



შალოვა (მუმიუშა) ჯან'ფრიდოის
რეჟისორის ჩანაწერები



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი, 2016

რედაქტორ-შემდგენელი: **თამარ ქუთათელაძე**,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კონსულტანტი: **გიორგი შალუტაშვილი**,
პროფესორი, ხელოვნების დოქტორი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა: **თამარ ქუთათელაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2016
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2016

ISBN 978-9941-9437-3-7

Պոզիտիվիզմի և ինտելեկտի

(1956-2012)

წინასიტყვაობა

XX საუკუნის II ნახევრის ქართული თეატრალური რეჟისურის ორიგინალური წარმომადგენლისა და დიდი პედაგოგის, შალვა გაწერელის დაბადებიდან 85 წლის საიუბილეო თარიღის აღსანიშნავად, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტი პირველად ბეჭდავს კრებულს „რეჟისორის ჩანაწერები“. იგი ბატონი შალვას ოჯახმა „დღიურების“ სახით გადმოსცა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტს. კრებულს დაემატა, აგრეთვე, ბატონ შალვასთან ჩაწერილი რამდენიმე გამოქვეყნებული და გამოუქვეყნებელი დიალოგიც.

„ჩანაწერები“ შექმნილია 1956-2012 წლებში. მათში ბატონი შალვა იუმორ-ირონიით ყვება თავისი ბავშვობის ტკბილ-მწარე მოგონებებზე, ტკივილიან თეატრალურ დებიუტზე, შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისზე, დასთან პირველ რეპეტიციასზე. „დღიურებიდან“ ვეცნობით მის შთაბეჭდილებებს ახალწაკითხულ წიგნებზე, ნანახ სპექტაკლებზე, ფილმებზე და ყოველივედან იკვეთება უსასრულო განვითარების პროცესში მყოფი აქტიური, ემოციური, მიზანდასახული, არაორდინალური, უსამართლობის წინააღმდეგ მუდამ მებრძოლი, მეამბოხე შემოქმედის ბუნება, რომელიც ქმნიდა იუმორით, ფანტაზიითა და სევდით გაჯერებულ, ადამიანისადმი წრფელი სიყვარულით განწყობილ ამაღლებულ თეატრს, ქართული თეატრს უზრდიდა მსახიობთა და რეჟისორთა ახალ თაობას.

შ. გაწერელის „დღიურებიდან“ ამოკრეფილი ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეთა, მათ შორის ბრეტის, ჯორჯო სტრელერის, სტანისლავსკისა და სხვათა გამონათქვამები, ზუსტად ასახავენ და ეხმიანებიან მის სათეატრო ესთეტიკას, მსახიობისა და რეჟისორის აღზრდის მეთოდოლოგიას. მათში ბატონი შალვას ყოფილი სტუდენტები თუ კოლეგები შეიცნობენ პედაგოგისა და რეჟისორის მიერ რეპეტიციებსა თუ ლექციებზე არაერთხელ გაჟღერებულ შეგონებებს: **„ხელოვნება მდგომარეობს იმაში, რომ ჩვეულებრივში უჩვეულო აღმოვაჩინოთ და უჩვეულოში ჩვეულებრივი“** (დიდრო). **„ყოველი დღე განუმეორებელია ცხოვრებაშიც და თეატრშიც... მე მინდა საიდუმლოებით მოცული თეატრი... ყოველგვარი პესიმისტური, გამოუვალნი მდგომარეობის შექმნილი პიესა ჩემთვის მიუღებელია.**

ძალზე მნიშვნელოვანია ერთი პრინციპი, – პრობლემის აქტუალობა... შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაიწყოს შეგნებულად და სწორად. შეგნებული და სწორი პროცესი ქმნის სიმართლეს, სიმართლე აჩენს რწმენას, მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ამოქმედებას ქვეცნობიერი და შეიძლება მოვიდეს შთაგონებაც. აქტიური მოქმედება – აი, რაზეა დაფუძნებული დრამატული ხელოვნება, მსახიობის ხელოვნება... სტუდენტმა-რეჟისორებმა და სტუდენტმა-მსახიობებმა უნდა იცოდნენ რომ თეატრის ენა არის სცენური მოქმედება შეთხზულ გარემოში. ჩვენი მიზანია განავითაროთ თქვენი ფანტაზია, რათა შეგეძლოთ შეთხზათ გმირის სახე (ლიტერატურული მასალისა და თქვენი შემოქმედებითი ფანტაზიის შერწყმით) და სცენაზე ის ამოქმედოთ თქვენი სხეულით, თქვენი გამომსახველი საშუალებებით ანუ თქვენი ტემპერამენტით, თქვენი ემოციით, მაგრამ გმირის შეხედულებით, გმირის მოქმედების ლოგიკით, გმირის გემოვნებით, გმირის ფსიქოლოგიითა და ფილოსოფიით“.

კრებულში „რეჟისორის ჩანაწერები“ განთავსდა შ. გაწერელიას მიერ სხვადასხვა წლებში შედგენილი მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის პრაქტიკული და თეორიული კურსის სასწავლო გეგმები, მრავალფეროვანი სავარჯიშოები, ეტიუდები, მოსაზრებები და რჩევები ცალკეულ პრობლემურ საკითხებთან მიმართებაში, საიდანაც იკვეთება რეჟისორ-პედაგოგის სარეპეტიციო პროცესის, აღზრდის მეთოდოლოგიის, მისი სათეატრო ესთეტიკის პრიორიტეტები. „როდესაც მე ვმუშაობ მსახიობებთან, ყოველთვის ვესწრაფვი პიესის არსის თანმიმდევრულ წარმოჩენას, შეგრძნებას, გაგებას იმისას, თუ რაზე უნდა ვიფიქროთ ჩვენ მოცემულ მომენტში და რა უნდა ვიგრძნოთ შემდგომ წუთებში. ამის ზუსტად ცოდნა აუცილებელია. ტემპიც ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს ემოციასა და რიტმს ამ წუთებისას. ის უნდა ეფუძნებოდეს უმთავრესად პიესის აზრს, შემდეგ ყოველი მომენტის ზუსტ ცოდნას“.

მკითხველი გაეცნობა შალვა გაწერელიას ნაზრევს მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიის მნიშვნელოვან პერიოდებზე (სადაც შალვა გაწერელიას მოღვაწეობით „ოქროს ხანა“ შეიქმნა), მის სპეციფიკაზე, რეფორმებზე, პრობლემებზე, სარეპერტუარო პოლიტიკაზე, ქართულ დრამატურგიაზე (დ. კლდიაშვილი, ი. სამსონაძე და სხვ.), მისი მუშაობის პრინციპზე მსახიობთან, მხატვართან, აგრეთვე რეჟისორულ გეგმებს მის განხორციელებულსა

თუ განუხორციელებელ სპექტაკლებზე (ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!\“, ბიუნზერის „ვოიცეკი“, ა. ჩეხოვის „Ведьма“, შექსპირის „მაკბეტი“ და სხვ.).

სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგი თანამედროვე და უსასრულოდ მზარდი კონკურენციის პირობებში მოითხოვს მსახიობის ინტელექტუალური დონის ამაღლებას, გამომსახველი ხერხების ლაკონურობას, თეატრალურობის განვითარება-დახვეწას, სასცენო მოქმედების კანონების გააზრებულ ცოდნას. შ. გაწერელია წერს: „სცენური მოქმედება რადიკალურად განსხვავდება ცხოვრებისეული მოქმედებისგან. სცენური მოქმედება მიმდინარეობს შეთხზულ გარემოში. იგი განპირობებულია დრამატურგისაგან და უნდა იყოს მხატვრულად გამომსახველი, გაწმენდილი ყველა შემთხვევითობისგან, არაარსებითისგან... აქტიორული შემოქმედების სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ შეთხზულ გარემოში მოქმედების დროს, შეინარჩუნოს ყველა სიზუსტე ცხოვრებაში დამახასიათებელი მოქმედებისა“.

მკითხველი გაეცნობა რეჟისორის მოგონებებს მისი სტუდენტობის დროის XX საუკუნის 50-იანი წლების თეატრალურ ინსტიტუტზე, ნოსტალგიას წინამორბედთა მიერ შექმნილ ამაღლებულ თეატრზე. „რეჟისორის ჩანაწერები“ ასახავს შალვა გაწერელიას მოსაზრებებს 60, 70 და 80-იანი წლებისა და XXI საუკუნის დასაწყისის თეატრალურ პროცესებთან, სახელოვან კოლეგებთან (მ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე), საშუალო თუ ახალ თაობასთან (გ. მარგველაშვილი, ა. ვარსიმაშვილი, ლ. წულაძე, გ. შალუტაშვილი, დ. დოიაშვილი), მათ გამორჩეულ სპექტაკლებთან და იმ მსახიობებთან მიმართებაში, რომლებიც თანამონაწილეობდნენ შალვა გაწერელიას თეატრის შექმნის პროცესში ან გარკვეულ გავლენას ახდენდნენ მისი აზრისა და სათეატრო მოდელის ფორმირებაზე.

კრებულში განთავსებულია რეჟისორის შთაბეჭდილებები თაობათა ბრძოლის შესახებ, თეატრალურ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ კრიზისზე, თეატრის სიცოცხლისუნარიანობაზე, მაყურებლის როლზე, მომავლის თეატრალურ მოდელზე, მსახიობის აღზრდის მეთოდოლოგიაზე, 28-ე აუდიტორიის თეატრზე, მოწაფეობის ცნებაზე, ტოტალური რეჟისურის ეპოქაში მსახიობის შეზღუდულ უფლებებზე და, შესაბამისად, მისი პასუხისმგებლობის მავნე ჩვევაზე. შ. გაწერელია შენიშნავს: **„უნდა განავითაროთ წარმოსახვა-ფანტაზია ან მიატოვოთ სცენა, წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ აღმოჩნდებით**

ისეთი რეჟისორის ტყვეობაში, რომელიც თქვენს წარმოსახვას შეცვლის მისი საკუთარით და თქვენთვის სრულიად მიუწვდომელი და გაუგებარი წარმოსახვით. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ უარს ამბობთ შექმნათ საკუთარი ხელოვნება და თანხმდებით იქცეთ მარიონეტად“.

კრებულში მკითხველი შეძლებს თვალი მიადევნოს რეჟისორის მსოფლმხედველობის ევოლუციას. „ჩემი ადრინდელი გამოთქმა, რომ მსახიობი და გმირი ხელიხელჩაკიდებულნი უნდა დადიოდნენ სცენაზე, სულ სწორი არ არის... „მსახიობი უნდა მოკვდეს როლში“ – სისულელეა!.. გმირი ისე უნდა ატაროს მსახიობმა, როგორც მას უნდა. სცენაზე, – გმირისა და მსახიობის კონფლიქტის პროცესია. მსახიობი ზეიმობს მაშინ, როცა გმირს ამარცხებს... გმირისა და მსახიობის სრული შერწყმა სიცრუეა, მხოლოდ დროებით ვშორდებით და კვლავ ვუახლოვდებით მას, ეს მანძილი მუდამ მოძრავია, რაც თავად დისტანციის კანონიდან იღებს საფუძველს. „კუნთების თავისუფლება“ არ არსებობს, რადგან კუნთები მუდამ გარკვეული მიზნისთვის მობილიზდება. არც მსჯელობა შეიძლება სცენაზე, თეატრი ხომ ბრძოლის ველია... სცენაზე ფიქრიანი, ტკივილიანი ხალხია და არა მოთამაშე. კონტრასტი დიდებული ხერხია ხელოვნებაში. დაუსრულებლად უნდა ცვალოთ ინტონაციები და ტემპო-რიტმი... რწმენა რომ გაჩნდეს, ბუნებრივი უნდა იყოს. როცა რწმენა გაჩნდება, თამაშიც დაიწყება“.

ვფიქრობთ, წინამდებარე კრებული საინტერესო შენაძენი იქნება თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სტუდენტების, პედაგოგების, თეატრმცოდნეებისა და თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებულ პირთათვის.

თამარ ქუთათელაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დღიური №1

1956 წლის 9 თებერვალი

დღეს დილით, რეჟისურის ლექციაზე მ. თუმანიშვილი შემოვიდა (ვასო ყუშიტაშვილს თეატრში რეპეტიციები აქვს). ლექციამ მიიღო მეტად საინტერესო ხასიათი. ვშიშობდი. მას ჩემზე კარგი წარმოდგენა აქვს და მეშინოდა, ჩემში იმედი არ გაცრუებოდა.

მან სწორად აღნიშნა, რომ ატმოსფეროს მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს მოვლენის გასამძაფრებლად. თუ ავანთებთ ასანთს, მისი ანთება არავითარი განსაკუთრებული მნიშვნელობის არ იქნება, მაგრამ აბა სცადეთ მისი ანთება სრულ სიბნელეში, უკვე სხვა ეფექტია! მოვლენა (თუ რასაკვირველია მას მივიჩნევთ მოვლენად) გამძაფრდა!.. კარგად თქვა მიშა თუმანიშვილმა – „თავდაპირველად მკაფიოდ უნდა განვსაზღვროთ რა გვინდა, მხოლოდ ამის შემდეგ შევძლებთ მივალწიოთ მიზანს“. მე კი ხშირად პირიქით მომდიოდა, რასაკვირველია, შეუგნებლად.

15 თებერვალი

გუშინ ვნახე ა. მრევლიშვილის პიესა „ზვავი“. შესანიშნავი პიესაა, ძალიან კოლორიტული. შესანიშნავი დიალოგებია, მაგრამ სპექტაკლი სუსტია. ამბობენ, გასინჯვაზე უკეთესი იყო. შეიძლება. სერგო ზაქარიძე როგორც ყოველთვის ბრწყინვალეა. შეიძლება შეეკამათო სახის გადაწყვეტაში, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ აქვს სრულყოფილი, ნამდვილი გარდასახვა.

1957 წლის 26 იანვარი

დღეს დილით ჩამოვედი მოსკოვში. მეგონა დავიბნეოდი, მაგრამ მალევე გავერკვიე ქალაქის ორომტრიალში. საღამოს მივდივარ მხატში. უნდა ვნახო „სამი და“. საშინლად დაღლილი ვარ. ასეთ მდგომარეობაში სპექტაკლის ყურება არ შეიძლება, მაგრამ დღის გაცდენა არ მინდა. ვნახოთ რა „ჩიტია“ მხატვი და მისი გაღმერთებული სპექტაკლები.

1957 წლის 27 იანვარი, კვირა

წუხელ ვნახე „სამი და“. მოლოდინმა არ გამიმართლა. ძლივს ვუყურე ბოლომდე (შეიძლება დაღლილი რომ ვიყავი იმიტომ?). ვის რად უნდა ასეთი სპექტაკლი?.. პირველ ყოვლისა, სპექტაკლი

თავისი აქტუალობით უნდა აღელვებდეს, რაღაცას ეუბნებოდეს და აფიქრებდეს კაცს.

გამოცა ერთმა რამემ. ვიცოდი, რომ მხატვის მსახიობები მოსმენის დიდოსტატები არიან, მაგრამ ვერ წარმოვიდგენდი, თუ ისე ვირტუოზულად შეიძლებოდა მოსმენა, როგორც ისმენდა სტეპანოვა. იგი მაშას თამაშობდა. ფარდის გახსნისას დაიწყო ოლგასა და ირინას დიალოგი. საუბარია იმის შესახებ, თუ რა კარგია მოსკოვი და რა კარგი იყო იქ ცხოვრება წინათ, მამას სიცოცხლეში. (სპექტაკლის კამერტონია ოლგა ელანსკაია. მან ისე პათეტიკურად დაიწყო დიალოგი, რომ შევიშმუშნე. შემდეგ შემოდიან ტუზენბახი, სალიონი, ექიმი და ვითარდება მოქმედება. მთელი ამ ხნის განმავლობაში მაშა-სტეპანოვა იჯდა სავარძელში და უსმენდა, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, ცხოვრობდა იმ ატმოსფეროში. მისი მოსმენიდან ნათლად ჩანდა მისი ყოველი სურვილი, ოცნება და დაღუპული იმედები. რაც შეეხება სხვებს, ყველა თამაშობდა „хорошо и грамотно“.

სცენის ტრიალი არ მომეწონა. კინაღამ გამეცინა, როდესაც სავარძელში მჯდარი და უზომოდ შეყვარებული ტუზენბახი ჩემს თვალწინ გაგორდა (მე ასე მომიჩვენა).

ვ. ჰიუგო „ანჟელა“¹.

1. თუ დანია ციხეა, ჰადუა მითუმეტეს.

ჰადუა-ციხეა!

2. მეორე აქტის გატანა შეიძლება გარეთ. ციხიდან გაიქცენ.

წარმოდგენაში ძირითადად ორი ფერია, შავი და თეთრი, ნაწილობრივ წითელიც.

ეს სპექტაკლი – ჰიმნია სიყვარულზე.

1957 წლის 11 ოქტომბერი, პარასკევი

დღეს წავუკითხე დასს პიესა. ძალიან ვღელავდი. ღმერთმა უშველოს მეგრელიშვილს. პიესის წაკითხვაზე არ გამოცხადდა და მის ლოდინში ცოტა დავწყწარდი. პიესას მე ვკითხულობდი. ძალიან ვჩქარობდი (ეს არც სწყენიათ მსახიობებს, ალბათ ფიქრობდნენ, მალე დაამთავრებსო). პიესის ბოლო აქტი ძალიან ცუდად წავიკითხე,

¹ „ანჟელა“, ავტორი ვ. ჰიუგო, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. ნასიძე, მუსიკალური გაფორმება ვ. კუტიდის, ქორეოგრაფი ლ. შჩერბიტცკაია, ქუთაისის თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1957 წლის 27 დეკემბერს (სადიპლომო სპექტაკლი).

ტყვიამფრქვევით ვაყრიდი სიტყვებს, მაგრამ პიესამ თავისი ქნა და მესმოდა მსახიობების ზღუქუნნი. მინდოდა შემეხელა მათთვის, მაგრამ მეშინოდა, ვაითუ ველარ ვიპოვო სად გავჩერდი-მეთქი. როგორც ვფიქრობდი, მელოდრამამ თავისი გაიტანა. პიესა ერთხმად იქნა მოწონებული. მინდოდა დასის ჩათრევა კამათში, მაგრამ ვერ მოვახერხე. ჩამოვარდა იდიოტური მდგომარეობა, გადამარჩინა დასის მმართველმა, რომელმაც ჩემი სახელით გამოუცხადა მსახიობებს, რომ ისინი თავისუფლები არიან.

გავანაწილე როლები:

ანჟელოს როლზე – მეგრელიშვილი და გვენცაძე (მგონი შეეცდი), კატარინა – კოლხიდელი (უკეთესი კატარინას შემსრულებელი მგონი დასში არც მოიპოვება, თუმცა მაღალაშვილმა ამ როლზე გელაშვილი მირჩია), თიზზე – გელაშვილი, როდოლფი – ნაცვლიშვილი (მას მშვენიერი გარეგნობა, მაგრამ აუტანელი ხმა აქვს. წინათ მიკვირდა, მას როგორ აძლევდნენ როლს, მაგრამ სხვა არავინ არის და რა გზაა?... ბალიაშვილი სხვაგან არის დაკავებული და მთავარმა რეჟისორმა არ დამანება.

14 ოქტომბერი, ორშაბათი

დღეს მქონდა ორი რეპეტიცია, – დილით და საღამოს. ძალიან ველავდი. თიზბესა და კატარინას როლებზე კიდევ ორი სხვა მსახიობი დაინიშნა, – პაკროვსკაია და საღარაძე. პაკროვსკაიას არაფერი უჭირს, ალბათ შეძლებს კიდევ ტიზბეს თამაშს, ხოლო რაც შეეხება საღარაძეს, – ღმერთმა იცის.

კიდევ ერთხელ წავიკითხე პიესა. წაკითხვის შემდეგ ვილაპარაკე ჩემს გადაწყვეტაზე, ეპოქაზე, ჰიუგოზე და სახეებზე. ყველაფერი ეს რასაკვირველია ზედაპირული იყო, მაგრამ როგორც შევიტყვე, ესეც ზედმეტად ჩვენათ. არც ერთი არ დაინტერესდა არც გადაწყვეტით, არც ჰიუგოთი და არც ეპოქით. ღმერთმა ხელი მოუმართოთ.

დილის და საღამოს რეპეტიციებზე გასწორდა ტექსტი.

1958 წლის 28 თებერვალი

ბავშვობაში, როცა შვიდიოდე წლის თუ ვიქნებოდი, ბიცოლამ რაღაცით დამასაქმა და თან დასძინა: თუ შემისრულებ, ველოსიპედს გიყიდიო!

ჩემს მეზობელ ბიჭებს ყველას ჰქონდა ველოსიპედი და მეც

ოცნებად მქონდა გადაქცეული მისი ფლობა. ამ შეპირებამ ჩემი სურვილი გააასკეცა. ყოველდღე ველოდი შეპირებულ საჩუქარს, მაგრამ დრო გადიოდა და ველოსიპედი კი არ ჩანდა. იმედი მეკარგებოდა და აი ერთ დღეს, როცა სტუმრად მოსული ბიცოლა და დედაჩემი რალაცაზე საუბრობდნენ, მოულოდნელად მომიბრუნდა ბიცოლაჩემი და მითხრა: გადი დერეფანში, ნახე იქ რა არის!..

გული საშინლად ამიბგერდა, ნუთუ ველოსიპედი?.. ნუთუ შემისრულდა მოლოდინი?.. ფრთხილად გავედი დერეფანში და... მწარედ ავკეითინდი. ნეტა რა დაუშავე?.. რატომ მომატყუა?..

* * *

ანტიკური ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ნიმუშის, **არტემიდეს ტაძრის** მშენებლის სახელი არავინ იცის, ხოლო მისი დამწველის, **ჰეროსტრატეს** სახელი კი ყველას აკერია პირზე. ასეა ცხოვრებაშიც. ცუდის გამკეთებელი არავის ავიწყდება. კარგის კი...

არტემიდეს ტაძარი

მოქმედი პირნი:

1. ჰეროსტრატე;
2. XX საუკუნის მეცნიერი;
3. XX საუკუნის პარლამენტის დეპუტატი;
4. ქალ-ღმერთი არტემიდა.

ჰეროსტრატე – ბერძენი მცირე აზიიდან, რომელმაც სახელის მოხვეჭის მიზნით ძვ. წ. 356 გადაწვა სახელგანთქმული არტემიდეს (რომაელების დიანა) ტაძარი ეფესოში.

არტემიდე – აპოლონის და, ცხოველთა და ნადირობის მფარველი, მთვარის ქალღმერთი, მოგვიანებით – ქალიშვილთა პატიოსნების მფარველი.

* * *

ჰეროსტრატე – მე ცხოვრება მინდა, ცხოვრება!.. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ უნდა იბრძოლო რაღაც მიზნის მისაღწევად. უნდა გამიგო, ჩემო ღვთაებავ! შენ სხვებზე მეტად იცი, რომ არ შემიძლია გულ-ხელ დაკრეფილი ვუყურებდე თუ როგორი შარავანდედით იმოსება ყველა ვივინდარა. მშურს მათი, რადგან ისინი მართლა ცხოვრობენ, მე კი... ო, ზევსო, ყოვლისშემძლე მენთამტყორცნელო!.. რად მოინდომე ასე უსახელოდ მეცხოვრა და ჩემი სახელი, ჩემი არსებობა, ორიოდ მეგობრისა და ნათესავის გარდა არავის სცოდნოდა?.. რა ქნას საწყალმა ჰეროსტრატემ? ოლიმპოს მბრძანებელო, ჰეროსტრატე არც ისე საწყალი, უქნარა და მოუფიქრებელია... ჩემს სახელს მაინც უკვდავყოფ, სულ ერთია რა გზით... შთამომავალნი სიამაყით თუ არა, მოკრძალებით მაინც მომიხსენიებენ ეხლა ყველასათვის უცნობს, ხოლო შემდგომ კი პოპულარულ ჰეროსტრატეს.

* * *

არტემიდეს ტაძრის ქურუმ **ჰეროსტრატეს** უყვარს ეფესოს მკვიდრი მშვენიერი **არესთეა**. ჰეროსტრატე არტემიდას შესთხოვს, რომ დაეხმაროს უიმედოდ შეყვარებულს და სამაგიეროდ ჰპირდება, რომ მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მოუვლის მისი სახელობის ტაძარს. იმავე ტაძარში სალოცავად მოსული არესთეა ყურს მოჰკრავს ჰეროსტრატეს მხურვალე ვედრებას და გარკვეულ იმედს აძლევს მას. გახარებული ჰეროსტრატე მადლს სწირავს არტემიდას და ჰპირდება, რომ მის ტაძარს თვალის ჩინივით მოუვლის.

ტაძარში შემოდის ორი უცხოელი ტურისტი. ჰეროსტრატე მათ ათვალიერებინებს ტაძარს, აცნობს მისი აშენების თარიღს, ხოლო როდესაც უცხოელები ეკითხებიან ტაძრის ხუროთმოძღვრის სახელს, იგი ვერ პასუხობს, რადგან აღმშენებლის სახელი უცნობია.

უცხოელი ტურისტები ამ მიდამოში ეძებენ ადგილს, სადაც შეიძლება დაამზადონ ასაფეთქებელი ნივთიერების დამზადება. ისინი მოელაპარაკებიან მთავარ ქურუმს და დიდი გასამრჯელოს ნაცვლად, დაითანხმებენ ტაძარში მოაწყონ ბაზა, ხოლო ჰეროსტრატეს ნიშნავენ მცველად.

ტაძარში მოსიარულე არესთეას შეუყვარდება ერთ-ერთი უცხოელი და მათ შორის გაიბმება რომანი. ჰეროსტრატე შეიტყობს ამ ამბავს და ევედრება არესთეას, რომ შეიყვაროს იგი, მაგრამ არესთეა პასუხობს, რომ ისეთი უსახელო ადამიანის სიყვარული, როგორც ჰეროსტრატეა, არ შეუძლია. მაშინ ჰეროსტრატე ევედრება აფროდიტას დახმარებას, მაგრამ ის არ პასუხობს და ჰეროსტრატეში იზრდება შურისძიების გრძნობა. იგი გამძვინვარებული ეფიცება არესთეას, რომ თუ მას არ შეიყვარებს უსახელობის გამო, ისეთ საქმეს მოიმოქმედებს, რომ მისი სახელი მომავალში უკვდავი გახდეს. ჰეროსტრატე აფეთქებს ტაძარს, ტაძართან ერთად კი ფეთქდება მიმდებარე ქალაქებიც.

* * *

გუშინ სამხეცეში ვბორიალობდი მარტოდმატო. მინდოდა ერთი დღე გამეტარებინა ადრე ლალ და ეხლა დაჩაგრულ არსებათა შორის. ვბორიალობდი და ფიქრები არ მეშვებოდნენ. კაცთაგან განმარტოებულს მინდოდა დამევიწყებინა მათი მრუდობა, თუმცა იქ, კიდევ უფრო მაწვალებდა და მაბოროტებდა ქვეყანაზე გამეფებული უსამართლობა.

უყუჩებდი გალიათა მწკრივებს და ცრემლით მევსებოდა თვალები. მრავალი საერთო იყო ჩვენსა და ამ ნადირთ შორის. ჩვენი არ იყოს, ესენიც სხვადასხვაგვარად შერიგებოდნენ ჟამთა სიავეს. ერთნი ჯერ კიდევ ბობოქრობდნენ, აწყდებოდნენ რკინის გალიებს, მეორენი გარინდულიყვნენ, მოულოდნელი ნახტომისათვის მზადმყოფნი, უმეტესობა კი შერიგებოდა ტყვეობას და მზის სხივებქვეშ ნებივრობდნენ (ნებივრობა ატავიზმია, რომელსაც დროთა მსვლელობა მოსპობს ალბათ).

* * *

„ტაია შვილო, მე მარტო ვარ ამ უღრან ტყეში... ჩემი ცხოვრების შუაგულში შემომალამდა“. (კ. გამსახურდია)

ერთი ნათქვამი მომაგონდა, — ცხოვრებისაგან გარიყულ ერთ მოგზაურს, ერთი მოხუცის საფლავის ქვა უნახავს ინდოეთში წარწერით: დაიბადა 1872 წელს, გარდაიცვალა 1952 წელს, იცხოვრა რვა წელიწადი“. მოგზაურს გაკვირვებია, — ეგ როგორაო? მოხუცი

რომ მომკვდარა, 80 წელს ყოფილა გადაცილებული, თქვენ კი წავიწერიათ, რვა წელი იცხოვრო? ჭირისუფალთ განუმარტავთ: „მოხუცი რვა წელი იყო ბედნიერი თავის ცხოვრებაში!“. მოგზაურს მეგობრებთან წამოცდენია: „ჩემი საფლავის ქვას დააწერეთ, მკვდარი დაიბადაო!“.

ჩემი სათქმელიც უთქვამს იმ მოგზაურს, – ოცდაათი წელი სრულდება, რაც ვბორიალობ ამ ქვეყანაზე და ორიოდ წელიც ვერ მოვაგროვე, ჩემს საფლავზე რომ წაეწერათ, მტერთა ჯინაზე იცხოვრო. ოცდაათი წელი ვეძებდი ცხოვრების მიზანს და ყოველთვის ჩალაგამოვლებული ვრჩებოდი. ოცდაათი წელიწადი ვსწავლობდი ცხოვრების კანონებს, მაგრამ მაინც ვერა გავუგე-რა. ხელოვნებაშიც ვეძებე ეს უჩინარი, მეკონა სწორ გზას დავადექი, მაგრამ აქაც გზაანბნეული ვხეტილობ. მშურს და თან ვერა გამიგია რა მათი, ვინც მეუბნება, – კარგად ვცხოვრობო. ვერ გამიგია იმ ბებრისაც, რომელმაც მოახერხა ოთხმოც წელიწადში რვა წელიწადი ეცხოვრა. ალბათ რვა წელიწადი მამლარი იყო ულუკმაპურო და ამას თვლიდა ცხოვრებად?.. ვინ იცის?.. მე კი გამაღიზიანა, გამახელა ცხოვრებაზე ისედაც გაბოროტებული. (28. III. 1958)

1958 წლის 19 ივლისი, შაბათი

დაბნეული ვარ. დღეს მელაპარაკა ა. გამსახურდია. ჩემი მოზარდში მოწყობა უნდა, მაგრამ არათუ რეჟისორის, ასისტენტის შტატიც კი არა აქვს. შემპირდა, სამინისტროს ორი ასისტენტის შტატს მოვთხოვ, ერთზე შენ გაგაფორმებ და მეორეზე ალექოს, ხოლო შტატი თუ არ მომცეს, პედ-ნაწილად გაგაფორმებთო. არ მეჭაშნიკა. ალბათ ავჩქარდი, როცა ა. დვალიშვილს ჭიათურაში წასვლაზე უარი ვუთხარი... იულიუს კეისარს უთქვამს: „სოფელში პირველობა მირჩვენია, რომში მეორე კაცად ყოფნასო“. მეც ასე ვფიქრობ, – ჭიათურის თეატრში პირველობა მირჩვენია, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მეათე კაცად ყოფნას.

24 ივლისი

გუშინ ერთმა მეგობარმა მითხრა: „რა ოპტიმისტი კაცი ხარო!“. გამეცინა და ბლოკის სიტყვები მომაგონდა: „რა რთულია აღამიანებს შორის დადიოდე და თავი უკვდავად მოგქონდეო“.

26 ივლისი

დავამთავრე ფოიხტვანგერის „გოია“. კარგი წიგნია. მსუბუქად იკითხება, მაგრამ სამწუხაროდ ვერ ვიგრძენი მასში ესპანური სული!..

ამ ორი დღის წინ ვნახე კ. ხ. ცოლით ჩამოსულა. ვერ ვიცანი, საშინლად გასუქებულია. ძალიან გამიხარდა მისი ნახვა, ვფიქრობ, მასაც, მაგრამ ერთი საათის საუბრის შემდეგ, მასთან მეორედ შეხვედრა აღარ მინდოდა. რუსი გამხდარა, ღმერთმა შეუნდოს. ბიჭები გავაცანი, ისე ელაპარაკა, თითქოს ჩვენ ჩამორჩენილი პროვინციელები ვიყავით, ხოლო თვითონ... ეხ, მახლას, ცხოვრება გვიჩვენებს.

9 აგვისტო, შაბათი

პირველი აგვისტოდან დღემდე, კონსულტაციებს ვუტარებდი აბიტურიენტებს. სამასამდე რეგვენმა გაიარა ჩემს ხელში. საინტერესოა, სად და როდის დაებადა ამ ხალხს აქტიორად განდომის სურვილი? რომელმა ღმერთმა გაუღვივა მათ თეატრის სიყვარული?.. ამ არსებებს როდის დაუკარგა გამჩენელმა აზროვნების უნარი?.. ამ სურვილით შეპყრობილი გულდასმით ვუსმენდი ყოველ მათგანს, მაგრამ ვერაფერი ვერ გავიგე მაინც.

