

မေမေ

ကျွန်ုပ်တို့အဖေ  
အဖေအဖေ...

ဒီ. ယုဝေဝေ

მისივე თუქანიშვილის

სანამ  
აუტოგრაფის  
დაიწყებს...

წიგნი I



გამომცემლობა „კანტავრი“

თბილისი

2008

ახალი რელაქცია

ტექსტზე მუშაობდა: ელენე თუმანიშვილი

რელაქტორები: თამარ კობახიძე, გიორგი მარგველაშვილი

დაკაბადონება-დიზაინი: მკატერინე ოქროპირიძე

პირთა საძიებელი: მარიამიაშვილი, მაკა ვასაძე

კორექტორი: მანანა სანაღირაძე

მ. თუმანიშვილის გრაფიკული ჩანახატები ვასილ კიკნაძის არქივიდან

ფოტომასალის მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით:

იური მენითოვს (პირადი არქივი),

რუსთაველის თეატრის მუზეუმს.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House

© ელენე თუმანიშვილი

© Elene Tumanishvili

ISBN 978-9941-9161-0-6 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9161-9-9 (წიგნი I)

## შინაარსი

წინათქმა .....	5
თეატრი .....	14
შემოქმედებითი წარმოსახვა .....	33
მოკავალი სკეპტაკლის მოღელი .....	49
იღმურ-თემატური ჩანაწიქრი .....	57
თეატრალური ანალიზი .....	81
ბარემოს შემქნა (ყოფაში ჩაქირვა) .....	84
მრწამსი .....	91
მცირე სიქართლე .....	94
წემამოცანა და ბამქოლი მოქმედება .....	97
ურჩს ულის კვლები .....	107
სამი ნაწილი .....	115
ქმედითი ანალიზის შესახებ .....	120
ბონებით დაწვერვა .....	125
ქმედითი თსრობა .....	137
ანალიზი (დაწვერვა) ქმედებით .....	141
მოვლენათა რიგის შეღბენა .....	147
ჯაქტების შეფასება .....	154
ორიგინალით (ქიქსით) შემოწმება .....	157
ბაწრთსიღება .....	158
დასკვნა .....	159
ფერისცვალება .....	161
ქანრი .....	171
ბრქნობათა ბუნება .....	175
სკეპტაკლის რექისოროული ბაღაწვერვა .....	184
შემოქმედებითი პროცესი .....	195
იულიუს კეისარი .....	219
უკუკავშირი .....	292
ილუსტრაციები: .....	312
მიხეილ თუმანიშვილის დაღმები:	
შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში	
დაღმული სქექტაკლები: .....	315
მ. თუმანიშვილის სახ. სახელმწიფო	
ქინოქსახიობთა თეატრში: .....	316
მ. თუმანიშვილის სატელევიზიო დაღმები .....	316
მიხეილ თუმანიშვილის მიერ გამოშვებული	
სარექისორო ჯგუფები: .....	317
მიხეილ თუმანიშვილის მიერ გამოშვებული	
სამსახიობო ჯგუფები: .....	320
პირთა საძიებელი .....	323



## წინათქმა

წიგნი, რომელიც თქვენ ეს წუთია გადაშალეთ, წარმოადგენს ფუნდამენტურ ნაშრომს რეჟისორის პროფესიის არსზე, ძირითად ცნებებსა და კანონებზე. ავტორი გახლავთ ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი.

ვისაც ბედმა მასთან სწავლის, მუშაობის ან თუნდაც უბრალო ადამიანური ურთიერთობის საშუალება მისცა, არ ესაჭიროება ახსნა თუ რა მასშტაბის მოვლენას წარმოადგენდა ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში. მაგრამ დღევანდელი ქართული თეატრის რეჟისორთა და მსახიობთა ახალგაზრდა თაობისათვის მიხეილ თუმანიშვილი სამწუხაროდ უკვე ისტორიაა; და რადგანაც ამ წიგნის ძირითადი მკითხველები ისინიც იქნებიან, საჭიროდ ჩავთვალეთ მცირედი განმარტება მიგვეცა მათთვის ამ საოცარი ადამიანისა და შემოქმედის შესახებ.

პირველად ეს წიგნი გამოიცა გასული საუკუნის 70-იან წლებში, როდესაც ქართულ კულტურასა და ხელოვნებაში შემოქმედების პროფესიული დონისა და ხარისხის განმსაზღვრელი თამასა საკმაოდ მაღალ ნიშნულზე იყო აწეული (პროფესიული თვალსაზრისით კარგთან ერთად, სუსტი და მდარე ხარისხის სპექტაკლები ყოველთვის იდგებოდა, მაგრამ იმ დროს, ჯერ კიდევ განასხვავებდნენ პროფესიულ დონეს სამოყვარულოსაგან, და ამ უკანასკნელს კი უხამსობისაგან.). არსებობდა მკაცრად განსაზღვრული კრიტერიუმები, რომელთა ჩამოყალიბება და დამკვიდრება ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველ ნახევარში დაიწყო ბატონებმა: კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა, შემდეგ კი განავითარა და იმპერატიული მოთხოვნის ხასიათი მიანიჭა მათმა შემოქმედებითმა მემკვიდრემ, – ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა. საუბარია თეატრალური ხელოვნების ისეთ ძირითად პროფესიულ ცნებებსა და კანონებზე, როგორცაა: სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა, მოვლენათა რიგი, ზეამოცანა, გამჭოლი მოქმედება, მოქმედ პირთა ამოცანები, გრძნობათა ბუნება, ატმოსფერო, პერსონაჟი, მსახიობის ოსტატობა და ა. შ., რის მიხედვითაც ხდებოდა სპექტაკლის მხატვრული დონის შეფასება. სამწუხაროდ ბოლო დროს, ჩვენს პროფესიულ თეატრებში მომრავლდა სამოყვარულო დონის სანახაობები, რაც მეტად სახიფათოა ქართული თეატრალური ხელოვნების შედგომი განვითარებისათვის.

მსოფლიო კულტურის განვითარების ყველა დროში არიან პიროვნებები, რომლებიც თავიანთი შემოქმედების უმაღლესი პროფესიული დონით შემოქმედებას ახდენენ ხელოვნების იმ სფეროზე სადაც მოღვაწეობენ. ქართულ თეატრში ბ-ნი მიხეილ თუმანიშვილი

ერთ-ერთი იმათაგანია ვისი შემოქმედებითი მიღწევებითაც იმსჯელებენ მომავალში XX საუკუნის ქართული თეატრის და თეატრალური სკოლის პროფესიული დონის შესახებ.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან მრავალი წლის მანძილზე, იგი იყო რეჟისურისა და თეატრალური პედაგოგიკის ერთბიროვნული ლიდერი და ქართულ თეატრში მანამდე არსებულისაგან კონცეპტუალურად განსხვავებული რეჟისორული აზროვნების, სცენაზე მსახიობის თამაშის (მოქმედების) ახალი წესების, სარეჟისორო და სამსახიობო ოსტატობის სწავლების მწყობრ მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე დამყარებული სისტემის, და ყოველივე აქედან გამომდინარე, ახალი სათეატრო ფილოსოფიისა და ესთეტიკის დამამკვიდრებელი. ის, რაც მან და მისმა მსახიობებმა შეძლეს გასული საუკუნის 1950-70 წლებში რუსთაველის თეატრში დადგმული თავისი საუკეთესო სპექტაკლებით, წარმოადგენდა ნამდვილ რეფორმას ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებაში, ამ მოვლენის განმსაზღვრელი უკლებლივ ყველა ნიშანთვისებით.

ბატონმა მიხეილმა, ძალიან რთული ცხოვრებით იცხოვრა. 19 წლის ასაკში, როგორც იმ დროს არსებული ქვეყნის, საბჭოთა კავშირის სამხედროვალდებული მოქალაქე, იძულებითი წესით გახდა მეორე მსოფლიო ომის მონაწილე. ბედმა მარტო ბრძოლა არ აკმარა, მან საკონცენტრაციო ბანაკში ტყვეობის ჯოჯოხეთიც გამოიარა, საიდანაც დახვრეტა მისჯილმა რამდენიმე თანამებრძოლთან ერთად გაქცევით უშველა თავს. ამ ყველაფერის შემდეგ ისევ ფრონტი და ბრძოლის დროს მიღებული უმძიმესი ჭრილობის გამო, სამხედრო ჰოსპიტალებში სიკვდილ სიცოცხლის ზღვარზე გატარებული თვეები... ჭრილობა იმდენად მძიმე იყო რომ დემობილიზებული იქნა ფრონტიდან.

თბილისში დაბრუნებისთანავე სწავლა დაიწყო თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც პროფესიული გრამატიკა შეისწავლა XX საუკუნის ერთ-ერთ საუკეთესო რეჟისორთან და პედაგოგთან ბატონ გიორგი ტოვსტონოვოვთან, რომლის მიმართაც მაღლიერებისა და უდიდესი პატივისცემის გრძნობას მთელი სიცოცხლის მანძილზე ატარებდა. თავის მეორე წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ ბ-ნი მიხეილი წერს: „...კარგად მახსოვს ის ბედნიერი დღეები და ჩემი მასწავლებელი, მუდამ შთაგონებული და უზადოდ ლოგიკური თავის მტკიცებებში, მის მიერ არჩეული თეატრალური რწმენით შეპყრობილი. აღტაცებული ვიყავი მისი ნიჭით და მკაფიო შემოქმედებითი პოზიციით. მას ჰქონდა ურთულესის სადად ახსნის გასაოცარი უნარი. მისი ლექციები და გაკვეთილები იყო ნამდვილი ზეიმი.“ [...] „ყოველ ოსტატს უნდა ჰყავდეს მასწავლებელი, მასწავლებლის გარეშე არაფრით არ შეიძლება. მასწავლებელი გაყენებს ფეხზე, გინერგავს გარკვეულ რწმენას და

შენ ამ რწმენას ღებულობ სამუდამოდ... ეს გახლავთ პროფესიული ნათლობა, თეატრალური სარწმუნოების მიღება... ვ. მეიერხოლდს ასეთი ჰყავდა კ. სტანისლავსკი, ს. ახმეტელს კ. მარჯანიშვილი, მე კი გ. ტოვსტონოვოვი.“

1949 წელს სწავლის დამთავრებისთანავე სამუშაოდ მიიწვიეს რუსთაველის თეატრში, სადაც თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის საუკეთესო წლები გაატარა. ამ დროიდანვე დაიწყო მისი პედაგოგიური პრაქტიკა.

თეატრში მისვლის პირველი დღიდან სიცოცხლის ბოლომდე ბატონი მიხეილის დამოკიდებულება თეატრის მიმართ იყო რელიგიურ რწმენასთან გათანაბრებული. მის წარმოსახვაში თეატრი წარმოადგენდა ტაძარს, რომლის სივრცეში აგებულ ფიცარნაგზე გათამაშებული სპექტაკლის შემქმნელ რეჟისორსა და მსახიობებს განსაკუთრებული მისია და პასუხისმგებლობა აკისრიათ ადამიანების (მაყურებლის) წინაშე. ის ცდილობდა სხვებიც დაერწმუნებია იმაში, რომ თეატრი ადამიანის არსების მთლიანად შთანთქმელი მოვლენაა: „...სცენური შემოქმედება ნიშნავს სხვა ადამიანებს უქადაგო საზოგადოების ყველაზე სანუკვარი იდეები.. თეატრი უსათუოდ უნდა იყოს სანახაობა, მაგრამ იგი „წარმოდგენის გამართვის“ უბრალო მიზნით ვერ შემოიფარგლება... მან ამ სანახაობით უნდა გაგვამდიდროს და ურთიერთზეგავლენით ერთმანეთში რაღაც შეგვაცვლევინოს. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ამოცანაა... თუ მსახიობი თვალთმაქცობს, თუ გულწრფელად არ სწამს იმისა, რისკენაც სცენიდან მოგვიწოდებს, ასეთი მსახიობი ვერასოდეს გახდება მქადაგებელი და მხოლოდ სხვების გამართობი იქნება. იდეალური თეატრი ესაა ნიჭიერი, ღრმად განათლებული ფანატკოსების, თავიანთი მისიის ერთგულ მსახიობთა თანამეგობრობა, რომელსაც შეუძლია თავი შესწიროს მძიმე შრომას და ადამიანებს უამბოს: ადამიანის შესახებ, ადამიანისთვის, ადამიანის მეშვეობით!“ ეს მათი ერთადერთი მოთხოვნილება და ცხოვრების აზრი უნდა იყოს!“ მისთვის, თეატრი იყო საკუთარი სიცოცხლის ნაწილი და არა უბრალოდ სამუშაო და არსებობის საშუალება. ალბათ ამიტომაც, მასთან ურთიერთობა არ იყო ადვილი. მეტად რთული ხასიათი ჰქონდა, რაც, გარკვეულწილად, მის პირად ცხოვრებაში არსებული ურთულესი პრობლემების, პროფესიაში თავისი შემოქმედებითი მრწამსის დასაცავად გადატანილი უძძიმესი ბრძოლების (რაც თეატრალურ სამყაროში როგორც წესი გამოირჩევა გამოვლენელი დაუნდობლობით) და მის მიმართ არაერთგზის გამოვლენილი უმადურობით მიყენებული ტკივილის შედეგაც იყო.

70-ანი წლების დასაწყისში მიზეზთა და მიზეზთა გამო, ბატონი მიხეილი იძულებული გახდა წამოსულიყო რუსთაველის თეატრიდან.

რატომ და როგორ მოხდა ეს, ამაზე ლაპარაკი მოვლენების მონაწილე დასის წევრ რეჟისორებსა და მსახიობებს არასოდეს უყვარდათ (ალბათ სირცხვილის გრძობა აწუხებდათ). რამდენიმე წლის განმავლობაში მხოლოდ პედეგოგიკით იყო დაკავებული. მერე კი თავისი მეგობრების ბ-ნი აკაკი დვალიშვილის (რომელიც კინოკომიტეტის თავმჯდომარე გახლდათ) და კინოსტუდია „ქართული-ფილმის“ დირექტორის ბ-ნი რეზო ჩხეიძის დახმარებით შექმნა „კინომსახიობთა თეატრი“, რომელიც დღეს უკვე მის სახელს ატარებს. „კინოსტუდია ქართული-ფილმის თეატრალური სახელოსნო“ (ასე ერქვა ამ თეატრს დაარსებისას - 1978 წლის 14 იანვარს) თავიდანვე დაკომპლექტდა მისი სრულიად ახალგაზრდა 21-23 წლის მოწაფეებისგან, დასის შევსება, როგორც წესი, ხდებოდა მისი მორიგი სარეჟისორო-სამსახიობო ჯგუფების საუკეთესო მოწაფეებით, გამონაკლისი იყო მხოლოდ ქალბატონი ლილი იოსელიანის მიერ აღზრდილი მსახიობები, რადგანაც ბატონი მიხეილი და ქალბატონი ლილი თანამოაზრეები იყვნენ მსახიობის აღზრდის მეთოდოლოგიურ საკითხებში.

თავიდან ეს არ იყო სპექტაკლების დადგმისა და შემდეგ მათი მაცურებლის წინაშე წარმოდგენის უწყვეტ რეჟიმში მომუშავე ჩვეულებრივი სარეპერტუარო თეატრი, თუმცა შემდგომ, თანდათანობით ის იქცა ერთ-ერთ საუკეთესო პროფესიულ თეატრად (უნდა აღინიშნოს რომ, ქართული თეატრალური ხელოვნების ნამდვილი საერთაშორისო აღიარება დაიწყო გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან, რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური გასტროლებით მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, რომლის უკვე ახალი ერთპიროვნული ლიდერი ბატონი რობერტ სტურუა და მსახიობთა დასის ბირთვი იყო ბ-ნი მიხეილის ყოფილი მოწაფეები და თანამოაზრეები, შემდეგ კი გაგრძელდა მის მიერვე შექმნილი „კინომსახიობთა თეატრის“ სპექტაკლების წარმოდგენით გასტროლებსა და თეატრალურ ფესტივალებზე, ევროპისა და ამერიკის სხვადასხვა ქვეყნებში). თავდაპირველი ჩანაფიქრით ის დაარსდა როგორც ერთგვარი თეატრალური-ლაბორატორია, სახელოსნო, სადაც მიმდინარეობდა წმინდა პროფესიული ხასიათის საკითხების პრაქტიკული კვლევა-ძიება ბატონი მიხეილის მიერ ჩამოყალიბებული მეთოდოლოგიური სისტემის მიხედვით (რომელის საფუძველს კ. სტანისლავსკის სისტემა წარმოადგენდა). თვითონ ასე განმარტავდა ამ თეატრალური-ლაბორატორიის საქმიანობის მიზნებს: “... ყოველ ახლად შექმნილ კოლექტივს თავისი მრწამსი უნდა გააჩნდეს... ჩვენი სახელოსნოს მთავარ საქმედ სტუდიურობას მივიჩნევ. თუ სტუდიურობა გაქრება, მაშინ ყველაზე მთავარი დაიკარგება. სტუდიურობა სისტემატური ვარჯიშისათვის ყოველნაირ პირობას

ქმნის. ეს კი, ჭეშმარიტი შემოქმედების აუცილებელი პირობაა, ფსიქოლოგიურ ცდამდე დაყვანილი ტრენაჟი სტუდიური ცხოვრების ფუძელ მიმანია... მხოლოდ დაუღალავი ვარჯიშებით შეიძლება შეიძინო მსახიობის ურთულესი ჩვევები, რომლებიც აუცილებელია როლის შესაქმნელად... ჩვენი შემოქმედების მთელი საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანის შიგნით არსებული უხილავი ხილულად ვაქციოთ...“ სისტემატური ტრენინგი ბატონი მიხეილის კატეგორიული მოთხოვნა იყო. მსახიობები ყოველდღიურად ასრულებდნენ სხვადასხვა ხასიათის სავარჯიშოებს და ეტიუდებს იმპროვიზაციაზე, რომელთა დანიშნულება იყო ძირითადი პროფესიული კანონების სრულყოფილად დაუფლება. მსახიობს თავისი ფსიქოფიზიკური აპარატი იმ დონემდე უნდა განვითარებინა, რომ სცენის პირობით სამყაროში არსებობა და მოქმედება შეძლებოდა ისევე როგორც რეალურში. „... უპირველეს ყოვლისა, მთელი სიმკაცრით უნდა ჩასწვდე კანონებს, წესებს, ნორმებს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებ სულით აღზევებას ათასგვარი გარდასახვისათვის“ („სიტყვა ფერწერის შესახებ მლოცვის მარცვლისოდენა ბალიდან“). შემდეგ კი რეპეტიციებზე ეს სავარჯიშოები და ეტიუდები ქმედითი ანალიზის მეთოდით პიესაზე მუშაობის შემადგენელი ნაწილი ხდებოდა. ბ-ნი მიხეილის ყოველი რეპეტიცია ძალიან ჰგავდა მაგიურ რიტუალს, რომლის დროსაც მიმდინარეობდა ახალი სიცოცხლის დაბადების ურთულესი პროცესი, ხდებოდა სიტყვის მოქმედებად და მსახიობის პერსონაჟად გარდასახვა. თეატრშიც ზომ იმგვარად იწყება ყველაფერი (თუკი ნამდვილ თეატრზე ვსაუბრობთ), რითაც დასაბამი მიეცა სამყაროს: „პირველად იყო სიტყვა!“. აქაც მუშაობა სიტყვიდან, პიესის ტექსტიდან იწყება. სპექტაკლს, ისევე როგორც სიცოცხლის ნებისმიერ ფორმას, უნდა გააჩნდეს თავისი ანატომია, რადგან არ არსებობს ცოცხალი ორგანიზმი ანატომიის გარეშე. როგორი უნდა ყოფილიყო „ურჩხულის ძვლები“ ამას თვითონ თხზავდა, რეპეტიციების დაწყებამდე. პიესაზე მუშაობას იწყებდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ ჰქონდა მკაფიო პასუხი კითხვებზე: „რისთვის, რატომ და როგორ“ უნდა ვაქციოთ ეს პიესა სპექტაკლად! (სამწუხაროდ დღეს ეს დიდი იშვიათობაა, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება თითქოს ეს კითხვები კანონგარეშედ იქნა გამოცხადებული). მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებოდა მსახიობებთან ერთად ჯადოქრობის მრავალდღიანი რიტუალი, რომლის დროსაც ხდებოდა უკვე მის მიერ შეთხზული ჩონჩხის შემოსვა კუნთოვანი ქსოვილით, სისხლძარღვთა და სიცოცხლისათვის აუცილებელი სხვა ორგანოების ჩამოყალიბება.. „ურჩხული“ თანდათანობით იძენდა თავის სახეს, ივსებოდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გრძნობებით, ვნებებითა და სურვილებით!

ბატონი მიხეილი იყო სცენაზე მსახიობის მოქმედების აგების გროსმეისტერი. მის სპექტაკლებში მთავარი ყოველთვის იყო მსახიობი, რომელიც წარმოადგენდა ძირითად საშუალებას მისი ნააზრვეის განხორციელებაში. ყველაფერს აკეთებდა იმისათვის, რომ მსახიობი მისი ჩანაფიქრის მხოლოდ შემსრულებელი კი არ ყოფილიყო, არამედ გამხდარიყო თანამოაზრე და თანაავტორი იმ სამყაროს შეთხზვაში, რომელიც ყალიბდებოდა ჯერ სარეპეტიციოში, მერე კი უკვე სპექტაკლად გარდაქმნილი თამაშდებოდა სცენაზე. მის სპექტაკლებს ახასიათებდათ გარეგნული ფორმის საოცარი სისადავე და მოქმედ პერსონაჟთა ერთმანეთთან ურთიერთობების ურთულესი სტრუქტურა. მათემატიკური სიზუსტით აყალიბებდა პიესის პერსონაჟთა მოქმედების მიზნებსა და ამოცანებს, თხზავდა ყოველი მათგანის ხასიათისა და ქცევის თავისებურებებს. ჰქონდა სცენაზე ატმოსფეროს შექმნის ნამდვილად მაგიური უნარი (ატმოსფერო, – ეს ცნებაც მივიწყებული იქნა დღევანდელ ქართულ თეატრში). ამას აკეთებდა ყველა საშუალებით, რისგანაც კი შედგებოდა სპექტაკლი: სივრცის ორგანიზებიდან დაწყებული, ხმით, ფერით, მუსიკალური ბგერით, განათებით, რეკვიზიტით, და რაც მთავარი იყო მისთვის, – მსახიობის თამაშით. დარბაზში მჯდომი ადამიანების ყველა გრძნობა „გალიზიანებული“ და სპექტაკლის მოქმედებაში ჩართული უნდა ყოფილიყო, და იყო კიდევ, მის საუკეთესო სპექტაკლებზე. ამის მისაღწევად მხოლოდ პროფესიული გრამატიკის ცოდნა არ კმარა. ამის მიღწევა რჩეულთა ხვედრია. ნეტავ გენასათ როგორი ხალისით აკეთებდა ამას.

ადამიანებს, როგორც წესი, უჭირთ შეეგუონ ქვეყნისა და საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებებს. ბევრი რამ აღიზიანებთ და ვერ ეგუებიან მათთვის ჩვეული ფასეულობების ახლით ჩანაცვლებას. ამის გამო „იბუტებიან“ და პროტესტს უცხადებენ საზოგადოების ახალ თაობას. მიხეილ თუმანიშვილს ეს არანაირად არ ეხებოდა, პირიქით, – დროის მოტანილ ყველანაირ ცვლილებას გაგებით ეკიდებოდა მაშინაც კი თუ შინაგანად თანახმა არ იყო. ასეთ შემთხვევებში ძალიან შევლოდა საოცარი იუმორის გრძნობა. ერთადერთი მოვლენა, რომელიც წონასწორობას აკარგვინებდა (რომლის შეფასებაშიც მას ვერ შევლოდა ვერც ანალიტიკური აზროვნება და ვერც იუმორი,) იყო როდესაც აწყდებოდა არაპროფესიონალიზმს თეატრში. ვერ და არ ეგუებოდა გულგრილობას მუშაობაში, საშინლად ღიზიანდებოდა როდესაც მისი დასის რომელიმე წევრი აღარ იყო მთლიანად კონცენტრირებული თავის შემოქმედებაზე თეატრში და იწყებდა თავისი დროისა და ენერჯის გადანაწილებას სხვა საქმიანობაზე

(კინო, ტელევიზია, კონცერტები, და სხვ. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ეს განპირობებული იყო ყოფითი პრობლემების მოსაგვერებლად). მისთვის ეს კატეგორიულად მიუღებელი იყო. ყოველთვის თანამედროვედ აზროვნებდა და თამამად ახდენდა ნოვატორულ ცვლილებებს თეატრში, და მიუხედავად მის მიერ დადგმული საუკეთესო სპექტაკლების გამაოგნებელი შემოქმედებითი პროფესიული დონისა, არასოდეს არ იყო ბოლომდე კმაყოფილი მიღწეული შედეგით. ის სცენაზე ამბის გათამაშებისა და მსახიობის პერსონაჟად გარდასახვის აბსოლუტური სრულყოფილების მიღწევას ცდილობდა (თითქოს შეპყრობილი იყო ამ სურვილით) და სიცოცხლის ბოლომდე ემსხურა ამ მიზანს.

**გიორგი მარგველაშვილი**



მაშ ასე, უპირველეს ყოვლისა,  
ძთელი სიმკაცრით უნდა ჩაწვდე  
კანონებს, წესებს, ნორმებს.  
მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებ სულით  
აღზევებას ათასგვარი გარდასახვისათვის.  
კანონთა არსის წვდომა  
ბვანთავისუფლებს კანონებისაბან  
(„სიტყვა ფერწერის შესახებ  
მლოგვის მარცვლისოღენა ბაღიდან“).

## თეატრი

მიყვარს მომავალი სპექტაკლის გამოგონება. მიყვარს, როდესაც თრთოლვით ვცდილობ, დავინახო და შევიგრძნო მომავალი სცენური სამყაროს და მის მკვიდრ ადამიანთა ოდნავ შესამჩნევი კონტურები. შემოქმედების ეს წუთები მშვენიერია, განუმეორებელი. მე ვქმნი ფანტასტიკურ სამყაროს, სადაც თავად ვარ მეუფე და მბრძანებელი, ეს სამყარო ჩემი ხილვების სამყაროა. აი, ჩემს შეთხზულ ზღვაში არგონავტები კოლხეთისკენ მიცურავენ და ნისლით დაფარულნი აღმა აუყვებიან ფაზისს. მედეა ჯადოსნურ ყვავილთა შორის ურჩხულს აძინებს. აი, მასხარები ხარების ბრძოლის კომედიას წარმოადგენენ, კარის ფილოსოფოსი კი თოჯინების სპექტაკლს მართავს. სადღაც, მოუსვენარ ღრუბელთა შორის, მიჯნურებს პაემანი აქვთ. მთვარე დარაჯობს მათ სიმშვიდეს. მონასტრის ზარების წკრიალში გაიძვერა მღვდლები საერო საქმეებზე ჭორაობენ. გესტაპოს საპყრობილეში ადამიანი იღიმება, ცდილობს დასძლიოს სიკვდილი. პატარა ანტიგონე კი თავად ეგებება სიკვდილს, ოღონდ კი სიცრუეს სძლიოს. ფიზკულტურის მასწავლებელი ერთოთახიანი ბინის მიღებაზე ოცნებობს და ავტომატის ჯიხურიდან დღენიდავ რეკავს და რეკავს აღმასკომში. აი, ჩვეულებრივი ადამიანის ცხოვრება, რომელიც ასე ჰგავს ჩვენსას. აქ კი არაჩვეულებრივი, ზღაპრული მეფის ასული და გლეხის ბიჭი ტელეფონ-სახტუნაოთი სიყვარულზე საუბრობენ. სადღაც, სულ სხვა ხილვებში, ნავთის გრძელი, გულის გამაწვრილებელი რივი მოჩანს... მხოლოდ სანავთეებია ზედ წარწერილი ნომრებით... ელიან. მოხუცი მეზღვაური ნავთს ელის, ელის შვილს, მშვიდობას. სადღაც, ქუჩის შუქნიშნის ქვეშ (წითელი, მწვანე, ყვითელი), ორი ახალგაზრდა დგას – ქალი და ვაჟი. ვერ გადაუწყვეტიათ, საით წავიდნენ, როგორ მოიქცნენ, როგორ იპოვნონ პასუხი მარადიულ კითხვაზე – ნუთუ ასეთია მათი სიყვარული? აი, ფერდობზე ბილიკი მიიკლაკნება. დარისპან ქარსიძეს ვერაფრით გაუთხოვებია თავისი უმზითვო ქალიშვილი. ვგრძნობ, როგორ სტკივა გული, როგორ იტანჯება საბრალო მამა. მეც გული მტკივა მისი მოუწყობელი ცხოვრების გამო. სადღაც შორს, ძალიან შორს, აფეთქებულ შახტში, ბიჭუნები და გოგონები, ჯერ კიდევ ბავშვები, იბრძვიან და სამშობლოს სიცოცხლეს სწირავენ. ვუკვირდები მათ, ვეძებ, ვიხსენებ ჩემს ძვირფას თანაკლასელებს, რომლებიც ბრძოლის ველიდან აღარ დაბრუნებულან და განვიცდი. შინაგანი მზერით ცხოვრების სურათებს, ხილვებს, ადამიანთა განცდებს ვძერწავ. კარგია, როდესაც ეს ოცნებები და გეგმები წარმატებით ხორციელდება მომავალ სპექტაკლში. მაგრამ სხვაგვარადაც მომხდარა: რამდენჯერ დასრულებულა ეს ოცნებები საშინელი განცდით იმის გამო,

რომ ის, რაც ჩაფიქრებული მქონდა, არ გამოვიდა ან სრულიად სხვაგვარი გამოვიდა. რამდენჯერ მითქვამს ჩემი თავისთვის – ეს უკანასკნელი ცდა იყო, აღარასოდეს დავდგამ, არ ვიოცნებებ-მეთქი. რამდენჯერ უმართებულო კრიტიკით ან მაყურებლის გულცივობით სულის სიღრმეში მძიმედ დაჭრილი, თეატრიდან გავდიოდი და მძაგდა იგი.



მაგრამ დრო გადიოდა, ტკივილი ყუჩღებოდა და სულში კვლავ ისაღვურებდა სურვილები, ხილვები, ფორმები, ქმედებები, განწყობილებები და თითქოსდა შეუძნეველად ჩნდებოდა ახალი პიესა, როლი, სიტყვები... სიტყვები... რეჟისორი ის კი არ არის, ვინც სპექტაკლს დგამს, არამედ ის, ვისაც არ შეუძლია, არ დადგას სპექტაკლი. ათიდან ერთი ჭეშმარიტი წარმატება – ბელნიერებაა, სიცოცხლეა, სიყვარული! მაგრამ თავი არ უნდა მოიტყუო. ჩვენს პროფესიაში წარმატება საკმაოდ იშვიათი სტუმარია, შენ მიერ დადგმულ ყველა წარმოდგენას გამარჯვებად ვერ მიიჩნევ.

თეატრი უნიკალური, განსაცვიფრებელი რამაა! ვერ წარმომიდგენია ჩემი ცხოვრება უთეატროდ ისევე, როგორც მზისა და ჰაერის, წყაროს რაკრაკისა და ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის გარეშე, როგორც ნაწვიმარზე გამობრწყინებული ცისარტყელისა და აყვავებული ხეების გარეშე. მთელი არსებით მიყვარს თეატრი. ისევე მიყვარს, როგორც სიცოცხლე.

უთეატროდ ვიტანჯები, როგორც ბავშვი უღელოდ, როგორც ადამიანი საკვების გარეშე. მე არ მინდა ვიცხოვრო ფარდების, კულისების, ორკესტრის, დეკორაციების, მსახიობების (თუმცა ისინი ხშირად ტკივილს მაყენებენ! მაგრამ ბავშვები, ჩვენი საყვარელი ბავშვები, განა ტკივილს არ გვაყენებენ?), პიესის გარეშე. მიყვარს ყველანაირი ფარდა: მსუბუქი და მძიმე, ჰაეროვანი თუ უხეში, ჯვალოს მსგავსი, რგოლებზე თუ ჯოხებზე დაკიდებული; უზარმაზარი, სადღაც ზეცაში აჭრილი და ისეთი, ძლივს რომ ფარავს სცენას. მიტაცებს მათი გამოვლენა, ჩამოვლევვა, განადგურება. ვაკვირდები, როგორ იგონებენ მათ სხვები. მაგრამ არ მიყვარს გამეორება, მიმსგავსება. მიყვარს შეშლილი მსახიობები, რომლებიც ანგარიშმიუცემლად ეძლევიან თეატრის სტიქიას, მიყვარს ისეთი რეპეტიცია, მხიარულ თამაშად რომ გადაიქცევა. სამაგიეროდ, მეჯავრება რეპეტიცია-სამსახური. მიყვარს თეატრალური კოსტიუმები, ნიღბები, გრიმი, ცხვირები, წვერები, მიყვარს განათება იმიტომ, რომ ყოველივე ეს ჩემი თავისა და სხვების მოტყუებაში მენმარება. თეატრი ხომ, ბოლოს და ბოლოს, ლამაზი, ჯადოსნური ტყუილია.

ძალიან მიჭირს კარგი პიესის გარეშე, რადგან ის ანიჭებს მომავალ სპექტაკლებს სიცოცხლეს, მე ვთრთი მასთან პირველი შეხვედრისას, ვივსები სიყვარულით, განცდით – თუკი ეს მოულოდნელი, ბედნიერი სიყვარულია და ვიტანჯები, თუ ჩემი სიყვარულის საგანი ყალბი, შეთხუპნული ლამაზმანი აღმოჩნდება. მე ვერ ვეგუები მოტყუებას ასეთ სიყვარულში. მე შეშლილი, ვნებიანი, მწველი სიყვარულის მომხრე ვარ; მომხრე ვარ ერთი ნახვით შეყვარებისა, როცა პიესა გიზიდავს და ცეცხლს გიკიდებს. მაგრამ პირიქითაც ხდება. ზოგჯერ შენ ვერ ამართლებ პიესის იმედებს და ისიც გტოვებს.

არ შემიძლია სიცოცხლე თეატრის გარეშე! მე ის მიყვარს პრემიერის დღეებში, მორთულ-მოკაზმული, გაბრწყინებული რომ ეგებება სტუმრებს. მიყვარს მაშინაც, როცა ჰაერში მარცხის სუნი ტრიალებს, როცა ის უფერულია, ჩამკვლარი; როცა ის, თითქოს ღამნაშავეაო, მიუწრებელია და გარინდებული; მიყვარს მაშინაც, როცა დარბაზში უფრო ნაკლებია ხალხი, ვიდრე სცენაზე. მიყვარს თეატრი ღამით, როდესაც წარმოდგენის შემდეგ მოხერხებულ სავარძელში შეიძლება მოკალათდე და მღელვარებით უცქირო ჩაბნელებულ სცენას, ერთადერთი მორიგე ნათურა რომ ანათებს მხოლოდ. მიყვარს უზარმაზარი, ცარიელი სცენა და იქ მყოფი მარტოხელა მეხანძრე, ვერაფრით რომ ვერ გაუგია, რატომ არ მივდივარ შინ! რაოდენ სასიამოვნოა, ამ თეატრალური სიმშვიდის წუთებში ჩაბნელებულ სცენაზე მომავალი წარმოდგენის კონტურების ამოცნობა!..

მიყვარს ღამით დაღუმებული ლიტაგრებისა და კონტრაბასების – საორკესტრო ორმოების ამ მუდმივი მობინადრეების – ცქერა (ისინი ხომ ქარაფშუტა ვიოლინოების მსგავსად შინ არასოდეს მიდიან!). მიყვარს თეატრი ისეთი, როგორიც ის არის – მშვენიერი, საყვარელი, ბოროტი, გულისმომკვლევი, დიდი თუ მცირე, მოკაზმული თუ ძუნწად მორთული.

მე მსიამოვნებს წებოს, საღებავების სუნი, მიყვარს გახურებული ფარნები, აფიშების შრიალი, თეატრის მუხეუმის სიმყუდროვე. ზოგჯერ მინდა, მტვრიან ფარდებში ამოვიგანგლო, ძველი რეკვიზიტის სარდაფებში ჩავიდე, გარდერობში კოსტიუმებს, ქულებს, ქოლგებს, მარაოებსა და ფეხსაცმელებს შორის ვიბორიალო. რას არ ნახავ აქ?! ეს ხომ საოცარი, მშვენიერი სამყაროა! ამქვეყნად ყველაფერს მირჩენია თეატრი – ყველაზე მშვენიერი, ყველაზე საყვარელი რამ... საოცრებათა ეს განუმეორებელი სამყარო!



\*  
\* \*

რა არის თეატრი?

თეატრის უძველესი ფორმა – ეს არის მსახიობი და მის გარშემო შეკრებილი მაყურებელთა წრე. სოფელში მოდიოდა ვინმე ნიჭიერი მთქმელი ან ნიღბოსანი ბერიკა და გამღელ-გამომღელს სანახაობის საცქერად უხმობდა. თანდათან მის გარშემო დაინტერესებულ მაყურებელთა წრე იკვრებოდა. თუ „მაყურებელს“ წარმოდგენა მოეწონებოდა, თუ მსახიობი შესტებით, სიტყვებითა და მოქმედებით მის მოხიზვლას შეძლებდა, მაშინ მაყურებელი გამეორებას მოითხოვდა, ხოლო თუ ბერიკა თავისი გულუბრყვილო ამბებით მას ვერ დააინტერესებდა, ხალხი იფანტებოდა და თავის სამუშაოს უბრუნდებოდა, ადამიანები იმედგაცრუებულნი იყვნენ იმის გამო, რომ ეკონათ, რაღაც უჩვეულოს ნახავდნენ, ნახავდნენ იმას, რაც სხვას არ ჰქონდა ნანახი. ეს თეატრალური წარმოდგენის ყველაზე პრიმიტიული მოდელია.

ბომარშე წერდა: ჩემი მთავარი საზრუნავი ის არის, თუ როგორ დავიპყრო მაყურებელი, როგორ ავაღელვო, სულერთია – გავაცინებ თუ ავატირებ, ოღონდ კი, როგორმე მშვიდი და გულგრილი არ დარჩესო. თუ თანამედროვე ადამიანი თეატრში მოდის და საინტერესოს, ახალს, განსაცვიფრებელს ვერაფერს ხედავს სპექტაკლში, ვერ ხედავს ვერც სატირალსა და ვერც სასაცილოს, მას გული უცრუვდება და თეატრს ტოვებს. ტოვებს დემონსტრაციულად, რომ თეატრს თავისი უკმაყოფილება აგრძნობინოს. ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა:

„... თეატრში, მეტწილად, მაშინ ჭამენ ტკბილეულობას, როცა მსახიობები უხეირონი არიან“. ძველ საბერძნეთში მსახიობს ცუდი თამაშისათვის სტვენით იკლებდნენ, ხოლო ხელისუფალნი ფიზიკურად სჯიდნენ მათ (დემოსთენე. „ცრუ ელჩობისათვის“, 337).

მაგრამ როგორც კი მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის კონტაქტი მყარდება, მაყურებელი მაშინვე თეატრალური მაგიის, „ჰიპნოზის“ ტყვეობაში ექცევა და ხდება სასწაული, რომელსაც ანტიკურ საბერძნეთში კათარზისს უწოდებდნენ.

მაყურებელი ათასნაირია, მაგრამ ერთიან „მაყურებელთა დარბაზად“ შედუღებული, იგი მგრძნობიარე და ფაქიზ ორგანიზმს წარმოადგენს. ამგვარი დარბაზი მსახიობის სცენური ქცევის უმცირეს დეტალსაც კი არ ტოვებს უყურადღებოდ.

თეატრალური ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებასთან, მაყურებელთან კავშირია. მხატვართან, მწერალთან, მოქანდაკესთან

შედარებით, მსახიობი ყოველთვის „წინა ხაზზეა“. მსახიობის გარდა ვერც ერთი ხელოვანი ვერ ახერხებს საზოგადოებასთან უშუალო კავშირის დამყარებას. სცენური შემოქმედება ნიშნავს, სხვა ადამიანებს უქადაგო საზოგადოების ყველაზე სანუკვარი იდეები. მსახიობს ყოველ საღამოს ძალზე მნიშვნელოვანი და გულახდილი დიალოგი აქვს თავის თანამემამულეებთან. შესაძლოა, ეს დიალოგი გაიმართოს ან არ გაიმართოს. თუ დიალოგი გაიმართა, ე. ი., თეატრალური ხელოვნება ცოცხალია, ხოლო თუ დარბაზი ცარიელია, ე. ი. ეს ხელოვნება მკვდარია.

სერგო ზაქარიასემ მიახლო, თუ როგორ გადაწყვიტა, მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ, მხატვრული კითხვისათვის მოეკიდა ხელი და თავდაპირველად როგორ უჭირდა მაყურებელთა დარბაზის ყურადღების მოპოვება. ეს იყო ყურადღების დასაპყრობად გამართული ნამდვილი ბრძოლა. ეს ბრძოლა კარგა ხანს გრძელდებოდა, ვიდრე მსახიობმა მაყურებლის დამორჩილება არ ისწავლა: „ყოველმხრივ უნდა დაეძაბო ყურადღება, რომ მაყურებელმაც თავისი ყურადღება მომაპყროს“. ბოლოს და ბოლოს, რა არის თეატრალური სპექტაკლი? რას აკეთებენ თეატრში? თეატრი, ავტორისეული სიტყვისა და რემარკის მეშვეობით ამოიკითხავს მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიას, რასაც ქცევის, ქმედების ენაზე გადაიტანს, ამის შედეგად კი დაიბადება მსახიობის გამომხატველ საშუალებათა გვირგვინი – ჟღერადი სიტყვა. რამდენად შეუძლია თეატრს განჭვრიტოს, ხოლო შემდეგ სახიერად თქვას ის, რაც გმირთა ფსიქოლოგიური ცხოვრების სიღრმისეულ ფენებში ზდება – აი, ამაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის გამარჯვება თუ მარცხი.

მსახიობის საოცარი ნიჭის წყალობით როლის მშრალი სქემა („სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები...“) ხორცს ისხამს, ცოცხლდება, ფენიქსისებრ აღდგება ფერფლიდან და ყვაავილივით გაიშლება, გაიფურჩქნება მისი განუმეორებელი სიცოცხლე. ეს იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ სქემა ნიჭიერი ოსტატის სულსა და გულში მოხვდება. არადა, რა იშვიათია ეს დალოცვილი ნიჭი!

მასწენდება ეროსი მანჯგალადის არაერთი გამარჯვება ჩემ მიერ დადგმულ წარმოდგენებში და ხელახლა მაფიქრებს მისი ნიჭიერება:

მასწავლებელი პეშეკი, გაიძვერა მღვდელი ლოპესი, საქმოსანი ჟივოტა, ფსკერა-ფეიქარი შექსპირის კომედიიდან, ბუაჩიძის კომენტატორი, მოხუცი მეზღვაური ბოცო, დათვი ზღაპრიდან (სადაც ის ჩვენს მეზობელს ასახიერებდა), საბრალო გვადი, საპენსიოდ გამზადებული პროკურორი ირაკლი!.. რა გასაოცარი



ნიჭია, მაგრამ რა ხშირად ნიავდება დაუღევრად, უმისამართოდ!

თეატრი ადამიანის არსების მთლიანად შთანთქმელი ძვირი სიამოვნებაა. ამიტომ დასანანია, იგი დანიშნულებისამებრ არ გამოვიყენოთ. დიახ, თეატრი უსათუოდ უნდა იყოს სანახობა და რაკი ეს ასეა, იგი „წარმოდგენის გამართვის“ უბრალო მიზნით ვერ შემოიფარგლება. მან უნდა გარდაქმნას ადამიანი და, უპირველეს ყოვლისა – საკუთარი თავი: – „ექიმო, განიკურნე თავი შენი!“ თუ მსახიობი თვალთმაქცობს, თუ გულწრფელად არ სწამს იმისა, რისკენაც სცენიდან მოგვიწოდებს, თუ იგი ცხოვრებაშიც ამ იდეით არ არის შეპყრობილი – ასეთი მსახიობი ვერასოდეს გახდება მქადაგებელი და მხოლოდ სხვების გამართობი იქნება.



წინათ თეატრი დიდი მონდომებით ცდილობდა, სცენაზე მეფეებისა და გმირების არსებობაში დაერწმუნებინა მაყურებელი, მაგრამ თანამედროვე თეატრში ამის მიღწევა სულ უფრო და უფრო ჭირს, თავი იჩინა ახალმა ტენდენციამ – ყველაფერი თავად მსახიობის მეშვეობით გადაწყდეს. დღეს მსახიობი ხდება თეატრის იდეების მქადაგებელი, მისი პიროვნება დღევანდელ თეატრში უწინდელზე გაცილებით დიდ როლს თამაშობს. თითქმის ყველა სცენიდან ქრება გრიმი წინანდელი გავებით. მსახიობი გარეგნულ დახასიათებას ნაკლებად მიმართავს, იგი სამსახიობო გამომხატველი საშუალებების ძველი არსენალიდან მხოლოდ მინიმუმს იტოვებს. მთავარია მსახიობის შინაგანი სამყაროს და მრწამსის გავლენა. სწორედ ამიტომ იზრდება ასე ძალიან მისი პიროვნების მოქალაქეობრივი როლი. იკარგება თვით ცნება „წარმოდგენა“. აღშფოთებული მაყურებელი ზურგს აქცევს „წარმომადგენლებს“. მაყურებელთა დარბაზი თეატრის თანამოაზრე რომ გახდეს, თავად მსახიობები უნდა იყვნენ განსაკუთრებული ადამიანები, რომლებთანაც საინტერესოა ურთიერთობა. ცხოვრებაში ხშირად შევხვედრივართ ასეთ ნიჭიერ ადამიანებს. ეს ადამიანები მსახიობები არ არიან, მაგრამ გარშემო მყოფნი ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ მათ მიმართ. ისინი ყურადღების ცენტრში არიან. მსახიობისთვის ეს აუცილებელი პროფესიული თვისება უნდა იყოს. იდეალური თეატრი – ესაა ნიჭიერი, ღრმად განათლებული ფანატიკოსების, თავიანთი მისიის მოტრფიალე ადამიანების თანამეგობრობა. ისინი ადამიანებს უნდა უძღვებოდნენ, ეს მათი ერთადერთი მოთხოვნილება და ცხოვრების აზრი უნდა იყოს.

მქადაგებელი მსახიობი უშუალოდ უნდა მიმართავდეს მაყურებლის სულსა და გულს, ხოლო მსახიობთა კოლექტივი ნათელი მაგალითი

უნდა იყოს იმისა, რასაც თავად ქადაგებს. თეატრი იმ მსახიობ-ხელოვანთა თანამეგობრობაა, რომელიც ადამიანთა წინაშე წარმოაჩენს **ზეორგანიზებულიობისა და ჭეშმარიტი მოქალაქეობრიობის** მაგალითს, რომელსაც შეუძლია, თავი შესწიროს მძიმე შრომას, ადამიანებს უამბოს: „**ადამიანის შესახებ, ადამიანისთვის, ადამიანის მეშვეობით!**“ ასეთი თანამეგობრობისთვის თეატრი ხელოვნების ნამდვილი ტაძარი უნდა იყოს.

\*  
\* \*

ნამდვილი თეატრალური სპექტაკლი ერთადერთ „ეგზემპლარად“ არსებობს. მას მხოლოდ ერთხელ განიცდი და ამიტომ იგი თავისი ბუნებით უნიკალურია.

რამდენ ჩვენგანს უდგას ბინაში ნეფერტიტის თაბაშირის თავი. ხელოსნები მათ ყალიბის მიხედვით ამრავლებენ. ხოლო დელოფლის ერთადერთი, მოწითალო ფერის ქვიშაქვისგან გამოკვეთილი თავი, რომელიც ბერლინის მუზეუმში ინახება – ხელოვნების უდიდესი ნაწარმოებია, ნამდვილი შედეგია, მას კონკრეტული ადამიანებისა და კონკრეტული ეპოქის კვალი აჩნევია. იგი ერთადერთია და განუმეორებელი.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ჰერაკლიტე ამბობდა: ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ჩასვლა შეუძლებელიაო. როცა მეორედ დავაპირებთ ჩასვლას, ის მდინარე აღარ იქნება, ერთი პირი წყალი უკვე ჩაივლის და მის ადგილას ახალი წყალი მოვაო. მაგრამ ერთხელ ყველას შეგვიძლია მდინარეში ჩასვლა. ასეთია ნამდვილი სპექტაკლიც. ამიტომ, როდესაც მსახიობი მორიგ სპექტაკლზე მიდის, მთელი არსებით უნდა ემზადებოდეს ამ განუმეორებელი პროცესისათვის – „თეატრალური სასწაულის“ წარმოსადგენად. ეს სასწაული კი ყოველთვის როდი ხდება.

რამდენჯერ მიღვენებია თვალი ოტელოს როლში აკ. ზორავას თამაშისათვის. წინასწარ ვერავინ იტყოდა (თვითონაც კი), როგორ ითამაშებდა იგი იმ დღეს. ის, რაც ყველაზე ძვირფასია, მოულოდნელად იჩენდა თავს და სწორედ ეს იყო ხელოვნების დღესასწაული. ამ დროს ყოველთვის ისეთი გრძნობა მეუფლებოდა, თითქოს ზორავა მხოლოდ შუამავალი იყო



რალაც დიდს, მიუღწევებელსა და ჩვეულებრივს შორის, რომ ის მხოლოდ თეატრალური მაგიის წარმოშობის მიზეზად გვევლინებოდა. თეატრალური სასწაულით მონუსხული მაყურებელთა დარბაზი ერთი სულისკვეთებით, ერთი გრძნობით იყო მოცული. მაგრამ იყო შემთხვევები, როდესაც ის



ცუდად თამაშობდა, ვერაფრით ჩაერთვებოდა როლში და მაყურებელთა დარბაზიც განზე იყო გამდგარი. ჩვენი ხელოვნების უბედურება (იქნებ ბედნიერებაც) ისაა, რომ ვერ დაუყვირებ: „წამო, შეჩერდი!“ ის მოულოდნელად იბადება და ასევე მოულოდნელად ქრება. ანუ ის „ანტიონეს“ მეორე აქტში ს. ზაქარიაძე და ზ. კვერენჩხილაძე ნამდვილ ორთაბრძოლაში იყვნენ ჩაბმულნი. ეს ბრძოლა ყოველ სპექტაკლზე თავისებურად განუმეორებელი იყო. თითოეული მათგანი ახლებურად პასუხობდა პარტნიორის მოულოდნელ ქცევას. განა ეს არ არის ხელოვნების აზრი, რომ მაყურებელი ნიჭიერად ხორციშესხმული სცენური იმპროვიზაცია-ბრძოლის მოწმე გახდეს! პირადად მე მგონია, რომ სწორედ ესაა დრამატული ხელოვნების თავიდათავი. მხოლოდ ნამდვილ იმპროვიზაციას, მხოლოდ პარტნიორთა შორის გამართულ ჭეშმარიტ ბრძოლას შეუძლია, სცენის თანამოზიარედ გახადოს მაყურებელთა დარბაზი. ეს არც ისე ადვილი მისაღწევია. **იმპროვიზაცია – თეატრის არსია!**

რა თქმა უნდა, ამას საერთო არაფერი აქვს სცენურ „ხულიგნობასა“ და ცუდ ლიტერატურულ „ნათავისართან“. სტანისლავსკი ამბობდა – ყოველ იმპროვიზაციას სულ ცოტა ორმოცდაათი რეპეტიცია მანც სჭირდებაო. მეცნიერებაში ცნობილია, რომ თავის ნებაზე მიშვებული სისტემა დაშლის, ქაოსურ მდგომარეობაში გადასვლის ტენდენციას ამჟღავნებს. მაგალითად, ქვის ღობე ააშენეს, მერე მიატოვეს, აღარ მიხედეს. დროთა განმავლობაში ხან ერთი ქვა ჩამოვარდა, ხან მეორე, იქ ვიდაცას რაღაცისთვის დასჭირდა და ერთი ქვა წაიღო და ა. შ. შედეგად მალე ღობე სულ გაქრება და დარჩება მხოლოდ უწყესრიგოდ მიყრილ-მოყრილი ქვების გროვა. თუკი ნაგებობას არ მივხედავთ, თუ გაქრება ტენდენცია იმის შენარჩუნებისა, რაც უკვე შექმნილია, ყველაფერი ნგრევისკენ წავა. თეატრიც ასეა. მსახიობი სხვაზე მეტად უნდა იყოს ამით დაინტერესებული.

მსახიობმა ყველაფერი უნდა იღონოს, რაც მასზეა დამოკიდებული, რომ მაყურებელს თავი შეაყვაროს და მისთვის მაგალითად იქცეს. მსახიობი მაყურებლის კერპი უნდა იყოს. მაყურებელს გულით უნდა სწაღდეს მასთან შეხვედრა. ის იდეალია და ჩვენ მისკენ უნდა მივისწრაფოდეთ. ძალზე ამაღელვებელი ერთმა პატარა ინფორმაციამ ანა

მანიანის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით: „მსახიობის გასაცდლებლად მთელი რომი მოვიდა და როცა მისი ცხედარი ტაძრიდან გამოჰქონდათ, უცრად ტაშმა იგრილა. ასე ეთხოვებოდნენ რომაელები თავის დიდ მსახიობს“.

მსახიობი, თავისთავად, საინტერესო, განსაკუთრებული პიროვნება უნდა იყოს, ახლა კი თვალშისაცემია, მსახიობთა გარკვეული წრის მიდრეკილება დაემსგავსოს უძრავლესობას, გაიუბრალოს მანერები, ტანისამოსი, შეერწყას „მასას“. დღეს რატომღაც ეს კარგ ტონად ითვლება.

როდესაც გიორგი დავითაშვილი რუსთაველის პროსპექტზე მიდიოდა, გამკვლელ-გამომკვლელნი თვალს აყოლებდნენ. იგი ნამდვილი ინტელიგენტი იყო, გარეგნულად და შინაგანად თავდაჭერილი, უზადოდ თავაზიანი და ლამაზი – სწორედ რომ ლამაზი, მაშინაც კი, როცა უკვე სამოცდაათ წელს იყო მიღწეული.

დღესაც, თუკი საქმე ეხება ნამდვილ მსახიობს, ხალხი ყოველთვის ყურადღებას აქცევს მას, რადგან კარგი მსახიობი საინტერესო ადამიანია მაშინაც, როცა ის კერძო პირის ყოველდღიური ცხოვრებით ცხოვრობს. მსახიობი ამაზე უნდა ზრუნავდეს.

მხოლოდ იმ მსახიობს ძალუძს მაყურებლის გატაცება, რომელიც საინტერესო მოსაუბრე და ნიჭიერი ადამიანია. ნიჭის გარეშე ვერავითარი შრომა ვერ უშველის მსახიობს. გავისხენოთ დიდი მსახიობები: უ. ჩხეიძე, ა. ხორავა, ს. ზაქარიაძე, ვ. გოძიაშვილი, გ. შავგულიძე. ისინი თავისთავად საინტერესო, არაჩვეულებრივი ადამიანები იყვნენ, ადამიანები, რომელთაგან თითოეული თავისებურად იზიდავდა გარშემო მყოფთა ყურადღებას. დღესაც ასეა. სესილია თაყაიშვილი ხალხისათვის თეატრის გარეთაც საინტერესო პიროვნებაა. მის ფანჯარასთან სულ ვიღაც დგას და ესაუბრება მას. იმიტომ ესაუბრებიან, რომ აინტერესებთ, როგორ ლაპარაკობს ის, რას ამბობს, როგორ უჭირავს თავი. ხშირად, ჩვენს მსახიობებს, რომლებსაც არ შეუძლიათ, დააინტერესონ ადამიანები, უკვირთ, რატომ არ არის მაყურებელი თეატრით გატაცებული, რატომ დადიან თეატრში ასე იშვიათად.

დღევანდელი თეატრი, ჩემი აზრით, საკმაოდ მძიმე სენით არის შეპყრობილი. ამ სენს შეიძლება უსახურობა ვუწოდოთ. სტანისლავსკის მეთოდოლოგიურ დებულებათაგან ერთ-ერთი გვასწავლის, რომ მსახიობი როლზე მუშაობისას საკუთარი „მე“-დან უნდა ამოდიოდეს. მსახიობთა და რეჟისორთა უძრავლესობამ ეს პრინციპი



საწინააღმდეგო დებულებად აქცია. ერთხელ ა. პოპოვმა ამის გამო შენიშნა: საკუთარი „მე“-დან კი უნდა ამოვიღეთ, მაგრამ მერე საითკენ უნდა წავიდეთ?



მსახიობური გარდასახვა, ჩემი აზრით, ჩვენი ხელოვნების მთავარი პრობლემაა. არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს იმას, გამოიყენებს თუ არა საამისოდ მსახიობი გრიმს, ამ წესით ითამაშებს, თუ იმ წესით, ინტელექტუალური თეატრის ხერხს მიმართავს, თუ ეპიკურს, შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ არისტოტელესეული (ბუნების მიმბაძველი) ძველი თეატრის ხერხიც გამოიყენოს. მე მგონია, ამ მხრივ, რეჟისორსაც ედება ბრალი, რომელიც, ძირითადად, დადგმითი და სცენური მეტაფორების პრობლემებით არის დაკავებული (არც ესაა ადვილი), მაგრამ ავიწყდება ანდა ზოგიერთ შემთხვევაში პრინციპულად არიდებს თავს სცენურ ხელოვნებაში უმთავრესს – სრულქმნილი სასცენო სახის შექმნას.

ჩვენი მსახიობებისთვის ძალიან ძნელი გახდა მუშაობა. თუკი ორმოცდაათი წლის წინათ მსახიობს, ჩვეულებრივ, საბჭოთა თეატრის საუკეთესო ნიმუშებთან შედარებით აფასებდნენ, დღეს მან მსოფლიო თეატრისა და კინოს საუკეთესო ნიმუშებს უნდა გაუწიოს მეტოქეობა. ჩვენი მაყურებელი ხომ ძალზე ხშირად ხედავს ჩინებულ მსახიობურ ნამუშევარს, საზღვარგარეთ იქნება თუ ჩვენთან, გასტროლების დროს, აგრეთვე, კინოსა და ტელევიზიის ეკრანზე. მას, ცხადია, მერე აღარ უნდა ჩვენი თეატრის ცუდი ან საშუალო სპექტაკლის ყურება. იგი საუკეთესოს მოითხოვს, რადგან უკვე მიეჩვია ამას და სულაც არ იჩენს შემწყნარებლობას იმიტომ, რომ ეს თითქოსდა მისია. ეს გასაგებიცაა.

\*

\* \*

გავიხსენოთ „ათას ერთი ღამის“ ზღაპარი. შაჰრაზადმა, სიცოცხლე რომ შეენარჩუნებინა, მეფისთვის ზღაპრის მოყოლა დაიწყო და დილით საინტერესო ადგილას შეწყვიტა. მეფემ გადაწყვიტა, მანამდე არ მოეკლა ქალი, სანამ ზღაპარს ბოლომდე არ მოისმენდა (აი, ეს არის ნამდვილი დაინტერესება). მეორე საღამოს შაჰრაზადმა ზღაპარი დაასრულა, მეორე ზღაპრის მოყოლა დაიწყო და ისიც საინტერესო ადგილას შეწყვიტა. ასე გრძელდებოდა ზედიზედ. შაჰრაზადმა თავისი ზღაპრებით გავლენა მოახდინა მეფეზე და მანაც, თავის მხრივ, გადაწყვეტილება შეცვალა. შაჰრაზადი გადარჩა.

ამასთან დაკავშირებით ძალიან საინტერესოა სოციოლოგ ი. კოლომინსკის მსჯელობა: „შაჰრაზადი განათლებული პიროვნება იყო, მაგრამ ირკვევა, რომ საკმარისი არ არის, გქონდეს ვრცელი ინფორმაცია, ამ სახის ინფორმაციისთვის მუშტარიც უნდა იმოვო. ამ შემთხვევაში ასეთი დამთხვევა მოხდა და ამ დამთხვევამ შაჰრაზადს სიცოცხლე შეუნარჩუნა“.

მეფე შაჰრაზადი რომ შაჰრაზადის ზღაპრებით დაინტერესდა, მის ინტერესთა ღონეს და გემოვნებას ადასტურებს. ამ შაჰის მაგივრად სხვა, ანდა უფრო ნაკლებად განათლებული შაჰი რომ ყოფილიყო, შეიძლება შაჰრაზადის ზღაპრებით არ დაინტერესებულყო და დაესაჯა კიდეც ქალი.

რა მიზანი აქვს სპექტაკლს? მან *სანახაობით უნდა გავვაძლიეროს და ურთიერთზეგავლენით ერთმანეთში რაღაც შეგვაცვლიყინოს*. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ამოცანაა.

მაყურებელი ისევე უნდა აღვზარდოთ, როგორც ბავშვს ვუნერგავთ ხოლმე მოცარტისა და პროკოფიევის კლასიკური მუსიკისადმი სიყვარულს. მას ელემენტარული თავაზიანობა მაინც უნდა შთავაგონოთ – სპექტაკლის დროს არ ილაპარაკოს, სპექტაკლის ან აქტის დაწყების შემდეგ ხმაურით არ შემოვიდეს დარბაზში, სპექტაკლის დასრულებამდე არ გაიქცეს საგარდერობოში. ეს მსახიობისა და მთელი თეატრის უპატივცემულობაა. მაყურებელს ბავშვობიდან უნდა შთაუწეროთ ეს, ჯერ კიდეც მაშინ, როცა ის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადის. მაყურებელი უნდა გაერკვეს დღევანდელი თეატრის რთულ თეატრალურ ენაში. მან უნდა იცოდეს, რომ თეატრი ყოველთვის არ არის დამნაშავე იმაში, რომ სპექტაკლში ყველაფერი არ არის გასაგები. რომ ვთქვათ: სკრიპინი და როდენი არ მომწონსო, მათ ამით არაფერი დააკლდებათ, დააკლდება მას, ვინც არ შეეცადა, გაეგო მათთვის.

ვაიმარში დავესწარი აღსაქმელად მეტად რთული პიესის – „ფაუსტის“ – მეორე ნაწილს. მაყურებელს სპექტაკლის ყურებისა და მოსმენის ისეთი უნარი აღმოაჩნდა, რომ გაცოცხლებული დავრჩი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში (ოთხი საათი უანტრაქტოდ) თეატრი და მაყურებელი ერთიან ორგანიზმს წარმოადგენდა. სამაგიეროდ, სპექტაკლის შემდეგ მადლიერი მაყურებელი სავარძლიდან აუდგომლად ნახევარი საათი უკრავდა ტაშს მსახიობებს, რომლებიც, მართლაც, იმსახურებდნენ პატივისცემას. აი, ესაა ნამდვილი მაყურებელი.

მსახიობი, თავისი თამაშით, მოქმედებს მაყურებლის ფსიქიკაზე. ხოლო მაყურებელი, თუკი მას თამაში



აღელვებს, ნდობით ეპყრობა მსახიობს. ამ დროს ის სხვაგვარად იქცევა: ღელავს, ტაშს უკრავს და ამით გავლენას ახდენს მსახიობზე, ახალ შემოქმედებით ძალას მატებს მას. კარგი მაყურებელი მსახიობს კარგი თამაშისაკენ მოუწოდებს.

მაყურებელთან ურთიერთობა მარტო ერთმანეთისათვის რაღაცის გაზიარება კი არ არის, არამედ, ვიძიორებ, ურთიერთში რაღაცის შეცვლაა.

თეატრალური პროცესის უნიკალობა მსახიობის სცენური შემოქმედებისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირის შედეგია.

ამრიგად, სწორედ მსახიობისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირით იბადება თეატრალური ხელოვნება – ცოცხალი ადამიანის განუმეორებელი, შეუდარებელი ხელოვნება, მაყურებლის თვალწინ წარმოშობილი, მისი შემოქმედებითი წარმოსახვის მონაწილეობით შექმნილი. როცა ასეთი კავშირი და ურთიერთობა არ არსებობს, თეატრი კვდება.

ხელოვნებასთან კონტაქტი მხოლოდ მაშინ იწვევს სიხარულს, როდესაც მაყურებელმა იცის, რა უნდა გაითამაშოს თეატრმა, რა პრობლემებზე უნდა ესაუბროს, რა უნდა შეახსენოს, რით უნდა ააღელვოს. თუ ამ თამაშის ფორმა აღელვებს მაყურებელს, ის და თეატრი თანამოაზრენი და პარტნიორები ხდებიან, ეთანხმებიან ან ეკამათებიან ერთმანეთს. მაყურებელმა სცენაზე მიმდინარე ამბებში შეიძლება, საკუთარი თავი ან თავისი მეზობელი იცნოს (უფრო ხშირად, მეზობელი, ვიდრე საკუთარი თავი), სიხარულით აღმოაჩენს, რომ საინტერესო თეატრალური ფორმა „ამას და ამას“ გულისხმობს, რომ ეს „ამის თაობაზეა“... ეს აღმოჩენა მაყურებელს მხოლოდ იმ შემთხვევაში ახარებს, თუ „საუბარი“ მაღალი ხელოვნების დონეზე ხდება, თუ თეატრი სწორხაზოვან პლაკატებს არ მიმართავს და არ ემსგავსება კულუარულ „ჭორიკებს“, როგორმე თანამედროვედ რომ გამოჩნდეს.

თეატრი დიდი ხელოვნებაა, რომელიც გამკვლელ-გამომკვლელს თავისკენ იზიდავს, როგორც ეს პირველყოფილი თეატრის დროს ხდებოდა, იძულებულს ხდის მათ, რამდენიმე საათით მაინც ჩაუღრმავდნენ ურთიერთობების იმ პრობლემებს, რომლებიც დღეს საზოგადოებას აღელვებს. თეატრი ის ადგილია, სადაც საშუალება გვეძლევა, ჩვენი ცხოვრების მჩქეფარე დინებას გამოვეთიშოთ და რაღაცას დავეუფიქრდეთ, რაღაც შევიგრძნოთ. მაყურებელი თეატრში



იმისათვის უნდა მოვიდეს, რომ ცოტათი „წაიფილოსოფოსოს“ საკუთარსა და თავის თანამემამულეთა ცხოვრებაზე.

მაგრამ რა აინტერესებს თანამედროვე მაყურებელს? მხოლოდ და მხოლოდ სიუჟეტი? ცოტა ხნის წინ ასეთი დიალოგი მოვისმინე ადამიანებისგან, რომლებიც ტელევიზორს უყურებდნენ:

– წინასწარ ნუ მიყვები, რა მოხდება, მერე აღარ დამაინტერესებს.

– როცა „ოტელოს“ უყურებ, განა წინასწარ არ იცი, რა მოხდება, ბოლოს და ბოლოს, ოტელო ხომ დაახრჩობს დეზდემონას?

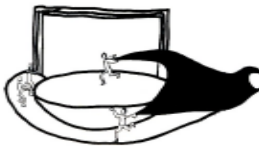
თანამედროვე მაყურებელი სპექტაკლში უფრო რთულ ინფორმაციას ეძებს, ვიდრე უბრალო სიუჟეტია და არა მარტო თანამედროვე მაყურებელი! ძველი ათონის მცხოვრებლებმა შესანიშნავად იცოდნენ მითის სიუჟეტები, მაგრამ მათთვის სიუჟეტი კი არ იყო ინფორმაციის მთავარი წყარო, არამედ მისი ფსიქოლოგიური დამუშავება, სიუჟეტის ფსიქოლოგიური ანატომია, რაც ამ მითს საინტერესოს, აქტუალურსა და ამადლეკებელს ხდიდა. ტყუილად ხომ არ იყო, რომ უდიდესი ტრაგიკოსი პოეტები: ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე სრულიად განსაკუთრებულად თხზავდნენ ცნობილი სიუჟეტების ფსიქოლოგიურად დამუშავებულ ვერსიებს.

ყველამ მშვენივრად იცის, რომ კეთილშობილი მავრი ოტელო სპექტაკლის ბოლოს ახრჩობს დეზდემონას, მაგრამ ყოველი ახალი სპექტაკლი კარგად ცნობილი პიესის ახალი ვერსიაა და იგი საინტერესოდ უნდა დაიდგას. ეს კი დამოკიდებულია მსახიობებისა და რეჟისორის ნიჭზე, მათ განათლებაზე, გათვითცნობიერებაზე, იმაზე, თუ რამდენად საინტერესოა მათი თეატრალური „აღმოჩენა“.

მაგრამ რაც უფრო მძიმე და პასუხსაგები პრობლემებია დასმული პიესაში, მით უფრო ზუსტი უნდა იყოს სცენური გადაწყვეტა, მით უფრო დახვეწილი – სპექტაკლის ენა. ენის საკითხი კი თანამედროვე თეატრში მეტისმეტად გართულდა. რა არის ამ სირთულის მიზეზი?

აზრის თვალსაჩინოებისათვის ასეთ შედარებას მივმართე: თუ წინათ, წიგნის გაფორმებისას, მხატვარი ცდილობდა ავტორისეული ტექსტის ზუსტ ილუსტრირებას, დღეს მხატვართა უმრავლესობა ცდილობს, ავტორისეული ტექსტისადმი თავისი დამოკიდებულება გადმოგვეცეს. თუნდაც ყოულ ვერნის და მაინ რიდის ნაწარმოებთა ძველი ილუსტრაციები გავისხენოთ და ისინი თანამედროვე მხატვართა ნამუშევრებს შევადაროთ. მაგალითისათვის დავაკვირდეთ კეროლის

ზლაპრის – „ალისა საკვირველებათა ქვეყანაში“ გაფორმებას. მხატვარი აქ თითქოს წიგნის კომენტატორი ხდება. ის პირად თვალსაზრისს



ავლენს. ეს კი სულ სხვა ეფექტს სძენს ამ ნაწარმოებს. მხატვარი, ფაქტობრივად, თანაავტორის როლში გამოდის. იგივე ხდება თეატრშიც. არსებობს თეატრის ორი უმთავრესი სახეობა: ერთი, რომელიც ცხოვრების ილუზიას ქმნის (არისტოტელეს თეატრი), მეორეს კი არ სურს, „რალაცას“ მიემსგავსოს, უნდა, თავისთავადობა შეინარჩუნოს და სცენის ხელოვნების საშუალებებით ცხოვრების შესახებ იმსჯელოს. ესაა სხვაობა!



როცა პირველი სახის თეატრზე ვფიქრობ, მაგონდება ძველი ჩინური ლეგენდა მხატვარზე, რომელმაც პეიზაჟი დახატა. მას მოსწონდა თავისი ნახატი. დიდხანს შესცქეროდა დახატულ მინდორს, მთებს, ხეებს და ვერც კი შენიშნა, როგორ აღმოჩნდა ბილიკზე. გაჰყვა ბილიკს, მთას მოეფარა და აღარასოდეს დაბრუნებულა, ილუზიებში, მირაჟში გააგრძელა გზა.

მეორე სახის თეატრის არსი რომ უფრო ზუსტად განვსაზღვრო, ერთ თეატრალურ მაგალითს მოვიყვან: „ბერლინერ ანსამბლში“ ბ. ბრეხტის პიესის – „სპილენძის ყიდვის“ მიხედვით დაიდგა სპექტაკლი. სპექტაკლი შექსპირის „ჰამლეტის“ ფინალური სცენით იწყებოდა. იგი ცხოვრებისეული ილუზიების თეატრის ყველა წესის დაცვით იყო დადგმული. სცენაზე იდგა ელსინორის ციხე-სიმაგრე, იქ იყო ყველაფერი: მზის ამოსვლაც, მეომართა აღმართულ ხელებზე დასვენებული ჰამლეტიც, მუსიკაც. ყოველივე ისე შთამბეჭდავად იყო გაკეთებული, რომ მაყურებელი თავს ვერ იკავებდა ტამისგან. შემდეგ ფარდა იხურებოდა, ისევ იხსნებოდა, „მიცვალებულები“ მაყურებლის თვალწინ დგებოდნენ, თავს უკრავენ და ამის შემდეგ იწყებოდა მთავარი: მოდიოდნენ სცენის მუშები და იწყებდნენ ილუზიების სამყაროს ნგრევას. უკიდევანო „ცას“ დაბლა უშვებდნენ და ახვევდნენ, სადღაც, მაღალ თაღებქვეშ ადიოდა ქვის ციხე-კოშკის კედლები, გასაოცარი სიმსუბუქით ატრიალებდნენ დანიის მეფეთა ბრინჯაოს მძიმე ტახტს და მაყურებელს ფიცრებსა და ჰაპიემამეს უჩვენებდნენ.

უკან, სცენის სიღრმეში, უშველებელი კარი იღებოდა (დეკორაციების თეატრის ეზოში გასატანად) და მაყურებელი ხედავდა ბერლინის ქუჩას, ესმოდა ტროლეიბუსების ხმა. ილუზია ქრებოდა. გამოგონილი, „განსახიერებელი“ ცხოვრების ნაცვლად სცენაზე ნამდვილი ცხოვრება იჭრებოდა. რჩებოდა ცარიელი სცენა, რომელზეც თავს იყრიდნენ გრიმპოცილებული, საკუთარ ტანსაცმელში ჩაცმული მსახიობები, შემდეგ სცენაზე გამოდიოდა თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე და თავად ბრეხტი (რომელსაც მაინც მსახიობი განასახიერებდა!) და

იწყებოდა ეპიკური თეატრისა და არისტოტელეს თეატრის შესახებ დისკუსია.

მსგავსად ბავშვების უმრავლესობისა, რომლებიც სიამოვნებით შლიან ახალ სათამაშოს შემადგენელ ნაწილებად იმისათვის, რომ მიხვდნენ, თუ როგორ არის ის გაკეთებული, ეპიკური თეატრიც ასევე უდგება თამაშს, რათა ამ გზით უკეთესად ჩასწვდეს საზოგადოებაში მომხდარი ცხოვრებისეული მოვლენების არსს. მეორე სახის თეატრი ცხოვრების მოდელირებას ახდენს, იკვლევს, ცდილობს, სიღრმისეულად ჩაწვდეს მას, მაგრამ საამისოდ მხოლოდ თეატრალური თამაშის ხერხებს იყენებს.

„სტანისლავსკის თეატრი“ – თეატრის ძალზე რთული სახეობაა, მხოლოდ მაღალი ხელოვნებით შეიძლება შექმნას ცხოვრების ილუზია. ჩვენ გაშუდებით ვისწრაფვით ასეთი თეატრისკენ, მაგრამ იშვიათად ვაღწევთ შედეგს, რადგანაც ეს ძალიან ძნელია.

ამგვარად, არსებობს თეატრის ორი სხვადასხვა პოლუსი: **მსგავსების თეატრი** (მისკენ მუდამ, საუკუნეების მანძილზე, მიიღტვოდნენ) და **ცხოვრების მოდელირების თეატრი**, რომელიც ბრეხტის თეატრალური რეფორმის შემდეგ დაიბადა ხელმეორედ და მოიპოვა მოქალაქეობრივი უფლება და რომელმაც წარმოშვა ე. წ. ავანგარდიზმი (შუასაუკუნეების დროს უკვე არსებობდა ასეთი თეატრი, იქნებ – უფრო ადრეც. გავიხსენოთ თუნდაც მისტერია, მირაკლი, ალეგორია!).

ორი ტიპის თეატრი, ორი საპირისპირო წერტილი, ორი თეატრალური სისტემა, რომელთა პოლუსებზე უმაღლესი მწვერვალებია აღმართული: სტანისლავსკი და მეიერჰოლდი! და რა უსუსურია ზოგიერთი თეატრმცოდნის ცდა, „შეარიგოს“ ეს ორი ბუმბერაზი, ეს ორი შეუთავსებელი წინააღმდეგობა. მათი შეერთება, უბრალოდ, იმიტომ არ შეიძლება, რომ მათი სისტემების სიმწყობრე დაირღვევა და ისინი დაიღუპებიან. ჩვენ შეიძლება შევისწავლოთ ისინი, ვირწმუნოთ მათი ან არ ვირწმუნოთ, საკუთარი ძალები გამოვცადოთ ორივე რწმენაში, მაგრამ რაღაც საშუალოს გამოძებნა – მკრეხელობა იქნება.

დაახლოებით ასეთივე მცდელობა იყო ჩვენშიც, როდესაც ცდილობდნენ სანდრო ახმეტელის შემოქმედების „რეაბილიტირებას“. ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ, რომ ახმეტელი „სტანისლავსკის სისტემით“ მუშაობდა. წერდნენ სტატიებს, კითხულობდნენ მოხსენებებს. ესეც მკრეხელობა იყო! სინამდვილეში მსგავსი არაფერი შეიძლებოდა მომხდარიყო! სანდრო ახმეტელი, ალბათ, საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი „სისტემით“



მუშაობდა. თუმცა შეეძლო ესარგებლა მეოცე საუკუნის და, საერთოდ, თეატრის მთელი ისტორიის მონაპოვრით და მაინც, ვისაც კი ახსოვს მისი საუკეთესო წარმოდგენები, არ შეიძლება არ აღიაროს, რომ მისი თეატრი იმდენად ცხოვრებას კი არ აჩვენებდა სცენაზე, რამდენადაც ცხოვრების მოდელირებას ახდენდა. ეს უდავოა! დასკვნა კი ასეთია: სანდრო ახმეტელი და სტანისლავსკი შემოქმედებაში ურთიერთგამომრიცხველი სიდიდეებია.



გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად ძალზე ზუსტად უნდა განვასხვავოთ ცნებები – „სტანისლავსკის თეატრი“ და „სტანისლავსკის სისტემა“. ეს ორი, სრულიად განსხვავებული რამ არის. სტანისლავსკის თეატრი შეიძლება მიიღო ან არ მიიღო, გიყვარდეს ან არ გიყვარდეს, მაგრამ შეუძლებელია, არ დაეთანხმო „სისტემას“. ვინც ასე არ ფიქრობს (ზოგიერთი თეატრალური მოღვაწე კი, სამწუხაროდ, ასე არ ფიქრობს!), გამოუსწორებელ შეცდომას სჩადის. „სისტემა“ – ავტორისა და რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერ ვითარებაში მსახიობის ორგანულად მოქმედების კანონია, გამოგონილ, პირობით თეატრალურ სამყაროში როლის არსებობის საიდუმლოა. ეს არის ქცევის კანონი, რომელიც საერთოა მსოფლიოს ყველა თეატრისთვის, ყველა ეროვნების, ყველა სახის (გავიხსენოთ თუნდაც ელენე ვაიგელი დედილო კურაჟის როლში და ეკეპარდ შალი – კორიოლანოსის როლში!) თეატრისთვის. ეს ფარდობითობის კანონივითაა, რეფლექსოლოგიასავით, ფსიქოლოგიასავით, ეს მენდელეევის პერიოდული ცხრილივით, არითმეტიკასავით, ალგებრასავით, გეომეტრიასავითაა; ბოლოს და ბოლოს, ეს ორჯერ ორი – ოთხია... თუმცა ჩვენ ისიც ვიცით, რომ ორჯერ ორი, ზოგჯერ, შეიძლება ხუთიც იყოს, ზოგჯერ - უფრო მეტიც...

„სტანისლავსკი“ და „მეიერჰოლდი“ ორი თეატრალური პოლუსია, რომელთა შორის ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს ხდება თეატრალური გატაცებებისა და მისწრაფებების მოქცევა-უკუქცევა. ვიღაცამ (მაგალითად, ბრენტმა) ცხარე პოლემიკის დროს შეიძლება ჯოხი გადააღუნოს და თეატრალურ საზღვარს გასცდეს. მაგრამ შემდეგ ყველაფერი თანდათანობით ნორმალურ ჩარჩოებს უბრუნდება. მეცხრე ტალღა მოულოდნელად ხან ერთ პოლუსთან წარმოიშობა, ხან – მეორესთან. მოქცევა და უკუქცევა მარადიულია. იტალიელ მუსიკათმცოდნეს ბოჯანკინოს კარგად აქვს ნათქვამი: „ტრადიციებისა

და ნოვატორობის შერწყმა ზღვაში ცურვას ჰგავს: ხან ტალღასთან ერთად მიცურავ, ხან – მის წინააღმდეგ“.

რას ნიშნავს პიესის თავისებური წაკითხვა? ამისათვის ამბავი, რომელიც მაყურებელმა პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებით იცის, უცნობი რაკურსით, უჩვეულო კუთხით უნდა დავანახოთ, იმ კუთხით, საიდანაც მას ეს საგანი არასოდეს უნახავს. ეს ყოველთვის საინტერესოა.

ხელოვნება სიახლის, მოულოდნელობის გარეშე არ არსებობს. მახსოვს, როგორ განმაცვიფრა ი. გამრეკელის „ბოჰემის ტყემ“, განმაცვიფრა იმიტომ, რომ სხვების მსგავსად, მეც ტყეს ველოდი, არადა მისი სიმბოლო, მისი სახოვანი გამოხატულება ვნახე. სიმბოლო კიდევ უფრო მეტ ინფორმაციას იტევდა, ვიდრე – უბრალოდ ტყე. ეს დიდებული რამ იყო. უსათუოდ უნდა მივალწიოთ სცენური გამოსახვის უნიკალურობას. ალბათ, ხელოვნებასთან ურთიერთობის სინარულიც სწორედ ისაა, **უცნობში ნაცნობი საგანი შეიქნა...**

საინტერესოა ერთი მაგალითი, რომელიც ბრეტს მოჰყავდა. დედა მეორედ თხოვდება. ის ამის გამო შვილის თვალში იცვლება, ახლა ის დედა კი არ არის მარტო, არამედ ქალიცაა. ეს მეტად საინტერესოა.

სწორედ ეს არის ახალი რაკურსი. რა საინტერესო იქნებოდა, ალბათ, სხვა თვალთ დაგვენახა ოთარაანთ ქვრივი. როცა ერთ ნიჭიერ, ორმოცი წლის მსახიობ ქალს ვთხოვე, ამაზე ეფიქრა, მან მიპასუხა: „ჩემი აზრით, ამაზე ფიქრი ადრეა“. იქნებ, ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებს ორმოცდაათი წლის ჯან-ღონით სავსე ქალის თვალთ შევხედოთ და არა დედაბრის პოზიციიდან, როგორადაც ჩვენს სცენასა თუ კინოეკრანზე წარმოადგენენ ხოლმე ოთარაანთ ქვრივს. მაშინ ხომ გაცილებით საინტერესო და გასაგები იქნებოდა ქმრის ხსოვნისა და ნივთებისადმი მისი დამოკიდებულება. გასაგები გახდებოდა ოთარაანთ ქვრივისადმი ბებერი მეწისქვილის დამოკიდებულებაც (ალბათ, ის მხოლოდ ორმოცდაათი წლისაა) და განა უფრო ძლიერი არ იქნება ოთარაანთ ქვრივის ხასიათი, როდესაც ფიზიკურად ახალგაზრდა ქალი შვილისა და ქმრის ხსოვნის გამო იხშობს თავის ასაკისათვის ბუნებრივ გრძნობებს? ყოველ შემთხვევაში, ეს საინტერესოა. და თუ ვინმე შეეცდება, ამ ამბავს სოსია-მეწისქვილის თვალთ შეხედოს, ბევრ ახალ რამეს აღმოაჩენს.

აი, რით შეიძლება ავხსნათ თანამედროვე მიუზიკლების („ვეესტსაიდის ისტორია“, „ლამანჩელი კაცი“ და სხვ.) პოპულარობა. აი, რატომ ხვდება მაყურებელი ასეთი ინტერესით თანამედროვე ავტორების მიერ ცნობილი კლასიკური პიესების განახლებას.



თეატრის ენა გართულდა, ამიტომ აუცილებელია ახალი საშუალებები, ახლებური გადაწყვეტა, ახალი ხერხი და ფორმა. ყველას, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობას, ნება უნდა დავართოთ, გაბედულად დაადგეს ექსპერიმენტების და ცდების გზას. არასოდეს უნდა დაგვაიწყდეს სტანისლავსკის სიტყვები: „მარადიული ხელოვნება – ეს გრძელი და უსასრულო შარავზაა, რომელსაც ხელოვნება მიჰყვება. იგი გარკვეულ საზღვრამდე მიდის და ყოველ თხუთმეტ-ოც წელიწადში განახლებას მოითხოვს როგორც ძრავა, რომელსაც ნაწილების გამოცვლა სჭირდება.



ახალგაზრდობა ულრან ტყეში ბილიკებით მიდის, იქ, ბუნების წიაღში, აგროვებს ყვავილებს, ნაყოფს, კენკრას – ყველაფერს, რაც გზად შეხვდება და რაც მის თვალს ატყვევებს. ექსკურსიის დამთავრების შემდეგ კი ახალგაზრდობა ისევ შარავზას უბრუნდება და თან მოაქვს ის, რაც ტყეში მოაგროვა. მოტანილიდან ცოტა რამ რჩება, ბევრიც ხმება და ჭკნება, მაგრამ ნანახისა და განვლილის სინთეზი, მისი კვინტესენცია, ერთი რომელიდაც კრისტალი, რომელშიც სამუშაოს მთელი შინაგანი საზრისია ჩადებული, სიყვარულითა და დიდი ზარ-ზეიმით ჩაიდგება „მარადიული ხელოვნების ლარნაკში“.

ახალგაზრდა რეჟისორმა იმიტომ უნდა მიმართოს ექსპერიმენტს, რომ პიესის მისეულმა „კომენტარებმა“ დადგმის სახით გვიამბოს, რას და როგორ ფიქრობს ხელოვანთა ახალგაზრდა თაობა პიესის ავტორის მიერ დასმული ამბებისა და პრობლემების შესახებ. ეს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გავივით ისე, თითქოს უფლება გვეძლევა, ავტორის ნაწარმოები დავამახინჯოთ.

სამწუხაროდ (იქნებ, ამაში არის კიდევ გარკვეული კანონზომიერება), ძალიან ხშირად რეჟისორებს არასწორად ესმით ავტორის ჩანაფიქრი, ზოგჯერ კი ანგარიშს არ უწევენ მას. კომენტარი, ფაქტობრივად, სწყდება საკომენტარო ობიექტს. ასეთ შემთხვევაში სპექტაკლის გადაწყვეტა მაყურებლისთვის მხოლოდ ზიანის მომტანი იქნება, რადგან იგი შეცდომაში შეჰყავთ. როცა ასეთი რამ სპორტული შეჯიბრების დროს ხდება, კომენტატორზე ამბობენ: „იგი არ იძლევა თამაშის კომენტარს, მხოლოდ საკუთარი თავის ჩვენება უნდა, ყბელობს, რაც თავში მოუვაო“. იგივე მოხდის რეჟისორს, როცა ის სწყდება ავტორის ჩანაფიქრს. შემოქმედი ცდება, როდესაც იმ სცენურ გადაწყვეტას ანიჭებს მნიშვნელობას, რომელიც მაყურებელამდე არ მიდის. მაყურებელი ვერ კითხულობს მასში ჩადებულ ინფორმაციას.

ჩვენი ზოგიერთი სპექტაკლის ერთ-ერთი ნაკლია, რომ ის მოკლებულია ერთიან რეჟისორულ იდეას, მთელი სპექტაკლის დამაკავშირებელ საზრისს. ასეთი სპექტაკლის სამყარო ცალკეულ ელემენტებად იშლება, რომლებიც ერთმანეთთან არ არის დაკავშირებული, სცენათა გადაწყვეტაც შემთხვევითია და არ არის ერთი მეორესთან შერწყმული.

ამიტომ რეჟისორი, ვიდრე სპექტაკლზე მუშაობას შეუდგება, სათანადოდ უნდა მოემზადოს და მომავალი მუშაობის გეგმა შექმნას.

სადაც გამიგონია, რეჟისორი ის ადამიანია, რომელსაც თეატრში ყველა ყველაფერს ეკითხება, რა და როგორ უნდა გაკეთდეს. იქნებ, ეს სახუმარო განსაზღვრება ყველაზე უკეთ გადმოგვცემს რეჟისორის ფუნქციას თეატრში. რეჟისორს იმიტომაც ეკითხებიან, რომ მან ერთმა უნდა იცოდეს, საით წაიყვანოს თეატრალური წარმოდგენის შემოქმედთა მრავალრიცხოვანი არმია, მას ისევე ენდობიან, როგორც ბრძოლაში — მთავარსარდალს. ამას დაფასება უნდა. მაგრამ რომ იცოდე, საით და როგორ წახვიდე, ამისათვის მზად უნდა იყო, რეჟისორი ყოველთვის კარგად მომზადებული უნდა მიდიოდეს სამუშაოდ. თავისუფლად, ლაღად რომ ქმნიდე, ამისათვის ზედმიწევნით უნდა იცნობდე შენი შემოქმედების „ტექნიკას“. ტყუილად ხომ არ ამბობდა მიშელ მონტენი: მუსიკოსის წარმოსახვას ხელოვნების კანონები წარმართავსო.



## შემოქმედებითი წარმოსახვა

ადამიანი იმიტომ ცდილობს, შეიმეცნოს სამყარო, რომ მოაწესრიგოს იგი. ამისთვის ადამიანი თავის წარმოსახვაში მომავლის ისეთ მოდელს თხზავს, როგორი სამყაროც უნდა, რომ ნახოს.

ბერძნულმა მითებმა შექმნა სამყაროს მწყობრი, მოხდენილი სურათი – *სახელმწიფოებრივი მოწყობის მოდელი*, ისეთი, როგორზეც ოცნებობდნენ და როგორიც ესახებოდათ ძველ ბერძნებს: ყოვლისშემძლე ღმერთების შტაბ-ბინას ოლიმპოს მთა წარმოადგენს. ღმერთები აქედან, ამ მთა-კურორტის სიმაღლიდან წყვეტენ ადამიანთა ბედ-იღბალს.

ღმერთებისა და ადამიანების უზენაესი მბრძანებელია ღიადი ზევსი: ის განაგებს ჭექა-ქუხილს, მიწაზეც და ღმერთებს შორისაც ის ამყარებს წესებსა და წესრიგს. მეხთამპყრობლის გვერდით სხედან მისი მეუღლე – ქორწინებისა და დაბადების ქალღმერთი ჰერა და ზევსის საყვარელი ქალიშვილი, სიბრძნისა და სიმამაცის ქალღმერთი ათენა-პალადა. აქვეა ზევსის ძმაც, ზღვათა მბრძანებელი პოსეიდონი ჯადოსნური სამკაპით ხელში. სიყვარულის ქალღმერთი აფროდიტე ოქროსფერი სავარცხლით ივარცხნის თავის დიდებულ თმას. მისი შვილი, ანცი ეროტი კი თავის ისრებს ზუსტად ისე ესვრის ღმერთებს და ადამიანებს გულებში, როგორც ის ბერძენი ბიჭები, შურდულებიდან რომ ესვრიან ბელურებს. აქ საპატიო ადგილი უკავია მონადირის ქალღმერთ არტემიდასა და მის სახენათელ ძმას, სინათლის ღმერთს, აპოლონს – სილამაზის ღმერთს, ყოველივე მშვენიერისა და სინატიფის ღმერთს. მას ნაცნობობის ფართო წრე აქვს, იგი პოეტების, მუსიკოსების, მხატვრების მეცენატია. მასთან იმყოფებიან მისი მოადგილეებიც (ზუსტად ისე, როგორც თანამედროვე სამინისტროებშია) – ცხრა მუზა, რომელთა შორის მელპომენა ტრაგედიას მფარველობს, თალია – კომედიას, ტერფსიქორა – ცეკვას, კალონა – პოეზიას და ა. შ.

ოლიმპოს მთაზე სხედან ომის სასტიკი ღმერთი არესი (თავდაცვისა და შეიარაღებული ძალების მინისტრი) და ვაჭრობის მფარველი, გაქნილი და ეშმაკი ჰერმესი. მის გვერდით კი ქეიფსა და დროს ტარებაშია ვაზის ღმერთი დიონისე.

ოლიმპო მრავალრიცხოვანი ღმერთებითაა დასახლებული, რომლებიც ბერძნებს ადამიანების სახით ჰყავთ წარმოდგენილი, ოღონდ უფრო სრულყოფილი ადამიანების სახით, რომლებიც უზარმაზარ ფიზიკურ ძალას, სილამაზესა და უკვდავებას ფლობენ. დანარჩენით კი არაფრით

გამორჩევიან მათგან, ისინი აქ ქეიფსა და ნეტარებაში დროს ატარებენ და შეუზღუდავად ნთქავენ განსაკუთრებულ ღვთაებრივ საკვებს – ამბროზიასა და ნექტარს. ისინი ემტერებიან ერთმანეთს, იტანჯებიან, უყვართ, კიდევ მრუშობენ (გავიხსენოთ ზევსი, რომელიც ყოველგვარ უხამსობას სჩადიოდა), მხიარულობენ.

ეს არის სწორედ მონათმფლობელური ფორმაციის მოწყობის იდეალური მოდელი: პატრიციები მბრძანებლობენ და მფარველობენ, პლებეები კი შრომობენ, აწარმოებენ, ემორჩილებიან. ყოველ შემთხვევაში, ძველ ბერძნებს ეს მოდელი იდეალურად მიაჩნდათ.

რა თქმა უნდა, ამაზე შეიძლება ვიკამათოთ, მაგრამ არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ იმას, რომ ეს ბრწყინვალე მხატვრული სახეა. ოლიმპო – ფანტაზიის ნაყოფია, შემოქმედების პროლუქტია. ადამიანის წარმოსახვით შექმნილი, იგი თითქოსდა შემაერთებელი რგოლია სინამდვილესა და ადამიანის მისწრაფებას შორის, რაც შეიძლება უკეთესად მოაწყოს საკუთარი ცხოვრება ამ სამყაროში. ანდაზაც ხომ გვეუბნება: „ფენით მიწაზე იდექი, მზერა ვარსკვლავებისკენ მიაპყარიო“.

სახე-ხატი თავის თავში ითავსებს სამყაროს უშუალო, ცოცხალ ჭკვრეტას, შეერთებულს აბსტრაქტული აზროვნების უნართან.

მხატვრული სახის აზროვნება ყოველთვის გამოირჩევა კონკრეტულობით. ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ მაშინაა სრულყოფილი, როდესაც ის გაჯერებს და თავის თავს ისე ალგაქმევენებს, როგორც ცხოვრების რეალურ მოვლენას. ვენეციაში, ღოჭების სასახლეში, სენატის დარბაზში, ერთ-ერთმა ტურისტმა სრული სერიოზულობით იკითხა:

– რა ადგილიდან წარმოთქვა ოტელომ სიტყვა?

– ვენეციის რესპუბლიკის სენატში შესვლის უფლება მხოლოდ წმინდა სისხლის არისტოკრატებს ჰქონდათ. მაგრამ აქ არავინ შეუშვებდა. ასე რომ, ყველაფერი ეს შექსპირის გამონაგონია! – უპასუხა უხერხულობისგან შემცბარმა გიღმა.

მშვენიერ ვერონაში მნახველებს „ჯულიეტას სახლს“ და „რომეოს სახლს“ აჩვენებენ, ხოლო ესპანეთის სოფელ ლამანჩის მცხოვრებლებს უდიდეს შეურაცხყოფას მიაყენებთ, თუკი თქვენ არათუ ღონ-კიხოტის ნამდვილობაში, არამედ მისი სახლის არსებობაშიც კი შეგეპარებათ ეჭვი.

და სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ საზოგადოება, რომელსაც სურს, თავისი საყვარელი მხატვრული სახეების ნამდვილობას გაუსვას ხაზი, მათ ძეგლებს უდგამს. ყველასათვის ცნობილია მარკ ტვენის გმირი-ბიჭების ძეგლი, ფაუსტისა და მეფისტოფელის ძეგლი, მწუხარე სახის რაინდის ძეგლი და ა. შ.



*ჩემი საქმეს ამბავთა მოყოლა,  
მოყოლა წარმოსახვის მეშვეობით  
და არაფერი მეტი.*

*მიქელანჯელო ანტონიონი*

დაკვირვებული თვალი სამყაროს აღიქვამს ისეთად, როგორც ის სინამდვილეშია და არა ისეთად, როგორადაც გვეჩვენება. როდესაც რაიმე შემთხვევის გამო ადამიანს ეთხოვთ, დაგვემოწმოს, ამით მას ვაიძულებთ, მეტი დაინტერესებით აღევნოს თვალყური მოლენას. მისგან ყურადღების გამახვილებას მოვითხოვთ არა იმისათვის, რომ მხოლოდ და მხოლოდ უყურებდეს, არამედ იმისათვის, რომ ჩასწვდეს კიდევ ნანახს, გაარჩიოს მთავარი და მეორეხარისხოვანი, არსებითი და შემთხვევითი. თუ მოწმე მთავარზე არ გამახვილებს ყურადღებას, თუ მოვლენის არსს არ გადმოგვცემს, შეიძლება, თავისდა უნებურად, ცრუმოწმედაც იქცეს და სასამართლოს არასწორი განაჩენისაკენ უბიძგოს. ამიტომ იგი მოვლენის არსს უნდა სწვდებოდეს. ხიდან ყოველთვის ცვიოდა ვაშლები, ადამიანები ყოველთვის ხედავდნენ ამას, მაგრამ მხოლოდ ნიუტონმა დაინახა ამ ფაქტში კანონზომიერება, მხოლოდ მან შექმნა ფორმულა.

ხელოვანს, ისევე როგორც მეცნიერს, შეუძლია ჩასწვდეს მოვლენის არსს და იგი კონკრეტული სახე-ხატით გამოხატოს. თუ იგი ამავე დროს ნიჭიერიცაა, მის სახე-ხატს ისეთივე უნიკალური ღირებულება ექნება, როგორც მეცნიერულ ფორმულას.

რეალობის მოვლენათა აღქმა ამ მოვლენათა თვისებების ასახვაა. მათი აღქმის შედეგად იქმნება წარმოდგენა-ხატი იმისა, რაც ადრე აღვიქვით. სახე-ხატი ფანტაზიის, წარმოსახვის ნაყოფია.

წარმოსახვა რეალურიდან არის წარმოებული. სრულიად წარმოუდგენელ გამონაგონსაც კი რეალური საფუძველი აქვს. სინამდვილე, მსგავსად ტრამპლინისა, ბიძგს აძლევს ფანტაზიას. სინამდვილეში არავის უნახავს კენტავრი, არავინ შეხვედრია მელპომენასა თუ ტერფსიქორას. ისინი ჩვენმა წარმოსახვამ შექმნა და ამ შეთხზული არსებებით „დაასახლა“ სიბრძნის, ტრაგედიის თუ ცეკვის ჩვენული გავება.

ზუსტი და მშვენიერია შემოქმედებითი წარმოსახვის ფორმულა ქართული ზღაპრების წინათქმამი: „იყო და არა იყო რა“, სადაც რეალური და გამონაგონი, სიმართლის მსგავსი და არაჩვეულებრივი, ერწყმის ერთმანეთს. ამ ორი ელემენტისგან იბადება სრულიად ახალი, მაგრამ თუ სიზმარში ყველაფერი ეს ქვეცნობიერად ხდება, შემოქმედების

დროს იგივე პროცესი ნებელობითია. ადამიანი აიძულებს თავის გონებას, მეხსიერების საწყობებში მოიძიოს ემოციური ხილვები და ფაქტები, მათ შორის ამოირჩიოს ის, რომელიც მოცემული შემთხვევისთვის იქნება საჭირო და შემდეგ შეკრებითა და გამოკლებით, გამრავლებითა და გაყოფით დაამონტაჟოს, ცალკეული დეტალებისგან ააგოს მანამდე არნახული სახე-ხატი და არარსებული მოვლენები.

არსებობს შემოქმედებითი წარმოსახვის სხვადასხვა სახეობა: ეს ან ზოგადი ოცნებაა, რომელიც სიზმარს უფრო წააგავს, ანდა ესაა აქტიური ზმანება-ხილვები, რომლებიც შემოქმედებითად ემორჩილება კონკრეტულ სურვილებს და ამ სურვილებით, მოთხოვნილებითა და იდეით წარმართება. მხატვრები და პოეტები, მათემატიკოსების დარად, ჰარმონიულ და ზუსტ ნაწარმოებებს მხოლოდ მაშინ ქმნიან, თუკი ისინი იდეებისგან შედგება.

\*  
\*   \*

კითხვა: საიდან იწყება მუშაობის პროცესი?

პასუხი:თემიდან, პატარა იდეიდან, რომელიც ჩემში მწიფდება.

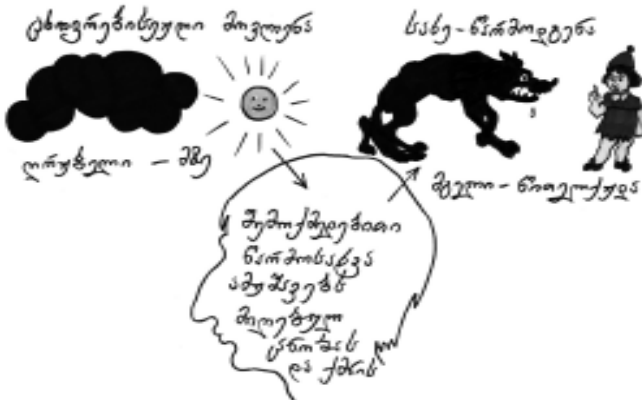
მომავალი ფილმის იდეა, რომლის გადაღებასაც ამერიკაში ვაპირებ, ისე დაიბადა ჩემში, რომ ამის ახსნა ფილმის მოყოლას ნიშნავს. ვიღაცამ აბსურდული ეპიზოდი მიაძბო. წავედი შინ და ამაზე დავიწყე ფიქრი. დავიწყე ამ პატარა ეპიზოდზე დაშენება. იქამდე ვაშენე, სანამ არ მივხვდი, რომ ჩემს ცნობიერებაში უკვე მთლიანი ამბავი ჩამოყალიბდა. ეს ამბავი შეივსო ყველაფრით, რაც ჩემში მანამდე იყო დაგროვილი. ეს უზარმაზარი მასალა დაკვირვებისა და შენიშვნების წყალობით გროვდება. ჩემთვის საუკეთესო დასვენებაა დაკვირვება. ამიტომ მიყვარს მოგზაურობა, ახალი საგნების, ახალი სახეების ნახვა. საათობით შემიძლია ვიდგე, ვუყურო, დავაკვირდე, დავიმასხოვრო. იცით, როცა პატარა ბიჭი ვიყავი, რაფაზე ავძვრებოდი ხოლმე და სხვის ფანჯრებში ვიყურებოდი. დიას, მე გიჟი ვიყავი, მინდოდა, ყველაფერი დამენახა, რაც ფანჯრებს მიღმა ხდებოდა. ამბავი, რომელსაც თხზავ, ინსტინქტურად დაკვირვებების, საუბრის, ჭვრეტის შედეგად აღმოცენდება.

მიქელანჯელო ანტონიონი  
(ინტერვიუდან).

როგორია ამბის შეთხზვის ასეთი პროცესის მექანიზმი? როგორ იქცევა ცხოვრებისეული ფაქტი მხატვრულ სახედ?

მაგალითისთვის ავიღოთ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ზღაპარი წითელქუდას შესახებ. ბერი მკვლევარი ამ ზღაპრის საფუძვლად უძველესი მითების გამოყენებას მიიჩნევს. მაგალითად, წითელქუდაში განთიადს ხედავენ, მგელში კი – მზეს, რომელმაც განთიადი შთანთქა. სხვა ვარიანტის მიხედვით, მგელი წარმოადგენს სიბნელესა და ზამთარს, წითელქუდა კი – ზაფხულს, მზეს, სითბოს. ზოგი ასე აყალიბებს ზღაპრის აზრს: „სინათლის მოძრაობას უზარმაზარი შავი ღრუბელი ან ღამე ეღობება“.

ავიღოთ უმარტივესი ვარიანტი: მზე და ღრუბელი. აქედან შეიძლება გამოვიყვანოთ პრიმიტიული სქემა, რომელსაც შემოქმედის ფსიქიკაში ცხოვრებისეული ფაქტი მხატვრულ სახედ გადაჰყავს:



სურ. 1

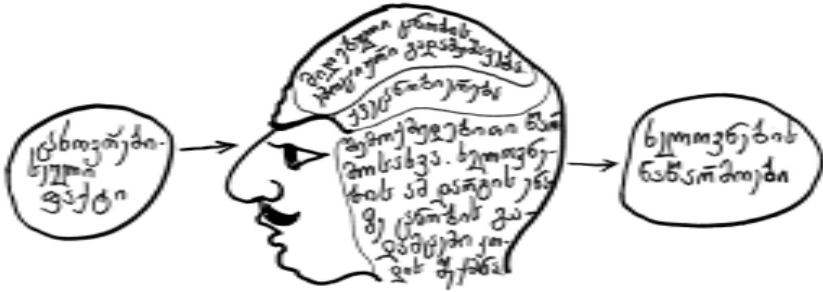
ეს პროცესი დაახლოებით ასე მიმდინარეობს: მხატვარი რაიმე მოვლენისაკენ მიმართავს ყურადღებას და ამით მოვლენისადმი გარკვეულ ემოციურ დამოკიდებულებას აყალიბებს. მზეს შავი ღრუბელი გადაეფარა, რაც ჭექა-ქუხილის, სეტყვის, ქარიშხლისა თუ სხვა უსიამოვნებების მომასწავებელია.

მაგრამ, ვინაიდან ყურადღება, ჩვეულებრივ, მალე იღლება, იგი გვერდით მყოფ ობიექტზე გადაინაცვლებს, შემდეგ – მეორეზე, მესამეზე, მერე ისევ პირველს უბრუნდება. თანდათან ყველაფერი ძირითადი ობიექტის პერსპექტივაში იხატება, მუშავდება და თანდათან მთლიანი სურათი წარმოგვიდგება. მხატვარი იწყებს განზოგადებას,

სახეების შექმნას, შეთხზვას, რათა რაც შეიძლება უკეთ გამოხატოს დანახული მოვლენის არსი. წარმოსახვა ამ შემთხვევაში მზეს და მის შთანთქმელ ღრუბელს გოგონად და მგლად გარდაქმნის. რაც უფრო მაღალია ცნობიერების საფეხური, მით მეტი შედარება წარმოიქმნება მხატვრის ფსიქიკაში, მით უფრო აქტიურად ამოქმედდება წარმოსახვა, მით უფრო ზუსტი იქნება განზოგადება და მით უფრო გამომსახველი შექმნილი სახე-ხატი.

მზე – ღრუბელი  
გოგონა – მგელი

შემოქმედებითი პროცესის მომენტში (როდესაც ადამიანი ერთ მოვლენას აღარებს მეორეს, როდესაც ის განაზოგადებს, იაზრებს) ცნობიერის გარდა ქვეცნობიერიც ირთვება.



სურ. 2

შემოქმედი ქვეცნობიერად გადაამუშავებს მის ფსიქიკურ აპარატში „გადამალულ“ უამრავ შთაბეჭდილებას, ფაქტს, განწყობილებას. ეს თავისებური საწყობია, თავისებური „უბის წიგნაკი“, რომელიც მომავალი მხატვრული სახისთვის ამზადებს მასალას. ეს მასალები, გარკვეულ დრომდე ხელშეუხებელი რჩება. მაგრამ საჭიროების შემთხვევაში ცნობიერება სარგებლობს თავისი „საწყობებით“, „დაძვრება“ მის თაროებზე და არჩევს იმას, რაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ესაჭიროება, რაც საშუალოდ სჭირდება.

ეს რთული ფსიქოლოგიური პროცესია, სინამდვილიდან შთაბეჭდილებების მიღება და მათი გადაამუშავება, ჩვეულებრივ, დიდი ემოციური აგზნებისა და მღელვარების დროს ხდება. გრძნობა აზროვნების ენერჯის წყაროა. სინამდვილის სწორედ ეს ემოციური აღქმა ცნობიერებაში პარალელურად ხსნის ქვეცნობიერების ოკეანის დარაბებს და მხატვრული სახის შექმნაც ამ წუთიდან იწყება (სურ. 2).

კი, მაგრამ რა არის, არსებითად, მხატვრული სახე? ესაა შექმნილი კოდი, რომლითაც დაშიფრულია მოვლენების არსი, ეს არის მისი მოდელი, იეროგლიფი, ნიშანი.

მზე – წითელქუდა  
ღრუბელი – მგელი

მგელი და წითელქუდა არის ნიშანი, მხატვრული სახე. მხატვრული სახე შემოქმედებითი წარმოსახვის საშუალებითაა შექმნილი. ახლა ის უკვე დამოუკიდებლად არსებობს და გარკვეული მორალის, იდეის მატარებელია. „წარმოსახვა ჩემთვის აღმოჩენის უნარის სინონიმია“, – ამბობს გარსია ლორკა.

საინტერესოა წითელქუდას ზღაპრის შემდგომი ბედი: საფრანგეთში სარიტუალო ქმედებაში მგელი შეცვალა ახალგაზრდა ყმაწვილმა, რომელიც გოგონას დევნის. ამ ვარიანტს ვხვდებით შარლ პეროს ზღაპარშიც, რომელიც ამ ზღაპრის დღემდე ჩაწერილ ვარიანტებს შორის უძველესია (გამოიცა 1697 წ.). აი, რა გამოუვიდა მას.

შარლ პეროს (დაბ. 1628 წ.) „წითელქუდა“:

„ნუ გაიკვირვებთ, ნუ გაიოცებთ,  
მგლების საუზმე რომ გახდეთ უცებ.  
უნდა იცოდეთ, რომ ყველა მგელი  
სულაც არ არის თქვენთან გულწრფელი –  
ზოგი გიდიმის, მილულავს თვალებს,  
მალავს გრძელსა და ალესილ ბრჭყალებს,  
ვითომ არ არის მზრახველი ავის.  
მაგრამ თუ უცებ შეავლო თვალი  
პატარა ასულს  
გაუფრთხილებლად ტყის პირას გასულს,  
მისდევს კვალდაკვალ სახლის კარამდე...  
მაგრამ ჩვენ ვიცით ეს სიბრძნე ძველი –  
რომ ყველა მგელზე უფრო საშიში  
ყოველთვის არის პირმოთნე მგელი.“

„ერთ სოფელში პატარა გოგონა ცხოვრობდა. დედას იგი გაგიჟებით უყვარდა, ბებიას კი – უფრო მეტად. მოხუცმა გოგონას წითელი ქუდი შეუკერა, რომელიც ისე უხდებოდა, რომ მას წითელქუდა შეარქვეს.“

ერთხელ ღელამ ღვეზელი გამოაცხო და შვილს უთხრა:

– წადი ბებიასთან, გაიგე, როგორ არის. მითხრეს, ავად არისო, ღვეზელი და ქილა ერბო წაუღე.

წითელქუდა მაშინვე გაემზადა და ბებიასთან წავიდა, რომელიც მებზობელ სოფელში ცხოვრობდა.

გოგონა მიდის ტყეში და უცბად მას მშვიერი მგელი შემოეყრება. მგელს მაშინვე მოუნდა გოგონას შეჭმა, მაგრამ ვერ გაბედა, რადგან იქვე, ახლოს ხის მჭრელები მუშაობდნენ. მგელმა ჰკითხა გოგონას: სად მიდიხარო?

საბრალო გოგონამ არ იცოდა, **რომ ტყეში გაჩერება და მგელთან საუბარი ძალიან საშიში იყო** და უპასუხა:

– ბებიასთან მივიღვარ, ღელამ ღვეზელი და ქილა ერბო გამომატანა და ის მიმაქვს.

– შორს ცხოვრობს შენი ბებია? – ჰკითხა მგელმა.

– ჰო, – უპასუხა წითელქუდამ, – აი, იმ წისქვილის იქით, ხედავთ, განაპირა სახლში“.

შემდეგ ყველაფერი ძალზე ნაცნობი სქემით ვითარდება: მგელი მოტყუებით „იცილებს“ ბებიას და გულუბრყვილო გოგონას, წითელქუდას, ელოდება.

„მგელი ხედავს, რომ გოგონა შემოვიდა. **საბნის ქვეშ დაიმალება და გოგონას ეუბნება:** - ღვეზელი გობზე დაღე, ქილაც დაღვი და **მოდი, ჩემთან ერთად დაწეიო.**

**წითელქუდამ გაიხზა და ის იყო, გვერდით უნდა მისწოლოდა,** რომ დაინახა, **როგორი იყო მისი ბებია გახდილი და ძალიან გაუკვირდა.**

– ბებია, რატომ გაქვს ასეთი ღიმილი ხელები?

– რომ **უფრო მაგრად მოვეზვიო, ჩემო გოგონა!**

– ბებია, რატომ გაქვს ამოდენა ფეხები?

– რომ უფრო კარგად ვირბინო!

– ბებია, რატომ გაქვს ამოდენა ყურები?

– რომ უფრო კარგად გავიგონო!

– ბებია, რატომ გაქვს ამოდენა თვალები?

– რომ უკეთ დაგინახო!

– ბებია, რატომ გაქვს ამოდენა კბილები?

– იმისათვის, რომ კარგად შეგასრამუნო!

ამ სიტყვებზე **ბოროტი მგელი მივარდა წითელქუდას და გადასახსნლა.**



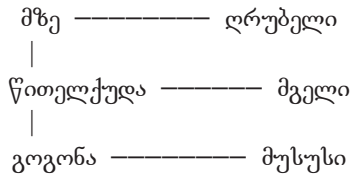
ძორალი

მიხვდით, იგავი რას ამბობს, რა სურს,  
სახიფათოა, თუ მიენდნენ ბავშვები ავსულს,  
და, მით უმეტეს, ავნებს ძალიან  
ღამაზ ასულებს ალვისტანიანს.



სავსებით ნათელია, რომ შარლ პერო ახალი ვარიანტის შესაქმნელად უკვე არსებულ სახე-ხატს (ნიშანს) იყენებს, რომლის მიზანია სულ სხვა ცხოვრებისეული მოვლენების ასახვა, სახელდობრ, შუა საუკუნეების მუსუსის ცრუ დაპირებებს მინდობილი წინდაუხედავი გოგონას გაუპატიურების ფაქტი, რომელმაც, ალბათ, ააღელვა ავტორი. საინტერესოა ისიც, რომ შარლ პერო საკმაოდ სევდიანად ამთავრებს ზღაპარს, რაც წინდაუხედავი გოგონების დასაშინებლად დასჭირდა.

საინტერესოა მხატვრული ნიშნების პარალელი:



წითელქუდას ზღაპრის მრავალრიცხოვან ვერსიაში (თუნდაც ძმები გრიმების ანდა შვარცის ზღაპარში) ფინალი იცვლება. ბევრ მკვლევარს მიაჩნია, რომ მგელი ზამთრის სარიტუალო განსახიერებაა, რომელიც ცდილობს, დაამარცხოს ზაფხული. ამიტომ წითელქუდას დახსნა სავსებით კანონზომიერია, ვინაიდან ზაფხული ყოველთვის იმარჯვებს. ჩნდება ხისმჭრელთა ვერსია. ხისმჭრელები იხსნიან წითელქუდას და კლავენ მგელს. სამართლიანობა იმარჯვებს.

შემოქმედებითი წარმოსახვა ადამიანთა ურთიერთობის სულ ახალ-ახალ მოდელს ქმნის ერთი და იმავე ნიშნის (წითელქუდას სახე-ხატის) გამოყენებით, მაგრამ ამ თხრობაში ყოველ ჯერზე ახალი აზრი იღება.

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს შემოქმედებით წარმოსახვასთან, რომელიც ერთსა და იმავე მოვლენას სრულიად სხვადასხვაგვარად გადმოგვცემს, ზუსტად ისე, როგორც ესაა გოეთეს ხუმრობაში მათემატიკასთან დაკავშირებით: „მათემატიკოსები ფრანგებივით არიან. როცა ელაპარაკები, შენს სიტყვებს თავის ენაზე თარგმნიან და მაშინვე სულ სხვა რამ გამოდის“.

**უმთავრესი სირთულე – ესაა ფაქტების  
თარგმნა ქმედებისა და გართობის  
თეატრალურ ენაზე.**

**ვ. მაიაკოვსკი. პიესა „ბალზინჯოს“ წინასიტყვაობა**

უპირველესი რამ, რის გარეშეც არ არსებობს თეატრი ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა სახეობები, ესაა შემოქმედებითი წარმოსახვა.

დრამატურგის, მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებით წარმოსახვას ცხოვრებისეული მოვლენები და ფაქტები გადაჰყავს სცენურ ენაზე, იმ მნიშვნელობას ანიჭებს მათ, რაც მანამდე არ ჰქონიათ, განაზოგადებს და გამოყოფს მათ არსს.

ასეთ მაგალითს მოვიყვან:

ფაქტი: ამბობენ ოდესღაც ქალაქ ვერონაში საშინელი ამბავი მოხდა: ორმა ახალგაზრდამ, რომლებსაც მშობლებმა დაქორწინების უფლება არ მისცეს, სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულეს. ამ ამბავმა, რომელშიც კარგი და ლამაზი არაფერია, ირგვლივ ყველა ააღელვა და დაუსრულებელი მითქმა-მოთქმისა და განცდების წყაროდ იქცა. ფაქტი აღმაშფოთებელი იყო თავისი უაზრობითა და არაბუნებრიობით.

1. წყაროების მიხედვით, ეს ამბავი პირველმა მაზუჩომ ასახა თავის ნოველაში („ნოველინო“ 33), ხოლო შემდეგ მისი ფაბულა და პარტომ გამოიყენა და შექმნა „ამბავი ორი კეთილშობილი შეყვარებულისა“.

2. XVI საუკუნის პირველ ნახევარში მატეო ბანდელიო ხელახლა ყვება ნოველას (სიტყვა „ნოველა“ იტალიურად „ახალ ამბავს“ ნიშნავს) და წერს ნაწარმოებს სახელწოდებით: „ორი შეყვარებულის ათასგვარი ფათერაკი და მათი სევდიანი სიკვდილი. ერთი საწამლავს იღებს და კვდება, მეორე კი – დიდი დარდისგან. „რომეო და ჯულიეტა“. ამ ლიტერატურული ნაწარმოების წარმომავლობა იმის მანიშნებელია, რომ იგი სინამდვილეში მომხდარ ფაქტს ასახავდა.

3. XVI ასწლეულის მეორე ნახევარში (1562 წ.) ინგლისელი პოეტი არტურ ბრუკი წერს პომას სახელწოდებით „რომეოსა და ჯულიეტას ტრაგიკული ამბავი“.

4. რომელიღაც პიესას რომეოსა და ჯულიეტას შესახებ, როგორც ამას შექსპიროლოგი მ. მოროზოვი ამტკიცებს, შექსპირზე ბევრად უფრო ადრე თამაშობდნენ ლონდონში (ამ პიესას ჩვენამდე არ



მოუღწევია). აქ უკვე თეატრალური მოღვაწის წარმოსახვა შეეცადა, ორი შეყვარებულის შესახებ ათასგზის მოთხრობილი, გადამღერებული და განცდილი ქმედების ენაზე გადაეტანა.



5. 1597 წელს დაიბეჭდა უილიამ შექსპირის პიესა სათაურით: „ჩინებულად შეთხზული ტრაგედია რომეოსა და ჯულიეტას შესახებ“. პიესა დაბეჭდილია იმ სახით, როგორი სახითაც იგი ხშირად მქუხარე ტამის თანხლებით სრულდებოდა მაყურებლის წინაშე.

6. 1867 წელს კომპოზიტორი შ. გუნო, პ. ჟ. ბარბიესა და მ. კარეს ლიბრეტოს მიხედვით წერს ოპერას „რომეო და ჯულიეტა“.

7. 1938 წელს ს. პროკოფიევის, ა. რადლოვისა და ა. პიოტროვსკის ლიბრეტოს მიხედვით კომპოზიტორი ს. პროკოფიევი წერს ბალეტს „რომეო და ჯულიეტა“.

8. 1957 წელს ნიუ-იორკში შედგა კომპოზიტორ ლეონარდ ბერნსტაინის მიერ დაწერილი მიუზიკლ „ვესტსაიდის ისტორიის“ პრემიერა. სცენარის ავტორი – არტურ ლორენცი.

9. სულ ახლახან ენახეთ რეჟისორ ფ. ძეფირელის მიერ გადაღებული იტალიური ფილმი „რომეო და ჯულიეტა“.

10. 1972 წელს დრამატურგი მ. როშიინი წერს პიესას „ვალენტინი და ვალენტინა“, რომლის მოქმედებაც ჩვენს დღეებში მიმდინარეობს, მაგრამ პიესას კვლავ საბრალო ვერონელ შეყვარებულთა ათასჯერ მოთხრობილი, გადაკეთებული, „გადახარშული“ ამბავი უღევს საფუძვლად.

