

მანანა გეგუკორი

როგორ იბადება სპექტაკლი

სასცენო ხელოვნების ნაწარმოების – სპექტაკლის შექმნის პროცესი დღეს საკმაოდ დიდ დროსა და შემოქმედებითსა თუ ფიზიკურ ენერგიას მოითხოვს. წარმოდგენა თეატრში მის სახილველად მისული მრავალი მაყურებლის თვალწინ თამაშდება. ზოგიერთი მათგანი, შესაძლოა პირველად მივიდა თეატრში, ზოგიერთი – უკვე დიდი ხანია დადის. სპექტაკლის მაყურებელთა შორის გამოცდილი, სტაჟიანი თეატრალეებიც არიან. თუმცა, მათ შორის ბევრმა ზუსტად და კონკრეტულად, ბოლომდე და დაწვრილებით არ იცის, სახელდობრ როგორ იქმნება სასცენო ხელოვნების ნაწარმოები – თეატრალური წარმოდგენა, რამდენი სხვადასხვა პროფესიის ადამიანი მონაწილეობს ამ კოლექტიურ საქმიანობაში, რა დიდ ენერგიასა და სულიერ ძალებს მოითხოვს ეს, ხშირად დამქანცველი, მაგრამ ძალზე სასიამოვნო შემოქმედებითი მოღვაწეობა. სწორედ სპექტაკლის შექმნის რთულსა და მრავალმხრივ პროცესზე მინდა გიამბოთ. თხრობის დროს, ცხადია, თეატრალურ ენციკლოპედიასაც მოვიშველიებ (Театральная энциклопедия, Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», Москва, 1961г), რომ ამომწურავად განვმარტო სასცენო ხელოვნებასთან დაკავშირებული ყველა ძირითადი ტერმინი, თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეთა ნააზრევსაც და ზოგ საინტერესო ამბავსაც მათი შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან, საერთოდ – თეატრის ისტორიიდან.

მაგრამ ვიდრე უშუალოდ თეატრის შესახებ ვილაპარაკებთ, გავარკვიოთ, რა არის ზოგადად ხელოვნება, რომლის ერთ-ერთი სახეობაა თეატრი.

ადამიანს აქვს სხვადასხვანაირი მოთხოვნილება – შიმშილის, წყურვილის, სუნთქვის და ა.შ. მათ გარეშე ვერც ერთი ცოცხალი ორგანიზმი ვერ იარსებებს. ასეთი მოთხოვნილებები ცხოველსაც აქვს. მაგრამ ადამიანს, ცხოველისგან განსხვავებით, სურს გონებით ჩაწვდეს გარემომცველი სამყაროს საიდუმლოებებს, გაიგოს, რა ხდება მის გარშემო და მასში. ამ მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად ადამიანმა შექმნა მეცნიერების სხვადასხვა დარგი – ქიმია, მათემატიკა, ფიზიკა. ისტორია, მედიცინა და ა.შ.

ადამიანს აგრეთვე აქვს მოთხოვნილება შექმნას მშვენიერი და დატკბეს მშვენიერით. ამის გამო ხატავს იგი, ძერწავს, წერს ლექსებს, უკრავს, მღერის, ცეკვავს, ფილმს იღებს და ა.შ. ამიტომ შექმნა მან ხელოვნების დარგები: ლიტერატურა (პოეზია, პროზა, დრამატურგია), სახვითი ხელოვნება (მხატვრობა, ქანდაკება, ხუროთმოძღვრება), მუსიკალური ხელოვნება (კომპოზიტორის ხელოვნება, სიმღერა, ინსტრუმენტული მუსიკა), ქორეოგრაფია, თეატრი და კინო.

თუ მეცნიერებაში წამყვანია სინამდვილის მაქსიმალური ობიექტურობით ასახვა, გონებრივი საწყისი, ხელოვნებაში უმთავრესია სინამდვილის სუბიექტური ასახვა, გრძნობადი, ემოციური საწყისი.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მეცნიერება ადამიანთა მოღვაწეობის მხოლოდ გონებისმიერი სფეროა, ხელოვნება კი – მარტო ემოციური. მეცნიერებაშიც არის გრძნობადი ელემენტები, ხელოვნებაში კი – რაციონალური. ამ შემთხვევაში საუბარია იმაზე, სად რომელია მთავარი, წამყვანი, პირველხარისხოვანი.

ანტიკური ხანის უდიდესი ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელე წერდა: „პოეტი და ისტორიკოსი ერთმანეთისაგან სწორედ იმით განსხვავდებიან, რომ ისტორიკოსი სინამდვილეში მომხდარ ამბებს გადმოგვცემს, პოეტი კი იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო.“¹

მშვენიერების შექმნა და მშვენიერებით ტკობა სჭირდება ადამიანის სულს. ხელოვნება არის არა სინამდვილის ასლი, არამედ მისი **ასახვა**. ხელოვანი ასახავს სინამდვილეს ისე, როგორც თვითონ აღიქვამს და იქმნება ახალი ნაწარმოები – ხელოვნების ნაწარმოები, ხელოვანის მიერ შეთხზული, გამოგონილი რეალობა. ე.ი. ხელოვნება არის სინამდვილის ასახვა ხელოვანის მიერ და, ამავე დროს, მისი **ფანტაზიის** ნაყოფი.

მწერალი ნაწარმოებს ქმნის **სიტყვების** საშუალებით, **კომპოზიტორი** თავის სათქმელს გამოხატავს **7 მუსიკალური ბგერის** სხვადასხვანაირი შეთანხმებით, **ქორეოგრაფი** – **სხეულის მოძრაობით**, **მხატვარი** – **ფერთა და ხაზით**. თეატრალური და კინოხელოვნება, როგორც ხელოვნების სინთეზური დარგები, რომელიმე ერთ ასეთ ელემენტზე არ დაიყვანება. მათი გამომსახველი საშუალებები ხელოვნების ყველა დარგს მოიცავს.

ნებისმიერი სპექტაკლი – კარგი და ცუდი, საინტერესო და უღიმღამო, ამადელვებელი და უმნიშვნელო, ტრადიციული და ნოვატორული, წარმატებული და წარუმატებელი – თეატრში იქმნება.

თეატრი (ბერძნულიდან – სანახაობის ადგილი, სანახაობა) – 1.ხელოვნების სახეობა; 2.წარმოდგენა, სპექტაკლი; 3.შენობა, სადაც მიმდინარეობს თეატრალური სანახაობა.

მაშასადამე, თეატრის ცნება სამ მნიშვნელობას შეიცავს. იგი, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია. ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნების, მუსიკის, კინოსა თუ ქორეოგრაფიის მსგავსად, თეატრი სინამდვილეს ასახავს, თანაც – თავისებურად, მხატვრულად. გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ვალერიან გუნია, ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში წერდა: „ნურავის ჰგონია, რომ

¹არისტოტელე, „პოეტიკა“, თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, ქ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976 წ. გვ. 123.

სცენაზე ჩვენი ნამდვილი ცხოვრების გადატანა შეიძლებოდა. სცენა არის მხოლოდ ცხოვრების სარკე და არა თვით ცხოვრება.”²

სინამდვილის, ხასიათების, მოვლენების, კონფლიქტების ასახვა, მათი ინტერპრეტაცია, შეფასება თეატრში ცოცხალი ადამიანების ქმედების საშუალებით ხდება. იგი ხორციელდება მსახიობის მაყურებელთა წინაშე თამაშის პროცესში. თეატრის ამ თავისებურებაზე ზუსტად მიუთითებს დიდი რეჟისორი ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიენკო: „მოედანზე სამი მსახიობი გამოვა, მიწაზე ხალიჩას დააფენენ დათამაშს იწყებენ – ეს უკვე თეატრია.ესარის თეატრალური წარმოდგენის არსი.”³

სპექტაკლი მუდამ მაყურებელთა თვალწინ თამაშდება. იგი მხოლოდ მის სახილველად მოსულ მრავალ ადამიანთან ცოცხალ კონტაქტში ხორციელდება. ამიტომ ხშირად თეატრალური წარმოდგენის შემოქმედება მაყურებელზე შესაძლებელია უფრო ძლიერიც იყოს, ვიდრე დრამატურგის სიტყვა. სწორედ ამაზე მიუთითებს ვ.გუნია: „სიტყვა, რომლითაც დრამატურგი გვიხსნის და გვიმლის ადამიანის ბუნების შეუწყვეტელ დრამატულ თუ კომიკურ მოვლენებს, უსცენოდ ისე ძლიერ მოქმედი არ იქნებოდა, როგორც სცენაზე გაგონილი. რაც გინდა დიდი და მდიდარი ფანტაზიის პატრონი იყოს მკითხველი, მაინც დრამის და კომედიის წაკითხვის დროს იმას ვერ წარმოიდგენს, რასაც მას სცენა და სასცენო ხელოვნება მისცემს... ძალა და ძლიერება პიესისა, მისი საოცარი ზეგავლენა მხოლოდ სცენის საშუალებით უნდა მოხდეს. განა ერთი და იგივეა კითხვა დრამატული თხზულებისა და ხილულად, სახიერად, სურათებად მის თვალწინ წარმოდგენა. განა შესაძლებელია ქაღალდზე დაიწეროს ყველაფერი ის, რასაც ადამიანი ფიქრობს და გრძნობს? განა ყოველი სულის და გულის წუთიერი მოძრაობა შესაძლებელია ქაღალდზე დაინიშნოს? ეს ყოველად შეუძლებელია.”⁴

თეატრი ადამიანის გრძნობა-გონებაზე შემოქმედების უდიდესი საშუალებაა. სცენის ხელოვანის სათქმელი, იდეები, რომლებსაც იგი ქადაგებს, გარკვეული მიმართულებით წარმართავენ მაყურებლის აზრს, მის ემოციებს, მთელ მის პიროვნებას, მრავალ ადამიანს ერთი ზნეობრივი პრობლემის გარშემო აერთიანებენ. ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული თეატრალური ქმნილება სცილდება დროისა და ეროვნების საზღვრებს. მას შეუძლია განსხვავებული ბუნების ადამიანების ზნეობრივი გაერთიანება, დახვეწა, სულიერი ამაღლება. ამიტომაც ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თეატრი ყველა ერისა და ხალხის ცხოვრებაში. დიდი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი აღნიშნავს: „ დიდა, განუზომელია მნიშვნელობა თეატრისა. ყველა ერისათვის კულტურა თეატრისა უმაღლესი კულტურაა ერისა. იგი ხარობს, ფრთებს ისხამს მასთან ერთად და ეცემა, კვდება ერის სიკვდილთან ერთად.”⁵

²ვალერიან გუნია, „კრებული“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1953 წ., გვ. 154

³Владимир

⁴ვალერიან გუნია, „კრებული“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1953 წ., გვ. 82

⁵ქურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ., №21

თეატრის აღმოცენებისა და ჩამოყალიბების, მთელი მისი ხანგრძლივი, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე მუდმივად იცვლებოდა, რთულდებოდა და მრავალფეროვანი ხდებოდა თეატრალურ სანახაობათა ფორმები, გამომსახველი საშუალებანი. მაგრამ თეატრალური ხელოვნების არსი და დანიშნულება ყოველთვის ერთი და იგივე იყო – ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნების დაკმაყოფილება, მშვენიერების შეგრძნების უნარის განვითარება და ამ გზით მისი ზნეობრივი სრულყოფა. ამ მიზანს ემსახურებოდა თეატრი უკვე პირველყოფილ თეატრალიზებულ რიტუალებში; ანტიკურ სამყაროში, როდესაც ძველ ბერძნულ თეატრში მოღვაწეობდნენ დრამატურგები ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე და არისტოფანე; შუა საუკუნეებში, როდესაც ხალხური თეატრის პარალელურად აღმოცენდა საეკლესიო თეატრის ჟანრები – ლიტურგიული და ნახევრად ლიტურგიული დრამა, მისტერია, მორალიტე და მირაკლი; აღორძინების ხანაში, იტალიურ ნიდაბთა კომედია დელ არტესთან ერთად, ინგლისში დიდი დრამატურგი უილიამ შექსპირი მოღვაწეობდა, ხოლო ესპანეთში – ლოპე დე ვეგა; თეატრალური სანახაობის მიზანი და ფუნქცია არც კლასიციზმის ეპოქაში შეცვლილა, ცნობილი ფრანგი დრამატურგების პიერ კორნელის, ჟან რასინისა და ჟან ბატისტ პოკლენ დე მოლიერის მოღვაწეობის პერიოდში, არც განმანათლებლობის ხანაში, რომელიც ფრანგ ფილოსოფოს დენი დიდროსა და გერმანელ გოთჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის სახელებთანაა დაკავშირებული და არც შემდეგ, როდესაც თავიანთ დიდებულ ნაწარმოებებს ქმნიდნენ გერმანელი დრამატურგები იოჰან ვოლფგანგ გოეთე და ფრიდრიხ შილერი, რუსი მწერლები ალექსანდრე პუშკინი, ალექსანდრე გრიბოედოვი, ნიკოლოზ გოგოლი, ალექსანდრე ოსტროვსკი, ანტონ ჩეხოვი; ინგლისელი ბერნარდ შოუ, ნორვეგიელი ჰენრიკ იბსენი, ფრანგი ჟან ანუი და სხვანი; გამომჩენილი მსახიობები – ტომასო სალვინი, ერნესტო როსი, ელეონორა დუზე(იტალია), ბენუა კონსტანტინ კოკლენი, ფრანსუა ჟოზეფ ტალმა, სარა ბერნარი(საფრანგეთი), დევიდ გარიკი, ელენ ტერი (ინგლისი); მიხეილ შჩეპკინი, მარია სავინა, ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი, მარია ერმოლოვა, ვერა კომისარჟევსკაია (რუსეთი); რეჟისორები – ანდრე ანტუანი, ჟან ვილარი, ერვინ პისკატორი, მაქს რეინჰარდტი, გორდონ კრეგი, კონსტანტინე სტანისლავსკი, ვლადიმერ ნევიროვიჩ-დანჩენკო, კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი და სხვანი.

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, თეატრით დაინტერესებულმა ადამიანმა უნდა იცოდეს. მაგრამ თქვენ, ბუნებრივია, ქართული თეატრის ამბავი უფრო გაინტერესებთ.

ქართული სათეატრო ხელოვნება ძალიან დიდი ხნის წინ აღმოცენდა ხალხურ სანახაობათა წიაღში. ისინი ღია ცის ქვეშ იმართებოდა და დაკავშირებული იყო კერპთაყვანისმცემლურ რიტუალურ დღესასწაულებთან, ნაყოფიერების, მეღვინეობის, მთვარისა და ცეცხლის დვთაებებს ეძღვნებოდა. უძველესი თეატრალური ნაგებობა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია კლდოვან ქალაქ უფლისციხეშია (ძველი წელთაღრიცხვის III-II საუკ.) გამოკვეთილი. იმ დროის

ქართული თეატრი ხალხური იყო. ცნობილია მისი ორი სახეობა – ბერიკაობა და ყვენობა.

ბერიკაობა – ქართული ხალხური იმპროვიზაციული ნიღბების თეატრი. ბერიკების შემოქმედებას საფუძვლად ედო მრავალ თაობათა მიერ შექმნილი 100-ზე მეტი სქემა-სცენარი. ბერიკაობა ატარებდა ბატონყმობის საწინააღმდეგო ხასიათს. მასში უხვად იყო საყოფაცხოვრებო ხასიათის სატირული სცენები. ეს დღესასწაული იმართებოდა ისეთ ადგილას, რომელიც ბუნებრივ ამფითეატრს წარმოადგენდა. ყველა როლს კაცები ასრულებდნენ. სანახაობაში ჩართული იყო ინსტრუმენტული მუსიკა და სიმღერა.

ბერიკა – ბერიკაობის მსახიობი. ძირითადად გლეხები და ხელოსნები იყვნენ.

ყვენობა – დიდი სახალხო სანახაობა-მსვლელობა, მასობრივი საკარნავალო სახალხო დღესასწაული. იგი ასახავდა ქართველთა ბრძოლას უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ და შემდეგი სცენებისგან შედგებოდა: მტრის შემოსევა, ძალადობა, აჯანყება, მტერზე გამარჯვება, მტრის ყვენის დასჯა (ყვენი მონღოლურად მეფეს, სახელმწიფოს მეთაურს ნიშნავს), გამარჯვების ზეიმი. ყვენობას თან ახლდა მასობრივი მსვლელობა, ცეკვა-სიმღერა.

განვითარებული ფეოდალიზმის ეპოქაში დიდი მნიშვნელობა შეიძინა სამეფო კარის თეატრმა „**სახიობამ**.” აქ იდგმებოდა მსახიობების მიერ დიალოგის ფორმით შესრულებული პოეტური ნაწარმოებები, სატირული სცენები – ბასრობა, სასიყვარულო სიუჟეტები. თუ ბერიკაობის მსახიობები, გარკვეული სცენის განსახიერებისას, დიალოგის ტექსტს თამაშის პროცესში თხზავდნენ (**სიტყვიერი იმპროვიზაცია**), სახიობისათვის გაბაასების დიალოგიზირებული ტექსტები საგანგებოდ იწერებოდა („ვარდ-ბუღბულიანი,” „რუსთაველისა და თეიმურაზის გაბაასება,” „ადამიანისა და სიკვდილის გაბაასება,” „უბნობა მკვდართა” და სხვა). ამ თეატრის მსახიობები მოცეკვავეები და მომღერლებიც იყვნენ. მათ შემოქმედებაში გაერთიანებული იყო დეკლამაცია (მხატვრული კითხვა), სიმღერა, ცეკვა, აკრობატიკა, ჟონგლიორობა. მსახიობები ნიღბებს ხმარობდნენ. ისინი გამოდიოდნენ როგორც მათთვის საგანგებოდ აშენებულ შენობაში (სახლი სათამაშო), ასევე იპოდრომებზე ზეიმების დროს. ერეკლე მეორის კარის თეატრს ხელმძღვანელობდა მსახიობი, ფსევდონიმით **მაჩაბელა**, რომლის დასი მთლიანად დაიღუპა 1795 წელს ალა მაჰმად ხანის შემოსევის დროს. არსებობს ვარაუდი, რომ ლალო ასათიანის ცნობილ ლექს „საღალბოს” სტრიქონებში: „დაუკარით ძველებური შადიანი, ფიცხელ ომში რომ მღეროდა მაჩაბელი,” სწორედ მაჩაბელა იგულისხმება.

1850 წლის 14 იანვარს თბილისის ვაჟთა გიმნაზიის (ახლანდელი I საშუალო სკოლის) სააქტო დარბაზში, ცნობილმა დრამატურგმა და საზოგადო მოღვაწემ, **გიორგი ერისთავმა**, მის მიერ შეკრებილი და მომზადებული სცენისმოყვარე ახალგაზრდათა ძალებით წარმოადგინა საკუთარი კომედია „**გაყრა**.” ეს თარიღი

მიჩნეულია **ქართული თეატრის დღედ**. მაგრამ ამ თეატრმა მხოლოდ 6 სეზონი იარსება. გერისთავი ქართული კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებელი იყო. იგი მის თანადროულ ქართულ სინამდვილეს ასახავდა რაც შეიძლება მართლად და კრიტიკულად. იმ დროისათვის უკვე რუსეთის კოლონიად ქცეული საქართველოს ხელისუფლებას სრულიადაც არ სიამოვნებდა ქართული სიტყვისა და ჩვენი ქვეყნისთვის მტკივნეული პრობლემების თამამი ამეტყველება სცენაზე, მრავალი მაყურებლის წინაშე. ამიტომაც მან არანაირად არ შეუწყო ხელი გერისთავის თეატრის მუშაობას და იგი დაიხურა 1856 წელს.

1856-1879 წლებში საქართველოში პროფესიული დრამატული თეატრი არ არსებობდა. 1851 წელს გაიხსნა საოპერო თეატრი. წარმოდგენებს მართავდა იტალიური ოპერა, რუსული საბალეტო და დრამატული თეატრები. იმართებოდა აგრეთვე ქართველ **სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები, მხატვრული კითხვის სადამოები ლიტერატურულ სალონებში და ცოცხალი სურათები** – სანახაობა, რომელიც პლასტიკურად, გაყინული მიზანსცენის სახით გამოხატავდა ადამიანთა ცხოვრების ერთ რომელიმე მომენტს. იგი უტყვი და უმოძრაო იყო. ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენლები ცოცხალ სურათებად წარმოდგენდნენ იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს „ფაუსტის“ ბოძარშეს „ფიგაროს ქორწინების“ სცენებს. უილიამ შექსპირის „მეფე ლირის“ ცოცხალ სურათებში ილია ჭავჭავაძე მონაწილეობდა. „ვეფხისტყაოსანიც“ იყო წარმოდგენილი ცოცხალ სურათებად 1881 წელს. ისინი ჩაიხატა იმ ხანად საქართველოში მყოფმა უნგრელმა მხატვარმა მიხაი ზიჩიმ და საფუძვლად დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი ცნობილი გამოცემის ილუსტრაციებს.

1879 წელს, სასახლის ქუჩაზე (ახლანდელი რუსთაველის გამზირი) მდებარე ქარვასლის თეატრად გადაკეთებულ ნაწილში შედგა განახლებული, **აღდგენილი, მუდმივმოქმედი ქართული პროფესიული თეატრის** პირველი წარმოდგენა. ითამაშეს რამდენიმე ვოდვეილი. ამ დღიდან ქართული თეატრის მოღვაწეობა უწყვეტია. მის შექმნაში აქტიურად მონაწილეობდნენ იმ დროის გამოჩენილი მოღვაწენი: **ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, დიმიტრი ყიფიანი, დავით ერისთავი, აექსენტი ცაგარელი, ივანე მაჩაბელი, იაკობ გოგებაშვილი, დავით კლდიაშვილი;** მსახიობები – **ვასო აბაშიძე, მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია, ალექსანდრე იმედაშვილი** და სხვები. XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში აქტიურად მოღვაწეობდა პროფესიონალ რეჟისორთა მთელი თაობა – **ალექსანდრე წუწუნავა, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი, აკაკი ფაღავა**. მათმა შემოქმედებამ მტკიცე საფუძველი შეუქმნა 1922 წლიდან კოტე მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებულ შემოქმედებით გარდაქმნებს, ჭეშმარიტ თეატრალურ რეფორმას.

1922 წელს საქართველოში ჩამოდის რეჟისორი **კოტე მარჯანიშვილი**, რომელიც მანამდე საკმაოდ დიდხანს მოღვაწეობდა რუსეთსა და უკრაინაში. იგი ევროპული ორიენტაციის რეჟისორი იყო, რომელშიც ძალუმად ფეთქავდა ქართული სული,

ეროვნული ტემპერამენტი. რუსთაველის თეატრში მან დადგა **ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“**, ზურაბ ანტონოვის **„მზის დაბნელება საქართველოში“**, გიორგი ერისთავის **„გაყრა“**, უილიამ შექსპირის **„ჰამლეტი“** და სხვა. მოიზიდა თეატრში ახალგაზრდა დრამატურგთა (პოლიკარპე კაკაბაძე, დემნა შენგელაია, კარლო კალაძე), მხატვართა (პეტრე ოცხელი, დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, ირაკლი გამრეკელი) და მსახიობთა (უშანგი ჩხეიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, თამარ ჭავჭავაძე, შალვა დამბაშიძე, გიორგი შავგულიძე, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე) დიდი ჯგუფი.

1926 წელს კ.მარჯანიშვილმა დატოვა რუსთაველის თეატრი, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა მეორე დიდი ქართველი რეჟისორი **სანდრო ახმეტელი**. 1928 წელს მარჯანიშვილმა ქუთაისში შექმნა **ქუთაის-ბათუმის თეატრი**, რომელიც 1930 წელს თბილისში გადმოვიდა, ხოლო 1933 წელს (მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ), მას **კოტე მარჯანიშვილის** სახელი მიანიჭა. ამ თეატრში დიდი რეჟისორის მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია: **ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“**, **შალვა დადიანის „კაკალ გულში“**, **პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“**, **კარლ გუცოვის „ურიელ აკოსტა“**, **უილიამ შექსპირის „ოტელო“** და სხვა.

XX საუკუნის 30-იან წლებში არაჩვეულებრივად ვითარდება **სანდრო ახმეტელის** შემოქმედება რუსთაველის თეატრში. იგი უმთავრესად აკაკი ხორავას, აკაკი ვასაძისა და **თამარ წულუკიძის** აქტიორულ ძალებს ეფუძნება. სახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლებია: **ანატოლი გლებოვის „ზაგმუკი“**, **ბორის ლავრენიოვის „რღვევა“**, **სანდრო შანშიაშვილის „ანზორი“**, **გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“**, **ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღები“** და სხვა. სახმეტელი დახვრიტეს 1937 წელს.

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან საქართველოში ნაყოფიერად მოღვაწეობს რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი (იულიუს ფუჩიკის **„ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“** ჯონ ფლექტერის **„ესპანელი მღვდელი“**, გიორგი ნახუცრიშვილის **„ჭინჭრაქა“**, პაველ კოჰოუტის **„როცა ასეთი სიყვარულია“**, ჟან ანუის **„ანტიგონე“** რუსთაველის თეატრში; მოლიერის **„დონ-ჟუანი“**, დავით კლდიაშვილის **„ბაკულას ღორები“**, უილიამ შექსპირის **„ზაფხულის ღამის სიზმარი“**, თორნტონ უაილდერის **„ჩვენი პატარა ქალაქი“** – კინომსახიობთა თეატრში), 60-იანი წლებიდან კი რობერტ სტურუა (არტურ მილერის **„სეილემის პროცესი“**, აექსენტი ცაგარელის **„ხანუმა“**, დავით კლდიაშვილის **„სამანიშვილის დედინაცვალი“** თემურ ჩხეიძესთან ერთად, პოლიკარპე კაკაბაძის **„ყვარყვარე“**, ბერტოლდ ბრეხტის **„კავკასიური ცარცის წრე“**, უილიამ შექსპირის **„რიჩარდ III“**, **„მეფე ლირი“**, **„მეთორმეტე ღამე“** და სხვა რუსთაველის თეატრში) და თემურ ჩხეიძე (**შალვა დადიანის „გუშინდელნი“**, ფედერიკო გარსია ლორკას **„ბერნარდა ალბას სახლი“** რუსთაველის თეატრში; ლეო ქიჩელის **„ჰაკი აბბა“**, უილიამ შექსპირის **„ოტელო“**, მიხეილ ჯავახიშვილის **„ჯაყოს ხიზნები“**, ფედორ დოსტოევსკის **„მარადი ქმარი“**, აუგუსტ სტრინდბერგის **„მამა“**, იასმინა რიზას **„არტ-ხელოვნება“** და სხვა მარჯანიშვილის თეატრში). ამ

რეჟისორებმა ფართოდ გაუთქვეს სახელი ქართულ თეატრს საზღვარგარეთაც. ქართული თეატრის ისტორია წარმოუდგენელია XX საუკუნის II ნახევრის ისეთი თვალსაჩინო რეჟისორების გარეშე, როგორებიც არიან: **დიმიტრი ალექსიძე, ვასილ ყუშიტაშვილი, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, არჩილ ჩხარტიშვილი, ლილი იოსელიანი, გიგა ლორთქიფანიძე, შალვა გაწერელია, გიზო ჟორდანიას, მედეა კუჭუხიძე** და სხვები.

თეატრი მუდმივად იცვლის სახეს, გამოვლენის ფორმებს, გამომსახველ საშუალებებს, მაგრამ არის რაღაც, რაც ყოველთვის ახასიათებდა ნებისმიერი დროისა და ქვეყნის სასცენო ხელოვნებას. წარმოდგენის საფუძველი მუდამ ლიტერატურული ნაწარმოებია, იგი გარკვეულ ადგილზე (სცენაზე) გათამაშდება ცოცხალ ადამიანთა (მსახიობთა) მიერ. ეს პროცესი დროში იშლება და მაყურებელთან ცოცხალ კონტაქტში ხორციელდება.

თეატრი **ანსამბლური, კოლექტიური** ხელოვნებაა. სპექტაკლის შექმნაში სხვადასხვა პროფესიის მრავალი ადამიანი მონაწილეობს: მწერალი, რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი, მსახიობები და მაყურებელი; აგრეთვე – ბევრი ტექნიკური მუშაკი. ისინი ქმნიან **თეატრალურ წარმოდგენას**, რომელიც **ნივთიერი სახით არ რჩება**. ჩვენ დღესაც შეგვიძლია წავიკითხოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“ ან იაკობ ცურტაველის „მუშანიკის წამება“, ვიხილოთ სვეტიცხოვლის ტაძარი; მაგრამ სპექტაკლი მხოლოდ იმ დროს ცოცხლობს, როდესაც მაყურებლის თვალწინ მიმდინარეობს. წარმოდგენის დამთავრებისთანავე სრულდება სათეატრო ხელოვნების ნაწარმოების რეალური არსებობა. ამის შემდეგ იგი ან მაყურებლის მეხსიერებაში არსებობს, ან თანამედროვეთა მოგონებებში. მართალია დღეს სპექტაკლი ფიქსირდება კინო ან ვიდეო ფირზე, ამიტომაც შესაძლებელია მისი ნახვა კინო ან ტელეეკრანზე. მაგრამ ამ შემთხვევაში მისი ზემოქმედების ეფექტი არ შეიძლება ძლიერი იყოს, რადგან ამ დროს გამორიცხულია **ცოცხალი კონტაქტი მაყურებელთან – თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი არსებითი ნიშანდობლიობა**.

თეატრალური ხელოვნების არსი მრავალგვარი ფორმით ვლინდება სხვადასხვა სახის თეატრში. ესაა დრამატული, მუსიკალური (ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა, მიუზიკლი), პანტომიმის, მიმოდრამის, მოზარდ მაყურებელთა, საბავშვო, თოჯინების, მარიონეტების, ჩრდილების, თითების და სხვა თეატრები. ნებისმიერი თეატრი მუდამ მრავალი ადამიანის – დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობების, თეატრის მხატვრის, კომპოზიტორისა და ქორეოგრაფის ერთობლივი მოღვაწეობის სინთეზია. თეატრალური ხელოვნება **ანსამბლური** ხელოვნებაა. იგი აუცილებლად **მაყურებლის** თვალწინ მიმდინარეობს. იყო დრო, როდესაც სპექტაკლს პროფესიონალი რეჟისორი არ ღვამდა, მას არც მხატვარი ჰყავდა, არც კომპოზიტორი და არც ქორეოგრაფი. მაგრამ არასოდეს ყოფილა თეატრი **მწერლის, მსახიობისა და მაყურებლის** გარეშე.

ანსამბლი ფრანგული სიტყვაა და ერთიანობას, თანხმიერებას ნიშნავს. ეს ტერმინი მუსიკალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში იხმარება, როდესაც კომპოზიტორის ნაწარმოებს რამდენიმე, ზოგჯერ კი – მრავალი ადამიანი ასრულებს.

რაც შეეხება თეატრალურ ანსამბლს, ეს არის, ერთი მხრივ, სპექტაკლის ყველა კომპონენტის (დეკორაცია, კოსტიუმი, მიზანსცენა, განათება, მუსიკა, ქორეოგრაფია და ა.შ.) ურთიერთშერწყმა და, მეორე მხრივ, მსახიობთა თამაშის ურთიერთშეთანხმებულობა. ამ ორი მხარის ერთიანობა ბადებს თეატრალურ ქმნილებას – სპექტაკლს. **სპექტაკლი** ფრანგული სიტყვაა და სანახაობას ნიშნავს. შევეცადოთ თვალი გავადევნოთ თეატრალური წარმოდგენის შექმნის პროცესს, იგი **პიესის** არჩევით იწყება. ამ ლიტერატურულ ნაწარმოებს დრამატურგი ქმნის.

დრამატურგი – მწერალი, რომელიც წერს პიესებს თეატრისათვის. **დრამატურგია** ლიტერატურული შემოქმედების ერთ-ერთი სფეროა. ამავე ტერმინით აღნიშნავენ აგრეთვე გარკვეული ეპოქის ან ეროვნების ადამიანთა მიერ შექმნილი პიესების ერთობლიობას: დავით კლდიაშვილის დრამატურგია, ანტიკური დრამატურგია, თანამედროვე ქართული დრამატურგია და ა.შ. პიესა, რომანის, ლექსისა თუ მოთხრობის მსგავსად, შეიძლება წაკითხულ იქნას. მაგრამ, მათგან განსხვავებით, იგი, უპირველეს ყოვლისა, სცენაზე დასადგმელად იწერება. ამიტომ მისი უპირველესი ადრესატი მაყურებელია და არა მკითხველი. დრამატურგიული ნაწარმოები სხვადასხვა ჟანრს შეიძლება მიეკუთვნებოდეს.

ჟანრი ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს ხელოვნების ნაწარმოებთა სახეობას. ჟანრი აერთიანებს ნაწარმოებთა ჯგუფს, რომლებსაც საერთო პოეტური სტრუქტურა აქვთ. დრამატურგიის ძირითადი ჟანრებია **ტრაგედია, დრამა, კომედია**; თავის მხრივ, ისინიც ქვეჯგუფებად იყოფა – **ვოლვეილი, სატირული დრამა, ტრაგიკომედია** და ა.შ.

დრამა ბერძნული სიტყვაა და მოქმედებას ნიშნავს. ეს არის დიალოგის ფორმით დაწერილი ლიტერატურული ნაწარმოები. დრამის არსი ვლინდება სხვადასხვა მისწრაფებების მქონე ადამიანთა შეჯახებებში, იმ შინაგან წინააღმდეგობებში, რომლებიც აღმოცენდება ადამიანის ცნობიერებაში რთულ ცხოვრებისეულ ვითარებათა წინაშე. დრამა ასახავს სინამდვილეს მოქმედებისა და სიტყვიერი დიალოგის მეშვეობით, რომლებსაც მსახიობები გაითამაშებენ სცენაზე. კლასიკურ დრამებადაა მიჩნეული ჰენრიკ იბსენის, გერჰარდტ ჰაუპტმანის, ანტონ ჩეხოვისა და სხვა გამომჩენილ დრამატურგთა ნაწარმოებები.

მელოდრამა – დრამის ნაირსახეობა მძაფრი ინტრიგითა და გამოკვეთილი სასიყვარულო სიუჟეტით. კლასიკურ მელოდრამა ითვლება ალექსანდრე დიუმა-ვაჟის „ქალი კამელიებით“.

კომედია – დრამატურგიის ერთ-ერთი ჟანრი, რომელშიც სიტუაციები და ხასიათები მაყურებლის სიცილს იწვევენ. მეტად მრავალფეროვანია კომედიის ჟანრული სახესხვაობა – ვოდვეილიდან, ფარსიდან, სატირულ თუ გროტესკულ კომედიაში. სწორედ კომედიის ჟანრს განეკუთვნება ისეთი, ერთი შეხედვით, განსხვავებული ნაწარმოებები, როგორებიცაა – მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“, უილიამ შექსპირის „ჭირვეულის მორჯულება“, კარლო გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“, დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და სხვა.

ვოდვეილი ფრანგული სიტყვაა. ეს არის მსუბუქი კომედიური ჟანრის პიესა, რომელიც აგებულია ჩახლართულ, ამავე დროს, გასართობ, თავშესაქცევ ინტრიგაზე, ანეკდოტურ სიუჟეტზე. იგი შეხამებულია მუსიკასთან, სასიმღერო კუპლეტებთან, ცეკვასთან. ვოდვეილი უმთავრესად ერთაქტიანია. თეატრალური სანახაობის ეს სახეობა პირველად საფრანგეთში გაჩნდა და მაყურებლის ისეთი აღფრთოვანება გამოიწვია, რომ 1792 წელს პარიზში სპეციალური თეატრი „ვოდვეილი“ გაჩნდა.

საქართველოშიც უდიდესი წარმატებით იდგმებოდა ორიგინალური თუ უცხოურიდან გადმოკეთებული ვოდვეილები უკვე XIX საუკუნის II ნახევარში. ამ ჟანრის აყვავება ჩვენში დაკავშირებულია დიდებულ მწერალთა სახელებთან. აკაკი წერეთლის „კინტო“ და „რეპეტიციაზე“, გიორგი ერისთავის „ძუნწი“, ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“, რაფიელ ერისთავის „ბიძიასთან გამოხუმრება“, რომლებიც ამშვენებდნენ ქართულ სცენას, ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნias, მაკო საფაროვას და სხვა სხვა შესანიშნავ მსახიობთა მონაწილეობით, ტოლს არ უდებენ რუსული ვოდვეილის კლასიკურ ნიმუშებად მიჩნეულ ანტონ ჩეხოვის „დათვსა“ და „ხელის თხოვნას“.