15 აგვისტო

11-ში ტურები დაიწყო. ინსტიტუტის გამოცდებში მეც ვლებულობ მონაწილეობას. დღეს დილით დასკვნითი გამოცდები იწყება. არ წავედი. სადაც აზრს არ გკითხავენ, იქ ყოფნა ზედმეტია.

20 სექტემბერი, შაბათი

შეყვარებული ვარ! ნიცმესი არ იყოს, ყველაფერს ვაკეთებ სიყვარულით ანთებული და დარღვეული მაქვს ყველა საზღვარი სიკეთესა და ბოროტებას შორის. ყველამ ყველაფერი შემინდოს, მგონი გონებას ვკარგავ.

18 ოქტომბერი, შაბათი

თბილისში ზეიმია. 1500 წლისთავს იხდიან. მე კი სევდა მაქვს შემოწოლილი საავდრო ღრუბელივით. ობოლი სული მონათესავეს ეძებს, ვერ უპოვია და ტირილი უნდა. საშინელება ყოფილა, საშინელება! ღმერთი მაინც მწამდეს!..

23 ოქტომბერი

ხელოვნება მდგომარეობს იმაში, რომ ჩვეულებრივში უჩვეულო აღმოვანიწოდო და უჩვეულოში ჩვეულებრივი (დიდრო).

ხშირად მაწვალდება საკითხი, თუ როგორ იბადება რეჟისორული ჩანაფიქრი და მხოლოდ დღეს მივხვდი, რომ იგი ათასნაირად შეიძლება შეიქმნას. ეს დამოკიდებულია პიესაზე და რეჟისორზე.

1958 წლის 24 ოქტომბერი

– ბოროტმოქმედს მუდამ ჯიბეში აქვს „პულიმიოტი“!

– შეუძლებელია, ჯიბეში „პულიმიოტი“?!

საგულისხმო დიალოგია.

1958 წლის 14 დეკემბერი.

ამ რამდენიმე დღის წინ ანჩისხატის ეკლესიაში ვიყავი. მოღრუბლული დღე იყო და რაღაც მელანქოლია შემომწოლოდა გულზე. ეკლესიაში მუშები დამხვდა ხელში ნიჩბებით. „რესტავრაცია მიდისო“, – მითხრა ერთმა მათგანმა და ჩახტა უკვე საკმაოდ ღრმად ამოთხრილ უძველეს საფლავში, საიდანაც ყოველ ნიჩაბ მიწას ადამიანის ჩონჩხის რაღაც ნაწილს აყოლებდა. ერთ-ერთი ასეთი ამოყრისას, ჩემს წინ მიწის გოროხი დაეცა, საიდანაც მოჩანდა ვიღაც ქართველის ქვედა ყბა, რომელსაც კბილები სულ შერჩენოდა.

არც ერთ მათგანს ჭია არ მიკარებოდა, როგორც ჩანს, ახალგაზრდა გარდაცვლილიყო, საფლავს კი საუკუნეები შეენახა დაუზიანებლად. მივჩერებოდი მას და ათასი აზრი მიტრიალებდა თავში. ამ დროს ვიღაც უცხოტომელმა, უცერემონიოდ გაკრა ყბას წიხლი, ყბა დაიშალა, დაიმსხვრა უმცირეს ნაწილებად და მიწად იქცა. გული მეტკინა. საუკუნეებმა შეინახა ახალგაზრდა ქართველის ნაშთი და ვიღაც უტიფარმა, ერთ წუთში მოსპო. ვინ იცის, რა ვაჟკაცის, რა მამულიშვილის ყბა იყო.

1961 წლის 20 ნოემბერი

„თუ ღმერთი გწამს – არსებობს იგი, თუ არა გწამს – არ არსებობს“, – გენიალურია.

სიცოცხლე და სიყვარული ვერ ჰკუთვნენ ერთმანეთს.

„ნურასდროს ნუ ელი როდის დაგესხმიან, – ეცადე ყოველთვის დაასწრო!“

დღიური №2

1962 წელი

I კვირა, 1-8 სექტემბერი

სასწავლო გეგმა:

თეატრი როგორც სინთეზური ხელოვნება, საუბარი თეატრზე, თეატრის როლზე, აგრეთვე თეატრზე, როგორც კოლექტიურ ხელოვნებაზე.

მისაღებ გამოცდებზე წაკითხული მასალების ხელმეორედ მოსმენა და გაანალიზება.

1) მეცადინეობის ჩატარება სცენაზე.

მოქმედება—სასცენო ხელოვნების საფუძველი, მისი ენა.

კუნთების დაძაბულობა

სავარჯიშოები: კუნთებზე კონტროლი, ზედმეტი დაძაბულობის შექმნა და მოხსნა,

2) საჯარო მარტოობა.

მსახიობის ფიზიკური აპარატი ყოველთვის მზად უნდა იყოს მოქმედებისთვის.

II კვირა, 10-15 სექტემბერი

მოქმედება როგორც ცოცხალი, ორგანული პროცესი

3) სავარჯიშოები მარტივ მოქმედებაზე.

ყოველი მოქმედება უნდა სრულდებოდეს მიზანდასახულად.

მსახიობი მიზნისკენ უნდა მიილტვოდეს უმოკლესი გზით.

საუბარი მსახიობის მოქალაქეობრივ ვალზე.

III კვირა, 17-22 სექტემბერი

სხვადასხვა მდგომარეობის გამართლება.

„პოზა“, როგორც მოქმედების კულმინაციური წერტილი.

„პოზა“, როგორც კვანძის შეკვრის საფუძველი,

სიუჟეტის შეთხზვა; მიზნისკენ ლტოლვა, წინააღმდეგობა.

4) ყოველი კუნთი იძენად უნდა იყოს დაძაბული, რამდენადაც საჭიროა დასახული ამოცანის სრულყოფილი შესრულებისათვის.

5) ყოველი მოძრაობა, ჟესტი და პოზა უნდა იყოს გამართლებული, ნაყოფიერი და მიზანდასახული.

6) სიუჟეტი.

მიზნისაკენ ლტოლვა, წინააღმდეგობა.

IV კვირა, 24-29 სექტემბერი

7) მოქმედება „მე რომ ვიყო“.

სრულყოფილი მოქმედება მიზანდასახულია, დაფუძნებული პროექტიულ, ნამდვილ მოქმედებაზე.

8) „აუცილებლობა“ როგორც სცენური მოქმედების შემქმნელი, მისი საფუძველი, საწყისი.

9) მარტივი მოქმედება; მიზეზი იცვლება, შედეგიც იცვლება.

10) ერთი და იგივე მოქმედება სხვადასხვა მიზნით.

ყოველი მოქმედება უნდა იყოს მიზანდასახული, დასაბუთებული, ნაყოფიერი.

აღამიანი მიზნისაკენ მიისწრაფის უმოკლესი გზით, ასევე უნდა იყოს სცენაზე.

საუბარი ეთიკაზე. სავარჯიშოები მოქმედებაზე.

V კვირა, 1-6 ოქტომბერი

წინააღმდეგობა; ყოველი ამოცანა წინააღმდეგობის გადალახვის პროცესია. მოქმედება შეთხზულ გარემოში „რომ იყოს ასე“, „წინაპირობა“.

ყოველი მოქმედება წინააღმდეგობის გადალახვის პროცესს ასახავს.

სავარჯიშოები:

11) სურვილი-ამოცანა-მოქმედება

მოქმედება რომ დაიწყო, უნდა იცოდეს შენი სურვილი (რა მინდა!)

12) როგორც ფიზიკურ, ასევე ფსიქოლოგიურ ამოცანებში და მათ განაღდებაში არის საერთო, მათი გაყოფა ძნელია.

VI კვირა, 2-13 ოქტომბერი

მოქმედება შეთხზულ გარემოში. ვიმოქმედო დღეს, აქ, ამ წუთში.

13) წარმოსახვა, ფანტაზია.

14) წარმოსახვის ორი თვისება.

წარმოსახვა, – სურათი რომელიც ცხოვრებაში განგვიცდია.

15) წარმოსახვა, – იმ სურათის ან ფრაგმენტების, რომელიც განგვიცდია და მისი ახლებური დალაგება.

წარმოსახვა აქტიური საფუძველი მოქმედებისა.
წარმოსახვა როგორც ლოგიკური, თანმიმდევრული და
საინტერესო მოქმედებისა და მიზნის შემქმნელი.

VII კვირა, 15-20 ოქტომბერი

ყურადღება.

ყურადღების ობიექტის პოვნა და მისით გატაცება. წარმოსახვითი
საგნით მოქმედება.

სავარჯიშოები:

1. ხელის დაბანა ცივი წყლით.

ყინავს. საპონს ცივი წყალი ცუდად აცილებს. ხელებზე რჩება
იფუფასიანი საპნის არასასიამოვნო სუნი.

2. ეზოში გადინარ სარეცხის ჩამოსახსნელად. ზამთარია.
სარეცხი მთელი ღამე გარეთ იყო გაფენილი, დაგავიწყდა მისი
ჩამოხსნა და ღამით მოყინულა. სარეცხს ჯერ უნდა ჩამოაცალო
ყინულის ლოლუები.

3. ინსტიტუტში ჩასაბარებლად ცნობა გჭირდება და მოეწყვე
ღამის დარაჯად. პირველი ღამე პოსტზე, ცივა...

4. ტყეში დაიკარგე. სიარულით დაღლილი ხარ. შემოგალამდა.
ღამის გასათევი ადგილი უნდა შეარჩიო, მიწა ნამიანია, წვიმაც
წამოვიდა...

5. მოსკოვში, იმპრესიონისტების გამოფენაზე პუშკინის სახ.
მუზეუმთან რიგში დგახარ (სურათი), 38 გრადუსიანი ყინვაა.

6. პირველი თოვლი.

ეზოში გამოდინარ. გინდა მეზობლის გოგოს სურპრიზი
დაახვედრო. აკეთებ თოვლის პაპას. ფანჯარას გუნდას ესვრი და
იმალები.

7. ინსტიტუტიდან ბრუნდები სახლში. ზამთარია. მეზობლის
ბიჭებს ფეხბურთის თამაშის დროს ფანჯარა ჩაუტეხავთ. ოთახში
ცივა.

8. ანტარქტიდაში ექსპედიციას ჩამორჩი. შენს ირგვლივ ყინული
იმსხვრევა. აღმოჩნდი ერთ-ერთ ყინულის ნატეხზე. ყინული პატარაა,
საკმარისია გადაინარო და წყალში ჩავარდები. როგორმე თავი უნდა
დააღწიო და სამშვიდობოს გახვიდე.

9. აბანოში ტანსაცმლის კარადა ჩაკეტილა, მორიგე ქალი
გასულა. იატაკი ქვისაა. ქოშები არა გაქვს. ცივა.

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის 1969-70 წლის I კურსის 22-ე ჯგუფის საშუალო გეგმა:

I. შესავალი

1. საუბარი ხელოვნების შესახებ (საერთოდ);
2. საუბარი თეატრალური ხელოვნების შესახებ. მისი დანიშნულება. თეატრი როგორც არა მარტო გამართობი დაწესებულება. მისი ზემოქმედება ადამიანის სულიერ სამყაროზე. თეატრი როგორც ამაღლებული იდეალების დამამკვიდრებელი, ყოფის არსის ამხსნელი, უზნეობის გამკიცხავი და პირიქით;
3. თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკურობა (სინთეზური, კოლექტიური, მასობრივი და სხვა);
4. თეატრალური ეთიკა;
5. ძირითადი მიმდინარეობები თეატრალურ ხელოვნებაში;

II. სცენური მოქმედება – საფუძველი თეატრალური ხელოვნებისა.

1. საჯარო შემოქმედება;
2. მოქმედება შეთხზულ გარემოში;
3. განმეორებითი მოქმედება;

III. ორგანული მოქმედების ელემენტები:

1. ყურადღება;
2. ურთიერთობა;
3. წარმოსახვა;

IV. კუნთების თავისუფლება

1. საჯარო მარტობა;
2. მახსოვრობა;
3. მოქმედება შეთხზულ გარემოში;
4. მოქმედება წარმოსახვითი საგნით;
5. ურთიერთმოქმედება.

მოქმედება შეთხზულ გარემოში

სცენური მოქმედება რადიკალურად განსხვავდება ცხოვრებისეული მოქმედებისგან. სცენური მოქმედება მიმდინარეობს შეთხზულ გარემოში. იგი განპირობებულია დრამატურგისაგან და უნდა იყოს მხატვრულად გამომსახველი და გასაგები მაყურებლისათვის. ცხოვრებისეული მოქმედებისაგან განსხვავებით, სცენური მოქმედება გაწმენდილია ყველა შემთხვევითობისგან, არაარსებითისგან და კონცენტრირებული სახით წარმოსახავს „ადამიანის სულის ცხოვრებას“. ეს ყველაფერი ეხება როლის ხასიათს და არა არსს.

განცდითი ხელოვნების თვალთახედვით, აქტიორის საქციელს სცენაზე საფუძვლად უდევს ადამიანის საქციელი ცხოვრებაში. მსახიობს სცენაზე უნდა შეეძლოს იმოქმედოს ისე, როგორც იმოქმედებდა მის მიერ განსასახიერებელი გმირი ცხოვრებაში ამ მოცემულ პირობებში.

სცენაზე მოქმედება ცხოვრებისეული კანონებით გაცილებით ძნელია, ვიდრე თეატრალური მოქმედება, რადგან სცენური მოქმედება მიმდინარეობს მხატვრულად გამონაგონ (შეთხზულ) პირობებში, რომლის დროსაც მოქმედების პრაქტიკული აუცილებლობა ისპობა.

სტანილაკის განმარტებით, აქტიორის შემოქმედება იწყება მაშინ, როდესაც იგი ცხოვრებისეული სინამდვილიდან გადაერთვება სცენურ გამონაგონ (შეთხზულ) გარემოში. ამისთვის არ არის საჭირო გამონაგონის (შეთხზულის) სინამდვილედ აღქმა და დაჯერება. მსახიობს უნდა შეეძლოს დაუშვას ამ გამონაგონის შესაძლებლობა ცხოვრებაში და მოძებნოს ცხოვრებისეული მოქმედების ხაზი სცენურ პირობებში. („მე რომ ვყოფილიყავი“).

აქტიორული შემოქმედების სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ შეთხზულ გარემოში მოქმედების დროს, შეინარჩუნოს ყველა სიზუსტე ცხოვრებაში დამახასიათებელი მოქმედებისა.

მოქმედება წარმოსახვითი საგნით (უსაგნო მოქმედება)

უსაგნო მოქმედება ძალზე ადვილად მოწმდება გონებით და მოსახერხებელია ორგანული შემოქმედებითი ელემენტების მთელი კომპლექსის სავარჯიშოდ. იგი მოითხოვს დიდ ყურადღებას, წარმოდგენას, დაკვირვებას, მახსოვრობას, ადრე განცდილ

შეგრძნებებს, ლოგიკას და თანმიმდევრობას. უსაგნო მოქმედება ემორჩილება გონების ზუსტ კონტროლს. ის შეიძლება მიყვანილ იქნას აბსოლუტურ სიმართლემდე და შესაბამისად გაჩნდება რწმენა, რაც დაბადებს ქვეცნობიერს, არტისტიკის ყველაზე ორგანულ თვისებას.

1972 წლის 9 ნოემბერი

„კალენტიანს“ დადგმაზე ვფიქრობ. გუშინ თეატრში საუბარი მქონდა სტუდენტებთან. ვილაპარაკე პიესაზე და განაწილებაზე. დაახლოებით ასე ჩამოვაყალიბე ჩემი აზრი:

ამ პიესაში ახალგაზრდა ქალ-ვაჟს გატაცებით უყვარს ერთმანეთი. მათში დიდი ვნებაა. უთქმელად ესმით ერთმანეთის და არ შეუძლიათ უერთმანეთოდ. ეს სიყვარული არ არის გამონაკლისი. სიყვარული როგორც მაგალითად რომელი და ჯუღლიეტასი, არის ის გრძნობა, რომელიც ათასობით ახალგაზრდას უჩნდება, მაგრამ უმთავრესი მათ სიყვარულში არის ის, რომ ისინი თავგამოდებით იბრძვიან ამ ბუნებრივების შესანარჩუნებლად.

დღიური №3

ჟურნალი „Teatr“, 1974, №4, გვ. 104.

„ქამუშაძის გასაჭირი“ სამინისტრომ აღიარა უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე განხორციელებული კლასიკური ნაწარმოების სასცენო ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშად (ტოვსტონოგოვი, ეფრემოვი და სხვ.)

1974 წელი

შინაგანი შემოქმედებითი აპარატის განვითარებაში მსახიობს ეხმარება ფსიქოტექნიკის შინაგანი ელემენტები: წარმოსახვა, ურთიერთობა, ყურადღება, ემოციური მახსოვრობა, სიმართლე, რწმენა, ამოცანა (მიზანი), მოქმედება და სხვა.

ჩვენი ფსიქიკის წარმმართველია გონება, ნება, გრძნობა. იმისათვის რომ განვახორციელოთ სცენაზე ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ამსახველი განწყობა (მომენტი), არ კმარა მარტო კარგად გავარჯიშებული შინაგანი აპარატი, საჭიროა კარგად გავარჯიშებული ფიზიკური აპარატიც, რომელიც გამომსახველი ფორმით, ზუსტად გადმოსცემს გრძნობის შემოქმედებითი შრომის შედეგს. როდესაც ეს ორი თვითშეგრძნება ერწყმის ერთმანეთს, ჩნდება სწორი

სცენური განწყობა-თვითშეგრძნება, რაც საფუძველია შემოქმედებითი თვითშეგრძნებისა და შემოქმედებითი მუშაობისა. ასეთ შემთხვევაში მსახიობის ორგანული ბუნება შედის შემოქმედებით პროცესში მის ქვეცნობიერთან.

გარეგნული სცენური თვითშეგრძნება შედგება შემდეგი ელემენტებისაგან: მიმიკა, ხმა, სიტყვა, ინტონაცია, მოძრაობა, პლასტიკა და სხვა. მსახიობს ყოველთვის უნდა ჰქონდეს სწორი სცენური თვითშეგრძნება. ყოველი უმნიშვნელო ხელისშემშლელი ელემენტიც კი ხელს უშლის ქვეცნობიერს, ე.ი. შემოქმედებით პროცესს.

სცენური შინაგანი თვითშეგრძნების ელემენტები:

1. კუნთების თავისუფლება;
2. „მე რომ ვიყო მოცემულ პირობებში“;
3. წარმოსახვა;
4. სცენური ყურადღება;
5. სიმართლის, ლოგიკისა და თანმიმდევრობის გრძნობა;
6. სცენური გულუბრყვილობა;
7. ემოციური მახსოვრობა;
8. ურთიერთობა;
9. თვისობრიობა;
10. ტემპო-რიტმი;
11. მიზანსცენა;
12. ეპიზოდები, ზეამოცანა, გამჭოლი მოქმედება.

კუნთების თავისუფლება

სხეულის ყოველი პოზა თუ მდგომარეობა სცენაზე სამი მომენტისაგან შედგება:

1. სცენაზე მაყურებლის წინაშე გამოსვლით გამოწვეული ღელვა და ახალი მდგომარეობის (პოზის) შედეგად გამოწვეული ზედმეტი დაჭიმულობა;
2. ზედმეტი დაჭიმულობისაგან თვითკონტროლის საშუალებით განთავისუფლება;
3. მდგომარეობა, რომელიც არ არის წარმოქმნილი მსახიობის შინაგანი რწმენით, აუცილებელია მისი დასაბუთება და გამართლება;

ე. ი. ყოველი მდგომარეობა მატარებელია დაჭიმულობის, განთავისუფლებისა და გამართლების.

მსახიობის ფიზიკური აპარატი ყოველთვის მზად უნდა იყოს მოქმედებისთვის.

უნდა ვავარჯიშოთ არა მარტო შინაგანი აპარატი, რომელიც ქმნის განცდის პროცესს, არამედ გარეგნულიც, რომელიც ასახავს ჩვენს შინაგან განცდებს (ე.ი. სხეული).

მთელი ჩვენი ფიზიკური აპარატის გამომსახველ იარაღად გადაქცევა – ღიდი ხელოვნებაა. ამას სჭირდება სისტემატური ვარჯიში და განვითარება (ე.ი. მუშაობა სიტყვაზე, ხმაზე, სხეულის გამომსახველობაზე). მუშაობაში ჩვენ გვჭირდება თავისუფალი კუნთები, რომლებიც ჩვენს გონებას ემორჩილება.

ფიზიკური დაჭიმულობა, კუნთების უნებლიე დაძაბვა, უშლის აქტიურ მოქმედებას და შემოქმედებით პროცესს. აუცილებელია:

1. კუნთების დაჭიმულობის კონტროლის გამომუშავება;
2. სიძიმის ცენტრისა და შეხების წერტილის განსაზღვრა;

3. კუნთების მუშაობის განსაზღვრის უნარიანობის განვითარება და მისი აღზრდა. ცოდნა იმისა, თუ რომელი კუნთი განიცდის ფიზიკურ დატვირთვას ამა თუ იმ ფიზიკური მოქმედებისას.

ამ კუნთების დატვირთვა იმდენად, რამდენადაც საჭიროა ამ ამოცანის მოქმედების სრულყოფილი შესრულებისთვის.

4. პოზის, ანგულისა და მოძრაობის გამართლება. ყოველი მოძრაობა, მდგომარეობა, პოზა და ანგული უნდა იყოს გამართლებული, პროდუქტიული და მიზანდასახული.

მოქმედება „მე რომ ვიყო მოცემულ პირობებში“

მსახიობის ტექნიკის ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს წარმოადგენს „მოქმედება“.

შტამპი – მსახიობის მიერ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი სცენური განცდისა თუ გრძნობის გამომხატველი გარეგნული ფორმაა. ეს ფორმა ჩნდება მაშინ, როდესაც რთული შინაგანი პროცესის გამოსახატავად „კოპირებას“ ვუკეთებთ გარეგნულ რეზულტატს, მივმართავთ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი გრძნობის ნიღაბს.

გავაცნობიეროთ:

1. ხელოსნობა;
2. წარმოსახვის ხელოვნება;
3. განცდის ხელოვნება.

1. სრულყოფილი მოქმედებაა: მიზანდასახული, დასაბუთებული, პროდუქტიული მოქმედება.

2. უმიზნო მოქმედება: „ვათვალისწინებოთ“: სცენაზე არ შეიძლება საერთოდ „მოქმედებდეთ“.

სრულყოფილი მოქმედებაა: ოთახის დათვალისწინება სხვადასხვა მიზნით, ანუ სურვილი-ამოცანა-მოქმედება.

მოქმედება რომ დაიწყო, უნდა იცოდეს შენი სურვილი (რა მინდა!). ადამიანს ყოველ წუთს აქვს სურვილი რაიმეს კეთებისა. როდესაც ჩნდება ამოცანა, ეს სურვილი სახიერად ვლინდება როგორც ფიზიკურ, ისე ფსიქოლოგიურ ამოცანებში. მათი გაყოფა ძნელია. მათი დაყოფა უნდა ხდებოდეს ფიზიკური მოქმედებისაქენ გადახრით, რადგან ყოველ ფიზიკურ მოქმედებას შეიძლება მივცეთ ფსიქოლოგიური დატვირთვა.

სავარჯიშოები:

1. ფიზიკური;
2. მარტივი ფსიქოლოგიური;
3. რთული ფსიქოლოგიური;

* * *

1. ოთახის დალაგება;
2. სადილის მომზადება;
3. პაპიროსის მოწევა;
4. ავადმყოფის მოვლა;
5. ქალაქების დაწვა;
6. თოფის გაწმენდა;
7. გაზეთის ნახვა.

რეჟისურა

სწავლების პირველი წლის ამოცანები:

რეჟისურა – რეჟისურის საფუძვლები, რეჟისურის თეორიული კურსი;

ოსტატობა – შინაგანი ტექნიკის ელემენტების დაუფლება;

სტუდენტმა უნდა გამოავლინოს რეჟისორული მონაცემები: (წლის განმავლობაში)

1. ხატოვანი აზროვნება;
2. ფანტაზია;
3. დაკვირვება;
4. მხატვრული გემოვნება;
5. ორგანიზატორული უნარიანობა.

პირველი სასწავლო წლის ბოლოს, სტუდენტმა უნდა გამოავლინოს: უნარიანობა, მორალურ-ესთეტიკური ღონე, მისი პროფესიული ვარგისობა.

რეჟისურაში პირველ წელს შეისწავლება და განიხილება შემდეგი ძირითადი თემები:

1. თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკური თვისებები: თეატრის სინთეტური ბუნება, თეატრი როგორც კოლექტიური შემოქმედის სახე. სპექტაკლის შექმნის მხატვრულ პროცესში ურთიერთკავშირი დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობს, მხატვარს, კომპოზიტორს შორის. მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში.

დრამატურგია, როგორც საფუძველი რეჟისორული ჩანაფიქრისა და სპექტაკლში მხატვრული ხორცშესხმისა. პიესის იდეურ-მხატვრულ ღირსებით გატაცების მნიშვნელობა.

სტუდენტების გაცნობა ისეთ ცნებებთან, როგორებიც არის დრამატურგიული ნაწარმოების ზემოცანა და გამჭოლი მოქმედება, მისი თემა, ძირითადი კონფლიქტი და სახეები.

2. რეჟისორული ჩანაფიქრის გაჩენისა და მისი ხორცშესხმის პროცესი.

ნაწარმოების ძირითადი ხაზი, რომელიც განაპირობებს გამომსახველ ფორმას.

3. აქტიორი – სპექტაკლში ძირითადი შემოქმედი ფიგურა.

რეჟისორის მსახიობთან მუშაობის პრინციპი. მათ შორის

შემოქმედებითი ურთიერთობის ხასიათი.

4. შემოქმედებით პროცესში რეჟისორის როლი და მნიშვნელობა. რეჟისორი – მხატვრული ხელმძღვანელი, პედაგოგი და ორგანიზატორი. რეჟისორის ამოცანა: სპექტაკლის მხატვრული სახის ჩამოყალიბება, რომელიც ემოციურად გამოხატავს მის მთავარ აზრს, – იდეას, ზემოცანას.

5. მოქმედება – სცენური ხელოვნების ძირითადი გამომსახველი ხერხი. პიესის ანალიზი განხორციელებული რეჟისორის მიერ პიესაში მოძებნილი მოვლენების, მოქმედ პირთა საქმიანობის საფუძველზე. მნიშვნელობა იმ მოქმედებების შერჩევისა, რომელმაც თავისი ლოგიკური თანმიმდევრობით უნდა გამოსახოს დრამატურგის იდეა და რეჟისორის ჩანაფიქრი.

სპექტაკლის სახე.

6. თეატრის გამომსახველი საშუალებები.

სცენური დრო, სცენური სივრცე, მათი პირობითობა. სპექტაკლის კომპოზიცია და რიტმი. მუსიკა სპექტაკლში, თეატრალური ტექნიკის საშუალებები.

პრაქტიკული რეჟისურა

1. ეტიუდი – ავტობიოგრაფიულ მასალაზე ან ცხოვრებისეულ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენაზე.

2. სავარჯიშოები რეჟისორულ ფანტაზიაზე:

ა) ერთი და იგივე მოქმედება სხვადასხვა მოცემულ პირობებში.

ბ) ეტიუდის შექმნა შეფასებაზე, რომელიც წარმოადგენს საკვანძო მომენტს მოქმედებაში.

3. კომპლექსური ეტიუდები შინაგან და გარეგან ტექნიკის ელემენტებზე.

4. მოცემული ამოცანის საფუძველზე სცენური სივრცის ორგანიზაცია, – ავეჯის, ნივთებისა და სხვ. განლაგება, რათა შეიქმნას განწყობა, სადაც მოცემული მოქმედება ორგანული გახდება.

5. ეტიუდები სცენური ატმოსფეროს შესაქმნელად.

ექვსი გამორჩეული პოზა-ნიღაბი:

1. გაკვირვების;
2. შიშის;
3. განრისხების;

4. ზიზლის;
5. სიხარულის;
6. წუხილის.

* * *

მეცნიერების მიზანი } შეიცნოს გარდაქმნისათვის;
ხელოვნების მიზანი }

მეცნიერება – შეიცნობს სინამდვილეს ფაქტების საშუალებით, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს უშუალოდ გონებაზე;

ხელოვნება – შეიცნობს სინამდვილეს, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს წარმოსახვაზე, წარმოსახვა ემოციებზე, ხოლო ემოცია გონებაზე;

ხელოვნება შეიცნობს სინამდვილეს მხატვრული სახეებით;
მხატვრული სახე, – სიმართლისა და შეთხზულის სინთეზია.
სილამაზე – ჰარმონიაა სიმართლისა და შეთხზულისა.

1975 წლის 22 იანვარი

გიგა ლორთქიფანიძემ შემომთავაზა თანამშრომლობა კინომსახიობთა თეატრში, რომლის გახსნასაც აპირებენ. ბაზა რუსთავის თეატრი იქნებაო. დეტალურად, როცა ა. დვალისვილი ოფიციალურად გეტყვისო.

1975 წლის 18 თებერვალი

ფიზიკური თვითშეგრძნება არის სხეულის არანორმალური მდგომარეობა.

სასიამოვნო მდგომარეობა არ არის სხეულისათვის დამახასიათებელი (ამიტომ არის სასიამოვნო), ასევე არასასიამოვნოც (ამიტომ არის არასასიამოვნო). სხეული მიილტვის ნორმალური მდგომარეობისაკენ. მდგომარეობისაკენ, როცა ადამიანი სხეულის ვერც ერთ ნაწილს ვერ გრძნობს. თუ სხეულის რომელიმე ნაწილს გრძნობ, არანორმალურ მდგომარეობაში იმყოფები.

* * *

კინოში მაყურებელი უთვალთვალებს გმირის საქციელს, მასთან ერთად განიცდის, მაგრამ იცის, რომ ფილმის გმირმა არ იცის,

მას რომ უთვალთვალებენ. ფილმის გმირის საქციელი, განცდები უმაყურებლოდ მიმდინარეობს და არავითარ პირობაზე არ უთანხმდება მაყურებელს.

თეატრში მაყურებელი მისდევს გმირის ცხოვრებას, მასთან ერთად განიცდის და იცის, რომ გმირმა ეს იცის. ასე რომ, კინოშიც და თეატრშიც მაყურებელი თანაგანმცდელია, მაგრამ, კინოში გმირმა არ იცის, რომ მასთან ერთად განიცდიან, ხოლო თეატრში გმირმა არათუ იცის, არამედ ამ თანაგანმცდელისთვის აკეთებს ყველაფერს.

1975 წელი

მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში.

დრამატურგი როგორც საფუძველი რეჟისორული ჩანაფიქრისა და მისი მხატვრული სახის ხორცშესხმისა.

რეჟისორის მიერ პიესის იდეურ-მხატვრული დონით გატაცების მნიშვნელობა.

* * *

1. ავტობიოგრაფიულ მასალაზე ეტიუდები, ცხოვრებაში შეხვედრილ მნიშვნელოვან მოვლენაზე ეტიუდი.

2. საგარჯიშოები რეჟისორულ ფანტაზიაზე. ერთი და იგივე მოქმედება სხვადასხვა მოცემულ პირობებში.

„შემოქმედებისკენ ის კი არ გვალვძიებს რაც არის, არამედ ის, რაც შესაძლოა იყოს, – ანუ არარეალური, მაგრამ შესაძლებელი“ (რუდოლფ შტიანერი).

3. ეტიუდის შექმნა შეფასებაზე, რომელიც მოქმედების საკვანძო მომენტი.

მოცემული სიტუაციების ანალიზი:

ა) მოქმედების მოძებნა

ბ) მოვლენის მოძებნა

გ) კომპოზიციის წაკითხვა

„Дух в произведении искусства – это его идея, Душа – атмосфера. Все что видимо и слышино – его тело“. „Спектакль возникает из взаимодействия актера и зрителя. Если режиссер, актер, художник (и часто музыкант) создали для зрителя атмосферу спектакля, – он не может не участвовать в нем“ (М. Чехов).

1975 წლის 27 სექტემბერი, შაბათი

იდეისა და თემის ამოხსნა შეიძლება მაშინ, როცა ზედმიწევნით კარგად (ზუსტად) ამოხსნი სიუჟეტს. რეჟისორის პროფესიაში უპირველესია ავტორის სწორი ამოხსნა. თემისა და იდეის დადგენა. სიუჟეტისა და ძირითადი კონფლიქტის შეცნობა (დადგენა).

ამოსახსნელად მივეცი დოსტოევსკის „არისტოკრატის საუზმე“ და „წუნია“.