ეს მხოლოდ ნაწილია იმ სხვადასხვა ცნობილი გადამუშავებისა, გადაკეთებისა თუ გარდაქმნისა, რომლებიც წარმოშვა ერთ კონკრეტულ ქალაქში (იქნებ, სულაც სხვაგან და არა ვერონაში), კონკრეტულ ქუჩაზე, კონკრეტულ სასაფლაოზე, მომხდარმა უბედურმა შემთხვევამ (ფაქტმა), რომელიც კონკრეტულ ადამიანებს ეხებოდა, ადამიანებს, რომლებიც შემოქმედებითმა წარმოსახვამ პოეტურ სახეებად აქცია.

ამ კონკრეტული ცხოვრების „რესტავრაცია“ ან, უფრო სწორად, მისი ხელახლა ასახვა მრავალგზის მომხდარა და ყოველთვის – სხვადასხვა ადამიანის მიერ. ახალი ადამიანი-შემოქმედი ყოველ ჯერზე ახალი ამრეკლავი სარკეა და თითოეულ ამ „სარკეს“ ზედაპირი შეზნექილი აქვს შესაბამისად იმისა, თუ რა შეხედულებისაა ესა თუ ის ადამიანი ცხოვრებაზე, რა თქმა უნდა, მისი მსოფლმხედველობის, ტემპერამენტის ხარისხის, ფანტაზირების, განზოგადების, ახლებურად გააზრების უნარის შესატყვისად. ძველი სიძღერა ახალ ჰანგზე ჟღერს. მასში ყოველ ჯერზე ახალი შინაარსი იდება იმისდა მიხედვით, თუ რისი თქმა სურს ავტორს თავისი თანამედროვეებისთვის.

წარმოვადგინოთ ეს სქემის სახით (მწერლის შემთხვევაში, სურ. 3).  
ავტორი მასალის შეგროვებისას ამუშავებს მას და შემოქმედებითი წარმოსახვის მეშვეობით ოდესღაც მომხდარი ფაქტის მოდელს ქმნის.



სურ. 3

თეატრში კი ეს სქემა ახალ მოდელად იქცევა.  
თეატრში მიმდინარე პროცესის სქემა (რეჟისორთან, მსახიობთან, სურ. 4).



სურ. 4

შეთხზვა, ფანტაზირება, როგორც უკვე ზემოთ ითქვა, მოცემული ხელოვნების ენაზე უნდა ხდებოდეს.

\*  
\*   \*

რა არის პირამიდა? სამარხი. ეს პირამიდის არსია, მისი დანიშნულება. პირამიდის ფორმა, მოცემული ხელოვნების ენაზე გამოხატავს ნაწარმოების იდეას – „აქ განისვენებს უდიდესი ადამიანთა შორის!“.

არქიტექტურული ფორმები: თალი, სვეტი, კოშკი, პირამიდა, კამარა და ა. შ. – ესაა არქიტექტურის ენა, მისი კოდი, მისი „ნოტები“.

ვერაფერს დაუკრავ, თუკი ნოტები არ გაქვს! თითოეული ხელოვნების დარგს თავისი ნოტები, თავისი ნიშნები აქვს. მუსიკისთვის ესაა სანოტო ნიშნები, ფერწერისთვის – ფერი, პოეტისთვის – სიტყვა, რიტმი. კი, მაგრამ რითი იწყება თეატრი? რა არის მისი „ნიშანი“? როგორ უნდა ვითამაშოთ სცენაზე „წითელქუდას“ ზღაპარი?

*სულის ცხოვრება მათემატიკურ ფორმულებშია  
გადაყვანილი. ეს ფორმულები კი, თავის მხრივ,  
პირობითი ნიშნებით არის ჩაწერილი.*

ა. ბლოკი

სცენაზე არ შეიძლება ითამაშო ზღაპარი, მოთხრობა. ეს ლიტერატურაა, რომელსაც ან კითხულობენ, ანდა უსმენენ. თეატრალურ ხელოვნებას თავისი „ნოტები“ სჭირდება.

თეატრს ლიტერატურა გადაჰყავს „ქმედების“ ენაზე ზუსტად ისე, როგორც კომპოზიტორს გადაჰყავს ლიტერატურა მუსიკის ენაზე. თუნდაც გავიხსენოთ „კარმენი“, „აბესალომ და ეთერი“, „ტრაგიატა“. კომპოზიტორმა, მაგალითად, ბიზემ, ნოტებისა და სხვა პირობითი მუსიკალური ნიშნების საშუალებით თავის მელოდიებში თითოეული ფაქტის მიმართ მოახდინა საკუთარი აზრების, გრძნობებისა და განცდების ფიქსირება (კოდირება).

რა არის მიღებული თეატრში „ნიშნად“: სიტყვა, ქმედება, განცდა, პლასტიკა?

ამასთან დაკავშირებით სხვადასხვა თეატრს სხვადასხვა პოზიცია და სცენური მხატვრული სახის შექმნის სხვადასხვა საშუალება აქვს. ყველა კამათობს მეთოდზე, მიმდინარეობებზე, სტილზე, მაგრამ ცოტა ვინმე თუ ცდილობს გაერკვეს, რაზეა საუბარი. ყოველ მიმდინარეობას

ხომ თავისი მეთოდი აქვს, ყოველ მეთოდს კი – თავისი პრინციპული საწყისი.

მომიტვეონ თამამი პარალელი, მაგრამ როგორც მატერიალისტური ფილოსოფიის საფუძველი არის მატერია, იდეალისტურისა კი – სული, თეატრალურ მეთოდებსაც თავისი პრინციპულად განსხვავებული საფუძვლები, საწყისები აქვს. აი, ორი უმთავრესი მათგანი:

დრამატურგის **სიტყვა ქმედება** (ადამიანის ქცევა).

ამბობენ, ანტიკურ თეატრში „პირველთაგან იყო **სიტყვა**“, შუა საუკუნეების თეატრში კი „პირველთაგან იყო **ქმედება**“. ყველაფერი აქედან იწყება.

დღეს დრამატული თეატრის ქმედითი ბუნება თითქოსდა არ საჭიროებს მტკიცებას.

ჰეგელს ხომ აქვს ნათქვამი: „ადამიანი სხვა არაფერია, თუ არა მისი ქცევათა რივი“.

მამასადამე, **ქმედება** თვალი გავადევნოთ სცენური ნაწარმოების შექმნის დროს მიმდინარე პროცესებს.

1. რეჟისორი და მსახიობები იღებენ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომლის ძირითადი მასალაც არის **სიტყვა**. აქ სიტყვა განსაზღვრავს ყველაფერს. ის არის იმ იდეის მეგზური და ინფორმატორი, რომელიც ადევნებს ავტორს. შემოქმედებითი წარმოსახვა სიტყვის საშუალებით ქმნის ნაწარმოების ფორმას. ნაწარმოები შეიძლება დაიბეჭდოს, ის შეიძლება წაიკითხონ, ასევე მას შეუძლია დამოუკიდებელი არსებობა, როგორც ხელოვნების მოვლენას.

2. რეჟისორისა და მსახიობის ხელოვნება გამოიხატება პიესის სიტყვებს მიღმა დამალული მიმდინარე ქმედების არსის წვდომასა და ამ არსის ქმედების ენაზე გადატანაში; მაგრამ, ვინაიდან ავტორის სიტყვებს მიღმა მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიაა დამალული, **მსახიობი და რეჟისორი ფსიქოლოგიის ქცევის ენაზე მთარგმნელებად გვევლინებიან**.

1. ანალიზი – სიტყვის მეშვეობით.
2. შევიცნობ ფსიქოლოგიას.
3. ვთხზავთ საქციელებს – ფანტაზირება.
4. საქციელი ბადებს სიტყვას – შედეგი.



მხოლოდ ქმედების საშუალებით შეძლებს მსახიობი, სცენაზე შექმნას

ცხოვრება, რომელსაც ჩვენ პირობითად „განცდას“ ვუწოდებთ. „განცდა“ ხომ ცალკეულ ქმედებათა ჯაჭვია, რომლებიც, გარემოებათა მიხედვით, მეტი ან ნაკლები ემოციის დანახარჯით სრულდება.

„არ არსებობს სევდა „საერთოდ“. სევდა კონკრეტულია, სიუჟეტური“, – ამბობდა ს. ეიზენშტეინი.



მართლაც, რა შეიძლება უფრო ზუსტად და მკაფიოდ ახასიათებდეს ადამიანს, თუ არა მისი ქცევა, მიზნები, საქმეები. მხოლოდ ის, რასაც ადამიანი აკეთებს, გვეხმარება მისი ჭეშმარიტი არსის გარკვევაში. ამიტომ მსახიობები და რეჟისორები, არსებითად, ადამიანების საქციელის „გამომცნობები“, ქმედებების, კონფლიქტების, ორთაბრძოლების **შემთხვევები** არიან. გმირის ქცევის ხაზი პატარ-პატარა, ცალკეული ფიზიკური ქმედებებისგან შედგება, აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ თეატრალური ხელოვნების „ნიშანი“ – ფიზიკური ქმედებაა.

ის, ვინც სარეპეტიციო საშუალების საფუძვლად „საქციელს“ მიიჩნევს, სრულებითაც არ უარყოფს სიტყვის ძალასა და მნიშვნელობას. პირიქით, ქმედების საშუალებით ის შედეგად იღებს ჭეშმარიტად მჟღერ სიტყვას, როცა ეს სიტყვა მსახიობის შემოქმედების **გვირგვინად** იქცევა.

ამრიგად, მსახიობი და რეჟისორი „ქცევას“ და „ქმედებას“ თხზავენ. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ, თუ მსახიობის შემოქმედებითი წარმოსახვა ქცევით თხზავს გმირის ხასიათს, რეჟისორი განვითარებად კონფლიქტს, ბრძოლას თხზავს.

რეჟისორმა ისეთ ოსტატობას უნდა მიაღწიოს, როდესაც ის შეძლებს დეკორაციის, მუსიკის, კოსტიუმის, რეკვიზიტის, განათებისა და ხმაურის საშუალებით ქმედებიდან „გამოდერწოს“, „შეთხზას“, „გამოკვეთოს“ თავისი აზრი ისე, როგორც ხელოვანი-მოქანდაკე ქვიდან კვეთს თავის თემას, იდეას. რეჟისორი – ცოცხალ ქანდაკებათა მოქანდაკეა, მოაზროვნე, მოქმედი, შეგრობების უნარის მქონე ქანდაკებებისა, რომლებიც ადამიანის ყოფიერების შინაგანი საიდუმლოებების, მისი გრძნობებისა და განცდების შესახებ მოგვითხრობენ.

შეთხზა სპექტაკლი ან როლი – ნიშნავს, დროსა და სივრცეში „გამოდერწო“ მოქმედების განვითარება, გამოდერწო ადამიანის სულის და სხეულის ცხოვრების „ცოცხალი ქანდაკება“. ეს ნიშნავს, რომ დრამატურგის ფიქრები და აზრები, რეჟისორის ფიქრები და აზრები, მოწოდებები, პროტესტი, ოცნებები თუ განცდები მარტივ ფიზიკურ ქმედებათა ენაზე უნდა გადაიტანო. მხოლოდ მათი მეშვეობით (ფიზიკური უნდა იკითხებოდეს, როგორც ფსიქოფიზიკური) რეჟისორი და მსახიობი

– თითოეული მათგანი საკუთარი შესაძლებლობის ფარგლებში აუწყებს კაცობრიობას ცხოვრებისადმი თავის დამოკიდებულებას.

მსახიობი და რეჟისორი, გარდა „ქმედებისა“ და „ბრძოლისა“, სარგებლობენ კოსტიუმით, აქსესუარით, გრიმით, პარიკით, პლასტიკით, სიმღერით. რეჟისორი კი – დამატებით დეკორაციით, განათებით, მუსიკით, ხმაურით და სხვ. რაღა თქმა უნდა, სარგებლობენ ყველაფრით, რაც კი შეიძლება გამოიყენო ბრძოლის განვითარებადი პროცესის ორგანიზებისა და შექმნისათვის: ატმოსფეროთი, განწყობილებით, იმ პირობებით, სადაც ნელა, ან პირიქით, საშინელი სისწრაფით დაიწყებს დინებას ქმედების მდინარე. რეჟისორი, თავისი წარმოსახვით ქმნის მომავალი ნაკადის კალაბოტს. უშუალოდ მასზე, მის ფანტაზიაზე არის დამოკიდებული, იქნება ეს ბოლოქარი მდინარე, კლდიდან მოვარდნილი ნიაღვარი, ანკარა ნაკადული თუ მდორე, მღვრიე და ერთფეროვანი ტალღები. ყოველივე დამოკიდებულია რეჟისორის შემოქმედებითი ფანტაზიის ძალასა და მგზნებარე იდეაზე, მისეულ უნარზე, შეთხზას პირობითი, რომელიც ნამდვილად არსებულის გამომხატველი იქნება.

ქმედებების, გარემოებების, დეკორაციის, კოსტიუმების, ხმაურის შეთხზვა, ფანტაზირება მოცემული ხერხით და მოცემულ გასაღებში – აი, რა არის სცენის ოსტატის ჭეშმარიტი მოწოდება. განწყობითი დრამატული სიტუაციის აგება, მის შიგნით ქმედება-ბრძოლის „ჩასმა“ და თვალყურის დევნება, თუ როგორ განვითარდება (ზუსტად ცხოვრებისეული კანონების მიხედვით) ეს ქმედება-ბრძოლა მოცემულ გარემოში – მშვენიერი, გასაოცარი პროცესია.

ეს ხდება მაშინ, როდესაც ხელოვანს შთაგონება ეწვევა. ჯერ კიდევ ვს. მეიერჰოლდი ამბობდა, რომ „*მსახიობის შემოქმედებაში მთავარი წარმოსახვა*“ (ციტ. ლ. სნეჟნიცკის მოგონებების მიხედვით. «На репетициях у мастеров режиссуры». Искусство, 1972 год).



## მომავალი სამეცნიერო მოღვაწის მოღვაწე

*თავდაპირველად აუცილებელია, აირჩიო მიმართულება და საბოლოო მიზანი მოხაზო, მერე კი ყველაფერი, ნებისმიერი წვრილობის ჩათვლით, ამ მიმართულებას დაუქვემდებარო. ამაშია გონიერი ადამიანისა და დიდი მწერლის ზნისათი. მის ნაწარმოებში თითოეული ღრმააზროვანი შენიშვნა და თითოეული ხუმრობა ავტორის უმთავრეს მისწრაფებას უნდა უწყობდეს ხელს და მკითხველი, თუნდაც ის გართობას ეძებდეს, ისე უნდა გაგვართოთ, რომ ამითაც მთავარ მიზანს მივაღწიოთ.*

### გ. ლინტენბერგი

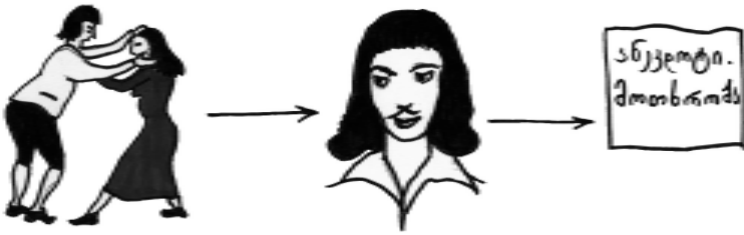
თეატრი – ეს საოცარი, განუმეორებელი, ამაღლებული და განმანათლებელი სამყაროა, რომელიც სცენურ ილუმინაციათა საშუალებით გვიამბობს იმის შესახებ, თუ რა არის ადამიანი. თეატრი თავისი იგავებით ასახავს ყოველივეს, რაც საზოგადოებაში ხდება, რაც მრავალი წლის, მრავალი საუკუნის წინ ხდებოდა ან ჩვენ მერე მრავალი წლის შემდეგ მოხდება. მას შეუძლია გვიამბოს დღევანდელ ამბებზე, გვიამბოს გარდასულ და მომავალ დღეთა შესახებ.

როგორ ასახავს ცხოვრებას ეს „სარკე“, რას და როგორ „აღიღებს“ ეს გამაღიღებელი შუშა? რა გზა უნდა გაიაროს ცხოვრებაში მომხდარმა ამბავმა, რომ ის ჯადოსნურ ფიციარნაგზე აღმოჩნდეს?

სადაც, ოდესღაც, რომელიღაც ქვეყანაში, ქალაქსა თუ სოფელში, რომელიღაც ქუჩასა და სახლში, ერთმა ქმარმა ცოლი ცემა, ქალმა კი ამის გამო შური იძია ქმარზე. ადამიანები ერთმანეთს უამბობდნენ ამ ამბავს და თან გაბრიყვებულ ქმარს დასცინოდნენ: „ერთი ქალი, რომელსაც ქმარი სცემდა, ავადმყოფ მებატონესთან მივიდა და უთხრა, რომ მისი ქმარი ექიმი იყო, მაგრამ მორჩენით ვერავის არჩენდა, თუკი მას წინასწარ გემოზე არ მიბეგვავდნენ. ასე შეძლო ქალმა ქმრისთვის გადაეხადა სამაგიერო“... წარმოიშვა ზეპირი სახუმარო მოთხრობა, მოულოდნელი და გონებამახვილური დაბოლოებით.

**ცხოვრებისეული შემთხვევა → ანეკდოტი** (მოთხრობა, ნოველა, იგავი).

მწერალმა მოლიერმა ანეკდოტი აქცია კომედიად (სიტყვები, რემარკები...).

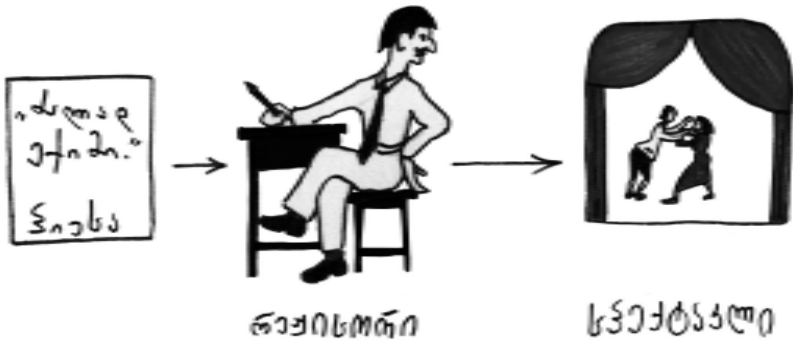


სურ. 5



სურ. 6

რეჟისორმა წაიკითხა კომედია (სიტყვები, რემარკები...) და თეატრში სპექტაკლი დადგა.



სურ. 7

ეს მთელი გზა: **შემთხვევა → ანეკდოტი → კომედია → სპექტაკლი.**

მაგრამ, ვიდრე კომედიას ლიტერატურის ენიდან სცენის ენაზე გადავიტანდეთ, ალბათ, როგორც ნებისმიერ სხვა საქმეში, საჭიროა, შეიქმნას მომავალი ნაწარმოების გეგმა. ბარბიზონელმა თეოდორ რუსომ ხომ თქვა: „სურათი ჯერ გონებაში უნდა შეიქმნასო“. როგორ იბადება რეჟისორის გულსა და გონებაში სადადგმო გეგმა, როგორ ითხზვება მომავალი სპექტაკლის მოდელი?

კონსტრუქტორ-გამომგონებელმა ჯ. დიკსონმა, შემოქმედებით პროცესზე მსჯელობისას, ასე ჩამოაყალიბა დიდ სისტემათა პროექტირება (მომაქვს შემოკლებით):

1. მომზადება – პრობლემის წამოყენება, ცოდნის დაგროვება.
2. ძალ-ღონის კონცენტრაცია – შეუპოვარი მუშაობა იმ მიზნით, რომ მიიღო გადაწყვეტა.
3. შესვენება – გონებრივი შესვენების პერიოდი, როცა შემოქმედს მოცემული ამოცანის გადაწყვეტიდან სხვა რამეზე გადააქვს ყურადღება.
4. გაცისკროვნება – როდესაც ღებულობ ახალ იდეას ანდა უკვე ნაცნობი იდეის სახეცვლილებას ახდენ.
5. სამუშაოს ბოლომდე მიყვანა – განზოგადება, დიდი სისტემის შექმნა.

ამრიგად, თითოეული შემოქმედებითი პროცესი შედგება **ანალიზისგან, იდეის წარმოქმნისა და მოდელირებისგან** – ამ მოდელის შემდგომი შემოწმებითა და გამოცდით. ეს რომ თეატრის ენაზე გადავიტანოთ, მივიღებთ შემდეგს:

1. ნაწარმოების ანალიზი – ავტორის ჩანაფიქრის წვდომა, ცოდნის დაგროვება, ლიტერატურული ანალიზი;
2. იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის შექმნა – მომავალი სპექტაკლის ძირითადი იდეების ფორმულირება;
3. ნაწარმოების ანალიზი ქმედითი ხაზის მიხედვით – პიესის შინაგანი დამუშავება, სპექტაკლის ძირითად ხაზთა გამოკვეთა, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის განსაზღვრა;
4. მომავალი სპექტაკლის ფორმის შეთხზვა (მოდელირება);
5. მონიშნულის შემოწმება ქმედებით (ქმედითი ანალიზი).

სარეჟისორო გეგმა – ეს არის მხატვრული სახეებისა და ქმედებების დიდი და რთული სისტემა, აურაცხელი რაოდენობის ერთმანეთთან დაკავშირებული და ურთიერთმოქმედი ელემენტების კომპლექსი.

მომავალი სპექტაკლის მოდელის აგება, ანუ, მხატვრული სახის

„პროექტის“ **შეთხზვა** რეჟისორისაგან მოითხოვს ცოდნას, თეატრალური ხელოვნების ტექნიკის ფლობას, ნიჭს. მას ბუნებით უნდა ჰქონდეს მომადლებული **შემოქმედებითი წარმოსახვის** უნარი, ერთი სიტყვით, თხემით ტერფამდე შემოქმედი უნდა იყოს.

სპექტაკლის მოდელი (გეგმა) შედგება იდეებისგან, ქმედებების, მოვლენების, სურვილების, დეკორაციისა და მუსიკის, კოსტიუმისა და გრიმის, სინათლისა და რეკვიზიტის ზუსტად მიგნებული ელემენტებისგან და, რაც მთავარია, იგი შედგება გამჭოლ მოქმედებათა და ზეამოცანათა სისტემებისგან, **მოვლენათა რივის** ელემენტებისგან.

მომავალი სპექტაკლის ასეთი მოდელი (სარეჟისორო გეგმა) რომ შევთხზათ და ავაგოთ და მისი ყველა ელემენტი დავამუშავოთ, შეძლებისდაგვარად უნდა მოვუხმოთ მთელ ჩვენს ცოდნასა და ყველა კანონის ცოდნას, იქნება ეს საზოგადოების ცხოვრების კანონები, ცხოვრებაში ადამიანის ბუნებრივი ქცევის კანონი, ქმედების კანონი, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის კანონი, კომპოზიციის კანონი თუ ქმედითი ანალიზის მეთოდი და ა. შ.

რეჟისორული გეგმის შექმნის პროცესი სამ ეტაპამდე ან სამ ნაწილამდე დავიყვანოთ – საწყისი, შუა ნაწილი და დაბოლოება:

ა) **იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი** – ლიტერატურული ანალიზი.

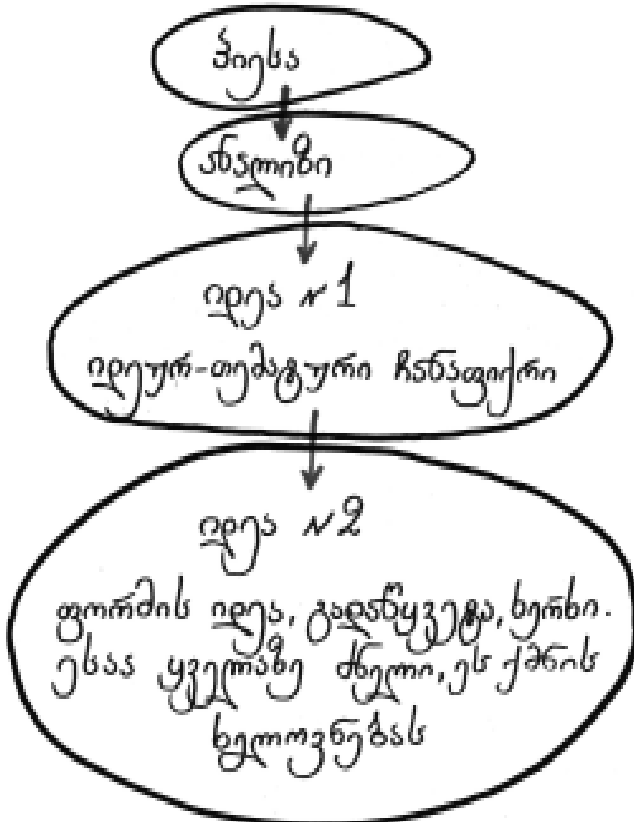
ბ) **თეატრალური ანალიზი** – მოქმედების ანალიზი, ყოფის შესწავლა.

გ) **გადაწყვეტა – ჩანაფიქრის, იდეის ზორცშესხმა**, „ჩანაფიქრის ფორმის სახით რეალიზაცია“.

**იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი** – ესაა პიესის ანალიზი და მასზე მსჯელობა გარედან, ესაა ფაქტების შეფასება და აწონ-დაწონა ფაქტებიდან გაუცხოებით. აქ რეჟისორი ლიტერატორად გვევლინება. იგი სწავლობს მასალას და მასალის გამოყენებით ცდილობს, განსაზღვროს და დააზუსტოს ის, რაც უნდა, რომ ავტორის ტექსტის გამოყენებით სხვებს უთხრას, გააგებინოს.

**თეატრალური ანალიზი** – ესაა მასალის, როგორც ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენის, ანალიზი და აღქმა შიგნიდან, ესაა ქმედების მეშვეობით თავად მისი არსის ანალიზი. ეს იმ ქმედით ხაზთა განხილვა და განსაზღვრაა, რომლებისგანაც იხლართება პიესის მოვლენათა გორგალი. ესაა მასალის შიგნიდან, ქმედებათა და განცდათა შუაგულიდან ანატომირება. ესაა იდეების ქმედების „ნოტებზე“ გადატანა. აქ რეჟისორი ფსიქოლოგის როლში გამოდის, რომელმაც მოქმედ პირთა ქცევის მიზეზები და შედეგები უნდა ეძებოს.

დაბოლოს, **გადაწყვეტა** (მომავალი სპექტაკლის მოდელი), როგორც ანალიზის შედეგი. ესაა მომხდარი ამბის მოვლენათა რივის შესახებ თხრობა, რომელიც რეჟისორული იდეით არის წარმართული და „განაყოფიერებული“. ეს ფორმის პოვნაა, რომელიც პირველი ორი ნაწილის შერწყმით იბადება, ეს ქმედითი „ნოტების“ მიხედვით ძერწვაა, „ცოცხალი ქანდაკების – ადამიანის სულისა და სხეულის სიცოცხლის“ შეთხზვაა. ეს სპექტაკლის **მხატვრული სახის** შეთხზვაა, ხერხის პოვნა, იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის ზორცმესხმის საშუალების მიგნება. სპექტაკლის სცენური გადაწყვეტა – ეს არის ლიტერატურულის ადეკვატური სცენური მხატვრული სახის პოვნა, ანუ, ლიტერატურის „თარგმნა“ თეატრის ნიშანთა სისტემის ენაზე. თვალი მივადევნოთ, რომელი სქემის მიხედვით მიმდინარეობს რეჟისორის მიერ მომავალი სპექტაკლის პროექტის შექმნა: (სურ. 8).



ნაწარმოების ლიტერატურული შესწავლა, მისი ანალიზი – ეს ჯერ კიდევ გარედან შესწავლაა, უსულო სხეულის გამოკვლევა, მასში ჯერ კიდევ არ ფეთქავს სცენური სიცოცხლე. აქ ხდება მომავალი სპექტაკლის „ფილოსოფიური სისტემის“ ჩასახვა. პიესის თეატრალური ანალიზი – ეს შიგნიდან ანატომირებაა, ეს პიესის შესწავლაა ქმედებათა სფეროდან. ეს ავტორის მიერ აგებული **ურთიერთქმედების და ურთიერთკავშირების** სისტემის **აღმოჩენა** (არქეოლოგი) და **შესწავლა**. ესაა ანალიზი და შეთხზვა-აგება იმისა, თუ როგორ იცხოვრებდა და იმოქმედებდა, რას და როგორ იგრძნობდა და როგორ გამოავლენდა თავის გრძნობებს ადამიანი, მას რომ რეალურად ეარსება.

დაბოლოს, **გადაწყვეტა**: ეს არის კონსტრუირებული სქემისთვის „სიცოცხლის“ მინიჭება. ეს – სპექტაკლის სხეულის შეთხზვაა და მისთვის „სული წმიდის“ **შთაბერვა**!. გავიხსენოთ ადამი და ღმერთი საბათი სიქსტის კაპელას პლაფონზე – როდესაც ღმერთი პირველ ადამიანს სიცოცხლეს ანიჭებს.

სპექტაკლის საზრისი – მისი იდეაა,  
არსებობა კი – ქმედება.

პირველი და მეორე ნაწილები ამზადებს **მესამეს**, სწორედ ამ მესამე ნაწილში ხდება მომავალი სპექტაკლის განაყოფიერება.

იდეური ჩანაფიქრი, **იდეა** – სპექტაკლის გენია, მისი პროგრამა, ეს არის მამა.

**მოქმედება და ფორმა** – მისი დედაა, ეს არის გარემო და სიცოცხლის უზრუნველყოფის სისტემები, გარემო, სადაც განვითარდება, მოინიშნება და მოინიშნება მომავალი.

**სპექტაკლი** არის შედეგი, დაბადება.

მათ, ცალკე აღებულთ, თავისთავად არაფერი შეუძლიათ, მაგრამ ურთიერთს შერწყმულნი ქმნიან ცოცხალ ორგანიზმს – სპექტაკლს. აქ მთავარი სარეჟისორო გეგმის ნაწილთა შინაგანი ურთიერთკავშირების სისტემაა.



ყველაზე რთული, როგორც ჩანს, განაყოფიერების, შეთხზვის მომენტია. ეს ყველას როდი ხელეწიფება, არამედ მხოლოდ მას, ვინც შეთხზვის ნიჭითაა დაჯილდოებული, ვისაც უნარი აქვს, მიაგნოს

სარეჟისორო ხერხს და ვინც სასცენო გამომხატველ საშუალებათა პალიტრას ფლობს. თუკი რეჟისორი მხოლოდ **ორგანიზატორია** სხვადასხვა დარგის ხელოვანთა კოლექტივის შემოქმედებითი პროცესებისა, მაშინ ის მარტოოდენ ხელოვნებას კარგად მორგებული, სხვის კმაყოფაზე მყოფი ადამიანია.



ხერხის მიგნება – რეჟისურის ქვაკუთხედი. არადა, რა ცოტა რეჟისორია ამ საკითხით დაკავებული!

ნაწარმოები რომ შექმნა, ანდა სარეჟისორო გეგმა შეთხზა, სულ ცოტა, საჭიროა, გქონდეს **ორი იდეა: იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის იდეა და სპექტაკლის ფორმის იდეა**. ეს არის ორი მთავარი შემოქმედებითი მომენტი პიესიდან მომავალი სპექტაკლის საზრისის „ამოღებისა“ და ამ „საზრისის“ სპექტაკლის ფორმად რეალიზაციის პროცესში. სხვა სიტყვებით – ეს ინფორმაციის „ამოღება“ და კავშირის არხის შექმნაა. ტოლსტოის მიხედვით, მხატვრული ნაწარმოების არსი ზომ იმაში მდგომარეობს, რომ ესაა „აღმოჩენა შინაარსის მიხედვით და გამოვლენა – ფორმის მიხედვით“. შეთხზვა ნიშნავს მიაგნო ყოვლად მოულოდნელ, მაგრამ აზრის ზუსტად გამომხატველ იდეებს.

იდეა მხოლოდ მაშინ შეიძლება მივიჩნიოთ შემოქმედებითად:

1. თუკი ის **სიახლითა და უნიკალორობით** გამოირჩევა.
2. თუკი იდეა სარგებლობის მომტანი და ღირებულია, რადგან იდეები შეიძლება ორგანიზებული იყოს, მაგრამ თუ ისინი უსარგებლოა, მაშინ ვერ იქნება ღირებული, ანუ, შემოქმედებითად სწორად გადაწყვეტილი.
3. თუკი მასში იგრძნობა გადაწყვეტათა სინატიფე – ეს ნიშნავს, შევიტანოთ უბრალოება და სიზუსტე იქ, სადაც წინათ სირთულე და უზუსტობა იგრძნობოდა. რთულ ამოცანათა უბრალო, მოულოდნელი, მაგრამ ზუსტი გადაწყვეტა, ჩვეულებრივ, სინატიფით გამოირჩევა.
4. თუკი იგრძნობა ახალი თანაფარდობის შექმნისაკენ სწრაფვა. თუკი წინათ ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ელემენტები (ეპიზოდები, მოვლენები, ფაქტები, ხასიათის ნიშნები) გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის ერთიანი, მწყობრი სისტემის სახეს იღებს და ისინი მოქმედ პირთა ქცევის საზად და სპექტაკლის მთავარი მოვლენის ზუსტ მოდელად გადაიქცევა.

**თუკი ეს ნიშნები გვაქვს, შეიძლება იდეა, გადაწყვეტა და ფორმა შემოქმედებითად მივიჩნიოთ.**

1. ნაწარმოების შეხასიათების  
ანალიზი, რომელიც ნიშნის  
გარკვევით (სიტყვიერად)  
სისტემითაა ჩასწორული

2. ნიშნის თარგმანა ერთი  
სისტემიდან (სიტყვიერად)  
მეორე სისტემაზე (ქვემოთ-  
თვითგადასვლა). მოგვლენების  
ანალიზი

3. თვითგადასვლა ნაწარმოების  
იდეის გამოხატვითი  
შესწავლის (ფორმის)  
შეთხზვა

## იდეურ-თემატური ჩანაწიძრი

(ლიტერატურული ანალიზი)

*ზელოვნების ყოველ ნაწარმოებში, დიდი იქნება ის  
თუ მცირე, ყველაფერი დამოკიდებულია კონცეფციასზე  
(ჩანაფიქრზე).*

გოეთე

მხატვარი ვერ დაწერს პეიზაჟს, თუკი მასში ისეთ განსაკუთრებულს ვერაფერს შენიშნავს, რაც მანამდე არავის შეუნიშნავს. უნარი იმისა, რომ სრულიად ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში უჩვეულო დაინახო – განმასხვავებელი ნიშანია მხატვრისა. მან უნდა შეხედოს და დაინახოს მოვლენის არსი, ფაქტის გულის გული აღმოაჩინოს და არა მხოლოდ მისი გარეგანი გარსი.

ზღვა წყნარია, ტალღები მშვიდად ელამუნებიან ნაპირს. ნაპირი, გეგონება, სელაპების თავშესაყარიაო, შიშველი ადამიანების მწოლიარე სხეულებითაა მოფენილი. ზღვაში მზით გაკამკამებული, თეთრი, „მკვირცხლი“ სეინერი ძველ, ნახევრად დანგრეულ ბარჟას მიათრევს სადღაც.

პლაჟზე მყოფმა ხალხმა ვერაფერი შენიშნა, მხატვარმა კი ამაში უსამართლობა დაინახა. მან იგრძნო, რას უნდა განიცდიდეს ახლა ეს გემი, რას ფიქრობს, როდესაც მას, ასეთ ბებერს, გადაგდებას უპირებენ, პენსიაზე გაჰყავთ. მხატვარმა ეს დაინახა და თანდათან ყველაფერი ახლებურად დალაგდა – პლაჟიც და პლაჟზე მყოფი ხალხიც, ახალთახალი სეინერიც, დამძიმებული, ჩაფიქრებული გემიც და მზეც, ზემოდან რომ დასცქერის ამას ყველაფერს. შეიცვალა ფერი, ხმა, ნაწილთა თანაფარდობა, მოცულობა და რიტმი. და აი, მხატვარი უკვე ლელავს, ფიქრობს, განიცდის, შფოთავს, სრულიად ჩვეულებრივ, ბებერ ბარჟას ფიქრის, შეგრძნების, ქმედების არაჩვეულებრივ უნარს ანიჭებს. მხატვარი ახდენს კონსტრუირებას, იგი საგნებს ისეთ კავშირებს ანიჭებს, რომლებიც ადამიანებისთვის, საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი.

ხოლო, თუ საგანს, მოვლენას „სულს შთავებრავთ“, ის სრულიად ახალ აზრს შეიძენს, ახალი იდეის მტკვირთველი გახდება.

მე შინ ვბრუნდები,  
სულში კენესიან  
ენებანი ჩემნი –  
ნაზი მტრედები.  
და სადღაცა შორს – ცის დასალიერს  
ღამეთა ჭაში იკარგება  
დღე პირნათელი.“

ფ. გ. ლორკა, „ალმასი“

ასეა პიესაც. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ „სულს შთავებრავთ“ თეატრისათვის დაწერილ ნაწარმოებს.

„– ეგებ, აქ არც არის რაიმე მორალი, – შენიშნა ალისამ.

– როგორ თუ არ არის! – შეეპასუხა დედოფალი, – *ყველაფერს აქვს თავისი მორალი*, ოღონდ უნდა შეგეძლოს მისი პოვნა“.

(ლ. კეროლი, „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“).

შეიძლება, ძალიან კარგი პიესა წაიკითხო და ვერ შეამჩნიო უმთავრესი, ვერ შეამჩნიო მისი „გული“. „ყველაფერი გულით იწყება“, – თქვა მ. სარიანმა. კარგი პიესის გული არასოდეს ძევს ზედაპირზე, იგი ყოველთვის ღრმადაა დაუნჯებული, როგორც ის გრძნობები, რომლებსაც უშუალოდ თვალთ ვერ დაინახავ. ჩანს მხოლოდ შინაგან მიზეზთა გარეგანი გამოვლინება. აი, როგორც მედიცინაშია: მომატებული როე სიგნალია ექიმისათვის, რომ სადღაც ორგანიზმში ანთებითი პროცესის კერაა. პიესა – ეს არის ჩანაწერი, რომელიც შინაგან პროცესებს ასახავს.

პიესას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევხედოთ არა როგორც სიტყვათა ნუსხას, რომლითაც მოქმედი პირები ერთმანეთს ესაუბრებიან, არამედ როგორც *ცხოვრებაში მომხდარ ნამდვილ ამბავს*, (რომელიც ავტორმა სიტყვების მეშვეობით ჩაწერა).

მაგალითისათვის ავიღოთ მოლიერის პიესა „ძალად ექიმი“ და გავერკვეთ მასში. ძალიან კარგი იქნებოდა, ამ სტრიქონების მკითხველს კიდევ ერთხელ გადაეთვალიერებინა პიესა (ღვთის მადლით, დიდი არ არის), რათა მოტანილი მაგალითები მისთვის გასაგები და დამაჯერებელი იყოს; და კიდევ იმიტომ, რომ ამ წიგნის ზოგიერთ დებულებას შეეკამათოს და საკუთარი აზრიც იქონიოს.



რეჟისორი პიესას კითხულობს და უცბად ვერც კი ხვდება, რატომ არის საჭირო მისი დადგმა. ვერ ხვდება რაზეა ეს პიესა, რა არის მასში აქტუალური, რას შეუძლია, ამ პიესაში ააღელვოს თანამედროვე ადამიანი; ნუთუ ანეკდოტური ამბავი, რომელიც სგანარელის ოინებს ეხება, დღეს შეიძლება ვინმესთვის საინტერესო იყოს? რაზეა აქ საერთოდ საუბარი?



პირველი, რისი გაკეთებაც უნდა ვცადოთ, არის ის, რომ პიესის კითხვისას იგი სცენებად დავყოთ და ამასთან, სულ რამდენიმე სიტყვით განვსაზღვროთ მათი შინაარსი. როცა კითხვას დავამთავრებთ, ჩვენს ხელთ დაახლოებით ასეთი (პირობითი) ნუსხა აღმოჩნდება:

1. ოჯახური სკანდალი.
2. ლუკა და ვალერი ექიმს ეძებენ.
3. მარტინა შურს იძიებს ქმარზე იმით, რომ მას ექიმად ასაღებს.
4. სგანარელს ცემენ, რათა აღიაროს, რომ ექიმაა.
5. მსახური ვალერი შეატყობინებს ფერონტს, რომ მათ შესანიშნავი ექიმი იპოვეს.
6. ძიძა ურჩევს ფერონტს, რომ ქალიშვილი მის შეყვარებულს მიათხოვოს და ავადმყოფობაც გაუვლის.
7. სახელგანთქმული ექიმის შეხვედრა.
8. სგანარელი ეარშიყება ძიძას.
9. ავადმყოფის გასინჯვა. სგანარელი სისულელეებს როშავს. „ექიმობის“ სენსი.
10. ლეანდრი მოისყიდის სგანარელს.
11. სგანარელი თავისი აფთიაქრის ტანისამოსში გამოაწყობს ლეანდრს.
12. სგანარელის „კერძო პრაქტიკა“.
13. სგანარელი ისევ ეარშიყება ძიძას, მაგრამ მათ ძიძის ქმარი ლუკა „დაიჭერს“.
14. ფერონტი ღელავს და სგანარელისგან პასუხს მოითხოვს.
15. სგანარელი ლეანდრისა და ლუცინტას შეხვედრას აწყობს.
16. სასწაული! ავადმყოფი ალაპარაკდა, ლაქლაქად გადაიქცა. პანიკა.
17. სგანარელი შეყვარებულთა „გაქცევას“ აწყობს.
18. მოლოდინი. მოტყუებული ფერონტი შედევს ელოდება.
19. შეტყობინება. ლუკა ცოლის გამო სგანარელზე იძიებს შურს.
20. სგანარელი გამოიჭირეს.
21. მარტინა ცდილობს, ციხისგან დაიხსნას ქმარი.
22. ქორწილი.

რამდენიმე დღით გადავდებთ პიესას და ვიწყებთ წაკითხულის გააზრებას, რაღაცის მოსინჯვას, რაღაცის გადაადგილებას. ეს ჯერ მხოლოდ ხილვებია, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ეპიზოდები. ცნობიერება და ინტუიცია გამუდმებით ცდილობს, მოძებნოს პასუხი კითხვაზე: რომელი მხრიდან მივუდგეთ პიესას, საიდან მოვქაჩოთ ძაფი, რას ჩავეჭიდოთ?

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ანეკდოტი: „ერთი ქალი, რომელსაც ქმარი ცემდა... ასე შეძლო ქალმა, ქმრისთვის გადაეხადა სამაგიერო“. მაშასადამე, პიესა იმაზეა, თუ როგორ იძია ცოლმა ქმარზე შური? მაინცდამაინც არც დამაჯერებელია და არც ამაღელვებელი. განა ეს არის პიესის მთავარი ამბავი?

ვპოულობთ ცნობას, საიდანაც ვიგებთ, რომ პიესის ერთ-ერთ ვარიანტს მოლიერმა „ყბელი“ დაარქვა. იქნებ, სწორედ ესაა მთავარი? იქნებ, აქ „ყბელი“ მატყუარას გაგებითაა? მაშინ რაღაც უკვე ნათელი ხდება. განვავარდობთ ეპიზოდების ნუსხის მიხედვით ძიებას.

თუ წარმოვიდგინოთ იმას, რომ პიესა – ეს არის დიალოგებისა და რემარკების მეშვეობით ჩაწერილი „რომელიმე“ სასამართლო საქმის ოქმი, მაშინ საოქმო ამბის ძიებით უნდა დავიწყოთ.

ამბობენ, სახელგანთქმული ექიმი ი.ვ.დოვიდოვსკი ავადმყოფობის „მიზეზს“ ადარებდა იმ ასანთის ღერს, რომელმაც სახლი გადაწვა. მიდი მერე და ეძებე ნახანძრალზე ასანთი! მაგრამ ის მაინც უნდა იპოვო. სხვაგვარად ვერ გაშლი ცხოვრების გორგალს.

როგორ ვიპოვოთ ასანთი? როდის გახდა ადამიანებისთვის ცნობილი ტრაგედია, რომელიც ოტელოს დაატყდა თავს? მხოლოდ ღებდემონასა და უბედური მავრის სიკვდილის შემდეგ. მანამდე ყველაფერი მათ სულში, ფიქრებსა და განცდებში იყო დამალული, ზოგ რამესაც ახლობლები ამჩნევდნენ, მაგრამ... ყველაფერი მხოლოდ სისხლიანი დასასრულის შემდეგ გამოაშკარავდა. რა არის იმის მიზეზი, რომ შეყვარებულმა მავრმა ცოლი დაახრჩო, შემდეგ კი თავი მოიკლა? ეს ამბავი სწრაფად გახდა ბევრისთვის ცნობილი. ალბათ, ძაფიც აქედან უნდა გამოვქაჩოთ. თუკი თანდათან ყველაფერში გავერკვევით (როგორც ამას, ჩვეულებრივ, გამოძიებლები აკეთებენ), მაშინ შევძლებთ, ადამიანებს კეთილშობილი მავრის ტრაგედიის ჩვენეული ვერსია ავუხსნათ.



რა თქმა უნდა, ჩვენი მოთხრობა (სპექტაკლი) არ იქნება სუბიექტურობას მოკლებული, მაგრამ ჩვენი შეგრძნებები და შთაბეჭდილებები კი არ უნდა ჩავლოთ ანალიზის (გამოძიების) საფუძვლად, არამედ – ზუსტი ფაქტები, ადამიანთა საქციელი და მოვლენები.

განსაზღვრო ანალიზისთვის (საქმის გამოძიებისთვის) ამოსავალი ეპიზოდი – ნიშნავს, მონახო ისეთი ეპიზოდი, რომელსაც შემთხვევის (ბოროტმოქმედების) ადგილზე ოქმში დააფიქსირებდნენ. სწორედ აქედან უნდა დავიწყოთ ძაფის გამოქაჩვა, მიზეზებისა და კავშირების პოვნა.



საოქმო მოვლენა ხომ ყოველთვის რაღაც შემთხვევის, კონფლიქტის მთავარი კერის შედეგია.

„ედრ“ – საოქმო ამბავია, იგი ყველაზე მეტად არის თვალში საცემი, ის ზედაპირზე ძევს, მას უფრო იოლად წააველებ ხელს და „გამოქაჩავ“.

ვცაღლოთ, „ძალად ექიმში“ აღმოვაჩინოთ *საოქმო* ამბავი, შემთხვევა. იქნებ, ესაა „*სკანდალი სგანარელის სახლში*“?

არა მგონია, ვინაიდან ეს მხოლოდ მიზეზი იყო შემდგომ მომხდარი ამბებისა და თანაც ეს იმდენად კერძო მოვლენაა, რომ განსაკუთრებულ ამბად ვერ იქცევა.

*ლუციანტას ავადმყოფობა?* არა, ამას პოლიციის ოქმში ვერ შეიტან. დიდი-დიდი, ავადმყოფის ისტორიაში შეიტანო.

*სგანარელის არშეყობა?* მისი „დონჟუანობა“? ესეც არ არის მართალი. თუკი ეს თემა გვალეღვებს, განა არა სჯობს, იგივე მოლიერის მშვენიერი პიესა „დონ ჟუანი“ ავილოთ?

იქნებ, ეს სგანარელის ძალად გაეჭიმების ფაქტია? რა თქმა უნდა, არა.

იქნებ, ესაა *ახალგაზრდების მამისეული სახლიდან გაქცევა*, რასაც გარკვეული ქრთამის საფასურად აწყობს სგანარელი, ეს თაღლითი და გაიძვერა ადამიანი. ჟერონტმა, უბედურმა მამამ, ხომ სწორედ ამ საბაბით გამოიძახა პოლიციის კომისარი. როგორც ჩანს, ისეთი ხმაური ატყდა, რომ თავად მარტინა, სგანარელის ცოლი (ვის გამოც ატყდა მთელი ეს აურზაური), მოვარდა ქმრის გადასარჩენად.

*სგანარელის გაქცევა და დაპატიმრება* – ეს ის ამბავია, საიდანაც შეიძლება დავიწყოთ ძაფის გამოქაჩვა.

საოქმო ამბის პოვნა იმიტომაცაა მნიშვნელოვანი, რომ მის გვერდით ყოველთვის „დევს“ კონფლიქტის შედეგი. დაილუპა ორი ახალგაზრდა, რომელ და ჯულიეტა, რატომ? გრაფ ალმავეივას არ მისცეს ნება, პირველი ღამის უფლებით ესარგებლა. რანაირად? ნორამ შვილები მიატოვა, რატომ? რა მოხდა? საპყრობილეში გამომწვევდელმა ანტიგონემ თავი ჩამოიხრჩო, ხოლო ჰემონმა მის გვერდით თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. სად არის მიზეზი? ვინ გაგვცემს ამაზე პასუხს? რომელი

(სარეჟისორო) ვერსია აგვისნის ამას, რომელი ვერსია შეიძლება დავუშვათ? რატომ იკლავს ხალხისთვის ესოდენ საყვარელი ბრუტუსი თავს? რატომ, რატომ, რატომ?... ვერსიები, ვერსიები, ვერსიები...

საოქმო ამბავი ყოველთვის როდი ფიქსირდება „პოლიციური“ ოქმით. ეს შეიძლება იყოს ანონიმური წერილი, რომელიც ხელისუფლების წარმომადგენლებისა და წესრიგის დამცველებისადმი მიმართული, ანდა სატელეფონო ზარი, განცხადება გაყრის თაობაზე („ნორა“), წერილი („რევიზორი“) და ა.შ. მნიშვნელობა არ აქვს იმას, თუ რომელი არხით გახდა შემთხვევა საქვეყნოდ ცნობილი. მთავარია, რომ ის დავაფიქსირეთ, ვიპოვეთ, ანკესზე წამოვაგეთ. კარგი იქნებოდა, შეგვედგინა ასეთი განცხადებები, ოქმები, შეგვეთხზა ტელეფონოგრამები ანდა ანონიმური წერილები მეზობლებზე. აქ მაშინვე გამოვლინდებოდა შემთხვევის შედეგი. რას დაწერს ოქმში პოლიცია ლიანდაგზე ნაპოვნი ანას შესახებ? რას დაწერს მემატიანე მეფის, დედოფლისა და უფლისწულ ჰამლეტის ერთდროული სიკვდილის შესახებ? რა და რა ფაქტის გახსნა და გარკვევა მოუწევს გამოძიებულ-რეჟისორს?

ვიწყებთ საქმის გარჩევას, დაზვერვას, ინტრიგის ხლართის გახსნას. საოქმო ამბავი არიადნას გორგლის ძაფის ბოლოა, რომლის მეშვეობითაც თეზევსმა ლაბირინთიდან გამოსვლა მოახერხა. პიესა ლაბირინთია, მისი შესწავლა ყოველთვის გამოსასვლელიდან უნდა დავიწყოთ, თუკი ერთბაშად შეყოფ შიგ თავს, მერე იქიდან ვეღარ გამოხვალ, ვზა აგებნევა, გაიხლართები. იქ იმდენი შესასვლელ-გამოსასვლელია და ყველა, ერთი შეხედვით, ერთმანეთს ჰკავს.

არქეოლოგმა მიწაში ჩაფლული ფილა შეამჩნია, გათხრას შეუდგა და თანდათან დიდი ხნის წინათ გამქრალ ცივილიზაციამდე, მის ცენტრალურ ციტადელამდე კი მივიდა. მიწის საფარქვეშ კი თითქმის შეუძლებელი იყო ამის აღმოჩენა.

ჩვენ ხელთა გვაქვს ძაფი – „საოქმო ამბავი“ (საშინაო, სამუშაო ტერმინი) „შეყვარებულთა გაქცევა“ (მოტაცება). გამოვქაჩოთ ძაფი, აუჩქარებლად შევედგეთ აბურღული გორგლის დაშლას და გაირკვევა, რომ ყველაფერი მარტინას შურისძიებით დაიწყო, მთავარი კი „ექიმობის სეანსის“ დროს მოხდა.

როცა სგანარელი ავადმყოფ ლუცინტას სინჯავდა, ახალგაზრდები მაშინვე მიხვდნენ, რომ საქმე აქეთ უვიც თაღლითთან, რომელიც ყველაფერზეა წამსვლელი. ამიტომაც მაშინვე, სგანარელის ექიმობის შემდეგ, ლეანდრი მას ქრთამს შესთავაზებს, რასაც ძალიან სწრაფად მოჰყვება გაპარვა. აი,



ძაფი. მაგრამ მთავარი თავხედობაა, რომლითაც ეს უმეცარი სგანარელი შესაშური უღარდელით ეთამაშება ავადმყოფი ადამიანების ჯანმრთელობას. თავხედი, რომლისთვისაც მთავარია საკუთარი კეთილდღეობა და სტომაქი.

არ გეგონოთ, რომ **მთავარი ამბის** პოვნა ასე იოლია. მისი განსაზღვრა ნიშნავს, მიაგნო პიესის იდეურ საზრისს. ეს ნიშნავს, აღმოაჩინო ორთაბრძოლა, რომლითაც ირკვევა პიესის ძირითადი კონფლიქტის იდეურ-თემატური არსი.

„ძალად ექიმის“ **მთავარი ამბავი**, ალბათ, „ექიმობაა“, როდესაც სგანარელს თავი მოაქვს, ვითომდა ის მკურნალობს. ესაა პიესის ცენტრი. აქ სგანარელი უსინდისოდ ატყუებს გაჭირვებაში ჩავარდნილ ხალხს.

პიესის ერთ-ერთ პირველწყაროში ნათქვამია, რომ სგანარელმა ძალზე ბევრი ავადმყოფის მიღება დაიწყო, სხვა სოფლებიდანაც მოაწვდა ხალხი, რიგები დადგა, ის კი ყველას უსინდისოდ **ატყუებდა**.

**მთავარი ამბავი**, ალბათ, ისაა, რომელიც ყველაზე ადრე მოიფიქრა ავტორმა ანდა ის, რომლითაც მან ყველაზე სრულად შეძლო გამოეხატა ის, რისი თქმაც აუცილებლად უნდოდა, რისთვისაც, კაცმა რომ თქვას, დაწერა კიდეც პიესა. ეს არის ის სცენა, რომელშიც ავტორმა, ბოლოს და ბოლოს, სრულად თქვა ის, რაც იმთავითვე მზადდებოდა თხრობის დასაწყისში, რაც კარგა ხანია, მის სულში მწიფდებოდა.

გონებაც, გრძნობაც (გული) იწყებს **შემთხვევის მთავარი დამნაშავეის, მთავარი მტრის** ძებნას.

შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“. ტრაგედიის მთავარი დამნაშავენი კაპულეტები და მონტეკები არიან. ისინი მატარებელნი არიან ტრადიციად წოდებული უარყოფითი ტენდენციისა, რომელმაც ახალგაზრდები დაღუპვამდე მიიყვანა.

მაგრამ ეს სგანარელი ვინლაა? ერთი უეშმაკო, მხიარული კაცი თუ ბოროტმოქმედი?

ღრამა „ადამიანის მიმართ აღტაცებამ წარმოშვა“.

გერმანელი კრიტიკოსი იულიუს ბაბი

სგანარელი ერთი ჩვეულებრივი ლოთი კაცია და მისი გაიდგალება სულაც არ არის საჭირო. ცოლს სიცოცხლე გაუმწარა, ყველაფერი სმას გადააყოლა, მუშაობა არ უნდა, ყბედობის და ფილოსოფოსობის მეტს არაფერს აკეთებს. ლოთი, რომელიც შემთხვევამ ექიმად აქცია,



მაშინვე შეეგუა გარემოს და უტიფრად მიჰყო ხელი ხალხის სწავლებას და მოტყუებას. ლოთებს, საერთოდ, ძალიან უყვართ სხვებისთვის მორალის კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იცხოვრონ. სგანარელი, რომელიც უსინდისოდ სარგებლობს თავისი მდგომარეობით და იმ საბრალო ადამიანების უბედურებით, რომლებიც მზად არიან, ნებისმიერს დაუჯერონ, ოღონდ კი სენისგან გათავისუფლდნენ, ტყავს აძრობს მათ, ყველაფერს ართმევს, რაც კი შეიძლება აართვას, თანაც პაციენტ ქალებსაც ეარშიყება. ჩემთვის უამბნათ ასეთი გაიძვერა ექიმების შესახებ. ეს სგანარელი ერთი უტიფარი ვინმეა, გაუთავებელი სმისგან სახეაჭარხლებული, პატივმოყვარე (კაცმა არ იცის, რის საფუძველზე აქვს ეს პატივმოყვარეობა) და, რაც მთავარია – უზომოდ თავხედი. ყველას აბრყვებს, არწმუნებს, ვითომდა რაღაც მეცნიერებებს ეუფლებოდა, არსებითად კი, ბავშვობიდან სხვის ხარჯზე ცხოვრობდა. ნამდვილი პარაზიტია, პირწავარდნილი გაიძვერა, შარავზის ყაჩაღი. აი, ვინ არის ეს სგანარელი!

ისინი სარგებლობენ სხვისი მორიდებულობით და ცდილობენ, თავისი მდგომარეობიდან გამოწურონ ყველაფერი, რისი გამოწურვაც შეიძლება. ისე უჭირავთ თავი, თითქოს საბრალო ავადმყოფებს კურნავენ, სინამდვილეში კი უღმერთოდ ყვლეფენ მათ და, რაც მთავარია, ატყუებენ. ეს სახეაჭარხლებული თავხედი ლოთები უქნარები არიან, ოდესღაც სახელდახელოდ რაღაც დაისწავლეს, რამდენიმე ლათინური სიტყვა დაიმახსოვრეს, ჯოხი დაიჭირეს (ბავშვობაში რომ ნაკლებად ურტყამდნენ) და ხალხის მოტყუებას, ხალხის მართვას მიჰყვეს ხელი. ეს ის გააზნაურებული მდაბიოები არიან, რომლებსაც საზოგადოება გულუბრყვილოდ და ნდობით აძლევს საკუთარი თავის მოტყუების უფლებას. კარგა მაგრად უნდა გაროზგო ყველანი და მაშინვე აბრეშუმივით გახდებიან. სწორედ ასეთი სცენა უნდა გააკეთო კაცმა სპექტაკლის ბოლოს. მაინც რატომაა, რომ ასეთ სგანარელებს ყველაფერი გამოსდით?

ჯერ ერთი, ასეთი ადამიანი მომხიბვლელია და თავისებურად – ნიჭიერიც. მეორეც – ის ადამიანებს თავისი ჟინიანი, მიმწოლი ხასიათით აშინებს. მესამე – ეხერხება ანეკლოტების მოყოლა და მეოთხე – თუკი რამეში გამოიჭერენ, საბრალო სულელი ცოლი ყოველთვის იხსნის მას. ასეთია ჩვენი სგანარელიც.

„ყბელიო“? ყბელი კი არა, უბრალოდ თაღლითია, ნაძირალა, თავხედი მუქთახორა, საზოგადოების სენი, ის – ზოგადად „მოღვაწეა“. საბრალო ადამიანები: ჟერონტები, ლუკები, ტიბოები, მარტინები ხელში უცვივდებიან ასეთ



ხიბლიან თაღლითებს. მარტინას სგანარელის გამო მთელი სიცოცხლე აქვს გამწვარებული: ხან მის ვალებს იხდის, ხან მთვრალს უვლის – ლოგინში აწვენს და გრძნობაზე მოჰყავს, ხან საყვარლებისგან იცავს, თან კიდევ ოთხ შვილსაც უზრდის.

ლენდრი და ლუცინტა? ესენიც თაღლითები არიან, მაგრამ ეს მათ ახალგაზრდობით მოსდით. ამ ასაკში ყველანი „თაღლითები“ ვართ – სიყვარული გვაიძულებს. ესენიც სიყვარულის გამო ეშმაკობენ. ერთი სული აქვთ, ჩაეხუტონ და ხვევნა-კოცნით დაახრჩონ ერთმანეთი. ძიძაც ხედავს, ამჩნევს ამას და მშვენიერად ესმის, რით შეიძლება ეს ყველაფერი დასრულდეს. ღმერთმა არ ქნას, მაგრამ რომ აიწყვიტონ?! დროზე უნდა დააქორწინონ. ორივე გაგიჟებულია, სიყვარულის გამო უკვე აღარაფერი ესმით.

საბრალო მამა ჟერონტი, რა ქნას, როგორ მოაწყოს თავისი ქალიშვილი, რომელიც ცოლის გარეშე, მარტომ გაზარდა. ოჰ, რა ძნელია ეს! ამიტომაც უნდა, ქალიშვილი თავის ნაცნობს გააყოლოს, რომელსაც საკმაოდ კარგი მღვდმარეობა აქვს, კარგადაც იცნობს მას, ყოველმხრივ დადებითი ადამიანია, ესმის, რას ნიშნავს ოჯახი. მართალია, უკვე ასაკოვანია, სამაგიეროდ ყველაფერი მშვიდად იქნება, როგორც წესი და რიგია, ჟერონტსაც აღარ ექნება ლუცინტას ჯავრი. მაგრამ შვილიც ეცოდება, აღარ იცის, როგორ მოიქცეს. თან კიდევ ეს ავადმყოფობა დაატყდა თავს, რისთვის? ასეთი ახალგაზრდა და ენის დამბლა! საშინელება! გამოდის, ყურადღება ვერ მიაქცია, ვერ გაუფრთხილდა. აი, რას ნიშნავს უღელოდ გაზრდა. ჟერონტი აღელვებულია, თავზარდაცემულია. არ იცის, რა ქნას. ამ დროს თაღლითს კი არა, ეშმაკსაც მიენდობი, ოღონდ კი შვილი გადაგირჩეს.

ეს არის კომედია? ეს მამის ტრაგედიაა. რომ ვცადოთ და მოვაცილოთ ეს თეატრალური კოჟრების ფენები, რა აღმოჩნდება იქ, სიღრმეში, სადაც ადამიანის გული ფეთქავს? – საბრალო მამის ტრაგედია, რომელიც თავხედმა, თაღლითმა, სახეაჭარხლებულმა ლოთმა მოატყუა. ეს ხომ საშინელებაა. თან კიდევ, ეს გოგო, რომელიც სიყვარულისგან კისერზე ეკიდება ვიღაც მოღურად მორთულ-მოკაზმულ ლაწირაკს. ნეტავ, ვინ არის ეს ბიჭი, საიდან მოსულა, ვინ ჰყავს მშობლები, რისი მაქნისია, რით უნდა იცხოვროს? აი, ამ ფარსისგან, ანეკდოტისგან რა საშინელი და თანამედროვე ამბავი შეიძლება გამოვიდეს. რა დროს სიცილია, ტირილი მოგინდება კაცს!

მაგრამ რა ვუყვით კომედიას? მოლიერმა ხომ კომედია დაწერა? ამბობენ, თვით ლუი მეთოთხმეტე კვდებოდა სიცილით, როდესაც სპექტაკლს ლოჟიდან ადევნებდა თვალყურს! ანდა, აი, ეს ძიძა ჟაკლინა:

უნდა, რომ ჟერონტს დაეხმაროს, მაგრამ ბოლოს ღმერთი გაუწყვრება და მაინც „მოუწვება“ იმ არამზადა, თაღლით სგანარელს. ეგეც კაი „ცუღლუტი“ ვინმეა, ვერ გაუძლო, დანებდა. ყველანი ერთნაირები არიან, ვერ უძლებენ და „ცელქობენ“. ქმარს კი ტრაგედია დაატყდა თავს: ამ თაღლითთან წაასწრო ცოლს და საკუთარი ოჯახის სირცხვილი იგემა. ვაი მას და იმ ნადირალა ექიმს! მხოლოდ შურისძიება, მხოლოდ – „სისხლი, იაგო, სისხლი!“ ეს სადაური კომედიაა?!

ანდა ეს გადარეული შეყვარებული, ორი მცირეწლოვანი ლაწირაკი, ზედ არ უყურებენ არავის, ერთმანეთს კისერზე ახტებიან, სინდისიც დაკარგული აქვთ და სირცხვილიც. ძალიან შორს „შეტოპეს“. როგორც აღმოჩნდა, ლუცინტაც კაი „ცუღლუტი“ ვინმე ყოფილა, ის ზომ ორსულადაა. სად არის გამოსავალი? ჟაკლინა რა ხანია, მიხვდა ამას. საკუთარი თვალებით დაინახა, როგორ ეძებდა ლუცინტა „მჟავე-მჟავე რალაცებს.“ ამიტომაც დაკარგა გრძნობა და გულიც ამიტომ აერია. მამამ ერთი კი წაუსწრო, ერთმანეთის ზვევნა-კოცნაში რომ იყვნენ გართულნი და ლეანდრი შინიდან გააგდო, შვილს კი გული წაუვიდა. სწორედ აქედან დაიბადა ლუცინტას გადაწყვეტილება, სამუდამოდ „დამუნჯებულიყო“.

რაც შეეხება ამ ყმაწვილს, ლეანდრს, მართალია, გაპრანჭულ-გამოწკეპილი კი დაიარება, მაგრამ ცუდი ბიჭი არ უნდა იყოს. სხვა მის მღვთმარეობაში სიტუაციით ისარგებლებდა და იქაურობას გაეცლებოდა, „უკანმოუხედავად მოკურცხლავდა“. ის კი მაინც სატრფოსკენ მიიღტვის, მოითხოვს, თაღლითობს, ცდილობს, როგორმე მიაღწიოს საწადელს. აი, ჩუმიდ მიუახლოვდება სარკმელს, დგას, თავის სატრფოს უყურებს, ის კი დარდისგან ტირის. რომელ კომედიაზეა აქ საუბარი!

და მაინც, მოლიერმა კომედია დაწერა და მეფეც გულიანად იცინოდა!

ანდა ეს ორნი სოფლიდან, ისინიც ზომ უბედურებამ მოიყვანა! ჩვენ კი რატომღაც ამ სცენებს ისე ვთამაშობთ, როგორც ფარსს. ეს რა ზუმრობაა, როდესაც ერთ კაცს დედა უკვდება, მეორეს კი – ბებია?! ეს ლოთი და არამზადა სგანარელი კი ატყუებს მათ, ასულელებს, ემასხარავება. ეს უღმობელი ღორი, სახეაჭარხლებული ლოთი, ხეპრე, თავხედი გლეხუჭა, ჰიპოკრატეს ფიცის გამტეხი. ნეტავ, უფრო ცოტა გყვავდეს ეგეთები საზოგადოებაში.

რამდენი ადამიანი გაუყენეს ასეთებმა ზუმრობა-ზუმრობით საიქიოს გზას. სგანარელი ხეპრეა, მაგრამ ის მომხიბვლელია. ამაში არაფერია სასაცილო. მაგრამ ლუი ზომ მაინც გულიანად იცინოდა (ჟანრის პრობლემა)?

თითქოსდა, „მტერი“ აღმოჩენილია. იწყებ ფაქტებისა და ნაცნობების განხილვას, ფიქრობ საზოგადოებაზე, რომელშიც ცხოვრობ, იწყებ განზოგადებას, ამგვარი მოვლენების მიზეზების ძებნას, ფაქტების შეპირისპირებას, საკუთარ თავს ეკამათები, კიდეც და კიდეც გადაიკითხავ რაღაცას, გამოგაქვს დასკვნები. ალელღები, მოვლენა ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება შენთვის, იწყებ აღშფოთებას, გაცდას, ამბებს მგრძობიარედ აღიქვამ და აფასებ.

და როგორც იმ ძველი ბარჟის შემთხვევაში, რომელსაც სადღაც მიათრევდნენ, იწყებ იმის დანახვას, რაც ერთი შეხედვით შეუძნეველია, რაც მაშინვე არ გეცემა თვალში. მომავალი ნაწარმოები იწყებს ფორმირებას, ორგანიზებას. „მტერი“ ნაპოვია. ეს „მტერი“ უბრალოდ ერთი რომელიმე ცალკეული ადამიანი კი არ არის (ამ შემთხვევაში სგანარელი), არამედ ეს არის ტენდენცია, ტიპური მოვლენა, რომელსაც უნდა შეებრძოლო. კიდეც რამდენი ასეთი ექიმია ჩვენ შორის და ასევე – მათ შორისაც, ვინც ჰიპოკრატეს შეჭფიცა.

რეჟისორი დაკვირვებით იწყებს პიესის კითხვას, ხშირ-ხშირად, მრავალჯერ გადაიკითხავს მას, ამოწმებს, სწორია თუ არა მისი ვარაუდი, მისი მოსაზრებები.

„რა არის ცული? რა არის კარგი? რა უნდა გიყვარდეს? რა უნდა გეჯავრებოდეს? რისთვის უნდა იცხოვრო?“ (ლ. ტოლსტოი, „ომი და მშვიდობა“).

აქ ყველაფერი დაკავშირებულია რეჟისორის ცხოვრებისეულ პოზიციასთან, მის „ცხოვრებისეულ ფილოსოფიურ სისტემასთან“ (მსოფლმხედველობასთან).

მოდით, პიესის ანალიზს დავუბრუნდეთ. თუკი ჩვენ განვსაზღვრეთ შემთხვევის საოქმო და მთავარი ამბავი, გაცილებით ადვილია, გამოვავლინოთ, როდის დაიწყო ეს ყველაფერი.

ამრიგად, ჩვენ მივიღეთ სამი სავალდებულო ეპიზოდი:



(მაგალითი მოლიერის პიესიდან „ძალად ექიმი“)

1. **საწყისი ამბავი** – მარტინა შურს იძიებს სგანარელზე. ასწავლის ლუკას და ვალერს, რა გზით აიძულონ სგანარელი, გამოტყდეს, რომ იგი ექიშია.

2. **მთავარი ამბავი** – ექიმობის სენსი.

3. **საოქმო ამბავი** – ახალგაზრდების გაქცევა და სგანარელის დაპატიმრება.

გავაბათ მოქმედებათა ერთგვარი ჯგუფი (სურ. 11):

ეს განსაზღვრებები სიუჟეტის მთავარ ელემენტებს შეესაბამება.

ნაწარმოების სიუჟეტი შემდეგ ნაწილებად იყოფა:

1. **ექსპოზიცია** – (ლათ. – ახსნა) სიუჟეტის შესავალი ნაწილი, რომელშიც მომავალი კონფლიქტი ისახება. ექსპოზიცია შეიძლება იყოს პირდაპირი, რომელიც უსწრებს ამბებს; ის შეიძლება იყოს „დაყოფილი“, როდესაც მწერალი კვანძის შეკვრის შემდეგ გვაწვდის განმარტებით ცნობებს; არსებობს „შებრუნებული“ ექსპოზიცია, როდესაც მწერალი ამ ცნობებს ნაწარმოების ბოლოს გვაწვდის და გვიხსნის, თუ რა უსწრებდა ამ ამბებს (პრეისტორია); ანდა რა ხდებოდა მათ შორის (ამბებს შუა). „ძალად ექიმი“ ყველაფერი მარტინას შურისძიების მომენტამდე ხდება.

2. **კვანძის შეკვრა** – ამბავი, რომლითაც იწყება მოქმედება და რომელსაც მოსდევს ყველა მომდევნო ამბავი. მოქმედებისა და კონტრმოქმედების შეჯახების მომენტი (მარტინა გასცემს ქმარს).

3. **ბრძოლა** – ინტრიგა, პერიპეტია, კოლიზია, კონფლიქტის განვითარება. პიესის ძირითადი ნაწილი (ექიმიობა. მთავარი ამბავი).

4. **კულმინაცია** – (ლათ. – „მწვერვალი“). მოქმედების განვითარების უმაღლესი დაძაბულობის მომენტი (სგანარელის დაპატიმრება).

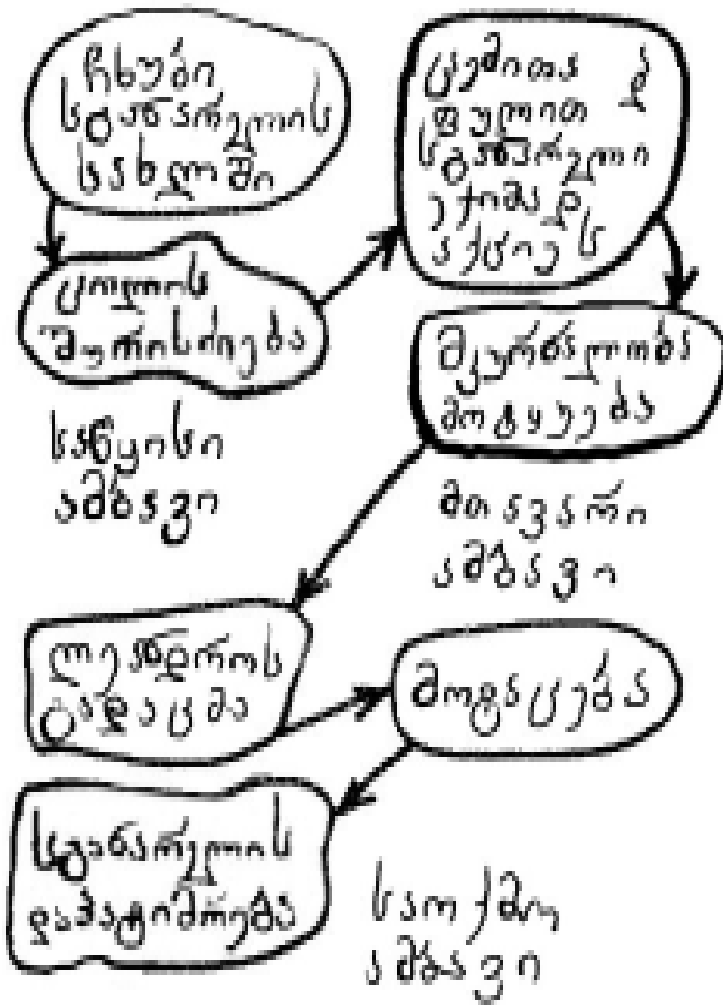
5. კვანძის გახსნა – მოქმედ პირთა მდგომარეობა, რომელიც პიესაში მომხდარი ამბების შედეგად შეიქმნა. დასკვნითი სცენა. სიუჟეტის ნაწილი, სადაც ირკვევა ბრძოლის შედეგი (აპოთეოზი). ჟერონტის შერიგება ახალგაზრდებთან.

მთავარი ამბავი ყოველთვის როდი ემთხვევა კულმინაციას.

ახლა უკვე შეიძლება ვცადოთ, სიუჟეტის კონსპექტი, ფაბულა ჩამოვაყალიბოთ.

ფაბულა – სიუჟეტის მონახაზია, **შინარის არსი**, ამიტომაც ის სპექტაკლის მოდელის შეთხზვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტია. შევეცადოთ, გადმოვცეთ ფაბულის შესაძლებელი ვარიანტები იმისათვის, რომ გამოვარჩიოთ ის, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება დადგმის ჩვენ მიერ მოაზრებულ იდეურ გეგმას.

„ძალად ექიმის“ ფაბულა (სხვადასხვა ვარიანტი)



1. საბრალო მენახშირე სგანარელმა, ოჯახური უსიამოვნების დროს თავისი ანჩხლი ცოლი გალახა. გაბრაზებული მარტინა (ცოლი) ხვდება ადამიანებს, რომლებიც ახალგაზრდა მომაკვდავი ლუცინტასათვის ექიმს ეძებენ და ვინაიდან მარტინას უნდა, ქმარზე შური იძიოს, მოატყუებს მათ, რომ მისი ქმარი ცნობილი ექიმი, მაგრამ ამას არავის უქმნელს. თუმცა საკმარისია, ერთი კარგად მიბეგონ, რომ მაშინვე გამოტყუდება და მერე ისე კურნავს ავადმყოფებს, როგორც არავინ.

ისინიც კარგა გვარიანად მიბეგვავენ საცოდავ სგანარელს და ძალით მიათრევენ თავისი ბატონის, ჟერონტის, სახლში. შეშინებული სგანარელი იძულებულია, განასახიეროს ექიმის როლი, რომ მეტად აღარ სცემონ. ვითომდა ავადმყოფ ლუცინტაში შეყვარებული ლეანდრი აიძულებს მას, ტყუილზე დათანხმდეს და სგანარელიც იძულებულია, ჟერონტის სახლში შეიყვანოს ლეანდრი. ამგვარად, იგი ხელს უწყობს უცბად „განკურნებული“ ლუცინტასა და მისი სატრფოს გაქცევას. სგანარელს ამის გამო დაიჭერენ და პოლიციას გამოიძახებენ. მხოლოდ შურისძიებით დაკმაყოფილებული ცოლის, მარტინას, თხოვნა და ახალგაზრდების მამასთან შერიგება იხსნის ამ საბრალო დოყლაპიას ციხისგან.

***ეს არის ამბავი განსაცდელში ჩავარდნილი გულუბრყვილო სგანარელის შესახებ.***

2. ლეანდრსა და ლუცინტას უსაზღვროდ უყვარდათ ერთმანეთი, მაგრამ ქალის მამა, ჟერონტი, წინააღმდეგი იყო მათი დაახლოებისა და ქალ-ვაჟს შეხვედრა აუკრძალა. საბრალო, უბედური ლუცინტა ამის გამო აჯანყდა და „ავად გახდა“, ენა წაერთვა. ვერცერთმა ექიმმა ვერ უშველა. ამიტომ, სასოწარკვეთილი ჟერონტი მსახურებს გზავნის ცნობილი ექიმის მოსაძებნად.

მათ შორიანლოს მენახშირე სგანარელი და მისი ცოლი ცხოვრობდნენ. მათ წაკამათება უყვარდათ, მუშტებსაც არ იშურებდნენ ერთმანეთისთვის, მაგრამ მალევე რიდებოდნენ. ერთხელ მარტინამ (ცოლმა) გადაწყვიტა, გახუმრებოდა საყვარელ ქმარს და იმ ადამიანებს, რომლებიც ექიმს ეძებდნენ, ურჩია, მისი ქმრისთვის მიემართათ, თუკი უარს იტყოდა და თავის პროფესიას დამალავდა, მაშინ ერთი გემოზე მიებეგვათ და ისიც მაშინვე დასთანხმდებოდა. სხვა რა ძალა ჰქონდათ ჟერონტის მსახურებს, ქალის რჩევას დაჰყვნენ, ჟერონტთან ხელცარიელნი ხომ ვერ დაბრუნდებოდნენ!



ლუცინტა „ექიმ“ სგანარელთან პირველი შეხვედრისთანავე მიხვდა, რომ უვიცთან ჰქონდა საქმე და მაშინვე ძიძა გაგზავნა ლეანდრთან. ლეანდრმა მუხლმოდრეკით დაიყოლია ამ ხათაბალაში გაბმული სგანარელი, დახმარებოდა საბრალო შეყვარებულებს. სგანარელი საშუალებას აძლევს მიჯნურებს, ჟერონტის სახლში შეხვდნენ ერთმანეთს და გაიქცნენ. საბრალო სგანარელი დაიჭირეს და მხოლოდ მისი ცოლის, მარტინას, თხოვნამ და ჟერონტის ახალგაზრდებთან შერიგებამ გადაარჩინა იგი. საბრალო შეყვარებულებმა ბედნიერება და სიმშვილე მოიპოვეს.



### **ეს არის ამბავი საბრალო შეყვარებულთა შესახებ**

3. უქნარა და ლოთმა სგანარელმა ოჯახური სკანდალის დროს ცოლი ცემა. მარტინა (მისი ცოლი) ქმარზე შურისძიების მიზნით ურჩევს იმ ადამიანებს, რომლებიც ცნობილ ექიმს ეძებენ, მის ქმარს მიმართონ. ის შესანიშნავი ექიმია, ოღონდ ამას არ ამხელს, მაგრამ თუ ერთი კარგად მიბეგვავენ, მაშინ უიმედო ავადმყოფის განკურნებაზეც კი თანხმდება. ისინი ცემენ სგანარელს, ამ გაიძვერას და ლოთს ძალად გადაცემევენ ექიმის მანტიას და კარგ გასამრჯელოსაც ჰპირდებიან. ჟერონტის სახლში მოხვედრილი სგანარელი, როგორც ეს თავზედ ადამიანს სჩვევია, სწრაფად ითვისებს ახალ როლს და უსინდისოდ ატყუებს გულუბრყვილო ხალხს. ავადმყოფ ლუცინტას სატრფოს ხვეწნა-მუდართით ქრთამს გამოსცინცლავს, სახლში შეიყვანს, როგორც თავის მეაფთიაქეს და შეყვარებულებს გაქცევას მოუწყობს. მაგრამ მას იჭერენ, უნდათ ციხეში ჩასვან და მხოლოდ ცოლის მუდარა და მამის ქალიშვილთან შერიგება იხსნის ციხისგან ამ მატყუარასა და თავზედს.

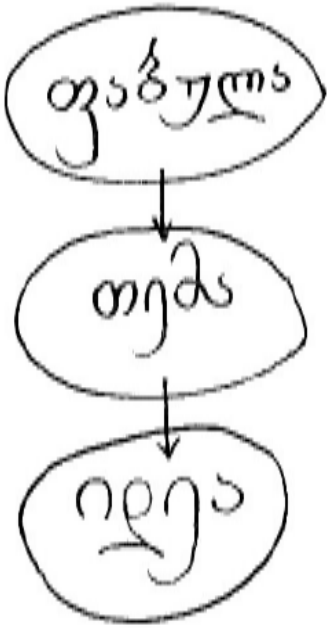
### **ეს არის ამბავი გაიძვერა სგანარელის შესახებ**

ფაბულის განსაზღვრა უბრალო საქმე როდია, როგორც პირველი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. შეიძლება, ნებისმიერი პიესის მასალაზე მოვსინჯოთ და მაშინვე დავრწმუნდებით, რაოდენ რთულია ეს. ფაბულის განსაზღვრისას ხომ ყოველივე ზედმეტი უნდა „დაიწრიტოს“ და მხოლოდ ყველაზე მთავარი, ყველაზე არსებითი დარჩეს. „მხოლოდ იმაზე იზრუნეთ, რომ თქვენი სიუჟეტი ერთიანი მოქმედებით ამოიწურებოდეს; იზრუნეთ, რომ თქვენი ჩანაფიქრი სულაც არ იყოს დატვირთული ეპიზოდებით, სხვაგვარად რომ ვთქვათ –

მთავარი სიუჟეტიდან აცდენილი ამბებით და რომ მთელი შენობის დანგრევის გარეშე, ერთი ნაწილის ამოღებაც კი შეუძლებელი იყოს“ (ლოპე დე ვევა. „დრამატურგის ახალი ხელოვნება“).

ძალიან კარგი, თუ **ფაბულის** ჩაწერა ან მოყოლა „დეკემის წესით“ მოხდება, სადაც თითოეულ სიტყვას ფასი აქვს. მომავალი სპექტაკლის ფორმულა ზუსტი და ლაკონიური უნდა იყოს. ცნობილი გამონათქვამის პარაფრაზს თუ მოვახდენთ, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს ფორმულა (ფაბულა) იმდენად ლამაზი უნდა იყოს, რომ მისი მცდარობა გამოირიცხოს. სიტყვა „ლამაზი“ ამ შემთხვევაში ნიშნავს: **სიზუსტეს, სიმწიბრეს**, უზალო **ლოგიკურ** აგებას (დასაწყისი, შუა ნაწილი, დაბოლოება), რეჟისორის იდეური „ჩანაფიქრის“ ჭეშმარიტი **არსის გამოხატვას**. ძალზე სასარგებლოა, ხშირ-ხშირად მივუბრუნდეთ ფაბულის განსაზღვრებას, დავაზუსტოთ, გადავაკეთოთ, უფრო დაწურული სახე მივცეთ, მოვაწესრიგოთ, სისტემად ვაქციოთ.

**ფაბულა** – მომავალი სპექტაკლის იდეური ფორმულაა, რომელიც ძუნწი, კონცენტრირებული მოთხრობის სახითაა შეთხზული. ფაქტობრივად, ფაბულა – ეს არის რეჟისორის სატელეგრამო შეტყობინება პიესის მთავარი მოვლენების მიმართ მის დამოკიდებულებაზე. ოღონდ „ტელეგრამის ფორმა“ პრიმიტიულად არ უნდა გავიგოთ, რომ დიდი ნაწარმოებიდან ბანალური ისტორია არ გამოგვივიდეს. ხუთი-ექვსი ფრაზით რომ გადმოვცეთ თუნდაც „ჰამლეტის“ ძირითადი, ზედაპირული საზრისი, ამგვარი გადმოცემისას კლასიკური პიესა საკმაოდ უხამს ამბად იქცევა. „ტელეგრამის ფორმა“ სიზუსტისა და „ლიტერატურულობასთან“ ბრძოლისთვის არის აუცილებელი.



პიესის **ფაბულის** ვარიანტის შერჩევა, არსებითად, მომავალი სპექტაკლის **მთავარი თემის** და მისი პარალელური თემების განსაზღვრის მომენტია. ეს თემები ზოგჯერ გადაიკვეთებიან **მთავარ თემსთან**, ზოგჯერ გადაიხლართებიან ან კიდევ სცილდებიან მას, მაგრამ ისინი ერთიანი მოქმედების (გამჭოლი მოქმედების) კალაპოტით მუდმივად მიისწრაფიან წინ. თითოეული ამ თემათაგანი დამოუკიდებელ სისტემას

წარმოადგენს, რომელსაც თავისი დასაწყისი და ბოლო აქვს, თავისი განვითარება – ეტაპები, აღმაფრენის თუ დაცემის მომენტები, თავისი ფუნქცია.

აი, „ძალად ექიმის“ თემების მაგალითი:

1. თაღლითი, მატყუარა ექიმების თემა.
2. საბრალო შეყვარებულთა თემა.
3. საბრალო, მოტყუებული ქმრის თემა (ლუკა).
4. მამის (ჟერონტის) განსაცდელი და უბედურება.

ეს „სისტემები“ შეიძლება, ცალ-ცალკე განვიხილოთ, მაგრამ ერთად აღებულნი (მათ ხომ ცალ-ცალკე არსებობა არ შეუძლიათ) ისინი **დიდ სისტემას** ქმნიან. ხომ არ შეიძლება, ადამიანის ორგანიზმში ცალ-ცალკე არსებობდეს ნერვული სისტემა, სისხლის მიმოქცევის სისტემა ანდა ენდოკრინული სისტემა. ისინი ურთიერთკავშირში და ერთმანეთზე დამოკიდებულნი არიან. მათ არ შეუძლიათ ცალკე არსებობა, თუმცა კი, თითოეულს თავისი ფუნქცია აქვს.

მაშ ასე, **ფაბულა** ამოკითხულია, **მთავარი თემა** – განსაზღვრული, ახლა ნაწარმოების იდეა დაგვრჩა განსასაზღვრი და ჩამოსაყალიბებელი:

*„მხოლოდ ის შეიძლება, იწოდებოდეს  
ხელოვნების ნაწარმოებად, რაც რაღაცას  
გამოსატავს“*

ჟან ფრანსუა მილე

„ძალად ექიმის“ თემა **მატყუარა ექიმებს** ეხება.

იდეა – არამზადები, რომლებიც სარგებლობენ საკუთარი მდგომარეობით და ავადმყოფთა ნდობით, რომლებიც თავიანთი გაუმაძღარი კუჭებისთვის, ღორმუცელობისთვის არღვევენ ჰიპოკრატეს ფიცს. ისინი ფეხებით უნდა ჩამოკიდოს კაცმა და ზედ კიდევ ძმარი გადაასხას! არ გააკაროთ ისინი ძალაუფლებას!

ახლა, როდესაც მომავალი იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის ესკიზი მონიშნულია და კომპასიც თითქოს შექმნილია (რომელიც წარგვმართავს და შინაგანად „ცეცხლს გვინთებს, გვახურებს“), შეგვიძლია, მასალის შესწავლასა და ნაწარმოების ლიტერატურულ ანალიზს შევუდგეთ.

კაცმა რომ თქვას, სწორედ აქ მთავრდება პიესაზე მუშაობის „ინტუიტიური ეტაპი“. ახლა რაც შეიძლება მეტი მასალა უნდა დავაგროვოთ იმისათვის, რომ, ღმერთმა ნუ ქნას, არ შევცვალოთ

ავტორის განზრახვა და თავს არ მოვახვიოთ ის, რაზეც მას საერთოდ არ უფიქრია.

მაშ ასე, მასალა! სად უნდა ვეძებოთ ეს მასალა, საიდან უნდა დავიწყოთ „თხრა“? აი, დაახლოებით ის საკითხები, რომლებიც მასალის შესწავლისას შეიძლება გამოგვადგეს:

ა) ეპოქის სოციალურ-ეკონომიკური ანალიზი.

ბ) დრო, ქვეყანა, კლასობრივი ურთიერთობები, დაჯგუფებები; განვითარების ისტორიული მომენტები, რამაც გამოიწვია არსებული მდგომარეობა.

გ) ფორმაციის თავისებურება, მისი სოციალურ-ეკონომიკური ბაზა.

დ) მოცემული სოციალურ-ეკონომიკური ბაზის გამოხატვის პოლიტიკური ფორმა. აღნიშნული პერიოდის პოლიტიკური წყობა.

ე) იდეოლოგიის საკითხები:

პოლიტიკური პარტიები,

ფილოსოფია,

რელიგია,

სამართალი,

მეცნიერება,

მორალი, ეთიკა,

ქვეყნის ეთნოგრაფიის, ყოფის, რიტუალებისა და ა. შ. შესწავლა.

ვ) ხელოვნება – ხელოვნების ყველა სახეობა (მუსიკა, ფერწერა, პოეზია). ზოგადად მოცემული ნაწარმოების ადგილის განსაზღვრა იმდროინდელ ხელოვნებაში.

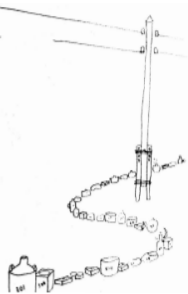
ზ) ავტორი.

ბიოგრაფიული მომენტები,

შემოქმედებითი გზა.

მთლიანად მისი შემოქმედება – პირადი წერილები, ჩანაწერები, დღიურები, აგრეთვე სხვა მასალა, რომელიც ახასიათებს ავტორს და მის ნაწარმოებს, ასევე ეკონოგრაფიული მასალა, კრიტიკული და ლიტერატურათმცოდნეობითი სტატიები და ა. შ.

ყველაფერი ეს, ერთად აღებული, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება და აუცილებელიც არის, შევისწავლოთ, თუკი რეჟისორმა უკვე მონიშნა მომავალი სპექტაკლის ფაბულის (ვარიანტის) მთავარი თემა, ის, რასაც შეუძლია, ნამდვილად ააღელვოს იგი, მის „სულსა და გულს სწვდებოდეს“. ეს არის ის, რაც მას, რეჟისორს, როგორც მოქალაქეს, ისედაც ადელეებს საზოგადოების ცხოვრებაში,



აღვლევებს, როგორც შემსწრეს და თანამედროვეს იმ მოვლენებისა, რომლებიც მის ირგვლივ ხდება დაწესებულებაში, ქალაქში და ა. შ., იმ სამყაროში, სადაც ის ცხოვრობს.



და თუკი ეს თემა, რომელიც მას, როგორც მოქალაქეს, ავლევებს, პიესის მასალასთან შეხებისას ქმნის შემოქმედებით ნაპერწკალ-კონტაქტს (როგორც ეს ელექტრობაშია – პლუსი და მინუსი), მაშინ ჩანაფიქრი იცოცხლებს და განვითარდება.

ეს იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი რეჟისორი დიდი მონღომბით ეტებს. ჩვეულებრივ, ადამიანი პოულობს იმას, რასაც ეტებს. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, რისი პოვნა აქვს მიზნად დასახული. გარკვეულ აზრზე, თემაზე, ფაქტზე კონცენტრირება, ჯერაც გადაუჭრელი ამოცანის ამოხსნისკენ სწრაფვა რეჟისორს მისცემს საშუალებას, საკუთარი მიგნების დამადასტურებელი მაგალითი იპოვოს იქ, სადაც ეს, ერთი შეხედვით, არ უნდა იყოს.

მასალაში მონახო შესაძლებლობა, გამოთქვა ის, რაც მოცემულ მომენტში, როგორც შემოქმედს, გაღვლევებს – აი, სწორედ ეს არის მთავარი პიესაზე მუშაობის დასაწყისში! აღმოაჩინო თემა, რომელიც თავის დროზე ავტორს ავლევებდა და რამაც ხელში ააღებინა კალამი (ანდა სულაც, თავისი სურვილისაგან დამოუკიდებლად, შემთხვევით გამოუვიდა), დღეს კი შენც გაღვლევებს და ავტორის მიერ მონათხრობ ფაქტს სულ სხვა, ძალზე თანამედროვე ჟღერადობა და საზრისი მიანიჭო – სწორედ ეს არის ლიტერატურული ანალიზისა თუ იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის არსი.

ახლა შევეცადოთ გავარკვიოთ, რას ფიქრობდა ამაზე ავტორი, ჟან ბატისტ პოკლენ მოლიერი, რას შეიცავს მისი ეგრეთ წოდებული **სუბიექტური იდეა**? აი, რას ამბობს ავტორი სგანარელის სიტყვებით: „უკეთეს ხელობას, ჩემი აზრით, ვერც კი იპოვი, იმიტომ რომ, სულ ერთია, კარგად მუშაობ თუ ცუდად, ფულს მაინც გიხდიან. ცუდი მუშაობისთვის კინწისკვრით არაფერს გაგაგდებს, მასალა კი, ნება შენია, ჭერი დააქუცმაცე, რამდენიც გენებოს“.

რას წერენ ამის თაობაზე კრიტიკოსები, ლიტერატურათმცოდნეები, სპეციალისტი თეატრმცოდნეები: მოდით, გავარკვიოთ **ობიექტური იდეა**. ს. მოკულსკის სტატიაში „მოლიერი“ („ფრანგული ლიტერატურის ისტორია“) სგანარელის შესახებ ვკითხულობთ: „თავის ახალ მდგომარეობას სგანარელი მალევე ითვისებს და მას ქონების მოხვეჭის მიზნით იყენებს. სგანარელში თაღლითი ექიმის როლის შესრულების ბრწყინვალე ნიჭი იღვიძებს, ხოლო სგანარელის

თავხედობა უზრუნველყოფს მის დიდ წარმატებას მიმდობ ავადმყოფთა შორის, რითიც სგანარელი თანამედროვე ექიმების გამანადგურებელ კარიკატურად გვევლინება. უვიც სგანარელს მხოლოდ თავხედობა აბედინებს იმას, რომ მან მედიცინის თვალსაჩინო წარმომადგენლის სახელი გაითქვას. მოლიერი ყოველივე ამას უმატებს მისი თანამედროვე ექიმების კიდევ ერთ თვისებას – გამყიდველობას!“. რითი არ არის ახლა ეს ჩემი მეზობელი!

ნაწარმოები, რომელსაც თითქმის სამასი წლის შემდეგაც არ დაუკარგავს თავისი აქტუალობა, *კლასიკური ნაწარმოება*. „მარადისობა ეტრფის დროის ნაწარმოებებს“ (ვილიამ ბლეიკი).

როგორც ს. მოკულსკის გამონათქვამიდან ჩანს, ნაწარმოების იდეისადმი მისი დამოკიდებულება და მომავალი სპექტაკლის ჩვენ მიერ განსაზღვრული იდეა ბევრ რამეში ემთხვევა ერთმანეთს, ამიტომ თამამად შეიძლება შევუდგეთ სარეჟისორო გეგმის შემდეგი ნაწილების დამუშავებას.

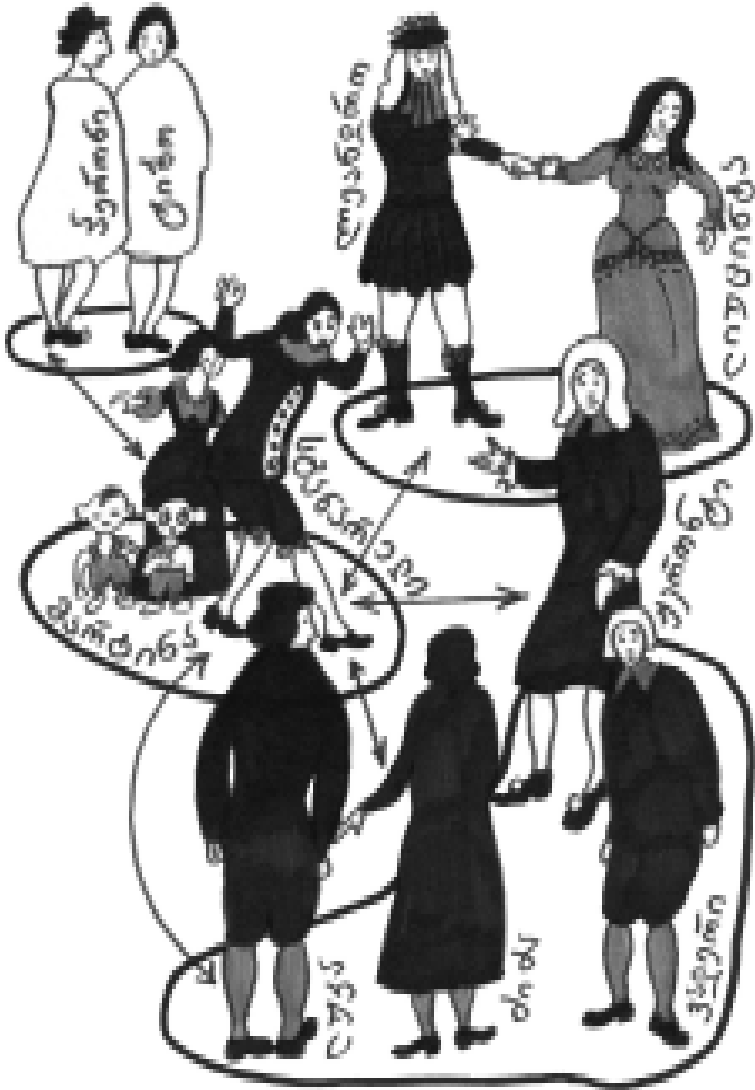
სიუჟეტის (ფაბულის) მამოძრავებლები არიან ადამიანები, რომლებიც გარკვეულ „სათამაშო“ სიტუაციაში იმყოფებიან და ამ „თამაშისათვის“ დამანასიათებელი ურთიერთობის გარკვეული სისტემის მიხედვით მოქმედებენ. ფეხბურთის თამაშის დროს „მოწინააღმდეგენი“ ორივე მხარეს გარკვეული სისტემის (დუბლ ვე) მიხედვით განლაგებიან, ხოლო მათ შორის მსაჯი იმყოფება. ზოგი კარს იცავს, ზოგი თავდამსხმელია, ვიღაც მსაჯობს და ა. შ. ასეა პიესაშიც, გმირები ავტორის მიერ შეთხზული გარკვეული სქემის მიხედვით არიან განლაგებულნი.

თვალსაჩინოებისთვის დავხაზოთ პიესის გმირებისა და ერთმანეთთან მებრძოლი ჯგუფების განლაგების სქემა (სურ. 13).

ეს ყოველთვის გვეხმარება „დავინახოთ“ მოქმედ პირთა ურთიერთდამოკიდებულება და ურთიერთკავშირი (მოლიერი, „ძალად ექიმი“).

იმისათვის, რომ მოქმედი პირები ავტორის მიერ მონიშნული ურთიერთკავშირების სქემის მიხედვით განვალაგოთ, ალბათ, კარგად უნდა გავერკვეთ შემოთავაზებულ სიტუაციაში. ეს არც ისე იოლია, სამაგიეროდ, რეჟისორს კიდევ უფრო ახლოს გააცნობს მებრძოლ მხარეებს. ესაა საომარ მოქმედებათა დაწყებამდე „მოწინააღმდეგეთა“ განლაგების შესწავლა.

ვინ არიან ეს ადამიანები, რომლებიც ჯგუფებად დაყოფილან და მზად არიან „ერთმანეთს ეძგერონ“, როგორია მათი ხასიათი, ჩვეულებები, საიდან არიან ისინი, რას წარმოადგენენ?



სურ. 13

## მხატვრული სახის ანკეტა

(კითხვების მიახლოებითი ნუსხა, რომელსაც ურიგო არ იქნება, თუ პიესის, პიესის მასალისა და როლებისგან მიღებული შთაბეჭდილებების საფუძველზე მოვიფიქრებთ):

1. კლასობრივი წარმოშობა.
  2. ეროვნება.
  3. სად დაიბადა (ქვეყანა, ქალაქი, ადგილი და ა. შ.).
  4. სად ცხოვრობდა, იზრდებოდა (როგორ გარემოში ჩამოყალიბდა მისი ხასიათი, შეხედულებები, ცხოვრების წესი და ა. შ.).
  5. მატერიალური უზრუნველყოფა.
  6. სად და რად მუშაობდა და მუშაობს ახლა?
  7. განათლება (რა გზით მიიღო განათლება, ახლა რას წარმოადგენს ამ თვალსაზრისით?).
  8. ბიოლოგიური თავისებურებანი (ავადმყოფურობა, ფიზიკური ნაკლი, სილამაზე, სიმსუქნე, სიგამხდრე და ა. შ.).
  9. მსოფლმხედველობა (მისი შეხედულება ცხოვრებაზე, მისი ცხოვრებისეული პოზიციის „ფილოსოფია“).
  10. ასაკი.
  11. პროფესია (პროფესიისადმი მისი დამოკიდებულება).
  12. ყოფითი გარემო, რომელშიც ცხოვრობს (ვისთან უხდება შეხვედრა, მუშაობა, ურთიერთობა და ა. შ.).
  13. გონებრივი მონაცემები.
  14. ტემპერამენტის ხარისხი.
  15. მიდრეკილება (უყვარს სმა, ჭკორაობა, ყბელობა, აზარტული თამაშობანი, ხატვა, ლექსების წერა, სპორტი და ა. შ.).
  16. გემოვნება (რომელი ნაწარმოები მოსწონს, ლექსი, მუსიკა და ა.შ.) და კიდევ ბევრი სხვა რამ, რაც მოცემული პიესის მოქმედი პირის ხასიათის ზუსტი განსაზღვრისათვის შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი. თუ მოქმედი პირი ისტორიული პიროვნებაა, მაშინ ამ ისტორიული პერსონაჟის შესახებ მასალა უნდა შევისწავლოთ. კარგი იქნება, თუკი ყველაფერს, რასაც მოცემულ გმირზე ამბობენ და რასაც თვითონ ამბობს საკუთარ თავზე, ამოვწერთ და მოქმედ პირთა ლიტერატურული დახასიათების შედგენისას (შეთხზვისას) მხედველობაში მივიღებთ.
- იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი, არსებითად, სპექტაკლის აგების პირველი შემოქმედებითი



მომენტი. ეს არის სარეჟისორო „გენის“ (გენი თავის თავში მომავალი სპექტაკლის თვისებათა მთელ პროგრამას ატარებს) დედასთან, ანუ პიესასთან, შერწყმის მომენტი, მომავალი სპექტაკლის „განაყოფიერების“ მომენტი. განაყოფიერებული უჯრედი არის ის, რასაც ჩვენ სპექტაკლის **გამჭოლ მოქმედებას და ზემოცანას**, მის არსს და საზრისს ვუწოდებთ. ეს არის ის, რაც აიძულებს მხატვარს, ხელში აიღოს ფუნჯი, კომპოზიტორს – ნოტებით ჩაწეროს მელოდია, შემსრულებელს – მიუჯდეს ინსტრუმენტს, მოქანდაკეს – ქვას „საჭრისით მოაშოროს ყველაფერი, რაც ზედმეტია“. ნაპოვნია მთავარი – ვილაცის თუ რალაცის წინააღმდეგ „გაბრაზება“, „ვილაცით თუ რალაცით აღტაცება“, რაზედაც ხელოვანს შეუძლია, დაუსრულებლად ილაპარაკოს.



„ეგრეთ წოდებული კლასიკური რეპერტუარის დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები აშკარად ტენდენციური და სააგიტაციო იყო ყოველთვის. ასეთია არისტოფანეს კომედიები, მოლიერის ყველა კომედია, „რევიზორი“ და ა.შ.“ (ვს. მეირჰოლდი).

იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის შეთხზვის მთელი პროცესი (სარეჟისორო გეგმის პირველი ნაწილი) დაახლოებით შემდეგ ეტაპებს გაივლის:

1. პიესის პირველი გაცნობა და ჩანაფიქრის ინტუიტიური, ემოციური მონახაზი: ეს უფრო შინაგანი განწყობაა.

2. მასალაში ჩაღრმავება და ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზი. მოქმედ პირთა დახასიათება, დამატებითი მასალის შესწავლა.

3. მომავალი სპექტაკლის **იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის** შეთხზვა, რაც, არსებითად, სპექტაკლზე მუშაობის პირველ შემოქმედებით მომენტს წარმოადგენს.

უნდა ითქვას, რომ ჩანაფიქრზე მუშაობის პროცესის ასეთი თანმიმდევრობა ძალზე პირობითია და მხოლოდ იმიტომ მოგვაქვს მოცემულ შემთხვევაში, რომ სარეჟისორო გეგმაზე მუშაობის გარკვეული ლოგიკური თანმიმდევრობა იყოს დაცული. ეს პროცესი პრაქტიკული მუშაობისას, ჩვეულებრივ, სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობს: ხან ერთმანეთის პარალელურად, ხან ერთი მეორის მიყოლებით, ხან პირიქით – ბოლოდან დასაწყისისაკენ, ხან კი – სულ სხვანაირად და სრულიად მოულოდნელად.

წესი და წესრიგი „მოცარტებისთვის“ არ გამოუგონიათ. გენიოსს ისინი არ სჭირდება, რადგან თავად არის წესიც და წესრიგიც. „მე მზად ვარ დავარღვიო ნებისმიერი კანონი, თუკი ამით ნაწარმოები უკეთესი გახდება“, – ამბობდა ბეთჰოვენი.

მაგრამ მაინც არ ღირს იმის დავიწყება, რომ, ჯერ ერთი, ყველანი როლი ვართ გენიოსები და, მეორეც, უმთავრესი: „ყოველგვარ ხელოვნებას წინ გარკვეული მექანიკური გაწაფულობა უნდა უძღოდეს“ (გოეთე).

სარეჟისორო გეგმის პირველ ნაწილზე მუშაობის პროცესის სქემა: აქამდე ნაწარმოებს ვარჩევდით გარედან, ახლა შეიძლება, შიდა ანალიზსაც შევუდგეთ – ქმედების და ქმედებით ანალიზს, ანუ, **ნაწარმოების თეატრალურ ანალიზზე** გადავიდეთ.



## თეატრალური ანალიზი

*ძნელია, დაბატო ურჩხულის ძელები, ძნელია, გაიგო, რა უღევს ადამიანს გულში.*

*ძველი ჩინური ანდაზა*

*ადამიანის გონება ნაკლებ სირთულეებს განიცდის მაშინ, როდესაც ის წინ მიდის, ვიდრე მაშინ, როდესაც ის თავის თავს უღრმავდება.*

*ლაპლასი*

*როდესაც კომედიის დაწერას ვაპირებ, წესებს ცხრაკლიტულში ვამწყვდევ.*

*ლოპე დე ვევა*

ყოველ ჯერზე, როდესაც ახალი სპექტაკლის შეთხზვას ვიწყებ, ისეთი შეგრძნება მებადება, რომ მოგზაურით გზას უნდა გავუღდე და აქამდე უცნობი ქვეყანა და იქ მცხოვრები ხალხი აღმოვაჩინო.

წარმოსახვის უღრან ტყეში ისე, რომ ჯერ არაფერი ვუწყვი, როგორც წყვდიადში, ხელის ცეცებით მივიკვლევ გზას, ყოველ ნაბიჯზე ფეხი მიცდება და ვბორძიკობ. ხშირად ბილიკიც მეკარგება, ინტუიციით რაღაცას ვსინჯავ, შევიცნობ, მინდა, გეზი ავიღო, ვცდილობ, გავიგო, სად ვარ და რა ხდება ჩემ გარშემო.

თანდათან იკვეთება ცალკეული დეტალები, ხილვები, შეგრძნებები. ჩნდებიან და უმაღლ ქრებიან ვიღაც ადამიანები, მერე კვლავ ჩნდებიან, მაგრამ უკვე რაღაცით შეცვლილნი. ისინი ერთად იკრიბებიან. და ის, რაც წუთის წინ საიდუმლო იყო, უცბად ხდება გასაგები. გაურკვეველობის ბურუსიდან წარმოსახვა-ფარანი „გამოიტაცებს“ რომელიმე ცალკეულ ქცევასა თუ სიტყვას, ზოგჯერ კი მთლიან ცხოვრებისეულ ეპიზოდებსაც.

აი, პიესის გმირები ტყის პირას რაღაცაზე კამათობენ (მე კი ვიცი, რაზეც უწევთ კამათი. ეს ჩვენ სარეჟისორო გეგმის პირველ ნაწილში, ჩანაფიქრში განვსაზღვრეთ). აი, უკვე ვხედავ ქალებს, რომლებიც გარბიან, ისევ სადღაც რაღაც მოხდა! რომელიღაც სოფელში (გ. ლორკა, „სისხლიანი ქორწილი“) ორმა ყმაწვილმა ერთი ყოვლად უვარგისი გოგოს გულისთვის ერთმანეთს ყელი გამოჭრა! ღმერთო, როგორ შეიძლება, ეს მომხდარიყო! აი, სულ ახლოს, ჩემ გვერდით

მოულოდნელად გამოჩნდა დედის სახე, მისი თვალები და მე ეს რეალურად შევიგრძენი. შთაბეჭდილებები და ხილვები, რომლებიც განმტკიცებულია ყოფის შესწავლითა და პირადი მოგონებებით, თანდათან აგროვებენ მასალას მომავალი სპექტაკლისათვის. მასალა სრულიად სხვადასხვაგვარია თავისი ფასეულობითა და მნიშვნელოვნებით, ჯერ რაღაც ნაწყვეტებია მხოლოდ და ყველაფერი ქაოტურია. მაგრამ, როდესაც ვიწყებთ ცხოვრების ღრმა ფენებში შედწევას, იმ გარემოებათა სამყაროს შეცნობას, სადაც მოცემული მოვლენა მოხდა, ეს ცალკეული, გაბნეული ნაწილები ცხოვრების ლოგიკას ექვემდებარებიან და თავის ადგილს პოულობენ, მათი სირთულის და გაუგებრობის ხარისხი კლებულობს, ყველა ნაწილი ისე, როგორც კბილანები გამოცდილი მესაათის ხელში, ერთმანეთში „ჯდება“, ცალკეული დეტალები ერთ მთლიანობად იკვრება და მთავარ მოვლენებს ექვემდებარება. ყველაფერი კონფლიქტის არსის გარშემო იყრის თავს და თანდათან ხდება ნათელი. ადამიანები და მოვლენები კონტურს, მოხაზულობას იძენენ. ხოლო ერთ მშვენიერ დღეს წარმოსახვაში უკვე კონკრეტულ ყოფაში ჩაძირული ცხოვრებაც ჩნდება.

მაშინ, პირველად, ჩემ მიერ შეთხზული სამყაროს ჰორიზონტზე ჩემ მიერ დანახული მზე ამობრწყინდება და ცალკეული ეპიზოდებისა და ხილვებისგან შემდგარ ცხოვრების კლაკნილ ბილიკს გაანათებს. ჩემმა წარმოსახვამ საშუალება მომცა, ბილიკი ისე კი არ დამენახა, როგორც მას სხვები ხედავენ, არამედ ჩემებურად, და იქ ისეთი რამ შემემჩნია, რასაც სხვები ვერ ამჩნევდნენ.

კურთხეულია ძიების წუთები! ვისაც ეს არ განუცდია, ის ადამიანი საბრალოა და ღირსიც სიბრალულისა. მისთვის გაუგებარია, რა არის შემოქმედებითი „ტანჯვა“, აღმოჩენის ბედნიერება, წვდომის ბედნიერება!

\*

\* \*



მაშ ასე, „ურჩხულის ძვლები“ უნდა დავხატოთ, მისი სხეულის ანატომირება მოვახდინოთ, მის სულში ჩავძვრეთ. პიესას შიგნიდან უნდა შევხედოთ, როგორც ამას, ჩვეულებრივ, მესაათეები აკეთებენ ხოლმე: იღებენ გამადიდებელ შუშას და საათის შიგნით იხედებიან. მერე ცნობისმოყვარეობით ათვალაიერებენ ზამბარებს, კბილანებს, გორგოლაჭებს, ქანქარებს და ა.შ. არკვევენ, რა რისგან შედგება, რა ნაწილი რაზეა დამოკიდებული,

რა რაზე ახდენს გავლენას, რას რა უშლის ხელს და რანაირად მოდის მთელი ეს საათის სამყარო-მექანიზმი დაუსრულებელ მოძრაობაში.

რეჟისორი პიესის ანატომირების დაწყებისას აუჩქარებლივ ცდილობს, ჩაწვდეს მოქმედ პირთა ურთიერთობის საიდუმლოს, თვალნათლივ დაინახოს ისინი, იგრძნოს ყველაფერი, რაც ავტორის ტუნწი რემარკებისა და სიტყვების მიღმა იმალება – როგორია ეს ცხოვრება, ცა, მზე, ამა თუ იმ გმირის ხასიათი, კონფლიქტები და მოვლენები.



ერთი კინოფილმი ვნახე ოდესღაც. ახლა არც სახელწოდება მახსოვს მისი, არც სიუჟეტი და აღარც ის, თუ ვინ თამაშობდა, მაგრამ ძალიან კარგად მახსოვს, რომ რაღაც მკვლევლობის შემდეგ სოფელში ჩამოდიოდა ახალგაზრდა, ძალზე დაინტერესებული ჟურნალისტი, რომელიც აუჩქარებლად, ყოველგვარი ხმაურის გარეშე, სხვებისგან შეუძნეველად იწყებდა საქმის გახსნას. აი, დაახლოებით ასე ცდილობენ თავიანთ სოფელში (პიესაში) „დასახლებული“ რეჟისორი და მსახიობები მოქმედ პირთა ხასიათის, ყოფის, ამინდის, მოცემული სოფლისა თუ ქალაქის მცხოვრებთა ჩვეულებებისა და ტრადიციების, ერთი სიტყვით, კონკრეტული ცხოვრებისეული ყოფის მემკვიდრეობით გაერკვნენ მომხდარში.

ცხოვრება, რომლის ასახვასაც აპირებს შემოქმედი, არაჩვეულებრივად მრავალფეროვანი და მრავალხმიანია. მას რაიმე შემზღუდველ ჩარჩოში ვერ ჩასვამ, ვერც რაიმე ტრაფარეტით დახატავ. იგი მუდმივად ცვალებადი, მოძრავი, ურთიერთსაწინააღმდეგო და ერთი მხრივთან კონფლიქტში შემავალი მრავალფეროვანი მოვლენისგან არის შექმნილ-შერწყმული. ცხოვრება არ მეორდება, ის მუდმივ მოძრაობაშია, ამიტომ პიესის გადაკითხვის დროს უნდა ვეცადოთ, საკუთარი შემოქმედებითი ფანტაზია, უპირველეს ყოვლისა, მოვლენებისა და ამბების სცენაზე ასახვის თეატრალური წარმოდგენებისა და შტამპებისაგან დავიცვათ. კატეგორიულად უნდა ვებრძოლოთ ყოველგვარ აზრსა თუ ხილვას, რომელიც თუნდაც შორეულად მოგვაგონებს რომელიმე თეატრალურ ხერხს ან თეატრალურ გმირს, სულ ერთია – კარგი იქნება ეს გმირი თუ ცუდი. უნდა ვეცადოთ, ავტორის მიერ პიესაში ასახული ცხოვრება დავინახოთ თეატრალური ფიცარნავის, კულისებისა და სხვა დანარჩენის გარეშე, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ძველებური თეატრისათვის.

პიესაში ასახული ცხოვრება საკუთარ წარმოსახვაში უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ამა და ამ ქვეყანაში, ამა და ამ სამეფოში

რეალურად არსებული ცხოვრება, რომელიც უნდა დავამუშავოთ, შევისწავლოთ და შევთხზათ, როგორც ნამდვილად არსებული ცხოვრებისეული ნაკადი.

რა უბადრუკია ის რეჟისორი, რომლისთვისაც მაშინვე, პიესის პირველი წაკითხვისთანავე, ყველაფერი ნათელი და გასაგებია. მას არაფერი რჩება აღმოსაჩენი და დაუყოვნებლივ ითხოვს რეპეტიციებს, მას ყველაფერი თან აქვს, ყველა თავისი თეატრალური შტამში თუ გაცვეთილი ხერხი.

### ბარემოს შექმნა (ყოფაში ჩაპიტრა)

თუკი სარეჟისორო გეგმის პირველ ნაწილზე მუშაობისას რეჟისორის საქმიანობა შეიძლება **თერაპევტის, რენტგენოლოგის** საქმიანობას შევადაროთ, მეორე ნაწილზე მუშაობის დროს, როდესაც რეჟისორი პიესაში აღწერილი ამბების ცხოვრებისეული კონკრეტულობის ჩაწვდომას ლაბობს, ის ქირურგს ემსგავსება. ახლა რეჟისორი მხოლოდ კი არ მსჯელობს, მხოლოდ დასკვნები კი არ გამოაქვს, არამედ იგი უშუალოდ „საომარი მოქმედების ადგილიდან“ სწვდება და სწავლობს მოქმედი პირის სულს, გულს, გონებას, შინაგან მრწამსს და ყველა სასიცოცხლო სისტემას. იგი თავად იმყოფება ამ მოვლენათა შუაგულში.

თავდაპირველად შესასწავლ პიესაში ყველაფერი ერთნაირად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს. რეჟისორ-მკვლევრის, პირველადმოძიების წინაშე უსასრულოდ უნდა იბადებოდეს კითხვები, კითხვები, კითხვები, რომლებზეც ამომწურავი პასუხის გაცემა არც ისე ადვილია. რაც მეტი კითხვაა, მით უფრო ღრმად იჭრება მკვლევრის ბარი პიესის ცხოვრებისეულ ფენებში. თუ რეჟისორს კითხვა არ ებადება, ეს უტყუარი ნიშანია იმისა, რომ ძიება სწორი გზით არ მიმდინარეობს.

რა? რატომ? საიდან? როგორ? რისთვის? როდის? და კიდევ ათასობით კითხვა უნდა გაჩნდეს მოქმედი პირების ხასიათის ირგვლივ, ასევე – მოქმედებისა და კონფლიქტების, ურთიერთობების და შემოთავაზებული ვითარებების ყველა მიმართულებით.



საკუთარ თავს რაც შეიძლება მეტი „სულელური“ კითხვა უნდა დავუსვათ, რომლებიც, თითქოსდა, არც არიან პირდაპირ კავშირში მოქმედებასთან, დავუსვათ სრულიად მოულოდნელი კითხვები, რომლებიც უფრო ცხოვრებიდან გამომდინარეა, ვიდრე პიესიდან: ეწევა

თუ არა ესა თუ ის მოქმედი პირი თამბაქოს, რაზე ოცნებობს დღის განმავლობაში, როგორ ატარებს დილიდან დაღამებამდე თავის ჩვეულებრივ სამუშაო დღეს, რა საჭმელი უყვარს, როგორ ატარებს სადღესასწაულო დღეებს, ჰყავს თუ არა მეგობრები, წვიმიან ამინდში თუ უყვარს ქუჩა-ქუჩა სიარული, როგორ იბანს პირს, როგორ იჭრის ფეხზე ფრჩხილებს, თევზაობა თუ უყვარს და თუ დადის სანადიროდ, წიგნებს თუ კითხულობს, რას და როგორ კითხულობს, გოგონებს თუ ეარმიყება, ცეკვა თუ უყვარს და ა.შ. და ა.შ.



მილიონობით კითხვა! რეჟისორი რაც მეტ კითხვას დაუსვამს საკუთარ თავს და რაც უფრო **შემოქმედებითად** გადაწყვეტს მათ, მით უფრო საინტერესო და მოულოდნელი იქნება პერსონაჟთა ხასიათის, სცენებისა და მომავალი სპექტაკლის ატმოსფეროს გადაწყვეტაც.

\*

\* \*

ღმერთი, **შემოქმედი** – (ყოველდღე მიაქციეთ თვით სიტყვა შემოქმედს!) არ გახლდათ ურიგო რეჟისორ-ღამდემელი. თავდაპირველად მან შექმნა **შემოთავაზებული ვითარებები**, გარემო... „ცა და დედამიწა“. დედამიწა იყო ცარიელი, უდაბური და მარადიული წყვლიადით მოცული. უსასრულო სივრცეს მარტოოდენ წყალი ფარავდა. სული ღმერთისა კი წყალს დასტრიალებდა ზემოდან. და ბრძანა ღმერთმა: „იყავნ ნათელი!“ იხილა ღმერთმა ნათელი, მოეწონა და გაჰყო ღმერთმა ნათელი და ბნელი. ნათელს დღე უწოდა, ბნელს კი – ღამე. მეორე დღეს ღმერთმა წყალთა შუა შექმნა ცის კამარა, რომელმაც წყალი ორად გაჰყო: ცალკე დატოვა დედამიწაზე ცის კამარის ქვეშ მყოფი წყალი, დანარჩენი კი ცაში წვიმად და ღრუბლად აქცია. მესამე დღეს ღმერთმა ცის კამარის ქვეშ ერთ ადგილზე შეკრიბა წყალი, გამოჩნდა ხმელეთი, ღმერთმა წყალთა შესაკრებელს ზღვა უწოდა, ხმელეთს მიწა დაარქვა. ღმერთმა ბრძანა, რომ მიწაზე ნაირ-ნაირი თესლის მქონე და ნაყოფის მომცემი ხე აღმოცენებულიყო. მეოთხე დღეს შექმნა ცის კამარის მანათობელი ორი ციური სხეული, ერთი დიდი, რომ დღისით მოეცა ნათელი, მეორე – მცირე, რომ ღამით გაეფანტა სიბნელე. ასე გაჩნდა მზე და მთვარე დღისა და ღამის გასარჩევად, წლის დროთა, დღეთა და თვეთა აღსანიშნავად. ცის კამარა ღმერთმა ურიცხვი ვარსკვლავით მოჭედა.

