების მინიჭება.

1926 წ. კ. ს. სტანისლავსკის წიგნის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“-ს გამოსვლა.

1926 წ. 23 იანვარი – ოსტროვსკის „მხურვალე გული“- დადგმა.

1926 წ. – რიმსკი –კორსაკოვის ოპერა „მეფის საცოლე“- დადგმა საოპერო სტუდიაში.

1926 წ. 5 ოქტომბერი –მ. ბულგაკოვის „დღენი ტურბინებისა“-ს პრემიერა. კ. ს.

სტანილავესკი დადგმის სამხატვრო ხელმძღვანელია.

1927 წ. -28 მაისი – ბომარშეს „უკუღმართი დღე ანუ ფიგაროს ქორწინება“-ს დადგმა.

1927 წ. 8 ნოემბერი – ვ. ივანოვის „ჯავშნოსანი მატარებელი 14-69“-ის პრემიერა.
კ. ს. სტანილავესკი დადგმის სამხატვრო ხელმძღვანელია.

1930 წ. 14 მარტი – უ. შექსპირის „ოტელო“-ს პრემიერა. დადგმის გეგმა კ. ს. სტანილავესკის ეკუთვნის.

1932 წ. 28 ნოემბერი – ნ. გოგოლის „მკვდარი სულები“-ს პრემიერა. დადგმის გეგმა კ. ს. სტანილავესკის ეკუთვნის.

1933 წ. შრომის წითელი დროშის ორდენით დაჯილდოვება.

1936 წ. – სსრ კავშირის სახალხო არტისტის სახელწოდების მინიჭება.

1937 წ. – ლენინის ორდენით დაჯილდოვება.

1938 წ. 7 აგვისტო – კ. ს. სტანილავესკის გარდაცვალება.

1938 წ. – 12 აგვისტო – კ. ს. სტანილავესკის დასაფლავება ქ. მოსკოვში ნოვო-დევიჩის სასაფლაოზე.

შენიშვნები

1. **ბალზამინოვი** – ა. ოსტროვსკის პიესა „ბალზამინოვის ქორწინების“ მოქმედი პირი.
2. **დეგა ედგარი** (1834-1917) – ცნობილი ფრანგი მხატვარი.
3. **ლუზე ელეონორა** (1859-1924) – ევროპული თეატრის ერთერთი უდიდესი იტალიელი მსახიობი ქალი.
4. **ერმოლოვა მარიამ ნიკოლოზის ასული** (1853-1928) – მცირე თეატრის გენიალური მსახიობი. მთელი თავისი სიცოცხლე ამ თეატრში გაატარა. 1920 საბჭოთა მთავრობამ დიდი ზეიმით გადაუხადა 50 წლის მოღვაწეობის იუბილე და მას პირველს მიენიჭა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის უმაღლესი წოდება. სტანილავესკი ერმოლოვას სთვლის მსოფლიოს უდიდეს მსახიობად.
5. **კორშის თეატრი** – დაარსდა 1882 წ. 30 აგვისტოს. ეს იყო პირველი კერძო თეატრი. თეატრის დამაარსებელია თეოდორე ადამის ძე კორში (1852-1921) პროფესიით ვეჟილი. თეატრმა იარსება 1933 წლამდე. დასში მშვენიერი მსახიობები მუშაობდნენ, მაგრამ კორშს უმთავრესად კომერციული მხარე აინტერესებდა. თითქმის ყოველ კვირა ახალი პრემიერა მიდიოდა, რის გამო, ცხადია, სპექტაკლების მხატვრული მხარე მოიკოჭლებდა. რეპერტუარიც მდარე იყო.
6. **კომისარჟევსკაია ვერა თედორეს ასული** (1864-1910) – შესანიშნავი მსახიობი, ცნობილი რეჟისორის თ. პ. კომისარჟევსკის – ასული.
7. **კინი ალექსანდრე დიუმა** – მამის (1803-1870) მელოდრამა. მასში მთავარ მოქმედ პირად გამოყვანილია ინგლისის განთქმული მსახიობი ედმუნდ კინი.
8. **გოროდნიჩი, ხლესტაკოვი** – ნ. ვ. გოგოლის კომედია „რევიზორის“ მთავარი მოქმედი პირები.
9. **ლენსკი ალექსანდრე პავლეს ძე** (1847-1908) მცირე თეატრის ერთ-ერთი გამოჩენილი მსახიობი. შესანიშნავად თამაშობდა შექსპირის კომედიებში. გარდა ამისა ლენსკი სცენური ხელოვნების გამოჩენილი პედაგოგი და ჩინებული რეჟისორიც იყო. სტანილავესკი დიდად აფასებდა მას და უყვარდა, როგორც იშვიათი ნიჭის მქონე მსახიობი.
10. **მარტინოვი ალექსანდრე ესტატეს ძე** (1816-1860) პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის გამოჩენილი მსახიობი, რომელმაც სახელი გაითქვა, როგორც ვოდევილური, ისე ტრაგიკული როლების შესრულებით.
11. **მეინინგელები** – გერმანული დასი, შედგენილია გერმანიის მეინინგის მცირე საჰერცოგოს ჰერცოგ გეორგ II-მეორე. დასის რეჟისორად იყო ლიუდვიგ კრონეკი.