1975 წლის 2 ოქტომბერი, ხუთშაბათი

ზოგადად ვესაუბრე სტუდენტებს. ველაპარაკე „ემოციებზე“, „ემოციურ კაცზე“ და „რაციონალურ კაცზე“.

ემოცია განცდისადმი დამოკიდებულებაა.

„სცენური ყურადღება“

ცხოვრებაში ქალი იხრება ნებისმიერ მდგომარეობაში, მას არ რცხვენია. სცენაზე კი ის გრძნობს მაყურებელს. მისი ყურადღების ობიექტი მაყურებელი ხდება და მას ეუხერხულება.

ცხოვრებაში ყურადღების უთვალავი ობიექტიდან ჩვენ ვირჩევთ ყველაზე მნიშვნელოვანს. სცენაზე ხელს გვიშლის ყველაფერი: შეთხზული გარემო, მაყურებელი...

სცენაზე, სიბნელეში ანთებული ასანთი ხდება ჩვენი ყურადღების ობიექტი და ის მოისწრაფის ჩვენსკენ. განათებულ სცენაზე კი ანთებული ასანთი კარგავს თავის ძალას და ჩვენ თუ გვანტიერებს ეს ობიექტი, ჩვენ მივისწრაფით მისკენ.

სტუმრად ყოფნის დროს გეშინია რომ არ გახდე ყურადღების ობიექტი და ისინი, ვისიც გეშინია, ხდებიან შენი ყურადღების ობიექტები, რის გამოც არალოგიკური ხდება ქცევები.

„ობიექტისადმი ყურადღება იწვევს ჩვენში ბუნებრივ სურვილს რაღაც გაუკეთო მას“ (სტანისლავსკი).

მეცნიერება აზროვნებს ცნებებით, ხელოვნება – მხატვრული სახეებით. მეცნიერება სინამდვილეს ფაქტებით შეიცნობს, ხელოვნება – მხატვრული სახეებით. მეცნიერება (ე.ი. მცნებები) უშუალოდ ადამიანის გონებაზე მოქმედებს, ხელოვნება, მხატვრული სახე, – მოქმედებს ადამიანის წარმოსახვაზე, წარმოსახვა – ემოციაზე, ემოცია – გონებაზე“. როგორც საზოგადოების შემეცნების სხვა

ფორმები, ხელოვნებაც ასახავს ცხოვრების ობიექტურ სინამდვილეს. ადამიანზე ხელოვნების შემოქმედების ემოციური ბუნება ხასიათდება იმით, რომ იგი უპირველესად ეხება ადამიანის გრძნობას და ემოციური სფეროს საშუალებით შემოქმედებს მათს ცნობიერებასა და ნებაზე“.

ხელოვნებაში ემოციური საწყისი უპირველესია.

„Образ – совокупность правдоподобия и вымысла;

Красота – гармония между вымыслом и правдоподобием;

Эстетика – наука об образе изучает в человеке;

Произведение искусства стремится к гармонии идей с образом“

(Чернишевский).

ხელოვნების დარგები შეიძლება ასე დაიყოს:

1. რომელიც მოქმედებს სივრცეში;
2. რომელიც მოქმედებს დროში;
3. რომელიც მოქმედებს დროსა და სივრცეში;

თეატრალური ხელოვნება მესამე პუნქტს მიეკუთვნება.

ცხოვრებაში ტრაგიკულობის გაგება ხშირად უკავშირდება რაღაც დიდ უბედურებას, ან ადამიანის დაღუპვას. დიდი ადამიანები ტრაგედიას განმარტავდნენ: არისტოტელე – როგორც ბედნიერებიდან გადასვლას უბედურებაზე; დიდრო და ლესინგი – საშინელი მოვლენა, უბედურება, ადამიანთა ტანჯვა; ჰეგელი – მდგომარეობა, როდესაც გარდაუვალია ადამიანის სიკვდილი; ჩერნიშევსკი – ადამიანის ტანჯვა და დაღუპვა არის საფუძველი ტრაგედიისა.

* * *

როდესაც შემოქმედი ასახავს ტრაგიკულს ან კომიკურს, ამით ავტორისეულ იდეალს ამკვიდრებს, ცდილობს გამოიწვიოს თანაგრძნობა იმ გმირებისადმი, რომლებიც იტანჯებიან ან კვდებიან, ან გაამასხარაოს ის მოვლენა, რომელიც მისთვის მიუღებელია.

ხშირად მეკითხებიან, როგორი თეატრი გინდაო?

მე მინდა: 1. საიდუმლოებით მოცული თეატრი, სადაც მაყურებელი უნდა ელოდეს საიდუმლოს ამოხსნას, თუ რატომ არის აქ ასე უხვად სიხარული თუ მწუხარება, რამ გამოიწვია ამდენი მხიარული ფერების გაჩენა ან კაპელდინერები რატომ არიან დღეს ასე ალტკინებულნი.

მე მინდა სპექტაკლს მთელი თეატრი თამაშობდეს და არა მარტო სპექტაკლში დაკავებული მსახიობები.

მე მინდა: 2. პიესები, რომლებიც პრობლემებს წამოჭრიან მაყურებლის წინაშე. ჩვენ არ გვინდა ის პიესები, რომლებიც, მათი ლიტერატურული ღირებულების მიუხედავად, არ შეეხება მაყურებლის სულს.

სცენაზე არამხატვრულის გარდა არ დაუშვებთ აგრეთვე პოლიტიკურს, ამორალურს, სექსუალურ თუ უიმიელო გრძნობების გამჩენ პიესებს.

სცენაზე მე მეამბოხენი, რევოლუციონერები მინდა. ბავშვი დამწყები რევოლუციონერია. იგი ვერ ურიგდება დრომოჭმულს. მას უნდა რომ შეცვალოს რეალობა უფრო კარგით, უფრო სწორით და ეს კეთილშობილური თვისება მას უნდა განვუვითაროთ.

როგორი თეატრი მინდა?.. თეატრი, რომელიც სილამაზეს შეაყვარებს მაყურებელს. თეატრი, რომელიც ადამიანის სულს გააღამაზებს. მე მინდა რომ სცენაზე ვლაპარაკობდეთ თეატრალური ხელოვნების ენით, – მოქმედებით!

მე მინდა მსახიობი, რომელმაც იცის, რომ ქრისტესი არ იყოს, სცენაზე მხოლოდ წამებაა, ჯვარცმა და ეს, როგორც აუცილებლობა მან ისე უნდა მიიღოს.

ადამიანის ტანჯვა, მისი დაღუპვა, რაგინდ ღიდი და მძიმეც არ უნდა იყოს, ყოველთვის არ აღიქმება როგორც ტრაგიკული მოვლენა. ტრაგიკულად აღიქმება მხოლოდ ის მოვლენა, რომლის მატარებელი (ე.ი. ტრაგედის) გმირიც თანაგრძნობის ღირსია. თანაგრძნობა კი განისაზღვრება იმით, თუ რამდენად მშვენიერია ის მოვლენა, რომლისთვისაც იღუპება.

ესთეტიკური იდეალის არსებობა მოვლენაში აუცილებელია. ტრაგედია შეიძლება მოხდეს შემთხვევით (კატასტროფა, უბედური შემთხვევა), მაგრამ ის არ გახდეს ხელოვნებაში ტრაგიკულის კატეგორია.

ცხოვრებაში ტრაგიკული;
ხელოვნებაში ტრაგიკული.

1. ხშირად მესმის „მოზარდ მაყურებელთა თეატრის „სპეციფიკა“. მინდა განვაცხადო, რომ: მსოფლიოში არსებული ყველა თეატრი ერთმანეთისაგან განსხვავდება და თუ სიტყვა „სპეციფიკა“ მაინც უნდა ვიხმაროთ, მაშინ უნდა ვთქვათ არა მოზარდ მაყურებელთა თეატრების „სპეციფიკა“ საერთოდ, არამედ ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპეციფიკა, რომელიც მდებარეობს რუსთაველის პროსპექტზე.

როგორია დღეს ჩვენი თეატრი? ის ძალიან დაბალ დონეზე მდგომი კოლექტივია. ეს არ არის შემოქმედებითი ორგანიზმი, რადგან შემოქმედებითი ორგანიზმი ქმნის მხატვრულ სახეს, ქმნის პროდუქციას, რომელსაც მხატვრული ჰქვია. მსახიობების მიერ შექმნილი „სახეები“ არა თუ მხატვრულია, არათუ სახეა, არამედ ამ გაგებასთან ახლოც კი არ მიდის. მძიმე მდგომარეობაა. მიზეზს ნუ ვეძებთ, ვეძებთ ამ მდგომარეობის გამოსასწორებელი გზები.

ზოგადად, საბჭოთა დრამატურგია რომ განვიხილოთ (მხედველობაში მაქვს თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგია), გვაქვს ბევრი საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნიმუშიც, მაგრამ ჩემთვის ქართული დრამატურგია, მისი გზა და განვითარებაა უპირველესად ჩვენი თეატრების „პური არსობისა“.

ქართული დრამატურგია, ჩვენდა სამწუხაროდ, არ ასულა იმ დონეზე, რა დონეზეც ავიდა ჩვენი პოეზია თუ პროზა. უფრო მეტიც, ცალკეული გამონაკლისის გარდა, ქართულ დრამატურგიაზე ჩვენ სერიოზული, პრინციპული მსჯელობა არ შეგვიძლია.

რამდენიმე პიესა, რომელთა მხატვრული დონეც მისაღებია, ვერ დააკმაყოფილებს თეატრების მოთხოვნილებას. მდგომარეობა მძიმეა.

2. რაში ხელავთ თანამედროვე ქართული თეატრის მსახიობის სპეციფიკას კინოსა და სხვა სფეროს მსახიობებთან მიმართებასა და მზარდი კონკურენციის პირობებში?

- ა) ინტელექტუალური დონის ამაღლება,
- ბ) გამომსახველი ხერხების ლაკონურობა,
- გ) მაყურებლის დიდი ინფორმაციულობა და აქედან ნდობა,
- დ) თეატრალურობის დაკარგვა,

ე) განსხვავება: თეატრში მსახიობი მარტო არ არის, ის მუდამ მაყურებლის მხარდაჭერას გრძნობს, სულ ერთია, ეს თანაგანცდისაა თუ არა.

3. რა პრინციპით ვარჩევთ რეპერტუარს?.. ყოველგვარი პესიმისტური, გამოუვალი მდგომარეობის შემქმნელი პიესა ჩემთვის მიუღებელია. ძალზე მნიშვნელოვანია ერთი პრინციპი, – პრობლემის აქტუალობა.

1976 წლის 17 თებერვალი

რეჟისურა

(თეორიული კურსი)

შინაარსი:

შინაარსი – შინაარსის წამყვანი ნაწილია იდეა (იგი პასუხობს კითხვაზე „რა?“);

შინაარსის მეორე ნაწილია თემა (იგი პასუხობს კითხვაზე „რაზე?“);

სიუჟეტი – კონფლიქტის განვითარებაა;

ფაბულა – სიუჟეტის მოკლე გამოსახვაა;

შემოქმედებითი პროცესი: იდეა, თემა, სიუჟეტი.

აქტმის პროცესი: სიუჟეტი, თემა, იდეა.

სიუჟეტი იყოფა შემდეგ რგოლებად:

1. ექსპოზიცია – სიუჟეტის ნაწილი, სადაც კონფლიქტი უნდა ჩაისახოს;

2. კვანძის შეკვრა – მოქმედებისა და კონტრმოქმედების შეჯახების მომენტი;

3. ბრძოლა – ინტრიგა, პერიპეტია, კოლიზია;

4. კულმინაციური წერტილი – ბრძოლის უმაღლესი წერტილი;

5. კვანძის გახსნა – სიუჟეტის ნაწილი, სადაც გამარჯვებული ვლინდება;

6. ობიექტური იდეა – იდეა, რომელიც ზუსტად ასახავს სინამდვილეს, ავტორის სუბიექტური ნებისაგან დამოუკიდებლად.

კლასიკური ხელოვნების ნიმუში მატარებელია – ობიექტური იდეისა, რომელშიც შერწყმულია გარკვეული ფორმა და შინაარსი.

დღიური №4

1977 წლის 17 თებერვალი

გუშინ ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრების“¹ კოსტიუმებზე ვილაპარაკეთ მე და მიშიკომ. შევთანხმდით, რომ რეალურ სცენებში კოსტუმები შავ-თეთრი იქნება, სიზმრებში კი ფერადი. ძალიან ბევრი კოსტუმია შესაკერი.

ტელეში დ. კლდიაშვილი უნდა დავიწყო სასწრაფოდ, რომ აპრილში გადაღება შევძლო. ირინეზე ნანა ჩიქვინიძე ავიყვანე.

გიული ისევ ავადაა და მის მაგივრად „უთავო მხედარში“ მანონ აბაშიძე შემეყავს. გიული მახათაძე პასიური ლუიზა იყო. იქნებ მანონი უფრო აქტიური იყოს.

18 თებერვალი

გუშინ ხუნაშვილმა ჩვენთან ლექცია წაიკითხა „მოზარდი და თეატრი“. საკვირველია, კაცი არასოდეს არ ყოფილა ჩვენს თეატრში და მის შესახებ მსჯელობს.

დღეს „უთავო მხედარში“ მანონ აბაშიძემ ითამაშა ლუიზას როლი. ძალიან კარგი იყო. იქნებ სიმონა მაშარის როლზე ავიყვანო?!.

თეატრში მსახიობების მოთმინება აივსო. სპექტაკლი უნდათ და თან კარგი სპექტაკლი. აქა-იქ უკვე მაგონებენ – „წელიწადზე მეტია აქა ხართ და სპექტაკლი არ გამოგიშვიათო“.

დღეს დავით კლდიაშვილზე ვფიქრობდი. „ირინეს ბედნიერება“² უფრო და უფრო მხიბლავს.

1977 წლის 13 მარტი

რალაც რეპეტიციები არ გამომდის. გუშინ მხოლოდ სქემის ძიება იყო. ნამდვილი, ორგანული მოქმედება არც არის და ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ არც მინდა მისი პოვნა. ბ. ხ-მ ცუდი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე. საერთოდ ყველანი უსუსურები არიან.

¹ „სიმონა მაშარის სიზმრები“ პიესის ავტორები: ბ. ბრეხტი, ლ. ფოიხტვანგერი, თარგმანი ა. ჯორჯანელის, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი თ. ბაკურაძე, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1977 წლის 29 დეკემბერს.

² „ირინეს ბედნიერება“, პიესის ავტორი დ. კლდიაშვილი, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. შველიძე, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი, კომპოზიტორი დ. გურგენიძე, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1982 წლის 31 მარტს (მარჯანიშვილის პრემია 1983).

1977 წლის 17 მარტი

გუშინ „ბასკერვილების ძაღლის“ უწყვეტი რეპეტიცია ვნახე. საშინელებაა!.. არც ერთი ცოცხალი სიტყვა, არც ერთი სცენა. მოქმედების ნასახიც კი არ არის. გავლანძღე მსახიობები, მაგრამ ვგრძნობ, რომ მარტო მათი ბრალი არ არის. რა ვქნა არ ვიცი. გამოსავალს ვერ ვხედავ.

18 სექტემბერი

გუშინ ვითამაშეთ დავით კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვება“¹. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი დიდი ხანია გადის, სიძველე არ შეეპარა. მიხარია!

აღ. იოსელიანი თეატრიდან წავიდა! მის ნაცვლად ახალგაზრდა მსახიობი (თ. ჩხეიძის ყოფილი სტუდენტი, რომელიც „ბნელეთის სამყაროში“ ვნახე და ძალიან მომეწონა) ა. მახარობლიშვილი უნდა შევიყვანო ბეგლარის როლზე.

დღეს საღამოს სტუმრებს ველით. რუსული მოზარდის 50 წლისთავის ზეიმზე ჩამოვიდნენ. ბევრი უცხოელია. ვთამაშობთ „ქამუშაძეს“. ძალიან ვგელავ!

7 ნოემბერი

გუშინ ვესაუბრე მიშა ჭავჭავაძეს ნოდარ ღუმბაძის „მე ვხედავ მზის“² დადგმის თაობაზე. მგონი ავიყოლიე. ვატყობ, მას უადვილდება ჩემთან მუშაობა. გიული და გია ხვალ ჩამოდიან. გამიხარდა მათი დაქორწინება.

9 ნოემბერი

დღეს შუკშინს კვითხულობდი. კარგი მწერალია. ძალიან უყვარს თავისი ბნელი და ლოთი ხალხი. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა „Калина красная“-მ.

¹ „ქამუშაძის გაჭირვება“, პიესის ავტორი დ. კლდიაშვილი, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვრები: მ. ჭავჭავაძე, უ. იმერლიშვილი, მუსიკალური გაფორმება დ. გურგენიძის, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1974 წლის 20 აპრილს (დაჯილდოვდა „ასიტყვის“ პრემიით თეატრის საეტიპო მნიშვნელობის სპექტაკლისათვის).

² „მე ვხედავ მზეს“, ინსცენირების ავტორები: ნ. ღუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1978 წლის 6 სექტემბერს მოსკოვში.

13 ნოემბერი

ღავამთავრე შუკშინის „Любавини“. დიდი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია. მისი „კალიბრი“ მინც პატარაა. მოთხრობები მშვენიერი აქვს, რომანში გაუჭირდა, რაღაც ხელოვნურობა შევნიშნე. ისეთი შთაბეჭდილება მქონდა, თითქოს მრავალჯერ წამეკითხოს ამდაგვარი ამბები. ეტყობა, კარგთან ერთად „გავრცელებული ტყუილიც გაიპარა“ მის „Любавини“-ში.

გუშინ დილით „მანტიროვკა“ მქონდა სპექტაკლისა **„20 წლის შემდეგ“**. გზადაგზა ვცვლი დეკორაციულ გადაწყვეტას. დამდგმელ რეჟისორს სწყინს, მაგრამ რა ვქნა. ვუთხარი, რომ მსახიობები ძალიან უკმაყოფილონი არიან, შეიძლება უარი თქვან მუშაობის გაგრძელებაზე და სხვა.

შემეცოდა. მან ხომ გუშინ მამა დამარხა. ლილი იოსელიანმა მითხრა ამას წინათ, „რა მიუვიდა კ-ს, ის ჩემი ყველაზე კარგი სტუდენტი იყო“.

1978 წლის 6 მარტი, ორშაბათი

6-20 სექტემბერს მოსკოვში, სტანისლავსკის თეატრში მივდივართ საგასტროლოდ. სცენას არც „კალასნიკები“ აქვს და არც „ტრიუმი“. ვფიქრობ წავიღო „სიმონა მაშარი“, „ქამუშაძე“, „მერი პოპინსი“, „მე ვხედავ მზეს“ (რომლის დადგმასაც ეხლა ვაპირებ) და „დარისპანის გასაჭირი“. საბავშვო პიესები არა მაქვს, – ეს ნაკლია. ქართული ზღაპარი არა მაქვს, – ეს ცუდია.

* * *

მიუხედავად ჩემი მრავალწლიანი მუშაობისა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, ვერაფრით ვერ წარმოვიდგინე ამ თეატრის იდეალური სახე. ჩემი აზრით, ეს ხელოვნურად მოგონილი თეატრია. არ იფიქროთ, რომ მე საბავშვო თეატრს უარვყოფ, პირიქით, მგონია, რომ საბავშვო თეატრი აუცილებელია ბავშვის ესთეტიკური ჩამოყალიბების საქმეში. ჩემში გაორება იწყება ორი თეატრის ჩამოყალიბების გამო, – საბავშვო და მოზარდთა თეატრისა. ჩემთვის იდეალურია სამი თეატრი: საბავშვო, რომელიც პატარებს მოემსახურება (8-12 წლამდე), მეორე – შუა ასაკის მოზარდს (12-16 წლამდე), ხოლო მესამე – 16-დან ზევით.

პირველი თეატრი ყველაზე მომხიბვლელი და საჭირო თეატრია, – თეატრი ზღაპრისა და სათავგადასავლო ამბების ამსახველი,

ვიზუალური და ცოტა დიდაქტიკურიც, სადაც ბავშვი ლამაზ სამყაროს ეზიარება. ამ ასაკის მაცურებელს სჯერა თეატრისა და თავდავიწყებით ეძლევა მას. ამიტომაც ასეთ თეატრში სანახაობრივი მხარე მაღალ დონეზე უნდა იყოს წარმოდგენილი.

მეორე თეატრი კი, ვერაფრით წარმოვიდგინე. ის შუალედურია. ხოლო მესამე თეატრი უკვე ახალგაზრდული თეატრია, სადაც სწორედ მათ პრობლემებზეა სპექტაკლები აქცენტირებული.

ძალზე მნიშვნელოვანია შემდეგი პრობლემებიც:

1. სპექტაკლი და მაცურებელი;
2. რა აწუხებთ ადამიანებს დღეს, რა არ აწუხებთ და უნდა აწუხებდეს მათ;
3. მაცურებელი, როგორც კომპონენტი, რომელიც სპექტაკლს აძლევს რიტმს;
4. მაცურებლის თანაგანცდა;
5. მაცურებლის ალფროთოვანება;
6. გულგრილი მაცურებელი, როგორც მკვდარი სპექტაკლის გარანტი.

1979 წელი

თამაზ ბიბილურის „ორი ნოველა“ (სპექტაკლი დაიდგა „მთვარიანი ღამის სტუმრების“ და „ვიღაც გვეძახის“ მიხ.)¹.

მოქმედი პირნი და შემსრულებლები:

I გოგო – მ. აბაშიძე;

I ბიჭი – ა. მახარობლიშვილი;

II გოგო – თ. ლოლაშვილი;

II ბიჭი – ა. შარმანაშვილი;

ბერიკაცი – გ. ცხვარიაშვილი;

ავთო – თ. შამათავა;

მეფანდურე – ს. მოლოდინაშვილი;

მეფანდურეს პოზიციაა: „იყო და არა იყო-რა“ ანუ „გინდ დაიჯერე და გინდ არა“. ბიჭების გონებაში რაღაც მირაჟივით ჩნდება და აბნევს მათ, აკარგვინებს რეალობის აღქმის უნარს. საგნები კარგავენ ფორმას, წონას.

¹ შალვა გაწერელია პირად საუბრებში შენიშნავდა ხოლმე, რომ სპექტაკლის, თ. ბიბილურის „ორი ნოველა“, დადგმისას შეეცადა მოესინჯა აბსურდის სათეატრო ესთეტიკა.

1979 წლის 22 თებერვალი, ხუთშაბათი

ნ თებერვალს დასის შეკრებაზე, რომელსაც თეატრში ყოველ სამშაბათ დღეს ვატარებ და სადაც მთელი კვირის მუშაობის შეჯამება-ანალიზი ხდება, შენიშვნა მივეცი მსახიობ **№**-ს, რომ მან ტექსტი არ იცის. ის შეყვანილი იყო ღუმბადის „მე ვხედავ მზეში“. მართალია ურეპეტიციოდ, მაგრამ საკმაოდ უმნიშვნელო ეპიზოდზე, მსახიობ ვალიკო მაზმიშვილის მაგივრად. მსახიობი **№** ამ სპექტაკლში დაკავებული იყო ასეთივე ეპიზოდზე, მაგრამ მოსკოვში საგასტროლოდ წასვლის წინ, ის „ბიულეტენზე“ გადავიდა და ამოვარდა სპექტაკლიდან. მოგვიანებით, როდესაც შევახსენე სპექტაკლში მისი აღდგენა, მთხოვა, რომ საქმეები აქვს და ნუ დავაკავებ. მე შევეუსრულე თხოვნა. ახლა კი, როცა მაზმიშვილს გადაჭარბება აღმოაჩნდა და ღირექტორმა კატეგორიულად მომთხოვა, რომ გადაჭარბებები აღმეკვეთა, მსახიობი **№** დაენიშნე მაზმიშვილის მაგივრად. ის განაწყენდა. თურმე ბავშვი ჰყოლია ქალაქგარეთ წასაყვანი. აღსანიშნავია ის, რომ უკვე მეორე სეზონია ის თითქმის არაფერს თამაშობს. ამ სიტუაციას დაემთხვა ერთი ამბავიც. მსახიობი **№** წინა სამშაბათის შეკრებაზე არ იყო და როგორც წესია, იმ დღის ხელფასი დაექვითა, ხოლო ნ თებერვალს ჩემს შენიშვნას მოყვა მისი აღმფოთება და შეურაცხმყოფელი სიტყვები, რომ მე არაფერი გამიკეთებია თეატრში, არ მეკუთვნის დამსახურება და სხვა.

თათბირზე მთელი დასი იყო და ხმა არავის ამოუღია. ამ ფაქტმა ჯერ დამაბნია, მერე გული მატკინა და გამაჩუმა. თათბირის შემდეგ ღირექტორთან შევედი, იქ მსახიობი **№** დამხვდა, სადაც ჩემს შესახებ ლაპარაკობდნენ. მე მსახიობი **№** გავლანძღე. მას უნიჭო ღემაგოგი და ჟულიკი ვუწოდე (ჩემი სიტყვების სიმართლეში ღრმად ვარ დარწმუნებული). მან მიპასუხა, რომ მთელ დასს ვეზიზღები და საკმარისია მოვიწვიო კრება, რომ ყველაფერს მეტყვიან. ამ ფაქტმა შეკრებისას დასის გარინდება მომაგონა და დაუყოვნებლივ კრების მოწვევა მოვითხოვე. თუ დასს ვეზიზღები, რა მინდა ამ თეატრში?. რადგან ღირექტორი ბაქოში მიდიოდა იქაური მოზარდ მაყურებელთა თეატრის იუბილეზე, გადაწყდა კრების მოწვევა 15 თებერვალს.

მსახიობი **№** დატრიალდა. დაიწყო თანამოაზრეთა შეკრება. აღმოაჩნდა მომხრეებიც. რაოდენ გულსატკენი იყო ჩემთვის, როცა მათ შორის გავიგე მათი გვარები, ვისთვისაც კარგის მეტი არაფერი გამიკეთებია.

14 თებერვალს, სრულიად მოულოდნელად, დირექტორმა განმიცხადა, რომ კრების მოწვევა უაზრობაა, რადგან არ არის გამორიცხული, რომ ვიღაცეები გამომწვევად დამიწყებენ ლაპარაკს და თეატრიდან გავიქცევი. მე მივხვდი, რომ მას ემინოდა დასის, რომლის დიდი ნაწილიც თითქოს ჩემით უკმაყოფილო იყო. ამან მე გამაღიზიანა. მიუხედავად ჩემი მძიმე ხასიათისა, მჯეროდა, რომ უმეტესობას ვუყვარდი ან ჩემს საჭიროებას ხვდებოდნენ. ამ საკითხის გადასაწყვეტად ნ. გურაბანიძესთან წავედით, სადაც ა. შალუტაშვილიც დაგვხვდა. ისინი უკვე ინფორმირებულნი იყვნენ როგორც დირექტორის, ისე მსახიობი №-ის მიერ. მსახიობი № მისულა საჩივრით ნ. გურაბანიძესთან, მაგრამ მას არ მიუღია და შემდეგ შესულა ა. შალუტაშვილთან (ა. შალუტაშვილი რესპუბლიკური თეატრალური განყბის უფროსია), უთქვამს, მჩაგრავენ, დამეხმარეთო. ა. შალუტაშვილს დაუმშვიდებია.

ნ. გურაბანიძემ გვაცნობა, – კრებას ნუ ჩაატარებთ, ჯერ ჩემთან მოვიდნენ სამხატვრო საბჭოს წევრები და ოპოზიციონერებიო. ამიყოლიეს და კრება გადაიდო. იმავე საღამოს ჩემთან შემოვიდნენ – თავართქილაძე, ცერცვაძე და სხვები. თავართქილაძემ შემომთავაზა, რომ ლოიალური ვიყო მათდამი, გამომიყვანა წინასწორობიდან და თეატრიდან გავიქეცი.

მეორე დღეს, დასმა გაფიცვა გამოაცხადა. ისინი არ შევიდნენ რეპეტიციაზე და განაცხადეს, რომ თუ გაწერელია არ მოვა, სპექტაკლს ჩავშლითო. დამირეკეს სახლში. მე ვთხოვე მათ რეპეტიციაზე შესვლა, შუადღისას ლოლაძე მესტუმრა.

ჩემი თეატრიდან წასვლის ამბავი ხარაბაძისა და ჭავჭავაძის პირით შევუთვალე რუსთაველის თეატრის დირექტორს კ. ბაქრაძეს და ვთხოვე, – თუ მართლა სურდათ ჩემი მიღება, სთხოვონ მინისტრს, რომ არ წავიდეს წინააღმდეგი ჩემი თეატრიდან წასვლაზე.

იმავე დღეს დილით თ. ჩხეიძე ვნახე და მასაც დავავალე ბაქრაძესა და სტურუას შესვედროდა და ჩემი გადაწყვეტილება ეთქვა. შუადღისას თ. ჩხეიძემ მომიტანა ამბავი, რომ ბაქრაძე ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ მინისტრი არ გაჯიუტდეს. გადმოცა აგრეთვე, რომ კ. ბაქრაძე განარებულა ჩემი გადაბრებით. ელაპარაკა სტურუასთანაც. მას უთქვამს, რომ ვის არ გაუხარდება გაწერელის მოსვლაო.

16 თებერვალს უნდა გადაწყვეტილიყო ჩემი დარჩენა-წასვლის

საკითხი. წინა დღეს დაუწერიათ არზა მინისტრის სახელზე, სადაც დასი მოითხოვდა ჩემს მიბრუნებას თეატრში და ხელის შემშლელი ხალხის გაყრას. ამ დოკუმენტს ხელს აწერდა 44, არ მოაწერა 11-მა მსახიობმა, ჩემდა გასაკვირად, მათ შორის აღმოჩნდა მსახიობი გ. რ-იც, ხოლო დანარჩენები გასაყრელები.

დასის ასეთმა ერთსულოვნებამ და ჩემდამი სიყვარულის გამოვლინებამ შეარყია ჩემი კატეგორიულობა, ხოლო ლოლადე გააოცა. წარმოიშვა პრობლემა, – როგორ წავსულიყავი თეატრიდან და როგორ გადავსულიყავი რუსთაველის თეატრში ისე, რომ დასი არ გამენაწყენებინა ჩემზე და ამდენი წლის ნაწვალეები საქმე ერთი ხელის მოსმით არ დამენგრია. ვგრძნობდი, რომ თეატრს ვჭირდებოდი.

* * *

გერმანელი მსახიობები მაღალკვალიფიციური მსახიობები არიან, მაგრამ მათ არა აქვთ მყარი ფსიქიკა. (ინგმარ ბერგმანი)

„როდესაც მე ვმუშაობ მსახიობებთან, ყოველთვის ვესწრაფვი პიესის არსის თანმიმდევრულ წარმოჩენას, შეგრძნებას, გაგებას იმისას, თუ რაზე უნდა ვიფიქროთ ჩვენ მოცემულ მომენტში და რა უნდა ვიგრძნოთ შემდგომ წუთებში. ამის ზუსტად ცოდნა აუცილებელია. ტემპიც ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს ემოციასა და რიტმს ამ წუთებისას. ცხოვრებაშიც სწორედ რიტმზეა ყველაფერი დამოკიდებული, ხოლო როდესაც ვქმნით ხელოვნებისეულ ნაწარმოებს, ჩვენც ზუსტად უნდა ვგრძნობდეთ იმ ნაწარმოების რიტმს, რომლის დადგმასაც ვესწრაფვით. ეს უნდა ეფუძნებოდეს უმთავრესად პიესის აზრს, შემდეგ ყოველი მომენტის ზუსტ ცოდნას, თუ რაზე უნდა ვფიქრობდეთ, რას ვგრძნობდეთ ყოველ წამიერად, ყოველი მოძრაობისას, რიტმის ტონალობის მელოდიაში.

ყოველი მსახიობი უნდა ესწრაფვოდეს მაყურებელზე ზემოქმედებას მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უწყვეტად. მას არ აქვს უფლება, თუნდ წამიერად დაივიწყოს მაყურებლის არსებობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის პირისპირ აღმოჩნდება საკუთარ თავთან განმარტოებული და კონტაქტი შეწყდება.

მაყურებლის ფუნქცია იდეალური სპექტაკლის დროს – მაყურებლის ყურადღება და აზროვნება მუდმივი ზემოქმედების

ქვეშაა მოქცეული და მუდმივად განიცდის „გადართვას“. რაღაც მომენტში ის სრულიად ჩართულია მოქმედებაში, ხოლო რაღაც მომენტში აცნობიერებს, რომ იმყოფება თეატრში. წამის შემდეგ იგი კვალვ იძირება სპექტაკლის მოქმედების მსვლელობაში მთელი არსებით გატაცებული. ეს პროცესი ასე გრძელდება დაუსრულებლად. მაყურებელი თანამონაწილეა, ერთდროულად ჩართულიცა და გაუცხოებულიც, მიმდინარე შემოქმედებით პროცესში.