ტრაგედია (ბერძ. – 1.თხა, რომელსაც მსხვერპლად სწირავდნენ თეატრის ღმერთ დიონისეს; 2. სიმღერა) – დრამატული ნაწარმოები, რომელიც ასახავს სამწუხარო და პირქუშ მოვლენებს. ტრაგედიის საფუძველია შეურიგებელ ძალთა კონფლიქტი, რომელსაც გმირის აუცილებელი დაღუპვისაკენ მიყვავართ. ტრაგედიის მოქმედება ეხება მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ საკითხებს, რომელთა გადაწყვეტაზეც არის დამოკიდებული ცალკეული ადამიანის, ადამიანთა ჯგუფის, ხალხის ან სახელმწიფოს ბედი. ტრაგედიაში აისახება ისეთი ცხოვრებისეული მომენტები, როდესაც მომწიფებული წინააღმდეგობები უმაღლეს სიმძაფრეს აღწევენ და ისეთ კონფლიქტში გადაიზრდებიან, რომელშიც გმირი იძულებულია მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება მიიღოს, აირჩიოს გარკვეული გზა და მიზნის მიღწევის საშუალებები. ტრაგედიის გმირები ჯიქურ მიისწრაფიან თავიანთი მიზნისაკენ. მათთვის დაუშვებელია კომპრომისი. ისინი ძლიერი ვნებებით, დაუოკებელი სურვილებითა და მტკიცე მრწამსით ცხოვრობენ. ტრაგედია ისეთ მოვლენებს ასახავს, როდესაც ცხოვრების ნორმალური დინება დარღვეულია. იგი გვიჩვენებს არა ჩვეულებრივს, არამედ – განსაკუთრებულს. ტრაგედიის გმირის ქცევას სხვადასხვა მიზეზი შეიძლება წარმართავდეს – დაგმობილი

სამართლიანობის აღდგენის სურვილი („ჰამლეტი“), სიყვარული („რომეო და ჯულიეტა“), ეჭვიანობა („ოტელო“), ძალაუფლებისმოყვარეობა („რიჩარდ III“) და სხვა. ტრაგედიაში მუდამ აღმოცენდება კონფლიქტი სიყვარულსა და მოვალეობას, პირად სურვილსა და ზნეობრივ პრინციპს, საკუთარ მიზანსა და საზოგადოების მოთხოვნას შორის. ტრაგედიაში დგება საკითხი ცხოვრების აზრის, ადამიანურ ფასეულობათა, მის მიერ შექმნილი საზოგადოებრივი და მორალური ნორმების მნიშვნელობის შესახებ. ტრაგედია გვაჩვენებს, რაოდენ დიდებული და მშვენიერია ადამიანი ტანჯვის წუთებში და როგორ აღწევს იგი ტანჯვის გზით სულიერ განწმენდას ანუ კათარზისს.

დრამატული თეატრის სცენაზე, პიესებთან ერთად, ინსცენირებებიც იდგმება.

ინსცენირება – თხრობითი ხასიათის ნაწარმოების (პროზაულის ან პოეტურის) გადამუშავება თეატრისათვის. მას აქვს პიესის ფორმა. ინსცენირება შეიძლება შექმნას თვით ავტორმა. ზოგჯერ ინსცენირების ავტორი სხვა მწერალიცაა. უკანასკნელ ხანებში ინსცენირებას თვით დამდგმელი რეჟისორები ქმნიან. არის შემთხვევები, როდესაც მწერალი საკუთარი პროზაული ნაწარმოების საფუძველზე დამოუკიდებელ პიესას წერს, ცნობილმა რუსმა მწერალმა მიხეილ ბულგაკოვმა შექმნა ჩინებული რომანი „თეთრი გვარდია“. შემდეგ კი ანალოგიური სიუჟეტის მქონე დიდებული პიესა „ტურბინთა დღეები“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრისათვის.

ცხადია, ინსცენირების პროცესში ლიტერატურულ პირველწყაროს რაღაც აკლდება. თუნდაც ის, რომ ინსცენირებაში არ არის ავტორისეული თხრობითი ტექსტი, რომელშიც, ჩვეულებრივ, აღწერილია პერსონაჟთა საქციელები, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, ფიქრი და განცდები. ყოველივე ამას ინსცენირების ავტორმა, საჭიროების შემთხვევაში, დიალოგის ფორმა უნდა მისცეს. გარდა ამისა, ინსცენირებაში ვერ გადავა დიდი პროზაული ნაწარმოების ყველა პერსონაჟი. მიუხედავად ამისა, ინსცენირებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თეატრის ცხოვრებაში, მისი რეპერტუარის გამრავალფეროვნებაში. როგორ გადარიბდებოდა ქართული თეატრი, მის სცენაზე რომ არ დადგმულიყო ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?“, იაკობ ცურტაველის „მუშანიკის წამება“, ალექსანდრე ყაზბეგის „მოძღვარი“, ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აბბა“, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები და მრავალი სხვა. ამ კონტექსტში რეპერტუარი ვახსენეთ.

რეპერტუარი ფრანგული სიტყვაა. ეს არის იმ დრამატულ თუ მუსიკალურ ნაწარმოებთა ერთობლიობა, რომლებიც სრულდება თეატრში თუ ესტრადაზე. აგრეთვე როლების ჯგუფი, რომლებსაც მსახიობი ასრულებს. თეატრის რეპერტუარი ყოველთვის გამოხატავს მის იდეურ-მხატვრულ პოზიციას. არსებობს თანამედროვე, კლასიკური, ეროვნული და ა.შ. რეპერტუარი.

ახლა ვნახოთ, რა ნაწილებისგან შედგება პიესა: პირველ გვერდზე მუდამ აღნიშნულია ავტორის გვარი, ნაწარმოების სათაური, მისი ჟანრი და მოქმედებათა

რაოდენობა. ამას მოსდევს მოქმედ პირთა ჩამოთვლა, ზოგჯერ მათი მოკლე დახასიათებით. პიესის ეს გვერდი ამგვარად გამოიყურება.

დავით კლდიაშვილი

ირინეს ბედნიერება

სურათი სოფლის ცხოვრებიდან ორ მოქმედებად

მოქმედნი პირნი

სამსონ სალამთაძე, შეძლებული მემამულე

ეკა, ცოლი ამისი

აბესალო, შვილი ამისი, 28 წლის

ფილიპე ბარბაქაძე

ირინე, მისი ქალიშვილი

ვიქტორი, ყმაწვილი 28-30 წლის

პავლე როდამიშვილი, 25-28 წლის

სოლომონ, ნათესავი ირინესი

სოგრატ ამხანაგები აბესალოსი,

ნესტორ

ნიკოია, ბიჭი

სტუმრები: ყმაწვილი კაცები და ქალები.

პიესის უმთავრესი შემადგენელი ნაწილია **აქტი**. იგი ლათინური სიტყვაა და ქმედებას ნიშნავს. აქტი არის დრამატული ნაწარმოების ან თეატრალური წარმოდგენის დასრულებული ნაწილი. თეატრში აქტებს შორის, ჩვეულებრივ, შესვენებაა ხოლმე – **ანტრაქტი**. ძველ ბერძნულ თეატრში მოქმედება უწყვეტად მიმდინარეობდა. წარმოდგენა 5 მოქმედებად პირველად ძველ რომაულ თეატრში დაიყო. შემდეგ ამგვარმა დაყოფამ აღორძინების ხანისა და კლასიციზტურ ევროპულ თეატრშიც გადმოინაცვლა. თანამედროვე დრამატურგია უმთავრესად ერთ, ორ ან სამმოქმედებიანია. აღმოსავლური – ჩინური, ინდური, იაპონური

თეატრის წარმოდგენა ათეულ აქტად იყოფა. აქტი ანუ მოქმედება კიდევ უფრო მცირე მონაკვეთებად განიყოფება. ესაა მოვლენა, ეპიზოდი, სცენა, სურათი.

სურათი (დრამაში, ოპერაში, ბალეტში) – აქტის დასრულებული ნაწილი. სურათები ერთმანეთისაგან გამოიყოფა არა ანტრაქტებით, არამედ ხანმოკლე შესვენებებით, რომელთა დროსაც დარბაზში სინათლე არ ინთება, მაყურებელი ადგილზე რჩება, სცენაზე შეიძლება ფარდა ჩამოეშვას და დეკორაცია შეაცვალოს.

მოვლენა (პიესაში, სპექტაკლში) – აქტის ნაწილი, რომელშიც რაღაც ცვლილება ხდება მოქმედ პირთა შემადგენლობაში (შემოსვლა, გასვლა). ყოველი მოვლენა განპირობებულია პიესის ფაბულით, მოქმედების განვითარების ლოგიკით. სურათი და მოვლენა, თავის მხრივ, ეპიზოდებად იყოფა.

ეპიზოდი (ბერძნულად – გამოჩენა) – დრამატული ნაწარმოების დამოუკიდებელი, დასრულებული სცენა, რომელიც დაკავშირებულია მის ძირითად თემასთან. პიესა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთმანეთთან დაკავშირებულ ეპიზოდთა ჯაჭვი. როგორც წერს არისტოტელე: „მოვლენათა თანმიმდევრული მსვლელობის გზით უბედურებე შეიძლება ბედნიერებაში გადაიზარდოს, ანდა, პირიქით, ბედნიერება უბედურებაში.“⁶

ეპიზოდები საერთო სიუჟეტური ხერხემლით არიან გაერთიანებულნი. მისი უმთავრესი საყრდენია **ინტრიგა**. ინტრიგა ფრანგულად **ხლართავს** ნიშნავს. ეს არის დრამატული ქმედების აგების ხერხი რთულ პერიპეტიათა, თავგადასავალთა მეშვეობით. **პერიპეტია** (ბერძნული peripeteia) – უეცარი ცვლილება, მოულოდნელი გართულება ვისიმე ცხოვრებაში, რამე მდგომარეობაში და სხვა. ინტრიგას ან ერთი რომელიმე პერსონაჟი ხლართავს შეგნებულად (შექსპირის ტრაგედია „ოტელოს“ პერსონაჟი იაგო, განზრახ, მიზანმიმართულად ანგრევს ოტელოს ბედნიერებას); ინტრიგა შეიძლება აღმოცენდეს ვითარებათა შემთხვევითი თანხვედრის გამო (შექსპირის ტრაგედიის პერსონაჟები რომეო და ჯულიეტა შემთხვევით შეხვდნენ მეჯლისზე, შეუყვარდათ ერთმანეთი, მაგრამ შემდეგ გამოირკვა, რომ ისინი მოსისხლე მტერთა შვილები არიან). ინტრიგის საშუალებით დრამატურგი აღწევს მოქმედების განსაკუთრებულ დაძაბულობას, დაინტერესებს მაყურებელს მისი განვითარებით. ინტრიგა პიესის სიუჟეტური ღერძია.

თავის წიგნში „დრამატურგია“ თეატრმცოდნე ვ.ვოლკენშტეინი ამგვარად განმარტავს სიუჟეტსა და ფაბულას: „**სიუჟეტი** ნაწარმოების დედააზრის, მისი მთავარი თემის კონკრეტული გამოხატულებაა. „**მაკბეტის**“ მთავარი თემა პატივმოყვარეობაა, „**რომეო და ჯულიეტასი**“ – სიყვარული. „**მაკბეტის**“ სიუჟეტი: მაკბეტი ძალაუფლებისკენ მიისწრაფვის და ამ მიზნის მისაღწევად მრავალ დანაშაულს სჩადის. „**რომეოსა და ჯულიეტას**“ სიუჟეტი: რომეოს და ჯულიეტას

⁶ არისტოტელე „პოეტიკა“, ქ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976 წ., №12, გვ 123.

უყვართ ერთმანეთი, მონტაჟები და კაპულეტები მათ სიყვარულს ხელს უშლიან. სიუჟეტი დრამატული ორთაბრძოლის ძირილად ხაზს განსაზღვრავს.

ფაბულა – სიუჟეტის აგება და განვითარება, უმთავრეს ვითარებათა სისტემა და უმნიშვნელოვანეს მოვლენათა თანმიმდევრობა, რომლებიც დრამატულ ორთაბრძოლას განსაზღვრავენ.⁷ ე.ი. ფაბულა არის ნაწარმოების მთავარი თემის, მისი დედააზრისა და სიუჟეტის გამოსატვა კონკრეტულ მოვლენათა თანმიმდევრული განვითარების გზით.

პიესის დიდი მონაკვეთები კიდევ უფრო მცირე შემადგენელ ნაწილებად იყოფა. ყოველი მათგანი ცალ-ცალკე და ყველა ერთად ქმნის გარკვეული იდეით გამსჭვალულ, კონკრეტული სიუჟეტური ღერძის მქონე დრამატულ ნაწარმოებს. მისი ერთ-ერთი უმთავრესი კომპონენტია **დიალოგი** (ბერძნულად საუბარი) – დრამატული მეტყველების ძირითადი და უმნიშვნელოვანესი ფორმა, რომელიც ცხოვრებისეული დიალოგის მხატვრულ სახეს წარმოადგენს. დრამატული დიალოგის მანძილზე ყოველი მოსაუბრე ცდილობს დაუმორჩილოს მეორე თავის ნებას, შეაგნებინოს, გააგებინოს, დაარწმუნოს, ქცევა შეაცვლევინოს. ცხოვრებისეულსა და სცენურ დიალოგს შორის ის განსხვავებაა, რომ დრამატურგის მიერ გადმოცემული ორი ან მეტი მოქმედი პირის საუბარი მათ შორის აღმოცენებულ კონფლიქტს ეფუძნება. ამიტომაც დრამატული დიალოგი ყოველთვის ქმედითი უნდა იყოს, იგი მუდამ გარკვეულ მოქმედებას, უფრო სწორად, სიტყვიერ ზემოქმედებას გულისხმობს.

დრამატული დიალოგი რეპლიკებისგან აიგება.

რეპლიკა – სცენური დიალოგის ელემენტი, ფრაზა, რომელსაც მსახიობი წარმოთქვამს პარტნიორის სიტყვის საპასუხოდ. პიესა რეპლიკებისაგან შედგენილი დიალოგების უწყვეტი ჯაჭვია, სადაც ყველა რეპლიკა წინამდებარედან გამომდინარეობს. რეპლიკას უწოდებენ აგრეთვე პერსონაჟის ფრაზას ან მის ბოლო ნაწილს, რომელსაც მოსდევს მეორე მოქმედი პირის ტექსტი. ამას გარდა, რეპლიკა შეიძლება იყოს არა მხოლოდ პარტნიორის ბოლო სიტყვები, არამედ რომელიმე პერსონაჟის სცენაზე შემოსვლა-გასვლა, მუსიკის აუღერება, სინათლის ცვლა და ა.შ. ამ ტერმინს ამგვარი მნიშვნელობით მსახიობები ხმარობენ თავიანთ ყოველდღიურ საქმიანობაში.

დიალოგის გარდა, დრამატურგია მონოლოგსაც იყენებს.

მონოლოგი ბერძნული სიტყვაა და ერთი ადამიანის საუბარს ნიშნავს. პიესაში ეს არის ერთი მოქმედი პირის ვრცელი მიმართვა მეორისადმი, ან პერსონაჟთა ჯგუფისადმი, ან საკუთარი თავისადმი; გმირის ხმამაღალი განსჯა იმ მომენტში, როდესაც იგი მარტო რჩება. ზოგჯერ პერსონაჟი უშუალოდ მიმართავს მაყურებელს. ამგვარ მიმართვას **აპარტეს** უწოდებენ (ფრანგულად – განზე) –

⁷В.Волькенштейн „Драматургия,, изд. „Искусство,, Москва-Ленинград, 1937г. стр.59-60

დარბაზისკენ მიმართული მონოლოგები ან რეპლიკები (იგულისხმება, რომ სცენაზე მყოფთ ისინი არ ესმით.) აპარტე ფართოდ გამოიყენებოდა ანტიკურ ტრაგედიაში მოქმედ პირთა აზრების, გრძნობებისა და განზრახვათა ახსნისათვის. აქედან გადმოვიდა იგი კლასიკურ დრამაში: აპარტეს დახმარებით ავტორი უხსნიდა მაყურებელს სცენაზე მომხდარ მოვლენებს, მათ მიმართ საკუთარ დამოკიდებულებას გამოხატავდა. აპარტეს რეპლიკები ფართოდ გამოიყენებოდა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში (ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორი“, ალექსანდრე გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და სხვა). აპარტეს ხერხით თანამედროვე თეატრიც ხშირად სარგებლობს, განსაკუთრებით ინსცენირების დადგმისას, რომელსაც ავტორის თხრობითი ტექსტი ახლავს – დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რუსთაველის თეატრში), მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აძბა“ (მარჯანიშვილის თეატრში) და სხვა. აპარტეს ხერხი კლასიკურ პიესაშიც შეიძლება იყოს გამოყენებული. ამის ნათელი მაგალითია იაგოს მონოლოგები შექსპირის „ოტელოდან“ და წამყვანის მთელი როლი დიდი იაპონელი დრამატურგის, მონძაემონ ჩიკამაცუს პიესიდან „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“.

მაგრამ დაუბრუნდეთ მონოლოგს. იგი შესაძლებლობას აძლევს შემსრულებელს გამოავლინოს პერსონაჟის სულიერი ცხოვრება, მისი მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობრიობა, ხასიათის სირთულე (უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“, ალექსანდრე პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“); ხშირად მონოლოგი მოქმედების კულმინაციაა (ლაურენსიას მონოლოგი ესპანელი დრამატურგის, ლოპე დე ვეგას პიესიდან „ცხვრის წყარო“). ზოგჯერ მონოლოგის ფორმაში მუდავნდება სხვადასხვა ძალთა, პრინციპთა, ხასიათთა ბრძოლა (ბრუტოსისა და ანტონიოსის მონოლოგები უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისრიდან“). თითქმის ყველა სახეობის მონოლოგი გვხვდება შექსპირთან. მან დიდი მნიშვნელობა შეიძინა დიდი დრამატურგის შემოქმედებაში. იგი ხან გმირის შინაგანი ბუნების არსს გამოხატავს (ჰამლეტის ე.წ. „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგი), ზოგჯერ მონოლოგის სახით გმირი თავისი ცხოვრების ამბავს მოუთხრობს დოჟთა პალატას და ამით საკუთარ სიმართლეში მის დარწმუნებას ცდილობს (ოტელო) ან ამცნობს მაყურებელს იმას, თუ რას მოიმოქმედებს, თან თავისი მომავალი ავაზაკობის გამართლებას ცდილობს საკუთარ თავთან (იაგო).

ანტიკურ ტრაგედიაში მონოლოგს წამყვანი ფუნქცია ეკისრებოდა. აღორძინების ხანის, კლასიციზტურ და რომანტიკულ ტრაგედიაში თანასწორობის პრინციპით „თანაარსებობდნენ“ მონოლოგი და დიალოგი. კომედიასა და რეალისტურ დრამაში, ცხადია, დიალოგი დომინირებს. იგი დევნის მონოლოგს თანამედროვე თეატრშიც. თუმცა არსებობს ძლიერი მონოლოგები დღეს დაწერილ პიესებშიც.

მონოლოგი, უმთავრესად, საკუთარ თავთან საუბარია. მისი წარმოქმნის მოთხოვნილება მუდამ მაშინ ჩნდება, როდესაც პერსონაჟს რაღაც გადაწყვეტილება აქვს მისაღები, როდესაც მის სულში ერთმანეთს ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალები

ებრძვიან. გმირის არსებაში მომწიფებული სათქმელი აუცილებლად სიტყვიერი ქმედების ფორმით უნდა გამოვლინდეს და მულავნდება კიდევ მონოლოგის სახით.

დიდი რეჟისორები კონსტანტინე სტანისლავსკი და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო მოითხოვდნენ სცენური ქმედებისა და პერსონაჟის ცხოვრების უწყვეტობას. მათ შემოიტანეს ე.წ. **შინაგანი მონოლოგის** ცნება, ანუ რაზე ფიქრობს, რას განიცდის მოქმედი პირი, ოღონდ ისე, რომ სიტყვიერად ხმამაღლა არ წარმოთქვამს. შინაგანი მონოლოგის კლასიკური ნიმუშია ცნობილი რუსი მსახიობის, ევგენი ლებედევის წიგნი „ჩემი ბესსემენოვი,“ რომელშიც არაჩვეულებრივი სიზუსტითაა გადმოცემული მაქსიმ გორკის პიესის „მდაბიონი“ მთავარი გმირის – ვასილი ბესსემენოვის მთელი დაძაბული შინაგანი ცხოვრება სიტყვის წარმოთქმის მომენტამდე და მას შემდეგ. ანუ ის სულიერი ცხოვრება, რომელზეც ბესსემენოვი სცენაზე არაფერს ამბობს, მაგრამ იგი მისი ქცევისა თუ ამტყვევლების იმპულსს წარმოადგენს. სწორედ ის ბადებს პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას. ამგვარი ნაწარმოები ქართულ თეატრალურ ლიტერატურაშიც მოიპოვება. მხედველობაში მაქვს ცნობილი მსახიობის, ზინა კვერენჩილაძის წიგნი „ჩემი ანტიგონე,“ რომელშიც ავტორი აგვიწერს ჟან ანუის პიესაზე მუშაობის პროცესს რუსთაველის თეატრში რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით, ანტიგონეს სცენური სახის შექმნის სხვადასხვა ეტაპს, ამ პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგების თანხლებით.

პერსონაჟი (ფრანგულად პიროვნება) – პიესის, რომანის, სცენარის და სხვა მხატვრული ნაწარმოების მოქმედი პირი.

პიესის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია **როლი** –

1. დრამატურგის მიერ პიესაში შექმნილი ლიტერატურული სახე, რომელსაც სცენაზე მსახიობი ასახიერებს. არსებობს კომედიური (ავქსენტი ცაგარელის ხანუმა), ტრაგიკული (უილიამ შექსპირის ჰამლეტი), ტრაგი-კომიკური (დავით კლდიაშვილის პლატონ სამანიშვილი) და სხვაგვარი როლები. ასხვაგვარად აგრეთვე პირველ (მთავარ), და მეორეხარისხოვან როლებს; უსიტყვოს ან 2-3 ფრაზიანს, ეპიზოდურს – როდესაც მოქმედი პირი ერთ ეპიზოდში მონაწილეობს. 2. პიესის მოქმედი პირის ტექსტის ერთობლიობა. მსახიობმა დაწერილ სიტყვათა მიღმა ჩადებული აზრი, მიზანი და სურვილი უნდა ამოიკითხოს.

ნებისმიერ პიესაში, პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმული სიტყვების გარდა, არსებობს აგრეთვე იმის აღწერა, თუ რას აკეთებენ მოქმედი პირები, რა აცვიათ, საიდან შემოდიან და ა.შ. ამ მითითებას რემარკა ეწოდება.

რემარკა (ფრანგ. – შენიშვნა) – ავტორისეული შენიშვნა, მითითება, განმარტება მკითხველისათვის, დამდგმელისა და მსახიობებისათვის პიესის ტექსტში, რომელიც შეიცავს ქმედების ვითარების მოკლე დახასიათებას, გმირთა გარეგნობის, მეტყველების მანერისა და ქცევის თავისებურებათა აღწერას.

რემარკას დიდი მნიშვნელობა აქვს პიესის გაგებისათვის კითხვის, განსაკუთრებით კი – დადგმის დროს.

გიორგი ერისთავი, საკუთარ დასში მომუშავე გამოუცდელ, არაპროფესიონალ მსახიობებს რემარკებში არა მარტო სცენურ გარემოს უხატავდა, არამედ დაწვრილებით მიუთითებდა გმირის ყველა საქციელზე და მის ფიზიკურ გადაადგილებაზეც კი. მას ხომ იმის იმედი არ ჰქონდა, რომ მოყვარული მსახიობი დამოუკიდებლად მოერეოდა როლს. ამიტომ ყველანაირად ეხმარებოდა მას, რემარკებითაც კი. ერთ მაგალითს მოვიტანთ გიორგი ერისთავის კომედიიდან „გაყრა“, რომელიც დადგმის თავისებურ სარეჟისორო გეგმაც შეიძლება მივიჩნიოთ:

მოქმედება I

ოთახი გაულესავი, ფანჯარა, ქაღალდ გაკრული. ცალ გვერდზედ დგას დიდი ტახტი.

გამოსვლა I. ანდუყაფარ.

ანდუყაფარ ზის ტახტზე. მუთაქა უძევს კალთაში, ორის ხელით არის დაბჯენილი მუთაქაზედ. ფიქრობს ოხრავს და იწმენდს ოფლსა.

გამოსვლა III. ივინიე და ივანე.

ივანეს წკეპლა ხელში უჭირავს; შემოვა. გააკეთებს ანტრაშას, პირუეტს, ცალფეხით შემოტრიალდება. მერე მივა ანდუყაფართან; ისინი განცვიფრებით უყურებენ.

ივანე – ფული რომ დაგჭირდებათ, უნდა ეხვეწნეთ კაკოვო ნიბუდ მიკირტუმ გასპარიხსა! (ამ დროს ისმის მეორე ოთახიდან პავლეს ხმა).

გამოსვლა IV.

ივანე – (იცინის) ფუ. კაკაია ნიზოსტ! (მივა პავლესთან, წაართმევს ხანჯალს, მერე მუთაქას გასტრის შუაზედ, ერთს გადაუგდებს ანდუყაფარს) ნა, ტებე, ბოლშიო რაზბონიკ! (მეორეს გადაუგდებს პავლეს) ნა, ტებე, დურაღეი! (ბიჭებს უყრის) გაიტანეთ, გადაყარეთ. ეს ჩიხა-მასოები თქვენთვის მიჩუქებია; ჩემს სახლს ნუ აჩირქიანებთ, სახლი ჩემია. (ბიჭები ჰკრეფენ სიჩქარით. ივანე რევაზს) ა ტი ვონ, ისჩადიე ადა! (გაეა).

სრულიად განსხვავებულია დავით კლდიაშვილის რემარკები. ისინი მოკლე და ლაკონურია, ამასთანავე – ძალზე ქმედითი და ემოციური. თვალი გავადევნოთ პიესა „უბედურების“ რემარკებს: „ანტონას ეზო. მარცხნით, ისლით დახურულ სახლის წინ, სიდრმეში დიდი ხე, რომლის ძირთან დასაჯდომი ქვებია. მარცხნით ყორე და წნელის ჭიშკარი, ყორეს გადაღმა სოფლის გზა ილია (ყავარჯნებით)

ტუფია (ჭიშკართან მიმდგარი ფიჩხით მხარზე)... ტუფია (გადმოსურულში დაჰყრის ფიჩხს)... მაია (რომელიც ფიჩხს ალაგებს)... ნატალია (გამოდის სახლიდან)... ნატალია (შეჰკივლებს)... ამირანა (მიიჩქარის ჭიშკრისკენ)... მაია (შემოვარდება შეშინებული)... ტუფია (გარბის გამწარებული...) მაია (გარბის ჭიშკრისაკენ, ნატალია ტირილით მისდევს უკან. ავადმყოფი შეაქვთ სახლში)... ეზოში ყოველმხრიდან შემორბიან გლეხები, დედაკაცები და მამაკაცები. ზოგი სახლში შედის, ზოგი იქვე ეზოში ჯგუფებშია, ყველანი გაფაციცებით კითხულობენ „მოკვდა, მოკვდა?“... სეფე (გაცხარებით)... პავლია (ღობიდან კეტს მოგლეჯს)... სერაპიონ (ეძგერება პავლიას)... საერთო კივილი, ორივე ჯგუფის შეჯახება.. სერაპიონ (რომელსაც მოხვდა პავლიასგან მოქნიული კეტი)... საერთო ყვირილი, წივილი, შეტაკება, ჯოხებით ცემა.”

დიდმა რუსმა დრამატურგმა ანტონ ჩეხოვმა ძალზედ მნიშვნელოვანი და მეტყველი ფუნქცია დააკისრა რემარკას. ა.ჩეხოვის რემარკა ზოგჯერ უფრო მეტყველია, ვიდრე მოქმედი პირის ტექსტი. რად ღირს თუნდაც პიესა „სამი დღის“ ერთ-ერთი პერსონაჟის, ანდრეი პროზოროვის საცოლვე ნატაშას პირველი შემოსვლა მწვანეკამრიან ვარდისფერ კაბაში. ეს ხომ მის უგემოვნებობაზე მეტყველებს. ამგვარი რემარკა, თავისთავად, ბევრის მოქმედია, მითუმეტეს, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ მომავალში მეშხანური სულით გაჟღენთილი ნატაშა ბევრ სხვა რამეშიც გამოავლენს თავის მტაცებლურ ბუნებას ინტელიგენტ პროზოროვთა გარემოცვაში, როგორც მათი ძმის ცოლი. სწორედ ამას მიანიშნებს ა.ჩეხოვი თავიდანვე თავისი მოკლე, მაგრამ ტევადი რემარკით. თუმცა, სრულიადაც არ არის აუცილებელი, ნატაშას სწორედ ამ ფერის სამოსი ეცვას. მთავარია, რომ რაღაც მის გარეგნობაში, უგემოვნებობაზე მეტყველებდეს. ა.ჩეხოვის „აღუბლის ბაღის“ პირველსავე რემარკაში ვკითხულობთ: „განთიადია, მალე მზე ამოვა. უკვე მაისია და აღუბლები აყვავებულა. თუმცა ბაღში ცივა, დილის სუსხია. შემოდის დუნიაშა სანთლით და ლოპახინი წიგნით ხელში.” ვფიქრობ, იმის დადგენა, თუ რა წიგნს კითხულობდა ლოპახინი დილაადრიან (იმ დროს პოპულარულ რომანს, კლასიკურ ნაწარმოებს, სოფლის მეურნეობის შესახებ დაწერილ ნაშრომს თუ რაიმე სხვას) მეტად მნიშვნელოვანია მისი პიროვნების დასახასიათებლად. ეს თავისებური „გასაღებია“ მისი პერსონაჟის სახის გახსნისათვის.

რემარკა შეიძლება წინ უძღოდეს პიესის სასაუბრო ტექსტს. ასეთ შემთხვევაში იგი სცენურ გარემოს აღწერს. რემარკა ტექსტის შიგნითაც გვხვდება, ამ დროს იგი, უფრო მეტად, პერსონაჟის შესვლა-გამოსვლას და სცენაზე მის ფიზიკურ გადაადგილებას აღნიშნავს, მის საქციელსა და გარკვეული მოვლენებისადმი დამოკიდებულებას აღწერს. რემარკა შეიძლება მოკლე და ლაკონური იყოს (უილიამ შექსპირი), შეიძლება – ძალზე ვრცელი (იტალიელი დრამატურგი ედუარდო დე ფილიპო).

რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი თუ მსახიობი სიტყვა-სიტყვით თითქმის არასოდეს მიყვებიან რემარკას. ყოველი მათგანი ცდილობს, საკუთარი ხელოვნების

საშუალებებით გამოხატოს ის შინაარსი, მხატვრული ასოციაციები, რომლებსაც კარგად მიგნებული რემარკა ბადებს.

ზემოთ განხილული ყველა კომპონენტის ერთიანობა ქმნის ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებს – პიესას. რით განსხვავდება იგი პროზაული ნაწარმოებების – მოთხრობისა და რომანისგან? დიალოგი და მონოლოგი რომანშიც არის და მოთხრობაშიც, ისევე, როგორც მოქმედ პირთა შორის დამყარებული რთული, სიღრმივი, ხშირად წინააღმდეგობრივი კავშირითიერთობანი და არაერთმნიშვნელოვანი ხასიათები. დრამატურგიც და პროზაიკოსიც მხატვრული სიტყვის ოსტატები არიან. რომანის პერსონაჟებიც მოქმედებენ – გარკვეულ საქციელებს სჩადიან საკუთარი ხასიათისა და ვითარებათა შესაბამისად. მაგრამ პროზაიკოსი ან მოგვითხრობს მათ შესახებ, ან აგვიწერს მათ ქმედებას. პიესის გმირი კი უშუალოდ სჩადის ამ საქციელებს. დიალოგის ან მონოლოგის ტექსტის მიღმა მსახიობმა უნდა ამოიკითხოს მათსიღრმივ შრეებში ჩადებული ქმედება და გვიჩვენოს, რა შინაგანმა იმპულსებმა განაპირობეს ესა თუ ის მოვლენა პერსონაჟთა ცხოვრებაში. ამიტომ დრამატურგიული კონფლიქტი, რომელსაც ბადებს გმირთა ურთიერთგამომრიცხველი მიზნები და სურვილები, იწვევს მოქმედ პირთა აქტიურქმედებას, ორთაბრძოლას. პროზისაგან განსხვავებით, პიესაში თხრობა არ არის, მხოლოდ ქმედებაა, ყველაფერი ქმედითია – სიტყვაც, მდუმარებაც, გრძნობაც, აზრიც, ყველაფერი ქცევაშია განსხეულებული.

დრამატურგიული კონფლიქტი იქ აღმოცენდება, სადაც ადამიანის გრძნობები და სურვილები შეურიგებელ წინააღმდეგობაში მოდიან ცხოვრებისეულ ვითარებებთან. კონფლიქტი სწორედ მაშინ იბადება, როდესაც პერსონაჟი თავისი მიზნისკენ მიისწრაფვის და ამ გზაზე მის წინაშე აღიმართება ხელისშემშლელი ვითარებანი წინააღმდეგობანი. მან ყოველივე ეს უნდა გადალახოს. ამიტომ პიესაში ყველა ფიგურა აქტიურია, ისინი ჩაბმულნი არიან კონფლიქტებში და სხვადასხვა საშუალებებით იბრძვიან საკუთარი ინტერესების განსახორციელებლად. დავით კლდიაშვილის პიესა „დარისპანის გასაჭირის“ მთავარი პერსონაჟი, აზნაური დარისპან ქარსიძე ცდილობს თავისი ქალიშვილი კაროშნა გაათხოვოს. მისი ნათესავი მართა კი საკუთარი ნათლულის, ნატალიას დაოჯახებაზე ზრუნავს. საქმრო ერთია – ოსიკო. ამიტომ მათი ორთაბრძოლა, რომელიც ხან დრამატულ, ხან კი კომიკურ ვითარებას ქმნის, განუწყვეტელი ქმედებისაკენ უბიძგებს გმირებს. თუ ამგვარი რამ პროზაულ ნაწარმოებსაც ახასიათებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი დადგმა შესაძლებელია. პიესა კი მთლიანად ცოცხალი ქმედებითაა დანადგმული. დიდი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი, ალექსანდრე სუმბათაშვილის „დალატის“ შესახებ წერდა: „დალატი“, როგორც დრამა, მთელი ძალით არის აშენებული მონოცენტრალურ პრინციპზე. ამ პიესაში მოქმედება თავისი დასაწყისით და დასასრულით ერთ ცენტრს, ერთ წერტილს ეყრდნობა. ეს არის დალატი, როგორც განცდა, როგორც შემოქმედების დედა-ძარღვი. „დალატში“

დრამა მთავარი ცენტრიდან – ღალატადან პერიფერიებში ღალატთანვე გადადის და ღალატსავე უბრუნდება.”⁸

პიესა თავის თავში შეიცავს სცენაზე განხორციელების პოტენციას. სპექტაკლის ნებისმიერი შემქმნელი დრამატურგზეა დამოკიდებული. მათ მიერ ერთობლივად შექმნილი სცენური ნაწარმოების საფუძველი ხომ პიესაა. თუმცა არ უნდა ვიფიქროთ, რომ სცენის რომელიმე ხელოვანი ამის გამო თავს დაჩაგრულად ან დამცირებულად გრძნობს. პირიქით, სპექტაკლის დამდგმელთა შემოქმედებითი გაერთიანება დრამატურგთან, საბოლოო ჯამში, ხომ ახალი მხატვრული ნაწარმოების დაბადების საფუძველია. ამიტომ თეატრი და პიესის ავტორი მუდამ ერთმანეთისკენ მიისწრაფვიან.

სპექტაკლს ბევრი სხვადასხვა თეატრალური პროფესიის ადამიანი ქმნის. თანამედროვე თეატრში ამ სამუშაოს რეჟისორი ხელმძღვანელობს.

სარეჟისორო ხელოვნება (რეჟისურა) – ერთიანი, ჰარმონიულად მთლიანი თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა სპექტაკლის ყველა ელემენტის შემოქმედებითი ორგანიზაციის მეშვეობით. იგი იქმნება რეჟისორის სადადგმო ჩანაფიქრის – სარეჟისორო გეგმის საფუძველზე. რეჟისორი ახორციელებს პიესის დადგმას და ხელმძღვანელობს სპექტაკლის შემქმნელი ყველა ხელოვანის – მსახიობების, მხატვრის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის და სხვათა საქმიანობას. რეჟისორის ჩანაფიქრი შეიცავს: პიესის იდეურ ინტერპრეტაციას, (ინტერპრეტაცია ლათ. interpretatio – 1.რისამე აზრის ახსნა, განმარტება. 2.თავისებური, შემოქმედებითი შესრულება რაიმე მხატვრული ან მუსიკალური ნაწარმოებისა, როლისა, მსახიობის, მუსიკოს-შემსრულებლის მიერ), პერსონაჟთა დახასიათებას, წარმოდგენისათვის აუცილებელ სტილურ და ჟანრობრივ თავისებურებათა განსაზღვრას, სპექტაკლის გადაწყვეტას დროსა (ტემპო-რიტმი) და სივრცეში (მიზანსცენა), მხატვართან და კომპოზიტორთან ერთად გაფორმების ხასიათისა და პრინციპების განსაზღვრას. სპექტაკლის ჩანაფიქრში ძირითადად მოხაზულია მისი დადგმის მიზანი და მომავალი სახე.

თეატრალური ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული ადამიანს, დღეს რეჟისორს რომ ვუწოდებთ. თავდაპირველად ამ როლს დრამატურგი ითავსებდა. ანტიკურ ხანაში სწორედ დრამატურგი მონაწილეობდა აქტიურად სპექტაკლის დადგმაში. აღორძინების, შემდეგ კი კლასიციზმის პერიოდში კიდევ უფრო გაიზარდა მისი მოვალეობანი: უილიამ შექსპირი, ლოპე დე ვეგა, ჟან ბატისტ პოკლენ დე მოლიერი მსახიობებიც იყვნენ, დასთა ხელმძღვანელებიც და დადგმის ორგანიზატორებიც. შესაბამისად გაიზარდა რეჟისორის ავტორიტეტი და უფლებები. ეს ნათლად ჩანს ჰამლეტის ერთ-ერთ მონოლოგში, სადაც უილიამ შექსპირი, თავისი გმირის მეშვეობით

⁸სანდრო ახმეტელი, „ღალატი“ და მსახიობი ჯენტლმენი“, გაზ. „საქართველო“, 1916 წ., № 110.

სარეჟისორო მითითებებს აძლევს მსახიობებს. მას სურს, რომ არტისტებმა სიმართლით გამოხატონ თავიანთი აზრები და გრძნობები.