მეხუთე დღეს მან სიცოცხლე მიანიჭა ზღვის ურჩხულებს, წყალში დამკვიდრებულ სხვა სულდგმულებს, ჰაერში მონავარდე ფრინველთ, აკურთხა ისინი და ასე უბრძანა: „აღორძინდით და განმრავლდით და აღავსენით წყალნი ზღვისანი და ფრინველნი გამრავლდნენ ქვეყანასა ზედა“. მეექვსე დღეს ღმერთმა შექმნა პირუტყვი, ქვეწარმავალნი და დედამიწის ზურგზე მავალი ყოველი ოთხფეხი. სულ ბოლოს შექმნა ადამიანი თავისი ხატებისა და მსგავსების მიხედვით. იგი უნდა ყოფილიყო უფალი და მბრძანებელი ყველაფრისა, რაც დედამიწაზე ცოცხლობდა და ხარობდა. მეშვიდე დღეს ღმერთმა განასრულა ყოველი და განისვენა. ეს დღე მან აკურთხა და ბრძანა, რომ იგი სამუდამოდ უქმედ დარჩენილიყო“ (ზენონ კოსილოვსკი, „ბიბლიური თქმულებანი“).

შემდეგ კი „რეჟისორმა“ ამ „შემოთავაზებულ ვითარებათა“ სამყაროში მოათავსა პიესა-ორთაბრძოლების მთელი რიგი: კონფლიქტი ადამსა და ევას შორის, მაცდუნებულ გველსა და ღმერთს შორის. კაენსა და აბელს შორის სკანდალი, მოხუც ნოესა და მისი ვაჟების – ქამისა და იაფეტის ოჯახური უსიამოვნებები და ა.შ. და ა.შ. (სურ. 15).



სურ. 15

რეჟისორს დანახვისა და ფანტაზირების უნარი უნდა ჰქონდეს, მან უნდა შეძლოს, პიესიდან ამოიკითხოს და თავის წარმოდგენაში შექმნას მთელი ის გარემო, მთები და მდინარეები, ველ-მინდვრები, სოფლები თუ ქალაქები, სადაც პიესის მოქმედება მიმდინარეობს (მაგ., ის ადგილი, სადაც ცხოვრობს სგანარელი თავის გაუბედურებულ ოჯახთან ერთად ანდა ის სოფელი, სადაც ლორკას „სისხლიანი ქორწილის“ გმირები იტანჯებიან, ანდა ინგლისის ის ტერიტორია, სადაც მიუსაფარი ლირი დაეხეტება და ზღვის ის ნაპირი, სადაც კორდელიას მეომრები უნდა გადმოსხდნენ, ანდა ზემო იმერეთის სოფელი, სადაც პლატონ სამანიშვილი კარდაკარ დაეძებდა თავის დედინაცვალს და ა. შ.). რეჟისორმა ეს გარემო მომავალი ამბის მონაწილე ადამიანებით უნდა დაასახლოს, ყოველ მათგანს სახლი აუშენოს, ამ სახლებს შორის გაიყვანოს გზები, ბილიკები, გადასადრომები, გათხაროს მდინარეებისა და ნაკადულების კალაპოტები, ღრმულები ტბებითა და გუბურებით აავსოს, ზედ წისქვილები დადგას, მალაზიები გახსნას, ცაზე მზე და მთვარე აისროლოს და ცის ფერიც განსაზღვროს, თუ საჭირო გახდება, ტყე გააშენოს, ხრამი ამოთხაროს და რკინიგზა გაიყვანოს; მოქმედ გმირებს ჩააცვას, საკვები და საშუალო მისცეს, თითოეულ მათგანს დღის წესრიგი შეუდგინოს. თუ მოქმედება ზაფხულში მიმდინარეობს, მან უნდა გადაწყვიტოს, როგორ ცხოვრობენ მისი გმირები, როგორ არიან ჩაცმული, როგორ მოიქცევიან ისინი ზამთარში, სიცივეში, თოვლ-ჭყაპში, წვიმაში ანდა, პირიქით. სად და როგორ დამარხავენ მათ? და კიდევ სხვა მრავალი რამ, რაც, ერთად აღებული, ქმნის კიდევ ცხოვრებას. ყველაზე მთავარია, არ ვინერვიულოთ იმაზე, დაგვჭირდება თუ არა შემდგომ ყოველივე ეს სპექტაკლში. თუკი შემოქმედის წარმოსახვა ვერ შექმნის ადამიანის ცხოვრების სამყაროს მთელი თავისი წვრილმანებით და მხოლოდ იმაზე იფიქრებს, თუ რა იქნება საჭირო სცენისთვის, სპექტაკლი ყოველთვის სქემატური და უსიცოცხლო გამოვა.

იმისათვის, რომ შემდგომში სცენაზე გარემოსათვის ყველაზე აუცილებელი და დამახასიათებელი თითო-ოროლა დეტალი იყოს მოცემული, საჭიროა, გვექონდეს ათასობით ასეთი დეტალი, რომ ამ ათასიდან ერთი რომელიმე შევარჩიოთ.

უბედურებაა, როდესაც რეჟისორი მუშაობის ამ პერიოდს ჩქარ-ჩქარა „გაირბენს“, შედეგად კი სცენაზე გამოაქვს ტრაფარეტული სავარძელი, რომელიც მანამდე უკვე მრავალ სპექტაკლში იყო გამოყენებული ანდა მაგია სავარძლითურთ, ან კიდევ რაიმე ამის მსგავსი. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ძალიან ბევრ ყოფით დეტალს დაევაგროვებთ, მათგან შეიძლება ყველაზე ზუსტი და დამახასიათებელი ამოვარჩიოთ. და

როდესაც სპექტაკლის გამოშვების შემდეგ რეცენზენტი დაწერს, რომ: „რეჟისორმა სცენაზე მხოლოდ ერთი სკამი, ყვავილი და ხიდან ჩამოცვენილი შემოდგომის ფოთლები დატოვა“, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ რეჟისორმა მუშაობის პროცესში მთელი პარკი არ წარმოიდგინა, ათასობით დეტალი არ გამოიყენა და მხოლოდ ხანგრძლივი ძიების შემდეგ არ „გადააგლო ყველაფერი ზედმეტი“.

\*  
\*   \*

თითოეულ მდინარეს თავისი ხასიათი აქვს, რომელიც დამოკიდებულია იმ გზაზე, რომლითაც მიედინება მდინარე. სპექტაკლის მოქმედების ხასიათი დამოკიდებულია შემოთავაზებულ ვითარებებზე. რეჟისორის ნიჭსა და ოსტატობაზეა დამოკიდებული, რამდენად საინტერესო გამოვა, რამდენად გაგიტაცებს შემოთავაზებულ ვითარებათა კალაპოტი, რომელშიც შემდგომ წარემართება მოქმედების ნაკადი. თუ რეჟისორის მიერ შეთხზული შემოთავაზებული ვითარებები მსგავსია მდინარის კალაპოტისა მისი მრავალრიცხოვანი ფლატეებით, დახვავებული კლდეებით, წყალსაგდებებით, ჩანჩქერებით და ა. შ. მაშინ ქმედების მდინარეც აქაფებული და ბობოქარი იქნება, იგი მორევში დატრიალდება, კლდეს მოსწყდება, ყურეში მღორე იქნება, მერე კი კვლავ კლდესა და ნაპირებს მიეხეთქება ან, იქნებ, ეს მდინარის გარეგნულად მშვიდი, მაგრამ მძლავრი, სიღრმივი დინებაა. ასეთი მდინარე შეიძლება ნაპირებზეც გადმოვიდეს, ირგვლივ ყველაფერი დატბოროს, ყველაფერი ცოცხალი გაანადგუროს, ქალაქები დაანგრიოს, ძირფესვიანად ამოგლიჯოს ტყეები. ეს საშინელი მდინარეა და მისი ნაპირები სრულიად არ ჰგავს მთის ბობოქარი ნაკადების კალაპოტს, ისინი სხვაგვარია.

რეჟისორი სპექტაკლის შემოთავაზებულ გარემოებათა შექმნისას მოქანდაკის როლში გამოდის, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ის თავის ქანდაკებას ქვისა და თიხის ნაცვლად ძერწავს ამბებით, ორთაბრძოლებით, განწყობილებებით, სხვადასხვა ხმაურით, ბგერით, დღისა და ღამის დროით, მოქმედების ადგილით, მოქმედ პირთა ხასიათით და ა. შ. და ა. შ. ყველაფრით, რაც შემოქმედ-რეჟისორს საშუალებას აძლევს, შექმნას სცენური ცხოვრება. ჩემი აზრით,



რეჟისორის ნიჭიერების კრიტიკიუმი შემოთავაზებული ვითარებებისგან მომავალი მოქმედებისათვის კალაპოტის აგების მისეული უნარია.

მაგალითისათვის წითელქუდას მარტივ ამბავს მივუბრუნდეთ. ავიღოთ ორი თავდაპირველი ეპიზოდი, მგელთან წითელქუდას შეხვედრამდე:



## სახლი

## ტყე

### 1. ტრადიციული ვარიანტი

დღეა წითელქუდას ბებიასთან ავზავნის სასეირნოდ, რომ მან სუფთა ჰაერი ჩაყლაპოს. ზაფხულია. მშვენიერი ამინდია. გოგონას უხალისება გასეირნება.

წითელქუდა ტყეში სეირნობს, ყვავილებს კრეფს, პეპლებს დასდევს, ჩიტების გალობას უსმენს.

### 2. დეტექტიური ვარიანტი

დღეა „მანონ ლესკოს“ კითხულობს. მას სურს, თავიდან მოიშოროს გოგონა მისი გაუთავებელი შეკითხვებით „რატომ?“. გოგონა უხალისოდ მიდის ბებიასთან. ან, იქნებ, დედას საყვარელი ჰყავს. დედა ცდილობს, სახლიდან გაისტუმროს შვილი და ბებიის ავადმყოფობას მოიგონებს.

ტყეში შიშისმომგვრელი სიჩუმეა. ხეებიდან ხმელი ფოთლები ცვივა. გოგონას ეჩქარება, თითოეული ხე ყაჩაღად ეჩვენება. წითელქუდას გზა დაეხანა. ამ შიშველ ტყეში ერთი ძალი დარბის. თურმე ძალი კი არა, ნამდვილი მგელია.

### 3. მელოდრამატული ვარიანტი

დღეა ძალიან ავადაა. ძლივს დადის, ბებიაც ავადაა, მარტო წევს საბრალო, მშიერი. გოგონას მეტი არავინაა, ვინც დედას ბებიასთან გაეგზავნება. დედა გულმოდგინედ, მზრუნველობით ჩაფუთნის ბავშვს, ცდილობს, გოგონა გაამხიარულოს. ბებიას სახლი სულ ახლოსაა, რაღაც ას მეტრში, ფანჯრიდანაც კი ჩანს.

ქარი ხის ტოტებს ხრის, ღმუის და ავისმომასწავებლად ხარხარებს. რასაკვირველია, ფინულლავს. საბრალო გოგონა ტყეში მიდის. ბავშვი სულ სამიოდე წლისაა. ძლივს მილასლასებს. გოგონა ფეხსაცმელს დაკარგავს. ტირის. შალმონხვეული დედა ფანჯრიდან ადევნებს თვალყურს, განიცდის.

„დასაწყისი“ ბევრნაირი შეიძლება იყოს: გოგონა ხალისით მიდის ბებიასთან ანდა მას ძალით აგზავნიან, მას ეშინია ტყეში მარტო სიარულის, მას არ ეშინია, გოგონა ათი წლისაა, ის სამი წლისაა. მას უღრანი ტყე აქვს გასაველელი თუ სამასიოდე მეტრის პატარა მდელო? მზიანი დარია თუ წვიმიანი ამინდია? ხეებს ფოთლები სცვივა, ავი ქარი ბობოქრობს თუ დღეს მშვიდი, ძალიან-ძალიან მხიარული დილა გათენდა? გოგონას დედა შეიძლება ფეხშიშველი იყოს, ლამაზი ფეხსაცმელი ეცვას, დიდი მოყვარული იყოს სისუფთავისა, იყოს ძალიან ჯანმრთელი, ავადმყოფი, ფეთხუმი, კარგად ჩაცმული, კეთილი ან ბოროტი. შეიძლება, უამრავი შემოთავაზებული ვითარება შევთხზათ და მოქმედება ამის გამო სრულიად სხვაგვარად წარიმართება.

პიესიდან უნდა ამოვიკითხოთ და ფანტაზიის მეშვეობით შევქმნათ იმ ადამიანების ურთიერთობის სამყარო, რომლებიც მოცემულ სოფელში, ქალაქსა თუ სახლში ცხოვრობენ. ადამიანი, მისი მოთხოვნილებები და მისწრაფებები, ჩვეულებრივ, გარემოსთან, ხალხთანაა დაკავშირებული. მათ შორის ურთიერთობათა ოდნავ შესამჩნევი ძაფები იბმება. ისინი, ერთი შეხედვით, არ ჩანს, მაგრამ ქცევისა და მოქმედების საშუალებით შეიგრძნობა. რეჟისორმა ეს უნდა დაინახოს და *განსაზღვროს*.

აი, მაგალითად, იმერეთის სოფელი, სადაც აზნაურის ქალი მართა ცხოვრობს. ამ სოფლის მცხოვრებთა შორის რა რთული და დახლართული ურთიერთობებია! თავის ქალიშვილთან ერთად შორიდან მოსული დარისპან ქარსიძე ავიღოთ ანდა ონისიძე, რომელმაც ერთი ჩუმი, უთქმელი ახალგაზრდა მოიყვანა, ნუთუ, აი, ასე, უბრალოდ, ადგა და უსაქმურობისაგან მოიყვანა? იქნებ, მას რაღაც კავშირი, დამოკიდებულება აქვს მართასთან? იქნებ, ონისიძე მადლობის ნიშნად აკეთებს ამას იმ სამსახურისთვის, რომელიც მართამ მას გაუწია. ვინ იცის! ანდა ეს უბედური დარისპანი, რომელიც დიდ პატივს სცემს თავის ნათესავ მართას, მაგრამ იმასვე ვერ ღებულობს საპასუხოდ. კაცმა არ იცის კიდევ, რა ნათესავია მისი მართა! ვიცით ასეთი ნათესავები, მხოლოდ მაშინ მოაგონდებათ ხოლმე ნათესაობა, თუ რაღაცისთვის დასჭირდათ!

აი, პელაგიასთან კი მართას კარგი ურთიერთობა აქვს, მფარველობს მას. შეილებს უნათლავს, ეხმარება, რჩევა-დარიგებას აძლევს, ხელმძღვანელობს. ეს კი ძალზე უსიამოვნო გრძნობაა, როცა ვიღაც გხელმძღვანელობს, გმფარველობს, მუდამ ხაზს უსვამს თავის უპირატესობას. ეს დამამცირებელია. პელაგიას ქალიშვილი, ნატალია, მაინცდამაინც ბედნიერი არ არის იმით, რომ მართა



მის ბედ-ილბალში ერევა. შინ, ალბათ, ხშირად ამბობს ხოლმე მართაზე: „რა გამიჭირა საქმე, რას გადამეკიდაო!“ ან, იქნებ, არც ამბობს, მაგრამ ასე ფიქრობს. სულ ერთია, ეს ხომ მაინც განსაზღვრავს ნატალიას ქცევასა და ურთიერთდამოკიდებულებას. ანდა ეს უბედური ოსიკო ავილთ. როგორია ოსიკო? იქნებ, ისეთივე უბედური და მშიერია, როგორც ეს უმზითვო პატარძლები? შეიძლება, პირიქითაც, ის ანგარიშიანი მომხვეჭველი იყოს. მართა ამ ბიჭს ემლიქვენელება, მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ოსიკოსთან მისი დამოკიდებულება სულ სხვაა. და ა. შ. და ა. შ.



დაინახო, ხელახლა შექმნა, აღადგინო შეთხზულ სამყაროში მცხოვრები მოქმედი გმირების ურთიერთობები და ურთიერთკავშირი – ეს *თეატრალური ანალიზის* ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემაა.

*ურთიერთკავშირის ძალიან ფაქიზი და ზუსტი ქსელის ნიჭიერად მიგნება და მოქმედ გმირებს შორის მისი გაბმა, უთიერთკავშირების საინტერესო ცხოვრებისეული დეტალებითა და ნიუანსებით გაჯერება – აი, რა არის, ალბათ, რეჟისორული ექსპლიკაციის შექმნისას უმთავრესი.* განა ეს უფრო ადვილია, ვიდრე პოემის ან რომანის დაწერა, ლექსის შეთხზვა ანდა მრავალფიგურიანი ფერწერული ტილოს შექმნა? ჩემი აზრით – არა.

## მრწამსი

*„მე არ მაქვს მრწამსი – მე ჩემი მოქმედი პირების მრწამსი მაქვს“, – ხუმრობს ბერნარდ შოუ.*

ადამიანის საქციელი, თუკი ეს შეგნებული საქციელია, მთლიანად განისაზღვრება მისი ცხოვრებისეული შეხედულებით. ვიდრე ადამიანი გადაწყვეტს, როგორ მოიქცეს, იგი წინასწარ მოიფიქრებს, აწონ-დაწონის თავის საქციელს, შეამოწმებს, რამდენად მიზანშეწონილია ის, საკუთარი თუ სხვა ადამიანების ზნეობრივი წარმოდგენების თვალსაზრისით შეაფასებს მას.

საქმოსანი, ქურდი ანდა წესიერი ბურჟუა, მეცნიერი, პატიოსანი მშრომელი, თავის საქციელს საკუთარი იდეური პოზიციების მიხედვით ამართლებს. თითოეულ ადამიანს საკუთარი „რა არის კარგი და რა არის ცუდი“ აქვს. რა უნდა მივიჩნიოთ გმირობად და რა კიდევ – არამზადობად? რა მივიჩნიოთ საზოგადოებაში წესიერებად და

რა – უწესობად, რა არის ან არ არის ლამაზი, მიბაძვის ღირსი ანდა, პირიქით. ყველაფერი ხომ პირობითია, ყველაფერი მრწამსზეა დამოკიდებული. ვიდრე ადამიანს გარკვეული მრწამსი აქვს, მასთან ვერაფერს გახდები იმიტომ, რომ სწორედ მრწამსი წარმართავს ადამიანთა ქმედებასა თუ საქციელს.

ელმონ როსტანი თავის უბის წიგნაკში წერს: „იდეა-ფიქსი. მოწოდება. დანიშნულება. იცხოვრე შინაგანი ცხოვრებით, საკუთარი იდეით. ნუ მიედ-მოედები. ცხოვრების ერთიანი ხაზი... ვიყოთ ღმერთები: ავიღოთ პეშვი, კარგად დავაკვირდეთ, გავიგოთ. ვერაფერმა უნდა მოგვწყვიტოს ჩვენს შრომას.“

ადამიანი რომ ვაიბულოთ, შეცვალოს თავისი ქცევა (არ იცრუოს, არ მოიპაროს, არ მოკლას, ანგარიშში არავეინ მოატყუოს და ა. შ.), პირველ ყოვლისა, უნდა ვეცადოთ, მრწამსი შევაცვლევინოთ. ქურდს ხომ არ ჰგონია, რომ როდესაც იპარავს, ბოროტმოქმედებას სჩადის. პირიქით, იგი დარწმუნებულია, რომ სამართლიანობის აქტს ასრულებს.

ესა თუ ის საქციელი და ქმედება განპირობებულია მრწამსით. იგივე ითქმის პიესის გმირებზეც. რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, რაც შეიძლება უკეთესად უნდა გაერკვეს მომავალი სპექტაკლის გმირების მრწამსში. მათ ხომ ყოველთვის სხვადასხვა შეხედულება და მრწამსი აქვთ. მაგალითად, ჰამლეტს საკუთარი შეხედულება აქვს პატიოსნებასა და ცხოვრების საზრისზე, კლავდიუსს – თავისი, სხვაა პოლონიუსის ცხოვრების პრინციპები. სწორედ ამ ადამიანების სხვადასხვა მრწამსიდან მომდინარეობს ის, რომ მათ ერთმანეთის არ ესმით. ჰამლეტის დედას, გერტრუდას, ვერ გაუგია (თუმცა კი ხვდება) შვილის, მისი თვალსაზრისით, არანორმალური საქციელის მიზეზი. მათ განსხვავებული თვალსაზრისი, განსხვავებული მრწამსი აქვთ. აქედან მოდის მათი განსხვავებული საქციელიც.

მესაფლავებებს საკუთარი შეხედულება, ცხოვრებისეული ფილოსოფია, ცხოვრების ნორმები აქვთ. ამიტომაც მათი ქმედება და ცხოვრებისეული მოვლენების მათებური ახსნა ძალზე საინტერესოა. უნდა მიაგნო შენი გმირის მრწამსს და მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა შეუღლე სპექტაკლში მისი ქმედების შეთხზვას.

განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:



1. „არავითარი უკან დახევა, ყველაფერი უნდა ჩავყლაპო... რამდენიც ჩამეტევა. სანამ ღროა, ვისარგებლო. სწრაფი მგზავრობა, ქალები, ღვინო... დიახ! მაგრამ ეს ყველაფერი უფულოდ

უნდა მივიღო... ეშმაკსაც წაუღია პატივმოყვარეობა... არ დაუჯერო ბოღვას, თითქოს ფული შრომით უნდა იშოვო... ეს შანტაჟია, რომელსაც საზოგადოება მიმართავს... არ მოვტყუვდე... შენ რა, ფიქრობ, რომ სამყარო მშვენიერია? რას მისცემ საკუთარ შვილს? საშუალო არსებობას ერთი კვირის სამყოფი ხელფასით? პროფესიის სახით პროსტიტუციას შენტვის ან შენი ქმრისათვის? თუ ეს ვაჟი იქნება, ოცი წლის ასაკში მას გარანტირებული ექნება მშვენიერი კოლონიური ან რომელიმე სხვა ომი. და ყოველივე ამის დასასრულ მას წყალბადის ყუმბარაც ელოდება! მშვენიერი პერსპექტივაა!”



(ეგზისტენციალისტ ალენის მსჯელობა მარსელ კარნეს სცენარიდან „მატყუარები“)

2. „ვფიცავ, ხელი არ ავიღო ბრძოლაზე (ცხადია, „სამართლიანობისთვის“), თუნდაც სამაგიეროდ ტანჯვა მელოდეს...“

(ღონ კიხოტის სიმღერა მიუზიკლიდან „კაცი ლამაზიდან“)

3. „იმედით ვართ ყველა, შენი ჭირიძე, იმედით, თვარა რა გაგვაძლებინებდა! კი, იმედი და მასთან მოთმინებაც, შენი ჭირი შემეყაროს... სხვა რა საშუალება მოგვენახება... ბევრი მოგვითმენია, კიდევ მოითმინე და ღმერთი და შენი სალოცავი კარგად გამყოფებს!“

(კლდიაშვილი, „უბედურება“, მაია)

4. „ყოფნა-არყოფნა...“

(შექსპირი, „ჰამლეტი“, ჰამლეტის მონოლოგი)

5. იმისათვის, რომ შური ვიძიოთ იმ ადამიანებზე, რომლებიც ჩვენი გეგმების განხორციელებას უშლიან ხელს, მათივე გეგმები უნდა ჩავშალოთ... ადამიანები, რომლებსაც არაფრისგან არ სურთ არაფრის გაკეთება, ვერაფერს მიღწევენ და არაფრის მაქნისნი არიან. ეს ჩემი აზრია! კარისკაცი ვარ დაბადებით. მიიღე, აიღე და სთხოვე – აი, სამი სიტყვით თქმული ამ ხელობის საიდუმლოება.“

(ბომარშე, „ფიგაროს ქორწინება“, ფიგარო)

რა კოლოსალური სხვაობაა ამ შეხედულებებს შორის!!! ესაა მოცემული, კონკრეტული ადამიანის ცხოვრებისეული ფილოსოფიის არსი და მისი ქმედებაც და საქციელიც აქედან მომდინარეობს. ადამიანს მრწამსი რაღაცის ნებას აძლევს, რაღაცას უშლის, რაღაცის უფლებას აძლევს, რაღაცას კიდევ უკრძალავს. მრწამსი – ესაა მამოძრავებელი და კომპასი ადამიანის ქცევისა სრულიად განსხვავებულ გარემოებათა პირობებში.

### მცირე სიმართლე

თვითმფრინავი ცაში რომ აფრინდეს, მას გასარბენად აუცილებლად სჭირდება ასაფრენი ბილიკი. იმისათვის, რომ მსახიობმა რეალურად, დამაჯერებლად იცხოვროს ავტორისა და რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ ვითარებებში, მას აუცილებლად სჭირდება ბიძგი, ტრამპლინი. ასეთი ტრამპლინი მსახიობმა კონკრეტულში, ყოფითში უნდა ეძებოს, იმაში, რომელსაც ის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან იცნობს. ზუსტი ცხოვრებისეული დეტალების მიგნება და გამოყენება მსახიობისთვის არის ის „მცირე სიმართლე“, რომლის შესახებაც სტანისლავსკი ამბობდა: „მცირე სიმართლის“ ფლობა უნდა შეგეძლოთ იმიტომ, რომ მის გარეშე ვერასოდეს მიაგნებთ დიდ სიმართლეს.“

რქე რომ მაწვნად შედედდეს, მასში, ჩვეულებრივ, ერთ კოვზ მაწვნისდედას დებენ ხოლმე და ეს ერთი კოვზი მაწონი სრულიად ცვლის რძის ორგანულ სტრუქტურას. იგივეა „მცირე სიმართლის“ შემთხვევაშიც.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (6. ღუმბაძის მოთხრობის მიხედვით) ბებიას სესილია თაყაიშვილი თამაშობს. რეჟისორმა და მხატვარმა ძალზე პირობითი საშუალებებით ასახეს სცენაზე გურიის სოფლის სამყარო. ყველაფერი სულ ოდნავაა მინიშნებული. სესილია თაყაიშვილი უარს ამბობს თამაშზე იქამდე, სანამ მას არ დაუდგამენ ნამდვილ ბუხარს, არ მისცემენ ქვასანაყსა და ხმელ სუნელს, რომელსაც ის ამ ქვასანაყში დანაყავს. მას ასევე აუცილებლად უნდა ჰქონდეს დაბალი სამფეხა სკამი და კიდევ უამრავი სხვა წვრილმანი, რომელიც მსახიობის შემოქმედების საიდუმლოს შეადგენს.



გარემო, რომელშიც ადამიანი ცხოვრობს, რას წარმოადგენს იგი? ეს შეიძლება ქალაქური, სამრეწველო,

საკურორტო ანდა სოფლის გარემო იყოს. ეს გარემო მხოლოდ შეიძლება შეიგრძნოს, განიცადო, მაგრამ იმისათვის, რომ ეს შეგრძნება ჩვენში დაიბადოს, აუცილებელია, ამ გარემოს გარკვეული ნიშნები გვქონდეს და მსახიობიც ყოფითი დეტალების ძეხნას იწყებს.



სათვალე. როგორი სათვალე უნდა ჰქონდეს ამ ბებიას? მსახიობი იხსენებს ყველა სათვალეს, რაც კი ოდესმე უნახავს. მან ხომ სწორედ იმ სათვალეს უნდა მიაგნოს, რომელიც ბებიის მხატვრული სახის შექმნაში დაეხმარება. შავი, ხალვათი კაბა, ჩაცვნილი ლოყები, შუბლზე წაკრული შავი მოსახვევი, მის ქვეშ კი – თეთრი-თეთრი ფითქინა თავსაფარი, რომლის მხოლოდ ვიწრო ზოლი მოჩანს. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. ფეხზე – მსუბუქი ფეხსაცმელი, რომელსაც თითქმის ვერც კი გრძნობს. და აი, თანდათან, შეუმჩნეველად, კაცმა არ იცის, რომელ რეპეტიციაზე, მსახიობში ჩნდება ამ ქალის გარემომცველი სამყაროს ხედვა, ჩნდება ის გარემო, რომელშიც მან შეიძლება იარსებოს. აქ და არსად სხვაგან.

სერგო ზაქარიაძე მეწაღეს თამაშობს. ის სადადგმო ნაწილისგან ითხოვს მეწაღის ყველა საჭირო ხელსაწყოს, აგრეთვე, ტყავს, ბევრ ტყავს და ამ ხელობისთვის საჭირო ყოველგვარ მოწყობილობას. მსახიობი იმ გარემოს ყოფით დეტალებში ეფულობა, რომელშიც მისი გმირი ცხოვრობს. თავისი ჯიხურის კედლებზე ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოჭრილ ფოტოებს აკრავს ზუსტად ისე, როგორც ეს ცხოვრებაშია ხოლმე. დახელოვნებული ოსტატივით ჭრის ნამდვილ ტყავს ნამდვილი მეწაღის დანით, ჩაქუჩის დარტყმით ხის ლურსმნებს აჭედებს, გასანთლული ძაფით რანტებს აკერებს, თავს აიძულებს, ყოფითი დეტალების მეშვეობით პირობითი აღიქვას ისე, როგორც რეალურად არსებული. რეჟისორთან ერთად მსახიობიც ცდილობს, დაინახოს ეს ყველაფერი, რომ თავისი წარმოსახვით მწერლის მიერ აღწერილ ცხოვრებაში ჩაიძიროს.

მაგრამ არ შეიძლება, ბრმად მიეყვით ავტორის მითითებებს (რემარკებს, სიტყვებს). ისინი სადღაც ოდესღაც არსებული ცხოვრების პრიზმით უნდა აღვიქვათ. უნდა გავიხსენოთ წარსულსა თუ აწმყოში არსებული ადამიანები, რომლებიც პიესის გმირებს მოგვაგონებენ, გავიხსენოთ, როგორ აზროვნებენ ისინი, როგორ იტანჯებიან, რა უხარიათ, რას და როგორ აკეთებენ მსგავს ვითარებაში.

ურიგო არ იქნება, თუკი ყოფა-ცხოვრების შესწავლისას საკუთარ შთაბეჭდილებებს, მოგონებებს, პირად ცხოვრებისეულ გამოცდილებასა და ცალკეულ შემთხვევებს გამოვიყენებთ. ყოველივე ეს ბიძგს

მისცემს ჩვენს წარმოსახვას. საკუთარი თავი უნდა დაარწმუნოთ, რომ ყველაფერი, რაც პიესაშია აღწერილი, სინამდვილეში გადახდა თქვენს ნაცნობს, ახლობელს, ნათესავს. უნდა გაიხსენოთ, როგორ შეემთხვათ მათ ეს ამბავი, რა იყო ამის მიზეზი და როგორ იქცეოდნენ ისინი, რას აკეთებდნენ.

იმისათვის, რომ შეთხზა და განსაზღვრო მოქმედი პირის დახასიათება, უნდა შეძლო მისი დანახვა, მოსმენა, გაგება, უნდა განსაზღვრო მისი ოცნებები და მისწრაფებები. შეეცადო, წარმოსახვით დაინახო (და მსახიობთან ერთად მოსინჯო):

1. როგორ დადის, როგორი სიარულის მანერა აქვს.

2. როგორი პლასტიკა აქვს ამ ადამიანს (მკვეთრი მოძრაობები ახასიათებს, ღუნება, ტლანქი, მოხდენილი, მკვირცხლი და ა. შ.).

3. რა ასოციაციური ნიშნები ახასიათებს? ეს ნიშნავს იმას, თუ ვის წააგავს ან ვის გვაგონებს ის? ერთი ადამიანი მელიას მოგვაგონებს, მეორე – კარადას. ზოგჯერ ადამიანზე იტყვიან: ბებერ, ავ ძაღლს ჰგავსო.

4. როგორ ლაპარაკობს? თითოეულ ადამიანს თავისებური მეტყველება აქვს.

5. რა ნერვული ჩვევა აქვს?

6. როგორ აცვია? ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, კოსტიუმზე ბევრია დამოკიდებული.

7. როგორი გრიმი ექნება?

8. რომელ აქსესუარებს გამოიყენებს?

წარმოსახვა, ისევ და ისევ წარმოსახვა... „საუკეთესო მხატვრული სახე მუდამ მზადაა, „ანთოს“ წარმოსახვაში, თუკი გამბედაობა გყოფნით, უარი თქვათ წინაზე“ (მიხეილ ჩეხოვი). ნურაფერს დააფიქსირებთ, საჭიროა მხოლოდ ცალკეული მოგონებების შეთხზვა, ფანტაზირება, მონტაჟი და თანდათან ყველაფერი გამოვლინდება, გამოიკვეთება, გამოჩნდება ახალი შეთხზული სცენური სამყაროს კონტურები...

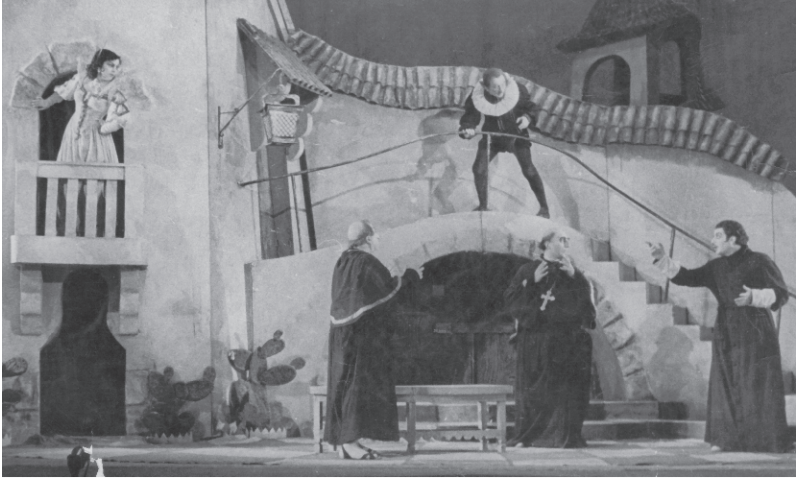




„ადამიანებო იყავით ფნიზლად“ 1951



„ესპანელი მღვდელი“ 1954



„ესპანელი მღვდელი“ 1954



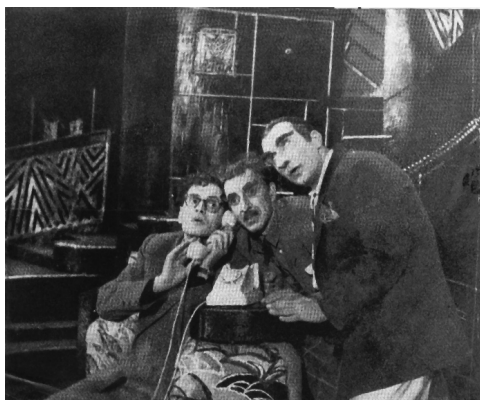


„ესპანელი მღვდელი“ 1954





„ტარიელ გოლუა“ 1955



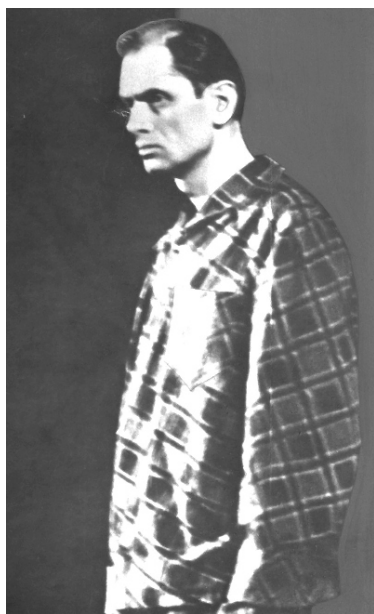
„ფილოსოფიის  
დოქტორი“  
1956



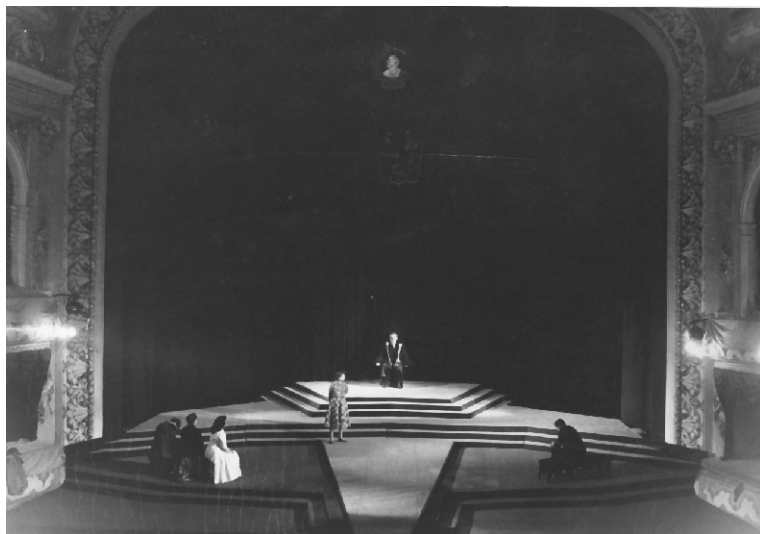


„ამბავი სიყვარულისა“ 1958





„როცა ასეთი სიყვარულია“ 1959





„ჭინჭრაქა“ 1963





„ჭინჭრაქა“ 1963



ღონს  
გუარდის  
მეგობრობას

„ჭინჭრაქა“ 1963



„ზაფხულის  
ღამის  
სიზმარი“  
1964





„ჯარისკაცი ჯარისკაცია“ 1965



„გვალი ბიგვა“ 1967



„ანტიგონე“ 1968



„ანტიგონე“ 1968





„ფურა“ 1969





„ხიდი“ 1970

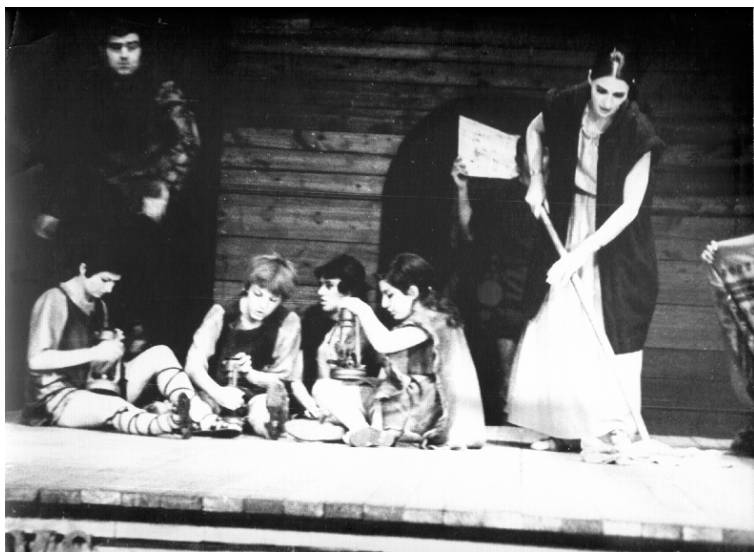


„ადამიანის ხმა“ 1973



„იულიუს კეისარი“ 1973





„იულიუს კეისარი“ 1973





## ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება

(ხერხემალი)

*მაღალი ხელოვნება ის ხელოვნებაა, რომელსაც აქვს ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება.*

*კ. სტანისლავსკი*

*„Работа актера над собой“*

როგორც ცალკეული კბილანა, გორგოლაჭი თუ ზამბარა ჯერ კიდევ არ არის საათი, ასევე ცხოვრებისეული ხილვები, ყოფის დეტალები, ცალკეული ამბავი, რეჟისორის წარმოსახვით დანახული ხასიათები ჯერ კიდევ არ არის ცხოვრება. აუცილებელია, ამ ცალკეულ ნაწილთა **ურთიერთკავშირში** იყოს **ვარკვეული კანონზომიერება**, არსებობდეს ერთიანი მწყობრი სისტემა, რომელიც ყველა ცალკეულ ნაწილსა თუ ელემენტს გააერთიანებს და დაიქვემდებარებს. სწორედ ასეთი სისტემაა **სპექტაკლის ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება**. რა არის ეს?

საზოგადოებას ქმნიან ადამიანები. ყოველ ადამიანს, დიდი იქნება ის თუ პატარა, აქვს თავისი ოცნება, მთელი ცხოვრების ამოცანა, რომლისკენაც მიისწრაფვის და მთელი ძალით ცდილობს, თავის მიზანს მიაღწიოს. მაგრამ ადამიანები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, ამიტომ ყველას სხვადასხვა ცხოვრების მთავარი ამოცანა აქვს. ერთი ადამიანი მთელი ცხოვრება ისწრაფვის, კარგი განათლება მიიღოს, რომ ყველაფერი იცოდეს და ესმოდეს. მეორე იმას ოცნებობს, რაც შეიძლება მეტი სიმდიდრე და ფული დააგროვოს. ერთი სპორტითაა გატაცებული და უნდა, მსოფლიოში საუკეთესო სპორტსმენი გახდეს, მეორე ქალაქის მერობისთვის იღვწის. ახალგაზრდა მსახიობი დიდი მსახიობის სახელსა და დიდებაზე ოცნებობს, აი, კაიუს იულიუს კეისარი კი ოცნებობდა და ლამის გახდა კიდევ, რომის იმპერიის იმპერატორი. საბრალო დარისპან ქარსიძე, იმერელი აზნაური, ძალ-ღონეს არ იშურებდა იმისათვის, რომ როგორმე ბელნიერად გაეთხოვებინა თავისი ოთხი უმწითვო ქალიშვილი. ადამიანებს სხვადასხვაგვარი მისწრაფებები აქვთ.

ადამიანს ეს ამოცანები ერთბაშად კი არ უყალიბდება, არამედ თანდათანობით და მის წინაშე სულ ახალ-ახალ ჰორიზონტებს შლიან.

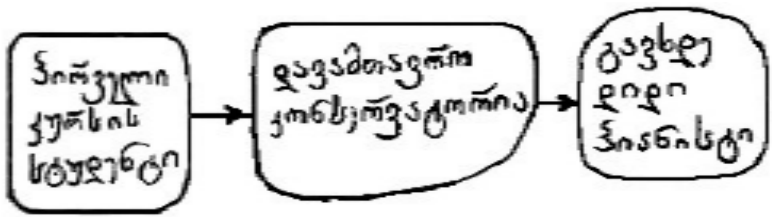
ძნელი საფიქრებელია, რომ კორსიკელი ნაპოლეონ ბონაპარტე ბავშვობიდანვე იმპერატორობისკენ ისწრაფოდა, მაგრამ ფაქტია, რომ იგი ბავშვობიდანვე ძალაუფლებისკენ მიიღვლოდა. შემთხვევით ზომ არ შემოუნახავს ისტორიას მისი გამონათქვამი: „სოფელში პირველობა გერჩიოს ქალაქში ბოლო ადვილსო“.

პიესა – ეს არის დიდი ამბავი, დიდი მოვლენა, რომლის გარშემო განსხვავებული რწმენის, ხასიათის, მოთხოვნებისა და *მისწრაფების* ადამიანები იყრიან თავს, ასევე პიესა მხოლოდ ერთი ეპიზოდია, შესაძლოა, მათი ცხოვრების მთავარი ეპიზოდი. ამიტომაც მათ ავტორის მიერ პიესაში აღწერილ ამბამდე დიდი ხნით ადრე გაუჩნდათ მისწრაფება, აიხდინონ თავისი ოცნება და მათი მისწრაფება ამ ამბის დასრულების შემდეგაც გრძელდება. არც ერთ ნამდვილ გმირს არც ერთ პიესაში არ მიუღწევია თავისი ოცნებისთვის, ვინაიდან ეს ოცნება უფრო ხშირად პიესის მიღმა, მის საზღვრებს იქითაა.

სად გინახავთ ადამიანი, რომელსაც სიცოცხლეშივე აუხდენია ოცნება?! სტანისლავსკი ასეთ ოცნებას *ზეამოცანას* უწოდებს.

მაგალითად: *ზეამოცანა – გავხლე უდიდესი პიანისტი*, სწორედ ისეთი, როგორც სვ. რიხტერი. მაგრამ ეს ამოცანა ერთბაშად არ მიიღწევა, ამიტომაც ჩნდება ამოცანა ცხოვრების (პიესის) მოცემულ მონაკვეთზე:

*გამჭოლი მოქმედება – დავამთავრო კონსერვატორია „ფრიადზე“* (სურ. 16).



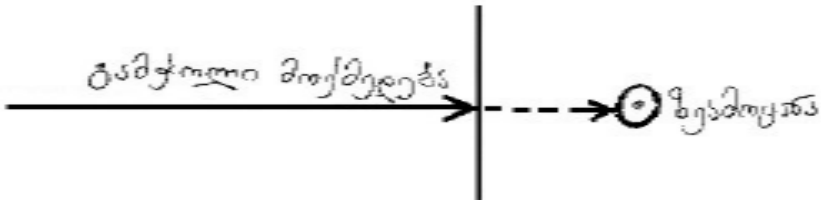
სურ. 16

მაგრამ ამ ოცნების ახდენა, როგორც ჩანს, არც ისე იოლია. კონსერვატორიაში სწავლის ხუთი ხანგრძლივი წელი მრავალი ცხოვრებისეული მოვლენით, ამბით იყო აღსავსე: სესიები, კონცერტები, კონკურსები, სხვადასხვა გატაცება, რაც მეცადინეობაში ხელს გიშლის, ავადმყოფობა, მშობლებთან კონფლიქტები, მეტოქეობა და ა. შ. – ბრძოლით, მღელვარებით, წარმატებითა და მარცხით აღსავსე მრავალი ამბით. და ეს ყველაფერი მხოლოდ და მხოლოდ იმისთვის,

რომ შეასრულო ერთი ამოცანა, ერთი სურვილი – დაამთავრო კონსერვატორია. კონსერვატორია კი იმიტომ უნდა დაამთავრო, რომ ოდესმე ცნობილი პიანისტი გახდე. ეს ოცნებაა, რეალური ოცნება, მთელი ცხოვრების ამოცანაა.

და, რა თქმა უნდა, ამ ამოცანას ასრულება არ უწერია. ნამდვილი მუსიკოსი ვერასოდეს დაეწევა ოცნებას ისევე, როგორც ვერასდროს მიხვალ ჰორიზონტთან. მიზანი მსხვილდება, უფრო შორს გადაინაცვლებს, თავად ცნება – „ცნობილი პიანისტი“ იცვლება, ჩნდება ახალი საზღვრები და მუსიკოსიც იქითკენ მიისწრაფვის. უდიდეს პიანისტს, სვ. რიხტერსაც, ხომ აქვს თავისი ზეამოცანა, მაგრამ ის ძალზე განსხვავდება თუნდაც საკონკურსო შეჯიბრზე გამარჯვებული ახალგაზრდა პიანისტის ამოცანისაგან.

რა არის **გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა?** – მეკითხებიან სტუდენტები. საკლასო ოთახის დაფაზე ცარციით ვავლებ თეთრ ხაზს ბოლოში ისრით, ისრიდან ცოტა მოშორებით კი პატარა წრეს შემოვხაზავ (სურ. 17).



სურ. 17

აი, ისინიც – „სტანისლავსკის სისტემის“ ეს ორი მთავარი ცნება! მაგრამ ყველაფერი ნახაზივით მშრალი გამოდის. ვგრძნობ, რომ ცნებათა არსს სწორად არ გადმოვცემ. დაფაზე ვშლი თეთრ ისარს და ვამბობ, რომ გამჭოლი მოქმედება – ეს არ არის მოქმედების მშრალი, გონებაში არსებული ქმედების ხაზი, ეს **ცოცხალი, მფეთქავი არტერია**, რომლის გავლითაც ათასობით სისხლძარღვოვანი სხეულაკი, ფიზიკური მოქმედება, ცხოვრების ცენტრისაკენ, გულისკენ მიემართება. გული ხომ დიდი ტუმბოა, რომელიც მთელ ორგანიზმში „ამოდრავებს“ სისხლს. ასევე **ზეამოცანამაც** უნდა „ამოდრავოს“ **გამჭოლი მოქმედება**, ყველაფერი დაიქვემდებაროს, კვებოს მოქმედების ყველა უჯრედი და სცენური ცხოვრების მჩქეფარე ნაკადად ენერგიულად მიქროდეს წინ.

მაშინ კი ვეღარ აუვა კაცი ამ ნაკადისათვის შემოთავაზებული ვითარებებისგან ზღუდეების აგებას, რომ წინააღმდეგობა და მიზნისკენ, ზემოცანისკენ სწრაფვა კიდევ უფრო გააფთრებული გახდეს. თუ ჩემი ამოცანაა, კარიდან დერეფანში გავიდე, კარი კი ღიაა, ამოცანის შესრულებაც ბევრად გამიადვილდება, ვიდრე მაშინ, როდესაც ვილაც საგანგებოდ ჩაკეტავს კარს.

არა, ეს ის არ არის. გამჭოლი მოქმედება – ეს არის უდიდესი სურვილი, შენთვის ანდა სხვებისთვის მიაღწიო რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანს. ვილაცას ძალიან უნდა, გახდეს კარგი პიანისტი ანდა დაწეროს პიესა და დიდი თეატრის სცენაზე იხილოს. ვილაცას გაგიჟებით უნდა, თავისი სახლი საუკეთესო სახლად აქციოს ქალაქში, მიიღოს ყველაზე უკეთესი ბინა, ყველაზე უკეთ, ყველაზე თანამედროვედ მოაწყოს ის. ეს გრანდიოზული ამოცანაა, ისეთი, ადამიანის მთელ ცხოვრებას რომ გასწვდება. ეს ამოცანა შეიძლება ადამიანის მამოძრავებელიც გახდეს, თუ იგი ძალიან მონიღომებს, ფანატიკურად მონიღომებს ამის მიღწევას.

რამდენი ენერგია, მგზნებარება, ფანტაზია, ჯან-ღონე უნდა შეაღიო კაცმა, რომ სასურველს მიაღწიო. რამხელა ნაცნობობა უნდა გააბა, რამდენი საქმიანი ოპერაცია ჩაატარო, რამდენი ღამე თეთრად გაათენო და ეს ყველაფერი მხოლოდ იმისთვის, რომ დიდ მიზანს, სანუკვარ ოცნებას მიაღწიო. ეს მგზნებარე სურვილი, ეს მოთხოვნილებაა სწორედ გამჭოლი მოქმედება – ადამიანის არსებობის ყოვლის დამმორჩილებელი ძრავა, მისწრაფებების ბატონ-პატრონი და ყველა მისი აზრისა თუ საქციელის მეთაური.

ადამიანი ოცნებობს, გახდეს მეცნიერებათა დოქტორი, აკადემიკოსი, აკადემიის პრეზიდენტი; სრულად გამოიყენოს ეს ცხოვრება და მისგან სიამოვნება მიიღოს; კაცობრიობას გაერიყოს, განმარტოვდეს (იქნებ, სწორედ ასეთ სურვილს თუ ოცნებას უნდა ვუმაღლოდეთ დავით გარეჯის მონასტრის აგებას); გაერკვეს ბუნდოვან სამეცნიერო კანონში; ჩასწვდეს ფილოსოფიური ქვის საიდუმლოებას; აღმოაჩინოს კანონი; გახდეს მთავარი კაცი ქალაქში, ოღონდ მთავარი იყოს და სულ ერთია, ვინ იქნება და ა. შ. და ა. შ.

განა ასეთ მგზნებარე სურვილებს არ შესწევთ ძალა, გარკვეული კალაპოტით წარმართონ ადამიანის ცხოვრება, ერთ მისწრაფებას დაუმორჩილონ, ცხოვრების ყოველი საათი მთავარი მიზნისკენ მიმართონ? სწორედ ესაა **გამჭოლი მოქმედება**. **გამჭოლი მოქმედება** – ეს არის ადამიანის იდეა-ფიქსი, ეს არის უმთავრესი რამ მის ცხოვრებაში!



**გამჭოლი მოქმედება** შეიძლება შევადაროთ გიგანტურ სლალომს. რაც მეტი დაბრკოლების გადალახვა მოუწევს გიჟური სისწრაფით მოსრიადლე მეთხილამურეს, რაც მეტი მოულოდნელი მოსახვევი თუ დაქანება დახვდება წინ, მით უფრო საინტერესო, სუნთქვის შემკვრელი ხდება მოწინააღმდეგეთა შორის ბრძოლა.



მაგალითისთვის ავიღოთ ანუის პიესა „ანტიგონე“ და თვალი მივადევნოთ, რა „გიგანტური სლალომის მარშრუტი“ უნდა გაიარონ ტრაგედიის გმირებმა იმისათვის, რომ მიზანს მიაღწიონ. მოქმედების ყოველი ეპიზოდი – მოსახვევია, დაბრკოლება, რომელიც აუცილებლად უნდა დაძლიო, რომ შემდეგზე გადახვიდე.

აი, დაახლოებით ასეთია ტრაგედიის გმირთა **გამჭოლი მოქმედება:**  
**ანტიგონე** – დაძლიოს შიში და კრეონის კანონი და წესრიგი დაარღვიოს.

**კრეონი** – გადაარჩინოს ანტიგონე, ამით კი – საკუთარი მმართველობის წესი.

**ისმენე** – არავისთან გაიფუჭოს ურთიერთობა, განსაკუთრებით კი – მეფესთან.

**ჰემონი** – გადაარჩინოს ანტიგონე, მუდამ მასთან იყოს.

**ჩაფარი** – მიიღოს პრემია, იქნებ, ორდენიც, დაწინაურდეს.

ახლა თვალი გავადევნოთ, რომელი გზით ვითარდება ეს გამჭოლი მოქმედებები, რა და რა დაბრკოლებები აქვს გადასალახნი ყველა მონაწილე გმირს:

1. კრეონი, ძმების ჩხუბის და მათი სიკვდილის შემდეგ ერთ მათგანს ასაფლავებს, ხოლო მეორეს ქალაქის მოსახლეობის შეშინების მიზნით ტურებისა და ყორნების საჯიჯგნად ტოვებს მინდორში. სიკვდილით დასჯა ემუქრება ყველას, ვინც გაბედავს და მიწას მიაბარებს მიცვალებულს.

2. დაღუპულის და, ანტიგონე, არწმუნებს ისმენეს, რომ თავიანთი ძმა საიდუმლოდ დამარხონ. ეს – მოვლენაა.

3. შეშინებული ისმენე დათქმულ დროს არ მოდის. ანტიგონე მარტო მიდის მინდორში და მარხავს ძმას. ახალი გართულება და სიძნელებები. კრეონის აკრძალვა დაარღვიეს, ამაზე ვილაცამ პასუხი უნდა აგოს.

4. შინ დაბრუნებულ ანტიგონეს ისმენე ხვდება, თავს იმართლებს და ცდილობს, განზრახულზე ხელი ააღებინოს. ანტიგონე ეკამათება, ლანძღავს მას.

5. ანტიგონე, რომელმაც მშვენივრად იცის, რომ კრეონი ბრძანების დარღვევას არ აპატიებს, თავის სატროფოს, ჰემონს, უხმობს და ემშვიდობება. ანტიგონეს ძალიან უჭირს, იგი იტანჯება, როდესაც ჰემონთან პირად ბედნიერებაზე ამბობს უარს. კიდევ ერთი მოსახვევი, შესაძლოა, ანტიგონესთვის ყველაზე მძიმე. მაგრამ მოქმედება მაინც წინ მიქრის.

6. სასახლეში განგაში ატყდება. ჩაფრები კრეონს ბრძანების დარღვევის თაობაზე აცნობებენ. კრეონი, მოსახვევში „რომ არ წაიქცეს“, გადაწყვეტს, ბოროტმოქმედად თავისი მდივანი ბიჭი გამოაცხადოს და ამგვარად, მისი დასჯით, პოლინიკეს საქმე დაასრულოს.

7. ანტიგონე, მკაცრი ბრძანების მიუხედავად, მეორედ მიდის ძმის დასამარხად, მაგრამ მას ჩაფრები იჭერენ და კრეონს მოჰკვრიან. ტრასა რთულდება, დაძაბულობა მატულობს.

8. კრეონი ძალიან გაბრაზდება, მაგრამ აქვე თავისი ძალაუფლების გამოყენებით პოულობს ანტიგონეს გადარჩენის საშუალებას. ანტიგონე უარს ამბობს მის გეგმაზე და დაჟინებით მოითხოვს სიკვდილით დასჯას. ამით ის სიცრუის რეჟიმს და ძალადობას პროტესტს უცხადებს.

9. გაცოფებული კრეონი ცდილობს, აუხსნას ანტიგონეს მისი საქციელის გულუბრყვილობა. ანტიგონე ეკამათება, უმტკიცებს, რომ მასზე ძლიერია, ვინაიდან შეუძლია, მხოლოდ ის გააკეთოს, რასაც საჭიროდ მიიჩნევს, აი, კრეონიც კი მასთან ვერაფერს გააწყობს. ბრძოლის თავბრუდამხვევი მოსახვევები და ნახტომები.

10. მერე კრეონი ალერსით ცდილობს, დაიყოლიოს ანტიგონე და როგორც ჰგონია, მიაღწია კიდევ თავისას. ანტიგონეს შინ გზავნის, მაგრამ ის მაინც ჯიუტად კარისაკენ მიიწევს, რომ დამარხოს ძმა, რომელიც მიწიდან ამოთხარეს.

11. სასოწარკვეთამდე მისული კრეონი გულწრფელად უხსნის მთელ იმ უხამს თამაშს, რომელშიც ჩაება ანტიგონე. უმტკიცებს, რომ მისთვის არ არსებობს არაფერი წმინდა, თუკი საქმე მის მიერ დადგენილ სახელმწიფო წესრიგს ეხება და რომ ანტიგონეს კეთილშობილური ზრახვები არავის სჭირდება, რომ ეს ყველაფერი სულ იდეალისტების მოგონილია.

12. ანტიგონე გადაწყვეტს, ყველაფერი ბოლომდე უთხრას, ყველაფერი, რასაც კრეონზე და მისეულ მმართველობაზე ფიქრობს. ანტიგონეს ისტერიკა აქვს, უხსნის, რომ კრეონის „წესრიგი“ სიცრუესა და ტყუილზეა აგებული, რომ მთელი მისი მმართველობა



ფაშიზმია, უტიფრობა და მას არ სურს, ამ უტიფრობის სამეფოში იცხოვროს.

13. კრეონი იძულებულია, ანტიგონეს სიკვდილით დასჯა მიუსაჯოს. ამით მან პატარა ძმისწულთან წააგო ბრძოლა და „სლალომის“ მოსახვევთან წაიქცა.



14. ჰემონი ემუდარება მამას, გადაარჩინოს ანტიგონე. კრეონი უარს ამბობს.

15. ანტიგონე სასიკვდილოდ მიჰყავთ. „სათხილამურო ბილიკიდან წამომდგარი“ კრეონი ცდილობს, თავის მეურნეობაში წესრიგი დაამყაროს. მაგრამ ამ დროს ატყობინებენ, რომ ანტიგონესთან ერთად მისი შვილიც დაიღუპა. კიდევ ერთი მოულოდნელი მოსახვევი.

16. ამას კრეონის ცოლის თვითმკვლელობის ამბავიც მოჰყვება. კიდევ ერთი მოსახვევი, რომელიც უნდა „გადალახო“. ეს დარტყმაა კრეონისათვის.

17. კრეონს მაინც აჰყავს თავი ხელში და აგრძელებს სხდომას, რომელიც ჯერ კიდევ დილით უნდა ჩაეტარებინა.

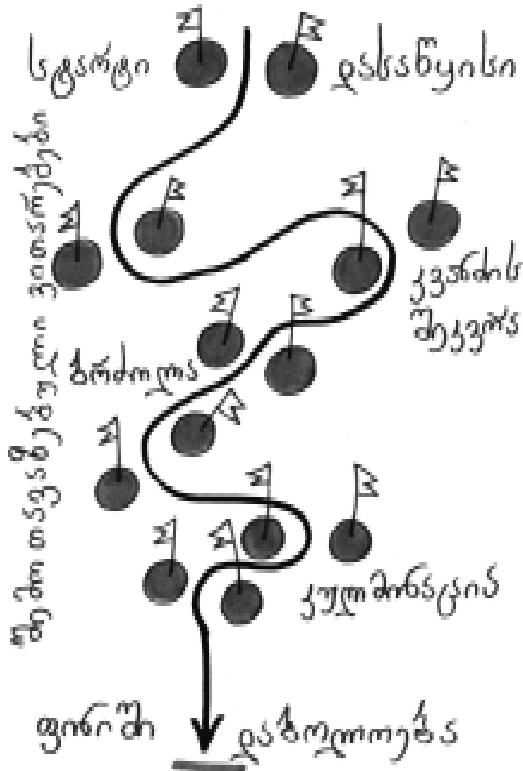
პიესაში მომხდარი ამბების თუნდაც ამ არასრული ნუსხიდან ჩანს, როდენ მრავალრიცხოვანი და რთული დაბრკოლებების (უმთავრესად, ფსიქოლოგიური, ზნეობრივი) გადალახვა უწევთ გამჭოლი მოქმედების (გიგანტური სლალომის) ხაზზე ზეამოცანისკენ მავალ მოქმედ პირებს. და რაც მეტად ამწვავებს რეჟისორი მოქმედების შემოთავაზებულ ვითარებებს, მით უფრო აქტიურად ეჯახებიან მათ პიესის გმირები და მით უფრო მწვავე, დამაბული და აქტიური ხდება სპექტაკლის მოქმედება (სურ. 18).

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ, როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორები და მსახიობები საკლასო დაფას უცქერენ, იქ ცარცით გახაზული სქემატური ხაზი კი არ დაინახონ, არამედ ფიზიკურად შეიგრძნონ, როგორ „მიიწევს“ გამჭოლი მოქმედება ბრძოლისაკენ, როგორ იმორჩილებს ის პიესის ცალ-ცალკე, თავისთავად არსებულ სცენებს (თუმცა ისინი ფაბულით, სიუჟეტით კი არიან გაერთიანებულნი, მაგრამ აქ სცენურ მოქმედებაზეა ლაპარაკი და არა ლიტერატურაზე), როგორ „ეჯაჯგურება“, აღაჯგუნებს შემოქმედის წარმოსახვას, როგორ ხსნის ქვეცნობიერის დარაბებს. სპექტაკლი ხომ ბრძოლას ჰგავს!

რინგზე მოკრივეები ერთმანეთს ურტყამენ. მათი ოცნება, მათი ზეამოცანაა, გახდნენ მსოფლიო ჩემპიონები. მერედა რა აქტიურია, რა დაჟინებული მათი გამჭოლი მოქმედება: ყველაფერი, რაც კი

შესაძლებელია, უნდა გააკეთონ იმისთვის, რომ გაიმარჯვონ, აჯობონ ყველას, ვინც მათ გზაზე ეღობება და მიზნის მიღწევაში უშლის ხელს. რას არ აკეთებენ საამისოდ? ვარჯიშობენ, ბევრ რამეზე ამბობენ უარს, არ სვამენ, თამბაქოს არ ეწევიან, ზედმეტს არ ჭამენ, ძალზე მკაცრ რეჟიმს იცავენ. ბრძოლის დროს ცდილობენ, ზუსტი დარტყმით მეტოქე დაასუსტონ, ტექნიკა დახვეწონ, ძლიერები გახდნენ, გამოცდილება შეიძინონ და ა.შ. და ეს ყველაფერი კეთდება იმისთვის, რომ ჩემპიონზე გამარჯვება მოიპოვონ.

ისევე, როგორც გამარჯვების საოცარი სურვილი და მისწრაფება წინ უბიძგებს მოკრივეს ბრძოლის დროს, გამჭოლი მოქმედებაც ბობოქარი და მიზნისკენ მახიბებელი უნდა იყოს. ესაა სასცენო თამაშის არსი.



გამჭოლი მოქმედება – ეს არ არის უბრალოდ ძაფი, რომელზეც სპექტაკლის ცალკეული ეპიზოდების მძივი-ბურთულება ასხმული. ეს წყალუხვი, ბობოქარი ნაკადია, გამალებით რომ ეშვება მთიდან დაბლობზე. „სრბოლის“ დასაწყისში ცალკეული „ნაკადულებისგან“ შემდგარი გამჭოლი მოქმედება თანდათან ძალ-ღონეს იკრებს, მისწრაფებებით ივსება და დაბრკოლებების გადალახვით წინ, თავისი სრბოლის მიზნისაკენ, ზეამოცანისაკენ, მიქრის. **გამჭოლი მოქმედება – მოვლენათა რივის ზერხმძლია.**

„გამჭოლი მოქმედებისთვის ზუსტ ფრაზას უნდა მიაგნო, რომელიც შეძლებდა განსაზღვრას: „მგონი, ეს სწორედ ისაა, რისკენაც ამ როლში უნდა მივისწრაფვოდე“. როდესაც როლზე მუშაობ, ხშირად თავად როლში შეიძლება იპოვო ის სიტყვები, რომლებითაც გამოხატულია მისი გამჭოლი მოქმედება. მაგალითად, ა. კ. ტოლსტოის პიესაში „მეფე თევდორე იოანეს ძე“ თევდორე ერთ ასეთ ფრაზას ამბობს: „ყველას მორიგება, ყველას დაზავება მინდოდა“ და თევდორესათვის ეს საკვებით სწორი გამჭოლი მოქმედება იქნება... ეს იმას ნიშნავს, რომ მე, მეფე თევდორეს, პიესაში მილიონობით საქმე მექნება. გამოდის ქმედითი როლი. რა გარემოებებშიც უნდა ჩამაყენოს ამ როლმა, ყოველთვის ერთი ფიქრი მექნება, რომ „ყველა მოვარიგო, ყველა დავაზავო“, მე ჩემს **მთავარ ამოცანაზე** ვიფიქრებ (კურსივი ჩემია – მ. თ.), რომ ირგვლივ სინუძე იყოს, სიწყნარე, მშვიდობა სუფევდეს“. „გამჭოლი მოქმედება – ეს არის ის, რითაც მე მოცემულ როლში ვცხოვრობ“ (მოსკვინი, „Беседы с молодежью“).

**გამჭოლი მოქმედების** კიდევ რამდენიმე მაგალითს მოვიყვან:

1. ნუშიჩი, „ფილოსოფიის დოქტორი“. ბლაგოი – **რადაც უნდა დამიჯღეს, ჟივოტას მეოხებით მივალწიო პერსონალურ პენსიას.**

2. გორკი, „მდაბინი“. ბესემენოვი – **არ დავუშვა ოჯახის დაშლა.**

3. ჩაპეკი, „დედა“. დედა – **როგორმე არ გავუშვა შვილები სახლიდან.**

4. დე ფილიპო, „ნეაპოლი – მილიონერთა ქალაქი“. ამალია – **თავი გავიტანო, გამოვებრე, გადავრჩე.**

ყველა ეს გამჭოლი მოქმედება ძალზე კონკრეტულია, მისწრაფებული, ქმედითი. გამჭოლი მოქმედება ყოველთვის ზმნით განისაზღვრება. გამჭოლი მოქმედება სულ რამდენიმე კონკრეტული სიტყვით უნდა იყოს ზუსტად ჩამოყალიბებული.

1936 წელს, მოწაფეებთან ერთ-ერთი საუბრის დროს, სტანისლავსკის ჰკითხეს: – „თქვენ თვითონ უნდა უთხრათ ზეამოცანა? თქვენ თვითონ განსაზღვრავთ მას მუშაობის დაწყებამდე?“

სტანისლავსკიმ უპასუხა: „მეშინია, ამ ზემოცანის დროზე ადრე საბოლოოდ გადაჭრისა. რაღაც მინიშნების მაგვარი უნდა იყოს: ვიცი, საით მივდივარ – მარჯვნივ თუ მარცხნივ. მაგრამ მე ისეთ ხერხს ვეძებ, რომ თავად ლოგიკამ მიგვადებინოს ცხვირი: აი, სწორედ ესაა ზემოცანა და სხვა არც შეიძლება იყოს.“

პიესა მრავალი ეპიზოდისგან შედგება, ყველა ისინი ერთ კანონზომიერებას უნდა დაუშორჩილოთ, ვაიძულოთ, ერთიან აზრს, ერთიან მოძრაობას, ერთიან მოქმედებას ემსახურონ. ამ საერთო მნიშვნელს სწორედ გამჭოლი მოქმედება და ზემოცანა წარმოადგენს. უნდა ვისწავლოთ ყოველი სცენის ახლებურად გააზრება და მისი ერთიანი გამჭოლი მოქმედებისთვის დაქვემდებარება.

ძალზე საინტერესოდ მეჩვენება სტანისლავსკის სქემა, ყველა ცალკეული ეპიზოდის ერთიანი ძალისადმი – გამჭოლი მოქმედებისა და ზემოცანისადმი დაქვემდებარების სქემა. ესაა ეპიზოდების იდეურ-თემატური ჩანაფიქრისადმი შემოქმედებითი დაქვემდებარების სქემა (სურ. 19).



სურ. 19

სპექტაკლის ზემოცანაა ის, რის გამოც რეჟისორმა მოცემული პიესის დადგმას მოჰკიდა ხელი. ეს არის ის, რამაც იგი გააცვიფრა. ზემოცანაში რეჟისორი მაქსიმალური აქტივობით ცდილობს გამოხატოს ის, რაც მას, როგორც მოქალაქეს, აღელვებს. ზემოცანა უნდა იყოს გონისმიერი (გონებიდან მომდინარე), მაგრამ ძალზე ემოციური, ის მთელი სადადგმო კოლექტივისთვის უნდა იყოს გადამღები და ამაღლვებელი. **სპექტაკლის ზემოცანა** – ესაა გარემომცველი სინამდვილის მიმართ რეჟისორის პოზიცია, მისი იდეური თვალთახედვა, მოქალაქეობრიობის მისეული ქადაგება, როგორც ეს მას ესმის და გრძნობს.

მოვიყვან ზეამოცანის რამდენიმე მაგალითს:

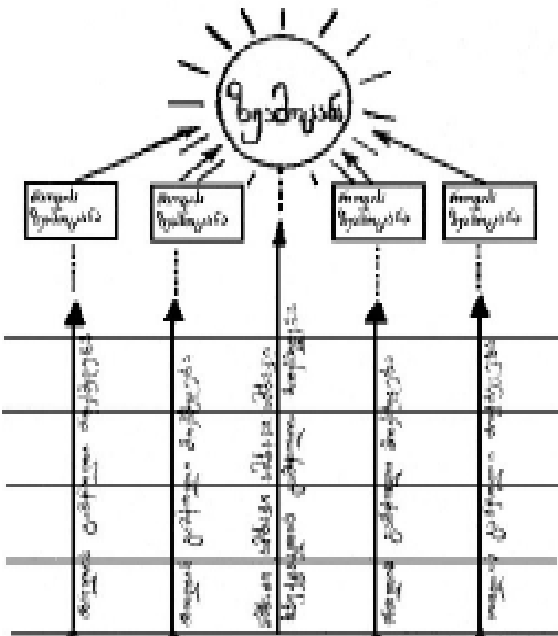
პ. იბსენი, „ბრანდი“. ბრანდი – *ვეელაფერი ან არაფერი!*

ჩეხოვი, „სამი და“. *უკეთეს ცხოვრებაზე ოცნება.*

„ზეამოცანა ნებისმიერი შეიძლება *მოივონო*, მათ შორის – ძალიან ეფექტურად, მაგრამ მას სითბო არ ექნება, ის მე ვერ გამათბობს“, – წერდა *სტანისლავსკი*. მე მგონი, **ზეამოცანა** სულ წინ უნდა მიგვაქროლებდეს, გვიხმობდეს, ხოლო **გამჭოლი მოქმედება** **ხერხემალია** მომავალი სპექტაკლის მთელი ქმედებისა, მისი საძირკველი და კონსტრუქცია.

### ურჩხულის კვლევა

რაკი ურჩხულის ჩონჩხის ხერხემალი და მისი თავის ქალა უკვე „დავხატეთ“, ახლა სხვა ძვლებიც მოვხაზოთ.



სურ. 20

მინდა, ი. იასერიის სიტყვები გამოვიყენო და კიდევ ერთხელ გაგაფრთხილოთ, რომ „ტექნიკას ხელოვნებაში ზოგჯერ შეუძლია

ერთგვარად მიანავლოს შთავონების ნაპერწკალი საშუალო ხელოვანთან, მაგრამ ჭეშმარიტ ოსტატთან იგივე ტექნიკა ამ ნაპერწკალს უდიდეს ცეცხლად გააღვივებს.“

მაშ ასე, რისგან შედგება მომავალი სპექტაკლის ჩონჩხი? სქემის სახით წარმოვიდგინოთ ეს (სურ. 20).

1. **გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა** წარმოადგენს ჩონჩხს. ეს არის მთავარი და სხვა დანარჩენიც ამ მთავარს ეყრდნობა. ეს – მომავალი სპექტაკლის მზიდი საყრდენებია.

2. მაგრამ, გარდა ამისა, უნდა განვსაზღვროთ **თითოეული როლის** გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა. უამისოდ საეჭვოა, მოქმედ პირთა ურთიერთობის სისტემის აგება შევძლოთ მომავალ სპექტაკლში. თითოეული გმირის გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის განსაზღვრა – ეს ის მომენტია, როდესაც რეჟისორი, როგორც ჭადრაკის დაფაზე, ისე განალაგებს თავის გმირებს მომავალი ბრძოლისათვის. ყოველ მათგანს გარკვეულ დავალებას აძლევს (**ზეამოცანას და გამჭოლ მოქმედებას**) და ამით წინასწარ განსაზღვრავს ამ გმირის ფუნქციას ბრძოლის პროცესში. რეჟისორი აპროგრამებს იმას, თუ ვინ, როგორ, ვის, რა საშუალებებით და როდის შეებრძოლება. ამ ბრძოლის ხარისხი და ხასიათი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ იქნება განსაზღვრული მომავალი ორთაბრძოლის **გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა**.

რა მოხდა, რომ ერთი შეხედვით ეს ყველაფერი საკმაოდ სქემატური ჩანს. რას იზამთ, ეს საკითხები, ასე თუ ისე, გადასაჭრელია და უძგობესი იქნება, თუ მათ შემოქმედებითად გადავჭრით. ყველაფერი ხომ ნიჭიერებაზეა დამოკიდებული!

შევეცდები ავხსნა, რა არის სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება, ცალკეული აქტების გამჭოლი მოქმედება, როლების გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა ჰ. იბსენის პიესა „მოჩვენებების“ მაგალითის მიხედვით. სპექტაკლის **გამჭოლი მოქმედება**: ცხოვრების თავიდან დაწყება.

**როლების გამჭოლი მოქმედება:**

ფრუ ალვინგი – წარსულის ყველა შედეგი მოიშოროს.

ოსვალდი – საკუთარი თავისთვის მშვიდი არსებობა უზრუნველყოს.

მანდერსი – ცოდვილნი შეაგონოს და თამაშიდან სუფთა გამოვიდეს.

რეგინა – ოსვალდის ცოლი გახდეს.

ენგსტრანდი – რაც შეიძლება მეტი სარგებლობა მიიღოს ალვინგის ოჯახთან ნაცნობობით.

**პირველი აქტის გამჭოლი მოქმედება:**

**წარსულს ბოლო უნდა მოელოს.**



ფრუ ალვინგი – ცოტათი გული გადააყოლოს და გადაწყვეტილება მიიღოს.

მანდერსი – თავისი მორალის ჭეშმარიტებაში დაარწმუნოს ფრუ ალვინგი.

რეგინა – ოსვალდთან შესახვედრად მოემზადოს.



ენგსტრანდი – გამოარკვიოს, შეუძლია თუ არა ჰქონდეს რეგინას იმედი.

***მეორე აქტის გამჭოლი მოქმედება: ცხოვრების თავიდან დაწყება.***

ფრუ ალვინგი – წინ აღუდგეს შვილის განზრახვას.

ოსვალდი – დაარწმუნოს დედა, რომ რეგინა აუცილებელია მისთვის.

მანდერსი – ყველას დაეხმაროს, რომ ჭეშმარიტების გზას დაადგენ.

რეგინა – მოიგოს ოსვალდის გული.

ენგსტრანდი – პასტორი თავის მოკავშირედ გაიხადოს.

***მესამე აქტის გამჭოლი მოქმედება: გადავრჩეთ!***

ფრუ ალვინგი – საკუთარ თავში ძალა იპოვოს ოსვალდის გადასარჩენად.

ოსვალდი – როგორმე დედისგან მიიღოს დახმარება.

მანდერსი – არ დაკარგოს რეპუტაცია, კარგი სახელი.

რეგინა – დაისაკუთროს ოსვალდი.

ენგსტრანდი – რაც შეიძლება მეტი სარგებლობა ნახოს შექმნილი ვითარებიდან.

***როლების ზეამოცანა:***

ფრუ ალვინგი – შვილი ბედნიერი იხილოს.

ოსვალდი – კატასტროფის წინ გათავისუფლდეს შიშისგან.

მანდერსი – წმინდანის მყარი რეპუტაცია შეიქმნას.

რეგინა – თავი დააღწიოს პროვინციას და უსათუოდ პარიზში გაემგზავროს.

ენგსტრანდი – კაპიტნებისა და შტურმანებისთვის გასართობი დაწესებულება გახსნას.

თითოეულ პერსონაჟს მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი, თავისი გეგმა ბოლომდე მიიყვანოს, თუმცა ყოველ მათგანს მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე წინ უსასრულოდ ბევრი დაბრკოლება ხვდება, რაც ააქტიურებს კიდევ მოქმედებას.

„ზეამოცანა ერთია, ხოლო გამჭოლი მოქმედების ასახვის საშუალება შეიძლება, სხვადასხვა იყოს. მსხიობმა ფორმალურად კი არ უნდა აილოს ზეამოცანა, არამედ საკუთარი ცხოვრებიდან, საკუთარი ემოციური მეხსიერებიდან შეიტანოს როლში. საიდან მოიტანეთ ზეამოცანა? – როლიდან. მამასადაძე, ხდება მსახიობისა და როლის შერწყმა, როგორც თითოეულ შემოქმედებით პროცესში“ (კ. სტანისლავსკი).

3. გამჭოლი მოქმედება იმ ცალკეული მოვლენებისა და ეპიზოდებისგან შედგება, რომლებმაც გამჭოლი მოქმედების **ზერზეძალი** – **მოვლენათა რიგი** უნდა შექმნას.

4. განვსაზღვროთ თითოეული მოვლენისა და ეპიზოდის ადგილი მომავალი სპექტაკლის მოქმედების ხაზზე (დასაწყისი, შუა ნაწილი, დაბოლოება).

5. უნდა შევისწავლოთ და გავაანალიზოთ თითოეული ეპიზოდი, თითოეული მოვლენა და მათ ქმედითი (ზმნა), ემოციური სახელწოდება მოვუძებნოთ.

მაგალითისთვის ავიღოთ რამდენიმე ეპიზოდი „დარისპანის გასაჭირიდან“ და თვალი მივაღვენოთ მოქმედ პირთა სურვილებსა და ქმედებებს. ესაა „საპატარძლოს ნახვის“ სცენა.

### **ეპიზოდი – „საპატარძლოს ნახვის სცენის დასაწყისი“.**

ამ ეპიზოდში ნატალია სუფრას შლის, პელაგია და მართა კი თვალს ადევნებენ, რა შთაბეჭდილებას ახდენს ახალგაზრდა ქალი საქმროზე. ესაა ახალგაზრდა კაცისთვის ნატალიას „დემონსტრირება“. საბრალო დარისპანი კი ცდილობს, საქმროს ყურადღება კაროჟნაზე გადაიტანოს. ეს შეეჯობრია. მხოლოდ კაროჟნა იტანჯება და არ იცის, ამ დამამცირებელი მდგომარეობიდან როგორ გამოძვრეს.

მართა – მოაწონოს ნატალია.

დარისპანი – ხელში ჩაიგდოს მომენტი, რომ კაროჟნა მოაწონოს.

პელაგია – მოეხმაროს ქალიშვილს.

კაროჟნა – თავს ძალა დაატანოს და მამის ყველა დავალება შეასრულოს.

ოსიკო – აარჩიოს, რომელია ამ ორ ქალიშვილს შორის უკეთესი.

ონისიმე – ისე დაიჭიროს თავი, თითქოს ვერაფერს ამჩნევს.



**ეპიზოდი – „დარისპანი  
შეელას ითხოვს“**

დარისპანი – აიძულოს მართა, დაეხმაროს მას, რომ ეს შესაძლებლობა ქალიშვილის გასათხოვებლად გამოიყენოს.



მართა – თავიდან მოიცილოს დარისპანი, რომ მან ხელი არ შეუშალოს და თავისი საქმე გააკეთოს.

პელაგია – გაიგოს, რა აქვს განზრახული დარისპანს, ხომ არ ატყუებენ?

**ეპიზოდი – „ვედრება“**

პელაგია – ხვეწნა-მუდართით დაითანხმოს მართა, რომ არ უღალატოს მას.

**ეპიზოდი – „ბრძოლის დაწყება“**

მართა – აიძულოს ოსიკო, რომ ნატალიათი აღფრთოვანდეს.

დარისპანი – ფარული მოლაპარაკება დაიწყოს ონისიმესთან, რომ გვერდი აუაროს მართას.

პელაგია – „გააუენებელყოს“ კაროჟნა, ოსიკოსთან მის ურთიერთობას ხელი შეუშალოს.

კაროჟნა – ძალა მოიკრიბოს, რომ ამ ტანჯვა-წამებას გაუძლოს და ტირილი არ წასკდეს.

ოსიკო – შეადაროს ერთმანეთს, რომელია უკეთესი: ნატალია თუ კაროჟნა.

ონისიმე – ნატალიაზე წაიჭორაოს. მგონი, დარისპანს საქმე გამოსდის.

ნატალია – თავი შეიკავოს, რომ ხარხარი არ აუტყდეს. მას უკვე მობეზრდა ეს კომედია.

**ეპიზოდი – „გაუთვალისწინებელი ამბავი“**

დარისპანი სთხოვს კაროჟნას, რომ მან ონისიმეს, რომელთანაც დარისპანმა უკვე დაამყარა დიპლომატიური ურთიერთობა, ჩაი მიართვას. შემინებულ კაროჟნას ხელიდან ჭიქა უვარდება და ჩაი ეღვრება.

დარისპანი – გამართლოს ქალიშვილი.

კაროჟნა – „შეაწებოს“ ჭიქის ნამსხვრევები. დაემალოს ადამიანებს. მიწა გაუსკდეს და თან ჩაიტანოს.

მართა – გაფანტოს უხერხულობა. ისე კი, ძალიან კმაყოფილია, ახია დარისპანზე, რას ეჩრება სხვის საქმეში.

პელაგია – სიხარული დაფაროს.

ნატალია – ისტერიული ხარხარისგან თავი შეიკავოს.

ოსიკო – მხიარული ნატალიას მზერა დაიჭიროს.

ონისიმე – ამ ალიაქოთით ისარგებლოს და ცოტათი წაიხემსოს.

ეპიზოდი – სანამ დარისპანი და მართა „კატასტროფის“ მოგვარებას ცდილობენ, ოსიკო ცდილობს, ონისიმე გამოტეხოს,

რომელი საპატარძლო იქნება უფრო „მომგებიანი“.

ოსიკო – გაარკვიოს, რომელია უკეთესი.

ონისიმე – გააფრთხილოს, რომ აქ არაფერი გამოვა.

### ეპიზოდი – „ხელჩართული ბრძოლა“

მართა ცეკვის გამართვას მოიფიქრებს და ნატალიას და ოსიკოს აიძულებს, იცეკვონ, რომ ახალგაზრდები დაახლოვდეს. დარისპანი კი თავის ქალიშვილს წაჰკრავს ხელს საცეკვაოდ – ეგებ, ჭიქასთან დაკავშირებული მარცხის შემდეგ აქ მაინც აიღოს რევანში. კაროჟნა ტირის, მაგრამ მამის ნებას დამორჩილებული, „ბუზიკაზე“ უკრავს და ცეკვავს. ეს – კაროჟნას ტრაგიკული ცეკვაა.

მართა – ნატალიას სიახლოვით აანთოს ოსიკო.

პელაგია – დარისპანს არ მისცეს მოქმედების საშუალება.

დარისპანი – გამოიყენოს უკანასკნელი საშუალება, რომ აიძულოს კაროჟნა, იცეკვოს.

ონისიმე – მართასგან შეიტყოს დარისპანის ამბავი.

ნატალია – რაც შეიძლება სწრაფად მოიშოროს თავიდან დედა და მართა, რომლებიც შეუჩინდნენ და აღარ ეშვებიან.

კაროჟნა – მიწა გაუსკდეს და თან ჩაიტანოს.

ოსიკო – ხელიდან დაუბრუნებს მართას.



**ეპიზოდი — „საშინელი უსიამოვნება“**

დარისპანი — თავისი აღშფოთება აგრძობინოს მართას. თავი შეიკავოს, რომ ზედმეტი არ მოუვიდეს.

მართა — დარისპანის მიმართ ამონათხილს თავისი დამოკიდებულება. შური იძიოს მასზე.

კაროჟნა — სადმე დაიმალოს, გაქრეს.



**ეპიზოდი — „მართა მიდის „ვა-ბანკზე“**

მართას ოსიკოზე მიაქვს იერიში. პირდაპირ უსვამს კითხვას: ირთავს თუ არა ცოლად ნატალიას?

მართა — სწრაფად მოელაპარაკოს ოსიკოს.

ოსიკო — ყველა მოიშოროს თავიდან.

დარისპანი — გაიგოს, კიდეც რა მოიფიქრა მართამ.

პელაგია — გაარკვიოს, კარგად მიდის მართას საქმე თუ არა.

ონისიმე — თავიდან მოიშოროს დარისპანი.

კაროჟნა — ყველას დაემალოს.

ნატალია — დაელოდოს ოსიკოს პასუხს.

**ეპიზოდი — „კატასტროფა“**

აი, ეს კი ყველასთვის მოულოდნელი დარტყმაა! ოსიკომ ერთი სიტყვით დაუმსხვრია იმედები ყველას! როგორ, ოსიკოს უკვე ჰყავს დანიშნული?

მართა — კარგად გაიგოს, რა თქვა ოსიკომ, გაარკვიოს, მაინც რა მოხდა.

ოსიკო — სასწრაფოდ გაეცალოს იქაურობას.

ონისიმე — ოსიკოს უხერხული მდგომარეობიდან გამოსვლაში დაეხმაროს.

დარისპანი — გაიაზროს, რა მოხდა.

პელაგია — არ დაეცეს, თავი ხელში აიყვანოს.

ნატალია — თავი შეიკავოს, რომ ნაკუწებად არ აქციოს ყველა, განსაკუთრებით კი — დედა.

კაროჟნა — ვინმეს ფეხებში არ მოებლანდოს.

ეპიზოდი – სცენური ცხოვრების მოლექსულაა. დაწვრილებით უნდა გავერკვეთ, ამოვიკითხოთ, ამოვიცნოთ, „რა უღვეს ადამიანს გულში“. რა ორთაბრძოლა მიმდინარეობს ამა თუ იმ ეპიზოდში? ვის შორისაა ორთაბრძოლა, რა საშუალებებით? რა მისწრაფებები, რა ამოცანები აქვთ მოქმედ პირებს, რა ქმედითი სვლებით აწარმოებენ ისინი ბრძოლას? გ. ტოვსტონოვოვის განსაზღვრებით, სპექტაკლი ხომ „განუწყვეტელი ბრძოლების ჯაჭვია“. თითოეული ეპიზოდი სცენური ცხოვრების მილიონობით ატომისგან შედგება და თითოეული მათგანი კონფლიქტამდე უნდა მივიყვანოთ.

არ არსებობს „ატომი“, რომელიც ბრძოლაში არ მონაწილეობდეს, ერთი შეხედვით ჩანს ასე, თითქოს მთელი ეპიზოდის განმავლობაში მხოლოდ ლაპარაკია, რომელსაც არავითარი კავშირი არ აქვს მოქმედებასთან. არ დაუჯეროთ ამას! ეს შეცდომაა! უბრალოდ, ჯერ არ ხართ მომხდარი ამბის სირთულეში გარკვეული. სცენური ცხოვრების თითოეული ატომი ერთიან გამჭოლ მოქმედებას უნდა დაუქვემდებაროთ, ყველაფერი დანარჩენი, რაც არ არის საჭირო, უნდა მოიშოროთ.

6. მცირე ამოცანებს უფრო მსხვილი ამოცანები „შთანთქავენ“ და ისინი, ერთად შეკრებილები, როლის გამჭოლ მოქმედებად გადაიქცევიან ისევე, როგორც როლის გამჭოლი მოქმედებები, თავის მხრივ, მთელი სპექტაკლის გამჭოლ მოქმედებას ერწყმიან.

ეს სქემა მოქმედებს ისე, როგორც „სავალდებულო პროგრამა“ მოციგურავისთვის, ვიდრე იგი არ შეუღება „თავისუფალ, მხატვრულ პროგრამას“. ეს ყველაფერი აუცილებლად უნდა გადაწყვიტო, განსაზღვრო და გაიაზრო. ეს არის ჩონჩხი. სხვაგვარად არაფერი გამოვა.

ეს – შემოქმედების სქემაა, არადა, როგორ არ უყვარს, როგორ ეშინია შემოქმედებას ასეთი სქემების! უნიჭო ადამიანს შეუძლია, ეს ყველაფერი ერთგვარ ღოგმად, ოქმად გადააქციოს. არც ერთი რეჟისორ-შემოქმედი პრაქტიკულად ასეთ სქემებს არ ხაზავს, მაგრამ ნებისმიერ ამ შეკითხვაზე შეუძლია, ზუსტი პასუხი გასცეს. ხელმეორედ მოვიყვან ა. პოპოვის სიტყვებს, რომლებიც აღშფოთებულმა ჩაწერა უბის წიგნაკში: „სტანისლავსკი – ეს უძლიერესი ფანტაზიის მქონე შემოქმედი, რეჟისურის სფეროში ფაქტებისა და ქმედებების ოქმის

შედგენისაკენ მოგვიწოდებს. უხარმაზარი ემოციურობის მქონე შემოქმედი ემოციის, განცდის, ამა თუ იმ „მდგომარეობაში ყოფნის“ წინააღმდეგ ილაშქრებს და ქცევის ქმედებასა და ლოგიკას ამტკიცებს. არადა, რა საშინელებაა, როდესაც ეს რეცეპტები



ღარიბი ფანტაზიის მქონე ადამიანის ხელში მოხვდება, ანდა ისეთი ადამიანის ხელში, რომელიც მოკლებულია შემოქმედებით ტემპერამენტს.

ღმერთო ჩემო, როგორ უხარიათ მათ და ამავე დროს რა მოსაწყენი და უბადრუკები არიან ისინი ხელოვნებაში და როგორ არ ჰკვანან სტანისლავსკის“.



ეს ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს. ამიტომ, ამ „სავალდებულო სქემების“ მიხედვით მუდმივად უნდა ვთხზათ ადამიანის სხეული, სული, ნერვები, ვთხზათ გაუჩერებლივ.

## სამი ნაწილი

*„ტრაგედიას ზომიერი მოცულობა უნდა ჰქონდეს, იმიტომ რომ ეგი იოლადა დასამახსოვრებელი და იოლადა აღსაქმელი იყოს. ტრაგედიის მოცულობა თვით საქმის არსით უნდა განისაზღვრებოდეს, რადგანაც მოცულობის მიხედვით საუკეთესო პიესად ის პიესა უნდა ვაღიაროთ, რომელიც სიუჟეტის სრულ გამოკვეთამდეა გახსნილი... ტრაგედიის მოქმედება მკაფიო, შეკუმშული და მილიანი უნდა იყოს... მილიანობას წარმოადგენს ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული...“*

არისტოტელე, „პოეტიკა“

ეს აქსიომაა, რომელიც არ საჭიროებს მტკიცებას, ანუ, ყოველ დროებით მოვლენას ცხოვრებაში თავისი დასაწყისი და დასასრული აქვს, ყველაფერი მიედინება, ყველაფერი იცვლება... დილაობით ამოდის მზე, საღამოობით კი ჰორიზონტთან ჩადის. დილა, შუადღე, საღამო. მაგრამ ყოველ დღით მზე სულ სხვადასხვანაირი ამოდის და ჩვენგანაც სხვაგვარი მიდის, ისეთი, რომელიც არ ჰგავს იმ მზეს, დღით რომ ამოიწვერა მთიდან. უფრო სწორად, ასე სხვადასხვაგვარად ხელავს მზეს ადამიანი.

წარუმატებლად უნდა მივიჩნიოთ ის როლი, რომელიც, მიუხედავად საინტერესო გარეგნული დახასიათებისა, არანაირ ცვლილებას არ

განიცდის. ეს დრამატული ხელოვნების კანონს ეწინააღმდეგება. სამწუხაროდ, რა ხშირად ვხვდებით სცენაზე ისეთ მსახიობურ ნამუშევარს, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში არ განიცდის ცვლილებას, ანუ მოკლებულია განვითარების პროცესს.

სპექტაკლის გმირი ცალკეულ ეპიზოდებშიც კი უნდა განიცდიდეს გარკვეულ ცვლილებას თავის ქცევაში, რიტმსა და ემოციურ მდგომარეობაში. შეუძლებელია, სცენაში „შემოსული“ და თავის პარტნიორ-მეტოქესთან ბრძოლაგადატანილი გმირი ისე გავიდეს სცენიდან, რომ რაღაცით არ იყოს შეცვლილი. ეს პირველი ნიშანია იმისა, რომ სცენა სწორად არ არის აგებული ანდა პარტნიორები არ ურთიერთობდნენ, არ ზემოქმედდნენ ერთმანეთზე. ურთიერთობა ხომ მისწრაფებაა, რაიმე შეცვალო პარტნიორის ქცევაში. და რაკი ცვლილება არ მოხდა, მაშასადამე, არც სცენური ცხოვრების საფუძველი, ანუ *ურთიერთობა*, ყოფილა.

თითოეული სცენური ეპიზოდი, თითოეული მოვლენა, თითოეული როლი მხოლოდ მაშინ შეიძლება მივიჩნიოთ დასრულებულად, თუკი ის სამი შემადგენელი ნაწილისგან – დასაწყისისგან, შუა ნაწილისგან და ბოლოსგან შედგება; ხოლო თუ ამ ცნებებს საჭადრაკო ტერმინოლოგიაზე გადავიტანთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ყოველ როლს უნდა ჰქონდეს თავისი *დებიუტი, მიტელშპილი და ენდშპილი*.

ძალზე საინტერესოა ჭადრაკის თამაშის კანონების სცენური ბრძოლის, სცენური ცხოვრების კანონებთან შედარება. ეს კანონები ძალიან ზუსტად გადმოსცემენ ნებისმიერი სცენური აქტის ფორმულას.



სურ. 21

იქნება ეს როლის განვითარება, მოქმედების განვითარება თუ მთელი სპექტაკლის აგება

*I ნაწილი – საწყისი* (დასაწყისი, დებიუტი). ჩვეულებრივ, როლის მოცემულ ნაწილში მსახიობმა უნდა დაახასიათოს გმირი, მოგვიყვეს, როგორი წარმოუდგენიათ იგი გარშემო მყოფთ, ვისთან უწევს მას

შეხვედრა და რა ურთიერთობა აქვს ადამიანებთან. თავისი ქცევით იგი ხაზს უსვამს, რა ადგილი აქვს განკუთვნილი მომწიფების სტადიაში მყოფ კონფლიქტში, რომელი თემის დამუშავება მოუწევს და თავად, როგორც მსახიობი, როგორ უყურებს ამას.

**II ნაწილი – ორთაბრძოლა** (მიტელშპილი). ეს არის როლის ცენტრალური, ყველაზე ვრცელი და რთული ნაწილი. აქ თავმოყრილია გმირის მთავარი ორთაბრძოლები საკუთარი მრწამსის დასაცავად. აქ სრულად უნდა ვლინდებოდეს გმირის ხასიათი. იგი აქ პიესის მთავარ კონფლიქტთან შეჯახებისას საკუთარ თავს ავლენს. დასაწყისთან შედარებით სწორედ აქ ავლენს ადამიანი თავისი ხასიათის ფარულ მიდრეკილება-მისწრაფებებს. ამ ნაწილის ბოლოს გმირი ორთაბრძოლაში ან იმარჯვებს, ანდა მარცხდება. ამისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია, განისაზღვროს როლის მთავარი, ცენტრალური სცენა, რომელიც ხშირად ამ ნაწილის ბოლოშია ხოლმე.

და ბოლოს, *ენდშპილი*.

**III ნაწილი – დასასრული.** არ არსებობს როლი, რომელსაც არ აქვს დაბოლოება. ის უნდა ვიპოვოთ. რად იქცა გმირი? როგორი გახდა? რითი სრულდება ამ მომხდარ ამბავში მისი როლის შესახებ თხრობა? სცენური მხატვრული სახის შექმნაში როლის დაბოლოების პოვნა ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტია.

ამიტომ მე დაბეჯითებით ვურჩევ სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორსა და როლზე მომუშავე ყველა მსახიობს, შეადგინონ (თუნდაც, გუნებაში) „გმირის ხასიათის განვითარების ტაბულა“ მისი მდგომარეობის, მისი ქცევის მიხედვით.



მაგალითისათვის:

დასაწყისი	ორთაბრძოლა	დასასრული
<p>დარისპან ქარსიძე</p> <p>1. დაღლილია, დასვენება უნდა.</p>	<p>2. ალგზნებულია, კონტაქტური, საქმიანი, ძალზე აქტიური, მიზნის მისაღწევად იღვწის.</p>	<p>3. შინაგანად დაცლილი, საკუთარი საქციელის გამო დამწუხრებულია.</p>
<p>პელაგია საბელაშვილი</p> <p>1. ცდილობს, მოემზადოს სასიძოს დასახვედრად, რომ თავი არ შეირცხვინოს.</p>	<p>2. დაძლიოს შიში და არ მისცეს დარისპანს იმის საშუალება, რომ მან ქალიშვილისთვის ბრძოლა მოიგოს.</p>	<p>3. თავისი დარდი, წარუმატებლობა დამალოს. თავის ბუნაგში შეძვრეს. არავის ნახვა არ სურს.</p>
<p>კაროჟნა ქარსიძე</p> <p>1. სურს, იყოს თავაზიანი, როგორც ამას მამა ასწავლის, გაქრეს ამ სახლიდან. მაგრამ არაფერი გამოსდის.</p>	<p>2. ამ ტანჯვა-წამებას გაუძღლოს.</p>	<p>3. თავი შეიკავოს, არ აქვითინდეს.</p>

ერთი შეხედვით, თითქოს, ყველაფერი თავისთავად გასაგებია, პრაქტიკულად კი როლის ამ სამი ეტაპის განსაზღვრა არც თუ ისე ადვილია. როგორ დავიწყო იმ ადამიანის შესახებ თხრობა, რომელიც უნდა განვასახიერო. როგორ განვავითარო თხრობა და როგორ ვაჩვენო გმირი უმაღლესი ნერვული დაძაბულობის მომენტში, როგორ დავასრულო ამბავი მის შესახებ? ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხებია როლის აგებისა და წვდომის პროცესში.

„თეატრი (დრამა) გვიჩვენებს ადამიანის ნების განვითარებას, რომელიც თავის გზაზე განგების, ბედისწერისა თუ გარემოებების მიერ აღმართულ დაბრკოლებებს გადალახავს“, – ამბობს ფრანგი კრიტიკოსი ბრიუნეტიერი და ხაზს უსვამს სიტყვა „**განვითარებას**“.

სწორედ დაბრკოლებებისა და კონფლიქტების გამოვლით იცვლის ყოველივე სახეს, ხასიათს, ახალი და ძნელად საცნობი ხდება. ბრძოლა საწყისია, წყაროა ყოველგვარი ცვლილებისა, მუდმივი განახლება მოქმედი გმირების ცხოვრებაში ბრძოლის გამო ხდება.



„ყველაფერი მიედინება! არაფერი რჩება უძრავი, უცვლელი: ყველაფერი სწრაფად თუ ნელა მოძრაობს, სახეს იცვლის, გარდაიქმნება, მყოფობასა და არმყოფობას შორის მერყეობს“ (გერცენი, „Письма от изучения природы“).

როდესაც საუბარია მომავალი სპექტაკლის სარეჟისორო ჩანაფიქრის შექმნაზე, ეს ზედმეტად სწორხაზოვნად არ უნდა გავიგოთ. ისე არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს სარეჟისორო გეგმა უნდა მომზადდეს სრულად, როგორც დამთავრებული ლიტერატურულ-აღწერილობითი ნაწარმოები და უკვე ამის შემდეგ შეიძლება, მივიტანოთ ის პირველ რეპეტიციაზე, რათა ხორცშესხმის პროცესს შევუდგეთ. შემოქმედებაში მსგავსი არაფერი ხდება, მაგრამ, თუ მაინც აძღაგვარი რამ მოხდა, ეს უკიდურესად იშვიათი შემთხვევა იქნება. სარეჟისორო გეგმის შეთხზვასთან დაკავშირებით რჩევების მიცემისას ვცდილობთ, მოვხაზოთ ძირითადი სქემა მომავალი სპექტაკლის ყველა იმ ელემენტისა და პრობლემისა, რომლებიც რეჟისორმა თანავტორთა კოლექტივთან ერთად (უპირველეს ყოვლისა მსახიობებთან, ასევე მხატვართან, კომპოზიტორთან და სხვ.) უნდა გადაჭრას. მაგრამ როდის გავაკეთებთ ამას, რეპეტიციამდე, „მაგიდასთან“ ანალიზისას, თუ, როგორც ზოგჯერ ხდება ხოლმე, თავად გენერალურ რეპეტიციაზე – ამას მნიშვნელობა არ აქვს. ყველაფერი ეს დამოკიდებულია შემოქმედის წარმოსახვაზე, თემის სიახლოვესა და ავტორისეულ მასალაზე, როლების განაწილებაზე, იმაზეც, თუ ვისგან შედგება სპექტაკლზე მომუშავე კოლექტივი და კიდევ მრავალ მიზეზსა თუ გარემოებაზე. მთავარია ის, რომ ყველა ეს პრობლემა და კიდევ ბევრი სხვა, შემოქმედებითად იყოს ათვისებული და გადაჭრილი. თუ ჩვენ რჩევების ბრმა მიმდევრები ვიქნებით, თუ მათ არაშემოქმედებითად აღვიქვამთ, ეს მხოლოდ წარუმატებლობამდე მიგვიყვანს.

ყველაფერი ზემოთქმული განსაკუთრებით ეხება იმ პრობლემებს, რომლებიც „თეატრალური ანალიზისადმი“ მიძღვნილ თავებშია დასმული.

## ქმედითი ანალიზის შესახებ

*მე ვცდილობ, სიტყვები გაავითავისუფლო ტყვეობიდან.  
ვლ. იაზონტოვი*

(ეს ქმედითი ანალიზის მეთოდის არსია)

აქა სწერია, დასაბამით რომ იყო სიტყვა უკვე შეეჩერდი! ბუნდოვანი რამ აზრი ითქვა. არ შემიძლია, რომ ვიწამო სიტყვა ამ ძალად, მე მინდა ვთარგმნო ეს ადგილი, ალბათ, სხვაგვარად. თუ სწორად მესმის სულის აზრი და შთაგონება, უნდა ეწეროს „დასაბამით იყო გონება“.

დაფიქრდი კარგად, ჩაუკვირდი ამ პირველ სტრიქონს, ნუ აჩქარებ შენ მაგ კალამს მისი თარგმნის დროს! ნუთუ გონებამ ყველა შექმნა, ყველა დაძალა? უნდა ეწეროს „დასაბამით სუფევდა ძალა“.

მაგრამ როდესაც დავაპირე ამის დაწერა, გულმა დამიწყო მოუსვენრად მაშინვე ძგერა. მე მშველის სული! დახმარებას ვხედავ კვლავ აქ მე და ვწერ თამამად, დასაბამით რომ იყო საქმე.

(ქმედება – მ. თ.)

გოეთე, „ფაუსტი“

## მეთოდის ისტორიიდან

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი! სტანისლავსკი! უკვე ცნობილი გახდა შემდეგი სპექტაკლები: „სამი და“, „ალუბლის ბაღი“, „ფსკერზე“, „ძია ვანია“. უფრო სწორად, ისინი უკვე დადგმულია და სახელიც გაითქვეს. და სწორედ ამ პერიოდში, სცენის დიდი რეფორმატორის გონებასა და გულში ეჭვი ჩნდება. რამდენად სწორია ეს ყველაფერი? რამდენად სწორია ეს სარეპეტიციო მეთოდი? აძლევს კი იგი თეატრის მსახიობს განვითარების საშუალებას?

1. კ. სტანისლავსკიმ პირველად მსახიობებს **პიესის ეტიუდების გზით გაანალიზება** დაახლოებით 1905 წელს შესთავაზა პოვარსკაიას ქუჩაზე მდებარე სტუდიაში.



მისი არ სჯეროდათ, ამას უყურებდნენ, როგორც რაღაც „ახირებას“. მაგრამ სწორედ აქ ამ პერიოდში იქნა მოსინჯული გენიალური აღმოჩენის პირველი მარცვლები. ეს ის პერიოდია, როდესაც მეიერჰოლდი თავის ძიებებს იწყებდა. როგორც ჩანს, დრო თეატრშიც დაჟინებით ითხოვდა ახალ გზებს. ამ დრომდე სტანისლავსკის



მუშაობის ძირითადი მეთოდი ასე შეიძლება ჩამოგვეყალიბებინა: „მთელი საქმე ისაა, რომ როლი შეიგრძნო და მაშინ ყველაფერი თავისით მოვა“. პირველი ეტაპი, ძიება იმისა, თუ **„რას ვგრძნობ?“**, სისტემის წინაისტორიული ეტაპი იყო. ახლა კი უცებ ამას უარყოფენ, ყოველ შემთხვევაში, ეჭვქვეშ აყენებენ.

2. 1909 წელს კ. სტანისლავსკი უშვებს სპექტაკლს „ერთი თვე სოფლად“. „პირველად იქნა შემჩნეული და დაფასებული ჩემი ხანგრძლივი ლაბორატორიული მუშაობის შედეგები. სპექტაკლი როგორც თავად როლის, ისე ჩემი ამ როლში თვითშეგრძნების გაანალიზებისა და შესწავლის ხერხისკენ იყო მიმართული“, – წერს სტანისლავსკი. ეს არის ის პერიოდი, როდესაც ანალიზის პროცესში ძირითადი ძიების საგანია – **„რა მინდა?“**

3. 1935 წელი. სტანისლავსკი გაორკეცებული ძალით **ქაჯაებს პიესის ქმედებითი გაანალიზების იდეას**: „გრძნობათა ლოგიკა ქმედებებში გადაიყვანეთ, სწორედ იმ ფიზიკურ ქმედებებში“. მასალის ანალიზისას იგი დაჟინებით ითხოვს პასუხს კითხვაზე: **რას ვაკეთებ? როგორ ვაკეთებ?**

ეს აღმოჩენაა! ეს ქმედითი ანალიზის მეთოდია.

კიდევ ერთხელ შევადაროთ:

- ა) რას ვგრძნობ როლში?
- ბ) რა მსურს როლში?
- გ) რას და როგორ ვაკეთებ როლში?

### გრძნობა – სურვილი – ქმედება!

„განსხვავება ხელოვნების ეგრეთ წოდებულ სივრცობრივ სახეობებსა და იმ სახეობებს შორის, რომელიც დროის ფაქტორზეა დამყარებული, აქცენტთა განლაგებაშია. სურათში ანდა ქანდაკებაში საგნის მუდმივი წონასწორობა მთლიანად ეფუძნება იმ ძალთა მოქმედებას, რომლებიც

ფორმისა და ფერის სივრცობრივ თანმიმდევრობაში ვლინდება. ცეკვასა თუ პიესაში, პირიქით, საერთო ქმედება შედგება იმ ელემენტებისგან, რომლებიც აქტიურად ავლენენ თავს მოქმედებაში. ამგვარად, მხატვრული გამოსახვის საშუალებების ერთი სახეობა **მოქმედებას ყოფიერების საშუალებით** განსაზღვრავს, მეორე სახეობა კი **ყოფიერებას განსაზღვრავს მოქმედების საშუალებით**“, – წერს რ. არნჰაიმი წიგნში „ხელოვნება და ვიზუალური აღქმა“ (ხაზგასმა ჩემია – მ. თ.).

**ფიზიკურ მოქმედებათა თეორია**  
**სტანილავსკის მიერ ახალ თეატრში შეტანილი**  
**მნიშვნელოვანი წვლილია.**

**ბ. ბრეხტი**

### შესავალი

ერთ მეცნიერულ ნაშრომში ადამიანთა ურთიერთობის შესახებ ნათქვამი იყო, რომ ეს ურთიერთობა უფრო ხშირად „საუბრით“ მყარდება. ეს, მართლაც, ასეა.

„ – რას კითხულობთ, უფლისწულო?

– სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს...“

სიტყვები – გონიერი, ლამაზი, უხეში. სიტყვები – სევდიანი და მზიარული. მოწოდების, მოხმობის სიტყვები ძახილის ნიშნით, კითხვის ნიშნით, მრავალწერტილით, უამრავი სიტყვა, კარგიც და ცუდიც, საუბრები. პიესა, არსებითად, ქაღალდზე ჩაწერილი საუბრებია იმ ადამიანებისა, რომლებიც მწერალმა გადაწყვიტა, თავის გმირებად ექცია.

მაგალითისათვის დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ გავიხსენოთ. პიესა სასიძოს შესახებ ორი ქალის საუბრით იწყება. შექსპირის ცნობილი „მეფე ლირი“ კი იწყება კარისკაცების საუბრით იმის თაობაზე, რომ მეფეს განზრახული აქვს, დაანაწილოს თავისი სახელმწიფო. ანდა მოლიერის „ტარტიუფი“!

ორი ადამიანის საუბარი (დიალოგი), ბევრი ადამიანის ერთმანეთთან საუბარი, ზოგჯერ კი ერთი ადამიანის თავის თავთან საუბარი (მონოლოგი) – ეს ყველაფერი საუბრებია, სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები... და რემარკები. რა უნდა ქნას რეჟისორმა მსახიობებთან ერთად, რომ სიტყვები (საუბრები) და მათი კომენტარები (რემარკები) სპექტაკლად იქცეს? როგორ ხდებოდა ეს ადრე,



სტანისლავსკის მიერ „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ აღმოჩენამდე?

მომყავს ჩანაწერი მ. გორკის „მდაბიონის“ რეპეტიციებისა, რომლებსაც 1945 წ. „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო მცოდნე გ. ტოვსტონოგოვი ატარებდა თბილისის ინსტიტუტში.



„1945 წ., 22 მარტი. პირველი რეპეტიცია. აუდიტორია №6. საღამოა. გ. ტოვსტონოგოვი შუა ოთახში ზის. მის ირგვლივ ყოველი მხრიდან მაგიდებია. ყველა კონცენტრირებულია, ყურადღებით კითხულობენ პიესას. სიჩუმეა. ყველა ერთად ეძებს ამოცანას.

ტოვსტონოგოვი: – „ვცხოვრობთ ტატიანას განცდებით“.

სტუდენტი, რომელიც ტატიანას თამაშობს, იწყებს ტექსტის ნმდაბლა კითხვას.

ტატიანა: „მთვარე ამოვიდა. უცნაური იყო იმის ყურება, რომ ამ პატარა და სევდიანი მნათობისგან ქვეყნად ამდენი მოვერცხლისფროცისფერი, ალერსიანი ფერი იღვრება. ბნელა.

პოლია: ლამა ავანთო?

ტოვსტონოგოვი (მიმართავს სტუდენტ გოგონას): რატომ, ასე ტრაგიკულად? უფრო უბრალოდ. სწორი ქვეტექსტი იპოვეთ – „რას უნდა ნიშნავდეს ეს?“ საღამოა, ბინდლება. დაღლილი ტატიანა ნახევრად მიწოლილია ტახტზე. პოლია მაგიდასთან ზის და კერავს. კიდევ ერთხელ შევამოწმოთ ამოცანა. პოლიამ ნილისგან ყველაფერი იცის, იცის მისი იდუმალი აზრები და სჯერა მათი. „ნილმა კი იცის?“ – უცნაური კითხვაა, როგორ შეიძლება ნილმა არ იცოდეს? პოლიამაც იცის, მაგრამ გამოხატვა არ შეუძლია, სიტყვებს ვერ პოულობს. ამიტომაც არის ტექსტში ამდენი მრავალწერტილი, პოლია ეძებს და ვერ პოულობს სიტყვებს. ახლა კი მან უნდა კეროს, პოლია „სხვათა შორის“ არ კერავს, იგი გატაცებულია, ჩართულია თავის საქმეში.

კიდევ ერთხელ კკითხულობთ როლების მიხედვით.

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

კიდევ ერთხელ იწყებენ კითხვას.

ტოვსტონოგოვი: არ მჯერა. თქვენ სულ ჩქარობთ. ვერ ასწრებთ განცდას. განიცადეთ ეს სიტყვები, განიცადეთ! პოლია ხომ დიდი ხანია,

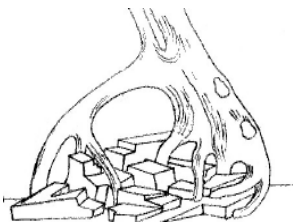
უსმენს ტატიანას კითხვას. აზრები ებადება. მას ისე სიამოვნებს ეს, ისე კარგად გრძნობს თავს და ნუ დაიძაბებით, მკაფიოდ თქვით. და კიდევ, სიტყვებზე: „გულში მხვდება“, აქცენტი „**გულზე**“ უნდა გაკეთდეს.

მონაკვეთს რამდენჯერმე იმეორებენ.

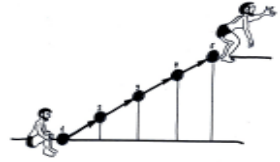
**ტოვსტონოვოვი:** ნუ ოხრავთ. პოლიას საამისო არაფერი სჭირს. და საერთოდ, ოხვრა იაფფასიანი ხერხია. ყველაზე სწორი ხერხი ყველაზე უბრალოა. იმისათვის, რომ მუდმივად ფლობდეთ მაყურებლის ყურადღებას, თითოეული მონაკვეთის ყოველი ამოცანა უკიდურესობის ზღვრამდე უნდა მიიყვანოთ. ვერავითარი ინტონაცია ვერ გიმგელით. ყველა ამოცანა ღრმა ფსიქოლოგიურ სფეროშია დამალული, ეს კიდევ უფრო რთულს ხდის პიესას მაყურებელთა დარბაზზე ზემოქმედების თვალსაზრისით. თითოეული ამოცანა ვნებამდე უნდა მიიყვანოთ. თუ მინდა, ცხოვრების სირთულეში გავერკვე, მთელი არსებით უნდა მივეცე ამ ცხოვრებას. თუ მინდა, წიგნზე გავბრაზდე, მთელი ჩემი შხამი ამ საგანზე უნდა გამდგომი იყო – ეს არის მუშაობის ერთადერთი გასაღები. მთელი არსება ჩააქსოვეთ როლში, მხატვრულ სახეში და ნურც თავს დაინდობთ და ნურც ნერვებს. სწორედ, ეს სირთულეებია მოსამებნი გორკის პიესაში. რით შეიძლება მოვანდინოთ ზემოქმედება მაყურებელზე? ქმედებით? ის თითქმის არ არის პიესაში. გრძნობებით? ისინი ძალზე ჩვეულებრივია, მაგრამ თუ ისინი სწორად იქნებიან განცდილნი, მაყურებელში პირადული, ოდესღაც განცდილი გრძნობების ასოციაციას გამოიწვევენ. გორკის არსი ესაა: **ვნებამდე მიყვანილი ყოველდღიურობა** – აი, გორკის ფორმულა“.

სარეპეტიციო ჩანაწერის მოყვანილი ნაწყვეტი ნათლად გვიჩვენებს, რომ რეჟისორი მსახიობებთან ერთად იწყებს მომავალი სპექტაკლის აგებას და ცდილობს, ძალზე აქტიურად ჩაწვდეს გმირების ფსიქოლოგიას, გამოიცნოს მათი სურვილები, შეიგრძნოს მათი განწყობა, რეპლიკის წარმოსათქმელად სწორი ტონი იპოვოს. მასსოვს, მხოლოდ ტატიანას პირველ ფრაზაზე: „მთვარე ამოვიდა...“ რეჟისორი მრავალი დღის განმავლობაში განუწყვეტლად მუშაობდა. ოთხთვიანი შრომის შედეგად შეიქმნა ძალიან კარგი სპექტაკლი.

სტანისლავსკის ახალი სარეპეტიციო მეთოდი, „**ქმედითი ახალი ზის მეთოდი**“ სრულიად არ უარყოფს იმას, რაც მანამდე იყო მის მიერ ნაპოვნი. პირიქით, დიდი რეჟისორი ყველაფერს აზუსტებს, კანონად აქცევს და, რაც მთავარია, გვთავაზობს ზუსტ სარეპეტიციო მეთოდს, რომელიც თავად თეატრალური ხელოვნების



ქმედითი ბუნებიდან მომდინარეობს. ახალ მეთოდს სარეპეტიციო პროცესი გმირების ოღნავ შესამჩნევი განწყობის, სურვილებისა თუ განცდების სფეროდან გადაჰყავს ქმედებების, ქცევებისა და მოვლენების სიბრტყეში. ეს უკვე, გარკვეულწილად, მოწესრიგებული სისტემაა, შემოქმედებითი პროცესის სქემაა.



## ბონებით დაზვერვა

მოლით, ყველაფერი თავიდან, თანამიმდევრობით დავიწყეთ.

„დრამა (პიესა) – მოქმედი პირების დიალოგებისა და ავტორის რემარკების სახით ასახულ კონფლიქტს წარმოადგენს (ეკოლკენშტეინი, „Драматургия“).

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

ოთახში გამეფებული სიჩუმის შემდეგ  
 მინაზე აღმასის კაწვრის ხმა.  
 მსუბუქი დარტყმა და გატეხილი მინის წკარუნი.  
 ფანჯრის საკეტის ჩხაკუნი.  
 ფანჯრის გალების ხმა.  
 რაფიდან ვილაცის ჩამოხტომა.  
 ოღნავ გასაგონი ნაბიჯების ხმა.  
 კარადის კარის ჭრიალი.  
 ნიეთების გადაადგილების ხმა.  
 ხმა – (შორიდან, სავარაუდოა, ქუჩიდან) ნუ გეშინია!  
 შემდეგ, იატაკზე ნიეთების დალაგების ხმა.  
 ხმა ქუჩიდან – იჩქარე!  
 კიდევ ვილაც რალაცაზე თათბირობს.  
 კარის საკეტის გასაღებით გალების ხმა.  
 ხმა – ჩქარა, გაიქეცი!  
 გადახტომის ხმა.  
 კარის გალების ხმა და  
 მესამე ხმა – ღმერთო, რა არის ეს?!“ (ხმამალლა)  
 მიშველეთ, ქურდები, მიშველეთ!

მომხდარი ამბის შემთხვევით დაფიქსირებული ეს ბოლო ნაწყვეტი ფრაზები მხოლოდ სიტყვები და რემარკებია. ხმებისა და ხმაურის ამ კვალის მიხედვით ცხოვრება უნდა აღვადგინოთ. ამ ცხოვრების ათასნაირი ვარიანტი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მაგრამ მომხდარი ამბის ისეთი ვარიანტი უნდა მოვძებნოთ, რომელიც ჩაწერილი ხმაურისა და სიტყვების წარმოქმნას გაამართლებდა. არსებითად, პიესაც სწორედ ეს არის, ოღონდ ჩამწერი აპარატის ნაცვლად საქმე გვაქვს მწერალთან, რომელმაც გარკვეული ცხოვრებისეული ამბის გამო აღელვებულმა **შეთხზა** ჩანაწერი.

როგორ აღვადგინოთ სცენაზე მრავალი წლის წინ მომხდარი შემთხვევა? ეს ამოცანა არქეოლოგ-რესტავრატორის ამოცანას ჰგავს, რომელმაც ორი-სამი თიხის ნატეხის მიხედვით ანტიკური ამფორის თავდაპირველი სახე უნდა აღადგინოს ანდა შემონახული საძირკვლის მიხედვით გამჭრალი ცივილიზაციის დიდებული ტაძარი წარმოიდგინოს. ბოლოს და ბოლოს, რამდენიმე წარმოთქმული ფრაზა, დიალოგი თუ მონოლოგი რითი იძლევა მეტ ცნობას ცხოვრების შესახებ, ვიდრე თიხის ნატეხები?