იმისათვის რომ სპექტაკლი შედგეს, აუცილებელია მხოლოდ სამი რამ: პიესა (სიტყვები), მსახიობები და მაყურებელი. თუ არსებობს ეს სამი კომპონენტი, სპექტაკლი გაიმართება, ხოლო თეატრი, დეკორაცია, დამდგმელი, ფული, კოსტიუმი და ა.შ. ყველაფერ სხვა დანარჩენს, თითქმის არცა აქვს მნიშვნელობა.

თეატრი

თეატრის ფორმა სინთეზურობაშია. მისი ძირითადი კომპონენტებია: დრამატურგი (ლიტერატურა), მსახიობი (რეჟისურა) და მაყურებელი. თეატრის თვისებაა შუამავლობა ლიტერატურულ ნაწარმოებსა (ლიტერატურასა) და მაყურებელს შორის. მხატვრულ სახეს თეატრი ქმნის ლიტერატურულ (დრამატურგიულ) ნაწარმოებიდან აღებულ სიუჟეტზე (თემაზე, იდეაზე), მიუხედავად ცდებისა, რომ ლიტერატურული საწყისი მხოლოდ დამხმარე, არა ძირითადი წყარო გახადონ, თეატრალური ხელოვნების ბაზისი მაინც ლიტერატურაშია და თანამედროვე ცდები მხოლოდ პლაგიატის კარგად შენიღბული ფორმაა.

თეატრის მიერ ლიტერატურულ ბაზისზე შექმნილი და მაყურებლის მიერ აღქმული მხატვრული სახე იმავე კანონს ემორჩილება, რა კანონებითაც აღიქმება ხელოვნების სხვა ნაწარმოები.

თეატრში შექმნილი მხატვრული სახის ესთეტიკური აღქმა მაყურებლის მიერ ასევე ემორჩილება ესთეტიკის კანონებს.

* * *

1. სნობები
2. ობივატელები
3. ემოციის მოყვარულნი

სნობი – წარსული სპექტაკლის მოგონებით ცხოვრობს. მისთვის ბავშვობაში განცდილი ემოცია თუ ესთეტიკური შთაბეჭდილება მთავარი შემფასებელი დღევანდელი სპექტაკლისა. მათ უნდათ ზუსტად ისეთივე შეგრძნება, როგორც ჰქონდათ მრავალი წლის წინ, მაგრამ ავიწყდებათ, რომ დრო შეიცვალა, მათი გემოვნება კი ვერა?..

1979 წლის 19 აგვისტო

შარშანდელი სეზონი ძალიან დაძაბული მქონდა. ჯერ იყო მოსკოვის გასტროლები, მერე იუბილე და ბოლოს ორი ჩემი, და ორი სხვისი სპექტაკლის გამოშვება. გადავიღალე. ავადმყოფობაც შემომეჩვია.

ინსტიტუტში ჩვენი თეატრისთვის ჯგუფი შექმნეს. მე უნდა ავიყვანო. შერჩევაში მონაწილეობა არ მიმიღია. ინსტიტუტში მუშაობა ძალიან გამიჭირდება. დღეში 4 საათი მაინც უნდა დავუთმო სტუდენტებს, რომ რამეს მივალწიო. ეს ჩემთვის ძალიან ძნელია.

27 აგვისტოს დასი იკრიბება. თეატრში რემონტია. როდის დაამთავრებენ, არავინ იცის. დღეს მიშიკომ „ორი ნოველის“¹ პლაკატი გადმომცა. კარგია.

1979 წლის 20 აგვისტო, ორშაბათი

ამ დღით თეატრში ადრე მივედი. პლაკატი მივიტანე. დირექტორს მოეწონა, თუმცა თავშეკავება იგრძნობოდა, – „ბევრი ფერია, ძვირი დაჯდებაო“. მე ყურადღება არ მიმიქცევია.

„პელაგოგიურ პოემას“ – „*нлеф христа*“ უნდა დავარქვა-მეთქი, ძალიან მოეწონა, თუმცა მაგის უფლებას არ მოგვცემენო, დასძინა. ჩემი „*нлеф*“ უტყუარად მოქმედებს. ხმელიკის პიესაზე კარგა ხანია აღარ მიმუშავია.

1979 წლის 3 ნოემბერი

მოსკოვი, სასტუმრო „მინსკი“

ჩემი ბერლინში მივლინება „ასიტუეის“ ხაზით საბავშვო თეატრების რეჟისორთა საერთაშორისო სემინარზე დროული იყო.

¹ „ორი ნოველა“, ავტორი თამაზ ბიბილური, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, მუსიკალური გაფორმება დ. გურგენიძის, მოზარდ მყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1979 წლის 15 ოქტომბერს.

როგორც იქნა გავალ საზღვარგარეთ. 5 ნოემბერს უნდა გავფრინდე ბერლინში. იქიდან კი 9 ნოემბერს ჩამოვფრინდე მოსკოვში.

31 ოქტომბერს მატარებლით გავემგზავრე თბილისიდან. მოსკოვში აუცილებლად უნდა ვიყო 2 ნოემბერს, რადგან პარასკევია და ყოველივე უნდა მოვასწრო ამ ერთ დღეში, – უნდა გამოვცვალო პასპორტი, გადავახურდავო ფული და სხვა ფორმალობა.

სახლიდან გამატანეს ორი ბოთლი ჭაჭის არაყი. დავდგი კუბეში მაგიდაზე. სვამდნენ რუსები და უხაროდათ, – მუქთად დავთვერითო.

კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“ მაქვს წამოღებული, 1936 წელს გამოცემული სამ წიგნად. მის დადგმაზე ვფიქრობ. პირველი წიგნი გზაშივე წავიკითხე და გაცოცხლებული დავრჩი. რა უნდა?.. რას ჰყვება? რას ტრაბახობს?.. საქართველოს ისტორია ვიციო? ევროპულ ცივილიზაციას ვარ ნაზიარებო?.. გაუთავებელი პოზიირობაა!.. ცუდი შთაბეჭდილება დამრჩა.

2 ნოემბერს ჩამოვედი მოსკოვში. ქალაქში ხეტიალისას გზა ამერია და პუშკინის სახელობის მუზეუმთან სრულიად შემთხვევით აღმოვჩნდი. მანამდე, მილიციელს ვკითხე, როგორ მივიღე-მეთქი პუშკინის სახელობის მუზეუმთან და არ ვიციო!.. პატარა გოგო მოდიოდა ვიოლინოთი და არც მას გაეგონა. სამ ბიჭს ვკითხე და ეგეთი მუზეუმი არ გაგვიგიაო!.. „პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების მუზეუმი-მეთქი“ – გაუშეორე და არ ვიციო!.. ყავარჯნიან კაცს ვკითხე, – აქაური ხართ? იქნებ იცოდეთ, სად არის-მეთქი და არც მან იცოდა!.. საოცრება იყო. მე უკვე დავლანდე შენობა, მაგრამ ცნობისმოყვარეობა მამოქმედებდა. ნუთუ ასეთი შესანიშნავი მუზეუმის არსებობა არც კი გაუგიათ იქვე მაცხოვრებელ მოსკოველებს?.. საკვირველი და სამარცხვინო ამბავია!..

დღიური №5

1981 წლის 17 თებერვალი

სპექტაკლი წარსულია, წარსული კი სევდაა.

რეპეტიცია მომავალი სპექტაკლია, იგი იმედია და ამიტომაც არის სასიხარულო!

1981 წლის 19 თებერვალი

გუმინ თ. ჩხეიძემ ოფიციალურად შემომთავაზა მარჯანიშვილის

თეატრში გადასვლა მთავარ რეჟისორად (ის დარჩება სამხატვრო ხელმძღვანელად, ლოლაძე დირექტორად). „ჩვენი ესთეტიკა, ჩვენი შეხედულებები ცხოვრებაზე, ჩვენი მუშაობის მეთოდი ძალიან ახლოს არისო“ – მითხრა მან. „ამან გამაბედინა შენთან მოსვლაო“. დიდხანს ვილაპარაკეთ. ბოლოს მითხრა, – „იქნებ დირექტორად მოხვიდეთ“ (ჩემი ამბიციები რომ დაეკმაყოფილებინა). გამეცინა, – „ნეტა აქაც არ ვიყო-მეთქი“. ერთ თვეში პასუხი უნდა გავცე. ხელფასი იგივე გექნებაო.

1981 წლის 29 მარტი

ჩვენ ბავშვებს ვასწავლით მხოლოდ იმას, თუ მათ რა არ უნდა გააკეთონ და გვავიწყდება მთავარი, – ვასწავლოთ ის, თუ რა უნდა აკეთონ. ვსჯით იმისათვის, თუ რა გააკეთეს და არასოდეს არ ვსჯით იმისათვის, თუ რა არ გააკეთეს.

1981 წლის 7 აპრილი

პრინციპი – კომპანია არ არის, ეს ყოველდღიური მოთხოვნილებაა ან ყოველდღიური აუცილებლობა. ვილაცამ თქვა: ბავშვი ეს ასავსები ქოთან კი არ არის, არამედ ასანთები ჩირაღდანია.

1981 წლის 16 აპრილი

6 აპრილს მარჯანიშვილის თეატრში თ. ჩხეიძის „ჰაკი აძა“ ვნახე. გამართული სპექტაკლია. უმეტეს შემთხვევაში მსახიობი ალაპარაკებს გმირს და არა პირიქით, გმირი მსახიობს. როცა მსახიობი ალაპარაკებს გმირს, ის მას თავს ახვევს იმ თვისებებსა და მოქმედების ლოგიკას, რომელიც მისი აზრით ერთადერთი და სწორია. როცა გმირი კარნახობს მსახიობს, სწორედ მაშინ გვაქვს საქმე გარდასახვასთან. მაშინ მსახიობის მოქმედების საფუძველი ხდება გმირის შეხედულება, მისი მსოფლმხედველობა და მსახიობი მოქმედებს გმირის ლოგიკით.

1981 წლის 25 აპრილი

60-იანი წლების საქართველოში და მერეც, დიდი დაფასება ჰქონდათ რეჟისორებს, რომლებიც სპექტაკლების შეთხზვის მაგივრად, მსახიობებს ოსტატობის გაკვეთილებს უტარებდნენ. ამისთანა რეჟისორებზე ამბობდნენ: რა კარგად მუშაობსო. წარმოიდგინეთ

ღირიყორი, რომელიც ორკესტრთან მუშაობის მაგივრად ნაწარმოების ინტერპრეტაციისა და მისი შესრულების მაგივრად, მუსიკოსებს საკრავებზე დაკვრის გაკვეთილებს ჩაუტარებს.

1981 წლის ნოემბერი

**„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან მომკლას მე“
(რომანის ინსცენირების ცდა).**

1983 წლის 31 ივლისი

სილამაზეს შეუძლია ადამიანის დათრგუნვა.

სიძულვილი მოწინააღმდეგის უპირატესობის აღიარებაა!

ილია ჭავჭავაძის „განდევილი“

„ზოგი საგანია, თუ არ დაინახე, ვერ ირწმუნებ და ზოგი კი იმისთანაა, თუ არ ირწმუნე, ვერ დაინახავ!“ (ილია)

სამყარო და ღმერთი = ადამიანი?..

ხორცი თუ სული!

ხორცი = სიძვა, მრუშობა, მტრობა, შური, წვალება, შფოთი, კაცისკვლა, ლირწობა და სხვა.

სული = სიყვარული, სიხარული, მშვიდობა, სულგრძელობა, სიტკბობა, რწმენა, მყუდროება, მოთმინება და სხვა.

მე მაინტერესებს არა ის, თუ როგორ ცხოვრობდა ბერი, არამედ მე და ჩვენ როგორ ვიცხოვროთ, როგორ დავთმოთ სულისთვის ხორცი ან პირიქით, ხორცისთვის სული, ვისთან ვიყო, – ქრისტესთან თუ სატანასთან?!

გზა ხსნისა = ხორცი მივცეთ სულისთვის?..

თეატრი თუ საიდუმლოებით არ არის მოცული, ის კარგავს ეშხს. თეატრის კარები სულ დაკეტილი უნდა იყოს. ის უნდა იღებოდეს მხოლოდ მაყურებლის შემოსვლის დროს.

1984 წლის 24 ივლისი

„კუკარაჩა“

აქ ფატალურია ყველაფერი. რა ჯანდაბამ დაანახვა ან შეახვედრა მურტალოს ინგა?

რატომ მაინცდამაინც კუკარაჩას დაავალეს „ინგას საქმის“ შესწავლა?

რამ ათქმევინა ინგას მურტალოზე – „ყოველ დაბადების დღეს მოდისო ჩემთან?“ და სხვა.

სიყვარული ფატალური მოვლენაა. თუ სიყვარული ტრაგიკულად არ მთავრდება, მაშინ ის არ არსებობს ისევე, როგორც ნიჭი, რომელიც თუ არ გამოვლინდა, – არ არსებობს. სხვა მხრივ, ნიჭიც და სიყვარულიც მხოლოდ პოტენციაა.

ტრაგიკულში ვლინდება სიყვარული.

1985 წელი

„ყოველი კაცი ცრუ არს“ („კუკარაჩა“)¹

გლენი კაცი გაუნძრევლად ზის სკამზე. მის გვერდით დგას ახალგაზრდა, უწვერ-ულვაშო მილიციელი. იქვე ქურთი მეუზოვე გოგოა. მას ცოცხი ჩაუხუტებია და გარინდულა. ქურთ გოგოს ბედნიერი სახე აქვს, ალბათ შეყვარებულია. გუნებაში ალბათ დიდინებს – „ახ მთვარევ, მთავრევ, დამწვართ იმელო!“-ო.

გლენს ლაჯებში სერხი ჩაუდგამს. მის ფეხებთან დედა ზის. ის ახალგაზრდა და ლამაზია. მას შავები აცვია, დიდი და ლამაზი ქული ახურავს, სახეზე ბადე აქვს ჩამოფარებული, ხელში სტეკი უჭირავს და პაპიროსს ეწევა, „ყაზბეგს“. ქურთი გოგო ჭრელ კაბაშია ჩაცმული. მილიციელს თეთრი ხალათი, ლურჯი გალიფე, გაპრიალებული ჩექმები და თავზე კაკარდიანი მუზარადი ახურავს. გლენი-კაცი გამოხუნებულ ხალათშია. იქვე ახალგაზრდა კაცი დგას. მას პირში პაპიროსი აქვს გარჭობილი, ხელები ჯიბეებში ჩაუწყვია და დგას გაუნძრევლად. მათ მოშორებით ფოტოგრაფიც დგას ძველი ფოტოაპარატით, აი, ისეთი „ჩიტი რომ გამოფრინდება“ ოცდამეერთე დათვლაზე. ყველა ობიექტს მიშტერებია და სანამ „ჩიტი გამოფრინდება“, მუსიკა იწყება. მუსიკასთან ერთად თოვლი წამოვა, უცნაური დიდფანტელებიანი. სიჩუმეში ისმის: „უკეთუ თუალი შენი მარჯუენე გაცდუნებდეს შენ, აღმოიღე იგი და განაგდე შენგან, რამეთუ უმჯობეს არს შენდა, რათა წარწყმდეს ერთი ასოთა შენთაგანი, ვიდრე ყოველი გუამი შენი შთავარდეს გეჰინასა“ და „უკეთუ მარჯუენა ხელი შენი გაცდუნებდეს შენ, მოიკუეთე იგი

¹ „კუკარაჩა“, ავტორი ნ. დუმბაძე, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი ნ. გაფრინდაშვილი, ქორეოგრაფი ვლ. ჯულუხიძე, კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1986 წლის 30 ივნისს (სპექტაკლი აღინიშნა კომკავშირის პრემიით, 1986).

და განავდე შენგან, რამეთუ უმჯობეს არს შენდა, რაითა წარწყმდეს ერთი ასოთა შენთაგანი, და არა ყოველი გუამი შენი შთავარდეს გეჰენისასა“.

ამ ტექსტს დედა კითხულობს. სხვები უმოძრაოდ დგანან ან სხედან „ჩიტის“ გამოფრენის მოლოდინში. დედაც ელის „ჩიტის“ გამოფრენას, მაგრამ მაინც კითხულობს. კითხულობს უემოციოდ, მშრალად, მაგრამ გარკვევითა და ხმაძალდა.

ისევ შემოდის მუსიკა. ისევ მოდის დიდფანტელებიანი თოვლი. ეს თოვლი საპნის ბუშტებს ჰგავს, რომლებიც ძირს დაშვებისას სკლებიან და უზო-უკვლოდ ქრებიან. შემდეგ თოვა შეწყდა და მუსიკაც გავიდა. სცენაზე აღარავინაა (იქნებ ხეიბარი გაქცევის ნაცვლად დაწვეს საკაცეზე და მოკვდეს, ხოლო ბოლო ფრაზაზე ხარები შემოვიდეს).

საკაცეზე დასვენებული მკვდარი – ფიტული ყოფილა. ტანზე კოსტუმი აცვია, ფეხშიშველაა. ფინალში ხეიბარი (ავტორი) ცეკვავს მიცვალებულის ფიტულთან, შემდეგ დააგდებს მიცვალებულს და იტყვის: რა დროს კუკარაჩასა და მურტალოს ამბავია, ხვალ ომი იწყება, გესმით, ხვალ ომი იწყება.

ხეიბარი ყავარჯნებს ყრის და გარბის, მისი ხმა კი ისევ ისმის: „ხვალ ომი იწყება“, „ხვალ ომი იწყება“. ეს ხმა ძლიერდება, გადადის პარტერში და უცებ წყდება. პაუზის შემდეგ გაისმის, – რა დროს სიყვარულია, რა დროს ქურდია ან მილიციელი, რა დროს მურტალოა ან კუკარაჩა, „ხვალ ომი იწყება“. სინათლე ინთება. მოძრავ საკაცეზე დასვენებული და ზეწარგადაფარებული მიცვალებულია. ირგვლივ სითეთრე გაჩნდა, ოდნავ იისფერში გადასული სითეთრე. ისმის ტანგოს ხმა. ეს ძველი, ძალიან პოპულარული მუსიკაა, 30-იან წლებში რომ ცეკვავდა მთელი მსოფლიო. საიდანდაც თეთრხალათიანები შემოდინან. ისინი იწყებენ ცეკვას ნელა, უხმაუროდ. ირგვლივ ისევ სითეთრეა იისფერში გადასული. შუაში ისევ დგას მოძრავი საკაცე. საკაცეზე ისევ წევს ზეწარგადაფარებული მიცვალებული. სიცივეა. მოცეკვავეებს არ სცივათ. ეს მე მცივა. მოცეკვავეები ხანდახან ეჯახებიან კიდევ საკაცეს, რომელიც მიგორავს რბილად, უხმაუროდ. სიღრმიდან ყავარჯნებზე დაყრდნობილი კაცი მოდის და ფეხებს ძლივს მოათრევს. უცებ იგი შეჩერდა და მუსიკაც შეწყდა. შეწყდა ცეკვაც. ხეიბარმა საკაცეზე მიცვალებულს ზეწარი გაუსწორა.

ხეიბარი – (რევაზ თავართქილაძე) „უკეთუ თუალი შენი

მარჯუენე გაცდუნებდეს შენ, აღმოიღე იგი და განაგდე შენგან, რამეთუ უმჯობეს არს შენდა, რაითა წარწყმდეს ერთი ასოთა შენთაგანი, ვიდრე ყოველი გუამი შენი შთავარდეს გექჳნიასა“.

მურტალო – მერე? მერე რა?

(ხეიბარმა არ უპასუხა. ისევ დაიწყო მუსიკა. ისევ წამოვიდა დიდფანტელებიანი თოვლი. ისევ დაიწყო ცეკვა). შემდეგ თოვლი შეწყდა, მოცეკვავეები გავიდნენ, მუსიკაც შეწყდა. შემოვიდა ცისფერი განათება. საღამოა. ძველი ბიჭები ბირჟაზე არიან შეკრებილნი და ყომარს თამაშობენ. ვილაც მღერის (ვალიკო მექვაბიშვილი):

„ვინც ისწავლა, რა ისწავლა,

დავივიწყოთ ყველაფერი,

ქუთაისის ძველ ქუჩებში

კოტრიალობს კამათელი“

მინამღერი: „...და კუკარაჩა, კუკარაჩა, კოტრიალობს კამათელი“. ჰომოსექსუალისტი ანგლობს. მურტალო წიგნს (ჟურნალს) კითხულობს.

შემოდინ მოსე, რებეკა და ისხაკი. ისინი კინოში იყვნენ „ჩაპაევი“ ნახეს. ჰომოსექსუალისტი ურევს.

რებეკა – „მარგო დაგენაცვლე, ეგ ბიჭია თუ გოგო?“

მარგო – რა ვიცი, შენხელა ტრაკი კი აქვს და!... ბიჭები იცინიან.

(შემოდის ანჟელიკა, მიუჯდება მურტალოს და ეარმიყება. მურტალო ყურადღებას არ აქცევს).

მოსუცი (მღერის) – „ახ მთვარევ, მთავრევ, დამწვართ იმელო!“

(ანჟელიკა და მურტალო მღერიან სევდიან სიმღერას სიყვარულზე, უიმელობაზე).

**„შენ, დედამიწავ, უფრო მაშინებ,
როცა ოცნებით ზეცას მოვიარ,
წმინდაო ღმერთო, რად გამაჩინე,
მე ხომ სიცოცხლე არ მითხოვია“**

(ტერენტი გრანელი.

მურტალოს საყვარელი სიმღერა)

**„ავლაბარში წვიმა მოდის,
სოლოლაკში დარია,
მე და შენი განშორება,
დენიკინის ბრალია!“**

(ლამპიონზე სინათლე ქრება. ვიღაც ასანთს ანთებს).

აპო – ვა, რა სიბნელეა, როგორც ხოჯავანგის სასაფლაოში!

ქოსა – მურტალოვან, ქსივები და ღურა მოგიტანე!

მურტალო – მაღლოფთ, მაყუთი?

ქოსა – ანჟელიკას აქვს, მაგის დამპალი დედა ვატირე, სულ ეგრე აჯანჯლებს. გუმინ უგოლნიკი ავუტანე. დამპალო მოვა და მივცემო!

მურტალო – კარგი, გასაგებია!

აპო – მურტალოვან, აჰა ეს წისქვილი!..

მურტალო – „წიომნია“?!

აპო – არა, მამაჩემმა მისახსოვრა, გიმნაზია რომ დავამთავრე, წარწერთაა „ზა ხრადროსტი“.

მურტალო – მე ეგ არ მჭირდება. ანჟელიკას მიეცი გაასუხაროს და მამაშენს მაკენტოჟი უყიდოს, კაბარდინის გალსტუკიკი გაუკეთე და ეგრე გააყიდე ვერის ბაზარზე მზვანილი!.. მოხუცი ისევე მღერის:

**„ჩემი შვილი მემწვანილედ მინდოდა,
ვერის ბალში გაივლ-გამოივლიდა,
მე კი შევცდი, მივაბარე სკოლაში,
ის კი თურმე დადის კომსომოლაში“.**

(უცებ სინათლე ინთება. სცენაზე ინგა დგას, უხერხულობაა. ჰომოსექსუალი იწყებს სიმღერას: „ვინც ისწავლა, რა ისწავლა“. ამ სიმღერას შემდეგ ცეკვაში გადაზრდიან. ცეკვა ინგას ეძღვნება და ყველა ცეკვავს მურტალოსა და ინგას გარდა. მურტალო ჟურნალს კითხულობს. ცეკვავენ: ჰომოსექსუალი, გიჟი მარგო, ბარიგა ანჟელიკა, რებეკა, მოსე, ისხაკა. ქურთი მარტოა. საიდანღაც გამოჩნდნენ თათარი ალი იბრაგიმასთან ერთად, აპო, მოხუცი მომღერალი, ქოსა, ორი ყომარბაზი ბიჭი, ორი ინგას ამხანაგი გოგო...).

დღიური №6

ბრძოლა ფიზიკურ თვითშეგრძნებასთან

ჯანმრთელი ადამიანი თავის სხეულს ვერ გრძნობს. თუ სხეულის რომელიმე ნაწილი მას თავის არსებობას ახსენებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის არანორმალურ მდგომარეობაშია, რაც ადამიანის ბუნებისათვის მიუღებელია. ყოველგვარი ფიზიკური თვითშეგრძნების გაჩენა, არის ადამიანის სხეულის ჰარმონიის დარღვევა.

ადამიანის ფიზიკის საწყისი ნეიტრალური მდგომარეობაა. ცვლილებები, რაც ობიექტური კანონებით ადამიანის სხეულში ხდება, არის კანონზომიერი, მაგრამ ადამიანის ფიზიკისათვის არაორგანული პროცესი. მშობიარობა კანონზომიერი პროცესია, მაგრამ ამ პროცესისაგან გამოწვეული ტკივილი სხეულისათვის არაორგანულია. სექსუალური აქტი ადამიანის სხეულისათვის კანონზომიერია, მაგრამ მის შედეგად გამოწვეული უჩვეულო ტკბობის დიდხანს გაგრძელებას სხეული ვერ შეეგუება.

ფიზიკურ თვითშეგრძნებას ძირითადად ორი მხარე აქვს: სასიამოვნო და უსიამოვნო. ამ ორი მხარის კონფლიქტი ქმნის სხეულის ნეიტრალური მდგომარეობის დარღვევას. როცა ხელები გაყინული მაქვს, მე იმაზე მეტად ვითბობ მას, რაც მის ნეიტრალურ მდგომარეობას ესაჭიროება, ხოლო როცა ძალზე გამითბება, ვცდილობ იმდენად გავივრილო, რომ შევუქმნა ნეიტრალური მდგომარეობა, ე.ი. არც სიცივეს გრძნობდნენ და არც სითბოს. ხელების არანორმალური მდგომარეობა გამოიხატებოდა იმაში, რომ ორივე შემთხვევაში მას ვგრძნობ.

სხეულის რომელიმე ნაწილის გრძნობა გულისხმობს იმას, რომ იგი ხდება ჩემი ყურადღების ობიექტი და აქედან გამომდინარე ამ ობიექტის შეცნობა და შეცვლა მინდა. რაც უფრო მეტად არის დარღვეული სხეულის ნორმალური მდგომარეობა, მით უფრო აქტიურია ყურადღების ობიექტი და მაიძულებს მისით გატაცებული ვიყო.

ყოველგვარი ფიზიკური თვითშეგრძნება იწვევს აქტიურ მოქმედებას მის შესაცვლელად.

სასიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება განხილული შეიძლება იყოს, როგორც დროებითი მოვლენა, ხოლო თუ ის დიდხანს შემორჩა სხეულს, მის ჩვეულ, ორგანულ თვისებად იქცევა და ნეიტრალური,

შეუმჩნეველი მდგომარეობა შეექმნება ხანგრძლივი ბიოლოგიური და ფსიქოლოგიური შეგუების საფუძველზე.

ბრძოლა ნეიტრალური მდგომარეობის შესაქმნელად, არის ადამიანის სხეულის, მისი ფიზიკის ამოცანა, მიზანი. სხეული ამ ბრძოლას აწარმოებს თითქმის ყველა სიტუაციაში, მაგრამ ეს ბრძოლა ხან ქვეცნობიერია, ხან შეგნებული, ე. ი.

1. ბრძოლა შეგნებული, მიზანდასახული;
2. ქვეცნობიერი, ავტომატური (ინსტინქტური).

პირველი შემთხვევა ადამიანის ფსიქიკას რთავს ბრძოლაში, რის შედეგადაც ჩნდება მოქმედება.

ცხელ ქვიშაზე დაწოლა

ამ სავარჯიშოს მიზანია ერთი და იგივე ფიზიკური თვითშეგრძნების შედეგად გამოწვეული ორი სხვადასხვა გრძნობის გაჩენის შესწავლა და მასზე ვარჯიში. ეს გრძნობები ერთი მეორის საწინააღმდეგოა.

პირველ შემთხვევაში შენ თავადვე განაგებ ფიზიკური თვითშეგრძნების ცვლას და ამის შედეგად განიცდი ტკბობას (სასიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება), ხოლო მეორე შემთხვევაში, როცა გარეშე ძალა გიცვლის ფიზიკურ თვითშეგრძნებას, ჩნდება აგრესია (არასასიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება).

* * *

ზაფხულია, ცხელია. ზღვიდან ამოდიხარ დაღლილი. სიცივემ აგიტანა. გადმოირბინე გავარვარებული პლაჟი და დაწე ქვიშაზე, რომელიც ძალზე ცხელია. დაწოლისას ჯერ ხელებს ეყრდნობი, შემდეგ ნელ-ნელა სხეულს უშვებ ძირს. ცხელი ქვიშა გიწვავს მუხლებს, შემდეგ მუცელს, მკერდს. შეცივებულ სხეულს სიამოვნებს სიმხურვალე, მაგრამ მალე გაწუხებს ეს ფიზიკური თვითშეგრძნებაც და სხეულიდან ჩამოდენილი ზღვის წყალი აგრილებს ქვიშას, ხოლო შენ უკვე ვეღარ გრძნობ შენს სხეულს. გაუნძრევლად წევხარ და ნეიტრალური მდგომარეობა გაწყობს. ასევე ცდილობ მთელი ძალით არ დაწვე ქვიშას, რათა მისი სიმხურვალე არ გადმოგეცეს მთელი ძალით. გადის დრო. ქვიშა თანდათან გრილდება, შენ უფრო თამამად წევხარ. შემდეგ ქვიშა ცივდება. სხეულს ჯერ მოსწონს სიგრილე,

შემდეგ გაწუხებს და ზურგზე ბრუნდება. ეხლა უკვე გცივა და გასათბობად ეფიცხები მზეს.

მეორე შემთხვევა. ასევე მოემზადე დასაწოლად, მაგრამ ამ დროს ვილაცამ დაგკრა ზურგზე ხელი და შენ დაწექი ცხელ ქვიშაზე. სხეულმა მიიღო იგივე სიმზურვალე, მაგრამ ვინაიდან შეუმზადებელი იყავი ამისათვის, შენში გაჩნდა ძალზე უსიამოვნო, ლამის მტკივნეული შეგრძნებები.

2. საღამოა. ამოდიხარ ზღვიდან. სიცივემ აგიტანა. ჯდები ქვიშაზე. ქვიშა თბილია, სასიამოვნო. დაწექი გულაღმა. ზურგი გაგიტბა, ხოლო ქვიშა თანდათან სისველემ გააცია.

საგარჯიშო №1.

ზამთარია, ყინავს. განვიხილოთ გარემოში წარმოშობილი შემდეგი თვითშეგრძნებები:

1. გაგეყინა ფეხები;
2. გაგეყინა ხელები;
3. გაგეყინა ცხვირი, ყურები, სახე;
4. გაითოშე;

რა მოვლენაც არ უნდა განაპირობებდეს შენს ყინვაში ყოფნას (ხარ პაემანზე, სასეირნოდ, დგახარ რიგში, საუშაგოზე და სხვა), მუდამ არის სურვილი, რომ მოსპო უსიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება. გამონაკლისს წარმოადგენს რთული ფსიქოლოგიური სიტუაცია და მძაფრი ყურადღების ობიექტი, რომელიც იწვევს შენში დიდ ემოციას (შიში, დიდი სიხარული, ტკივილი და სხვა).

საგარჯიშო №2

პაემანზე ხარ. ყინავს. გაცვია თბილად, მაგრამ სიცივისაგან ფეხები ნაკლებად დაცულია. გოგონა, რომელსაც უნდა შეხვდე, იგვიანებს. ცდილობ უსასიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება მოსპო და იწყებ მოძრაობას. ამოდრავებ თითებს ფეხსაცმელში და ყურადღების ობიექტი ხდება ფეხები. იგი თანდათან გიტაცებს. აქტიურდება უარყოფითი ემოცია. ჩნდება კონფლიქტი ფიზიკურ თვითშეგრძნებასა და მის წარმომქმნელ მიზეზს შორის (გოგონა იგვიანებს). შენ ვერ მიდიხარ, რადგან გოგონას აუცილებლად უნდა

შეხვედ. იზრდება სურვილი, რომ მოსპო ეს არასასიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება და ყოველნაირ საშუალებას მიმართავ. რაც უფრო მძაფრდება კონფლიქტი, მით უფრო აქტიურდება მისი მოსპობის სურვილი, ანუ ჩნდება მიზანდასახული მოქმედება.

სავარჯიშო №3

იგივე სიტუაცია. – გაგეყინა ფეხები. გოგონა მოვიდა. რაც უფრო მნიშვნელოვანია მისი მოსვლა, მით უფრო შეუმჩნეველი ხდება ფიზიკური თვითშეგრძნება, მაგრამ შენი ფიზიკა მაინც აგრძელებს მის წინააღმდეგ ბრძოლას. ეს ხდება ქვეცნობიერად, ბევრ შემთხვევაში ინსტინქტურად, ავტომატურად.

