

მისთვის მისთვის მისთვის

ს ა ნ ა ე
რ ე პ ე ტ ი ც ი ა
დ ა ი ნ ყ ე ბ ა ...



ქმედითი ანალიზის შესახებ

მე ვცდილობ სიტყვები გაავთავისუფლო
ტყვეობიდან.

ვლ. იახონტოვი

აქა სწვრია, დასაბამით რომ იყო სიტყვა.
უკვე შეგჩერდი! ბუნდოვანი რამ აზრი ითქვა.
არ შემიძლია, რომ ვიწამო სიტყვა ამ ძალად,
მე მინდა ვთარგმნო ეს ადგილი, ალბათ, სხვაგვარად.
თუ სწორად მესმის სულის აზრი და შთაგონება,
უნდა ეწეროს „დასაბამით იყო გონება“.
დაფიქრდი კარგად, ჩაუკვირდი ამ პირველ სტრიქონს,
ნუ ააჩქარებ შენ მაგ კალამს მისი თარგმნის დროს!
ნუთუ გონებამ ყველა შექმნა, ყველა დასძალა?
უნდა ეწეროს: „დასაბამით სუფევდა ძალა“.
მაგრამ როდესაც დავაპირე ამის დაწერა,
გულმა დამიწყო მოუსვენრად მაშინვე ძგერა.
მე მშველის სული! დახმარებას ვხედავ კვლავ აქ მე
და ვწერ თამამად, დასაბამით რომ იყო საქმე.
(ქმედება — მ. თ.).

გოეთე „ფაუსტი“

რეჟისორი მსახიობთან შეხვედრისათვის ემზადება — უნდა დაიწყოს რე-
პეტიცია... რა მეთოდით იმუშავებენ?

დღევანდელ თეატრს ხელთა აქვს ქმედითი ანალიზის მეთოდი. რომ გავერ-
კვეთ მის არსში, ადრე თქმულიდან ზოგიერთი რამ უნდა გავიმეოროთ, კიდევ
ერთხელ გავხაზოთ ზოგი პრინციპული დებულება... მოგვიტევეს მკითხველმა
ეს განმეორებანი!

მეთოდის ისტორიისათვის

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი! სტანისლავსკი! უკვე შექმნილია სახელგან-
თქმული სპექტაკლები („თოლია“, „სამი და“, „ალუბლის ბაღი“, „ფსკერზე“).
და ამ დროს სცენის დიდი რეფორმატორის გონებასა და გულში ისადგურებს
ორჭოფობა. სწორია ყოველივე ეს? სწორია სარეპეტიციო მეთოდი? აძლევს
იგი თეატრის მსახიობებს ზრდის საშუალებას?

1. პირველად კ. სტანისლავსკიმ მსახიობებს პიესის გაანალიზება ეტიუდების საშუალებით შესთავაზა დაახლოებით 1905 წელს, სტუდიაში, პოვარსკაიას ქუჩაზე. მას ვერ გაუგეს, „ახირებულად“ ჩათვალეს. მაგრამ სწორედ აქ, ამ დროს იქნა მიგნებული გენიალური აღმოჩენის პირველი მარცვლები. ეს ის პერიოდია, როდესაც თავის ძიებებს იწყებდა მეიერჰოლდი. დრო დაბეჯითებით მოითხოვდა თეატრში ახალი გზების გამოსახვას. ამ დრომდე მუშაობდნენ მეთოდით, რომლის საფუძველსაც შეადგენდა დებულება — „თუ როლს შეიგრძნობ, ყველაფერი თავისთავად მოვა“.

ძიება იმისა — „რას ვგრძნობ“ — იყო სისტემის წინაისტორიული ეტაპი. ახლა უკვე ამას უარყოფენ. ყოველ შემთხვევაში, დებულება საექვოდ იქნა მიჩნეული.

2. 1909 წელს კ. სტანისლავსკიმ დადგა ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“. „პირველად იქნა შემჩნეული და დაფასებული ჩემი ხანგრძლივი ლაბორატორიული მუშაობის შედეგები. სპექტაკლზე მუშაობის დროს გაანალიზებული და შესწავლილი იყო როგორც თვით როლი, ისე ჩემი საკუთარი შინაგანწყობა ამ როლში“ — წერდა სტანისლავსკი.

ეს არის მეორე ეტაპი, როცა ანალიზის დროს ძირითად საძიებელ საგნად იქცა — „როგორია ჩემი სურვილი გარკვეულ ეპიზოდში, რამინდა?“.

3. 1935 წელი. სტანისლავსკი გაორკეცებული ძალით ქადაგებს პიესის მოქმედებით გაანალიზების იდეას: „გადიყვანეთ გრძნობების ლოგიკა მოქმედებაში“. ანალიზი დაყენებით მოითხოვს პასუხს კითხვებზე რას ვაკეთებ? როგორ ვაკეთებ?

ეს აღმოჩენაა! ეს ქმედითი ანალიზის მეთოდია!

კიდევ ერთხელ შევადაროთ:

ა) რას ვგრძნობ როლში?

ბ) რა მსურს როლში?

გ) რას და როგორ ვაკეთებთ როლში?

გრძნობა — სურვილი — ქმედება!

„განსხვავება ხელოვნების ეგრეთ წოდებულ სივრცობრივ სახეთა და დროის ფაქტორზე დაფუძნებულ ხელოვნების სახეთა შორის, მდგომარეობს აქცენტთა განლაგებაში. სურათსა და ქანდაკებაში საგნის მუდმივი წონასწორობა მთლიანად დაფუძნებულია იმ ძალთა მოქმედებაზე, რომლებიც წარმოდგებიან ფორმისა და ფერის სივრცობრივ თანმიმდევრობაში. საწინააღმდეგო ვითარებაა ცეკვასა და პიესაში. ზოგადი მოქმედება შედგება საგანთაგან, რომელნიც აქტიურად ავლენენ თავს მოქმედებაში. ამრიგად, მხატვრული სა-

შუალებების ერთი სახე მოქმედებას განსაზღვრავს ყოფის საშუალებით, მეორე — ყოფას მოქმედების საშუალებით“ (ხანგასმა ჩემია — მ. თ.), — წერს რ. არნჰეიმი წიგნში „ხელოვნება და ვიზუალური აღქმა“.

ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც შესძინა სტანისლავსკიმ ახალ თეატრს, არის ფიზიკურ მოქმედებათა თეორია.

ბ. ბრეტტი

ერთ მეცნიერულ ნაშრომში ადამიანების ურთიერთობის შესახებ ნათქვამი იყო, რომ ურთიერთობა უფრო ხშირად „ლაპარაკით“ მყარდება. ეს მართლაც ასეა!

„— რას კითხულობთ, ბატონო ჩემო?

— სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს...“

ჭკვიანური სიტყვები, ლამაზი, უხეში. სიტყვები სევდიანი და მხიარული. სიტყვები ძახილის ნიშნით, კითხვის ნიშნით, მრავალწერტილით. უამრავი კარგი და ცუდი სიტყვებია — ლაპარაკი. პიესა კი, არსებითად, მწერლის მიერ თავის გმირებზე ქცეული ადამიანების ლაპარაკია ქალღმერთზე გადატანილი. ავიღოთ მაგალითისათვის დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“. პიესა იწყება ორი ქალის საუბრით სასიძოს შესახებ. შექსპირის სახელგანთქმული „მეფე ლირი“ კი კარისკაცების ლაპარაკით იწყება იმის შესახებ, რომ მეფეს სახელმწიფოს დაყოფა განუზრახავს. მოლიერის „ტარტიუფი?“... ორი ადამიანის, ბევრი ადამიანის საუბარი (დილოგი), ზოგჯერ კი ერთი ადამიანის ლაპარაკი თავის თავთან (მონოლოგი) — სულ ლაპარაკი, სიტყვები, სიტყვები.. და რემარკები. რა უნდა გააკეთონ რეჟისორმა და მსახიობებმა, რომ სიტყვები (ლაპარაკი) და მათი კომენტარები (რემარკები) იქცეს სპექტაკლად? როგორ ხდებოდა ეს სტანისლავსკის მიერ „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ აღმოჩენამდე?

მოვიყვან ერთი რეპეტიციის ჩანაწერს. 1945 წელს საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში მ. გორკის პიესაზე „მდაბიონი“ მუშაობდა „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ სადღეისოდ ერთი საუკეთესო მცოდნეთაგანი გ. ა. ტოვსტონოვოვი.

„1945 წ. 22 მარტი. პირველი რეპეტიცია. აუდიტორია № 6. საღამო. გ. ა. ტოვსტონოვოვი შუა ოთახში ზის. მის ირგვლივ მაგიდებია. ყველა ყურადღებადაა ქცეული. კითხულობენ პიესას. სიჩუმე. ყველანი ერთად ეძებენ ამოცანას.

სტუდენტი, რომელიც თამაშობს ტატიანას, იწყებს ტექსტის ხმადაბლა კითხვას.

ტატიანა: ამოვიდა მთვარე. და იყო საოცარი ის, რომ ამ პატარა და სევდიანი მნათობისაგან ქვეყნად იმდენი ვერცხლისფერი, ალერსიანი შუქი იღვრებოდა. ბნელა.

პოლია: ლამფა ავანთო?

ტოვსტონოგოვი (მიმართავს სტუდენტს): რატომ ასე ტრაგიკულად? უფრო უბრალოდ. იპოვეთ სწორი ქვეტექსტი — „რას უნდა ნიშნავდეს ეს?“ სალამოა. ბინდბუნდი. დაღლილი ტატიანა ტახტზე ნახევრად მიწოლილია. პოლია მაგიდასთან ზის და კერავს. კიდევ ერთხელ შევამოწმეთ ამოცანა. პოლიამ ნილისაგან ყველაფერი იცის, იცის მისი იდუმალი აზრები და სჯერა მისი. „ნილმა კი იცის?“ საოცარი შეკითხვაა, როგორ შეიძლება ნილმა რაიმე არ იცოდეს? პოლიამაც იცის, მაგრამ გამოხატვა არ შეუძლია, სიტყვებს ვერ პოულობს. ამიტომ არის ტექსტში ამდენი მრავალწერტილი, ეძებს და ვერ პოულობს სიტყვებს: ახლა კი უნდა კეროს. ის სხვათაშორის კი არ კერავს, გატაცებულია, გართულია საქმით.

კიდევ ერთხელ ვკითხულობთ როლებს მიხედვით.

ტოვსტონოგოვი: რატომ გაქვს ამდენი დრამატიზმი? პოლიას არავითარი დრამა არა აქვს. პოლიას არც ერთ ამოცანაში არ არის სევდა. და საერთოდ, სიტყვა „სევდა“ მას არ შეპყვრის.

კიდევ ერთხელ დაიწყეს კითხვა.

ტოვსტონოგოვი: არა მჯერა. ჩქარობთ. ვერ ასწრებთ გაცდას. განიცადეთ! პოლინა ხომ დიდი ხანია უსმენს ტატიანას კითხვას. ებადება აზრები. მას ეს სიამოვნებს. ნუ დაიძაბებით, განყენებულად თქვით. შემდეგი კი, სიტყვებზე „გულში გვხვდება“, აქცენტი „გულზე“ უნდა გაკეთდეს.

ნაკვეთს რამდენჯერმე იმეორებენ.

ტოვსტონოგოვი: ნუ ოხრავთ. პოლიას საამისო არაფერი აქვს. და საერთოდ ოხვრა იაფფასიანი ხერხია. ყველაზე სწორი ხერხი—ყველაზე უბრალოა. იმისათვის, რომ მუდმივად გეპყრათ მაცურებლის ყურადღება, ყოველი მონაკვეთის ამოცანები უკიდურესობამდე უნდა მიიყვანოთ. სხვანაირად ვერავითარი ინტონაციები ვერ გიშველით. ამოცანები ღრმა ფსიქოლოგიურ სფეროშია ჩამარხული, რაც კიდევ უფრო ართულებს მაცურებელზე პიესის შემოქმედებას. ყოველი ამოცანა ვნების დონემდე უნდა იქნას აყვანილი. თუ მე მინდა გავერკვე ცხოვრების სირთულეებში, მთლიანად უნდა ჩავიძირო ამ ცხოვრებაში. თუ მინდა ჩემი რისხვა წიგნზე გადავტეხო, მთელი ბოლომდე ამ საგანზე უნდა გადმოვანთხო — ეს არის მუშაობის ერთადერთი გასაღები. მთელი შენი არ-

სება ჩააქსოვე როლში. ნუ დაინდობ ნურც თავს, ნურც შენს ნერვებს, ყველაფერი ეს ძალიან რთულია და უნდა მოიძებნოს გორკის პიესაში. რით შეიძლება ვიმოქმედოთ მაცურებელზე? მოქმედებით? პიესაში მოქმედება თითქმის არ არის. გრძობებით? ისინი ძალზე ჩვეულებრივია, მაგრამ, სწორად გაცნობილი მაცურებელში გამოიწვევენ პირადული, ოდესღაც გაცნობილი გრძობის ასოციაციას. უმაღლეს ვნებამდე აყვანილი ყოველდღიურობა — აი, გორკის პიესის არსი, მისი ფორმულა!“

სარეპეტიციო ჩანაწერის მოყვანილი ნაწყვეტი ნათლად გვიჩვენებს, რომ მომავალი სპექტაკლის სტრუქტურაზე მუშაობის დროს რეჟისორი ცდილობს მსახიობებთან ერთად აქტიურად ჩაწვდეს გმირების ფსიქოლოგიას, გამოიცნოს მათი სურვილები, გუნებ-განწყობა, იპოვოს სწორი ტონი რეპლიკის წარმოსათქმელად. მასხოვს, მხოლოდ ტატიანას პირველ ფრაზაზე — „ამოვიდა მთვარე...“ რეჟისორი რამდენიმე დღეს მუშაობდა. საბოლოოდ, ოთხი თვის მუშაობის შემდეგ, შეიქმნა შესანიშნავი სპექტაკლი.