„ჰამლეტ – გთხოვ, ეს ლექსი ისე წარმოთქვა, როგორც მე თითონ გაჩვენე, თავისუფლებით და ძალადაუტანებლად; მაგრამ თუ ისეთი ყვირილი მორთე, როგორც ზოგიერთს ჩვენს აქტიორს ზნედა სჭირთ, სჯობს, ჩემი ლექსები ისევე ქუჩის გზირს ვათქმევინო. ნუ გააპობ ჰაერს, აი ასე, ხელების ქნევით და სიწყნარით მოიქეც. რაც უნდა ვნება ზღვასავით გულში გიდელავდეს, ქარიშხალსავით მრისხანებდეს და მორევსავით გიტრიალებდეს, მაინც საამო ზომიერება იქონიე. სულს მიწუხებს სწორედ, როდესაც რომელიმე ახმახი და პარიკ-დახურული მოთამაშე თავის ღრიალით თავისსავე ვნებათაღელვას ნაკუწ-ნაკუწად აქცევს: როდესაც იგი ყურებს უჭედავს მდაბალ მაყურებლებს, რომელთაც მოსწონთ მხოლოდ ან გაუგებარი უსიტყვო თამაშობა, ან მაღალი ხმაურობა. ამისთანა მოთამაშე სწორედ მათრახით ასაჭრელბელია.

ნურც ძალიან მოღუნდები და შენივ გონიერება მრჩევლად იყოლიე. მოქმედება სიტყვას შეუფერე და სიტყვა მოქმედებას. უფროხილდი, ჩვეულებრივს სიწყნარეს არ გადახვიდე, თორემ თეატრის მნიშვნელობას ხელს შეუშლი. თეატრის აზრი უწინაც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკედ გაუხდეს, სათნოებას მისი სახის-მეტყველება აჩვენოს, ბიწიერებას მისი უმზგავსოება, დროებასა და ხალხს მათი ვითარება და ნაკვალევი. თუ ეს დანიშნულება ვერ შეასრულა, ან თუ გადაამეტა, იქნება რეგენები გააცინოს, მაგრამ გაგებულს ადამიანს კი შეაწუხებს და ერთის გაგებულის შეხედულება უნდა გერჩიოს მთელის თეატრისას” (უილიამ შექსპირი „ჰამლეტი,” III მოქმედების II სურათი, თარგმნა ივანე მაჩაბელმა).

დიდმა რუსმა დრამატურგმა ნიკოლოზ გოგოლმა თავის კომედია „რევიზორს” დაურთო განმარტება: „ხასიათები და კოსტიუმები. მითითებანი ბატონ მსახიობებისათვის,” სადაც დაწვრილებითაა დახასიათებული თითოეული პერსონაჟი.

დროთა განმავლობაში რეჟისორის ფუნქციებს თანდათანობით მსახიობები ითავსებენ. ჩნდება სარა ბერნარის, ვერა კომისარჟევსკაიას, მარია ერმოლოვას თეატრები. XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე რეჟისურა დამოუკიდებელ პროფესიად ყალიბდება. ამ საქმეში უდიდესი როლი შეასრულა გერმანიის ქალაქ მეინინგენის თეატრმა ლუდვიგ კრონეკის ხელმძღვანელობით. მან სახელი გაითქვა სპექტაკლების სარეჟისორო კულტურით. თეატრში შემოქმედებითი დისციპლინა დაამყარა, შესანიშნავი ანსამბლი შექმნა. XX საუკუნის დასაწყისში თავის გარშემო ნიჭიერი მსახიობები შემოიკრიბა მეორე ცნობილმა გერმანელმა რეჟისორმა მაქს რეინჰარდტმა და თეატრი შექმნა. თავის წარმოდგენებში იგი უმნიშვნელოვანეს როლს მსახიობს აკისრებდა.

უდიდესი როლი ითამაშეს მსოფლიო სარეჟისორო ხელოვნების ჩამოყალიბებაში გერმანელმა რეჟისორმა ერვინ პისკატორმა და ინგლისელმა გორდონ კრეგმა; დიდმა რუსმა რეჟისორებმა კონსტანტინე სტანისლავსკიმ და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკომ 1898 წელს მოსკოვში დააარსეს სამხატვრო თეატრი, რომლის შემოქმედებით პრინციპებმა უდიდესი გავლენა მოახდინეს თანამედროვე სარეჟისორო და საერთოდ თეატრალურ ხელოვნებაზე.

ქართული თეატრის მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი წარმატებები XX საუკუნის დასაწყისიდან 20-30-იან წლებამდე უმთავრესად ბრწყინვალე მსახიობთა – ლადო მესხიშვილის, ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნიას, მაკო საფაროვას, ვალერიან გუნიას, ნუცა ჩხეიძის, ალექსანდრე იმედაშვილისა და სხვათა სახელებთანაა დაკავშირებული. თუმცა უკვე XIX საუკუნის 80-იან წლებში ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა თეორიულ ნააზრევში ჩნდება სიტყვა რეჟისორი. 1879 წელს მსახიობმა კოტე ყიფიანმა ჩამოაყალიბა რეჟისორის ვალდებულებანი: 1.იყოს თავმჯდომარე ტრუპის (დასის) სხდომებისა. 2.ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგებითა შესახებ პიესის ამორჩევისა. 3.როლების დარიგებისა. 4.წარმოდგენის დღის დანიშვნისა. არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს სხდომებში. რეჟისორის მოვალეობა: 5.არტისტებს ასწავლოს თამაშობა. 6.მიხვრა-მოხვრა. 7.საზოგადოდ სცენიკური ხელოვნება. 8.მისცეს გარეგანი ღაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენასა.”

XIX საუკუნის ბოლომდე რეჟისურა, როგორც თეატრალური ხელოვნების წარმმართველი კომპონენტი, არ არსებობდა. რომელიმე დიდი მსახიობი იღებდა თავისთვის პიესას, ხშირ შემთხვევაში საბენეფისოს ან ისეთს, რომელშიც მას მთავარი როლი ექნებოდა, ანაწილებდა მას მსახიობთა შორის. პიესის პიესის დადგმის პროცესი უბრალო მიზანსცენირებაზე დაიყვანებოდა. მაშინდელ თეატრში არ იყო მიღებული საერთო მიდგომა პიესასთან და მისი ერთიანი სარეჟისორო ინტერპრეტაცია.

ქართული სარეჟისორო ხელოვნების საბოლოო ჩამოყალიბება დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელებთან. ისინი XX საუკუნის 20-30-იან წლებში მოღვაწეობდნენ. ამ პერიოდში ქართული რეჟისურა უკვე შემოქმედების ცალკე სფეროა. იგი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელ პროფესიად.

რეჟისურა სინთეზური თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი, განმსაზღვრელი, მაგრამ მაინც ერთი შემადგენელი ნაწილია. იგი განუყოფელ კავშირშია სხვა ელემენტებთან, ამიტომ, გარკვეულწილად დამოკიდებული და შეზღუდულია. უპირველეს ყოვლისა – პიესით. ცნობილი რუსი რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი, რომლის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი საქართველოსთანაა დაკავშირებულ, წერს: „ჩვენი პროფესიის კეთილშობილური დიდებულება, მისი ძალა და სიბრძნე, საკუთარი თავის ნებაყოფლობით და შეგნებულ შეზღუდვაში მდგომარეობს. ჩვენი ფანტაზიის საზღვრებს ავტორი ადგენს და მათი ხელყოფა ისე

უნდა ისჯებოდეს, როგორც ავტორის დასაჯება და მის მიმართ ჩადენილი ვერაგობა. იპოვო ერთადერთი სწორი, ყველაზე ზუსტი, სწორედ ამ პიესის შესატყვისი სადადგმო ხერხი, ამ ლიტერატურული ნაწარმოების სცენაზე თამაშის პირობა, ისე დადგა სხვისი ნაწარმოები, როგორც საკუთარი – ესაა რეჟისორის უმაღლესი და ურთულესი მოვალეობა.”⁹

მაგრამ რეჟისორის დამოკიდებულება ავტორზე სრულიადაც არ ნიშნავს მის მონურ მორჩილებას და დრამატურგის ყოველი სიტყვის პედანტურ სცენურ განხორციელებას. ცხადია, რეჟისორმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ამოიკითხოს ავტორის ჩანაფიქრი, მისი იდეა, ხორცი შეასხას მას სცენაზე; მაგრამ სპექტაკლის დამდგმელს, როგორც ხელოვანს, აუცილებლად თავისი „მე“ საკუთარი შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი მსოფლმხედველობაც შეაქვს მასში. სარეჟისორო ხელოვნება დრამატურგიას ეყრდნობა, მისგან ამოიზრდება, მაგრამ რეჟისორი ამ საფუძველზე ქმნის ხელოვნების სრულიად ახალ ნაწარმოებს – სპექტაკლს.

დრამატურგის გარდა, რეჟისორი კიდევ ბევრ სხვა ადამიანზე თუ ფაქტორზეა დამოკიდებული, თუნდაც იმაზე, როგორ გაიგებენ მის ჩანაფიქრს მსახიობი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი და ა.შ. მიუხედავად ამგვარი რთული ურთიერთდამოკიდებულებისა, თეატრალური ხელოვნების სხვადასხვა კომპონენტებს შორის, რეჟისორმა დღეს მაინც მიაღწია იმას, რომ იგი უპირველესი ფიგურაა თეატრში, დადგმის ხელმძღვანელი, სპექტაკლის ავტორი. XX საუკუნის დასაწყისიდან თეატრების შემოქმედებით სახეს უკვე რეჟისორები განსაზღვრავენ. ამითომ თამამად შეიძლება ილაპარაკო ერვინ პისკატორის, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის, ევგენი ვახტანგოვის, ალექსანდრე თაიროვის, ჟან ვილარის, პიტერ ბრუკის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, იური ლიუბიმოვის, ანატოლი ეფროსის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძისა და სხვათა თეატრებზე.

რომელ პიესასაც არ უნდა დგამდეს რეჟისორი – ანტიკურს, ისტორიულს, კლასიკურსა თუ დღევანდელობის ამსახველს, მისთვის მთავარია, რომ სპექტაკლი იყოს თანამედროვე, ე.ი. წარმოდგენაში გათამაშებული მოვლენები, დადგმის შემქმნელთა იდეები და ემოციები, მათი სათქმელი უნდა აღელვებდეს მაყურებელს, აქტიურად ზემოქმედებდეს მასზე, ზნეობრივად ამაღლებდეს. ხატონად წერს ამის შესახებ გიორგი ტოვსტონოგოვი: „ყოველ კლასიკურ ნაწარმოებში უნდა ეძებო ის, რაც თანამედროვე ადამიანს აინტერესებს. კლასიკის ახლებური წაკითხვა ყოველთვის დაკავშირებულია ცხოვრების ახლებურად გააზრებასთან სწორედ თანამედროვეობის პოზიციიდან. ადამიანებმა ისტორიის საშუალებით დღევანდელ დღეს უნდა შეხედონ. ჩვენი ამოცანაა – მრავალი წლის წინ შექმნილ ნაწარმოებსა

⁹გიორგი ტოვსტონოგოვი, „რეჟისორის პროფესია“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამომცემლობა, თბილისი, 1975 წელი, გვ. 99-100

და ჩვენს თანამედროვეობას შორის შეხების წერტილი ვიპოვოთ, „დროთა რთული კავშირი“ აღმოვაჩინოთ”.¹⁰

ძალზე ძნელია რეჟისურის ან რომელიმე სხვა თეატრალური პროფესიის სრული გამოცალკეება სპექტაკლის შექმნის მთლიანი პროცესიდან და მათი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად განხილვა. არანაკლებ სირთულეს წარმოადგენს რეჟისურის დაყოფა შემადგენელ ელემენტებად. ამიტომ უმჯობესია სპექტაკლის დამდგმელთა საქმიანობის ჩვენება წარმოდგენაზე მუშაობის დროს, მის სხვადასხვა ეტაპზე, რომელსაც დღეს რეჟისორი წარმართავს და ხელმძღვანელობს.

სპექტაკლის დადგმა პიესის არჩევით იწყება. ზოგჯერ, როლების განაწილებამდე, წარმოდგენის დამდგმელი სარეჟისორო გეგმას ანუ ექსპლიკაციას ადგენს. მასში მოცემულია პიესის რეჟისორული გაგება, მისი ინტერპრეტაცია, ჩანაფიქრის პრაქტიკული განხორციელების გზები, დრამატურგიული ნაწარმოების ანალიზი ქმედითი მოვლენების მიხედვით, პერსონაჟთა დახასიათება, მათ შორის არსებული კავშირურთიერთობანი, ზოგჯერ – მომავალი სპექტაკლის ძირითადი მიზანსცენებიც. ეს არის, ფაქტიურად, დაწვრილებითი სარეჟისორო ჩანაფიქრი, რომლის გაცნობის შემდეგ ნათელი უნდა გახდეს წარმოდგენის ზეამოცანა – იდეური ამოცანა, მიზანი, რომლის გამოც იქმნება სპექტაკლი. ტერმინი ზეამოცანა კონსტანტინე სტანისლავსკის ეკუთვნის. მან დიდი გავრცელება ჰპოვა თანამედროვე თეატრში. უაღრესად საინტერესო სარეჟისორო ექსპლიკაციები აქვს ცნობილ ქართველ რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილს.

ყველა რეჟისორს მუშაობის ინდივიდუალური მეთოდი აქვს. ზოგი სარეჟისორო ექსპლიკაციას საერთოდ არ წერს. მაგრამ პროფესიონალმა რეჟისორმა ყოველთვის იცის, რისთვის დგამს სპექტაკლს და რა გამომსახველი საშუალებები უნდა გამოიყენოს საკუთარი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. ცხადია, ისინი გარკვეულ სახეცვლილებას განიცდიან დამდგმელ ჯგუფთან ერთობლივი შემოქმედებითი მოღვაწეობის პროცესში, ბევრი რამ ზუსტდება და კონკრეტდება.

სპექტაკლის შექმნის შემდგომი სტადია როლების განაწილებაა. თეატრის მსახიობთა ფოიეში, სპეციალურ დაფაზე გამოიკვრება განცხადება სპექტაკლის წარმოებაში ჩაშვების შესახებ. იგი ასე გამოიყურება:

ბრძანება

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრისადმი

11 სექტემბერი, 1989 წელი

¹⁰გიორგი ტოვსტონოვოვი „რეჟისორის პროფესია“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამომცემლობა, თბილისი, 1975წელი, გვ.187.

№5 – 94

ა.წ. 14 სექტემბერს წარმოებაში ჩაეშვას მიხეილ ჯავახიშვილის „ლამბალო და ყაშა“

(ინსცენირების ავტორი თამაზ გოდერძიშვილი)

როლები განაწილდეს შემდეგნაირად:

1. ექიმი – თემურ კილაძე
2. ვალი ითიმად უდ დოულე – მარლენ ეგუტია
3. პავლე, ეპისკოპოსი – ნოდარ მგალობლიშვილი
4. ლამბალო, გლეხი – ზურაბ სტურუა
5. ყაშა ლაზარე – დავით დვალიშვილი
6. გენერალი ჩერნოზუბოვი – იოსებ გოგინაიშვილი
7. გიორგი მინდიაშვილი, ასისტავი – ვაჟა გელაშვილი

რეჟისორი – თემურ ჩხეიძე

მხატვარი – თემურ ნინუა

კომპოზიტორი – გივი გაჩეჩილაძე

ქორეოგრაფი – რევაზ წულუკიძე

სასცენო მოძრაობა შოთა სხირტლაძისა

რეჟისორის თანაშემწე – ბიჭიკო კოხობე

მასიური სცენების მონაწილეთა სია მოგვიანებით გამოცხადდება. გამოშვების ვადა 1989 წლის 5 ნოემბერი

თეატრის დირექტორი

გაიოზ კანდელაკი

შესაძლებელია ერთ როლზე ორი ან სამი მსახიობი იყოს დანიშნული. მათ დუბლიორებს უწოდებენ.

დუბლიორი ფრანგული სიტყვაა და გაორებას ნიშნავს. ეს არის როლის მეორე შემსრულებელი, რომელიც, ჩვეულებრივ, პირველთან მონაცვლეობით თამაშობს. დუბლიორის დანიშვნას სხვადასხვა ფაქტორი იწვევს. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა რეჟერვში იყოს მსახიობი, რომელიც როლის ძირითადი შემსრულებლის ავადმყოფობის შემთხვევაში შეცვლის მას; გარდა ამისა, სასურველია, რომ თეატრის მსახიობები მაქსიმალურად იყვნენ დატვირთულნი, ამიტომაც ერთი როლი ორ მსახიობს ეძლევა მოსამზადებლად. გარდა ასეთი ორგანიზატორულ-პრაქტიკული მნიშვნელობისა, დუბლიორთა სისტემას შემოქმედებითი ფუნქციაც აქვს. იმ შემთხვევაში, თუ ერთი და იგივე პერსონაჟის განსახიერება ეკისრება ორ

ძლიერ მსახიობს, რომლებიც ცდილობენ განსხვავებული ხასიათების შექმნას.

მომავალი სპექტაკლის როლები თეატრში მომუშავე აქტიორთა შორის ნაწილდება. მსახიობთა ერთობლიობა დასს ქმნის.

დასი – თეატრის შემოქმედებითი შემადგენლობა. ასხვავებენ დრამატულ, საოპერო, საბალეტო და ა.შ. დასებს.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, სხვა შემოქმედებით უნარებთან ერთად, კოლექტივის შექმნისა და მისი გაძღოლის ტალანტიც უნდა ჰქონდეს. ამგვარი ნიჭი ძალზე იშვიათია.

სრულფასოვანი თეატრალური დასი აუცილებლად მრავალფეროვანი უნდა იყოს – სხვადასხვა ინდივიდუალობის, ასაკის, გამოცდილების, ნიჭისა და შემოქმედებით შესაძლებლობათა მქონე ადამიანების ერთობლიობა. დასის შემადგენლობაში გარკვეული პროპორციები უნდა იყოს დაცული ქალბატონ და ბატონ მსახიობებს შორის, კაცები მეტნი უნდა იყვნენ, რადგან თითქმის ყველა პიესაში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მამაკაცის როლი გაცილებით მეტია.

თეატრალური დასი მუდმივ ცვლილებას განიცდის. ნებისმიერ თეატრს ყველა ასაკის მსახიობი სჭირდება. ზოგიერთ დასში ერთნაირი შემოქმედებითი უნარის მქონე რამდენიმე აქტიორია, არიან ნაკლებ ნიჭიერი ადამიანებიც. ეს იწვევს დასის გარკვეული ნაწილის დაუტვირთობას. ისეთი შემთხვევებიც ხდება, რომ არტისტი, რომლის მხრებზეც გადადის თეატრის მუშაობის მთელი სიმძიმე, სხვაგან მიდის სამუშაოდ. იგი სხვა მსახიობმა უნდა შეცვალოს. თუ ამის გაკეთება შეუძლებელია, სპექტაკლი რეპერტუარიდან იხსნება. ხშირად, დასს სხვადასხვა ინდივიდუალობის რეჟისორებთან უწევს მუშაობა. ესეც საკმაო სირთულეა. თეატრალური კოლექტივები კიდევ იმითაც განსხვავდებიან, გამორჩეული ნიჭის რამდენი მსახიობია მათში. ზოგჯერ ისინი ერთ დიდ ჯგუფს შეადგენენ, ზოგჯერ კი დასის მუშაობა ერთი ან ორი ძლიერი მსახიობის მხრებს ეყრდნობა. ყველა ეს პრობლემა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ან მთავარი რეჟისორის გადასაწყვეტია. მან მუდმივად უნდა იზრუნოს იმაზე, რომ დასი ერთ შემოქმედებით პოზიციაზე მდგარ თეატრალურ კოლექტივს წარმოადგენდეს. დღეს ამგვარ მუდმივმოქმედ დასებთან ერთად არსებობენ ე.წ. ანტრეპრიზის პრინციპით მომუშავე თეატრალური ჯგუფები, სადაც მსახიობებს კონკრეტულ როლებზე სამუშაოდ, გარკვეული ვადით იწვევენ.

დასის შემადგენლობაში, რასაკვირველია, რეჟისორებიც არიან, მაგრამ ნებისმიერი თეატრალური კოლექტივი, უპირველეს ყოვლისა – მსახიობთა დასია.

მსახიობი, აქტიორი (ფრანგ. შემსრულებელი), **არტისტი** (ფრანგ. ხელოვნება) – როლების შემსრულებელი დრამატულ, საოპერო, საბალეტო, საცირკო წარმოდგენებსა და კინოში. ადამიანი, რომელმაც თავის პროფესიად აირჩია მოღვაწეობა სასცენო ხელოვნების სფეროში. ამ ცნებასთან მჭიდრო

კავშირშია **სამსახიობო ხელოვნება** – სცენურ სახეთა შექმნის ხელოვნება, საშემსრულებლო ხელოვნების სახეობა. ასრულებს რა გარკვეულ როლს თეატრალურ წარმოდგენაში, მსახიობი თითქოს აიგივებს საკუთარ თავს იმ ადამიანთან, რომლის სახელითაც იგი მოქმედებს სპექტაკლში. მისთვის მასალა საკუთარი ბუნებრივი მონაცემებია: მეტყველება, პლასტიკა, მიმიკა, ემოციურობა, დაკვირვების უნარი, წარმოსახვა, მეხსიერება და ა.შ. მსახიობი ერთდროულად მხატვრული სახის შემქმნელიცაა და განმსახიერებელიც. ე.ი. ამ შემთხვევაში **სცენური სახის ავტორი და თვით ეს სცენური სახე ერთადამიანში – მსახიობშია გაერთიანებული**. აქტიორული შემოქმედება, თავის ბოლო ეტაპზე, მუდამ მაყურებელთა თვალწინ იშლება სპექტაკლის მიმდინარეობის პროცესში.

მსახიობის ხელოვნების საფუძველია **გარდასახვა**. მისი შემოქმედების მიზანია სცენაზე ავტორის ჩანაფიქრის განხორციელება, პიესის იდეური შინაარსის გამოვლენა. ამასთანავე, მსახიობი ამ შინაარსს ამდიდრებს თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილებით. საკუთარი მსოფლმხედველობიდან და შემოქმედებითი ინდივიდუალობიდან გამომდინარე, მსახიობი თავისებურად „გახსნის“ როლს, მის ინტერპრეტატორად გვევლინება.

იყო დრო, როდესაც თეატრში რეჟისორი არ არსებობდა, სპექტაკლს პროფესიონალი მხატვარი არ აფორმებდა, მაგრამ უმსახიობო თეატრი არასდროს ყოფილა და არც იქნება. თეატრის ერთ-ერთი ნიშანდობლიობა – მაყურებელთან ცოცხალი კონტაქტი – მხოლოდ მსახიობის საშუალებით ვლინდება.

მაშასადამე, თეატრი უმსახიობოდ არ არსებობს. მაგრამ აქტიორის შემოქმედებითი ცხოვრების ყველაზე ბუნებრივი, საუკეთესო სახით გამოვლენაც სწორედ თეატრში ხდება, და არა მარტო შემოქმედებითი ცხოვრებისა. ჭეშმარიტ მსახიობთა სიცოცხლე განუყოფელია თეატრისაგან. ხელოვნების სამსახური მათ უპირველეს მოვალეობად მიაჩნიათ. აი, როგორ ესმის ეს მოვალეობა უდიდეს რუს მსახიობ ვერა კომისარჟევსკაიას: „პარიზის ნატიფ ხელოვნებათა მუზეუმში დგას ცნობილი ქანდაკება. ეს არის გამოჩენილი სკულპტორის უკანასკნელი ნამუშევარი. ხელოვანი სხვენზე ცხოვრობდა და მუშაობდა. როდესაც ქანდაკება თითქმის მთლიანად მზად იყო, იმ დამეს პარიზში ძალიან ყინავდა. მოქანდაკე სიცივისაგან ვერ იძინებდა და მხოლოდ იმაზე ფიქრობდა, რომ თიხამ გაშრობა ვერ მოასწრო და ყინვა ქანდაკებას გააფუჭებს. მოქანდაკემ თავისი ქმნილება საკუთარ საბანში გაახვია. მეორე დილას სკულპტორი გარდაცვლილი იპოვეს, ქანდაკება კი – უვნებელი. აი, ასე უნდა გიყვარდეს შენი საქმე.”¹¹ ასეთი მაღალზნეობრივი კრიტერიუმებით ცხოვრობდა ვერა კომისარჟევსკაია ხელოვნებაში. თითქოს ამის დასტურია მისი ტრაგიკული აღსასრულიც. ცხოვრებისა და ხელოვნების გაფურჩქვნის პერიოდში, 1910

¹¹Вера Комиссаржевская „Письма, воспоминания, материалы“, изд. „Искусство“, Москва, 1964 г. стр.33

წელს, იგი ხანგრძლივ საგასტროლო მოგზაურობაში გაემგზავრა შუა აზიის ქალაქებში, სადაც შავი ჭირის ეპიდემია მძვინვარებდა. ვერა კომისარჟევსკაია საკუთარი გულისა და სინდისის კარნახით გაეშურა ამ მოგზაურობაში, რომ მომაკვდავთათვის უკანასკნელი წუთები შეემსუბუქებინა; და თვითონ დაიღუპა ამ ავადმყოფობით.

ჭეშმარიტად მაღალნიჭიერ მსახიობს ბევრი რამ შეუძლია. მისი ხელოვნების ზემოქმედება მაყურებელზე ხანდახან ისეთი ძლიერია, ისეთი შთაბეჭდავი, რომ აქტიორული ქმნილება საზოგადოებრივი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცევა ხოლმე, თვით მსახიობი კი – სცენის ნამდვილ მეუფედ. სწორედ ასეთი იყო არტისტი-ლეგენდა ლადო მესხიშვილი. მის ბრწყინვალე შემოქმედებით ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ლევან ხიმშიაშვილი – მამულისათვის თავგანწირული რომანტიკული გმირი დავით ერისთავის პიესიდან „სამშობლო.“ იგი ფრანგი დრამატურგის, ვიქტორ სარდუს „ფლანდრიის“ გადმოქართულებულ ვარიანტს წარმოადგენდა. ეს პიესა 1882 წლის 20 იანვარს დაიდგა და საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე აღაფრთოვანებდა ქართველთა გულს და გონებას; მათ შორის იყო ცნობილი მწერალი ეკატერინე გაბაშვილი, რომელიც იგონებს: „ხიმშიაშვილი ზეციურის ხმით, რაინდულის გრაციით და შეუდარებელის გმირობით ეუბნება შაჰ-აბასს სამსახურზე უარს და უბრუნებს წართმეულ ხმალსა: „არა, ვერ მივიღებ. მე კარგად ვიცნობ ჩემს ხმალს. მას ურჩევნია ჩემს გულში გადატრიალდეს, ვიდრე თავის მტერს ემსახუროს. მე და ჩემი ხმალი ქართველები გახლავართ, დიდებულო შაჰო!“

... რა გამბედაობა იყო ამ საქციელში! რაგვარად იმოქმედა დროთა ბრუნვით დამუნჯებულ და ყოველგვარ საკუთარ აზრს უქონელ მაშინდელ ქართველობაზე. მე მზად ვიყავი გადაემხტარიყავ ლოჟიდან და მუხლი მომეყარნა საოცნებო გმირის წინაშე, ასევე გრძნობდა უთუოდ მთელი საზოგადოება..”¹²

მსახიობი კოლექტიური შემოქმედების მონაწილეა. მართალია, ერთ-ერთი უმთავრესი, მაგრამ მაინც სპექტაკლის შემქმნელთა ჯგუფის წევრი. თეატრში მომუშავე თითქმის ყველა ხელოვანს შეუძლია იარსებოს სცენის გარეშე და მისგან დამოუკიდებლად მსახიობს კი – არა. დადგამენ თუ არა სცენაზე მოლიერის პიესებს, ეს ნაწარმოებები მაინც არსებობენ, როგორც ლიტერატურული ძეგლები. იმუშავებდა თუ არა თეატრში დავით კაკაბაძე, იგი მაინც უდიდეს ქართველ მხატვრად დარჩებოდა. ბრწყინვალე კომპოზიტორ დიმიტრი შოსტაკოვიჩის შემოქმედება უმნიშვნელოვანეს მოვლენას წარმოადგენს მუსიკალურ სამყაროში, მიუხედავად იმისა, დაწერა მან მუსიკა სპექტაკლებისთვის თუ არა. მართალია, ამ ხელოვანთა წვლილი წარმოდგენის შექმნაში საკმაოდ ღირებულია, მაგრამ ყოველი მათგანი

¹²ეკატერინე გაბაშვილი, „ტკბილი მოგონება“, უკლდე“, 1913 წ., № 7.

თეატრში სცენის ოსტატთა – მსახიობისა და რეჟისორისათვის მოდის, რათა ხელი შეუწყოს მათ შემოქმედებას.

როგორი ურთიერთობა მყარდება მსახიობსა და დრამატურგს შორის სცენური მხატვრული სახის – როლის შექმნის პროცესში? თეატრი, ხელოვნების სხვა სახეობათა მსგავსად, სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ არა უშუალოდ, არამედ – გაშუალებულად, დრამატურგის ნაწარმოებზე დაყრდნობით. ამიტომ მსახიობი უნდა შეეცადოს, რაც შეიძლება ღრმად ჩაწვდეს მწერლის მიერ დაწერილ ლიტერატურულ სახეს, გაატაროს იგი საკუთარი პიროვნების პრიზმაში და შექმნას ახალი, სცენური მხატვრული სახე.

მაყურებელი თეატრში უმთავრესად იმისათვის მოდის, რომ იხილოს აქტიორის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე, ნახოს, როგორ „წაიკითხა“ და გაიგო მსახიობმა მწერლის ესა თუ ის ნაწარმოები, რა ამოიკითხა პერსონაჟის სიტყვებს მიღმა და როგორ წარმოაჩინა ყოველივე ეს სცენაზე. მაშასადამე, სცენური სახე ლიტერატურული ნაწარმოებისა და მსახიობის ინდივიდუალობის შეხვედრის, მათი ურთიერთგადაკვეთის საფუძველზე იქმნება.

არტისტისა და დრამატურგის შემოქმედებითი ურთიერთობა რთული და არაერთმნიშვნელოვანია. მსახიობის შთაგონების წყარო, უმთავრესად, მწერალია. მაგრამ ზოგჯერ აქტიორიც გვევლინება დრამატურგის შთაგონების წყაროდ. არაერთი ნაწარმოები დაიწერა და გადმოკეთდა XIX საუკუნის დიდი ქართველი მსახიობის, ნატო გაბუნიასთვის: ილია ჭავჭავაძემ მისთვის გადააკეთა „კაცია-ადამიანი?!“ პიესად, რომელსაც „მაჭანკალი“ დაარქვა. სუტკენინას როლი ნატოსათვის იყო გამიზნული. აკაკი წერეთელმა ერთ ღამეში დაწერა მისთვის ვოდვეილი „კინტო“, ხოლო ავქსენტი ცაგარელმა – „მკითხავი“ და „ხანუმა.“ მსახიობმა კოტე მესხმა ნატო გაბუნიასთვის გადმოაქართულა გერმანელი გერჰარდტ ჰაუპტმანის პიესა „თახვის ქურქი“, რომელიც ქართულ სცენაზე „მელანიას ოინების“ სახელწოდებით იდგმებოდა. აღსანიშნავია, რომ შემდგომ ეს სიუჟეტი დაედო საფუძველად გიორგი შენგელაიას ფილმს „ვერის უბნის მელოდიები.“

სამხატვრო თეატრის გამოჩენილი მსახიობი ივანე მოსკვინი ეპიხოდოვს თამაშობდა ანტონ ჩეხოვის „აღუბლის ბაღში.“ მსახიობის ამ ნამუშევარმა გააკვირვა და აღაფრთოვანა ავტორი. მოსკვინის მიერ როლის ტექსტში თვითნებურად ჩამატებული რამდენიმე ფრაზა იმდენად მოაწონა ა.ჩეხოვს, რომ ისინი პიესაში შეიტანა.

გამოჩენილმა მწერალმა ლევან გოთუამ თავის პიესაში „დავით აღმაშენებელი,“ მზეთვალას როლი საგანგებოდ ვერიკო ანჯაფარიძისათვის დაწერა. დრამატურგის დამოკიდებულებაზე ამ ბრწყინვალე მსახიობის მიმართ თუნდაც მისი ეს ნათქვამი მიუთითებს: „დიდი მსახიობი, თითქმის ყოველთვის, დიდ გავლენას ახდენს არა მარტო ფართო მაყურებელზე,

არამედ თავის როლის ავტორებზეც, განსაკუთრებით ახალი სახის პირველად განსახიერებისა და ხორცშესხმულად დაბადების ჟამს.

მე ვაღიარებ, რომ ვერიკო ანჯაფარიძემ გამიცოცხლა, გამიმდიდრა ჩემი ქაღალდები. გადმოაფრინა ისინი თეატრის მაღალი რაფიდან! მათთან ერთად მეც განვიცადე ვერიკოს ცხოველმყოფელი გავლენა და დეე, ჩემზე იყოს შემოქმედებითი პასუხიც.”¹³

მსახიობი, ყველა სხვა ხელოვანისგან განსხვავებით, ცოცხალ სცენურ გმირს ცოცხალი ადამიანის მეშვეობით წარმოაჩენს. აქტიორის ერთ არსებაშია გაერთიანებული თვით მსახიობიც და მისი გმირიც, შემოქმედიც და მისი ნაწარმოებიც. ამ შემთხვევაში, ერთი ადამიანი სხვა ადამიანის სახით იწყებს მოქმედებას არა რეალურ, არამედ წარმოსახულ ვითარებაში, თანაც უსათუოდ მაყურებლის თვალწინ. იგი საკუთარი თავიდან ძერწავს სცენური გმირის სახეს. მსახიობის ინსტრუმენტი მისივე ბუნებრივი მონაცემებია, რომლებიც სამსახურად უნდა დაუდგნენ მის მიერ განხორციელებული პერსონაჟის სცენურ ქმედებას, რადგან თეატრში სწორედ ქმედებაა მთავარი.

თვით ტერმინი აქტიორიც ამ ფუძიდან წარმოდგება – **აქტო – მოქმედება**, მწერლის, მხატვრის თუ კომპოზიტორის ქმნილება ნივთიერი სახით არსებობს სამყაროში (წიგნი, ნახატი, მუსიკალური ნაწარმოების პარტიტურა და სხვა). მსახიობის ნამუშევარი კი მხოლოდ სპექტაკლის მსვლელობის პროცესში წარმოჩინდება. ამიტომ ამბობენ, რომ მსახიობის შემოქმედება ეფემერულია. იგი უკვალად ქრება თავისი ქმნალობის წუთშივე. ამის გამო, სცენური მხატვრული სახე მხოლოდ მის თვითმხილველთა მეხსიერებას შემორჩება ხოლმე და მათი მოგონებების სახით აღწევს ჩვენამდე. ასევე შემორჩა თეატრალურ ტერმინოლოგიას რამდენიმე ისეთი ცნება, რომელთაგან ზოგიერთი მხოლოდ წარსულში იხმარებოდა, ზოგს კი – დღესაც ვხმარობთ.

ბენეფისი (ფრანგულად მოგება, სარგებელი) – სპექტაკლი, რომლის შემოსავალი მთლიანად ან ნაწილობრივ გადაეცემა ერთ ან რამდენიმე მსახიობ-ბენეფიციანტს. პირველი ბენეფისი შედგა საფრანგეთში 1735 წელს. შემდგომ მან ფართო გავრცელება ჰპოვა მთელ მსოფლიოში. თავდაპირველად ბენეფისი არტისტებისათვის ერთდროული მატერიალური დახმარების ფორმას წარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში იგი გადაიქცა მსახიობის ხელფასზე არაოფიციალური დანამატის სახეობად.

ბენეფიციანტს უფლება ეძლეოდა თვითონ აერჩია პიესა და მასში მთავარი როლი განესახიერებინა. საბენეფისოდ პიესები ძირითადად იმ ნიშნით შეირჩეოდა ხოლმე, რომ მათ წარმოდგენას რაც შეიძლება მეტი მაყურებელი ჰყოლოდა. თუმცა ზოგჯერ საბენეფისოდ მაღალხარისხოვან პიესასაც წარმოადგენდნენ და ამ გზით შესანიშნავი დრამატურგიული ქმნილებანი

¹³ნათელა ურუშაძე, „ვერიკო ანჯაფარიძე“, გამ. „ქართული თეატრის საცავი“, თბილისი, 2001 წ., გვ. 159

მკვიდრდებოდა სცენაზე. ესპანელი ლოპე დე ვეგას პიესა „ცხვრის წყარო“ მარია ერმოლოვას ბენეფისზე იქნა წარმოდგენილი. ბენეფისების მოსაწყობად საჭირო იყო გარკვეული შეთანხმება ანტრეპრენიორთან.

ანტრეპრენიორი(ფრანგულად მეწარმე) – კერძო სანახაობითი დაწესებულების (თეატრის, ცირკის და ა.შ.) მფლობელი, დამქირავებელი. დღეს ამ ადამიანს ინგლისში მენეჯერს უწოდებენ, იტალიაში – იმპრესარიოს, ამერიკაში – პროდიუსერს.