სავარჯიშო №4

1. საგუშაგოზე დგახარ. ფეხები გაგეყინა. ცვლა აგვიანებს. ასე რომ გაგრძელდეს, შეიძლება ფეხები მოგეყინოს.

2. ღამეა. ელოდები ავტობუსს. ხელთათმანები არ გაქვს. ხელები გაგეყინა და აღარ გემორჩილება. ამოიღე ცხვირსახოცი. მას ამოჰყვა და გაყინულ ქვაფენილზე დაცვივდა უკანასკნელი ხურდა ფული. გიჭირს ფულის აკრეფა, სხვა ფული კი არ გაქვს, ავტობუსიც გამოჩნდა.

3. ყინავს. ფენ სარეცხს. თოკი წყდება, ხელები აღარ გემორჩილება.

4. „ცხელ ქვიშაზე დაწოლა“, – ამ სავარჯიშოს მიზანია ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო გრძნობის წარმოშობა: ა) როცა თავად განაგებ საკუთარი ფიზიკური თვითშეგრძნების ცვლას და ამით ლეულობ ტკობას და ბ) როცა სხვა გიქმნის თვითშეგრძნების ცვლას და ეს წარმოშობს აგრესიას.

5. ზამთარია. ოთახში ცივა. წევხარ თბილ ლოგინში. ისმის ტელეფონის ზარის ხმა. დგები. ტელეფონში ხმა აღარ ისმის. ისევ წვები. ლოგინი გაცივდა. სხეულით ათობ.

6. პაპანაქება სიცხეა. ხის ძირში გაშლილია ფარდაგი. დაღლილი, გაოფლიანებული მოდიხარ და წვები.

7. საღამოა. წევხარ ჰამაკში და ნელა ირწევი.

სავარჯიშო №5

ოთახში მძაფრი ნიშადურის სპირტის სუნია;

საგარჯიშო №6

სარდაფი. სიბნელე. შმორისა და სინესტის სუნი;

საგარჯიშო №7

სინათლე ჩაქრა;

საგარჯიშო №8

ფეხშიშველა დადიხარ ტალახში, ტლაპოში, ნაწვიმარზე;

საგარჯიშო №9

მოგაქვს ცხელი ნიეთები;

საგარჯიშო №10

ჯდები შეღებილ სკამზე, ცხელზე, ცივზე, სველზე, შევერჭო
ლურსმანი;

საგარჯიშო №11

ცივ წყალში ყოფ ხელს (იჭერ თევზს), ცხელ წყალში, თბილ
წყალში;

საგარჯიშო №12

ზაფხულია, წვიმს, ქუჩაში ხარ, დაგისველდა ფეხები;

დაგისველდა თმა, სახე,

დაგისველდა პერანგი;

სულ სველი ხარ!..

საგარჯიშო №13

1. დაგისველდა ფეხები. შენ ნაავადმყოფარი ხარ. შეიძლება
ისევ გაცივდე. გინდა გააჩერო მანქანა. ირგვლივ წყლის გუბეებია,
რამდენჯერმე ფეხი ჩაკარი;

2. დაგისველდა ფეხები;

ფიზიკური თვითშეგრძნების საგარჯიშოები:

1. აგრესიულობა;
2. ინდიფერენტიზმი;
3. ეგზალტაცია;
4. სასიამოვნო;
5. უსიამოვნო;
6. ტკბობა.

ყოველგვარი ფიზიკური თვითშეგრძნება მჭიდრო კავშირშია
ემოციურ მახსოვრობასთან, ანუ ფიზიკური თვითშეგრძნების
საფუძველია ემოციური მახსოვრობა;

სასიამოვნო ფიზიკური თვითშეგრძნება

ტკობა:

1. წევხარ მზეზე და ტკბები;
2. წევხარ პლაჟზე და მზეს ეფიცხები;
3. წევხარ თბილ ლოგინში;
4. წევხარ ჩრდილში;
5. წევხარ ჰამაკში;
6. წევხარ გემის ბაქანზე;
7. წევხარ;
8. შეღიხარ ოთახში, სიბნელეა, უცებ ინთება სინათლე;
9. დგახარ ქუჩაში. უცებ მოგანათა ავტომანქანის ფარებმა;
10. სიბნელეში ეძებ ნივთს;
11. გაყინული ხარ. აკაკუნებ კარებზე;

სავარჯიშო:

1. პლაჟზე დაწოლა;
2. ცხელ წყალში ფეხის ჩაყოფა;
3. გაყინული ხელებით კარზე დაკაკუნება;

სავარჯიშოები:

1. სხვადასხვა ფიზიკური თვითშეგრძნების კონფლიქტი;
2. ბრძოლა ფიზიკურ თვითშეგრძნებასთან;
3. შეგნებული, მიზანდასახული;
4. ქვეცნობიერი, ავტომატური.

* * *

ამ სავარჯიშოების კეთების დროს ყურადღება უნდა გამახვილდეს ფიზიკური თვითშეგრძნების ცვლაზე, მათ შორის არსებულ კონფლიქტზე. მაგალითად ასეთი სავარჯიშოები:

1. ხელები გაყინული გაქვს. ითბობ ღუმელზე. დაგეწვა, მოაშორე. გახურებული ხელები თანდათან გრილდება. შენ მათ უკვე აღარ გრძნობ.

2. ფეხები გაყინული გაქვს. ყოფ ცხელ წყალში. გეწვის. ფეხი ერვევა ცხელ წყალს. ფეხს ვეღარ გრძნობ.

3. შეღიხარ ოთახში. ნიშადურის სპირტის მძაფრი სუნია. იკრავ სუნთქვას და გამორბიხარ. შეისუნთქავ სუფთა ჰაერს.

ეტიუდი

გამომიძახა რექტორმა და მითხრა, რომ ხვალ 9 საათზე დაბარებული ვარ კულტურის მინისტრთან. დაუჯერებელი ამბავია. მინისტრს არა თუ რამე საქმე არ შეიძლება ჰქონდეს ჩემთან, არამედ ჩემი არსებობაც კი არ იცის. მთელი ღამე თეთრად გავათენე. ვიხსენებ სხვადასხვა მოვლენას, რომ როგორმე დავასაბუთო სიტუაციის ლოგიკურობა. დილით საგანგებოდ ჩავიცვი. სამინისტროში მითხრეს, რომ მინისტრს არ შეიძლება 9 საათზე დავებარებინე, რადგან 10 საათზე მოდისო. 10 საათზე მინისტრი არ მოვიდა. ჩავთვალე, რომ დაბარებული ვარ საღამოს 9 საათზე. საღამოს 9 საათზე ისევ სამინისტროში ვარ.

1988 წლის 23 აპრილი

„რუსი ხალხი – კაცობრიობის სირცხვილია“, ეს სიტყვა უთქვამს ერთ „ნაცემე“ პატიმარს, რისთვისაც დიდი რუსეთის შვილს ნაჯახი ჩაურტყამს თავში. ქართველებს რას არ გვეძახიან, მაგრამ ჩუმი ვართ. იქნებ ავგელო მაგალითი რუსებისაგან. ერის ცნობიერება დამოკიდებულია იმ სულისკვეთებაზე, რაც სუფევს ტამარში.

1988 წლის 24 აპრილი. კვირა

გუშინ ვნახე ბერგმანის ფილმი „ფანი და ალექსანდრე“, ვირტუოზული გადაღებაა. ყველა კადრი დასრულებულია, ნემსს ვერ ჩაუმატებ და ვერც მოაკლებ. საოცარი ფერებია. ბერგმანიც კი, ამ დრამატული ისტორიის თხრობისას, ვერ გაუბრუნებია აუცილებლობას, რომ მაყურებელი გააცინოს, გაამზიარულოს.

პორნოგრაფიული სცენები – დიდი იუმორით და ლამაზად არის გაკეთებული. ძალიან უყვარს ადამიანი.

* * *

თეატრში მდგომარეობა დაძაბულია. თუ **ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“¹** დადგმა გამოვიდა, ეს თვისობრივად ახალი გზა, ახალი ეტაპი იქნება თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

¹ „ბედნიერი ბილეთი“, პიესის ავტორი ი. სამსონაძე, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, ქორეოგრაფი გ. კისილიოვა, კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1989 წლის 3 მარტს (სპექტაკლი აღინიშნა სახელმწიფო პრემიით).

* * *

თუ გინდა კარგი საბავშვო თეატრი გქონდეს, უნდა კარგი დასი გყავდეს, კარგი მსახიობები კი მარტო კურდღლისა და მელიის სათამაშოდ არ მოვლენ თეატრში, შესატყვისად, მეორე თეატრიც უნდა იყოს, სადაც მსახიობი თავის შესაძლებლობას ბოლომდე გამოავლენს.

* * *

„გაყრა, ან როგორც გენებოთ“, „დავა“, „ბუნწი“, „უჩინ-მაჩინის ქული“ და „წარსული დროების სურათები“ (ინსცენირების მცდელობა). განზრახული მაქვს სპექტაკლის დადგმა ფარსად, ორ მოქმედებად.

1989 წლის 21 მარტი. მოსკოვი

დღეიდან ვიწყებ **ბიუნერის „ვოიცეკზე“** მუშაობას.

1. უნდა დავადგინო, რომ მე მართლა ძალიან მინდა მისი დადგმა;

2. უნდა დავრწმუნდე, რომ ეს სპექტაკლი საჭირო იქნება და...

3. რომ ამით სარგებლობას მოვუტან მსახიობებსაც.

ჩვენს საქმეში ხელოვნების კანონების ცოდნა საკმარისი არ არის. ხელოვნების კანონები შეიძლება ბევრმა იცოდეს. ჩვენს საქმეში მთავარია არა მარტო იცოდე, არა მარტო გესმოდეს, არამედ შეგეძლოს კიდევ.

როცა მე ვუსმენ მუსიკას – მე მხიბლავს მუსიკალური ბგერები და მისი შემქმნელიც.

როცა მე ვნახულობ სურათს – მე მხიბლავს როგორც სურათი, ასევე მისი დამხატველიც.

როცა მე ვკითხულობ წიგნს – მე მომწონს როგორც წიგნი, ასევე მისი დამწერიც.

როცა მსახიობს ვუყურებ სცენაზე, ვიხიბლები როგორც გამირის სახით, ასევე მისი შემსრულებლის თამაშითაც.

შემოქმედი არასოდეს არ იძირება მთლიანად მის მიერ შექმნილ ტილოში. ის ყოველთვის არსებობს მის გვერდით. **მსახიობი და გამირი ყოველთვის ერთად არიან სცენაზე. მათ შორის არსებული დისტანცია მუდამ მოძრავია. ხან უახლოვდება, ხან შორდება, მაგრამ**

არასოდეს მასში არ ითქვიფება. შემოქმედი, როგორც ობიექტი, ყოველთვის ჩანს. შემოქმედი გმირს იმ რაკურსით, იმ კუთხით აჩვენებს, რომელიც მას მიაჩნია უფრო მნიშვნელოვან მხარედ.

თავისუფალი ხარ მაშინ, როცა ღმერთისაგან შენში „ჩადებული“ ზნით ცხოვრობ. სხვისი ზნეობრივი კანონები – რელიგიური, მორალური, სახელმწიფოებრივი და სხვა, მხოლოდ გასათვალისწინებელია, ხოლო უზენაესი – შენში არსებული ზნეობაა. სრული თავისუფლება არ არსებობს. თუ სხვის მონობას გაექვეცი, შენივე თავის მონად მაინც რჩები.

ქრისტე როცა გვასწავლის – გიყვარდეს მოყვასი შენით, –ის ამით გვახსენებს, რომ ეს თვისება უფალმა ყველა ჩვენგანში ჩადო და ვალდებულნი ვართ, ეს არ დაევიწყოთ, ამით ვიცხოვროთ. ეს თვისება რომ არ ჰქონოდა ადამიანს, მაშინ ეს ქადაგება შეუსრულებელი იქნებოდა.

მორალი, ზნეობა სიყვარულზეა დაფუძნებული, ის ყველა ჩვენგანში არის და ის ყოველთვის გვახსენებს თავს. თუ ყრუ არა ხარ, გაიგებ მის ხმას.

ზნეობის ჩხრეკა-ძიება არაფერს მოგვცემს, მისი წარმოქმნის მიზეზი ჩვენ ცნობიერებას არ ემორჩილება. ის მხოლოდ შედეგია, გამოვლენილი საქციელში. შენში ჩადებული მორალი, ზნე – „ტრანსცენდენტალურია“.

იქ, სხვაგან (სხვა ქვეყანაში, სხვა წრეში და ა.შ.) ბევრი რამ მიღებულია, ან არ არის მიღებული. იქ, სხვაგან რაც მიღებულია, ან არ არის მიღებული, სავალდებულო არ არის ჩვენთან. აქ, ჩვენთან, უნდა იცხოვრო იმ წესით, იმ ჩვევით, რაც არსებობს აქ.

შეცვლა ყველაფრის შეიძლება, – გარდა სინდისისა!..

შემოქმედებითი პროცესის შექმნა ძალიან ძნელია, მისი მოკვლა – ადვილია!

შემოქმედებითი განწყობის შექმნა ძალიან ძნელია, მისი მოკვლა – ადვილია!

შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაიწყოს შეგნებულად და სწორად.

შეგნებული და სწორი პროცესი ქმნის სიმართლეს, სიმართლე აჩენს რწმენას, მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ამოქმედებას ქვეცნობიერი და შეიძლება მოვიდეს შთაგონებაც.

სცენაზე უნდა იმოქმედო!

აქტიური მოქმედება – აი, რაზეა დაფუძნებული დრამატული ხელოვნება, მსახიობის ხელოვნება.

მოძებნო ზღვარი – მოქმედებაში და მოქმედებისგან თავშეკავებაში, ამორალობა – პასიურობაში თუ მორალურობა აქტიურობაში!

რა არის მოქმედება?

რა არის უმოქმედობა?

რა არის მორალური? სად მთავრდება ის?

რა არის ამორალური? სად იწყება ის?

რა არის პასიურობა?

რა არის აქტიურობა?

ვის აქვს მორალური უფლება ჩაერთიოს მოქმედებაში, ვის არა აქვს?..

რატომ არის მოქმედებაში არჩარევა ამორალური, და რატომ არის ჩარევა მორალური? რატომ უნდა ვეძებო ზღვარი?

რად მინდა „ოქროს წონასწორობა?“

წარმოსახვა და ფანტაზია ყოველთვის ერთად არიან

ფანტაზია – ეს ის მოვლენაა, რომელიც ჩვენს ცხოვრებაში არ შეგვხვედრია. ეს მოვლენა ჩვენს მიერ არის შეთხზული. მას ჩვენ გადავყავართ განსაკუთრებულ გარემოში, მას არ ვიცნობთ, ე.ი. არც შეგვმთხვევია და არც განგვიცდია. მის არსებობას ჩვენი არსებობა განაპირობებს.

წარმოსახვა – ეს ერთხელ ნანახის აღდგენაა, ერთხელ განცდილის გახსენებაა. ეს მოვლენა ჩვენთვის ნაცნობია. ის ჩვენ ოდესღაც განგვიცდია. წარმოსახვით ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ ახალი სურათი, მხოლოდ ის დაფუძნებული უნდა იყოს ჩვენს მიერ ერთხელ უკვე ნანახ რეალურ მოვლენაზე.

წარმოსახვას აქვს ორი თვისება:

1. წარმოსახვა სახის, სურათის, რომელიც ცხოვრებაში ჩვენ განვიცადეთ, ვნახეთ;

2. წარმოსახვაა, როდესაც ჩვენ სხვადასხვა დროს განცდილ სურათებს თუ ამ სურათების ცალკეულ დეტალებს ახლებურად ვალაგებთ და ვქმნით ახალ სურათს, ახალი შინაარსითა და მიზნით.

- ა) წარმოსახვა, როგორც აქტიური საფუძველი მოქმედებისა!
- ბ) წარმოსახვა, როგორც ლოგიკური და თანმიმდევრული მოქმედების შექმნელი.

სავარჯიშო:

- 1) სურათების სიუჟეტის ამოხსნა;
- 2) სიუჟეტის განვითარება.

* * *

სამწუხაროდ, დღეს მსახიობი მიეჩვია რეჟისორის მონობას. ალბათ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ დღეს სცენაზე პიროვნება (არტიისტი) აღარ არის. არის მარიონეტი, რომელიც ბევრ შემთხვევაში ლამაზად, მაგრამ უსულოდ ასრულებს სხვის სურვილს. მიზეზი? არ უნდა თავის გადაღლა. მისთვის წარმოსახვა და ფანტაზია ზედმეტი ტვირთია. მათ უნდა შევახსენო კ. სტანისლავსკის სიტყვები: **„უნდა განავითაროთ წარმოსახვა-ფანტაზია, ან მიატოვოთ სცენა, წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ აღმოჩნდებით ისეთი რეჟისორის ტყვეობაში, რომელიც თქვენს წარმოსახვას შეცვლის მისი საკუთარით და თქვენთვის სრულიად მიუწვდომელი და გაუგებარი წარმოსახვით. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ უარს ამბობთ შექმნათ საკუთარი ხელოვნება და თანხმდებით იქცეთ მარიონეტად“.**

1994 წელი

მაშ, შექმენით მონანიების ღირსი ნაყოფი“ (მათე).

* * *

დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა პიტერ შტაინის სადაღმოსაშემსრულებლო პროცესმა. არავითარი ფილოსოფია. რაღაცას თამაშობენ, განიცდიან თავიანთთვის და შენ უხერხულად გრძნობ თავს, რომ უთვალთვალებ. მსახიობი „ტელეგინი“ პარტერშიც კი ჩამოდის, აი ნახეთ, ჩვენ ერთად ვართო, მაგრამ ეს ინტერმედიას ჰგავს და არა მაყურებლის შერევას მსახიობებთან. ასე ხომ, სხვისი ცხოვრების თვალთვალი ჭუჭრუტანიდან საერთოდ უზნეობაა და მსოფლმხედველობასთან არავითარი საერთო არა აქვს.

დამდგმელი რეჟისორი პიტერ შტაინი სულ გვახსენებს, რომ

თეატრში ვართ, დეკორაციები, ბუტაფორია და სხვა, – ნამდვილი არ არის. სცენის მუშებს (გასაოცარი სიზუსტითა და ორგანიზებით) შემოაქვთ, დგამენ, მსახიობებიც თითქოს ერევან ამ საქმეში, მაგრამ იწყება სპექტაკლი და ისინი თავიანთ სამყაროში მიდიან. აქ წყდება ყოველგვარი პოზიციისა და ფილოსოფიის არსებობა. როგორც ადრე ვთქვი, იწყება თავისთვის თამაში, – უემოციო, ნატურალისტური, თითქოს ჩვეულებრივი დღის აღწერა რაღაც პატარა დრამებითა და კონფლიქტებით. სამწუხარო ის არის, რომ მაყურებელი ცალკე რჩება. ის გულგრილია და თუ რამე გაიტაცებს და მიანიჭებს გაურკვეველ „ესთეტიკურ“ სიამოვნებას, ეს არის მსახიობების თამაშში რაღაც მათემატიკური სიზუსტე, მათი პატიოსანი შესრულება მოვალეობისა.

შტაინის ეს სპექტაკლი ძალიან რუსულია და რატომ დასჭირდა იტალიელი მსახიობები, ვერ გავიგე.

პირველი მოქმედება ძალიან ლამაზია. სიღრმეში „ნამდვილი“, დიახ „ნამდვილი“ ტყეა. წინ ჩარჩო, როგორც მე მქონდა ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერ ბილეთში“, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჩემი კედლები თეთრი იყო, შტაინის კი ნაცრისფერში გადადის. უკან ილუზიური, ნატურალისტური ფონია, წინ პირობითობა.

მეორე მოქმედების დეკორაციები უფრო შთამბეჭდავია: დიდი ოთახი, თითქოს ცინის ვებერთელა საკანია ცარიელი კედლებით, შუაში კი დიდი მაგიდა. სიგანეში, – კედლიდან კედლამდე გაშლილია სკამები (დავთვალე 25 სკამი იყო) და მეტი არაფერი. სიღრმის კედელზე დიდი ფანჯარაა და მის იქით, ისევ ტყე. შემდეგ წამოვიდა წვიმა, ნაღდი წყალი, წვიმდა ნახევარი საათი, საოცარი იყო. ამ მოქმედების დამონტაჟება მაყურებლის თვალწინ ხდებოდა.

მიზანი: „არ გვეგონოთ, რომ რაც სცენაზე ხდება, მართალია, ეს ყველაფერი ხელოვნურად შექმნილია“.

ერთხელ პარიზის ქუჩაში ერთი „ფოკუსნიკი“ ბრიტკებს ლეჭავდა, ჭამდა და თან დასძენდა: „მართლა კი არ ვჭამ, – მხოლოდ ფოკუსს ვაკეთებო“. არავის არ სჯეროდა, რომ ის მართლა ჭამდა, მაგრამ ყველა მაინც გაცოცხლებული იყო მისი ოსტატობით. ასევე იყო ამ სპექტაკლშიც.

კაცობრიობა მომწიფდა კატასტროფისთვის.

ყველაზე დიდი პატრიოტიზმი პროფესიონალიზმია. ერთი ბილეთის ფასით აღამიანს უნდა რომ მიიღოს ტკბობა?.. –

არაფერი არ გამოვა!.. ერთი ბილეთის ფასი ძალიან ცოტაა. მან უნდა გადაიხადოს თავისი ინტელექტის რაღაც ნაწილი, თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილების რაღაც ნაწილი, თავისი ემოციების რაღაც ნაწილი, თავისი მხატვრული აღქმის რაღაც ნაწილი და მხოლოდ ამის შემდეგ, როცა მას დაემატება ბილეთის საფასურიც, ის სრულყოფილებიანი იქნება რომ მიიღოს ის კუთვნილი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების შრეებშია ჩადებული“.

რა შრომასაც ხარჯავს შემოქმედი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად, რა რაოდენობითაც იხარჯება ღვთისგან ბოძებული ნიჭი, ამდენადვე შრომადახარჯული, ე.ი. განათლებული, ემოციური, მხატვრული აღქმის, ღვთისაგან ბოძებული უნარით აღჭურვილი უნდა მივიდეს ადამიანი მხატვრულ ტილოსთან. სხვა შემთხვევაში ნონსენსია.

* * *

სიმართლე რომ თქვა, – ნიჭი გჭირდება!

* * *

მე სულ მგონია, რომ მაყურებელი კი არ გაურბის თეატრს, არამედ პირიქით, – თეატრი გაურბის მაყურებელს.

* * *

„ცუდი კომიკოსები ყოველთვის იცინიან,
ცუდი ტრაგიკოსები ყოველთვის ტირიან“ (ბ. ბრეხტი).

1994 წელი, 17 აპრილი

ადამიანს ყოველთვის აქვს მიზეზი ნებისმიერი საქციელისთვის. ყოველგვარი შედეგი მიზეზის მატარებელია. შედეგის შეცნობა შეიძლება, ხოლო მიზეზი შეუცნობელია. ვითომ შეცნობილი მიზეზი, შეუცნობელი მიზეზის ნიღაბია.

მიზეზი შეუცნობელია, რადგან მისი ფესვები კოსმოსშია.

მორწმუნეობა (რელიგიური) მარტო ღვთის თაყვანისცემა, ზნეობრიობა და ცოდნა კი არ არის, არამედ აქტიური ძიებაა ჭეშმარიტებისა.

რომ გაიმარჯვო, მსხვერპლი უნდა გაიღო. ყოველ გამარჯვებას – ხარკი სჭირდება!

ადამიანის გონებას ერთი უცნაური თვისება გააჩნია, – უარყოს ის, რაც არ შეუძლია შეიცნოს. უფურადღებოდ დატოვოს და დაივიწყოს ყველაფერი ის, რაც მის მიერ აკვიატებულ გაგებას არ შეეფარდება.

1994 წელი, 10 ოქტომბერი

„მსახიობი უნდა მოკვდეს როლში“ – სისულელეა!.. მკვდარი შემოქმედი არავის უნდა. მსახიობი რომ მოკვდეს, შექმნის პროცესი უნდა შეჩერდეს, უნდა შეწყდეს მოქმედება.

სცენაზე მსახიობი, ე.ი. შემოქმედი სულ ქმნის გმირის სახეს, ატრიალებს მას ყველა კუთხით და ამ პროცესს აყურებინებს მაყურებელს, ამ პროცესისთვის მივდივართ თეატრში.

მსახიობი თხზავს არა გმირს, არამედ გმირის რაკურსს, რაც უფრო უჩვეულო, მოულოდნელი, მაგრამ დამაჯერებელია რაკურსი, მით უფრო მომხიბვლელი და ამაღელვებელია, რადგან შეთხზულია, ე. ი. მხატვრულია.

სინამდვილე და შეთხზული

თეატრში გმირზე მეტად მაინტერესებს მსახიობი. გმირი – ცხოვრებაა, სინამდვილე. გმირი-მსახიობი – შეთხზული, მხატვრული, ეს არის პარადოქსი.

გმირი ისე უნდა ატაროს მსახიობმა, როგორც მას უნდა. სცენაზე, – გმირისა და მსახიობის კონფლიქტის პროცესია. მსახიობი ზეიმობს მაშინ, როცა გმირს ამარცხებს. ეს არის მისი ესთეტიკური ტკობის საფუძველი. მსახიობი ამ ტკობისათვის გამოდის სცენაზე.

ჩემივე ადრინდელი გამოთქმა, რომ მსახიობი და გმირი ხელიხელჩაკიდებული უნდა დადიოდნენ სცენაზე, სულ სწორი არ არის. მსახიობს უნდა დაყავდეს გმირი. მსახიობი უნდა აიძულებდეს გმირს, მასთან ერთად იაროს.

მსახიობი – კაცია;

გმირი – ქალი;

მსახიობი უნდა „ძალადობდეს გმირზე“. ამით ორივე ტკება. ჰამლეტი მე არ მაინტერესებს. მე მაინტერესებს მსახიობი, რომელიც ჰამლეტს მაჩვენებს. შექსპირის „ჰამლეტი“ მე მაინტერესებს წასაკითხად, სანახავად და მოსასმენად კი მხოლოდ მსახიობი.

ლიტერატურული გმირი სცენაზე უსულოა. ლიტერატურული გმირი ცოცხლდება მაშინ, როდესაც მკითხველი იწყებს კითხვას, ფერწერაში – როცა ნახულობს, მუსიკაში – როცა უსმენს, სცენაზე – როცა გმირს მსახიობი აცოცხლებს.

გმირი – იდეა. მსახიობი ამ იდეას ხორცს ასხამს. მშვენიერი ჩნდება მაშინ, როცა ჩნდებიან სუბიექტი და ობიექტი. მარტო ობიექტი მშვენიერი არ შეიძლება იყოს.

ყველა ფაბულა იმდენად ნაცნობი და ბანალურია, რომ მასზე ფიქრი, წუხილი და განცდა არ ღირს. საინტერესოა მხოლოდ გარემო, სამყარო, სადაც ხდება ეს „ცნობილი“ ამბავი. დრამატულ თეატრში კონფლიქტს ქმნის ცხოვრებისეული სამყაროსა და ამ ბანალური სიუჟეტის შედარება. აი, ამ სამყაროს ამოცნობა, შეცნობა და მასში ამ „ცნობილი“ სიუჟეტის გათამაშება არის დრამატული თეატრის და ზოგადად ხელოვნების ამოცანა. ცხოვრება, სამყარო მკაცრია, დაუნდობელი. იქ მყოფი ადამიანები მრავალსახოვანნი, მათი მოქმედების ლოგიკა თითქმის ამოუცნობი და შესატყვისად მრავალფეროვანი. ისინი არ არიან ერთმანეთში ჰარმონიულები. ისინი ერთმანეთს ებრძვიან, უფრო მეტიც, მათ სძულთ ერთმანეთი, სძულთ იმიტომ, რომ ერთმანეთის არ ესმით. არ ესმით, რადგან ყველა თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს. ერთმანეთის გაგება და თანაგრძნობა მხოლოდ მცნებების დონეზეა, რომელიც იციან, მაგრამ ამით ვერ ცხოვრობენ და ნებისმიერი გათამაშებული სიუჟეტი მხოლოდ ფარსია.

სიუჟეტიდან შედრწუნება მხოლოდ ნილაბია, გადაზრდილი საზიზღრობაში.

ნებისმიერი სცენური ხელოვნების მიზანია აჩვენოს გარემოსა და ფაბულის შეუთავსებლობა, ამ ფაბულის უსუსურობა, რომ რაიმე შეცვალოს სამყაროში. თუ ფიბულა ამხიარულებს, ან ადარდიანებს ადამიანებს, – იცინის, ან ტირის მხოლოდ ფიზიკა, ტკბობა მხოლოდ ფიზიკურია, მოჩვენებითი.

მშვენიერება მხოლოდ სულის მიერ მოძებნილი ობიექტია (ან შეთხზული) სხვისი დახმარების გარეშე. ესთეტიკურია ის, რაც მინდა რომ იყოს (ჩემს სულიერ მოთხოვნილებაზე დაფუძნებული).

ბუნებაში ყველაფერი ლამაზია ისევე, როგორც ყველაფერი მახინჯია. ობიექტურად არ არსებობს არც ლამაზი და არც მახინჯი.

ესთეტიკური ტკბობის განცდა ყველას არ შეუძლია. ხელოვანმა

სამყარო უნდა შეიცნოს, სადაც ესა თუ ის „ბანალური“ ამბავი ხდება. მათ შორის არსებული კონფლიქტი უნდა ქმნიდეს სიუჟეტს.

დღიური №7

ემოცია – ადამიანის სუბიექტური რეაქციაა შინაგან და გარეგან გამლიზიანებლებზე, რომელიც ვლინდება კმაყოფილების, უკმაყოფილების, სიხარულის, შიშის და ა. შ. სხვადასხვა სახით.

ემოციის ხასიათი განისაზღვრება მოთხოვნილებათა აქტუალობითა და მისი დაკმაყოფილების შესაძლებლობათა პროგნოზირებით.

მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების დაბალი შესაძლებლობა ქმნის უარყოფით ემოციას (შიში, მრისხანება), ხოლო პროგნოზირებულთან შეფარდებითი შესაძლებლობათა ზრდის კოეფიციენტი, ემოციას ანიჭებს დადებით ხასიათს (სიამოვნება, სიხარული).

ძლიერი, ელვისებურად წარმოქმნილი ემოცია არის აფექტი. დიდხანს შენარჩუნებული ემოციური შეგრძნება არის განწყობილება. ემოცია არის ადამიანის შინაგან თუ გარეგან გამლიზიანებლებზე ზემოქმედებით წარმოქმნილი სუბიექტური რეაქცია, რომელიც ვლინდება კმაყოფილებაში ან უკმაყოფილებაში, შიშში, სიხარულში და ა.შ.

ადამიანის ემოციის სოციალური ღირებულება განისაზღვრება იმ მოთხოვნილებით, რომლის საფუძველზეც წარმოიქმნება მოცემული ემოციური მდგომარეობა. სიტუაცია, რომლის დროსაც ადამიანისათვის მნიშვნელოვანი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება ქრონიკულად შეზღუდულია, წარმოქმნის მყარ უარყოფით დაძაბულობას – ემოციურ სტრესს.

* * *

„...და თქვა: ჭეშმარიტად გეუბნებით თქვენ: არც ერთი წინასწარმეტყველი არ შეუწყნარებიათ თავის ქვეყანაში“ **(სახარება ლუკასი, თავი IV)**.

* * *

თანამედროვე რეჟისორმა და მსახიობმა სიღრმისეულად უნდა შეისწავლოს და გააცნობიეროს ძირითადი ჟანრები: გროტესკი, იუმორი, ირონია, სატირა, ფარსი, პაროდია, ბუფონადა, ინტერმედია; ასევე აუცილებელია ისეთი ძირეული ხასიათის ნიღბების გააზრებული

ცოდნა, როგორებიცაა კომედია დელ-არტეს ნიღბები (პანტალონე, ღოჭტორი, ბრიველა, არლეკინი);

* * *

მრავალთა შორის ბრეხტმა მე მასწავლა უპირველესად თეატრის შექმნა „ადამიანებისთვის“, სადაც ყველაფერშია თეატრი, მაგრამ იმავედროულად არასდროს არ არის იგი თვითმიზნური. ბრეხტმა მე მასწავლა გამართობი თეატრის არსი, რომელიც გართობასთან ერთად ეხმარება ადამიანებს გარდაქმნაში და რომელიც სამყაროს გარდაქმნის უკეთესობისკენ (**ჯორჯო სტრელერი**). ჩემი მოვალეობაა – ადამიანებს მოუყვევ ისტორიები თავად მათზე და ჩემს თავს ჩემზე (**ჯორჯო სტრელერი**).