სტანისლავსკის ახალი სარეპეტიციო მეთოდი — ქმედითი ანალიზის მეთოდი — სრულიად არ უარყოფს მის მიერ მანამდე ნაპოვნს. პირიქით, დიდი რეჟისორი ყველაფერს აზუსტებს, აკანონებს, მაგრამ უკვე გვთავაზობს ზუსტ სარეპეტიციო მეთოდს, რომელიც თვით თეატრის ქმედითი ბუნებიდან გამომდინარეობს. გმირების ძლივს შესამჩნევი გუნებ-განწყობის, სურვილების, გაცნობის სფეროდან მას სარეპეტიციო პროცესი მოქმედების, საქციელის, მოვლენების სფეროში გადააქვს. ეს უკვე გარკვეულად მოწესრიგებული სისტემაა.

ბონეგით დაზვიერება

დრამა (პიესა) არის მოქმედ პირთა დიალოგებითა და ავტორის რემარკებით ასახული კონფლიქტი.

3- ვოლკენშტეინი

დავიწყეთ ყველაფერი თავიდან. რა არის პიესა?

თუ იმ ბინაში, სადაც ქურდები შეიპარნენ, ფართულად მაგნიტოფონია დადგმული, ჩაწერილი ხმები დაახლოებით შემდეგნაირი იქნება:

ოთახში დასადგურებული სიჩუმის შემდეგ,

მინაზე ალმასის წრიპინი.

მსუბუქი დარტყმა და გატეხილი მინის წკრიალი.

ფანჯრის საკეტის ჩხაკუნნი.

ფანჯრის გაღების ხმა.

რაფიდან ვილაცის ჩამოხტომა.

ძლივს გასაგონი ნაბიჯები.

კარადის კარის ჭრაჭუნნი.

ნივთების გადაადგილების ხმა.

ხმა — (ჩურჩული) მიდი, ჩქარა!

ხმა — (შორიდან, ალბათ ქუჩიდან) ნუ გეშინია!

შემდეგ იატაკზე ნივთების დაწყობის ხმა.

ხმა — (ქუჩიდან) იჩქარე!

ვილაცეები რალაცაზე თათბირობენ.

გასაღებით კარის გაღების ხმა.

ხმა — ჩქარა, გაიქეცი!

გადახტომის ხმა.

კარის გაღების ხმა და

მესამე ხმა — ეს რა უბედურებაა?! (ხმამალა)

მიშველეთ, ქურდები, მიშველეთ!

მომხდარი ამბის შემთხვევით ფიქსირებული ეს ნაკვალევი მხოლოდ სიტყვები და რემარკებია. ხმებისა და ხმაურის ამ კვალის მიხედვით უნდა აღვადგინოთ ცხოვრება. იგი ათასგვარი სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ. მაგრამ საჭიროა შემთხვევის ისეთი ვარიანტის მოძებნა, რომელიც გაამართლებს ჩაწერილ ხმაურობასა და სიტყვებს. იგივე ხდება პიესის წერის დროს, ოღონდ ჩამწერი აპარატის ნაცვლად საქმე გვაქვს მწერალთან, რომელმაც ცხოვრებისეულ მოვლენათა აღწერა შეთხზა.

როგორ აღვადგინოთ სცენაზე მრავალი წლის წინ მომხდარი შემთხვევა? ეს ამოცანა ჰგავს, არქეოლოგ-რესტავრატორის ამოცანას, რომელმაც თიხის ორი-სამი ნამსხვრევის საშუალებით უნდა აღადგინოს ჭურჭლის თავდაპირველი სახე, ან შემონახული საძირკველის მიხედვით წარმოიდგინოს იავარყოფილი ცივილიზაციის დიდებული ტაძარი. ბოლოს და ბოლოს, რამდენიმე წარმოთქმული ფრაზა, რამდენიმე დიალოგი ან მონოლოგი რით იძლევა უფრო მეტ მასალას, ვიდრე თიხის ნამსხვრევები?

როლის, პიესის მიღების შემდეგ რას აკეთებს მსახიობი, რეჟისორი? რა ხერხებით წარმოადგენს მას სცენაზე, რა გზით დაასრულებს (შეავსებს) მისთვის უცნობ ათასგვარ მოქმედებას, ქცევას, დეტალს.

არ შეიძლება მთელი პიესის ერთიანად აღქმა. მით უფრო, თუ ეს ისეთი რთული პიესაა, როგორც, მაგალითად, „ფაუსტი“, „თოლია“, „ჰამლეტი“ და

სხვ. ვინც ხელს შეახებს ამ სიმდიდრეს, შეიძლება დაიხრჩოს პრობლემებში, რომლებითაც სავსეა საკაცობრიო კულტურის ეს საგანძური. აქ უნდა ქექო და ქექო, ეძებო, არკვიო, განსაზღვრო, ჩაწვდე...

ვერონას სასაფლაოზე მომხდარი ამბავი („რომეო და ჯულიეტა“), კეთილშობილი მავრის ტრაგედია, რომელმაც დაახრჩო საყვარელი ცოლი და თავი მოიკლა („ოტელო“), შემთხვევა, მომხდარი ადვოკატ ხელმერის ოჯახში („ნორა“)!

პერსონაჟების შერკინებათა გარკვევა, მათი ჭიდილის მიზნებისა და მოტივების გაგება ნიშნავს ნაწარმოების არსის ამოხსნას.

ავიღოთ პიესაში აღწერილი ფაქტები და შევეცადოთ ისინი დღეს ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარ ეპიზოდებად წარმოვიდგინოთ. ლიტერატურულ ნაწარმოებს თეატრის ქმედითს ბუნებას ჩვენ მაშინ ვუახლოვებთ, როდესაც ყოველი პიესის ნებისმიერ მონაკვეთს ვაქცევთ მოქმედებად, როცა „ლაპარაკის“ ყოველ ატომში ჭიდილს ვიპოვით, ამ ჭიდილის ერთი რგოლი — მოვლენა (ამბავი). მოვლენა კი პატარა ომია, სადაც თავდამსხმელებიც არიან და თავის დამცველებიც, სადაც ვილაც აქტიურია, ვილაც პასიური, სადაც ყველაფერი ბრძოლის კანონებს ემორჩილება. თუ მავთულში დენი არ გადის, მაშასადამე, არ არის შექმნილი „პლუსი“ და „მინუსი“, ესე იგი, არ არის პოტენციალთა სხვაობა. თუ ხეები გაირინდნენ და არ ირხევიან, ქარი ჩამდგარა და მოძრაობა შეწყვეტილა, თუ კაეს კვესს არ ჩამოვკრავთ, ნაპერწკალი არ წარმოიშვება. ბიოლოგებმა დაადგინეს, რომ არასიმეტრიული კუნთები უფრო სიცოცხლისუნარიანია, მათში უფრო აქტიური პროცესები მიმდინარეობს. თანაბრობას სიმშვიდემდე, შეჩერებამდე მივყავართ. იმისათვის, რომ ზიარ ჭურჭელში მოძრაობა მივიღოთ, საჭიროა სითხის სხვადასხვა დონის შექმნა. თავის პროფესიის არსით რეჟისორი არის შეტაკებული, ორთაბრძოლების შემთხვევითი, კონფლიქტებზე მონადირე, „პოტენციალთა სხვაობის“ შემქმნელი.

იმისათვის, რომ მოვლენების მოკლე კონსპექტი შექმნა, საჭიროა მათი დანახვა, წარმოადგენა, შეთხზვა. ამიტომ, მუშაობის დაწყებისას უმთავრესია შენი თავი განაწყუო პიესის ლიტერატურული „ლაპარაკების“ მოვლენათა წიაღში გადასაყვანად, შეამზადო საიმისოდ, რომ ყოველი დიალოგი გარდაქმნა შემთხვევად.

მოვლენის მოძებნა და განსაზღვრა, ესე იგი, ლიტერატურულ ტექსტში ქმედითი საფუძვლის ამოხსნა, ძალზე აქტიური შემოქმედებითი პროცესია. ჩვეულებრივ, „მეთოდის“ წინააღმდეგ უნიჭო მსახიობები ილაშქრებენ, რადგან „მეთოდი“ ლაკიუსის ქალღმერთის სწრაფად ამხელს შემოქმედებითს

უუნარობას. წარმოსახვამ, რომელსაც მოკლებულია უნიჭო მსახიობი, უნდა წარმოქმნას და დაამონტაჟოს ტექსტში არსებული კონფლიქტები, თავისებურად გაიაზროს ისინი და მოქმედ პირთა საუბრები ჭიდილად აქციოს. რაც უფრო ნიჭიერად იქნება ეს გაკეთებული, მით უფრო საინტერესო გამოვა სპექტაკლი.

აი, ერთი სცენის სხვადასხვაგვარად გააზრების ნიმუში პიესაში „რომეო და ჯულიეტა“ — სცენა ლორენცოსთან. ერთ დადგმაში პიესის ტექსტი გადაქცეული იყო ლირიკულ, მშვიდ სცენად საყდარში, სადაც შეყვარებულებმა, ბოლოს და ბოლოს, მოიპოვეს სასურველი სიმშვიდე და ბედნიერება — უფლებად ეწოდოთ ცოლი და ქმარი. ეს იყო ლორენცოს მიერ მათი ჯვრისწერა.

ძეფირელის ფილმში ეს სცენა გადაწყვეტილი იყო როგორც სიყვარული-საგან გაშმაგებული ორი ახალგაზრდის აღტკინება. მამა ლორენცო იძულებულია ფიზიკურად დაკავოს ისინი, რომ ჯვრისწერის წესის ასრულებამდე არ მივარდნენ ერთმანეთს, არ დაახრჩონ ერთმანეთი ალერსით. ლორენცო იძულებულია ჩაეკეტოს მათ შორის რკინის ბადურა კარი. აქ რეჟისორმა, ალბათ, მოვლენა განსაზღვრა როგორც ძალაუნებურად დაჩქარებული ჯვრისწერა, როდესაც დაყოვნება აღარ შეიძლება, რადგან ახალგაზრდები ისეთ დღეში არიან, სულ მცირე შეყოვნებასაც კი მარცხის გამოწვევა შეუძლია.

იმის მიხედვით, თუ როგორ არის გააზრებული მოვლენა და მისი ბუნება, ავტორის მიერ დაწერილი ერთი ეპიზოდი, ერთი და იმავე ტექსტის წარმოთქმის დროს, შეიძლება სულ სხვადასხვა სცენად იქცეს.

მეთოდი გვასწავლის, რომ უნდა დავიწყოთ სულ უბრალოდ — მთავარი მოვლენის განსაზღვრიდან.

სანიმუშოდ ავიღოთ დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ ფაბულა. (ვარიანტი):

მართა ატყობინებს თავის ღარიბ მეზობელ პელაგიას (რომელსაც ოთხი უმზითვო გასათხოვარი ქალიშვილი ჰყავს), რომ დღეს მას ესტუმრება საცოლო ყმაწვილი. პელაგიამ უნდა მოამზადოს თავისი ქალიშვილი ნატალია. ამ დროს მართას ესტუმრება ღარიბი აზნაური დარისპან ქარსიძე (მასაც ოთხი უმზითვო ქალიშვილი ჰყავს და ვერაფრით ვერ გაუთხოვებია). ძოდის ყმაწვილი, რომელიც ნაცნობებში დადის მდიდარი საცოლის საძებნელად. იწყება ქალიშვილების ჩვენება. დარისპანი ცდილობს ისარგებლოს შემთხვევით და ყმაწვილს კაროენა მოაწონოს. მასა და მართას შორის მეტოქეობა იწყება. მართა ხომ პელაგიას ეხმარება. ბოლოს მეტოქეობა ჩხუბში გადადის. ყმაწვილი ხვდება, რომ ორივე ქალიშვილი უმზითვოა და აცხადებს, საცოლედ მყავსო. ამით ორი-

ვეზე უარს ამბობს. ყმაწვილის წასვლის შემდეგ მეტოქეები რიგდებიან. სასიძოს ხელში ჩაგდება ცდა უშედეგოდ მთავრდება.

ახლა ვცადოთ ლიტერატურა მოქმედებად ვაქციოთ მთავარი ეტაპების შესატყვისად:

მოვლენა № 1 — მართა ამზადებს ნატალიას საცოლო ყმაწვილთან შესახვედრად (უნდა დაეხმაროს ნათლულს).