რას აკეთებს მსახიობი ან რეჟისორი პიესისა და როლის მიღების შემდეგ? რა ხერხით შეძლებს წარმოადგინოს ის სცენაზე, რა გზით შეავსებს თავისი წარმოსახვით მისთვის უცნობ ათასგვარ რამეს: ქმედებას, დეტალს თუ სხვ.?

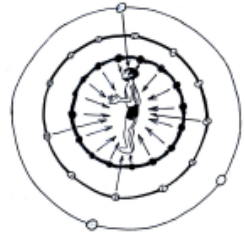
შეუძლებელია, მთელი პიესა ერთბაშად აღიქვა, მით უფრო, თუ ეს ისეთი რთული პიესაა, როგორც, მაგალითად: „ფაუსტი“, „თოლია“, „ჰამლეტი“ და ა. შ. ის, ვინც ეცდება, შეეხოს ამ სიმდიდრეს, კაცობრიობის კულტურის ამ საგანძურს, შეიძლება, ათასგვარ პრობლემაში ჩაიძიროს. აქ სულ უნდა თხარო და თხარო, არკვიო, განსაზღვრო, ჩაწვდე და ა. შ.

ვერონას სასაფლაოზე მომხდარი ამბავი („რომელ და ჯულიეტა“) ანდა კეთილშობილი მავრის ტრაგედია, რომელმაც საყვარელი ცოლი დაახრჩო, მერე კი თავი მოიკლა („ოტელო“), ამბავი, რომელიც ადვოკატ ჰელმერის ოჯახში მოხდა („ნორა“)!

გაარკვიო პერსონაჟთა შეტაკებების მიზეზები, გაივო მათი ბრძოლის მიზნები და მოტივები – ნიშნავს განსაზღვრო ნაწარმოების არსი.

მიემართოთ პიესაში აღწერილ ფაქტებს და შევეცადოთ, ისინი დღევანდელ ცხოვრებაში მომხდარი ეპიზოდების სახით წარმოვიდგინოთ. ჩვენ პიესის ნებისმიერი მონაკვეთის ქმედებად გადაქცევის დროს „საუბრის“ ყოველ ატომში ბრძოლის აღმოჩენის დროს, ლიტერატურულ ნაწარმოებს თეატრის ქმედით ბუნებას ვუახლოვებთ.

**მოვლენა** – ამ ბრძოლის ერთი რგოლია, ნაწილია დიდი მთელისა. მოვლენა – ეს ხომ მცირე ომია, სადაც თავდამსხმელებიც არიან და დამცველებიც, სადაც ვიღაც აქტიურია, ვიღაც კი – პასიური, სადაც ყველაფერი ბრძოლის კანონების მიხედვითაა აგებული.



თუ დენი არ გადის მავთულში, მაშასადამე, „პლუსი“ და „მინუსი“ არ არის, ე.ი. პოტენციალთა სხვაობა არ არის. თუ ხეები გარინდებულები დგანან და არ ირხევიან, მაშასადამე, ქარი ჩამდგარა და მოძრაობაც შეწყდა; თუ კაჟს კვესს არ ჩამოვკრავთ, ნაპერწკალი არ წარმოიშობა. ბიოლოგებმა დაადგინეს, რომ არასიმეტრიული მოლეკულები უფრო სიცოცხლისუნარიანია, მათში უფრო აქტიურად მიმდინარეობს პროცესები. ტოლმნიშვნელოვანებას სიმშვიდემდე, გაჩერებამდე მივყავართ. იმისათვის, რომ ზიარ ჭურჭელში წყლის მოძრაობა დაიწყოს, აუცილებელია, შეიქმნას სითხის სხვადასხვა დონე. რეჟისორი, თავისი პროფესიის არსით, **ორთაბრძოლების შემთხვევლი, კონფლიქტებზე მონადირე**, „პოტენციალთა სხვაობის“ შემქმნელია.

მოვლენების უბრალო კონსპექტი რომ შევადგინოთ, ეს მოვლენები უნდა „დავინახოთ“, წარმოვიდგინოთ, შევთხზათ. ამიტომ მუშაობის დაწყებისას უმთავრესია, მთელი არსებით განვეწყვოთ იმისთვის, რომ პიესის ლიტერატურული „საუბრები“ მოვლენათა წიაღში გადავიტანოთ, მოვეშალოთ, რომ ნებისმიერი დიალოგი ამბად გარდავთქვათ.

მოვლენის პოვნა და განსაზღვრა, ე. ი., ლიტერატურული ტექსტის ნაწყვეტში მისი ქმედითი საფუძვლის გამოვლენა ძალზე აქტიური შემოქმედებითი მომენტია. ჩვეულებრივ, უნიჭო მსახიობები პირველები გამოდიან ამ „მეთოდის“ წინააღმდეგ, რადგან „მეთოდი“ ლაკოუსის ქალღღვივით ძალიან სწრაფად ამჟღავნებს ყველას წინაშე მათ შემოქმედებით უუნარობას.

**წარმოსახვამ**, რომელსაც, ჩვეულებრივ, მოკლებულია უნიჭო მსახიობი, უნდა დაამონტაჟოს და შეთხზას ტექსტში ჩადებული კონფლიქტები, თავისებურად გაიაზროს ისინი და მოქმედ პირთა შორის „საუბრები“ ბრძოლებად აქციოს. რაც უფრო ნიჭიერად იქნება ეს გაკეთებული, მით უფრო საინტერესო გამოვა მომავალი სპექტაკლი.

აი, ერთი სცენის სხვადასხვანაირად განსაზღვრული მოვლენების ნიმუშები შექსპირის პიესიდან „რომეო და ჯულიეტა“, სცენა ლორენცოსთან.

ერთ-ერთ დადგმაში პიესის ტექსტი გადაქცეული იყო ლირიკულ, მშვიდ სცენად, რომელიც ტაძარში მიმდინარეობდა, სადაც შეყვარებულები, ბოლოს და ბოლოს, შეძლებდნენ, მოეპოვებინათ სასურველი სიმშვიდე და ბედნიერება, ცოლის და ქმრის სახელის ტარების უფლება. ეს იყო მამა ლორენცოსთან ტაძარში **ჯვრისწერა**.

ფ. ძეფირელის ფილმში ეს სცენა გადაწყვეტილი იყო, როგორც სიყვარულისგან გაშმაგებული ორი ახალგაზრდის აღტყინება, რომლებსაც მამა ლორენცო ფიზიკურად აკავებს, რომ ჯვრისწერის აღსრულებამდე ალერსში „არ დაახრჩონ“ ერთმანეთი. ლორენცო იძულებულია, მათ შორის რკინის გისოსი ჩამოუშვას. აქ რეჟისორმა, ალბათ, მოვლენა განსაზღვრა, როგორც იძულებითი, უეცარი ჯვრისწერა, ვინაიდან მოცდა აღარ შეიძლება: ახალგაზრდები ისეთ მდგომარეობამდე არიან მისულნი, რომ მცირე შეყოვნებამაც კი ცოლვამდე შეიძლება მიიყვანოს ისინი.

იმის მიხედვით, თუ როგორ არის განსაზღვრული მოვლენა და მისი ბუნება, ავტორის მიერ დაწერილი ერთი და იგივე სცენა, ერთი და იმავე სიტყვების არსებობის პირობებში სრულიად სხვადასხვა სცენად შეიძლება იქცეს.

„მეთოდის“ მიხედვით, ყველაზე უბრალოდან უნდა დავიწყოთ, უნდა განვსაზღვროთ მთავარი მოვლენა. მაგრამ ამისთვის პიესის ფაბულა უნდა მოვხაზოთ.

მაგალითისთვის ავიღოთ დ. კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაჭირი“ და მოვევთ მისი ფაბულა: (ვარიანტი)

მართა ატყობინებს თავის ღარიბ მეზობელ პელაგიას (რომელსაც ოთხი გასათხოვარი ქალიშვილი ჰყავს), რომ მან თავისი ქალიშვილი ნატალია ახალგაზრდა კაცთან შესახვედრად მოამზადოს, რომელიც დღეს მართას უნდა ესტუმროს. ამ დროს მართასთან შემოივლის გალატაკებული აზნაური ღარისპან ქარსიძე თავის გაუთხოვარ ქალიშვილ კაროუნასთან ერთად (მასაც ოთხი უმზითვო ქალიშვილი ჰყავს, რომლებიც ვერა და ვერ გაუთხოვებია). მოდის სასიძო, რომელიც ნაცნობებში დადის და „მომგებიან“ საცოლეს ეძებს. იწყება საპატარძლოს ნახვის „ცერემონია“. ღარისპანი ცდილობს, ისარგებლოს შემთხვევით და სასიძოს კაროუნა მოაწონოს. ღარისპანსა და მართას (რომელიც პელაგიას ეხმარება) შორის იწყება მეტოქეობა, რომელიც ბოლოს დიდ ჩხუბში გადადის. სასიძო, როდესაც ხვდება, ორივე ქალიშვილი უმზითვოა, აცხადებს, რომ მას უკვე ჰყავს საცოლე და ამით ორივეს უარს ეუბნება. სასიძოს წასვლის



შემდეგ უიღბლო მეტოქეები რიგდებიან და მეგობრებად შორდებიან ერთმანეთს. სასიძოს ხელში ჩაგდების მცდელობა წარუმატებელი აღმოჩნდა.



ახლა შევეცადოთ, შევქმნათ მოვლენათა სია:

მოვლენა №1 – მართა სასიძოსთან ამზადებს შეხვედრას (რომ თავის ნათლულს დაეხმაროს).

მოვლენა №2 – დაუპატიჟებელი სტუმარი დარისპანი. იგი აშკარად ხელს უშლის მართას და პელაგიას, რომ მათ ჩაფიქრებული გეგმის მიხედვით ჩაატარონ ეს შეხვედრა.

მოვლენა №3 – მოვიდა სასიძო. „საპატარძლოს ნახვის სცენა“. მართა და პელაგია ცდილობენ, თავიანთი გეგმა შეასრულონ. დარისპანი ხელს უშლის მათ.

მოვლენა №4 – მართას, პელაგიასა და დარისპანს შორის სასიძოს გამო გამართული ბრძოლა. თითოეული მოწადინებულია, რომ თავისი „საქონელი“ გაასაღოს. ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა.

მოვლენა №5 – სასიძო წავიდა. არაფერი გამოვიდა. საპატარძლოს ნახვის სცენაში ყველა საკუთარი ქცევის გამართლებას ცდილობს.

მოვლენა №6 – შერიგება.

ჯერჯერობით ძალზე ცოტა რამ ვიცით, მაგრამ უკვე შეგვიძლია, ქმედების ხაზი მოვნიშნოთ:

1. სასიძოს შესახვედრად „მზადება“.

2. „დაუპატიჟებელი სტუმარი“ – აქ უკვე ექსპოზიციაში მიდის მზადება მომავალი კონფლიქტისათვის – დარისპანი ხელს უშლის მართას გეგმებს.

3. „სასიძო მოვიდა“ – „საპატარძლოს ნახვის სცენა“ – აქ დარისპანი დამოუკიდებელ ქმედებას იწყებს, რითაც აქტიურად შლის მართას გეგმებს.

4. „სასიძოს გამო გამართული ბრძოლა“. სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა. კულმინაცია.

5. „სასიძო წავიდა“. არაფერი გამოვიდა. ყველანი სულელურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ.

6. „შერიგება“. აბა, სხვა რა დარჩენიათ?

თანდათან რაღაც იკვთება. უკვე ნაპოვნია დასაწყისი, მთავარი მოვლენა და დასასრული. მოვლენის განსაზღვრისას უნდა შევძლოთ,

ამ მოვლენის ადგილი მთლიან სიუჟეტში დავინახოთ, არსებითი ნაკლებად არსებითისგან გამოვყოთ, მოქმედების და კონტრმოქმედების პერსპექტივა დავსახოთ, მოვნიშნოთ საწყისი პოზიციები (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა), მთავარი ბრძოლის ადგილი (კულმინაცია) და სხვ. უნდა შევძლოთ, პიესა მთლიანობაში, ასე ვთქვათ, „ვერტმფრენის სიმაღლიდან“, დავინახოთ ისე, რომ ჯერ წვრილმანებზე არ შევჩერდეთ.

**„კონებით და ზვერვამი“** მთავარია განვითარების პროცესის განსაზღვრა იქიდან გამომდინარე, რომ:

1. ექსპოზიცია – ფიგურების „მოგროვება“ და მათი განლაგებაა.
2. კვანძის შეკვრა – პირველი შეტაკებაა, პირველი ბრძოლები.
3. ორთაბრძოლები – მოვლენათა ჯაჭვია, მოქმედების განვითარება.
4. კულმინაცია – გენერალური ბრძოლაა.
5. კვანძის გახსნა – ფიგურების განლაგება მთავარი ბრძოლის შემდეგ, შემდგომი მდგომარეობა, აპოთეოზი.

ახლა **მთავარი მოვლენა** უნდა განვსაზღვროთ, შევეცადოთ, მომხდარი ამბის არსს ჩავწვდეთ. მაინც დაახლოებით რა მოხდა „დარისპანში?“ კარგი ადამიანები კინაღამ სამუდამოდ წაეკიდნენ ერთმანეთს. რისთვის? შეურაცხყოფას აყენებდნენ, როგორც მტრები, ისე ექცეოდნენ ერთმანეთს, უყვიროდნენ და სძულდათ ერთმანეთი! რატომ? როგორც ჩანს, სწორედ მომავალმა სპექტაკლმა უნდა გასცეს ამ კითხვას პასუხი.

რეჟისორი და მსახიობები, ფაბულის და მთავარი მოვლენის საიდუმლოს წვდომის მცდელობისას სასამართლოს გამოძიებლებს ემსგავსებიან – ისინი იძიებენ „საქმეს დანაშაულის შესახებ“.

პიესები, ფაქტობრივად, დანაშაულებზე აღძრულ საქმეთა საქალაქო დეპარტამენტი: დანაშაული – ოტელიომ მოკლა დეზდემონა. რა არის ამის მიზეზი და საიდუმლო? რატომ მოკლა? ამბობენ, უყვარდაო და უეცრად მოკლა. უცილობლად არსებობს ამის მიზეზი. ანტიგონე, რომელმაც იცის, რომ მოკლავენ, შეგნებულად მიდის ამ ნაბიჯზე. რატომ? რა არის ამის საიდუმლო? ლაწირაკმა ბიჭმა, ხლესტაკოვმა, ათობით გამოცდილი თაღლითი დალუპა. ანდა „დარისპანის გასაჭირი“ ავიღოთ: ასეთი კეთილი, მოსიყვარულე ადამიანები ერთმანეთს წაეკიდნენ – რის გამო? ალბათ, არის საამისო მიზეზი?! თუკი ამ მიზეზს ამოვიცნობთ, გასაგები გახდება, თუ რატომ უნდა დავდგათ აუცილებლად ეს პიესა. სწორედ მიზეზია მთავარი საიდუმლო.

„რომეო და ჯულიეტა“ – ახალგაზრდების სიკვდილის საქმე. კი, მაგრამ რა არის მიზეზი?! იქნებ, დღესაც აქტუალურია ეს მიზეზი?



პიესის შესწავლა, მისი ანალიზი სასამართლო განხილვას ჰგავს. იქაც და აქაც გულდასმით გროვდება ფაქტები (საქციელი-სამხილი) და ამ ფაქტებისგან იქმნება უზალო ლოგიკით აწყობილი რიგი. ამის შემდეგ პასუხობენ კითხვებზე – რა? როგორ? ვინ? რატომ?



ძალზე საინტერესოა, სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტის – ქ. დოლიძის მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტი, რომელმაც შეადგინა „საქმე ტარტიუფზე“ (მოლიერი, „ტარტიუფი“). „საქმე“ თითქოსდა მოქმედ პირთა დაკითხვის ოქმის მიხედვითაა შედგენილი:  
„განიხილება საქმე:

ოქმი № \_\_\_\_\_

მთავარია, ამოსავალი მოვლენა: თაღლითი მაშინ დაიჭირეს, როდესაც ის პატიოსანი ქალის, თავისი კეთილისმყოფლის ცოლის შეცდენას ცდილობდა...

მოწმეთა ჩვენებები:

ელვირას ჩვენება (ორგონის ცოლი. ძალზე თავშეკავებულად ლაპარაკობს, ცდილობს, დაფაროს მღელვარება): ჩვენს ოჯახში, ჩემსა და დედამთილს შორის მუდამ იყო კამათი მორალურ-ეთიკურ საკითხებზე, ბავშვები, თუმცა ისინი ჩემი შვილები არ არიან, საკუთარი შვილებივით მიყვარს. ისინი მუდამ ჩემს მხარეზე იყვნენ. ჩემი ძმა კლემანტიც ყოველთვის მხარს გვიჭერდა. ბავშვებს ის ძალიან უყვართ და სჯერათ მისი. ჩემი ქმარი კი დედამთილის აზრებს იზიარებს. მე, უმეტესწილად, ჩუმად ვარ, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მათ ვეთანხმები.

მოვლენა №1

ანუ „კამათი“ მორალის საფუძვლებზე ანდა დედამთილის კამათი რძალთან.

დორინას ჩვენება (მსახური ორგონის სახლში): ჩემმა ბატონმა, უფროსმა, ე. ი. ორგონმა, გაიცნო ერთი თაღლითი, რომელმაც (ვითომდა წმინდანი იყო) იგი შეცდომაში შეიყვანა. ეს თაღლითი ჩვენთან ცხოვრობდა, არავინ იცის, რა უფლებით. მსახურიც ისეთი თავხედი ჰყავდა...

კლემენტის ჩვენება (ელვირას ძმა, ორგონის ცოლისძმა. გაოცებით და დანაებით): ჩემი ნათესავი ზედმეტად კეთილი და მიმღობი ადამიანია. არ იცოდა, თავი როგორ გაერთვა ოჯახისათვის, რომელიც, მისი ღრმა რწმენით, არასწორად ცხოვრობდა და დალუპვისაკენ მიდიოდა. ამ დროს შეხვდა ადამიანს, რომელმაც მოტყუებით დაარწმუნა იგი თავის წმინდანობაში. ორგონმა ირწმუნა მისი და თავის ოჯახში შეიყვანა, რომ მისი რჩევებით სხვაგვარი წესრიგი დაემყარებინა სახლში. მე გავაფრთხილე ორგონი და გამოვთქვი კიდევ ჩემი აზრი, რომ კატეგორიულად არ ვეთანხმებოდი შექმნილ მდგომარეობას (მოვლენა №2).

ორგონის ჩვენება (დათრგუნვილი ხმით ძლივს ლაპარაკობს): მთელი ოჯახი წინააღმდეგი იყო, რომ ჩვენს სახლში ტარტიუფს ეცხოვრა. ტარტიუფის ჩვენთან ყოფნა რომ დამეკანონებინა, გადავწყვიტე, ჩემი ქალიშვილი მარიანა მიმეთხოვებინა მისთვის (მოვლენა №3 – „კატასტროფა“).

დამისის ჩვენება (ძალიან აღელვებულია, ნერვიულად აწვალებს სამკუთხა ფორმის ფართოფარფლიან ქუდს): ამ გათახსირებულ ტარტიუფს უნდოდა, დედაჩემი შეეცდინა. მე მინდოდა, დედაჩემის ღირსება დამეცვა. მამაჩემი საქმის ვითარებაში არ გაერკვა, სახლიდან გამაგლო და დამწყველა (მოვლენა №4 – „დაწყველა“).

ორგონის ჩვენება (განმეორებით, კიდევ უფრო დაბნეულია, ვალიდოლს იღებს): მაგიდის ქვეშ ვიჯექი და გავიგონე, როგორ ცდილობდა ადამიანი, რომლისაც, როგორც ღმერთის, ისე მჯეროდა, ჩემი ცოლის შეცდენას. ამის დაჯერება არ მინდოდა. ეს საშინელება იყო (განადგურებული დაჯდება) (მოვლენა №5 – მთავარი მოვლენა).

ტარტიუფის საჩივარი: მოვითხოვ, ჩემი კუთვნილი სახლიდან ორგონის მთელი ოჯახი გაასახლონ.

ტარტიუფის დაპატიმრების ორდენი: იმის გამო, რომ ტარტიუფი მოტყუებით შეიჭრა ორგონის სახლში, ხელისუფლება აპატიმრებს მას და თადლითობისთვის ციხეში სვამს (ყველა განარებულება, ტარტიუფის გარდა).

მაინც რა იყო ამ დანაშაულის მიზეზი? რამ მიიყვანა ტარტიუფი აქამდე? რა გარემოებათა ძალით არ შეუშალეს მას ხელი?

კლემენტი: ამიტომ ქვეყნად არ არის რა უფრო საზარი,

ვიდრე სიცრუე, პირფერობა, ფლიდობა.

განა საზარი არ არის, როცა თვალთმაქცი, უსულგულო, ფარისეველი სარწმუნოებას.



იარაღად იხდის თავის ბინძურ საქმეთა  
მისალწევად?  
როს მომხვეჭელი სინდისით ვაჭრობს,  
ვით საწვრილმანო რამ საქონელი და  
თვალთმაქცურად თვალაპყრობილი თვინიერ  
სახით



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

მოსამართლე (ელვირას): მაშინვე რატომ არ უთხარით ქმარს ყველაფერი?

ელვირა (დამორცხვებით, მაგრამ ღირსეულად): იმიტომ, რომ მომწონდა იგი.

მოსამართლე: რა არის ამის საიდუმლო?

დამცველი: ამ კაცის განსაკუთრებული მომხიბვლელობა, მისი სიცრუის გულწრფელობა, რომელსაც ისე გაწვდის, როგორც საოცარ სიმართლეს.

**გამჭოლი მოქმედება – ბრძოლა მარიანასათვის. აი, პიესის მოდელი**  
მოვლენების მიხედვით.

მოვლენები შიგნიდან ვითარდება და ყველა მხარეს ვრცელდება ისევე, როგორც წყალში ჩაგდებული ქვისაგან წრეებად იშლება ტალღები. მაგრამ აი, ჩააგდეს მეორე ქვა, მესამე და ა. შ. ყოველი მათგანი თავის გარშემო ტალღებს ავრცელებს, რომლებიც ერთი მეორეზე გადადიან, ერთი მეორეს კვეთენ და ქმნიან შლადი წრეების

მწკრივს. იქმნება მოვლენათა რიგი, რომელიც არ უნდა გაწყდეს. სცენაზე წამითაც რომ შეწყდეს ქმედება, სპექტაკლის გულისცემაც შეწყდება და გული გაჩერდება.

ისევე, როგორც მწერალი აგებს სიტყვიერ რიგს, მუსიკოსი – მელიოდურს, მათემატიკოსი კი – მათემატიკურ რიგს, რეჟისორიც აგებს მოვლენათა რიგს, უბრალოდ პიესაში მომხდარ მოვლენათა სიას კი არა, არამედ – მწყობრ მოვლენათა რიგს. ამ რიგის აგებით იგი გაცილებით მეტს იღებს, ვიდრე უბრალოდ ქმედებას. გონებით ნაპოვნი იდეურ-თემატური „ჩანაფიქრი“ ცოცხლდება და ამაღლებულ ქმედებად (რომელიც თავისკენ გეძახის, გინიშობს) სპექტაკლად გადაიქცევა. მოვლენათა რიგი შეიძლება, ითამაშო. ვიმეორებ, მოვლენათა რიგი – ეს არ არის უბრალოდ მოვლენათა სია, ეს – ერთი მეორიდან გამომდინარე განვითარების პროცესში მყოფი ქმედებების, ქცევების ნაკადია, რომლებიც ერთიანი მიზნისაკენ მიექანება. მოვლენათა რიგი – ეს ყოველთვის ერთი მეორიდან გამომდინარე ორთაბრძოლაა. პერსონაჟები მოვლენათა რიგში განუწყვეტლივ ქმედებენ და რეაგირებენ. მოცემულ შემთხვევაში კარგ შედარებად გამოდგება დიდი სათხილამურო სლალომი. რამდენ დაღმართს, მოულოდნელ მოსახვევსა თუ ზიგზაგს მოიცავს იგი. რაც უფრო რთული და მრავალწახნაგაა მოვლენათა რიგის „სლალომი“, მით უფრო ზუსტია ნაწარმოების აზრი, მით უფრო საინტერესოა მხატვრული სახე. დიდი სლალომის დროს ძალზე ბევრი ამოცანაა, ბევრია, როგორც ეტაპები მთელი მარშრუტის გაყოლებაზე. ორთაბრძოლები აქ მრავალი წვრილმანისა და სვლისგან შედგება. ეს – მოვლენათა რიგია იმიტომ, რომ ყოველი ახალი დაღმართი, ყოველი მოსახვევი ახალი მოვლენა ადამიანის ცხოვრებაში, რომელიც თოვლიანი მთიდან ეშვება. გმირები სცენაზე მსჯელობენ, კამათობენ, რაღაცას ამტკიცებენ, იბრძვიან ყველაფრისა და ყველას წინააღმდეგ, საკუთარ თავთან და საკუთარი თავის წინააღმდეგაც კი. გამუდმებით ცდილობენ, ვიღაც მოიგერიონ და თავადაც გადადიან შეტევაზე, თავის ჭეშმარიტ ვნებებსა და ფიქრებს მაღავენ, მეტ-ნაკლები წარმატებით ატყუებენ სხვებსაც და საკუთარ თავსაც და არასოდეს ჩერდებიან. წამით შეჩერებაც კი – ეს არის სპექტაკლის სიკვდილი. მსახიობისთვის მხოლოდ ქცევა და საქმეა მთავარი, დანარჩენი კი – გრძნობები, სიტყვები, მღელვარება, უკვე შედეგია. მოვლენათა რიგი – ეს არის გამჭოლი მოქმედების რთული მარშრუტი ზეამოცანისკენ (ფინიშისაკენ), რომელიც შეთხზულია რეჟისორის იდეურ-თემატური ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, გამომდინარე იქიდან, თუ



„რის შესახებ“ და „რა“ უნდათ, აუწყონ მაყურებელს მსახიობებმა რეჟისორთან ერთად.



შეადგინო *მოვლენათა რიგი* – ნიშნავს გამოძერწო სპექტაკლის ჩონჩხი. ეს რთული შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც წარმოუდგენელია, თუ მასალით და თემით არ ხარ საოცრად გატაცებული, წარმოუდგენელია იმის გარეშე, რასაც „შთაგონება“ ჰქვია.

აი, *მოვლენათა რიგის* ნიმუში დ. კლდიაშვილის პიესა – „დარისპანის გასაჭირის“ მიხედვით.

*თემა* – როგორ წაეკიდნენ საბრალო ადამიანები ერთმანეთს ერთი „მუნჯი“ სასიძო ბიჭის გამო.

### შემზადება

1. პანიკა. მართა ატყობინებს პელაგიას, რომ დღეს სასიძო უნდა მოვიდეს.
2. დარისპანისა და მისი ქალიშვილის მოულოდნელი მოსვლა.
3. დარისპანის ტრაბაზი პელაგიასთან.
4. პელაგიას ისტერიკა.
5. ნატალიას მორთვა-მოკაზმვა. სკანდალი ნატალიასთან.
6. პანიკა – სასიძო მოდის.
7. პელაგიას ლოცვა.

### საპატარძლოს „ნახვის სცენა“

8. სასიძოსთან შეხვედრა.
9. მაღალი წრისთვის დამახასიათებელი თავაზიანი საუბარი. მართა ოსიკოს წარუდგენს ნატალიას.
10. დარისპანი შლის მართას და პელაგიას გეგმებს.
11. დარისპანი თავისი ქალიშვილის წინ წამოწევას ცდილობს.

### შეჯიბრი

12. მაგიდასთან მიწვევა – შეჯიბრი.
13. დარისპანი დახმარებას სთხოვს მართას, მაგრამ უარს იღებს.
14. პელაგია ევედრება მართას, რომ დაეხმაროს.

15. მართა ნატალიათი ვაჭრობს.
16. ღარისპანი ცდილობს, კაროჟნა წარმოაჩინოს.
17. უხერხული სიტუაცია – კაროჟნას ჭიქა გაუტყდა.
18. ცეკვა-შეჯიბრება.
19. კაროჟნას ცეკვა.
20. მართას, ღარისპანსა და პელაგიას შორის გამართული ღია სკანდალი.
21. ოსიკოს დარწმუნება.
22. სკანდალი, კატასტროფა! („დანიშნული მყავს...“).

### ჩაშლილი ოპერაცია

23. სასიძოსთან გამოთხოვება.
24. ნატალიას ისტერიკა.
25. ღარისპანის სასოწარკვეთილება და კაროჟნას ტირილი.

### შერიგება

26. წამხდარი ურთიერთობების მოგვარება.
27. დამშვიდობება.

როდესაც ქმედება მოვლენების მიხედვით „დავზვერეთ“ და *მთავარი* მოვლენაც ვიპოვეთ, ამის შემდეგ უფრო პატარ-პატარა ეპიზოდების გარკვევაც შეიძლება დავიწყოთ. მაგრამ ახლა ამის გაკეთება გაცილებით ადვილია, ვინაიდან მთავარი მოქმედების „ფარვატერი“ დადგენილია. ახლა მისგან იწყება ყველაფრის ათვლა ანდა, როგორც ჰეგელმა თქვა, *„ყოველი წვრილმანი ერთი იდეისკენ უნდა მიისწრაფოდეს“*.

*ამ მოვლენათა რიგის, მთავარი მოვლენის* (მ. კნებელის განსაზღვრებით – „საწყისი მოვლენის“) მიხედვითაც კი კარგად ჩანს, რომ ამ ცნებათა განსაზღვრისას ძალზე ბევრი რამ შემოქმედის თემისადმი სუბიექტური დამოკიდებულებითაა განპირობებული. *მოვლენათა რიგის* დადგენისას ძალზე ბევრი პირადული, განუმეორებელი შეგვაქვს მომავალი სპექტაკლის კონსტრუქციაში და ამიტომ, არსებითად, ეს რეჟისორისა და მასთან მომუშავე მსახიობების „აღსარებაა“.

როდესაც „გონებით დაზვერვაზე“ ვსაუბრობთ, იბადება კითხვა: „მაინც რამდენ ხანს უნდა ვისხდეთ მაგიდასთან?“ – რამდენიც საჭიროა. ყველაფერი მასალაზეა დამოკიდებული. მაგიდიდან



დროზე ადრე ადგომა ძალიან მავნებელია, მაგრამ რაც უფრო მოკლე იქნება ეს პერიოდი, მით უკეთესი. სახიფათოა, რომ „გონებით დაზვერვის“ მომენტი „სამაგილო“ ანალიზის მეთოდად არ ვაქციოთ. უმეტეს შემთხვევაში ასეც ხდება ხოლმე (რა დასამალია და რეჟისორებს და მსახიობებს მაგიდასთან საუბარი უყვართ). რაც შეიძლება სწრაფად უნდა გადავიღეთ ქმედით ანალიზზე ან, უფრო ზუსტად, ქმედებაში, ქმედებით ანალიზზე.



### ქმედითი თხრობა

დავადგენთ თუ არა „მაგიდასთან“ მოვლენას, მაშინვე უნდა შევეცადოთ, რომ ეს მოვლენა ქმედების საშუალებით მოვყვეთ. „ქმედითი თხრობა“, უპირველეს ყოვლისა, რეპეტიციაზე „ლიტერატურულობის“ წინააღმდეგ ბრძოლაა.

რეჟისორი ან მსახიობი, როდესაც მესამე პირის სახელით ყვება, ცდილობს, ეპიზოდის შინაგანი მოღველი ააგოს. ის ქმედებისას, თითქოსდა, თავისი ქცევის კომენტარს ახდენს, ანუ, ხსნის მომავალ ეპიზოდში თავისი გმირის ქმედების მიახლოებით გეგმას. ამ დროს მსახიობი რაღაცას გაითამაშებს, რაღაცას ხსნის, აპროექტებს, გზადაგზა თხზავს, ეძებს, ამხანაგების მითითებებს იყენებს.

მსახიობი, ეპიზოდის ქმედითად თხრობისას ცდილობს, თავისი გადაწყვეტილების სისწორე შეამოწმოს, იგი მომავალი სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრის საერთო იდეური მიმართულებიდან ამოდის. „ქმედითი თხრობა“ „ქმედითი ანალიზისაკენ“ გადასასვლელი ხილია.

1. მოვლენის შესახებ ქმედითი თხრობა.
2. მონათხრობის მიხედვით ქმედება.

„ქმედითი თხრობის“ დროს არაფრის განცდა არ არის საჭირო. ეს უფრო მოძრაობის მეშვეობით თხრობაა. მსახიობი აქვე „წარმოადგენს“ ყველა იმ ქცევას, რომელსაც მოიმოქმედებდა, „თუკი“ იგი სცენური გარემოებების მსგავს გარემოებებში აღმოჩნდებოდა. მსახიობი კი არ განახორციელებს ქმედებას, არამედ, თითქოსდა, მონიშნავს მას. ეს მოვლენის მოღველირება უფროა.

მაგალითისათვის მოვიყვან ნაწყვეტს რეჟინალდ რაუზეს სცენარიდან „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ (შემოკლებით).

„ილება კარი. შემოდის დარაჯი. მას ტუშით გამოხაზული ბინის დიდი გეგმა შემოაქვს. ბინის ფანჯრები, სადაც მკვლელობა მოხდა, რკინიგზისკენ გადის. სახლის სიღრმეში განთავსებული ოთახების რიგი გრძელ დერეფანში გამოდის. აქედან კიბე სადარბაზოში ჩადის.

დარაჯი: გჭირდებათ ეს გეგმა?

თავმჯდომარე: დიას, დიას, გმადლობთ.

მერვე მსაჯული: ნება მომეცით, ავიღო.

მერვე მსაჯული აიღებს გეგმას და მაგიდაზე გაშლის ისე, რომ ყველამ დაინახოს. ერთხანს ღუმს, ყურადღებით სწავლობს გეგმას. მსაჯულთა ნაწილი მიუახლოვდება მას, რომ უკეთ დაათვალიერონ გეგმა.

მერვე მსაჯული: დიას, ეს ის ბინაა, სადაც მკვლელობა მოხდა. სწორედ ამის ქვემოთ არის მოხუცის ოთახი. ზუსტად ასეთივე ოთახია (უჩვენებს). აი, მიწისზედა რკინიგზა... საძინებელი ოთახი. მოხუციც, შესაბამისად, ამ ოთახში იყო... ის ამბობს, რომ წამოდგა, შემოსასვლელში გავიდა, კარი გააღო და ზუსტად იმ დროს გაიხედა, როდესაც ახალგაზრდა კიბეზე ჩარბოდა. ხომ სწორად ვამბობ?

მესამე: დიას... მონაცემები ასეთია.

მერვე: მან თხუთმეტი წამის შემდეგ გაიხედა, მას შემდეგ, რაც სხეულის დაცემის ხმა გაიგონა.

პირველი: სწორია.

მერვე: მოხუცის საწოლი ფანჯარასთან დგას (ჩასცქერის გეგმას). საწოლიდან კარებამდე ასე, დაახლოებით თორმეტი ფუტი იქნება, დერეფნის სიგრძე ორმოცდასამი ფუტი და ექვსი დუმიია... ესე იგი, ის უნდა ლოგინიდან ამდგარიყო, ჯოხი აეღო, თორმეტი ფუტი გაეგლო, საძინებლის კარი გაეღო, კიდევ ორმოცდასამი ფუტი გაეგლო და შემოსასვლელი კარი გაეღო... და ეს ყველაფერი თხუთმეტ წამში უნდა მოესწრო. თქვენ ფიქრობთ, ეს შესაძლებელია?

მეათე: კი, მაგრამ ხომ იცით, რომ ეს შესაძლებელი აღმოჩნდა.

მეთერთმეტე: მოხუცი ძალიან ნელა დადის. მას ხელის წაშველება დასჭირდა, მოწმის ადგილამდე რომ მისულიყო.

მესამე: თქვენ ისე გინდათ საჭმე წარმოგვიდგინოთ, თითქოს აქ ძალიან დიდი მანძილი იყოს. მაგრამ ეს ხომ ასე არ არის.

მერვე მსაჯული დგება, მიდის ოთახის უკანა კედელთან, იღებს ორ სკამს და გვერდიგვერდ მიადგამს. ეს საწოლი უნდა იყოს.

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



მესამე (მერვეს): – რას აკეთებთ მანდ?

მერვე: მინდა, ერთი რამ გავიგო... შევამოწმოთ, რამდენი დრო დასჭირდებოდა ამ მანძილის გასაწვლელად მოხუცს. ახლავე გადავზომავე მისი საძინებელი ოთახის თორმეტ ფუტს. ნაბიჯებით ზომავს.

მესამე: ხომ არ გაგიჟდით! თქვენ ვერ შეძლებთ ყველაფრის ამის აღდგენას!

მეთერთმეტე: მაგრამ, იქნებ, ჩვენ თვითონ რომ გვენახა... ეს ძალზე მნიშვნელოვანი გარემოებაა....

მესამე: დროის უქმად კარგვაა.

მეექვსე: რა გენაღვლებათ? გააკეთოს.

მერვე: კიდევ ერთი სკამი მომაწოდეთ.

სკამს აწვდიან.

მერვე: გმადლობთ. აი, ეს საძინებლის კარია... მიდგმულ სკამებს უახლოვდება. ჯდება. შემდეგ სკამებზე წვება.

მერვე: მე მზად ვარ.

ყველა ყურადღებით ადევნებს თვალყურს მერვე მსაჯულს. მეორე მსაჯული საათს დასცქერის, ელოდება, როდის გაუსწორდება წამმზომი ისარი 60-ს... ბოლოს, ფეხის დარტყმით აძლევს ნიშანს. *მერვე მსაჯული იწყებს იმპროვიზებული საწოლიდან წამოღობას. ნელა გადაოჯებს ფეხები იატაკზე, იღებს წარმოსახულ ჯოხებს და ღებდა... მერვე მსაჯული მოხუცი ზეიბრის ნაბიჯით მიემართება სკამისკენ, რომელიც საძინებლის კარს აღნიშნავს. უახლოვდება „კარს“ და ვითომდა აღებს მას.*

მეათე: აჩქარდი, ის ორჯერ უფრო სწრაფად დადის.

მერვე მსაჯული არ პასუხობს მეათე მსაჯულის რეპლიკას, შეუჩერებლად გადის წარმოსახულ ღერეფანში და შემოსასვლელი კარისაკენ მიემართება.

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

მერვე: თუ ფიქრობთ, რომ უფრო სწრაფად უნდა ვიარო, გავივლი (ოდნავ უმატებს ნაბიჯს, კართან მიდის, უკან ბრუნდება. ოდნავ კოჭლობით დადის, ისე, როგორც ჯოხზე დაყრდნობილი მოხუცი უნდა კოჭლობდეს.

მსაჯულები დამაბულები ადევნებენ თვალყურს. იგი ისევ უახლოვდება სკამს, რომელიც ახლა შესასვლელ კარს წარმოადგენს. თითქოს გადაატრიალებს გასაღებს და ფართოდ აღებს კარს.

მერვე: (ხმამალა) გაჩერდი!



მეორე: სწორია.

მერვე: რამდენი წაში გავიდა?

მეთერთმეტე: ოცდათერთმეტი.

რამდენიმე მსაჯული გაოცებას გამოხატავს.

მერვე: მე მგონია, მოხუცმა მხოლოდ კარებადვე მისვლა სცადა, გაიგონა, რომ ვიღაც სწრაფად ჩარბოდა კიბეზე... და გადაწყვიტა, რომ ეს იყო ბრალდებული.

სცენარის ეს ნაწყვეტი ქმედითი თხრობის შესანიშნავი ნიმუშია. არავინ არაფერს თამაშობს, არ განიცდის, მხოლოდ ანალიზებენ, ცდილობენ, ქმედებაში წარმოიდგინონ, როგორ იქნებოდა ეს სინამდვილეში, დაკავებულნი არიან იმით, რომ მომხდარი ამბის მოქმედ პირთა შესაძლებელ ლოგიკას აგებენ. ქმედითი მოდელირების დროს ისინი კამათობენ, შეცდომებს ასწორებენ, არაკვევენ სურვილებს, მოცემულ გარემოებებსა და მოვლენების ტემპო-რიტმს. ფაქტობრივად, ისინი თხზავენ ცხოვრებას, რომელსაც ფაქტებისა და სიტყვების მიხედვით შიფრავენ.

არ უნდა შეგეშინდეს იმისა, რომ გადააგლო და გადახაზო ის, რაც ნაპოვნი გაქვს, თუკი გრძნობ, რომ შეიძლება ქცევის უკეთესი ვარიანტი იპოვო. თავი არ უნდა დაზოგო, ყველაფერი უნდა გააკეთო იმისთვის, რომ პიესის თითოეულ პატარა მონაკვეთში ბრძოლა, ანუ მოვლენა, წარმოიშვას.

ქმედითი თხრობა მაშინვე განსაზღვრავს მსახიობის თითოეული ქცევის კონკრეტულობასა და ხარისხს. როდესაც მსახიობისთვის ჯერ კიდევ ყველაფერი ბუნდოვანი და მიახლოებითია, მისი თხრობაც არეულ-დარეული, ლიტერატურული და აღწერითია. და, პირიქით, როდესაც ყველაფერი ნათელია, თხრობაც ძუნწი, ზუსტი და უკიდურესად კონკრეტული ხდება და ქცევების კონსპექტს უფრო წააგავს. ამიტომ მისი შემოწმებაც და წარმართვაც გაცილებით ადვილია. თავად „თხრობის“ პროცესში ხდება ცენტრალური მოვლენისა და გამჭოლი მოქმედების მიმართ მთელი მასალის, მისი მთავარი ხაზის გააზრება. მოვლენათა რიგის მიხედვით გმირის ქცევის ხაზის სწორად მოყოლა ნიშნავს, სანახევროდ ითამაშო როლი. როლის და მთელი სპექტაკლის ხაზის მოყოლა პრემიერამდეც კი საჭიროა.

„სურათი ჯერ გონებაში უნდა შექმნა“, – ამბობდა თეოდორ რუსო.

როლის (რეჟისორისათვის კი – მთელი სპექტაკლის) ხაზის მოყოლა ძალზე რთულია.



ამიტომ, რაც შეიძლება სწორად უნდა მივმართოთ ამას. მსახიობი თხრობის მომენტში უკვე ქმნის. როლის ხაზის მოყოლა ნიშნავს, შეთხზა როლი. ეს შემოქმედებითი მომენტი. მსახიობები, ჩვეულებრივ, გაურბიან ხოლმე ამ ხერხს.



## ანალიზი (დაზვერვა) ქმედებით

ერთხელ ვუყურებდი, როგორ ასწავლიდნენ პატარა გოგონას ჭადრაკის თამაშს.

– იცი თამაში? – ჰკითხეს მას.

– რასაკვირველია, – აშკარად იცრუა გოგონამ. მასში თავდაჯერებულობა და უტიფრობა იგრძნობოდა.

დაიწყეს თუ არა თამაში, მაშინვე გაირკვა, რომ გოგონას წარმოდგენაც არ ჰქონდა ჭადრაკზე. მაშინ პარტნიორმა დაუწყო ახსნა, როგორ მოძრაობს თითოეული ფიგურა, სად და რომელ უჯრედზე უნდა იდგას, როგორ კლავს თითოეული მათგანი, როქი როგორ კეთდება და ა. შ. გოგონა ყველაფერზე თავს უქნევდა და ამბობდა:

„ვიცი, ვიცი ...“

მაგრამ ეტყობოდა, რომ ცდილობდა, დაემახსოვრებინა ყველაფერი, რასაც უხსნიდნენ. დამახსოვრებით კი მხოლოდ მთავარი დაიმახსოვრა – *მეფე უნდა მოეკლა*. მაგრამ არც ისე ადვილია, დაიმახსოვრო ამ რთული თამაშის ყველა წვრილმანი. გოგონა სულ იბნეოდა. მაშინ მასწავლებელი მიხვდა, რომ ასე არაფერი გამოვიდოდა, დაფაზე განალაგა ფიგურები და გოგონასთან თამაშს შეუდგა. გოგონა წარამარა შეცდომებს უშვებდა: მხედრით პაიკის სვლებს აკეთებდა, პაიკით კი – ლაზიერისას. მაშინ მასწავლებელმა თამაშის (მოქმედების) პროცესში დაუწყო შესწორება. გოგონაც თანდათან დაეუფლა თამაშის „საიდუმლოებებს“. ის პრაქტიკულად ითვისებდა ფიგურებს (ეპიზოდებს), მათ შესაძლებლობებსა და ქცევის წესებს. როცა გოგონა რამდენიმე შეცდომას დაუშვებდა, ხვდებოდა, რომ ასე არ შეიძლებოდა. ხოლო, როდესაც მასწავლებელმა რამდენჯერმე დარტყმის ქვეშ დააყენა თავისი ფიგურები და ამით საშუალება მისცა გოგონას, პრაქტიკულად დარწმუნებულიყო მხედრის ან რომელიმე სხვა ფიგურის მოძრაობის უპირატესობაში – ეს წესი ბავშვმა უკვე სავსებით ცნობიერად

დაიმახსოვრა. ძალიან მალე გოგონა მიხვდა, რას ნიშნავს ჭადრაკის თამაში. პირველ შემთხვევაში გოგონამ თამაშის შესახებ ძალზე ბევრი ცნობა მიიღო, მაგრამ მის ცნობიერებაში ეს ცნობები აირ-დაირია და მათ სიმწვობრე და სიცხადე დაკარგეს. და კიდევ იმიტომაც, რომ გოგონას მიღებული ცნობები ჯერ არ დასჭირვებია პრაქტიკულად. მეორე შემთხვევაში კი წესი მაშინ გაჩნდა, როდესაც ის პრაქტიკულად გახდა აუცილებელი და მას იქვე გამოიყენებდნენ. ამიტომაც გოგონა ამ წესს მარტო გონებით კი არა, გულითაც იმახსოვრებდა (ყველასათვის ცნობილია ის ემოცია, როდესაც მოწინააღმდეგის ფიგურის მოკვლას ახერხებ) და უკეთესადაც ითვისებდა მას.

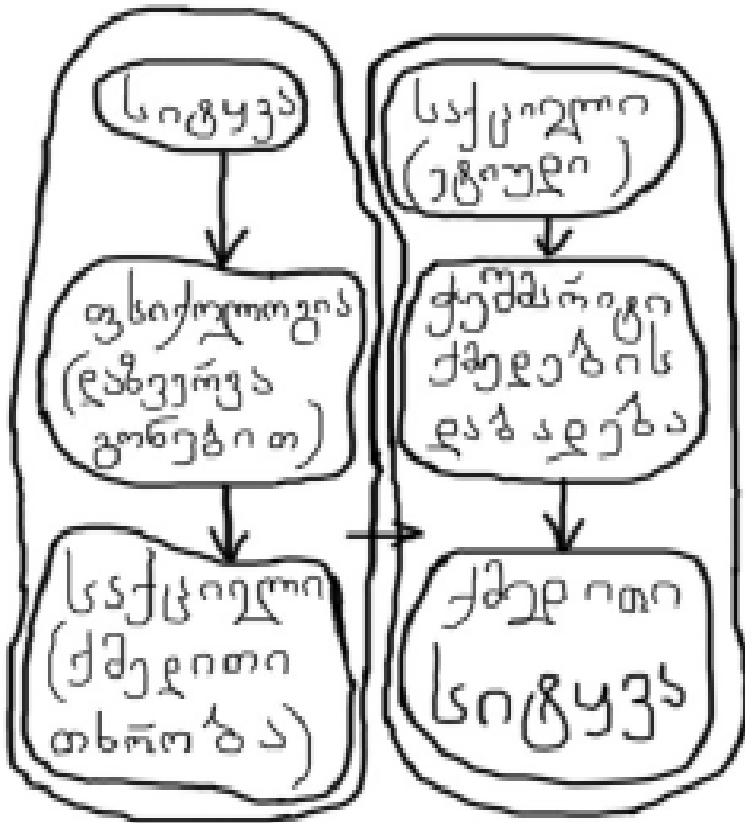
დაახლოებით იგივე ხდება „გონებით დაზვერვის“ და „ქმედებით დაზვერვის“ მომენტშიც. პირველ შემთხვევაში გოგონამ გაიგო მხოლოდ ის, რომ მეფე უნდა მოეკლა. მეორე შემთხვევაში კი ებებდა, ცდილობდა მოესინჯა, რა საშუალებებით იქნებოდა შესაძლებელი ამ მეფის მოკვლა.

ჭადრაკის ეს მაგალითი ქმედითი ანალიზის არსს გამოხატავს. მე შეიძლება შემომედავონ კიდევ, რომ მოცემულ მაგალითში გოგონა უკვე არსებული თამაშის წესებს ეუფლებოდა და რომ მას ხელმძღვანელი ჰყავდა, მაშინ, როდესაც ჩვენ ქმედითი ანალიზის დროს თითოეული პიესისათვის ყოველ ჯერზე ახალ წესებს აღმოვაჩინებ ხოლმე. დიახ, ყოველი ახალი პიესა – ეს არის „ახალი თამაში“ სრულიად ახლებური წესებით. ხელმძღვანელის როლს კი ამ შემთხვევაში ნაწარმოების ავტორი და რეჟისორი ასრულებენ და მსახიობიც ყოველ ჯერზე მოცემული პიესის თამაშის წესებს ითვისებს, რომლებიც ისევე განსხვავდება წინა წესებისგან, როგორც ჭადრაკი განსხვავდება მაგ., ნარდისა ან შაშისგან.

მსახიობი, მას შემდეგაც კი, როდესაც დიდი მოვლენების მიხედვით შეისწავლის, თუ რა ხდება პიესაში, ჯერ კიდევ შორიდან უყურებს მომხდარს. მსახიობისთვის ამის შემდეგ იწყება მთავარი სირთულე: მან საკუთარი თავი მოქმედი პირის ადგილზე უნდა წარმოიდგინოს. საფუძვლიანად უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ მსახიობს „გონებით დაზვერვის“ შემდეგ ძალზე ზოგადი ცნობები აქვს მოქმედი პირის ქცევისა და ქმედებების შესახებ და, მაშასადამე, არც უნდა ველოდოთ, რომ მას როლის და პიესის სიუჟეტური ხაზი სავსებით მკაფიოდ ექნება წარმოდგენილი. ამიტომ *მუშაობის დასაწყისში „ქმედითი დაზვერვისას“* ყველაზე მთავარია, *მსახიობი დაუძლეველი ამოცანებისგან გაათავისუფლოთ* (სურ. 22).

1. გონებით დაზვერვა

2. ქმედებით დაზვერვა



სურ. 22

ამიტომ უმჯობესია, ნაკლებად რთული ეტიუდებით დავიწყოთ.

ეტიუდური რეპეტიციები – აი, არსებითად, ნაწარმოების ქმედითი ანალიზი. ყველაფერი დანარჩენი კი იმისთვის კეთდება, რომ ეს პროცესი შემზადდეს. „გონებით დაზვერვაც“ და „ქმედებით თხრობაც“ იმისთვისაა საჭირო, რომ ეტიუდებზე გადასვლისას მსახიობმა ზუსტად იცოდეს, რა უნდა ეძებოს ქმედებაში.

რეპეტიცია ნიშნავს **მოვლენათა რივის გაგებას, გამოკვლევას, კონსტრუირებას** და არა უბრალოდ განმეორებას (რეპეტე!).

ყოველი ეტიუდის დაწყების წინ საკუთარ თავს სამი ძირითადი კითხვა უნდა დაუსვა და რეპეტიციის პროცესში აუცილებლად უნდა უპასუხო მათ.

1. რა ფუნქცია აქვს მოცემულ მოვლენას მთავარ მოვლენასთან მიმართებაში? რა ხდება ამ მოვლენაში ისეთი, რაც მნიშვნელოვანია მთავარი მოვლენისათვის?

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

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

როდესაც მოქმედების ლოგიკასა და თანმიმდევრობას შევიცნობთ, უნდა შევუდგეთ ყველაზე მთავარს – საკუთარი თავი იმ მდგომარეობასა და ვითარებაში ჩავაყენოთ, რომლებიც ავტორმა და რეჟისორმა შემოგვთავაზეს.

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ეტიუდური რეპეტიციები დიდი შემოქმედებითი გატაცების და დაინტერესების ატმოსფეროში მიმდინარეობდეს. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ასეთი რეპეტიციები გამოცდას დავამსგავსოთ, როდესაც რეჟისორი მსახიობებს სთავაზობს თემას იმპროვიზაციისათვის და მათგან ელოდება შედეგს: „აბა, მაჩვენეთ რა შეგიძლიათ?!“ ამის გაკეთება არ შეიძლება, ვინაიდან ამით მსახიობის ბუნებაზე ხდება ძალდატანება. არავისთვის წარმოადგენს საიდუმლოს, რომ შემსრულებელს ძალიან ხშირად, ეტიუდური მუშაობის დროს, განსაკუთრებით კი დასაწყისში, უხერხულობის, ფიზიკური შებოჭილობის დაძლევა არ შეუძლია. როდესაც იგი ეტიუდში იმპროვიზაციულ ტექსტს წარმოთქვამს, ზოგჯერ ეს საკმაოდ უხერხულად გამოსდის. თუ ამ დროს ამხანაგებიც არ ჩაერთვებიან მუშაობაში, მაშინ მსახიობს საერთოდ ეკარება იმპროვიზაციის სურვილიც და უნარიც. ამიტომ რეჟისორის მთავარი ამოცანაა, ისე მიუღვეს ეტიუდურ რეპეტიციებს, რომ მსახიობის შემოქმედებითი ბუნება არ დააფრთხოს. სრულებით არ არის აუცილებელი, რეჟისორმა ეტიუდური რეპეტიციების დაწყება გამოაცხადოს. ძალიან ხშირად ხომ თავად მსახიობები მიისწრაფვიან მათკენ.

სწორედ ასე მოხდა „ჰინჭრაქას“ რეპეტიციაზე. რამაზ ჩხიკვაძემ და სერგო ზაქარიაძემ ხუმრობა-ხუმრობაში ამხანაგების სიცილ-ხარხარის ფონზე იპოვეს თავიანთი როლების ძირითადი სცენები. ეს იყო ეტიუდური რეპეტიციები, მაგრამ მათ შესახებ არავის გამოუცხადებია, ისინი შეუმჩნეველად იბადებოდნენ. ასევე შეუმჩნეველად, იმპროვიზაციის გზით დაიბადა მთავარი როლების



– ბელა მირიანაშვილის (მზია) და კარლო საკანდელიძის (ჭინჭრაქა), გმირების საბალეტო-საცეკვაო გადაწყვეტაც.

ასეთი რეპეტიციების დროს არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, რა სიტყვებს გამოიყენებენ შემსრულებლები. მთავარია, ეს სიტყვები ავტორის აზრით და მოვლენათა რეჟისორული გადაწყვეტით იყოს ნაკარნახევი.

იმპროვიზაციით შეიძლება, შესანიშნავ შედეგებს მიაღწიო. მთავარია, შეგიყვარდეს იმპროვიზაცია და ამ პროცესის წარმართვა ისწავლო. მეთოდი განსაკუთრებით შეუცვლელია სტუდიურ პირობებში. რამდენჯერაც მივმართე ამ სარეპეტიციო მეთოდს, შედეგი ყოველთვის საინტერესო იყო. „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, „ჭინჭრაქა“, „მატყუარები“, „კბილის ექიმის თავგადასავალი“ – აი, ის სპექტაკლები, რომლებიც, ძირითადად, ეტიუდური რეპეტიციების მეთოდით იქმნებოდა.

უფრო მართებული იქნება, თუ ამა თუ იმ სცენის რეპეტიციის დროს მოქმედების დროსა და ადგილს „დღევანდელ დღეს აქ, ახლა“ გადმოვიტანთ. ასეთ შემთხვევაში მსახიობისთვის უფრო ადვილია, გათავისუფლდეს ქრესტომათიული დანაშრეებისა და შტამპებისაგან. ვინ არის ოტელო? ვინ არის იაგო? ცნობილი ტრაგედიის ცნობილი პერსონაჟები? არაფერიც! ორივე მათგანი, პირველ რიგში, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან.

გაცილებით ადვილია, გაერკვე დღევანდელ დღეს რეალურად არსებულ გარემოებებში, რომლებიც წააგავს იმათ, რომლებშიც ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ რიჩარდები, გლოსტერები, მაკბეტები, დეზდემონები. როგორც კი მსახიობი ყველაფერს „საკუთარ თავზე“ შეამოწმებს, ბევრი რამ ძალიან სწრაფად გახდება გასაგები. თანდათან ყველაფერი გაირკვევა, „მოულოდნელი აღმოჩენები“ იჩენს თავს. მსახიობები ფიზიკურად იგრძნობენ **მოვლენებს**. აი, მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა მივუბრუნდეთ პიესის, ეპოქის გარემოებებს, მოქმედების ადგილს, ეტიკეტსა თუ რიტუალებს, კოსტიუმებს, გმირების ხასიათს. აქ უკვე შეგვიძლია, მსახიობს ვუთხრათ, რომ „შექსპირის დროს ჩანგალი მხოლოდ შემოდოდა ხმარებაში“, რომ „ფაიფური ჯერ არ იყო ცნობილი“, რომ „დედოფალი ელისაბედი ცხვირს თითებით იხოცავდა, იფურთხებოდა და უხამსი სიტყვებით იგინებოდა“. ახლა უკვე ეს შეიძლება მსახიობს გამოადგეს. ჩვეულებრივ, ყველა ამ ცნობას საბრალო მსახიობს მუშაობის სულ დასაწყისში აწვდიან, მას კი არ ძალუძს მათი გამოყენება, რადგანაც ჯერ არ იცის მთავარი. მოქმედ



პირთა ურთიერთობის უბრალო, ადამიანური ლოგიკა, რომლისაც ისე გვჯერა, თითქოს დღევანდელიაო, შეუმჩნევლად, ბუნებაზე ძალდატანების გარეშე გადავა დიდი ხნის მივიწყებულ ეპოქაში, რომელიც მხოლოდ ლეგენდებისა და ლიტერატურის მეშვეობითაა ცნობილი.

ეტიუდური რეპეტიციების პერიოდში **არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება რაიმეს დაფიქსირება**. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ: **რეპეტიცია ნიშნავს კვლევას, გაგებას, მოდელირებას**. ჩვენ თამამად უნდა ვცვალოთ გარემოებები, მოქმედების ადგილი, მაყურებელთა დარბაზის წერტილიც კი, რომ მსახიობს იმპროვიზაცია არ მოეყირაჯოს და არ მიიჩნიოს იგი მზა სცენად, რომელიც შეიძლება სპექტაკლში ითამაშოს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ **ეს ჯერ კიდევ ანალიზია**. სხვაგვარად ეტიუდური რეპეტიცია აზრს კარგავს.

რა არის ამგვარი რეპეტიციების არსი? **აუჩქარებლად, რაც შეიძლება ზუსტად ავგო გმირის ქმედება, რომლის მეშვეობითაც ამას თუ იმ მოვლენაში თვალსაჩინო ხდება ადამიანის ფსიქოლოგიური ცხოვრების (ფსიქოლოგიური სვლების) ფაქიზი ხაზი. ეს არის არსი**.

ეტიუდური რეპეტიციების გზით პროზაული ტექსტის „თამაშიც“ შეიძლება. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სცენაზე ინსცენირების, რომანის, მოთხრობის ანდა კინოსცენარის დადგმისას.

აი, მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება პროზაული ტექსტის ქმედით ენაზე გადაყვანა:

ა.კოლოდინის „კბილის ექიმის თავგადასავალი“.

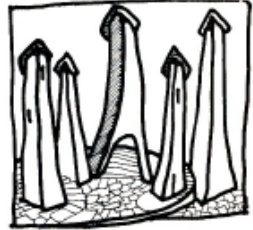
ნაწყვეტი ლიტერატურული სცენარიდან:

„ჩენსოკოვი მხიარულ, გულლია, ბედნიერ ადამიანად იქცა. თუ იგი კულტურის სახლთან ჩაივლიდა, მას აუცილებლად გააჩერებდნენ და მათთან შევლას სთხოვდნენ. სცენასთან ახლოს დასვამდნენ და რიგში, მის გვერდით მსხდომნიც, არ ასვენებდნენ მას – სულ უღიმოდნენ და ესალმებოდნენ.

მას წვეულებებზე სიარული შეუყვარდა, მავანი უეჭველად წარმოთქვამდა მის სადღეგრძელოს, ის კი მორცხვობდა, უარობდა, მაგრამ ჭიქას მიუჭახუნებდა და ბოლომდე დაცლიდა. მრავალი სხვა ბედნიერი ადამიანის მსგავსად, ისიც უყურადღებო გახდა“.



## სცენა სპექტაკლიდან



(შეთხზულია იმპროვიზაციულად, რეპეტიციის დროს)

სცენის ორივე მხარეს ტელეფონები დგას. საუბარი ტელეფონით. მოვლენა – „ჭორი“.

ვერა – მაპატიეთ, თუ შეიძლება, ლუდმილა ივანოვნას სთხოვეთ... ლუდმილა ივანოვნა, თქვენა ხართ? ვეროჩკა გელაპარაკებათ. გამარჯობა....

ლასტოჩკინა – აა, ვეროჩკა, გამარჯობა.

ვერა – ლუდმილა ივანოვნა, რას შვრება ჩესნოკოვი, როგორაა? მართალია, რასაც მასზე ამბობენ?

ლასტოჩკინა – მე, ალბათ, არ ვარ ობიექტური, მაგრამ ასე მგონია, რომ მის მეთოდებში არის რაღაც შამანური.

ვერა – რა თქვით?

ლასტოჩკინა – შამანური.

ვერა – ა-ა-ა... ლუდმილა ივანოვნა, იცით, ამას წინათ კულტურის სახლში მიუწვევიათ, სცენასთან ახლოს დაუსვამთ. თურმე მთელი რიგი წამომდგარა და ღიმილით მისალმებია.

ლასტოჩკინა – მერე რა?

ვერა – არა, არაფერი... ისე, უბრალოდ. ბოლო დროს წვეულებებზე სიარულს მოუხშირა. ადრე მორცხვობდა, უარობდა, ახლა კი ჭიქებსაც უჭახუნებს და სვამს...

ლასტოჩკინა – სვამს? რაღაც არ შემომჩნევია,

ვერა – კი, კი, ლუდმილა ივანოვნა, სვამს და საერთოდაც, მეტად უყურადღებო გახდა... ალო... ალო... (ყურმილი დაკიდეს).

## მოვლენათა რიგის შედგენა

სცენების *დიდი მოვლენების მიხედვით* „გათამაშება“ ვოლოდინის „კბილის ექიმის თავგადასავალზე“ მუშაობის დასაწყისში ვცადე. ეს იყო მისტერიული თეატრის პრინციპით მუშაობა.

დიდ სარეპეტიციო დარბაზში, თეჯირებისა და ავეჯის საშუალებით პირობითად წარმოვადგინეთ პროვინციული ქალაქი: პოლიკლინიკა, რაისაბჭო, კბილის ექიმის სახლი, მთავარი ექიმის ბინა, ბულვარი, სასწავლებლის ბუფეტი და ა. შ.

თითოეულ ამ სამოქმედო მოედანზე მოქმედი პირები „დავასახლეთ“. მონაწილეებმა საკუთარი სამოქმედო სივრცეები ავეჯითა და რეკვიზიტით მოაწვეეს, ისინი აკეთებდნენ ყველაფერ იმას, რასაც ყოველ დღე აკეთებენ ხოლმე ადამიანები ასეთ ადგილებში: მუშაობდნენ, სადილობდნენ, ისვენებდნენ, მხიარულობდნენ, ზოგჯერ მოიწვევდნენ, ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ გარემოში ცხოვრობდნენ. შემდეგ დავიწყეთ პიესის სიუჟეტის „ამოძერწვა“. ადამიანები სახლიდან გამოდიოდნენ, ბულვარს მიუყვებოდნენ, პოლიკლინიკაში მიდიოდნენ, ჟურნალისტი გოგონა ინტერვიუს იღებდა რაიჯანდაცვაში. ადამიანები ერთმანეთს ხვდებოდნენ, ეცნობოდნენ, კამათობდნენ, იშლებოდნენ და ისევ, ოღონდ უკვე სხვაგან, ხვდებოდნენ ერთმანეთს, ტელეფონით საუბრობდნენ, ჭორაობდნენ და ამ ყველაფერს მოვლენათა რიგის მიხედვით აკეთებდნენ. ეს იყო ერთგვარი ეტიუდი-იმპროვიზაციები, რომლებსაც მსახიობები აქვე თხზავდნენ. ყველაფერი შეუძინევლად, დიდი გატაცებით და ინტერესით კეთდებოდა. სიუჟეტური ხაზი რამდენიმე რეპეტიციაში იქნა სქემატურად აგებული.

დაახლოებით ამავე ხერხით ვმუშაობდით რუსთაველის სახ. თეატრში სპექტაკლზე „ფილოსოფიის დოქტორი“. აქაც მოვაწვეეთ ოთახები მდიდრულ სახლში, სადაც მოქმედი პირები „ჩასახლდნენ“, მსახიობები იმპროვიზაციის გზით, ეტიუდებით თხზავდნენ თავიანთი გმირების ქცევას ყოველდღიურ ცხოვრებაში. შემდეგ კი ისინი აუჩქარებლად სიუჟეტის მიხედვით ხვდებოდნენ ერთმანეთს, სიყვარულს უხსნიდნენ, ჩხუბობდნენ და ა. შ. მსახიობებმა ტექსტი არ იცოდნენ და არც შეიძლებოდა, სცოდნოდათ. ისინი თავისი სიტყვებით ლაპარაკობდნენ, ცდილობდნენ, **მოძხარ მოვლენებში** გარკვეულიყვნენ.

ასე დაახლოებით ერთ-ორ რეპეტიციაზე ქმედებით იქნა „წაკითხული“ პირველი მოქმედება. დასაწყისში მსახიობები შეუჩვევლობის გამო, დაიბნენ და მაინცდამაინც არც ესმოდათ, რა საჭირო იყო ეს ექსპერიმენტი. ასეთი რეპეტიციის შედეგად ხომ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ველოდოთ მზა აქტს. ეს ხომ მხოლოდ იმისთვის კეთდება, რომ **პიესის ქმედებაში (მოძხარ მოვლენებში) გავერკვეთ** და არა იმისთვის, რომ მაშინვე გავითამაშოთ იგი. უნდა გვახსოვდეს, რომ ქმედებით დაზვერვის მიზანია, პიესის სიტყვებს მიღმა უხილავი ქმედება გამოავლინოს.

ყოველთვის როდი გამოიყენება დიდი მოვლენების ქმედების მონიშვნის ამგვარი ხერხი. ფსიქოლოგიურად რთულ პიესას ამ



გზით ასე ერთბაშად ვერ მონიშნავ. აქ მეტი სიფრთხილეა საჭირო, რომ სქემის სფეროში არ დავრჩეთ, რომ დიდი მოვლენებიდან თანდათან, აუჩქარებლად და მოთმინებით, პატარა ეპიზოდებზე გადავიდეთ.



კიდევ ერთხელ ვიმეორებ: ქმედებით დაზვერვის დასაწყისში ყველაზე მთავარია, **დაუძლეველი ამოცანებისგან** გავათავისუფლოთ მსახიობი.

მოვლენათა რიგის შედგენა მხოლოდ გმირების ქცევის, მათი ფიზიკურ ქმედებათა მეშვეობით შეიძლება.

და მართლაც, რა ახასიათებს ყველაზე მკვეთრად, ყველაზე ზუსტად ადამიანს, თუ არა მისი საქციელი, მისი საქმე? მხოლოდ ის, რასაც აკეთებს ადამიანი, გვეჩმარება, ამოვიცნოთ მისი ჭეშმარიტი არსი. ზოგჯერ პირველად შეხვედები ადამიანს და ის მაშინვე მოგზიბლავს თავისი განათლებით, მჭევრმეტყველებით, ფართო თვალსაწიერით, პრინციპულობით, მაგრამ უფრო ახლოს გაიცნობ (ეს კი ნიშნავს, რომ თვალყურს გაადევნებ, დაუკვირდები მის ქცევას, მის საქციელს) და ხედავ: აი, აქ ცოცხალი, სასარგებლო საქმის წინააღმდეგ გამოვიდა იმიტომ, რომ მისთვის, რატომღაც, ეს არ იყო ხელსაყრელი; იქ – საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე, სიმხდალე გამოიჩინა და პირდაპირ, პატიოსან საუბარს თავი აარიდა, ანდა გასაჭირში მყოფ მეგობარს ცივი უარი უთხრა დახმარებაზე. ახლა იგი კარგი შთაბეჭდილების მოსახდენად რა გინდ „სწორ“ და ლამაზ-ლამაზ სიტყვებსაც არ უნდა ამოეფაროს, უკვე ვეღარ მოგატყუებს. „გამოცანა“ გამოცნობილია. მისი საქციელი გამოაშკარავებულია, ჩვენ წინაშე მისი არსი გამომჟღავნდა. ადამიანის ხასიათი და მისი ქცევა, უპირველეს ყოვლისა, იმ იდეის (რწმენის) შედეგია, რომელსაც იგი ემსახურება, ეს – მისი ცხოვრებისეული პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობაა.

**მსახიობი და რეჟისორი, არსებითად, როლის სიტყვებისა და ქცევის მიხედვით ადამიანის ქცევის „ამომცნობები“ არიან.** ქცევა პატარა-პატარა, თითქოსდა ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფიზიკური ქმედებებისგანაა შემდგარი.

ბევრი მსახიობისთვის მხოლოდ სიტყვიერადაა ქცევა, ქმედება უმთავრესი მის შემოქმედებაში, სინამდვილეში კი იგი მაინც სიტყვებში ეტებს და არა **სიტყვებს მიღმა**. მთავარი ზომ ისაა, საიდან გამოქაჩავ ძაფის წვერს, საიდან დაიწყებ ქსოვას. მსახიობის პროფესია – ავტორის **სიტყვისა და რეჟარების** მეშვეობით მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიის ამოკითხვა, შემდეგ კი ამ **ფსიქოლოგიის ქცევისა და ქმედების** ენაზე

გადაყვანა. ეს არის ქანდაკებების კვეთა, რომლებსაც შეუძლიათ ქმედება, ფიქრი, ლაპარაკი, შეგრძნება, რომლებსაც ჩვენ ადამიანის სულისა და სხეულის „ხატად და მსგავსად“ ვკვეთთ. ისინი გამჭოლი მოქმედების გზაზე თავიანთი ზეამოცანისაკენ მიემართებიან.

მაგალითისათვის ავიღოთ ვრცელი მოვლენათა რიგი, რომელიც შეთხზული იყო რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლისათვის „მეფე ლირი“.

## 1. შეშლილობა, პიროვნების კულტი

პირქუში, ველური მხარე. პირქუში, მკაცრი მმართველობის წესი – უბრალო და საიძელო. მეფე ნადირის ტყავგადაფარებულ ქვაზე ჩამომჯდარა. მეფე – ძალაა. ის მთელ ხალხს, სახელმწიფოს მართავს. მაგრამ აღმავლობის ხანამ გაიარა. მეფე დაბერდა. ის ახლა ძალის მეშვეობით კი არა, არამედ წარსული ძლიერების გახსენებით მართავს სახელმწიფოს. გადაწყვიტა, სახელმწიფო ქალიშვილებს დაუნაწილოს. თავისთვის ცენტრი დაიტოვა. თავის საყვარელ უმცროს ქალიშვილთან, კორდელიასთან, ერთად იცხოვრებს. ყველაფერი ძველებურად დარჩება. მეფე დარწმუნებულია, რომ თვითონ, თავისთავად წარმოადგენს დიდ განძს. გვირგვინი და ტახტი ძალაუფლების ატრიბუტია მხოლოდ და არა ძალაუფლება. ლირი ცენტრში, ილუზიების სარკიან ციხე-დარბაზში ზის და ვერ ხედავს, სინამდვილეში რა ხდება მის ირგვლივ. იგი მხოლოდ თავისი დიდების ანარეკლს ხედავს სარკეში. მე – ცხოვრების ყველაზე მთავარი ფიგურა ვარ. მე – ჩემდა თავად ვარ, ჩემს ჭკუას, გამოცდილებას, ნიჭს მორჩილებს სახელმწიფო.

სარკიანი ციხე-დარბაზის მიღმა კი, ამ დროს, გამეფებულია სიბუღევილი, შეთქმულება, მკვლელობა, ინტრიგა. ჰერცოგმა კორნუელმა ალბანის განადგურების გეგმა ჩაიდო გულში – უკვე შემზადებულია მათ შორის ომი. დებს, პრინციებს – რეგანასა და გონერილიასაც, სბუღთ ერთმანეთი, ორივეს ერთად კი მეფის საყვარელი ქალიშვილი – კორდელია.



ქვეყნის გზებზე ჯაშუშები, ყაჩაღთა ბანდები, მაწანწალები დაძრწიან. ჯურღმულებში ჯერჯერობით მეფისგან მალულად ადამიანებს აწამებენ. მოსყიდვა, დაშინება, იარაღის დაგროვება, დაპირებები... სახელმწიფო მოღვაწეები თავიანთ ციხე-დარბაზებში მიყუჟულან და გარყვნილების მორევში იხრჩობიან. ქვეყანა, არსებითად, სისხლისგან იცლება, მაგრამ გარეგნულად ყველაფერი

ძველებურადაა. ყველას მშვენვირად ესმის, რომ ლირის სახელმწიფოს დღეები დათვლილია, ამიტომ ყველანი გრძნობენ აუცილებლობას, შემზადებულნი იყვნენ საიმისოდ, რომ გაყოფა-განაწილების დროს მოტყუებულნი არ დარჩნენ. და თუკი მაინც მოტყუვდებიან, იმის ძალა ეყოთ, რომ ახლიდან წაჰკლიჯონ ყველაფერი და მეტოქე გაანადგურონ. და აი, დღეს მეფემ გადაწყვიტა, რომ სახელმწიფო დაყოს, დაანაწილოს. დაახლოებით ყველამ იცის, როგორც დაიყოფა იგი, მაგრამ მემკვიდრეთა ქცევაში დაშვებულმა მცირე შეცდომამაც კი, შეიძლება, თავნება ლირის რისხვა გამოიწვიოს და ყველაფერი ყირაზე დააყენოს.



მეფის კარს ბურგუნდიის ჰერცოგი და საფრანგეთის მეფე ეწვივნენ – მათ შორის დაუფარავი სახელმწიფოებრივი შუღლია. ყოველგვარი ლაპარაკი ზედმეტია სიყვარულით ქორწინებაზე, ეს დიპლომატიური გარიგებაა. იმის მიხედვით, თუ ვის აირჩევს ლირი თავის სიძედ, დამოკიდებული იქნება სახელმწიფოთა შორის ურთიერთობა. და აი, ასეთ სიტუაციაში ლირმა მთელი გეგმები აურ-დაურია, სისულელე ჩაიდინა, განწყობილებას აჰყვა, სახელმწიფოც და საყვარელი ქალიშვილიც დალუპა, ერთგული მეგობრები განდევნა, საკუთარი თავი გალატაკებადღე მიიყვანა. აქ მთავარია – საშინელი სიტუაცია და ლირის მოულოდნელი, უცნაური ახირება.

## 2. პენსიონერი – კატასტროფა!

ფიგურები გადაადგილებულია. ცენტრი აღარ არსებობს. აღარც სისტემაა. თითოეული თავ-თავისი ამოცანით არის დაკავებული – ყველა გამალებით ემზადება მომავალი ბრძოლებისათვის. თითოეულს უნდა, გათავისუფლებული ცენტრის ადგილი დაიკავოს. რამდენიმე რაინდით გარშემორტყმული ლირი კი გამუდმებით ცდილობს, სამეფო ძალაუფლების ილუზია შეინარჩუნოს. ბობოქრობს, საკუთარი თავისადმი პატივისცემას მოითხოვს, ქალიშვილებს წყევლის და ცდილობს, რაც შეიძლება შორს გადაწიოს ის დრო, როდესაც იძულებული იქნება, აღიაროს, რომ ლირი არარაობაა. მტრები ითმენენ მას, როგორც ითმენენ ხოლმე უსაქმურ პენსიონერს. მათ არ უნდათ, ძალით აიძულონ ლირი, ძირს დაეშვას და მისთვის სამადლოდ მიჩენილი სკამი დაიკავოს. ის ყველას ხელს უშლის, თავისი პრეტენზიებით ფეხებში ეღება. ეს კი ძალზე გამაღიზიანებელია, მით უმეტეს, რომ სიტუაცია სულ უფრო მწვავედება.

ლებს შორის საყვარლის გამო ფარული დიპლომატიური ომი იწყება. საყვარელი ყველა ხერხს მიმართავს, რომ როგორმე „ზევით“ აძვრეს. კორნუელი ღამღამობით დაძრწის გზებზე და ციხე-დარბაზებში თანამოაზრეებს იკრებს. მის კვალს ჯამში ოსვალდი და ჭორიკანა კურანი მისდევენ. ყველა ემზადება, რომ კბილებით გაგლიჯოს ის, რაც ღირსა დატოვა, ჯერჯერობით კი, სანამ ამის დრო დადგარა, მხოლოდ ერთმანეთს უღრენენ. ამასობაში ღირი ბობოქრობს, აღშფოთებულია, განიცდის, ჩხუბობს – იგი ყველას ხელს უშლის, მაგრამ ასე უბრალოდ მას უკვე ვეღარ გააგდებ. ღირი ფიქრობს, რომ მეფეა, დანარჩენები კი ხედავენ, რომ ის ჩვეულებრივი ბებრუხანაა. ადამიანს სამოსელი განმარცხვეს, აბანოში კი ყველა ერთნაირია. ნუთუ სამოსელში იყო ღირის ძალა?

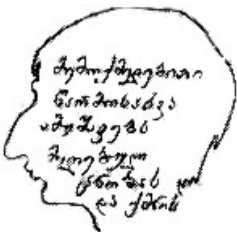
### 3. ღირის აკადემია

თვალის ახელა. ადამიანის ბუნების შეცნობა

და აი, სასოწარკვეთილი ღირი მის მიერ აგებული სარკიანი ციხე-დარბაზის საზღვრებს ტოვებს. ქარიშხალმა და ჭექა-ქუხილმა აიძულა ჯიუტი მოხუცი, დამორჩილებოდა თავის ბედს, დააჩოქა, აგრძნობინა, რომ მასზე დიდი ძალა არსებობს. ღირმა ირგვლივ მიმოიხედა და პირველად დაინახა სამყარო ისეთი, როგორიც ის სინამდვილეშია. „ეს რა არის? ეს როგორ არის?“ – როგორც ბავშვობაში, ისე სვამს შეკითხვებს. ღირი ანბანიდან იწყებს, მოწაფესავით შეიცნობს სამყაროს. რაც უფრო მეტ ახალ ცნობას იღებს, მით უფრო მშვიდდება და საკუთარ არარაობას აღიარებს. აი, ისიც, დიდი ღირი, რომელიც მაწანწალებსა და ნახევრადშეშლილ ადამიანებს შორის იმყოფება ღამის სათევსა თუ ღია მინდორში. აი, თურმე როგორი ყოფილა ეს სამყარო! ეს ღირის აკადემიაა.

ირგვლივ კი უკვე სისხლის მდინარეები დგას. გლოსტერს აწამებენ. ედმუნდმა ორივე დედოფლის სახლში შეაღწია. კორნუელიც მოკლულია, მისი მსახურიც. ადამიანები გამხეცდნენ და ფსიქოზისგან, ისტერიკისგან ძლივს იკავებენ თავს. ისინი მიხვდნენ, რომ შეცდომა დაუშვეს, როდესაც ღირი ველად გააგდეს, ვინაიდან იგი თავისი უბადრუკი მდგომარეობით მათ წინააღმდეგ ამხედრებს ხალხს. ღირი უნდა დაიჭირონ, მით უფრო, რომ სანაპიროზე საფრანგეთის ჯარი გადმოსხდა კორდელიას მეთაურობით.

წუთით წარმოვიდგინოთ: ღამეა, ქარიშხალი მძვინვარებს, ნაპირზე გადმოდის საფრანგეთის



დესანტი ცისფერი დროშებით. კორდელისთვის კარავს შლიან. შორს, გორაკებზე, ციხე-დარბაზები მოჩანს. ერთ-ერთში ალბანიის ჰერცოგია ჩაკეტილი, მეორეში რეგინა მბრძანებლობს, იგი მეუღლის ზარ-ზეიმით დაკრძალვის სამზადისშია. გლოსტერის ციხე-დარბაზში მსახურები ძარცვავენ ავლადიდებას, სადღაც გზაზე გონერილია და ედმუნდი მოქრიან ცხენებზე. სადღაც მინდორში დაეხეტება ლირი. მოქრიან ცხენები, ისმის კენესა, ვილაცის ვედრება, რომ დაინდონ, მეომრები იარაღს აჟღარუნებენ, ირგვლივ მთვრალი სახეები და თვალები, ლირმა დაინახა ეს ყველაფერი და საკუთარ თავს შეეკითხა: კი, მაგრამ რა არის ადამიანი? მხეცია?



#### 4. „კაციჭამიობა!“ თვითმპყრობელობის მშენებარება

და ეტყერნენ ერთმანეთს ადამიანები, რომლებსაც ამდენ ხანს სხვადასხვა ვითარება აკავებდა. ახლა მათი სურვილები მარტივია – მოწინააღმდეგეს დაასწრონ და სხვაზე ადრე გამოლადრონ ერთმანეთს ყელი.

ინტრიგების, სიბუღვილისა და კონფლიქტების მორევი დატრიალდა. ახლა უკვე აღარავინ არაფერს მალავს, მიდის ღია თამაში. სიკვდილი მარჯვნივ და მარცხნივ ცელავს ყველას. ესენი ადამიანები კი არა, ვეფხვები, პანტერები არიან. ლირი კი მშვიდაა. მან კვლავ შეიძინა კორდელია, შეიძინა რწმენა. ლირი, როგორც მეფე, დაბრძენდა, მაგრამ ახლა მისი სიბრძნე მოვარაყებას აღარ საჭიროებს. ლირი ჭეშმარიტად დიდი გახდა, ის ჩასწვდა ცხოვრების არსს. ლირის გარშემო მეგობრები იყრიან თავს. იწყება უკანასკნელი სამკვდრო-სასიცოცხლო, იდეური შეტაკება (კულმინაცია-ორთაბრძოლა) და უცებ, მოულოდნელად – ყველაფერი წყდება და სინუემე ისადგურებს.

#### 5. აღღვამა!

ლირი კორდელიას დასტირის. მისი სიკვდილი უდიდესი უსამართლობაა, მაგრამ სამართლიანობა იმარჯვებს. ეს მომავალია. სამეფო ტახტზე „ლორენცო მედიჩი“ ადის.

აი, მოვლენათა რიგი. მაგრამ რამდენი ეპიზოდისგან, მოვლენისგან და ქმედითი ფენისაგან შედგება იგი, რამდენი ორთაბრძოლა თუ კონფლიქტი, რამდენი კვანძი თუ გადახრა იმალება მოქმედ პირთა **საუბრებს** მიღმა. აქ ზღვა მასალაა იმპროვიზაციისთვის, მაგრამ ახლა

ეს აღარ გვაშინებს, რადგანაც უკვე არსებობს მომავალი სპექტაკლის ჩონჩხი, გზა, ყოველ შემთხვევაში, ბილიკი მაინც. და თუ რეჟისორ დე სიკას ნათქვამის მცირე პერიფრაზს გავაკეთებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ: „სპექტაკლი, ფაქტობრივად, შეთხზულია, ახლა მხოლოდ მისი დადგმაა საჭირო!“

### შაქტების შეფასება

*რა არის ფაქტი? – მრუდე სარკე. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ შეხვდავ მას.*

**ფრიდმანი, „მენდელ მორანცი“**

მსახიობი კლასიკური ნაწარმოების რომელიმე ცნობილ როლზე მუშაობის დაწყებისას ისე, რომ, არსებითად, ჯერ არაფერში გარკვეულა, უკვე იხსენებს იმას, თუ როგორ თამაშობდნენ ამ როლს ცნობილი მსახიობები. რას წერდა პრესა მათი შესრულების თაობაზე, რა იყო დაწერილი სახელმძღვანელოებში, როგორ იქნა ეს როლი ნათამაშები და გადაწყვეტილი ეკრანზე და ა. შ., ანუ, მსახიობი, როლის ხასიათთან დაკავშირებით სხვათა წარმოდგენების ტყვეობაში ექცევა.

აი, მარტივი, მაგრამ ძალზე საინტერესო მაგალითი: ჩვენ ყველანი შევეჩვიეთ იმას, რომ ოთარაანთ ქვრივს აღვიქვამთ, როგორც მოხუც ქალს, არადა იგი დაახლოებით ორმოცი წლისაა. ორმოცი წელი – ეს ხომ ახალგაზრდა ქალის „გაფურჩქნის“ ხანაა. მაგრამ იმის გამო, რომ ეს როლი უკვე ხანდაზმულმა თამარ ჭავჭავაძემ ითამაშა თეატრში, კინოფილმში კი – ასევე ხანდაზმულმა ვერიკო ანჯაფარიძემ, თანაც ითამაშეს ნიჭიერად, კარგად და დამაჯერებლად, მოხდა უდიდესი შეცდომა – ჩვენს მეხსიერებაში მოხუცი ქალის სახე დაიღეჟა. და ასე „ივლის“ ეს სახე სცენიდან სცენაზე თუ ეკრანიდან ეკრანზე, ასეთად დარჩება იგი ადამიანთა წარმოსახვაშიც. ეს გაგრძელდება იქამდე, ვიდრე არ მოვა მსახიობი, რომელიც ორმოცი წლის ასაკში თავისი ნიჭის ძალით შეძლებს, გადაარწმუნოს მაყურებელი.

ძალიან ბევრი როლია, რომელთა შესახებაც გარკვეული, დადგენილი დახასიათებებია გამომუშავებული. ეს თავისებური სტანდარტებია, შტამპები, რომლებიც ქრესტომათიაში ჩასახლებულნი უცვლელად გადადიან ეპოქიდან ეპოქაში. ასე გაქვავებულნი გადადიან სახელმძღვანელოდან



სახელმძღვანელოში, სპექტაკლიდან სპექტაკლში ოდესღაც ვიღაცის მიერ შეთხზული გმირთა სახეები, რომლებიც ერთ ღროს თავის ეპოქას ასახავდნენ. ღრო შეხედულებებს ცვლიდა, იცვლებოდა ადამიანთა ურთიერთობები, იცვლებოდა ცხოვრება და თვით ღროის გაგებაც, ნაწარმოების გმირს კი მეტი და მეტი ფენა ედებოდა, ცოცხალი ადამიანიდან იგი მუმიად, სქემად იქცეოდა. მსახიობი სცენაზე ავტორის მიერ დაწერილ როლს კი არ თამაშობს, არამედ მასზე შექმნილ ზოგად წარმოდგენას. ამ როლის თამაში უკვე შეუძლებელია, მასში ერთი ცოცხალი ძარღვიც კი აღარ ფეთქავს. თუკი როლს მუშაობის დასაწყისშივე არ მოვაცილებთ ამ „კირის დანაღებქ“, თუკი ვერ შევძლებთ ამ ცნობილი გაქვავებული მხატვრული სახის შიგნით შეღწევას და ადამიანის ცოცხალი სხეულისა და სულის აღმოჩენას, მაშინ არსებული მოდელი, სიყალბის გარდა, ვერაფერს მისცემს ხელოვნებას.



ღარისპანი, ხლესტაკოვი, ფიგარო – განა შეიძლება განასახიერო ისინი, თუკი არ გაიცნობ ამ პერსონაჟებს ისე, თითქოს პირველად ხვდებოდე მათ? ათასი აღმოჩენა უნდა გააკეთო, ფაქტები გადააფასო. ღარისპანის თამაშისას მისგან რატომღაც ყოველთვის ნახევრად ნორმალური ადამიანის სახე-ნიღაბს ქმნიან, არადა, სინამდვილეში, იგი ხომ გმირთა შორის ყველაზე უბედურია. ძალზე ბევრი თეატრალური გმირი, კორდელიადან დაწყებული იბსენის ნორათი დამთავრებული, ღროისა და ტრადიციების ოჩოფეხებზეა სახეიმოდ აღმართული. ბომარშეს გმირი ფიგარო, უმრავლესობის წარმოდგენით, ეფექტური თეატრალური პერსონაჟა და არა საკუთარი ღარდითა და სიხარულით აღსავსე ადამიანი. ავტორი კი, ალბათ, არ შექმნიდა ამ თეატრალურ საფრთხობელა-მანეკენს, მით უფრო, რომ მისი გმირი მრავალი ასპექტით, ავტობიოგრაფიულია.

როგორ „მოვაცილოთ“ პერსონაჟს ღროის დანაშრევი?

**ფაქტების შეფასებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს როლისა და მთლიანად სპექტაკლის დღევანდელი, თანამედროვე წაკითხვისათვის.** ესა თუ ის ფაქტი ხომ სულ სხვაგვარად „ფასდება“ დღეს. ზოგიერთი მათგანის „ფასი“ „ეცემა“, ზოგის – „იმატებს“. ხდება ფასეულობათა გადაფასება.

თავის ღროზე ნორას საქციელი, რომელმაც ოჯახი მიატოვა, საზოგადოებისთვის გამოწვევა იყო. დღეს კი ეს პრობლემა აღარავის აღელვებს. დღეს ამ პიესაში, ალბათ, რაღაც სხვა გვადელვებს. ანდა თავად ნორა ავიღოთ – დღეს ეს ხომ აღარ არის ის ქალი, რომელსაც

კომისარჟევსკაია თამაშობდა. გარდა ამისა, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თვით ფაქტები, მოქმედ პირთა საქციელი, მოვლენები ითხოვს „გადაფასებას“. ამ მხრივ საინტერესოა მაგალითი ბერტოლდ ბრეხტის დამოკიდებულებისა „მეფე ლირისადმი“. ბრეხტი გვიყვება, რომ კენტმა ოსვალდი ცემისას უბრალოდ სილის გაწვნით კი არ წააქცია, როგორც აქამდე ვფიქრობდით, არამედ, ალბათ, ხერხემალი გადაუტეხა. ლირი კი ამისთვის მადლობას უხდის მას. რა ადამიანები ყოფილან ისინი? ეს ბებერი კენტი და ლირი ნამდვილი მხეცები ყოფილან და არა იდეალური დიდებულები. და ამ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო „ფაქტის შეფასებით“ ოსვალდის როლი სულ სხვაგვარად შეიძლება განვითარდეს. ოსვალდი, ფაქტობრივად, დაასახინრეს და ის ამისთვის შურს იძიებს. აქედან გამომდინარე, ნათელი ხდება კენტის და ოსვალდის სცენა შემდეგ სურათში. და საერთოდ, როდესაც ერთ ასეთ ფაქტს ჩაავლებ, თანდათან შეიძლება ახლებურად „გადააწყო ყველა კარტი“. მოულოდნელად ჩნდება ძალზე საინტერესო აღმოჩენები და პიესასაც უკვე სხვა თვალთ უყურებ.

ამიტომ, როდესაც მსახიობი ქმედითი ანალიზის პროცესში საკუთარ თავს მოქმედი პირის ადგილზე აყენებს, იწყებს ფაქტების რთულ გადარჩევას და გამუდმებით ცდილობს, დაძლიოს როლის შესახებ არსებული, დაღეჭილი წარმოდგენები. ქმედითი ანალიზის არსიც სწორედ ეს არის – პატარ-პატარა მოვლენებსა თუ ქმედით ეპიზოდებში აწონ-დაწონო გმირის ქცევის ყველა შესაძლებელი ვარიანტი. როგორ მოვიქცეოდი მე, მსგავს ვითარებაში რომ აღმოვჩენილიყავი? მაგრამ როგორ იქცევა ჩემი გმირი? რა არის ამ სხვაობის მიზეზი?

„ფაქტების შეფასება“ პარალელით გასდევს ქმედით დაზვერვას და მსახიობს ახალ-ახალი ფაქტებითა და ცნობებით ამარაგებს, რითიც აზუსტებს გმირის ქცევის ლოგიკას.

აი, ერთი ზღაპარი: მელა, მგელი, ვირი და ბოცკერი ზოოფსიქოლოგიის საკითხებზე საპაექროდ შეიკრიბნენ.

„ადამიანი, – დაიწყო მელამ, - სხვა ცხოველებზე მსჯელობისას, ყოველთვის ცდება. ის ფიქრობს, რომ მე ძალიან ეშმაკი ვარ. მაგრამ ეს არ არის მართალი. მე მხოლოდ ვცდილობ, თავი მოვაჩვენო, რომ ეშმაკი ვარ.“

მგელი: ჩემზე ფიქრობენ, რომ ღორმუცელა ვარ. სრული გაუგებრობაა! ჩემი ულუფა იმდენად მწირია, რომ სული ძლივს მიდგას.

ბოცკერი: ჩემზე ამბობენ, თითქოს



გაუბედავი და მშიშარა ვარ, მაგრამ ზოგჯერ მეც ჩავდივარ გმირობას“.

ზღაპარი არ ცდება. ადამიანი ხშირად სხვა ადამიანებზე არასწორად ფიქრობს „თავისი საზომით ზომავს“ მათ და თავის განზრახვებს, აზრებს, სურვილებს, გრძნობებს მიაწერს. იქნებ, იაგო სულაც არ არის ასეთი არამზადა, იქნებ, დეზდემონაც არ არის მთლად უცოდველი? ეს ზომ ძალიან საინტერესოა, სულ ახლებურად „შეაფასო ფაქტები“. მაშინვე გიჩნდება შეგრძნება, თითქოს ეს ყველაფერი პირველად ხდება.



## ორიგინალით (პიესით) შემოწმება

ეტიუდურ რეპეტიციებზე გადასვლა ზომ არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ აღარ უნდა მივუბრუნდეთ მაგიდას?

თვით ცნება „მაგიდა“ ძალზე პირობითია. მნიშვნელობა არ აქვს, სად დასხდებიან მსახიობები, მაგრამ ყოველი ეტიუდის შემდეგ აუცილებლად უნდა მივუბრუნდეთ პიესას, რომ შევამოწმოთ, რამდენად ზუსტად არის შესრულებული დრამატურგის ჩანაფიქრი და რამდენად ღიღია პიესასა და შეთხზულ ეპიზოდს შორის დაცილება. მაშინვე უნდა შევუდგეთ მოვლენათა გარჩევას, ყველაფერი, რაც ეტიუდში მოვსინჯეთ და მოვხაზეთ, უნდა შევამოწმოთ.

როდესაც მაგიდასთან მუშაობის პერიოდში ხდება პიესით შემოწმება, ფაქტობრივად, მოვლენათა რიგის აგების ლოგიკაში დაშვებულ შეცდომებს ვავლენთ. ამიტომ რეჟისორი და მსახიობები, ამ დროს ემსგავსებიან გამმართველს (ელექტრულ სქემებში გაუმართაობის აღმომჩენი პროფესიონალი), რომლებიც მოვლენათა რიგის ლოგიკურ კავშირებში შეცდომებსა და ნაკლს ეძებენ.

შემოწმება ისევ და ისევ პიესის ცენტრალური მოვლენიდან უნდა დავიწყეთ. კარგია, თუ რეპეტიციაზე „ახალ“ ადამიანს მოვიწვევთ, რომელიც ან სულ არ იცნობს პიესას, ანდა ცუდად ახსოვს. იგი ერთგვარ კატალიზატორად უნდა იქცეს, რომელიც შეძლებს, გააჩაღოს კამათი თქვენი კონსტრუქციის ყველაზე ნაკლოვან მხარეებთან დაკავშირებით.

პიესით შემოწმება – ეს არის ქმედების ვარიანტების შემოწმება. რაც უფრო ხშირად შეამოწმებს რეჟისორი იმპროვიზაციულ მიგნებებს, მით უფრო თამამად ჩაატარებს იგი ცდებს მომავალი სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედების აგებისას.

## ბავრონიკა

### *მეთოდის, ვინც „ქმედითი ანალიზის მეთოდით“ მუშაობს*

ამ მეთოდით მუშაობის დროს მსახიობს რიგი საფროთხეები ემუქრება, ამიტომ ისინი უნდა ჩამოვთვალოთ.

1. არ უნდა დაგვაგიწყდეს, რომ ქმედების საშუალებით ანალიზი მხოლოდ საწყისი პერიოდია როლზე მუშაობისა, ეს მხოლოდ მსახიობის მიახლოებაა როლთან – ეს უნდა გვახსოვდეს.

2. არ შეიძლება, ქმედითი ანალიზი სპექტაკლის ნაჩქარევ გადანაწილებაში ავურიოთ.

3. სიფრთხილე გვმართებს, რომ იმპროვიზაციამ არ შეაჩვიოს მსახიობი სპექტაკლში სამოყვარულო დიალოგებისა და „ნათავისარის“ გამოგონებას. იმპროვიზაცია ქმედების შეთხზვაა და არა ცუდი ლიტერატურული ტექსტისა. ეს უკანასკნელი ქმედებას აღუნებს. სიტყვები რაც შეიძლება ნაკლები უნდა იყოს. და მაინც, ავტორის ტექსტი სჯობს საკუთარ ცუდ იმპროვიზაციას.

4. ეტიუდი გვჭირდება, როგორც საწყისი ეტაპი შეცნობის პროცესში, როლისა და პიესის ანალიზის პროცესში. თუკი მსახიობი მომხდარ მოვლენაში გაერკვა, განვიღო ეტაპზე მისი ხელოვნურად გაჩერება არის საჭირო, არ უნდა შევჩერდეთ.

5. ზოგჯერ მსახიობი ეტიუდის გამეორებისას მის *ფიქსირებას იწყებს. ამას, ყოველ მიზეზს გარეშე, უნდა ვებრძოდეთ.* როგორც კი ეტიუდი, ახლის ძიების ნაცვლად, განმეორებად იქცევა, თუ ის ფიზიკური ქმედების ხაზით აღარ ზუსტდება, მაშინვე უნდა შევწყვიტოთ ეტიუდზე მუშაობა – ეტიუდი ან სწორად არ გვაქვს გაანალიზებული, ანდა შემდეგ ეტიუდზე უნდა გადავიდეთ.

6. მსახიობი, რომელიც ამ მეთოდით არ არის გავარჯიშებული, ჩვეულებრივ, ძალიან მორცხვობს და თავიდან მთელი მისი ენერჯია შებოჭილობასთან ბრძოლაზე იხარჯება. ზოგიერთები კი, უბრალოდ, უარს ამბობენ მუშაობაზე. ესეც მორცხვობის შედეგია. ზოგიერთ მსახიობს ეს მეთოდი ზედმეტად, ბავშვურ თამაშად

ჩვენება, მიაჩნია, რომ ეს რეჟისორის გართობაა ექსპერიმენტატორობით, ვინაიდან რეპეტიცია მას თეატრალური ინსტიტუტის პირველი კურსის ეტიუდებს აგონებს. *რეჟისორმა უნდა ვაიტაცოს მსახიობი,* გაათავისუფლოს იგი, რეპეტიცია მხიარულ თამაშად აქციოს და



**მსახიობი პრაქტიკულად დაარწმუნოს ამ მეთოდის მიზანშეწონილობაში.**

7. **მეთოდი უბრალოზე უბრალოა.** ის ძალიან ახლოა ორგანულ ბუნებასთან. მეთოდის გართულება, ფილოსოფოსობა და ტვინის ჭყლეტა არ არის საჭირო. რაც უფრო უბრალოდ ესმით ეს მეთოდი, მით უკეთესია შედეგი.

მეთოდის ძირითადი მიზანია, მსახიობი და მისი ბუნება ძალდატანებისგან გაათავისუფლოს, რომ მან თავიდანვე შეძლოს საერთო შემოქმედებით პროცესში ჩართვა.



## ღასკვნა

„სტანისლავსკი – **ეს მძლავრი ფანტაზიის მქონე შემოქმედი,** ფაქტებისა და ქმედებების ოქმის შედგენისკენ მოგვიწოდებს. **უდიდესი ემოციურობის მქონე შემოქმედი** ემოციის, განცდის, ამა თუ იმ „მდგომარეობაში ყოფნის“ წინააღმდეგ ილაშქრებს და ქმედებას, ქცევის ლოგიკას უჭერს მხარს. **მაგრამ რა საშინელებაა, როდესაც ეს რეპეტიციები უბადრუკი, მწირი ანდა შემოქმედებითი ფანტაზიის არმქონე ადამიანების ხელთ აღმოჩნდება ხოლმე.** ღმერთო, რა გაზარებულნი და ამავე დროს, რა მოსაწყენნი და უბადრუკნი არიან ეს ადამიანები ხელოვნებაში. **და როგორ არ ჰკვანან ისინი სტანისლავსკის“** (ა. პოპოვი, „Из записных книжек“).

ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი გვასწავლის, როგორ ამოვიცნოთ ავტორის სიტყვების მიხედვით მიმდინარე ცხოვრების ყველა პირობა, ამ პირობებში მოვათავსოთ ადამიანი და იგი ისეთ შინაგან სიმართლემდე მივიყვანოთ, რომელიც წარმოთქმულ სიტყვებს გაამართლებს.

ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი ჩინური ფაიფურის საილუმლო არ არის, მაგრამ ამ მეთოდით ყველას როდი შეუძლია მუშაობა. ისევე, როგორც ალაღინის ლამპარი მხოლოდ ალაღინის ხელში ენთო, მეთოდიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში ამუშავდება, თუკი მას შემოქმედებითად მიუდგები და, რაც მთავარია, „ირწმუნებ“. მეთოდში შემოქმედებითი მომენტის არსებობა წყვეტს ყველაფერს.

მაშ ასე, როგორ მოვახდინოთ ჰიესის და როლის „ქმედითი ანალიზი“?

მაგიდასთან რამდენიმე დღის განმავლობაში ვადგენთ ჰიესის ძირითად მოვლენებს და **მთავარ** მოვლენას.

მოვლენების გარკვევის შემდეგ მაგიდიდან ვდგებით და ვცდილობთ, პიესა თავიდან ბოლომდე ძირითადი მოვლენების მიხედვით გავითამაშოთ (შეიძლება, ჩვენი სიტყვებით). როდესაც მთავარი გამოიკვეთება, ვიწყებთ ქმედების თანდათანობით დამუშავებას. ყველაფერი შემდეგი პრინციპით ხდება: დიდი მოვლენიდან თანდათან უფრო მცირე, ბოლოს კი სულ პატარა მოვლენებისაკენ გადავდივართ.

რა არის „ქმედითი ანალიზის“ უპირატესობა?

1. მაშინვე ირკვევა, რა არის მთავარი და რა – მეორეხარისხოვანი.
2. მაშინვე შეიძლება დავსვათ იდეური აქცენტები.
3. იქვე ზუსტდება პიესისა და როლების გამჭოლი მოქმედება.
4. სწრაფად მყარდება მოქმედ პირთა შორის ურთიერთდამოკიდებულება.
5. ხასიათის ძერწვის პროცესი ხდება მაშინვე, ანალიზის პერიოდში, და არა მას შემდეგ.
6. „ქმედითი ანალიზით“ მუშაობა მხოლოდ დასაწყისშია ხანგრძლივი და რთული, მსახიობის მიერ მეთოდის დაუფლებისთანავე დრო მცირდება.



„ბაკულის ღორები“ 1978 წ.





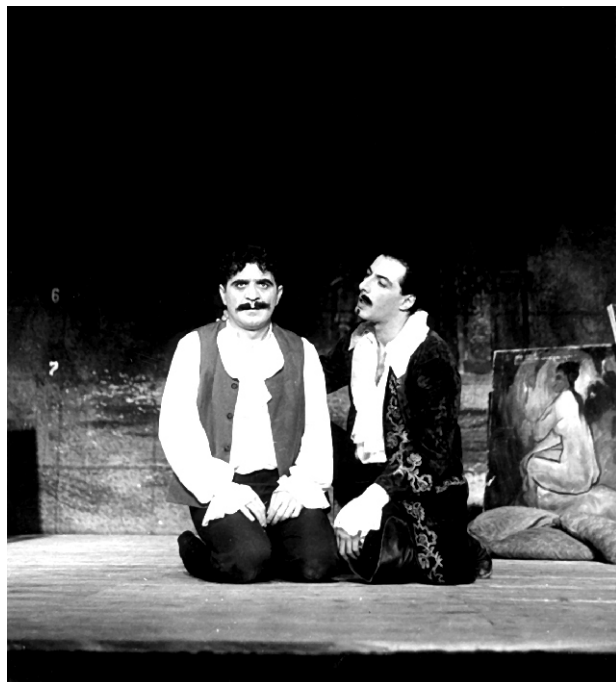
„ბაკუღას ღორები“ 1978 წ.



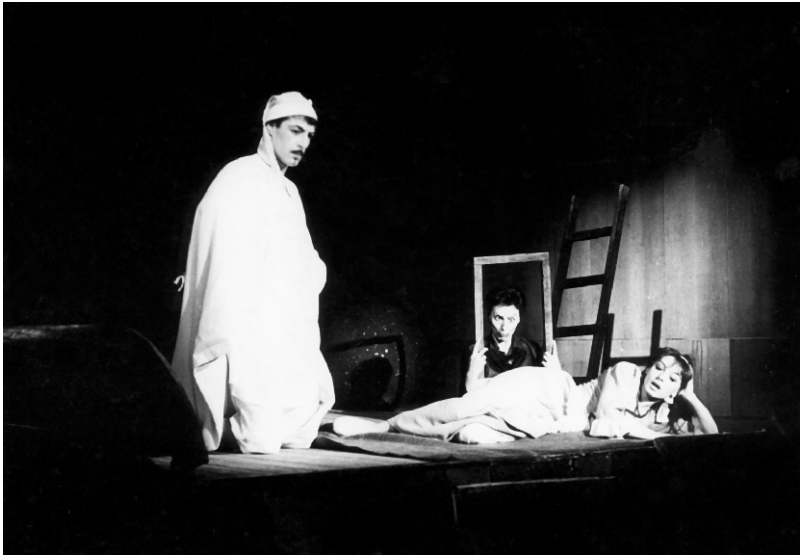
„საქმე“ 1979 წ.



„საქმე“ 1979 წ.



„ღონ უკანი“ 1981 წ.



„ღონ შუანი“ 1981 წ.





„ღონ უუანი“ 1981 წ.



„ჩვენი პატარა ქალაქი“ 1983 წ.



„ჩვენი პატარა ქალაქი“ 1983 წ.





„ჩვენი პატარა ქალაქი“ 1983 წ.





„ზაფხულის ღამის სიზმარი“ 1992 წ.





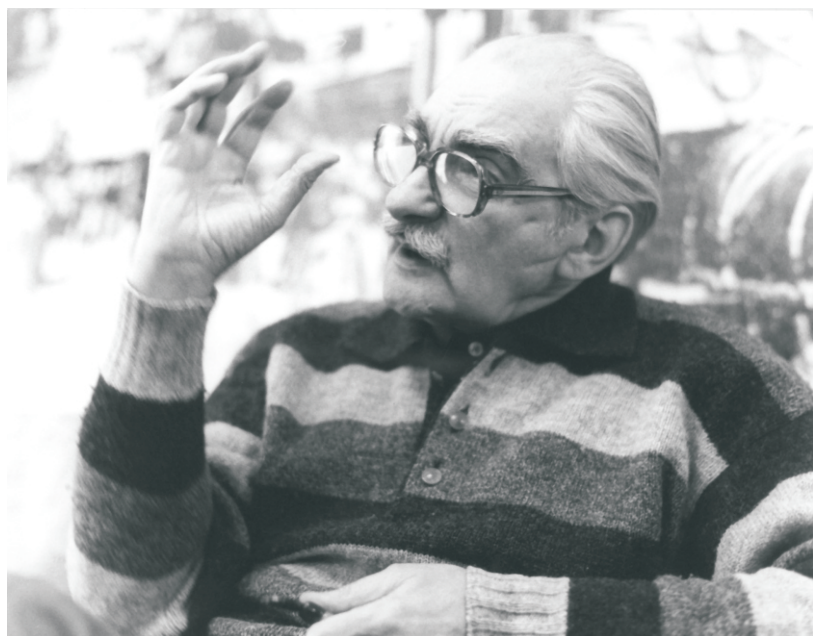
„ზაფხულის ღამის სიზმარი“ 1992 წ.



„ამფიტრიონი“ 1994 წ.



„ამფიტრონი“ 1994 წ.









## შეჩინება

**პატივითი:** თეატრის აზრი უწინაა იმ ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას **სარკედ** გაუხდეს, სათნობას მისი სახის მეტყველება აჩვენოს, ბიწიერებას – მისი უმსგავსოება, დროებასა და ხალხს – მათი ვითარება და ნაკვალები.

**მაიაკოვსკი:** „არა, თეატრი ამრეკლავი სარკე კი არ არის, არამედ **გამადიდებელი** შუშაა.“

**პიუგო:** დიახ, თეატრი ოპტიკური ხელსაწყოა. ყველაფერმა, რაც კი ისტორიაში, ცხოვრებაში, ადამიანში არსებობს, მასში შეიძლება და კიდევ უნდა პოვოს თავისი ასახვა, **ოღონდ – ხელოვნების ჯადოსნური ჯოხის მეშვეობით.**

**ტურბინი:** ხელოვნება მთლიანობაში გრანდიოზული პირობითობაა და მისი ძალაც ეს არის.

(წარმოსახვითი კამათი თეატრის თაობაზე)

## დიალოგი გოგი გეგეჭკორთან

გოგი თეატრიდან უგუნებოდ, ცოტათი დაღლილი მოდიოდა. ეტყობა, რეპეტიციამ მთლად კარგად ვერ ჩაიარა.

– როგორაა საქმე?

– ბოლო დროს ძალიან გაძნელდა როლების თამაში. დღეს ყველა რეჟისორი მოითხოვს, რომ როლი თამაშდებოდეს ავტორისეული და, ამასთანავე, მისი, რეჟისორისეული, სტილითაც. სტილი სულ სხვადასხვაა. საიდან მოიტანოს საწყალმა მსახიობმა ამდენი სახის ხერხი?

– კი, მაგრამ წინათ გარკვეული ხერხების გარეშე თამაშობდნენ?

– წინათ მთავარი იყო ბუნებრივად, დამაჯერებლად გეთამაშა.

– არა, მთლად ასე არ არის საქმე. წინათ საჭიროც იყო და კიდევ თამაშობდნენ დამაჯერებლად დონ სეზარს, ქათამაძეს, გაიძვერა მგელს, მაგრამ სრულიად განსხვავებული ხერხით და სიმართლაც ყოველ მათგანს სხვადასხვა ჰქონდა.

– ალბათ, ასეა, – გოგი გაჩუმდა და მერე დასძინა, – აი, მხატვარი ელენე ახვლედიანი მთელი თავისი სიცოცხლე ერთი გასაღებით

მუშაობს, პოეტი ანა კალანდაძეც ლექსებს ერთადერთი გასაღებით  
წერს. ჩვენ კი... რა უბედური ხალხი ვართ, მსახიობები...

– რეჟისორებიც, მომღერლებიც, პიანისტებიც... ღიახ, ეს ასეა.  
სვიატოსლავ რისტერი სრულიად განსხვავებული სტილით ასრულებს  
ბეთჰოვენს, დებიუსის, პროკოფიევს.

– საინტერესოა, გვეკითხა მისთვის, როგორ ახერხებს ამას? –  
უკვე ხუმრობს გოგი.

რისტერი ამბობს: **„უბრალოდ ვცდილობ, წავიკითხო ის, რაც  
ნოტებში წერია“** – უკეთესად ვერც იტყვა!

ჩემს ახალგაზრდობაში თითქმის ყველა კულტურისა და დასვენების  
პარკში, ასევე ბაზრებშიც იმართებოდა ე. წ. „სიცილის ოთახები“. ამ  
ოთახში, სადაც ხალხს ბილეთებით უშვებდნენ, კედლებზე ნაირ-  
ნაირი ფორმის და სახეობის (ფრანგული სიტყვა ჟანრი – „სახეობას“  
ნიშნავს) მრუდე სარკე ეკიდა. დამთვალიერებლები ერთი სარკიდან  
მეორესთან მიდიოდნენ და თან სიცილით იხოცებოდნენ, თავისი  
უჩვეულო, შეცვლილი გარეგნობით ხალისობდნენ. სარკის წინ მდგომი  
ადამიანი, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იყო სარკის ზედაპირი  
გამრუდებული, მასში სრულიად შეცვლილი პროპორციებით და  
გარეგნობით აისახებოდა. ადამიანი ათასგვარად გამრუდებულ ათობით  
სარკეს ჩაუვლიდა და ხან ძალიან გამხდარი ჩანდა, ხან – ძალიან  
მსუქანი, ხან საშინლად უმოკლდებოდა ფეხები, თავი კი უზარმაზარი  
გოგრასავით უხდებოდა, ხან კიდევ – პირიქით. დამთვალიერებლები  
სხვადასხვა პოზას იღებდნენ, სარკის წინ სხვადასხვა მოძრაობას  
ასრულებდნენ, რის გამოც მრუდე სარკეებში ასახული ფიგურები  
კიდევ უფრო სასაცილონი ხდებოდნენ, ადამიანები კი სულ უფრო  
ხმამაღლა და გულიანად ხარხარებდნენ. მაგრამ ამ „მრუდე სარკეში“  
მართო სასაცილო გამოსახულებები როდი ჩნდებოდა, აქ ტრაგიკული  
ფიგურებიც იყვნენ – უმწეონი, მოღუშულები, სევდიანები.

„სიცილის ოთახის“ შესასვლელში უბრალო სარკე ეკიდა.  
დამთვალიერებლები, ჩვეულებრივ, ამ სარკეში ოთახიდან გამოსვლის  
შემდეგ იხედებოდნენ ისე, ყოველი შემთხვევისთვის, რომ  
ღარწმუნებულიყვნენ – გამოსახულებებს, მრუდე სარკეში, მათზე  
არავითარი კვალი არ დაუტოვებიათ ანდა, უბრალოდ, რომ ამდენი



სახეცვლილების შემდეგ საკუთარი  
გარეგნობისთვის შეევლოთ თვალი.  
ადამიანი ნორმალურ სარკეში აისახება  
ისეთად, როგორიც იგი სინამდვილეშია,  
მაგრამ საკმარისია, მან გარკვეული  
კუთხით ჩაიხედოს გამრუდებულ სარკეში,

რომ მისი გამოსახულება გამრუდდება ან, უფრო სწორად, იგი სხვა, თუმცა მაინც რალაცით ნაცნობ ადამიანად გარდაიქმნება. კაცმა რომ თქვას, ის ხომ იგივე დარჩა, მხოლოდ სარკის ზედაპირის ელემენტებმა განიცადა გარკვეული შეკუმშვა-დამოკლება თუ დაგრძელება-გაფართოება, მაგრამ ურთიერთშესაბამისობა არ დაუკარგავს.



ჩვეულებრივი ვაშლის წინ ზუსტად მართი კუთხით თუ დავდგამთ სარკეს, გამოსახულება სარკეში აბსოლუტურად იდენტური იქნება ამ ვაშლისა, ოღონდ – შებრუნებული. ვაშლი ისე აისახება, როგორც იგი „ცხოვრებაში“, მაგრამ საკმარისია, ოღონა შევცვალოთ არეკვლის კუთხის გრადუსი (როგორც „სიცილის ოთახში“), რომ ვაშლის მონახულობა მაშინვე შეიცვლის კონფიგურაციას და ჩვენ უკვე სხვა გამოსახულებას მივიღებთ. სარკეში იქნება იგივე ვაშლი, ოღონდ რამდენადმე უჩვეულო სახით არეკლილი. ამ გამოსახულების პირობითობის ხარისხი სარკის გამრუდების ხარისხზე იქნება დამოკიდებული.

ხელოვნებაში სარკის როლს შემოქმედი ასრულებს. იმისდა მიხედვით, თუ რა დამოკიდებულება აქვს მას სინამდვილის მოვლენებთან, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მისი ნიჭიერების ხასიათი და ხარისხი, შემოქმედი გარემომცველ სამყაროს ამა თუ იმ ოდენობის პირობითობით გამოსახავს. ხელოვნება ყოველთვის პირობითია, მაგრამ თითოეული ნაწარმოები პირობითობის მხოლოდ ერთ რომელიმე ხარისხს ექვემდებარება.

ჩვენ ვან-დეიკის ცნობილი „გასტრონომიული“ ნატურმორტების წინ ვდგავართ. ტილოზე გამოსახულია თევზი, გარეული ფრინველი, ხილი და ა. შ. ეს ყველაფერი ისე ჰგავს ნამდვილს, რომ გინდა, ხელით შეეხო. საკმარისია, ფრთხილად ამოვჭრათ თუნდაც ერთი ვაშლი და მის ადგილას გაჩენილ სიცარიელეში ზუსტად ასეთივე ნამდვილი ვაშლი ჩავსვათ, რომ სურათი ღირებულებას დაკარგავს და ის გადასაგები გახდება. რა მოხდა? დაირღვა პირობითობის ხარისხი. ცხოვრების სიმართლე და ხელოვნების სიმართლე ხომ სულ სხვადასხვა რამაა. შემოქმედი ცხოვრებას მხოლოდ თავისი განუმეორებელი სტილით, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პირობითობით ასახავს.

შევადართ, მაგალითად, ერთი და იმავე მოვლენის – „ადამი და ევა შეშეცნების ხესთან“ - ასახვის სამი ხერხი სამი სხვადასხვა მხატვრის შემოქმედებაში: მიქელანჯელოსთან, ძველ ქართულ მინიატურასა და ჟან ეიფელთან (სურ. 23, ა, ბ, გ).



სურ. 23. ა



სურ. 23. ბ



სურ. 23. გ

აქ იმდენად განსხვავებულია გამოსახვის პირობითობის ხარისხი, რომ ახსნას არ საჭიროებს.

როგორ გავიგოთ პირობითობა თეატრალურ ხელოვნებაში?

სცენაზე ორი კაცი გამოვიდა. მათ თოჯინის დიდი თავი, ჩვეულებრივი საკიდი და მხარზე გადაკიდებული შავი სამეჯლისო კაბა გამოიტანეს. მსახიობებმა თავი დაუკრეს მაყურებელს, კაბა საკიდზე ჩამოკიდეს, ზედ თოჯინას თავი მიამაგრეს და მაყურებლისგან დაუფარავად, პირდაპირ ჩვენ თვალწინ შეუდგნენ თოჯინით მანიპულირებას. და მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ თვალწინ გამუდმებით კაბიანი საკიდი „კეკლუცობდა“, რომელსაც სპეციალურად არ მალავდნენ იმისთვის, რომ პირობითობისთვის გაესვათ ხაზი, მსახიობების გვერდით დაიბადა ვნებიანი ქალი, რომელიც მღეროდა, ბოსტონს ცეკვავდა, იცინოდა, კეკლუცობდა და მეთოჯინეებს (თოჯინას მტარებლებს) ეარშიყებოდა: ხან – ერთს, ხან – მეორეს. თანდათან **მაყურებლის წარმოსახვაში**, ანუ – მისი უშუალო მონაწილეობით, ამ **არმოყოფიდან აღმდგარმა არსებამ დამოუკიდებლობა** მოიპოვა და მეთოჯინეებს გამოეყო. ამ ახლად დაბადებულ ქალს გაუჩნდა ხასიათი, ტემპერამენტი, ემოციურობა, ბოლოს – ადამიანობა. მაყურებლის თვალწინ ძალზე საინტერესო ამბავი მოხდა: ორი მსახიობი ადამიანის ერთობ შორეული მსგავსების საშუალებით ქმნიდა ხელოვნებას და ამ შემოქმედებითი პროცესის დროს **დაიბადა რაღაც მესამე, რომელიც რეალურად მხოლოდ სცენური მაგიის დროს არსებობდა**. ეს მესამე გახლავთ სწორედ თეატრის საზრისი, მისი „სასწაული“, რომელიც ხელოვნების არც ერთ სახეობას არ ჰგავს. ეს არის სწორედ **თეატრის პირობითობა**, ყველაზე ძვირფასი რამ, რაც მასში არსებობს.