იმ ანტრეპრენიორთა გვერდით, რომელთათვისაც თეატრი მხოლოდ შემოსავლის წყარო იყო, არსებობდნენ ანტრეპრენიორები, რომლებსაც თეატრთან სისხლხორცეული შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდათ, უმთავრესად – რეჟისორები და მსახიობები. ასეთები იყვნენ: XVI–XVII საუკუნეების ცნობილი ინგლისელი მსახიობი რიჩარდ ბერბეჯი და მისი შვილი, XVII საუკუნის დიდი ფრანგი დრამატურგი მოლიერი, XVIII საუკუნის გამოჩენილი ინგლისელი მსახიობი დევიდ გარიკი, XIX-XX საუკუნეებში – მსახიობები ჰენრი ირვინგი ინგლისში, ერნესტო როსი, ტომაზო სალვინი, ელეონორა დუზე, ცნობილი დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი ედუარდო დე ფილიპო – იტალიაში, რეჟისორები ერვინ პისკატორი და მაქს რეინჰარდტი გერმანიაში, ანდრე ანტუანი, ფირმენ ჟემიე, ჟან ლუი ბარო – საფრანგეთში.

ბენეფისის ცნება მჭიდრო კავშირშია ისეთ ტერმინთან, როგორცაა **პრემიერი, პრემიერშა** (ფრანგულად პირველი) – მსახიობი, რომელსაც პირველი ან ერთ-ერთი პირველი ადგილი უკავია დასში. თავისი მდგომარეობითა და შესრულებული როლების ხარისხით, ფაქტიურად ეს მთავარი როლების შემსრულებელი მსახიობია.

და კიდევ ერთი ტერმინი – **კორიფე** – 1. ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში ქოროს (ძველი ბერძნული ტრაგედიის მუდმივი პერსონაჟი, რომელიც მრავალი ადამიანისაგან შედგებოდა. ისინი ერთად წარმოთქვამდნენ პიესის ტექსტს) ხელმძღვანელი, შუამავალი ქოროსა და მსახიობებს შორის. 2. გადატანითი მნიშვნელობით – ხელოვნებისა და მეცნიერების გამოჩენილი მოღვაწე. დღეს ეს ტერმინი მხოლოდ ამ მნიშვნელობით იხმარება.

ძველ თეატრში ბატონობდა კიდევ ერთი, იმ დროისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენა – ამპლუა, რომელიც აქტიურულ ინდივიდუალობას უკავშირდება.

ამპლუა ფრანგული სიტყვაა. ეს არის როლების სახეობა, რომელიც მსახიობის სცენურ მონაცემებს შეესატყვისება. ამპლუას ჩანასახები ანტიკურ თეატრსაც ჰქონდა (ტრაგიკული და კომიკური მსახიობები), შუა საუკუნეების სასცენო ხელოვნებასაც (კომიკური პერსონაჟი „ბრიყვი,” შურის, გონიერებისა და ა.შ. გამომხატველი ალეგორიული ფიგურები). ამპლუას თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა აღორძინების ხანის იტალიური ნიდების თეატრი კომედია დელ არტე. იგი აგრეთვე დაკავშირებულია XVIII საუკუნის იტალიელი დრამატურგების კარლო გოცისა და კარლო

გოლდონის შემოქმედებასთან. მათ ცნობილ პიესათა – „ორი ბატონის მსახურის“, „პრინცესა ტურანდოტის“, „ლურჯი ურჩხულის“, „მეფე-ირემისა და სხვათა მუდმივი პერსონაჟები – პანტალონე, სმერაღდინა, არლეკინი, ბრიგელა, ტრუფალდინო მსახიობებს უბიძგებდნენ პერსონაჟი-ნიღბების განსახიერებისკენ, ე.ი. ისინი მუდამ ერთ სცენურ ტიპს თამაშობდნენ.

XVII საუკუნის ფრანგულმა კლასიციზტურმა თეატრმა დაამკვიდრა პერსონაჟთა მკვეთრი დაყოფა მათი საზოგადოებრივი მდგომარეობის მიხედვით: მეფე, ტირანი, საყვარელი და ა.შ.

გმირი – I.პიესის ცენტრალური პერსონაჟი. 2.XVIII-XIX საუკუნეებში – ტრაგედიის მთავარ პერსონაჟთა, მაგ. ოტელოს, ჰამლეტის, მაკბეტის და ა.შ. განმსახიერებელი.

თეატრალურ ხელოვნებაში გავრცელება ჰპოვეს ტერმინ „გმირის“ სპეციფიკურმა ნაირსახეობებმა: კომედიური გმირი (ხანუმა ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“), გმირი-მიჯნური (ფერდინანდი ფრიდრიჰ შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“), გმირი-ნევრასთენიკი (რასკოლნიკოვი თედორე დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“), ყოფითი გმირი (კუდრიაში ალექსანდრე ოსტროვსკის „ჭექა-ქუხილი“) და მრავალი სხვა.

ტრავესტი (იტალიურად გადაცმა) – უმთავრესად მსახიობი ქალი, რომელიც ასრულებს ბიჭების, მოზარდებისა და გოგონების, აგრეთვე ისეთ როლებს, რომლებიც მოქმედების გარკვეულ მომენტში მოითხოვენ მამაკაცის კოსტიუმის გადაცმას – მიტილი და ტილტილი (მორის მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“), შურა (ალექსანდრე გლადკოვის „ჰუსარული ბალადა“), პრინცესა (ევგენი შვარცის „ჩვეულებრივი სასწაული“) და სხვა. ტრავესტი ფართოდ გამოიყენება მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. არსებობს საპირისპირო შემთხვევებიც, როდესაც მამაკაც პერსონაჟს ქალად გადაცმა უხდება, ესეც ტრავესტია. ამის თვალსაჩინო მაგალითებს რამდენიმე გახმაურებული ფილმი წარმოადგენს – „ტუტსი“, „ჯაზში მხოლოდ ქალიშვილები არიან“, „მის დაუდფაიერი“, „ჩარლის დეიდა“ და სხვა.

თეატრალური ხელოვნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ამპლუა დადებითი მოვლენა იყო. იგი ხელს უწყობდა მსახიობს ამა თუ იმ სახის როლების განხორციელებაში, პროფესიულ დაოსტატებაში. მაგრამ დროთა განმავლობაში ამპლუამ უარყოფითი მხარეც გამოამჟღავნა. მან დაბადა შტამპები, თითქოსდა ერთხელ და სამუდამოდ მიღებული მზა ნიმუშები, გაცვეთილი ფორმები, რომელთა მიბადვაც თვითმიზნად იქცა. ამპლუა გარკვეულ, მკაცრ ჩარჩოებში სვამდა მსახიობს, ხელს უშლიდა მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მრავალმხრივ გამოვლენას.

XIX საუკუნის II ნახევარში ნათელი გახდა, რომ კლასიკური და თანამედროვე დრამატურგიის მრავალი პერსონაჟი უკვე ვეღარ ეტეოდა ამპლუას ჩარჩოებში. დიდი მსახიობები, ამსხვრევდნენ რაამპლუას საზღვრებს, განსხვავებულ სცენურ სახეებს ქმნიდნენ – დევიდ გარიკი და ელენ ტერი ინგლისში, მიხეილ შჩეპკინი და მარია სავინა რუსეთში, ლადო

მესხიშვილი და ვალერიან გუნია საქართველოში და სხვა. ამპლუას სისტემის რღვევას ბიძგი მისცა რეალისტური დრამატურგიისა (ალექსანდრე ოსტროვსკი, ანტონ ჩეხოვი, ალექსანდრე პუშკინი, ჰენრიკ იბსენი, გერჰარდტ ჰაუპტმანი და ა.შ.) და ანსამბლური თეატრის შექმნამ. ამპლუას და მის შტამპებს განსაკუთრებით ებრძოდნენ ანსამბლის თეატრის ფუძემდებლები – კ.სტანისლავსკი და ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკო. თანამედროვე თეატრში, რომელიც ცდილობს მრავალმხრივ წარმოაჩინოს ადამიანი, ამპლუა ფაქტიურად ქრება, რადგან დღევანდელი სასცენო ხელოვნება მოითხოვს მსახიობური შემოქმედების მრავალფეროვნებას, განსხვავებულ სცენურ სახეთა შექმნას, ჭეშმარიტ გარდასახვას.

გარდასახვა – მსახიობის უნარი იმოქმედოს სცენაზე სხვა ადამიანის სახით (იმ პერსონაჟისა, რომელსაც იგი ანსახიერებს მოცემულ პიესაში). გარდასახვა მსახიობის ხელოვნების შემოქმედებითი საფუძველია, მისი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი.. არსებობს ე.წ. გარეგანი გარდასახვა – მსახიობი გრიმის საშუალებით იცვლის სახეს, ხმას, პლასტიკას, პარიკს იხურავს, ინდივიდუალურ და ტიპიურ თავისებურებებს ანიჭებს საკუთარ გარეგნობას. ხმა, პლასტიკა, დიქცია, ტემპერამენტი, ეს ის საშუალებებია, რომლებიც ავითარებენ სასცენო გარდასახვის ტექნიკას, ხელს უწყობენ მხატვრული სახის შექმნას. მაგრამ ყოველივე ეს საკმარისი არ არის ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული აქტიორული სახის შესაქმნელად. ნამდვილი გარდასახვა, ე.წ. შინაგანი გარდასახვაა, როდესაც აღნიშნული სახეცვლილება გამოწვეულია პერსონაჟის სულში მიმდინარე გარდაქმნებით, მისი აზრებითა და გრძნობებით, ცხოვრებისეული პოზიციითა და შეხედულებებით, ხასიათის თავისებურებებით.

უნდა ითქვას, რომ გარდასახვის აქტს, მეტ-ნაკლებად, თავისებურად, ადგილი აქვს ხელოვნების ყველა დარგში. მრავალი მაგალითი არსებობს იმის ნათელსაყოფად, როგორ უერთდება შემოქმედების პროცესში ხელოვანის სული მისქმნილებებს. დიდი ინგლისელი მწერალი ჩარლზ დიკენსი დასტიროდა თავის გმირთა ბედ-იღბალს იმიტომ, რომ მათი შექმნის პროცესში, მათი ცხოვრებით ცხოვრობდა. ცნობილ ფრანგ მწერალ გუსტავ ფლობერს პირღებინება აუტყდა, როდესაც იგი მისი რომანის გმირი ქალის, ემა ბოვარის თვითმკვლელობის სცენას აღწერდა.

მიუხედავად ამისა, არც ერთი სხვა ხელოვნების საფუძველი არ არის გარდასახვა, გარდა თეატრალური შემოქმედებისა. იგი მსახიობის შემოქმედების უმთავრესი ნიშანდობლიობაა.

მსახიობის მიერ შექმნილი, ხშირად ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული მხატვრული სახეები ერთი პიროვნებიდან ამოიზრდებიან. მსახიობმა უნდა იცოდეს საკუთარი მრავალწახნაგოვანი, რთული შინაგანი ბუნების რომელი მხარეა წინ წამოსაწევი ამა თუ იმ როლზე მუშაობის პროცესში.

გარდასახვის პროცესში ხდება არა მსახიობის გაიგივება მხატვრულ სახესთან არამედ მათი შერწყმა, გაერთიანება. აქ საქმე გვაქვს ძალზე საინტერესო პროცესთან: სასცენო შემოქმედების მომენტში მსახიობს ერთდროულად ორი გრძნობა ეუფლება – როგორც მხატვრული სახე, თეატრალური გმირი, იგი განიცდის, ვთქვათ, იტანჯება, ხოლო როგორც როლის შემსრულებელი მსახიობი, უდიდეს შემოქმედებით სიხარულს გრძნობს. ეს ორი მომენტი ერთ პიროვნებაშია გაერთიანებული. ამ ერთიან „მე“-ს ქმნის მსახიობის პიროვნების შერწყმა მხატვრულ სახესთან იმდენად, რომ ძნელი ხდება მათი ერთმანეთისგან დაცილება. გამოჩენილი რუსი მსახიობის, ინოკენტი სმოკტუნოვსკის თეატრალური შემოქმედების მწვერვალია თავადი მიშკინი – თედორე დოსტოევსკის რომან „იდიოტის“ მთავარი გმირი. ისეთი საოცარი იყო მსახიობის „გადასახლება“ მიშკინის სახეში, იმდენად სრული და მთლიანი, რომ სპექტაკლზეც და მის შემდეგაც უკვე ვეღარ შეძლებდი დოსტოევსკის მიშკინის გამოცალკევებას სმოკტუნოვსკის მიშკინისგან. რომანის გმირმა თითქოს წიგნის ფურცლებიდან გადმოაბიჯა თანამედროვე ცხოვრებაში. მსახიობის მხატვრულ სახესთან შეხვედრისას, იდეალურ შემთხვევაში, მაყურებელს ისეთი შთაბეჭდილება უნდა დარჩეს, თითქოს მწერალს, ამ ნაწარმოების შექმნის პროცესში, სწორედ ისეთად ჰყავდა წარმოდგენილი პერსონაჟი, როგორადაც მას ეს აქტიორი განასახიერებს.

გარდასახვის პროცესში მსახიობი, არ კარგავს რა თავის „მე“-ს, მაინც სხვად იქცევა, მეორე ადამიანის, ხშირად მისგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულის „ტყავსა და სულში“ ძვრება. ამის უნარი მხოლოდ ისეთ პიროვნებას შესწევს, ვისი შინაგანი სამყაროც თავისთავად მდიდარია გრძნობებით და აზრებით, ვინც გულისხმიერია სხვისი სიხარულისა თუ მწუხარების მიმართ, ვისაც ბევრი უნახავს და წაუკითხავს, ვისაც განვითარებული აქვს ფანტაზიის უნარიდა შეუძლია ცოცხლად წარმოდგინოს გამოგონილი, შეთხზული ადამიანი, თითქოს იგი ნამდვილად არსებობს რეალობაში. ალბათ ეს ჰქონდა მხედველობაში რეჟისორ ანატოლი ეფროსს, როდესაც პირობითად ჰყოფდა მსახიობებს „შინაარსიან“ და „უშინაარსო“ ტალანტებად: „ივანე მოსკოვინი და ნიკოლოზ ხმელიოვი (სამხატვრო თეატრის ცნობილი არტისტები) ისეთი მსახიობები იყვნენ, რომელთა ნიჭი შინაარსით იყო დატვირთული. არსებობენ შინაარსიანი და უშინაარსო ტალანტები. მოსკოვინი და ხმელიოვი, სწორედ ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ, თითქოს მათი ხილვის შემდეგ მშვენიერი წიგნი წაგეკითხოს. მათ საოცარი თვისება ახასიათებდათ – ისინი არაჩვეულებრივი სიძლიერითისრუტავდნენ ლიტერატურას და ამ ლიტერატურის მიღმა არსებულ ცხოვრებას.

სულ სხვაა უშინაარსო, ცარიელი ტალანტი. მას ნიჭი არ აკლია, ყველა სამსახიობო მონაცემი აქვს: სასცენო მომხიბვლელობა, ტემპერამენტიც, გამომსახველობაც. ისინი ოსტატურად აგებენ როლებს, არც

გამომგონებლობა აკლიათ, მაგრამ ეს წმინდა წყლის სახიობაა. მის მიღმა არავითარი სიდრმე არ იგრძნობა, რადგან იქ სრული სიცარიელეა.”¹⁴

სწორედ ასეთი „ღრმაშინაარსიანი” მსახიობები ქმნიან ნამდვილ ხელოვნებას, დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე მხატვრულ სახეებს, რომლებიც სცილდებიან დროისა და ეპოქის საზღვრებს და სასცენო შემოქმედების კლასიკურ ქმნილებებად გვევლინებიან.

სათქმელის ნათელსაყოფად გთავაზობთ თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილის მიერ შესანიშნავი მსახიობის, ვასო გოძიაშვილის სამი სასცენო პერსონაჟის აღწერა-შედარებას: „**ავეტიკას** (ავქსენტი ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ!”) ისეთი ცხვირი ჰქონდა, რომელსაც იშვიათად შეხვედებით ცხოვრებაში: ცხვირი – ვეება, ცხვირი – სიმახინჯე. ზედ ამოსვლოდა მოზრდილი მეჭეჭი, მსგავსად კარტოფილის დუყისა, რომელიც აყვავებულა, ხოლო შემდეგ დამჭკნარა თბილ ადგილზე დიდხანს გდებით. ეს ცხვირი რაღაც საკვირველი და საშინელი მოხერხებით ზემო ტუჩზე დაშვებულიყო და თითქმის დაეფარა იგი თავისი სისქით. მის ქვეშ სიმეტრიული სიზუსტით გადაშლილიყო გრძელი უღვაშები, რომლებიც მის ჩლუნგად მოშვებულ , წინ გამოჩრილ ქვედა ტუჩს ირგვლივ შემოხვეოდა. ეს მკვეთრი, თამამი, უჩვეულოდ უტრირებული გრიმი „ფეინებოდა” მაგრამ საკვირველად ცქაფი და მოქნილი კაცის არასერიოზულ გამომეტყველებას, მის თვალში მოსახვედრ კუთხოვან უესტებს, ხუსხუსასიარულს... უნდა გქონდეს მხატვრის მახვილი და ყოვლისმხილველი თვალი, რათა ცხოვრების მოვლენათა უღვე საგანძურში მონახო ავეტიკას სწორედ ეს განუმეორებელი, ულაზათო უესტები, სწორედ მისებურად მოჭუტო ასე მზაკვრულად გამომზირალი თვალი, სწორედ ასე გაბრტყელებულ-წამდერებითი ინტონაციებით წარმოათქმევინო მის ბაგეთ, ასე დარდიმანდულად მოაგდებინო გვერდზე იკლიკანტური ქუდი... ერთი შეხედვით მოშტერო მოხუცი ფლობს ვერაგ, ყოვლისმხილველ თვალს, პრაქტიკულ გონებას, თანდაყოლილ თავაზიანობას და გაძრომ-გამძრომის ნიჭს.

ლუარსაბ თათქარიძის სახე ვასო გოძიაშვილის აღმოჩენაა. ეს არ იყო უბრალოდ სქელი და უგერგილო კაცი. სცენაზე გამოდიოდა ტიტანური ბლენძი – ერთი კი არა, სამი მუცლით, ერთი კი არა – სამი ღაბებით, ქონმოდებული ღორისმაგვარი კისრით, ჩლუნგ და უაზრო, ადამიანურ იერს მოკლებული, სახეზე ვიწროდ გაჭრილი პატარა თვალებით. ვ.გოძიაშვილის ლუარსაბი კი არ დადიოდა, არამედ როგორღაც მიბაჯბაჯებდა, და ფეხებს უკან მიითრევდა, ვინაიდან სიმძიმე და ქონი ნორმალურ სიარულს უშლიდნენ... კრეტინიზმი სჭვივოდა მთელ მის გარეგნობაში, ქანცმიღეული, საკუთარი ღორმუცელობით მოდლილიგორაობდა იგი თავის ფართო ტახტზე დაჩლუნგი დაჟინებით, ქანცგაწყვეტილი ითვლიდა ბუხებს ჭერზე. შემდეგ ასევე უაზროდ და ჯიუტად ეკამათებოდა თავის დარეჯანს, სადილისა თუ

¹⁴Анатолий Эфрос „Репетиция-любовь моя„ изд.,„Искусство„ Москва, 1975г. стр. 47.

პირისგების ირგვლივ ამტყდარი კამათი გადიოდა მსოფლიო პრობლემების სფეროში. შემდეგ ნეტარი ექსტაზით გათანგული ლუარსაბი ღმერთს შესთხოვდა – ერთი შვილი მაჩუქეო. ღმერთთან საუბარი ისე იტაცებდა მას, რომ იგი ლოცვას იწყებდა, რაღაც გააფთრებული ცხოველური სიჯიუტით და ამით იგი ქმნიდა არა მარტო სასაცილო ვითარებას, არამედ იწვევდა სიბინძურის ამაზრზენ გრძნობას.

მისი **ხლესტაკოვი** (ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორი“) არაჩვეულებრივად მოქნილი, მსუბუქი, ექსპანსიური იყო. ვგოძიაშვილი ეძებდა შეფარდებას ხლესტაკოვის ექსცენტრიულ აღტკინებასა და სოციალურად საშიშ მის არსს შორის. ამ ძიებამ იგი მიიყვანა ხლესტაკოვის თავხედური, დაუფარავი ცინიზმის, მისი წრეგადასული, უბოდიშო თვითშეყვარებულობის, მისი ამაზრზენი მომხვეჭელი ბუნების და თანდაყოლილი ეგოიზმის სრულ მხილებაზე. ვგოძიაშვილის ხლესტაკოვი ფარვანასავით დაფარფატებდა სცენაზე. მაგრამ მას შესამიანად კენაც შეეძლო, შეეძლო ეტარებინა მიამიტი და უმწიკვლო კაცის ნიღაბიც. მასში ერთდროულად ცოცხლობდა „მიამიტური“ ძალდაუტანებლობა ადამიანთა ურთიერთობაში და, ამავე დროს, არაადამიანური შეუწყნარებლობა კვაჭი საქმოსნისა, რომელსაც ძალუძს დიდ ავანტურაზე წასვლა.”¹⁵

ეს სამი განსხვავებული მხატვრული სახეც კი საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, თუ როგორ ფლობდა დიდი მსახიობი ვგოძიაშვილი გარდასახვის ხელოვნებას. მით უმეტეს, რომ მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია მეტად მდიდარია მრავალფეროვანი აქტიორული სახეებით. ნებისმიერი აქტიორული მხატვრული სახე მსახიობის თამაშის ფორმით ვლინდება.

თამაში – მხატვრული სახის შექმნა სცენასა და კინოში მსახიობური გამომსახველი საშუალებების (მეტყველება, უესტი, მოძრაობა, მიმიკა) მეშვეობით.

თამაში, უპირველეს ყოვლისა, ბავშვობასთან არის დაკავშირებული. მსახიობის მსგავსად, ბავშვის არსებობის უმთავრესი ფორმაც თამაშია. მათ ერთი რამ აერთიანებთ – აქტიორიც და ბავშვიცარა რეალურ, არამედ წარმოსახულ სიტუაციაში მოქმედებენ. მათი ასეთი ქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული სიტყვასთან „ვითომ.“ მაგალითად, სახლობანას თამაშის დროს ერთი ბავშვი ვითომ დედაა, მეორე – ვითომ მამა, მესამე – ვითომ შვილი და ა.შ. ბავშვებიც ამ წარმოსახული ვითარებების შესაბამისად „ინაწილებენ როლებს.“ ასევეა თეატრალურ ხელოვნებაშიც. სიტუაციები, რომლებშიც სპექტაკლის გმირები მოქმედებენ, შეთხზულია, წარმოსახული, ნამდვილი არ არის. სწორედ ამით გავს მსახიობური თამაში ბავშვის თამაშს. მაგრამ მათ შორის მნიშვნელოვანი, არსებითი

¹⁵ეთერ გუგუშვილი, „ქართული სცენის ოსტატი“, ვასო გოძიაშვილის დაბადებიდან 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრებული, გამ. „ლიტერატურე და ხელოვნება“, თბილისი, 1965 წ., გვ.61-65

განსხვავებაა. წარმოსახულ სიტუაციაში მოთამაშე ბავშვი თამაშობს იმის მიუხედავად, მის ამ ქცევას უყურებს ვინმე თუ არა. იგი მისთვის დამახასიათებელ ე.წ. „თამაშის მოთხოვნილებას“ იკმაყოფილებს. სულ სხვაა აქტიორი – ის ხომ ხელოვანია – ახლის შემქმნელი. მსახიობი, რომელიც გარკვეულ პერსონაჟს ქმნის, თავისი თამაშით ახალ სცენურ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს მაყურებლის თვალწინ. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს შემოქმედი პიროვნების რთულ შინაგან მდგომარეობასთან, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის წარმოსახვის, არარეალურის დაჯერების, მასში გმირის სახით ქმედებისა და განცდის უნარი, რომლებიც ქმნიან სცენური სიმართლის გრძნობას.

მსახიობი სცენაზე ყველაფერს რეალურად აღიქვამს – არც საკუთარი თავი მიაჩნია ოტელოდ, არც პარტნიორი – დეზდემონად, არც დეკორაცია – კვიპროსის კუნძულად. მაგრამ მას შეუძლია წარმოსახოს, ვითომ თვითონაა ოტელო, პარტნიორი – დეზდემონა, დეკორაცია კი – კვიპროსი. მსახიობმა კიდევ უნდა დაიჯეროს შეთხზული სიტუაცია, ბუნებრივად იმოქმედოს მასში, თან არა საკუთარი, არამედ შექმნილი პერსონაჟის სახელით და, ამავე დროს, არ დაკარგოს რეალობის გრძნობა. ე.ი. იგი კიდევ თამაშობს და თან იცის, რომ თამაშობს, კონტროლს უწევს საკუთარ სცენურ ქმედებას.

რუსთაველის თეატრის წარმოდგენაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟისორები თემურ ჩხეიძე და რობერტ სტურუა), რომელიც ვითომ დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში თამაშდება, მსახიობები სცენაზე არსებულ ნივთებს სხვადასხვა წარმოსახვით ნივთებად გადააქცევენ. სპექტაკლი ძალზე მდიდარია ისეთი სარეჟისორო გამოგონებებით, რომლებიც დრამატურგის მწვერულურმა ბუნებამ შეიძლება გიკარნახოს. ყოველი სარეჟისორო მიგნება საოცრად ნატიფი, პლასტიური და დინამიურია. ამას გარდა, წარმოდგენის დამდგმელები სრულყოფილად იყენებენ თითოეულ სცენურ დეტალს, ყველა ნივთს, რომელიც მხატვრებმა (მიხეილ ჭავჭავაძე, აკაკი რამიშვილი) სცენაზე მოათავსეს. ეს საგნები ხშირად მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენენ. მაგალითად, მაშინ, როდესაც პლატონ სამანიშვილი (მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი) იძულებულია თვითონ დაუდგეს მაჭანკლად მამამისს და „საკონსულტაციოდ“ თავის და დარიკოსთან მიდის, იგი თითქოს ცხენზე ჯდება. იმ ფიგურას, რომელიც სცენის სიღრმეში დგას, ძნელად თუ უწოდებ ცხენს. ეს უფრო ერთმანეთზე გადაჯვარედინებული ჯოხებია. ერთ-ერთზე ცხენის თავის ჩონჩხია ჩამოცმული. მაგრამ როგორც კი პლატონი მას თოკს გამოაბამს, მოქაჩავს და მათრახს აიქნევს, გჯერა, რომ ბეკინა სამანიშვილის ვაჟი მამისათვის საცოლის საძებნელად გზას გაუდგა. მის უკან კი მისი გასაცოდავებული, გამხდარი, ჩონჩხად ქცეული ცხენი მილასლასებს. როგორც კი პლატონს ადვოკატი ივანე გვერდევანიძე (მსახიობი ავთანდილ მახარაძე) შეხვდება, რომელიც მხოლოდ ტანის რიტმული რხევით გვარწმუნებს, ცხენზე ვზივარო, პლატონი – კუდაბზიკა იმერელი აზნაური, იძულებულია თავის ცხენზე „ამხედრდეს,” ერთი-ორი წიკპლა უთავაზოს მას (წინააღმდეგ შემთხვევაში, უძილობით გათანგული პირუტყვი ადგილიდან ვერ დაიძვრება).

ჭეშმარიტი სარეჟისორო გამოგონებლობითაა სავსე სადღეინაცვლოს მოტაცების სცენაც. მოსატაცებლად გამზადებული, გაფაშფაშებული ელენე მოუთმენლად ელის „გამტაცებლებს,” რომლებიც ხორუმის რითმის ფონზე, არარსებული ცხენებიდან ჩამოსტებიან, არარსებულ გუბებს გადაახტებიან, ცეკვითა და თამაშ-თამაშით მიეპარებიან გადაპრანჭულ ელენეს და „იტაცებენ.”

აქტიორის ფანტაზიის უნარი მეტად სპეციფიკურია. იგი მჭიდროდ არის დაკავშირებული სცენური განცდის თავისებურებებთან.

განცდა (სამსახიობო ხელოვნებაში) – მსახიობის უნარი, ყოველი შესრულებისას განიცადოს პერსონაჟის გრძნობები ისე, როგორც საკუთარი.

ტერმინი განცდა ხაზს უსვამს მსახიობის შემოქმედების უშუალოებას, მისი სასცენო ცხოვრების ნამდვილობას, ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ვითარებებში. სცენურ გრძნობათა გულწრფელობა და უშუალოება, როგორც ვალერიან გუნია უწოდებს „ბუნებრივი, დვიძლი თამაშობა,” თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანდობლიობაა. მაგრამ როგორადაც არ უნდა განიცადოს აქტიორმა სცენაზე, მისი ემოციები მაინც განსხვავდება ჩვეულებრივი ადამიანის გრძნობებისგან ცხოვრებაში. ეს განსხვავება ეფუძნება ხელოვანი არტისტის ე.წ. „შემოქმედებით გაორებას,” რომელზედაც უკვე ვისაუბრეთ. ე.ი. წარმოსახულ გარემოში მოქმედი სცენური გმირი, მისთვის დამახასიათებელი ემოციებით ცხოვრობს, მაგრამ, ამავე დროს, არასოდეს კარგავს იმის შეგრძნებას, რომ იგი პერსონაჟი კი არ არის, არამედ მას თამაშობს, განასახიერებს. მსახიობი არასოდეს კარგავს რეალობის გრძნობას. ამიტომაც არის, რომ საკუთარი სცენური განცდები არტისტის პიროვნებას, მართალია, საკმაოდ დაღს ასვამს, მაგრამ არა ისეთ ღრმას, როგორც რეალური ცხოვრებისეულ განცდები.

სცენურ და ცხოვრებისეულ განცდას შორის იგივეობის ნიშანი კიდევ იმიტომაც არ შეიძლება დაისვას, რომ როდესაც რეალურ ცხოვრებაში ადამიანი რაიმეს განიცდის, მის არსებას მხოლოდ ერთი გარკვეული ემოცია ეუფლება; მაგრამ მსახიობის სცენური გრძნობა თავის თავში შეიცავს კონტროლს ამ ემოციაზე და გმირის ქცევაზე. გარდა ამისა, შემოქმედებით სიხარულს, რომელსაც იგი საკუთარი ხელოვნებისგან განიცდის. თუ ოთარაანთ ქვრივი სცენაზე მძიმედ განიცდის შვილის სიკვდილს, მისი შემსრულებლის არსებაში, ამ მტანჯველი გრძნობის გვერდით „თანაარსებობს” მეორე, თავისებური ემოცია – როლის კარგი შესრულებით გამოწვეული სიხარული.

აქტიორული განცდის ე.წ. არანამდვილობაზე თუნდაც ასეთი ფაქტი მიუთითებს: ცნობილი რუსი მსახიობი ნიკოლოზ ჩერკასოვი ივანე მრისხანეს თამაშობდა სერგეი ეიზენშტეინის ამავე სახელწოდების ფილმში. მისი გადაღების პროცესში პერსონაჟს 10-12-ჯერ მოუხდა მძიმე ავადმყოფობისა და საყვარელი მეუღლის სიკვდილის გადატანა (კინოში ერთსა და იმავე სცენას რამდენჯერმე იღებენ, ეპიზოდის რამდენიმე დუბლს აკეთებენ). ჩერკასოვი ამ როლს თეატრშიც

თამაშობდა. ივანე მრისხანეს სცენაზე განსახიერების მანძილზე მან თითქმის 300-ჯერ „მოკლა“ კვერთხით შვილი. ადვილი წარმოსადგენია, რა მოუვიდოდა მსახიობს, რეალური განცდებით რომ ეცხოვრა სცენაზე! ყველაფერს რომ თავი დაეანებოთ, შვილის როლის შემსრულებელს ხომ ნამდვილად მოკლავდა!

ყველა ჭეშმარიტ მსახიობს კიდევ ერთი თავისებური უნარი უნდა ჰქონდეს. მას უნდა შეეძლოს, საჭიროების შემთხვევაში, რეალურის იმიტაციიდან ჩაერთოს აქტიურ სცენურ ქმედებაში. აქტიორული ნიჭის ეს მხარე იხვეწება მსახიობური გამოცდილებისა და გროვებისა და ტექნიკური ჩვევების გამომუშავების შედეგად. თეატრის კრიტიკოსი აკუგელი იხსენებს: „წარმოდგენის აქტებს შორის შესვენების დროს მცირე თეატრის კულისებში შევედი ელენორა დუზეს გასაცნობად. მე ვაღმერთებდი ამ მსახიობს. კულისებში შესვლისთანავე პირდაპირ მას შევეჩხე. იგი სცენაზე იდგა, რეჟისორის თანაშემწის მიერ დალაგებულ ავეჯს ათვალიერებდა. რაღაც არ მოსწონდა. ძალიან გაღიზიანებული, შეიძლება ითქვას, ვულგარული ხმით დაჰყვიროდა პატარა ტანის იტალიელს. უსიამოვნო, ბოროტი გამომეტყველება ჰქონდა, სახე კი უღამაზო და დაბერებული. მექანიკურად უკან დახევა დავიწყე. დუზე ყვირილს განაგრძობდა. ამ დროს მესამე ხარი გაისმა. პარტერში დავბრუნდი. გაიხსნა ფარდა და მელოდიური, ნაზი ხმითა და მგლოვიარე ღვთისმშობლის სასოწარკვეთილი გამომეტყველებით დაიწყო დუზემ შემდეგი სცენა. სადღა იყო ნერვებაშლილი, კაპასი ქალი.“¹⁶

შინაგანი ბუნების ასეთი შეცვლა მართლაც სრულიად ორგანულია მსახიობისათვის, რომლის პროფესიის არსი სახეცვლილებაა, გარდასახვა.

როლიდან „გამოთიშვის“ და მასში „ჩართვის“ მომენტს ადვილი აქვს სპექტაკლის მსვლელობის პროცესშიც. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე იგონებს: „მას, ვინც დაკვირვებია ვერიკო ანჯაფარიძის ტრაგიკული გმირების სცენურ ცხოვრებას, შეუძლებელია არ შეენიშნოს, რა უცდომლად იცოდა მან საკუთარ ფიზიკურ და სულიერ ძალთა განაწილება. როგორც ჭეშმარიტმა ოსტატმა, ისე იცოდა სცენაზე დასვენება. ზოგჯერ თავისი გმირის ცხოვრების უკიდურესად დაძაბულ მომენტშიც კი, თავად მინახავს კულისებიდან ამგვარი ოსტატობის ნიმუში. „ანტონიოს და კლეოპატრას“ III მოქმედებაში, როდესაც რომიდან მოსული შიკრიკი ანტონიოსის დალატის ამბავს ატყობინებდა კლეოპატრას, დედოფლის რისხვა ვეფხვის გაშმაგებას ჰგავდა. საშინელი იყო მისი სიტყვების მოსმენა: „მაშ მოვიშორო სამუდამოდ? ვერა, ვერ შევძლებ.“ მერე მაყურებელს ზურგს შეაქცევდა, ორივე ხელს თავში იტაცებდა და ასე მიეცემოდა სასოწარკვეთას. გულგახეთქილი აღექსასი აკანკალებული ხმით წარმოთქვამდა: „თვითონ იროდი, ებრაელთ მეფე ვერ გაჰბედავს შენს შემოხედვას, როცა მრისხანედ იყურები.“

ამ სიტყვების წარმოთქმას ერთი წუთიც არ სჭირდებოდა. მაგრამ ვერიკო ანჯაფარიძისათვის ეს დრო საკმარისი იყო, რომ მაყურებლისაკენ ზურგით მდგომი,

¹⁶Александр Кугель „Театральные портреты“, изд. „Искусство“, Ленинград, 1967г. стр. 318-319

მთლიანად გამორთულიყო გრძნობათა მოზღვავეებისაგან და ასე დაესვენა, როგორც მსახიობს. მაგრამ როგორც კი გაიგონებდა ალექსანდრის სიტყვას „იროდი,” მისი გულიდან კვლავ ამოხეთქავდა: „სწორედ იროდის თავი მომართვან, მაგრამ სიტყვას ვინ შემისრულებს, როს ანტონიოს აღარა მყავს.”

ამ სიტყვებს იგი წარმოთქვამდა ზუსტად იმ ემოციური სიძლიერით, რომელსაც ეპიზოდის მზარდი რითმი ითხოვდა. დარბაზში არ მოიპოვებოდა ადამიანი, რომელსაც შეენიშნოს მსახიობის ეს წუთიერი განთავისუფლება გრძნობათა ტვირთისგან და ხელახალი ელვისებური ჩართვა მასში.¹⁷

ძირითადად რა გზით და საშუალებით გამოხატავს მსახიობი თავის სათქმელს სცენაზე? ამ კითხვაზე პასუხი თვით სიტყვა აქტიორის საფუძველში დევს – აქტო – ქმედება.

მოქმედება (ქმედება) – 1.გამოხატვის საშუალება მსახიობის ხელოვნებაში ისევე, როგორც ბგერა მუსიკაში, ფერი და ხაზი სახვით ხელოვნებაში, სიტყვა ლიტერატურაში, სხეულის მოძრაობა ქორეოგრაფიაში. აქტიორული მხატვრული სახე მოქმედებაში ვლინდება, პერსონაჟის ქცევაში განსხეულება. როლის შემსრულებელი მსახიობის განცდები მისი ქმედების საშუალებით გამოიხატება. ქმედებაში ვლინდება ადამიანის მიზნები და იხსნება მისი შინაგანი სამყარო (მსოფლმხედველობა, აზრები, გრძნობები, მისწრაფებანი და ა.შ.).

2. დრამატურგიაში ქმედების ქვეშ იგულისხმება მოვლენათა განვითარება. ამ თვალსაზრისით ქმედების ცნება დაკავშირებულია ფაბულასა და სიუჟეტთან ანუ პიესაში მიმდინარე ამბებთან.

3. მოქმედებას უწოდებენ აგრეთვე პიესის ან სპექტაკლის დასრულებულ ნაწილს. სცენაზე განხორციელებულ მოვლენათა სირთულის და ხანგრძლივობის მიხედვით პიესა და სპექტაკლი იყოფა ამა თუ იმ რაოდენობის მოქმედებად ანუ აქტად. ყოველ მათგანში იწყება და მთავრდება პიესის მოვლენათა გარკვეული ეტაპი. I მოქმედებაში, ჩვეულებრივ, მოცემულია ექსპოზიცია, რომელშიც სცენური ნაწარმოების გმირებსა და მათ კავშირურთიერთობებს ვეცნობით, ბოლო მოქმედება კი აუცილებლად კვანძის გახსნაა.