მოვლენა № 2 — დაუპატიჟებელი სტუმარი — დარისპანი. მართას და პელაგიას იგი ხელს უშლის დასახული მიზნის შესრულებაში.

მოვლენა № 3 — მოვიდა ოსიკო. იწყება „გადანახულობა“. მართა და პელაგია ცდილობენ თავისი გაიტანონ. დარისპანი ხელს უშლის.

მოვლენა № 4 — ბრძოლა საქმროსათვის მართას პელაგიას და დარისპანს შორის. ორივე მხარეს უნდა თავისი „საქმონელი“ გაასაღოს. ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა.

მოვლენა № 5 — სასიძო წავიდა, საქმე ჩაიშალა. ყველა ცდილობს როგორმე გაამართლოს თავისი საქციელი.

მოვლენა № 6 — შერიგება.

თანდათანობით თითქოს რაღაც გამოიკვეთა. მოვლენის განსაზღვრის დროს უნდა შეგვეძლოს მთლიან სიუჟეტში ამ მოვლენის ადგილის პოვნა, მთავარის და მეორეხარისხოვანის განცალკევება, მოქმედების და კონტრმოქმედების პერსპექტივის დასახვა, დასაწყისი პოზიციების (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა), ძირითადი შეტაკების ადგილის (კულმინაცია) მოძებნა და სხვ. უნდა შეგვეძლოს პიესის დანახვა, ასე ვთქვათ, ვერტიკალურად სიმაღლიდან, მისი მთლიანობაში აღქმა, ჯერჯერობით წვრილმანებზე შეუჩერებლად.

ის, რაც მთავარია გონების დაზვერვაში — განვითარების პროცესის განსაზღვრა — შემდეგიდან უნდა გამომდინარეობდეს:

1. ფიგურების განლაგება.
2. პირველი შეჯახება, პირველი ბრძოლები.
3. მოვლენათა ჯაჭვი, მოქმედების განვითარება.
4. გენერალური ბრძოლა.
5. ფიგურების განლაგება მთავარი ბრძოლის შემდეგ, და საბოლოო მდგომარეობა.

ახლა უნდა განვსაზღვროთ მთავარი მოვლენა, შევეცადოთ ჩავწვდეთ მომხდარი ამბის არსს. რა მოხდა „დარისპანში“? კარგი ადამიანები კინაღამ სამუდამოდ წაეკიდნენ. მათ შეურაცხვეს ერთმანეთი. იქცეოდნენ როგორც მოსისხლე მტრები, ყვიროდნენ, სძულდათ ერთმეორე, მერედა, რატომ? რისთვის? ამ კითხვას უნდა უპასუხოს მომავალმა სპექტაკლმა.

ფაბულის საიდუმლოების ამოხსნისა და ძირითად მოვლენაში ჩაწვდომის ცდისას, მსახიობები და რეჟისორი სასამართლოს გამოძიებლებს ემსგავსებიან, იძიებენ „საქმეს, ბრალდების გამო...“ ოტელიმ მოკლა დეზდემონა — ჩადენილია ბოროტმოქმედება. რაშია საიდუმლო? რატომ მოკლა? ამბობენ უყვარდათო ერთმანეთი. ალბათ იყო მიზეზი. ანტიგონემ იცის, რომ მოკლავენ და მაინც შეგნებულად მიდის ამ ნაბიჯზე. რაშია საქმე? რატომ? ლაწირაკმა ხლესტაკოვმა ათიოდე გამოცდილი თაღლითი დაღუპა... „დარისპანის გასაჭირი“... რისთვის წაიკიდნენ ასეთი კეთილი, მოსიყვარულე ადამიანები? თუ ამ მიზეზს ამოვიცნობთ გასაგები გახდება, რისთვის უნდა დაიდვას დღეს ეს პიესა, მთავარი ხომ ეს მიზეზია, ეს საიდუმლო.

პიესის შესწავლა, მისი ანალიზი სასამართლოში საქმის გარჩევას ჰგავს. იქაც და აქაც ყურადღებით აგროვებენ ფაქტებს (საქციელებს, მტკიცებებს) — და ალაგებენ მათ ლოგიკურად, უნაკლო მწყრივებად. ამის შემდეგ პასუხობენ კითხვებზე — ზოდის? ვინ? რატომ?

ძალზე საინტერესოა სარეჟისორო ფაქულტეტის სტუდენტის ქ. დოლიძის მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტი. მან შეადგინა „საქმე ტარტიუფზე“ (მოლიერი — „ტარტიუფი“). „საქმე“ შედგენილი იყო მოქმედ პირთა დაკითხვის ოქმის მიხედვით.

„გ ა ნ ი ხ ი ლ ე ბ ა ს ა ქ მ ე :

ოქმი №

აქ მთავარი, ამოსავალი მოვლენაა: დაიჭირეს თაღლითი მაშინ, როდესაც იგი ცდილობდა ეცდუნებინა თავისი კეთილისმსურველის ცოლი.

მოწმეთა ჩვენებები:

ე ლ ვ ი რ ა ს ჩვენება — (ორგონის მეუღლე, ლაპარაკობს თავდაჭერილად, ცდილობს დაფაროს მღელვარება). ჩვენს ოჯახში, ჩემსა და დედამთილს შორის მუდამ იყო კამათი მორალურ-ეთიკურ საკითხებზე. ბავშვები, თუმცა ისინი ჩემი შვილები არ არიან, საკუთარი შვილებივით მიყვარს. ისინი მუდამ მე მიჭერდნენ მხარს. ჩვენ გვიჭერდა მხარს ჩემი ძმა — კლეანტიც. ბავშვებს უყვართ კლეანტი და სჯერათ მისი. ჩემი ქმარი კი დედამთილის აზრებს იზიარებს. მე უფრო ხშირად ვლუმვარ, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, თითქოს ვეთანხმები.

მაშასადამე, მო ვ ლ ე ნ ა № 1 — „კ ა მ ა თ ი“ მორალის საკითხებზე რძალსა და დედამთილს შორის.

დ ო რ ი ნ ა ს ჩვენება: — (მსახური ორგონის სახლში). ჩემმა უფროსმა ბატონმა ორგონმა გაიცნო თაღლითი, რომელმაც მას თავი წმინდანად მოაჩვენა,

შეიყვანა შეცდომაში. ეს თაღლითი ჩვენთან ცხოვრობდა, გაუგებარია, რა უფლებებით. მსახურიც საშინელი თავხედი ჰყავს...

კ ლ ე ა ნ ტ ი ს ჩვენება: — (ელვირას ძმა, ორგონის ცოლისძმა. ვაოგნებული. სინანულით) ჩემი ნათესავი ზომასზე მეტად კეთილი და მიმნდობი კაცია. მას ეგონა, რომ ოჯახი ელუპებოდა, არ იცოდა თავი როგორ გაერთმია. ამ დროს შეხვდა ადამიანს, რომელმაც მოტყუებით დაარწმუნა თავისი სიწმინდეში. ორგონმა დაუჯერა და ოჯახში შეიყვანა, რათა მისი დახმარებით მოეწესრიგებინა თავისი საქმეები. მე გავაფრთხილე, გამოვთქვი კატეგორიული უკმაყოფილება შექმნილი მდგომარეობით.

მ ო ვ ლ ე ნ ა № 2 — ო რ გ ო ნ ი ს ჩვენება (ჩაწყვეტილი ხმით, ძლივს ლაპარაკობს): მთელი ოჯახი წინააღმდეგი იყო ჩვენს სახლში ტარტიუფის ცხოვრებისა. მისი მდგომარეობის განმტკიცების მიზნით, გადავწყვიტე მისთვის ჩემი ქალიშვილი მიმეთხოვებინა.

მ ო ვ ლ ე ნ ა № 3 — კატასტროფა. დ ა მ ი ს ი ს ჩვენება: (ძალიან დელავს, ნერვიულად სრესს ქუდს). ამ გათახსირებულ ტარტიუფს უნდოდა შეეცდინა დედაჩემი. მე დედის ღირსების დაცვა მინდოდა. მაშაჩემი არ გაერკვა საქმის ვითარებაში, გამაგლო სახლიდან და შემაჩვენა.

მ ო ვ ლ ე ნ ა № 4 — დაწყევლა. ო რ გ ო ნ ი ს ჩვენება (გამეორებით, კიდევ უფრო დაბნეული, ვალიდოლს იტენის პირში). მე მაგიდის ქვეშ ვიჯექი და მოვისმინე როგორ ცდილობდა ჩემი ცოლის შეცდენას ადამიანი, რომლისაც ისე მჯეროდა როგორც ღმერთის. მე არ მინდოდა ამის დაჯერება. ეს საშინელება (განადგურებული ჯდება).

მ ო ვ ლ ე ნ ა № 5 — მთავარი მოვლენა — ტ ა რ ტ ი უ ფ ი ს საჩივარი: — მოვითხოვე გასასხლოთ ჩემი სახლიდან ორგონის ოჯახი.

ტ ა რ ტ ი უ ფ ი ს დ ა პ ა ტ ი მ რ ე ბ ი ს ო რ დ ე რ ი: — იმის გამო, რომ ტარტიუფი მოტყუებით შეძერა ორგონის სახლში, მთავრობა აპატიმრებს მას და ციხეში სვამს თაღლითობისათვის (ყველა ხარობს ტარტიუფის გარდა).

რაში იყო ამ ბოროტმოქმედების მიზეზი? როგორ მოვიდა ტარტიუფი აქამდე? რატომ არავინ შეუშალა მას ხელი?

კ ლ ე ა ნ ტ ი: — ამიტომ ქვეყნად არ არის რა უფრო საზარი, ვიდრე სიცრუე, პირფერობა, ფლიდობა.

გ ა ნ ა საზარი არ არის, როცა თვალთმაქცი,

უსულგულო ფარისეველი სარწმუნოებას

იარაღად იხდის თავის ბინძურ საქმეთა მისაღწევად?

როს მომხვეჭელი სინდისით ვაჭრობს,

ვით საწვრილმანო რამ საქონელი და

თვალთმაქცურად თვალაპყრობილი თვინიერ სახით
ფიქრობს ვისგან და რას გამორჩება?
როს სათნო სახით ისწრაფვის იქით,
სად თვალწინ ფული და მიწა-მამული ესახება,
როს პირფერული სიტყვამრავლობით
მაღალ სასახლის კარისაკენ მიესწრაფება?
ან საზიზღარი არ არის განა, როს უსინდისო,
უპატიოსნო ცილისწამებით სათნოების ქვეშ მალავს
შურისძიების ბინძურ წყურვილს,
რათა დაამხოს ის, ვინც არ მოსწონს და
სწამებს ამბოხს ზენაარის ძალთა წინაშე?
და მით არიან ასეთნი ორწილ ჩვენთვის საშიშნი,
რომ რწმენის მახვილს საავაზაკოდ იყენებენ,
ლოცვა-ვედრებით თვის ბინძურ საქმეს ფარავენ
და თვით სიკეთეც მათ ხელში ბოროტებად გარდაიქცევა.

ეს იღვას!

მოსამართლე (ელვირას): — რატომ დროზე არ უთხარით ქმარს ყვე-
ლაფერი?

ელვირა (დარცხვენილი, მაგრამ ამაყად): — იმიტომ, რომ მომწონდა
იგი.

მოსამართლე. რაში მდგომარეობს გამოცანა?

დამცველი. ამ კაცის განსაკუთრებულ მომხიბვლელობაში, მისი
სიცრუის სიწრფელეში, რომელსაც ის ისე გულწრფელად წარმოთქვამს, რო-
გორც სხვა — სიმართლეს.

გამჭოლი მოქმედება — ბრძოლა მართიან ასათვის. აი
პიესის მოდელი მოვლენების შინაგანით“.

* *
*

მოვლენები ვითარდება სიღრმიდან, ვრცელდება ყველა მხარეს როგორც
წყალში ჩაცხვნილი ქვისაგან წარმოქმნილი ტალღები, მაგრამ აი, გადასასრო-
ლია მეორე ქვა, მესამე... ყოველი მათგანი თავის ირგვლივ ტალღებს წარმოქმ-
ნის, ისინი კვეთენ ერთმანეთს, იშლებიან წრეებად.

იქმნება მოვლენური რიგი. ის არ უნდა გაწყდეს. თუ სცენაზე ქმედება
ერთი წუთით მაინც შეწყდა, შეჩერდება სპექტაკლის გულისცემა და მოკვდება.

როგორც მწერალი აგებს სიტყვიერ მწკრივს, მუსიკოსი კი მელოდიურს,
როგორც მათემატიკოსი აგებს მათემატიკურ რიგს, ასევე აგებს რეჟისორი მოვ-
ლენათა რიგს. პიესაში მომხდარ მოვლენათა სიას კი არა, მოვლენების გამო-
კვეთილ რიგს, რითაც გაცილებით უფრო მეტს აღწევს, ვიდრე უბრალოდ ქმე-
დებას. გონებით ნაპოვნი იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი ცოცხლდება და იქცევა
გადამდებ, ამაღლებელ ქმედებად — სპექტაკლად.

