კონსტანტინე სტანისლავსკი,

მსახიობის მუშაობა თავის თავზე

წინასიტყვაობა

განზრახული მაქვს დავწერო დიდი მრავალტომიანი შრომა მსახიობის ოსტატობის შესახებ (ეგრეთწოდებული „სტანისლავსკის სისტემა“).

უკვე გამოქვეყნებული წიგნი „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში წარმოადგენს პირველ ტომს, რომელიც შეადგენს ამ შრომის შესავალს.

წინამდებარე წიგნი „მუშაობა თავის თავზე“ „განცდის“ შემოქმედებით პროცესში – ეს მეორე ტომია.

ახლო მომავალში შევუდგები მესამე ტომის შედგენას, რომელშიც საუბარი მექნება „ხორცშესხმის“ შემოქმედებით პროცესში „თავის თავზე მუშაობის “ შესახებ.

მეოთხე ტომს მივუძღვნი „როლზე მუშაობას“
ამ წიგნთან ერთად მის დასახმარებლად უნდა გამომეცა ამოცანათა თავისებური („ტრენინგი და წვრთნა“), რომელშიც თავმოყრილი იქნებოდა მთელი რიგი რეკომენდირებული სავარჯიშოები.

ამ გარემოებას გვერდს ვუვლი ამჟამად, რომ არ გავცდე ჩემი დიდი შრომის ძირითად ხაზს, რომელიც უფრო არსებითად და სასწრაფოდ მიმაჩნია.

როგორც კი ჩამოვაყალიბებ სისტემის“ მთავარ საფუძველს მაშინვე შევუდგები ამოცანათა დამხმარე კრებულის შედგენას.

2

არც წინამდებარე და არც ყველა შემდგომ წიგნებს პრეტენზია არ ექნებათ მეცნიერულობაზე. მათი მიზანი განსაკუთრებით პრაქტიკულია. ვცდილობ გადმოგცეთ მათში ის, რაც მსახიობის, რეჟისორისა და პედაგოგის დიდი ხნის გამოცდილებამ შემასწავლა.

3

ტერმინოლოგია, რომლითაც ამ წიგნში ვსარგებლობ, ჩემი გამოგონილი არ არის, არამედ აღებულია პრაქტიკიდან, თვით მოწაფეებისა და დამწყები მსახიობებისაგან. მუშაობის დროს მათ თვითონ განსაზღვრეს საკუთარი შემოქმედებითი შეგრძნობების სახელები მათი ტერმინოლოგია, ძვირფასია იმით, რომ ის მახლობელი და გასაგებია ახლადდამწყებთათვის.

ნუ შეეცდებით მასში მეცნიერული საფუძვლების ძებნას. ჩვენ ჩვენი საკუთარი თეატრალური ლექსიკონი გვაქვს, საკუთარი აქტიორული ჟარგონი, რომლებიც თვით ცხოვრებამ გამოიმუშავა. მართალია, ჩვენ მეცნიერული სიტყვებითაც ვსარგებლობთ, მაგალითად, „ქვეცნობიერება“, „ინტუიცია“, მაგრამ ჩვენ მათ ფილოსოფიური გაგებით კი არ ვხმარობთ არამედ სრულიად უბრალო, საერთო-საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობით. ჩვენ ბრალი არ არის, რომ მეცნიერებას ათვალწუნებული ჰყავს სცენიური შემოქმედების სფერო, რომ ის შეუსწავლელი დარჩა და ვერ მოგვცეს საჭირო გამოთქმები ჩვენი პრაქტიკული საქმიანობისათვის იძულებული შევიქნით, ასე ვთქვათ, ჩვენი – შინაურული საშუალებით დაგვეღწია თავი გაჭირვებულ მდგომარეობიდან.

4

ერთ – ერთი მთავარი ამოცანა, რასაც „სისტემა“ ისახავს, მდგომარეობს ორგანული ბუნების შემოქმედების ქვეცნობიერების მეშვეობით ბუნებრივ აღგზნებაში.

ამის შესახებ წიგნის უკანასკნელ, XVI თავშია ლაპარაკი. წიგნის ამ ნაწილს განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა მოვეპყრათ, რადგან მასშია შემოქმედებისა და მთელი „სისტემის“ არსი.

5

ხელოვნების შესახებ უნდა ილაპარაკო და სწერო მარტივად, გასაგებად. ბრძნული სიტყვები მოწაფეს აშინებს. ისინი აღაგზნებენ ტვინს და არა გულს. ამის გამო შემოქმედების მომენტში ადამიანის ინტელექტი ახშობს არტისტულ ემოციას მისი ქვეცნობიერებით, რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი აქვთ დათმობილი ხელოვნების ჩვენს მიმართულებაში.

მაგრამ რთული შემოქმედებითი პროცესების შესახებ „უბრალოდ“ წერა და ლაპარაკი ძნელია. უხილავი, ქვეცნობიერებითი შეგრძნების გადმოსაცემად სიტყვები ერთობ კონკრეტულნი და უხეშნი არია.

ამ პირობებმა მაიძულეს მომეძებნა ამ წიგნისათვის განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც ხელს შეუწყობს მკითხველს შეიგრძნოს ის, რის შესახებაც ლაპარაკია ნაბეჭდ სიტყვებში. ამის მიღწევას მხატვრული მაგალითების დახმარებით ვცდილობ, სავარჯიშოებსა და ეტიუდებზე მოწაფეთა სასკოლო მუშაობის აღწერით.

თუ ჩემმა ხერხმა გასჭრა, იმ შემთხვევაში წიგნის ნაბეჭდი სიტყვები ხორცს შეისხავენ თვით მკითხველთა შეგრძნობის მეოხებით, მაშინ შესაძლებლობა მექნება ავუხსნა მათ ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობის დედაარსი და ფსიქოტექნიკის საფუძვლები.

6

დრამატიული სასწავლებელი, რომლის შესახებაც წიგნში მაქვს ლაპარაკი, ადამიანები, რომლებიც მასში მოქმედებენ, სინამდვილეში არ არსებობენ.

დიდი ხანია დაწყებულია მუშაობა ეგრეთ წოდებულ „სტანისლავსკის სისტემაზე“. პირველ ხანებში ჩემს შენიშვნებს ვიწერდი არა გამოსაქვეყნებლად, არამედ ჩემთვის, იმ ძიებების დასახმარებლად, რომლებიც წარმოებდა ჩვენი ხელოვნებისა და ფსიქოტექნიკის სფეროში. ჩემთვის დასასურათებლად საჭირო ადამიანები, გამოთქმები, მაგალითები, ბუნებრივია, აღებული მაქვს იმდროინდელი, შორეული, ომამდელი ეპოქიდან (1907-1914)

ასე შეუმჩნევლად, წლიდან წლამდე, დამიგროვდა აუარებელი მასალა „სისტემის“ შესახებ. ამ მასალიდან ამჟამად შექმნილია წიგნი.

დიდი დრო დასჭირდებოდა და ძნელიც იქნებოდა წიგნის მოქმედ პირთა შეცვლა. უფრო ძნელია წარსულიდან აღებული მაგალითების, ცალკე გამოთქმების ახალ, საბჭოთა ადამიანების ხასიათისა და ყოფასთან შეთავსება. საჭირო შეიქმნებოდა მაგალითების შეცვლა და ახალ გამოთქმათა ძებნა. ეს გარემოება უფრო მეტ დროს მოითხოვდა და გააძნელებდა საქმეს.

ხოლო ის, რასაც მე ვწერ ჩემს წიგნში, ერთ რომელიმე ეპოქასა და მის ადამიანებს კი არ ეხება, არამედ არტისტული ყაიდის ყველა ადამიანების ორგანულ ბუნებას, ყველა ეროვნებას და ყველა ეპოქას.

ერთი და იმავე აზრების ხშირი განმეორება, ისეთი აზრებისა, რომლებიც

უმთავრესად მიმაჩნია, განზრახ არის დაშვებული.

იმედია, მკითხველები მაპატიებენ ასე თავმობეზრებას.

7

დასასრულ სასიამოვნო მოვალეობად ვთვლი მადლობა გადაუხადო იმ პირთ რომელნიც ამ შრომის წერის დროს ასე თუ ისე დამეხმარნენ თავიანთი რჩევით, მითითებით, მასალებითა და სხვ.

წიგნში „ჩემი“ ცხოვრება ხელოვნებაში“ საუბარი მქონდა იმ როლის შესახებ, რომელიც ითამაშეს ამ ჩემს არტისტულ ცხოვრებაში ჩემმა პირველმა მასწავლებლებმა გ. ნ. და ა. ფ. ფედოტოვებმა, ნ. მ. მედვედევმა, ფ. პ. კომისარჟევსკიმ, რომელთაც პირველად მასწავლეს ხელოვნებისადმი მიდგომა, აგრეთვე ვლ. ო. ნემირივიჩ-დანჩენკოს მეთაურობით ჩემმა ამხანაგებმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან ერთობ ბევრი და ფრიად განსაკუთრებული რამ შემასწავლეს. ყოველთვის და განსაკუთრებით ახლა, ამ წიგნის გამოშვების დროს, გულითად მადლობას ვუძღვნი მათ.

გადავდივარ რა იმ პირებზე, რომლებიც მეხმარებოდნენ ეგრეთწოდებული „სისტემის“ ცხოვრებაში გატარებისათვის ამ წიგნის შედგენასა და გამოცემაში უპირველეს ყოვლისა მივმართავ ჩემს ერთგულ თანამგზავრებსა და უტყუარ თანაშემწეებს ჩემს სცენიურ მოღვაწეობაში. მათთან ერთად ვემსახურები ჩემს არტისტულ მუშაობას სიჭაბუკეში და მათთან ერთად ვემსახურები ჩემს საქმეს ახლა–მოხუცებულობის ჟამს. მხედველობაში მყვანან რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობები ზ. ს. სოკოლოვა და ვ. ს. ალექსევი, რომლებიც ხელს მიწყობდნენ ეგრეთწოდებული „სისტემის განხორციელებაში.

დიდი სიყვარულითა და მადლობით ვიგონებ ჩემს განსვენებულ მეგობარს ლ. ა. სულერჟიცკის. მან პირველმა აღიარა „სისტემის“ ჩემი პირველი ცდები, ის მეხმარებოდა პირველ ხანებში მის დამუშავებასა და ცხოვრებაში გატარებაში, ის მამხნევებდა ეჭვის აღძვრისა და ენერგიის მოდუნების წუთებში.

დიდად შემიწყო ხელი „სისტემის“ ცხოვრებაში გატარებასა და ამ წიგნის შედგენაში ჩემი სახელობის ოპერის თეატრის რეჟისორმა და მასწავლებელმა ნ. ვ. დემიდოვმა. ის მაწვდიდა ძვირფას მასალასა და მაგალითებს და მაძლევდა მითითებებს, მიზიარებდა საკუთარ აზრს წიგნის შესახებ და ამხელდა ჩემს მიერ დაშვებულ შეცდომებს. ასეთი დახმარებისათვის მით უფრო სასიამოვნოდ მიმაჩნია გულწრფელი მადლობა გადავუხადო მას.

„სისტემის“ ცხოვრებაში გატარებისათვის. ამ წიგნის ხელნაწერის გადათვალიერების დროს მითითებების და კრიტიკისათვის გულითად მადლობას ვუძღვნი რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობს მ. ნ. კედროვს.

აგრეთვე ჩემს გულწრფელ მადლობას ვუძღვნი რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობს ნ. ა. პადგორნის, რომელიც მითითებებს მაძლევდა წიგნის ხელნაწერის გადათვალიერების დროს.

უღრმეს მადლობას ვუძღვნი ე. ნ. სემიანოვსკაიას, რომელმაც დიდი შრომა იკისრა ამ წიგნის რედაქტირებისა და საქმის დიდებული ცოდნითა და ნიჭიერად შეასრულა თავისი სამუშაო.

კ. სტანისლავსკი

. შ ე ს ა ვ ა ლ ი

19.. წლის თებერვლის ... ქალაქ №-ში სადაც ვმსახურობდი ჩემს ამხანაგთან ერთად, ისიც აგრეთვე სტენოგრაფისტი იყო, მიმიწვიეს შესანიშნავი მსახიობის, რეჟისორისა და მასწავლებლის არკადი ნიკოლოზის-ძე ტორცოვის საჯარო ლექციის ჩასაწერად. ამ ლექციამ გადასწყვიტა ჩემი მომავალი ბედი: ჩემში აღძრა სცენისადმი უძლეველი ლტოლვა და, ამჟამად მე უკვე მიღებული ვარ თეატრის სასწავლებელში და მალე დავიწყებ მეცადინეობას თვით არკადი ნიკოლოზის ძე ტორცოვთან და მის თანაშემწე ივანე პლატონის ძე რახმანოვთან.

უსაზღვროდ ბედნიერი ვარ, რომ გამოვეთხოვე ძველ ცხოვრებას და ახალ გზას შევუდექი

მაგრამ ზოგიერთი რამ მაინც გამომადგება წარსულიდან, მაგალითად ჩემი სტენოგრაფია.

რა იქნება, რომ სისტემატურად ჩავწერო ყველა გაკვეთილები და შეძლებისდაგვარად სტენოგრაფიულად აღვნუსხო? ასე ხომ მთელი სახელმძღვანელო შეიქმნება! განვლილის განმეორებაში მაინც დამეხმარება! შემდეგში კი, როდესაც მსახიობი შევიქმნები, ეს ჩანაწერები კომპასის მაგიერობას გამიწევს მუშაობის მძიმე წუთებში.

გადაწყვეტილია: დღიურის სახით ვაწარმოებ ჩანაწერებს.

I დილეტანტიზმი...

..... 19.... წ.

გულის ფანცქალით ველოდით დღეს ტორცოვის პირველ გაკვეთილს. მაგრამ არკადი ნიკოლოზის - ძე მხოლოდ იმისთვის მოვიდა სასწავლებელში, რომ არაჩვეულებრივი რამ ეუწყებინა ჩვენთვის: ნიშნავს წარმოდგენას, რომელშიც ჩვენი საკუთარი ამორჩევით ვითამაშებთ პიესების ნაწყვეტებს. სპექტაკლი წავა დიდ სცენაზე მაყურებელთა, დასისა და თეატრის სამხატვრო ადმინისტრაციის თანდასწრებით. არკადი ნიკოლოზის-ძეს სურს გვანახოს სპექტაკლის გარემოცვაში: სცენაზე, დეკორაციებს შორის, გრიმში, სათანადო ტანსაცმელში, განათებული რამპის წინაშე. მისი სიტყვით, მხოლოდ ასეთი ჩვენება მოგვცემს ნათელ წარმოდგენას ჩვენი სცენიურობის ხარისხის შესახებ.

მოწაფეები საგონებელში ჩავარდნენ. გამოვიდეთ ჩვენი თეატრის სცენაზე? ეს ხომ წაბილწვაა, პროფანაცია ხელოვნებისა! მინდოდა მეთხოვნა არკადი ნიკოლოზის-ძისათვის, რომ სპექტაკლი ისეთ ადგილას გადაეტანა, სადაც უფრო ნაკლებ ვალდებულებას ვიგრძნობდით, მაგრამ სანამ ამას მოვახერხებდი, ის უკვე გავიდა კლასიდან.

გაკვეთილი გადადეს, ხოლო ჩვენ წინადადება მოგვცეს ნაწყვეტების ამოსარჩევად გამოგვეყენებინა თავისუფალი დრო.

არკადი ნიკოლოზის-ძის განზრახვამ მწვავე კამათი გამოიწია თავიდან სულ რამდენიმე კაცი მიემხრო. განსაკუთრებით მხურვალედ იცავდა მას ახალგაზრდა

ტანადი გოვორკოვი, რომელსაც, როგორც შევიტყვე, მანამდეც ეთამაშნა რომელიღაც პატარა ქალაქში ლამაზი მადალი ჩასუქებული ქერათმიანი ველიამინოვა და ტანმორჩილი, მოძრავი, დაუცხრომელი ვიუნცოვი.

მაგრამ თანდათანობით დანარჩენებიც შეურიგდნენ აზრს მომავალი გამოსვლის შესახებ. გონების თვალით წარმოიდგინეს რამპის კაშკაშა შუქი. სულ ჩქარა საინტერესოდ მივიჩნიეთ სპექტაკლი, სასარგებლოდ და საჭიროდაც კი, სპექტაკლის მოგონებაზე გულს დაგა-დუგი გაჰქონდა.

მე, შუსტოვი და პუშჩინი თავიდან ძლიერ მოკრძალებული ვიყავით, ჩვენი ოცნება ვოდევილებსა და უშინაარსო კომედიებს არ გასცილებია პირველ ხანებში. ჩვენ ისე გვეგონა, რომ მხოლოდ მათი დაძლევა შეგვეძლო. ჩვენს წრეში კი უფრო ხშირად და გაბედულად ასახელებდნენ – პირველ ხანებში რუს მწერლებს–გოგოლს, ოსტროვსკის, ჩეხოვს, შემდეგ კი მსოფლიო გენიოსების სახელებსაც.

ჩვენდა შეუმჩნევლად ჩვენც დავთმეთ ჩვენი პოზიცია და ჩვენც რომანტიული რამ მოგვინდა, მოკაზმული, გალექსილი... მე მოცარტის სახემ გამიტაცა, პუშჩინი – სალიერისა, შუსტოვი დონ-კარლოსზეც ოცნებობდა. შემდეგში შექსპირზე გადავედით, და ბოლოს ჩემი არჩევანი ოტელოს როლზე შეჩერდა. ოტელო იმიტომ ავირჩიე, რომ პუშკინის წიგნები არ მქონდა სახლში, შექსპირისა კი მქონდა: ხოლო მე ისე შემიპყრო მუშაობის ჟინმა, ისე გამიჯდა ძვალ-რბილში მაშინვე შევდგომოდი საქმეს, რომ არ შემეძლო ტყუილ-უბრალოდ დამეკარგა დრო წიგნის ძებნაში. შუსტოვმა იაგოს როლის შესრულება იკისრა.

იმავე დღეს გამოგვიცხადეს, რომ პირველი რეპეტიცია სახვალიოდ არის დანიშნულიო.

შინ დაბრუნებისას, ჩავიკეტე ჩემს ოთახში გადმოვიღე „ოტელო“, მოხერხებულად ჩავჯექი სავარძელში მოწიწებით გადავშალე წიგნი და დავიწვე კითხვა. მაგრამ მეორე გვერდის წაკითხვისთანავე თამაშის ჟინმა გამიტაცა. ჩემი განზრახვის წინააღმდეგ ამოძრავდნენ ხელები, ფეხები, სახე. დეკლამაციისაგან ვეღარ შევიკავე თავი. აქ კიდევ ხელში მომხვდა წიგნის ფურცლების საჭრელი დიდი ძვლის დანა. ხანჯლის მაგიერ ჩავიდე იგი შარვლის სარტყელში. ხაოიანმა პირსაწმენდმა თავის საბურავის მაგიერობა გამიწია, ხოლო ფანჯრის ფარდების ჭრელი ბაწარი ქარშიკის როლს ასრულებდა. ჩარსავისა და საბნისაგან პერანგისა და ხალათის მსგავსი რამ გავიკეთე. ქოლგა ძველებურ მოკაკულ ხანჯლად გადაიქცა. ფარი-და მაკლდა, მაგრამ უცებ მომაგონდა, რომ მეორე – ოთახში – სასადილოში –კარადის უკან დიდი სინია ჩამოკიდებული, რომელიც ფარის მაგივრობას გამიწევს. იძულებული გავხდი იერიშზე გადავსულიყავ.

შეიარაღების შემდეგ ნამდვილ მხედრად ვიგრძენი თავი, დიდებულ და მოხდენილ მეომრად. მაგრამ ჩემი საერთო შეხედულება თანამედროვე იყო, კულტურული, ხოლო ოტელო – აფრიკიდან იყო! მას რაღაც ვეფხვის იერი უნდა დაჰკრავდეს. რათა ვეფხვის დამახასიათებელი მიხვრა-მოხვრა გამოენახა, მთელი რიგი ვარჯიშები ჩავატარე: მოსხლეტილი, შემპარავი ნაბიჯით დავიწყე ოთახში სიარული, ტანის მოხდენილი მოქნილობით დავდიოდი დგამებს შორის ვიწრო გასასვლელებში; კარადის უკან ჩავუსაფრდებოდი ხოლმე მსხვერპლს; უცაბედი ნახტომით დავეცემოდი საფარიდან გონებით წარმოდგენილ მტერს, რომლის მაგივრობასაც დიდი ბალიში ასრულებდა. ბალიში შემდეგ დეზდემონად გადაიქცეოდა ჩემთვის. გაშმაგებთ ვეხვეოდი, ვუკოცნიდი ხელებს, შემდეგ მძულვარებით გავტყორცნიდი შორს და ხელახლა ვეალერსებოდი ვნებიანად, შემდეგ დავახრჩობდი და დავტიროდი

გონებით წარმოდგენილ მიცვალებულს. ბევრი მომენტი თითქოს შესანიშნავად გამომდიოდა.

თითქმის ხუთ საათს წავიმუშავე ასე შეუმჩნევლად. იძულებით ვერ იზამ ამას! მხოლოდ არტისტული აღმაფრენის დროს გეჩვენება წუთებად საათები. აი იმის დამამტკიცებელი, რომ ჩემ მიერ განცდილი მდგომარეობა ნამდვილი ზეშთაგონება იყო.

ვიდრე ტანსაცმელს გავიხდიდი, ვისარგებლე შემთხვევით, რომ სახლში ყველას ეძინა, შევიპარე წინა ოთახში, სადაც დიდი სარკე იდგა, ელექტრონი ავანთე და დავაკვირდი ჩემს თავს. ის სრულიად ვერ შევამჩნიე ჩემში, რასაც ველოდი. მუშაობის დროს გამონახული პოზა ან ჟესტი სრულიად არ ჰგავდნენ იმას როგორადაც მე მქონდა წარმოდგენილი. უფრო მეტიც: სარკემ ნათლად აღმომაჩენინა ჩემს ტანადობაში ისეთი მოუხეშაობა, ისეთი მახინჯი ხაზები, რომლებიც მანამდე არ შემიმჩნევია ჩემში. ამგვარი იმედგაცრუების გამო უცებ მთლად მოვდუნდი. ენერგია დამეკარგა.

19 . . წ

ჩვეულებრივ უფრო გვიან გამეღვიძა, სასწრაფოდ ჩავიცვი და მივაშურე სკოლას. სარეპეტიციო ოთახში შესვლისას, სადაც უკვე მელოდებოდნენ, ისე შევკრთი და შემრცხვა, რომ ბოდიშის მოხდის ნაცვლად ვთქვი სულელური ტრაფარეტული ფრაზა:

– მგონი ცოტათი დავაგვიანე.

რახმანინოვი დიდხანს მიმზერდა საყვედურით და ბოლოს მითხრა:

– ყველანი სხედან, იცდიან, ნერვიულობენ, ბრაზობენ, თქვენ კი გგონიათ, რომ მხოლოდ ცოტათი დაიგვიანეთ! მომავალი მუშაობით ყველანი აღფრთოვანებული მოვიდნენ, თქვენ კი ისეთი რამ ჩაიდინეთ, რომ სრულიად მომისპეთ დღეს თქვენთან მუშაობის ხალისი. ძნელია შემოქმედების სურვილის გამოწვევა, ხოლო მისი ჩახშობა კი – სულ ადვილია. ვინ მოგცათ უფლება მთელი ჯგუფის მუშაობის შეჩერებისა? მე დიდ პატივსა ვცემ ჩვენს მუშაობას და ამიტომ არავის მივცემ უფლებას დეზორგანიზაცია შეიტანოს მასში; ჩემს მოვალეობადა ვთვლი სასტიკი და მკაცრი ვიყო ყველას მიმართ კოლექტიური მუშაობის დროს. მსახიობს, როგორც ჯარისკაცს, რკინის დისციპლინა სჭირია. პირველად მხოლოდ საყვედურს გამოგიცხადებთ სარეპეტიციო დღიურში შეუტანლად, მაგრამ თქვენ ახლავე ბოდიში უნდა მოიხადოთ ყველას წინაშე, ხოლო მომავლისათვის დაავალდებულოთ თქვენი თავი, რომ რეპეტიციის დაწყებამდე მეოთხედი საათით ადრე გამოცხადდეთ და არა დაგვიანებით.

სასწრაფოდ ბოდიში მოვიხადე და პირობა მივეცი აღარ დამეგვიანა. მაგრამ რახმანოვმა მაინც არ მოისურვა მუშაობის დაწყება: პირველი რეპეტიცია, მისი სიტყვით,– ეს დიდი მოვლენაა მსახიობის ცხოვრებაში, მის შესახებ საუკეთესო მოგონება უნდა დარჩეს მსახიობს. ხოლო დღევანდელი რეპეტიცია ჩაიშალა ჩემის მიზეზით. მაშ, დაე ჩვენთვის ღირშესანიშნავი რეპეტიცია დღევანდელი მარცხის ნაცვლად შესდგეს ხვალ. და რახმანოვი კლასიდან გავიდა.

მაგრამ ამით არ ამოწურულა ინციდენტი რადგან უფრო შავი დღე მომელოდა ჩემი ამხანაგებისაგან გოვორკოვის წინამძღოლობით ეს „შავი დღე“ უფრო მწვავე

აღმოჩნდა, ვიდრე პირველი. ახლა კი აღარ დამავიწყდება სადღეისოდ დანიშნული რეპეტიცია, რომელიც ვერ შესდგა.

***

ადრე ვაპირებდი დაძინებას, რადგან დღევანდელი „შავი დღისა“ და გუშინდელი იმედის გაცრუების შიშით ვერ მოვკიდე ხელი როლის დამუშავებას. უცებ თვალი მოვკარი შოკოლადის ფილას. გადავწყვიტე მისი კარაქში შეზელა. მიხაკისფერი ნაზელი გამოვიდა. სახეზე მშვენივრად დამედო და ნამდვილ მავრად გადამაქცია. სახის შავგვრემანი ფერის კონტრასტის გამო კბილები უფრო თეთრად მეჩვენებოდნენ. სარკის წინ ვიჯექი და მე თვითონ ვტკბებოდი ჩემი კბილების სითეთრით, კბილების კრეჭას ვსწავლობდი, თვალების თეთრი გარსის გადატრიალებას.

გრიმის უკეთესად გასარჩევად და შესაფასებლად საჭირო შეიქმნა სათანადო ტანსაცმლის ჩაცმა, ხოლო, როდესაც შევიმოსე, თამაშიც მომინდა. ახალი არაფერი აღმომიჩენია-რა, ყველაფერი გუშინდელის განმეორება იყო, მაგრამ მან უკვე დაკარგა თავისი სიმახვილე. სამაგიეროდ მე უკვე ვიცოდი, თუ როგორ იქნებოდა ჩემი ოტელოს გარეგნობა. ეს მნიშვნელოვანია.

. . . . . 19. . . წ.

დღეს შესდგა პირველი რეპეტიცია რომლის დაწყებამდე ბევრად ადრე გამოვცხადდი. რახმანოვმა წინადადება მოგვცა ჩვენ თვითონ მოგვეწყო ოთახი და დაგველაგებინა ავეჯი. საბედნიეროდ, შუსტოვი ყველა ჩემს წინადადებაზე დამთანხმდა, რადგან გარეგანი მხარე სულ არ აინტერესებდა მას. ჩემთვის კი მთავარი მნიშვნელობა ჰქონდა ავეჯის დაწყებას ისე, რომ შესაძლებლობა მქონოდა მათ შორის ორიენტირებისა, რადგან უამისოდ ვერაფერი გამოიწვევდა ჩემში შთაგონებას. სასურველი შედეგის მიღწევა მაინც ვერ შევძელით. მე მხოლოდ ძალას ვატანდი თავს დამეჯერებინა, რომ თითქოს ჩემს ოთახში ვიყავ, მაგრამ ეს კი არ მარწმუნებდა, არამედ უფრო მიშლიდა თამაშს.

შუსტოვმა ზეპირად იცოდა მთელი ტექსტი მე კი იძულებული ვიყავი ხან რვეულიდან მეკითხა როლი, ხან კიდევ ჩემი სიტყვებით გადამეცა დაახლოებითი აზრი, რაც დავიმახსოვრე. რასაკვირველია, დახმარების ნაცვლად, ხელს მიშლიდა ტექსტი და სიამოვნებით ვიტყოდი უარს მასზე ან შევამოკლებდი ნახევრად. არამც თუ როლის სიტყვები, არამედ ჩემთვის უცხო პოეტის აზრები და მოქმედების შესახებ მითითებანი მიზღუდავდნენ თავისუფლებას, რითაც მე ვტკბებოდი ოთახში ეტიუდების დამუშავების დროს.

უფრო გულს მაკლდა, რომ ჩემს საკუთარ ხმას ვეღარ ვცნობდი. ამას გარდა აღმოჩნდა, რომ არც მიზანსცენა და არც ჩემს მიერ ოთახში მუშაობის დროს ათვისებული სახე არ ეგუებოდნენ შექსპირის პიესას. მაგალითად, როგორ დაუკავშირო ერთიმეორეს იაგოსა და ოტელოს შედარებით წყნარ დასაწყის სცენას კბილების მძაფრი კრაჭუნი, თვალების ბრიალი, ვეფხვისებური „ნახტომები“, რომელთაც როლში შევყავარ მე.

მაგრამ ვერ შევაქციე ზურგი ვერც ველურის თამაშის ამ მიდგომასა და ვერც ჩემს

მიერ დადგენილი მიზანსცენები შევცვალე, რადგან სამაგიერო არა მებადა-რა სხვა. როლის ტექსტს ცალკე ვკითხულობდი, ველურს ცალკე ვთამაშობდი ერთიმეორესთან ყოველგვარი კავშირის გარეშე. სიტყვები ხელს უშლიდნენ თამაშს, ხოლო თამაში –სიტყვებს: საერთო შეუსაბამობის არასასიამოვნო მდგომარეობა.

ვერაფერი გამოვნახე ახალი შინ მუშაობიდან და ვიმეორებდი ძველს, რაც უკვე ვერ აკმაყოფილებდა. ეს რა ერთი და იმავე შეგრძნობათა და მიდგომათა განმეორებაა ვის ეკუთვნიან ისინი – მე თუ ველურ მავრს? გუშინდელი თამაში რადა ჰგავს დღევანდელსა და დღევანდელი კი ხვალინდელს? იქნებ ჩემი გონებითი განჭვრეტა დაიშრიტა? ან იქნებ ჩემს არსებაში არ მოიძებნება მასალა როლისთვის? თავიდან რად მიდიოდა მუშაობა ისე მარჯვედ, შემდეგ კი ერთ წერტილზე გაიყინა?

ვიდრე მე ასე ვმსჯელობდი, მეზობელ ოთახში სახლის პატრონები საღამოს ჩაიზე შეიკრიბნენ. მათი ყურადღება რომ არ მიმეპყრო, ოთახის მეორე ადგილას გადავწყვიტე მეცადინეობა და უფრო ხმადაბლა ვიმეორებდი როლის სიტყვებს. რასაკვირველია, როგორ გამომაცოცხლეს ამ უბრალო ცვლილებებმა, რაღაც სულ ახალი ხერხით მივუდექი ეტიუდებსა და თვით როლს.

საიდუმლოება გახსნილია: საქმე ის არის, რომ დიდხანს არ უნდა შეჩერდე ერთ რამეზე და დაუსრულებლივ იმეორო და ღეჭო ერთი და იგივე.
გადაწყვეტილია: ხვალინდელ რეპეტიციაზე ყველაფერში ექსპრომტები შემაქვს: მიზანსცენებში, როლის გაგებასა და მიდგომაში.

.....19.... წ.

დღევანდელ რეპეტიციაზე პირველი სცენიდანვე ცვლილებები შევიტანე: სიხარულის ნაცვლად დავჯექი და გადავწყვიტე უჟესტო, უმოძრაო თამაში, ველურის ჩვეულებრივი მანჭვა-გრეხვის გარეშე. მერე რა გამოვიდა? პირველ წინადადებაზედვე ავირიე, დავკარგე ტექსტი, მიჩვეული ინტონაციები და გავჩერდი: იძულებული ვიყავი პირვანდელი თამაშის მანერისათვის მიმემართა, იმავე მიზანსცენებისათვის. ჩანს, ვეღარ გადავუხვევ თამაშის უკვე შეთვისებულ მიდგომის გარეშე გამოვკვეთო ველურის სახე. მე კი არ ვხელმძღვანელობ მათ, არამედ ისინი მიკარნახებენ. რას ნიშნავს ეს? ნუთუ დამიმონეს?

.....19. . წ

საერთო სულისკვეთება გაუმჯობესდა რეპეტიციაზე: ვეგუები ბინას, სადაც მუშაობა მიდის და ხალხს, ვინც მას ესწრება. ამის გარდა, თითქოს, შეუგუებელნიც ეთვისებიან ერთმანეთს: ჩემს მიერ უწინდელი გამოკვეთილი ველურის სახე სულ არ ჰგავდა შექსპირისას. პირველ რეპეტიციებზე სიყალბესა და ნაძალადობას ვგრძნობდი, როდესაც აფრიკელის როლის დამახასიათებელ მანერებს მე თვითონ ვიგონებდი, ახლა კი თითქოს რაღაც ბუნებრივი რამ დაემყნო რეპეტირებულ სცენას. რაც არ უნდა იყოს, უფრო ნაკლებ უთანხმოებასა ვგრძნობ ავტორთან.

. . . . . 19. . წ.

დღეს დიდ სცენაზე მიდის რეპეტიცია. იმედი მქონდა კულისების სასწაულმოქმედი, აღმაფრენის ატმოსფეროსი. მერე რა მოხდა? გაჩირაღდნებული კაშკაშა რამპის, აურზაურის, თავმოყრილი დეკორაციების ნაცვლად, რასაც ველოდი, ნახევრად სიბნელე–ბინდბუნდი, სიწყნარე, სიცარიელე იყო სცენაზე. ვებერთელა სცენა ღია და ცარიელი აღმოჩნდა. მხოლოდ რამპასთან იდგა რამდენიმე ვენური

სკამი, რომლებიც მომავალი სცენის კონტურებს ასახავდნენ, ხოლო მარჯვენა მხარზე დაედგათ ანწალა, რომელშიაც ელექტრონის სამი ნათურა ენთო.

როგორც კი ფეხი შევდგი სცენაზე, ჩემს თვალწინ აღიმართა სცენის პორტალის ვებერთელა გვირაბისეული ხვრელი და მის იქით კი – უსაზღვრო ღრმა, შავი სივრცის მოჩვენება. პირველად დავინახე სცენიდან მაყურებელთა დარბაზი, როდესაც ფარდა აწეული იყო; ცარიელი უკაცრიელი. სადღაც შორს–ასე მომეჩვენა–ძლიერ შორს, ელექტრონის ნათურა ენთო შუქსაფარ ქვეშ. მაგიდაზე დაწყობილ თეთრი ქაღალდის ფურცლებს დაქათქათებდა მისი სინათლე; ვიღაცის ხელი ემზადებოდა „სიტყვა-სიტყვით“ ყველაფრის ჩაწერას... მე კი თითქოს მთლიანდ გავითქვიფე სივრცეში.

ვიღაცამ დაიძახა: „დაიწყეთ“. წინადადება მომცეს შევსულიყავი ვენის სკამებით შემოსაზღვრულ ოტელოს ოთახში და დავმჯდარიყავ ჩემს ადგილზე. დავჯექი, მაგრამ იმ სკამზე კი არა, რომელიც ჩემი მიზანსცენითვე იყო დადგენილი. თვით ავტორი ვეღარ ვერკვეოდი ოთახის გეგმაში. სხვებს მოუხდათ ჩემი ახსნა, თუ რომელი სკამი რას წარმოადგენდა; დიდხანს ვერ მოვახერხე სად წამეღო ჩემი თავი სკამებით შემოფარგლულ პატარა „ოთახში“; დიდხანს ვერ გავერკვიე რა ხდებოდა ჩემს გარშემო. ძალას ვატანდი ჩემს თავს, მაგრამ ვერა ვგრძნობდი ჩემს გვერდში მდგომ შუსტოვს. ჩემს ყურადღებას ხან მაყურებელთა დარბაზი იპყრობდა ხან კიდევ სცენის გვერდის ოთახები–სახელოსნოები, სადაც მიუხედავად ჩვენი რეპეტიციებისა, დუღდა და გადმოდუღდა თავისებური სიცოცხლე –დაფუსფუსებდა ხალხი, რაღაც საგნები გადაჰქონდათ ერთი ადგილიდან მეორეზე, ხერხავდნენ, სჭედდნენ, კამათობდნენ.

მიუხედავად ყველა ამისა, ავტომატურად განვაგრძობდი ლაპარაკსა და მოქმედებას. დიდი ხნის შინაურ ვარჯიშს რომ არ ჩაენერგა ჩემს არსებაში ველურის თამაშის მიდგომა, სიტყვიერი ტექსტი, ინტონაცია, პირველ სიტყვაზევე გავჩერდებოდი „დამფრთხალივით“. ამაში კი მოკარნახეს მიუძღვოდა ბრალი. პირველად ახლა გავიგე, რომ ეს „ვაუბატონი“ – საშინელი ინტრიგანია და მტერი მსახიობისა.

ჩემი შეხედულებით ის მოკარნახეა, თავისი საქმის ოსტატი, რომელსაც შეუძლია დუმდეს მთელ ღამეს და მხოლოდ კრიტიკულ მომენტში მიაწვდის ერთ სიტყვას, რომელიც უცებ რაღაც მიზეზის გამო გამორჩა მსახიობის მეხსიერების არეს. ხოლო ჩვენი მოკარნახე განუწყვეტლივ ჩიფჩიფებს და საშინლად გვიშლის ხელს. არ ვიცი, რა წყალში ჩავარდე და როგორ დავაღწიო თავი ამ წრესგადასულ გულმოდგინე თანაშემწეს, რომელიც ყურების მეოხებით შიგ სულში გიპირებს ჩაძრომას. და ბოლოს დამამარცხა – ის დარჩა გამარჯვებული. დავიბენი, შევჩერდი და ვთხოვე მას ხელი არ შეეშალა.

. . . . . 19. . წ.

აი მეორე რეპეტიცია სცენაზე. ადრიანად მივედი თეატრში და გადავწყვიტე მუშაობისათვის მომზადება არა განმარტოებით –საპირფარეშოში, არამედ ყველას თანდასწრებით - თვით სცენაზე. იქ მუშაობა დუღდა, ჩვენი რეპეტიციებისათვის დგამდნენ დეკორაციებს, ბუტაფორიას აწყობდნენ. შევუდექი მზადებას.

სისულელე იქნებოდა ამ ქაოსში ის მყუდროება მეგრძნო, რომელსაც მიჩვეული ვიყავი ჩემს ოთახში. უპირველეს ყოვლისა უნდა შევგუებოდი რაღაც ახალს, უჩვეულო გარემოს. ამიტომ მივუახლოვდი ავანსცენას და მივაშტერდი სცენის

ჩარჩოს ჩაბნელებულ შავ გვირაბს, რომ მივჩვეოდი მას და გავნთავისუფლებულიყავ მაყურებელთა დარბაზისადმი მიდრეკილებისაგან. მაგრამ, რაც უფრო ვცდილობდი არ შემემჩნია ეს სივრცე, უფრო მეტ მიდრეკილებასა ვგრძნობდი ჩაბნელებული შავი გვირაბისადმი, პორტალის იქითა მხარისადმი. ამ დროს ჩემს ახლო გამვლელ მუშას ლურსმანი დაებნა. აკრეფაში ვეხმარებოდი. უცბად კარგად ვიგრძენი თავი, თითქმის უფრო მყუდროდ დიდ სცენაზე. მაგრამ ლურსმანი მოვაგროვეთ, გამშორდა ჩემი გულკეთილი მოსაუბრე და ხელახლა ლოდივით დამაწვა ეს სივრცე, და კვალად თითქოს გავუჩინარდი მასში. სულ რაღაც რამდენიმე წამის წინათ კი მშვენივრად ვგრძნობდი თავს! თუმცა ეს გასაგებიც არის: ლურსმნის შეგროვების დროს მე არ ვფიქრობდი პორტალის შავი გვირაბის შესახებ. სწრაფად მოვწყდი სცენას და პარტერში დავჯექი.

სხვა ნაწყვეტების რეპეტიცია დაიწყო მაგრამ მე სულ არ შემიმჩნევია, რა ხდებოდა სცენაზე,– ცახცახით მოველოდი ჩემს გამოსვლას.
მოსვლას.

თავმოსაბეზრებელ ლოდინსაც თავისი სილამაზე ახლავს. მას იმ ზომამდე მიჰყავს კაცი, როდესაც სურვილი აღეძრება ადამიანს, რომ საჩქაროდ დადგეს და გათავდეს კიდეც ის წუთი, რომლისაც ასე გეშინია. დღეს სწორედ ასეთი სულისკვეთება განვიცადე.

როდესაც, უკანასკნელად, ჩემი ნაწყვეტის რიგი დადგა და სცენაზე გამოვედი, იქ უკვე დაედგათ დეკორაცია, რომელიც შედგენილი იყო თეატრალური პავილიონების, კულისების, მისადგმელებისა და სხვ. ცალკე კედლებისაგან. ზოგიერთი ნაწილები პირუკუღმა შებრუნებულიყო. ავეჯიც ნაკლები იყო. განთებული სცენის საერთო ხედი მაინც სასიამოვნოდ მეჩვენებოდა. თუ ჩემს წარმოდგენას უფრო მეტ ძალას დავატანდი ასეთ გარემოცვაში, შეიძლებოდა მასში ჩემი ოთახის მსგავსება აღმომეჩინა.

როგორც კი ფარდა აიხადა და მაყურებელთა დარბაზი გამოჩნდა მთლიანად მის ტყვეობაში ამოვყავი თავი. ამასთან ახალმა, ჩემთვის მოულოდნელმა განცდებმა იჩინეს თავი. საქმე ის არის, რომ დეკორაცია და ჭერი მსახიობის თვალთაგან ფარავენ – ზურგიდან დიდ არიერსცენას, ზევიდან – ვეებერთელა ბნელ სივრცეს, გვერდებიდან – სცენაზე მიდგმულ ოთახებსა და დეკორაციის საწყობებს. რასაკვირველია, სასიამოვნოა ასეთი იზოლაცია, მაგრამ ცუდი ის არის, პავილიონი უკვე რეფლექტორის როლში გამოდის და მსახიობის მთელ ყურადღებას მაყურებელთა დარბაზისაკენ მიმართავს, როგორც მუსიკალური ესტრადა ორკესტრის ხმას ხამანწკით მსმენელებისაკენ მიაქანებს. კიდევ ახალი რამ: შიშის გამო მოვინდომე მაყურებელთა გართობა, რათა მათ – ღმერთო მიშველე! –არ მოეწყინათ. ეს გარემოება მაბრაზებდა, ხელს მიშლიდა დავკვირვებოდი ჩემს მოქმედებას და ლაპარაკს; მასთან გაზეპირებული ტექსტის წარმოთქმის დროს, შეთვისებული მიხვრა-მოხვრა და გრძნობები უსწრებდნენ მას. დამეტყო სიჩქარე, სიტყვებს ერთიმეორეზე ვაყრიდი. ასეთივე სისწრაფე დაეტყო მოქმედებასა და ჟესტს. გაჭენებული ცხენივით მივქროდი ტექსტის მიხედვით, სული მეხუთებოდა და არ შემეძლო ტემბრის შეცვლა. როლის საუკეთესო ადგილებიც კი მიჰქროდნენ, როგორც ტელეგრაფის ბოძები მიმავალი მატარებლისაკენ. უმნიშვნელო ენის ბორძიკი – და მოსალოდნელი იყო მარცხი. არა ერთხელ მივაჩერდი მოკარნახეს მავედრებელი თვალებით, მაგრამ ის, თითქოს არაფერიაო, თავისებურად „მიჰქროდა“. თქმა არ უნდა, რომ წარსულის გამო შურს იძიებდა.

გენერალური რეპეტიციის დღეს თეატრში ჩვეულებრივზე უფრო ადრე მივედი, რადგან გრიმსა და ტანსაცმელზე უნდა მეზრუნა. მშვენიერ საპირფარეშოში მომათავსეს და მაროკოს პრინცის სამუზეუმო აღმოსავლური ხალათი დაემზადებინათ „შეილოკიდან“ ყველა ეს კარგად თამაშს მავალებდა. მივუჯექი გრიმის გასაკეთებელ მაგიდას, რომელზედაც რამდენიმე პარიკი თმები, გრიმის სხვა მოწყობილობა დაეწყოთ.

საიდან დავიწყო? დავიწყე ერთ-ერთი ყალმით მიხაკისფერი საღებავის გაქნა, მაგრამ ისე გამხმარიყო საღებავი, რომ გაჭირვებით წამოვდე საღებავის სულ მცირე ფენას, რომელმაც არავითარი ნიშანწყალი არ დასტოვა სახეზე. ყალამი სატუშავით შევცვალე. ისევ არავითარი შედეგი. თითზე წავისვი საღებავი და დავიწყე სახის ზელვა. ამჯერად თითქოს ოდნავ იცვალა ფერი სახემ. ასეთივე ცდები ჩავატარე სხვა საღებავებით; მხოლოდ ცისფერი საღებავი იგლისებოდა კარგად და დგებოდა კიდეც სახეზე. მაგრამ მავრის გრიმი სულ არ საჭიროებდა ცისფერ საღებავს. ლოყაზე ლაქი წავისვი და თმის პატარა ფთილა მივიწებე. ლაქმა წიწკნა დამიწყო, ხოლო თმა ჯაგარივით ამდგარიყო. .. მოვიზომე ერთი პარიკი, მეორე, მესამე და ერთბაშად ვერ მივხვდი, რომელია წინა მხარე და რომელი უკანა. არც ერთი მათგანი არ მიუდგა ჩემს უგრიმო სახეს და ბრმაც კი მიხვდებოდა, რომ პარიკი მქონდა გაკეთებული. მიდიოდა იმ უმნიშვნელოს ჩამორეცხვაც, რაც ძლივ-ძლივობით წავიგლისე სახეზე, მაგრამ როგორ ჩამომერეცხა?

ამ დროს საპირფარეშოში შემოვიდა მაღალი, გამხდარი კაცი სათვალეებით, თეთრ ხალათში, ზევით აბზეკილი ულვაშებითა და თხისმაგვარი გრძელი ესპანიოლით. ეს „დონ-კიხოტი“ ორად მოიკეცა წელში და უსიტყვოდ შეუდგა ჩემი სახის „დამუშავებას“. ვაზელინით ჩამოასუფთავა ჩემს მიერ შეთხუპნული და ხელმეორედ დამიწყო საღებავების წასმა, მასთან ყალამი წინასწარ შეარბილა ქონით. ნაცხიმარ სახეზე საღებავი ადვილად და თანაბრად დგებოდა, შემდეგ მზის დამწვარის შავგვრემანი იერით შეახამა სახე, როგორიც მავრს შეეფერება, ხოლო მე უწინდელი, მუქი ფერი უფრო მომწონდა, როგორსაც შოკოლადი იძლეოდა: მაშინ უფრო მეტად ბრწყინავდა თვალის თეთრი გარსი და ელვარებდნენ კბილები.

როდესაც გრიმის გაკეთება დამთავრდა, შევიმოსე და სარკეში ჩავიხედე, გულწრფელი განცვიფრება გამოიწვია „დონ-კიხოტის“ ხელოვნებამ და მე თვითონ მომწონდა ჩემი თავი. ტანის მოუქნელობა ხალათმა დაფარა, ხოლო ჩემს მიერ შემუშავებული ველურის სახის ღმეჭა ზედმიწევნით უხდებოდა საერთო შესახედაობას.

შემოდიოდნენ საპირფარეშოში შუსტოვი და სხვა მოწაფეები. ისინიც აღტაცებაში მოდიოდნენ ჩემი გარეგნობით, ერთხმად მოსწონდათ, გულწრფელად. ეს გარემოება მამხნევებდა, უწინდელ რწმენას აღვივებდა ჩემში. სცენაზე თავზარი დამცა ავეჯის უჩვეულო განლაგებამ: ერთ-ერთი სავარძელი ხელოვნურად დაშორებული იყო კედელს და თითქმის შუა სცენაზე გამოედგათ, მაგიდა მოკარნახის ბუდრუგანასთან მიედგათ, თითქოს საჩვენებლად დაუდგამთო ავანსცენაზე, ყველასათვის თვალსაჩინო ადგილას. აღელვებული ბოლთასა ვცემდი სცენაზე და ყოველი ნაბიჯის გადადგმაზე ხან ტანსაცმლის კალთით წამოვედებოდი ავეჯსა და დეკორაციების კუთხეს და ხან ხანჯლით. მაგრამ ეს ხელს არ მიშლიდა უნებლიედ როლიდან სიტყვების რახარუხსა და სცენაზე განუწყვეტლივ სიარულზე

გადასვლაში. მეგონა, რომ დიდი ჭაპანწყვეტით, როგორც იქნება მივიყვანდი ბოლომდე ნაწყვეტს. ხოლო, როდესაც როლის კულმინაციურ ადგილებამდე მიველ, უცებ რაღაც აზრმა გამირბინა თავში: „ახლა კი გავჩერდები“. შიშის ზარმა შემიპყრო და გავჩუმდი დაბნეული, უშინაარსო თეთრი წრეები მებლანდებოდნენ თვალებში... მე თვით არ ვიცი, როგორ და რამ გამოიწვია ჩემში კვლავ ავტომატურობა, რომელმაც ამჟამადაც დამიხსნა დაღუპვისაგან.

ახლა კი ხელი ჩავიქნიე და იმედი გადავიწყვიტე საბოლოოდ. ერთი აზრი დამეუფლა, რაც შეიძლება მალე დამემთავრებინა, მომეხსნა გრიმი და გავქცეულიყავ თეატრიდან.

აი უკვე სახლში ვარ. მარტო. მაგრამ აღმოჩნდა რომ ახლა ჩემთვის ყველაზე საშიში ამხანაგი – ეს თვითონ მე ვარ. როგორღაც სული მეხუთება, მინდოდა სტუმრად წასვლა, გართობა, მაგრამ არ წაველ, ასე მგონია, ყველამ შეიტყო ჩემი შერცხვენის შესახებ და ყველას თითით საჩვენებელი გავხდი.

საბედნიეროდ, გულკეთილი და მოსიყვარულე პუშჩინი მოვიდა. მაყურებელთა შორის დავენახე და ჩემი აზრის აგება უნდოდა მის მიერ სალიერის შესრულების შესახებ. მაგრამ ვერაფერი ვუთხარი, რადგან, თუმცა კულისებიდან ვუყურებდი მის თამაშს, მაგრამ აღელვებისა და პირადად ჩემი გამოსვლის მოლოდინში, არაფერი არ შემიმჩნევია, რა ხდებოდა სცენაზე. პირადად ჩემს შესახებ არაფერს ვკითხავდი. მეშინოდა კრიტიკის, რომელსაც შეეძლო რწმენის ის ნატამალიც ჩაეკლა ჩემში, რომელიც დარჩენილი იყო

პუშჩინი ზედმიწევნით კარგად მსჯელობდა შექსპირის პიესისა და ოტელოს როლის შესახებ. მაგრამ ის მათ ისეთ მოთხოვნილებებს უყენებს, რომელზედაც პასუხის გაცემა მე არ შემიძლია. ის მშვენივრად ახასიათებდა მავრის რისხვას, განცვიფრებას და მთელი არსების შერყევას, როდესაც დარწმუნდება, რომ დეზდემონას მშვენიერ ნიღაბში საშინელი მანიაკობა იმალება. ოტელოს თვალში ეს გარემოება უფრო შემაძრწუნებელი ცოდვებით მოსავს დეზდემონას.

მეგობრის წასვლის შემდეგ ვცადე როლის ზოგიერთ ადგილებს პუშჩინის განმარტების მიხედვით მივდგომოდი – და ავტირდი: ისე შემეცოდა მავრი.

. . . . . 19. . წ.

დღეს საჩვენებელი სპექტაკლია დღისით. წინასწარ ვიცი ყველაფერი: როგორ მივალ თეატრში, როგორ დავჯდები გრიმის გასაკეთებლად, როგორ გაჩნდება „დონ-კიხოტი“ და „მოიკეცება“ წელში. მაგრამ გრიმში რომ მომეწონოს კიდეც ჩემი თავი და მომინდეს თამაში, - სულ ერთია, არაფერი გამოვა. ყველაფრისადმი უხალისობისა გულგრილობის გრძნობამ შეიპყრო ჩემი არსება. და მანამდე გრძელდებოდა ასეთი სულისკვეთება ვიდრე ჩემს საპირფარეშოში არ შეველ. ამ დროს გულმა ისე დამიწყო დაგა-დუგი, რომ სუნთქვა შემეკრა. საშინელი სისუსტე ვიგრძენ და თითქოს გულიც მერეოდა. მომეჩვენა, რომ ავად გავხდი. მით უკეთესი! ავადმყოფობით გავამრთელებ პირველი გამოსვლის მარცხს.

სცენაზე უპირველეს ყოვლისა შემაკრთო არაჩვეულებრივმა, სადღესასწაულო წესრიგმა და სიჩუმემ. ხოლო, როდესაც ბნელი კულისებიდან მთლიან სინათლეზე გამოველ, რამპის, სოფიტებისა და ფანრების სინათლეზე, გავშტერდი და დავბრმავდი. ისეთი ძლიერი განათება იყო რომ ჩემსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის შუქური ფარდა ჩამოიბურა. ხალხისაგან დაცულად ვიგრძენ თავი და თავისუფლად ამოვისუნთქე. ხოლო სულ ჩქარა მიეჩვია თვალი რამპას და მაყურებელთა დარბაზი

უფრო მეტად მოიცვა სიბნელემ, მაყურებლისადმი მიდრეკილება გაძლიერდა ასე მეგონა, თეატრი გაჭედილია საზოგადოებით, რომ ათასი თვალი და დურბინდი სულ ჩემსკენ არის მიმართული. ისინი თითქოს შუაზე გაგმირვას მიპირებდნენ თავიანთ მსხვერპლს. ამ ათასიანი მასის მონა მეგონა ჩემი თავი და მლიქვნელი შევიქენი, უპრინციპო მომზადებული ყოველგვარი კომპრომისისათვის. მინდოდა ჩემი გული გადამეშალა ამ მასისათვის, მოვფერებოდი, იმაზე მეტი მიმეცა, რაც მებადა და რის მიცემაც შემეძლო, მაგრამ ისეთ შინაგან სიცარიელეს ვგრძნობდი, როგორც არასოდეს.

შინაგანი გრძნობების გამომჟღავნების გადაჭარბებით ცდისაგან, შეუძლებლის შესრულებაში უძლურების გამო მთელი სხეულის დაძაბულობა ვიგრძენი, თითქმის კრუნჩხვა, რამაც შემიბოჭა სახე, ხელები, მთელი სხეული; მოძრაობა, მიხვრა-მოხვრა შემიბორკა. მთელი ძალები ამ უაზრო, უსარგებლო დაძაბულობას მიჰქონდა. გაქვავებულ სხეულსა და გრძნობას დავეხმარე ხმით, რომელიც დაყვირებამდე ავიყვანე. მაგრამ გადაჭარბებულმა დაძაბულობამ აქაც თავისი გაიტანა. ყელი მომეკრუნჩხა, სუნთქვა შემეხუთა, ხმა უმაღლეს ზღვარულ ნოტზე ავიდა, რომლის ზევით აწევაც ვეღარ შევძელი. შედეგი ის იყო, რომ მთლად იძულებული შევიქენ თამაში და გარეგანი მოქმედება გამეძლიერებინა ვეღარ შევძელი შემეჩერებინა ხელების, ფეხებისა და სიტყვების დინება, რომელნიც აძლიერებდნენ საერთო დაძაბულობას. მრცხვენოდა თვითვეული ჩემს მიერ წარმოთქმული სიტყვისა, თითოეული მიხვრა-მოხვრისა და იმავ წუთას ვაკრიტიკებდი. ვწითლდებოდი ფეხისა და ხელის თითებს ვკუმშავდი და მთელი ძალით სავარძელში ვეფლობოდი ზურგით. უილაჯობისა და შერცხვენის გამო უცებ ბრაზმა შემიპყრო. არ ვიცი ვისადმი – ჩემი თავისა თუ მაყურებლისადმი. ამასთან რამდენიმე წუთით, სრულიად დამოუკიდებლად ვიგრძენ თავი ყოველი გარემოსაგან და თავშეუკავებელი მამაცი შევიქენი. შესანიშნავმა წინადადებამ: „სისხლი მწყურია, იაგო, სისხლი“! ჩემი სურვილის წინააღმდეგ ამოხეთქა ჩემი არსებიდან. ეს იყო გააფთრებული წამებულის ამონაკვნესი. როგორ გამომივიდოდა – მე თვით არ ვიცი. შეიძლება ამ სიტყვებში გულუბრყვილო მიმნდობი ადამიანის სული ვიგრძენი და გულწრფელად შემეცოდა იგი. ამასთან, იმ ხანებში პუშჩინის მიერ დახასიათებული ოტელო წარმომიდგა თვალწინ უფრო მეტი სიცხადით და გრძნობები ამიღელვა.

მომეჩვენა, რომ დარბაზი გაინაბა ერთი წამით და თითქოს მაყურებლებში შრიალი გაისმა, ხის კენწეროებზე ნიავის ქროლვასავით.

როგორც კი მოწონება ვიგრძენი, ისეთმა ენერგიამ იფეთქა ჩემში, რომელიც არ ვიცოდი რაზე მომეხმარა. მიმაქანებდა საითღაც. არ მახსოვს როგორ ვითამაშე სცენის დასასრული. მახსოვს მხოლოდ, რომ გაქრნენ რამპა, პორტალის შავი გვირაბი, ამოიშალნენ ჩემი ყურადღების სფეროდან, განვთავისუფლდი ყოველგვარი შიშისა და ძრწოლისაგან და შეიქმნა ჩემთვის სცენაზე ახალი, ჩემთვის უცნობი, მომაჯადოებელი ცხოვრება. იმაზე ძლიერი კმაყოფილება არ განმიცდია, როგორც იმ რამდენიმე წუთის განმავლობაში განვიცადე სცენაზე. ნათლად შევამჩნიე, რომ პაშა შუსტოვსაც უკვირდა ჩემი ასეთი გარდაქმნა. ჩემმა თამაშმა ისიც აღაგზნო და დიდი აღმაფრენით თამაშობდა.

ფარდა ჩამოუშვეს, დარბაზში ტაშის ხმა გაისმა. გულზე მომეშვა, სიამე ვიგრძენ, უცებ განმტკიცდა ჩემში ტალანტის, ნიჭის რწმენა. თავი მაღლა ავწიე. როდესაც სცენიდან გამარჯვებული გავემართე საპირფარეშოსაკენ, ასე მეგონა, ყველა მე მიმზერდა გაბრწყინებული თვალებით.

გამოვიცვალე ტანსაცმელი და რიხიანად, როგორც გასტროლიორს შეჰფერის, ამაყად, როგორც ახლა მაგონდება, ყოყლოჩინობით და ანგარიშმიუცემელი გულგრილობით ჩაველ მაყურებელთა დარბაზში ანტრაქტზე. ძლიერ გამიკვირდა, რომ იქ სრულიად არ იგრძნობოდა, ასე ვთქვათ, საზეიმო განწყობილება, განათებაც კი არ იყო სრული, როგორც „ჩვეულებრივ“ სპექტაკლს შეეფერება. ათასიან ბრბოს ნაცვლად, როგორც სცენიდან მეჩვენებოდა, პარტერში სულ ოციოდე კაცი იჯდა. მაშ ვიღასთვის ვცდილობდი? თუმცა, სულ ჩქარა ვანუგეშე ჩემი თავი: „რა ვუყოთ რომ მცირერიცხოვანია დღევანდელი სპექტაკლის მაყურებელი, – დავაიმედე თავი, – სამაგიეროდ ხელოვნების მცოდნენი არიან: ტორცოვი, რახმანოვი, ჩვენი თეატრის გამოჩენილი მსახიობები. აი, ვინ მიკრავდა ტაშს! ამათ თითო-ოროლა ტყლაშუნს არ გავცვლი... ათასიან ბრბოს მქუხარე ოვაციებზე.“

პარტერში ამოვირჩიე ადგილი, რომელიც შეუმჩნეველი არ იყო ტორცოვისა და რახმანოვისათვის და დავჯექი იმ იმედით რომ დამიძახებენ ისინი და რაიმე სასიამოვნოს მეტყვიან!

განათდა რამპა. ფარდა გაიხსნა და იმავე წუთას დეკორაციაზე მიდგმული კიბიდან გადმოვარდა მოწაფე მალოლეტკოვა. იატაკზე დაეცა, მოიკრუნჩხა და დაიკივლა: „მიშველეთ!“ – ისეთი გულგამგმირავი კილოთი, რომ სიცივის ჟრუანტელმა დამიარა ტანში. შემდეგ ის რაღაცას მოჰყვა, მაგრამ, ისე ჩქარა ლაპარაკობდა, რომ ვერაფერი გავარჩიე. მერე უცებ როლი დაავიწყდა, შუა სიტყვაზე შეჩერდა. ხელები აიფარა სახეზე და გავარდა კულისებში, საიდანაც მისი გამამხნევებელი კილოს რჩევა-დარიგება მოისმოდა ყრუდ. ფარდა დაიხურა მაგრამ ყურში კიდევ წიოდა მისი ხმა - „მიშველეთ!“ რას ნიშნავს ნიჭი, ერთი სიტყვაც საკმარისია ნიჭის გამოსამჟღავნებლად.

როგორც მომეჩვენა. ტორცოვი დაელექტროვებული იყო. „მეც ხომ ის დამემართა, რაც მალოლეტკოვას – ვმსჯელობდი ჩემთვის, – ერთი წინადადება: „სისხლი მწყურია იაგო სისხლი“ – და დავიპყარი მაყურებელი“.

ახლა, როდესაც ამ სტრიქონებსა ვწერ, ეჭვი არ მეპარება ჩემს მომავალში, მაგრამ ასეთი რწმენა მაინც ხელს არ მიშლის ვაღიარო, რომ ის დიდი გამარჯვება რომელიც ჩემს თავს მივაწერე მგონი არც კი ყოფილა. სადღაც სულის სიღრმეში რწმენა მაინც გამარჯვების ბუკსა და ნაღარას სცემს.

II სცენური ხელოვნება და სცენური ხელოსნობა...

. . . . . 19. . წ.

დღეს ჩვენ შევიკრიბენით, რომ მოვისმინოთ ტორცოვის შენიშვნები ჩვენი თამაშის შესახებ საჩვენებელ სპექტაკლზე.

არკადი ნიკოლიზის-ძვ ამბობდა:

ხელოვნებაში უპირველეს ყოვლისა შეგეძლოს დაინახო და გაიგო სიმშვენიერე. ამიტომ პირველ რიგში მოვიშველიოთ და აღვნიშნოთ სპექტაკლის დადებითი მომენტები. ასეთი მომენტები მხოლოდ ორი იყო: პირველი როდესაც მალოლეტკოვა ჩამოვარდა კიბიდან სასოწარკვეთილი კივილით, „მიშველეთ!“, ხოლო მეორე ნაზვანოვს ჰქონდა სცენაში, „სისხლი მწყურია, იაგო, სისხლი!“ ორივე შემთხვევაში როგორც თქვენ, მოთამაშენი-ისე ჩვენ, მაყურებლები მთელი არსებით დაგვატყვევა სცენაზე მომხდარმა ამბავმა, სული გავნაბეთ და ყველასთვის საერთო მღელვარებით

იფეთქა სიცოცხლემ.

მთელიდან ცალკე აღებული ეს დადებითი მომენტები შეიძლება ვაღიაროთ განცდითი ხელოვნებად, რომელსაც ვნერგავთ ჩვენს თეატრში და ვსწავლობთ მასთან არსებულ სკოლაში.

– მერე რა არის ეს განცდითი ხელოვნება?–შვვეკითხე.

– თქვენ იგი შეიცანით თქვენს გამოცდილებაზე. მაშ, აბა გვიამბეთ, როგორ შეიგრძნობდით იმ ნამდვილ შემოქმედებითი განწყობილების მომენტებს.

– არაფერი არ ვიცი და არც მახსოვს რამე. – ვუპასუხე ტორცოვის ქებით თავბრუდახვეულმა, – მხოლოდ ვიცი, რომ ეს ჩემთვის დაუვიწყარი წუთები იყო რომ ჩემი სურვილია ყოველთვის ასე ვითამაშო და ასეთ ხელოვნებას დავუმორჩილო ჩემი არსება...

გაჩუმება ვარჩიე, რომ ცრემლი არ წამსკდომოდა.

- როგორ? თქვენ არ გახსოვთ თქვენი შინაგანი აფეთქება რაღაც საშინელების ძიებაში? თქვენ არ გახსოვთ, რომ თქვენი ხელები, თვალები და მთელი თქვენი არსება სადღაც მიჰქროდნენ გრიგალივით, რაღაცის დასაპყრობად? თქვენ არ გახსოვთ, როგორ იკვნეტდით ტუჩებს და ცრემლს ძლივს იკავებდით? დაჟინებით მომმართავდა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– აი ახლა, როდესაც თქვენ ჩამოთვალეთ, რაც იქ ხდებოდა თითქოს მაგონდება ჩემი განცდანი, – გამოვუტყდი.

– უჩემოდ კი ვერ შესძლებდით მაგის გაგებას?

– ვერა, ვერ შევძლებდი.

– მაშ თქვენ ქვეცნობიერებით გიმოქმედნიათ?

– არ ვიცი შეიძლება. მაგრამ ეგ კარგია თუ ცუდი?

– ძალიან კარგია, თუ ქვეცნობიერებამ სწორი გზით წაგიყვანათ, და ცუდია, თუ გზას აგაცდინათ შეცდომით. მაგრამ საჩვენებელ წარმოდგენაზე მას არ მოუტყუებიხართ და ის, რაც თქვენ გამარჯვების იმ რამდენიმე წუთში მოგვეცით, შესანიშნავი იყო, უკეთესი არ შეიძლება.

– მართლა? – შევეკითხე ხელახლად, და თან ბედნიერება მახრჩობდა.

– დიახ! იმიტომ, რომ იმაზე უკეთესი აღარა არის-რა. როდესაც მსახიობი მთლიანად დატყვევებული ყავს პიესას. მაშინ ის ძალაუნებურად, როლის ცხოვრებით ცხოვრობს, თვითონაც ვერ ამჩნევს, როგორ გრძნობს, იმისდა მოუფიქრებლად რას აკეთებს, ყველაფერი თავისთავად ხდება, ქვეცნობიერებით. მაგრამ, სამწუხარო ის არის, რომ ყოველთვის ვერ ვუწევთ წინამძღოლობას ასეთ შემოქმედებას.

– იცით რა, გამოუვალი მდგომარეობა იქმნება: საჭიროა შთაგონებით შექმნა, მაგრამ ეს მხოლოდ ქვეცნობიერებას შეუძლია, ჩვენ კი, როგორც ვიცით, არა ვართ დაჯილდოებული ვფლობდეთ ქვეცნობიერებას. ბოდიში, მაგრამ გამოსავალი გვიჩვენეთ. – ცოტა არ იყოს ირონიის კილოთი ლაპარაკობდა შეფიქრიანებული გოვორკოვი.

– საბედნიეროდ, გამოსავალიც არის – შეაწყვეტინა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – ეს არის მეცნიერების არაპირდაპირი ზემოქმედება ქვეცნობიერებაზე და არა უშუალო ზემოქმედება. საქმე ის არის, რომ ადამიანის სულში არსებობს ზოგიერთი თვისება, რომელიც ცნობიერებასა და მის ნებისყოფას ემორჩილება. სწორედ ამ თვისებებს შეუძლიათ მოახდინონ ზეგავლენა ჩვენს უნებლიე ფსიქიურ პროცესებზე.

მართალია, ეს მოითხოვს საკმაოდ რთულ შემოქმედებითს მუშაობას, რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ ექვემდებარება კონტროლს და ცნობიერების უშუალო

ზემოქმედებას. ეს მუშაობა უმეტესად ქვეცნობიერებითია და უნებლიე. მისი ძალა შესწევს მხოლოდ ერთს – ყველაზე დახელოვნებულს, ყველაზე გენიალურს, ყველაზე მახვილ, მიუწვდომელ, სასწაულმოქმედ ხელოვანს – ჩვენს ორგანულ ბუნებას. მას ვერ შეედრება ვერავითარი სრულყოფილი აქტიორული ტექნიკა, თუ გინდა წიგნებიც მიეცი მას ხელში. ჩვენი არტისტული ბუნებისადმი ასეთი დამოკიდებულება და შეხედულება ძლიერ დამახასიათებელია განცდითი ხელოვნებისათვის, – აღტაცებით ლაპარაკობდა ტორცოვი.

– ხოლო, თუ ბუნება ჟინიანობს? – იკითხა ვიღაცამ.

– უნდა იცოდეთ მისი აღგზნება და წარმართვა. ამისათვის არსებობს ფსიქოტექნიკის განსაკუთრებული ხერხები, რომელთა შესწავლაც მოგიხდებათ თქვენ. მათი დანიშნულება ის არის, რომ შეუგნებლად, არაპირდაპირ გააღვიძოს და შემოქმედებაში ჩაითრიოს ქვეცნობიერება. სწორედ ამიტომ ჩვენი განცდითი ხელოვნების საფუძველი არის შემდეგი პრინციპები: ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედება მსახიობის ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკის მეშვეობით“ (ქვეცნობიერება – ცნობიერების მეშვეობით, უნებლიე –თვითნებურის მეშვეობით). ჯადოქარ ბუნებას დავუთმოთ ყოველივე ქვეცნობიერებითი, ხოლო ჩვენ იმას მივმართავთ, რაც ჩვენთვის ხელმისაწვდომია – შემოქმედებისადმი ცნობიერებით მიდგომას და ფსიქოტექნიკის ცნობიერებით ხერხებს. უპირველეს ყოვლისა, ისინი გვასწავლიან, რომ როდესაც ქვეცნობიერება ამოქმედდება უნდა შეგვეძლოს ხელი არ შევუშალოთ მას.

– უცნაურია, რომ ქვეცნობიერება საჭიროებს ცნობიერებას! – გაკვირვებულმა წამოვიძახე.

– მე სრულიად ნორმალურად მიმაჩნია ეს, – განაგრძო არკადი ნიკოლოზის ძემ – ელექტრობა, ქარი, წყალი და ბუნების სხვა უნებლიე ძალები მცოდნე და უნარიან ინჟინერს საჭიროებენ მათი ადამიანისათვის დასამორჩილებლად. ჩვენ ქვეცნობიერებითი შემოქმედების ძალასაც სჭირდება თავისებური ინჟინერი – ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკა. მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი შეიგნებს და იგრძნობს, რომ მისი შინაგანი და გარეგანი ცხოვრება სცენაზე, გარემო პირობებში ბუნებრივად მიმდინარეობს, ნატურალობის ზღვარამდე, ადამიანთა ბუნების ყველა კანონიერების მიხედვით, ქვეცნობიერების ღრმა საიდუმლოებანი გაიხსნებიან ფრთხილად, და იქიდან გამოვლენ ჩვენთვის არა ყოველთვის გასაგები გრძნობიერებანი. მათ მოკლე დროთ ან შეიძლება უფრო ხანგრძლივად დაიპყრონ ჩვენი არსება და იქით მიგვაქანებენ, საითაც რაღაც შინაგანი უკარნახებს. შეუცნობელია რა ჩვენთვის ეს მმართველი ძალა, მოკლებული ვართ რა მისი შესწავლის საშუალებას, ჩვენ მას, ჩვენს აქტიორულ ენაზე, უბრალოდ „ბუნებას“ ვუწოდებთ.

ამრიგად, მსახიობის ქვეცნობიერების მუშაობისა და შთაგონების აღმაფრენათა გამოსაწვევად საჭიროა რეალიზმი და მსახიობის შინაგანი ცხოვრების ნატურალიზმიც კი.

– ჩანს, ჩვენს ხელოვნებაში აუცილებელი ყოფილა განუწყვეტელი ქვეცნობიერებითი შემოქმედება, – გამოვიყვანე დასკვნა. შესაძლებელია, – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის ძემ, – ასეთი გენიოსები არ არსებობენ. ამიტომ ჩვენი ხელოვნება მხოლოდ ნიადაგის მომზადებას გვავალებს ასეთი ჭეშმარიტი ქვეცნობიერებითი შემოქმედებისათვის.

-- ეს როგორ-ღა ხდება?

– უპირველეს ყოვლისა საჭიროა ცნობიერებითი და სწორი შემოქმედება. ეს

საუკეთესო ნიადაგს მოამზადებს ქვეცნობიერების და შთაგონების წარმოსაშობად.
– მერე რატომ? – არ მესმის.
– იმიტომ, რომ ცნობიერება და სისწორე სიმართლეს წარმოშობენ, სიმართლე დამაჯერებლობას იწვევს, ხოლო, თუ ბუნებას სჯერა, რაც ადამიანში ცვლილებები მოხდება. ის თვითონ შეუდგება საქმეს. მას დაუყოვნებლივ ქვეცნობიერება მოსდევს და შეიძლება თვით შთაგონებამაც იჩინოს თავი.
– რას ნიშნავს როლის „სისწორით“ თამაში? – ვეკითხებოდი ცნობისმოყვარეობით.
– აი რას ნიშნავს: როლის ცხოვრების პირობებში და მის თანაგვარობასთან სისწორით, ლოგიკურად, თანმიმდევრობით. ადამიანურად იაზროვნეთ. მოისურვოთ, მიისწრაფოდეთ. მოქმედებთ სცენაზე ყოფნის დროს, როგორც კი შესძლებს ამას მსახიობი, ის მიუახლოვდება როლს და ის შესაბამისად იგრძნობს ყოველივეს.

ჩვენს ენაზე ამას ეწოდება როლის განცდა. ეს მისი განმსაზღვრელი პროცესი და სიტყვა ჩვენს ხელოვნებაში სრულიად განსაკუთრებულ, პირველხარისხოვან მნიშვნელობას მოიპოვებს.

განცდა ეხმარება მსახიობს სისრულეში მიიყვანოს სცენიური ხელოვნების ძირითადი მიზანი, რომელიც შემდეგს შეიცავს:
როლის „ადამიანთა სულის ცხოვრების“ შექმნა და ამ ცხოვრების გადმოცემა სცენაზე მხატვრულ ფორმაში.

როგორც ხედავთ, ჩვენი უმთავრესი ამოცანა ის კი არ არის, რომ როლის ცხოვრება მის გარეგან გამოვლინებაში ავსახოთ, არამედ ეს, რომ წარმოსადგენი პიროვნებისა და მთელი პიესის შინაგანი ცხოვრება შევქმნათ სცენაზე და ამ სხვის ცხოვრებას შევუფარდოთ და შევუგუოთ ჩვენი საკუთარი ადამიანური გრძნობები საკუთარი სულის მთელი ორგანული ელემენტების დათმობითა და გადაცემით.

დაიმახსოვრეთ ერთხელ და სამუდამოდ, რომ ამ მთავარი, ჩვენი ძირითადი მიზნით უნდა იხელმძღვანელოთ თქვენი შემოქმედებისა და სცენაზე ცხოვრების ყოველ მომენტში. აი, რატომ არის, რომ უპირველეს ყოვლისა ჩვენი როლის შინაგან მხარეზე ვზრუნავ“, ანუ მის ფსიქიურ ცხოვრებაზე. რომელსაც განცდათა შინაგანი პროცესის დახმარებითა ვქმნით. ის არის შემოქმედების მთავარი მომენტი და მსახიობის პირველი საზრუნავი. უნდა განიცადო როლი ანუ განიცადო მისი ანალოგიური გრძნობები ყოველთვის და მისი განმეორების დროს.

„თითოეულმა დიდმა მსახიობმა უნდა იგრძნოს და ნამდვილად გრძნობს კიდეც, რასაც ის ასახავს, – ამბობს მოხუცი ტომაზო სალვინი, ამ მიმართულების საუკეთესო წარმომადგენელი – მე ისიც კი მგონია, რომ მსახიობი არამც თუ ვალდებულია განიცადოს მღელვარება ერთხელ ან ორჯერ, ვიდრე ის თავის როლსა სწავლობს, არამედ მეტად თუ ნაკლებად ყოველი შესრულების დროს პირველად თუ მეათასეჯერ...“ – წაგვიკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძემ ივან პლატონის-ძის მიერ მიწოდებული ტომაზო სალვინის წერილიდან (მისი პასუხი კოკლენს). ჩვენს თეატრსაც ასე ესმის მსახიობის ხელოვნება.

. . . 19 . . წ,

პაშა შუსტოვთან ხანგრძლივი კამათის გავლენის ქვეშ პირველსავე მოხერხებულ დროს შევეკითხე არკადი ნიკოლოზის-ძეს:
– არ მესმის, როგორ შეიძლება ასწავლო ადამიანს განიცადოს და იგრძნოს, თუ პირადად თვითონ არ არის განწყობილი ამ „გრძნობისა“ და „განცდისადმი!“
– როგორ ფიქრობთ: შეიძლება აღუძრათ სურვილი შესწავლისა პირადად თქვენ

თავს ან სხვას როლისა და იმის, რაც არსებითია მასში? – შემეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– დავუშვათ, რომ – შეიძლება, თუმცა არც ისე ადვილია ეს. – მივუგე

– შეიძლება აღნუსხოთ მასში საინტერესო და მთავარი მიზნები, ეძიოთ მისადმი სწორი მიდგომა, აღძრათ თქვენს არსებაში ნამდვილი მისწრაფებანი, შეასრულოთ შესაბამისი მოქმედებანი?

– შეიძლება,– კვლავ დავეთანხმე.

– სცადეთ ყოველივე ამის გაკეთება, მხოლოდ უსათუოდ გულწრფელად, კეთილსინდისიერად და ბოლომდე, ამასთან ცივი და მიუკარებელი დარჩით, გულგრილი. თქვენ ვერ მოახერხებთ ამას. თქვენში უსათუოდ მღელვარება იჩენს თავს და პიესის მოქმედი პირის მდგომარეობაში იგრძნობთ თავს, თქვენს საკუთარ, მაგრამ, მოქმედი პირის გრძნობების ანალოგიურ გრძნობებს განიცდით უსათუოდ. დაამუშავეთ ამგვარად მთელი როლი და აღმოჩნდება, რომ სცენაზე თქვენი ცხოვრების თითოეული მომენტი შესაბამის განცდას გამოიწვევს. ასეთი მომენტების განუწყვეტელ რიგი როლის განცდის მთლიან ხაზს შექმნის, „მისი ადამიანის სულის ცხოვრებას.“ აი სწორედ ასეთი მსახიობის სრულიად შეგნებული სულისკვეთება სცენაზე, ნამდვილი შინაგანი ჭეშმარიტების ატმოსფეროში, ყველაზე უკეთესად გამოიწვევს გრძნობას და ძალიან ხშირად კეთილ ნაყოფიერი ნიადაგია მცირე ან უფრო ხანგრძლივ გამოსაცოცხლებლად ქვეცნობიერების მუშაობისა და შთაგონების გაქანებისათვის.

მთელი ნათქვამიდან იმას მივხვდი, რომ განცდათა ფსიქოტექნიკის ათვისებაზეა დამყარებული ჩვენი ხელოვნების შესწავლა. ხოლო განცდა ხელს გვიწყობს შევასრულოთ ხელოვნების ძირითადი მიზანი–როლის „ადამიანის სულის ცხოვრების“ შექმნა,– ცდილობდა დასკვნის გამოტანას შუსტოვი.

– ჩვენი ხელოვნების მიზანია არა მხოლოდ „ადამიანის სულის ცხოვრების“ შექმნა. არამედ მისი გადმოცემაც მხატვრულ ფორმაში, – გაუსწორა ტორცოვმა შუსტოვს. – ამიტომ მსახიობი მოვალეა შინაგანად განიცადოს როლი და მასთან ერთად გარეგნულადაც ხორცი შეასხას განცდილს. ამიტომ იცოდეთ, რომ გარეგანი გადმოცემის დამოკიდებულება განსაკუთრებული სიძლიერით არის დამყარებული სახელდობრ ჩვენი ხელოვნების გაქანებაზე. იმისათვის, რომ გამოავლინო სულ უმცირესი და ხშირად ქვეცნობიერებითი ცხოვრებაც. საჭიროა ფლობდე განსა-კუთრებული თანამგრძნობი და უაღრესად დამუშავებული ხმისა და სხეულის აპარატს. ხმა და სხეული განუსაზღვრველი გულისხმიერებით, ალღოთი და უშუალობით, სასწრაფოდ და სისწორით უნდა გადმოსცემდნენ სულ უმნიშვნელო, თითქმის უჩინარ გრძნობებსაც კი. აი, რატომ არის, რომ ჩვენი შეხედულებების მიმდევარი მსახიობი უფრო მეტად არის მოვალე, ვიდრე სხვა რომელიმე ხელოვნებაში, იზრუნოს არამც თუ შინაგან აპარატზე. რომელიც განცდითი პროცესსა ჰქმნის, არამედ გარეგანი სხეულის აპარატზედაც, რომელიც სისწორით გადმოსცემს გრძნობის შემოქმედებითი მუშაობის შედეგებს,– ხორცშესხმის გარეგან ფორმას.

ამგვარ მუშაობაზე დიდი გავლენა აქვს ქვეცნობიერებას, ქვეცნობიერებას ხორცშესხმულობის სფეროში ვერ შეედრება თვით უაღრესად დახელოვნებული მსახიობის ტექნიკა, თუმცა უკანასკნელი დიდი თავის მოიმედეა და პრეტენზიას აცხადებს უპირატესობაზე.

უკანასკნელ ორ გაკვეთილში გაკვრით მიგითითეთ, თუ რას წარმოადგენს

განცდათა ჩვენი ხელოვნება,– დაამთავრა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

ჩვენ გვჯერა, ვიცით გამოცდილებით, რომ მხოლოდ ასეთ სცენიურ ხელოვნებას, ასეთ ცოცხალ ადამიან-მსახიობს, განცდით გაჯერებულს შეუძლია მხატვრულად გადმოსცეს სულ უმნიშვნელო, შეუმჩნეველი ელფერი და შინაგანი ცხოვრების მთელი სიღრმე, მხოლოდ ასეთ ხელოვნებას შეუძლია დაიპყროს მაყურებელი, აიძულოს ის არამცთუ უბრალოდ შეიგნოს, არამედ მთლიანად განიცადოს კიდეც სცენაზე მომხდარი ამბავი, გაამდიდროს მისი შინაგანი გამოცდილება, დასტოვოს მასში დროთა ვითარებისაგან წარუშლელი კვალი.

მაგრამ გარდა ამისა,– ესეც აგრეთვე უმთავრესია,– შემოქმედების მთავარი ფუძე და ორგანული ბუნების კანონები, რომლებსაც ჩვენი ხელოვნება ემყარება, უზრუნველყოფენ მსახიობს წაბორძიკებისაგან. ვინ იცის, როგორ რეჟისორებთან და რომელ თეატრებში მოგიხდებათ მუშაობა. ყველგან და ყველანი არ ხელმძღვანელობენ შემოქმედების დროს თვით ბუნების მოთხოვნილებებით. ხშირ შემთხვევაში უხეშად არღვევენ მათ, ეს კი ყოველთვის წააბორძიკებს მსახიობს. თუ თქვენ ზედმიწევნით გეცოდინებათ ნამდვილი ხელოვნების საზღვრები და ბუნების შემოქმედების ორგანული კანონები, თქვენ აღარ დაიბნევით და ადვილად შეიგნებთ თქვენს შეცდომებს და შესაძლებლობა გექნებათ მათი გამოსწორებისა. ხოლო თუ თქვენ არ გექნებათ დასაყრდენი, რომელსაც განცდითი ბუნება მოგანიჭებთ და რომელიც მსახიობის ბუნების კანონებით ხელმძღვანელობს, დაიბნევით, გზას ასცდებით და დაკარგავთ კრიტერიუმს. აი რატომ ვთვლი სავალდებულოდ, განურჩევლად ყველა მიმართულების მსახიობისათვის, ჩვენი განცდითი ხელოვნების საფუძვლების შესწავლას. აქედან უნდა დაიწყოს თითოეულმა მსახიობმა სასკოლო მუშაობა.

– დიახ, დიახ, ეს სწორედ ის არის, რასაც მე ვესწრაფვი მთელი ჩემი არსებით! – შევძახე აღფრთოვანებულმა. – და რა მოხარული ვარ, რომ შევძელი, თუმცა ნაწილობრივ, საჩვენებელ სპექტაკლზე გამომევლინებინა ჩვენი განცდითი ხელოვნების მთავარი მიზანი.

– ნაადრევად ნუ გაგიტაცებთ. – ცივი წყალი გადამასხა ტორცოვმა,– თორემ შემდეგში მწარედ გაგიტყდებათ გული. ნამდვილ
განცდითი ხელოვნებას იმაში ნუ აურევთ. რაც თქვენ აჩვენეთ მთელს სცენაში საჩვენებელ სპექტაკლზე.

– და მერე რა ვაჩვენე? – ვეკითხებოდი, როგორც დამნაშავე განაჩენის მოლოდინში.

– მე უკვე გითხარით, რომ თქვენ მიერ ნათამაშებ მთელს სცენაში მხოლოდ რამდენიმე ბედნიერი წუთი იყო ნამდვილი განცდისა, რამაც დაგაახლოვათ ჩვენს ხელოვნებასთან. მე ვისარგებლე მით, რომ მაგალითით დამესურათებინა, როგორც თქვენთვის, აგრეთვე სხვა მოწაფეებისათვის ხელოვნების ჩვენი მიმდინარეობის საფუძვლები, რომელთა შესახებ ამჟამად ვსაუბრობთ. ხოლო რაც ოტელოსა და იაგოს მთელს სცენას შეეხება, ყოვლად შეუძლებელია ვაღიარო ის განცდითი ხელოვნებათ.

– მაშ რა სახელი შეიძლება ვუწოდოთ მას?

– ეგრეთ წოდებული „აფეთქებით თამაში“,– განმარტა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– ეს რაა? – შევეკითხე და თან ნიადაგი მეცლებოდა ფეხქვეშ.

– ასეთი თამაშის დროს – განაგრძო ტორცოვა,– ცალკეული მონეტები უცებ, მოულოდნელად მხატვრობის უმაღლეს წერტილს მიაღწევენ და „თავზარსა“ სცემენ მსმენელებს. ასეთ წუთებში მსახიობი განიცდის ან ქმნის შთაგონებით,

იმპროვიზაციის წესით. მაგრამ გრძნობთ კი თქვენში ისეთ ნიჭსა და უნარს, იმდენ სულიერსა და ფიზიკურ ძალას, რომ „ოტელოს“ ვებერთელა ხუთი აქტი ითამაშოთ ასეთი აღმავლობით, როგორც შემთხვევით ითამაშეთ საჩვენებელ სპექტაკლზე პაწია სცენა – „სისხლი მწყურია, იაგო, სისხლი!“?

– არ ვიცი ...

– მე კი ნამდვილად ვიცი, რომ ამას ვერ შესძლებს ვერც ერთი განსაკუთრებული ტემპერამენტის მქონე მსახიობი და მასთან დიდი ფიზიკური ძალღონის მქონე! – უპასუხა ჩემს მაგიერ არკადი ნიკოლოზის ძემ, – ბუნებას დამხმარეთ კვლავ სათანადოდ დამუშავებული ფსიქოტექნიკა ჭირია. თქვენ ხომ ყველა ეს ისევე არა გაქვთ, როგორც აფეთქებით მოთამაშე მსახიობებს, რომელნიც უარყოფენ ტექნიკას. იმათ, როგორც თქვენ, შთაგონების იმედი აქვთ. ხოლო თუ უკანასკნელმა გიღალატათ თამაშის დროს, თქვენც და ისინიც ვერაფრით ამოავსებთ თამაშში ხარვეზებს, როლის იმ ცარიელ ადგილებს, რომელნიც ვერ განიცადეთ. აქედან წარმოდგება – როლის შესრულების დროს ხანგრძლივი პერიოდები ნერვული დაუძლურებისა, სრული მხატვრული უსუსურობა და გულუბრყვილო დილეტანტური ყალბი კილო. ასეთ წუთებში როლის თქვენს მიერ შესრულება, როგორც ყველა აფეთქებით მოთამაშე მსახიობისა, უსიცოცხლო იყო, გაცვეთილი, ნაწამები. ასეთი მოკოჭლებითი აღმაფრენის მომენტები სცვლიდნენ ყალბ ადგილებსა და პირიქით. აი როგორ სცენიურ შესრულებას ეწოდება ჩვენი, მსახიობის ენაზე აფეთქებით თამაში.

არკადი ნიკოლოზის-ძის მიერ ნაკლთა კრიტიკამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. მან არამც თუ გული დამიკოდა, თავზარიც დამცა, დავძაბუნდი, პროსტრაციამ შემიპყრო და აღარა მესმოდა რა, რას ლაპარაკობდა შემდეგ ტორცოვი.

... 19.. წ

არკადი ნიკოლოზის-ძე განაგრძობდა შენიშვნებს საჩვენებელ სპექტაკლზე ჩვენი თამაშის ირგვლივ.

კლასში შემოსვლისას მიმართა პაშა შუსტოვს:

– თქვენც გვიჩვენეთ რამდენიმე საინტერესო მომენტი ჭეშმარიტი ხელოვნებისა საჩვენებელ წარმოდგენაზე, მაგრამ განცდითი ხელოვნების კი არა, არამედ, თუმცა უცნაურია, მაგრამ მაინც, წარმოსახვითი ხელოვნებისა.

– წარმოსახვითი? – განცვიფრდა შუსტოვი.

– ეს რაღა ხელოვნებაა? – ეკითხებოდნენ მოწაფეები.

– ეს ხელოვნების მეორე განხრაა, ხოლო რას წარმოადგენს იგი, ეს იმან აგიხსნათ, ვინც ამისი რამდენიმე მოხერხებული მომენტი გვიჩვენა საჩვენებელ სპექტაკლზე.

– შუსტოვ! მოიგონეთ, როგორა ქმნიდით იაგოს როლს, – წინადადება მისცა ტორცოვმა.

– ცოტა რამ გაგონილი მქონდა ბიძაჩემისაგან ჩვენი ხელოვნების ტექნიკის შესახებ. ამიტომ როლის შინაგანი ბუნების განხილვას შევუდექი და დიდხანს ვსწავლობდი მას. – თითქოს თავს იმართლებდა შუსტოვი.

– ბიძა გეხმარებოდათ? – გამოჰკითხა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

– ცოტათი. შინ, როგორც მეგონა მივაღწიე კიდეც ნამდვილ განცდას. ზოგჯერ რეპეტიციებზეც ვიგრძენი როლის ცალკეული ადგილები. ამიტომ არ მესმის, რა შუაშია აქ წარმოსახვითი ხელოვნება,– განაგრძობდა პაშა თავის მართლებას.

– ამ ხელოვნებაშიც განიცდიან თავის როლს ერთხელ ან რამდენჯერმე – სახლში ან რეპეტიციებზე. სწორედ ის გარემოება რომ ამ შემთხვევაშიც თვით უმთავრეს

პროცესს – განცდას აქვს ადგილი, ნებას გვაძლევს ეგ მეორე მიმართულებაც ხელოვნურად მივიჩნიოთ.
– ამ მიმართულების დროს როგორ-და განიცდიან როლს? ისევე, როგორც ჩვენსაში? – შევეკითხე.
– სწორედ ისევე, მაგრამ იქ სულ სხვა მიზანია. ყოველთვის შეიძლება განიცადო როლი, როგორც ჩვენთან როგორც ჩვენს ხელოვნებაში. მაგრამ შეიძლება ერთხელ ან რამდენჯერმე განიცადო როლი იმისათვის რომ გრძნობის ბუნებრივი გამოვლინების გარეგანი სახე, ფორმა დაიხსომო და რაკი მეხსიერებაში აღნუსხავ, ამ ფორმის მექანიკურად განმეორებასაც დაისწავლი გავარჯიშებული კუნთების შემწეობით. ეს არის როლის წარმოსახვა.

ამგვარად, ხელოვნების ამ მიმართულებით განცდის პროცესი არ წარმოადგენს შემოქმედების მთავარ მომენტს, არამედ ერთ-ერთი მოსამზადებელი ეტაპთაგანია მსახიობის შემდგომი მუშაობისათვის. ეს მუშაობა მდგომარეობს სცენიური შემოქმედების გარეგანი მხატვრულ სახის ძიებაში, რომელიც თვალსაჩინოდ ხსნის მის შინაგან მოცულობას. ასეთი ძიების დროს მსახიობი უპირველეს ყოვლისა თავის თავს მიმართავს და ცდილობს ნამდვილად იგრძნოს, განიცადოს მოქმედი პირის ცხოვრება. მაგრამ, ვიმეორებ, ის ამას წარმოდგენის დროს კი არ სჩადის, თვით საჯარო შემოქმედების დროს კი არა, არამედ სახლში, თავის ანაბარად ან რეპეტიციის დროს.
– მაგრამ შუსტოვმა ნება მისცა თავს ეს პირდაპირ საჩვენებელ სპექტაკლზე ჩაედინა! მაშ ეს განცდითი ხელოვნება ყოფილა – გამოვექომაგე მე.

ვიღაცამ მხარი დამიჭირა - რომ პაშას უსწორო თამაშში იყო ნამდვილი განცდის რამდენიმე ისეთი მომენტი, რაც ჩვენი ხელოვნების ღირსიაო.
– არა, – პროტესტი განაცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – განცდათა ჩვენს ხელოვნებაში როლის შესრულების თითოეული მომენტი ყოველთვის ხელახლა უნდა იყოს განცდილი და ხელახლა ხორცშესხმული.

ჩვენს ხელოვნებაში ბევრი რამ იმპროვიზაციის წესით ხდება ერთი და იმავე თემაზე, მკვიდრად ფიქსირებულზე. ასეთი შემოქმედება სიახლესა და უშუალობასა სძენს შესრულებას. ეს გამომჟღავნდა ნაზვანოვის თამაშის რამდენიმე მარჯვე მომენტში. ხოლო შუსტოვის თამაშში ვერ შევნიშნე მე როლის შეგრძნობის ეს სიახლე და იმპროვიზაცია პირიქით, მან მომხიბლა მე რამდენიმე ადგილას თავისი გარკვეულობით, არტისტობით მაგრამ... მთელ მის თამაშში სიცივე იგრძნობოდა, და ამ გარემოებამ დამაეჭვა რომ მას უკვე აქვს ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი თამაშის სახე, არ უშვებს იმპროვიზაციას და სიახლესა და უშუალობას უსპობს თამაშს. მიუხედავად ამისა, ყოველთვის ვგრძნობდი, რომ ორიგინალი, რომლის ასლებიც ასე ხელოვნურად მეორდებოდა
კარგი იყო, სწორი, რომ ის ლაპარაკობდა როლის ნამდვილი „ადამიანის სულის ცოცხალი ცხოვრების“ შესახებ.

– მერედა მე, შუსტოვის ღვიძლი ძმისშვილს საიდან უნდა აღმომჩენოდა წარმოსახვითი ხელოვნება?!

– მოდით განვიხილოთ, და ამისათვის განაგრძეთ, როგორ ამუშავებდით იაგოს როლს, – წინადადება მისცა ტორცოვმა.

იმის შესამოწმებლად, თუ გარეგნულად როგორ მეხერხებოდა განცდის გადმოცემა, სარკე დავიხმარე, – იგონებდა პაშა.
– ეს საშიშია, მაგრამ მასთან ტიპიურიც არის წარმოსახვითი ხელოვნებისათვის.

მხედველობაში იქონიეთ, რომ სარკით ძლიერ ფრთხილად უნდა ისარგებლოთ. ეს გარემოება მსახიობს აჩვევს გარეგან მხარეს მიაქციოს ყურადღება და არა შინაგანს.

– მიუხედავად ამისა, სარკე დამეხმარა ჩემი თვალით მეხილნა და გამეგო, თუ გარეგნულად როგორ გადავცემდი განცდებს,– თავს იმართლებდა პაშა.

– შენს საკუთარ განცდებს, თუ როლის მიხედვით შენიღბულ განცდებს?

– ჩემს საკუთარ განცდებს, მხოლოდ ვარგისს იაგოს ასასახავად.

– ასე რომ სარკეში მუშაობის დროს თქვენ გაინტერესებდათ იმდენად გარეგნობა კი არა, არა მანერები, არამედ შინაგან გრძნობათა განცდის ფიზიკური ასახვა, როლის „ადამიანის სულის ცხოვრება“? – დაჟინებით ეკითხებოდა არკადი ნიკოლოზის ძე.

– სწორედ სწორედ ეგ!

– ეგეც ტიპიური წარმოსახვითი ხელოვნებისათვის. და სწორედ იმიტომ, რომ ხელოვნებაა იგი, მას სცენიური ფორმა ესაჭიროება, არა როლის გარეგანი სახის გადამცემი, არამედ უმთავრესად მისი შინაგანი ხაზების –„ადამიანის სულის ცხოვრებისა“.

– მახსოვს, რომ ზოგიერთ ადგილებში კმაყოფილი ვიყავ ჩემი თავის, როდესაც დავინახე იმის ანარეკლი, რასაც ვგრძნობდი,– განაგრძობდა მოგონებას პაშა.

– მერე თქვენ აღბეჭდეთ ერთხელ და სამუდამოდ გრძნობათა ამსახველი ეგ გამოხატულებანი?

–ისინი თვითონ აღიბეჭდნენ ხშირი განმეორების მეოხებით.

– დაბოლის თქვენში ჩამოყალიბდა სცენიური ინტერპრეტაციის განსაზღვრული გარეგანი ფორმა როლის საუკეთესო ადგილებისთვის და თქვენ დაეუფლეთ ასახვის ტექნიკას?

– როგორც ხედავთ.

– და თქვენ ყოველთვის სარგებლობდით მაგ ფორმით, მოქმედების ყოველი გამეორებისას სახლში ხდებოდა ეს თუ რეპეტიციაზე? – სცდიდა ტორცოვი.

– ალბათ. ჩვეულებისამებრ ხდებოდა,– გამოტყდა პაშა.

– ესეც აგვიხსენით: ეგ ერთხელ დადგენილი ფორმა თავისთავად წამოიჭრებოდა ხოლმე, თუ შინაგანი განცდის მეოხეობით ყოველთვის, ან იქნება, ერთხელ შობილი და სამუდამოდ გაყინული, მექანიკურად მეორდებოდა გრძნობის ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე?

– თითქოს მეგონა, რომ ყოველთვის განვიცდიდი.

– არა, საჩვენებელ სპექტაკლზე მაყურებლამდე არ მიდიოდა ეგ. წარმოსახვით ხელოვნებაშიც იმავე ხერხს მიმართავენ, როგორც თქვენ მოქცეულხართ: ცდილობენ გამოიწვიონ და აღბეჭდონ თავის არსებაში ადამიანის ტიპიური თვისებები, რომლებიც გამოხატავენ როლის შინაგან ცხოვრებას. გამოიმუშავებს რა თვითვეული მათგანისთვის ერთხელ და სამუდამოდ საუკეთესო ფორმას, მსახიობი ბუნებრივია, სწავლობს მის ხორცშესხმას მექანიკურად, თავის გრძნობების ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე საჯაროდ გამოსვლის მომენტებში. ამას აღწევენ სხეულის, სახის კუნთების, მიჩვევით, ხმის, ლაპარაკის კილოს წყალობით, ტექნიკას მთელი ვირტუოზობითა მეოხებით. წარმოსახვითი ხელოვნებისაგან ამ მსახიობებს უკიდურესობამდე განვითარებული აქვთ კუნთობრივი მეხსიერება.

როლის მექანიკურად მეხსიერებაში აღდგენას მიჩვეული მსახიობი იმეორებს თავის სამუშაოს ნერვულ და სულიერ ძალთა დაუხარჯავად. უკანასკნელი არამც თუ ზედმეტად ითვლება, საზიანოდაც კი საჯარო შემოქმედების დროს, რადგან

ყოველგვარი მღელვარება ასუსტებს მსახიობის ნებისყოფას და სახეს უცვლის ერთხელ და სამუდამოდ ფიქსირებულ სურათსა და ფორმას. ხოლო ფორმის გაურკვევლობა და მისი გადაცემის რწმენის უქონლობა ვნებს შთაბეჭდილებას.

ყოველივე ეს ამა თუ იმ ზომით თქვენს მიერ შესრულებულ იაგოს როლის შენიშნულ ადგილებსაც ეხება.

ახლა მოიგონეთ, რა ხდებოდა თქვენს შემდგომ მუშაობაში.

– როლის სხვა ადგილები, თვით იაგოს სახე არ მაკმაყოფილებდა. ამაში სარკის შემწეობითაც დავრწმუნდი, – იგონებდა შუსტოვი. – შესაფერი მოდელის ძიებაში, ერთი ნაცნობი მომაგონდა, რომელსაც არავითარი დამოკიდებულება არ ჰქონდა ჩემს როლთან, მაგრამ, როგორც ეგონა, მშვენივრად ანსახიერებდა ვერაგობას, ცბიერებას, ბოროტებასა და მზაკვრობას.

– და თქვენ ალმაცერად დაუწყეთ მას ყურება თქვენ თვითონ შეეგუეთ?

– დიახ.

– მერე და თქვენი მოგონებები?

– სიმართლე რომ ვთქვა, მე პირდაპირ გადამქონდა გარეგნულად იმ ჩემი ნაცნობის მიხვრა-მოხვრა, – გამოტყდა პაშა, – გონებით, ჩემი წარმოდგენით სულ თვალწინ მყავდა ის ნაცნობი. ის ბოლთასა სცემდა, იდგა თუ იჯდა, თვალს არ ვაშორებდი და ვიმეორებდი ყველაფერს, რასაც ის აკეთებდა.

– ეს დიდი შეცდომა ჩაგიდენიათ! იმ მომენტში ღალატობდით წარმოსახვით ხელოვნებას და უბრალო მიბაძვა დაიწყეთ. გადმოღება, იმიტაცია, რომელთაც არავითარი კავშირი არა აქვთ შემოქმედებასთან.

– მაშ რა საშუალებისათვის უნდა მიმემართა, რომ შემთხვევითი, გარეშეთაგან აღებული სახე მიმემსგავსებინა იაგოსათვის?

– თქვენში უნდა დაგემუშავებინათ ახალი მასალა, ხორცი შეგესხათ ოცნების სათანადო წარმოდგენისათვის, როგორც ეს ჩვეულებრივ მიღებულია განცდითი ხელოვნების ჩვენს მიმართულებაში.

როგორც კი ხორცშესხმული მასალა დადუღდა თქვენში და როლის სახე გამოიკვეთა თქვენს აზროვნებაში, მაშინვე უნდა შესდგომოდით ახალ მუშაობას, რომელსაც ისე მხატვრულად აღწერს წარმოსახვითი ხელოვნების ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი – შესანიშნავი ფრანგი მსახიობი კოკლენი-უფროსი.

მსახიობი თავის აზროვნებაში ქმნის მოდელს, შემდეგ „მხატვრის მსგავსად, იჭერს თითოეულ მის ნაკვთს და ტილოზე კი არ გადააქვს, არამედ თავის თავზე...“ -გვიკითხავდა არკადი ნიკოლოზის ძე ივან პლატონის-ის მიერ მიწოდებულ კოკლენის წიგნაკიდან. –„ის შეამჩნევს ტარტიუფზე რაღაც ტანსაცმელს და მაშინვე თვითონ შეიმოსება იმავე ტანსაცმლით, დაიანახავს მის სიარულს და მაშინვე გადმოიღებს ეგრევე მისი სახის გამომეტყველებას. თავის საკუთარ სახეს შეუგუებს მას, – ასე ვთქვათ, სჭრის, ჰკვეთს და ჰკერავს საკუთარ კანს, ვიდრე მის პირველ „მე-ში შეჭრით კრიტიკოსი დაკმაყოფილებულად არ იგრძნობს თავს, სრულ ერთი და იგივეობას არ აღმოაჩენს თავის თავსა და ტარტიუფს შორის. მაგრამ ეს კიდევ არ არის ყველაფერი; ეს მხოლოდ გარეგანი მსგავსება იქნება, აღებული პიროვნების დამგვანება და არა თვით ტიპი. საჭიროა, რომ მსახიობმა აიძულოს იგი იმოქმედოს, იაროს, ამოძრაოს ხელფეხი, მოისმინოს, იფიქროს ისე, როგორც ტარტიუფი, ტარტიუფის სული შთაბეროს მას. მხოლოდ მაშინ იქნება მზად სურათი; შეიძლება მისი ჩარჩოში ჩასმა ანუ სცენაზე გამოტანა და მაყურებელიც იტყვის: „ესეც შენი ტარტიუფი!“... ან კიდევ მსახიობი ცუდათ მუშაობსო“.

– და ეს ხომ საშინლად ძნელი და რთულია! – ვღელავდი მე.
– დიახ. თვით კოკლენიც აღიარებს, რომ ძნელია. „მსახიობი ხომ არ ცხოვრობს – თამაშობს საგნისადმი. მაგრამ მისი ხელოვნება კი სრულყოფილი უნდა იყოს“.
– და მართლაც, – დაუმატა ტორცოვმა, – წარმოსახვითი ხელოვნება იმისათვის მოითხოვს სრულყოფას, რომ ხელოვნებად დარჩეს.
— უფრო სწორი არ იქნებოდა, რომ მივნდობოდით ბუნებას, ბუნებრივ შემოქმედებას ადა ნამდვილ განცდას? – ვეკითხებოდი დაჟინებით.
– ამის შესახებ კოკლენი გულდაჯერებული აცხადებს: ხელოვნება არ არის რეალური ცხოვრება და არც თვით ანარეკლი მისი. ხელოვნება – თვით შემოქმედია. ის თვითონა ქმნის თავის ცხოვრებას, დროისა და სივრცის გარეშე, თვალწარმტაცს თავისი განყენებულობით“.
რასაკვირველია, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ასეთ თავისმოიმედე გამოწვევას უბადლო, უნაკლო და მიუწვდომელ მხატვრისა – შემოქმედების ბუნებისა.
– ნუთუ ისინი დარწმუნებული არიან, რომ მათი ტექნიკა თვით ბუნებაზე ძლიერია? რა გზადაბნეულობაა! – ვერ დავწყნარებულიყავ.
– მათ სწამთ ის, რომ სცენაზე ქმნიან თავის საუკეთესო ცხოვრებას. იმ რეალურ, ადამიანის ცხოვრება კი არა, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ სინამდვილეში, არამედ სხვა – სცენისათვის შესწორებულს.
აი რატომ არის, რომ წარმოსახვითი ხელოვნების მიმდევარი მსახიობები ყველა როლს სისწორით განიცდიან, ადამიანურად მხოლოდ მუშაობის მოსამზადებელ პერიოდში, ხოლო თვით შემოქმედების მომენტში, სცენაზე, ისინი პირობით განცდაზე გადადიან. და ამ გარემოების გასამართლებლად ასეთი მოსაზრებანი მოჰყავთ: თეატრი და წარმოდგენები პირობითია, სცენა კი სრულიად ღატაკია ნამდვილი ცხოვრების ილუზიის გადმოსაცემად; ამიტომ სცენა კი არ უნდა გაურბოდეს და გვერდს უხვევდეს პირობითობას, არამედ ხელი უნდა შეუწყოს და შეიყვაროს იგი.
ასეთი ხელოვნება ლამაზია, მხოლოდ ღრმა კი არა, ის უფრო ეფექტურია, ვიდრე ძლიერი; მასში ფორმა უფრო საინტერესოა, ვიდრე შინაარსი; სმენასა და მხედველობაზე უფრო მეტად მოქმედებს იგი, ვიდრე სულზე და ამიტომ უფრო მოჯადოებას იწვევს, ვიდრე ძრწოლას.
მართალია, ამ ხელოვნებითაც შეიძლება დიად შთაბეჭდილებათა გამოწვევა. ისინი გიპყრობენ, სანამ ითვისებ მათ, ლამაზი მოგონება გრჩება მათ შესახებ, მაგრამ ეს არ არის ისეთი შთაბეჭდილება, რომელიც ღრმად ჩაგეჭრება სულში და გათბობს. ასეთი ხელოვნების ზემოქმედება მახვილია, მაგრამ არა ხანგრძლივი. ის უფრო მეტად გაკვირვებს, ვიდრე გარწმუნებს. ამიტომ ყველაფერი არ არის მისთვის მისაწვდომი. ის, რამაც განცვიფრებაში უნდა მოგიყვანოს მოულოდნელობით და სცენიური სილამაზით, ანუ ის, რაც მხატვრულ პათოსს მოითხოვს, – ამ ხელოვნების საშუალებათა შორის მოიძებნება. ხოლო ღრმა გატაცებათა გადმოსაცემად მისი საშუალებანი ან ძლიერ მედიდურნი არიან, ან კიდევ ძლიერ ზერელენი. ადამიანის გრძნობათა სიფაქიზესა და სიღრმეს ვერ გადმოსცემენ ტექნიკური ხერხები. თვით ბუნების უშუალო დახმარებას საჭიროებენ ისინი ბუნებრივი განცდისა და ხორცშესხმის მომენტებში. რაც არ უნდა იყოს ნამდვილი განცდის პროცესით ნაკარნახევი და წარმოდგენილი როლი შემოქმედებათ, ხელოვნებად უნდა ჩაითვალოს.

. . . . . 19. . წ

დღევანდელ გაკვეთილზე გოვორკოვი დიდი აღფრთოვანებით გვარწმუნებდა, რომ

ის წარმოსახვითი ხელოვნების მსახიობია, რომ მისი მიმართულება, ამ მიმართულების საფუძვლები მისი სულიერი არსებიდან გამომდინარეობენ, რომ სწორედ ამას მოითხოვს მისი არტისტული გრძნობა, ქედს იხრის იგი მათ წინაშე; რომ სწორედ ასე ესმის შემოქმედება და არა სხვაგვარად. არკადი ნიკოლოზის ძე დაეჭვდა მისი სიტყვების სისწორეში და მოაგონა, რომ წარმოსახვითი ხელოვნება საჭიროებს განცდებს, ის კი დარწმუნებული არ არის, რომ გოვორკოვი ფლობდეს განცდის პროცესს არა თუ სცენაზე მუშაობის დროს, არამედ სახლშიც კი. მოკამათე კი გვარწმუნებდა, რომ ის განსაკუთრებული ძალით გრძნობს და ყოველთვის განიცდის იმას, რასაც სცენაზე აკეთებს.

– ყოველი ადამიანი თავის ცხოვრების ყოველ წუთს რაღაცას განიცდის, გრძნობს, – ამბობდა არკადი ნიკოლოზის ძე. – ის რომ არაფერს გრძნობდეს, ხომ მკვდარი იქნებოდა. მხოლოდ მკვდრები არ გრძნობენ არაფერს. მთავარია, რას განიცდი სცენაზე – როლის ცხოვრების შესაბამის საკუთარ გრძნობებს, თუ სხვა რამეს, რომელსაც არავითარი დამოკიდებულება არა აქვს მასთან?

ძლიერ ხშირად ყველაზე გამოცდილი მსახიობები დაამუშავებენ სახლში და სცენაზე გამოაქვთ არა ის, რაც მთავარი და არსებითია როლისა და ხელოვნებისათვის. ასევე დაგემართათ თქვენ ყველას. ზოგმა გვიჩვენა სპექტაკლზე თავისი ხმა, ეფექტური ინტონაცია, თამაშის ტექნიკა; სხვები ამხიარულებდნენ მაყურებელს ცოცხალი სირბილით, ბალეტის ნახტომებით, გაბედული დაკვრით, თავს გვაწონებდნენ ლამაზი და მოხდენილი ჟესტით, პოზით; ერთი სიტყვით გამოიტანეს სცენაზე ყველა ის, რაც სულ არ იყო საჭირო მათ მიერ განსახიერებული მოქმედი პირებისათვის.

და თქვენ, გოვორკოვ, მიუდექით თქვენს როლს არა მისი შინაგანი შინაარსის მიხედვით, არა მისი განცდისა და არა მისი წარმოსახვის მიხედვით, არამედ სულ სხვა მხრივ და ფიქრობთ, რომ რაღაც შექმენით ხელოვნებაში. მაგრამ იქ, სადაც არ არსებობს საკუთარი ცოცხალი გრძნობის შეგრძნება, წარმოდგენილი გმირის გრძნობების ანალოგიური, იქ ზედმეტია ლაპარაკი ჭეშმარიტი შემოქმედების შესახებ.

ამიტომ, თავს ნუ მოიტყუებთ, უკეთესია. ეცადეთ, ღრმად ჩაუკვირდეთ და შეიგნოთ, თუ სად იწყება და სად თავდება ჭეშმარიტი ხელოვნება. მაშინ დარწმუნდებით რომ თქვენს თამაშს არავითარი კავშირი არ ჰქონია მასთან.

– მაშ რას წარმოადგენს ის?

– ხელოსნობას. მართალია, ცუდს არა, როლის მოხსენებისათვის გამომუშავებული

აქ ვტოვებ გოვორკოვის გაჭიანურებულ შეკამათებას და პირდაპირ ტორცოვის ახსნა-განმარტებაზე გადავდივარ ზღვრების შესახებ, რომლებიც გამოჰყოფენ ჭეშმარიტ ხელოვნებას ხელოსნობისაგან.

– ნამდვილი ხელოვნება წარმოუდგენელია განცდების გარეშე. ამიტომ ის სწორედ იქ იწყება, სადაც გრძნობა თავის უფლებებში შედის.

– ხელოსნობა? – შეეკითხა გოვორკოვი.

– ის კიდევ, თავის მხრივ, იწყება იქ, სადაც სწყდება შემოქმედებითი განცდა ანუ მის შედეგთა მხატვრული წარმოსახვა.

მაშინ, როდესაც განცდითი ხელოვნებისა და წარმოსახვითი ხელოვნების დროს განცდის პროცესი აუცილებელია, ხელოსნობაში ის არ არის საჭირო და შემთხვევითია. ამ ყაიდის მსახიობებს უნარი არ შესწევთ შექმნან თითოეული როლი ცალკეულად. მათ არ შეუძლიათ განიცადონ და ბუნებრივად ხორცი შეასხან განცდილს. ხელოსანი მსახიობი მხოლოდ როლის ტექსტს მოახსენებენ და ამ

მოხსენებას თან აყოლებენ სცენიური თამაშის ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებულ ხერხებს. ეს ძლიერ ამარტივებს ხელოსნობის ამოცანას.
– მაშ რაღაში მდგომარეობს ეს გამარტივება? – შევეკითხე მე.
– თქვენ ამას უკეთესად შეიგნებთ, როდესაც გაიგებთ, თუ როგორ წარმოიშვნენ და როგორ შეიქმნა და ჩამოყალიბდა ხელოსნური თამაშის ხერხები, რასაც ჩვენს ენაზე აქტიორულ შტამპს ვუწოდებთ. აი საიდან გაჩნდნენ და როგორ გამომუშავდნენ:
 როლის გრძნობათა გადმოსაცემად საჭიროა მისი შეცნობა, ხოლო მის შესაცნობად თვით მსახიობმა უნდა გამოსცადოს ანალოგიური განცდები. თვით გრძნობის მიბაძვა არ შეიძლება, შეიძლება მხოლოდ მისი გარეგანი გამოვლინების შედეგების მიმსგავსება. ხოლო ხელოსნებმა არ იციან როლის განცდა, ამიტომ ისინი ვერასოდეს შეიცნობენ ამ შემოქმედებითი პროცესის გარეგან შედეგებს.
 მაშ როგორ მოვიქცეთ? როგორ მოვიპოვოთ გარეგანი ფორმა შინაგანი გრძნობის კარნახის გარეშე? როგორ გადავცეთ ხმისა და სხეულის მიმოხვრით არარსებული განცდის შედეგი? მეტი არაფერი დაგვრჩენია გარდა იმისა, რომ უბრალო, პირობითი აქტიორულ თამაშს მივმართოთ. ეს ერთობ პრიმიტიული, ფორმალური, გარეგანი ასახვაა სხვისი როლის გრძნობებისა, რომლებიც არ განუცდია როლის შემსრულებელ მსახიობს და ამიტომ არც შეუცნია. ეს მხოლოდ უბრალო მიმბაძველობაა.
 მიმიკის, ხმის კილოს და ტანის მიხვრა-მოხვრის მეოხებით აქტიორი – ხელოსანი გვთავაზობს სცენიდან მაყურებლებს მხოლოდ გარეგან შტამპს, ვითომდა როლის „ადამიანური სულის ცხოვრებას“ გამოხატავდეს, არარსებული გრძნობის მკვდარ ნიღაბს. ასეთი გარეგნული თამაშისათვის გამომუშავებულია მსახიობური ასახვის ურიცხვი ხერხები, რომლებიც ვითომ გადმოსცემენ გარეგანი საშუალებით ყოველგვარ გრძნობებს, რომლებიც კი შეგვხვდება სასცენო პრაქტიკაში. ამ ხელოსნურ ფანდებში არ არის ნამდვილი გრძნობა, არის მხოლოდ მიბაძვა, გათამაშება, სავარაუდო მიმსგავსება მისი გარეგანი შედეგებისა; არ არის სულიერი შინაარსი, არის მხოლოდ გარეგანი ხერხი, ვითომდა მისი გამომხატველი.
 ზოგიერთი ამ ერთხელ და სამუდამოდ ფიქსირებული ხერხებისა შენარჩუნებულია ხელოსნური ტრადიციით წინაპრებისაგან მემკვიდრეობით გადმოცემული, როგორც, მაგალითად, ხელის გულზე მიდება სიყვარულის გამოსახატავად, ან საყელოს ჩამოგლეჯა სიკვდილის გამოსახატავად. ზოგიც მზამზარეულად გადმოღებულია თანამედროვე ნიჭიერ მსახიობთაგან (როგორც, ხელის შებრუნებული თათით შუბლის სრესა იცოდა ვერა თევდორეს ასულმა კომისარჟევსკაიამ როლის ტრაგიკულ მომენტებში). ხოლო ზოგიერთ ხერხს თვით მსახიობები გამოიმუშავებენ ხოლმე.
 არსებობს განსაკუთრებული, ხელოსნური მანერა როლის გადმოსაცემად, ე. ი. ხმის, დიქციისა და სიტყვების წარმოსათქმელად (გადამეტებული ხმის ამაღლება და დადაბლება როლის ძლიერ ადგილებში აქტიორის სპეციფიკური ტრემოლით ან კიდევ ხმის განსაკუთრებული დეკლამაციური ფიორიტურებით). არსებობს სიარულის ხერხები ხელოსანი-მსახიობები კი არ დადიან სცენაზე, არამედ ამაყად მიმოდიან), მოძრაობის, მიმოხვრის, მოქმედების, პლასტიკისა და მრავალი საშუალება მოიპოვება ადამიანის ყოველგვარ გრძნობათა და ვნებათა გამოსახატავად (კბილების კრაჭუნი და თვალების თეთრი გარსის გადმოკაკვლა –ეჭვიანობის დროს, როგორც ნაზვანოვსა აქვს ჩვეულებად, თვალებსა და სახეზე ხელების აფარება ტირილის ნაცვლად, თმების ჩაბღუჭვა – სასოწარკვეთილების დროს). არის ხერხები მთელი

რიგი ტიპების მისაბაძად და სხვადასხვა წრის ადამიანის თვისებათა გადმოსაცემად (გლეხები იატაკზე აფურთხებენ, ცხვირს კალთით იწმენდნენ, სამხედრო პირები ფეხზე ფეხის მირტყმით აჟღარუნებენ დეზებს, არისტოკრატები ლორნეტით ათვალიერებენ საზოგადოებას); არსებობს ეპოქათა ამსახველი ჟესტი (საოპერო ჟესტი საშუალო საუკუნეებისათვის, ტანის ცეკვითი რხევა XVIII საკუნისათვის); განსაკუთრებული ხერხებია პიესებისა და როლების (გოროდნიჩის) შესასრულებლად; სხეულის განსაკუთრებულად გადახრა მაყურებელთა დარბაზისაკენ, ხელის ტუჩებზე მიფარება „ა პარტე“-ს დროს. დროთა ვითარებაში ეს ხერხები ტრადიცული გახდა. ასე, ერთხელ და სამუდამოდ, გამომუშავდა საერთო-სააქტიორო გამოთქმა, როლის გადმოცემის განსაკუთრებული მანერა წინასწარ შემუშავებული ეფექტურობით, განსაკუთრებული სიარული სცენაზე, ჟესტისა და პოზის სურათიანობა.

თამაშის მზამზარეულ მექანიკურ ხერხებს ადვილად გადმოსცემენ ხელოსანი – მსახიობის გავარჯიშებული კუნთები, ჩვეულებათ გადაექცათ და ძვალ-რბლში გაუჯდათ, რაც ადამიანის ბუნების მაგიერობას ეწევა სცენაზე.

გრძნობის ეს ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული ნიღაბი მალე ცვდება, კარგავს თავის უმწეო სიცოცხლის ნიშანწყალსა და აქტიორის უბრალო მექანიკურ შტამპად იქცევა, ტრიუკად ანუ გარეგან პირობით ნიშნად. ასეთ შტამპთა მთელი რიგი, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი თითოეული როლის გადმოსაცემად ქმნის მსახიობის სახვით ჩვეულებას, ანუ რიტუალს, რომელიც თან სდევს პიესის ტექსტის პირობით გადმოცემას. თამაშის ყველა ამ გარეგნული ხერხებით ხელოსნური ყაიდის მსახიობებს სურთ შესცვალონ ცოცხალი, ჭეშმარიტი, შინაგანი განცდები და შემოქმედება. მაგრამ ვერაფერი შეედრება ნამდვილ გრძნობას, ხოლო მისი გადმოცემა შეუძლებელია ხელოსნობის მექანიკური ხერხებით.

ზოგიერთ ამ შტამპებს ჯერ კიდევ თან ახლავს რაღაც სცენიური ეფექტურობა, ხოლო მათი უმრავლესობა შეურაცხყოფს უხამსი გემოვნებითა და გვაცვიფრებს ადამიანის გრძნობათა გაგების უბადრუკობით. მისადმი დამოკიდებულების სწორხაზოვნებით ან აშკარა სისულელით.

მაგრამ დრო და საუკუნობრივი ჩვევა თვით სიმახინჯესა და უაზრობასაც გვაახლოებს და გვათვისებინებს (ასე, მაგალითად, დროთა ვითარებაში დაკანონებული მანჭვა-გრეხა ოპერეტის მსახიობისა და მოახალგაზრდავე კომიკი დედაბრისა ან თეატრალური პავილიონის კარების თავისთავად გაღება და დახურვა გასტროლიორისა და პიესის გმირის სცენაზე შესვლის ან გასვლის დროს ზოგიერთებს სრულიად ნორმალურ მოვლენად მიაჩნიათ თეატრში).

აი რატომ არის, რომ თითქმის არაბუნებრივი შტამპები შეიჭრა ხელოსნობაში და ამჟამად მსახიობის რიტუალის ზნეჩვეულებად არის გადაქცეული; ზოგიერთი შტამპი ისე გადაგვარებული და გადაჯიშებულია, რომ უცბად ვერ მიაგნებ მისი წარმოშობის კვალს. მსახიობის ფანდი, მოკლებული ყოველგვარ შინაგან არსებას, რამაც ის წარმოშვა უბრალო სცენიურ პირობითობად იქცევა, რასაც არაფერი საერთო არა აქვს ნამდვილ ცხოვრებასთან და ამიტომ ამახინჯებს მსახიობის ადამიანურ ბუნებას. ასეთი პირობითი შტამპებით აღსავსეა ბალეტი ოპერა და განსაკუთრებით ცრუკლასიკური ტრაგედია, რომელშიაც უნდათ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ხელოსნური ხერხებით გადმოსცენ გმირების ყველაზე რთული და მაღალი განცდები (მაგალითად, სილამაზე, ჭარბი პლასტიურობა, სასოწარკვეთილობის ჟამს მკერდიდან გულის „ამოგლეჯა“, ხელების კანკალი შურისძიების მომენტში და ხელების აპყრობა

მუდარის დროს).

ხელოსნის რწმუნებით, ასეთი საერთო – სააქტიორო სიტყვისა და პლასტიკის ამოცანა (მაგალითად, ხმის დატკბობა ლირიულ ადგილებში, ეპიური პოეზიის მოსაწყენი მონოტონური გადმოცემა, რიხიანი აქტიორული სიტყვა სიძულვილის გამოსახატავად, ყალბი ცრემლები თვით ხმაში მწუხარების აღსანიშნავად) თითქოს იმაში მდგომარეობს, რომ გააკეთილშობილოს ხმა, დიქცია და მიმოხვრა მსახიობისა, გაალამაზოს ისინი, გააძლიეროს მათი სცენიური ეფექტურობა და მხატვრული სახეობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, კეთილშობილება მუდამ სწორად როდი გაიგება, სილამაზის წარმოდგენა გაჭიანურებული ცნებაა, ხოლო მხატვრულ გამოთქმას ხშირად უკარნახებს ცუდი გემოვნება, რაც ქვეყნად უფრო მეტია, ვიდრე კარგი გემოვნება. აი რატომაა, რომ კეთილშობილების ადგილი მედიდურობამ დაიჭირა, სილამაზისა – შელამაზებამ, ხოლო მეტყველი გამოთქმისა – თეატრალურმა ეფექტურობამ. მართლაც, დაწყებული პირობით გამოთქმიდან, დიქციიდან და გათავებული აქტიორის სცენაზე სიარულითა და ჟესტით, – ყველაფერი ეს თეატრის მყვირალა მხარეს უწევს სამსახურს, რაც არასაკმაოდ თავდაუჭერელია, რომ მხატვრული ვუწოდოთ.

მსახიობის ხელოსნური მეტყველება და პლასტიკა მოჩვენებით ეფექტურობამდე დაეცა, ყოყლოჩინა კეთილშობილებამდე, საიდანაც წარმოიშვა განსაკუთრებული თეატრალური სილამაზე.

პირობით შტამპს არ შეუძლია გასწიოს განცდების მაგიერობა.

უბედურება კიდევ ის არის, რომ ყოველგვარი შტამპი გადამდებია, აკვიატებული, ჟანგივით ჩაჯდება მსახიობს, თუ კი ხელჩასაჭიდი ადგილი მოძებნა, უფრო გაღრმავდება, ფესვებს გაიდგამს და ცდილობს როლის ყველა ადგილი, მსახიობის სახვითი აპარატის ყველა ნაწილი დაიპყროს. შტამპი ავსებს როლის ყველა ცარიელ ადგილს, რომელიც არ არის შევსებული ცოცხალი გრძნობით და მკვიდრად მოიკიდებს იქ ფეხს. უფრო მეტიც, ძლიერ ხშირად წინ უსწრებს გრძნობების გაღვივებას და გზას უღობავს მას; ამიტომ იძულებული ხდება მსახიობი როგორმე თავი დაიცვას თავმობეზრებული შტამპის სამსახურისაგან.

ყველა ნათქვამი ნიჭიერ მსახიობებსაც ეხება, რომელთაც ნამდვილი ორგანული შემოქმედების უნარი შესწევთ. ხელოსნური ტიპის მსახიობების შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მათი სცენიური მოღვაწეობა თითქმის არ სცილდება შტამპის მოხერხებულ შერჩევასა და კომბინირებას. ზოგიერთ ამ შტამპს თავისებური სილამაზე და მიმზიდველობა აქვს, და გამოუცდელი მაყურებელი ვერც კი შეამჩნევს, რომ ყველა ეს მსახიობის მექანიკური მუშაობაა და მეტი არაფერი.

მაგრამ როგორი უნაკლოც არ უნდა იყოს მსახიობის შტამპი, თავისთავად მას არ შეუძლია ააღელვოს მაყურებელი. ამისათვის საჭიროა რაღაც დამატებითი აღმგზნები რამ, და ასეთი აღმგზნების როლში გამოდიან განსაკუთრებული ხერხები, რასაც ჩვენ მსახიობის ემოციას ვუწოდებთ. მსახიობის ემოცია ნამდვილი ემოცია არ არის, ნამდვილი მხატვრული განცდა როლისა სცენაზე. ეს არის სხეულის პერიფერიის ხელოვნური გაღიზიანება.

მაგალითად, თუ ძლიერ მუშტებს მოკუმშავს, ზედმეტად დაჭიმავს სხეულის კუნთებს ან სპაზმატურად ისუნთქებს, შეიძლება ისეთ ფიზიკურ დაძაბულობამდე მივიდეს, რომ მაყურებელმა ვნებით აღტყინებული ძლიერი ტემპერამენტის გამოვლინებად მიიღოს იგი. შეიძლება გარეგნულად, მექანიკურად შფოთავდეს, აქეთ-იქით აწყდებოდეს და ღელავდეს გაყინული სულით, უმიზეზოდ – საერთოდ. ეს

გარემოება ფიზიკური გაცეცხლების სუსტ მსგავსებასა ქმნის.

უფრო ნერვული ტიპის მსახიობები გამოიწვევენ თვის არსებაში მსახიობის ემოციას საკუთარი ნერვების ხელოვნური დაძაბვით; თავისებური სცენიური ისტერია გამოდის, ყვირილი, არაჯანსაღი ექსტაზი, ხშირად შინაგანად იმდენადვე უშინაარსო, როგორც ხელოვნური ფიზიკური აღგზნება. როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა მხატვრულ თამაშთან, არამედ გათამაშებასთან, არა ცოცხალი ადამიანი-მსახიობის გრძნობებთან შესასრულებელი როლის შესაბამისად, არამედ მსახიობის ემოციასთან. ეს ემოცია მაინც აღწევს თავის მიზანს და სიცოცხლის რაღაც ნიშანწყალს იძლევა, ერთგვარ შთაბეჭდილებას ახდენს, რადგან მხატვრულად განუვითარებელი ადამიანი ვეღარ ერკვევა ამ შთაბეჭდილების ხარისხში და უხეში სიყალბით კმაყოფილდება. ამ ტიპის მსახიობები ხშირად თვითონაც დარწმუნებული არიან თითქოს ნამდვილ ხელოვნებას ემსახურებოდნენ, ვერ შეუგნიათ რა, რომ ისინი მხოლოდ სცენიურ ხელოსნობას ეწევიან.

. . . . . 19. . წ.

დღევანდელ გაკვეთილზე არაკადი ნიკოლოზის-ძე ისევ საჩვენებელ სპექტაკლის გარჩევას განაგრძობდა.

ყველაზე მეტი საბრალო ვიუნცოვს მოხვდა. არკადი ნიკილოზის-ძემ ხელოსნობათაც კი არ ჩათვალა მისი თამაში.

– მაშ რა იყო? – ჩავერიე საუბარში.

– უსაზარლესი მანჭვა-გრეხვა.

– მეც ხომ არ მემართებოდა ასეთი რამ? – შევეკითხე ყოველ შემთხვევისათვის.

– თქვენც გემართებოდათ!

– როდის?! – შევძახე საშინლად. – თქვენ არ სთქვით, რომ აფეთქებით ვთამაშობდი!

– და მასთან აგიხსენით, რომ ასეთი თამაში შესდგება ნამდვილი შემოქმედების მომენტებისაგან მომენტებისა, რომლებიც....

– ხელოსნობაში გადადის? – შევეკითხე მოთმინება დაკარგული.

– ხელოსნობას თქვენ ვერ გამოიყენებდით იმიტომ, რომ დიდი შრომაა საჭირო მის შესამუშავებლად, როგორც გოვორკოვი, თქვენ კი საამისო დრო არ გქონდათ. სწორედ ამიტომ ბაძავდით თქვენ ველურს უდილეტანტესი შტამპით, რომელშიც არ იგრძნობოდა არავითარი ტექნიკა, ხოლო უტექნიკოდ ვერ იარსებებს არამც თუ ხელოვნება, თვით ხელოსნობაც კი.

– მაშ საიდან უნდა მქონოდა შტამპი თუ პირველად გამოვედი სცენაზე?

– მე ვიცნობ ორ გოგონას, რომელთაც არასოდეს არ უნახავთ არც თეატრი, არც სპექტაკლი და, წარმოიდგინეთ, არც რეპეტიცია, მაგრამ მიუხედავად ამისა ისინი თამაშობდნენ ტრაგედიას უსაშინელესი და უხამსი შტამპით.

– მაშ ის თამაში კი არ ყოფილა, არამედ უბრალო დილეტანტური მანჭვა-გრეხა.

– დიახ! საბედნიეროდ, მხოლოდ მანჭვა-გრეხა, – დაადასტურა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– რატომ „საბედნიეროდ“?

– იმიტომ რომ სცენისმოყვარულ მანჭვა-გრეხვასთან უფრო ადვილია ბრძოლა, ვიდრე ძვალ-რბილში გამჯდარ ხელოსნობასთან. შეუძლიათ შემთხვევით და წამიერად სათანადოდ შეიგრძნონ როლი, ხოლო მის გადმოცემას მთლიანად მხატვრულ ფორმაში დახვეწილს ვერ შესძლებენ და ამიტომ მიმართავენ

ყოველთვის მანჭვა-გრეხვას. დასაწყისში თითქოს უმწიკვლოა იგი, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დიდი საფრთხე იმალება მასში, თავიდანვე უნდა შევებრძოლოთ მას, ნება არ უნდა მივცეთ მის ჩვევათა განვითარებასა, რაც ამახინჯებს მსახიობსა და მის ნიჭს. მაშ ეცადეთ შეიგნოთ, სად იწყება და სად თავდება ხელოსნობა და უბრალო მანჭვა-გრეხვა.

– მაშ სად იწყება ის?

– შევეცდები თქვენს მაგალითზევე აგიხსნათ. თქვენ ჭკვიანი ხართ, მაგრამ რადაც მიზეზით, რასაც თქვენ საჩვენებელ სპექტაკლზე აკეთებდით, მხოლოდ რამდენიმე მომენტის გამოკლებით, იყო თუ არა სისულელე? ნუთუ თქვენ მართლა გჯერათ, რომ თავის დროზე კულტურით სახელგანთქმული მავრები გალიაში გამომწყვდეული მხეცებივით ბორგავდნენ აქეთ-იქით? თქვენს მიერ ასახული ველური თავის ადიუტანტთან დამშვიდებული საუბრის დროსაც კი ღრინავდა, კბილებს აკრაჭუნებდა თვალებს აბრიალებდა. საიდან აიღეთ როლისადმი ასეთი მიდგომა? აგვიხსენით, როგორ მიხვედით ასეთ სისულელემდე? იმიტომ ხომ არა, რომ თავისი შემოქმედების გზას ამცდარი მსახიობისათვის ყოველგვარი სისულელე უკვე მისაღები ხდება?

მე დაწვრილებით მოვუყევი როლის დამუშავების შესახებ სახლში, თითქმის ყველაფერი, რაც დღიურში მიწერია. ზოგიერთი რამ მოქმედებითაც დავასურათე. რომ უფრო თვალსაჩინო ყოფილიყო, სკამებიც კი განვალაგე იმის მიხედვით, თუ როგორ მქონდა სახლში დაწყობილი ავეჯი.

ზოგიერთ ჩემს ჩვენებაზე არკადი ნიკოლოზის-ძე გულიანად იცინიდა.

– აი როგორ წარმოიშვება ყოვლად უვარგისი ხელოსნობა, – სთქვა მან როდესაც დავასრულე ჩემი ამბავი. – უპირველეს ყოვლისა, ასე დაგემართება, როდესაც ისეთ რასმე მოკიდებ ხელს, რის გაკთებაც არ ძალგიძს, რასაც არ იცნობ, რასაც ვერა გრძნობ.

საჩვენებელ სპექტაკლზე მეგონა, რომ თქვენი უმთავრესი ამოცანა იყო განცვიფრებაში მოგეყვანათ, თავზარი დაგეცათ მაყურებლისათვის. მერე რით? წარმოსადგენი პიროვნების შესაბამისი ნამდვილი ორგანული გრძნობით? მაგრამ ეს თქვენ სრულიად არ გაგაჩნიათ. არც მთლიანი ცოცხალი სურათი იყო, რომლის გარეგნული გადმოღება მაინც შეგძლებოდათ. მაშ რაღა დაგრჩებოდათ იმის მეტი, რომ მაგრად ჩაბღაუჭებოდით რაიმე თვისებას, რომელმაც შემთხვევით გაგიელვათ თავში. როგორც ყოველ ადამიანს, თქვენც ბევრი რამ გაქვთ მომარაგებული ცხოვრების სხვადასხვა შემთხვევის დასასურათებლად. თითოეული შთაბეჭდილება ხომ ამა თუ იმ სახით რჩება ჩვენს მეხსიერებაში და საჭიროების დროს მხატვრულად ავსახავთ, მას. ასეთი ნაუცბათევი ასახვის დროს და „საერთოდ“ ჩვენ ცოტას ვზრუნავთ იმაზე, რომ ჩვენი გადმოცემა შეესაბამებოდეს სინამდვილეს. ჩვენ ვკმაყოფილდებით ერთი რომელიმე თვისებით, ერთი რომელიმე ხაზით. ამგვარ სახეთა ხორცშესასხმელად ცხოვრების პრაქტიკამ ტრაფარეტებიც კი გამოიმუშავა ანუ გარეგანი ამსახველი ნიშნები უთხარით რომელიმე ჩვენგანს: „ითამაშეთ ახლა, მოუმზადებლად ველური „საერთოდ“. გარწმუნებთ, რომ უმეტესობა იმასვე გააკეთებს, რასაც თქვენ აკეთებდით საჩვენებელ სპექტაკლზე, იმიტომ რომ ძვალ-რბილში გვაქვს გამჯდარი ყალბი წარმოდგენა, თითქოს სიბრაზე, ღრიალი, კბილების კრაჭუნი, თვალების ბრიალი, მხოლოდ ველური ადამიანის თვისება იყოს.

სწორედ ასეთივე „მიდგომა“ აქვს ყველა ადამიანს ეჭვიანობის, მრისხანების, მღელვარების, სიხარულის, სასოწარკვეთისა და სხვათა გადმოსაცემად. და სწორედ ასეთ ხერხს მიმართავენ ყოველთვის, მიუხედავად იმისა, არის თუ არა საჭირო,

დროულია თუ არა იგი და რა გარემოცვაში განიცდის მას ადამიანი. ასეთი „თამაში“ ან უფრო სწორად, გათამაშება, სასაცილომდე ელემენტარულია სცენაზე, სინამდვილვში არ არსებული ძლიერების გრძნობების გადმოსაცემად ყანყრატოს გაგლეჯამდე ღრიალებენ, მანჭიობამდე მიჰყავთ მიმიკა, ზედმეტად აძლიერებენ მოძრაობას და მოქმედებას, ხელებს იქნევენ, თავს ჩაიბღუჭავენ ხელებში და სხვ. თამაშის ასეთი ხერხები თქვენც მოგეპოვებათ, მაგრამ საბედნიეროდ, მცირე რაოდენობით. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ერთი საათის მუშაობის დროს თქვენ გამოიყენოთ ისინი. გათამაშების ამგვარი ხერხები უცბად, თავისით გაჩნდებიან და მალე მომაბეზრებელი ხდებიან.

პირიქით ერთობ ძნელია როლის შინაგანი ცხოვრების გადმომცემი ნამდვილი მხატვრული ხერხები, დიდი დრო სჭირდება მათ შემუშავებას, მაგრამ ისინი არასოდეს არ მოგბეზრდება სცენაზე, ისინი თავისთავად განიცდიან განახლებას და მუდმივად ივსებიან, ერთნაირად გაიტაცებენ მსახიობსა და მაყურებელს. აი რატომ არის, რომ თამაშის ბუნებრივ მიდგომაზე აგებული როლი იზრდება, ხოლო გათამაშებასა და დილეტანტურ პრანჭვა-გრეხვაზე დაყრდნობილი კი გამოდის მკრთალი, უსიცოცხლო, მექანიკური.

ყველა ეს, ასე ვთქვათ, „საერთო–საკაცობრიო შტამპია“, რომელიც მსგავსად თავაზიანი სულელისა მტერზე უფრო საშიშია. თქვენშიც, როგორც ყველა სხვა ადამიანში, მოიძებნება ეს შტამპი და თქვენ ისარგებლეთ მით სცენაზე, რადგან ტექნიკით გამომუშავებული მზამზარეული ხელოსნობა არ მოგეპოვებოდათ.

როგორც ხვდავთ, მანჭვა-გრეხვაც ისევე, როგორც ხელოსნობა, იწყება იქ, სადაც განცდა თავდება, მაგრამ ხელოსნობა ორგანიზებულად შეგუებულია უბრალო გათამაშებით გრძნობათა მაგიერობის გასაწევად და გამომუშავებული შტამპით სარგებლობს, მანჭვა–გრეხვას კი ასეთი თვისება არ გააჩნია და განურჩევლად გამოიყენებს სცენისათვის მოუმზადებელ და გაუშალაშინებელ პირველსავე „საერთო-საკაცობრიო“ ან „მემკვიდრეობით“ შტამპს.

ის რაც თქვენ დაგემართათ, რა თქმა უნდა, როგორც დამწყებისათვის, გასაგები და საპატიებელია, მაგრამ მომავალში კი ფრთხილად იყავით. დილეტანტური მანჭვა-გრეხვისა და „საერთო–საკაცობრიო შტამპისაგან“ ბოლოს და ბოლოს გამომუშავდება ცუდი ხელოსნობა. ამ თავითვე არ მისცეთ მას განვითარების საშუალება.

ამიტომ, ერთის მხრივ, დაჟინებით ებრძოლეთ შტამპს და იმავე დროს შეისწავლეთ როლის შეგრძნობა არამც თუ როლის ცალკეულ მომენტებში სპექტაკლზე, როგორც ამას „ოტელოში“ ჰქონდა ადგილი, არამედ მთლიანად, ვიდრე რომელიმე მოქმედი პირის ცხოვრებას გადმოსცემდეთ. ამით დაეხმარებით თქვენს თავს ჩამოშორდეთ აფეთქებით თამაშს და დაუახლოვდეთ განცდითს ხელოვნებას.

....19.. წ.

არაკადი ნიკოლოზის-ძის სიტყვამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. იყო წუთები როდესაც მივდიოდი იმ დასკვნამდე. რომ სკოლა უნდა დამეტოვებინა.

ამიტომ იყო, რომ დღეს ტორცოვთან შეხვედრისას გაკვეთილზე განვაგრძე ჩემი შეკითხვები. მინდოდა საერთო დასკვნა გამომეტანა ყველაფრიდან რაც ნათქვამი იყო განვლილ გაკვეთილებზე. საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ჩემი თამაში შესდგება შენაერთებისაგან. რაც საუკეთესოა ჩვენს საქმეში, ესე იგი ზეშთაგონების მომენტებისა, რაც ყველაზე ცუდია –ესე იგი მანჭვა-გრეხვისაგან.

– ეს ჯერ კიდევ ყველაზე ცუდი არ იყო, – მამშვიდებდა ტორცოვი. – რასაც სხვები აკეთებდნენ, ის უფრო ცუდი იყო. შენს დილეტანტობას შეიძლება ვუწამლოთ რამე და გავკურნოთ, ხოლო სხვების შეცდომები – ეს შეგნებული პრინციპია, რომელთა ძირფესვიანად აღმოფხვრა მსახიობის ბუნებიდან არც ისე ადვილი საქმეა.

– ეს რაღაა?

– ხელოვნების ექსპლოატაცია.

– რას წარმოადგენს იგი? – ეკითხებონენ მოსწავლენი.

– თუნდაც იმას, რასაც ველიამინოვა აკეთებდა.

– მე?! – მოულოდნელობის გამო წამოიჭრა ველიამინოვა. – მე ისეთს რას ვაკეთებდი?

– გვიჩვენებდეთ ხელებს, ფეხებს და მთლიანდ თქვენ თავს, კარგია, რომ სცენაზე უკეთესად შეიძლება დათვალიერება, – უპასუხა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

– მე?.. ხელებს, ფეხებს? – საგონებელში ჩავარდა საბრალო ჩვენი მზეთუნახავი.

– დიახ, სწორედ: ფეხებსა და ხელებს.

– საშინელებაა, საზარელია, ახირებულია, – იმეორებდა ველიამინოვა. – მე თვით ვაკეთებდი და არაფერი მახსოვს!

– ყოველთვის ასე ემართება მთელს არსებაში გამჯდარ ჩვევებს.

– მერე და ისე რათ მაქებდნენ?

– იმიტომ, რომ ლამაზი ხელ-ფეხი გაქვთ.

-- მერე რა არის აქ ცუდი?

– ცუდი ის არის, რომ თქვენ მაყურებელთა დარბაზს ეკეკლუცებოდით. კატერინას კი არ თამაშობდით. შექსპირმა იმიტომ კი არ დაწერა „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, რომ მოსწავლე ველიამინოვა ფეხებს უჩვენებდეს სცენიდან მაყურებელს და ეკეკლუცებოდეს თავის თაყვანისმცემლებს, – შექსპირს სულ სხვა მიზანი ჰქონდა, რომელიც თქვენთვის უცხო შეიქნა, ხოლო ჩვენთვის–უცნობი.

სამწუხაროდ, ჩვენს ხელოვნებას ძლიერ ხშირად ექსპლოატაციას უწევენ მისთვის სრულიად უცხო მიზნებისათვის. თქვენ – იმისათვის, რომ თქვენი სილამაზე გამოამზეუროთ, სხვები კიდევ პოპულარობის, გარეგანი წარმატების ან კარიერის შექმნის მიზნით. ჩვენს საქმიანობაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა, რაც მინდა თავიდან აგაცილოთ. კარგად დაიხსომეთ, რასაც ახლა გეტყვით: თეატრი, თავისი სპექტაკლის საჯარო სანახაობის მიხედვით, ორმხრივ ნალესი იარაღია: ერთის მხრივ – ახალისებს მათ, ვისაც სურვილი აქვს ჩვენი ხელოვნების ექსპლოატაციისა და კარიერის შექმნისა. ეს ხალხი სარგებლობს ზოგიერთების უცოდინარობით, სხვების წარყვნილი გემოვნებით, ისინი მიმართავენ პროტექციას, ინტრიგას და სხვა საშუალებებს, რომელთაც არავითარი კავშირი არა აქვთ ხელოვნებასთან. ექსპლოატატორები უბოროტესი მტრები არიან ხელოვნებისა სასტიკი ბრძოლა უნდა გამოვუცხადოთ მათ, ხოლო თუ ვერ შევძელით ეს, იმ შემთხვევაში უნდა გავაძეოთ ისინი სცენიდან. ამიტომ – ხელახლა მიმართა ველიამინოვას, –ერთხელ და სამუდამოდ გადასწყვიტეთ – თქვენ იმისათვის მოხვედით, რომ ემსახუროთ და მსხვერპლი მოუტანოთ ხელოვნებას, თუ თქვენი პირადი მიზნების მიხედვით ექსპლოატაციას უპირებთ მას?