პიესის ან სპექტაკლის პერსონაჟს მოქმედ პირს ეძახიან. არა მოლაპარაკე ან მოსაუბრე, არამედ სწორედ მოქმედ პირს. მოქმედება მსახიობის ხელოვნების ძირითადი ბირთვია, რომელიც მის სპეციფიკას აპირობებს.

თუ მხატვრულ ლიტერატურაში ადამიანის ქცევას მწერალი აგვიწერს, სახვით ხელოვნებაში კი მხატვარი გვიხატავს, თანაც გაყინულ, სტატიურ ფორმაში, თეატრალურ ხელოვნებაში მსახიობი რეალურად ახორციელებს მოქმედებას. ეს არ

¹⁷ნათელა ურუშაძე, „ვერიკო ანჯაფარიძე“, გამ. „ქართული თეატრის საცავი“, თბილისი, 2001 წ., გვ. 181.

არის მხოლოდ ფიზიკური გადაადგილება სცენაზე, არავითარ შემთხვევაში. მსახიობი, უფრო სწორად, გარკვეული სურვილითა და მიზნით ამოქმედებული მისი გმირი ამ ამოცანათა შესატყვის საქციელებს სჩადის. როლზე მუშაობისას მსახიობმა აუცილებლად უნდა ამოიცნოს და თავისად გაიხადოს ის მოტივი, რომელიც მისი გმირის ქცევას განსაზღვრავს. დიდი ქართველი მსახიობი უშანგი ჩხეიძე, რომლის არტისტულ ბიოგრაფიას ამშვენებს ბრწყინვალედ განხორციელებული შექსპირის პერსონაჟი იაგო, სწორედ მისი ბოროტების საწყისს, ძირითად იმპულსს ეძებდა როლზე მუშაობის პირველ პერიოდში: „თუ იაგოში ვერ გამოვნახავთ ვერავითარ დადებით თვისებას, მაშასადამე, ვერ შევქმნით ცოცხალ სახეს, ვერ შევქმნით ადამიანს. აქ საჭიროა უმთავრესად გამოვნახოთ ის მოტივი, რამაც გააბოროტა ეს ადამიანი. რა აიძულებს მას ჩაიდინოს მხოლოდ ცუდი და მის შესრულებას მოანდომოს მთელი თავისი უნარი?

ჯირალდო ჩენტოს იტალიურ ნოველებში, რომელსაც ეფუძნება შექსპირის „ოტელოს“ სიუჟეტი, იაგოს გაბოროტების მიზეზი მდგომარეობს იმაში, რომ მას თავდავიწყებით უყვარს დეზდემონა. მაგრამ, როდესაც ეს, იაგოს სიყვარულის ობიექტი, მავრს გაჰყვება ცოლად, სიყვარული გადადის სიძულვილში როგორც დეზდემონას, ისე ოტელოს მიმართ. მიზეზი მარტივია. შექსპირმა მიზეზები გაართულა და მაყურებლის ყურისათვის გახადა ბუნდოვანი. აქტიორის მოვალეობაა განსაკუთრებით ხაზი გაუსვას ამ მიზეზებს, რომ საწყისი და გამართლება ექნეს იაგოს ბოროტებას.”¹⁸

თეატრალური ხელოვნების რეფორმატორმა, დიდმა მსახიობმა და რეჟისორმა კონსტანტინე სტანისლავსკიმ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გარდა, შექმნა აგრეთვე მსახიობის როლზე მუშაობის საკუთარი მეთოდი, ე.წ. „სტანისლავსკის სისტემა.“ დღევანდელი არტისტების უდიდესი ნაწილი თავის პრაქტიკულ მუშაობაში სწორედ ამ თეორიულ მოძღვრებას ეფუძნება. მის ძირითად ბირთვს კი წარმოადგენს კ.სტანისლავსკის შეხედულებები სცენური ქმედების შესახებ. ამ დიდი რეჟისორისათვის, მსახიობის მოქმედება სცენაზე აქტიორული მხატვრულისახის შექმნის უმთავრეს საფუძველს წარმოადგენს.

სცენური სახე – ფართო გაგებით, ესთეტიკური კატეგორია, სინამდვილის ასახვის განსაკუთრებული, სპეციფიკური ფორმა, ცხოვრების სურათი, რომელსაც ქმნიან დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, მათ მიერ წარმოდგენილი ხასიათი, პერსონაჟი. ნებისმიერი მხატვრული სახის მსგავსად, სცენური სახეც გრძნობად-კონკრეტულია, მისაწვდომია უშუალო აღქმისათვის, ადამიანის ემოციებზე პირდაპირი ზემოქმედებისათვის. სცენური სახის განზოგადების საშუალებაა ტიპიზაცია. ამ დროს ცალკეული პერსონაჟი, მოვლენა და ა.შ. გვევლინება ადამიანთა დიდი ჯგუფის ან ერთგვაროვან მოვლენათა წარმომადგენლად. ერთ კონკრეტულ პიროვნებაში ბევრი ადამიანური ხასიათია გაერთიანებული. თან ეს ტიპი ინდივიდიცაა, კონკრეტული პიროვნება. სცენურ

¹⁸უშანგი ჩხეიძე, „მოგონებები და წერილები“, გამ. „ხელოვნება“, თბილისი, 1956 წ., გვ. 255.

სახეში გაერთიანებულია ობიექტური და სუბიექტური, ე.ი. ცხოვრებისეული მოვლენები, ხასიათები, კონფლიქტები, ვითარებანი, ადამიანის სულიერი სამყარო – ყველაფერი, რაც ხელოვანისგან დამოუკიდებლად არსებობს, და თვით ხელოვანის განცდები, ფიქრები, მისი დამოკიდებულება წარმოდგენილ მოვლენებთან, ამ მოვლენათა მისეული ხედვა.

არაჩვეულებრივად განმარტავს ტიპის ცნებას ილია ჭავჭავაძე დიდი ქართველი მსახიობის, ვასო აბაშიძის ერთ-ერთი საუკეთესო როლის, პარუნ ოსეფას მაგალითზე სპექტაკლიდან „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს.“ „ბატონ აბაშიძეს ერთი ისეთი შემოქმედების ნიჭი აქვს, რომელიც იშვიათად ექნება ხოლმე დიდს გამოჩენილ არტისტსაც და რომელიც ჩვენს არტისტებში არ შეგვინიშნავს. ყოველს მოქმედ პირს, თუ კი მისის შესაფერის როლისაა, იგი განასახოვნებს ხოლმე და „ტიპად“ გარდააქცევს, რაც უნდა ცოტა სახსარი ჰქონდეს მიცემული ავტორისაგან არტისტს ამისათვის. უყურებთ ბატონ აბაშიძეს სცენაზე და ჰფიქრობთ, რა ვქნა, ამისთანა კაცი სადღაც მინახავსო და არ მაგონდება კი სადა და ვინ არისო. სახის მეტყველება, ჩაცმა-დახურვა, მიხვრა-მოხვრა, ყოველი გადადგმა ფეხისა, ყოველი სიტყვა ისე შეზავებული და შეწყობილი იყო და შემოქმედების ნიჭით ისე გარდაქმნილი, რომ გულში კაცი იტყოდა: აი, აი, ეხლა კი მომაგონდა ვინც არისო და მოგონებისვე უმაღლესი თვალთაგან უქრებოდა, როგორც აჩრდილი, მოჩვენება. როცა სცენაზე წარმოდგენილ სახეს კაცისას იცნობ კიდევ და არც იცნობ, ეს უტყუარი ნიშანია, რომ იგი სახე „ტიპია,“ ზოგადი სახეა ერთ გვარის კაცებისა, რომელთაგან თვითეულად ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთადშექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული. ამიტომაც „ტიპი“ ყველასაც ჰგავს ზოგადად და არცერთსა ცალ-ცალკე. ამიტომაც „ტიპად“ გარდაქმნილი სახე გეცნობათ კიდევ და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს.“¹⁹

იგივე შეიძლება ითქვას პარუნ ოსეფას კიდევ ორ აქტიორულ სახეზე, რომლებიც XX საუკუნის II ნახევარში შეიქმნა ვასო გოძიაშვილის მიერ მიხეილ თუმანიშვილისა და გიორგი კახაბრიშვილის სატელევიზიო სპექტაკლში და გიორგი პიპინაშვილის მიერ გიორგი მარგველაშვილის წარმოდგენაში კინოსახიობთა თეატრის სცენაზე.

სცენური სახის ცნებაში შედის: 1. მთელი სპექტაკლის სახე, რომლის იდეურ-მხატვრული მთლიანობა, ყველა მისი კომპონენტის (მსახიობთა თამაში, მხატვრული გადაწყვეტა, მუსიკა და ა.შ.) ურთიერთშემოქმედება განისაზღვრება რეჟისორის ჩანაფიქრით და მისი განხორციელებით. დამდგმელი რეჟისორი სპექტაკლის ყველა მონაწილის შემოქმედებითი ძალისხმევის სინთეზს ახდენს, აერთიანებს მათ სპექტაკლის მთლიან მხატვრულ სახედ.

2. სახე-ხასიათი, რომელსაც მსახიობი ქმნის. იგი უშუალო კავშირშია გარდასახვის აქტთან.

¹⁹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტომი III, 1953 წ., გვ. 105.

სცენური ხასიათი – სცენური ტიპი (სახე, ინდივიდუალობა), რომელსაც ქმნის სპექტაკლში მსახიობი თავისი თამაშით. ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული ხასიათისგან განსხვავებით, სცენური ხასიათი გამოირჩევა თავისი ესთეტიკური თვისებებით. ქმნის რა სცენურ ხასიათს, მსახიობმა უნდა გაითვალისწინოს ის მხატვრული მიმართულება, რომელსაც პიესა მიეკუთვნება (რეალისტური, რომანტიკული და ა.შ.), მისი ჟანრული თავისებურებანი (კომედია, ტრაგედია, ფსიქოლოგიური დრამა), ავტორისეული მანერა, სტილი. სცენური ხასიათის შექმნა მსახიობის შემოქმედების მთავარი მიზანია. იგი ხორციელდება სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე.

სახასიათო მსახიობი – მსახიობი, რომელიც ასრულებს როლს, გამორჩეულს მკვეთრად გამოხატული წოდებრივი, ყოფითი, გარეგნული თავისებურებებით. კ.სტანისლავსკი თვლიდა, რომ სახასიათოობა უნდა ახასიათებდეს ყველა სახეს, მათ შორის – გმირის, მიჯნურისას”

ყველა ჭეშმარიტი აქტიორი, მისთვის საინტერესო როლის მიღების მომენტში შინაგანად მზად არის იმისათვის, რომ გარდაქმნას საკუთარი პიროვნება, სულის სიღრმიდან ამოზიდოს ის გრძნობები, მისწრაფებანი, სურვილები, ხასიათის თვისებები, რომლებსაც სცენური გმირის ინდივიდუალობა მოითხოვს და საკუთარი პიროვნება მას დაუმორჩილოს. მსახიობის ინდივიდუალობისა და როლის ურთიერთშერწყმით მრავალი საინტერესო სცენური სახე, თავისებური ხასიათი დაიბადა ქართულ თეატრში: ნატო გაბუნიას ხანუმა (ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“), ვასო აბაშიძის ზიმზიმოვი (გაბრიელ სუნდუკიანის „პეპო“), ლადო მესხიშვილის ლევან ხიმშიაშვილი (დავით ერისთავის „სამშობლო“), ალექსანდრე იმედაშვილის მეფელირი (უილიამ შექსპირის „მეფე ლირი“), უშანგი ჩხეიძის იაგო (უილიამ შექსპირის „ოტელო“), ვერიკო ანჯაფარაძის ივლითი (კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“), ვასო გოძიაშვილის ლუარსაბ თათქარიძე (ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“), სესილია თაყაიშვილის ბებია ოლღა (ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), აკაკი ხორავას ოტელო (უილიამ შექსპირის „ოტელო“), აკაკი ვასაძის ფრანც მორი (ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღები“), სერგო ზაქარიაძის თინიბეგი (მიხეილ მრეველიშვილის „ზვავი“), გიორგი შავგულიძის ხარიტონი (პოლიკარპე კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), ეროსი მანჯგალაძის დათვი (გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“), მედეა ჩახავას ლიდა მატისოვა (პაველ კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“) გიორგი გეგეჭკორის პლატონ სამანიშვილი (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“), სალომე ყანჩელის ბერნარდა (ფედერიკო გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“), ოთარ მედვინეთუხუცესის ლეო ვანელი (ლალი როსებას „პროვინციული ამბავი“), რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკი (ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“), სოფიკო ჭიაურელის სარე (კიტა ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“), მარინე თბილელის კეკელა ხუხლიაშვილი (ავქსენტი ცაგარელის, აკაკი წერეთლისა და ქაქუცა ბახუტაშვილის „ძველი ვოდვეილები“), ელენე ყიფშიძის კარაპეტა (გიორგი ერისთავის „ძუნწი“), ნინელი ჭანკვეტაძის ელისაბედი და გიორგი პიპინაშვილის

ოსევა (რაფიელ ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“), ზურაბ ყიფშიძის არჩილ გამრეკელი (თორნთონ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ გადმოქართულებული რევაზ გაბრიადის მიერ) და მრავალი სხვა.

სცენურ ხასიათზე საუბრისას აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ერთი და იგივე როლი, განსაკუთრებით კლასიკური რეპერტუარიდან, სხვადასხვა დროს, მრავალჯერ განუსახიერებია სხვადასხვა მსახიობს: ე.ი. ერთსა და იმავე ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით, სხვადასხვა აქტიორული ინდივიდუალობა განსხვავებულ სცენურ სახეს ქმნის. ესაა თეატრის, როგორც საშემსრულებლო ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანდობლიობა. მართლაც, რაოდენ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ალექსანდრე იმედაშვილის, აკაკი ხორავას, შალვა ღამბაშიძის, ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოტელო, უშანგი ჩხეიძის, აკაკი ვასაძის, ნოდარ მგალობლიშვილის იაგო, ვასო გოძიაშვილისა და რამაზ ჩხიკვაძის რინარდი და მრავალი სხვა პერსონაჟი, რომელიც გაცოცხლდა ქართულ სცენაზე ეროვნული თეატრის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე.

და კიდევ ერთი რამ რის გარეშეც ალბათ წარმოუდგენელია სამსახიობო ხელოვნება - აქტიორული გარდასახვის უნარი, რომელიც გულისხმობს ერთი მსახიობის მიერ განსხვავებულ სცენურ ხასიათთა შექმნის მსახიობურ შესაძლებლობას. ამიტომაც ერთი აქტიორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებულ პერსონაჟებს ვხვდებით: ლადო მესხიშვილის ჰამლეტი (უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“) და ფრანც მორი (ფრიდრიხ შილერის „ჟანა დეი“), ვერიკო ანჯაფარიძის ოთარაანთ ქვრივი და მარგარიტა გოტიე (ალექსანდრე დიუმა-შვილის „ქალი კამელიებით“), სესილია თაყაიშვილის ძიძა (უილიამ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“) და დედოფალი ელისაბედი (ფრიდრიხ შილერის „მარიამ სტიუარტი“), უშანგი ჩხეიძის ურიელი (კარლ გუცოვის „ურიელ აკოსტა“) და ყვარყვარე (პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), ვასო გოძიაშვილის ხლესტაკოვი (ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორი“) და ავეტიკა (ავქსენტი ცაგარელის „რაც გინახავს, ვედარ ნახავ“), სერგო ზაქარიაძის კრეონი (ჟან ანუის „ანტიგონე“) და დევი (გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“), აკაკი ვასაძის კრუტიცკი (ალექსანდრე ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“) და პეპია (ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“), რამაზ ჩხიკვაძის ქოსა-მრჩეველი (გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) და მეფე ლირი (შექსპირის „მეფე ლირი“), გიორგი გეგეჭკორის ნიკოლოზ ბარათაშვილის (მიხეილ მრევლიშვილის „ბარათაშვილი“) და ტიგრან გულოიანი (ნოდარ დუმბაძის „საბრაღდებო დასკვნა“), მედეა ჩახავას ამარანტა (ჯონ ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“) და მელა (გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) სალომე ყანჩელის ხანუმა (ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“) და ლიდა პეტრუსოვა (პაველ კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“), ზინა კვერენჩხილაძის ტურა (გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) და ანტიგონე (ჟან ანუის „ანტიგონე“), ეროსი მანჯგალაძის გვადი ბიგვა (ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“) და დათვი (გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“), სოფიკო ჭიაურელის ელენა (მ. გორკის „მდაბიონი“) და ანტიგონე

(სოფოკლესა და ჟან ანუის პიესებში), ელენე ყიფშიძის ფოფია (კიტა ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“) და მარგო (ლალი როსებას „პრემიერა“), ნინელი ჭანკვეტაძის ელვირა (მოლიერის „დონ-ჟუანი“) და ჰერმია (უილიამ შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარი“), ზურაბ ყიფშიძის ტარელკინი (ალექსანდრე სუხოვო-კობილინის „საქმე“) და მამა (აუგუსტ სტრინდბერგის „მამა“) და მრავალი სხვა.

რა გამომსახველი საშუალებებით ახერხებს მსახიობი განსხვავებულ სცენურ ხასიათთა შექმნას? უპირველეს ყოვლისა, ესაა **სასცენო მეტყველება**. იგი ხელს უწყობს მსახიობს, მაყურებელამდე მიიტანოს ტექსტში ჩაღებული იდეები, აზრები, გრძნობები. სასცენო მეტყველების საშუალებით მსახიობი ხსნის პერსონაჟთა სულიერ სამყაროს, გადმოსცემს მათ სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ეროვნულ, ყოფით ნიშნებს. ენის მშვენიერება, მუსიკალურობა და მეტყველების თავისებურებანი, რომლებითაც განსხვავდებიან სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნების, სოციალური წრის და პროფესიის ადამიანები, განსაზღვრავენ სასცენო მეტყველების რითმს, მელოდიურობას, ტემბრს, ემოციურ ელფერს.

სასცენო მეტყველების ტექნიკა დაკავშირებულია ხმის უღერადობასთან, მოქნილობასთან, დიაპაზონთან, სუნთქვის თავისებურებებთან, დიქციის სიმკვეთრესთან. მსახიობის მიერ შექმნილ პერსონაჟთა მეტყველების მანერა განსხვავებული უნდა იყოს. მაგრამ ამისათვის აუცილებელია, რომ არტისტს უნაკლო დიქცია ჰქონდეს; არც ერთი მისი ბგერა და სიტყვა არ უნდა იკარგებოდეს, მკაფიოდ უნდა იქნას წარმოთქმული სცენიდან. მსახიობს კარგი სახმო მონაცემებიც უნდა ჰქონდეს. სწორედ ამგვარი, არაჩვეულებრივი სასცენოდ მქდერი ხმებით იყვნენ დაჯილდოებულნი ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ხორავა, ეროსი მანჯგალაძე და სხვები.

სასცენო მეტყველება წარმოდგენელია უმნიშვნელოვანესი მსახიობური გამომსახველი საშუალების – უესტო-მიმიკის გარეშე.

უესტი – სხეულის მოძრაობა (უპირატესად ხელის), რომელიც ახლავს მეტყველებას ან ცვლის მას. მსახიობის ხელოვნებაში უესტი ან უსიტყვო ქმედებაა ან სიტყვიერი ქმედების დამატება. უესტში ვლინდება ადამიანის აღზრდა, ჩვევები, ტემპერამენტი, სულიერი მდგომარეობა და საერთოდ – ხასიათი.

მეტყველ უესტთან ერთად მსახიობის უმნიშვნელოვანესი გამომხატველობითი იარაღია **მიმიკა ანუ სახისმეტყველება**. ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის შესახებ უმთავრეს ინფორმაციას ხომ სახის გამომეტყველებით ვგებულობთ, განსაკუთრებით – მღუმარების წუთებში. მით უმეტეს, მკვეთრი უნდა იყოს სცენაზე მოქმედი არტისტის მიმიკა, რომ იგი ზუსტად აღიქვას დიდ დარბაზში მჯდომმა ნებისმიერმა მაყურებელმა.

დიდი რუსი რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი თვლიდა, რომ ადამიანის ხასიათის შესახებ ყველაზე უკეთ შეიძლება მსჯელობა მისი ზურგის მიხედვით

:თვალმა შეიძლება მოგატყუოს, ზურგმა კი – არასოდესო. ვმეიერჰოლდი სხეულის ამ ნაწილს ყველაზე „გულწრფელს“ ეძახის, ადამიანი ხომ ვერასოდეს აკონტროლებს თავის ზურგს.

ნიკოლოზ ჩერკასოვი, რომლის სამსახიობო ბიოგრაფიაში უხვად მოიპოვება დიდებულად განხორციელებული დრამატული, ტრაგიკული და, ამასთანავე, მკვეთრად სახასიათო როლები, აღნიშნავს, რომ ჟესტი აუცილებლად უნდა შეესაბამებოდეს ეპოქის სტილს. მსახიობმა უნდა შეისწავლოს ჟესტის ხასიათი დიდ მხატვართა ტილოებიდან და ქანდაკებებიდან. თუ, მაგალითად, პეტრე I-ის თამაშისას თავისუფლად შეიძლება ფეხის ფეხზე გადადება, ივანე მრისხანე – სულ სხვა დროის მმართველი – ასე არასოდეს დაჯდებოდა. თუ თეორეტიკოს-ბოტანიკოსის, პროფესორ პოლუჟაევის ხელები, რომლებიც დაჩვეულნი არიან წიგნის, წერილის, ლაბორატორიული პრეპარატების ხმარებას, რბილი და პლასტიური უნდა იყოს; მეცნიერ-პრაქტიკოსის, მიჩურინის ხელები მკვიდრადაა დაკავშირებული მიწასთან, ამიტომ ისინი უფრო უხეშია.²⁰

მსახიობის ყველა შემოქმედებითი უნარი სრული ძალით ამოქმედდება როლზე მუშაობის პროცესში, ხელოვანისჩანაფიქრის პრაქტიკული განხორციელების დროს; როდესაც მის წარმოსახვაში აღმოცენებული და ჩამოყალიბებული სახეები მხატვრულ ნაწარმოებში განსხეულდება. სცენური სახის განხორციელება ეფუძნება მსახიობის გარდასახვის ანუ სხვადაქცევის უნარს, მის შესაძლებლობას, შეიცვალოს გარეგნული იერი და, რაც მთავარია, შექმნას ახალი ხასიათი, ხშირად საკუთარისგან მკვეთრად განსხვავებული. მაგრამ ამისათვის მხოლოდ ნიჭი არ კმარა. დიდი შრომაა საჭირო, შეგნებული, მიზანმიმართული მუშაობა, ხშირად ძალზე დამღლელი.

XIX საუკუნის II ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისში, მსახიობები კვირაში 9, ზოგჯერ 10 წარმოდგენასაც კი თამაშობდნენ, თანაც მუდამ სრული დატვირთვით, სულიერ და ფიზიკურ ძალთა მაქსიმალური ხარჯვით. წარმოიდგინეთ, რა ენერჯიაა ამისათვის საჭირო!

აღბათ ამიტომაც მოითხოვდა კოტე მარჯანიშვილი მსახიობებისათვის ორთვიან შევებულებას, თანაც ყოველგვარ მუშაობას უკრძალავდა არტისტებს შევებულების პერიოდში.

წარმოვიდგინოთ მსახიობის ერთი ჩვეულებრივი სამუშაო დღე: დილის 11 საათიდან 2-მდე რეპეტიცია, საღამოს 8 საათზე – რეპეტიცია ან სპექტაკლი, რომელზედაც არტისტი 7 საათზე მაინც უნდა გამოცხადდეს. ამას გარდა, რეპეტიციებს შორის შუალედებში მსახიობი დღეს აქტიურადაა დაკავებული კინო და ტელე გადაღებებზე, გახმოვანებასა თუ რადიო ჩაწერებზე.

²⁰Николай Черкасов „Записки советского актера,, изд. „Искусство,, Москва, 1953г. стр. 200

მსახიობის როლზე მუშაობის უმთავრესი და ყველაზე ხანგრძლივი ეტაპია **რეპეტიცია** (ლათინურად განმეორება) – სპექტაკლის მომზადების ძირითადი ფორმა, მიმდინარეობს რეჟისორის ხელმძღვანელობით. რეპეტიციების პროცესში – პიესის კითხვა და განხილვა, მისი მრავალჯერ შესრულება ცალკეულ სცენებად, აქტებად და მთლიანად – დამდგმელი და შემსრულებელი ცდილობენ სწორად გახსნან დრამატული ნაწარმოების იდეური შინაარსი, იპოვონ ის გამომსახველი საშუალებები, რომლებიც სწორედ ამ სპექტაკლს ჭირდება, შექმნან მკვეთრი, დასამახსოვრებელი ხასიათები.

დღევანდელ დღეს დრამატულ თეატრში მიმდინარე რეპეტიცია მნიშვნელოვნად განსხვავდება საუკუნის დასაწყისში არსებული სარეპეტიციო მუშაობისაგან. იმ პერიოდში, როდესაც სპექტაკლის ავტორი ჯერ კიდევ არ იყო რეჟისორი, წარმოდგენები დაახლოებით 6-8 რეპეტიციაში მზადდებოდა. ძველ თეატრში რეპეტიციას სამზადისს უწოდებდნენ. მსახიობები როლის ტექსტს იმდენად ეუფლებოდნენ, რომ მოკარნახის დახმარებით იოლად გასულიყვნენ ფონს. დგინდებოდა მიზანსცენები, ე.ი.მსახიობთა განლაგება სცენაზე, მათი გადაადგილების თანმიმდევრობა, კულისებიდან შესვლა-გასვლა.

XIX საუკუნის II ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის დიდებული აქტიორული სახეები, რომლებიც დღეს ქართული თეატრალური ხელოვნების შედევრებადაა მიჩნეული, რამდენიმე რეპეტიციით იქმნებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ კვირაში ერთ ახალ სპექტაკლს თამაშობდნენ.

რეჟისორი ანაწილებდა როლებს ამპლუას მიხედვით. დასში თითოეული მსახიობის ამპლუა მკაცრად იყო დადგენილი და არ იცვლებოდა. ამას გარდა, საჭირო იყო პიესის სიუჟეტის შესატყვისი დეკორაციის დადგმა, რომელიც მხოლოდ მოქმედების ადგილს მიაჩნებდა, მაგ. მდიდრული ოთახი, ტყე, ღარიბული ქოხი, ბაღი და ა.შ. – ისიც ისტორიული ეპოქის შესატყვისად. მოსაფიქრებელი იყო, როგორ ჩაეცვათ, სად რომელი საჭირო საგანი მოთავსებულიყო, რა ადგილას აჟღერებულიყო მუსიკა.

რეჟისორის წარმოსახვის, ფანტაზიის ამოქმედებას, დაწერილ სტრიქონებს მიღმა არსებული აზრის ამოკითხვას და მრავალ ამგვარ შემოქმედებით აქტს საერთოდ არ ჰქონდა ადგილი

მაგრამ იმ დროიდან, რაც რეჟისორი ჩაუდგა სათავეში წარმოდგენის შექმნის პროცესს, სარეპეტიციო მუშაობაც შესაბამისად გახანგრძლივდა, გართულდა, ეტაპებად დაიყო.

არტისტისა და რეჟისორისათვის რეპეტიცია, რასაკვირველია, შემოქმედებითი პროცესია. მაგრამ თუ სპექტაკლის დამდგმელის შემოქმედება სარეპეტიციო პროცესის დასრულებით წყდება, მსახიობი როლზე მუშაობას წარმოდგენის მსვლელობის დროსაც აგრძელებს, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტში. გარდა

ამისა, რეჟისორი პიესაზე მუშაობას რეპეტიციების დაწყებამდე, მსახიობებისაგან დამოუკიდებლად, მათთან შეხვედრამდე იწყებს. ზოგჯერ ეს პერიოდი რამდენიმე წელსაც კი მოიცავს. რაც უფრო ინტენსიურია რეჟისორის მუშაობა ამ ეტაპზე, მით უფრო სწრაფად მიმდინარეობს სპექტაკლზე პრაქტიკული მუშაობის სარეპეტიციო პროცესი.

რეჟისორებს გაცილებით მეტ სიამოვნებას ანიჭებს სარეპეტიციო პროცესი, ვიდრე მზა სპექტაკლი. პირველივე საჯარო წარმოდგენის შემდეგ სპექტაკლი რეჟისორისაგან დამოუკიდებელ არსებობას, თავის საკუთარ ცხოვრებას იწყებს.

სარეპეტიციო პროცესი 3 ძირითად ეტაპად იყოფა. როლების განაწილების შემდეგ იწყება ე.წ. **სამაგილო რეპეტიციები**. რეჟისორი მსახიობებს აცნობს პიესის საკუთარ ინტერპრეტაციას, სპექტაკლის დადგმის მისეულ ჩანაფიქრს, იმას, თუ უმთავრესად რის სათქმელად ახორციელებს იგი ამწარმოდგენას სცენაზე. შემდეგ უკვე აქტიორებთან ერთად მიმდინარეობს პიესის ანალიზი, ტექსტზე მუშაობა, პერსონაჟთა ხასიათების, მათ შორის ურთიერთობების დადგენა, მათ საქციელთა გამომწვევი მიზეზების ძიება; აიგება გმირთა ქმედების უწყვეტი ჯაჭვი პიესის მოვლენათა მიხედვით. მიმდინარეობს დრამატურგიული ნაწარმოების ე.წ. „ქმედითი ანალიზი.“ იდეალურ შემთხვევაში, სწორედ ამ პერიოდში უნდა დაიწყოს რეჟისორისა და მსახიობის ჭეშმარიტი თანაშემოქმედება, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის ერთობლივი პროცესი.

ყოველ სპექტაკლში მსახიობი ერთ სცენურ სახეს ქმნის, რეჟისორმა კი ყველა მოქმედ გმირზე უნდა იზრუნოს, ყველას ფსიქოლოგიაში უნდა ერკვეოდეს; უნდა იცნობდეს მოხუცისა და ახალგაზრდის, ქალისა და კაცის, შეყვარებულისა და ნაძირალას ბუნებას. ნიჭიერი რეჟისორის შემოქმედებით არსენალში მრავალი ხერხი და საშუალება უნდა არსებობდეს მსახიობის ფანტაზიის გასაღვივებლად – ახსნა, თხრობა, ჩვენება, გარკვეულ ასოციაციათა გამოწვევისა და სახიერი დეტალების მინიშნების უნარი. ეს კი იმისათვის არის საჭირო, რომ აქტიორი სწორად და ბუნებრივად, ამავე დროს – საინტერესოდ და უჩვეულოდ ამოქმედდეს სცენაზე.

სპექტაკლზე მუშაობის შემდეგი ეტაპია ე.წ. **რეპეტიციები ძვიდებში** ანუ თეჯირებში. ისინი აუცილებლად სარეპეტიციო დარბაზში ტარდება. ნებისმიერ თეატრს აქვს საგანგებოდ რეპეტიციებისათვის გამოყოფილი ერთი ან რამდენიმე დიდი ოთახი. ამ ეტაპზე მსახიობები მაგიდას შორდებიან და სივრცეში გადაადგილებას იწყებენ. დგინდება, ვინ საიდან შემოდის და გადის, ვინ სად იმყოფება ამა თუ იმ სცენაში. მაგიდასთან ნაპოვნი შინაგანი ქმედების ხაზი პრაქტიკულად მოწმდება და განსხეულდება ფიზიკურ მოქმედებაში. იქმნება დაახლოებით ის გარემო, რომელიც შემდგომ სცენაზე უნდა იყოს. ძვიდებში კეთდება რეპერტუარიდან ამოღებული ძველი სპექტაკლების დეკორაციათა ნაწილებისაგან, აგრეთვე ე.წ. სამუშაო თეჯირებისგან, რომლებიც ყველა თეატრშია. ძვიდების კონსტრუქცია უნდა შეესაბამებოდეს მომავალი დეკორაციის ფორმასა

და პროპორციებს. მსახიობის განკარგულებაში საგნები, რომლებიც მის გმირს ესაჭიროება – მაგიდა, სკამი, საწოლი და ა.შ. კონკრეტდება პერსონაჟის ხასიათი, მისი პლასტიკა. ზოგიერთი მსახიობი ამ ეტაპზე თანდათან იწყებს მომავალი კოსტიუმის დეტალების გამოყენებასაც: ყაბალახი, ხალათი, ჩოხა, ჩალმა, ტოგა, კიმონო და ა.შ. ძვიდევებში რეპეტიციების დროს თანდათანობით იკვეთება მომავალი სპექტაკლის სახე, რომელიც საბოლოოდ ყალიბდება სასცენო რეპეტიციების პროცესში.

სარეპეტიციო მუშაობის ბოლო ეტაპი – **სასცენო რეპეტიცია**, თავის მხრივ, რამდენიმე საფეხურად იყოფა. პირველ რიგში – **სამონტაჟო რეპეტიცია** – სცენაზე დგას მომავალი სპექტაკლის დეკორაცია, მისი ძირითადი ნაწილი მაინც. თანდათან ემატება კოსტიუმები და ყველა ის ნივთი, რომლებსაც წარმოდგენის მსვლელობის დროს პერსონაჟები იყენებენ. ამ ეტაპზე ისევე, როგორც ძვიდევებში მუშაობის დროს, რეჟისორი ზოგჯერ აჩვენებს მსახიობს, თუ როგორ უნდა მოიქცეს იგი ამა თუ იმ სცენაში. ეს იმ შემთხვევაში ხდება, როდესაც სპექტაკლის დამდგმელმა სიტყვიერი ახსნით სასურველ შედეგს ვერ მიაღწია. ცნობილია, რომ კ.სტანისლავსკი, თავისი „ჩვენების“ დროს ხშირად თრგუნავდა აქტიორს გენიალური ფანტაზიით, ტემპერამენტით, იმპროვიზაციის არაჩვეულებრივი უნარით, სხეულის ფლობის ოსტატობით.

სარეპეტიციო პროცესის ამ ეტაპზე მსახიობები და რეჟისორი უზარმაზარ ენერჯიას ხარჯავენ. არსებობს 63 წლის რეჟისორ ვ.მეიერჰოლდის ერთ-ერთი რეპეტიციის აღწერა, სადაც მითითებულია, რომ ერთი ჩვეულებრივი რეპეტიციის განმავლობაში იგი 61-ჯერ ავიდა სცენაზე შემსრულებელთათვის სხვადასხვა მომენტის საჩვენებლად. უმნიშვნელო შენიშვნებს დარბაზიდან იძლეოდა. 18-ჯერ ავიდა სცენაზე შესვენებამდე და 43-ჯერ 10-წუთიანი შესვენების შემდეგ. მთელი ამ ხნის განმავლობაში იგი სკამზე არ დამჯდარა.

სარეპეტიციო პერიოდის უკანასკნელ ეტაპზე საბოლოოდ ზუსტდება და დგინდება სპექტაკლის მიზანსცენები.

მიზანსცენა (ფრანგულად განლაგება სცენაზე) – მსახიობთა განლაგება სცენაზე გარკვეული შეთანხმებით ერთმანეთთან და მათ გარემომცველ ნივთიერ გარემოსთან სპექტაკლის ამა თუ იმ მომენტში. მიზანსცენის დანიშნულებაა სცენაზე ადამიანთა ფიგურების გარეგნული ურთიერთობის საშუალებით გამოხატოს მათი შინაგანი ურთიერთქმედება.

პიესის იდეის ხატოვანი გამოვლენის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფორმაა. ერთმანეთის მონაცვლე მიზანსცენათა უწყვეტ ღინებაში ვლინდება მოქმედ პირთა ქცევის ლოგიკა, მათ შორის აღმოცენებული ურთიერთობანი და კონფლიქტები. მიზანსცენის შექმნა და დამუშავება რეჟისორის უმნიშვნელოვანესი ფუნქციაა, რეჟისორული ჩანაფიქრის, მისი სახეობრივ-მხატვრული გადაწყვეტის არსებითი კომპონენტი. მიზანსცენის აგების ხასიათში ვლინდება სპექტაკლის სტილი და

ჟანრი. კლასიკური ტრაგედია მკაცრ და მონუმენტურ მიზანსცენებს მოითხოვს, კომედია – მსუბუქსა და მოძრავს, სწრაფად ცვალებადს. ზოგჯერ მიზანსცენა ღრმა ხატოვან განზოგადებას აღწევს. მიზანსცენამ მკაფიოდ და ზუსტად უნდა გამოხატოს რეჟისორის აზრი, პასუხობდეს წარმოდგენის სტილისა და ჟანრის მოთხოვნებს, ფსიქოლოგიურად გამართლებული უნდა იყოს მსახიობების მხრიდან, ბუნებრივად, უშუალოდ უნდა აღმოცენდეს, ამავე დროს, ცხოვრებისეულად მართალი, დამაჯერებელი და ტიპიური იყოს.

ძველ თეატრში მიზანსცენებს მსახიობები ადგენდნენ. ყველაფერი კეთდებოდა იმისათვის, რომ პერსონაჟებს სუფთად ემოძრავათ სათამაშო მოედანზე, ყოველ მათგანს სცოდნოდა სცენაზე გამოსვლისა და გასვლის დრო და ადგილი. ზოგიერთი არტისტი ცდილობდა ისე დამდგარიყო, რომ მაყურებელს კარგად დაენახა. ზოგჯერ დიალოგის პროცესში პარტნიორს არც კი უყურებდა. მთავარი იყო, მისი ბოლო რეპლიკა მოესმინა და ეპასუხა. ამდენად მცირე მნიშვნელობა ენიჭებოდა მაშინ მიზანსცენას.