მოვლენური რიგი შეიძლება ითამაშო. ვიმეორებ — ის არ არის მხოლოდ
მოვლენათა სია — ის ერთმანეთისაგან გამომდინარე ქმედებების, საქციელე-
ბის ნაკადია, რომელიც ვითარდება და მიედინება საერთო მიზნისაკენ. მოვლე-
ნური რიგი ერთიმეორისაგან გამომდინარე შეტაკებებია.
პერსონაჟები მოვლენურ რიგში ქმედებენ და რეაგირებენ. სცენაზე გმირები
მსჯელობენ, კამათობენ, ამტკიცებენ, ებრძვიან ყველას, თვით საკუთარ თავსაც
კი. გამუდმებით ვიღაცისაგან იცავენ თავს და თვითონაც გადადიან შეტევაზე.
ფარავენ თავის ვნებებსა და ფიქრებს: მეტ-ნაკლები წარმატებით ატყუებენ
თავის თავს და სხვებს და არასოდეს ჩერდებიან. მსახიობისათვის მთავარია
საქციელი, ქმედება. დანარჩენი — გრძნობები, სიტყვები, მღელვარება — უკვე
შედეგია. მოვლენური რიგი არის გამჭოლი მოქმედების რთული მარშრუ-
ტი ზეამოცანისაკენ (ფინიშისაკენ), შეთხზული რეჟისორის იდეურ-თემატური
ჩანაფიქრის შესაბამისად და გამომდინარე იქიდან თუ „რაზე“ და „რის“ თქმა
სურთ რეჟისორსა და მსახიობებს.

მოვლენური რიგის შედგენა ნიშნავს სპექტაკლის ჩონჩხის გამოქვრწვას.
ეს რთული შემოქმედებითი პროცესია. განუხორციელებელია იგი მასალით
და თემით მძაფრი გატაცების გარეშე, იმის გარეშე, რასაც „შთაგონება“ ეწო-
დება.

სანიმუშოდ მოვიყვანთ უფრო ზუსტად დამუშავებულ მოვლენურ რიგს
დ. კლდიაშვილის პიესისათვის „დარისპანის გასაჭირი“.

თემა — როგორ დაერივნენ ერთმანეთს საწყალი ადამიანები ერთი „მუნ-
ჯი“ საცოლო ბიჭის გამო.

შემზადება

1. პანიკა. მართა ატყობინებს პელაგიას — დღეს საცოლო ვაჟი უნდა
მოვიდესო.
2. დარისპანისა და მისი ქალიშვილის მოულოდნელი მოსვლა.
3. დარისპანის ტრაზახი პელაგიასთან.
4. პელაგიას ისტერიკა.
5. ნატალიას მორთვა. სკანდალი.
6. აირია მონასტერი. სასიძო მოდის.

7. პელაგიას ლოცვა.

„გადანახულობა“

- 8. სასიძოსთან „შეხვედრა“.
- 9. თავაზიანი საუბარი. მართა ოსიკოს უქებს ნატალიას.
- 10. დარისპანი ურევს კარტებს.
- 11. დარისპანი ცდილობს თავისი ქალიშვილი გამოაჩინოს.
შეჯიბრი
- 12. მაგიდასთან მიწვევა — შეჯიბრი.
- 13. დარისპანი დახმარებას სთხოვს მართას, მაგრამ უარს ლეხულობს.
- 14. პელაგია ევედრება მართას დაეხმაროს მას.
- 15. მართა ასაღებს ნატალიას.
- 16. დარისპანი ცდილობს კაროყნას გასაღებას.
- 17. მარცხი — კაროყნას ჭიქა გაუტყდა.
- 18. მართას დიპლომატიური სვლა — ნატალიას და ოსიკოს ცეკვა.
- 19. კაროყნას ცეკვა — წამება.
- 20. აშკარა წაკიდება მართასი, დარისპანისა და პელაგიასი.
- 21. მართას უკანასკნელი იერიში.
- 22. კატასტროფა („დანიშნული მყავს“)!
ჩაშლილი ოპერაცია
- 23. სასიძოსთან გამოთხოვება.
- 24. ნატალიას ისტერიკა.
- 25. დარისპანის სასოწარკვეთილება და კაროყნას ტირილი.
- 26. წამხდარ ურთიერთობათა მოგვარება. თავის მართლება.
- 27. დამშვიდობება.

როდესაც უკვე განსაზღვრულია მთავარი, შეიძლება უფრო პატარა ეპიზოდებში გარკვევა. ახლა ეს გაცილებით უფრო ადვილია, რადგან მთავარი ქმედების ფარვატერი დადგენილია. ახლა ყველაფერი უნდა გადავთვალოთ, ან, როგორც ჰეგელმა თქვა, „იდეას უნდა მივუახლოოთ ყველა კერძო მოვლენა“.

მოვლენური რიგის დადგენის დროს მომავალი სპექტაკლის კონსტრუქციაში ჩვენ ბევრი პირადული, განუმეორებელი შეგვაქვს და ამდენად — ეს რეჟისორის და მსახიობის აღმოჩენებია.

როდესაც გონებით დაზვერვაზე ვსაუბრობთ, იბადება კითხვა — რამდენ ხანს უნდა ვისხდეთ მაგიდასთან? რამდენიც საჭიროა. ყველაფერი მასალაზეა დამოკიდებული. მაგიდიდან ძალიან ადრე ადგომა მავნებელია, მაგრამ რამდენადაც უფრო მოკლე იქნება ეს პერიოდი, უკეთესია. სახიფათოა — არ ვაქ-

ციოთ გონებით დაზვერვა „მაგიდასთან“ მუშაობის პრაქტიკად. უმეტეს შემთხვევაში ასეც ხდება ხოლმე (რა დასამალია, რეჟისორებსა და მსახიობებს უყვართ მაგიდასთან საუბარი). ამაზე ზედმეტი დროის დახარჯვა არ შეიძლება. დროულად გადავიდეთ ქმედითს ანალიზზე, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, — ანალიზზე ქმედებით.

ქმედითი თხრობა

მაგიდასთან მოვლენის დადგენის შემდეგ საჭიროა მაშინვე ვცადოთ მისი გადმოცემა მოქმედებაში. ქმედითი თხრობა, უპირველეს ყოვლისა, არის რეპეტიციაზე „ლიტერატურშინის“ წინააღმდეგ ბრძოლა.

რეჟისორი ან მსახიობი ცდილობს აავოს ეპიზოდის შინაგანი მოდელი. ის სათქმელს ამბობს მესამე პირში, თითქოს კომენტარს უკეთებს თავის ქცევებს — ხსნის მომავალ ეპიზოდებში თავისი გმირის ქმედების მიახლოებითს გეგმას. იგი რაღაცას თამაშობს, სადაც რაღაცას ხსნის, გეგმავს, გზადაგზა თხზავს, სარგებლობს ამხანაგების კარნახით.

ეპიზოდის ქმედითად თხრობის დროს მსახიობი ცდილობს შეამოწმოს თავისი გადაწყვეტილებების სისწორე, ამოსავალია — რეჟისორული ჩანაფიქრის მიმართულება. „ქმედითი თხრობა“ არის ხიდი „ქმედითი ანალიზისაკენ“.

- 1. ქმედითი თხრობა მოვლენების შესახებ.
- 2. ქმედება მოთხრობილის მიხედვით.

ქმედითი თხრობის დროს არავითარი განცდა არ არის საჭირო. უფრო სწორად, ეს მოძრაობით თხრობაა. მსახიობი აქვე წარმოადგენს იმ საქციელებს, რომლებსაც მოიმოქმედებდა, თუ სცენურის მსგავს მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა, ის მიანიშნებს საქციელებსა და არა განახორციელებს მათ. ეს არის მოვლენების მოდელირების პროცესი. მაგალითისათვის მოვიყვანთ ნაწყვეტს ჯერალდ რაუზეს სცენარიდან „12 განრისხებული მამაკაცი“ (შემოკლებით).

„იღება კარი. შემოდის დარაჯი. მან ტუშით დახაზული ბინის გაშლილი გეგმა მოიტანა. იმ ბინის ფანჯრები, სადაც მკვლელობა მოხდა, რკინიგზისაკენ გადის. სახლის გრძელ დერეფანში გამოდის ოთახების რიგი. დერეფნიდან საღარბაზო შესასვლელისაკენ კიბე ჩადის.“

დარაჯი. გჭირდებათ ეს გეგმა?
თავმჯდომარე. დიახ, დიახ, გმადლობთ.
მერვე მსაჯულთ. შეიძლება?

მსაჯული იღებს გეგმას, შლის მაგიდაზე ისე, რომ ყველა ხედავს. ერთხანს

დუმს, ყურადღებით ჩასცქერის გეგმას. ზოგიერთი მსაჯული უახლოვდება მას, რომ გეგმა უკეთ დაათვალიეროს.

— დიახ, ეს ის ბინაა, სადაც მოხდა მკვლელობა. მოხუცის ოთახი სწორედ ამის ქვეშაა. ის ზუსტად ასეთივეა (უჩვენებს). აი, მიწისზედა რკინიგზა... საძინებელი ოთახი. ესე იგი, მოხუცი ამ ოთახში იყო კართან, გააღო და გაიხედა ზუსტად იმ მომენტში, როცა ახალგაზრდამ ჩაირბინა, ხომ ასეა?

მესამე — დიახ... მონაცემები ასეთია.

მერვე — სხეულის დაცემის ხმა რომ მოესმა, 15 წამის შემდეგ გაიხედა. პირველი — სწორია.

მერვე — მოხუცი საწოლის ფანჯარასთან დგას (ჩასცქერის გეგმას). საწოლიდან კარებამდე 12 ფუტია, დერეფნის სიგრძე 43 ფუტი და 6 დუიმი... იგი უნდა ამდგარიყო ლოგინიდან, აეღო ჯოხი, გაეგლო 12 ფუტი, გაეღო საძინებელი ოთახის კარი, გაეგლო 43 ფუტი და 6 დუიმი და შემდეგ გაეღო შემოსასვლელი კარი... და ყოველივე ეს 15 წამში. თქვენ ფიქრობთ, რომ ეს შესაძლებელია?

მეათე — კი მაგრამ, ხომ იცით, რომ შესაძლებელი აღმოჩნდა.

მეთერთმეტე — მოხუცი ძალიან ნელა დადის. იმისათვის, რომ მოწმის ადგილამდე მისულიყო, მას დახმარება დასჭირდებოდა.

მესამე — თქვენ ისე გინდათ წარმოგვიდგინოთ, თითქოს აქ დიდი მანძილი იყოს. ეს ხომ ასე არ არის.

მერვე მსაჯული დგება და მიდის ოთახის უკანა კედელთან, იღებს ორ სკამს, მიადგამს ერთიმეორეს. ეს იქნება საწოლი.

მეცხრე — მოხუცისათვის, რომელიც უჯოხოდ ვერ დადის, ეს ძალიან დიდი მანძილია.

მესამე (მერვეს) — რას აკეთებ?

მერვე — მინდა ერთი რამ გავიგო... შევამოწმოთ რამდენი დრო დასჭირდებოდა მოხუცს ამ მანძილის გასავლელად. ახლავე გადავზომავ 12 ფუტს. ზომავს ნაბიჯებით.

მესამე — ხომ არ შეიშალებთ! თქვენ ვერ შეძლებთ ამის წარმოსახვას!

მეთერთმეტე — მაგრამ თუ შევძლებთ... ეს ხომ ძალზე მნიშვნელოვანია....

მესამე — უქმად დაკარგული დროა.

მეექვსე — რა გენაღვლებათ? გააკეთოს.

მერვე — მომაწოდეთ კიდეც ერთი სკამი (აწვდიან სკამს).

მერვე — გმადლობთ. ეს საძილე ოთახის კარებია... (უახლოვდება ერთად დადგმულ სკამებს. ჯდება. შემდეგ წევბა).

მერვე — მე მზადა ვარ.

ყველანი ყურადღებით ადევნებენ თვალყურს. მეორე მსაჯული საათს დასცქერის, ელოდება — როდის გაუსწორდება წამწომი ისარი 60-ს... ბოლოს ფეხის დარტყმით აძლევს ნიშანს. მერვე მსაჯული იწყებს იმპროვიზებულ საწოლიდან წამოდგომას. ნელა გადმოაქვს ფეხები იატაკზე, ვითომ იღებს ჯოხებს... მოხუცი ხეიბრის ნაბიჯით მიდის სკამებისაკენ, რომლებიც კარს აღნიშნავენ. აკეთებს კარის გაღების მოძრაობას.

მეათე — აჩქარდით, ის ორჯერ უფრო სწრაფად დადის.

მსაჯული არ პასუხობს მეათე მსაჯულის რეპლიკას, შეუჩერებლად მიდის წარმოდგენილ დერეფანში, მიემართება შემოსასვლელის კარისაკენ.

მეთერთმეტე — მე მგონია, ეს უფრო სწრაფად დადის, ვიდრე მოხუცი დადიოდა სასამართლოს დარბაზში.