მაგრამ, – განაგრძობდა ტორცოვი ყველას მიმართ, – ხელოვნების კატეგორიებად დაყოფა მხოლოდ თეორიაში შეიძლება, ხოლო სინამდვილე და პრაქტიკა ანგარიშს არ უწევენ მის დანაწევრებას. ისინი ყველა მიმართულებას ერთიმეორეში აზავებენ.

მართლაც, ხშირად შეხვდებით, რომ დიდი მსახიობები, თავისი ადამიანური სისუსტის გამო ხელოსნობამდე იმცირებენ თავს, ხოლო ხელოსნები წუთით ჭეშმარიტ ხელოვნებამდე ამაღლდებიან ხოლმე.

იგივე მეორდება თითოეული როლის შესრულების დროს თითოეულ სპექტაკლზე. ნამდვილ განცდათა გვერდით წარმოდგენის მომენტში შეგხვდებათ ხელოსნური მანჭვა-გრეხვა და ექსპლოატაცია. მით უმეტეს საჭიროა, რომ მსახიობმა იცოდეს თავისი ხელოვნების საზღვარი, მით უმთავრესია შეიგნონ ხელოსნებმა ზღვარი, რომლის იქითაც იწყება ხელოვნება. – მაშ ასე, ჩვენს საქმეში ორი ძირითადი მიმდინარეობა არსებობს, განცდითი ხელოვნება და წარმოსახვითი ხელოვნება. საერთო ფონი, რომელზეც ისინი ბრწყინავენ, ეს არის კარგი ან ცუდი სცენიური ხელოსნობა. კიდევ უნდა შეგნიშნოთ რომ შინაგანი აღმაფრენის წამებში თავმომაბზრებელ შტამპსა და გათამაშებას შორის შეიძლება ნამდვილმა ხელოვნებამაც იფეთქოს.

საჭიროა აგრეთვე დავიცვათ ჩვენი ხელოვნება ექსპლოატაციისაგან, რადგან ეს ბოროტება შეუმჩნევლად შემოიპარება ხოლმე.

ხოლო, რაც შეეხება დილეტანტიზმს, იგი ერთნაირად სასარგებლოც არის და საშიშიც – იმ გზების მიხედვით, რომელთაც ის აირჩევს.

– როგორ ავიცილოთ თავიდან ყველა მოსალოდნელი საფრთხე ან განსაცდელი? – ვეკითხებოდი ცნობისმოყვარეობით.

– როგორც გითხარით, არსებობს საშუალება განუწყვეტლივ ასრულებდეთ ჩვენი ხელოვნების ძირითად მიზანს, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ შექმნათ პიესა და როლის „ადამიანური სულის ცხოვრება“, მხატვრულად ხორცი შეასხათ ამ ცხოვრებას ულამაზეს სცენიურ ფორმაში. ამ სიტყვებშია დამალული ნამდვილი მსახიობის იდეალი.

ტორცოვის ახნა-განმარტებიდან ნათელი შეიქმნა ჩემთვის, რომ ძლიერ ნაადრევია ჩვენთვის სცენაზე გამოსვლა და საჩვენებელმა სპექტაკლმა უფრო მიზანი მოგვიტანა, ვიდრე სარგებლობა.

– მან სარგებლობა მიგიტანათ, – გამისწორა არკადი ნიკოლოზის–ძემ, როდესაც გავუზიარე ჩემი აზრი. – სპექტაკლმა ნათლად დაგანახვათ, თუ რა არ უნდა აკეთოთ არასოდეს სცენაზე, აგრეთვე ის, თუ მთელი თქვენი ძალ-ღონით რას უნდა ერიდებოდეთ მომავალში.

საუბრის დასასრულს, გამოთხოვებისას, ტორცოვმა გაგვიცხადა, რომ ხვალიდან ჩვენ შევუდგებოდით მეცადინეობას, რომელსაც მიზნად აქვს განავითაროს ჩვენი ხმა და სხეული, ე. ი. გადავალთ სიმღერის, დიქციის, ტანვარჯიშის, რიტმის, პლასტიკის, ცეკვისა, ფარიკაობისა და აკრობატიკის გაკვეთილებზე. ეს გაკვეთილები ყოველდღიურად გვექნება, რადგან ადამიანის სხეულის კუნთები თავისი განვითარებისათვის მოითხოვს სისტემატურ, შეუპოვარ და ხანგრძლივ ვარჯიშობას.

III მოქმედება, „თუ, რომ“ „საგულისხმო ვითარებანი“

..... 1 9 . . წ.

დღეს ჩვენ სკოლის თეატრის დარბაზში შევიკრიბენით – მართალია, პატარა, მაგრამ სრულიად მოწყობილ დარბაზში.

შემოვიდა არკადი ნიკოლოზის–ძე, დაკვირვებით დაგვათვალიერა ყველანი და მოგვმართა:

– მალოლეტკოვა, გამოდით სცენაზე!

ვერ გადმოგცემთ, რა თავზარი დაეცა საბრალო გოგონას. ერთ ადგილზე ბორგავდა, ჩვილი მეძებარივით ეხლართებოდა ფეხები სრიალა იატაკზე, ბოლოს დაიჭირეს და როგორც იქნა მიუყვანეს ტორცოვს, რომელიც ბავშვივით კისკისებდა. მალოლეტკოვამ სახეზე ხელები აიფარა და სხაპასხუპით იმუდარებოდა:

– ჩემო კარგებო, ჩემო ძვირფასებო, არ შემიძლიან! გენაცვალეთ, მეშინია, მეშინია!

– დამშვიდდით და შეუდექით თამაშს. აი რა შინაარსისაა, ჩვენი პიესა, – ამბობდა ტორცოვი, ყურადღებას აღარ აქცევდა მის შეშფოთებას. – ფარდა აიხდება და თქვენ ზიხართ სცენაზე. მარტოდ-მარტო. ზიხართ, ზიხართ, კვლავ ზიხართ... ბოლოს ფარდა დაიხურება. ამით თავდება ყველაფერი. ამაზე ადვილს ვეღარ მოიგონებს ადამიანი. მართალია თუ არა?

მალოლეტკოვა არ უპასუხებდა. ტორცოვმა ხელი გაუყარა მკლავში და უსიტყვოდ გაიყვანა სცენაზე. მოსწავლეებში ერთი ხარხარი ატყდა.

არკადი ნიკოლოზის ძე უცებ მობრუნდა.

– მეგობრებო, – მოგვმართა მან, – თქვენ სასწავლებელში ხართ, ხოლო მალოლეტკოვა თავისი არტისტული ცხოვრების ერთ მთავარ მომენტს განიცდის. უნდა იცოდეთ, როდის და რაზე იცინოთ.

მალოლეტკოვა და ტორცოვი გავიდნენ სცენაზე. ახლა კი ყველანი ჩუმად ისხდნენ მოლოდინში. ახლა კი საზეიმო განწყობილება შეიქმნა, როგორც სპექტაკლის დაწყების წინ.

ბოლოს ნელ-ნელა აიხადა ფარდა. შუაზე, ავანსცენაზე იჯდა მალოლეტკოვა. მაყურებლების დანახვის შიშით, უწინდებურად სახე ხელებით ჰქონდა დაფარული. გამეფებული სიჩუმე და მდუმარება გვაიძულებდა, რაღაც მოულოდნელი რამ მოგვესმინა სცენაზე მყოფისაგან. პაუზა ავალდებულებდა.

ალბათ მალოლეტკოვამაც იგრძნო ეს გარემოება და შეიგნო, რომ საჭიროა რაიმე ნაბიჯის გადადგმა. ფრთხილად მოიშორა სახიდან ჯერ ერთი ხელი, შემდეგ მეორე, მაგრამ ამასთან ერთად ისე დაბლა დახარა თავი, რომ მხოლოდ შუაზე გაყოფილ თმას ვხედავდით. ისევ მოსაბეზრებელი პაუზა გაგრძელდა.

დაბოლოს მაინც იგრძნო საერთო მოლოდინის განწყობილება, გაიხედა მაყურებელთა დარბაზში, მაგრამ სასწრაფოდ მობრუნდა, თითქოს თვალი მოსჭრაო ჭახჭახა მზის სინათლემ. სწორება დაიწყო, გადაჯდომა, შეუსაბამო პოზის მიღება, თავის გადაგდება უკან, გადახრები სხვადასხვა მხარეს, თავისი ზომაზე მეტად მოკლე კაბის ჩამოწევა და სწორება, ყურადღებით რაღაცის თვალიერება იატაკზე.

ბოლოს შეებრალა არკადი ნიკოლოზის-ძეს და ფარდის ჩამოშვების ნიშანი მისცა. მაშინვე მივარდა ტორცოვს და ვთხოვე მეც გამოვეცადე სცენაზე ასეთ ვარჯიშში. შუა სცენაზე დამსვეს.

– არ დავიწყებ სიცრუეს, – შიშით არ შემშინებია. ეს ხომ სპექტაკლი არ იყო. მაინც ცოტათი შევფიქრიანდი ჩემი გაორების, მოთხოვნილებათა შეუთავსებლობის გამო: თეატრალური პირობები მთლიანად გამომავლენდნენ საჩვენებლად, ხოლო ადამიანის შეგრძნობები, რომელთაც მე ვეძებდი სცენაზე, განმარტოებას მოითხოვდნენ ჩემგან. „ვიღაც“ მოითხოვდა ჩემში მაყურებელთა გართობას დარბაზში, ხოლო „მეორე“ მიკარნახებდა ყურადღება არ მიმექცია დარბაზისათვის. ხელები, ფეხები, თავი, მთელი სხეული, თუმცა მემორჩილებოდნენ, მასთან ჩემი სურვილის

წინააღმდეგ თავისით უმატებდნენ რაღაცას, რაღაც ზედმეტ მნიშვნელოვანს. სულ უბრალოდ დაიჭერ ხელს ან ფეხს, ის კი უცებ თავისთავად როგორღაც გაიჯგიმება. შედეგი – შედეგი ის იყო, რომ გამოვიდა, თითქო ფოტოგრაფიაში ვყოფილიყავ.

ახირებულია სწორედ! მხოლოდ ერთხელ გამოვედი სცენაზე, დანარჩენ დროს ჩვეულებრივი ადამიანის ცხოვრებით ვატარებდი. მაგრამ მე უფრო მეადვილებოდა სცენაზე ჯდომა არა ადამიანურად, არამედ მსახიობურად – არაბუნებრივად. თეატრალური სიცრუე უფრო დაახლოებული აღმოჩნდა ჩემთან სცენაზე, ვიდრე ბუნებრივი სიმართლე. ამბობენ, რომ ჩემმა სახემ სულელური გამომეტყველება მიიღო, დამნაშავის, თითქო ბოდიშის მოხდას აპირებსო. არ ვიცდი რა მექნა და საით მეცქირნა. ხოლო ტორცოვი მაინც თავისას განაგრძობდა და მღლიდა.

ჩემს შემდეგ სხვა მოსწავლეებმაც ჩაატარეს იგივე ვარჯიში.

– ახდა წინ წავიდეთ, – გამოაცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – შემდეგში კიდევ დავუბრუნდებით დღევანდელ ვარჯიშს და შევისწავლით სცენაზე ჯდომას. – ვისწავლოთ უბრალო ჯდომა! – უკვირდათ მოსწავლეებს.

– არა, – გადაჭრით გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – თქვენ უბრალოდ არ იჯექით.

– მაშ როგორ უნდა ვმჯდარიყავით?

პასუხის ნაცვლად უცებ წამოხტა ტორცოვი და საქმიანი ნაბიჯით წავიდა სცენისკენ. მძიმედ დაეშვა სავარძელზე, თითქოს თავის ოთახშიაო.

სრულიად არაფერს არ აკეთებდა და არც ფიქრობდა რაიმის გაკეთებას, მისი უბრალო ჯდომა მაინც იპყრობდა ჩვენს ყურადღებას. გვინდოდა გვეყურებინა და გაგვეგო – რას ფიქრობდა, რაღაცას ჩააცქერდა, ჩვენც გვინდოდა გვცოდნოდა, თუ რამ მიიქცია მისი ყურადღება.

ცხოვრებაში არ დაინტერესდები ტორცოვის ჩვეულებრივი ჯდომით. მაგრამ როდესაც ეს სცენაზე ხდება, რატომღაც განსაკუთრებული ყურადღებით უყურებ და ერთგვარ კმაყოფილებასაც გრძნობ ასეთი სანახაობით. ეს არ მიგრძვნია, როდესაც სცენაზე მოწაფეები ისხდნენ: არ მინდოდა მათთვის ცქერა და არც ის მინდოდა მცოდნოდა, თუ რა ხდებოდა იმ დროს მათს არსებაში. ისინი სიცილს იწვევდნენ ჩვენში თავისი უილაჯობითა და თავის მოწონების სურვილით, ხოლო ტორცოვი არავითარ ყურადღებას არ გვაქცევდა, მაგრამ ჩვენ თვითონ ვილტოდით მისკენ. რაშია საქმე? არკადი ნიკოლოზის ძემ აგვიხსნა:

– ყველაფერს, რაც კი სცენაზე ხდება, რაიმე მიზანი უნდა ჰქონდეს. ჯდომასაც, უნდა ჰქონდეს რაიმე მიზანი და არა ისე უბრალოდ იჯდე, რომ მაყურებელს ეჩვენო. მაგრამ ეს არც ისე ადვილია და საჭიროა მისი შესწავლა.

– თქვენ რისთვის იჯექით ახლა? – მოინდომა ვიუნცოვმა მისი გამოცდა.

– რომ თავი დამეღწია თქვენთვის და დამესვენა რამდენიმე წუთით დღევანდელ რეპეტიციის შემდეგ.

ახლა კი, მეორე პიესა ვითამაშოთ. – მიუბრუნდა მალოლეტკოვას. – ამჟამად მეც ვითამაშებ თქვენთან ერთად.

– თქვენ?! –განცვიფრებით შეეკითხა საწყალი გოგონა და სცენისკენ გაექანა.

კვლავ სავარძელში ჩასვეს ის შუა სცენაზე, მან ისევ დაიწყო გულდასმით სწორება. ტორცოვი მის მახლობლად იდგა და გაფაციცებით ეძებდა რაღაც ჩანაწერს უბის წიგნაკში. ამ დროის განმავლობაში მალოლეტკოვაც დამშვიდდა თანდათანობით და ბოლოს ქანდაკებასავით გარინდებული ყურადღებით მისჩერებოდა ტორცოვს თვალებში. ხელის შეშლის ეშინოდა და მოთმინებით ელოდა

მასწავლებლის შენიშვნებსა და გასწორებას. მისმა პოზამ ბუნებრივი სახე მიიღო. სცენა ამჟღავნებდა მსახიობის საუკეთესო მონაცემებს და მეც ვტკბებოდი ამ გარემოებით.

საკმაო დრომ განვლო ამ მდგომარეობაში. შემდეგ ფარდა დაიხურა.

–როგორ გრძნობდით თავს? – შეეკითხა ტორცოვი, როდესაც მაყურებელთა დარბაზში ჩამოვიდნენ ორნივე.

– მე? –განცვიფრებული იყო იგი. –განა ჩვენ ვთამაშობდით?

– რასაკვირველია.

– მე კი მეგონა, რომ ისე ვიჯექი და გელოდით, ვიდრე თქვენ წიგნაკს მოსძებნიდით და მეტყოდით, რა უნდა გამეკეთებინა სცენაზე. მე არ ვთამაშობდი!

– აი სწორედ ეგ იყო კარგი. რომ თქვენ რაღაცის მოლოდინში იჯექით და არ აპირებდით გათამაშებას, – დაიჭირა მის საკუთარ სიტყვაზე ტორცოვმა, – თქვენის აზრით. რა უფრო კარგია, – მოგვიბრუნდა ყველას, – იჯდე სცენაზე და ფეხებს გვიჩვენებდე, როგორც ველიამინოვა, მთელ თავის თავს, როგორც გოვორკოვი, თუ იჯდე და რაღაცას აკეთებდე, თუნდაც სულ უმნიშვნელოს. ეს მცირე რამ ნუ იქნება საინტერესო, მაგრამ სამაგიეროდ ის ცხოვრებასა ქმნის სცენაზე, ხოლო თავისი თავის ჩვენება ამა თუ იმ სახით პირდაპირ ააშკარავებს ჩვენი ხელოვნების უმწეობას.

სცენაზე საჭიროა მოქმედება. მოქმედება, აქტივობა – აი რაზეა დამყარებული დრამატიული ხელოვნება, მსახიობის ხელოვნება.

თვით სიტყვა „დრამა“ ძველ ბერძნულ ენაზე ნიშნავს „თანდათანობით სრულყოფილმოქმედებას“, ლათინურში მას ემთხვევა სიტყვა actio, სწორედ ის სიტყვა, რომლის ძირიც – act – ჩვენშიც გადმოინერგა: „აქტივობა“, „აქტიორი“, „აქტი“. მაშ ასე, დრამა სცენაზე, ეს არის ჩვენს თვალწინ თანდათანობით სრულყოფილი მოქმედება, ხოლო სცენაზე გამოსული მსახიობი – მოქმედი პირი.

– გთხოვთ მაპატიოთ, – უცებ ალაპარაკდა გოვორკოვი, – თქვენ ბრძანებთ, რომ სცენაზე საჭიროა მოქმედებაო, მაგრამ ნება მომეცით გკითხოთ, თქვენი ჯდომა სავარძელში რა მოქმედებას გამოხატავდა? ჩემის აზრით სრული და აბსოლუტური უმოქმედობა იყო.

– არ ვიცი, მოქმედებდა არკადი ნიკოლოზის ძე თუ არ მოქმედებდა, – მივუგე აღელვებულმა, – მაგრამ მისი „უმოქმედობა“ ბევრად უფრო საინტერესო იყო, ვიდრე თქვენი „მოქმედება“.

– სცენაზე მჯდომის უმოძრაობა სრულიად არ განსაზღვრავს მის პასიურობას, – განგვიმარტა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – შეიძლება არ მოძრაობდე მაგრამ სინამდვილეში მაინც მოქმედებდე, არა გარეგნულად – ფიზიკურად, არამედ შინაგანად ფსიქოლოგიურად. ეს კიდევ ცოტაა. იშვიათი არ არის შემთხვევა, რომ ფიზიკური უმოძრაობა გაძლიერებული შინაგანი მოქმედების შედეგია, რაც განსაკუთრებით უმთავრესია და საინტერესო შემოქმედებაში. ხელოვნების ღირებულება მისი სულიერი შინაარსით შეფასდება. ამიტომ მე რამდენიმედ შევასწორებ ჩემს ფორმულას და ასე განვმარტავ: სცენაზე საჭიროა იმოქმედო – შინაგანადაც და გარეგნულადაც.

ამით სრულდება ჩვენი ხელოვნების ერთი უმთავრესი ფუძეთაგანი, რაც მდგომარეობს ჩვენი სცენიური შემოქმედების და ხელოვნების აქტიურობასა და მოქმედებაში.

. . . . . 19. . წ.

ვითამაშოთ ახალი პიესა, – მიმართა ტორცოვმა მალოლეტკოვას, – აი მისი შინაარსიც: თქვენი დედა მოხსნეს სამუშაოდან, – მაშასადამე, შემოსავალიც დაკარგა; გასაყიდიც არაფერი აქვს, რომ შემოიტანოს დრამატიულ სკოლაში, საიდანაც თქვენ გაგრიცხავენ ხვალ სწავლის ფულის შეუტანლობის გამო. მაგრამ ერთ თქვენს მეგობარს სურს თქვენი დახსნა გაჭირვებიდან და ფულის უქონლობის გამო ძვირფასი თვლებით მოჭედილი ქინძისთავი მოგიტანათ, ერთადერთი ძვირფასი რამ, რაც მას მოეძებნებოდა. მეგობრის კეთილშობილურმა საქციელმა აგაღელვათ, გული აგიჩუყათ. მაგრამ როგორ მიიღოთ ასეთი მსხვერპლი?! თქვენ ვერ გადაგიწყვეტიათ, უარობთ. მაშინ მეგობარმა აიღო, ფარდაში ჩაარჭო ქინძისთავი და დერეფანში გავიდა. თქვენ თან გაჰყევით. იქ მთელი სცენა მოხდა უარის თქმისა შეგონების, დარწმუნების, ცრემლები, მადლობის გადახდა. დაბოლოს მიიღეთ ასეთი მსხვერპლი, მეგობარი წავიდა, თქვენ კი ოთახში შემობრუნდით ქინძისთავისათვის. მაგრამ ... სადღაა ის? ნუთუ შემოვიდა ვინმე და მოიპარა? სახლში სადაც მრავალი მდგმური ცხოვრობს, ეს შესაძლებელია. იწყება ნერვული და გულმოდგინე ძებნა.

მიბრძანდით სცენაზე. ქინძისთავს ფარდაში ჩავურჭობ, თქვენ კი ეძებთ მის ერთ-ერთ ნაკეცში.

მალოლეტკოვა გავიდა კულისებში, ხოლო ტორცოვს არც უფიქრია ფარდაში ქინძისთავის ჩარჭობაზე, იმავ წუთში უბრძანა მას სცენაზე გასვლა. თითქოს კულისებიდან ვიღაცამ ხელი ჰკრაო, ისე გამოვარდა სცენაზე, მიირბინა პორტალამდე, გამობრუნდა უკანვე, თავში იტაცა ხელები და დაიწყო კრუნჩხვა... შემდეგ მეორე მხარეს გაექანა, მაგრად მოეჭიდა ფარდას, დაუწყო ხელში ჭმუჭნა სასოწარკვეთით, შემდეგ თავი ჩამალა ფარდაში. ასე გამოხატა ქინძისთავის ძებნა. ვერ იპოვნა რა ის, კვლავ კულისებში ავარდა, კანკალით გულზე ხელმიდებული, რაც, ალბათ უმწეო მდგომარეობას გამოხატავდა.

დარბაზში მყოფნი სიცილს ძლივს ვიკავებდით.

– როგორ გრძნობდით თავს? –შეეკითხა ტორცოვი.

– მეგობრებო! ჩემო კარგებო! რა კარგი იყო! არ ვიცი, არ ვიცი რა მემართებოდა... მეტი არ შემიძლია, აღარ შემიძლია მეტი. ისე ბედნიერი ვარ! –სიხარულით ვეღარ ისვენებდა მალალეტკოვა, ხან დაჯდებოდა, ხან ისევ წამოხტებოდა, ხელებს იტაცებდა თავში.– მე ისე ვგრძნობდი, ისე ვგრძნობდი!

– მით უკეთესი, – მოეწონა ტორცოვმა.–მერე ქინძისთავი რა უყავით?

– მართლა სულ დამავიწყდა, რომ...

– საკვირველია! – მიმართა ტორცოვმა. – თქვენ ისე ეძებდით და... დაგავიწყდათ.

ჩვენ რისიმე თქმა ვერც კი მოვასწარიო. რომ მალოლეტკოვა ხელმეორედ შევარდა სცენაზე და დაიწყო ძებნა ფარდის ნაკეცებში.

– ოღონდ იცოდეთ, – მოაგონა ტორცოვმა, – თუ ქინძისთავი იპოვნეთ, გადარჩენილი ხართ და შეგიძლიათ განაგრძოთ სკოლაში სიარული, თუ არა, – ყველაფერი გათავებულია: გაგრიცხავენ.

მალოლეტკოვამ უცებ სერიოზული გამომეტყველება მიიღო: მიაშტერდა ფარდას და ყურადღებით დაიწყო ძებნა ნაკეცებში.

ამჯერად ძებნა სხვა, შედარებით უფრო ნელი ტემპით მიმდინარეობდა და, ყველანი დარწმუნებული ვიყავით, რომ მალოლეტკოვა ტყუილუბრალოდ არ კარგავს დროს, რომ გულწრფელად არის აღელვებული და შეშფოთებული.

– ჩემო კარგებო! სადაა? დაკარგულია! – ხმადაბლა იმეორებდა ის. აღარ არის! – შეჰკივლა სასოწარკვეთილმა და აღშფოთებულმა მას შემდეგ, რაც ფარდის ყველა ნაკეცში დაძებნა.

მწუხარება აღიბეჭდა მის სახეზე. გაშეშებული იდგა და ერთ წერტილს მისჩერებოდა. სულგანაბული ვადევნებდით თვალყურს.

– მგრძნობიარეა! – ჩუმად გადაულაპარაკა ტორცოვმა ივანე პლატონის-ძეს.

– ახლა როგორ გრძნობდით თავს, მეორედ ძებნის დროს – შეეკითხა ის მალოლეტკოვას.

– როგორ ვგრძნობდით თავს? – უხალისოდ გაუმეორა შეკითხვა. – არ ვიცი, ვეძებდი,– უპასუხა სულ მცირე ფიქრის შემდეგ.

– ეს მართალია, ეხლა თქვენ ეძებდით, მაგრამ პირველად რას აკეთებდით?

– ოო! პირველად! ვღელავდი, საშინელებას განვიცდიდი! არ შემიძლია! არ შემიძლია!..

– აღტაცებით და სიამაყით იგონებდა, თან ალმური ასდიოდა და წითლდებოდა.

– მაგრამ ორიდან რომელი განწყობილება უფრო მეტ სიამოვნებას გაგრძნობინებდათ სცენაზე? ის, რომ არ იცოდით რა გექნათ და ჭმუჭნიდით ფარდის ნაკეცებსა და დახევას უპირებდით, თუ უფრო დამშვიდებით რომ ათვალიერებდით?

– რასაკვირველია, პირველად რომ ვეძებდი ქინძისთავს!

– არა, ნუ დაგვიწყებთ დარწმუნებას იმაში. რომ პირველად თქვენ ქინძისთავს ეძებდით. – უპასუხა ტორცოვმა. – თქვენ არც კი გიფიქრიათ ქინძისთავის შესახებ, თქვენ მხოლოდ გსურდათ წამებულიყავით – მხოლოდ თვით წამებისათვის. აი მეორედ თქვენ მართლა ეძებდით. ჩვენ ყველამ ეს ნათლად დავინახეთ. გვესმოდა, გვჯეროდა, რომ თქვენი განცვიფრება და გზააბნეულობა დასაბუთებული იყო. ამიტომ თქვენი პირველი ძებნა არაფრად არ ვარგოდა; ის მსახიობის ჩვეულებრივი მანჭვა-გრეხვა იყო. ხოლო მეორე ძებნა კი –საუკეთესო.

ასეთმა განაჩენმა თავზარი დასცა მალოლეტკოვას.

– უაზრო სირბილი სცენაზე არ არის საჭირო, – განაგრძობდა ტორცოვი, – იქ არ შეიძლება სირბილი სირბილისათვის და წამება მხოლოდ წამებისათვის. სცენაზე საჭირო არ არის მოქმედება „საერთოდ“, თვით მოქმედებისთვის, არამედ უნდა იმოქმედო დასაბუთებით, მიზანშეწონილად და ნაყოფიერად.

– და ნამდვილად, – დავუმატე ჩემს მხრივ.

– სწორედ ნამდვილი მოქმედება არის დასაბუთებული და მიზანშეწონილი, –შენიშნა ტორცოვმა. – მაშ ასე, – განაგრძო მან, – რადგან სცენაზე ნამდვილი მოქმედება არის საჭირო, მას მიბრძანდით ყველანი სცენაზე და... იმოქმედეთ.

ყველანი გავედით სცენაზე, მაგრამ დიდხანს არ ვიცოდით, რა გვექნა.

სცენაზე ისე უნდა იმოქმედო, რომ შთაბეჭდილება დასტოვო, მე კი ისეთი საინტერესო მოქმედება ვერ მომეძებნა, რომ მაყურებლის ყურადღება მიმეპყრო, ამიტომ ოტელოს განმეორება დავიწყე, მაგრამ მალე მივხვდი, რომ ისევე ვიმტვრეოდი,

როგორც საჩვენებელ სპექტაკლზე და ამიტომ შევწყვიტე თამაში.

პუშჩინი გენერალს წარმოგვიდგენდა, შემდეგ გლეხს. შუსტოვი სკამზე წამოიჭიმა ჰამლეტის პოზაში და, ვერ გავიგე, სასოწარკვეთილებას გამოხატავდა თუ მწუხარებას. ველიამინოვა კეკლუცობდა, ხოლო გოვორკოვი სიყვარულს უხსნიდა, ტრადიციით, როგორც ეს მსოფლიოს ყველა სცენაზე ხდება.

როდესაც სცენის შორეულ კუთხეს გავხდე, სადაც უმნოვიხი და დიმკოვა მიკუნჭულიყვნენ, კინაღამ შევკივლე, მათი გაფითრებული სახე რომ დავინახე, გაშტერებული თვალებით გაშეშებულიყვნენ. აღმოჩნდა, რომ ისინი „არტახების სცენას“ თამაშობდნენ იბსენის „ბრანდიდან“.

– ახლა გავარჩიოთ თქენი თამაში,– მოგვმართა ტორცოვმა,– თქვენგან დავიწყებ, — მომიბრუნდა არკადი ნიკოლოზის-ძე,– აგრეთვე თქვენგან, თქვენგანაც,– მიათითა მალოლეტკოვაზე და შუსტოვზე. – ჩამოსხედით ამ სკამებზე, რომ კარგად დაგინახოთ და შეიგრძენით ის, რაც თქვენ დაგვიხატეთ: თქვენ – ეჭვიანობა, თქვენ – წამება, ხოლო თქვენ – ვარამი, მწუხარება.

ჩამოვმწკრივდით და ვცდილობდით ჩვენ-ჩვენი გრძნობის გამოწვევას, მაგრამ არაფერი გამოგვდიოდა. ვმოძრაობდი სცენაზე და ველურს ვთამაშობდი და სულ არ შემიმჩნევია ჩემი მოქმედების უსუსურობა სრულ შინაგან სიცარიელესთან ერთად. ხოლო, როდესაც ადგილზე დამსვეს და გავთავისუფლდი გარეგანი მანჭვა-გრეხვისაგან, თვალსაჩინო შეიქმნა ჩემთვის ამოცანის უაზრობა და შეუსრულებლობა.

– როგორ გგონიათ,– შემეკითხა ტორცოვი, – შესაძლებელია წამოჯდე სკამზე და, არც აქეთ–არც იქით, მოისურვო ეჭვიანობა, მღელვარება და შეწუხდე? შეიძლება შეუკვეთო შენს თავს ასეთი „შემოქმედებითი მოქმედება“? ამ წუთას თქვენ შეეცადეთ ამას, მაგრამ არაფერი გამოგივიდათ, გრძნობა არ გაცხოველებულა. და ამიტომ გათამაშება მოიწადინეთ, არარსებულ განცდათა ჩვენება სახეზე. შეუძლებელია გრძნობის გამოწურვა, შეუძლებელია ეჭვიანობა, სიყვარული, წამება თვით ეჭვიანობის, სიყვარულის და წამებისათვის. ძალმომრეობას ვერ იხმარ გრძნობაზე, რადგან ეს საზიზღარი აქტიორული გათამაშებით დამთავრდება. ამიტომ მოქმდების ამორჩევის დროს გრძნობას ნუ გააღიზიანებთ, დაე იყოს ის თავისთვის მშვიდად. თავისთავად გაჩნდება რაღაც წინასწარისაგან, რამაც გამოიწვია ეჭვიანობა, სიყვარული, წამება. აი სწორედ ამ წინასწარზე იფიქრეთ გულმოდგინეთ და შექმენით იგი თქვენს გარშემო. ხოლო შედეგისათვის ნუ იზრუნებთ. ვნებათა გათამაშება, როგორც ნაზვანოვს, მალოლეტკოვას და შუსტოვსა სჩვევიათ, ხატების გათამაშება, როგორც პუშჩინსა და ვიუნცოვს სჩვევიათ, მექანიკა – ვესელოვსკისა და გოვორკოვის, – ერთობ გავრცელებული შეცდომებია ჩვენს საქმეში. ყველანი შემცოდენი არიან ამაში, ვინც მიჩვეულია სცენაზე წარმოადგინო, აქტიორულად ითვალთმაქცონ, იგრიხონ, მაგრამ ნამდვილმა მსახიობმა გარეგნულად არ უნდა მიბაძოს ვნებათა გამოვლინებას, გარეგნულად არ უნდა გადაიღოს სახეები, არ უნდა გაითამაშოს მექანიკურად აქტიორული რიტუალის მიხედვით, არამედ, ნამდვილად, ადამიანურად იმოქმედოს. შეუძლებელია ვნებათა და სახეების თამაში, არამედ უნდა იმოქმედო ვნებათა და სახეთა გავლენით.

– როგორ უნდა იმოქმედო ცარიელ იატაკზე რამდენიმე სკამით?– თავს იმართლებდნენ მოსწავლენი.

– ღმერთს გეფიცებით, პატიოსან სიტყვას გაძლევთ, ჩვენ რომ ვმუშაობდეთ დეკორაციებით, ბუხრით, საფერფლეთი და ყოველივეთი მოკაზმულ სცენაზე!...

დიდებულად ვიმოქმედებდით! – გვარწმუნებდა ვიუნცოვი.
– კარგი! – სთქვა არკადი ნიკოლოზის ძემ და გავიდა კლასიდან.

. . . . .19.. წ.

დღეს სკოლის სცენაზე იყო დანიშნული მეცადინეობა, მაგრამ დარბაზის მთავარი კარები დაკეტილი აღმოჩნდა. ხოლო დანიშნულ საათზე ჩვენ მეორე კარები გაგვიღეს პირდაპირ სცენაზე შესასვლელი. იქ მისვლისას, ყველას გაგვიკვირდა, რომ წინა ოთახში მოვხვდით. მას მოსდევდა მყუდროდ მოწყობილი სასტუმრო ოთახი: სასტუმროს ორი კარები ჰქონდა: ერთი მათგანი პატარა სასადილოსა და საძინებელ ოთახში გადიოდა, ხოლო მეორე – ტალანში, რომლის მარცხნივ გაჩირაღდნებული დარბაზი მდებარეობდა. მთელი ეს ბინა აგებული იყო ნაწილობრივ მაუდის ნაწილობრივ თეატრის სხვადასხვა პავილიონის კედლებისაგან. ავეჯი და ბუტაფორიაც სარეპერტუარო პიესებიდან იყო აღებული. ფარდა ჩამოშვებული აღმოჩნდა და ზედ ავეჯი მიდგმული, ისე რომ ძნელი მისახვედრი იყო, სად იყო რამპა და სცენის პორტალი.
– ესეც მთელი ბინა, რომელშიც შეიძლება, არამც თუ მოქმედება, არამედ ცხოვრებაც, – გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

რადგან სცენა არ გვიგრძვნია, ამიტომ ჩვენც შინურულად გვეჭირა თავი, როგორც ცხოვრებაში. ოთახების დათვალიერებით დავიწყეთ, შემდეგ თითოეულმა ჩვენგანმა თავისთვის მყუდრო კუთხე ამოირჩია, სასურველი მოსაუბრეები და გავაჩაღეთ ბაასი. ტორცოვმა მოგვაგონა, რომ შეკრებილი ვართ სამეცადინოდ და არა სასაუბროდ.

– მაშ რა ვქნათ? – შევეკითხეთ.

– იგივე, რაც წარსულ გაკავეთილზე, – აგვიხსნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – ნამდვილად, დასაბუთებითა და მიზანშეწონილად უნდა იმოქმედოთ.

ჩვენ განვაგრძობდით უძრავად დგომას.

– არ ვიცი... არ მესმის... ასე მოუმზადებლად როგორ უნდა ვიმოქმედოთ მიზანშეწონილად – ალაპარაკდა შუსტოვი.

– თქვენ თუ გეუხერხულებათ მოქმედება ასე, ხელაღებით, იმ შემთხვევაში იმოქმედეთ რაიმე მიზეზის გამო ნუთუ ამ ნამდვილი ცხოვრების გარემოცვაშიც არ შეგიძლიათ მოქმედება, არ შეგიძლიათ დაასაბუთოთ თქვენი გარეგნული მოქმედება? აი, მაგალითად, ვიუნცოვ, მე რომ გთხოვეთ იმ კარების დახურვა, ნუთუ
თქვენ უარს მეტყვით?

– კარების დახურვა?! სიამოვნებით! – უპასუხა მან ჩვეულებრივი პრანჭვა-გრეხვით.

შეხედვა ვერც კი მოვასწარით, რომ მიაჯახუნა კარები და მობრუნდა თავის ადგილზე.

– ამას არ ეწოდება კარების დახურვა, – შენიშნა ტორცოვმა, – ამას ეწოდება კარების მოჯახუნება თავიდან მოცილების მიზნით. „კარების დახურვად“ იგულისხმება უპირველეს ყოვლისა შინაგანი სურვილი ისე დახურო ის, რომ ქარი არ შემოდიოდეს იქიდან, როგორც ამჟამად, ან კიდევ ისე, რომ წინა ოთახში არ ისმოდეს ჩვენი ლაპარაკი.

– არ ჩერდება! მართალს გეუბნებით! აი ნახეთ!

თავის გასამართლებლად მან გვიჩვენა, რომ კარები მიხურვისთანავე უკანვე იღებოდა.

– მით უფრო მეტი დრო და ცდა დაგჭირდებათ ჩემი თხოვნის შესასრულებლად.

გატრიალდა ვიუნცივი, დიდხანს ეწვალა და როგორც იქნა დახურა იგი.
– აი ეს ნამდვილი მოქმედება არის, – ამხნევებდა ვორცოვი.
– მეც დამავალეთ რაიმე. – შევუჩნდი ტორცოვს.
– თქვენ თვითონ კი არაფერი შეგიძლიათ მოიფიქროთ? აგერ ბუხარი და შეშა. წადით და ცეცხლი დაანთეთ ბუხარში.
მე დავემორჩილე და შეშა შევაწყე ბუხარში, მაგრამ ანთება რომ დამჭირდა არც მე და არც სხვას ასანთი არ აღმოგვაჩნდა, არც ბუხრის თავზე. არ ვეშვებოდი ტორცოვს.
– მერე რისთვის გინდათ ასანთი? – უკვირდა მას.
– როგორ თუ რისთვის? ცეცხლის დასანთებათ.
– დიდათ გმადლობთ! მერე და ბუხარი ხომ მუყაოსია, ბუტაფორიის. ხომ არ გინდათ თეატრი გადასწვათ?
– ნამდვილად კი არა, ვითომ დავანთებ,–თავს ვიმართლებდი.
– თუ „ვითომ დაანთებთ“, საკმარისია თქვენთვის „ვითომ ასანთი“. აჰა, ინებეთ.
გამომიწოდა ცარიელი ხელი.
– განა საქმე ის არის, რომ ასანთი გაჰკრა! თქვენ სულ სხვა რამ გესაჭიროებათ. მთავარია დარწუნდეთ, რომ თქვენ ხელცარიელი კი არ ხართ, როგორც ამჟამად, არამედ ვითომ ნამდვილად ასანთი გიჭირავთ ხელში და გაჰკრავთ მას. როდესაც თქვენ ჰამლეტს ითამაშებთ და მისი რთული ფსიქოლიგიის მეოხებით მიხვალთ მეფის სიკვდილის მომენტამდე, განა მოქმედების დედაზრი ის იქნება, რომ თქვენ უსათუოდ ნამდვილი ალესილი დაშნა არ აღმოგაჩნდათ ხელში? და თუ, მართლა ნამდვილი დაშნა არ აღმოგაჩნდათ ხელში, ვერ შესძლებთ სპექტაკლის დამთავრებას? ამიტომ შეგიძლიათ უდაშნოდ მოჰკლათ მეფე და უასანთოდ აანთოთ ცეცხლი. მათ ნაცვლად დაე თქვენი წარმოდგენა აენთოს და ბრწყინავდეს.
ცეცხლის დასანთებად გავბრუნდი და თან მესმოდა, რომ სხვადასხვა დავალებებს აძლევდა ტორცოვი: ვიუნცივი და მალოლეტკოვა დარბაზში გაგზავნა და რაღაცის თამაში დაავალა; უმნოვიხს, როგორც ყოფილ მხაზავს, უბრძანა სახლის გეგმის გადაღება და ფართობის ნაბიჯით გაზომვა; ვვლიამინოვას რაღაც წერილი გამოართვა და უთხრა მოეძებნა ის ხუთიდან ერთ რომელიმე ოთახში, ხოლო გოვორკოვს დაავალა, რომ ველიამინოვას წერილი პუშჩინისთვის გადასცეს თხოვნით, რათა მან კარგად გადამალოს სადმე: ამ გარემოებამ აიძულა გოვორკოვი თვალყური ედევნებინა პუშჩინისათვის. ერთი სიტყვით, ტორცოვმა ყველა გამოაცოცხლა და აიძულა ცოტახნით ნამდვილად ემოქმედნათ.
ხოლო მე ცეცხლის დანთებას განვაგრძობდი ბუხარში. ჩემი „ვითომდა ასანთი“ რამდენჯერმე ჩამიქრა. მასთან ვცდილობდი დამენახა და მეგრძნო ის ხელში. მაგრამ როგორღაც არ მეხერხებოდა. იმასაც ვცდილობდი, რომ ცეცხლიც შემემჩნია ბუხარში, მეგრძნო მისი სითბო, მაგრამ ვერც ეს შევძელი. სულ ჩქარა მომბეზრდა ცეცხლის დანთება. ახალი მოქმედების ძებნა დავიწყე. დავიწყე ავეჯისა და სხვა ნივთების გადაწყობ-გადმოწყობა და, რადგან ამ ნაწვალებ ამოცანას არავითარი ნიადაგი არ მოეპოვებოდა, ამიტომ ყველაფერს რაღაც მექანიკურად ვაკეთებდი.
ტორცოვმა ჩემი ყურადღება იმ გარემოებას მიაქცია, რომ ასეთი მექანიკური, დაუსაბუთებელი მოქმედება განსაკუთრებით სისწრაფით მიმდინარეობს სცენაზე, უფრო სწრაფად, ვიდრე შეგნებული, დასაბუთებული.
– არც საკვირველია, – ამიხსნა მან. – როდესაც თქვენ მექანიკურად მოქმედებთ, განსაზღვრული მიზნის გარეშე, რაღამ უნდა მიიქციოს თქვენი ყურადღება. მართლაც

და რა დიდი დროა საჭირო რამდენიმე სკამის გადასადგმელად! ხოლო თუ საჭიროა მათი განლაგება გარკვეული ანგარიშით, მიზნით – თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ საპატიო და უბრალო სტუმრები უნდა გეწვივნენ და თავთავისი შესაფერი ადგილი უნდა მიუჩინოთ მათ, – ასეთ შემთხვევაში ზოგჯერ მთელი საათობით გადადგამ და გადმოსდგამ ერთი და იმავე სკამს ერთი ადგილიდან მეორეზე.

მაგრამ ჩემი წარმოდგენა თითქოს გამოიფიტა, ვეღარაფერი მოვიგონე, ჩავყავი ცხვირი რომელიღაც მხატვრულ ჟურნალში და სურათებს დავუწყე თვალიერება.

ტორცოვმა შეამჩნია, რომ სხვებიც მიყუჩდნენ და ამიტომ ყველას სასატუმროში მოგვიყარა თავი.

– როგორ არა გრცხვენიათ! – გვისაყვედურებდა, – ამის შემდეგ რაღა მსახიობები ხართ, თუ ფრთას ვერ შეასხავთ თქვენს წაროდგენას! მომეცით ათიოდე ბავშვი, მე მათ ვეტყვი, რომ ეს მათი ახალი საცხოვრებელი ბინაა და თქვენ განცვიფრდებით მათი ფანტაზიით. ისეთ თამაშს წამოიწყებენ, რომ დასასრული არ მიეცემა. მაშ იმოქმედეთ, როგორც ბავშვებმა!

– ადვილი სათქმელია, როგორც ბავშვებმა! – ამოიოხრა შუსტოვმა. – მათ ბუნებით თანდაყოლილი აქვთ თამაშის სურვილი, ჩვენ კი თავს ძალას ვატანთ.

– ჰო, რა თქმა უნდა, თუ „არ გინდათ“, მაშინ ლაპარაკიც ზედმეტია, – მოგვიგო ტორცოვმა. – ხოლო, თუ ეს ასეა, იბადება კითხვა: თქვენ მსახიობები ხართ თუ არა?

– უკაცრავად! ახადეთ ფარდა, შემოუშვით მაყურებლები, აი მაშინ მოგვინდება თამაში – განაცხადა გოვორკოვმა

– არა, თქვენ თუ მსახიობები ხართ, უმაგისოდაც იმოქმედებთ. გულახდილად სთქვით: რა გიშლით ხელს? – გვეკითხებოდა ტორცოვი.

მე ავუხსენი ჩემი მდგომარეობა, შეიძლება ცეცხლის დანთება ბუხარში, მაგრამ ყველა ეს უმნიშვნელო მოქმედება ვერ გამიტაცებს. ყველა ეს ძლიერ ხანმოკლეა: ბუხარში ცეცხლი დაანთე, კარები დახურე, და ყველაფერი გათავდა ერთ წამში.. აი მეორე მოქმედება რომ პირველიდან გამომდინარეობდეს და მესამეს გამოიწვევდეს, სულ სხვაა.

– მაშ ასე, – დაასკვნა ტორცოვმა, – თქვენ მოკლე, გარეგანი, ნახევრად მექანიკური მოქმედების შესრულება კი არ გინდათ, არამედ დიდი, ღრმა, რთული, შორი და ფართო პერსპექტივებით.

– არა, ეგ უკვე ძლიერ ბევრი და საძნელო იქნება. ჯერჯერობით მაგას არ ვფიქრობთ. მოგვეცით რაიმე უბრალო, მარტივი, მაგრამ შინაარსიანი, – განვუმარტე მე.

– ეგ ჩემზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ თქვენზე, – სთქვა ტორცოვმა. – რომელი მოქმედებაც გინდათ შეგიძლიათ მოსაწყენად გადააქციოთ ანუ უშინაარსოდ, მოკლე დროისად ანუ ხანგრძლივად. საქმე გარეგანი მიზანი კი არ არის, არამედ ის შინაგანი შეგულიანება, წაქეზება, მიზეზი, გარემოება, რომელთა წყალობით და რის გულისთვისაც მოქმედება წარმოებს. აიღეთ თუნდაც კარების სულ უბრალო გაღება და დახურვა. ასეთ მექანიკურ ამოცანაზე მეტი უაზრობა სხვა რა იქნება? მაგრამ წარმოიდგინეთ, რომ ამ ბინაში, რომელშიც დღეს მალოლეტკოვას გადმოსვლა უნდა ვიზეიმოთ, წინათ ცხოვრობდა ვიღაც კაცი, რომელიც ჭკუაზე შეიშალა. ფსიქიატრიულ სავაადმყოფოში წაიყვანეს ის... ერთიც ვნახოთ გამოქცეულა იქიდან და აი კარებს უკან არის ატუზული ის შეშლილი; რას იზამდით თქვენ?

როგორც კი საკითხი ასე დაისვა, ჩვენი დამოკიდებულება მოქმედებისადმი ანუ, როგორც ტორცოვმა ჩამოაყალიბა შემდეგში „შინაგანი ნიშანში ამოღება“ – უცებ

შეიცვალა: ჩვენ უკვე აღარ ვფიქრობდით იმის შესახებ, თუ როგორ გაგვეხანგძლივებია თამაში, აღარ ვზრუნავდით მოქმედების გარეგნულ, საჩვენებელ მხარეზე, არამედ შინაგანი დასახული მიზნის მხრივ ვაფასებდით ამა თუ იმ საქციელის მიზანშეწონილებას. თვალებმა იწყეს ფართობის მოზომვა, კარებზე იერიშის მისატანად. დავზვერეთ მთელი გარემო, ყველა წვრილმანი შევისწავლეთ, რომ უკან დასახევი გზები გაგვეთვალისწინებინა, თუ შეშლილი ოთახში შემოგვივარდებოდა. თავდაცვის ინსტინქტი საფრთხეს გვიწინასწარმეტყველებდა და მასთან საბრძოლველ საშუალებებზე მიგვითითებდა.

იმდროინდელ ჩვენს განწყობილებას მშვენივრად გამოხატავს შემდეგი ფაქტი: განზრახ თუ გულუბრყვილობით, ყველასთვის მოულოდნელად, უცებ მოსწყდა კარებს ვიუნცოვი და, ჩვენც, როგორც ერთმა კაცმა, ყველამ მის მაგალითს მივბაძეთ ერთიმეორის ხელისკვრით. ქალები წივილ-კივილით გავარდნენ მეორე ოთახში. მე იმავ წუთას მაგიდის ქვეშ გავჩნდი ბრინჯაოს საფერფლით შეიარაღებული. მაშინაც არ შემიწყვეტია მოქმედება, როდესაც კარები მაგრად მიხურული აღმოჩნდა. გასაღების უქონლობის გამო მაგიდებითა და სკამებით ავქოლეთ კარები და ბარიკადები მოვაწყვეთ. ერთადერთი-ღა დაგვრჩენოდა: ტელეფონით გვეცნობებინა ფსიქიატრიულ სამკურანლოსათვის, რომ მათ ყველა საჭირო ზომები მიეღოთ შეშლილის შესაპყრობად.

მე გატაცებულ ვიყავ და გათავდა თუ არა ეტიუდი, მივარდი ტორცოვს ყვირილით:

– აბა მაიძულეთ ბუხარში ცეცხლის დანთებით გატაცება! სევდასა მგვრის იგი. თუ ჩვენ გამოცოცხლებას შევძლებთ, „სისტემის“ უაღრესი თაყვანისმცემელი შევიქნები.

ერი წუთსაც არ დაფიქრებულა არკადი ნიკოლოზის-ძე და დაიწყო, რომ მალოლეტკოვა დღეს ზეიმობს ახალ ბინაზე გადასვლას და მოწვეული ჰყავს თავისი სკოლის ამხანაგები და ნაცნობები. ერთი მათგანი რომელიც კარგად იცნობს მოსკვინს, კაჩალოვს და ლეონიდოვს შეპირდა ერთ-ერთის მოყვანას საღამოზე. ჩვენი სკოლის მოწაფეთა გახარება უნდოდა. მაგრამ უბედურება ის არის, რომ ბინა ცუდი აღმოჩნდა. ზამთრის ჩარჩოები ჯერ არ ჩაუდგამთ, შეშა არ მოუმარაგებიათ, და, მასთან თითქოს განგებ უცებურმა სიცივეებმა საყინულედ აქციეს ოთახები, რის გამო შეუძლებელია საპატიო სტუმრების მიღება. გამოსავალი? მეზობლებს სთხოვეს შეშა, დაანთეს ცეცხლი სასტუმრო ოთახის ბუხარში, მაგრამ დახეთ უბედურებას, კვამლსადენმა უმუხთლა და ოთახი აივსო კვამლით. ცეცხლი წყლით ჩააქრეს და კაცი აფრინეს ცეცხლფარეშთან. ვიდრე ცეცხლფარეში ჯახირობდა, კიდეც დაღამდა. ცეცხლის დანთება შეიძლება ბუხარში, მაგრამ ახლა შეშა აღმოჩნდა სველი, არ ეკიდება. სტუმრები კი საცაა მოვლენ...

ახლა მიპასუხეთ: რას იზამდით, რომ ჩემი ნაამბობი რეალურ სინამდვილედ გადაიქცეს?

ყველა ერთმანეთზე გადაჯაჭვული პირობათა შინაგანი კვანძი ძლიერ მკვიდრად იყო შეკრული. მის გასახსნელად და უხერხული მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად საჭირო შეიქმნა ყველა ჩვენი ძალ-ღონის მოშველიება.

ამ პირობებში ყველას განსაკუთრებით ლეონიდოვის, კაჩალოვისა და მოსკვინის მოსალოდნელი სტუმრობა აღელვებდა. განსაკუთრებული სიმწვავით ვგრძნობდით მათ წინაშე სირცხვილს. ნათლად ვგრძნობდით „თუ რომ“ ასეთი უხერხულობა სინამდვილეში დაგვმართოდა, ბევრ უსიამოვნო და ამაღელვებელ წუთებს განგვაცდევინებდა ეს გარემოება. ყველა ჩვენგანი ცდილობდა ეშველა რამე საქმისათვის, მოქმედების გეგმას იმუშავებდა. წინადადება შემოქონდა, მოითხოვდა

მის განხილვას ამხანაგებთან, ცდილობდა შესრულებას.

– ამჯერად, – განაცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – შემიძლია გითხრათ, რომ თქვენ ბუნებრივად მოქმედებდით, ანუ მიზანშეწონილად და ნაყოფიერად.

მაგრამ რამ მიგიყვანათ მაგ ზომამდე? ერთმა უბრალო სიტყვამ: თუ რომ.

მოწაფენი აღტაცებული იყვნენ.

გვეგონა, რომ ავხსენით „თილისმური სიტყვა“, რომლის მეოხებით ყველაფერი ხელმისაწვდომი შეიქმნა ჩვენთვის ხელოვნებაში და თუ როლის ან ეტიუდის შესრულება გაგვიძნელდა, საკმარისია წარმოვთქვათ სიტყვა „თუ რომ“ და ყველაფერი გამოსწორდება.

– ამრიგად, – შეაჯამა ტორცოვმა, – დღევანდელმა გაკვეთილმა ჩვენ ის გვასწავლა, რომ სცენიური მოქმედება შინაგანად უნდა იყოს დასაბუთებული, ლოგიკურად, თანმიმდევრობით და სინამდვილეში შესაძლებლად.

. . . . . 19. . წ.

ყველას შეგვიყვარდა სიტყვა „თუ რომ“, მის შესახებ მსჯელობენ ყოველ მოხერხებულ დროს, დიფირამბებს უგალობენ მას, და დღევანდელი გაკვეთილი თითქმის მთლიანად მის ქება-დიდებას მოვანდომებთ.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ ვერც კი მოასწრო კლასში შემოსვლა და თავის ადგილზე დაჯდომა. რომ მთელი მოწაფეობა შემოეხვია მას და აღელვებული უზიარებდა თავის აღტაცებას.

– თქვენ შეიგნებთ და თვით დარწმუნდით მოსწრებულ შემთხვევაზე, „თუ რომ“-ის მეოხებით როგორ შეიძლება თავისთავად შეიქმნეს შინაგანი და გარეგანი მოქმედება ნორმალურად, ბუნებრივად ორგანულად.

მაშ ჩავყვეთ კვალდაკვალ ამ ცოცხალი მაგალითს და გავარჩიოთ ჩვენი ცდის თითოეული მამოძრავებლისა და ფაქტორის ფუნქცია.

დავიწყოთ „თუ რომ“- იდან.

უპირველეს ყოვლისა იმით არის ის შესანიშნავი, რომ ყოველგვარ შემოქმედებას იწყებს, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის ძე, – მსახიობისათვის „თუ რომ“ ბერკეტს წარმოადგენს, რომელსაც ჩვენ სინამდვილიდან იმ სამყაროში გადავყავართ, რომელშიც მხოლოდ შესაძლებელია შემოქმედება.

არსებობს „თუ რომ“ რომელიც მხოლოდ წააქეზებს მომავალი, თანდათანი, ლოგიკური შემოქმედების განვითარებისაკენ. აი, მაგალითი:

ტორცოვმა შუსტოვის მიმართულებით გაიშვირა ხელი და რაღაცას დაუწყო ლოდინი. ორივენი გაუგებრად შეჰყურებდნენ ერთიმეორეს.

– როგორც ხედავთ, – მიმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ, – ჩვენ არავითარ მოქმედებას არ განვიცდით. ამიტომ მივმართავ „თუ რომ“-ს და ვამბობ: „თუ რომ“ ცარიელი ხელის მაგივრად წერილი გამოგიწოდეთ, მაშინ რას იზამდით?

– გამოგართმევდით, დავხედავდი, ვისი მისამართით არის. „თუ“ მე მეკუთვნოდა, თქვენის ნებართვით გავხსნიდი და წავიკითხავდი, ხოლო, რადგან იგი ინტიმური ხასიათის არის, რადგან შეიძლება წაკითხვით გამოწვეული მღელვარება გავცე...

– რადგან მაგის თავიდან ასაცილებლად კეთილგონიერება მოითხოვს განმარტოებულიყავით, – ჩაურთო ტორცოვმა.

– ... ამიტომ მეორე ოთახში გავიდოდი და იქ წავიკითხავდი წერილს.
– ხედავთ, რამდენი შეგნებული და თანამიმდევრული აზრია, ლოგიკური საფეხურია–თუ, რადგან, ამიტომ – და სხვადასხვა მოქმედება გამოიწვია ამ პატარა სიტყვამ „თუ რომ“. ასე იჩენს ხოლმე ის თავს ყოველთვის.

მაგრამ ისიც მოხდება ხოლმე, რომ „თუ რომ“ მარტოდმარტო შეასრულებს თავის როლს, უცებ, ვისიმე და რისიმე დამატებისა და დახმარების გარეშე. აი, მაგალითად...

არკადი ნიკოლოზის-ძემ ცალი ხელით ლითონის საფერფლე გადასცა მალოლეტკოვას, ხოლო მეორეთი – ველიამინოვას ნატის ხელთათმანი და უთხრა,
– თქვენ – ცივი ბაყაყი, თქვენ კი – ფაფუკი თაგვი.
ჯერ სიტყვა არ გაეთავებინა, რომ ორივე ქალმა ზიზღით უკან დაიხიეს.
– დიმკოვა, წყალი დალიეთ, – უბრძანა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
მან პირი მიიტანა ტუჩებთან.
– საწამლავია შიგ! – შეაჩერა ტორცოვმა.
დიმკოვა გაშეშდა ინსტინქტურად.
– ხედავთ – ზეიმობდა არკადი ნიკოლოზის-ძე. – ყველა ეს უბრალო და მარტივი კი აღარ არის, არამედ „თილისმური თუ რომ“, უცბად აღმგზნები, ინსტინქტური თვითმოქმედება. იმდენად მწვავე და ეფექტური არა, მაგრამ მაინც ძლიერ შედეგს მიაღწიეთ შეშლილის ეტიუდში. იქ არანორმალურობის წარმოდგენამ უცებ გამოიწვია დიდი წრფელი მღელვარება და ფრიად აქტიური მოქმედება. ასეთი „თუ რომ“ შეიძლებოდა მიგვეღო კვლავ როგორც „თილისმური“

„თუ რომ“–ის ხარისხისა და თვისებათა შემდგომი განხილვის დროს ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ არსებობს, ასე ვთქვათ. ერთსართულიანი და მრავალ სართულიანი „თუ რომ“. მაგალითად, წეღან საფერფლისა და ხელთათმანის შემთხვევაში ჩვენ ვისარგებლეთ ერთსართულიანი „თუ რომ“-ით.
საკმარისი იყო გვეთქვა: თუ რომ საფერფლე ბაყაყი ყოფილიყო, ხოლო ხელთათმანი – თაგვი, და იმავ წუთას გამოხატულება პოვა მოქმედებაში.

მაგრამ რთულ პიესებში დიდი რაოდენობით იხლართებიან ერთმანეთში ავტორის და მრავალი სხვა „თუ რომ“, რაც ამართლებს გმირების ამა თუ იმ საქციელს, ამა თუ იმ მოქმედებას. იქ საქმე გვაქვს არა ერთსართულიან, არამედ მრავალსართულიან „თუ რომ“ თან ანუ მრავალ განზრახვასა და მათ დამატებით მონაგონთან, რომლებიც მოხერხებულად არიან ერთმანეთში ჩაქსოვილი. იქ ავტორი შეთხზვის დროს ამბობს: „თუ რომ მოქმედება წარმოებდეს ამა თუ ამ ეპოქაში, ამა თუ ამ სახელმწიფოში, ამა და ამ ადგილას ან სახლში; თუ რომ იქ ცხოვრობდნენ ესა და ეს ხალხი ამა და ამ სულიერი განწყობილებით, ამა და ამ აზროვნებისა და გრძნობის; თუ რომ ისინი ხვდებოდნენ ერთიმეორეს ამა და ამ გარემოცვაში“ და ა. შ.

რეჟისორი, პიესის დამდგმელი, ავტორის სიმართლის მსგავს მონაგონს შეავსებს თავისი „თუ რომ“– ით და ამბობს: თუ რომ მოქმედ პირთა შორის არსებობს ასეთი და ასეთი ურთიერთდამოკიდებულება, თუ რომ მათ მოეპოვებათ ასეთი და ასეთი ჩვეულება და ხასიათი, თუ რომ ისინი ასეთ და ასეთ პირობებში ცხოვრობენ და ა. შ. როგორ მოიქცეოდა ყველა ჩამოთვლილ პირობებში მათ ადგილზე მყოფი მსახიობი.

თავის მხრივ მხატვარიც, რომელიც პიესის მოქმედების ადგილს ასახავს, ამა თუ იმ სინათლის შემგუებელი ელექტროტექნიკოსი და სპექტაკლის სხვა შემოქმედნი თავიანთ მხატვრული ფანტაზიით ავსებენ პიესის შინაარსს.

შემდეგ შეაფასეთ ის გარემოება, რომ სიტყვა „თუ რომ“-ში იმალება რაღაც

თვისება, რაღაც ძალა, რომელიც თქვენ თქვენს თავზე განიცადეთ შეშლილის ეტიუდში. „თუ რომ“-ის ამ თვისებამ და ძლიერებამ გამოიწვიეს თქვენში ხელახალი განლაგება – მოძრაობა.

– დიახ სწორედ მოძრაობა, განლაგება! – მოვიწონე მოხდენილი დახასიათება განცდილი გრძნობისა.

– „თუ რომ“-ის წყალობით – გვიხსნიდა ტორცოვი–როგორც „ლურჯ ფრინველში“, ჯადოსნური ალმასის შებრუნებით, რაღაც მოხდება, რის გამო თვალები სულ სხვანაირად დაიწყებენ მზერას, ყურები – სხვაგვარად სმენას, გონება – ახლებურად იწყებს გარემოს შეფასებას, ხოლო მონაგონი ხერხი ბოლოს ბუნებრივად იწვევს სათანადო რეალურ მოქმედებას და დასახული მიზნის შესასრულებლად.

– და როგორ შეუმჩნევლად ხდება ყოველივე ეს! – აღტაცებაში მოველ მე. – მართლაც, რას წარმოადგენს ჩემთვის ბუტაფორული ბუხარი? მაგრამ როდესაც ის დაუკავშირეს „თუ რომ“-ს, როდესაც წარმოვიდგინე გამოჩენილი მსახიობების სტუმრობა და შევიგნე, რომ გაჯიუტებული ბუხარი ყველას შეგვარცხვენდა და თავს მოგვჭრიდა, მან უკვე დიდი მნიშვნელობა მიიღო მაშინდელ ჩემს ცხოვრებაში სცენაზე. გულწრფელად შემძაგდა ის მუყაოს ბუტაფორია, ვაგინებდი უდროოდ წამოქროლილ ყინვებს; დრო აღარ მყოფნიდა იმის შესასრულებლად, რასაც გულიდან მიკარნახებდა აღფრთოვანებული წარმოდგენა.

– იგივე განმეორდა შეშლილის ეტიუდში, – დაუმატა შუსტოვმა. – იქაც – კარები, საიდანაც ვარჯიში დაიწყო, მხოლოდ თავდაცვის საშუალებად გადაიქცა, ძირითადი მიზანი კი, რამაც ჩემი ყურადღება მიიპყრო თავის გადარჩენის ინსტინქტი იყო. ყველა ეს მოხდა ბუნებრივად, თავისთავად...

– მერე და რატომ მოხდა ასე? – სწრაფად გააწყვეტინა სიტყვა არკადი ნიკოლოზისძემ. – იმიტომ რომ საფრთხის წარმოდგენა ყოველთვის გვაღელვებს ჩვენ. ის, როგორც საფუარო დუღილშია ყოველთვის, ხოლო რაც შეეხება კარებს, ბუხარს, ისინი იმდენად გვაღელვებენ რამდენადაც დაკავშირებული არიან ჩვენთვის უფრო უმთავრეს გარემოებასთან.

„თუ რომ“ – ის ზემოქმედების ძლიერების საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ ის არ მოგვითხრობს რეალური ფაქტის შესახებ, იმის შესახებ, რაც არის, არამედ მოგვითხრობს მხოლოდ იმის შესახებ, რაც შეიძლება მომხდარიყო... „თუ რომ“ ეს სიტყვა თავისთავად არაფერს ამბობს... ის მხოლოდ გულისხმობს, კითხვასა სვამს გადასაწყვეტად. მსახიობი კი მასზე პასუხის გაცემასა ცდილობს.

ამიტომაც ხდება, რომ ძვრასა და გადაწყვეტას ვაღწევთ ძალდაუტანებლივ, შეუცდომლად. მართლაც, მე ხომ არ გარწმუნებდით, რომ კარებს უკან შეშლილია აყუდებული? მე არ ვცრუობდი, პირიქით, სიტყვით „თუ რომ“ პირდაპირ გეუბნებოდით, რომ ეს მხოლოდ საგულისხმოა და სინამდვილეში კარებს უკან არავინაც არ არის. მე მხოლოდ მსურდა, რომ გულახდილად გეთქვათ, რას იზამდით, რომ ჩემი მოგონილი ამბავი შეშლილის შესახებ სინამდვილედ გადაქცეულიყო? მე არც ის მირჩევია თქვენთვის, რომ წარმოგედგინათ მოჩვენებით, არც ჩემი განცდები მომიხვევია თავზე, სრული თავისუფლება მოგეცით გეგრძნოთ ის, რასაც თითოეული თქვენგანი ბუნებრივად „განიცდიდა“ იმჟამად. არც თქვენ აიძულებდით თქვენ თავს სრულ და რეალურ სინამდვილედ მიგეღოთ ჩემს მიერ მოგონილი შეშლილის ეტიუდი, არამედ ვარაუდად. არც მე დამიტანებია ძალა დარწმუნებული ყოფილიყავით შეშლილის ეტიუდის სინამდვილეში, თქვენ თვითონ თქვენით აღიარეთ ასეთი ფაქტის არსებობის შესაძლებლობა ცხოვრებაში.

– დიახ, ეს ძლიერ კარგია, რომ „თუ რომ“ გულგახსნილია და მართალი, რომ მას სააშკარაოზე გამოაქვს ყველაფერი. იგი ძილშივე აქარწყლებს თვალისახვევის საწყისს, რაც იშვიათად არ იგრძნობა სცენიურ თამაშში“ – ვამტკიცებდი აღფრთოვანებული.

- რა იქნებოდა, რომ ჩემი გულახდილი მონაგონის ნაცვლად, ფიცი დამეწყო და დამერწმუნებია. რომ კარებს უკან ნამდვილი შეშლილი არის მეთქი?

– მე არ დავიჯერებდი ასეთ აშკარა ტყუილს და არც ადგილიდან დავიძვრებოდი, – გამოვტყდი – სწორედ ის არის შესანიშნავი, რომ თილისმური „თუ რომ“ ჰქმნის ისეთ განწყობილებას, რომელიც სრული იძულების გარეშე დგას. მხოლოდ ასეთ პირობებში შეიძლება სერიოზულად განიხილო ის, რაც არ მომხდარა და რაც შეიძლება მომხდარიყო სინამდვილეში.

– აი კიდევ ერთი თვისება „თუ რომ“-ის, – მოიგონა არკადი ნიკოლოზის ძემ. – ის გამოიწვევს მსახიობში შინაგან და გარეგან აქტივობას და მასაც ძალდატანების გარეშე მიაღწევს, ბუნებრივი გზით. სიტყვა „თუ რომ“ – ბიძგის მიმცემია, დამხმარე, ჩვენი შინაგანი შემოქმედების აქტივობის გამომწვევი. მართლაც საკმარისი იყო აზრად მოგსვლოდათ თავში: „რას ვიზამდი და რა გზას დავადგებოდი, თუ რომ შეშლილის ამბავი ნამდვილად შემთხვეოდათ? – და მაშინვე აქტივობამ გაიღვიძა თქვენში. დასმულ კითხვაზე უბრალო პასუხის მაგიერ, როგორც მსახიობის ბუნებას სჩვევია, მოქმედებისადმი მოწოდებამ გაიღვიძა თქვენში. ვეღარ აღუდექით წინ მის იერიშებს და შეუდექით თქვენს წინაშე წამოჭრილი საქმის შესრულებას. მასთან რეალური, თავის გადარჩენის ადამიანური გრძნობა ხელმძღვანელობდა თქვენს მოქმედებას სწორედ ისევე, როგორც ნამდვილად ხდება ცხოვრებაში.

სიტყვა „თუ რომ“-ის ეს განსაკუთრებული თვისება, ერთის მხრივ აახლოებს მას ჩვენი მიმდინარეობის იმ დედააზრთან, რომელიც მდგომარეობს შემოქმედებისა და ხელოვნების აქტივობასა და ქმედითობაში.

- მაგრამ, როგორც ჩანს, „თუ რომ“ ყოველთვის არ მოქმედებს თავისუფლად, დაუბრკოლებლივ, –განვაგრძე მე. – აი, მაგალითად, ძვრამ თუმცა უცებ იჩინა თავი ჩემში, მაგრამ დიდი დრო დასჭირდა განსამტკიცებლად. შესანიშნავი „თუ რომ“-ის შესავლის პირველსავე წუთში დავიჯერე იგი და ძვრაც მაშინვე მოხდა. მაგრამ- ასეთი გადაწყვეტილება დიდხანს არ გაგრძელებულა. მეორე წამში ეჭვიანობამ გაიღვიძა ჩემში და ვამბობდი: რას ესწრაფი? შენ თვითონ იცი კარგად, რომ ყოველი „თუ რომ“ – მონაგონია, თამაში და არა ნამდვილი ცხოვრება. მაგრამ მეორე ხმა მეკამათებოდა. ის ამბობდა: „არ გედავები, „თუ რომ“ – თამაშია, მონაგონი, მაგრამ სრულიად შესაძლებელი. შესაძლებელი რამ რეალურ სინამდვილეში. მასთან არავინ ფიქრობს ძალდატანებას. შენ მხოლოდ გთხოვენ უპასუხო: „როგორ მოიქცეოდი, რომ იმ საღამოს შენც მოხვედრილიყავ მალოლეტკოვასთან და მისი სტუმრების ბედი გწეოდა?“

ვიგრძენი რა მონაგონის რეალობა, სრული სერიოზულობით მოვეპყარი მას და შემეძლო მეფიქრა, რა მექნა ბუხრისათვის და როგორ დავხვედროდი მოწვეულ გამოჩენილ ადამიანებს.

. . . . . 19 . . წ..

– მაშ ასე, „თილისმური“ თუ უბრალო „თუ რომ“ იწყებს შემოქმედებას. ის იძლევა პირველ ბიძგს როლის შემოქმედებითი პროცესის შემდგომი განვითარებისათვის.

ხოლო, როგორ ვითარდება ეს პროცესი, ამის შესახებ ალექსანდრე სერგეის-ძე პუშკინმა გიპასუხოთ!

თავის შენიშვნაში „სახალხო დრამისა და მ. ა. პოგოდინის „მართა მამასახლისის“ შესახებ ალექსანდრე სერგეის – ძე პუშკინი ამბობს: „ვნებათა ჭეშმარიტება, გრძნობათა სიმართლის მსგავსება საგულისხმო ვითარებაში – აი რას მოითხოვდა ჩვენი აზროვნება დრამატიული მწერლისაგან.“

ჩემის მხრივ დავუმატებ, რომ ამასვე მოითხოვს ჩვენი აზროვნება დრამატიული მსახიობისაგანაც, იმ განსხვავებით, რომ გარემოებანი რომლებიც მწერლისათვის საგულისხმო და სავარაუდოა, ჩვენთვის, მსახიობისათვის უკვე მზა - მოყვანილი გარემოება იქნება. ამიტომ ჩვენს პრაქტიკულ მუშაობაში გაბატონდა ტერმინი „საგულისხმო ვითარება“, როლითაც ჩვენ ვსარგებლობთ.

– საგულისხმო ვითარება... შეწუხდა ვიუნცოვი.

– კარგად დაუფიქრდით ამ შესანიშნავად ნათქვამს, ხოლო შემდეგ მე აგიხსნით თვალსაჩინო მაგალითზე, თუ როგორ გვეხმარება ჩვენი საყვარელი სიტყვა „თუ რომ“ ალექსანდრე სერგეის ძის დიადი ანდერძის შესრულებაში.

„ვნებათა ჭეშმარიტება, გრძნობათა სიმართლის მსგავსება საგულისხმო ვითარებაში“ – ვკითხულობდი ათასგვარი ინტონაციით ჩემს მიერ ჩაწერილ სიტყვებს.

– ტყუილ-უბრალოდ სჯიჯგნით გენიალურ ფრაზას, – შემაჩერა ტორცოვმა. – ეგ ვერ ხსნის მის შინაგან ბუნებას. როდესაც გონების თვალით ვერ მისწვდებით უცებ მთელ აზრს – ლოგიკურ ნაწილებად ჩაიბეჭდება იგი გონებაში.

– უპირველეს ყოვლისა უნდა გავიგოთ რა იგულისხმება სიტყვებში „საგულისხმო ვითარება“? – იკითხა შუსტოვმა.

– ეს არის არის პიესის ფაბულა, მისი ფაქტები, შემთხვევა, ეპოქა, მოქმედების დრო და ადგილი, ცხოვრების პირობები, ჩვენი აქტიორული და რეჟისორული გაგება პიესისა, ჩვენი დამატებანი, მიზანსცენები, დადგმა დეკორაციები და მხატვრის ტანსაცმელი, ბუტაფორია, განათება, ბგერა და ხმაური და სხვადახვა, რის შესახებაც წინადადება ეძლევა მსახიობს მიიღოს მხედველობაში მათი შემოქმედების დროს.

„საგულისხმო ვითარება“, როგორც თვით „თუ რომ“, არის ვარაუდი, განზრახვა, „წარმოსახვის საჩუქარი“. ისინი ერთი და იგივე წარმოშობის არიან: „საგულისხმო ვითარება“ – იგივეა, რაც „თუ რომ“, ხოლო „თუ რომ“ იგივეა, რაც „საგულისხმო ვითარება“ ერთი – ვარაუდია („თუ რომ“), ხოლო მეორე – მისი შევსება („საგულისხმო ვითარება“). „თუ რომ“ ყოველთვის იწყებს შემოქმედებას, „საგულისხმო ვითარება“ ავითარებს მას. ერთს მეორის გარეშე არ შეუძლია არსებობა და აღმგზნებით ძალის მიღება. მაგრამ მათი ფუნქციები კი სხვადასხვაფერია: „თუ რომ“ მთვლემარე წარმოდგენას ძვრის თვისებას ანიჭებს, ხოლო „საგულისხმო ვითარება“ სრულყოფს თვით „თუ რომ“-ს, ისინი ერთად და ცალ-ცალკე ეხმარებიან შინაგანი ძვრის შექმნას.

– რას ნიშნავს „ვნებათა ჭეშმარიტება? – იკითხა ვიუნცოვმა.

– ვნებათა ჭეშმარიტება – სწორედ ეგ არის ვნებათა ჭეშმარიტება, ე. ი. ნამდვილი, ცოცხალი ადამიანის ვნება, გრძნობები, თვით მსახიობის განცდები.

– „გრძნობათა სიმართლის მსგავსება“ რაღას ნიშნავს? – აღარ ეშვებოდა ვიუნცოვი.

– ეს თვით ნამდვილი ვნებანი კი არ არის, გრძნობები ან განცდები, არამედ ასე ვთქვათ, მათი წინაგრძნობა, მახლობელი, მათი მონათესავე განწყობილება,

სიმართლის მსგავსი და ამიტომაც სიმართლის მსგავსებაა. ეს ვნებათა გადმოცემაა და არა პირდაპირი, უშუალო, ქვეცნობიერებითი, ასე ვთქვათ, გრძნობის შინაგანი ნაკარნახევი.

რაც შეეხება პუშკინის ნათქვამს მთლიანად, თქვენ იმას უფრო ადვილად გაიგებთ, თუ წინადადებაში სიტყვებს გადასვამთ და ასე იტყვით:

„საგულისხმო ვითარებაშია – ვნებათა ჭეშმარიტება“. სხვანაირად რომ ვთქვათ: უწინარეს ყოვლისა, შექმენით საგულისხმო ვითარება, გულწრფელად დაიჯერეთ ის ამის შემდეგ თავისთავად წარმოიშვება „ვნებათა ჭეშმარიტება“.

– სა...გულ...ისხმო ვი...თა...რე...ბაში... იჭაჭებოდა საბრალო ვიუნცოვი.

არკადი ნიკოლოზის-ძე სწრაფად მიეხმარა მას:

– პრაქტიკა დაახლოვებით ასეთ პროგრამას წარმოგიდგენთ:

უპირველეს ყოვლისა თქვენ თქვენებურად უნდა წარმოიდგინოთ ყველა „საგულისხმო ვითარებანი“, აღებული თვით პიესიდან, რეჟისორის დადგმიდან, საკუთარი არტისტული ოცნებიდან. მთელი ეს მასალა შეგიქმნით საერთო ზოგად სურათს წარმოსადგენი პირის ცხოვრების შესახებ მის გარემოცვაში... საჭიროა ზედმიწევნით გულწრფელად დაიჯეროთ ასეთი ცხოვრების რეალური შესაძლებლობა თვით სინამდვილეში, იმდენად უნდა შეეგუოთ მას, რომ შეისისხლხორცოთ ეს სხვისი ცხოვრება. თუ ყველა ეს შესძელით, მაშინ თქვენს არსებაში თავისთავად შეიქმნება ვნებათა ჭეშმარიტება ან გრძნობათა სიმართლის მსგავსება.

– მინდა რაიმე უფრო კონკრეტული, პრაქტიკული მიდგომა დაასახელოთ. – აღარ ვეშვებოდი.

– აიღეთ თქვენი შეყვარებული „თუ რომ“ და დაუსვით წინ თქვენს მიერ შეკრულ რომელიმე „საგულისხმო ვითარებას“. ამასთან თქვენს თავს უთხარით ასე, თუ რომ კარებს უკან დამალული შეშლილი ყოფილიყო, თუ რომ მალოლეტკოვას მუმმარაქზე მოსწავლენი ყოფილიყვნენ თუ რომ კარის საკეტი მოშლილი ყოფილიყო და არ დაკეტილიყო, თუ საჭირო რომ ყოფილიყო მისი ბარიკადებით აქოლვა და ა. შ., ასეთ შემთხვევაში რას ვიზამდი და როგორ მოვიქცეოდი?

ასეთი კითხვა უცებ გააცხოველებს თქვენში აქტივობას. უპასუხეთ მას მოქმედებით, თქვით: „აი რას ვიზამდი!“ და ის გააკეთეთ, რაც გსურთ, საითკენაც გული მიგიწევთ, მოქმედების მომენტში უყოყმანოდ.

ამ დროს თქვენ შინაგანად იგრძნობთ – ქვეცნობიერებითია თუ ცნობიერებითი ის, რასაც პუშკინი „ვნებათა ჭეშმარიტებას“ უწოდებს, ან უკიდურეს შემთხვევაში „გრძნობათა მართალ მსგავსებას“. – ამ პროცესის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ სრულებით ძალა არ დაატანოთ თქვენს გრძნობას, თავის ნებაზე მიუშვით იგი, არ იფიქროთ „ვნებათა ჭეშმარიტებაზე“, რადგან ეს „ვნებანი ჩვენზე არ არის დამოკიდებული, არამედ თავისთავად მოგვევლინებიან. ისინი არ ექვემდებარებიან არც ბრძანებას და არც ძალდატანებას.

დაე მსახიობის მთელი ყურადღება „საგულისხმო ვითარებისაკენ“ იყოს მიმართული. გულწრფელად ჩაებით მასში და „ვნებათა ჭეშმარიტება“ თავისთავად წარმოიშვება თქვენში.

როდესაც არკადი ნიკოლოზის ძე გვიხსნიდა, თუ ყველა შესაძლებელ „საგულისხმო ვითარებათა“ და „თუ რომ“ -ის ავტორის, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, ელექტროტექნიკოსისა და სპექტაკლის სხვა შემოქმედთა წყალობით როგორ შეიქმნება სცენაზე ცხოველმყოფელი სიცოცხლის მსგავსი ატმოსფერო,

გოვორკოვი აღშფოთდა და მსახიობს „გამოესარჩლა“.

– მაგრამ, უკაცრავად, – გამოეკამათა ის, – მსახიობს რაღა დარჩა, თუ ყველაფერს სხვები ქმნიან? მხოლოდ უმნიშვნელო რამ?

– როგორ თუ უმნიშვნელო რამ? – შეუტია ტორცოვმა. – დაიჯერო სხვისი მონაგონი და გულწრფელად შეისისხლხორცო ის, განა ეს უმნიშვნელო რამ არის? იცით თუ არა თქვენ, რომ სხვისი მონაგონის შემოქმედება ხშირად უფრო საძნელოა, ვიდრე საკუთარი მონაგონის შექმნა? ჩვენ ვიცით შემთხვევები, როდესაც პოეტის ცუდ პიესას მთელს მსოფლიოში გაუთქვამს სახელი მხოლოდ იმიტომ, რომ დიდ მსახიობს გარდაუქმნია ის. ჩვენ ვიცით, რომ შექსპირი სხვის ნოველებს გარდაქმნიდა ხოლმე. ჩვენც აგრეთვე გარდავქმნით დრამატურგთა ნაწარმოებს, ჩვენ ამოვხსნით, რაც სიტყვებშია ჩამარხული; სხვის ტექსტში ჩვენ ჩავურთავთ ჩვენ ქვეტექსტს, ჩვენს დამოკიდებულებას დავადგენთ ადამიანებისა და მათი ცხოვრების პირობების მიმართ; ჩვენ ჩვენს სიმტკიცეში ვატარებთ ავტორისა და რეჟისორისაგან მიღებულ მასალას; ჩვენ ხელახლად დავამუშავებთ მას, ცოცხალ სულს ჩავბერავთ და შევავსებთ ჩვენი წარმოსახვით. ჩვენ ვუახლოვდებით მას, შევესისხლხორცებით მას ფსიქიკურად და ფიზიკურად; ჩვენ წარმოვშობთ ჩვენში „ვნებათა ჭეშმარიტებას“ ჩვენი შემოქმედების შედეგად ჩვენ ვქმნით ცოცხალ, ტიპიურ სახეებს წარმოსადგენი პიროვნების ვნებასა და გრძნობებში. და მთელი ეს უზარმაზარი მუშაობა – „უმნიშვნელო რამ“ არის! ეს დიდი შემოქმედებაა და ჭეშმარიტი ხელოვნება! – დაამთავრა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

. . . . 19... წ.

შემოვიდა რა კლასში, არკადი ნიკოლოზის–ძემ გაკვეთილის პროგრამა გამოგვიცხადა. მან სთქვა:

– „თუ რომ“ და „საგულისხმო ვითარებას“ შემდეგ დღეს ჩვენ ვისაუბრებთ შინაგან და გარეგან სცენიურ მოქმედების შესახებ.

გესმით თუ არა, რა მნიშვნელობა აქვს მას ჩვენი ხელოვნებისათვის, რომელიც თავისთავად, თავისი ბუნების მიხედვით აქტივობაზეა დამყარებული?

ეს აქტივობა გამოვლინდება სცენაზე და მოქმედებაში, ხოლო მოქმედებაში გადმოიცემა როლის სული – მსახიობის განცდაც, პიესის შინაგანი სამყაროც: ადამიანების შესახებ ჩვენ ვმსჯელობთ სცენაზე მათი მოქმედებისა და ყოფაქცევის მიხედვით და ვიცით, თუ რას წარმოადგენენ ისინი.

აი რას გვაძლევს ჩვენ მოქმედება და რას მოელის მისგან მაყურებელი.

რას ღებულობს მაყურებელი ჩვენგან უმეტეს შემთხვევაში? უპირველეს ყოვლისა ზედმეტ ფუსფუსს, უხვ თავშეუკავებელ ჟესტს, ნერვულ, მექანიკურ მოძრაობას. ყველა ამაში ჩვენ თეატრში უფრო გულუხვნი ვართ, ვიდრე რეალურ ცხოვრებაში.

მაგრამ ეს აქტიორული მოქმედება სულ სხვაგვარია, ვიდრე ადამიანურ, ნამდვილ ცხოვრებაში. განსხვავებას მაგალითით გიჩვენებთ: როდესაც ადამიანს უნდა გაერკვეს უმთავრეს, ფარულ, ინტიმურ ზრახვასა და განცდაში (როგორც ჰამლეტის „ყოფნა არ ყოფნაში“), ის განმარტოვდება, ღრმად ჩაიმალება თავის ქერქში და ცდილობს აზროვნებაში სიტყვით გამოავლინოს ის, რასაც ფიქრობს და გრძნობს.

სცენაზე მსახიობები სხვაგვარად მოქმედებენ. ცხოვრების ინტიმურ წუთებში ისინი

გამოდიან ავანსცენაზე, მაყურებლებს მიმართავენ და ხმამაღლა, ეფექტურად, პათოსით გადასცემენ თავიანთ არარსებულ განცდებს:

– ამჩნევდით თუ არა რას ნიშნავს „გადასცემენ თავიანთ არარსებულ განცდებს“?

– ეს იმას ნიშნავს, რომ იმასვე აკეთებენ, რასაც თქვენ, როდესაც გსურთ გარეგანი, ეფექტური, აქტიორული გათამაშებით შეავსოთ თქვენი თამაშის შინაგანი, სულიერი სიცარიელე.

როლი, რომელსაც შინაგანად არა გრძნობ, უფრო ხელსაყრელია გადასცე მაყურებელს გარეგანი ეფექტურობით, აპლოდისმენტების გამოსაწვევად. მაგრამ საეჭვოა სერიოზულ მსახიობს სურვილი ჰქონდეს გამოიწვიოს თეატრალური ხმაურობა იმ ადგილას, როდესაც ის გადმოსცემს უძვირფასეს აზრებს, გრძნობებს, იდუმალ სულიერ ბუნებას. მათში ხომ დაფარულია საკუთარი, როლის ანალოგიური გრძნობები თვით მსახიობისა. სასურველია მათი გადაცემა არა ტაშის გრიალში, არამედ, პირიქით, სულში ჩამწვდომ სიჩუმის დროს, დიდ ინტიმობაში. ხოლო თუ მსახიობს მსხვერპლად მოაქვს ყველა ეს და არ ეშინია გააუწმაწუროს საზეიმო წუთები, ეს იმას ამტკიცებს, რომ მის მიერ წარმოთქმული როლის სიტყვები არარას წარმოადგენს მისთვის, რომ მას არაფერი ძვირფასი, იდუმალი რამ არ შთაუბერავს როლში. უშინაარსო სიტყვებს ვერ შეუგუებთ ამაღლებულ განწყობილებას. ისინი საჭირონი არიან მხოლოდ როგორც ბგერა, რომელთა საშუალებითაც შესაძლებელია გამოამჟღავნო ხმა, დიქცია, სიტყვის ტექნიკა, აქტიორული, პირუტყვული ტემპერამენტი. ხოლო, რაც შეეხება თვით აზრსა და შეგრძნობებს, რა მიზნითაც იწერებოდა პიესა, ასეთი თამაშის მეოხებით, შეიძლება მათი გადაცემა მხოლოდ „საერთოდ“ ტრაგიკულად, უიმედოდ და ა. შ. ასეთი გადაცემა მკვდარია, ფორმალური, ხელოვნური.

გარეგანი მოქმედების სფეროშიც იგივე ხდება, რაც შინაგან მოქმედებაში (წარმოთქმაში). როდესაც თვით მსახიობს, როგორც ადამიანს, არ ესაჭიროება ის, რასაც აკეთებს, როდესაც როლი და ხელოვნება ეთმობა არა მას, რასაც ისინი ემსახურებიან, ამ შემთხვევაში, სიცარიელით არის სავსე მოქმედება, არ არიან განცდილი და არსებითად ვერც ვერაფერს გადასცემენ. ასეთ შემთხვევაში მეტი არაფერი დარჩენია, რომ იმოქმედოს „საერთოდ“. როდესაც მსახიობი იტანჯება, რომ იტანჯოს, როდესაც მას უყვარს, რომ უყვარდეს, ეჭვიანობს ან შენდობას ითხოვს, რომ იეჭვიანოს და შენდობა ითხოვოს, როდესაც ყველა ეს კეთდება იმიტომ, რომ პიესაში ასე წერია და არა იმიტომ, რომ ასეა განცდილი სულიერად და როლის ცხოვრება შეიქმნა სცენაზე, მაშინ ვეღარსად გაექცევა მსახიობი და ამისათვის „თამაში საერთოდ“ ერთადერთი გამოსავალია.

რა საშინელი სიტყვაა ეს „საერთოდ“!

რამდენი დაუდევრობაა მასში, არეულ-დარეულობა, უსაფუძვლობა, უწესრიგობა!

გნებავთ მიირთვათ რამე – „საერთოდ“? გნებავთ „საერთოდ“ მოელაპარაკოთ, წაიკითხოთ რამე? გნებავთ გამხიარულდეთ „საერთოდ“?

რა მოწყენილობა, უშინაარსობა გამოხატული მოყვანილ წინადადებებში. როდესაც მსახიობის თამაშს აფასებენ სიტყვით „საერთოდ“ არა უშავდა-რა ჰამლეტის როლში! “ – ასეთი შეფასება შეურაცხმყოფელია შემსრულებლისათვის.

წარმოიდგინეთ „საერთოდ“ სიყვარულის, ეჭვიანობისა და მძულვარების სცენები!

რას ნიშნავს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ წარმოადგინონ ამ ვნებათა და მათ შემადგენელ ელემენტთა დომხალი? აი სწორედ ამას, ამ ვნებათა, გრძნობათა აზრთა, მოქმედებათა ლოგიკას, სახეობის დომხალს შემოგვთავაზებენ ხოლმე

იმაზე სასაცილო არა არის-რა, რომ ისინი გულწრფელად ღელავენ და ზედმიწევნით გრძნობენ თავის თამაშს „საერთოდ“. თქვენ ვერ დაარწმუნებთ, რომ მათ თამაშში არ მოიძებნება არც ვნებანი, არც განცდები, არც აზრი, არამედ არის მხოლოდ მათი დომხალი. ეს მსახიობები ოფლში იწურებიან, ღელავენ, გატაცებული არიან თამაშით, თუმცა არ ესმით, რა აღელვებს და რა იტაცებს მათ. ეს სწორედ ის „აქტიორული ემოციაა“, ბნედიანობა რომელთა შესახებაც მე უკვე გელაპარაკეთ. ეს მღელვარებაა „საერთოდ“.

შეუთავსებელია ერთად ჭეშმარიტი ხელოვნება და „საერთოდ“ თამაში. ერთი სპობს მეორეს. ხელოვნებას უყვარს წესრიგი და ჰარმონია, ხოლო „საერთოდ“-ს უწესრიგობა და ქაოტურობა.

როგორ აგაცდინოთ ეს ჩვენი დაუძინებელი მტერი „საერთოდ“?!

მასთან ბრძოლა იმაში მდგომარეობს, რომ შერეული „საერთოდ“ თამაში სწორედ იმით შევაზავოთ, რაც მისთვის შეუთავსებელია, რაც სპობს მას.

„საერთოდ“ – ზერელეა და ფუქსავატი. ამიტომ შეიტანეთ თქვენს თამაში რაც შეიძლება მეტი სინარნარე და სერიოზული ყურადღება სცენაზე მომხდარისადმი. ეს მოსპობს ზერელობას და ფუქსავატობას.

„საერთოდ“ – ქაოტური, უაზროა. შეიტანეთ როლში ლოგიკა და თანმიმდევრობა და ეს ჩამოგაცილებთ „საერთოს“ ცუდ თვისებებს.

„საერთოდ“ –ყველაფერს იწყებს და არაფერს არ აბოლოვებს. შეიტანეთ თქვენს თამაშში, დამთავრებულობა.

ყველა ამას ჩვენ შევასრულებთ, მაგრამ სისტემის მთელი კურსის მანძილზე მისი შესწავლის პროცესში, რათა დაბოლოს „საერთოდ“ მოქმედების ნაცვლად ერთხელ და სამუდამოდ გამოვიმუშავოთ სცენაზე ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი ადამიანური მოქმედება.

მხოლოდ ეს მწამს მე ხელოვნებაში, მხოლოდ მას ვუჭერ მხარს და მას ვქმნი.

რატომ ვარ ასეთი დაუნდობელი „საერთოდ“-ისადმი? აი რატომ.

რამდენი სპექტაკლი დაიდგმება მსოფლიოში ყოველდღე შინაგანი ბუნების ხაზით, როგორც ამას მოითხოვს ჭეშმარიტი ხელოვნება? მხოლოდ ათეული.

რამდენი სპექტაკლი დაიდგმება მსოფლიოში ყოველდღე არა არსებითი, არამედ „საერთოდ“-ის პრინციპის მიხედვით? ათეული თასი. ამიტომ ნუ გაგიკვირდებათ, თუ გეტყვით, რომ ყოველდღიურად მთელ მსოფლიოში ასეული ათასი მსახიობი უძლურდებიან შინაგანად, სისტემატურად გამოიმუშავებენ რა თავისში არასწორ, მავნე სცენიურ ჩვევებს. ეს მით უფრო საშინელია, რომ, ერთის მხრივ, თვით თეატრი და მისი შემოქმედების პირობები ითრევენ მსახიობს ამ საშიშ ჩვევებში, მეორე მხრივ, თვით მსახიობი, ეძებს რა მცირე წინააღმდეგობის გზას, ხალისით სარგებლობს ხელოსნური „საერთოდ“-ით.

ასე ყოველმხრივ, თანდათანობით სისტემატურად მიაქანებენ უვიცები მსახიობის ხელოვნებას დაღუპვისაკენ ან შემოქმედების არსის მოსპობისაკენ ცუდი, თამაშის პირობითი გარეგანი ფორმის „საერთოდ“-ის ხარჯზე.

როგორც ხედავთ, ჩვენ მთელ მსოფლიოსთან მოგვიხდება ბრძოლა, საჯაროდ გამოსვლის პირობებთან, მსახიობის მომზადების მეთოდებთან და კერძოდ სცენიური მოქმედების დადგენილ ცრუ ცნებებთან.

რომ გადავლახოთ ყველა მომავალი დაბრკოლება და გამარჯვებული გამოვიდეთ ბრძოლიდან, უპირველეს ყოვლისა უნდა შეგვწევდეს გამბედაობა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ მრავალ და მრავალ მიზეზთა გამო სცენაზე გამოსვლისას

მაყურებელთა წინაშე საჯარო შემოქმედების პირობებში თეატრში სრულიად ვკარგავთ სცენაზე რეალურ ცხოვრების შეგრძნობას. ჩვენ ყველაფერი გვავიწყდება; ისიც, თუ როგორ დავდივართ ცხოვრებაში, როგორ ვზივართ, ვჭამთ, ვსვამთ, გვძინავს, ვსაუბრობთ, ვუმზერთ, ვისმენთ, – ერთი სიტყვით, როგორ ვმოქმედებთ ცხოვრებაში შინაგანად და გარეგნულად. ყველა ეს ჩვენ ხელახლად უნდა შევისწავლოთ სცენაზე, სწორედ ისე, როგორც ბავშვი სწავლობს ლაპარაკს, მზერას, მოსმენას.

ჩვენი მეცადინეობის მსვლელობაში ხშირად დამჭირდება მოგაგონოთ ამ მოულოდნელი და საყურადღებო დასკვნის შესახებ. ამჟამად კი ვეცადნეთ შევიგნოთ, თუ როგორ შევისწავლოთ სცენაზე მოქმედება არა აქტიორული –„საერთოდ“, არამედ ადამიანური მოქმედება – უბრალო, ბუნებრივი, ორგანულად სწორი, თავისუფალი, როგორც ამას მოითხოვს არა თეატრალური პირობითობა, არამედ ცოცხალი, ორგანული ბუნების კანონები.

– ერთი სიტყვით, ვისწავლოთ თუ როგორ გავაძევოთ თეატრი თეატრიდან, – დაუმატა გოვორკოვმა.

– მართლაც: როგორ გავაძევოთ თეატრიდან (ასომთავრულით) თეატრი (პატარა ანბანით).

ასეთ ამოცანას უცებ ვერ დავძლევთ, არამედ მხოლოდ თანმიმდევრობით, არტისტული ზრდის პროცესსა და ფსიქოტექნიკის გამომუშავებით.

– ახლა კი გთხოვ, ვანია, – მიმართა რახმანოვს არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციო ამ გარემოებას, რომ მოსწავლენი სცენაზე მოქმედებდნენ ნამდვილად, ნაყოფიერად, მიზანშეწონილად და არ წარმოადგენდნენ მომქმედებს. ამიტომ, როგორც კი შევამჩნევ, რომ გათამაშებას დაიწყებენ, ან – მით უმეტეს – მანჭვა-გრეხვას, იმ წამსვე შეაჩერე ისინი. როდესაც შენ კალაპოტში ჩააყენებ კლასს (ეს ერთობ საჭიროა), განსაკუთრებული ვარჯიში გამოიმუშავე, რომელიც აიძულებს მათ სცენაზე მოქმედებას. უფრო ხშირად და უფრო მეტად, დღითი-დღე ჩაატარე ეგ ვარჯიშები, რომ თანამიმდევრობით, მეთოდურად მიაჩვიო ისინი ნამდვილ, ნაყოფიერ და მიზანშეწონილ მოქმედებას სცენაზე. დაე ადამიანის აქტივობა შეეზარდოს მათ წარმოდგენაში იმ განწყობილებას, რომელსაც ისინი განიცდიან სცენაზე, მაყურებელთა თანდასწრებით, საჯარო შემოქმედების ან გაკვეთილის დროს. მიაჩვევ რა მათ ყოველდღიურად ადამიანურ აქტივობას სცენაზე, შენ საუკეთესო ჩვევებს ჩაუნერგავ მათ, იყვნენ ნორმალური ადამიანები და არა თოჯინები ხელოვნებაში.

– რა ვარჯიში? რა ვარჯიში მეთქი?

– უფრო სერიოზულად მოაწყვე გაკვეთილები, მეტი სიმკაცრით, მოთამაშეებს აგრძნობინე თითქოს სპექტაკლი იყოს. აბა, შენ იცი!

– არის! –დათანხმდა რახმანოვი.

– ცალკეულად გამოუძახე ყველას სცენაზე და მიეცი რაიმე საქმე.

– რა საქმე?

– აი თუ გინდ, მაგალითად მიეცი გადასათვალიერებლად გაზეთი და შემდეგ მოგიყვნენ, რა სწერია შიგ.

– მასობრივი გაკვეთილისათვის დიდი დრო დასჭირდება. ყველა ხომ უნდა გამოვცადო!

– განა ის არის ამოცანა, რომ მთელი გაზეთის შინაარსი შეიტყოთ? მთავარია მიაღწიოთ ნამდვილ, ნაყოფიერ და მიზანშეწონილ მოქმედებას. როდესაც შეხედავ, რომ მიზანს მიაღწიე, რომ მოწაფე გაიტაცა საქმიანობამ, რომ საჯარო გაკვეთილის

გარემოცვა არ აფერხებს მას, გამოუძახე მეორე მოწაფეს, ხოლო პირველი სადმე სცენის სიღრმეში გაუშვი. იქ ივარჯიშოს თავისთვის და აითვისოს ცხოვრების, ადამიანის მოქმედება სცენაზე. ამის გამოსამუშავებლად, ასათვისებლად დიდი დროა საჭირო – იცხოვრო სცენაზე ნამდვილი, ნაყოფიერი და გამიზნული მოქმედებით. შენც ეცადე ასეთი დიდი დრო დაიხელთო.

გაკვეთილის დასასრულს არკადი ნიკოლოზის-ძემ აგვიხსნა:

– ჩვენი მუშაობის უმთავრესი ფაქტორებია „თუ რომ“, „საგულისხმო ვითარება“, შინაგანი და გარეგანი მოქმედება. მაგრამ ეს როდი კმარა. ჩვენ კვლავ მრავალი, სპეციალური, არტისტული, შემოქმედებითი უნარი, თვისებები, მადლი (წარმოდგენა, გულისყური, ჭეშმარიტების გრძნობა, ამოცანები, სცენიური მონაცემები და სხვადასხვა) გვჭირია.

ჯერჯერობით კი შევთანხმდეთ, სიმოკლისა და სიმარჯვის მიზნით ყველა ეს ერთი სიტყვით გამოვხატოთ: ელემენტები.

– რის ელემენტები? – შეეკითხა ვიღაც.

– ჯერ არ გიპასუხებთ მაგ კითხვაზე. ეგ თავისთავად გამოირკვევა თავის დროზე. ყველა ამ ელემენტებით სარგებლობა და მათ შინაგანი და გარეგანი მოქმედებით, მათი შორის პირველ რიგში „თუ რომ“-ით, მათი ერთიმეორესთან კომბინირების ცოდნა, ერთის მეორეთი შეცვლა, ერთის მეორესთან გაერთიანება, დიდ პრაქტიკასა და გამოცდილებას ითხოვს, აგრეთვე დროსაც. ამ მხრივ ვიქონიოთ მოთმინება და ჯერჯერობით მთელი ჩვენი ყურადღება იქით მივმართოთ, რომ შევისწავლოთ და სათანადოდ გამოვიმუშაოთ ცალკეული ელემენტი. ეს არის მთავარი, სკოლის ამ წლის კურსის დიდი მიზანი.

IV. წარმოსახვა

. . . . . 19. . . წ..

ტორცოვის ავადმყოფობის გამო დღევანდელი გაკვეთილი მის ბინაზე იყო დანიშნული. მყუდროდ მოგვათავსა არკადი ნიკოლოზის ძემ თავის კაბინეტში.

– თქვენ უკვე იცით – ამბობდა ის,– რომ ჩვენ მუშაობა სცენაზე იწყება პიესასა და როლში თილისმური „თუ რომ“-ის შესავალით, რომელიც მსახიობის ყოველდღიური სინამდვილიდან წარმოსახვის სფეროში გადამყვანი საშუალებაა. პიესა, როლი – ეს ავტორის მონაგონია, ეს მისი შეთხზული თილისმური და სხვა „თუ რომ“ –ია, „საგულისხმო ვითარება“. ჭეშმარიტი, ნამდვილი ამბავი, რეალური სინამდვილე სცენაზე არ ხდება; რეალური სინამდვილე ხელოვნება არ არის. უკანასკნელს, თავისი ბუნებით, სჭირია მხატვრული სიჩქური, როგორიც პირველ რიგში არის თვით ავტორის ნაწარმოები. მსახიობის ამოცანა და მისი შემოქმედებითი ტექნიკა იმაში მდგომარეობს, რომ პიესის შენათხზი მხატვრულ სცენიურ სინამდვილედ აქციოს. ამ

პროცესში მთავარ როლს ჩვენი წარმოსახვა თამაშობს. ამიტომ ღირს დიდხანს შევჩერდეთ ამაზე, ჩავუკვირდეთ მის ფუნქციებს შემოქმედებაში.

ტორცოვმა მიგვითითა სხვადასხვა დეკორაციათა ესკიზებით მოფენილ კედელზე. ყველა ეს სურათები ერთი ჩემი საყვარელი ახალგაზრდა მხატვრისაა, რომელიც უკვე გარდაიცვალა. ახირებული ადამიანი იყო: ჯერ კიდევ დაუწერავი პიესებისთვის ესკიზებს ხატავდა. აი, მაგალითად, უკანასკნელი მოქმედების ესკიზი ჩეხოვის არარსებული პიესისათვის, რომლის დაწერაც განზრახული ჰქონდა ანტონ პავლოვიჩს სიკვდილის წინ: ყინულებში ჩაჭედილი ექსპედიცია მრისხანე და მძაფრი ჩრდილოეთი. მცურავ ყინულებში მომწყვდეული უშველებელი გემი. გაჭვარტლული საკვამლეები შავად გამოიყურებიან თეთრ ფონზე. ტეხური ყინვაა. ყინულოვანი ქარიშხალი თოვლის კორიანტელს აყენებს, რომელიც ქროლვის დროს სუდარაში გახვეულ ქალის სახედ მოგვევლინება. აქ კი ქმრისა და მისი ცოლის საყვარლის ფიგურებია ჩაკონილი. ორივენი გაექცნენ ცხოვრებას და ექსპედიციაში მოეწყვნენ, რომ გადაევიწყებინათ თავიანთი გულითადი დრამა.

– ვინ დაიჯერებს, რომ ესკიზი ისეთი ადამიანის დახატულია, რომელიც მოსკოვის მიდამოებს არ გასცილებია! მან შექმნა პოპულარული პეიზაჟი. ისარგებლა რა თავისი დაკვირვებებით ჩვენი ზამთრის ბუნებაზე, მით, რაც გაეგონა სხვისი ნაამბობით, მხატვრული ლიტერატურისა და სამეცნიერო შრომების მასალიდან შეიქმნა სურათი. ამ შრომაში მთავარი როლი წარმოსახვას ეკუთვნის.

ტორცოვმა მეორე კედელთან მიგვიყვანა, რომელზედაც პეიზაჟების მთელი სერია იყო ჩამწკრივებული. უფრო სწორად – ეს ერთი და იგივე მოტივის გამეორება იყო: რომელიღაც აგარაკისა, მაგრამ ყოველთვის მხატვრის წარმოსახვით იერშეცვლილი. წითელი სახლების ერთი და იგივე მწკრივი ფიჭვნარში – წელიწადის სხვადასხვა დროსა და დღესა თუ ღამეში, მზის გულზე თუ გრიგალში. შემდეგ – იგივე პეიზაჟი, მაგრამ გაკაფული ტყით, მის ადგილზე ამოჭრილი არხებითა და გუბით და ახლად აშენებული სხვადასხვა ჯიშის ხეხილით. მხატვარი ერთობოდა მით, რომ თავისებურად უსწორებდა ანგარიშს ბუნებას და ადამიანთა ცხოვრებას. ის თავის ესკიზებში აგებდა და ანგრევდა სახლებს, ქალაქებს. ხელახლა გეგმავდა ადგილმდებარეობას, ანგრევდა მთებს.

– შეხედეთ, რა მშვენიერია! მოსკოვის კრემლი ზღვის პირად!– აღმოხდა ვიღაცას.

– ყოველივე ეს მხატვრის წარმოსახვამ შექმნა.

– ხოლო აი ესკიზები არარსებულ პიესისათვის „საპლანეტათშორისო ცხოვრებიდან“,

– მოგვმართა ტორცოვმა და მიგვიყვანა ნახატებისა და აკვარელების ახალ სერიასთან, – აი აქ სადგურია დახატული რაღაც აპარატებისათვის, რომელთა შემწეობითაც კავშირია დამყარებული პლანეტებს შორის. ხედავთ: ლითონის უზარმაზარი ყუთი ვებერთელა წინ ფარდითა და რომელიღაც ლამაზ და ახირებულ არსებათა ფიგურებით. ეს ვაგზალია. ის ჰაერშია ჩამოკიდული. ფანჯრებში ხალხი მოსჩანს – მგზავრები დედამიწიდან... ასეთ ვაგზალთა მთელი ხაზი ზევით და ქვევით უსაზღვრო სივრცეში: ვებერთელა მაგნიტთა ურთიერთ მიმზიდველობითი წონასწორობა აკავებს მათ. ჰორიზონტზე რამდენიმე მზე და მთვარეა. მათი სინათლე ზღაპრულ ეფექტებსა ჰქმნის, რაც უცნობია ჩვენი დედამიწისათვის. ასეთი სურათის დასახატავად გარდა უბრალო წარმოსახვისა, საჭიროა კარგი ფანტაზიაც.

– რა განსხვავებაა მათ შორის? – იკითხა ვიღაცამ.

– წარმოსახვა ჰქმნის იმას, რაც არის, რაც მოხდება, რასაც ვიცნობთ ჩვენ, ხოლო ფანტაზია – იმას, რაც არ არის, რასაც სინამდვილეში ვერ ვხედავთ, რაც არ ყოფილა

არასოდეს და არც იქნება. შეიძლება კიდეც მოხდეს! ვინ იცის? როდესაც ხალხის ფანტაზიამ შექმნა ზღაპრული ხალიჩა, ვინ მოიფიქრებდა, რომ ხალხი თვითმფრინავებით ჰაერში დაიწყებდა ნავარდს? ყველაფერი იცის ფანტაზიამ და ყველაფერი შეუძლია. ფანტაზია, ისევე როგორც წარმოსახვა ესაჭიროება მხატვარს.

– მსახიობს? – შეეკითხა შუსტოვი.

– თქვენის აზრით, რად უნდა მსახიობს წარმოსახვა? – მისცა შემხვედრი კითხვა არკადი ნიკოლოზის ძემ

– როგორ თუ რად? რომ შექმნას თილისმური „თუ რომ“, „საგულისხმო ვითარება“, – მიუგო შუსტოვმა.

– ისინი უჩვენოდ შექმნა ავტორმა–თვით მისი პიესა საჩუქარი არის.

შუსტოვი დუმდა.

– აძლევს თუ არა დრამატურგი ყველაფერს, რაც ესაჭიროება მსახიობს? – დასვა კითხვა ტორცოვმა. – შეიძლება თუ არა ას გვერდზე მთლიანად გადაშალოს დრამატურგმა ყველა მოქმედი პირის ცხოვრება? თუ ბევრი რამ დარჩება უთქმელი? ასე, მაგალითად: ყოველთვის და საკმაოდ დაწვრილებით ამბობს ავტორი თუ რა იყო პიესის დასაწყისამდე? იძლევა თუ არა ამომწურავ პასუხს, რა მოხდება პიესის დასასრულის შემდეგ, რა ხდება კულისებს იქით, საიდან მოდის მოქმედი პირი, საით მიდის? დრამატურგი ძუნწია ასეთი კომენტარებისათვის. მის ტექსტში აღნიშნულია მხოლოდ: „იგინივე და პეტროვი“ ან „პეტროვი მიდის“. ხოლო ჩვენ არ შეგვიძლია მოვიდეთ უცნობი სივრციდან და იქითვე წავიდეთ, თუ არ წარმოვიდგინეთ ასეთი გადანაცვლების მიზანი. დამაჯერებელი არ იქნება ასეთი მოქმედება „საერთოდ“. ჩვენ სხვაც მრავალი ვიცით დრამატურგის ასეთი შენიშვნები: „ადგა“, „აღელვებული დადის“, „იცინის“, „კვდება“ ჩვენ გვეძლევა როლის წყვეტილი დახასიათება, როგორც: „ლამაზი შეხედულების ახალგაზრდა“, „ხშირად სწევს პაპიროსს“.

განა ეს საკმარისია იმისათვის, რომ შევქმნათ მთლიანი გარეგანი გამოხატულება, მანერები, სიარული, ჩვევები? როლის ტექსტი და სიტყვები? ნუთუ საკმარისია მათი დასწავლა და ზეპირად წარმოთქმა?

პოეტის შენიშვნები, რეჟისორის მოთხოვნები მისი მიზანსცენები და მთელი დადგმა? ნუთუ ეს მხოლოდ საკმარისია დაისწავლო ისინი და ფორმალურად შეასრულო სცენაზე?

ნუთუ ყველა ეს ასახავს მოქმედი პირის ხასიათს, განმარტავს მისი აზროვნების, გრძნობების, გულის წადილის, საქციელის ყველა ნიუანსს?

არა, ყველაფერი ეს თვით მსახიობმა უნდა შეავსოს, გააღრმავოს. პოეტისა და სპექტაკლის სხვა შემოქმედთა მონაცემი მხოლოდ მას შემდეგ გაცოცხლდება, გამოაფხიზლებს და აამოძრავებს შემოქმედის სულის კუნჭულებს სცენაზე და მაყურებლისას დარბაზი. მხოლოდ ამის შემდეგ შესძლებს მსახიობი იწყოს ცხოვრება წარმოსადგენი პიროვნების მთლიანი შინაგანი ცხოვრებით და ისე იმოქმედოს, როგორც გვავალებს ავტორი, რეჟისორი და ჩვენი საკუთარი ცოცხალი გრძნობა.

მთელ ამ მუშაობაში ჩვენი უახლოესი თანაშემწეა წარმოსახვა თავისი თილისმური „თუ რომ“-ითა და „საგულისხმო ვითარებით“. ის არამც თუ საბოლოოდ ამბობს იმას, რაც ვერ სთქვეს ავტორმა, რეჟისორმა და სხვებმა, არამედ ის გამოაცოცხლებს სპექტაკლის საერთოდ ყველა შემოქმედთა მუშაობას, რომელთა შემოქმედებაც მაყურებლამდე აღწევს უპირველეს ყოვლისა თვით მსახიობის წარმატებითა და გამარჯვებით.

მიხვდით თუ არა ახლა, თუ როგორ ესაჭიროება მსახიობს ჰქონდეს ძლიერი და ნათელი წარმოსახვის უნარი: ის საჭიროა მისთვის მხატვრული მუშაობისა და ცხოვრების ყოველ მომენტში, სცენაზე როლის როგორც შესწავლის, აგრეთვე განსახიერების დროს.

შემოქმედების პროცესში წარმოსახვა წარმოადგენს მეწინავეს, რომელსაც თან მიჰყავს თვით მსახიობი.

გაკვეთილი შესწყდა გამოჩენილი ტრაგიკოსის უ. . . . . ს მოულოდნელი დარბაზობის გამო – იმ დროს მოსკოვში იყო გასტროლებზე. ის ლაპარაკობდა თავის წარმატებათა შესახებ, ხოლო არკადი ნიკოლოზის-ძე გვითარგმნიდა რუსულად.

როდესაც დიდებული სტუმარი წავიდა, ხოლო ტორცოვი მისი გაცილების შემდეგ შემობრუნდა, ღიმილით მოგვმართა:

– რასაკვირველია, ტრაგიკოსი ცრუობს, მაგრამ, როგორც ხედავთ, გატაცებული კაცია და გულწრფელად სჯერა თავისი ნათქვამი. ჩვენ, მსახიობები ისე მივეჩვიეთ სცენაზე ფაქტების საკუთარი წარმოსახვის წვრილმანებით შევსებას, რომ ეს ჩვევები ცხოვრებაშიც გადაგვაქვს სცენიდან. აქ, რა თქმა უნდა, ზედმეტია ის, მაგრამ თეატრში კი საჭიროა.

თქვენ გგონიათ, ადვილია ისეთი რამ მოიგონო და მოუთხრო, რომ გულის ფანცქალით გისმენდნენ? ესეც აგრეთვე შემოქმედებაა, რომელსაც წარმოშობენ თილისმური „თუ რომ“, „საგულისხმო ვითარება“ და კარგად განვითარებული წარმოსახვა.

გენიოსებზე ვერ იტყვით, რომ ცრუობენ ისინი. ასეთი ხალხი სულ სხვა თვალით უყურებს სინამდვილეს, ვიდრე ჩვენ. ისინი სულ სხვანაირად ხედავენ ცხოვრებას, ვიდრე ჩვენ, უბრალო მომაკვდავები. განა შეიძლება მათი განსჯა იმისათვის, რომ წარმოსახვა ხან ვარდისფერ სათვალეებს ააფარებს მათ თვალებზე, ხან ცისფერს, ხან ნაცრისფერს, ხან კიდევ შავს? და განა სასარგებლო იქნება ხელოვნებისათვის, თუ ეს ხალხი სათვალეებს მოიხსნის და, როგორც სინამდვილეს, აგრეთვე მხატვრულ მონაგონს უშუალოდ – თვალებით დაუწყებენ მზერას, ფხიზლად და მხოლოდ იმას დაინახავენ, რასაც ყოველდღიურობა იძლევა?

გამოგიტყდებით, ხშირად მეც ვცრუობ, როდესაც, როგორც მსახიობს ან რეჟისორს საქმე მაქვს ისეთ როლთან ან პიესასთან, რომლებიც საკმაოდ არ გამიტაცებენ. ასეთ შემთხვევაში ვჭკნები და ჩემს შემოქმედებით უნარს დამბლა ეცემა. აქ კი, შოლტი არის საჭირო. შემდეგ ყველას ვარწმუნებ, რომ გატაცებული ვარ მუშაობით, ახალი პიესით და ქება-დიდებას ვასხამ მას. ამისათვის უნდა მოიგონო ისეთი რამ, რაც მასში არ არის. ასეთი აუცილებლობა უბიძგებს წარმოსახვას. როდესაც მარტო ვარ, მას არ ჩაიდენ, მაგრამ საზოგადოებაში ძალაუნებურად მიხდება, რაც შეიძლება გავამართლო ჩემი სიცრუე და წინასწარ აღვუთქვა დაპირება. ხოლო შემდეგ ისიც მოხდება, რომ შენივე საკუთარი მონაგონით სარგებლობ და მასალად გამოიყენებ როლისა და დადგმისათვის და შეგაქვს ისინი პიესაში.

– თუ მსახიობისათვის ასეთ დიდი რამეს წარმოადგენს წარმოსახვა, მაშ იმათ რაღა ეშველება, ვინც სრულიად მოკლებულია მას? – გაუბედავად მიმართა შუსტოვმა.

– უნდა განავითარონ იგი ან მიატოვონ სცენა. თუ ასე არ მოიქცევით, ისეთ რეჟისორთან მოხვდებით, რომელიც თავისი საკუთარი წარმოსახვით შეავსებს, რაც თქვენ გაკლიათ. ეს იმას ნიშნავს, რომ უარი თქვათ საკუთარ შემოქმედებაზე, პაიკად გადაიქცეთ სცენაზე. ის არა სჯობს საკუთარი წარმოსახვა განავითაროთ.

– ეს, ალბათ. ძლიერ ძნელია, – ამოვიოხრე.
– ეგ იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორია ეს წარმოსახვა! არსებობს წარმოსახვა ინიციატივით, რომელიც დამოუკიდებლად მუშაობს. ის ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გამოვლინდება და დაჟინებით იწყებს მუშაობას, დაუღალავად, ცხადლივ თუ ძილში. არის წარმოსახვა, რომელიც მოკლებულია ინიციატივას, სამაგიეროდ, ადვილად მიხვდება ნაკარნახევს და შემდეგ დამოუკიდებლად განაგრძობს ნაკარნახევის განვითარებას. ამგვარ წარმოსახვასთან შედარებით ადვილია იქონიო საქმე. ხოლო თუ წარმოსახვა იჭერს, მაგრამ ვერ ანვითარებს ნაკარნახევს, ამ შემთხვევაში მუშაობა უფრო ძნელდება. მაგრამ არიან ადამიანები, რომლებიც ვერც თვითონ ქმნიან და ვერც იმას ითვისებენ, რასაც სხვები შესთავაზებენ. თუ მსახიობი ნაჩვენებიდან მხოლოდ გარეგან, ფორმალურ მხარეს ითვისებს, – ეს წარმოსახვის უქონლობის ნიშანია, ურომლისოდაც შეუძლებელია იყო მსახიობი.
ინიციატივით თუ უინიციატივოდ?
იჭერს და ანვითარებს, თუ ვერ იჭერს?
აი კითხვები, რომელნიც არ მაძლევენ მოსვენებას.

როდესაც საღამოთი ჩაის შემდეგ სიჩუმე ჩამოვარდა, ჩავიკიტე ჩემს ოთახში, მოხერხებულად ჩავჯექი სავარძელში, შემოვიწყე გარშემო ბალიშები, დავხუჭე თვალები და, მიუხედავად დაქანცულობისა, დავიწყე ოცნება. მაგრამ იმავ წუთას ჩემი ყურადღება სინათლის წრეებმა მიიპყრეს, სხვადასხვა ფერთა კრიალმა, რომლებიც უცებ წამოიჭრებოდნენ და სიბნელეში მელანდებოდნენ დახუჭულ თვალებში.
ჩავაქრე ლამფა, რადგან მეგონა, ის იწვევდა ამ მოვლენებს.
„რაზე ვიოცნებო?“ ვფიქრობდი ჩემთვის. ხოლო წარმოსახვა ფხიზლობდა. გაუვალი ფიჭვნარის კენწეროები მელანდებოდა...
ოდნავი სიო მწყობრად და ნარნარად არხევდა მათ.
ვტკბებოდი სიამოვნებით.
თითქოს სუფთა ჰაერის სუნიც კი ვიყნოსე.
საიდანღაც... დუმილში... შემოიჭრა საათის ტაკა-ტუკი.

ჩამთვლიმა.
„რასაკვირველია! – გადავწყვიტე, გამოფხიზლებისას. – როგორ შეიძლება ოცნება უინიციატივოდ! თვითმფრინავით გავფრინდები! ფიჭვნარის კენწეროებს გადავუქროლებ. თვითმფრინავიდან ვათვალიერებ ველ-მინდვრებს, მდინარეებს, ქალაქებს, დაბა-სოფლებს... ხის კენწეროებს... წყნარად, სულ ოდნავ ირხევიან... ახალი, სუფთა ჰაერის სუნი მცემს... ფიჭვნარის... საათს ტაკა-ტუკი გააქვს...

ეს ვინა ხვრინავს? ნუთუ მე თვითონ? დამძინებია? დიდხანს?...“
სასადილო ოთახს ასუფთავებდნენ... ავეჯს ალაგებდნენ... ფარდებში დილის სინათლე შემოიჭრა.
საათმა რვა ჩამორეკა... ინიციატი... ვა....ა....ა.

. . . . . 19 . . წ. . .

ისე ძლიერ შემაფიქრიანა ჩემს ოთახში ოცნების მარცხმა რომ – ვეღარ მოვითმინე და დაწვრილებით ვუამბე არკადი ნიკოლოზის-ძეს დღევანდელ გაკვეთილზე, რომელიც მალოლეტკოვას სასტუმრო ოთახში შედგა.

– თქვენი ცდა იმიტომ დამთავრდა მარცხით, რომ მთელი რიგი შეცდომები დაგიშვიათ, – მიპასუხა მან ჩემს ნათქვამზე. – პირველი ის, რომ თქვენ ძალას ატანდით წარმოსახვას იმის ნაცვლად, რომ მოგეხიბლათ და გაგეტაცნათ იგი. მეორე შეცდომა ის არის, რომ ოცნებობდით „არც აქეთ, არც იქით“, როგორც და საითაც შემთხვევა წაგაჩანჩალებთ. მსგავსად იმისა, რომ არ შეიძლება მოქმედება მხოლოდ იმიტომ, რომ „ცუდად დგომას ცუდად შრომა სჯობია“ (იმოქმედო – თვით მოქმედებისათვის), ისევე არ შეიძლება ოცნება მხოლოდ თვით ოცნებისათვის. თქვენი წარმოსახვის მუშაობაში არ იყო აზრი, შემოქმედებისთვის საჭირო ამოცანა არა ჰქონია მას დასახული. მესამე შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ თქვენი ოცნება არ იყო ქმედითი, აქტიური. წარმოსახვითი ცხოვრების აქტივობას კი მსახიობისათვის პირველხარისხოვანი და მთავარი მნიშვნელობა აქვს. მისმა წარმოსახვამ უნდა გაიტაცოს, გამოიწვიოს ჯერ შინაგანი, ხოლო შემდეგ გარეგანი მოქმედებაც.

– ვმოქმედებდი იმიტომ, რომ გონებით ელვის სისწრაფით მივფრინავდი ტყის თავზე.

– თქვენ რომ სწრაფი მატარებლის ვაგონში წევხართ არხეინად და ელვის სისწრაფით მიჰქრით, განა მოქმედებთ? – მკითხა ტორცოვმა. – ორთქმავალი, მემანქანე – აი ვინ მუშაობს, ხოლო მგზავრები, პასიურები არიან. სხვა საქმეა, თუ მატარებლის მსვლელობის დროს თქვენ გაცხოველებული საქმიანი კამათი გაქვთ, ან თუ რაიმე მოხსენებასა სწერთ, – იმ შემთხვევაში შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ თქვენ მუშაობთ, მოქმედებთ. ასევე დაგემართათ თვითმფრინავით მოგზაურობის დროსაც. მფრინავი მუშაობდა, თქვენ კი მოკლებული იყავით მოქმედებას. აი თქვენ რომ გემართათ მანქანა, ან ადგილმდებარეობის ფოტოგრაფიული სურათი გადაგეღოთ, შეიძლებოდა ლაპარაკი თქვენი აქტივობის შესახებ. ჩვენ აქტიური წარმოსახვა გვესაჭიროება და არა პასიური.

– როგორ გამოვიწვიოთ ეგ აქტივობა? – ცნობისმოყვარეობით კითხულობდა შუსტოვი.

– მე აგიწერთ ჩემი ექვსი წლის ძმისწულის საყვარელ თამაშს. თამაშს ეწოდება: „როგორ, თუ რომ“ და შემდეგში მდგომარეობს: „რას აკეთებ?“ – მეკითხება გოგონა. „ჩაისა ვსვამ“ – ვუპასუხებ. – „ეს ჩაი კი არა, სასაქმებელი ზეთი რომ იყოს, როგორ დალევდი?“ – უნდა მოვიგონო წამლის გემო. იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს კარგად გამომდის და სახეს მოვღუშავ, ბავშვი მთელ სახლს გააყრუებს ხოლმე სიცილ-კისკისით. შემდეგ ახალ კითხვას აძლევს: „რაზე ზიხარ?“ –„სკამზე“ – ვუპასუხებ, – „მაგრამ შენ რომ გავარვარებულ ფილაზე იჯდე, რას იზამდი? ძალაუნებურად უნდა წარმოვიდგინო ჩემი თავი გახურებულ ფილაზე მჯდომი და ვცდილობ თავი დავაღწიო დაწვას. როდესაც ამას მოხერხებულად ვაკეთებ, გოგონას ვეცოდები. ხელებგაშლილი ყვირის: „აღარ მინდა თამაში!“ – ხოლო, თუ თამაში გაგრძელდა, ბოლოს ცრემლებიც მოჰყვება. აი, თქვენც მოიგონეთ სავარჯიშოდ ასეთი თამაში, რომელიც აქტიურ მოქმედებას გამოიწვევს თქვენში.

– მე მგონია, ეგ პრიმიტიული, უხეში მიდგომაა, – შევნიშნე. – ჩემი სურვილია უფრო დახვეწილი მაგალითი აგვეღო.

– ნუ ჩქარობთ! მოესწრებით! ხოლო პირველ დასაწყისში სულ უბრალო და ელემენტარული ოცნებით დაკმაყოფილდით. უცებ ნუ მოინდომებთ ცაში აფრენას, აქ, დედამიწაზე, ჩვენთან იცხოვრეთ იმ გარემოში, რომელშიც სინამდვილეში იმყოფებით. აი მაგ ავეჯმა, მათ საგნებმა, რომელთაც თქვენ გრძნობთ და ხედავთ, მიიღონ მონაწილეობა თქვენს მუშაობაში. აი მაგალითად, შეშლილის ეტიუდი. მასში

წარმოსახვის მონაგონი ჩვენს გარემო რეალურ ცხოვრებაზე გადავიტანეთ. მართლაც: ოთახი, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებოდით, ავეჯი, რომლითაც ბარიკადით ჩავხერგეთ კარები, – ერთი სიტყვით, ყველაფერი თავის ადგილზე დარჩა. ოღონდ არარსებული შეშლილის გამოგონება ავამუშავეთ. დანარჩენში ეტიუდი ემყარებოდა რეალურ ამბავს და ჰაერში არ იყო გამოკიდული.

ვცადოთ ანალოგიური რამ. ჩვენ ამჟამად გაკვეთილი გვაქვს კლასში. ეს ჭეშმარიტი სინამდვილეა. ოთახი, მისი მოწყობილობა, მოსწავლენი და მათი მასწავლებელი დარჩნენ იმ სახით და იმ მდგომარეობაში, როგორშიც ახლა იმყოფებიან. „თუ რომ“-ის მეშვეობით გადამყავს ჩემი თავი არარსებულ, ვითომურ ცხოვრებაში და ამისათვის ჯერჯერობით მხოლოდ დროს ვინაცვლებ და ვარწმუნებ ჩემ თავს: „ამჟამად დღის კი არა, ღამის სამი საათია“. თქვენი წარმოსახვით გაამართლეთ ამრიგად გაგრძელებული გაკვეთილი. ეს არ არის ძნელი. წარმოიდგინეთ, რომ ხვალ გამოცდა გაქვთ დანიშნული და ჯერ კიდევ ბევრი რამ გაქვთ დასამთავრებელი და ამიტომ შეგაგვიანდათ თეატრში. აქედან გამომდინარე ახალი გარემოებები და ზრუნვა: თქვენები შეწუხდნენ სახლში, რადგან უტელეფონობის გამო ვერ აცნობეთ, რომ გაგვიანდებათ. ერთი მოწაფეთაგანი ვეღარ დაესწრო საღამოს, სადაც მიპატიჟებული იყო, მეორე ძლიერ შორს ცხოვრობს და არ იცის უტრამვაიოთ როგორ მიაღწიოს სახლამდე და ა. შ. კიდევ მრავალ სხვა ზრახვებს, გრძნობებს და სულიერ განწყობილებებს გამოიწვევს ეს ახალი მონაგონი. ყველა ეს მოქმედებს საერთო განწყობილებაზე, რომელიც მიმართულებას აძლევს იმას, რაც შემდეგში უნდა მოხდეს. ეს ერთი მოსამზადებელი ნაბიჯთაგანია განცდებისათვის. ამ მონაგონთა შედეგად ვქმნით ჩვენ ნიადაგს, საგულისხმო ვითარების ეტიუდისათვის, რომელიც შეიძლება განვავითაროთ და „ღამის გაკვეთილი“ ვუწოდოთ.

კვლავ ერთი რამ ვცადოთ, შევიტანოთ სინამდვილეში, ანუ ამ ოთახში, მიმდინარე გაკვეთილში, ახალი „თუ რომ“. დრო ისევ თავის ადგილზე დარჩეს – დღის სამი საათი, სამაგიეროდ შეიცვალოს წელიწადის დრო, ზამთარი კი არ არის ახლა, თხუთმეტ გრადუსიანი ყინვით, – გაზაფხულია თავისი სითბოთი და საუცხოო ჰაერით. ხედავთ, უკვე შეიცვალა თქვენი განწყობილება, თქვენ უკვე იღიმებით იმის ფიქრში, რომ გაკვეთილის შემდეგ ქალაქგარეთ გაისეირნებთ! გადასწყვიტეთ. რა გზას დაადგებით. ყველა ეს გაამართლეთ მონაგონით და ახალი ვარჯიში წამოიჭრება თქვენი წარმოსახვის განვითარებისათვის.

კიდევ ერთი „თუ რომ“-ს შემოგთავაზებთ: დრო, ეს ოთახი, ჩვენი სკოლა, გაკვეთილი რჩება უცვლელად, მაგრამ ყველაფერი ეს მოსკოვიდან ყირიმში გადაგვაქვს, ან მოქმედების ადგილი იცვლება ამ ოთახის საზღვრებს გარეშე. დმიტროვკის ნაცვლად, ზღვა გელამუნებათ, გაკვეთილის შემდეგ თქვენ გაგრილდებით ზღვაში ბანაობით. საკითხავია, როგორ მოხვდით სამხრეთში? გაამართლეთ ეს საგულისხმო ვითარებით, წარმოსახვის როგორიც გსურდეთ მონაგონით. შეიძლება, საგასტროლოდ წავედით ყირიმს და იქ ჩვენ არ შეგვიწყვეტია ჩვენი მეცადინეობა? გაამართლეთ ამ ზმანებითი ცხოვრების სხვადასხვა მომენტი "თუ რომ“-ის შეფარდებით ჩართული და თქვენ მთელ რიგ ახალ მიზეზებს მიიღებთ წარმოსახვის ვარჯიშისათვის.

კიდევ ახალ „თუ რომ“–ს ჩავრთავ და გადამაქვს ჩვენი მეცადინეობა უკიდურეს ჩრდილოეთში იმ დროისათვის, როდესაც ღამე სულ არ არის იქ – განუწყვეტელი დღეა. როგორ გაამართლებდით ასეთ გადასახლებას? თუნდა იმით, რომ ვითომ კინოსურათის გადასაღებად მივედით იქ. მსახიობისაგან დიდ დაკვირვებას,

სიცოცხლეს და უბრალოებას მოითხოვს ეს გარემოება, რადგან ყოველგვარი სიყალბე ახდენს ლენტს. ყველა თქვენგანს არ შეუძლია დააღწიოს თავი „გათამაშებას“, ამიტომ მე, როგორც რეჟისორს მომიხდება ვიზრუნო თქვენი სკოლის მეცადინეობაზე. მიიღებთ რა ყველა ამ მონაგონებს და დაიჯერებთ „თუ რომ“-ის მეოხებით, თქვენ თავს შეეკითხებით: „რას მოვიმოქმედებდი მოცემულ პირობებში?“ ამ კითხვის გადაწყვეტილებით თქვენ იმავე დროს გამოიწვევდით წარმოსახვის მუშაობას.

ამჟამად კი, ახალ ვარჯიშში ყველა მოყვანილი გარემოება მოგონილი ავიღოთ. ჩვენი რეალური ცხოვრების გარემოცვიდან დავტოვოთ მხოლოდ ეს ოთახი, ისიც ძლიერი გარდაქმნილი ჩვენი წარმოსახვით. წარმოვიდგინოთ რომ ჩვენ – ყველანი სამეცნიერო ექსპედიციის წევრები ვართ და სადღაც შორეულ ქვეყანაში მივფრინავთ თვითმფრინავით. გადაფრენის დროს სადღაც გაუვალ ტყე-ღრის თავზე მარცხი მოგვივიდა: მანქანამ შეწყვიტა მუშაობა და თვითმფრინავი იძულებულია დაეშვას მთიან ადგილას. მანქანას შეკეთება სჭირია. ეს გარემოება დიდი ხნით შეაფერხებს ექსპედიციას. კიდევ კარგი, რომ სურსათ-სანოვაგის მარაგი გვაქვს. მაგრამ არც ძალიან დიდი. ნადირობით უნდა ვირჩინოთ თავი. ამის გარდა, რაიმე საცხოვრებელი ბინის შესახებაც ხომ უნდა ვიზრუნოთ, საჭმლის მოსამზადებლად, უნდა დავიცვათ თუ არა თავი მხეცებისაგან. ჩვენი წარმოდგენით, ასეთი შიში და საფრთხე მოგველის ცხოვრებაში. თითოეული მომენტი მოითხოვს ჩვენგან საჭირო, მიზანშეწონილ მოქმედებას, რომლებიც ლოგიკურად და თანმიმდევრობით წარმოიშვებიან ჩვენს წარმოსახვაში უნდა დავიჯეროთ მათი აუცილებლობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში აზრსა და მიმზიდველობას კარგავს ოცნება.

ესეც არ იყოს, მსახიობის შემოქმედება მხოლოდ მისი წარმოსახვის შინაგანი მუშაობით არ გამოიხატება, არამედ მის შემოქმედებით ოცნებათა გარეგან ხორცშესხმაშიც. მაშ გადააქციეთ ოცნება სინამდვილედ, ითამაშეთ რაიმე ეპიზოდი სამეცნიერო ექსპედიციის წევრთა ცხოვრებიდან.

– სად აქა? მალოლეტკოვას სასტუმრო ოთახის პირობებში? – განცვიფრებული ვეკითხებოდით.

– მაშ სად? სპეციალურ დეკორაციებს ხომ არ შევუკვეთავთ?

მით უმეტეს, რომ ასეთი შემთხვევებისათვის ჩვენ საკუთარი მხატვარი გვყავს. ეს ერთ წამში დააკმაყოფილებს ჩვენს მოთხოვნილებას და ისიც უსასყიდლოდ. სასტუმრო ოთახს, დარბაზს, ტალანს წუთიერად რათაც გინდა იმათ გადააკეთებს. ეს მხატვარია–ჩვენი საკუთარი წარმოსახვა აბა, შეუკვეთეთ. გადაწყვიტეთ, რას იზამდით თვითმფრინავის დაშვების შემდეგ, რომ ეს ოთახი მთის პატარა ხეობა ყოფილიყო, მაგიდა – დიდი ლოდი, ლამფა შუქფარით – ტროპიკული მცენარე, ქორკანდელი ღვრინჭილებით – რაიმე ხილის მსხმოიარე ტოტი, ბუხარი კიდევ – უპატრონოდ მიტოვებული ქურა.

– ტალანი რა იქნებოდა? – დაინტერესდა ვიუნცოვი.

– ხევი.

– ოჰო!.. – გაუხარდა ექსპანსიურ ჭაბუკს,– სასადილო?

-- გამოქვაბული, რომელშიც, ალბათ, ვიღაც პირველყოფილი ადამიანები ცხოვრობდნენ.

-- დარბაზი?

– ეგ.. პაწია მოედანია, საიდანაც თავისუფლად მოჩანს თვალუწვდენი ჰორიზონტი და მშვენიერი სანახაობა. გაფრთხილებთ ოთახის კედლების ღია ფერები ჰაერის

ილუზიასა ქმნის. მომავალში ამ მოედნიდან უნდა ავფრინდეთ თვითმფრინავით.
– მაყურებელთა დარბაზი?–არ ისვენებდა ვიუნცოვი.
– თვალუწვდენი უფსკრული. იქიდან ისევე, როგორც ტერასიდან, ზღვიდან, არ მოგველის საფრთხე მხეცების დაცემისა.
ამიტომ გუშაგები იქ, ტალანის–ხევის პირად უნდა დავაყენოთ.
– თვით სასტუმრო-რაღას წარმოადგენს?
– მასში უნდა შევაკეთოთ თვითმფრინავი.
– თვითმფრინავი სადღაა?
– აი ისიც,– სავარძელზე მიგვითითა ტორცოვმა,– საჯდომი მგზავრების ადგილია; ფანჯრების მოფარდაგულობა–ფრთებია. გაწიეთ განზე ფრთები. მაგიდა – ძრავია. უპირველეს ყოვლისა ძრავი უნდა დავათვალიეროთ. ალბათ რაიმე მნიშვნელოვანი ნაწილია გატეხილი. ექსპედიციის დანარჩენი წევრები ამ დროს დასაძინებლად გამოიყენებენ. აი საბნები.
– აბა?
– სუფრები.
– ესეც კონსერვები და კასრით ღვინო – მიგვითითა არკადი ნიკოლოზის-ძემ სქელტანიან წიგნებზე, რომლებიც თაროზე ელაგა და საყვავილე დიდ ლარნაკზე – ყურადღებით მოათვალიერეთ ოთახი და ბევრ რასმე ნახავთ, რაც გამოგადგებათ თქვენს ახალ ყოფაში.
გაჩაღდა მუშაობა და ანაზდად დავიწყეთ მთებში ჩარჩენილი ექსპედიციის მძიმე ცხოვრება მყუდრო სასადილო ოთახში. ყველაფრის ალღო ავიღეთ, შევეგუეთ.
იმის თქმა არ შეიძლება, რომ დამეჯერებინა რისიმე გარდაქმნა,– არა, მე ისე არ ვამჩნევდი, რის დანახვაც არ იყო საჭირო. არც დრო გვქონდა, რომ შეგვემჩნია – ჩვენ საქმით ვიყავით გართული. ჩვენ გრძნობათა და ფიზიკური მოქმედების მონაგონის უმართლობას, სიმართლის და დამაჯერებლობის ზეწარი გადაებურა.
მას შემდეგ რაც ჩვენ ისე მოხდენილად ვითამაშეთ მოცემული ექსპრომტი, არკადი ნიკოლოზის ძემ მოგვმართა:
– ამ ეტიუდში წარმოსახვის სამყარო უფრო ძლიერ შეიჭრა რეალურ სინამდვილეში, მთა-ხრიოკში კატასტროფის მოგონება სასტუმრო ოთახში შემოიჭრა. ეს ერთი იმ ურიცხვ მაგალითთაგანია, როდესაც წარმოსახვის დახმარებით შეიძლება შინაგანად გარდაქმნა შენთვის საგანთა სამყარო. არ უნდა უარყო იგი. პირიქით, იგი უნდა ჩაურთო წარმოსახვით შექმნილ ცხოვრებას.
ასეთ პროცესს ყოველთვის აქვს ადგილი ჩვენს ინტიმურ რეპეტიციებზე. მართლაც, ვენური სკამებისაგან ჩვენ ვქმნით ყველაფერს, რასაც კი ავტორისა და რეჟისორის წარმოსახვა მოისურვებს: სახლებს, მოედნებს, ხომალდებს, ტყეს. მასთან ჩვენ არა გვჯერა, რომ ვენური სკამები – ხე ან კიდევ კლდეა, მაგრამ ჩვენ გვწამს სინამდვილე ჩვენი დამოკიდებულებისა და ამ შეცვლილ საგნებისადმი, თუ რომ ისინი ხე ან კლდე იქნება.

. . . . . 19. . . წ.

გაკვეთილი მოკლე შესავალით დაიწყო. არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობდა:
– აქამდე წარმოსახვის განვითარების ვარჯიში ასე თუ ისე შეეხებოდა ხან ჩვენს საგნებს (ოთახი, ბუხარი, კარები), ხან კიდევ ნამდვილ ცოცხალ მოქმედებას (ჩვენი გაკვეთილი). ახლა კი ჩვენი მუშაობა გარემო საგნებიდან წარმოდგენის სფეროში გადამაქვს. მასში ჩვენ ისევე აქტიურად ვიმოქმედებთ, ოღონდ გონებით, აზრით. დავტოვოთ ეს ადგილი, დრო და სხვა, ჩვენთვის ნაცნობ გარემოში გადავსახლდეთ და ვიმოქმედოთ, როგორც წარმოსახვის მონაგონი გვიკარნახებს. აირჩიეთ, სად მოისურვებდით აზროვნებით გადასვლას, – მომმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ, – სად და როდის წარმოებს მოქმედება?
– ჩემს ოთახში, საღამო ხანს, – ვუპასუხე.
– ჩინებულია, – მომიწონა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – თქვენი არ ვიცი და მე კი რომ თავი ვიგრძნო ხსენებულ ოთახში, საჭირო იქნებოდა ჩემი აზროვნებით ამევლო კიბე, ზარი დამერეკა შესავალ კარებთან, ერთი სიტყვით – რამდენიმე თანმიმდევრული მოქმედება გამეკეთებინა. იფიქრეთ კარის სახელურზე, რომელიც უნდა დასწიოთ. მოიგონეთ როგორ ტრიალებს ის, როგორ იღება კარები, როგორ შედიხართ თქვენს ოთახში. პირველად რა გხვდებათ თვალში?
– პირდაპირ – შკაფია, პირსაბანი...
– მარცხნივ?
– სავარძელი, მაგიდა..
– სცადეთ ოთახში გავლა-გამოვლა, მოშინაურდით. რატომ მოიღუშეთ?
– მაგიდაზე წერილი შევნიშნე, მომაგონდა. რომ ჯერ პასუხი არ მიმიწერია და შემრცხვა
– კარგი! მაშ თქვენ ახლა უკვე შეგიძლიათ სთქვათ: „მე ვარ ჩემს ოთახში“.
– რას ნიშნავს: „მე ვარ“? – იკითხეს მოწაფეებმა.
– „მე ვარ“ ჩვენებურად იმას ნიშნავს, რომ მონაგონ გარემოთა ცენტრში მყავს წარმოდგენილი ჩემი თავი, მათ შორის ვგრძნობ ჩემს თავს, რომ მე ვარსებობ წარმოსახვითი ცხოვრების შუაგულში, მონაგონ გარემოთა სამყაროში და ვიწყებ მოქმედებას ჩემი სახელით, ჩემი პასუხისმგებლობითა და სინდისის წინაშე.
ახლა მითხარით, რის გაკეთება გსურთ?
– ეს იმაზეა დამოკიდებული, თუ რომელი საათია ახლა.
– ლოგიკურია. ვთქვათ, რომ ახლა ღამის თერთმეტი საათია.
– ეს ის დროა, როდესაც მთელ სახლში მყუდროება გამეფდება ხოლმე. – შევნიშნე მე.
– რის გაკეთება მოგინდებათ ამ მყუდროებაში? – მამხნევებდა ტორცოვი.
– დავრწმუნდე, რომ ტრაგიკოსი ვარ და არა კომიკი.
– სამწუხაროა რომ ეგრე უნაყოფოდ გინდათ დროს დაკარგვა. როდის დაარწმუნებთ მერე თქვენს თავს?
– ჩემთვის ვითამაშებ რომელიმე ტრაგიკულ როლს, – გავუმჟღავნე ჩემი საიდუმლო ოცნებანი.
– მერე და რომელს? ოტელოს?
– ოო, არა, ოტელოზე მეტი აღარ შეიძლება ჩემს ოთახში მუშაობა. იქ ყოველი კუნჭული იმის განმეორებას შემომთავაზებს, რაც უკვე მრავალჯერ გაკეთებულა უწინ.