კრონიკა, მიუხედავად იმისა რომ დიდი მსახიობები არ ჰყავდა, შესძლო მხატვრული ანსამბლის შექმნა და მშვენიერ თეატრად ქცევა. იმ დროს მეინინგელები ყველას აკვირებდნენ გარეგნული გაფორმებით – მოწყობილობის ყველა დეტალები ნაწარმოების ეპოქასა და სტილს შეეფარებოდა, სცენური ეფექტები განსაცვიფრებელი იყო. დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდა მასიურ სცენებს. მეინინგელები მოსკოვში პირველად 1885 წელს ჩამოვიდნენ, ხოლო მეორედ – 1890 წელს. სწორედ მაშინ სტანისლავსკი ძლიერ გატაცებული იყო ამ თეატრით.

12. **მოსკოვინი ივანე მიხეილის ძე** (1874-1947) – მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შესანიშნავი მსახიობი. სსრ კავშირის სახალხო არტისტი.
13. **ნემიროვიჩ – დანჩენკო ვლადიმირის ძე** – (1858-1843) მწერალი და დრამატურგი. სსრ კავშირის სახალხო არტისტი. 1890 წლიდან ფილარმონიული საზოგადოების მუსიკალურ-დრამატული სასწავლებლის პედაგოგი. სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და 1898 წლიდან ამ თეატრის ხელმძღვანელი და რეჟისორი.
14. **ნესჩასტლივცევი** –ალ. ოსტროვსკის კომედია „ტყე“-ს მოქმედი პირი.
15. **პროზოროვები** –ან. ჩეხოვის პიესა „სამი დას“ მთავარ მოქმედ პირთა (ქალთა) გვარები.
16. **როსი ერენცო** –(1830-1896) – სახელგანთქმული იტალიელი ტრაგიკოსი. უმთავრესად, შექსპირის რეპერტუარში თამაშობდა.
17. **სადოვსკი პროვ მიხეილის ძე** – (1818-1872) – მცირე თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი მსახიობი, დიდი რეალისტი, ოსტროვსკის მეგობარი და მის პიესებში მთელი რიგი, როგორც ტრაგიკული, აგრეთვე კომიკური ხასიათის როლების შემსრულებელი.
18. **სამარინი ივანე ვასილის ძე** (1817-1885) – მცირე თეატრის გამოჩენილი მსახიობი და პედაგოგი.
19. **სალვინი ტომაზო** (1817-1915) – სახელოვანი იტალიელი ტრაგიკოსი. მის რეპერტუარში გენიალური შესრულებით ცნობილია „ოტელო“ რუსეთში სალვინი პირველად 1882 წელს ჩამოვიდა. სტანისლავსკი მოხიბლული იყო მისი თამაშით. თავის წიგნში - „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ სტანისლავსკი აღფრთოვანებული იყო მისით და დიდ შეფასებას აძლევდა სალვინის თამაშს.
20. **„უსწავლელი“** – დ. ფონვიზინის კომედია.
21. **ფედოტოვა გლიკერია ნიკოლოზის ასული** (1846-1925) – მცირე თეატრის ერთ-ერთი გამოჩენილი მსახიობი. თამაშობდა ტრაგედიაშიც, კლასიკურ კომედიაშიც და თანამედროვე დრამაშიც. 1905 წელს ავადმყოფობის გამო სცენას თავი დაანება, მაგრამ თეატრის ცხოვრებას არ ჩამოშორებია.
სტანისლავსკი დიდად აფასებდა ფედოტოვას, როგორც მსახიობს და პედაგოგს. ფედოტოვაც თავის მხრივ ყოველთვის თვალყურს ადევნებდა სტანისლავსკის და პირველი ნაბიჯებიდანვე მისი მრჩეველი და მასწავლებელი იყო.
22. **ფედოტოვი ალექსანდრე ფილიპეს ძე** (1841-1895) – ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელი, მუსიკალურ-დრამატული სასწავლებლის დრამატული განყოფილების დირექტორი და საზოგადოების მთავარი რეჟისორი.
23. **ფამუსოვი, სკოლოზუბი** – ალ. გრიბოედოვის კომედია „ვაი ჭკუისაგან“- ის მოქმედი პირები.
24. **შჩეპკინი მიხეილ სიმონის ძე** (1788-1863) უდიდესი რუსი მსახიობი, რეალისტური მიმდინარეობის ფუძემდებელი.
25. **შალიაპინი თედორე ივანეს ძე** – (1873- 19380 – რუსული ოპერის თეატრის გენიალური მსახიობი.
26. **„ძია ვანო“** – ან. ჩეხოვის პიესა.