მერვე — თუ ფიქრობთ, რომ მე უფრო სწრაფად უნდა ვიარო, გავივლი, (ოდნავ უმატებს ნაბიჯს, მიდის კართან, ბრუნდება უკან. დადის კოჭლობით, ისე, როგორც უნდა დადიოდეს ჯოხებზე დაყრდნობილი მოხუცი. მსაჯულები დაძაბული უყურებენ. ის ისევ უახლოვდება სკამს, რომელიც ახლა შესასვლელ კარს წარმოადგენს. აკეთებს კარში გასაღების გადაბრუნების გამომხატველ მოძრაობას, აღებს კარს).

მერვე — (ხმამალა). სდექ!

მეორე — სწორია.

მერვე — რამდენი წამი გავიდა?

მეთერთმეტე — ოცდათერთმეტი.

რამდენიმე მსაჯული განცვიფრებას გამოხატავს.

მერვე — მე მგონია, მოხუცმა მხოლოდ სცადა კარებამდე მისვლა, როდესაც გაიგონა კიბეზე აჩქარებული ფეხის ხმა... და გადაწყვიტა, რომ იგი ბრალდებული იყო“.

სცენარის ეს ნაწყვეტი ქმედითი თხრობის ჩინებული ნიმუშია. არავინ არაფერს თამაშობს, არ განიცდის, მხოლოდ ანალიზს უკეთებენ, ცდილობენ წარმოიდგინონ მოქმედება ისე, როგორც ეს სინამდვილეში იყო, აგებენ მოქმედ პირთა ქცევის შესაძლებელ ლოგიკას. ქმედითი მოდელირების დროს. ისინი კამათობენ, ასწორებენ შეცდომებს, არკვევენ სურვილებს, მოცემულ ვითარებებს, მოვლენების ტემპო-რიტმს. ფაქტიურად, ისინი თხზავენ ცხოვრებას, აწარმოებენ ცხოვრებისეული ფაქტებისა და სიტყვების გაშიფვრას.

თუ გრძნობ, რომ შეიძლება ქცევის უკეთესი ვარიანტი იპოვო, არ უნდა შეუშინდე უკვე ნაპოვნის დათმობას — არ უნდა შეიცოლო თავი, უნდა გაა-

კეთო ყველაფერი შესაძლებელი, რომ ყოველ ნაკვეთში შეიქმნას ჭიდილი, ე. ი. მოვლენა.

ქმედითი თხრობა მყისვე განსაზღვრავს მსახიობის საქციელების კონკრეტულობას და სიზუსტეს. როდესაც მსახიობისათვის ყველაფერი ჯერ კიდევ ბუნდოვანია, როცა ის ყველაფერს მიახლოებით ხედავს — მისი თხრობაც უფრო ლიტერატურულია, აღწერითი, და პირიქით — როცა ყველაფერი ნათელია, ნაამბობი ძუნწია, ზუსტი, უკიდურესად კონკრეტული, მაშინ ის საქციელების კონსპექტს ჰგავს და ამიტომ მისი შემოწმებაც უფრო იოლია და წარმართვაც. ამგვარი თხრობის პროცესში იბადება მთელი მასალის, მისი მთავარი ხაზის გააზრება ცენტრალური მოვლენისა და გამჭოლი მოქმედების მიმართ. მოვლენათა რიგის მიხედვით გმირის ქცევათა ხაზის სწორად მოყოლა ნიშნავს, რომ როლი სანახევროდ მზადაა. როლის ხაზისა და მთელი სპექტაკლის მოყოლა პრემიერის დღესაც საჭიროა ხოლმე.

როლის (რეჟისორისათვის კი — სპექტაკლის) ხაზის მოყოლა ძალიან ძნელია. ამიტომ, ეს რაც შეიძლება ხშირად უნდა ვაკეთოთ. თხრობის მომენტში მსახიობი ქმნის, ის ჰყვება როლის ხაზს — ესე იგი, თხზავს მას. ეს კი შემოქმედებითი მომენტია. ჩვეულებრივ, მსახიობები ამ ხერხს გაუბრალებენ.

ანალიზი (დაზვერვა) ჰმედეგით

ერთხელ ვუყურებდი როგორ ასწავლიდნენ პატარა გოგონას ჭადრაკის თამაშს.

— იცი თამაში? — ჰკითხეს მას.

— რასაკვირველია, — აშკარად იცრუა გოგონამ. ის თავდაჯერებული და თავზედი იყო.

დაიწყეს თუ არა თამაში, გამოირკვა, რომ გოგონას წარმოდგენა არა ჰქონდა ჭადრაკზე. მაშინ პარტნიორმა დაუწყო ახსნა, როგორ მოძრაობს თითოეული ფიგურა, როგორ კეთდება როქი და სხვ. გოგონა ყველაფერზე თავს უქნევდა და ამბობდა, ვიცი, ვიციო, თან ეტყობოდა ცდილობდა, როგორმე დაემახსოვრებინა ყველაფერი, რასაც უხსნიდნენ. მაგრამ დაიმახსოვრა მხოლოდ მთავარი — უნდა მოეკლა მეფე. რთული თამაშის წვრილმანების დამახსოვრება ძნელი იყო. მისი მასწავლებელი მიხვდა, რომ ასე არაფერი გამოვიდოდა. დაალაგა ფიგურები და შეუდგა გოგონასთან თამაშს. გოგონა წარამარა შეცდომებს უშვებდა, მხედრით პაიკის სვლებს აკეთებდა, პაიკით — ლაზიერისას. პარტნიორი თამაშის (მოქმედების) პროცესში უსწორებდა და გოგონაც თანდათან დაეუფლა თამაშის საიდუმლოებებს. ის პრაქტიკულად ითვისებდა

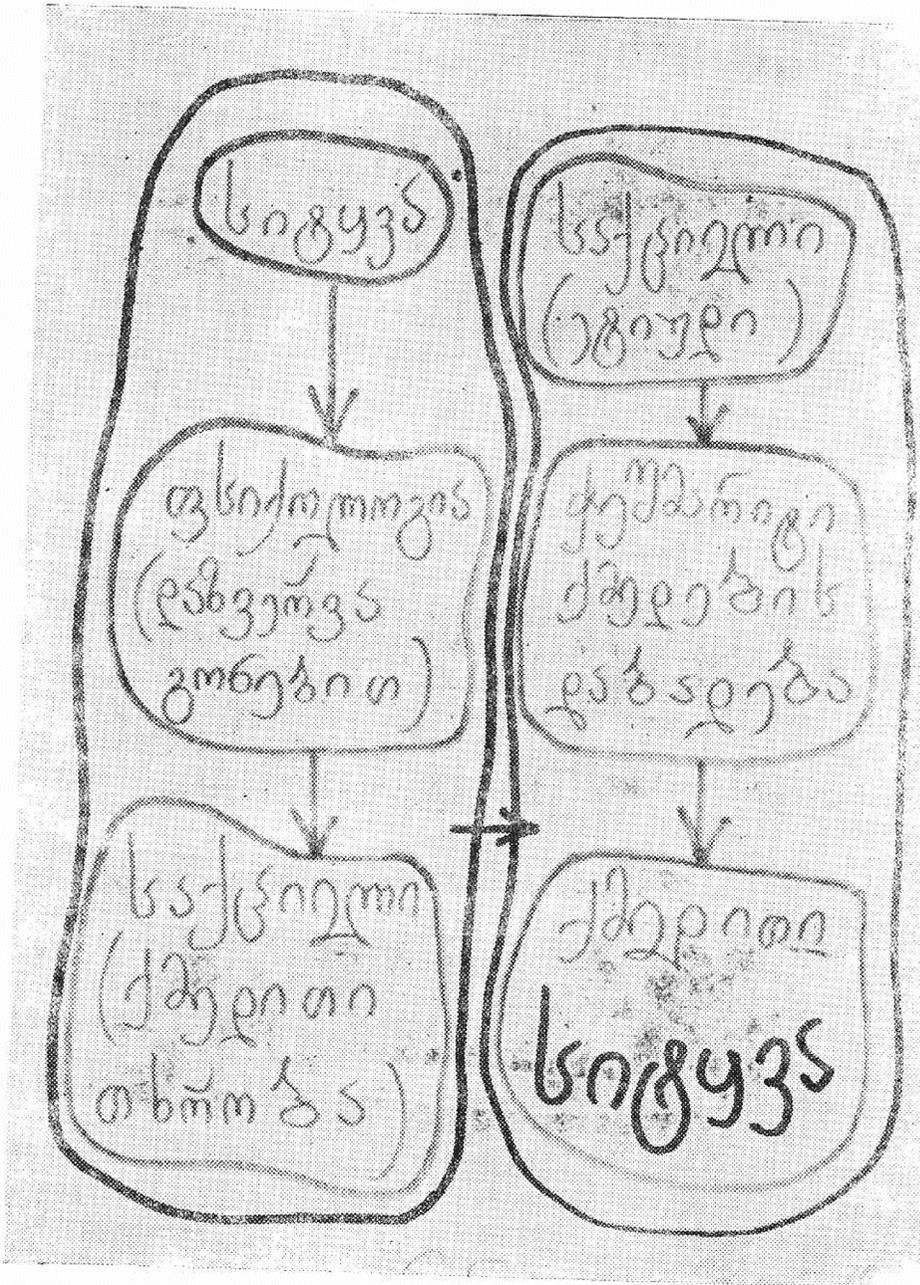
ფიგურებს (ეპიზოდებს), მათ შესაძლებლობებს და ქცევის წესებს. როცა შეცდომას რამდენიმეჯერ გაიმეორებდა, ხვდებოდა, რომ ასე თამაში არ შეიძლებოდა. ხოლო როდესაც პარტნიორმა განზრახ მოაკვლევინა ფიგურა, გოგონა მიხვდა, რომ მსგავსი სვლების გაკეთება ხელსაყრელი იყო. ახლა გოგონა ძალიან მალე ჩახვდა ყველაფერს და დაიწყო ჭადრაკის თამაში. პირველ შემთხვევაში მან ძალიან ბევრი ცნობა მიიღო, ყველაფერი აერია, ვერაფერი გაიგო. ამას ისიც დაემატა, რომ მიღებული ცნობები მას პრაქტიკულად არაფრად სჭირდებოდა. მეორე შემთხვევაში კი წესი მაშინ იბადებოდა, როცა ის პრაქტიკულად იყო საჭირო და უმალვე იწყებოდა მისი გამოყენება. ახლა იგი წესს მარტო გონებით კი არა, გულითაც იხსომებდა (ყველასათვის ცნობილია გრძნობა, რასაც ბადებს მოწინააღმდეგის ფიგურის მოკვლა) და უკეთესადაც აითვისა.

დაახლოებით იგივე ხდება „გონებით დაზვერვის“ და „ქმედებით დაზვერვის“ შემთხვევაშიც. პირველად გოგონამ მხოლოდ ის გაიგო, რომ მეფის მოკვლა იყო საჭირო, მეორე შემთხვევაში კი ამ მეფის მოსაკლავად გამოსადეგ საშუალებებს დაუწყო ძებნა.

ჭადრაკის ეს მაგალითი ქმედითი ანალიზის არსს გამოხატავს.

შეიძლება შემომედავონ, რომ მოტანილ მაგალითში გოგონა ეუფლებოდა თამაშის არსებულ წესებს, რომ მას ჰყავდა ხელმძღვანელი, მაშინ, როდესაც ქმედითი ანალიზის დროს ჩვენ ყოველი პიესისათვის ახალ წესებს ვთხზავთ. დიახ, ყოველი ახალი პიესა „ახალი თამაშია“. მას თავისი წესები სჭირდება. ხელმძღვანელის როლს კი ამ შემთხვევაში ავტორი და რეჟისორი ასრულებენ. მსახიობი კი ყოველ ახალ შემთხვევაში ითვისებს მოცემული პიესის თამაშის წესებს. ისინი განსხვავდებიან ადრინდელისაგან, ისევე, როგორც ჭადრაკის, ნარდისა და შაშის თამაშის წესი.

როცა მსახიობი დიდი მოვლენების მიხედვით შეისწავლის თუ რა ხდება პიესაში, ის თითქოს შორიდან უყურებს ყველაფერს. ამის შემდეგ ხვდება ის უმთავრეს სირთულეს: მან უნდა წარმოიდგინოს თავისი თავი მოქმედი პირის ადგილზე. საჭიროა დავიხსოვოთ, რომ „გონებით დაზვერვის“ შემდეგ მსახიობს ძალზე ზოგადი ცნობები აქვს მოქმედი პირის საქციელსა და ქმედებებზე. მამასადამე, შეუძლებელია ვიფიქროთ, რომ როლისა და პიესის სიუჟეტური ხაზი მისთვის სავსებით ნათელია. ამიტომ მთავარია „ქმედითი დაზვერვის“ დასაწყისში გავანთავისუფლოთ მსახიობი მისთვის მიუწვდომელი ამოცანებისაგან (სურ. 22).



სურ. 22.