– მაშ რას ითამაშებთ?
 არ ვუპასუხებდი, რადგან მე თვითონ არა მქონდა გადაწყვეტილი საკითხი.
– ამ წუთას რას აკეთებთ თქვენ?
– ოთახს ვათვალიერებ. იქნებ რომელი საგანმა მიკარნახოს შემოქმედების რაიმე საინტერესო თემა... აი, მაგალითად, მომაგონდა, რომ შკაფს უკან ბნელი, მოღუშული კუთხეა. ესე იგი ის თავისთავად ბნელი არ არის, მაგრამ მოღუშულად მეჩვენება სადამოს მკრთალ შუქზე. იქ საკიდარის ნაცვლად კაკვია მიჭედილი და თითქო სამსახურსა მთავაზობს – თავი ჩამოიხრჩვეო. აი, მართლა რომ გადამეწყვიტა თავის ჩამოხრჩობა, რას ვიზამდი ახლა?
 –სახელდობრ?
– უპირველეს ყოვლისა, რასაკვირველია, თოკს დავუწყებდი ძებნას ან სარტყელს, ამიტომ თითო-თითოდ ვიგონებ ყველა საგანს თაროზე, ყუთებში...
– იპოვნეთ? ...
 – დიახ... მაგრამ კაკვი ერთობ დაბლაა მიჭედილი. ფეხები იატაკს ეხება.
– ეს უხერხულია. სხვა კაკვი მოძებნეთ.
 – სხვა არ არის.
– თუ ასეა, არ გირჩევნიათ ცოცხალი დარჩეთ!
– არ ვიცი, დავიბენი, და წარმოსახვაც ამოიშრიტა,– გამოვუტყდი.
 – იმიტომ, რომ თვით ეგ მონაგონი ლოგიკურობას მოკლებულია. ბუნებაში ყველაფერი თანმიმდევრობითი და ლოგიკურია (ცალკეული გამონაკლისების გარდა), აგრეთვე წარმოსახვის მონაგონიც ასეთივე უნდა იყოს. ამიტომ საკვირველი არ არის, რომ თქვენმა წარმოსახვამ უარი თქვა გეზის გატარებაზე, რომელსაც არავითარი ლოგიკური წინაპირობა არ ჰქონდა და ამიტომ სულელურ დასკვნამდე მიგიყვანათ.
 რაც არ უნდა იყოს, ამ წუთას თქვენს მიერ თვითმკვლელობის შესახებ ოცნების ცდამ შეასრულა ის, რასაც ველოდით: ცხადად გიჩვენათ ოცნების ახალი სახე. წარმოსახვის ამ მუშაობის დროს მსახიობი მოწყდება მის გარემო რეალურ სამყაროს (მოცემულ შემთხვევაში – ამ ოთახს) და გონებით წარმოსახვითში გადადის (ანუ თქვენს ოთახში). იმ წარმოსახვით გარემოში ყველაფერი ნაცნობია თქვენთვის, რადგან საოცნებო მასალა თქვენი ყოველდღიური ცხოვრებიდან არის აღებული. ამან გაუადვილა ძიება თქვენს მეხსიერებას. მაგრამ რა ვქნათ, როდესაც ოცნების დროს საქმე უცნობ ცხოვრებასთან გვაქვს? ეს პირობა წარმოსახვის მუშაობის ახალ გეზს ქმნის.
 რომ შეიცნოთ ის, ხელახლა უარყავით თქვენი გარემო სინამდვილე და აზროვნებით, ფიქრით გადადით სხვა, უცნობ, ამჟამად არ არსებულ, მაგრამ რეალურ ცხოვრების ისეთ პირობებში, რომელიც შეიძლება არსებობდეს. მაგალითად: არა მგონია, ვინმე აქ მყოფთაგანს ემოგზაუროს მსოფლიოს გარშემო. ეს შესაძლებელია, როგორც სინამდვილეში, ისე ოცნებაში, წარმოსახვაში. ეს ოცნება უნდა შეასრულოთ არა „როგორმე“, არა „საერთოდ“, არა „დაახლოვებით“ (ხელოვნებაში დაუშვებელია ყოველგვარი „როგორმე“, საერთოდ“, დაახლოებით“), არამედ ყველა წვრილმანებში, რისგანაც შესდგება ყოველივე დიდი წამოწყება.
 გზაში თქვენ საქმე გექნებათ სხვადასხვა პირობებთან, ყოფასთან, უცხო ქვეყნებისა და ხალხთა ზნე-ჩვეულებებთან, ყოფასთან. უცხო ქვეყნებისა და ხალხთა ზნე-ჩვეულებებთან. არა მგონია, თქვენს მეხსიერებაში გამოძებნოთ მთელი საჭირო მასალა. ამიტომ საჭირო იქნება ამოიღოთ ის წიგნებიდან, სურათებიდან, ნახატებიდან და სხვა წყაროებიდან, რომლებიც ცოდნას იძლევიან ან სხვების შთაბეჭდილებებს

გადმოსცემენ. ამ ცნობების მიხედვით გამოარკვევთ, სახელდობრ, სად მოგიხდებათ ყოფნა აზროვნებით, წლის რა დროსა და რომელ თვეში; სად მოგიხდებათ ხომალდით ცურვა აზროვნებით და სად და რომელ ქალაქებში გაჩერდებით. იქვე იღებთ ცნობებს ამა თუ იმ ქვეყნების, ქალაქების და სხვათა პირობებისა და ზნე-ჩვეულებების შესახებ. დანარჩენი კი, რაც გაკლიათ მსოფლიოს გარშემო მოგზაურობის აზროვნებით შექმნისათვის, თვით წარმოსახვამ შთაგაგონოთ. ყველა ეს უმთავრესი მონაცემები უფრო დამაჯერებელს გახდიდა თქვენს მუშაობას და არა უნიადაგობას, როგორიც მუდამ არის ოცნება „საერთოდ“, რასაც მსახიობი გათამაშებასა და ხელოსნობამდე მიჰყავს. ამ დიდი წინასწარი მუშაობის შემდეგ შეიძლება მარშრუტის შედგენა და გამგზავრება. მხოლოდ ნუ დაივიწყებთ, რომ მუდამ კონტაქტში იყოთ ლოგიკასა და თანამიმდევრობასთან. ეს ხელს შეგიწყობთ დაუახლოვოთ მერყევი, უმდგრადი ოცნება მყარ და მტკიცე სინამდვილეს.

გადავდივარ რა ოცნების ახალ სახეზე, მხედველობაში მაქვს ის გარემოება, რომ წარმოსახვას ბუნებით მეტი შესაძლებლობები აქვს მინიჭებული, ვიდრე თვით რეალურ სინამდვილეს. მართლაც, წარმოსახვას შეუძლია წარმოიდგინოს ის, რაც განუხორციელებელია რეალურ ცხოვრებაში. ასე, მაგალითად: ოცნებით ჩვენ შეგვიძლია მოვხვდეთ სხვა პლანეტაზე და მოვიტაცოთ იქიდან ზღაპრული მზეთუნახავი; ჩვენ შეგვიძლია შევებრძოლოთ და დავამარცხოთ არარსებული ურჩხულები; ჩვენ შეგვიძლია ზღვის ფსკერზე ჩავეშვეთ და ცოლად შევირთოთ ზღვის დედოფლები. სცადეთ ყველა ამის ჩადენა სინამდვილეში. არა მგონია თქვენ მზა მასალა გამონახოთ სადმე ასეთი ოცნებისთვის. მეცნიერება, ლიტერატურა, ფერწერა, მოთხრობები მხოლოდ გვახვედრებენ, ბიძგს იძლევიან, გამოსავალ წერტილს ამ ოცნებით ექსკურსიისათვის განუხორციელებლობის სფეროში. ამიტომ ასეთი ოცნების დროს მთავარი შემოქმედებითი მუშაობა ჩვენს ფანტაზიას ხვდება წილად. ამ შემთხვევაში უფრო მეტად გვესაჭიროება ის საშუალებები, რომლებიც ზღაპრულს სინამდვილეს უახლოებენ. ლოგიკას და თანმიმდევრობას, როგორც გითხარით, ერთ-ერთი მთავარი ადგილი ეკუთვნის ამ მუშაობაში. ისინი გვეხმარებიან შეუძლებელი ეგებისობას დავუახლოვოთ. ამიტომ ზღაპრულისა და ფანტასტიურის შემოქმედების დროს ლოგიკური და თანმიმდევარი იყავით.

ახლა,– პატარა სიჩუმის შემდეგ განაგრძო არკადი ნიკოლოზის–ძემ,– მე მინდა აგიხსნათ, რომ თქვენს მიერ ჩატარებული ეტიუდებით შეიძლება სარგებლობა. ასე, მაგალითად, შეგიძლიათ მიმართოთ თქვენს თავს: „მოდი ვნახავ, არკადი ნიკოლოზის–ძეს და ივანე პლატონის-ძეს მეთაურობით, როგორ ატარებენ სკოლის მეცადინეობას ჩემი ამხანაგი მოსწავლენი ყირიმსა ან კიდევ შორეულ ჩრდილოეთში. ერთი შევხედავ, თუ როგორ აწყობენ ექსპედიციას თვითმფრინავით“. ამასთან თქვენ აზროვნებით მოსცილდით რამდენიმედ თქვენს ამხანაგებს და თვალყური ადევნეთ, თუ როგორ იწვებიან ისინი ყირიმის სიცხე-პაპანაქებაში, ან როგორ იყინებიან ჩრდილოეთში, როგორ შეუდგენენ დაზიანებული თვითმფრინავის შეკეთებას მთაგორიან უღრანში, ან როგორ ემზადებიან მხეცებისაგან თავდაცვისათვის. ამ შემთხვევაში თქვენ უბრალო მაყურებელი ხართ, როგორსაც თქვენი წარმოსახვა გიკარნახებთ და არავითარ როლს არ თამაშობთ ამ გონებით წარმოდგენილ ცხოვრებაში.

მაგრამ უცებ მოისურვებთ მონაწილეობის მიღება ამ ოცნებითს ექსპედიციაში ან ყირიმის სამხრეთის ნაპირებზე გადატანილ გაკვეთილში. „რას წარმოადგენ ამ მდგომარეობაში?“ – ეუბნებით თქვეს თავს და ხელახლა გადგებით განზე და

უყურებთ თქვენს ამხანაგ-მოსწავლეთ და თვით თქვენს თავსაც მათ შორის გაკვეთილზე ყირიმსა და ექსპედიციაში. ამჯერად თქვენც პასიური მაყურებელი ხართ თქვენი ოცნებით, მაყურებელი თქვენი თავისა ანუ თავისი მაყურებელი.

ბოლოს მოგბეზრდათ თავისი თავის სეირი და მოქმედება მოგინდათ, ამისათვის თქვენს ოცნებაში გადაგყავთ თქვენი თავი და თვითონ იწყებთ მეცადინეობას ყირიმსა თუ ჩრდილოეთში, შემდეგ ეხმარებით თვითმფრინავის შეკეთებაში ან ბანაკს გუშაგობთ. ახლა ამ წარმოსახვით ცხოვრებაში თქვენ უკვე აღარ შეგიძლიათ თქვენი თავის დანახვა მოქმედი პირის როლში, ხედავთ მხოლოდ იმას, რაც თქვენს გარშემო ხდება, და შინაგანად ეხმაურებით ყველა მომხდარ ამბავს, როგორც ამ ცხოვრების მონაწილე. თქვენი ქმედითი ოცნების ამ მომენტში თქვენში იქმნება ის განწყობილება ან მდგომარეობა, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ „მე ვარ“

. . . . . 19 . . წ.

– ყური ათხოვეთ თქვენს თავს და მითხარით რა ხდება თქვენში, როდესაც თქვენ, როგორც უკანასკნელ გაკვეთილზე, ფიქრობთ სკოლის მეცადინეობაზე ყირიმში? – შეეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე შუსტოვს დღევანდელ გაკვეთილის დასაწყისში.

– რა ხდება ჩემში? – ჩაფიქრდა პაშა – რატომღაც წარმომიდგება პატარა, საძაგელი ოთახი სასტუმროში, ზღვაზე გადამყურე ღია ფანჯრით, საშინელი სივიწროვე, ოთახში მრავალი მოსწავლეა და რომელიღაც მათგანი ვარჯიშობს წარმოსახვის განვითარებისათვის.

– თქვენში რა ხდება, – მიმართა დიმკოვას არკადი ნკოლოზის –ძემ, – მოწაფეთა იმავე ჯგუფის მოგონებაზე, როდესაც მათ შორეულ ჩრდილოეთში წარმოიდგენთ?

– მაშასადამე, – დაასკვნა ტორცოვმა. – საკმარისია რაიმე თემა დაგინიშნოთ საოცნებოდ, რომ თქვენ თქვენი შინაგანი განჭვრეტით წარმოიდგინოთ შესაფერი სახილველი სურათები. ჩვენს, მსახიობთა ენაზე მათ ეწოდებათ შინაგანი განჭვრეტის მოჩვენებანი.

თუ ჩვენი საკუთარი შეგრძნობით განვსჯით, წარმოსახვა, ფანტაზიურობა, ოცნება – ყველაფერი ეს ნიშნავს შინაგანი განჭვრეტით იმის დანახვას, რაზედაც ფიქრობ.

ხოლო თქვენში რა ხდებოდა, როდესაც თქვენ გააზრებით აპირებდით თავის ჩამოხრჩობას თქვენი ოთახის კუთხეში? – მომმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– როდესაც გონების თვალით დავინახე ნაცნობი გარემო, ჩემში კვლავ აღიძრა კარგად ცნობილი ეჭვები, რომელთა გადამუშავებასაც მივეჩვიე ჩემს მარტოობაში. ვიგრძენი რა სულის სიღრმეში ეს გულის მღრღნელი კაეშანი და მსურდა რა მომეცილებინა თავიდან სულის შემხუთველი ეჭვები, მოუთმენლობისა და ხასიათის სისუსტის გამო, ხსნას თვითმკვლელობაში ვეძებდი, – ოდნავი მღელვარებით ვუხსნიდი მე.

მაშასადამე, – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – საკმარისი იყო შინაგანი განჭვრეტით თვალი მოგეკრათ ნაცნობ გარემოსათვის, გეგრძნოთ მისი განწყობილება და იმავ წუთას თქვენში მკვდრეთით აღსდგნენ მოქმედების ადგილთან დაკავშირებული ნაცნობი ზრახვები. ზრახვებისაგან წარმოიშვა გრძნობა და განცდები და მასთან შინაგანი მოწოდება მოქმედებისადმი.

ხოლო რას ხედავთ შინაგანი განჭვრეტით შეშლილის ეტიუდის მოგონებაზე? – ყველას მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– მე წარმომიდგება მალოლეტკოვას ბინა, ახალგაზრდობით სავსე, დარბაზში – ცეკვაა, სასადილოში – ვახშმობენ. გაჩირაღდნებულია, თბილა, მხიარულებას არ

უჩანს დასასრული; ხოლო იქ კიბეზე, შემოსასვლელ კარებთან – ვებერთელა, გასავათებული ადამიანია აბურძგნული წვერით, საავადმყოფოს ფოსტლებში, შეშლილის ხალათში, გათოშილი და მშიერი, – ამბობდა შუსტოვი.

– თქვენ მხოლოდ ეტიუდის დასაწყისსა ხედავთ? – შეეკითხა შუსტოვს არკადი ნიკოლოზის ძე.

– არა, მე შკაფსაც ვამჩნევ, რომელიც კარებზე უნდა აგვეყუდებინა ბარიკადად. ისიც მახსოვს, საავადმყოფოს რომ გამოვუძახე ვითომ – ის ხომ სავადმყოფოდან გამოიქცა.– კიდევ რას ხედავთ?

– სიმართლე გითხრათ, მეტს ვეღარაფერს ვამჩნევ.

– არ არის კარგი! იმიტომ, რომ ასე, მოჩვენებათა მასალის ასეთი პატარა ნაგლეჯებით ვერ შექმნი ეტიუდისათვის საჭირო მათ უწყვეტ მწკრივს. მაშ როგორ მოვიქცეთ?

– უნდა გამოვიგონოთ ჩვენ თვითონ შევთხზათ და დავურთოთ! ასე უნდა მოვიქცეთ ყოველ ისეთ შემთხვევაში, როდესაც ავტორმა, რეჟისორმა და სხვა შემოქმედებმა არა სთქვეს უკანასკნელი სიტყვა, რაც ესოდენ ესაჭიროება შემოქმედ მსახიობს.

ჩვენ გვჭირია. უპირველეს ყოვლისა, „საგულისხმო ვითარების“ უწყვეტი გეზი, რომელსაც მიჰყვება ეტიუდის მთელი ცხოვრება, ხოლო მეორე, გიმეორებთ–ჩვენ გვჭირია მოჩვენებათა განუწყვეტელი მწკრივი, დაკავშირებული ამ საგულისხმო ვითარებასთან. მოკლედ რომ ვთქვათ, ჩვენ გვჭირია განუწყვეტელი წყება არა უბრალო, არამედ დასურათებულ საგულისხმო ვითარებისა. ამიტომ კარგად დაიხსომეთ ერთხელ და სამუდამოდ: პიესისა და მისი მოქმედების შინაგან თუ გარეგან განვითარების ყოველ მომენტში მსახიობმა უნდა დაინახოს ან ის, რაც მის გარეშე, სცენაზე ხდება (ანუ გარეგანი საგულისხმო ვითარება, შექმნილი რეჟისორის, მხატვრის ან სპექტაკლის სხვა შემოქმედების მიერ შეთხზული), ან კიდევ ის, რაც შინაგანდ ხდება, თვით მსახიობის წარმოსახვაში, ე. ი. ის მოჩვენებანი, რომლითაც სურათდება როლის ცხოვრების საგულისხმო ვითარება. ყველა ამ მომენტებიდან შეიქმნება ან თვით ჩვენში ამ ჩვენს გარეშე განუწყვეტელი და დაუსრულებელი წყება მოჩვენების შინაგანი თუ გარეგანი მომენტებისა, ასე ვთქვათ, კინოლენტა. ვიდრე შემოქმედება გრძელდება, განუწყვეტლივ ტრიალებს და ჩვენი შინაგანი განჭვრეტის ეკრანზე ასახავს როლის დასურათებულ საგულისხმო ამბებს, რომელთა შორის სცენაზე ცხოვრობს საკუთარი პასუხისმგებლობისა და სინამდვილის წინაშე მსახიობი, როლის შემსრულებელი.

შინაგან მოჩვენებათა კინოფირის პერმანენტული განხილვა, ერთის მხრივ, ჩაგაყენებთ თქვენ პიესის ცხოვრების საზღვრებში. ხოლო მეორე მხრივ – უცვლელ გეზსა და მიმართულებას მისცემს თქვენს შემოქმედებას.

ბარემ შინაგან მოჩვენებათა შესახებაც გეტყვით. სწორია თუ არა გამოთქმა, რომ ჩვენ მათ ჩვენში შევიგრძნობთ? ჩვენ შეგვწევს უნარი ვიხილოთ ის, რაც ნამდვილად არ არსებობს, რასაც მხოლოდ წარმოვიდგენთ. ძნელი არ არის ამ უნარის შემოწმება. აი ლიუსტრა. ის ჩემს გარეშეა. ის არის, ის არსებობს მატერიალურ სამყაროში. ვუყურებ და ვგრძნობ, რომ „ჩემი თვალის ცეცი“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მივაშტერე მას. მაგრამ აი მოვაშორე მას თვალი, დავხუჭე და ხელმეორედ მსურს მისი დანახვა – წარმოდგენით, „მოგონებით“. ამისათვის საჭიროა, ასე ვთქვათ, შევიწოვო „ჩემი თვალის ცეცი“, და შემდეგ ჩემს არსებაში მივმართო ისინი არა რეალურ საგანზე, არამედ რაღაც ვითომით „შინაგანი განჭვრეტის მოჩვენებით“ ეკრანზე, როგორც მას

მსახიობის ენაზე ვუწოდებთ.

მერე სად არის ეს ეკრანი ან უფრო სწორად, სად შევიგრძნობ მას – თვით ჩემს არსებაში, თუ ჩემს გარეშე? ჩემი თვითგრძნობით, ის სადღაც ჩემს გარეშეა, ცარიელ სივრცეში, ჩემს პირდაპირ, თვით კინოფირი თითქოს ჩემში გაივლის, ხოლო მის ანარეკლს ჩემს გარეშე ვხედავ.

რომ კარგად გამიგოთ, სხვანაირად და სხვა სახით გეტყვით.

ჩვენი მოჩვენებათა ხატება თვით ჩვენში წარმოიშვება, ჩვენს წარმოსახვაში, მეხსიერებაში და შემდეგ ვითომ ჩამოგვცილდება, ჩვენს გარეშე გადაბარგდება, ჩვენს დასანახად. მაგრამ ამ წარმოსახვით ობიექტებს ჩვენ შინაგანად ვუყურებთ, ასე ვთქვათ არა გარეგანი, არამედ შინაგანი თვალებით (მხედველობით).

სწორედ ასეთივე ამბავი მოხდება სმენის სფეროში: ჩვენი წარმოსახვითი ბგერები გარეგანი ყურებით კი არ გვესმის, არამედ შინაგანის სმენით, ხოლო ამ ბგერათა წყაროს, სათავეს, უმეტეს შემთხვევაში, შევიგრძნობთ არა შინაგანად, არამედ ჩვენს გარეშე.

იგივეს გეტყვით, მხოლოდ წინადადებას შევაბრუნებ: წარმოსახვითი ობიექტები და სურათები გვეჩვენება თუმცა ჩვენს გარეშე, მაგრამ ისინი წინასწარ თვით ჩვენში წარმოიშვებიან, ჩვენს წარმოსახვასა და მეხსიერებაში. მაგალითზე შევამოწმოთ ეს.

– ნაზვანოვ – მომმართა არკადი ნიკოლიზის-ძემ, – გახსოვთ ჩემი ლექცია ქალაქში...? ხედავთ თქვენ ამჟამად იმ ესტრადას, რომელზედაც ერთად ვისხედით? გრძნობთ თუ არა იმ ხილვით სურათს თქვენში ან თქვენს გარეშე?

– ჩემს გარეშე ვგრძნობ მე მათ, როგორც მაშინ, სინამდვილეში, – მივუგე თითქმის დაუფიქრებლად.

– ხოლო რომელი თვალით უმზერთ მოჩვენებით ესტრადას – შინაგანი თუ გარეგანი?

– შინაგანი.

– მხოლოდ ასეთი შენიშვნებითა და განმარტებით შეიძლება მივიღოთ ტერმინი „შინაგანი განჭვრეტა“.

– დიდი პიესის ყველა მომენტის მოჩვენებათა შექმნა! ეს ძლიერ რთული და ძნელია!

– შიში გამოვთქვი.

– „რთული და ძნელია? – ამ სიტყვებისათვის რომ დაგსაჯოთ, გაისარჯეთ და გვიამბეთ მთელი თქვენი ცხოვრება იმ მომენტიდან, როდესაც თქვენი თავი გახსოვთ, – მოულოდნელად მომცა წინადადება არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

დავიწყე.

– მამა ამბობდა ხოლმე: „ბავშობა მაგონდება მთელი ათეული წლით, ჭაბუკობა – თითოეული წლით, მოწიფულობა – თვეობით, ხოლო სიბერე – თითოეული კვირით“.

მეც ასე შევიგრძნობ ჩემს წარსულს. ამასთან ბევრი რამ, რაც აღიბეჭდა, მაგონდება ყოველი წვრილმანი, მაგალითად, პირველი წუთები, საიდანაც ჩემი ცხოვრების მოგონებები იწყება, – ეს იყო საქანელა ბაღში. ძლიერ მეშინოდა მისი. ისევე ნათლად წარმომიდგება მრავალი ეპიზოდი ჩემი ბავშობის ცხოვრებიდან, დედის ოთახში, ბიძასთან, ეზოში, ქუჩაზე. ახალი ეტაპი – ჭაბუკობა –განსაკუთრებული სიცხადით აღიბეჭდა ჩემში, რადგან ის დაემთხვა ჩემს სკოლაში შესვლას. ამ მომენტიდან მოჩვენებანი ასახავენ უფრო მოკლე, სამაგიეროდ უფრო მრავალ ნაწყვეტს ცხოვრებისა. ასე დიდი ეტაპები და ცალკეული ეპიზოდები ჩაბარდება წარსულს –აწმყოდან –გრძელი წყებით.

– და თქვენ ხედავთ მას?

– რას ვხედავ?
– ეტაპებისა და ეპიზოდების მიერ შექმნილს განუწყვეტელ ჯაჭვს, რომელიც მოსდევს მთელ თქვენს წარსულს.
– ვხედავ – თუმცა ნაწყვეტებად,– გამოვუტყდი.
– გაიგონეთ! – გამარჯვებული კილოთი მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – ნაზვანოვმა სულ რამდენიმე წუთში შექმნა მთელი თავისი ცხოვრების კინოფირი და იგივე არ შეუძლია როლის ცხოვრებისათვის, რომელსაც სპექტაკლზე რაღაც სამი საათის სიცოცხლე აქვს გადასაცემად!
– და განა მე მთელი ჩემი ცხოვრება მოვიგონე? მხოლოდ რამდენიმე მომენტი მისი!
– თქვენ მთელ სიცოცხლეში იცხოვრეთ და აქედან რამდენიმე მთავარი მომენტი ჩაგრჩათ ხსოვნაში. ჩაატარეთ როლის მთელი ცხოვრება და იქიდანაც უფრო არსებითი და საეტაპო მომენტები დაიხსომეთ. ასეთი მუშაობა რაღად გეჩვენებათ ასე საძნელოდ?
– იმიტომ, რომ ნამდვილი ცხოვრება ბუნებრივი გზითა ქმნის მოჩვენებათა კინოფირს, ხოლო როლის მოჩვენებით ცხოვრებაში მსახიობმა უნდა შექმნას იგი, ეს კი ძლიერ ძნელი და რთულია.
– ახლავე დარწმუნდებით თქვენ თვითონ, რომ ეს მუშაობა არც თუ ისე რთულია სინამდვილეში. მე რომ თქვენთვის წინადადება მომეცა გაგევლოთ არა შინაგანი განჭვრეტის ჩვენებათა განუწყვეტელი მწკრივი, არამედ თქვენივე სულიერი გრძნობებისა და შეგრძნობათა ხაზი, მაშინ ასეთი მუშაობა იქნებოდა არამც თუ „რთული“ და „საძნელო“, არამედ შეუძლებელიც.
– იმიტომ რომ ჩვენი შეგრძნობები და განცდები მოუხელებელია, ჟინიანი, ცვალებადი და არ ეგუება დაფუძნებას, ანუ როგორც ჩვენ მსახიობები ვუწოდებთ ჩვენს კილოკავზე, „ფიქსირებას ანუ ფიქსაჟს“. მისი სახეები თავისუფლად, მკვიდრად აღიბეჭდებიან ჩვენს მხედველობით ხსოვნაში და ხელახლა აღსდგებიან ჩვენს წარმოდგენაში.
ამას გარდა, ჩვენი ოცნების განჭვრეტითი სახეები, მიუხედავად მათი მოჩვენებითობისა, მაინც რეალურნი არიან, უფრო საგრძნობი, უფრო „მატერიალური“ (თუ შეიძლება ასე ითქვას ოცნების შესახებ), ვიდრე წარმოდგენა შეგრძნობათა შესახებ, რომელიც გაურკვევლად წაგვჩურჩულა ჩვენმა ემოციურმა მეხსიერებამ. დაე, უფრო მისაწვდომი და დამჯერი განჭვრეტითი მოჩვენებანი დაგვეხმარებიან აღვადგინოთ და დავამკვიდროთ ნაკლებ მისაწვდომი, ნაკლებ მდგრადობის სულიერი შეგრძნობანი.
დაე, მოჩვენებათა კინოფირმა განუწყვეტლივ გააღრმაოს ჩვენში პიესისადმი ანალოგიური და შესაბამისი განწყობილება. დაე, ჩვენი გარემოცვით გამოიწვიოს შესაბამისი განცდები, სურვილი, მისწრაფება და თვით მოქმედება.
აი რისთვის გვჭირდება თითოეულ როლში არა უბრალო, არამედ დასურათებული საგულისხმო ვითარება – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის ძემ.
– მაშასადამე,– მინდოდა დასკვნა გამეკეთებინა ჩემი მოსაზრებისათვის,– თუ ჩემში შევქმნი მოჩვენებათა კინოფირს ოტელოს ცხოვრების ყველა მომენტებისა და ფირს გავატარებ ჩემი შინაგანი განჭვრეტის...
– და თუ,– შემაწყვეტინა არკადი ნიკოლოზის-ძემ,– თქვენს მიერ შექმნილი სურათი სისწორით გადმოსცემს პიესის მოყვანილ გარემოებებს და თილისმურ „თუ რომ“-ს, თუ უკანასკნელნი იწვევენ თქვენში თვით როლის ასეთსავე ანალოგიურ განწყობილებებს და შეგრძნობებს, ამ შემთხვევაში, ალბათ, თქვენც ყოველთვის

შეეგუებით მოჩვენებებს და სისწორით განიცდით შეგრძნობებს.
– როდესაც ფირი გაკეთებულია, ძნელი არ არის მისი გატარება. მთავარია, როგორ შევქმნათ ის! – მაინც ჩემსას გავიძახოდი.
– ამის შესახებ – მეორე გაკვეთილზე, – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, ადგა და გავიდა კლასიდან

. . . . 19. . წ.

– მოდით დღეს ვიოცნებოთ და შევქმნათ კინო ფირები! – წინადადება მიგვცა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– რაზე უნდა ვიოცნებოთ? –ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.

– მე განზრახ უმოქმედო თემას ვირჩევ, რადგან ქმედითი თავისთავად გამოიწვევს აქტივობას, ოცნების წინასწარი პროცესის დაუხმარებლად. პირიქით, მცირექმედიანობის თემა საჭიროებს წარმოსახვის წინასწარ გაძლიერებულ მუშაობას. ამჟამად თვით აქტივობა არ მაინტერესებს, არამედ მზადება მისთვის. აი რატომ ვიღებ სულ უმცირეს ქმედობის თემას და წინადადებას გაძლევთ იცხოვროთ ისე, როგორც ცხოვრობს ხე, რომელსაც ღრმად ჩაუშვია თავისი ფესვები მიწაში.

– ჩინებულია! მე ვარ ხე – ასწლოვანი მუხა! –წამოიძახა შუსტოვმა – თუმცა ასე ვთქვი, მაგრამ არა მჯერა, რომ ეს შესაძლებელი იყო.

– მაშ ასე მიმართეთ თქვენს თავს: მე – ეს მე ვარ, ხოლო მე რომ მუხა ვყოფილიყავ, თვით ჩემში და ჩემს გარშემო რომ ასეთ და ასეთ გარემოებებს ქონოდა ადგილი, რას ვიზამდი მაშინ? – ეხმარებოდა ტორცოვი.

– მაინც, – ეჭვი შეეპარა შუსტოვს, – როგორ შეიძლება მოქმედება თვით უმოქმედობაში, ერთ ადგილზე გაუნძრევლად დგომით?

– მართალია, თქვენ არ შეგიძლიათ სიარული, ერთი ადგილიდან მეორეზე გადანაცვლება. მაგრამ ამას გარდა სხვაგვარი მოქმედებაც არსებობს. მათ გამოსაწვევად, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გადასწყვიტოთ, სად იმყოფებით? ტყეში, ველად თუ რომელიმე მთის კენწეროზე? ის ამოირჩიეთ, რაც უფრო მეტად აგაღელვებთ.

შუსტოვი ოცნებობდა, რომ ის მთის კალთებზე მზარდი მუხაა უშველებელი, სადღაც ალპებში, მარცხნივ, შორს, ძველი ციხეკოშკი მოჩანს, მარჯვნივ – თვალუწვდენელი სივრცე. შორს ვერცხლისფრად ელვარებენ თოვლიანი მთაგრეხილები, ხოლო ახლოს – დაუსრულებელი ბორცვები, რომლებიც ზევიდან გაქვავებულ ზღვის ტალღებს მოგაგონებენ. აქ-იქ პატარა სოფლებია შეფენილი.

– ახლა მიამბეთ, ახლო-მახლო რას ხედავთ?

– ვხედავ, თითქოს თვით მე ხშირი ფოთლით დაფარული, ტოტების ოდნავ შერხევაზე ვშრიალებდე.

– რა თქმა უნდა! იქ თქვენთან მაღლობზე ხშირია ქარიშხალი.

– ხელმიუწვდენ ტოტებში რომელიღაც ფრინველის ბუდე მელანდება.
– ეგ კარგია, როდესაც ასე განმარტოებული ხართ.
– არა, მაგისი კი რა მოგახსენოთ! ვერ ვრიგდებით მე და ფრინველები. მოსვენებას არ მაძლევენ თავიანთი ფრთხიალით, ხშირად მიკაკუნებენ ნისკარტს გვერდებში და ხანდახან უსიამოვნება მოსდით ერთიმეორეში და ჩხუბობენ. ეს გარემოება მაბრაზებს... გვერდით ანკარა წყარო ჩამომდის – ეს ჩემი საუკეთესო მეგობარი და მესაუბრე. გვალვაში ჩემი მხსნელია,– განაგრძობდა ოცნებას შუსტოვი.
ტორცოვმა აიძულა დაწვრილებით აესახა ამ ოცნებური ცხოვრების თითოეული დეტალი.
არკადი ნიკოლოზის ძემ შემდეგ მიმართა პუშჩინს, რომელმაც წარმოსახვის გაძლიერებული დახმარების გარეშე, აირჩია სრულიად უბრალო, ზედმიწევნით ნაცნობი რამ, რაც ადვილად გაცოცხლდება ხოლმე მეხსიერებაში. წარმოსახვა სუსტად აქვს მას განვითარებული. ამოირჩია აგარაკი ბაღით პეტრეს პარკში.
– რას ხედავთ? – შეეკითხა არკადი ნიკოლოზის ძე.
– პეტრეს ბაღს.
– პეტრეს ბაღს მთლიანად ვერ მოავლებ თვალს. რომელიმე განსაზღვრული კუთხე ამოირჩიეთ თქვენი აგარაკისათვის... აბა, ახლა რას ხედავთ?
– ღობეს ცხაურით.
– როგორს?
პუშჩინი სდუმდა.
– რისაა ღობე?
– რისა? მავთულის...
– როგორი სურათით, დამიხატეთ ხლართი.
პუშჩინი დიდხანს ეწვალა და რაღაც ნახაზები გამოყავდა ხელით მაგიდაზე, ემჩნეოდა, რომ ის იმ წუთას თხზავდა, რის შესახებაც ლაპარაკობდა.
– ვერ მივმხვდარვარ! – უფრო გარკვევით დამიხატეთ, – ბოლომდე არკვევდა ტორცოვი მის ჭვრეტით მეხსიერებას. – მაშ კარგი... წარმოვიდგინოთ, რომ თქვენ ხედავთ მას... ახლა მიპასუხეთ, რა არის ღობის გარეთ?
– ღობის იქით მოსჩანს გზა.
– ვინ დადის იმ გზაზე?
– მოაგარაკენი.
– კიდევ?
–ეტლები.
– კიდევ?
– ურმები
– კიდევ?
– მხედრები
– იქნებ ველოსიპედს მიაქროლებს ვინმე?
– დიახ, დიახ... ველოსიპედს, ავტოს...
ყველასთვის ნათელი იყო, რომ პუშჩინი არც კი ფიქრობდა თავისი გონების შეწუხებას. რა სარგებლობის მოტანა შეუძლია ისეთ პასიურ ოცნებას, როდესაც მოწაფის მაგივრად მასწავლებელი მუშაობს?
ჩემი განცვიფრება გავუზიარე ტორცოვს.
– გონების ამუშავების ჩემს მეთოდში რამდენიმე მომენტია რომელიც უნდა გაგიზიაროთ, – მიპასუხა მან. – როდესაც მოსწავლის წარმოსახვა უმოქმედობს, მე

სულ უბრალო შეკითხვას ვაძლევ. ხომ არ შეიძლება უპასუხოდ დატოვოთ კითხვა, როდესაც მოგმართავენ. მოსწავლეც უპასუხებს, – ზოგჯერ მოუფიქრებლად, რომ ვალი მოიხადოს. უფრო დამაკმაყოფილებელი პასუხის მისაცემად მოსწავლეს უხდება ან იმავე წამს აამოქმედოს თავისი წარმოსახვა, აიძულოს თავისი თავი შინაგანი განჭვრეტით იხილოს, რის შესახებაც ეკითხებიან, ან გონებით, თანამიმდევარი მსჯელობით მიუდგეს კითხვას. წარმოსახვის ამუშავება ძლიერ ხშირად მზადდება და მიიმართება სწორედ ასეთი ცნობიერებით. გონებრივი საქმიანობით. და აი ბოლოს, როგორც იქნა, მოსწავლემ რაღაც შეამჩნია თავის მეხსიერებასა და წარმოსახვაში; მას თვალწინ წარმოუდგა განსაზღვრული ჭვრეტითი სახეები. შეიქმნა სულ მოკლე ხნის მომენტი ოცნებისა. ამის შემდეგ, ახალი კითხვის შემწეობით იმავე პროცესს ვიწვევ. იქმნება თვალის ახელის მეორე მოკლე ხნის მომენტი, შემდეგ მესამე. ასე ვუწყობ ხელს და ვახანგრძლივებ მის ოცნებას, ვიწვევ მომენტების მთელ სერიათა აღდგენას, რომლებიც ერთად აღებული იძლევიან წარმოსახული ცხოვრების სურათს. რა ვუყოთ, რომ ჯერჯერობით ინტერესმოკლებულია იგი. ისიც კარგია, რომ თვით მოსწავლის შინაგანი განჭვრეტით არის ამოქარგული. ერთხელ თუ გააღვიძე შენი წარმოსახვა, შეგიძლია ერთხელ, ორჯერ, მრავალჯერ განსჭვრიტო ის. განმეორების წყალობით მეხსიერებაში შეიჭრება და მოსწავლეც შეისისხლხორცებს მას. მაგრამ არსებობს ზანტი, ზარმაცი წარმოსახვა, რომელიც სულ უბრალო კითხვასაც კი არ გამოეხმაურება. თუ მასწავლებლის შენათავაზი აკმაყოფილებს მოსწავლეს, თავისებურად იწყებს რაღაცის განჭვრეტას. წინააღმდეგ შემთხვევაში მოსწავლის შესწორება შეაქვს კარნახში თავისი გემოვნების მიხედვით. რაც კვლავ აიძულებს მას დაინახოს თავისი შინაგანი განჭვრეტით. შედეგი მაინც ის არის, რომ ამ შემთხვევაშიც იქნება წარმოსახვითი ცხოვრების მსგავსი რამ, ნაწილობრივ თვით მოწაფის ოცნებით ამოქარგული... გამჩნევთ, რომ მთლიანად არ გაკმაყოფილებთ ასეთი შედეგი. ასეთი განაწამები ოცნებაც, ცოტად თუ ბევრად რაღაცას გმატებთ.

– სახელდობრ რას?

– თუნდაც იმას, რომ ოცნებამდე სულ არ გქონდათ მხატვრული წარმოდგენა მოცემული ცხოვრების შესაქმნელად, რაღაც ბუნდოვანი, წყალწყალა იყო იგი. ასეთი მუშაობის შემდეგ კი რაღაც ჩაისახება, ირკვევა. მზადდება ნიადაგი, სადაც მასწავლებელი და რეჟისორი ახალ ნერგს დარგავენ. ეს ის პირველი ფერის წასმაა ტილოზე, რომელზედაც შესაძლებელია სურათის დახატვა. ამას გარდა, ჩემი მეთოდით თვით მოწაფე გადმოიღებს მასწავლებლისაგან თავისი წარმოსახვის წაბიძგებას, სწავლობს ამოქმედოს ის კითხვებით, რომელთაც მისი საკუთარი გონება უკარნახებს. წარმოიშობა თავისი წარმოსახვის პასიურობასთან, უნდობლობასთან შეგნებული ბრძოლის ჩვევა. ეს კი ბევრს ნიშნავს.

. . . . . 19 . . წ.

დღესაც არკადი ნიკოლოზის ძემ წარმოსახვის განვითარებაში გვავარჯიშებდა.

– უკანასკნელ გაკვეთილზე, – მიმართა მან შუსტოვს, – თქვენ მიამბეთ თუ ვინ ხართ, სად იმყოფებით თქვენი ოცნებით და რას ხედავთ თქვენს გარშემო... ახლა კი მიპასუხეთ: რას ისმენთ თქვენი შინაგანი სმენით ბებერი მუხის წარმოსახვით ცხოვრებაში?

შუსტოვს პირველად არაფერი ესმოდა, ტორცოვმა მოაგონა ფრინველთა აურ-ზაური

ბუდის გაკეთების დროს მუხის ტოტებში და დაურთო:
– აბა, გარშემო, პატარა ველზე რა გესმის?
ახლა შუსტოვს მოეჩვენა, რომ ცხვრები ბღავიან, ძროხები ზმუიან, ზანზალაკების ხმა მოისმის, მეცხვარის სალამურისა, ქალების საუბარი, რომლებიც სამუშაოს შემდეგ ისვენებენ მუხის ჩრდილში.
– ახლა კი მიპასუხეთ, როდის ხდება ყველა ის, რასაც თქვენ ხედავთ და გესმით, თქვენს ოცნებაში? რომელ ისტორიულ ეპოქაში? რომელ საუკუნეში?
შუსტოვმა ფეოდალიზმის ხანა აირჩია.
– კარგი. თუ ესეა, თქვენ ბებერი მუხის ადგილზე კიდევ სხვა ხმები უნდა გესმოდეთ, იმ ეპოქის დამახასიათებელი.
მცირე დუმილის შემდეგ შუსტოვმა მიუგო, რომ მას მოესმის მოგზაური მინეზინგერის სიმღერა, მეზობელ ციხე-დარბაზში რაღაც დღესასწაულია და იქ მიემართება: აქ კი, მუხის ქვეშ ანკარა წყლის პირას ისვენებს, პირს იბანს, საზეიმოდ ირთვება და ემზადება გამოსასვლელად. აქ აწყობს ქნარს და უკანასკნელად დააღიღინებს ახალ სიმღერას – გაზაფხულის, სიყვარულისა და გულის ნაღველის შესახებ. ხოლო ღამით მუხას ყურში ეწვეთება მეფის კარისკაცის მიერ სიყვარულის ახსნა ქმრიან მანდილოსნისადმი, მათი ხანგრძლივი და მხურვალე კოცნის ხმაური. შემდეგ მოისმის გაშმაგებული ლანძღვა-გინება ორი მოსისხლე მტრისა, მოქიშპეთა, იარაღის ჩხარუნი, დაჭრილის უკანასკნელი ამონაკვნესი, ხოლო განთიადისას მოისმის ხალხის საგანგაშო ძახილი, მოკლულის ნეშტს ეძებენ, შემდეგ როდესაც იპოვნეს, საერთო ზრიალი და ცალკეული საშინელი შეკივლება აყრუებს ჰაერს. ნეშტი მიაქვთ, მოისმის წამღებთა მძიმე, გამოზომილი ნაბიჯი.
სულის მოთქმა ვერ მოვასწარით, რომ არკადი ნიკოლოზის–ძემ ახალი კითხვა მისცა შუსტოვს:
– რატომ?
– რა რატომ? –განცვიფრებული ვიყავით.
– რატომ არის შუსტოვი – მუხა? რატომ საშუალო საუკუნეებში იზრდება ის მთაზე?
ამ კითხვას ტორცოვი დიდი მნიშვნელობას აძლევს. მისი სიტყვით ამ კითხვაზე პასუხის გაცემით შეიძლება თავისი წარმოსახვიდან გამოყოს კაცმა წარსული იმ ცხოვრებისა, რომელიც უკვე შეიქმნა ოცნებაში.
– რატომ ასე განმარტოებით იზრდებით იმ პატარა ველზე?
შუსტოვმა შემდეგი ვარაუდი გამოთქვა ბებერი მუხის წარსულის შესახებ. ოდესღაც ხშირი და გაუვალი ტყით იყო დაფარული მთელი მიდამო. მაგრამ ბარონი, ციხე-დარბაზის პატრონი, რომელიც იქვე ველის მეორე მხარეზე მოჩანს, ყოველთვის შიშსა და საფრთხეში უნდა ყოფილიყო მეზობელი, დაუდეგარი ფეოდალის მხრივ. დაბურულ ტყეში ბარონი ვერ შეამჩნევდა მეზობლის ჯარის მოძრაობას და მტერი ყოველთვის მოიხმარდა ტყეს საფარად. ამიტომ გაკაფა ის. ხელუხლებლად დარჩა მხოლოდ ბებერი მუხა იმიტომ, რომ სწორედ მის ჩრდილქვეშ მოჩუხჩუხებდა ცივი წყარო. წყარო რომ დამშრალიყო, აღარც ის მოჩუხჩუხე ნაკადული იქნებოდა, რომელიც წყურვილის უკლავდა ბარონის უთვალავ პირუტყვთა ჯოგებს.
ტორცოვის ახალმა კითხვამ –რისთვის, კვლავ ჩიხში მოგვამწყვდია.
– მე მესმის თქვენი განცვიფრება, რადგან ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ხის შესახებ. მაგრამ საერთოდ ეს კითხვა – რისთვის? – ერთობ დიდმნიშვნელოვანია: ის გვაიძულებს ნათელი მოვფინოთ ჩვენი მისწრაფების მიზანს, ხოლო ეს მიზანი მომავალს აღნიშნავს და აქტივობისაკენ, მოქმედებისაკენ მოგვიწოდებს.

რასაკვირველია ხეს არ შეუძლია რაიმე მიზანი დაისახოს, მაგრამ მასაც ხომ ექნება რაიმე დანიშნულება, მოქმედების მსგავსი, რისამე სამსახური.

შუსტოვმა ასეთი პასუხი მოიფიქრა: მუხა სულ უმაღლესი წერტილია იმ ადგილებში. ამიტომ შეიძლება საუკეთესო კოშკი იყო მეზობელი მტერ-მოყვრის სათვალყურად. ამ მხრივ მას დიდი დამსახურება მიუძღვის წარსულში. ამიტომ გასაკვირვი არ არის, რომ ასეთი განსაკუთრებული პატივისცემით ეპყრობიან მუხას ციხე-დარბაზისა და სოფლის სხვა მცხოვრებნი. მის პატივსაცემად ყოველ გაზაფხულზე აწყობენ დღესასწაულს. თვით ფეოდალი – ბარონი ესწრება ამ დღესასწაულს და დიდი თასს ღვინოს გამოსცლის. ყვავილებით რთავენ მუხას, ხოტბას ასხავენ და ცეკვას მართავენ მის ჩრდილქვეშ.

– ახლა, – დაიწყო ტორცოვმა – როდესაც საგულისხმო ვითარება რამდენიმედ აისახა და თანდათანობით ხორცი შეისხა მან ჩვენს წარმოსახვაში, შევადაროთ ერთიმეორეს, რაც იყო ჩვენი მუშაობის დასაწყისში და რაც არის ახლა. უწინ, როდესაც ჩვენ მხოლოდ დავიწყეთ, რომ თქვენ მთის პატარა ველზე იმყოფებით, თქვენი შინაგანი ჭვრეტა ზოგადი იყო, ბუნდოვანი, როგორც ფოტოგრაფის უჩინარი აფსკა. ახლა კი, ჩატარებული მუშაობის წყალობით, შესამჩნევად გაირკვა იგი. თქვენთვის გასაგები შეიქმნა როდის, სად, რატომ, რისთვის იმყოფებით. თქვენ უკვე არჩევთ, აქამდე თქვენთვის უცნობი რაღაც ახალი ცხოვრების ნახაზებს. ნიადაგი იგრძენით ფეხქვეშ. გონებრივად იწყეთ ცხოვრება. მაგრამ ეს კიდევ არ კმარა. სცენაზე მოქმედებაა საჭირო. საჭიროა ახალი „საგულისხმო ვითარება“, თილისმური „თუ რომ“, წარმოსახვის ახალი ამაღელვებელი მონაგონი.

მაგრამ შუსტოვმა ვერ მიაგნო მათ კვალს.

– შეეკითხეთ თქვენს თავს და გულწრფელად უპასუხეთ კითხვაზე: რა შემთხვევა, როგორი წარმოუდგენელი კატასტროფა შეძლებდა გამოეყვანათ სულიერი წონასწორობიდან, აეღელვებინეთ, შეეშინებინეთ, გაეხარებინეთ? წარმოიდგინეთ თქვენი თავი მთის კალთაზე, შექმენით „მე ვარ“ და მხოლოდ ამის შემდეგ უპასუხეთ, – ურჩევდა მას არკადი ნიკოლოზის ძე.

ბევრს ცდილობდა შუსტოვი სისრულეში მოეყვანა, რასაც ურჩევდნენ, მაგრამ ვერაფერი მოახერხა.

– მაშ სხვა გზით მივუდგეთ ამოცანის ახსნას. მაგრამ მანამდე მიპასუხეთ, რისადმი უფრო მეტ გრძნობიერებას იჩენთ ცხოვრებაში? რა უფრო ხშირად გაღელვებთ, გაშინებთ, გახარებთ? გეკითხებით ოცნების თემისადმი დამოუკიდებლად. შევიცნობ რა თქვენს ორგანულ ბუნებრივ მიდრეკილებას, ძნელი არ იქნება შევუფარდოთ მას უკვე შექმნილი მონაგონი. მაშ ასე, დამისახელეთ ერთ-ერთი ორგანული, თქვენი ბუნებისათვის უფრო ტიპიური თვისება, ჩვეულება, მისწრაფება.

– საშინლად მაღელვებს ყოველგვარი ბრძოლა. თქვენ, ალბათ, გაკვირვებთ ასეთი შეუსაბამო ჩემს მშვიდობიან გამოხედვასთან შედარებით? – მცირე პაუზის შემდეგ წარმოსთქვა შუსტოვმა.

– აი თურმე რა ყოფილა! მაშ ავიღოთ: მტრის თავდასხმა! ბარონის მტერი ჰერცოგის ლაშქარი. უახლოვდება რა თქვენი ფეოდალის სამფლობელოს, თითქმის ამოვიდა მთაზე, სადაც თქვენ დგეხართ. შუბები ელვარებენ მზეზე, სატყორცნი და სიმაგრეთმნგრევი მანქანები მოისწრაფიან. მტერმა იცის, რომ თქვენს კენწეროზე ხშირად იმალებიან მზვერავები, რომ თვალყური ადევნონ მათ მოძრაობას. მოგჭრიან და ცეცხლს მიგცემენ! – აშინებდა არკადი ნიკოლოზის ძე.

– ისინი ვერ შესძლებენ მაგას! – მკვირცხლად მიუგო შუსტოვმა – მე არ

გამწირავენ. საჭირო ვარ. არც ჩვენებსა სძინავთ. ისინი უკვე ჩემსკენ მოისწრაფიან, ხოლო მხედრები თქარათქურით მოაჭენებენ ცხენებს. ყოველწუთას გზავნიან შიკრიკებს...

– ახლავე ომი დაიწყება. ისართა სეტყვას დაგაყრიან თქვენცა და თქვენს გუშაგებსაც, ზოგიერთი მათგანის წვერზე დახვეულია ცეცხლწაკიდებული გაფისული ძენძი... გამაგრდით და გადასწყვიტეთ, ვიდრე ჯერ კიდევ გვიან არ არის, რა გზას დაადგებოდით ამ შემთხვევაში, თუ რომ ყოველივე ეს რეალურ ცხოვრებაში შეგმთხვეოდათ?

ეტყობოდა შუსტოვი შინაგანად იტანჯებოდა და გამოსავალს ეძებდა, როდესაც ტორცოვმა „თილისმური „თუ რომ“ ჩაურთო ამოცანაში.

– რა გზას მიმართავს ხე თავის დასახსნელად, როდესაც ღრმად ჩაუშვია მიწის გულში ფესვები და მოძრაობა არ შეუძლია? – უიმედოდ შეღაღადა შუსტოვმა რადგან გამოსავალს ვერ ხედავდა.

– შენი მღელვარებაც კმარა, – მოუწონა ტორცოვმა – ამოუხსნელია ამოცანა და თქვენ არაფერ შუაში ხართ, თუ საოცნებოდ ისეთი თემა მოგცეს, რომელიც მოკლებულია მოქმედებას.

– მერე და ასეთი თემა რად მოგვეცით? – ვეკითხებოდით ყველანი გაკვირვებული.

– დაე, ამ შემთხვევამ დაგარწმუნოთ, რომ მოქმედებას მოკლებული თემის დროსაც კი შეუძლიან წარმოსახვის მონაგონს მოახდინოს შინაგანი ძვრა, აგაღელვოთ და შინაგანი წყურვილი გამოიწვიოს მოქმედებისადმი. მაგრამ ჩვენი ოცნების ვარჯიშმა უმთავრესად უნდა დაგვანახოს, თუ როგორ იქმნება მასალა და თვით შინაგანი განჭვრეტა როლისა, მისი კინოფირი და რომ ეს მუშაობა არც ისე ძნელი და რთულია, როგორც ეს თქვენ გეგონათ.

. . . . . 19 . . წ.

დღევანდელ გაკვეთილზე არკადი ნიკოლოზის–ძემ ძლივს მოასწრო აეხსნა ჩვენთვის, რომ მსახიობი საჭიროებს წარმოსახვას, არა მხოლოდ იმისათვის, რომ შექმნას, არამედ იმისთვისაც, რომ განაახლოს უკვე შექმნილი და გაცვეთილი. ამას მაშინ მიაღწევს, როდესაც ახალ მონაფიქრებს შეიტანს ან ცალკეულ დანამატს, რომელიც განაახლებს მას.

– პრაქტიკულ მაგალითზე უკვე გაიგებთ ამას. თუნდა ისეთი ეტიუდი ავიღოთ, რომელიც დაუმთავრებელი დაგრჩათ და უკვე მოასწარით მისი დაძენძვა. მხედველობაში მაქვს შეშლილის ეტიუდი. განაახლეთ მთლიანად ან ნაწილობრივ ახალი მონაგონით...

მაგრამ არც ერთ ჩვენგანს არავითარი ახალი აზრი არ მოსვლია თავში.

– გამიგონეთ, – სთქვა ტორცოვმა, – რამ მოგაფიქრებინათ, რომ კარებს უკან მდგომი შფოთიანი და გადარეულია? მალოლეტკოვამ გითხრათ? დიახ, მან გააღო კიბის კარები და იცნო ამ ბინის ყოფილი მდგმური. ამბობდნენ, რომ ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში წაიყვანეს, როდესაც შეშლილობის მშფოთვარე შეტევა ჰქონდა... მაგრამ ვიდრე თქვენ აქ კარებს ამოქოლავდით, გოვორკოვი ტელეფონისაკენ გაქანდა საავადმყოფოსთან მოსალაპარაკებლად და უპასუხეს, რომ შეშლილობას სულ არ ჰქონია ადგილი, არამედ უბრალო ნერვული შეტევა იყო, რადგან მსმელი ყოფილა წინათ. ამჟამად სრულიად გამოჯანმრთელდა, საავადმყოფოდან გამოიწერა და

სახლში დაბრუნდა. მაგრამ ვინ იცის, შეიძლება ცნობა სწორი არ არის, შეიძლება სცდებიან ექიმები.

რას იზამდით, თუ რომ ყველა ეს სინამდვილეში მომხდარიყო?

– მალოლეტკოვა უნდა გასულიყო და ეკითხა, რისთვის მოვიდა, – წარმოსთქვა ვესელოვსკიმ.

– რა საშინელებაა! მეგობრებო, ჩემო კარგებო, არ შემიძლია, არ შემიძლია! მეშინია, მეშინია! –მიუგო მალოლეტკოვამ შეშფოთებული გამომეტყველებით.

– პუშჩინიც თქვენთან იქნება, ღონიერი მამაკაცია, – გაამხნევა ტორცოვმა: – ერთი, ორი, სამი, დაიწყეთ! – ყველას მოგვცა განკარგულება. – გეზი აიღეთ ახალ გარემოებაზე, გულისყური გქონდეთ ახალი ძვრისაკენ – და იმოქმედეთ.

დიდი გატაცებით ვითამაშეთ ეტიუდი, ნამდვილი აღტკინებით და მოწონება დავიმსახურეთ ტორცოვისა და გაკვეთილზე დამსწრე რახმანოვისა. მონაგონის ახალმა ვარიანტმა იმოქმედა ჩვენზე, გაგვახალისა.

გაკვეთილის დასასრული ტორცოვმა ჩვენი შემოქმედებითი წარმოსახვის მუშაობის შეჯამებას მიუძღვნა. მოგვაგონა რა მუშობის ცალკე ეტაპები, ასე დაამთავრა თავისი სიტყვა:

– წარმოსახვის ყოველივე მონაგონი ზუსტად უნდა იყოს დასაბუთებული და მტკიცედ დადგენილი. კითხვები: ვინ, როდის, სად, რატომ, რისთვის, როგორც, რომელთაც ჩვენ ვაძლევთ ჩვენს თავს, რომ ავამუშაოთ წარმოსახვა, გვეხმარებიან ვითომური, მოჩვენებითი ცხოვრების უფრო ნათელი სურათის შექმნაში. რასაკვირველია, არის შემთხვევები, როდესაც ის თავისთავად წარმოიშვება, ჩვენი ცნობიერებითი გონებრივი მოქმედების დაუხმარებლად, მისახვედრი კითხვების გარეშე, ინტუიტურად, ალღოთი. მაგრამ თქვენ თვითონ დარწმუნდებით, რომ წარმოსახვის აქტივობის იმედად დარჩენა, წარმოსახვის, რომელიც თავის ნებასურვილზე, თავის ანაბარად არის მიტოვებული, იმ შემთხვევებშიც კი შეუძლებელია, როდესაც საოცნებოდ რაიმე განსაზღვრული თემა გაქვთ მოცემული, ხოლო ოცნება „საერთოდ“, ბუნდოვანი და მტკიცედ დაუდგენელი თემის გარეშე, უნაყოფოა.

მაგრამ როდესაც მონაგონის შექმნას გონების დახმარებით მიუდგებიან, ძლიერ ხშირად, კითხვების პასუხებზე ჩვენს შეგნებაში წარმოიშვება მკრთალი წარმოდგენა აზროვნებით შესაქმნელი ცხოვრებისა. ეს კი საკმარისი არ არის სცენიური შემოქმედებისათვის, რომელიც მოითხოვს, რომ მონაგონთან დაკავშირებით აზვირთდეს ადამიან-მსახიობში მისი ორგანული ცხოვრება, რომ მთელი მისი ბუნება ჩაექსოვოს როლს – არა მხოლოდ ფსიქიურად, არამედ ფიზიკურადაც. რა ვქნათ ახლა? დასვით ახალი, თქვენთვის უკვე კარგად ცნობილი კითხვა: „რას ვიზამდით, თუ რომ ჩემს მიერ შექმნილი მონაგონი სინამდვილედ გადაქცეულიყო?“ გამოცდილებით ვიცით, რომ ჩვენი, მსახიობის ბუნების თვისებების მიხედვით ამ კითხვაზე მოქმედებით უნდა ვუპასუხოთ. ეს უკანასკნელი წარმოსახვის საუკეთესო გამომწვევი, წამქეზებელია. დაე, ეს მოქმედება ჯერ თუნდაც ნუ განხორციელებულა და დროებით გადაუჭრელ ხმობად დარჩეს. მთავარია ის, რომ ეს ხმობა გამოწვეულია და შეგრძნობილია ჩვენს მიერ არა მხოლოდ ფსიქიურად, არამედ ფიზიკურადაც. ეს შეგრძნობა განამტკიცებს მონაგონს.

მთავარია შევიგნოთ, რომ უსხეულო, ხორცსა და მატერიას მოკლებული ოცნება – აღჭურვილია უნარიანობით რეფლექტორულად გამოიწვიოს ნამდვილი მოქმედება ჩვენი ხორცისა და მატერიის – სხეულის. ეს უნარიანობა დიდმნიშვნელოვანია ჩვენს

ფსიქოტექნიკაში.

ყურადღებით მომისმინეთ, რასაც ახლა გეტყვით: თითოეული ჩვენი მოძრაობა სცენაზე, თითოეული სიტყვა შედეგი უნდა იყოს წარმოსახვითი სწორი ცხოვრებისა.

თუ თქვენ რაიმე სიტყვა წარმოსთქვით ან გააკეთეთ რამე სცენაზე მექანიკურად და არ იცით, ვინ ხართ, საიდან მოხვედით, რისთვის, რა გსურთ, აქედან სად წახვალთ და იქ რას გააკეთებთ, – მოქმედებთ წარმოსახვის გარეშე. და ეს ნაკვეთი თქვენი სცენაზე ყოფნისა, სულ მცირეა იგი თუ მნიშვნელოვანი, თქვენთვის არ იყო სიმართლე, – მაშასადამე, თქვენ მოქმედებდით, როგორც მომართული მანქანა, როგორც ავტომატი.

თქვენ რომ სულ უბრალო რამეზე შეგეკითხოთ ახლა, „ცივა თუ არა დღეს?“ – თქვენ, ვიდრე მიპასუხებდით „ცივა“ „თბილა“, ან „არ დავკვირვებივარ“, გონებით ქუჩაში ამოყოფთ თავს, მოიგონებთ, როგორ მოაბიჯებდით ან მოემგზავრებოდით, შეამოწმებთ თქვენს შეგრძნობებს, მოიგონებთ თუ მგზავრები როგორ იფუფნებოდნენ, საყელოს იწევდნენ ზევით სიცივისაგან ყურების დასაფარავად, თოვლს როგორ გაჰქონდა ფეხქვეშ ხრაშა-ხრუში, და მხოლოდ შემდეგ მომიგებთ ამ ერთ საჭირო სიტყვას.

მასთან ყოველმა სურათმა შეიძლება წამით გაიქროლოს თქვენს წინაშე და გარეშე პირს ეგონოს, რომ თქვენ არც კი დაფიქრებულხართ, ისე მიპასუხეთ, ეს სურათები იყო, თქვენი შეგრძნობა იყო, მათი შემოწმებაც იყო და მხოლოდ თქვენი წარმოსახვის ამ რთული მუშაობის შედეგი იყო თქვენი პასუხი.

ამრიგად, არც ერთი ეტიუდი, არც ერთი თქვენი ნაბიჯი სცენაზე არ უნდა წარმოებდეს მექანიკურად, შინაგანი დასაბუთების გარეშე, ანუ წარმოსახვის მუშაობის გარეშე.

თუ ამ წესებს მკაცრად დაიცავთ, ყველა თქვენი სასკოლო ვარჯიში, ჩვენი პროგრამის რომელ დანაყოფსაც არ უნდა ეხებოდეს, განავითარებენ და მკვიდრ ნიადაგს მოუპოვებენ თქვენს წარმოსახვას.

პირიქით სცენისადმი თქვენი გულცივი მოპყრობა (ე. წ. „ცივი წესით“) დაგღუპავთ თქვენ, რადგან ავტომატურ მოქმედებას შეგაჩვევთ, უწარმოსახვოდ – მექანიკურად.

ხოლო როლის შემოქმედებითი დამუშავება და დრამატურგიის სიტყვიერი ნაწარმოების სცენიურ სინამდვილედ გადაქცევა თავიდან ბოლომდე წარმოსახვის მონაწილეობით მიმდინარეობს.

რას შეუძლია გამოგვაცოცხლოს და აგვაღელვოს შინაგანდ, თუ არა ჩვენს დამპყრობ წარმოსახვის მონაგონს ყველა მის მიერ დასმულ კითხვაზე რომ ვუპასუხოთ, საჭიროა, რომ ის იყოს მოძრავი, აქტიური, მიმხმობი და შესაფერისად განვითარებული.

ამიტომ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეთ თქვენი წარმოსახვის განვითარებას. ყოველმხრივ განავითაროთ იგი: სავარჯიშო თემები, რომლებიც გავიარეთ და უკვე იცნობთ თქვენ, ანუ იმეცადინეთ წარმოსახვის განვითარებაზე, როგორც ასეთზე და განავითარეთ იგი არაპირდაპირ: ერთხელ და სამუდამოდ მიიღეთ წესად, რომ არაფერი აკეთოთ სცენაზე მექანიკურად, ფორმალურად.

V სცენიური ყურადღება

გაკვეთილი მალალეტკოვას ბინაზე მიმდინარეობდა, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, დახურულ სცენაზე, მოწყობილობით.

განვაგრძობდით ბუხარში ცეცხლის დანთებას და შეშლილის ეტიუდის დამუშავებას.

არკადი ნიკოლოზის – ძის კარნახის წყალობით შესრულება წარმატებული და ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ისეთი სასიამოვნო და სამხიარულო, რომ ორივე ეტიუდის თავიდან განმეორება ვთხოვეთ.

მოლოდინში კედელთან მივჯექი დასასვენებლად.

მაგრამ ამ დროს რაღაც მოულოდნელი რამ მოხდა: ჩემდა განსაცვიფრებლად სრულიად უმიზეზოდ, ჩემს გვერდით მდგარი ორი სკამი წაიქცა. არავის ხელი არ უხლია, ისე, წაიქცა თავისთავად. სკამები დავდგი თავის ადგილზე და მოვასწარი კიდევ ორი სხვა სკამის დაჭერა, რომლებიც წაქცევას აპირებდნენ. ამასთან თვალში მეცა ვიწრო და გრძელი ნაპრალი კედელში. ნაპრალი თანდათან იზრდებოდა, ბოლოს მთელ სიმაღლეზე გაიხსნა კედელი. ახლა კი მივხვდი სკამების წაქცევის მიზეზს: მაუდის ფარდები, რომლებიც კედლის მაგივრობას ეწეოდნენ, განზე ადიოდნენ და თან მიიყოლებდნენ ავეჯეულს; ვიღაც ფარდას სწევდა.

ფარდის გახსნასთან ერთად გადატრიალება მოხდა ჩემს არსებაში.

რას შევადარო იგი?

წარმოიდგინეთ, ცოლით (ცოლი რომ მყოლოდა) სასტუმროს ნომერში ვარ. შეხმატკბილებული ვსაუბრობთ, ტანსაცმელს ვიხდით და დასაძინებლად ვემზადებით, თავისუფლად ვგრძნობთ თავს. და უცებ გაიღო ვებერთელა კარები, რომელსაც მანამდე ყურადღებას არ ვაქცევდით, იქიდან იმ სიბნელიდან უცხო ხალხი – ჩვენი მეზობლები გვიყურებენ. დათვლით ვერ დავითვალე, რადგან სიბნელეში ვერ გავარჩიე და, ძალიან ბევრნი იყვნენ მგონი. სასწრაფოდ ვიცვამთ ტანისამოსს, თმას ვივარცხნით, ვცდილობთ თავშეკავებული ვიყვეთ, როგორც სტუმრები.

თითქოს სწორედ ასე აფორიაქდა ჩემი არსებაც, დაჭიმული განწყობილება შემექმნა და მე, რომელიც ჩემს საკუთარ ოთახში ვგრძნობდი თავს, უცებ პერანგის ამარა დავრჩი უცხო ხალხის წინაშე.

საკვირველია, შავი პორტალი როგორ არღვევს ინტიმურობას. სანამ მყუდრო სასტუმროში ვიყავით, ვერ ვგრძნობდით, რომ არსებობს მთავარი და მეორეხარისხოვანი მხარე. როგორც არ უნდა იდგე, საითაც არ უნდა მიბრუნდე, – კარგადა გრძნობ თავს. მეოთხე კედლის გახსნაზე პორტალის შავი გვირაბი იძულებულსა გხდის შეეგუო. სულ იმაზე უნდა ფიქრობდე და მოქმედებაში ანგარიშს უწევდე ამ მეოთხე კედელს, საიდანაც მაყურებლები გიმზერს. მნიშვნელობა არა აქვს, მოხერხებულია თუ არა მათთვის, ვისთანაც დამოკიდებულება გაქვს სცენაზე, მოხერხებულია თუ არა თვით მოლაპარაკისათვის, – მთავარია, რომ ხედავდეს და ესმოდეს იმას, ვინც ჩვენთან არის ოთახში, მაგრამ ვინც რამპას იქით უჩინრად ზის სიბნელეში.

ხოლო ტორცოვი და რახმანოვი, რომლებიც ეს-ეს არის ჩვენთან იყვნენ სასტუმროში და ისე მახლობლებად, ჩვენიანებად მიგვაჩნდნენ, ახლა სიბნელეში გადაყვანილნი პორტალს იქით სულ სხვა ადამიანებად გადაიქცნენ ჩვენს წარმოდგენაში – მკაცრად, მომთხოვნებად.

ასეთივე გარდაქმნა მოხდა ეტიუდში მონაწილე ყველა ჩემს ამხანაგს შორის.

მხოლოდ გოვორკოვი დარჩა ისევე გულგრილი, როგორც დახურული სცენის დროის იყო. ვეღარაფერს გეტყვით, რადგან ჩვენი თამაში საჩვენებელ სპექტაკლად გარდაიქცა და არ გამოგვივიდა.

„არა, გადაჭრით უნდა ვთქვა, რომ სანამ არ მივეჩვიეთ იმ გარემოებას, რომ არ შევამჩნიოთ პორტალის შავი ღრმული, მანამდე ერთ წერტილზე ვიქნებით გაყინული და წინ ვერ წავალთ ჩვენს სამსახიობო მუშაობაში!“ – გადავწყვიტე ჩემთვის.

ამ თემაზე შუსტოვთან გვქონდა საუბარი. მაგრამ ის ფიქრობს, რომ ჩვენთვის რომ სულ ახალი ეტიუდი მოეცათ, ტორცოვის აღმგზნები კომენტარებით, ეს გარემოება დაგვავიწყებდა მაყურებელთა დარბაზს.

როდესაც არკადი ნიკოლოზის ძ-ძეს გავუზიარე შუსტოვის მოსაზრება, მან ასე განგვიცხადა:

– კარგი ვცადოთ. აი, ესეც წარმტაცი ტრაგედია, რომელიც, იმედი მაქვს, დაგავიწყებთ მაყურებელთა დარბაზს:

მოქმედება ისევ მალოლეტკოვას ბინაზე წარმოებს. ის ცოლად გაჰყვა ნაზვანოვს, რომელიც მოლარედ არის რომელიღაც საზოგადოებრივ ორგანიზაციაში. ულამაზესი ახლადშობილი ბავშვი ყავთ. დედა ბავშვის გასაბანებად გავიდა. ქმარი რაღაც საბუთებს არჩევს და ფულებს ითვლის, არ დაგავიწყდეთ – საზოგადოებრივ საბუთებსა და ფულებს. გვიანობის გამო ვერ მოასწრო ჩაბარება ორგანიზაციაში, სადაც ის მუშაობს. საკრედიტო ბილეთების გაქონილი და ძველი ფულების მთელი შეკვრები აწყვია მაგიდაზე.

ნაზვანოვს წინ ასტუზვია მალოლეტკოვას უმცროსი კრეტინი ძმა, კუზიანი, ნახევრად გამოშტერებული, უტვინო დგას და თვალყურს ადევნებს ნაზვანოვს, თუ როგორ შემოაცლის ფულის დასტას ჭრელ ბანდეროლს და გადაუძახებს ბუხარში, სადაც აპრიალდება და დაიწვება. კრეტინს ერთობ ახარებს ამ ქაღალდების აპრიალება.

ფულები დათვლილია, ათიათასს აღემატება.

რადგან ქმარმა მუშაობა გაათავა, მალოლეტკოვამ ისარგებლა შემთხვევით და დაუძახა ნაზვანოვს მეორე ოთახში, სადაც ბავშვს აბანავებდა, რათა ის დამტკბარიყო თავისი ბიჭიკოთი, ნაზვანოვი გადის მეორე ოთახში, მისი მიბაძვით, კრეტინი ქაღალდებს ჰყრის ანთებულ ბუხარში. ფერადი ქაღალდების უქონლობის გამო კრეტინი ფულებს ჩუძახებს ცეცხლში. აღმოჩნდა რომ ესენი უფრო კარგად იწვის ცეცხლში. თამაშით გართულმა კრეტინმა მთელი ფულები ცეცხლში ჩაუძახა, საზოგადოების მთელი კაპიტალი, ყოველგვარი ანგარიშები და გასამართლებელი საბუთები.

ნაზვანოვი იმ დროს შემობრუნდა ოთახში, როდესაც უკანასკნელ დასტას მოედვა ცეცხლი. ნაზვანოვი მიხვდა ყველაფერს, გაითვალისწინა მდგომარეობა, თავი დაავიწყდა და გამწარებულმა ხელი ჰკრა კუზიანს. კუზიანმა ვეღარ შეიმაგრა თავი და საფეთქელით ბუხრის რკინის რიკულს დაენარცხა. გონებადაკარგული ნაზვანოვი ამოიტაცებს ცეცხლიდან გვერდებშემომწვარ ფულის დასტას და სასოწრაკვეთილი შეჰკივლებს. ცოლი შემოირბენს ოთახში და დაინახავს გაშხლართულ ძმას. მიირბენს მასთან, უნდა წამოაყენოს, მაგრამ ვერ შესძლებს. კუზიანის სახეზე სისხლს შენიშნავს, ქმარს წყლის მოტანას სთხოვს, მაგრამ ნაზვანოვს აღარა ესმის-რა. გაშეშებული დგას. ცოლი თვითონ მიდის წყლის მოსატანად და იმავ წუთას სასადილო ოთახიდან მოისმის მისი გულშემზარავი კივილი. მისი ცხოვრების სიხარული, ქორფა ბიჭუნა დამხრჩვალა საბანაო ვარცლში.

ჩანს, ქვის გული უნდა გქონდეთ, თუ ამ ტრაგედიამაც არ დაგავიწყოთ

მაყურებელთა დარბაზის შავი ღრმული.

ახალმა ეტიუდმა მთლად აგვიფორიაქა სული თავისი მელოდრამატულობითა და მოულოდნელობით... მაგრამ აღმოჩნდა, რომ... მართლა ქვა გვედვა გულის ნაცვლად მკერდში და ვერ ვითამაშეთ.

როგორც მოსალოდნელი იყო, არკადი ნიკოლოზის ძემ მოგვმართა და დაგვაწყებინა „თუ რომ“-ითა და საგულისხმო ვითარებით. რაღაცის თხრობა დავუწყეთ ჩვენ ერთიმეორეს, მაგრამ ეს წარმოსახვის თავისუფალი თამაში კი არ იყო, არამედ მონაგონთა იძულებითი გამოწურვა, მიკოწიწება, რომელთაც ჩვენში შემოქმედებისადმი არავითარი გამოხმაურება არ გამოიწვიეს.

მაყურებელთა დარბაზის მიმზიდველობა უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე სცენის ტრაგიკული საშინელებანი.

– მაშ თუ ასეა, – გადასწყვიტა ტორცოვმა, – ისევ გამოვეთიშოთ პარტერს და ეს „საშინელება“ დახურულ სცენაზე ვითამაშოთ.

ფარდა დახურეს და ჩვენს საყვარელ სასტუმრო ოთახში ისევ ძველებური მყუდროება გამეფდა. ტორცოვი და რახმანოვი შემოვიდნენ სცენაზე და ისევ მოღიმარი და სასურველნი შეიქმნენ. დავიწყეთ თამაში. ეტიუდის მშვიდობიანი ადგილები შესაფერისად ჩავატაროთ, ხოლო, როდესაც მივაღწიეთ დრამას, მე თვით ვერ დამაკმაყოფილა ჩემმა თამაშმა, უფრო მეტის მიცემა მსურდა, მაგრამ გრძნობა და ტემპერამენტი არ მყოფნიდა. ჩემდა შეუმჩნევლად ამოვვარდი კალაპოტიდან და მსახიობური თვითჩვენების გზას დავადექი.

ტორცოვის შთაბეჭდილებამაც დაადასტურა ეს გარემოება, ამიტომ ასე მოგვმართა:

– ეტიუდის დასაწყისში სწორად მოქმედებდით, ხოლო დასასრულს მომქმედებს ჰგავდით მხოლოდ. ნამდვილად კი გრძნობებს „გამოჰქაჩავდით“ თქვენგან ანუ ჰამლეტის თქმით „ნაფლეთებათა ჰგლეჯდით ვნებას“. ამიტომ შავი ღრმულის შესახებ თქვენი ჩივილი უსაფუძვლოა. მარტო ის არ გიშლით ხელს, რადგან დახურულ სცენაზე იგივე შედეგი მივიღეთ თქვენი თამაშიდან.

– თუ ღია სცენაზე მაყურებელთა დარბაზი მიშლის ხელს, – გამოვუტყდი, – სამაგიეროდ სცენაზე, თუ მართალს მათქმევინებთ. თქვენ და ივანე პლატონის-ძე მიშლიდით.

– აი თურმე, ვინ უშლიდა ხელს! გადიხარხარა ტორცოვმა. – ივანე პლატონის-ძევ! მოგხვდათ თუ არა! თურმე შავი ღრმული ვყოფილვართ მე და თქვენ! მოდი შეურაცყოფილად ვიგრძნოთ თავი და მოვქუსლოთ აქედან. დაე, მარტო ითამაშონ.

ტრაგიკომიკური მოძრაობით გავიდნენ არკადი ნიკოლოზის-ძე და ივანე პლატონის ძე. მათ მაგალითს მიბაძეს დანარჩენებმაც. ჩვენ მარტო დავრჩით და ვცადეთ ეტიუდის უმოწმოდ ხელშეუშლელად თამაში.

სამწუხაროდ, განმარტოებულებს უარესი დაგვემართა. ჩემი ყურადღება პარტნიორმა მიიპყრო. ფხიზლად ვადევნებდი თვალყურს მის თამაშს, ვსჯიდი, ვარჩევდი და, ჩემდაუნებურად მაყურებელი შევიქენი. თავის მხრივ ჩემი პარტნიორები კიდევ მე მადევნებდნენ თვალყურს. ერთ და იმავე დროს მაყურებელიც ვიყავ და საჩვენებლად მოთამაშე მსახიობიც. დაბოლოს, სისულელეა, მოსაწყენი და, რაც მთავარია, უაზრობაა ერთიმეორისათვის თამაში.

მაგრამ ამ დროს შემთხვევით სარკეში ჩავიხედე, მომეწონა ჩემი თავი, გავმხნევდი და მომაგონდა ოტელოზე მუშაობა ჩემს ოთახში, როდესაც, როგორც დღეს, სარკეში ყურებით, თვით ჩემი თავისთვის ვთამაშობდი. სასიამოვნოდ დამირჩა „ჩემი საკუთარი თავის მაყურებლობა“. ჩემი თავისადმი რწმენამ გაიღვიძა და ამიტომ დავთანხმდი

შუსტოვის წინადადებას, დაგვეძახა ტორცოვისა და რახმანოვისათვის, რათა გვეჩვენებინა მათთვის ჩვენი თამაშის შედეგები.

აღმოჩნდა, რომ საჩვენებელი არაფერი გვქონდა, რადგან ისინი თურმე კარების ჭუჭრუტანიდან უთვალთვალებდნენ ჩვენს განმარტოებულ თამაშს.

მათი სიტყვით, ახლა უფრო ცუდათ შევასრულეთ, ვიდრე ღია ფარდის დროს. მაშინ ცუდი იყო, მაგრამ მორიდებული და თავშეკავებული, ხოლო ახლა ისევ ცუდი, მაგრამ აპლომბით და თავაშვებული.

როდესაც ტორცოვმა შეაჯამა დღევანდელი თამაში, აღმოჩნდა, რომ ღია სცენაზე ხელს გვიშლის მაყურებელი, რამპის იქით, სიბნელეში მჯდომარე. დახურულ სცენაზე აქვე ჩვენთან, ოთახში მჯდომარე არკადი ნიკოლოზის ძე და ივანე პლატონის-ძე; განმარტოვებულებს ჩვენივე პარტნიორი, რომელიც მაყურებლად გადიქცა ჩვენს თვალში; ხოლო როდესაც მე ჩემთვის ვთამაშობდი, მე - მაყურებელი ვუშლიდი ხელს ჩემს თავს როგორც მსახიობს, ასე რომ საითაც მივბრუნდით, ყველგან მაყურებელი გვიშლიდა ხელს. მაგრამ ამასთან ერთად მოსაწყენი იყო უმაყურებლოდ თამაში.

– ბავშვები თქვენზე უკეთესები იქნებოდნენ! – გვარცხვენდა ტორცოვი.

– მეტი გზა არ არის, – დაასკვნა პატარა პაუზის შემდეგ, – იძულებული ვარ დროებით გადავდო ეტიუდები და ყურადღების ობიექტებს მოვკიდო ხელი. ისინი არიან ყველაზე დიდი დამნაშავენი მომხდარ ამბებში: მათგან დავიწყებთ შემდეგ გაკვეთილს.

. . . 19. . წ.

დღეს მაყურებელთა დარბაზში გამოკიდული იყო განცხადება:

შემოქმედებითი ყურადღება

ფარდა, რომელიც მყუდრო სასადილო ოთახის მეოთხე კედლის მაგიერობას ეწეოდა – გახსნილი აღმოჩნდა, ხოლო ჩვეულებრივ მასზე მიდგმული სკამები ალაგებული იყო. მეოთხე კედელს მოკლებული ჩვენი საყვარელი ოთახი ყველას თვალწინ იდგა მაყურებელთა დარბაზთან შეერთებული. ჩვეულებრივ დეკორაციად გადაიქცა ის და დაკარგა თავისი მყუდროება.

დეკორაციის კედლებზე სხვადასხვა ადგილას ეკიდა ელექტროგამტარები, თითქოს ილუმინაციისათვის.

ჩამოამწკრივეს რამპასთან. საზეიმო სიჩუმე ჩამოვარდა.

– ეგ ვის მოვარდა ფეხსაცმლის ქუსლი? – უცებ შეგვეკითხა არკადი ნიკოლოზის ძე.

მოსწავლეები უცებ შეუდგნენ საკუთარი ამხანაგების ფეხსაცმლის თვალიერებას და მთელი ყურადღებით გაერთნენ ამით.

ტორცოვმა ახალი კითხვა მოგვცა:

– რა მოხდა მაყურებელთა დარბაზში?

არ ვიცოდით რა გვეპასუხა.

– როგორ, არ შეგიმჩნევიათ ჩემი მდივანი, ყველაზე მოუსვენარი და ფუსფუსა ადამიანი? იმდენი ქაღალდები მომიტანა ხელმოსაწერად.

აღმოჩნდა, რომ ჩვენ ის ვერ შევნიშნეთ.

– აი სასწაული! – წარმოთქვა ტორცოვმა. – როგორ მოხდა, რომ ვერ დაინახეთ და ისიც მაშინ, როდესაც ფარდა ახდილია? თქვენ არ გვარწმუნებდით, რომ

მაყურებელთა დარბაზი გიზიდავთ თავისკენ?
– მე ფეხსაცმლის ქუსლით ვიყავი გართული,– ვიმართლებდი თავს.
– როგორ!! – უფრო მეტად განცვიფრდა ტორცოვი,– ის პატარა, უმნიშვნელო ქუსლი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე პორტალის შავი ღრმული! მაშასადამე, არც ისე ძნელია გადაჩვევა. საიდუმლოება აქ სულ სხვაგან იმალება: იმისათვის, რომ მაყურებელთა დარბაზმა არ მიიპყროს ჩვენი ყურადღება, იმან უნდა გაგიტაცოთ, რაც სცენაზე ხდება.
„მართლაც, – ჩავუფიქრდი მეც, – საკმარისი იყო ერთი წუთით დავინტერესებულიყავი იმით, რაც რამპას აქეთ ხდებოდა, და მე, ჩემდა უნებურად, შევწყვიტე იმაზე ფიქრი, რომ რამპას იქითაც არსებობს რამე“.
ამ დროს მომაგონდა სცენაზე დაბნეული ლურსმანი და მუშის სიტყვები ამის შესახებ. ეს მოხდა ჩვენი საჩვენებელი სპექტაკლის ერთ-ერთ რეპეტიციაზე, მაშინ მე ისე გავერთე ლურსმნებითა და მუშასთან გამოლაპარაკებით, რომ სულ დამავიწყდა პირდაღრენილი შავი ღრმული.
– ახლა, იმედი მაქვს, გაიგეთ, – დაასკვნა ტორცოვმა, – რომ მსახიობს ჭირია ყურადღების ობიექტი, ოღონდ არა მაყურებელთა დარბაზში, არამედ სცენაზე და რამდენადაც წარმტაცია ასეთი ობიექტი, იმდენად ძლიერი მისი გავლენა მსახიობის ყურადღებაზე.
ადამიანის ცხოვრებაში არ მოიძებნება ისეთი წუთი, რომ მისი ყურადღება არ იყოს მიპყრობილი რაიმე ობიექტზე..
ამასთან რაც უფრო წარმტაცია ობიექტი, მით უფრო ძლიერია მისი გავლენა მსახიობის ყურადღებაზე. მაყურებელთა დარბაზისადმი ყურადღების გასაქარწყლებლად საჭიროა აქ, სცენაზე შესთავაზო ხელოვნურად საინტერესო ობიექტი. თქვენ იცით, მშობელი როგორ მიიპყრობს ბავშვის ყურადღებას სათამაშოთი. აი, მსახიობსაც ასე უნდა შესთავაზო მაყურებელთა დარბაზისადმი შიშის გამაქარწყლებელი რამ სათამაშო.
„მაგრამ, – ვფიქრობდი, – განზრახ რად შევაჩეჩო ჩემს თავს რაიმე ობიექტი, როდესაც უიმისოდაც აუარებელია ის სცენაზე?“
– თუ მე – სუბიექტი ვარ, მაშასადამე, ყველაფერი, რაც ჩემს გარშემოა – ობიექტია. ხოლო ჩემს გარშემო მთელი სამყაროა... რამდენია ეს ყველა ობიექტები! რაღა საჭიროა მისი შექმნა?
ამაზე გამოგვეკამათა ტორცოვი, რომ ასე მხოლოდ ცხოვრებაში ხდება. ცხოვრებაში, მართლა, თავისთავად წარმოიშობიან ობიექტები, ბუნებრივად და მიიქცევენ კიდეც ჩვენს ყურადღებას. ამ შემთხვევაში ჩვენ ძლიერ კარგად ვიცით ვის როგორ უნდა ვუყუროთ ჩვენი ცხოვრების თითოეულ წუთში.
მაგრამ თეატრი სულს სხვა რამ არის,– თეატრი არსებობს მაყურებელთა დარბაზი პორტალის შავი ღრმულით, რომელიც ხელს უშლის მსახიობის ნორმალურ ცხოვრებას.
ტორცოვის სიტყვით, თვით მე ყველაზე უკეთესად უნდა ვიცოდე ეს „ოტელოს“ სპექტაკლის შემდეგ. ჩვენ კი, რამპის ჩვენს მხარეზე, სცენაზე მრავალი ობიექტი მოგვეპოვება პორტალის შავ გვირაბზე ბევრად საინტერესო. მხოლოდ საჭიროა კარგად დავუკვირდეთ იმას, რაც სცენაზე ხდება, სისტემატური ვარჯიშის მეოხეობით უნდა მივეჩვიოთ ყურადღების სცენაზე მიპყრობას. უნდა განვავითაროთ განსაკუთრებული ტექნიკა, რომელიც დაგვეხმარება ისე ჩავებღაუჭოთ ობიექტს, რომ შემდეგ თვით სცენაზე მყოფმა ობიექტმა დაგვიპყროს და აგვაცილოს სცენის

გარეშე მყოფი ობიექტების გავლენა. მოკლედ რომ ვთქვათ, ტორცოვის სიტყვით, შემდეგში სცენაზე ყურება და დაანახვა უნდა ვისწავლოთ.

ლექციის მაგივრად იმის შესახებ, თუ რა ობიექტებს აქვს ადგილი ცხოვრებაში და, მაშასადამე სცენაზეც, ტორცოვმა აღგვითქვა, რომ ის მხატვრულად და თვალსაჩინოდ დაგვანახვებს ამას სცენაზე.

– დაე, სინათლის წერტებმა და შუქმა, რასაც თქვენ ამჟამად ხედავთ, დაგისურათოთ სხვადასხვა სახის ობიექტები, თქვენთვის ცნობილი ცხოვრებაში, მაშასადამე, გამოსადეგი თეატრშიც.

მაყურებელთა დარბაზი და სცენა წყვიადმა მოიცვა. ცოტა ხნის შემდეგ პირდაპირ ჩვენს ცხვირწინ, მაგიდაზე, რომელსაც გარშემო ვუსხედით, ამოკიაფდა კოლოფში დამალული პატარა ელნათურა. საერთო სიბნელეში სინათლის წერტი აღმოჩნდა ერთადერთი მიმზიდველი რამ. მან ერთმა მიიპყრო მთელი ჩვენი ყურადღება.

– ეს სიბნელეში მოკიაფე ნათურა, – გვიხსნიდა ტორცოვი, – გვისურათებს მახლობელ ობიექტ-წერტს. ჩვენ ამით იმ მომენტებში ვსარგებლობთ, როდესაც გვინდა მოვიკრიბოთ ყურადღება, რომ შორს არ გაიბნეს იგი.

როდესაც მთელი სცენა გაანათეს, ტორცოვმა მოგვმართა ყველას:

– სინათლის წერტზე ყურადღების კონცენტრირება სიბნელეში შედარებით უფრო ადვილად გეხერხებათ. ახლა გავიმეოროთ იგივე ვარჯიში მხოლოდ სიბნელეში კი არა, – სინათლეზე.

ტორცოვმა წინადადება მისცა ერთ მოსწავლეს კარგად გაესინჯა სავარძლის საზურგე, მე – ემალის ბუტაფორია მაგიდაზე, მესამეს რაღაც უმნიშვნელო რამ, მეოთხეს – ფანქარი, მეხუთეს – თოკი, მეექვსეს – ასანთი და ა. შ.

შუსტოვმა თოკის დაძენძვა დაიწყო, მაგრამ მე შევაჩერე და ვუთხარი, რომ ვარჯიში მოცემული გვაქვს ყურადღებაზე და არა მოქმედებაზე, ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ საგნის გასინჯვა, ფიქრი მასზე. მაგრამ პაშა არ მეთანხმებოდა, მაინც თავისას გაიძახოდა. საკითხის გამოსარკვევად მივმართეთ ტორცოვს. მან გვიპასუხა:

– ობიექტისადმი ყურადღება ბუნებრივად იწვევს მისდამი საქმიანობას. ხოლო მოქმედება მთლიანად მიაპყრობს ობიექტს ჩვენს ყურადღებას. ამრიგად, მოქმედებასთან გაერთიანებული და ურთიერთჩაქსოვილი ყურადღება მკვიდრ კავშირსა ქმნის ობიექტთან.

როდესაც ხელმეორედ დავაკვირდი მაგიდის ფიცრის ემალის რიოშს, ნახატის კონტურის შემოხაზვა მოვინდომე რაღაც წვეტიანი იარაღით, რაც კი მომხვდა ხელში.

ამ სამუშაომ უფრო მეტად გამიტაცა და მაიძულა ღრმად ჩავკვირვებოდი ნახატს. პაშა ამ დროს ყურადღებით წეწავდა თოკს და გატაცებას შეამჩნევდით მის მუშაობაში. სხვა მოსწავლენიც ან გატაცებით მოქმედებდნენ, ან ყურადღებით მისჩერებოდნენ ობიექტს.

ბოლოს ტორცოვმა აღიარა:

– ახლა ობიექტ-წერტს თქვენ შეიგრძნობთ არამც თუ სიბნელეში, სინათლეზედაც. ეს კარგია!

შემდეგ მან გვიჩვენა ჯერ სრულ სიბნელეში და შემდეგ სინათლეზედაც საშუალო მანძილისა და შორეული ობიექტ-წერტები. როგორც პირველ მაგალითზე ახლო მანძილის ობიექტ-წერტით რომ ჩვენი ყურადღება ხანგრძლივად შეეჩერებინა. საკუთარი წარმოსახვის მონაგონით უნდა დაგვესაბუთებია ჩვენი ყურება.

ახალი ვარჯიშები უფრო ადვილად დავძლიეთ სიბნელეში.

მთლიანად გაანათეს სცენა.

– ახლა ყურადღებით დაათვალიერეთ თქვენს გარშემო მყოფი საგნები, ამოირჩიეთ მათ შორის რომელიმე საშუალო მანძილის ან შორეული ობიექტ-წერტი და მთელი თქვენი ყურადღება იმაზე შეაჩერეთ, – წინადადება მოგვცა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

ჩვენს გარშემო იმდენი საგნები იყო ახლა, საშუალო და შორეულები, რომ პირველად თვალები აგვიჭრელდა.

ერთი ობიექტ-წერტის ნაცვლად თვალში ათეული საგნები ისე მეჩხირებოდნენ, რომ კალამბურობა რომ მდომებოდა, ობიექტ-წერტს კი არ დავარქმევდი, არამედ ობიექტ-მრავალწერტს. ბოლოს ერთ ქანდაკებას მივაშტერდი შორს, ბუხრის თავზე, მაგრამ დიდხანს ვერ გავაჩერე ჩემი ყურადღების ცენტრში, რადგან ყველას საგანი თავისკენ მიზიდავდა და ქანდაკება ასეულ სხვა საგნებში გაითქვიფა.

– ეჰე! – გვისაყვედურა ტორცოვმა. – როგორც ჩანს, სანამ საშუალო და შორეულ ობიექტ - წერტებს შექმნიდეთ, მანამდე საერთოდ მოგვიხდება სცენაზე ყურებისა და ხილვის შესწავლა!

– მაგაში რა არის სასწავლებელი? – იკითხა ვიღაცამ.

– როგორ თუ რა? ამის გაკეთება ერთობ ძნელია ხალხის თანდასწრებით, მიუმატე მას პორტალის შავი ღრმულიც! აი, მაგალითად: ერთ ჩემს დისწულს ძლიერ უყვარს ბევრი ჭამა, ცელქობა, სირბილი და ტიკტიკი. აქამდე მარტო სადილობდა – საბავშვო ოთახში. ეხლა კი საერთო სუფრაზე დაისვეს სასადილოდ, და ის გადაეჩვია ჭამასაც, ტიკტიკსაც, და ცელქობასაც. „რატომ ხმას არ იღებ, არა სჭამს?“ – ეკითხებიან. „მერე თქვენ რას მომჩერებიხართ თვალებში?“ – უპასუხებს ბავშვი. როგორ არ უნდა მივაჩვიოთ იგი ხელახლა ჭამას, ლაპარაკსა და ცელქობას – ხალხის თანდასწრებით?

ასევე გემართებათ თქვენც. ცხოვრებაში თქვენ სიარულიც იცით, ჯდომაც, ლაპარაკიც, ხოლო თეატრში კარგავთ ყველა ამის უნარს, რადგან მაყურებლის სიახლოვესა გრძნობთ და ფიქრობთ თქვენთვის: „რას გვიყურებენ და გვისმენენ?!“ ამიტომ თქვენც თავიდან უნდა შეგასწავლოთ – თავის დაჭერა სცენაზე ხალხის თანდასწრებით.

მაშ დაიხსომეთ; ყველა, სულ უბრალო, ელემენტარული მოქმედებაშიც კი, რომელიც მშვენივრად ვიცით ცხოვრებაში, მარცხს განიცდის, როდესაც ადამიანი სცენაზე გადაიტანს მას, განათებული რამპისა და ათასიანი საზოგადოების წინაშე. აი რატომ არის საჭირო ხელახლა ისწავლოთ სცენაზე სიარული, მოძრაობა, ჯდომა, წოლა. ამის შესახებ უკვე გითხარით პირველ გაკვეთილებზე. ხოლო დღეს, ყურადღების საკითხთან დაკავშირებით, ნათქვამს დავუმატებ, რომ საჭიროა ისწავლოთ სცენაზე მზერა და ხილვა, სმენა და მოსმენა.

.... 19.. წ.

ამომირჩიეთ რომელიმე საგანი! – მოგვმართა ტორცოვმა, როდესაც ღია სცენაზე ჩამოსხდნენ მოსწავლენი. – ამოირჩიეთ ობიექტად თუგინდ აი კედელზე ჩამოკიდებული პირსახოცი, თვალწარმტაცი ნახატებით.

ყველანი პირსახოცს მიაჩერდნენ.

– არა! – შეგვაჩერა ტორცოვმა, – ეგ ცქერა კი არ არის, არამედ ობიექტზე თვალების ჭყეტაა.

ჩვენ ისევ აღარ ჩავშტერებივართ ობიექტს, მაგრამ არკადი ნიკოლოზის ძე მაინც

ვერ დავარწმუნეთ, რომ ჩვენი თვალები სწორედ ობიექტისკენ იყო მიპყრობილი.
– ყურადღებით! –გვიბრძანებდა ტორცოვი.
თითქოს ყველანი წინ გადავიხარეთ.
– მაინც მექანიკური ცქერაა და ერთობ ნაკლები ყურადღება.
ჩვენ წარბი შევიკარით და ვცდილობდით ყურადღებიანად მოვჩვენებოდით.
– ყურადღებით ყოფნა და ზმანებითი ყურადღება – ერთი და იგივე არ არის. თვითონ დაარწმუნეთ თქვენი თავი: რა არის რიოში და რა არის ნამდვილი ცქერა.
დიდი ხნის წვალების შემდეგ ჩამოვსხედით წყნარად, ვცილობდით არ მივშტერებოდით, ჩვეულებრივ გვეცქირნა პირსახოცისათვის.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ უცებ გადაიხარხარა და მომმართა:
– ახლა რომ შეიძლებოდეს თქვენი სურათის გადაღება, თქვენ სულ არ დაიჯერებდით შემდეგში, რომ ისეთი სისულელემდე მივა ადამიანი თავისი გულმოდგინებით, სადამდისაც თქვენ მიხვედით. თქვენი თვალები მთლიანად ამოცვივდნენ ორბიტიდან ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ნუთუ ცქერისათვის საჭიროა ასე თვალების ჭყეტა? ნაკლები! ბევრად ნაკლები! თავი დაანებეთ (დაძაბულობას! ოთხმოცდათხუთმეტი პროცენტი – ძირს! კიდევ... კიდევ... რა საჭიროა ასეთი მიზიდულობა ობიექტისადმი, ასეთი გადახრა მისკენ? გასწორდით წელში! ეგ ცოტაა! კიდევ, კიდევ! უფრო მეტად! – აღარ გვეშვებოდა არკადი ნიკოლოზის ძე.
რაც უფრო დაუინებით გაიძახოდა „ნაკლები, ნაკლები“, მით ჩვენი დაძაბულობაც მცირდებოდა, რაც ხელს მიშლიდა „ცქერასა და ხილვაში“. დიდია დაძაბულობის სიჭარბე, გასაოცარი. წარმოდგენა არა გაქვს მის ოდენობაზე, როდესაც ოთხად წელში მოხრილი პორტალის ღრმულის წინ დგეხარ. ტორცოვი მართალია, როდესაც ლაპარაკობს დაძაბულობის ოთხმოცდათხუთმეტი პროცენტის სიჭარბეზე.
– რა უბრალო, და რა მცირე რამ არის საჭირო ცქერისა და ხილვისათვის! – წარმოვთქვი აღფრთოვანებულმა. – ეს ბევრად ადვილია იმასთან შედარებით, რასაც მე მანამდე ჩავდიოდი სცენაზე! რატომ ვერ მივხვდი, რომ დაჭყეტილი თვალებითა და დაძაბული სხეულით ვერას ხედავს ადამიანი, ხოლო – ყოველგვარი დაძაბულობისა და გულმოდგინეობის გარეშე შეიძლება დაწვრილებით დაათვალიერო საგანი. მაგრამ სწორედ ეგ არის ძნელი; სრულიად უმოქმედოთ იყო სცენაზე.
– რასაკვირველია – დაადასტურა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – იმიტომ, რომ სულ იმის ფიქრში ხარ იმ წუთებში: რაღაში იხდის ფულს მაყურებელი, თუ არ ვცდილობ, რომ ვუჩვენო რამე მას? უნდა დავიმსახურო თუ არა ჩემი – მსახიობის ხელფასი, უნდა გავართო თუ არა მაყურებელი!
რა სიამეა იჯდე სცენაზე ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე, დამშვიდებული უცქირო და იხილო, გქონდეს უფლება პორტალის პირდაღებული გვირაბის წინ დგომისა. როდესაც გრძნობ სცენაზე ყოფნის ამ უფლებას, მაშინ საშიში არაფერია. დღეს მე ვტკბებოდი სცენაზე უბრალო, ბუნებრივი, ადამიანური ყურებითა და მომაგონდა არკადი ნიკოლოზის-ძის უბრალოდ ჯდომა პირველ გაკვეთილზე. ცხოვრებაში კარგად ვიცნობ ასეთ მდგომარეობას და იქ არ მახარებს ეს გარემოება, მიჩვეული ვარ. ხოლო სცენაზე დღეს პირველად ვიგრძენი ეს და გულწრფელად მადლიერი ვარ ტორცოვის.
– ყოჩაღ! – მომიწონა მან. აი ამასა ჰქვიან ცქერა და ხილვა. ხოლო რა ხშირია სცენაზე ცქერა, როდესაც ვერაფერს ხედავ! მსახიობის უშინაარსო თვალებზე უარესი არაფერია სცენაზე! ეს უტყუარი საბუთია იმისა, რომ მსახიობის სული ამ დროს სთვლემს, ან კიდევ მისი ყურადღება თეატრის საზღვრებს გარეშეა, სცენაზე

წარმოსადგენი ცხოვრების გარეშე, რომ მსახიობი სხვა, უცხო საგანმა გაიტაცა, რომელსაც როლთან საერთო არაფერი აქვს.

გადამეტებულად მოლაყბე ენა და ავტომატურად მოძრავი ხელფეხი ვერ დაიჭერენ გააზრებული, ყველაფრის მომცემი თვალის ადგილს. ტყუილად კი არ ამბობენ, რომ თვალები „სულის სარკეაო“.

მსახიობის თვალი, რომელიც უმზერს და ხედავს, მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს ამით და თავისთავად მიმართავს ობიექტისაკენ, რომელსაც უნდა უყურებდეს ის. პირიქით, მსახიობის უშინაარსო თვალი მაყურებლის ყურადღებას აცილებს სცენას.

ამ განმარტების შემდეგ მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

– მე თქვენ გიჩვენეთ ნათურები, განმასახიერებელი მახლობელი, საშუალო და შორი ობიექტ-წერტისა, რომლებიც აუცილებელია ყოველ მხედველ არსებისათვის და, მაშასადამე ყოველ სცენიურ ქმნილებისათვის და თვითშემსრულებლისათვისაც.

აქამდე ნაჩვენები ნათურები ობიექტებს ისეთად ასახავდნენ სცენაზე, როგორიც უნდა იხილოს ისინი თვით მსახიობმა. ასევე უნდა იყოს თეატრშიც, მაგრამ იშვიათად არის ასე.

ახლა მე გიჩვენებთ როგორც არ უნდა იყოს არასოდეს სცენაზე, მაგრამ როგორც სამწუხაროდ თითქმის ყოველთვის ემართება მსახიობთა უმრავლესობას. მე გიჩვენებთ თქვენ იმ ობიექტებს, რომელთაც თითქმის დაუფლებულები აქვთ ყურადღება მსახიობისა, მათი სცენაზე ყოფნის დროს.

ასეთი შესავლის შემდეგ უცებ აციმციმდა სინათლის შუქი, მოედვა მთელ სცენას, მაყურებელთა დარბაზს და დაგვისურათა მსახიობის ყურადღების მიმობნევა.

შემდეგ სინათლის შუქები გაუჩინარდნენ და მათ ნაცვლად პარტერის ერთ-ერთ სავარძელზე აინთო ას სანთლიანი ნათურა.

– ეს რა არის? – მოისმა ვიღაცის შეკითხვა.

– ეს არის მკაცრი კრიტიკოსი, – უპასუხა ტორცოვმა, – მას უნდა მიეძღვნას მსახიობის ყველაზე მეტი ყურადღება საჯარო გამოსვლის დროს.

კიდევ აციმციმდა სინათლის შუქი, ისევ გაუჩინარდა და ბოლოს აინთო ახალი დიდი ნათურა.

– ეს რეჟისორია.

ჯერ არც კი ჩამქრალიყო ეს ნათურა, რომ სცენაზე ოდნავ ამობჟუტდა პატარა ნათურა.

– ეს საცოდავი პარტნიორია. მას სულ მცირე ყურადღება ექცევა, – შენიშნა ირონიით ტორცოვმა.

უცებ ჩაქრა მბჟუტავი ნათურა და ავანსცენიდან მოგვაფრქვია თვალჭრელი სხივები შუქმტყორცნმა.

– ეს მოკარნახეა.

ბოლოს ყველგან აციმციმდნენ სინათლის სხივები; უცებ აენთებოდნენ და ისევ ქრებოდნენ. ამასთან დაკავშირებით მომაგონდა ჩემი საკუთარი განწყობილება „ოტელოში“ საჩვენებელ სპექტაკლზე.

– მიხვდით თუ არა ახლა, რას ნიშნავს მსახიობისათვის იცოდეს სცენაზე ცქერა და ხილვა? – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ გაკვეთილის დასასრულს. – აი ეს ურთულესი ხელოვნება უნდა შეისწავლოთ თქვენ!.

. . . . . .19. . წ.

ჩვენ ძლიერ გაგვიკვირდა, როდესაც არკადი ნიკოლოზის ძის მაგიერ გაკვეთილზე მხოლოდ ივანე პლატონის–ძე მოვიდა და გამოგვიცხადა, რომ ტორცოვის მაგივრად ის გვამეცადინებს.

ამრიგად, დღეს პირველი გაკვეთილი იყო რახმანოვის.

როგორია ის, როგორც მასწავლებელი?

რასაკვირველია, ივანე პლატონის-ძე სულ სხვაა, ვიდრე არკადი ნიკოლოზის-ძე. არც ერთი ჩვენთაგანი არ ელოდა, რომ სახელდობრ სწორედ ისეთი იქნებოდა, როგორც ის აღმოჩნდა დღეს.

ცხოვრებაში, მის მიერ გაღმერთებულ ტორცოვთან ერთად, რახმანოვი წყნარია, მორიდებული და ჩუმი, ხოლო უიმისოდ – ენერგიული, გაბედული და მკაცრი.

– მოიკრიბეთ მთელი ყურადღება! თავს ნუ აიშვებთ! – გვიბრძანებდა უფლებამოსილობითა და გადაჭრითი კილოთი. – აი რაში გამოიხატება ჩვენი ვარჯიში: თითოეულ თქვენგანს გინიშნავთ მზერის ობიექტს. თქვენ არჩევთ მის ფორმას, მოხაზულობას, ფერებს, ყველა წვრილმანებსა და თავისებურებებს. ყველა ეს უნდა მოასწროთ, სანამ მე ოცდაათს დავითვლი. ოცდაათი!! – ვაცხადებ. ვაქრობ სინათლეს, რომ ვეღარ იხილოთ ობიექტი და წინადადებას გაძლევთ მომიყვეთ ობიექტის შესახებ. სიბნელეში ამიწერთ ყველაფერს, რაც კი თქვენმა მხედველობითმა მეხსიერებამ დაიხსომა. მე ვამოწმებ და ვადარებ თვით ობიექტს, რაც თქვენ მიამბეთ. ამ მიზნით ხელახლა გავანათებ ობიექტს. ყურადღება! ვიწყებ: მალოლეტკოვა – სარკე.

– ჩემო კარგებო! –დაფაცურდა იგი და მიათითა სარკეზე,– აი ესა?

– ზედმეტი კითხვის გარეშე. ოთახში ერთი სარკეა მხოლოდ. მეტი არ არის! მსახიობი საზრიანი უნდა იყოს.

– პუშჩინ – სურათი. გოვორკოვ – ლუსტრა. ველიამინოვა – ალბომი.

– ხავერდის? – შეეკითხა მოთაფლული კილოთი.

– მე გიჩვენეთ. ორჯერ არ გავიმეორებ. მსახიობი უცებ უნდა მიხვდეს. ნაზვანოვ – ხალიჩა.

– ისინი ბევრია, რომელი?

– ასეთ შემთხვევაში – თვითონ ამოირჩიეთ. შეცდით, ხოლო ეჭვი ნუ შეგეპარებათ, ნუ იკითხავთ! მსახიობი მოხერხებული უნდა იყოს. მოხერხებული გეუბნებით!.

ვიუნცოვ-ლარნაკი. უმნოვიხ – ფანჯარა. დიმკოვა – ბალიში, ვესელოვსკი – როიალი. ერთი, ორი, სამი, ოთხი, ხუთი... – ივანე პლატონის ძემ აუჩქარებლად დაითვალა ოცდაათი და გასცა ბრძანება:

– სიბნელე!

როდესაც ჩამობნელდა, გამომიძახა და წინადადება მომცა მეამბნა რა ვნახე.

– თქვენ დამინიშნეთ ხალიჩა, – დაწვრილებით დავუწყე ახსნა. – უცებ ვერ ამოვარჩიე და ამიტომ მეტი დრო დავკარგე.

– მოკლედ და არსებითად,– ბრძანებდა ივან პლატონის-ძე – არსებითად!

– სპარსული ხალიჩა. საერთო ფონი მოწითალო-ყავისფერია. ნაწიბურები განიერი არშიით თავდება,– აღვწერდი სანამ რახმანოვმა არ იკივლა:

– სინათლე! ცუდათ დაგიხსომებია, მეგობარო! ვერ მოიტანეთ, გზაში დაგებნათ. სიბნელე! პუშჩინ!

– ვერ გავიგე სურათის შინაარსი, სიბეცისა და სურათის სიშორის გამო. დავინახე მხოლოდ ყვითელი საღებავი წითელ ფონზე.

– სინათლე! – ბრძანა ივანე პლატონის-ძემ. არც წითელი და არც ყვითელი ფერის არაფერია სურათზე.
– ჭეშმარიტად დავიბენი, ვერ მოვიტანე, – ყვიროდა პუშჩინი.
– გოვორკოვ! – გამოუძახა რახმანოვმა.
– მოოქვრილი ლუსტრა, საბაზროდ აჭრელებული. ღვრინჭილებიანი.
– სინათლე! – ბრძანებდა ივანე პლატონის-ძე, – ლუსტრა სამუზეუმოა, ძვირფასი, ნამდვილი, ალექსანდრიული ამპირი. დაიბენით!
– სიბნელე! ნაზვანოვ, ხელახლა ამიწერთ ხალიჩა.
– მაპატიეთ, არ ვიცოდი, თუ კიდევ იყო საჭირო. მე სულ არ ვფიქრობდი, რომ... ბოდიშს ვიხდი, რომ უცებ მოითხოვეთ...
– შემდეგისათვის იქონიეთ მხედველობაში. გამოასწორეთ შეცდომები და ნუ იჯდებით ერთ წამსაც კი უსაქმოდ გულხელდაკრეფილი. იცოდეთ ყველამ: ხელმეორედ და მეოთხედ გკითხავთ, სანამ დაწვრილებით არ ამიწერთ შთაბეჭდილების სურათს.
პუშჩინ!
– დაიბენი, ორჯერვე დაიბენი!
რახმანოვმა ბოლოს მაინც თავისი გაიტანა – ყოველ წვრილმანამდე შევისწავლეთ მიჩენილი საგნები და ავუწერეთ. ამ მიზნით ხუთჯერ გამომიძახა. აღნიშნული დაძაბული მუშაობა ნახევარ საათს გრძელდებოდა გაძლიერებული ტემპებით. ამის გამო ძლიერ დაგვეღალა თვალები და დაჭიმული გვქონდა მთელი ყურადღება. ასეთი გადაჭარბებული ინტენსივობით მეცადინეობა შეუძლებელია ხანგძლივ. რახმანოვმა იცის ეს გარემოება და ამიტომ ორ ნაწილად გაჰყო თავისი გაკვეთილი – ნახევარ-მახევარ საათს თითოეული.
დროებით შევწყვიტეთ ვარჯიში და ცეკვის გაკვეთილზე გავედით. მას შემდეგ ისევ რახამნოვის გაკვეთილის გაგრძელება გვქონდა, მაგრამ დრო ოცის დათვლამდე შეგვიმცირა.
ივანე პლატონის ძე შეგვპირდა, რომ სამ-ხუთ წამდე დაიყვანს ვარჯიშის ხანგრძლივობას.
– აი, როგორ გავამახვილებთ ყურადღებას! –განგვიცხადა მან.
ახლა, როდესაც დღიურში ვიწერ ივანე პლატონის–ძის დღევანდელ გაკვეთილს, ეჭვები მებადება: საჭიროა თუ არა და ღირს თუ არა სტენოგრაფიულად ჩავიწერო ივანე პლატონის-ძის გაკვეთილი? ან, შეიძლება, უკეთესი იყოს, ცალე რვეულში შევიტანო მისი ვარჯიშობანი? დაე, ეს ჩანაწერები იყოს პრაქტიკულ ვარჯიშობათა მაჩვენებელი, თავისებური ამოცანათა კრებული ანუ „ტრენინგი და წვრთნა“. როგორც თვითონ უწოდებს თავის გაკვეთილებს ივანე პლატონის-ძე. ასეთი ჩანაწერები დამეხმარებიან ჩემს ყოველდღიურ ვარჯიშში, ხოლო შემდეგში, შეიძლება რეჟისორობისა და სხვებთან მეცადინეობის დროსაც...
გადაწყდა.
დღეიდან მე ორი რვეული მექნება: ერთ მათგანში განვაგრძობ ჩემს დღიურს და ჩავწერ ხელოვნების თეორიას, რომელსაც ტორცოვი გვასწავლის, მეორეში აღვწერ პრაქტიკულ ვარჯიშობებს, რასაც რახმანოვი ხელმძღვანელობს. ეს იქნება ამოცანათა კრებული „ტრენინგისა და წვრთნის კლასის სისტემით.

ტორცოვი დღეს განაგრძობდა სინათლით ობიექტების ყურადღების ილუსტრირებას სცენაზე. მან მოგვმართა:

– აქამდე ჩვენ საქმე გვქონდა ობიექტებთან წერტების სახით. ხოლო ახლა მე გიჩვენებთ ეგრეთწოდებულ ყურადღების წრეს. ის ერთ წერტილს კი არ წარმოადგენს, არამედ მცირე ოდენობის მთლიან უბანს და შეიცავს მრავალ დამოუკიდებელ ობიექტებს. ერთიდან მეორეზე ხტის თვალი, მაგრამ ყურადღების წრით შემოხაზულ საზღვარს კი არ გასცილდება.

ტორცოვის შესავალი სიტყვის შემდეგ ჩამობნელდა, მაგრამ უმალვე აინთო მაგიდაზე დიდი ლამპა, იქვე გვერდით მე ვიჯექი. ზევიდან წამოხურული შუქფარი ქვევით ისროდა სინათლის მრგვალ შუქს და ანათებდა ჩემს თავსა და ხელებს. უბრალო სათამაშოებით გავსებული მაგიდა გაკაშკაშებული იყო სინათლით. ხოლო მაყურებელთა დარბაზი და სცენის დანარჩენი სივრცე შემზარავ სიბნელეში იყო გახვეული. მით უფრო მყუდროთა ვგრძნობდი თავს ლამპის მოქათქათე შუქის ქვეშ, რომელიც თითქოს მთლიანად შეიწოვდა ჩემს ყურადღებას სიბნელით შემოზღუდულ თავის სინათლის რკალში.

– აი, ეს სხივი მაგიდაზე, – გვითხრა ტორცოვმა, – გამოხატავს ყურადღების მცირე წრეს. თვითონ თქვენ – უფრო სწორად – სინათლის არეში მოხვედრილი თქვენი თავი და ხელები, იმყოფებიან მის ცენტრში. ასეთი წრე ფოტოგრაფიული აპარატის მცირე დიაფრაგმასა ჰგავს, რომელიც ობიექტის სულ უწვრილმანეს ნაწილებს აღბეჭდავს.

ტორცოვი მართალი იყო: მაგიდაზე გაბნეული და სინათლის შეზღუდულ წრეში მოხვედრილი უმნიშვნელო ნაწილები, თავისთავად მიიპყრობდნენ ჩვენს ყურადღებას.

საკმარისია მთელი სიბნელის დროს მოხვდე სინათლის წრეში და იმავ წუთს ყველაფრიდან იზოლირებულად იგრძნობ თავს. იქ, სინათლის წრეში, როგორც შენს ოთახში, არავისი არ გეშინია და არაფრის გრცხვენია. იქ სულ გავიწყდება, რომ სიბნელის ყოველი მხრიდან მრავალი გარეშე თვალი აკვირდება შენს ცხოვრებას. სინათლის მცირე წრეში უფრო მეტად ვგრძნობ თავს სახლში, ვიდრე ჩემს საკუთარ ბინაზე. იქ ცნობისმოყვარე დიასახლისი თვალს მადევნებს გასაღების ჭუჭრუტანიდან, როდესაც მცირე წრეს შემოვლებულ სიბნელის შავ კედლებს ვერაფერი ვერ შემოატანს. სინათლის ასეთ ვიწრო წრეში, როგორც კრებითი ყურადღების დროს, არამც თუ ადვილია დაათვალიერო საგნის ყოველი წვრილმანი, არამედ იცხოვრო კიდეც სრული ინტიმური გრძნობებით, გულის ზრახვით და შეასრულო კიდეც ურთულესი მოქმედებანი, შეიძლება გადაჭრა თავსატეხი საკითხები, გაარკვიო საკუთარ გრძნობათა და ზრახვათა სიმახვილე; შეიძლება ურთიერთობა იქონიო მეორე პირთან, იგრძნო იგი, გაანდო შენი ინტიმური ფიქრები, აღადგინო მეხსიერებაში წარსული, იოცნებო მომავლის შესახებ.

ტორცოვმა გაიგო ჩემი განწყობილება. მიუახლოვდა რამპას და გაცხოველებული კილოთი მომმართა:

– ჩქარა აღნიშნეთ მეხსიერებაში: მაგ განწყობილებას, რომელსაც თქვენ განიცდით ამჟამად, ჩვენებურად ეწოდება „საჯარო მარტოობა“. საჯაროა იგი, რადგან ჩვენ ყველანი თქვენთანა ვართ. მარტოობაა იგი, რადგან თქვენ განცალკევებული ხართ ჩვენგან ყურადღების მცირე წრით. სპექტაკლზე, ათასრიცხოვანი საზოგადოების თვალწინ თქვენ ყოველთვის შეგიძლიათ ჩაიკეტოთ თქვენს მარტოობაში, როგორც ლოკოკინა თავის ნიჟარაში.

ახლა მე თქვენ გიჩვენებთ ყურადღების საშუალო წრეს.

ჩამობნელდა

შემდეგ განათდა კარგა მოზრდილი მიდამო ავეჯეულის მთელი ჯგუფით: მოჩანს მაგიდა, სკამები როიალის კუთხე, ბუხარი – წინ მოზრდილი სავარძლით. ამ წრის შუაგულში მოვხვდი.

შეუძლებელი იყო ერთი თვალის მოვლებით ყველაფრის დახსომება. ნაწილ-ნაწილ მომიხდა დათვალიერება. თითოეული საგანი ცალკე ობიექტ-წერტს წარმოადგენდა. უბედურება ის იყო, რომ სინათლიანი წრის გაფართოვებასთან ერთად, წრის გარეთ თავი იჩინა ნახევარბინდმა, რის გამო მისი კედლები ნაკლებად მკვრივი აღმოჩნდნენ. მასთან უფრო ფრთაგაშლილი შეიქმნა ჩემი მარტოობა. თუ მცირე წრე შეიძლება შევადაროთ მარტოხელა საცხოვრებელ ბინას, სამაგიეროდ საშუალო წრე – ეს საოჯახო ბინაა. როგორც ცარიელ და ცივ ათოთახიან სახლში ცხოვრება მოკლებულია მყუდროებას მარტოხელი ადამიანისათვის, ისე მეც მომინდა დამებრუნებია ჩემი საყვარელი ყურადღების მცირე წრე.

მაგრამ ასე ვგრძნობდი და ვმსჯელობდი მხოლოდ მანამდე, სანამ მარტო ვიყავ. ხოლო, როდესაც განათებულ წრეში შემიერთდნენ შუსტოვი, პუშჩინი, მალოლეტკოვა, ვიუნცოვი და სხვები, ჩვენ უკვე ძლივძლივობით ვეტეოდით. შესდგა ჯგუფი, ჩამოსხდნენ სავარძლებში, სკამებზე და დივნებზე.

დიდი ფართობი გასაქანს იძლევა გაშლილი მოქმედებისათვის. დიდ წრეში მსჯელობა მოხერხებულია საერთო საკითხებსა და არა პირად, ინტიმურ საქმეებზე. ამის გამო საშუალო წრეში სულ ადვილად გაიშალა ცოცხალი, ახალგაზრდული და ცხოველმყოფელი ხალხური სცენა. შეკვეთით ვერ გაიმეორებ მას. მცირეს მსგავსად, აგრეთვე დღეს ტორცოვის მიერ ნაჩვენებმა სინათლის საშუალო წრემ, მაიძულა განმეცადა მსახიობის თვითშეგრძნობა ყურადღების ფართობის გადიდების მომენტში.

ამასთან, საინტერესო წვრილმანი: მთელი დღევანდელი გაკვეთილის განმავლობაში ერთხელაც არ მომლანდებია ჩემი საშინელი მტერი სცენაზე – პორტალის შავი ღრმული. საკვირველია ეს გარემოება!

– აი ესეც თქვენი დიდი წრე! –სთქვა ტორცოვმა, როდესაც მთელი სასტუმრო ოთახი გაკაშკაშდა სინათლით. სხვა ოთახებში ჯერ კიდევ ბნელოდა, მაგრამ ჩვენი ყურადღება უკვე დაიბნა დიდ სივრცეში.

– ესეც თქვენი სულ უდიდესი წრე! –კვლავ წარმოსთქვა არკადი ნიკოლოზის ძემ, როდესაც ყველა ოთახები განათდა.

მე გავითქვიფე დიდ სივრცეში.

– ყველაზე დიდი წრის მოცულობა დამოკიდებულია მაყურებლის შორსმჭვრეტელობაზე. – აქ, ოთახში, ისე გავაფართოვე ყურადღება, რამდენადაც კი შესაძლებელი იყო. ხოლო, თუ ჩვენ თეატრში კი არა, არამედ სადმე მინდორში ან ზღვაზე ვიქნებოდით, იმ შემთხვევაში ყურადღების წრის დასასრული ჰორიზონტის უშორესი ხაზი იქნებოდა. სცენაზე შორი პერსპექტივის ამ ხაზს მხატვარი უკანა დეკორაციაზე ხატავს.

– ახლა, გაგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის ძემ პატარა პაუზის შემდეგ, – მე გავიმეორებ იმავე სავარჯიშოს, მხოლოდ სიბნელეში კი არა, სინათლეზე.

მიჩვენეთ ახლა მთელი რამპისა და სოფიტების სინათლეზე პირველად ყურადღების მცირე წრე და საჯარო მარტოობა მასში, ხოლო შემდეგ საშუალო და დიდი წრეები.

მოსწავლეთა დახმარების შესაჩერებლად, რადგან მთლიანი განათების დროს ირღვეოდა იგი.

ამისათვის აუცილებელია განსაზღვრო დასახული ფართობი, ანუ წრე მხედველობითი ყურადღებისათვის, თვით ოთახში მყოფ საგანთა ხაზებით. აი, მაგალითად, სხვადასხვა საგნებით განლაგებული მრგვალი მაგიდა. მისი ოდენობა შემოხაზულია სინათლეზე ყურადღების მცირე წრით. ხოლო აი იატაკზე დაფენილია საკმაოდ დიდი ხალიჩა და მასზე კიდევ განლაგებულია დგამი, – ეს კი ყურადღების საშუალო წრეა სინათლეზე.

მეორე, უფრო დიდი ხალიჩა გარკვევით ასახავს დიდ წრეს სინათლეზე.

იქ, სადაც ღია დარჩენილიყო იატაკი, ტორცოვმა გადათვალა ფეხსაფენზე დახატული პარკეტის ოთხკუთხედების რაოდენობა. მართალია, ამით ძნელია ფიქსირება დასახული წრის ხაზებისა და ყურადღების შეჩერება მათ ფარგლებში, მაგრამ ოთხკუთხედები მაინც ხელს უწყობენ.

– ესეც თქვენი მთელი ბინა – ყველაზე დიდი წრე ყურადღებისა სინათლეზე.

არეს გაფართოებასთან ერთად საუბედუროდ, პორტალის შავი ღრმული ისევ შემოიჭრა სცენაზე და დაიპყრო ჩემი ყურადღება. ამის გამო ყველა მანამდე ჩატარებულმა ვარჯიშმა რომელიც ისეთ იმედებს აღძრავდა ჩემში, დაკარგა ფასი. ისევ უმწეოდ ვიგრძენი თავი.

არკადი ნიკოლოზის ძემ შეამჩნია ჩემი მდგომარეობა და მითხრა:

– ერთ ტექნიკურ მიდგომაზე კიდევ მიგითითებთ, ეგეც ხელს შეგიწყობთ ყურადღების დამორჩილებაში. აი რაში მდგომარეობს იგი: წრის გაფართოებასთან ერთად სინათლეზე – თქვენი ყურადღების ფართობიც იზრდება. მაგრამ ეს გარემოება მხოლოდ მანამდე გრძელდება, სანამ უარი შეგწევთ თქვენს აზროვნებაში დაიჭიროთ წრის შემოზღუდული ხაზი. როგორც კი აღნიშნული საზღვრები დაიწყებს რღვევას და წაშლას, აუცილებელია მხედველობითი ყურადღების მიწვდომამდე სასწრაფოდ შეზღუდოთ წრის საზღვრები.

მაგრამ, არა იშვიათად, სწორედ ამ მომენტში მოხდება ხოლმე კატასტროფა: ყურადღება გაგისხლტებათ, დაკარგავთ მისი მართვის უნარს და ისიც გაითქვიფება სივრცეში. ხელახლა გიხდებათ მისი თავმოყრა და მართვა. ამისათვის სასწრაფოდ მიმართეთ ობიექტ-წერტის დახმარებას, თუნდაც, მაგალითად, აი იმ კოლოფის ნათურას მაგიდაზე, რომელმაც ამ წუთში იფეთქა. საჭირო არ არის მაინც და მაინც, რომ ისე ჭახჭახებდეს როგორც წინათ სიბნელეში, ეს ხელს არ უშლის მას და კიდევ მიიპყრობს ყურადღებას.

ახლა, როდესაც ერთი წუთით დაიპყარით თქვენ ის, დაიხსომეთ, ჯერ მცირე წრე ნათურით ცენტრში. შემდეგ კი ყურადღების საშუალო წრე სინათლეზე და მასში რამდენიმე მცირე.

ყველა შეკვეთა შევასრულეთ, ხოლო როდესაც ყურადღების არე უკანასკნელ საზღვრამდე მივიდა, მე კვლავ გავითქვიფე სცენის უსაზღვრო სივრცეში.

მრგვალ მაგიდაზე მთლიანი განათებისას ხელახლა იფეთქა ნათურამ კოლოფში.

– სასწრაფოდ შეხედეთ მაგ ობიექტ-წერტს! – მოგვმართა ტორცოვმა.

თვალებით მივაშტერდი ერთიანად განათებულ ოთახში ანთებულ ნათურას და თითქმის არ შემიმჩნევია, რომ მთელი გარემო სიბნელემ მოიცვა და დიდი წრიდან წარმოიშვა საშუალო.

საშუალო წრე შემდეგ მცირემდე დავიდა. უკეთესი! ეგ ძლიერ მიყვარს და თავისუფლად ვმართავ ამას.

ამის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის ძემ სიბნელეში ჩაატარა უკვე ნაცნობი გადასვლა მცირედან დიდი წრეზე და, პირიქით – დიდიდან მცირეზე და ხელახლა მცირედან

დიდზე და პირიქით.

ასეთი გადასვლები ერთი ათჯერ მაინც გავიმეორეთ და ბოლოს რამდენიმედ მივეჩვიეთ კიდეც.

მაგრამ აი, მეათეჯერ განმეორების შემდეგ ყველაზე დიდი წრის დროს, როდესაც მთელი სცენა კაშკაშებდა, ტორცოვმა მოგვძახა:

– სინათლეზე მოძებნეთ საშუალო წრე და მაგ წრეს გარეთ ნუ გასცილდება თქვენი ყურადღება!

შეჩერდით! დაგებნათ ყურადღება! სასწრაფოდ მოიხმარეთ ყოვლის მხსნელი ნათურა! სწორედ მაგ მიზნით ანთია სინათლეზე. აი ეგრე! ჩინებულია!

ახლა კი მცირე წრე აღბეჭდეთ სინათლეზე. ეგ არც ისე ძნელია მის შუაგულში ანთებული ნათურის დროს.

შემდეგ ჩვენ დავუბრუნდით, შებრუნებული რიგით, დიდ წრეს სინათლეზე და სახიფათო წუთებში ანთებულ ნათურას – ობიექტ-წერტს – ვებღაუჭებოდით. აგრეთვე მრავალჯერ გავიმეოროთ ასეთი გადასვლები სინათლეზე.

– დიდი წრეში თუ დაიბნევით, – გვამხნევებდა ტორცოვი, – მაშინვე ობიექტ-წრეს მიმართეთ. როდესაც მას მხედველობაში ჩაამწყვდევთ, შექმენით თქვენთვის მცირე წრე, ხოლო შემდეგ კი საშუალოც.

ტორცოვი ცდილობს დაამუშაოს ჩვენში ქვეცნობიერებითი, მექანიკური მიჩვევა გადასვლისა მცირედან დიდი წრეზე და პირიქით, მასთან ყურადღებაც თავის კალაპოტში უნდა იყოს ჩაყენებული.

მე ჯერ კიდევ არ გამომიმუშავებია ჩემში ეს ჩვეულება, მაგრამ მაინც შევიგნე, რომ საჯარო მარტოობის მდგომარეობაში გადასვლა წრის გაფართოებისას, შეიძლება ბუნებრივ მოთხოვნილებათ გადაიქცეს სცენაზე. როდესაც ამის შესახებ მოვახსენე ტორცოვს, მან შემნიშნა:

– თქვენ მას სათანადოთ მხოლოდ მაშინ შეაფასებთ, როდესაც საკონცერტო ესტრადის ვებერთელა სცენაზე მოხვდებით. იქ უმწეოდ გრძნობს თავს მსახიობი, როგორც უდაბნოში. იქ მიხვდებით თქვენ, რომ თავის დასახსნელად აუცილებელია სრულიად უნაკლოდ ფლობდეთ ყურადღების საშუალო და მცირე წრეებს.

პანიკისა და დაბნეულობის საშინელ წუთებში უნდა გახსოვდეთ, რომ რამდენადაც ფართოდაა უდაბური დიდი წრე, მით უფრო შეზღუდულია და თვალგაუვალი მის შუაგულში ყურადღების საშუალო და მცირე წრეები და მით უფრო კარდახშულია საჯარო მარტოობა.

პატარა პაუზის შემდეგ ტორცოვი გადავიდა ახალი ჯგუფის მცირე, საშუალო და დიდი წრეების სინათლის დემონსტრაციაზე. ისინი ჩვენს გარეშე იმყოფებოდნენ.

აქამდე ყურადღების ყველა წრის დემონსტრაციის დროს ჩვენ ყოველთვის მის შუაგულში ვიყავით, ხოლო ამჟამად სიბნელეში აღმოვჩნდით ჩვენ – სინათლის შუქის გარეშე.

ჩაქრა ყველა ნათურები, ხოლო შემდეგ უცებ აინთო მეზობელ სასადილო ოთახში ჭერის ლამფა. სინათლის მრგვალი შუქი იქ პირდაპირ სასადილო მაგიდის თეთრ სუფრას დაეცა.

– აი ესეც მცირე წრე საშუალომდე გაიზარდა ისევ ჩვენს გარეშე. მეზობელი ოთახის მთელ ფართობს ანათებდა, შემდეგ სხვა ოთახებს მოედო, გარდა იმ ბნელი ოთახისა, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებოდით.

– ესეც ჩვენს გარეშე მყოფი დიდი წრე.

მოხერხებული იყო დათვალიერება ბნელი, სასტუმროდან, რაც ჩვენს გარშემო

ხდებოდა სულ უშორეს წერტამდეც კი, სადამდეც თვალი მიწვდებოდა. შემეძლო ცალკე ობიექტ-წერტები ამერჩია გადასათვალიერებლად, ყურადღების მცირე, საშუალო და დიდ ჩემს გარეშე მყოფ წრეში.

სწორედ ასეთივე ვარჯიშები ჩავატარეთ ჩვენს გარეშე მყოფ ყველა ოდენობის წრეების მიმართ მთლიან სინათლეზე. ამჯერად ყველგან განათებული იყო, როგორც სასტუმრო, აგრეთვე დანარჩენი ოთახებიც. გონების თვალით უნდა აღგვებეჭდა, შეგვემჭიდროვებინა და გაგვეშალა ჩვენს გარეშე მყოფი წრე ყურადღებისა, რასაც ჩვენ მანამდე ვაკეთებდით, როდესაც ჩვენ თვითონ ვიმყოფებოდით ჩვენი წრის შუაგულში.

. . . . 19. . წ..

დღევანდელი გაკვეთილის დასაწყისში აღტაცებულმა წარმოვთქვი:

– რა კარგი იქნებოდა, რომ სცენაზე არასოდეს არ განვშორებოდით მცირე წრეს!

– ნურც გაშორდებით! იყოს თქვენი ნება. – მიპასუხა ტორცოვმა.

– კარგი მაგრამ ყველგან ხომ არ შემიძლია განუშორებლივ თან ვიქონიო შუქფარიანი ლამფა და ქოლგასავით თავზე წამოდგმულმა ვიარო.

– რასაკვირველია, მე არ გირჩევთ მაგას. ხოლო თქვენ შეგიძლიათ ყველგან თან ატაროთ ყურადღების მცირე წრე არამც თუ სცენაზე, თვით ცხოვრებაშიც

– ეს როგორ?

– აი ახლავე ნახავთ. ადით სცენაზე და იმოქმედეთ, როგორც საკუთარ ბინაზე: იარეთ, ჩამოჯექით, ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაჯექით.

ავედი სცენაზე. სიბნელემ მოიცვა იქაურობა, რომლის დროს საიდანღაც ამეკვიატა მრგვალი შუქი და თან მდევდა მთელ სცენაზე.

გავიარე ოთახში, ისიც თან წამომყვა.

მიუწვდომელი რამ მოხდა ამ დროს: როიალს მივუჯექი და მელოდიის დაკვრა დავიწყე „დემონიდან“ – ერთადერთი რამ, რასაც მე ვუკრავ.

სათანადოდ შესაფასებლად კომენტარებს საჭიროებს ეს არაჩვეულებრივი მოვლენა. საქმე ის არის, რომ მუსიკის არა გამეგება რა და ისე ვუკრავ ხოლმე სახლში ჩემთვის, როდესაც მარტო დავრჩები. უბედურება იქნება, რომ ვინმემ გაიგოს ჩემი ჟღარუნი და ოთახში შემოვიდეს. იმავ წუთს დავხურავ როიალს, გავწითლდები, ერთი სიტყვით, გიმნაზიელს ვგევარ, რომელიც პაპიროსის წევაში დაიჭირეს. ხოლო დღეს საჯაროდ გამოვედი როგორც პიანისტი, არავითარ მორცხოვობას არ განვიცდიდი, ვუკრავდი შეუჩერებლივ და მასთან სიამოვნებას ვგრძნობდი. ეს დაუჯერებელია! ეს სასწაულია! როგორ ავხსნათ?! ყურადღების წრე შეიძლება სცენაზე უფრო მჭიდროდ გვიცავს, ვიდრე ცხოვრებაში და მსახიობი მას იქ უფრო ძლიერ გრძნობს, ვიდრე სინამდვილეში? ან შეიძლება, ყურადღების წრეს კიდევ მოეპოვება ჩვენთვის უცნობი

რაღაც თვისებები?

შემოქმედების ყველა იმ საიდუმლოებიდან, რომლებიც ჩვენ აგვიხსნეს ჩვენი სკოლაში ყოფნის ამ მოკლე ხნის განმავლობაში, ყურადღების ეს მცირე მოძრავი წრე ყველაზე უფრო არსებით და პრაქტიკულ მთავარ ღირებულებად მიმაჩნია. ყურადღების მოძრავი წრე და საჯარო მარტოობა – დღეიდან უძლევი ციხე-სიმაგრეა ჩემთვის ყოველგვარი სცენიური სიყალბის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

რომ უფრო ნათლად გადმოეცა მისი მნიშვნელობა, ტორცოვმა ზღაპარი გვიამბო ინდოელთა ცხოვრებიდან. აი მისი შინაარსი:

მაგარაჯა მინისტრს ირჩევდა თავისთვის. მინისტრად ის აიყვანს იმას, ვინც რძით სავსე დიდი ჭურჭლით ქალაქის გალავანს შემოივლის ისე, რომ ერთი წვეთი რძეც არ დაღვაროს. ბევრმა სცადა ბედი, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ შესძლო, რადგან ზოგი შეაშინეს, ზოგის ყურადღება მიიქციეს, ზოგს დაუძახეს.

„ეგენი ვერ გამოდგებიან მინისტრად“,– სთქვა მაგარაჯამ.

მაგრამ აი გამოჩნდა ერთი. ვერც ყვირილმა ვერც შეშინებამ, ვერავითარი ხრიკებითა და ოინებით ვერ მოაშორებინეს თვალი რძის ჭურჭელს.

„ესროლეთ!“ – შესძახა მბრძანებელმა.

ესროლეს, მაგრამ ვერ გაჭრა.

„აი, ვინ გამოდგება მინისტრად!“ – თქვა მაგარაჯამ.

„გაიგონე ყვირილი?“ – შეეკითხა მბრძანებელი.

„არა!“

„დაინახე, როგორ გაშინებდნენ?“

„არა. მე რძეზე ვიყავ მიჩერებული“.

„გაიგონე, რომ გესროლეს?“

„არა, მბრძანებელო! მე რძეს ვუფრთხილდებოდი“.

– აი, რას ეწოდება წრეში ყოფნა! აი რა არის ნამდვილი ყურადღება და ისიც არა სიბნელეში, არამედ სინათლეზე!– დაასკვნა ტორცოვმა. – სცადეთ და თქვენი ცდა რამპის შუქზე ჩაატარეთ.

სამწუხაროდ აღმოჩნდა, რომ ჩვენ იმედი არ უნდა გვქონოდა მინისტრის პოსტის მიღებისა მაგარაჯას დროს! სინათლეზე ვერ შევძელი მოძრავ წრეში ჩაკეტვა და იქ საჯარო მარტოობის შექმნა.

აქ დახმარების ხელი გამოგვიწოდა ივანე პლატონის-ძემ თავისი ახალი გამოგონებით. მან ყველას დაგვირიგა ლერწმის სალტები, აი ისეთები, რომლებშიაც ცხენზე მოვარჯიშე ქალები გახტებიან ხოლმე ცირკში. ზოგიერთი რკალი დიდი იყო, ზოგი პატარა. თავზე რომ წამოიდგა ასეთი რკალი და ისე გეჭიროს ხელები, რომ თვითონ მის წრეში მოექცე, წრეში მოხვდები, მასთან რკალის შესახებადი ხაზები გეხმარებიან შეზღუდო წრის კონტურის ხაზები ნათლად ფიქსირებულ საზღვრებში. ასეთი რკალით სეირნობის დროს ოთახში ხედავ და გრძნობ ყურადღების მოძრავ წრეს, რომელიც აზროვნებითა და გონებით უნდა გეტარებინა,

ზოგიერთებს, მაგალითად პუშჩინს დაეხმარა რახმანოვის გამოგონება. ღიპიანმა წარმოთქვა:

– დიოგენი მგონია ჩემი თავი... ქვევრში მჯდომარე. ცოტა არ იყოს, არ მწვდება ღიპზე, მაგრამ ვითმენ მარტოობისა და ხელოვნებისათვის.

რაც შემეხება მე, თავისებურად შევეგუე სიძნელეს, რომელიც მოძრავმა წრემ გამოიწვია.

ეს აღმოჩენა მე ქუჩაში მოვახდინე დღეს.

ტრამვაის ვაგონებსა და მანქანებს შორის უფრო ადვილი იყო ჩემთვის, ვიდრე სცენაზე, გონების თვალით შემომევლო ჩემი თავისათვის ყურადღების ვითომური წრის ხაზი და ასე გარშემორტყმული მევლო ქუჩაში.

„აი წრის ხაზი, რომელსაც მე შემოვისაზღვრავ: საკუთარ იდაყვებამდე, იღლიიდან გამოშვერილი პორტფელის კუთხე, მაგრამ საკუთარი ფეხის ტერფზე წინ არ უნდა გადიოდეს საზღვარი. ამ ხაზს იქით არ უნდა ვრცელდებოდეს ყურადღება“. საკვირველია, შევძელი აღნიშნულ საზღვრებში მომეთავსებინა ყურადღება. მაგრამ ისიც მართალია, რომ უხერხული შეიქმნა ვარჯიშის ჩატარება ხალხში და თან სამწუხარო შედეგიც იყო მოსალოდნელი: ვიღაცას ფეხი დავადგი ფეხზე, კინაღამ ტკბილეულობით სავსე თაბახი გადავაბრუნე ქუჩაში, ნაცნობისათვის სალამის მიცემა დამავიწყდა. ამ გარემოებამ მაიძულა საშუალომდე დამეყვანა შემოსაზღვრული წრის ხაზები – საშუალო წრე ჩემგან კარგა მოშორებით თავდებოდა.

ეს უფრო ხელსაყრელი იყო, მაგრამ ყურადღებისათვის ძნელი, რადგან უფრო ფართო წრეში, თითქოს გასასვლელი ეზოაო, ყოველ წუთას დასეირნობდა ხალხი, ხან პირდაპირ შემეჯახებოდნენ, ხან კიდევ გზას მიღობავდნენ წინ გასწრებით. უმწეოდ, დიდ სივრცეზე სულ არ მივაქცევდი ყურადღებას, მაგრამ დაკვირვებისათვის მიჩენილ შეზღუდულ საზღვრებში, ჩემთვის ინტრესმოკლებული უცნობნი ჩემი ნებისყოფის წინააღმდეგ უფრო შესამჩნევი ხდებოდნენ, ვიდრე ეს მე მსურდა. ჩემს ყურადღებას იზიდავდნენ. მიკროსკოპის ან მაგიდას პატარა წრეში ხომ ყველა წვრილმანი გეჩხირება. იგივე ამბავი მოხდა ჩემს მოძრავ წრეში. გამახვილებული ყურადღება ყველაფერს სწვდებოდა გონების თვალით, რაც კი მოხვდებოდა მხედველობის არეში.

ვცადე ვარჯიში ყურადღების წრის გაფართოვებასა და შემცირებაში, მაგრამ იძულებული ვიყავ შემეჩერებინა ასეთი ცდა, რადგან კინაღამ სარდაფში ჩამავალი კიბის ყველა საფეხურები არ დავითვალე.

არბატის მოედანზე მისვლისას დიდი წრე ავიღე, სადამდისაც კი შეიძლებოდა თვალის მიწვდენა და უცებ ყველა ხაზები აირივნენ ერთმანეთში და წაიშალნენ. აქ მომესმა საყვირის საშინელი ხმა, შოფერის ლანძღვა-გინება და შევამჩნიე, რომ ზურგიდან ავტომანქანა მომდგომია, რომელმაც კინაღამ გადამიარა.

„თუ დიდ წრეში იბნევი – სწრაფად გადადი მცირეში“, – მომაგონდა ტორცოვის სიტყვები. მეც ისე მოვიქეცი.

„საკვირველია, – ვფიქრობდი ჩემთვის, – რატომ მაინცდამაინც არბატის თვალუწვდენ მოედანზე და ხალხით გაჭედილ ქუჩაზე უფრო ადვილად შეიქმნება მარტოობა, ვიდრე სცენაზე. იმიტომ ხომ არა, რომ იქ არავის საქმე არა აქვს ჩემთან, ხოლო სცენაზე ყველა პირში მისჩერებია მსახიობს, ეს თეატრის აუცილებელი პირობაა. სწორედ იმისათვის არსებობს იგი, რომ მასში უყურონ სცენასა და მოქმედი პირის საჯარო მარტოობას.

იმავე საღამოს შემთხვევამ სხვა კიდევ უფრო ჭკუის სასწავლებელი გაკვეთილი მომცა. აი რა მოხდა: პროფესორ X-ის ლექციაზე წაველ, დამაგვიანდა, აჩქარებით შეველ ხალხით სავსე დარბაზში სწორედ იმ დროს, როდესაც ლექტორი დაბალი ხმით თავისი ლექციის თეზისებსა და ძირითად დებულებებს ადგენდა.

– ტსს... წყნარად! საშუალება მოგვეცით მოვისმინოთ! – ყოველი მხრიდან იერიში მოჰქონდათ ჩემზე.

საერთო ყურადღების ცენტრში ვიგრძენი თავი, ისე დავიბენი, რომ უცებ დავკარგე ყოველივე დაკვირვება, როგორც ეს დამემართა საჩვენებელ სპექტაკლზე „ოტელოში“. მაგრამ იმ წამსვე მაშინალურად შევზღუდე წრე მოძრავი მცირე წრის ოდენობამდე

და ყველა ობიექტ-წერტი ისეთი მკაფიო და გარკვეული შეიქმნა, რომ საშუალება მომეცა სავარძლის ნომერი მომეძებნა. ამ გარემოებამ ისე დამამშვიდა, რომ აქვე, საჯაროდ, აუჩქარებლივ დავიწყე ვარჯიში ყურადღების წრის შეკუმშვისა და გაფართოვების დიდიდან მცირემდე და პირიქით – მცირედან დიდამდე. ამასთან ვიგრძენი, რომ ჩემმა სიმშვიდემ, აუჩქარებლობამ, დაჯერებამ მოაჯადოვა მაყურებლები და ყვირილიც შესწყდა. თვით ლექტორიც კი შეჩერდა, შეისვენა. ხოლო მე სასიამოვნოდ დამირჩა, რომ ყველას ყურადღება მივიპყარი და ჩემს ხელში ვიგრძენი შებოჭილი.

დღეს თეორიაში კი არა, პრაქტიკაში შევიცანი, ესე იგი ვიგრძენი ყურადღების მოძრავი წრის სარგებლობა.

. . . . . 19 . . წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობდა:

– აქამდე საქმე გვქონდა თვით ჩვენს გარეშე მყოფ ობიექტებზე მიმართულ ყურადღებასთან, მასთან ეს ობიექტები მკვდარი იყო, უსიცოცხლო, არ იყო გაცხოველებული „თუ რომ“-ით, საგულისხმო ვითარებით, წარმოსახვის მონაგონით. ჩვენ გვესაჭიროებოდა ყურადღება – თვით ყურადღებისათვის, ობიექტი – თვით ობიექტისათვის. ახლა კი ჩვენ ვილაპარაკებთ ობიექტებსა და ყურადღებაზე არა გარეშე, რეალურსა, არამედ შინაგან, წარმოსახვითი ცხოვრებისაზე.

ეს რაღა ობიექტებია? ზოგიერთები ფიქრობენ, რომ სულის სიღრმეში თუ ჩაიხედავთ, დაინახავთ იქ ყველა მის შემადგენელ ნაწილს – გონებასაც, გრძნობასაც, თვით ყურადღებასაც და ოცნებასაც. აბა, ვიუნცოვ, ჩაიხედეთ თქვენი სულის სიღრმეში და მოძებნეთ იქ ყურადღება და წარმოსახვა.

– მერე და სად უნდა ვეძებო იქ ისინი?

– რატომ ივანე პლატონის-ძეს ვერ ვხედავ აქ? სად არის? – უცებ იკითხა არკადი ნიკოლოზის–ძემ.