როდესაც ვკარგავთ ამ „ტყუილის“ შეგრძნებას (მაყურებელს ტყუილუბრალოდ ხომ არ ეჩხირებოდა თვალში საკიდი – მას არ უნდა დავიწყებოდა, რომ მის თვალწინ მხოლოდ და მხოლოდ თოჯინა იყო!), როდესაც გვინდა, სცენაზე გადავიტანოთ ჩვენ ირგვლივ რეალურად არსებული ცხოვრება, ამ დროს საკუთარ თავს, საკუთარ ხელოვნებას რაღაცას ვპარავთ. თეატრის დანიშნულება, მისი საიდუმლოება ამ პირობითობაშია, იმაში, რომ თეატრი – **ცხოვრების თამაშია** და არა თავად ცხოვრება, რომელიც თეატრის ფიცარნაგზეა გადატანილი. **თეატრმა მაყურებელს უნდა შესთავაზოს ცხოვრების თავისებური მოდელი** ისე, როგორც მას ესმის ცხოვრება და არა უბრალოდ მისი ასლი. მაშინ ეს უკვე აღარაა ხელოვნება. დრამატულ თეატრშიც ხომ დაახლოებით იგივე ხდება, რაც თოჯინასა და მეთოჯინეებს შორის,



მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ დრამატულ მსახიობს თოჯინას მაგივრად საკუთარი თავი ჰყავს. ამას უფრო კეთილხმოვანი სახელი ღვაგრქვათ – **„ადამიანის მტარებელი“ და მხატვრული სახე**. როდესაც **მხატვრული სახე** ქრება და სცენაზე მხოლოდ მსახიობი რჩება, მაშინ ხელოვნება ქრება, ვინაიდან მსახიობი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, კაცმა რომ თქვას, არც არავის აინტერესებს. სპექტაკლი უბრალოდ **გაცოცხლებული ცხოვრება** კი არ არის, არამედ რაღაც ახალი, რეალურად არსებული **ფენომენია**. ეს – **ცხოვრების ფილოსოფიური გააზრება**, ადამიანის ყოფიერების **მოძღვლია**. წარმოვიდგინოთ ადამიანთა მოღვმის ბავშვობა. პირველყოფილი ადამიანი, ნადირობის ღმერთების გულის მოსაგებად რიტუალურ ცეკვა-პანტომიმას აწყობდა. ერთ-ერთი ჩვენი ძველი წინაპართაგანი (შამანი) ბიზონის ნიღაბს გაიკეთებდა და სხვადასხვა მოძრაობით გამოხატავდა ცხოველის ქცევას ნადირობის დროს, ხოლო ამ უძველესი თეატრალური წარმოდგენის დანარჩენი მონაწილენი მონადირეთა მოძრაობებს ბაძავდნენ. პანტომიმა მონადირეთა ცხოვრების სხვადასხვა სიტუაციას წარმოადგენდა. შამანი, რომელიც ნადირს განასახიერებდა, ძალზე პირობითად ჰგავდა ნამდვილ ბიზონს, ასევე მთელი ნადირობის სცენაც საკმაოდ პირობითად თამაშდებოდა, მაგრამ პირველყოფილ „მაყურებელს“ უნდოდა, მომხდარი ამბების ნამდვილობა, რეალურობა დაეჯერებინა და სჯეროდა კიდევ. გამოსახულება შეიძლება მეტ-ნაკლებად ორიგინალის მსგავსი გამოსულიყო (ორთაბრძოლა ბიზონსა და მონადირეებს შორის) და აქედან გამომდინარე, თეატრალური პირობითობის ხარისხი ყოველ ჯერზე სრულიად სხვადასხვა ყოფილიყო. **პირობითობის ხარისხი თეატრში – ეს, ალბათ, თეატრალური თამაშის ნაირსახეობაა, მისი ცხოვრებასთან მიახლოებისა თუ დაცილების ხარისხი, მსგავსების „ოღენობა“**.

მაგალითისათვის მოვიყვან რუსთაველის თეატრში ჩემ მიერ დადგმულ სამ სპექტაკლს. მათი პირობითობის ხარისხი სრულიად სხვადასხვაა.

1. პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“;
2. გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“;
3. ჟ. ანუის „ანტიგონე“.

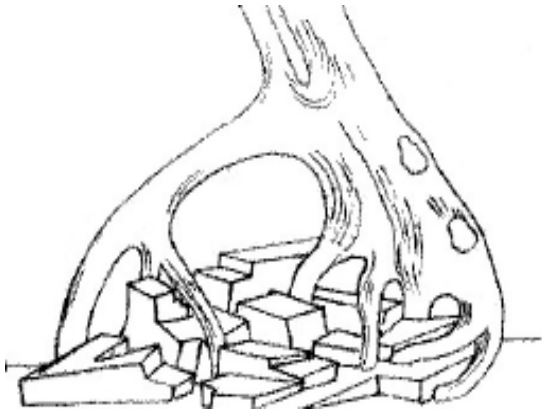
მოვლენები, რომლებიც ამ პიესებში ხდებოდა, სინამდვილეშიც შეიძლება მომხდარიყო (გარდა „ჭინჭრაქას“ აშკარად ზღაპრული ელემენტებისა). მაგრამ სცენაზე ეს მოვლენები ცხოვრებისეული სიმართლის მიმართ განსაკუთრებულ „გამრუდებას“ განიცდიდა, თუმცა

კი ცხოვრებისეულ კანონებს ემორჩილებოდა. ისინი თეატრალური პირობითობის გარკვეულ ხარისხში არსებობდა.

ამ სპექტაკლებში თითქმის ერთი და იგივე მსახიობები თამაშობდნენ, მაგრამ რაოდენ განსხვავებული იყო მათი თეატრალური ხერხი, რომლითაც ისინი აგებდნენ თავიანთი გმირების სცენურ ქცევას და ძერწავდნენ მათ ხასიათს!

სავსებით საკმარისია, ს. ზაქარიაძისა და რ. ჩხიკვაძის ორ ფოტოს (ქოსა და დევი „ჭინჭრაქადან“ და პეტრუსი და „აღამიანი მანტიით“ სპექტაკლიდან „როცა ასეთი სიყვარულია“) დაეხედოთ, რომ მაშინვე აღმოვაჩინოთ თეატრალური პირობითობის ორ სრულიად განსხვავებულ ხარისხს.

ანდა ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ „ანტიგონეს“ სცენურ ცხოვრებაში მოულოდნელად ჭინჭრაქასეული ქოსა გაჩენილიყო. როგორი იქნებოდა ზაქარიაძისეული კრეონისა და ჩხიკვაძისეული ქოსას შეხვედრა? ისინი, უბრალოდ, ვერ გაუგებდნენ ერთმანეთს. იქნებ, ეს ყველაფერი ძალიან სასაცილოც ყოფილიყო, მაგრამ აქედან არაფერი გამოვიდოდა. როგორც ნამდვილი ვაშლისა და თუნდაც ნატურალისტურად დაწერილი ნატურმორტის შეერთება არ შეიძლება, ასევე არ შეიძლება, სხვადასხვა სპექტაკლიდან შევათავსოთ შეუთავსებელი. სხვადასხვა ხარისხის თეატრალური პირობითობის შეუთავსებლობის კანონი ისეთივე მკაცრია, როგორც ბიოლოგიური შეუთავსებლობისა. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პერსონაჟი ზოგადი ცხოვრებისეული კანონების მიხედვითაა შექმნილი, ისინი სხვადასხვა ხარისხის პირობითობით შეთხზულ სამეფოებში ცხოვრობენ და მოქმედებენ.



სურ. 24. ა

კარგად მახსოვს, რუსთაველის თეატრში „ფორმალიზმთან ბრძოლის“ პერიოდში ირ. გამრეკელისეული შესანიშნავი ხის პირობითი ფონი ბოჰემის ტყეში („ინ ტირანოს!“) როგორ შეცვალეს „ნამდვილი“ ტყით. იმ წლებში ასეთ ტყეს „რეალისტურს“ უწოდებდნენ. და დეკორაცია განადგურდა. არ შეიძლება, შეუთავსებელი შეათავსო.



სურ. 24. ბ

თეატრალურ ხელოვნებაში პირობითობის სხვადასხვა ხარისხი, უპირველეს ყოვლისა, ავტორისეული ნაწარმოების პირობითობის ხარისხზეა დამოკიდებული.

„კინოოპერატორებმა იციან, რომ სხვადასხვა ობიექტის გადაღებას სხვადასხვა ობიექტივი სჭირდება. ავტორებსაც აქვთ სარკეების, ობიექტივების, ფილტრებისა და ლინზების ასეთი ნაკრებები. სხვადასხვა პიესისთვის, სხვადასხვა პრობლემისთვის ისინი ასახვის სხვადასხვა საშუალებას მიმართავენ. ერთი ცხოვრებას მხოლოდ გვერდითა სამიზნებით ადევნებს თვალს. მეორე მხოლოდ ფართოკუთხიანი ობიექტივით სარგებლობს, მესამე სტერეოსკოპულ აპარატურას იყენებს. ერთი ცხოვრებას კონტრასტული სურათის მეშვეობით ასახავს, მეორე – ძალზე რბილად, ფოკუსის ოდნავი აცილებით, მესამეს ფერადი გამოსახულება აქვს, მეოთხეს – შავ-თეთრი... რეჟისორი ისევე, როგორც ნებისმიერი ადამიანი, საკუთარი კუთხით ხედავს ცხოვრებას. მაგრამ მას შემდეგ, რაც იგი ავტორის მიერ ასახულ და გარდაქმნილ ცხოვრებას შეხვდება, იგი ვალდებულია, კიდევ ერთხელ შეხედოს ცხოვრებას, ოღონდ უკვე ავტორის თვალთახედვით (გ. ტოვსტონოვოვი, „ღია წერილი ნ. ოხლოპკოვს“).

გავიხსენოთ დიალოგი მსახიობ გოგი გეგეჭკორთან, რომელიც ამ თავის დასაწყისში მოვიტანე. ღიას, ყოველი ნაწარმოებისთვის, ყოველი

სპექტაკლისთვის, ყოველი როლისთვის პირობითობის განსაკუთრებული ხერხი უნდა ვიპოვოთ, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია თეატრალური ხელოვნება. სწორედ ის

ერთადერთი „გასაღები“ უნდა ვიპოვოთ და არა გამღები, რომელსაც განურჩევლად ყველა პიესას მივუყენებთ. ეს „გასაღები“ ავტორთან უნდა ამოვიკითხოთ, რაც, ალბათ, არც ისე ადვილია. როგორც ამწყობი აწყობს ფორტეპიანოს თითოეულ სიმს, ასევე რეჟისორიც ვალდებულია, *ერთიანი „გასაღებით“* ააწყოს მომავალი სპექტაკლის ყველა კომპონენტი. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ამწყობს ყველა ინსტრუმენტისთვის ერთი გასაღები აქვს, რეჟისორი კი ვალდებულია, თითოეული სპექტაკლისთვის *განსაკუთრებული „გასაღები“* იპოვოს.

მაგალითად:

1. რეჟისორი ე. ვახტანგოვი სპექტაკლში „პრინცესა ტურანდოტი“ (კ. გოცის პიესა) თანამედროვე თეატრში ძველებური თეატრის გათამაშებას ახდენს.

2. დიდი სტანისლავსკი თავის თეატრში *ცხოვრების გათამაშებას* ახდენდა: რაც მეტად ჰგავს ცხოვრებას, მით უკეთესი (მ. გორკის „ფსკერზე“).

3. სანდრო ახმეტელი წარმოადგენს რომანტიკულ, სხვათაგან სრულიად განსხვავებულ, ტემპერამენტთან ნაციონალურ თეატრალურ თამაშს (ს. შანშიაშვილის „ანზორი“).

4. ვ. მეიერჰოლდი ეკამათება ყველას, ვინც თეატრალურ თამაშს სიტყვა „ცხოვრებას“ უწოდებს. თუკი სხვები მაღავენ, რომ თამაშობენ, მეიერჰოლდი თვით თამაშის პროცესს აჩვენებს (ოსტროვსკის „ტყე“).

5. ბერტოლდ ბრეხტი თეატრალური თამაშის საბაბით სერიოზულ პოლიტიკურ აგიტაციას აწყობს და ა. შ. და ა. შ.

ეს პირობითობის განსხვავებული სახეებია და ცხოვრებისეულ მსგავსებასთან ყოველი მათგანის მიახლოებაც სრულიად განსხვავებულია.

„ფელინი? ვფიქრობ, რომ მისი ყველაზე დიდი ღირსებაა *რეალურობის იმ სახით გარდასახვა, რაც მხოლოდ მისთვისაა დაბახსიათებელი*“.

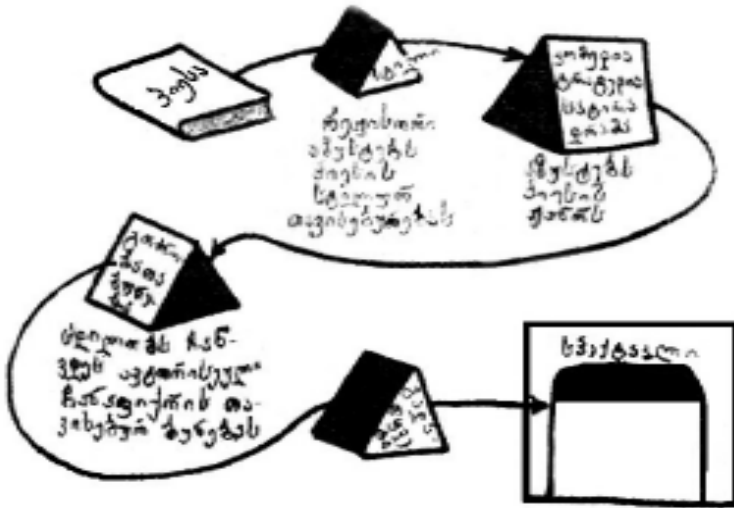
(მ. ანტონიონი, „ფედერიკო ფელინი“).

\*  
\*   \*  
\*

ზამთრის შემდეგ გაზაფხული დგება და ჩემი სახლის წინ პატარა ბაღიც სახეს იცვლის. იგი ნორჩი, მხიარული ფოთლებით იმოსება, ყვავის ალუბალი და ნუში. საიდანღაც ხოჭოები მოცოცავენ, ხის ტოტებზე უცხო ჩიტები ჩნდებიან. გაზაფხული მოვიდა და ყველაფერმა ფერი იცვალა. გაზაფხულს ზაფხული მოსდევს, მისი აბიბინებული მცენარეულობით, აგარაკებზე გამგზავრებითა და გამაბრუებელი მზით. შემდეგ კი შემოდგომა დგება, ოქროსფრად აელვარებული ფოთლებითა და ფოთოლცვენით, ბაზრების უსასრულოდ მრავალფეროვანი პალიტრით, და უცებ ერთ მშვენიერ დღეს ვიღვიძებ და ჩემს ფანჯრებთან ისევ ვხედავ ბალს, ოღონდ უკვე ფუმფულა თეთრ ფერში გადაღებილს. დაუსრულებელია, როგორც კალეიდოსკოპის გამოსახულებები, ბუნების ფერისცვალება, ყველაფერი თითქმის იგივე რჩება – ხეებიც, სახლებიც, ქუჩებიც, მხოლოდ მათი სამოსი, მათი სახე იცვლის ფერს.

ასეა პიესაც. მისი გზა ბიბლიოთეკის თაროდან სასცენო მოედნამდე – ესაა გზა რიგი სახეცვლილებებისა. ცხოვრებისეული ამბავი, რომელიც ავტორმა აღწერა, სპექტაკლის სახით რომ მივიდეს მაყურებელამდე, რეჟისორმა *ოთხჯერ* უნდა მოახდინოს „ამრეკლავი სარკის“ კორექცია, ოთხჯერ მოარგოს „გასაღები“, იმისათვის, რომ „ალი-ბაბას გამოქვაბულმა“ თავისი განძი გამოუჩინოს. რა არის ეს ოთხი კორექცია?

1. ნაწარმოებმა უნდა გაიაროს სტილური ათვისების პრიზმაში.
2. ავტორის მიერ აღწერილი ცხოვრებისეული ამბავი ჟანრის პრიზმაში უნდა გატარდეს და მთელი ჟანრული სპექტრიდან მისი ერთადერთი სახე იქნეს ამორჩეული (ჟანრი – ფრანგულად სახეობა).
3. მიგნებულ უნდა იქნეს ავტორისეული გამოწვინის ბუნება, რომელსაც კ. სტანისლავსკიმ „გრძნობათა ბუნება“ უწოდა.
4. საჭიროა მომავალი სპექტაკლის რეჟისორული ხედვა და პირობითობის ხარისხის შეგძნება, თეატრალური თამაშის ხერხის შერჩევა (სურ. 25).



სურ. 25

### ქანრი

ზაფხული. სიცხე. პროსპექტი. ახალი ნაწვიმარია, ყველგან გუბეებია, ხეებიდან ჯერ კიდევ წვეთავს თბილი წვეთები. ქუჩაზე კარგად გაუთოებულ, თეთრ ზაფხულის კოსტიუმში გამოწყობილი ძალიან მსუქანი კაცი გადადის. უცებ შუა ქუჩაში მსუქანი კაცი წაბორძიკდა და გუბეში ჩავარდა. გარშემო ყველას გაელიმა. ტროტუართან მდგომმა ახალგაზრდა კაცმა ხმამაღლა გადაინარხარა. გვერდით ხნიერმა ქალმა ჩაიარა და უსაყვედურა: „როგორ არ გრცხვენიათ, ხნიერი კაცი წაიქცა, თქვენ კი იცინით, იმის მაგივრად, რომ წამოდგომაში დაეხმაროთ!“. ერთმა გადაინარხარა, მეორემ – შეიბრალა. ერთსა და იმავე მომხდარ ფაქტზე ორი სხვადასხვა რეაქცია.

ყოველ დრამატულ ნაწარმოებში აღწერილია ამბავი, რომელიც დრამატურგის წარმოსახვაში დაიბადა. ამბავი – აუცილებლად ბრძოლაა. ეს ბრძოლა შეიძლება გადმოცეთ, როგორც სამწუხარო ამბავი ანდა,

როგორც მხიარული თავგადასავალი, ანეკდოტიც კი. ყველაფერი დამოკიდებულია მთხრობლის თვალსაზრისსა და ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი მის დამოკიდებულებაზე. რაც ერთისთვის ნაღვლიანი შეიძლება იყოს, მეორე შეიძლება გააცინოს.

გავიხსენოთ, თუნდაც, „ძალად ექიმი“. რა იყო ამ ამბავში სასაცილო? ანდა, „დარისპანის გასაჭირი“, აქ რაღაა სასაცილო? საბრალო ადამიანები ცდილობენ, თავი დაიხსნან გაჭირვებიდან. რატომ უნდა იყოს ეს სასაცილო? მწერალი დ. კლდიაშვილი კი კომედიას წერს, ე. ი., უნდა, ეს ისტორია ისე მოგვიყვეს, როგორც სასაცილო ამბავი. და ჩვენ რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ, რომ ის ტრაგედიად ვაქციოთ, თვით თხრობის მანერა და საშუალებები, რომლებსაც მწერალი იყენებს, საშუალებას არ მოგვცემს, ეს ნაწარმოები სხვა ჟანრული სისტემის ენაზე გადავიტანოთ.

რა არის **ჟანრი? ეს შინაარსის და ფორმის ურთიერთობის გარკვეული კანონზომიერება**. ჟანრი – გამოხატვის, აღწერის გარკვეული საშუალებაა, დრამატული თხრობის გარკვეული სახეა.

დრამაში ეს დრამატული ბრძოლის მეშვეობით ხდება. „დრამაში ყველა იბრძვის და ყველას გამარჯვების იმედი აქვს“ (ჟ. ანუი). ტრაგედიაში ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული. როდესაც დრამის (მით უმეტეს, მელოდრამის) გმირები იბრძვიან, მაყურებელი განიცდის მათ ბელს. ტრაგედიაში არავინ განიცდის, რა მოუვა გმირს. აქ ყველაფერი თავიდანვეა ცნობილი. მთავარი აქ საშინელი, გამოუვალი სიტუაციის განხილვაში ჩვენი მონაწილეობაა. ტრაგედიაში გვაოგნებს გარემოებათა ძალით ჩიხში მომწყვდეული გმირების გამოუვალი მდგომარეობა და განწირულობა. კომედიაში ჩვენ ვიცინით გმირზე, რადგან იგი უცოდინრობით სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩნდება ხოლმე. კომედიის გმირი არასოდეს იქცევა ისე, როგორც საჭიროება მოითხოვს, მერე კი სულ ცდილობს, როგორმე უხერხული მდგომარეობიდან გამოძვრეს. ჩარლი ჩაპლინის გმირი გავიხსენოთ.

როდესაც რაიმე ცხოვრებისეული მოვლენით აღელვებული დრამატული მწერალი ხელს ჰკიდებს კალამს, ის, უპირველეს ყოვლისა, იმის ძებნითაა დაკავებული, თუ რა საშუალებით გამოხატოს ყოველივე ეს. იგი ეძებს ჟანრს, რომელიც სხვაზე მეტად გამოდგება მომხდარის აღსაწერად.



ჩვენ ვიცით, რომ პრიზმაში გასული სინათლის სხივი სპექტრად იშლება, სპექტრი სხვადასხვა ფერის ზოლებისგან შედგება, რომლებიც ცისარტყელას ჰგავს. ხელოვნებაშიც იგივე ხდება. ჟანრულ

„პრიზმაში“ გატარებულ ცხოვრებისეულ მოვლენას სხვადასხვაგვარად ვხედავთ, ტრაგედიიდან დაწყებული, ფარსით დამთავრებული: ტრაგედია, დრამა, მელიოდრამა, ტრაგიკომედია, კომედია, სატირა, ფარსი.



ჟანრი დრამატული ნაწარმოების ფორმებია. ეს დაახლოებით

იგივეა, რაც მუსიკალური ფორმები: სიმფონია, კანტატა, სიმღერა, რომანსი, სონატა, ნოქტიურნი... ამ ფორმებს გარკვეული კომპოზიციური კანონები აქვს, რომლის მიხედვითაც ხდება ნაწარმოების მასალის ორგანიზება. ისინი ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულების სხვადასხვა სახეს განსაზღვრავს.

ზემოთ ჩამოთვლილ ჟანრებს შორის „ჟანრულ სპექტრში“ კიდევ ძალიან ბევრი „ჟანრი-ზოლი“ არსებობს:

ვოდევილი	პანტომიმა
ლირიკული კომედია	პამფლეტი
მიუზიკლი	რევიუ
რომანტიკული დრამა	ისტორიული ქრონიკა
ჰეროიკული კომედია	
ფილოსოფიური დრამა	დოკუმენტური დრამა
ნიღბების კომედია	
მისტერია	სახალხო კომედია
ოპერა	და ა. შ. და ა. შ.
ოპერეტა	

**მასალის ჟანრულ წვლილს სცენური თხრობისა და სცენური ბრძოლის ორგანიზაციის განსაკუთრებული ხერხი უღვევს საფუძვლად.**

ჟანრი სპექტაკლის მხატვრულ სახეთა მთელ სისტემას ერთ შინაგან წყობას, ერთ ჟანრულ „მნიშვნელს“ უქვემდებარებს. ყველა ჟანრს ზომ თავისი კანონები აქვს, რომლებიც რეჟისორმა ძალიან დაწვრილებით უნდა შეისწავლოს, ღრმად ჩასწვდეს მათ.

როგორ უნდა დაიდგას ტრაგედია, როგორ უნდა დაიდგას კომედია? რატომაა, რომ ოპერეტაში მაშინაც კი ცეკვავენ და მღერიან, როდესაც გმირებს მოქმედების მიხედვით ნალველი და დარდი აწევთ გულზე? განა ცხოვრებაში ცეკვავენ, როდესაც სევდა შემოაწვებათ და გული დამძიმებული აქვთ? ძალიან იშვიათად. ცხოვრებაში მსგავსი არაფერი ხდება, აი, დრამატულ ხელოვნებაში კი შეიძლება მოხდეს. რეჟისორმა კი ძალზე ფაქიზად უნდა შეიგრძნოს ამ ჟანრის საიდუმლოება და კანონზომიერება.

ყოველი ეპოქა გარკვეული ჟანრისადმი მიისწრაფვის. ჩანს, ის სხვებზე უკეთესად გამოხატავს მოცემული საზოგადოებრივი ჯგუფის მსოფლმხედველობას. ჟანრი ზომ ისევე, როგორც სტილი, იდეური ნიშნებით განისაზღვრება. მაგალითად, მაღალი ტრაგედია ბერძენთა საყვარელი ჟანრი იყო, რომაელებს კი პლაგატუსის კომედიები უყვარდათ. მირაკლისა და მისტერიის აყვავების ხანაა შუა საუკუნეები, ხოლო განმანათლებლობის ეპოქაში მეშხანური დრამა უყვარდათ.

იქმნება ახალი ჟანრები, ძველი კი კვდება. მაგრამ ისეც ხდება, რომ ძველი ჟანრი ხელახლა იძენს მეორე სიცოცხლეს. დღეს, მაგალითად, ამკარად იგრძნობა ახალი ჟანრისადმი, *მიუზიკლისადმი*, მისწრაფება.

ჩემთვის უამბნიათ, რომ ინგლისში, რამდენიმე წლის წინ დაწერეს და გაითამაშეს კომედია, რომელშიც ჰამლეტის ტრაგედია სხვა ჟანრის ენაზე იქნა გადატანილი. ამ პიესას „ჰილდესტერნი და როზენკრანცი“ ერქვა. ამბობენ, რომ ეს ძალზე მწვავე და სასაცილო წარმოდგენა იყო.

დაახლოებით XX ს.-ის დასაწყისიდან, არც თუ ისე ცოტა მწერალმა რამდენადმე ბუნდოვნად დაიწყო თავისი ნაწარმოების ჟანრის განსაზღვრა, ჟანრის საზღვრები წაიშალა. გაჩნდა ჟანრის ისეთი განსაზღვრება, როგორცაა: *ზუმრობა, ცხოვრების სურათები, თანამედროვე დიალოგები, დოკუმენტური დრამა, მოთხრობა თეატრისათვის და ა. შ.* ამიტომაც რეჟისორმა სპექტაკლზე მუშაობისას ძალიან ზუსტად უნდა განსაზღვროს მომავალი სპექტაკლის ჟანრი. რეჟისორი, რაც შეიძლება ზუსტად უნდა გაერკვეს დადგმის ამ ძალზე მნიშვნელოვან პრობლემაში და არ დაიწყოს რეპეტიცია, ვიდრე ზუსტ „ჟანრულ ტალღაზე“ *არ იქნება გარკვეულწილად განწყობილი.* სარეპეტიციო პროცესის ორგანიზაციის ხერხიც ზომ მაქსიმალურად მჭიდროდაა ჟანრთან დაკავშირებული. კომედიაზე მუშაობის დაწყებისას რეჟისორი, ალბათ, რეპეტიციის ჩატარების განსხვავებულ ხერხს მონახავს, ვიდრე ტრაგედიაზე მუშაობისას, ზომ ასეა? იგი შეეცდება, მუშაობის ისეთი ატმოსფერო შექმნას, რომელიც მსახიობებს თანდათან ზუსტი ჟანრული ტალღისკენ, ანუ, მოცემულ სპექტაკლში ურთიერთობის და ქმედების განსაკუთრებული ხერხისკენ (პირობითობისკენ) უბიძგებს.



*კიდევ აუცილებელია, ვიპოვოთ სამსახიობო თამაშის ის ხერხი, რომელიც მხოლოდ ამ ნაწარმოებისთვის იქნება გამოსადევი, მის გვერდით არსებულისთვის კი – არა.*

*გ. ტოვსტონოვოვი*

## ბრძნობათა ბუნება

როდესაც პიესის *ჟანრს* განვსაზღვრავთ, ამით ჩვენ წარმოსახვას თეატრალური პირობითობის განსაკუთრებული კალაპოტით წარვმართავთ. მაგალითისათვის რამდენიმე კომედია ავიღოთ:

- დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“;
- პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“;
- გ. ერისთავის „გაყრა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ეს პიესა კომედიურ ჟანრშია დაწერილი, თავისი მანერით ისინი სულ არ ჰგავს ერთმანეთს. ეს პიესები სრულიად სხვადასხვა სტილითაა დაწერილი. მოულოდნელად ჩვენ წინაშე კიდევ ერთი გამოუკვლეველი სამყარო ჩნდება, რომელსაც სტანისლავსკი *„ვრობობათა ბუნებას“* უწოდებს.

ხელოვნების ყოველგვარი ნაწარმოები, მათ შორის სპექტაკლიც, სინამდვილის ასახვის საშუალებაა, მაგრამ თითოეული მხატვრის, მსახიობის, რეჟისორის, მწერლისა თუ მუსიკოსის ასახვის ხერხი ღრმად ინდივიდუალურია და სხვისას არ ჰგავს. ზოგჯერ ამ ხერხს შემოქმედის *მანერას* უწოდებენ, რაც, გოეთეს განსაზღვრებით, „ცხოვრებისადმი შემოქმედის სუბიექტური დამოკიდებულების გამოხატვაა“. გავიხსენოთ, თუნდაც, დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები, თავისი განუმეორებელი კოლორიტითა და რბილი თხრობის მანერით. თუმცა, ღრმად რომ ჩაუფიქრდეთ, მოვლენები, რომლებსაც იგი აღწერს, გმირების სამყარო, რომელსაც იგი ქმნის, არც ისე მარტივი და სინარულთ აღსავსეა. მის ადგილას სხვა შემოქმედი რომ ყოფილიყო, მას, შესაძლოა, სასტიკი, ბოროტებით სავსე ნაწარმოებები შეექმნა, მაგრამ დ. კლდიაშვილი ძალიან სასტიკის შესახებაც კი რბილად წერს, თითქოს აკვარელით ხატავდეს ანდა ოფორტისტის წვრილი ნემსი ეჭიროს ხელში. ეს თავად მწერლის ხასიათიდან მომდინარეობს, მისი შეხედულებიდან ცხოვრებაზე. „მე არავის დავცინოდი, იუმორს

ვიყენებდი მხოლოდ, როგორც ლიტერატურულ ხერხს, რომ მისი საშუალებით რაც შეიძლება ცოცხლად და ნათლად დამეხატა ჩემი ქვეყნის მძიმე ცხოვრების სურათი. მე ვხედავდი ჩემი ხალხის გასაჭირს, ვიტანჯებოდი და გულისტკივილით ვწერდი ამაზე“ (1930 წელს თბილისში გამართულ საიუბილეო საღამოზე წარმოთქმული სიტყვიდან).

დავით კლდიაშვილი – ეს მთელი თეატრია, მწერლის წარმოსახვით შექმნილი განსაკუთრებული სამყარო. მას გმირებისა და მოვლენების დასურათხატების თავისი ხერხი და კანონები აქვს. მაგრამ მისი პატარა პიესები რომ ავიღოთ (რატომ არ დაწერა, ნეტავ, დიდი პიესა? რა კარგი იქნებოდა! საქართველოში განსაკუთრებული „კლდიაშვილის თეატრი“ იარსებებდა ისევე, როგორც არსებობს მოლიერის, ოსტროვსკის, მილერის თეატრი), მიუხედავად ერთიანი ავტორისეული მანერისა, მათში აშკარად ვლინდება სრულიად განსხვავებული „გრძნობადობის ბუნება“. „დარისპანის გასაჭირში“ ეს თხრობის ერთი ბუნებაა, „უბედურებაში“ – სრულიად სხვა, „ირინეს ბედნიერებაში“ კი ისეთი, სრულიად რომ არ ჰგავს დანარჩენ ორს. აქ ფანრის სხვადასხვაობაზე კი არ არის საუბარი (თუმცა ესეც, ცხადია, გარკვეულ როლს თამაშობს), არამედ იმაზე, რომ თითოეულ ამ ნაწარმოებში სრულიად სხვადასხვა განწყობაა მოცემული. ძალზე საინტერესოა, რომ თავად დ. კლდიაშვილი ყველა თავის პიესას განსაზღვრავს, როგორც „სურათებს სოფლის ცხოვრებიდან“.

„დარისპანის გასაჭირი“ – სურათი ერთ მოქმედებად.

„ირინეს ბედნიერება“ – სურათი სოფლის ცხოვრებიდან ორ მოქმედებად.

„უბედურება“ – სურათი ერთ მოქმედებად.

ავტორი არ განმარტავს ფანრს ჩვეული, საყოველთაო გაგებით, თუმცა კი ძალზე ადვილია, თითოეულ ამ პიესას მიაკრა ფანრული იარლიყი:

პირველი – *კომედია*,

მეორე – *დრამა ან მელოდრამა*,

მესამე – *ტრაგედია*.

მაგრამ საქმეც ისაა, რომ, გარდა ფანრობრივი განსაზღვრებისა, არსებობს კიდევ უფრო ზუსტი განსაზღვრება, რომელიც უკეთ გამოხატავს ნაწარმოების ხასიათს – ესაა *გრძნობათა ბუნება*. გრძნობათა ბუნება – ეს არის **შემოქმედის**



**ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების გამონატვის ღრმად პირადული, განუმეორებელი ხერხი,** ესაა შემოქმედის უაღრესად ინდივიდუალური თავისებურებანი, რომლებიც კონკრეტული ნაწარმოების ჩანაფიქრითა და მისი ფორმის შესრულებით გამოიხატება.

შეუძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ესოდენ განათლებულ დ. კლდიაშვილს არ შეეძლო თავისი პიესების ჟანრის განსაზღვრა, მაგრამ ის, რატომღაც, მათ უწოდებს „*სურათებს*“ სოფლის ცხოვრებიდან“. ჩანს, ამ განსაზღვრებით მწერალს რაღაცის ხაზგასმა სურს და მის თხოვნას ყური უნდა მიუვდოთ. შესაძლოა, მან რაღაც ასწავლოს კიდევ იმათ, ვინც ცდილობს, „*შეასრულოს*“ მისი პარტიტურა. ჩეხოვიც ტყუილად ხომ არ უწოდებს თავის პატარა კომედიებს „*ხუმრობებს*“.

მწერალმა სერგო კლდიაშვილმა საინტერესო ეპიზოდი მიაპბო დავით კლდიაშვილის ცხოვრებიდან. ერთხელ, მამასთან საუბარში, ახალგაზრდა სერგოს აზრი გამოლუთქვამს იმის თაობაზე, რომ „დარისპანის გასაჭირი“, თავისი სტილით, ჩამორჩა თანამედროვე დრამატურგიას და ნიმუშად მეტერლინიკის პიესა „ბრმები“ მოუტანია. დავითს სწყენია, არაფერი უთქვამს და განმარტოებულა. რამდენიმე დღე არავის დალაპარაკებია, რაღაცას წერდა. ერთი კვირის შემდეგ მწერალმა შვილს ახალი პიესა, „უბედურება“, გადასცა. ე. ი. იგი ამ პიესას, როგორც თავად ეგონა, „თანამედროვედ“ წერდა. მამასადამე, ეს პიესა მაინც რაღაცით განსხვავდება სხვა პიესებისაგან, მას თავისი *გრძნობათა ბუნება* აქვს.

ხშირად გვავიწყდება, რომ გმირების ხასიათისა და ქმედებების დამაჯერებლობის მისაღწევად, თითოეული დრამატურგი, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ცხოვრებას თავისი განსაკუთრებული, განუმეორებელი ხერხით, მხოლოდ ამ ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი *გრძნობათა ბუნებით* ხატავს.

რა ზუსტად ამოიცნეს და შეიგრძნეს დავით კლდიაშვილის *გრძნობათა ბუნება* „დარისპანის გასაჭირში“ უმანგი ჩხეიძემ (ჩანაწერი), სერგო ზაქარიაძემ და თინა ჩარკვიანმა. ჩემი აზრით, ეს იყო მსახიობთა მიერ შემოქმედის საიდუმლო ლაბორატორიის ჭეშმარიტი წვდომა, ხოლო შემდეგ ამ განუმეორებლის გადმოცემა სცენიდან გმირების ქცევითა და მათი მეტყველების მელოდიით.

მაინც რა არის *გრძნობათა ბუნება*? ეს არის ნაწარმოების გარეგნული ფორმით შემოქმედის შინაგანი სამყაროს უაღრესად ინდივიდუალური



გამოვლენა. ეს – **სამყაროს სახეობრივი ხედვის განსაკუთრებული ხერხია, ეს – მოცემული შემოქმედის თვისებები და თავისებურებებია, რომლებიც მხოლოდ მას აზსაიათებს და სწავს არავის.**

შილერი ერთობ ზოგადად განსაზღვრავს „ყაჩაღების“ ჟანრს, როგორც წარმოდგენას, ხოლო „დონ კარლოსისას“ – როგორც დრამატულ ლექსს. განა ეს არ მეტყველებს ამ ნაწარმოებების თავისებურებაზე? განა ეს არ არის ავტორის მითითება იმაზე, თუ რა „გასაღებით“ უნდა გაიხსნას მოცემული ნაწარმოებების **ვნებათა** ბუნება? მაგრამ თუ ამ საკითხს ლიტერატურის პოზიციიდან მივუდგებით, ორივე პიესის ჟანრი შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ტრაგედია. მაგრამ ახალგაზრდა შილერს, როგორც ჩანს, რალაცის ხანგასმა სურდა, როდესაც თავის ნაწარმოებებს ასე უჩვეულოდ განსაზღვრავდა („წარმოდგენა“, „დრამატული ლექსი“).

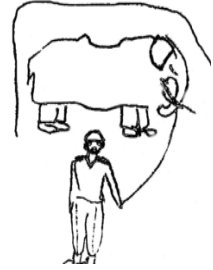
თითოეული ხელოვანი, რეჟისორი თუ მსახიობი ცხოვრებას თავისი მხერით უყურებს, რომელიც დამოკიდებულია მის ხასიათსა და ტემპერამენტზე, მის განათლებასა და ნიჭზე, იმ გარემოზე, რომელშიც იგი ცხოვრობს და ვითარდება, იმაზე, თუ რა შეხედულებები აქვს მას ცხოვრებაზე, ასევე – ტრადიციებზე, ეპოქის სტილსა და იმ ქვეყანაზე, სადაც ის ცხოვრობს. ცალკეული მწერალი თუ რეჟისორი სინამდვილეს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პირობითობის გარკვეული ხარისხით ასახავს. შევადაროთ თუნდაც ორი, ერთსა და იმავე თემაზე დაწერილი ნაწარმოები: ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელი“ და კ. გამსახურდიას „ხოვაის მინდია“. ორივე შემთხვევაში დანახული ცხოვრება განსაკუთრებული „ლინზითაა“ ასახული, საკუთარი ტონალობით, თხრობის სხვადასხვა ხერხით, სრულიად განსხვავებული **გრძნობადობით.**

განა შეიძლება, ესა თუ ის მუსიკალური ნაწარმოები მხოლოდ ნოტების წაკითხვით შეასრულო, თუ არ იცი, რომელი გასაღებითაა ისინი დაწერილი? ასევე პიესაზე და როლზე მომუშავე მსახიობიც ვერაფერს გააკეთებს, ვიდრე არ შეაღწევს და არ ამოიცნობს ავტორის ინდივიდუალობას, **თავისთვის** არ აღმოაჩენს **ჩანაფიქრის** და გრძნობების იმ საიდუმლოს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ამ ავტორისა და კონკრეტულად ამ ნაწარმოებისთვის იქნება დამახასიათებელი.

„ის, რაც გამოადგება შექსპირს, უაზრო იქნება ჩეხოვისთვის და, პირიქით. მოძებნო, მიუსადაგო, დაამზადო „გასაღები“, რომლითაც პიესის „კლიტე“ იღება, მეტად თავსატეხი და



საკირკიტო საიუველირო საქმეა... საკეტი კი არ გატეხო, კარი კი არ შეამტვრიო, სახურავი კი არ ჩამოტვრიო, არამედ გახსნა პიესა, ამოიციხო, გამოიფრო, მიაყურადლო იმ ჯადოსნურ სიტყვას – „სეზამს“, რომელიც თვითონ გავიღებს ფართოდ ავტორისეული საკუჭნაოს ჭიშკარს“ (გ.ტოვსტონოგოვი, „Открытое письмо к Охлопкову“).



**ავტორისეული ჩანაფიქრის სრული და ღრმად წვდომას საშუალებას გვაძლევს, მომავალი სპექტაკლის გრძნობათა ბუნება ავითვისოთ.** როდესაც მსახიობი ვერ ფლობს ნაწარმოების ზუსტ „გასაღებს“ (გრძნობათა ბუნებას), მას არ შესწევს უნარი, მიადწიოს სცენური ცხოვრების სიმართლეს. ასეთ შემთხვევაში „სიმართლე სიცრუე გახდება ისევე, როგორც ნებისმიერი ნახევარსიმართლე“.

ავტორს თუ არ გაჰყვები, ის ყოველ ჯერზე შენზე სასტიკად იძიებს შურს. თუ მის „ტალღაზე“ არ აეწყობი, თუ ვერ შეძლებ, „დაიჭირო“ მხოლოდ ამ მოცემული ავტორისთვის და პიესისთვის დამახასიათებელი გრძნობებისა და ქმედების ლოგიკა, არაფერი გამოვა, რამდენი დეტალიც არ უნდა მოიფიქროს მსახიობმა ამ როლისთვის. ასეთი შემთხვევა კი ძალზე ბევრია. მსახიობისთვის სცენური სიმართლე ყოველთვის ახალია და არ ჰგავს იმას, რომელიც ასე მიესადაგებოდა გუშინდელ სპექტაკლს, რისთვისაც მას ასეთ ტაშს უკრავდა გუშინ მაღლიერი მაყურებელი. დღეს მსახიობისგან სცენური ცხოვრების ახალ სიმართლეს ითხოვენ – ერთადერთს ამ სპექტაკლისა და მსახიობისთვის.

ავტორს თუ არ გაჰყვები, ის ყოველ ჯერზე შენზე სასტიკად იძიებს შურს. თუ მის „ტალღაზე“ არ აეწყობი, თუ ვერ შეძლებ, „დაიჭირო“ მხოლოდ ამ მოცემული ავტორისთვის და პიესისთვის დამახასიათებელი გრძნობებისა და ქმედების ლოგიკა, არაფერი გამოვა, რამდენი დეტალიც არ უნდა მოიფიქროს მსახიობმა ამ როლისთვის. ასეთი შემთხვევა კი ძალზე ბევრია. მსახიობისთვის სცენური სიმართლე ყოველთვის ახალია და არ ჰგავს იმას, რომელიც ასე მიესადაგებოდა გუშინდელ სპექტაკლს, რისთვისაც მას ასეთ ტაშს უკრავდა გუშინ მაღლიერი მაყურებელი. დღეს მსახიობისგან სცენური ცხოვრების ახალ სიმართლეს ითხოვენ – ერთადერთს ამ სპექტაკლისა და მსახიობისთვის.

აი, რატომ იყო ასე უგუნებოდ, წარუმატებელი რეპეტიციიდან დაბრუნებული, გოგი გეგეჭკორი. ეტყობა, იმ დღეს ვერაფრით შეძლო, აღმოეჩინა, შეეგრძნო, „მოეხელთებინა“ თავისი ახალი როლის **გრძნობათა ბუნება**. ზუსტად ნაპოვნი **გრძნობათა ბუნების** გარეშე შეუძლებელია, ააგო ამ სპექტაკლში „მოგონილი“ ცხოვრების ჭეშმარიტი ლოგიკა. **გრძნობათა ბუნება** ეს არის პირობითობის ხარისხი მსახიობის ხელთნებაში, **ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას და გამოგონილ დამაჯერებლობას შორის მანძილი**. ეს არის ტონალობა და ყოველ პიესას თუ სპექტაკლს იგი განსაკუთრებული აქვს.

მაგალითისთვის ავიღოთ კ. გოლდონის პიესა „ორი ბატონის მსახური“. როგორია მისი **შეგრძნებების ბუნება?** იგი თავად ნაწარმოებიდან უნდა ამოვიკითხოთ (როგორც ამას აკეთებს ს. რიხტერი მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებისას...), ამოვიკითხოთ და

პრაქტიკულად ვიპოვოთ კონკრეტულ ქმედებაში, ქცევაში, პარტნიორთა ურთიერთობის ხერხში, გმირის ხასიათის გამოძიერწვის საშუალებებში. როგორია გამონაგონის ბუნება კომედიაში, როგორია წარმოდგენილი სამყარო, რომელშიც გმირები ცხოვრობენ, რა ხასიათისაა მომხდარი ამბები, მოვლენები? განა ბეატრიჩესა და სილვიოს ორთაბრძოლა (ეს უკვე პირობითობის ძალზე დიდი ნიშანია, როდესაც კაცსა და ქალს შორის ორთაბრძოლა იმართება, მაგრამ მამაკაცი თითქოს ვერც კი ამჩნევს ამას!) შეიძლება ჰგავდეს, მაგალითად, ლაერტსა და უფლისწულ ჰამლეტს შორის გამართულ ორთაბრძოლას? ეს სრულიად განსხვავებულ „მრუდე სარკეებში“ დანახული ორთაბრძოლებია. გოლდონის გმირების ორთაბრძოლა, როგორც ჩანს, ძალიან „სასაცილო“ სარკეშია ასახული, ორთაბრძოლა „ჰამლეტიდან“ კი – სრულიად სხვაში. ჩანს, ვენეციელი კარლო გოლდონის შექმნილ სამყაროში, ამ კონკრეტულ პიესაში არც წვიმაა ისეთი, ჩვენს ქუჩებში რომ მოდის, მზეც სრულიად სხვაგვარია, ვიდრე ჩვენი ან, თუნდაც, „ჰამლეტისეული“. მოქმედი გმირების ცრემლებიც და ღიმილიც, ალბათ, მთლად ისეთი არ არის, როგორც ცხოვრებაშია ანდა – როგორც ტრაგედია „ჰამლეტის“ გმირების ცრემლები და ღიმილი. როგორ უნდა იტიროს ოფელიამ ანდა ჰერტრუდამ და როგორ უნდა იტიროს კლარიჩემ და ბეატრიჩემ? აი, კაროჟნა კი, ალბათ, სულ სხვაგვარად ტირის და იცინის! აი, საკითხავი რა არის!

რეჟისორმა ძალიან კარგად უნდა შეიგრძნოს (ამის მხოლოდ შეგრძნება შეიძლება) ავტორის *გრძნობათა ბუნება*, ზუსტად განსაზღვროს მომავალი სპექტაკლის *ჟანრობრივი „გასაღები“* და უშეცდომოდ იცოდეს პიესის ყველა *სტილური* თავისებურება – სწორედ ამაში მდგომარეობს რეჟისორის პროფესიის ქვაკუთხედი. ამ მეტად რთული მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა თეატრალური ხელოვნების ყველა კომპონენტით, რეჟისორის მიერ ნაპოვნი ერთიანი კამერტონით ხდება. ამიტომ რეჟისორს ეკისრება უზარმაზარი პასუხისმგებლობა, *ადმოაჩინოს ავტორის გრძნობათა ბუნება და აიყოლიოს ხელოვანთა კოლექტივი*, რომ ამ ხერხით თავისი კოლექტივის იდეური პოზიცია გამოხატოს. ამიტომაც დადის ხალხი თეატრში.

როგორ აღმოვაჩინოთ პიესაში ეს განუმეორებელი, სუბიექტური, ღრმად ინდივიდუალური და პიროვნული, ის, რაც ამ პიესას სხვა დანარჩენთაგან განასხვავებს? ავტორისეულ გამონაგონს, მისი წარმოსახვის ხასიათს უფრო ადვილად



რომ ჩავწვდეთ, ისევ და ისევ პიესას უნდა მივუბრუნდეთ. კატეგორიულად არ ვეთანხმები იმ რეჟისორებს, რომლებიც პიესას იყენებენ მხოლოდ როგორც საბაბს საკუთარი ფორმათა ქმნადობისთვის. ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, უფრო წესიერი საქციელი იქნებოდა, საკუთარი პიესა დაგეწერა. ასე იქცეოდა ბ. ბრეხტი,



ასე იქცეოდა ჟ. ანუი და, სხვათა შორის, თავად დიდი შექსპირიც. თანამედროვე თეატრის რეფორმატორი ვ. მეიერჰოლდი, ახალი სცენური ფორმების შეუდარებელი აღმომჩენი, მუდამ ერთსა და იმავეს უსვამდა ხაზს, რომ: **„ლიტერატურა კარნახობს თეატრს“**. პიესა კი მოქმედ პირთა რეპლიკებისგან შედგება და კიდევ – რემარკებისგან. შეუნიღბავი, მოქმედ პირს ამოფარებული ავტორი ჩვენ წინაშე, სწორედ რემარკების მეშვეობით წარდგება და ამიტომაც რეჟისორისთვის პიესის ავტორის რემარკების შესწავლა ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტია. რემარკა ხომ ავტორისეული კომენტარია ქმედებაზე. აქ ყველაზე ახლოს ვართ მის ხასიათთან, ტემპერამენტთან, მისი წარმოსახვის ბუნებასთან. რემარკის სტილისტიკა – ეს არის **„გასაღები“ გრძნობათა ბუნების განსასაზღვრად**. რაში ვლინდება ეს? რეჟისორმა უნდა მონახოს საშუალება, რომ მაყურებელთან მოცემული ნაწარმოების „თამაშის წესის“ თაობაზე „შეთანხმდეს“. სწორედ ამ **თამაშშია** ჩადებული **სპექტაკლის ბუნება. რემარკა გვკარნახობს, თუ როგორი თეატრალური თამაშის მოწყობას ვარაუდობს ავტორი.**

ა. ანიქსტი წიგნში „შექსპირის ეპოქის თეატრი“ წერს: „ზოგჯერ ეს იყო წერილობითი მითითებები და ისინი ავტორის მიერ რემარკების სახით იყო ტექსტში ჩართული. ე. კ. ჩემბერსი ამის თაობაზე წერდა: „ავტორის რემარკებს ორმაგი მიზანი აქვს, ყველა რემარკა როდია აუცილებელი იმისთვის, რომ სპექტაკლი ჩატარდეს. რემარკა, ნაწილობრივ, ემსახურება იმას, რომ **დასს აუხსნას პიესის სტრუქტურა და მისთვის ნათელი გახადოს, როგორ წარმოუდგენია ავტორს პიესის დადგმა**“ (კურსივი ჩემია – მ. თ.).

მაგრამ მოდით, მივმართოთ მაგალითებს. ვკითხულობ რემარკებს...

### 1. **ესქილე, „მიჯაჭვული პრომეთე“**

„ძალას და ძალაუფლებას მიჰყავთ პრომეთე. უკან ჰეფესტოსი მიჰყვება“. **„ფრთოსანი** ეტლით ოკეანელათა **ქორი** გამოჩნდება“.

„ოკეანე გაფრინდება“.

„ელვის გრუხუნსა და ნათებაში პრომეთე კლდესთან ერთად მიწით **შთაინთქმება**“.

**2. მოლიერი, „ტარტიუფი“:**

„მოქმედება ხდება პარიზში, ორგონის **სახლში**“.

„სილის გაწვნას აპირებს და მარიანასთან საუბრისას, ღორინას **უყურებს**, მაგრამ იგი ჩუმად დგას“.

„ვალერი და მარიანა ერთი მეორეს ხელს ჩაჰკიდებენ ისე, რომ ერთმანეთს **არ უყურებენ**“.

**3. შექსპირი, „მაკბეტი“:**

„მინდორი ფორესის ახლოს. შორიდან ისმის ბრძოლის ხმა. შემოდინან მეფე ღუნკანი, მალკოლმი, დონალბაინი, ლენოქსი და სხვები. **ისინი დაჭრილ ჯარისკაცს ხვდებიან**“.

ტრიალი მინდორი. ჭექა-ქუხილი. სამი ჯადოქარი **შეეცლება ერთმანეთს**“.

„ოთახი მაკბეტის ციხე-დარბაზში. წერილის კითხვით შემოდის ლედი მაკბეტი“.

**4. ვ. ერისთავი, „გაყრა“:**

„ოთახი გაულესავი. ფანჯარა, რომელიმე ქაღალდ გაკრული. ცალგვერდზედ დგას დიდი ტახტი. ანდუყაფარ ზის ტახტზე. მუთაქა უძევს კალთაში, ორის ხელით არის დაბჯენილი მუთაქაზედ. ფიქრობს“.

„ამ დროს ისმის ივანეს ხმა: ლა, ლა, ლა, ლა, ლაა, ლა, ლაი-და და ლა, ლა! ივანეს ხელში წკეპლა უჭირავს; შემოვა, გააკეთებს ანტრამას, პირუეტს, ცალი ფეხით შემოტრიალდება. მერე მივა ანდუყაფართან. ისინი განცვიფრებით უყურებენ“.

„იმღერის ღიმილით“.

**5. დ. კლდიაშვილი, „ღარისპანის ვასჭირი“:**

„უბრალოდ მორთული ოთახი მართას სახლში. გამოსვლა პირველი. მართა და პელაგია“.

„ადგება და გასდევს ნატალიას, რომელიც ხშირად მიდი-მოდის, შემდეგ პელაგია მოისვამს გვერდით და მუხაიფში შეყოლიებას ცდილობს“.

„ნატალია გადახედავს პელაგიას და ნელა იცინის. კაროუნა წამოდგება, აიღებს სუფრიდან ჩაის და მიაქვს“.

**6. ბ. შოუ, „ემშაკის მოწაფე“:**

„1777 წლის ზამთრის უღიმღამო საღამო უკუნი ღამის მიწურულს. მისის



დაჯენი ნიუ-ჰემპშირიდან ქალაქ უესტერ-ბრიჯის მახლობლად მდებარე თავისი ფერმის სამზარეულოში ზის, რომელიც ამავე დროს საერთო ოთახიცაა. ის ნაკლებად მომხიბვლელი ქალია...“ რემარკა ძლივს ეტევა სამ გვერდზე.

განა შეიძლება ეს პიესები ერთი და იმავე სტილით, ერთი და იმავე *გრძნობათა ბუნებით* ითამაშო? არადა, ჩვენ ზომ ძალიან სშირად სხვადასხვა პიესას ერთსა და იმავე „ხერხით“ ვდგამთ და ვთამაშობთ. თანამედროვე რეჟისურის მთავარი თვისება – ეს არის უნარი, შეიგრძნო ავტორი, მოცემული პიესის მისეული *ხერხი*, მიაგნო მისეულ „შიფრს“, „გასაღებს“ არა მარტო სპექტაკლის სადადგმო, სახეობრივ გადაწყვეტაში, არამედ როლის შინაგან ფსიქოლოგიურ შინაარსში, გმირთა გრძნობადობის ბუნებაში, მათ სულიერ განწყობაში.

რეჟისორის ნიჭი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა განისაზღვრობოდეს მისი უნარით, *სხვადასხვაგვარად შეიგრძნოს* სხვადასხვა ჟანრის, სტილის, ხერხის, გრძნობათა ბუნების „ცხოვრება“. რემარკა კი ამ პრობლემათა გადაწყვეტაში ძალიან დიდ როლს თამაშობს. *რემარკა* ყორღანის ქვებს წააგავს, რომლის მიხედვითაც არქეოლოგები გამქრალ ცივილიზაციებს აღმოაჩენენ. ესაა მიწის საფარქვეშ დამალული წარსული ცხოვრების კვალი. იგივეა ავტორისეული რემარკა რეჟისორისთვის. რემარკა *შემოთავაზებულ გარემოებათა* ხასიათს განსაზღვრავს, ასევე – დიალოგის წარმართვის ხასიათს, ამასთან, გეგარნახობს სცენური ცხოვრების ხასიათსა და სცენური პირობითობის ბუნებას.

როგორც ორი ადამიანის თითების ერთნაირი ნახატი არ არსებობს, ასევე არ არსებობს ერთმანეთის მსგავსი პიესებიც, პიესები, რომლებსაც „ცხოვრების თამაშის“ ერთნაირი თეატრალური ხერხი აქვთ.



## სამქტაკლის რექსი(ორული ბაღაწყვიტა

(სარეჟისორო გეგმის მესამე ნაწილი)

*არსებობს უმაღლესი გამბედაობა: გამბედაობა გამომგონებლობისა, ქმნალობისა, სადაც ფართო გეგმა შემოქმედებითი აზრითაა მოცული.*

ა. პუშკინი

*საუბარი სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტ – ნ. კ.-სთან*

– მინდა, უფრო ზუსტად გავიგო, რას ნიშნავს **სპექტაკლის გადაწყვეტა?** ეს, ჩემი აზრით, ყველაზე რთულია, რაც ჩვენ ვისწავლეთ.

– თქვენ უკვე იცით, რომ ვიდრე სპექტაკლის პრაქტიკულად „ძერწვას“ დავიწყებდეთ, აუცილებელია ავაგოთ მისი, ასე ვთქვათ, მოდელი, მისი სარეჟისორო გეგმა. ეს ყველას თავისებურად შეუძლია გააკეთოს – წარმოსახვით თუ ქალაქში გადატანით, რეპეტიციების დაწყებამდე დიდი ხნით ადრე, თუ უშუალოდ რეპეტიციების დროს, ვისთვისაც როგორ იქნება მოსახერხებელი. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ რეჟისორს ასეთი გეგმა უნდა ჰქონდეს.

– ბოლოს და ბოლოს, რა არის **სარეჟისორო გეგმა?**

– ეს მხოლოდ შენიშვნებია მომავალი სპექტაკლისთვის. ეს მხოლოდ სარეპეტიციო პროცესისათვის მზადებაა. ხშირად ამიხსნია თქვენთვის, რომ დღეს ტერმინი „რეპეტიცია“ სრულებითაც არ ნიშნავს მარტო „გამეორებას“. **რეპეტიცია ნიშნავს გამოკვლევას, ანალიზს, შესწავლას, მომავალი სცენების მოდელის პოვნას.** რეპეტიცია ნიშნავს **აზრის ხორცშესხმას**, ანუ, კონკრეტული სცენური ფორმით ჩანაფიქრის რეალიზებას. თუ გ. ფლობერის პერიფრაზირებას მოვახდენთ, შეგვიძლია ვთქვათ: **აზრი – სცენური ცხოვრების სულია, ფორმა კი ხორცია მისი.**



ესე იგი, რეპეტიცია, ფაქტობრივად, ამოცანების განსაზღვრის პროცესიცაა (ანალიტიკური მომენტი) და, იმავდროულად, მასალაში მათი რეალიზაციაც (შემოქმედებითი მომენტი). ეს ერთიანი პროცესია, რომელიც თავისი მსგეველობისას

ყოველთვის ექსპერიმენტულია, მისი ნაწილებად გახლეჩა შეუძლებელია. ამ პროცესის ორი მხარე პარალელურად ვითარდება და ერთმანეთს ამდიდრებს.



მაგრამ ამ პროცესის ანალიზი და შესწავლა უფრო ადვილი რომ იყოს, მაინც დავკოთ ის ხელოვნურად სამ ნაწილად:

1. ჩანაფიქრი;
2. თეატრალური ანალიზი;
3. სპექტაკლის გადაწყვეტა.

**ჩანაფიქრი – ეს მხოლოდ საწყისი წერტილია, გადაწყვეტის მომზადება.** ამას მოჰყვება პიესაში განვითარებული მოვლენების კონკრეტულ ქმედით სამყაროში შთანთქმის პერიოდი. მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ სამზადისია იმ მომენტისთვის, როდესაც რეჟისორი თავად სპექტაკლის, მისი „სხეულის“ შეთხზვას იწყებს.

ამას ეწოდება **სპექტაკლის გადაწყვეტა.**

**სპექტაკლის გადაწყვეტა ნიშნავს მოიფიქრო, შეთხზა თეატრალური თამაშის გარკვეული** ხერხი და ის პლასტიკური ფორმით გამოხატო მსახიობის, დეკორაციის, კოსტიუმის, მუსიკის, აქსესუარების და ა. შ. მეშვეობით. სპექტაკლის გადაწყვეტა – ეს არის რეჟისორის (ასევე მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის) წარმოსახვის ნაყოფი, მისი თხზულება, ეს ყოველთვის **მხატვრული სახეა, სპექტაკლის ხატოვანი გადაწყვეტა.** გასაგებია?

– გასაგებია. მაგრამ რას ნიშნავს „**ხატოვანი**“?

– მოვიყვან მაგალითს. 1945 წელს თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში დგამდნენ სადიპლომო სპექტაკლს გორკის პიესის მიხედვით „მდაბინი“. სცენაზე ბევრი ნივთი იდგა: დიდი სკივრი, ჭურჭლის კარადა, სასადილო მაგიდა, დივანი და ბევრი სხვა წერილმანი. მაგრამ ოთახის კედლები მსუბუქი იყო. კაცმა რომ თქვას, საერთოდ არ იყო კედლები, მხოლოდ მოჩითული მაუდის ფარდები ეკიდა. ამ ყველაფრის თავზე კი უზარმაზარი მძიმე ჭერი იყო ჩამოწოლილი, უზარმაზარი კოჭით და დიდი აბაჟური. ჭერი აწებოდა ავეჯს, ადამიანებს, ხუთავდა ყოველივე ცოცხალს. სცენაზე დაიბადა **მხატვრული სახე – მხუთავი ჭერი.** აქ, ცხადია, შეუძლებელია, ადამიანმა იცხოვროს, ჰაერიც კი არ არის, რომ ისუნთქოს.

პირდაპირ ინფორმაციას (ადამიანები ოთახში ცხოვრობენ – ეს არის რემარკა, რომელიც ამცნობს მაყურებელს, სად მიმდინარეობს

მოქმედება, ოთახი – ესაა კედლები, ფანჯრები, კარი, იატაკი, ჭერი) დამატებითი ინფორმაცია ემატება, რომელიც თავისი ემოციური მნიშვნელობით (მზუთავი, დამთრგუნავი, უზარმაზარი...) აძლიერებს ანდა აღრმავებს პირდაპირი ინფორმაციის ემოციურ შეფერილობას, ახალ ელფერს ანიჭებს მას. სწორედ ეს დამატებითი ინფორმაცია, თუ შეიძლება ითქვას, არის **ხატოვანი** ინფორმაცია. სცენური სახე-ხატის შექმნა – ესაა აბსტრაქციურობის პროცესი, ხელოვნებაში კი ხატოვანი ინფორმაცია ძირითადია.

მოვლენისა თუ საგნის ემოციური შეფერილობა (ე. ი. ხატოვანება) ქმნის მისი ცოცხლად აღქმის შესაძლებლობას, აღრმავებს მას, საშუალებას გვაძლევს, შევიგრძნოთ მისდამი ჩვენი დამოკიდებულება და შესაბამისად გამოვიმუშავოთ საპასუხო რეაქცია. ემოციურ შეფერილობას მოკლებული სცენური ინფორმაცია მკვდარია. მის გარეშე არ არსებობს ცოცხალი, ადამიანზე ზემოქმედების მქონე ხელოვნება. გარსია ლორკას ძალიან კარგად აქვს ნათქვამი: **„პოეტს ერთი მისია აქვს: განასულიეროს, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით – სული უბოძოს“.**

– გასაგებია, მაგრამ როგორ მოვახერხოთ ეს? შესაძლებელია თუ არა ამის სწავლა?

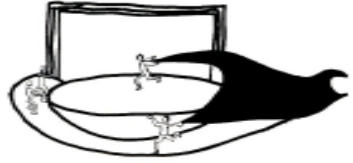
– სამწუხაროდ, ამის სწავლა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ ადამიანს გარკვეული ნიჭი აბაღია. განა შეიძლება, ისწავლო ლექსის ან მუსიკის წერა? ამბობენ, ხატვის სწავლა შეიძლებაო, მაგრამ შეუძლებელია გასწავლონ, იყო მხატვარი. რეჟისორი ის ადამიანია, რომელსაც შესწევს უნარი, შეთხზას სცენები, მხატვრული სახეები და არც შეუძლია, ეს არ აკეთოს!

**„ჩემთვის წარმოსახვა აღმოჩენის ნიჭის სინონიმია. წარმოსახვა** ნიშნავს აღმოაჩინო, საკუთარი სინათლე შეიტანო ათასგვარი შესაძლებლობით, ფორმითა თუ სიდიდით დასახლებულ წყვილადში. **წარმოსახვა** ფარული სინამდვილის (რომელშიც ადამიანი არსებობს) ფრაგმენტებს ერთმანეთთან აკავშირებს და ცხოვრებისეულ სიცხადეს ანიჭებს მათ.

**წარმოსახვა** პოეტურია, იგი მოგზაურობს და გარდაქმნის საგნებს, მათ თავისი განსაკუთრებული საზრისით ავსებს და ისეთ კავშირებს ათვალსაჩინოებს, რომელთა არსებობა არც კი მოსვლია ვინმეს აზრად, მაგრამ ყოველთვის, ყოველთვის იგი ცხადად და უცილობლად ოპერირებს რეალობიდან აღებული ცნებებითა და მოვლენებით. წარმოსახვა რჩება ადამიანური ლოგიკის ფარგლებში,



რომელსაც გონება აკონტროლებს და რომელთანაც არ ძალუძს კავშირის გაწყვეტა. მისი შემოქმედებითი პროცესი ორგანიზებასა და შეზღუდვას გულისხმობს. სწორედ **წარმოსახვა** იყო ის, რამაც აღმოაჩინა ქვეყნიერების ოთხი მხარე, ეს მან აღმოაჩინა მოვლენათა შორის მიზეზობრივი კავშირი; მაგრამ მას არასოდეს შეეძლო, ხელი ჩაეყო ალოგიზმისა და ირაციონალურობის მხურვალე ცეცხლში, სადაც თავისუფალი და ყოვლად შეუზღუდავი შთაგონება იბადება. **„წარმოსახვა – ესაა პირველი საფეხური და საფუძველი პოეზიისა“** (ფედერიკო გარსია ლორკა).



უკეთესად ვერც იტყვი!

– თუ შეიძლება, დავაზუსტოთ, რა უნდა გაკეთდეს სარეჟისორო გეგმის შესამე ნაწილში, რა ამოცანები უნდა გადავჭრათ?

უნდა დავადგინოთ:

1. მოცემული სპექტაკლის თეატრალური თამაშის კონკრეტული ხერხი.
2. სპექტაკლის პლასტიკური გადაწყვეტა. მისი დეკორატიული მხატვრული სახე, კოსტიუმების ჩათვლით, ორგანულად არის დაკავშირებული პირველ ამოცანასთან.
3. სპექტაკლის ყველა ეპიზოდის სცენური გადაწყვეტა.
4. სპექტაკლის დასაწყისის გადაწყვეტა.
5. სპექტაკლის ფინალის გადაწყვეტა.
6. აქტების დასასრულის გადაწყვეტა.
7. სპექტაკლის მუსიკალური გადაწყვეტა.
8. სპექტაკლის განათების გადაწყვეტა.

– ახლა მესმის, რაზეა საუბარი. ამჟამად ვმუშაობ საროიანის პიესაზე „ეი, ვინ ხარო მანდი!“ ასეთი გადაწყვეტა მოვიფიქრე: მინდა, სცენაზე სამი მოედანი მქონდეს – ერთ მოედანს გისოსები ექნება, მეორე მოედანი – ახალგაზრდა გოგონას სამყარო, ვარდისფერი იქნება, მესამე, დიდი მოედანი კი, საიდანაც ეს მესამე კაცი მოვიდა, ნაცრისფერი იქნება. ეს ზოგადად ჩვენი გარემომცველი სამყაროა. შეიძლება თუ არა ასე გადავწყვიტოთ სპექტაკლი?

– ალბათ, შეიძლება. თუმცა, არა მგონია, ეს გადაწყვეტა მაყურებელამდე მივიდეს. ის, რაც მოიფიქრეთ, ძალზე პრიმიტიული

აზრის ილუსტრაციაა მხოლოდ. მე, მაგალითად, არ ვარ დარწმუნებული, რომ სხვადასხვა ფერის მოედნები მაყურებლამდე მიიტანს თქვენს აზრს – ვინ რომელი სამყაროდანაა მოსული, ვინ კარგია, ვინ კიდევ – ცუდი, თუკი საერთოდ საჭიროა ამის ხაზგასმა და ისიც, – ასეთი ხერხით. არა, ეს გადაწყვეტა არ არის, ეს ილუსტრაციაა.

ამას წინათ თქვენ მკითხეთ, შეიძლება თუ არა, მესამე მოქმედებაში ელექტრამ ზურგი შეაქციოს კლიტემნესტრას, როდესაც მას მიმართავს. შეიძლება თუ არა ამის გაკეთება? ასეთ შეკითხვაზე მე ყოველთვის ვპასუხობ: „ალბათ, შეიძლება“. მე ყოველთვის ვამატებ სიტყვას „ალბათ“ იმიტომ, რომ დანამდვილებით ვერ გეტყვით, შეიძლება თუ არა იმის გაკეთება, სანამ არ მეცოდინება, რომელი „გასაღებით“ აპირებთ სპექტაკლის გადაწყვეტას, როგორია მისი მოდელი, როგორია ეს თეატრალური თამაში. თქვენ სპექტაკლის გადაწყვეტის მოგონებას, შეთხზვას წვრილმანებისგან, ცალკეული დეტალებისა და ნიუანსებისგან იწყებთ. ეს დეტალები თავისთავად რომც იყოს საინტერესო, მიესადაგებიან კი ისინი მთელს? ეს ხომ ყველაზე მთავარია: **მოძებნო მოცემული სპექტაკლის თეატრალური თამაშის ხერხი და მხოლოდ ამის შემდგომ ეძებო მისი შემადგენელი ნაწილები** და არა პირიქით. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება, პასუხი გაეცეს კითხვას, ღირს თუ არა, რომ ელექტრა ზურგშექცევით დაჯდეს კლიტემნესტრასთან, შეიძლება თუ არა ამის გაკეთება, თუკი საერთოდ ეს პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მასზე იმსჯელო.

თქვენ თუ იმიტომ გინდათ „ელექტრას“ დადგმა, რომ ადამიანებს მოუწოდოთ, თითოეული საზოგადოებრივი დანაშაულისთვის შური იძიონ და გინდათ თქვათ, რომ ადამიანი ვალდებულია, პასუხი აგოს საზოგადოების წინაშე და იგი არ არის პატიების ღირსი, როდესაც პირადი მიზნებით დაინტერესებული უგულებელყოფს მოვალეობას და რომ ასეთი დანაშაული აუცილებლად უნდა დაისაჯოს – თუკი თქვენ, როგორც მოქალაქეს, ეს **იდეა** გაღელვებთ, მაშინ ის რომელიმე კონკრეტული ფორმით უნდა გამოხატოთ. ეს იდეა შეიძლება გამოიხატოს ქანდაკებით, ფერწერით, პოეზიით და, რაღა თქმა უნდა, თეატრის ხელოვნებით.

სცენური **გადაწყვეტა** ძალზე კონკრეტულია და რეალური. **გადაწყვეტა – ესაა ჩანაფიქრის რეალიზაცია** თეატრის ყველა კომპონენტით და, რაც ყველაზე მთავარია, **მსახიობის** მეშვეობით.

მსახიობი მაინც ყველაზე მთავარი მასალაა თეატრისა. ის უნდა გამოვიყენოთ არა როგორც მარიონეტი ჩვენნი კონსტრუქციებისთვის, არამედ როგორც **სცენური**



**ცხოვრება-ქმედების შემოქმედი.** გინახავთ ი. ლუბიძის „პამლეტი“?

- დიახ, ძალიან მომეწონა სპექტაკლი!
- რა მოგეწონათ ამ სპექტაკლში?
- შესანიშნავადაა მოფიქრებული და გამოყენებული ფარდა.



ის ძალზე საინტერესო პლასტიკურ კომბინაციებს ქმნის.

- ლუბიძითან ფარდა მეტაფორადაა ქცეული.
- თუ მოგეწონათ ი. ლუბიძის მეორე სპექტაკლი „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“?
- ძალიან.
- იქ რა მოგეწონათ?

- ძალიან კარვად თამაშობენ სერჟანტი და ყველა ჯარისკაცი-გოგონა. თანაც, ეს ყველაფერი საინტერესო ფორმით – ტრანსფორმირებული სამხედრო სატვირთო მანქანის სახითაა მოწოდებული. ეს ძალზე ამადლევებელი მხატვრული სახეა.

- ჩემი აზრით, სწორედ ეს არის ი. ლუბიძის საუკეთესო სპექტაკლი. **გადაწყვეტა** ორგანულად ერწყმის მსახიობის ქმედებას და ეს ყველაფერი ბაღებს **სცენურ აღმოჩენას – ფილოსოფიურს, ცხოვრებისეულს, ემოციურსა და სანახაობრივს.**

მინდა, მეთოდის ისეთ მკაფიოებას მივაღწიო, როდესაც ქმედებებით, განწყობილებით, მდგომარეობით, ატმოსფეროთი, სურვილებით, კონფლიქტებით, ორთაბრძოლებით, ცოცხალი ადამიანის მეშვეობით, ფერწერისა და მუსიკის, კოსტიუმისა და რეკვიზიტის, განათებისა და ხმაურის მეშვეობით შევძლებ **კებრწო ჩემი იდეა**, მსგავსად პალიტრამომარჯვებული მხატვრისა, მსგავსად მოქანდაკისა, ქვიდან რომ კვეთს თავის თემას, თავის ქმედით თხრობას „დამცირებულთა და შეურაცხყოფილთა“ შესახებ.

რეჟისორ-შემოქმედი – ეს არის ადამიანი, რომელიც გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას სამყაროს მოწყობისადმი, და არა სცენარის, რომელიც ანაწილებს ვიდაცის (თუნდაც გენიოსის) მიერ დაწერილ პიესას. სულ მცირე ცხოვრებისეულ ფაქტშიც კი ყველაფერი გაცილებით უფრო რთულადაა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ფაქტი არც ისე მარტივია და ამ ამბის თითოეული „ნოტი“ სხვადასხვანაირად შეიძლება იმდერო. ყველაფერი დამოკიდებულია რეჟისორზე, მის ცხოვრებისეულ პოზიციაზე, ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი, პიროვნებებისა და ფაქტებისადმი მის დამოკიდებულებაზე. შემოქმედება უხეიროდ შესრულებული ნამუშევრისგან, პირველ ყოვლისა, იმით განსხვავდება,

რომ მას საფუძვლად უდევს *ადმოჩენა*. და რაგინდ სამწუნხაროც არ უნდა იყოს, ყველას როდი ძალუძს, იყოს პირველადმოჩენი. ხელოვანი ის ადამიანია, რომელსაც სათქმელი აქვს.

– დაასახელებთ გადაწყვეტის მაგალითი ჩვენთვის ცნობილი თქვენი რომელიმე სპექტაკლიდან. თუ შეიძლება, აგვიხსენით სპექტაკლი „ჭინჭრაქას“ გადაწყვეტა.

– ამ სპექტაკლისთვის „გასალები“ ჩემი ბავშვობის ერთი მოგონება გახდა. იმ ზაფხულს ჩვენ ხშირი ტყით გარშემორტყმულ მშენიერ აგარაკზე, მზეთამხეში ვისვენებდით. ერთ საღამოს, როდესაც სავსე მთვარემ ცის კაბადონზე სეირნობისას ჩვენთანაც შემოიჭყვიტა და აგარაკის წინ მდებარე პატარა მდელოს შუქი მოჰფინა, ჩვენ იმპროვიზირებული სპექტაკლი მოვაწყვეთ. ბამბის საბნები გამოვიტანეთ და ფარდების ნაცვლად თეთრეულის გასაფენ თოკებზე ჩამოვკიდეთ. სპექტაკლი სხვადასხვა ნომრისგან შედგებოდა. ჩვენ სრულ იმპროვიზაციას მივმართავდით, თითოეული იმას აკეთებდა, რაც შეეძლო – ვცეკვავდით, ჩარლი ჩაპლინსა და „პატსა და პატაშონს“ განვასახიერებდით, ვმღეროდით, ლექსებს ვკითხულობდით, ერთმანეთს ენის გასატეხებში ვეჯიბრებოდით, ვიღაც ფოკუსებს აკეთებდა და ა.შ. და ა. შ. ეს ძალიან მხიარული სააგარაკო წარმოდგენა იყო. მერე ტყეში ტურა აკივლდა და ჩვენც მისი მიბაძვა დავიწყეთ. „მაყურებლები“ აივანზე იხსნდნენ, ჩაის მიირთმევდნენ და ჩვენს ოინებზე გულიანად იცინოდნენ. ბავშვობაში ყველას, ვისაც როგორ შეგვეძლო, მოგვიწყვია ასეთი წარმოდგენები.

მდელოზე გამართული ეს მხიარული სააგარაკო სპექტაკლი იქცა გასაღებად და თეატრალური თამაშის წესად გ. ნახუცრიშვილის პიესა „ჭინჭრაქას“ დადგმისას. აქედან დაიბადა სარეპეტიციო ხერხი – იმპროვიზაცია, რაც შემდგომ სპექტაკლშიც გადავიდა. თუ სპექტაკლს გაიხსენებთ, დარწმუნდებით, რომ თითოეული მისი ელემენტი ამ ხერხიდან გამომდინარე იყო გადაწყვეტილი.

– როგორი იყო სცენური გადაწყვეტა სპექტაკლისა „როცა ასეთი სიყვარულია“?

– ამ სპექტაკლის გადაწყვეტა, მისი სადადგმო ხერხი გახლდათ სასამართლო გარჩევის მოდელი. სასამართლო პროცესის წარმოდგენა კი არა, არამედ – სასამართლო, რომელიც თავად მაყურებელთა დარბაზსა და სცენაზე იყო განთავსებული, მთელი თეატრი თითქოს სასამართლო დარბაზად იყო გადაქცეული (დარბაზის რეაქცია, დარბაზიდან გასვლა-გამოსვლა, კარების ჯახუნნი, პანიკა-პროტესტი,



ადგილიდან წამოყვრება და ა შ.). ამიტომ სიყალბე და ნებისმიერი ბუტაფორია უკუჩვენება იყო ამ სპექტაკლისათვის. ეს ეხებოდა გაფორმებას და, პირველ ყოვლისა, როლების შემსრულებელთა **გრძნობათა ბუნებას**. ხშირად დავდიოდი სასამართლო პროცესებზე და მსახიობებიც თან დამყავდა. თვითონ სასამართლო განხილვის პროცედურა კი არ მაინტერესებდა, არამედ მისი ატმოსფერო, ცხოვრების რიტმი და განწყობა ადამიანებისა, რომლებიც ამ პროცესთან იყვნენ დაკავშირებულნი, მაინტერესებდნენ თავად მსჯავრდადებულები, მოწმეები, ისინი, რომლებსაც სურდათ, დახმარებოდნენ საქმეს და ისინიც, რომლებიც მთელი არსებით ცდილობდნენ, როგორმე გაჰქცეოდნენ პასუხისმგებლობას ან, უბრალოდ, ამ საქმისგან შორს დაეჭირათ თავი. ერთხელ სასამართლოს დიდ დარბაზშიც კი გვინდოდა, გვეთამაშა სპექტაკლი.



– რით განსხვავდებოდა, გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ეს სპექტაკლი ანუ ის „ანტიგონესგან“?

– „ანტიგონეს“ სადადგმო გადაწყვეტა, მისი „გასაღები“ – **დისკუსია**. მოედანი, რომელიც ძალიან შორეულად მოგვაგონებდა ანტიკურობას, წინ, მაყურებელთა დარბაზში, იყო გამოტანილი და საფეხურებითაც კი უკავშირდება მაყურებელს – ვინმეს რომ მონღომებოდა დისკუსიაში მონაწილეობის მიღება, შეეძლო, მოედანზე ამოსულიყო. თუ განსოვთ, არც ერთი მსახიობი ამ საფეხურებით არ სარგებლობდა. მოედანზე გამნათებელი აპარატურა იყო გამოტანილი, რომელიც სკამებს ანათებდა. ამ სკამზე მჯდომს შეეძლია, დისკუსია გააბა. მოედნის ირგვლივ მომავალი დისკუსიის ყველა მონაწილეს მოეყარა თავი. ყველანი ჩაფიქრებულები იხდნენ და იცდიდნენ. თითქოს ელოდნენ, როდის მისცემდნენ უფლებას, რომ ერთმანეთს დაძვრებოდნენ და კამათი დაეწყოთ.

მოედანზე გამოდიოდა კაცი, ასე ვთქვათ, თავმჯდომარე შესავალი სიტყვით. იგი მაყურებელს მიმართავდა, მოკლედ უხსნიდა პრობლემის არსს და სთავაზობდა, რომ განხილვაში მიელო მონაწილეობა.

იწყებოდა კამათი, რომელიც თავის კულმინაციას ორმოცდახუთწუთიან დიალოგში, ანტიგონესა და კრეონს შორის გამართულ კამათში აღწევდა. თითოეული მათგანი თავის პოზიციას იცავდა, ისინი ებაქტებოდნენ ერთმანეთს. ეს იყო სპექტაკლის თამაშის წესი. ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ამის მიღწევა გვინდოდა სპექტაკლის დადგმისას. გამოგვივიდა თუ არა, იმ მაყურებლის გადასაწყვეტია, რომელიც სპექტაკლს უყურებდა.

თამაშის ეს ხერხი შემდგომ გახდა სწორედ ის საზომი, ის ლაკმუსის ქაღალდი, რომელიც განსაზღვრავდა, ჰქონდა თუ არა მოცემულ სპექტაკლში არსებობის უფლება ამა თუ იმ მიზანსცენას, ამა თუ იმ საშუალებას, გადაწყვეტას, აქსესუარს, კოსტიუმის თარგს და, საერთოდ, მათ მთლიანობაში გადაწყვეტას.

ეს თამაში სპექტაკლის კამერტონი, მისი კომპასი იყო დადგმის პროცესში დაგროვილი უთვალავი პრობლემის გადასაწყვეტად. ვილაცას ხომ უთქვამს კიდევ – რეჟისორი ის ადამიანია, რომელსაც ყველა ყველაფერს ეკითხებაო. თუ რეჟისორს აქვს დადგმის ასეთი კომპასი, იგი მუდამ მზადაა, უპასუხოს ნებისმიერ კითხვას, თუკი არ აქვს ეს კომპასი, მაშინ მას ათვლის წერტილიც არ ექნება – საიდან დაიწყოს აზომვა, რა რასთან შეაჯეროს. ასე მოხდა, მაგალითად, „ანტიკონემიც“. როცა სადადგმო ნაწილმა მოედანზე სკამები გამოიტანა, მაშინვე ცხადი გახდა, რომ ეს სკამები სპექტაკლს არ მოუხდებოდა. (სამწუხაროდ, ისინი ასევე დარჩა სპექტაკლში, სადადგმო ნაწილმა არ მოისურვა მათი შეცვლა). ეს სკამები სასადილო ოთახისთვის უფრო იქნებოდა გამოსადეგი და არა დისკუსიისთვის. აქ აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ან კაბინეტის, ანდა, უკიდურეს შემთხვევაში, სასტუმრო ოთახის სკამები, უკეთეს შემთხვევაში კი ის სკამები, რომლებიც დაწესებულების მისაღებ ოთახში ღვას ხოლმე.

– რომელ მაგალითს მოიტანდით სხვა რეჟისორების დადგმებიდან?

– აი, თუნდაც მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“, ახმეტელის „ანზორი“, ბრეჯტის „კორიოლანოსი“, პიტერ ბრუკის „მეფე ლირი“. თითოეული ეს სპექტაკლი აღმოჩენაა, სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტის სკოლაა.

მაგონდება მეზღვაურთა სცენები ახმეტელისეულ „რღვევაში“. თითქმის ცარიელ სცენაზე კაპიტნის ბოგირი და ორი უზარმაზარი ზარბაზანია. მათ თავზე კი – მეზღვაურები: მრავალსახიანი, მრავალხმიანი, მრავალხასიათიანი ერთი არსება. იგი ზღვასავითაა – ხან მოწყენილია, ხან – აღშფოთებული, ხან ხუმრობს, ხან მხეცდება, ხან კიდევ ბავშვად გადაიქცევა. ეს სცენები სიმფონიურ ორკესტრს წააგავდა, რომელიც ურთულეს პარტიტურას ასრულებდა. სცენები ემოციური იყო, მოულოდნელი, რიტმის თვალსაზრისით კი ეს იყო ახალი სამყაროს აღმოჩენა. რეჟისორმა დაინახა და მიაგნო პიესაში აღწერილ მოვლენათა სრულიად ახალ რაკურსს. შეუძლებელია, განთავისუფლდე ამ ჭეშმარიტად პოლიფონიურად გადაწყვეტილი მეზღვაურთა სცენების შთაბეჭდილებისგან.



ჩემი აზრით, კარგი **გადაწყვეტა** შეიძლება „მოიპარო“, ის შეიძლება მოუყვე ვინმეს, ფიზიკურადაც შეიგრძნო იგი. ავტორის ტექსტის სცენური ილუსტრაციის „მოპარვა“ კი შეუძლებელია.



ხშირად რეჟისორი, რაკილა ჩანაფიქრი აქვს, სცენური **გადაწყვეტის** ძიებას არაფრად ავლებს და მიაჩნია, რომ სწორედ ჩანაფიქრი წარმოადგენს **გადაწყვეტას**. ამდენად, იგი იღებებს სფეროს ამაღრა რჩება და ერთი რამ ავიწყდება: იმისათვის, რომ მაყურებელმა ეს იღებები დაინახოს, მათ სცენური **განსხეულება** სჭირდებათ. ასეთი ლიტერატურათმცოდნე-რეჟისორები ვერასოდეს შექმნიან ნამდვილი თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოებს. **გადაწყვეტის** გარეშე არ არსებობს სპექტაკლი ისევე, როგორც არ არსებობს იგი მკვეთრად გამოსატული იდეურ-თემატური **ჩანაფიქრის** გარეშეც.

ცხადია, უნდა გვესმოდეს, რომ თეატრალური თამაშის მიგნებული ხერხი თვითმიზანი არ უნდა გახდეს და ის მომაბეზრებლად არ უნდა იქნას მიწოდებული მაყურებლისთვის. მას ზედმეტად არ უნდა გავუსვათ ხაზი, ჩვეულებრივ, მაყურებელს ეს ძალიან აღიზიანებს. ეს ხომ დადგმის „საიდუმლოა“ მხოლოდ, მისი გასაღები. **გადაწყვეტა** შინაგანად ახდენს სპექტაკლის ორგანიზაციას, წარმოქმნის სპექტაკლის შინაგანი ურთიერთკავშირის გარკვეულ სისტემას, აზუსტებს გრძნობათა ბუნებას.

ძალიან ცუდია, როდესაც, მაგალითად, რეჟისორი, სპექტაკლის „საცირკო წარმოდგენის“ ხერხით გადაწყვეტისას ცირკის მხოლოდ და მხოლოდ გარეგნულ ნიშნებს იყენებს. რეჟისორი გაცილებით მეტ მასალას მიიღებს, თუკი ის ცირკის შინაგანი ცხოვრებით, მისი ატმოსფეროთი, მსახიობთა მუშაობით, მაყურებელთან მათი დამოკიდებულებით, მათი გამოსვლების ბუნებით დაინტერესდება. ცირკის არსი უნდა გამოიყენო და არა მხოლოდ მისი ზედაპირული მხარე.

არსებობს ორი ტიპის რეჟისორი: ის, ვინც სადადგმო გადაწყვეტის ძიების პროცესში სხვა მრავალ სპექტაკლში ნანახი ხერხებით ოპერირებს, და ის, ვინც ახალ, სცენური გადაწყვეტის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ უცნობ იღებებს ქმნის. პირველი ტიპის რეჟისორები სცენურ გადაწყვეტად კომენტარებსა და პიესასთან დაკავშირებით საკუთარ მსჯელობას მიიჩნევენ, მეორე ტიპის რეჟისორები კი თეატრალური თამაშის ჯერაც უცნობ ხერხებს ეძებენ. მათ შორის უზარმაზარი განსხვავებაა.

რა არის შემოქმედება? ეს ადამიანის თანდაყოლილი სწრაფვაა, შექმნას რაღაც ახალი. შემოქმედება – ესაა მოუსვენარი სწრაფვა, თავი დააღწიო ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, სტერეოტიპული აზროვნების წესს და ახალ, უცნობ ფორმათა და აზრთა მშვენიერ სამყაროში გადახვიდე.

არაშემოქმედებითი რეჟისორული აზროვნება ერთ სიბრტყეზე მიედინება. ის სტანდარტული წესების, ფორმებისა და ცნობილი სცენური შტამების ნაკრებს იყენებს. რამდენი ასეთი სპექტაკლი გვინახავს, რომელიც მალევე გამქრალა ჩვენი მეხსიერებიდან.

ავტორის რემარკების მიხედვით დაზვერილი, მსახიობების მიერ როგორც მოეპრიანებათ, ისე გათამაშებული და მხატვრის მიერ მოფიქრებულ დეკორაციაში „ჩასმული“ სპექტაკლი ნამდვილად არ „ჩავარდება“, მაგრამ ასეთ სპექტაკლს გამარჯვებაც თითქმის არასოდეს უწერია. გარდა იმ გამონაკლისისა, როდესაც რაღაცას შემთხვევით „მოარტყამ“, როდესაც ყველაფერი თავისით დალაგდება სწორად. ასეთიც ხდება ხოლმე საქმეში!

თანამედროვე რეჟისურა სცენურ *გადაწყვეტათა* ძიებისას სულ უფრო ხშირად მიმართავს *გამონატვის ირიბ ხერხს – გაუცხოებას* (სხვა რაკურსს), მეტაფორას, ქვეტექსტს, ცხოვრების მოდელირებას. ეს ყველაფერი კი უფრო მწვავედ აყენებს სადადგმო გადაწყვეტათა ძიების საკითხს. ინგმარ ბერგმანი წერდა: „ხელოვნება ყოველთვის დიდ შემოქმედთა წყალობით მიიწევს წინ, მათი წყალობით, ვინც ნაბიჯ-ნაბიჯ ხვეწს თავის ძველ ხერხებს, უარს ამბობს მათზე, ვინც შინაგანი აუცილებლობისამებრ თავის კოლოსალურ პროფესიულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით წინ მიიწევს და იჩენს ახალ ინიციატივას“.



## შემოქმედებითი პროცესი

საზრისზე იფიქრე, სიტყვები კი თავისით მოვა.  
ლუის კეროლი

### „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“

თითოეული რეჟისორისთვის ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მომავალი სპექტაკლის შეთხზვის პროცესი სხვადასხვაგვარად მიედინება. ეს დამოკიდებულია რეჟისორის ნიჭზე, ტემპერამენტზე, საქმის ცოდნასა და განათლებაზე, დამოკიდებულია პიესაზე, თემაზე, ასევე იმაზე, თუ ვისთან ერთად და სად იღებება სპექტაკლი.

მაგრამ ისევე, როგორც თითოეული ცხოვრებისეული მოვლენა ექვემდებარება რაღაც საერთო კანონზომიერებას, ასევე შემოქმედებითი პროცესიც, ალბათ, რაღაც ერთიან ლოგიკურ სქემას ექვემდებარება; ყოველ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, მიახლოებით შესაძლებელია იმ ეტაპების განსაზღვრა, რომლებიც თითოეულმა რეჟისორმა მომავალი სპექტაკლის სცენური გადაწყვეტის ფორმირებისას უნდა გაიაროს.

რეჟისორი მუშაობის დროს, ჩვეულებრივ, ამ ეტაპებს ვერ ამჩნევს. ძალიან ხშირად ეს ეტაპები ერთმანეთს ერწყმის, ცალკეულ შემთხვევაში ისინი, თითქოსდა, სრულებით არ შეიმჩნევა, სხვადასხვა მონაკვეთზე განსხვავებული სიჩქარით მიედინება – სწრაფად ან ნელა, მაგრამ ისინი უცილობლად ლოგიკურად გამომდინარეობს ერთიმეორედან და ფსიქოლოგიურადაც შეპირობებულია.

ცხოვრებისეული გამოცდილება თუ დაკვირვება, სხვადასხვა განცდა და ცოდნა, საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში მონაწილეობა შეუჩრებელი აწვდის რეჟისორს ახალ შთაბეჭდილებებსა და აზრებს. მისი შემოქმედებითი „საკუჭნაოები“ ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ივსება. დაგროვილიდან ბევრი რამ მყისვე გამოიყენება, სხვა დავიწყებას მიეცემა ანდა ქვეცნობიერში „თვლემს“ იქამდე, ვიდრე ერთხელაც საჭირო არ გახდება და არ იქნება შემოქმედებითი სარგებლობისთვის „გაღვიძებული“.

ზოგჯერ, სცენური გადაწყვეტა სრულიად მოულოდნელად პიესის პირველი წაკითხვისთანავე მოდის. გადაწყვეტა თითქოს თავისთავად, ინტუიციით, ქვეცნობიერად აღმოცენდება. რეჟისორის ქვეცნობიერი, თითქოსდა, შემთხვევით „წააწყდება“ ადამიანის მეხსიერებაში

შემონახულ, ოდესღაც მიგნებულ და ღრმად ჩამალულ მხატვრულ სახეებს. ისინი, თავად რეჟისორის ნებისგან დამოუკიდებლად, სწორედ იმ მომენტში აღმოცენდება შეუცნობლად, როდესაც ეს საჭიროა.

მაგრამ ქვეცნობიერი — ეს არ არის ამოუწურავი წყარო, საიდანაც საჭირო მომენტში მზა ხერხები და ფორმები ჩნდება. ზოგჯერ ეს ძალზე იშვიათად ხდება, როდესაც ბედი გაგვიღიმებს. ჩვენ კი უფრო გვიანტერესებს ძიების ხანგრძლივი, მეტწილად მტკივნეული პროცესი, რომელიც ჩვენი შემოქმედების უფრო ხშირი სტუმარია.

განა არ შეიძლება, ვისწავლოთ, როდესაც ეს აუცილებელია, ჩვენი „მარავის“ „განიაგება“? მაშინ შესაძლებელი გახდებოდა, ჩვენი შემოქმედებითი „საცავების“ შინაარსი ახალი მიგნებებისა და იდეებისთვის გამოგვეყენებინა. მაგრამ რა საშუალებით შეიძლება ავამოძრავოთ მექანიზმი, რომელიც ამ „საცავებიდან“ სწორედ იმას ამოიღებს, რაც ამ მომენტისთვისაა საჭირო?

რეჟისორს შემოქმედებითი აზრი ინტუიციურ საწყისთან ერთად სპექტაკლის ჩანაფიქრიდან გამომდინარე ებადება (სარეჟისორო გეგმის პირველი ნაწილი), კარგი ტრადიციების კვალდაკვალ, დადგენილი წესებისა და საუკუნეებით გამომუშავებული ხერხების გამოყენებით. ცხადია, აქ სხვისი სპექტაკლებიდან ასლების გადაღებასა და უკვე გაცვეთილ სათეატრო შტამპებზე კი არ არის საუბარი, არამედ კანონებისა და მეთოდების გამოყენებაზე, აწმყოსა და წარსულის საუკეთესო რეჟისორულ ნამუშევართა გამოცდილების გააზრებაზე.

მომავალი სპექტაკლის გადაწყვეტის მიგნების პროცესი დაახლოებით ექვს ეტაპად შეიძლება დაიყოს:

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



## პირველი ეტაპი. მომზადება

*ახლანდელი მსახიობები სულ უფრო  
ზმირად სხედან გულხელდაკრეფილნი  
და აპოლონისგან ელიან შთაგონებას.  
სულ ტყუილად! მას საკუთარი საქმეებიც  
ჰყოფნის.*



*მ. ფელოტოვა*

(ციტატა ალებულია კ. სტანისლავსკის წიგნიდან

„Моя жизнь в искусстве“ – მ. თ.).

რეჟისორი – ეს არის თეატრალური იდეების გენერატორი, შემოქმედებითი პროცესის კატალიზატორი, ძიების შთამაგონებელი. მაგრამ რა საშინელებაა, როდესაც ამ „შთამაგონებელს“ პიესის ირგვლივ არავითარი ახალი იდეა არ ებადება და მას უწევს, საკუთარი სირცხვილის გრძნობა დამალოს და „ძველმანი“ ახლად გაასალოს. ეს მდგომარეობა წააგავს უნაყოფობას, არასრულფასოვნების შეგრძნებას, უოაზისო უღაბნოს, უკიდევანო სიცარიელეს, უძწეო მოლოდინს მატარებლისა, რომელიც არასოდეს მოვა.

რაიმეს რომ მიაგნო, ძალიან ზუსტად უნდა იცოდე, რას ეძებ. რეჟისორის ცნობიერებაში ჯერ კიდევ ჩანაფიქრის მომწიფების დროს აღმოცენებული ხატოვანი, სახეობრივი ცხოვრების ყლორტი მუდმივად „იმყოფება“ შემოქმედებით პროცესში. მაგრამ ნებისმიერი პირველსახე მასალაზე მუშაობის პერიოდში (სარეჟისორო გეგმის მეორე ნაწილი) სხვადასხვა ზემოქმედებას განიცდის, ამიტომაც იგი სახეს იცვლის, ტრანსფორმირდება. მაგრამ რეჟისორი, უნდა ეს თუ არა, როდესაც იგი კონკრეტულ ყოფით სამყაროში ეფლობა და ცალკეული დეტალების, წვრილმანების შესწავლას იწყებს, მთლიანობის შეგრძნებას კარგავს. ამიტომ ძიების პირველ ეტაპზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სპექტაკლის *ჩანაფიქრის და ზუსტება*, დაზუსტება იმისა, თუ რისთვის იდგმება სპექტაკლი. ჩანაფიქრმა *ზორცი და სული* რომ შეიძინოს, რეჟისორი, თითქოსდა, ახლიდან უნდა *განიმსჭვავლოს ჩანაფიქრით*, თავისი ამოცანით „დაორსულდეს“.

მაგრამ იმისათვის, რომ ადამიანმა რაიმე შეასრულოს, იგი, პირველ ყოვლისა, სათანადოდ უნდა განეწყოს და ყურადღების კონცენტრირება მოახდინოს ამოცანაზე. ამის გარეშე წარმოუდგენელია ნამდვილი შემოქმედება. *გადაწყვეტა* თავისთავად არ მოდის, მას უნდა მიეპარო, მოახდინო მისი პროვოცირება, გააცოცხლო, იპოვო. შემოქმედებით აქტში, რომელიც უნდა აღსრულდეს, ალბათ, ადამიანის

ისეთი თვისებები ითამაშებს მთავარ როლს, როგორებიცაა: ემოციური მეხსიერება, წარმოსახვა და საჭიროს შერჩევისა და უვარგისის გადაგდების უნარი. ეს თვისებები საბრძოლო მზადყოფნაში, რაც შეიძლება მეტი გამწვავებისა და აღზნების მდგომარეობაში უნდა მოიყვანო. მხოლოდ სითურემდე გავარვარებული რკინის გამოწრთობაა შესაძლებელი. ეს ტრფიალს ჰგავს, როდესაც რეჟისორი დღე-ღამეში ოცდაოთხი საათის განმავლობაში მხოლოდ თავისი ძიების ობიექტზე ფიქრობს და ოცნებობს, მთელი არსებით სურს იხილოს, იპოვოს იგი.

შემოქმედება ვერ ეგუება გულგრილებს და გაურბის მათ. მუდამ შურითა და აღტაცებით ვადევნებ თვალს სპორტსმენებს და მათ უნარს, რეკორდის შესრულების წინ დაძაბონ, სრულად მოიკრიბონ ყურადღება. ისინი, უკიდურესად დაძაბულნი, პირისპირ რჩებიან შტანგასთან, თამასასთან თუ მოწინააღმდეგესთან. სპორტსმენი აბსოლუტურად განდგომილია ყოველივე გარეგანისგან, ყველაფრისგან, რაც მას ხელს უშლის, რომ ყველაზე მაღალი ნახტომი გააკეთოს, ყველაზე სწრაფად გაირბინოს, შეძლოს არაადამიანური სიმძიმის აწევა. შეუძლებელია ქმნალობა **შთაგონების** გარეშე, თუ არ ხარ შეპყრობილი, მაგრამ შთაგონება, თავისთავად, ძალზე იშვიათად გვეწვევა ხოლმე, ამიტომაც მისი გამოხმობა უნდა ვისწავლოთ.

მიქელანჯელოს ეს ჭირვეული არსება მუდამ დაბმული ჰყავდა. ერთი ნაბიჯითაც კი არ უშვებდა, მაგრამ, როდესაც შთაგონება მაინც ცდილობდა, ხელიდან დასხლტომოდა, გააფთრებული უკან მოათრევდა. მიქელანჯელოს ლოდინის დრო არ ჰქონდა, ძალიან ბევრი რამ უნდა მოესწრო. იგი კონცენტრირების ფენომენალური უნარით იყო დაჯილდოებული. ეს პირველი და აუცილებელი პირობაა შემოქმედებისათვის.

რა უნდა იღონო, როგორ უნდა განეწყო, როდესაც საამისო გუნებაზე არა ხარ? უნდა იმუშაო, აუცილებლად უნდა იმუშაო მაშინაც კი, როდესაც არ გინდა, თავს ძალა უნდა დაატანო. დაჟინებით, შეუპოვრად უნდა იმუშაო, მიგნების სურვილით ანთო და ეძებო ყველგან, სადაც კი შეიძლება. როდესაც თავს აიბულებ, იმუშაო, როდესაც გატაცებით მიეცემი სამუშაოს და ის აუცილებელი განდება შენთვის, **განწყობაც** მაშინ განჩნდება. რ. ნათაძის მიხედვით, ადამიანის აქტივობა რაღაცის მიღწევის **მოთხოვნილებითაა** განპირობებული, სწორედ ეს **მოთხოვნილება** იწვევს რეჟისორში სათანადო **განწყობას**.

ბედმა გამიღიმა, უნებლიე მოწმე გავემხდარიყავი იმისა, თუ როგორ ემზადებოდა კონცერტის წინ



სვიატოსლავ რიხტერი, როგორ იქმნიდა განწყობას, როგორ იკრებდა ყურადღებას. ჯერ ერთი, მან მოითხოვა, რომ მთელ თეატრში აბსოლუტური სიჩუმე ყოფილიყო და მიაღწია კიდეც ამას. დიდხანს დადიოდა ოთახში, მერე დაჯდა, ხელები სახეზე აიფარა და კარგა ხანს იჯდა ასე. **იგი ძალიან აქტიურად იყო რაღაცით დაკავებული.** მერე ადგა, სანთელი აანთო, შუქი ჩააქრო, ისევ დაჯდა და სანთლის ალს ჩააცქერდა. მერე ისევ მიიფარა სახეზე ხელები. მზადება დიდხანს გაგრძელდა. ხანდახან ოთახიდან გამოდიოდა, სცენაზე გადიოდა და როიალს უახლოვდებოდა, მაგრამ არ ეკარებოდა. შემდეგ ისევ დასასვენებელ ოთახში ბრუნდებოდა. მაგრამ ეს დასვენება კი არ იყო, არამედ იმ საქმისადმი **განწყობის** ძალზე აქტიური პროცესი, რომელიც ახლა უნდა აღესრულებინა.



მაშასადამე, მუშაობის პირველ ეტაპზე მთავარია საძიებელი ამოცანის დაზუსტება და შემოქმედებითი განწყობა.

## მეორე ეტაპი – დაზვერვა

(ძიება)

მეიერჰოლდის „ახირებები“, რომლებსაც ბევრი გულუბრყვილოდ ცდილობს, მიბადოს, **ერწყმოდა მის უიშვიათეს უნარს, მოქებნა, გამოეგონა, შეეთხზა, – როგორც ვანტანგოვი იტყოდა, – ერთადერთი და განუმეორებელი ფორმა, რომელიც იოლად და ბუნებრივად გამოხატავდა რეჟისორის ჩანაფიქრს.**

ი. ზავადსკი. „Мысль о Мейерхольде“  
(ხაზგასმა – მ. თ.)

უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია, გავაღვიძოთ ჩვენი წარმოსახვა, ბიძგი მივცეთ ბორბალს და ვაიძულოთ, საჭირო მიმართულებით იმუშაოს. ესაა სარეჟისორო დაზვერვა ყველა შესაძლო მიმართულებით. დაკვირვება, ცნებებით, მხატვრული სახეებით და ფაქტებით მანიპულირება, მათი არსის შესწავლა, შედარება და ვარაუდი, გამომგონებლობა, მეტაფორების თხზვა – აი, ძირითადი სფერო რეჟისორის მოღვაწეობისა ამ ეტაპზე.

ბევრი რეჟისორი იმ აზრისაა, რომ ფორმის იდეა, რომელიც

პირველი მოგვიკა თავში, ყოველთვის ყველაზე უკეთესია. რაც უფრო მეტს ეძებ, – ამბობენ ისინი, – მით მეტია ხელოვნურობა და ნაკლებია ხელოვნება, ეს არ არის მართალი, ვინაიდან პირველი იდეა ყოველთვის ეჭვს უნდა ბადებდეს. პირველივე იდეა, რომელიც თავში მოგვლის (იშვიათი გამონაკლისის გარდა), ხომ ყოველთვის ბანალური და ზედაპირულია, მას უნდა ვუფრთხილდეთ. ეს იდეა უნდა შევამოწმოთ, მრავალგზის უარვყოთ, უამრავი სხვა იდეაც ვიპოვოთ და საბოლოოდ, შეიძლება, დავუბრუნდეთ კიდევ ჩვენს თავდაპირველ გადაწყვეტილებას, თუკი ის საღ აზრსა და შემოქმედების მაღალ მოთხოვნებს აკმაყოფილებს. და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუძლია რეჟისორს, გადაწყვეტის იდეა შემოწმებულად და საიმედოდ მიიჩნიოს, მხოლოდ ამის შემდეგ გაირკვევა, რომ ეს უბრალოდ ორიგინალური აზრი კი არ არის, არამედ „აღმოჩენაა“, რომელსაც ძალუძს, დააინტერესოს ადამიანები. იდეა უნდა ირწმუნო, ხოლო ირწმუნო – ნიშნავს, ეს იდეა მკაფიო სცენური ფორმით დაინახო.

მეორე მხრივ, არ ღირს მოფიქრებული ვარიანტების *ერთბაშად* უარყოფა და გადაგდება. ბოლოს და ბოლოს, ფორმის იდეები მეტისმეტად ძვირფასია საიმისოდ, რომ მათ გაქრობის, ანდა, უკიდურეს შემთხვევაში, ჩვენი „ქვეცნობიერის საკუჭნაოებში“ ჩაძირვის საშუალება მივცეთ. არც ისე იოლად გამოდიან ისინი იქიდან. გადაწყვეტის იდეას, – სჯობს, მეტ ხანს ვუყუროთ, „*მივატრიალო-მოვატრიალო*“, კარგად „*მოვსინჯოთ*“ და თუკი ის ღირებულია, მაგრამ მოცემული შემთხვევისთვის უვარგისი, მაშინვე არ მოვისროლოთ. ეს იდეა რაღაცაგვარად უნდა დავაფიქსიროთ, დავიმახსოვროთ. შეიძლება სხვა დროს, სხვა სპექტაკლისთვის გამოგვადგეს.

სპექტაკლის გადაწყვეტის მიღება *მრავალი ვარიანტის შეღარებას* ეფუძნება. ამიტომ მუშაობის დასაწყისში რაც შეიძლება მეტი ვარიანტი უნდა დავაგროვოთ, თუნდაც აუწყობელი, ხშირად აბსურდულიც და გულუბრყვილოც (ეგ არაფერია!), მთავარია, ისინი ერთმანეთს არ ჰგავდეს.

როგორ უნდა ვეძებოთ და დავაგროვოთ ეს ვარიანტები? აი, რამდენიმე რჩევა, რომლებიც სპექტაკლზე პრაქტიკულად მუშაობის დროს შეიძლება გამოვიყენოთ. იქნებ, ზოგიერთი მათგანი სასარგებლოც კი აღმოჩნდეს.



## 1. აკვიატებული იდეებისგან განთავისუფლება



რეჟისორი პიესას კითხულობს და მის ცნობიერებაში უმაღლეს ადმოცენდება ნაცნობი წარმოდგენები ცნობილი თეატრალური დადგმებიდან. წარსულში აღმოჩენა, დღესდღეობით კი ბანალური, ხავსმოკიდებული ესა თუ ის ხერხი, რომელიც არაერთხელ ახალ ინფორმაციას აღარ ატარებს, აფერხებს სპექტაკლის გადაწყვეტის ახალ იდეათა წარმოშობას. რეჟისორის წარმოსახვისთვის ძალზე რთულია, დაძლიოს ასეთი შაბლონური სქემა და გაარღვიოს ნაცნობ, ზედაპირზე მდებარე გაცვეთილ გადაწყვეტათა ჯუნგლები. ამგვარი აკვიატებული იდეა თუ ხერხი ათასობითაა და ისინი მუდამ ჩვენ გვერდითაა ჩასაფრებული, მათზე არ უნდა ვიფიქროთ, ისინი აბეზარი მეზობლებივით მუდამ მზად არიან, დახმარების ხელი გამოგვიწოდონ, როდესაც მათ არავინ სთხოვს ამას.

ვთქვათ, ამა და ამ რეჟისორს მოეწონა ა. ეფროსის სპექტაკლი და აი, იგი უკვე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფსიქოლოგიური ინერციის ტყვე ხდება, ყველა მისი სპექტაკლი *გარეგნულად* ეფროსის სპექტაკლებს ემსგავსება. აი, მავანმა ნახა უცხოეთიდან ჩვენთან საგასტროლოდ ჩამოსული თეატრის სპექტაკლი და ყველა მისი თეატრალური ოპუსი *გარეგნულად* ამ სპექტაკლის მხატვრულ ხერხს ემსგავსება. დავუშვათ, რომელიმე რეჟისორმა მსახიობები მაყურებელთა დარბაზიდან გამოიყვანა (ვეგონებ, პირველად ამას მიეერჰოლდთან ვხვდებით) და ეს ხერხი, როგორც ნაწვიმარზე სოკოები, ისე ჩნდება ათასობით სპექტაკლში, ეს უკვე სპექტაკლების ერთგვარ გეზად იქცევა. პიტერ ბრუკმა გადაწყვიტა, ერთ-ერთ თავის სპექტაკლში („მეფე ლირი“) ტრაგედის გმირები ტყავის ტანსაცმლით შეემოსა, და მოჰყვნენ მის კვალდაკვალ ტყავში გამოწყობილი ყველა დროის და ხალხის გმირები მსოფლიოს სცენებზე სიარულს. ეს არის სწორედ ფსიქოლოგიური ინერცია.

ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ საერთოდ არ შეიძლება, გამოვიყენოთ დიდ წინამორბედთა მიერ მიგნებული ესა თუ ის თეატრალური ხერხი. პირიქით, ძალიან კარგად უნდა ვიცნობდეთ მიგნებებისა და ხერხების ამ არსენალს, უნდა შევისწავლოთ ისინი, ამოსავალ წერტილად ვაქციოთ, უკიდურეს შემთხვევაში გამოვიყენოთ კიდევ, მაგრამ ეს არ უნდა ხდებოდეს მექანიკურად, გარკვეული სეზონისთვის განკუთვნილი „მოდის მიხედვით“, ყველა სპექტაკლისათვის

ერთი გამღების მორგებით. ერთი რომელიმე სეზონის ყველა სპექტაკლი „ცირკის“ ხერხითაა გადაწყვეტილი, მეორე სეზონის სპექტაკლები – „კარნავალის“ ხერხით, მესამე სეზონის – ეფროსისებურად. დრო იყო, როდესაც ყველა სპექტაკლი ახმეტელისეულად იდგებოდა. აი, ასე მრავლდება სცენაზე ახმეტელისეულად, ბრენტისეულად, ლუბიმოვისეულად დადგმული სპექტაკლები. და ასე დაიარებიან ჩვენ შორის ეს „მოჩვენებები“ აბსტრაქტული სამუშაო სვიტრებით, ჯვალოს კოსტიუმებით, თეთრი ნიღბებით, სპექტაკლები ფარდის გარეშე, ბახის ფუგები ვოკალური შესრულებით, „ფიროსმანის გავლენით“ შექმნილი სპექტაკლები და ა. შ. და ა. შ. საკმარისია, რეჟისორმა ახალი პიესა აილოს ხელში, რომ მის წინაშე მაშინვე ჩნდება ხილვები, იმ ქვეყნიდან გამოსულთა აჩრდილები – გაცვეთილი, ხავსმოკიდებული საშუალებები და ესა თუ ის გადაწყვეტა. იბსენის პიესის გმირის, ფრუ ალვინგის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენი თეატრი სავსეა ასეთი „მოჩვენებებით“, ისინი უთვალავია, როგორც ზღვაში – ქვიშა.

კონკრეტული სადადგმო ამოცანების გადაწყვეტისას აზროვნების რომელიმე ნაცნობი წესისადმი მიდრეკილება აფერხებს ახალი იდეების წარმოქმნას ანდა საერთოდ სპობს მათი წარმოქმნისათვის ხელსაყრელ პირობებს.

ამ სენის თავიდან ასაცილებლად ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ იმისთვის, რომ აღრე მიგნებულისა და მრავალგზის გამოყენებულის ფსიქოლოგიური ინერციიდან გამოვიდეთ. მაინც, რა არის *ფსიქოლოგიური ინერცია*? ეს არის სხვისი აზრის, გამონაგონის, მხატვრული სახის გაგრძელება, სტერეოტიპის გამოყენება. როგორ ვებრძოლოთ ამ მოვლენას?

1. მუდამ გვახსოვდეს ამ სენის არსებობა და ყველაფერი გავაკეთოთ იმისთვის, რომ მომენტალურად მოვიშოროთ ნაცნობი გადაწყვეტა და თავი არ მოვიტყუოთ, თითქოსდა, ასეთი რამ ჯერ არასდროს ყოფილა გამოყენებული. საკუთარ თავში აღვზარდოთ მიუღებლობის, ერთგვარი ზიზლის გრძნობა იმ ხერხის მიმართ, რომელიც სხვა სპექტაკლშია გამოყენებული.

2. საკუთარ თავს დაუუსვით კითხვები, რომლებიც შემოქმედებითი აზროვნებისა და წარმოსახვის სტიმულირებას ახდენს:



ა) რა შეიძლება გამოვიდეს, თუკი იმის საპირისპიროს გავაკეთებთ, რაც პირველ წუთებში სწორი გვეგონა. დადგენილი ხერხების „დამამხობლის“ ამგვარი პოზიცია

– აუცილებლად გააკეთო *პირიქით*, ყოველთვის იწვევს ახალ იდეათა მოზღვაებას.

ბ) თუნდაც, ასე დავსვათ საკითხი: რომელ თეატრს ეკუთვნის მოცემული პიესა? ხომ ცნობილია, რომ არსებობს თეატრის ორი სახე, ორი მიმართულება: თეატრი, რომელიც მიისწრაფვის, შექმნას იმის ილუზია, რომ სცენაზე ცხოვრებაა და არავითარი თეატრი არ არის, და თეატრი, რომელიც მიისწრაფვის, შექმნას თეატრალური თამაში, რომელიც საზოგადოების ცხოვრების თვით არსის მოდელირებას ახდენს. ერთი თეატრი მაყურებელს იწვევს, რომ იგი სცენაზე მომხდარის თანამონაწილე და თანაგანმცდელი გახდეს, მეორე კი, სულ ცდილობს მაყურებელი ამ ჰიპნოზიდან გამოიყვანოს და შესთავაზოს, თანამონაწილე გახდეს იმ თეატრალური თამაშისა, რომლის მეშვეობითაც თეატრი სცენასა და მაყურებელს შორის მართავს უსიტყვო დიალოგს. ეს ორი სხვადასხვა ხერხია, თეატრის დანიშნულებისადმი ორი სხვადასხვა მიდგომა. პირველი სახეობა ნატურალიზმის (ზოლა, ანტუანი, კრონეკი) შედეგად წარმოიშვა და თავის განვითარების უმაღლეს წერტილს „სამხატვრო თეატრის“ შემოქმედებაში მიაღწია. მეორე – ჯერ კიდევ ქვის ხანაში წარმოიშვა, თითოეულ ისტორიულ ეპოქაში სხვადასხვაგვარად ვითარდებოდა და დღემდე ვითარდება. გასარკვევია, თეატრის რომელ სახეობაში უნდა ვეძებოთ საჭირო გადაწყვეტა და ვცადოთ ამის გაკეთება პირიქით.

გ) უკუვაგდოთ ეს-ესაა ნაპოვნი ახალი ხერხი თუ საშუალება. ახალგაჩენილ იდეებს „ვეკამათო“, „შარი მოვლოთ“. გავიხსენოთ, სად იყო ესა თუ ის იდეა უკვე გამოყენებული. გატაცებით *ვეკამათო საკუთარ თავს*, შეიძლება, ხმამაღლადაც. ასეთი „*თვითკამათი*“, ჩვეულებრივ, იწვევს ხოლმე შემაჯამებელი აზრებისა თუ სრულიად მოულოდნელი დასკვნების მთელ ჯაჭვს. „*თვითკამათი*“ ხელს გვიწყობს, ძიება გავაგრძელოთ.

დ) ძალზე სასარგებლოა ამოცანის *აბსტრაქტიზაცია*. ეს ნიშნავს, რომ პიესის მოვლენები, კონკრეტული გარემოდან, რომელიც ავტორის მიერაა აღწერილი, წარმოსახვით სრულიად მოულოდნელ, საწინააღმდეგო გარემოში გადავიტანოთ. მაგალითად, უფლისწული ჰამლეტის ამბავი გადმოვიტანოთ რეჟისორისთვის ძალზე ნაცნობ ნიადაგზე, მის ქალაქში, მის ეზოში ანდა, პირიქით, სრულიად უცნობ ქვეყანაში, მაგალითად, აფრიკაში, ანდა, სადღაც მთვარისა თუ მარსის წარმოსახულ სამყაროში და ა. შ. შეიძლება, მოვიფიქროთ ვარიანტი თოჯინების თეატრისათვის, ოპერეტისთვის, ბერიკაობისთვის და



ა. შ. ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ იმისთვის, რომ ჩვეულებრივ წარმოდგენებს გამოვევლიჯოთ, რომ გავანადგუროთ ყველაფერი, რაც ხელს შეუშლის წარმოსახვას, შეთხზას ავტორის მიერ აღწერილი სამყარო.

## 2. ბოღვითი იდეების შეთხზვა

*მხატვრულ ნაწარმოებში ხდება „ცხოვრების სიმართლის ხელოვნების სიმართლედ ტრანსფორმირება“.*

ნ. გვი

ძალიან ხშირად ახალი საინტერესო გადაწყვეტის დაბადებას აბრკოლებს იმის შიში, თუ რას იტყვის კრიტიკა და საზოგადოებრიობა. რეჟისორი, რომელიც წინასწარ იზღუდავს თავს ნაცნობი, მოცემული მომენტისთვის დამკვიდრებული საზოგადოებრივი აზრით, იგი, არსებითად, შემოქმედებითი პროცესის დასაწყისშივე თვითშეზღუდვითაა დაკავებული და ამდენად, არ ძალუძს, შეიჭრას წარმოსახვის სივრცეში. ამის თავიდან ასაცილებლად უნდა მივმართოთ ხერხს, რომელმაც პრაქტიკაში მიიღო სახელწოდება „ბოღვითი იდეების რეჟიმით“. ეს არის „ბოღვითი“ იდეების შეთხზვის ხერხი. საკუთარი თავი უნდა დავარწმუნოთ იმაში, რომ ეს პერიოდი სრული უპასუხისმგებლობითა და „პამპულოზის“ აბსოლუტური თავისუფლებით ხასიათდება. ამ დროს შეიძლება ასობით, ერთი მეორეზე პარადოქსული იდეა შევთხზათ და რაც მეტი იდეა იქნება, მით უკეთესი. მუშაობაში უნდა გამოვიყენოთ ყველაფერი, რაც შეიძლება გამოგვადგეს მასალად სპექტაკლის გადაწყვეტის სხვადასხვა ფორმის შექმნისთვის. იდეების დაგროვება მუდმივად უნდა ხდებოდეს ჩვენ გარშემო არსებული ცხოვრების დაკვირვების გზით, ლირიკული პოეზიის კითხვისას, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებების რეპროდუქციების დათვალიერებისას, მუსიკის მოსმენისას, ძველი ჟურნალების, წიგნების, ალბომების, თითქოსდა, უმიზნო ფურცვლისას. ყველაფერს უნდა მოვეჭიდოთ, რამაც ასეთ დროს შეიძლება შემოქმედებითი აქტისკენ, გადაწყვეტის დაბადებისკენ გვიბიძგოს. უნდა ვეძებოთ წარმოსახვის გამლიზიანებელი, იდეათა კატალიზატორი.

როგორც კი რეჟისორი რაიმეს ჩაეჭიდება და ახლად წარმოქმნილი იდეა გაიტაცებს, იგი არავითარ შემთხვევაში ამ იდეაზე არ უნდა შეჩერდეს. იდეა უნდა დააფიქსირო და ძიება განაგრძოს. როგორც კი რეჟისორი



რაიმე კონკრეტულს ჩაეჭიდება, უმაღლეს შემოქმედების უკიდურეს სიღრმეში წარმოსახვის გასვლის პროცესი და რეჟისორიც ერთი გადაწყვეტის ტყვეობაში აღმოჩნდება. შეთხზვის სრული თავისუფლების მოპოვება უნდა ვისწავლოთ, ხელგამლიღნი უნდა ვიყოთ და საინტერესო იდეაზეც კი არ უნდა შეგვემინდეს უარის თქმა. დამიჯერეთ, ნამდვილი იდეა



**არასოდეს აგვიღიოს გვერდს**, ის მაშინვე ჩანს, მას ფიზიკურად დაინახავ და შეიგრძნობ. შეუძლებელია, იგი შემთხვევით გზაში დაკარგო და თუ მაინც მოხდა ასე, ეს იმას ნიშნავს, რომ მოგვეჩვენა, თითქოს, იდეა ღირებული იყო, სინამდვილეში კი იგი სრულიად უმნიშვნელო ყოფილა.