მიზანსცენამ, როგორც მაშინ სპექტაკლის შემადგენელმა მხატვრულმა ელემენტმა თავისი კუთვნილი, ძალზე მყარი, უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა თეატრში მას შემდეგ, რაც წარმოდგენის ავტორად რეჟისორი მოგვევლინა.

მიზანსცენა ნებისმიერი სპექტაკლის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ ელემენტად გვევლინება იმ შემთხვევაში, თუ იგი ბუნებრივად იბადება სცენურ მოვლენათა მსვლელობიდან, პერსონაჟის შინაგანი სულიერი ცხოვრების არსს გამოხატავს.

მიზანსცენას რეჟისორის ენას უწოდებენ, თუმცა მას პრაქტიკულად მუდამ მსახიობი ახორციელებს საკუთარი სხეულით – გმირის ხასიათიდან და საერთო სცენური სიტუაციიდან გამომდინარე. სათქმელის ნათელსაყოფად რამდენიმე სახიერი მიზანსცენის ნიმუშს გთავაზობთ რუსთაველის თეატრში 1969 წელს რეჟისორების თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას მიერ დადგმული სპექტაკლიდან „სამანიშვილის დედინაცვალი.“ ელენეს და ბეკინას დაქორწინებას მოსდევს მიზანსცენა, რომელსაც შეგვიძლია „ოჯახური იდილია“ ვუწოდოთ – სამანიშვილები მთელი შემადგენლობით მაგიდის გარშემო განლაგდნენ, ახალდაქორწინებულები სხედან, მეღანო და პლატონი კი დგანან. და ამ პოზაში, ქართულ საოჯახო ალბომებში ჩაკრულ სურათს რომ გვაგონებს, ეს ოთხი ბედნიერი, ცხოვრებით კმაყოფილი ადამიანი ხმაშეწყობით მღერის „გალიაში რომ გაგზარდე, ბოშო, ჩარ“...

„პლატონის სიზმარი“: არ უნდაპლატონს დედინაცვლის ორსულობის დაჯერება, მაგრამ რა ქნას, ფაქტი ჯიუტია. მისი მღელვარება და ფორიაქი სიზმარში იჩენს თავს, სადაც ამ გმირის სულიერი დრამა თავის მწვერვალს აღწევს. „უმწვერვალესად“ აღეღებულები პლატონი(მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი) ნათლად ხედავს, როგორ იყოფა ორად მისი სახლი და სარჩო-საბადებელი, მსახიობი თანდათანობით დაძაბულობით მუხტავს სცენას. შემდეგ იწყება პანიკა,

რომელსაც პლატონის სასოწარკვეთილი ყვირილი მოსდევს და, საბოლოოდ იგი, პატარა სამფეხა სკამზე მდგარი, უიმედოდ ხელეგაშლილი იღვიძებს. ეს ხატოვანი მიზანსცენა ჩინებულად გამოხატავს მის მდგომარეობას – პლატონი ცხოვრებისეულ საყრდენს კარგავს, იმ მცირე ქონებასაც კი, რაც ჰქონდა. მას ხელიდან ეცლება ყველაფერი, თითქოს ჰაერში გამოკიდული რჩება.

ბეკინას და ელენეს ვაჟი გაუჩნდათ, პლატონს — მამულის გამყოფელი. სპექტაკლის მონაწილეები ერთ რიგად დაეწყოებიან და ნელი ნაბიჯით, სერიოზული სახეებით ხელს ართმევენ ბეკინას. მილოცვის ეს მიზანსცენა პანაშვიდს უფრო მოგვაგონებს.

ძალზე მდიდარია ხატოვანი მიზანსცენებით მარჯანიშვილის თეატრში 1984 წელს რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ჯაყოს ხიზნები.“ მათ შორისაც კი გამოირჩევა ე.წ. „ძალადობის სცენა:“ მარცხენა წინა კუთხეში ფარდაგია გაშლილი, მასზე სხდებიან მარგო და ჯაყო. თითქოს ურმით სოფელში მიეშურებიან. როდესაც გაირკვევა, რომ ჯაყოს „გზა არევია“ და ღამე ღიახევის პირას უნდა გაათიონ ღია ცის ქვეშ, მარგო ამ ფარდაზე წვება, ჯაყო კი სცენის მარჯვენა წინა კუთხეში წამოგორდება. დადამდა. კენინა საშინელმა შფოთმა მოიცვა, ავმა წინათგრძნობამ შეიპყრო. ჯაყოს არსებაში კი ცხოველურმა ჟინმა, ბნელმა პირუტყვეულმა ძალამ იმძლავრა. თითქოს ამ შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველია მიტოვებული ეკლესიის განათებული კარის ჭრილში ოსური სიმდის მელოდიაზე მოცეკვავე შავხოხიანი კაცის ფიგურა, რომელიც მხოლოდ წინიდანაა განათებული. მის უკან სრული სიბნელეა. სცენა კვლავ განათდა. ვნებამორეული ჯაყო მარგოსკენ მიიწევს, მიუახლოვდა მას, ცალი ხელი ერთ ხელში ჩასჭიდა, მეორე კი – ფეხში. უმწეო ცხვარივით მოიგდო მხრებზე, შემდეგ კი ისევ ფარდაზე დაუშვა. მარგო დამორჩილებულია. ავანსცენა ჩაქრა. ეკლესიის კარში კვლავ განათდა მოცეკვავე ფიგურა. მისი მოძრაობა ცხოველური ჟინის აღზევების, სულიერ სიწმინდეზე უხეში ფიზიკური ძალის გამარჯვების გამომხატველია.

მიზანსცენის ერთ-ერთ დიდოსტატად გვევლინება რეჟისორი რობერტ სტურუა თაავის საუკეთესო სპექტაკლებში. მხატვარი მიხეილ ფრენკელი რ.სტურუას სპექტაკლ „რიჩარდ III“-ის რამდენიმე მიზანსცენის მეტად საინტერესო აღწერასა და ანალიზს გვთავაზობს: „პრინც ედვარდის მეფედ კურთხევის სცენას წინ უძღვის შეთქმულება ლორდ ჰესტინგსის წინააღმდეგ. ამ დროისათვის იგი უკვე განიცდის, რომ სისხლიანი დიქტატორის აღზევებას შეუწყო ხელი. რეჟისორმა ააგო ერთ დროსა და სხვადასხვა ადგილას მიმდინარე მოვლენათა რთული რიგი. დრო უკიდურესობამდეა შემჭიდროებული სამეფო საბჭომ პრინც ედვარდის მეფედ კურთხევის დღე უნდა დანიშნოს. საბჭოს წევრებს კი მეფედ რიჩარდის დასმა უნდათ. მხოლოდ ლორდ-კანცლერ ჰესტინგსის პოზიციას უცნობი. ავანსცენაზე დედოფალი ელისაბედი გამოდის, მის უკან საქორწინო ფატის მსგავსი ბაღდახინი ამაღას მოაქვს. საბჭოს წევრთა დაჟინებული მზერის თანხლებით, ელისაბედი

ხელებს გვირგვინისკენ იწვდის. რიჩარდი და ახალგაზრდა პრინცი ედვარდი გაუნძრევლად დგანან მცირე შემადლებზე, რომელიც პატარა თეატრსაც მოგვაგონებს და ეშაფოტსაც. სამართლიანობის სადარაჯოზე მყოფი ჰესტინგსი გვირგვინს უახლოვდება და ხელში იღებს. დედოფალი და მისი ამაღლა სცენას ტოვებენ, საბჭოს წევრები ჰესტინგსს ადევნებენ თვალს. ის კი მათ ვერ ხედავს. მარტო დარჩენილი ლორდ-კანცლერი ნელა უახლოვდება გვირგვინს, ხელში იღებს, მისი ცქერით ტკბება და უცებ, მკვეთრი მოძრაობით ჩამოიცვამს თავზე. შემდეგ სამეფო ტახტისკენ მიდის, გზადაგზა სკამებს აქეთ-იქით მიმოყრის და ტახტზე ჯდება. რიჩარდი მას თვალს ადევნებს. იგი ხედავს ჰესტინგსს და ესმის მისი. ჰესტინგსის საქციელი რიჩარდს ხელ-ფეხს უხსნის. ქეიტსბი ლორდ-კანცლერს მიეპარება და გვირგვინს ჩამოგლეჯს – ჰესტინგსი ფაქტზეა დაჭერილი. რეჟისორმა სპექტაკლში ახალი თემა შემოიტანა – ჰესტინგსის ძალაუფლებისმოყვარეობა, მეფობის სურვილი. ეს მოტივი შექსპირთან არ არის. იმ სპექტაკლში, სადაც ყველა გმირი სამეფო ტახტის დაპატრონებას ცდილობს, ჰესტინგსთან დაკავშირებული ეპიზოდები და მიზანსცენები მეტად მნიშვნელოვანია.”²¹

ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემა მთლიანად მსჭვალავს რობერტ სტურუას სპექტაკლს. წარმოდგენის ფინალური ხატოვანი მიზანსცენაც კაცობრიობისათვის უმნიშვნელოვანესი ამ პრობლემის მეტაფორული გამოხატულებაა: სცენის მოველ სივრცეს ინგლისის უზარმაზარი რუკა გადაეფარება. იგი ორ ადგილასაა ამოჭრილი. სწორედ ამ ჭრილებში გაყოფენ თავიანთ წელზემთ გაშიშვლებულ სხეულებს რიჩარდი და რიჩმონდი. როგორც ორი ტიტანი, ისე შეებმებიან ისინი ერთმანეთს უზარმაზარი მახვილებით, შემადრწუნებელი ხმაურისა და მუსიკის ფონზე. ორთაბრძოლაში ახალგაზრდა რიჩმონდი იმარჯვებს. სასიკვდილოდ განგმირული, რუკაში გახლართული რიჩარდი იატაკზე უსულოდ ეცემა. ტრაგედია თითქოს დასრულდა. ბოროტება დამარცხებულია. მაგრამ რობერტ სტურუა ამ შემთხვევაშიც უილიამ შექსპირის პიესის საკუთარ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს – რიჩმონდმა გვირგვინს ხელი დააველო, სცენის სიღრმეში აღმართული შემადლებისაკენ ნელი, გამოზომილი ნაბიჯით გაემართა, კიბეზე ავიდა და გვირგვინი დემონსტრაციულად თავზე დაიხურა. ძალაუფლებისათვის ბრძოლა გრძელდება.

მიზანსცენას შეიძლება ქმნიდეს ერთი. ორი ან მეტი მსახიობი. შესაძლებელია მიზანსცენა მრავალი აქტიორის სცენური ქმედების საშუალებით გამოიხატოს. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მასობრივ სცენასთან.

მასობრივი სცენა (სახალხო სცენა) – სცენა, რომელშიც მონაწილეთა დიდი რაოდენობაა. ისინი პიესის მსვლელობის მანძილზე განასახიერებენ ბრბოს, ხალხს, მასას. ძველი თეატრის მასობრივ სცენებში სტატისტები მონაწილეობდნენ.

²¹Михаил Френкель „Пластика сценического пространства“, изд. „Мистецтво“, Киев, 1987г. стр. 174-175

სტატისტი – უსიტყვო ამ რამდენიმე სიტყვისაგან შემდგარი როლების შემსრულებელი, მასობრივი სცენების მონაწილე. ისინი ძირითადად შემთხვევითი ადამიანები იყვნენ, არაპროფესიონალი მსახიობები. ცნობილი მსახიობი ნიკო გოცირიძე მოგვითხრობს, თუ როგორ აგროვებდნენ XX საუკუნის დასაწყისში მასობრივ სცენათა მონაწილეებს: „დიდი მიღწევა იყო, თუ გენერალურ რეპეტიციაზე მოუყრიდნენ თავს რამდენიმე სტატისტს. უფრო ხშირად მასას იმ დამეს, წარმოდგენის დაწყების წინ შოულობდნენ. შეაგროვებდა ხალხს სცენარიუსი (რეჟისორის თანამემწე) ქუჩაში, მოიყვანდა თეატრში და ეტყოდა – შენ აქედან შემოხვალ და ამ კარებიდან გახვალ, როდესაც მესხიშვილი იტყვის ამა და ამ ფრაზას – იყვირეო და საქმე გაჩარხული იყო. ალაჰმა უწყის, რომელ კარებიდან შემოდდიოდა და როდის დაიწყებდნენ ყვირილს. ხელის შეწყობის მაგივრად, უფრო ხელის შეშლა გამოდიოდა. ერთხანს თითქოს მოხალისე თანამშრომელთა ორგანიზაციის საქმე მოგვარდა, სემინარიის მოსწავლენი მოდიოდნენ და ეხმარებოდნენ თეატრს. მაგრამ იყო შემთხვევები, როცა პარტერში მჯდომი სემინარიის რომელიმე ზედამხედველი მოჰკრავდა თვალს სცენაზე მოსწავლეს, შემოიჭრებოდა ხოლმე კულისებში და, უნდა გენახათ, ეს ჩვენი სტატისტი თანამშრომლები სცენიდან გრიმით როგორ მოჰკურცხლავდნენ ხოლმე.”²²

რეჟისურის, როგორც პროფესიის ჩამოყალიბების პარალელურად იზრდება ანსამბლისა და მასიური სცენისადმი წაყენებული შემოქმედებითი მოთხოვნები. სახალხო სცენები მეტ ისტორიულ სიზუსტესა და სანახაობრიობას იძენენ. მასა უკვე სანახაობის სრულყოფილებიან მოქმედ პირად გვევლინება. მას საკუთარი მხატვრული ფუნქცია ენიჭება. იგი ერთიანი იდეითა და გრძნობითაა გამსჭვალული, სპექტაკლის ძირითადი აზრისა და სულისკვეთების მატარებელია, თანაც იმ ატმოსფეროს ქმნის, რომელშიც ცხოვრობენ და მოქმედებენ პიესის გმირები. რეჟისურის თეატრმა მასობრივი სცენა ორგანულად დაუკავშირა წარმოდგენის დამდგმელის ჩანაფიქრს, მის ერთ-ერთ გამომხატველად აქცია. ამ სპექტაკლებში ხალხს უკვე არა შემთხვევითი სტატისტები, არამედ პროფესიონალი, ხშირად დამწყები აქტიორები განასახიერებდნენ.

უდიდეს ეფექტს ახდენდა მაყურებელზე სახმეტელის მასობრივი სცენები. ერთ ბრწყინვალე ეპიზოდს ფ.შილერის „ყაჩაღებიდან“ აღწერს მისი მონაწილე, ცნობილი მსახიობი აკაკი ვასაძე: „პოლონეზის მუსიკის ხმაზე კიბეებზე ჩამოდიოდნენ ნიღბოსანი წყვილები – თითქოს მანეკენები. ტემპი განგებ შენელებული, სხეულები უსიცოცხლო, ატმოსფერო უსულო... ადამიანები თითქოს თავს ძალას ატანდნენ ემოძრავათ. ყველაფერი ეს სამგლოვიარო პროცესის იერს აკუთვნებდა ფრანცის მეჯლისს. ამ ფონზე მხოლოდ ერთადერთი ფრანცი დაფრინავდა. დაჰქროდა გაშმაგებით და როგორც ქორი თუ სვაფი აფრიალებდა თავის მოსასხამს, გარედან შავს – შიგნიდან ცისფერს. წინასწარ ზეიმობდა გამარჯვებას, აბუჩად ივლებდა პასტორ მოზერს, მაგრამ აი, მოზერი გაკვრით შეეხებოდა თუ არა ფრანცის მიერ

²²ნიკო გოცირიძე, „მოგონებანი“, გამ., ხელოვნება“, თბილისი, 1949 წ., გვ. 76.

ჩადენილ ცოდვებს, ქვეშ ნიადაგი ეცლებოდა. დაბნეული სავარძელში ეშვებოდა და თავს მოსასხამით იფარავდა. სასახლის ახალ მფლობელს სტუმრები ვიწრო წრით გარს შემორტყმოდნენ. მათი თვალების მრისხანე ელვარება ნიღბიდანაც გამოკრთოდა და ყოველი მხრიდან ფრანცისადმი იყო მიმართული. სწორედ მოზერის მხილების შემდეგ, მოზემეთა ავის მომასწავებელ მზერას ვერ უძლებს ფრანცი და ხაფანგში გაბმული თავგვივით მოკუნტული, თავისივე მოსასხამით დაიფარავს თავს. წინ ნიღბოსანი წყვილი შეეფეთება. ისევ სავარძელს მივარდება, მერე ისტერიული კივილით მოუწოდებს ყველას იცეკონ. მაგრამ ყველა უძრავად დგას, მუსიკა უკრავს. ფრანცის წინ გზაზე აღმართულ წყვილს კი დემონსტრაციულად მოსასხამი ძირს დაუგდია, გამომწვევად მისჩერებია მას და ადგილიდან ფეხს არ იცვლის. მაშინ, გააფთრებული ფრანცი მივარდება ამ მრისხანე ნიღბებთან, მანდილოსანს წაათრევს რამდენიმე საცეკვაო ტაქტით და რადგან ის უძალიანდება, დაანარცხებს იატაკზე. თვითონ კი მაყურებლისაკენ ზურგით შეტრიალებული, თითქოს მათრახის ცემით აიძულებს ყველას იცეკონ. მცირე პაუზის შემდეგ კი ამაყად გაივლის მოცეკვავეთა შორის და გავა დარბაზიდან.”²³

XX საუკუნის 70-იან წლებში, სახელგანთქმულმა ქართველმა რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე უილიამ შექსპირის ტრაგედია „იულიუს კეისარი“ დადგა. ეს იყო სპექტაკლი ხელისუფლებისა და ხალხის ურთიერთობის შესახებ, სახელმწიფოში მიმდინარე სისხლიანი მოვლენების ფონზე. ამ წარმოდგენაში ყველაზე შთამბეჭდავი სწორედ მასობრივი სცენები იყო, სადაც მრავალი ადამიანი ხან მასას წარმოადგენდა, ხანხალხს, ხან კი – ბრბოს. სენატში შესვლამდე კეისარს ამალით ხალხმრავალი ქუჩა უნდა გაეგლო. რომის მოქალაქენი მოუთმენლად ელოდნენ უმაღლეს ხელისუფალს. მ.თუმანიშვილი მათ მომლოდინე ადამიანთა მასას უწოდებს. კეისრის გამოჩენისთანავე იგი მოზემეთ ბრბოდ იქცეოდა და წითელ ყვავილებს ესროდა თავის კერპს, თან თხოვნა-წერილებს უწვდიდა ყვირილით: „დიდება, დიდება, დიდება კეისარს!“ ამ მოვლენის სამუშაო სათაური „მრგვალი ბაღი“ იყო. საქმე ისაა, რომ „იულიუს კეისრის“ დადგმის დრო ემთხვევა ედუარდ შევარდნაძის საქართველოს უმაღლეს ხელისუფლად, კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივნად დანიშვნის პერიოდს. იგი თბილისში, ე.წ. მრგვალი ბაღთან ცხოვრობდა. სამსახურში მიმავალს სახლთან მუდამ ბევრი ხალხი ხვდებოდა სხვადასხვა ხასიათის, ზეპირი თუ წერილობითი თხოვნა-განცხადებით. ამიტომაც დაარქვეს ამ მასობრივ სცენას პირობითად „მრგვალი ბაღი.“

დავუბრუნდეთ სპექტაკლს. კეისარი სენატში შედიოდა, ხალხი იშლებოდა, კეისრის ერთ-ერთი მხლებელი მთხოვნელთა არზებს სასცენო ფიცარნაგის უკან ყრიდა. კეისრის მოკვლის შემდეგ, რომის ფორუმზე შეთქმული სენატორები გამოვარდებოდნენ. მასა მათგან ახალ ამბავს ელოდა. ბრუტუსი ცდილობდა

²³აკაკი ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამომცემლობა, თბილისი, 1977 წ. გვ. 306, 307

დაერწმუნებინა ხალხი იმაში, რომ დიქტატორ კეისრის მკვლელობა სახელმწიფოს სიძლიერის და მოსახლეობის კეთილდღეობისათვის აუცილებელი იყო. ახერხებდა კიდევ ამას. მცირე დაბნეულობისა და მღელვარე მითქმა-მოთქმის შემდეგ, მასაში ვიღაც წამოიძახებდა: „ბრუტუსი იყოს კეისარი!“ ამ იდეას ჯერ თითო-ორი ადამიანი აიტაცებდა, შემდეგ კი ყველა ერთხმად სკანდირებდა: „ბრუტუსი იყოს კეისარი!“ ასე აცილებდნენ მკვლელ სენატორებს მათი აღფრთოვანებული თანამოქალაქენი.

სცენაზე იულიუს კეისრის ერთგული სენატორი ანტონიუსი შემოვარდებოდა. მან ახლახანს შეიტყო საზარელი მკვლელობის ამბავი. თავზარდაცემული ანტონიუსი ეგზალტირებული ბრბოს გადარწმუნებას ცდილობდა. სურდა გაეგებინებინა ამ ადამიანებისათვის, რომ კეისრის მკვლელობა წარმოუდგენელი დანაშაულია. მასას მისი არ ესმოდა. და ანტონიუსი თავის უკანასკნელ, უძლიერეს არგუმენტს წარმოადგენდა: „ვიცი, რომ კეისარი ყოველი თქვანგანისთვის 75-75 დრახმის დარიგებას აპირებდა.“ მასაზე ამას მართლაც დიდი ზეგავლენა ჰქონდა და ვიღაცა ისევ წამოიძახებდა: „ანტონიუსი იყოს კეისარი!“ ბრბომ ამ იდეა ახლაც აღფრთოვანებით აიტაცებდა. ვიღაც აუცილებლად უნდა იყოს კეისარი, წინამძღოლი, მეთაური, რომელსაც ხალხი მორჩილად გაყვება.

პოლიტიკოსთა შორის დაპირისპირება მასშტაბურ სისხლისღვრაში გადაიზარდებოდა. მასა გამხეცვებულ ბრბოდ იქცოდა. ცენტრალურ სისხლიმღვრელ სცენას მთუმანიშვილმა „ხორცის საკეპი მანქანა“ დაარქვა. ადამიანები ერთმანეთს კლავდნენ, ახრჩობდნენ, ასახიჩრებდნენ, აუპატიურებდნენ. ბრძოლა დასრულდა. სცენა გვამებით აივსო. ცოცხლად დარჩენილები კი მხოლოდ ხელებს ასავსავებდნენ და მექანიკურად იმეორებდნენ: „დიდება... დიდება... დიდება...“ ეს უკვე დაბნეული და თავგზააბნეული ბრბო იყო. ასეთი გახლდათ მთუმანიშვილის პროზიცია ხელისუფლებისა და მისი მოქალაქეების ურთიერთობის შესახებ, რომელიც „იულიუს კეისარში“, ყველაზე ხატოვნად მასობრივი სცენების საშუალებით გამოიხატებოდა.

მასობრივ სცენათა საბოლოო სახით ჩამოყალიბება სამონტაჟო რეპეტიციების პროცესში ხდება. სპექტაკლის მიზანსცენები მოისინჯება უკვე დასრულებული მხატვრული გაფორმების პირობებში, კოსტიუმებსა და გრიმში, მუსიკასა და ხმაურთან შეთანხმებით. საბოლოოდ დგინდება განათების პარტიტურაც. იწყება უწყვეტი რეპეტიციები. მაგრამ ვიდრე მათზე ვისაუბრებდეთ, შევეხოთ თეატრის მხატვრის, კომპოზიტორისა და ქორეოგრაფის შემოქმედების თავისებურებებს. დღეს მათ გარეშე სპექტაკლი ვერ შეიქმნება.

თეატრის მხატვარი – მხატვარი, რომელიც სახვითი ხელოვნების საშუალებებით (ფერწერა, არქიტექტურა, ქანდაკება და ა.შ.), დამდგმელი რეჟისორის ჩანაფიქრისა და სადადგმო გეგმის შესაბამისად ქმნის წარმოდგენის სანახაობით სახეს. ესკიზებსა, მაკეტში და ნახაზებში დაფიქსირებული მხატვრის ჩანაფიქრი განხორციელდება თეატრის საამქროების მუშაკთა მიერ.

დღეს სპექტაკლის სახვით მხარეს **სცენოგრაფიას ან სცენის დიზაინს** უწოდებენ. ამ ცნების ქვეშ იგულისხმება დეკორაცია, კოსტიუმი, სხვადასხვა ნივთები სცენაზე, მოკლედ – პერსონაჟთა სამოქმედო გარემო და მისი განათება.

თეატრის მხატვრის მუშაობა მნიშვნელოვნად განსხვავდება ფერმწერის ან გრაფიკოსის საქმიანობისაგან, თუნდაც იმით, რომ იგი თავისუფალი არ არის თავის შემოქმედებაში. მხატვარი იმას ხატავს, რაც სურს. თეატრის მხატვარი კი ამა თუ იმ კონკრეტულ დრამატურგიულ ნაწარმოებს აფორმებს, მის შესატყვის სცენურ გარემოს ქმნის. თეატრის მხატვრის მუშაობას რეჟისორის ჩანაფიქრიც განაპირობებს. ჩვეულებრივ, ასე ხდება: რეპეტიციების დაწყებისთანავე, ზოგჯერ ცოტა ადრეც, რეჟისორი სპექტაკლის მხატვარს აცნობს დადგმის საკუთარ ჩანაფიქრს; მხატვარი, რომელსაც ამ დროისათვის, ცხადია, წაკითხული აქვს პიესა, ცდილობს, ერთი მხრივ, დრამატურგიული ნაწარმოების, მეორე მხრივ კი – სარეჟისორო კონცეფციის საფუძველზე ააგოს საკუთარი შემოქმედებითი მუშაობა, მხატვრულად გააფორმოს სპექტაკლი.

სპექტაკლის გაფორმება – ყველანაირ სცენურ გარეგნულ გამომსახველ საშუალებათა ორგანიზება, რომლებიც სპექტაკლს გარკვეულ ფორმას აძლევენ. წარმოდგენის გაფორმებაში შედის: დეკორაცია, კოსტიუმი, გრიმი, განათება და ა.შ. ნებისმიერი სპექტაკლის გაფორმება ჩასმულია გარკვეულ ჩარჩოში, რომელიც სცენის ჩაცმულობის სახელწოდებითაა ცნობილი.

სცენის ჩაცმულობა – სპეციალურ ქსოვილთა (ფარდათა) სისტემა, რომელიც გარს აკრავს სცენის სათამაშო სივრცეს.

თეატრის მხატვრის პრაქტიკული მუშაობის პირველი ეტაპია მაკეტისა და ესკიზების შექმნა.

მაკეტი (ფრანგულად ჩანახატი, მონახაზი) – მოდელი, რომელიც ასახავს სპექტაკლის სივრცობრივ-დეკორატიულ გადაწყვეტას. მაკეტი თვალსაჩინოს ხდის სასცენო სივრცის, მსახიობთა სამოქმედო მოედნის კომპოზიციას, მიზანსცენების დაგეგმვას. იგივე დანიშნულება აქვს ესკიზსაც. მასშიც წარმოდგენის გარეგნული სახე ვლინდება. ოღონდ ესკიზი ქაღალდზეა დახატული, ამიტომ ორგანზომილებიანია, მაკეტი კი – სამგანზომილებიანი. გარდა ამისა, მაკეტში – სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების მინიატურულ მოდელში (მაკეტის ჩვეულებრივი მასშტაბია სცენის ნატურალური ზომის ერთი მეათედი ან მეოცედი), რეჟისორს შეუძლია ცალკეულ სასცენო მოვლენათა მიზანსცენირება. ესკიზსა და მაკეტში აუცილებლად უნდა იყოს დაცული იმ სცენის პარამეტრები, რომელზედაც თამაშდება სპექტაკლი, მისი სივრცობრივი პროპორციები, საერთოდ სათამაშო მოედნის ფორმა.

დასრულებული მაკეტი და ესკიზები გადაეცემა თეატრის სხვადასხვა სახელოსნოს იმისათვის, რომ ისინი სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებად, მის დეკორაციად აქციონ.

დეკორაცია (ლათინურად მორთვა) – სცენის გაფორმება. იგი წარმოადგენს მატერიალურ გარემოს, რომელშიც მსახიობები მოქმედებენ. დეკორაცია იქმნება სხვადასხვა გამომსახველობითი საშუალებების დახმარებით, რომლებიც გამოიყენება თანამედროვე ფერწერასა და გრაფიკაში, განათებაში, სასცენო ტექნიკაში, კინოში და ა.შ.

ძველ, ე.წ. ურეჟისორო თეატრში მხატვარი ქმნიდა სტანდარტულ დეკორაციას, რომლის საშუალებითაც სხვადასხვა კომბინაცია იქმნებოდა – მდიდრული და ღარიბული ქოხი, დარბაზი, მინდორი, ტყე და ა.შ. გამონაკლის შემთხვევაში, ისტორიული პიესის დადგმისას, სპექტაკლისათვის საგანგებო დეკორაცია კეთდებოდა, იკერებოდა კოსტიუმები. იმ დროის თეატრის ძირითად ნიშანდობლიობას წარმოადგენდა მსახიობების თამაშისა და მხატვრის ნამუშევრის მაქსიმალური მიმსგავსება სინამდვილესთან.

თეატრის მხატვარი სპექტაკლის ერთ-ერთ შემქმნელად იქცა მხოლოდ რეჟისურის ეპოქაში. ამ დროიდან იგი უკვე ქმნის ისეთმხატვრულ სახეობრივ გარემოს, რომელშიც გმირთა სცენური ცხოვრება მიმდინარეობს, თავისებურად გამოხატავს სპექტაკლის იდეურ ჩანაფიქრს. მის მიერ შექმნილი გაფორმება დრამატურგის პოეტური სტილის, მისი მხატვრული ბუნების შესატყვისი უნდა იყოს. ფერის, ხაზის, განათებისა და სივრცის საშუალებით მოგვითხრობს თეატრის მხატვარი იმის შესახებ, თუ როგორ გაიგო მან, რეჟისორთან ერთად, ესა თუ ის პიესა.

თემურ ჩხეიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განხორციელებული მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მოქმედება საყდარში ვითარდება (მხატვარი გიორგი ალექსი-მესხიშვილი) – კედლებდამსკდარ, შეთეთრებულ ეკლესიაში, რომელშიც დიდი უწესრიგობა სუფევს. თითქოს სწორედ ახლახანს ვიდაცეები შემოჭრილან და დაურბევიათ იქაურობა, კარგად შენიშნავს თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე: „რწმენაშეღახულ, ღირსებააყრილ საყდარს ჩამოგავს გაღავანშემორღვეული ტაძარი. ნათავადარი, ნაკაცარი – თეიმურაზ ხევისთავის აშუამინდელი ნავსაყუდელი. მწერლის განსაზღვრება – ნათავადარი, ნაკაცარი, ნაცოლარი, ნაქმარევი, ნამოჯამაგირალი, ნახუცარი, სცენურ სახიერებაშია გარდაქმნილი, ქმედების კამერტონად არის გაცხადებული და ამიტომაც ნასაყდრელს ჩამოჰგავს იქაურობაც.“²⁴

სცენის სიღრმეში მოთავსებული ეკლესიის კედელი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ღერძს წარმოადგენს. საყდარმა თითქოსდა თავისი უპირველესი და

²⁴ნათელა არველაძე „თეატრის გამარჯვება“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 6 აპრილი, 1984წ.

უმთავრესი ფუნქცია დაკარგა. მასში აღარავინ ლოცულობს. ამ, ოდესღაც უწმინდეს ადგილას ძალადობას, მრუშობასა და თვალთმაქცობას დაუსადგურებია. ეკლესიის კედელში კარია გამოჭრილი. ამ კარიდან შემოდის პირველად გამხდარი, ფერმკრთალი, გასაცოდავებული თეიმურაზ ხევისთავი. იგი თითქოს საკუთარ სახლში მოდის, თვალს მოავლებს იქაურობას – მისი საცხოვრებელი ყირაზეა დაყენებული, ყველაფერი მიყრილ-მოყრილია. ნათავადარი წიგნს იღებს და თავისი ამბის თხრობას იწყებს. ამავე კარის ჭრილში ჩნდება რამდენჯერმე შეწოხიანი კაცის ფიგურა, რომელიც ძალადობის სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენს. აქვე დავინახავთ მღვდლის ფიგურასაც, რომელიც მეტყველი უესტით მოუწოდებს ხევისთავს შურისძიებისაკენ. ამ კარიდან შემოდის ეკლესიაში ჯვრის დასაწერად კნიენა მარგო და ჯაყო ჯივაშვილი. სცენაზე ლიუკიდანაც შეიძლება ამოსვლა. ლიუკით სარგებლობენ ჯაყო, მარგო – სპექტაკლის ბოლოს, ჯივაშვილისაგან შვილს რომ გააჩენს და სოფელში უკან დაბრუნებულ თეიმურაზს შეხვდება: და თვით ხევისთავი – ჯაყოს დახლიდარად რომ დაუდგება. თუ ლიუკით მხოლოდ ჯაყო და ის ადამიანები სარგებლობენ, რომლებიც მასზე რაიმეთი არიან დამოკიდებულნი, ეკლესიის კარსა და კედელს სხვა აზრობრივი დატვირთვა აქვთ. წარმოდგენის უმთავრესი მოვლენები – თეიმურაზისა და ივანეს დიალოგები, ჯაყოსა და მარგოს სცენები, ხევისთავის „ჯანყი“, მისი სოფელში დაბრუნება მთელ სცენურ სივრცეს მოიცავენ და ამის გამო კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობასა და აზრს იძენენ.

თეატრალური კოსტიუმი – ტანსაცმელი, ფეხსაცმელი, ქუდი, სამკაულები და სხვა. ნივთები, რომლებსაც მსახიობი იყენებს სცენური მხატვრული სახის დასახასიათებლად. თეატრალური კოსტიუმის აუცილებელი დამატებაა გრიმი და თმის ვარცხნილობა. კოსტიუმი ეხმარება მსახიობს იპოვოს პერსონაჟის გარეგნული სახე, გახსნას სცენური გმირის შინაგანი სამყარო, გამოხატოს იმ გარემოს ისტორიული, სოციალური და ეროვნული თავისებურებები, რომელშიც ხდება მოქმედება.

რეპეტიციების დაწყების პირველ ეტაპზე მხატვარი წარმოადგენს არა მხოლოდ დეკორაციის, არამედ კოსტიუმების ესკიზებსაც. მათზე გამოხატულია არა მარტო გმირის ჩაცმულობა, არამედ მითითებულია, თუ რა მასალიდან უნდა შეიკეროს კოსტიუმი. რეჟისორის მიერ მოწონებული მაკეტი თეატრის სადადგმო ნაწილს გადაეცემა, ხოლო კოსტიუმების ესკიზები – სამკერვალო საამქროს. მათი მუშაობას რეპეტიციო პროცესის პარალელურად მიმდინარეობს.

მსახიობმა არა მარტო უნდა ჩაიცვას კოსტიუმი, არამედ – მოირგოს იგი, შეიგრძნოს სამოსელი და საკუთარი სხეულის მდგომარეობა მასში, გამოიმუშაოს გმირის პლასტიკა. განსაკუთრებით უნდა მოირგოს ისტორიული კოსტიუმი – ტოგა, შუა საუკუნეების რაინდის სამოსი, ჩოხა, შლეიფი, კიმონო და ა.შ. ხშირია შემთხვევა, როდესაც მხატვრის მიერ შემოთავაზებული კოსტიუმი დიდ დახმარებას უწევს მსახიობს არა მარტო ხასიათის, არამედ ეპოქისა და დროის შეგრძნებაში.

დიდი ქართველი მსახიობის სესილია თაყაიშვილისათვის მისი სცენური გმირის გარეგნობასა და ჩაცმულობას, გრიმისა და კოსტიუმის ყოველ დეტალს ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ოღდა ბებიასთვის (ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) სპეციალურად შეაკერინა თეთრი პერანგი, რომელსაც შავი კაბის ქვეშ იცვამდა. იმავე როლისათვის შავი თავშალის ქვეშ თეთრ თავსაკრავს იკეთებდა, რომელიც ვიწრო ზოლად მოჩანდა. ამავე სპექტაკლისათვის საგანგებოდ დაამზადებინა მისთვის მოხერხებული სამფეხა სკამი. სუნელების სურნელით გაუღენთილ ქვასანაყს ხომ მთელი სპექტაკლის მანძილზე ხელიდან არ უშვებდა. ყოველივე ეს აუცილებელი იყო მსახიობისათვის როლის შესატყვისი განწყობილების შესაქმნელად.

რაოდენ სრულყოფილიც არ უნდა იყოს სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, მას რეჟისორმა და მსახიობმა უნდა შთაბერონ სული, სცენური სიცოცხლე მიანიჭონ. მაგრამ სცენის ასეთი „გარდასახვა“ მხოლოდ თეატრალური მხატვრის ხელოვნებით არ არის განპირობებული. ეს იმის შედეგიც არის, რომ მსახიობები იჯერებენ სცენური გაფორმების სიმართლეს. ამის თვალსაჩინო მაგალითია თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას „სამანიშვილის დედინაცვალი.“ ეს წარმოდგენა, რეჟისორებისა და მხატვრის ჩანაფიქრის მიხედვით, დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში თამაშდება. რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი თითქოს მის დასათვალიერებლად მოდის. აქ სტენდებზე ძველი აფიშები კიდია, კედლებზე ყაბალახები და ხანჯლები, იმერული ყოფისათვის დამახასიათებელი ეთნოგრაფიული დეტალები, ტყლაპები და ჩურჩხელები, მამა-პაპური ყანწები. თაროებზე ძველი წიგნები აწყვია, ალბომები, მწერლის პირადი ნივთები. რეჟისორთა საოცარი გამომგონებლობისა და მსახიობთა არაჩვეულებრივი ნიჭიერების წყალობით, ეს გარემო ხან ბეკინას სახლად იქცევა, ხან კირილეს კარ-მიდამოდ, ხან იმერეთის შარა-გზად, ხან ჯიმშერ სალობერიძის სალონად, ხან კი ბრეგაძეების გაპარტახებულ ეზო-გარემოდ. ამ უცნაურ „გარდაქცევებს“ მსახიობები აწარმოებენ – ერთსა და იმავე გარემოში სხვადასხვანაირად იქცევიან, სცენური სიტუაციის შესაბამისად. მხატვრის მიერ შეთავაზებულ გარემოში, მუზეუმში ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. ის ხომ სახლიცაა და, ამავე დროს, მწერლის ფანტაზიის ნაყოფის, მისი ნაწარმოებების, წიგნების საცავი.