– სად დანავარდობს თქვენი ყურადღება? – შეეკითხა ვიუნცოვს ტორცოვი.

– მთელ თეატრში ეძებს ივანე პლატონის-ძეს... სახლშიც კი მიიჭრა მასთან...

– წარმოსახვა სადღაა?–შეეკითხა ტორცოვი

– იქვე, ყურადღებასთან ეძებს–კმაყოფილებით დაასკვნა ვიუნცოვმა.

– ახლა გაიხსენეთ ახალი ხიზილალას გემო.

– გავიხსენე,– მივუგე მე.

– სად იმყოფება თქვენი ყურადღების ობიექტი?

– ჯერ თვალწინ წარმომიდგა დიდი თეფში ხიზილალით სასაუზმე მაგიდაზე.

– მაშასადამე, ობიექტი აზროვნებით თქვენს გარეშე იყო.

– მაგრამ მოჩვენებამ მაშინვე გემოვნებითი შეგრძნება გამოიწვია პირში – ენაზე,– ვიგონებდი.

– ანუ – თვით თქვენში,– შენიშნა არკადი ნიკოლოზის ძემ. – იქითვე მიმართულია თქვენი ყურადღებაც.

შუსტოვ! მოიგონეთ გოჯას სუნი.

– მოვიგონე.

– სად არის ობიექტი?

– დასაწყისში ისიც თეფშზეა, სასაუზმე მაგიდაზე,– იგონებდა პაშა.

– ესე იგი – თქვენს გარეშე.
– შემდეგ კი სადღაც იქ, პირში, ცხვირში, ერთი სიტყვით, თვით ჩემში.
– ახლა მოიგონეთ შოპენის სამგლოვიარო მარში. სად არის ობიექტი? – არკვევდა არკადი ნიკოლოზის ძე.
– თავიდან ჩემს გარეშეა: სამგლოვიარო პროცესიაზე. მაგრამ ყურში მესმის ორკესტრის ხმა მაშასადამე, თვით ჩემშია,– განმარტავდა პაშა.
– თქვენი ყურადღებაც იქით არის მიმართული?
– დიახ.
– მაშ ასე, შინაგან ცხოვრებაში ჩვენ ჯერ ვქმნით ჩვენთვის მჭვრეტელობით წარმოდგენას: ივანე პლატონის ძის ადგილსამყოფელის, ან სასაუზმე მაგიდის, ან სამგლოვიარო პროცესის შესახებ, ხოლო შემდეგ, მათი მეშვეობით, გამოვიწვევთ ხუთ გრძნობათაგან ერთის შინაგან შეგრძნობას და უკანასკნელად მასზე შევაჩერებთ ყურადღებას. ამგვარად, იგი ემთხვევა ობიექტს ჩვენში წარმოსახული ცხოვრებაში არა პირდაპირ, არამედ არაპირდაპირი გზით, ასე ვთქვათ, დამხმარე ობიექტის მეშვეობით. ასეა საქმე ჩვენი ხუთი გრძნობის მიმართ.
– ველიამინოვა! რას განიცდით სცენაზე გამოსვლის წინ,– შეეკითხა ტორცოვი.
– არ ვიცი, როგორ ვთქვა,–აღელდა ჩვენი მზეთუნახავი.
– ამჟამად საითკენ არის მიმართული თქვენი ყურადღება?
– არ ვიცი, მგონი... მსახიობის საპირფარეშოსაკენ... კულისებში... ჩვენი თეატრის ... სპექტაკლის ... საჩვენებელი სპექტაკლის დაწყებისაკენ...
– რას აკეთებთ მსახიობის საპირფარეშოში?
– არ ვიცი, როგორ გამოვთქვა ... ტანსაცმელი... მაღელვებს.
– და არა კატარინას როლი? – შეეკითხა არკადი ნიკოლოზის–ძე.
– აგრეთვე კატარინას როლიც.
– მერედა რას გრძნობთ?
– მეჩქარება, ხელები მიკანკალებს... მაგვიანდება.. ზარი დარეკეს... აი აქ სადღაც და კვლავ აი აქ... რაღაც მეკუმშება... სისუსტეს ვგრძნობ ავადმყოფივით... ოხ, მართლა თავბრუ დამესხა.
ველიამინოვა ზურგით მიეყრდნო სკამს და თავისი ლამაზი ხელები აიფარა სახეზე.
– როგორც ხედავთ, ამჯერადაც იგივე განმეორდა: შეიქმნა კულისების იქითა მხრის მჭვრეტელობითი წარმოდგენა სცენაზე გამოსვლის წინ. გამოხმაურება გამოიწვიეს შინაგან ცხოვრებაში ან სხვანაირად, წარმოიშვეს განცდა, რომელიც შემდეგ თავის განვითარებაში, ვინ იცის, შეიძლება ნამდვილ გულის წასვლამდე მისულიყო.
ჩვენი ყურადღების ობიექტები უხვად არიან გაბნეული ჩვენს გარშემო როგორც რეალურს, აგრეთვე–განსაკუთრებით – წარმოსახვით ცხოვრებაში. უკანასკნელი გვიხატავს არამც თუ ნამდვილად არსებულს, არამედ ფანტასტურ სამყაროსაც, სინამდვილეში შეუძლებელს. ზღაპარი განუხორციელებელია ცხოვრებაში მაგრამ ის ცოცხლობს აზროვნებაში. ეს დარგი შეუდარებლად უფრო ნაირსახოვანია ობიექტებით, ვიდრე სინამდვილე.
ახლა თქვენ შეგიძლიათ წარმოდგენა იქონიოთ ჩვენი შინაგანი ყურადღების ამ დაუშრეტელი მასალის შესახებ.
ხოლო სიძნელეს ის წარმოადგენს, რომ ჩვენი წარმოსახვითი ცხოვრების ობიექტები მერყევნი არიან და ხშირად უჩინარი. თუ ჩვენი გარემომცველი ნივთიერი,

საგნობრივი სამყარო სცენაზე სათანადოდ დახელოვნებულ ყურადღებას მოითხოვს, მერყევ, წარმოსახვით ობიექტებისათვის ყურადღებისადმი ასეთი მოთხოვნილება ბევრად უფრო იზრდება.

– როგორ განვავითაროთ ჩვენში შინაგანი ყურადღების ობიექტის მყარობა? –შევეკითხე.

– სწორედ ისევე, როგორც ანვითარებდით გარეგან ყურადღებას. ყველა ის, რაც თქვენ მის შესახებ იცით, ერთნაირად ეხება შინაგან ობიექტსა და შინაგან ყურადღებასაც.

– მაშასადამე, შინაგან და წარმოსახვით ცხოვრებაში შეგვიძლია ვისარგებლოთ ახლო, საშუალო მანძილისა და შორი ობიექტ-წერტებით და ყურადღების მცირე, საშუალო, დიდი, უძრავი და მოძრავი წრით?–კითხვას კითხვაზე ვაძლევდით ტორცოვს.

– თქვენ ხომ გრძნობთ მათ თქვენში. ჩანს, ისინი არსებობენ და უნდა ისარგებლოთ კიდეც მით.

განაგრძობდა რა შემდეგ გარეგან და შინაგან ობიექტების და გარეგან და შინაგან ყურადღების დაპირისპირებას, არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობდა:

– გახსოვთ, წამდაუწუმ როგორ გაგიტაცებდათ პორტალის შავი ღრმული და სრულიად მოგწყვეტდათ მას, რაც თვით სცენაზე ხდებოდა?

– რასაკვირველია, მახსოვს–წამოვიძახე მე.

– მაშ იცოდეთ, რომ შინაგანი ყურადღებაც აგრეთვე ყოველ წუთს გადაუხვევს სცენაზე როლის ცხოვრებას მსახიობის საკუთარი ადამიანური ცხოვრების მოგონებათა გამო. ამიტომ შინაგანი ყურადღების სფეროშიც წარმოებს ყურადღების როლისათვის გამუდმებული ბრძოლა სწორსა და არა სწორთან, სასარგებლოსი – მავნებელთან.

მავნე ყურადღება აგვაცდენს ჩვენ სწორ ხაზს და რამპის იქითა მხარეს გვიზიდავს მაყურებელთა დარბაზში ან თეატრის ფარგლებს გარეთ.

– ამგვარად, შინაგანი ყურადღების განვითარებისათვის საჭიროა იმავე ვარჯიშის ჩატარება გონებით, როგორც თავის დროზე გვიჩვენეთ გარეგანი ყურადღებისათვის? –მინდოდა სითხის დაზუსტება.

– დიახ, – დაგვიდასტურა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.–როგორც მაშინ, ისე ახლა აუცილებელია ჯერ ერთი ვარჯიში, რომელიც გეხმარებათ სცენაზე ჩამოაშოროთ თქვენი ყურადღება იმას, რაც არ უნდა შეამჩნიოთ, რის შესახებაც არ უნდა იფიქროთ, ხოლო მეორე, ვარჯიში, რომელიც დაგეხმარებათ შინაგანი ყურადღების მიჯაჭვაში იმაზე, რაც როლს ესაჭიროება. მხოლოდ ამ პირობებში შეიძლება გახდეს ყურადღება ძლიერი მახვილი, კრებადი, ურყევი, როგორც გარეგნულად, ისე შინაგანად. ეს კი მოითხოვს დიდს, ხანგრძლივსა და სისტემატურ მუშაობას.

რასაკვირველია, ჩვენს საქმიანობაში, პირველ რიგში მთავარია შინაგანი ყურადღება, იმიტომ რომ მსახიობის ცხოვრების დიდი ნაწილი სცენაზე, შემოქმედების პროცესში, მიმდინარეობს შემოქმედებითი ოცნებისა და სიჩქარის მიხედვით, გააზრებული საგულისხმო ვითარების მიხედვით. ყველაფერი ეს უჩინრად ცხოვრობს მსახიობის სულში და მისაწვდომია მხოლოდ შინაგანი ყურადღებისათვის.

ძნელია საჯარო შემოქმედების გაბნევით ვითარების დროს, ათასეული მაყურებლის წინაშე მდგომარემ, მთელი შენი არსებით მიაპყრო ყურადღება მერყევ შინაგან ობიექტს, ადვილი არ არის შეისწავლო მისი ჭვრეტა სცენაზე შენი სულის

თვალით, მაგრამ მიჩვევა და მუშაობა ყოველგვარ დაბრკოლებას სძლევს.

– ალბათ, რაიმე სპეციალური ვარჯიში არსებობს ამისათვის?–შევეკითხე მე.

– საკმაოზე მეტია ისინი სასკოლო და შემდეგ სცენიური მუშაობის პროცესში! იგი, როგორც თვით შემოქმედება, გარეგანი და განსაკუთრებით შინაგანი ყურადღებისაგან მოითხოვს თითქმის შეუჩერებელ საქმიანობას. თუ მოწაფეს ან მსახიობს ესმის ეს და შეგნებულად ეკიდება თავის საქმეს – სახლში, სკოლაში და სცენაზე, თუ ამ მხრივ იგი საკმაოდ დისციპლინირებულია და შინაგანად ყოველთვის დაკვირვებულია, შეუძლია დამშვიდებული იყოს: მისი ყურადღება მიმდინარე სამუშაოზე სპეციალური ვარჯიშის გარეშეც კი მიიღებს საჭირო დახელოვნებას.

მაგრამ ასეთი კეთილსინდისიერი, ყოველდღიური მუშაობა ძლიერ ნებისყოფას, ურყეობასა და სიმტკიცეს მოითხოვს, ხოლო ეს თვისებები ყველას არ მოეთხოვება. ამიტომ სცენაზე მუშაობის გარდა ყურადღება კერძო ცხოვრებაშიც შეიძლება ავარჯიშოთ. ამ მიზნით ასეთივე ვარჯიში აწარმოეთ აგრეთვე წარმოსახვის განვითარებისათვისაც. ისინი ერთნაირად ვარგისნი არიან ყურადღებისათვისაც.

როდესაც სინათლეს ჩააქრობთ და წვებით დასაძინებლად, მიაჩვიეთ თქვენი თავი ყოველდღიურად გონებით განიხილოთ თითოეული განვლილი დღის ცხოვრება, მასთან ეცადეთ უაღრესად დაწვრილებით განიხილოთ თქვენი მოგონებანი, ანუ: თუ თქვენ სადილის შესახებ ფიქრობთ, ეცადეთ მოიგონოთ და დაინახოთ არამც თუ საჭმელი, რომელიც თქვენ მიიღეთ, არამედ ჭურჭელიც კი, რომლითაც საჭმელი მოგართვეს და მისი საერთო განლაგება სუფრაზე. მოიგონეთ სადილზე ბაასით გამოწვეული აზრი და შინაგანი შეგრძნობანი, აგრეთვე გემო საჭმელებისა სხვა დროს მოიგონეთ არა უახლოესი დღე, არამედ უფრო შორეული მომენტები ცხოვრებისა.

უფრო დაწვრილებით დაათვალიერეთ გონების თვალით საცხოვრებელი ბინა, ოთახები, ადგილი, სადაც თქვენ ოდესმე გიხდებოდათ ცხოვრება ან სეირნობა, ამასთან მოიგონებთ რა თითოეულ საგანს, გონებრივად ისარგებლეთ კიდეც მით. ეს მოგაგონებთ თქვენ დღესაც კარგად ნაცნობ მოქმედების თანამიმდევრობას და განვლილი ცხოვრების მსვლელობას. აგრეთვე ესენიც დაწვრილებით შეამოწმეთ თქვენი შინაგანი ყურადღებით.

ეცადეთ, რაც შეიძლება გარკვევითა და მკაფიოდ მოიგონოთ თქვენი მახლობლები, ცოცხლები და გარდაცვლილნი. მთელს ამ მუშაობაში დიდი როლი აქვს დათმობილი ყურადღებას, რომელსაც ახალ-ახალი მიზეზი ეძლევა. სავარჯიშოდ.

. . . . . 19. . წ.

დღეს არკადი ნიკოლოზის-ძე დაუმთავრებელ გაკვეთილს განაგრძობდა. ის ამბობდა:

– როგორც იცით, არაჩვეულებრივად ურყევი უნდა იყვნენ ყურადღება და ობიექტები ხელოვნებაში. ჩვენ სულ არ გვჭირია ზერელე ყურადღება. შემოქმედება სრულ დაკვირვებას მოითხოვს მთელი ორგანიზმისა მთლიანად. როგორ უნდა მივაღწიოთ ურყევ ობიექტსა და მისადმი სათანადო ყურადღებას? ეს თქვენ იცით. ამიტომ საქმით შევამოწმოთ იგი. ნაზვანოვ! ადით სცენაზე და დაათვალიერეთ ნათურა მრგვალ მაგიდაზე კოლოფში.

ავედი სცენაზე. მალე ჩაქრა სინათლე, გამოკლებით ერთი ნათურისა, რომელიც

ჩემთვის ერთადერთ ობიექტს შეადგენდა, ხოლო ერთი წუთის შემდეგ შემძაგდა იგი მინდოდა იატაკზე დამენარცხებინა იმდენად თავმომაბეზრებლად მეჩვენებოდა.

როდესაც ამის შესახებ გავუმჟღავნე არკადი ნიკოლოზის-ძეს, მან მომაგონა:

– თქვენ იცით, რომ არა თვით ობიექტი არა ნათურა, არამედ წარმოსახვის მხიბლავი სიჩქური მიიზიდავს სცენაზე ობიექტისადმი ყურადღებას. სიჩქური გარდაქმნის მას და საგულისხმო ვითარების მეოხებით მიმზიდველს გახდის ობიექტს. შემოსეთ იგი სასწრაფოდ თქვენი ფანტაზიის ამ ლამაზი და ამაღელვებელი სიჩქურით. მაშინ გარდაიქმნება თავმომაბეზრებელი ნათურა და შემოქმედების გამომწვევი შეიქმნება.

საკმაოდ გრძელი პაუზის მანძილზე ვათვალიერებდი ნათურას, მაგრამ ვერაფერი მოვიგონე დათვალიერების გასამართლებლად.

ბოლოს შემიბრალა ტორცოვმა.

– მე დაგეხმარებით. წარმოიდგინეთ, ვითომ ეგ ნათურა ზღაპრული მძინარე ურჩხულის ნახევრად დახუჭული თვალია. უკუნეთ სიბნელეში არ ჩანს მისი უშველებელი სხეულის მოხაზულობა მით უფრო საშიშად მოგეჩვენებათ იგი. ასე მიმართეთ თქვენ თავს: „რას ვიზამდი, რომ სიჩქური სინამდვილეთ იქცეს?“ სწორედ ასევე ჩაუფიქრდებოდა მაგ კითხვას რომელიმე ზღაპრული ბატონიშვილი, ვიდრე შეებრძოლებოდა ურჩხულს. უბრალო ადამიანის ლოგიკის მიხედვით მიუდექით კითხვას – რომელი მხრით უფრო მიზანშეწონილია მხეცზე თავდასხმა, როდესაც პირი თქვენსკენ აქვს და კუდი შორს გაუტყორცნია უკან. მნიშვნელობა არა აქვს იერიშის როგორ გეგმას გამოიმუშავებთ, დაე, ზღაპრულმა - გმირმა უკეთესი გეგმა შეადგინოს, თქვენც ხომ მაინც რაღაცას – მოიგონებთ და ამ მხრივ მიმართავთ თქვენს ყურადღებას და შემდეგ კი აზრსაც ობიექტის მიმართ. ასე გამახვილდება თქვენი წარმოსახვა. იგი მთლიანად დაგიპყრობთ და წარმოშობს მოქმედებისადმი გამოწვევას. ხოლო რაკი მოქმედება დაიწყეთ, ჩანს–მიგიღიათ ობიექტი, დაიჯერეთ იგი, დაუკავშირდით მას. მაშასადამე, გაჩნდა მიზანი და თქვენი ყურადღებაც ჩამოსცილდა ყველაფერს, რაც კი სცენის გარეშეა, მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია ყურადღების ობიექტის გარდაქმნისა.

საძნელოდ მომეჩვენა მიცემული ამოცანა. მაგრამ მომაგონდა იმის შესახებ, რომ „თუ რომ“ ძალმომრეობას არ მიმართავს და გრძნობას არ გამოქაჩავს, არამედ მხოლოდ პასუხს მოითხოვს „ადამიანური ლოგიკის“ მიხედვით, როგორც არკადი ნიკოლოზის-ძემ სთქვა. ჯერჯერობით მხოლოდ გადასაჭრელია, რომელი მხრიდან უფრო მიზანშეწონილია ურჩხულზე იერიშის მიტანა? ამის შემდეგ დავიწყე ლოგიკურად და თანმიმდევრობით მსჯელობა: „რას წარმოადგენს სიბნელეში ის სინათლე?–შევეკითხე ჩემს თავს. – ეს ნახევრად დახუჭული თვალია მთვლემარე ურჩხულისა. თუ ეს ასეა, ის პირდაპირ მე მომჩერებია უნდა დავემალო“. განძრევისაც კი მეშინოდა. რა გზას დავადგე? რაც უფრო დაწვრილებით ვიხილავდი მიცემულ კითხვას, მით უფრო სერიოზული იყო ჩემთვის ყურადღების ობიექტი. ხოლო, რაც უფრო მეტად ვაკვირდებოდი მას, მით უფრო მაჯადოვებდა ობიექტი. უცებ აციმციმდა ნათურა, რის გამო შევკრთი. შემდეგ უფრო ძლიერ განათდა. ეს თვალს მჭრიდა და მასთან მაღელვებდა, მაშინებდა. უკან დავიხიე, რადგან მომეჩვენა, თითქოს ურჩხულმა შემნიშნა და შეიშმუშნა. ამის შესახებ გამოვუტყდი არკადი ნიკოლოზის-ძეს.

– როგორც იქნა, შესძელით დასახული ობიექტის დადგენა! მან შეწყვიტა არსებობა თავისი პირვანდელი სახით, ხოლო მისი ადგილი სულ სხვამ, უფრო ძლიერმა, წარმოსახვის მღელვარე სიჩქურით დასაბუთებულმა დაიჭირა (იყო ნათურა–ახლა

თვალია). ასეთი სახეშეცვლილი ობიექტი შინაგან, საპასუხო, ემოციურ რეაქციას ქმნის. ასეთი ყურადღება არამც თუ დაინტერესებაა ობიექტით; ის მუშაობაში ჩაითრევს მსახიობის მთელ შემოქმედებით აპარატს და მასთან ერთად განაგრძობს თავის შემოქმედებით საქმიანობას.

უნდა შეგვეძლოს ობიექტის გარდაქმნა და მასთან თვით ყურადღებისაც ცივი, ინტელექტუალური, გონიერებითიდან – თბილ, ცხოველ, გრძნობიერად. ეს ტერმინოლოგია მიღებულია მსახიობთა ჟარგონში. თუმცა სახელწოდება „გრძნობადი ყურადღება“ ჩვენ არ გვეკუთვნის, არამედ ფსიქოლოგ ი. ი. ლაპშინს, რომელმაც პირველად იხმარა თავის შრომაში „მხატვრული შემოქმედება“.

დასასრულ გეტყვით, რომ გრძნობადი ყურადღება განსაკუთრებით გვჭირია ჩვენ და განსაკუთრებულ ღირებულებას წარმოადგენს შემოქმედებით მუშაობაში როლის „ადამიანური სულის ცხოვრების“ შექმნის დროს. ამიტომ თქვენ თვითონ განსაჯეთ გრძნობადი ყურადღების მნიშვნელობა ჩვენს შემოქმედებაში.

ჩემს შემდეგ ტორცოვმა გამოუძახა სცენაზე შუსტოვს, ვესელოვსკის, პუშჩინს და მათთანაც ჩაატარა ანალოგიური ცდები.

იმათ აღარ აღვწერ, რომ არ გავიმეორო ერთი და იგივე.

. . . . . .19. . წ.

ბიძა გამიხდა ავად. მეცადინეობაზე დამაგვიანდა. მეცადინეობის დროს რამდენჯერმე გამომიძახეს ტელეფონით. ბოლოს იძულებული შევიქენ შუა მეცადინეობიდან წავსულიყავ სახლში. თუ ჩემს ასე აღელვებულ მდგომარეობას დავურთავთ დაბნეულობასაც, რაც ხელს მიშლიდა დავკვირვებოდი ტორცოვის საუბარს, გასაგები იქნება, თუ დღევანდელი გაკვეთილის ჩანაწერი რატომ არის წყვეტილი, ნაფლეთ-ნაფლეთი.

კლასში იმ დროს შევედი, როდესაც კამათი ჰქონდათ ვესელოვსკისთან. როგორც ირკვეოდა, მას ეთქვა, რომ არამც თუ საძნელოდ მიაჩნდა, არამედ შეუძლებლადაც ერთდროულად იზრუნოს როლის, ტექნიკისადმი მიდგომის, მაყურებლის (რომელსაც ვერ დატოვებ უყურადღებოდ), როლის სიტყვების, პარტნიორის რეპლიკის, მოკარნახისა და ზოგჯერ რამდენიმე ობიექტის შესახებ ერთად.

– რა დაძაბული ყურადღებაა საჭირო ამისათვის?! – სასომიხდილი ჩიოდა ვესელოვსკი.

– აი თქვენ უმწეოდ თვლით თქვენს თავს ასეთი მუშაობისათვის, ცირკის ჟონგლიორი-მოჯირითე კი მშვენივრად ართმევს თავს უფრო ძნელ ამოცანებს, ხშირად საფრთხეში აყენებს რა თავის სიცოცხლეს. მართლაც: მან ხელებითა და სხეულით წონასწორობა უნდა შეინარჩუნოს მოჯირითე ცხენის ზურგზე, თვალყური ადევნოს შუბლზე შედგმული ჯოხის წონასწორობას, ხოლო ჯოხის კენწეროზე ვებერთელა თეფში ტრიალებს, და ამას გარდა, ის კიდევ სამ-ოთხ ბურთს ათამაშებს ხელში. რამდენი ობიექტი აქვს მას ერთდროულად! მაგრამ ის კიდევ დროს შოულობს და მკვირცხლად მიაძახებს ხოლმე ცხენს.

ყოველივე ამას ჟონგლიორი ახერხებს იმიტომ, რომ მას მრავალმხრივი დაკვირვებითი ყურადღება აქვს და არც ერთი მათგანი არ უშლის მეორეს.

ძნელია მხოლოდ დასაწყისში. საბედნიეროდ, ბევრი რამ ჩვევიდან ავტომატურად გადაგვექცევა. ყურადღებაც შეიძლება გადაიქცეს ასეთად, რასაკვირველია, თუ აქამდე

ფიქრობდით თქვენ, რომ მსახიობი შთაგონებით მუშაობს, ოღონდ ნიჭი ჰქონდეს, ეს აზრი უნდა უარყოთ. ნიჭი უშრომლად – მხოლოდ ნედლი, დამუშავებული მასალაა.

რით გათავდა კამათი, არ ვიცი, ტელეფონით გამომიძახეს და ექიმის წასაყვანად წავედი.

თეატრში და კლასში მობრუნებისას დავინახე გოვორკოვი, ავანსცენაზე იდგა და საშინლად დაეჭყიტა თვალები, ხოლო არკადი ნიკოლოზის ძე რაღაცას უმტკიცებდა გაცხარებით.

– რა მოხდა? რაზე დავობენ? – შევეკითხე ჩემს გვერდით მჯდომს.

– გოვორკოვმა სთქვა, რომ „მაყურებელს არ უნდა მოაშორო თვალიო“, – იცინოდა გვერდით მჯდომი.

– ჩვენ ხალხის წინაშე გამოვდივართ! – ამბობდა მოკამათე.

არკადი ნიკოლოზის ძე კი პროტესტს აცხადებდა და ურჩევდა რომ არ შეიძლება „საზოგადოებაში“ ყურება.

არ შევჩერდები კამათზე და ჩავწერ მხოლოდ იმას, თუ ტორცოვის აზრით, რა პირობებში შეიძლება მაყურებელთა დარბაზისაკენ ყურება.

დავუშვათ, რომ თქვენ გაიხედეთ პირობითი კედლისაკენ, რომელმაც მსახიობი უნდა გააცალკევოს მაყურებელთა დარბაზისაგან. რა მიმართულება უნდა მიიღონ ამ დროს თვალებმა რომლებიც მიჩერებიან მახლობელ ობიექტ-წერტს, რომელიც პირობით კედელზეა. ისინი იძულებული არიან ისევე ძლიერ ალმაცერად გადახედონ როგორც მაშინ როდესაც საკუთარი ცხვირის წვერის დანახვა სურს ადამიანს.

მერე და მსახიობი რას სჩადის უმეტეს შემთხვევაში ვითომ და კედელზე ყურებით, ის ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებული ჩვეულებით, მიაპყრობს თვალებს პარტერში, სადაც რეჟისორის, კრიტიკოსის ან თაყვანისმცემელი ქალის სავარძელია. მასთან მისი თვალის გუგა იმ თვალთახედვის კუთხით კი არ იყურება, რომელსაც ჩვენი ბუნება მოითხოვს ობიექტის ახლოს ყოფნისას. ნუთუ თქვენ ფიქრობთ, რომ თვით მსახიობი, პარტნიორი და მაყურებელი ვერ შეამჩნევენ ამ ფიზიოლოგიურ შეცდომას? ნუთუ იმედი გაქვთ მოატყუოთ ასეთი არანორმალურობით თქვენი საკუთარი და ჩვენი ადამიანური გამოცდილება?

ახლა სხვა შემთხვევას ავიღებ, თქვენი როლის მიხედვით გიხდებათ შორს გახედვა, ზღვის ჰორიზონტის უშორეს მანძილზე, სადაც მიმავალი ნავის აფრა მოჩანს.

ისინი პირდაპირ მიმართულებას იღებენ ისე, რომ ორივე თვალი თითქმის ერთიმეორის პარალელურად იცქირებიან. გუგათა ასეთი მიმართულების მისაღებად საჭიროა მიშტერება პარტერის უკანა კედელზე, თითქოს გახვრეტას უპირებდეთ, გონებით მოძებნოთ წარმოსახვის უშორესი წერტილი და მასზე შეაჩეროთ ყურადღება.

ამის ნაცვლად მსახიობი რას აკეთებს? ის ისე, როგორც ყოველთვის მიაპყრობს თვალებს პარტერში რეჟისორს, კრიტიკოსს ან თაყვანისმცემელ მანდილოსანს.

ნუთუ ფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაშიც შეიძლება მოტყუება თავის თავისა და მაყურებლის?

აი, როდესაც თქვენ ტექნიკის მეოხებით ისწავლით ობიექტის თავის ადგილზე დადგენას და თქვენი ყურადღების მასზე მიპყრობას, როდესაც შეიგნებთ სივრცის მნიშვნელობას თვალთახედვის კუთხისათვის სცენაზე, მაშინ გადახედეთ წინ მაყურებლებს, გადააფრინდით მათ თვალის გადავლებით ან კიდევ, პირიქით, ნუღარ მიიტანთ მათამდე თქვენ მზერას. მანამდე კი ერიდეთ ფიზიკურ სიცრუეს. ეს

გარემოება გამოიწვევს მოშლილობას ახალგაზრდა, ჯერ კიდევ განუმტკიცებელ აპარატში.

– მანამდე საით გავიხედოთ?... –კითხულობდა გოვორკოვი.

– მანამდე იყურეთ მარჯვნივ, მარცხნივ, პორტალის ზედა ხაზებისაკენ. ნუ გეშინიათ–მაყურებელი დაინახავს თქვენს თვალებს. როდესაც საჭირო იქნება, ისინი თვითონ მობრუნდებიან წარმოსახვითი ობიექტისაკენ, რომელიც ვითომ და პორტალის მეორე მხარეს იმყოფება ეს თავისთავად მოხდება, ინსტიქტურად, სისწორით. ხოლო ამ შინაგანი, ქვეცნობიერებითი მოთხოვნილების გარეშე, პირდაპირ ყურებას არარსებულ კედელზე ან შორს, ვიდრე თქვენში არ გამომუშავდება ამისათვის აუცილებელი ფსიქოტექნიკა.

მე ისევ გამომიძახეს და აღარ დავბრუნებულვარ კლასში.

. . . . . 19. . . წ.

დღევანდელ გაკვეთილზე არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობდა:

– იმისათვის, რომ მთლიანად ამოვწუროთ მსახიობის ყურადღების ფუნქციების პრაქტიკული მხარე, საჭიროა ვილაპარაკოთ ამის შესახებ, როგორც შემოქმედებითი მასალის მოპოვების იარაღზე.

მსახიობი ყურადღებით უნდა იყოს არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც. ის მთელი თავისი არსებით უნდა დააკვირდეს იმას, რაც მას ხიბლავს, რაც მას იზიდავს. ის უნდა აკვირდებოდეს არა როგორც დაბნეული ობივატელი, არამედ ღრმად უნდა ჩაუკვირდეს რასაც ათვალიერებს.

უამისოდ ჩვენი შემოქმედებითი მეთოდი ცალმხრივი იქნებოდა, უცხო სიმართლისათვის, ცხოვრებისათვის, თანადროულობისათვის, მათთან დაუკავშირებელი.

არიან ადამიანები ბუნებით დაჯილდოებული დაკვირვებით. ისინი თავიანთი ნება-სურვილის გარეშე ამჩნევენ და მტკიცედ აღბეჭდავენ მეხსიერებაში ყველა იმას, რაც მათ გარშემო ხდება. ამასთან მათ იციან დანაკვირვებიდან იმის ამორჩევა, რაც უფრო მეტად საყურადღებოა, უმთავრესი, ტიპიური და მხატვრული. როდესაც ასეთ ხალხს უსმენ, ხედავ და გრძნობ იმას, რაც გაუსხლტება ყურადღების არედან ნაკლებად დაკვირვებულ ხალხს, რომლებიც მოკლებული არიან დაკვირვების, ხილვის და ათვისებულის მხატვრულად გადმოცემის უნარს.

სამწუხაროდ ყველას არ მოეპოვება მსახიობისათვის ეს აუცილებელი ყურადღება, რომელიც არსებითსა და დამახასიათებელს ამჩნევს ცხოვრებაში.

ძლიერ ხშირად ადამიანი თავისი პირადი ელემენტარული ინტერესებისათვისაც კი ვერ ახერხებს ამას. მით უმეტეს მათ არ შეუძლიათ ყურადღებით დათვალიერება და მოსმენა ცხოვრების ჭეშმარიტების შესაცნობად, ადამიანებისადმი ფრთხილად და მზრუნველობით მისადგომად, ჭეშმარიტი და მხატვრული შემოქმედებისათვის ეს მინიჭებული აქვთ მხოლოდ ერთეულებს–ერთეულებიდან. რამდენს უხდება წამება ადამიანის სიბეცის ყურებით. რაც ხანდახან ბუნებით კეთილ ადამიანებსაც კი მოყვასთა უნებლიე მტანჯველებად გადააქცევს, ხოლო ჭკვიანებს გონებაჩლუნგებად, რომლებიც ვერ ამჩნევენ რაც მათ თვალწინ ხდება.

სახის გამომეტყველებაზე, თვალების გამოხედვაზე, ხმის კილოზე ვერ გაარჩევს ადამიანი მოსაუბრის სულიერ განწყობილებას, არ იციან აქტიური მზერა და ხილვა ცხოვრების რთული ჭეშმარიტებისა, არ იციან ყურადღებით მოსმენა და სათანადოდ

გაგება. მათ რომ ყველა ეს იცოდნენ, შემოქმედება გამდიდრდებოდა, დაიხვეწებოდა, გაღრმავდებოდა. მაგრამ ადამიანს ვერ მიანიჭებ მზამზარეულს, რაც ბუნებას არ მიუნიჭებია მისთვის, – შეიძლება მხოლოდ ეცადო განავითარო და შეავსო ის მცირე მაინც, რაც მას მოეპოვება.

ყურადღების სფეროში ეს მუშაობა დიდ შრომას, დროს, მონდომებას და სისტემატურ ვარჯიშს მოითხოვს.

როგორ შევასწავლოთ მცირეყურადღებიან ადამიანს შენიშნოს და დაინახოს ის, რასაც მას შესთავაზებს ბუნება და ცხოვრება?

უპირველეს ყოვლისა, მათ უნდა ავუხსნათ, როგორ უცქირონ და დაინახონ, ისმინონ და ყურად იღონ არა მარტო ცუდი, არამედ, უმთავრესად,–მშვენიერი. მშვენიერი აამაღლებს სულს, საუკეთესო გრძნობებს იწვევს მასში, რომლებიც წარუშლელ, ღრმა კვალსა სტოვებენ ემოციურ და სხვა მეხსიერებაში. ყველაზე უმშვენიერესია თვით ბუნება. სწორედ მას დაუკვირდით განსაკუთრებული ყურადღებით. დასაწყისისათვის აიღეთ ყვავილი ან ფოთოლი, ან აბლაბუდა, ან ყინვის ნაქარგი მინაზე და ა. შ. ყველა ეს უდიდესი მხატვრის ხელოვანი ბუნების ნაწარმოებია. ეცადეთ სიტყვიერად ასახოთ ის, რაც თქვენ მოგწონთ. ეს აიძულებს ყურადღებას ღრმად ჩაუკვირდეს ყურადსაღებ ობიექტს, შეგნებულად მიუდგეს შეფასების დროს, ღრმად ჩაუკვირდეს მის დედააზრს. ნურც ბუნების ბნელ მხარეებს შეიზიზღებთ. ამასთან ნუ დაგავიწყდებათ, რომ უარყოფით მოვლენებს შორის მრავალია ფარული დადებითი მოვლენაც, რომ ყველაზე უმახინჯესში სილამაზეც არის სწორედ ისევე, როგორც სილამაზეში მოიძებნება ულამაზობა. ხოლო ჭეშმარიტ მშვენიერებას არ ეშინია სიმახინჯისა. უკანასკნელი ხშირად უკეთესად გამოკვეთს ლამაზს.

ეძიეთ ერთიცა და მეორეც, ასახეთ ისინი სიტყვით, შეისწავლეთ და იცოდეთ მისი ხილვა. უამისოდ წარმოდგენა მშვენიერების შესახებ იქნება ცალმხრივი, ტკბილი, ლამაზი, სანტიმენტალური, ეს კი სახიფათოა ხელოვნებისათვის.

შემდეგ მიმართეთ ხელოვნების ნაწარმოებთა ასეთსავე გამოკვლევებს–ლიტერატურის, მუსიკის, სამუზეუმო საგნების, ლამაზი ნივთებისა და სხვ. ყველაფრის გამოკვლევას, რაც კი თვალში მოგხვდებათ და რაც ხელს უწყობს კარგი გემოვნების გამომუშავებასა და სიყვარულის სილამაზისადმი.

მაგრამ ეს გააკეთეთ არა ანალიტიკოსის ცივი თვალით, ფანქრით ხელში. ჭეშმარიტი მსახიობი იწვის იმით, რაც მის გარშემო ხდება, გატაცებულია ცხოვრებით, რაც მისი შესწავლისა და აღგზნების ობიექტად იქცევა, დამშეულივით ეწაფება მას, რასაც ხედავს, ცდილობს აღბეჭდოს, რასაც გარედან იღებს არა როგორც სტატისტიკოსი, არამედ, როგორც მხატვარი, არა მხოლოდ უბის წიგნაკში, არამედ სულის სიღრმეშიც. რასაც ის იძენს, – ეს ხომ უბრალო რამ არ არის, არამედ ცოცხალი, ცხოველმყოფელი შემოქმედების მასალაა. ერთი სიტყვით, არ შეიძლება ხელოვნებაში გულგრილად მუშაობა. ჩვენთვის აუცილებელია შინაგანი სითბოს განსაზღვრული გრადუსი, ჩვენთვის საჭირო გრძნობითი ყურადღება. ეს აგრეთვე ეხება შემოქმედებისათვის მასალის ძიებასაც. ასე, მაგალითად, როდესაც მოქანდაკე ეძებს და ათვალიერებს მარმარილოს ნატეხებს რომ ვენერა გამოკვეთოს, ეს აღელვებს მას. ქვის ამა თუ იმ ძარღვში, ამა თუ იმ ფერადებში ის წინასწარ გრძნობს და ხედავს მომავალი ქმნილების სხეულს. ჩვენი, სცენის მსახიობების, შემოქმედების ძიების ყოველგვარი პროცესის საფუძველსაც გატაცება უნდა შეადგენდეს. მაგრამ ნუთუ არ შეიძლება ვიაზროვნოთ არა გულგრილად, არამედ გულმხურვალედ? ხშირად გვეხმარება შემთხვევა ცხოვრებაში ყურადღების ბუნებრივ

და ძლიერ აღტკინებაში; ამ შემთხვევაში დაბნეული ადამიანიც კი ყურადღებიანი ხდება. აი, მაგალითად, მე თქვენ გიამბობთ ეპიზოდს ჩემი ცხოვრებიდან.

საქმეზე ვიყავ მისული ერთ ჩემს საყვარელ სახელგანთქმულ მწერალთან. როდესაც მის კაბინეტში შემიყვანეს, განცვიფრებული გავშეშდი: საწერ მაგიდაზე მობნეული იყო ხელნაწერები, ქაღალდები, წიგნები, დამადასტურებელი იმისა, რომ იმ წუთებში პოეტი შემოქმედებით მუშაობას აწარმოებდა, ხოლო მაგიდის გვერდით ეყარა დიდი თურქული დოლი, დაფდაფი, უშველებელი ტრომბონი და ორკესტრის პულტები, რადგან მეორე ოთახში ვერ დატეულიყო ყველა ეს. ისინი ძლივს შემოეტეოდნენ კაბინეტში, როდესაც წყვილიანი კარები ორთავე გაიღებოდა. მეორე ოთახში ქაოსი მეფობდა: ავეჯი კედლისაკენ მიეყარა უწესრიგოდ, ხოლო თავისუფალ ფართობზე პულტები ეწყო.

„ნუ თუ პოეტი აქ ქმნის, ამ გარემოში, დოლის, დაფდაფის, ტრომბონის ხმაშეწყობით?“ – გავიფიქრე უცებ. განა ეს მოულოდნელი აღმოჩენა არ არის, რომელიც ყველაზე გულგრილი ადამიანის ყურადღებასაც კი მიიპყრობდა და აიძულებდა ყოველგვარი ზომების მიღებას ამ ამოცანის ასახსნელად. ამიტომ საკვირველი არ არის, თუ ჩემი ყურადღებაც დაიძაბა და მთელი ძალით ამუშავდა.

ო, ჩვენი მსახიობებიც რომ ასეთი ძალით დაინტერესდნენ პიესისა და როლის ცხოვრებით, როგორც მე დავინტერესდი მაშინ, თუ რა ხდებოდა ჩემი მეგობრის ბინაზე! ისინიც ხომ ისეთი დაკვირვებით ეპყრობოდნენ ყველაფერს, რაც მათ გარშემო ხდება რეალურ ცხოვრებაში რა მდიდარი ვიქნებოდით შემოქმედებითი მასალით ასეთ პირობებში ძიების პროცესი სწორედ ისე წარიმართებოდა, როგორც ჭეშმარიტ მსახიობს შეჰფერის.

მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ დაკვირვება არ არის ძნელი, როდესაც ჩვენი გარემომცველი სინამდვილე თვითონ მიიზიდავს ჩვენს ყურადღებას და დაგვაინტერესებს, მაშინ ყველაფერი თავისთავად ხდება, ბუნებრივი გზით. მაშ რა ვქნათ როდესაც არაფერი აღგვიძრავს ცნობისმოყვარეობას, არ გვაღელვებს, არ გვიბიძგებს კითხვების, მიხვედრისა და გამოკვლევისაკენ, რასაც ვხედავთ.

აი, მაგალითად, წარმოიდგინეთ, რომ მე მოვხვდი სახელგანთქმულ მწერალთან არა ორკესტრის რეპეტიციის დღეს, არამედ ჩვეულებრივ დღეს. როდესაც პულტები გატანილია და მთელი ავეჯი განლაგებულია თავთავის ადგილზე. მაშინ მე ვნახავდი საყვარელი მწერლის ბინაზე სრულიად ჩვეულებრივ, მეშჩანურ მოწყობილობას, რომელიც პირველი შეხედვით არაფერს ეტყოდა ჩემს გრძნობას, სრულიად ვერ დაახასიათებდა სახელგანთქმული მობინადრის ცხოვრებას, ვერაფრით გააღიზიანებდა ყურადღებას, ცნობისმოყვარეობას და წარმოსახვას, არ მიბიძგებდა კითხვების, მიხვედრის, დაკვირვების ან გამოკვლევისაკენ.

ამ შემთხვევაში აუცილებელი იქნებოდა ან სრულიად განსაკუთრებული ბუნებრივი დაკვირვების უნარი, ყურადღების სიმახვილე, რაც ხელს უწყობს შევამჩნიოთ ტიპიური, თითქმის უჩინარი თვისება და ნიშანწყალი ადამიანთა ცხოვრებისა, ან კიდევ საჭირო იქნებოდა დაჩქარება, ბიძგი, დამხმარე ხერხი რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ მთვლემარე ყურადღების გამოფხიზლებას.

მაგრამ განსაკუთრებული ბუნებრივი მონაცემები ჩვენზე არ არის დამოკიდებული. რაც შეეხება ტექნიკურ მიდგომას, ის ჯერ უნდა მოვნახოთ, გავიგოთ, ვისწავლოთ მისი დაუფლება. ჯერჯერობით აიღეთ ის, რაც უკვე გამოცდილია პრაქტიკაში და თქვენთვისაც კარგად ცნობილია, მხედველობაში მაქვს წარმოსახვის წაქეზება, რაც თავის დროზე ხელს გიწყობდათ–თქვენ მის გამოწვევაში, როდესაც ის უმოქმედობდა.

ეს ხერხი გამოაფხიზლებს ყურადღებას, გამოგიყვანთ სხვისი ცხოვრების ზერელე დამკვირვებლის მდგომარეობიდან და ასწევს შემოქმედების გახურების გრადუსს.

როგორც უწინ, მიეცით თქვენს თავს კითხვები და პატიოსნად, გულწრფელად უპასუხეთ მათზე: ვინ, რა, როდის, სად, რატომ, რისთვის მოხდება ყველაფერი ის, რასაც თქვენ აკვირდებით. სიტყვიერად ასახეთ ის, რაც თქვენ ლამაზად მიგაჩნიათ, ტიპიურად საცხოვრებელ ბინაზე, ოთახში, ნივთები რომელთაც დაგაინტერესეს, რაც ყველაზე მეტად ახასიათებს მათ მფლობელებს. აღნიშნეთ ოთახის, ნივთის დანიშნულება, შეეკითხეთ თქვენს თავს და უპასუხეთ: რატომ ასე და სხვანაირად არ არის განლაგებული ავეჯი, ესა თუ ის ნივთი და მათი მფლობელის რომელ ჩვეულებაზე მიუთითებენ ისინი. აი, მაგალითად, ჩემს მიერ მოყვანილ სახელგანთქმულ მწერალთან მისვლის შემთხვევის შესაბამისად, შეეკითხეთ თქვენს თავს:

„ქამანი, თურქული შარფი და დაირა რატომ არის ერთად მიყრილი? ვინ მეცადინეობს აქ ცეკვასა და მუსიკაში? თვით სახლის პატრონი თუ კიდევ სხვა ვინმე?“ კითხვაზე პასუხის გასაცემად თქვენ დაგჭირდებათ ამ „ვიღაც“ უცნობის ძებნა. როგორ უნდა იპოვნოთ? გამოკითხვის, მოკვლევის მეოხეობით, თუ თქვენი აზრით? თუ მხედველობაში მივიღებთ იატაკზე დაგდებულ ქალის ქუდს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ ბინაში ქალიც ცხოვრობს. ამასვე ადასტურებენ სურათები საწერ მაგიდაზე და ჩარჩოებში მილაგებული ოთახის კუთხეში, ჯერ კიდევ ვერ მოუსწრიათ მათი ჩამოკიდება, რადგან ბინაზე ახალი გადმოსულები არიან. ვცადეთ აგრეთვე დაათვალიეროთ მაგიდაზე დაყრილი ალბომები. ყველგან შეგხვდებათ ერთი და იმავე ქალის ფოტოსურათები: ზოგ მათგანში მზეთუნახავად მოგეჩვენებათ, ზოგში – პიკანტურ ულამაზოდ, მაგრამ ყოველთვის ორიგინალურად. ეს გარემოება ნათელს მოფენს იმ საიდუმლოებას, თუ ვისი ჟინიანობით მიიმართება ამ ოჯახის ცხოვრება, ვინ მისდევს აქ მხატვრობას, ვინ მეცადინეობს ცეკვაში და ვინ დირიჟორობს ორკესტრს. ბევრ რასმე გიკარნახებთ თქვენი წარმოსახვა, შეკითხვები, დარხეული ხმები, რომლებსაც ავრცელებენ შესანიშნავი ადამიანის გარშემო. ყოველივე აქედან გაიგებთ, რომ სახელგანთქმულ მწერალს უყვარს ის ქალი რომლიდანაც წერს ყველა თავის გმირებს პიესებსა, რომანსებსა და მოთხრობებში. შეიძლება თქვენ შეგაფიქრიანოთ იმ გარემოებამ, რომ ამ თქვენმა ვარაუდმა, დანამატებმა და სიჩქარმა, რომელთაც თქვენდაუნებურად მიმართავთ, დაამახინჯონ თქვენს მიერ შეკრებილი ცხოვრების მასალა? ნუ გეშინიათ! ზოგჯერ საკუთარი შევსებანი (თუ დაუჯერებ მათ) მხოლოდ გაამახვილებენ მას.

ამ შეხედულების დასამტკიცებლად ერთ შემთხვევას დაგისახელებთ: ერთხელ ხეივანში მოსეირნე ხალხს ვათვალიერებდი, დავინახე ერთი უზარმაზარი, სქელი დედაბერი, რომელიც პატარა საბავშვო ეტლს მიაგორებდა, ეტლში ბავშვის მაგივრად ჭივჭავიანი გალია იყო ჩადგმული. უფრო დასაშვებია, რომ იმ ქალმა სულ უბრალოდ ჩადგა ეტლში გალია რადგან არ უნდოდა ხელში ცალ-ცალკე ორევა ეტლისა და გალიის. მაგრამ მე სულ სხვანაირად წარმოვიდგინე სინამდვილე და გადავწყვიტე, რომ დედაბერს დაეხოცა ყველა შვილები და შვილიშვილები, რომ ერთადერთი საყვარელი ცოცხალი არსება, რომელიც დარჩა მას – არის ჭივჭავი და მას ასეირნებს საბავშვო ეტლით, როგორც, ალბათ, რამდენიმე ხნის უკან ასეირნებდა უკანასკნელ შვილიშვილს. ასეთი განმარტება უფრო მახვილია, სცენიური, ვიდრე თვით სინამდვილე. მერე და რა მიშლის ხელს, რომ სწორედ ამ თვალთახედვის სახით არ აღვბეჭდე ჩემს ხსოვნაში ჩემი დაკვირვებანი? მე ხომ სტატისტიკოსი არა

ვარ, ვისაც შეკრებილი ცნობების სისწორე ესაჭიროება, მე მსახიობი ვარ და ჩემთვის აუცილებელია შემოქმედებითი ემოციები.

ცხოვრებიდან აღებული ეს სურათი, საკუთარი ფანტაზიით შეხამებულ-შეფერადებული, აქამდე ცოცხლობს ჩემს მეხსიერებაში და მიწევს გადავიტანო სცენაზე.

მას შემდეგ, რაც თქვენ შეისწავლით თქვენი გარემომცველი ცხოვრების დაკვირვებას, საჭირო იქნება მიმართოთ ჩვენთვის აუცილებელი მასალის შესწავლას, რაზედაც უმთავრესად დამყარებულია ჩვენი შემოქმედება მე იმ ემოციების შესახებ გეუბნებით, რომლებსაც ვიღებთ პირადი, უშუალო ურთიერთობიდან–სულიდან სულში–ცოცხალ ობიექტებთან ანუ ადამიანებთან.

განსაკუთრებულ ღირებულებას წარმოადგენს ემოციური მასალა, რადგან მისგან წარმოდგება „ადამიანის სულის როლის ცხოვრება“ – ქმნილება, რაც ჩვენი ხელოვნების ძირითად მიზანს წარმოადგენს. ამ მასალის მოპოვება ძნელია იმიტომ, რომ უჩინარია იგი, შეუმჩნეველი, განუსაზღვრელი და მხოლოდ შინაგანად არის საგრძნობი.

მართალია, მრავალ უხილავ, სულიერ განცდებს გადმოვცემთ მიმიკით, თვალებით, ხმით, სიტყვებით, მოძრაობით და მთელი ჩვენი ფიზიკური აპარატით. ეს უადვილებს მეთვალყურეს ამოცანას, ხოლო ამ პირობებში ადვილი არ არის ადამიანის არსის გაგება, რადგან ადამიანები იშვიათად გადაგვიშლიან და გვიჩვენებენ თავიანთ სულს ისეთად, როგორიც ნამდვილად არის. უმეტეს შემთხვევაში ისინი მალავენ თავიანთ განცდებს და მაშინ გარეგანი ნიღაბი გვატყუებს, ხელს უშლის მეთვალყურეს და მას უფრო უძნელდება მიხვდეს ფარულ გრძნობებს.

ჩვენმა ფსიქოტექნიკამ ჯერ კიდევ ვერ გამოიმუშავა მიდგომა ყველა ჩამოთვლილი პროცესთა შესრულების გასაადვილებლად, ამიტომ მხოლოდ რამდენიმე პრაქტიკულ რჩევას მოგცემთ, რომლებიც ზოგიერთ შემთხვევაში რამდენიმედ დაგეხმარებიან. ახალი არ არის ჩემი რჩევა და შემდეგში მდგომარეობს: როდესაც თქვენს მიერ სათვალყუროდ აღებული ადამიანის შინაგანი არსი გამოვლინდება მისი საქმიანობით, აზრებით, სიმართლით, ცხოვრების მიერ წამოყენებულ გარემოებათა გამო, – ყურადღებით ადევნეთ თვალყური მის მოქმდებას და შეისწავლეთ გარემოებანი, დაუპირისპირეთ ერთიმეორეს და შეეკითხეთ თქვენს თავს: „რატომ გადადგა ადამიანმა ესა თუ ის ნაბიჯი, რა მოსაზრება ჰქონდა?“ ყოველივე ამიდან გამოიყვანეთ სათანადო დასკვნა, განსაზღვრეთ თქვენი დამოკიდებულება თვალყურსადევნებელი ობიექტისადმი და ასეთი მუშაობის ჩატარებით ეცადეთ შეისწავლოთ მისი სულის აგებულება.

როდესაც ხანგრძლივი, გამჭვრეტი დაკვირვებისა და მოკვლევის შემდეგ ამას შესძლებს, მაშინ მსახიობი მიიღებს კარგ შემოქმედებით მასალას.

მაგრამ მოხდება ხოლმე, რომ დასაკვირვებელი ადამიანის შინაგანი ცხოვრება არ ემორჩილება ჩვენს გავლენას და ხელმისაწვდომია მხოლოდ ინტუიციისათვის. ამ შემთხვევაში გვიხდება სრულიად უცხო ადამიანთა სულის უღრმეს კუნჭულებში ჩავწვდეთ და იქ ვეძიოთ მასალა შემოქმედებისათვის, ასე ვთქვათ, საკუთარ გრძნობათა საცეცის მეოხებით.

ამ პროცესში ჩვენ საქმე გვაქვს ქვეცნობიერებითი წარმოშობის უკიდურეს დახვეწილ ყურადღებასა და დაკვირვებასთან ჩვენი ჩვეულებრივი ყურადღება საკმაოდ არ არის გამსჭვალული მასალის ძიების პროცესის ჩასატარებლად უცხო, ცოცხალი ადამიანის სულში.

მე რომ დაგიწყოთ რწმუნება, თითქოს ჩვენი მსახიობური ფსიქოტექნიკა საკმაოდ დამუშავებულია ასეთი პროცესისათვის, მართალი არ იქნება და ასეთი სიცრუე პრაქტიკულ სარგებლობას ვერ მოუტანდა საქმეს.

ამ წმინდა ემოციური შემოქმედებითი მასალის ძიების ურთულეს პროცესში, რომელიც არ ემორჩილება ჩვენს ცნობიერებას, ჩვენ ერთი რამ დაგვრჩენია, მივენდოთ საკუთარი ცხოვრების სიბრძნეს, ადამიანის გამოცდილებას, გულისხმიერებას, ინტუიციას. მოვიცადოთ, სანამ მეცნიერება დაგვეხმარება და გამოვნახავთ პრაქტიკულად მისაღებ მიდგომას უცხო სულისადმი; ვისწავლოთ გარკვევა ლოგიკაში, მის გრძნობათა თანამიმდევრობაში, ფსიქოლოგიაში, დამახასიათებლობაში. შეიძლება ეს დაგვეხმაროს გამოვიმუშაოთ მიდგომა ქვეცნობიერებითი შემოქმედების მასალის ძიებისადმი მიდგომაში არამც თუ ჩვენს გარემომცველ ცხოვრებაში, არამედ ადამიანთა შინაგან ცხოვრებაშიც.

VI კუნთების განთავისუფლება

. . . . . 19 . . წ.

აი რა მოხდა:

კლასში შემოსვლისთანავე ტორცოვმა გაგვიწვია სცენაზე მე, მალოლეტკოვა, ვიუნცოვი და წინადადება მოგვცა გაგვემეორებინა ფულების დაწვის ეპიზოდი. დავიწყეთ თამაში.

დასაწყისი, პირველი ნაწილი, კარგად მიდიოდა, მაგრამ ვუახლოვდებით რა ტრაგიკულ ადგილს, ვიგრძენი, რომ რაღაც შეყოყმანდა ჩემში, შემდეგ დაიხშო, დამარწუხდა... იქ... აქ... გავბრაზდი. „არ დაგითმობ!“ – გადავწყვიტე და გარეგნულად რომ დავხმარებოდი ჩემს თავს, მთელი ძალ-ღონით რაღაც ნივთს დავაწექი, რომელიც მინის საფერფლე აღმოჩნდა. მაგრამ რამდენადაც მეტად ვაწვებოდი საფერფლეს, იმდენად მეტი სიძლიერით მარწუხდებოდნენ ჩემის სულის სარქველები. ან პირიქით, რამდენადაც მეტად მარწუხდებოდნენ სარქველები, იმდენად მეტი სიძლიერით ვაწვებოდი საფერფლეს. უცებ ღრაჭუნი მოიღო რაღაცამ, დაიმსხვრა საფერფლე. იმავე დროს ვიგრძენი, რომ რაღაც მჩხვლეტს და ძლიერ მეტკინა. თბილმა სითხემ დამისველა ხელი. მაგიდაზე მდებარე თეთრი ქაღალდის ფურცელი წითლად შეღებილიყო. სამაჯეები წითელი იყო. ხელიდან თქრიალით მოდიოდა სისხლი. შემეშინდა, თავბრუ მეხვეოდა, სისუსტე ვიგრძენი. შემდეგ არ მახსოვს, წამივიდა თუ არა გული. მახსოვს ჩოჩქოლი. მაგონდებიან რახმანოვი და ტორცოვი. ერთი მათგანი საგრძნობლად კუნთავდა, ხოლო მეორე ბაწრით მიკრავდა ხელს.

ჯერ მივყავდი, შემდეგ წამიღეს. ყურში გოვორკოვის ქოშინი მესმოდა, ეტყობა მის ძალ-ღონეს აღემატებოდა ჩემი სიმძიმე. გული ამიჩუყა მისმა მეგობრულმა მოპყრობამ. ბუნდოვნად მახსოვს ექიმი და მის მიერ მოყენებული ტკივილი. სისუსტემ მიმატა... თავბრუ დახვევამ... ალბათ, გონება დავკარგე...

დროებით შესწყდა ჩემი თეატრალური ცხოვრება. თავისთავად დღიურიც შესწყდა. მასში არ ექნება ადგილი ჩემს კერძო ცხოვრებას, მით უმეტეს, ისეთ მოსაწყენ და ერთფეროვანს, როგორიც არის ლოგინში წოლა.

. . . . . 19 . . წ.

შუსტოვი იყო ახლა ჩემთან და ერთობ მხიარულად გადმომცა, რაც კლასში ხდება.

თურმე ჩემს უბედურ შემთხვევას გავლენა მოუხდენია მეცადინეობის პროგრამაზე და იძულებულუყვია ნახტომი გაეკეთებინათ მასში – სხეულზე მუშაობის სფეროში გადასულიყვნენ.

ტორცოვს განუცხადებია:

„ძალაუნებურად მიხდება დავარღვიო მკაცრი სისტემატურობა, თეორიული თანმიმდევრობა პროგრამისა და დადგენილ ვადაზე ადრე მოგიყვეთ მსახიობის მუშაობის ერთი უმთავრესი მომენტის შესახებ – კუნთების განთავისუფლების პროცესის შესახებ.

ამ საკითხის ნამდვილი ადგილი იქ არის, სადაც ლაპარაკი იქნება გარეგანი ტექნიკის, ანუ სხეულზე მუშაობის შესახებ. მაგრამ ფაქტები დაჟინებით გვიკარნახებენ, რომ უფრო სწორი იქნებოდა ახლავე შევდგომოდით ამ საკითხს, პროგრამის დასაწყისში, როდესაც ლაპარაკია შინაგანი ტექნიკის ანუ, უფრო სწორად, ფსიქოტექნიკის შესახებ.

ვერ წარმოიდგენთ, რა უბედურებაა შემოქმედებითი პროცესისათვის კუნთების კრუნჩხვა და სხეულის გათანგვა. როდესაც მათ ჰქმნიან ხმის ორგანოში, დაბადებით მშვენიერი ბგერით დაჯილდოვებული ადამიანებიც კი ხრიწინს იწყებენ, ხიხინს ან კიდევ სულ კარგავენ ლაპარაკის უნარს. როდესაც ფეხები გაეთანგება, მსახიობი დამბლადაცემულივით დადის; როდესაც ხელები გაეთანგება – ხელები უშეშდება, ჯოხებად გადაექცევა, მოუხერელად, ბერასავით მოძრაობენ. ასეთივე გათანგვა მეორდება ყველა თავისი შედეგებით, ხერხემალში, კისერში, ბეჭებში. თითოეულ შემთხვევაში თავისებურად ამახინჯებენ მსახიობს და ხელს უშლიან თამაშს. მაგრამ ყველაზე ცუდი ის არის, როდესაც სახე გაეთანგება და დამანჭავს მთლიანად, უძლურდება სრულიად ან სრულიად კარგავს გამომეტყველებას, მიმიკას. მაშინ თვალებს აჭყეტს, კუნთების კრუნჩხვა არასასიამოვნო გამომეტყველებას აძლევს სახეს, იმ გრძნობების შეუფერებელს, რომლებსაც მსახიობი განიცდის. გათანგვამ შეიძლება სახე იჩინოს დიაფრაგმაში და სხვა კუნთებშიც, რომლებიც მონაწილეობას იღებენ სუნთქვის პროცესში, დაარღვიოს ამ პროცესის სისწორე და გამოიწვიოს ქოშინი. არ შეიძლება ცუდათ არ იმოქმედონ ამ პირობებმა განცდაზე. ამ განცდის გარეგან ასახვაზე და მსახიობის საერთო თვითშეგრძნობაზე.

გსურთ დარწმუნდეთ, თუ ფიზიკური დაძაბულობა როგორ აქარწყლებს ჩვენს მოქმედებას, აქტივობას, თუ კუნთების დაძაბულობა როგორ ბოჭავს ადამიანის ფსიქიურ ცხოვრებას? აბა, ჩავატაროთ ცდა: აი იქ, სცენაზე, როიალი დგას. სცადეთ

მისი აწევა.

მოსწავლენი ძლიერი ფიზიკური დაძაბულობით რიგრიგობით ეწევიან მძიმე როიალის ერთ კუთხეს.

„სასწრაფოდ, ვიდრე როიალი ხელში გიჭირავთ, გადაამრავლეთ ოცდაჩვიდმეტი ცხრაზე! – უბრძანებდა ტორცოვი მოსწავლეს – არ შეგიძლიათ? მაშ გაიხსენეთ ყველა მაღაზიები ჩვენს ქუჩაზე შესახვევის კუთხიდან დაწყებული. არც ეს შეგიძლიათ? მაშ კავატინა მიმღერეთ „ფაუსტი“-დან. არ გამოგდით? შეიგრძენით თირკმელის ჩახოხბილის გემო, ან შეიგრძენით აბრეშუმის ხავერდის შეხება ან ხრაკის სუნი“.

ტორცოვის დავალების შესასრულებლად საჭირო იყო მოწაფეს დაეშვა იატაკზე როიალის კუთხე, რომელიც რის ვაივაგლახით ეჭირა მას ჰაერზე და წამიერი შესვენების შემდეგ მოაგონდა ყველა კითხვები, შეიგრძნო ისინი და რიგრიგობით დაიწყო პასუხის მიცემა და თან ისეთ შეგრძნობებს იწვევდა თავის არსებაში, რასაც მისგან მოითხოვდნენ.

„ამგვარად, – შეაჯამა ტორცოვმა, – ჩემს კითხვებზე პასუხის მოსაცემად აუცილებელი შეიქმნა როიალის იატაკზე დაშვება, კუნთების განთავისუფლება და მხოლოდ ამის შემდეგ მიენდეთ მოგონებებს.

ეს განა იმას არ ნიშნავს, რომ კუნთების დაძაბულობა ხელს უშლის შინაგან მუშაობას და მით უმეტეს განცდებს? სანამ ფიზიკური დაძაბულობა არსებობს, – ლაპარაკიც ზედმეტია როლის სულიერი ცხოვრების სწორ, წმინდა და ნორმალური შეგრძნობის შესახებ. ამიტომ, სანამ შემოქმედებას შეუდგებოდე, მანამდე წესრიგში უნდა მოიყვანო კუნთები, რომ ისინი არა ბოჭავდნენ მოქმედების თავისუფლებას. თუ ამას ვერ იზამთ, იქამდე მიხვალთ სცენაზე, რაზედაც მოთხრობილია წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“. იქ ლაპარაკია, თუ დაძაბულობის გამო მსახიობი როგორ კუმშავდა ხელებს და ფრჩხილებს იყრიდა ხელის გულში ან კიდევ ფეხის თითებს კუნტავდა და მთელი სხეულის სიმძიმით აწვებოდა მათ.

აი კიდევ ახალი და უფრო განსაცვიფრებელი მაგალითი-ნაზვანოვის კატასტროფა! ის მსხვერპლი შეიქმნა ბუნების კანონთა დარღვევისა და მასზე ძალმომრეობის მიტანისა. საბრალო, ვუსურვოთ, რომ ჩქარა გამოჯანმრთელდეს, ხოლო უბედურება, რომელიც მას შეემთხვა ჭკუის სასწავლებელი მაგალითი იყოს მისთვის და ყველა თქვენგანისთვის; რის გაკეთებაც არ შეიძლება სცენაზე, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა აღმოფხვრათ თქვენს არსებაში„.

– განა ეგ შესაძლებელია, – ერთხელ და სამუდამოდ გამოვეთხოვოთ კუნთვასა და ფიზიკურ ჭიფხვას? მერე რა სთქვა ამის შესახებ არკადი ნიკოლოზის ძემ?

– არკადი ნიკოლოზის ძემ მოგვაგონა, რაც სწერია წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ მსახიობის შესახებ, რომელიც დაავადებული იყო ძლიერი კუნთებრივი დაძაბულობით. მან გამოიმუშვა თავისში ჩვეულება განუწყვეტელი მექანიკური თვითშემოწმებისა. როგორც სცენის ზღურბლს გადააბიჯებდა, თავისთავად დაბოშდებოდნენ მისი კუნთები, თავისუფლდებოდნენ ზედმეტი შეკუმშვისაგან. იგივე ამბავი ემართებოდა შემოქმედების საძნელო მომენტებში სცენაზე.

– საოცარია! – შევნატროდი ბედნიერს.

„მაგრამ არა მარტო კუნთების ძლიერი კრუნჩხვა არღვევს მსახიობის სწორ მუშაობას. სულ უმნიშვნელო კრუნჩხვასაც კი რომელიმე ერთ ადგილას, რომელსაც უცებ ვერ მოსძებნი შენში, შეუძლია გააქარწყლოს შემოქმედება, – იგონებდა ტორცოვის ნათქვამს პაშა, – აი, მაგალითად, შემთხვევა პრაქტიკიდან, რომელიც

ადასტურებს ამ სიტყვებს. ერთი დიდი ნიჭისა და ტემპერამენტის მქონე მსახიობი ქალი ყოველთვის ვერ გამოავლენდა მათ სცენაზე. მხოლოდ იშვიათად, შემთხვევით მომენტში ახერხებდა ამას. ძლიერ ხშირად გრძნობის ნაცვლად უბრალო ფიზიკურ დაძაბულობას მიმართავდა ის (ანუ, როგორც ჩვენ ვამბობთ „გაბღინძვას“). ძლიერ ბევრს მუშაობდნენ მასთან კუნთების დაბოშების მხრივ და ამ მიმართულებით დიდ შედეგებს მიაღწიეს, მაგრამ ეს გარემოებაც მხოლოდ ნაწილობრივ დაეხმარა. სრულიად შემთხვევით შეამჩნიეს, რომ როლის დრამატიულ ადგილებში მარჯვენა წარბი ოდნავ ეკუმშება. წინადადება მისცეს გამოემუშავებინა მექანიკური ჩვეულება, რათა ძნელ ადგილზე გადასვლის დროს მოეხსნა სახიდან ყოველგვარი დაძაბულობა და სრულ განთავისუფლებამდე მისულიყო ამ მხრივ. როდესაც ის მიაღწევდა ამას, სხეულის მთელი დაძაბულობაც თავისთავად სუსტდებოდა, თითქმის გარდაიქმნებოდა ის, სხეული უმსუბუქდებოდა, მეტყველი სახე კი მოძრავი, როლის სულიერი ცხოვრების მკაფიო გამომხატველი შეიქმნებოდა, შინაგანი გრძნობა თავისუფალ გამოსავალს ჰპოვებდა გარეთ, ქვეცნობიერების კუნჭულებიდან, თითქოს პირმოკრული ტომრიდან გაანთავისულესო. შეიცნობდა რა ამ თავისუფლებას, მსახიობი ქალი სიხარულით გადმოსცემდა იმას, რაც დაგუბებული იყო მის სულში და ეს აღმაფრენას იწვევდა მასში.

. . . . . 19. . წ.

უმნოვიხი, რომელმაც დღეს მინახულა, მარწმუნებს, თითქოს ტორცოვს ეთქვას, რომ შეუძლებელია სხეულის განთავისუფლება მთლიანად ზედმეტი დაძაბულობისაგანაო. თითქოს ასეთი ამოცანის დასახვა არამც თუ მიზანშეწონილი, არამედ ზედმეტიცაააო. შუსტოვიც კი იმავე ტორცოვის სიტყვით მარწმუნებს, რომ საჭიროა კუნთების დაბოშება და ამასთან ყოველთვის, როგორც სცენაზე, ისე ცხოვრებაშიც. უიმისოდ გათანგვა და კრუნჩხვა უკიდურეს წერტილამდე მიაღწევენ და ჩაახშობენ ცოცხალი გრძნობის ჩანასახს შემოქმედების მომენტში.

მაგრამ როგორ შევუხამოთ ასეთი წინააღმდეგობანი: შეუძლებელია კუნთების სრული დაბოშება, ხოლო მათი დაბოშება კი აუცილებელია.

ამაზე შუსტოვმა, რომელიც უმნოვიხის შემდეგ მოვიდა, მითხრა დაახლოებით შემდეგი:

– „ნერვულ ხალხს კუნთების დაძაბულობა ყოველ მომენტში მოსდგამს.

მსახიობს, რამდენადაც ის ადამიანია, ყოველთვის დაემართება ეს ამბავი საჯარო გამოსვლის დროს. შეასუსტებ დაძაბულობას ზურგში – ის მხარში იჩენს თავს, განდევნი იქიდან – თვალის დახამხამებაში დიაფრაგმაზე გადავა. და ასე გამუდმებით იჩენს თავს კუნთების დაძაბულობა ხან აქ და ხან იქ. ამიტომ შეუწყვეტელად და დაუსვენებლივ უნდა ებრძოლო ამ ნაკლს, არასოდეს არ უნდა შესწყვიტო ეს ბრძოლა. შეუძლებელია ბოროტების მოსპობა, ხოლო ბრძოლა აუცილებელია მასთან. ბრძოლა იმაში მდგომარეობს, რომ განავითარო შენში

მეთვალყურე და კონტროლიორი.

ძნელია კონტროლიორის როლი: მან დაუღალავად, როგორც ცხოვრებაში, ისე სცენაზე თვალყური უნდა ადევნოს, რომ არსად იჩინოს თავი ზედმეტმა დაძაბულობამ, კუნთების კრუნჩხვამ, ტკივილებმა. გათანგვის აღმოჩენისთანავე კონტროლიორმა უნდა მოსპოს იგი. ეს თვითშემოწმების პროცესი და გადაჭარბებული დაძაბულობის მოხსნა დაყვანილი უნდა იქნეს მექანიკურ, შეუცნობელ მიჩვევამდე. ეს კიდევ ცოტაა – ის უნდა გადაიქცეს ნორმალურ ჩვეულებად, ბუნებრივ მოთხოვნილებად და არა მხოლოდ მშვიდობიან მომენტებში, არამედ უმთავრესად, უმაღლესი ნერვიული და ფიზიკური აღმავლობის წუთებში“.

– როგორ?! – არ მესმოდა,– მღელვარების დროს – არ ვიყო დაძაბული?!“

– არამც თუ არ უნდა იყო დაძაბული, პირიქით, რაც შეიძლება ძლიერ უნდა დაბოშდნენ კუნთები,–დამიდასტურა შუსტოვმა.

– არკადი ნიკოლოზის ძე ამბობდა,– განაგრძო პაშამ,– რომ მსახიობები, ძლიერი აღმავლობის წუთებში, გადაჭარბებული გულმოდგინეობის გავლენით, უფრო მეტ დაძაბულობას გამოავლენენ. რა გავლენასაც ახდენს ეს შემოქმედება – ჩვენ ვიცით. ამიტომ, ძლიერი აღმავლობის დროს უნდა ეცადოს, რომ არ იღრძოს, განსაკუთრებით უნდა ეცადოს, უკიდურესი მთლიანობით, უკანასკნელ საზღვრამდე განთავისუფლდნენ კუნთები დაძაბულობისაგან. განუწყვეტელი თვითშემოწმების მიჩვევა და ბრძოლა დაძაბულობასთან ნორმალურ მდგომარეობად უნდა გადაექცეს მსახიობს სცენაზე. ამას უნდა მივაღწიოთ ხანგრძლივი ვარჯიშისა და სისტემატური ტრენინგების მეოხებით. იქამდე უნდა მიიყვანოს თავისი თავი, რომ ძლიერი აღმავლობის წუთებში კუნთების დაბოშების ჩვეულება უფრო ნორმალური, შეიქმნეს, ვიდრე დაძაბულობისადმი მოთხოვნილება,– მიამბობდა პაშა.

– და ეგ შესაძლებელია?!

– არკადი ნიკოლოზის ძე გვარწმუნებს, რომ შესაძლებელიაო. „დაე შეიქმნას დაძაბულობა,– ამბობს ის,– თუ შეუძლებელია მისი თავიდან აცილება. მაგრამ დაე, კვალდაკვალ მიჰყვეს მას კონტროლიორის შემოწმებაც.

რასაკვირველია, მექანიკური მიჩვევის შემუშავების დროს თავიდან ბევრი გვიხდება ფიქრი, კონტროლიორისა და მოქმედების მიმართულების შესახებ, ეს კი გვაშორებს შემოქმედებას. ხოლო შემდეგში კუნთების განთავისუფლება ან უკიდურეს შემთხვევაში მისადმი მისწრაფება მღელვარების წუთებში ჩვეულებრივ მოვლენად იქცევა, ეს მიჩვევა ყოველდღე უნდა მუშავდებოდეს, სისტემატურად, არამც თუ მეცადინეობისა და საშინაო ვარჯიშის დროს, არამედ რეალურ ცხოვრებაშიც, სცენის გარეშე, ესე იგი, იმ დროს, როდესაც ადამიანი წვება, დგება, სადილობს, სეირნობს, მუშაობს, ისვენებს, ერთი სიტყვით, მისი არსებობის ყოველ მომენტში. კუნთების კონტროლიორი უნდა ჩანერგოთ საკუთარ ფიზიკურ ბუნებაში, მეორე ბუნებად აქციოთ იგი. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დაგვეხმარება კუნთების კონტროლიორი შემოქმედების მომენტში. ხოლო, თუ კუნთების განთავისუფლებაზე მხოლოდ ამ მიზნით გამოყოფილ საათებსა და წუთებში ვიმუშავებთ, ვერ მივაღწევთ დასახულ შედეგს, რადგან ამგვარად დროთი განსაზღვრული ვარჯიში ვერ გამოიმუშავებს ჩვეულებას, ვერ მიიყვანენ მას შეუცნობელ, მექანიკურ მიჩვევამდე.

როდესაც ეჭვი შემეპარება ამის შესრულების შესაძლებლობაში, როგორც შუსტოვი მიხსნიდა, მან თვით ტორცოვის შემდეგი მაგალითი მოიყვანა. თურმე მისი არტისტული ახალგაზრდობის წლებში მოჭარბებულ ნერვულ მდგომარეობის დროს კუნთების დაძაბულობა თითქმის სხეულის კრუნჩხვამდე მიდიოდა. მაგრამ იმ

მომენტიდან, როდესაც გამოიმუშავა თავისში მექანიკური კონტროლიორი, მოთხოვნილება გაეღვიძა მას, ისეთსავე ნერვული აღმავლობის დროს კი არ დაძაბოს არამედ, პირიქით, დაბოშოს კუნთები.

დღეს აგრეთვე სათნო რახმანოვმა მინახულა. მან გადმომცა არკადი ნიკოლოზის-ძის სალამი და მითხრა, რომ მან დაავალა მიჩვენოს ასეთი ვარჯიშობანი.

– „მაინც უსაქმოდ არის ნაზვანოვი, სანამ წევსო,– დაუმატა თურმე არკადი ნიკოლოზის ძემ – ეცადოს მაინც. ნამდვილი ზედგამოჭრილი ვარჯიშია“.

ვარჯიში იმაში მდგომარეობს, რომ გულაღმა დაწვე მაგარ რამეზე (მაგალითად, იატაკზე) და აღნიშნო კუნთების ის ჯგუფები, რომლებიც უსაფუძვლოდ დაიძაბებიან.

ამასთან თავისი შინაგანი შეგრძნობის უფრო მკაფიო შეცნობისათვის შეიძლება სიტყვით მივიჩნიოთ კუნთების ადგილი და მივმართოთ ჩვენს თავს: „კუნთვა ბეჭშია, კისერში, მხარში, წელში“.

შემჩნეული დაძაბვა მაშინვე უნდა შევასუსტოთ ერთიმეორის მიყოლებით, ხოლო სულ ახალ-ახლის ძიება კი უნდა გავაძლიეროთ.

რახმანოვის თანდასწრებით ვცადე ჩამეტარებინა წელის სულ უბრალო ვარჯიში (მაგრამ არა მაგარ იატაკზე, არამედ ურბილეს ლოგინში).

გავათავისუფლე რა დაძაბული კუნთები და დავტოვე რა უსაჭიროესი, რომელსაც, ჩემის ფიქრით, უნდა დაყრდნობოდა სხეულის სიმძიმე, ჩამოვთვალე ეს ადგილები.

„ორივე ბეჭი და კუსუბო“.

ივანე პლატონის ძემ კი პროტესტი განაცხადა.

– ჩემო ძვირფასო, ინდოელები გვასწავლიან, რომ უნდა იწვე, როგორც წვანან ჩვილი ბავშვები და ცხოველები. როგორც ცხოველები! – გაიმეორა დასარწმუნებლად.

შემდეგ ივანე პლატონის ძემ განმარტა, თუ რისთვის არის ეს საჭირო. თურმე ბავშვი ან კატა რომ ქვიშაზე დააწვინო და მისცე დრო დამშვიდებისა და დაძინების და შემდეგ კი ფრთხილად აიყვანო ისინი, ქვიშაზე მთელი სხეულის ფორმა დარჩება მათი. ასეთივე ცდა რომ მოზრდილ ადამიანზე ჩავატაროთ, ქვიშაზე მხოლოდ ბეჭებისა და კუსუბოს ანაბეჭდი დარჩება, ხოლო სხეულის დანარჩენი ნაწილები, კუნთების მუდმივი, ქრონიკული, მიჩვეული დაძაბულობის გამო ოდნავ შეეხებიან ქვიშას და არავითარ კვალს არ დატოვებენ მასზე.

წოლის დროს რომ ბავშვებს დავემგვანოთ და სხეულის ანაბეჭდი მივიღოთ რბილ ნიადაგზე, უნდა განვთავისუფლდეთ კუნთების ყოველგვარი დაძაბვისაგან. ასეთ მდგომარეობაში საუკეთესოდ ისვენებს სხეული. ამგვარ დასვენების დროს ნახევარი საათის განმავლობაში ისე შეიძლება გამოცოცხლება, როგორც სხვა პირობებში ვერ დაისვენებთ მთელი ღამის განმავლობაში. ტყუილად არ მიმართავენ ამ ხერხს ქარავნის წინამძღოლები. დიდხანს დარჩენა არ შეუძლიათ უდაბნოში და იძულებული არიან მინიმუმამდე შეკვეცონ თავიანთი ძილის დრო. დასვენების ხანგრძლივობას ისინი ინაზღაურებენ სხეულის განთავისუფლებით კუნთების დაძაბულობისაგან, რაც ახალ ძალ-ღონეს მატებს დაქანცულ ორგანიზმს.

ივანე პლატონის-ძე მიმართავს ამ ხერხს ყოველდღიურად დილისა და საღამოს მვცადინეობებს შორის. ათი წუთის დასვენების შემდეგ სრულიად ძალამოკრებილადა გრძნობს თავს. ასეთი დასვენების გარეშე ის ვერ აიტანდა იმ შრომას, რომლის ჩატარებაც უხდება ყოველდღე.

როგორც კი ივანე პლატონის-ძე წავიდა, მაშინვე შემოვიტყუე ოთახში ჩვენი კატა და დივანის ერთ-ერთ ურბილეს ბალიშზე დავაწვინე, რომელზეც საუცხოოდ აღიბეჭდებოდა მისი ნაწოლი. გადავწყვიტე მისგან შემესწავლა წოლა და დასვენება

განთავისუფლებული კუნთებით.

არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობს, „მსახიობმა, ძუძუთა ბავშვივით, ყველაფერი თავიდან უნდა ისწავლის, მზერა, სიარული, ლაპარაკი და ა. შ. – ვიგონებდი. – ცხოვრებაში ყველაფერი ეს ვიცით ჩვენ. მაგრამ უბედურება ის არის, რომ უმეტეს შემთხვევაში ჩვენ ამას ცუდათ ვაკეთებთ, ისე არა, როგორც ბუნებით არის ეს დადგენილი. სცენაზე აუცილებელია სიარული, მანერა, ლაპარაკი სხვანაირი – უკეთესი, უფრო ნორმალური, ვიდრე ცხოვრებაში, ბუნებასთან დაახლოვებული: ჯერ ერთი, იმიტომ რომ რამპის სინათლეზე გამოტანილი ნაკლი განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება, მეორეც იმიტომ რომ ეს ნაკლი მოქმედებს მსახიობის საერთო განწყობილებაზე სცენაზე.

ეს განმარტება, აშკარაა, ეხება წოლასაც. აი ახლა მე და კატა ერთად ვწევართ დივანზე. თვალს ვადევნებ, როგორ სძინავს და ვცდილობ მეც მივბაძო მაგრამ არც ისე ადვილია ეს – იწვე ისე, რომ არც ერთი კუნთის დაძაბულობას არა გრძნობდე და სხეულის ყველა ნაწილი ეყრდნობოდეს რაზედაც წევხარ. ამას არ ვიტყვი, რომ ძნელი იყოს ამა თუ იმ დაძაბული კუნთის შემჩნევა. არც მისი განთავისუფლება წარმოადგენს დიდ სიბრძნეს. მაგრამ ცუდი ის არის, რომ ვერ მოასწრებ ერთი რომელიმე კუნთის განთავისუფლებას დაძაბულობისაგან, მაშინვე მეორეში, მესამეში და ასე დაუსრულებლივ იჩენს თავს ახალი დაძაბულობა რამდენიც მეტს ჩაუკვირდები სხეულის გათანგვასა და კრუნჩხვას, იმდენი მეტად იჩენენ ისინი თავს. ამასთან ისეთ შეგრძნობათა გარჩევას ეჩვევი, რომელთაც სულ არ ამჩნევდი წინათ. ეს პირობა გვეხმარება სულ ახალ-ახალი კრუნჩხვის აღმოჩენაში, ხოლო, რამდენსაც მეტს აღმოაჩენ მათ, იმდენად მეტი აშკარავდება ახალი. მცირე ხნით შევძელი ზურგისა და კისრის არეში განთავისუფლება დაძაბულობისაგან. ვერ ვიტყვი, რომ ამის გამო მეგრძნოს ფიზიკური განახლება, სამაგიეროდ ჩემთვის ნათელი შეიქმნა თუ კუნთების რამდენად ზედმეტი, გამოუსადეგარი, მავნებელი დაძაბულობა მოგვეპოვება, რომელთა არსებობის შესახებ წარმოდგენაც არა გვაქვს. ხოლო როდესაც წარბის მუხანათურ გათანგვას მოიგონებ, მაშინ კი სერიოზულად გაშინებს ფიზიკური დაძაბულობა თუმცა ჯერ კიდევ ვერ მივაღწიე ყველა კუნთების სრულ განთავისუფლებას, მაგრამ მაინც ვიგემე სიამე, რომელსაც გამოვცდი შემდეგში როდესაც კუნთების სრულ განთავისუფლებას მივაღწევ.

მთავარი უბედურება ის არის, რომ იბნევი კუნთების საკუთარ შეგრძნობაში. ამის გამო ვეღარ არჩევ სად თავი გაქვს და სად ხელები.

როგორ დავიღალე დღევანდელი ვარჯიშით!

ასეთი წოლით ვერ დაისვენებ“

...წოლის დროს შევძელი შემემცირებინა უძლიერესი კრუნჩხვანი და ყურადღების წრე შემომეფარგლა საკუთარი ჩემი ცხვირით. ამის გამო ამერია თავში ყველაფერი, როგორც დასაწყისში თავბრუდახვევის დროს და ისევე მიმეძინა, როგორც განისვენებს ჩემი კატუნია – ციცუნია. აღმოჩნდა, რომ კუნთების დაბოშება ყურადღების წრის შეზღუდვასთან ერთად საუკეთესო საშუალება ყოფილა უძილობის წინააღმდეგ.

. . . . . 19. . წ.

დღეს პუშჩინმა შემოიარა ჩემთან და მიამბობდა ტრენინგისა და წვრთნის შესახებ. ტორცოვის კარნახით, ივანე პლატონის-ძე აიძულებდა მოსწავლეთ სხვადასხვა პოზა

მიეღოთ არა მარტო ჰორიზონტალურ, არამედ ვერტიკალურ მდგომარეობაშიც, – ანუ მჯდომარე, ნახევრად მჯდომარე, მდგომარე, დაჩოქილს, ცალ-ცალკე და ჯგუფურად; სკამით, მაგიდით და სხვა ავეჯით. ყველა ამ მდგომარეობაში, როგორც წოლის დროს, უნდა აღენიშნათ გადაჭარბებითი დაძაბულობა კუნთებისა და დაესახელებინათ იგი. თავისთავად გასაგებია რომ ამა თუ იმ კუნთის დაძაბულობა აუცილებელია ყოველგვარ პოზაში. დაე, დაიძაბნენ ეგ კუნთები და მხოლოდ ეგენი და არა მოსაზღვრენი, რომლებიც მოსვენებული უნდა იყვნენ. აგრეთვე უნდა გახსოვდეთ, რომ დაძაბულობაც არის და დაძაბულობაც: შეიძლება შებოჭო კუნთი პოზისათვის სწორედ იმდენად, რამდენადაც ამას აუცილებლობა მოითხოვს, ხოლო დაძაბულობა შეიძლება კრუნჩხვის, გათანგვის საზღვრამდე მიიყვანო. ასეთი გადაჭარბებული მიძალება უაღრესად მავნეა თვით პოზისა და შემოქმედებისათვის.

ამიხსნა რა დაწვრილებით, რაც კლასში მომხდარიყო, წინადადება მომცა პუშჩინმა, ერთად ჩაგვეტარებინა თვით ვარჯიში. მიუხედავად ჩემი სისუსტისა და შიშისა, რომ იარას არ გაეხსნა პირი, დავეთანხმე პუშჩინს. აქ კი ისეთი რამ მოხდა, რაც ღირსი იყო ჯერომ-ჯერომის კალმისა. უზარმაზარი პუშჩინი, დაძაბულობით აწითლებული და ოფლში დაღვრილი, სუნთქვაშეკრული და აქლოშინებული გაშხლართული იყო იატაკზე და უსაშინელეს პოზას ღებულობდა. ხოლო მის გვერდით მე ვიწექი, გამხდარი, აყლაყუდა, გაფითრებული, ხელჩამობმული, ზოლიან ფორმაში ცირკის მასხარასავით. რა მალაყები არ გადავიარეთ მე და ჩემმა საყვარელმა მუცელგასიებულმა! ვიწექით ცალ-ცალკე და ერთად, მებრძოლ გლადიატორთა პოზა მივიღეთ; ვიდექით ცალ-ცალკე და ერთად, როგორც მონუმენტები რომელიმე ძეგლის: ხან მე ვიდექი, ხოლო პუშჩინი იწვა იატაკზე განრთხმული, ზოგჯერ ის ფეხზე იდა, მე კი მუხლებზე დაჩოქილი, ხან მლოცველის სათნო პოზას მივიღებდით, ან კიდევ ორი გრენადიორივით გავიჭიმებოდით, გავიჯგიმებოდით.

ყველა ჩამოთვლილი მდგომარეობა მოითხოვდა კუნთების ამა თუ იმ ჯგუფის განთავისუფლებას და კონტროლიორის გაძლიერებულ შემოწმებას. ამისათვის აუცილებელია სათანადოთ გაწვრთნილი ყურადღება, რომელმაც სწრაფი ორიენტირება იცის, ფიზიკურ შეგრძნობთა გარჩევა და გარკვევა მათი. რთულ პოზაში აუცილებელი და ზედმეტი დაძაბულობის გარჩევა ბევრად ძნელია, ვიდრე წოლის დროს. ადვილი არ არის აუცილებელის ფიქსირება და ზედმეტის შემცირება. ასეთ მუშაობაში ვეღარ ერკვევი, რა და რით მართავ.

როგორც კი პუშჩინი წავიდა, მაშინვე კატის მოსაყვანად გავექანე. იმაზე უკეთესად ვისგან შეისწავლი მოძრაობის მოქნილობასა და თავისუფლებას.
მართლაც შეუდარებელი! მიუწვდომელი!

რა მდგომარეობას არ ვიგონებდი მისთვის–ყირამალა, მარჯვნივ და მარცხნივ გვერდებზე, გულაღმა, პირქვე წოლა! ხან ერთი ფეხით ჩამოეკიდებოდა, ხან ოთხივეთი, კუდით. და ყველა ჩამოთვლილ მდგომარეობებში შეამჩნევდით, რომ პირველი წამიერი შეკუმშვის შემდეგ, წარმოუდგენელი სიმსუბუქით და სისწრაფით მობოშდებოდა, უკუაგდებდა ნაჭარბს და აფიქსირებდა აუცილებელი დაძაბულობით. მიხვდა რა თუ რას მოითხოვდნენ მისგან, ჩემი კატუნია-ციცუნია შეეგუებოდა პოზას და მიუზღავდა მას სწორედ იმდენ ძალ-ღონეს რამდენიც საჭირო იყო. შემდეგ დამშვიდდებოდა უკვე მომზადებული დადგენილ მდგომარეობაში დასარჩენად იმდენ ხანს, რამდენსაც მისგან მოითხოვდნენ. რა არაჩვეულებრივი შეგუებაა! კატუნია-ციცუნიასთან ჩემი სეანსების დროს უცებ, მოულოდნელად გამოჩნდა...

როგორ ფიქრობთ?! რით აიხსნება ეს სასწაული?!

გოვორკოვი მოვიდა!!!

როგორ გამეხარდა მისი მოსვლა!

ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ნახევრად გონებადაკარგულს, სისხლით რომ ვიცლებოდი, მკლავებზე გადასვენებული მივყავდი მას და სიმძიმისაგან დამხვნეშოდა ყურში, მე ბუნდოვნად ვიგრძენი მისი მკერდის სითბო. დღეს ხელმეორედ განვიცადე ეს შეგრძნობა. სულ სხვანაირად მომეჩვენა ის, ისეთად არა, მიჩვეული რომ ვიყავით. ტორცოვის შესახებაც კი ამჟამად სულ სხვანაირად მსჯელობდა, ვიდრე ყოველთვის და საინტერესო წვრილმანი მიამბო ჩატარებული გაკვეთილიდან.

უამბობდა რა კუნთების დაბოშებისა და აუცილებელი დაძაბულობის შესახებ, რაც მიღებულ პოზას ხელს უწყობს, არკადი ნიკოლოზის-ძეს მოაგონდა ერთი შემთხვევა თავისი ცხოვრებიდან: რომში, კერძო ბინაზე დაესწრო ერთი ამერიკელი ქალის სეანსს. ის მოწადინებული იყო აღედგინა ყველა ანტიური ქანდაკებანი, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს დროთა ვითარების გამო დასახიჩრებულებმა – ხელმოტეხილმა, ფეხებმომტვრეულმა, უთავოდ, დამსხვრეული სხეულით, რომლიდანაც მხოლოდ ნაწილებიღა გადარჩენილა. დამსხვრეული ნაწილების მიხედვით ამერიკელი ქალი ცდილობდა მიმხვდარიყო და აღედგინა ქანდაკების პოზა. ამ სამუშაოს ჩასატარებლად იძულებული შეიქმნა შეესწავლა ადამიანის სხეულის წონასწორობის დაცვის კანონი და თავის თავზე სცდიდა შეესწავლა სიმძიმის ცენტრის განსაზღვრა თითოეული პოზისათვის ცალკე. ამერიკელმა ქალმა სრულიად განსაკუთრებული სიმახვილე და ალღო გამოიმუშავა თავისში სიმძიმის ცენტრის მდგომარეობის სწრაფად გამორკვევისათვის და ვერაფრით აიძულებდი წონასწორობის დარღვევას. ხელსა ჰკრავდნენ მას, ესროდნენ, წააბორძიკებდნენ და ისეთ პოზას მიაღებინებდნენ, რომ ყველას ეგონა ვერ შეიმაგრებდა თავს, მაგრამ ყოველთვის გამარჯვებული გამოდიოდა. ეს კიდევ ცოტაა – ამ პატარა ტანის და სუსტმა არსებამ სულ პატარა ბიძგით წააქცია საკმაო სიმძიმის მამაკაცი, ამასაც წონასწორობის კანონის ცოდნით მიაღწია. ამერიკელი ქალი ადვილად ხვდებოდა საშიშ ადგილებს, სადაც უნდა დაემიზნებინა მოწინააღმდეგისათვის, რომ ძალის მოუხმარებლად გამოეყვანა იგი წონასწორობიდან და წაექცია.

ტორცოვი ვერ ჩასწვდა მისი ხელოვნების საიდუმლოებას. სამაგიეროდ მის მიერ ჩატარებულ მთელ რიგ მაგალითებზე შეისწავლა სიმძიმის ცენტრის მდგომარეობის ცოდნის მნიშვნელობა, როგორც წონასწორობის პირობისა ნათლად დაინახა სადამდე შეიძლება სხეულის მოძრაობის, მოქნილობისა და შეგუების აყვანა როდესაც კუნთები მხოლოდ იმ მუშაობას ჩაატარებენ, რასაც მათ უკარნახებს წონასწორობის უაღრესად განვითარებული გრძნობა. არკადი ნიკოლოზის ძე მოგვიწოდებს შევისწავლოთ ეს ხელოვნება (საკუთარი სხეულის სიმძიმის ცენტრის შეცნობა). რასაც მათ უკარნახებს წონასწორობის უაღრესად განვითარებული გრძნობა არკადი ნიკოლოზის-ძე მოგვიწოდებს შევისწავლოთ ეს ხელოვნება (საკუთარი სხეულის სიმძიმის ცენტრის შეცნობა).

ვისგან უნდა შევისწავლით ეს, თუ არა კატუნია-ციცუნიასაგან? ამიტომ გოვორკოვის წასვლის შემდეგ ახალი გართობა დავიწყე კატასთან: ვუბიძგებდი ვისროდი, ვაკოტრიალებდი, ვცდილობდი წამექცია, მაგრამ ვერ შევძელ. მხოლოდ მაშინ წაიქცეოდა, როდესაც თვითონ მოისურვებდა.

.

პუშჩინი იყო ჩემთან და მიამბობდა არკადი ნიკოლოზის-ძის მიერ ჩატარებულ მუშაობაზე ტრენინგისა და წვრთნის შესახებ. დღეს თურმე არსებითი დამატებები შეუტანიათ: ტორცოვი მოითხოვდა თითოეული პოზის არა მარტო შემოწმებას საკუთარი კონტროლით, დაძაბულობისაგან მექანიკურად განთავისუფლებას, არამედ პოზის დასაბუთებასაც წარმოსახვითი მონაგონით, საგულისხმო ვითარებით და თვით „თუ რომ“-ით. ამ მომენტიდან ის პოზა აღარ არის, როგორც ასეთი, აქტიურ დანიშნულებას იღებს და მოქმედებად იქცევა. მართლაც: დავუშვათ, რომ ზევით ავწიე ხელი და ვეუბნები ჩემს თავს:

„თუ რომ ასე ვმდგარიყავ და ჩემს თავს ზევით მაღალ ხეს ატამი ებას, როგორ უნდა მოვქცეულიყავ და რა მექნა, რომ მომეწყვიტა ის?“

„საკმარისია დავიჯეროთ ეს მონაგონი იმავ წუთას ცხოვრების ამოცანის მიზნით – ატმის მოწყვეტა – უძრავი პოზა ცოცხალ, ნამდვილ მოქმედებად გადაიქცევა. მხოლოდ სიმართლე იგრძენით ამ მოქმედებაში და მაშინვე თვით ბუნება დაგეხმარებათ ამაში: დაბოშდება ნაჭარბი დაძაბულობა, ხოლო აუცილებელი – განმტკიცდება და ყველა ეს მოხდება ცნობიერებით, ტექნიკის ჩაურევლად.

სცენაზე ადგილი არ უნდა ჰქონდეს საფუძველმოკლებულ პოზას. თეატრალურ პირობითობას ადგილი არა აქვს ჭეშმარიტ შემოქმედებასა და სერიოზულ ხელოვნებაში. ხოლო თუ ეს პირობითობა აუცილებელია, ის დასაბუთებული უნდა იყოს, ის უნდა ემსახურებოდეს შინაგან დედაარსს და არა გარეგან შელამაზებას“.

შემდეგ პუშჩინმა მიამბო იმის შესახებ, რომ დღეს გაკვეთილზე ჩატარებულ იქნა რამდენიმე საჩვენებელი საცდელი ვარჯიში, რომლებიც მან იქვე მიჩვენა. გულკეთილი ღიპიანი სასაცილოდ წამოგორდა დივანზე და ისეთი პოზა მიიღო, რომელიც აზრად მოუვიდა უცებ: ნახევრადგადმოეკიდა დივანზე, სახე თითქმის იატაკს ეხებოდა და ხელი გაიშვირა წინ. ყოველგვარ შინაარსს მოკლებული, სულელური პოზა გამოვიდა. ნათელი იყო, რომ უხერხულადა გრძნობდა თავს და არ იცოდა, რომელი კუნთი დაეჭიმა და რომელი დაებოშებინა. კონტროლიორი აამუშავა რომელმაც მიუთითა, როგორც აუცილებელ, ისე ნაჭარბ დაძაბულობაზე.

მაგრამ ღიპიანმა ვერ შესძლო ეპოვნა თავისუფალი, ბუნებრივი პოზა, როდესაც კუნთები სწორად ამუშავდებოდნენ.

უცებ შეჰკივლა: „აგერ დაღოღავს ხოჭო! აბა, მოსცხე მას ჩქარა!“

იმავ წუთას მიაჩერდა რომელიღაც წერტილს – წარმოსახულ ხოჭოს, რომ გაესრისა ის და უცებ ყველა კუნთები თავის კალაპოტში ჩადგნენ და ამუშავდნენ. პოზა დასაბუთებული გამოვიდა, დამაჯერებელი შეიქმნა: გაწვდილი ხელიც, გადმოკიდებული ტანიც, დივნის საზურგეზე მიბჯენილი ფეხიც. პუშჩინი გარინდდა, სრესდა რა წარმოდგენილ ხოჭოს და გარკვეული იყო, რომ მისი სხეულის ორგანოებმა სწორად შეასრულეს ამოცანა.

ბუნება უკეთესად მართავს ცოცხალ ორგანიზმს, ვიდრე ცნობიერება და მსახიობის ნაქები ტექნიკა.

ტორცოვის მიერ დღევანდელ გაკვეთილზე ჩატარებულ ვარჯიშს იმ შეგნებამდე უნდა მიეყვანა მოსწავლენი, რომ სცენაზე სხეულის თითოეული პოზის ან მდგომარეობის დროს სამი მომენტი არსებობს.

პირველი – საჯარო გამოსვლით გამოწვეული ნაჭარბი დაძაბულობა, აუცილებელი თითოეული ახალი პოზისა და მღელვარების დროს.

მეორე – კონტროლიორის დახმარებით მექანიკური განთავისუფლება ნაჭარბი დაძაბულობისაგან.

მესამე – პოზის დასაბუთება ან გამართლება იმ შემთხვევაში, თუ ის თავისთავად არ იწვევს თვით მსახიობის რწმენას.

დაძაბულობა განთავისუფლება და გამართლება. „დაძაბულობა, განთავისუფლება და გამართლება“,– იმეორებდა პუშჩინი გამოთხოვებისას.

ის წავიდა კატუნიას დახმარებით შემთხვევით შევამოწმე და გავიგე ჩატარებული ვარჯიშის აზრი.

აი როგორ მოხდა: რომ მომენადირებინა ჩემი მასწავლებლის გული, მოვიწვინე გვერდით და ალერსი და მოფერება დავუწყე.

მაგრამ მან წოლის ნაცვლად, ისკუპა და იატაკზე გადახტა, ნახტომი გააკეთა და უხმოდ, რბილად მიიპარებოდა ოთახის კუთხისაკენ. სადაც ალბათ მსხვერპლი ეგულებოდა.

აღტაცებაში მოველ ამ დროს მისი ყურებით. ყურადღებით ვადევნებდი თვალს მის ყოველ მოძრაობას. მხედველობის არედან რომ არ გამეშვა კატა, ცირკის „კაც-გველასავით“ მოვიღუნე. ადვილი არ იყო ჩემთვის ასეთი პოზის მიღება დაჭრილი და კისერზე ჩამობმული ხელის გამო. მაშინვე ვისარგებლე შესამოწმებლად ამ პოზით და მთელი სხეულის სიგრძეზე ავამოქმედე კუნთების დაძაბულობის ჩემი ახლადგამომცხვარი კონტროლიორი. პირველ წამში ყველაფერი საუცხოოდ მიდიოდა, დაძაბული იყო მხოლოდ ის, რაც უნდა დაძაბულიყო. ეს გასაგებიც არის. ცხოველი ამოცანა იყო და თვით ბუნება მოქმედებდა საკმარისი იყო კატიდან ჩემს საკუთარ თავზე გადამეტანა ყურადღება, რომ ყველაფერი შეიცვალა უცებ. გაიფანტა ჩემი ყურადღება. აქა-იქ კუნთების დაძაბულობა ვიგრძენ, ხოლო საჭირო დაძაბულობა ზედმეტად გაძლიერდა, თითქმის კუნთების ტკივილებამდე მივიდა. მოსაზღვრე კუნთებიც კი ამუშავდნენ. თუმცა არ იყო საჭირო. შესწყდა ცხოველი ამოცანა და მოქმედება, ხოლო ძალაში შევიდა მსახიობის ჩვეულებრივი კრუნჩხვა, რომელთანაც შეიძლება ბრძოლა „კუნთების დაბოშებითა“ და „გამართლებით“.

ამ დროს ფეხსაცმელი გამძვრა დავიკუზე ჩასაცმელად და ღილის შესაკრავად. კვლავ თავისთავად ძნელი, დაძაბული პოზა შეიქმნა კისერზე ჩამოკიდებული ხელის გამო.

ეს პოზაც შევამოწმე კონტროლიორის დახმარებით!

მერე რა გამოვიდა ვიდრე ჩემი ყურადღება მოქმედებისადმი იყო მიმართული, ყველაფერი წესიერად მიმდინარეობდა: ძლიერ დაიძაბა პოზისათვის აუცილებელი კუნთების ჯგუფი, თავისუფალ კუნთებში კი ვერ ვამჩნევდი ზედმეტ დაძაბულობას. მაგრამ როგორც კი ყურადღება ავარიდე თვით მოქმედებას–ამოცანაც მოისპო, როგორც კი მივენდე ფიზიკურ თვითდაკვირვებას. – მაშინვე თავი იჩინა ნაჭარბმა დაძაბულობამ, ხოლო აუცილებელი კრუნჩხვად გადაიქცა.

აი კიდევ ერთი კარგი მაგალითი. რომელიც, თითქოს განგებ, შემომაპარა შემთხვევამ. პირის ბანის დროს უცებ საპონი გამისხლტა ხელიდან და შკაფსა და პირსაბანს შუა ჩავარდა. ჯანსაღი ხელით მას უნდა გადავწდომოდი და ავადმყოფი კი ჩამობმული მჭეროდა. კვლავ ძნელი პოზა იყო. ჩემი კონტროლიორი არ სთვლემდა ის თავისი ინიციატივით ამოწმებდა კუნთების დაძაბულობას. თითქოს ყველაფერი წესრიგში იყო: დაიძაბა მხოლოდ კუნთების აუცილებელი მამოძრავებელი ჯგუფი.

„მოდი ხელახლად გავიმეორებ იმავე პოზას!“ – გავიფიქრე ჩემთვის. გავიმეორე

მაგრამ... საპონი უკვე ამოღებული იყო და პოზის მისაღები რეალური საჭიროება აღარ არსებობდა. გაქრა ცხოველი ამოცანა. მკვდარი პოზა დარჩა. როდესაც კუნთების მუშაობა შევამოწმე, აღმოჩნდა, რომ რამდენადაც ცნობიერებით მივუდექი, იმდენად გადაჭარბებით იჩინა თავი უმიზეზო დაძაბულობამ, მით უფრო ძნელი იყო მათში გარკვევა და აუცილებლის მოძებნა.

მაგრამ აი დავინტერესდი რაღაც შავი ზოლით დაახლოებით იმავე ადგილზე, სადაც საპონი ეგდო. გადავწვდი, რომ შევხებოდი ხელით. აღმოჩნდა რომ იატაკი გამსკდარიყო. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ჩემი კუნთები და მათი ბუნებრივი დაძაბულობა ისევ სრულ წესრიგში იყვნენ. ყველა ამ ცდების შემდეგ ნათელი შეიქმნა ჩემთვის, რომ ცოცხალი ამოცანა და ნამდვილი მოქმედება (რეალურ ან წარმოსახვით ცხოვრებაში, სათანადოდ დასაბუთებული საგულისხმო ვითარებით, რაც გულწრფელად სჯერა თვით შემოქმედ მსახიობს) ჩვეულებრივ ჩაითრევენ მუშაობაში თვით ბუნებას. მხოლოდ მან იცის ჩვენი კუნთების მთლიანი მართვა, მათი სწორად დაჭიმვა ან დაბოშება.

. . . . . 19.. წ.

ახლა წამთვლიმა დივანზე.

ნახევრად ჩაძინებული რაღაცამ შემაწუხა. რაღაც დამავიწყდა... წერილი უნდა გამეგზავნა თუ?.. ვისთვის?.. შემდეგ მივხვდი, რომ ეს გუშინ იყო და დღეს... დღეს ავად ვარ და ხელი უნდა შევიხვიო...

არა, ხელის შეხვევა თავისთავად იგულისხმება... მაგრამ... პუშჩინმა მინახულა რაღაც მითხრა... მე კი არ ჩამიწერია... ძლიერ საყურადღებო. დიახ, მოვიგონე: ხვალ გენერალურია... ოტელო... მე კი უხერხულად ვწევარ... მესმის, ყველაფერს ნათელი მოეფინა...

ძალდატანებისაგან ორივე მხარის ძარღვები დამეჭიმა რაღაც, რადგან რომელიღაც კუნთები ძლიერ დაიბნენ... ისე ძლიერ, რომ ვერ გაშლი... ხოლო კონტროლიორი მთელ სხეულში დანავარდობს... და მაფხიზლებს. მადლობა ღმერთს, გავშალე! სულ სხვა დასაყრდენი წერტილი მოვძებნე და მომეშვა, კარგად ვგრძნობ თავს, უკეთესად... მე თითქოს უფრო ღრმად მოვიკუნჭე რბილ დივანზე, რომელზეც ვიწექი... აი, კიდევ რაღაც დამავიწყდა. ახლა მახსოვდა და ისევ დამავიწყდა.

დიახ... მესმის, ისევ კონტროლიორი, არა, უკეთესია ინსპექტორი. კუნთების ინსპექტორი... ეს უფრო მშთაგონებელია. ისევ გამეღვიძა ერთი წამით და ვიგრძენი, რომ ზურგში მიჭერს. და არა მარტო ზურგში, ბეჭებშიც... მარცხენა ფეხის თითებიც დამეკრუნჩხა.

და სულ ასე, ნახევრად მთვლემარე კონტროლიორთან ერთად ვეძებდი ჩემში გათანგვას. ახლაც კი, როდესაც ვწერ, ის მაინც განაგრძობს თავის მუშაობას.

ახლა მაგონდება, რომ ასეთივე გაურკვეველი წუხილი მქონდა გუშინაც, პუშჩინი რომ იყო ჩემთან. ხოლო სამი დღის წინათ ექიმის მოსვლის წინ იძულებული ვიყავ დავმჯდარიყავ–უხერხულობას ვგრძნობდი ხერხემალში. დავჯექი–მომეშვა.

რა დამემართა მთელი სხეული მეკრუნჩხება მუდამ? განუწყვეტლივ რატომ წინათ არ მემართებოდა ასე? იმიტომ რომ ვერ ვამჩნევდი და ჩემში არ იყო კონტროლიორი? ჩანს ის ჩაისახა, უკვე ცოცხლობს ჩემში? ან შეიძლება მეტიც, სწორედ იმიტომ, რომ

ის მოქმედებს, ახალ-ახალ კრუნჩხვებს ვამჩნევ, რომლებსაც წინათ არ ვგრძნობდი. ან იქნებ ესენი სულ ძველი, მუდმივი კრუნჩხვაა, რომელთაც ახლა ვამჩნევ ცნობიერებით. ვინ გამოიცნობს?

ერთი კი ეჭვს გარეშეა, რომ ჩემში რაღაც ხდება, ახალი რამ...

რასაც წინათ ადგილი არ ჰქონია.

.... 19.. წ.

შუსტოვის სიტყვით ტორცოვმა უარყო მოძრაობა და შემოიღო ჟესტი. აი, როგორ შეეგუვნენ მას მოსწავლენი და რა დასკვნა გამოიტანეს.

გაკვეთილი დარბაზში მიმდინარეობდა.

ყველა მოსწავლე მწკრივში ჩააყენა, თითქოს შემოწმებას აწარმოებსო. ტორცოვმა უბრძანა მათ მარჯვენა ხელი აეწიათ, და ყველამ, როგორც ერთმა კაცმა, შეასრულა ბრძანება.

ხელები ბერასავით მძიმედ აღიმართნენ ზევით. ამასთან ერთდროულად რახმანოვი ყველას უსინჯავდა მხრის კუნთებს და თან ჩაილაპარაკებდა: „არ ვარგა, კისერი, ზურგი დააბოშეთ. ხელი დაძაბულია...“ და ა. შ.

„ხელის აწევა არ იცით“,– შენიშნა ტორცოვმა.

თითქოს უბრალო და ადვილია მოცემული დავალება, მაგრამ შესრულებით კი ვერავინ შეასრულა. მოსწავლისაგან მოითხოვდნენ, ასე ვოქვათ, კუნთების ერთი ჯგუფის „იზოლირებულ“ მოქმედებას – მხარბეჭის მოძრაობის გამგები, ყველა დანარჩენი კუნთები – კისრის, ზურგის, მით უმეტეს წელის – თავისუფალი უნდა ყოფილიყვნენ ყოველგვარი დაძაბულობისაგან. უკანასკნელნი, როგორც ცნობილია, ხშირად მთელ კორპუსს აწეული ხელის მოპირდაპირე მხარეს გადაზნექენ მოცემული მოძრაობის დასახმარებლად.

ეს ზედმეტი, კუნთების მოსაზღვრე დაძაბულობა ტორცოვს მოაგონებდა როიალის წამხდარ კლავიშებს, რომლებიც დარტყმის დროს ერთიმეორეს ედებიან. ამის გამო ნოტა „დოს“ რომ დაკრავ თითს, მოსაზღვრე „სი“ და „სო-დიეზ“ ახმაურდებიან. რა საამო მოსასმენი იქნება ასეთი საკრავის მუსიკა! ასეთივე ლამაზი იქნება ჩვენი მოძრაობის მუსიკა, თუ იგი როიალის წამხდარი კლავიშებით მოქმედებს. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ასეთ პირობებში ჩვენი მოძრაობა არ არის მკაფიო, დახვეწილი, ცუდად დაზეთილი მანქანის მუშაობას მოგაგონებს. საჭიროა მოძრაობა მკაფიო იყოს, როგორც როიალის მოწკრიალე კილო. უამისოდ როლის მოძრაობის სურათი უსუფთაო იქნება, ხოლო მისი შინაგანი და გარეგანი ცხოვრების გადმოცემა – გაურკვეველი, არამხატვრული, რაც უფრო დახვეწილია გრძნობიერება, მით მეტ გარკვეულობას, სისწორესა და პლასტიურობას მოითხოვს იგი თავისი ფიზიკური განხორციელების დროს.

– მე ისეთი შთაბეჭდილება მივიღე დღევანდელი გაკვეთილიდან, – განაგრძო შუსტოვმა, – რომ არკადი ნიკოლოზის ძემ, თითქოს მექანიკოსიაო, ხრახნები მოუშვა, ყველა ჩვენგანი დაგვშალა ნაწილ-ნაწილად, ცალ-ცალკე სახსრებად და კუნთებად, დარეცხა ყველა ისინი, დაასუფთავა, დაზეთა, შემდეგ კვლავ ააწყო, ყველა თავის ადგილას დაარიგა და მიხრახნა. დღევანდელი გაკვეთილის შემდეგ უფრო მოქნილად, ჩაუქად, მკვირცხლად ვგრძნობ თავს.

– კიდევ რა იყო? – შეეკითხე შუსტოვს მისი თხრობით გატაცებულმა.

– ჩვენგან მოითხოვდნენ, – იგონებდა პაშა, – რომ კუნთების ცალკე „იზოლირებული“ ჯგუფის მოძრაობის დროს – მხრის, ხელების, ზურგის ან ფეხების – დანარჩენები დაძაბულობას სრულიად მოკლებულ მდგომარეობაში უნდა იყვნენ. ასე, მაგალითად, მხრის კუნთების ჯგუფით ხელის აწევისა და მათი ჯეროვნად დაძაბვის დროს, თვით ხელი იდაყვში, მტევანში, მის თითებში და სახსრებში ქვევით ჩამოკიდებულ მდგომარეობაში უნდა დარჩეს და კუნთების ყველა სათანადო ჯგუფი უნდა იყოს სრულიად თავისუფალი, დაუძაბველი.

– მერე თქვენ შესძელით მოთხოვნილების შესრულება? – ვეკითხებოდი ცნობისმოყვარეობით.

– სიმართლე თუ გინდა, ვერა, – გამოტყდა პაშა. – ჩვენ მხოლოდ მივხვდებოდით ხოლმე, ვგრძნობდით იმას, რაც შემდეგში გამომუშავდება ჩვენში.

– განა ისე ძნელია, რასაც თქვენგან მოითხოვდნენ? – მიკვირდა ძალიან.

– პირველი შეხედვით – ადვილია. მაგრამ ვერც ერთმა ჩვენგანმა მაინც ისე ვერ შეასრულა, როგორც საჭირო იყო. სპეციალურ მომზადებას მოითხოვს. რა ვქნათ? სულიდან ხორცამდე, თავიდან ფეხებამდე ხელახლა უნდა გადავაკეთოთ ჩვენი თავი და შევუგუოთ ჩვენი ხელოვნების მოთხოვნილებებს ან უფრო სწორედ, თვით ბუნების მოთხოვნილებებს. ხელოვნება ხომ დიდი შეხმატკბილებაშია მასთან. ჩვენს ბუნებას თვით ცხოვრება და მისი ცუდი ჩვევები აფუჭებს. ნაკლოვანებანი, რომელთაც ცხოვრებაში არ ვამჩნევდით, განათებულ რამპასთან სააშკარაოზე გამოიფინება და თვალში ეცემა მაყურებელს.

ეს გასაგებიც არის: სცენაზე ადამიანის ცხოვრება სცენიური ჩარჩოს ვიწრო ფარგალში მოჩანს, თითქოს ფოტოგრაფიის დიაფრაგმა იყოს. თეატრალურ პორტალში, ჩაჭედილ ამ ცხოვრებას დურბინდით ათვალიერებენ; მას უმზერენ, როგორც მინიატურას მადიდით. ამასთან ვერ გამოეპარება მაყურებლის ყურადღებას ვერავითარი დეტალი, ვერავითარი წვრილმანი. თუ სწორი, ბერასავით ამართული ხელები ასე თუ ისე მოსათმენია ცხოვრებაში, სცენაზე ყოვლად დაუშვებელია. ასე ხელებაწვდილი მსახიობი გამხმარი ხის ან სვეტის შთაბეჭდილებას სტოვებს, თოჯინად აქცევს მას. ასეთ მსახიობს, მგონი, სულიც ისევე ხისა აქვს, როგორც ხელები. ამას რომ დავუმატოთ სარივით აყუდებული, ხერხემალი, მივიღებთ, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, „მუხას“ და არა ადამიანს. რა უნდა გამოავლინოს ამ ხემ? რომელი განცდები?

პაშას სიტყვით, დღევანდელ გაკვეთილზე, მიუხედავად დიდი ცდისა, მაინც ვერ შესძლეს სულ უბრალო ამოცანის შესრულება – ხელის აწევა მხრის კუნთების სათანადო ჯგუფის დახმარებით. ასეთივე ვარჯიში და ასევე უშედეგოდ ჩატარებული იქნა იდაყვის მოხრაში, შემდეგ თათის, თითების პირველი, მეორე და მესამე სახსრების და ა. შ. ამ შემთხვევაშიც ხელი ცდილობდა მთლიანად მიეღო მონაწილეობა მისი ცალკეული ნაწილების მოძრაობაში. ხოლო, როდესაც ტორცოვმა მოგვცა წინადადება ხელის ნაწილების ჩამოთვლილი მოძრაობა ჩაგვეტარებინა თანმიმდევრობით მხრებიდან თითებამდე და პირიქით – თითებიდან მხრებამდე. არ გვეხერხებოდა, მით უფრო ძნელი შესასრულებელი შეიქმნა ყველა მოძრაობის ჩატარება ერთიმეორის შემდეგ, ლოგიკური თანმიმდევრობით.

თუმცა ტორცოვმა ვარჯიში იმიტომ კი არ ჩაგვატარებინა, რომ მაშინვე შეგვესრულებინა, მან მხოლოდ დავალება მისცა რახმანოვს მორიგ მეცადინეობაზე ტრენინგისა და წვრთნის კლასში. ასეთივე ვარჯიში იქნა ჩატარებული კისრისა, ყველა მისი მიმოხვრით, ხერხემლის, წელის, ფეხებისა და განსაკუთრებით ხელის

მტევნისა, რომლებსაც ტორცოვი სხეულის თვალებს უწოდებს.

მოვიდა პუშჩინი. ის იმდენად კეთილი გულის აღმოჩნდა, რომ მოქმედებით დამისურათა ყველა ის, რაც შუსტოვმა სიტყვიერად გადმომცა. ერთობ სასაცილო იყო მისი გიმნასტიკა. განსაკუთრებით ხერხემლის მოღუნვა და გაშლა თვით კისრიდან დაწყებული კუსუბომდე. პუშჩინის ფიგურის სიმრგვალის გამო მისი სიმსუქნე თითქოს მიმოიქცეოდა, სტოვებდა რა მოძრაობის სინარნარის შთაბეჭდილებას. ეჭვი მეპარება, რომ მას შესძლებოდა ხერხემლის მალამდე მიღწევა და მათთვის სათითაოდ შეხებოდა. ეს არც ისე ადვილია, როგორც გონიათ. მე მხოლოდ ხერხემლის სამ მალს შევეხები, ანუ სამ ნაკეცს. ჩვენ კი ოცდაოთხი მოძრავი მალი გვაქვს.

წავიდნენ შუსტოვი და პუშჩინი. დადგა კატუნია-ციცუნიას რიგი.

დავუწყე თამაში და მოფერება. თვალყურს ვადევნებდი მის სხვადასხვა, წარმოუდგენელ და ენით აუწერელ პოზებს.

მოძრაობის ასეთი ჰარმონია, სხეულის ისეთი განვითარება, როგორც ცხოველებს აქვთ, მიუღწეველია ადამიანისათვის! ვერავითარი ტექნიკით ვერ მიაღწევთ კუნთების დაუფლების მსგავს სისრულეს. ერთადერთ ბუნებას შეუძლია მიაღწიოს ასეთი პლასტიკის ასეთ ვირტუოზობას, სიმჩატეს, გარკვეულობას, ძალდაუტანებლობას. როდესაც მშვენიერი კატა დახტის, ნავარდობს ან ნახტომს აკეთებს, რომ ჭუჭრუტანაში გაყოფილი, ჩემი თითი დაიჭიროს, თვალის დახამხამებაზე სრული მშვიდობიანი და წყნარი მდგომარეობიდან ელვისებურ მოქმედებაზე გადადის, რომელსაც თვალს ვერ მოკრავ. მერე რა მომჭირნეობით ხარჯავს თავის ენერგიას! როგორ ანაწილებს მას! ემზადება რა მოქმედების ან ნახტომისათვის ზედმეტ დაძაბულობაზე ცუდუბრალოდ არ ხარჯავს ძალას. ასეთი რამ არ ემართება მას. ის ძალ-ღონეს იკრებს იმისათვის, რომ გადამწყვეტ მომენტში იმ მამოძრავებელ ცენტრისაკენ მიმართოს, რომელიც ესაჭიროება მოცემულ მომენტში. აი რატომ არის მისი მოქმედება ისე გარკვეული, ძლიერი და მკაფიო. დამაჯერებლობა სიმსუბუქესთან, მოძრაობასთან და კუნთების თავისუფლებასთან ერთად ქმნიან სრულიად განსაკუთრებულ პლასტიკას, რომლითაც ტყუილად როდი არიან განთქმულნი კატის ჯიშის ცხოველები.

ჩემი თავის შესამოწმებლად და კატასთან გასაჯიბრებლად, მე „ვეფხვივით“ გავიარე ჩემი ოტელოს ნაბიჯით. ჩემი სურვილის წინააღმდეგ პირველ ნაბიჯზევე კუნთები დამეჭიმენ, ნათლად მომაგონა ჩემი ფიზიკური განწყობილება საჩვენებელ სპექტაკლზე და გავიგე ჩემი მთავარი შეცდომა. მთელი სხეულის კანკალით შებოჭილ ადამიანს არ შეუძლია თავისუფლად იგრძნოს და იცხოვროს სცენაზე სწორი ცხოვრებით. თუ დაძაბულობის გამო ძნელია რიცხვთა გადამრავლება როიალის აწევისას, მაშ როგორღა შეიძლება დაეუფლო უწმინდეს შინაგან გრძნობებს ოტელოს ფაქიზი ფსიქოლოგიის რთულ როლში! რა შესანიშნავი გაკვეთილი მომცა ტორცოვმა საჩვენებელი სპექტაკლით მთელი ცხოვრებისათვის. მან მაიძულა აპლომბით გამეკეთებინა ის, რის გაკეთებაც ყოვლად დაუშვებელია სცენაზე.

ეს იყო ძლიერ ბრძნული და დამაჯერებელი საბუთი შეუსაბამობისა.

VII. ნაკვეთები და ამოცანები

მეცადინეობა დღეს მაყურებელთა დარბაზში წარმოებდა. შესვლისთანავე დიდი პლაკატი შევნიშნეთ წარწერით:
ნაკვეთები და ამოცანები
არკადი ნიკოლოზის-ძემ მოგვილოცა ახალი, ფრიად საყურადღებო ეტაპი მეცადინეობაში და დაიწყო ახსნა, თუ რა არის ნაკვეთი და როგორ იყოფა პიესა ან როლი შემადგენელ ნაწილებად.
ის, რასაც ის ამბობდა, გასაგები და საინტერესო იყო, როგორც ყოველთვის. მაგრამ მე მაინც პირველ რიგში ტორცოვის გაკვეთილს კი არ ვწერ, არამედ იმას, რაც მეცადინეობის დასასრულს მოხდა და რაც ასე დამეხმარა უკეთესად შემეგნო არკადი ნიკოლოზის-ძის ახსნა-განმარტება.
საქმე ის არის, რომ დღეს პირველად ვიყავი სახელგანთქმული მსახიობის შუსტოვის-ჩემი მეგობრის პაშას ბიძის სახლში.
სადილზე თავის ძმისშვილს დიდმა მსახიობმა ჰკითხა, თუ რას ვმეცადინეობდით დღეს სკოლაში – ის თვალყურს ადევნებს ჩვენს მუშაობას. პაშამ მიუგო, რომ ჩვენ ახალ ეტაპს მივუახლოვდით – „ნაკვეთებსა და ამოცანებს“
– შპონდიას იცნობთ? – შემეკითხა მოხუცი.
თურმე შუსტოვის რომელიღაც ბავშვს ამეცადინებს დრამატულ ხელოვნებაში ვინმე ძლიერ სასაცილო გვარის პატრონი მასწავლებელი-შპონდია, ტორცოვის დიდი პატივისმცემელი და მხურვალე მიმდევარი. ამიტომ ყველა მოზარდმა და ბავშვმა შეისწავლა - ჩვენი ტერმინოლოგია. „თილისმური თუ რომ“, „წარმოსახვის მონაგონი“, ნამდვილი მოქმედება“ და სხვა, ჯერ ჩემთვის უცნობი ტერმინები მათ ბავშვურ ტიტინში ჩვეულებრივ მოვლენად გადაიქცნენ.
– შპონდია მთელი დღის განმავლობაში ასწავლის! – ოხუნჯობდა დიდი მსახიობი, როდესაც ვებერთელა ინდაური დაუდეს წინ. – ერთხელ როგორღაც მოხვდა ის ჩვენთან, სწორედ ასეთივე ინდაური მოგვიტანეს. მე თითი მტკიოდა. ვთხოვე მას დაეჭრა.
„ბავშვებო!“ – მიმართა შპონდიამ ჩემს ნიანგებს. – წარმოიდგინეთ რომ ეს ინდაური კი არ არის, არამედ დიდი ხუთმოქმედებიანი პიესაა, მაგალითად, „რევიზორი“ შეიძლება მისი დაძლევა უცბად, ერთი ხელის მოსმით? გახსოვდეთ, რომ არამც თუ ინდაურის, თვით ხუთმოქმედებიანი პიესის, როგორც „რევიზორია“ არ შეიძლება დაძლევა ერთი, ხელის მოსმით. ამიტომ უნდა დაყო ის დიდრონ „ნაკვეთებათ“. აი ასე... აი ასე...
ამ სიტყვებთან ერთად ძია შუსტოვმა მოაცილა ინდაურს ბარკლები, ფრთები, რბილი ნაწილები და თეფშზე დააწყო.
– „ესეც თქვენი პირველი დიდი ნაჭრები? “— გამოაცხადა შპონდიამ. – აბა, რა თქმა უნდა, ჩემს ნიანგებს კბილებმა კაწკაწი დაუწყო და უცებ მოინდომეს მისი გადასანსვლა. მაგრამ ჩვენ შევაჩერეთ ეს ღორმუცელები. შპონდიამ ისარგებლა ამ საგულისხმო მაგალითით და მიმართა: „გახსოვდეთ, რომ უცებ ვერ გადაყლაპავთ ასეთ დიდ ნაჭრებს. ამიტომ უნდა უფრო დავაწვრილოთ ისინი“. აი... აი... აი... შეხედეთ-ამბობდა შუსტოვი და სახსრებში ხსნიდა ბარკლებს, ფრთებს.
– მოიტა თეფში ნიანგო, – მიმართა უფროს ვაჟს, – აი შენ დიდი ნაჭერი. ეს პირველი სცენაა.
– „მე თქვენ მოგიწვიეთ, ბატონებო, რომ გადმოგცეთ მეტად უსიამოვნო ამბავი“. . . მოჰყავდა ვაჟს ციტატა ბოხი ხმით და თან თეფშს აწვდიდა.
– ევგენი ონეგინო, მიიღე მეორე ნაჭერი – პოჩტმეისტერის სცენა, – მიუბრუნდა დიდი

მსახიობი უმცროს ვაჟს – ჟენიას.
– თავადო იგორ, მეფე ფეოდორ, ეს თქვენ ბობჩინსკისა და დობჩინსკის სცენა, ტატიანა რეპინა, ეკატერინა კაბანოვა მიიღეთ მარია ანტონოვნას და ანა ანდრეევნას სცენები, – ოხუნჯობდა ძია შუსტოვი და ინდაურის ნაჭრებს ულაგებდა თეფშზე შვილებს.
– „შესჭამეთ უცებ! – უბრძანა შპონდიამ,– განაგრძობდა ძია შუსტოვი. – მეტი რა გზა იყო!.. ჩემი დამშეული ნიანგები დაესივნენ და ერთი ხელის მოსმით მოისურვეს გადაყლაპვა.
თვალის დახამხამებაზე პირში იკრეს ვებერთელა ნაჭრეები, ერთს ყელში გაეჩხირა, მეორემ ხროტინი დაიწყო... მაგრამ... გადარჩნენ.
„გახსოვდეთ, – მიმართავდა შპონდია,– თუ უცებ ვერ მოერევი დიდ ნაჭერს, დაჰყავი წვრილად, კიდევ წვრილად, ხოლო თუ საჭიროება მოითხოვს კიდევ უფრო წვრილად.“
-კარგი! დასჭრეს, ჩაიდეს პირში, ღეჭავენ, – აგვიწერდა ძია შუსტოვი, რასაც თვითონ აკეთებდა.
– ქალო! მოუხარშავია და მაგარი! – მოულოდნელად მიუბრუნდა ტანჯული გამომეტყველებით ცოლს, ასე ვთქვათ, სულ სხვა. შინაური კილოთი.
– „თუ მაგარი ნაჭერია – მიმართავდნენ შვილები შპონდიას სიტყვებით, – გააცხოველე იგი წარმოსახვის ლამაზი მონაგონით“.
– მამილო, აი ესეც შენი თილისმური „თუ რომ“– ის წვენი, – ენამახვილობდა ევგენი ონეგინი და გადმოუღო მამას მწვანილით შეზავებული საწებელი. – ეს პოეტმა შემოგთავაზა: „საგულისხმო ვითარება“.
– ეს, მამიკო, რეჟისორის ნობათია, – იმახვილა ტატიანა რეპინამ და ხარდალი გადაუღო თეფშზე. – ესეც თვით მსახიობისაგან – ცხარე, – ეხუმრებოდა მეფე ფეოდორე და პილპილი შესთავაზა.
– მდოგვს არ ინებებთ – „მემარცხენე“ მიმართულების მხატვრისაგან, რომ უფრო მსუსხავი იყოს?– სთავაზობდა მამას კატია კაბანოვა.
ძია შუსტოვმა გათქვიფა ყველა სანელებელი. წვრილ ნაჭრებად დასჭრა ინდაური და ამოავლო საწებელში. ის სრესდა, სწურავდა, აბრუნებდა საწებელში. რომ უფრო კარგად გაჟღენთილიყო.
– ივანე მრისხანე, გაიმეორე! – ასწავლიდა პატარა ევგენი ონეგინი: – „ნაკვეთები“...
– ხი-ხი, – ყველას სასიამოვნოდ იჭაჭებოდა ბავშვი.
– ნაკვეთები აბაზანას იღებენ „წარმოსახვითი მონაგონის“ საწებელში.
ივანე მრისხანემ ისე მიახალა, რომ პირადათ თვითონ და დამსწრეთ ვერ შეიკავეს სიცილი.
– რომ იცოდეთ, რა გემრიელია წარმოსახვითი მონაგონის საწებელი,– განაგრძობდა მოხუცი შუსტოვი და თან ცხარე სითხეში ავლებდა წვრილად დაჭრილ ნაჭრებს. – თითებს ჩაატანთ. ეს ლანჩიც კი იჭმევა ახლა, ხორცსა ჰგავს, – არცხვენდა ცოლს. აი სწორედ ასევე როლის ნაკვეთები უფრო და უფრო ძლიერ, უფრო მეტად, მეტად უნდა გაჟღინთო საგულისხმო ვითარებით, რამდენადაც მშრალია ნაჭერი, მით მეტი საწებელი სჭირია, რამდენადაც მშრალია, მით მეტი საწებელი.
ახლა კი თავი მოვუყაროთ წვრილად დაჭრილ, საწებლით გაჟღენთილ ნაჭრებს ერთ დიდ და...
ჩაიდო პირში და დიდხანს იტკბარუნებდა პირს ნეტარი და ძლიერ სასაცილო გამომეტყველებით.
ესეც შენი „ვნებათა ჭეშმარიტება“! – ოხუნჯობდნენ ბავშვები თეატრალურ ენაზე.

მივდიოდი შუსტოვებიდან და სულ ნაკვეთებზე ვფიქრობდი. თითქოს მთელი ჩემი ცხოვრება ნაკვეთებად დაქუცმაცდა და შეიცვალა.
ამ მხრივ მიმართულია ყურადღება, ძალაუნებურად ეძებდა ნაკვეთებს თვით ცხოვრებაში და წარმოებულ მოქმედებაში. ასე, მაგალითად, გამოვეთხოვე რა წამოსვლისას, გავიფიქრე ჩემთვის: ნაკვეთი პირველი. როდესაც კიბეზე ჩამოვდიოდი, მეხუთე საფეხურზე ერთი აზრი მომივიდა თავში, როგორ მივიჩნიო ქვევით ჩამოსვლა – ერთ ნაკვეთად, თუ თითოეული საფეხური ჩავთვალო-როგორც ცალკე ნაკვეთი?! მერე შედეგად რას მივიღებ? ძია შუსტოვი მესამე სართულზე ცხოვრობს, მანამდე სულ ცოტა სამოცი საფეხური იქნება... მაშასადამე, სამოცი ნაკვეთი? თუ ასეა, მაშ ქვაფენილზე გადადგმული ნაბიჯიც ხომ ცალკე ნაკვეთად უნდა ვიანგარიშოთ! ბევრი შეგროვდება!
არა — გადავწყვიტე, – კიბეზე ჩამოსვლა მთლიანად ერთი ნაკვეთია, – გზა სახლამდე – მეორე. რა მოვუხერხო მთავარ კარებს? აი გავაღე კიდეც. ეს – მრავალი ნაკვეთია თუ ერთი? დაე ბევრი იყოს. ამჟამად აღარ ვიძუნწებ – რადგან წინათ დიდი შემოკლებები ჩავატარე.
მაშ ასე, ჩამოველ ქვევით –
ორი ნაკვეთი.
კარების სახელურს მოვკიდე ხელი –
სამი ნაკვეთი.
დავწიე იგი –
ოთხი ნაკვეთი.
გავაღე ნახევარი კარები –
ხუთი ნაკვეთი.
გადმოვაბიჯე ზღურბლს –
ექვსი ნაკვეთი.
დავხურე კარები –
შვიდი.
ხელი შევუშვი სახელურს –
რვა.
სახლში მიდივარ –
ცხრა.
გამვლელს დავეჯახე –

არა, ეს ნაკვეთი კი არა, შემთხვევითობაა.
მაღაზიის ვიტრინასთან გავჩერდი. როგორ მოვიქცე ამ შემთხვევაში? თითოეული წიგნის სახელწოდების წაკითხვა ჩავთვალო ცალკე ნაკვეთად თუ მთელი გამოფენილი საქონლის დათვალიერება ერთ ნომრად მივიჩნიო?
– ერთ ნომრად ჩავთვლი.
ათი.

დავბრუნდი სახლში, გავიხედე, პირსაბანს მივუახლოვდი, საპონს გავუწოდე ხელი დასაბანად – დავითვალე:

ორას შვიდი.
ხელები დავიბანე –
ორას რვა.
საპონი თავის ადგილზე დავდე –
ორას ცხრა.
საპონი ჩამოვირეცხე წყლით –
ორას ათი.
ბოლოს ლოგინში ჩავწექ და საბანი დავიხურე –
ორას თექვსმეტი.
შემდეგ რაღა ვქნა? ათასნაირი აზრი მომივიდა თავში. ნუთუ ყველა ისინი ცალკეულ ნაკვეთად უნდა ჩავთვალო? ვერ შევძელ მარტომ ამ საკითხის გადაწყვეტა, მაგრამ მაინც დავფიქრდი ჩემთვის:
„ასეთი საზომით რომ მივუდგე ხუთმოქმედებიან ტრაგედიას, აი თუნდაც „ოტელოს“ მგონი, რამდენიმე ათას ნაკვეთს გადააჭარბოს. ნუთუ ყველა ის ზეპირად უნდა მახსოვდეს? ჭკუას დავკარგავ! მთლად დავიბნევი უნდა განვსაზღვრო მათი რაოდენობა. როგორ? რით?“

. . . . . 19. . წ.

დღეს პირველ შემთხვევისთანავე ვთხოვე არკადი ნიკოლოზის-ძეს აეხსნა ჩემთვის ეს გაუგებრობა ნაკვეთების დიდი რაოდენობის მხრივ. მან ასე მიპასუხა:
– ერთ ლოცმანს ჰკითხეს – „თქვენი მგზავრობის იმ გრძელ მანძილზე როგორ გახსოვთ ნაპირთა იმდენი ხვეულები – კბოდოვანი, ბრაგა?“
მე არ მესაქმება იმათთან – მიუგო ლოცმანმა, – მე ფარვატერს მივყვები“.
მსახიობმაც აგრეთვე როლის წვრილმან ნაკვეთებს კი არ უნდა მისდიოს რომელთაც ვერ დაითვლის კაცი და რომელთაც ვერც დაიხსომებს, არამედ უფრო მოზრდილ ნაკვეთებს რომლებშიც გამოსჭვივის შემოქმედებითი გზა. ეს მოზრდილი ნაკვეთები იმ უბნებს ემსგავსებიან, რომლებიც ფარვატერს გადასჭრიან.
ზემონათქვამის საფუძველზე, თქვენ რომ კინოსათვის დაგჭირდებოდათ შუსტოვის სახლიდან თქვენი წასვლის ასახვა, უპირველეს ყოვლისა უნდა შეკითხებოდით თქვენ თავს:
„რას ვაკეთებ?
„შინ მივდივარ“
მაშასადამე, შინ დაბრუნება არის პირველი დიდი და მთავარი ნაკვეთი.
მაგრამ გზაში რამდენიმე გაჩერება გქონდათ, ვიტრინის დათვალიერება ახალ დამოუკიდებელ ნაკვეთად უნდა ჩავთვალოთ. ამის შემდეგ თქვენ ისევ განაგრძეთ გზა, ანუ თქვენს პირველ ნაკვეთს დაუბრუნდით.
ბოლოს თქვენს ოთახში შეხვედით და დაიწყეთ პალტოს გახდა. ეს იყო თქვენი დღის ახალი ნაკვეთის დასაწყისი. ხოლო, როდესაც დაწექით და ოცნებას მიეცით თავი, კიდევ ახალი ნაკვეთი წამოიჭრა თქვენს წინ. ამგვარად, თქვენი ორასი ნაკვეთის ნაცვლად ჩვენ მხოლოდ ოთხი დავითვალეთ; აი სწორედ ესენი შეადგენენ ფარვატერს ანუ დედაძარღვს?
ეს რამდენიმე ერთად აღებული ნაკვეთი შეადგენს მთავარს, დიდი ნაკვეთს, ანუ შინ დაბრუნებას.
ახლა დავუშვათ, რომ გადასცემთ რა პირველ ნაკვეთს – შინ დაბრუნებას, – თქვენ მიდიხართ, მიდიხართ... და სხვა არაფერს აკეთებთ. მეორე ნაკვეთის–ვიტრინის

დათვალიერების – გადმოცემის დროს – თქვენ დგეხართ, დგეხართ, დგეხართ და მეტი არაფერი. მესამე ნაკვეთის ასახვის დროს თქვენ პირს იბანთ, ხოლო მეოთხეში – წევხართ, წევხართ, წევხართ. რა საკვირველია, მოსაწყენია ასეთი თამაში, ერთფეროვანი და რეჟისორი მოითხოვს თქვენგან უფრო დეტალურ განვითარებას თითოეული ნაკვეთისას ცალკე. ეს გარემოება გაიძულებთ მის შემდგენელ ნაწილებად დაყოფას, უფრო წვრილად მათ განვითარებას, შეხებას, თითოეული მათგანის გარკვევით გადაცემას.

ხოლო, თუ ახალი ნაკვეთებიც ერთფეროვანი აღმოჩნდა, თქვენ ხელახლა დაგჭირდებოდათ მისი დაქუცმაცება საშუალო და წვრილ ნაკვეთებად, მათი ხელმეორედ დამუშავება მანამდე, სანამ თქვენი მგზავრობა ქუჩაზე არ ასახავს ამ მოქმედებისათვის საჭირო ყველა დამახასიათებელ წვრილმანს. ნაცნობებთან შეხვედრას, სალამს, გარშემო მომხდარ ამბავს, მგზავრთან შეხეჩებას და სხვ. უარყოფთ რა ზედმეტს, შეაერთებთ რა პატარებს დიდ ნაკვეთებად, თქვენ შექმნით „ფარვატერს“ (ანუ სქემას).

ამის შემდეგ ტორცოვმა აგვიხსნა ყველა ის, რის შესახებაც ძია შუსტოვი გვესაუბრებოდა სადილზე. მე და პაშა მხოლოდ გადავხედავდით ერთიმეორეს, ვიღიმებოდით და ვიგონებდით, თუ როგორ დაგლიჯა დიდ ნაჭრებად ინდაური დიდმა მსახიობმა, შემდეგ დააქუცმაცა, როგორ აბანავებდა მათ „წარმოსახვის მონაგონთა საწებელის აბაზანაში“, როგორ აგროვებდა ჩანგლით „აბაზანა მიღებულებს“ უფრო დიდ ნაჭრებად, როგორ მიჰქონდა პირისაკენ და რა გემრიელად ილუკმებოდა.

– მაშ ასე, – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – სულ დიდი ნაკვეთიდან საშუალოსაკენ, საშუალოდან – პატარისაკენ და პატარიდან წვრილმანისაკენ, რომ შემდეგში კვლავ გავაერთიანოთ ისინი და დავუბრუნდეთ ისევ დიდი ნაკვეთებს.

პიესისა და როლის დანაწილება პატარა ნაკვეთებად დასაშვებია მხოლოდ როგორც დროებითი ზომა, – გაგვაფრთხილა ტორცოვმა. – პიესა და როლი დიდხანს ვერ დარჩებიან ასე დაწვრილმანებული, ასეთ ნამსხვრევებად ქცეული. დამსხვრეული ქანდაკება, ნაფლეთებად დაქუცმაცებული სურათი არ წარმოადგენენ მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორი მშვენიერებაც არ უნდა იყოს მათი ცალკეული ნაწილები. წვრილ ნაკვეთებთან ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ მოსამზადებელი მუშაობის პროცესში, ხოლო შემოქმედების ჟამს ისინი დიდ ნაკვეთებად ერთდებიან მათი მოცულობა მაქსიმუმამდე აგვყავს, რაოდენობა კი მინიმუმამდე: რაც უფრო დიდია ნაკვეთი, მით უფრო ადვილია მათი შემწეობით მთელი პიესის და როლის ათვისება.

გასაგებია ჩემთვის პროცესი როლის დაყოფისა და პატარ-პატარა ნაწილებად მათი ანალიზის გასაკეთებლად. მაგრამ როგორ უნდა აღვადგინოთ მათგან დიდი ნაკვეთები – ჩემთვის გაუგებარია.

როდესაც გამოვუტყდი ამაში არკადი ნიკოლოზის-ძეს, მან აგვიხსნა:

– დავუშვათ, რომ პატარა სასკოლო ეტიუდი თქვენ ას ნაკვეთად დაანაწილეთ, რომ თქვენ დაიბენით მათში, როგორც მთლიანი, დაკარგეთ ის, და ცალკეულ ნაწილებს არც ისე ცუდად თამაშობთ. მაინც წარმოუდგენელია, რომ მოწაფის უბრალო ეტიუდი ისეთი რთული და შინაგანად ღრმააზროვანი იყოს, რომ შესაძლებელი გახდეს მისი ას ძირითად, დამოუკიდებელ ნაკვეთებად დაყოფა. აშკარაა, მრავალი მათგანი განმეორებული და ერთიმეორის მსგავსი იქნება. თითოეული ნაკვეთის შინაგან არსს თუ ჩაუკვირდებით, მიხვდებით, რომ, დავუშვათ პირველი, მეხუთე ათიდან მეხუთმეტემდე ოცდამეერთე ნაკვეთში ერთი და იმავეს შესახებ არის ლაპარაკი, ხოლო დავუშვათ რომ ორიდან ოთხამდე, ექვსიდან მეცხრემდე,

თერთმეტიდან მეთოთხმეტემდე ორგანულად გვანან ერთმანეთს. შედეგი – ასი წვრილმანის ნაცვლად – ორი დიდი შინაარსიანი ნაკვეთი დაგრჩებათ, რომელთაც ადვილად გაართმევთ თავს. ასეთ პირობებში რთული, არეული ეტიუდი გადაიქცევა მარტივ, მსუბუქ და მისაწვდომად. მოკლედ რომ ვთქვათ, სათანადოდ დამუშავებულ დიდ ნაკვეთებს ადვილად ითვისებენ მსახიობები. მთელი პიესის მანძილზე დალაგებული ასეთი ნაკვეთები ფარვატერის როლს ასრულებენ ჩვენთვის; ის სწორ გზას გვიჩვენებს და აგვაცდენს საშიშ კბოდოვანსა, ბრაგას, პიესის რთულ ქსელებს, რომელშიც ადვილად შეიძლება დაბნევა.

სამწუხაროდ, ბევრი მსახიობი გაურბის ამას. მათ არ იციან პიესის ანატომირება, ვერ ერკვევიან მასში და ამიტომ იძულებული არიან საქმე იქონიონ უამრავ უშინაარსო, დაქსაქსულ ნაკვეთებთან. იმდენად დიდია მათი რიცხვი, რომ მსახიობი იბნევა და სრულიად კარგავს მთლიანის შეგრძნებას.

ნუ მიბაძავთ ასეთ მსახიობებს, ტყუილუბრალოდ ნუ აქუცმაცებთ პიესას, შემოქმედების მომენტში ნუ დაეყრდნობით პატარა ნაკვეთებს, არამედ გაყევით ფარვატერის ხაზს მხოლოდ სულ უდიდესს, სათანადოდ დამუშავებულ და გაცხოველებულ ნაკვეთის თითოეულ ცალკე, მის შემადგენელ ნაწილს.