* * *

იქნებ დავდგა ა. ჩეხოვის „Ведьма?“

* * *

ასურდული დრამის არსი და თვისებაა საშუალო ობიგატელის ცხოვრების ფორმის უაზრობისა და სიყალბის გროტესკულ-კომიკური ჩვენება. იმ უაზრო ფორმების გროტესკულ-კომიკური ჩვენება, რითაც ის ფიქრობს გაემიჯნოს და დაემალოს ცხოვრების ტრაგიზმს, იმ შოკურ მდგომარეობას, როცა ის ხვდება ცხოვრების „ილუზიურობისა“ და სიკვდილის გარდუვალობას, როცა ის დგება ცხოვრების ირაციონალური ტრაგიზმის წინაშე.

* * *

„ბოროტება იბადება იქ, სადაც კანონი კრძალავს სინამდვილისეული ფაქტების კრიტიკული ანალიზის უფლებას“.

„ყველა ადამიანს აკისრია პასუხისმგებლობა მთელი სამყაროს, არსებული რეალობის გამო“.

„ყველა ადამიანშია რაღაც ფაშისტური“.

* * *

ბუნებაში არსებული სილამაზის ფორმები:

1. რითმი;
2. პერსპექტივა;

3. ბიოლოგიური;
4. ანთროპოლოგიური;
5. სქესობრივი;
6. ბუნება (ლანდშაფტი).

* * *

ემოციათა გამომსახველობა, რომელიც პლასტიკაში გამოიხატება;

ემოციათა გამომსახველობა აქუსტით;
ემოციათა გამოხატულება ხმაში (სიტყვის ან შორისდებულის);
ემოციათა გამოხატულება ხმის მოდულაციით;
ემოციის გამოხატულება ტემპო-რიტმის ცვლით.

* * *

სარკე ტრენაჟორი

ემოციათა გამა, რომელიც ძირითადად სახეზე აღიბეჭდება, ექვსი სტანდარტული ნიღბისაგან შედგება:

1. გაკვირვება;
2. შიში;
3. ზიზღი;
4. განრისხება;
5. სიხარული;
6. წუხილი.

მათი საშუალებით ადამიანს შეუძლია მოახდინოს 700 ხასიათის დემონსტრირება. ნიჭიერ მსახიობს კი ბევრად მეტი.

დღიური №8

2000 წელი

ადამიანები სიტყვების, ბგერების სხვადასხვა კომბინაციით ვლაპარაკობთ და ამიტომაც სხვადასხვანაირები ვჩანვართ, ზოგნი ჭკვიანებად, ზოგნი სულელებად, ხოლო სინამდვილეში ყველანი ერთნაირები ვართ, სიტყვებიც ერთნაირი გვაქვს, მხოლოდ ამ სიტყვებით სხვადასხვა კომბინაციას ვქმნით. ეს კომბინაციები სულ

უფრო არაფრისმთქმელი ხდება და მხოლოდ ბგერებად ჩნდება. სპექტაკლში ყველაზე კარგი მდგომარეობა მაშინ იქმნება, როცა სიტყვა აზრს დაკარგავს და მხოლოდ მუსიკალურ ბგერებად გადაიქცევა.

ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“

უკრავს ორკესტრი – (მონაწილეები უკრავენ სასულე საკრავებზე),
– „მარში“, „ბოლონეზი“, ვალსი“.

ფინალში ფირსი უკრავს „სოლოს“.

ლოპახინი ნერვიულობს, ჯავრობს, ღიზიანდება.

ძველები: გაევი, რანევსკაია, ფირსი.

ახლები: ლოპახინი, ტროფიმოვი, ანია, ვარია.

მომავალი: იაშა, ეპიხოლოვი, დუნიაშა.

ყველა მონაწილე მამაკაცი თავგადაპარსულია.

1. ჩამოსვლა – ღამეა, თენდება;

2. მდინარის პირას გასეირნება;

3. გამგზავრება;

ლოპახინის შეძახილზე „Эй музыканты, играйте, я желаю вас слушать!“, შემინებული ვარია, შარლოტა, გაევი, პიშჩეკი და ფირსი იღებენ საკრავებს და უკრავენ.

„и со звоном отпирает старинный шкаф“– ეს ხმა კვნესაა... ეს ხმა წარსულის უცნაური გამოძახილია, რომელიც ერთ წამს აცოცხლებს გარდასულ დღეებს. ამ ხმაზე ყველა გაჩუმდა, გაირინდა, გაქვავდა, შემდეგ კი... ვითომ არაფერიო, გააგრძელეს საქმიანობა.

...ვარიამ დააპირა კარადის გახსნა. მან შესაფერისი გასაღები მოძებნა და... ისევ ყველა გაჩუმდა. ყველამ ყურადღება კარადაზე გადაიტანა და დაიწყეს ცდა, სასწაულებრივი კარადის სასწაულებრივი ხმისა.

შარლოტა ხშირად გამოსცემს ამ ხმას და ამ დროს ყველა ჩუმდება, ერთ წამს ყველა იძაბება და შემდეგ, ვითომ არაფერიო...

I ეპიზოდი

ეპიზოდოვი, ღუნიაშა, ლოპახინი.

ღუნიაშა აღტკინებულია, კაცი უნდა – ეპიზოდოვი იხმარა, მაგრამ კიდევ უნდა. მას სურს რომ აეჭვიანოს ეპიზოდოვი, გავთხოვდებო!

ლოპახინს აღარ ახსოვს ღუნიაშა, მისთვის ქალი წუთიერია. ის ელოდება ჩამომსვლელებს. მისთვის მთავარია საქმე!..

ეპიზოდოვი, მართალია, ლოპახინსა და ღუნიაშას ურთიერთობას შეიძლება შეუსწრო კიდევ, მაგრამ მისთვის ამას მნიშვნელობა არა აქვს. პირიქით, მას ლოპახინის კეთილგანწყობა სურს.

ფეხსაცმლის ჭრიალმა მიახედა ღუნიაშა, როცა ლოპახინს ზემოდან აჯდა. ფეხსაცმლის ჭრიალმა შეუშალა მათ ხელი.

ლოპახინი – წიგნს კითხულობდა და ვერაფერი გაიგო. განათლებასა და ცოდნას სჯობია პრაქტიკული საქმიანობა. ქალი არ არის მთავარი. ის გლეხია, მაგრამ მდიდარი.

* * *

მსახიობის ოსტატობაში მუშაობას ანუ სწავლას ჩვენ ვიწყებთ პირველადი ელემენტების – კუნთების თავისუფლება, ყურადღება, სცენური მოქმედება (შეთხზულ გარემოში), ტემპო-რიტმი და სხვათა შესწავლით და მამინვე პრაქტიკულ მუშაობაში მათი გამოყენებით. პრაქტიკული მუშაობა და თეორიული ჩვენს საქმიანობაში ერთდროულად მიმდინარეობს. ჩვენი ხელობის დაუფლების პროცესი უწყვეტი პრაქტიკული მუშაობაა, ანუ რეპეტიციები, სადაც თეორიულ (სალექციო) დროს ენაცვლება პრაქტიკული საქმიანობა, სადაც სტუდენტმა უნდა გამოავლინოს თავისი სასცენო მონაცემები და ამ მონაცემების გამოყენების მცდელობები.

* * *

სტუდენტმა-რეჟისორებმა და სტუდენტმა-მსახიობებმა, რომელთაც სურთ დაეუფლონ მსახიობის ხელობას, უნდა იცოდნენ, რომ **თეატრის ენა არის სცენური მოქმედება**. მათ ყოველდღიურ მუშაობაში უნდა გამოიყენონ **თეატრალური ხელოვნების ენა**, ანუ **სცენური მოქმედება შეთხზულ გარემოში**. ჩვენი მიზანია

განავითაროთ თქვენი ფანტაზია, რათა შეგეძლოთ შეთხზათ გმირის სახე. ხოლო სცენური მოქმედება, როგორც მწერლისთვის სიტყვა, მხატვრისთვის ფერი, მუსიკოსისთვის ნოტი, არის საშუალება, რომ გადმოსცენ თავიანთი ნამოღვაწარის არსი. მსახიობისათვის სცენური მოქმედება არის ის საშუალება, რითიც ის გადმოსცემს თავის ჩანაფიქრს და ელაპარაკება მაყურებელს. ჩვენი მიზანია, რომ თქვენ შეძლოთ შეთხზათ (ლიტერატურული მასალისა და თქვენი შემოქმედებითი ფანტაზიის შერწყმით) გმირის სახე და სცენაზე ის ამოქმედოთ თქვენი სხეულით, თქვენი გამომსახველი საშუალებებით ანუ თქვენი ტემპერამენტით, თქვენი ემოციით, მაგრამ გმირის შეხედულებით, გმირის მოქმედების ლოგიკით, გმირის გემოვნებით, გმირის ფსიქოლოგიითა და ფილოსოფიით, ხოლო ამას რომ მიაღწიოთ, ღრმად უნდა ჩაწვდეთ გმირის ფსიქო-ფიზიკურ არსს. უნდა გახსოვდეთ, რომ აუცილებელია მკაფიოდ გაარკვიოთ რა უნდა, რისთვის იბრძვის გმირი და რა უშლის ხელს. მაყურებელს თქვენი სხეულით შესრულებული გმირის საქციელების ყურება უნდა სცენაზე.

უნდა გახსოვდეთ, რომ სცენური მოქმედების საფუძველია ბრძოლა, ბრძოლა დასახული მიზნის მისაღწევად. ამ მიზნის მიღწევაში მას ხელს უშლიან და სწორედ აქ წარმოიქმნება კონფლიქტი. რაც უფრო დიდია სურვილი მიზნის მისაღწევად, მით უფრო იზრდება წინააღმდეგობა.

ჩვენი მიზანია, რომ სტუდენტი-მსახიობი სრულყოფილად ფლობდეს სხეულს, დიქციას, ხმას, პლასტიკას. განავითაროს ფანტაზია, წარმოსახვა. თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა: სამი კომპონენტი – ავტორი, მსახიობი, მაყურებელი როცა ერთადაა, იქმნება შემოქმედებითი ტილო, რასაც თეატრი ჰქვია.

მუშაობა იწყება მარტივი სავარჯიშოებით, რომელიც უვითარებს სტუდენტს თანმიმდევრულად და ლოგიკურად იმოქმედოს მოცემულ გარემოში. მარტივი სავარჯიშოებით სტუდენტ-მსახიობს უვითარდება ჩვევა, რომ მოქმედება მიზნის მისაღწევად (შეთხზულ გარემოში) უნდა იყოს ლოგიკური და თანმიმდევრული. სტუდენტს თანდათან უნდა განუვითაროთ რთულ და დაძაბულ სიტუაციაში მოქმედების უნარი.

იმპროვიზაციულობა ყველა სავარჯიშოსა თუ ეტიუდის არსია.

სტანისლაფსკის სისტემის ელემენტების დაუფლება პირველი

სემესტრის ძირითადი მიზანია. პირველ სემესტრში გამოცდა ჩატარდება გათამაშებული სპექტაკლის შეფასებით.

ყველა ეტიუდი შეთხზული და შესრულებული უნდა იყოს სტუდენტისაგან.

სტუდენტ-რეჟისორებმა და სტუდენტ-მსახიობებმა უნდა იცოდნენ, რომ „ხელოვნებაში სტიმულის მიმცემია არა ის, რაც არის, არამედ ის, რაც შეიძლება იყოს“ (შტაინერი).

მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის სწავლების ჯგუფი (მოდული)

მსახიობის ხელოვნების საფუძვლები

კურსის მიზანია სტუდენტმა-მსახიობმა და სტუდენტმა-რეჟისორმა, რომლებსაც სურთ დაეუფლონ მსახიობის ხელობას, კარგად გააცნობიერონ თეატრალური ხელოვნების ენა.

პირველი კურსი არის ამ თვისებების აღმოჩენა და განვითარება, რომელიც სჭირდება მსახიობს შემოქმედებაში.

პირველ კურსზე მსახიობი უნდა მიეჩვიოს შინაგან მოწვევებს, ისეთი გუნება-განწყობილების შექმნას, რომელიც ხელს შეუწყობს სცენური ატმოსფეროს შექმნაში.

პირველ კურსზე მსახიობი უნდა მიეჩვიოს შემოქმედებით დისციპლინას.

შედეგები – პირველი კურსის გავლის შემდეგ, ეზიარება სამი თეატრალური ხელოვნების საფუძვლის ერთად შეერთების პროცესს.

II. სასწავლო რესურსი

მთელი ჩვენი პედაგოგიურ-შემოქმედებითი მუშაობის საფუძველი არის კონსტანტინე სტანისლავსკის „სისტემა“. ამიტომაც საჭიროა გაეცნოთ მის შრომებს: „**მსახიობის მუშაობა თავის თავზე**“ და „**ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში**“. აგრეთვე კოტე მარჯანიშვილის „**მოგონებებს**“ და გიორგი ტოვსტონოვოვის ნაშრომს „**რეჟისორის პროფესია**“.

III. მოთხოვნები

უნდა გახსოვდეთ, რომ ჩვენი შემოქმედება არის კოლექტიური

და საკმარისია ერთმა დაარღვიოს დისციპლინა, რომ მთელი ჯგუფის მუშაობა ირღვევას. თეატრში ანუ „აუდიტორია-სახელოსნოში“ მკაცრი დისციპლინა, მკაცრი შემოქმედებითი „რეჟიმი“ ბატონობს. აქ ერთი არის ყველასათვის და ყველა ერთისათვის. რეპეტიცია-გაკვეთილზე დაგვიანება, გაცდენა, ანდა პასიური დასწრება, უდრის ყველას შემოქმედებითი განწყობის ხელის შეშლას. ვინც ამას გააკეთებს რამდენჯერმე, უნდა დატოვოს ჯგუფი.

* * *

დასაწყისში ჩვენ უნდა ვიმუშაოთ მარტივ სავარჯიშოებზე. ჩვენი მუშაობის სქემა ასეთი იქნება, – სავარჯიშოები – ეტიუდები – ნაწყვეტები – სპექტაკლი.

ჩვენ შევისწავლით სისტემის თემატურ ელემენტებს:

1. სცენური ყურადღება;
2. დამოკიდებულება;
3. მოქმედება;
4. შეფასება;
5. ტემპო-რიტმი;
6. ურთიერთკავშირი.

ამ ელემენტების ცალ-ცალკე დაყოფა პირობითია, რადგან ადამიანი ცხოვრებაში ყველაფერ ამას ერთდროულად იყენებს, ასევეა სცენაზეც.

მარტივი სავარჯიშოებით ჩვენ შევეჩვევით ლოგიკურ და თანმიმდევრულ მოქმედებას. ამ სავარჯიშოებით სტუდენტი აითვისებს მსახიობის ოსტატობის ელემენტებს: ყურადღება, კუნთების თავისუფლება, წარმოსახვა, ურთიერთკავშირი და სხვა.

* * *

შემდეგი რგოლი ჩვენი მუშაობისა არის ეტიუდები. ჩვენ გავართულებთ მოცემულ პირობებს, სადაც მოქმედების ელემენტები ერთობლივად მიიღებენ მონაწილეობას. ეტიუდის თემას შეთხზავს და დაამუშავებს სტუდენტი. ეტიუდში – სტუდენტის მოქმედების ლოგიკას განაპირობებს მისი აზროვნება.

კურსის აღწერა – პირველ კურსზე გააანალიზებთ შემდეგ თემებს:

- 1) თეატრის სპეციფიკა, თეატრის სინთეზური ბუნება;
- 2) თეატრის კოლექტიური შემოქმედებითი ხასიათი;
- 3) შემოქმედებითი კავშირი დრამატურგს (ლიტერატურულ წყაროს), რეჟისორს, მსახიობს, მხატვარს, კომპოზიტორსა და სხვა შემოქმედებით კომპონენტებს შორის სპექტაკლის შექმნის დროს;
- 4) თეატრში მსახიობის უპირატესი როლი;
- 5) თეატრში მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობა;
- 6) ნაწარმოების ძირითადი აზრი, რომელიც კარნახობს რეჟისორს გამომსახველი ხერხების პოვნას;
- 7) მოქმედება – ძირითადი გამომსახველი ხერხი (ფორმა, ენა);
- 8) ზეამოცანა, გამჭოლი მოქმედება, კონფლიქტი;
- 9) ატმოსფერო, ტემპო-რიტმი;
- 10) დრო და სივრცე სპექტაკლში;
- 11) მიზანსცენა, კომპოზიცია, მეტაფორა.

პრაქტიკული მუშაობა დაიწება სავარჯიშოებით. სამუშაო სქემა მსახიობის ოსტატობაში ასეთი იქნება: სავარჯიშოები – ეტიუდები – ნაწყვეტები – „ზღაპარი-სპექტაკლი“. ყველა ამ სავარჯიშოსა თუ ეტიუდის უმთავრესი თვისება იქნება იმპროვიზაცია, გამახვილება ყურადღება-ფანტაზიაზე, ქმედითი ეტიუდის შექმნაზე. სხვადასხვა მოცემულ პირობებში ერთი და იმავე ამოცანით მოქმედება.

სავარჯიშოები:

1. კომპოზიციის შექმნაზე, სცენური ატმოსფეროს (მუსიკა, ხმები) შექმნაზე;
2. პატარა მუსიკალური ფორმა ან დამთავრებული ნაწყვეტი მუსიკალური ოპუსიდან, რომელიც შესაძლოა გახდეს ეტიუდის შეთხზვის საფუძველი;
3. სახვითი ხელოვნების ნიმუშის ეტიუდში გაცოცხლება;
4. პროზაული ნაწარმოებიდან დასრულებული ნაწყვეტის გათამაშება;
5. სიტყვის როგორც აუცილებელი ფორმის გაჩენა ეტიუდში, ნაწყვეტში;
6. ეტიუდის, ნაწყვეტის სტრუქტურა: დასაწყისი, განვითარება, დასასრული;
7. ეტიუდი საბალეტო (საცეკვაო) თემაზე;
8. ეტიუდის კომპოზიცია, ატმოსფერო, რითმი, მუსიკა, განათება, მეტაფორა;

9. კომპლექსური ეტიუდის შინაგანი და გარეგნული ელემენტების დახვეწაზე;

10. სხვადასხვა ეტიუდის დახვეწაზე;

11. სხვადასხვა ეტიუდების გადაბმა, თემატური დაკავშირება;

12. მუშაობა „სპექტაკლ-ზღაპარზე“ პედაგოგთან ერთად.

შედეგები:

თუ მოდულის შესწავლის შემდეგ თქვენ გაგიადვილდებათ სცენაზე ორგანული მოქმედება, თუ თქვენ შეძლებთ ღრმად ჩაწვდით გმირის ფსიქო-ფიზიკურ თვისებებსა და რაც მთავარია შეძლებთ მოცემულ პირობებში დამაჯერებლად და გადამდებლად გადმოსცეთ გმირის გრძნობათა ბუნება, მიზანი მიღწეული იქნება, ხოლო რეჟისორები შეძლებენ ისეთი ეტიუდების, ნაწყვეტების შექმნას, სადაც მოვლენები მეტაფიზიკური (ასოციაციური) ფორმით იქნება გადმოცემული.

2010 წლის დეკემბერი

როლის ყოველმხრივი შესწავლა, მისი მოქმედების ლოგიკის ამოხსნა, ანალიზი და ბოლოს მისი სულიერი სამყაროს ამოცნობა და შესწავლა არაფერს მოგვცემს, თუ იგი არ გამოვიყენებ ჩვენი ჩანაფიქრის, ჩვენი იდეის დამკვიდრების სამსახურში. „გმირი“ ცდილობს გაექცეს ჩვენს დიქტატს. ჩვენ კი გვინდა დავიჭიროთ ის და ვაკეთებინოთ მხოლოდ ის, რაც ჩვენ გვინდა. ჩვენ გვინდა „გმირი“ ცოცხალი, თვითმყოფადი იყოს, მაგრამ ჩვენი ძალადობა არ აძლევს ამის საშუალებას. რაღაც აკლდება, რაღაც უფერულდება და რასაც ვმატებთ, ორგანულად არ ერწყმის. აქ იწყება „კატათავგობანა“. მსახიობს უნდა რომ „გმირმა“ (როლმა) ილაპარაკოს ისე, როგორც თვითონ ლაპარაკობს. იაროს ისე, როგორც თვითონ დადის. ისე უყურებდეს მოვლენებს – როგორც თვითონ, ისეთივე გემოვნება ჰქონდეს – როგორც მას აქვს, ისევე განიცდიდეს – როგორც თავად განიცდის და სხვა. ასე არ გამოვა!.. მსახიობი გრძნობებს, ემოციებს ვერ თმობს, მოქმედების ლოგიკას კი – „გმირი“. ეს დაუნდობელი ბრძოლაა! არასოდეს არ მყარდება ზავი. სიყვარული მათ შორის არ არსებობს (და არც არის საჭირო), თუმცა შეიძლება გაჩნდეს გულგრილობა (ეს ორივეს კრახია).

„გმირს“ (როლს) შემქმნელი იცავს (ავტორი), მსახიობს კი ეხმარება რეჟისორი...

2010 წლის 16 დეკემბერი

რეჟისორმა ცხოვრება ნახა და დაუპირისპირა მის მიერ შეთხზული ცხოვრება!. პირველი სიმართლეა, მეორე ტყუილი. იქნებ შესაძლებელია? – ვინ იცის? სწორია **შტაინერი**, არა ის, რაც არის, არამედ ის, რაც შეიძლება მოხდეს.

ვინ არის რეჟისორი?.. ის ცეცხლის გამღვივებელია პიესაში არსებულ მოქმედ პირთა შორის არსებულ კონფლიქტში. ეს სჭირდება მას იმისთვის, რომ ფარული ომი მოქმედ პირთა შორის უფრო ნათელი და დასანახი გახდეს მაყურებლისათვის.

2010 წლის 22 დეკემბერი

ნებისმიერი ფაქტისადმი დამოკიდებულება სუბიექტურია. ფაქტი – ობიექტურია.

შემფასებელი – სუბიექტურია. რამდენიც სუბიექტია, - იმდენჯერვე იცვლება ფაქტი, ღირებულება, ფორმა, არსი.

* * *

ხელოვნება ასახავს ცხოვრებას მთელი თავისი მრავალფეროვნებით და აღვივებს ადამიანში მისწრაფებას მშვენიერებისკენ, ბრძოლის სურვილს ცხოვრებისა და ადამიანის სრულყოფისათვის.

ხელოვნება არ არის გართობის საგანი. იგი ბრძოლის იარაღია, რომ ამხილოს მანკიერებანი. ხელოვნება საშუალებაა ცხოვრების გასაჯანსაღებლად.

* * *

თეატრის სიყვარული აბსტრაქტული არ უნდა იყოს. თეატრის სიყვარული უნდა ვლინდებოდეს ყოველი მსახიობის უნარში დათმოს პირადი ხელოვნებისათვის. ჩვენ ხშირად მხოლოდ ვითხოვთ ან, უფრო სწორად, მოვითხოვთ თეატრისაგან კარგ პირობებს, მაგრამ გვაიწვევება, რომ თეატრი საჭიროებს ჩვენს მსხვერპლს (რალა თქმა უნდა ზომიერ ფარგლებში).

თეატრი რელიგიაა. მორწმუნეობა არა მარტო ღვთისმსახურების რიტუალის დაცვაა, არა მარტო ზნეობაა, არამედ – ქმედებაა, მოღვაწეობაა, ღვთის საქმის გავრცობაა ურწმუნოთა შორის. ასე რომ, ჩვენი საქმე არა მარტო კარგი სპექტაკლია, მხოლოდ თეატრის

სახსრებით შექმნილი, არამედ ჩვენს მიერ გაწეული მსხვერპლით დამკვიდრებული და მალალ მოქალაქეობრიობაზე დამკვიდრებული აღსარებაცაა.

* * *

სპექტაკლის შექმნის პროცესი სამ ნაწილად შეიძლება დაიყოს:

1. შესწავლა, ძიება, სულში ჩაძვრომა;
2. შეთხზვა დაგროვილ მასალაზე დაყრდნობით;
3. განხორციელება შეთხზულისა (26. XII. 2010).

* * *

ყველა ქვეტესტი ხილული უნდა იყოს და არა ნაგულისხმევი. მას მაყურებელი უნდა ხედავდეს და მოსწონდეს (მ. თუმანიშვილი, 26. XII. 2010).

2010 წლის დეკემბერი

ბავშვობიდან მოყოლებული მთელი ჩემი ცხოვრება წამება იყო, მხოლოდ სიბერის ჟამს ამოვისუნთქე. საშუალო სკოლა არც დამიმთავრებია. მხოლოდ ექვსი წელი ვისწავლე, მოგვიანებით კი ექსტერნად ჩავაბარე. სკოლამ სიხარულთან ერთად, მისდა უნებლიეთ ბევრი ტკივილი მომაცენა. ომის პერიოდი იყო. ვსწავლობდი მე-18 სკოლაში, სადაც დირექტორი კარლო ქაჯაია იყო. ერთხელ სკოლაში საჩუქრები დაარიგეს და მე, როგორც გაჭირვებულთა შორის ყველაზე გაჭირვებულს, მომცეს პალტო. გახარებული წავედი სახლში, ყველას უხაროდა, მეზობლებსაც კი, მაგრამ მეორე დღეს, სკოლაში მისვლისთანავე ის პალტო გამხადეს. მამაჩემი ციხეში გახლდათ 37-წლის რეპრესიებთან დაკავშირებით და განმიცხადეს, რომ პატიმრის შვილს პალტო არ მეკუთვნოდა.

ჩემს თეატრალურ დებიუტსაც დიდი ტკივილი უკავშირდება, რადგან დაუნდობლობას მთხოვდნენ. იმ სპექტაკლს ბადრი კობახიძე რეჟისორობდა. დგამდნენ პიესას მავნებელ მამაზე, რომელიც რაღაც საინჟინრო ნახაზებს იპარავდა და ამ პროცესს შეესწრებოდა შვილი. შვილის როლს მე ვასახიერებდი, ვიღებდი იმ რევოლვერს, მამამ რომ იქვე დაღო და ვკლავდი. რეპეტიციებს გატაცებით გავდიოდი, მაგრამ

პრემიერის დღეს, როდესაც მამის მოკვლის წუთი დადგა, დავიწყე ტირილი, გადავაგდე რევოლვერი და ვიყვირე, – არ მოვკლავ მამას-მეთქი. როგორც ჩანს, მანამდე გამოგონილ, თეატრალურ გარემოში ვთამაშობდი, მაგრამ სპექტაკლის დროს სინამდვილე გაჩნდა და მამა ვეღარ მოვკალი. სპექტაკლი შეწყდა, ფარდა დახურეს და ატყდა ერთი ამბავი, პატიმრის შვილს მამის მკვლელის როლის თამაში რატომ დაავალეთო. იმ ურთულეს დროშიც უხვად იყვნენ კეთილი ადამიანები. მაგალითად, ჩემი სკოლის მასწავლებელი ლარისა გაბუნია და პარტკომი, რომელიც კინალამ დასაჯეს, რატომ ათამაშეს მავნებლის შვილს მამის მკვლელის როლიო, მაგრამ გაუგებარი იყო, როგორ შეიძლებოდა პალტო გაეხადათ ჩემთვის, მე ხომ მეოთხე კლასელი ვიყავი და გავსკდი მაშინ ტირილით.

მაშინაც იყვნენ დიდ კეთილდღეობაში მცხოვრებნი და ერთი ჩემი ასეთი გალაღებული ამხანაგი, ლამის მოშიშმილე თანაკლასელების თვალწინ, შოკოლადით იღებავდა ხოლმე ტუჩებს. ცუდ წრეში ვტრიალებდი, მაგრამ კარგი ამხანაგებიც ბევრი მყავდა და მათ რომ ვუყურებდი, იმედი მიჩნდებოდა. მინდოდა შემეცვალა ჩემს თვალწინ არსებული უსამართლობა. ალბათ ამიტომაც გავხდი რეჟისორი. ობიექტური მიზეზი კი ძალზე მარტივი იყო, ვიღაცის ჯიბრზე გადავწყვიტე ჩამებარებინა სარეჟისოროზე. მას შემდეგ, კიდევ უფრო სწრაფად დეგრადირდნენ ადამიანები და ეს ფაქტიც მიღვივებდა სურვილს – სიკეთის რწმენა მეძებნა და დამემკვიდრებინა ჩემს სპექტაკლებში.

როდესაც ექსტერნად ვაბარებდი, მთელი სკოლა, ყველა მასწავლებელი მონდომებული იყო მიმელო ატესტატი და როგორც გაირკვა, მომზადებული აღმოვჩნდი. მიუხედავად იმისა, რომ ვმუშაობდი ხან ელექტრომონტიორად, ხან რუსეთში ვიყავი, ხან შახტებში, ხან სად და ხან სად, მაინც თურმე სულ რაღაცას ვსწავლობდი, ხოლო ცხოვრებას სწავლობს ის, ვინც გაჭირვებას ეხება. სწორედ გაჭირვება ქმნის შენში ნაღდ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. დაღვინილი ადამიანი ვერაფერს ვერ სწავლობს. ძირითადად კი ცხოვრებამ, გაჭირვებამ, შიმშილმა მიბიძგა გარკვეული შედეგებისაკენ, იმისკენ, რაც დღეს ვარ. ზაფხულში ერთი შალის ხალათით დავდიოდი ხოლმე იმ პაპანაქება სიცხეში. ორ დღეში ერთხელ ვჭამდი საჭმელს, ვმუშაობდი და ვარჩენდი ავადმყოფ დედას და დას.

რეჟისურას ბევრი მასწავლიდა, – კოწო ანდრონიკაშვილი, იურა

კაკულია, ასიკო გამსახურდია, ვასო ყუშიტაშვილი, აკაკი ვასაძე. ზოგი თითო წელიწადი იყო ჩვენთან, ზოგიც თითო სემესტრი, მაგრამ ყველამ რაღაც მომცა, გამახალისა, იმედი გამიღვივა, რომ თეატრმა შესაძლოა რამე კარგი და დიდი საქმე გააკეთოს. მათგან ხან ერთის დამსახურება წამოტივტივდება ხოლმე ჩემში, ხან მეორის.

მღვდლის შვილიშვილი ვარ და როგორც არ მიფიქრია მარჯვენა ხელი მაქვს თუ არა, ისე არ მიფიქრია ღმერთის არსებობაზე. ის არსებობს ისე, როგორც ჩემი სხეულის ყველა ნაწილი, რომელზედაც არასოდეს არ ვფიქრობ, ჩემთვის ის ყოველთვის იყო. მუდამ მადლობა მითქვამს იმისთვის, რასაც მაძლევს. ბიბლიას სულ უნდა ვკითხულობდეთ, რადგან ხელოვანი იმ ზნის დამამკვიდრებელია, რომლითაც ცხოვრობს. ხელოვანის ზნეობრივი კანონები მკაცრია. ამიტომაც არის მუდმივ კონფლიქტში მხოლოდ იურიდიული კანონებით მცხოვრებ მთავრობასთან. იურიდიულად ხომ ქურდს თუ ვერ დაიჭერ, ის ქურდი არ არის, თუმცა ხელოვანისათვის დაუჭერელი ქურდიც ქურდია. იურიდიული კანონებით ოტელო ჩამოსახრჩობია, ჩემი ზნეობრივი კანონით კი მსხვერპლი და საცოდავია. იურიდიულ კანონებს უპირატესობა ენიჭება ცხოვრებაში და ასე არ უნდა ხდებოდეს. ამიტომაცაა ყველა ანგარებით რომ ცხოვრობს, თუმცა ამას არავინ არ აღიარებს.

დღიური №9

2011 წლის 5 იანვარი

რეჟისორს სჭირდება:

1. მსახიობი;
2. მხატვარი;
3. მუსიკოსი;
4. ქორეოგრაფი;

რომ ამაღლელებლად „აჩვენოს“ ის ამბავი, რომელიც დრამატურგმა მოუყვა.

2011 წლის 11 იანვარი

ჯგუფს მივეცი დავალება:

1. დაასახელეთ პიესა, რომლის დადგმა გინდათ! (უნდა ახსნან, რატომ უნდათ დადგმა).

2. დაასახელონ ხუთი საკითხი (პრობლემა, რომელიც მათი

აზრით რეჟისურაში საჭირობოროტოა ან გაურკვეველი).

3. აირჩიონ საკურსო დადგმად განზრახული პროზაული ნაწარმოები (მოთხრობა, ნოველა, ნაწყვეტი რომანიდან) წარმოადგინონ მისი გეგმა.

* * *

ტემპო-რიტმი = სიუჟეტის კულმინაციისკენ, ან კვანძის გახსნისკენ სწრაფვა – ტემპია.

წინააღმდეგობა – რითმია.

იქნებ სჯობია – ზეცნობადს-რწმენა?! რწმენის წარმოქმნის პროცესი უმთავრესია, რადგან რწმენის შემდეგ წარმოიქმნება შთაგონებისა და ქვეცნობიერების საფუძველი. რწმენა – არის შთაგონებისა და ქვეცნობიერების წარმოქმნელი, ხოლო რწმენის საფუძველი არის არა ის, რაც არის, არამედ ის, რაც შესაძლებელია! (შტაინერი).