**მოდით იდეების ზერზს** (ეს შინაური, სამუშაო ტერმინია), კარგი იქნება, თუ ყველაზე ხშირად მხატვართან ერთობლივ მუშაობისას გამოვიყენებთ. უნდა ვისწავლოთ, საკუთარი აზრებისა და გადაწყვეტის ვარიანტების თავისუფლად გამოთქმა. **ამ ეტაპზე დაუშვებელია იდეების** – არც კარგის და არც ცუდის, **ყოველგვარი კრიტიკა**. იდეები შეიძლება იყოს სულელური, გონებაშეზღუდვას მოკლებული და არ ითვალისწინებდეს კონკრეტულ სცენურ პირობებს, შემსრულებლებს, შესაძლებლობებსა და ტრადიციებს. მათზე, უბრალოდ, არ ღირს შეჩერება, მაგრამ მათი არაავითარ შემთხვევაში არ უნდა შეგვრცხვეს, ამ გულუბრყვილო იდეების გამო არ უნდა ვიგრძნოთ თავი უხერხულად. ამ პერიოდში აკრძალულია ყოველგვარი, როგორც უარყოფითი, ასევე დადებითი (ნამდვილი არ დაიკარგება!).

ასეთ შემთხვევაში ძალზე სასარგებლოა სპექტაკლის გადაწყვეტის ვარიანტებზე სასაუბროდ და საკამათოდ ამ პროფესიისგან შორს მდგომი ადამიანების „პროვოცირება“, რომლებსაც დადგმის ირგვლივ შეუძლიათ, „სულელური“ კითხვები დასვან (რატომ? რისთვის? განა ასეა პიესაში? კი, მაგრამ ასე ხდება ხოლმე?). ასეთმა არადინტერესებულმა, ხშირად თეატრისგან შორს მდგომმა ადამიანებმა, თავისი შეკითხვებით, შეიძლება მოულოდნელად მშვენიერი იდეებისკენ გვიბიძგონ. ამიტომაც, ძალზე სასარგებლოა, რომ მათ მომავალი სპექტაკლის გადაწყვეტის საკუთარი ვარიანტები ვუამბოთ და მათი რეაქციით ამ ვარიანტების ღირებულება შევამოწმოთ. ჩვეულებრივ, ასეთი ადამიანები თეატრის პირობითობას ვერ აღიქვამენ, მაგრამ თხრობის პროცესში რეჟისორს მეტი ფანტაზირებისა და ნათქვამის იქვე შემოწმების საშუალებას აძლევენ. ნიჭიერი რეჟისორი თავის მონათხრობში კარგსაც და ცუდსაც, ღირებულსაც და ყალბსაც მაშინვე ივრძნობს.

ეს პერიოდი, ჩვეულებრივ, ძალზე აქტიურია და ქმედითი. რეჟისორი თვით შეთხზვის პროცესით არის აღვზნებული და გატაცებული. იგი არაფრითაა შეზღუდული, ამიტომაც სრულიად თავისუფლად ქმნის ისე, რომ არაფერს აქცევს ყურადღებას და ამისგან უდიდეს სიამოვნებას იღებს. ესაა აქტიური რეჟისორული დაზვერვის პერიოდი ყველა შესაძლებელი და შეუძლებელი მიმართულებით, როდესაც რეჟისორი კონკრეტულ შედეგებზე ჯერ მაინცდამაინც არ ზრუნავს. ეს იდეების დაგროვების მომენტია.

### 3. ანალოგიები

ორიგინალური იდეების ძალზე დიდი რაოდენობა უკვე ცნობილი სცენური გადაწყვეტების ანალოგიით იბადება. მრავალი თეატრალური გადაწყვეტა, რომელთა მაგალითები რეჟისორის კლასიკადაა ქცეული, შესანიშნავ ტრამპლინს წარმოადგენს სრულიად ახალი იდეების შესაქმნელად. ვერავინ მოიცალა საიმისოდ, რომ შეეგროვებინა და აღენუსხა ისინი, შეექმნა კლასიკური თეატრალური ფორმების ერთგვარი კრებული, რომელიც ამ პროფესიის ისტორიაში შესული საუკეთესო რეჟისორების ცნობილ ცდებზე იქნებოდა დაფუძნებული. მაგრამ ადამიანთა მეხსიერებამ, აღწერებმა, ესკიზებმა და ფოტოსურათებმა მაინც შემოინახა ეს მაგალითები. აი, რამდენიმე მათგანი:

- სპექტაკლი — კარნავალი
- სპექტაკლი — თეატრის თამაში
- სპექტაკლი — ცხოვრების ილუზია
- სპექტაკლი — რომანტიკული
- სპექტაკლი — ზღაპარი
- სპექტაკლი — პათეტიკური
- სპექტაკლი — ნიღბების კომედია
- სპექტაკლი — საციროკო წარმოდგენა
- სპექტაკლი — კონცერტი
- სპექტაკლი — ძეგლი
- სპექტაკლი — პუბლიცისტური
- სპექტაკლი — ფიქრი, განსჯა
- სპექტაკლი — ღოკუმენტი
- სპექტაკლი — ე. წ. პოლიტიკური „კაპუსტნიკი“
- სპექტაკლი — მიტინგი, მანიფესტაცია
- სპექტაკლი — დისკუსია
- სპექტაკლი — სათამაშოების სამყაროს თამაში

- სპექტაკლი – ლეგენდა
- სპექტაკლი – თოჯინების თეატრის ხერხი
- სპექტაკლი – ჭუჭრუტანაში დანახული ცხოვრება
- სპექტაკლი – სამოედნო თეატრი
- სპექტაკლი – ბალაგანი
- სპექტაკლი – ბალეტი. თუმცა, არავინ ცეკვავს
- სპექტაკლი – სასამართლო განხილვა
- სპექტაკლი – იმპროვიზაცია
- სპექტაკლი – ცხოვრების რესტავრაცია
- სპექტაკლი – აგიტაცია

ბევრი, ძალიან ბევრია თეატრალური თამაშის ხერხი და საშუალება, რომელთა გულდასმით შესწავლა მეტად სასარგებლოა. ისინი ზედმიწევნით უნდა შევისწავლოთ, რომ შევძლოთ ამა თუ იმ ხერხის არსის გამოყენება, მისი ამოსავალ წერტილად აღება, ძველი ტიკის ახალი შინაარსით ავსება. ცხადია, ბრმად არაფერი უნდა გადმოვიტანოთ. ხერხის არსი უნდა ავითვისოთ და არა მზა ფორმა. სხვა რეჟისორისგან მზა ფორმის აღება ქურდობაა, პლაგიატობა. ამისათვის, რატომღაც, პასუხისგებაში არავის აძლევენ.

უნდა შევისწავლოთ სხვადასხვა სახის თეატრი და მათი ხერხები – *ანტიკური თეატრი, შექსპირის თეატრი, იაპონური თეატრი – კაბუკი, ესპანური თეატრი, ნიღბების თეატრი, პისკატორის საავიტაციო თეატრი, სლიტერატურო თეატრი* და მრავალი სხვა. ყველაფერი ეს შეიძლება სცენური გადაწყვეტის ახალი იდეების კატალიზატორი გახდეს.

#### 4. გაუცხოება

ეს, ჩემი აზრით, ძალიან კარგი საშუალებაა ახალი იდეების მისაღებად, ესაა საშუალება, რომ პიესის მოქმედებისთვის გამოგონილი სიტუაცია შევქმნათ, რომ მოქმედება გამოგონილ სამყაროში გადავიტანოთ, რათა ის გვერდიდან სრულიად ახალ, მოულოდნელ გარემოში დავინახოთ.

არქიმედეს იმისთვის, რომ დედამიწა გადაებრუნებინა ანდა ოდნავ მაინც დაეძრა ადგილიდან, აუცილებლად სჭირდებოდა საყრდენი წერტილი მის გარეთ. ასევე რეჟისორისთვისაც ძალზე სასარგებლოა, რომ მან პიესაში მომხდარი ამბები და მოვლენები პირობით სამყაროში დაინახოს. მაგალითად, მოქმედება გადაიტანოს სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“ გმირების სამყაროში

ანდა სვიფტის მიერ შეთხზულ ქვეყნებში: ლილიპუტების ქვეყანაში, ლაპუტაში, გოლიათების ან ჰუინჰუმების ქვეყანაში; ანდა დიდი გოეთეს მიერ შეთხზულ ცხოველთა სამყაროში, იმ სამყაროში, სადაც რაინეკე მელა ცხოვრობდა. იქნებ, მოქმედება ა. ტოლსტოის ზღაპრის, „ოქროს გასაღების“ თოჯინების სამყაროში გადავიტანოთ, თუმცა, შეიძლება, პირდაპირ პინოქიოს ქვეყანაში გავემგზავროთ ანდა ა. სულაკაურის მიერ შეთხზულ ქვეყანა ქონდარეთში და ა. შ. და ა. შ. ხელვა გარედან, ხელვა გვერდიდან, წარმოსახვით სამყაროში გადასვლა – ახალ გადაწყვეტათა დაბადების ძალზე კარგი საშუალებაა.

### 5. თეატრალურ იდეათა ძიება მსოფლიოს ხალხთა თამაშობებში

ამისათვის კი საჭიროა, ძალიან ბევრი ვიკითხოთ, შევისწავლოთ, ვეძებოთ, თვითმხილველები გამოვკითხოთ, ბიბლიოთეკებში, მუზეუმებსა და გამოფენებზე ვეძებოთ. სულ მუდამ მსოფლიოს თეატრალური საქმეების კურსში უნდა ვიყოთ. მაგრამ ყველაზე მეტად უნდა ვეძებოთ ხალხური თეატრის საკუთარ ეროვნულ ფორმებში, ხალხურ თამაშობებში, დღესასწაულებში, რიტუალებში, იმ რწმენასა და ქმედებებში, რომლებიც მათთან არის დაკავშირებული. არადა, ჯერ კიდევ რა ცოტაა ჩვენს თეატრებში გამოყენებული თეატრალურ ხერხთა ისეთი მდიდარი ფორმები, როგორებიცაა: სხვადასხვა სახის **ბერიკაობა** (ყოველ კუთხეს საკუთარი, სხვებისგან განსხვავებული ტრადიციები აქვს), **ყენობა**, **დატირება** (ტრაგედისთვის!), **ქორწილი**, **მარიამობა**, **მცხეთობა**, **ჯლავერდობა** და ა. შ. თვით ქართული სუფრა – ეს ხომ განუმეორებელი თეატრალური ფორმაა თავისი დასაწყისით, განვითარებითა და დასასრულით. საქართველოს ყველა კუთხეში ეს დღესასწაულები თუ რიტუალები სრულიად განსხვავებულ ფორმებს, განსაკუთრებულ, მხოლოდ ამ კუთხისათვის დამახასიათებელ თავისებურებას იძენს. და თუკი მუსიკოსი-ფოლკლორისტები აგროვებენ ამ სიმდიდრეს, რომ შემდგომ თავის ნაწარმოებებში გამოიყენონ, რატომ ამასვე არ აკეთებენ რეჟისორები? წაკითხული და ნანახი – ეს ხომ სრულიად სხვადასხვა რამაა. რეჟისორმა უნდა **ნახოს და შეივარძლოს**, რათა შემდგომ მისი გამოყენება შეძლოს.

ზოგიერთი რეჟისორისათვის იტალიური კარნავალის ხერხი, რასაც მიმართა რეჟისორმა ძეფირელიმ თავისი სპექტაკლის



(„ჭირვეულის მორჯულება“) და მერე ფილმის გადაწყვეტისას, რატომღაც უფრო ღიმილი კატალიზატორია, ვიდრე ჩვენთვის გაცილებით ორგანული **ბერიკაობა**. ამის საიდუმლო, ალბათ, ისაა, რომ ძეფირელიმ სპექტაკლში უკვე დაამუშავა „კარნავალის“ პრინციპი და მისთვის ბავშვობიდანვე



ნაცნობი ეს ფორმა გარკვეული იდეით აღჭურვა, ხოლო ბერიკაობა ჯერ კიდევ ასათვისებელია თანამედროვე ხელოვნების თვალსაზრისით, ანუ, ამ ფორმაში აზრი უნდა ჩაიღოს. **სპექტაკლში სატოვანება შემოქმედების წყარო ხომ არ არის, არამედ მისი გამაძლიერებელია, რომელიც სრულიად უსარგებლო ხდება, თუკი არაფერია გასაძლიერებელი.**

გთავაზობთ ზოგიერთ საშუალებას, მიდგომას, რომლებიც მომავალი სპექტაკლის გადაწყვეტის ვარიანტების დაგროვებასა და აკვიატებული, ზედაპირული იდეებისგან გათავისუფლებაში დაგვეხმარება, მაგრამ განა შეიძლება, ეს წესად ვაქციოთ? ისევე, როგორც შეუძლებელია, ჩამოთვალო საჭადრაკო პარტიის ყველა ვარიანტი, ასევე, შეუძლებელია, განსაზღვრო სცენური მხატვრული სახის შეთხზვის ყველა ხერხი. ეს პროცესი ძალზე **სუბიექტურია** და სათუთი, იგი უამრავ ისეთ პირობაზეა დამოკიდებული, რომელიც ანალიზს არ ექვემდებარება.

ერთხელ ლ. ტოლსტოი ა. ფეტისადმი მიწერილ წერილში ჩიოდა, თუ რა ძნელია, მოიფიქრო მილიონი შესაძლებელი ურთიერთშეხამება და ვარიანტი მხოლოდ იმისთვის, რომ შეძლომ მათგან ის ერთადერთი ამოირჩიო.

ამრიგად, მეორე ეტაპი – ეს არის ყველა მიმართულებით **დაზვერვის** ეტაპი, ეტაპი **ანალიტიკური და ექსპერიმენტული**, საინტერესო იდეათა და გადაწყვეტათა ძიება.

### **მესამე ეტაპი – საინკუბაციო პერიოდი**

ყოველთვის თეთრი შურით მშურდა ფერმწერების, კომპოზიტორებისა და მწერლების, რომლებსაც შეუძლიათ, თავიანთი სამუშაო დროებით გადადონ და ცოტათი „შეისვენონ“. გარკვეული დროის შემდეგ თავისი სურვილისამებრ მათ კვლავ შეუძლიათ, თითქოს, უცხო თვალთ შეხედონ ტილოს, მოისმინონ მელიოდა ანდა გადაიკითხონ ნაწერი. თითქოს სხვისი ნაწარმოები იყოსო, ისე შეუძლიათ, „მიუკერძოებული თვალთ“

შეხედონ და დაინახონ შეცდომები. რეჟისორები, შემსრულებლებთან პრაქტიკული სარეჟეტიციო მუშაობის პერიოდში მოკლებულნი არიან ამ შესაძლებლობას – თეატრს ხომ ვერ გააჩერებ? რეჟისორს ამის შესაძლებლობა მხოლოდ იმ პერიოდში ეძლევა, როდესაც იგი მომავალი სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმას თხზავს.

ეს ეტაპი შეუძნეველად დგება. რეჟისორი, რომელმაც „ბოღვითი იდეები“ დააგროვა, თითქოსდა თავის თავში იკეტება და გარეგნულად საერთოდ წყვეტს ფიქრს მომავალ სპექტაკლზე. იგი **ლოდინს** იწყებს. არა, ეს არავითარ შემთხვევაში არ არის **დასვენება**, მშვიდად ყოფნა, მოღუნება, პირიქით, ამ დროს ქვეცნობიერად მიმდინარეობს საჭირო და არასაჭირო მასალის გადარჩევა იმ ყველაფრიდან, რაც დააგროვე. მიმდინარეობს გადაწყვეტის სხვადასხვა ვარიანტის იდეების **გადახარშვა, ხელახალი აწონ-დაწონა – ქვეცნობიერს ხომ ვერ გამოორთავ.** ქვეცნობიერი მაშინაც კი განაგრძობს მუშაობას, როდესაც რეჟისორი სულ სხვა საკითხებითაა დაკავებული, როდესაც ის განწყენებულ თემებზე საუბრობს, ან ნარდს თამაშობს, ან საყოფაცხოვრებო საქმეებითაა დაკავებული, კრებაზე ზის, ანდა ახალ ფილმს უყურებს. რეჟისორი თითქოს „გაინაბა“ და ელოდება. მონადირის მსგავსად „ხაფანგი“ დააგო და ელოდება, როდის გაებმება ამ ხაფანგში ის, რაც ესოდენ სასურველი და აუცილებელია მისთვის. აბსოლუტურად ქვეცნობიერად მიმდინარეობს გადაწყვეტის ვარიანტების გადარჩევის პროცესი, იკვეთება პიესის მოვლენათა შორის კავშირები, ზუსტდება კონფლიქტების არსი და ეს ყველაფერი თეატრალური თამაშის სხვადასხვა დაგროვილ ხერხსა და მათ პლასტიკურ ხორცშესხმას უკავშირდება.

რეჟისორის ტვინი არა მარტო ინახავს, არამედ, რაც მთავარია, შეუძნეველად ამუშავებს ყველა უცაბედად გაჩენილ აზრს, იდეას, სახე-ხატს თუ შთაბეჭდილებას. დროდადრო, მოულოდნელად, კაცმა არ იცის რატომ, მას თავისი „საკუჭნაოებიდან“ ხან ერთი იდეა გამოაქვს, ხან მეორე; რაღაცას შეცვლის, გადააკეთებს, გადააგდებს, რაღაცას კიდევ დაუმატებს და კვლავ თავის არსენალ-სამალავებში, საგანძურში შეინახავს. ყველა ნამდვილ ხელოვანს ეს საგანძური ათასგვარი „ნაყარნუყართ“ აქვს მუდამ სავსე, რომელიც ყოველი შემთხვევისთვის შემოუნახავს. ნაკლებად ნიჭიერი რეჟისორის საგანძური, ჩვეულებრივ, ცარიელია ანდა იქ თითო-ოროლა იდეა თუ „განისვენებს“, რომლებსაც



რეჟისორი ნებისმიერ მოხერხებულ ვითარებაში გამოაძვრენს ხოლმე „დღის შუქზე“ და რომლებსაც ხშირი გამოყენების გამო დიდი ხანია, დაკარგული აქვთ „შვილოსნობის“ უნარი. ნამდვილი რეჟისორი გამუდმებით კონცენტრირებულია თავისი ძიების ობიექტზე. მისი წარმოსახვა და აზროვნება მოჩვენებითი სიმშვიდის ასეთ წუთებში მზად არის, თავად რეჟისორისგან შეუქმნევლად დაბადოს ყველაზე მოულოდნელი, პარადოქსული მხატვრული სახეები და გამოიტანოს ლოგიკური დასკვნები.



მაგრამ გარეგნულად რეჟისორი სპექტაკლისა და პიესისგან ისვენებს. იგი ტექსტს არ ეკარება, ცდილობს, სხვა რამით გაართოს თავი, ხშირად სხვა პიესაზე იწყებს მუშაობას. ეს პერიოდი (რომელიც შეიძლება გრძელიც იყოს და მოკლეც) *მოლოდინის* და *„მუცლით ტარების“* პერიოდია. ეს არის ის ეტაპი, როდესაც *ნაყოფი მწიფდება*. ძალზე ცუდია, როდესაც ცდილობენ, ეს ეტაპი ხელოვნურად დააჩქარონ (სურ. 26.).

სურ. 26

### მეოთხე ეტაპი – ვერიკა!

*გენიოსი შესაძლებლობათა გაცხრილების განსაკუთრებული უნარით გამოირჩევა.*

*უ. რ. ეშბი*

და აი, ბოლოს დგება მომენტი, როდესაც რეჟისორის მთელ არსებას ამორჩეული გადაწყვეტის შეუმცდარობის გრძნობა ეუფლება. უეცრად მისი გონება არაჩვეულებრივად ნათელი ხდება და საძიებელი გადაწყვეტაც მოდის. ყველაფერი მაშინვე ნათელი და მსუბუქი ხდება, ყველაფერი ისე ლაგდება თავ-თავის ადგილას, როგორც კარტი პასიანსის გამოსვლის შემთხვევაში. ქვეცნობიერმა თავისი

სეიფიდან ახალი იდეა „გამოაძვრინა“, რომელიც, უთუოდ, კარგა ხანია მწიფდებოდა, მაგრამ აქამდე მას სხვა იდეები „ავიწროებდნენ“. გადაწყვეტა, თითქოს, თავისთავად ჩნდება, რომელსაც, შესაძლოა, სრულიად შემთხვევითმა აზრმა თუ ფაქტმა მისცა ბიძგი, მაგრამ ის დიდი ხნის მანძილზე მზადდებოდა შიდა შემოქმედებით ლაბორატორიაში მონახაზებს, სინჯებსა თუ ყველაზე ფანტასტიკურ მოდელთა შორის.

ხშირად პატარა, თითქოსდა, უმნიშვნელო *დეტალი*, რომელმაც უეცრად ინტუიციით დააინტერესა რეჟისორი, არიადნას იმ ძაფად იქცევა, რომლის მეშვეობითაც იხვევა, იგრიხება ფსიქოლოგიური მიგნება, წყარო სცენური აღმოჩენისა. ყველაზე ხშირად სწორედ ასეთი შემთხვევითი *მიგნება* მოულოდნელად დაანახებს რეჟისორს პიესაში აღწერილ მოვლენათა ღრმად დაფარულ მიზეზობრივ კავშირებს.

ვახტანგოვმა, როდესაც იგი კ. გოცის პიესა „პრინცესა ტურანდოტზე“ მუშაობდა, კარგა ხანს ვერ მიაგნო სპექტაკლის გადაწყვეტას. გამონათება, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, უეცარი იყო. ვახტანგოვმა გადაწყვიტა, რომ სპექტაკლის დადგმისას გამოიყენებდა იტალიური ნიღბების კომედიის მსახიობთა ჩვევას – სპექტაკლის მსვლელობისას საკუთარი საჭირობოროტო რეპლიკები თუ რეპრიზები ჩაერთოთ. ამით პიესა მხოლოდ საბაბი გახდებოდა აქტუალური თეატრალური თამაშისათვის. სწორედ ეს ხერხი იყო ვახტანგოვის თეატრალური აღმოჩენის წყარო. და აი, სპექტაკლის დადგმიდან უკვე ორმოცდაათ წელზე მეტი გავიდა და მთელი ამ ხნის განმავლობაში ბაძავდნენ მას, უღმერთოდ ქურდავდნენ, მაგრამ ის მაინც მუდამ იცოცხლებს ჩვენს წარმოსახვაში. ასე უკვდავია ყოველი თეატრალური აღმოჩენა. ის წლებთან ერთად ადამიანთა წარმოსახვაში ლეგენდად იქცევა და ეს ლეგენდა ხდება თეატრალური თამაშის ერთ-ერთი ხერხის მიუწვდომელი ეტალონი.

ილბლიანი მიგნებები ძალზე ცოტაა, ისინი შეიძლება გადაიღო, „მოიპარო“, დაიმახსოვრო. მახსოვს სპექტაკლის „რიჩარდ მესამე“ (რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი, მხატვარი ი. სუმბათაშვილი) საინტერესო სცენური გადაწყვეტა: სცენის სიღრმეში დამაგრებული ნაცნობი ხიდი, რომელიც ტრანსფორმაციას განიცდიდა. ის ხან სხდომათა მაგიდად გადაიქცეოდა, ხან – ინტერიერის ჭერად, ხან – ისევ ხიდად, ხან – ციხე-დარბაზად და ა. შ. სპექტაკლის მთელი პლასტიკური სახე ამ ძალზე საინტერესო გამონაგონის ირგვლივ იყო აგებული.

საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი ა. მილერის პიესის დადგმა „სეილემის პროცესი“ (რეჟისორი რ. სტურუა,



მხატვრები ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე), სადაც გადაწყვეტის საფუძველი გახდა უზარმაზარი, დიდი მორებისგან შეკრული სახრჩობელა, უხეში თოკითა და ნამდვილი ლითონის სამაგრებით.



ამ სამყაროს სიმბოლოა **ხალხის**

**გასანადგურებელი უზარმაზარი მოწყობილობა.** თავისუფალი აზროვნების მცირეოდენი ცდაც კი ისპობა და ყველა, ამ სახრჩობელას ჩრდილქვეშ მცხოვრები, მოახლოებული სიკვდილის წინაშე უცოდინრობის საოცარი შიშით არის შეპყრობილი. აი, რის გამო მიდის სპექტაკლის ყველა გმირი ისტერიკამდე.

ასეთი აფეთქებები, გამონათებები ძალიან ხშირად მხატვრის კარგი ესკიზების ზემოქმედების შედეგია. ის, რასაც დიდი ხანია ეძებ, მოულოდნელად მხატვრის მიერ მიგნებულ პლასტიკურ გადაწყვეტაში იჩენს ხოლმე თავს. ამ მხრივ, ჩემი აზრით, საინტერესოა სულხან-საბა ორბელიანის ნაწარმოების მიხედვით დადგმული სპექტაკლის „სიბრძნე-სიცრუისა“ (მხატვარი ნ. იგნატოვი, რეჟისორები – ნ. ხატიასკაცი და თ. მაღალაშვილი) და თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლის „გუმინდელნი“ (მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, დადგმის ხელმძღვანელი თ. ჩხეიძე) სცენური გადაწყვეტა. პირველ შემთხვევაში, როგორც გადაწყვეტა, გამოყენებული იყო უზარმაზარი, ძალიან საინტერესოდ შესრულებული საქართველოს პანორამა და ბერიკაობის დეტალები, მეორე შემთხვევაში კი – გრძელი მაგიდა, რომლის გარშემოც ვითარდებოდა სპექტაკლის ყველა მოვლენა.

სუფრა – განსაკუთრებული სამყაროა, კრებითი სახეა. ეს საქართველოა, რომელიც ყველა თავის საქმეს, მნიშვნელოვანსაც და უმნიშვნელოსაც, სუფრასთან წყვეტს ღვინის ჭიქით ხელში. ხან უხარია, ხან წუხს, სასურველ სტუმრებსაც ხვდება და არასასურველსაც, ქორწილსაც იხდის და ქელესსაც... ლამაზი ქართული სუფრა, განადგურებული ქართული სუფრა, გაიძვერების სატყუარად ქცეული ქართული სუფრა, მკაცრი და ნალვლიანი, ახლობელთა სასაფლაოდან დაბრუნების შემდეგ – ეს ყველა სცენური სიმბოლოა.

ასეთ სამყაროს უნდა მიაგნო, დაინახო ზუსტად ისე, როგორც ალისამ **სარკის მიღმა** დაინახა **ჭადრაკის ქვეყანა**.

ასე „შეიხედეს“ და „შევიდნენ“ „პუდრის ეპოქის“ ოქროს ჩარჩოში ი. გამრეკელი და დ. ალექსიძე და იქ დაინახეს ვატოს სტილის სასაცილო ისტორია მზიარული მარიონეტების ცხოვრებიდან (კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“) ანდა სჯობს, გავიხსენოთ სტანისლავსკის და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს (მხატვარი ვ. სიმოვი) სპექტაკლები: მ. გორკის

„ფსკერზე“ და ა. ჩხევიძის „სამი და“, რომელშიც სკრუპულოზური უტყუარობით იყო გადმოცემული ღამის სათევში მობინადრე მაწანწალებისა და საუკუნის დამღევის ინტელიგენციის ცხოვრება. ამ სპექტაკლებში ღამის სათევის ნესტს და ობმოკიდებულ კედლებს, ძველ პარკში ნამდვილი შემოდგომის ფოთლების შარიშურს ფეხქვეშ უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. აქ ნატურის გადმოცემის სიზუსტე პრინციპად იყო ქცეული.

ნამდვილი სცენური გადაწყვეტა ყოველთვის მოულოდნელია ფორმის მხრივ, ლოგიკურად მასში ყველაფერი ზუსტადაა აგებული, მაგრამ მოულოდნელობის ელემენტი მას ხელოვნებად აქცევს.

*მეხუთე ეტაპი – გადაწყვეტის სისწორის შემოწმება პიესით*

**არ შეიძლება ფორმა აზრისგან დაცალო, ხოლო შინაარსი უფორმო გახადო.**

*ნ. ოხლოპკოვი*

ახლა, როდესაც გადაწყვეტა ნაპოვინია, რეჟისორმა მაშინვე უნდა გადაიკითხოს პიესა, რომელზეც მუშაობს და **შეამოწმოს**, ხომ არ სცილდება მიგნებული გადაწყვეტა ავტორის ჩანაფიქრს. **უნდა შეამოწმოს**, როგორ მიმდინარეობს ავტორის მიერ მოცემული ცხოვრების „აკლიმატიზაცია“ მისთვის მონახულ ახალ „ბინაში“ (ფორმაში). ხომ არ იქნება მიგნებული ფორმა, თეატრალური თამაშის ხერხი უცხო თვით პიესის არსისთვის? უნდა შეამოწმოს, ხომ არ ექნება ადგილი ძალადობას, როდესაც იგი ორ გამონაგონს – ავტორისას და რეჟისორისას, შეაერთებს. რეჟისორი ძალზე კრიტიკულად უნდა მიუდგეს თავის თავს, როდესაც იგი, თუნდაც ზოგადად, შეამოწმებს საკუთარი გამონაგონის შეთავსებადობას ავტორისეულ გამონაგონთან.

მასსოვს, როგორ დადგა ერთ-ერთმა ჩემმა მოწაფე-რეჟისორმა დ. კლდიაშვილის „უბედურება“, როგორც ის მაშინ ფიქრობდა, ანტიტელისეული „ანზორის“ სცენური ხერხების მიბაძვით. ბუნებრივია, არაფერი გამოვიდა. თუმცა მგზნებარებით აღსავსე ეს სპექტაკლი ძალიან კარგად იყო ორგანიზებული და მსახიობებიც ტემპერამენტით თამაშობდნენ. სპექტაკლში ძალიან მკვეთრი მიზანსცენები იყო, მაგრამ ეს არ იყო დ. კლდიაშვილი. გამოვიდა ამ ინტელიგენტი, რბილი და ძალიან კეთილი ხელოვანისათვის სრულიად უცხო რამ. მისთვის ნაკლებად სასიამოვნო იქნებოდა „ანზორის“ ფორმა და რიტმი.

სპექტაკლში შეუთავსებლობა მოხდა და პიესამ (ორგანიზმმა) უკუაგლო მისთვის არაორგანული გადაწყვეტა (გული).

და მაინც, რამდენიც უნდა ვიკამათოთ, **თეატრი ლიტერატურიდან ამოიზარდა**. ლიტერატურა, როგორც თავად მეიერჰოლდმა თქვა: „კარნახობს თეატრს“. ეს აქსიომაა.

ყველასთვის ნათელია, რომ დ. კლდიაშვილი არ შეიძლება ისე დაიდგას, როგორც – ვაჟა-ფშაველა, ხოლო შ. დადიანი, როგორც – დ. კლდიაშვილი. ეს ისევე შეუთავსებელია ერთმანეთთან, როგორც შოპენის შესრულება ბეთჰოვენის „გრძნობათა ბუნებით“. წუთითაც რომ დავუშვათ ეს, უცნაური რამ გამოვა, რაღაც აბსურდული. მაგრამ თეატრში, რატომღაც, ამგვარი თეატრალური გაუნათლებლობის გამო იშვიათად თუ ვინმე აღშფოთდება. **სპექტაკლის გადაწყვეტა მოვლენათა გადმოცემის ავტორისეულ ზერზს უნდა შეესაბამებოდეს**. „ჰამლეტი“ შეიძლება ნებისმიერი რეჟისორული ინტერპრეტაციით დაიდგას, მაგრამ ყოველი ამ ცდის მიღმა მაინც ერთი „ჰამლეტი“ დგას – შექსპირისეული.

შემოქმედებითი პროცესის ეტაპობრივი სქემა



### მეექვსე ეტაპი – დამუშავება

*მეიერჰოლდს სარეჟისორო ხელოვნება ესმოდა, როგორც პოეზიით და ფანტაზიით განსულიერებული მკაცრი და ზუსტი ოსტატობა. მან იცოდა „ხელობის“, სპექტაკლის „კეთების“ უნარის ფასი, ჭკუას და „არიტმეტიკას“ არანაკლებ აფასებდა, ვიდრე პოეზიას, გაანგარიშებას – არანაკლებ, ვიდრე გამხედაობას. დროსა და სივრცეში გათვლა, ვარაუდი და გაანგარიშება მისი მშობლიური სტიქია იყო, რომელშიც იგი ძალზე ფართო ცოდნით აღჭურვილი შედიოდა, ცოდნით, რომელიც მოიცავდა ლიტერატურასაც, ფერწერასაც და მუსიკასაც.*

ი. ზავადსკი

„Мысль о Мейерхольде“

**გადაწყვეტის** დამუშავება ნიშნავს, პრაქტიკულად შეუდგე სპექტაკლის „ძერწვას“ ყველა წვრილმანის გათვალისწინებით. დამუშავების მიხსლოებითი სქემა შეიძლება რეპეტიციის დაწყებამდე ქალაქდზე მოვნიშნოთ, ეს შეიძლება უშუალოდ მსახიობებთან მუშაობის დროსაც გაგაკეთოთ. ყველაფერი თავად რეჟისორზე, მის მიდრეკილებებზე, ჩვევებზე, მოხერხებასა და ნიჭზეა დამოკიდებული. რასაკვირველია, დამუშავება მომავალი პროცესისთვის განკუთვნილი შენიშვნებია მხოლოდ.

**დაბოლო გადაწყვეტა – ნიშნავს, მომავალი სპექტაკლის ყველა ეპიზოდი მიგნებული გადაწყვეტის პრინციპში დაინახო და შეთხზა.**

ეს ნიშნავს, ყოველი მოვლენა, ყოველი ეპიზოდი მოიფიქრო, შეთხზა. **დაბოლო** – ნიშნავს ქმედებაში დაინახო სპექტაკლის ყველა დეტალი, თავის პლასტიკურ, ბგერით და რიტმულ

**გამოხატულებაში. დამუშავება – გადაწყვეტის რეალიზაციაა.**



## ჩანაფიქრი გადაწყვეტა რეალიზაცია

აი, ის **ექვსი ეტაპი**, რომელიც რეჟისორმა სცენური გადაწყვეტის ძიებისას უნდა გაიაროს. ჩვენ ყოველ მათგანზე შევჩერდით და მიახლოებით განვიხილეთ, რათა არ დაგვავიწყლეს შემდეგი:



1. არ შეიძლება გადაწყვეტის ძიება, თუკი ძიების ამოცანა არ არის დაზუსტებული და რეჟისორი შემოქმედებითად არ არის განწყობილი.

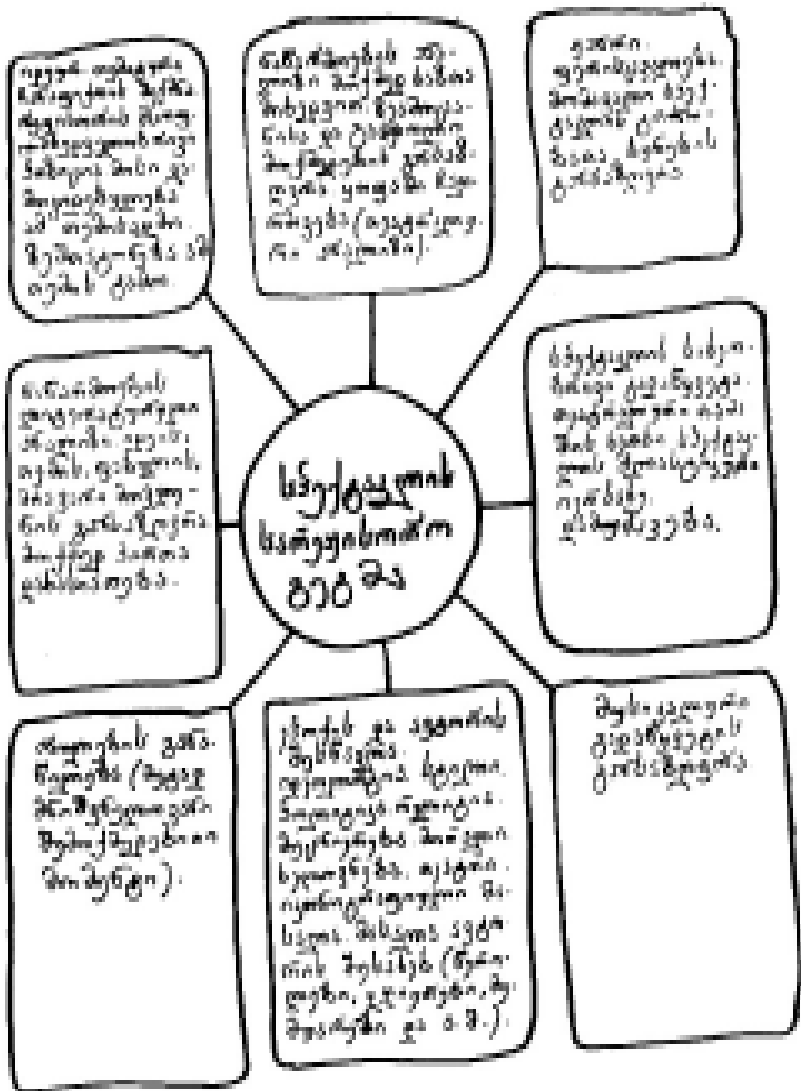
2. ძალზე ბევრი ვარიანტი უნდა მოვძებნოთ და პირველივეზე არ შევჩერდეთ.

3. პროცესების დაჩქარება არ შეიძლება, მაგრამ მუდმივად ძიებაში უნდა ვიყოთ.

4. აუცილებელია, მივინებოთ გადაწყვეტა პიესით შევამოწმოთ. ეს თეატრის კანონია.

5. მიაგნო გადაწყვეტას, არ ნიშნავს, რომ სპექტაკლი მზადაა. გადაწყვეტა დამუშავების საშუალებით უნდა განვახორციელოთ.

მაშ ასე, **სარეჟისორო გეგმის სქემა** (მთელი მსჯელობის რეზიუმე) – ესაა ყველა იმ პროცესის სქემა, რომელიც აუცილებლად უნდა გაიაროს, რომ მომავალი სპექტაკლის გეგმა შეთხზას. თითოეული ეს ნაწილი და ელემენტი **ერთმანეთზე დამოკიდებული და ერთმანეთზე შემოქმედებს** (სურ. 28).



## იულიუს კეისარი

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

მოკლედ სპექტაკლის ჩანაფიქრისა და მისი გადაწყვეტის თაობაზე.

### **რას ეხება ეს სპექტაკლი?**

**ჩანაფიქრს საფუძვლად უღვეს** მ. მონტენის სიტყვები: „არ არის საკმარისად შორსმჭვრეტელი ადამიანი, რომელსაც მხოლოდ ის სურს, რომ თავიდან მოიშოროს მისთვის ტანჯვა-წამების მომტანი რამ, ვინაიდან ბოროტს უცილობლად კეთილი როდი მოსდევს; ბოროტებას შეიძლება ახალი ბოროტება მოჰყვეს, თანაც უარესი, როგორც ეს კეისრის მკვლელებს მოუვიდათ, რომლებმაც რესპუბლიკას ისეთი დიდი უბედურება დაატეხეს თავს, რომ ინანეს კიდევ სახელმწიფო საქმეებში ჩარევა. იმ დროიდან მოყოლებული, ჩვენი საუკუნის ჩათვლით, ბევრჯერ გამეორდა იგივე (მიშელ მონტენი, „ღირსეულად ცხოვრების ხელოვნების შესახებ“).

სპექტაკლი ეხება იმას, თუ როგორ გამოიყენა პირადი მიზნებითა და მისწრაფებებით გატაცებულმა ვაი-პოლიტიკოსთა პატარა ჯგუფმა კეისრის თავნებობითა და კულტით გამოწვეული უკმაყოფილება და **ხალხი სისხლიანი შინაომისა და მკვლელობების მორევში ჩაითრია**. არავინ ფიქრობდა სამშობლოზე, ხალხის კეთილდღეობაზე, ქვეყნის აყვავებაზე, ყველა მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობდა. თუმცა დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ საზოგადოებრივ საქმეს აკეთებდნენ, ყველა, ღონ კიხოტი ბრუტუსის გარდა.

### **როგორი უნდა იყოს სპექტაკლი?**

დღევანდელ დღეზე **ჩემებურად რომ ვთქვა, ოღონდ შექსპირის სიტყვებით** – აი, სპექტაკლის პრინციპი!

„გლობუსის“ თეატრის შესასვლელზე წარწერაა: „მთელი მსოფლიო თამაშობს კომედიას“. სასცენო თამაშისთვის განკუთვნილი ხის ფიცარნაგი-მოედანი, ხოლო მის ირგვლივ – ადამიანები, ჩვეულებრივი ადამიანები, ისეთები, როგორებიც ჩვენ ვართ. მათ წინაშე და მათი მონაწილეობით თამაშდება ტრაგედია იულიუს კეისარზე.

მასხოვს, დიდი ხნის წინათ, როდესაც ჯერ კიდევ თეატრი უყვარდათ, სპექტაკლის დროს, კულისებთან, ჩვეულებრივ, სცენის მუშები გროვდებოდნენ ხოლმე და დიდი ინტერესით ადევნებდნენ თვალყურს იმას, რაც სცენაზე ხდებოდა. ამ უბრალო, თეატრისათვის თავდადებულმა ადამიანებმა შესანიშნავად იცოდნენ ყველა ის სპექტაკლი, რომელიც უყვარდათ. მათ ნებისმიერი რეპლიკა შეეძლოთ ეთქვათ ზეპირად, საყვარელი მონოლოგიც კი წაეკითხათ. ისინი მსახიობების თამაშის პირველი შემფასებლები იყვნენ. მათ მიხედვით ადგენდნენ, ივლიდა თუ არა მაყურებელი სპექტაკლზე.

ეს ადამიანები გამახსენდნენ და გავიფიქრე: ხომ არ შეიძლება, ისეთი წარმოდგენა მოვაწყო, სადაც სცენის მუშები, რომლებიც წარმოდგენას ამზადებენ, შემდეგ კი თვალყურს ადევნებენ მას, სპექტაკლის ამბებით გატაცებულნი, შეუმჩნევლად თვითონაც ჩაერთონ მოქმედებაში და რომის პლებსის სახით მიიღონ მონაწილეობა. ხოლო, როდესაც სპექტაკლი დამთავრდება, გონს მოვლენ და მიხვდებიან, რომ მთელ ამ ამბავში სრულიად ზედმეტნი იყვნენ.

***ქლების ხაზის განვითარება სპექტაკლში*** (ხალხის ბედი თითოეულ სცენაში სხვადასხვაგვარად უნდა იყოს ნაჩვენები)

### ***1. თეატრი, ფიცარნავი, წარმოდგენის სამზადისი***

დღეს აქ მსახიობები ტრაგედიას გაითამაშებენ, მანამდე კი სცენის მუშები, კოსტიუმერები, რეკვიზიტორები ამზადებენ ყველაფერს, რაც აუცილებელია სცენისთვის. დამლაგებელი ქალი იატაკს გვის, ორი ქალი წინა სპექტაკლზე გახეულ ფარდას აკერებს. გამნათებლები „რამპაზე“ ნავთის ფარნებს დგამენ, როგორც ეს ძველ თეატრში კეთდებოდა ხოლმე. საიდანღაც შუბები და ფარები გამოაქვთ, ჭერიდან დაბლა დიდი ზომის დოლებს უშვებენ, რომელთა მეშვეობით ჭექა-ქუხილს და წვიმას გამოხატავენ. ეს სწორედ აქ, ხალხის თვალწინ, მოხდება. ვიღაც ხის თალებს მოაგორებს. ცხადია, ეს არ არის ის – რომის გიგანტური ტრიუმფალური თალები, მაგრამ თეატრიც ხომ ზუსტად ცხოვრება არ არის, იგი ცხოვრების მოდელია მხოლოდ. ამ მოდელს ფიქრისა და განსჯისთვის ქმნიან, იმისთვის, რომ პრობლემას გვერდიდან შეხედონ. მაგრამ სპექტაკლი, ჯერჯერობით, მხოლოდ მზადების პროცესშია და ეს ყველაფერი ჭიანჭველების აფუთფუთებულ ბუდეც წააგავს.

ვიღაც მუშა მღერის იმაზე, რომ თეატრი ყოველ საღამოს წარმოსახული ცხოვრებით ცოცხლდება და თითოეულ მსახიობს ისევე, როგორც ცხოვრებაში ყველა ადამიანს, თავისი როლი აქვს. ამ როლს

ადამიანი სიკვდილამდე თამაშობს და ცდილობს, მისი არსი გაიგოს. ცხოვრება თვალთმაქცობაა! მაგრამ იგი მშვენიერია და შეუღარებელი.

საიდანღაც გამოძვრება სუფლიორი „კარტუზიანი“ ქუდითა და უშველებელი სათვალთ და პიესის ძველისძველ, დაფლეთილ ფურცლიან ეგზემპლარს ამოიღებს. როგორც ჩანს, ბევრჯერ, ძალიან ბევრჯერ უთამაშიათ ეს პიესა. ბოლოს, როგორც იქნა, რეჟისორის თანაშემწეც გამოჩნდება, ზანზალაკს ააწკრიალებს და ყველას აფრთხილებს, რომ სპექტაკლი იწყება.

2. ცარიელ ადგილზე გამოჩნდება *პროლოგი*, კაცი შავი მანტიითა და მწვანე ჩაჩით. ასეთი „პროლოგები“ არსებობდნენ ელისაბედის დროინდელ თეატრში. მას ხელში აფიშა-პლაკატი უჭირავს: „დღეს წარმოდგენილი იქნება სახელგანთქმული შექსპირის მიერ დაწერილი ნამდვილი და ძველისძველი ამბავი იულიუს კეისარზე“. შემოირბენს გოგონა და გამოიტანს წარწერას: „*რომის ქუჩა*“.

3. *მოედანი*. გაბმული თოკები. თოკის ერთ მხარეს წესრიგის დამცველები დგანან, მეორე მხარეს – ხალხი. უამრავი ხალხია შეკრებილი: მუშები, ხელოსნები, რომის პლებსი. ისინი შეყარეს აქ და მოცდა აიძულეს. თუ ხალხი უკმაყოფილების გამოხატვას დააპირებს, მაშინვე შეუფვირებენ ანდა ვირის აბანოში ჩასმით დაემუქრებიან. *ეს ხალხის პირველი მღვთმარებაა.*

4. *მეორე მღვთმარება – აღტაცებული, მოზიემე ბრბო*. თითქოს სახალხო ტრაველიის მომასწავებელი სისხლიანი წვიმის წვეთები ცვივა მოედანზე. ეს წითელი ყვავილებია, ბრბოდან რომ ისვრიან. ხალხი გაჰყვირის: „დიდება, დიდება, დიდება კეისარს!“.

5. წვიმს, მაგრამ ეს უკვე თეატრალური წვიმაა. ჩანს, როგორ აკეთებენ ამას სცენის მუშები. ბრბო სტადიონიდან გარბის, ვიღაც ილანძვება, ვიღაც ბავშვების გამო დეღავს, ვიღაც ხუმრობს და სიამოვნებისგან ჭყვივის, ვიღაცას ზურგით მოათრევენ. *ქლაქის უღარდელი ბრბო* კოკისპირულ წვიმაში გარბის და არაფერი უწყის, არაფერს ეჭვობს. კეისარი ცოცხალია, ესე იგი, ყველაფერი რიგზეა!

6. საღამოს მთელი დღის შრომისგან დაღლილ-დაქანცული ხალხი მოსასვენებლად ემზადება. ვიღაც ბავშვს აძინებს, ვიღაც კი უკვე საშინელ სიზმარსაც ხედავს და ძილში ჩუმად კვნესის, ცოლ-ქმარი ხვევნა-კოცნით გართულან. *დაძინებული ხალხი.*

ამ დროს კი, ღამის მიუხედავად, ბრუტუსის ბაღის წყვდიადში ვაი-პოლიტიკოსები ხალხის სიმშვიდისა და უსაფრთხო ძილის წინააღმდეგ შეთქმულების ქსელს ხლართავენ.

7. ვილაცამ თქვა, ზედა ფენებში ყველაფერი რიგზე ვერ არისო. საიდანღაც ხმა ღიარდა. **ხალხი აღელდა.** თავთავიანთი საქმე მიატოვეს და მოედნისკენ, ფიცარნაგისკენ, გამოემართნენ, რამე მაინც რომ შეეჭყოთ. დაძაბულები ელოდებიან. სანამ კეისარი ცოცხალია, იქნებ, სჯობს, არზა შეიტანონ, მერე გვიანი იქნება. ვინ იცის, კიდე რა მოხდება?

და აი, მისცვივდნენ კეისარს, იმედით აწვდიან ათასობით არზას, ხელმოწერილსა თუ ანონიმურს. ჩქარობენ, ღელავენ. არზები კი კეისრამდე ვერ აღწევს. ხალხის გასაჭირის ამ ასობით მოწმობას იქვე ნაგავივით ყრიან ტიბრში.

8. ხალხი ელოდება. რაღაც უნდა მოხდეს. **მოძლოდინე ბრბო.** მხოლოდ ერთხელ შეჰყვირა ყველამ ერთად, როდესაც არამზადა კასკამ ვილაცას დაარტყა. ბრბო მოიკუნტა, დამუნჯდა. მიხვდა, რომ მშვიდობა საბოლოოდ დამთავრდა.

9. ფორუმზე გასისხლიანებული ხანჯლებით გამოცვივდნენ შეთქმულები. ხალხმა უკან დაიხია და სცენის სხვადასხვა მხარეს მიაწყდა. თავზარდაცემულები ერთმანეთს ეჯახებიან, თელავენ, მიწაზე ყრიან. ბავშვები ტირიან, ღედებს ეძებენ, შემლილი მამა შვილს ეძახის. ხალხი უკანმოუხედავად გარბის, ხოცვა-ჟლეტას რომ გადაურჩეს. **ეს არის ბრბოს მეშვიდე მღვთმარეობა.**

10. ხალხმა თანდათან ქურებიდან და შესახვევებიდან იწყო გამოსვლა. უხმოდ ღვანან, ელოდებიან. მათ მაინცდამაინც არ მოსწონთ ეს თამაში. ყველაფერს თავისი საზღვარი აქვს. მაინც, რა საჭირო იყო მოკვლა? ახალი მმართველი რომ უარესი გამოდგეს?!

და უცებ, სენატორები შეკრებილთ მიცვივდნენ: „მეგობრებო, ძმებო და დებო! ხალხი საზოგადოების ფუძეთა ფუძეა!“ დროულად გაახსენდათ! მეგობრულად მხარზე ხელს ურტყამენ, უხსნიან, რჩევას ეკითხებიან, არწმუნებენ. გულუბრყვილო ხალხმა კი დაიჯერა, რომ იგი, მართლაც, „საზოგადოების ფუძეთა ფუძეა“. ტყუილად ხომ არ შემოყარეს ამდენი ხალხი ფიცარნაგზე. და იწყებენ აგიტაციას. ხან ერთი ცდილობს ხალხის დაყოლიებას, ხან – მეორე. ბრბო ხან ერთ აგიტატორს მიაწყდება და გაჰყვირის: „ღიდება!“, ხან – მეორეს და ისევ „ღიდებას“ გაჰყვირის. ბრბო ეძებს კეისარს, რადგანაც შეჩვეულია, რომ კეისარი აუცილებლად უნდა იყოს.

11. მაგრამ აი, ერთმა პრეტენდენტთაგანმა (ანტონიუსმა) გაიმარჯვა და ხალხიც აიყოლია, გაიტაცა. მან ხალხი პატრიოტული ლოზუნგებით სიგიჟემდე მიიყვანა და ადამიანებმაც საკუთარ თავზე კონტროლი დაკარგეს, ისინი **მეამბოხე ბრბოდ**, ერთიან გაშმაგებულ ნაკადად იქცნენ, რომელიც ყველაფერს ანადგურებს, რაც გზაზე დახვდება.

12. გამარჯვების შემდეგ ხალხი ფიცარნავიდან გაყარეს. და აი, ახლა იგი ნაჯახებით ჩეხს და ხერხავს მორებს. მათ ჯვრები უნდა აღმართონ, რომლებზეც მათვე გააკრავენ იმისათვის, რომ გაბედეს და აჯანყდნენ. ირგვლივ მთელი გზები *ჯვარცმული ბრბოთია მოფენილი.*

13. და უცბად, ვილაცამ (ისევ ვილაცამ!) გადაწყვიტა – ომი გარდაუვალია იმიტომ, რომ ვილაცას რალაც დაუშტკიცოს. და აი, ზემოდან, ფიცარნავიდან მოიერიშენი კვლავ მიცვივდნენ ხალხს პატრიოტული ლოზუნგებით: „გაუმარჯოს რომს“. ადამიანებს იჭერენ, ძალით ახურავენ რკინის ჩაფხუტებს და ხელში იარაღს აჩენებენ. მაგრამ ხალხს ეს არ უნდა და ცდილობს, გაიქცეს. იწყებენ ხალხის ერთ დიდ ჯოგად შეყრას. *ეს – მობილიზებული ბრბოა.*

14. იწყება სამხედრო წვრთნა. ადამიანებს წვრთნიან და სხვანაირად „აწყობენ“, მკვლელობის მანქანებად აქცევენ, მათ თავიდან ცნობიერებას აცლიან და შიგ დაპროგრამებულ მოწყობილობას უდგამენ, რომელიც მხოლოდ გარკვეულ სიგნალებს აღიქვამს და მხოლოდ მათზე რეაგირებს: „ზურგისაკენ! სირბილით! ნაბიჯით იარ!“ და ა. შ. თანდათან ყალიბდება მოწესრიგებულობა, სიმწყობრე, ჩნდება ადამიანისთვის არაბუნებრივი ნაბიჯი, საუბრის არაბუნებრივი მანერა, არაბუნებრივი ურთიერთობები. ეს უკვე გაწვრთნილ *ახალწვეულთა ბრბოა.*

15. მერე ისინი მიჰყავთ. მათ ტირილით აცილებენ დები, დედები, საცოლეები, ცოლები. ეს – *გამცილებელი ბრბოა.*

16. დატრიალდა ხორცსაკეპი – გაჩაღდა ბრძოლა-სასაკლაო. ადამიანი-რობოტი თავის მსგავსს კლავს. ჭრიან, ესვრიან, თვალებს სთხრიან, ახრჩობენ, ჭყლეტენ, ნაკუნებად აქცევენ, სხეულის ნაწილებს აგლეჯენ, ფატრავენ, აბრუებენ, ძარცვავენ, აუპატიურებენ, წვავენ, ხელ-ფეხს აცლიან, თავს ჰკვეთენ ერთმანეთს – ხელებით, კბილებით, მანქანებით, იარაღით. მხეციც ვერ იზამს ამას. ეს – გამხეცებული, *მკვლელი ბრბოა.*

17. ბრძოლა დასრულდა. ქვეყანა გვამებით მოიფინა. გზებზე შავოსანი ქალები მომრავლდნენ, ისინი მიცვალებულებს დაეძებენ. დასტირიან თავისიანსაც და უცხოსაც. ეს – *მგლოვიარე ბრბოა.*

18. მაგრამ ჩნდებიან ახალი პოლიტიკოსები, რომლებიც ისევ იმ ძველ ლოზუნგებს გაჰყვირიან. ხალხი ფიცარნავს გარეთ დგას და უკვე აღარავის უყურებს. მას სული ამოაცალეს. ხალხი მხრებსლა იჩენს და მექანიკურად, თითქოს, ჩვევად ექცაო, იმეორებს: „დიდება... დიდება... დიდება...“. ეს საბოლოოდ *თავგზაბნეული ბრბოა, ის მღუმარებს.*

დაბლა ხალხის ბრბო დგას, ფიცარნაგზე კი – ვაი-პოლიტიკოსები, რომლებიც ხელისუფლებისთვის იბრძვიან. იქიდან, ზემოდან, ისინი თავისი ქმედებით საზოგადოების ბედ-იღბალზე ახდენენ გავლენას. სწორედ ეს **თამაშდება სპექტაკლში**. არავითარი პათეტიკა, მთავარია, მსახიობთა მგზნებარე დაინტერესება იმ პრობლემებით, რომლებიც ფიცარნაგზე წყდება. გმირთა განსახიერება კი არა, არამედ კამათის, შეთქმულებების, მიტინგების, გადატრიალებების და ა. შ. მოდელთა შექმნა – სწორედ ესაა სპექტაკლში მთავარი. და ყოველივე ეს თანამედროვე თეატრის ოსტატობის უმაღლეს დონეზე უნდა სრულდებოდეს. უნდა გავარკვიოთ **ხალხისა და ვაი-პოლიტიკოსების ურთიერთობა**. ესაა საინტერესო.

## ექსპლიკაცია

### (დამუშავება)

მაშ ასე, იწყება თხრობა.

#### **№1. მოვლენა პირველი: ქუჩის ავფიაობა**

ხალხმრავალი ბრბო. ყველა ჩუმად დგას, ხმას არავენ იღებს. გაჭიმულია მსხვილი ბაგირები, რომ ხალხმა საზღვარი არ გადაკვეთოს. მათ ხელში სატკაცუნოები უჭირავთ, მაგრამ არავენ ატკაცუნებს. შეიარაღებული ჯარისკაცი წესრიგს იცავს. წესრიგს არავენ არღვევს. ხალხი ჩუმადაა. ხალხს მოცდა უბრძანეს და ისიც იცდის. მოიყვანეს, დააყენეს და უბრძანეს – მოიცადეო, ჰოდა, ისიც დგას და იცდის. ვილაცამ უთხრა, იცეკვეთო – ისინიც ცეკვავენ, ვილაც ყვავილებს არიგებს – ისინიც ართმევენ ამ ყვავილებს.

ფლაკიუსი და მარულუსი გამოივლიან, ხელში გვირგვინები უჭირავთ. ბაგირების ქვეშ გაძვრებიან და ხალხისკენ მიემართებიან. ზოგს, როგორც ნაცნობებს, თავს დაუკრავენ, მიესალმებიან. ისინი შუა ხალხში ჩადგებიან და ჩუმად იწყებენ ავფიაობას – ეშინიათ, არავენ დაიჭიროს. ხალხმა იცის, რომ ეს პროვოკაციაა, ყურის გდება არ უნდათ და ზურგს შეაქცევენ. მაგრამ პროვოკატორები თავიანთ ბოროტ საქმეს აგრძელებენ, დიდ კეისარზე ჭორაობენ, თანაც, საკმაოდ თამამად. იციან, მათსავით მრავალი ფიქრობს, მაგრამ არ სურთ, ცუდ

ამბავში გაეხან. ბრბოდან ვილაცამ (მგონი, მეწაღემ) მათი მისამართით იხუმრა. ბავშვებმა სიტუაციას ალლო აუღეს და მათ დაცინვა დაუწყეს. ტრიბუნები გაცეცხლებიან და უკვე აშკარად იწყებენ ხალხის ლანძღვას, რომელიც დიდი პომპეუსის ხსოვნას დალატობს. აქ მთავარი ამოცანაა „მოწამვლა“, უძლური სიავე, ბოღმა. ტრიბუნები ცინიკურად, სწორხაზოვნად საუბრობენ.

### **შეხვედრის სამზადისი**

კეისრის გამოსვლის წინ მეომრები გამორბიან, რომლებსაც ვარდებით სავსე კალათები უჭირავთ. ისინი ხალხს ყვავილებს ურიგებენ, ზოგი ხალხისით ართმევს, ზოგს კი ძალად აჩეჩებენ.

ირგვლივ ძრავალი მეომარი გამოჩნდა, ხალხს მეტი ორგანიზებულობა დაეტყო, ყველანი რიტუალისტოვის მოემზადნენ.

### **№2. ღმერთის გამოვლა**

ქუსს მუსიკა, უფრო სწორად, ეს, უბრალოდ, საყვირებისა და ლიტავერების ხმაა. საღლაც ფონად „ფაშისტური მარშის“ მსგავსი მელოდია გაისმის. ხალხი სკანდირებას იწყებს: „დიდება კეისარს, დიდება კეისარს, დიდება კეისარს!“.

კეისარი გრგვინვა-გრიალით შემოდის. ხალხი სატკაცუნოებს ატკაცუნებს (კულისებშიც უნდა ატყდეს ბრახა-ბრუხი, ყველაფერი უნდა ააგრუხუნონ, რაც ხელთ მოხვდებათ. ყველა, სუფლიორისა და მეხანძრეების ჩათვლით, რალაცას აბრახუნებს. ხმაური ჯერ კიდევ კეისრისა და მისი ამაღლის გამოსვლამდე უნდა დაიწყოს).

კეისარს წინ ჯარისკაცები, სენატორები და სენატორთა ცოლები მიუძღვებიან (ისინი ხომ ყველანი სტადიონისკენ გაემართნენ, საღაც დოღი უნდა გაიმართოს). ანტონიუსი მის ხელმარჯვენიაა, ოღნავ — უკან, ხელმარცხნივ კი კასკაა. იგი კეისრის მიმართ განსაკუთრებულად ყურადღებიანია. მოაქვთ წარჩინების ნიშნები (რომაული ნაჯახი, არწივი და სხვა რეგალიები, რომლებიც დიდი რაოდენობით უნდა იყოს. ისინი ნამდვილი თითბერისაგან, რკინისა და ბრინჯაოსგან უნდა დამზადდეს, რომ ბუტაფორიის შეგრძნება არ იყოს. პომპეის ფრესკებს უნდა გადავხედო). ხალხი აღელდა. ზოგმა ანონიმური წერილები, განცხადებები და საჩივრები ამოიღო, ვილაც ყვირის, ცდილობს, კეისრამდე მიადწიოს. წვიმის წვეთებივით ცვივა წითელი ვარდები (სისხლი), ზოგი ფეხქვეშ ესვრის კეისარს ყვავილებს, ზოგიც

მაღლა ცაში ავდებს (თითოეულ მონაწილეს ექვსი-შვიდი ვარდი უნდა დაურიგდეს, რომ თითო-თითო ყვავილი ისროლონ რიგრიგობით, პროცესის გასახანგრძლივებლად).

ოქტავიანე და ლეპიდუსიც კეისრის ამაღლაში არიან. თავად კეისარი მაღალ წითელ ქუსლებზეა შემდგარი.

როგორც კი კეისარმა ხელი აღმართა, *კასკამ დაიღრიალა* (სწორედ რომ *დაიღრიალა*) და მყისვე სიჩუმე, საშინელი სიჩუმე ჩამოვარდა. გრუხუნი, წინ რომ უძღვოდა ამას ყველაფერს, კიდევ მეტად გაუსვამს ხაზს სიჩუმეს. კეისარი კარგ გუნებაზეა. იგი ძალიან ნელა, ძლივს გასაგონად ლაპარაკობს, ზედმეტად ხმადაბლაც კი, უგულისყუროდ, ოღნავი ღიმილით. ის, რასაც დოლის რიტუალთან დაკავშირებით ამბობს, არ არის მნიშვნელოვანი. მაგრამ გარშემომყოფნი ამ უმნიშვნელოს აღიქვამენ, როგორც უადრესად მნიშვნელოვანს. კეისრის სიტყვებს ყველა, როგორც გენიალურ ნათქვამს, ისე იმახსოვრებს. ვიღაც იწერს კიდევ. იქ მყოფნი დაძაბულად და ნეტარი სახეებით უსმენენ იმას, რასაც კეისარი ასე სასხვათაშორისოდ წარმოთქვამს. თითოეული მათგანი ცდილობს, კეისარს თავისი უსაზღვრო ერთგულება დაუმტკიცოს. ეს შიშით მოხდის და, რა თქმა უნდა – სიყვარულითაც. ბევრს უყვარდა კეისარი. ის გამორჩეული პიროვნება იყო. მისგან ყოველთვის ელოდნენ რაღაცას – არაჩვეულებრივს, მნიშვნელოვანს. მისი სწამდათ, როგორც ღმერთის. ზოგჯერ შიშით იმასაც ფიქრობდნენ, რა მოხდებოდა, თუ კეისარი მოკვდებოდა და ლოცულობდნენ, რომ ეს არ მომხდარიყო.

კეისარი ლაპარაკობს, მაგრამ არავის უყურებს. მისი მზერა სადღაც შორს არის მიმართული, თითქოს, ცოტათი დაღლილია. ის – ღმერთია და ღიად საქმეებს აკეთებს!

ბრუტუსს მაინცდამაინც არ მოსწონს კეისრის გარშემო ატეხილი ეს ხმაური.

ბრუტუსი, წესით და რიგით, სადღაც კეისართან ახლოს უნდა მიდიოდეს, მაგრამ ის შეუმჩნევლად ჩამორჩა და ცდილობს, არ აღმოჩნდეს ანტონიუსის მიერ ზარ-ზეიმით დადგმული რიტუალის ცენტრში. მას არ ესმის, რისთვის სჭირდება კეისარს ეს ხმაურიანი ფაციფუცი; ისეთი ნიჭიერი ადამიანისთვის, როგორიც კეისარია, რატომ არის აუცილებელი ეს რიტუალები და თავყანისცემა? განა არ იცის, რომ ეს ყველაფერი მის მტრებში ზედმეტ, ყოვლად უსარგებლო ჭორებსა და მითქმა-მოთქმას იწვევს? ამას გაბოროტება მოჰყვება. ან, იქნებ, კეისარს მთელი ამ თვალთმაქცობის სჯერა და უკვე ვეღარ ხედავს იმას, რაც მის გარშემო ხდება? ან, იქნებ, თავის გარშემო სარკის სასახლე აავო და საკუთარი პერსონის გარდა უკვე აღარაფრის დანახვა არ ძალუძს? ბრუტუსი გულდაწყვეტილია, უნდა, სხვების

მზერა შეუმჩნეველად აირიდოს და განზე რჩება. მას ძალიან უყვარს კეისარი და აფასებს მას, მაგრამ ყოველთვის არ ძალუძს, აიტანოს მისი სუსტი მხარეები.

ბრუტუსი ახლა პოლიტიკისგან შორს დგას. პლატონის, სტიკოსების შესწავლითაა გატაცებული. თვითონაც წერს ცოტ-ცოტას. განსაკუთრებული გატაცებით იგი მეფე ტარკვინიუსის რომიდან გაძევების ისტორიას წერს. ბრუტუსი მეცნიერებათა შესწავლითაა დაკავებული. რომის ახლოს მდებარე მისი ვილა მეცნიერის სახლს უფრო წააგავს, ვიდრე პოლიტიკოსისას. მას უყვარს და ესმის ხელოვნება. ახლა ის პოლიტიკის გარეთ არსებული საკითხებით ცხოვრობს, თუმცა ყურადღებით ადევნებს თვალყურს ყველაფერს, რაც სახელმწიფოში ხდება. ბრუტუსის ტრაგედიის მიზეზი სწორედ ის არის, რომ იგი შორს დგას იმ იდეებისაგან, რომლებიც მის თანამედროვე საზოგადოებას ამოძრავებს. ბრუტუსი თავისი რესპუბლიკური ოცნებებით რომანტიკული და გულუბრყვილოა. იგი ჩამოსცილდა პოლიტიკას, მაგრამ „ვილაც“ მოსვენებას არ აძლევს. აი, ახლაც, კეისარის მსვლელობის დროს, ვილაცამ ანონიმური წერილი შეაჩერა ხელში და ბრუტუსიც, რომელსაც სურს, წაიკითხოს ეს წერილი, ცოტათი ჩამორჩება ხალხს.

### №3. წინასწარმეტყველის ისტერია

კეისარი ყველა საჭირო განკარგულებას გასცემს და კვლავ განაგრძობს მსვლელობას. ისევ ლიტავრების გრუხუნია, ხალხის ყვირილი, ყვაილების წვიმა. მაგრამ ამ დროს საიდანღაც გაისმა ვილაცის მკვეთრი ხმა: „კეისარო!“ ერთხელ, მეორედ. კეისარმა ყურადღება მიაქცია ხმას. შეჩერდა. რაშია საქმე? კასკამ კვლავ ზემამებლური ხმით დაუდრიალა ბრბოს. სიჩუმე ჩამოვარდა.

წინასწარმეტყველი მსუქანი, მელოტი, მოკლენხლება კაცია. ჩამოძვლარა საფეხურზე თავისთვის და ყურადღებით მიირთმევს წაბლს. ცბიერად ლაპარაკობს. კეისარს არც კი უყურებს, პროცესიისკენ ზურგშექცევით ზის. თავისთვის ბუტბუტებს: „გეშინოდეს მარტის იღების!“ – შეუჩერებლად, ბევრჯერ, ძალიან ბევრჯერ იმეორებს. ოდნავადაც არ უწევს ხმას, თითქოს ღიღინებსო. კეისარი შეკრთება. პირველად შეხედავს ვილაცას კონკრეტულად. იხუმრებს კიდევ. თავად მივა წინასწარმეტყველთან. დაიხრება, ხელახლა შეეკითხება. უზარმაზარი ბრბო ყურადღებით ცდილობს, არ გამოტოვოს არც ერთი წერილმანი. წინასწარმეტყველი ბუტბუტს აგრძელებს, ერთსა და იმავეს იმეორებს: „გეშინოდეს მარტის იღების!“

კეისარი მას ზურგს შეაქცევს, გვერდს აუვლის და სტადიონისკენ გაემართება. ისევ აგრუხუნდებიან ლიტავრები. წინასწარმეტყველი კი არაბუნებრივად აწრიალდება, მისი ჩურჩული თანდათან ყვირილში, ისტერიკაში გადაიზრდება, თითქოს უნდა, მისმა ყვირილმა კეისრის გულამდე ჩააღწიოს. მაგრამ არაფერი გამოსდის.

წინასწარმეტყველი ცუდად გახდა, ჯარისკაცებმა იგი გვერდზე გაათრიეს, სადაც იგი ტირილს და მოთქმას განაგრძობდა. ხალხმა თავისი მოვალეობა შეასრულა და ნელ-ნელა დაშლა დაიწყო. ვიღაცა ბნედიანთან შეჩერდა, ერთხანს უყურა და მერე ისიც თავის საქმეზე გაიქცა. უმეტესობა სტადიონისკენ გაემართა.

### **ხმაური მიწყდა. ქუჩაში სიჩუმეა**

მოედანზე თითქმის აღარავინ დარჩა. აქაა ბრუტუსი, რომელიც ანონიმურ წერილს კითხულობს და კასიუსი, რომელიც თვალყურს ადევნებს მას. პორცია და ლუციუსი თითქმის უკანასკნელები არიან, ვინც სტადიონისკენ გაემართა. პორციაც, ბრუტუსის მსგავსად, ამ საზეიმო რიტუალებს ვერ იტანს, მაგრამ ვინაიდან ბრუტუსი ჩამორჩა, იგი იძულებული იყო, გაჰყოლოდა მსველელობას, რომ ზედმეტი, ამაო მითქმა-მოთქმა და ჭკორები არ გამოეწვია.

### **№4. ნადირობა ბრუტუსზე**

ეს მოვლენა ექვსი ეპიზოდისგან შედგება:

1. ეპიზოდი – ურთიერთშეწყობა. კარგა ხანია, ერთმანეთი არ გვინახავს. რატომ ხარ ჩემზე ნაწყენი?
2. ეპიზოდი – თავაზიანი საუბარი, ისე, უბრალოდ, ქუჩაში შემხვედრთა უმნიშვნელო ლაქლაქი.
3. ეპიზოდი – კასიუსი ავყიანობს, ბრუტუსს უნდა, საუბარს თავი დააღწიოს.
4. ეპიზოდი – კასიუსი აიძულებს ბრუტუსს, მოუსმინოს. ბრუტუსი ჩუმად უსმენს.
5. ეპიზოდი – კასიუსი ბრუტუსს ავითაცინებს უწევს, „გაღვიძებისკენ“ მოუწოდებს. ბრუტუსი ჩუმად, მაგრამ უკვე ჩანს, რომ ნერვიულობს.
6. ეპიზოდი – ბრუტუსმა პასუხს თავი აარიდა. ისე დაიჭირა თავი, თითქოს ეს ყველაფერი აღიქვა, როგორც ჩვეულებრივი „სალონური“

საუბარი, პიკანტური ჭორი. კასიუსი ბრუტუსის ამ საქციელმა გააცოფა, მაგრამ ცდილობს, თავი შეიკავოს.

ძირითადი ამოცანა: კასიუსი ცდილობს, ბრუტუსი შეთქმულების მახეში გააბას. ბრუტუსი, რომელსაც შესანიშნავად ესმის, რაზეცაა საუბარი, ცდილობს, პასუხს, სერიოზულ საუბარს თავი აარილოს. მაინცდამაინც არ ენდობა, არ უყვარს ეს კასიუსი, რადგანაც მისი პატრიოტული მოღვაწეობის უკან ხშირად პირადი ინტერესები და გამორჩენის სურვილი შეუნიშნავს. მისი ინტერესები მუდამ რაღაცის შეძენასთან ანდა რაიმე ხელსაყრელ ადგილზე დანიშნვასთან იყო დაკავშირებული. ბრუტუსს მაინცდამაინც არ სჯერა კასიუსის ტემპერამენტიანი აღშფოთებისა, რომელიც კეისრის საქმეებითა და საქციელით არის გამოწვეული. ასეთ წუთებში ბრუტუსს კიდევ უფრო უძლიერდება კეისრისადმი სიყვარული. შინაგანად ეკამათება მას, ცდილობს, კეისრის საქციელი გაამართლოს. მაგრამ ხანდახან, როდესაც ცბიერი და კარგი პოლიტიკოსი კასიუსი წინამორბედს ეხება, ბრუტუსი უნებლიედ მაინც ექცევა ამ სენატორის გავლენის ქვეშ და მისი აღშფოთება აღელვებს.

№4 ეპიზოდთან დაწყებული თითქმის შეუმჩნევლად იცვლება დეკორაცია. ბრუტუსი და კასიუსი ტავერნაში აღმოჩნდებიან, სადაც არავინ უშლის ხელს, ხმადაბლა ისაუბრონ. თავი ისე უჭირავთ, თითქოს აქ ჭიქა ღვინის დასალევად შემოვიდნენ. მაგიდა, დაბალი უზურგო სკამები, მძიმე სასმისები; მონა ქალები, რომლებსაც ღვინო შემოაქვთ. უცებ, იქუხა. ცა საშინელმა ჭექა-ქუხილმა შეძრა. გაიელვა და კოკისპირულმა წვიმამაც დაუშვა.

### **ხალხის გამოქცევა სტადიონიდან**

კოკისპირულად წვიმს. სტადიონიდან მხიარული შემახილებით გამორბის ხალხი. ვისაც რა აქვს, ის წამოუხურავს თავზე. ზოგი ხეების ქვეშ იმალება, ზოგიც სადარბაზოებს აფარებს თავს. ბიჭებს სიამოვნებით გადაჰყავთ ახალგაზრდა გოგონები ქუჩებში ნიაღვრებად წამოსულ წყალზე. ერთმანეთში არეულად გამორბის ერთიან დემოკრატიულ ბრბოდ ქცეული ხალხი: ხელოსნები, მონები, სენატორები, ჯარისკაცები, პატრიციათა ქალები, ჰეტერები. წვიმაში ყველა თანაბარი ხდება – მინისტრიც და უბრალო ვაჭარიც.

საღლაც კეისრისა და კალპურნიას ტახტრევენებით ხელში მონებმა ჩაიქროლეს. აქედან, ტავერნიდან, ეს არ ჩანს. მხოლოდ საყვირებისა და ლიტავრების ხმა ისმის.

ბრუტუსი გამოქცეულთა შორის კასკას შენიშნავს და დაუძახებს. კასკას უხარია, რომ შესაძლებლობა მიეცა, წვიმას თავი დააღწიოს და ტავერნაში შერბის. მას მყისვე შეჰყვება მარულოსიც.

## №5. კასკა ჭორაობს

როგორც კი კასკა და მარულოსი ტავერნაში შევიდნენ და ღვინო შეუკვეთეს, ისევ საშინლად იქუხა. კასკას ძალიან შეეშინდა. ბრუტუსმა იგი მაგიდასთან დასვა და ინტერესით დაუწყო გამოკითხვა, თუ რა მოხდა სტადიონზე. ეს ცხელ-ცხელი ჭორების გარჩევაა, მითქმა-მოთქმა, ჩურჩული, კმაყოფილება იმის გამო, რომ სხვამ გამოიჩინა სისუსტე, რომ მოწინააღმდეგემ „რალაც“ წააგო, რალაც ისე ვერ მოიმოქმედა. ეს ტკბილი ავყიაობა ბედნიერებას ანიჭებს მათ. კასკა და მარულოსი ლაპარაკს არ აცლიან ერთმანეთს, სულმოუთქმელად ყვებიან იმ სისულელეებზე, რაც კეისარმა სტადიონზე ჩაიდინა. სიამოვნებისგან ქირქილებენ, მაგრამ ძალიან ხმადაბლა, თითქმის ყურში ეჩურჩულებიან ერთმანეთს.

ეს ჭორები და კასკას ღვარძლიანი ლაპარაკი ბრუტუსის აღშფოთებას იწვევს, მაგრამ თავისი არსით მანაც აღელვებს მას. რისთვის თამაშობს კეისარი ამ კომედიას? ნუთუ მართლა გადაწყვიტა იმპერატორობა, ნუთუ უნდა, დემოკრატიის კანონები გათელოს და გვირგვინი დაიდვას? ბრუტუსს ეს ყველაფერი ძალიან აღელვებს, მაგრამ ამ უტიფარი კასკას საზოგადოებაში ყოფნა უჭირს. მისი ინტელიგენტური ბუნება ეწინააღმდეგება იმას, რომ იგი ამ ჭუჭყიან ადამიანებთან ერთად, როგორადაც მას კასკა და მარულოსი მიაჩნია, საერთო საქმეში მონაწილეობს. ბრუტუსს არ უყვარს კასკა, ვერ იტანს მას. ზოგადად უტიფრობას ვერ იტანს. იგი თხემით ტერფამდე არისტოკრატია.

ბრუტუსი ცდილობს, მთელი თავისი ქცევით აჩვენოს მათ, რომ არ შეიძლება, მისი იმედი ჰქონდეთ, რამდენადმე დემონსტრაციულად ემშვიდობება ყველას და მიდის. მხოლოდ ტავერნიდან გასვლის წინ წუთით შეჩერდება, კასიუსს მოუხმობს და დაჰპირდება, რომ იფიქრებს იმ პრობლემებზე, რომლებზეც ისაუბრეს და თავისთან სახლშიც დაჰატიუებს. *კვლავ ჭექს-ქუხილის ხმა, ახლა – კიდევ უფრო საშინელი და ძლიერი.*

ამ საუბრებმა ძალიან ააღელვა ბრუტუსი და იგი ისე წავიდა შინ, რომ აღარც კი დალოდებია პორციას, რომელმაც წვიმას შეაფარა თავი და საღლაც შეყოვნდა.

„ტავერნის“ სცენაში ყველაზე მთავარია, ვიპოვოთ საუბრის სწორი ტონი, რომელიც ძალიან უნდა გვაგონებდეს თანამედროვე კულტურულ საუბარს და, აბსოლუტურად გამოვრიცხვით შექსპირისეული ლექსის ამადლებული სტილი. დღეს არ შეიძლება მსახიობმა ისე წაიკითხო, როგორც წინათ კითხულობდა. სენატორების ქცევა და საუბრის მანერა უტყუარი გეზის მიმცემი უნდა იყოს ჩვენს დღევანდელობაში. მაყურებელი ისტორიულ გმირებს კი არ უნდა ხედავდეს, არამედ – თანამედროვე ადამიანებს, საკუთარ თავს ჭორაობის, კულტურული გარჩევებისა თუ პოლიტიკური საუბრების დროს. თუკი მსახიობები ამის ათვისებას ვერ შეძლებენ, ყველაფერი დაიკარგება, ვინაიდან დღეს ამის გარეშე არ შეიძლება *შექსპირის* თამაში.

აი, კასკა კეისარზე ჭორაობს, სიამოვნებისგან წამოწითლდა კიდეც. გაცხარებული ხელებს იქნევს და ბრუტუსის ცხვირწინ „განიცდის“, კასიუსს და ბრუტუსს ლამის ყურში ჩაუძვრეს. რა საზიზღრობაა! ბრუტუსი დაღონებულია, მტკივნეულად განიცდის ამას. მასში ზიზღს იწვევს კასკას ავყოობა და ისიც, რომ მას ამ ნაძირალა მარულოსის საზოგადოებაში უხდება ყოფნა. კასიუსს ის უფრო აინტერესებს, რამდენად ზუსტია ინფორმაცია იმ მოვლენებზე, რომლებიც სტადიონზე მოხდა. ამას ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მისთვის. მარულოსი ადგილს ვერ პოულობს, მაგიდასა და ტავერნის კარს შორის წინ და უკან დარბის. სენატორებს ემლიქვნელება, მათ საზოგადოებაში შეძრომა უნდა, გაშინაურება.

## შეშლილი ქალის გავლა

აქ შეიძლება, რაღაც უცნაური რამ მოხდეს ქუჩაში. პლუტარქე აღწერს, რომ ასეთ დღეებში რომის ქუჩებში ნაირ-ნაირი სასწაული და გაუგონარი ამბები ხდებოდა. მაგალითად, შეიძლება გავაკეთოთ ფენშიშველა, უბედური შეშლილი ქალის გავლა. მისი სიმღერა – ეს არის კვენესა, ცეკვა (როგორც იმ სომეხი ქალისა, ეზო-ეზო რომ დადის და ძალიან ხმაძალა მღერის. ამბობენ, მას ფრიადზე დაუმთავრებია კონსერვატორია, მაგრამ მერე გაგიჟებულა). იგი ტავერნაში შევიდა და კასიუსი და კასკა შეაშინა. ამ ქალის სცენისთვის უნდა გამოვიყენო კასკას ტექსტი იმის შესახებ, რომ ბოლო დროს რომში საშინელმა წინასწარმეტყველურმა ნიშნებმა იჩინა თავი და ამაზე ყველა შიშით ლაპარაკობს ქალაქში. ქალის გიჟური ბოდვა. მან წვიმისგან ტავერნას შეაფარა თავი.

## №6. კასკაზე თავდასხმა

ბრუტუსი წავიდა. კასკა სხვა გზით უნდა ჩაივლოს კაცმა ხელში. კასკა ნადირალაა, ლაჩარი. მუდამ იქ არის, სადაც ძალაა. ამიტომ, კასიუსი სულ სხვა გზას ირჩევს მასთან საავიტაციოდ, ვიდრე – ბრუტუსთან. კასიუსი კასკას ძალით აშინებს, ადანაშაულებს მას, ლაჩარს უწოდებს, თითქმის სამშობლოს მოღალატედ გამოჰყავს. კასიუსი იმ სიძულვილსა და გააფთრებაში, რომელსაც იგი კეისრისადმი განიცდის, რომაელებს ადანაშაულებს და ლანძღავს, მაგრამ კასკას მიმართავს. ეს თავდასხმაა. კასკა დაბნეულია, შეშინებული, თავგზა აქვს არეული. მაშინვე ხელები მაღლა ასწია, თუმცა მთლად დარწმუნებული არ არის, სწორად იქცევა თუ არა, როდესაც კასიუსს ენდობა. მაგრამ კასიუსი საშუალებას არ აძლევს მას, რომ გონს მოეგოს. ის აქ მტკიცედ, შეუპოვრად მოქმედებს და იმით აშინებს კასკას, რომ, როდესაც საქმე გაკეთდება და ყველაფერი დამთავრდება, იგი, კასკა, შეიძლება არაფერ შუაში აღმოჩნდეს.

## №7. შეთქმულების დასაწყისი

უკვე ღამეა. აცივდა. და თუმცა წვიმამ გადაიღო, ქუჩაში მაინც ცოტა ხალხია. მით უფრო დაძაბული და გაფაციცებული ხვდება კასკა ტავერნაში შემოსულ ცინას. ვინ იცის, იქნებ, მერე დაასმინოს, რომ კასიუსთან ერთად ნახა ტავერნაში. ვის შეუძლია, ასეთ რთულ ვითარებაში თავებდად დაუდგეს ადამიანს. მაგრამ კასიუსი, პირიქით, ცდილობს, ეს შეხვედრა იმისთვის გამოიყენოს, რომ შეთქმულება წამოიწყოს. მათ ერთმანეთს გააცნობს, როგორც საერთო საქმის თანამზრახველებს. ახლა მთავარია, ბრუტუსის გული და მრწამსი „მოინადირონ“ და მაშინ შეთქმულება მზადაა. ბოლოს და ბოლოს, ესოდენ სასურველი წუთი ახლოვდება, ბოლოს და ბოლოს, რესპუბლიკა კეისრისგან გათავისუფლდება, ბოლოს და ბოლოს, ისინი შეძლებენ, შელახული დემოკრატიული ღირებულებების გამო შური იძიონ. დაბოლოს, კასიუსიც გათავისუფლდება მუდმივი შურისაგან, ამ გენიოსის ყველა საქმის მიმართ რომ ამოძრავებს! ცინა უკვე მოქმედებს, თუმცა – სიფრთხილით. მხოლოდ კასკა ორჭოფობს. ლაჩარია, მაშინვე ყურები ჩამოყარა, შეეშინდა, ვაითუ არაფერი გამოვიდეს. ადვილი ხომ არ არის კეისრის მოკვლა! ამიტომ კასკა აყენებს პირობას: მხოლოდ იმ შემთხვევაში დასთანხმდება, თუკი კასიუსი გადმოიბირებს ბრუტუსს, თუ არა და...

ყველაფერი ძალზე ბოლოქარ ვითარებაში მიმდინარეობს, მაგრამ კონსპირაციულად. ეს სცენა „კუდიანთა შაბაშია“. ყოვლად უკვარვის ტავერნაში შეკრებილან აღელვებული, ნერვიული, ავყია ადამიანები და ჩუმად ჩურჩულებენ. სხვისი ძალის განადგურების სურვილით გაერთიანებულნი, თავის თავს არწმუნებენ, რომ ეს აუცილებელია კეისარიზმის უღელქვეშ მგმინავი საბრალო ხალხისთვის, მხოლოდ მისთვის და რომისთვის! ისინი, რომის ამ ბნელ სარდაფ-ტავერნაში მსხდომნი, თავს ვალდებულად თვლიან, სამშობლოს, დემოკრატიისა და ხალხის გულისთვის გმირობა ჩაიდინონ.

### გადასვლა ბრუტუსის ბაზზე

მუდმივად უნდა გავუსვათ ხაზი იმას, რომ ჩვენს სპექტაკლში სპექტაკლს ვთამაშობთ. ამიტომ ამ გადასვლის დროს უკვე რომის პლებსად გადაცმული სცენის მუშები მას შემდეგ, რაც მორიგი სტუმრები შემოვლენ ტავერნაში, მის დალაგებას იწყებენ. ვილაც ეხმარება, რომ მაღლიდან კვიპაროსები ჩამოუშვან, ვილაცას მაგიდა და დაბალი სკამები გააქვს, ვილაც ბრუტუსის ბაზში სკამს დგამს.

ბრუტუსი თითქოს ვერც კი ამჩნევს მათ და ეჭვებითა და მძიმე ფიქრებით აღსავსე უკვე თავის ღამეულ ბაღში დახეტილობს.

მსახურები, რომლებმაც საქმე მოითავეს და ყველაფერი ააღაგეს, მოსასვენებლად წავიდ-წამოვიდნენ, თითოეულმა ცოლ-შვილს და თავ-თავის საზრუნავს მიაშურა. ისინი ფიცარნავიდან ჩამოვიდნენ და თავიანთი ბინა-სოროებისკენ გასწიეს. ვილაც ძალიან ჩუმად მღერის სასიყვარულო სიმღერას, სადღაც ლოგინებს შლიან, სადღაც ბავშვებს აძინებენ, ნანას უმღერიან.

ღამდება. სადღაც კი ვილაცები ამ დაქანცული ხალხის წინააღმდეგ შეთქმულების ქსელს ხლართავენ.

### №8. ბრუტუსის ღამის კოშმარები

ეს ის ღამეა, როდესაც შენს თავთან მარტო რჩები და უცებ მთელი არსებით იწყებ ყველაფრის იმის შეგრძნებას, რაც თეორიულად იცოდი: რომ შენ ცხოვრობ პლანეტა დედამიწაზე, რომ არსებობს გალაქტიკები, ვარსკვლავები, ქვეყნიერება, სამყარო, რომ ახლა მთელ დედამიწაზე სიმშვიდე და წესრიგი სუფევს და შენ შეგიძლია, იფიქრო, იმსჯელო, გადაწყვიტო, ვარაუდი გამოთქვა, ყველაფერი აწონ-დაწონო. ასეთ წუთებში ადამიანი კარგად გრძნობს თავს, თუკი პრობლემები,

რომლებიც მას აღელვებს, ჩვეულებრივია. მაგრამ როდესაც ყოფნა-არყოფნის საკითხი გაქვს გადასაწყვეტი?

ბრუტუსის სახლი ეს დიდი „ღონ კიხოტის“ სახლია. აქ უამრავი წიგნია, აგრეთვე – წინაპართა სკულპტურული პორტრეტები, მუსიკალური ინსტრუმენტები, უცნაური ძველებური იარაღი, გაწაფული ოსტატის მიერ ბრინჯაოსგან დამზადებული სამყაროს პტოლემეოსისეული სისტემა. სამყაროს მარადისობა და ბრუტუსი, რომელიც ცდილობს, ძველ ფილოსოფიურ წიგნებში ამოიკითხოს, როგორ უნდა მოიქცეს ცხოვრებაში.

ბრუტუსი სკამზე ზის ბაღში. თითების ნელი ჩამოკვრით ოდნავ გასაგონად აჟღერებს ქნარის სიმებს. რაღაცაზე ფიქრობს. როგორ თუ „რაღაცაზე?“ მან ზუსტად იცის, *რაზეც*. კეისარი თუ რესპუბლიკა? კეისრის მოკვლა? მაგრამ შესაძლებელია კი წინაპართა რომანტიკული რესპუბლიკის დაბრუნება? ხომ არ არის ეს შეცდომა?

ბრუტუსი დგება და მიუხედავად იმისა, რომ გვიანია, მიყურებულ ბაღში დახეტიალებს. კიბის საფეხურზე ლუციუსს ჩასძინებია მის მოლოდინში. ბრუტუსის მონოლოგი. იგი თავს ირწმუნებს, რომ მკვლელობა აუცილებელი აქციაა. მაგრამ ამისათვის იგი დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ არც თავად მოტყუვდება და არც სხვას მოატყუებს. ბრუტუსი დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ ეს სჭირდება რომს, საზოგადოებას, რესპუბლიკას, რომელზეც იგი ასე ოცნებობს. მკვლელობა, თავისთავად, საძულველია მისთვის. ბრუტუსი თავის თავს ეკამათება, იტანჯება, პასუხს ეძებს. ცდილობს, გაამართლოს კეისარი, ის ფაქტები და არგუმენტები იპოვოს, რომლებიც კეისარს გაამართლებს. ბრუტუსი შინაგანად არეულია და იტანჯება – ვერა და ვერ გადაუწყვეტია მკვლელობაზე წასვლა. ეს ეწინააღმდეგება მის ბუნებას. არა, და კიდევ ერთხელ არა! ეს ვერაფერს შეცვლის!

მუსიკის ხმა. მარადისობა, სამყარო, ღამე და ამ სრული სიმშვიდის გარემოცვაში აღელვებული, მშფოთვარე ბრუტუსი. ბრუტუსი კარგი ადამიანია, ოდნავ – გულუბრყვილო და სასაცილო, იგი იდეათა და ვნებათა საკუთარ სამყაროში იტანჯება. ო, ეს კეთილშობილი ბრუტუსი!

**ანონიმური წერილი. „რომი გეძახის, სამშობლო გეძახის!“**

ლუციუსმა გაიღვიძა. სანთლის მოსატანად წავიდა და უცბად ფანჯრის რაფაზე ბარათს წააწყდა, ბრუტუსს გაუწოდა, რომელმაც მაშინვე გამოსტაცა ანონიმური წერილი. იგივეა, რაც დღეს იყო მოედანზე, კეისრის მსვლელობის დროს. ბრუტუსი ირონიით კითხულობს წერილს, აბუჩად იგდებს მათ, ვინც მის დასაწერად

იშრომა. მაგრამ მერე უცხად საიდანღაც შიგნიდან უჩნდება სურვილი იმისა, რომ ერთგულების ფიცი მისცეს რომს. იგი თავისი წინაპრის სკულპტურულ პორტრეტს მიუახლოვდება, კვარცხლბეკს მიეყრდნობა და თავისთვის გულის სიღრმეში ფიცს აძლევს მას: ვფიცავ, მთელი ჩემი ძალა და სიცოცხლე რომს შევავლიო.

უცნაური, გაწეილი ბგერის ხმა. თითქოს ციდან კვნესით ჩამოვარდა ვიღაცის ვარსკვლავი. იქნებ, ეს თავად კეისრის ვარსკვლავია?

ამ სპექტაკლში მუსიკა არ არის, ეს უფრო ხმაურია, მაგრამ ის არ უნდა იყოს ცხოვრებისეული ხმაურის ილუსტრაცია.

ისმის კაკუნნი.

### **№9. ბრუტუსი ხვდება შეთქმულებს, რომ უარი უთხრას მათ**

ბრუტუსი ქნარს დაავლებს ხელს და ნელა, საფუძვლიანად იწყებს მის აწყობას, თითქოს, ახლა ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს, თითქოს, მან მხოლოდ ამიტომ მიატოვა პორციას თბილი სარეცელი და ნახევრად ჩაცმული გრილ, ნაწვიმარ ბაღში გამოვიდა. ჭიშკარზე აკაკუნებენ.

ვინ აკაკუნებს? ნუთუ შეთქმულნი? რა დროა ახლა? ღამის სამი საათი იქნება. რა დროს შეხვედრათ, რა უნდა მომხდარიყო ისეთი, რომ ამ დილაადრიან ბრუტუსს სიმშვიდე დაურღვიეს? ღამის სამი საათი — ეს, ფაქტობრივად, ჯერ დილა არ არის, მაგრამ უკვე ღამეც აღარაა! ნეტავ, რას დაძრწიან ასე ქურდებივით ქალაქში?

ბრუტუსი ამბის გასაგებად ლუციუსს აგზავნის. საშინლად ბრაზდება, ქნარს მოისვრის და გმინვა აღმოხდება: თავებღს იწყევლის იმის გამო, რომ მკვლელობაზე გაბედა ფიქრი. მისი მტკიცე გადაწყვეტილებაა, უარი თქვას შეთქმულებაში მონაწილეობაზე. მისთვის ყოვლად ამაზრზენია ის, რომ ამ უწესო საქმეში იყოს გარეული. იმის გამოც კი უბრაზდება საკუთარ თავს, რომ ასეთი საზიზღრობა გაივლო ფიქრად.

### **საკუთრივ შეთქმულება**

შორიდან, თითქოს ნისლიდან, გამოვიდნენო, შეთქმულთა შავი სილუეტები გამოჩნდნენ. გაუნძრევლად დგანან, ხმას არ იღებენ. ბრუტუსიც ელოდება. ბრუტუსი მთელი თავისი არსებით აჩვენებს, რომ ამ ადამიანების მოსვლის მიზეზი არ ესმის. იგი უხეშად არ მიმართავს მათ, პირიქით, ხაზგასმით თავაზიანია, მაგრამ ცივია და ოფიციალური. „რისთვის მოსულხართ?“ — ეკითხება. მან უკვე შეძლო თავის ხელში აყვანა და მზადაა, შეთქმულებაში მონაწილეობაზე უარი თქვას. კასიუსი

მაშინვე მიუხვდება ამას, ბრუტუსს მივარდება და გვერდზე გასვლას სთხოვს, რათა ძალზე მნიშვნელოვანი რამ შეატყობინოს. როგორც ჩანს, იგი ბრუტუსს ატყობინებს, რომ უკვე გადაწყვეტილია კეისრის იმპერატორად გამოცხადება. შექსპირთან ამის შესახებ არაფერია ნათქვამი, მაგრამ სავსებით შესაძლებელია, რომ ეს ასეც იყო. აბა, მაშინ ბრუტუსი, რომელსაც შეთქმულთათვის უარის თქმა ჰქონდა გადაწყვეტილი, მაშინვე რატომ სთანხმდება მათ? ალბათ, საამისოდ ძალზე მნიშვნელოვანი მიზეზი უნდა ყოფილიყო.

მაგრამ ჯერჯერობით კასიუსი და ბრუტუსი დანარჩენი შეთქმულებისგან განზე გადგნენ. ხმაურზე ფანჯრიდან პორციამ გადმოიხედა. ცდილობს გაიგოს, რა ხდება მის სახლში.

### ეპიზოდი „მორიგი წაკინკლავება“

წინ შეთქმულთა ფიგურებია. მათ თავზე შავი ტოგები აქვთ წამოფარებული. ისე, უკეთესი იქნებოდა, უფრო თანამედროვე კოსტიუმები მოგვეფიქრებინა, მაგრამ ვშიშობ, ამან „მოდურობის“ შთაბეჭდილება არ დატოვოს, რაც, თავისთავად, ცუდია.

ცალკე დარჩენილი შეთქმულები მზის ამოსვლაზე საუბრობენ. ისინი ისე ლაპარაკობენ, რომ გგონია, საცაა მახვილებით ეძგერებიან ერთმანეთს. უტიფარი, ძალზე თავშეუკავებელი კამათი აქვთ გამართული. ისეთი შეგრძნებაა, რომ მათ ერთმანეთი სძულთ.

სახლიდან პორცია გამოდის, მას ლუციუსი ახლავს. პორცია ხეებს ამოეფარება, ცდილობს გაიგოს, რა მოხდა.

### №10. შეთქმულება

ბრუტუსი ჩქარი ნაბიჯით უახლოვდება შეთქმულებს. მას საზეიმო განწყობილება აქვს, იგი აღელვებულია. ბრუტუსი სენატორებს მიუახლოვდება და მიანიშნებს, რომ მზად არის, შეთქმულებაში მიიღოს მონაწილეობა. შეთქმულები აღტაცებულნი არიან. ახლა ყველაფერი რიგზეა, ახლა მათ ვერავინ დაუძახებს მკვლელებს – მათთან ერთად კეთილშობილი ბრუტუსია!

მერე ერთბაშად იწყებენ მომავალი ოპერაციის დაწვრილებით განხილვას, ერთმანეთს სიტყვას აწყვეტინებენ და სახლის პატრონს მაინცდამაინც აღარც აქცევენ ყურადღებას. მაგრამ ბრუტუსი არ თანხმდება ამას. იგი შეჯგუფებულ შეთქმულებს უერთდება და, ფაქტობრივად, საქმის განხილვის დირიჟორობას იწყებს. ბრუტუსი აშკარად წინააღმდეგია იმ მეთოდებისა, რომლებსაც დაჟინებით ითხოვს

კასიუსი, ასევე, – სხვებიც. ამ ეპიზოდში განსაკუთრებით ვლინდება ბრუტუსის რომანტიკული დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, ყველაზე მეტად სწორედ ამ ზედმიწევნით პოლიტიკური ხასიათის საქმეში ჩანს მისი „ღონ კინოტობა“. ბრუტუსს მაინც სჯერა იმისა, რომ სამყარო ლამაზადაა მოწყობილი, რომ ამქვეყნად უნაგარო ადამიანები ცხოვრობენ, რომლებსაც ძალუბთ, იდეის გულისთვის პირადული გაიღონ მსხვერპლად და ყველაფერზე წავიდნენ, საკუთარი სიცოცხლეც კი შესწირონ დემოკრატისას. მას სწამს, რომ ყველა შეთქმულს მხოლოდ ასეთი დამოკიდებულება უნდა ჰქონდეს შეთქმულებასთან. ბრუტუსი ყველა საკითხის გადაწყვეტისას ძალზე მკაცრ პირობებს აყენებს: კასიუსი ითხოვს, რომ შეთქმულებმა ერთგულების ფიცი დაღონ (ჩამოატარებენ ფიალას, რომელშიც ღვინოსთან ადამიანის სისხლია შერეული. ფიალაში ყველა სათითაოდ აწვეთებს ერთ წვეთ სისხლს და შემდეგ მოსვამს). ბრუტუსი ამის წინააღმდეგია, რა საჭიროა ფიცი. განა არ ვენდობთ ერთმანეთს? რისთვის უნდა დავიფიცოთ? ანტონიუსის მოკვლა არ არის საჭირო, ჩვენ ხომ სამართლიანობისკენ ვისწრაფვით და არა მკვლელობისკენ. ჩვენ კეისარი კი არ უნდა მოვკლათ, არამედ ეს უნიჭიერესი ადამიანი, რომელიც ასე გვიყვარს, უზენაეს პრინციპებს, დემოკრატიული რომის იდეებს უნდა შევწიროთ მსხვერპლად. თუ თქვენებურად მოიქცევით, მე თქვენ მიგატოვებთ. აქ ბრუტუსი აშკარად პირობებს აყენებს. იგი შეთქმულებს თავის მოსაზრებას უმტკიცებს და უნდა, რომ ამ მოსაზრებას დაემორჩილონ. იგი უხსნის მათ, არწმუნებს, მოითხოვს.

კასიუსი ცდილობს, შეეკამათოს, მაგრამ გრძნობს, რომ ამან შეიძლება ბრუტუსის მხრიდან შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღებაზე უარი გამოიწვიოს. კასიუსი ძალიან უკმაყოფილოა იმით, რომ მის ნაცვლად, ფაქტობრივად, ბრუტუსი ხდება შეთქმულების ჭეშმარიტი ხელმძღვანელი და სულისჩამდგმელი, მას კი ისლა დარჩენია, დაემორჩილოს და უკან დაიხიოს. ტრებონიუსი და დეციუსი ურჩევენ მას, არ შეეკამათოს ბრუტუსს და მიანიშნებენ, რომ, როდესაც ბრუტუსს თანხმობას გამოსძალავენ, მერე შეიძლება, აღარც ჰკითხონ არაფერი და ისე მოიქცნენ, როგორც საქმისთვის იქნება საჭირო. ყველანი ბრუტუსს ემორჩილებიან. ეპიზოდი მთავრდება კასიუსის პათეტიკური მოწოდებით. კასიუსი იმიტომ აკეთებს ამას, რომ როგორმე შეთქმულთა შორის შელახული ავტორიტეტი აღიდგინოს.

ბრუტუსი მათ ჭიშკრის ბოლომდე მიაცილებს, როგორც განსაკუთრებულად ძვირფას ადამიანებს, ვისთან ერთადაც იგი რესპუბლიკური იდეების დასაცავად კეთილშობილურ ბრძოლაში ებმება.

## ეპიზოდი „მონანიება“

ასეთი შეგრძნებით ბრუნდება ბრუტუსი სკამზე. იგი საშინელ სინანულს, გარდუვალობის წინაშე შიშს მოუტავს.

„მამასადაძმე, ის უნდა მოკვდეს?“ – თავის თავს ეკითხება ბრუტუსი. შექსპირს ეს რეპლიკა არ აქვს. ის სცენის დასაწყისიდან უნდა გადმოვიტანო, ბრუტუსის მონოლოგიდან ამოვიღო.

## №11. პორციას შეშფოთება

ბრუტუსის გვერდით აჩრდილივით გაჩნდება პორცია. მოულოდნელად წაადგება თავზე. რატომ წამოღდა ლოგინიდან? პორცია ქმარს მიეკვრება, ჩურჩულით ევედრება, სიმართლე უთხრას, ვინ იყო ეს ხალხი, სახეს რომ მაღავედნენ? და კიდევ, რატომ მოვიდნენ ასე გვიან?

როდესაც შექსპირთან შეთქმულთა ღამის ვიზიტის შესახებ ვკითხულობთ, რატომღაც, ყურადღებას არ ვაქცევთ ერთ ძალზე მნიშვნელოვან გარემოებას: ვთქვათ, ათამდე უცნობმა კაცმა ღამით კარზე მოვიკაკუნათ. რას იზამდით, როგორ მოიქცეოდით? სპექტაკლში არასოდეს ვითვალისწინებთ იმას, თუ როგორ მოვიქცეოდით ჩვენ თვითონ იმავე პირობებში, სინამდვილეშიც რომ იგივე მომხდარიყო. ალბათ, ეს ვიზიტი რეალურ ცხოვრებაში ბრუტუსის ოჯახის წევრთა დიდ მღელვარებას გამოიწვევდა.

პორციას თავსა და გულში ათასი კითხვა უტრიალებს.

## ეპიზოდი „ოჯახური ჩხუბი“

პორციამ ვერ მიიღო პასუხი და ეწყინა, აღშფოთდა. ბრუტუსს გაეცლება, ჩხუბობს, მოითხოვს, რომ მას ანგარიში გაუწიონ. ბრუტუსი მოთმინებით უსმენს, მაგრამ ახლა პორცია ხელს უშლის მომხდარზე ყურადღების კონცენტრირებაში. ბრუტუსი ცდილობს, თავი აარიდოს პასუხს.

## ეპიზოდი „პორციას ტირილი“

ბოლოს, პორციამ ვეღარ გაუძლო. უბრალოდ, ადამიანურმა შიშმა შეიპყრო იგი. გრძნობს, რომ მათ ბედნიერ სახლს, ოჯახს უბედურება უახლოვდება, მან კი ხელი უნდა შეუშალოს ამას! იგი მოითხოვს ქალურად, ცრემლებით. თავიდან პორცია განაწყენებულად,

გაბოროტებით ტირის, მერე კი, თანდათან, მისი ტირილი უსუსური და ბავშვურად უმწეო ხდება.

ეს გულზე მოხვდება ბრუტუსს და საყვარელ მეუღლეს მოეხვევა.

### **ეპიზოდი „ოჯახური იდილია. ბრუტუსი ცოლს ამშვიდებს“**

ბრუტუსი ალერსით, ტკბილი სიტყვით, სიყვარულის ახსნით და უდიდესი პატივისცემის გამოხატვით ნელ-ნელა ამშვიდებს პორციას. პორცია უკვე იდიმება, ხუმრობს, ცდილობს, ხუმრობა-ხუმრობაში გამოსტყუოს ქმარს საიდუმლო. ბრუტუსი, თუმცა კი ეძნელება ამის გაკეთება, საბოლოოდ, ალბათ, მაინც დანებდებოდა პორციას და შეთქმულებაში გამოუტყდებოდა, მაგრამ...

### **ეპიზოდი „განგაში“**

ბრუტუსმა საიდუმლოს გამჟღავნება ვერ მოასწრო, პორციასთვის ისედაც ნათელი გახდა ყველაფერი. ჭიშკარზე (ალბათ, უკვე დილის ოთხი საათია. უკვე თენდება) ვიღაც აკაკუნებს. ყველა დაიძაბა, სმენად იქცა. რა მოხდა? რა ეშმაკად მოვიდნენ ამ დილაუთენია? ნახევრად მძინარე ლუციუსი ჭიშკრისკენ წაღასლასდა. მას ცოლ-ქმარიც გაჰყვა. ლეგარიუსი! პორციასთვის ყველაფერი ნათელი გახდა. მხოლოდ ისეთ მოძულეს კეისრისას, როგორიც ლეგარიუსია, შეეძლო ასე დილაადრიანად მოსულიყო. პორციამ ერთი კი შეჰკვივლა და შინ შევარდა, რომ მოსულ სენატორს არ დაენახა იგი.

### **№12. ბრუტუსი ბრძოლას იწყებს**

ბრუტუსი რამდენადმე საზეიმოდ ხვდება ლეგარიუსს, თავის ძველისძველ მეგობარს, თხემით ტერფამდე პომპეუსიანელს, კეისრის მოძულეს და ყველა მისი რეფორმის მოწინააღმდეგეს. ხშირად მსხდარან ბრუტუსთან სახლში ეს ორნი. გარდასულ დღეებს იხსენებდნენ და იმ დროზე ოცნებობდნენ, როდესაც შეძლებდნენ ნამდვილ დემოკრატიასთან დაკავშირებით თავიანთი ოცნების აღსრულებას.

ბრუტუსი ამ სისხამ დილით დაძაბული და აღელვებული ხვდება თავის მეგობარს. ლეგარიუსს, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, ისტერიკა აქვს. იგი ლოგინიდან ააყენეს, ძალიან ავადაა. მოხუცი სენატორი ციებ-ცხელებამ დატანჯა. მაგრამ, მიუხედავად მაღალი

სიცხისა, მაინც მოვიდა, როგორც კი ყური მოჰკრა თავისი ცხოვრების წმიდათაწმიდა მისიის დაწყების ამბავს. „წამიყვანე, დიდებული გვარის შთამომავლო!“ – ემუდარება იგი ბრუტუსს. ორივე აღელვებულია. ლეგარიუსი მოურიდებლად, ხმამაღლა გამოხატავს თავის ემოციებს და სრულიად კარგავს სიფრთხილის გრძნობას.

### პირველი აქტის ფინალი

დილაა. აღელვებული ლეგარიუსის ყვირილმა მსახურნი გააღვიძა. ისინი გაკვირვებულები უყურებენ თავისი ბატონის სახლს, სადაც სენატორები მიიმალნენ. რა მოხდა? ხალხს არაფერი ესმის, მაგრამ მოახლოებული უბედურების წინათგრძნობისგან გული ეკუმშებათ. დაძაბული ხალხის – ბრუტუსის მსახურთა – მრავალფიგურიანი სასცენო კომპოზიციით მთავრდება ეს აქტი.

*მთელი სპექტაკლისთვის და, მით უმეტეს, პირველი მოქმედებისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია შემდეგი: აუცილებლად უნდა მივალწიოთ იმას, რომ მსახიობებმა ყველა ამოცანა ურთიერთობისა და ქცევის ძალზე თანამედროვე ზერზეთით შეასრულონ. თუ ვერ მოვაზერზეთ პიესაში განვითარებული მოვლენების გადატანას თანამედროვე ადამიანის ქცევის ენაზე, იმ ენაზე, რომელიც მაყურებელს მოავონებს ცხოვრებისეულ ეპიზოდებს, რომლებსაც თავად შეზვედრია, მაშინ ყველაფერი ამაოა.*

*ესაა ამ სპექტაკლის არსი. თუკი ამას ვერ მივალწევთ, შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ სპექტაკლი არ გამოგვივიდა.*

## მეორე აქტი

### „კეისართან“. სურათის დამუშავების ესკიზი

1. კეისრის „ციებ-ცხელება“. იგი დავალებას აძლევს ანტონიუსს, რომ კასიუსი გზიდან ჩამოაშოროს.
2. კალპურნიას ისტერიკა. მას თან შეშლილი წინასწარმეტყველი დედაბერი მოჰყავს.
3. შემოდის ქურუმი, მოაქვს პასუხი. კეისრის შეფასება. საშინელ დარტყმას იღებს მუცელში.
4. კეისრის ისტერიკა, კალპურნიას ალერსი, ვედრება.
5. დეციუსის მლიქვნელობა. კეისარი თანხმდება.
6. სენატორთა მოსვლა. კეისარი ნერვიულობს.
7. კეისრის შემოსვლა. ავადმყოფი ბერიკაცის დიდ ადამიანად გარდაქმნა.
8. ღვინის სმა იუდას სასმისიდან.
9. სამსხვერპლოზე წაყვანა.

### №13. სურათი „კეისრის დარბაზები“

კეისრის დიდებული სასახლის ერთ-ერთი სათავსო. უამრავი შეიარაღებული მეომარი. ისინი გალები არიან. საგუშავოზე დგანან და ვალდებულნი არიან, ყოველ ხუთ წუთში მდებარეობა შეიცვალონ, პოსტები გაცვალონ. ეს სწორედ ეპიზოდების საზღვარზე ხდება.

ღამით კოკისპირულად წვიმდა, საშინელი ჭექა-ქუხილი ატყდა, ელავდა, აგრეთვე უამრავი ავისმომასწავებელი ნიშანიც იყო. ხალხი დაშინებულია. როგორც ომის დროს, ხალხი გამუდმებით ეძებდა რაღაც ნიშნებს: კუდიან, სისხლიან კომეტებს, წარწერებს ცაზე. ჩნდებოდნენ მქადაგებლები და წინასწარმეტყველები.

კეისარი საშინაო სამოსშია, სრულიად ჩვეულებრივი, ავადმყოფი, ძალზე შეუხედავი. თავის მოსასვენებელ დარბაზებში დალასლასებს და ლაპარაკობს – თითქოს საკუთარ თავთან მსჯელობსო რაღაცას, მაგრამ სინამდვილეში ანტონიუსს მიმართავს, რომელიც მას ფეხდაფეხ დაჰყვება.

ეს, ფაქტობრივად, დავალების მიცემაა ანტონიუსისთვის, რომ მან საგანგებო ყურადღება მიაქციოს კასიუსს. კეისარს უნდა, კასიუსის მიმართ თავისი პირადი მტრული დამოკიდებულება იმით გაამართლოს, რომ კასიუსის მოღვაწეობა, თითქოსდა, სახიფათოა საზოგადოებისთვის. იგი პირადულს ყოველთვის საზოგადოებრივად აქცევს. იქნებ, კეისარი

ანტონიუსს ავალებს, გაანადგუროს კასიუსი. ანტონიუსს არ სურს ამის გაკეთება, ეს მის გეგმებში არ შედის, ამიტომაც ცდილობს, თავიდან აიცილოს ეს ღვაწლი. კეისარი შესანიშნავად ხელავს ამას და ბრახობს. სიტყვები: „მე ზომ კეისარი ვარ, რისი უნდა მეშინოდეს“ – ყოველ ჯერზე საკუთარი მღელვარების გასამართლებლად ითქმის. მე რომ კეისარი არ ვყოფილიყავი, ვიცი, რასაც ვიზამდი, უბრალოდ, ამ წყევულ კასიუსს გავანადგურებდი. მაგრამ მე არ მეშინია, აი, თქვენ კი ამაზე უნდა იფიქროთ და, საერთოდაც, ეს კასიუსი კარგი კაცი არაა, ის არ არის პატრიოტი.

### **ეპიზოდი „წინასწარმეტყველება“**

კეისარი მსახურს უხმობს. ნახევრად ზუმრობით, თითქოს-და, გასახალისებლად, ქურუმებთან აგზავნის ისე, ყოველი შემთხვევისთვის. მსახური გადის.

### **№14. კალპურნიას ეპიზოდი**

კალპურნიას ესიზმრა, რომ კეისარს ყელი გამოსჭრეს. ყვირილით გამოიღვიძა, ეცა კეისარს, მაგრამ ლოგინში ვერ ნახა. გულგახეთქილი ტუნიკას გადაიცვამს და თავისი მბრძანებლის საძებრად წავა. გზად შემოიღღებინა დედაბერს მიუყვანენ. იგი ძალზე აღვზნებულია და უბედურებას წინასწარმეტყველებს. კალპურნია შიშისგან წამოიყვირებს, შემოიღღებინა ქალს ხელს სტაცებს და კეისარის საძებრად მიათრევს.

კალპურნია შევარდება იმ დარბაზში, სადაც კეისარი და ანტონიუსი იმყოფებიან. შემოიღღებინა დედაბერსაც ძალით შეათრევს. დედაბერი შეჰკვივლებს. კეისარი შეკრთება, სახე დაემანჭება, უბრძანებს ყველას, გაჩუმდნენ. ვინ გაბედა კეისარის სიახლოვეს კივილი?!

კალპურნია აღელვებულია, ცდილობს, დაარწმუნოს კეისარი. ყველა წინასწარმეტყველება იმაზე მეტყველებს, რომ დღეს იგი შინიდან გასვლას უნდა უფროთხოდეს. კალპურნია თავისი სიტყვების დასტურად შემოიღღებინა ქალს აიძულებს, გაიმეოროს წინასწარმეტყველება. ორივე ქალი შემინებული და საშინლად აღელვებულია.

### **კეისარს შეეშინდა**

მას ამგვარი რამ არასოდეს მოსვლია. იგი მკვეთრად აწყვეტინებს კალპურნიას ტირილს და წყობიდან გამოსული უწყევს ახსნას, რომ ეს ყველაფერი მას არ ეხება. კეისარი გაბრაზდა: როგორ თუ

ვიღაცა რაღაცას ურჩევს. გაუცხოებული დგას, უსმენს, ნერვიულობს. საერთოდ, ის ნაწყენია, ძალიან ნაწყენი ყველაზე. არავის ძალუბს ან არ სურს გაიგოს, რამდენს აკეთებს იგი ხალხისთვის, რომისთვის, რესპუბლიკისთვის. არავის სურს, მისი ძალისხმევა, მისი საქმეები დააფასოს. შერთ მისი წარმატებისა, ხელს უშლიან, ცდილობენ, თითოეული მისი გამარჯვებისა თუ მის მიერ შემოღებული სიახლის დისკრედიტირებას. უმადური ღორები, უღირსი მონები. თან კიდევ, ეს კალპურნია, თავისი შიშებითა და წივილ-კივილით!

მაგრამ, მიუხედავად მისთვის უცხო მღელვარებისა, კეისარი ანტონიუსს ისე ეუბნება რეპლიკას: „მშიშარა სიკვდილამდე მრავალჯერ კვდება!“, თითქოს პირველ ეპიზოდში დაწყებულ საუბარს აგრძელებსო (თეორიულად). კეისრის თითოეული აზრი ხომ გენიალური გამონათქვამია, ყოველ შემთხვევაში, გარშემო მყოფნი ასე ფიქრს შეჩვეულნი არიან. გენიოსები ხშირად ამბობენ ხოლმე საყოველთაოდ ცნობილ ჭეშმარიტებას, მაგრამ მას იმდაგვარად აწოდებენ, თითქოს ეს-ესაა აღმოაჩინესო. კეისარი ისტორიისთვის ლაპარაკობს, ოდნავ მოშორებით მღვთი მსახური კი მის ყოველ სიტყვას იწერს. ამიტომაც, კეისარმა არ შეიძლება ისე ილაპარაკოს, როგორც ჩვეულებრივმა მოკვდავმა, მან გამოთქმები უნდა შეარჩიოს.

### ეპიზოდი „ქურუმთა წინასწარმეტყველება“

შემორბის მეომარი. მან კეისარს ქურუმთა პასუხი უნდა გადასცეს. იგი კარგად იცნობს კეისარს, ამიტომაც ეშინია მისი რისხვის. პასუხს ეუბნება. სახელაუწილი კეისარი მოულოდნელად თავს ვერ იკავებს და მუცელში საშინელი დარტყმით წააქცევს მეომარს. მეომარი წამოიკვნესებს და ხოხვით გაეცლება იქაურობას.

კეისრის მღელვარება იმატებს. კალპურნია ხედავს, რაც ემართება მის მეუღლეს. იქვე, დათვის ტყავზე მჯდომ კეისარს მივარდება, ეხვევა, ცდილობს, ალერსით დაამშვიდოს. კეისარი თავის მართლებას იწყებს: ის კი დარჩებოდა სიამოვნებით, მაგრამ მისთვის დარჩენა არ შეიძლება. იგი თავის თავს არწმუნებს, რომ არაფრის ეშინია.

კალპურნიას მხარზე ხელს მოხვევს, თითქოს უსიტყვოდ უნდა, უთხრას: „მიშველო!“. იგი ავადაა, საშინლად აციებს, მაგრამ ცდილობს, დაძლიოს ეს ჩვეულებრივი ადამიანური სისუსტე. კეისარი ვალდებულია, იყოს ძლიერი, ყველაზე ძლიერი. არავინ უნდა იცოდეს, ახლა როგორ უმძიმს მას.

კალპურნია ცდილობს, როგორმე შინ დარჩენაზე დაიფოლიოს კეისარი და ისიც, თითქოსდა, ცოლის ხვეწნა-მუდართით გულაჩუყებული,

შემწყნარებლურად თანხმდება: „კეთილი, მე ვრჩები“. კეისარი ძალზე გახარებულია. ოღონდ კი ანტონიუსსაც იგივე უნდოდეს. კეისარი გადაწყვეტს, ახლავე გააგზავნოს ანტონიუსი სენატორებთან ბრძანებით, რომ დღეს მას აღარ დაელოდონ სენატში. ანტონიუსი გასასველელისკენ გავარდება, მაგრამ...

როგორ იქცევიან გენიოსები? იქნებ, როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები, გარშემო მყოფნი კი მათ ნებისმიერ საქციელს განიხილავენ, როგორც უჩვეულოს.

### **№15. ეპიზოდი „დეციუსი ალერსით და სიყვარულით აბრიყვებს დიდ კეისარს“**

რა არის აქ სათამაშო? ყველაფერს თავი უნდა დავანებოთ და იმ გრძნობის ბუნების ძიებას შევუდგეთ, რასაც დიდი ადამიანის თაყვანისცემა და შეყვარება ჰქვია. უნდა მოვძებნოთ, როგორ „უყურებს“ დეციუსი კეისარს, როგორ ექცევა მას. ეს ტრეფალია, ჭეშმარიტი პატივისცემა და მისწრაფება იმისკენ, რომ რაც შეიძლება მეტად ასიამოვნო დიდ ადამიანს. სხვათა შორის, ისინი ნათესავები არიან. ეს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ჰგავდეს პრიმიტიულ მონურ მორჩილებას, ეს დიდი სიყვარულია.