ნაკვეთების დაყოფის პროცესის ტექნიკა სრულიად უბრალო რამ არის. შეეკითხეთ თქვენს თავს: რის გარეშე არ შეიძლება იარსებოს განსახილველმა პიესამ?“ – და ამის შემდეგ დაიწყეთ მოგონება მისი მთავარი ტაეპებისა, წვრილმანი დეტალების გარეშე. დავუშვათ, რომ საქმე გვაქვს გოგოლის „რევიზორთან“. რის გარეშე არ შეუძლია იარსებოს?

– ურევიზოროდ,– წამოიძახა ვიუნცოვმა.

– ანუ, უფრო სწორედ, მთლიანად რომ გამოვაკლოთ ხლესტაკოვის ეპიზოდი. – გაუსწორა შუსტოვმა.

– გეთანხმებით, – დაგვემოწმა არკადი ნიკოლოზის-ძე, – მაგრამ საქმე მარტო ხლესტაკოვში არ არის!? შესაფერი ატმოსფერო არის საჭირო გოგოლის მიერ დახატული ტრაგი-კომიკური შემთხვევისათვის. ამ ატმოსფეროს ქმნიან პიესაში გაიძვერები, როგორც გოროდნიჩი, ზემლიანიკა, ლიაპკინ-ტიაპკინ, ჭორიკანა ბობჩინსკი და დობჩინსკი და ა. შ. აქედან სათანადო დასკვნა, რომ პიესა „რევიზორი“ ვერ იარსებებს არა მარტო უხლესტაკოვოდ, არამედ ქალაქის გულუბრყვილო მაცხოვრებლებს გარეშეც, იმ ქალაქისა, საიდანაც „თუნდ სამ წელიწადს იქროლე, ვერც ერთ სახელმწიფომდე ვერ მიაღწევ“.

კიდევ რის გარეშე არ შეიძლება იყოს პიესა?

– სულელური რომანტიზმის გარეშე, მარია ანტონოვნას მსგავსი პროვინციელი პრანჭიას გარეშე, ვისი წყალობითაც მოხდა ნიშნობა და ალიაქოთი ქალაქში, – ჩაურთო ვიღაცამ.

– კიდევ რის – გარეშე არ არის პიესა? – გვეკითხებოდა ტორცოვი.

– ცნობისმოყვარე პოჩტმეისტერის გარეშე, კეთილგონიერი ოსიპის გარეშე, უმექრთამებოდ, ტრიაპიჩკინის წერილის გარეშე, ნამდვილი რევიზორის ჩასვლის გარეშე,– იგონებდნენ და ერთიმეორეს ასწრებდნენ მოსწავლენი.

ახლა თქვენ ერთი თვალის გადავლებით განიხილეთ პიესა, მისი მთავარი ეპიზოდების მიხედვით და ამით დაყავით „რევიზორი“ მის შემადგენელ ორგანულ ნაწილებად. ისინი არიან მთავარი, ყველაზე დიდი ნაკვეთები, რომელთაგანაც აგებულია პიესა.

სწორედ ასეთივე ნაწილებად დაყოფა, მათი ანალიზისათვის, წარმოებს თითოეული

საშუალო და პატარა ნაკვეთებისა, რომლებიც აგრეთვე ქმნიან შემდეგში დიდ ნაკვეთებს.
არის შემთხვევები, როდესაც გვიხდება შევიტანოთ ჩვენი საკუთარი – რეჟისორისა და მსახიობის – ნაკვეთები სუსტ ავტორთა დაუმუშავებელ პიესაში. ასეთი თავისუფლება შეიძლება მხოლოდ აუცილებლობით გვეპატიოს. მაგრამ არიან „საკუთარი ჩმახვის“ მოსიყვარულენი, რომლებიც ასევე ეპყრობიან გენიალურ, მონოლიტურ კლასიკურ ნაწარმოებს, რომელიც არავითარ დამატებას და შევსებას არ საჭიროებს. კიდევ კარგი, თუ ჩართულ ნაკვეთებს რაიმე ორგანული საერთო აქვს ამ ნაწარმოებთა ბუნებასთან. უფრო ხშირად არც ეს ხდება. მაშინ მშვენიერი პიესის ცოცხალ ორგანიზმზე გაჩნდება ზედმეტი ხორცმეტი, რომელიც სპობს ნაკვეთს ან მთელ პიესას.
გაკვეთილის დასასრულს, მთელი დღის განვლილი მასალის შეფასებისას, არკადი ნიკოლოზის ძემ სთქვა:
– ნაკვეთების მნიშვნელობას მსახიობისათვის თქვენ შემდეგში გაიგებთ, პრაქტიკაში. რა წამებაა, გამოხვიდე სცენაზე ცუდათ ანალიზირებულ და ცუდათ დამუშავებულ როლში, მკაფიო ნაკვეთებად დაუყოფელში. რა სამძიმოა ასეთი სპექტაკლის თამაში, რა დამქანცველია მსახიობის და რა დიდხანს ჭიანურდება და აშინებს თავისი სიდიდით. სულ სხვანაირად გრძნობ თავს სათანადოდ დამუშავებულ და მომზადებულ როლში. იკეთებ გრიმს და მხოლოდ მახლობელ, მორიგ ნაკვეთზე ფიქრობ, რასაკვირველია, მთელ პიესასთან და მის საბოლოო მიზანთან დაკავშირებით. ითამაშებ პირველ ნაკვეთს და ყურადღება მეორეზე გადაგვაქვს და ა. შ. ასეთი სპექტაკლი მსუბუქად გეჩვენება, როდესაც ასეთ მუშაობაზე ფიქრობ, სკოლიდან სახლში დაბრუნებული მოსწავლე მაგონდება. მოსწავლე იღებს ქვას და ისვრის წინ, რაც შეიძლება შორს და... ღელავს: „აბა თუ ვიპოვნიო!“ მაგრამ ის პოულობს, უხარიან და უფრო მეტი ხალისით ისვრის წინ იმავე ქვას. უფრო შორს და ხელახლა ღელავს ძებნის დროს. გრძელი გზის ასე ნაწილებად დაყოფით, შინ დასვენების საამო პერსპექტივით, მოსწავლე სრულიად აღარ ფიქრობს სიშორის შესახებ და ვეღარც ამჩნევს მას.
მაშ თქვენც თქვენს როლებსა და ეტიუდებში ერთი დიდი ნაკვეთიდან გადადით მეორეზე, მაგრამ მხედველობიდან არ გაუშვათ საბოლოო მიზანი. მაშინ ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიაც კი, რვა საათზე რომ იწყება და დაბოლოვება შუაღამეს გადასცდება, პატარად მოგეჩვენებათ.

. . . . . 19. . წ.

პიესის ნაკვეთებად დანაწილება აუცილებელია ჩვენთვის არამც თუ ნაწარმოების ანალიზისა და შესწავლისათვის, ამის მთავარი მიზეზი – თითოეული ნაკვეთის თვით შინაგან არსებაშია ჩამარხული, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე დღევანდელ გაკვეთილზე.
მთავარი ის არის, რომ თითოეულ მონაკვეთში შემოქმედებითი ამოცანაა ჩაქსოვილი. ამოცანა ორგანულად წარმოიშვება თვით ნაკვეთიდან ან პირიქით, თვითონ წარმოშობს მას.
– ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ არ შეიძლება პიესაში ჩაჩხირო უცხო. რაც მას არ ეხება, გარედან აღებული ნაკვეთი, სწორედ ასევე არ შეიძლება მოპყრობა ამოცანებისადმიც. ისინიც, როგორც ნაკვეთები, ლოგიკურად, თანამიმდევრობით

უნდა გამომდინარეობდნენ ერთიმეორისაგან.
მათ შორის არსებული ორგანული კავშირის გამო, ყველა ის, რაც წინათ ნაკვეთების შესახებ ითქვა, აგრეთვე მისაღებია ამოცანების მიმართ.
– თუ ასეა, მაშასადამე, არსებობს დიდი, საშუალო, პატარა, მთავარი, მეორეხარისხოვანი ამოცანები, რომელთა გაერთიანებაც შესაძლებელია. ჩანს, ამოცანებიც ჰქმნიან ფარვატერის ხაზს, – ვიგონებდი, რაც ვიცოდი ნაკვეთების შესახებ.
– სწორედ ამოცანებია ის შუქურები, რომლებიც ფარვატერის ხაზს უჩვენებენ და თავიდან აცდენენ გზის არევას თითოეულ მოცემულ უბანზე. როლის ეს ძირითადი ეტაპებია, რომლითაც ხელმძღვანელობს მსახიობი შემოქმედების დროს.
ამოცანა?! – ღრმა ფიქრებში გართული მსჯელობდა ვიუნცოვი. – არითმეტიკაში... ამოცანები! აქაც... ამოცანები! ვერაფერს მივმხვდარვარ! კარგად ვითამაშოთ – აი ამოცანა! – დაასკვნა მან.
– დიახ, ეს დიდი ამოცანაა, მთელი ჩვენი ცხოვრების ამოცანა! – დაგვიდასტურა ტორცოვმა – მერე რამდენი რამ უნდა გავაკეთოთ ამისათვის?! თქვენ მხოლოდ წარმოიდგინეთ: უნდა გავიაროთ პირველი, მეორე, მესამე და მეოთხე კურსი. ეს განა ამოცანები არ არის? მართალია, ჯერ ისეთი დიდი არა, როგორც დიდ მსახიობად გახდომა!...
მერე თითოეული კურსის გასავლელად რამდენჯერ უნდა მოხვიდეთ სკოლაში, რამდენი გაკვეთილი უნდა მოისმინოთ, გაიგოთ და შეითვისოთ; რამდენი ვარჯიში ჩაატაროთ! და განა ეს ამოცანები არ არის?! მართალია, უფრო პატარა ამოცანა, ვიდრე თითოეული კურსის გავლა! და ყოველდღე რომ კლასში მოხვიდეთ, რამდენჯერ უნდა გაიღვიძოთ დროულად, დროულად ადგეთ, პირი დაიბანოთ, ჩაიცვათ, გამოიქროლოთ ქუჩაში. ესეც ამოცანებია, ოღონდ უფრო პატარები.
– ხოლო პირის დასაბანად რამდენჯერ უნდა აიღო საპონი, აიქაფო ხელზე, სახეზე! – იგონებდა ვიუნცოვი – რამდენჯერ უნდა გაისწორო შარვალი, პიჯაკი, ღილები შეიბნიო!
– ყველა ეგ აგრეთვე ამოცანებია, მაგრამ უფრო წვრილი, – გვიხსნიდა ტორცოვი.
ცხოვრება, ხალხი, გარემოებანი, ჩვენ თვითონ განუწყვეტლივ ვქმნით ჩვენი და ერთიმეორის წინააღმდეგ დაბრკოლებებს და გზას ვიკაფავთ მათ შორის, როგორც შამბნარში. თითოეული ეს დაბრკოლება იწვევს ამოცანასა და მოქმედებას მათ გადასალახავად.
თავისი ცხოვრების თითოეულ მომენტში რაღაც სურს ადამიანს, საითღაც მიილტვის, რაღაცას ამარცხებს. ხშირად მაინც, თუ მისი მიზანი ღირშესანიშნავია, ის ვერ ასწრებს მთელ თავის სიცოცხლეში დაწყებულის დამთავრებას.
დიდ, მსოფლიო, საერთო-საკაცობრიო ამოცანებს ერთი ადამიანი კი არ სწყვეტს, არამედ შთამომავლობები და საუკუნეები.
სცენაზე ამ დიდ საერთო-საკაცობრიო ამოცანებს ასრულებენ გენიალური პოეტები – როგორც შექსპირი და გენიალური მსახიობები – როგორც მოჩალოვი, ტომაზო სალვინია.
სცენიური შემოქმედება – ეს დიდი ამოცანების დასახვა და ნამდვილი, ნაყოფიერი, მიზანშეწონილი მოქმედებაა მათ შესასრულებლად. რაც შეეხება შედეგს, ის თავისთავად შეიქმნება, თუ ყველა ზემოხსენებული სისწორით არის შესრულებული. მსახიობთა უმრავლესობის მეცადინეობები იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი ფიქრობენ მხოლოდ შედეგის შესახებ და არა მოქმედებისა. მოქმედების

გვერდის ავლით, ისინი პირდაპირი გზით მიილტვიან შედეგისაკენ. ამიტომ გამოდის შედეგთა გათამაშება, ძალმომრეობა, რასაც მხოლოდ ხელოვნებამდე მივყევართ.

ისწავლეთ და მიეჩვიეთ, რომ სცენაზე შედეგები კი არ გაითამაშოთ, არამედ ნამდვილი, ნაყოფიერი, მიზანშეწონილი მოქმედებით შეასრულოთ ამოცანები მუდამ, სანამ სცენაზე იმყოფებით. უნდა გიყვარდეთ ამოცანები და იცოდეთ მათთვის აქტიური მოქმედების მოძებნა. აი, მაგალითად: მოიგონეთ თქვენთვის რაიმე ამოცანა და შეასრულეთ ის,– მოგვმართა წინადადებით არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

სანამ მე და მალოლეტკოვა ღრმად ჩაფიქრებული ვიყავით, შუსტოვმა ასეთი გეგმით მოგვმართა:

– დავუშვათ, რომ ჩვენ ორივეს გვიყვარს მალოლეტკოვა და ორივემ წინადადება მივეცით. რას ვიზამდით ჩვენ, რომ სინამდვილეში მომხდარიყო ეს ამბავი?

უპირველეს ყოვლისა ჩვენმა ტრიომ დაისახა თავისთვის რთული საგულისხმო ვითარება, დაანაწილა ისინი ნაკვეთებად და ამოცანებად, რომლებიც მოქმედებას წარმოშობდნენ. როდესაც მისი აქტიურობა სუსტდებოდა, ჩვენ ჩავურთავდით ახალ „თუ რომ-სა და „საგულისხმო ვითარებას“, რომლებიც თავიანთ ამოცანებს წარმოშობდნენ. ისინი გადაჭრას მოითხოვდნენ ჩვენგან. ასეთი პერმანენტული ბიძგების მეოხებით, ჩვენ განუწყვეტლივ გართული ვიყავით ხსენებული გარემოებით ისე, რომ ვერც კი შევნიშნეთ ფარდის ახდა. გამოჩნდა ცარიელი სცენა და ამ საღამოსათვის დანიშნულ რომელიღაც სპექტაკლისათვის მომზადებული კედლებზე მიდგმული დეკორაციები.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ წინადადება მოგვცა გამოვსულიყავით სცენაზე და იქ გაგვეგრძელებინა ჩვენი ცდა. ასეც მოვიქეცით. დასასრულს მოგვმართა ტორცოვმა.

– გახსოვთ თუ არა ერთ-ერთი პირველი ჩვენი გაკვეთილი როდესაც აგრეთვე წინადადება მოგეცით გასულიყავით ცარიელ სცენაზე და გემოქმედნათ. იმ დროს თქვენ ეგ ვერ შესძელით და უმწეოდ დაბორიალებდით სცენაზე სახეებისა და აღგზნების გათამაშებით. ხოლო დღეს, მიუხედავად იმისა, რომ თქვენ ისევ მოუწყობელ სცენაზე მოხვედით უავეჯოდ და უნივთებოდ, ბევრი თქვენგანი თავისუფლად და მსუბუქად გრძნობდა თავს. რა დაგეხმარათ თქვენ?

– შინაგანი, ქმედითი ამოცანა,– დავასკვენით მე და პაშამ.

– მართალია,– დაგვემოწმა ტორცოვი. – ეგენი წარმართავენ მსახიობს სწორი გზით და ააცდენენ გათამაშებას. ამოცანა აძლევს მსახიობს თავისი უფლების შეგნებას გამოვიდეს სცენაზე, იქ დარჩეს და იცხოვროს თავისი ცხოვრებით, რომელიც ანალოგიურია როლის ცხოვრებისა.

სამწუხაროა მხოლოდ, რომ დღევანდელმა ცდამ ვერ დაარწმუნა ყველა, რადგან დღესაც ზოგიერთ მოსწავლისათვის ამოცანა თვით ამოცანისათვის დარჩა და არა მოქმედებისათვის, ამის გამო ისინი უცებ გადაგვარდნენ მსახიობში – საჩვენებელ „ოინებად“. ასე მოუვიდა ვესელოვსკის. სხვებს, როგორც, მაგალითად – ველიამინოვას, ამოცანა კვლავ წმინდა გარეგანი, თვითთაყვანისმცემლობასთან დაახლოებული გამოუვიდა. გოვორკოვს, როგორც ყოველთვის, ამოცანა ისეთი გამოუვიდა თითქოს ტექნიკით უნდა თვალი მოგვჭრასო. ყოველივე ეს არ მოგვცემს სათანადო შედეგს და მხოლოდ სურვილს იწვევს თვალთმაქცობისა და არა ნამდვილი მოქმედებისა. ცუდი არ იყო პუშჩინის ამოცანა, მაგრამ ზედმეტად გამოზომილი, ლიტერატურული გამოუვიდა. კარგი საქმეა ლიტერატურა, მაგრამ მსახიობის ხელოვნებაში ის ყველაფერი არ არის.

დღეს არკადი ნიკოლოზის-ძე გვეუბნებოდა – სცენიურ ამოცანებს მრავალი ნაირსახეობა აქვს. მაგრამ ჩვენთვის მთლიანად აღებული ყველა კი არ არის საჭირო და სასარგებლო; ბევრი მათგანი მავნე და საზიანოა. ამიტომ მთავარია რომ მსახიობი ერკვეოდეს ამოცანის ხარისხიანობაში, რათა გვერდი აუხვიოს არასასურველს, ხოლო სასარგებლო მოძებნოს და აღიბეჭდოს.

– როგორ შეიძლება მათი გამოცნობა? – მსურდა გამეგო.

– „საჭირო ამოცანების“ ქვეშ მე ვგულისხმობ:

1. უპირველეს ყოვლისა ამოცანები ჩვენი, რამპის აქეთა მხარისა, მსახიობის მხარისა და არა იქითა მხარის – მაყურებლის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ამოცანები – რომლებიც პიესას ეხება, მიმართულია პარტნიორებისადმი, როლის სხვა შემსრულებლებისადმი და არა დარბაზის მაყურებლისადმი.

2. თვით მსახიობი – ადამიანის ამოცანები, როლის ამოცანების ანალოგიური.

3. შემოქმედებითი და მხატვრული ამოცანები, ანუ ისეთი ამოცანები, რომლებიც ხელს უწყობს ხელოვნების ძირითადი მიზნების შესრულებას: „როლის ცხოვრების ადამიანური სულის“ შექმნას და მის მხატვრულად გადმოცემას.

4. ნამდვილი, ცხოველი, აქტიური, ადამიანური ამოცანები, რომლებიც წინ მიაქროლებენ როლს და არა აქტიორული, პირობითი, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს როლთან და ჩართულია მხოლოდ მაყურებლის გასართობად.

5. ამოცანები, რომელთაც დაიჯერებს თვით მსახიობი, პარტნიორი და მაყურებელი.

6. მგზნებარე, ამაღელვებელი ამოცანები, რომელთაც შესწევთ უნარი გამოიწვიონ ჭეშმარიტ განცდათა პროცესი.

7. მახვილი ამოცანები, ესე იგი შესასრულებელი როლისათვის ტიპიური; არა დაახლოებითი, არამედ თვით დრამატიული ნაწარმოების არსთან გარეგნულად დაკავშირებული.

8. შინაარსიანი ამოცანები, რომლებიც უპასუხებენ როლის შინაგან არსს და არა წვრილმანი, რომლებიც პიესას ზერელედ ეხებიან.

დამრჩენია მხოლოდ გაგაფრთხილოთ და აგაცდინოთ ჩვენს საქმეში ერთობ გავრცელებულ და ყველაზე საშიშ, მექანიკურ, მანქანურ, აქტიორულ ამოცანებს, რომელთაც პირდაპირი გზით ხელოსნობისაკენ მივყევართ.

– ამგვარად, – დავასკვენი მე, – თქვენ გწამთ მხოლოდ გარეგანი და შინაგანი ანუ ფიზიკური და ფსიქოლოგიური ამოცანები? და ელემენტარულ–ფსიქოლოგიური, – დაუმატა ტორცოვმა.

– ეგ რაღა ამოცანებია? – ვერ მიხვდი და ამიტომ შევეკითხე.

– წარმოიდგინეთ, რომ თქვენს ოთახში შემოხვედით, მომესალმეთ, ხელს მართმევთ, თავს მიკრავთ. ეს ჩვეულებრივი, მექანიკური ამოცანაა. ფსიქოლოგიური აქ არაფერ შუაშია.

– როგორ? ჩანს სცენაზე არ შეიძლება მისალმება? – განცვიფრებული იყო ვიუნცოვი.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ დაამშვიდა სასწრაფოდ:

– მისალმება შეიძლება, ოღონდ აი მექანიკურად სიყვარული, წამება, სიძულვილი და ცხოველი, ადამიანური ამოცანების მექანიკური წესით შესრულება, ყოველგვარი განცდის გარეშე, როგორც თქვენ ხშირად სჩადიხართ, არ შეიძლება.

მეორე შემთხვევაში – განაგრძობდა განმარტებას არკადი ნიკოლოზის ძე–თქვენ

ხელს გაუწვდით, მიესალმებით და იმავე დროს ცდილობთ გამომეტყველებით გამოხატოთ თქვენი გრძნობა სიყვარულისა, პატივისცემისა, მადლობისა. ეს ჩვენთვის ცნობილი ამოცანა და შესრულება არ არის, რომელშიც ფსიქოლოგიის ნასახი მოიძებნება. ასეთ ამოცანებს ჩვენს ენაზე ელემენტარულ ფსიქოლოგიური ეწოდება.

აი მესამე შემთხვევაც. დავუშვათ, რომ გუშინ ჩვენს შორის სამარცხვინო, უსიამოვნო სცენას ქონდა ადგილი. მე თქვენ შეურაცხგყავით საჯაროდ. ხოლო დღეს შეხვედრისას მინდა მოგიახლოვდეთ, ხელი გამოგიწოდოთ და ამ ხელის ჩამორთმევით პატიება გთხოვოთ, ბოდიში მოვიხადო და გთხოვოთ დავიწყებას მისცეთ მომხდარი ამბავი. გუშინდელ მტერს რომ ხელი გაუწოდო – ეს არც ისეთი ადვილი ამოცანაა, დიდი მოფიქრება არის საჭირო, შეგრძნობა და ბევრი რამის ჩახშობა გულში, ვიდრე მას შეასრულებდე.

ასეთი ამოცანა შეიძლება ფსიქოლოგიურად ჩავთვალოთ და მასთან საკმაოდ რთულად.

გაკვეთილის მეორე ნახევარში არკადი ნიკოლოზის ძე გვეუბნებოდა:

– როგორი სწორიც არ უნდა იყოს ამოცანა, მისი მთავარი თვისება მაინც „მანკიერობაში“ მდგომარეობს, მის მიმზიდველობაში მსახიობისათვის. ამოცანა უნდა მოგწონდეს და გიზიდავდეს, ამოცანა შესრულების სურვილს უნდა იწვევდეს მსახიობში. ასეთ ამოცანას მიმზიდველობის ძალა აქვს, ანდამატივით იზიდავს მსახიობის შემოქმედებით ნებისყოფას.

მსახიობისათვის ყველა ასეთი აუცილებელი თვისებებით დაჯილდოვებულ ამოცანას ჩვენ ვუწოდებთ შემოქმედებით ამოცანას. ამას გარდა, საჭიროა, რომ ამოცანა შესატყვისი, მისაწვდომი, დასაძლევი იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მათ ძალმომრეობის ხასიათი ექნებათ მსახიობის ბუნების მიმართ. აი, მაგალითად, რა იქნება თქვენი ამოცანა თქვენს საყვარელ „არტახების“ სცენაში ბრანდიდან.

–კაცობრიობის ბედნიერება,– მიუგო უმნოვიხმა.

– აი ხედავთ!? განა ასეთი გრანდიოზული ამოცანის შესრულება შესწევს ვისმე ადამიანთაგანს? დასაწყისისათვის აიღეთ უფრო ადვილად შესასრულებელი ამოცანა

– ფიზიკური, მაგრამ წარმტაცი.

– განა საინტერესოა... ეგ.... ფიზიკური? – გაუბედავი ღიმილით მიმართა უმნოვიხმა.

– ვისთვის? – კითხვაზე კითხვითვე უპასუხა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

– ხალხისათვის,– მიუგო ჩვენმა მორცხვმა ფსიქოლოგმა.

– თქვენ ნუ ზრუნავთ ხალხზე. თვით თქვენს თავზე იფიქრეთ,– მიუგო ტორცოვმა. – თუ თქვენ დაინტერესდებით, მაყურებელიც თქვენ გამოგყვებათ.

– მე არ მაინტერესებს... აგრეთვე... ეს. მინდოდა ფსიქოლოგიური ამოცანა... უკეთესია...

მოასწრებთ. თქვენთვის ჯერ ნაადრევია ფსიქოლოგიაში შეჭრა ან სხვა მსგავს ამოცანებში. მომავალში მაგისთანებსაც მოკიდებთ ხელს. ჯერჯერობით კი მარტივით – ფიზიკურით დაკმაყოფილდით. თითოეული ამოცანა შეიძლება გახადოთ მიმზიდველი.

– სხეულიდან ხომ ... ვერ დააშორებ სულს. ადვილია არევდარევა... შეცდომა... ერთიც ვნახოთ –არწმუნებდა დარცხვენილი უმნოვიხი.

– დიახ, დიახ! მეც მაგას ვეუბნები,– უდასტურებდა ტორცოვი. – თითოეულ ფიზიკურ, თითოეულ ფსიქოლოგიურ ამოცანაში და მის შესრულებაში ბევრი რამ მოიძებნება, როგორც ერთი, ისე მეორიდანაც. ვერ დააშორებ მათ ერთიმეორეს. წარმოვიდგინოთ რომ თქვენ თამაშობთ სალიერის როლს პუშკინის პიესაში „მოცარტი და სალიერი“

სალიერს მოკვლა ერთობ რთულია: ძნელი გადასაწყვეტია, ჭიქის აღება, ღვინის დასხმა, საწამლავის ჩაყრა, და მეგობრისა და გენიოსისათვის შეთავაზება, როდესაც აღტაცებაში მოდიხარ მისი მუსიკით. და ყველა ეს ხომ ფიზიკური მოქმედებაა! მაგრამ რამდენია მასში ფსიქოლოგიური ან უფრო სწორედ, ყველა ეს რთული ფსიქოლოგიური მოქმედებაა, მაგრამ ძლიერ ბევრია მასში ფიზიკურიდანაც! აი სრულიად უბრალო ფიზიკური მოქმედება: მიუახლოვდე მეორე ადამიანს და სილა გააწნა, მაგრამ ეს რომ გულწრფელი გამოგივიდეს, რამდენი რთული ფსიქოლოგიური განცდა უნდა გადაიტანო წინასწარ! ჩაატაროთ ფიზიკური მოქმედება ჭიქა ღვინისა და სილის გარტყმის მიმართ, გაამართლეთ იგი შინაგანად, საგულისხმო ვითარებით და „თუ რომ“-ით, ხოლო შემდეგ გაარკვიეთ, სად თავდება სნეულისა და სად იწყება სულიერი სფერო. ნათლად დაინახავთ, რომ ეს არც ისე უბრალოდ გადასაწყვეტია და ადვილად შეიძლება ერთიმეორეში არევა. ნუ შეგეშინდებათ მაგისი, აურიეთ ერთიმეორეში. ისარგებლეთ ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ ამოცანებს შორის არსებული საზღვრების გამოურკვევლობით. ამოცანის ამორჩევის დროს უკიდურესობამდე ნუ დააზუსტებთ საზღვრებს ფიზიკურსა და სულიერ ბუნებას შორის. დაახლოებით გამოიყვანეთ ეს, ასე ვთქვათ, თქვენი გრძნობის თვალსაზრისით, ფიზიკური ამოცანის მხარეზე მუდმივი გადახრით. არ გისაყვედურებთ შეცდომისათვის. შემოქმედების მომენტში სასარგებლო იქნება ეგ.

– როგორ შეიძლება სასარგებლო იყოს აშკარა შეცდომა?– განცვიფრებული ვიყავით ყველანი.

– იმიტომ რომ შეცდომის გამო თქვენ აღარ დააფრთხობთ თქვენს გრძნობას, იმიტომ რომ შეცდომა დაგაზღვევთ შინაგანი ძალმომრეობისაგან. ფიზიკური ამოცანის სწორად შესრულება დაგეხმარებათ ფსიქოლოგიური განწყობილების სისწორით შექმნაში. ფიზიკურ ამოცანას ფსიქოლოგიურში გადაზრდის იგი. მე ხომ უკვე გითხარით, რომ ყოველგვარ ფიზიკურ ამოცანას შეიძლება ფსიქოლოგიური დასაბუთება ქონდეს.

შევთანხმდეთ, ჯერჯერობით საქმე ვიქონიოთ მხოლოდ ფიზიკურ ამოცანებთან. ისინი უფრო ადვილია, მისაწვდომი და შესასრულებელი. მათგან უფრო ძნელია გათამაშებაზე გადასვლა. თავის დროზე ჩვენ ფსიქოლოგიური ამოცანების შესახებაც გვექნება საუბარი, ჯერჯერობით კი გირჩევთ ყველა თქვენ ვარჯიშში, ეტიუდებში, ნაწყვეტებში, როლებში, უპირველეს ყოვლისა ეძიოთ ფიზიკური ამოცანა.

.. . . . 19.. წ.

დიდი მორიგი საკითხები გვაქვს გადასაწყვეტი: როგორ გამოვყოთ ნაკვეთიდან ამოცანები. ამ პროცესის ფსიქოტექნიკა იმაში მდგომარეობს, რომ სათანადო სახელწოდება გამოუძებნოთ ყოველ გამოსაკვლევ ნაკვეთს, სახელწოდება, რომელიც საუკეთესოდ დაახასიათებს მათ შინაგან არსებას.

რა საჭიროა ასეთი ნათლობა? – ირონიით იკითხა გოვორკოვმა.

ამაზე არკადი ნიკოლოზის-ძემ სთქვა:

– იცით თუ არა, რას ნიშნავს ნაკვეთის შინაგანი არსის გამომხატველი მოსწრებული სახელწოდება?

სახელწოდება მისი სინტეზია, ექსტრაქტი, მის მისაღებად საჭიროა ნაკვეთის მაჭარივით „დადუღება“ მისგან შინაგანი არსის გამოწურვა, დაკრისტალება და მიღებული „დამანსთვის“ სათანადო სახელწოდების გამოძებნა. სანამ მსახიობი ამ

სახელს ეძებს, ის ამით უკვე ნიადაგს ამზადებს, სწავლობს ნაკვეთს, აკრისტალებს და ასინტეზირებს მას. სახელწოდების ამორჩევისას თვით ამოცანასაც პოულობ.

ნაკვეთის არსის გამომრკვევი სწორი სახელწოდება გამოავლინებს მასში ჩამარხულ ამოცანას.

ამ სამუშაოს პრაქტიკულად გასაცნობად ჩავატაროთ ასეთი მუშაობა „არტახების“ ნაწყვეტზე „ბრანდი“-დან, – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ – ავიღოთ ორი პატარა ნაკვეთი, ორი ეპიზოდი. მოგაგონებთ მათ შინაარსს.

პასტორ ბრანდის ცოლმა, აგნესმა, დაკარგა ერთადერთი შვილი. მწუხარებაში მყოფი, შვილის სიკვდილის შემდეგ, ესიყვარულება მის არტახებს, ტანსაცმელს, სათამაშოებს, სხვადასხვა ნივთებს – რელიკვიებს. თითოეული საგანი იბანება მწუხარე მშობლის ცრემლებით.. გულს უდაღავს მოგონება. უბედურება იმიტომ დატრიალდა, რომ, ნოტიო, ჭაობიან ადგილზე ცხოვრობენ. თავის დროზე, როდესაც ბავშვი ავადმყოფობდა, ცოლი ეხვეწებოდა ქმარს გადასულიყვნენ სხვაგან ამ მრევლიდან. მაგრამ ბრანდი – ფანატიკოსია, იდეით გატაცებული, არ უნდა მსხვერპლად მოუტანოს პასტორის მოვალეობა ოჯახის კეთილდღეობას. სწორედ ამან დაღუპა მათი შვილი.

მოგაგონებთ მეორე ნაკვეთის – ეპიზოდის შინაარსს: შემოდის ბრანდი. ის თვით იტანჯება, იტანჯება აგნესის გამო, მაგრამ ფანატიკოსის მოვალეობა აიძულებს სიმკაცრეს მიმართოს და ურჩევს ცოლს ბოშა ქალს აჩუქოს მიცვალებული ბავშვის შემდეგ დარჩენილი ნივთები და სათამაშოები, რადგან ისინი ხელს უშლიან აგნესის ღვთისადმი მინდობას და მათი ცხოვრების ძირითადი იდეის – მოყვასისადმი სამსახურის – გატარებას.

ახლა გამოიყვანეთ ნახადი ორივე ნაკვეთის შინაგანი არსისა და ამისათვის გამოუძებნეთ თითოეულ მათგანს სათანადო სახელი.

– მაგას რაღა დიდი მოფიქრება უნდა? ყველაფერი ნათელია. პირველი ამოცანის სახელწოდება იქნება – დედის სიყვარული, ხოლო მეორე ამოცანის, იცით რას გეტყვით, – ფანატიკოსის მოვალეობა, – იქნება, – განაცხადა გოვორკოვმა.

– კარგი, თუნდაც ასეც იყოს, – დაეთანხმა ტორცოვი, – მე არ ვაპირებ ნაკვეთის კრისტალიზირების თვით პროცესის დეტალების განხილვას. ასეთ მუშაობას ჩვენ შევისწავლით ყოველივე მისი წვრილმანებით, როდესაც საქმე გვექნება როლსა და პიესასთან.

ჯერჯერობით კი გირჩევთ ამოცანის სახელწოდება არასოდეს არ დაადგინოთ არსებითი სახელით. ნაკვეთისათვის შემოინახეთ იგი, ხოლო სცენიური ამოცანები უსათუოდ ზმნით უნდა გამოხატოთ.

– რატომ? – ვეკითხებოდით გაკვირვებული.

– დაგეხმარებით კითხვაზე პასუხის გაცემაში, მაგრამ ერთი პირობით, რომ პირველმა თქვენ თვითონ სცადოთ და შეასრულოთ მოქმედებით ის ამოცანები, რომლებიც ეს-ეს არის არსებითი სახელით მონათლეთ, სახელდობრ: 1) დედის სიყვარული და 2) ფანატიკოსის მოვალეობა.

ამას ვიუნცოვმა და ველიამინოვამ მოკიდეს ხელი. პირველმა მრისხანე სახე მიიღო, თვალები დააჭყიტა, წელში გასწორდა, თითქმის გაშეშებამდე მივიდა. მტკიცე ნაბიჯით მიდიოდა, ქუსლს მაგრად დაკრავდა იატაკს, მოიბოხისხმიანებდა, იბერებოდა და ფიქრობდა რომ ამ გზით გამოიჩენდა სიმტკიცეს, ძლიერებას, გამბედაობას „საერთოდ“ რაღაც მოვალეობის გამოსახატავად. ველიამინოვაც ასევე იპრანჭებოდა, რომ „საერთოდ“ სინაზე და სიყვარული გამოეხატა.

– თუ ამჩნევთ თქვენ, – მოგვიბრუნდა არკადი ნიკოლოზის ძე მათი თამაშის

შემოწმების შემდეგ, – რომ არსებითმა სახელმა, რომლითაც თქვენ ამოცანები მონათლეთ, ერთი აიძულა – უფლების მქონე ადამიანად მოგვაჩვენოს თავი, ხოლო მეორე დედის სიყვარულში ვნების თამაშით გაგვიმასპინძლდა? თქვენ გსურდათ ვნებისა და სიყვარულის ადამიანებად მოგეჩვენებინათ თავი. მაგრამ არ იყავით ასეთი. ეს იმიტომ მოხდა, რომ არსებითი სახელი გულისხმობს წარმოდგენას, რომელიმე მდგომარეობას, სახეს, მოვლენას.

ვლაპარაკობთ რა მათ შესახებ, არსებითი სახელი მხოლოდ მხატვრულად ან ფორმალურად დაადგენს მათ წარმოდგენას და სულ არ ფიქრობს მის აქტიურობასა და მოქმედებაზე, ხოლო ყველა ამოცანა კი უსათუოდ აქტიური უნდა იყოს.

– მაგრამ, ბოდიშს ვიხდი, არსებითი სახელის დასურათება, დახატვა, წარმოდგენა შეიძლება, ეს კი, როგორც მოგეხსენებათ, – მოქმედებაა! – ეკამათებოდა გოვორკოვი.

– დიახ, მოქმედებაა, ოღონდ არა ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი, რასაც ჩვენი ხელოვნება მოითხოვს სცენისათვის, არამედ ეს აქტიორული, „საწარმოდგენო“ მოქმედებაა, რომელიც ჩვენ არა გვწამს და ვდევნით თეატრიდან.

ახლა ვნახოთ, რა გამოგვივა, თუ რომ ამოცანას არსებით სახელს გადავარქმევთ და სათანადო ზმნას ვუწოდებთ, – განაგრძო არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

ეს როგორღა ხდება? – ვთხოვდით ახნა-განმარტებას.

ამისთვის სრულიად უბრალო საშუალება არსებობს, – მოგვიგო ტორცოვმა, – სახელდობრ: სანამ ზმნას დაასახელებდეთ, ტრანსფორმირებული არსებითი სახელის წინ დასვით სიტყვა „მსურს“: „მსურს გავაკეთო . . . რა?“

შევეცდები მაგალითით გიჩვენოთ ეს პროცესი. წარმოვიდგინოთ, რომ ცდა წარმოებს სიტყვით „უფლება“ მის წინ დასვით სიტყვა ‚მსურს“ გამოვა: „.მსურს უფლება“. ასეთი სურვილი ძლიერ ზოგადია და არარეალური. გამოსაცოცხლებლად შეიტანეთ მასში უფრო კონკრეტული მიზანი. თუ ის წარმტაცად მოგეჩვენებათ, თქვენში გაიღვიძებს მისწრაფება და სურვილი მოქმედებისადმი მის შესასრულებლად. აი სწორედ ის უნდა განმარტოთ თქვენ მისი შინაგანი არსის გამომხატველი მახვილი სახელწოდებით. ეს იქნება ზმნა, მსაზღვრელი, ცხოველი, აქტიური ამოცანისა და არა ისე უმოქმედო წარმოდგენა, შემეცნება, რომელიც არსებით სახელს ქმნის.

– მერე როგორ მოვძებნოთ ასეთი სიტყვა? – შევეკითხე მე.

– ამისათვის მიმართეთ თქვენს თავს: „მინდა გავაკეთო... რა... უფლების მოსაპოვებლად? – უპასუხეთ კითხვაზე და თქვენ მიხვდებით, როგორ უნდა იმოქმედოთ?

– მსურს ძალაუფლების მქონე ვიყო, – დაუყოვნებლივ მიუგო ვიუნცოვმა.

– სიტყვა ვიყო აღნიშნავს შესაძლებელ მდგომარეობას. მასში არ მოიპოვება საჭირო აქტივობა ქმედობითი ამოცანისათვის, – შენიშნა არკადი ნიკოლიზის-ძემ.

– მსურს მივიღო ძალაუფლება, – გაუსწორა ველიამინოვამ.

– ეს რამდენიმედ უფრო ახლოა აქტივობასთან, მაგრამ მაინც ერთობ ზოგადია და უცბად შეუსრულებელი. მართლაც სცადეთ ჩამოჯდეთ აი ამ სკამზე და მოისურვოთ „საერთოდ“ მიიღოთ ძალაუფლება. საჭიროა უფრო კონკრეტული, მახლობელი, რეალური, შესასრულებლად შესაძლებელი ამოცანა როგორც ხედავთ, ყველა ზმნა არ შეიძლება იყოს გამოსადეგი, ყველა სიტყვა არ გაიძულებთ აქტივობას, ნაყოფიერ მოქმედებას, აუცილებელია იცოდეთ ამოცანის სახელწოდების ამორჩევა.

– მსურს მივიღო ძალაუფლება მთელი კაცობრიობის გასაბედნიერებლად ,– ვიღაცამ შემოიტანა წინადადება.

– ეს ლამაზი წინადადებაა, მაგრამ სინამდვილეში ძნელი დასაჯერებელია მისი შესრულების შესაძლებლობა, – უარყო არკადი ნიკოლოზის ძემ.
მე მსურს ძალაუფლება, რომ დავტკბე ცხოვრებით, რომ მხიარულად ვიცხოვრო, რომ ყველანი თაყვანსა მცემდნენ, სიტყვის შეუბრუნებლად ასრულებდნენ ჩემს ჟინიანობას, რომ დაკმაყოფილებული იყოს ჩემი თავმოყვარეობა, – და რაც მთავარია, ძალაუფლება გამოვიყენო ხალხის საკეთილდღეოდ. – შესწორება შეიტანა შუსტოვმა.
– ეს სურვილი უფრო რეალურია და ადვილად განსახორციელებელი, მაგრამ ვიდრე მას სისრულეში მოვიყვანდეთ, თქვენ წინასწარ დაგჭირდებათ რამდენიმე დამხმარე ამოცანის გადაჭრა. ასეთ საბოლოო მიზანს უცებ ვერ მიაღწევთ, მას თანდათანობით უახლოვდებიან, თითქოს ზედა სართულში მიაბიჯებსო კიბეზე. ერთი ნაბიჯით ვერ ახტებით ზევით. თქვენც აიარეთ თქვენი ამოცანისაკენ ამავალი ყველა საფეხური და დაითვალეთ ისინი.
– მე მსურს საქმის კაცად გეჩვენოთ, ბრძენად, რომ ჩემდამი ნდობა მოვიპოვო. მსურს თავი გამოვიჩინო, დავიმსახურო, ყურადღება მივიქციო და ა. შ.
ამის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის ძე „არტახების“ სცენას დაუბრუნდა „ბრანდიდან“ ყველა მოსწავლე რომ ჩაეთრია მუშაობაში, ასეთი წინადადება შემოიტანა:
დაე, ყველა მამაკაცმა მოსწავლემ ბრანდის მდგომარეობაში იგრძნოს თავი და მოიფიქროს მისი ამოცანის სახელწოდება. მით უკეთესად უნდა იცოდნენ მისი ფსიქოლოგია. რაც შეეხება ქალებს, მათ კიდევ აგნესის მაგიერობა გასწიონ. მათთვის უფრო მისაწვდომია ქალისა და დედის სიყვარულის სინაზე და სიფაქიზე.
ერთი, ორი, სამი! იწყება ასპარეზობა მამაკაცებსა და ქალებს შორის!
– მსურს უფლება მივიღო აგნესზე, რომ ვაიძულო მსხვერპლის მოტანა, რომ ვიხსნა იგი, სწორ გზაზე დავაყენო.
წინადადება დამთავრებული არ მქონდა, რომ დამესივნენ ყველა ქალები და მომაყარეს თავისი სურვილები:
– მე მსურს მიცვალებულის მოგონება!
– მე მსურს მივუახლოვდე მას! მსურს მასთან ურთიერთობა!
– მე მსურს ვუექიმო, ვეალერსო, მოვუარო მას!
– მე მსურს გავაცოცხლო! – მსურს თან გავყვე მიცვალებულს! – მსურს მისი სიახლოვე ვიგრძნო! – მსურს ვიგრძნო იგი ნივთებს შორის! – მსურს გამოვიწვიო საფლავიდან! – მსურს დავიბრუნო იგი! – მსურს დავივიწყო მისი სიკვდილი! – მსურს მწუხარება ჩავიკლა!
მალოლეტკოვა ერთი და იმავე წინადადებას იმეორებდა ყველაზე ხმამაღლა:
– მსურს ჩავეკონო და აღარ განვშორდე!
– თუ ასეა, – თავის მხრივ განაცხადეს მამაკაცებმა, – ვიბრძოლოთ! – მსურს მოვამზადო, ჩემსკენ გადმოვიბირო აგნესი! – მსურს მივუალერსო! – მსურს ვაგრძნობინო, რომ მესმის მისი წამება! – მსურს დავუხატო მას წარმტაცი სიხარული მოვალეობის შესრულების შემდეგ. – მსურს ავუხსნა მას ადამიანის დიადი ამოცანები.
თუ ასეა, – ყვიროდნენ ქალები, – მსურს ჩემი წამებით გული მოვულბო ჩემს ქმარს! – მსურს, დაინახოს ჩემი ცრემლები!
– მსურს უფრო ძლიერ ჩავეკონო და აღარ გავუშვა ხელიდან! – გაკიოდა მალოლეტკოვა.
საპასუხოდ გამოაცხადეს მამაკაცებმა: – მსურს დავაშინო პასუხისმგებლობით

კაცობრიობის წინაშე! მსურს დავემუქრო სასჯელითა და განხეთქილებით! – მსურს სასოწარკვეთილება გამოვხატო ერთიმეორის გაგების შესაძლებლობით!

სანამ ეს პაექრობა გათავდებოდა, სულ ახალ-ახალი ზრახვები და გრძნობები წარმოიშვებოდნენ, რომლებიც განმარტებისათვის სათანადო ზმნას მოითხოვდნენ, ხოლო ზმნა თავის მხრივ იწყებდა შინაგან ნდომას აქტივობისადმი.

ვესწრაფოდი რა ქალების დარწმუნებას, ვებრძოდი მათ და, როდესაც უკვე ყველა ამოცანები, რომლებსაც მიკარნახებდა ჩემი გონება, გრძნობა და ნებისყოფა, ამოწურული აღმოჩნდა, მე უკვე ნათამაშევად ვგრძნობდი სცენას. ასეთი განწყობილება კმაყოფილებას იწვევდა ჩემში.

– თითოეული ამორჩეული ამოცანა თავისებურად მართალია, და ასე თუ ისე მოქმედებას იწვევს, – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ. – ზოგიერთ უფრო აქტიურ პიროვნებას, ამოცანა – მსურს მიცვალებული მოვიგონო – სულ ცოტას ეუბნება გრძნობას; იმათ მეორე ამოცანა დასჭირდათ: მსურს ჩავეკონო და არ გავუშვა ხელიდან. რა? ნივთები, მოგონებანი, ფიქრი მიცვალებულის შესახებ. ხოლო თუ თქვენ ამავე ამოცანებს სხვებს შესთავაზებთ, ისინი ცივად მოეპყრობიან მათ, მთავარია თითოეული გიზიდავდეს თავისკენ და აღტკინებას იწვევდეს შენში.

ახლა, მე მგონია, თქვენ თვითონ გაიძულეთ პრაქტიკულად პასუხი მოგეცათ ჩემს მიერ დასმულ კითხვაზე: „რატომ უსათუოდ ზმნით უნდა განვმარტოთ ამოცანა და არა არსებითი სახელით?“

აი ჯერჯერობით რის თქმა შემიძლია ნაკვეთებისა და ამოცანების შესახებ. დანარჩენის შესახებ შემდეგ გესაუბრებით, როდესაც თქვენ უფრო მეტი გეცოდინებათ ჩვენი ხელოვნებისა და ფსიქოტექნიკის, როდესაც ჩვენ გვექნება პიესა და როლები, რომელთა ნაკვეთებად და ამოცანებად დაყოფა შესაძლებელი იქნება.

..... 19... წ.

VIII. სიმართლის გრძნობა და რწმენა

გამოკრულია პლაკატი. ზედ სწერია:

სიმართლის გრძნობა და რწმენა

გაკვეთილის დაწყებამდე მოსწავლენი სცენაზე მალოლეტკოვას მორიგი დანაკარგის – ფულებიანი ჩანთის ძებნით იყვნენ გართული.

უცებ მოულოდნელად გაისმა არკადი ნიკოლოზის-ძის ხმა. თურმე დიდი ხანია თვალყურს გვადევნებს პარტერიდან.

რა მშვენივრად გადმოგვცემს სცენის ჩარჩო იმას. რაც იქ ხდება განათებული რამპის წინ. თქვენ გულწრფელად განიცდიდით ძებნის დროს, ყველაფერი ...სიმართლე იყო. დამაჯერებელი, მკაფიოდ სრულდებოდა პატარა ფიზიკური ამოცანები; გარკვეული და ნათელი იყო. ყურადღება გამახვილებული; შემოქმედებისათვის საჭირო ელემენტები სისწორით და ხელიხელ ჩაკიდებული მოქმედებდნენ. ერთი სიტყვით. ნამდვილი ხელოვნება შეიქმნა სცენაზე. მოულოდნელად დაასკვნა მან.

– არა.. სადაური ხელოვნება იყო? სინამდვილე იყო, ნამდვილი სიმართლე. „ნამდვილი ამბავი“ როგორც თქვენ უწოდებთ მას,– გამოეხმაურნენ მოსწავლენი. – მაშ გაიმეორეთ ეგ „ნამდვილი ამბავი“.
ჩანთა თავის უწინდელ ალაგზე დავდეთ და შევუდექით ხელახლა ძებნას, რაც უკვე ნაპოვნი იყო, რაც აღარ საჭიროებდა ძებნას, რასაკვირველია, არაფერი გამოგვივიდა აქედან.
– არა, ამჯერად მე ვერ ვიგრძენი ვერც ამოცანები, ვერც მოქმედება და ვერც ნამდვილი სიმართლე... –– გვაკრიტიკებდა არკადი ნიკოლოზის ძე. – რატომ არ შეგიძლიათ გაიმეოროთ სულ რამდენიმე წუთის წინ სინამდვილეში ნაგრძნობი? მგონი ამისათვის საჭიროა მხოლოდ ადამიანი იყო და არა მსახიობი.
მოსწავლეებმა დაუწყეს ახსნა ტორცოვს. რომ პირველად საჭირო იყო ძებნა.. ხოლო მეორედ ეს აღარ იყო აუცილებელი და ისინი მხოლოდ თავს აჩვენებდნენ. რომ ეძებენ. პირველად ნამდვილი სიმართლე იყო. ხოლო მეორედ, – რიოში მისი, წარმოდგენა, სიცრუე.
– აი ის ძებნის სცენა გაიმეორეთ სიცრუის გარეშე, სიმართლით, – წინადადება მოგვცა არკადი ნიკოლოზის ძემ.
– კი, მაგრამ... ენა დაგვება ყველას. – ეს არც ისე ადვილია, უნდა მოვემზადოთ, გავიმეოროთ, განვიცადოთ...
– როგორ თუ განიცადოთ? ...განა თქვენ არ განიცდიდით როდესაც ეძებდით ჩანთას?
– ის სინამდვილე იყო, ხოლო ამჟამად მონაგონი უნდა შევქმნათ და განვიცადოთ!
– ჩანს, სცენაზე რაღაც სხვანაირად უნდა განიცადოთ, ვიდრე ცხოვრებაში? – ვერ გაეგო ტორცოვს.
სიტყვა სიტყვას მოჰყვა, ახალი შეკითხვებისა და ახსნა-განმარტების წყალობით, არკადი ნიკოლოზის ძემ იმ შეგნებამდე მიგვიყვანა, რომ რეალური სინამდვილის მიმართ, თავისთავად წარმოიშვებიან ნამდვილი სიმართლე და რწმენა. ასე. მაგალითად. აი ახლა, როდესაც მოსწავლენი დაკარგულ ნივთს ეძებდნენ სცენაზე, იქ ნამდვილი სიმართლე და რწმენა წარმოიშვა. მაგრამ ეს იმიტომ მოხდა, რომ სცენაზე თამაში კი არ იყო, არამედ რეალური სინამდვილე.
მაგრამ როდესაც სცენაზე არ არის ეს სინამდვილე და წარმოებს თამაში, სიმართლისა და რწმენის შექმნა წინასწარ მომზადებას მოითხოვს. მომზადება იმაში მდგომარეობს, რომ სიმართლე და რწმენა ჯერ წარმოსახვით ცხოვრებაში ჩაისახებიან, მხატვრულ თხზვაში, ხოლო შემდეგ სცენაზე იქნება გადატანილი.
ამგვარად, იმისათვის რომ გამოიწვიო შენში ნამდვილი სიმართლე და ხელახლად აღადგინო სცენაზე ჩანთის ძებნა რომელიც ეს-ეს არის წარმოებდა სინამდვილეში, საჭიროა ჯერ საკუთარ არსებაში შეაბრუნო რომელიღაც ბერკეტი და წარმოსახვით ცხოვრების სფეროში გადახვიდე, – გვიხსნიდა ტორცოვი – იქ შექმნით თქვენ სინამდვილის მსგავს საკუთარ მონაგონს. ამ შემთხვევაში თქვენ თილისმური „თუ რომ“ და სისწორით ათვისებული საგულისხმო ვითარება დაგეხმარებათ იგრძნოთ და შექმნათ სცენაზე სიმართლე და რწმენა. ამგვარად, სიმართლე ის არის ცხოვრებაში, რაც არის, რაც არსებობს, რაც რწმენით იცის ადამიანმა, ხოლო სცენაზე იმას უწოდებენ სიმართლეს, რაც სინამდვილეში არ არის, მაგრამ შეიძლება მოხდეს
– უკაცრავად, – შეეკითხა გოვორკოვი. – რომელ სიმართლეზე შეიძლება ლაპარაკი თეატრში, როდესაც, იცით რას გეტყვით, ყველაფერი მონაგონი და სიცრუეა, თვით შექსპირის პიესიდან დაწყებული და მუყაოს მახვილით გათავებული, რომლითაც ოტელო თავს იკლავს?

– თუ თქვენ ის გაფიქრებთ, რომ მისი ხანჯალი მუყაოსია და არა ფოლადის – უხსნიდა გოვორკოვს არკადი ნიკოლოზის-ძე, – სახელდობრ ამ, უხეშ, ბუტაფორულ რიოშს უწოდებთ თქვენ სიცრუეს, თუ ამის გამო გმობთ მთელ ხელოვნებას და აღარ გჯერათ სცენიური ცხოვრების სინამდვილე, – დამშვიდებული ბრძანდებოდეთ: თეატრში უმთავრესია არა ის, ოტელოს ხანჯალი მუყაოსია თუ ფოლადის, არამედ თვით მსახიობის შინაგანი განცდა, რომელიც ამართლებს ოტელოს თვითმკვლელობას, რომ ის სწორია, გულწრფელი და ნამდვილი. უმთავრესია ის, თუ როგორ მოიქცეოდა ადამიანი-მსახიობი თუ ოტელოს ცხოვრების პირობები და გარემოებანი ნამდვილი იქნებოდნენ, ხოლო ხანჯალი, რომლითაც თავს იკლავს, ფოლადის.

მაშ გადასწყვიტეთ, რა უფრო საინტერესოა თქვენთვის და მთავარი, რა გსურთ დაიჯეროთ: ის, რომ თეატრსა და პიესაში არსებობს რეალური სიმართლე, ფაქტების შემთხვევათა, მატერიალური სამყაროსი, თუ ის, რომ მსახიობის სულში ჩასახული გრძნობა, სინამდვილეში არ არსებული სცენიური მონაგონით გამოწვეული სინამდვილეა და დამაჯერებელი?

აი გრძნობის ამ სიმართლეზე ვლაპარაკობთ ჩვენ თეატრში. სცენის ის სიმართლე, რომელიც ესაჭიროება მსახიობს შემოქმედების მომენტში არ არსებობს, ნამდვილი ხელოვნება ამ სიმართლისა და დაჯერების გარეშე! და რაც უფრო რეალურია სცენაზე გარემო კაზმულობა, მით უფრო დაახლოვებული უნდა იყოს ორგანულ ბუნებასთან მსახიობის მიერ როლის განცდა.

მაგრამ ხშირად სრულიად საწინააღმდეგოს ვხედავთ სცენაზე. იქ ქმნიან რეალურ გარემოს დეკორაციებითა და ნივთებით, რაც ყველაფერი თავისთავად სიმართლეა, ხოლო ამავე დროს ავიწყდებათ თვით როლს შემსრულებელთა გრძნობისა და განცდის სინამდვილე. საგნების სინამდვილისა და გრძნობების უმართებულობის ასეთი შეუფერებლობა უფრო მეტი სიძლიერით ამჟღავნებს ნამდვილი ცხოვრების არყოფნას როლის შესრულებაში.

რათა ეს არ მოხდეს, ეცადეთ ყოველთვის გაამართლოთ სცენაზე ყოველი ქცევა და მოქმედება საკუთარი თუ რომ“–ით და საგულისხმო ვითარებით. მხოლოდ ასეთი შემოქმედებით შეძლებთ ბოლომდე დააკმაყოფილოთ თქვენი სიმართლის გრძნობა და ამ პროცესს ჩვენ ვუწოდებთ გამართლების პროცესს. მე სურვილი მქონდა ბოლომდე შემეცნო ის მთავარი, რის შესახებაც ტორცოვი გვესაუბრებოდა და ვთხოვე მოკლედ დაესკვნა: თუ რა არის სიმართლე თეატრში. აი რა მიპასუხა მან:

– სცენიური სიმართლე ის არის, რაც გულწრფელად გვჯერა. როგორც თვით ჩვენს არსებაში, ისე ჩვენს პარტნიორთა სულში, ხოლო დამაჯერებლობა – სიმართლისაგან. ისინი ვერ იარსებებენ უერთიმეოროდ, ხოლო უამითოდ შეუძლებელია როგორც განცდა, ისე შემოქმედება.

სცენაზე ყველაფერი დამაჯერებელი უნდა იყოს, როგორც თვით მსახიობის, ის პარტნიორებისა და მაყურებლებისათვის. ყველაფერი უნდა შთაბერავდეს ნამდვილ ცხოვრებაში მსგავს შეგრძნობათა არსებობის შესაძლებლობის რწმენას, რომელსაც სცენაზე თვით შემოქმედი მსახიობი განიცდის. ჩვენი სცენაზე ყოფნის გრძნობათა სიმართლისა და წარმოებულ მოქმედებათა სიმართლის დამაჯერებლობით.

აი როგორი შინაგანი სიმართლე და მისადმი გულუბრყვილო რწმენა ესაჭიროება მსახიობს სცენაზე,– დაასრულა თავისი სიტყვა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

..... 19 . . წ.

დღეს დიდი ხმაურობისა და ფუსფუსის მოწმე ვიყავ თეატრში. დასვენებაზე მსახიობთა ფოიეში შემოვიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე და იქ ჩაატარა საუბარი მსახიობებთან და ჩვენთან-მოსწავლეებთან ერთად. მოგვიბრუნდა რა მე და შუსტოვს სხვათაშორის გვითხრა:

– სამწუხაროა, რომ ვერ დაესწარით დღევანდელ რეპეტიციას თეატრში! ის თვალნათლივ დაგანახვებდათ თქვენ, თუ რა არის ნამდვილი სიმართლე და რწმენა სცენაზე. საქმე ის არის, რომ ჩვენ ახლა ვამზადებთ ძველ ფრანგულ პიესას, რომელიც ასე იწყება: პატარა გოგონა შემორბის ოთახში და შემოგვჩივის, რომ მის დედოფალას მუცელი ასტკივდა. ვიღაც მოქმედ პირთაგანი წინადადებას აძლევს წამალი მიაღებინოს. გოგონა გარბის ოთახიდან. რამდენიმე ხნის შემდეგ შემობრუნდება და გვაცნობებს, რომ დედოფალა განიკურნა, ეს არის მთელი სცენა, რომელზეც აგებულია შემდეგ „უკანონო მშობლების“ ტრაგედია.

თეატრის ბუტაფორიაში არ აღმოჩნდა – დედოფალა. მის ნაცვლად აიღეს მორი, შეახვიეს ძვირფასი მატერიის ნაჭერში და მისცეს როლის შემსრულებელ გოგონას. ბავშვმა იმ წამსვე თავის ქალიშვილად იწამა მორი და მთლიანად მას მიანდო თავისი მოსიყვარულე გული. მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ დედოფალას მცირეწლოვანი მშობელი არ ეთანხმებოდა პიესის ავტორს კუჭის მკურნალობის მეთოდში: ის უარყოფდა წამლების მიღებას და უპირატესობას კუჭის ამორეცხვას ანიჭებდა. ამ მიმართულებით შეტანილ იქნა სათანადო სარედაქციო შესწორება ავტორის ტექსტში: გოგონამ თავისი სიტყვებით-შეცვალა პიესის ეს ადგილი. მასთან ძლიერ დასაბუთებული მოტივები მოყავდა პირადი გამოცდილებიდან: გამოცდილებამ დაარწმუნა იგი, რომ კუჭის ამორეცხვა უფრო უებარია, სასიამოვნო, ვიდრე სასაქმებელის მიღება.

რეპეტიციის გათავების შემდეგ ბავშვი არაფრის გულისთვის აღარ იცილებდა თავის ქალიშვილს. ბუტაფორი სიამოვნებით უთმობდა მას ცრუ დედოფალას – მორს, მაგრამ ვერ ელეოდა მატერიის ნაჭერს, რომელიც საღამოს სპექტაკლისათვის იყო დანიშნული.

მოხდა ის, რაც არ უნდა მომხდარიყო: ბავშვის ტრაგედია ქვითინითა და ცრემლებით დამთავრდა. მათ მხოლოდ მაშინ მიეცა დასასრული, როდესაც ბავშვს ლამაზი და მსუბუქი მატერიის ნაცვლად იაფი, მაგრამ უფრო თბილი მაუდის ნაჭერი შესთავაზეს. გოგონამ სითბო უფრო სასარგებლოდ მიიჩნია კუჭის აშლილობისათვის ვიდრე სილამაზე და ფუფუნება და სიამოვნებით დასჯერდა შეცვლას.

აი რა არის რწმენა და სიმართლე!

აი ვისგან უნდა ვისწავლოთ თამაში! – აღტაცებაში მოდიოდა ტორცოვი.

– კიდევ მეორე შემთხვევა მაგონდება, – განაგრძო მან. – ერთხელ, როდესაც ჩემს ძმისწულს ბაყაყი ვუწოდე იმიტომ, რომ ბაყაყივით ხტოდა ხალიჩაზე, გოგონა მთელ კვირას ბაყაყის როლში-გრძნობდა თავს და ისე ნაბიჯს არ გადადგამდა, თუ ბაყაყივით-ოთხზე არ გადამხტარიყო. რამდენიმე დღეს მაგიდებს უკან იჯდა, სკამებს ქვეშ და კუთხეში ემალებოდა ხალხსა და გამდელს.

მეორედ შეაქეს იგი, რომ უფროსივით დარბაისლურად იჯდა სუფრაზე და ეს წრეგადასული ცელქი გოგონა იმ წამსვე გაიბღინძა, ინდაურივით აფუყული დადიოდა და თავის აღმზრდელსაც კი დაუწყო დარიგება. ეს ყველაზე მშვიდობიანი და წყნარი კვირა იყო ოჯახში, რადგან მისი ჩამი-ჩუმი არ ისმოდა სახლში. თქვენ

წარმოგიდგენიათ – მთელი კვირის განმავლობაში ჩაახრჩო თავისი ტემპერამენტი თამაშის გულისათვის და ასეთი მსხვერპლი სიამოვნებად მიიჩნია! განა ეს დამამტკიცებელი საბუთი არ არის ბავშვის წარმოსახვის მოქნილობის და გულკეთილობისა თამაშის თემის არჩევაში! განა ეს თავისი მონაგონის სინამდვილისა და სიმართლის რწმენა არ არის!

განსაცვიფრებელია ის გარემოება, თუ რა დიდხანს შეუძლიათ ბავშვებს შეაჩერონ თავიანთი ყურადღება ერთ რომელიმე ობიექტსა და მოქმედებაზე! სიამოვნებასა გვრის მათ ერთი და იმავე სულიერ განწყობილებაში ყოფნა, გულში ამოჭრილ სახეობაში ყოფნა. ბავშვების მიერ თამაშით შექმნილი რეალური ცხოვრების ილუზია იმდენად ძლიერია, რომ ძნელია მათთვის შემდეგ სინამდვილისადმი დაბრუნება. ყველაფერი სიხარულს იწვევს, რაც კი მისაწვდომია მათთვის. საკმარისია თქვან თავისთვის „ვითომ“ და სიჩქარი უკვე ცოცხლობს, მოქმედებს მათში.

ბავშვის „ვითომ“ ბევრად ძლიერია ჩვენს თილისმურ „თუ რომ“-ზე.

ბავშვს კიდევ ერთი თვისება სჭირს – ჩვენ უსათუოდ უნდა გადმოვიღოთ მათგან: ბავშვებმა იციან, თუ რა უნდა დაიჯერონ და აგრეთვე ის, რაც არ უნდა შეამჩნიონ. გოგონა, რომლის შესახებაც ახლა მოგითხრობდით დიდათ აფასებდა დედის გრძნობას და არ იმჩნევდა, რომ ხის მორი ჰყავდა ჩაკონებული

დაე, მსახიობიც იმით იყოს დაინტერესებული სცენაზე, რის დაჯერებაც შეუძლია მას, ხოლო ის, რაც ხელს უშლის, დარჩეს შეუმჩნეველი. ეს გარემოება დაეხმარება დავიწყებას მისცეს დარბაზის შავი ღრმული და საჯარო გამოსვლის პირობითობა.

აი, როდესაც თქვენ მიაღწევთ ხელოვნებაში ბავშვის თამაშის სიმართლესა და დამაჯერებლობას, მხოლოდ მაშინ შეიქნებით დიდი მსახიობები.

. . . . . 19. . წ.

არკადი ნიკოლოზის ძე ამბობდა:

– მე სრულიად ზოგადათ გესაუბრეთ სიმართლის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ შემოქმედების პროცესში. ახლა ვილაპარაკოთ უმართებულობის, სიცრუის შესახებ სცენაზე.

კარგია ფლობდე სიმართლის გრძნობას, ხოლო ისიც კარგია, რომ სიცრუის გრძნობაცა გქონდეს.

თქვენ გაკვირვებთ, რომ ორ საწინააღმდეგო შემეცნებას ვიზიარებ. თვით ცხოვრება მოითხოვს ამ ჩემი შეხედულების აუცილებლობას.

თეატრის ხელმძღვანელთა, მსახიობთა, მაყურებელთა და კრიტიკოსთა შორის ბევრი მოიძებნება ისეთი, რომელთაც მხოლოდ პირობითობა, თეატრალობა, სიცრუე უყვართ სცენაზე.

ზოგიერთებს ეს ცუდი, წარყვნილი გემოვნებით ემართებათ, სხვებს კიდევ – მოყირჭებით. უკანასკნელნი, გასტრონომებივით, სიმძაფრეს, პიკანტურს მოითხოვენ სცენაზე; მათ კაზმულობა უყვართ დადგმასა და მსახიობთა თამაშში: „განსაკუთრებული“ რამ, რასაც ცხოვრებაში არა აქვს ადგილი. მობეზრდათ რეალური სინამდვილე და აღარ სურთ სცენაზე შეხვდნენ მას.

„ოღონდ ის არა, რაც ცხოვრებაშია“, – ამბობენ და მათი თავიდან აცილების მიზნით, სცენაზე უფრო მეტ ტეხილს მოითხოვენ.

ყოველივე ამას ამართლებენ მეცნიერული სიტყვებით, წერილები, ლექციებით, ახალი

მოდის თეორიებით, ვითომდა გამოწვეული ხელოვნების სიფაქიზის ნატიფი გაგებით. „თეატრში საჭიროა სილამაზე! – გაიძახიან ისინი. – ჩვენ უნდა დავისვენოთ სპექტაკლზე, ვიმხიარულოთ, ვიცინოთ! არ გვინდა ტანჯვა და ტირილი“. „ცხოვრებაშიც გვეყოფა მწუხარება“,– ამბობენ მეორენი.
სამაგიეროდ მათი მოწინააღმდეგენიც მოიძებნებიან თეატრის ხელმძღვანელთა, მსახიობთა, მაყურებელთა, კრიტიკოსთა შორის, რომელთაც უყვართ და აღიარებენ სცენაზე მხოლოდ სიცოცხლეს ბუნებრივობას, რეალიზმს – ჭეშმარიტებას. ამ ხალხს ნორმალური, საღი საკვები უნდა, საუკეთესო „ხორცი“, ყოველგვარი მწვავე და მაწყინარი „სანელებლის“ გარეშე. მათ არ აშინებს ძლიერი, სულის გამწმედი შთაბეჭდილებანი თეატრში: მათი სურვილია იტირონ იქ, იცინონ, განიცადონ, არაპირდაპირ თვითონაც მიიღონ მონაწილეობა პიესის ცხოვრებაში. მათი სურვილია იხილონ სცენაზე „ადამიანის სულის ცხოვრების“ ნამდვილი გადმოცემა.
ნათქვამს დაუმატეთ, რომ როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში გვხვდება გადახრები, როდესაც სიმახვილე და ტეხილი დამახინჯებამდე მიდის, ხოლო უბრალოება, ბუნებრივობა-ულტრანატურალიზმამდე.
უსაძაგლეს გათამაშებამდე აღწევს როგორც პირველი, აგრეთვე მეორე უკიდურესობა. ზემოაღნიშნულის გამო იძულებული ვარ გამოვყო სიმართლე სიცრუისაგან და ცალ-ცალკე გესაუბროთ მათ შესახებ. გიყვარს თუ გძაგს ისინი – ეს ერთია, ხოლო სულ სხვაა... თუმცა... – უცებ მოაგონდა არკადი ნიკოლოზის-ძეს და მცირე პაუზის შემდეგ, წინადადების დაუმთავრებლად, მიმართა დიმკოვას და უმნოვიხს:
– შეასრულეთ თქვენი საყვარელი „არტახების“ სცენა „ბრანდიდან“.
მგრძნობიარე სერიოზულობით შეასრულეს მათ ბრძანება, მაგრამ ჩვეულებრივი გაჭირვებითა და „ოფლის“ ღვრით.
– მითხარით, მიმართა არკადი ნიკოლოზის – ძემ დიმკოვას, – რატომ ისე მორცხვობდით და გულშეუჯერებელი იყავით სცენისმოყვარესავით?
დიმკოვა სდუმდა, აიბუზა და თავი ჩაღუნა.
– რა გიშლიდათ ხელს?
– არ ვიცი! ისე ვერ ვთამაშობ, როგორც განვიცდი... სიტყვას წარმოვთქვამ და მინდა უკანვე დავიბრუნო ნათქვამი.
– მერედა რატომ გემართება ასე? – დაჟინებით ჰკითხავდა არკადი ნიკოლოზის-ძე, - ვიდრე ბოლოს არ გამოტყდა დიმკოვა სიცრუისა და გათამაშების პანიკურ შიშში.
– ჰოო!--ჩაეჭიდა ამ სიტყვებს ტორცოვი. – სიცრუისა გეშინოდათ?
– დიახ,– დაეთანხმა დიმკოვა.
– თქვენ, უმნოვიხ? რატომ მოჩანდა თქვენს თამაშში იმდენი ძალდატანება, ცდა, ფხორვა, ტვირთმძიმეობა, მომაბეზრებელი პაუზები? – ეკითხებოდა ტორცოვი.
– უფრო ღრმად ჩაწვდომა მინდა... ცოცხალი გრძნობა, სიტყვა მინდა დავიჭირო... რომ ადამიანი იყოს... რომ სული ჩქეფდეს, თრთოდეს, ძრწოდეს... უნდა დაარწმუნო, დააჯერო...
– თქვენ ეძებდით თქვენშივე ნამდვილ სიმართლეს, გრძნობას, განცდას, სიტყვების ქვეტექსტს? ასე არ არის?
– დიახ, დიახ, სწორედ ასეა!
– აი ორი სულ სხვადასხვა ტიპის წარმომადგენელი მსახიობი, – მოგვმართა მოსწავლეებს არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – ორივესა სძაგს სცენაზე სიცრუე, მაგრამ თითოეულს თავისებურად. ასე, მაგალითად, დიმკოვას ფეთიანივით ეშინია სიცრუის და მთელ თავის ყურადღებას მხოლოდ სიცრუეს უთმობს. მხოლოდ მასზე ფიქრით

არის გართული სცენაზე ყოფნის დროს. სიმართლე სულ არ აგონდება მას, ვერ ასწრებს მოგონებას, რადგან სიცრუის შიში ფლობს მთელ მის არსებას. ეს მთლიანი დამონებაა, როდესაც ლაპარაკიც კი არ შეიძლება შემოქმედების შესახებ.
უმნოვიხსაც იგივე ემართება, ხოლო არა სიცრუის შიშით, არამედ პირიქით, სიმართლისადმი გადამეტებული სიყვარულით. ის სულ არ ფიქრობს სიცრუეზე, რადგან მთლიანად სიმართლით არის გატაცებული. საჭიროა აგიხსნათ, რომ სიცრუის წინააღმდეგ ბრძოლა ისევე, როგორც სიმართლისადმი სიყვარული სიმართლის სიყვარულისათვის, ვერაფერს ვერ შესძლებენ გარდა გათამაშებისა.
დაუშვებელია სცენაზე გამოსვლა შემოქმედებისათვის ერთი აკვიატებული აზრით: „ვეცადო როგორმე არ ვიცრუო“. არც ისე შეიძლება გამოსვლა ერთადერთი საზრუნავით, რათაც არ უნდა დამიჯდეს სიმართლე შევქმნაო. ამგვარი შეხედულებით უფრო მეტს იცრუებთ.
– მაშ როგორ ვიხსნათ თავი ან ერთის ან მეორისაგან? – თითქმის ქვითინით ეკითხებოდა საბრალო დიმკოვა.
– ორი კითხვით, რომლებიც მიმართავენ შემოქმედებას, როგორც ერბოს ქვა სამართებელის პირს. როდესაც სიცრუის აკვიატებული აზრი შეგიპყრობთ, შეეკითხეთ თქვენს თავს, თვითშემოწმების მიზნით, განათებული რამპის წინაშე:
„ვმოქმედობ თუ სიცრუეს ვებრძვი?“
სცენაზე გამოვდივართ იმისათვის კი არა, რომ ვებრძოლოთ ჩვენს ნაკლს, არამედ ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი მოქმედებისათვის. თუ მოქმედება თავის მიზანს აღწევს, ეს იმას ნიშნავს, რომ დამარცხებულია სიცრუე. მოქმედების სისწორის შესამოწმებლად მეორე კითხვა მიეცით თქვენს თავს:
„ვისთვის ვმოქმედებ: ჩემთვის ვმოქმედებ თუ მაყურებლისათვის, თუ ჩემს წინაშე მდგომი ცოცხალი ადამიანისათვის, ან პარტნიორისათვის სცენაზე?
თქვენ იცით, რომ შემოქმედების დროს მსახიობს არ შეუძლია იმავე დროს თავისი თავის მსაჯიც იყოს, არც მაყურებელია მსაჯული, როცა ის გისმენთ. თავისი დასკვნა მას სახლში დაბრუნებისას გამოაქვს. მსაჯული – პარტნიორია. თუ მსახიობმა იმოქმედა მასზე, თუ დააჯერა გრძნობიერების სიმართლეში, თანაზიარობაში, ჩანს მიღწეულია შემოქმედების მიზანი და დამარცხებულია სიცრუე.
ის, ვინც სცენაზე შემოქმედების დროს კი არ წარმოადგენს, არ გაითამაშებს, არამედ ნამდვილად, ნაყოფიერად, მიზანშეწონილად და ამასთან განუწყვეტლივ მოქმედებს, ის, ვინც თანაზიარობს სცენაზე არა მაყურებელს, არამედ პარტნიორს, ის ყოველთვის პიესისა და როლის ატმოსფეროშია, სიცოცხლით სავსე ცხოვრების ატმოსფეროში, სიმართლის, დამაჯერებლობის ატმოსფეროში – „მე ვარ“. ის სიმართლით ცხოვრობს სცენაზე.
სიცრუესთან ბრძოლის სხვა მეთოდიც არსებობს, — ანუგეშებდა არკადი ნიკოლოზის-ძე ატირებულ დიმკოვას. ძირფესვიანად ამოგლიჯო სიცრუე.
მაგრამ ვინ იქნება თავდები რომ განთავისუფლებულ ადგილზე სხვა უფრო დიდი უმართებულობა არ წამოსკუპდება.
სულ სხვაგვარად უნდა მოიქცე და გამომჟღავნებული სიცრუის ადგილზე ნამდვილი ჭეშმარიტების მარცვალი მოაბნიო. დაე, უკანასკნელმა განდევნოს პირველი, როგორც ბავშვის ახლადამოსული კბილი ამოაგდებს ხოლმე-სარძევე კბილს. დაე, სათანადოთ გამართლებულმა „თუ რომ“–მა, საგულისხმო ვითარებამ, მხიბლავმა ამოცანებმა დამაჯერებელმა მოქმედებამ განდევნოს მსახიობს შტამპი, გათამაშება და სიცრუე.
რომ იცოდეთ, რა საჭირო და აუცილებელია სიმართლის შემეცნება და მისგან

სიცრუის განდევნა. ამ პროცესმა, რომელსაც ჩვენ შტამპისა და სიცრუის აღმოფხვრას ვუწოდებთ, შეუმჩნევლად, ჩვეულებით, გამუდმებით უნდა იმოქმედოს და ყოველი ჩვენი ნაბიჯი შეამოწმოს სცენაზე.
ყველა ის, რასაც ამჟამად გეუბნებით სიმართლის აღმოცენების შესახებ, ეხება არა მარტო დიმკოვოსას, არამედ თქვენც, უმნოვიხ, – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
ერთი რჩევა მაქვს, კარგად უნდა დაიხსომოთ იგი: ნურასოდეს ნუ გააზვიადებთ სცენაზე სიმართლისადამი მოთხოვნებს და სიცრუის მნიშვნელობას. პირველისადმი მიდრეკილებას სიმართლის გათამაშებამდე მივყევართ თვით სიმართლისათვის. ხოლო, რაც შეეხება სიცრუისადმი გადაჭარბებულ შიშს, ეს ქმნის არაბუნებრივ სიფრთხილეს, აგრეთვე ერთ უდიდეს სცენიურ „უმართებულობას“. უკანასკნელს, როგორც სიმართლეს სცენაზე, დამშვიდებით უნდა მოვეპყრათ, სამართლიანად, ჩაუძიებლად. იმდენად არის საჭირო სცენაზე, რამდენადაც დამაჯერებელია იგი, პარტნიორი და გაბედულად შეასრულოს დასახული შემოქმედებითი ამოცანები.
სიცრუიდანაც შეიძლება აგრეთვე სარგებლობის მიღება, თუ გონივრულად მივუდგებით მას.
სიცრუე – კამერტონია იმისი, რაც არ უნდა ჩაიდინოს მსახიობმა.
არაფერია, თუ ერთი წუთით შევეცდებით და დავუშვებთ სიცრუეს, უმთავრესია, რომ ერთი და იმავე დროს კამერტონმა სისწორის ანუ სიმართლის საზღვარზე მიგვითითოს, უმთავრესია, რომ შეცდომის დროს სწორი გზა გვიჩვენოს. ამ პირობებში წუთიერი ღრძობა და სიცრუე მსახიობს სარგებლობას მოუტანენ, საზღვარს უჩვენებენ, რომლის იქითაც აღარ შეიძლება წასვლა.
შემოქმედების დროს თვითგამორკვევის ასეთი პროცესი აუცილებელია. ეს კიდევ ცოტაა – ის უწყვეტი უნდა იყოს, პერმანენტული.
საჯარო შემოქმედების ატმოსფეროში, მღელვარების გამო, მსახიობი მოწადინებულია მეტი გრძნობა გამოამჟღავნოს, ვიდრე მას ნამდვილად მოეპოვება. მერე, საიდან? თეატრალურ განცდათა რეგულირებისათვის ემოციათა სათადარიგო საწყობები არ მოგვეპოვება. შეიძლება თავი შეიკავო ან გადაამეტო მოქმედებას, მოჭარბებით მისცე, ვიდრე საჭიროა, ცდა, ვითომდა გამონასახი გრძნობისა. მაგრამ ყველა ეს კი არ აძლიერებს, პირიქით, სპობს მას. ეს – გარეგანი გათამაშებაა, გადამლაშება.
სიმართლის გრძნობის პროტესტი საუკეთესო რეგულატორია მოცემულ წუთებში. ამ პროტესტებს იმ შემთხვევაშიც უნდა გავუწიოთ ანგარიში, როდესაც მსახიობი სიმართლით ცხოვრობს, როლის შინაგანი ცხოვრებით. ხშირად ასეთ მომენტში მისი გარეგანი სახვითი ნერვიულობის გამო ზომაზე მეტად ცდილობს და შეუგნებლად გაითამაშებს ხოლმე. ამას უსათუოდ სიცრუისაკენ მივყევართ.
გაკვეთილის დასასრულს ტორცოვმა გვიამბო რომელიღაც მსახიობის შესახებ, რომელიც სიმართლის დახვეწილი გრძნობით არის დაჯილდოებული, როდესაც ის, მაყურებელთა დარბაზში მჯდომი, სხვის თამაშს არჩევს. მაგრამ გამოვა თუ არა სცენაზე და შეიქმნება შესასრულებელი პიესის მოქმედი პირი, იგივე მსახიობი კარგავს სიმართლის გრძნობას.
– ძნელი დასაჯერებელია, – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – რომ ერთი და იგივე ადამიანი, რომელიც ეს-ეს არის ისეთი თავგამოდებით არჩევდა თავისი ამხანაგების სიყალბესა და გათამაშებას, სცენაზე გამოსვლისას, პირადად თვითონ უფრო დიდ შეცდომებს უშვებს, ვიდრე ის, ვისაც აკრიტიკებდა.
ასეთი და მათი მსგავსი მსახიობების სიმართლის გრძნობა, როგორც მაყურებლისა და როგორც სპექტაკლის შემსრულებლისა, სხვადასხვანაირია.

. . . . . 19. წ.

– ნაზვანოვ, ვიუნცოვ! გადით სცენაზე და მითამაშეთ ეტიუდი, რომელიც ყველაზე მეტად გეძნელებათ. ასეთი ეტიუდით მე მიმაჩნია „ფულების დაწვა“.
თქვენ ვერ შესძლებთ მის დაუფლებას უპირველეს ყოვლისა რომელიც მე მოვიგონე. „უცებ“–ს თქვენ მიყევხართ თამაშობამდე „საერთოდ“. სცადეთ ამ ძნელი ეტიუდის ნაწილობრივ დაუფლება, მიჰყევით კვალდაკვალ სულ მარტივ მოქმედებას, რასაკვირველია, მთლიანი ერთეულის შესაბამისად. დაე, თითოეული სულ პატარა დამხმარე მოქმედება დაყვანილი იქნეს სიმართლემდე, მაშინ მთლიანი თავისთავად წავა სისწორით და თქვენც დაიჯერებთ მის სინამდვილეს.
– მომეცით, გეთაყვა, ბუტაფორული ფულები, – მივუბრუნდი კულისებს უკან მდგომ მორიგე მუშას.
– არ არის საჭირო, უიმისოდ ითამაშეთ, – შემაჩერა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
დავიწყე არარსებული ფულების თვლა.
– არ მჯერა! - შემაჩერა ტორცოვმა, როგორც კი გავუწოდე ხელი წარმოსახული ფულის შეკვრას.
– რა არ გჯერათ?
– თქვენ არც კი დახედეთ მას, რასაც შეეხეთ.
მივიხედე წარმოსახული ფულის შეკვრისაკენ, ვერაფერი დავინახე, გავუწოდე ხელი და უკანვე წამოვიღე.
ზრდილობისათვის თითები მაინც მოგეკეცათ, თორემ თუ ამისათვის ერთი წამია საჭირო. ნუ ძუნწობთ, თუ გინდათ გაამართლოთ და ფიზიკურად დაიჯეროთ, რასაც აკეთებთ. აბა, ვინ ხსნის მაგრე? მოძებნეთ ბაწარი, რომლითაც შეკრულია იგი. ეგრე არა! ბოლოებს ქვეშ ჩახლართავენ, რომ არ გაიხსნას შეკვრა. არც ეგრე ადვილია ბოლოების გამორჩევა. აი ასე, – მიწონებდა არკადი ნიკოლოზის–ძე. – ახლა გადაითვალეთ თითოეული შეკვრა.

.... 19. . წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე გვეუბნებოდა გაკვეთილზე:
– როდესაც სიმართლე და რწმენა მსახიობის მოქმედების შესაბამისად, თავისთავად შეიქმნება სცენაზე, ეს, რასაკვირველია, ყველაზე უკეთესია?
მაგრამ. როგორ მოვიქცეთ, როდესაც ეს არ ხდება?
ამ შემთხვევაში ფსიქოტექნიკის შემწეობით უნდა ეძიოთ, შექმნათ ეს სიმართლე და მისი რწმენა.
არ შეიძლება იმის შექმნა, რაც შენ თვითონ არა გჯერა, რაც მართებულად მიგაჩნია. მაშ სად ვეძიოთ და როგორ შევქმნათ სიმართლე და რწმენა თვით ჩვენში? შინაგან განცდებსა და მოქმედებაში? ხომ არა, ან ადამიანი-მსახიობის ფსიქიური ცხოვრების სფეროში? მაგრამ შინაგანი განცდები ძლიერ რთულია, შეუმჩნეველი, ჟინიანი, ძლიერ ცუდი საფიქრებელი, იქ, სულიერ სფეროში, სიმართლე და რწმენა ან თავისთავად წარმოიშვებიან, ან რთული ფსიქოტექნიკური მუშაობის მეშვეობით შეიქმნებიან. სიმართლისა და რწმენის პოვნა ან გამოწვევა ადვილია სხეულის სფეროში, სულ უწვრილმანეს, უბრალო ფიზიკურ ამოცანებსა და მოქმედებაში. ისინი მისაწვდომი არიან, მყარი, ხილული, საგრძნობი, ემორჩილებიან ცნობიერებასა და ბრძანებას, ამასთან, ადვილად შეიძლება მათი ფიქსირება. აი რატომ მივმართავთ

მათ პირველ რიგში, რომ მათი შემწეობით მივუდგეთ შესაქმნელ როლებს.
მოდით, ვცადოთ.

ოხ! როგორ უცებ გააკეთეთ ყველაფერი. ვერც ერთი კარგად დახელოვნებული მოლარე ვერ დაითვლის ასე სწრაფად ძველ, გაზინზლულ ფულებს.
ხედავთ, რამდენ რეალისტურ დეტალებამდე, რამდენ წვრილმან სიმართლემდე უნდა მიხვიდეთ, რომ ჩვენმა ფიზიკურმა ბუნებამ დაიჯეროს, რაც სცენაზე ხდება.
მოქმედება–მოქმედებით, წამი-წამით, ლოგიკურად და თანამიმდევრობით ჩართავდა ტორცოვი ჩემს ფიზიკურ მუშაობას. წარმოსახული ფულების დათვლის დროს თანდათანობით ვიგონებდი, როგორ, რა წესით და თანამიმდევრობით წარმოებს ცხოვრებაში ეს პროცესი.
ტორცოვის მიერ ნაკარნახევი ყველა ლოგიკური მოქმედებით დღეს ჩემში სულ სხვა დამოკიდებულება შეიქნა „ცუდუღელასადმი“ (წარმოდგენილი ფულების შეკვრა). თითქოს მართლა ფულები გამიჩნდა ხელში, ან უფრო, სწორედ, სწორი დამიზნება გამოიწვია მათდამი, სინამდვილეში არარსებული ობიექტისადმი. სრულებით ერთი და იგივე არ არის – უაზროდ ამოძრავებდე თითებს ან ითვლიდე ჭუჭყიან, დასრესილ მანეთიანებს, რომლებიც გონებით მქონდა წარმოდგენილი.
როგორც კი ფიზიკური მოქმედების ნამდვილი სიმართლე ვიგრძენი, მაშინვე მყუდროთ მოვიკალათე სცენაზე.
ამასთან, ჩემდაუნებურად, ექსპრომტებმა იჩინეს თავი: ბაწარი დავახვიე და იქვე გვერდით დავდე მაგიდაზე. ამ უბრალო რამემ დადებითად იმოქმედა თავისი სიმართლით. ამას გარდა, მან სულ ახალ-ახალი ექსპრომტები გამოიწვია. მაგალითად, სანამ შეკვრების თვლას შევუდგებოდი, მანამდე დიდხანს ვურტყამდი მაგიდაზე შეკვრას გვერდებით, რომ მომეშანდაკებინა და წესრიგზე დამელაგებინა ისინი. ამ დროს გვერდში მჯდარ ვიუნცოვს გაეცინა, როდესაც მიხვდა ჩემს მოქმედებას.
– რას იცინი? – ვკითხე.
– არაფერს... ძალიან მიმსგავსებული გამოვიდა, – იყო პასუხი.

– აი რას ვუწოდებთ ბოლომდე და სრულიად გამართლებულ ფიზიკურ მოქმედებას, რაც შეიძლება ორგანულად დაუჯერო მსახიობს! – შესძახა პარტერიდან არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
მცირე პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ გვიამბო:
– ამ ზაფხულს, დიდი ხნის შემდეგ კვლავ ვცხოვრობდი აგარაკზე სერპუხოვის მახლობლად, სადაც უწინ ხშირად ვატარებდით არდადეგებს. სადგურიდან კარგა მანძილზე იყო დაშორებული ჩემი ბინა. მაგრამ, თუ პირდაპირი გზით წავიდოდი ხევ-ხევ, ტყითა და ნაკაფით, გზას რამდენჯერმე ამოკლებდი. თავის დროზე ბილიკიც კი გავიყვანე, მაგრამ, რაც ხანს მე იქ აღარ ვყოფილვარ, ხშირ ბალახს დაეფარა ის. ხელმეორედ მომიხდა ბილიკის გაყვანა. თავიდან არ იყო ადვილი ეს საქმე: ხშირად ავცდებოდი პირდაპირ ხაზს და სოფლის შარაზე მოვხვდებოდი ხოლმე, ხშირი მოძრაობით აქა--იქ ამოხრულ და გაფუჭებულ გზაზე. ამ გზას სულ სხვა მხარეს მივყევართ, სადგურიდან მოშორებით. ხშირად მიხდებოდა უკან დაბრუნება, ჩემივე კვალის ძებნა და ბილიკის გაყვანა. ამისათვის ვხელმძღვანელობდით ნაცნობ ხეთა განრიგებით, ჯირკებით, აღმართითა და თავქვეებით. მეხსიერებაში ჩამრჩნენ ყველა ისინი და გარკვეულ გეზს აძლევდნენ ჩემს ძიებას.
ბოლოს თვალწინ გადამეშალა გატკეპნილი ბალახის გრძელი ბილიკი, რომელზედაც დავდიოდი სადგურამდე და უკან.

ქალაქში ხშირი მოგზაურობისა და თითქმის ყოველდღე სიარულის გამო, ხელახლა გაიტკეპნა ბილიკი.
ხელახალი პაუზის შემდეგ განაგრძო არკადი ნიკოლოზის-ძემ:
– დღეს ნაზვანოვთან ერთად ჩვენ ნიშანში ამოვიღეთ და აღვადგინეთ მეხსიერებაში ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი „ფულების დაწვის“ ეტიუდში. ეს ხაზი – აგრეთვე თავისებური „ბილიკია“ რეალურ ცხოვრებაში თქვენ კარგად იცნობთ მას, ბოლო სცენაზე ხელმეორედ მოგვინდა მისი გატკეპნა.
ამ სწორ ხაზთან ერთად ნაზვანოვს ჩვეულებით შეთვისებული ჰქონდა კიდევ მეორე ხაზიც – არასწორი. ის შტამპისა და პირობითობისაგან შესდგება. ის ძალაუნებურად უხვევდა ამ ხაზისაკენ. ეს შემცდარი ხაზი ჩვენ შეგვიძლია შევადაროთ ნიაღვარით ამოხრამულ სოფლის შარაგზას. სწორედ ეს შარაგზა გადაახვევინებდა ნაზვანოვს სწორი ხაზიდან-უბრალო ხელოსნობისაკენ. ამ უსწორო ხაზის თავიდან აცილების მიზნით, როგორც მე დამემართა ტყეში, მასაც დასჭირდა ძებნა და გაყვანა ფიზიკური მოქმედების ახალი, სწორი ხაზისა. შეიძლება მისი შედარება გატკეპნილ ბალახთან ტყეში. ნაზვანოვს ახლა უფრო მეტი ტკეპნა – მოუხდება, ვიდრე არ გადააქცევს „ბილიკად“ რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ დააფიქსირებს როლის სწორ გზას.
ჩემი ხერხის საიდუმლოება ნათელია. ფიზიკური მოქმედება კი არ არის მთავარი. როგორც ასეთი არამედ ის სიმართლე და რწმენა მათი, რომლითაც ეს მოქმედებანი გვეხმარებიან გამოვიწვიოთ და ვიგრძნოთ ჩვენში.
მცირე საშუალო, დიდი, უფრო დიდი ნაკვეთების, მოქმედებისა და სხვათა მსგავსად, ჩვენს საქმიანობაში არსებობს მცირე, დიდი, უფრო დიდი სიმართლე და მათი რწმენის მომენტები. თუ ერთი ხელის მოსმით უცებ ვერ აითვისებ ერთიანი დიდი მოქმედების მთლიან სიმართლეს, იმ შემთხვევაში უნდა დაანაწილო პატარებად და ეცადო დაიჯერო მათგან სრულიად პატარა მაინც.
სწორედ ასე ვიქცეოდი როდესაც ბილიკი გამყავდა ხევსა და ტყე-ღრეში. მაშინ მე ხელს მიწყობდნენ სრულიად პატარა ნიშნები, სწორი გზის შესახებ მოგონებები (ჯირკვები, თხრილები, ბორცვები). აგრეთვე ნაზვანოვთან ერთად დიდით კი არა სულ მცირე ფიზიკური მოქმედებით მივდიოდი და ვეძებდი მათში სიმართლისა და რწმენის მომენტებს. ერთნი მეორეს წარმოშობდნენ, ერთად კი მესამესა და მეოთხეს გამოიწვევდნენ და ა. შ. თქვენ გგონიათ, ეს ცოტაა? სცდებით, ეს დიდი რამ არის, იცით თუ არა, რომ ხშირად სიმართლისა და რწმენის ერთი მომენტის მოქმედების სინამდვილეში მსახიობს უცებ აეხილება თვალი, შეუძლია როლში იგრძნოს თავისი თავი და მთლიანი პიესის დიდი სიმართლე დაიჯეროს. ცხოვრების სიმართლის მომენტი მთელი როლის სწორ გეზს უკარნახებს.
რამდენი ასეთი მაგალითის მოყვანა შემეძლო ჩემი პრაქტიკიდან! მსახიობის პირობითი, ხელოსნური თამაშის დროს მოულოდნელობას ჰქონდა ადგილი: სკამი წაიქცა ან ცხვირსახოცი გაუვარდა ხელიდან მსახიობ ქალს და აღებაა საჭირო, ან მიზანსცენა გამოიცვალა და მოულოდნელად უნდა მოხდეს ავეჯის ხელახლად განლაგება. როგორც ახლადშემოჭრილი სუფთა ჰაერი გამოაცოცხლებს დახშულ ოთახს, ისე სცენის პირობითობით ატმოსფეროში ნამდვილი ცხოვრებიდან შემოქრილი შემთხვევითობა გამოაცოცხლებს მკვდარ, შაბლონურ თამაშს.
მსახიობი იძულებულია ექსპრომტით აიღოს ცხვირსახოცი ან სკამი, რადგან შემთხვევითობა არ გაუვლია როლის რეპეტიციაზე. ასეთი მოულოდნელი მოქმედება არ მოხდება აქტიორულად, არამედ ადამიანურად და ქმნის ნამდვილ ცხოვრების

სიმართლეს. რომელიც შეუძლებელია არ დაიჯერო. ასეთი სიმართლე მკვეთრად განსხვავდება პირობითი, თეატრალური, აქტიორული თამაშიდან. ყველა ეს იწვევს სცენაზე ცოცხალ მოქმედებას, აღებულს თვით ცხოვრების სინამდვილიდან, რომელსაც მსახიობმა გადაუხვია. ხშირად საკმარისია ასეთი მომენტი იმისათვის, რომ სწორი გეზი აიღოს მსახიობმა ან ახალი შემოქმედებითი ძვრა, წაქეზება გამოიწვიოს. მისი წყალობით თითქოს ახალი, ცოცხალი მდინარება იჩენს თავს ასახულ სცენაში, შეიძლება, მთელ აქტში ან მთელ პიესაში. ის მსახიობზეა დამოკიდებული – ჩაურთოს როლს შემთხვევითი მომენტი, ცოცხალი ადამიანის ცხოვრებიდან შემოჭრილი, თუ უარყოს იგი და გამოთიშოს როლიდან.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, პიესის მოქმედი პირის სახით, მსახიობს შეუძლია მიუდგეს შემთხვევითობას და როლში ჩაურთოს ეს შემთხვევითობა მხოლოდ ერთხელ, შეიტანოს როლის პარტიტურაში, მისი ცხოვრების ხაზში. მაგრამ მას აგრეთვე შეუძლია ერთი წამით გამოვიდეს როლიდან, განდევნოს სცენიდან ძალაუნებურად შემოჭრილი შემთხვევითობა (ე. ი. აიღოს ცხვირსახოცი ან სკამი), ხოლო შემდეგ ხელახლა დაუბრუნდეს სცენის პირობით ცხოვრებას, მსახიობის შეწყვეტილ თამაშს.

თუ ერთ პატარა სიმართლისა და რწმენის მომენტს შეუძლია მიიყვანოს მსახიობი შემოქმედებამდე, მაშინ ასეთი მომენტების მთელი რიგი, რომლებიც ერთიმეორეს მისდევენ ლოგიკურად და თანამიმდევრობით ხომ სულ უდიდეს სიმართლეს და ნამდვილი რწმენის ერთ მთლიან გრძელ პერიოდს შექმნიან. ამასთან ერთნი ხელს შეუწყობენ და გააძლიერებენ სხვებს.

მაშ, ნუ აითვალწუნებთ მცირე ფიზიკურ მოქმედებას და ისწავლეთ სიმართლის და რწმენის გულისათვის იმით სარგებლობა, რასაც ნამდვილად აკეთებთ სცენაზე.

. . . . . 19 . . წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე გვეუბნებოდა:

– იცით თუ არა, რომ მცირე ფიზიკურ მოქმედებას, მცირე ფიზიკურ სიმართლეს და მისი დაჯერების მომენტს დიდი მნიშვნელობა ეძლევა სცენაზე როლის არამც თუ უბრალო და მარტივ ადგილებში, არამედ ტრაგედიისა და დრამის განცდათა უძლიერეს, კულმინაციურ ადგილებშიც კი. აი, მაგალითად: რას აკეთებთ, როდესაც „ფულების დაწვის“ ეტიუდის მეორე, დრამატულ ნახევარს თამაშობთ? – შემეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე. გაექანებით ბუხრისკენ, ამოიტაცებთ ცეცხლიდან ფულების შეკვრას, ცდილობთ გონს მოიყვანოთ გრძნობადაკარგული კუზიანი, გაექანებით ბავშვის დასახსნელად და ა.შ. აი ფიზიკურ მოქმედებათა საფეხურები, რომელი ხაზთაც ვითარდება ბუნებრივად და თანამიმდევრობით თქვენს მიერ შექმნილი როლის ფიზიკური ცხოვრება ეტიუდის უმწვერვალეს ტრაგიკულ სცენაში.

აი მეორე მაგალითიც:

რას აკეთებს მომაკვდავის ახლობელი მეგობარი ან ცოლი? სიცხეს უსინჯავს, კომპრესებს უკეთებს მდოგვის ცომით. ყველა ამ წვრილმან მოქმედებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ავადმყოფის ცხოვრებაში და ამიტომ სისრულეში მოჰყავთ, ვით სასწაულმოქმედება, მთელი სულია მათში ჩაქსოვილი. არც საკვირველია:

სიკვდილთან ბრძოლის დროს დაუდევრობა დანაშაულია: შეიძლება წუთისოფელს გამოასალმოს ავადმყოფი.
აი კიდევ მესამე მაგალითი:
რას აკეთებს ლედი მაკბეტი ტრაგედიის კულმინაციურ მომენტში? ასრულებს სულ უბრალო ფიზიკურ მოქმედებას: სისხლის ლაქას იშორებს ხელიდან.
– უკაცრავად, – სასწრაფოდ გამოესარჩლა შექსპირს გოვორკოვი. – ნუთუ დიდი მწერალი იმისათვის ქმნიდა თავის შედევრებს, რომ მისმა გმირებმა ხელები იბანონ ან კიდევ სხვა ნატურალისტურ მოქმედებას მიყონ ხელი.
– რა იმედგაცრუებაა, არა! - ირონიით მიუგო ტორცოვმა. – სულ არ უნდა ფიქრობდეთ „ტრაგიკულზე“ უარყავით თქვენს მიერ ამოჩემებული დაჭიმულობა, აქტიორული მანჭვა, გათამაშება „პათოსი“ და „შთაგონება“ ბრჭყალებში! დაივიწყეთ მაყურებელი, მასზე მომხდარი შთაბეჭდილება და ყველა მსგავსი ისტორიული სილამაზის ნაცვლად უნდა გადაჰყვეთ მცირე ფიზიკურ, რეალისტურ მოქმედებას, მცირე ფიზიკურ სიმართლეს და გულწრფელად გჯეროდეთ მათი სინამდვილე!!
შემდეგში მიხვდებით, რომ ეს საჭიროა არა ნატურალიზმისათვის, არამედ გრძნობის სიმართლისათვის, მისი სინამდვილის დასაჯერებლად, რომ თვით ცხოვრებაშიც დიადი განცდები ხშირად გამოკრთებიან ჩვეულებრივ მცირე ნატურალისტურ მოქმედებაში.
ჩვენ, მსახიობებმა, ფართოდ უნდა ვისარგებლოთ იმით, რომ მთავარ საგულისხმო ვითარების სფეროში მოქცეული ეს ფიზიკური მოქმედებანი დიდ მნიშვნელობას მოიპოვებენ ხოლმე. ამ პირობებში შეიქმნება სულისა და სხეულის ურთიერთმოქმედება, მოქმედება და გრძნობა, რის გამო გარეგანი ეხმარება შინაგანს, ხოლო შინაგანი გარეგანს იწვევს: სისხლის ლაქის მოცილება ეხმარება ლედი მაკბეტს პატივმოყვარული ზრახვების შესრულებას, ხოლო პატივმოყვარული ზრახვები აიძულებენ მას მოიცალოს სისხლის ლაქა. ტყუილად ხომ არ არის, რომ ლედი მაკბეტის მონოლოგში ერთიმეორეს სცვლის ზრუნვა სისხლის ლაქის შესახებ და ბანკოს მკვლელობის ცალკეული მომენტების მოგონება. ლაქის მოცილების მცირე, რეალური, ფიზიკური მოქმედება დიდ მნიშვნელობას მოიპოვებს ლედი მაკბეტის შემდგომ ცხოვრებაში, ხოლო შინაგანი ძლიერი მისწრაფება (პატივმოყვარე ზრახვები) დახმარებას საჭიროებს მცირე ფიზიკური მოქმედებისას.
მაგრამ კიდევ არის უფრო მარტივი და პრაქტიკული მიზეზი იმისა, თუ ფიზიკურ-მოქმედებათა სიმართლე რატომ მოიპოვებს მთავარ მნიშვნელობას ტრაგიკული აღმავლობის წუთებში. საქმე ის არის, რომ ძლიერ ტრაგედიაში მსახიობი იძულებულია შემოქმედებითი დაძაბულობის უმაღლეს წერტილამდე ავიდეს, ძნელია ამის მიღწევა. მართლაც, როგორ ძალდატანებას უნდა მიმართო, რომ გამოიწვიო შენში აღფრთოვანება სურვილის ბუნებრივი გამოძახილის გარეშე! განა ისე ადვილია შენი ნებისყოფის წინააღმდეგ მიაღწიო იმ დიად განცდებს, რომლებსაც მხოლოდ შემოქმედებითი გატაცება წარმოშობს! ასეთი ბუნების წინააღმდეგ გალაშქრებით ძნელი არ არის გადაიჩეხო სადმე და ჭეშმარიტი გრძნობის ნაცვლად გამოიწვიო უბრალო, ხელოსნური აქტიორული გათამაშება და კუნთების მანჭვა-გრეხვა. გათამაშება ადვილია, ცნობილია, ჩვეულია მექანიკურ წვრთნამდე. ეს უმცირესი წინააღმდეგობის გზაა.
ასეთი შეცდომის თავიდან ასაცილებლად უნდა ჩაებღაუჭო რაიმე რეალურს, მტკიცეს, ორგანულს, საგრძნობს. აი აქ გვჭირია ჩვენ ნათელი, გარკვეული, ამაღელვებელი, მაგრამ ადვილად შესასრულებელი ფიზიკური მოქმედება, ტიპიური

განცდითი მომენტისადმი. ის ბუნებრივად, მექანიკურად წაგვიყვანს ჩვენ სწორი გზით და შემოქმედებისათვის საძნელო ადგილებში არ გადაგვახვევინებს ცრუ გზაზე.
სწორედ ტრაგედიისა და დრამის ამ აღმავალი განცდების წუთებში მარტივი და სწორი ფიზიკური მოქმედება, რომელსაც ადვილად ჩაებღაუჭები, სრულიად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მოიპოვებს. რამდენადაც ის მარტივი მისაწვდომი და შესასრულებელია, იმდენად ადვილია მისი დაჭერა ძნელ მომენტში. სწორი ამოცანა სწორი მიზნისაკენ წაგვიყვანს. ეს დაიცავს მსახიობს უმცირესი წინააღმდეგობის გზისაგან, ანუ შტამპისა და ხელოსნობისაგან.

კიდევ არის ერთი უაღრესად მთავარი პირობა, რომელიც უფრო მეტ ძალას და მნიშვნელობას აძლევს მარტივ, მცირე ფიზიკურ მოქმედებას.
ეს პირობა შემდეგში მდგომარეობს: უთხარით მსახიობს, რომ მისი როლი, ამოცანა, მოქმედება ფსიქოლოგიურია, ღრმა ტრაგიკული და მაშინვე იწყებს დაძაბვას, თვით ვნებათა გათამაშებას, მათ ნაფლეთებად გლეჯას“ ან თავის სულში ჩაძვრომას და გრძნობის ამაოდ ძალდატანებას.

მაგრამ თქვენ მსახიობს მისცემთ ყველაზე უბრალო ფიზიკურ ამოცანას და გახვევთ ამ ამოცანას შინაარსიან, აღმაფრთოვანებელ საგულისხმო ვითარებაში, მაშინ ის მოქმედებათა შესრულებას ისე მიუდგება, რომ არ დააშინებს თავის თავს და ვერც ის გარემოება ჩააფიქრებს, არის თუ არა მიჩქმალული მის მოქმედებაში ფსიქოლოგია, ტრაგედია და დრამა.

მაშინ სიმართლის გრძნობა შევა თავის უფლებაში, ხოლო ეს გარემოება შემოქმედების ერთი იმ მთავარ მომენტთაგანია, საითკენაც მივყევართ მსახიობის ფსიქოტექნიკას. ასეთი მიდგომის მეოხებით გრძნობა თავიდან იცილებს ძალდატანებას და ვითარდება ბუნებრივად, სრულყოფილად.

დიდი მწერლებისათვის სრულიად უმცირესი ფიზიკური ამოცანებიც კი გარემოცული არიან დიდი და მნიშვნელოვანი საგულისხმო ვითარებით, რომელშიაც დამალული არიან გრძნობის მომხიბლავი გამომწვევნი.
ამგვარად, ტრაგედიაში პირიქით უნდა მოიქცეთ, ვიდრე უმნოვიხი აკეთებს, სახელდობრ: კი არ უნდა გამოწუროთ თქვენგან შინაგანი გრძნობა, არამედ უნდა იფიქროთ ფიზიკური მოქმედების მხოლოდ სისწორით შესრულების შესახებ პიესის მიხედვით ჩვენს გარშემო შექმნილ საგულისხმო ვითარებაში.
ტრაგიკულ მომენტებს უნდა მიუდგეთ არამც თუ ძალდაუტანებლად და მანჭვა-გრეხვის გარეშე, როგორც ამას უმნოვიხი სჩადის, არამედ ნერვულობისა და ცახცახის გარეშეც კი, როგორც დიმკოვა და, მასთან ერთბაშად კი არა, როგორც მრავალ მსახიობს სჩვევია, არამედ თანდათანობით, თანმიმდევრულად და ლოგიკურად, ფიზიკურ მოქმედებათა თითოეულ მცირე და დიდი სიმართლის შეგრძნობით და მათდამი რწმენით.
როდესაც თქვენ აითვისებთ გრძნობისადმი მიდგომის ასეთ ტექნიკას, მაშინ თქვენ აითვისებთ გრძნობისადმი სულ სხვა, სწორი დამოკიდებულება დრამატიული და ტრაგიკული აღმავლობის მომენტისადმი. აღარ გექნებათ მათი შიში.
ხშირად დრამის, ტრაგედიის, ვოდევილისა და კომედიის განსხვავება მხოლოდ იმ საგულისხმო ვითარებაში მდგომარეობს, რომელშიც მიმდინარეობს წარმოსადგენი პირის მოქმედება. ხოლო დანარჩენში ერთნაირად მიმდინარეობს ფიზიკური ცხოვრება. ვოდევილშიც, ტრაგედიაშიც ადამიანები სხედან, დადიან, ჭამენ.
მაგრამ ნუთუ თქვენ ეს გაინტერესებთ? უმთავრესი ის არის. თუ რისთვის კეთდება ყველაფერი ეს; მთავარია საგულისხმო ვითარება, „თუ რომ“. ისინი აცოცხლებენ და

ამართლებენ მოქმედებას. უკანასკნელს სულ სხვა მნიშვნელობა ეძლევა, როდესაც ის პიესის ცხოვრების ტრაგიკულ თუ სხვა პირობებში მოხვდება. ის დიდ ამბად, გმირობად იქცევა იქ. რასაკვირველია, ეს მოხდება სიმართლისა და რწმენის მეოხებით. ჩვენ გვიყვარს მცირე და დიდი ფიზიკური მოქმედებანი მათი ნათელი, საგრძნობი სიმართლის გამო, ისინი ქმნიან ჩვენი სხეულის ცხოვრებას, ხოლო ეს კი მთელი როლის ნახევარი ცხოვრებაა.
ჩვენ გვიყვარს ფიზიკური მოქმედება იმისათვის რომ მას ადვილად და შეუმჩნევლად შევყავართ თვით როლის ცხოვრებაში, მის შეგრძნობაში. ჩვენ გვიყვარს ფიზიკური მოქმედება კიდევ იმისათვის, რომ გვეხმარება შევაჩეროთ მსახიობის ყურადღება სცენის, პიესის, როლის არეში და მის ყურადღებას მიმართავს როლის მყარ, მტკიცე და სისწორით დადგენილი გზით.

.... 19..წ.

არკადი ნიკოლოზის ძემ მე და ვიუნცოვს გვიბრძანა „ფულების დაწვის“ ეტიუდიდან იმ ადგილის განმეორება, რომელიც ერთ-ერთ წინა გაკვეთილზე გავიარეთ. თამაშის გუნებაზე ვიყავი, შედარებით სწრაფად აღვადგინე მეხსიერებაში წინათ განვლილი და სწორად შევასრულე ყველა ფიზიკური მოქმედება.
რა სასიამოვნოა სცენაზე სიმართლის შეგრძნება; არამც თუ სულით, სხეულითაც კი! ასეთი განწყობილების დროს ისეთ ნიადაგსა გრძნობ ფეხქვეშ, რომელზეც შეიძლება მაგრად დგომა და დარწმუნებული ხარ, რომ ფეხს ვერავინ მოგაცვლევინებს.
– რა სიხარულს განიცდი, როდესაც გჯერა შენი თავისა სცენაზე და ამასთან გრძნობ, რომ სხვებსაც სჯერათ შენი! – შევძახე თამაშის გათავების შემდეგ.
– და მერე რა დაგეხმარათ მაგ სიმართლის პოვნაში? – შემეკითხა არკადი ნიკოლოზის ძე.
– წარმოსახვის ობიექტი არარა – ცუდუღელა!
– ან უფრო სწორად – ფიზიკური მოქმედება მაგ ცუდუღელით – გამისწორა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. ეგ მთავარი მომენტია და კიდევ უნდა გესაუბროთ მაგის შესახებ. თქვენ მხოლოდ წარმოიდგინეთ: მთელს თეატრში გაბნეული ყურადღება ჩაებღაუჭება არ არსებულ ობიექტს ცუდუღელას. ის სცენაზე იმყოფება, პიესის ცხოვრების შუაგულში, შემოქმედს ავიწყებს მაყურებელს და ყველაფერს, რაც კი სცენის გარეშეა. ცუდუღელა დასაწყისში თვითონ მიიპყრობს მსახიობის ყურადღებას, შემდეგ ფიზიკურ მოქმედებებს მიაპყრობს და აიძულებს კვალდაკვალ მიჰყვეს მათ.
ცუდუღელა თქვენც დაგეხმარათ დაგეყოთ დიდი ფიზიკური მოქმედება თავის შემადგენელ ნაწილებად და თითოეულთ მათგანი ცალკე შეგესწავლათ, თავის დროზე, უაღრესი ბავშვობის ხანაში, როდესაც თქვენ შეისწავლიდით ყოველ წვრილმანს, დამხმარე, შემადგენელ მოქმედებას. ჩაატარეთ ასეთივე მუშაობა სცენაზე. მსახიობის ბავშვობაშიც ყველაფერი აგრეთვე თავიდან უნდა ისწავლოთ.
კიდევ რა დაგეხმარათ მიგეღწიათ სიმართლისათვის „ფულების დაწვის“ ეტიუდში?
– აღარ მეშვებოდა ტორცოვი.
გაჩუმებული ვიყავ, რადგან უცებ ვერ მოვისაზრე.
თქვენ დაგეხმარათ ლოგიკა და თქვენი მოქმედებების თანამიმდევრობა- რომელთა მიღწევასაც ვცდილობდი მე. ეს კიდევ უფრო მთავარი მომენტია, რაზედაც დიდხანს უნდა შევჩერდეთ.

ლოგიკა და თანმიმდევრობაც მონაწილეობას იღებენ ფიზიკურ მოქმედებაში ისინი ამყარებენ მათში წესრიგს, სიმწყობრეს, აზრს და ხელს უწყობენ გამოიწვიონ ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი მოქმედება.
რეალურ ცხოვრებაში ჩვენ ამის შესახებ არა ვფიქრობთ. იქ ყველაფერი თავისთავად მიმდინარეობს, როდესაც ფოსტაში ან ბანკში ვიღებთ ფულს ჩვენ ისე არ ვითვლით, როგორც ნაზვანოვი ითვლიდა ეტიუდში, ჩემს მიერ შესწორების შეტანამდე. ბანკში ფულს ისე ითვლიან, როგორც ამას ნაზვანოვი ითვლიდა ჩემს მიერ მასთან ჩატარებული მუშაობის შემდეგ.
– ასეც უნდა იყოს! ბანკში შეიძლება გადააყოლო ასი, ორასი და ყველას ეშინია ამისი, ხოლო სცენაზე ეს საშიში არ არის. სცენაზე ზარალი არ შეიძლება, მსჯელობდნენ მოსწავლენი.
– ცხოვრებაში ერთი და იმავე მიმდინარე მოქმედებათა ხშირი განმეორების წყალობით შეიქმნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას „მექანიკური“ ლოგიკა და ფიზიკურ და სხვა მოქმედებათა თანმიმდევრობა, განმარტავდა ტორცოვი – ამისათვის თავისთავად წარმოიშვება და უხილავად გვხელმძღვანელობს აუცილებელი ქვეცნობიერებითი ყურადღების სიმახვილე და ინსტიქტური თვითშემოწმება.
– ლოღიკა და თანა...მიმ...დევ...რობა მოქ...მედე...ბისა... მექა...ნიკუ..რი.. ყურად..ღების.. გამა...ხვი...ლება...თვით...შე..მოწმე...ბა,– იმახსოვრებდა ვიუნცოვი უცნაურ სიტყვებს.
– მე თქვენ აგიხსნით – თუ რას ნიშნავს „ლოგიკა, მოქმედებათა თანამიმდევრობა“ „მათი მექანიკურობა“ და სხვა სახელწოდებებს, რომლებიც ასე გაშინებთ თქვენ. მომისმინეთ:
წერილის მიწერა რომ გინდოდეთ –კონვერტის დაწებებიდან ხომ არ დაიწყებთ?! მართალია, ხომ? მოამზადებთ ქაღალდს, კალამს, მელანს, მოიფიქრებთ, რის მიწერაც გსურთ და შემდეგ თქვენს აზრს გადაიტანთ ქაღალდზე, ამის შემდეგ აიღებთ კონვერტს, მისამართს დააწერთ და დაბეჭდავთ, რატომ იქცევით ასე? იმიტომ, რომ თქვენ ლოგიკური და თანამიმდევარი ხართ თქვენს მოქმედებაში.
ხოლო გინახავთ თქვენ, როგორ სწერენ მსახიობები ბარათს სცენაზე? ისინი ეცემიან მაგიდას, დააფრინდებიან კალამს და უაზროდ ატრიალებენ მას ჰაერში რომელიმე ქაღალდის ნაგლეჯის თავზე; ჩასტენიან კონვერტში უშნოდ „დაკეცილ ქაღალდს, ტუჩებს აუსვ-დაუსვამენ და ... გათავდა.
ამის ჩამდენი მსახიობები სრულიად მოკლებული არიან ლოგიკისა და თანმიმდევრობას თავის მოქმედებაში. გასაგებია ეს თქვენთვის?
– მივხვდი! – სიხარულით ცას ეწეოდა ვიუნცოვი.
ახლა გადავიდეთ ლოგიკის მექანიურობასა და თანმიმდევრობაზე ფიზიკურ მოქმედებაში. ჭამის დროს თქვენ ხომ თავს არ იმტვრევთ ყოველივე წვრილმანზე: როგორ დაიჭიროთ დანა ან ჩანგალი, როგორ მოიხმაროთ ისინი, როგორ დაღეჭოთ საჭმელი და როგორ გადაყლაპოთ. თქვენ ათასჯერ მიგიღიათ საჭელი თქვენს სიცოცხლეში, ყველაფერს მიჩვეული ხართ ამ პროცესში მექანიურობამდე და ამიტომ ყველაფერი თავისთავად ხდება. თქვენ ინსტიქტურად გესმით, რომ ლოგიკისა და მოქმედების თანმიმდევრობის გარეშე ვერ შესძლებთ საჭმლის მიღებას და შიმშილის დაყუჩებას. ამ შემთხვევაში ვინ მისდევს ლოგიკას და მოქმედების თანმიმდევრობას? თქვენი ქვეცნობიერებით გამახვილებული ყურადღება, თქვენი ინსტიქტური თვითშემოწმება. გასაგებია?
– ოო! ... მივხვდი!
– ასე ხდება რეალურ ცხოვრებაში. სცენაზე –სულ სხვაა. იქ როგორც იცით,

ვმოქმედებთ არა იმიტომ, რომ ჩვენს ცხოვრებაში ასე გვჭირია, აუცილებელია ორგანულად, არამედ იმიტომ, რომ ავტორი და რეჟისორი გვიბრძანებენ.

სცენაზე ისპობა ფიზიკურ მოქმედებათა ორგანული აუცილებლობა თავის „მექანიკურ“ ლოგიკასა და თანამიმდევრობასთან ერთად, ცხოვრებაში ისეთი ბუნებრივი ქვეცნობიერებითი გამახვილებისა და ინსტიქტურ თვითშემოწმებასთან ერთად.

შესაძლებელია თუ არა უიმათობა?

მექანიურობა უნდა შევცვალოთ ფიზიკური მოქმედების თითოეული მომენტის ცნობიერებით, ლოგიკური და თანმიმდევრობითი შემოწმებით. შემდეგში ხშირი განმეორების გამო, ამ პროცესიდან თავისთავად წარმოიშვება მიჩვევა.

რომ იცოდეთ, რა მნიშვნელოვანია მალე მიეჩვიო ლოგიკისა და ფიზიკურ მოქმედებათა თანამიმდევრობის შეგრძნობას, სიმართლის შეგრძნობას, რომელიც მათ თანსდევს, ამ სიმართლის სინამდვილის რწმენას.

ვერ წარმოიდგენთ როგორი სისწრაფით ვითარდება ჩვენში ეს შეგრძნობა და მათდამი მოთხოვნილება სწორი ვარჯიშის პირობებში.

ეს კიდევ ცოტაა: ლოგიკისა და თანამიმდევრობის სიმართლისა და რწმენის მოთხოვნილება თავისთავად გადადის ყველა სხვა სფეროშია აზროვნების, სურვილის, გრძნობადობის, ერთი სიტყვით, ყველა „ელემენტებში“. ლოგიკა და თანამიმდევრობა ადისციპლინებენ მათ და განსაკუთრებით კი ყურადღებას. ისინი აჩვევენ სცენაზე დაიჭირონ ობიექტი ან თვით მასში, თვალყურს ადევნებენ არამც თუ ფიზიკური მოქმედების წვრილმან შემადგენელი ნაწილების შესრულებას, არამედ შინაგანს სულიერსაც.

იგრძნობს რა შინაგან და გარეგან სიმართლეს და დაიჯერებს რა მას, თავისთავად წარმოიშვება ჯერ შინაგანი ძვრა მოქმედებისადმი. შემდეგ კი თვით მოქმედებაც.

თუ მსახიობის ადამიანური ბუნების ყოველი არე ლოგიკურად ამუშავდება, თანამიმდევრობით, ნამდვილი სიმართლითა და დამაჯერებლობით, ამ შემთხვევაში განცდა სრულყოფილი იქნება.

გამოიმუშავო მსახიობში ლოგიკა და თანამიმდევრობა ყველაფრისადმი, რაც ნამდვილი სიმართლითა და დამაჯერებლობით ხდება სცენაზე – ეს განა დიდი ამოცანა არ არის?

სამწუხაროდ, დიმკოვას გული წაუვიდა და ამიტომ შესწყდა გაკვეთილი. იძულებული გავხდით მეორე ოთახში გაგვეყვანა და ექიმისთვის გამოგვეძახა.

. . . . 19.. წ.

კითხვით შემოხედვაზე ვატყობ ნაზვანოვს, რასაც მოელის, – მოგვმართა კლასში შემოსვლისას არკადი ნიკოლოზის-ძემ: – რაც შეიძლება ჩქარა უნდა გაიგოს – თუ როგორ დაეუფლოს ზემოქმედების მიდგომას გრძნობაზე მცირე ფიზიკურ მოქმედებათა მეშვეობით.

ამ საქმეში დიდ დახმარებას გაგიწევთ თქვენ „უსაგნო მოქმედებაზე“ მუშაობდა. თქვენ უკვე ნახეთ ეს მუშაობა და იცით თუ რას წარმოადგენს მისი დახმარება.

გახსოვთ, დასაწყისში, ფულების დაწვის ეტიუდის შესრულების დროს „ცუდუღელით“ მოქმედება უაზრო და უშინაარსო გამოუდიოდა ნაზვანოვს- თვითონაც არ იცოდა, რას აკეთებდა, იმიტომ, რომ სცენაზე მან დაკარგა სიმახვილე, თვითშემოწმება, მექანიკური ლოგიკა. მე მივიღე ჩემს თავზე ნაზვანოვის ცნობიერების როლი

ვაიძულე მოეგონებინა, შეეგნო დიდი მოქმედების (ფულების თვლა) წვრილ შემადგენელ ნაწილთა აზრი და კავშირი, ლოგიკური და თანამიმდევარი სვლა მათი განვითარებისა. მე მივაჩვიე იგი შეექმნა თითოეული წვრილმანი დამხმარე მოქმედების ცნობიერებითი კონტროლი.

შემდეგ თქვენ თვითონ იცით. ნაზვანოვს მოაგონდა, მან შეისწავლა, იგრძნო სიმართლე თავისი მოქმედების სიცოცხლე სცენაზე და სიმართლით დაიწყო მოქმედება, ნაყოფიერად და მიზანშეწონილად. დღეს მან ძალდაუტანებლივ და გაუჭირვებლად მოიგონა ყველაფერი.

დაე, ნაზვანოვმა ათჯერ, ასჯერ გაიმეოროს იგივე აწყობილი მუშაობა და მაშინ მის ლოგიკურ და თანამიმდევრულ მოქმედებაში სცენაზე შეიქმნება მექანიურობა.

– იცით რა, შეიძლება ისეც მოხდეს და იმდენი ვივარჯიშოთ უსაგნო მოქმედებაში, რომ შემდეგ სპექტაკლზე, როდესაც მოგცემენ რეალურ საგანს, ან ნივთს, ჩვენ დავიბნეთ და ვეღარა მოვუხერხოთ მას – იხუმრა გოვორკომა.

– მართლაც, რატომ პირდაპირ რეალური ნივთით ან საგნებით არ ვვარჯიშობთ? – იკითხა ვიღაცამ

– მერე და რამდენი რამ დაგვჭირდება, თუ ჩვენ ოცნებას გავყევით? – შენიშნა შუსტოვმა.

– ამას წინათ, მაგალითად, სახლს ვაშენებდით, აგური გადმოგვქონდა, კოჭები, – მომაგონდა უცებ.

– სხვა უფრო მთავარი მიზეზებიც არის, ამას თქვენ გოვორკოვი აგიხსნით პრაქტიკულ მაგალითზე – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – გოვორკოვ! მიბრძანდით სცენაზე და დაწერეთ ბარათი იმ რეალური საგნებით, რომელიც მრგვალ მაგიდაზე აწყვია. გოვორკოვი ავიდა სცენაზე და შეასრულა დავალება. დასასრულს ტორცოვი შეეკითხა მოსწავლეებს:

– დაინახეთ ყველა მისი მოქმედება, გჯეროდათ მისი?

– არა! - თითქმის ერთხმად მიუგო ყველამ.

– მაშ, რა გამოგრჩათ და რა მოგეჩვენათ არასწორად?

– უპირველეს ყოვლისა – ვერ დავინახე, საიდან გაუჩნდა მას ქაღალდი, კალამი - მიუგო ერთმა.

-- ჰკითხეთ გოვორკოვს – ვის მისწერა ბარათი და რა მისწერა ის ვერ გიპასუხებთ, რადგან თვითონაც არ იცის – შენიშნა მეორემ.

– ისე ერთ წამში უბრალო ბარათის დაწერასაც ვერ მოასწრებ, – აკრიტიკებდა მესამე.

– მე კი მახსოვს და ამასთან ყოველივე წვრილმანი, თუ დუზე მარგალიტა გოტიეს („მარგარიტა გოტიე“ დიუმასი) როლში, როგორ სწერს ბარათს არმანს. მას შემდეგ რამდენიმე ათეულმა წელმა განვლო, მე კი ამჟამადაც აღტაცებაში მოვდივარ მაშინდელი მისი ფიზიკური მოქმედების ყოველივე წვრილმანით. საყვარელ ადამიანისადმი ბარათის მიწერით –შენიშნა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

– შემდეგ ისევ გოვორკოვს მიმართა:

– ახლა ჩაატარეთ იგივე ვარჯიში, „უსაგნო მოქმედებით“.

დიდხანს დასჭირდა წვალება, ვიდრე მოხერხდა მისი ამოქმედება და თანდათანობით მოაგონეს მას ლოგიკურად და თანამიმდევრობით დიდი მოქმედების ყველა წვრილმანი. შემადგენელი ნაწილები. როდესაც გოვორკოვმა მოიგონა ისინი და თანამიმდევრობით ჩაატარა, არკადი ნიკოლოზის-ძე კვლავ შეეკითხა მოსწავლეებს:

– ახლა გჯეროდათ რომ იგი ბარათსა სწერდა?

– გვჯეროდა.
თქვენ დაინახეთ და დაიხსომეთ საიდან და როგორ აიღო მან ქაღალდი, კალამი, მელანი?
– ვნახეთ და დავიხსომეთ.
– იგრძენით, რომ, სანამ ბარათის წერას შეუდგებოდა, გოვორკოვი ფიქრობდა შინაარსის შესახებ და შემდეგ გადაჰქონდა ქაღალდზე ლოგიკურად და თანმიმდევრობით.
- ვიგრძენით.
რა დასკვნის გამოტანა შეიძლება მაგალითიდან?
ვდუმდით, რადგან ჯერ არ ვიცოდით რა გვეპასუხნა.
აი დასკვნაც -სთქვა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – როდესაც მაყურებელი უმზერს მსახიობის მოქმედებას სცენაზე, იმანაც მექანიკურად უნდა იგრძნოს ლოგიკის მექანიურობა და მოქმედების თანამიმდევრობა, რომელიც ჩვენ შეუცნობლად ვიცით ცხოვრებაში. უამისოდ მაყურებელი არ დაიჯერებს იმ სიმართლეს, რომელიც სცენაზე მოხდება. ჩაურთეთ მას ეს ლოგიკა და თანამიმდევრობა ყოველ-მოქმედებაში. დასაწყისში ცნობიერებით გიჩვენეთ იგი, ხოლო შემდეგ, დროთა ვითარებისა და მიჩვევის წყალობით ჩვეულებად გადაგექცევათ მექანიურობამდე.
– არის კიდევ ერთი დასკვნაც, – წამოიძახა გოვორკოვმა – სახელდობრ ის, რომ რომ რეალური საგნებითაც გვიხდება თითოეული ფიზიკური მოქმედების დამუშავება სცენაზე.
– თქვენ მართალი ხართ, მაგრამ რეალური საგნებით სცენაზე ასეთი დამუშავება პირველ ხანებში უფრო ძნელია, ვიდრე „ცუდუღელათი“, – შენიშნა ტორცოვმა.
– ვითომ რატომაო?
იმიტომ რომ რეალური საგნების დროს მრავალი მოქმედება, ინსტიქტურად, ცხოვრების მექანიურობით, ისე გამოხტებიან თავისთავად, რომ მოთამაშე ვერ ასწრებს მის კვალში მიყოლას. ძნელია ამ ნახტომების დაჭერა, ხოლო მათი დაშვება ჩავარდნას იწვევს, რომელიც ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკის ხაზსა და თანამიმდევრობას არღვევს. დარღვეული ლოგიკა, თავის მხრივ, სპობს სიმართლეს, ხოლო უამისოდ არც რწმენას აქვს ადგილი და არც თვით განცდას, როგორც მსახიობში ისე მაყურებელში.
„უსაგნო მოქმედების“ დროს სხვა პირობები იქმნება: ძალაუნებურად გვიხდება მივაპყროთ ჩვენი ყურადღება დიდი მოქმედების თითოეულ უწვრილმანეს შემადგენელ ნაწილს. უამისოდ ვერ მოიგონებ და ვერც შეასრულებ მთლიანის ყველა დამხმარე ნაწილებს, ხოლო მთლიანის დამხმარე ნაწილების გარეშე ვერ შეიგრძნობ მთლიან დიდ მოქმედებას.
თავიდან მოფიქრება გჭირდება, შემდეგ კი შესრულება მოქმედებისა. ამასთან, საკუთარ ქცევათა ლოგიკისა და თანამიმდევრობის წყალობით, ბუნებრივი გზით უახლოვდები სიმართლეს, აქედან რწმენას და თვით ნამდვილ განცდებს.
ახლა თქვენ მიხვდებით, თუ პირველ ხანებში რატომ გირჩევთ უსაგნო მოქმედებებით დაიწყოთ და დროებით გისპობთ რეალური საგნებით სარგებლობის საშუალებას.
უიმათობა გაიძულებთ უფრო მეტი ყურადღებით, ღრმად ჩაუკვირდეთ ფიზიკურ მოქმედებათა ბუნებას და შეისწავლოთ იგი.
ხარბად და გატაცებით დაეწაფეთ მიდგომას და ვარჯიშს, რომელთაც მე გირჩევთ და მათი დახმარებით დაიყვანეთ მოქმედება ორგანულ სიმართლემდე.
– უკაცრავად – მაპატიეთ – გამოეკამათა გოვორკოვი, – მაგრამ როგორ შეიძლება

უსაგნო მოქმედებას ფიზიკური ორგანული ვუწოდოთ?
შუსტოვმაც მხარი დაუჭირა. ის ამბობდა, რომ მოქმედება რეალური, ნამდვილი ობიექტებით და მოქმედება წარმოსახვითი ობიექტებით („ცუდუღელათი“) – თავისი ბუნებით ორი სულ სხვადასხვა სახის მოქმედებაა.
მაგალითად, ავიღოთ წყლის სმა – ის ჩვენში იწვევს მთელ რიგ მართლაც ფიზიკურ და ნამდვილად ორგანულ პროცესებს: სითხის პირში შესრუტვას, გემოს გრძნობას, გადაყლაპვას...
აი, აი! – შეაწყვეტინა ტორცოვმა. – ყველა ეგ წვრილმანი უნდა იყოს განმეორებული უსაგნო მოქმედების დროსაც, მათ გარეშე ვერ მოხდება გადაყლაპვა.
- როგორ გავიმეორო როდესაც პირში არაფერი მექნება? – მიუგო არკადი ნიკოლოზის– ძემ, თქვენ დამიწყებთ დარწმუნებას რომ, ეს იგივე არ არის, რაც გემრიელი ღვინის გადაყლაპვა. გეთანხმებით. განსხვავება არის. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ფიზიკური სიმართლის მრავალი მომენტი აღიბეჭდება, რაც საკმაო იქნება ჩვენი მიზნის მისაღწევად.
– უკაცრავად შენიშვნისათვის, მაგრამ ასეთი მუშაობა ჩვენ გაგვიადვილებს როლის მთავარ დედაარსს. ცხოვრებაში სმა თავისთავად მოხდებოდა სულ არ მოითხოვს, არავითარ ყურადღებას,– არ სცხრებოდა გოვორკოვი.
– არა როდესაც თქვენ გემოს უსინჯავთ, რასაც სვამთ, ეს თქვენს ყურადღებას მოითხოვს,– უმტკიცებდა არკადი ნიკოლოზის-ძე.
– მაგრამ როდესაც გემოს არ უსინჯავ, მაშინ არ ფიქრობ ამის შესახებ.
– უსაგნო მოქმედების დროსაც იგივე მოხდება, როგორც უკვე მათი ცალკეული შემადგენელი მომენტები და მაშინ თქვენი სხეულის ბუნება მიხვდება, იგრძნობს ნაცნობ მოქმედებას და თვითონ დაგეხმარებათ მათი განმეორების დროს.
დაგეხმარებათ მათი განმეორების დროს.

* * *

გაკვეთილის შემდეგ, სანამ მოსწავლენი ეთხოვებოდნენ და წავიდოდნენ, არკადი ნიკოლოზის ძე მითითებებს აძლევდა ივანე პლატონის-ძეს. ყველაფერი მესმოდა, რადგან ტორცოვი ხმამაღლა ლაპარაკობდა:
– მოსწავლეებსაც სწორედ ისევე უნდა მოეპყრა, მასწავლებელმა მოსწავლის ცნობიერების როლი უნდა იკისროს პირველ ხანებში, მიუთითოს მის მიერ შეცდომით გამოჩენილ წვრილმან შემადგენელ დამხმარე მოქმედებაზე.
თავის მხრივ მოსწავლეებს უნდა ახსოვდეთ, რომ აუცილებელია მათი განვითარების ლოგიკური, თანმიმდევრობითი მსვლელობა. საჭიროა მოსწავლეებმა მიაჩვიონ თავისი ყურადღება დაჟინებით მიყვნენ კვალდაკვალ ბუნების მოთხოვნილებების სისწორით შესრულებას მოქმედების სფეროში; საჭიროა მოსწავლეები ყოველთვის გრძნობდნენ სცენაზე ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკას და თანამიმდევრობას, რომ ეს მათი ბუნების მოთხოვნილებათ იქცეს, ნორმალურ მდგომარეობათ სცენაზე: საჭიროა მოსწავლეებმა შეიყვარონ დიდ მოქმედებათა თითოეული მცირე შემადგენელი ნაწილი, როგორც მუსიკოსს უყვარს მის მიერ გადმოცემული მელოდიის თითოეული ნოტა.
აქამდე შენ თვალყურს ადევნებდი, რომ მოსწავლეებს ნამდვილად ნაყოფიერად და მიზანშეწონილად ემოქმედნათ სცენაზე. რომ მოჩვენებითი არ ყოფილიყო მათი მოქმედება. ეს ძლიერ კარგია! შემდეგშიც განაგრძე ასე მუშაობა „ტრენინგისა და წვრთნის“ გაკვეთილებზე. ძველებურად წერეთ ბარათები, გაშალეთ სასადილო სუფრა, ამზადეთ ყოველგვარი საჭმელი, დალიეთ წარმოსახვითი ჩაი, შეიკერეთ

ტანსაცმელი, აიშენეთ სახლები და სხვადასხვა. მაგრამ დღეიდან ყველა ეს ფიზიკური მოქმედება ჩაატარეთ უსაგნოდ და გახსოვდეთ, რომ ყველა ეს ვარჯიში ჩვენ გვჭირია იმისათვის, რომ მსახიობს თვით ბუნებაში ჩავუნერგოთ ნამდვილი ორგანული სიმართლე და რწმენა ფიზიკური მოქმედების საშუალებით.
ნაზვანოვმა იცის ახლა, რომ „ცუდუღელამ“ აიძულა იგი ღრმად ჩაკვირვებოდა ფულების დათვლის უსაგნო ფიზიკური მოქმედების თითოეულ მომენტს. ყურადღების ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი მუშაობა აიყვანეთ ტექნიკური სრულყოფის უმაღლეს წერტილამდე. ამის შემდეგ ერთი და იგივე ფიზიკური მოქმედება შემოსეთ სულ სხვადასხვა სახის საგულისხმო ვითარებით და თილისმური „თუ რომ“-ით მაგალითად მოსწავლემ სავსებით შეისწავლა ჩაცმის ფიზიკური პროცესი. ჰკითხე მას: „როგორ იცვამ თავისუფალ დღეს როდესაც არ გეჩქარება სკოლაში?“
დაე, მოიგონოს და ჩაიცვას ისე, როგორც დასვენების დღეს იცვამს.
„როგორ იცვამ სამუშაო დღეს, როდესაც ჯერ კიდევ დიდი დრო გაქვთ დარჩენილი მეცადინეობამდე?“
აგრეთვე, როდესაც მას აგვიანდება სკოლაში.
აგრეთვე, როდესაც სახლში განგაშია ან ხანძარი.
აგრეთვე, ის თავის სახლში კი არ არის, არამედ სტუმრად და ა. შ. ყველა ამ მომენტებში ყველანი თითქმის ერთნაირად იცვამენ ფიზიკურად: ყოველთვის სრულიად ერთნაირად ჩაიცვამენ შარვალს, გამოინასკვავენ ყელსაბამს, შეიბნევენ ღილებს და სხვ. ყველა ამ ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკა და თანამიმდევრობა არ იცვლებიან არავითარ შემთხვევაში, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა შეითვისონ ეს ლოგიკა და თანამიმდევრობა შეიმუშაონ უნაკლოდ ყოველ მოცემულ ფიზიკურ მოქმედებაში. იცვლება საგულისხმო ვითარება და თილისმური ან სხვა თუ რომ, რომელთა შორისაც წარმოებს ერთი და იგივე ფიზიკური მოქმედება. გარემომცველი პირობები მოახდენენ გავლენას თვით მოქმედებაზე, მაგრამ ამაზე არ ღირს ზრუნვა, ჩვენს მაგიერ ამაზე ზრუნავს თვით ბუნება-ცხოვრების გამოცდილება, ჩვეულება, თვით ქვეცნობიერება. ჩვენს მაგიერ ისინი გააკეთებენ, რაც არის საჭირო. ჩვენ მხოლოდ იმაზე უნდა ვიფიქროთ, რომ თვით ფიზიკური მოქმედება იყოს შესრულებული სისწორით მოცემულ საგულისხმო ვითარებაში, ლოგიკურად და თანამიმდევრობით.
 აი ამ მუშაობაში მოქმედების შესწავლასა და გამოსწორებაში - თქვენ დიდათ დაგეხმარებათ ვარჯიშობა უსაგნო მოქმედებაში, რომლის შემწეობითაც თქვენ შეიცნობთ სიმართლეს. აი რატომ ვაძლევ ასეთ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ამ ვარჯიშობას და ერთხელ კიდევ გთხოვთ, ვანია, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოთ ასეთ ვარჯიშს.
- არის! – მეზღვაურივით უპასუხა ივანე პლატონის-ძემ.

. . . . . 19. . წ.

ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკამ და თანმიმდევრობამ მაგრად მოიკალათეს ჩვენს ცნობიერებაში, მხოლოდ ისინი ეუფლებიან ჩვენს ყურადღებას ვარჯიშის, ეტიუდების, ტრენინგისა და წვრთნის დროს. ჩვენ თვითონ მოვიგონებთ ჩვენთვის ყოველგვარ ცდებს კლასში და სცენაზე. ამას გარდა ჩვენს რეალურ ცხოვრებაში შემოიჭრა ზრუნვა ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკასა და თანამიმდევრობაზე. თავისებური თამაში შეიქნა ჩვენს შორის, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ დაუღალავად ვადევნოთ თვალყური ერთიმეორეს და ვამხილოთ ფიზიკურ მოქმედებათა

ულოგიკობისა და თანამიმდევრობის დარღვევა.
აი, მაგალითიც: დღეს რადაც მიზეზით დაგვიანდა, სამეცადინო სცენის დასუფთავება-დალაგება, რის გამოც სასკოლო თეატრის დერეფანში ვუცდიდით არკადი ნიკოლოზის-ძის გაკვეთილს. უცებ მალოლეტკოვამ დაიწრიპინა
– მეგობრებო, ჩემო კარგებო! რა მეშველება! ოთახის გასაღები დავკარგე!
ყველა დანაკარგის ძებნას შეუდგა.
– ლოგიკას მოკლებულია! – ჩააცივდა მალოლეტკოვას გოვორკოვი. – თქვენ ჯერ დაიკუზებით და მხოლოდ შემდეგ იწყებთ მოფიქრებას, სად უნდა ეძიო! აქედან მე შემდეგი დასკვნა გამომყავს, რომ თქვენ მოქმედებთ ფიზიკურად იმიტომ კი არა, რომ გასაღები ეძებოთ, არამედ იმიტომ, რომ ჩვენ მაყურებელს ვეკეკლუცოთ!
– ოჰ, მეგობრებო – რას ამეტმასნა! –გაწიწმატდა მალოლეტკოვა.
ვიუნცოვი ამ დროს კუდში დასდევდა ველიამინოვას.
– ოჰო! გათავდა! არ ვარგა! მოკლებულია თანამიმდევრობას!
არა მჯერა! მე შემომჩერებიხართ და ხელებს დივანზე აფათურებთ. ვერ მოგართვეს
– აუხირდა ვიუნცოვი
დაუმატეთ ამას პუშჩინის, ვესელოვსკის, შუსტოვის, ნაწილობრივ ჩემი შენიშვნები და გასაგები იქნება თუ რა გამოუვალ მდგომარეობაში ჩაცვივდნენ მძებნელები.
– სულელი ბავშვები! შეწყვიტეთ თავის დამახინჯება! მოულოდნელად გაისმა არკადი ნიკოლოზის-ძის გრგვინვა.
განცვიფრებული მოსწავლენი გაშეშდნენ.
– ჩამოსხედით ყველანი სკამებზე. ხოლო თქვენ მალოლეტკოვა და ველიამინოვა წინ და უკან იარეთ დერეფანში! – ბრძანებდა არკადი ნიკოლოზის-ძე ჩვენთვის უჩვევი მკაცრი კილოთი.
– ეგრე არა! ეგრე ვინ დადის? ქუსლი შიგნით, ხოლო წვერი განზე! რატომ მუხლს არა ღუნავთ, რატომ მეტი მოძრაობა არა გაქვთ თეძოებში? მიაქციეთ ყურადღება თქვენი სხეულის სიმძიმის ცენტრს. უმაგისოთ აზრი არა აქვს, რა არის თანამიმდევრობა თქვენს მოძრაობაში! არ მჯერა! ნუთუ სიარული არ იცით? სადღაა სიმართლე და რწმენა იმისი, რასაც თქვენ აკეთებთ? რას ტორტმანობთ მთვრალივით? იცქირეთ იქით, საითაც აბიჯებთ!
შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძე უფრო მეტად ჩაუდგა კრიჭაში და, რამდენადაც მეტს აუხირდა, იმდენად მთლად დაკარგეს ნებისყოფა მის მიერ განაწამებმა მოსწავლე ქალებმა. ტორცოვმა ისე გაამწარა, რომ ისინი ვეღარ არჩევდნენ სად ქონდათ მუხლები, ქუსლები ან ტერფი. ამაოდ ეძებდნენ გონებადაბნეული ქალები კუნთების მამოძრავებელ ჯგუფს, რომელთა მოძრაობასაც არკადი ნიკოლოზის-ძე უკარნახებდა, ისინი სულ სხვა ჯგუფს ამოძრავებდნენ, ეს გარემოება მასწავლებლის განმეორებით შენიშვნას იწვევდა.
ყველაფერი იმით დაბოლოვდა, რომ ერთიმეორეში გადაეხლართათ ფეხები, ხოლო ველიამინოვა დერეფნის შუაგულში გაჩერებულიყო პირდაღებული- მოზღვავებული ცრემლებით სავსე თვალებითა და განძრევისაც კი ეშინოდა.
როდესაც ტორცოვს შევხედე, ჩემდა განსაცვიფრებლად შევნიშნე, რომ მას და რახმანოვს ცხვირსახოცები მიეფარებინათ პირზე და სიცილისაგან ძიგძიგებდნენ.
მალე ხუმრობა გამოაშკარავდა.
– ნუთუ არ გესმით – მიმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – რომ თქვენი სულელური თამაში აზრს უსპობს ჩემს მიდგომას, განა საქმე ის არის, რომ ფორმალურად დაადგინოთ დიდ ფიზიკურ მოქმედებათა შემადგენელი ნაწილების ლოგიკა და

თანამიმდევრობა ეგ არ მინდა მე, – მე მინდა შეგრძნობის ჭეშმარიტი სიმართლე და შემოქმედი მსახიობის გულწრფელი რწმენა მასში.
ასეთი სიმართლისა და რწმენის გარეშე ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, ყველა ლოგიკური და თანმიმდევრობითი ფიზიკური შემოქმედებანი პირობითად გადაიქცევიან ანუ სიცრუეს წარმოშობენ, რომლის დაჯერებაც შეუძლებელია.
ყველაზე საშიში ჩემი მიდგომისათვის, მთელი სისტემისათვის მისი ფსიქოტექნიკისათვის, ბოლოს, მთლიანად აღებული ხელოვნებისათვის ეს არის – ჩვენი რთული შემოქმედებითი მუშაობისადმი ფორმალური მიდგომა, ვიწრო, ელემენტარული გაგება მისი. დიდ ფიზიკურ მოქმედებათა მის შემადგენელ ნაწილებად დაყოფის შესწავლა, ამ ნაწილებს შორის ლოგიკისა და თანამიმდევრობის ფორმალური დადგენა, ამისათვის სათანადო ვარჯიშის მოგონება, მათი გავლა მოსწავლეებთან ერთად ისე, რომ არ იზრუნო იმის შესახებ, რაც უმთავრესია ანუ ფიზიკურ მოქმედებათა აყვანა უტყუარ სიმართლესა და რწმენამდე – იოლი და სასარგებლოა!
რომ იცოდეთ, რა მომხიბლავია სისტემის ექსპლოატატორებისათვის!
ხელოვნებისათვის იმაზე სულელური და მავნე არა არის რა, როგორც სისტემა, თვით „სისტემისათვის“ მისგან არ შეიძლება მიზნის შექმნა, შეუძლებელია საშუალების დედაარსად გადაქცევა. ეს ყველაზე უსაშინელესი სიცრუეა.
სწორედ ამ სიცრუეს ქმნიდით თქვენ რაღაც დანაკარგის ძებნის დროს, მე რომ შემოველ, თქვენ მიზეზს უძებნიდით თითოეულ მცირე ფიზიკურ მოქმედებას არა სიმართლის ძიებისა და მის უტყუარობაში დაჯერების მიზნით, არამედ ფიზიკურ მოქმედებათა, როგორც ასეთის ლოგიკისა და მისი თანამიმდევრობის ფორმალური შესრულებისათვის, ეს უაზრო და მავნე თამაშია, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს ხელოვნებასთან.
ამას გარდა, მეგობრულად გირჩევთ: არასოდეს არ დაუთმოთ საჯიჯგნად კრიტიკანებს და შარიან ხალხს თქვენი ხელოვნება, შემოქმედება, მიდგომა და მისი ფსიქოტექნიკა, მათ არ გაუჭირდებათ შეშლილობამდე და დამბლა დაცემამდე მიიყვანონ მსახიობი გამოაშტერონ მთლიანად, მაშ რიღასთვის ანვითარებთ მას თქვენს შორის ყოველგვარი უაზრო თამაშის მეოხებით. დაანებეთ თავი, თორემ სულ ახლო მომავალში, გადაჭარბებული სიფრთხილე, შარის მოდება და სიცრუის პანიკური შიში საბოლოოდ დაგაუძლურებთ, იმდენად ეძიეთ შიში, რამდენადაც ხელს გიშლით ის სიმართლის პოვნაში. ამასთან ნუ დაგავიწყდებათ, რომ კრიტიკანი და შარიანი ხალხი ყველაზე მეტად ქმნიან უმართებულობას რადგან ის, ვისაც ეშარებიან, თავისდაუნებურად სწყვეტს არჩეულ ქმედითი ამოცანის შესრულებას და მის ნაცვლად იწყებს თვით სიმართლის გათამაშებას. სწორედ ამ გათამაშებაშია ჩამარხული ყველაზე დიდი სიცრუე. ეშმაკსაც წაუღია ეგ კრიტიკანი თვით თქვენში და აგრეთვე თქვენს გარეშე – ანუ მაყურებელშიც და უფრო მეტად თვით თქვენში! კრიტიკანი დიდის ხალისით მოიკალათებს მსახიობის მარადის მოეჭვიანე სულში.
თვით თქვენში გამოიმუშავეთ კეთილგონიერი, მშვიდი, ბრძენი, შეგნებული კრიტიკოსი – მსახიობის საუკეთესო მეგობარი ის კი არ ჩაკლავს, არამედ გამოაცოცხლებს მოქმედებას, ის ეხმარება აღადგინოს იგი არა ფორმალურად, არამედ ნამდვილად. კრიტიკოსმა იცის მზერა და დანახვა სილამაზისა, ხოლო შარიანი-კრიტიკანი მხოლოდ ცუდს ხედავს. კარგს და ლამაზს კი თვალს არიდებს.
ამასვე ვურჩევ თქვენს შორის იმათ, ვინც სხვის მუშაობას ადევნებს თვალს. დაე, ისინი, ვინც სხვის შემოქმედებას აკონტროლებენ, სარკის როლით დაკმაყოფილდნენ

და პატიოსნად, შარის მოუდებლად სთქვან: სჯერათ თუ არა ის, რასაც ხედავენ და ისმენენ იმ მომენტებზე მიუთითონ, რომელშიც ეჭვი ეპარებათ. მათ მეტი არა მოეთხოვებათ რა.