ირაციონალურის ერთ-ერთი ძირითადი არსი არის რწმენა.

ავტორი თუ არ იგრძნობა ნაწარმოებში, ასეთი ნაწარმოები ცუდია.

ჩემს აღფრთოვანებას იწვევს შემქმნელი, შემდეგ შექმნილი.

როგორ წერს ავტორი!

როგორ ხატავს ავტორი!

როგორ უკრავს შემსრულებელი ანუ ღმერთი

როგორ თამაშობს არტისტი

და სხვა.

* * *

ეპისტოლოგიური თვალთახედვით, ანუ შემეცნების თეორიის საფუძველებით, ჩვენ ვნახავთ, რომ **სუბიექტსა (მსახიობი) და ობიექტს (როლი) შორის დისტანცია სულ მოძრავია** (უახლოვდება, შორდება) და სულ ცდილობს სუბიექტი შეიცნოს, ჩაწვდეს, გაიგოს როლი (ობიექტის). ამ პროცესში ობიექტი ან ამ პროცესით სუბიექტი იღებს ტკბობას და ეს ტკბობა მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკურია. ვინაიდან ეს პროცესი მიმდინარეობს, „მე“ სუბიექტს მიჩნდება რწმენა

და ამას შემდეგ რაც ჩნდება, ეს ტრანსცენდენტალურია.

გმირი და მსახიობი, ანუ სუბიექტი და ობიექტი არ ეხებიან ერთმანეთს. მათ შორის მანძილი სულ არის. ისინი რომ შეეხონ ერთმანეთს, ერთ-ერთი მაშინვე დაიმსხვრევა. ეს იწვევს ილუზიის გაქრობას და სუბიექტში შემოჭრილი ობიექტის ნამსხვრევები სუბიექტში ქმნის პათოლოგიურ ეფექტს, მაშინვე იწყება ბიოლოგიური პროცესი.

ზეცნობიერი – აღტაცების, ანუ ექსტაზის ფორმაა.

კათარზისი – ზეცნობიერის გაჩენის შემდეგაა, მისი შედეგია.

ბრეხტი და სტანისლავსკი, ანუ გმირი და მსახიობი.

გმირთან არის ბრეხტი, მსახიობთან – სტანისლავსკი (იქნებ ბრეხტი თვითონ არის ავტორი და ამიტომ?)

ჩვენი ხელოვნების მიზანია არა მარტო ის, რომ როლით შევქმნათ „ადამიანის სულიერი ცხოვრების სურათი“, არამედ ის ავსახოთ ვიზუალურად მხატვრულ ფორმაში. ამიტომაც მსახიობი არა მარტო შინაგანად უნდა გარდაისახოს, არამედ გარეგნულადაც (სტანისლავსკი).

რამე რომ გაიგო, – მისი გაგება უნდა გინდოდეს.

რა უნდა შევისწავლოთ?

1. უნდა შევისწავლონ ოსტატობის ელემენტები სხვისი ლოგიკით და მისი გამოყენება შეთხზულ გარემოში;

2. მოცემულ სიტუაციაში სხვისი ლოგიკით მოქმედება;

3. მოცემულ სიტუაციაში სხვისი ლოგიკით და სხვისი თვისებებით მოქმედება.

4. მოცემულ სიტუაციაში სხვისი მსოფლმხედველობით მოქმედება.

1. უნდა შევისწავლონ ოსტატობის ელემენტები, რომ მისი გამოყენებით შეძლონ ორგანული მოქმედება შეთხზულ გარემოში;

2. მოცემულ სიტუაციაში (დრამატურგია) იმოქმედონ სხვისი ლოგიკით. გამოიყენონ გმირის ფიზიკური თვისებები.

სწავლების მიზანია: მსახიობმა შეძლოს შექმნას მხატვრული სახე, ანუ მან შეძლოს გარდასახვა, რომ იმოქმედოს სცენურ სიტუაციაში გმირის ლოგიკით, გმირის მსოფლმხედველობით, გმირის გემოვნებით და გმირის სხვა ყოფითი თვისებებით.

გმირი და მსახიობი ხელიხელჩაკიდებული უნდა დადიოდნენ სცენაზე. ისინი ხან ახლოს უნდა იყვნენ, ხან შორედობდნენ, მაგრამ სცენაზე მარტო არც გმირი უნდა დარჩეს და არც მსახიობი. ისინი ყოველთვის ერთად უნდა იყვნენ. მათი ერთ მთლიან არსებად გადაქცევა შეუძლებელია, როგორც დაშორებაა დაუშვებელი. დისტანცია, რომელიც მათ შორის არის, სულ მოძრავია. ის ხან მოკლდება, ხან იზრდება, მაგრამ არასოდეს არ ქრება.

სამწუხაროდ, ჩვენ ვზრდით მოჯამაგირეებს. მათი ვალია მოემსახუროს პუბლიკას, გაართოს, წარუძღვეს სპექტაკლს როგორც სუფრის თამადა, – აცინოს, ამღეროს და ამით დაამთავროს. არავითარი შემოქმედება, არავითარი სულიერება.

თეატრალური „მეტაფორა“ პლაკატი არ უნდა იყოს, ის თუ იქნება ორაზროვანი, უკეთესია. მაყურებელმა უნდა ამოხსნას და არა ამოხსნილით აჩვენო ან უთხრა. მაყურებელი იღებს იმდენს, რამდენის მიღებაც მას შეუძლია.

* * *

მხატვრული სახე – შეთხზულისა და სინამდვილის შერწყმა, აი მიზანი.

* * *

1. „ამბავი“ – უნდა ვაჩვენოთ „ამბავი“.
2. ჩვენი ხელობა – მოქმედების შექმნა და ამბის მოყოლა (ჩვენება).
3. სარეპეტიციო გარემო ეს არის წყნარი ტბის ზედაპირზე არეკლილი ბუნება. საკმარისია ერთი კენჭის სროლა, რომ ყველაფერი წაიშალოს.

2011 წლის 15 ნოემბერი

რუსთაველის თეატრის მმართველმა ზაალ ჩიქობავამ გუშინ თეატრში მუშაობა შემომთავაზა. მე უარი ვუთხარი. რატომ? იმიტომ, რომ სტურუას წასვლის შემდეგ, ვინც არ უნდა მივიდეს რუსთაველის თეატრში, ყველა წამგებიან მდგომარეობაში იქნება (ვფიქრობ თემურ ჩხეიძის გარდა). თეატრი დაშლილია. მას აღარ ჰყავს მაყურებელი (არა მარტო რუსთაველის თეატრს, არამედ საერთოდ ქართულ თეატრს), ამიტომაც ნებისმიერი რეჟისორი აბიტურიენტის მდგომარეობაში აღმოჩნდება.

ხანმოკლე დიალოგის შემდეგ (მე ლექციაზე მაგვიანდებოდა) მაინც შევპირდი, რომ მომავალი წლის სექტემბრიდან შეიძლება მივიღო მისი წინადადება და დავდგა სპექტაკლი. იქნებ დავდგა ვაჟას „მოკვეთილი“?

2011 წლის 17 ნოემბერი

ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (მონახაზი სპექტაკლისთვის)

სკამი, რომელზედაც ზის ბახა, მაღლა ადის, ტრიალებს „შუა“ ადგილას. სკამი ჩამოდის. ბახა რჩება სივრცეში. ისევ ფანტაზმაგორია. კიბეს მიადგამენ და მაღლა აფრენილი ბახა ჩამოჰყავთ. ისევ აყენებენ „ცხვრების ფარაში“.

„ცხვრების ცეკვა“.

სცენის შუაში (სიმაღლეში) გაჩენილი კომიკის (იქნებ თოჯინები), ბახა და ანგელოზი, ბახა და... ბახა კლავს ჩონთას. იმსხვრევა ბუტაფორია. მსხვრევის ხმა. ჩონთა ქრება. ბახა რჩება. მოკლა რობოტი კი არა, ადამიანი, „ცრუ გმირი“.

მზევინარის ცეკვა. „ცეკვა რობოტის!“ უსულო საგნისა. ჯავარას მოთქმა „ცხვრების ფარაში“.

შუშანა და ივანე ცხვრებს კლავენ და სისხლით ისვრებიან. მოკლულმა ცხვარმა ერთ-ერთს შეასხა სისხლი. საყასბოა. მოგვიანებით იცვლიან ტანსაცმელს და „თანამედროვე“ ადამიანებს ემსგავსებიან.

სცენაზე „სახელით“ მიმართვა თითქოს არბილებს წინადადების აქტივობას. უმჯობესია, სახელი არა ვთქვათ, შორისდებული სჯობია.

2011 წლის 20 ნოემბერი

ჩემი ცხოვრების მანძილზე ბევრი სპექტაკლი დავდგი, მაგრამ რეალურად, არ ვიცი, მათში რამდენია ღირებულები. თეატრში მოღვაწეობისას, სამთავრობო დაკვეთებიც ბევრი შევასრულე, მაგრამ იქაც ვცდილობდი მეთქვა რაღაც ანტი, ჩემი სათქმელი. სპექტაკლი მიყვარს არა შედეგით, არამედ პროცესით. როდესაც ჩემთან გატაცებით მუშაობენ, მე ის სპექტაკლი ძალიან მიყვარს. სპექტაკლი ქალივითაა, სანამ ის მიყვარს, მასთან ვარ, მერე კი აღარ ვიცი. ზოგი მას ცოლს არქმევს, ზოგი კარგავს და ა.შ. ასევეა სპექტაკლიც, მაგრამ პროცესი განუმეორებელია, ბედნიერია.

ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი სპექტაკლი „ქამუშადის გაჭირვება“ იყო. ამ სპექტაკლში მინდოდა დამემკვიდრებინა ჩემბური თამაშის წესი. მეჩვენებინა დისტანცია მსახიობსა და როლს შორის, რომელიც მიმაჩნია, რომ მუდამ არსებობს. ტყუილია როდესაც ამბობენ – მსახიობი ისე გარდაისახა ბოლომდე, რომ დაივიწყა როლიო. **მანძილი სუბიექტსა და ობიექტს შორის სულ არის. ეს ესთეტიკის კანონია. თუ მანძილი არის, იქ ტკობასაც ღებულობ, თუ მანძილი არ არის, ის უკვე ბიოლოგიური პროცესია და ტკობას ვერ იღებ. ასეა მსახიობიც. მსახიობსა და როლს შორის დისტანცია სულ არის, მაგრამ ეს დისტანცია მუდამ იცვლება, სხვადასხვანაირი ხდება.** „ქამუშადის გაჭირვებაში“ პირველად შევეცადე დისტანცია ხან გაზრდილიყო, ხან შემცირებულიყო, შენელებულიყო. ეს პროცესი იწვევდა არა ეკლექტიზმს, არა ჟანრობრივ ცვლილებას, არამედ რაღაც მოვლენების გააქტიურებას, სადაც უპირატესობას იძენდა ხან არტისტი და ხან გმირი. ამ ექსპერიმენტულ სპექტაკლში მანძილის ცვლა იყო ჩემთვის საინტერესო.

დ. კლდიაშვილი ის დრამატურგია, რომელიც შეუძლებელია ქართველმა რეჟისორმა არ დადგას, ისევე როგორც შეუძლებელია რუსეთში არ დადგან ა. ჩეხოვი. კლდიაშვილის გმირები ძალიან კარგი ადამიანები არიან და ძალიან მიყვარს ისინი, რადგან კეთილი ადამიანები არიან, სწორედ ეს მინდა ვაჩვენო. თეატრალური ხელოვნება ლამაზია და მიყვარს ლამაზი სცენა, ლამაზი ხალხი, მახინჯიც კი მინდა რომ ლამაზად იდგეს და ლამაზად დადიოდეს. **თეატრი არ არის უმაღლესი დაწესებულება, რომ განათლება მისცეს მაყურებელს, თეატრი დადებით ემოციას უნდა აძლევდეს მაყურებელს. რაღაც ქვეცნობიერ პროცესს უნდა უჩენდეს, ამაღლების სურვილს უღვივებდეს.**

„ირინეს ბედნიერება“ ორჯერ დავდგი. ტელესტუდიის „ირინეს ბედნიერებაში“¹ აბესალოს ხასიათი გასაოცარი ოსტატობით შექმნა შესანიშნავმა მსახიობმა გიორგი ხარაბაძემ, მოზარდში – ალექო მახარობლიშვილმა. სხვადასხვა იყო ორივე დადგმა. სულ სხვადასხვა თემა წამოვწიე ორივე დადგმაში. სულ სხვადასხვა ემოცია, სხვადასხვა ზნე, ხასიათი, შეხედულება ჰქონდა ორივე მსახიობს. ამას წინათ,

¹ შალვა გაწერელია 1973-1975 წლებში მუშაობდა საქართველოს რადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტის ტელესტუდიაში, სადაც დადგა: დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ და „ირინეს ბედნიერება“, მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“.

სადაც ვნახე ჩემს მიერ დადგმული „ირინეს ბედნიერება“ და მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი სპექტაკლების ყურება არ მიყვარს, ისე მომეწონა, ბოლომდე ვუყურე კიდეც. კლდიაშვილის თითქმის ყველაფერი დავდგი. **ტელესტუდიაში „ბაკელას ღორებიც“ დავდგი და წაშალეს თუ წაეშალათ.** ესლა მინდა სტუდენტებთან **„სოლომონ მორბელაძე“** დავდგა, ძალიან სასაცილო ადამიანი იყო. გარდა ამისა, ცნობილია ისიც, რომ სასწავლო პროცესისათვის დ. კლდიაშვილის დრამატურგია ძალზე საინტერესო მასალას შეიცავს. ამ ფაქტს, თავად გიორგი ჯაბადარიც აღიარებდა და თავის სტუდიელებთან პირველად სწორედ „ირინეს ბედნიერება“ დადგა.

თანამედროვე ეტაპზე რეჟისორი ყველაფერს თავად აკეთებს. მას აღარც მხატვარი სჭირდება, აღარც კომპოზიტორი, აღარც ქორეოგრაფი. ამ მხრივ, მე ყველაზე უკეთ მსახიობთან მუშაობა შემიძლია გარკვეული იდეის გამო. მე რეპეტიციები მიყვარს და ამიტომაც მიყვარს თეატრი, თუ სპექტაკლიც გამოვა, კარგია. სადაც მე ვარ, ჩემი თეატრიც იქ არის.

რეჟისურა მსოფლმხედველობაა. მე როგორც ვუყურებ სამყაროს, სწორედ ეს არის ჩემი ესთეტიკა, ჩემი ზნე. რეჟისორი სწორედ მოქმედების შეთხზვისას განიცდის ტკობას, ისევე როგორც ლექსის შექმნის პროცესში პოეტი. **როდესაც ვქმნი სპექტაკლის რიტმს, როდესაც მიზნისკენ მივისწრაფვი და გარკვეულ პოზიტიურ შედეგს ვაღწევ მსახიობის საშუალებით, დაუფიქარი პროცესები მიმდინარეობს. როდესაც სპექტაკლს ვდგამ, მსიამოვნებს და ვტკბები ქვეცნობიერ პროცესთან შეხებით,** ხოლო როდესაც ვუყურებ ჩემს დადგმას, უკვე სირცხვილისა და სიამოვნების გრძნობა მაქვს. სულ მგონია, რომ მას რაღაც დავაკელი, უამრავი ხალხი მოვიყვანე, შევაწუხე და მოვატყუე, რატომ და რისთვის არ ვიცი. ამ მხრივ, სპექტაკლის შექმნის პროცესი ბევრად საინტერესოა. მგონია, რომ ამ დროს, მსახიობები და რეჟისორები ვქმნით რაღაც განსაკუთრებულს, ძალიან მნიშვნელოვანს. როგორც პოეტს არ შეუძლია არ დაწეროს ლექსი, რეჟისორსაც არ შეუძლია იაზროვნოს მოქმედების გარეშე. მოქმედება კი უკვე თეატრია. მსახიობობა – თამაში, თამაში – მოქმედება, ანუ წინააღმდეგობის გადალახვა. ამ პროცესით ტკობა დაავადებასავითაა, განსაკუთრებით კი რეპეტიცია. რეპეტიციის პროცესი შემოქმედებითი პროცესია, სპექტაკლი მისი შედეგი.

თავად სპექტაკლიცა და კონკრეტული თეატრის ისტორია

წარმავალია, ის დღევანდელი დღისთვის არსებობს და არც ყველასათვის არ იქმნება. ის იქმნება სწორედ ამ ქალაქისთვის, იმ კონკრეტული თაობისათვის სადაც და ვისთვისაც დაიდგა იგი. ეს მაყურებელი შემდეგ იზრდება, ბერდება და შესაბამისად იცვლება გემოვნება, მისი თეატრისადმი მოთხოვნილებაცა და თავად თეატრალური პროცესიც.

უბედურებაა, როდესაც ვამთავრებ სპექტაკლს და მასში ჩემი აღარაფერია, მაგრამ ბედნიერი ვარ, როდესაც ვგრძნობ, რომ მსახიობია ბედნიერი ჩემთან მუშაობითა და შედეგით, როდესაც აცნობიერებს, რომ იზრდება. მიხარია კარგი რეცენზიაცა და ჯილდოც, მაგრამ არანაკლებ მასწარებს განმცდელი მაყურებელი, ნებისმიერ მეტაფორას რომ სწორად აღიქვამს, თუმცა მაყურებელი ძირითადად ისე აღიქვამს მეტაფორასაც და სპექტაკლსაც, როგორც მას ესმის, რისი აღქმაც შეუძლია. ამიტომაც, თეატრალია არა ის მაყურებელი, რომელიც ხშირად დადის თეატრში, არამედ ის, ვისაც მეტაფორის გაგება შეუძლია. გული მტკივა, რომ თანამედროვე მაყურებელი ირონიული გახდა, თითქოს დასცინის კიდევ თეატრს. შესაბამისად, ვფიქრობ, რომ თეატრი პატარა უნდა იყოს.

ის სიტუაცია, რომელიც დრამატურგის მიერ არის მოცემული, არაჩვეულებრივია, იმ გარემოში გავლა-გამოვლა ძალიან მიყვარს, ეს განუმეორებელი პროცესია. ასევეა არტისტიც. არც ერთი მსახიობი რაღაც 50 ლარის გულისათვის გრიმს არ წაითხოვნი, თუ მას შანსი არა აქვს, რომ სხვა სამყაროში, სხვა სურვილებით იცხოვროს. ამიტომაცაა ბედნიერი მსახიობი, რომ ბევრ ადამიანს უკავშირდება, უძვრება მათ სულში, ასევეა რეჟისორიც.

ვდგამ სპექტაკლს იმიტომ, რომ რაღაც ტკივილი მაფორიაქებს, რაღაცის თქმის სურვილი მიჩნდება. ეს ტკივილი და მისი თქმის სურვილი ჩამოყალიბებული არ არის, ის სპონტანურად მოდის. როდის და სად შემაწუნა ამ ტკივილმა არ მახსოვს, მაგრამ ვგრძნობ, რომ სადღაც შემაწუნა, შემდგომ თურმე განვითარდა კიდევ და გაიღვიძა მაშინ, როდესაც რომელიღაც ნაწარმოებში მას შევეხე. ამ დროს ასოცირება ხდება, რაღაც ემოციური მახსოვრობა, გარკვეული იმპულსი მკარნახობს, სპექტაკლზე დავიწყო მუშაობა და მგონია, რომ ამ დროს სასწაულს ვქმნი. არ ვიცი რატომ, მაგრამ ამ პროცესით ტკბობას განვიცდი და მეჩვენება, რომ მთელ სამყაროს ვატრიალებ. სულ მგონია, რომ რადგან ეს ტკივილი გაჩნდა, ის რაღაც დიდი

სათქმელის გაცხადების სურვილიცაა, ამიტომაცაა ყველაფერი რეპეტიცია, სწორედ ის არის სასწაული. შეიძლება მისგან არაფერი არ გამოვიდეს, მაგრამ ეს ტკივილი იმდენად მაწუხებს, რომ მასზე მთელი ხმით მინდა ვიყვირო.

ყველა კარგ დრამატურგიაში უამრავი ქვეთემაა და დადგმისას, რომელსაც „გინდა“ იმას აძლიერებს, მაგრამ ხელოვნურად არ ხდება გარკვეული თემის პედალიზირება. ის მოვლენა, რომელიც მინდა წამოვწიო, გაჟღერებულია ნაწარმოებში და გამორჩეულად გამძაფრებულია ამჟამინდელ რეალობაში როდესაც ვდგამ, ამიტომაც მეტაფორამდე რომ მივიდე, მხოლოდ აქცენტს ვუკეთებ მას მსახიობის მოქმედების საშუალებით. სწორედ ამას ვუწოდებთ სცენის გადაწყვეტას. მაყურებელს სწორედ მეტაფორის საშუალებით ველაპარაკებით რეჟისორები და თავად მაყურებელიც, პირველად სწორედ ამ მეტაფორას აღიქვამს სპექტაკლში. უფანტაზიო მაყურებელი მკვდარი მაყურებელია. ის ყველაფერს ისე აღიქვამს და აზოგადებს თავისი ფანტაზიით, როგორც შეუძლია. ასე რომ, თეატრში ყოველთვის ორი სპექტაკლი იქმნება, – მსახიობების მიერ შექმნილი და მაყურებლის მიერ აღქმული. ეს ის პროცესია, რომლის გამოც ღირს მუშაობა.

არასოდეს ვფიქრობდი, რომ შავი სპექტაკლი შემექმნა. ვდგამდი ისე, როგორც ვხედავდი სამყაროსა და პრობლემას. „ქამუშაძის გაჭირვებაში“ გვქონდა მძიმე თემები, მაგრამ იყო მსუბუქი სცენებიც. ასევე იყო „მოკვეთილშიც“. აგრესიულობა ჭარბადაა ადამიანებში და ვცდილობ ეს აგრესია შევარბილო, რომ ცუდის გვერდით კარგიც გაჩნდეს. ცხოვრება კარგის და ცუდის ბრძოლაა. მარტო კარგი არ არსებობს. ცუდია ის, როდესაც ცუდს იხდიან დროშად. მარტო კარგი ან მარტო ცუდი კაცი არ არსებობს და როცა ამ პროცესს ვაჩვენებ, ვცდილობ ვთქვა, რომ ცუდი არის, მაგრამ მას დაუპირისპიროთ კარგიც.

რეჟისურამ ძალიან დიდი უფლება მოიპოვა და დაჩაგრა მსახიობი, პასიური და საშუალო დონის განადა იგი. მსახიობებს მობეზრდით კონფლიქტი რეჟისორთან და თქვეს, – აჰა, მიდი და რაც გინდა ის აკეთე. როდესაც რეჟისორი ნიჭიერია, კიდევ გასაგებია მსახიობთა მორჩილება და პასიურობა, მაგრამ აღმამფოთებელია, როდესაც რეჟისორი უნიჭოა და მასაც მორჩილებენ. ადრე უნიჭო მსახიობი ეხმარებოდა ვარსკვლავს და მას გარკვეულ ფონს უქმნიდა, დღეს კი

ეს უნიჭოც აღარ გვყავს და ირგვლივ სულ საშუალო დონე გამოვდა. დღეს ძალზე რთული პერიოდია. თუ ადრე რეჟისორი გარკვეული პოლიტიკური ბჭვენებით გადიოდი ფონს, ახლა ამ ხერხით ვეღარავის გააოცებ. ახლა სრულიად სხვა სათქმელია მნიშვნელოვანი. დღეს კეთილ ადამიანებზეა დიდი ნოსტალგია. სიკეთე და დადებითი ემოცია მოენატრა საზოგადოებას, რადგან ადამიანები სულ უარყოფითი ემოციებით დამუხტულები დადიან. თითქოს რაღაც ჭირი შეეყარა ერს, ზნე შეეცვალა. ეს რომ სწორად თქვას რეჟისორმა, დიდი ნიჭი სჭირდება. **მიხარია, რომ გვყავს რეჟისორების ახალი და საინტერესო თაობა, – გიორგი მარგველაშვილი, ავთო ვარსიმაშვილი, ლევან წულაძე, გიორგი შალუტაშვილი, დავით დოიაშვილი რომლებიც სრულებით არ გვანან ერთმანეთს და ქმნიან ახალი ფორმის თანამედროვე და თამამ დადგმებს.**

2011 წლის 10 დეკემბერი

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში რომ მივედი, კარგა ხანს დაბნეული ვიყავი. ისეთ სპექტაკლებს ვდგამდი, რომლებიც უცხო იყო ჩემთვის. არ ვიცოდი, რა უნდოდათ ჩემგან. ჩემთვის ეს თეატრი რადიკალურად შეიცვალა „ქამუშაძედან“. ეს იყო ჩემი პირველი სპექტაკლი, რომელმაც რადიკალური გადატრიალება მოახდინა მოზარდთა თეატრში (ჩემის აზრით). თუმცა „მოკვეთილიც“¹ ძალზე პრინციპული ხასიათის სპექტაკლი იყო, მაგრამ სრულიად უცხო აღმოჩნდა მოზარდთა თეატრის ესთეტიკისთვის. იგი ვერ გაიგო მაყურებელმა და მალევე მოიხსნა. „ქამუშაძე“ რომ დაიდგა, დასაწყისში ისიც შეუმჩნეველი დარჩა, მაგრამ უცებ, პოლონეთში დაიბეჭდა აღფრთოვანებული რეცენზია და სწორედ მას მოჰყვა დაინტერესება. ამას დაემთხვა ისიც, რომ უცებ, რუსები ჩამოვიდნენ რომელიღაც ფესტივალისათვის სპექტაკლის შესარჩევად და მოულოდნელად ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ჩვენი „ქამუშაძის გაჭირვება“. ამის შემდეგ მიეცა სპექტაკლს რეზონანსი. მართალია, ისიც ვერ ჩაჯდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ესთეტიკაში, მაგრამ ამ სპექტაკლის შემდეგ, უკვე სერიოზულად დაუწყეს ამ სპექტაკლს ყურება როგორც მაყურებელმა, ისე კრიტიკოსებმა.

¹ „მოკვეთილი“, პიესის ავტორი ვაჟა-ფშაველა, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, ქორეოგრაფი მის. შუბაკიშვილი, კომპოზიტორი ა. ჩიმაკაძე, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1973 წლის 21 სექტემბერს.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ჩემი მოღვაწეობის დასაწყისში მასსოვს, წარმოდგენებზე რაღაც სასწაული ხდებოდა. დამწკრივდებოდნენ სკოლის წითელყელსახვევებიანი აქტივისტი მოწაფეები და ბარაბნების ბრახუნით მოდიოდნენ. დადგებოდნენ რამპასთან, სპექტაკლის მსვლელობის დროსაც, ერთად დასცხებდნენ ტაშს, თან ბარაბანსაც ააყოლებდნენ ხოლმე, წარმოდგენის დასასრულს კი, კვლავ დამწკრივებულნი ისევ დასცხებდნენ ბარაბანს და მიდიოდნენ.

ერთხელ მაყურებელმა ისეთი წერილი დაგვიწერა, რომ მოგვთხარა. რომელიღაც სპექტაკლში თურმე მსახიობები მერხებზე შემდგარიყვნენ და ეს როგორ შეიძლებაო, გაგვანადგურეს. „ძია ელიოზზეც“¹ ერთი ამბავი ამიტუხეს, რა უნდა ქურდებზე დადგმულ სპექტაკლს მოზარდშიო. პირველად მაშინ იყო, მილიციელები რომ დავაყენეთ და უბილეთოებს თეატრში არ ვუშვებდით. ამ პერიოდს დაემთხვა თეატრში **თემურ ჩხეიძის მოსვლა, რომელმაც ძალიან საინტერესო დავით კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაჭირი“² და ვინიონ დარასელის „კიკვიძე“³** დადგა. ამ წლებსივე მოხდა თეატრის გასვლა რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ და აღიარება მოსკოვის მიერ. ამის შემდეგ, რადიკალურად შეიცვალა ჩვენი თეატრისადმი დამოკიდებულება. ცოტა ხანს კვლავ ჩხუბობდნენ ძველი თეატრის დამცველები, მაგრამ ნელ-ნელა მიეჩვია მაყურებელი სერიოზულ სპექტაკლებს.

ცხოვრება შეიცვალა და აღარავის აღარ უნდოდა ძველი თეატრი. დაჩქარდა ახალგაზრდის ფიზიკური მომწიფება, მაგრამ გაჩნდა პარადოქსიც. სოციალურმა მომწიფებამ შორს გადაინაცვლა. მაშინ, 17 წლის ახალგაზრდა თუ სოციალურად უკვე მომწიფებული იყო, დღეს ეს პროცესი საღღაც 30 წლის ასაკშია გატყორცნილი, ისიც უკეთეს შემთხვევაში. რა შეუძლია თეატრს?... ბევრი არაფერი. თეატრს მხოლოდ ის შეუძლია რომ ცოტა გააკეთილმობილოს ადამიანი. მოზარდ მაყურებელთა თეატრი მოგონილი თეატრი იყო და

¹ „ძია ელიოზი“, პიესის ავტორი რ. მამულაშვილი, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი ფ. გოცირიძე, კომპოზიტორი ვ. აზარაშვილი, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1966 წლის 27 ნოემბერს.

² „ღარისპანის გასაჭირი“ და „უბედურება“, ავტორი დ. კლდიაშვილი, რეჟისორი თ. ჩხეიძე, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, 1968.

³ „კიკვიძე“, პიესის ავტორი ვინიონ დარასელი, რეჟისორი თ. ჩხეიძე, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, 1969.

მოგვიანებით მიხვდნენ კიდევ, რომ შეუძლებელი იყო ახალგაზრდების „კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდა“.

უნდა გვქონდეს მკაცრად განსაზღვრული საბავშვო და ახალგაზრდული თეატრი, რადგან საბავშვო თეატრში პრობლემა მწვავედ არ დგება, იქ მხოლოდ მინიშნებებია პრობლემაზე. ამ მხრივ, პრობლემა სწორედ ახალგაზრდულ თეატრში, უფროსებისთვის განკუთვნილ დადგმებშია მწვავედ წამოჭრილი, თუმცა მას ცხოვრება წყვეტს და არა თეატრი.

არც ერთი მსახიობი არ არის თანახმა, მთელი ცხოვრება კატა და ძაღლი ითამაშოს. თავად მსახიობებსაც ხომ აქვთ სათქმელი?! მათაც ხომ სურთ შემოქმედებითი ზრდა, ურთიერთობა უფროსი ასაკის მაყურებელთან. თეატრში რომ მარტო სანახაობრივი, დიდაქტიკური დადგმები გვქონდეს, ეს არც ახალგაზრდა მაყურებელს არ ხიბლავს. უკანასკნელ ხანს, ჩვენს თეატრში საბავშვო თეატრის პარალელურად ექსპერიმენტულიც შევქმენით, რა თქმა უნდა, იმავე დასის საფუძველზე და გვინდოდა მსახიობთა დაოსტატებისთვის ყველა ჟანრის სპექტაკლების, მათ შორის აბსურდის პიესების დადგმაც. მიუხედავად დასის დიდი გაჭირვებისა, წელიწადში თითო საინტერესო სპექტაკლს მაინც ვდგამდით, რომლებიც ხშირად იყო პრემიერული. ჩვენთან ფანატიკოსები მუშაობდნენ. ამ ექსპერიმენტული თეატრის პირველ დადგმად ირაკლი სამსონაძის **„აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“**¹ შევთავაზეთ მაყურებელს, სადაც ძალზე მწვავედ იდგა ის საშინელი სენი, ის საზარელი პრობლემები და უიმედობა, რამაც ჩვენს სინამდვილეში დაისადგურა. ამ ახალგაზრდა უნიჭიერესი დრამატურგის აზროვნებით, პრობლემების სიღრმისეული წვდომით, მკვეთრად და ხატოვნად გამოკვეთილი და განზოგადებული სახეების ზუსტი წარმოჩენით ძალიან მოვიხიბლე.

ყველა ახალგაზრდა რეჟისორისთვის ვაპირებდით სამუშაოს შეთავაზებას. ის პროექტი, რაც მოგვიანებით წარმატებით რეალიზდა რუსთაველზე მდებარე სარდაფის თეატრში, სწორედ ჩვენთან დაიგეგმა, მიხეილ ჭავჭავაძესთან ერთად. ვაპირებდით მრავალი ექსპერიმენტული სპექტაკლის დადგმას, სადაც ყველაფერს უნდა ჰქონოდა არსებობის უფლება, გარდა ამორალური და უიმედობის

¹ „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, პიესის ავტორი ი. სამსონაძე, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი ა. ჭელიძე, ნ. ფურცხვანიძე, მუსიკალური გაფორმება მ. ბაქრაძის, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1991 წლის 22 ნოემბერს, (სპექტაკლი აღინიშნა სახელმწიფო პრემიით, 1992).