ეტიუდური რეპეტიციები ნაწარმოების ქმედითი ანალიზისაკენ მიმავალი გზაა. დანარჩენი ყველაფერი იმისთვის კეთდება, რომ ეს პროცესი შემზადდეს. გონებით დაზვერვაც და ქმედებით თხრობაც იმისთვისაა საჭირო, რომ ეტიუდებზე გადასვლის დროისათვის მსახიობმა ზუსტად იცოდეს რა უნდა გამოავლინოს ქმედებაში.

რეპეტიცია ნიშნავს მოვლენათა რიგის ამოხსნას, დადგენას, გამოკვლევას, აგებას და არა უბრალოდ გამეორებას (რეპეტე!).

ყოველი ეტიუდის დაწყების წინ საჭიროა სამი ძირითადი საკითხის დასმა და რეპეტიციის პროცესში მათზე პასუხის გაცემა.

1. როგორია ამ მოვლენის ფუნქცია მთავარ მოვლენასთან მიმართებაში?

2. რა უნდა გაკეთდეს ამისათვის ქმედებით? მოვძებნოთ სვლა — „რა“ ვითამაშოთ.

3. როგორ გავაკეთოთ ეს „რა“? როგორ ვითამაშოთ?

როდესაც მოქმედების ლოგიკას და თანმიმდევრობას გავარკვევთ, დავრჩება მთავარი — ჩავაყენოთ ჩვენი თავი იმ მდგომარეობაში, იმ ვითარებაში, რომელიც შემოგვთავაზებს ავტორმა და რეჟისორმა.

აუცილებელია, რომ ეტიუდური რეპეტიციები დიდი შემოქმედებითი გატაცების და დაინტერესების ატმოსფეროში მიმდინარეობდეს. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ასეთი რეპეტიციების „გამოცლად“ გადაქცევა. როცა რეჟისორი სთავაზობს მსახიობს თემას იმპროვიზაციისათვის და მისგან ელოდება შედეგს: აბა, მიჩვენე რა შეგიძლიაო?! ეს იწვევს ძალდატანებას. არავისთვის არ არის საიდუმლო, რომ ეტიუდური მუშაობის დროს, განსაკუთრებით პირველ ხანებში, შემსრულებელი ხშირად დაძაბულია, თავს უხერხულად გრძობს. იმპროვიზაციული ტექსტიც ხშირად მოუქნელად წარმოითქმება. თუ ამ დროს ამხანაგებიც არ ჩაებნენ მუშაობაში, იმპროვიზაციის სურვილი საერთოდ ქრება. ამიტომ, რეჟისორის მთავარი საზრუნავია — არ შეაკრთოს მსახიობის შემოქმედებითი ბუნება, დიდი სიფრთხილით მიიყვანოს იგი ეტიუდურ რეპეტიციამდე. სრულიად არ არის საჭირო, რომ რეჟისორმა საგანგებოდ აცნობოს მსახიობებს ეტიუდური რეპეტიციების დაწყების შესახებ. ხშირად იმპროვიზაციისაკენ თვით მსახიობები ილტვიან.

ასე მოხდა, როდესაც „ჰინჭრაქაზე“ მუშაობის დროს რამაზ ჩხიკვაძემ და სერგო ზაქარიაძემ ხუმრობით, ამხანაგების სიცილ-ხარხარში იპოვეს თავიანთი როლების ძირითადი სცენები. ეს იყო ეტიუდური რეპეტიციები, მაგრამ ამის შესახებ მათთვის საგანგებოდ არავის უცნობებია, ყველაფერი შეუმჩნეველად, თითქოს თავისთავად აღმოცენდა. ასევე შეუმჩნეველად, იმპროვიზაციის

საშუალებით დაიბადა მთავარი გმირების — ჭინჭრაქას და მზიას ეპიზოდების საბალეტო-საეკვეპო გადაწყვეტა ბ. მირიანაშვილისა და კ. საკანდელიძის მიერ.

ასეთი რეპეტიციების დროს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რა სიტყვებს ილაპარაკებენ შემსრულებლები. მთავარია, რომ ეს სიტყვები ნაკარნახევი იყოს ავტორის აზრით და მოვლენების რეჟისორული გადაწყვეტით.

შესანიშნავი შედეგების მიღება შეიძლება იმპროვიზაციით. მთავარია შეიყვარო ეს მეთოდი და ისწავლო იმპროვიზაციის პროცესის წარმართვა. განსაკუთრებით ფასდაუდებელია იმპროვიზაცია სტუდიური მუშაობის დროს. რამდენჯერაც მიმიმართავს ამ ხერხისათვის, შედეგი მუდამ საინტერესო მიმიღია. „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“, „მატყუარები“, „კბილის ექიმის თავგადასავალი“ — აი, ამ მეთოდით შექმნილი სპექტაკლები.

უმჯობესია, თუ რეპეტიციაზე პიესის მოქმედების დროსა და ადგილს ვიზუალურად — „დღეს, აქ, ახლა“. ასეთ შემთხვევაში მსახიობები უფრო ადვილად თავისუფლდებიან ქრესტომათიული დანალექებისა და შტამპებისაგან. ვინ არის ოტელო? ვინ არის იაგო? შესანიშნავი ტრაგედიის სახელგანთქმული პერსონაჟები? არავითარ შემთხვევაში! პირველ რიგში ისინი ჩვეულებრივი ადამიანები არიან.

გაცილებით უფრო ადვილია გავერკვეთ რეალურად არსებულ დღევანდელ ვითარებაში, რომელიც ჰგავს რიჩარდების, გლოსტერების, მაკბეტების, დეზდემონების ცხოვრებისეულ ვითარებას. ბევრი რამ ხდება გასაგები, როცა მსახიობი მოვლენებს „თავისი თავით“ შეამოწმებს, ფიზიკურად იგრძნობს მათ. ამის შემდეგ უნდა დავუბრუნდეთ პიესაში მოცემულ ვითარებას, ეპოქას, მოქმედების ადგილს, ეტიკეტს, რიტუალებს, ტანსაცმელს, გმირთა ხასიათებს. აქ უკვე შეიძლება მსახიობს ვუთხრაო, რომ „შექსპირის დროს ჩანგალი ახლად შემოდიოდა ხმარებაში“, რომ „ფაიფური ჯერ არ იყო გამოგონილი“, რომ „დედოფალი ელისაბედი ცხვირს თითებით იხოცავდა, იფურთხებოდა და უხამსად ილანძღებოდა“. ახლა უკვე შეიძლება მსახიობს დასჭირდეს ყველა ეს ცნობა. ჩვეულებრივ კი, ამგვარ მასალას მას მუშაობის დასაწყისში აწვდიან, როცა მსახიობს მისი გამოყენება არ შეუძლია, რადგან მთავარი ჯერ არ იცის. როცა მსახიობი ირწმუნებს პერსონაჟთა ურთიერთობის უბრალო, ადამიანურ ლოგიკას, როგორც დღევანდელს, მაშინ ის ძალდატანების გარეშე ადვილად გადავა დიდი ხნის დავიწყებულ ეპოქაში, რომელსაც მხოლოდ ლეგენდებისა და ლიტერატურის საშუალებით იცნობს.

ეტიუდური რეპეტიციების პერიოდში არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება რაიმეს ფიქსირება. ვიმეორებ — რეპეტიცია ნიშნავს კვლევას,

ამოხსნას, მოდელირებას. თამამად უნდა ვცვალოთ მდგომარეობები, მოქმედების ადგილი, მაცურებელთა დარბაზის ადგილიც კი, რომ მსახიობს არ მოებზრდეს იმპროვიზება, არ მიიჩნიოს ეტიუდი მზა სცენად, რომელსაც წარმოდგენაში გადაიტანს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს ჯერ მხოლოდ ანალიზია. სხვანაირად ასეთი რეპეტიცია კარგავს აზრს.

რას იმპროვიზაციული რეპეტიციების არსი? აუჩქარებლად, რაც შეიძლება ზუსტად ავაგოთ გმირის ქცევა, რომლის საშუალებითაც ხილული ხდება ადამიანის ფსიქოლოგიური ცხოვრების (ფსიქოლოგიური სვლების) ფაქიზი ხაზი. ესაა არსი.

ეტიუდური რეპეტიციების გზით პროზაული ტექსტის „გათამაშებაც“ შეიძლება. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რომანების, მოთხრობისა ან კინოსცენარების გასცენურების დროს.

მოვიტან პროზაული ტექსტის ქმედითს ენაზე გადაყვანის მაგალითს:

ა. ვოლოდინი — „კბილის ექიმის თავგადასავალი“.
ნაწყვეტი ლიტერატურული სცენარიდან:

„ჩენსოკოვი მხიარული, გულღია, ბედნიერი ადამიანი გახდა. როდესაც კულტურის სახლს ჩაუვლიდა, აჩერებდნენ, სთხოვდნენ, შემობრძანდითო, და სვამდნენ ხოლმე სცენის მახლობლად, გვერდით მსხდომნი კი უყურებდნენ, ულიმოდნენ, ესალმებოდნენ.“

შეუყვარდა წვეულებებზე სიარული, ვინმე უეჭველად ამბობდა მის სადღევრძელს, ის კი მორცხვობდა, უარობდა, მაგრამ ჭიქას უჭახუნებდა და სვამდა. მსგავსად მრავალი სხვა ბედნიერი ადამიანისა, ისიც უყურადღებო გახდა.“

სცენა სპექტაკლიდან

(შეთხზულია იმპროვიზაციულად, რეპეტიციის დროს).

სცენის ორივე მხარეს ტელეფონია. საუბარი ტელეფონით. მოვლენა — „ჭორი“.

ვერა — მაპატიეთ, თუ შეიძლება, ლუდმილა ივანოვნას სთხოვეთ... ლუდმილა ივანოვნა, თქვენა ხართ? ვეროჩკა გელაპარაკებათ. გამარჯობათ...

ლასტოჩკინა — ა, ვეროჩკა, სალამი.

ვერა — რასა იქმს ჩენსოკოვი, ლუდმილა ივანოვნა? მართალია, რასაც ამბობენ?

ლასტოჩკინა — მე, ალბათ, არ ვარ ობიექტური, მაგრამ მეჩვენება, რომ მის მეთოდებში არის რაღაც გრძნეული.

ვერა — რა თქვით?

ლასტოჩკინა — გრძნეული.

ვერა — ა... ა... იცით, ამას წინათ კულტურის სახლში მიუწვევიათ, პირველ რიგში დაუსვამთ. თურმე მთელი რიგი წამომდგარა და ღიმილით მი-სალმებია.

ლასტოჩკინა — მერე რა?

ვერა — არა, არაფერი... მე ისე... ბოლო დროს წვეულებებზე სიარულს მოუხშირა. ადრე მორცხვობდა, უარობდა, ახლა კი ჭიქას უჭახუნებს და სვამს...

ლასტოჩკინა — სვამს? მე ეს არ შემიმჩნევია.

ვერა — კი, კი, ლუდმილა ივანოვნა, სვამს და, საერთოდ, მეტად უყუ-რადღებო გახდა... ალო... ალო... (მილი დაუქიდეს).

მოვლენათა რიგის შედგენა

დიდ მოვლენებად ნაწარმოების ასე გათამაშება ვცადე ვოლოდინის „კბი-ლის ექიმის თავგადასავალზე“ მუშაობის დროს. ეს იყო მუშაობა მისტერია-ლური თეატრის ე. წ. სიმულტანური დეკორაციის პრინციპით.

დიდ სარეპეტიციო დარბაზში თეჯირებისა და ავეჯის საშუალებით შევქ-მენით პროვინციული ქალაქი: პოლიკლინიკა, რასაბჭო, კბილის ექიმის სახლი, მთავარი ექიმის ბინა, ბაღი, სასწავლებლის ბუფეტი და სხვ.

თითოეულ სამოქმედო მოედანზე „დავასახლეთ“ მოქმედი პირები. მონა-წილეებმა ავეჯითა და რეკვიზიტით მოაწყვეს თავისი სამოქმედო არე. ისინი აკეთებდნენ ყველაფერს, რასაც ასეთ ადგილებში აკეთებენ: მუშაობდნენ, სადი-ლობდნენ, ისვენებდნენ, მხიარულობდნენ, ნერვიულობდნენ, ცხოვრობდნენ ყოველდღიური ცხოვრებით. შემდეგ დავიწყეთ პიესის სიუჟეტის გამოძერწვა. ადამიანები გამოდიოდნენ სახლიდან, ბუფეტის გავლით მიდიოდნენ პოლიკ-ლინიკაში, რაიჯანგანში, ჟურნალისტი იღებდა ინტერვიუს. ადამიანები ერთ-მანეთს ხვდებოდნენ, ეცნობოდნენ, კამათობდნენ, მიდიოდნენ თავისი გზით, ახლა სხვაგან ხვდებოდნენ ერთმანეთს. ლაპარაკობდნენ ტელეფონით, ჭორა-ობდნენ და ყველაფერს მოვლენათა რიგის მიხედვით აკეთებდნენ.

ეს იყო ეტიუდი-იმპროვიზაციები, რომლებსაც აქვე თხზავდნენ, ძალიან დიდი ინტერესით, გატაცებით და ადვილად მუშაობდნენ. სიუჟეტური ხაზის სქემა რამდენიმე რეპეტიციაში მთლიანად გამოიკვეთა.