თეატრის მაყურებელიც რომ ისეთი მკაცრი იყოს და შარიანი სიმართლისადმი სცენაზე, როგორც თქვენ ხართ ცხოვრებაში, იმ შემთხვევაში ჩვენ საბრალო მსახიობები ვერ გავბედავდით სცენაზე გამოსვლას.

– და განა მაყურებელი მკაცრი არ არის სიმართლისადმი? – იკითხა ვიღაცამ. ის მკაცრია, მაგრამ არა შარიანი, როგორც თქვენ. პირიქით! კარგ მაყურებელს ყველაზე მეტად უნდა ყველაფერი დაიჯეროს თეატრში, უნდა, რომ სცენიურმა გამოგონებამ დაარწმუნოს იგი და ასეთი სურვილი ხშირად ანეგდოტურ გულუბრყვილობამდე მიდის.

ერთ ახირებულ შემთხვევას გიამბობთ, რომელიც ამას წინათ ჩემი თანდასწრებით მოხდა.

ერთ საღამოს ნაცნობ ოჯახში მოხუცმა შუსტოვმა მოხერხებული ფოკუსი გააკეთა ახალგაზრდობის გასართობად. ყველა დამსწრეთა თვალწინ მან ერთ სტუმარს ისე გააძრო პერანგი, რომ პიჯაკისა და ჟილეტისათვის ხელი არ უხლია, მხოლოდ ყელსაბამი და პერანგის ღილები შეუხსნა.

მე ვიცოდი ფოკუსის საიდუმლოება, რადგან წინასწარი მზადების დროს შემთხვევითი მოწმე შევიქენი და მესმოდა, როგორ შეუთანხმდა შუსტოვი თავის თანაშემწეს, მაგრამ ყველა ეს დამავიწყდა, როდესაც თვით ფოკუსის მსვლელობას ვუყურებდი და აღტაცებაში მოვდიოდი შუსტოვის ახალი როლით.

ფოკუსის შემდეგ ყველანი განცვიფრებული მსჯელობდნენ შესრულების ტექნიკის შესახებ; მეც ჩავერთე ამ მსჯელობაში, დამავიწყდა თუ, უფრო სწორედ, არ მსურდა ფიქრი იმის შესახებ, რაც ვიცოდი. მინდოდა დამევიწყებია, რათა არ მომესპო საშუალება ჩემი თავისათვის სიამოვნებით დამეჯერებია და მეც აღტაცებაში მოვსულიყავ. სხვაგვარად ვერ ამიხსნია ეს გაუგებარი გულმავიწყობა და გულუბრყვილობა.

თეატრის მაყურებელიც აგრეთვე უნდა, რომ „მოატყუონ“ იგი, მას სიამოვნებასა ჰგვრის სცენიური სიმართლე და სავსებით ავიწყდება, რომ თეატრში თამაშია და არა ნამდვილი ცხოვრება

მოისყიდეთ მაყურებელი უტყუარი სიმართლით და იმის რწმენით, რასაც აკეთებთ თქვენ სცენაზე.

. . . . . .19. . წ.

დღეს ჩვენ „ფულების დაწვის“ ეტიუდის მეორე ნაწილსაც ისევე დავამუშავებთ, როგორც რამდენიმე დღის წინათ დავამუშავეთ მისი პირველი ნაწილი, – გამოაცხადა კლასში შემოსვლისას არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– ეს ამოცანა უფრო რთულია, შეიძლება, ვერც კი დავძლიოთ– ჩავილაპარაკე და ავდექი, რომ მალოლეტოვა, ვიუნცოვი და მე გამოვსულიყავით სცენაზე.

— არაფერია – დამამშვიდა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – იმისათვის არ დაგინიშნეთ ეგ ეტიუდი, რომ უსათუოდ დასძლიოთ იგი არამედ იმისათვის, რომ ძნელ ამოცანებზე უკეთესად გაიგოთ რა გაკლიათ და რა ისწავლოთ, ხოლო მანამდე გააკეთეთ ის, რაც შეგიძლიათ. თუ თქვენ უცებ ვერ დაეუფლებით მთელ ეტიუდს ნაწილი მაინც მოგეცით: შექმენით მისი გარეგანი ფიზიკური მოქმედების ხაზი მაინც. დაე მასში

ვიგრძნოთ სიმართლე.
აი, მაგალითად, შეგიძლიათ დროებით მიატოვოთ ყველა თქვენი საქმეები და ცოლის დაძახებაზე გახვიდეთ სასადილო ოთახში სანახავად, თუ როგორ აბანავებს ის ბავშვს?
- შემიძლია – ეგ არც ისე ძნელია!
ადექი და გაემართე მეორე ოთახისაკენ.
- ოჰ, არა! -შემაჩერა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – თურმე სწორედ მაგას ვერ აკეთებთ სწორად, ესეც უნდა გითხრათ, – სცენაზე მეორე ოთახში გასვლა და იქიდან კი კულისებში, არც თუ ისე ადვილი საქმეა. ამიტომ არც გასაკვირალია, რომ ამ წუთას იმდენი ულოგიკობა ჩაიდინეთ და დაარღვიეთ თანამიმდევრობა.
თვითონ შეამოწმეთ, რამდენი, ოდნავ შესამჩნევი, მაგრამ აუცილებელი ფიზიკური მოქმედება და სიმართლე გამოტოვეთ. აი, მაგალითად: გასვლამდე თქვენ წვრილმანით კი არ იყავით გართული, არამედ დიდი საქმეებით ანუ საზოგადოების კუთვნილი საბუთების გარჩევით და სალაროს შემოწმებით. მაშ ისე უეცრივ როგორ მიატოვეთ თქვენი სამუშაო, რატომ ნელა არ წახვედით, ქუდმოგლეჯილი რათ გავარდით ოთახიდან, თითქოს ჭერის ჩამონგრევისა ეშინიაო? საიმისო საშინელი არაფერი მომხდარა: ცოლმა დაგიძახათ და მეტი არაფერი, ამას გარდა, ძუძუთა ბავშვთან თქვენ მორიდებული პაპიროსით პირში გახვიდოდით ცხოვრებაში? ბავშვს ხომ დაახველებდა პაპიროსის კვამლზე, არც თვით დედა შეუშვებდა ვისმე მოკიდებული პაპიროსით იმ ოთახში, სადაც ძუძუთა ბავშვს აბანავებენ, ამიტომ წინასწარ მოსძებნეთ პაპიროსის დასადები ადგილი, აქ, ამ ოთახში დასტოვეთ იგი და შემდეგ წადით ძნელი არ არის მითითებულ წვრილმან დამხმარე მოქმედებათა შესრულება.
ასეც მოვიქეცი პაპიროსი სასტუმროში დავტოვე და გაველ კულისებში, სადაც ჩემს გამოსვლას ველოდებოდი.
– აი, ახლა თქვენ სწორად ჩაატარეთ თითოეული წვრილმანი მოქმედება ცალკეულად და მათგან წარმოიშვა ერთი მთლიანი დიდი მოქმედება: სასადილო ოთახში გასვლა, ეს ადვილი დასაჯერებელია.
ჩემს სასტუმრო ოთახში შემობრუნებასაც მრავალი შესწორება ხვდა წილად მაგრამ ამჯერად იმიტომ, რომ მე არ ვმოქმედებდი უბრალოდ: ყოველივე წვრილმანს ვუკვირდებოდი ზედმეტად. ვიდრე საჭიროა და ვამლაშებდი. ესეც სიცრუესა ქმნის სცენაზე.
უკანასკნელად მოახლოვდა ყველაზე ღირსშესანიშნავი, დრამატიული მომენტი სცენაზე გამოსვლისა, გავემართე მაგიდისაკენ სადაც ფულები დავტოვე და დავინახე, რომ ვიუნცოვს დაუწვავს ისინი და სულელურად, იდიოტურად ახარებს მას თავისი ნამოქმედარი.
ვიგრძენი რა ტრაგიკული მომენტი, სამხედრო ცხენივით, რომელიც საიერიშო განგაშს გაიგონებს, გადავხტი წინ ტემპერამენტმა დამძლია და გადავამლაშე, რის გამო თავი ველარ შევიკავე.
– შეჩერდით კისერი მოიტეხონ ლიანდაგს გადასცდით! ვერ აიღეთ სწორი ხაზი! – შემაჩერა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – აბა, თქვენ თვითონ მოყევით ახალ კვალს, რით ცხოვრობდი ახლა?
– ტრაგედიას ვთამაშობდი, – ჩავილაპარაკე მორცხვად.
– მერე რა უნდა გექნათ?
აღმოჩნდა, რომ სრულიად უბრალოდ უნდა მიმერბინა ბუხართან და ამომეღო

ცეცხლიდან ფულის ალმოდებული შეკვრა. ამისათვის კი საჭირო იყო გზა გამენთავისუფლებინა ბუხრისაკენ, ხელი მეკრა კუზიანისთვის. ასეც მოვიქეცი. მაგრამ ტორცოვმა შემნიშნა, რომ ასეთ სუსტ ხელისკვრას არც კატასტროფა მოყვება და არც სიკვდილი.

– მაშ როგორ გამოვიწვიო და გავამართლო უფრო მკვეთრი მოქმედება?

აი მიყურეთ – სთქვა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – აი, ამ ქაღალდს მოვუკიდებ ცეცხლს და ამ დიდ საფერფლეში ჩავაგდებ, ხოლო თქვენ მოშორებით დადექით და, როგორც კი ალს დაინახავთ, გამოიქეცით, რომ გადაარჩინოთ ნახევარი დამწვარი ნაგლეჯი.

როგორც კი არკადი ნიკოლოზის ძემ მოიმოქმედა, რის შესახებაც მაფრთხილებდა, გავექანე ალმოდებული ქაღალდისაკენ, გზაში ვიუნცოვს დავეჯახე და კინაღამ ხელი მოვტეხე.

– ხედავთ, – დამიჭირა არკადი ნიკოლოზის ძემ, – ნუთუ ის, რაც ახლა თქვენ გააკეთეთ, ოდნავ მაინც წააგავს თქვენ უწინდელ ნამოქმედარს? ახლა შეიძლებოდა კატასტროფა მომხდარიყო, თქვენი უწინდელი ნამოქმედარი კი გათამაშება იყო.

რა თქმა უნდა, ჩემი ნათქვამიდან ის დასკვნა კი არ უნდა გამოიტანოთ, რომ ხელი ან ფეხი მოსტეხოთ მსახიობს და დაასახიჩრონ იგი. აქედან მხოლოდ ის დასკვნა უნდა გამოიტანოთ, რომ ფულები თვალის დახამხამებაზე ალაპალაპდებიან და თქვენც თვალის დახამხამებაზე უნდა ეცეთ ბუხარს, რომ უცებ გადაარჩინოთ რამე, ან უნდა იმოქმედოთ ელვისებურად. თქვენ ეს არ გააკეთეთ და ამით დაარღვიეთ სიმართლე და მისდამი რწმენა. ჩავყვეთ ქვევით.

- როგორ მეტი არაფერი? – გულწრფელად მიკვირდა.

– მეტი რაღა გინდათ რის გადარჩენაც კი შეიძლებოდა, გადაარჩინეთ, დანარჩენი დაიწვა.

– მკვლელობა?

– არავითარ მკვლელობას არ ქონია ადგილი.

– როგორ თუ მკვლელობას არ ქონია ადგილი?

– ისე. იმ პირთათვის, ვისაც თქვენ ასახავთ არავითარი მკვლელობა არ მომხდარა, თქვენ მხოლოდ ის გაწუხებთ, რომ ფულები დაიწვა, თქვენ ისღა კი ვერ შეამჩნიეთ, რომ იდიოტი წააქციეთ, თქვენ რომ იცოდეთ, რაც მოხდა, ალბათ ასე არ გაჩერდებოდით თავზარდაცემული და დახმარებას აღმოუჩენდით მომაკვდავს.

– ეგ თითქოს ასეა მაგრამ... მაინც რაიმე ნაბიჯი უნდა გადადგა თუ არა ამ სცენაში. ეს ხომ დრამატიული მომენტია!

– მესმის! უბრალოდ რომ ვთქვათ, თქვენ ტრაგედიის გათამაშება გსურთ. მაგრამ სჯობს თავი შეიკავოთ. ჩავყვეთ ქვევით.

მივუახლოვდით ახალ, ჩემთვის ძნელად შესასრულებელ მომენტს: უნდა გავშეშებულიყავ ანუ, არკადი ნიკოლოზის-ძის გამოთქმით გამომეხატა „ტრაგიკული უმოქმედობა“.

ვიდექ გახევებული და... მე თვითონ ვიგრძენი, რომ გადავამლაშე.

– აი ესეც თქვენი ძველისძველი ნაცნობი, მამა-პაპის დროინდელი! და ჯერ კიდევ, როგორ მაგრად აქვთ მოკლებული ფერი ამ ტლანქ, დამახინჯებულ შტამპებს, – მაღიზიანებდა ტორცოვი.

– მერე რაში გამოიხატა ეს!

– შიშით გადმოკარკლული თვალები, შუბლის ტრაგიკული ფხანა, თავის ჩაჭედვა ხელებში, თითით თმის ჩეჩვა, მკერდზე ხელის მიჭდობა. სამასი წლის მაინც იქნებიან ყველა ეგ შტამპები.

ახლა შევუდგეთ მაგ ნაგავის გაწმენდას! – ბრძანებდა ტორცოვი – ძირს ყველა შტამპი! გამოეთხოვეთ გათამაშებას შუბლთან, გულთან, თმებთან – გაინთავისუფლეთ თავი მათგან! მათ ნაცვლად მოგვეცით სულ პატარა რამ, ოღონდ ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი მოქმედება, სიმართლე და რწმენა.

– როგორ შემიძლია მოგცეთ მოქმედება დრამატიულ უმოქმედობაში? – ვერ მივმხვდარიყავ.

– თქვენ როგორ ფიქრობთ, არის თუ არა მოქმედება დრამატიულ და თუნდ სხვა სახის უმოქმედობაში? – თუ არის, მაშინ ამიხსენით კიდეც რაში მდგომარეობს.

მეხსიერების ყველა ჯურღმულში შევანათე, რომ მომეგონებინა, რით არის გართული ადამიანი დრამატიული უმოქმედობის წუთებში. ასეთი შემთხვევა გვიამბო არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

ერთი უბედური მანდილოსნისათვის საშინელი ამბავი უნდა გაეცხადებინათ: ქმრის მოულოდნელი სიკვდილი. დიდი ხნის სიფრთხილით მომზადების შემდეგ უბედურების მაუწყებელმა წარმოსთქვა საბედისწერო სიტყვები. მაგრამ ქალის სახეს სულ არ გამოუხატავს არავითარი ტრაგიკულობა (ის არ მომხდარა, რაც ასეთ მომენტში ხდება სცენაზე, როდესაც მსახიობებს უყვართ გათამაშება). საშინელი რამ იყო ყოველგვარ გამომეტყველებას მოკლებული ფერმიხდილობა. რამდენიმე წუთს დასჭირდათ უძრავად დგომა, რომ არ დაერღვიათ მასში მომხდარი შინაგანი პროცესი. ბოლოს უნდა ამოძრავებულიყო ვინმე, რომ გამოეყვანათ იგი ამ მდგომარეობიდან. ის გამოფხიზლდა და უგრძნობლად დაეცა.

დიდი ხნის შემდეგ, როდესაც შეიძლებოდა საუბარი წარსულის შესახებ, კითხეს მას რას ფიქრობდა იმ დროს – მისი „ტრაგიკული უმოქმედობის“ წუთებში?

აღმოჩნდა, რომ ქმრის სიკვდილის ცნობამდე ხუთი წუთით ადრე სადაც აპირებდა წასვლას სხვადასხვა ნივთების საყიდლად ქმრისათვის, მაგრამ რადგან ის გარდაიცვალა, ამიტომ რაიმე სხვა გზას უნდა დასდგომოდა... რა გზას? ახალი ცხოვრების დაწყებას? უწინდელთან გამოთხოვებას? ერთ წამში განიცადა მთელი განვლილი ცხოვრება, პირისპირ შეხედა მომავალს ვერ გაითვალისწინა მომავალში ვერავითარი ნუგეში, დაკარგა საჭირო წონასწორობა და თავისი უმწეობის გამო დაკარგა გრძნობაც, დამეთანხმეთ, რომ რამდენიმე წუთის დრამატიული უმოქმედობა საკმაოდ აქტიური იყო, მართლაც ასე თვალის დახამხამებაზე განიცადოს ადამიანმა თავისი დიდი ხნის წარსული და შეაფასოს იგი! აი ამას ეწოდება მოქმედება!

– რასაკვირველია, მაგრამ ეგ წმინდა ფსიქოლოგიურია და არა ფიზიკური.

– კარგი, გეთანხმებით, ნუ იქნება ფიზიკური, არამედ სულ სხვა სახის, ბევრ დროს ნუ დავკარგავთ მის სახელწოდებასა და დაზუსტებაზე. ყოველ ფიზიკურ მოქმედებაში მოიძებნება რადაც ფსიქოლოგიურიდან, ხოლო ფსიქოლოგიურში ფიზიკურიდან.

ერთი გამოჩენილი მეცნიერი ამბობს, რომ თუ მოინდომე საკუთარი განცდების აღწერა, ეს იქნება მოთხრობა ფიზიკური მოქმედების შესახებ.

ჩემი მხრით გეტყვით, რომ რამდენადაც მეტად უახლოვდება მოქმედება ფიზიკურს, იმდენად გრძნობის ნაკლებ ძალდატანებას მივმართავ.

მაგრამ... კმარა, მაშ ასე: ვიმსჯელოთ ფსიქოლოგიის შესახებ, ჩვენ საქმე გვაქვს არა გარეგან, არამედ შინაგან მოქმედებასთან, არა ლოგიკასა და გარეგან ფიზიკურ მოქმედებათა თანამიმდევრობასთან, არამედ გრძნობათა ლიგიკასა და თანამიმდევრობასთან. მით უფრო ძნელი და მნიშვნელოვანია იმის გაგება, თუ რა უნდა გააკეთოთ, ვერ შეასრულებ იმას, რაც თვითონაც არ გესმის ისე, რომ არ

გადაამლაშო „საერთოდ“ საჭიროა ნათელი გეგმა და შენი ცოდნა ლოგიკისა და შეგრძნობათა თანამიმდევრობა. აქამდე ჩვენ საქმე გვქონდა ჩვენთვის შეგრძნობადი, ხილული და მისაწვდომი ფიზიკური მოქმედების ლოგიკასა და თანამიმდევრობასთან. ხოლო ჩვენ ვხვდებით თანამიმდევრულად შეუმჩნეველს, უხილავს, მიუწვდომელს, მერყევ შინაგან შეგრძნობათა ლოგიკას. ეს არე და ახალი ამოცანა, რომელიც ჩვენს წინაშე წამოიჭრა უფრო რთულია:
სახუმარო ხომ არ არის: ბუნება, ლოგიკა და შეგრძნობათა თანამიმდევრება! ყველა ეს ურთულესი ფსიქოლოგიური საკითხებია, მეცნიერების მიერ თითქმის შეუსწავლელი, რომელსაც არავითარი პრაქტიკული მითითება და საფუძველი მოუცია ამ მხრივ.
მეტი აღარაფერი დაგვრჩენია, რომ გამოსავალი უნდა მოვნახოთ ამ მძიმე მდგომარეობიდან ისევ ჩვენი, ასე ვთქვათ, შინაური საშუალებების მეოხებით – ამის შესახებ საუბარი გვექნება შემდეგ გაკვეთილზე.

. . . . . 19..წ.

მაშ როგორ გადავჭრათ რთული საკითხი, „ლოგიკისა და გრძნობათა თანმიმდევრობის“ შესახებ, ურომლისოდაც ვერ გამოვაცოცხლებთ „ტრაგიკული უმოქმედობის“ პაუზას?
ჩვენ მსახიობები ვართ და არა მეცნიერები. ჩვენი სფერო – აქტივობაა, მოქმედება. ჩვენ ვხელმძღვანელობთ პრაქტიკით, ადამიანის გამოცდილებით, ცხოვრების მოგონებებით, ლოგიკით, თანმიმდევრობით, სიმართლითა და დაჯერებით იმისადმი, რასაც სცენაზე ვმოქმედებთ. სწორედ ამ მხრივ ვუდგები საკითხის გადაჭრას.
მცირე პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო:
– სასაცილომდე უბრალო და მარტივია ჩემი მიდგომა, რომელიც პრაქტიკამ შემასწავლა. იგი მდგომარეობს იმაში, რომ შეეკითხო შენ თავს: „რას ვიზამდი რეალურ ცხოვრებაში, რომ ტრაგიკულ უმოქმედობაში ჩავვარდე?“ უპასუხეთ ამ კითხვაზე – გულწრფელად, ადამიანურად და მეტი არაფერი.
როგორც ხედავთ გრძნობის სფეროშიც დასახმარებლად მივმართავ უბრალო ფიზიკურ მოქმედებას.
– მე, როგორც მოგეხსენებათ, ვერ დაგეთანხმებით, იმიტომ რომ გრძნობის სფეროში, იცით ალბათ. რომ არ არსებობს ფიზიკური მოქმედება. იგი ფსიქოლოგიურია.
– არა, თქვენ სცდებით, სანამ რაიმე გადაწყვეტილებას მიიღებდეს, ადამიანი უკიდურესობამდე მოქმედებს შინაგანად, თავის წარმოდგენაში: შინაგანი მხედველობით წარმოიდგენს, რა როგორ მოხდება, ის წარმოდგენით ასრულებს დასახულ მოქმედებას. ეს კიდევ ცოტაა, მსახიობი ფიზიკურად გრძნობს იმას, რასაც ფიქრობს და ძლივს ახშობს თავისში მოქმედებისადმი შინაგან გამოძახილს, რაც შინაგან ცხოვრების გარეგანი გამოვლენისაკენ მოუწოდებს.
მოქმედების გონებით წარმოდგენა ეხმარება ყველაზე უმთავრესის გამოწვევას – შინაგანი აქტიურობის, გარეგანი მოქმედების გამოძახილს, – ამტკიცებდა თავისას არკადი ნიკოლოზის-ძე. – ამასთან დაიხსომეთ, რომ მთელი ეს პროცესი ისეთ ვითარებაში ხდება რომელიც ჩვენს სფეროს წარმოადგენს ნორმალური ბუნებრივი შემოქმედებისათვის. მსახიობის მთელი მუშაობა ხომ ნამდვილ რეალურ „ყოველდღიურობაში“ არ მიმდინარეობს, არამედ წარმოსახვით, არ არსებულ, მაგრამ

მოსალოდნელ ცხოვრებაში. ჩვენთვის მსახიობებისათვის სწორედ ეს არის რეალური სინამდვილე.

ამიტომ გადაჭრით ვამტკიცებ, რომ როდესაც ჩვენ მსახიობები ვლაპარაკობთ წარმოსახვითი ცხოვრებისა და მოქმედების შესახებ, უფლება გვაქვს მივიღოთ ისინი, როგორც ნამდვილი, რეალური ფიზიკური აქტი. ამგვარად, ლოგიკისა და ფიზიკური მოქმედების თანამიმდევრობის მეოხებით პრაქტიკულად სრულიად მართლდება ლოგიკის შემეცნებისა და გრძნობათა თანამიმდევრობის მიდგომა.

ყველაფერი აირია ჩემს თავში როგორც ყოველთვის რთული ამოცანების დროს. თავიდან უნდა მომეგონებინა, თავი მომეყარა და ცალ-ცალკე შემეფასებინა თითოეული ფაქტი თითოეული საგულისხმო ვითარება ეტიუდისა: კეთილდღეობა, ოჯახი, ვალდებულება ოჯახისა და საზოგადო საქმის წინაშე, რომელსაც მე ვემსახურები: მოლარის პასუხისმგებლობა, გასამართლებელი საბუთების მნიშვნელობა; ცოლი, შვილი, სიყვარულის გრძნობა მათდამი; მუდმივად ჩემს წინ ატუზული კუზიანი-კრეტინი; მომავალი რევიზია და საერთო კრება; კატასტროფა, საშინელი სურათი ალმოკიდებული ფულებისა და საბუთების; მათ გადარჩენისადმი ინსტიქტური გატაცება; უცაბედი გაშტერება, გონების დაკარგვა, დაძაბუნება. ყველა ერთად წარმოიშვა ჩემს წარმოდგენაში, მოჩვენებაში და გამოხმაურება ჰპოვა შეგრძნობაში. ფაქტებს თავთავისი ადგილი მივუჩინე და აქედან უნდა გამომეყვანა დასკვნა, საით მიწოდებენ ისინი, რა მომელის მომავალში, რა მამხილებელ საბუთს წამომიყენებენ.

– პირველი მათგანი – დიდი და კარგი ბინა. ეს გარემოება გამოიწვევს ეჭვებს, რომ შემოსავლის წყაროს მიხედვით არ ვცხოვრობ, რამაც მიმიყვანა გაფლანგვამდე. აღარც ერთი გროში სალაროში და ნახევრად დამწვარი გასამართლებელი საბუთები; მკვდარი კრეტინი და არც ერთი მოწმე ჩემი უდანაშაულოებისა; დამხვრჩალი შვილი. ეს კიდევ ახალი საბუთი იმისა, რომ ვითომ გაქცევას ვაპირებდი. რაშიც ხელს შემიშლიდნენ ძუძუთა ბავშვი და კრეტინი კუზიანი.

სასამართლო იფიქრებს: „უპირველეს ყოვლისა, აი რატომ მოიცილა ისინი თავიდან ამ ავაზაკმა“.

ბავშვის სიკვდილის გამო ჩემს გარდა ცოლიც ჩათრეული იქნება ამ საშინელ საქმეში. ამას გარდა მისი ძმის უცაბედი სიკვდილით ჩვენი პირადი დამოკიდებულებაც გართულდება. ამიტომ არც მის მხრივაა მოსალოდნელი გამოსარჩლება.

ყველა ფაქტები, „თუ რომ“ და საგულისხმო ვითარება ისე აირივნენ, გადაეხლართნენ ერთმანეთს ჩემს გონებაში, რომ პირველ ხანებში სხვა გამოსავალს ვერ ვხედავდი. გარდა იმისა, რომ გადავმალულიყავ სადმე, გავქცეოდი მართლმსაჯულებას.

მაგრამ სულ მცირე დაფიქრების შემდეგ ეჭვი შემეპარა ჩემს მოუფიქრებელ გადაწყვეტილებაში.

– სად უნდა გავიქცე? – ვეკითხებოდი ჩემს თავს. – განა გადამალულის ცხოვრება სჯობს საპყრობილეს, და განა გადამალვა უფრო დიდი მამხილებელი საბუთი არ არის ჩემს წინააღმდეგ? არა, კი არ უნდა გავიქცე, არამედ წარვდგე სასამართლოს წინაშე და ყველაფერი ვუამბო, როგორც მოხდა. რის უნდა მეშინოდეს? მე ხომ არავითარი ბრალი არ მიმიძღვის! მაშ მართალი ხარ?... აბა, დაგვიმტკიცე!“

როდესაც არკადი ნიკოლოზის-ძეს გავუზიარე ჩემი ეჭვები და მოსაზრებანი, მან ასე მითხრა:

– დაწერეთ ქაღალდზე თქვენი მოსაზრებანი, შემდეგ გადაიტანეთ მოქმედებაზე,

იმიტომ რომ სწორედ ეგ უნდა გაინტერესებდეთ თქვენ კითხვაში: როგორ მოვიქცეოდი რეალურ ცხოვრებაში, თუ რომ „ტრაგიკულ უმოქმედობაში“ მოვხვდებოდი?

– მოსაზრებანი როგორ გადავიტანოთ მოქმედებაში? – კითხულობდნენ მოსწავლენი.

– სრულიად უბრალოდ. დავუშვათ წინ გიდევთ თქვენი მოსაზრებათა სია. წაიკითხეთ. ფართო ბინა, არავითარი გროში, დამწვარი საბუთები, ორი მიცვალებული და ა. შ.

რას აკეთებდით, სანამ წერდით და კითხულობდით მაგ სტრიქონებს? თქვენ მოიგონეთ, შეკრიბეთ, შეაფასეთ მომხდარი ფაქტები, რომლებიც ეჭვებს აღძრავდნენ თქვენს წინააღმდეგ. აი თქვენი პირველი მოსაზრებანი, გადატანილ მოქმედებაზე. ქვევით ჩაიკითხეთ სია: დაასკვენით რა, რომ თქვენი მდგომარეობა გამოუვალია, გადამალვა გადასწყვიტეთ, რაში გამოიხატება თქვენი მოქმედება?

– პირველი გადავამუშავე და ახალ გეგმას ვადგენ,– განვმარტე ჩემი აზრი.

– აი თქვენი მეორე მოქმედება. ჩაყევით სიას ქვევით.

– შემდეგ ისევ ვაკრიტიკებ და სრულიად უარვყობ ეს-ეს არის მოფიქრებულ გეგმას.

– ეს თქვენი მესამე მოქმედებაა. შემდეგ!

– შემდეგ გულწრფელად უნდა გამოვტყდე ყველაფერში, როგორც მოხდა.

– ეს თქვენი მეოთხე მოქმედებაა. უკანასკნელად დაგრჩათ სისრულეში მოიყვანოთ ყველა თქვენს მიერ განზრახული. თუ რომ ყველა ამას გააკეთებთ არა აქტიორულად – ფორმალურად, „საერთოდ“, არამედ ადამიანურად—სინამდვილით, ნაყოფიერად და მიზანშეწონილად, იმ შემთხვევაში არამც თუ თქვენს თავში, არამედ მთელს თქვენს არსებაში, მთელ მის შინაგან „ელემენტებში“ შეიქმნება ცოცხალი ადამიანური განწყობილება, ანალოგიური თქვენს მიერ წარმოსადგენი ადამიანის განწყობილებისა.

„ტრაგიკული უმოქმედობის“ პაუზის თითოეულ განმეორებაზე, თვით მისი სცენაზე შესრულების მომენტში, ხელმეორედ შეამოწმეთ თქვენი მოსაზრებანი, ყოველ შემდეგ დღეს თქვენ ისეთად აღარ მოგეჩვენებათ ისინი, როგორც პირველ დღეს. იმას არა აქვს მნიშვნელობა – ცუდია თუ კარგი, მთავარია, რომ ისინი დღევანდელია, განახლებული. მხოლოდ ასეთ პირობებში არ გაიმეორებთ ერთხელ გაზეპირებულს, არ დაისვამთ შემოღებულ დამღას, არამედ ერთი და იმავე ამოცანას ახლებურად გამოიყვანთ, თანდათანობით გააუმჯობესებთ, გააღრმავებთ, სრულყოფთ, დახვეწავთ ლოგიკურად და თანამიმდევრულად. მხოლოდ ასეთ პირობებში შესძლებთ დაიცვათ ამ სცენაში ცოცხალი, ნამდვილი სიმართლე, რწმენა, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი მოქმედება. ეს დაგეხმარებათ ადამიანურად, გულწრფელად განიცადოთ და არა აქტიორულად, პირობითად წარმოადგინოთ.

ამგვარად, კითხვას „რას ვიზამდი, თუ რომ „ტრაგიკული უმოქმედობის“ მდგომარეობაში მოვხვედრილიყავ?“ ესე იგი ურთულეს ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში, თქვენ მეცნიერული ტერმინებით კი არ უპასუხეთ, არამედ მოქმედებით, მთელი რიგი ლოგიკური და თანამიმდევრობითი მოქმედებით.

როგორც ხედავთ, ჩვენ შინაურულად, შეუმჩნევლად, პრაქტიკულად ვწყვეტთ კითხვას ლოგიკისა და გრძნობის თანამიმდევრობის შესახებ, იმ პატარა მასშტაბით, რომელიც ჯერჯერობით აუცილებელია ჩვენი საქმისათვის.

მიდგომის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ, რადგან თვითონ ვერ გავრკვეულიყავით გრძნობის ლოგიკის რთულ ფსიქოლოგიურ საკითხში, მას ჩვენ

უხლებლად ვტოვებთ და გამოკვლევა გადაგვაქვს სულ სხვა, ჩვენთვის უფრო მისაწვდომ სფეროში მოქმედების ლოგიკაში.
ჩვენ აქ საკითხს ვჭრით არა მეცნიერული, არამედ წმინდა პრაქტიკული გზით – ჩვეულებრივი წესით, ჩვენი, ადამიანური ბუნების შემწეობით ცხოვრების გამოცდილებით, ინსტიქტით, ალღოთი, ლოგიკით, თანამიმდევრობითა და თვით ქვეცნობიერებით.
შექმნით რა ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკურ და თანამიმდევრობით გარეგან ხაზს, თუ ყურადღებით ჩაუკვირდებით, ჩვენ ასეთი გზით გავიგებთ, რომ ამ ხაზთან ერთად პარალელურად წარმოიშვება მეორე – ჩვენს შეგრძნობათა ლოგიკისა და თანამიმდევრობის ახალი ხაზი. ეს გასაგებია: ისინი, შინაგანი გრძნობები ხომ ჩვენდა შეუმჩნევლად წარმოშობენ მოქმედებებს, ისინი განუყრელად დაკავშირებული არიან ამ მოქმედებათა ცხოვრებასთან.
აი კიდევ იმისი დამაჯერებელი მაგალითი, თუ როგორ მიგვიყვანს სიმართლესა და გრძნობათა დაჯერებამდე გამართლებულ ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ მოქმედებათა ლოგიკა და თანამიმდევრობა.

. . . . . 19.. წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძის წინადადებით დღეს ისევ „ფულებიხ დაწვის“ ეტიუდი გავიარეთ მე, ვიუნცოვმა და მალოლეტკოვამ.
დასაწყისში, ფულების დათვლის სცენაში, რაღაც მიზეზით, დავიბენი და არკადი ნიკოლოზის-ძე როგორც პირველად, იძულებული შეიქნა ნაბიჯ-ნაბიჯ წარემართა ჩემი მუშაობა. ვიგრძენი რა ფიზიკურ მოქმედებათა სიმართლე და დავიჯერე რა მათი სინამდვილე, ცეცხლი მომედო სიმსუბუქე და სიამოვნება გიგრძენი სცენაზე, სწორად ამუშავდა აზროვნება.
ფულების დათვლის დროს შემთხვევით შევხედე კუზიანს – ვიუნცოვს და დღეს პირველად წამოიჭრა ჩემს წინაშე კითხვა – თუ ვინ არის და ასე მუდმივად რატომ მეჩხირებოდა თვალწინ? კუზიანთან ურთიერთდამოკიდებულების გამორკვევამდე, შეუძლებელი შეიქნა ეტიუდის გაგრძელება.
– ხედავთ! – ზეიმობდა ტორცოვი, როდესაც ამის შესახებ ვუამბე მას: – პატარა სიმართლე სულ დიდსა და დიდს მოითხოვს.
აი გამოგონება – რომელიც არკადი ნიკოლოზის-ძის დახმარებით მოვიფიქრე პარტნიორთან ურთიერთდამოკიდებულების გასამართლებლად.
ჩემი ცოლის სილამაზე და ჯანმრთელობა შეძენილია მისი კრეტინი ძმის სიმახინჯის ფასად, საქმე ის არის, რომ ისინი ტყუპები არიან, მათი ამ ქვეყნად გაჩენის დღეს მათ დედას საფრთხე მოელოდა ექიმი იძულებული შეიქნა ოპერაციისათვის მიემართა და ერთ-ერთი ბავშვი გაეწირა, რომ მშობიარისა და მეორე ბავშვის სიცოცხლე ეხსნა განსაცდელისაგან, სამივენი გადარჩნენ, მაგრამ ვაჟი დაისაჯა: იზრდებოდა იდიოტი და კუზიანი. ჯანმრთელებს ეგონათ, რომ რაღაც ცოდვა ეწია მათ ოჯახს და აღარ სცილდება.
ამ მონაგონმა ერთგვარი ძვრა მოახდინა ჩემში და ჩემი დამოკიდებულებაც უბედური კრეტინისადმი შეიცვალა. მისადმი გულწრფელმა თანაგრძნობამ იჩინა თავი, სულ სხვა თვალით დავუწყე ყურება და სინიდისის ქენჯნაც კი ვიგრძენი წარსულის გამო.
როგორ გამოცოცხლდა ფულის დათვლის სცენა უბედური სულელის

თანადასწრების გამო, რომელიც სიხარულით ცას ეწეოდა ალაპლაპებული ქაღალდების დანახვაზე. ისე მებრალებოდა, რომ მზად ვიყავ ყოველივე სისულელე ჩამედინა მის გასართობად: ფულის შეკვრებს ვურტყამდი მაგიდაზე, რაღაც სასაცილოდ ვიღმიჭებოდი და ვიგრიხებოდი, ბუხარში ქაღალდის გადაგდების დროს ვჩუქნიდი და ვიგონებდი აგრეთვე სხვა ხუმრობას, რაც კი თავში გამიელვებდა. ვიუნცოვი თავისებურად გამოეხმაურა ჩემს ექსპერიმენტს და ჯეროვნად „მიპასუხებდა“. მისი გულისხმიერება ახალ-ახალ ხუმრობას მომაგონებდა. სულ სხვაგვარი სცენა გამოვიდა: მყუდრო, ცოცხალი, თბილი, მხიარული. ყოველ წუთს გამოძახილს იწვევდა მაყურებელთა დარბაზში. ესეც მამხნევებდა და მომიწოდებდა წინ. მაგრამ აი, მოახლოვდა სასადილო ოთახში გასვლის წუთი. ვისთან? ცოლთან? მერე ვინ არის ის? თავისთავად წამოიჭრა ჩემს წინაშე ახალი კითხვა.

ამჯერადაც შეუძლებელი შეიქნა თამაშის გაგრძელება, ვიდრე არ გამოირკვევა კითხვა – ვინ არის ჩემი ცოლი. უაღრესად სანტიმენტალური გამოგონება მოვიფიქრე, თითქმის მისი ჩაწერაც კი არ მსურს. მიუხედავად ამისა, ის მაღელვებდა და მაიძულებდა დამეჯერებინა, რომ, თუ ყველაფერი ისე იქნებოდა, როგორც ჩემი გონება წარმოიდგენდა, იმ შემთხვევაში ცოლი და შვილი უფრო ძვირფასნი შეიქნებოდნენ ჩემთვის. სიხარულით ვიშრომებდი მათთვის თავდაუდებლივ.

ეტიუდის ცხოვრების გამოცოცხლებისას შეურაცხყოფილად მომეჩვენა უწინდელი, თამაშის აქტიორული მიდგომა.

რა სასიამოვნოდ მეჩვენებოდა შვილის ბანაობის საყურებლად წასვლა. ამდენად საჭირო აღარ იყო მოეგონებინა ვინმეს პაპიროსის შესახებ, რომელიც მე თვითონ მზრუნველობით დავტოვე სასტუმროში ბავშვისადმი ნაზი და სათუთი გრძნობა მოითხოვდა ამას.

საბუთებით მოფენილ მაგიდისაკენ მობრუნება გასაგები და აუცილებელი შეიქნა, მე ხომ ცოლის, შვილისა და კუზიანისათვის ვშრომობდი.

მას შემდეგ, რაც ჩემი წარსული შევიგნე, საზოგადოების ფულების დაწვას სულ სხვა მნიშვნელობა მიეცა ჩემს თვალში. საკმარისი იყო შევკითხებოდი ჩემს თავს: „რას იზამდი, თუ რომ ყველა სინამდვილეში მომხდარიყო“, და იმავ წუთს გული ამიძგერდებოდა უმწეობის გამო, რა საშინელებად წარმომიდგა ჩემი ახლო მომავალი, რომელიც მეხივით უნდა დამტეხოდა თავს. ფარდა უნდა ამეხადა ამ მომავლისათვის.

ამისათვის აუცილებელი შეიქნა უმოძრაობა, ანუ უაღრესად ქმედითი „ტრაგიკული უმოქმედობა“ ერთიც და მეორეც იმისთვის იყო საჭირო, რომ თავი მომეყარა მთელი ენერგიისა და ძალდატანებისათვის წარმოდგენისა და აზრის სამუშაოდ.

შემდეგი სცენა უკვე გარდაცვლილი კუზიანის ხსნის ცდისა თავისთავად ბუნებრივი აღმოჩნდა. ეს გასაგებია კუზიანისადმი ჩემი ახალი გრძნობიერი განწყობილებისათვის, რომელიც ჩემი ნათესავი და ახლობელი ადამიანი შეიქნა.

– ერთი სიმართლე ლოგიკურად და თანამიმდევრობით ეძებს და წარმოშობს სხვა სიმართლეს, – მომიგო არკადი ნიკოლოზის–ძემ, როდესაც ჩემი განცდები გადავუშალე მას. – თავიდან თქვენ ეძებდით მოქმედების და „ფულის თვლის“ პატარა სიმართლეს, სიხარულით ცას ეწეოდით როდესაც დაწვრილებით იგონებდით თუ როგორ ხდება რეალურ ცხოვრებაში ფულის თვლის ფიზიკური პროცესი. იგრძენით რა სიმართლე სცენაზე ფულების თვლის მომენტში, თქვენ მოინდომეთ მიგეღწიათ ასეთივე ცხოვრების სიმართლისათვის დანარჩენ მომენტებშიც მოქმედ

პირებთან დამოკიდებულობის დროს: ცოლთან, კუზიანთან. თქვენ გინდოდათ გცოდნოდათ, აჩრდილივით რათ დაგდევდათ კუზიანი. ცხოვრების ლოგიკისა და თანამიმდევრობის მეოხებით თქვენ შექმენით სიმართლის მსგავსი სახეები, რომელთა დაჯერებაც ადვილი იყო. ყველა ამან ერთად აღებულმა გაიძულათ ბუნებრივად გეცხოვრათ სცენაზე, ბუნების კანონების მიხედვით.

ახლა სულ სხვაგვარად მომეჩვენა ეს მომაბეზრებელი ეტიუდი და ჩემში ის გრძნობის ცხოველ გამოძახილს იწვევდა. არ შეიძლება შესანიშნავად არ მივიჩნიოთ ტორცოვის მიდგომა, მაგრამ, მე მგონია, მის წარმატებას საფუძვლად უდევს თილისმური „თუ რომ“-ისა და საგულისხმო ვითარების მოქმედება. მათ ძვრა მოახდინეს ჩემში და არა ფიზიკურ და წარმოსახვით მოქმედებათა შექმნა. ამიტომ უკეთესი არ იქნება, პირდაპირ მათგან დავიწყოთ? ფიზიკურ მოქმედებაზე რაღად დავკარგო ტყუილუბრალოდ დრო?

ამის შესახებაც გამოუტყდი არკადი ნიკოლოზის-ძეს – რასაკვირველია დამეთანხმა ისიც – მეც სწორედ მაგით გირჩევდით დაწყებას... დიდი ხნით ადრე, რამდენიმე თვის უკან როდესაც პირველად ითამაშეთ ეგ ეტიუდი.

– მაშინ ძნელი იყო ჩემთვის წარმოსახვის გამოფხიზლება – ის მიძინებული იყო, – მომაგონდა უცებ.

– მართალია ახლა კი გაიღვიძა მან და თქვენთვის სრულიად ადვილია, არამც თუ მოიგონოთ რამე, არამედ შინაგანადაც განიცადოთ იგი, იგრძნოთ სიმართლე და დაიჯეროთ იგი. მერე რატომ მოხდა ასეთი ცვლილება? იმიტომ რომ წინათ ხრიოკზე მიმოაბნევდით წარმოსახვის თესლეულს და ის იღუპებოდა. თქვენ სიმართლეს გრძნობდით და არ გჯეროდათ, რასაც აკეთებდით. გარეგანი მანჭვა-გრეხვა, ფიზიკური დაძაბულობა და სხეულის არასწორი ცხოვრება – არახელსაყრელი ნიადაგია სიმართლისა და განცდათა შესაქმნელად. ახლა კი თქვენ არამც თუ სულიერი, არამედ ფიზიკური ცხოვრებაც კი სწორი გაქვთ. ყველაფერი სიმართლეა მასში. თქვენ იმას ჭკუით კი არ დაუჯერეთ, არამედ საკუთარი ორგანული – ფიზიკური ბუნების შეგრძნობით. ამიტომ საკვირველი არ არის თუ ასეთ პირობებში წარმოსახვის მონაგონი ფესვს გაიდგამს და ნაყოფსაც გამოიღებს, თქვენ ახლა ჰაერზე არ ოცნებობთ, როგორც უწინ, არა სივრცეში, არა „საერთოდ“, არამედ უფრო საფუძვლიანად. ამჟამად თქვენს ოცნებას აბსტრაქტული ელფერი არ დაკრავს. არამედ ის რეალური აზროვნებაა. ისინი შინაგანად ამართლებენ გარეგან მოქმედებას ფიზიკურ მოქმედებათა სიმართლე და მათი დაჯერება გამოაფხიზლებს ჩვენი ფსიქიკის ცხოვრებას.

მაგრამ უაღრესად მნიშვნელოვანი და მთავარი, რაც დღეს გაიგეთ, შემდეგში მდგომარეობს ამჟამად თქვენ სცენაზე არ იყავით მალოლეტკოვას ბინაზე, თქვენ არ თამაშობდით, არამედ რეალურად არსებობდით, თქვენ ნამდვილად ცხოვრობთ თქვენს მიერ წარმოდგენილ ოჯახში. ასეთ განწყობილებას ჩვენს ენაზე ვუწოდებთ „მე ვარ“. საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ ფიზიკურ მოქმედებათა და შეგრძნობათა ლოგიკამ და თანამიმდევრობამ მიგიყვანათ სიმართლემდე. სიმართლემ გამოიწვია რწმენა და ყველამ ერთად შექმნეს „მე ვარ“. ხოლო რა არის ეს „მე ვარ“? იგი ნიშნავს მე ვარსებობ, მე ვცხოვრობ, მე ვგრძნობ და ვაზროვნებ ისე, როგორც ამას როლი მოითხოვს.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, „მე ვარ“-ს მივყევართ ემოციის, გრძნობისა და განცდისაკენ.

„მე ვარ“ – ეს შედედებული, თითქმის აბსოლუტური სიმართლეა სცენაზე.

დღევანდელი შესრულება კიდევ იმით არის აღსანიშნავი რომ მან თვალნათლივ დაგვანახვა სიმართლის ახალი შესანიშნავი თვისება. ეს თვისება იმაში მდგომარეობს რომ პატარა სიმართლე იწვევს დიდს, დიდი – უფრო დიდს, უფრო დიდი სულ დიდს და ა. შ.
საკმარისი იყო აგეწყოთ თქვენი მცირე ფიზიკური მოქმედებანი და გეგრძნოთ მათში ნამდვილი სიმართლე და მაშინვე მოგეჩვენა რომ ისე არ ითვლით ფულებს როგორც საჭიროა, მოისურვეთ გაგება, ვისთვის აკეთებდით თქვენ მას, ვის ართობდით და ა. შ.
„მე ვარ“-ის განწყობილების შექმნა სცენაზე შედეგია სულ დიდი სიმართლის, თვით აბსოლუტამდე, სურვილის თვისებისა.
  იქ სადაც სიმართლეა, რწმენა და „მე ვარ“, იქ უსათუოდ ნამდვილი ადამიანური (და არა აქტიორული) განცდაა. ეს ყველაზე ძლიერი „მანკებია“ ჩვენი გრძნობისათვის. ... 19.. წ.

კლასში შემოსვლისას არკადი ნიკოლოზის-ძემ გამოგვიცხადა თქვენ უკვე იცით რა არის სცენაზე სიმართლე და რწმენა. ისდა დაგვრჩენია შევამოწმოთ, მოეპოვება თუ არა ისინი ყველა თქვენგანს. ამიტომ ყველას შევამოწმებ სიმართლის გრძნობისა და მისადმი რწმენის მხრივ.
პირველად გოვორკოვს გამოუძახა სცენაზე არკადი ნიკოლოზის-ძემ წინადადება მისცა მას ეთამაშნა რაიმე.
რასაკვირველია, ჩვენს ობერ-მოთამაშეს თავისი უცვლელი ამხანაგის ველიამინოვას გვერდში ყოფნა მოუხდა.
თამაშობდნენ ჩვეულებისამებრ რაღაც სისულელეს ისე, რომ სიცოცხლეს არ ზოგავდნენ.
აი რა უთხრა მათ არკადი ნიკოლოზის-ძემ თამაშის გათავების შემდეგ.
– თქვენი – მოხერხებული მექანიკოსის – შეხედულებით, რომელიც დაინტერესებულია მხოლოდ სცენიური წარმოდგენის გარეგანი ტექნიკით, დღევანდელ წარმოდგენაში თქვენ ყველაფერი სწორი გეგონათ და განცვიფრებული იყავით თქვენი თავის ოსტატობით.
მაგრამ მე არ თანაგიგრძნობდით იმიტომ, რომ ხელოვნებაში ვეძებ ბუნებრივს, თვით ბუნებით ორგანულ შემოქმედებას, რომელიც მკვდარ როლს ნამდვილი ადამიანური ცხოვრებით აცოცხლებს.
– თქვენი ცრუ სიმართლე გეხმარებათ გამოხატოთ „სახეობა და ვნებანი“ ჩემი სიმართლე ხელს უწყობს თვით სახეთა შექმნას და იწვევს თვით ვნებებს. თქვენსა და ჩემს ხელოვნებას შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორიც არსებობს სიტყვებს შორის „მგონია და ყოფნა“ მე ნამდვილი სიმართლე მინდა – თქვენ სიმართლის მსგავსებითაც კმაყოფილდებით, მე მინდა რწმენა, დაჯერება თქვენ კი მხოლოდ თქვენდამი მაყურებელთა ნდობით კმაყოფილდებით, თქვენი ხილვით სცენაზე მაყურებელი დამშვიდებულია, რომ ყველაფერი სწორედ ისე გაკეთდება, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ არის დადგენილი თამაშის მიხედვით მაყურებელი ენდობა თქვენს ოსტატობას, როგორც ენდობიან გიმნასტს, რომ არ ჩამოვარდება ტრაპეციიდან. თქვენს ხელოვნებაში მაყურებელი მაყურებლად რჩება. ჩემს ხელოვნებაში ის უნებლიე მოწმეა და მონაწილე შემოქმედების; ის ჩათრეულია ცხოვრების შუა დუღილში, რომელიც სცენაზე წარმოებს და სჯერა იგი.
არკადი ნიკოლოზის-ძის განმარტების საპასუხოდ გოვორკოვმა გესლიანად

განაცხადა რომ პუშკინი სულ სხვა შეხედულებისაა სიმართლის შესახებ ხელოვნებაში, ვიდრე ტორცოვი თავისი აზრის დასამტკიცებლად გოვორკოვმა მოიყვანა პოეტის სიტყვები რომელთაც ხშირად იგონებენ ასეთ შემთხვევებში:

Тьмы низких мне дороже

Нас возвыщающий обман...

– მე თქვენ გეთანხმებით... აგრეთვე პუშკინიც. ამას ამტკიცებს თქვენს მიერ მოყვანილი ადგილი, რომელშიც პოეტი ლაპარაკობს სიცრუის შესახებ რომელიც ჩვენ გვჯერა. სწორედ ამ დამაჯერებლობის მეოხებით გვამაღლებს ჩვენ სიცრუე. ეს რომ არ ყოფილიყო განა შესაძლებელი იყო კეთილმოქმედი, ჩვენი ამამაღლებელი გავლენა სიცრუისა? წარმოიდგინეთ, რომ თქვენთან მოვიდნენ პირველ აპრილს, როდესაც მიღებულია ერთმანეთის მოტყუება, და გარწმუნებენ რომ თქვენი არტისტული დამსახურებისათვის ძეგლი უნდა აგიგონ. ამაღლდებით ასეთი მოტყუებით?

– მე სულელი არა ვარ, გესმით თუ არა, და სულელური ხუმრობა არ მჯერა! – მიუგო გოვორკოვმა.

– ამრიგად, თქვენს ასამაღლებლად საჭიროა „დაიჯეროთ სულელური ხუმრობა“, – დაიჭირა სიტყვაზე არკადი ნიკოლოზის ძემ, – სხვა ლექსში პუშკინი ადასტურებს თითქმის იმავე აზრს:

Над вымислом слезами обольюсь.

ცრემლს ვერ დააფრქვევ მას, რაც არ გჯერა. მაშ გაუმარჯოს მოტყუებას და მონაგონს, რომლებიც გვჯერა რადგან მათ შეუძლიათ ამაღლება როგორც მსახიობის, აგრეთვე მაყურებლისაც! ასეთი მოტყუება სიმართლედ იქცევა მისთვის, ვინც დაიჯერა იგი. ეს გარემოება უფრო მეტად ადასტურებს იმას, რომ სცენაზე ყველაფერი სიმართლედ უნდა იქცეს მსახიობის წარმოსახვით ცხოვრებაში. მაგრამ თქვენს თამაშში ამას ვერ ვხედავ.

გაკვეთილის მეორე ნახევარი არკადი ნიკოლოზის-ძემ გოვორკოვისა და ველიამინოვას მიერ ნათამაშევი სცენის გასწორებას მოანდომა. ტორცოვი ამოწმებდა მცირე ფიზიკური მოქმედებების მიხედვით და აღწევდა სიმართლეს და რწმენას სწორედ ისევე, როგორც ჩემს მიმართ მუშაობდა „ფულების დათვლის“ ეტიუდში.

მაგრამ... მოხდა ინციდენტი, რომელიც უნდა ავწერო, რადგან ვრცელი დარიგება წაგვიკითხა ტორცოვმა; ამ დარიგებამ დიდი გავლენა მოახდინა ჩემზე. აი რა მოხდა: გოვორკოვმა მოულოდნელად შეწყვიტა მეცადინეობა, გაჩერდა, სდუმდა ნერვული და ბოროტი გამომეტყველებით, აცახცახებული ხელებითა და ტუჩებით. – არ შემიძლია გავჩუმდე! იცით რა, ჩემი აზრი უნდა გამოვთქვა, – დაიწყო რამდენიმე ხნის შემდეგ და თან აღელვების დამალვას ცდილობდა.

– ან არაფერი გამეგება და უნდა წავიდე თეატრიდან ან კიდევ უკაცრავად, ის, რასაც აქ გვასწავლიან, – საწამლავია – რის წინააღმდეგ უნდა პროტესტი განვაცხადოთ.

აი ექვსი თვე სრულდება. რაც სკამების განლაგებას კარების დახურვას დაგვაწყებინებენ რეალიზმის გულისათვის, მცირე და დიდი ფიზიკური სიმართლით. მაგრამ, ძალიან უკაცრავად, სკამების სცენაზე განლაგება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ხელოვნების შექმნას. იცით რა, სიმართლე ის კი არ არის, რომ ვაჩვენოთ ყოველივე ნატურალისტური სისაძაგლე. ეშმაკსაც წაუღია ისეთი სიმართლე, რომელიც გულს

გირევს!
„ფიზიკური მოქმედება?“ არა, უკაცრავად! თეატრი ცირკი ხომ არ არის. იქ, იცით რა, ფიზიკური მოქმედება – ტრაპეციის დაჭერა ან მკვირცხლად ცხენზე შეხტომა – ერთობ მნიშვნელოვანი რამ არის, მათზეა დამოკიდებული აკრობატის სიცოცხლე.
ხოლო დიდი მსოფლიო მწერლები, ბოდიში თქვენთან, იმისთვის კი არა წერენ თავიანთ გენიალურ ნაწარმოებებს, რომ მათი გმირები ფიზიკურ მოქმედებაში ვარჯიშობდნენ! ჩვენ კი მხოლოდ ამას გვასწავლიან. ჩვენ ვიხრჩობით.
ნუ გვაქვესკნელებთ მიწაში ნუ შეგვიკარით ფეხები! გაგვიშვით შევიფრთხიალოთ მაღლა, მივუახლოვდეთ მარადისობას... ზემიწიერსა... მსოფლიურს, იქ, გესმით თუ არა, უმაღლეს სფეროში! ხელოვნება თავისუფალია! მას გასაქანი სჭირია და არა მცირე სიმართლე. გაქანება მას დიადი აღმაფრენისათვის უნდა და არა კუსავით მიწაზე ხოხიალისათვის! ჩვენ გვინდა ლამაზი, გამაკეთილშობილებელი, ამაღლებული! ნუ დაგვიხშობთ აღსავლის- კარებს!
ტორცოვი მართალია, როდესაც ნებას არ აძლევს გოვორკოვს ღრუბელთ შორის ნავარდისას. ეს არ გამოუდის მას, – ვფიქრობდი ჩემთვის. – როგორ? გოვორკოვს, არხი-მოთამაშეს, სურს ღრუბელთა შორის ფრენა?! ვარჯიშის კეთების ნაცვლად „ხელოვნების კეთება“?!
მას შემდეგ, რაც გოვორკოვმა ამოანთხია თავისი პროტესტი არკადი ნიკოლოზის-ძემ უთხრა:
– გამაკვირვა თქვენმა პროტესტმა. აქამდე თქვენ გარეგანი ტექნიკის მსახიობად გთვლიდით, რადგან ამ მხრივ უაღრესად მკაფიოდ გამოავლინეთ თქვენი თავი, მაგრამ აი, მოულოდნელად გვესმის, რომ თქვენი ნამდვილი მოწოდება--ღრუბელთ ზედა სფეროებია. რომ თქვენ მარადისობისაკენ ილტვით, მსოფლიურობისაკენ, სწორედ იმისკენ, რაშიც სულ არ გამოგიჩენიათ თავი.
ბოლოს მაინც საით მიილტვიან თქვენი არტისტული მისწრაფებანი; აქეთ, ჩვენსკენ, მაყურებელთა დარბაზისაკენ, რომელსაც თქვენ ეჩვენებით, ვისთვისაც თქვენ ყოველთვის წარმოადგენთ თუ რამპის იქითა მხარისაკენ ანუ სცენისაკენ, პოეტისაკენ, მსახიობებისაკენ, ხელოვნებისაკენ, რომელთაც თქვენ ემსახურებით, როლის ადამიანური სულის ცხოვრებისაკენ, რომელსაც თქვენ განიცდით? თქვენს სიტყვებს რომ ვერწმუნოთ თქვენ უკანასკნელისაკენ მიილტვით. მით უკეთესი! მაშ, სასწრაფოდ გამოავლინეთ თქვენი სულიერი არსება და განდევნეთ თამაშის თქვენს მიერ შეყვარებული მიდგომა ეგრეთწოდებული ამაღლებული სტილით, რომელიც მხოლოდ ცუდი გემოვნების მაყურებლებს სჭირიათ.
გარეგანი პირობითობა და სიცრუე ფრთაშეკვეცილნი არიან. სხეულს არ სჩვევია ფრენა. უკიდურეს შემთხვევაში მას შეუძლია რაღაც ერთი მეტრის სიმაღლეზე შეხტეს დედამიწიდან, ან ფეხის ფრჩხილებზე შედგეს და აიწიოს ზევით.
ფრინავენ მხოლოდ წარმოსახვა, გრძნობა, აზრი, მხოლოდ ისინი არიან დაჯილდოვებული უხილავი ფრთებით, უმატერიოდ და უსხეულოდ; მხოლოდ მათ შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, როდესაც ვოცნებობთ, როგორც თქვენ ამბობთ, „ზემიწიერის“ შესახებ. მათშია ჩამარხული ჩვენი მეხსიერების ცოცხალი მოგონებანი, თვით „ადამიანის სულის ცხოვრება“, ჩვენი ოცნება.
აი, მხოლოდ რას შეუძლია გაინავარდოს არამც თუ „ოცნებათა სამყაროში“, არამედ უფრო შორსაც – ისეთ ქვეყნებში, რომლებიც ჯერ არ შეუქმნია ბუნებას, ხოლო მსახიობის უსაზღვრო ფანტაზიაში კი არსებობენ ისინი. მაგრამ სწორედ ეს – თქვენი გრძნობა, აზრი, წარმოსახვა – არ ასცილდებიან მაყურებელთა დარბაზს,

რომლის მონაც თქვენ ხართ. ამიტომ თქვენივე სიტყვებით უნდა მოგმართოთ: ნუ გვაქვესკნელებთ მიწაში! ვიხრჩობით. ნუ გვიკრავთ ფრთებს! გაგვიშვით შევიფრთხიალოთ მაღლა, მივუახლოვდეთ მარადისობას, მსოფლიურს! მოგვეცით უმაღლესი და არა მსახიობის გაცვეთილი შტამპი!“.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ ბოროტად მიბაძა გოვორკოვის აქტიორული პათოსის უხამსობას და დეკლამაციურ მანერებს.

– თუ შთაგონების გრიგალში არ მოჰყვა ფრთები და ქარიშხალმა არ გაგიტაცათ, ყველაზე მეტად თქვენ გჭირიათ გაქანებისათვის ფიზიკური მოქმედების, მათი სიმართლის, რწმენის ხაზი.

მაგრამ თქვენ გეშინიათ მისი, თქვენ დამამცირებლად მიგაჩნიათ მსახიობისათვის სავალდებულო ვარჯიშის ჩატარება. რატომ მოითხოვთ თქვენთვის გამონაკლისს საერთო წესიდან?

მოცეკვავე ქალი ოფლში იღვრება ყოველ დილაობით და საშინლად ქშინავს თავისი სავალდებულო ეკზერსისების დროს საღამოს ფრენის წინ „პუანტებში“ მომღერალი ჭიმავს, დიაფრაგმას ანვითარებს, რეზონატორებს ეძებს თავსა და ცხვირში იმისათვის, რომ საღამოს სიმღერაში შთაბეროს თავისი სული. ხელოვნების ყველა სახის მსახიობები უყურადღებოდ არ სტოვებენ თავიანთი სხეულის აპარატს და არ თაკილობენ ფიზიკურ ვარჯიშს, რასაც ტექნიკა მოითხოვს.

რატომ გინდათ გამონაკლისს შეადგენდეთ? იმ დროს, როდესაც ჩვენ ვცდილობთ მჭიდრო და უშუალო კავშირი დავამყაროთ ჩვენს სხეულსა და სულიერ ბუნებას შორის, რომ ერთის მეოხებით მოვახდინოთ ზემოქმედება მეორეზე, თქვენ მათ გათიშვას და დაშლას ცდილობთ. ეს კიდევ ცოტაა, – თქვენ ცდილობთ უარი სთქვით (რასაკვირველია, სიტყვით) თქვენი ბუნების ერთ ნახევარზე – ფიზიკურზე. მაგრამ ბუნება დაგცინით თქვენ, მან არ მოგცათ ის, რასაც თქვენ ასე აფასებთ ფაქიზი გრძნობა და განცდა, მათ ნაცვლად თქვენ დაგიტოვათ მხოლოდ აქტიორული წარმოდგენისა და თვითჩვენების ფიზიკური ტექნიკა.

თქვენ ყველაზე მეტად თვრებით გარეგანი, ხელოსნური ფანდებით, აქტიორული დეკლამაციური პათოსით და ყოველგვარი ჩვეული შტამპით.

რომელი ჩვენგანი უფრო ახლო დგას ფაქიზ გრძნობებთან, თქვენ, რომელიც ფეხის ფრჩხილებზე შესდგებით და „სიტყვით მეშვიდე ცაზე დაჰქროლავთ“, ხოლო ნამდვილად მაყურებელთა დარბაზის ტყვეობაში რჩებით, თუ მე, რომელსაც მსახიობის ტექნიკა მჭირია თავისი ფიზიკური მოქმედებით იმისათვის, რომ რწმენისა და სიმართლის მეოხებით გამოვავლინო ადამიანის რთული განცდები. თქვენ თვითონ დაასკვენით რომელი ჩვენგანი უფრო მეტად არის დაკავშირებული მიწასთან?

გოვორკოვი სდუმდა.

– მიუწვდომელია! – მცირე პაუზის შემდეგ წამოიძახა ტორცოვმა, – ამაღლებულის შესახებ ყველაზე მეტად ისინი ლაპარაკობდნენ, ვისაც ყველაზე ნაკლები მონაცემები აქეს ამისათვის, ვინც სრულიად მოკლებულია აფრენისათვის უჩინარ ფრთებს. ეს ხალხი ლაპარაკობს ხელოვნებისა და შემოქმედების შესახებ ცრუ პათოსით, გაუგებრად და იკლიკანტურად. ნამდვილი მსახიობები კი, პირიქით თავიანთი ხელოვნების შესახებ ლაპარაკობენ მარტივად და გასაგებად.

პირველთა რიცხვს ხომ არ ეკუთვნით თქვენ?

დაუფიქრდით ამას, აგრეთვე იმას, რომ თვით ბუნებით თქვენთვის განკუთვნილ როლებში, თქვენ შეიქნებოდით მშვენიერი მსახიობი და ხელოვნების სასარგებლო

მუშაკი.
გოვორკოვის შემდეგ გამოჩნდა ველიამინოვა. ჩემდა განსაცვიფრებლად მან ზედმიწევნით ჩაატარა ყველა უბრალო ვარჯიში და თავისებურად გაამართლა ისინი.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ შეაქო ის, შემდეგ წინადადება მისცა აეღო მაგიდიდან წიგნის ფურცლების საჭრელი დანა და იმით თავი მოეკლა.
როგორც კი საქმე ტრაგედიამდე მივიდა, ველიამინოვა მაშინვე „ოჩოფეხებზე“ შედგა, საძაგლად დაიწყო „ვნების ნაფლეთებად გლეჯა“ და როდესაც უძლიერეს ადგილს მიუახლოვდა, ისეთი „თორუჯით“ დაიკივლა, რომ თავი ვერ შევიკავეთ და სიცილი წაგვსკდა.
ტორცოვმა უთხრა:
– ერთი მამიდა მყავდა, რომელიც არისტოკრატს მისთხოვდა და ჩინებული „მაღალი საზოგადოების ბანოვანი“ აღმოჩნდა. განსაკუთრებული ხელოვნებით, თითქოს ხანჯლის წვერზე აბალანსირებსო, მამიდაჩემი ჩინებულად ადარებდა მაღალი საზოგადოების „პოლიტიკას“ და ყოველთვის გამარჯვებული გამოდიოდა. ყველას სჯეროდა მისი. მაგრამ აი, ერთხელ აუცილებელი შეიქნა მილაქუცებოდა ერთი სახელოვანი მიცვალებულის ნათესავებს; ანდერძს უგებდნენ ხალხით გაჭედილ ეკლესიაში. კუბოსთან მიახლოვებისას მამიდაჩემმა ოპერული პოზა მიიღო, ჩააშტერდა მიცვალებულს სახეში და ეფექტური პაუზის შემდეგ მთელი ხალხის გასაგონად წარმოთქვა: „მშვიდობით, მეგობარო! გმადლობ ყველაფრისათვის მაგრამ სიმართლის გრძნობამ უღალატა მას: მან გადაამლაშა და ვერავინ დააჯერა თავის მწუხარებაში. დაახლოვებით თქვენც ასე დაგემართათ. კომედიურ ადგილებში თქვენ საუკეთესო არშიას ქსოვდით და მეც მჯეროდა თქვენი; მაგრამ დრამატიულ ადგილში გადაამლაშეთ. როგორც ეტყობა სიმართლის ცალმხრივი გრძნობა გაქვთ, გამახვილებული კომედიაში, ხოლო ნაღრძობი დრამაში. და თქვენც ისევე, როგორც გოვორკოვს, თქვენი ადგილი უნდა მოძებნოთ თეატრში. თავის „ამპლუას“ დროზე შეგნება – მნიშვნელოვანი საქმეა ხელოვნებაში.

.... 19.. წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე განაგრძობდა სიმართლის გრძნობისა და მისადმი რწმენის შემოწმებას და პირველად ვიუნცოვს გამოუძახა.
ის ჩემთან და მალოლეტკოვასთან ერთად თამაშობდა „ფულების დაწვის“ ეტიუდში.
მე ვამტკიცებ, რომ პირველ ნახევარს ვიუნცოვი დიდებულად განიცდიდა როგორც არასოდეს ამგვარად განცვიფრებაში მომიყვანა მისი გრძნობის ზომიერებამ და ერთხელ კიდევ დამარწმუნა, რომ იგი ბუნების მიერ არის დაჯილდოვებული ნიჭით.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ ქება-დიდება უძღვნა, მაგრამ იქვე – შენიშნა:
– მერე და რატომ გაითამაშეთ სიკვდილის სცენაში ისეთი „სიმართლე“, რომლის დანახვაც არასოდეს არ მომინდებოდა სცენაზე, თითქოს ტკივილები აქვს მუცელშიო, გულის რევა, ბოყინი, საშინელი მანჭვა, მთელი სხეულის კანკალი...
ამ ადგილში თქვენ დაემონეთ ნატურალიზმს თვით ნატურალიზმისათვის. თქვენთვის საჭირო იყო სიკვდილის სიმართლე თვით სიკვდილის სიმართლისათვის. თქვენ ცხოვრობდით არა მოგონებებით „ადამიანის სულის ცხოვრების“ უკანასკნელი წუთების შესახებ, არამედ თქვენ გაინტერესებდათ მხედველობითი მოგონება

გარეგანი სხეულის ფიზიკური სიკვდილისა...
ეს სწორი არ არის.
ჰაუპტმანის პიესა „ჰანელე“–ში დაშვებულია ნატურალიზმი. მაგრამ ეს იმიტომ არის ჩადენილი, რომ უფრო ხაზგასმით იყოს აღნიშნული მთელი პიესის დედაარსი. ასეთი მიდგომა მისაღებია, მაგრამ რა საჭიროა რეალური ცხოვრებიდან სწორედ ის ამოირჩიო, რაც აუცილებელია მოიცილო თავიდან, როგორც ზედმეტი ბარგი? ასეთი ამოცანა და ასეთი სიმართლე ანტიმხატვრულია და მათ მიერ მოხდენილი შთაბეჭდილებაც ასეთივეა. სიმახინჯე ვერ წარმოშობს სილამაზეს, ყვავი ვერ შობს მტრედს, ჭინჭარზე ვარდი ვერ ამოვა.
ამრიგად, არ ვარგა თეატრისათვის ყოველგვარი სიმართლე, რომელთაც კი ჩვენ ვიცნობთ ცხოვრებაში.
სცენიური სიმართლე ნამდვილი უნდა იყოს, შეუფერადებელი, მაგრამ იმავე დროს დაწმენდილი ცხოვრების ზედმეტი წვრილმანებისაგან. ის რეალურად უნდა იყოს მართალი, მაგრამ პოეტიზირებული შემოქმედების ზმანებით.
დაე, რეალისტური იყოს სიმართლე სცენაზე, მაგრამ იყოს მხატვრული და აგვამაღლოს.
– მაშ რაში მდგომარეობს ასეთი მხატვრული სიმართლე? – გესლიანად შეეკითხა გოვორკოვი.
– ვიცი რისი თქმაც გსურთ: ვისაუბროთ ხელოვნების უმაღლეს მატერიებზე შეიძლება, მაგალითად, გიამბოთ, რომ მხატვრულ და არამხატვრულ სიმართლეს შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორიც არსებობს სურათსა და ფოტოგრაფიას შორის: უკანასკნელი ყველაფერს გადმოსცემს, ხოლო პირველი – მხოლოდ არსებითს; ამ არსებითის ტილოზე აღსაბეჭდათ საჭიროა მხატვრის ნიჭი. ან კიდევ ვიუნცოვის თამაშის შესახებ „ფულების დაწვის“ ეტიუდში, შეიძლებოდა შეგვენიშნა, რომ მაყურებლისათვის უმთავრესია კუზიანის სიკვდილი და არა სიკვდილის წინამორბედი რაღაც ფიზიოლოგიური მოვლენები; ეს იქნებოდა ფოტოგრაფიის სურათებისათვის მავნე დეტალები. ერთი, ორი არსებითი ნიშანი სიკვდილის დამახასიათებელი, მორჩა, და გათავდა, და არა ყველა ასეთი ნიშნები. თორემ უმთავრესი – სიკვდილი, მახლობელი ადამიანის მოშორება – მეორე პლანზე გადავა, ხოლო მეორეხარისხოვანი ნიშნები წამოიჭრებიან წინ, რის გამო მაყურებელს, ალბათ, გული აგერევა იქ, სადაც უნდა ტიროდეს.
აი, ხედავთ, მე ვიცი, რასაც ლაპარაკობენ ასეთ შემთხვევებში, მაგრამ ვსდუმვარ! რატომ? იმიტომ რომ ზოგიერთი მცირემოთხოვნილების ხალხი თავს იმშვიდებს: სულ მცირე ახსნა-განმარტების შემდეგ მათ უკვე ყველაფერი იციან შემოქმედების სფეროში მხატვრობის შესახებ. გარწმუნებთ მავნებელია ასეთი ცნობიერება. ჯერ ერთი არაფერს არ იძლევა და ამასთან ერთად მიაძინებს ცნობისმოყვარეობას, ყურადღებას, რომლებიც უაღრესად სჭირდება მსახიობს.
ხოლო, თუ გადაწყვეტილი უარით გიპასუხეთ, ეს, პირიქით, აგაფორიაქებთ, ცნობისმოყვარეობას აღგიძრავთ, აგაღელვებთ, ყურადღებას გაგიმახვილებთ, გაიძულებთ თქვენ თვითონ ჩაუკვირდეთ და ეძიოთ პასუხი გადაუწყვეტელ კითხვაზე.
აი რატომ გიცხადებთ: მე არ ვკისრულობ მხატვრულის სიტყვებით განმარტებას და ჩამოყალიბებას ხელოვნებაში. მე პრაქტიკოსი ვარ და არა სიტყვით არამედ საქმით შემიძლია გაგიწიოთ დახმარება, რომ შეიგრძნოთ, ე. ი. გაიგოთ თუ რა არის მხატვრული სიმართლე, მაგრამ ამისათვის დიდი მოთმინებით უნდა აღიჭურვოთ იმიტომ, რომ ეს მხოლოდ მთელი კურსის მანძილზე უნდა შელო, ან უფრო სწორად,

ეს ნათელი შეიქნება თქვენთვის, როდესაც მთელ „სისტემას“ გაივლით, მას შემდეგ, როდესაც თქვენ თვითონ კვალდაკვალ შეისწავლით ჩასახვას, განწმენდას, კრისტალიზაციას უბრალო ყოფითი, ადამიანური სიმართლისას მხატვრულში, ეს არ ხდება უცებ, არამედ როლის ფორმაციისა და ზრდის პროცესის მთელ მანძილზე. ავითვისებთ რა ჩვენში მთავარ არსებითს, მივცემთ რა მას შესაბამის ლამაზ სცენიურ ფორმას და გამოხატულებას, ზედმეტის ჩამოცილებით, ჩვენ ქვეცნობიერების, არტისტულობას, ნიჭის, მხატვრული ალღოსი და გემოვნების დახმარებით გავხდით როლს პოეტურს, ლამაზს, ჰარმონიულს და განმწმენდს. ყველა ეს თვისებები ეხმარებიან სცენიურ შემოქმედებას რათა იყოს არა მარტო სწორი, არამედ სიმართლით აღჭურვილი როლიც.

აი ამ უაღრესად დიდ განცდათა სილამაზესა და მხატვრულობას ვერ გადასცემ მშრალი სიტყვებით. ისინი გრძნობას მოითხოვენ, პრაქტიკას, გამოცდილებას, საკუთარი ცნობისმოყვარეობის გამახვილებას და დროს.

ვიუნცოვის შემდეგ მალოლეტკოვამ „მიგდებულის“ ეტიუდი ითამაშა, ამ ეტიუდის შინაარსი ასეთია: მალოლეტკოვა ბრუნდება სახლში და კარის ზღრუბელზე ნახავს მიგდებულ ბავშვს, შიმშილისაგან ღონემიხდილი ბავშვი მალე სულს დალევს მის ხელში. დასაწყისში უჩვეულო გულწრფელობით გაუხარდა მიგდებულის პოვნა და ცოცხალ დედოფალასავით მიიღო, სიხარულისაგან კუნტრუშებდა, არტახებში შარტავდა, ჰკოცნიდა, ესიყვარულებოდა, დაავიწყდა, რომ სუფრაში გახვეული შეშის მორი ეჭირა ხელში.

მაგრამ ბავშვმა უცებ შესწყვიტა გამოხმაურება მის თამაშზე. მალოლეტკოვა დიდხანს დასცქეროდა მას, რომ დანამდვილებით გაეგო მიზეზი. ამასთან მისი სახე თანდათანობით იცვლიდა გამომეტყველებას, რამდენადაც მეტი განცვიფრება და შიში აღიბეჭდებოდა იმდენად მისი ყურადღება მახვილდებოდა, მან ფრთხილად დაასვენა ბავშვი დივანზე და უკანდახევა იწყო. რამდენიმე ნაბიჯის მოშორებით მალოლეტკოვა გაშეშდა გარინდებული. ეს იყო და ეს. მეტი არაფერი, მაგრამ რა დაუშრეტელი იყო ამ მდგომარეობაში მიმზიდველობა, ქალური სინაზე, გემოვნება, ჭეშმარიტი დრამატიზმი. რა ლამაზად დაუპირისპირა მან ახლადშობილის სიკვდილს მოზრდილი ქალიშვილის სიცოცხლის წყურვილი! რა დახვეწილად განიცადა მან სიკვდილთან პირველად შეხვედრა სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდა არსებისა, რომელმაც პირველად ჩაიხედა იქ, სადაც აღარ არსებობს სიცოცხლე.

– აი მხატვრული სიმართლე! – წამოიძახა აღელვებულმა ტორცოვმა, როდესაც მალოლეტკოვა გავიდა კულისებში. – მასში ყველაფერი გჯერა, რადგან ყველაფერი განცდილია და აღებულია ნამდვილი ცხოველმყოფელი ცხოვრებიდან ხელაღებით კი არა, არამედ გამორჩევით. სწორედ იმდენი, რამდენიც საჭიროა არც მეტი, არც ნაკლები, მალოლეტკოვამ იცის მზერა სილამაზის ხილვა და ზომიერება, ეს ძვირფასი თვისებებია.

– საიდან აქვს ამდენი სრულქმნა სრულიად ახალგაზრდა დამწყებ მოსწავლე ქალს – უკვირდათ ზოგიერთ შურიანებს.

– ბუნებრივი ნიჭის მეოხეობით და რაც მთავარია – სიმართლის განსაკუთრებული ლამაზი გრძნობის წყალობით. უაღრესად მხატვრულია, რაც ნაზი და სიმართლის მსგავსია. შეულამაზებელ და წაურყვნელ ბუნებრივ სიმართლეზე უკეთესი რა შეიძლება იყოს!.

გაკვეთილის დასასრულს არკადი ნიკოლოზის-ძემ გამოგვიცხადა:

– მგონი, ყველაფერი გითხარით, რისი თქმაც კი შეიძლებოდა სიმართლის გრძნობის,

სიცრუისა და რწმენის შესახებ სცენაზე.
დადგა დრო ვიფიქროთ იმის შესახებ, თუ როგორ განვავითაროთ და შევამოწმოთ ბუნების ეს ძვირფასი საუნჯე.
ასეთი მუშაობისათვის შემთხვევა და მიზეზი მრავალი მოგვეცემა, რადგან სიმართლის გრძნობა და რწმენა გამოვლინდება ყოველ ნაბიჯზე, შემოქმედების ყოველ მომენტში, მოხდება ის სახლში, სცენაზე, რეპეტიციაზე თუ სპექტაკლზე. ყველა ის, რასაც მსახიობი აკეთებს და მაყურებელი ხედავს თეატრში, გამსჭვალული და გამართლებული უნდა იქნეს სიმართლის გრძნობით.
სრულიად უმნიშვნელო ვარჯიში, მოქმედების შინაგან და გარეგან ხაზთან დაკავშირებული, მოითხოვს სიმართლის გრძნობის თვით შემოწმებას და სანქციას.
მთელი ნათქვამიდან ნათლად ჩანს, რომ მისი განვითარებისათვის დახმარებას გაგვიწევს ჩვენ მუშაობის ყოველი მომენტი სკოლაში.
ერთი რამ დაგვრჩენია საზრუნავი, რომ ყველა ამ მომენტებმა სარგებლობა მოგვიტანოს და არა ზიანი, რომ მათ ხელი შეუწყონ თვით სიმართლის გრძნობის განვითარებას და განმტკიცებას და არა სიცრუისა, სიყალბისა და გათამაშებისა.
ეს ძნელი ამოცანაა, რადგან სიცრუისა და სიყალბის ჩადენა ბევრად ადვილია, ვიდრე სიმართლით ლაპარაკი და მოქმედება.
საჭიროა დიდი ყურადღება, დაკვირვება და მუდმივი შემოწმება მასწავლებლებისა რომ სისწორით აღორძინდეს და განმტკიცდეს მოსწავლეში სიმართლის გრძნობა.
მაშ ერიდეთ ყველა იმას, რაც ჯერ კიდევ აღემატება თქვენს ძალღონეს და ჩვენი ბუნების, ლოგიკის და საღი აზროვნების წინააღმდეგ მიდის! ყველაფერი ეს იწვევს ღრძობას, ძალადობას, გათამაშებას სიცრუეს, რაც უფრო ხშირად მიეცემათ მათ შემთხვევა სცენაზე შემოჭრისა, მით უარესი სიმართლის გრძნობისათვის, რომელიც დემორალიზებული იქნება, უმართებულობით ნაღრძობი.
გეშინოდეთ სცენაზე სიყალბისა და სიცრუის მიჩვევისა, ნებას ნუ მისცემთ მათ ფესვი გაიდგან თქვენში. შეუბრალებლად ამოძირკვეთ ისინი, თორემ ღვარძლი ფესვს გაიდგამს და ჩაახშობს თქვენში სიმართლის უძვირფასეს, საუკეთესო და აუცილებელ ყლორტებს.

IX. ემოციური მეხსიერება

..... 19.. წ.

გაკვეთილი იმით დაიწყო, რომ ტორცოვმა წინადადება მოგვცა შეშლილისა და ბუხრის დანთების ეტიუდებს დავბრუნებოდით, რომლებიც დიდი ხანია არ გაგვემეორებინა. საზღვარი არ ჰქონდა მოსწავლეთა აღტაცებას, რადგან მოსწყინდათ უეტიუდობა. ამას გარდა, სასიამოვნოდ დაურჩათ იმის განმეორება, რის იმედი ქონდათ და რაც წარმატებით მიდიოდა ყოველთვის.

უფრო მეტი სიცოცხლით ვთამაშობდით, გასაკვირველი არ არის თითოეულმა იცოდა რა და როგორ უნდა გაეკეთებინა; ყოყოჩობაც კი დავიწყეთ გადაჭარბებული იმედის გამო ახლაც ასევე, როგორც უწინ ვიუნცოვის შიშზე აქეთ-იქით დავიფანტენით.
მაგრამ დღეს მოულოდნელი არ იყო ჩვენთვის შიში, ჩვენ საკმაო დრო გვქონდა მოსამზადებლად, ვინ საით გავქცეულიყავით. ამის გამო საერთო შეხლა-შემოხლა უფრო ზუსტად დამუშავებული შეიქნა, გაანგარიშებული და ამიტომ უფრო ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა, ვიდრე უწინ. სიხარულით შევკივლეთ კიდეც.

მე კი, როგორც მანამდე, კვლავ მაგიდის ქვეშ მოვექეცი და რადგან საფერფლე ვეღარ ვნახე, ამიტომ ერთ დიდ ალბომს დავავლე ხელი. იგივე ამბავი დაემართათ სხვებსაც. აი, მაგალითად ველიამინოვას: პირველად დიმკოვასთან უცაბედი შეხეჩებისას ბალიში გაუვარდა ხელიდან, დღეს თუმცა შეტაკება არ მომხდარა, მაგრამ ბალიში მაინც გააგდო ხელიდან, რომ, როგორც უწინ დასწვდომოდა ასაღებად.
წარმოიდგენთ ჩვენს განცვიფრება როდესაც ეტიუდის დამთავრებისას ტორცოვმა და რახმანოვმა გამოგვიცხადეს, რომ უწინ ჩვენი თამაში იყო უშუალო წრფელი, სიახლის მქონე და მართალი, ხოლო დღეს – ყალბი, არაწრფელი და ნაძალადევი, ხელებგაშლილი შევცქეროდით პირში.

– მაგრამ ჩვენ ხომ ვგრძნობდით, განვიცდიდით – ამბობდნენ მოსწავლენი.

– თითოეული ადამიანი თავისი ცხოვრების თვითეულ მომენტში უსათუოდ რაღაცას გრძნობს, განიცდის, გვპასუხობდა ტორცოვი, ის რომ არას გრძნობდეს და არ განიცდიდეს არც ცოცხალი ადამიანი იქნებოდა, არამედ მკვდარი, მხოლოდ მკვდრები არას გრძნობენ, საკითხი ის არის, რას „გრძნობდით“ რას განიცდიდით ამჟამად სცენაზე, შემოქმედების მომენტში.
მოდი გავარჩიოთ და შევადაროთ ერთიმეორეს დღევანდელი და უწინდელი თქვენი თამაში.

ეჭვის გარეშეა რომ ყველა მიზანსცენები, გადასვლები, გარეგანი მოქმედება, მათი თანამიმდევრობა, დაჯგუფებათა ყოველი წვრილმანი განსაცვიფრებელი სიზუსტით არის დაცული. აი, თუნდა, იმ ახოხოლავებულ ავეჯს დაუკვირდით, რომელიც მიყრილია საფარად კარებზე. ადამიანი იფიქრებს, ფოტოგრაფიული სურათი გადაუღიათ ან კიდევ ავეჯის გეგმა დაუხატავთო და იმავე გეგმით მიალაგეთ საფარი.
ამრიგად, მთელი გარეგანი, ეტიუდის ფაქტიური მხარე სიზუსტით არის განმეორებული, განსაცვიფრებელი სისწორით, რაც იმას მოწმობს, რომ გამახვილებული მეხსიერება გაქვთ მიზანსცენებისა, დაჯგუფების, ფიზიკური მოქმედების, გადასვლისა და სხვ. ასეთია საქმის ვითარება გარეგანი მხრით. მაგრამ ნუთუ ისეთი დიდი მნიშვნელობა აქვს თქვენს სცენაზე დგომას, დაჯგუფებას? ჩემთვის მაყურებლისათვის უფრო მნიშვნელოვანია შინაგანად როგორ მოქმედებდით თქვენ, რას გრძნობდით, სინამდვილიდან აღებული და როლში ჩაქსოვილი ჩვენი საკუთარი განცდები ხომ ცხოვრებას ჰქმნიან სცენაზე სწორედ ეს თქვენი შეგრძნობანი კი ვერ გამოავლინეთ, გარეგანი მოქმედება, მიზანსცენები, დაჯგუფებანი შინაგანად გაუმართლებელნი, ფორმალური იყვნენ, მშრალი და არც გვესაჭიროება ისინი სცენაზე. აი განსხვავება ეტიუდის წინანდელსა და დღევანდელ შესრულებებს შორის.
პირველად, როდესაც ვარაუდი გამოვთქვი მოულოდნელი სტუმრის შეშლილობის შესახებ, ყველანი, როგორც ერთი კაცი, ერთმა აზრმა შეგიპყროთ, როგორმე თავი

დაგეცვათ, თავი გეხსნათ განსაცდელისაგან. ყველანი ანგარიშს უწევდით შექმნილ მდგომარეობას და მხოლოდ შეფასების შემდეგ შეუდექით მოქმედებას. ასეთი მიდგომა სწორი, ლოგიკური იყო, ნამდვილი განცდა და მისი ხორცშესხმა.
დღეს კი, პირიქით, თქვენ გაგეხარდათ ნაცნობი ეტიუდის თამაში და უცებ დაუფიქრებლად, საგულისხმო ვითარების შეუფასებლად წინა თამაშის ნაცნობ გარეგან მოქმედებათა გადმოღება დაიწყეთ. ეს არ არის სწორი, პირველად, სამარისებური სიჩუმე იყო, დღეს კი – მხიარულება და აღტკინება. ყველა თავის საგანს ეცა: ველიამინოვა – ბალიშს, ვიუნცოვი – შუქსაფარს, ნაზვანოვი – ალბომს საფერფლის ნაცვლად.
– ბუტაფორს დაავიწყდა საფერფლის დადება, – თავს ვიმართლებდი.
– პირველად კი წინასწარ მოიმარაგეთ ის? განა წინასწარ იცოდით, რომ ვიუნცოვი დაიკივლებს და შეგაშინებთ თქვენ?... – დაცინვით მეკითხებოდა არკადი ნიკოლოზის-ძე. – საკვირველია! დღეს როგორ გაითვალისწინეთ, რომ ალბომი დაგჭირდებათ?! მე ვფიქრობ, შემთხვევით უნდა მოგხვედროდათ ხელში. სამწუხაროა, რომ ეგ ან სხვა შემთხვევითობა დღესაც არ განმეორდა! აი კიდევ, ერთი წვრილმანი: პირველად თქვენ თვალმოუშორებლად უმზერდით კარებს, რომლის იქითაც უნდა მდგარიყო ვითომ შეშლილი. ხოლო დღეს თქვენ მთელი ყურადღება გადმოიტანეთ მაყურებელზე: ივანე პლატონის-ძესა და ჩემზე, შეშლილი კი თითქოს აღარ არსებობდა თქვენთვის. თქვენ გინდოდათ გაგეგოთ, რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა ჩვენზე თქვენი თამაში, იმის ნაცვლად, რომ შეშლილს დამალოდით, ჩვენ გეჩვენებოდით, პირველად თუ თქვენი შინაგანი გრძნობის, ინტუიციის ცხოვრების გამოცდილების კარნახით მოქმედებთ, დღეს თქვენ ბრმად, თითქმის მექანიკურად მისდევდით გატკეპნილ ბილიკს. იმეორებდით პირველ ალალბედზე წარმატებით ჩატარებულ რეპეტიციას. თქვენ არ ქმნიდით ახალს, დღევანდელი დღის ნამდვილ ცხოვრებას. მასალას თქვენ იღებდით არა ცხოვრებიდან, არამედ თეატრალური, აქტიორული მეხსიერებიდან, ის, რაც პირველად თავისთავად წარმოიშვებოდა შიგნიდან და ბუნებრივად ხორციელდებოდა მოქმედებაში, დღეს ხელოვნურად ღვივდებოდა, საზღვარს სცილდებოდა იმისათვის, რომ უფრო მეტი შთაბეჭდილება მოეხდინა მაყურებელზე. ერთი სიტყვით, ის დაგემართათ რაც ოდესღაც დაემართა ერთ ახალგაზრდას, რომელიც ვასილი ვასილის-ძე სამოილოვთან მივიდა რჩევისათვის, შევიდეს თუ არა სცენაზე.
„გაბრძანდით, შემდეგ ხელახლად შემოდით და გაიმეორეთ ის, რაც ახლა მითხარით“, – წინადადება მისცა მას გამოჩენილმა მსახიობმა.
ახალგაზრდამ გარეგნულად გაიმეორა თავისი პირველი მისვლა, მაგრამ პირველი მისვლის განცდა ვერ გაამართლა და შინაგანად ვერ გააცხოველა თავისი გარეგანი მოქმედება.
რაც არ უნდა იყოს, არც ჩემმა შედარებამ ხსენებულ ახალგაზრდასთან, არც დღევანდელმა თქვენმა მარცხმა არ უნდა შეგაფიქრიანოთ, – ასეც უნდა მომხდარიყო ყველაფერი და მე აგიხსნით:, თუ რატომ: საქმე ის არის, რომ შემოქმედების საუკეთესო გამომწვევი ხშირად მოულოდნელობა არის, შემოქმედების თემის სიახლე. ეტიუდის პირველი შესრულების დროს ამ მოულოდნელობას ჰქონდა ადგილი. ხოლო დღეს იგი აღარ არსებობდა, რადგან ყველაფერი უკვე ნაცნობი იყო თქვენთვის, გასაგები, ნათელი, თითქმის გარეგანი სახეც კი, ამ პირობებში ღირს განა ხელახლა მოიფიქროს კაცმა, შეეკითხოს თავისი ცხოვრების გამოცდილებას, შეგრძნობებს, რომლებიც განიცადა სინამდვილეში? რადა საჭიროა ასეთი მუშაობა, თუ ყველაფერი

შექმნილია და მოწონებული ჩემი და ივანე პლატონის-ძის მიერ? უაღრესად მაცდური რამ არის მსახიობისათვის გამზადებული გარეგანი სახე! მერე და გასაკვირი რა არის მასში, თუ თქვენ, რომელთაც თითქმის პირველად შესდგით ფეხი სცენაზე, წაგძლიათ სულმა და ისარგებლეთ გამზადებულით და მასთან დიდი მეხსიერება გამოამჟღავნეთ გარეგანი მოქმედებისადმი? ხოლო, რაც შეეხება მეხსიერებას გრძნობიერებისადმი, დღეს არ გამოვლინებულა ის.

– გრძნობიერებისადმი მეხსიერება? – ვცდილობდი მის გარკვევას.

– დიახ, ანუ, როგორც შემდეგში ვუწოდებთ, ემოციური მეხსიერება. წინათ – რიბოს მიხედვით, – ჩვენ მას „აფექტურ მეხსიერებას“ ვუწოდებთ. ამჟამად უარყოფილია ეგ ტერმინი, ხოლო მის ნაცვლად სხვა არ არის გამოგონებული. მაგრამ ჩვენ ხომ გვჭირია რაიმე სიტყვა მისი განმარტებისათვის, ამიტომ ჩვენ შევთანხმდით, გრძნობიერების მეხსიერებას ვუწოდოთ ემოციური მეხსიერება.

მოსწავლენი ნათელ განმარტებას მოითხოვდნენ, თუ რა იგულისხმება ამ სიტყვებში.

– მაგას რიბოს მიერ მოყვანილი მაგალითიდან მივხვდებით.

ერთხელ ფრიალო კლდეზე ორ მოგზაურს ზღვის მოქცევამ მოუსწრო. ისინი გადარჩნენ და შემდეგ თავიანთ შთაბეჭდილებებს უამბობდნენ. ერთს მთელი თავისი მოქმედება ახსოვს: როგორ, სად, რატომ წავიდა, სად ჩავიდა, როგორ ჩააბიჯა, საით გადახტა. მეორეს თითქმის არაფერი ახსოვს ასეთი, ახსოვს მხოლოდ იმ დროს განცდილი გრძნობიერებანი: პირველად აღფრთოვანება, შემდეგ ყურადღების გამახვილება, შიში, იმედი, ეჭვები, და ბოლოს – პანიკური მდგომარეობა.

აი ეს შეგრძნობანი რჩება ემოციურ მეხსიერებაში.

დღეს რომ შეშლილის ეტიუდის მოგონებაზე, მეორე მოგზაურივით გაგხსენებოდათ პირველად განცდილი შეგრძნობანი, თქვენ რომ იმ განცდებით გეცხოვრათ დღეს სცენაზე ახლებურად, ნამდვილად, ნაყოფიერად და მიზანშეწონილად გემოქმედათ, ყოველივე ეს რომ თავისთავად მომხდარიყო, თქვენი ნებისყოფის გარეშე, აი მაშინ ვიტყოდი რომ თქვენ უაღრესად განვითარებული ემოციური მეხსიერება გქონიათ.

მაგრამ სამწუხაროდ, ეს ერთობ იშვიათი მოვლენა არის. ამიტომ მე შევამცირებ ჩემს მოთხოვნილებას და გეტყვით: დაე, დაგეწყოთ თქვენი ეტიუდი ისე, რომ გეხელმძღვანელათ მხოლოდ გარეგანი მიზანსცენებით, მაგრამ მათ მოეგონებინათ თქვენთვის განცდილი შეგრძნობანი, დამორჩილებოდით თქვენ ამ ემოციურ მეხსიერებას და მისი მფარველობის ქვეშ ჩაგეტარებინათ ეტიუდი. ამ შემთხვევაში მე ვიტყოდი რომ არა განსაკუთრებული, არა ზებუნებრივი, მაგრამ მაინც კარგი ემოციური მეხსიერება გაქვთ.

მე მზად ვარ კიდევ შევამცირო ჩემი მოთხოვნილება და დავუშვა, რომ თქვენ დაიწყეთ ეტიუდის თამაში გარეგნულად, ფორმალურად, ნაჩვევმა მიზანსცენებმა და ფიზიკურმა მოქმედებებმა ვერ გააცხოველეს მათთან დაკავშირებული შეგრძნობანი, რომ თქვენ მოთხოვნილებაც კი არ დაგებადათ შეგეფასებინათ შექმნილი საგულისხმო ვითარება, რომელშიაც მოგელოდათ მოქმედება, როგორც ეს პირველად იყო. ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ფსიქოტექნიკაც დაიხმაროთ, ანუ ახალი „თუ რომ“ და საგულისხმო ვითარება შეიტანოთ, ახლებურად გადააფასოთ ისინი და გამოაფხიზლოთ მთვლემარე ყურადღება, წარმოსახვა, სიმართლის გრძნობა, რწმენა, აზრი, ხოლო მათი შემწეობით გრძნობაც.

თქვენ რომ შეგძლებოდათ ყველა ამის შესრულება, მაშინ ვიტყოდი, რომ თქვენ მოგეპოვებათ ემოციური მეხსიერება.

მაგრამ დღეს თქვენ ვერ გამოამჟღავნეთ ვერც ერთი ჩემს მიერ მოყვანილი

შესაძლებლობა. არაჩვეულებრივი სიზუსტით გაიმეორეთ მხოლოდ გარეგანი მოქმედებანი, რომლებიც არ გაგითბიათ შინაგანი განცდით. დღეს მხოლოდ შედეგზე ზრუნავდით თქვენ. აი, რისთვის ვამბობ: თქვენ ვერ გამოამჟღავნეთ ემოციური მეხსიერება.
– მაშ, არა გქონია ჩვენ ის – წამოვიძახე სასოწარკვეთილმა
– არა - თქვენ არასწორი დასკვნა გამოგაქვთ, მაგრამ ამას ჩვენ შემდეგ გაკვეთილზე შევამოწმებთ – მოგვიგო დამშვიდებული კილოთი არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

.... 19.. წ.

დღევანდელი გაკვეთილი ჩემი ემოციური მეხსიერების შემოწმებით დაიწყო.
– გახსოვთ, –– მომმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – მსახიობთა ფოიეში მიამბობდით იმ განსაცვიფრებელი შთაბეჭდილების შესახებ, რომელიც მოახდინა თქვენზე მოსკვინმა – როდესაც გასტროლებზე ჩამოვიდა, ნუთუ ამჟამადაც ისე ნათლად და გარკვევით გახსოვთ მისი წარმოდგენები – რომ მათ მოგონებაზე ისევ აღფრთოვანებაში მოდიხართ, რომელიც ხუთი, ექვსი წლის წინათ განიცადეთ?
– შეიძლება ისეთი სიმახვილით არ მეორდებოდეს ახლა, რაღაც გამოცოცხლება დამეტყობა ხოლმე მათ მოგონებაზე.
– იმდენად ძლიერად, რომ როდესაც იმ შთაბეჭდილებებს ჩაუფიქრდებით, გული საგულეს აღარ გაქვთ.
– თითქმის, თუ გატაცებით ჩაუკვირდი მათ.
– რას გრძნობთ სულიერად ან ფიზიკურად, როდესაც თქვენ მეგობრის ტრაგიკული სიკვდილი გაგახსენდებათ, რის შესახებაც იმავე საღამოს და იმავე ფოიეში მიამბეთ?
– მე გავურბივარ იმ მძიმე მოგონებებს, რადგან ისე გულსაკლავად მოქმედებს ჩემზე.
– აი ეგ მეხსიერება, რომელიც ხელს გიწყობთ გაიმეოროთ ყველა ნაცნობი უწინ განცდილი გრძნობიერებანი, განცდილი მოსკვინის გასტროლებისა და მეგობრის სიკვდილის დროს, სწორედ ეგ მეხსიერება არის ემოციური.
როგორც მხედველობით მეხსიერებაში თქვენი შინაგანი მხედველობით აღსდგება დიდი ხნის დავიწყებული საგანი, პეიზაჟი ან ადამიანის სახე, სწორედ ისევე ემოციურ მეხსიერებაში გამოცოცხლდებიან წინათ განცდილი გრძნობიერებანი, თითქოს დავიწყებას არიან მიცემული ისინი, მაგრამ უცაბედი ალღო, აზრი ნაცნობი სახე და ხელახლა შებოჭავენ განცდები, ზოგჯერ ისეთივე სიძლიერითა როგორც პირველად, ზოგჯერ რამდენიმედ სუსტად, ზოგჯერ ისეთივე ძლიერი ან რამდენიმედ შეცვლილი სახით.
რაკი შეგიძლიათ გაფითრდეთ-გაწითლდეთ ოდესმე ნაგრძნობის მოგონებაზე, რაკი შიშს ჟრუანტელი აგიტანთ დიდი ხნის განცდილი უბედურების შესახებ ფიქრის დროს, – თქვენ მოგეპოვებათ მეხსიერება გრძნობიერებისადმი ანუ ემოციური

მეხსიერება. მხოლოდ შესაბამისად არ არის იგი განვითარებული, რომ უშუალოდ ებრძოლოს საჯარო შემოქმედების პირობათა სიძნელეებს.
ახლა თქვენ მიპასუხეთ, – მიუბრუნდა ტორცოვი შუსტოვს, – გიყვართ შროშანას სუნი?
– მიყვარს, – უპასუხა პაშამ
– მდოგვის გემო?
– ცალკე არა, მაგრამ ძროხის ხორცთან –კარგია.
– გიყვართ კატის ღინღლიან მატყლსა და ხავერდზე ხელის ცაცუნი?
– მიყვარს.
– თქვენ კარგად გახსოვთ ყველა ეს შეგრძნობანი?
– მახსოვს.
– მუსიკა? მუსიკაც გიყვართ?
– მუსიკაც მიყვარს.
– გაქვთ რომელიმე ამორჩეული საყვარელი მელოდია?
– რასაკვირველია.
– მაგალითად.
– მრავალი რომანსი ჩაიკოვსკის, გრიგის, მუსორგსკის.
– თქვენ გახსოვთ ისინი?
– დიახ. ცუდი სმენა როდი მაქვს.
– სმენა და სმენითი მეხსიერება – დაუმატა ტორცოვმა, – თქვენ, მგონი მხატვრობაც გიყვართ?
– ძლიერ
– ალბათ, საყვარელი სურათებიცა გაქვთ?
– მაქვს.
– გახსოვთ ისინი.
– ძლიერ კარგად.
– ბუნება? გიყვართ ბუნება?
– ვის არ უყვარს ბუნება?
– კარგად იხსომებთ ხედს, ოთახის მოწყობილობას, ნივთის მოყვანილობას?
– ვიხსომებ.
– აგრეთვე სახესაც?
– დიახ, იმათ, რომლებიც შთაბეჭდილებას ახდენენ ჩემზე.
– მაგალითად, ვისი სახე გახსოვთ გარკვეულად?
– აი თუნდაც კაჩალოვის. მე ის ერთხელ დავინახე ახლოდან და ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე.
– მაშ თქვენ მხედველობითი მეხსიერებაც გქონიათ.
ყოველივე ეს განმეორებითი შეგრძნობებია, მაგრამ მათ იწვევს ხუთი გრძნობის მეხსიერება, ისინი არ მიეკუთვნებიან ემოციური მეხსიერებით ნაკარნახევ განცდებს და მათ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ.
ამიტომ ემოციურ მეხსიერებასთან ერთად ზოგჯერ ხუთი გრძნობის შესახებაც მექნება საუბარი პარალელურად, ეს უფრო მოხერხებულია.
აუცილებელია თუ არა და რამდენად ესაჭიროება მსახიობს სცენაზე ჩვენი ხუთი გრძნობის მოგონება შეგრძნობის შესახებ?
ამ კითხვის გადასაჭრელად საჭიროა ცალ-ცალკე განვიხილოთ თითოეული ეს შეგრძნობათაგანი. ყველა ხუთ გრძნობათაგან მხედველობა ყველაზე უფრო მახვილია

შთაბეჭდილებათა ათვისების დროს, აგრეთვე სმენაც ძლიერ გულისხმიერია.
აი რატომ შეიძლება ყველა ჩვენს გრძნობებზე მოვახდინოთ ზემოქმედება თვალისა და ყურის მეოხებით.
ცნობილია, რომ ზოგიერთ მხატვარს ისე აქვს განვითარებული შინაგანი მხედველობა, რომ მას შეუძლია დახატოს არდამსწრეს სურათი.
ზოგიერთ მუსიკოს ისეთი სრულქმნილი შინაგანი სმენა ავს, რომ შეუძლია გონებით მოისმინოს სიმფონია, რომელიც ის-ის იყო გაიგონა და შესრულების მთელი დეტალები და პარტიტურიდან სულ უმნიშვნელო გადახრებიც კი გაიხსენოს. მხატვარივით და მუსიკოსივით ეუფლებიან სცენის მსახიობები შინაგანი მხედველობისა და სმენის მეხსიერებას. მათი შემწეობით შეუძლიათ აღბეჭდონ და აღადგინონ თავისში მოგონებები მხედველობითი და სმენითი ხატების, ადამიანის სახის, მისი მიმიკის, სხეულის ნაკვთების, მიმოხვრის, თავდაჭერის, მოძრაობის, ხმის, ცხოვრებაში შეხვედრილი ადამიანების ინტონაციის, მათი ტანსაცმელის, ყოფაცხოვრებისა და სხვა წვრილმანების, ბუნებისა და პეიზაჟის შესახებ. ამას გარდა, ადამიანს და მით უმეტეს მსახიობს უნარი შესწევს დაიხსომოს და ხელახლა გამოავლინოს არამც თუ ნახული და გაგონილი რეალურ ცხოვრებაში, არამედ ისიც კი რასაც უხილავად და მოუსმენლად შექმნის მისი აზროვნება.
მხედველობითი ტიპის მსახიობებს უყვართ, მოქმედებით აჩვენონ რასაც მათგან მოითხოვენ და მაშინ ისინი ადვილად განიცდიან იმ გრძნობას, რომლის შეხახებაც ლაპარაკია. სმენის ტიპის მსახიობებს, პირიქით, სასწრაფოდ უნდათ მოისმინონ ხმა, სიტყვა, ან კილოკავი იმ პირისა, რომელსაც ისინი ასახავენ. პირველი ძვრა შეგრძნობის გამოსაწვევად გამომდინარეობს სმენითი მოგონებიდან.
– ხუთი გრძნობის დანარჩენი შეგრძნობები ისინიც ხომ საჭირონი არიან სცენაზე?
– დავინტერესდი მე.
– რასაკვირველია.
– თუ აუცილებელია ისინი, რისთვის და როგორ უნდა ვისარგებლოთ სცენიური შემოქმედების დროს?
– წარმოიდგინეთ, – განმარტავდა არკადი ნიკოლოზის ძე, – ვითომ თქვენ თამაშობთ ჩეხოვის „ივანოვის“ მესამე აქტის დასაწყის სცენას. ან წარმოიდგინეთ, ვითომ რომელიმე თქვენგანი თამაშობს კავალერ დი-რიპაფრატას როლს გოლდონის პიესაში „სასტუმროს დიასახლისი“ და ის აღტაცებაში უნდა მოვიდეს ბუტაფორული მუყაოს ყაურმით, რომელიც განსაკუთრებული გემოვნებით მოუმზადებია მირანდოლინას. ეს სცენა ისე უნდა ჩატარდეს, რომ არამც თუ თქვენ, თვით მაყურებლებიც კი ნერწყვს ყლაპავდეს. ამისათვის საჭიროა შესრულების მომენტში გემოვნების დაახლოებითი წარმოდგენა მაინც იქონიოთ თუ ნამდვილი ყაურმის შესახებ არა, რომელიმე გემრიელი საჭმელის შესახებ მაინც. სხვანაირად თქვენ მხოლოდ გადაამლაშებთ და ვერ განიცდით გემოვნების დაკმაყოფილებას საჭმელისაგან.
– შეხება? რომელ პიესაში იქნება იგი საჭირო?
– აი თუნდაც „ედიპში“, ბავშვების სცენაში, როდესაც ედიპი დათხრილი თვალებით ეხება ბავშვებს.
ამ შემთხვევაში ძლიერ დაგეხმარებოდათ კარგად განვითარებული შეხება.
— მაგრამ, იცით რა, უკაცრავად კი, მაგრამ კარგი მსახიობი ყველა ამას მხოლოდ ტექნიკის მეოხებით ისე გამოხატავს, რომ, სულ არ შეაწუხოს გრძნობა, – განაცხადა გოვორკოვმა.

– ნუ დაუჯერებთ ასეთი თვით დაიმედების მტკიცებას. უაღრესად სრულყოფილი აქტიორული ტექნიკა ვერ შეედრება თვით ბუნების მიუწვდომელ, მიუღწეველ, დახვეწილ ხელოვნებას. ბევრი გამოჩენილი მსახიობი, ყველა სკოლისა და ეროვნების ტექნიკოსი და ვირტოუზი მინახავს ჩემს სიცოცხლეში და გარწმუნებთ, რომ ვერც ერთმა მათგანმა ვერ მიაღწია იმ სიმაღლეს, რომელსაც ცნობიერების გარეშე აღწევს ნამდვილი არტისტული ქვეცნობიერება, მოქმედი თვით ბუნების უჩინარი კარნახით, ნუ დაგავიწყდებათ რომ ჩვენი რთული ბუნების მრავალი უფრო შესანიშნავი მხარე არ ემორჩილება ჩვენს ცნობიერებით მართვას. მხოლოდ ბუნებას შეუძლია დაეუფლოს ამ მიუწვდომელ მხარეს. მის დაუხმარებლად ჩვენ მხოლოდ ნაწილობრივ და არა მთლიანად შეგვიძლია დავეუფლოთ განცდისა და ხორცშესხმისა ჩვენს რთულ შემოქმედებით აპარატს.

დაე, გემოსი, შეხების, ყნოსვის შეგრძნობათა მოგონებანი სულ ნაკლებ გამოვიყენოთ ჩვენს ხელოვნებაში, მაინც მათ ზოგჯერ დიდი მნიშვნელობა ეძლევათ, მაგრამ ასეთ შემთხვევებში მათი როლი მხოლოდ მომსახურებითია, დამხმარე.

– რაში გამოიხატება ის? – აღარ ვეშვებოდი.

– მაგალითით აგიხსნით, —სთქვა ტორცოვმა, ერთ შემთხვევას გიამბობთ, რომელსაც სულ ახლო წარსულში ჰქონდა ადგილი ჩემს ცხოვრებაში ორი ახალგაზრდა, რომელიღაც ღამის ქეიფის შემდეგ, იგონებდა ერთი პოლონური ქუჩური ჰანგის კილოს, რომელიც მოესმინათ, თვითონაც არ იცოდნენ სად.

„ – ეს იყო – დასწყევლოს ღმერთმა, სად იყო?... სადღაც სვეტებისა თუ ბოძების ძირში ვისხედით – წამებით იგონებდა ერთი მათგანი.

– რა შუაშია აქ სვეტი? – გაცეცხლდა მეორე

– შენ მარცხნივ იჯექი, ხოლო მარჯვნივ... მარჯვნივ ვიღა იჯდა? – ძალას ატანდა თავის მხედველობით მეხსიერებას პირველი მოქეიფე.

– არც არავინ მჯდარა და არც არავითარი სვეტი არ ყოფილა – ხოლო ჩვენ რომ ებრაულად მომზადებულ ქარიყლაპიას შევექცეოდით, ეს სინამდვილეა და...

– საძაგელი სუნამოს სუნი მოდიოდა, ყვავილოვანი ოდეკოლონისა, – უკარნახებდა პირველი.

– დიახ, დიახ, – დაემოწმა მეორე. – სუნამოს სუნი და ებრაულად მომზადებული ქარიყლაპია საძაგელ და დაუვიწყარ გუნებაზე მაყენებს.

ეს შთაბეჭდილებები დაეხმარა მათ გვერდით მჯდომი ვიღაც მანდილოსნის გახსენებაში, რომელიც კიბოს სჭამდა.

შემდეგ მათ დაინახეს სუფრა, მისი სერვირება, სვეტი, რომლის ქვეშაც მართლა ისხდნენ თურმე ისინი. ამასთან ერთმა მოქეიფეთაგანმა მოულოდნელად შემოსძახა ფლეიტის კრიმანჭული და მოაგონა, თუ როგორ უკრავდა ამ კრიმანჭულს ერთი მუსიკოსთაგანია. გაიხსენა აგრეთვე ლოტბარი.

ასე თანდათანობით აღსდგა მათ მეხსიერებაში გემოვნების, ყნოსვისა და შეხების შეგრძნობანი და მათი შემწეობით იმ ღამეს მიღებული სმენითი და მხედველობითი შთაბეჭდილებანი.

უკანასკნელად ერთმა მოქეიფეთაგანმა მოიგონა პოლონური ქუჩური ჰანგის რამდენიმე კილოკავი. მეორემ, თავის მხრივ კიდევ რამდენიმე კილოკავი დაუმატა, ხოლო შემდეგ ორივემ ერთად დაამღერეს მეხსიერებაში აღდგენილი მთელი ჰანგი და ამასთან იმ ლოტბარივით ხელმძღვანელობდნენ ერთიმეორეს.

მაგრამ ამით არ გათავებულა ყველაფერი: მოქეიფეთ მოაგონდათ რაღაც მიყენებული შეურაცყოფის შესახებ სიმთვრალის დროს, შეეკამათნენ ერთმანეთს გაცეცხლებული

და ხელმეორედ წაიჩხუბნენ.

ამ მაგალითიდან ჩანს, თუ როგორი მჭიდრო კავშირი და ზემოქმედება სუფევს ჩვენს ხუთ გრძნობას შორის, აგრეთვე მათი გავლენა ემოციური მეხსიერების მოგონებაზე. ამრიგად როგორც ვხედავთ, მსახიობისათვის აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს არა მარტო ემოციური, არამედ ყველა ჩვენი ხუთი გრძნობის მეხსიერება.

.... 19.. წ.

ტორცოვის მოსკოვიდან გასტროლებზე წასვლის გამო დროებით შეწყდა მეცადინეობა: ჯერჯერობით ვკმაყოფილდებოდით „ტრენინგით და წვრთნით“ ცეკვით, გიმნასტიკით, ფარიკაობით, ხმის დაყენებით (სიმღერა), წარმოთქმის გასწორებით, სამეცნიერო საგნებით. გაკვეთილების შეჩერებასთან ერთად დროებით ჩანაწერებიც შესწყდა დღიურში.

მაგრამ უკანასკნელ დროს ჩემს პირად ცხოვრებაში ისეთი ამბები მოხდა, რომელთაც ჩვენი ხელოვნებისა და კერძო ემოციური მეხსიერებისათვის მნიშვნელოვანი დიდი რამ შემაგნებინეს აი რა მოხდა:

რამდენიმე ხნის წინათ შუსტოვთან ერთად სახლში ვბრუნდებოდი. არბატზე ხალხის დიდმა კრებულმა გადამიღობა გზა. ძლიერ მიყვარს ქუჩის სანახაობა და მაშინვე ყველაზე წინ გავძვერი. საშინელი სურათი წარმომიდგა თვალწინ, ჩემს წინ სისხლის გუბეში ეგდო ვიღაც ბებერი მათხოვარი ჩამტვრეული ყბით, ორივე ხელები და ცალი ფეხი მუხლში ჰქონდა გადაჭრილი. საზარელი სანახავი იყო მიცვალებულის სახე, სიბერის გამო ჩამპალი კბილები, დაჩონჩხილი ქვედა ყბა სისხლში მოსვრილ ულვაშებს წინ გამოვარდნოდა. გადაჭრილი ხელები იქვე ეყარა დასახიჩრებული სხეულის ახლოს, თითქოს ისინი დაგრძელებულიყვნენ და წინ გაწვდილნი შველას მოითხოვდნენ. ერთი გაშეშებული თითი ზევით იყო აშვერილი და ვიღაცას ემუქრებოდა. ჩექმის წვერი ძვლებითა და ხორცით, აგრეთვე ცალკე ეგდო. თავისი მსხვერპლის თავზე წამომდგარი ტრამვაის ვაგონი დიდი და საშინელი მოჩანდა. მხეცივით ქშინავდა, ემუქრებოდა მიცვალებულს. ვაგონის წამყვანი რაღაცას ასწორებდა მანქანაში, ალბათ იმისათვის რომ მისი ნაკლი გამოემჟღავნებინა და თავი ემართლებინა. ვიღაც დახრილიყო მიცვალებულზე, ჩაფიქრებული მისჩერებოდა სახეში და ჭუჭყიან ცხვირსახოცს სჩრიდა ცხვირში, ხოლო იქვე ახლოს ბიჭბუჭები წყალსისხლობიას თამაშობდნენ, მათ უხაროდათ, როდესაც თოვლის გამდნარი ნაკადი წითელ სისხლს უერთდებოდა, რის გამო ახალი ვარდისფერი ნაკადი მოდიოდა, ვიღაც ქალი ტიროდა, დანარჩენები, შიშით შეპყრობილი კიდევ ზიზღით დასცქეროდნენ, ხელისუფლების წარმომადგენლებს ელოდნენ, ექიმებს, სასწრაფო დახმარების ეტლსა და სხვ.

მთელი ეს რეალურ-ნატურალისტური სურათი შიშის ზარსა ჰგვრიდა ყველას, საშინელ შთაბეჭდილებას ახდენდა და მზიანი დღისა და უღრუბლო მოწმენდილი და მხიარული ცის აშკარა კონტრასტს წარმოადგენდა.

გავცილდი კატასტროფის ადგილს დონემიხდილი და დიდ ხანს საშინელი შთაბეჭდილების გავლენის ქვეშ ვიყავ. აღწერილი სანახაობის მოგონება, რომელმაც ისეთი დამძიმებული სულიერი განწყობილება გამოიწვია ჩემში, მთელ დღეს გულს მიღრღნიდა.

შუადამისას გამომეღვიძა, მომაგონდა მხედველობით აღბეჭდილი სურათი, უფრო ძლიერ ავკანკალდი და შემეშინდა ცხოვრების. მოგონებებში უფრო საშინლად მომეჩვენა კატასტროფა, ვიდრე სინამდვილეში იყო, შეიძლება იმიტომ რომ ღამე იყო და ღამით კი ყველაფერი გაზვიადებულად ეჩვენება ადამიანს. მაგრამ ჩემი განწყობილება შთაბეჭდილების გამაძლიერებელ ემოციურ მეხსიერებას მივაწერე. კიდეც გამეხარდა ჩემი შიშის, როგორც დამამტკიცებელი საბუთის შეგრძნობათა სათანადო მეხსიერების არსებობისა ჩემში.

ერთი თუ ორი დღის შემდეგ კვლავ მომიხდა არბატზე გავლა კატასტროფის ადგილთან და უნებლიედ შევჩერდი, დავუფიქრდი სულ ახლო წარსულის შემთხვევას. საშინელებამ განვლო – მხოლოდ ერთი ადამიანის სიცოცხლე მოაკლდა ამ ქვეყანას. მეეზოვე არხეინად გვიდა ქუჩას, თითქოს უნდოდა წაეშალა კატასტროფის უკანასკნელი კვალი, ტრამვაის ვაგონები ჩვეულებრივი ხმაურით გადადიოდნენ საბედისწერო ადგილზე, ადამიანის სისხლით მორწყულ ადგილზე, დღეს არა ქშინავდნენ და არც ემუქრებოდნენ ვისმე ვაგონები, როგორც მაშინ, პირიქით, მხიარულად რეკდნენ ზარს, რომ უფრო მხიარულად გაქანებულიყვნენ.

სიცოცხლის ხრწნადობის შესახებ ჩემს შეხედულებასთან დაკავშირებით საშინელი კატასტროფის მოგონება გარდაიქმნა. ის რაც უხეში ნატურალისტური იყო – ამოვარდნილი ყბა, გადაჭრილი ხელები, ფეხის ნაწილი, აშვერილი თითი, სისხლის გუბეში ბავშვების თამაში – თუმცა დღესაც არანაკლებ აღშფოთებდა ჩემს სულს, ვიდრე მაშინ, მაგრამ დღეს სულ სხვაგვარად მოქმედებდა. ზიზღითი გრძნობა მოისპო ჩემში, ხოლო მის ნაცვლად აღშფოთებამ იჩინა თავი. მე ასე ავხსნიდი ჩემს სულსა და მეხსიერებაში მომხდარ ევოლუციას: კატასტროფის დღეს, ნანახის გავლენით, მე შემეძლო დამეწერა ქუჩის რეპორტიორის მახვილი ქრონიკა გაზეთისათვის, ხოლო იმ დღეს, რომლის შესახებაც ლაპარაკია, შევძლებდი ცოცხალი ფელეტონი დამეწერა სისასტიკის წინააღმდეგ. კატასტროფის დახსომებული სურათი აღარ მაღელვებს უკვე ნატურალისტური წვრილმანებით, არამედ დაღუპულისადმი სიბრალულით და გრძნობიერებით. დღეს განსაკუთრებული სინაზით მაგონდება მტირალი ქალის სახე. საკვირველია, რა დიდ გავლენას ახდენს დროთა მსვლელობა ჩვენს ემოციურ მოგონებათა ევოლუციაზე.

დღეს დილით ანუ კატასტროფის ერთი კვირის შემდეგ, სასწავლებელში წასვლისას, კვლავ გაგიარე იმ საბედისწერო ადგილას და მომაგონდა, რაც იქ მოხდა. მომაგონდა ისეთივე თეთრი, როგორც დღეს, თოვლი. ეს – სიცოცხლეა. გაშლილი საითღაც მსწრაფი შავი ფიგურა. ეს – სიკვდილია. მონადენი სისხლი. ეს – ადამიანიდან გამომდინარე ვნებანია, გარშემო, როგორც ნათელი კონტრასტი, კვლავ ცა, მზე, სინათლე, ბუნება. ეს – მარადისობაა. ხალხით სავსე ტრამვაის ვაგონები ადამიანის მომავალი შთამომავლობა მეგონა, რომლებიც მარადისობისაკენ მიილტვიან – და მთელი სურათი, რომელიც სულ ახლო წარსულში ზიზღს იწვევდა ჩემში და შემდეგ კი სიმკაცრედ იქცა. ახლა დიდებულ სანახაობად მეჩვენებოდა. თუ პირველ დღეს საგაზეთო ქრონიკის დაწერა მინდოდა, თუ შემდეგ ფილოსოფიური ხასიათის ფელეტონი მიზიდავდა, დღეს პოეზიისადმი მიდრეკილებამ იჩინა თავი, ლექსებისადმი, საზეიმო ლირიკისადმი.

გრძნობისა და ემოციურ მოგონებათა ევოლუციის გავლენით დავუფიქრდი პუშჩინის შემთხვევას, რომელიც მან ამ დღეებში მიამბო, საქმე ის არის, რომ ჩვენი გულკეთილი მეგობარი ოდესღაც თურმე დაუმეგობრდა ერთ სოფლის უბრალო გასათხოვარ ქალიშვილს, ცხოვრობდნენ ტკბილად, მაგრამ სამი საშინელი ნაკლი აღმოაჩნდა იმ

ქალსა პირველი – წრეგადასული ყბედი იყო და, რადგან განათლების ძლიერ დაბალ საფეხურზე იდგა, ამიტომ მისი საუბარი სისულელეს არ სცილდებოდა მეორე – გასაოცარი სუნი მოდიოდა პირიდან და მესამე – საშინლად ხვრინავდა ძილში. პუშჩინი გაშორდა მას, ჩამოთვლილმა უარყოფითმა მხარეებმა გადამწყვეტი როლი ითამაშეს მათს განშორებაში.

საკმაოდ დიდმა დრომ განვლო და ბუშჩინმა ისევ დაიწყო ოცნება თავისი დულცინეის შესახებ. მისი უარყოფითი მხარეები არსებითად არაფრად მოეჩვენა, – დროთა მსვლელობამ გააქარწყლა ისინი, ხოლო დადებითი მხარეები პირველ პლანზე წამოიჭრნენ. შემთხვევით შეხვდნენ ერთმანეთს. დულცინეია შინამოსამსახურეთ იყო სწორედ იმ ოჯახში, სადაც პუშჩინი ჩასახლდა წინასწარი განზრახვით. ყველაფერი ძველებურად დატრიალდა.

ახლა როდესაც ემოციური მოგონებანი სინამდვილეთ იქცნენ, პუშჩინი ხელახლა ოცნებობს განშორების შესახებ.

..... 19 . . წ.

უცნაურია. ამჟამად, რამდენიმე ხნის შემდეგ არბატის ქუჩის კატასტროფიდან ჩემს მხედველობით მეხსიერებაში უპირველეს ყოვლისა ტრამვაის ვაგონი აღსდგება ხოლმე. მხოლოდ ის კი არა, რომელიც მაშინ ვნახე, არამედ სხვა, ჩემს მეხსიერებაში ჩარჩენილი მეორე შემთხვევისა, რომელიც ბევრად ადრე მოხდა.

ამ შემოდგომაზე, გვიან ღამით სტრეშნევიდან სახლში ვბრუნდებოდი, მოსკოვში, ტრამვაის უკანასკნელ ვაგონში ვიჯექი, ვაგონმა ვერც კი მოასწრო ცარიელ მინდვრამდე მისვლა, რომ ლიანდაგს გადასცდა. ვაგონი რამდენიმე მგზავრის დახმარებით უნდა დაეყენებინათ ხაზში, რადგან სხვა არავინ იყო იქ, რა უზარმაზარი და უშველებელი მომეჩვენა მაშინ ვაგონი, და მასთან შედარებით რა საცოდავები და უმწეონი ვიყავით ჩვენ.

მე მინდა გადავჭრა საკითხი: ეს დიდი ხნის შეგრძნობანი რატომ ასე უფრო ძლიერ და ღრმად აღიბეჭდნენ ჩემს ემოციურ მეხსიერებაში, ვიდრე უკანასკნელად განცდილი არბატზე?..

აი კიდევ მეორე იმავე ხასიათის ახირებულება, როდესაც მაგონდებოდა მიწაზე გაშხლართული მათხოვარი და დახრილი უცნობი, მე არბატის კატასტროფაზე კი არ ვფიქრობდი, არამედ სულ სხვა შემთხვევაზე ოდესღაც ერთ სერბიელს წავაწყდი ქვაფენილზე, რომელიც მკვდარ მაიმუნს დასჩერებოდა თავდახრილი. საბრალო, ცრემლით სავსე თვალებით სჩრიდა პირში მხეცს მარმალადის გასვრილ ნაჭერს, ეტყობა ამ სცენამ უფრო მეტად ამაღელვა, ვიდრე მათხოვრის სიკვდილმა. აი რატომ არის რომ, ახლა მკვდარი მაიმუნი და სერბიელი უფრო მაგონდებიან ვიდრე მათხოვარი და დახრილი უცნობი, როდესაც ქუჩის კატასტროფის შესახებ ვფიქრობ. მე რომ მომიხდეს ამ სცენის გადატანა თეატრში, იმ შემთხვევაშივე ვისესხებდი ჩემი მეხსიერებიდან არა მის შესაბამის ემოციურ მასალას, არამედ სხვას, უფრო ადრე შეძენილს, სულ სხვა გარემოსა და სხვა მოქმედ პირებთან შემთხვეულს, ანუ სერბიელისა და მაიმუნის შემთხვევას. რატომ ხდება ასე?

. . . . . 19.. წ.

ტორცოვი დაბრუნდა მოგზაურობიდან და დღეს მისი გაკვეთილი შესდგა. მე ვუამბე მას ჩემში მომხდარი ევოლუციის შესახებ კატასტროფის შემდეგ. არკადი ნიკოლოზის ძემ დაკვირვებისათვის შემაქო.

– თქვენი შემთხვევა, – მომიგო მან, – მშვენივრად ასურათებს მოგონებათა და შეგრძნობათა კრისტალიზაციის პროცესს, რომელიც ემოციურ მეხსიერებაში ხდება. ბევრს უნახავს არა ერთი და ორი კატასტროფა. მეხსიერებაში რჩება მათი მოგონება, მაგრამ არა ყოველი წვრილმანი, არამედ მხოლოდ ცალკე მომენტები, რომელთაც განსაკუთრებული გავლენა იქონიეს. ამ ჩარჩენილ განცდებიდან წარმოიშვება ერთი – მთლიანი, მუქი ფერადების გაფართოებული და გაღრმავებული მოგონება მსგავს შეგრძნობათა შესახებ. იგი დაკავშირებულია არა პატარა, ცალკეულ კერძო შემთხვევასთან. არამედ ყველა თანაგვართან. ეს – დიდი მასშტაბით აღებული მოგონებაა. ეს უფრო წმინდა, დახვეწილი, კომპაქტური, შინაარსიანი და გამახვილებულია, ვიდრე თვით სინამდვილე.

მაგალითად: ჩემი უკანასკნელი მოგზაურობის შთაბეჭდილებას ვადარებ უწინდელ მოგზაურობისას და ვხედავ, რომ, თუმცა გასტროლებმა მშვენიერი შთაბეჭდილება მოახდინეს ჩემზე, მაგრამ ზოგიერთ მომენტში მაინც მოშხამული შეიქნა ზოგიერთი წვრილმანი გულსაკლავი უსიამოვნება, რომელთაც ჩრდილი მიაყენეს საერთო სიხარულსა და აღტაცებას და დააწვრილმანეს ისინი.

უწინდელი მოგზაურობებიდან არ დამრჩენია ასეთი მოგონება. ემოციურმა მეხსიერებამ გაწმინდა მოგონებანი დროთა მსვლელობის ბრძმედში. ეს ძლიერ კარგია. უამისოდ, შემთხვევითი წვრილმანები დაჩრდილავდნენ მეხსიერებაში უმთავრესს და ეს უმთავრესი წვრილმანებში გაითქვიფებოდა. დრო-მშვენიერი ფილტრია, დიდებული განსაწმენდელი განცდილ შეგრძნობათა მოგონებისა. ეს კიდევ ცოტაა, იგი საუკეთესო მხატვარია, ის არამც თუ სწმენდს, არამედ პოეზიის შარავანდედითაც მოსავს მოგონებებს.

მეხსიერების ასეთი თვისების წყალობით თითქმის პირქუში, რეალური და უხეში ნატურალისტური განცდები დროთა მსვლელობის გამო მომხიბლავ, მხატვრულ რაიმედ გარდაიქცევიან. ეს გარემოება დახვეწს მათ და ამშვენიერებს.

მაგრამ იტყვიან, რომ დიდი მწერლები და მხატვრები სინამდვილიდან წერენო!

დაე, ასე იყოს. რომ ისინი ხომ ფოტოგრაფიულ სურათს არ იღებენ, არამედ ზეშთაგონებიდან სინამდვილით და საკუთარ არსებაში ნიმუშს და თავისი ემოციური მეხსიერების ცხოველმყოფელი მასალით შეავსებენ მას.

სხვანაირად რომ ხდებოდეს და პოეტები თავის ავაზაკებს ფოტოგრაფიულად ხატავდნენ ნიმუშებიდან ყველა თავისი რეალური წვრილმანებით, რომლებიც მათ იხილეს საკუთარი თვალით და განიცადეს ცოცხალ ნიმუშებში, ასეთი ქმნილება თავმომაბეზრებელი იქნებოდა.

ამის შემდეგ ტორცოვს ვუამბე, თუ ჩემს მეხსიერებაში როგორ შესცვალა მაიმუნის მოგონებამ მათხოვარის მოგონება და ერთი ტრამვაის ვაგონისა—მეორემ.

– გასაკვირი არაფერია – დამამშვიდა არკადი ნიკოლოზის–ძემ – ვსარგებლობ რა საკმაოდ გავრცელებული შედარებით, გეტყვით რომ ჩვენ ვერ განვაგებთ ჩვენს შეგრძნობათა მოგონებებს ისე, როგორც წიგნებით ვსარგებლობთ ჩვენს ბიბლიოთეკაში.

იცით რას ნიშნავს ემოციური მეხსიერება წარმოიდგინეთ აუარებელი სახლები, ურიცხვი ოთახები ამ სახლებში, მრავლის უმრავლესი კარადები ოთახებში უთვალავი კოლოფებითა და ყუთებით და მათ შორის – ყველაზე პატარა კოლოფი მძივებით სავსე, სრულიად ადვილად მოსძებნით სახლს, ოთახს, კარადას, თაროს, ხოლო კოლოფის მოძებნა უფრო საძნელოა; მაგრამ ვის აქვს ის გამჭრიახი თვალი, რომელიც შეამჩნევს პატარა მარგალიტს, რომელიც უცებ ამოგორდა, წამიერად გაიელვა და სამუდამოდ მიეფარა თვალს? მხოლოდ შემთხვევით თუ შეიძლება ხელმეორედ წააწყდე სადმე მას.

ასევე ხდება ჩვენი მეხსიერების არქივში, იქაც მოიძებნება თავისებური კარადები, კედლები, კოლოფები, ზოგიერთი მათგანი ხელმისაწვდომია, სხვები კი არა, როგორ მოვძებნოთ ემოციურ მოგონებათა ის „მარგალიტები“ რომელთაც უცებ გაგვირბინეს თვალწინ და სამუდამოდ მიეფარნენ, მეტეორივით წამიერად გაგვინათეს და მარადიულ წყვდიადში შთაინთქნენ? როდესაც ისინი გვევლინებიან
და აფეთქდებიან ჩვენში (როგორც სერბიელის სურათი მაიმუნით), ასეთ მოჩვენებათა მოვლინებისათვის აპოლონს გადუხადეთ მადლობა, ხოლო ნუ იოცნებებთ დაიბრუნოთ ერთხელ სამარადისოდ ჩამქრალი გრძნობა, სერბიელის ნაცვლად ხვალ სულ სხვა რამ მოგაგონდებათ, გუშინდელს ნუ ელით და დღევანდელით დაკმაყოფილდით, ოღონდ უკეთესად მიიღეთ ახლად დადგენილი მოგონებანი. ამ შემთხვევაში თქვენი სული ახალი ენერგიით გამოეხმაურება მას, რამაც ხშირად განმეორებით ააფორიაქა იგი პიესაში. თქვენ ხელახლა აღიგზნებით და მაშინ, შესაძლებელია, კვლავ მოგევლინოთ ზეშთაგონება.

მაგრამ ნუ იფიქრებთ ძველი მარგალიტისადმი გამოკიდებას – ის უკვე განუმეორებელია, როგორც გუშინდელი დღე, როგორც ბავშვის სიხარული, როგორც პირველი სიყვარული. ეცადეთ აღსდგეს თქვენში ყოველთვის დღეისათვის დანიშნული ახალი ზეშთაგონება ნუ შეგაფიქრიანებთ ის გარემოება, რომ გუშინდელთან შედარებით სუსტია იგი. კარგია ის, რომ დღევანდელია, ბუნებრივია იგი, თავისთავად, მალულად მოგევლინათ, რომ აღაგზნოს თქვენი შემოქმედება. ამას გარდა, ვინ განმარტავს, თუ ნამდვილი შთაგონების რომელი შემოქმედებითი აფეთქებაა უკეთესი ან უცუდესი. ყველა ისინი ლამაზი და მშვენიერებია თავისებურად, თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი – ზეშთაგონებითი არიან.

. . . . . 19.. წ.

გაკვეთილის დასაწყისში ვთხოვე არკადი ნიკოლოზის-ძეს ერთი გაუგებრობა გაერკვია ჩემთვის.

— მაშასადამე – მივმართე მას – შთაგონების მარგალიტები თვით ჩვენს არსებაში მოიძებნებიან, გარედან არ მოევლინებიან ისინი ჩვენს სულს, ციდან არ მოფრინავენ. აპოლონისაგან? ჩანს ისინი განმეორებითნი არიან და არა პირველადი წარმოშობის?

– არ ვიცი! – გვერდი აუარა პასუხს არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – ქვეცნობიერების საკითხებს – ვერ გადაჭრის ჩემი ჭკუა. ამას გარდა, ნუ ჩავკლავთ იდუმალობას, რითაც მიჩვეული ვართ გარემოვიცვათ შთაგონების წუთები. მშვენიერია იდუმალება

და იგი აღიზიანებს შემოქმედებას.
– კი, მაგრამ განმეორებითი წარმოშობის არიან, რასაც ჩვენ სცენაზე განვიცდით? ჩვენ ხომ განვიცდით და ისიც პირველად? აი ამიტომ მინდა ვიცოდე კარგია თუ ცუდი, როდესაც სცენაზე პირველად შემოგვეჭრებიან გრძნობები რომლებიც არასოდეს არ განგვიცდია ნამდვილ ცხოვრებაში? – აღარ ვეშვებოდი.
– ეგ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა ხასიათისაა განცდები, – მომიგო ტორცოვმა, – აი, მაგალითად, წარმოვიდგინოთ, რომ თქვენ თამაშობთ ჰამლეტს, რომ თქვენ უკანასკნელ მოქმედებაში დაშნით აღჭურვილი ეცემით თქვენ ამხანაგ შუსტოვს, მეფის როლის შემსრულებელს და რომ თქვენს სიცოცხლეში პირველად იგრძენით მანამდე თქვენთვის უცნობი უძლეველი წყურვილი სისხლისა. შემდეგ წარმოვიდგინოთ რომ დაშნა ბლაგვი აღმოჩნდა, ბუტაფორული, რომ საქმე უსისხლოდ დაბოლოვდა, ხოლო შეიძლება მოხდეს საძაგელი ჩხუბი და შეხლა-შემოხლა, რის გამოც იძულებული გახდებიან ნაადრევად დახურონ ფარდა და ოქმი შეადგინონ. რა სარგებლობას მოუტანდა სპექტაკლს, როდესაც მსახიობი ასეთ პირველად გრძნობას აჰყვებოდა და ასეთ „შთაგონებამდე“ მივიდოდა?
– მაშასადამე, სასურველი არ ყოფილა პირველადი გრძნობა? – ვიმართლებდი თავს.
– პირიქითი ძლიერ სასურველია, – მამშვიდებდა არკადი ნიკოლოზის ძე, – ისინი წრფელი გრძნობებია, ძლიერია, კაზმული, მაგრამ სცენაზე ისე არ გამომჟღავნდებიან, როგორც თქვენ წარმოგიდგენიათ ანუ გრძელი პერიოდობით, მთელი აქტის განმავლობაში. პირველადი გრძნობა წუთიერად აფეთქდება და ცალკე ეპიზოდებათ ჩაერთვის როლს. ამ სახით უაღრესად სასურველია სცენაზე და მთელი ჩემი არსებით მივესალმები მას. დაე, უფრო ხშირად მოგვევლინოს ის და გაამახვილოს ვნებათა ჭეშმარიტება, რასაც ჩვენ ყველაზე მეტად ვაფასებთ შემოქმედებაში, მოულოდნელობა რომელიც პირველად გრძნობაშია დამარხული, შეიცავს თავისში მსახიობისათვის უძლეველ აღმგზნებ ძალას.
ერთია საწყენი: ჩვენ კი არ ვეუფლებით პირველადი განცდის მომენტებს არამედ ისინი გვეუფლებიან ჩვენ; ამიტომ მეტი არა დაგვრჩენია რაა, რომ თვით ბუნებას დავუთმოთ ამ საკითხის გადაჭრა და დავიმშვიდოთ თავი, თუ პირველად გრძნობას შეუძლია გამოვლინება, – დაე, თვითონ გამოვლინდეს თავისით, როდესაც ეს მას მოესურვება ოღონდ პიესისა და როლის ხელშემშლელი ხასიათი ნუ ექნება.
– მაშასადამე ჩვენ უძლურნი ვართ ქვეცნობიერებისა და შთაგონების საკითხებში! – წამოვიძახე უმწეო ხმით.
– და განა მხოლოდ პირველადი განცდებით ამოიწურება ჩვენი ხელოვნება და მისი ტექნიკა? ისინი ისეთივე იშვიათი არიან სცენაზე, როგორც ცხოვრებაში, – მანუგეშებდა ტორცოვი. – არის განმეორებითი, ემოციური მეხსიერებით ნაკარნახევი! უპირველეს ყოვლისა ისწავლეთ მათით სარგებლობა. ისინი უფრო ხელმისაწვდომია. რასაკვირველია, მოულოდნელი, ქვეცნობიერებითი „ზეშთაგონება“ უფრო წარმტაცია, მიმზიდველი! ის ჩვენი ოცნებაა და შემოქმედების საუკეთესო სახე. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უგულებელვყოთ ემოციური მეხსიერების ქვეცნობიერებისა და განმეორებითი მოგონებების მნიშვნელობა. პირიქით, თქვენ უნდა შეიყვაროთ ისინი, რადგან მხოლოდ მათი შემწეობით შესძლებთ რამდენიმედ ზემოქმედებას ზეშთაგონებაზე.
საკმარისია გავიხსენოთ ჩვენი მიმართულების ძირითადი პრინციპი: „ცნობიერების მეშვეობით ქვეცნობიერებითი“.
განმეორებითი მოგონებები კიდევ იმიტომ უნდა გვიყვარდეს, რომ მსახიობი ჩააქსოვს

როლს არა იმას, რაც პირველად მოხვდება, არამედ საგანგებოდ ამორჩეულს, უფრო ძვირფას მახლობელსა და წარმტაც მოგონებას ცხოველმყოფელ და თვით მის მიერ განცდილ შეგრძნობებს. ემოციური მეხსიერების გადარჩეული მასალით ამოქარგული განსახიერებული პირის ცხოვრება, ხშირად უფრო ძვირფასია შემოქმედისათვის, ვიდრე მისი ჩვეულებრივი, ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრება. აი საუკეთესო ნიადაგი შთაგონებისათვის, მისი საკუთარი რჩეული, საუკეთესო მზრუნველობით გადააქვს მსახიობს სცენაზე. ამასთან პიესის მოთხოვნილების შესაბამისად იცვლება ფორმა და გარემო, ხოლო მსახიობის ადამიანური განცდები, როლის შეგრძნობებთან შეფარდებით, ცხოველმყოფელი უნდა დარჩეს. შეუძლებელია მათი გადაკეთება, სახეებით შეცვლა, მსახიობის გათამაშებით დამახინჯება.