მხატვრის ნამუშევარიც დრამატურგიული ნაწარმოებიდან უნდა ამოიზარდოს, უნდა შეიქმნას პიესის ბუნების შესატყვისი სცენური გარემო.

სპექტაკლის გაფორმება სამონტაჟო რეპეტიციების პერიოდში დასრულებულ სახეს იძენს. ამავე დროს, რეჟისორი ერთ ან რამდენიმე რეპეტიციას ანდომებს წარმოდგენის განათებას. ამით იგი გამოყოფს ცალკეულ საგნებს, პერსონაჟებსა თუ მოვლენებს. განათება საჭიროა აგრეთვე აუცილებელი სცენური ატმოსფეროს შესაქმნელად.

სამონტაჟო რეპეტიციების ეტაპზე მიმდინარეობს სპექტაკლში მუსიკის შეყვანა ანუ მისი მუსიკალური გაფორმება – წარმოდგენისათვის აუცილებელი მუსიკალური

თანხლების, სასიმღერო თუ საცეკვაო მელოდიების, აგრეთვე სხვადასხვაგვარი ხმაურების აქტუა სცენაზე ამა თუ იმ საჭირო მომენტში. მუსიკალური გაფორმების ელემენტია აგრეთვე მსახიობის მეტყველება, მისი ხმა, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც სცენაზე მშვენიერი, ხავერდოვანი ხმების მქონე აქტიორები მეტყველებენ – ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ხორავა, ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე და სხვები.

ძველ თეატრში სპექტაკლების წინ ხშირად მუსიკალურ უვერტიურებს ასრულებდნენ მაყურებლის გასართობად. მუსიკა შესვენების დროსაც უღერდა, მაგრამ მას მიმდინარე წარმოდგენასთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდა.

არსებობენ სცენური გმირები, რომელთა მუსიკალური ნიჭიერება პიესის ტექსტითაა ნაკარნახევი – ლარისა (ალექსანდრე ოსტროვსკის „უმზითვო“), მაშა (ლევ ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“) ჩინებულად მღერიან. ამიტომაც ეს როლები კარგი მუსიკალური მონაცემების მქონე მსახიობებმა უნდა შეასრულონ. გარდა ამისა, დრამატურგს შეიძლება პიესის რემარკაში მითითებული ჰქონდეს არა მარტო ის, მღერის ან ცეკვავს თუ არა პერსონაჟი, არამედ ისიც, თუ ვისი მუსიკა უღერს ამა თუ იმ კონკრეტულ ეპიზოდში. დრამატურგ ლალი როსებას, პიესაში „პროვინციული ამბავი“ მითითებულია, რომ ზიზისა და მურმანის სასიყვარულო სცენის ბოლოს უღერს დუეტი ჯუზეპე ვერდის ოპერა „ტრუბადურიდან“ დიდი მომღერლების – მარია კალასისა და ჯუზეპე დი სტეფანოს შესრულებით.

1918 წელს რეჟისორმა ვალერიან შალიკაშვილმა ქართულ თეატრში დადგა იოსებ გედევანიშვილის „სინათლე.“ სპექტაკლისათვის საგანგებო დეკორაცია შეიქმნა. მას მუსიკალური თანხლებაც სდევდა სიმებიანი ორკესტრის შესრულებით. წარმოდგენაში საბალეტო ნომრებიც იყო. სინათლე პირველი ქართული წარმოდგენა გახლდათ, რომლის მსვლელობის დროსაც გამოყენებული იქნა მუსიკისა და ქორეოგრაფიის, თეატრალური ხელოვნების შემადგენელი ელემენტების ახლებური სინთეზი.

დღევანდელ დრამატულ თეატრში წარმოდგენის მუსიკალური მხარის შესაქმნელად, თითქმის ყოველთვის, კომპოზიტორსან მუსიკალურ გამფორმებელს იწვევენ. თეატრალური მხატვრის მსგავსად, მისი შემოქმედებითი საქმიანობაც დადგმის მხოლოდ ნაწილია. კომპოზიტორი სპექტაკლის ერთ-ერთი შემქმნელია. კოლექტიური შემოქმედების მონაწილე. ამიტომ მან კარგად უნდა იცოდეს რეჟისორის ჩანაფიქრი, სცენური სამყაროს დეკორატიული გადაწყვეტა, მსახიობთა თამაშის მანერა. როგორც ამბობენ, თეატრის კომპოზიტორი „სცენას უნდა გრძნობდეს.“ თავის მხრივ, ყველა ჭეშმარიტი რეჟისორი უნდა გრძნობდეს მუსიკის აუცილებლობას ამა თუ იმ სცენაში და ორგანულად უნდა ჩართოს იგი პერსონაჟთა ქმედების უწყვეტ მდინარებაში.

მუსიკა, როგორც სპექტაკლის აუცილებელი კომპონენტი კოტე მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა ქართულ სცენაზე. მისი შემოქმედება უმთავრესად

კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. კ.მარჯანიშვილის მუშაობას დადგმის მუსიკალურ მხარეზე აგვიწერს უმანგი ჩხეიძე: „მარჯანიშვილი ყოველთვის უპირატესობას აძლევდა თეატრში მომუშავე კომპოზიტორს დამას უფრო ანდობდა სპექტაკლის გაკეთებას, ვიდრე რომელიმე ცნობილ, მაგრამ არა თეატრალურ კომპოზიტორს, რადგან პირველ მათგანს ესმოდა თეატრის სპეციფიკა, რასაც მუშაობის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს. მუსიკას ის მრავალნაირ დანიშნულებას აკისრებდა სპექტაკლის დასაწყისიდან მის დასასრულამდე. მის დადგმებს, უმეტეს შემთხვევებში, წამმღვარებული ჰქონდა მუსიკალური შესავალი, რათა თავიდანვე შეექმნა სათანადო განწყობა. ამ შესავალში ხშირად ისმოდა ნაწარმოების ლეიტმოტივი და მაყურებელი ფარდის აწვევისას ერთგვარად შემზადებული, განწყობილი იყო სპექტაკლის მოსასმენად. მუსიკას იყენებდა ცალკე სურათებისა და მოქმედებათა დასაკავშირებლად.“²⁵

ხშირად მუსიკის ფუნქცია უშუალოდაა დაკავშირებული სპექტაკლის ძირითად სათქმელთან. ცნობილია, რომ რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ სამჯერ დადგა მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ – სატელევიზიო, მოსკოვის სამხატვრო და მარჯანიშვილის თეატრებში. ტელედედგმა მუსიკალურად კომპოზიტორმა დავით ტურიაშვილმა გააფორმა, ხოლო დრამატულ თეატრში განხორციელებული წარმოდგენები – კომპოზიტორმა გომარ სისარულიძემ. სამივე სპექტაკლის მუსიკალურ-ხმოვანი პარტიტურის შექმნის პრინციპი ერთნაირია. მათში საოცარი ჰარმონიულობით ერწყმის ერთმანეთს ბეთჰოვენის მუსიკა და ქართული ხალხური „ქუდი გვერდზე დაგიხურავს,“ ვერდის „ტრაავიატას“ ნაწყვეტი და ჩვენებური „კაი ყმა,“ ბეველებური ტანგო და „ჰერიო ბიჭებო.“ წარმოდგენათა მუსიკალურ გაფორმებაში ისევე, როგორც მხატვრობაში, ზუსტად აისახება ის არეულ-დარეული და მშფოთვარე პერიოდი ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში (1924 წელი), როდესაც „ჯაყოს ხიზნების“ მოქმედება ხდება, ის ქაოსი, თეიმურაზ ხევისთავისა და მისი მეუღლის არსებაში რომ დაუბუდებია.

ქართული თეატრის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი პერიოდი – XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან დღემდე წარმოუდგენელია რეჟისორ რობერტ სტურუასა და კომპოზიტორ გია ყანჩელის სასცენო შემოქმედების გარეშე. მათ ერთობლივად შექმნეს ის დიდებული სპექტაკლები, რომლებიც დღეს მსოფლიო თეატრის კლასიკურ ნაწარმოებებადაა მიჩნეული.

მუსიკალურ-ხმოვანი გაფორმების ნაწილია **ხმაური** – ზღვის ტალღების ხმა, ჟივილ-ხივილი, ჭიკჭიკი, სტვენა, ყივილი, ცხოველთა და ფრინველთა ხმები, ჭრაჭუნის, ქარის ქროლვა და მრავალი სხვა. ადრე, როდესაც შესაბამისი რადიოაპარატურა არ იყო და ხმაური მაგნიტურ ფირზე არ იწერებოდა, სპექტაკლს ხშირად თვით მსახიობები ახმოვანებდნენ. ხმაურს განსხვავებული დანიშნულება შეიძლება ჰქონდეს სპექტაკლის სხვადასხვა ეპიზოდში. იგი ერთ-ერთი ძლიერი საშუალებაა სცენაზე საჭირო ატმოსფეროს, განწყობილების შესაქმნელად.

²⁵ უმანგი ჩხეიძე, „მოგონებები და წერილები“, გამომ. „ხელოვნება“, თბილისი, 1956 წ., გვ.158

უკვე რამდენიმე ათეული წელია, რაც ქართული თეატრის სპექტაკლების მუსიკალური თანხლება ფონოგრამაზეა ჩაწერილი. მანამდე კი წარმოდგენის მუსიკა ცოცხლად სრულდებოდა ორკესტრის მიერ. იმ დროის თეატრს საკუთარი დირიჟორიც ჰყავდა. დღეს კი სპექტაკლის მუსიკის ფონოგრამა სარეპეტიციო მუშაობის შუა პერიოდში იწერება, ხოლო სამონტაჟო რეპეტიციების ეტაპზე საბოლოოდ ყალიბდება წარმოდგენის მუსიკალურ-ხმოვანი პარტიტურა – ზუსტდება ის ადგილები, რომლებიც მუსიკის თანხლებით მიმდინარეობს. ამავე დროს, საბოლოო სახეს იღებს მომავალი სპექტაკლის **ქორეოგრაფია** – ცეკვები და სასცენო მოძრაობა. ცეკვა ხომ ადამიანის შინაგანი არსის, მისი სულიერი მდგომარეობის ერთ-ერთი მკაფიო პლასტიკური გამოვლენაა.

თანამედროვე თეატრში ცეკვების დასადგმელად ქორეოგრაფს იწვევენ. როგორც აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში, ვალერიან შალიკაშვილმა დაადგმევინა ცეკვები სპექტაკლისათვის „სინათლე,” მოგვიანებით კი, კოტე მარჯანიშვილთან მუდმივად მუშაობდა ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი. დიდი რეჟისორის საუკეთესო წარმოდგენებში – ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო.” ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!” შალვა დადიანის „კაკალ გულში,” კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა” დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ცეკვას. ზოგიერთ მათგანში ქორეოგრაფიული ნომრები არა მარტო ორგანულად ერწყმოდნენ პიესის სიუჟეტსა და სცენურ ქმედებას, არამედ, გარკვეულწილად განსაზღვრავდნენ სპექტაკლის მაღალ მხატვრულ დონესაც.

უმნიშვნელოვანესი აზრობრივი და ემოციური ფუნქცია ჰქონდა მიკუთვნებული ქორეოგრაფიას სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჩვენს მიერ უკვე ნახსენები მეჯლისის სცენა ფ.შილერის „ყაჩაღებიდან” და ზაირას ცნობილი ცეკვა სანდრო შანშიაშვილის „ანზორიდან.” მის შესახებ მოგვითხრობს თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე: „პიესის ბოლო მოქმედებაში ცეკვის აუცილებლობაზე არაფერია მითითებული. ცეკვის იდეა სახმეტელს IV მოქმედების რეპეტიციაზე დაებადა იმის გამო, რომ ეს მოქმედება არ გამოდიოდა. მხატვარ ირაკლი გამრეკელის მიერ მიგნებული სცენური სამყაროს გადაწყვეტა უაღრესად სახიერი იყო – საორკესტრო ორმოს სიდრმიდან ამოზიდულ კლდეებს უკან მიწაყრილი ლიანდაგი გადიოდა. ამ ლიანდაგზე უნდა გაეგლო ჯავშნოსან მატარებელს, რომლის შეჩერებაც აუცილებელი იყო. პარტიზანებს უნდა გადაეწყვიტათ, ვინ დაწვებოდა ლიანდაგზე. ეს საკითხი ცეკვას უნდა „გადაეწყვიტა.” მას სიუჟეტური ფუნქცია დაეკისრა – ის კენჭისყრა უნდა ყოფილიყო. ამისთვის მოიხმეს ზაირა, რომელმაც ამ ცეკვის დანიშნულების შესახებ არაფერი იცოდა. ანზორმა სთხოვა, იცეკვე და ვინც გინდა, გამოიხმეო. თხოვნა მოულოდნელი იყო, მაგრამ ქალმა ანზორს უარი ვერ შეჰკადრა. ამიტომ ზაირას პირველი სვლა უფრო გაკვირვება იყო, ვიდრე ცეკვა. ის არ დელაუდა, დელაუდნენ სხვები – ვინც იცოდა, რა მოჰყვებოდა არჩევანს. ახმეტელის ჩანაფიქრით (ცეკვა მისი დადგმული იყო), ჯერ მამაკაცები აღელდებოდნენ – ერთი მათგანი დღეს სიცოცხლეს ესალმებოდა. ზოგი უნებლიედ იხევდა უკან მასთან

მოახლოებული ზაირას წინაშე, ზოგი – პირიქით – წინ იწევდა, მე გამომიწვიეო. მამაკაცთა ეს მღელვარება გადაეცემოდა ზაირას, რომლის ყოველი მომღვინო სვლა სულ უფრო და უფრო ძლიერი იყო. ცეკვა თანდათან ხურდებოდა. ზაირას გარდა, სცენაზეც და დარბაზშიც, ყველამ იცოდა, რას მოასწავებდა ვინმეს წინ მისი შეჩერება. ამიტომაც კონტაქტი მაყურებელსა და სცენას შორის ძალიან ძლიერი იყო. თავგამეტებით ცეკვავდა ზაირა, მაგრამ არავის იწევდა. ჯავშნოსანის მოსვლის დრო კი ახლოვდებოდა. „ასას“ შეძახილებით დაუინებით მოითხოვდნენ ზაირასაგან ბოლოს და ბოლოს, გაერკვია თავისი არჩევანი. მოახლოებული მატარებლის ხმა უკვე ისმოდა და ზაირა სწორედ ამ დროს ირჩევდა ახმას. ცეკვა უმაღლესად წყდებოდა და ყველა ერთად ადგილზე ქვავდებოდა. ხალხი იმიტომ, რომ არჩევანი გაკეთდა, ზაირა კი იმიტომ, რომ ვერ გაიგო, რად გაქვავდა ყველა ერთად ცეკვის ზენიტში. პაუზა იმდენ ხანს გრძელდებოდა, რამდენიც საჭირო იყო ახმას გონს მოსასვლელად და დავალების შესასრულებლად. მართლაც, ის პირველი მოდიოდა გონს – ჯერ კიდევ ყველა გაქვავებული იყო, როცა ახმა მოწყდებოდა ადგილს, მაღლა ავარდებოდა და ლიანდაგზე დაემხობოდა. იმავე წუთს, მთელი იქ მყოფი ხალხი ანზორის ფეხქვეშ გაერთხმებოდა. მატარებლის კივილით მთავრდებოდა სრულ სიბნელეში ჩაძირული ეს ეპიზოდი. ახმეტელმა ქორეოგრაფია სპექტაკლის დედააზრს დაუმორჩილა. ის აუცილებელი იყო დრამატურგიულად და არა ქორეოგრაფიულად, არა როგორც თვითმიზნურად ჩადგმული ცეკვადი ნომერი, ცეკვა ცეკვისთვის. ეს არ იყო ცეკვა-გართობა. ეს იყო ცეკვა-არჩევანი. ის ემოციურად ჩაითრევდა მაყურებელს და სცენაზე მიმდინარე მოვლენის მღელვარე მონაწილედ აქცევდა მას.”²⁶

ცეკვა მუდამ ბუნებრივად უნდა შეერწყას წარმოდგენის მთელ მხატვრულ ქსოვილს. იგი ორგანულად უნდა აღმოცენდეს სცენაზე, გმირის შინაგანი მდგომარეობიდან უნდა ამოიზარდოს. ცეკვის აღმოცენება სპექტაკლში მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც აქტიორი სიტყვით უკვე ვეღარ გამოხატავს თავის გრძნობებს და საკუთარი სხეულით, პლასტიკით გვამცნობს სათქმელს.

ცეკვის აუცილებლობა ზოგჯერ ავტორისეულ რემარკაშია მითითებული. ჰენრიკ იბსენის „თოჯინების სახლში“ ტარანტელა უნდა იცეკვონ, ოსკარ უაილდის „სალომეაში“ – შვიდი მოსახლამის ცეკვა, ლოპე დე ვეგას პიესას კი საერთოდ „ცეკვის მასწავლებელი“ ჰქვია.

არსებობს დრამატული თეატრის სპექტაკლები, რომელთა უძლიერესი სცენები სწორედ ქორეოგრაფიასთან არის დაკავშირებული, სადაც რეჟისორული მეტაფორა ქორეოგრაფის მიერ ჩინებულად დადგმულ და მსახიობის მიერ უდიდესი ემოციური დატვირთვით შესრულებულ ცეკვად მოძრაობებში ვლინდება საუკეთესო სახით. ასეთი იყო ეროსი მანჯგალაძის ზიმზიმოვის ცეკვა გაბრიელ სუნდუკიანის „პეპოდან“, ვერიკო ანჯაფარიძის ბებია ეუხენას ცეცხლოვანი ესპანური სპექტაკლში „ხეები ზეზეურად კვდებიან“, გიორგი გეგეჭკორის კომიკური

²⁶ნათელა ურუშაძე, „სახლი სათამაშო“, გამ. „ლია“, თბილისი, 1999 წ., გვ. 67, 69

პერსონაჟის, ექვთიმე ქათამაძის ცეკვა აღტაცება სპექტაკლიდან „ამბავი სიყვარულისა“ და მრავალი სხვა.

თ.ჩხეიძის მიერ მოსკოვის სამხატვრო და მარჯანიშვილის თეატრებში დადგმულ „ჯაყოს ხიზნებში“ ქორეოგრაფია (ქორეოგრაფი იური ზარეცკი) წარმოდგენის სათქმელის უძლიერესი გამომხატველია.

...ღონემიხდილი მარგო სკამზე ზის. იქვე გლეხები და თეიმურაზი სუფრას უსხედან, სადღეგრძელოებს ამბობენ. შემდეგ ეს სცენა ივანესა და თეიმურაზის საუბარში გადადის. მარგო კვლავ სკამზე ზის უხმოდ და გაუნძრევლად. უცებ საიდანღაც მოისმის ოსური სიმღის მელოდია. კნეინა ისეთივე ცეკვად მოძრაობებს იწყებს, როგორც ეკლესიის შესასვლელში განათებული შავჩოხიანი კაცი. გამოდის ჯაყო, ცეკვა-ცეკვით აიტაცებს ქალს ხელში, საქანელაზე დასვამს, თვითონ კი მის ქვემოთ იატაკზე გაიშხლართება. მარგო ერთი-ორჯერ გაქანდება საქანელაზე, შემდეგ თანდათან ჩამოიცურდება იქიდან და, ფაქტიურად, უკვე თვითონ, საკუთარი სურვილით ხდება ჯაყოს საყვარელი. ყოველივე ამის სახეობრივი გამომხატულებაა შავჩოხიანი ადამიანი ეკლესიის კარის ჭრილში, რომლის ცეკვამ უკვე აპოთეოზს მიაღწია.

ცეკვადი მოძრაობებისა და მიზანსცენის თვალსაზრისით აბსოლუტურად ერთნაირია ეკატერინე ვასილიევასა (სამხატვრო თეატრი) და ნანი ჩიქვინიძისათვის (მარჯანიშვილის თეატრი) დადგმული ცეკვა. მაგრამ რა განსხვავებულად სრულდება იგი იმ მსახიობთა მიერ, რომლებიც მასში სხვადასხვა შინაარსს აქსოვენ. ცეკვას წინ უძღვის სკამზე მჯდარი, ნამუსახდილი და შეურაცხყოფილი მარგოს ხანგრძლივი მდუმარება. უამრავ რამეს ვკითხულობთ ამ დროს ევასილიევას გმირის სახეზე – სინდისის ქეჯნასა და თავზარდაცემას, მტანჯველი დანაშაულის შეგრძნებასა და სრულ უიმედობას, შინაგან გამოფიტვასა და გულგრილობას. ერთის მხრივ უნდა ქმარს ყველაფერში გამოუტყდეს, მაგრამ მაშინვე თვალწინ დაუდგება ჯაყოს საოცარი ფიზიკური ძალა, შეშინდება და უკან დაიხევს. მსახიობის მიერ შესანიშნავად ნათამაშე ამ უსიტყვო სცენაში შეკრული, ლაკონური ფორმითა და უზუსტესი ფსიქოლოგიზმითაა ნაჩვენები კნეინას განცდები, რომელთა აღწერასაც რომანში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა.. და უცებ გაისმის სიმღის მელოდია. ამ დროისათვის ევასილიევას გმირმა გადაწყვეტილება უკვე მიიღო – თეიმურაზს ჯაყო არჩია. თითქოს ამის დადასტურებაა ის ცეკვადი მოძრაობები, რომლებსაც იგი მექანიკურად აკეთებს – საკუთარ ბედისწერას დამორჩილებული ადამიანი ცეკვავს – ჯერ მარტო, მერე ჯაყოსთან ერთად, ბოლოს კი ეს ცეკვა-მეტაფორა მათი სისხლხორცეული ერთიანობის ხატოვან გამომხატულებად გვევლინება

უადრესად დატვირთული ნ.ჩიქვინიძის მარგოს დუმილიც – იგი საკუთარ თავს ებრძვის, ანალიზებს მომხდარ ამბავს, დამნაშავედ გრძნობს თავს ქმრის წინაშე, თავის გამართლებასაც ცდილობს, საშინელი ძალით შეიგრძნობს თავს დამტყდარ უბედურებას, სასოწარკვეთილია, განწირული. უცებ, თითქოს სარკეში ჩაიხედა და

საკუთარი სახე დაინახა – დანაოჭებული, დაბერებული, დათრგუნული. თითქოს სურს სხეულიდან ყოველგვარი სიბინძურის ჩამოფერთხვა. ამ დროს გაისმის საცეკვაო მელოდია და მასთან ერთად აღზევდება კნეინას არსებაში ის საშინელი ძალა, რომელსაც იგი მთელი ამ ხნის მანძილზე ებრძოდა. ამით შეშინებული უმწეო მარგო კვლავაც ცდილობს მასში დაბუდებულ წამლეკავ ვნებასთან შებრძოლებას, მაგრამ – ამაოდ. და ოდესღაც ღირსებით აღსავსე კნეინა ხევისთავი თავისი ნამოურავალის ხასა ხდება.

სპექტაკლის აფიშაზე, ქორეოგრაფის გვერდით, ხშირად აღინიშნება სასცენო მოძრაობის დამდგმელის გვარიც. ამ საქმესაც თავისი სპეციალისტი ჰყავს. თეატრი მას იმ შემთხვევაში უხმობს, როდესაც წარმოდგენაში საჭიროა ფარიკაობის, მუშტიკრივისა და სხვა ამგვარი სცენების დადგმა. სასცენო მოძრაობის დამდგმელი სამონტაჟო რეპეტიციების დროს ერთვება სპექტაკლის შექმნის პროცესში.

წარმოდგენის დადგმის ბოლო ეტაპზე, სპექტაკლზე მომუშავე ყველა შემოქმედი შეერთებული ძალებით ერთვება მუშაობაში. სხვადასხვა დარგის ხელოვანთა მიერ შესრულებულ სამუშაოს საბოლოოდ რეჟისორი მოუყრის თავს და თეატრალურ წარმოდგენად აქცევს,

შემოქმედებითი მუშაკების გარდა, სპექტაკლის შექმნაში მონაწილეობს ადამიანთა დიდი ჯგუფი, რომელსაც თეატრის ტექნიკურ პერსონალს უწოდებენ. მათი საქმიანობის გარეშე სპექტაკლი ვერ დაიდგმება. ძველ თეატრში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო სუფლიორი.

სუფლიორი ანუ მოკარნახე – თეატრის მუშაკი, რომელიც თვალყურს ადევნებს რეპეტიციებისა და სპექტაკლის მსვლელობას პიესის შემოწმებული ტექსტით (სუფლიორის ეგზემპლარი) და, საჭიროების შემთხვევაში, კარნახობს მსახიობებს როლის ტექსტს. ადრე მოკარნახე სპეციალურ ჯიხურში იმყოფებოდა. იგი ფარდის ხაზზე მდებარეობდა და მაყურებლისგან ნიჟარის ფორმის ფარით იყო დაფარული. მაშინ, როდესაც სპექტაკლები რამდენიმე რეპეტიციაში მზადდებოდა, სპექტაკლი მუდამ მოკარნახის თანხლებით მიდიოდა. თანამედროვე თეატრის ხანგრძლივი, სერიოზული მუშაობა დადგმაზე თითქმის გამორიცხავს კარნახის აუცილებლობას. მოკარნახეს რჩება მხოლოდ დამხმარე ფუნქცია რეპეტიციების დროს, ზოგჯერ სპექტაკლზეც, როდესაც როლის ძირითადი შემსრულებელი წარმოდგენაზე ვერ გამოცხადდა და მას სხვა აქტიორი ცვლის.

თეატრის ტექნიკურ მუშაკთა შორის გამოიყოფა სპეციალისტთა ჯგუფი, რომელიც წარმოდგენის გარეგნულ მხარეს ქმნის მხატვართან, რეჟისორთან, მსახიობებთან ერთად. ერთ-ერთი მათგანია **კოსტიუმერი**, რომელიც სპექტაკლისათვის შექმნილ კოსტიუმებს ინახავს, უვლის, წარმოდგენისთვის ამზადებს და ეხმარება მსახიობს ჩაცმაში. კოსტიუმერმა ზედმიწევნით უნდა იცოდეს კოსტიუმის ყველა დეტალი, უნდა შეეძლოს სწრაფად გამოასწოროს კოსტიუმის ნაკლი. სათეატრო კოსტიუმი სამკერვალო საამქროში იკერება.

მხატვარს აქ მოაქვს კოსტიუმის ესკიზები. ისინი ტანისამოსად მკერაგმა უნდა აქციოს. ამიტომ იგი არა მარტო კარგად უნდა კერავდეს, არამედ უნდა ფლობდეს სხვადასხვა დროისა და ეპოქის, სტილისა და თავისებურებების, განსხვავებულ ქვეყნებში გავრცელებული ტანსაცმლის კერვის ხელოვნებას – როგორ უნდა გამოიჭრას კიმონო, ჩოხა ან ძველბერძნული სამოსი.

სამსახიობო მხატვრული სახის მნიშვნელოვან გარეგნულ მხარეს წარმოადგენს **გრიმი** – მსახიობის გარეგნობის, უპირატესად, მისი სახის შეცვლის ხელოვნება გრიმის, საღებავის, პლასტიკური და თმოვანი დამატებების (უღვაში, წვერი), პარიკის, თმის ვარცხნილობისა და ა.შ. დახმარებით, როლის მოთხოვნების შესატყვისად.

თავის დროზე გრიმმა შეცვალა **ნიღაბი** – სახის საგანგებო ზედსაღებები, რაიმე გამოსახულებით (სახე, ცხოველის სახე, მითოლოგიური არსების თავი და ა.შ.), რომელსაც სახეზე ჩამოიცვამდნენ. მზადდება სხვადასხვა მასალისგან. ნიღბის გამოყენება დაიწყო უძველეს წარსულში რიტუალების დროს. მოგვიანებით ნიღაბი შემოვიდა თეატრში, როგორც მსახიობის გრიმის ელემენტი. თეატრალურ კოსტიუმთან ერთად ნიღაბი ხელს უწყობდა სცენური სახის შექმნას. ანტიკურ თეატრში ნიღაბი პარიკს უერთდებოდა და თავზე ჩამოეცმებოდა მსახიობს შლემივით. ნიღაბს თვალებისა და პირის ადგილი გამოჭრილი ჰქონდა. აღორძინების ხანის იტალიურ იმპროვიზაციულ თეატრ „კომედია დელ არტეში“ კომიკურ პერსონაჟთა უმრავლესობა მუყაოს ან ნაჭრის ნიღაბს ატარებდა.

შემდგომ, თანდათან ნიღაბი ქრება და მის ადგილს მთლიანად გრიმი იკავებს. დღეისათვის გრიმი ფაქტიურად არის სახის თითო-ოროლა დეტალის შეცვლა, რაც გმირის ფსიქოლოგიური დახასიათების მძლავრი გარეგნული საშუალებაა. არსებობს ე.წ. პორტრეტული გრიმი, რომელსაც მსახიობი და გრიმიორი მიმართავენ გამოჩენილ პიროვნებათა სცენური განსახიერების პროცესში – ნაპოლეონი, ილია ჭავჭავაძე, სტალინი დასხვა.

გრიმთან დაკავშირებულია **პარიკი** – გამოიყენება უმთავრესად იმ შემთხვევებში, როდესაც მსახიობის საკუთარი თმა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ გაკეთდეს როლისათვის აუცილებელი ვარცხნილობა. სწორად შერჩეული პარიკი ხაზს უსვამს ეპოქას, რომელშიც სპექტაკლის მოქმედება მიმდინარეობს, გმირის სოციალურ მდგომარეობას, ასაკს და ა.შ. გრიმსა და პარიკს გრიმიორი აკეთებს.

რა საინტერესო სპექტაკლიც არ უნდა შექმნას ხელოვანმა, მისი ნამუშევარი მაყურებელმა შეიძლება ვერც დაინახოს, თუ სცენა არ განათდა. ამ საქმეს დღევანდელ თეატრში თავისი სპეციალისტი ჰყავს – **გამნათებელი**. იგი სამონტაჟო რეპეტიციების აუცილებელი მონაწილეა, რეჟისორის ხელმძღვანელობით ქმნის სპექტაკლის განათების პარტიტურას.

ელექტროგანათების გამოგონებამდე სცენას სანთლებით ანათებდნენ. მოგვიანებით სანთლები ნავთის ლამფებმა შეცვალა. მათი არსებობა სახიფათო იყო, ყოველ წუთს ხანძარი შეიძლებოდა გაჩენილიყო. ნავთის ლამფებს თეატრში მახანძრეები მეთვალყურეობდნენ. შემდეგ თეატრის განათება გახით დაიწყო.

ელექტროგანათება ქართულ თეატრში 1883 წელს შემოვიდა. ძველ თეატრში განათების მიზანი ერთადერთი იყო – მაყურებელს უნდა დაენახა სცენაზე მდგარი მსახიობი და ის თეატრალური გარემო, რომელშიც პერსონაჟები მოქმედებენ. ამიტომ სცენა მუდამ თანაბრად ნათდებოდა.

დღეს სპექტაკლში სინათლე არა მხოლოდ პერსონაჟის და მისი გარემოს მკაფიოდ ჩვენების, სათანადო ატმოსფეროს შექმნის ფუნქციას ასრულებს, არამედ მას მხატვრული ღირებულებაც აქვს. არასწორმა განათებამ შეიძლება დაამახინჯოს შესანიშნავი დეკორაცია და მიზანსცენა. შეიძლება პირიქითაც მოხდეს – კარგად განათებული საშუალო დონის დეკორაცია, საუკეთესო სახით წარმოგვიდგეს. სინათლის დაყენება, ჩვეულებრივ, სამონტაჟო რეპეტიციების პერიოდში ხდება.

სცენაზე ყველაფერი სათანადოდ უნდა იყოს განათებული – დეკორაცია, კოსტიუმები, ბუტაფორული ნივთები, რომლებიც, სხვა საგნებთან ერთად, სცენურ რეკვიზიტს ქმნიან.

რეკვიზიტი– 1.იმ საგანთა ერთობლიობა, რომელიც აუცილებელია მსახიობებისათვის სცენაზე სპექტაკლის მსვლელობის დროს. ზოგჯერ რეკვიზიტი სასცენო კოსტიუმის დამატებაა (ქოლგა, ხელჯოხი, ჩანთა და ა.შ.) 2. წვრილმანი სახმარი ნივთები (ჭურჭელი, შანდალი, სამელნე და ა.შ.), რომლებიც გამოიყენება სპექტაკლში. 3.გასახარჯი რეკვიზიტი – საჭმელი, სასმელი, სიგარეტი და ა.შ.ე.ი.ს, რაც იხარჯება – იჭმევა, ისმევა, მოიწევა სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს. **რეკვიზიტორი**– თეატრის ტექნიკური მუშაკი, რომლის მოვალეობაა რეკვიზიტის შენახვა, შეკეთება, შერჩევა. იგი აწყობს რეკვიზიტს სცენაზე და სპექტაკლის შემდეგ ააღაგებს მას.რეკვიზიტი აერთიანებს როგორც ნამდვილ, ასევე ე.წ. „არანამდვილ“, ბუტაფორიულ საგნებს.

ბუტაფორია– ხელოვნური, არანამდვილი საგნები, რომლებიც გამოყენებულია წარმოდგენაში ნამდვილ საგანთა ნაცვლად.ბუტაფორი – სცენის მუშაკი, რომელიც ამზადებს ბუტაფორულ საგნებს მუყაოს, ხის, ტილოს, ლითონის ან სხვა მასალისგან.

რეჟისორის თანაშემწე –დამდგმელი რეჟისორის თანაშემწე ორგანიზაციულ-ტექნიკურ სფეროში. ხელმძღვანელობს წარმოდგენის მიმდინარეობას (ამ შემთხვევაში მას სპექტაკლის წამყვანსაც უწოდებენ), აგრეთვე სარეპეტიციო განრიგის ზუსტ შესრულებას, სცენის ან რეპეტიციისა და სპექტაკლისათვის აუცილებელი აქსესუარების (ბუტაფორიის, რეკვიზიტის და ა.შ.) მზაობას, უზრუნველყოფს მსახიობთა დროულ გამოსვლას სცენაზე, ხმოვანი, განათებისა და

სხვა სცენური ეფექტების უწყვეტსა და ზუსტ ჩართვას ქმედებაში, ხელმძღვანელობს დეკორაციის საჭირო ცვლას. დღეს რეჟისორის თანაშემწის ხელთაა თანამედროვე ტექნიკა, რომელიც მას მუშაობას უადვილებს. მის განკარგულებაშია მრავალფეროვანი პულტი, რომლითაც იგი უკავშირდება სპექტაკლის ყველა მონაწილეს, რომელთა მუშაობასაც წარმართავს.

უკვე ჩამოთვლილ ტექნიკურ მუშაკთა გარდა, თეატრის ნორმალურ შემოქმედებით მუშაობას სხვა ბევრი თანამშრომელი განსაზღვრავს – მეწაღე, ჩამცემლი, სცენის მუშა და სხვა.

თეატრის ყველა მუშაკი – მთელი შემოქმედებითი და ტექნიკური პერსონალი ძალზე აქტიურ მუშაობაში ებმება სამონტაჟო რეპეტიციების პერიოდში. სწორედ ამ დროს ხდება მათ ფიზიკურ და სულიერ ძალთა გაერთიანება სასცენო მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. სამონტაჟო რეპეტიციებს მოსდევს უწყვეტი და გენერალური რეპეტიციების პერიოდი.

უწყვეტი რეპეტიცია – სპექტაკლის (ცალკეული სცენის, აქტის) უწყვეტი მიმდინარეობა, ჩვეულებრივ, წინ უსწრებს გენერალურ რეპეტიციას. უწყვეტი რეპეტიცია მიმდინარეობს დეკორაციაში განათებით, მუსიკალურ-ხმოვანი თანხლებით, კოსტიუმითა და გრიმით.

გენერალური რეპეტიცია – სპექტაკლზე მუშაობის ბოლო ეტაპი, რომელიც ყველა სხვა წინა რეპეტიციისაგან განსხვავებით, მაყურებელთა თანდასწრებით ტარდება და სპექტაკლის მონაწილეებს საშუალებას აძლევს გაარკვიონ, რამდენად მიაღწიეს მათ იმ მიზანს, რომელიც დაისახეს. გენერალური რეპეტიცია მაყურებლის თანდასწრებით მიმდინარე უწყვეტი რეპეტიციაა. რეპეტიციის ეს სახეობანი შეადგენენ სპექტაკლის გამოშვების პერიოდს, როდესაც ხდება წარმოდგენის უწყვეტი მიმდინარეობის პროცესის ფიქსირება, მოწმდება გაფორმების ყველა ელემენტის მზაობა, მუსიკალურ-ხმოვანი თანხლება, განათება, სასცენო ეფექტები, ანტრაქტების ხანგრძლივობა და ა.შ. ამ პერიოდში სპექტაკლის შემადგენელი ცალკეული ელემენტები, ეპიზოდები, სცენები და აქტები ერთ მხატვრულ მთლიანობად იკვრება, საბოლოოდ ზუსტდება, კონკრეტდება მისი დროში მიმდინარეობა. რეჟისორი თვალნათლივ ხედავს თავის ქმნილებას, მაქსიმალური ობიექტურობით ცდილობს შეაფასოს მისი ავ-კარგი, შეასწოროს ის, რისი შესწორებაც ჯერ კიდევ შეიძლება.