დაახლოებით ამავე გზით ვმუშაობდით რუსთაველის სახ. თეატრში სპექ-ტაკლზე „ფილოსოფიის დოქტორი“. აქაც მოვაწყვეთ მდიდრული ოთახები, სადაც „ჩასახლდნენ“ მოქმედი პირები, იმპროვიზაციის გზით, ეტიუდებით მსა-ხიობებმა შეთხზეს თავისი გმირების ქცევა, მათი ყოველდღიური ცხოვრება. შემდეგ აუჩქარებლად მივყვეთ სიუჟეტს—პერსონაჟები ხვდებოდნენ ერთმა-

ნეთს, ჩხუბობდნენ, სიყვარულში ეფიცებოდნენ და ა. შ. მსახიობებმა ტექს-ტი არ იცოდნენ, არც შეიძლებოდა სცოდნოდათ. ისინი თავისი სიტყვებით ლაპარაკობდნენ, ცდილობდნენ გარკვეულიყვნენ არსებულ ვითარებაში.

ასე, ერთ-ორ რეპეტიციაზე „წაკითხული იქნა“ პირველი მოქმედება. და-საწყისში მსახიობები თითქოს დაიბნენ, კარგად ვერ გაიგეს რისთვის იყო საჭირო ასეთი ექსპერიმენტი, შემდეგ კი მიხვდნენ, რომ ასეთი რეპეტიციების შედეგად მზა სპექტაკლის მიღება არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. ეს კეთდება იმისათვის, რომ პიესის მოქმედებაში (მოვლენებში) გავერკვეთ და არა იმისთვის, რომ მაშინვე ვითამაშოთ. უნდა გვახსოვ-დეს, რომ ქმედებით დახვერვის მიზანია სიტყვების მიღ-მა დამალული მოქმედების გამოვლენა.

რთულ ფსიქოლოგიურ პიესას ამ გზით, ასე სწრაფად ვერ მოხაზავ. აქ მე-ტი სიფრთხილეა საჭირო, რომ ხელთ მხოლოდ სქემა არ შეგვრჩეს, რომ თან-დათან, აუჩქარებლად, მოთმინებით გადავიდეთ დიდი მოვლენებიდან პატარა ეპიზოდებზე.

ვიმეორებ — ქმედებით დახვერვის დასაწყისში მთავარია მსახიობი მისთ-ვის დაუძლეველი ამოცანისაგან გავათავისუფლოთ.

მოვლენათა რიგის აგება შეიძლება მხოლოდ გმირების საქციელის, მხო-ლოდ ფიზიკური ქმედების გზით.

ანკი რა ახასიათებს ადამიანს უფრო მკაფიოდ, ვიდრე მისი საქციელი, საქმე? მხოლოდ ადამიანის საქმე გვაძლევს საშუალებას ბოლომდე ამოვიც-ნოთ მისი არსი, ზოგჯერ შეხვდები ადამიანს და წამსვე მოიხიბლები მისი განათ-ლებით, მჭევრმეტყველებით, მისი ფართო ჰორიზონტით, პრინციპულობით. შემდეგ ახლოს გაიცნობ (დაუკვირდები მის საქციელს, მის ყოფაქცევას) და დაინახავ: აქ ცოცხალი, საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმის წინააღმდეგ იმიტომ გამოვიდა, რომ მისთვის ასე უფრო ხელსაყრელია, იქ, საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე მიხვალე გამოიჩინა — თავი აარიდა პირდა-პირ, პატიოსან საუბარს, ან ცივად უარი უთხრა დახმარებაზე გასაჭირში მყოფ ადამიანს. რა გინდ ლამაზ და მჭევრ სიტყვას არ უნდა ამოფაროს ამ დროს კარგი შთაბეჭდილების მოსახდენად — უკვე ველარ მოგვატყუებს. „ამოცანა“ ამოხსნილია. ადამიანი მისმა საქციელმა ამხილა. ადამიანის ხასიათი და ქცევა, უპირველეს ყოვლისა, იმ იდეის (რწმენის) შედეგია, რომელსაც იგი ემსახუ-რება — ეს არის მისი ცხოვრებისეული პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობა.

მსახიობი და რეჟისორი არსებითად ადამიანის ბუნების ამომცნობნი არი-ან როლის სიტყვისა და ქცევის მიხედვით. ქცევა შედგება პატარა, თითქმის უმნიშვნელო ფიზიკური მოქმედებებისაგან.

მაგრამ ბევრი მსახიობი ქცევას, ქმედებას გადამწყვეტ მნიშვნელობას მხოლოდ სიტყვიერად ანიჭებს, სინამდვილეში კი ყველაფერს ეძებს სიტყვაში და არა სიტყვის მიღმა. მთავარია, ძაფის რომელ წვერს გამოწვევ, საიდან დაიწყებ ქსოვას. მსახიობის პროფესია ეს არის ავტორის სიტყვებისა და რემარკების საშუალებით მოქმედი პირის ფსიქოლოგიის ამოკითხვა და მისი გადაყვანა ქცევისა და ქმედების ენაზე.

* * *

მაგალითისათვის ავიღოთ რუსთაველის სახ. თეატრში სპექტაკლ „მეფე ლირისათვის“ შეთხზული გავრცობილი მოვლენათა რიგი.

1. პიროვნების კულტი. პირქუში ველური მხარე. მართვის პირქუში, ველური საშუალებანი, უბრალო და საიმედო. მეფეს ნადირის ტყავი წამოთხსნამს და ქვაზე ჩამომჯდარა. მეფე — ძალაა. ის მართლაც მართავს სახელმწიფოს, მთელ ხალხს. მაგრამ აღმავლობის ხანა წავიდა. მეფე დაბერდა. ის წარსული ძლიერების მოგონებითა უძღვება სახელმწიფოს. გადაწყვეტა სამკვიდრო ქალიშვილებს დაუნაწილოს. თავისთვის ცენტრი დაიტოვა. საყვარელ უმცროს ქალიშვილთან კორდელიასთან იცხოვრებს. ყველაფერი ძველებურად დარჩება. მეფეს სწამს, რომ თვითონ წარმოადგენს დიდ განძს. გვირგვინი და ტახტი კი მეფის სამკაულებია და არა თვით მეუფება. ილუზიათა სარკის სასახლის ცენტრში ზის ლირი და ვერ ხედავს, სინამდვილეში ვინ ახვევია გარს. ის სარკეში მხოლოდ თავისი დიდების ანარეკლს ხედავს — მე ვარ ცხოვრების მთავარი ფიგურა. ჩემს ჭკუას, გამოცდილებას, ნიჭს მორჩილებს სახელმწიფო.

სარკის კოშკის მიღმა კი ამ დროს მატულობს სიძულვილი, შეთქმულება, მკვლელობა, დიდებულები ერთმანეთის განადგურების გეგმებს სახავენ მალულად — უკვე შემზადებულია მათ შორის ომი. მეფის ასულებს სძულთ ერთმანეთი, ხოლო ორ უფროსს — სძულს მეფის საყვარელი ქალიშვილი კორდელია.

სახელმწიფოს გზებზე დაძრწიან ჯაშუშები, ყაჩაღთა ბრბოები და მაწანწალები. სატუსაღოებში მეფისაგან ფარულად აწამებენ პატიმრებს. მოსყიდვა, დაშინება, იარაღის დაგროვება, დაპირებები... სახელმწიფო მოღვაწეები ჩაკეტილან თავთავის სიმაგრეებში და გარყვნილების მორევეში იხრჩობიან. ქვეყანა სისხლისაგან იცლება, მაგრამ გარეგნულად ეს ჯერ არაფერს ეტყობა. ყველას კარგად ესმის, რომ ლირის სახელმწიფოს დღეები დათვლილია და ახლა ცდილობენ ყველაფერი ისე შეამზადონ, რომ გაყოფის დროს მოტყუებული არ

დარჩნენ. და თუ მაინც მოატყუეს — შეინარჩუნოს ძალა, წაართვას, გაანადგუროს მეტოქე. და აი, დღეს მეფემ გადაწყვიტა სახელმწიფოს დაყოფა. დაახლოებით ყველამ იცის, როგორ დაიყოფა იგი. მაგრამ, საკმარისია ვინმემ რითიმე განარისხოს თვითნება ლირი, რომ ყველაფერი ყირაზე დადგეს.

მეფის კარს ეწვივნენ ბურჯუნდიის პერცოვი და საფრანგეთის მეფე. რა თქმა უნდა, სიყვარულზე ლაპარაკი აქ ზედმეტია. ეს დიპლომატიური გარიგებაა. სახელმწიფოთა შორის ურთიერთობის წარმმართველი ის იქნება, ვისაც ლირი სიძედ აირჩევს. და ასეთ სიტუაციაში ლირმა ყველაფერი აურია, განწყობილებას აპყვავ, სისულელე ჩაიდინა — დალუპა სახელმწიფო, საყვარელი შვილი, გარეკა ერთგული მეგობრები, გაიღატაკა თავი. აქ უმთავრესია — საშინელი სიტუაცია და ლირის მოულოდნელი, უცნაური საქციელი.

2. „პენსიონერი“ — კატასტროფა! ფიგურები გადაადგილებულია. ცენტრი აღარ არსებობს. არც სისტემა. ყველა თავ-თავისი საქმით არის დაკავებული. ყველას უნდა დაიკავოს ცენტრში განთავისუფლებული ადგილი. რამდენიმე რაინდითგარშემორტყმული ლირი კი ცდილობს მეუფების ილუზია შეინარჩუნოს. ის ბობოქრობს, მოითხოვს პატივისცემას, იწყევლება და ცდილობს, რაც შეიძლება, შორს გადადოს საკუთარი არარაობის აღიარების მომენტი. მტრები ითმენენ ლირის ახირებას, როგორც ითმენენ ზოლმე უსაქმურ პენსიონერს. მათ არ უნდათ აიძულონ ლირი ძირს დაემგას და მისთვის განკუთვნილი მესუფრიას სკამი დაიკავოს. ის კი ხელს უშლის, ფეხებში ედება ყველას, აღიზიანებს თავისი პრეტენზიებით. რაც უფრო იძაბება სიტუაცია, მით უფრო მატულობს გაღიზიანება. დებს შორის იწყება ფართული დიპლომატიური ომი საყვარლის გამო. საყვარელი ყველა ხერხს მიმართავს, როგორმე „ზევით“ აძვრეს. კორნუელი ღამე გზებზე დაძრწის და თანამოაზრეებს ეძებს. მის კვალს მისდევენ ჯაშუშები ოსვალდი და ჭორიკანა ყურანი. ყველა ნადირის კბილებს ილესავს, რომ უფრო მაგრად ჩააფრინდეს იმას, რაც ლირმა მიატოვა, და დაგლიჯოს, მაგრამ ჯერ მხეცები მხოლოდ მალულად უღრენენ ერთმანეთს. ჯერ დრო არ დამდგარა. ლირი კი ბორგავს. აღშფოთებულია, განიცდის, ილანძღება. ის ყველას ხელს უშლის, მაგრამ ასე ადვილად მისი გაგდება არ შეიძლება. ლირი ფიქრობს, რომ ის მეფეა, დანარჩენები კი ხედავენ, რომ ის ჩვეულებრივი ბებრუხუნაა. ადამიანს შესამოსელი გახადეს, აბანოში კი ყველა თანაბარია. ნუთუ ძალა ტანსაცმელში იყო?

3. ლირის აკადემია. თვალის ახელა. ადამიანის ბუნების შეცნობა. აი, სასოწარკვეთილი ლირი გარბის მის მიერ აგებული სარკის კოშკიდან. ქარიშხალმა და გრიგალმა დაამსხვრიეს კერპი, დააჩოქეს. აგრძობინეს, რომ არსებობს მასზე დიდი ძალა. ლირმა პირველად იხილა სამყარო

ისეთად, როგორც ის სინამდვილეშია. „ეს რა არის? ეს როგორ ხდება?“ — კითხულობს, როგორც ბავშვობაში. ღირსი ანბანიდან იწყებს სამყაროს შეცნობას და რაც უფრო მეტ ახალ-ახალ ცნობებს ღებულობს, მეტად მშვიდდება. უფრო ნათლად გრძნობს თავის არარაობას. აგერ, დიდი ღირსი მაწანწალებს შორის, ღამის სათევში, აი იგი, ნახევრადშეშლილ ადამიანებთან ერთად მინდორში, აი, როგორი ყოფილა სამყარო?! ეს არის ღირსის აკადემია. ირგვლივ კი მდინარესავით მოჩქეფს სისხლი, აწამეს გლოსტერი. ედმუნდმა ორივე დედოფლის სამყოფელოში შეაღწია. მოკლულია კორნუელიც, მისი მსახურიც. ადამიანები გამხეცდნენ. თავს ძლივს იკავებენ ფსიქოზისაგან. ესმით, რომ შეცდნენ, როცა ღირსი ველად გააგდეს, რადგან საცოდავი მდგომარეობით ხალხს მათ წინააღმდეგ განაწყობს. უნდათ დაიჭირონ. მით უფრო ახლა, როცა საფრანგეთის ჯარი კორდელის მეთაურობით სანაპიროზე გადმოსხდა.

წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით — ღამე, ქარიშხალი. ნაპირზე გადმოდის ფრანგთა დესანტი ცისფერი დროშით. შლიან კორდელის კარავს. მთებზე სიმაგრეებია. ერთში ალბანის ჰერცოგია ჩაკეტილი, მეორეში რეგინა მბრძანებლობს — მეუღლის ზარ-ზეიმით დასაკრძალავად ემზადება. გლოსტერის ციხე-სიმაგრეში მსახურები ძარცვავენ ყველაფერს. სადღაც გზაზე მიჰქრიან გონერილა და ედმუნდი. ველზე დაწანწალებს ღირსი. დაჯირითობენ ცხენები. ისმის კვნესა, ვედრება შეწყნარების შესახებ. მეომრები იარაღს აქლარუნებენ. აგერ მთვრალი სახეები, თვალები. ყოველივე ეს დაინახა ღირსმა და დაფიქრდა — რა არის ადამიანი? მხეცი?

4. „კაციჭამიობა!“ თვითმპყრობლის გააფთრება! და დაიძრნენ ადამიანები, რომლებსაც აქამდე ვითარება აკავებდა. ახლა მათი სურვილები მარტივია — თვითონ დაასწრონ, ვიდრე სხვა გამოღადრავდეს ყელს.

დატრიალდა ინტრიგების, სიძულვილის, კონფლიქტების ბორბალი. ახლა აღარავინ არაფერს ფარავს — მიდის აშკარა თამაში. სიკვდილი ცელავს ყველას, მარჯვნივ და მარცხნივ. მხეცები, ნადირები... ღირსი კი დამშვიდებულია. მან დაიბრუნა კორდელია, დაიბრუნა რწმენა. ღირსი დაბრძენდა როგორც მეფე და ახლა მისი სიბრძნე სამკაულებს არ საჭიროებს. ის ჭეშმარიტად დიდი ღირსი გახდა. ის ჩაწვდა ცხოვრების არსს. ღირსის ირგვლივ მეგობრები იყრიან თავს. იწყება უკანასკნელი სამკვდრო-სასიცოცხლო იდეური ბრძოლა (კულმინაცია) და უეცრად, მოულოდნელად ყველაფერი წყდება და სიჩუმე ისადგურებს.

5. აღდგომა! ღირსი დასტირის კორდელისას. მისი სიკვდილი უდიდესი უსამართლობაა, მაგრამ სამართლიანობა იმარჯვებს — დასრულდა ბარბაროსობის საუკუნე.

ასეთია მოვლენათა რიგი. მაგრამ მაინც რამდენი ეპიზოდისაგან, მოვლენისაგან, რამდენი ქმედითი ფენისაგან შედგება იგი. რამდენი შეტაკებაა და კონფლიქტი, კვანძი და ჭიდილი — რამდენი რამ იფარება მოქმედ პირთა სიტყვების მიღმა — აქ ზღვა მასალა იმპროვიზაციისათვის. მაგრამ ახლა სიმრავლე აღარ გვაშინებს, რადგან მომავალი სპექტაკლის ჩონჩხი ხელთ გვაქვს, გვაქვს გზა, ყოველ შემთხვევაში, ბილიკი მაინც. და თუ რეჟისორ დე სიკას ნათქვამს მცირე პერიფრაზს გაუუკეთებთ, გამოვა, რომ — „სპექტაკლი ფაქტიურად შეთხზულია, ახლა მხოლოდ მისი დადგმაა საჭირო!“

ფაქტების შეფასება

რა არის ფაქტი? მრუდე სარკე. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ შეხედავ მას.

ფრიდმანი, „მენდელ მორანცი“

როცა მსახიობი იწყებს მუშაობას რომელიმე ცნობილ ლიტერატურულ სახეზე თანადროული ან კლასიკური რეპერტუარიდან, ვიდრე რაიმეში გაერკვეოდეს, იხსენებს როგორ თამაშობდნენ ამ როლს სხვა ცნობილი მსახიობები სცენაზე თუ ეკრანზე. ის ექცევა სხვისი შეხედულების ტყვეობაში ამ პერსონაჟის ცხოვრებისა და მისი ხასიათის შესახებ.

კიდევ ერთხელ გავისხენოთ ისევ ოთარაანთ ქვრივის მაგალითი: ჩვენ შევეჩვიეთ ოთარაანთ ქვრივის მოხუც ქალად აღქმას, სინამდვილეში კი ის 44 წლისა იყო — ესე იგი, საკმაოდ ახალგაზრდა. მაგრამ იმის გამო, რომ თ. ჭავჭავაძემ უკვე ხანდაზმულმა შექმნა ეს სახე თეატრში, ვერიკო ანჯაფარიძემ კი — ასევე ხანდაზმულმა კინოში, თანაც იმიტომ, რომ მათ კარგად, ნიჭიერად, დამაჯერებლად ითამაშეს — მოხდა შეცდომა. ჩვენს მესსიერებაში ჩაიბეჭდა მოხუცი ქალის სახე. ასე ივლის ახლა ის ჩვენს სცენებზე და ადამიანების წარმოდგენაში მანამდე, ვიდრე არ მოვა ორმოცი წლის მსახიობი და თავისი ნიჭის ძლიერებით საწინააღმდეგოს არ დაუმტკიცებს მაცურებელს.

ძალიან ბევრი როლის შესახებ არის გამოუმუშავებული გარკვეული, დადგენილი დახასიათება. ეს თავისებური სტანდარტებია, შტამპები, რომლებიც ჩასახლდნენ ქრესტომათიაში და ეპოქიდან ეპოქაში უცვლელად გადადიოდნენ. ასე გაქვავებული დააბიჯებენ სახელმძღვანელოდან სახელმძღვანელოში, სპექტაკლიდან სპექტაკლში ოდესღაც ვილაციის მიერ შეთხზული გმირთა სახეები. დრო ცვლიდა შეხედულებებს, იცვლებოდა ადამიანების ურთიერთობანი და თვით დროის გაგებაც, ნაწარმოებთა გმირები კი სულ უფრო და უფრო დაიტვირთნენ შტამპებით, ცოცხალი სახიდან მუმიებად და სქემებად იქცეოდ-

ნენ. მსახიობი თამაშობდა ზოგად წარმოდგენას სახეზე და არა ავტორის მიერ დაწერილ როლს. როლის თამაში შეუძლებელი იყო — მას ცოცხალი ადგილი არ გააჩნდა ხელის მოსაკიდებლად. და თუ მუშაობის დასაწყისშივე არ ჩამოვაცილებთ სახეს კირქვის ამ დანაშრევეებს, თუ ვერ ჩავძვრებით გაქვავებული სახელოვანთქმულობის იქით და ვერ აღმოვაჩინებთ ადამიანის ცოცხალ სხეულსა და სულს, უკვე არსებული მოდელი ვერაფერს მოგვცემს სიყალბის გარდა.

დარისპანი, ხლესტაკოვი, ფიგარო — განა შეიძლება მათი თამაში, თუ სულ ახლად არ გავეცნობით მათ? საჭიროა ათასი აღმოჩენა, ფაქტების გადაფასება. დარისპანს ყოველთვის რატომღაც ნახევარად ნორმალური კაცის ნიღბით თამაშობენ, სინამდვილეში კი ეს გმირთა შორის ყველაზე უფრო უბედურია.

ბევრი თეატრალური გმირი, კორდელიადან ვიდრე იბსენის ნორამდე, დროისა და ტრადიციების ოჩოფეხებზე ამალეხებული დააბიჯებს. ბომარშეს ფიგარო, უმრავლესობის წარმოდგენით, ეფექტური პერსონაჟია და არა ადამიანი, რომელსაც საკუთარი დარდი და სიხარული აქვს. ავტორმა კი ალბათ მაინც ადამიანი შექმნა და არა ეს თეატრალური მანეკენი, მით უფრო, რომ ფიგარო რამდენადმე ავტობიოგრაფიული გმირია.

როგორ მოვაცილოთ პერსონაჟს კირქვის ეს დანაშრევეები?

ფაქტის შეფასებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს როლისა და მთლიანად სპექტაკლის თანადროულად წაკითხვისათვის. დღეს ხომ ეს ფაქტები სულ სხვანაირად აღიქმება. ზოგიერთის ღირებულებამ მოიმატა, ზოგიერთისა დაეცა. ხდება ფასეულობათა გადაფასება.

თავის დროზე ნორას საქციელი — ოჯახის მიტოვება — გამოწვევა იყო საზოგადოებისათვის. დღეს ეს პრობლემა აღარავის აღელვებს. დღეს ამ პიესაში ალბათ, სხვა რამ ავგაღელვებს. თვით ნორაც ის ქალი როდია კომისარ-ჟევსკაია რომ ასახიერებდა. და, რაც მთავარია, თვით ფაქტები, საქციელები, მოვლენები მოითხოვენ გადაფასებას. ამ მხრივ საინტერესოა ბ. ბრენტის მაგალითი „მეფე ლირიდან“. ბრენტის გვიამბობს, რომ, როდესაც კენტმა ოსვალდის სცენა — უბრალოდ კი არ წააქცია იგი, როგორც ამას ღღემდე ვართ მიჩვეული, არამედ ხერხემალი გადაუმტვრია. ლირმა კი მას ამისთვის მადლობა გადაუხადა. აი, როგორი ადამიანები იყვნენ ისინი? მხეცები იყვნენ კენტი და ბებრუ-ცუნა ლირი და არა იდეალური დიდებულები. და ამ, თითქოსდა, უმნიშვნელო გადაფასების შემდეგ ოსვალდის სახე სულ სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგა — ის ფაქტიურად დაასახიჩრეს. ეს ნათელს ფენს კენტის და ოსვალდის სცენას შემდეგ სურათში. საერთოდ, როდესაც ერთ ასეთ ფაქტს ჩაივადებ ხელში, შე-

იძლება თანდათან ყველაფერს ახლებურად შეხედო, მოულოდნელად ძალზე საინტერესო აღმოჩენები გააქეთო. პიესასაც უკვე სულ სხვა თვალთ შეხედო.

ამიტომ, როდესაც ქმედითი ანალიზის პროცესში მსახიობი თავის თავს მოქმედი პირის ადგილზე აყენებს, იწყებს ფაქტების შერჩევას და გამუდმებით ცდილობს განთავისუფლდეს როლის შესახებ დაგროვილი შეხედულები-საგან. სწორად ეს არის ქმედითი ანალიზის არსი — აწონ-დაწონო პატარა მოვლენებში, ქმედითს ეპიზოდებში გმირის ქცევის ყველა შესაძლებელი ვარიანტი. როგორ მოვიქცეოდი მსგავს ვითარებაში მე? როგორ იქცევა ჩემი გმირი? რაშია სხვაობის მიზეზი?

ფაქტების შეფასება პარალელურ ხაზად მისდევს ქმედითს დაზვერვას. იგი მსახიობს სულ ახალ-ახალი ცნობებით კვებავს, აზუსტებს გმირის მოქმედების ლოგიკას.

აი, ზღაპარი: — მელა, მგელი, ვირი და ბაჭია შეიკრიბნენ ზოოფსიქოლოგიის საკითხებზე საკამათოდ.

კამათი მეღამე დაიწყო — როცა ადამიანი სხვა ცხოველებზე მსჯელობს, ის ძალიან ცდება. იგი ფიქრობს, რომ მე ძალიან ეშმაკი ვარ. ეს არ არის მართალი. მე მხოლოდ ვცდილობ თავი ეშმაკად მოვაჩვენო.

მგელი — მე გაუმადლარი ვგონივარ. ეს გაუგებრობაა. ჩემი ულუფა იმდენად მცირეა, რომ სული ძლივს მიღვას.

კურდღელი — შე ყველას მხდალი ვგონივარ, მაგრამ ზოგჯერ მეც ვსჩავდივარ გმირობას.

ზღაპარი არ ცდება. ადამიანი ხშირად არასწორად ფიქრობს სხვა ადამიანებზე, თავისი არშინით ზომავს მათ, თავის სურვილებს, აზრებს, გრძნობებს მიაწერს. იქნებ იაგო სულაც არ არის ნაძირალა? იქნებ არც დეზდემონაა უცოდველი? ხომ ძალიან საინტერესოა თავიდან შევაფასოთ ფაქტები. დავინახავთ, რომ ყველაფერი ახლებურად წარმოგვიდგება, როგორც პირველი შეხვედრისას.

შემოწმება ორიბინალით (კინისით)

ეტიუდური რეპეტიციების დაწყება ხომ არ ნიშნავს იმას, რომ აღარ დავუბრუნდეთ მაგიდას?

თვით ცნება „მაგიდა“ ძალზე პირობითია. რა მნიშვნელობა აქვს სად დასხდებიან მსახიობები. ოღონდ ყოველი ეტიუდის მერე პიესას უნდა მივუბრუნდეთ, უნდა შევამოწმოთ — რამდენად სწორად მივყვებით ავტორის ჩანაფიქრს, რამდენად დიდია სხვაობა პიესასა და შექმნილ ეპიზოდს შორის. უნდა ამთა-