– როგორ? – განცვიფრებული იყო გოვორკოვი, – ყველა როლებში, გესმით, ყველა როლებში: ჰამლეტის, არკაშკა და ნესჩასტლიეცევისა, პურისა და შაქრის „ლურჯი ჩიტიდან“-დან, სულ ჩვენი საკუთარი განცდებით უნდა ვისარგებლოთ?!

– მაშ როგორ გგონიათ? – გაკვირვებული იყო თავის მხრივ არკადი ნიკოლოზის-ძე – მსახიობს შეუძლია განიცადოს მხოლოდ თავისი საკუთარი ემოციები. ან იქნებ გინდათ, რომ მსახიობი იღებდეს სულ ახალ-ახალ უცხოთა განცდას და თვით სულსაც კი თითოეული შესრულებული როლისათვის? განა ეს შესაძლებელია მერე და რამდენი სული უნდა დაიტიოს მან თავისში? შეუძლებელია ამოიგლიჯოს თავისი საკუთარი სული და სამაგიეროდ როლის შესაფერი სხვისი სული დაიქირაოს. მერე სად მოსძებნის ასეთს? ჯერ კიდევ განუსახიერებელ, მკვდარ როლს ხომ არა სთხოვს? ის ჯერ თვითონ ელის, რომ შთაბერონ მას სული. შეიძლება იქირაოს ადამიანმა ტანსაცმელი, საათი, ხოლო შეუძლებელია გამოართვა ვინმეს ან როლს დაესესხო გრძნობა. აბა, ვინ ამიხსნის, როგორ მოხერხდება ეს?! ჩემი გრძნობა მე მეკუთვნის განუშორებლივ, ხოლო თქვენ კიდევ – თქვენი. შეიძლება შეიცნოთ, თანაუგრძნოთ როლს, მის ადგილას წარმოიდგინოთ თავი და იმოქმედოთ სწორედ ისე, როგორც განსასახიერებელი პირი. ეს შემოქმედებითი მუშაობა თვით მსახიობშიც გამოიწვევს როლის შესაფერ განცდებს. მაგრამ ეს გრძნობები მწერლის მიერ ასახულ პიროვნებას კი არ ეკუთვნის, არამედ თვით მსახიობს.

რასაც არ უნდა ოცნებობდეთ, რასაც არ უნდა გრძნობდეთ სინამდვილესა თუ წარმოსახვაში, თქვენს თავს ვერასოდეს ვერ გასცდებით. არასოდეს არ დაკარგოთ თქვენი თავი სცენაზე. იმოქმედეთ ყოველთვის თქვენი ადამიანი-მსახიობის სახით. ვერსად გაექცევით თქვენს თავს ხოლო, თუ თქვენ უარყოფთ თქვენს მეს, იმ შემთხვევაში ნიადაგი გამოგეცლებათ და ეს კი ყველაზე საშიში რამ არის. სცენაზე თავის დაკარგვა იმ მომენტს წარმოადგენს, რომლის შემდეგ უცებ ბოლო ეღება განცდას და მსახიობის გათამაშება იწყება, ამიტომ, რამდენიც არ უნდა ითამაშოთ, ვისაც არ უნდა ასახავდეთ, ყოველთვის, ყოველგვარი გამონაკლისის გარეშე საკუთარი გრძნობებით უნდა ისარგებლოთ ამ კანონის დარღვევა იგივეა, რომ მსახიობმა მოკლას განსასახიერებელი პირი, წაართვას ამას მთრთოლვარე, ცოცხალი, ადამიანური სული, რომელიც მარტოდმარტო შთაბერავს სიცოცხლეს მკვდარ როლს.

– როგორ, ესე იგი, მთელ სიცოცხლეს ჩემი თავი უნდა წარმოვადგინო! – უკვირდა გოვორკოვს.

– სწორედ, – შეაგება ტორცოვმა – ყოველთვის, მხოლოდ თქვენი თავი უნდა გვიჩვენოთ სცენაზე, რასაკვირველია სხვადასხვა შეხამებაში, ამოცანათა კომბინაციებში როლით გამოწვეულ და ჩანერგილ სხვადასხვა საგულისხმო

ვითარებაში, ბრძმედში ნაწრთობ საკუთარ ემოციურ მოგონებებში. ყველა ჩამოთვლილი – საუკეთესო და ძვირფასი მასალაა შინაგანი შემოქმედებისათვის, მაშ ისარგებლეთ ყველა ამით და ნუ დაეყრდნობით სხვებისგან სესხებას და გადმოღებას – მიბაძვას.

– უკაცრავად, მაგრამ – გამოეკამათა გოვორკოვი, – როგორ უნდა დავიტიო ჩემში, განა ეს წარმოსადგენია, მსოფლიო რეპერტუარის ყველა როლების განცდა.

– იმ როლს, რომელსაც ვერ დაიტევთ თქვენში, ვერასოდეს ვერ ითამაშებთ კარგად, ის არ არის თქვენი რეპერტუარის. ამპლუას მიხედვით კი არ უნდა განვსაჯოთ მსახიობი, არამედ მისი შინაგანი არსით.

როგორ შეიძლება ერთი და იგივე ადამიანი არკაშკაც იყოს და ჰამლეტიც? – ვეკითხებოდით ერთმანეთს.

– უწინარეს ყოვლისა, მსახიობი არც ერთია და არც მეორე, ის თავისთავად ადამიანია მკაფიოდ თუ მკრთალად გამოხატული შინაგანი და გარეგანი ინდივიდუალობით, მოცემული მსახიობის ბუნებაში შეიძლება არ მოიძებნებოდეს არკაშკას და სჩასტლიცევის გაიძვერობა და ჰამლეტის კეთილშობილება, მაგრამ თითქმის ყველა ადამიანური ღირსება-ნაკლოვანებათა ჩანასახი, მიდრეკილებანი ყოველთვის მოიძებნება მასში.

ხელოვნება და მსახიობის სულიერი ტექნიკა იქით უნდა იყოს მიმართული, რომ ბუნებრივი გზით აღმოაჩინონ თავისში ადამიანური ბუნების ღირსება–ნაკლოვანებანი, ხოლო შემდეგ ააღორძინონ და განავითარონ ისინი ამა თუ იმ როლის შესაბამისად შესრულებისათვის.

ამგვარად, სცენაზე განსახიერებული პირის სული კომბინირებული იქნება მსახიობის მიერ და შესდგება საკუთარი სულის ცოცხალი ადამიანური ელემენტების, თავისი ემოციური მოგონებებისა და სხვათაგან.

ის, რაც მე ამიხსნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, ჯერ კიდევ ბუნდოვანია ჩემთვის, რაშიც აშკარად გამოვუტყდი მას.

– რამდენი ნოტია მუსიკაში? – შემეკითხა ტორცოვი – მხოლოდ შვიდი, – თვითონვე მიუგო თავის თავს, – მაგრამ ჯერ კიდევ მთლიანად არ არის ამოწურული ამ შვიდი ნოტის კომბინაციები, ხოლო რამდენი მოეპოვება ადამიანს სულიერი ელემენტი, მდგომარეობა, განწყობილება, განცდა? პირადად არ დამითვლია ისინი, მაგრამ ეჭვი არ მეპარება, რომ მათი რიცხვი უფრო მეტია, ვიდრე ნოტები მუსიკაში, ამიტომ დამშვიდებული იყავით, რომ გეყოფათ იგი თქვენი არტისტული ცხოვრების მანძილზე, მაშ მხოლოდ იმისათვის იზრუნეთ, რომ შეისწავლოთ უპირველეს ყოვლისა ემოციური მასალის გამოვლინების საშუალებები და მიდგომა თქვენი სულიდან და მეორეც, საშუალებები და მიდგომა ამ მასალიდან ადამიანთა სულების როლის, ხასიათის, გრძნობების და ვნებათა უთვალავი კომბინაციების შექმნისა.

– რას წარმოადგენენ ეს საშუალებები და მიდგომა? – აღარ ვეშვებოდი.

– უპირველეს ყოვლისა იმას, რომ შეისწავლოთ ემოციური მეხსიერების აღდგენა – გამოცოცხლება, – განმარტავდა ტორცოვი. როგორ უნდა გამოგაცოცხლოთ ის? – შევეკითხე კვლავ.

– თქვენ იცით, რომ ამისათვის არსებობს მრავალი შინაგანი საშუალება და გამომწვევი მიზეზები, მაგრამ არის კიდევ გარეგანი გამომწვევი მიზეზები და საშუალებები. ხოლო მათ შესახებ შემდეგში, რადგან ეს საკითხი რთულია.

. . . . . 19.. წ.

დღეს ფარდადახურულ სცენაზე წარმოებდა მეცადინეობა „მალოლეტკოვას ბინაზე“ როგორც ჩვენ ვუწოდებთ მას, მაგრამ ვეღარ ვიცანით იგი: ის, რომელიც სასტუმრო ოთახი იყო, სასადილოდ გადაეკეთებინათ, უწინდელი სასადილო კი საწოლ ოთახად გადაექციათ, მისაღები დარბაზიდან რამდენიმე ოთახი გამოეჭრათ კარადებით გადატიხრული. ყველგან იაფასიანი, გაცრეცილი ავეჯი იყო განლაგებული. ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს ვიღაც ხელმომჭირნე ქალი ჩასახლებულიყოს, რომელმაც უწინდელი შესანიშნავი ბინა იაფასიან შემოსავლიან სასტუმროდ გადააკეთებინაო.

– მოგილოცავთ ახალ ბინას!– მოგვესალმა ივანე პლატონის-ძე, როდესაც მოსწავლეებმა თავი დააღწიეს მოულოდნელობას და მოიშინაურეს, ერთობლივ დაიწყეს თხოვნა, რომ დაებრუნებინათ უწინდელი მყუდრო მალოლეტკოვას ბინა“, რადგან ახალ სადგომში ცუდად გრძნობდნენ თავს და შესაბამისად ვერ იმუშავებენ.

– რას იზამთ,– სიტყვა ბანზე აგვიგდო არკადი ნიკოლოზის-ძემ – უწინდელი ავეჯი მიმდინარე რეპერტუარისათვის დასჭირდათ თეატრში, სამაგიეროდ ის დაგვითმეს, რაც შეეძლოთ და ისე გაარიგეს, როგორც იცოდნენ. თუ არ მოგწონთ, თქვენ მოეწყვეთ, როგორც შეგიძლიათ, რომ მყუდროება შექმნათ.

გაჩაღდა მუშაობა – ერთი აურზაური ატყდა – სრული უწესრიგობა.

– შესდექით! მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – ემოციური მეხსიერების რა მოგონებამ და რა განმეორებითმა განცდამ გამოიწვია თქვენში შექმნილი ქაოსი?

– არმავირში... როდესაც... აი... მიწისძვრა... ქანაობს... ავეჯი... ასევე... – ბურტყუნებდა ჩვენი მხაზავი, მიწისმზომელი უმნოვიხი.

– არ ვიცი, როგორ გამოვთქვა. როდესაც დღესასწაულის წინ იატაკის მწმენდელები...

– იგონებდა ველიამინოვა.

– შემიბრალეთ – ჩემო ძვირფასებო! გული მწყდება! – თითქმის ტიროდა მალოლეტკოვა.

ავეჯის შემდგომი განრიგებისას ატყდა კამათი. ერთნი ერთგვარ განწყობილებას ეძებდნენ, მეორენი – სხვას, იმ სულიერი განწყობილებისა და ემოციური მოგონებების მიხედვით, რომლებიც მათში აღსდგებოდნენ ავეჯის ამა თუ იმ დაჯგუფებების შესაბამისად. როგორც იქნა დაალაგეს ავეჯი შესაფერისად. მივიღეთ განლაგება და სინათლის გაძლიერება ვთხოვეთ. აქ კი დაიწყო სინათლისა და ხმოვანების ეფექტთა დემონსტრირება.

დასაწყისში მზის კაშკაშა სინათლე მოგვცეს და სიხარული ვიგრძენით სულში იმავე დროს სცენის უკან ხმაურობის სიმფონია დაიწყო: ავტოები, ტრამვაის ზარის რეკა, ქარხნის საყვირები, მატარებლის შორი სტვენა ადასტურებდა დღის მუშაობის გაცხოველებას.

შემდეგ თანდათანობით მოუკლეს სინათლეს. მწუხრი დაეშვა. მყუდროება ჩამოვარდა, სიწყნარე და რამდენიმედ, მოწყენილობაც. ოცნებისაკენ გვიზიდავდა, წამწამი დაგვიმძიმდა, შემდეგ ძლიერი ქარიშხალი ამოვარდა, თითქმის გრიგალი- ფანჯრის შუშები ზრიალებდნენ, ქარაშოტი ზუზუნებდა. თოვლი თუ წვიმა ეხეთქებოდა ფანჯრებს. სინათლის თანდათანობით ჩაქრობასთან ერთად ყველაფერი მიწყნარდა... მისწყდა ქუჩის ხმაურობა. გვერდით ოთახში საათმა დარეკა, შემდეგ ვიღაცამ

როიალზე დაუკრა, თავიდან ხმაურით, შემდეგ კი ნახევარ ტონებში მოსაწყენი რამ. საკვამლეში ზუზუნი გაჰქონდა ქარს, სულს კაეშანი დაეუფლა. ოთახი სიბნელემ მოიცვა, ლამპები აანთეს, მიყუჩდა როიალი. შემდეგ სადღაც შორს თორმეტი ჩამოჰკრა კოშკის საათმა. შუაღამეა. მდუმარება დაეუფლა ყველაფერს. იატაკქვეშიდან თაგვის ფხაკუნი მოისმის. იშვიათად მოისმოდა ავტოს საყვირი და ერთიმეორეს ეხმაურებოდნენ ორთქლმავლის სტვენა. და ბოლოს ყველაფერი მიჩუმდა სამარისებური დუმილი და სიბნელე გამეფდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ განთიადის რიჟრაჟმა გააპო ღამე. ხოლო როდესაც მზის პირველმა სხივმა შემოანათა ფანჯარაში, ასე მეგონა, ეხლა დავიბადე მეთქი.

ყველაზე მეტად ვიუნცოვი იყო აღფრთოვანებული.

– ეს ნამდვილ ცხოვრებაზე უკეთესია! – გვარწმუნებდა იგი.

– ცხოვრებაში, მთელი დღე-ღამის მანძილზე, ვერ განიცდი სინათლის ზემოქმედებას, – განმარტავდა თავის შთაბეჭდილებებს შუსტოვი, ხოლო, როდესაც რამდენიმე წუთში როგორც აი ეხლა, ჩვენს თვალწინ ჩამოციალდნენ დღისა და ღამის მოვლენები, მათი ძლიერება ვიგრძენ, ზეგავლენა.

– სინათლესა და ხმაურთან ერთად იცვლებიან განცდებიც: ხან მწუხარება, ხან შიში, ხან გამოცოცხლება.... აღვნუსხავდი ჩემს პირად შთაბეჭდილებებს. – ხან ავადმყოფი გეჩვენება ოთახში და გთხოვს ხმადაბლა ილაპარაკო, ზოგჯერ გგონია- რომ ყველანი ისე შეხმატკბილებული ცხოვრობენ და არც ისე ცუდია სიცოცხლე. ამ ქვეყნად, ამ შემთხვევაში, რაღაც მხნეობას გრძნობ და ხმაურით, აღფრთოვანებით გინდა ილაპარაკო.

– როგორც ხედავთ, სასწრაფოდ მიგვითითა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – გარემო უსათუოდ მოქმედებს ჩვენს გრძნობაზე. და ყველა ეს მოხდება არამც თუ მხოლოდ ცხოვრებაში, არამედ სცენაზეც. აქ ჩვენ საკუთარი ცხოვრება გვაქვს, საკუთარი ბუნება, ტყე, ზღვა, ქალაქები, სოფლები, სასახლეები და სარდაფები. ისინი ანარეკლის სახით ცოცხლობენ, მხატვართა ფერად ტილოებზე. ნიჭიერი რეჟისორის ხელში დადგმის ყველა საშუალებები და თეატრის ეფექტები აღარ გეჩვენებათ უხეშ სიყალბედ, არამედ მხატვრულ შემოქმედებად იქცევა. როდესაც ისინი შინაგანად შეკავშირებული არიან პიესის მოქმედ პირთა სულიერ ცხოვრებასთან, ამ შემთხვევაში გარემო წრეს უფრო დიდი მნიშვნელობა ეძლევა სცენაზე, ვიდრე თვით სინამდვილეში. ამით გამოწვეული განწყობილება, თუ ის პიესის მოთხოვნილებებს შეესაბამება, შესანიშნავად მიმართავს ყურადღებას როლის შინაგანი ცხოვრებისაკენ მოქმედებს შემსრულებლის ფსიქიკასა და განცდაზე. ამგვარად სცენის გარეგანი წყობა, და მის მიერ გამოწვეული განწყობილება, ჩვენი გრძნობის აღმძვრელნი არიან, ამიტომ თუ მსახიობი ქალი თამაშობს მარგარიტას, რომელსაც ლოცვის დროს აცდუნებს მეფისტოფელი, დაე რეჟისორმა შეუქმნას მას შესაბამისი საეკლესიო განწყობილება, ეს გარემოება დაეხმარება შემსრულებელს როლის შეგრძნობაში.

საპყრობილეში მყოფი ეგმონტის მოთამაშე მსახიობს რეჟისორმა უნდა შეუქმნას იძულებითი განმარტოების განწყობილება.

მსახიობი მადლობას გადაუხდის, რადგან განწყობილება მიმართულებას მისცემს გრძნობას.

დაე, სპექტაკლის კულისების იქითა მხრის სხვა შემოქმედნიც დაგვეხმარებიან მათთვის ხელმისაწვდომი სცენიური საშუალებებით. მათ შესაძლებლობასა და ხელოვნებაშიც იმალებიან ჩვენი ემოციური მეხსიერებისა და განმეორებითი განცდების გამომწვევნი. რა შედეგი მოჰყვება, რომ რეჟისორმა გარეგნულად

მშვენივრად მოაწყოს სპექტაკლი. მაგრამ პიესის შინაგან არსს კი არ ეგუებოდეს იგი? – წაიკითხა შუსტოვმა.
– სამწუხაროდ, ხშირად ხდება ეგ ამბავი და ყოველთვის ცუდად ბოლოვდება. რადგან რეჟისორის შეცდომა მცდარ გზაზე მიაქანებს ამსრულებელს და ზღუდეს ქმნის აღმსრულებელსა და როლს შორის.
– ხოლო, თუ რეჟისორის გარეგანი დადგმა ცუდი აღმოჩნდა? მაშინ რა მოხდება? – იკითხა ვიღაცამ
მით უფრო ცუდი! რეჟისორისა და სპექტაკლის კულისების იქითა მხრის შემოქმედთა მუშაობა დიამეტრალურად საწინააღმდეგო შედეგს მოგვცემს. იმის ნაცვლად, რომ შემსრულებლის ყურადღებას სცენა და როლი იპყრობს. მოუწყობელი სპექტაკლი სცენას ჩამოაშორებს მსახიობს და მაყურებლის სამფლობელოში გადატყორცნის მას. რამპას იქით.
– მაშინ რაღა მოხდება. თუ გარეგან მოწყობაში ისეთსავე უხეშობას, თეატრალობას, უგემურობას დაუშვებს რეჟისორი. აი თუნდა ისეთს. გუშინ რომ ჩემი თვალით ვიხილე N– ის თეატრში? – შევეკითხე მე.
– ამ შემთხვევაში უხეშობა მოწამლავს მსახიობს და ისიც რეჟისორს გაყვება კუდში. ზოგიერთების შეხედულებით. სცენიურ უხეშობაში ძლიერი „გზნებადობა“ იფარება. ამგვარად როგორც ხედავთ, სპექტაკლის გარეგნული გაფორმება – ორი მხრით გალესილი ხმალია რეჟისორის ხელში. მას იმდენივე სარგებლობის მოტანა შეუძლია, რამდენიც ზიანისა და ვნების.
თავის მხრივ, დაე, თვით მსახიობებმა ასწავლონ მზერა, დანახვა, სცენის გარემოს თვისება და სცენიური ილუზიით შექმნილ განწყობილებისადმი ლტოლვა უშუალოდ. ასეთი ცოდნითა და ხერხით აღჭურვილ მსახიობს შეუძლია ისარგებლოს თავისთვის ყველა გამომწვევით. რაც კი იფარება, სპექტაკლის გარეგნულ დადგმაში.
ახლა მე მოგცემთ შეკითხვას, – განაგრძო ტორცოვმა: – სუყველა ლამაზი დეკორაცია ეხმარება მსახიობს და იწვევს ემოციურ მეხსიერებას? წარმოიდგინეთ დიდებული ტილო. გამოჩენილი მხატვრის ნამუშევარი. მშვენივრად შეხამებული საღებავებით. მხატვარი ზედმიწევნით ეუფლება ხაზებსა და პერსპექტივას.
შეხედეთ ამ დეკორაციებს მაყურებელთა დარბაზიდან – სცენა მიგიზიდავთ თქვენ მაშინვე. ახვედით სცენაზე – სასოწარკვეთას მიეცით უცებ და არ იცით საით გაიქცეთ. რას ნიშნავს ყველა ეს. სად იმალება საიდუმლოება? იმას, რომ თუ დეკორაციებში ნავარაუდევია მხოლოდ მხატვრობა, ხოლო დავიწყებულია მსახიობის მოთხოვნილება, იმ შემთხვევაში უვარგისია დეკორაცია სცენისათვის. ასეთ სცენურ მხატვრობაში ოსტატს მხოლოდ ორ და არა სამ განზომილებასთან აქვს საქმე. სიგანესა და სიმაღლესთან. ხოლო. რაც შეეხება სიღრმეს ანუ. სხვანაირად რომ ვთქვათ, თეატრალურ იატაკთან. ეს უკანასკნელი ცარიელია და უბრალო.
გამოცდილებით იცით, თუ რას ნიშნავს მსახიობისათვის შიშველი, გლუვი. ცარიელი იატაკი სცენისა. რა სიძნელეს წარმოადგენს მასზე ყურადღების მიპყრობა. თავისი თავის მოძებნა სულ პატარა ვარჯიშის დროს ანუ უბრალო ეტიუდშიც კი.
ხოლო სცადეთ ასეთ იატაკზე, თითქმის საკონცერტო ესტრადაზე, გამოხვიდეთ ავანსცენაზე და გადასცეთ მთელი „ცხოვრება ადამიანური სულისა“ ჰამლეტის, ოტელოსა და მაკბეტის როლებში. რა სიძნელეს წარმოადგენს ეს რეჟისორის დაუხმარებლად. უმიზანსცენოდ, უნივთებოდ და უავეჯოდ. რომელსაც შეიძლება დაეყრდნო ჩამოჯდე მასზე. მიეყრდნო, რომელთა გარშემოც შეიძლება დაჯგუფება! თითოეული ასეთი მდგომარეობა ხომ ეხმარება სცენაზე ცხოვრებას და

პლასტიურად გამოვლინებას თავისი შინაგანი განწყობილებისა. მდიდარი მიზანსცენის დროს ამის მიღწევა უფრო ადვილია. ვიდრე რამპის წინ სვეტივით ატუზული მსახიობის დროს. ჩვენ მესამე განზომილება გვინდა ანუ სცენის იატაკის გამოძერწვა. ჩვენ მასზე ვმოძრაობთ, ვცხოვრობთ, ვმოქმედებთ. მესამე განზომილება უფრო მეტად გვჭირია. ვიდრე პირველი ორი. რა სარგებლობა მოაქვს მსახიობისათვის მის ზურგს უკან ჩამოფარებული გენიალური მხატვრის საუცხოო დეკორაციას? უფრო ხშირად ჩვენ სულ ვერ ვხედავთ მას. რადგან ზურგშექცეული ვმოქმედებთ. ის მხოლოდ შესაფერ თამაშს გვავალდებულებს, რომ ღირსეული ვიქნეთ მისი ფონის; ის ჩვენ არაფერს გვეხმარება, რადგან მისი შემოქმედების დროს მხატვარი მხოლოდ სურათზე ფიქრობდა. მხოლოდ თავის თავს გამოავლინებდა სურათში და მსახიობი კი დაავიწყდა.

მაგრამ სად არიან ისეთი გენიოსები. ისეთი ტექნიკოსები, რომლებიც მოკარნახის ბუდრუგანის წინ მდგომი, ყოველგვარი დახმარების გარეშე, უმიზანსცენოდ, ურეჟისოროდ და უმხატვროდ გადმოსცემენ პიესისა და როლის მთლიან შინაგან არსს?!

ვიდრე ჩვენს ხელოვნებას არ მიუღწევია სრულყოფის უმაღლეს წერტილამდე ფსიქოტექნიკის სფეროში, რომელიც შესაძლებლობას მისცემს მსახიობს, დახმარების გარეშე დასძლიოს თავისი შემოქმედებითი ამოცანები. მანამდე ჩვენ ყოველთვის მივმართავთ სპექტაკლის რეჟისორისა და კულისების იქითა მხარის შემოქმედებს, რომელთა განკარგულებაშიც არის ყოველგვარი დეკორატიული, გეგმობრივი, სინათლისა, ხმოვანებისა და სხვ. გამომწვევი საშუალებანი სცენაზე.

..... 19.. წ.

– კუთხეში რას მიკუნჭულხართ? – მიმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ მალოლეტკოვას.

– მე... მოშორებით, არ შემიძლია, არ შემიძლია! – აღელდა მალოლეტკოვა და უფრო ღრმად მოიკალათა კუთხეში და თან თვალს არიდებდა დაბნეულ ვიუნცოვს.

– თქვენ რაღას შეჯგუფულხართ ასე მყუდროდ ყველა ერთად? – არკადი ნიკოლოზის–ძის მოლოდინში დივანზე მოეკალათებინა მაგიდასთან, ყველაზე მყუდრო კუთხეში.

– ჩვენ ანეკდოტებს... ვუსმენთ! – მიუგო მხაზავმა უმნოვიხმა.

– თქვენ და გოვორკოვი რაღას აკეთებთ ლამპასთან ატუზული? – შეეკითხა არკადი ნიკოლოზის ძე ველიამინოვას.

– მე... მე... არ ვიცი... როგორ აგიხსნათ... – შეეკითხა იგი, – წერილსა ვკითხულობთ ... და ამიტომ... სიმართლე გითხრათ, არ ვიცი...

– თქვენ და შუსტოვი რა ბოლთასა სცემთ? – ჩემთვისაც მოიცალა ტორცოვმა.

– რაღაც გეგმებს ვაწყობთ,– მივუგე მე.

– ერთი სიტყვით, – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის – ძემ, – თითოეულმა თქვენგანმა განწყობილების, განცდის და საქმიანობის მიხედვით, აირჩია უფრო მოხერხებული ადგილი. შექმნა შესაფერი მიზანსცენა და გამოიყენა ის თავისი მიზნისათვის და, შეიძლება, პირიქით: მიზანსცენამ უკარნახა მას საქმე, ამოცანა.
ტორცოვი ბუხართან ჩამოჯდა – ჩვენ მის პირდაპირ. ზოგიერთებმა სკამი მოიახლოვეს. რომ უფრო ახლოს ყოფილიყვნენ და უკეთესად მოესმინათ. მე ლამპიან მაგიდასთან მოვეწყვე ჩასაწერად. გოვორკოვი და ველიამინოვა უფრო მოშორებით ჩამოსხდნენ საჩურჩულოდ.
– ხოლო ახლა რატომ დაჯექით, თქვენ აქ, ისინი იქ, თქვენ კი მაგიდასთან? - კვლავ განმარტება მოითხოვა არკადი ნიკოლოზის-ძემ ამჯერადაც დაასკვნა, რომ ყველა ჩვენგანმა თავისებურად ისარგებლა მიზანსცენით გარემოს, საქმიანობის, განწყობილების და განცდების შესაბამისად.
შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ მოგვატარა ოთახის ყველა კუთხე – თითოეულში სხვადასხვაგვარად იყო ავეჯი განლაგებული – და წინადადებას გვაძლევდა განგვემარტა: რა განწყობილებას, ემოციურ მოგონებებს, განმეორებით განცდებს იწვევს ჩვენში ეს გარემოებანი? ჩვენ უნდა აგვეხსნა: რა გარემოებაში და როგორ ვისარგებლებდით მოცემული მიზანსცენით.
ამის შემდეგ ტორცოვმა თვითონ, თავისი შეხედულებისამებრ, მოგვიწყო მიზანსცენების მთელი რიგი, ხოლო ჩვენ უნდა მოგვეგონებინა და აგვეხსნა: როგორი სულიერი განწყობილების დროს, რა პირობებში, რა მდგომარეობაში ანუ საგულისხმო ვითარებაში ვამჯობინებდით ისე ჯდომას, როგორც მან გვიჩვენა. სხვანაირად: თუ უწინ ჩვენ თვითონ ვირჩევდით მიზანსცენას ჩვენი განწყობილებისამებრ, ამოცანის მოქმედების შეგრძნობათა მიხედვით, ამჟამად არკადი ნიკოლოზის–ძე ასრულებდა ამას ჩვენს მაგიერ, ხოლო ჩვენ მხოლოდ უნდა გაგვემართლებინა სხვისი მიზანსცენა, ანუ მოგვენახა შესაფერი განცდა და მოქმედება. მოგვენახა შესაბამისი განწყობილება.
ტორცოვის თქმით როგორც პირველი ორი შემთხვევა საკუთარი მიზანსცენის გამომუშავება, ისევე მესამე შემთხვევა – სხვისი მიზანსცენის გამართლება – ყოველთვის შეხვდება მსახიობს პრაქტიკაში.
შემდეგ მოიყვანა „პირიქითობითი დასაბუთების“ ცდა. არკადი ნიკოლოზის–ძე და ივანე პლატონის– ძე თითქოს ისე დასხდნენ, რომ გაკვეთილი უნდა დაეწყოთ. ჩვენ კიდევ „საქმიანობისა და განწყობილების“ მიხედვით. მაგრამ ტორცოვმა ისე შეცვალა მიზანსცენები, რომ ჩვენ თვითონ ვეღარ ვერკვეოდით. განზრახ უწესოდ დასხა მოსწავლენი, განწყობილებისა და იმის საწინააღმდეგოდ, რაც ჩვენ უნდა გაგვეკეთებინა. ერთნი სულ შორს დარჩნენ, მეორენი თუმცა მასწავლებლის ახლოს, მაგრამ ზურგშექცევით.
მიზანსცენის სულიერ განწყობილებასა და საქმიანობასთან შეუფერებლობამ აღრევა შეიტანა გრძნობაში და შინაგან ღრძობას იწვევდა.
ამ მაგალითმა თვალნათლივ დაგვანახვა, თუ რამდენად აუცილებელია კავშირი მიზანსცენასა და მსახიობის სულიერ განწყობილებას შორის და რა ბოროტებაა – ასეთი კავშირის დარღვევა.
შემდეგ არკადი ნიკოლოზის–ძემ უბრძანა მთელი ავეჯი კედლის ირგვლივ გაერიგებინათ. მთელი მოსწავლენი ჩამოამწკრივა ამ სკამებზე და შუაზე, მოცარიელებულ იატაკზე მხოლოდ ერთი სავარძელი დატოვა.
ამის შემდეგ თითო – თითოდ გამოგვიძახა წინადადება მოგვცა მთლიანად

ამოგვეწურა ამ სავარძლისადმი განწყობილება, როგორიც კი შეეძლო ოცნებით წარმოედგინა ჩვენს გონებას. რასაკვირველია, ყოველი განწყობილება გამართლებული უნდა ყოფილიყო შინაგანად – წარმოსახვითი მონაგონით. საგულისხმო ვითარებით და თვით გრძნობითაც კი. რიგრიგობით ჩავატარეთ ვარჯიში და თან განვმარტავდით რა განწყობილებისაკენ მიგვითითებდა ცალკეული მიზანსცენა. დაჯგუფება და მდგომარეობა. ან პირიქით, რომელი შინაგანი განწყობილების დროს რა პოზას შემოგვთავაზებს თავისთავად ჩვენი ბუნება. ყველა ეს ვარჯიში გვაიძულებდა უფრო მეტად შეგვეფასებინა შესაფერი, მოხერხებული და მდიდარი მიზანსცენა არა თვით მიზანსცენისათვის, არამედ იმ განცდებისათვის. რომლებსაც ის იწვევს და აღრიცხავს.

– მაშ ასე – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის–ძემ. ერთის მხრივ მსახიობი ეძებს თავისთვის მიზანსცენას. იღებს რა მხედველობაში განცდილ განწყობილებებს, შესასრულებელ საქმიანობას, ამოცანას. ხოლო მეორე მხრივ, თვით განწყობილება, ამოცანა და საქმიანობა ქმნიან ჩვენთვის მიზანსცენებს. ისინიც აგრეთვე ემოციური მეხსიერების გამომწვევად ითვლებიან.

ჩვეულებრივად ფიქრობენ, რომ სცენის დეტალური მოწყობით განათებით, ხმაურითა და რეჟისორის სხვა მანკით ჩვენ გვსურს პირველ რიგში პარტერში მყოფ მაყურებელთა დაპყრობა. არა ამ გამომწვევთ ჩვენ მივმართავთ იმდენად არა მაყურებლებისათვის, რამდენადაც თვით მსახიობებისათვის. ჩვენ ვცდილობთ დავეხმაროთ მსახიობს მთელი თავისი ყურადღება მიაპყროს იმას, რაც სცენაზე ხდება და არა სცენის გარეთ. თუ მსახიობის რამპის მხარეზე შექმნილი განწყობილება პიესის შესაბამისია, მაშინ შემოქმედებისათვის ნაყოფიერი ატმოსფერო იქმნება. რომელიც სისწორით აღაგზნებს ემოციურ მეხსიერებას და განცდებს.

ახლა, მთელი რიგი ცდებისა და დემონსტრირების შემდეგ, გჯერათ თუ არა რომ დადგმის. დეკორაციული დაგეგმვითი, განათების, გახმოვანებისა, და სხვა ხერხები და ეფექტები, რომლებიც განწყობილებას ჰქმნიან სცენაზე, რომ ყველა ესენი ჩვენი გრძნობის საუკეთესო გარეგანი აღმგზნები? – შეგვეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

ყველამ აღიარა ეს დებულება გარდა გოვორკოვისა.

– მაგრამ არის მსახიობთა საკმაო რიცხვი, – განაგრძობდა არკადი ნიკოლოზის–ძე, რომელთაც არ იციან სცენაზე მზერა და ნახვა. როგორი დეკორაციაც გინდა დაუდგი ამ ხალხს. როგორც გინდა გაანათე ეს დეკორაციები, როგორც გინდა გაახმოვანე სცენა, როგორიც გინდა შექმენი ილუზიები სცენაზე, ასეთი მსახიობები იმით კი არ დაინტერესდებიან, რაც სცენაზეა. არამედ იმით, რაც მაყურებელთა დარბაზშია რამპის იქითა მხარეს. მათ ყურადღებას ვერ მიიპყრობ არამც თუ სცენის მოწყობილობა–მორთულობით, არამედ თვით პიესით და მისი შინაგანი დედაარსითაც კი. ისინი თვითონვე სპობენ სცენაზე უმთავრეს გარეგან აღმგზნებლებს, რომელთა შემწეობითაც დაეხმარნენ მათ რეჟისორები და სპექტაკლის სხვა შემოქმედნი.

თქვენც რომ არ დაგემართოთ ეს, ისწავლეთ სცენაზე მზერა და დანახვა. ეცადეთ დაეყრდნოთ და გამოეხმაუროთ იმას. რაც, თქვენ გარშემოა. ერთი სიტყვით, იცოდეთ ყველა მოცემული აღმგზნებლებით სარგებლობა.

..... 19.. წ.

დღევანდელ გაკვეთილზე არკადი ნიკოლოზის–ძემ გვითხრა:

– აქამდე ჩვენ გამომწვევიდან გრძნობისაკენ მივდიოდით. მაგრამ ხშირად მოხდება, რომ პირიქით წავიდეთ: გრძნობიდან გამომწვევისაკენ. ჩვენ მაშინ ვიქცევით ასე, როცა შემთხვევით შექმნილი შინაგანი განცდის ფიქსირება გვჭირია. მაგალითზე აგიხსნით.

აი რა დამემართა გორკის პიესის „ფსკერზე“ ერთ–ერთ პირველ წარმოდგენაზე.

შედარებით ადვილად დავძლიე სატინის როლი. გარდა მონოლოგისა ადამიანის შესახებ. უკანასკნელ აქტში. შეუძლებელს მოითხოვდნენ ჩემგან: საზოგადოებრივს, თითქმის მსოფლიო მნიშვნელობის სცენას, უსაზღვროდ გაღრმავებულ ქვეტექსტს იმისათვის, რომ მონოლოგი დედაძარღვად გადაქცეულიყო. მთელი პიესის ამოცანად. როდესაც საშიშ ადგილს მოვუახლოვდებოდი, შინაგანად ვიბოჭავდი თავს, ყურადღებას ვიმახვილებდი, ვიბერებოდი. თითქოს გადატვირთული ცხენი შესდგომოდა ციცაბო მთის აღმართს. ეს „მთა“ საშინლად ხელს მიშლიდა როლში თავისუფალ გაქანებას და მიწამლავდა შემოქმედების განწყობილებას. მონოლოგის შემდეგ ყოველთვის ისე ვგრძნობდი თავს, როგორც ნოტაზე ხმაჩამწყდარი მომღერალი.

მაგრამ, ჩემდა მოულოდნელად, მესამე თუ მეოთხე წარმოდგენაზე როლის ეს დაავადებული ადგილი თავისთავად გამოვიდა.

ჩემი შემთხვევითი გამარჯვების მიზეზის გასაგებად ყველაფერი მოვიგონე. რაც კი წინ უძღოდა იმ საღამოს გამოსვლას. უპირველეს ყოვლისა მთელი დღის გადახედვა დამჭირდა დილიდან საღამომდე.

დაიწყო იმით, რომ მკერავისაგან საკმაოდ გაზვიადებული ანგარიში მომივიდა მან შეარყია ჩემი ბიუჯეტი და გუნება გამიფუჭა. შემდეგ საწერი მაგიდის გასაღები დავკარგე. ხომ იცით, რა უსიამოვნებას გამოიწვევდა ეს გარემოება აი. ასეთ სულიერ განწყობილებაში ვიყავ, რომ წავიკითხე რეცენზია ჩვენი სპექტაკლის შესახებ. რომელშიც აქებდნენ სწორედ იმ ადგილებს. სადაც დავმარცხდით და აძაგებდნენ საუკეთესოდ ჩატარებულ ადგილებს.

რეცენზიამ საშინლად იმოქმედა ჩემზე. მთელ დღეს პიესაზე ვფიქრობდი. მეასეჯერ ისევ და ისევ ანალიზს ვუკეთებდი და ვეძებდი მასში მთავარ შინაგან არსს. ვიგონებდი ჩემი განცდების ყველა მომენტებს და ისე ძლიერ ვიყავ გართული ამ საქმიანობით, რომ იმ საღამოს სულ არ მაინტერესებდა პიესის წარმატება. გამოსვლის წინ არ ვღელავდი სულ არ ვფიქრობდი მაყურებლებზე. არამედ სრულიად გულგრილად ვუყურებდი წარმოდგენის დასასრულს და კერძოდ ჩემს თამაშს... და არც ვთამაშობდი იმ საღამოს. არამედ სრულიად უბრალოდ ლოგიკურად და თანამიმდევრობით ვასრულებდი როლის ამოცანებს სიტყვით. მოქმედებით და საქმიანობით ლოგიკას და თანმიმდევრობას ერთად მივყავდი სწორი გზით და თავისთავად შესრულდა. ხოლო დაავადებული ადგილი ისე ჩატარდა. რომ არც კი შემიმჩნევია

შედეგი ის იყო, რომ ჩემმა თამაშმა თუ არა „მსოფლიო“, მთავარი მნიშვნელობა მაინც იქონია პიესისათვის. თუმცა სულ არ მიფიქრია ამის შესახებ. მიზეზი? რა მომეხმარა. რომ გავთავისუფლდი გზააბნეულობისაგან და სწორი მიმართულება ავიღე? რამ დამაყენა სწორ გზაზე, რომელმაც სასურველ მიზანს მიმაღწევინა?

რა თქმა უნდა საქმე ის კი არ არის, რომ მკერავმა დიდი ანგარიში წარმომიდგინა. არც ის, რომ გასაღები დავკარგე ან რეცენზია წავიკითხე, ყველამ ერთად ცხოვრებას პირობების მთლიანმა კომპლექსმა და შემთხვევითობამ შექმნეს ჩემს სულში ისეთი განწყობილება, როდესაც რეცენზიამ უფრო ძლიერ იმოქმედა ჩემზე, ვიდრე

მოველოდი. მან შეარყია დადგენილი შეხედულება როლის საერთო გეგმის შესახებ და მაიძულა ხელახლა შემემოწმებინა ის. ამ შემოწმებამ და გადათვალიერებამ მიმიყვანა გამარჯვებამდე.

მივმართე ერთ გამოცდილ მსახიობს და კარგ ფსიქოლოგს და ვთხოვე დამხმარებოდა იმ საღამოს ნაპოვნ განცდათა ფიქსირებაში. მან ასე განმიმარტა. გაიმეორო შემთხვევით განცდილი გრძნობა სცენაზე – იგივეა, რომ სცადო დამჭკნარი ყვავილის გაცოცხლება. უკეთესი არ იქნებოდა, რომ სულ სხვაზე იზრუნო. მკვდრის გაცოცხლება კი არ სცადო, არამედ სულ ახალი ყვავილი ახეირო ნაცვლად დამჭკნარისა. რა არის ამისათვის საჭირო? უწინარეს ყოვლისა დავიწყებას მისცე ყვავილი და მისი ფესვების მორწყვა დაიწყო, ახალი თესლი ჩარგო მიწაში და ახალი ყვავილი გაზარდო“.

მაგრამ მსახიობები უმეტეს შემთხვევაში სრულიად საწინააღმდეგო საშუალებას მიმართავენ. თუ შემთხვევით კარგად ჩაატარეს როლის რომელიმე ადგილი და მათ უნდათ მისი განმეორება. ისინი პირდაპირ გზას მიმართავენ – თვით გრძნობას და ცდილობენ ხელახლა განიცადონ ის. ეს კი იგივეა, რომ ყვავილის გამოცოცხლება ბუნების დაუხმარებლად შეუძლებელია და ამიტომ ერთი გზა დარჩენილა, ბუტაფორიას დაუთმო თავისი ადგილი.

მაშ რა გზას დავადგეთ?

დავიწყებას მივცეთ თვით გრძნობა და იმაზე ვიფიქროთ, თუ რამ გამოიწვია ის, იმ პირობებზე, რომელთაც გამოიწვიეს განცდა. ეს – ის ნიადაგია. რომელიც უნდა მორწყო. გაანოყიერო. რომელზეც გრძნობა აღმოცენდება.

ამ დროის განმავლობაში კი თვით ბუნება ქმნის ახალ გრძნობას მანამდე განცდილს მსგავსს.

ასევე მოიქეცით თქვენც, ნურასოდეს ნუ დაიწყებთ შედეგიდან. თავისთავად არ მოდის ის, არამედ წინაპირველის ლოგიკური შედეგია.

მეც ასე მოვიქეცი, როგორც მირჩევდა ჩემი ბრძენი მრჩეველი. ამისათვის მომიხდა ყვავილს ყლორტების ქვევით ჩავყოლოდი ფესვებამდე, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ. გამეკვლია გზა „ადამიანის შესახებ“ მონოლოგიდან პიესის ძირითად იდეამდე, რა მიზნითაც ის იწერებოდა. რა სახელი ვუწოდოთ ამ იდეას? თავისუფლება? – ადამიანის თვითცნობიერება? არსებითად რომ ვთქვათ, თვით პიესის დასაწყისიდან, ამის შესახებ ლაპარაკობს მწირი ლუკა.

მხოლოდ ახლა, როდესაც ჩემი როლის ფესვებამდე მივედი, დავრწმუნდი, რომ მათ თითქოს ხავსი, ობი მოკიდებია, სოკოები დახვევია, ყოველგვარი, უვარგისი, მავნე, წმინდა, აქტიორული ამოცანები დასხმია თავს.

მივხვდი, რომ ჩემს „მსოფლიო მნიშვნელობის“ მონოლოგს არა ჰქონდა საერთო გორკის მიერ „ადამიანის შესახებ“ დაწერილ მონოლოგთან, პირველი იყო კულმინაციური მომენტი ჩემი აქტიორული გათამაშების. ამ დროს, როცა მეორე უნდა ლაპარაკობდეს პიესის მთავარ იდეაზე და მისი უმაღლესი წერტილი იყოს, ავტორისა და მსახიობის განცდათა მთავარი შემოქმედებითი მომენტი. უწინ მე ვფიქრობდი მხოლოდ იმის შესახებ, რომ შეიძლება ეფექტურად და აღფრთოვანებით წარმომეთქვა როლის სხვისი სიტყვები, და არა იმის შესახებ, რომ მკაფიოდ და გარკვევით გადამეცა პარტნიორისათვის საკუთარი ზრახვანი და განცდები, ანალოგიური განსახიერებული პიროვნების ზრახვათა და განცდებისა. მე გავითამაშებდი ხოლმე მხოლოდ შედეგს, იმის ნაცვლად, რომ ლოღიკურად, თანამიმდევრულად მემოქმედნა და ბუნებრივად მიმეყვანა ჩემი თავი ამ შედეგთან ანუ პიესის მთავარ იდეასა და

ჩემი – მსახიობის შემოქმედებამდე. ჩემს მიერ დაშვებულმა შეცდომებმა გაუვალი კედელი აღმართეს ჩემსა და მთავარ აზრს შორის.
რა დამეხმარა ამ კედლის დარღვევაში?
როლის კომპრომეტირებული გეგმა.
მერე ვინ გაუტეხა მას სახელი?
რეცენზიამ.
მერე რამ მიანიჭა მას ასეთი ძალა?
მკერავის ანგარიშმა, დაკარგულმა გასაღებმა და სხვა შემთხვევებმა, რომელთაც წარმოშვეს ჩემი ცუდი, საერთოდ ნერვული განწყობილება და რამაც მაიძულა ცნობისმოყვარეობით გადამეთვალიერებინა მთელი იმ დღის წარსული.
მოყვანილი მაგალითით მინდოდა დამესურათებინა მეორე გზა. რომლის შესახებ დღეს გელაპარაკეთ. გამოცოცხლებული გრძნობის გზა მისი გამოწვევისაკენ.
ამ გზის შესწავლით მსახიობს ყოველთვის შეუძლია თავისებურად გამოიწვიოს საჭირო განმეორებითი განცდა.
ამრიგად: შემთხვევით წარმოშობილი გრძნობიდან – გამომწვევისაკენ, იმისათვის, რომ შემდეგ ისევ გავწიოთ გამომწვევიდან გრძნობისაკენ., – დაასკვნა ტორცოვმა.

..... 19..წ.

დღეს ასე დაიწყო არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
– რაც უფრო ფართო მასშტაბისაა ემოციური მეხსიერება. მით უფრო მეტი მასალა მოიძებნება მასში შინაგანი შემოქმედებისათვის, მით უფრო მდიდარია და სრული მსახიობის შემოქმედება. ფიქრობ, ეს თავისთავად ცხადია და განმარტებას არ საჭიროებს.
მაგრამ ემოციური მეხსიერების სიმდიდრის გარდა ჩვენ უნდა გავარჩიოთ კიდევ მასში დაცული მასალის ძლიერება, სიმტკიცე და ხარისხი.
ემოციური მეხსიერების ძალას დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენს საქმიანობაში, რაც უფრო ძლიერია იგი, გამახვილებული და ზუსტი, მით უფრო მკაფიო და სრულია შემოქმედებითი განცდა. სუსტი ემოციური მეხსიერება იწვევს თითქმის შეუმჩნეველ, მოჩვენებით გრძნობებს. ისინი გამოუსადეგარი არიან სცენისათვის. რადგან არ იტაცებენ, შეუმჩნეველნი არიან და თითქმის აღწევენ მაყურებლამდე.
ემოციური მეხსიერების შესახებ შემდგომ საუბარში გამოირკვა, რომ მისი ძლიერების ოდენობა, ხანგრძლივობა და ზემოქმედება სულ სხვადასხვა სახისაა. ამის შესახებ არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობდა:
– წარმოიდგინეთ. რომ საჯარო შეურაცხყოფა მოგაყენათ ან სილა გაგარტყათ ვინმემ, რის გამო შემდეგში მთელ სიცოცხლეს გეწვით ლოყა. ასეთი სცენის შემდეგ იმდენად ძლიერია შინაგანი ძრწოლა, რომ ამ მხეცური მოქმედების ყველა წვრილმანი და გარეგანი ვითარება დაჩრდილა მან.
უბრალო მიზეზით და თითქმის სულ უმიზეზოდ უცებ აფეთქდება ემოციურ მეხსიერებაში განცდილი შეურაცხყოფა და ორმაგი სიძლიერით იჩენს თავს. მაშინ სიწითლე ან მომაკვდავის ფერმკრთალობა ფარავს მთელ სახეს. ხოლო გული იკუმშება და დაგა-დუგი გააქვს.
ასეთი გამახვილებული და ადვილად აღმგზნები ემოციური მასალის მქონე მსახიობს ადვილად შეუძლია განიცადოს იმის მსგავსი სცენა რომელიც ჩარჩა მეხსიერებაში

მას შეურაცხყოფის მიყენების დროს და რომელიც გამოსცადა ცხოვრებაში. ამისათვის არ დასჭირდება ტექნიკის დახმარება. ყველაფერი თავისთავად მოხდება. თვით ბუნება დაეხმარება მსახიობს.

აი ემოციურ მოგონებათა და განმეორებითი შეგრძნობების ერთი შედარებით უფრო ძლიერი, გამახვილებული, მკაფიო და ცხოველმყოფელი სახე.

ავიღებ მეორე შემთხვევას. ერთი ჩემი მეგობარი, უაღრესად გულმავიწყი, ერთი წლის შემდეგ ხელახლა ესტუმრა თავის ნაცნობებს და მასპინძლების საყვარელი პატარა ჩვილი ყრმის სადღეგრძელო წარმოთქვა.

სადღეგრძელოს სამარისებური სიჩუმით შეხვდნენ, რომლის შემდეგ დიასახლისმა–ბავშვის დედამ.– გრძნობა დაკარგა. აღმოჩნდა, რომ ჩემს საცოდავ მეგობარს დავიწყებოდა, რომ სადილი გაწყობილი იყო ბავშვის სიკვდილის წლის თავზე. „მთელ ჩემს სიცოცხლეში არ დამავიწყდება, რაც მაშინ განვიცადე!“ – გამომიტყდა მეგობარი.

ოღონდ ამ შემთხვევაში შეგრძნობამ ვერ დაჩრდილა, რაც გარშემო ხდებოდა. როგორც ეს მოხდა შეურაცხყოფის მიყენების მაგალითში. ამიტომ მეგობრის მეხსიერებაში მკაფიოდ აღიბეჭდა არამც თუ თვით განცდა, არამედ ცალკეული უფრო მკაფიო მომენტები და გარემოებანი მომხდარი ამბების. მას გარკვევით ახსოვს პირდაპირ მჯდომარე სტუმრის შეშინებული და გაფითრებული სახეც, მის გვერდით მჯდომი მანდილოსნის დახრილი თვალებიცა და ვიღაცის ამონაკვნესიც.

ახლა, როდესაც მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო. მასში თავისთავად, უცებ გამოვლინდება ხოლმე შეგრძნობა. რომელიც მაშინ განიცადა იმ სადილზე. მაგრამ ხანდახან უცებ ვერ მიაღწიეს ამას და ამიტომ დასჭირდება ხოლმე იმ გარემოებათა მოგონება, რომლებიც თან სდევდნენ შემთხვევას. და მაშინ გამოვლინდება თვით შეგრძნობაც უცებ ან თანდათანობით.

აი უფრო სუსტი, ანუ, ასე ეთქვათ, ემოციური მოგონებათა საშუალო ცხოველმყოფელობისა და ძლიერების მაგალითი. რომლებიც ხშირად ფსიქოტექნიკის დახმარებას მოითხოვენ.

ახლა გიამბობთ მესამე შემთხვევას. ესეც იმავე ჩემს გულმავიწყ მეგობარს დაემართა. ხოლო არა საჯაროდ, არამედ პირდაპირ ინტიმური საუბრის დროს.

საქმე ის არის, რომ ბიძაშვილი ქალი ესტუმრა მას დედის სიკვდილის შემდეგ მადლობის გადასახდელად დამარხვაზე გვირგვინით პატივისცემისათვის. ქალს ჯერ თავისი აზრი არ გამოეთქვა, რომ გულმავიწყმა ბიძაშვილმა „საყვარელი მამიდის“ (გარდაცვალებულის) ჯანმრთელობა იკითხა.

უკანასკნელად განცდილი უხერხულობაც, რასაკვირველია, აღიბეჭდა მის მეხსიერებაში მაგრამ ბევრად უფრო სუსტად, ვიდრე სადღეგრძელოს შემთხვევაში. ამიტომ ჩემს მეგობარს რომ მოენდომებინა ესარგებლა შემოქმედების მიზნით ამ ემოციური მასალით, წინასწარ დიდი შინაგანი მუშაობის ჩატარება დასჭირდებოდა. ეს – იმიტომ, რომ მოგონება – კვალი ემოციურ მეხსიერებაში იმდენად ზერელე და სუსტი იყო, რომ უშუალოდ, დახმარების გარეშე ჯერ შესძლებდა მათ გამოცოცხლებას.

აი ემოციურ მოგონებათა და განმეორებით შეგრძნობათა სუსტი ძლიერების მაგალითი.

ამ შემთხვევაში დიდი და რთული მუშაობა ხვდება წილად ფსიქოტექნიკას.

..... 19... წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე განაგრძობდა ემოციური მეხსიერების სხვადასხვა სახისა და ძლიერების თვისებათა განხილვას.
ის ამბობდა:
– განცდილ შეგრძნობათა ზოგიერთ მოგონებას უფრო შესუსტებული სახით ვიხსომებთ. სხვებს კი, თუმცა იშვიათად, მაგრამ გაძლიერებული სახით.
ხშირად ათვისებული შთაბეჭდილებები დიდხანს ცოცხლობენ ჩვენს მეხსიერებაში. განაგრძობენ ზრდას და გაღრმავებას. ისინი ახალი პროცესების გამომწვევად იქცევიან, რომლებიც ერთის მხრივ მომხდარი შემთხვევის უკვე გაქარწყლებულ წვრილმანს მოგვაგონებენ, ხოლო მეორე მხრივ – აღაგზნებენ ოცნებას. რომელიც სრულქმნის დავიწყებულ წვრილმანსაც. ეს მოვლენა ხშირად იჩენს თავს ჩვენს მსახიობებს შორის. მოიგონეთ თუნდაც იტალიელი მსახიობი–გასტროლიორი., რომელსაც ჩემს ბინაზე შეხვდით.
აი სხვა, უფრო თვალსაჩინო შემთხვევა სინამდვილიდან. რომელიც ჩემს დას შეემთხვა.
ქალაქიდან სოფელში ბრუნდებოდა ის სახლში, ჩანთაში ეწყო განსვენებული მეუღლის წერილები, რომლებიც დიდ ღირებულებას წარმოადგენდნენ მისთვის. მატარებლის მოახლოვებისას ეჩქარებოდა ვაგონიდან გადმოსვლა. კიბის უკანასკნელი საფეხური მოყინული იყო. ფეხი მოუსხლტა და წარმოიდგინეთ დამსწრეთა შიში როდესაც ჩემი და პერონის იატაკის სვეტებსა და მიმავალი ვაგონის შუა მოხვდა. საბრალო ქალმა შეჰკივლა უცებ, მაგრამ იმიტომ კი არა რომ შეეშინდა მას, არამედ იმიტომ რომ წერილებიანი ჩანთა გაუვარდა ხელიდან, – შეიძლება ვაგონის თვლებს ქვეშ მოყოლოდა. ერთი აურზაური ატყდა. ყველამ ყვირილი მორთო, თითქოს ქალი მოჰყვაო მატარებლის ქვეშ. ხოლო კონდუქტორი მიხმარების ნაცვლად კიდევ ჩემს დას ლანძღავდა. თავზარდამცემი სურათი იყო. ამ სცენით შეშფოთებული ქალი მთელ დღეს გონს ვერ მოსულიყო და ყველას კონდუქტორის მიერ მიყენებულ შეურაცხყოფაზე შესჩიოდა. ხოლო თვითონ რომ ჩამოვარდა და კინაღამ სიცოცხლე შეწირა, ეს სულ არ ახსოვდა.
მოაღწია საღამო ხანმა. სიბნელეში დას ყველაფერი მოაგონდა და ნერვიულობამ შეიპყრო.
ამ შემთხვევის შემდეგ ის ვეღარ ბედავდა სადგურზე დაბრუნებას, სადაც კინაღამ კატასტროფით დაბოლოვდა მისი სიცოცხლე. მას ეშინოდა, რომ მისი მოგონებები უფრო მეტად გამახვილდებოდნენ. აირჩია ხუთი კილომეტრით მეტი გაევლო ეტლით მეორე, უფრო დაშორებულ სადგურამდე.
ამრიგად, საფრთხის მომენტში ადამიანი დამშვიდებულია და გონებას კარგავს მის მოგონებაზე. განა ეს ემოციური მეხსიერების ძლიერებისა და აგრეთვე იმის მაგალითი არ არის, რომ განმეორებითი განცდები უფრო ძლიერია, ვიდრე პირველადი. რადგან ჩვენს მოგონებებში განაგრძობენ ისინი განვითარება-გაღრმავებას.
მაგრამ ემოციურ მოგონებათა ძლიერებისა და ინტენსიურობის გარდა ჩვენ უნდა გავარჩიოთ მათი ხასიათი და თვისებაც. მაგალითად: წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ არ ყოფილხართ მონაწილე ან მოქმედი პირი ჩემს მიერ მოყვანილი შემთხვევებისა: სილის გარტყმის, სადღეგრძელოსი და ბიძაშვილის ჩამოსვლისა, არამედ მხოლოდ მოწმენი იყავით.

ერთია – თვითონ მოგაყენონ შეურაცხყოფა ან დიდი სირცხვილი გადაიტანო, სულ სხვა უბრალო მეთვალყურე იყო შემთხვევის, აღშფოთდე მით, უპასუხისმგებლოდ გააკრიტიკო შემთხვევის დამნაშავეთა ყოფაქცევა.
რასაკვირველია, არც მოწმეა დაზღვეული ძლიერ განცდათა შეშესაძლებლობისაგან. დაე. ცალკეულ შემთხვევაში მათთვის უფრო ძლიერიც იყოს, ვიდრე მოქმედი პირისათვის. მაგრამ ამჟამად ეს არ მაინტერესებს. ამჟამად მე აღვნიშნავ მხოლოდ იმ გარემოებას, რომ მოწმისა და მოქმედი პირის მიერ განცდილ ემოციურ მოგონებათა თვისება ერთი და იგივე არ არის.
მაგრამ შეიძლება მოხდეს, რომ ადამიანი არც მოქმედი პირია, არც დამსწრე მოწმე შემთხვევისა, არამედ მან მხოლოდ მოისმინა ის ან წაიკითხა.
ეს მაინც ხელს არ უშლის არც ზემოქმედების ძლიერებას და არც ემოციურ მოგონებათა სიღრმეს. ისინი დამოკიდებულია დამწერის და მოსაუბრის დამაჯერებლობასა და მკითხველის და მხსენელის გულისხმიერებაზე.
არასოდეს არ დამავიწყდება დამსწრეს მოთხრობა კარაპის დაღუპვის შესახებ მოზარდთა მოსწავლე რაზმით, რომლის კაპიტანიც მოულოდნელად გარდაიცვალა თვით გრიგალის დროს. მხოლოდ ერთი ბედნიერი გადარჩა. ზღვის ამ ტრაგედიის ამბავი, ყოველივე წვრილმანით მხატვრულად გადმოცემული დღესაც შიშის ზარსა მცემს და მაღელვებს გულის სიღრმემდე.
რასაკვირველია, სხვადასხვაგვარია ემოციური მოგონებანი მონაწილის, დამსწრეს, მსმენელისა და მკითხველის თავისი თვისების მხრივ.
მსახიობებს უშუალოდ უხდებათ საქმე იქონიონ ყველა თვისების ემოციურ მასალასთან. შეუგუონ იგი როლს და გადაამუშაონ როლის მიხედვით.
აი მაგალითად: წარმოვადგინოთ, რომ თქვენ იყავით მხოლოდ დამსწრე და არა მოქმედი პირი აღმაშფოთებელი სცენის – სილის გარტყმის, რომლის შესახებ მე წინა გაკვეთილზე გიამბეთ.
დავუშვათ აგრეთვე, რომ იმ დროს თქვენს თვალწინ მომხდარ სცენის შთაბეჭდილება ძლიერი იყო და ღრმად ჩაგეჭედათ ემოციურ მეხსიერებაში. თქვენთვის სულ ადვილი იყო გაგემეორებინათ სცენაზე იგივე განცდები საამისოდ შესაფერ როლში. დავუშვათ კიდევ, რომ ასეთი როლი აღმოჩნდა, მაგრამ თამაშობა გიხდებათ არა უბრალო დამსწრესი, არამედ თვით შეურაცხყოფილისა როგორ უნდა გადაამუშაოთ თქვენს არსებაში დამსწრეს ემოციური მოგონებანი თვით მოქმედი პირის განცდათ?
უკანასკნელი გრძნობს, ხოლო დამსწრე თანაუგრძნობს. ამიტომ თქვენ მოგიხდებათ თანაგრძნობის გრძნობათ გარდაქმნა.
აი მაგალითი დამსწრეს თანაგრძნობის მოქმედი პირის ჭეშმარიტ გრძნობად ასეთი გარდაქმნისა.
დავუშვათ, რომ თქვენ ესტუმრეთ ვინმე მეგობარს და საშინელ მდგომარეობაში დაგხვდათ იგი: რაღაცას ბუტბუტებს, ბორგავს ტირის, მთლიანად სასოწარკვეთილებას მისცემია მაგრამ თქვენ ვერ მიმხვდარხართ მდგომარეობის დედააზრს, თუმცა გულწრფელად გაღელვებთ ის. რას განიცდით ასეთ წუთებში? თანაგრძნობას. მაგრამ თქვენი მეგობარი გაგიყვანთ მეორე ოთახში და საშინელი სურათი გხვდებათ იქ – მეგობრის ცოლი სისხლის მორევშია გართხმული.
ამ სურათის დანახვაზე თქვენი მეგობარი ნებისყოფას კარგავს, სული ეხუთება, ქვითინებს, რაღაცას ბოდავს გაუგებარს, თუმცა თქვენ გრძნობთ მათ ტრაგიკულ შინაარსს.

რას განიცდით ასეთ წუთებში?
უფრო მეტად თანაუგრძნობთ მეგობარს.
თქვენ შეძელით საბრალოს დამშვიდება და მან უფრო გასაგებად დაიწყო ლაპარაკი. აღმოჩნდა, რომ ქმარს მოუკლავს ცოლი ეჭვიანობის ნიადაგზე... თქვენდამი...
ამ ცნობის მოსმენაზე მთელი გადატრიალება მოხდა თქვენში. დამსწრეს უწინდელი თანაგრძნობა თვით ტრაგედიის მოქმედი პირის გრძნობად გარდაიქმნა, რომელიც თქვენ თვითონ აღმოჩნდით.
ასეთი პროცესი ჩვენს ხელოვნებაშიც ხდება როლის დამუშავების დროს. იმ წუთიდან, როდესაც მსახიობის არსებაში მოხდება ანალოგიური გარდაქმნა და ის აქტიურ პირად იგრძნობს თავს პიესაში... მასში ადამიანის ჭეშმარიტი გრძნობა ჩაისახება. ხშირად ადამიანი-მსახიობის თანაგრძნობის ეს გარდაქმნა პიესის მოქმედი პირის გრძნობათ თავისთავად ხდება
პირველი (ანუ ადამიანი–მსახიობი) იმდენად ძლიერ შეიჭრება მეორის (ანუ მოქმედი პირის) მდგომარეობაში და გამოეხმაურება მას, რომ მის ადგილას იგრძნობს თავს.
ამ მდგომარეობაში ის უნებლიედ თვით შეურაცხყოფილის თვალსაზრისით განიხილავს ყველაფერს. მას მოქმედება მოუნდება, ჩხუბში ჩარევა. გალაშქრება შეურაცხმყოფელის წინააღმდეგ. თითქოს საქმე პირადად მას და მის პატივმოყვარეობას შეეხებოდეს.
ამ შემთხვევაში დამსწრის განცდა თავისთავად თანაგრძნობიდან გრძნობად გარდაიქმნება, ანუ იმავე თვისებისა და თითქმის იმავე ძლიერებით იჩენს თავს. როგორც პიესის მოქმედი პირის.
მაგრამ როგორ მოვიქცეთ თუ ასეთი პროცესი არ მოხდება შემოქმედების დროს? მაშინ ფსიქოტექნიკის დახმარებას უნდა მივმართოთ მისი საგულისხმო ვითარებით, თილისმური „თუ-რომ“-ით და სხვა აღმგზნებით. რომლებიც გამოხმაურებას იწვევენ ემოციურ მეხსიერებაში.
ამრიგად შინაგანი მასალის ძიების დროს უნდა ვისარგებლოთ არა მარტო იმით, რაც ჩვენ შევიცანით სხვა ადამიანებში რასაც გულწრფელად თანავუგრძნობდით.
ასეთივე პროცესი დაემართება მოგონებებსაც. რომლებიც ჩვენ ამოვკრიფეთ კითხვის დროს ან სხვისი საუბრიდან.
აგრეთვე ეს შთაბეჭდილებები უნდა გადავამუშაოთ ჩვენში,– ესე იგი მკითხველის ან მსენელის თანაგრძნობა გარდავქმნათ საკუთარ, ნამდვილ გრძნობად, რომელიც დაემთხვევა მოთხრობის გმირის ანალოგიურ გრძნობას.
ხომ არ გეცნაურებათ თქვენ მკითხველის თანაგრძნობის მოქმედი პირის გრძნობად გარდაქმნის პროცესი? განა თვით ჩვენ ასე არ ვიქცევით ყოველ ახალ როლში. მას ვეცნობით ჩვენ პიესის კითხვით, დრამატურგის მოთხრობას შემთხვევის შესახებ, რომლის არც მოწმენი და არც მოქმედი პირები არ ვყოფილვართ ჩვენ – მსახიობები და მხოლოდ კითხვით შევიტყვეთ ხსენებული ამბავი.
როდესაც ჩვენ პირველად ვეცნობით დრამატურგის ნაწარმოებს, იშვიათი გამონაკლისით, თანაგრძნობა ჩაისახება ჩვენში პიესის მოქმედი პირისადმი. პიესის მოსამზადებელი მუშაობის პროცესში ეს თანაგრძნობა უნდა გარდავქმნათ ადამიანი-მსახიობის საკუთარ ნამდვილ გრძნობად.

.... 19.. წ.

– თუ გახსოვთ შეშლილის ან ჩამოვარდნილ თვითმფრინავის ეტიუდი? – შეგვეკითხა

დღეს არკადი ნიკოლოზის-ძე, – თუ გახსოვთ მათი „თუ რომ“, საგულისხმო ვითარება, წარმოსახვითი მონაგონი და სხვ. აღმგზნები, რომელთა დახმარებითაც ვააშკარავებდით ემოციურ მეხსიერებაში სულიერ მასალებს შემოქმედებისათვის? ასეთივე შედეგების მიღწევას ვცდილობდით გარეგან აღმგზნებთა დახმარებით.

გახსოვთ სცენა „ბარნდიდან“ და მისი დაყოფა ნაკვეთებად და ამოცანებად, რაც ისეთ შეხლა-შემოხლას იწვევდა კლასის ქალებისა და მამაკაცებს ჯგუფს შორის? ეს შინაგან აღმგზნებთა ახალი სახეა.

გახსოვთ ელექტრონათურებით დასურთებული ყურადღებისა და მაყურებელთა დარბაზში? თქვენ ახლა იცით, რომ ცოცხალ ობიექტებსაც შეუძლიათ ჩვენი აღმგზნებებად გადაიქცნენ.

გახსოვთ ფიზიკური მოქმედება. მისი ლოგიკა და თანამიმდევრობა, სიმართლე და დამაჯერებლობა? ესეც აგრეთვე გრძნობის მთავარი აღმგზნებია.

მომავალში თქვენ მოგიხდებათ მთელ რიგ ახალ შინაგან აღმგზნებთა გაცნობა. მათგან ყველაზე ძლიერი პიესის სიტყვებსა და შინაარსშია დამარხული, დამალული ავტორის ქვეტექსტში, მოქმედ პირთა ურთიერთდამოკიდებულებაში.

თქვენ შეისწავლეთ კიდევ მთელი რიგი გარეგანი აღმგზნებები – დეკორაციები, სცენის მოწყობილობა, განათება, ხმაური და მიზანსცენების სხვა ეფექტი, რომლებიც ნამდვილი ცხოვრებისა და მისი ცხოველმყოფელი განწყობილების ილუზიებს ქმნიან სცენაზე.

თავი რომ მოვუყაროთ ყველა ამ აღმგზნებებს, რომელთაც უკვე იცნობთ თქვენ და რომელთა შესწავლაც კიდევ მოგელით, საკმაო რაოდენობას წარმოადგენს ისინი. ეს თქვენი ფსიქოტექნიკური სიმდიდრეა. საჭიროა ცოდნა, თუ როგორ ვისარგებლოთ ამ სიმდიდრით.

– მაგრამ როგორ? ძლიერ მწყურია ვისწავლო განმეორებითი შეგრძნობის შეკვეთით გამოწვევა და ემოციური მეხსიერების აღგზნება! – ვარწმუნებდი მე ტორცოვს.

– ემოციურ მეხსიერებას და განმეორებით გრძნობას თქვენც ისევე მოეპყარით. როგორც მონადირე მიუდგება გარეულ ფრინველს, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის – ძე – თუ ფრინველი თვითონ არ მიიწევს მონადირისაკენ, ვერავითარი საშუალებით ვერ მოსძებნის იგი უდაბურ ტყეში. მაშინ მეტი აღარა დარჩენია მონადირეს, რომ განსაკუთრებული სტვენით გამოიტყუოს იგი ტყიდან, რასაც „გამოწვევა“ ეწოდება:

ჩვენი, მსახიობის გრძნობაც მშიშარაა, ვით ტყის ფრინველი. და ისიც ჩვენი სულის კუნჭულებში იმალება თუ გრძნობა თვითონ არ გეხმაურება იქიდან. ვერასგზით ვერ ჩაუსაფრდები მას. ამ შემთხვევაში მხოლოდ გამოწვევის იმედი უნდა გქონდეს.

სწორედ მიზიდვა წარმოადგენს ემოციური მეხსიერებისა და განმეორებით შეგრძნობის აღმგზნებს, რის შესახებაც საუბარი გვიხდებოდა მთელი ამ ხნის განმავლობაში.

განვლილი პროგრამის ყოველ ეტაპს მოჰქონდა ემოციური მეხსიერებისა და განმეორებითი შეგრძნობის გამოწვევა (ანუ აღგზნება). მართლაც თილისმური „თუ რომ“ საგულისხმო ვითარება. წარმოსახვითი მონაგონი, ნაკვეთები და ამოცანები. ყურადღების ობიექტები, შინაგან და გარეგან მოქმედებათა სიმართლე და რწმენა, ბოლოს და ბოლოს, გვაძლევდნენ სათანადო გამოწვევას (აღგზნებას).

ამრიგად, აქამდე ჩატარებულმა მთელმა სასკოლო საქმიანობამ მიგვიყვანა გამოწვევამდე. ხოლო ეს უკანასკნელი ჩვენ გვჭირია ემოციური მეხსიერებისა და განმეორებითი განცდის აღგზნებისა და გამოწვევისათვის. გამოწეევა მთავარი

საშუალებაა ჩვენი ფსიქოტექნიკის მუშაობის სფეროში.
ფართოდ უნდა გამოვიყენოთ გამოწვევის კავშირი გრძნობასთან მით უმეტეს, რომ ის ბუნებრივი და ნორმალურია.
მსახიობს უნდა შეეძლოს გამოწვევის უშუალოდ გამოხმაურება (აღგზნება) და მისი დაუფლება. როგორც ვირტუოზი როიალის კლავიშებს: მოიფიქრებ წარმტაც მონაგონს – ან შეშლილის ამოცანას, ან ჩამოვარდნილ თვითმფრინავს, ან ფულების დაწვას და მაშინვე იფეთქებს შინა არსებაში ესა თუ ის გრძნობა. მოიფიქრებ მეორეს.. და ერთიც ვნახოთ, მან სულ სხვა განცდები გამოიწვია. უნდა იცოდეთ, რა რას გამოიწვევს, რომელ „საკენკს“ რა ეტანება. ასე ვთქვათ, საკუთარი სულის მებაღე უნდა შეიქნე, რომელმაც ზედმიწევნით იცის, თუ რომელი თესლიდან რა აღმოცენდება. ემოციური მეხსიერების რაც ერთი აღმგზნების, არც ერთი საგნის უგულებელყოფა არ შეიძლება.
გაკვეთილის დასასრული იმის მტკიცებას მოანდომა, რომ მთელ სასკოლო საქმიანობას, ყველა ეტაპს ამ მუშაობისა უპირველეს ყოვლისა ემოციურ მეხსიერებისა და განმეორებითი განცდის აღგზნებისაკენ მივყევართ.

..... 19.. წ.

დღეს ასე დაიწყო გაკვეთილი არკადი ნიკოლოზის–ძემ: – ყველა აქამდე ნათქვამიდან – ემოციური მეხსიერებისა და განმეორებითი განცდის შესახებ ნათელია, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვთ მათ შემოქმედების პროცესში. ამჟამად მორიგ საკითხად უნდა დავაყენოთ ჩვენი ემოციური მეხსიერების მარაგი. ეს მარაგი შეუწყვეტლივ უნდა შევავსოთ ყოველთვის, როგორ მივაღწიოთ ამას? სად ვეძიოთ საჭირო შემოქმედებითი მასალა?
როგორც იცით, ასეთად პირველ რიგში ჩვენ მიგვაჩნია ჩვენი საკუთარი შთაბეჭდილებანი, შეგრძნობანი, განცდანი. მათ ჩვენ ვიღებთ, როგორც სინამდვილიდან ისე წარმოსახვითი ცხოვრებიდან. მოგონებებიდან, წიგნებიდან, ხელოვნებიდან, მეცნიერებიდან და ცოდნიდან, მოგზაურობიდან, მუზეუმებიდან და უმთავრესად ადამიანთა ურთიერთობიდან.
მსახიობის მიერ ცხოვრებიდან აღებული მასალის ხასიათი იმის მიხედვით იცვლება, თუ როგორ ესმის თეატრს ხელოვნების დანიშნულება და თავისი მხატვრული ვალდებულებანი მაყურებლის წინაშე. სხვა დროც იყო, როდესაც მსახიობის შემოქმედებისათვის მასალას წარმოადგენდა მისი გარემო. მჩქეფარე ცხოვრება და სხვ.
სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა სახის მასალა შედიოდა თეატრის შემოქმედებაში. ვოდევილისათვის საკმარისი იყო ზერელე დაკვირვება. ოზეროვის პირობითი ტრაგედიისათვის განსაზღვრული ტემპერამენტისა და გარეგანი ტექნიკის მფლობელ მსახიობისათვის, საკმაო იყო გმირული გემოვნების ნაკითხობა. XIX საუკუნის 60-90 წლების (თუ ოსტროვსკის ნაწარმოებებს არ ჩავთვლით) საშუალო რუსული დრამის ფსიქოლოგიური გამოცოცხლებისათვის მსახიობს შეეძლო დაკმაყოფილებულიყო გამოცდილებით. რომელსაც მიიღებდა თავის წრესა და მის ახლო მდგომ საზოგადოებაში. ხოლო, როდესაც ჩეხოვმა ახლი ეპოქის გავლენით გაჟღენთილი „ჩაიკა“ დაწერა, არასაკმარისი შეიქნა ძველი მასალა. საჭირო იყო უფრო ღრმად დაკვირვებოდა მსახიობი მთელი საზოგადოებისა და კაცობრიობის ცხოვრებას. რომელშიც ახლად ისახებოდა უფრო რთული და უფრო დახვეწილი

აზრთა მიმართულებები.
რაც უფრო ვითარდებოდა და რთულდებოდა ცალკე პიროვნების და მთელი კაცობრიობის ცხოვრება. მსახიობს მით უფრო ღრმად უნდა ჩაეხედა ამ ცხოვრების რთულ მოვლენებში.
ამისათვის საჭირო შეიქნა ცხოვრების არეს გაფართოვება. ის უფრო მეტად იზრდება უსაზღვრობამდე მსოფლიო ძვრების დროს.
მაგრამ არ კმარა ყურადღების არეს გაფართოვება თვით ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს ჩართვით, არ კმარა თვალყურის დევნება–უნდა გესმოდეს კიდეც სათვალყურო მოვლენების აზრი და მნიშვნელობა, უნდა გადაამუშაო კიდეც შენში ათვისებული შეგრძნობანი, აღბეჭდილი ემოციურ მეხსიერებაში, უნდა ჩასწვდე კიდეც შენს გარემოს, რომ შექმნა ხელოვნება და ასახო „ადამიანის სულის ცხოვრება“ სცენაზე, ამისათვის საჭიროა, არა მარტო შეისწავლო ეს ცხოვრება. არამედ უშუალოდ მიიღო კიდეც მონაწილეობა ყოველ მის გამოვლინებაში. როდის, სად და როგორც მოგეცემა შესაძლებლობა. უამისოდ ჩვენი შემოქმედება გამოიფიტება – შტამპად გადაიქცევა. მსახიობი, რომელიც გარედან ათვალიერებს მის გარემო ცხოვრებას, რომელიც თავის თავზე განიცდის გარემო მოვლენების სიამეს და მწუხარებას, მაგრამ არ უკვირდება მათ რთულ მიზეზებს და ვერ ამჩნევს მათ მომდევნო შესანიშნავ შემთხვევებს ამ ცხოვრებისას, გამსჭვალული უდიდესი დრამატიზმით, უდიდესი ჰეროიკით. – ასეთი მსახიობი კვდება ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის. რომ იცოცხლოს ხელოვნებისათვის, ის უნდა გაიმსჭვალოს გარემო ცხოვრების დედააზრით. გაამახვილოს გონება, შეავსოს იგი საჭირო ცოდნით, გადასინჯოს თავისი შეხედულებები. თუ მსახიობს არ უნდა ჩაკლას თავისი შემოქმედება, მან ობივატელურად არ უნდა უყუროს ცხოვრებას. ობივატელი არ შეიძლება იყოს მხატვარი, ღირსი ამ სახელწოდებისა. ხოლო მსახიობთა დიდი უმრავლესობა სახელდობრ ობივატელები არიან, რომლებიც კარიერას იკეთებენ სცენაზე.
ემოციური მასალის ძიების დროს ერთი რამ უნდა ვიქონიოთ კიდევ მხედველობაში, რომ ჩვენ, ჩვეულნი ვართ უპირველეს ყოვლისა ცუდი რამ შევნიშნოთ, როგორც პირადად ჩვენში, აგრეთვე სხვებშიც.

ამიტომ უარყოფით გრძნობათა და მოგონებათა სფეროში ჩვენი ემოციური მეხსიერების მარაგი უშრეტია. ჩვენი ლიტერატურა მდიდარია უარყოფითი სახეებით. ხოლო ძლიერ ღარიბი დადებით ტიპებით.

რასაკვირველია. ბიწიერების დარგშიც მრავალი მხატვრული ქმნილება გვაქვს (ხლესტაკოვი, გორორდნიჩი), მაგრამ ამაში არ არს ჩვენი ხელოვნების მთავარი არსი, რომელიც „ადამიანის სულის ლამაზ ცხოვრებას“ გადმოსცემს! ჩვენ სხვა მასალაც გვესაჭიროება. ეძიეთ ის ჩვენი შინაგანი სამყაროს ნათელმოსილ კუნჭულებში, იქ, სადაც სცოცხლობს აღტაცება, ესტეტიური გატაცება. დაე, სილამაზისა და კეთილშობილების მარაგმა შეავსოს ძლიერი ნაკადით თქვენი ემოციური მეხსიერება.

ნუთუ ახლაც არ არის თქვენთვის ნათელი, რომ იმის შესასრულებლად, რაც ნამდვილ მსახიობს მოეთხოვება, საჭიროა მან გაიაროს შინაარსიანი, საინტერესო, ლამაზი, მრავალფეროვანი, აღტაცებული და გამაკეთილშობილებელი ცხოვრება. დაე, იცოდეს მან არა მარტო ის, რაც დიდ ქალაქებში ხდება, არამედ ისიც, რასაც ადგილი აქვს სოფელში, ფაბრიკა–ქარხნებსა და მსოფლიოს უაღრესად კულტურულ ცენტრებში. დაე, მსახიობმა თვალყური ადევნოს და შეისწავლოს როგორც საკუთარი ქვეყნის, ისე უცხოეთის მთელი მოსახლეობის ცხოვრება და ფსიქოლოგია.

ჩვენ გვესაჭიროება უსაზღვრო ხედვის არე, რადგან ჩვენ ვთამაშობთ ჩვენი ეპოქის ყველა ეროვნების პიესებს. რადგან ჩვენ მოწოდებული ვართ ავსახოთ „ადამიანის სულის ცხოვრება“ მთელი მსოფლიოს ხალხებისა.
ეს კიდევ ცოტაა. მსახიობი ქმნის სცენაზე არა მარტო თავისი ეპოქის ცხოვრებას, არამედ წარსულისა და მომავლის ცხოვრებასაც.
ამოცანა რთულდება. თანამედროვე ეპოქის შექმნისას, მსახიობს შეუძლია თვალყური ადევნოს იმას, რაც არის, რაც მის გარშემო ხდება. ხოლო წარსულის. მომავლის ან არარსებული ცხოვრების შექმნისას, უპირველეს ყოვლისა უნდა აღადგინო ისინი ანუ ხელახლა შექმნა შენს წარმოდგენაში. ხოლო ეს, როგორც დავინახეთ, არც ისე ადვილია.
ხოლო ჩვენი შემოქმედების იდეალად ყოველთვის იყო და მარადის დარჩება ის, რაც უკვდავია ხელოვნებაში, ის, რამაც არ იცის ჭკნობა და სიბერე, ის, რაც ყოველთვის ახალგაზრდაა და ძვირფასია ადამიანისათვის.
მე ვლაპარაკობ შემოქმედებითი მიღწევების მწვერვალებზე რაც ჩვენთვის კლასიკურობის ნიმუშად ქცეულა იდეალად, რასაც უნდა ვესწრაფოდეთ ყოველთვის.
შეისწავლეთ ეს ნიმუშები და ეძიეთ მათ გადმოსაცემად ცხოველმყოფელი, ემოციური შემოქმედების მასალა.
მსახიობი ყველაფერს იღებს სინამდვილიდან თუ წარმოსახვითი ცხოვრებიდან, რის მოცემაც კი შეუძლია მას მისცეს ადამიანს. მაგრამ ყოველგვარი შთაბეჭდილება, ვნება, სიამე, ყველა ის, რითაც სხვები ცხოვრობენ მსახიობის განკარგულებაში შემოქმედების მასალად იქცევა.
პირადი და წარმავალიდან ის პოეტური სახეთა და ნათელ იდეათა მარგს ქმნის. რომელიც მარადის უკვდავი რჩება სხვებისათვის.
ყველაფერი გიამბეთ ემოციური მეხსიერების შესახებ, რაც კი შეიძლება უთხრა დამწყებ მოსწავლეს. დანარჩენს თქვენ მომავალში გაიგებთ. ჩვენი პროგრამის შესწავლის პროცესში, – დაასრულა არკადი ნიკოლოზის – ძემ დღევანდელი ლექცია-გაკვეთილი.

..... 19.. წ.

X. თანაზიარობა

მაყურებელთა დარბაზში შემდეგი პლაკატი იყო გამოკრული:
თანაზიარობა
არკადი ნიკოლოზის–ძე შემოვიდა. მოგვილოცა მეცადინეობის ახალი ეტაპი და მიმართა ვესელოვსკის:
– ვის ანუ რას ეთანაზიარებით ამჟამად? –შეეკითხა მას.
ვესელოვსკი რაღაც ფიქრებში იყო გართული და ამიტომ ვერ მიხვდა რას ეკითხებოდნენ.
– მე? არავის და არაფერს! – მიუგო მექანიკურად.
თქვენ „ბუნების სასწაული“ ყოფილხართ! თქვენ სიძველეთა საცავში უნდა გაგგზავნოთ, თუ შეგიძლიათ ცხოვრება ვისიმე უთანაზიაროდ! – გაეხუმრა არკადი ნიკოლოზის-ძე.
ვესელოვსკი ბოდიშს იხდიდა და არწმუნებდა, რომ არავინ ყურადღებას არ აქცევდა

მას და არც მიუმართავს ვისმე. ამიტომ არ შეიძლებოდა ვისთანმე თანაზიარობა.
– და განა ამისათვის უსათუოდ საჭიროა, რომ ვინმე გიყურებდეს ან გელაპარაკებოდეს? – უკვირდა არკადი ნიკოლოზის–ძეს, – დახუჭეთ ამ წუთას თვალები. თითები დაიცეთ ყურებში. გაჩუმდით და დააკვირდით თქვენს თავს: ვის და როგორ ეთანაზიარებით გონებით. თუნდ ერთი წამი დაიმახსოვრეთ ისეთი, რომ თანაზიარობის ობიექტს გარეშე დარჩეთ.
ვცადე ჩემს თავზე, ანუ დავხუჭე თვალები. ყურებში ბამბა დავიცე და ვაკვირდებოდი, თუ რა ხდებოდა ჩემში.
თვალწინ წარმომიდგა გუშინდელი საღამო თეატრში, სადაც შესანიშნავი სიმებიანი კვარტეტი უკრავდა. თითო-თითოდ ვიგონებდი ყველა ჩემს ნაბიჯს. აი შეველ ფოიეში, მივესალმე ნაცნობ მეგობრებს. დავჯექ და თვალყურს ვადევნებდი მუსიკოსთა მზადებას.
მალე დაიწყეს დაკვრა და მეც ვუსმენდი. მაგრამ ვერ შევძელ სათანადოდ ჩავწვდომოდი, მთლიანად შემეგრძნო მათი შესრულება.
აი ისიც, თანაზიარობის გარეშე დარჩენილი ცარიელი, უშინაარსო მომენტი! – დავასკვენი და ვიჩქარე მეუწყებინა ტორცოვისათვის.
– როგორ?! – შესძახა მან განცვიფრებით, – ხელოვნების ნაწარმოების აღქმას თქვენ უშინაარსო მომენტად თვლით, თანაზიარობას მოკლებულად?
– დიახ. რადგან მე ვისმენდი და ჯერ კიდევ არ მესმოდა, ვაკვირდებოდი და ჯერ კიდევ ვერ ჩავწვდომოდი. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ჯერ არ დაწყებულიყო თანაზიარობა და ის მომენტი ცარიელი იყო, უშინაარსო, - მე მაინც ჩემსას გავიძახოდი.
– თანაზიარობა და მუსიკის აღქმა არ დაწყებულიყო, იმიტომ რომ წინამავალი პროცესი ჯერ კიდევ არ დამთავრებულიყო და ის იპყრობდა თქვენს ყურადღებას. .მაგრამ, როგორც კი შეწყდა ის, თქვენ მუსიკის მოსმენა იწყეთ ან სხვა რამით გაერთეთ. ამიტომ არ მოხდა თანაზიარობაში არავითარი წყვეტილი.
– დაე, ასე იყოს, – დავეთანხმე და განვაგრძე მოგონებანი.
დაბნეულობის წუთებში გადაჭარბებულად ვმოძრაობდი და, როგორც მომეჩვენა, ამან მიიპყრო დამსწრეთა ყურადღება. საჭირო იყო დამშვიდებით ვმჯდარიყავი რამდენიმე ხანს და თავი მომეჩვენებინა, თითქოს მუსიკას ვისმენდი, მაგრამ სინამდვილეში ვაკვირდებოდი რაც ჩემს გარშემო ხდებოდა.
ჩემდა უნებურად, ტორცოვს მოვკარი თვალი და მივხვდი რომ მას არ შეუმჩნევია ჩემი მოძრაობა. შემდეგ ძია შუსტოვს დავუწყე ძებნა, მაგრამ ის არ აღმოჩნდა იქ. არც სხვა მსახიობები იყვნენ. მერე მიყოლებით შევათვალიერე თითქმის ყველა დამსწრე, ხოლო შემდეგ მთლად გაიფანტა ჩემი ყურადღება და ვეღარ შევძელი მისი ვერც რაიმეზე შეჩერება და ვერც მიმართვა, საითაც მინდოდა. რა არ გავიფიქრე! მუსიკა ხელს უწყობდა აზროვნების ასეთ აღმაფრენას და ოცნებას. ჩემს შინაურებსა და ნათესავებზე ვფიქრობდი, რომლებიც შორს ცხოვრობენ ჩემგან, სხვა ქალაქებში, მომაგონდა განსვენებული მეგობარი.
არკადი ნიკოლოზის–ძემ მითხრა რომ უმიზეზოდ არ წარმოიშვნენ ჩემში ეს მოგონებები. არამედ იმიტომ რომ საჭირო შეიქნა ან ობიექტებისათვის დამეთმო ჩემი აზრი, გრძნობა ან კიდევ სხვებისა მიმედო მათგან. დაბოლოს ჩემი ყურადღება ჭაღის ლამპებმა მიიპყრეს და დიდხანს ვათვალიერებდი მათ უცნაურ მოყვანილობას.
–„აი, ესეც შენი უშინაარსო მომენტი, – გავიფიქრე.. – რაღაც სულელური ლამპების უბრალო თვალიერებას ხომ არ ჩავთვლი თანაზიარობად!“
როდესაც ამ ჩემი ახალი აღმოჩენის შესახებ ვუამბე ტორცოვს მან შემდეგი

განმარტება მოგვცა:
– თქვენ ცდილობდით გაგეგოთ, როგორ, რისგან არის გაკეთებული საგანი. მან გადმოგცათ თავისი ფორმა. საერთო იერი. ყოველგვარი დეტალები. თქვენ იღებდით ამ შთაბეჭდილებებს, აღბეჭდავდით მათ თქვენს მეხსიერებაში. ფიქრობდით აღქმულის შესახებ. მაშასადამე, რაღაცას იღებდით ობიექტიდან და ამიტომ მსახიობის ენაზე ეს ნიშნავს, რომ ჩვენთვის საჭირო თანაზიარობის პროცესს ჰქონდა ადგილი. თქვენ ის გარემოება გაფიქრებთ, რომ საგანი უსულო იყო. მაგრამ სურათიც, ქანდაკებაც, მეგობრის ფოტოგრაფიც და მუზეუმებში მოთავსებული სხვა საგნებიც ხომ უსულონი არიან, მაგრამ ყველა მათგანში გამოსჭვივის მათი შემოქმედების სიცოცხლე. აგრეთვე რამდენიმედ ლამპებიც გაცოცხლდება ჩვენს წარმოდგენაში იმ შინაარსის მიხედვით, რომელსაც ჩვენ შთავბერავთ მას.
– თუ ასეა, – შევეკამათე, – მაშ ჩვენ ყველა საგანს ვეთანაზიარებით, რომელიც კი მოგვხვდება თვალში?
– მოასწრებთ თუ არა რისამე აღქმას ან პირადად გაუბოძებთ რამეს თქვენგან ყველა იმას, რასაც უცაბედად თვალს მოჰკრავთ. ხოლო ამ აღქმისა ან გაცემის მომენტების გარეშე არ არსებობს სცენაზე თანაზიარობა. ხოლო იმ საგნებისადმი, რომელთაც თქვენ გაუბოძებთ რასმე ან რისამე აღქმა მოხდება თქვენში, თანაზიარობის მცირე მომენტები შეიქმნება.
არაერთხელ მითქვამს თქვენთვის, რომ შეიძლება უმზირო სცენაზე და იხილო კიდეც, ისიც შეიძლება, რომ უმზირო და ვერაფერი დაინახო, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, შეიძლება მზერა ხილვა და გრძნობა იმისა, რაც ხდება სცენაზე. ხოლო შეიძლება სცენაზე მზერა, მაგრამ შეიგრძნო და დაინტერესდე მხოლოდ იმით, რაც მაყურებელთა დარბაზში და თეატრის კედლებს გარეშე ხდება.
ამას გარდა შეიძლება მზერა, ხილვა და აღქმა იმისი, რასაც ხედავ, მაგრამ შეიძლება ხილვა, მაგრამ არავითარი აღქმა იმისი რაც სცენაზე ხდება.
ერთი სიტყვით, არსებობს ნამდვილი და გარეგანი, ფორმალური ანუ, ასე ვთქვათ, „ოქმისებური მზერა ცარიელი თვალით“, როგორც მსახიობის ენაზე ვუწოდებთ.
შინაგანი სიცარიელის შესანიღბავად არსებობს თავისებური ხელოსნური ხერხები, მაგრამ ისინი მხოლოდ აძლიერებენ ცარიელი თვალების ბრიალს.
განა კიდევ არის საჭირო იმის მტკიცება, რომ ასეთი მზერა არ არის საჭირო სცენაზე და მავნებელია. თვალები – ეს სულის სარკეა. ხოლო ცარიელი თვალები – ცარიელი სულის სარკეა. კარგად დაიხსომეთ ეს გარემოება!
უმთავრესი ის არის, რომ მსახიობის თვალები, შეხედვა, ცქერა გადმოსცემენ მისი შემოქმედი სულის დიდ, ღრმა შინაგან არსს. ამისთვის კი საჭიროა, რომ მასში დაგროვილი იყოს ეს დიდი შინაგანი შინაარსი, როლის „ადამიანის სულის ცხოვრების“ მსგავსი; საჭიროა, რომ აღმსრულებელი ამ სულიერი შინაარსით სცენაზე ყოფნის დროს ეთანაზიარებოდეს თავის პარტნიორებს პიესაში.
მაგრამ მსახიობი ადამიანია, რომელსაც ადამიანური ნაკლი და სუსტი მხარე აქვს. სცენაზე შემოსვლის დროს მას ბუნებრივად თან მოსდევენ რეალური სინამდვილით წარმოშობილი თავისებური ცხოვრების გულის ზრახვები, პირადი გრძნობები, ფიქრები. ამიტომ არც თეატრში სწყდება მისი ეს ყოველდღიური, ობივატელური ხედვა და პირველი შემთხვევისთანავე ექსოვება წარმოსადგენი პირის განცდებს. მსახიობი მხოლოდ იმ მომენტებში ემონება როლს, როდესაც როლი დაიპყრობს მას. მაშინის თვითონ ჩაექსოვება მოქმედ პირს და გარდაიქმნება შემოქმედებით. მაგრამ გადაუხვევს თუ არა როლს, მას ხელახლა დაიპყრობს თავისი საკუთარი ადამიანური

ცხოვრების ხაზი, რომელიც მოაშორებს მას რამპას და გადატყორცნის მაყურებელთა დარბაზში ან თეატრს გარეთ. ის იქ ეძებს თავისთვის ობიექტებს წარმოსახვითი თანაზიარობისათვის. ასეთ მომენტში როლი გარეგნულად ზერელედ, მექანიკურად გადაიცემა. ასეთი ხშირი გადახვევების გამო ცხოვრებისა და თანაზიარობის ხაზი წამიდან-წამზე სწყდება და ცარიელი ადგილი შეივსება მსახიობის პირადი ცხოვრების ჩანართებით. რომლებსაც არავითარი კავშირი არა აქვთ მოქმედ პირებთან.

წარმოიდგინეთ ძვირფასი ბეწვი, რომელშიც ყოველ სამ ოქროს რგოლს მეოთხე უბრალო, კალის რგოლი მოსდევს, ხოლო შემდეგი ორი ოქროს რგოლი უბრალო ბაწრით არის გადაბმული

რის გამოსადეგია ასეთი ძეწკვი? ან ვის რად ჭირია თანაზიარობის ასეთი წყვეტილი ხაზი. ასეთი მუდმივი წყვეტა როლის ცხოვრების ხაზისა არის მისი პერმანენტული დამახინჯება და სიკვდილი.

ამასთან, თუ ცხოვრებაში საჭიროა თანაზიარობის სწორი და მთლიანი პროცესი, სცენაზე ათკეცდება ასეთი საჭიროება. ამას იწვევს თეატრის ბუნება და ხელოვნება, რომელიც დამოკიდებულია მთლიანად მოქმედ პირთა ურთიერთ და პირადათ თავის თავთან თანაზიარობაზე. მართლაც, წარმოიდგინეთ, რომ ავტორმა მოინდომა უჩვენოს მაყურებელს თავისი გმირები მძინარე ან გულშემოყრილი ან ისეთ მომენტში. როდესაც მათი სულიერი ცხოვრება მოდუნებულია და სიცოცხლის არავითარი ნიშანწყალი არ ეტყობათ.

ან კიდევ წარმოიდგინეთ ვითომ დრამატურგი გამოიყვანს სცენაზე ორ ერთიმეორის უცნობ პირს. რომლებიც არ მოისურვებენ ერთმანეთის გაცნობას. არ გაუზიარებენ ერთიმეორეს გრძნობებს და ზრახვებს. არამედ, პირიქით, ერთიმეორეს დაუმალავენ მათ და დუმილით განაგრძობენ სხვადასხვა კუთხეში ჯდომას.

ასეთ პირობებში მაყურებელს არავითარი სურვილი არა აქვს თეატრში დარჩენისა. რადგან ის ვერ მიიღებს თეატრში. რის მისაღებადაც მოვიდა. ის ვერ შეიგრძნობს განცდებს და ვერ გაიგებს მოქმედ პირთა ზრახვებს.

სულ სხვაა, როდესაც ისინი სცენაზე ერთმანეთს შეხვდებიან და ერთი მათგანი მოისურვებს გადასცეს თავისი გრძნობები ან დაარწმუნოს თავის შეხედულებაში. ხოლო მეორე ეცდება აითვისოს მოპირდაპირის გრძნობა, ზრახვები. ერთი ან რამდენიმე პირის გრძნობების და ზრახვების გადაცემისა და აღქმის ასეთ პროცესებზე დამსწრე მაყურებელი, საუბრის შემთხვევითი მოწმის მსგავსად, უნებურად ჩაუკვირდება ერთისა და მეორის სიტყვებს და მოქმედებას. ამიტომ ის თვითონ მიიღებს უსიტყვო მონაწილეობას მათ თანაზიარობაში, დაინახავს, გაიგებს და აითვისებს სხვის განცდებს.

ნათქვამიდან ნათელია, რომ თეატრის მაყურებელი მხოლოდ მაშინ გაიგებს და ნაწილობრივ მონაწილეობას იღებს მასში რაც სცენაზე ხდება, როდესაც აქ პიესის მოქმედ პირთა შორის თანაზიარობის პროცესი წარმოებს.

თუ მსახიობს არ უნდა გაათავისუფლოს თავისი ყურადღების ტყვეობიდან მაყურებელთა დარბაზში მჯდომი ათასიანი საზოგადოება, ის უნდა ეცადოს არ გაწყვიტოს თანაზიარობის პროცესის მსვლელობა თავის პარტნიორებთან გრძნობით, მოქმედებით, ამასთან რა საკვირველია, თანაზიარობის შინაგანი მასალა შინაარსიანი და მიმზიდველი უნდა იყოს მსმენელისა და მაყურებლისათვის. სცენაზე თანაზიარობის პროცესის განსაკუთრებული მნიშვნელობა გვაიძულებს დიდი ყურადღებით მოვეპყრათ მას და უახლოეს მომავალ საკითხად დავაყენოთ

დაწვრილებით განსახილველად თანაზიარობის უფრო მთავარი სახეები, რომლებთანაც თქვენ მოგიხდებათ შეხვედრა შემდეგში.

.... 19.. წ.

– დავიწყებ განმარტოებული თანაზიარობიდან ანუ თვითთანაზიარობიდან, – გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის–ძემ. კლასში შემოსვლისთანავე.

– როდის ვლაპარაკობთ ჩვენთვის ხმამაღლა რეალურ სინამდვილეში, თვითთანაზიარობისას?

მაშინ, როდესაც იმდენად აღელვებული და აღშფოთებული ვართ, რომ თავს ვეღარ ვიკავებთ, ან, როდესაც რაიმე ისეთს ჩავებღაუჭებით, რომელიც ვერ აუთვისებია უცებ ჩვენს ცნობიერებას, როდესაც ვკბილავთ რაიმეს და ხმაურით გვინდა დავიხსომოთ ძნელად ასათვისებელი როდესაც განმარტოებული გამოვავლენთ ჩვენს მტანჯველ ან სასიხარულო გრძნობას. თუნდაც მხოლოდ იმისათვის რომ შევიმსუბუქოთ ჩვენი სულიერი განწყობილება.

თვითთანაზიარობის ყველა ეს შემთხვევები ერთობ იშვიათად გვხვდება სინამდვილეში და ერთობ ხშირად სცენაზე. იმ შემთხვევაში, როდესაც სცენაზე მიხდება დუმილით თანაზიარობა, მშვენივრად ვგრძნობ თავს და მიყვარს კიდეც თვითთანაზიარობის ასეთი სახე ჩემთვის კარგად ნაცნობს რეალურ ცხოვრებაში. ბუნებრივად გადმოვცემ, მაგრამ, სამაგიეროდ როდესაც სცენაზე მარტოდმარტო ვრჩები და, უსასრულო და მაღალფარდოვანი მონოლოგის წარმოთქმა მიხდება ლექსად, მაშინ კი ვიბნევი და არ ვიცი რა ვქნა.

სცენაზე როგორ გავამართლო ის, რასაც ცხოვრებაში თითქმის ვერ მოვუძებნი გამართლებას?

ასეთი თვითთანაზიარობის დროს სად ვეძიო მე – თვითონ? ადამიანი ბუმბერაზია ვის და რას მივმართო? ტვინს, გულს, წარმოსახვას, ხელებს თუ ფეხებს?... საიდან და საით მივმართო ჩემში თანაზიარობის დენი?

ასეთი პროცესისათვის აუცილებელია განსაზღვრული სუბიექტი და ობიექტი. სად არიან ისინი მოკალათებული ჩვენში? თანაზიარობის ორ შინაგან ცენტრს მოკლებულს. არ შემიძლია შევაჩერო ჩემში მქროლავი მიმობნევადი, მიმართულებას მოკლებული ყურადღება. ამიტომ საკვირველი არ არის, რომ ის მაყურებელთა დარბაზისაკენ მიჰქრის, სადაც მუდმივ გვდარაჯობს შეუპოვარი ობიექტი – მაყურებელთა ბრბო.

მაგრამ მე ისიც შემასწავლეს, თუ როგორ გამოვიდე ამ მდგომარეობიდან. საქმე ის არის, ჩვენი ნერვული ფსიქიური ცხოვრების ჩვეულებრივი ცენტრის – თავის ტვინის გარდა, მე მეორე ცენტრზე მიმითითეს, რომელიც გულის ახლოს მდებარეობს, იქ სადაც მზის წნულია მოთავსებული.

ვცადე შემეხვედრებია ერთიმეორისათვის საბაასოდ ორივე ხსენებული ცენტრი.

მომეჩვენა, რომ არამც თუ დადგინდნენ ჩემში ისინი, არამედ ამეტყველდნენ კიდეც.

ტვინის ცენტრი ცნობიერებას წარმომადგენლად ვიგრძენი. ხოლო „მზის წნული“ – ნერვული ცენტრი – ემოციის წარმომადგენლად.

ამრიგად, ჩემი შეგრძნობით ასე გამოდიოდა, რომ გონება თანაზიარობდა გრძნობას.

„რა ვუყოთ მერე, – ჩავილაპარაკე ჩემთვის, – დაე, თანაზიარობდნენ. მაშასადამე. ჩემში აღმოჩენილან, რაც მანამდე არ გამაჩნდა.

აღწერილი მომენტიდან ჩემი თვითშეგრძნება უფრო მტკიცე შეიქმნა სცენაზე თვითთანაზიარობის დროს არამც თუ უსიტყვო პაუზებში, არამედ სიტყვიერი თვითთანაზიარობის დროსაც.
იმის განხილვაში არ შევდივარ, სწორია თუ არა მეცნიერების მიერ, რაც მე ვიგრძენი.

ჩემი კრიტერიუმი – პირადი თვითშეგრძნობაა. დაე, ჩემი შეგრძნობა ინდივიდუალური იყოს, დაე, ფანტაზიის ნაყოფი იყოს იგი, მაგრამ ის ხომ მეხმარება მე და ამიტომ ვსარგებლობ მით.
თუ ჩემი პრაქტიკული და არამეცნიერული ხერხი თქვენც დაგეხმარებათ, მით უკეთესი; მე არაფერს არ მოვითხოვ და არც არაფერს ვამტკიცებ.
მცირე პაუზის შემდეგ განაგრძო არკადი ნოკოლოზის–ძემ:
– უფრო ადვილია დაეუფლო და გაუმკლავდე სცენაზე პარტნიორთან ურთიერთთანაზიარობის პროცესს. მაგრამ აქაც შეგხვდებათ სიძნელეები. რომლებიც უნდა შეისწავლოთ და სძლიოთ. მაგალითად: მე და თქვენ ვართ სცენაზე და თქვენ უშუალოდ თანაზიარობთ, მაგრამ მე დიდი ვარ, ხომ ხედავთ. რამოდენა ვარ?! ცხვირი მაქვს, პირი, ფეხები, ხელები, სხეული. ნუთუ ჩემი სხეულის ყველა ნაწილს უცებ ეთანაზიარებით ერთბაშად? – მეკითხებოდა ტორცოვი. – ხოლო თუ ეს შეუძლებელია, იმ შემთხვევაში ამოირჩიეთ რომელიმე ნაწილი, წერტილი ჩემში, რომლის მეოხებით შეგეძლებათ თანაზიარობა.
– თვალები! – წამოიძახა ვიღაცამ,– ისინი ხომ სარკეა სულის.
– როგორც ხედავთ, თანაზიარობის დროს ადამიანში თქვენ უპირველეს ყოვლისა ეძებთ მის სულს მის შინაგან არსებას. მაშ ეძებეთ ჩემში ჩემი ცხოველი სული, ჩემი ცოცხალი „მე“.
– ეს როგორღა ხდება? – განცვიფრებული იყვნენ მოსწავლენი.
– ნუთუ ცხოვრებამ არ შეგასწავლათ ეს? – უკვირდა არკადი ნიკოლოზის – ძეს. – ნუთუ არასოდეს არ შეხებიხართ სხვის სულს. არ ჩაგიჭიდიათ მისთვის თქვენი გრძნობის ცაცი? ამას არავითარი სწავლა არ სჭირია. დამაკვირდით უფრო მეტი ყურადღებით, ეცადეთ შეიგნოთ და შეიგრძნოთ ჩემი შინაგანი განწყობილება. აი ასე. როგორი ვარ ამჟამად თქვენი შეხედულებით?
– კეთილი. თანამგრძობი, ალერსიანი, ცხოველმყოფელი, დაინტერესებული. ვცდილობდი დამედგინა მისი სულიერი განწყობილება.
– ახლა? – შემეკითხა არკადი ნიკოლოზის–ძე.
ის იყო მოვემზადე, რომ მოულოდნელად თვალწინ არა არკადი ნიკოლოზის-ძე, არამედ ფამუსოვი წარმომიდგა ყველა თავისი ჩვეულებრივი წიკწიკით. განსაკუთრებული მიამიტი თვალებით, ჩასუქებული პირისახით, სქელი ფაფუკი ხელებითა და განებივრებული მოხუცი ადამიანის თონთლო მიხვრა-მოხვრით.
– ვის თანაზიარობთ? – შემეკითხა ტორცოვი ფამუსოვის კილოთი, მძულვარე ტონით, როგორც მოლჩალინს ებაასება იგი.
– რასაკვირველია, ფამუსოვს – მივუგე მე.
– ტორცოვი რაღა შუაშია? – ხელახლა შემეკითხა არკადი ნიკოლოზის–ძე. რომელიც ერთ წამში ისევ თავისთავად გარდაიქმნა თუ თქვენ ეთანაზიარებით არა ფამუსოვის ცხვირს, არა მის ხელებს, არამედ ჩემს ცოცხალ სულს. ეს ცოცხალი სული ხომ ჩემში დარჩა. მე ხომ ვერ გამოვდევნი მას ჩემი არსებიდან. არც სხვისი სული შემიძლია დავიქირავო და დავასადგურო ჩემში. მაშასადამე, ამჯერად დააცილეთ და თქვენ ეთანაზიარებოდით ცოცხალ სულს კი არა, რაღაც სხვა

რამეს... რას?
მართლაც რას ვეთანაზიარებოდი?
რასაკვირველია. ცოცხალ სულს. მახსოვს. ტორცოვის ფამუსოვად გარდაქმნის დროს ანუ ობიექტის ცვალებადობისას, მეც როგორ გარდამექმნა თვითშეგრძნობა: პატივისცემითი, როგორც გამსჭვალული ვარ არკადი ნიკოლოზის–ძისადმი. ირონიულ, გულუბრყვილო დამცინავად, რასაც იწვევს ჩემში ფამუსოვის პიროვნება ტორცოვის შესრულებით. ისე რომ ვეღარ გავარკვიე, ვის ვეთანაზიარებოდი და სწორედ ამაში გამოვუტყდი არკადი ნიკოლოზის-ძეს.
– თქვენ ეთანაზიარებოდით ახალ არსებას. რომლის სახელიც ასე იქნება ფამუსოვ-ტორცოვი ან ტორცოვ – ფამუსოვი. თავის დროზე თქვენ მიხვდებით შემოქმედი მსახიობის ამ სასწაულებრივ ფერისცვალებას. ხოლო მანამდე იცოდეთ. რომ ადამიანები ყოველთვის ეთანაზიარებიან ობიექტის ცოცხალ სულს და არა მის ცხვირს, თვალებს, ღილებს, როგორც ამას სჩადიან მსახიობები სცენაზე.
ამრიგად, როგორც ხედავთ: საკმარისია ორი პიროვნება შეხვდეს პირისპირ ერთიმეორეს, რომ მაშინვე წარმოიშვას მათ შორის ურთიერთთანაზიარობა.
აი, მაგალითად. ჩვენ შევხვდით ერთიმეორეს და ჩვენ შორის წარმოიშვა ასეთი თანაზიარობა.
მე ვცდილობ გადმოგცეთ ჩემი აზრი და შეხედულებანი, ხოლო თქვენ მისმენთ და მოწადინებული ხართ აითვისოთ ჩემგან ჩემი ცოდნა და გამოცდილება .
– მაშასადამე, ეს, ასე ვთქვათ ურთიერთშორისი თანაზიარობა არ არის, – ჩაერია გოვორკოვი, – იმიტომ რომ შეგრძნობათა გადაცემის პროცესი მხოლოდ თქვენში ხდება – სუბიექტში ანუ მოსაუბრეში, ხოლო გრძნობათა აღქმის პროცესი კი – ჩვენში – ობიექტებში ანუ მსენელებში. ბოდიშს ვიხდი, მაგრამ სადღაა აქ ურთიერთშორისობა, ორმხრივობა? – სადღა არის გრძნობათა შემხვედრი დენი?
– რას აკეთებთ თქვენ ახლა? – შეეკითხა მას ტორცოვი. – მეკამათებით. მარწმუნებთ ანუ თქვენს ეჭვებს გადმომცემთ, ხოლო მე ვითვისებ მათ. სწორედ ეგ არის ის შემხვედრი დენი, რომლის შესახებაც თქვენ მეკამათებით.
– ეს ახლა, წინათ კი. როდესაც თქვენ მარტო ლაპარაკობდით? – აღარ ეშვებოდა გოვორკოვი.
– განსხვავებას ვერა ვხედავ. – მიუგო არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – მაშინ ვთანაზიარობდათ, ახლაც განვაგრძობთ თანაზიარობას, გასაგებია, რომ თანაზიარობის დროს გადაცემისა და აღქმის პროცესები ერთიმეორეს უთმობენ ადგილს. ხოლო მაშინაც კი, როდესაც მე გებაასებოდით და თქვენ კი მისენდით, მე უკვე ვგრძნობდი ეჭვებს, რომლებიც თქვენ სულში გეპარებოდათ. მე გადმომეცა თქვენი მოუთმენლობა, თქვენი გაკვირვება, თქვენი მღელვარება.
რა იყო ჩემს მიერ თქვენი მოუთმენლობისა და მღელვარების აღქმის მიზეზი? მიზეზი ის იყო, რომ ვერ შეაჩერეთ ისინი თქვენში, მიზეზი ის იყო, რომ მაშინაც თქვენდა შეუმჩნევლად ერთიმეორის ადგილს იჭერდნენ აღქმისა და გადაცემის პროცესები. მაშასადამე. მაშინაც, როდესაც თქვენ დუმდით, არსებობდა ის შემხვედრი დენი, რომლის შესახებაც ახლა გესაუბრებით. და ბოლოს ვეღარ დაეტია ის თავის კალაპოტში და გადმოხეთქა თქვენი უკანასკნელი გამოპაექრების ჟამს. განა ეს უწყვეტი ურთიერთშორისი თანაზიარობის მაგალითი არ არის?!
სცენაზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და სწორედ ასეთი ურთიერთშორისი და მასთან უწყვეტი თანაზიარობა არის აუცილებელი, რადგან ავტორის ნაწარმოები, მსახიობთა თამაში თითქმის განსაკუთრებით დიალოგებისაგან

შესდგება, რომლებიც ორი ან მრავალი ადამიანის – პიესის მოქმედ პირთა ურთიერთშორის თანაზიარობას წარმოადგენენ.

სამწუხაროდ იშვიათია სცენაზე ასეთი უწყვეტი ურთიერთშორისი თანაზიარობა. მსახიობთა უმრავლესობა თუ სარგებლობს კიდეც ამით, მხოლოდ იმ დროს როდესაც თვითონ ლაპარაკობენ თავიანთი როლის სიტყვებს. მაგრამ როგორც კი სიჩუმე ჩამოვარდება და მეორე პირის რეპლიკას მიაღწევს, ისინი ყურს აღარ უგდებენ და არ ითვისებენ პარტნიორის აზრს და შეწყვეტენ თამაშს თავისი შემდგომი რეპლიკის დასაწყისამდე. მსახიობის ასეთი მიდგომა სპობს ურთიერთშორისი თანაზიარობის უწყვეტლობას რომელიც გრძნობათა გადაცემას და აღქმას მოითხოვს, არამც თუ მხოლოდ სიტყვების წარმოთქმის დროს ან პასუხის მოსმენისას, არამედ დუმილის დროსაც, როდესაც ხშირია საუბრის გაგრძელება თვალებით.

წყვეტილი თანაზიარობა სწორი არ არის, ამიტომ ისწავლეთ თქვენი აზრების გადაცემა სიტყვით და გამოთქმის შემდეგ, ყურადღების მიპყრობა, რომ მიაღწიოს მან პარტნიორის გონებასა და გრძნობამდე; ამისათვის სულ პატარა შესვენებაა საჭირო. როგორც კი დარწმუნდებით ამაში და თვალებით დაამთავრებთ იმას, რაც არ თავსდება სიტყვებში, რეპლიკის შემდეგი ნაწილის გადაცემას შეუდექით. თქვენითაც ისწავლეთ აითვისოთ პარტნიორის სიტყვები და აზრი ყოველთვის ახლებურად, დღევანდლურად. კარგად შეითვისეთ სხვისი რეპლიკის ნაცნობი აზრები და სიტყვები რომლებიც მრავალჯერ მოგისმენიათ რეპეტიციებისა და წარმოდგენების დროს. უწყვეტი ურთიერთშორისი გრძნობების და აზრების აღქმისა და გადაცემის პროცესები ყოველთვის უნდა ჩაატაროთ შემოქმედების თითოეული განმეორების ჟამს. ეს კი დიდ ყურადღებას., ტექნიკას და არტისტულ დისციპლინას მოითხოვს. არკადი ნიკოლოზის – ძემ ვეღარ მოასწრო განმარტების დამთავრება. რადგან გაკვეთილი გათავდა.

– არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო წინა გაკვეთილზე დაწყებული თანაზიარობის სხვადასხვა სახეების დახასიათება. ის ამბობდა:

– გადავდივარ თანაზიარობის ახალი სახის განხილვაზე – წარმოსახვითი, არარეალური, არარსებული ობიექტებისა (მაგალითად, ჰამლეტის მამის აჩრდილის). მას ვერ ბედავს ვერც მსახიობი სცენაზე, ვერც დარბაზში მყოფი მაყურებელი

ამგვარი ობიექტების დროს გამოუცდელი ხალხი გალიუცინირებას ცდილობს, რომ ნამდვილად დაინახოს არარსებული არამედ მხოლოდ მოჩვენებითი ობიექტი. ამას უნდება მთელი ენერგია და ყურადღება სცენაზე.

ხოლო გამოცდილმა მსახიობებმა იციან, რომ საქმე თვით "მოჩვენება" კი არ არის, არამედ მისადმი ჩვენი შინაგანი დამოკიდებულებაა და ამიტომ არარსებული ობიექტის („მოჩვენების") ნაცვლად თავის სასწაულებრივ „თუ რომ"–ს აამოქმედებენ და ცდილობენ პატიოსნად, სინდისის ქვეშ უპასუხონ თავის თავს: რას მოიმოქმედებდნენ, თუ რომ ცარიელ სივრცეში მათ წინაშე აღმოჩენილიყო „მოჩვენება"

მეორეს მხრივ ზოგიერთი მსახიობი და განსაკუთრებით დამწყები მოსწავლენი, შინ მეცადინეობის დროს, ცოცხალი ობიექტის უქონლობის გამო აგრეთვე წარმოსახვით ობიექტს მიმართავენ. ისინი გონებით წარმოიდგენენ მას თვალწინ, ხოლო შემდეგ სცდიან მის ხილვას და თანაზიარობას ცარიელ ადგილზე. ამ შემთხვევაშიც დიდი ენერგია და ყურადღება იხარჯება არა შინაგან ამოცანაზე (რაც აუცილებელია განცდების პროცესისათვის), არამედ იმის ცდაზე, რომ იხილო ის, რაც არ არსებობს

სინამდვილეში. ასეთ უსწორო თანაზიარობას მიჩვეულ მსახიობებს და მოსწავლეებს იგივე ხერხი უნებლიედ გადააქვთ სცენაზე და ბოლოს გადაეჩვევიან ცოცხალ ობიექტს და ცდილობენ თავისთავსა და პარტნიორს შორის ცრუ ანუ მკვდარი ობიექტი წარმოიდგინონ. ეს საშიში ჩვეულება ხშირად ისე ძლიერ ჩაექსოვება ძვალრბილში, რომ მთელ სიცოცხლეს ჩარჩება იქ.

რა წამებას განიცდი, როდესაც თამაშობთ ისეთ მსახიობებთან, რომლებიც თქვენ გიცქერიან და სხვას კი ხედავენ, მას ემთხვევიან და არა თქვენ! ასეთი მსახიობები შეუვალი კედლით არიან დაშორებული მათგან, ვისაც უნდა ეთანაზიარებოდნენ უშუალოდ; ისინი ვერ შეიცნობენ ვერც რეპლიკებს, ვერც კილოს (ინტონაციას) და ვერც ვერავითარ თანაზიარობას. მათი ბინდგადაკრული თვალი სივრცეს გასცქერის და მოჩვენებებს მიენდობა. გეშინოდეთ მსახიობის ამ საშიში და მომაკვდინებელი ნაღრძობისა! ის ადვილად აგეკვიატებათ და ძნელი გამოსასწორებელია.

– მაშ როგორ მოვიქცეთ როდესაც მოკლებული ვიქნებით თანაზიარობის ცოცხალ ობიექტს? – შეეკითხა ტორცოვს.

– სრულიად უბრალოდ: – ნუ ეთანაზიარებით, სანამ არ მიაგნებთ მას, – ამიხსნა ტორცოვმა – თქვენ უკვე შეისწავლეთ „ტრენინგი და წვრთნა“. ის სწორედ იმიტომ არის გამოგონილი, რომ ერთდროულად კი არ ივარჯიშოთ, არამედ წყვილად და ჯგუფურად. გიმეორებთ: დაჟინებით მოვითხოვ, არ ეთანაზიაროთ „ცუდუდელას“, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, მაყურებელთა დარბაზთან, ამ ათასთვალებიან არსებასთან, რომელსაც უბრალოდ „საზოგადოებას“ უწოდებენ.

– შეუძლებელია მასთან თანაზიარობა! არაფრის გულისათვის! – გაგვაფრთხილა ვიუნცოვმა.

– დიახ, თქვენ მართალი ხართ: სპექტაკლზე შეუძლებელია უშუალო თანაზიარობა, ხოლო – არაპირდაპირ, პირიქით, აუცილებელია. ჩვენი სცენიური თანაზიარობის სიძნელე და თავისებურება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის ერთი და იმავე დროს უშუალოდ, ცნობიერებით, მეორესთან – არაპირდაპირ, პარტნიორის მეშვეობით და ცნობიერების გარეშე. შესანიშნავი ის არის, რომ ერთთან და მეორესთანაც თანაზიარობა ურთიერთშორისია.

მაგრამ შუსტოვი პროტესტს აცხადებდა:

– ჩემთვის გასაგებია და მისაღებიც, რომ მსახიობის თანაზიარობა დანარჩენი როლის შემსრულებლებთან ურთიერთშორისი იყოს, მაგრამ შეიძლება ასეთი იყოს ის მაყურებლის მიმართ? ამისათვის აუცილებელია, რომ მაყურებელმა თავის მხრივ გადმოგვცეს რაიმე სცენაზე? სინამდვილეში კი ჩვენ რას ვიღებთ მათგან? ტაშის გრიალსა და გვირგვინებს და ისიც შემოქმედების მომენტში კი არა, პიესის მიმდინარეობის დროს კი არა,– ანტრაქტებში.

სიცილი, ცრემლები, ტაშის კვრა ან სტვენა მოქმედების დროს, მღელვარება და ისიც როგორი!!? ამას არაფრად სთვლით? – გაუკვირდა არკადი ნიკოლოზის ძეს.

ერთ შემთხვევას გიამბობთ, რომელიც მშვენივრად ასურათებს თანაზიარობის კავშირსა და მაყურებლის ურთიერთშორისობას სცენასთან, – გვარწმუნებდა ტორცოვი: – „ლურჯი ჩიტი“–ს ერთ – ერთ დილის, საბავშვო წარმოდგენაზე, ხეთა და მხეცთა ბავშვების გასამართლების სცენის დროს სიბნელეში ვიგრძენი, რომ ვიღაც ხელსა მკრავს. ეს იყო ცხრა წლის ბიჭუნა.

გადაეცი მათ, რომ კატა მიყურადებულია. აგერ – დაიმალა, ვხე...დავ!“ – ჩამჩურჩულებდა ბავშვის აღელვებული ხმა, რომელსაც შიშსა ჰგვრიდა ტილტილისა და მიტილის ბედი.

ვერ შევძელი მისი დამშვიდება და ამიტომ პატარა მაყურებელი დარბაზიდან სცენასთან მიიპარა, თითქმის რამპასთან და ეჩურჩულებოდა ბავშვების მოთამაშე მსახიობ ქალებს, რომ მათ საფრთხე მოელოდათ.

განა ეს მაყურებლის გამოხმაურება არ არის დარბაზიდან?!

იმის სათანადოდ შესაფასებლად, იღებთ რასმე თუ არა მაყურებლისაგან, სცადეთ უმაყურებლოდ, ცარიელ დარბაზში გამართოთ წარმოდგენა. გინდათ?

ერთი წუთით წარმოვიდგინე საბრალო მსახიობის მდგომარეობა, ცარიელი დარბაზის წინაშე რომ თამაშობს... და ვიგრძენი, რომ ბოლომდე ვერ ითამაშებ ასეთ წარმოდგენაში.

– მერე, რატომ? შემეკითხა ტორცოვი ჩემი ეჭვების აღიარების შემდეგ. – იმიტომ რომ ამ პირობებში მოსპობილია თანაზიარობის ურთიერთშორისობა მსახიობსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, ხოლო უამისოთ შეუძლებელია საჯარო შემოქმედება.

უსაზოგადოებოდ თამაში – იგივე, რომ რეზონანსმოკლებულ რბილი ავეჯითა და ხალიჩებით მოფენილ ოთახში იმღერო. თანამგრძნობი საზოგადოებით სავსე დარბაზის წინაშე თამაში იგივეა, რაც საუკეთესო აკუსტიკის მქონე შენობაში მღერა. მაყურებელი, ასე ვთქვათ, სულიერ აკუსტიკას ქმნის. ის ითვისებს ჩვენგან და, როგორც რეზონატორი, გვიბრუნებს თავის ცოცხალ ადამიანურ შეგრძნობებს.

წარმოდგენის პირობით ხელოვნებაში, ხელოსნობაში, ამ სახის თანაზიარობა კოლექტიურ ობიექტთან, სულ უბრალოდ აიხსნება ხშირად თვით მიდგომის, მისი შესრულებისა და მთელი სპექტაკლის პირობითობაში მდგომარეობს პიესის სტილი, ასე, მაგალითად, ძველ ფრანგულ კომედიებსა და ვოდევილებში მსახიობები ჩვეულებრივად მაყურებელს ესაუბრებიან. მოქმედი პირები გამოდიან ავანსცენაზე და სრულიად უბრალოდ მიმართავენ დარბაზში მყოფთ ცალკე რეპლიკებითა თუ პიესის დამახასიათებელი ვრცელი მონოლოგებით. ყველა ეს მიმდინარეობს დამაჯერებლობით, გაბედვით, დიდი აპლომბით, რომელიც მოინადირებს მაყურებელს, და მართლაც: თუ მაყურებელთა დარბაზს ეთანაზიარები, ისე უნდა ეთანაზიარო, რომ დაიმორჩილო კიდეც და განაგო.

კოლექტიური თანაზიარობის ახალი სახეობის დროს – ხალხურ სცენებში – ჩვენ აგრეთვე ვენდობით ბრბოს, მაგრამ მაყურებელთა დარბაზში კი არა, – თვით სცენაზე და ვსარგებლობთ არა არაპირდაპირი, არამედ პირდაპირი, უშუალო თანაზიარობით მასიურ ობიექტთან. ამ შემთხვევაში ზოგჯერ საზოგადოების ცალკე ობიექტთან გვინდება თანაზიარობა, ხოლო ზოგიერთ მომენტში ხალხის მთელი მასის გარემოცვა გვინდება. ეს, ასე ეთქვათ, გაფართოებული ურთიერთშორისი თანაზიარობაა.

ხალხურ სცენებში მონაწილე პირთა დიდი ნაწილი სრულიად სხვადასხვა ბუნებისა, აზრთა და გრძნობათა ურთიერთშორის გაცვლა-გამოცვლით საკმარისად ამახვილებს პროცესს, ხოლო კოლექტივობა თითოეული პიროვნების ტემპერამენტს აღაგზნებს ცალკეულად და ყველასას ერთად. ეს აღელვებს მსახიობს და დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებს მაყურებელზე.

ამის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძე შეუდგა თანაზიარობის ახალი სახის გარჩევას – მსახიობის ხელოსნური თანაზიარობისა,

– აი მიემართება სცენიდან უშუალოდ მაყურებელთა დარბაზისაკენ, პარტნიორის-პიესის მოქმედი პირის გვერდის ავლით. ეს უკვე უმცირესი წინააღმდეგობის ხაზია, ასეთი თანაზიარობა, როგორც იცით, უბრალო მსახიობის თვითგამოჩინებას, გათამაშებას წარმოადგენს. ნუღარ გავაგრძელებთ სიტყვას ამის შესახებ, რადგან

წინა გაკვეთილებზე საკმარისად გელაპარაკეთ ხელოსნობის შესახებ. უნდა ვიფიქროთ, არც თანაზიარობის სფეროში აურევთ ერთიმეორეში მსახიობის უბრალო თვითგამოჩინებას და პარტნიორზე ნამდვილი გადაცემის ცდას და მათგან ცხოველ განცდათა აღქმას. დიდია განსხვავება ამ უმაღლეს შემოქმედებასა და მსახიობის უბრალო მექანიკურ მოქმედებას შორის. ეს ორი ერთიმეორის სრულიად საწინააღმდეგო სახეა თანაზიარობისა.

ჩვენი ხელოვნება ყველაფერს ცნობს თანაზიარობათა ჩამოთვლილ სახეებიდან, გარდა აქტიორულისა. მაგრამ ამასაც უნდა იცნობდე და შეისწავლო, თუნდაც იმისათვის, რომ შეგეძლოს მასთან ბრძოლა.

დასასრულს ორიოდე სიტყვას გეტყვით თანაზიარობის ქმედობასა და აქტივობის პროცესის შესახებ. ბევრი ფიქრობს, რომ გარეგანი, ხილული მოძრაობა ხელების, ფეხების, ტანის – ყველა ეს აქტივობის გამოვლინებაა, ხოლო შინაგანი თვალშეუხები მოქმედება და აქტი სულიერი თანაზიარობისა უარყოფილია, როგორც ქმედობა.

ეს დიდი შეცდომაა და მით უფრო სამწუხარო, რომ ჩვენს ხელოვნებაში, რომელიც ქმნის როლის „ადამიანური სულის ცხოვრებას“, შინაგანი მოქმედების ყოველგვარი გამოვლინება, დიდი მნიშვნელობისა და ღირებულების განძია.

მაშ გაუფრთხილდით და სათანადოდ შეაფასეთ შინაგანი თანაზიარობა და იცოდეთ, რომ ის ერთადერთი მთავარი აქტიური მოქმედებაა სცენასა და შემოქმედებაში, უაღრესად საჭირო შემოქმედებისა და როლის „ადამიანური სულის ცხოვრების“ – გადაცემის პროცესში.

..... 19..წ.

თანაზიარობისათვის საჭიროა გქონდეს ის, რითაც ეთანაზიარები, ანუ, უპირველეს ყოვლისა, პირადად შენს მიერ განცდილი გრძნობები და ზრახვები – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე დღევანდელ გაკვეთილზე.

რეალურ სინამდვილეში თვით ცხოვრება ქმნის მათ. ცხოვრებაში თავისთავად წარმოიშვება ჩვენში სათანაზიარო მასალა გარემოცულ გარემოებათა მიხედვით.

ხოლო თეატრში – სულ სხვაა და აქ ახალი დაბრკოლება იჩენს თავს. თეატრში ჩვენ შემოგვთავაზებენ როლის უცხო გრძნობას და ზრახვებს, რომლებიც ავტორმა შექმნა და მკვდარი ანბანით დაბეჭდეს პიესის ტექსტში. ძნელია ასეთი სულიერი მასალის შეგრძნობა, უფრო ადვილია აქტიორულად გაითამაშო როლის არარსებული ვნებათა გარეგანი შედეგები.

თანაზიარობის სფეროშიც ასე მოხდება: უფრო ძნელია ნამდვილად ეთანაზიარო პარტნიორს, ბევრად ადვილია მოთანაზიარეთ მოაჩვენო თავი. ეს არის მცირე წინააღმდეგობის გზა მსახიობებს უყვართ ეს გზა და ამიტომ დიდი ხალისით შესცვლიან სცენაზე ნამდვილი თანაზიარობის პროცესს მისი უბრალო აქტიორული გათამაშებით. საინტერესოა გავარკვიოთ: რა მასალას ვაწვდით ასეთ მომენტში მაყურებელს?

საჭიროა ჩავუფიქრდეთ ამ კითხვას. ჩემთვის მთავარია, რომ თქვენ არამც თუ მხოლოდ გონებით მიხვდეთ ამას, მხოლოდ იგრძნოთ, არამედ თვალითაც იხილოთ ის, რაც ჩვენ ყველაზე ხშირად გამოგვაქვს სცენაზე, რომ მაყურებელს ვეთანაზიაროთ. უფრო ნათელსაყოფად უკეთესია მე თვითონ გავიდე სცენაზე და მხატვრული მაგალითებით დაგისურათოთ ის, რის ცოდნა, გრძნობა და დანახვაც აუცილებელია თქვენთვის.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ მთელი სპექტაკლი გვიჩვენა სცენაზე, შესანიშნავი ნიჭის,

ოსტატობისა და აქტიორული ტექნიკის მხრივ, რომელიღაც ლექსით დაიწყო, რომელიც სხაპა-სხუპით წარმოთქვა, ეფექტურად, მაგრამ შინაარსის მხრივ ბუნდოვნად – ისე, რომ ვერაფერი ვერ გავიგეთ.

– რით გეთანაზიარებით ამჟამად? – შეგვეკითხა.

მოსწავლეებს შერცხვათ და ვერ გაუბედეს პასუხი.

სრულიად არაფრით-თვითონვე გვიპასუხა ჩვენს მაგიერ. მოვყევი სიტყვების რახარუხს ისე, რომ მე თვითონ არ მესმოდა ვის და რას ველაპარაკებოდი, აი, ესეც თქვენი ცუდღელა მასალა, რომლითაც ხშირად მიმართავენ მაყურებელთა დარბაზს მსახიობები: ისე ისვრიან როლის სიტყვებს, რომ არ ზრუნავენ არც მის შინაარსზე, არც ქვეტექსტზე, არამედ მხოლოდ ეფექტურობას მიმართავენ,

წამიერი დაფიქრების შემდეგ გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, რომ ის წაგვიკითხავს ფიგაროს მონოლოგს „ფიგაროს ქორწინების“ უკანასკნელი აქტიდან.

ამჯერად მისი თამაში განსაცვიფრებელ მოძრაობათა, ინტონაციის, მთელი რიგი გადასვლების, საკვირველი კისკასის, მძივივით აწყობილი დიქციის, წყაროსავით მორაკრაკე ბაასისა და შესანიშნავი ხმის ნათელმოსილების ერთი მთლიანი ჩანჩქერი იყო. ძლივს შევიკავეთ თავი ოვაციებისაგან, იმდენად სცენიური და ეფექტური იყო მისი თამაში. ხოლო რაც შინაგან არსებას და შინაარსს შეეხება, ის ჩვენ არ შეგვიმჩნევია და ვერც მივხვდით რაზე იყო საუბარი მონოლოგში.

– რით გეთანაზიარებოდით? - კვლავ შეგვეკითხა ტორცოვი და კვლავ ვერ მივუგეთ, ხოლო ამჯერად, იმიტომ რომ მან იმდენი გადმოგვცა, რომ ვეღარ გავერკვიეთ ხილულსა და მოსმენილში.

– მე გიჩვენეთ ჩემი თავი როლში, – თვითონვე გვიპასუხა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – ვისარგებლე ფიგაროს მონოლოგით, მისი სიტყვებით, მიზანსცენებით, მოძრაობით, მოქმედებით და სხვა. იმისათვის, რომ მეჩვენებინა თქვენთვის თვით როლი კი არა ჩემში, არამედ თვით ჩემი თავი როლში, ანუ საკუთარი მონაცემები: ფიგურა, სახე, ჟესტი, პოზა, ჩვევები, მოძრაობა, სიარული, ხმა. დიქცია, გამოთქმა, ინტონაცია, ტემპერამენტი, ტექნიკა, ერთი სიტყვით – ყველაფერი, გარდა თვით გრძნობისა და განცდის.

იმათთვის, ვისი გარეგანი ასასახავი აპარატიც მომზადებულია, დასახული ამოცანის შესრულება არ არის ძნელი. საკმარისია ახმაურდეს ენა, აკინძოს ანბანი, ანუ სიტყვები, წინადადებები, რომ პოზამ და მოძრაობამ ასახოს პლასტიკა და ყველა ერთად აღებული მოეწონოს მაყურებელს. ამასთან იმავე დროს თვალყური უნდა ადევნოს როგორც თავის თავს, აგრეთვე რამპის იქითა მხარეს მყოფ მაყურებელსაც, კაფეშანტანის მოთამაშე ქალწულივით ნაწილობრივ და მთლიანად შემოგთავაზეთ ჩემი თავი და იმავე დროს ვაკვირდებოდი ჩემს თავს: აღწევს თუ არა დანიშნულებისამებრ ჩვენება? მე საქონლად ვგრძნობდი ჩემს თავს, ხოლო თქვენ –მყიდველები იყავით.

აი კიდევ ერთი ნიმუში, რასაც არასოდეს არ უნდა მიმართოს მსახიობმა სცენაზე, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი წარმატება აქვს მას მაყურებელში.

შემდეგ მესამე ცდა მოჰყვა.

ამჯერად ჩემი თავი გიჩვენეთ როლში, – გვეუბნებოდა ის. – ხოლო ახლა თვით როლს გიჩვენებთ ჩემში, რადგან იგი მოცემულია ავტორისაგან ჩემს მიერ დამუშავებული. ეს კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ მე მას განვიცდიდე, საქმე განცდა კი არ არის, არამედ მისი ასახვა, სიტყვიერი ტექსტი, გარეგანი მიმიკა და მოქმედება, მიზანსცენა და სხვ. მე როლის შემოქმედი კი არ ვიქნები, არამედ მხოლოდ

ფორმალური მომხსენებელი მისი.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ წარმოადგინა სცენა ჩვენთვის ცნობილი პიესიდან, რომელშიც ვიღაც დარბაისელი გენერალი – არისტოკრატი შემთხვევით დარჩენილა სახლში და არ იცის რითი გაფანტოს მოწყენილობა. მოწყენილობას თავისი გააქვს და სკამები ჩაამწკრივა, როგორც ჯარისკაცები სადღესასწაულოდ. შემდეგ წესრიგში მოიყვანა ნივთები მაგიდაზე, რაღაც მხიარულსა და პიკანტურის რამის შესახებ ჩაფიქრდება, გაბრაზებული გვერდზე გადახედავს საქმიან ქალბატონებს, ზოგიერთებს ნელა ხელს აწერს წაუკითხველად, მაგრამ დაამთქნარებს, გაიზმორებს და ისევ იმავე უშინაარსო და უაზრო საქმიანობას განაგრძობს.
ამ თამაშის დროს ტორცოვი განსაკუთრებული გარკვეულობით წარმოთქვამდა მონოლოგს მაღალი წრის წარმომადგენელთა კეთილშობილებისა და დანარჩენ ადამიანთა უზრდელობის შესახებ.
არკადი ნიკოლოზის-ძე ცივად, გარეგნულად გადმოგვცემდა როლის ტექსტს, გვიჩვენებდა მიზანსცენას, ფორმალურად გვიხატავდა მის გარეგან მოხაზულობას და სურათს, მათი გამოცოცხლებისა და გაღრმავების გარეშე. ზოგიერთ ადგილას ტექნიკურად აღბეჭდავდა ტექსტს, სხვაგან – მოქმედებას, ანუ აძლიერებდა და ხაზს უსვამდა პოზას, მოძრაობას, თამაშს, ჟესტს, ხან ძალას ატანდა მოქმედის დამახასიათებელ წვრილმანს თან ცალი თვალით მაყურებელთა დარბაზს გადახედავდა და ამოწმებდა, მიაღწია თუ რა იქამდე როლის დასახულმა სურათმა. იქ, სადაც მას სურდა, საკმაოდ დამუშავებულ პაუზას ჩაურთავდა. ასე თამაშობენ მსახიობები თავმომაბეზრებელ, მაგრამ სათანადოდ დამუშავებულ როლს და მეხუთასე სპექტაკლში გრამაფონად გრძნობენ თავს ან კინოდემონსტრატორად, რომელმაც უთვალავჯერ გაატარა ერთი და იგივე კინოფირი.
— როგორი უცნაური და მოსაწყენიც არ უნდა იყოს, როლის კარგად დამუშავებული სურათის ფორმალური ჩვენებაც მაინც იშვიათი სანახავია თეატრში, – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
– ახლა, – განაგრძო მან, – დამრჩენია გიჩვენოთ, თუ როგორ და რას უნდა ეთანაზიარო სცენაზე, ანუ მსახიობის ცხოველი, მთრთოლვარე გრძნობა, როლის მსგავსი, შემსრულებლის მიერ სათანადოდ განცდილი და ხორცშესხმული.
მაგრამ ასეთი თამაში ერთხელ და ორჯერ არ გინახავთ თვით სცენაზე, სადაც კარგად თუ ცუდად მეძლეოდა შესაძლებლობა თანაზიარობის პროცესის შესრულებისა. თქვენ იცით, რომ, ამგვარ წარმოდგენებში ვცდილობ საქმე ვიქონიო მხოლოდ პარტნიორნთან, რომ გადავცე მას ჩემი საკუთარი ადამიანური შეგრძნობანი, ჩემს მიერ წარმოსადგენი პირის შეგრძნობათა მსგავსი. დანარჩენი, რაც როლში მთლიან ჩაქსოვასა ქმნის და რაც წარმოშობს ახალ ქმნილებას – არტისტ-როლს, ეს ქვეცნობიერებით ხდება. ასეთ სპექტაკლში სცენაზე ყოველთვის ჩემთავადა ვგრძნობ თავს პიესით, რეჟისორების მიერ, თვით ჩემს მიერ და სპექტაკლის ყველა შემოქმედის მიერ მოცემულ გარემოებებში.
ეს იშვიათი სახეა სცენური თანაზიარობის, რომელსაც სამწუხაროდ სულ მცირე მიმდევრები ჰყავს.
განა კიდევ არის საჭირო განმარტება, – დაასკვნა ტორცოვმა, – რომ ჩვენს ხელოვნებას მხოლოდ უკანასკნელი სახე სწამს თანაზიარობისა პარტნიორთან – თავისი საკუთარი განცდის გრძნობებით, ხოლო თანაზიარობის დანარჩენ სახეებს უარვყოფთ ჩვენ, ან ასე თუ ისე, ვითმენთ. მაგრამ ყველა მსახიობი უნდა იცნობდეს მათ, რომ ბრძოლა აწარმოოს მათ წინააღმდეგ.

ახლა შევამოწმოთ, როგორ და რას ეთანაზიარებით თქვენ სცენაზე? ამჯერად თქვენ წარმოადგენთ, ხოლმე მე ზარის წკარუნით აღვნიშნავ თანაზიარობის უსწორო მომენტებს. ასეთებად ისინი ჩაითვლებიან, როდესაც თქვენ დასცილდებით ობიექტს – პარტნიორს ანუ წარმოგვიდგენთ როლს თვით თქვენში, თქვენ თავს როლში ან უბრალოდ გადმოგვცემთ მას. ყველა ასეთ შეცდომას აღვნიშნავ ზარით.

თანაზიარობის მხოლოდ სამ სახეს აღვნიშნავთ მოწონების დუმილით:

1. პირდაპირი თანაზიარობა ობიექტთან სცენაზე და მისი მეშვეობით – მაყურებელთან;
2. თვითთანაზიარობა;
3. თანაზიარობა დაუსწრებელ ანუ წარმოსახვით ობიექტთან.

ამის შემდეგ დაიწყო გამოცდა.

მე და შუსტოვი უფრო კარგად ვთამაშობდით, ვიდრე ცუდად, მაგრამ ჩვენდა სამწუხაროდ წამდაუწუმ წკრიალებდა ზარი.

ასეთი ცდები წარმოებდა დანარჩენ მოსწავლეთა მიმართაც და უკანასკნელად გამოიწვია გოვორკოვი და ველიამინოვა.

ჩვენ ასე გვეგონა რომ მათი თამაშის დროს ზარი განუწყვეტლივ იწკრიალებდა, მაგრამ განცვიფრებული დავრჩით, როდესაც, თუმცა ხშირი იყო ზარის რეკვა, მაგრამ არც ისე ხშირი, როგორც ჩვენი თამაშის დროს და როგორც ჩვენ ვფიქრობდით. რას ნიშნავს ყველა ეს და რა დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ ჩატარებული ცდებიდან?

– ეს იმას ნიშნავს, – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის ძემ, როდესაც ჩვენი გაკვირვება გავუზიარეთ, – რომ ბევრი იმათგანი, რომელთაც სწორი თანაზიარობით მოაქვთ თავი, სინამდვილეში ძლიერ ხშირად ცდებიან, ხოლო ისინი, ვისაც ისე მკაცრად განსჯიან, თანაზიარობის უფრო სწორ გეზს იღებენ. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ პროცენტულ შეფარდებაშია, ზოგიერთებს უფრო მეტი მომენტები აქვს არასწორი თანაზიარობისა, ხოლო მეორეთ უფრო მეტი სწორი მომენტები.

ამ ცდებით შეგიძლიათ შემდეგი დასკვნა გამოიყვანოთ, – გაკვეთილის დასასრულს მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ: – არ მოხდება მთელი ოდენობით არც სწორი და არც უსწორო თანაზიარობა. მსახიობის ცხოვრება სცენაზე სავსეა, როგორც ერთი ისე მეორე მომენტებით, ამიტომ სწორს უსწორო მოსდევს.

თანაზიარობის ანალიზის გაკეთება რომ შეიძლებოდეს, ჩვენ მოგვიხდებოდა აღგვენიშნა: ამდენი პროცენტი – პარტნიორთან თანაზიარობისა, ამდენი პროცენტი – მაყურებელთან თანაზიარობისა, ამდენი პროცენტი – როლის სურათის ჩვენებისა, ამდენი პროცენტი – მოხსენებისა, ამდენი პროცენტი – თვით ჩვენებისა და სხვადასხვა. ყველა ამ პროცენტის შეფარდება აღნიშნავს თანაზიარობის სისწორის ამა თუ იმ საფეხურს.. ისინი, ვისაც თანაზიარობის უფრო მეტი პროცენტი აქვთ პარტნიორთან, წარმოსახვით ობიექტთან, თავის თავთან, უფრო უახლოვდებიან იდეალს, და პირიქით, ვისაც ასეთი მომენტები ნაკლები აქვს, უფრო ძლიერ შორდებიან სწორ თანაზიარობას.

ამას გარდა, იმ ობიექტთა და მათთან თანაზიარობის რიცხვში, რომელთაც ჩვენ უსწოროდ ვთვლით, არის ცუდი და კარგი უსწორობა. ასე, მაგალითად, უკეთესი როლის ჩვენება თავისში, მისი ფსიქოლოგიური სურათი განუცდელად, თქვენი თავი უჩვენოთ როლში, ან ხელოსნურად გადასცეთ ის.