ნუ დაგვაიწყვდება, რომ კეისარი მართლა გენიოსია.

კალპურნიას მიერ „გადარჩენილმა“ კეისარმა ამოიოხრა, სავარძელში ჩაჯდა, გაიფხორა. იგი ნაწყენია, რომ დეციუსი ასე უდროოდ მოვიდა. იგი არ ბრაზობს (როგორც ტექსტის მიხედვითაა), ის ქადაგებს, მაგრამ სენატით ძალზე უკმაყოფილო, ძალზე ნაწყენი წარმოთქვამს სიტყვებს.

კალპურნია დაიძაბა, მას რატომღაც ეჩვენება, რომ დიდიდანვე ყველაფერი ისე არ აეწყო, როგორც საჭიროა და რომ კეისარს, მის დიდებულ მეუღლეს, სათანადო პატივისცემითა და თაყვანისცემით არ ეპყრობიან. კალპურნია ძალზე დაძაბულია და მათი ნათესავის, დეციუსის მიმართ თავი გამოძწვევად უჭირავს.

დეციუსი კეისარს ღალატობს და არწმუნებს მას, წავიდეს სენატის სხდომაზე, რათა ზურგიდან მიაყენოს დარტყმა. მაგრამ მისი მხრიდან ეს ყველაფერი იმდენად ბუნებრივი და დამაჯერებელია, რომ მაყურებელი დარწმუნებულია: დეციუსი სიმართლეს ამბობს. აი, რატომ არის დეციუსის როლის შემსრულებლისთვის აუცილებელი შეყვარების და თაყვანისცემის ბუნების შესწავლა. აქ მთავარია გულწრფელობა, იმ წუთას თავად დეციუსიც დარწმუნებულია საკუთარ გულწრფელობაში.

კეისარი, როგორც ჩანს, იმიტომ შეცდა, რომ მიუხედავად დაეჭვებისა, დაიჯერა, რომ უმრავლესობას იგი უყვარს, პატივს სცემენ და, რაც მთავარია, ჯერ კიდევ სჭირდებათ იგი. აი, სწორედ აქ არის შეცდომა!

თუმცა სადღაც, გულის კუნჭულში, კეისარი გრძნობს, რომ დღევანდელი დილა მანც არ არის ჩვეულებრივი. რაღაც უნდა მოხდეს! მაგრამ, იქნებ, გვირგვინი უნდა დაადგან თავზე, იქნებ, სწორედ დღეს უნდა აღსრულდეს ის, რაზედაც ასე დიდხანს ოცნებობდა?

პატივმოყვარეობამ მისი არაჩვეულებრივი სიფხიზლე და სიფრთხილის გრძნობა მოაღუნა. ამაში კი კეისარს ბადალი არ ჰყავდა.

## №16. „კეისრის შემოსვა“

რა მოხდება, მომდევნო მოვლენას ანტონიუსის თვალთ რომ შევხედოთ, რომელმაც დეციუსის „ჭორი“ სიმართლედ მიიღო?

ის, რომ დეციუსი დილაადრიან მივიდა კეისართან, ანტონიუსს მანცდამანც არ გაჰკვირვებია, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ხშირად სტუმრობდა კეისრის სახლს. მაგრამ ის, რომ კეისრის დარბაზში ბრუტუსი შემოვიდა, მას უკან მოჰყვა კასიუსი, მეტელიუსი, ლეგარიუსიც და მერე დანარჩენი სენატორებიც, ამან ანტონიუსი, ცოტა არ იყოს, დააბა. ნეტავ, რა მოხდა? დეციუსმა ამავე მოტივანა სენატორთა გადაწყვეტილების შესახებ, რომ კეისარს გვირგვინი მიართვან. სენატორებიც მადლიერების გამოსახატავად კეისარს ეახლნენ, რათა იგი სენატამდე მიაცილონ. ეს დიდი კეისრის მიმართ მათი დამოკიდებულების განსაკუთრებული ხაზგასმია. მაგრამ რატომ უჭირს ანტონიუსს იმის დაჯერება, რომ კასიუსს შეიძლება, გაუხარდეს ეს ფაქტი, რატომ არ სჯერა მათი გადაწყვეტილების გულწრფელობისა? რაღაც არ ჰგავს ეს კეისრისადმი მის, კასიუსის, დამოკიდებულებას. ანტონიუსმა ხომ იცის, ვინ ვისზე რას ფიქრობს და ვინ ვისთან რა დამოკიდებულებაშია. რატომ ხდება ეს ყველაფერი მის გარეშე? რატომ მის გარეშე? ანტონიუსის თავში ამგვარი ფიქრები ირევა, მაგრამ იგი ხელავს, როგორი სიყვარულით ესალმებიან სენატორები თავის კეისარს. ანტონიუსი ვერ იჭერს ვერც ერთ საეჭვო მზერასა თუ მოძრაობას.

სენატორები შემოდიან, ესალმებიან კეისარს, ესალმებიან მის მეუღლეს, ანტონიუსს. ამ დროს, კეისრის ბრძანებით მსახურებს მისი სამოსი შემოაქვთ. სენატორები მიცვივდებიან სამოსს, ერთმანეთს ხელიდან სტაცებენ და სიყვარულითა და კმაყოფილების დიდი გრძნობით კეისრის შემოსვას იწყებენ.

და აი, ჩვენ თვალწინ ხდება მეტამორფოზა: იყო ერთი ავადმყოფი, გაღიზიანებული, პატარა ადამიანი, თავისი სისუსტეებითა და ვნებებით და უცბად, თვალის დახამხამებაში, ეს ყველაფერი ქრება – ჩვეულებრივს, ადამიანურს ძოწსა და რეგალიებს მიაფარებენ და სენატორთა წინ დიდი მხედართმთავარი, დიდი დიპლომატი და ცბიერი ადამიანი, ისტორიის გენიოსი კეისარი აღმოჩნდება.

როგორც კი კეისარი შემოსეს, საყვირის ხმა გაისმა. ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ. ყველაფერი ოფიციალურ სახეს იღებს, ყველაფერი ამაღლებული და მიუწვდომელია. კეისრის ირგვლივ ყველგან ღიმილი, ღიმილი, ღიმილი და სიყვარულით მზირალი თვალებია – დამტკბარი, მატყუარა, საზიზღარი, გამყიდველი თვალები. და **ღიმილი, ღიმილი, ღიმილი...** ეს მკვლელების ღიმილია. ღმერთი და მის ირგვლივ ღიმილი – მორცხვი, ეშმაკური, ავხორცი, ეშმაკმა იცის, რანაირი აღარ!

ბრუტუსი თავის წმინდა საქმეს ინტელიგენტური დონ კიხოტობით აღასრულებს და ამავე დროს იტანჯება. იგი თითქოს ტამარშია მსხვერპლშეწირვის წინ. ეს არის აბრამი, შვილის მსხვერპლად გაღების წინ (სხვათა შორის, არსებობს ისეთი ისტორიული ვერსიაც, თითქოს კეისარი ბრუტუსის უკანონო მამა იყო).

კალპურნია ხელსაწყოსავითაა, რომელიც ჰაერში გრძნობს ჭექა-ქუხილს. ძალიან ნერვიულობს, ვერ წყნარდება. ცდილობს, შეაჩეროს კეისარი, სენატში წასვლის საშუალება არ მისცეს, მაგრამ ახლა რა გააჩერებს ამას ყველაფერს? ჩანს, ეს უკვე თავად კეისრის ძალებსაც აღემატება.

დიდი კეისარი გაჰყავთ, რათა მსხვერპლად შესწირონ რესპუბლიკას.

### ებიზოდი – „კალპურნია მარტო დარჩა“

კალპურნიას ჯერ კიდევ ის სასმისი უჭირავს, რომლითაც მეუღლეს ღვინოს ასმევდა. იგი ფანჯარასთან მივა და მიმავალ სენატორებს გადაევენებს თვალს. გაჰყურებს მეუღლეს, რომელიც უფრო და უფრო შორდება და რატომღაც ფიქრობს, რომ ველარასოდეს ნახავს მას. მაშ, რატომ არ ყვირის კალპურნია? რატომ არ ტეხს პანიკას, რატომ არ ცდილობს, გადაარჩინოს მეუღლე? იმიტომ, რომ კალპურნიას ყველა გრძნობა თუ ეჭვი სადღაც მის ქვეცნობიერში, არარეალურ შეგრძნებებში, გაურკვეველ წინათგრძნობაშია მიმალული, რეალობაში კი – სიხარული და დიდებაა. კეისარი მეფედ კურთხევაზე მიჰყავთ1 განა ეს არ არის ყველა ქალის, მით უფრო კალპურნიას ტიპის ქალის, ოცნება!

უცებ, კალპურნიას ძალიან შეამცივნებს, თითქოს ცახცახმა აღიანათ. როგორც ადრე, ციებ-ცხელების დროს რომ ემართებოდა. კალპურნია თითქმის ჩაუცმელია. როგორც იყო, ისე წამოვარდა ლოგინიდან და კეისართან გავარდა, რომ სენატში არ გაეშვა, მაგრამ არაფერი გამოვიდა. კეისარი მაინც წაიყვანეს.

### **№17. ფორუმი. პომპეის პორტიკის წინ მდებარე მოედანი**

ადამიანები ფორუმზე ჯგუფ-ჯგუფად დასეირნობენ. ძველი ხალხი აღწერს, რომ პლებსს, რომის ხელოსნებს ძალიან უყვარდათ ფორუმზე ხეტიალი, ისინი პოლიტიკაზე ჭორაობდნენ, მსოფლიოში მომხდარ უკანასკნელ ამბებზე მსჯელობდნენ.

აქ უნდა გავიხსენო, როგორ აღწერდნენ იმ დღეს, როდესაც ამერიკის პრეზიდენტი, ჯონ კენედი, მოკლეს დალასში. ქუჩები ხალხით იყო გაჭვდილი. პოლიციელები (მეომრები) დარბოდნენ, ზოგი, ვისაც სურდა, პრეზიდენტისთვის მიემართა, ნერვიულობდა.

ბევრს დახვეული არზა უბეში აქვს დამალული, მაგრამ ყველანი ერთმანეთისგან მოშორებით პატარ-პატარა ჯგუფებად დადიან, რომ თავიანთი თხოვნა არ გამოამჟღავნონ, რომ სხვებმა არ გაიგონ ამის შესახებ. ყველას რაღაცის აშენება უნდა, ვიღაც სასამართლოში ჩივის, ვიღაც ჯამაგიორის, პენსიის მომატებისთვის იღვწის. ყველაფერი ისეა, როგორც ყველგან და ყოველთვის.

აღბათ, ისევე, როგორც ძველ რომში, კენედის მკვლელობის დღესაც, ბერძნული ან, იქნებ, რუსული ენის რომელიმე ამერიკელი მასწავლებელი ბოლოჯერ კითხულობდა თავის არზას პრეზიდენტის გასაფრთხილებლად, რომ მის წინააღმდეგ თავდასხმა მზადდებოდა. არტემიდორი ნერვიულობს, საკუთარ მისიას მიიჩნევს, როგორც ძალზე მნიშვნელოვანს და თავისი ცხოვრების უდიდესი ქმედებისთვის ემზადება. მან დიდი კეისარი უნდა გადაარჩინოს, ის სულით ხორცამდე კეისრის მომხრეა.

### **ეპიზოდი – „პორციასა და წინასწარმეტყველის შეხვედრა“**

მოედანზე საზეიმოდ გამოწყობილი პორცია და ლუციუსი გამოჩნდებიან. პორცია აღელვებულია, თუმცა ცდილობს, დამალოს. ბრუტუსს დაეძებს თვალებით. პორციას ესმის, რაც უნდა მოხდეს და ყოველი შემთხვევისთვის უნდა, სადმე მის სიახლოვეს იყოს.

მოედანზე წინასწარმეტყველი დახეტილობს. დღეს მარტის იღებია.

წინასწარმეტყველი აღელვებულია. მთელი მისი სხეული აღვზნებულია, საშინლად აქვს ნერვები აშლილი, ფსიქიკა – უკიდურესად დაძაბული. დღეს იგი მთლიანად საკუთარ თავშია წასული, ცარიელი ნერვებიდან დარჩენილი.

და აი, *პორცია და წინასწარმეტყველი* შეხვდნენ ერთმანეთს:

მაშინვე „დაინახეს“ ერთმანეთის საიდუმლო, მაშინვე „წაიკითხეს“, თუ რა ხდება ერთმანეთის სულში. ეს არის ორი, ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი მხარე, ორი ბანაკი.

მოკლე დიალოგს, რომელიც სავსეა ქარაგმებით, საბოლოოდ გამოჰყავს პორცია წინასწორობიდან. მას ისტერიკა ეწყება, თუმცა მთელი ძალით ცდილობს, დამალოს. ამიტომ საბრალო ლუციუსზე იყრის ჯავრს.

ხალხი პოლიტიკური ცვლილებებისადმი ძალზე მგრძობიარეა, ვინაიდან ეს ცვლილებები მის ყოველდღიურ ცხოვრებაზე აისახება მუდამ. შესაძლოა, ბევრი უკმაყოფილოცაა კეისრის მმართველობით, მაგრამ არავინ იცის, იქნება კი ვინმე მასზე უკეთესი. განა ხალხისთვის სულ ერთი არ არის, ვინ იქნება სათავეში – პომპეუსი, კეისარი თუ ვინმე სხვა? სულ ერთია, მაგრამ ხალხი ყოველთვის ღელავს, რომ საქმე უარესობისკენ არ წავიდეს.

ხალხში ასობით ჭორიკანა, ავყია და ენატარტარა ტრიალებს. ისინი გარკვეულ აზრს, განწყობას ქმნიან ხალხში და ვნებათაღელვას აღძრავენ. მათ დაზუსტებით არაფერი იციან და ხალხს აფორიაქებენ. საბრალო ხალხი კი ყველას უსმენს იმიტომ, რომ ეშინია, რაიმე მასში არ გაებას და არ წააგოს. დაე, ყველაფერი ისე დარჩეს, როგორც არის. იქნებ, ეს კეისარი მთლად კარგიც არ არის, მაგრამ ვაითუ სხვა კიდევ უარესი აღმოჩნდეს. უმჯობესია, მასთან არ გაიფუჭო ურთიერთობა, უმჯობესია, თხოვნით, პეტეციით, ანონიმური წერილით მიმართო მას ანდა ვინმე დაასმინო.

### **№18. ხალხის მცდელობა, გადაარჩინოს კეისარი**

გამოჩნდა სენატორთა პროცესია. ყველაფერი ძალზე საზვიამოდ გამოიყურება, მაგრამ ამავე დროს – ძალზე საქმიანდაც. კეისარი, ალბათ, ტახტრევენით (ამ ძველთაძველი ლიმუზინით) მოჰყავთ, მაგრამ სპექტაკლისთვის, ჩემი აზრით, უმჯობესი იქნება, თუ კეისარი, სხვა სენატორებთან ერთად, ფეხით შემოვა.

წინ არტემიდორი გამოვა, მაგრამ მას მაშინვე უკან გაწევენ, სენატორებს მოაშორებენ. კეისარი წინასწარმეტყველს შეამჩნევს და მასთან შეჩერდება. კეისარს ყოველთვის უყვარდა საკუთარი ძალითა და

ნებისყოფით ტრაბახი და ახლაც თავი მოაქვს წინასწარმეტყველთან: აი, დადგა მარტის იღები, მაგრამ ცუდი ხომ არაფერი მომხდარაო, – ამბობს ხუმრობით.

კეისარი ოხუნჯობს, ამიტომ მის ირგვლივ მყოფნიც ეგობრული სიცილით რეაგირებენ. იგი ცდილობს, განმუხტოს საშინელი დადაბულობა, ყველას რომ დაუფლებია.

კეისარი განაგრძობს გზას და აი, სწორედ აქ აღასრულებს ბერძნული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი, არტემიდორი, თავისი ცხოვრების მთავარ საქმეს: შეეცდება, არ დაუშვას დიდი სახელმწიფო მოღვაწის მკვლელობა. არტემიდორი შუაგულ ხალხში შეიჭრება, ცდილობს, ბრბო გაარღვიოს, როგორმე კეისარამდე მიადწიოს, თან გზადაგზა თავისი თხოვნის შესახებ გაჰყვიროს, რომ კეისარმა მისი წერილი წაიკითხოს. სენატორები მაშინვე მიხვდებიან, რომ ეს წერილი კარგს არაფერს მოუტანდა მათ. ისინი, რაც ძალი და ღონე აქვთ, შეეცდებიან, არტემიდორი არ მიუშვან კეისართან, მოაშორონ მას. ნეტავი კი, წაეკითხა ეს წერილი! ნეტავ, რა მოხდებოდა იმ შემთხვევაში, რომ წაეკითხა? კაცმა არ იცის კიდეც, რით დამთავრდებოდა ეს ყველაფერი.

არტემიდორს იმანაც შეუშალა ხელი, რომ, როდესაც იგი კეისრის გადასარჩენად წინ გავარდა, მთელი ხალხი, აქამდე ჯგუფ-ჯგუფად რომ დახეტიალობდა ფორუმზე, ახლა გარს შემოერთყა კეისარს და თავიანთი არზების შეჩერება დაუწყეს. სენატორები გარს შემოეხვივნენ კეისარს, მათ მეომრები მიცვივდნენ. არტემიდორს, რომელიც უკვე წინ იყო გამოსული, კასიუსმა ძლიერად ჰკრა ხელი და გვერდზე გააგდო. ჰორცია, რომელიც ამას ყველაფერს უთვალთვალებს, სვეტების უკან იმალება.

გარეგნულად კეისარი მეტისმეტად მშვიდად, ზედმეტად გულითადადაც კი იქცევა. მარულოსი ხალხს არზებს ჩამოართმევს, თავის მოსასხამში შეაგროვებს, მერე კი ნაგვის ყუთში ან, იქნებ, ტიბრში გადაყრის. ვის აინტერესებს, იკითხოს მეზობლების სარჩელი, როდესაც სახელმწიფოს ცხოვრებაში ესოდენ მნიშვნელოვანი საკითხები წყდება.

## №19. სხდომის დასაწყისისთვის მზადება

ბრუტუსისთვის ყველაფერი, რაც კეისრის გარშემო ხდება – მსხვერპლშეწირვის წმინდა ადგილისკენ სვლის საზეიმო რიტუალია, იმ ადგილისკენ სვლისა, სადაც მღვდელმსახურება უნდა აღსრულდეს. ბრუტუსი აღვზნებულია, იგი ამალღებულ, საზეიმო განწყობაზეა.

## რა დამოკიდებულება აქვს კეისარს მთავარ სენატორებთან?

**ანტონიუსი** – უყვარს და ენდობა.

**ბრუტუსს** – პატივს სცემს, თაყვანს სცემს მისი ჭკუას, კეთილშობილებას, პატიოსნებას.

**დეციუსი** – უყვარს, მას ნახევარ მემკვიდრეობას უტოვებს. უნდა, რომ იშვილოს.

**კასკას** – ითმენს, როგორც მლიქვნელს. მლიქვნელი ყველას უყვარს, დიდ ადამიანებსაც კი.

**კასიუსი** – ძალიან არ უყვარს, ეშინია მისი.

**ცინას** – არ ენდობა, უფრთხის.

**მეტელუსი** – სძულს.

**ტრებონიუსს** – ითმენს, გვერდით ჰყავს, როგორც კარგი მეომარი.

**ლეგარიუსს** – დასცინის, ამასხარავენს, ამცირებს.

**მარულოსი** – სძულს, ის საშინლად ყარს ნივრით.

ხალხი ფორუმზე დარჩა, სენატორები კი პომპეუსის პორტიკში შევიდნენ. სასახლე ძალზე მდიდრულადაა მორთული – მარმარილო, მაღალი სვეტები და, რაც მთავარია, თავად პომპეუსის ქანდაკება.

გარეთ მზე აცხუნებს, აქ კი გრილა. მარმარილოს იატაკზე სენატორთა ფეხსაცმლებისა და სანდლების შარიშური ისმის. ისინი აუჩქარებლად, ნელ-ნელა იკრიბებიან და თავიანთ ადგილებს იკავებენ.

სხდომათა დარბაზში, პლუტარქეს მიხედვით, ასზე მეტი სენატორი და დამატებით მრავალი მომსახურე ადამიანი იყო. ასე რომ, უამრავი ხალხი ირეოდა, მაგრამ საქმის ვითარება მხოლოდ რამდენიმე შეთქმულმა იცოდა. ახლა ჩვენთვის უმთავრესია სავარძელი, რომელსაც კეისარი დაიკავებს და ორი სკამი შეთქმული სენატორებისთვის. სხვების როლს, გარკვეულწილად, ხალხი შეასრულებს, რომელიც ფიცარნავის გარშემო მოიყრის თავს.

ამ ეპიზოდში ყველაფერი შენელებულად მიმდინარეობს – შეთქმულთა ყველა გადასვლა, მათი გადახედვა თუ ერთმანეთში ჩურჩული. ყველანი ძალზე დამაბულად ემზადებიან ამ დიადი საქმისთვის, მაგრამ ცდილობენ, ჩვეულებრივი ატმოსფერო შექმნან.

მარულოსიც კი მიუახლოვდა კასიუსს, მაგრამ არ შეჩერებულა, ჩაფიქრებულ საქმეში წარმატება უსურვა მას და გაიარა. კასიუსს შეეშინდა და მაშინვე ეცა ბრუტუსს გასაფრთხილებლად. ახლა ყველა ბრუტუსს მისჩერებია და ბრუტუსიც, რომელიც ერთგულია თავისი სიტყვისა, ხელთ იღებს შეთქმულების სადავეებს.

მაგრამ რა უყონ ანტონიუსს? აკი შეთანხმდნენ, რომ ტრეპონიუსი მას რაღაც საბაბით აქედან გაიყვანდა. რაღას აყოვნებს?

კეისარი პორტიკში შედის. შესასვლელში შეჩერდება, ვიღაცას ელაპარაკება. მგონი, ისევ ის მარულოსია. ყველას ფეხებში ეღება.

შეთქმულნი აუჩქარებლად მიემართებიან თავიანთი ადგილებისკენ. გზაში ერთმანეთს მზერით ამხნევენ. კეისარი თავის სავარძელს მიუახლოვდება.

რაღაც ავისმომასწავებელი პაუზა წარმოიშვა. ყველა გაირინდა. იცდიან, რა მოხდება და ამ პაუზის დროს საიდანღაც, გაუგებარია საიდან, ისმის ოღნავ შესამჩნევი, ოღნავ გასაგონი, მაგრამ მკაცრი, უღმობელი კაკუნი. თითქოს, მეტრომონის დარტყმის ხმაა. კაკუნი დიდხანს, ძალიან დიდხანს გრძელდება.

ქუჩაში კი ხალხი ღვას და იცდის. ხალხი ყოველთვის იცდის. საღვაც, ბრბოში, ბავშვი ატირდა, დედა ცდილობს, დაამშვიდოს, მაგრამ იგი მთელ მოედანზე გაჰკივის. დედა მახლობელ შესახვევში გაიყვანს ბავშვს.

ფორუმზე ხალხი ღვას და იცდის. რას უცდის? ვინ იცის. ვიღაცას უთქვამს, დღეს კეისარს მეფობის სიმბოლოს გადასცემენო, ვიღაც მკვლელობის მცდელობაზეც ლაპარაკობდა. ისე, კაცმა რომ თქვას, ხეირიანად არავინ არაფერი იცის. მაგრამ აი, რატომღაც ღვანან და იცდიან.

## №20. „პროვოკაცია“

იწყებს მეტელუსი – ასე იყვნენ შეთანხმებული. იგი კეისარს არზას მიართმევს თავისი ძმის გადასახლებიდან გათავისუფლების შესახებ. ყველა სენატორმა წინასწარ იცის, რა რეაქციაც მოჰყვება მეტელუსის ამ თავხედურ გამოხდომას.

კეისარი, რომელიც კურთხევის მოლოდინშია, დაიბნევა, მერე ერთიანად ბრაზი მოერევა, მაგრამ ნებისყოფას მოუხმობს, თავს შეიკავებს და შეეცდება, მშვიდად მოიქცეს. მაგრამ რარიგ ეძნელება ეს დიდ კეისარს! ბოლოს, მაინც ვეღარ შეიკავა თავი, მეტელუსს არზა ესროლა, დაიყვირა, სენატორებს შეურაცხყოფა მიაყენა და კინაღამ გაართყა კიდეც პროვოკატორს.

კეისარს საშველად კეთილშობილი ბრუტუსი მივარდება. მის წინ მუხლებზე დაეშვება და ემუდარება, მეტელუსს გადასახლებული ძმა დაუბრუნოს. ეს ბრუტუსის უკანასკნელი მცდელობაა, საყვარელი ადამიანი გადაარჩინოს. ბრუტუსს სიკეთის და სასწაულის სჯერა. იგი კეისარს სთხოვს, ემუდარება, როგორც მეგობარს, მამას, ღმერთს.

მაგრამ არაფერი გამოდის. კეისარს ბრუტუსის თხოვნა კიდევ უფრო აკარგვინებს წონასწორობას. იგი აფეთქდება და კიდევ ილუპავს თავს. სენატორებს კეისარი თანდათან, წინასწარ მონიშნული პარტიტურის მიხედვით გააფთვრებამდე მიჰყავთ.

კეისარს ბრუტუსის შემდეგ კასიუსი ჩაუვარდება მუხლებში, რომელიც ძლივს ძალავს კეისარისადმი თავის დამოკიდებულებას. კასიუსი შურისძიებამ მოიცვა, მკვლელობა მას მოთხოვნილებად ექცა. კასიუსის კვალდაკვალ ყველა სმამალლა მოითხოვს კეისარისგან მეტელუსის ძმის პატიებას. ყველა ფეხზე წამოხტება.

ამ დროს კი ფორუმზე ხალხი ადგილიდან არ იძვრის, ჩუმად დგას და ელოდება მოვლენებს. ხალხი რაღაცის მოლოდინში გარინდებულია – არ იცის, რისი დაძახება მოუწევს: „გვირგვინოსანს გაუმარჯოს“, თუ „ღმერთმა აცხონოს მისი სული“.

## №21. „დაკვლა“

ის არ მოუკლავთ, ფაქტობრივად დაკლეს. როდესაც ოცდასამი კაცი ხანჯლებით ხელში ერთს დაეძგერება, ამას დაკვლა ჰქვია. იგი დაკლეს ისე, როგორც კლავენ ცხვარს, ძროხას, ღორს. ჩვეულებრივ, ეს სრულ სიჩუმეში ხდება ხოლმე. ასეთ სიჩუმეს უნდა მივადწიოთ.

კასიუსი ხელს ჰკრავს ამ დროსთვის უკვე შეშინებულ კასკას და ისიც დაარტყამს კეისარს. ეს უფრო სიმბოლური დარტყმაა, ვინაიდან კასკა ძალზე სუსტია და იგი ვერ შეძლებდა კეისარის მოკვლას. გარეწარმა *კასკამ* დაარტყა... ნიშანი მისცა. *და ხალხით სავსე მოედანსაც ერთიანად იხუვლა*. შემდეგ კი კვლავ სიჩუმე ჩამოწვა, ოღონდ – უკვე სიკვდილისეული სიჩუმე.

## რომელი სენატორი როგორ არტყამდა კეისარს:

252

სწორედ ეს უნდა იყოს ჩვენთვის ამოსავალი თითოეული სენატორის დახასიათებისა და მათი ქცევის ლოგიკის განსაზღვრისას. პლუტარქე წერს: „ოცდასამი დარტყმა მიაყენეს“. „მრავალმა შეთქმულმა ერთმანეთიც კი დაჭრა“.

1. **კასკა.** მან პირველმა ჩასცა კეისარს კეფაში ხანჯალი. მაგრამ საკუთარი საქციელით შემცბარი იყო. ჭრილობა არ იყო ღრმა. კასკას შეეშინდა, როდესაც კეისარმა წინააღმდეგობა გაუწია: „რას სჩადი, არამზადავ?“ და კეისარმა კასკას ხელში სტილელი ჩაარჭო.

2. **ტრებონიუსი.** „ორივე ხელით ჩაეჭიდა კეისარის ტოვას და

უნდოდა, კისრიდან გადაეძრო“. ეშმაკი ტრეზონიუსი. მშვიდად, მაგრამ რამდენჯერმე ჩაარტყა ხანჯალი, უნდოდა, ნამდვილად დარწმუნებულიყო, რომ დარტყმა სასიკვდილო იყო. ის გამოცდილი მოკრივესავითაა. მისთვის ეს პროფესიული საქმეა. ხშირად უწევს ამის კეთება.

3. **კასიუსი.** ერთხელ დაარტყა და საქმეც გაკეთებულია. იგი კეისრის სიახლოვეს დარჩა, უნდა, რომ შეამოწმოს, ყველამ დაარტყა თუ არა. ახლა მთავარია, შემდგომი ეტაპის მოგვარება. მას დაწვრილებით, უძვირესი დეტალების ჩათვლით აქვს ყველაფერი მოფიქრებული.

4. **ცინა.** ისე ჩაარტყა, როგორც ღორების და ცხვრების გამოცდილმა დამკვლელმა. მან ზუსტად იცის სასიკვდილო წერტილი. კარგად გამოსდის ეს საქმე. ამას აღელვებული აკეთებს, რაც უნდა იყოს, კეისარი ცხვარი არ არის. ეს, ალბათ, ქირურგიული ოპერაცია უფროა მისთვის.

5. **ლეგარიუსი.** ძლივს შეეხო კეისარს სატევრით. კინალამ გული წაუვიდა. ის ხომ ავადა.

6. **მარულუსი.** დიდი სიამოვნებით მრავალჯერ აყენებს დარტყმას. იგი ამ ყველაფრით კმაყოფილია, არ ჩქარობს, ცდილობს, სიამოვნება გაიხანგრძლივოს.

7. **დეციუსი.** არისტოკრატიულად, სპორტულად არტყამს. მკვლევლობის პროზაულობამ გააოგნა. მან ერთადერთმა შეიგრძნო ამ ფაქტში „დაკვლის“ მომენტი. არაფერი რომანტიკული, განმათავისუფლებელი, ლამაზი. მან მხოლოდ იმიტომ დაარტყა, რომ ხელშეკრულების თანახმად ვალდებული იყო, ეს გაეკეთებინა.

8. **ბრუტუსი.** ერთი ზუსტი დარტყმა, როგორც მსხვერპლშეწირვა. ზუსტი დარტყმა, რომელმაც ტანჯვას სწრაფად მოუღო ბოლო (სხვათა შორის, „ბრუტუსმა კეისარს საზარდულში ჩაარტყა“).

კასკამ დაარტყა, მარულუსი, ლეგარიუსი, ცინა და ტრეზონიუსი ერთდროულად მივარდნენ კეისარს. ჩასცეს სატევრები. სიჩუმეა. მხოლოდ ისმის ძლიერი სუნთქვა იმ ადამიანებისა, რომლებიც ხორცს ჭრიან. უნდა გავიხსენო, როგორ კლავენ ცხვარს. ყველაფერი ჩუმად ხდება, ყვირილის გარეშე, მხოლოდ სხეული იკრუნჩხება.

კეისარი მაინც დაუსხლტება მათ. დაინახავს დეციუსს, თავის ნათესავს, რომელსაც ნახევარ მეძკვიდრეობას უტოვებს, დახმარებისთვის მივარდება, მაგრამ მიუახლოვდება თუ არა, ხანჯლით მიიღებს დარტყმას. მაშინ გაგიჟებული მკვლელ შეთქმულებს ეცემა. მერე, როდესაც ფეხზე დგომა მისთვის უკვე გაუსაძლისი ხდება, ბრუტუსს დაინახავს და მისკენ გაიწევა. ბრუტუსი მას უკანასკნელ დარტყმას მიაყენებს.

ასევე განაგრძობენ დგომას: ბრუტუსი, რომელიც ხელს აშველებს კეისარს. მერე ბრუტუსი მას იატაკზე დააწვეს. კეისარი სახეზე ტოვას მიიფარებს, რომ მკვლარიც ლამაზად იწვეს. ბრუტუსი მის წინ მუხლებზე დაეშვება, სახეს უკოცნის, ეფერება, ცრემლების არ ერიდება. შემდეგ კეისარს ტოვას გაუსწორებს და ადგება.

სენატორები აქეთ-იქით გაიფანტებიან. პაუზა.

## №22. „თავისუფლების ორგია“

არა, ყვირილი ერთბაშად კი არ ატყდება, არამედ თანდათან. ჯერ ჩურჩულებენ: „თავისუფლება, ტირანია დაემხო!“ ერთმანეთს მიცვივდნენ. როგორც აღდგომა დღეს, ისე ულოცავენ, ეხვევიან და კოცნიან ერთმანეთს. „ქრისტე აღსდგა!“ როგორც იქნა, ამ დღესაც მოესწრნენ! ტირანი აღარ არის, რასაც მინდა, იმას გავაკეთებ! გაუმარჯოს თავისუფლებას! აღარავინ არის, ვისაც ყური უნდა დავუგდო! გაუმარჯოს თავისუფლებას! ტირანია დაემხო! და აი, უკვე ყველა ერთსა და იმავე ლოზუნგს გაჰყვირის: „ტირანია დაემხო, თავისუფლება რესპუბლიკას!“

მაგრამ უსასრულოდ არაფერი გრძელდება და ეს თავისუფლების ორგიაც დასრულდა.

ყველა დამშვიდდა.

რალაც პაუზაა ხალხის, სენატის, რესპუბლიკის ცხოვრებაში. თითქოს ყველაფერი წამით გაჩერდა. ჩიტი რომ ჩიტია, ისიც აღარ დაფრინავს ცაში.

ხალხი უყურებს და ელოდება. მაგრამ არაფერი იცის, ვერაფერს ხედავს, არაფერი ესმის. მხოლოდ გრძნობს, რომ ახლა რალაც საშინელი, გამოუსწორებელი რამ მოხდა (ან ხდება). ხალხი დაძაბული იყურება, ელოდება. სენატორებმა არ იციან, რა იღონონ. პაუზა მთავრობის გარეშე.

ახლა რალაც გადაწყვეტილებაა მისაღები. თუ ერთი მეთაური ჩამოაგდეს, ვილაცამ ხომ უნდა დაიკავოს მისი ადგილი. ჩვეულებრივ, თავიდან ეს კომპრომისული გზით წყდება ხოლმე: ირჩევენ კოლეგიას. მაგრამ აქ, სენატში, ჯერ არ ფიქრობენ ამაზე. ყველა იმაზე ფიქრობს, რომ რალაც უნდა უთხრან ხალხს, რომელიც როდენის „კალეს მოქალაქეების“ მსგავსად, ისევ ისე დგას ფორუმზე. დგას და ელოდება. სენატორები კეისრის სავარძელთან შეჯგუფდნენ, რომელზეც კეისრის სკიპტრა და სტილეტი დევს. ყველა ოდნავ დაბნეული დგას, არავინ იცის, რა ქნას, რითი დაიწყოს. კასიუსიც კი წამით დაიბნა. ყველა ბრუტუსს მისჩერებია. არავინ აქცევს ყურადღებას პომპეუსის

ქანდაკების ფერხით პირქვე დამხობილ ახლა უკვე ჩვეულებრივ ცხედარს, ყველასთვის უსარგებლო კეისარს, რომელიც აღარავის აშინებს, აღარავის აფრთხობს. იგი მშვიდად და უწყინრად წევს, როგორც ყველა მიცვალებული.

### ეპიზოდი „პანიკა მოედანზე“

ბრუტუსმა ტრაბონიუსს და მეტელუსს გასასვლელზე მიუთითა: – ერთი გახედეთ, ხალხთან რა ხდებაო. ტრაბონიუსი ძალზე უხალისოდ მიემართება კარისკენ, ხელში გასისხლიანებული ხანჯალი უჭირავს. მას მეტელუსიც გაჰყვება.

სენატორები ფორუმზე გამოვლენ. ხალხი, დაინახავს თუ არა გასისხლიანებულ მახვილებს, დენდაკრულივით უკან დაიხევს. ქალები კივილს მორთავენ. ტრაბონიუსი დასამშვიდებლად მივარდება მათ, მაგრამ ეს კიდევ უფრო ამძაფრებს პანიკას ხალხში. ყველა სხვადასხვა მხარეს გარბის, ყვირიან, შველას ითხოვენ. ბავშვები ტირიან და დედებს ეძებენ. შეშლილი ადამიანები ჯგუფებად მორბიან, ეჯახებიან და ფეხებში ებლანდებიან ერთმანეთს.

სადღაც საყვირის ღრიალის ხმა ისმის. მარადიული ქალაქის ქუჩები და მოედნები პანიკამ მოიცვა. ამბავი, საშინელი ამბავი ელვის სისწრაფით მოედო ყველა შესახვევსა თუ კუთხე-კუნჭულს: „კეისარი მოკლეს!“.

ტრაბონიუსი სენატში შევარდება და ატყობინებს, რომ ხალხი საშინლად ადღვებულა. კასკა ბრუტუსის წინ მუხლებზე დაეცემა და ევედრება, რამე იღონოს, აქვითინდება. ჩანს, მისთვის არც ისე იოლი გადასაწყვეტი იყო, რომ პირველს დაერტყა დიდი კეისრისათვის, ამ ყველაფერს დიდძალი ნერვები დასჭირდა. დეციუსიც სთხოვს ბრუტუსს და ისიც ხელში იღებს მართვის სადავეებს. ბრუტუსი ყველას დაშვიდებას ცდილობს და მოითხოვს, რომ ყველამ სისხლში გაისვაროს ხელები: დაე, ნურავინ იფიქრებს, რომ ისინი თავის ნამოქმედარს მალავენ. ყველამ შეასრულა ის, რაც მოეთხოვებოდა. ახლა დროა, ხალხთან გავიდეთ!

დიდი კეისარი კი იატაკზე წევს და გამვლელ-გამომვლელები მის ცხედარზე გადადიან. ადამიანი მოკვდა, მისი ცხედარი კი ყოვლად უსარგებლო რამაა. ყველა ცდილობს, რაც შეიძლება მალე გათავისუფლდეს მისგან. ადამიანი ძალზე რეალისტური არსებაა და, საერთოდაც, ნაკლებად მგრძნობიარე, როდესაც უბედურება უშუალოდ მას არ ეხება.

ბრუტუსი დიდი შთაგონებით, გატაცებით ხელმძღვანელობს

რესპუბლიკურ რეკოლუციას. იგი, როგორც არასდროს, საქმიანია და აღვზნებულ. ამიტომ ეროსი მანჯგალაძე უნდა გავაფრთხილო, რომ მან თითოეულ ქმედებაში ძალიან დიდ ცხოვრებისეულ სიმართლეს და დამაჯერებლობას მიაღწიოს, რომ „ზოგადი ტემპერამენტი“, ზოგადი თამაში არ გამოვიდეს. ახლა კასიუსი მას სიამოვნებით უკრავს კვერს, რადგანაც ბრუტუსი ვერ კიდევ უნდა გამოიყენონ, როგორც ფარი ხალხის შესაძლო რისხვის წინააღმდეგ. ოჰ, როგორ უმძიმს ყველას კეისრის მკვლელობის შემდეგ ხალხთან გამოსვლა! და აი, უკვე ყველაფერი მზადაა, გასვლადა დარჩათ!

### №23. „შედრწუნება“

მას მკვლელობის ამბავი ფორუმზე შეატყობინეს. ანტონიუსი მაშინვე გამოიქცა და აი, ახლა იმ შენობაში შევარდა, სადაც სენატის სხდომები იმართებოდა. გაჩერდა, ადგილზევე გაშეშდა, გაქვავდა. შედრწუნებული უყურებს პირქვე დამხობილ კეისარს.

კასიუსმა ხანჯალი აღმართა და ამით ტრეპონიუსს ანიშნა (ჩანს, ისინი ამგვარი ვარიანტისთვისაც მზად იყვნენ), ანტონიუსი დაუყოვნებლივ უნდა მოაშორონ აქედან!

კეისრის ნახვით შედრწუნებული ანტონიუსი მაინც დროზე მიხვდა, რომ გადარჩენის გზები უნდა ეძებოს. მსახიობები უნდა გავაფრთხილო და ვეცადო, მივალწიო იმას, რომ ეს სცენები, ღმერთმა დაიფაროს და საბავშვო დადგმების „რობინ ჰუდისეულ“ სცენებად არ გადაიქცეს. ეს ყველაფერი ძალიან ზუსტად უნდა დავამუშაოთ შინაგანი ფსიქოლოგიური სვლების მიხედვით ისე, რომ, ცხადია, მომხდარის გრანდიოზულობის შეგრძნება არ დაგკარგოთ.

მისკენ ყოველი მხრიდან დაიდრნენ შეთქმულნი. ანტონიუსი მოულოდნელად შუა დარბაზში გადააგდებს ხანჯალს და ამით აჩვენებს, რომ მათ ხელისუფლებას ნებდება. ანტონიუსი სამოსს შემოიხევეს და მოითხოვს, რომ მოკლან, ემუდარება, საშუალება მისცენ, რომ მან კეისრის გვერდით განუტევეს სული. არამზადა კასკა კიდევ წამოიწვევა, რომ ბოლო მოუღოს ანტონიუსს (არადა, რამდენჯერ უქეიფია და უტარებია დრო ანტონიუსის სახლში!). მაგრამ ბრუტუსი ხელს სტაცებს კასკას და რისხვითა და აღშფოთებით მიმართავს შეთქმულთ. მას არ უნდა, დაუნდობელი იყოს. იგი ანტონიუსს ეფიცება, რომ ძალიან უყვარდა კეისარი, როდესაც მას კლადა. ეს კასიუსის ბუნებრივ რეაქციას იწვევს. კასიუსი გაცოფებულია. გრძობს, რომ ეს ლოთი, გარყვნილი, მლიქვნელი ანტონიუსი ყველას აბრიყვებს. ხედავს, რომ ბრუტუსმა თავისი საქციელით შეიძლება მთელი მისი

ცხოვრების საქმე დალუპოს, შეიძლება ისეთი სისულელეები ჩაიდინოს, რომ მერე ვეღარც გამოძვრეს ამ რთული სიტუაციიდან. ბრუტუსი კი, ამ დროს, სამეფო ტახტთან დგას და რომაელთა სახელით ცდილობს, მუხლმოდრეკილი ანტონიუსი დაამშვიდოს. ბრუტუსი შთაგონებითაა აღსავსე, იგი ბედნიერია, რომ ქადაგებით შეუძლია რომაელთა შორის მშვიდობა დაამყაროს, შეუძლია განადიდოს და განამტკიცოს სიყვარული, მეგობრობა, მშვიდობა, დემოკრატიული და რესპუბლიკური იდეების პატივისცემა, რესპუბლიკის დამოუკიდებლობა. ბრუტუსი ენერგიით და შთაგონებითაა აღსავსე და ბედის მადლიერია, რომელმაც საშუალება მისცა, აღესრულებინა ის, რაზეც მრავალი წელი ოცნებობდა.

იგი ძალზე აღელვებულია, მეგობრულად, შინაურულად ესაუბრება ანტონიუსს, ამშვიდებს მას. დაუინებით მოითხოვს, რომ მან თავისი ხანჯალი აიღოს ნიშნად იმისა, რომ ის თავისუფალია და შეუძლია იმ საზოგადოებაში ყოფნა, რომელსაც ისინი ყველა ერთად ააშენებენ. რას წაავსებს ბრუტუსის მდგომარეობა? ალბათ, იმას, რასაც გრძნობდნენ „დურუჯის“ ახალგაზრდა სტუდიელები ანდა დეკაბრისტები, ადამიანები, რომლებიც სმოლნის ინსტიტუტში ახალ სახელმწიფოს აყალიბებდნენ, ანდა ფრანგი რევოლუციონერები – ბასტილიის აღების შემდეგ. ბრუტუსი მეოცნებე იდეალისტია, რომელიც თამაშობს რევოლუციას. ხოლო კასიუსმა კარგად იცის, რომ აღფრთოვანებული იდეების გარდა რევოლუციისთვის აუცილებელია ძალა. იგი უკვე მიხვდა, რომ პირველი სვლა წაავი, რომ ანტონიუსის მკვლელობა ვერ მოხერხდა და რომ მან ანტონიუსთან შერიგების შთაბეჭდილება უნდა შექმნას, რათა მერე მთავარი არ წაავოს. მთავარი კი ხალხია, რომელიც იქ, რომის ქუჩებში, პასუხს ელოდება. ამისათვის ისევ ბრუტუსია საჭირო. ო, როგორ მოაბეზრა თავისი „დონ კიხოტობით“ ბრუტუსმა თავი ამ ჭკვიან, ძლიერი ნებისყოფის მქონე პოლიტიკოსსა და დიპლომატს, კასიუსს.

აი, აღფრთოვანებული და კეთილშობილი ბრუტუსი მისკენ მიემართება, კასიუსს არაჩვეულებრივ წარმატებასა და ანტონიუსთან შერიგებას ულოცავს. „რა კარგად გამოდის ყველაფერი!“ – ფიქრობს გახარებული ბრუტუსი. მაგრამ კასიუსი მოულოდნელად თავს ვერ იკავებს და ძალიან მკვახედ აფრთხილებს ბრუტუსს, რომ ანტონიუსთან ურთიერთობის ყველა შედეგზე ბრუტუსი აგებს პასუხს.

შეთქმულთა რიგებში შემოერთებამ, აღელვებამ იჩინა თავი. ისინი რაღაცას თათბირობენ (პიესიდან სხვადასხვა, ერთმანეთის საწინააღმდეგო, სიტუაციის შესაფერისი რეპლიკები უნდა ამოვწერო). მოკამათე კასიუსსა და ბრუტუსს უახლოვდებიან. მხოლოდ ტრებონიუსი

დარჩება ანტონიუსთან, რომ იგი შემთხვევით არ გაიპაროს. ტრებონიუსსა და ანტონიოსს პირადი ანგარიში აქვთ. შეთქმულთა აღშფოთება ბრუტუსის საქციელით იმდენად რეალურია, რომ ჰაერში კვლავ მკვლევლობის სუნი დატრიალდა. შეთქმულნი ანტონიუსს მიუახლოვდებიან და გარს შემოეხვევიან მას...

#### **№24. „ერთგულების ფიცი“**

მოულოდნელად ანტონიუსი თავის გადასარჩენად ახალ ნაბიჯს დგამს. იგი შეთქმულებს მივარდება და ძალით უკოცნის გასისხლიანებულ ხელებს. სადღაც წამიკითხავს, რომ ერთმა რომაელმა მხედართმთავარმა, როდესაც ტყვედ ჩავარდა, სწორედ ასე გადაირჩინა თავი. შემდგომ ამ მხედართმთავარმა ასეთი დამცირებისთვის მტრებზე შური იძია.

ამ კოცნის შემდეგ ანტონიუსს სახე სისხლისგან გაუწითლდება, თითქოს კლოუნის ნილაბი გაიკეთა. იგი ფიცს დებს, რომ ყველა შეთქმული ეყვარება და ერთგულად ემსახურება მათ. შეთქმულები ზიზლით ზურგს შეაქცევენ მას და ამ ტრაგიკული კლოუნადისგან რაც შეიძლება შორს გადაგებიან განზე. ანტონიუსის საქციელი ამაზრზენია, იმდენად ამაზრზენი, რომ აუცილებელია ამ მდგომარეობიდან გამოსვლა. იგი გადარჩა, მაგრამ ახლა საკუთარი თავის რეაბილიტაციაა საჭირო.

#### **№25. „კეისრის დატირება“**

ანტონიუსი მოულოდნელად კეისრის გვამს მივარდება და დასტირის მას. ახლა ეს სენატორების დასანახავად უფრო კეთდება – აი, ნახეთ, მე პატიოსანი ვარ, ასე უცბად არ შემიძლია სხვის ბანაკში გადასვლა, როგორც თქვენ მოგეჩვენათ. მაშინ, როდესაც ხელებს გიკოცნიდითო.

ანტონიუსი დასტირის კეისრის ცხედარს, კარგად ტირის, ლამაზად, ოდნავ თეატრალურად (რას იზამ, ჩვენ ყველანი, ცხოვრების უმძიმეს წუთებშიც კი ხალხის თანდასწრებით, გარკვეულწილად, სხვისთვის ვტირით; ნამდვილი დარდი, მწუხარება მხოლოდ მაშინაა, როდესაც მარტონი ვრჩებით).

ანტონიუსი ქება-დიდებას ასხამს კეისარს, ამბობს იმას, რასაც მასზე ფიქრობს. სადღაც ზედმეტიც კი მოსდის, იწყებს შეთქმულთა ლანძღვას (ეშმაკია, გარკვეულ რისკზეც კი მიდის იმისთვის, რომ უფრო დამაჯერებელი გამოჩნდეს). ბრუტუსს გული აუზრუნველბა. ანტონიუსი გარდაცვლილ კეისართან საუბრის დროს მის წითელ ტოვას წვერში მოჰკიდებს ხელს, ნელ-ნელა გამოსწევს და დარბაზის დიდ ნაწილს

გადააფარებს. დარბაზში უზარმაზარი სისხლიანი ლაქა გაჩნდება. რომაული ტოგა ხომ ძალიან დიდი იყო, მისი სიგრძე ხანდახან ექვს მეტრს აღწევდა. ანტონიუსი ამ ყველაფერს იმდენად დამაჯერებლად და გადამდებლად აკეთებს, რომ ყველა შეთქმული უნებლიედ სხვისი მწუხარებისადმი ტრადიციული პატივისცემით იმსჯვალება (რომში მიცვალებულის კულტი წმიდათაწმინდა იყო). სენატორები ერთრიგად გამწკრივდნენ, როგორც ეს ტრადიციულად იყო მიღებული ასეთ შემთხვევაში, ფაქტობრივად, ანტონიუსმა აიძულა ისინი, მის სურვილს დამორჩილებოდნენ.

მხოლოდ კასიუსი გამოვარდება წინ და ერთბაშად შეწყვეტს ამ მარჯვე ავანტიურისტიის მიერ დამსწრეთა გამასხარავება-დაცინვას. მას ანტონიუსის ცრემლები აცოფებს. როგორი ნამდვილია ეს ცრემლები! ამას ბოლო უნდა მოეღოს. ეს კომედია ისედაც საკმარისად გაგრძელდა, არადა, იმდენი საქმეა გასაკეთებელი. მაგრამ ბრუტუსი აქაც დაეხმარება ანტონიუსს.

ახლა ყველანი ბრუტუსთან ერთად მთავარი საქმის აღსასრულებლად – რომის ხალხთან შესახვედრად მიდიან.

## №26. „წყევლა“

ანტონიუსი მარტო რჩება. იგი გადარჩა. ამოიოხრა, ირგვლივ მიმოიხედა. დარბაზში მის გარდა არავინაა. გასისხლიანებულ ხელებზე დაიხედა, ტოგით სახე მოიწმინდა. ტოგა წითელი ლაქებით დაიფარა. კეისრის ცხედარს მიუახლოვდა, მუხლებზე დაეშვა, გადასაფარებელი ოდნავ აწია და კეისრის სახეს შეხედა. ძალიან მიმნლობად, შინაურულად ჩასჩურჩულა რამდენიმე სიტყვა. და უეცრად გაუჩნდა მწველი სურვილი იმისა, რომ გააფთრებულმა ერთი კარგად, ღვარძლიანად შეიგინოს. ასე წარმოიშვა წყევლა შეთქმულთა მისამართით. შეთქმულებამ და კეისრის მოკვლამ იმთავითვე წარმოქმნა შინა ომის საშინელი ურჩხული. ანტონიუსი აქ გარეგნულად მშვიდადაა, არ ჩქარობს, იგი მარტოა საკუთარ თავთან დარჩენილი და ვიღაცის წინაშე თამაში აღარ სჭირდება. ახლა ანტონიუსი უზარმაზარი ძალა და წყევლაა. იგი ცარიელი გრძნობა და ნერვებია.

## №27. „ახალი შეთქმულების დასაწყისი“

შემოდის ოქტავიუსის მსახური. ისე შემოდის, როგორც აკლამაში. სიტყვა – პაუზა, სიტყვა – პაუზა. საიდან ხარ? სიტყვა – პაუზა. წადი და შეატყობინე, რომ... სიტყვა – პაუზა, სიტყვა – პაუზა...

ეს შენელებული სცენაა... ანტონიუსი გაბოროტებულია, უკმეხად საუბრობს. მსახური დათრგუნულია. ირგვლივ სიჩუმეა, საშინელი სიჩუმე. ფაქტობრივად, უკვე დაიბადა შეთქმულება შეთქმულების წინააღმდეგ.

### ეს არის ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ გააგიჟეს ხალხი!

ბრუტუსის ტრაგედია ისაა, რომ მას არ ესმის: ხალხი უკვე შეეჩვია კეისრობას (კულტს) და არ სურს **დემოკრატია**. მას სხვა კეისარი სჭირდება. ბრუტუსის იდეალები ხალხისთვის უცხოა და გაუგებარი. ისინი სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ. საკმაოდ დიდხანს ხდებოდა ხალხის ფსიკის გარდაქმნა-გადაკეთება საიმისოდ, რომ მას ასე ერთბაშად გაეგო ბრუტუსის იდეალები.

### №28. „ხალხის მოვლენათა ასპარეზზე შემოვლება“

ხალხი დასჭირდათ. აი, ისინიც ჯგუფ-ჯგუფად დგანან და ელოდებიან. ელოდებიან, როდის აუხსნიან, რატომ მოკლეს კეისარი?

ხის ფიცარნაგის სიღრმიდან სენატორები გამოდიან. სათავეში ბრუტუსია. იგი თამამად მოდის და სრულებითაც არ ფიქრობს რაიმე საფრთხეზე. იგი საკუთარ ხალხთან მიდის, რათა მას ანგარიში ჩააბაროს თავად ხალხის გულისათვის ჩაღენილი საქციელის გამო. ბრუტუსს უკან შიშით მიჰყვებიან დანარჩენი სენატორები. ხალხი ელოდება. ზოგს სიბრაზისაგან მუშტები შეუკრავს, მაგრამ ყველა გაჩუმებულია, ადგილიდან არავინ იძვრის. სენატორებს ბოროტად, საომარი განწყობილებით უმზერენ. ისეთი შთაბეჭდილება უნდა შეიქმნას, რომ სადაცაა შეტაკება დაიწყება.

სენატორებმა მშვიდად მოითათბირეს ერთმანეთში. კასიუსი სხვა მოედნისკენ გაეშურება და რამდენიმე კაცი გაჰყვება მას. უმრავლესობა კი ბრუტუსთან დარჩება. ბრუტუსი უბრალოდ მიმართავს ხალხს, ცდილობს, გაუნათლებელმაც და ბავშვმაც გაიგოს მისი ნათქვამი. ტყუილად ზომ არ შეუჩნია შექსპირმა ბრუტუსს აზრების გადმოსაცემად ლექსის ნაცვლად სამოედნო პროზა, პროზა, რომლის გაგებასაც შეძლებდა ხელოსანიც, პლებეიც და მრავალრიცხოვანი, მრავალფეროვანი რომის ყველა ფენა.

ბრუტუსის ხალხისადმი მიმართვა ძალზე ადამიანური და ზედმიწევნით პატიოსანია. მას არ სჭირდება თამაში, დიპლომატიური სვლების ძებნა, მისი სიტყვა უკიდურესად უბრალო და ემოციურია.

ბრუტუსი მთლიანად ჩანს ამ თავის სიტყვაში. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, რამდენად შეძლებს ამ როლის შემსრულებელი, ნამდვილად იყოს გატაცებული რესპუბლიკური იდეებით და ხალხიც გაიტაცოს. რამდენად შეძლებს ამ სიტყვაში სუბიექტურის ჩადებას.

ხალხი ყურს უგდებს ბრუტუსს. როდესაც მან რომისადმი სიყვარულზე დაიწყო ლაპარაკი და თქვა, რომ კეისარი უყვარდა, ხოლო რომი – კიდევ უფრო მეტად, ხალხი მიუახლოვდა მას. მისკენ შეტრიალდა და დაინტერესდა. ხალხი უკვე გარს შემოეხვია ბრუტუსს, ზოგი საფეხურებზე ჩამოჯდა, ზოგიც – ქვაფენილზე, ყურს უგდებენ, ცდილობენ, გაიგონ. მათი ყურადღებით შთაგონებული ბრუტუსი ცდილობს, უკეთესად აუხსნას ის, რაც მოხდა, იგი პატიოსნად უზიარებს ხალხს თავის აზრებს.

ბრუტუსი ბრბოდან ვიღაცას მოუხმობს, თავის ხანჯალს გადაუგდებს და სთხოვს, ყელი გამოჭრას მას, თუკი მიაჩნია, რომ ბრუტუსი დიადი რომის ღირსი არ არის. ხალხმა დაიჯერა, რომ რესპუბლიკის სიცოცხლის საკითხის გადაწყვეტა მის პასუხზე იქნება დამოკიდებული. ხალხმა დაიწყო რეაგირება, აღელდა, გაიგო, რომ რაკილა ეკითხებიან, მაშასადამე, შეიძლება და საჭიროც არის, პასუხი გასცეს. ბრუტუსი ახლა უკვე გზნებით ლაპარაკობს, იგი ბედნიერია, რომ ის და რომაელები ფორუმზე ერთობლივად წყვეტენ რომის მომავალი ცხოვრების საკითხებს.

ბრუტუსმა ხალხი მონუსხა. ვიღაცამ იმედინად დაიძახა: „ბრუტუსი იყოს კეისარი!“ ხალხს გაუხარდა. გამოსავალი ნაპოვნია – კეისარი აღარ არის, მაგრამ ცხოვრება მაინც გრძელდება და ბრუტუსი იყოს კეისარი, ვიღაც ხომ მაინც უნდა იყოს კეისარი?!

ბრუტუსი დაიბნა, ცდილობს, ბრბოს აუხსნას, რომ სათავეში ერთი კაცის, *კეისრის*, ყოლა არ შეჰფერის რომს, *რომი* დემოკრატიული რესპუბლიკა უნდა იყოს, როგორც ის მრავალი წლის წინათ იყო. მაგრამ მას უკვე აღარავინ უსმენს. ხალხი გაშმაგებით გაჰყვივს: „დიდება ბრუტუსს!“ ზუსტად ისე, როგორც წარმოდგენის დასაწყისში გაჰყვიროდა: „დიდება, დიდება *კეისარს*!“

მოვლენათა ასეთმა შემობრუნებამ სენატორთა რიგებში დაბნეულობა შეიტანა. ისინი შეეცადნენ, ფორუმიდან გაუჩინარებულყვენ, რათა მომხდარის შესახებ კასიუსისთვის შეეტყობინებინათ.

როდესაც მოხეიძე ბრბო ხელში აიტაცებს ბრუტუსს და რომის ქუჩებში გაიყვანს, ამ დროს ანტონიუსს, ოქტავიანეს მსახურს და ორ მონას პომპეუსის პორტიკის შენობიდან ტახტრევნით კეისრის გვამი გამოაქვთ.

## №29. „ანტონიუსის გამოცდა“

ხალხი გაჩერდა. ვილაც ქალმა დაიყვირა, აქვითინდა, მოთქმით დაიწყო ტირილი. კეისრის ცხედარი გამოატარეს, შემადღებაზე დადეს და ზედ წითელი ტოგა გადააფარეს. კეისარმა თავის დროზე მოიპოვა ასეთი ტოგის ტარების უფლება, რომელიც ახლა მის გვამს აფარია.

ხალხი უკვე ბრუტუსის მიმართ განეწყო. ახლა კიდევ ეს კეისარი ჩამოატარეს – თურმე, როგორც ახლახან გაირკვა, უზურპატორი და რომის დემოკრატიის პრინციპების და თავისუფალი რომის ყველა კანონის დამრღვევი. ხალხმა კი არაფერი იცოდა. მას აუხსნეს, მერედა რა კარგად მოახერხა ეს კეთილშობილმა ბრუტუსმა. ამიტომ ახლა ანტონიუსს ერთი სიტყვაც რომ შეეშალოს, ეს მისი ბოლო იქნება. ომში ხომ ამბობდნენ, მენაღმე მხოლოდ ერთხელ ცდებაო. ამიტომაც იყო მენაღმე თავისი მოვალეობის მიმართ ასე ფრთხილი და ყურადღებიანი. იგი ნებისმიერ წამს შეიძლება, აფეთქებულიყო. ახლა ანტონიუსიც ასეთივე მდგომარეობაშია. ხალხი დაიძაბა. ბრბოში კეისრის ხელისუფლების შესახებ ჭორები გავრცელდა. თურმე, არც ისეთი კარგი ყოფილა, როგორც გვეგონა, *იმათი კეისარი*. და, საერთოდ, ბრუტუსი მართალია.

ანტონიუსი, რომელიც კარგად გრძნობს ბრბოს განწყობილებას, თავის სიტყვას იმით იწყებს, რომ ფრთხილად აქებს კეისრის მკვლელებს. მაგრამ ამ „ქება-დიდებაში“ იგი თანდათან არწმუნებს ხალხს იმაში, რომ კეისარი არ იყო მათი მტერი. იგი ფრთხილად იწყებს ბრუტუსის ლანძღვას, თანაც ისეთი გულწრფელი მწუხარებით, რომ ამ გულწრფელობით უმალ მოისყიდის რომის გულუბრყვილო მცხოვრებლებს. ანტონიუსი კეისრის თავთან ზის, მას სახეში უყურებს და ძალიან განიცდის, ეს კი, ალბათ, ხალხზე მოქმედებს. ანტონიუსი ტირის. თხოვს, აპატიონ და საშუალება მისცენ, რომ დამშვიდდეს. და ხალხიც აძლევს მას ამის უფლებას.

მაინც არც ისე ცუდი იყო ეს კეისარი! ისევ დაირხა ხალხში ჭორი. ისე, კარგად რომ დაფიქრდე, სულ ტყუილუბრალოდ მოკლეს ეს დიდი ადამიანი. ანტონიუსი მართალია. მან იცის, რა არის სწორი და რა – არა. მით უმეტეს, რომ იგი ასე გულწრფელად დასტირის *ჩვენს კეისარს!* ასე ტრიალებს, ბრუნავს ბრბოს განწყობილების ფლუგერი საითკენაც დაუბერავს ცალკეული ნიჭიერი ადამიანების მიერ შექმნილი იდეებისა და შეხედულებების სიო.

**№30. „ანტონიუსის მოწოდება“**

ანტონიუსი უკვე მიხვდა, რომ მის ხელთაა ხალხის ყურადღება. ახლა მისი სამგლოვიარო სიტყვა შთაგონებულ მოწოდებად იქცევა. ბრწყინვალე ტრიბუნი, ბრწყინვალე მსახიობი მიზნად ისახავს, ხალხის ბრბო გაიტაცოს. ახლა ყველაფერი სწრაფი ტემპით მიდის და ხალხის რეპლიკების ტემპამაც იმატა.

აი, ანტონიუსი მოუწოდებს ხალხს, რომ დიდი კეისარი დაიტირონ. შემდეგ, თავად ახდენს ამ დატირების *ორგანიზებას*. ვილაცამ თქვა: „მოდი, ანტონიუსი იყოს კეისარი! ესეც პრობლემის გადაწყვეტაა. შეხედე ერთი, ეს ანტონიუსი როგორ განიცდის!“

იწყება *დატირება*. ქალები ტირიან, მამაკაცები *კეისრის* ტახტრევის გარშემო შეჯგუფულან, *ანტონიუსმა* ცხედარს წითელი გადასაფარებელი გადახადა და ხალხს დიდი კეისრის სახე დაანახა. სასოწარკვეთილმა ხალხმა იღრიალა. ანტონიუსი ავიყებს ხალხს, კეისრის ჭრილობებს აჩვენებს, უხსნის, რომელმა შეთქმულმა რომელი ჭრილობა მიაყენა. აი, შეხედეთ, სად ჩაარტყა ბრუტუსმა! კეისარი კი მას შვილივით ენდობოდა! ხალხი დიდი მღელვარებით იწყებს მომხდარის მიმართ თავისი დამოკიდებულების გამოხატვას. ანტონიუსი ხალხს ჭრილობებს აჩვენებს, ხალხს უნდა ამ ჭრილობების ნახვა. ყველანი ცხედარს მიცვივდებიან. თვითონ მიჰყავთ ანტონიუსი (საკმაოდ უხეშად) კეისართან, მის გარშემო დგებიან. ყველა მბრძანებლობს, ყველა ერთდროულად ლაპარაკობს ერთსა და იმავე სიტყვებს (ეს სიტყვები უნდა გავამრავლოთ), ქალები ხმამაღლა მოთქვამენ.

შეთქმულნი ნელ-ნელა შესახვევში უჩინარდებიან...

ანტონიუსი ლამაზად დასტირის კეისარს (მას ეხერხება ეს!), გულის ამჩუყებლად, თითქოს, თავისთვის მოთქვამსო. ძალიან განიცდის საყვარელი ადამიანის დაღუპვას. ახლა ხალხი უფრო გულწრფელად ტირის. ვნებათაღელვა. თანდათან დატირება ერთ ქმედებაში ითრევის ყველას. ხალხი „მიხვდა“, რომ ბრუტუსმა ის მოატყუა. ხალხი მომავლის შიშმა შეიპყრო და ის მზად არის, გაჰყვეს ყველას, ვინც გაუძღვება. ანტონიუსი ამით სარგებლობს და კეისრის „*ანდერძით*“ ვნებათაღელვას აღვივებს. იგი ხალხს ავიყებს.

**№31. „ამბოხი“**

ანტონიუსი, რომელსაც თავი ისე უჭირავს, თითქოს, ხალხის გაჩერება უნდა, უხსნის რომაელებს, რა უანდერძა მათ დიდმა და საყვარელმა კეისარმა. ანტონიუსის ეს შეტყობინება არაჩვეულებრივ

ზემოქმედებას ახდენს ბრბოზე. როგორ?! თითოეულ რომაელს აძენი და აძენი დრაქმა? შეუძლებელია! ჩვენ რაღაც გვეკუთვნოდა, ვიღაცებს კი ამის წართმევა და დამალვა უნდოდათ?! არა, ახლა სრულიად ნათელია, რომ ამის ასე დატოვება არ შეიძლება!

გააფთრებული რომაელები შესახვევებში მიმოიფანტნენ, ვინ რითიც შეძლო, იმით შეიარაღდა და ყველამ თვალის დახამხამებაში ანტონიუსის გარშემო მოიყარა თავი. ანტონიუსი კი ახლა იმის შეთხზვას იწყებს, თუ როგორ დაუტოვა კეისარმა ხალხს დასასვენებლად მიწები (მას ხომ ტიბრის გადაღმა კულტურისა და დასვენების პარკის გახსნა უნდოდა!). ეს უკანასკნელი წვეთი აღმოჩნდა.

მოედანზე იქვე შეამბოხეთა ცალკეული ჯგუფები ყალიბდება. ძველთაძველ ფორუმზე შემოცვივდნენ ადამიანები და რომაელებს ამბოხებისაკენ მოუწოდეს. ატყდა წივილ-კივილი, ისმის შეძახილები: ამბოხია, ამბოხი, სახლები გადავუწვათ, სახლ-კარი დავერბიოთ, მოღალატეები გავანადგუროთ და ა. შ. კეისრის ცხედარი ქრება, მთელი ფიცარნაგი წითელი ტილოთი იფარება, რომელზეც ანტონიუსის მარტოხელა ფიგურა დგას.

ანტონიუსი, ეს ბრწყინვალე მსახიობი, დაიღალა, მან თავისი როლი ითამაშა და თავიც გადაირჩინა. ამბოხება კი თვითონ იპოვის თავის გზას. იგი მიიყვანს ანტონიუსისა და მისი თანამზრახველების საქმეს ბოლომდე.

### **№32. „ტრიუმფირატი“**

ოქტავიანე და ლაბილუსი სხვადასხვა მხრიდან შემოცვივდებიან. დაინახვენ, რომ ანტონიუსი კეისრის წითელ ტოგას იღებს დაბლიდან, ისინიც სხვადასხვა მხრიდან ჩაეჭიდებიან მას და თავისკენ ქაჩავენ. თითოეული თავისკენ, მხოლოდ თავისკენ ექაჩება, რომ არავინ დაასწროს! ეს გაყოფა-დანაწილების დასაწყისია.

## დაბუშავება მოვლენისა – „რომაელთა აჯანყება, ხალხის აჯანყება“

1. ხალხის მოწვევა. ადამიანები უნდა დაარწმუნო, დააცხრო მათი აღშფოთება, მათი საშინელი ღუმილი.
2. ხალხი ნელა, შიშით და უხალისოდ იკრიბება სამ ნაკადად.
3. წარბეშპეჭმუხუნული უსმენენ ბრუტუსს. მათ ყოველთვის ატყუებენ. მათ არ სჯერათ, მაგრამ იძულებულნი არიან, ყური დაუდონ.
4. პატრიოტული დარტყმა. „რომელი თქვენგანი?...“ აღშფოთების დასაწყისი.
5. პატრიოტული აფეთქება. ახალი კეისრის მოთხოვნა.
6. ხალხმა გადაწყვიტა, რომ მას ეკითხებოდნენ, როგორ სჯობს მოქცევა და პასუხიც გასცა.  
ისინი რომში მდგომარეობის სასწრაფოდ სტაბილიზებას მოითხოვენ, რომ მათ ნორმალური ცხოვრება, ვაჭრობა და ხელოსნობა შეძლონ, რომ ყოველ წუთას ომისა და სიკვდილის შიში არ ჰქონდეთ.
7. ხალხმა გადაწყვიტა, რომ მას ბრუტუსის გარდა არავინ სჭირდება. „ბრუტუსი იყოს კეისარი!“.
8. უარყოფილი კეისრის ცხედრის გამოსვენება.
9. ორმა ქალმა წამოიტირა. ხალხი გაჩერდა, მაინც საინტერესოა, თვალი შეავლო ყოფილ კეისარს, საინტერესოა მოისმინო, როგორ დაიტირებენ მას.
10. ანტონიუსის მიმართვა ხალხისადმი.
11. ქება-დიდება კეისრისა და ბრუტუსისა, რომელმაც საშუალება მისცა, დაეტირებინათ კეისარი.
12. ბრუტუსის ლანძღვა. მაინც რა გააკეთა ცუდი ამ კეისარმა?
13. ანტონიუსი მწარედ დასტირის კეისარს. ხალხი კი ერთმანეთში იმაზე ჭორაობს, რომ კეისარს მაინცდამაინც სამართლიანად არ მოექცნენ და, საერთოდ, ღირს ამაზე დაფიქრება.
14. ხალხი ჯერჯერობით სხვის პანაშვილს ესწრება.
15. „მოიცა, იქნებ ანტონიუსი იყოს კეისარი?“
16. ბუნტის ჩანასახი – ემბრიონი.
17. მღელვარება იზრდება.
18. ანტონიუსი „კეისრის ანდერძით“ ავიწყებს ხალხს. ხალხი მოითხოვს ანდერძს, როგორც პირად საკუთრებას.
19. ანტონიუსისადმი ხალხის სიყვარულმა იფეთქა.

20. კეისრის დატირება. გული უნდა იჯერონ ტირილით, რათა ბრუტუსთან შეთანხმების ცოდვა გამოისყიდონ.
21. ამბოხების დასაწყისი. ანტონიუსი ცდილობს, ბუნტი, ამბოხება შეაჩეროს.
22. ანდერძის კითხვა. ხალხის საშინელი ყვირილი. კუთვნილის მოთხოვნა, მოთხოვნა იმისა, რაც მათ ღიღმა და ესოდენ ძვირფასმა კეისარმა უანდერძა.
23. შეიარაღება. სახალხო ბელადთა გამოჩენა.
24. ამბოხება, ბუნტი.

### მესამე მოქმედება

მთელი ქვეყანა ჯვარცმული ადამიანებითაა დაფარული. *გზებზე უბეში მორებისგან შეკრული ჯვრებია აღმართული, მათზე გაკრულია ხალხი, რომელმაც ამბოხება გაბედა. ასე ამყარებენ ტრიუმვირები თავის ძალაუფლებას რომში.*

რომში შინა ომია გაჩაღებული. ისტორიის ფიცარნავი. მასზე ჯვარია წაქცეული, რომელსაც ისევ ის ადამიანები აჭედებენ.

სამოქალაქო ომი – ეს დაღუპვაა, კატასტროფა. ეს არის ერთმანეთის დაჭმა, ადამიანები მხეცებივით ხრავენ ერთმანეთს. კეისარი ვნებებს ითოკავდა და თუ ჭამდა, მარტოკა ჭამდა. ქვეყანა ორ ბანაკად, ორ მხარედაა დაყოფილი. ადრე *კეისარი* იყო, ახლა ორი ბანაკია: *ტრიუმვირები* – ანტონიუსი, ოქტავიუსი, ლაპიდუსი და მემამბოხენი – შეთქმულები, კეისრის მკვლელები.

კეისარი – შინაომი – ავგუსტუსი

ბრუტუსი ცდილობდა, რომი იმპერატორისგან გაეთავისუფლებინა, მაგრამ საბოლოოდ ყველაფერი დიდი იმპერატორით – ავგუსტუსით, დამთავრდა. რომის იმპერიაც აქედან იღებს სათავეს. ეს შეუქცევადი პროცესია.

ორივე ბანაკში ერთმანეთს ჭამენ. ვერა და ვერ გაუყვიათ ძალაუფლება, *კეისრის* წითელი ტოგა.

### №32. „ყიღვა-გაყიღვა“

ფიცარნავის სხვადასხვა მხარეს წითელ ტოგებში (ისეთში, როგორც კეისარს ჰქონდა) გამოწყობილი სამი ტრიუმვირი ღვას.

ისმის მუშის კაკუნი, რომელიც მორებისგან ჯვარს აჭედებს. იმ ადამიანთა სიებს ადგენენ, რომლებიც სიკვდილით უნდა დასაჯონ. ამ სიებში ხვდება ყველა, ვინც ტრიუმფირებისთვის (მხოლოდ პირადი მოსაზრებით) არ არის სასურველი. ვილაცას ვილაცის ბალი უნდა, ვილაცას – თანამდებობა, ვილაცას ვილაცის ცოლზე უჭირავს თვალი, ვილაცას, უბრალოდ, რაღაცის გამო უნდა შური იძიოს! ვილაცამ ვილაცას, უბრალოდ, ცუდი თვალით შეხედა. აქ უნდა გავიხსენოთ რომის ისტორიკოსების მიერ აღწერილი ამგვარი ამბები.

აი, ისინი დგანან და ხალხის ბედს წყვეტენ, ერთმანეთზე ბრაზობენ იმიტომ, რომ თითოეულ მათგანს მიაჩნია – მას ისევე, როგორც კეისარს, შესწევს უნარი, მარტომ გადაწყვიტოს ყველა საკითხი. მაგრამ მოთმინებაა საჭირო. და ასე დგას სამივე, წითელ ტოგებში გამოწყობილი. წინათ მხოლოდ კეისარს ჰქონდა წითელი ტოგის ტარების უფლება, და ისიც, კანონის ძალით კი არა, არამედ თვითნებურად. ახლა კი ეს უფლება სამივემ მიისაკუთრა. ეს – ძალაუფლებისთვის, პირველობისთვის ბრძოლაა. კეისრის შემდეგ ვინმემ ხომ უნდა ატაროს ეს წითელი ტოგა, აბა, სანაგვეზე ხომ არ გადააგდებ, ხალხი შეეჩვია მას.

ანტონიუსი იმის გამო ნერვიულობს, რომ ამ ლაწირაკ ოქტავიანესთან და სულელ ლაპიდუსთან უწევს მოთათბირება. მაგრამ მოთმინებაა საჭირო. ნერვები უნდა მოთოკოს. ყველაზე მთავარი გარემოება ის არის, რომ აქ არსებითად ყიდვა-გაყიდვა მიდის. თუ შენ ამ სიკვდილის სიაში ჩემს ნაცნობს შეიყვან, მაშინ მეც მოვითხოვ, შენი ნაცნობის შეყვანას. ეს უკვე აღარ არის ერთი იდეით გაერთიანებული მთლიანი კოლექტივი. ესენი არიან ადამიანები, რომლებსაც ტრიუმვირატი დროებით მოვლენად მიაჩნიათ.

### ეპიზოდი ანდერძით

ანტონიუსი ლაპიდუსს კეისრის ანდერძის მოსატანად იმისთვის აგზავნის, რომ ეს ანდერძი თავის სასარგებლოდ გადააკეთოს. ვილაცას რაღაცას დააკლებენ, ვილაცას ზედმეტს მისცემენ, რაღაცას კი, ამა თუ იმ საბაბით, თავისთვის აიღებენ. მიდის აშკარა ვაჭრობა იმ დიდი იდეური ფასეულობებით, რომლებიც კეისრის სიკვდილის შემდეგ დარჩა. ახლა ეს ფასეულობები ახალი მატერიალური კურსით ახალ ვალუტაზე გადააქვთ. მიდის არნახული, უსინდისო გაყოფა. ეს ყველაფერი ერთ ბანაკში, ტრიუმვირატის ბანაკში ხდება.

და რა ხდება იქ, მეორე ბანაკში?

### №33. „ბრუტუსი ბრალს სდებს“

ძალზე მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელიც მუდმივად უნდა გავითვალისწინოთ და რომლიდანაც უნდა დავიწყოთ ბრუტუსის ყველა საქციელის აგება, არის ის, რომ ბრუტუსმა ეს-ესაა შეიტყო მისი საყვარელი პორციას გარდაცვალების ამბავი. ეს მნიშვნელოვანია.

ბრუტუსის კარავზე გადასვლა ძალიან ზუსტად უნდა ჩაჯდეს მოქმედების რიტმში. ამ ეპიზოდს შეიძლება ვუწოდოთ: „იარაღის ასხმა“. სცენა-ფიციარნაგზე გიჟებით შემოცვივებიან ბრუტუსის მეომრები (ეს ისევ ის მოტყუებული ხალხია!), ისინი ზემოდან დაშვებულ ბავირებს ჩაჭიდებიან და აღტკინებით, ერთიანი შეძახილებით გაჭიმავენ. ზემოდან – თითქოს წითელი ღამურას ფრთებიანო, კეისრის ტოვის ამომწვარი ნაჭრები ეშვება. ეს იმავე მოტივის განვითარებაა.

კარავს გაშლიან და საგუშაგოზე დადებიან. მაგრამ ეს საველე საგუშაგოა. ჯარისკაცები თავისუფლად სხედან, წვანან, მათ შესაძლებლობა აქვთ, დაისვენონ. ომში კი ამის შესაძლებლობა ძალზე იშვიათადაა. სადაც დავიღამდეს, იქ გავითენდესო. მეომრებმა კარავი გაშალეს, მოაქვთ სამგზავრო სკამები და ყველაფერი ის, რაც ბრუტუსს სჭირდება. ამას ისეთი გააფთრებით აკეთებენ, გეგონება, „მოიერიშები“ მტრის ქალაქს ანადგურებენო. ერთმანეთს უყვირიან, იღამდებიან. რას არ უშვრება ადამიანს ომი!

ბრუტუსი მარტოა, სრულიად მარტო. ახლახან მიიღო წერილი პორციას ტრაგიკული სიკვდილის შესახებ, იმის შესახებ, რომ ტრიუმფირთა არმია შეტევაზე გადადის, რომ მათ ჯარში მარცვა და მაროდორობაა გაჩაღებული, რომ გათელილია დიდი კეისრის მკვლელობის კეთილშობილური პრინციპები.

შინაოში, ინტრიგა, კინკლაობა, ჩხუბი.

ბრუტუსი ყოველივე ამას ძალიან მტკივნეულად განიცდის. ნერვიულობს, გულგატეხილია და იმედგაცრუებული. კასიუსზეა ნაწყენი, რომელმაც მოატყუა. თავზარდაცემულია პორციას სიკვდილით, მიხვდა, რომ მოტყუებულია. ბრუტუსი აღვზნებულია, მისთვის აუცილებელია, მიიღოს პასუხი ყველა ამ საშინელ კითხვასა და პრობლემაზე.

კასიუსს ყელში ამოუვიდა ბრუტუსის ინტელიგენტური გამოხდომები. ასე ვერ იომებ. ომი ის სიტუაცია არ არის, რომლის დროსაც კარგი ქცევის წესებს ასწავლიან. კასიუსი გამოცდილი მეომარია, მან იცის, რა არის საჭირო იმისთვის, რომ გაიმარჯვო. ომს ერთი უბრალო, მაგრამ მკაცრი კანონი აქვს: რადაც არ უნდა დაგიჯდეს, მტერი უნდა დაამარცხო.

კარავთან მხოლოდ ჯარისკაცები არიან. შორიდან ისმის მეომართა შემახილი: „სდექ!“ შემახილი ისევ და ისევ მეორდება. მთავარსარდლამდე რომ მიხვიდე, მრავალი ხელოვნური წინაღობა უნდა გადალახო. აქაც ასეა.

მეთაურები ერთდროულად შემოდინ და კარვის ორივე მხარეს დგებიან. კასიუსი ძალზე აღელვებული, განრისხებული შემოდის. ისეთი შეგრძნება გეუფლება, თითქოს, ეს-ესაა გაჭენებული ცხენიდან ჩამოხტაო. იგი ბრუტუსს პირდაპირ, დაუყოვნებლივ უწყებს ყვირილს. ბრუტუსიც ყვირილითვე პასუხობს, თუმცა კი იგრძნობა, რომ ცდილობს, თავი შეიკავოს.

კასიუსი ცხენზე ამხედრებული შემოიჭრა, რომ, ბოლოს და ბოლოს, მოითხოვოს, მის ბრძანებებს დაემორჩილონ. როდესაც მან ბრუტუსთან მისვლა გადაწყვიტა, ალბათ, განრისხებულმა თავის თავს უთხრა: „მაგას ვუჩვენებ, ვინ არის კასიუსი! ბოლოს და ბოლოს, ეს უმსგავსობა უნდა შეწყდეს!“ ბრუტუსი კი თავად ასწავლის, როგორ უნდა მოიქცეს და მოითხოვს, რომ მათი მოლაპარაკება პირისპირ, ჯარისკაცების დაუსწრებლად წარიმართოს.

კასიუსი ძლივს შეიკავებს თავს. მოულოდნელად ჯარისკაცებს დაუღრიალებს და ამით მათზე იყრის ბრუტუსის ჯავრს.

### ეპიზოდი „დიპლომატიური მოლაპარაკება“

საუბარი ბრუტუსის კარავთან მიმდინარეობს. ლუციუსი განრისხებულ მხედართმთავრებს სამხედრო ყაიდის დასაკეც სკამებს დაუდგამს. ბრუტუსი ბრალს სდებს, კასიუსი კი აფთარივით იღრინება. კასიუსი დიდი პოლიტიკოსია. მას პირადი უკმაყოფილება მოხერხებულად გადააქვს საზოგადოებრივი ინტერესების კალაპოტში. ბოროტი, საზიზღარი ადამიანია, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავზე ზრუნავს. ვითომდა, საერთო საქმისთვის, სამშობლოსთვის, ჭეშმარიტებისათვის მზრუნველი, სინამდვილეში, პირადი საქმეებისთვის ირჯება. ეს მეთაურთა კინკლაობაა, როდესაც „წამოწყების“ ძირითადი იდეები გათელილია და ერთმანეთს გარეგნულად მაინც უნდა დაანახონ თავიანთი პრინციპულობა.

ბრუტუსი კასიუსს იმაში ადანაშაულებს (იგი აღშფოთებულია), რომ მან ხელი მოითხო საერთო საქმით. ბრუტუსი მგზნებარედ, ამაღლებულად, პრინციპულად და გულახდილად საუბრობს. ბრუტუსი აქ გამოდის, როგორც ბრალმდებელი, მაგრამ მაინც ცდილობს, ზრდილობისა და კარგი ტონის ფარგლებს არ გასცდეს. ბრუტუსს უნდა თქვას ის, რაც ყოველთვის ადანაშაულებს პატიოსან კაცს, როდესაც

უსამართლობასა და სიბინძურეს ხედავს: ადამიანებო, შეწყვიტეთ სახელმწიფოს ძარცვა, ნუ გადააქცევთ სიზარბეს და ანგარებას თქვენი არსებობის მთავარ იდეად. ეს არ ეკადრება ადამიანს.

კასიუსს სახე აელეწება, აყვირდება. თვალებიდან ნაპერწკლებს ყრის. როგორ ვერ ვიტან ამ კასიუსებს. მათ პირადი გამორჩენისთვის შეუძლიათ ყველაფერი დალუპონ.

### ეპიზოდი „ბრუტუსის თავდასხმა“

უცბად, ბრუტუსი თვითკონტროლს დაკარგავს და აფეთქდება. ეს არის ღონ კიხოტი, რომელიც მუსრს ავლებს მტერს და ყველაფერს ანადგურებს, რაც წინ დახვდება. ძალზე გულუბრყვილოა ბრუტუსის ამბოხი მგლების ამ ხროვაში. სიმართლისათვის მებრძოლი შემოილი!

ბრუტუსი კასიუსთან მიიჭრება მტკიცე მოთხოვნით, შეწყვიტოს ეს უმსგავსობა, რითიც აშინებს კიდეც მას.

მასხოვს, ერთხელ განრისხებული გიორგი დავითაშვილი, ეს უკეთილშობილესი ქართველი მსახიობი, ქალის მიმართ თავხედური მოპყრობით აღშფოთებული, როგორ მივარდა მის შეურაცხმყოფელს და თავშეკავებით უთხრა: „მე თქვენ მწერივით გაგსრესთ, კიდე ერთი სიტყვა და მე თქვენ გაგანადგურებთ...“ იგი იმ წუთებში საშიში იყო, თუმცა საცაა ოთხმოცი წელი შეუსრულდებოდა. აი, ეს მაგონებს მე ბრუტუსს. ასეთი ადამიანები გაშინებენ თავისი სიმტკიცით.

კასიუსმა, ფაქტობრივად, დათმო ის პოზიცია, რითიც მოვიდა – დაემყარებინა წესრიგი. იგი ქურდბაცაცასავით იღრინება, რომელსაც წაასწრეს და ხელი ჩაავლეს.

### ეპიზოდი „კასიუსი ტირის“

კასიუსისთვის აქ მთავარია გამოთქმა: „ნამდვილი ბრიყვი ხარ, კასიუს!“ ეს უკვე წმინდა წყლის ოინია, გაითამაშო, რომ არ დაგაფასეს, არ დააფასეს იდეის საკეთილდღეოდ, რესპუბლიკის საკეთილდღეოდ გაწეული შენი შრომა. კასიუსი აქ საცოდავად გამოიყურება თავის უძღურებასა და გაშმაგებაში. აი, მისი შრომის საფასური. ასეთ სვლას ხშირად იყენებენ სხვადასხვა რჯულის თაღლითები, როდესაც თამაშს აგებენ და მათი არამზადობა უკვე თვალსაჩინო ხდება. მაშინ ისინი ასეთ ხრიკს მიმართავენ ხოლმე.

ბრუტუსს სძაგს კასიუსის საქციელი. ცდილობს, თავს მოერიოს და ამ არამზადას არ დაასარჯოს თავისი გრძნობები. განა ამისთვის სცალია ახლა ბრუტუსს? მან ხომ სწორედ ამ შეხვედრის წინ, ეს-ესაა,

მიიღო ცნობა ყველაზე საყვარელი ადამიანის გარდაცვალების შესახებ! ალბათ, ამიტომაც დაკარგა საკუთარ თავზე კონტროლი.

### **ეპიზოდი „ამბორი“**

აქ კასიუსია ინიციატორი. მთლად დაითაფლა. ტირის, ტირის, გულაჩუყებული. ბრუტუსისთვის ამაზრზენიც კია მოსაუბრის მოსმენა და მისი ქცევა – თითქოს, ოფლიანი კაცი ეხვევა და კოცნისო.

### **№34. ეპიზოდი „კასიუსის ისტერიკა“**

უცბად, კასიუსმა დაიღრიალა, ხელი დაარტყა მაგიდას, სკამი დაახეთქა მიწას. სკამი ნაწილ-ნაწილ დაიშალა. კასიუსს ძალიან უნდა, ბრუტუსსაც იგივე გაუკეთოს, მაგრამ არ შეუძლია. არადა, რა სიამოვნებით გააკეთებდა ამას თვალის დახამხამებაში, სულ ერთი ღარტყმით. მაგრამ არ შეიძლება. მას ჯერ კიდევ სჭირდება ბრუტუსი. ბრუტუსმა კი უკვე დაკარგა მისადმი ინტერესი, ის გაუნძრევლად დგას და გასცქერის სივრცეს, მისი მზერა სადღაც შორსაა, იქ, სადაც ახლა პორცია მარტოდმარტო განისვენებს თავის სარეცელზე. კასიუსის წივილ-კივილი ახლა კომპარული წრიბინივით ჩაესმის მას. ბრუტუსი გაირინდა, საკუთარ ფიქრებშია წასული.

### **№35. „ზავი“**

კასიუსმა კარგა ხანი ვერ მოითქვა სული. სკამზე ჩამოჯდა და მიწას მიაშტერდა. ბრუტუსი დიდი პაუზებით ლაპარაკობს. ლაპარაკი არ უნდა. არ ჩქარობს. ისინი შერიგდნენ. კასიუსი უაზროდ მისჩერებია იქაურობას, რომელიც ასე დაარბია. ცოტა არ იყოს, მას კაცურად კიდევ რცხვენია ამის.

### **№36. „პანიკა“**

როგორც ჩანს, ყვირილი მთავარსარდალ ბრუტუსის კარავში მთელმა ბანაკმა გაიგონა. ჯარისკაცები მიჩუმდნენ, რომელიღაც კარვიდან კი მარულუსი მოვარდა, რომელმაც ჩხუბის შესახებ შეიტყო. ის უდროოდ ჩაეჩხირება სიტუაციაში და მოითხოვს, რომ ახლავე შეწყდეს ყოველგვარი შუღლი და მტრობა, ვინაიდან ეს მომავალ საქმიანობას ზიანს მოუტანს. მარულუსს საკუთარი ბედი ალელვებს, რადგანაც იგი ჯარის საინტენდანტო ნაწილში კასიუსის სპეკულაციური საქმეებითაა

დაკავებული. თუ მეთაურთა შორის მტრობა ჩამოვარდება, მაშინ მის ოპერაციებს ბოლო მოელება. მარულუსს ამის ეშინია, ამიტომაც შემოვარდა აქ ისე, რომ ზრდილობაც დაავიწყდა და თავაზიანობაც.

ბრუტუსი თავხედობას ვერ იტანს. ის თხემით ტერფამდე არისტოკრატია! ბრუტუსი გაცეცხლდება, მარულუსს ქეჩოში წაავლებს ხელს და კინწისკვრით გააგდებს კარვიდან.

### **ეპიზოდი – „პორციას დატირება!“**

ეს ძალიან რთული, მშვიდი მონაკვეთია. შორიდან რაღაც ხმები ისმის, არ არის აუცილებელი, ეს ლირიკული ხმა იყოს. ისეთი ხმაა საჭირო, რომელიც სიჩუმეს გაუსვამს ხაზს. ბრუტუსმა კასიუსს ძალიან უბრალოდ უთხრა პორციას შესახებ, რათა კასიუსს მისთვის ასეთი სიფიცხე და თავშეუკავებლობა ეპატიებინა. ბრუტუსი უხეშობისა და უკმეხობის გამო იმართლებს თავს. კასიუსი მოვლენათა ასეთ შემობრუნებას არ ელოდა, იგი ნერვიულობს, რომ იძულებულია, სხვისი განცდებისთვის დრო დაკარგოს. მაგრამ ამის გამოხატვის უფლება არ აქვს, ამიტომ ხაზგასმით განიცდის ცნობილი რომაელი ქალის, პორციას ტრაგიკული სიკვდილის ამბავს. ეს იმდენად ზედმეტია მოცემულ ვითარებაში, რომ ბრუტუსიც კი, რომელიც საკუთარი უბედურებითაა მოცული, როგორღაც უხერხულად იგრძნობს თავს და შეეცდება, სასწრაფოდ შეწყვიტოს კასიუსის მიერ თანაგრძნობის ეს არცთუ ბუნებრივი გამოხატვა.

### **№37. სამხედრო საბჭო**

მესამე მოქმედების სცენებში მთავარია, არ დავკარგოთ მოქმედების განვითარება. სულ უნდა ვადევნოთ თვალი იმას, რომ მოვლენებში მუდმივად იგრძნობოდეს კეისრის მკვლელობის შედეგები. ის, რაც კასიუსსა და ბრუტუსს, ანტონიუსსა და ოქტავიანეს, ასევე ლეპიდუსს შორის ხდება, ეს ყველაფერი მკვლელობის შედეგია. ჩვენ სენატის სცენის შედეგები უნდა ავაგოთ და არა ახლად მომხდარი მოვლენები. ნათლად უნდა იკითხებოდეს აზრის ლოგიკა: მოკლეს დიდი კეისარი, რომელმაც ფეხქვეშ გათელა დემოკრატია, მაგრამ რისი გულისთვის მოკლეს იგი? იყვნენ კი ეს ადამიანები და საზოგადოება, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ, მზად საიმიხოდ, რომ ეს ისტორიული აქტი აღესრულებინათ? მხოლოდ რესპუბლიკური იდეები კი ამომრავებდა მათ ქცევას? პირადი სარგებელი და ინტერესები ხომ არ იყო მათი

საქციელების ქვეტექსტი? რა თქმა უნდა, ეს არ ენება ბრუტუსს. მთელი მისი ტრაგედიის არსიც, ალბათ, ესაა – ვერ გაგება ისტორიული ვითარებისა, ვერ გაგება იმისა, რომ კეისრის კულტი, კეისრობა უკვე აუცილებელია მოცემული საზოგადოებისთვის. საზოგადოების ფსიქოლოგია ამ დროისათვის ისეა „გადამონტაჟებული“, რომ ურთიერთდამოკიდებულების მხოლოდ ამგვარ წესს მოითხოვს. ბრუტუსი, რომელიც საკუთარ წარმოდგენათა სამყაროში ცხოვრობს, მოწვევტილია საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარე რეალურ პროცესებს. რომაელ ისტორიკოსთა მრავალ წიგნში აღწერილია რომის საზოგადოების გახრწნის, მისი შინაგანი დაშლის საშინელი პროცესი. რომის რესპუბლიკას ყველა ნიშნის მიხედვით სჭირდებოდა იმპერია და ასეც მოხდა. ვერავინ აღუდგებოდა წინ ამ ისტორიულ პროცესს.

ჯერჯერობით კი საზოგადოებაში დაუცხრომელი გაყოფის პროცესი მიმდინარეობს: ბრძოლა, ბოროტმოქმედება, ინტრიგა. ყველას ერთი მეორის ტყუილზე აქვს ეჭვი, ერთი ადამიანი მეორის აზრს თუ იდეას ვერ აღიქვამს იმის გარეშე, რომ ამ განზრახვაში რაიმე კერძო, პირადი გამორჩენის ეჭვი არ შეიტანოს. პოლიტიკით დაკავებულია სხვადასხვა მასშტაბის ათასი საქმოსანი და ავანტიურისტი. პირდაპირ გასაოცარია, რომისთვის ამ ავბედით უმეფობის პერიოდში რამდენი ბოროტება იქნა დაშვებული! მაშინაც კი, როდესაც სამხედრო საკითხები, თავად რესპუბლიკის არსებობისთვის გადამწყვეტი საკითხები უნდა გადაწყვეტილიყო, პრობლემები პირადი გამორჩენიდან, პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე წყდებოდა.

ახლაც ასეა, როდესაც მთავარსარდლები ბრუტუსის კარავთან სამხედრო თათბირისთვის შეიკრიბნენ. მოლაპარაკებები ძალზე დაძაბულად მიმდინარეობს, მხოლოდ გარეგნულადაა სიმშვიდე, არსებითად კი, თითქმის ღიად მიდის ჩხუბი და კინკლაობა. ბრუტუსი აშკარად ყველას ხელს უშლის და გეგმებს ურევს. კასიუსი ყველაფერს აკეთებს იმისთვის, რომ არ აჩვენოს, რამდენად მიუღებელია მისთვის ბრუტუსის გეგმები. იგი უკვე მეტისმეტად არის დაკავშირებული გარკვეულ ინტერესებთან საიმისოდ, რომ ასე უბრალოდ გადაულოცოს ის, რაც უკვე დასახული და დაგეგმილია. მაგრამ ბრუტუსთან კამათს არავითარი აზრი არ აქვს, მაინც ვერ მოუგებ სიტყვას. ამიტომ კასიუსი მოულოდნელად წყვეტს კამათს. ის გადაწყვეტს, ყველაფერში დაეთანხმოს ბრუტუსს, ბრძოლის ველზე კი თავისებურად იმოქმედოს. ჩანს, მარტო შემთხვევითობა არ ყოფილა კასიუსისა და ბრუტუსის ჯარების დამარცხების მიზეზი – განწირვა წინასწარ იყო დაპროგრამებული. ამასთან, მოწინააღმდეგეთა ჯარში ახალგაზრდა ოქტავიანეც და ნიჭიერი ანტონიუსიც იყვნენ, მიუხედავად იმისა, რომ

მათ შორის წინააღმდეგობები არსებობდა. ალბათ, ამასაც ანგარიში უნდა გავუწიოთ, როდესაც მომხდარ მოვლენებს ვაანალიზებთ.

კასიუსი მსჯელობის დროს ცდილობდა, ერთი წინადადება მაინც ჩაერთო, მაგრამ ბრუტუსმა მას ამის საშუალება არ მისცა. გაბრაზებული კასიუსი, თავის მეთაურებთან ერთად, ისე ტოვებს იქაურობას, რომ თითქმის არც ემშვიდობება არავის.

### №38. ბრუტუსის კომმარები

ბრუტუსი მართო დარჩა, ძალიან დაიღალა. რამდენი ძალა გჭირდება კაცს, რომ პორციას სიკვდილის ამბავი გადაიტანო, თან კიდევ რამდენი ნერვები და ჯანმრთელობა მიაქვს კასიუსთან ამ ჩხუბსა და დავიდარაბას, რამდენი ნერვები და ჯანმრთელობა მიაქვს (იქნებ, სწორედ ეს ეხმარება ბრუტუსს, გადაიტანოს პირადი უბედურება?!). და კიდევ, ეს საშინელი შეგრძნება ამაო მსხვერპლისა. ის ხომ ერთადერთი იყო, ვინც ყველაფერი შესწირა რომს, რესპუბლიკას. რისი გულისთვის? ამ ტურების ხროვის გულისთვის, რომლებიც საკუთარ თავს პატრიოტებს უწოდებენ?! ისინი ხომ მხოლოდ ლოზუნგებს გაჰყვირიან, რომლებიც სრულიად უცხოა მათთვის, მაგრამ მოცემულ მომენტში ხელს აძლევს მათ.

ბრუტუსი დაიღალა. უშველებელ თასს მოიყუდებს – ერთი ყლუპი, მეორე, მესამე. ნელ-ნელა სიმთვრალე შეეპარება. აღერსიანად უწყებს ლუციუსს მოქცევას, იგი ძალიან უყვარდა პორციას. ეს ყველაზე ღირიკული სცენაა სპექტაკლში, მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ მალე უკვე დასასრულია და რიტმი არ უნდა დაგვარგოთ, არ შეიძლება, მაყურებლის ყურადღება განწყობით ოპულსებზე გადავროთ. აქ ეს საშიშია. ლუციუსი ხმადაბლა, თითქმის თავისთვის დიდინებს რაღაც ნაღვლიან, ძალიან შინაურ მელოდიას... ამ სიმღერას ხშირად მღეროდნენ ბრუტუსის სახლში მსახურები, იქნებ – პორციაც.

ბრუტუსმა პლატონი გადაშალა, უნდოდა, ცოტა წაეკითხა, დამშვიდებულიყო, მაგრამ ვერ შეძლო, თავი დაადო წიგნს და ჩათვლიდა. კარვის კალთის წითელ ფონზე თითქმის შეუმჩნევლად გამოჩნდება წითელ სამოსში გამოწყობილი პორცია, იქნებ, ეს ხილვაა. პორცია იღიმება და ჩუმიად ამბობს: „ო, ბრუტუს, ზეცა იყოს მფარველი შენი ჩანაფიქრისა!“ ეს პორციას უკანასკნელი სიტყვებია სენატის წინა სცენიდან, რომლებიც მან ფორუმზე თქვა. პორცია წარმოთქვამს ამ სიტყვებს და გაქრება, მის ადგილას კი კეისრის დიდებული ფიგურა წამოიძარბება. კომმარი. ბრუტუსი ცუდადაა. იგი მეტისმეტად ყოფითად დაელაპარაკება კეისრის სულს. ეს ჩვეულებრივი სცენაა, მაყურებლის

„დაშინების“ გარეშე – ოდესღაც ასე იხსდნენ ხოლმე კეისარი და ბრუტუსი და უბრალოდ, კარგი ნაცნობებივით საუბრობდნენ ადამიანთა საქმეებზე, პლატონის ფილოსოფიასა თუ სტოიკოსებზე. ეს ამბავი ისე უნდა გათამაშდეს, როგორც ხაზგასმულად ყოფითი სცენა, რომ გაქრეს სიტუაციის უჩვეულობის შეგრძნება, რომ ეს ხილვა ჰგავდეს იმ ხილვებს, ასე ხშირად რომ გვეცხადებიან მარტო დარჩენილთ. ასეთ წუთებში სრულიადაც არ ვართ გარეგნულად შეძრწუნებულნი, პირიქით, გარშემო მყოფნი ვერც კი გვაძინევენ, რა ხდება ჩვენ შიგნით.

ბრუტუსს შიში შეიპყრობს. ჩაძინებულ ლუციუსს მივარდება და მის გაღვიძებას იწყებს. ლუციუსი ვერა და ვერ იღვიძებს (ვინც ნამყოფია ფრონტზე, მშვენივრად იცის, რას ნიშნავს ეს, რა ძნელია გაიღვიძო, როდესაც მთელი შენი არსება ეწინააღმდეგება ამას!) ბოლოს და ბოლოს, ლუციუსი იღვიძებს და იწყებს თავის მართლებას: „სიმი მოეშვა...“ პაუზა.

სადღაც ბუ კივის. ან იქნებ, მხოლოდ გვეჩვენება, იქნებ, რომელიღაცა ინსტრუმენტი „ვარჯიშობს“ ორკესტრში.

### ეპიზოდი – „ბანაკის დემონტაჟი“

რა არის ეს? ჯარისკაცებს ბრძანება მისცეს. საყვირები აყვირდნენ. „მოიერიშეებმა“ ერთიანად დაიღრიალეს, კარავს დაეშვებნენ და თვალის დახამხამებაში გაანადგურეს, წაიღეს ყველაფერი, რაც რამდენიმე დღის ცხოვრებას შეადგენდა. აქეთ-იქით მიმოიფანტნენ, ცარიელი ადგილია დატოვეს, მხოლოდ კვალი რაღაც ცხოვრებისა.

### №39. მობილიზაცია

ჰო, ერთი სიტყვით, მოლაპარაკება დასრულდა, ახლა ზარბაზნები იწყებენ ლაპარაკს. მაგრამ ზარბაზანს საზარბაზნე ხორცი სჭირდება, ამიტომაც მიდის მობილიზაცია.

აი, რისი ეშინოდათ კაპიტოლიუმთან მდგომ ადამიანებს, როდესაც იქ, შიგნით, კეისარს კლავდნენ, აი, რატომაც უცემდათ მათ ასე გამაღებით გული!

ისმის რელსების თუ რაღაცის ზრიალის ხმა. რომში კი, ალბათ, მაცნენი ქუჩა-ქუჩა დადიოდნენ და ხალხს იწვევდნენ. რომაელები დაძაბულნი, გაფაციცებულნი არიან, მაგრამ ყველანი ძველებურად, უფრო ჩვეულების გამო ცოლ-შვილთან ერთად ქალაქის პარკებსა და ქუჩებში დასეირნობენ, მუშაობენ, სადილობენ, კამათობენ და პოლიტიკის ახალ ამბებზე ჭორაობენ.

თითოეული მათგანი რაც უნდა, იმას იგონებს, იმისთვის, რომ თავი დაამშვიდლოს ან სხვები გააგიჟოს. თავის დამშვიდების ასეთი მეთოდიც არსებობს. ხალხი ბაზარში მიდის, სადღაც მიიჩქარიან ქალები (ქალები ყოველთვის სადღაც მიიჩქარიან), მეწაღე ფეხსაცმელს კერავს (ეს პირველი სურათის ხელოსანია), შეყვარებულები განცდებსა და ერთმანეთის ხვევნა-კოცნაში არიან და უცებ... განგაში. მოულოდნელად, თითქოს თავდასხმავი ქალაქზე, ქუჩებში „მოიერიშეები“ შემოცვივდნენ. ხალხს დაემგერნენ და ჩაფხუტებისა და სამხედრო ნიღბების ძალით ჩამოცმა დაუწყეს, თან ლოზუნგებს გაჰყვიროდნენ: „გაუმარჯოს რომს!“ „წინ, მარადიული ქალაქის დასაცავად!“ და ა. შ. რამდენიმე კაცი გაპარვას შეეცდება, მაგრამ „მოიერიშენი“ დაიჭერენ მათ და ხელში იარაღს მიაჩეჩებენ. ეს – ხალხის ალყაში მოქცევაა. ქალები ტირიან, ზოგი სატრფოს ემშვიდობება, დედები შვილებს აცილებენ და იმედი არ აქვთ, რომ ვინმე დაბრუნდება. ყველა მობილიზებული შუა ფიცარნაგზე მორეკეს, ცოტათი „გაწვრთნეს“ (ყოვლად უაზრო მოძრაობებით: „ზურგისაკენ“, „მარცხნისაკენ“, „მარჯვნისაკენ“, „დაწვი“ და ა. შ. რომლებიც ადამიანურ ღირსებას ღაზავს), შემდეგ კი ყველა დოლის ბრაგუნის ქვეშ ხიდის გავლით სიღრმეში წაიყვანეს, რათა მათ კასიუსის, ოქტავიანეს, ანტონიუსის და მათ მსგავსთა ინტერესები დაიცვან. წაიყვანეს, რათა ჩხუბში მიაღებინონ მონაწილეობა.

#### **№40. დაშინება**

ბრძოლის ველი ჩვეულებრივი ხის ფიცარნაგია. რა არ მომხდარა ისტორიის ამ ფიცარნაგზე, რა არ გამოიარეს ამ ძველმა ფიცრებმა?! აი, ახლაც აქ ბრძოლის ველია. ახლოსაც, შორსაც, ყველგან საყვირები გაჰკვივიან... სადღაც დოლს გააქვს ბრაგაბრუგი, რაღაც გუგუნებს, სადღაც თითქოს თვითმავალი მიდის, თუ რაღაც მანქანებს ეზიდებიან – უზარმაზარტუჩიან მანქანებს უზარმაზარი ბორბლებითა და ტარანებით, რომლებიც საშინლად გრუხუნებენ და გორგუნავენ. და ეს ყველაფერი ერთადერთი რამისთვის ხდება – გაანადგურონ ადამიანი, ეს ფიზიკურად ძალზე სუსტი არსება, რომლისთვის ერთი კარგი წვიპურტიც კი საფეთქელში სავსებით საკმარისია, რომ სული გააფრთხობინო. სადღაც რაღაც გუგუნებს, მაგრამ კონკრეტული არაფერია.

აჩქარებული ნაბიჯით შემოდინ ანტონიუსი და ოქტავიანე. მათ უკან ორი ჯარისკაცი მოჰყვებათ რომის ჰერალდიკური სიმბოლოებით ხელში. ჯარისკაცები მოშორებით დგებიან. მეთაურთა შორის უკვე აშკარა მტრობაა. ახალგაზრდა ოქტავიანეს არ სურს, ანტონიუსს

დაემორჩილოს. ეს ცალკე ეპიზოდად უნდა ვაქციოთ. მათ რომ მტრის გამოჩენის მოლოდინი არ ჰქონდათ, ეს შეტაკება, ალბათ, დიდ ჩხუბში გადაიზრდებოდა.

და აი, მოედანზე, მეორე მხრიდან, კასიუსი და ბრუტუსი შემოდის თავისი ჯარისკაცებით. ამ ჯარისკაცებსაც რომის ჰერალდიკური სიმბოლოები უჭირავთ. ყველაფერი ერთი და იგივე აქვთ, ლოზუნგებიც კი. ყველა გაჰყვირის: „გაუმარჯოს რომს!“

დგანან და იცდიან. ერთმანეთს უყურებენ და იცდიან. ჯარისკაცებსაც და მთლიანად არმიასაც იარაღი მზადყოფნაში აქვთ. ნიშანსდა ელოდებიან, რომ ხოცვა-ჟლეტა დაიწყონ.

ერთხელ ტელევიზიით ვნახე ჩემპიონთა (კლეის და ფრეზერის) ორთაბრძოლა კრივში. ისინი პირისპირ იდგნენ და მოწინააღმდეგეს აშინებდნენ. ისინი, რაც ძალი და ღონე ჰქონდათ, ლანძღავდნენ ერთმანეთს, ვერ იტანდნენ და ეჯღანებოდნენ, თან ძალიან არასასიამოვნო რამეებს ეუბნებოდნენ. ისინი საკუთარ თავს ახელვდნენ. იგივე ან დაახლოებით იგივე ხდებოდა ბრძოლების დაწყების წინაც (ეს ძველი რომის ისტორიკოსებს აქვთ აღწერილი). ერთმანეთის პირისპირ განლაგებული ჯარი ყვირილით და შემახილებით აშინებდა ერთმანეთს. ჯარისკაცები, რაც ძალი და ღონე ჰქონდათ, ღრიალებდნენ!

დაახლოებით იგივე ხდება მეთაურთა ოთხეულის შეხვედრისას (ბრუტუსი – კასიუსი – ანტონიუსი – ოქტავიანე). „მოლაპარაკების“ მთელი ტექსტი სამ წრედ არის დაყოფილი. მეთაურები ყვირიან და ყველა ცოდვაში ადანაშაულებენ ერთმანეთს. აქ, სწორედ აქ, ბრძოლის ველზე, გაიხსენებენ მოკლულ კეისარს, კასიუსი თავს ვერ იკავებს, რომ ყველა უბედურებაში ბრუტუსი და მისი მიაძიტიური მიმნდობლობა არ დაადანაშაულოს, რამაც დალუპვამდე მიიყვანა შეთქმულთა საქმე. ისინი ერთმანეთს უყვირიან. ხოლო ბოლო წრეზე, როდესაც ისინი ხულიგანი ბიჭებივით პირისპირ ეჯახებიან ერთმანეთს და ყველა ერთდროულად იწყებს ლანძღვა-გინებას ისე, რომ სიტყვების გარჩევაც ჭირს, ისმის გადარეული მხეცების ღრიალი, როდესაც ადამიანს ადამიანობის უკანასკნელი ნიშნებიც კი დაკარგული აქვს.

მერე უცებ, ყველაფერი ჩუმდება. მეთაურთა ოთხეული დაძაბულად იწყებს უკან დახევას. მათ ადვილს იკავებენ ჯარისკაცები ჰერალდიკური სიმბოლოებით ხელში, რომლებიც ერთიანად შემოცვივდებიან და დაეძვრებიან ერთმანეთს. დიპლომატია დამთავრდა, ახლა ომი და მკვლელობა ამოქმედდება.

აი, ისინი უკვე ერთი მეორისგან შორს დგანან, ძალიან დაღლილები არიან, სულის მოთქმაც უჭირთ. ამას ხაზი უნდა გაესვას, რომ ყველასთვის გასაგები იყოს: „ჩვენ დიდძალი შრომა გავწიეთ, რათა

სისხლისღვრა აგვეცილებინა, მაგრამ თავადვე ხედავთ, ვერაფერს გავხდით!“

ფიცარნაგ-რინგის შუაში ღვას ჯარების ავანგარდი, ჯარისკაცები, რომლებიც, როგორც წესი, ცოცხლები არ რჩებიან. ისინი ყოველთვის იღუპებიან.

ისტერიული ხმით გაჰკვივან საყვირები. ისინი მოუწოდებენ, მოითხოვენ, ეშუდარებიან, ბრაზობენ... ეს ბრძოლის ნიშანია. აქ უკვე ლოგიკის კანონი აღარ მოქმედებს, აქ მკვლელობის კანონი მეფობს.

#### **№41. ბრძოლა. ხორცსაკები დატრიალდა!**

ბრძოლის მოვლენა-ეპიზოდების სქემა:

1. ლაშქრობა, ჯარი საბრძოლველად მიდის.
2. ალყა. სამხრივი ტანკების გარემოცვა (რომაული თავდასხმითი მანქანები).
3. ალყაშემორტყმულთა პანიკა.
4. ნაწილთა მეოთხე მხარეს გადასროლა – ჩასაფრება.
5. სასაკლაო.
6. ქალაქს ძარცვავენ.
7. ქალებს აუპატიურებენ.
8. ანადგურებენ ყოველივე ცოცხალს. წვავენ ყველაფერს, რასაც შეიძლება ცეცხლი მოეკიდოს.
9. ტყვეობა.
10. ომის საერთო კოშმარი. სიკვდილი.

**სასაკლაო** – ეს არის ომის კოშმარი. სცენა-მოედანზე თხუთმეტი-ოცი კაცი იმყოფება. თითოეული მათგანი თავისი საქმიანობა დაკავებული. თითოეულ ადამიანს „ბრძოლის“ დაწყებიდან მის დამთავრებამდე ქმედების თავისი მთლიანი სიუჟეტური ხაზი აქვს, როგორც ისტორიულ პანორამებზეა ხოლმე. ფიზიკური ქმედებებისგან შემდგარი დომხალი, ასობით ეპიზოდი, რომელიც ერთდროულად ხდება. ერთმანეთის „დაკვლის“ ერთგვარი კოშმარი. თითოეულ ხაზს ცალკე რეპეტიცია სჭირდება. თითოეული სცენა, თავისთავად, საინტერესო უნდა იყოს, მერე კი ყველას ერთად შევაერთებთ. ვფიქრობ, საინტერესო უნდა გამოვიდეს. ეს ყველაფერი თანამედროვე სამხედრო იარაღისა და ტექნიკის საშინელი, წარმოუდგენელი ხმაურისა და გრუნუნის, ძაღლის

ყვეფისა და მხეცური ღრიალის თანხლებით უნდა ხდებოდეს. აქ ვერ იქნება ჰარმონია, აქ ყველაფერი მის წინააღმდეგაა.

რა არის ომი? ეს რაღაც უღამაზო, ბუნების საწინააღმდეგო მოვლენაა ყოველი მოაზროვნე და მგრძნობიარე ადამიანისთვის. მასში არის რაღაც, ნიანდერტალური, ცხოველური. ომი – ეს მკვლევლობის სხვადასხვა ხერხია, როდესაც ადამიანებს არ გააჩნიათ უნარი, მოილაპარაკონ. ეს არის ერთმანეთის დახოცვის, თავისივე მსგავსისთვის სიცოცხლის მოსპობის სხვადასხვა ხერხი. მხეციც კი არ აკეთებს ამას. ეს პათოლოგიაა, ეს ხომ ის არის, რაც სიცოცხლეს ეწინააღმდეგება, ეს ამაზრზენია!

**სასაკლაო** – ეს არის ადამიანის მოსაკლავად გამიზნული უზარმაზარი, მოძრავი ხელსაწყო; მორებისგან, ბავირებისგან, რკინისა და უზარმაზარი ქვებისგან გაკეთებული გიგანტური მოწყობილობა, რომელიც მხოლოდ იმისათვისაა შექმნილი, რომ მოკლას პატარა ადამიანი. ქვის ლოდებისა და ბეტონის ნაჭრების უზარმაზარი გროვა.

მაგრამ მთავარი აქ ისაა, რომ ყველანი ლოზუნგებს გაჰყვირიან. ეს ხელს უწყობს მასობრივი მკვლევლობის გააზრებას. გაჰყვირიან: „გაუმარჯოს რომს!“, ეს მხეცური საქციელის უაზრობას ამართლებს. ეს რომის სამხედრო მანქანების შაბაშია, ამ ქაოსში კი პატარა ადამიანები, საბრალო, უბედური ვაჟიშვილები, საქმროები, ქმრები და მამები არიან მოყოლილნი.

ესენი სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, რომლებიც „ქალაქებისა და სოფლების მოსახლეობას“ შეადგენენ, რომლებსაც დროებით თუ სამუდამოდ წაართვეს აზროვნებისა და შეგრძნების უნარი. მათ ნაცვლად აქ სხვები აკეთებენ ამას, ისინი, ვინც ძალით მიისაკუთრა ამის უფლება.

მაშ ასე, ბრძოლა დაიწყო!

მოკირწყლულ სამხედრო გზაზე სამწყობრო მარშით მოაბიჯებენ ჯავშნიანი ადამიანები. ისინი გარეგნობით და დასახული ამოცანით ყველას აშინებენ. რკინის ღრჯიალი, იარაღის ფლარუნი, ოფლი და შეუპოვრობა. ქუჩაში მკვლევლების კოლექტივი მოდის. მათ ყველა გაურბის და ემალება, ყველა ცოცხალი არსება, ყველა, ვისაც კი შეგრძნების უნარი აქვს. ზოგი სარდაფში იმალება, ზოგიც ტყე-ღრეს აფარებს თავს. შუბებით, ფარებით, მახვილებითა და ხანჯლებით აღჭურვილი გამათავისუფლებელთა ჯარი შეტევაზე გადმოდის. ისინი ყოველთვის გამათავისუფლებელნი არიან.

## ეპიზოდი – „მანქანა-ტანკები“

პატრიოტული ლოზუნგების ყვირილით გამოჩნდებიან უზარმაზარი სამხედრო მანქანები, მათ უკან კი – ჯარისკაცები. ქვეითები პანიკაში ერთად შეჯგუფდნენ. ისინი ახლად მოსულებს ფარებით ეჯახებიან და მიწაზე ენარცხებიან. პანიკაპოცული ჯარისკაცები ერთი მანქანიდან მეორეს ეხეთქებიან. გარბიან, ყვირიან, შველას ითხოვენ.

## ეპიზოდი – „მანხე – ზორცსაკები“

ჯარისკაცები მანქანა-ტანკებისგან უკან იხევენ და გარბიან. მწყობრდაკარგულები მანხეს წააწყდებიან და აი, აქ კაცისკვლა იწყება. ადამიანებს სანჯლებით ჭრიან, შუბებით გმირავენ, მიწაზე ყრიან, ხელით ახრჩობენ, კონდახებით ცემენ, ღორებივით აცლიან თავებს. დაჭრილებს დიდხანს უსვამენ ყელზე სანჯალს. ეს მკვლევები საგანგებოდ გამოდიან ბრძოლის ველზე, რათა დაჭრილები საბოლოოდ გამოასალმონ სიცოცხლეს.

რომაელი ისტორიკოსი წერს: ისინი დახოცილებს აგლეჯდნენ ტანისამოსს და აქვე კენჭისყრით ერთმანეთში იყოფდნენ“.

ჯარისკაცები *ერთმანეთს მიათრევენ* – ის, ვინც დაეცა, ფეხებით იჭერენ და მიათრევენ; თუ საჭიროება მოითხოვს, ჯგუფებად ურტყამენ ახალ ძალებს, ძირს ყრიან, შემდეგ კი ზოცავენ.

აუცილებლად უნდა მივალწიოთ იმას, რომ შევქმნათ სურათი, სადაც ხმლებით ბრძოლა და ფარიკაობა არ იქნება. ჩვენ იარაღისა და ხმლების ყალბი რაკარუკის გარეშე უნდა ვაჩვენოთ ამ არაადამიანური მკვლევლობის ყველა ხერხი თუ საშუალება. შეუძლებელია, შექმნა ბრძოლის ილუზია, ვინაიდან ბრძოლა, სინამდვილეში, მხოლოდ და მხოლოდ ხალხის მასობრივი მოკვდინებაა.

## ეპიზოდი მედროშით

წინ მორბის მედროშე და გაჰყვირის: „გაუმარჯოს რომს!“ მისკენ ანტონიუსი გამოვარდება, მიიღებს მასთან, განგმირავს, ხელიდან დროშას გამოსტაცებს და იმავე სიტყვების შეძახილით: – „გაუმარჯოს რომს!“, სირბილს გააგრძელებს. ადამიანის ქცევის უაზრობა – აი, ეს არის სცენური ბრძოლის ორგანიზებისა და აგების ამოცანა.

## **ეპიზოდი კიბეებით**

რამდენიმე კაცი კიბეებით ხელში სხვადასხვა მხრიდან გამოვლის სცენაზე. ჩქარ-ჩქარა აგებენ კონსტრუქციებს, რომლებზეც არბიან და მერე ყველა ერთად ძირს ეცემა. კიბეებით ცემენ ერთმანეთს.