სარეპეტიციო მუშაობის ეს ეტაპი უადრესად მნიშვნელოვანია როგორც რეჟისორის, ასევე მსახიობისთვისაც, რომელიც, მართალია, თავის სცენურ ქმნილებას დარბაზიდან ვერ ხედავს, მაგრამ ყველა ოსტატ პროფესიონალს აქვს საკუთარი ნამუშევრის ღირსებისა და ნაკლის სწორად შეგრძნების უნარი. უწყვეტ რეპეტიციებზე მსახიობის მხატვრული სახის გამთლიანება უნდა მოხდეს, ახალი სცენური პერსონაჟი უნდა დაიბადოს. გმირის ხასიათს აქტიორმა შეიძლება რეპეტიციების დაწყებისთანავე „ჩაავლოს,” შესაძლებელია ეს მოხდეს ძვიდებში ან

უწყვეტ რეპეტიციებზე. არის შემთხვევები, როდესაც მსახიობის მხატვრული სახე რეპეტიციების პროცესში სრულად არ იკვეთება და, ყველასათვის მოულოდნელად, პრემიერაზე იბადება. ასეთი რამ დაემართა კ.სტანისლავსკის. იგი სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში ჰიბსენის „ხალხის მტერი“ ექიმ შტოკმანის როლს თამაშობდა. რეპეტიციებზე მსახიობს როლი არ გამოუდიოდა. ეს იმდენად აშკარა იყო, რომ ყველამ იგრძნო – წარმოდგენა საფრთხის წინაშე იდგა, და არა მარტო სპექტაკლი, არამედ თვით კ.სტანისლავსკის, როგორც მსახიობის ავტორიტეტიც. წარმოდგენის მონაწილე აქტიორთა ჯგუფმა წერილობითი თხოვნით მიმართა მას, უარი ეთქვა შტოკმანის როლზე. ადვილი წარმოსადგენია, როგორ იმოქმედებდა ეს წერილი მსახიობზე პრემიერის წინა დღეებში, რა დიდი შინაგანი ორთაბრძოლის გადატანა მოუხდა კ.სტანისლავსკის. საბედნიეროდ, ეს ბრძოლა მსახიობის სრული გამარჯვებით დასრულდა – მან შექმნა შტოკმანის ბრწყინვალე მხატვრული სახე. კ.სტანისლავსკის ეს ქმნილება უშუალოდ პრემიერაზე დაიბადა.

დაახლოებით ანალოგიურ მოვლენას ჰქონდა ადგილი 1969 წელს რუსთაველის თეატრში, დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ (რეჟისორები თ.ჩხეიძე, რ.სტურუა) დადგმისას. ამ სპექტაკლის დადგმის მთელ „თავგადასავალს“ მოგვითხრობს მისი ერთ-ერთი მონაწილე, მსახიობი ელენე საყვარელიძე „სამანიშვილის“ ოთხი ვარიანტი დავდგით. პირველ ვარიანტში რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მთელი ყურადღება გმირთა ურთიერთდამოკიდებულებაზე იყო გამახვილებული. იგი ცდილობდა, ეს დამოკიდებულება ჩვენთვის ორგანული ყოფილიყო. ამას თითქმის მივადწიეთ. ამ დროისათვის დეკორაცია და კოსტიუმები უკვე მზად იყო. სცენაზე უზარმაზარი ფულურო ხე იდგა, რომელსაც უკან დაბალი წნული ღობე მოსდევდა (მხატვარი აკაკი რამიშვილი); ჩვენ ღარიბი აზნაურების ჩოხებსა და კაბებში ვიყავით გამოწყობილი.

გასინჯვამ უღიმღამოდ ჩაიარა. სამხატვრო საბჭოზე კამათობდნენ, წარუმატებლობის მიზეზს ეძებდნენ. ბოლოს დაასკვნეს: გახუნებული ტანსაცმელი და ძველი ღობე არ დაშვენდა ოქრო-ვერცხლით მოხატულ, დიდი ბროლის ჭაღით განათებულ დარბაზსო.

სამხატვრო საბჭომ ახალი ვადები მოგვცა და მუშაობა გავაგრძელეთ. მეორე ვარიანტში ყველაზე დიდ ბოროტებად ფულუროიანი ხე მივიჩნიეთ და მოვსპეთ კიდევ. კოსტიუმებს ჯერ კიდევ ვერ შევვლიეთ, ვტკეპნეთ და ვტკეპნეთ უკვე განვლილი გზები.

მეორე გასინჯვის დროც მოვიდა. სამხატვრო საბჭო ისევ იწუნებს დადგმას – სიძველის სუნი უდის და დღეისთვის ინტერესმოკლებულიაო. ამას ისიც დაერთო, რომ თ.ჩხეიძე მძიმედ ავად შეიქნა და მესამე ვარიანტის მომზადება უკვე მიხეილ თუმანიშვილს დაევალა. ყველანი ვღელავდით – თემური ყველას გვიყვარდა მისი სისპეტაკისათვის, ჩვენდამი რწმენისათვის. სწორედ მან იპოვა მსახიობებში ის დიდი სიმართლე, რაც ასე ხიბლავს ყველას „სამანიშვილში.“

მ.თუმანიშვილმა ზუსტად ამოიცნო წარმატებლობის მიზეზი: წარმოდგენა მოქველებულ ფორმაშია გადაწყვეტილი; მან მოხსნა ჩოხები, ქამარ-ხანჯალი და ყოველგვარი ბუტაფორია, დეკორაცია და გრიმი, გვერდით გადადო გელეიშვილის ინსცენირება, ხელში თვით მოთხრობა აიღო და შემოგვთავაზა ე.წ.

„ლიტერატურული წარმოდგენის” შექმნა. მან პირველმა მისცა მკითხველის ტექსტი გოგი გეგეჭკორს. ასე გაორდა პლატონის სახე, რაც შემდგომში წარმატების დიდ ფაქტორად იქცა. საერთოდ, ჩვენი „სამანიშვილი” ბევრს უნდა უმაღლოდეს მ.თუმანიშვილს. მისმა ვარიანტმა გარდამავალი საფეხურის როლი შეასრულა და ბევრი მნიშვნელოვანი სიახლე მოგვიტანა

მესამე გასინჯვაც მოვიდა. აღმოჩნდნენ ისეთები, რომლებსაც სპექტაკლი მოეწონათ კიდევ. მხოლოდ სერგო ზაქარიასე დუმდა. მეორე დღეს ახალი ბრძანება გამოიკრა: ბეინას როლზე ს.ზაქარიასე დაინიშნა, გიგოლა თალაკვაძე კოტეს როლზე გადაიყვანეს. ა.რამიშვილთან ერთად სპექტაკლის მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძეც გახდა და რადგან მ.თუმანიშვილი იმ დროს „ფედრას” ამზადებდა, „სამანიშვილის” რეპეტიციები რობერტ სტურუას უნდა ჩაეტარებინა. ისევე ყველაფერი თავიდან დავიწყეთ. რ.სტურუამ პირველსავე რეპეტიციაზე გაგვაცნო თავისი ჩანაფიქრი: სიმონეთში, დ.კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში ექსკურსიაზე ჩამოდის რუსთაველის თეატრი და მწერლის პატივსაცემად აქვე გაითამაშებს სცენებს „სამანიშვილის დედინაცვლიდან.” ეს, ერთი შეხედვით, უბრალო ჩანაფიქრი, შემდგომში ასე აღიარებულ გადაწყვეტად იქცა და ყველაფერი თავის ადგილზე განლაგდა: თ.ჩხეიძის მიერ ნაპოვნი შინაგანი სიღრმე და სიმართლე და მ.თუმანიშვილის მიერ მიგნებული ლიტერატურული ფორმა რ.სტურუამ ოსტატურად შეაჯამა, თავისი ჩანაფიქრის ჩარჩოში მოაქცია, დაურთო გონებამახვილური და გამომსახველი მიზანსცენები (მაგალითად, სკამების ცხენებად გამოყენება, სურათის პოზაში სიმღერა, ფინალური სცენა და სხვა) და ამით წარმოდგენა მეხუთე გასინჯვისგან იხსნა. როგორც იქნა, ნანატრი პრემიერის დღეც დადგა.”²⁷

პრემიერა (ფრანგულად – პირველი) – პირველი საჯარო ფასიანი წარმოდგენა ახალი ან განახლებული სპექტაკლისა, საესტრადო ან საცირკო პროგრამისა, კინოფილმისა.

ნებისმიერი თეატრალური წარმოდგენა მოქმედებებად ანუ აქტებად იყოფა. მათ შორის შესვენებას ანტრაქტი ეწოდება. ეს ფრანგული სიტყვა მოქმედებათა შორისს ნიშნავს.

ანტიკურ ხანაში ანტრაქტი საერთოდ არ არსებობდა. ძველ ქართულ თეატრში ანტრაქტების დროს უჩვენებდნენ ე.წ. იმერულ სცენებს, სცენა-მონოლოგებს, კომიკურ კუპლეტებს, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ინტერმედიებს, ცოცხალ სურათებს, ცეკვას, სიმღერას. ხშირად ისინი არავითარ კავშირში არ იყვნენ სპექტაკლის შინაარსთან.

²⁷ კრებული „სამანიშვილის დედინაცვალი“, გამ. „ხელოვნება“, თბილისი, 1985 წ., გვ. 173-175

დღევანდელ თეატრში ანტრაქტი მხოლოდ შესვენებაა. ამ დროს მაყურებელი მისთვის განკუთვნილ ფოიეში სეირნობს, სიგარეტს ეწევა ან ბუფეტში შედის. შესვენების დასასრულს მათ სამი ზარით ამცნობენ.

წარმოდგენაზე მომუშავე მუშაკები ანტრაქტის დროს ზოგჯერ აქტიურად არიან დაკავებულნი: იცვლება დეკორაცია და რეკვიზიტი, მსახიობები, საჭიროების შემთხვევაში გრიმს და კოსტიუმს იცვლიან, ცხადია, შეძლებისდაგვარად, ისვენებენ კიდევ. მაგრამ როდესაც რეჟისორის თანაშემწე გამაფრთხილებელი ზარების რეკვას იწყებს, თან დამატებით, თეატრის შიდა რადიო ქსელით ატყობინებს მონაწილეებს შემდეგი მოქმედების დაწყებას, ამ მომენტისათვის ყველა ვალდებულია შინაგანად მზად იყოს წარმოდგენის გასაგრძელებლად.

ნებისმიერი თეატრი ყველა თავის პრემიერას, განახლებულ დადგმასა თუ რიგით წარმოდგენას კალენდარული წლის გარკვეული ხანგრძლივი მონაკვეთის მანძილზე უჩვენებს მაყურებელს სისტემატურად. ამ პერიოდს **თეატრალური სეზონი** ჰქვია. იგი ჩვეულებრივ, სექტემბერ-ოქტომბერში იწყება და ივლისამდე გრძელდება.

სეზონის განმავლობაში ტარდება მსახიობთა დებიუტები.

დებიუტი – მსახიობის პირველი გამოსვლა სცენაზე საერთოდ ან ამ კონკრეტულ თეატრში. XVIII საუკუნიდან მოყოლებული დებიუტი ფაქტიურად წარმოადგენდა მსახიობის საჯარო გამოცდას დასში მისი მიღების წინ. თანამედროვე თეატრის დასში მსახიობად მიღება არ არის დაკავშირებული მის სადებიუტო გამოსვლასთან. მაგრამ ახალბედა აქტიორის პირველ გამოსვლას სცენაზე, რასაკვირველია, დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი მომავალი შემოქმედებითი ცხოვრებისთვის თეატრში.

გასტროლი – მსახიობის ან თეატრალური კოლექტივის გამოსვლა სხვა ქალაქში თუ ქვეყანაში, ე.ი. არა იმ ადგილას, სადაც იგი მუდმივად ბინადრობს და მუშაობს.

XVIII-XIX საუკუნეებში ტარდებოდა მსახიობთა ინდივიდუალური გასტროლები. XX საუკუნის დასაწყისში დაინერგა თეატრის მთელი კოლექტივის გასვლა სხვა ქალაქში ან ქვეყანაში საკუთარი სპექტაკლებით.

თეატრი მრავალ განსხვავებულ საშუალებას იყენებს იმისათვის, რომ მაყურებელი დააინტერესოს, მას სპექტაკლებზე მისვლის სურვილი აღუძრას.

აფიშა – რეკლამის, განცხადების, შეტყობინების სახეობა (როგორც წესი, ბეჭდური) სპექტაკლებისა და სხვა მხატვრულ-გამამხიარულებელ ღონისძიებათა შესახებ. აფიშებს ჰკიდებენ თეატრებისა და სხვა სანახაობრივ დაწესებულებათა წინ, ქუჩებში, მოედნებზე, სარეკლამო ბოძებსა თუ სტენდებზე, ხალხმრავალ ადგილებში იმისათვის, რომ რაც შეიძლება მეტმა ადამიანმა შეიტყოს, რომ ამა და ამ რიცხვში, ამა და ამ თეატრში გათამაშდება ესა და ეს წარმოდგენა.

მრავალნაირი თეატრალური აფიშა არსებობს: საპრემიერო, რომელზედაც აღნიშნულია ახალი წარმოდგენის პირველად ჩვენების თარიღი, მისი ავტორი, სათაური, აქტების რაოდენობა, დამდგმელი ჯგუფის შემადგენლობა, მონაწილე მსახიობები, სპექტაკლის დაწყების დრო. არსებობს ე.წ. კალენდარული აფიშაც, რომელზედაც აღნიშნულია რომელ დღეებში რა სპექტაკლები იქნება წარმოდგენილი ერთი კონკრეტული თეატრის სცენაზე. თანამედროვე თეატრში გამოიყენება ანონსის აფიშაც.

ანონსი – წინასწარი განცხადება სპექტაკლის შესახებ, წარმოდგენის წინასწარი გამოცხადება. ის აუწყებს მაყურებელს, რომ სპექტაკლი მზადდება და მალე იქნება წარმოდგენილი. ნებისმიერი ხასიათის აფიშას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება და ენიჭებოდა ყოველთვის, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც არ არსებობდა რადიო, ტელევიზია, პრესა და მასობრივი ინფორმაციის სხვა საშუალებები. აფიშის გარდა, თეატრის მაყურებელთან ურთიერთობის ერთ-ერთი ფორმაა პროგრამა.

პროგრამა– სპექტაკლის, კონცერტის, საესტრადო ან საცირკო სანახაობის ბეჭდვითი ცნობარი. მასში აღნიშნულია პიესის სახელწოდება, ავტორის გვარი, დამდგმელი ჯგუფის წევრები, მოქმედი პირნი და შემსრულებელნი. ზოგიერთ პროგრამაში მითითებულია აგრეთვე წარმოდგენის ხანგრძლივობა და მისი პრემიერის თარიღი.

სასცენო მხატვრული ნაწარმოების შექმნისა და წარმოდგენისათვის საგანგებო შენობაა საჭირო. თეატრის არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე იგი იცვლებოდა. განსხვავებული იყო მისი გარეგნული სახე და შინაგანი მოწყობილობა, ფართობი და ტევადობა. მაგრამ ყველა დროისა და სახის თეატრი მუდამ ორი ნაწილისგან შედგებოდა – სცენა და მაყურებელთა დარბაზი. ძველი ბერძნული თეატრის შენობა წარმოადგენდა მრგვალ მოედანს – **ორქესტრას**. იგი მთის ძირში მდებარეობდა, ფერდობზე კი მაყურებლები ისხდნენ. ეს იყო **ამფითეატრი**. მოგვიანებით ორქესტრას უკან ააშენეს საგანგებო სადგომი – **სკენე**. აქ ინახებოდა წარმოდგენისათვის საჭირო ნივთები, აქვე იცვლიდნენ მსახიობები ტანსაცმელს. ანტიკური თეატრი რამდენიმე ათას მაყურებელს იტევდა.

შუა საუკუნეებში თეატრალური სანახაობისათვის სპეციალურ შენობას არ აგებდნენ. საეკლესიო (ლიტურგიული) დრამა ტაძრის საკურთხეველზე თამაშდებოდა, მისტერიები და მორალიტე – ქალაქის ქუჩებსა და მოედნებზე. თეატრისათვის განკუთვნილი საგანგებო შენობის აგება კვლავ დაიწყო აღორძინების ეპოქაში. ამ დროს გაჩნდა ახალი ტიპის გადახურული ნაგებობა, ე.წ. სარანგო თეატრი, რომელიც XVI საუკუნეში შეიქმნა. მისი მაყურებელთა დარბაზი იარუსებიანი იყო, პარტერში კი ხალხი ფეხზე იდგა, რადგან იქ ყველაზე იაფი ბილეთები იყიდებოდა. სარანგო თეატრი თანამედროვე თეატრალური შენობის პირველსახეა.

ყოველ საღამოს, საზეიმოდ გამოწყობილი ადამიანები შედიან ამ შენობაში ცენტრალური შესასვლელიდან, წარუდგენენ ბილეთს მებილეთეს, გარდერობში პალტოს გაიხდიან, მაყურებელთა ფოიეს გაივლიან, ვისაც სურს, კაპელდინერთან პროგრამას იყიდის და დარბაზში შევა. მაყურებელთა დარბაზი რამდენიმე ნაწილისგან შედგება.

პარტერი (ფრანგულად მიწაზე) – თეატრალურ შენობაში მაყურებელთა დარბაზის იატაკის სიბრტყე ადგილებით მაყურებლებისათვის. იგი თავდაპირველად განსაზღვრული იყო უმდაბლესი კლასის მაყურებლისათვის და დასაჯდომი ადგილები არ ჰქონდა. მოგვიანებით იქ გაჩნდა ეს ადგილები, მაგრამ მათი წინა ნაწილი მაღალი წრისათვის იყო განკუთვნილი. იმისათვის, რომ მაყურებელმა უკეთ დაინახოს სცენა, პარტერის იატაკი ჩვეულებრივ მაღლდება სცენიდან უკანა რიგებისაკენ. დარბაზის ამ ნაწილს ამფითეატრს უწოდებენ.

ამფითეატრი– 1. ძველრომაული მონუმენტური შენობა, რომელიც განკუთვნილია საჯარო სანახაობებისათვის:გლადიატორთა ორთაბრძოლებისათვის, მასობრივი თეატრალიზებული წარმოდგენებისათვის. იგი სათავეს იღებს ბერძნულ თეატრში. ეს არის უზარმაზარი ნაგებობა, რომლის შუაში, ელიფსის ფორმის ქვიშით დაფარული არენაა მოთავსებული. მის გარშემო მაყურებლებისათვის განკუთვნილი ადგილებია განლაგებული. ამფითეატრი გადახურული არ არის. მაყურებელს მზისგან დაჭიმული ტენტი, ე.წ. „ველარიუმი“ იცავდა. ეს ნაგებობა დაახლოებით დღევანდელი სტადიონის მსგავსია.

2. თანამედროვე თეატრში ამფითეატრს უწოდებენ ადგილებს მაყურებელთა დარბაზში, რომლებიც პარტერის ამდლებულ ნაწილში მდებარეობს.

ლოჯა – ადგილები მაყურებელთა დარბაზში, რომლებიც გამოყოფილია ტიხარებითა და ბარიერებით. ლოჯები განლაგებულია პარტერის გვერდებზე და უკანა მხარეს (ბენუარის ლოჯა), აგრეთვე იარუსებზე (ბელეტაჟის ლოჯა).

იარუსი – აივანი, მასზე განლაგებული ადგილებით, რომლებიც მიუყვება მაყურებელთა დარბაზის უკანა (ზოგჯერ გვერდით) კედელს. დიდ დარბაზს ორი ან სამი იარუსი აქვს.

მაყურებელთა დარბაზს სამი მხრიდან კედელი აკრავს გარს. მას რამდენიმე კარი აქვს. ამ კარებიდან შემოდინან მაყურებლები. დარბაზის ერთი მხარე კი ქსოვილისაა, უფრო ხშირად – ხავერდის. იგი მოძრავია და დარბაზს სცენისგან აცალკევებს. მას ფარდა ეწოდება.

ფარდა – ფარავს სცენას მაყურებლისაგან. ფარდის დანიშნულებაა მაყურებლისათვის უხილავი გახადოს სცენაზე მიმდინარე დეკორაციის ცვლილება, შექმნას დროის გასვლის ილუზია აქტებს ან მოვლენებს შორის. ფარდა შეიძლება ქვემოდან ზემოთ აღიოდეს, ან ორ ნაწილად იყოფოდეს,სცენის გვერდებში გადიოდეს და ნაოჭებად იყრებოდეს.

ზოგი ფარდა სრულიად სადაა. ზოგზე თეატრის ემბლემაა გამოსახული. ასეთია მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფარდა, რომელსაც თოლია ახატია – თეატრის ემბლემა, რომელიც მაყურებელს ამ შემოქმედებითი კოლექტივის პირველ ტრიუმფალურ სპექტაკლს, ჩეხოვის „თოლიას“ ახსენებს.

ძველი ქართული თეატრის ფარდა მხატვარ ალექსანდრე ბერიძის მოხატული იყო.

ფარდა შეიძლება სპექტაკლის მსვლელობაშიც იყოს გამოყენებული. მას შიდა ფარდას უწოდებენ. დღეს ხშირია უფარლო სპექტაკლები და თეატრები.

იხსნება ფარდა და მაყურებლის თვალწინ სცენა გადაიშლება.

სცენა – მოედანი, რომელზედაც მიმდინარეობს წარმოდგენა. თანამედროვე სცენა წარმოადგენს დახშულ კოლოფს, რომელიც მაყურებელთა დარბაზს უერთდება.

ძველ ბერძნულ თეატრში მსახიობთა სამოქმედო ადგილი იყო ორქესტრა – წრიული მოედანი სკენესა და მაყურებელთა ადგილებს შუა. შუა საუკუნეების მოხეტიალე დასები ღია ცის ქვეშ თამაშობდნენ სპექტაკლებს. XVII საუკუნის დასაწყისის ინგლისში დამკვიდრდა ე.წ. შექსპირული სცენა – ადამიანის სიმაღლის ოთხკუთხა ფიცარნაგი, რომელიც თავისებურ შემაბანდზე იყო მიდგმული, თითქოს იქიდან გამოზრდილი ნაწილი. ამ სცენას სახურავიც ჰქონდა, რომელიც ორ სვეტს ეყრდნობოდა. სწორედ ისინი ჰყოფდნენ სათამაშო მოედანს ორ ნაწილად, ე.წ. მთავარ და შუა სცენად. მათ უკან მოთავსებული იყო შიდა სცენა, ხოლო თავზე – ზედა სცენა.

1539 წელს იტალიის ქალაქ ვინჩენცაში არქიტექტორმა სერლიომ ააშენა სათეატრო შენობა, რომლის სცენაც დღევანდელი სათამაშო მოედნის პირველსახეა.

თანამედროვე სცენა მაყურებელთა დარბაზისაგან გამოიყოფა სცენის პორტალით ანუ ე.წ. სცენის სარკით.

სცენის პორტალი – არქიტექტურული პორტალი, რომელიც განაცალკევებს სცენას დარბაზისგან და ქმნის სცენის სარკეს.

პროსცენიუმი და ავანსცენა – სცენის წინა, მაყურებლისათვის უახლოესი ნაწილი, მოთავსებული პორტალის წინ.

რამპა – 1.განათების აპარატურა, რომელიც მდებარეობს სცენის იატაკზე, მის წინა მხარეს. იგი ანათებს სცენას წინიდან და ქვემოდან.

2.საზღვარი სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

3. გადატანითი მნიშვნელობით – საერთოდ სცენა, თეატრი. ხშირად ამბობენ: „სპექტაკლმა რამის შუქი იხილაო.“ ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი საჯაროდ იქნა წარმოდგენილი.

სცენის მბრუნავი წრე – სასცენო მოედნის მბრუნავი ნაწილი. იგი სცენურ მოვლენათა სწრაფი ცვლის საშუალებას იძლევა, სცენური ქმედების უწყვეტობის შექმნის შთაბეჭდილებას.

არიერსცენა – სცენის უკანა მხარე.

ლიუკები – სასცენო მოწყობილობა, სცენის ქვეშა ტრიუმებიდან სპექტაკლის ცალკეულ მონაწილეთა სათამაშო მოედანზე ამოსაყვანად ან სცენური გაფორმების დეტალების ამოსატანად.

კულისები – თეატრალური დეკორაციის რბილი და ჩარჩოზე გადაკრული ბრტყელი ნაწილები, რომლებიც სცენის გვერდებშია განლაგებული. კულისები, დეკორაციის სხვა ნაწილებთან ერთად, ტექნიკურ ფუნქციასაც ასრულებენ – მაყურებლისაგან სცენის გვერდითა სამსახურეობრივ სათავსოებს ფარავენ.

გადატანითი მნიშვნელობით სიტყვა კულისას ხმარობენ თეატრის იმ ნაწილის აღსანიშნავად, რომელიც ფარდის უკანაა. მასში შედის სცენა და ყველა ის დამხმარე სათავსო, სადაც უცხოებს შესვლა ეკრძალებათ.

სცენის გვერდებზეა ე.წ. **გვერდითი ჯიბეები** – სპეციალური სათავსოები, რომლებიც სათამაშო მოედნის ორივე მხარესაა განლაგებული. ეს ტერიტორია გამოიყენება დეკორაციის შესანახად, ასაწყობად ან სპექტაკლის მსვლელობის დროს დეკორაციის შეცვლისათვის.

ყველა თეატრალური ქმნილება სცენაზე განხორციელდება. მაგრამ მისი დაბადებაც და შემდგომი სიცოცხლეც მხოლოდ **მაყურებელთან** ურთიერთობაში მუდგანდება. წარმოდგენაზე მოსული მაყურებელი სასცენო ნაწარმოების სრულყოფილებიანი თანაშემოქმედია. სპექტაკლი იმდენ ხანს ცოცხლობს, ვიდრე მას მაყურებელი ესწრება. კოტე მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“ 70 წლის განმავლობაში დაახლოებით 600-ჯერ დაიდგა, დიმიტრი ალექსიძის მიერ რუსთაველის თეატრში განხორციელებული მიხეილ მრეველიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ 10 წლის განმავლობაში – 200-ჯერ, ობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული ნოდარ დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“ – 25 წლის განმავლობაში თითქმის 1000-ჯერ. სპექტაკლის სიცოცხლის ხანგრძლივობა, მისი მხატვრული ხარისხის გარდა, მნიშვნელოვანწილად, მაყურებელზეც არის დამოკიდებული.

არსებობს ტერმინი „საკუთარი მაყურებელი“, ანუ იმ ადამიანთა ჯგუფი, რომელიც მუდმივად დადის ამა თუ იმ თეატრში და ე.წ. „უცხო მაყურებელი“, რომელსაც თეატრი ხვდება საგასტროლო მოგზაურობის დროს.

სასცენო ხელოვნების ნაწარმოები აუცილებლად გულისხმობს მის არა ერთ, არამედ მრავალ აღმქმელს, მათში გარკვეული ემოციების, აზრების, ასოციაციების აღმოცენებას. ამიტომ თეატრი საზოგადოებაზე ზემოქმედების დიდ ძალას შეიძლება ფლობდეს. მსახიობი და მაცურებელი ურთიერთზემოქმედებენ ერთმანეთზე. არც მწერლის, არც მხატვრის და არც კომპოზიტორის ნაწარმოებს არ ძალუძს ცვლილება განიცადოს მაცურებლის ზემოქმედებით. ასეთი რამ მხოლოდ თეატრში შეიძლება მოხდეს.

თეატრალური ქმნილების წარმატება მრავალნაირია, იგი სხვადასხვა ფორმით შეიძლება გამოიხატოს. მაცურებლის მიერ სპექტაკლის აღიარების ერთ-ერთი ფორმაა ანშლაგი – სპეციალური განცხადება „ყველა ბილეთი გაყიდულია!“ რომელსაც, საჭიროების შემთხვევაში კიდებენ თეატრის სალაროსთან. ეს ტერმინი საესე დარბაზს ნიშნავს.

წარმატების ნიშანია **აპლოდისმენტები** (ფრანგულად ტაშის დაკვრა) – მოწონების, მისაღმების გამოხატვა. აპლოდისმენტებს უწოდებენ მაცურებლის მიერ ტაშის დაკვრას სცენაზე შესრულებულის მოწონების ნიშნად, აგრეთვე მსახიობთა სცენაზე გამოსაძახებლად მოქმედების დამთავრების შემდეგ. ზოგჯერ ტაშს თან ახლავს აღფრთოვანებული შეძახილები **ბრავო, ბრავისიმო** – საუცხოო, ჩინებული.

ტაში მრავალნაირია. იგი შეიძლება დაიმსახუროს დრამატურგმა – როდესაც მაცურებელი რეაგირებს ტექსტზე, მხატვარმა – მაცურებელს მოსწონს დეკორაცია ან კოსტიუმი, კომპოზიტორმა – მუსიკა ახდენს მასზე ძლიერ შთაბეჭდილებას, რეჟისორმა – სახეობრივი მიზანსცენით, მსახიობმა – როდესაც მისი გმირის საქციელი მეტყველი და ემოციურია. მაგრამ ტაშთან ერთად, წარმატების არანაკლებ მნიშვნელოვანი ნიშნებია მაცურებლის აღფრთოვანება, ტირილი, სიცილი, დაძაბული მდუმარება და სხვა.

შემთხვევითი არ არის, რომ სცენის შემოქმედთაგან სწორედ მსახიობი უყვარს მაცურებელს განსაკუთრებით. ცოცხალი კონტაქტი ხომ უშუალოდ მათ შორის მყარდება.

მსახიობი მრავალი მწერლის შთაგონების წყაროდ ქცეულა ვაჟა-ფშაველამ ლექსი უძღვნა ლადო მესხიშვილსა და ნატო გაბუნias, აკაკი წერეთელმა – მაკო საფაროვას, ლადო ასათიანმა, ვალერიან გაფრინდაშვილმა, უშანგი ჩხეიძემ სიმონ ჩიქოვანმა – ვერიკო ანჯაფარიძეს, ანა კალანდაძემ – მედეა ჯაფარიძეს, მიხეილ ქვლივიძემ – გიორგი შავეულიძეს, მორის ფოცხიშვილმა – აკაკი ხორავას, ვალერიან გაფრინდაშვილმა თამარ ჭავჭავაძეს და უშანგი ჩხეიძეს, იოსებ გრიშაშვილმა კი – ვასო აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს, ელისაბედ ჩერქეზიშვილს, ნუცა ჩხეიძეს, ალექსანდრე იმედაშვილს, ვალერიან გუნias, კოტე მარჯანიშვილსა და თავისი დროის თითქმის ყველა მნიშვნელოვან თეატრალურ მოღვაწეს.

მსახიობის მაყურებელზე ზემოქმედების ძალა შეიძლება ისეთი იყოს, რომ მრავალი წლის მანძილზე, ან მთელი ცხოვრების განმავლობაში არ ამოიშალოს მისი მეხსიერებიდან. ასეთი აქტიორები მსახიობ-ლეგენდებად რჩებიან შთამომავლობის შეგნებაში. ქართველთა შორის ამგვარად მოიხსენიებიან ლადო მესხიშვილი, ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე, უმანგი ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, ვერიკო ანჯაფარიძე...

თეატრალური ხელოვნების ჭეშმარიტმა ქმნილებამ არ შეიძლება არ მიაღწიოს მაყურებლის სულამდე, არ შეძრას იგი, სიამოვნება არ მიანიჭოს. ასეთი ესთეტიკური ტკობის მომენტები ძალზე იშვიათია, მაგრამ – დაუვიწყარი...

1956 წელს ხანგრძლივი გადასახლებიდან სამშობლოში დაბრუნდა 1937 წელს უსამართლოდ დახვრეტილი დიდი ქართველი რეჟისორის, სანდრო ახმეტელის მეუღლე, მსახიობი თამარ წულუკიძე. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „ოჯახი“ მან ლენინის დედის როლი შეასრულა. თვით თ.წულუკიძე ასე იგონებს პირველ წარმოდგენას: „დარბაზი ხალხს ვერ იტევს. „ჩემი“ მაყურებელი ოვაციით მხვდება. აქ მყოფთა უმრავლესობა – ადრინდელი, ახმეტელის თეატრის მაყურებელია, საშა ახმეტელის მეგობრები და პატივისმცემელნი... ჩემი სახით ისინი სანდრო ახმეტელს ესალმებიან... ოვაციები მას ეკუთვნის.

ტაში ჩაცხრა, მე ვუბრუნდები სინამდვილეს... ჩემი გმირის პირველი რეპლიკა – ის უხმობს თავის უფროს ვაჟს: „საშა, სად ხარ, საშა?“ და უაცრად დარბაზში კიდევ უფრო ძლიერმა ტაშმა იფეთქა. ფეხზე წამოდგა ყველა და ასე დიდხანს, დიდხანს უკრავდნენ ტაშს.”²⁸

მაყურებელს, რომელსაც 20 წლის მანძილზე საახმეტელის მხოლოდ აუგად მოხსენიების უფლება ჰქონდა, ბოლოს და ბოლოს, მისდამი უზომო მოწიწების, პატივისცემის, აღფრთოვანების გამოხატვის საშუალებაც მიეცა. გარდაცვალებიდან 20 წლისთავზე შეძლო ქართულმა საზოგადოებამ აშკარად, საჯაროდ ეგლოვა სათაყვანებელი რეჟისორი და პატივი მიეგო მისი ხსოვნისთვის.

1989 წლის 16 ივნისს, მრავალი წლის შემდეგ, ქართულ სცენას დაუბრუნდა დიდი მწერალი გრიგოლ რობაქიძე. ამ დღეს მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა მისი „გრაალის მცველნი“ (რეჟისორი დავით ანდლუაძე), ნაწარმოები, რომელშიც ასახულია 1924 წელს საქართველოში დატრიალებული ტრაგიკული მოვლენები. გ.რობაქიძემ თითქოს იწინასწარმეტყველა თავისი ქვეყნის მომავალი, მისი რომანი ხომ საოცრად ეხმიანებოდა XX საუკუნის 80-90-იანი წლების საქართველოს მდგომარეობას.

...წარმოდგენის დასასრულს სცენის სიღრმეში ღვთისმშობლის ხატი ნათდება. თავად გიორგის განმასახიერებელი მსახიობი ოთარ მეღვინეთუხუცესი არაჩვეულებრივი სულიერი ძალითა და, ამავე დროს, საკუთარ სიმართლეში

²⁸Тамара Цулукидзе „Всего одна жизнь“, изд. „Хеловнеба“, Тбилиси, 1983 г. стр.292-293.

დარწმუნებული კაცის საოცარი შინაგანი სიმშვიდით წარმოთქვამს გ.რობაქიძის იმედით სავსე ბრძნულ სტრიქონებს: „დაო და დედაო, ღვთისმშობლის დობილო, ვართ შენზე დანდობილი და შენის შენდობით – არ გადავშენდებით!“ სპექტაკლი დამთავრდა და უცებ დაიწყო მეორე „წარმოდგენა,“ რომელსაც მსახიობთა და მაყურებელთა სულიერი ერთიანობის უმშვენიერესი გამოხატულება შეიძლება ვუწოდოთ. სცენაზე ქართული სულის სადიდებელი „შენ ხარ ვენახი“ აუღერდა, დარბაზში მაყურებელმა „ჩემო კარგო ქვეყანავ“ დააგუგუნა. ამ დიდებული ჰანგების ფონზე დარბაზიდან სცენისაკენ „გაემართა“ დამოუკიდებელი საქართველოს დროშა. მაყურებელი ფეხზე აბრძანდა. დროშა ახლა უკვე სცენაზე აფრიალდა. უკეთილშობილესი გრძნობები შეუერთდა ერთმანეთს – აღტაცება და თანადგომა, იმედი და რწმენა. ეს იყო შემოქმედთა და მათი ხელოვნების მხილველთა სულიერი განწმენდის წუთები.

როგორ გავს ეს ამბავი მწერალ ეკატერინე გაბაშვილის მონათხრობს, რომელიც 130 წლის წინანდელ წარმოდგენას, დ.ერისთავის ლეგენდარულ „სამშობლოს“ ეხება: „არ შემიძლია არ აღვნიშნო ერთი დიდი მომენტი, რომელიც იშვიათ წამად უნდა ჩაითვალოს ქართველთა ცხოვრებაში. ეს ის მომენტი იყო, როდესაც მესამე მოქმედებაში მეტეხის დარბაზში საბრძოლველად გამზადებული გმირები დროშაზე ფიცს სდებენ სამშობლოსათვის თავის გაწირვაზე. საკვირველი იყო ეს წამი და სწორედ სასწაულ მოქმედებად აღიბეჭდა მსმენელებზე. მთელი საზოგადოება, პარტერის წინა რიგებიდან დაწყებული გალიორკის უკანასკნელ რიგამდე ფეხზე იდგა და სასოებით გამსჭვალული, მზად იყო მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წინ, რომ თეატრი გაჭედილი არ ყოფილიყო და მუხლის მოსადრეკი ადგილი ჰქონოდა. ამისთანა წამები იშვიათია და მას არ ივიწყებს შთამომავლობა დამის მომნიჭებელთა ეთაყვანება.“²⁹

სწორედ ასეთი წუთებისათვის არსებობს თეატრალური ხელოვნება, რომლის სპეციფიკასა და შემადგენელ კომპონენტებზე, სპექტაკლის შექმნის მთელ პროცესზე ვისაუბრეთ ამ წიგნში.

²⁹ეკატერინე გაბაშვილი, „ტკბილი მოგონება“, ჟ. „კლდე“, 1913 წ., №7.