დამამკვიდრებელი სანახაობისა. ვდგამდით შექსპირის „მაკბეტს“¹. თუმცა აღარავის აღარ უნდოდა ჩვენთან მოსვლა, რადგან სამუშაო პირობები იყო უმძიმესი და ენთუზიაზმიც გაქრა. თეატრიდან გადინება დაიწყეს იმ მსახიობებმა, ვინც ძალიან სჭირდებოდა თეატრს.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრს დავშორდი. ეტაპი სპექტაკლებია და არა ასტრონომიული დრო. დასაწყისში დაგვირდნენ, რომ 2 წელიწადში ჩაგაბარებთ თეატრსო, მაგრამ 10 წელი გავიდა... 1991 წლის 28 დეკემბერს სრულიად გასაოცარი რამ მოხდა. სამოქალაქო ომის დროს, ჩავთვალეთ, რა დროს სპექტაკლიაო და წარმოდგენა მოვხსენით. მოულოდნელად ბავშვები მოვიდნენ. ამ ფაქტმა გვაფიქრებინა, რომ მათ ყველაზე კრიზისულ მომენტშიც კი სჭირდებათ თეატრი და ზღაპრის ყურებისას, სულ უნდათ, რომ სიკეთე მუდამ იმარჯვებდეს.

ამას წინათ ჩვენს თეატრთან შეიქმნა სოციოლოგებისა და ფსიქოლოგების ჯგუფი. მათ ჩაატარეს გამოკვლევა და აღმოჩნდა, რომ მეოთხე კლასამდე ბავშვებს მობეზრდათ პოლიტიკასა და ეკონომიკაზე საუბარი და განაცხადეს, რომ გვინდა მივიღეთ ლამაზ შენობაში, სადაც გავიცინებთ, გავერთობით და ლამაზ წარმოდგენას ვნახავთო.

არ შეიძლება ბავშვი მუდმივად ცხოვრობდეს აგრესიულ გარემოში. ეს აუცილებლად გამოიღებს თავის უარყოფით შედეგს... მინდა ზნეობრივი მოქალაქე აღვზარდოთ. დაილაღნენ ადამიანები მუდამ სტრესულ მდგომარეობაში არსებობით.

* * *

ხშირად მეკითხებიან – რატომ არ წახვედი ამა თუ იმ თეატრში სპექტაკლის დასადგმელადო?.. არ ვიცი!.. სხვის თეატრში რა უნდა ვაკეთო? ყველას თავისი ესთეტიკა აქვს და თავისი შეხედულების თეატრი უნდა. სხვის თეატრში შენ ან მისი გადამღერება უნდა მოახდინო, ან კონფლიქტი შექმნა.

¹ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში შალვა გაწერელია 1982 წელს დგამდა შექსპირის „მაკბეტს“. მთავარ როლებს ამზადებდნენ ალეკო მახარობლიშვილი და თეატრის დასში ახალჩარიცხული ნინო კასრაძე.

დღეს, 28-ე აუდიტორიაშია ჩემი თეატრი. აქ ძალიან მიყვარს სპექტაკლების დადგმა. აქ რეპეტიციებიც საინტერესოა... ის გამომსახველი ხერხები, რაც თეატრში უნდა იყოს დღეს, სწორედ აქ იკვეთება. სწორედ ეს ახალგაზრდები არიან დღევანდელი დღის გამომსახველი ხერხების მატარებელნი. ჩემი სტუდენტები მე მომეყვებიან, სჯერათ ჩემი და ამიტომაც ვარ მათთან. სადაც მე ვარ, ჩემი თეატრიც იქაა.

მინდა ჩემს სტუდენტებს ვასწავლო ერთმანეთის პატივისცემა და სიყვარული, კოლეგის მოსმენის დიდი შინაგანი კულტურა და მოთხოვნილება. ვცდილობ აუდიტორიაში შემოსვლისთანავე შევუქმნა მათ ის ატმოსფერო, რომელ თეატრშიც შედის. მსახიობობა არ არის სცენაზე დგომა, ის მკაცრი რეჟიმი, დიდი შემოქმედებითი დისციპლინა და თავდაუზოგავი, სიზიფეს შრომაა. როგორც ცხოვრებაშია ყოველი დღე არაჩვეულებრივი, თეატრშიც ყოველი დღე განუმეორებელია. **ეს დღე აღარასოდეს განმეორდება.** წარმატალია სპექტაკლიც. ამიტომაც, ვერაფრით ვეგუები, როდესაც მსახიობი სცენაზე გამოდის და მას არ გააჩნია თავისი სათქმელი საკვირველი, როლს არა აქვს მნიშვნელობა. მსახიობს მე შინაარსს ვკარნახობ, ფორმას თავად ეძებს. სიტყვა შედეგია და მასთან მისვლა უნდა ისწავლოს მსახიობმა. არ მინდა ყალბი სიტყვა, რაც მსახიობს არ ესმის და ვერ თამაშობს საქციელში, რაც არ არის მისთვის ორგანული.

აუდიტორიაში მუდამ უზარმაზარი პლაკატები მქონდა გაკრული, „ილაპარაკეთ მკაფიოდ და გარკვევით“, „ვიმოქმედოთ შეგნებულად და სწორად, რომ შევექმნათ რწმენა“. პლაკატებს ხშირად ვცვლიდი ხოლმე, სტუდენტებს რომ უმთავრესზე გაემახვილებინათ ყურადღება. მსახიობის ოსტატობაზე ლექცია არ არსებობს. არის რეპეტიცია, პროცესი და შედეგიც თეატრალური უნდა იყოს. იქ, სადაც მსახიობს გზადით, თეატრალური ატმოსფერო უნდა სუფევდეს. პირველკურსელებთან **გვზიუბერის „პატარა უფლისწული“¹** რომ დავდგი, ის სპექტაკლი კი არა, ეტიუდები იყო, პატარა-პატარა ნაკვეთები, თუმც სპექტაკლად შეიკრა, რადგან მასში ატმოსფერო იყო შესატყვისად თეატრალური. ყველა პირობა იყო შექმნილი, რომ მსახიობებს ორგანულად ემოქმედათ. სტუდენტს ვერ ვასწავლი

¹ საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

მსახიობობას. მე მათთან როლსა და სპექტაკლზე ვმუშაობ და ვისაც შნო აქვს, ისწავლის ამ მუშაობის პროცესს. ვცდილობ მათ შევასწავლო, რომ უნდა იმოქმედონ შეთხზულ გარემოში. თეატრი ზღაპარია, ჯადოსნური გარემოა და მსახიობი მოვალეა გააცნობიეროს, იმოქმედოს სწორედ ამ შეთხზულ ჯადოსნურ გარემოში, ახალ „ირეალურ“ სამყაროში და არა სცენაზე. მეც მათთან ერთად ვსწავლობ. ყოველი რეპეტიცია სწავლაა, აღმოჩენაა, განუმეორებელი დღეებია და გარკვეული პროცესები ხდება. მე მიყვარს ეს პროცესი, ეს ყოველდღიური აღმოჩენები ჩემშიც და სხვაშიც.

სტუდიური მუშაობა ბევრად პროდუქტიულია. ხშირად ვატარებ ექსპერიმენტს. მაინტერესებს დაოსტატებული და ახალგაზრდა მსახიობების მოთხოვნები, მათი გამოქმენილი ხერხები როგორ ერწყმის ერთმანეთს და ვხედავ, რომ ისინი ჰარმონიაში არიან, ე.ი. მათ სურვილი ერთი აქვთ, სცენაზე დაამკვიდრონ თავიანთი ასლი. მე თამაშის წესზე არ მაქვს ლაპარაკი, რადგან თამაშის წესთან დაკავშირებით, ვინც ჩემთან მუშაობს, სწორედ მათ ვაერთიანებ. 28-ე აუდიტორიაში **„ფსკერზე“¹ რომ დავდგი, სტუდენტები ალეკო მანარობლიშვილისა და ზურაბ პირველის** გვერდით თამაშობდნენ. ჩემი მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მუშაობისას კი, რეზო თავართქილაძის, ლალო მექვაბიშვილის და სხვათა გვერდით თამაშობდნენ და იმჟამად მომზადებული ყველა სტუდენტური სპექტაკლი თეატრის რეპერტუარში იყო. ასე დაიდგა **ა. ჰაკეტიისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“², დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვება“** და სხვ.

2009 წლიდან ერთი წლის მანძილზე, მაგისტრანტებთან რამდენიმე პიესის ნაწყვეტების დადგმა მოვსინჯე – **ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“**, **ა. კრისტის „ხაფანგი“**, **დ. კლდიაშვილის „უბედურება“**, **პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“**. თითოეულში ვცვლიდით დროსაც და პერსონაჟების სახელებსაც, პრობლემა კი უცვლელი რჩებოდა. არეული დროის თამაში გამორჩეულად საინტერესო აღმოჩნდა. ასე უფრო მკაფიოდ იკვეთებოდა უკმაყოფილო, აგრესიული ადამიანების სახეები,

¹ იქვე;

² „ანა ფრანკის დღიური“, პიესის ავტორები კ. გუდრიჩი, ა. ჰაკეტი, თარგმანი პაპუნა წერეთელის, რეჟისორი შ. გაწერელია, მხატვარი მიხ. ჭავჭავაძე, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი, მუსიკალური გაფორმება ე. მაჭავარიანის, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, პრემიერა გაიმართა 1972 წლის 22 სექტემბერს.

რომლებიც მთელი არსებით მიესწრაფოდნენ დაენგრიათ ყველაფერი და მიზეზებს ეძებდნენ შინაგან სამყაროში აშლილი ჯანყის გამოსავლენად, რადგან ირგვლივ ყველა ავადაა, მათი არანორმალური მდგომარეობის მიზეზი კი, არ არის დამაჯერებლად დასაბუთებული, ვერ გაუგიათ, რა ხდება და მაყურებელს ეჩხუბებიან. ცხოვრებაში დროთა კავშირი დაირღვა, მოვლენები არ არის განვითარებული და დასრულებული, სულ დაუმთავრებელი ნახტომებია და სცენაზეც ეს მოულოდნელობის ეფექტი ქმნის არაჩვეულებრივობის უჩვეულო, მისტიურ შეგრძნებებს. ფსიქოლოგიზმი დეტექტივში გაცილებით მეტი აღმოჩნდა და ვესწრაფვოდი, კარგად ცნობილი ფაბულით მომეხინჯა დამოუკიდებელი სპექტაკლის შექმნა. სპექტაკლი ხომ მაყურებელთან ერთად განიხილება.

ყოველი ჩემი ახალი სპექტაკლი ძველი მიგნებების ნგრევა და ძიებაა, რომელი ხერხებით გამოვსახო ჩემი ახალი სათქმელი. გამორჩეულად მიყვარს მსახიობი, რომელიც ცდილობს თავისი სათქმელი თავისი ხერხებით წარმოაჩინოს. მსახიობს უნდა ჰქონდეს თავისუფლება, მაგრამ რეჟისორის მიერ მინიჭებულ, მკაცრად მოხაზულ საზღვრებში. ერთ რამეში გვანან ჩემი სტუდენტები ერთმანეთს – მათ ძალიან შეუყვარდათ თეატრი და ფანატიკური არა, მაგრამ დიდი ჟინი აქვთ, რომ სცენაზე რაღაც გააკეთონ. ჩემი პირველი სტუდენტები – ოთარ ბალათურია და ი. ხიზანიშვილი ამბობდნენ, რომ გიჟბავით შეგვაყვარე თეატრიო.

* * *

არ მესმის, რას ნიშნავს ახალი და ძველი თაობა??? მეც მიყვარს და მაცვია ჯინსები და ბოტასები. მეც ამ დროში ვცხოვრობ, ბევრი რამ მეც ისევე მომწონს, როგორც ახალგაზრდებს, რა განსხვავება ჩვენს შორის?.. ზოგჯერ ფეხი რომ მტკივა და ისე ვერ დავრბივარ როგორც ისინი? მაგრამ ახალგაზრდებსაც ხომ ტკივათ ხოლმე ფეხი?... არც ის მესმის, **რას ნიშნავს გაცხარებული მსჯელობა თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში დამკვიდრებული კრიზისის თაობაზე?..** ჩემი აზრით, თეატრალურ ხელოვნებაში მისი მაძიებლური სულისკვეთების გამო, კრიზისი სრულიად ბუნებრივი ფორმაა. ჩემთვის ყოველი სპექტაკლი დიდი ტკივილი და ტანჯვაა, მრავალი უძილო ღამეა, ესეც ხომ თავისებური კრიზისია? სულ ვეძებ, ყოველი

სცენა დიდი ტანჯვითაა შექმნილი. ყოველი სპექტაკლი რეჟისორის გულწრფელი რეაქციაა მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკურ პროცესებზე, ახალ ადამიანურ ურთიერთობებზე, პრობლემებზე. ხელოვანი ხომ მუდამ მეამბოხეა? ამიტომაც პირველადი პროცესი სწორედ რეჟისორის სულიერ სამყაროში დაგროვილ იმ შთაბეჭდილებებს უკავშირდება, რომელიც აიძულებს ეძებოს თვითგამონახატვისთვის შესატყვისი დრამატურგიული საფუძველი. ასე დაიდგა ჩემი ყველა სპექტაკლი. ჩემს პირველივე დადგმაში, **ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიურში“**, მაინტერესებდა, როგორ ახერხებენ ადამიანები ილუზიასა და სიცრუეში მშვიდად ცხოვრებას?!. ცხოვრება გაუსაძლისია გარესამყაროსაგან იზოლირებულ გარემოში. ადამიანს ურთიერთობების გარეშე არსებობა არ შეუძლია. ამ პრობლემას ხომ არც დღეს დაუკარგავს აქტუალობა? ჩვენს ირგვლივ ყოველთვის ჩნდებიან ადამიანთა ჯგუფები, რომლებიც ესწრაფვიან განერიდონ პრობლემებს და სადღაც, რა მნიშვნელობა აქვს სად, სარდაფში, სხვენში, ფეშენებელურ სასახლეში, ემიგრაციაში იცხოვრონ კომფორტულად, გაერთონ მანამ, სანამ გადაივლის კრიტიკული სიტუაცია და შემდგომ გამოვიდნენ თავშესაფრიდან, გააგრძელონ მშვიდი ცხოვრება. ეს ხომ გაქცევა, თვითმოტყუება, დროებითი განრიდებაა დისკომფორტისგან. ილუზიების მსხვერველია კი გარდაუვალია. დისტანცირება რეალობისგან კრახისთვისაა განწირული. ასეთი ადამიანები თავადვე უმზადებენ საკუთარ თავს უმძიმეს განაჩენს. ასე იყო „ანა ფრანკში“ და ასეა დღესაც. თითქოს არაფერი არ იცვლება ჩვენს ირგვლივ. ვერაფერს ვსწავლობთ შეცდომებისგან. ვცდილობთ შევიქმნათ გარკვეული ილუზია, თითქოს ის, რაც ხდება, ჩვენ არ გვეხება და არც არასდროს შეგვეხება, მაგრამ როდესაც ფაქტის წინაშე აღმოვჩნდებით ხოლმე, უკვე გვიანაა. ყველა პრობლემა ადრე თუ გვიან ყველას შეგვეხება, ამიტომაცაა სიფხიზლე აუცილებელი, რომ დროულად მოვახდინოთ პრობლემებზე მძაფრი რეაგირება. პრობლემები თავისით არ გვარდება!

* * *

ჩემი სტუდენტობისას, XX საუკუნის 50-იანი წლების თეატრალურ ინსტიტუტში მხოლოდ გამორჩეული ნიჭის 70 სტუდენტი სწავლობდა. ჯერ კიდევ მძაფრად შეიგრძნობოდა ინსტიტუტის დამფუძნებელი

თაობის, ქართული თეატრის რეფორმატორული გუნდის მებრძოლი სულისკვეთება, მათი ტკივილი და ტრაგიკული მოვლენების სუსხიანი გამოძახილი. მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე არ მშორდებოდა მძაფრი ნოსტალგია წინამორბედთა მიერ შექმნილ ამალღებულ თეატრზე. ბევრი რამ ისე შეიცვალა, რომ გული მტკივა. შეიცვალა ადამიანური ურთიერთობები, ღირებულებები და თავად თეატრისადმი მიდგომაც.

ჩემი თაობა ისე შემოვიდა თეატრალურ ინსტიტუტში როგორც ტაძარში, მაშინ, თეატრიცა და ინსტიტუტიც დიდ კეთედრად, წმინდა ტაძრად იაზრებოდა. ამჯერად კი თეატრი აღარ არის ტაძარი, თუმცა რა არის, ვერც ამას ვიტყვი. ყველგან და ყველაფერში იგრძნობა გაუხეშებული დამოკიდებულება. საოცრად ყოფიეთები, სარგებლისმოყვარენი, გულგრილები გავხდით. ჩემი თაობა ფანატიკოსთა თაობა იყო, მთელი არსებით გვიყვარდა თეატრი და ვეძებდით თვითგამოხატვისათვის სრულყოფილ გზებს. სტუდენტობისას, თითქმის ღამით ვატარებდი რეპეტიციებს ინსტიტუტის შენობაში. გურამ საღარაძე და კარლო საკანდელიძე სპექტაკლის შემდეგ ამოდლიდნენ რეპეტიციებზე რუსთაველის თეატრიდან. ასევე მუშაობდნენ ჩემი სხვა კოლეგებიც, მაგრამ არც მათთვის და არც ჩემთვის არავის უკითხავს, სად მიდიხართ, ასე გვიან რატომ ატარებთ რეპეტიციებსო. პერიფერიებშიც მივდიოდით სამუშაოდ. მაგალითად, თ. ჩხეიძე თავის გუნდთან ერთად, იმჟამად დამწყებ, დღეს კი სახელოვან მსახიობებთან ერთად ზუგდიდში წავიდა, მე – ჭიათურის თეატრში. თეატრს დღეს პატრონი აღარ ჰყავს. იმჟამად კი თეატრი იდეოლოგიის ფორმა იყო სახელმწიფოსთვის და ყველა რაიონსა თუ სკოლაში ფუნქციონირებდა. მაყურებელი ზუსტად რეაგირებდა ყველა დეტალსა თუ ფარულ ინფორმაციაზე.

* * *

ჩვენს პროფესიაში საქმის გადადება არ შეიძლება. თუ გაწუხებს პრობლემა, მოძებნე პიესა, დაიწყე რეპეტიცია და სწრაფადვე დაასრულე. არ უნდა განელდეს აზრი, შთაბეჭდილება. პროფესიისადმი უპასუხისმგებლო დამოკიდებულება სტუდენტებსაც დაეტყვოთ და მსახიობებსაც. ხანდახან ისიც კი მეჩვენება, რომ ეს მთელი თაობის

სენია. ვუყურებ სპექტაკლს და ვხედავ, რომ მსახიობს ეჩქარება სცენიდან გაქცევა. ხშირად ისეთი შუშის თვალებით უყურებენ პარტნიორს, რომ ცხადად ვხედავ, არც კი უსმენენ, სრულებით არ რეაგირებენ პარტნიორის ქცევასა და სიტყვაზე... მათ თვალებში თავზარდამცემი სიცივება, თითქოს ეჩხუბებიან პარტნიორს – „ჰა, დროზე დაამთვარე შენი სიტყვა, ახლა ჩემი რიგია, მორჩი...“ ეს უკვე აღარაა ხელოვნება, ეს არაა თეატრი. მეტყველებაში ქვეტექსტი უნდა იკითხებოდეს. ამ ქვეტექსტს კი სულ უფრო იშვიათად ვხვდებით. სიტყვები კი არ უნდა წარმოთქვა, ის უნდა ითამაშო. მსახიობები ჩქარობენ ტექსტის წარმოთქმას და სიტყვის არსი, მისი ღირებულება იკარგება, პაუზა და ქვეტექსტი ქრება. სიტყვის თქმამდე სწორედ საფუძველი უნდა შეამზადოთ. ეს სიტყვა კი აქტიური უნდა იყოს. ორჯერ ერთი და იმავე სიტყვის ერთნაირად თქმა არ შეიძლება, მას სხვადასხვაგვარი დატვირთვა უნდა ჰქონდეს. იგივე რეგისტრები არავის აინტერესებს. მონოტონური სიტყვა და საქციელი არაშემოქმედებითია. ადამიანები ერთი რიტმით არ ვცხოვრობთ. ყველანი სხვადასხვაგვარად ვრეაგირებთ მოვლენებზე, მაგრამ ცხოვრებისეული ტემპო-რიტმისაგან განსხვავებით, სცენაზე მიმდინარე მოვლენები გაცილებით მკაფიო და სახიერია.

თანამედროვე ეტაპზე მაყურებელზე პირდაპირი გასვლა ძალზე მნიშვნელოვანია. სცენაზე დიალოგი ხან მაყურებელთან, ხან კი პარტნიორთან მიმდინარეობს. ამ დროს სწორედ სხეულმა უნდა ითამაშოს და არა ხმამ. სცენური გზა სხვანაირია, ცხოვრებისეული – სულ სხვანაირი. თეატრში ადგილზე სიარულიც სხვანაირია. ამიტომ მსახიობმა ჯერ სცენაზე სიარული უნდა ისწავლოს, რადგან სცენური სახის შექმნის პროცესი სწორედ სიარულიდან იწყება. მოძრაობა შეთხზული უნდა იყოს. სიტყვა სხეულმა უნდა მაგრძნობინოს. ზურგიდან უნდა ვგრძნობდე პერსონაჟის მღელვარებას. სცენაზე ყველა პოზა რაღაცას ნიშნავს. დიალოგი დაამთავრეთ? მოვლენის დასრულებაც გამოკვეთეთ, პაუზა შეავსეთ. ხოლო კუნთების თავისუფლება არ არსებობს, რადგან კუნთები მუდამ გარკვეული მიზნისათვის მობილიზდება. არც მსჯელობა შეიძლება სცენაზე, თეატრი ხომ ბრძოლის არენაა? აქ უნდა იბრძოლოთ გარკვეული მიზნისათვის, მაგრამ თანამედროვე თეატრში მსახიობის სხეული მკვდარია, რადგან ცხოვრებაშიც და სცენაზეც სულ ვცრუობთ და ვიტყუებით.

ქვეცნობიერება და შთაგონება რწმენით აშუშავდება. რაც მე შევთხზე, სწორედ ის არის სიმართლე... გმირისა და მსახიობის სრული შერწყმა სიცრუეა. მხოლოდ დროებით ვშორდებით და კვლავ ვუახლოვდებით მას, ეს მანძილი მუდამ მოძრავია და სწორედ დაუსრულებლად ცვალებადი, მოთამაშე დისტანციით ღებულობს მსახიობი ტკობას, რაც თავად დისტანციის კანონიდან იღებს საფუძველს. სიტყვა ფიზიკურ მდგომარეობას უნდა შეესაბამებოდეს. მსახიობის სხეული ორკესტრია, ის სიტყვასთან ერთად ქმნის რიტმს და მას უპირატესობაც ენიჭება. მინდა მივმართო მსახიობებს – ნუ აწვალეხთ სიტყვებს. მსატერული სახე თუ სწორადაა გააზრებული – სიტყვა თავისით დაიბადება. ქვეტექსტის თამაშია მნიშვნელოვანი და არა სიტყვის. აუცილებელია ქმედითი სიტყვის პრიმატი. სიტყვების თამაში ყველაზე საშინელი რამეა. მთავარია სწორი კამერტონის პოვნა. მსახიობი სწორედ მოვლენით შემოდის სცენაზე და აუცილებელია მისი წინაპირობის გათამაშება, რომ სცენაზე დახვედრილ ახალ მოვლენას შეეჯახოს, ამით კი საინტერესო გახადოს სანახაობა. სიტყვა ქმედებით უნდა გათამაშდეს. ამიტომაცაა აუცილებელი, მსახიობმა სახე დაამშვიდოს და გადათამაშებას თავი დაანებოს. სცენაზე ფიქრიანი, ტკივილიანი ხალხია და არა მოთამაშე. კონტრასტი დიდებული ხერხია ხელოვნებაში. დაუსრულებლად უნდა ცვალოთ ინტონაციები და ტემპო-რიტმი. თამაშის მაგივრად თუ დრამატურგის ტექსტს მიკითხავთ, ეს ტექსტი თქვენზე უკეთ ვიცი, სახლში წავიკითხე. სწორედ ქმედებებში უნდა გამოჩნდეს მოტივაცია და არა სიტყვაში. ილაპარაკეთ და ნუ ითამაშებთ. იყავით ბუნებრივი. რწმენა რომ გაჩნდეს, ბუნებრივი უნდა იყოს. როცა რწმენა გაჩნდება, მაშინ თამაშიც დაიწყება.¹

¹ ქუთათელაძე თ., „დიალოგ-მონოლოგი“, ვაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2011 წლის 14 იანვარი.

დღიური №10 2012 წლის მარტი

ბენდიერი ადამიანი ვარ!.. მუდამ ვიყავი იმ ადამიანების გვერდით, რომლებიც ყველაზე მეტად მიყვარდა. მყავს შესანიშნავი ოჯახი და პროფესიაშიც გამიმართლა. მახარებდა ჩემი სტუდენტების მიერ ჩემი დაბადების დღისადმი მიძღვნილი ყველა საღამო, რაც მხოლოდ პედაგოგისადმი მაღლიერების გრძნობის დასტური კი არა, სტუდენტის შემოქმედებითი ზრდის გარკვეული პრეზენტაციაც იყო. სტუდენტის მიერ დამოუკიდებლად, ხალასი იუმორითა და ფანტაზიით შეთხზული მახვილგონივრული ეტიუდები, პედაგოგისათვის ყველაზე დიდი საჩუქარია.

მოწაფეობა ნიშნავს არა კონკრეტული პიროვნების აღზრდილს, არამედ გარკვეული ღირებულებების თანამოაზრესა და საკუთარი მოღვაწეობით მის განმავითარებელს. ამ მხრივ ჩემი თავი მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფედ მიმაჩნია (თუმცა პროფესიას კოწო ანდრონიკაშვილთან, ლილი იოსელიანთან და ვასო ყუშიტაშვილთან დავეუფლე), თავად ბატონი მიშა კი, ახმეტელისა და მარჯანიშვილის კლასიკური რეჟისურის მემკვიდრედ მესახება.

ბენდიერი ვარ, რომ ვცხოვრობდი და ვმოღვაწეობდი უაღრესად რთულ, მაგრამ ძალზე საინტერესო დროში. 60, 70 და 80-იანი წლები უმნიშვნელოვანესი პერიოდი იყო არა მარტო ქართული სინამდვილისთვის, არამედ საერთოდ, ფართო მასშტაბით. ამ დროისათვის უკვე დასრულებული გახლდათ 30-იან წლებში რეპრესირებულთა რეაბილიტაცია. მათი მიღწევების გაცნობამ კი დიდი იმპულსი მისცა ხელოვნურად შეწყვეტილი მოდერნული აზროვნების განახლებისა და მისი ახალ ხარისხში განვითარების ტენდენციას. გარდა ამისა, 60, 70 და 80-იანი წლებში უკვე მოღვაწეობდნენ ძალზე საინტერესო რეჟისორებიც და მათი ყოველი წარმატებული სპექტაკლიც დიდი საჩუქარი იყო. ესეც ქმნიდა იმპულსს, მუდამ ფორმაში რომ ვყოფილიყავი და თავადაც თავდაუზოგავად მეშრომა ღრმავაროვანი სპექტაკლების დასადგმელად.

60, 70 და 80-იანი წლები მნიშვნელოვანი პერიოდი იყო თეატრმცოდნეობაშიც. ამ წლებში მოღვაწეობდნენ ის ადამიანები, რომლებმაც დიდი ავტორიტეტი მოუპოვეს თეატრმცოდნის პროფესიას და ვმეგობრობდი მათთან. ეს პროფესია მუდამ ღირებულად მიმაჩნდა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის და 2009 წელს,

როდესაც მაგისტრანტთა ჯგუფი ავიყვანე, ჩემი მიზანი იყო თითოეულ მათგანში აღმეზარდა მსახიობის, რეჟისორისა და თეატრმცოდნის უნარ-ჩვევები. მსურდა მრავალპროფილიანი განათლება მიმეცა მათთვის, რაც ახალი დროის მოთხოვნების შესატყვისად მესახება.

თეატრის სიცოცხლისუნარიანობა არ არის დღევრძელი. აუცილებელია სათეატრო ფორმის მუდმივი განახლება, ზრუნვა მომავლის თეატრალური მოდელის შესაქმნელად და ახალი დროის შესაბამისი გამომსახველი ხერხებით მდიდარი სამსახიობო კადრების აღზრდა. 28-ე აუდიტორიის თეატრალური მოდელიც არა მხოლოდ სასწავლო თეატრს წარმოადგენს, არამედ ძალზე წააგავს როგორც სალონურ, ისე ქუჩის თეატრს, სადაც მაყურებელი ყველა მხრიდან აკვირდება ე.წ. სცენას. ასეთ რეჟიმში მოქმედი მსახიობი კი თავადაც იძულებულია მუდმივად იზრუნოს თავისი შემოქმედებითი აპარატის სრულყოფაზე.

მსახიობის აღზრდის მეთოდოლოგია სხვადასხვა სათეატრო ესთეტიკათა ნაერთს ეფუძნება, რომლებიც დროის პრიორიტეტთა შესატყვისად იცვლება. თუმცა მსახიობის აღზრდის ფუნდამენტად საწყის ეტაპზე სტანისლავსკის სისტემა მიმანჩნია, შემდგომ ეტაპზე ბრენტის გაუცხოვების ეფექტი, გორდონ კრევის თეორია „მსახიობ მარიონეტის თაობაზე“, ეჟი გროტოვსკის იმპულსური თეატრი, მიხეილ ჩეხოვის სავარჯიშოები, ანბეტელის გმირული და მარჯანიშვილის ზეიმური თეატრი, აგრეთვე მნიშვნელოვანია კომედია დელ არტეს სამოედნო თეატრის თამაშის ხერხების ათვისებაც, სადაც ისევე როგორც ანტიკური პერიოდის თეატრში, სიტყვას ჯადოს ფუნქცია ენიჭებოდა. ამიტომაც დიდხანს ვმუშაობ ხოლმე ინტონაციაზე, სიტყვის სწორად გაჟღერების კულტურაზე.

უკრიტიკოდ არ ვღებულობ არც ერთ თეატრალურ ესთეტიკას ან რეჟისორულ ნააზრევს, მაგალითად, შეუძლებელია მსახიობის კუნთები თავისუფალი იყოს, რადგან სცენა ბრძოლის ველია და მსახიობები მუდმივად სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში არიან ერთმანეთთან შებმულნი.

ყოველთვის მიყვარდა ახალგაზრდები. მათთან ურთიერთობა მიმძაფრებდა ახალი დროის რიტმისა და პრიორიტეტების შეცნობას. მიმანჩნია, რომ სპექტაკლები ყოველთვის მეამბოხური, ყოფით რეალობაზე ამადლებული მსახიობის გმირი კი, ინტელიგენტურად თავშეკავებული პროტესტანტი უნდა იყოს, რომელიც გარკვეული

საპროტესტო აქტების შემდეგ, კვლავ თავდადრეკილი უბრუნდება თავის ყოველდღიურ საქმიანობას და მოთმინებით განაგრძობს საკუთარი მძიმე ჯვრის ზიდვას. მრავალი პრობლემაა მოსაგვარებელი და ყველამ უნდა იშრომოს.

სპექტაკლის დადგმის პროცესიცა და როლის შექმნაც, ტკივილით გაჯერებულ მიგნებებთანაა დაკავშირებული და ვცდილობ სტუდენტსაც შევაყვარო მაძიებლური პათოსი, თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლის მოთხოვნა. 28-ე აუდიტორია მუდამ ზმაურიანია და ღია სტუმრებისთვის. მომავალ მსახიობებს ამითაც ვცდილობ მივაჩვიო ექსცენტრიულ მაყურებელთან ურთიერთობის კულტურას, მისი ყურადღების დაპყრობის ჩვევას.

სულ მეშინია და ვნერვიულობ, არ ვიცი, როგორ იმუშავებენ ჩემი სტუდენტები სხვა რეჟისორებთან, რა ოსტატობას გამოავლენენ, წაიღებენ და გამოადგებათ, გამოავლენენ თუ არა ჩემთან მიღებულ აღზრდას, რაც უნდა განავითარონ კიდევ სიცოცხლის ბოლომდე. არ მინდა დაკარგონ დრო და მიღებული ცოდნა.

დოსტოევსკიმ თქვა: თავს ყველა მოიკლავდა, ტკივილის რომ არ ეშინოდესო. მეც მეშინია ტკივილისა და სიკვდილის. არ მინდა მასთან შეხვედრა, ბოლოს და ბოლოს მივდივარ სამუდამოდ, დროებით ხომ არა?.. თუმცა სიკვდილი და მარადისობაში გადასვლა აუცილებელია.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაგრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40