## **ეპიზოდი ქვებით**

მანქანებიდან ქვის ლოდები ცვივა (ქვები მსუბუქია, პენოპლასტის). შეუჩერებლად მუშაობს ტექნიკა, ისმის მანქანების ღრჭიალი, მორების გრუნუნო, ხალხის ღრიალი, სხეულების დაცემის ხმა. ტყვეებს ერთი გრძელი თოკით კრავენ და სადღაც მიერეკებიან. რამდენიმე კაცი, როგორც ქირურგი, დადის დაჭრილებს შორის და აუჩქარებლად ხოცავს დაჭრილებს.

## **„კუ“**

რამდენიმე კაცი ფარებს შეაერთებს და შეტევაზე გადადის. სხვები ზემოდან ურტყამენ „კუს“, მაგრამ არაფერი გამოდის.

## **ხალხის დასაჭერი ბაღები**

უშველებელი თოკებისგან ბაღებია მოქსოვილი, რომლებითაც ხალხს იჭერენ. ადამიანებს თავზე ბაღეს წამოაცვამენ, ძირს ყრიან და კლავენ.

## **მაროდორები**

ისინი გარბიან და თან მიაქვთ ყოვლად უსარგებლო საგნები. ზოგს ძირს ყრიან, ზოგსაც ვიღაცას ძალით ართმევენ. მათ უბრალო თეფშისთვის შეუძლიათ მოკლან სრულიად უდანაშაულო ადამიანი.

## **ქალაქის მარცვა**

და აი, მტერმა დაიპყრო ქალაქი. ისინი სახლებში უცვივდებიან ხალხს, ქალებს იჭერენ, სადღაც მიათრევენ, ზოგს ყოვლად უაზროდ და უსინდისოდ აქვე, მიწაზე, ყრიან.

## შეშლილის ჯვარი

მოედანზე გიჟი შემოვარდება. ხელში მორებისაგან შეკრული უზარმაზარი ჯვარი უჭირავს, რომელსაც აქეთ-იქით იქნევს და ყველაფერს, რაც გზად ხვდება, ანადგურებს. ყველაფერს მიწაზე ანარცხებს, უსულოდ, მკვლრად აქცევს ყველაფერს, რაც კი ცოცხალია.

## გოგონაზე „ნადირობა“

ორი ჯარისკაცი ერთობა, მშვილდ-ისრით გოგონაზე „ნადირობს“. საბრალო კიბეზე მიბობლავს, ემუდარება, არ მოკლან, მაგრამ გოგონას ზურგში რამდენიმე ისარი ერჭობა. გამარჯვებულები ხარხარებენ. გოგონა კიბეზე დაეკიდება.

## ძალადობა

გამარჯვებულებს ძალით გამოჰყავთ სახლებიდან ქალები და ბავშვები. ცოლვის ტრიალია ირგვლივ – წივილ-კივილი, ყვირილი, კვნესა, მუდარა, ბრძოლა, გაუპატიურება, მკვლელობა.

## მასობრივი სიგიჟე

ღრიალით შემოცვივდებიან ქალები და კაცები. ერთმანეთს დაერევიან, ცემას უწყებენ. აქ თითოეული ეპიზოდის კანონია: სწრაფი მოძრაობა ნებისმიერი გამოვლინებით. ბრბო სიგიჟემ მოიცვა. თანდათან ყველა კარგავს კონტროლს, ყვირიან, თავზარდაცემულები ერთმანეთისგან გარბიან, ბრბო სრულმა კოშმარმა მოიცვა, ყველანი სადღაც მიქრიან, ერთ ადგილზე ტრიალებენ, გამოუვალი მდგომარეობიდან ეძებენ გამოსავალს. ყვირილი უკვე საყოველთაო ხასიათს იღებს და...

## დაცემა

თითქოს სიგნალი მისცესო, ყველა, როგორც ერთი, მიწაზე ეცემა. მთელი ფიცარნაგი-მოედანი რომაელთა გვამებით იფარება. მიწაზე უამრავი დაჭრილი და მკვდარი ყრია. გვამების მთა ღვას. აი, სადამდე მიდის პოლიტიკოსთა თამაში, აი, რითი მთავრდება რეალობას მოწვევტილი პატრიოტიზმი.

მხოლოდ ერთი ახალგაზრდა ჯარისკაცი შეეცდებოდა წამოდგომას, მაგრამ ვერ შეძლებს. დაეცემა, „ღმერთო მიშველო!“ – ერთი კი წამოიკვნესებს და სამუდამოდ დაღუძლება.

ეს უნდა იყოს სპექტაკლის მთავარი სცენა. მთავარია, ამ კომშარის თითოეული ეპიზოდი ხანგრძლივად და გულდასმით დამუშავდეს, რომ ისინი, ერთ მთლიანობად შერწყმულნი, ომის სურათს ქმნიდნენ – რეალურსა და საზარელს, ომის მთელ საზრისს, მთელ მის საშინელებას წარმოაჩენდნენ.

თანდათან ყველაფერი მიწყნარდება. მხოლოდ შორიდან ისმის გმინვის ხმა – გაწელილი და სევდის მომგვრელი.

#### **№42. კასიუსის სიკვდილი**

ნამსხვრევებსა და წაქცეულ ჯვარზე ძლივს მოლოდავს, მოძვრება დაჭრილი კასიუსი, მას ფეხდაფეხ პინდარიუსი დაედევნება, რომელიც კასიუსს აჩქარებს. იგი ძლივს სუნთქავს. კასიუსი მშვიდად, ხმადაბლა ლაპარაკობს. მხოლოდ ბოლო რეპლიკას: „განმგმირე-მეთქი!“ – ყვირის. პინდარიუსი ზურგში დაარტყამს და კულისებში (მანქანების უკან) მიათრევს. ამ სცენაზე დიდი ხნით შეჩერება არ ღირს.

რასაკვირველია, კასიუსსაც უნდა გავუვოთ. სწორი არ იქნება, თუ მას დავადანაშაულებთ ყველა მომხდარ ბოროტებაში. თუ დავუფიქრდებით, ალბათ, კასიუსის ქმედებაში ისეთი მოტივებიც შეიძლება ვიპოვოთ, რომლებიც მრავალ მის საქციელს განსაზღვრავს. ასე ადვილი ხომ არ არის თვითმკვლელობა. ასეთი რამ მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც იდეალები იმსხვრევა. მაშასადამე, კასიუსსაც ჰქონია იდეალები. ეს უნდა გავივოთ.

#### **№43. შავოსანი ქალები**

კასიუსი მოკვდა. სცენაზე შავოსანი ქალები შემოცოცდნენ. ბრძოლის ველზე დაეხეტებიან, თავისიანებს ეძებენ. რამდენჯერ მინახავს ბრძოლის შემდეგ ასეთი სურათი. ისინი თავშესაფრებიდან, სარდაფებიდან, მეზობელი სოფლებიდან, ტყეებიდან, ბუჩქებიდან გამოდიან. მოკლულთა და დაჭრილთა შორის დადიან, უცნობ ჯარისკაცებს დასტირიან, დაჭრილებს ეხმარებიან, ჭეშმარიტ დარდსა და მწუხარებაში მყოფნი მოთქმით ტირიან. ეს უცხო ქალები თავიანთ კაცებს დასტიროდნენ და ეხმარებოდნენ, თუმცა ფიზიკურად ისინი იქ არ იმყოფებოდნენ. მაგრამ, ალბათ, არსებობს ასეთი ქალთა დაუწერელი კანონი – უყურადღებოდ არ დატოვონ ბრძოლის ველზე დაცემული

მამაკაცი. სხვისი დატირებით საკუთარი, უგზო-უკვლოდ დაკარგული დაიტირონ. მთელი ღამე დადიოდნენ ქალები და თავიანთი შვილების, ქმრების, ძმებისა და მამების სახელებს იმაზდნენ. წყეულიმც იყოს ომი, რომელსაც ამდენი უბედურება მოაქვს ადამიანისთვის. წყეულიმც იყვნენ ის ვაი-პოლიტიკოსები, რომლებიც არ ფიქრობენ დედის ცრემლებზე, აუტანელ დარდსა და მწუხარებაზე, არ ფიქრობენ ცოლების ტანჯვაზე, რომლებსაც ქმრების შინ დაბრუნება არ უწერიათ. წყეულიმც იყოს ომი!

#### **№44. ღონ კიხოტის სიკვდილი**

ბრძოლის ველზე შავოსანი ქალები დადიან, თავისიანებს ეძებენ. ჩუმად მოთქვამენ, თან ძველისძველ, ძალიან სევდიან იტალიურ მოტივს მღერაინ, ისე, თითო-ოროლა ნოტს თუ წაიმღერებენ. დადიან და ეძებენ, ეძებენ, ეძებენ....

ბრუტუსი მშვიდი, საზეიმო განწყობით შემოდის. ლუციუსიც ფეხდაფეხ შემობრბის. ამ სცენაში ყველაფერი ძალზე მნიშვნელოვანი და საზეიმოა. ბრუტუსი დაღლილია. იგი წაქცეულ ჯვარცმაზე ჩამოჯდება და გადაწყვეტს, რომ აქ დასვას წერტილი. ბრუტუსი საზეიმო რიტუალს ასრულებს. ლოცულობს, ამაღლებისთვის ემზადება. იგი წმინდანია. მის სიკვდილში არაფერია ნატურალისტური, ყველაფერი ოდნავ ზეაწეული და თეატრალურია. მის ტექსტში შექსპირის სამოცდამეექვსე სონეტის ერთი სტროფი უნდა ჩავსვა: „ყველაფრით დაღლილს, სანატრელად სიკვდილი დამრჩა, რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება...“ ეს სტრიქონი უმტკივნეულოდ ჯდება ბრუტუსის ტექსტში, მაგრამ კიდევ უფრო უსვამს ხაზს მის მდგომარეობას.

მერე ბრუტუსი ალერსიანად ემშვიდობება ლუციუსს და სთხოვს, მახვილი დაიჭიროს. ლუციუსი ცდილობს, უარი უთხრას, მაგრამ ბრუტუსი სთხოვს, უკანასკნელი სამსახური გაუწიოს მას. ლუციუსი ჯვარცმაზე დადებს მახვილს (თავი მიბრუნებული აქვს). ბრუტუსი მახვილს კი არ დაეძგერება, არამედ მშვიდად დაწვება მასზე. გამოდის ჯვარცმა. რასაკვირველია, ამაში არის გარკვეული დაჭიმულობისა თუ ხელოვნურობის მომენტი, მაგრამ ეს პირობითობა უნდა დავძლიოთ და შევეცადოთ, რომ ეპიზოდი დამაჯერებელი და ცხოვრებისეული გამოვიდეს. ბრუტუსი წაქცეულ ჯვარზე წევს, რომელზეც რომში მონებს აკრავდნენ. ჯვარზე ღონ კიხოტის ჯვარცმული პატიოსნებაა.

შემოდის ხალხი, ჯარი, შემოდინ ქალები, ტყვეები – ყველა ის, ვინც სპექტაკლის დასაწყისში იდგა და კეისრის ზეიმს უცქერდა.

ერთმანეთში შერეულად დგას ხალხი, შავოსანი ქალები და მეომრები. დგანან და უყურებენ დაბნეულები, მშვივრები, დაღლილები. ეს ძალზე საზეიმო სცენაა, იგი რაღაცით მისტერიას, მესას წააგავს და თავისი განწყობით ჯოტოს ფრესკებს მოგვაგონებს. ძალიან ლამაზია ყველაფერი, ძალიან გულუბრყვილო, არავითარი ისტერიკა. ბრუტუსმა რიტუალი აღასრულა, რომელიც უბრალოდ არ გამოუვიდა. იგი მოატყუეს და იმ თამაშში არ ჩააბეს, რომელსაც იგი მთელი თავისი კეთილშობილი ცხოვრება თამაშობდა.

#### №45. ბრუტუსის დატირება

ისმის საყვირების ღრიალის ხმა. ანტონიუსი და ოქტავიანე ისე შემობრბან ფიცარნაგზე, თითქოს, უნდათ, ერთმანეთს დაასწრონ.

მათ ლაპიდუსი მოსდევს, რომელიც ყველგან და ყოველთვის აგვიანებს. თითოეული მათგანი ცდილობს, პირველმა დაიკავოს ყველაზე ამაღლებული ადგილი, რათა ხალხმა უკეთესად დაინახოს. ოქტავიანე და ანტონიუსი სიხარულს ვერ მალავენ, ორივენი კვლავ წითელ ტოგაში არიან გამოწყობილნი, იმ წითელ ტოგაში, რომლის ტარების უფლებაც მხოლოდ დიდ კეისარს ჰქონდა. ყველაფერი, რაც აქ ხდება, მათთვის გამარჯვების დღესასწაულია. ანტონიუსი ძალიან ხმამაღლა, „საყვირის ტონით“ ქვეყნის გასაგონად, ქადაგებს. მისი ტონი არ შეეფერება ბრუტუსის დაღუპვის გამო წარმოთქმულ მწუხარების სიტყვებს. არანაირი მოკრძალებული ტონი. არსებითად, ესაა გამარჯვების სიხარულის შეძახილი, ყვირილი იმის შესახებ, რომ ანტონიუსი, ბოლოს და ბოლოს, ყველაზე მაღლაა და იგი უზომოდ ბედნიერია. გიხაროდეთ ყველას, – ქადაგებს იგი, ანტონიუსმა ბრძოლა მოიგო.

მაგრამ ოქტავიანემ ეს ვერ აიტანა. იგი კიდევ უფრო მაღლა აძვრება კიბეზე და თავის რეპლიკას დაიდრიალებს, თითქოს ანტონიუსის და ყველა დანარჩენის შეშინება უნდაო. ბრძანებას აძლევს, თითქოსდა, მოითხოვს, კეისრის მემკვიდრედ აღიარონ. ოქტავიანე – მომავალი იმპერატორი, ღვთაებრივი ავგუსტუსია.

ხალხი ყოველივე ამას უყურებს, იგი დათრგუნულია, დაბნეული. რამდენჯერ მოუხდა მას სპექტაკლის განმავლობაში ყვირილი: „დიდება კეისარს!“, „დიდება ბრუტუსს!“. „დიდება ანტონიუსს!“... ახლა რა დაიყვიროს? და ხალხიც ჩუმად იმეორებს „დიდება...“, „დიდება...“ მან არ იცის, ბოლოს და ბოლოს, რომელ ღმერთს ემსახუროს. ხალხი ხელებს შლის. საყვირები გაჰყვირიან.

## სპექტაკლის დასასრული გამჭოლი მოქმედებები და ზემოცანები:

### ბრუტუსი

ზეამოცანა – ძველი კარგი დრო დავიბრუნო!

გამჭოლი მოქმედება – გადავარჩინო დემოკრატია და რესპუბლიკის პრინციპები.

პირველი ნაწილი – არ მივცე კასიუსს იმის საშუალება, რომ თავის ინტრიგებში გამაბას.

მეორე ნაწილი – ვაიძულო სენატორები, რომ შეთქმულების ჩემი კატეგორიული პირობები მიიღონ.

მესამე ნაწილი – ჩემი საყვარელი სამშობლოსთვის ადვასრულო მსხვერპლშეწირვა.

მეოთხე ნაწილი – დავარწმუნო რომაელები, რომ კეისრის მოკვლა აუცილებელი იყო რომისთვის.

მეხუთე ნაწილი – გადავარჩინო დემოკრატია კარიერისტებისა და ვაი-პოლიტიკოსების ხროვისგან.

### კასიუსი

ზეამოცანა – ყველა ჩამოვიშორო გზიდან.

გამჭოლი მოქმედება – დავგეგმო შეთქმულება და საქმე საბოლოო გამარჯვებამდე მივიყვანო.

პირველი ნაწილი – ვაიძულო ბრუტუსი, შეთქმულებაში მიიღოს მონაწილეობა.

მეორე ნაწილი – ბრუტუსს არ მივცე საშუალება, რომ საქმეში შეცდომები დაუშვას.

მესამე ნაწილი – საქმე წარვმართო და მკვლელობამდე მივიყვანო.

მეოთხე ნაწილი – ყოველგვარი წინააღმდეგობა გავუწიო ბრუტუსის ლიბერალურ ხრიკებს. ხელთ ვიგლო ძალაუფლება.

მეხუთე ნაწილი – ვაიძულო ბრუტუსი, დაემორჩილოს ჩემს, როგორც სამხედრო მეთაურის, ნებას.

სამოქალაქო ომის პერიოდში ერთხელისუფლებიანობას მივადწიო, გადავარჩინო შეთქმულება.

### კასკა

გამჭოლი მოქმედება – ახალ მთავრობაში ადგილის გარეშე არ დავრჩე.

პირველი ნაწილი – გავიგო, რა სარგებელი მექნება შეთქმულებისგან.  
არ წავაგო.

მეორე ნაწილი – ვიქცე ბრუტუსის უსაყვარლეს ადამიანად.

მესამე ნაწილი – ვაიძულო თავი, რომ დავარტყა.

მეოთხე ნაწილი – გადავურჩე გააფთრებულ ბრბოს.

მეხუთე ნაწილი – გადავრჩე.

## ცინა

გამჭოლი მოქმედება – გავხდე მნიშვნელოვანი ფიგურა სახელმწიფოში.

პირველი ნაწილი – ბრუტუსი დავითანხმო, რომ შეთქმულებაში მიიღოს მონაწილეობა.

მეორე ნაწილი – შეთქმულები დავარწმუნო, რომ უფრო თამამად იმოქმედონ.

მესამე ნაწილი – ყველაფერი გავაკეთო იმისთვის, რომ მკვლელობა უკეთესად იქნას მომზადებული.

მეოთხე ნაწილი – ყველაფერი გავაკეთო იმისთვის, რომ მკვლელობა ჩუმად, პანიკის გარეშე მოხდეს.

მეხუთე ნაწილი – გადავრჩე.

## მეტელუსი

გამჭოლი მოქმედება – ძმის გამო ვიძიო შური.

პირველი აქტი – დავრწმუნდე იმაში, რომ არ მატყუებენ.

მეორე აქტი – შური ვიძიო კეისარზე.

მესამე აქტი – სამხედრო ოპერაცია გადავარჩინო.

## ტრებონიუსი

გამჭოლი მოქმედება – გავხდე სამხედრო მინისტრი.

პირველი აქტი – მეტიხმეტად აღელვებული კასიუსი დავამშვიდო.

მეორე აქტი – სამხედრო ხელოვნების ყველა წესის დაცვით ჩავატარო ოპერაცია.

მესამე აქტი – ხალხის რისხვას გადავურჩე.

(ომის წინ) თავი შევიკავო, რომ ეს იდიოტი ბრუტუსი არ მივასიკვდილო.

(ბრძოლა) – გადავარჩინო წაგებული ოპერაცია.

## დეციუსი

გამჭოლი მოქმედება – ხელთ ვიგლო კეისრის მემკვიდრეობის მეორე ნაწილი.

პირველი ნაწილი – ისე დავიჭირო თავი, თითქოს ყველაფერში ვეთანხმები ბრუტუსის იდეებს.

მეორე ნაწილი – მოვატყუო კეისარი (სამეფო გვირგვინს შევპირდე)

მესამე ნაწილი – სასწრაფოდ ჩავატარო უსიამოვნო ოპერაცია.

მეოთხე ნაწილი – ყველანი დავაჯერო, რომ მე ყველაზე მეტს ვაკეთებდი.

მეხუთე ნაწილი – ნელ-ნელა ჩამოვიშორო ანტონიუსი.

## ანტონიუსი

გამჭოლი მოქმედება – გავხდე კეისრის მემკვიდრე.

პირველი ნაწილი – მოვიგო კეისრის გული.

მეორე ნაწილი – კეისარს სამეფო გვირგვინი მივართვა. გავიგო, თუ რა დავიდარაბა ატეხა კასიუსმა.

მესამე ნაწილი – გადავრჩე. ახალი შეთქმულების ორგანიზება მოვანდინო.

მეოთხე ნაწილი – შეთქმულთა წინააღმდეგ მოვაწყო აჯანყება.

მეხუთე ნაწილი – შეთქმულებზე შური ვიძიო. ოქტავიანესთან შეჯიბრებაში გავიმარჯვო.

## სენატორთა მოკლე დახასიათება

1. **ლეგარიუსი.** ავადმყოფი. გამხდარი. ნევრასთენიკი. ზეპატრიოტი. მეტად აღვზნებული პომპეანელი. მოურიდებლად ლანძღავს კეისარს.

2. **კასკა.** ნაძირალა. უპრინციპო, ღვარძლიანი კაცი, ცინიკოსი. იგი აუცილებლად ვინმეს წინააღმდეგი უნდა იყოს, მისთვის სულ ერთია, ვის წინააღმდეგ იქნება. ყოველთვის ოპოზიციაშია, არიან ასეთი ადამიანები. მას სხვისი წარუმატებლობა სიამოვნებას ანიჭებს. ყველაზე ამაზრზენია შეთქმულთა შორის. კასიუსიც კი თაკილობს მასთან ნაცნობობას. საშინელი არამზადა-მასხარა.

3. **ტრებონიუსი.** ჯარისკაცი, საითაც წაიყვან, იქით მიდის – მამასადამე, ასეა საჭირო. საერთოდ, პატიოსანი კაცია, დარწმუნებულია, რომ გადატრიალება სახელმწიფო საქმეების ნაწილია. ფანატიკოსი, ძალიან ტემპერამენტიანი. თხემით-ტერფამდე რესპუბლიკელი.

4. **დეციუსი.** ყოველთვის იმათთან არის, ვინც ხელისუფლებაშია, მაგრამ ფარულად მუდამ ვიღაცის წინააღმდეგაა. ძალზე გაღანტურია, კარგი ჩაცმა უყვარს. უყვარს პატრიოტული ლოზუნგების წამოსროლა. ყოველთვის იღიმება. იგი ნებისმიერი ხელისუფლების პირობებში კარგად ცხოვრობს, პომპეუსის დროსაც კარგად ცხოვრობდა, კეისრის დროსაც, ავგუსტუსის დროსაც კარგად იცხოვრებს, თუკი, ცხადია, იქამდე მიაღწია. მეომარი არ არის. არისტოკრატია. ძალზე მოხერხებული საქმოსანია.

5. **ცინა.** ლაჩარი, ყველაფრის ეშინია. არასაიმედო ტიპია. ღამით ქალაქში ხეტიალი უყვარს. როდესაც მტრების გაკიცხვას იწყებს, ისტერიკამდე მიდის.

6. **მეტელუსი.** განდევნილი ძმის გამო იძიებს შურს კეისარზე. მოუთმენელია. კარგი მეომარია. გულჩათხრობილია, ცოტას ლაპარაკობს.

7. **კასიუსი.** პატრიოტი. რესპუბლიკელი. ჭკვიანია. ბევრი იცის, ბევრს კითხულობს. მუსიკა არ ესმის, ხელოვნება არ უყვარს. გამხდარი, ხმელ-ხმელი კაცია. არ იღიმება. ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს სულ ვიღაცას უთვალთვალებს. საქმეზეა კონცენტრირებული. დიდხანს დგომის და ყურების უნარი აქვს.

8. **ბრუტუსი.** ფილოსოფოსი, ჭეშმარიტი პატრიოტი, რესპუბლიკელი. გარკვეულწილად, ღონ კიხობია. მისმა წინაპარმა მეფე ტარკვინიუსი განდევნა რომიდან. იგი ამით ძალიან ამაყობს.

9. **ლაბიუსი.** გამოცდილი, მამაცი მეომარი. სულელია, მაგრამ პატიოსანია. დინჯია, სიმკვირცხლით არ გამოირჩევა.

10. **ანტონიუსი.** უყვარს საზოგადოება, საზოგადოებასაც უყვარს იგი. უყვარს ქეიფი, სპორტი, თამაშობები, გართობა. დიდი პოლიტიკოსი-მსახიობი. ვნებიანი მოთამაშე. ტემპერამენტიანი ტიპი.

11. **მარულიუსი.** ტრიბუნი. რომელიღაც საზოგადოების უფროსი. არისტოკრატიაში უნდა გაერიოს. არისტოკრატებს იგი არ უყვართ. ოფლიანია, ხახვის სუნი ასდის.

### ანტონიუსის მოქმედების ხაზი მოვლენათა მიხედვით

1. იღბლიანი ანტონიუსი.
2. გადარჩენა.
2. ბრძოლის დაწყების წინ გააგებულ შეტაკება.
3. დაშინება.
4. ბრძოლა.
5. გავანადგურო კასიუსი.
6. დიქტატორი გავხდე.

## მომავალი საექტაკლის მოვლენათა რიგის მონახაზი

### პირველი მოქმედება

1. მოლოდინი. ქუჩის ავეიაობა. ბრბო.
2. დიდი ბელადის შეხვედრა.
3. წინასწარ დამუშავებული რიტუალის დარღვევა.  
წინასწარმეტყველის ისტერიკა.
4. კასიუსის ნადირობა ბრუტუსზე.
  - ა) ურთიერთობების მოგვარების ცდა.
  - ბ) აგიტაცია.
  - გ) კასკას ჭორი.
  - დ) პოლიტიკური ჩურჩული.
5. გადმობირება. კასიუსი კასკას გადმოიბირებს.
6. შეთქმულების დასაწყისი.
7. ბრუტუსის მტანჯველი ფიქრები.
8. ღამის შეკრება ბრუტუსის სახლში.
9. შეთქმულება.
10. უცხო ადამიანების გვიანი სტუმრობით გამოწვეული ღამის არეულობა.
  - ა) ოჯახური უსიამოვნება.
  - ბ) პორციას ტირილი.
  - გ) ბრუტუსის მცდელობა, დაამშვიდოს პორცია.
  - დ) კიდევ ერთი დამეული სტუმარი.
11. ბრუტუსი იწყებს შეთქმულების ხელმძღვანელობას.

### მეორე მოქმედება

12. მძიმე დილა კეისრის სასახლეში.
13. კალპურნიას ისტერიკა.
14. დეციუსის პირფერობა.
15. შეთქმულთა მიერ კეისრის „თაყვანისცემა“. კეისარს სასიკვდილოდ აცილებენ.
16. ქუჩის ჭორები.
17. კეისრის საბედისწერო შეცდომა. კეისრის გადარჩენის ცდა.
18. მკვლელობის სამზადისი.
19. პროვოკაცია.
20. მკვლელობა.

21. თავისუფლების ორგია. შეთქმულთა ფიცი.
22. ანტონიუსზე თავდასხმა. ანტონიუსის ისტერიკა.
23. შეთქმულთა მიერ ერთგულების ფიცის დადება.
24. კეისრის დატირება.
25. შეთქმულთა შორის განხეთქილება. კონფლიქტის დასაწყისი.
26. ბრუტუსის შეგონებანი.
27. ფიცი-წყევლა.
28. ახალი შეთქმულების დასაწყისი.
29. მიტინგი. ბრუტუსის პატრიოტული სიტყვა.
30. კეისრის დაკრძალვა.
31. ანტონიუსის მოწოდება.
32. დიდი ბელადის, კეისრის, საყოველთაო დატირება.
33. აჯანყება.

### მესამე მოქმელება

34. ვაჭრობა.
35. ტრიუმვირების ჩხუბი, კინკლაობა.
36. ჩხუბი-განხეთქილება (ბრუტუსი კასიუსს მაროდღობასა და პრინციპების დალატში სდებს ბრალს).
37. კასიუსის ისტერიკა.
38. „ზავი“.
39. მარულიუსის პანიკა.
40. სამხედრო საბჭო. ხელმძღვანელები ერთმანეთს „ჭამენ“.
41. ბრუტუსის კოშმარი.
42. „დიპლომატიური მოლაპარაკებები“.
43. შეტაკება.
44. დაშინება.
45. ბრძოლის დასაწყისი
46. ბრძოლა—კოშმარი. „ხორცსაკები“.
47. კასიუსის სასოწარკვეთილება (მისი სიკვდილი).
48. შავოსანი ქალები.
49. ღონ კიხოტის სიკვდილი.
50. დატირება-ზეიმი.

## უკუკავშირი

*შენი ქცევა სხვების ქცევის მიხედვით გაასწორე.*

*იაპონური ანდაზა*

მხატვარი ქალი პორტრეტს ხატავდა და თან ამბობდა: „რა ბედნიერი ხალხი ვართ მხატვრები, შეგვიძლია, ჩვენს ოთახში ჩავიკეტოთ და მთელი წელი მარტოობაში ვიმუშაოთ. თქვენი პროფესია კი ხალხთან არის დაკავშირებული. თქვენზე ყველა და ყველაფერი ახდენს გავლენას, სპექტაკლის ყველა მონაწილეს თავისი აზრი აქვს. თქვენი შემოქმედებითი პროცესი ყოველთვის მსჯელობის საგნად იქცევა. ეს, ალბათ, საშინელებაა! წარმოიდგინეთ, მე რომ მუშაობის დროს წამდაუწუმ მითხრან: ეს კომპოზიცია საინტერესო არ არის, პირიქით უნდა გააკეთო, ეს სახე მეტისმეტად გრძელია ანდა, პირიქით, მეტისმეტად ფართო. ეს სწორი არ არის, ასე უკეთესი იქნებოდა! ანდა ვინმემ რომ ფუნჯი აიღოს და თავისებურად დაიწყოს ჩემი ნამუშევრის შესწორება! თქვენ გარშემო კი ყოველთვის უამრავი ხალხია და ყველა ცდილობს, თავისებურად გააკეთოს და სხვებიც აიძულოს, ისე გააკეთონ, როგორც თავად მიიჩნევს სწორად. ეს საშინელებაა!“.

კაცმა რომ თქვას, მხატვარი მართალია. რას იზამ! ასეთია ჩვენი ხელოვნების სპეციფიკა.

რეჟისორი ავტორის პიესას კითხულობს და იწყებს მომავალი სპექტაკლის გეგმის შეთხზვას, პიესაში ზოგი რამის გადაკეთებას. შემდეგ ამ გეგმას აცნობს მსახიობებს, რომლებმაც სპექტაკლი უნდა ითამაშონ. ისინი ამ გეგმით კმაყოფილებიც შეიძლება დარჩნენ და უკმაყოფილონიც. რეჟისორი ამის მიხედვით ცვლის ან არ ცვლის რაღაცას თავის ჩანაფიქრში, ანუ, შეაქვს შესწორება. მერე მსახიობებთან იწყება რეპეტიციები. ეს უკვე შემოქმედებითი დუელია, რომელიც დაგეგმილის გაუთავებელ კორექტირებას ითხოვს. რეჟისორი წინადადებათა და აზრთა სიმრავლემ რომ არ დააბნიოს, იგი ცდილობს, დააზუსტოს ძიების მთავარი მიზანი, ის შეუქურა, რომელთანაც ყველაფერს უნდა მოუყაროს თავი (ალბათ, რეჟისორის პროფესიაც ამისთვის გაჩნდა).

სარეპეტიციო პროცესი, თუკი მას ელექტრომაგნიტური ტალღების სახით წარმოვიდგენთ, დაემსგავსება მუდმივად მფეთქავ და ცვალებად

ხაზთა კონას, სადაც ეს ხაზები ეხმიანება ერთმანეთს, დამოკიდებულია ერთმანეთზე და ერთი მეორეზე ახდენს გავლენას. ეს ცოცხალი, მოძრავი, ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ორგანიზმია, სადაც ყველა ცხოველმყოფელი სისტემა ერთმანეთზეა დამოკიდებული.

ყველამ, ვისაც ერთხელ მაინც ჩაუტარებია რეპეტიცია, იცის, რომ რეპეტიცია სრულებითაც არ ნიშნავს უბრალოდ „განმეორებას“ (რეპეტე), არამედ ნიშნავს გაიმეორო და **ყოველ ჯერზე ცვლილება შეიტანო**.

რეჟისორის ჩანაფიქრი მსახიობის ჩანაფიქრისა და მისი პრაქტიკის მიხედვით იცვლება და პირიქით. მხატვრის ჩანაფიქრი რეჟისორისა და მსახიობების მოთხოვნათა მიხედვით იცვლება და პირიქით. და ასე გრძელდება ბოლო რეპეტიციამდე, ბოლო გასინჯვამდე. თავად კომისიაც, რომელიც სპექტაკლს იბარებს, შეუძნეველად, ისე, რომ არც კი უწყის, უნებურად ხდება სპექტაკლის თანაავტორი. მისი აზრი სპექტაკლს ცვლის, მასში შესწორებები შეაქვს. სპექტაკლის შექმნა – **ესაა სპექტაკლის შემადგენელ ნაწილთა ურთიერთ შეცვლისა და ურთიერთ ქმედების პულსირებადი, ბობოქარი, უწყვეტი პროცესი**.

„უკუკავშირი, – წერს ი. ჰუბერტი, – ეს არის შეტყობინება, სიგნალი მოქმედების შედეგის თაობაზე, რომელიც „გზას უხსნის“ მოქმედების გაგრძელებას (დადებითი უკუკავშირი) ანდა ამუხრუჭებს მოქმედებას (უარყოფითი უკუკავშირი)“.

მძლოლს მიჰყავს მანქანა. გზად მგზავრებს და შემხვედრ მანქანებს ხვდება, მოულოდნელად გზაზე ბავშვები გამოვლიან, უცებ გზაჯვარედინზე შუქნიშნის სხვადასხვა სიგნალი ინთება. ყველა ამ ქმედებაზე მძლოლი მომენტალურად რეაგირებს. ის ამუხრუჭებს მანქანას ან მიმართულებას უცვლის მას, ანდა სულაც აჩერებს. საბასუხოდ ყველა, ვის გზაზეც მოძრავი მანქანა ჩნდება, ასევე რეაგირებს მანქანაზე და თავის ქცევას ცვლის: ცდილობენ სწრაფად გადაირბინონ გზა ან გადაუხვიონ, ან გაჩერდნენ. ეს არის **უკუკავშირი**.

მთელი ჩვენი ცხოვრება უკუკავშირზეა დამყარებული. დავწერე სიტყვა „დამყარებული“ და მაშინვე მივხვდი, რომ შეცდომა დავუშვი. ცხოვრება არ არის დამყარებული, გაჩერებული, იგი მუდმივ მოძრაობაშია და ცალკეულ ნაწილთა ურთიერთობისა და ურთიერთქმედებისგან შედგება. ნებისმიერი სასიცოცხლო პროცესი – ესაა **უკუკავშირების** რთული სისტემა. ნებისმიერი შემოქმედებითი პროცესი, როგორც სხვა ყველაფერი, უკუკავშირის გარეშე წარმოუდგენელია.

უკუკავშირი ყოველთვისაა იქ, სადაც არის ბრძოლა, მოძრაობა, ორთაბრძოლა. „მოძრაობა გულისხმობს ცვლილებას ჩვენ ირგვლივ

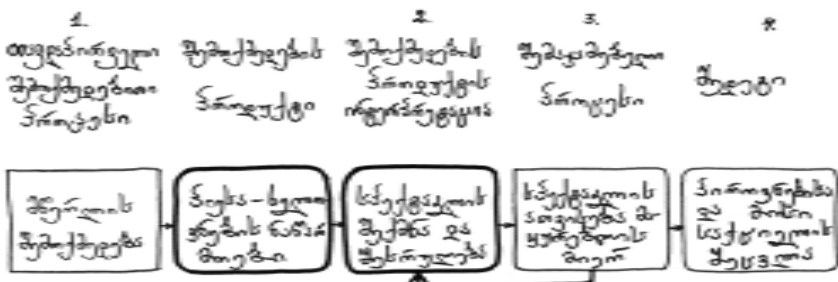
არსებული გარემოს პირობებში, ხოლო ცვლილება, როგორც ჩანს, მოითხოვს სათანადო რეაქციას“, – წერს ამერიკელი ფსიქოლოგი რ. არნჰაიმი. **უკუკავშირი** – ეს არის ურთიერთობა, მაშასადამე, აქტიური გავლენა ერთი მეორეზე და ერთი მეორის ქცევის შეცვლა.

თვალი გავადევნოთ, რა პროცესი მიმდინარეობს თეატრალურ ხელოვნებაში:

1. მწერალი ქმნის პიესას, სადაც ცდილობს, გახსნას რაიმე მოვლენის არსი. მწერალი ქმნის შეტყობინებას.

2. მსახიობები, რეჟისორი, ასევე სხვები გადაამუშავებენ მწერლის შემოქმედებითი ძიების შედეგს და უზრუნველყოფენ შეტყობინების ყველაზე უფრო სრულსა და ადეკვატურ გადმოცემას. ამ პროცესის დროს შეტყობინებას ახალი, დამატებითი თვისებები ენიჭება. შემოქმედების ეს სფერო ყველა იმ ადამიანის შემოქმედებას წააგავს, ვინც მეცნიერული და მხატვრული ცოდნის ინტერპრეტირებას ახდენს: ესენი არიან მასწავლებლები, მუსიკოს-შემსრულებლები, ცოდნის პოპულარიზატორი ლექტორები.

3. დაბოლოს, შეტყობინება სპექტაკლის სახით აღწევს მაყურებელამდე. რამდენადაც „მაყურებელი“ – ეს უკვე საზოგადოებაა, მაშასადამე, ჩვენ საქმე გვაქვს საზოგადოებისთვის შეტყობინების გადაცემის პროცესთან, ანუ, შეტყობინებით ვზემოქმედებთ საზოგადოებაზე (სურ. 30).



სურ. 30

ამ პროცესში ყველაფერი აზროვნების, გრძნობის, წარმოსახვის სფეროს განეკუთვნება, ყველაფერი, გარდა მატერიალურად არსებული პიესისა და სპექტაკლისა (სანამ ის მიმდინარეობს), რომლებიც მაკავშირებლის როლს ასრულებს, ისინი შემოქმედების და აღქმის პროცესებს აკავშირებს. მაშასადამე, წიგნიც და სპექტაკლიც

განსაკუთრებული ხერხით კოდირებული შეტყობინებებია. „ტელეგრამა“, თავისთავად, მოქმედი რგოლი არ არის. ის მხოლოდ შეტყობინების მატარებელია. სპექტაკლი და პიესა მხოლოდ შეტყობინების გადაცემის ხერხია.

რა არის *შეტყობინება*? – ინფორმაციის წარდგენის სხვადასხვა ფორმა. თეატრში *შეტყობინება* შეიძლება გადაცემულ იქნას პიესის ტექსტით, მსახიობთა მეტყველებითა და ქმედებით, მათი განცდებით, ლეკორაციით, რეჟისორული მეტაფორებით, ბოლოს და ბოლოს, თუკი საჭირო გახდება, წარწერებითაც და ციფრობრივი მონაცემებითაც (გავიხსენოთ ბ. ბრეხტი).

რა არის *ინფორმაცია*? როგორც თეორია გვისხნის, „*ინფორმაცია – ეს არის რაიმე მოვლენასა თუ სისტემასთან დაკავშირებული გაურკვევლობის მოხსნის ზომა*“.

თეატრალურ შემოქმედებას ინტერპრეტაციის შერჩევის იდეა, ანუ, *შეტყობინების* გადაცემის ფორმის არჩევა უდევს საფუძვლად. სპექტაკლი სმენითი და მხედველობითი კავშირის სისტემების მეშვეობით მაყურებელს ატყობინებს თეატრის (რეჟისორის, მსახიობის) მიერ გაკეთებულ არჩევანს. ეს არჩევანი ხსნის ან, ყოველ შემთხვევაში, ამცირებს იმ გაურკვევლობას, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში იყო. *არჩევნის* რამდენი შესაძლებლობა (ვარიანტი, ვერსია, ხერხი) აქვთ რეჟისორებს და მსახიობებს? უსასრულოდ ბევრი. ყველაფერი მათ ნიჭზე, ცოდნასა და მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული.

*შეტყობინება სიგნალების* ფორმით გადაეცემა მაყურებელთა დარბაზს. *შეტყობინების* სიგნალებად გარდაქმნას *კოდირება* ეწოდება.

რა არის კოდი? ეს არის იმ პირობით ნიშანთა სისტემა, რომლითაც მოცემული საზოგადოება შეთანხმდა, გადმოეცა (აღნიშნა) გარკვეული მნიშვნელობა. კოდირებული შეტყობინების გადასაცემად აუცილებელია მოცემული (მხატვრული თუ სიტყვიერი) ენის, ანუ, კოდის თავისებურებების შესწავლა.

მ. კავანი დაახლოებით ასე აყალიბებს ამ თავისებურებებს: „ენას შეუძლია გაავრცელოს ინფორმაცია საზოგადოების მხოლოდ იმ ნაწილის ფარგლებში, რომელსაც ეს ენა ესმის. ამ ფარგლებიდან გასვლა მოითხოვს ერთი ენიდან სხვა ენებზე თარგმნის რთული ტექნიკის გამოყენებას“.

ვინაიდან შეუძლებელია, სრულიად ადეკვატურად იქნეს გადმოცემული მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი, ამიტომ ამ შინაარსს ისეთი თვისებები აქვს, რომლებიც ნიშანთა არავითარი სხვა სისტემით

არ გადმოიციემა, გარდა მოცემული მხატვრულ-სახეობრივი სისტემისა (თეატრალური, მუსიკალური, ფერწერული, ქორეოგრაფიული და ა. შ.).

კოდირებული შეტყობინება რომ გადავცეთ, აუცილებელია შემდეგი პირობა: უნდა არსებობდეს *გადამცემი, კავშირის არხი, მიმღები*, ე. ი. ვინც გადასცემს, რისი მეშვეობითაც ხდება გადაცემა და ვინც იღებს. თეატრში გადამცემად სპექტაკლის სახე-ხატი უნდა ვიგულისხმოთ, უფრო კონკრეტულად კი – სცენაზე მოთამაშე მსახიობები.

მაგრამ მსახიობები – ეს მხოლოდ ერთი პოლუსია. იმისთვის, რომ შეიქმნას შემოქმედების ნაკადი, აუცილებელია მეორე პოლუსიც. „ითამაშო მაყურებლის გარეშე, იგივეა, რაც იმდერო ოთახში, რომელსაც რეჟონანსი არ აქვს და, რომელიც რბილი ავეჯითა და ხალიჩებითა გადავსებული. ითამაშო მსახიობის მიმართ თანაგრძნობით გამსჭვალული მაყურებლებით სავსე დარბაზში, იგივეა, რაც იმდერო კარგი აკუსტიკის მქონე დარბაზში. *მაყურებელი, ასე ვთქვათ, სულიერ აკუსტიკას ქნის. ის ჩვენგან აღიქვამს და, როგორც რეჟონატორი, გვიბრუნებს თავის ცოცხალ შეგრძნებებს*“ (კ. სტანისლავსკი).

რეპეტიციის დროს უსიცოცხლო მაყურებელთა დარბაზი სპექტაკლის მსვლელობის დროს ცოცხლდება: იგი სუნთქავს, მასში იგრძნობა შეკავებული მოძრაობა, გვეჩვენება, თითქოს იგი რაღაც უზარმაზარი, ცოცხალი, ძალ-ღონით და დამაბულობით აღსავსე არსებაა, რომელიც მსახიობის ყოველ მოძრაობას, მის ყოველ სიტყვას ხარბად აღევენებს თვალყურს.

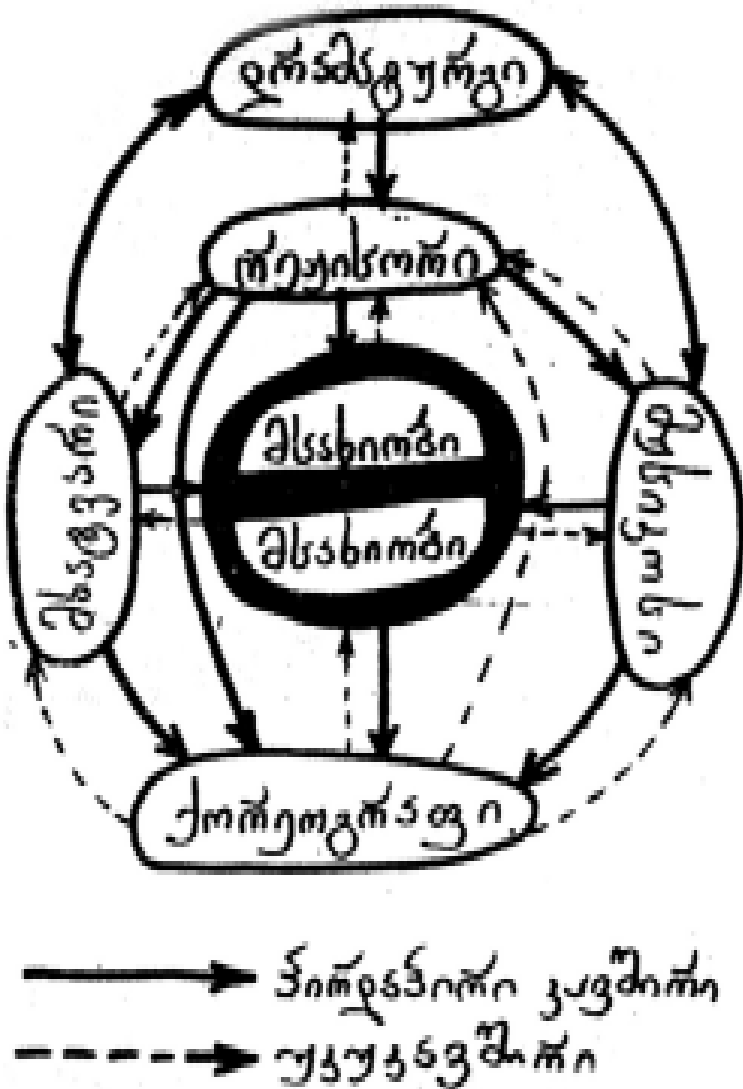
## 1. სპექტაკლის მომზადება

*უკუკავშირი ბრძის კვეთხია.  
ნ. ვინერი*

სპექტაკლის შექმნა – ეს არის პროცესი, რომელიც დადგმის თანაშემოქმედთა იდეების ხანგრძლივ და ხშირად მტკივნეულ შემოქმედებით ბრძოლაზეა დამოკიდებული. ეს ურთიერთგამდიდრების, ურთიერთდათმობისა და ერთმანეთის შემოქმედებითი ინიციატივის დამუხრუჭების პროცესია.

სპექტაკლის მზადების პერიოდში უკუკავშირი ხორციელდება ავტორსა და რეჟისორს შორის (თუკი ისინი, ცხადია, თანადროულად ცხოვრობენ), რეჟისორსა და მსახიობებს შორის, რეჟისორს, მსახიობებს და მხატვარს შორის და ა. შ.

სარეპეტიციო პროცესის უკუკავშირების მიახლოებითი სქემა ასეთია:



სურ. 31

ავტორი წერს პიესას, იგი ინფორმაციის წყაროს წარმოადგენს. რეჟისორი პიესას კითხულობს, ანუ, იღებს შეტყობინებას. ესაა პირდაპირი კავშირის მაგალითი.

**დრამატურგი**

**რეჟისორი**

თუკი ავტორი ცოცხალი აღარ არის (ე.ი, შექსპირი, კლდიაშვილი და ა. შ.), მაშინ უკუკავშირი ვერ წარმოიშვება.

მაგრამ თუ ავტორი რეჟისორის თანამედროვეა და რეჟისორი მას პიესის თაობაზე თავის შენიშვნებს გაუზიარებს, ხოლო ავტორი გადააკეთებს პიესას, კორექტივებს შეიტანს მასში, მაშინ ეს უკვე უკუკავშირის მაგალითი იქნება (სურ. 32).



სურ. 32

აღწერით სპექტაკლის მომზადების პროცესი:

1. დრამატურგი–რეჟისორი – პირდაპირი კავშირი ან უკუკავშირი.
2. რეჟისორი–მსახიობები – ყოველთვის უკუკავშირი.
3. მსახიობი–მსახიობი (პარტნიორები) – უკუკავშირის იდეალური სახე.
4. დრამატურგი–მხატვარი – პირდაპირი კავშირი.
5. რეჟისორი–მხატვარი – უკუკავშირი.
6. მხატვარი (კოსტიუმი)–მსახიობი – უკუკავშირი.
7. დრამატურგი–მუსიკოსი – პირდაპირი კავშირი.
8. მუსიკოსი (სიმღერა, ცეკვა) – მსახიობი – უკუკავშირი.
9. დრამატურგი–ქორეოგრაფი – პირდაპირი კავშირი.
10. რეჟისორი–ქორეოგრაფი – უკუკავშირი.
11. ქორეოგრაფი–მსახიობი – უკუკავშირი.
12. ქორეოგრაფი–მხატვარი – უკუკავშირი.
13. ქორეოგრაფი–მუსიკოსი – უკუკავშირი.

ეს არის ურთიერთზემოქმედებისა და თითოეული კომპონენტის მიერ თავისთვის დასახული საბოლოო მიზნის, ჩანაფიქრის შესწორების პროცესი.

აქ სხვადასხვა უკუკავშირი არსებობს: მყისიერი და შენელებული. მყისიერი უკუკავშირი მსახიობ-პარტნიორთა შორის და ასევე რეჟისორსა და მსახიობებს შორის ძიებითი რეპეტიციების დროს წარმოიშობა. შენელებული კავშირი წარმოიშობა რეჟისორსა და მხატვარს შორის, მსახიობებსა და მხატვარს შორის, რეჟისორსა და კომპოზიტორს შორის. მყისიერია ის უკუკავშირი, რომელიც სარეპეტიციო იმპროვიზაციის დროს წარმოიშობა, ხოლო შენელებული – როდესაც ნამუშევარზე მიღის მსჯელობა, განიხილავენ დეკორაციისა თუ კოსტიუმების ესკიზებს, ფასდება და სწორდება მოქმედ პირთა ხასიათი ანდა ხდება მომავალი სპექტაკლის მოვლენების განსაზღვრა და ა. შ. ეს ის პროცესებია, რომლებიც მოითხოვს დროს, გააზრებას, მოფიქრებას. იმპროვიზაცია მყისიერი გზავნილების გადაცემისა და პასუხების მიღების პროცესია, ამ სფეროში ყველაფერი ესკიზური და ქმედითია.

## 1. მსახიობთა ორთაბრძოლა მაყურებლის თანდასწრებით

თეატრის ხელოვნება – ეს არის შემოქმედთა კოლექტივისა და აღმქმელ ადამიანთა ჯგუფს შორის კავშირის სისტემა. რაც უფრო რთულია თეატრის ენა, მით უფრო რთულია მაყურებლის მიერ მისი აღქმის პროცესი. იმისათვის, რომ სპექტაკლი მაყურებლამდე ისე მივიდეს, როგორც ამას რეჟისორი და მსახიობები ვარაუდობდნენ, მათ გამოხატვის ისეთ საშუალებებს უნდა მიაგნონ, რომლებიც აუცილებელ ცნობებს მიაწვდის მაყურებელს და შეძლებისდაგვარად სრულად მოხსნის სცენაზე მიმდინარე მოვლენებთან დაკავშირებულ გაურკვევლობას. ამაზე იქნება დამოკიდებული იმ ინფორმაციის რაოდენობა, რომელსაც მაყურებელი მოცემული სპექტაკლიდან მიიღებს.

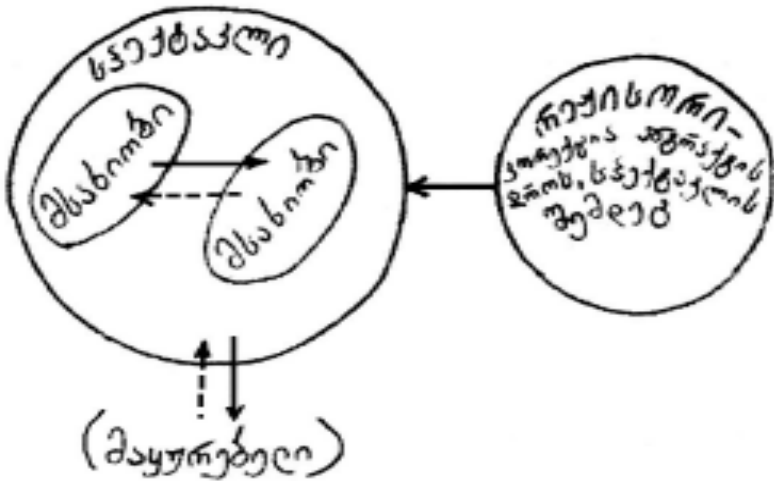
„ჩვენი სცენური ურთიერთობის სირთულე და თავისებურება სწორედ ის არის, რომ ეს ურთიერთობა პარტნიორთანაც და მაყურებელთანაც ერთდროულად მიმდინარეობს. პირველთან – უშუალოდ და შეგნებულად, მეორესთან – ირიბად, პარტნიორის მეშვეობით და შეუცნობლად. ნიშანდობლივია ის, რომ, როგორც ერთთან, ისე მეორესთან ეს ურთიერთობა ორმხრივია“ (კ. სტანისლავსკი).

რა თქმა უნდა, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება გავაიგივოთ უკუკავშირი პარტნიორებს შორის სცენური მოქმედება-აქტის დროს (ძლიერი უკუკავშირი) და უკუკავშირი მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის (სუსტი უკუკავშირი). თუ პირველ შემთხვევაში თითოეული პარტნიორთაგანი, გარკვეულწილად, თავად გვევლინება

ინფორმაციის წყაროდ, ყოველ შემთხვევაში – შეტყობინების შემქმნელად, მაყურებელი მხოლოდ რეაგირებს მომხდარზე. ეს მხოლოდ მოწონებაა ანდა – უკმაყოფილება, გამოწვეული:

1. სცენაზე წარმოდგენილი ამბით,
2. ანდა მსახიობების თამაშის ხარისხით.

ეს სქემის სახით წარმოვიდგინოთ (სურ. 33):



სურ. 33

სპექტაკლში პარტნიორთა შორის უკუკავშირის უმთავრესი თავისებურება, ალბათ, ის არის, რომ ეს კავშირი, სხვა კავშირებისგან განსხვავებით, არა მხოლოდ **ურთიერთობის საშუალებაა**, არამედ **სადემონსტრაციო საგანიც**.

აღამიანები ხომ იმისთვის მიდიან თეატრში, რომ იხილონ, როგორ გაითამაშებენ მსახიობები ორთაბრძოლების ჯაჭვს დღევანდელ წარმოდგენაში. მოქმედ პირთა ორთაბრძოლა (ოტელო–იაგო, რომეო–ჯულიეტა, პელაგია–დარისპანი, კასიუსი–ბრუტუსი და ა. შ.) პარტნიორთა შორის წინასწარ დაპროგრამებული (რეპეტიცია გავლილი) უკუკავშირების სქემაა. მსახიობები ცდილობენ, ეს სქემა ცოცხლად წარმოაჩინონ.

მაგრამ იმისდა მიხედვით, თუ როგორია პარტნიორთა გუნება-განწყობილება, ფიზიკური მდგომარეობა, ურთიერთდამოკიდებულება

და, რაც მთავარია, მათი შემოქმედებითი წარმოსახვის დღევანდელი აღზნების ხარისხი, მსახიობის ქცევაში ჩნდება სრულიად ახალი, მოულოდნელი ნიუანსები – მოულოდნელი ქმედითი სვლები, იქვე ქმედებისას იმპროვიზაციულად მიგნებული „კორექცია-შესწორებები“, რომლებიც **საკვაროდ თხზვის** იმ განსაკუთრებულ წუთებს ქმნიან, რის გამოც არსებობს თეატრი.

მაშასადამე, მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობთა ქცევა, თითქოსდა, წინასწარაა დაპროგრამებული, მაყურებელი მაინც მომსწრე ხდება პარტნიორთა შორის იქვე, იმწამს გაჩენილი **უკუკავშირების დემონსტრაციისა**. ამას, ალბათ, სხვაგან ვერსად შეხვდებით. სწორედ ეს არის სათეატრო ხელოვნების არსიც.

თეატრალური ქმედების უმაღლესი ფორმა არის იმპროვიზაცია. ა. ჯიველეგოვი ასე აგვიწერს იტალიური ნიღბების კომედიის მსახიობთა თავისებურებებს: **„მიზვედრილობა, მომენტის დაჭერის უნარი, რომ დაალოვი აიტაცოს, გაუძღვეს მას და მოქმედებით გაანაყოფიეროს** სცენარის ძირითადი სიუჟეტი.

დაბოლოს, მსახიობს უცილობლად უნდა ჰქონოდა მდიდარი ფანტაზია, წარმოსახვის უნარი, რომელიც ერთბაშად მოიცავდა პიესის საერთო სურათს და **არაფერს გამოტოვებდა მასში ისეთს, რასაც დრამატული მოქმედების ძაფის შენარჩუნება შეეძლო**“.

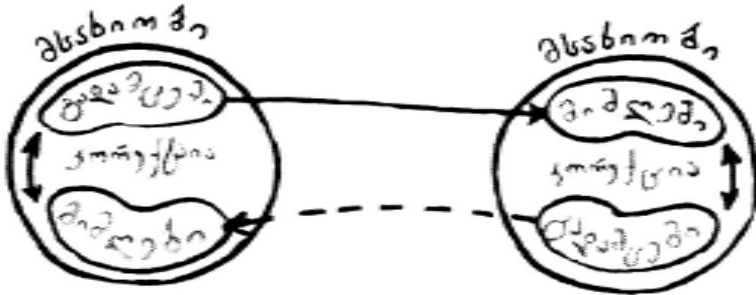
მრავალგზის ნათამაშები და რეპეტიციაზე დაბუშაბებული სცენატორთაბრძოლის თავისუფალი, ნიჭიერი იმპროვიზაცია – ეს თანამედროვე არტისტის სამსახიობო ოსტატობის უმაღლესი ნიშანია.

ი. ჰუბერტს მოქანდაკის მუშაობის ასეთი აღწერა მოჰყავს: „ჩაქუჩისა და სატეხის ასი ათასობით მტკიცე და არამტკიცე, „შემპარავი“ დარტყმების შედეგად ქვიდან აღმოცენდება ქანდაკება. მოქანდაკე აშორებს ყოველივე ზედმეტს. ყოველი ზედიზედ გაკეთებული დარტყმა – ეს არის მყისიერი, იმწამს გაჩენილ მიზანს დამორჩილებული მოძრაობა, ყოველი შემდგომი დარტყმა – შედეგია წამიერი კორექტირებისა, მომავლის მოდელთან, ქანდაკების საბოლოო სახესთან შეჯერებისა“.

## სპექტაკლი

თეატრალური იმპროვიზაციის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ „მყისიერი კორექციები“ მსახიობის ქცევაში მისი პარტნიორის იმწამს გაჩენილი „მყისიერი კორექციების“ პასუხად ჩნდება და იმავედროულად მიმდინარეობს ქცევის კორექტირება, შესწორება, რათა არ შეიცვალოს **ორთაბრძოლის საბოლოო, წინასწარ დაპროგრამებული**

**მიზანი** (რომელიც ავტორის მიერაა დაწერილი და რეჟისორის მიერაა დადგმული) (სურ. 34).



სურ. 34

მსახიობი, რომელიც „ასე და ასე“ მოიქცა, პარტნიორისგან ნაცნობ პასუხს ელოდა, მაგრამ პარტნიორმა მოულოდნელად ეს „ნაცნობი“ სულ სხვაგვარად „გააკეთა“ (მაგალითად, თავაზიანი „გამარჯობა“ გაბოროტებით, გაღიზიანებით წარმოთქვა). მაშინ მსახიობი მყისვე ცვლის თავის განზრახვას (შეაქვს კორექცია) და „ასე და ასე“ პასუხობს პარტნიორს. კარგად აწყობილი დიალოგი პინგ-პონგის თამაშს გვაგონებს. პარტნიორთა ქმედებები ერთმანეთზეა დამოკიდებული და უშუალოდ თამაშის პროცესში ხდება მათი იმპროვიზირება (კორექცია).

ამგვარი მოქმედების შესანიშნავ ნიმუშად შეიძლება გამოვსვა ს. ზაქარაიძისა და რ. ჩხიკაძის დუეტი სპექტაკლ „ჭინჭრაქაში“ და ს. ზაქარაიძისა და ზ. კვერენჩილაძის დუეტი სპექტაკლ „ანტიგონეში“. სწორედ ესაა **უკუკავშირის დემონსტრაცია** თეატრში.

### 3. პარტნიორთა ორთაბრძოლა და პირობით გარემოსთან ურთიერთქმედება

მსახიობები იმ გარემოში მოქმედებენ, რომელსაც სცენაზე ქმნის რეჟისორი (მხატვარი, მუსიკოსი, ქორეოგრაფი, გამნათებელი, ბუტაფორი, მკერავი და ა. შ.). ესაა სამყარო, რომელიც უბრალოდ საგნებისა და ბგერებისგან კი არ შედგება, არამედ გარკვეული თანამიმდევრობით ისიც არსებობს დროსა და სივრცეში. ამ გარემოში გაუმუდებით რაღაც ხდება (წინასწარ გათვალისწინებულიც და გაუთვალისწინებელიც). ამიტომაც, პარტნიორთა შორის უკუკავშირის გარდა, არსებობს უკუკავშირი ავტორისა და რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული გარემოებების პირობით

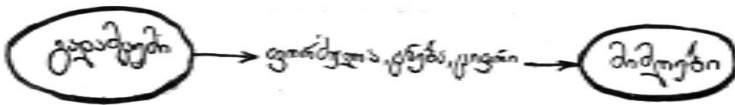
სამყაროსთან. ეს სამყარო სპექტაკლის დროს მრავალი ადამიანის (გამნათებლების, ოპერატორების, ორკესტრანტების, რეკვიზიტორების, რეჟისორის თანაშემწეების, კოსტიუმერების და ა. შ.) ძალისხმევით იქმნება. ყველანი ისინი ერთმანეთზე არიან დამოკიდებულნი, მათი ქმედება იდეალურად უნდა იყოს შეთანხმებული, ხოლო რომელიმე მათგანის სულ მცირე უზუსტობა იწვევს სხვების, პირველ რიგში კი, სცენაზე მოთამაშე მსახიობების ქმედების კორექციას. რამდენ ანეკლოტურ შემთხვევას ჰყვებიან ხოლმე მსახიობები და ყოველთვის ხაზს უსვამენ საკუთარ საზრიანობასა და სცენური გაუგებრობის მომენტში შესწორების შეტანის უნარს.

#### 4. მაყურებელი – სცენა

შეტყობინება რომ გადავცეთ, აუცილებელია, გვქონდეს:

1. გადამცემი;
2. კავშირის არხი;
3. მიმღები.

როდესაც შეტყობინება მეცნიერულია, ის შეიძლება გარკვეული ცნებებით, ციფრებით, ფორმულებით და ა. შ. იქნას გადაცემული (სურ. 35):



სურ. 35

ხელოვნებაში ძალზე მნიშვნელოვანია არამართო ის, თუ რის კოდირებას ახდენენ, არამედ – თავად კოდირების საშუალებაც. იქნებ, სწორედაც ეს არის ყველაზე მთავარი.

„აზრი ისეთივე ძველია, როგორც მზე. როგორც მზე და მთვარე, ისე არსებობენ და მოქმედებენ ძველი აზრები. საკითხავი მხოლოდ ის არის, როგორ ვაიძულოთ ისინი, ისე აჟღერდნენ ახლებურად, რომ ხალხს ეგონოს, არავის და არასოდეს გამოუთქვამსო ეს აზრები უკეთესად... ორიგინალური მდგომარეობს იმაში, თუ „როგორ“ არის გადმოცემული და არა იმაში, თუ „რა“ არის გადმოცემული“ (მაიკლ რედგრევი, „ნიღაბი თუ სახე“).

პოეზიაში შეტყობინების ფორმას წარმოადგენს პოეტური სიტყვა, უბრალოდ სიტყვა კი არა, **პოეტური სიტყვა**, ანუ სიტყვა, რომელსაც მრავალმნიშვნელოვანი, ემოციური, სახეობრივი, ტევადი ცნების ტარების უნარი შესწევს. სიტყვების მეშვეობით მხატვრული სახეების მთელი „შენობა“ იგება. მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ **მთავარი შეტყობინებისთვის** კეოლდება.

პოეტი ცნებას პოეტურ სახედ აქცევს. მხატვრული სახე კი გვიტაცებს, გვაღელვებს, ადამიანის (მიძღების) ცნობიერებაში დაგროვილ შეგრძნებებისა და ცნებების უზარმაზარ ფენას აღვიძებს, რითიც **შეტყობინებას „აძლიერებს“**. ხელოვნების თითოეულ სახეობას თავისი არხი აქვს, ანუ, **შეტყობინების გადაცემის განსაკუთრებული ხერხი** და, შესაბამისად, – **კოდირების** თავისი განსაკუთრებული ხერხიც.

მოსკოვში, პუშკინის სახელობის მუზეუმში, ინახება ვან გოგის სურათი „არლის წითელი ვენახი“. სურათი მაყურებელს თავისი ემოციურობით ალაფრთოვანებს. მკვეთრი, კონტრასტული ფერები, სადაც წითელი დომინირებს, ტილოზე მსუყველ დადებული ნერვული მონასმები, დინამიკური კომპოზიცია ემსახურება იმას, რომ მაქსიმალურად იყოს გადმოცემული დადლილობა, რომელიც ასე იგრძნობა მძიმე საშუაო დღის შემდეგ. სურათზე ყურძნის მკრეფავები არიან გამოსახულნი. მეორე პლანზე ადამიანთა ფიგურები მხატვარს მონიშნული უფრო აქვს, ვიდრე დაწერილი. უკანა პლანზე კი ისინი ოდნავ შესამჩნევი მონასმებით არიან გამოსახულნი. ეს მონასმები – თუკი მათ ცალ-ცალკე, ყველაფრისგან გამოყოფილად შევხვდავთ, სრულებით არ ჰგავს ადამიანს. მაგრამ ეს გარემოება მაყურებელს სრულებით არ უშლის ხელს, რომ ამ მონასმების განლაგებით მთლიანი სურათი წარმოიდგინოს. ადამიანის ადმნიშვნელი თითოეული ხაზი, თითოეული მონასმი მაყურებლის მიერ ბოლომდე ითხზვება, ივსება და განსაკუთრებულ შინაარსს იძენს. მაყურებლის წარმოსახვა ამგვარად კოდირებული შეტყობინების გაშიფვრას ახდენს.

ნეიროქირურგის მსგავსად, რომელიც ტვინის რომელიმე უბანზე ელექტროდის შეხებით ალაგზნებს ნერვულ სისტემას (სადაც წამიკითხავს ამის შესახებ) და ამით „გამოიხმობს“ იმ მოგონებებს, რომლებსაც ადამიანი ინახავს, თეატრის მიერ (მოქმედებით, სიტყვით, ფერით, ხმით) კოდირებული შეტყობინებებიც ხელს უწყობს ასოციაციათა წარმოქმნას.

**მაყურებელი შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილეა** მაყურებელი მისთვის გამოგზავნილ (კოდი-ფორმა) შეტყობინებას შიფრავს და მას საკუთარ ცხოვრებისეულ ანალოგებს უფარდებს, ანუ, ამოარჩევს

შესაბამის ემოციურ შთაბეჭდილებებს მისი მეხსიერების საცავებში (მეცნიერებაში ამას მეხსიერების ბლოკს უწოდებენ) არსებული „მარაგიდან“.

რას ნიშნავს ამოკითხო შეტყობინება? კავშირის არხის მეშვეობით შეტყობინება აღწევს მაყურებელთა დარბაზამდე. ვინაიდან შეტყობინებას არ ძალუძს, სრულად მოხსნას სცენაზე მიმდინარე ამბებთან დაკავშირებული გაურკვეველობა (ეს ხომ მხატვრული სახეა და არა რაიმე ციფრი ანდა ცნება!), მაყურებელი, რომელიც კოდირებულ შეტყობინებას იღებს, *არჩევნის* წინაშე დგება.

ამიტომ ის (მაყურებელი) ხელოვნების შესაბამისი სახის *აღსაქმლად* სათანადოდ უნდა იყოს მომზადებული, გარკვეულ ცოდნას უნდა ფლობდეს იმ სფეროდან, რომელსაც თეატრი უძღვნის თავის ნამუშევარს. „ჯერ გაიგე, ვინ არის შენი მსმენელი და მერე იქადაგე“, – ამბობენ იაპონელები.

მაყურებლის სხვადასხვა მომზადების დონიდან გამომდინარე, სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის განსხვავებული სახის კონფლიქტები შეიძლება წარმოიშვას: გაუგებრობის კონფლიქტი და მოყირჭების კონფლიქტი.

პირველი სახის კონფლიქტი მაშინ წარმოიშობა, როდესაც მიმღების როლში ბავშვი გამოდის. ბუნებრივია, იგი ვერ გაიგებს დიდების სპექტაკლს, ანუ, სცენიდან წამოსული შეტყობინება მისთვის ვერ მოხსნის მომხდარ ამბებთან დაკავშირებულ გაურკვეველობას.

იგივე შეიძლება მოხდეს იმ შემთხვევაშიც, როდესაც მოცემული თეატრალური ენა მაყურებლისთვის უცნობია. მაგალითად: ძველისძველ თეატრალურ თამაშში, ბერიკაობაში, დღეს ბევრი რამ გაუგებარია მაყურებლისთვის, თავად შეტყობინება გაქრა და მხოლოდ მკვდარი ნიშანი დარჩა (პატარძლის გატაცება, ყეენის წყალში ბანაობა, კასტრირება და ა. შ.). მეორე მაგალითი: ძველი იაპონური თეატრის სპექტაკლები ყოველთვის როდია გასაგები ევროპელი მაყურებლისთვის, ვინაიდან შეტყობინების კოდირება განსაკუთრებული ხერხით ხდება. პირობითი ნიშნები ევროპელთათვის უცნობი მოძრაობის ფორმებით არის გამოხატული. ისინი ისევე გაუგებარია ჩვენთვის, როგორც იაპონური იეროგლიფები და საგანგებო შესწავლას მოითხოვს.

მოყირჭების კონფლიქტი მაშინ იჩენს თავს, როდესაც შეტყობინება ერთობ ღარიბია ინფორმაციით და მაყურებლის არავითარ ინტერესს არ იწვევს. *შეტყობინების* ამოცანა ხომ *გაურკვეველობის* მოხსნაა. როდესაც მაყურებლისთვის ისედაც ყველაფერი გასაგებია, ნიშანი მხოლოდ იმეორებს იმას, რაც ჩვეულია და გასაგები.

მოვიტან ჩვეულებრივი მაყურებლის აზრს:

– რატომ დადინხართ თეატრში ასე იშვიათად?

– იმიტომ რომ სპექტაკლის დასაწყისიდანვე დაახლოებით ვიცი, როგორი იქნება ის. ყველაფერს წინააღმდეგ ვხვდები: როგორ ითამაშებენ მსახიობები, რა „ფოკუსს“ შესთავაზებს რეჟისორი მაყურებელს. ჩვეულებრივ, იშვიათად ვცდები ხოლმე. ძალიან მწყინდება თეატრში. თანაც ეს ყველაფერი უსაშველოდ გაწეულია. ამიტომაც არ დავდივარ თეატრში. შინ მიყვარს პიესების კითხვა.

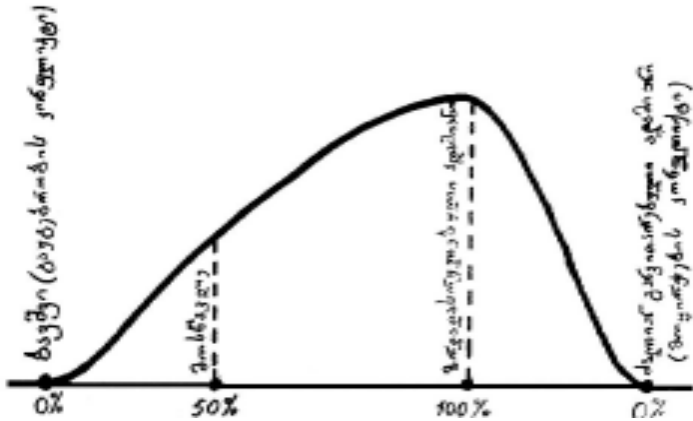
ჩვეულებრივ, ასეთი რამ სცენაზე იმ შემთხვევაში ხდება, როდესაც რეჟისორი და მსახიობი იმის ილუსტრირებას ახდენენ, რაც ისედაც ცნობილია პიესის ავტორისეული ტექსტიდან. მაყურებელს აღარაფერი რჩება აღმოსაჩენი, მას არ ეპატიუებიან ხელოვნების კოდის გასაშიფრად, არ სთავაზობენ ვარიანტების არჩევანს, არ იწვევენ შემოქმედებით კამათში. პიესის მოვლენებს არ ანიჭებენ უფრო რთულ (მრავალწახნაგოვან) მნიშვნელობას, საზრისს. ასეთ შემთხვევაში მაყურებელი უკმაყოფილოა, ინტერესი ეკარგება და ის მთქნარებას იწყებს ანდა აღშფოთებას გამოთქვამს.

მოზრდილთათვის სპექტაკლის აღქმის სქემა დაახლოებით ასე შეიძლება გამოვსახოთ (ვსარგებლობ გრეკოვის სქემით, სურ. 36):

ამ სქემის სხვადასხვა მონაკვეთზე სხვადასხვა სახის კონფლიქტები წარმოიშობა.

ხელოვნების ნაწარმოების აღქმა მთლად ისე არ ხდება, როგორც იგივე მაყურებელი აღიქვამს შეტყობინებას კარგი ლექტორისა თუ მასწავლებლის მოხსენების დროს. განსხვავება ისაა, რომ შემთხვევა, რომლის შესახებაც თეატრი მოგვითხრობს, თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ, ეპიზოდებიდან ეპიზოდამდე ორ სიბრტყეში, ორი მიმდევრობით იშლება. პირველი – ესაა მაყურებლის თავისებური „მოგზაურობა“ სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ (მაგალითად, უბედური ღირის ამბავი, რომელიც ბოროტმა ქალიშვილებმა გააგდეს და სიკვდილის პირამდე მიიყვანეს). მეორე და, ალბათ, უმთავრესი კი ისაა, რაზეც ფიქრობს თეატრი და მასთან ერთად – მაყურებელი თავისი „მოგზაურობის“ დროს. ესაა, ალბათ, ფიქრი სიკეთესა და ბოროტებაზე, ბედის უკუღმართობაზე, უმადურობაზე, სამართლიანობაზე, იმაზე, თუ რა არის ადამიანი და ა. შ. სიუჟეტი – *ეს არის გზა და ამ გზაზე მიმავალი მაყურებელი ფიქრობს ყველაფერ იმაზე, რაც მას გზად შემოხვდება.* ესაა ნაწარმოების ჭეშმარიტი შინაარსი.

აკი ამბობენ კიდევ, რომ სულ ოცდაცამეტი სიუჟეტი არსებობსო. *სიუჟეტი – ესაა საბაბი აზრების, იდეების, შეგრძნებების, გრძნობების გამოსათქმელად.*



სურ. 36

მაგალითისათვის ავიღოთ „აივნის“ სცენა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტადან“. ქალიშვილი აივანზეა გამოსული, აივნის ქვეშ ახალგაზრდა ყმაწვილი ღვას. პირველივე წუთიდან სცენიდან მოდის შეტყობინება: ეს შეეყვარებულთა პაემანია! მაგრამ პაემანი, მიუხედავად სცენაზე მიმდინარე ამბის ძალზე დიდი პირობითობისა, თავისებურად აღდგება თითოეული მაყურებლის წარმოსახვასა და შეგრძნებებში. მაყურებელი ემოციურ საცავებში (ემოციურ მესსიერებაში) შემონახული მრავალი ვარიანტიდან „ამოიკითხავს“ იმას, რომელიც ამ შემთხვევისთვის უფრო შესაფერისი მოეჩვენება. ეს ვარიანტები, თითქოს, თვითონ ამოტივტივდებიან ცნობიერებაში. უფრო ზუსტად, თავად მაყურებელი ცდილობს, ძალიან აქტიურად გადათარგმნოს, გაშიფროს თეატრის (ავტორის, რეჟისორის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის) მიერ კოდირებული მოვლენა. მაყურებელი, რომელიც სცენაზე მომხდარს თვალყურს ადევნებს, პარალელურად იხსენებს თავის პაემანს – ერთს, მეორეს, აივნის ქვეშ, ბალის სკამზე, სადარბაზოსთან, ხიდზე, ბელნიერს, უბედურს, ვნებიანს, სევდიანს და ა. შ. ის თავად **ავსებს** გარკვეული შინაარსით იმ მოვლენას, რომელიც სცენაზე ხდება და რომლის მომსწრეც თვითონ არის.

თუ მაყურებლის არჩევანი და თეატრის არჩევანი ემთხვევა, მაშინ მაყურებელი და თეატრი თანამზრახველები არიან. მაყურებელი შემოქმედებითი პროცესის თანაგანმცდელი და თანაავტორი ხდება. თუ არა – მაშინ ის თავის უკმაყოფილებას გამოხატავს.

ეს *მეორე* შინაარსი არის სწორედ სპექტაკლის ინფორმაცია. მის ამოკითხვაში თავად მაყურებელი იღებს მონაწილეობას. ამოკითხული ინფორმაციის (შეტყობინების) ხარისხი და რაოდენობა დამოკიდებულია მაყურებლის წარმოსახვაზე, მის უნარზე – მთავარი შინაარსის ირგვლივ ხატოვნად, სახეობრივად იაზროვნოს, ასევე, - ამ დარგში მის ცოდნაზე და კიდევ, – ამოკითხვის აქტიურ სურვილზე. „გაგება მათი ხვედრია, ვინც გარკვეულ ქმედით ძალისხმევას მიმართავს. მხოლოდ პასიური აღქმა არ არის საკმარისი. *შეიძლება უსმინო და არ გესმოდეს, უყურებდე და ვერ ხედავდე*“ (ი. სტრავენსკი, „დილოგები“).

თუ ეს არ ხდება, თუ მაყურებელი აქტიურად არ ერთვება შეტყობინების ამოკითხვის პროცესში, მაშინ არაფერი გამოვა. თუ მაყურებლის მიერ არჩეული ანალოგია სცენიდან მიღებულ შეტყობინებას ესადაგება და, ამგვარად, იმთავრება, მაშინ ის უკვე აღეშვება მაყურებელს და მაყურებელიც ცვლის თავის ქცევას.

მაყურებელთა დარბაზის რეაქციაც კოდირებული შეტყობინებაა. მაყურებელი ახველებს, ტაშს უკრავს, ლაპარაკობს, უსტვენს, რეპლიკით ამხნეებს მსახიობს ან ქმნის სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის შერწყმის უმაღლეს ფორმას – უჩვეულო სიჩუმეს მაყურებელთა დარბაზში ანდა, პირიქით, ქმნის არყოფნის, სიცარიელის სიჩუმეს, როდესაც მაყურებელი სრულიად გამოთიშულია სცენაზე მიმდინარე ამბებისგან და უბრალოდ ელოდება სპექტაკლის დამთავრებას ანდა მოწყენილობისგან სავარძელში თვლემს.

ეს შეტყობინებები კავშირის არხებით აღწევს სცენამდე და მსახიობები მყისვე ახდენენ საკუთარი საქციელის კორექციას, ცდილობენ, შეცვალონ შეტყობინების ფორმა ანდა, როგორც თეატრში ამბობენ, მთელი ძალით ცდილობენ, დაიჭირონ დარბაზი, დაიმორჩილონ, თავი მოაწონონ.

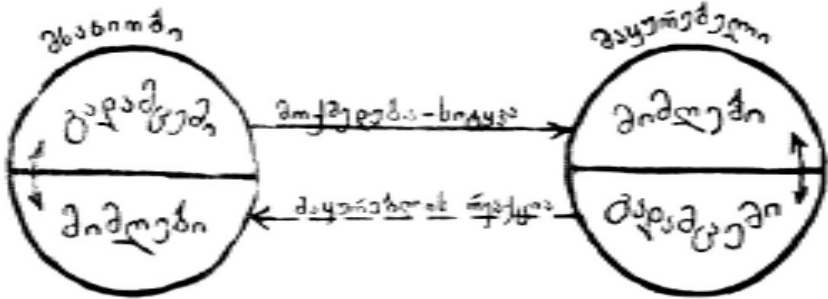
„რომელიმე ხელსაწყოს საშუალებით რომ შეიძლებოდეს იმ ჩართვის და გამოსხივების პროცესის დანახვა, რომლის ურთიერთგაცვლაც ხდება სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის შემოქმედებითი აღმაფრენის წუთებში, ჩვენ გაცოცხლებული დავრჩებოდით იმით, თუ როგორ უძლებს ჩვენი ნერვები იმ დენის ძალას, რომელსაც ჩვენ, მსახიობები, მაყურებელთა დარბაზში ვაგზავნი და უკან ვიღებთ პარტერში მჯდომი ათასობით ცოცხალი ორგანიზმისგან“ (კ. ს. სტანისლავსკი).

შეტყობინების ფორმის შეცვლა (მსახიობის ქცევა) მომენტალურად მოქმედებს მაყურებლის ქცევაზე. ისევე, როგორც ორი მოფარიკავე გამუდმებით ცვლის თავის ქცევას და ძალზე მგრძობიარედ რეაგირებს მოწინააღმდეგის ყოველ სვლაზე, ცრუ მოძრაობასა თუ შეტევაზე, როგორც ისინი არიან ერთმანეთზე დამოკიდებულნი და ბრძოლის

განმავლობაში მუდმივად შეაქვთ თავიანთ ქცევაში კორექცია-შესწორებები, ზუსტად ასევე სცენაც და მაყურებელთა დარბაზიც განუწყვეტელ ბრძოლა-ურთიერთობაში არიან.

სცენაზე შემოქმედების პროცესში მყოფი მსახიობი – ესაა შეტყობინების წყარო და გადამცემი, მაგრამ ამავე დროს მას მიმღების ყველა თვისებაც აქვს. ეს აუცილებელია შემოქმედებითი პროცესისთვის. „ეს თავისებურება – შექმნა და აკონტროლო ერთსა და იმავე დროს, წარმოადგენს კიდევ სცენური შემოქმედების განმასხვავებელ ნიშანს“ (ვ. ნ. დავილოვი. „Рассказ о прошлом“).

შემოქმედებითი აქტის დროს შეტყობინება, თითქოსდა, მიმოიქცევა თავად მსახიობის შიგნით მოთავსებულ გადამცემსა და მიმღებს შორის (გავიხსენოთ კ. სტანისლავსკის „თვითკონტროლი“). იგივე მოსდის მაყურებელსაც, თუმცა არა იმ ინტენსივობით. აი, ამ პროცესის სქემა (სურ. 37):



სურ. 37

სწორედ ესაა უკუკავშირის სქემა.

ურთიერთობა – ესაა განუწყვეტელი ორთაბრძოლა, **ერთმანეთზე ზემოქმედება**. თეატრალური შემოქმედებითი პროცესის უნიკალურობა სცენაზე შემოქმედებით პროცესში მყოფ მსახიობსა და მასზე მორეაგირე მაყურებელს შორის ურთიერთდამოკიდებულებაში მდგომარეობს. სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის უკუკავშირის განვითარების ხაზი შეიძლება სპირალის სახით წარმოვიდგინოთ. და ასე დაუსრულებელ (სპექტაკლის ბოლომდე) სპირალზე სასცენო ხელოვნებისა და მაყურებელთა დარბაზის ურთიერთობით იბადება თეატრი – ეს განუმეორებელი, შეუდარებელი ხელოვნება, რომელიც მაყურებლის თვალწინ და მისი შემოქმედებითი წარმოსახვის უშუალო მონაწილეობით იქმნება. ამის გარეშე თეატრი არ არსებობს.

ხელოვნების ნაწარმოები ადამიანის ცნობიერებაზე ზემოქმედებისას აღვიძებს მის წარმოსახვას, ხსნის (როგორც მეცნიერები ამბობენ) მისი *მეხსიერების ბლოკს*, იწვევს ემოციებს და გარდაქმნის მის ცნობიერებაში ჩამოყალიბებულ განწყობებს, აზროვნებისა და ქცევის ჩვეულ ნორმებს, ხელს უწყობს არაშაბლონური აზროვნების ფორმირებას. და ამ პროცესში ჩართულია უკუკავშირი.

უარყოფითი უკუკავშირი ასწორებს, ასტაბილურებს უწინდელ მდგომარეობას, ამუხრუჭებს მას. დადებითი უკუკავშირი ყოველთვის აძლიერებს, ახალი აღმოჩენებისკენ უბიძგებს, სტიმულს აძლევს ორმხრივ შემოქმედებით პროცესს. დადებით უკუკავშირს *ზვავისებური*, ფეთქებადი ხასიათი აქვს: ერთი მაყურებლის რეაქცია (სიცილი, აპლოდისმენტები) მთელ მაყურებელთა დარბაზს ეღება.

## 5. კრიტიკოსი – თეატრი

დაბოლოს, კრიტიკასა და თეატრს შორის უკუკავშირი. იგი გაცილებით ნელა ხორციელდება. უკუკავშირში აქ იგულისხმება თეატრზე კრიტიკის გავლენა და მასზე საჯარო გამოსვლებისა თუ პერიოდული პრესის მეშვეობით ზემოქმედება. სიგნალები, რომლებიც უკუკავშირის არხებით მოდის, ისევე, როგორც სხვა შემთხვევაში, შეიძლება დადებითიც იყოს და უარყოფითიც (უარყოფითი უკუკავშირი არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ცალსახად მაგნე და განვითარებისთვის ხელის შემშლელი რამ. უბრალოდ, ამ კავშირებს განსხვავებული ფუნქციები აქვს. სისტემის მუშაობისთვის უარყოფითი უკუკავშირი ისევე აუცილებელია, როგორც დადებითი). მაგრამ ისინი შეიძლება იყოს სასარგებლოც და მაგნეც, განვითარების მასტიმულირებელიც და შემაფერხებელიც, კეთილსინდისიერიც და განზრახ ბოროტიც. ესეც ხომ ორთაბრძოლაა.

მაყურებელი თეატრში მოვიდა, მან ჯერ არაფერი იცის ანდა თითქმის არაფერი იცის მომავალი წარმოდგენის შესახებ, მისთვის ის მრავალუცხოობიანი განტოლებაა.

შესაძლებელია ორი შემთხვევა: როდესაც მაყურებელი უყურებს სპექტაკლს, რომელიც მისთვის ნაცნობი პიესის მიხედვითაა დადგმული ანდა როდესაც მან ამ პიესის შესახებ სრულებით არაფერი იცის.

1. პირველ შემთხვევაში მაყურებლისთვის მხოლოდ სპექტაკლის ლიტერატურული პირველსაწყისია ცნობილი (სიუჟეტი, მოქმედ პირთა ხასიათის მიახლოებითი ცოდნა, ზოგიერთი ფრაზა, რემარკა და ა. შ.).

მაყურებელი იწყებს სცენაზე მომხდარის შედარებას იმ წარმოდგენასთან, რომელიც მისმა წარმოსახვამ პიესის კითხვისას შექმნა. თითოეული ადამიანი პიესის კითხვისას ზომ საკუთარ სპექტაკლს „დგამს“ წარმოსახვაში. მართალია, ეს სპექტაკლი პუნქტირის უფრო წააგავს, ვიდრე უწყვეტ ხაზს, მიუხედავად იმისა, რომ სცენების ხედვა წყდება, ისინი არ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, ეს მაინც გარკვეული ხედვაა. მაგრამ როგორი იქნება სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, როგორი იქნება მსახიობების მიერ როლების გააზრება, როგორი იქნება დეკორაცია – მაყურებელმა ამის შესახებ არაფერი უწყის.

2. მეორე შემთხვევაში მაყურებელმა სრულებით არაფერი იცის. მან არაფერი იცის არც პიესის და არც მისი სცენური ინტერპრეტაციის შესახებ.

ბუნებრივია, რომ ორივე შემთხვევაში სპექტაკლი მაყურებელს არსებული გაურკვევლობის, განუსაზღვრელობის მოხსნაში უნდა დაეხმაროს, ხელი უნდა შეუწყოს, რომ გაუგებრობის ქაოსი წესრიგად, რაღაც სისტემად აქციოს, უნდა მოუწესრიგოს ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება. **მოწესრიგებულობა** – ეს არის მოხსნილი გაურკვევლობა. მოწესრიგებულობა უპირისპირდება შემთხვევითობის უწყესრიგობას. ინფორმაციის რაოდენობა გაცილებით მეტია მოწესრიგებულ სისტემაში, ვიდრე უწყესრიგოში. ასეთი სპექტაკლი მაყურებლისთვის გაუგებარი იქნება.

ზოლო იმისთვის, რომ სპექტაკლი მწყობრ სისტემად ჩამოყალიბდეს, ეს სისტემა ჯერ **სარეჟისორო გეგმით** უნდა იქნეს შემზადებული. ვიმეორებ, რომ დებულება: სარეჟისორო გეგმა – მომავალი სპექტაკლის მოდელია – პირობითია. არ არის სავალდებულო, სარეჟისორო გეგმა შეთხზული ანდა ქალაღზე დაწერილი იყოს. ამის შესახებ ბევრს და ამაოდ დაობენ. თითოეული ისე უნდა მოიქცეს, როგორც მისთვისაა მოსახერხებელი. მაგრამ აქაც ისევე, როგორც სხვა ნებისმიერ საქმეში, გეგმა **უნდა არსებობდეს**. რეჟისორს არ აქვს უფლება, გეგმის გარეშე შევიდეს რეპეტიციაზე. ამიტომაც აღვწერე, რას ვაკეთებთ ჩვენ, რეჟისორები, **სანამ რეპეტიცია დაიწყება**.

ეს წიგნი არ წარმოადგენს კანონთა კრებულს. შემოქმედება მეტისმეტად რთული სფეროა საიმისოდ, რომ ფორმულების გამოყვანა დაიწყოს. ეს მხოლოდ ჩემი მცდელობაა, გაგიზიაროთ საკუთარი გამოცდილება და კიდევ ის, რაც სხვებისგან გამივია ამ საკითხების თაობაზე. ეს წიგნი სხვა არაფერია, თუ არა ცდა. მინდა, მკითხველმაც სწორედ ცდად აღიქვას იგი.

## ილუსტრაციები:

1. ი. ფუჩიკი, „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1951 წ., მხატვარი – ფ. ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი – ალ. მაჭავარიანი, ფუჩიკი – კ. მახარაძე, პეშეკი – ე. მანჯგალაძე.
2. ჯ. ფლეტჩერი, „ესპანელი მღვდელი“, მეგობრული შარჟი, მხატვარი – დ. თავაძე.
3. ჯ. ფლეტჩერი, „ესპანელი მღვდელი“, მეგობრული შარჟი, მხატვარი – დ. თავაძე. ე. მანჯგალაძე.
4. ჯ. ფლეტჩერი, „ესპანელი მღვდელი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1954 წ., მხატვარი – დ. თავაძე, კომპოზიტორი – ს. ცინცაძე, სცენა სპექტაკლიდან.
5. ვ. ქიაჩელი, „ტარიელ გოლუა“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1955 წ., მხატვარი – დ. თავაძე, კომპოზიტორი – რ. ლალიძე. სცენა სპექტაკლიდან.
6. ბ. ნუშინი, „ფილოსოფიის დოქტორი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1956 წ., მხატვარი – ფ. ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი – ს. ცინცაძე, მილორადი – ბ. კობახიძე, ბლავი – გ. გეგეჭკორი, ჟივოტა ცვიოვიჩი – ე. მანჯგალაძე.
7. კ. ბუაჩიძე, „ამბავი სიყვარულისა“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1958 წ., ივლიტე ბოსტოლანაშვილი – ს. ყანჩელი.
8. კ. ბუაჩიძე, „ამბავი სიყვარულისა“, რუსთაველის თეატრი, 1958წ., მხატვარი ო. ლითანიშვილი, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე, სცენა სპექტაკლიდან.
9. პ. კოპოუტი, „როცა ასეთი სიყვარულია“, ვაცლავ კრალი – ბ. კობახიძე.
10. პ. კოპოუტი, „როცა ასეთი სიყვარულია“, რუსთაველის თეატრი დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1959 წ., მხატვარი დ. თავაძე, მუსიკალური გაფორმება ვ. ქიშმიშევისა, ლიდა მატისოვა – მ. ჩახავა.
11. პ. კოპოუტი, „როცა ასეთი სიყვარულია“, მილან სტიბორი – გ.სალარაძე.
12. გ. ნახუცრიშვილი, „ჭინჭრაქა“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1963 წ., მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე, კომპოზიტორი – ბ. კვერნაძე  
დათვი – ე. მანჯგალაძე, ტურა – ზ. კვერენჩილაძე, მგელი – გ.გეგეჭკორი, ძელა – ზ. ბოცვაძე.
13. გ. ნახუცრიშვილი, „ჭინჭრაქა“, დევი – ს. ზაქარიაძე, ქოსა

- მრჩეველი – რ. ჩხიკვაძე.
14. გ. ნახუცრიშვილი, „ჭინჭრაქა“, ქოსა მრჩეველი – რ. ჩხიკვაძე.
  15. გ. ნახუცრიშვილი, „ჭინჭრაქა“, დევი – ს. ზაქარიაძე, ქოსა მრჩეველი – რ. ჩხიკვაძე. დათვი – ე. მანჯგალაძე, ტურა – ზ. კვერენჩხილაძე, მგელი – გ. გეგეჭკორი, მელა – ზ. ბოცვაძე.
  16. უ. შექსპირი, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1964 წ., მხატვარი – დ. თავაძე, კომპოზიტორი – ბ. კვერნაძე. თისბე – რ. ჩხიკვაძე.
  17. ბ. ბრეხტი, „ჯარისკაცი ჯარისკაცია“, მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1965 წ., მხატვრები: ო. ქოჩიაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე, კომპოზიტორი – ბ. კვერნაძე.
  18. ლ. ქიაჩელი, „გვალი ბიგვა“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1967 წ., მხატვარი – დ. თავაძე, კომპოზიტორი – ბ. კვერნაძე, გვალი – ე. მანჯგალაძე.
  19. შ. ანუი, „ანტიგონე“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1968 წ., მხატვარი გ. გუნია, მუსიკალური გაფორმება ლ. ქიშმიშვილისა. ზ. კვერენჩხილაძე, კრეონი – ს. ზაქარიაძე.
  20. შ. ანუი, „ანტიგონე“, კრეონი – ს. ზაქარიაძე.
  21. შ. ანუი, „ანტიგონე“, ანტიგონე – ზ. კვერენჩხილაძე.
  22. შ. რასინი, „ფედრა“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1969 წ., მხატვარი – გ. ლაფაჩი, მუსიკა – ს. პროკოფიევის (შერჩეული), თეზევსი – ე. მაღალაშვილი, პორცია – ნ. ფაჩუაშვილი.
  23. ალ. ჩხაიძე, „ხიდი“, რუსთაველის თეატრი, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1970 წ., მხატვარი – მ. ჭავჭავაძე, მუსიკალური გაფორმება – ელოლაშვილისა, ნატო – ი. გიგოშვილი, ირაკლი რაზმაძე – ე. მანჯგალაძე.
  24. შ. კოკტო, „ადამიანის ხმა“, საქართველოს ტელევიზია, დადგმა მ. თუმანიშვილისა, 1971 წ., მხატვარი – პლაქსინი, ქალი – ს. ჭიაურელი.
  25. უ. შექსპირი, „იულიუს კეისარი“, რუსთაველის თეატრი, 1973 წ., მხატვარი – მ. ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი – ნ. ვაწაძე, სცენა სპექტაკლიდან.
  26. უ. შექსპირი, „იულიუს კეისარი“, რუსთაველის თეატრი, 1973 წ., მხატვარი – მ. ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი – ნ. ვაწაძე, სცენა სპექტაკლიდან.
  27. „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, 1975 წ.
  28. „ბაკულას ღორები“, დ. კლდიაშვილი, 1978 წ. ზ. მიქაშავიძე, გ. როინიშვილი, პ. ბარათაშვილი, გ. ყიფშიძე.

29. „ბაკულას ღორები“, დ. კლდიაშვილი, 1978 წ.
30. „ბაკულას ღორები“, დ. კლდიაშვილი, 1978 წ.
31. ა. სუხოვო-კობილინი, „საქმე“, 1979 წ., ზ. ყიფშიძე.
32. ა. სუხოვო-კობილინი, „საქმე“, 1979 წ.
33. „ღონ ჟუანი“, ჟ. ბ. მოლიერი, 1981 წ. ზ. ყიფშიძე, ა. ამირანაშვილი.
34. „ღონ ჟუანი“, ჟ. ბ. მოლიერი, 1981 წ. მ. ჯინორია, ნ. ბურდული, ლ. აბაშიძე.
35. „ღონ ჟუანი“, ჟ. ბ. მოლიერი, 1981 წ. მ. ჯოჯუა, ა. ამირანაშვილი.
36. „ღონ ჟუანი“, ჟ. ბ. მოლიერი, 1981 წ.
37. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. ზ. ყიფშიძე.
38. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. ლ. რეხვიაშვილი.
39. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. რ. იმნაიშვილი, დ. ჯოჯუა.
40. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. ლ. აბაშიძე, პ. ბარათაშვილი, ნ. ბურდული.
41. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. სცენა სპექტაკლიდან.
42. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. გ. პიპინაშვილი, დ. ჯოჯუა, ნ. ბურდული, პ. ბარათაშვილი.
43. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. ნ. ჭანკვეტაძე, გ. გეგეჭკორი, დ. ხაჩიძე.
44. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. სცენა სპექტაკლიდან.
45. „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რ. გაბრიაძე, 1983 წ. სცენა სპექტაკლიდან.
46. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, უ. შექსპირი, 1992 წ. სცენა სპექტაკლიდან.
47. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, უ. შექსპირი, 1992 წ. სცენა სპექტაკლიდან.
48. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, უ. შექსპირი, 1992 წ. სცენა სპექტაკლიდან.
49. „ამფიტრიონი“, ჟ. ბ. მოლიერი, 1994 წ. გ. პიპინაშვილი, რ. ბოლქვაძე.
50. „ამფიტრიონი“, ჟ. ბ. მოლიერი, 1994 წ. ზ. მიქაშვიძე, ნ. ჭანკვეტაძე.

## მიხეილ თუმანიშვილის დადგმები:

### შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში დადგმული სპექტაკლები:

1. ვ. კარსანიძე – „მარად მწვანე ქედები“ – 1949 წ.
2. ვ. ვიშნევსკი – „დაუვიწყარი 1919 წელი“ – 1950 წ.
3. ი. ფუჩიკი – „ადამიანებო იყავით ფრთხილად“ – 1951 წ.
4. ნ. გოგოლი – „შემლილის წერილები“ – 1952 წ.
5. პ. მალიარევსკი – „ქარიშხლის წინ“ – 1952 წ.
6. ი. დიუბუა – „ჰაიტი“ - ა. ვასაძესთან ერთად – 1954 წ.
7. ჯ. ფლეტჩერი – „ესპანელი მღვდელი“ – 1954 წ.
8. ლ. ქიაჩელი – „ტარიელ გოლუა“ – 1955 წ.
9. ი. ვაკელი – „საქმიანი კაცი“ - 1956 წ.
10. გ. ნუშიჩი – „ფილოსოფიის დოქტორი“ – 1956 წ.
11. კ. ბუაჩიძე – „ამბავი სიყვარულისა“ – 1958 წ.
12. პ. კოპოუტი – „როცა ასეთი სიყვარულია“ – 1959 წ.
13. ა. არბუზოვი – „ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს“ – 1960 წ.
14. ვ. სენდერბიუ – „ქალთა აჯანყება“ – 1960 წ.
15. გ. ხენაშვილი – „ზღვის შვილები“ – 1961 წ.
16. კ. გოლდონი – „დიასახლისი“ – 1962 წ.
17. გ. ნახუცრიშვილი – „ჭინჭრაქა“ – 1963 წ.
18. „პოეზიის საღამო“ – 1964 წ.
19. უ. შექსპირი – „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ – 1964 წ.
20. ვ. დარასელი – „სიმღერა შეგარდენზე“ – 1964 წ.
21. უ. შექსპირი – „მეფე ლირი“ – 1966 წ.
22. კ. ბუაჩიძე – „მოვიგონოთ ჩვენი ახალგაზრდობა“ – 1966 წ.
23. ლ. ქიაჩელი – „გვაღი ბიგვა“ – 1967 წ.
24. ჟ. ანუი – „ანტიგონე“ – 1968 წ.
25. ო. იოსელიანი – „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ – 1969 წ.
26. ჟ. რასინი – „ფედრა“ – 1969 წ.
27. ს. ჟღენტე – „მიწის შვილები“ რ. სტურუასთან ერთად – 1970 წ.
28. ა. ჩხაიძე – „ხიდი“ – 1970 წ.
29. პ. კაკაბაძე – „კოლმეურნის ქორწინება“ – 1971 წ.
30. უ. შექსპირი – „იულიუს კეისარი“ – 1973 წ.

**მ. თუმანიშვილის სახ. სახელმწიფო კინომსახიობთა თეატრში:**

1. ლ. ჭელიძე – „ესმერალდა“ – 1978 წ.  
14 იანვარი – კინომსახიობთა თეატრის გახსნა
2. დ. კლდიაშვილი, „ბაკულას ღორები“ – 1978 წ.
3. ა. სუხოვო – კობილინი „საქმე“ – 1979 წ.
4. ჟ. ბ. მოლიერი – „ღონ ჟუანი“ – 1981 წ.;
5. თ. უაილდერი – რ. გაბრიაძე, „ჩვენი პატარა ქალაქი“ – 1983 წ.
6. ე. დე ფილიპო – „ცილინდრი“ – 1985 წ.
7. ნ. გოგოლი – „შემოღობის წერილები“ – 1986 წ.
8. ლ. თაბუკაშვილი – „ნატადრალზე“ – 1991 წ.
9. უ. შექსპირი – „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ – 1992 წ.
10. ჟ. ჟიროდუ – „ამფიტრიონ 38“ 1994 წ.

**მიხეილ თუმანიშვილის სატელევიზიო დადგმები**

1. დ. კლდიაშვილი – „დარისპანის გასაჭირი“ – 1958 წ.
2. ჟ. კოკტო – „ადამიანის ხმა“ – 1971 წ.
3. რ. ერისთავი „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ – რეჟისორი გიორგი კახაბრიშვილი, მხატვრული ხელმძღვანელი მიხეილ თუმანიშვილი.

მიხეილ თუმანიშვილის მიერ გამოშვებული სარეჟისორო ჯგუფები:

**1955 წელი**

1. ანჯაფარიძე ჯემალი
2. მიქაძე ჟანი
3. ყენია როსტომი
4. ჯარხალაშვილი რევაზი
5. ჯალაღაშვილი მერაბი
6. ქიქოვეა - ანდრონიკაშვილი ვენერა

**1956 წელი**

1. აბულაძე რომანი
2. ღარჩია უშანგი
3. ვარსიმაშვილი ლიანა
4. მამალაძე რიმა
5. მაცხონაშვილი გურამი
6. მალღაფერიძე ვახტანგი
7. მეძმარიაშვილი ბექარი
8. ზაუტაშვილი ბექარი
9. რუსიაშვილი ნელი
10. ფურცხვანიძე მურმანი
11. ქუთათელაძე ანზორი

**1959 წელი**

1. კანდელაკი მერი

**1962 წელი**

1. აბაშიძე თეიმურაზი
2. გომელაური თამაზი
3. ეშბა ნელი
4. კუჭუხიძე მედეა
5. სტურუა რობერტი
6. ჟვანია გურამი
7. ჟვანია ამირანი

**1963 წელი**

1. ანთაძე გიორგი
2. ბათიაშვილი დიმიტრი

3. დემეტრაშვილი ნანა
4. ევაძე ედგარი
5. ჯანდიერი ნიკა
6. ჯონუა ხუხუტი

### 1966 წელი

1. ჩერქეზიშვილი გურამი

### 1967 წელი

1. აბდულგაპუროვი ხაიბული
2. ლორთქიფანიძე შალვა

### 1972 წელი

1. ბასილაშვილი ევგენი
2. კვასცვაძე ნანა
3. კახაბრიშვილი გიორგი
4. ნიკოლაძე ვარლამი
5. ჩხაიძე რევაზი

### 1976 წელი

1. ბაგრატიონ-გრუზინსკი ნუგზარი
2. დოლიძე ქეთევანი
3. იმნაძე ქეთევანი
4. ნაკაშიძე ცოტნე

### 1980 წელი

1. მარგველაშვილი გიორგი
2. არეშიძე მამუკა
3. ბეგიაშვილი ნოდარ
4. ჭაბუკიანი თინა
5. შარაბიძე ნ.

### 1980-85 წელი

1. შენგელაია გიორგი
2. თეთრაძე ალექსანდრე
3. ჟლენტი ირინა
4. ევაძე ოთარ
5. ასლამაზიშვილი
6. გაბილაია

### 1985-86-87 წელი

1. გვარიშვილი ლელა

### 1985-90 წელი

1. წულაძე ლევან
2. ბუთხუზი გულნარა
3. აფაქიძე ირაკლი

### 1990 წელი

1. თავაძე გიორგი
2. აბაშიძე კოტე
3. ვაშაკიძე გურამი

### 1995 წელი

1. დოიაშვილი დავითი
2. სინარულიძე გიორგი
3. იაშვილი გურანდა
4. მარჯანიშვილი თორნიკე
5. მღებრიშვილი დავითი
6. უმიკაშვილი ლევანი
7. საყვარელიძე დავითი
8. ლევაშოვ-თუმანიშვილი გიორგი

### 1995 წელი (მიიღო მაგრამ ვერ დაამთავრა)

1. ბახტაძე დავითი
2. ბერიძე ნათია
3. თავაძე გიორგი
4. პაპავა დავითი – 1 წელი ასწავლა

მიხეილ თუმანიშვილის მიერ გამოშვებული სამსახიობო ჯგუფები:

### 1961 წელი (მუსკომედია – პირველი გამოშვება)

1. ბაზლაძე ოთარი
2. რქვანიძე ალექსანდრე
3. ვასაძე იური
4. მენაბდიშვილი ალექსანდრე
5. პეტრიაშვილი ნოდარი

6. როსტომაშვილი ელისაბელი
7. ჩიბალაშვილი ლილი
8. რატიანი უტანდარი
9. ცინცაძე ნოდარი

**1967 წელი** (რუსული ჯგუფის პირველი გამოშვება)

1. ბოკოევა ზემა
2. გოლოვასტიკოვა ნატალია
3. გრიგოლიანი ზამირა
4. ელჩანინოვა ტატიანა
5. კუხალეიშვილი ელიზბარი
6. კვიციანი ირინე
7. მიხაილოვი აზიკო
8. პავლოვა ოლგა
9. ჟირინოვი რუდოლფი
10. სიმიონოვი მიხეილი
11. ხაჩიბაბოვა ლიანა

**1971 წელი**

1. გამცემლიძე მანანა
2. ჩიქვინიძე ნანი
3. ხიდაშელი ბესო
4. ბაგრატიონი ნუგზარი
5. კვიციანი დავითი
6. ჯანაშია მარი
7. ჩუგუაშვილი გივი
8. გელეჟვა გიზო
9. კალანდაძე ზაირა
10. ჯანდიერი ციცო
11. მაზნაშვილი ლუდა
12. ბერიძე ჯემალ
13. ლულუშაური ჯულია

**1975 წელი**

1. ანთელავა ზურაბი
2. არაბული მზია
3. გუგუჩია გოგი
4. იანტბელიძე ივანე
5. მამულაშვილი ნინო

6. ნიკოლაიშვილი გიორგი
7. ჯაბადარი ირინა
8. იმნაიშვილი რევაზი
9. რეხვიაშვილი ლაურა
10. ქარჩავა მზია
11. ჯინორია ტურმანი
12. ჯოჯუა დარეჯანი
13. კაკაბაძე ბადრი
14. მიქაშაიძე ზაზა
15. ბარათაშვილი პაატა
16. სურმავა მანანა

### 1979 წელი

1. იოსელიანი რამაზი
2. ბერიკაშვილი მანანა
3. ნიჟარაძე ირაკლი
4. უჩანეიშვილი ლევანი
5. შენგელაია ნატო
6. ჭანკვეტაძე ნინელი
7. ითონიშვილი მანანა
8. მჭედლიშვილი ზურაბი
9. ჩხეიძე ნინო
10. ფირცხალავა გიორგი
11. წულაია თენგიზი

### 1980-84 წელი

1. აბესალაშვილი ვია
2. კალაძე ლაშა
3. ბუხრაძე ზურაბი
4. გვალია თეიმურაზი
5. აბაშიძე ლევანი
6. ჯოჯუა მიხეილი
7. ფეიქრიშვილი ქეთევანი
8. მჭედლიძე სათუნა
9. გოცირიძე ლელა
10. კეკელიძე ლალი
11. კანკავა მაია
12. დვალიშვილი ბარბარე

## 1988 წელი

1. ჩხეიძე ეკა
2. ფარულავა ია
3. ბოკუჩავა ხათუნა
4. გელაშვილი ნინაკა
5. კაკაბაძე ნინო
6. ბუღალაშვილი ბადრი
7. ქაშხაძე თეიმურაზი
8. კახიანი ეკა
9. ბარათაშვილი ბესო
10. აბაშიძე გიორგი

## 1994 წელი

1. გაჩეჩილაძე ნინო
2. გეგეჭკორი თამარი
3. გველესიანი თამარი
4. გეწაძე ზურაბი
5. კალანდაძე სოფო
6. ლითანიშვილი ნანა
7. ნაკაშიძე გიორგი
8. ქვრივიშვილი ეკა
9. შარია ზურაბი
10. ჩიკვილაძე დიმიტრი
11. ცინცაძე თამთა

## პირთა საძიებელი

ა

ალექსიძე დ. 213  
ანიქსტი ა. 181  
ანტონიონი მ. 35-36, 170  
ანტუანი ა. 203  
ანუი ფ. 21, 101, 166, 172, 181, 191  
ანჯაფარიძე ვ. 154  
არისტოფანე 79  
არისტოტელე 17, 23, 27-28, 115  
არნჰაიმი რ. 122, 294  
არქიმედე 127  
ახვლედიანი ე. 161  
ახმეტელი ა. 28-29, 169, 192

ბ

ბაბი ი. 63  
ბანდელი მ. 42  
ბარბიესა ფ. 43  
ბახი ი. ს. 202  
ბეთჰოვენი ლ. ვ. 79, 162, 215  
ბერგმანი ი. 192  
ბერნსტაინი ლ. 43  
ბიზე ფ. 45  
ბლეიკი ვ. 76  
ბლოკი ა. 45  
ბოჯანკინო მ. 29  
ბომარშე პ. ო. 17, 93, 155  
ბრეხტი ბ. 27-30, 122, 156, 169, 181, 192, 295  
ბრიუნეტიერი ფ. 118  
ბრუკი ა. 42  
ბრუკი პ. 192, 201  
ბუაჩიძე კ. 18

გ

გამრეკელი ი. 30, 168, 213  
გამსახურდია კ. 178  
გეგეჭკორი გ. 161, 168, 179  
გეი ნ. 204  
გერცენი ა. 119  
გოცი კ. 212  
გოეთე ვ. 41, 57, 80, 120, 175, 208  
გოლდონი კ. 179-180, 213  
გორკი მ. 105, 123-124, 169, 213  
გოდიაშვილი ვ. 22  
გრეკოვი გ. 306  
გრიმები 41  
გუნო შ. 43

დ

დადიანი შ. 22, 215  
დავილოვი ვ. ნ. 309  
დავითაშვილი გ. 22, 270  
დებიუსი კ. 162  
დე ვეგა ლ. 72, 81  
დე ფილიპო ე. 105  
დიკსონი ჯ. 51  
დოლიძე ქ. 131  
დოვიდოვსკი ი. ვ. 60  
დუმბაძე ნ. 94

ე

ევრიპიდე 26  
ეიფელი ფ. 163  
ეიზენშტეინი ს. 47  
ეკეჰარდი შ. 29  
ერისთავი გ. 175, 182

ესქილე 26, 181  
ეფროსი ა. 201-202  
ეშბი უ. რ. 211

პ  
ვაიგელი ე. 29  
ვაჟა-ფშაველა 178, 215  
ვან ზოხი ვ. 404  
ვან დეიკი კ. 163  
ვახტანგოვი ე. 169, 199, 212  
ვერნი უ. 26  
ვინერი ნ. 296  
ვოლკენშტეინი ვ. 125  
ვოლოდინი ა. 146-147

ზ  
ზავადსკი ი. 199, 216  
ზაქარიაძე ს. 18, 21-22, 95, 144,  
167, 177, 302  
ზოლა ე. 202

თ  
თაყაიშვილი ს. 22, 94

ი  
იასერი ი. 107  
იბსენი ჰ. 107-108, 155, 202  
იგნატოვი კ. 213  
ივანოვა ლ. 147

კ  
კავანი მ. 295  
კაკაბაძე პ. 175  
კალანდაძე ა. 162  
კარე მ. 43  
კენელი ვ. 247  
კეროლი ლ. 26, 58, 195  
კვერენჩილაძე ზ. 21, 302

კლდიაშვილი დ. 93, 122, 128,  
135, 172, 175-177, 182, 214-215,  
298

კლეი კ. 277  
კნებელი მ. 136  
კოპოუტი პ. 166  
კოლომინსკი ი. 24  
კოსილოვსკი ზ. 86  
კრონეკი ლ. 203

ლ  
ლიხტენბერგი გ. 49  
ლორენცო მედიჩი 153  
ლორენკი ა. 43  
ლორკა ფ. გ. 39, 58, 81, 87, 186-  
187  
ლუბიმოვი ი. 189, 202

მ  
მაიაკოვსკი ვ. 43, 161  
მაინ რიდი 26  
მანიანი ა. 22  
მანჯგალაძე ე. 18, 256  
მაღალაშვილი თ. 213  
მეიერჰოლდი ვს. 28, 52, 121,  
169, 181, 199, 201, 215  
მენდელეევი დ. 29  
მეტერლინკი მ. 177  
მილე უ. ფ. 73  
მირიანაშვილი ბ. 145  
მიქელანჯელო ა. 35-36  
მოკულსკი ს. 75-76  
მოლიერი უ. ბ. 50, 58, 60-61, 65,  
68, 75-76, 79, 182, 298  
მონტენი მ. 32, 219  
მოროზოვი მ. 42

ნ  
ნათაძე რ. 198  
ნაპოლეონი 98  
ნახუცრიშვილი გ. 166, 190  
ნიუტონი ი. 35  
ნუშიჩი ბ. 105

ო

ორბელიანი ს. ს. 208, 213  
ოსტროვსკი ნ. 169, 177  
ოსლოპკოვი ნ. 168, 214

პ

პიოტროვსკი ა. 43  
პისკატორი ე. 207  
პლატონი 227, 275  
პლუტარქე 231, 250, 252  
პოპოვი ა. 23, 114, 159  
პროკოფიევი ს. 24, 43, 162  
პუშკინი ა. 184, 304

რ

რადლოვისა ა. 43  
რაუზე რ. 137  
რედგრევი მ. 305  
რიხტერი ვს. 98, 162, 180, 199  
როდენი ო. 24, 254  
როსტანი ე. 92  
რუსო თ. 51, 140

ს

საკანდელიძე კ. 145  
სარიანი მ. 58  
სიმოვი ვ. 213  
სკრიაბინი ა. 24  
სნეჟნიცკი ლ. 48  
სოფოკლე 26

სტანისლავსკი კ. 21-22, 28-29,  
31, 94, 105-107, 110, 114, 120-124,  
159, 169-170, 175, 197, 213, 296,  
299, 308  
სტრავენსკი ი. 308  
სტურუა რ. 212  
სუმბათაშვილი ი. 212

ტ

ტოლსტოი ა. 105, 208  
ტოლსტოი ლ. 55, 67, 209  
ტოვსტონოვოვი გ. 114, 123-124,  
168, 175, 179

ფ

ფედოტოვა გ. 194  
ფელინი ფ. 170  
ფეტი ა. 209  
ფიროსმანი 202  
ფლობერი გ. 184  
ფრეზერი ჯ. 277  
ფრიდმანი ა. 154

ქ

ქოჩაკიძე ო. 212

ყ

ყუშიტაშვილი ვ. 212

შ

შავგულიძე გ. 22  
შანშიაშვილ ს. 169  
შექსპირი უ. 18, 27, 34, 42, 63,  
93, 122, 127, 145, 179, 181-182,  
207, 219, 221, 231, 236, 238, 260,  
284, 298, 307  
შვარცი ი. 41

შილერი ფ. 178

შოუ ბ. 91, 183

ჩ

ჩაპეკი კ. 105

ჩაპლინი ჩ. 172, 190

ჩარკვიანი თ. 177

ჩეხოვი ა. 107, 177, 179, 213

ჩეხოვი მ. 96

ჩიკვაძე ი. 212

ჩხეიძე თ. 213

ჩხეიძე უ. 22, 177

ჩხიკვაძე რ. 144, 167, 302

ძ

ძეფირელი ფ. 43, 128, 209

ჭ

ჭავჭავაძე მ. 213

ჭავჭავაძე თ. 154

ჭავჭავაძე ი. 30, 154

ხ

ხატისკაცი ნ. 213

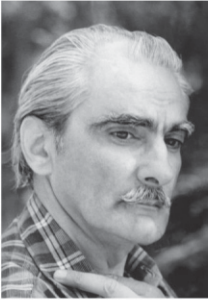
ხორავა ა. 20, 22

კ

კეგელი გ. 46, 136

კიპოკრატი 66-67, 73

კიუგო ვ. 161



მიხეილ თუმანიშვილი  
(1921-1996)

მიხეილ თუმანიშვილი 1921 წ. 6 თებერვალს ქ. თბილისში დაიბადა. 1939 წ. მან დაამთავრა თბილისის 42-ე საშუალო სკოლა და სკოლის დამთავრებისთანავე გაიწვიეს წითელი არმიის რიგებში. იგი მეორე მსოფლიო ომში მონაწილეობდა, ბრძოლისას მძიმედ დაიჭრა, რის გამოც 1944 წ. იქნა დემობილიზებული. იმავე წელს მიხეილ თუმანიშვილმა შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე ჩააბარა. ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მან მუშაობა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრში დაიწყო, სადაც 1971 წლამდე იმუშავა. აქ დადგმულ

მრავალ სპექტაკლს შორის აღსანიშნავია: „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად“ (1951) ი. ფუნიკის მიხედვით, ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (1954), კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ (1958), პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959), განახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ (1963), უ. შექსპირის „იულიუს კეისარი“, უ. ანუის „ანტიგონე“ (1968).

1968-1969 წლებში იგი შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო.

მ. თუმანიშვილს ასევე დადგმული აქვს სპექტაკლები კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში (ფ. დიურენმატის „მილიარდერის ვიზიტი“ (1975), გრიბოედოვისა და მოსკოვის ლენინის კომკავშირის სახ. თეატრებში.

საქართველოს ტელევიზიის დაარსების დღიდან იგი მუშაობდა ტელერეჟისორად, მთავარ რეჟისორად და მრავალი სატელევიზიო სპექტაკლი დადგა. ასევე იყო ფერადი ტელევიზიის მთავარი რეჟისორიც.

1949 წლიდან მ. თუმანიშვილი თეატრალურ ინსტიტუტში ეწეოდა პედაგოგიურ მუშაობას. 1973 წ. მას მიენიჭა პროფესორის წოდება. 1974 წ. იგი სათავეში ჩაუდგა მსახიობის ოსტატობის კათედრას, ხოლო 1985 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე იგი ხელმძღვანელობდა რეჟისურის კათედრას.

1981 წ. მ. თუმანიშვილს მიენიჭა სსრკ სახალხო არტისტის წოდება.

1978 წ. გამოვიდა მ. თუმანიშვილის წიგნი „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ (რომლის მეორე გამოცემასაც ახლა ვთავაზობთ), 1983 წ. – „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, ხოლო 1998 წ. უკვე მისი გარდაცვალების შემდეგ – „ახლა კი, ფარად“.

მ. თუმანიშვილმა 1975 წ. დააარსა კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ არსებული კინომსახიობთა თეატრი და 1996 წლამდე იყო ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, სადაც მან მრავალი სპექტაკლი განახორციელა. მათ შორის გამოირჩევა დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ (1978), ა. სუხოვო-კობილინის „საქმე“ (1979), მოლიერის „ღონ ჟუანი“ (1981), რ. გაბრიადის მიერ გადმოქართულებული თ. უაილდერის პიესა „ჩვენი პატარა ქალაქი“ (1983), უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1992), უ. ჟიროლუს „ამფიტრიონ-38“ (1994).

კინომსახიობთა თეატრს მრავალ ქვეყანაში ჰქონდა გასტროლები: ესპანეთში, დიდ ბრიტანეთში (ელდინბურგში, ლონდონში), საფრანგეთში, პოლონეთში, აშშ-ში, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში, ავსტრალიაში, ახალ ზელანდიაში. თეატრმა არაერთხელ მიიღო მონაწილეობა ელდინბურგისა და ლონდონის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებში,