შედეგად დაუსრულებელ კომბინაციათა წყებას მივიღებთ, რომელთა აღრიცხვა ძნელია.

თითოეული მსახიობის ამოცანაა – გვერდი აუხვიოს ამ სიჭრელეს და ყოველთვის

სწორად ითამაშოს.

ამისათვის ყველაზე უკეთესია ასე მოიქცეთ: ერთის მხრივ ისწავლოთ სცენაზე ობიექტის – პარტნიორის დადგენა და მოქმედებითი თანაზიარობა მასთან, მეორე მხრივ, კარგად შეიცნოთ არასწორი ობიექტები, მათთან თანაზიარობა, ისწავლოთ ამ შეცდომებთან ბრძოლა სცენაზე შემოქმედების მომენტში, აგრეთვე განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეთ შინაგანი მასალის ხარისხიანობას, რომლითაც თქვენ ეთანაზიარებით.

..... 19..წ.

დღეს მინდა შევამოწმო თქვენი გარეგნული თანაზიარობის იარაღი და საშუალებები. მინდა ვიცოდე, სათანადოდ აფასებთ თუ არა თქვენ მათ! – გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. ადით სცენაზე ჩამოჯექით ორ-ორი და დაიწყეთ რაიმე დავა.

„ყველაზე ადვილად ეს ჩვენს ობერ-მოკამათე გოვორკოვთან არის შესაძლებელი“, – ვფიქრობდი ჩემთვის.

ამიტომ მას მივუჯექ გვერდით. ერთი წუთის შემდეგ მიღწეული იყო მიზანი.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ შენიშნა, რომ ჩემი შეხედულების და აზრის გადმოსაცემად გოვორკოვისადმი უფრო ხშირად ხელის თათი და თითები ავამუშავე. ამიტომ განკარგულება გასცა სალფეტკით გაეკრათ ჩემთვის ხელები.

– რათ მიმართავთ ასეთ საშუალებას – შევეკითხე განცვიფრებული.

– პირიქითობითი დასაბუთებისათვის, იმისათვის, რომ თქვენ უკეთ მიხვდეთ, თუ როგორ არ ვაფასებთ იმას რაც გვაქვს, ხოლო „დაკარგვისას, ცრემლს ვაფრქვევთ“ კიდევ იმისათვის, რომ დარწმუნდეთ, რომ თუ თვალები – სარკეა სულის, ხელის თითები – თვალებია ჩვენი სხეულის, – მეუბნებოდა ტორცოვი ვიდრე ხელებს მიკრავდნენ.

მომისპეს რა მტევნით და თითებით თანაზიარობის საშუალება, მე გავაძლიერე სიტყვიერი ინტონაცია. მაგრამ არკადი ნიკოლოზის ძემ წინადადება მომცა შემენელებინა სიცხარე და ნელა მელაპარაკა, ხმის ზედმეტი ამაღლებისა და მჭერმეტყველების გარეშე.

სამაგიეროდ თვალების დახმარება დამჭირდა, მიმიკის, წარბების მოძრაობა, კისრის, თავის, მთელი სხეულისა. ისინი საერთო ძალით ცდილობდნენ შეევსოთ, რაც წამართვეს, მაგრამ სავარძელზე მიმიკრეს ხელები, ფეხები, სხეული, კისერი და ჩემს განკარგულებაში მხოლოდ პირი, ყურები, მიმიკა და თვალებიღა დარჩა.

მალე მთელი პირისახე შემიკრეს და ცხვირსახოცი გადამაფარეს. ბღავილი დავიწყე, მაგრამ ამან არ მიშველა.

ამ მომენტიდან მოისპო ჩემთვის გარეშე მსოფლიო და ჩემს განკარგულებაში დარჩნენ მხოლოდ შინაგანი მხედველობა, შინაგანი სმენა, წარმოსახვა „ჩემი ადამიანური სულის ცხოვრება“.

დიდხანს მამყოფეს ასეთ მდგომარეობაში დაბოლოს ჩემს სმენაში გარედან შემოიჭრა ხმა, თითქოს სხვა რომელიმე სამყაროდან.

– გსურთ დაგიბრუნოთ თანაზიარობის წართმეული რომელიმე ორგანოთაგანი? ამოირჩიეთ – რომელი? – ხმამაღლა ყვიროდა არკადი ნიკოლოზის ძე.

შევეცადე მეპასუხა მოძრაობით, რომელიც ნიშნავდა „კარგი, მოვიფიქრებ!“

რა ხდებოდა ამ დროს ჩემს არსებაში თანაზიარობის უსაჭიროეს და მთავარ ორგანოს ამორჩევის დროს.
უპირველეს ყოვლისა ჩემში ერთიმეორეს შეეჯახნენ პირველობის ორი კანდიდატი მხედველობა და მეტყველება. ტრადიციით პირველი გრძნობის გამომხატველი და გადამცემია, ხოლო მეორე-აზრის.
თუ ეს ასეა, მაშ რომელია მათი თანამოღვაწე?
ამ კითხვამ გამოიწვია ჩემში დავა, კინკლაობა, ჯანყი, არევდარევა.
გრძნობა ღაღადებდა, რომ მას ეკუთვნის მეტყველების აპარატი, რადგან უმთავრესი თვით სიტყვა კი არ არის, არამედ მისი კილო, რომელიც გამოხატავს თქმულისადმი მის შეფარდებას.
სმენამ კიდევ ცალკე ომი გამოიწვია. გრძნობა მარწმუნებდა, რომ ის არის მისი საუკეთესო გამომწვევი, ხოლო მეტყველება თავისას იცავდა დაჟინებით, რომ სმენა მისი აუცილებელი დანამატია, რომ უიმისოდ მეტყველება ვერავის მიმართავს, შემდეგ კიდევ მიმიკა და ხელის მტევანი წამოიჭრნენ.
მათ ვერავითარი მტკიცებით და საბუთით ვერ მიაკუთვნებ მეტყველებას იმიტომ, რომ ისინი სიტყვებს არ წარმოთქვამენ. რაღას მივაკუთვნოთ ისინი? სხეული? ფეხები?...
– დასწყევლოს ეშმაკმა! – ვყვიროდი განრისხებული, როდესაც ყველაფერი დომხალივით აირია: – საპყარი ხომ არ არის მსახიობი?! შემიხსენით ყველაფერი! არავითარი დათმობა!
როდესაც ჩამომხსნეს ყოველივე არტახები და სახივი, განვუცხადე ტორცოვს ჩემი „ბუნტარული“ ლოზუნგი: „ყველაფერი ან არაფერი“. მან მომიწონა და მითხრა:
– როგორც იქნა ამოიდგით მსახიობის ენა, რომელსაც სათანადოდ ესმის თითოეული ორგანოს თანაზიარობის მნიშვნელობა! დაე, დღევანდელი გაკვეთილი მაგალითი იყოს თქვენთვის მომავალში, ცალკეულ ორგანოთა ურთიერთშორის თანაზიარობის შეფასებაში დაგეხმაროთ ის!
ძირს! ნუ ექნება ადგილი სცენაზე მსახიობის გამომეტყველება მოკლებულ თვალებს, უმოძრაო სახეს, ყრუ ხმას, ინტონაცია მოკლებულ მეტყველებას, დაგრეხილ სხეულს, სარიყლაპია წელსა და კისერს, მოუხეშავ ხელებს, თითებს, ფეხებს, რაშიც არ არის შეხამებული მოძრაობა, სიარული და მანერები!.
მსახიობმა ისეთივე ყურადღება უნდა დაუთმოს თავის შემოქმედებით აპარატს, როგორსაც ვიოლინოს დამკვრელი მიაკუთვნებს მისთვის ძვირფას სტრადივარიუსის ან ამატის საკრავს.
იძულებული ვიყავით გაკვეთილი ადრე დაგვემთავრებინა, რადგან არკადი ნიკოლოზის-ძე საღამოს სპექტაკლში იღებდა მონაწილეობას.

..... 19.. წ.

აქამდე ჩვენ საქმე გვქონდა გარეგანი, ხილული სხეულის თანაზიარობასთან სცენაზე – მოგვმართა ტორცოვმა დღევანდელ გაკვეთილზე. – მაგრამ არსებობს კიდევ სხვა და ამასთან უფრო მნიშვნელოვანი სახე: შინაგანი, უხილავი, სულიერი თანაზიარობა, რომლის შესახებ დღეს გვექნება საუბარი.
მომავალი ამოცანის სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რომ მე მომიხდება ლაპარაკი იმის

შესახებ, რასაც მე ვგრძნობ, მაგრამ კი არ ვიცი, რაც მხოლოდ ცხოვრებაში გამოვცადე, რისთვისაც მე არ მომეძებნება თეორიული ფორმულები, არც გამზადებული და გარკვეულად გამომხატველი სიტყვები იმის შესახებ, რაც მხოლოდ ვარაუდით უნდა აგიხსნათ, ვეცდები თქვენც განიცადოთ ის, რაც მე განვიცადე და რის შესახებაც ქვევით მექნება ლაპარაკი.

Он крепко за руку меня схватил
И, Отпустив потом на всю длину
Руки своей, другою осенил он
Глаза и пристально смотрел в лицо мне,
Как будто бы хотел его писать.
Так долго он стоял. Потом, слегка
Пожавши руку мне, он покачал
Три раза головой и так глубоко,
Так жалобно вздохнул, как будто тело
На части расрадется с зтим вздохом,
И жизнь из груди улетит. Вздохнувши,
Он отпустил меня, через плечо
Закинув голову; казалось, путь свой
Он видел без очей: без их участья
Он вышел на порог и до конца
Меня их светом озарял.

– განა ამ სტრიქონებში არ გრძნობთ ჰამლეტის ოფელიასადმი მდუმარე თანაზიარობას? არ შეგიმჩნევიათ ცხოვრებაში ან სცენაზე, ურთიერთ თანაზიარობის დროს თქვენი ნებისყოფის დენიდან გამომდინარე გრძნობა, რომელიც, თითქოს-თქვენი თვალებიდან მოციმციმებს, ხელის თითებიდან მოკამკამებს, თქვენი სხეულის პორებიდან მოჩუხჩუხებდეს?
რა სახელი ვუწოდოთ ურთიერთ თანაზიარობის ამ უხილავ გზას და საშუალებას? განსხივება და სხივაღქმა? გამოსხივება და ჩასხივება? სხვა უკეთესი ტერმინოლოგიის უქონლობის გამო შევჩერდეთ ამათზე, მით უმეტეს, რომ ესენი მხატვრულად ასახავენ თანაზიარობის იმ პროცესს, რომლის შესახებაც მომიხდება თქვენთან საუბარი.
მოახლოვებულია ის დრო, როდესაც უხილავი დენი, რომელიც ჩვენ გვაინტერესებს, შესწავლილი იქნება მეცნიერების მიერ და მაშინ დაადგენენ კიდეც უფრო შესაფერ ტერმინოლოგიას, მანამდე კი დავტოვოთ ჩვენი მსახიობის კილოკავზე გამომუშავებული სახელწოდება.
ახლა შევეცადოთ თანაზიარობის მოყვანილი უხილავი გზების გამოკვლევისადმი მიდგომა საკუთარი განცდების დახმარებით, მოვძებნოთ ისინი და აღვნიშნოთ თვით ჩვენში.
დამშვიდებულ მდგომარეობაში ეგრეთწოდებული განსხივება და სხივაღქმა თითქმის შეუმჩნეველი არიან, ხოლო ძლიერი განცდის მომენტში, ექსტაზის- გამახვილებული შეგრძნობის დროს ეს განსხივება და სხივაღქმა უფრო გარკვეული ხდებიან და უფრო საგრძნობი როგორც იმათთვის, ვინც გადასცემს, ისე იმათთვისაც, ვინც ითვისებს.
შეიძლება, რომელიმე თქვენგანმა, იგრძნო ის საჩვენებელი სპექტაკლის ცალკე

თვალსაჩინო მომენტში, როდესაც თქვენ, მალოლეტკოვა, პირველად გამოვარდით სცენაზე კივილით: „მიშველეთ“, ან თქვენ, ნაზვანოვ, როდესაც ამბობდით მონოლოგს: სისხლი მწყურია, იაგო, სისხლი!“ ან შეშლილის ეტიუდში, ან თვით ცხოვრებაში, როდესაც ჩვენ ყოველ წუთს ვგრძნობთ ჩვენში შინაგან დენს, რომლის შესახებ ახლა გესაუბრებით.

აი, სწორედ გუშინ იყო, ერთი ჩემი ნათესავის ოჯახში თვალ-ყურს ვადევნებდი სცენას სრულიად ახალგაზრდა საცოლესა და საქმროს შორის. ისინი წაიჩხუბნენ, არ ელაპარაკებოდნენ ერთი მეორეს, ცალ-ცალკე კუთხეში მისხდნენ გაბუტული. საცოლე ისე აჩვენებდა თავს, თითქოს ვერ ამჩნევდა საქმროს, მაგრამ, ის თავს იკატუნებდა, რათა უფრო მეტად მიეზიდა საქმროს ყურადღება (ზოგიერთებს ასეთი მიდგომაც აქვთ: არ ეთანაზიაროს თვით თანაზიარობისათვის). სამაგიეროდ საქმრო, დამნაშავე კურდღლის ბაჭიასავით უმოძრაოდ, მუდარით მისჩერებოდა საცოლეს და განგმირვას უპირებდა თავისი თვალებით. შორიდან იჭერდა მის გამოხედვას, რომ ამით ეგრძნო და გაეგო რა მზადდებოდა მის გულში. ის მიზანში იღებდა საცოლეს. ის მხედველობით ეხებოდა მის ცოცხალ სულს ის შეიჭრა მის არსებაში თვალების უხილავი ბრჭყალებით, ხოლო გაგულისებული საცოლე გვერდს უვლიდა თანაზიარობას, ბოლოს საშუალება მიეცა საქმროს დაეჭირა საცოლის გამოხედვის ერთი ნაპერწკალი, რომელმაც წამით გაიელვა.

მაგრამ სიხარულის ნაცვლად საბრალო ჭაბუკი ამის გამო უფრო მოიღუშა- მაშინ. ვითომდა შემთხვევით ადგილი იცვალა, რადგანაც უფრო ადვილად ჩააშტერდებოდა პირდაპირ თვალებში. ის დიდის ხალისით ჩაბღუჯავდა მის ხელს, რომ შეხების საშუალებით გადაეცა მისთვის თავისი გრძნობა, მაგრამ ვერც ეს მოახერხა, რადგან საცოლე გადაჭრით უარობდა მასთან თანაზიარობას.

ვერ მოხერხდა გამობაასება, ვერც ცალკეული შეძახილი ან გამოხმაურება; არც მიმიკა, არც მოძრაობა, არც მოქმედება. სამაგიეროდ იყვნენ თვალები, გამოხედვა. ეს კი – პირდაპირი, უშუალო თანაზიარობა წმინდა სახის, სულიდან—სულში, თვალიდან – თვალში ან თითის ფრჩხილებიდან, სხეულიდან მხედველობისათვის უჩინარი ფიზიკური მოქმედება.

დაე, მეცნიერებმა აგვიხსნან ამ უხილავი პროცესის ბუნება, მე კი მხოლოდ იმის შესახებ შემიძლია ვიმსჯელო, როგორც მე თვითონ განვიცდი მას ჩემში და როგორც ვსარგებლობ ამ განცდით ჩვენი ხელოვნებისათვის.

სამწუხაროდ კვლავ შესწყდა გაკვეთილი, რადგან არკადი ნიკოლოზის-ძეს თეატრში გამოუძახეს.

. . . . . 19.. წ.

– მოდით, ვეძიოთ ჩვენში უხილავი დენი განსხივებისა და სხივაღქმისა თანაზიარობის დროს, იმისათვის, რომ პირადი გამოცდილების გზით შევიცნოთ ისინი, – მოგვმართა წინადადებით არკადი ნიკოლოზის ძემ.

წყვილ-წყვილად დაგვსხეს, მე კვლავ გოვორკოვთან მოვხვდი. ჩვენ არც აქეთ, არც იქით, შევუდექით გარეგნულად, ფიზიკურად, მექანიკურად ჩასხივებასა და გამოსხივებას ყოველგვარი მოსაზრებისა და მიზეზის გარეშე.

ტორცოვმა იმავ წუთას შეგვაჩერა.

– ეს უკვე ძალმომრეობაა – რომლისაც განსაკუთრებით უნდა გვეშინოდეს ამ ნაზ, მოკრძალებულ პროცესის დროს, როგორიც არის განსხივება და სხივაღქმა.

კუნთების დაძაბვის დროს ლაპარაკიც არ შეიძლება ჩასხივებისა და გამოსხივების არსებობის შესახებ.

აი დიმკოვა და უმნოვიხიც ჩააცქერდნენ ერთმანეთს თვალებით, მიუახლოვდნენ ერთიმეორეს თითქოს საკოცნელად და არა უხილავი გამოსხივებისა და ჩასხივებისათვის.

დაიწყეთ ყოველგვარი დაძაბვის მოსპობით, სადაც არ უნდა იჩინოს მან თავი.

ზურგით სკამს მიეყუდეთ! – გვიბრძანებდა არკადი ნიკოლოზის ძე. – კიდევ! კიდევ! უფრო, უფრო მეტად! დასხედით, რაც შეიძლება მოხერხებულად და თავისუფლად! საკმარისი არ არის, სულ არ არის საკმარისი! ისე, რომ თავისუფლად ისუნთქოთ. ახლა გადახედეთ ერთმანეთს. თქვენ მაგას უწოდებთ მზერას? დაძაბულობის გამო თვალები ამოგცვივათ ორბიტიდან. უფრო ნაკლებ, უფრო! არავითარ დაძაბულობას არ ჰქონდეს ადგილი თვალებში!

რას ჩაასხივებთ? – მიმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ გოვორკოვს.

– მე, იცით რა, სურვილი მაქვს განვაგრძო ჩვენი კამათი ხელოვნების შესახებ. - – თვალებით ხომ არ აპირებთ აზრებისა და წინადადებების გამოსხივებას? თქვენ ვერ შეძლებთ მაგას – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის ძემ. – გადაეცით აზრი ხმით და მეტყველებით, ხოლო თვალებმა შეავსონ ის, რასაც სიტყვით ვერ გადასცემთ.

შეიძლება კამათის დროს იგრძნოთ განსხივებისა და სხივაღქმის ის პროცესი, რომელიც თითოეული თანაზიარობის დროს წარმოიშვება.

კამათი განვაახლეთ.

– აი ახლა, ამ დუმილში ვიგრძენი თქვენში განსხივება.

ტორცოვმა მოათითა ჩემსკენ.

– ხოლო თქვენ გოვორკოვ – სხივაღქმისათვის მზადება შეგამჩნიეთ, მოიგონეთ რა იყო იმ მოლოდინის სიჩუმის დროს.

– ცდამ უმტყუნა! – განვუმარტე მე. მაგალითმა, რომელიც მე მოვიყვანე ჩემი აზრის დასამტკიცებლად, ვერ დაარწმუნა ჩემი პარტნიორი, ამიტომ მე ახალი საბუთის მზადებაში ვიყავ გართული და ვუმიზნებდი.

– ხოლო თქვენ ვიუნცოვ, – უცებ მიაშურა მას ტორცოვმა, – იგრძენით კი თქვენ მალოლეტკოვას უკანასკნელი გამოხედვა? ეს ნამდვილი გამოსხივება იყო.

და მერე ისიც როგორი!!! აი! მე თითქმის მთელ კვირას ვგრძნობ ასეთ „გამოსხივებას“ ისე, რომ თითქოს არაფერიაო! ღმერთმანი! – ჩიოდა ვიუნცოვი.

– თქვენ ამჟამად არამც თუ უსმენთ, არამედ ცდილობთ კიდეც შეისუნთქოთ თქვენში ის, რითაც ცხოვრობს თქვენთან მოლაპარაკე ობიექტი – მომმართა ტორცოვმა.

გრძნობთ თუ არა, რომ გარდა სიტყვიერი, შეგნებული კამათისა და აზრთა გონებრივი გაცვლა-გამოცვლისა, თქვენში ერთი და იმავე დროს წარმოებს მეორე პროცესი ურთიერთ შეხებისა, თვალებით დენის შესრუტისა და მათი გადმოცემისა თვალებიდანვე?

აი სწორედ ეს უხილავი თანაზიარობა ჩასხივებისა და გამოსხივების მეშვეობით, რომელიც, წყალქვეშა დინებისა მსგავსად შეუწყვეტლივ მიმდინარეობს სიტყვებსა და დუმილში წარმოშობს ობიექტთა შორის, იმ უხილავ კავშირს რომელიც ჰქმნის შინაგან კვანძს.

ალბათ გახსოვთ ერთ-ერთ წინა გაკვეთილზე გეუბნებოდით, რომ შეიძლება ყურება, დანახვა ისე, რომ არც არაფერი აითვისოთ და არც გამოსცეთ რამე. მაგრამ შეიძლება ყურება, დანახვა ისე, რომ აითვისოთ და გამოსცეთ სხივი ანუ

თანაზიარობის დენი.
ამჟამად ვეცდები ხელახლა გამოვიწვიო თქვენში განსხივება. თქვენ მე უნდა მეთანაზიაროთ, – გადასწყვიტა არკადი ნიკოლოზის-ძემ და გოვორკოვის ადგილას ჩამოჯდა.
– მოეწყვეთ მოხერხებულად, ნუ ნერვიულობთ, ნუ ჩქარობთ და ძალას ნუ ატანთ თავს. მანამდე, სანამ სხვას გადასცემდე რასმე, თქვენ თვითონ უნდა მოიმარაგოთ ის, რის გადაცემასაც აპირებთ. შეუძლებელია იმის გადაცემა რაც თქვენ თვითონ არ მოგეპოვებათ, მოიმარაგეთ რაიმე მასალა შინაგანი თანაზიარობისათვის, – წინადადება მოგვცა არკადი ნიკოლოზის – ძემ.
განა დიდი ხანია, რაც ჩვენი მუშაობა და მისი ფსიქოტექნიკა რთულად გეჩვენებოდათ, ხოლო ამჟამად მას თითქმის ხუმრობაში ატარებთ. ასევე იქნება განსხივებისა და სხივაღქმის მიმართაც, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის ძე, სანამ ჩვენ ვემზადებოდით.
– გადმომეცით თქვენი გრძნობა უსიტყვოდ, მხოლოდ თვალებით – მიბრძანა არკადი ნიკოლოზის ძემ.
– მარტო თვალებით შეუძლებელია ყველა იმ წვრილმანის გადმოცემა, რასაც მე განვიცდი.
– მეტი გზა არ არის – დავანებოთ თავი წვრილმანებს.
– რაღა დარჩება? – შევეკითხე გაკვირვებული.
- სიმპატიის, პატივისცემის გრძნობა დუმილითაც შეიძლება მათი გადმოცემა, ხოლო უსიტყვოდ ვერ გავაგებინებ სხვას, რომ მიყვარს იგი მისი ჭკუის, საქმიანობის, შრომისმოყვარეობისა და კეთილშობილებისათვის.
– რის გადმოცემა მსურს თქვენთვის? – მივაშტერდი არკადი ნიკოლოზის ძეს.
– არ ვიცი, არც მინდა ვიცოდე – მომიგო ტორცოვმა.
რატომ? – ვეკითხებოდი განცვიფრებული.
- იმიტომ, რომ თქვენ თვალებს აჭყეტთ, – მომიგო არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – იმისათვის, რომ ვიგრძნო თქვენს მიერ განცდილი შეგრძნობის საერთო ტონი საჭიროა, თქვენ თვითონ ცხოვრობდეთ, მისი შინაგანი არსებით.
– ახლა? მიხვდით, რით გეთანაზიარებით? უფრო ნათლად არ შემიძლია გადმოგცეთ, რასაც ვგრძნობ, – მივუგე მე.
– გეზიზღებით, მაგრამ არ ვიცი რისთვის და ვერც გავიგებ უსიტყვოდ. მაგრამ საქმე ეს კი არ არის. უმთავრესია, იგრძენით თუ არა თქვენგან გამომდინარე ნებისყოფის დენის ძლიერება? – დაინტერესდა ტორცოვი.
– თვალებში, მგონი – კი, – მივუგე და ხელახლა ვამოწმებდი მოჩვენებით გრძნობებს.
არა, ახლა თქვენ მხოლოდ იმაზე ფიქრობდით, რომ, როგორმე გარეთ გამოგედევნათ თქვენგან დენი. კუნთები დაჭიმეთ. ნიკაპი წამოსწიეთ წინ, კისერი დაიგრძელეთ, ვალები დააჭყიტეთ... ის, რის მიღებასაც ვცდილობ თქვენგან, უფრო მარტივად გადმოიცემა, ადვილად, ბუნებრივად. იმისათვის, რომ მეორეს „მოაფრქვიოთ“ თქვენი სურვილის სხივები, სულ არ არის საჭირო კუნთების ამუშავება თითქმის შეუმჩნეველია ჩვენგან გამომდინარე დენის ფიზიკური შეგრძნობა, მაგრამ იმ დაძაბულობის წყალობით, რომელსაც თქვენ ახლა განიცდით, შეიძლება გული გაგისკდეთ.
– ჩანს, მე ვერ მიგიხვდით თქვენ! – მეკარგებოდა მოთმინება.
– დაისვენეთ, ხოლო მე ვეცდები მოგაგონოთ ის განცდა, რომელსაც ჩვენ ვეძებთ

და რომელსაც თქვენ ჩინებულად იცნობთ ცხოვრებაში.

ერთმა ჩემმა მსმენელმა ქალმა შეადარა ის „ყვავილიდან მომდინარე სურნელებას“ ხოლო მეორემ დაურთო, რომ „სხივმფენი მარგალიტიც უნდა განიცდიდეს აგრეთვე განსხივების გრძნობას“. შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ გრძნობა სურნელების გამომცემი ყვავილისა ან კიდევ სხივმფენი მარგალიტისა? თვითონ მე მომაგონდა ნებისყოფის დენის მდინარების გრძნობა, – განაგრძობდა ტორცოვი, როდესაც სიბნელეში ვუყურებდი ჯადო-ფანარს, რომელიც კაშკაშა შუქის ნაკადს აფრქვევდა ეკრანზე და კვლავ, როდესაც ვულკანის ყელის ნაპირზე ვიდექ და ის კი ცხელ ჰაერს ამოხეთქავდა მიწის წიაღიდან, ამ მომენტში ვიგრძენი დედამიწის წიაღიდან ამონახეთქი მძლავრი შინაგანი სიმხურვალე და მომაგონდა ჩვენგან გამომდინარე სულიერი დენის გრძნობა ინტენსიური თანაზიარობის მომენტში.

ეს შედარებები ხომ არ მიგითითებენ თქვენს იმ შეგრძნობებზე, რომელთაც ჩვენ ვეძებთ?

– არა ეგ მაგალითები არაფერს ეუბნებიან ჩემს გრძნობებს,– გავჯიუტდი მე.

– მაშ მეორე მხრიდან მოგივლით – წარმოუდგენელი მოთმინებით მომიგო არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – მომისმინეთ.

როდესაც კონცერტებს ვესწრები და მუსიკა არ მოქმედებს ჩემზე, მე სხვა გასართობს ვიგონებ-მოწყენილობის გასაფანტავად. ასე, მაგალითად, ამოვიჩემებ ვისმე მაყურებელს და ჰიპნოზირებას ვუწყებ თვალებით. თუ ქალის მომხიბლავი სახეა, ვცდილობ ჩემი აღტაცება გადავცე; ხოლო თუ ვინმე არ მომწონს, სიძულვილს გადავცემ.

ამ წუთებში ვეთანაზიარები ამორჩეულ მსხვერპლს და მივაფრქვევ ჩემგან გამომდინარე დენის სხივებს. ამ საქმიანობისას, რომელიც, შეიძლება თქვენთვისაც ნაცნობია, სწორედ იმ ფიზიკურ შეგრძნობას განვიცდი, რომელსაც ეხლა ვეძებთ ჩვენ.

– როდესაც სხვას აჰიპნოზებ, იმავე შეგრძნობას განიცდი? – შეეკითხა ტორცოვი.

– რასაკვირველია, თუ ჰიპნოზს მისდევთ, თქვენ კარგად უნდა იცოდეთ, რასაც ჩვენ ვეძებთ! - აღფრთოვანდა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

ეს ხომ სულ უბრალო და ჩვენთვის კარგად ნაცნობი შეგრძნობაა! – გამეხარდა მეც.

– მერე, როდის გითხარით, რომ ის არაჩვეულებრივი რამ არის? – გაიკვირვა ტორცოვმა.

– მე კი რაღაც განსაკუთრებულს ვეძებდი ჩემში.

– ასე ხდება ყოველთვის--გაგვიცხადა ტორცოვმა – საკმარისია შემოქმედებაზე დაიწყო ლაპარაკი და ყველანი მაშინვე რაღაც დაძაბულობას განიცდიან და ოჩოფეხებზე შედგებიან

– მაშ გაიმეორეთ საჩქაროდ ჩვენი ცდა! – ბრძანა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– აბა, რას გამოვასხივებ? – შევეკითხე.

– კვლავ მძულვარებას.

– ახლა?

– ახლა ალერსსა და მოფერებას მიპირებთ.

– ახლა?

– ეგეც აგრეთვე კეთილი გრძნობა იყო, მაგრამ პატარა ირონიით შეზავებული.

– თითქმის სისწორით გამიგეს და გამეხარდა, რომ მიმიხვდა ყველაფერს – გაიგეთ, რომელი გამომდინარე დენის შესახებ გვქონდა საუბარი?

– თითქოს გავიგე--მივუგე გაუბედავად.

– აი სწორედ მაგ პროცესს ვუწოდებთ ჩვენს ენაზე განსხივებას.

თვით სახელწოდებაც მშვენივრად გამოხატავს შეგრძნობას, მართლაც: თითქოს ჩვენი შინაგანი გრძნობები და სურვილები გამოსცემენ სხივებს, რომლებიც ჩვენი თვალებიდან გამოკრთიან, სხეულიდან და ნაკადად მოეფრქვევიან სხვებს, – აღტაცებით აგვიხსნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

სხივაღქმა – ეს საწინააღმდეგო პროცესია, ანუ სხვების გრძნობებისა და შეგრძნობების შესრუტვა თავისში. ეს სახელწოდებაც განსაზღვრავს იმ პროცესს, რომლის შესახებაც ახლა ვსაუბრობთ. სცადეთ, აბა!

აქ მე და არკადი ნიკოლოზის-ძემ გადავცვალეთ როლები: მან დაიწყო თავის გრძნობების გამოსხივება, ხოლო მე – მათი შედარებით მოხერხებულად გამოცნობა.

– სცადეთ სხივაღქმის შეგრძნობის სიტყვებით განმარტება: – წინადადება მომცა არკადი ნიკოლოზის-ძემ ცდის გათავების შემდეგ.

– მე მას მაგალითით განვმარტავ, როგორც ის მსმენელი ქალი რომლის შესახებ თქვენ გვიამბობდით, – ვუპასუხე: – რკინის მიმზიდველი მაგნიტიც უნდა განიცდიდეს ასეთსავე სხივაღქმის შეგრძნობას.

– გასაგებია – დაადასტურა ტორცოვმა.

იძულებული ვიყავით შეგვეწყვიტა გაკვეთილი, რადგან საფარიკაო დარბაზში გველოდნენ.

. . . . . 19..წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე განაგრძობდა საუბარს.

იმედი მაქვს, თქვენ იგრძენით შინაგანი კავშირი, რომელიც წარმოიშვება მსახიობებს შორის სიტყვიერ და უსიტყვო თანაზიარობის დროს, – გვითხრა მან.

– მგონი, ვიგრძენი – ვუპასუხე მე.

– ეს იყო შინაგანი გადაბმა. იგი წარმოიშვა ცალკეული შემთხვევითი მომენტებისაგან. ხოლო თუ ვისარგებლებთ მთელი რიგი ლოგიკური და თანამიმდევრობითი ურთიერთდაკავშირებული განცდებით და შეგრძნობებით, ეს გადაბმა თანდათან განმტკიცდება, გაიზრდება და ბოლოს თანაზიარობის იმ სიმაღლემდე მივა რომელსაც ჩვენ ჩაბღუჯვას ვუწოდებთ, როდესაც განსხივებისა და სხივაღქმის პროცესი ძლიერია, მახვილი და უფრო საგრძნობი.

– როგორ თუ ჩაბღუჯვა? - შევეკითხეთ ყველანი

– სწორედ ისევეა როგორც ძაღლი ნამდვილი (მაგალითად, ბულდოგი) ჩაბღუჯავს კბილით, – აგვიხსნა ტორცოვმა – ჩვენს სცენაზე ასეთი ჩაბღუჯვა უნდა ვიცოდეთ თვალებით, ყურებით, ხუთი გრძნობის ყველა ორგანოთი. თუ ვუსმენთ ვინმეს, უნდა მოვუსმინოთ და ვისმინოთ. თუ ვყნოსავთ – უნდა ვიყნოსოთ, თუ ვუმზერთ რამეს – უნდა ვუმზიროთ და დავინახოთ კიდეც და ზერელეთ არ ვაცეცებდეთ თვალებს ობიექტს. უნდა ჩავბუჯღოთ ობიექტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კბილებით. მაგრამ ეს მაინც იმას არ ნიშნავს, რომ ზედმეტად უნდა დავიძაბოთ.

– ასეთი ჩაბღუჯვის ერთი მომენტი მაინც თუ მქონდა „ოტელოში“? ვამოწმებდი ჩემს საკუთარ შეგრძნობას.

– გქონდათ ერთი-ორი მომენტი, მაგრამ ეს ძლიერ ცოტაა. ოტელოს მთელი როლი – ერთიანი ჩაბდუჯვაა. ეს კიდევ ცოტაა თუ სხვა პიესისათვის საკმარისია უბრალო ჩაბღუჯვა-შექსპირის ტრაგედიისათვის საჭიროა სასიკვდილო ჩაბღაუჭება. აი სწორედ ეს გაკლდათ თქვენ.

ცხოვრებაში ყოველთვის არ არის საჭირო ერთიანი ჩაბღუჯვა, მაგრამ სცენაზე კი განსაკუთრებით ტრაგედიაში, საჭიროა ის, მართლადა, როგორ მიმდინარეობს

ცხოვრება? მისი უდიდესი ნაწილი ყოველდღიურ წვრილმანებს უნდება. ადგებიან, დაწვებიან, ამა თუ იმ მოვალეობას ასრულებენ. ეს სულ არ მოითხოვს ჩაბღუჯვას და ყველაფერი მექანიკურად წარმოებს, მაგრამ სცენისათვის გამოუსადეგარია ასეთი მომენტი. არის კიდევ ცხოვრების სხვა ნაკვეთები, როდესაც ყოველდღიურობაში შეიჭრებიან მომენტები ან მთლიანი ხანა საშინელების, უმაღლესი სიხარულის, ვნებათა აღმავლობის და სხვა მნიშვნელოვან განცდათა. ისინი იწვევენ ბრძოლას თავისუფლებისათვის, იდეისათვის, არსებობისათვის, უფლებისათვის. აი ეს მომენტები გვჭირია ჩვენ სცენაზე. სწორედ ესენი მოითხოვენ განსახორციელებლად როგორც შინაგან, აგრეთვე გარეგან ჩაბღუჯვას. ამგვარად, უნდა ამოშალო ნამდვილი ცხოვრებიდან ოთხმოცდახუთმეტი პროცენტი, რომელიც არ საჭიროებს ჩაბღუჯვას და მხოლოდ ხუთი პროცენტი დარჩება, რომელიც საჭიროებს, ხუთი პროცენტი უნდა მიიტანო სცენაზე. აი რატომ შეიძლება იცხოვრო ქვეყნად ჩაუბღუჭავად, ხოლო სცენაზე თითქმის მუდმივად არის იგი საჭირო, მიმადლებული შემოქმედების ყოველ წუთში. ხოლო აქვე ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ჩაბღუჯვა სრულად არ არის წრეგადასული ფიზიკური დაძაბულობა, არამედ დიდი აქტიური შინაგანი მოქმედებაა. ამასთან, არ დაივიწყოთ, რომ ძლიერ მძიმეა მსახიობის საჯარო მუშაობის პირობები და გამუდმებულ ენერგიულ ბრძოლას მოითხოვს. მართლაც: არ არსებობს ცხოვრებაში პორტალის შავი გვირაბი, ათასიანი ბრბო მაყურებლისა, კაშკაშა რამპა, წარმატების სურვილი, სურვილი თავი მოაწონო მაყურებლებს, ყველა ეს პირობები ნორმალური ადამიანისათვის არაბუნებრივად უნდა ვაღიაროთ. უნდა იცოდეთ მათი დამარცხება ან მათი შეუმჩნევლობა, თავიდან აიცილოთ ისინი უფრო საინტერესო, შემოქმედებითი ამოცანით, რომელსაც თვით სცენაზე შექმნით. დაე, ასეთმა ამოცანამ დაიპყროს ერთიანად თქვენი ყურადღება და შემოქმედებითი ნიჭი მთელი ადამიანის, ანუ შექმნას ჩაბღუჯვა.

როდესაც ამას ჩავუფიქრდები ხოლმე, ერთი მოთხრობა მაგონდება: მაიმუნების ერთი მგეშავი გაემგზავრა აფრიკას მისთვის საჭირო მხეცების შესაძენად. მას ასობით სხვადასხვა ჯიშის მაიმუნები უჩვენეს ასარჩევად და მერე იცით რა გზას დაადგა, რომ მათ შორის უფრო შესაფერი ცოცხალი მასალა აერჩია დასაგეშად? მგეშავი ცალკეულ მაიმუნს ამოარჩევდა და ცდილობდა რაიმე საგნით დაეინტერესებინა იგი: ან ჭრელი ჭყეტელა ცხვირსახოცით, რომელსაც თვალებში უფრიალებდა, ან რაიმე ჟღარუნათი, რომელიც ართობდა მაიმუნს თავისი ბრჭყვიალით ან ხმაურით მას შემდეგ, როგორც კი მაიმუნი დაინტერესდებოდა ნივთით, მგეშავი ცდილობდა სხვა რაიმე ნივთით გაერთო იგი. პაპიროსით ან კაკლით, თუ ასეთი ხერხით გაიმარჯვებდა და მაიმუნი ადვილად გადაიტანდა თავის ყურადღებას ჭრელი ცხვირსახოციდან ახალ ნივთზე, მგეშავი სწუნობდა ასეთ ეკზემპლარს; ხოლო თუ პირიქით, მიუხედავად წუთიერი გართობისა ახალი ობიექტით ის მაინც უბრუნდებოდა წინანდელ საგანს ანუ ცხვირსახოცს და ეძებდა მას, ცდილობდა ამოეღო იგი ჯიბიდან, მგეშავი უსათუოდ შეიძენდა ყურადღებიან მაიმუნს, იმ მოტივით, რომ მას საკმაოდ მოეპოვება გადაბმულობა ანუ ჩაბღუჯვა.

ჩვენც ასევე ვსჯით ჩვენი შეგირდების სცენიური ყურადღებისა და თანაზიარობის შესახებ ჩაბღუჯვის ძლიერებისა და ხანგრძლივობის მიხედვით. გირჩევთ—გამოიმუშავოთ იგი თქვენში.

ერთი წუთის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძე განაგრძობდა ახსნას:

— მე წამიკითხავს რომელიღაც წიგნები, რომელთა მეცნიერულობაშიც ვერ ვაგებ

პასუხს, თითქოს მოკლულს თვალებში აღბეჭდოდეს მკვლელის სახე. წარმოიდგინეთ, თუ ეს ასეა: როგორღა უნდა ყოფილიყო ძლიერი ჩასხივების პროცესის დროს.
რაიმე ხელსაწყოთი რომ შესაძლებელი იყოს სხივაღქმისა და გამოსხივების პროცესის დანახვა, რომელიც სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის მოხდება შემოქმედებითი აღმავლობის დროს წარმოუდგენელი უნდა იყოს ჩვენთვის, როგორ უძლებს ჩვენი ძარღვები დენის იმ მოზღვავებას, რომელსაც ჩვენ მსახიობები ვუგზავნით მაყურებელთა დარბაზს და ავითვისებთ უკანვე ათასი ცოცხალი პარტერში მჯდომი ორგანიზმისაგან.
რა ბუმბერაზობას უნდა წარმოვადგენდეთ, რომ ჩვენი განსხივებით მოვიცვათ ისეთი სივრცე, როგორიც ჩვენი დიდი თეატრია! წარმოუდგენელია! საბრალო მსახიობი დარბაზის დასაპყრობათ მას სჭირია მოიცვას იგი თავისი საკუთარი გრძნობის ან ნებისყოფის უხილავი დენით...
რატომ არის ძნელი დიდ სცენაზე თამაში? იმიტომ კი არა, რომ ხმა უნდა დაჭიმო, გაძლიერებული უნდა იმოქმედო. სრულიადაც არა! ეს სულ უბრალოა. ვისაც სცენაზე ლაპარაკი ეხერხება, მისთვის არ არის ეს საშიში, ძნელია გამოსხივება.
დღეს რომ სახლში ვბრუნდებოდი გაკვეთილის შემდეგ, ასე მეგონა, ყველა შემხვდური არანორმალურად მთვლიდა. საქმე ის არის, რომ მთელი გზის მანძილზე ჩასხივებისა და გამოსხივების ვარჯიშს ვაწარმოებდი. ცოცხალ ადამიანებზე ვერა ვბედავდი ამას, ამიტომ უსაგნო საგნებით ვკმაყოფილდებოდი. ჩემი ვარჯიშის უმთავრეს ობიექტს შეადგენდა ბეწვეულის მაღაზიაში გამოფენილი ფიტულები აქ მთელი სამხეცე იყო ვებერთელა დათვი დიდი ტაბაკით თათებში, მელია, მგელი, ციყვი. ყველა მათ ჩავეხმაურე ინტიმური დაახლოებით და ვცადე ტყავის მეშვეობით შევჭრილიყავ მათ წარმოსახვით სულში, გამომეწოვა იქიდან რაიმე და ჩამესხივებია ჩემში. მე ისე ვცდილობდი ამომეწოვა ფიტულიდან „ცუდუღელა“ რომ გადავხრიდი უკან თავს, კისერს და მთელ სხეულს, – თითქმის ჩემს ზურგით მდგომი დოყლაპია მაყურებლებიც კი დავხიე უკან; მაგრამ აქვე მომაგონდა, რომ არკადი ნიკოლოზის-ძე არ გვირჩევდა გადამლაშებას, შემდეგ მომთვინიერებელივით ვაჰიპნოტიზირებდი მხეცებს და ვცდიდი ჩემს თავს: ყალყზე შემდგარი ასეთი დათვი რომ მოდიოდეს ჩემზე იერიშით, შევძლებდი თუ არა მის შეჩერებას ჩემი ნებისყოფის ჩასხივებით თვალებსა და პირში? ჩემს მიერ გამოსხივების დროს ისე გავიწიე ობიექტისაკენ, რომ ცხვირით დავეტაკე ვებერთელა ფანჯრის ჭუჭყიან მინას, ვცდილობდი იმდენი მიმეცა ობიექტისათვის, რომ პირიდან ღებინების მსგავსი რამ გრძნობა განვიცადე. თვალებიც ისევე გადმოვარდნას აპირებდნენ ორბიტიდან.
„არა! – ვაკრიტიკებდი ჩემს თავს. – ასეთ მძიმე სამუშაოს შეიძლება უფრო ამონთხევა და ჩანთხევა ვუწოდოთ, ვიდრე ჩასხივება და გამოსხივება“
„ფრთხილად! ფრთხილად! – როგორც ტორცოვი ამბობს. – რა საჭიროა ასეთი დაძაბულობა!“
ხოლო – როდესაც შევასუსტე ჩასხივება და გამოსხივება მაშინვე გაქრენ ყოველივე ფიზიკური შეგრძნობანი რომელიღაც გამომდინარისა ჩემგან ან კიდევ, პირიქით შემდინარებისა ჩემში. სასწრაფოდ შევწყვიტე ჩემი ცდები, რადგან ვიგრძენ, რომ საკმაო მაყურებლებს მოვუყარე თავი. მაღაზიიდან ხუთიოდე კაცი, ალბათ ნოქრები და მყიდველები მომჩერებოდნენ და იღიმებოდნენ., ალბად შეამჩნიეს ჩემი ცდები, რომელნიც სასაცილოდ მოეჩვენათ. მაგრამ სხვა მაღაზიაში მე კვლავ ჩავატარე ცდები.
ამჯერად ტოლსტოის ქანდაკება გამოვიყენე ობიექტად.

გოგოლის ძეგლის წინ ჩამოვჯექი და კიდევ ვცადე ჩემი ჩაბღუჯვა. მოვისურვე ისე „ჩამებღუჯა“ თვალებით ეს ბრინჯაოს მონუმენტი და ისე მომეზიდნა ჩემსკენ, რომ წამომდგარიყო ის სავარძელში.
მაგრამ მალე თვალები მეტკინა ფიზიკური ჭყეტისაგან. ამას გარდა კრიტიკულ მომენტში ჩემი თვალები ერთი ნაცნობის თვალებს შეხვდნენ.
– რა დაგემართათ, ცუდათ ხომ არა გრძნობთ თავს? – შემეკითხა თანაგრძნობით.
– დიახ, საშინლად მტკივა თავი, – ვუპასუხე, ჭარხალივით გავწითლდი და არ ვიცოდი როგორ დამეღწია თავი უხერხული მდგომარეობისათვის.
ყოვლად დაუშვებელია ასეთ დაძაბულობამდე მისვლა!“ – გადავწყვიტე ჩემთავად.

. . . . . 19 წ..

დღევანდელ გაკვეთილზე არკადი ნიკოლოზის-ძე ამბობდა:
– თუ გამოსხივებისა და სხივაღქმის პროცესი ასეთ დიდ როლს თამაშობს სცენიურ თანაზიარობაში, იბადება კითხვა არ შეიძლება ტექნიკურად დავეუფლოთ მათ? არ შეიძლება ჩვენი სურვილასამებრ გამოვიწვიოთ ისინი? ამ მხრივაც ხომ არ არსებობს ჩვენში რაიმე ხერხი ან აღმგზნები განსხივებისა და სხივაღქმის უხილავი პროცესები ხოლო მათი მეშვეობით თვით განცდების გამაძლიერებელი?
თუ შეუძლებელია სვლა შინაგანიდან გარეგანისაკენ, იმ შემთხვევაში გარეგანიდან შინაგანისაკენ მიემართებიან. აქ ჩვენ ვსარგებლობთ ორგანული კავშირით სხეულსა და სულს შორის. ამ კავშირის ძლიერება იმდენად ბუმბერაზულია, რომ თითქმის მკვდრებს აღადგენს ხოლმე ის. მართლაც, სიცოცხლის ნიშნებსა და მაჯისცემას შემწყდარ დამხრჩვალს, მეცნიერებით დადგენილ ისეთ მდგომარეობაში ჩააყენებენ ხოლმე და ისე ამოძრავებენ ხელოვნურად, რომ სასუნთქ ორგანოებს აიძულებენ მექანიკურად ჩაისუნთქონ და ამოისუნთქონ ჰაერი, ეს სრულიად საკმარისია სისხლის მიმოქცევისა და სხეულის მთელი ორგანოების ასამოქმედებლად. ამასთან განუყრელი კავშირით, აღსდგება თვით სიკვდილის პირას მისული დამხრჩვალი „ადამიანის სულის ცხოვრებაც“.
– განსხივებისა და სხივაღქმის ხელოვნურად გამოწვევის დროს სცენაზე იმავე პრინციპით სარგებლობენ: თუ შინაგანი თანაზიარობა თავისთავად არ აღიგზნება – მას გარედან მიუდგებიან, – განმარტავდა ტორცოვი. – ეს გარედან დახმარება აღაგზნებს თავიდან ჩასხივებისა და გამოსხივების პროცესებს, ხოლო შემდეგ თვით განცდასაც.
საბედნიეროდ, როგორც მალე დაინახავთ ახალი აღმგზნებელი შეიძლება ტექნიკურად გადამუშავდეს.
ახლა მე გიჩვენებთ, როგორ უნდა ისარგებლოთ მით.
არკადი ნიკოლოზის–ძე ჩამომიჯდა წინ და მაიძულა დამესახა ამოცანა, მისი გამამართლებელი სიჩქური და თანაზიარობა მთელი განაცადით. ამისათვის ნება მომეცა მესარგებლა სიტყვით, მიმიკით, მოძრაობით, ყველაფრით, რაც კი ხელს უწყობს თანაზიარობას. მასთან არკადი ნიკოლოზის – ძე მოითხოვდა ყურადღება მიმექცია ჩასხივებისა და გამოსხივების შემდინარე და გამომდინარე დენის ფიზიკური შეგრძნობისათვის.
დიდხანს გაგრძელდა წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობა, რადგან ვერ დავიჭირე ის, რასაც ტორცოვი მოითხოვდა ჩემგან, ხოლო როდესაც ეს შევძელი--თანაზიარობაც აიწყო, არკადი ნიკოლოზის-ძემ მაიძულა ინტენსიური თანაზიარობა სიტყვით და

მოქმედებით და ამასთან მიყურადება ფიზიკური შეგრძნობისადმი. ამის შემდეგ ამიკრძალა ლაპარაკი და მოქმედება და წინადადება მომცა თანაზიარობის გაგრძელებისა მხოლოდ გამოსხივებით.
მაგრამ, სანამ თავის კალაპოტში ჩადგებოდნენ ფიზიკური გამოსხივება და ჩასხივება თავისთავად და თავისთვის საკმაო შრომა დაგვჭირდა, ხოლო როდესაც ესეც აიწყო, არაკადი ნიკოლოზის-ძე შემეკითხა, როგორ ვგრძნობ თავს.
– ტუმბოსავით, რომელიც მხოლოდ ჰაერს ამოწურავს წყალსატევიდან, ვიმასხრე ჩემის მხრივ. – გამომდინარე დენის შეგრძნობას განვიცდიდი, უმთავრესად თვალებიდან და, შესაძლებელია, სხეულის იმ ნაწილიდანაც, რომელიც თქვენსკენ იყო მობრუნებული – განვუმარტე მე.
– მაშ, მანამდე განაგრძეთ ჩემდამი ფიზიკური და მექანიკური გამოსხივება, სანამ შესაძლებლობა გექნებათ. მიბრძანა მან.
– მაგრამ დიდხანს არ გაგრძელდებოდა ეს და სულ ჩქარა შევსწყვიტე „ეს უაზრო მეცადინეობა“ როგორც მე ის მოვნათლე.
– ნუთუ არ გინდოდათ მისი გააზრება, შინაარსის შთაბერვა? შემეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე. – ნუთუ შინაგანი გრძნობა არ გიკარნახებდათ დახმარებას? ნუთუ ემოციური მეხსიერება არ შემოგთავაზებდათ რომელიმე შემთხვევით განცდას იმისთვის, რომ გესარგებლათ ფიზიკური გამოსხივების შექმნილი დენით? – აღარ მეშვებოდა ტორცოვი.
– თუ, რაც არ უნდა იყოს, მაიძულებენ ფიზიკური გამოსხივების მექანიკურ გახანგრძლივებას, იმ შემთხვევაში ძნელი იქნება ჩემთვის გვერდი ავუხვიო გააზრებულ მოქმედებას. სხვანაირად დამჭირდება მასალა გამოსასხივებლად ჩემგან ან ჩასასხივებლად ჩემში, მაგრამ სად არის ამის სათავე? – ვეკითხებოდი ჩემს თავს.
– ის მაინც გადმომეცით, რასაც ამჟამად გრძნობთ, ან განცვიფრება, უმწეობა, ან სხვა გრძნობა გამოძებნეთ თქვენში, – მირჩევდა ტორცოვი.
ასეც მოვიქეცი. როდესაც შეუძლებელი შეიქნა ჩემთვის უშინაარსო ფიზიკური გამოსხივების გაგრძელება ვეცადე ტორცოვისათვის გადამეცა ჩემი წყენა და ბრაზი.
„მომწყდი თავიდან! რას ჩამაცივდი! რას მაწამებ?“ – თითქოს ახმაურდნენ ჩემი თვალები.
– როგორ გრძნობდით თავს? – კიდევ შემეკითხა ტორცოვი.
– ტუმბოსავით რომელსაც წყლით სავსე ვარცლი შეუდგეს და რომელსაც საშუალება მიეცა ჰაერის მაგიერ წყალი ამოესროლა, – კვლავ ვიოხუნჯე.
– ამგვარად თქვენი უაზრო ფიზიკური გამოსხივება გააზრებულ და მიზანშეწონილად გადაიქცა, – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
იმავე ცდების განმეორების შემდეგ ვარჯიში ჩაატარა აგრეთვე სხივაღქმის მხრივ – ის იმავე პროცესს წარმოადგენს მხოლოდ შებრუნებით. ამიტომ აღარ ავწერ მას, აღვნიშნავ მხოლოდ ერთ ახალ მომენტს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ჩემს ვარჯიშში. საქმე ის არის, სანამ ჩავასხივებდი რასმე ჩემში, საჭირო შეიქნა „მომესინჯა“ ტორცოვის სული ჩემთ თვალების უხილავი ბრჭყალებით და მომეძებნა მასში ის, რის ჩასხივებაც შესაძლებელი იყო ჩემში.
ამისათვის საჭირო შეიქნა უყურადღებოთ დავკვირვებოდი და, ასე ვთქვათ არსებაში ჩავძვრენოდი იმ განწყობილებას, რომელსაც განიცდიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე. – ხოლო შემდეგ ვცდილიყავ გადაბმის შექმნას.
– როგორც ხედავთ, არც ისე ადვილია გამოიწვიოთ სცენაზე მექანიკური გზით განსხივება და სხივაღქმა როდესაც ისინი არ წარმოიშვებიან თავისთავად,

ინტუიტურად, როგორც ეს ცხოვრებაში ხდება, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის ძე. – მაგრამ იმით განუგეშებთ, რომ სცენაზე, როლის შესრულების დროს, ეს პროცესი უფრო ადვილად მოხდება, ვიდრე ვარჯიშის დროს და გაკვეთილზე.
აი რატომ ხდება ეს: ამ წუთას სასწრაფოდ უნდა მოგეძებნათ რაღაც შემთხვევითი გრძნობა, რომ მისი შემწეობით ხელი შეგეწყოთ ჩასხივებისა და გამოსხივების პროცესისათვის, მაგრამ სცენაზე უფრო ადვილად და უბრალოდ მოხდება იგივე პროცესი. ასე საჯარო გამოსვლის მომენტში უკვე გარკვეულია ყველა საგულისხმო ვითარება უკვე ახსნილია ყველა ამოცანა, ხოლო გრძნობა მომწიფებულია როლისათვის და მხოლოდ შემთხვევას ელის, რომ გამოვლინდეს და გადმოხეთქოს საზღვრები. საკმარისია სრულიად უმნიშვნელო ბიძგი და როლისათვის დამზადებული გრძნობები თავისთავად გადმოხეთქავს უშრეტ ნაკადად.

როდესაც რეზინის წელათი ამოსცლიან წყალს აკვარიუმიდან, მხოლოდ ერთხელ უნდა გამოსწოვონ ჰაერი, შემდეგ კი თავისთავად მომდინარეობს წყალი. ასევე ხდება გამოსხივების პროცესში: მიეცით ბიძგი, გზა გაუხსენით განსხივებას და გრძნობა თავისთავად მოედინება შიგნიდან.
– მაშ რომელი ვარჯიშით გამომუშავდება განსხივებისა და სხივაღქმის პროცესი? – ვეკითხებოდით მოსწავლენი.
– სწორედ იმ ორი ვარჯიშით, რომლებიც თქვენ ახლა ჩააატარეთ.
პირველი ვარჯიში იმაში მდგომარეობს, რომ აღმგზნების დახმარებით გამოიწვიოთ თქვენში რაიმე ემოცია (გრძნობა) და გადასცეთ ის მეორე პირს. ამასთან თქვენ ფიზიკურ შეგრძნობასაც მოუსმინეთ, იმავე წესით მიეჩვიეთ სხივაღქმის შეგრძნობასაც გამოიწვევთ რა მას ბუნებრივად და აღნიშნავთ სხვასთან თანაზიარობის მომენტში.

მეორე ვარჯიში: ეცადეთ გამოიწვიოთ თქვენში განსხივებისა და სხივაღქმის ერთი ფიზიკური შეგრძნობა, ემოციური განცდის გარეშე, თორემ კუნთების უბრალო დაძაბულობა შეიძლება ჩასხივებისა და გამოსხივების შეგრძნობად მიიჩნიოთ როდესაც ფიზიკური პროცესი აწყობილი იქნება, შეუფარდეთ მას თქვენს არსებაში რომელიმე გრძნობა მისი გამოსხივების ან ჩასხივებისათვის. მაგრამ გიმეორებთ გაუფრთხილდით ძალდატანებას და ფიზიკურ დაძაბულობას. გამოსხივება და ჩასხივება უსათუოდ ადვილად, თავისუფლად და ბუნებრივად წარმოებს, ყოველგვარი ფიზიკური ენერგიის დაუხარჯავად. ამასთან გეტყვით, რომ ახალი ხერხი დაგეხმარებათ ობიექტისადმი ყურადღების მიმართვასა და განმტკიცებაში, რადგან მტკიცე ობიექტის გარეშე შეუძლებელია განსხივება.
მხოლოდ განმარტოებით ნუ აწარმოებთ ასეთ ვარჯიშს, საკუთარ თავზე ან წარმოსახვით პიროვნებასთან. ეთანაზიარეთ მხოლოდ ცოცხალ ობიექტს, რომელიც ნამდვილად არსებობს ცხოვრებაში სინამდვილეში გიდგათ გვერდით და ნამდვილად სურს აითვისოს თქვენი გრძნობები, თანაზიარობა ურთიერთობას მოითხოვს, ნურც ვარჯიშს აწარმოებთ განმარტოებით, ივანე პლატონის-ძის დაუსწრებლად. გამოცდილი თვალია საჭირო, რომ არ იღრძოთ და სულ უბრალო კუნთების დაჭიმვა ჩასხივებისა და გამოსხივების შეგრძნობად არ მიიჩნიოთ. ეს ისევე საშიშია, როგორც ყოველგვარი ღრძობა.
– ღმერთო ჩემო რა სიძნელეებია! – წამოვიძახე მე.
– განა ის ძნელია, რაც ნორმალური და ჩვეულებრივია ჩვენი ბუნებისათვის უკვირდა არკადი ნიკოლოზის-ძეს. თქვენ სცდებით, ნორმალურს ყოველთვის ადვილად მიაღწევს კაცი. უფრო ძნელია მიაჩვიოთ თავი თქვენი ბუნების ღრძობას.

ამიტომ შეისწავლეთ მისი კანონები და მოითხოვეთ მისგან ის, რაც ბუნებრივია მისთვის. გიწინასწარმეტყველებთ, რომ დადგება დრო, როდესაც თქვენ არ შეგეძლებათ სცენაზე მდგომ პარტნიორთან ერთად არ დაუკავშირდეთ მას შინაგანი თანაზიარობის დენით, გადაბმით ან ჩაბღუჯვით, რაც ასე ძნელი გგონიათ ამჟამად.
კუნთების მოდუნება, ყურადღება, საგულისხმო ვითარება და სხვ. ასევე გეძნელებოდათ, მაგრამ ახლა ისინი აუცილებელი შეიქნენ.
ამიტომ კმაყოფილი იყავით, რომ თქვენი ტექნიკა გაამდიდრეთ ახალი და დიდი მნიშვნელობის თანაზიარობის აღმგზნებით, ესე იგი განსხივებითა და სხივაღქმით.

XI. მსახიობის შეგუება და სხვა ელემენტები, თვისება, უნარი და ნიჭი.

. . . . . 19.. წ.

კლასში შემოსვლისას, არკადი ნიკოლოზის ძემ წაიკითხა რახმანოვის მიერ დაკიდული პლაკატი – „შეგუება“, მოგვილოცა ახალი ეტაპი, გამოუძახა ვიუნცოვს და ასეთი ამოცანა მისცა:
– თქვენ ქალაქ გარეთ გინდათ წასვლა ნაცნობებთან, სადაც სასიამოვნო დროს გატარება მოგელით. მატარებელი ორ საათზე გადის, ახლა კი პირველია. ადრიანად გაპარვა უნდა მოახერხოთ. ძნელი ის არის, რომ უნდა მოგვატყუოთ არამც თუ მე, ყველა ამხანაგებიც კი. აბა, რას იზამთ?
– თავს მოგაჩვენებთ მოწყენილად, მწარე ფიქრებში გართულად, ავადმყოფად, – ვურჩიე ჩემის მხრივ, – ისე, რომ ყველანი გეკითხებოდნენ: „რა დაგემართა?“ შეიძლება ისეთი არაჩვეულებრივი რამ მოჩმახო, რომ ყველამ დაგიჯეროს. ამ შემთხვევაში, ძალაუნებურად გაგანთავისუფლებენ ავადმყოფს.
– აი, ეს მესმის! ჩინებულია! – უცებ გამოცოცხლდა ვიუნცოვი და სიხარულით ისეთი ფერხული ჩამოუარა, რომ კალმით ვერ აღწერ.
მაგრამ... მესამე თუ მეოთხე კუნტრუშზე ფეხი გაუსხლტა, ტკივილისაგან ერთი შეჰკივლა და მოხრილი ფეხით გაქვავდა ერთ ადგილს სახედაღრეჯილი.
პირველად ჩვენ გვეგონა, რომ გვატყუებდა, რომ სწორედ ამაში მდგომარეობდა მისი თამაში. მაგრამ ის ნამდვილად იტანჯებოდა და მეც დავუჯერე, წამოვდექი მისახმარებლად, მაგრამ ... დავეჭვდი. დანარჩენები სცენაზე აცვივდნენ. ვიუნცოვი ხელის დაკარების ნებას არ აძლევდა არავის, თვითონ სცადა ფეხის დადგმა, მაგრამ ტკივილისაგან ისე შეჰკივლა, რომ მე და არკადი ნიკოლოზის-ძემ ერთიმეორეს გადავხედეთ, თითქოს თვალებით ვეკითხებოდით ერთიმეორეს – მართალია ის, რაც სცენაზე ხდება, თუ ეს მისტიფიკაციაა? დიდის სიფრთხილით წაიყვანეს გასასვლელისაკენ. ორივე მხარში შეუსხდნენ ამხანაგები და ის მხოლოდ ჯანსაღი ფეხით მიაბიჯებდა. ფეხაკრეფით, დიდი სიფრთხილით და მზრუნველობით მიჰყავდათ. მაგრამ ვიუნცოვმა უცებ კამარინსკი ჩამოურბინა და გადაიკისკისა.
– ნახეთ!? მართლაც და განვიცადე! გენიალურად! სწორედ ისე, როგორც საჭირო იყო! – და მის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა.
სამაგიეროდ ოვაციები გაუმართეს ვიუნცოვს, ხოლო მე ერთხელ კიდევ ვიგრძენი მისი ნიჭი.
– იცით რისთვის უკრავდით თქვენ მას ტაშს? – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის

ძემ და თვითონვე გვიპასუხა: – იმისათვის, რომ საუცხოვო შეგუება მოძებნა და მოხერხებულად შეასრულა ის.
ამ სიტყვას – შეგუებას – ჩვენ მომავალში ვუწოდებთ ყოველგვარ შინაგან და გარეგან მოხერხებულებას, რომელთა შემწეობით ადამიანები შეეწყობიან ერთიმეორეს თანაზიარობს დროს და დაეხმარებიან ობიექტზე ზემოქმედებაში.
– რას ნიშნავს „შეეწყობიან“? – ვეკითხებოდით მოსწავლენი.
– ეს იმას ნიშნავს, რაც ახლა ვიუნცოვმა გააკეთა: გაკვეთილიდან რომ ადრე წავიდეს, ის მოხერხებულობის დახმარებით შეეწყო, – აგვიხსნა ტორცოვმა.
– მე თუ მკითხავთ, მან გაგვათამაშა ყველანი! –წამოიძახა ვიღაცამ.
– და მერე მაგ გათამაშების გარეშე დაუჯერებდით მას? – შეგვეკითხა არკადი ნიკოლოზის ძე. – ეშმაკობა იყო საჭირო მიზნის მისაღწევად, რომ სკოლიდან წასულიყო. ვიუნცოვმა გადაწყვიტა წასვლა და მოტყუება იმიტომ, რომ შეეწყო პირობებს, საგულისხმო ვითარებას, რომლებიც ხელს უშლიდნენ მის წასვლას.
– მაშ, შეგუება – იგივე მოტყუება ყოფილა? – აღარ ეშვებოდა გოვორკოვი.
– ზოგიერთ შემთხვევაში მოტყუებაა; სხვა დროს შეგუება შინაგან შეგრძნობათა ან ზრახვათა თვალსაჩინო დასურათებაა; ზოგჯერ შეგუება გეხმარება მიიზიდო იმისი ყურადღება, ვისთანაც გსურს თანაზიარობა; ზოგჯერ მხოლოდ სხვას გადასცემს იმ უხილავსა და მხოლოდ შენაგრძნობს, რასაც ვერ დააბოლოვებ სიტყვებით და ა. შ.
როგორც ხედავთ შეგუების შესაძლებლობები და ფუნქციები მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანია.
აი, მაგალითად: წარმოიდგინეთ, ნაზვანოვ, რომ თქვენ დიდი პოსტი გიჭირავთ, ხოლო მე მთხოვნელი ვარ. თქვენი დახმარება მჭირია. მაგრამ თქვენ სულ არ მიცნობთ. ამიტომ მიზნის მისაღწევად როგორმე უნდა გამოვჩნდე მთხოვნელთა შორის.
მაგრამ, როგორ შევძლო თქვენი ყურადღების მიპყრობა და დაუფლება? როგორ განვამტკიცო ოდნავ წარმოშობილი კავშირი და თანაზიარობა? როგორ ვიმოქმედო თქვენზე, რომ ჩემთვის სასარგებლო განწყობილება გამოვიწვიო თქვენში? რა საშუალებით ვიმოქმედო თქვენს გონებასა, გრძნობასა, ყურადღებასა და წარმოდგენაზე? როგორ ავაჩუყო გავლენიანი ადამიანის გული?
აი, თუ ის თავისი შინაგანი თვალთახედვით დაინახავს ჩემი სავალალო ცხოვრების პირობებს, თუ ის თავის წარმოდგენაში შექმნის სურათს, თუნდა სულ მცირედაც რომ ემსგავსებოდეს საშინელ სინამდვილეს, იმ შემთხვევაში დაინტერესდება ჩემით, გულს გამიხსნის ჩემთან ურთიერთთანაზიარობისათვის. ხსნა უეჭველია! ხოლო სხვის სულში ჩასაწვდომად, მისი ცხოვრების განსაცდელად საჭიროა შეგუება.
მისი შემწეობით ჩვენ ვცდილობთ, რათა უფრო თვალსაჩინოდ გამოვავლინოთ ჩვენი შინაგანი გრძნობა და საერთო განწყობილება.
მაგრამ სხვა შემთხვევაში, იმავე შეგუების მეოხებით ჩვენ ვფარავთ, ვნიღბავთ ჩვენს გრძნობასაც და ჩვენს საერთო განწყობილებასაც. თავმოყვარე, ამაყი ადამიანი ცდილობს თავაზიანად მოგაჩვენოს თავი, რომ შენიღბოს თავისი შეურაცყოფა. გამომძიებელი დაკითხვის დროს მოხერხებულად მალავს შეგუებით თავის დამოკიდებულებას დასაკითხავ დამნაშავისადმი.
შეგუება – ერთი უმთავრესი ხერხთაგანია ყოველგვარი თანაზიარობისა, თვით განმარტოებულისათვისაც კი, რადგან ის თავის თავსაც და თავის სულიერ განწყობილებასაც უნდა შეეგუოს, რომ დაარწმუნოს თავისი თავი.
რამდენადაც რთულია ამოცანა და გადასაცემი გრძნობა, იმდენად მხატვრული და დახვეწილი უნდა იყოს შეგუებაც, იმდენად ნაირფეროვანია მისი ფუნქციები და

სახეობა.
– უკაცრავად, მაგრამ, – შემეკითხა გოვორკოვი, – ყოველივე ამისათვის არსებობს სიტყვები.
– თქვენ დარწმუნებული ხართ, რომ სიტყვებით ამომწურავად გადასცემთ განცდის ყოველ წვრილმანს? არა, თანაზიარობის დროს საკმარისი არ არის მხოლოდ სიტყვები; ისინი ერთობ ოქმისებური არიან, უსულონი. მათ გასაცხოველებლად გრძნობაა საჭირო, ხოლო მის გამოსავლინებლად და ობიექტისათვის გადასაცემად საჭიროა შეგუება, ის შეავსებს სიტყვებს, სრულყოფს დაუმთავრებელს.
– მაშინ, რამდენადაც მრავალრიცხოვანი ყოფილა შეგუება, იმდენად უფრო ძლიერი და სრული ყოფილა თანაზიარობა? – შეეკითხა ვიღაც.
– საქმე შეგუების ღირსებაშია და არა მის რაოდენობაში.
– მას რაღა ღირსება სჭირია სცენისათვის? – მსურდა გამეგო.
– ის მრავალფეროვანია. ყველა მსახიობს თავისი საკუთარი, ორიგინალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი შეგუება აქვს. სულ სხვადასხვა წარმოშობისა და ღირსების. ცხოვრებაშიც ხომ ასეა. მამაკაცები, ქალები, მოხუცები, ბავშვები, მედიდურნი, თავმდაბალნი, ბრაზიანნი, კეთილნი, ფიცხნი, მშვიდი, ყველას თავისებური ნაირსახოვანი შეგუება აქვს.
ცხოვრების თითოეული ახალი პირობა, გარემო, მოქმედების ადგილი, დრო იწვევენ შესაბამის ცვლილებებს და შეგუებას: ღამით, როდესაც ყველას სძინავს, რაღაც სხვანაირად ეგუები, ვიდრე დღისით, სინათლეზე და ხალხის თანდასწრებით. უცხო მხარეში მისვლისას, ადგილობრივი პირობების შესაფერ შეგუებას ეძებ.
თითოეული განცდილი გრძნობა გადაცემის დროს თავის შეუმჩნეველ თავისებურებას მოითხოვს შეგუებაში.
თანაზიარობის ყოველგვარი სახე – ურთიერთი, ჯგუფობრივი, წარმოსახვით ან უთანაურო ობიექტთან და სხვა – აგრეთვე შესაბამის თავისებურებას მოითხოვს შეგუებაში.
ადამიანები თანაზიარობენ თავისი ხუთი გრძნობის ორგანოს შემწეობით, თანაზიარობის ხილული და უხილავი გზების მეშვეობით. ანუ: თვალებით, მიმიკით, ხმით, ხელის თითების მოძრაობით, სხეულით, აგრეთვე განსხივებითა და სხივაღქმით. ამისათვის თითოეულ შემთხვევაში საჭიროა მათთვის შესაბამისი შეგუება.

ზოგიერთი მსახიობი ლამაზი შეგუებით არის დაჯილდოვებული დრამატიული განცდის სფეროში, მაგრამ მასთან ერთად სრულიად მოკლებულია იგი მას კომედიაში, ან პირიქით აღჭურვილია სათანადო შეგუებით კომედიაში და მოიკოჭლებს დრამაში.
ხშირად ისეთი მსახიობებიც არიან, რომელთაც ლამაზი განცდა აქვთ ადამიანის სულის ყოველგვარ გამოვლინებაში, საუკეთესო, სწორი შეგუების მეოხებით. მაგრამ ეს მსახიობები ხშირად დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ მხოლოდ ინტიმურ რეპეტიციებზე, როდესაც რეჟისორი და მაყურებლები ახლოს სხედან. სცენაზე გადასვლისას, რაც უფრო მკაფიო გარკვეულობას მოითხოვს, იგივე შეგუება გაფერმკრთალდება და ვეღარ შესძლებს რამპის იქით მიღწევას, ხოლო თუ მაინც გასცილდება რამპას, ბუნდოვნად და არასცენიურ ფორმებში.
ჩვენ ვიცნობთ აგრეთვე მსახიობებს მკაფიო, მაგრამ ძლიერ განსაზღვრული ოდენობის შეგუებით. ერთფეროვნების წყალობით ეს უკანასკნელნი ჩქარა კარგავენ თავიანთ ძლიერებას, სიმახვილეს და ჩლუგნდებიან.

მაგრამ ბევრია ბუნებით დაჩაგრული მსახიობი, ცუდი, ერთფეროვანი, მკრთალი თუმცა კი სწორი შეგუების მქონე. ეს ხალხი ვერასოდეს ვერ მოხვდება სცენის მოღვაწეთა პირველ რიგეში.

. . . . . 19..წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო წინა გაკვეთილზე დაუმთავრებელი განმარტება:
– თუ ადამიანისათვის ცხოვრებაში აუცილებელია შეგუებათა დაუსრულებელი რაოდენობა, სცენაზე მსახიობს მით უფრო მეტი ესაჭიროება რადგან იქ ჩვენ განუწყვეტლივ ვეთანაზიარებით და ამიტომ ყოველთვის ვეგუებით კიდეც, ამასთან დიდი მნიშვნელობა აქვს თვით შეგუების თვისებასა და მკაფიობას, კაზმულობას, შეუპოვრობას, დახვეწილობას, აკვარელობას, მოხდენილობას, გემოვნებას.
აი, მაგალითად წარსულ გაკვეთილზე ვიუნცოვის შეგუება თავხედობამდე მკაფიო იყო, მაგრამ შეიძლება მოხდეს პირიქით. ველიამინოვა, გოვორკოვ, ვესელოვსკი, აბრძანდით სცენაზე და ითამაშეთ „ფულების დაწვის“ ეტიუდი, – ბრძანა არკადი ნიკოლოზის—ძემ.
ველიამინოვა ზანტად წამოდგა სავარძლიდან, დაღვრემილი იდგა და ელოდა, თუ როდის მიმართავდნენ მის მაგალითს პარტნიორები, მაგრამ მათ არ შეუწუხებიათ თავი – მშვიდათ განაგრძობდნენ ჯდომას.
უხერხული დუმილი ჩამოვარდა.
ქანცგამოლეული ველიამინოვა ალაპარაკდა, თავისი კილოს სინაზით შესაფერადებლად მან ქალურ პრანჭიაობას მიმართა რადგან გამოცდილებით იცოდა, რომ ეს მოქმედებს მამაკაცზე, მან დახარა თვალები და გულმოდგინეთ დაუწყო ჩხირკედელაობა თეატრალური სავარძლის ლითონის ნომერს, რომ შეენიღბა თავისი განწყობილება, აწითლებული ლოყები ცხვირსახოცით დაიფარა.
დასასრული არ ეძლეოდა პაუზას, მის შესავსებად, რომ გაექარწყლებინა შექმნილი უხერხული მდგომარეობა და სახუმარო ელფერი მიეცა გაუგებრობისათვის, ძალდატანებით გამოსწოვდა თავის თავს სიცილს, მაგრამ მისი ღიმილი უფრო მწუხარებას ამჟღავნებდა.
– მოგვწყინდა! მართლაც საშინლად მოგვწყინდა! – გვარწმუნებდა მზეთუნახავი. – ოღონდ არ ვიცი როგორ გამოვთქვა. გემუდარებით მოგვეცით ახალი ეტიუდი.... და ასე ვითამაშებთ.... ისე ვითამაშებთ...სულ.... საშინელებაა!
– ვაშა! ყოჩაღ! ჩინებულია! სულ აღარ მჭირია ფულების დაწვის ეტიუდი? უიმისოდაც გიჩვენეთ თქვენ ყველა ის, რაც საჭირო იყო. – დაასკვნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
– მერე, რა გვიჩვენა? – ვეკითხებოდით ყველანი.
– აი რაა: ვიუნცოვმა თუ შეუპოვარი, მკაფიო, გარეგანი შეგუება მოგვცა, სამაგიეროდ ველიამინოვამ უფრო მოხდენილად დახვეწილი შინაგანი შეგუება დაგვიხატა, ის მოთმინებით ყველანაირად ცდილობდა ჩემი გულის მოლბობას; მან ჩინებულად ისარგებლა თავისი დარცხვენითა და ცრემლებითაც კი; სადაც კი შესაძლებელი იყო კოპწიაობდა კიდეც, რომ მიეღწია მიზნისათვის და გაემართლებინა ამოცანა, ის წამიერად იცვლიდა შეგუებას, რომ გადმოეცა ჩემთვის და მაიძულებდა ყოველ მხრივ ამეთვისებინა მის მიერ განცდილი გრძნობები.

უვარგისი აღმოჩნდა თუ მობეზრდა ერთი შეგუება, – ის მეორეს მიმართავდა, მესამეს, დაიმედებული, რომ ბოლოს მაინც წააწყდებოდა ყველაზე დამაჯერებელ, რომელიც სულში ჩასწვდებოდა ობიექტს.
საჭიროა იცოდეთ შეგუება გარემოებისადმი, დროისადმი, თითოეული ადამიანისადმი ცალკეულად.
თუ საქმე გაქვს სულელთან, უნდა შეეგუოთ მის აზროვნებას, გამოძებნო აზრის გამოთქმისა და შეგუების უფრო მარტივი ფორმა, რომელსაც სულელის აზრი და გონება მიხვდება.
ხოლო თუ, პირიქით, თანაზიარობის ობიექტი – გამჭრიახი ადამიანია, ფრთხილად უნდა იმოქმედო უფრო დახვეწილი შეგუება გამონახო, რომ არ მიგიხვდეს ეშმაკობას და თავი არ აარიდოს თანაზიარობას და ა. შ.
რამდენად მნიშვნელოვანია შეგუების როლი შემოქმედებაში, იქიდან შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ ბევრი განცდის საშუალო ძლიერების მქონე მსახიობი, მაგრამ მკაფიო შეგუებით აღჭურვილი უფრო მეტად გვაგრძნობინებს თავისი შინაგანი „ადამიანური სულის ცხოვრებას“, ვიდრე სხვა უფრო ძლიერი და ღრმა მგრძნობიარე, ხოლო უფერული შეგუების პატრონი.
ყველაზე უკეთესია შეგუების დაკვირვება ბავშვებზე, მათში უფრო მკაფიოდ გამოიხატება ის, ვიდრე მოზრდილებში.
აი მაგალითი, ჩემი ორი დისწული: უმცროსი – თვითექსპანსიაა, თვითშთაგონება, უმაღლესი სიხარულის გამოსახატავად – კოცნა საკმარისი არ არის მისთვის: კოცნა ვერ გამოხატავს მთელ მის ბედნიერებას, – სურათის გასაძლიერებლად მან უნდა გიკმინოთ უსათუოდ. ეს მისი შეგუებაა, რომელსაც ვერ ამჩნევს, მისი სურვილის გარეშე იჩენს ის თავს, აი რატომ ხდება, რომ როდესაც მისი აღტაცების მიზეზი ისე შეჰკივლებს ხოლმე ტკივილისაგან, გოგონა განცვიფრებული კითხულობს: მერე როდის მოვასწარი ასე მწარედ „კბილის გაკვრა?“
აი ქვეცნობიერებითი შეგუების ნიმუში.
ხოლო უფროსი, პირიქით, სრულიად ცნობიერებით, მოფიქრებით ირჩევს თავის შეგუებას. ის თავაზიანად მიუძღვნის თავის დაკვრას თუ მადლობას სხვადასხვა პირებს მათი პატივისცემის შესაბამისად და აგრეთვე იმის მიხედვით, თუ ვინ რა დახმარება გაუწია, მაგრამ ასეთი შეგუება არ შეიძლება ჩაითვალოს სრულიად ცნობიერებითად და აი რატომ.
შეგუებათა შექმნის პროცესში მე ორ მომენტს ვამჩნევ: 1) შეგუების არჩევანს და 2) მის შესრულებას. თანახმა ვარ, რომ დისწული ცნობიერებით ირჩევს თავის შეგუებას. ხოლო ასრულებს მას, როგორც სხვა მრავალი, უმეტესად ქვეცნობიერებით, ასეთ შეგუებას მე ვუწოდებ ნახევარცნობიერებითს.
– არსებობს კი მთლიანი ცნობიერი შეგუება? – დავინტერესდი მე
– რასაკვირველია, არსებობს... მაგრამ წარმოიდგინეთ, რეალურ ცხოვრებაში მე ვერ ვამჩნევ შეგუებას, რომლის არჩევანიც და შესრულებაც მთლიანად ცნობიერებითი იყოს.
მხოლოდ სცენაზე, სადაც ქვეცნობიერებით თანაზიარობას თითქოს სრული გამოვლინების შესაძლებლობა ეძლევა, ყოველ წუთს ვხვდები მთლიანად ცნობიერ შეგუებას.
ეს არის მსახიობის შტამპი.
– რატომ ამბობთ, რომ სცენაზე გზახსნილი აქვს ქვეცნობიერებით თანაზიარობას? – დაჟინებით მოვითხოვდი პასუხს.

– იმიტომ რომ საჯარო შემოქმედების დროს საჭიროა შემოქმედების ძლიერი, აუცილებელი ხერხები, ხოლო ორგანულ ქვეცნობიერებით შეგუებათა უმრავლესობა კი მათ რიცხვს ეკუთვნის, ისინი მკაფიო დამაჯერებელი უშუალო, გადამდებნი არიან, ამას გარდა, მხოლოდ ასეთ ორგანულ შეგუებათა შემწეობით შეიძლება გადასცეთ სცენიდან ათასობით მაყურებელს გრძნობათა თითქმის უხილავი წვრილმანი, დიდ კლასიკურ სახეთა ცხოვრებაში, მათი რთული ფსიქოლოგიის თანდართვით, ასეთ შეგუებებს პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს, მათი შექმნა და გადაცემა ხელმისაწვდომია მხოლოდ ჩვენი ორგანული ბუნებისათვის მისი ქვეცნობიერებით. ასეთ შეგუებას ვერ შეაკეთებ ვერც გონებით და ვერც მსახიობის ტექნიკით, ისინი თავისით წარმოიშვებიან ქვეცნობიერებით, გრძნობათა ბუნებრივი აღმავლობის მომენტში.

როგორი ელვარებით ბრწყინავენ სცენაზე ქვეცნობიერებითი შეგუებანი! როგორ იპყრობენ ისინი თანამოზიარეთ და იჭრებიან მაყურებელთა მეხსიერებაში! მათი ძალა მოულოდნელობაშია, სილაღეში და შეუპოვრობაში!

თვალყურს ადევნებ მსახიობის თამაშს, მის ქცევას, მოქმედებას სცენაზე და მოელი, რომ როლის ამა და ამ მთავარ ადგილას თავის რეპლიკას ხაზგასმით, ხმამაღლა, გარკვევით და სერიოზულად წარმოთქვამს. მაგრამ უცებ, ამის ნაცვლად, სრულიად მოულოდნელად, ის ლაპარაკობს ოხუნჯობით, მხიარული კილოთი, ოდნავ გასაგებად და ასე გადმოგვცემს თავის შეგრძნობათა ორიგინალობას. ეს მოულოდნელობა ისე ძლიერ მოგისყიდის და თავზარს დაგცემს, რომ როლის მოცემული ადგილის ამგვარად გადმოცემა ერთადერთ სწორად მიგაჩნია, „როგორ ვერ მივხვდი, რომ აქ სწორედ ასეთი მნიშვნელობაა დაფარული?!“ განცვიფრებულია მაყურებელი და აღტაცებაში მოდის მოულოდნელი შეგუებით.

ასეთ მოულოდნელ შეგუებას მხოლოდ დიდი ნიჭის პატრონები ფლობენ, მაგრამ ამ შესანიშნავ ადამიანებშიც ყოველთვის არ წარმოიშვებიან ასეთი შეგუებანი, არამედ შთაგონების მომენტებში, რაც შეეხება ნახევრადცნობიერებით შეგუებას, მას უფრო ხშირად ვხვდებით სცენაზე.

მე არ ვკისრულობ თითოეული მათგანის ქვეცნობიერებითი თვისების ანალიზის ჩატარებას.

ვიტყვი მხოლოდ, რომ ასეთი ქვეცნობიერებითობის მინიმალურ ნაწილაკსაც კი იძლევა თვით ცხოვრება, თრთოლა გრძნობის ასახვისა და გადაცემის დროს სცენაზე.

– მაშ თქვენ, – ვცდილობდი გამომეყვანა დასკვნა, – უარყოფთ სცენაზე ქვეცნობიერებით შეგუებას?

– ვცნობ იმ შემთხვევებში, როდესაც სხვა მიმითითებს ამას: რეჟისორი, ამხანაგი მსახიობნი, არამკითხე და ნამდვილი მრჩეველნი. მაგრამ... ასეთი ცნობიერებითი შეგუებით ფრთხილად და ბრძნულად უნდა ვისარგებლოთ.

აზრად ნუ მოგივათ მათი მიღება პირდაპირ იმ სახით როგორც გეძლევათ ის. ბრმად ნუ დაიწყებთ მათს გადმოღებას საჭირო სხვისი შეგუების გათავისებურება, დასაკუთრება, მშობლიურად, მახლობლად გარდაქმნა. ამისათვის დიდი მუშაობაა საჭირო, საჭიროა ახალი სავარაუდო გარემოებანი, მიმზიდველობა და სხვა.

ასევე უნდა მოიქცეს იმ შემთხვევაშიც – როდესაც მსახიობი შეამჩნევს რეალურ ცხოვრებაში მისი როლის შესაფერ ტიპიურ შეგუებას, მოინდომებს მის გადატანას თავის თავსა და იმ პირზე, ვის შექმნასაც აპირებს სცენაზე. ამ შემთხვევაშიც გეშინოდეთ უბრალო გადმოღების, რომელიც მსახიობს უბიძგებს გათამაშებისა და

ხელოვნებისაკენ.
თუ თქვენ თვითონ მოიფიქრეთ თქვენთვის ცნობიერებითი შეგუება, გააცხოველეთ იგი ფსიქოტექნიკის შემწეობით, რომელიც დაგეხმარებათ შთაბეროთ მას ქვეცნობიერების პატარა ნაწილაკი.

. . . . . 19..წ.

– ვიუნცოვ, წამომყევით სცენაზე და გავიაროთ ვარიანტი იმ ეტიუდისა რომელიც თქვენ უკვე ითამაშეთ ერთხელ, – უბრძანა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
მკვირცხლი ჭაბუკი სცენისაკენ გაქანდა, ტორცოვი კი ნელი ნაბიჯით გაჰყვა და თან გადმოგვჩურჩულა:
– ახლავე პროვოკაციას მოვუწყობ ვიუნცოვს! – მაშ ასე, რაც არ უნდა მოხდეს თქვენ გაკვეთილის გათავებამდე გინდათ დაიძვრინოთ თავი! ეს მთავარი, ძირითადი ამოცანა არის თქვენთვის. აბა, შეუდექით თამაშს.
ტორცოვი მიუჯდა მაგიდას და თავის საქმეს შეუდგა: ამოიღო რაღაც წერილი და დაიწყო კითხვა, გვერდით ამოუდგა მისი პარტნიორი და ჩაშტერებული ფიქრობდა ოსტატურ შეგუებაზე, რომ მისი შემწეობით ემოქმედა არკადი ნიკოლოზის – ძეზე ან მოეტყუებინა იგი.
რა ხრიკებსა და ეშმაკობას არ მიმართავდა ვიუნცოვი, მაგრამ ტორცოვი თითქოს განზრახ, ყურადღებას არ აქცევდა, რას არ სჩადიოდა ჩვენი დაუცხრომელი ჭაბუკი, რომ თავი დაეძვრინა გაკვეთილიდან. ის დიდხანს იჯდა გაუნძრევლად ტანჯული გამომეტყველებით (არკადი ნიკოლოზის-ძეს რომ გადაეხედა მისთვის უთუოდ შეიბრალებდა). შემდეგ უცებ წამოხტა და კულისებში გავარდა სასწრაფოდ, მცირე პაუზის შემდეგ შებრუნდა ავადმყოფი, არეული ნაბიჯით, თან ვითომდა ცივ ოფლს იწმენდდა ცხვირსახოცით შუბლიდან და მოშვებული დაეცა სკამზე არკადი ნიკოლოზის-ძესთან, რომელიც არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა.
ვიუნცოვი სწორად თამაშობდა და ჩვენც კმაყოფილებით გამოვეხმაურეთ დარბაზიდან.
შემდეგ თითქოს სულს ღაფავდა დაქანცულობის გამო; ბოლოს კრუნჩხვა დაიწყო, თითების მტვრევა; ის კიდეც ჩამოცოცდა სკამიდან იატაკზე და ისე გაითამაშა, რომ ჩვენ სიცილი აგვიტყდა დარბაზში
არკადი ნიკოლოზის-ძე მაინც არ გამოხმაურებია.
ვიუნცოვმა ახალი შეგუება მოისაზრა, რის გამოც ჩვენ სიცილს ვუმატებთ, ტორცოვი არც ამჯერად გამოეხმაურა და უყურადღებოდ დასტოვა მოთამაშე.
ვიუნცოვმა გააძლიერა გათამაშება და დარბაზში უფრო გაძლიერდა სიცილი, ამან უფრო გაათამამა ჭაბუკი და სულ ახალ-ახალ სასაცილო შეგუებას მიმართავდა, რომელიც ბოლოს ცირკის კლოუნობაში გადაიზარდა და ისტერიული ხარხარი გამოიწვია მაყურებელთა დარბაზში.
ტორცოვიც სწორედ ამას ელოდა.
– მიხვდით – რა მოხდა? – მოგვიბრუნდა ჩვენ, როდესაც ყველანი დავწყნარდით.
– ვიუნცოვის მთავარი ამოცანა იყო: თავი დაეძვრინა გაკვეთილიდან, მთელი მისი მოქმედება, სიტყვები, თავის მოავადმყოფება, რომ ყურადღება მიექცია და სიბრალული გამოეწვია ჩემში, წარმოადგენდნენ მხოლოდ ისეთ შეგუებებს, რომელთა მეოხებით მთავარი ამოცანა სრულდებოდა. ვიუნცოვი დასაწყისში შესაბამისად მოქმედებდა და მიზანშეწონილი იყო მისი მოქმედება, მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ

მაყურებელთა დარბაზიდან სიცილი კი მოესმა, რის გამო უცებ შეცვალა ობიექტი და ჩემდამი კი აღარ შეეცადა შეგუებას, როგორც უნდა ყოფილიყო სინამდვილეში, რადგან მე არ ვაქცევდი ყურადღებას, არამედ თქვენდამი, რომლებიც აქეზებდით მის ჯამბაზობას.

მას სულ სხვა ამოცანა გაუჩნდა: მაყურებლის გართობა. მაგრამ გამართლება ხომ უნდა მას? სად მოინახოს საგულისხმო ვითარება? მათაც ხომ უნდა შემოწმება და განცდა? ყველა ეს მხოლოდ აქტიორულად შეიძლება გაითამაშო და ვიუნცოვმა სწორედ ეს ჩაიდინა. აი რამ გამოიწვია ღრძობა.

როგორც კი მოხდა ეს, უცებ შესწყდა ნამდვილი ადამიანური განცდა და ძალაში შევიდა აქტიორული ხელოსნობა. ძირითადი ამოცანა ოინბაზობად გადაიქცა, რაც აგრერიგად უყვარს ვიუნცოვს.

ამ მომენტიდან შეგუება თვითმიზნად გადაიქცა და ვერ მიიღო მისთვის განკუთვნილი როლი, არა სამსახურებრივი არამედ მთავარი (შეგუება–შეგუებისათვის).

ხშირი მოვლენაა სცენაზე ასეთი ღრძობა. ბევრ მსახიობს ვიცნობ მშვენიერი, მკაფიო შეგუების მქონეს, რომლითაც ისინი თანაზიარობის პროცესის დასახმარებლად კი არ სარგებლობენ, არამედ იმისათვის, რომ სცენაზე გამოავლინონ თვით შეგუება და მაყურებელი გაართონ მით. ისინი, ისე როგორც ვიუნცოვი, შეგუებას დამოუკიდებელ ტრიუკად აქცევენ, დივერტისმენტის ნომრებად. ცალკე მომენტის წარმატება თავბრუს ახვევს ასეთ მსახიობს. მსხვერპლად სწირავენ როლს, რომ ხარხარი გამოიწვიონ მაყურებელში, ტაშის გრიალი, წარმატება მოიპოვონ ცალკე მომენტებში, სიტყვებსა და მოქმედებაში. ამ უკანასკნელთ ხშირად არავითარი კავშირი არა აქვს პიესასთან. შეგუების ამგვარ გამოყენებას თითქმის არავითარი აზრი არა აქვს და ზედმეტი ხდება.

როგორც ხედავთ, კარგი შეგუება ხშირად სახიფათო მაცდურობაა მსახიობისათვის, ამისათვის მრავალი მიზეზი არსებობს. მთელი როლებიც კი არის ისეთი, რომ მცდარობისაკენ მიაქანებს მსახიობს. აი, მაგალითად, ოსტროვსკის პიესაში „ერთი სისულელე ბრძენსაც კი წამოსცდებაო“ არის მოხუცი მამაევის როლი, უსაქმურობის გამო ის ყველას რაღაც ჭკუას ასწავლის მთელი პიესის მანძილზე ვისაც კი მოიხელებს, რაიმე რჩევას აძლევს. ადვილი არ არის მთელი ხუთი მოქმედების მანძილზე ერთი და იმავე ამოცანას ისახავდე მიზნად: ჭკუას ასწავლიდე და ასწავლიდე, თანაზიარობად პარტნიორთან ერთი და იმავე გრძნობებითა და აზრებით. ასეთ პირობებში ადვილად შეიძლება ერთფეროვნებაში ჩაეფლო. ამის თავიდან ასაცილებლად მამაევის როლის მრავალ შემსრულებელს თავისი ყურადღება შეგუებაზე გადააქვს და ხშირად სცვლის მას ერთი და იმავე ამოცანის (ჭკუის სწავლების) შესრულების დროს. შეგუების მუდმივ, შეუჩერებელ ცვლას ნაირსახეობა შეაქვს. ეს რასაკვირველია, კარგია. მაგრამ ცუდია ის, რომ შეგუება, თვით მსახიობის შეუმჩნევლად, უმთავრეს, ერთადერთ მზრუნველობათ გადაიქცევა.

იმ მომენტში რომ ყურადღებით განვიხილოთ ასეთ მსახიობთა შინაგანი მუშაობა, აღმოჩნდება, რომ მათი როლის პარტიტურა შემდეგი ამოცანებისაგან შედგება: მინდა მკაცრი ვიყო (იმის ნაცვლად, რომ უნდოდეს მიაღწიოს თავის მიზანს, მკაცრი შეგუების დახმარებით) ან მინდა მოსიყვარულე ვიყო, მედგარი, მძაფრი (იმის ნაცვლად, რომ სურვილი ჰქონდეს ამოცანის გადაწყვეტას მიაღწიოს მოფერებითი, მედგარი, მძაფრი შეგუების საშუალებით).

მაგრამ თქვენ იცით, რომ არ შეიძლება იყო მკაცრი თვით სიმკაცრისათვის, მოსიყვარულე თვით მოფერებისათვის, გამბედავი თვით გამბედაობისათვის.
ყველა ჩამოთვლილ შემთხვევაში შეგუება შეუმჩნევლად გარდაიქმნება დამოუკიდებელ მიზნად, რომელიც გამოაძევებს მამაევის როლის მთავარ, ძირითად ამოცანას (ჭკუა ასწავლოს).
ამ გზას თვით შეგუებათა გათამაშებამდე მივყევართ და მთლად დაგვაშორებს მიზანსა და თვით ობიექტსაც კი. ამასთან ისპობა ცხოველი ადამიანური გრძნობა და ნამდვილი მოქმედება, ხოლო ძალაში შედის აქტიორული. როგორც ვიცით, მსახიობის მოქმედების ტიპიური თავისებურება უპირველეს ყოვლისა იმაში მდგომარეობს, რომ ობიექტის – პარტნიორის სცენაზე ყოფნის დროს, მსახიობი მეორე ობიექტს გაიჩენს მაყურებელთა დარბაზში, რომელსაც იგი ეგუება.
ერთ ობიექტთან ასეთ გარეგან თანაზიარობას, ხოლო მეორესთან შეგუებას სისულელემდე მივყევართ.
მაგალითზე აგიხსნით ჩემს აზრს.
წარმოიდგინეთ რომ სახლის ზედა სართულში ცხოვრობთ, ხოლო საკმაოდ განიერი ქუჩის მეორე მხარეზე თქვენს პირდაპირ ცხოვრობს ის, ვინც გიყვართ. როგორ უნდა გამოუტყდეთ თქვენს გრძნობაში? კოცნას გაუგზავნით, გულზე დაიდებთ ხელს, აღტაცებას გამოხატავთ, დაღვრემილად, მოღუშულად მოაჩვენებთ თავს, ბალეტის მიმოდრამის დახმარებით შეეკითხებით, ხომ არ შეიძლება სტუმრად მისვლა და ა. შ. ყველა ეს გარეგანი შეგუებანი მკვეთრად უნდა გამოხატოთ თვალსაჩინოდ, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერაფერს მიხვდება თქვენს პირდაპირ მყოფი.
მაგრამ აი განსაკუთრებული, მოხერხებული შემთხვევა მოგეცათ: ქუჩაში ჭაჭანება არ არის, ის მარტოდმარტო დგას ფანჯარასთან, სახლის დანარჩენი ფანჯრები დახურულია... არაფერი არ გიშლით, რომ სასიყვარულო სიტყვა სტყორცნოთ. თქვენი ხმა ისე უნდა გაამძაფროთ, რომ ქუჩის მეორე მხარეს გაიგონონ.
ამის შემდეგ თქვენ ჩადიხართ ქუჩაში და შეხვდებით მას – ის ხელიხელგაყრილი მიჰყვება სასტიკ დედას. როგორ ისარგებლებთ შემთხვევით, რომ სულ ახლო მანძილზე გამოუტყდეთ სიყვარულში ან პაემანზე მოსვლა სთხოვოთ და დაითანხმოთ.
შეხვედრის შემთხვევის შესაბამისად, უნდა მიმართოთ ხელის ოდნავ მოძრაობას ან თვალების დახამხამებას. ხოლო თუ რამდენიმე სიტყვის თქმას მოისურვებთ, იმ შემთხვევაში ოდნავ უნდა წასჩურჩულოთ ყურში.
ყველაფერი ეს მოფიქრებული და გამოზომილი გქონდათ, რომ უცებ ქუჩის მეორე მხარეზე გამოჩნდა თქვენი დაუძინებელი მეტოქე. სისხლი აგივარდათ თავში და წონასწორობა დაკარგეთ ისეთი ძლიერი იყო თქვენში მის წინაშე გამარჯვებით სიამაყის სურვილი, რომ დაგავიწყდათ შეყვარებულის დედის იქ ყოფნა და სრულიად ჩვეულებრივი ხმით მიმართეთ სასიყვარულო სიტყვებით და ბალეტის პანტომიმა აამუშავეთ, რომლითაც სარგებლობდით შორი მანძილიდან დაკავშირების დროს. ყველა ამას მეტოქის ჯიბრზე სჩადიოდით, საბრალო გოგონა! რა დღე დააყენა დედამ თქვენი სულელური საქციელის გამო!
ნორმალური ადამიანისათვის სწორედ ასეთ წარმოუდგენელ სისულელეს სჩადის სცენაზე მსახიობთა უმრავლესობა.
აი, ერთიმეორის პირდაპირ დგანან პარტნიორები პიესაში, ისინი ეგუებიან ერთმანეთს მიმიკით, ხმით, მოძრაობით და მოქმედებით ახლო მანძილის ვარაუდით კი არა, რომელიც მათ აშორებს, არამედ იმ სივრცის ვარაუდით, რომელიც გადაჭიმულია

მსახიობსა და დარბაზის უკანასკნელ რიგს შორის. მოკლედ, სცენაზე მყოფი მსახიობები ერთმანეთს კი არ ეგუებიან, არამედ დარბაზში მყოფ მაყურებელს, აქედან წარმოიშვება ის სიყალბე, რომელიც არ სჯერათ არც თვით მოთამაშეს და არც მაყურებელს.

– უკაცრავად, მაპატიეთ, – გამოეკამათა გოვორკოვი, მაგრამ იმ მაყურებელსაც უნდა გავუწიო თუ არა ანგარიში, რომელიც სიძვირის გამო პირველი რიგის ბილეთს ვერ ყიდულობს, სადაც ყველაფერი სათანადოთ ისმის?

– უპირველეს ყოვლისა თქვენ უნდა იფიქროთ პარტნიორზე, რომელსაც უნდა შეეგუო – მიუგო არკადი ნიკოლოზის-ძემ. რაც შეეხება დარბაზის უკანასკნელ რიგებს, მათთვის არსებობს სცენაზე კარგად დაყენებული ხმის ლაპარაკის განსაკუთრებული კილო, გამომუშავებული ხმოვან და განსაკუთრებით უხმო ასოთა ბგერის მიხედვით. ასეთი დიქციით თქვენ შეგიძლიათ ილაპარაკოთ ჩუმად, როგორც ჩვეულებრივ ოთახში საუბრობთ და უკეთესად გაიგონებენ, ვიდრე თქვენ ყვირილს, მეტადრე თუ თქვენ დააინტერესებთ მსმენელს წარმოსათქმელის შინაარსით და აიძულებთ მას ჩაუკვირდეს თქვენს სიტყვებს. აქტიორული ყვირილის დროს ჩუმად წარმოსათქმელი ინტიმური სიტყვები კარგავენ თავის შინაგან აზრს და ვერ იზიდავენ მაყურებელს ჩაუკვირდნენ უაზრობას.

– კარგი, მაგრამ მაყურებელმა ხომ უნდა დაინახოს ის, რაც სცენაზე მოხდა, არ უთმობდა გოვორკოვი.

– ამისთვისაც არსებობს მტკიცე, მკაფიო, თანამიმდევნი, ლოგიკური მოქმედება, უმთავრესად თუ თქვენ დააინტერესებთ მაყურებელს და თვით მათ აიძულებთ ჩაუკვირდნენ იმას, რაც სცენაზე ხდება. ხოლო თუ მსახიობი, შინაგანი აზრის წინააღმდეგ, თავშეუკავებლად, და უაზროდ იქნევს ხელებს და მიიღებს პოზას, თუნდა ძლიერ ლამაზსაც კი, ასეთი სურათი დიდხანს ვერ მიგიზიდავს, ჯერ ერთი იმიტომ რომ, ეს არც მაყურებელს ჭირია და არც პიესის მოქმედ პირს ახასიათებს, მეორეც იმიტომ, რომ ჟესტიკულირებასა და მოქმედების ასეთი სიჭარბის დროს ისინი უმეტეს შემთხვევაში მეორდებიან და მომაბეზრებელი ხდებიან მაყურებლისათვის, მოსაწყენია ერთი და იგივეს ყურება განუწყვეტლივ. ყველა ამას იმიტომ გეუბნებით, რომ ნათელი შეიქნეს თქვენთვის ის გარემოება, თუ სცენა და საჯაროობა როგორ აშორებენ ბუნებრივ, ნამდვილ, ადამიანურ შეგუებას და გადაჰყავთ პირობით, არაბუნებრივ და აქტიორულ შეგუებაზე. მაგრამ ისინი ყოველნაირი საშუალებით, დაუნდობლად უნდა განდევნილ იქნენ სცენიდან და თეატრიდან.

. . . . . 19 წ.

– რიგში დგას შეგუებათა ჩასახვისა და გამოვლინების ტექნიკური ხერხების საკითხი, – გამოგვიცხადა კლასში შემოსვლისას არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

ამ განცხადებით ერთბაშად დაგისახა მან დღევანდელი გაკვეთილის პროგრამა.

– დავიწყებ ქვეცნობიერებითი შეგუებიდან.

სამწუხაროდ, ჩვენ არ მოგვეპოვება ქვეცნობიერების სფეროში მიდგომის პირდაპირი გზა. იმიტომ უნდა ვისარგებლოთ არაპირდაპირი გზით, მათთვის ჩვენ მრავალი აღმგზნები მოგვეპოვება, განცდათა პროცესის აღმძვრელი. ხოლო იქ, სადაც განცდა არის, უსათუოდ წარმოიშვება თანაზიარობაც და ცნობიერებითი ან ქვეცნობიერებითი შეგუებაც.

მაგრამ რა შეგვიძლია გავაკეთოთ იმ სფეროში, სადაც ვერ აღწევს ჩვენი ცნობიერება, ხელს ნუ შევუშლით ბუნებას, ნუ დავარღვევთ და ძალას ნუ დავატანთ მის ბუნებრივ გამოძახილს, როდესაც ჩვენ შევძლებთ დავიყვანოთ ჩვენი თავი ასეთ ნორმალურ ადამიანურ განწყობილებამდე – მაშინ გამოჩნდება ყველაზე უწმინდესი, ღრმად დაფარული გრძნობები და შემოქმედების პროცესიც თავისთავად სრულდება, ეს შთაგონების მომენტებია, რომლის დროსაც შეგუებანი ქვეცნობიერებით წარმოიშვებიან და ნაღდად გამოვლინდებიან გარეთ, თან თვალსა სჭრიან მაყურებლებს თავისი სხივოსნობით აი, რის თქმა შემიძლია ჯერჯერობით ამ საკითხის შესახებ.

– ნახევარცნობიერებითი შეგუების მხრივ ჩვენ სხვა პირობებში ვიმყოფებით. აქ ფსიქოტექნიკის წყალობით შეიძლება რაღაც გაკეთდეს, ვამბობ „რაღაც“ რადგან აქაც განსაზღვრულია ჩვენი შესაძლებლობანი, შეგუებათა წარმოშობის ტექნიკა ღარიბია საშუალებებით.

შეგუებათა საძიებლად ერთი პრაქტიკული ხერხი მაქვს. მაგალითით უფრო ადვილია მისი ახსნა. ველიამანოვა! გახსოვთ რამდენიმე გაკვეთილის წინათ მეხვეწებოდით შემეცვალა „ფულების დაწვის“ ეტიუდი, როდესაც სულ ერთი და იმავე სიტყვებს იმეორებდით სხვადასხვა შეგუების დროს.

სცადეთ ითამაშოთ იგივე სცენა ეტიუდის სახით, მაგრამ მასთან ისარგებლეთ არა ძველი, უკვე ნაცადი, ძალადაკარგული შეგუებით, არამედ მოძებნეთ თქვენში ცნობიერებით თუ ქვეცნობიერებით, ახალი შეგუებანი. ველიამინოვამ ვერ შესძლო ეს და, თუ არ ჩათვლით მხოლოდ ორ-სამს, დანარჩენი ყველა უკვე ძველი, გაცვეთილი შეგუებები გაიმეორა.

– სად გამოვძებნოთ სულ ახალ-ახალი? – გვიკვირდა ყველას, როდესაც ტორცოვმა ერთფეროვნება უსაყვედურა ველიამინოვას. პასუხის ნაცვლად მომიბრუნდა ტორცოვი და წინადადება მომცა:

– თქვენ სტენოგრაფისტი ხართ და ჩვენი მეოქმე. ამიტომ სიტყვა-სიტყვით ჩაწერეთ, რასაც გიკარნახებთ:

სიმშვიდე, აღელვება, გულკეთილობა, ირონია, დაცინვა, ახირება, საყვედური, ჟინი, მძულვარება, სასოწარკვეთა, მუქარა, სიხარული, დიდსულოვნება, ეჭვი, განცვიფრება, გაფრთხილება...

არკადი ნიკოლოზის-ძემ კიდევ ბევრი ჩამოთვალა ადამიანური სულისკვეთება, განწყობილება, შეგრძნობები და სხვა, რომელთაგან მთელი სია შესდგა:

– დაადეთ თითი ალალბედად რომელიმე სიტყვას, – მიმართა ველიამინოვას, – და წაიკითხეთ შემთხვევით ამორჩეული სიტყვა. მოყვანილი სიტყვის ნაჩვენები განწყობილება იყოს თქვენი ახალი შეგუება. ველიამინოვამ შეასრულა ბრძანება და წაიკითხა: დიდსულოვნება.

თქვენი ძველი უკვე ნაცადი შეგუების ნაცვლად შეიტანეთ ეგ ახალი ელფერი, გაამართლეთ შეტანილი ცვლილება და ის გადაახალისებს თქვენს თამაშს, – წინადადება მისცა ტორცოვმა.

ველიამინოვამ ადვილად მოძებნა დიდსულოვნების გამართლება და კილო. მაგრამ

პუშჩინმა ჩაშალა მისი წარმატება, მან დაიგუგუნა თავისი ბოხი ხმით დაზეთილი მანქანასავით. მასთან მისი ქონით სავსე გოლიათური ფიგურა და სახე ალივლივდა დაუშრეტელი დიდსულოვნების გამო.

ყველას გაეცინა.

– აი დამამტკიცებელთ საბუთი ახალი საღებავის ვარგისობისა იმავე ამოცანისათვის—დამაჯერებლობაა,– შენიშნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

ველიამინოვამ კიდევ დაადო თითი სიას და ამოიკითხა – ახირება. ქალური ჟინიანობით შეუდგა მუშაობას, მაგრამ ამჯერად გოვორკოვმა გააქარწყლა მისი წარმატება. მას მეტოქე არა ჰყავს კილოს გამობმაში.

აი კიდევ მეორე საბუთი ჩემი მიდგომის სისწორისა – დაასკვნა ტორცოვმა.

შემდეგ სხვა მოსწავლეებსაც ჩაატარებინა იგივე ვარჯიში.

– ადამიანის ახალი, რომელიცა გსურთ, მდგომარეობით და სულიერი განწყობილებით შეავსეთ ეგ სია,– ყველა ვარგისი აღმოჩნდება შეგუებათა ახალი შეფერადებისა და იერისათვის, თუ შინაგანად იქნებიან გამართლებული, მკვეთრი კონტრასტები და მოულოდნელობა მხოლოდ ხელს უწყობენ სხვებზე ზემოქმედების სულიერი განწყობილების გადაცემის დროს შეგუების სფეროში. მართლაც: დაუშვათ, რომ დაბრუნდით წარმოდგენიდან, რომელმაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თქვენზე... საკმარისი არ არის სთქვათ, რომ მსახიობის თამაში კარგი, დიდებული შეუდარებელი, მიუღწეველი იყო. ასეთი შექება ვერ გამოხატავს იმას, რაც თქვენ განიცადეთ, თქვენ უნდა მოაჩვენოთ თავი დათრგუნვილად, აღტკინებულად, სასოწარკვეთის უმაღლეს საფეხურამდე მისულად, რომ შეგუებას მოულოდნელი ფერადებით გადასცეთ თქვენი აღტაცება და სიხარული, თითქოს თქვენს თავს ესაუბრებით იმ მომენტებში:

ეშმაკსაც წაუღია მათი თავი, საძაგლები, მშვენივრად თამაშობდნენ!“ ან: „საზღვარი აღარა აქვს ჩემს აღტაცებას!“

ეს ხერხი გამოსადეგია დრამატიულ, ტრაგიკულ და სხვა განცდათა სფეროში მართლაც, შეგუების საღებავთა გასაძლიერებლად შეგიძლიათ მოულოდნელად გადაიკისკისოთ უკიდურეს ტრაგიკულ მომენტში და მიმართოთ თქვენს თავს:

– სასაცილოა, როგორ მდევნის და თავში მირტყამს ბედი!“ ან: „ასეთი სასოწარკვეთის ჟამს კი არ უნდა ტიროდეს კაცი, არამედ – იცინოდეს!“

ახლა ჩაუკვირდით როგორი უნდა იყოს მოქნილობა, მეტყველება, სიმახვილე. დისციპლინირება სახის, სხეულისა და ხმის ბგერის აპარატებისა, რომლებითაც უნდა გამოეხმაურო სცენაზე მსახიობის ქვეცნობიერებით ცხოვრების ყველა ამ ძნელად გადასაცემ სიზუსტეს.

შეგუება უმაღლეს მოთხოვნილებას უყენებს მსახიობის მეტყველებით საშუალებებს თანაზიარობის დროს.

ყველა ეს გავალდებულებთ სათანადოდ მოამზადოთ თქვენი სხეული მიმიკა და ხმა. ამას მე ჯერ მხოლოდ გაკვრით გეუბნებით, შეგუებასთან დაკავშირებით. დაე ამ გარემოებამ განამტკიცოს თქვენში გიმნასტიკის, ცეკვის, ფარიკაობის, და ხმის დაყენების დარგში წარმოებული მუშაობის შეგნებულობა.

* * *

გაკვეთილი დამთავრდა და ის იყო არკადი ნიკოლოზის-ძე წასვლას აპირებდა, რომ მოულოდნელად გაიხსნა ფარდა და გამოჩნდა სცენაზე საზეიმოდ მოროულ-მოკაზმული ჩვენი საყვარელი „მალოლეტკოვას სასტუმრო“ იქ ყოველი

მიმართულებით ჩამწკრივებული იყო კედლებზე სხვადასხვა სიდიდის პლაკატები წარწერით:

1. შინაგანი ტემპო-რიტმი.
2. შინაგანი დამახასიათებლობა
3. თავდაჭერილობა და დასრულებულობა.
4. შინაგანი ეთიკა და დისციპლინა.
5. სილამაზე და მიმზიდველობა
6. ლოგიკა და თანამიმდევრობა.

– პლაკატები ბევრია, მაგრამ საუბარი მათ შესახებ ჯერჯერობით ძლიერ მოკლე იქნება – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, როდესაც ჩაათვალიერა საყვარელი ივანე პლატონის-ძის წამოწყება. – საქმე ის არის, რომ ჯერ ჩვენ მთლიანად არ გაგვირჩევია შინაგანი შემოქმედებითი პროცესისათვის საჭირო ყველა ელემენტები: უნარი, ნიჭი, არტისტული მონაცემები. კიდევ დაგვრჩა ზოგი რამ, მაგრამ იბადება კითხვა შემიძლია ამჟამად საუბარი მათ შესახებ ჩემი ძირითადი მეთოდია დაურღვევლად მივუდგეთ პრაქტიკით, თვალსაჩინო მაგალითით და საკუთარი შეგრძნობით თეორიასა და მის შემოქმედებით კანონებს? მართლაც, რა გითხრათ ამჟამად უხილავ შინაგან ტემპორიტმის ან კიდევ უხილავ შინაგან დამახასიათებლობის შესახებ და თვალსაჩინოდ როგორ დაგისურათოთ მოქმედებებით ჩემი განმარტებები.

არასდროს მოვიცადოთ პროგრამის იმ საფეხურამდე, როდესაც გადავალთ თვალისათვის დასანახ გარეგანი ტემპო-რიტმისა და გარეგანი დამახასიათებლობის განხილვაზე.

მაშინ შესაძლებელი იქნება თვალსაჩინო გარეგანი მოქმედებით შევისწავლოთ და იმავე დროს შევიგრძნოთ კიდეც ისინი შინაგანად.

და შემდეგ: შემიძლია ახლა გესაუბროთ ურყევობაზე, როდესაც ჯერ ჩვენ არა გვაქვს, არც პიესა არც როლი, რომლებიც მოითხოვდნენ ასეთ თავდაჭერილობას სცენიდან გადაცემის დროს? შემიძლია ამჟამად გესაუბროთ სრულყოფის შესახებ, როდესაც არაფერი გვაქვს დასამთავრებელი?

მეორე მხრივ გითხრათ მხატვრული ან სხვა ეთიკისა და დისციპლინის შესახებ სცენაზე შემოქმედების დროს, როდესაც ბევრი თქვენგანი მხოლოდ ერთხელ გამოვიდა სცენაზე საჩვენებელ სპექტაკლში?

დაბოლოს, რა გითხრათ სცენიური სილამაზისა და მომზიდველობის შესახებ, თუ თქვენ ჯერ არ გამოგიცდიათ მათი ძალა და შემოქმედება ათასობით მაყურებელზე.

დაგვრჩა ლოგიკა და თანამიმდევრობა.

მაგრამ ვფიქრობ, – განვლილი კურსის მანძილზე იმდენი გესაუბრეთ მათ შესახებ. რომ საკმაოდ მოგაბეზრეთ თავი. მთელი პროგრამის მანძილზე ამა თუ იმ შემთხვევაში თითო-ოროლა შენიშვნით ბევრი რამ გითხარით ლოდიკისა და თანამიმდევრობის შესახებ და კიდევ ბევრს გეტყვით მომავალში.

– როდის გვესაუბრეთ თქვენ მათ შესახებ? – შეგვეკითხა ვიუნცოვი.

– როგორ თუ როდის?! – გაუკვირდა არკადი ნიკოლოზის-ძეს. – ყოველთვის ყოველ მარჯვე შემთხვევაში: მაშინაც, როდესაც ჩვენ თილისმურ „თუ რომ“-სა და საგულისხმო ვითარებას ვსწავლობდით, ლოგიკურობასა და თანმიმდევრობას მოვითხოვდი წარმოსახვით მონაგონში, ფიზიკურ მოქმედებათა შესრულების დროსაც, როგორც, მაგალითად, უფულებოდ ფულების დათვლისას მხოლოდ „ცუდუღელით“, აგრეთვე მოვითხოვდი მოქმედებაში უკიდურეს ლოგიკურობას და თანამიმდევრობას,

ყურადღების ობიექტთა განუწყვეტელი ცვლის დროსაც, „ბრანდი“-დან ამოღებული სცენის ნაკვეთებად დანაწილების დროსაც, აგრეთვე, მოვითხოვდი მკაცრ ლოგიკურობას და თანამიმდევრობას. იგივე მეორდებოდა ყოველგვარი აღმგზნებით სარგებლობის დროს და ა. შ.
ახლა ისე ვგრძნობ თავს, თითქოს ყველაფერი გითხარით, რის ცოდნაც საჭიროა თქვენთვის პირველ ხანებში ლოგიკისა და თანამიმდევრობის შესახებ. დანარჩენს თანდათანობით გეტყვით კურსის შესწავლის მიხედვით. ყველა იმის შემდეგ, რაც გითხარით, საჭიროა ლოგიკისა და თანამიმდევრობის პროგრამის ცალკე ეტაპის შექმნა? მეშინია არ გადავცდე პრაქტიკულ გზას და თეორიით არ გამოვფიტო გაკვეთილები.
აი მიზეზი, რომელიც მაიძულებს მხოლოდ გაკვრით მოვიხსენიო შემოქმედებისათვის აუცილებელი, ხოლო ჯერ კიდევ განუხილველი ელემენტები, უნარი, ნიჭი და სხვა მონაცემები. მათგან თაიგულის შესავსებად ივანე პლატონის ძემ გაგვახსენა გამორჩენილი ელემენტები. მომავალში, როდესაც თვით საქმიანობა მიგვიყვანს ყველა განუხილელ საკითხებამდე, ჩვენ ჯერ პრაქტიკულად გავარჩევთ და შევიგრძნობთ, შემდეგ კი თეორიულად შევისწავლით ჯერჯერობით გამორჩენილ თითოეულ ელემენტს.
აი, ჯერჯერობით რისი თქმა შემიძლია მათ შესახებ.
ამ ჩამოთვლით ვამთავრებ ჩვენს ხანგრძლივ მუშაობას, წარმოებულს შინაგანი ელემენტების, ნიჭის, უნარისა და არტისტული მონაცემების შესწავლის მიზნით, რაც საჭიროა შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

XII. ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელნი.

არკადი ნიკოლოზის-ძე გვეუბნებოდა:
– ეხლა როდესაც ჩვენ განვიხილეთ ჩვენი ელემენტები, უნარი, თვისებები, ფსიქოტექნიკის ხერხები შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ მომზადებულია ჩვენი შინაგანი შემოქმედებითი აპარატი. ეს ჩვენი ლაშქარია, რომლის შემწეობითაც შეგვიძლია სამხედრო მოქმედების დაწყება.
– საჭიროა სარდლები, რომლებიც წარუდგებიან ლაშქარს. ვინ არიან ეს სარდლები?
– ჩვენ თვითონ, – მიუგეს მოსწავლეებმა.
– ვინ „ჩვენ“? სად არის ეს უცნობი არსება?
– ეს ჩვენი ოცნებაა, ყურადღება, გრძნობა, – ჩამოსთვლიდნენ მოსწავლენი.
– გრძნობა! ეს ყველაზე უმთავრესია! – დაასკვნა ვიუნცოვმა.
– გეთანხმებით, საკმარისია იგრძნოთ როლი და უცებ ყოველგვარი სულიერი ძალები მზად არიან საომარი მოქმედებისათვის.
მაშ ასე, უკვე ნაპოვნია პირველი მთავარსარდალი, შემოქმედების ინიციატორი და მამოძრავებელი, ეს არის გრძნობა, – აღიარა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, მაგრამ იქვე შენიშნა: – უბედურება ის არის, რომ მას არ უყვარს ლაპარაკი და ვერც ბრძანებებს იტანს. ეს თქვენ გამოცდილებით იცით. აი რატომ არის, რომ შემოქმედებისათვის თუ

თავისთავად არ აღიგზნება გრძნობა, შეუძლებელია მუშაობის დაწყება, ამიტომ სხვა სარდალს უნდა მიმართოთ დახმარებისათვის. მერე ვინ არის ეს „მეორე“?
– წარმოსახვა უიმისოდ... ფუჭია ყველაფერი! – დაასკვნა ვიუნცოვმა.
– თუ ასეა – წარმოისახეთ რამე თქვენთვის, დაე ამოძრავდეს მთელი თქვენი შემოქმედებითი აპარატი
– რა წარმოვისახო?
– არ ვიცი.
– საჭიროა ამოცანა, თილისმური „თუ რომ“, ისეთი, რომ ... – ამბობდა თავისთვის ვიუნცოვი.
– სად რა გამოვძებნო?
– გონება, გეთაყვა, ალბათ გიკარნახებს რასმე, – მიუბრუნდა გოვორკოვი.
– თუ გონება მიკარნახებს, – იგივე იქნება სარდალი, ინიციატორი, მამოძრავებელი, რომელსაც ვეძებთ. ის დაიწყებს და წარმართავს კიდეც შემოქმედებას.
– ჩანს, წარმოსახვას არ შეუძლია სარდლობა? – შევეკითხე ცნობისმოყვარეობით.
– თქვენი თვალით ხედავთ, რომ ის თვითონ საჭიროებს ინიციატივას და ხელმღვანელობას.
– ყურადღება, – გადასწყვიტა ვიუნცოვმა
– განვიხილოთ ყურადღებაც. რაში გამოიხატება მისი ფუნქციები?
– ეს ეხმარება გრძნობას, გონებას, წარმოსახვას, ნებისყოფას, – ჩამოსთვლიდნენ მოსწავლენი.
– ყურადღება, როგორც რეფლექტორი, მიმართავს თავის სხივებს ამორჩეულ ობიექტისადმი და აინტერესებს აზრსაც, გრძნობასაც, ნდომასაც, – განვმარტავდი მე.
– ვინღა მიგვითითებს ამ ობიექტზე? – შეგვეკითხა ტორცოვი.
– გონება.
– წარმოსახვა
– საგულისხმო ვითარება.
– ამოცანები, ვიგონებდით ჩვენ.
– მაშ ისინივე ყოფილან სარდლები, ინიციატორები, მამოძრავებელნი დამწყებნი მუშაობისა; ისინივე მიგვითითებენ ობიექტზე, ხოლო ყურადღება, თუ მარტო მას არ შეუძლია ჩაიდინოს იგივე, დამხმარე როლით კმაყოფილდება.
– კარგი, ყურადღება არ არის სარდალი. მაშ ვინაა? – შემიპყრო ცნობისმოყვარეობამ.
– ითამაშეთ შეშლილის ეტიუდი და თვითონვე გაიგებთ თუ ვინ არის ინიციატორი, მამოძრავებელი და სარდალი.
სდუმდნენ მოსწავლენი, გადახედავდნენ ერთიმეორეს და ვერ ბედავდნენ ადგომას. ბოლოს ყველანი წამოდგნენ და უხალისოდ გაემართნენ სცენისაკენ. მაგრამ არკადი ნიკოლოზის-ძემ შეაჩერა ისინი:
– კიდევ კარგი რომ დასძლიეთ თქვენი თავთ ეს იმის მომასწავებელია რომ კიდევ დაგრჩენიათ რაღაც ნებისყოფა. მაგრამ...
– ჩანს ის ყოფილა სარდალი! – უცბათ გადასწყვიტა ვიუნცოვმა.
– მაგრამ თქვენ ისე გაემართეთ სცენისაკენ, თითქოს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანესო დამნაშავეს, თქვენის ნებით კი არა, თქვენი სურვილის წინააღმდეგ ეგ ვერ შექმნის შემოქმედებას. შინაგანი სიცივე ვერ გააცხოველებს გრძნობას, ხოლო უიმისოდ არ არსებობს არც განცდა და არც ხელოვნება აი, თქვენ როგორც ერთი, უცებ რომ აცვენილიყავით სცენაზე მთელი თქვენი არტისტული ვნებით, მაშინ კიდევ

შეიძლებოდა ლაპარაკი ნებისყოფის, შემოქმედებითი ნებისყოფის შესახებ.
– იცით რა, თქვენ მაგას ვერ მიაღწევთ ვერასოდეს ყველასათვის მობეზრებული შეშლილის მთელ ეტიუდში, – ბუზღუნებდა გოვორკოვი.
– მიუხედავად ამისა, მე მაინც ვცდი! იცით თუ არა რომ ვიდრე თქვენ მთავარი შემოსასვლელიდან ელოდით, შეშლილი ეზოს კარებისკენ წავიდა და იქიდან აპირებს თავდასხმას? იქ კი ძველი კარებია. ანჯამები ძლივს იმაგრებს მას და თუ შესძლო კარების შემომტვრევა, კეთილს არ დაგაყრით! რა ზომების მიღებას აპირებთ ეხლა ამ ახალ საგულისხმო ვითარებაში? – დაგვისვა კითხვა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
ჩაფიქრდნენ მოსწავლენი, გაიმახვილეს ყურადღება, ყველას რადაც მზრუნველობა დაეტყო სახეზე, ყველანი რაღაცას უმიზნებდნენ და გადასწყვიტეს ახალი, მეორე ბარიკადის აგება. ერთი ჩოჩქოლი ასტყდა, ყრუ ხმაური. ახალგაზრდობა აენთო, თვალები გაუბრწყინდათ, გაძლიერდა გულისცემა, ერთი სიტყვით თითქმის იგივე განმეორდა, რაც ამ ყველას მიერ ათვალწუნებული ეტიუდის პირველი თამაშის დროს მოხდა.
– მაშ ასე: მე დაგავალეთ შეშლილის სცენის განმეორება; თქვენი სურვილის წინააღმდეგ სცადეთ სცენაზე ასვლა და, ასე ვთქვათ, ადამიანური ნებისყოფის აღგზნების გამოწვევა თქვენში, მაგრამ ძალადობა ვერ დაგეხმარათ როლების გზნებადობაში.
მაშინ გიკარნახეთ ახალი „თუ რომ“ და საგულისხმო ვითარება. მათ საფუძველზე ახალი ამოცანა დაისახეთ გამოიწვიეთ ახალი ნდომა (სურვილი), მაგრამ ამჯერად უბრალო კი არა, არამედ შემოქმედებითი. ყველამ გატაცებით მოჰკიდა ხელი საქმიანობას. იბადება კითხვა, ვინ აღმოჩნდა სარდალი, რომელიც პირველი გაიჭრა ბრძოლის ველზე და თან გაიყოლია მთელი მხედრობა.
– თქვენ თვითონ! – მიაძახეს მოსწავლეებმა.
- უფრო სწორად, ჩემი გონება! -გაუსწორა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – მაგრამ თქვენს გონებასაც ხომ შეეძლო ისე მოქცეულიყო და გამხდარიყო სარდალი შემოქმედების პროცესში? თუ ასეა, ჩანს მეორე სარდალიც გამოიძებნა. ეს –გონებაა (ინტელექტი).
მოვძებოთ კიდევ, მესამე სარდალიც ხომ არ არის სადმე. ჩამოვთვალოთ ყველა ელემენტები.
შეიძლება ეს სიმართლის გრძნობაა და რწმენა მასში? თუ ასეა, დაიჯერეთ და დაე უცებ ამუშავდეს მთელი თქვენი შემოქმედებითი აპარატი, როგორც ეს გრძნობის აფეთქების დროს ხდება ხოლმე.
– მაშ რაღა დავიჯეროთ? –ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.
– მე რა ვიცი?... ეს თქვენი საქმეა.
– თავიდან უნდა შევქმნათ „ადამიანის სულის ცხოვრება“ და მხოლოდ შემდეგ დავუჯეროთ მას, – შენიშნა პაშამ.
– მაშ სიმართლის გრძნობა და რწმენა მასში არ ყოფილან სარდლები, რომელთაც ჩვენ ვეძებთ. შეიძლება, თანაზიარობაა და შეგუება? – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ.
– თანაზიარობისათვის საჭიროა უპირველეს ყოვლისა შექმნა ის გრძნობა და აზრი, რომლის გადაცემაც შესაძლებელია მეორე პირისადმი.
– მართალია – მაშ არც ისინი ყოფილან სარდლები!
– ნაკვეთები და ამოცანები.
– საქმე მაგათში კი არ არის, საქმე ცოცხალ ნდომასა და ნებისყოფის

მისწრაფებაშია, რომლებიც ქმნიან ამოცანას, – გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე, – აი თუ ეს ნდომა და ნებისყოფის მისწრაფება შესძლებენ აღაგზნონ მსახიობის მთელი შემოქმედებითი აპარატი და მიმართონ სცენაზე მისი ფსიქიური ცხოვრება, მაშინ...

– რასაკვირველია, შეუძლიათ!

– თუ ასეა, ჩანს, მესამე სარდალიც გვიპოვნია. ეს – ნებისყოფა არის.

ამრიგად, აღმოჩნდა, რომ სამი სარდალი გყავს, სახელდობრ – არკადი ნიკოლოზის-ძემ მიგვითითა ჩამოკიდებულ პლაკატზე და წაგვიკითხა პირველი წარწერა:

გონება, ნებისყოფა და გრძნობა

ისინი არიან „ჩვენი ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელნი.

***

დამთავრდა გაკვეთილი; მოსწავლენი დაშლას აპირებდნენ, რომ გოვორკოვმა კამათი დაიწყო.

– უკაცრავად, მაშ რატომ აქამდე არაფერს გეუბნებოდით გონებისა და ნების-ყოფის მნიშვნელობის შესახებ შემოქმედებაში და მათ ნაცვლად გრძნობით გამოგვიჭედეთ ყურები!

– თქვენი აზრით, მე დაწვრილებით უნდა მელაპარაკა ერთი და იგივე ფსიქიური ცხოვრების თითოეულ მამოძრავებელზე? ასეა, ხომ? – აგერ გაეგო ტორცოვს.

– არა, რატომ ერთი და იგივე – ეკამათებოდა გოვორკოვი.

– მაშ როგორ? ტრიუმვირატის წევრები განუყოფელი არიან, ამიტომ ლაპარაკობ რა პირველი მათგანის შესახებ, ძალაუნებურად ეხები მეორეს და მესამეს; მესამეზე საუბრის დროს, ფიქრობ პირველ ორზე. თქვენ განა მოისმენდით ერთი და იმავეს ასეთ განმეორებას?

მართლაც, წარმოიდგინეთ, რომ გელაპარაკებით შემოქმედებითი ამოცანების შესახებ, მათ დანაწილებასა, არჩევანსა, სახელწოდებისა და სხვათა შესახებ. განა ამ მუშაობაში არ მონაწილეობს გრძნობა?

– რასაკვირველია – მონაწილეობს! – დაემოწმნენ დანარჩენი მოსწავლენი.

– და განა ნებისყოფა უცხოა ამოცანებისათვის? – კვლავ ეკითხებოდა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– არა, არ არის უცხო, პირიქით, უშუალო დამოკიდებულება აქვს მათთან, – დავუდასტურეთ ჩვენ.

– თუ ასეა, ამოცანებზე ლაპარაკის დროს, იძულებული ვიქნებოდი მეთქვა თითქმის ყველა ის, რაც უკვე ვთქვი, როდესაც გრძნობის შესახებ გელაპარაკებოდით.

– და განა გონება არ მონაწილეობს ამოცანის შექმნაში?

– მონაწილეობს დანაწილებასა, აგრეთვე მათი დასახელების პროცესში, დავასკვენით ყველამ.

– თუ ასეა, იძულებული ვიქნებოდი მეთქვა ერთი და იგივე ამოცანის შესახებ მესამეჯერ. მაშ მადლობა გადამიხადეთ იმისათვის, რომ მე ვზოგავდი თქვენს ყურადღებას და დროს.

მაგრამ გოვორკოვის საყვედურში სიმართლის ნატამალი მაინც არის. დიახ, მე გადახრას ვუშვებ ემოციურ შემოქმედების მიმართ და ამას ვჩადივარ განზრახ იმიტომ, რომ ძლიერ ხშირად ხელოვნების სხვა მიმართულებები ივიწყებდნენ გრძნობას, ძლიერ ბევრი გონიერი მსახიობი გვყავს და გონებიდან მომდინარე სცენიური ქმნილებები გვაქვს! ამავე დროს ძლიერ იშვიათად გვხვდება ნამდვილი,

ცოცხალი ემოციური შემოქმედება. ყველა ეს მაიძულებს ორმაგი ყურადღებით მოვეპყრა გრძნობას, ცოტათი გონების საზიანოდ.
ჩვენი თეატრის ხანგრძლივი შემოქმედებითი მუშაობის მანძილზე ჩვენ, მისი მსახიობები მივეჩვიეთ გონება, ნებისყოფა და გრძნობა ჩავთვალოთ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლებად. ეს ღრმად შეიჭრა ჩვენს შეგნებაში; ამას შეეგუა ჩვენი ფსიქოტექნიკური ხერხები, მაგრამ უკანასკნელ დროს მეცნიერებამ დიდი ცვლილებები შეიტანა ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა განსაზღვრაში, როგორ შევეგუებით ამას ჩვენ, სცენის მსახიობები? რა ცვლილებას შეიტანს ის ჩვენს ფსიქოტექნიკაში?
ამის შესახებ ვერ მოვასწრებ დღეს საუბარს. ამიტომ გადავდოთ მეორე გაკვეთილამდე.

..... 19..წ.

დღეს არკადი ნიკოლოზის-ძე გვესაუბრა ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა მეცნიერულ ახალ განსაზღვრის შესახებ.
წაიკითხა მან მეორე წარწერა პლაკატზე.

– ამ განსაზღვრის შინაგანი არსი იგივეა, რაც უწინ, ძველში იყო, რომ გონება, ნებისყოფა და გრძნობა წინათ ითვლებოდნენ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლებად. ახალი მხოლოდ აზუსტებს წინანდელს. ერთიმეორესთან შედარებით თქვენ უპირველეს ყოვლისა შენიშნავთ, რომ ერთად შეჯამებული წარმოდგენა და მსჯელობა, სწორედ იმ შინაგან ფუნქციებს ასრულებენ, რასაც ძველი განმარტებით გონება (ინტელექტი) ასრულებდა.
ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა ახალი განსაზღვრის შემდგომი დაკვირვებით დაინახავთ, რომ სიტყვები „ნებისყოფა“ და „გრძნობა“ გაერთიანებული არიან ერთად – „ნებისყოფა-გრძნობა“. ერთისა და მეორე ცვლილების აზრს მაგალითებით აგიხსნით.
დავუშვათ რომ დღეს თქვენ თავისუფალი ხართ და გინდათ რაც შეიძლება საინტერესოდ გაატაროთ დრო რას იზამდით თქვენი სურვილის განხორციელებისათვის.
თუ გრძნობა სდუმს და მასთან ნებისყოფაც თქვენ მეტი არაფერი დაგრჩენიათ, რომ გონებას მიმართოთ. დაე იმან მიგითითოთ როგორ მოიქცეთ ასეთ შემთხვევებში. თქვენი გონების როლს მე ვკისრულობ და წინადადებას გაძლევთ:
ხომ არ გსურთ გავისეირნოთ ქუჩაში ან ქალაქგარეთ, რომ კუნთებში გაიშალოთ და სუფთა ჰაერი ისუნთქოთ?
ჩვენი ხუთი გრძნობის ყველაზე მკვეთრი – მხედველობა – წარმოსახვისა მოჩვენებათა წყალობით უკვე გიხატავთ იმას, რაც თქვენ მოგელით და რაც გხიბლავთ და გიზიდავთ მომავალ გასეირნებაში. თქვენ უკვე ხედავთ თქვენს შინაგან „ეკრანზე“ გრძელ კინოფირს, რომელზედაც ასახულია ათასგვარი პეიზაჟი, ნაცნობი ქუჩები ქალაქგარეთა ადგილები და ა. შ. ასე წარმოგიდგებათ თქვენ დღეს მომავალი გასეირნება.
ეს არ მიტაცებს დღეს, – მსჯელობთ თქვენ: --არაფერი სასიამოვნო არ არის ქუჩაში ხეტიალი, ხოლო ცუდ ამინდში ვერ მიმიზიდავს ბუნება. ამასთან, დაღლილიც ვარ.
ასე წარმოიშვება თქვენში მსჯელობა წარმოსახვის შესახებ. მაშ თეატრში წადით საღამოს – გირჩევთ გონება.

ამ წინადადების დროს წარმოსახვამ დაგიხატათ, ხოლო შინაგანმა მხედველობამ მთელი რიგი სურათები თქვენს ნაცნობ თეატრებში უცებ აღბეჭდა ძლიერი სიმსხვილითა და სისწორით. თქვენ გონების თვალით გაიარეთ სალაროდან დარბაზამდე, დაინახეთ სპექტაკლის რომელიღაც სცენა და უკვე გამოიმუშავეთ წარმოდგენა, ხოლო შემდეგ მსჯელობა დღის ახალი გეგმის შესახებ. ამჯერად როგორც ნებისყოფა, ისე გრძნობაც უცებ აფეთქდნენ და გამოეხმაურნენ თქვენი გონების წინადადებას (ანუ მის წარმოდგენას და მსჯელობას) თქვენ ერთად ასტეხეთ განგაში და გამოაფხიზლეთ შინაგანი ელემენტები, ამრიგად – დაასკვნა ტორცოვმა – დაიწყეთ გონებით (წარმოდგენითა და მსჯელობით), საქმიანობაში ჩაითრიეთ, როგორც ნებისყოფა, ისე თვით გრძნობაც.

საკმაოდ გრძელი პაუზის შემდეგ მან განაგრძო:

– რას გვეუბნება ჩვენი გამოკვლევები? ისინი გვისურათებენ გონების მუშაობას, ისინი გვიჩვენებენ მისი ფუნქციების ორ მთავარ მომენტს: პირველი ბიძგის მომენტს, რომელიც იწვევს წარმოდგენის შექმნის პროცესს, და მეორე მომენტს აქედან გამომდინარეს – მსჯელობის შექმნის მომენტს.

ჩემი ახსნა თქვენ გაძლევთ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა პირველი ნახევრის განმარტების დედაარსს.

მეორე ნაწილის დაკვირვებისას ჩვენ ვხედავთ, რომ, როგორც უკვე გითხარით, ახალი განმარტებით ნებისყოფა და გრძნობა გაერთიანებულია ერთ სიტყვად – ნებისყოფა – გრძნობა, რამ გამოიწვია ეს? კვლავ მაგალითით გიპასუხებთ, წარმოიდგინეთ ასეთი უცაბედი დამთხვევა: გაგიჟებით გიყვართ ვინმე, ის შორს არის. თქვენ აქ ხართ და არ იცით თუ როგორ დაიცხროთ სიყვარულით გამოწვეული მოუსვენრობა, მაგრამ, აი მიიღეთ წერილი, თურმე ისიც ისევე იტანჯება მარტოობაში და გემუდარებათ ინახულოთ სასწრაფოდ.

როგორც კი ამოიკითხეთ შეყვარებულის მოწოდება, თქვენი გრძნობა აფეთქდა. რაღა სწორედ ამ დროს უნდა მომხდარიყო, რომ თეატრიდან გამოგიგზავნეს ახალი როლი - რომეოსი. იმის გამო, რომ თქვენი და თქვენს მიერ წარმოსადგენი პირის გრძნობები ანალოგიურია, როლის ბევრი ადგილი ადვილად აითვისეთ. ამ შემთხვევაში ვინ გამოვიდა სარდლის როლში, ვინ წარმართა შემოქმედება? გვეკითხებოდა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

– რასაკვირველია, გრძნობა! – იყო ჩემი პასუხი.

– ნებისყოფა განა ერთდროულად და გრძნობასთან განუყრელად არ შფოთავდა, არა უნდოდა, არ მიისწრაფოდა შეყვარებულისაკენ, ხოლო სცენაზე – ჯულიეტასაკენ?

– მიისწრაფოდა – გამოვუტყდი გულახდილად.

– მაშ, ამ შემთხვევაში ისინი ორივენი წინამძღოლები ყოფილან, ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელნი და გაერთიანდნენ საერთო მუშაობაში, სცადეთ, აბა მათი დაშორება ერთიმეორისაგან. თავისუფალ დროს სცადეთ ჩაუკვირდეთ და გამოძებნოთ ისეთი შემთხვევა, როდესაც ნებისყოფა და გრძნობა ერთიმეორის განცალკევებით ცოცხლობენ, ზღვარი გაავლეთ მათ შორის, გვიჩვენეთ, სად თავდება ერთი და სად იწყება მეორე. ვფიქრობ ვერ შესძლებთ ამას, ისევე როგორც მე თვითონ ვერ შევძელი. აი რატომ მოხდა რომ უკანასკნელმა მეცნიერულმა განსაზღვრამ გააერთიანა ისინი ერთ სიტყვად – ნებისყოფა– გრძნობა.

ჩვენ, სცენიური ხელოვნების მოღვაწენი, სისწორეს ვხედავთ ამ ახალ განმარტებაში და გაითვალისწინებთ პრაქტიკულ სარგებლობას, რომელსაც მომავალში მოგვცემს ის, მაგრამ ჯერ კიდევ ჯეროვნად ვერ დავუახლოვდით მას. ამისათვის დროა საჭირო.

ვისარგებლოთ ახლით, მხოლოდ ნაწილობრივ, რამდენადაც შესწავლილი გვაქეს იგი პრაქტიკულად, ხოლო დანარჩენში, დავკმაყოფილდეთ უკვე სათანადოდ ნაცადით, ძველით.

ჯერჯერობით მდგომარეობიდან სხვა გამოსავალს ვერ ვხედავ. ამრიგად, იძულებული ვარ ვისარგებლო ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა ორივე განსაზღვრით, როგორც ძველით, ისე ახლით, იმის მიხედვით, თუ ყოველ ცალკე შემთხვევაში, რომელი მათგანი მომეჩვენება უფრო ადვილად ათვისებისათვის. თუ ჩემთვის მოხერხებული-იქნება ამა თუ იმ მომენტში საქმე მქონდეს ძველ განმარტებასთან, ანუ არ იქნება საჭირო გონების ფუნქციათა გაორება ან მეორეს მხრივ, არა იქნება საჭირო ნებისყოფისა და გრძნობის გაერთიანება, მეც ასევე მოვიქცევი.

ბოდიშს ვიხდი მეცნიერების წარმომადგენელთა წინაშე ასეთი მოურიდებლობისათვის, ამას გამართლება აქვს წმინდა პრაქტიკული მოსაზრებით, რომლითაც ვხელმძღვანელობდი თქვენთან სასკოლო მუშაობაში.

. . . . . 19..

მაშ ასე – დაიწყო არკადი ნიკოლოზის ძემ – გონება, ნებისყოფა და გრძნობა, ანუ ახალი განსაზღვრით, წარმოდგენა, მსჯელობა და ნებისყოფა-გრძნობა წამყვან როლს თამაშობენ შემოქმედების პროცესში.

ეს კიდევ იმით ძლიერდება, რომ ფსიქიკური ცხოვრების თითოეული მამოძრავებელი ერთიმეორისათვის იმავე დროს აღმგზნებს წარმოადგენს, რომელიც შემოქმედებისაკენ იწვევს ტრიუმვირატის სხვა წევრებს. ამას გარდა, გონება, ნებისყოფა და გრძნობა თავისთავად ვერ იარსებებენ დამოუკიდებლად, ერთიმეორის მხარდაუჭერლად, ამიტომ ისინი ყოველთვის ერთად მოქმედებენ, ერთდროულად, ერთიმეორესთან მჭიდრო კავშირში (გონება-ნებისყოფა, გრძნობა, გრძნობა-ნებისყოფა-გონება, ნებისყოფა-გრძნობა-გონება). ესეც აგრეთვე დიდად ზრდის ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა მნიშვნელობას და წამყვან როლს.

გამოვიყვანთ რა სამოქმედოდ გონებას, ჩვენ ამით შემოქმედებაში ჩავაბამთ ნებისყოფას და გძნობასაც. ან, ახალ ენაზე თუ ვიტყვით: რაღაცის წარმოდგენა ბუნებრივად იწვევს მსჯელობას მის შესახებ.

ერთიც და მეორეც ჩააბამენ მუშაობაში ნებისყოფა-გრძნობას.

მხოლოდ საერთო, ფსიქიკური ცხოვრების ყველა მამოძრავებელთა შეხმატკბილებული მუშაობით ვქმნით ჩვენ თავისუფლად, გულწრფელად, უშუალოდ, ორგანულად, არა სხვისი, არამედ საკუთრივ ჩვენი სახელით, ჩვენი პირადი პასუხისმგებლობით, როლის ცხოვრების საგულისხმო ვითარებაში.

მართლაც, როდესაც ჭეშმარიტი მსახიობი წარმოთქვამს ჰამლეტის მონოლოგს „ყოფნა არ ყოფნას“, განა ის მხოლოდ ფორმალურად გამოთქვამს ავტორის უცხო აზრებს და ასრულებს რეჟისორის მიერ ნაჩვენებ გარეგან მოქმედებას? არა, ის უფრო მეტს იძლევა და როლის სიტყვებში თავის თავს ჩააქსოვს. თავის საკუთარ წარმოდგენას ცხოვრების შესახებ, თავის სულს, თავის ცხოველ გრძნობასა და ნებისყოფას. ამ მომენტში მსახიობი გულწრფელად არის აღფრთოვანებული თავისი განცდილი ცხოვრების მოგონებებით, რომლებიც ანალოგიურია როლის ცხოვრების, ზრახვებისა და გრძნობების.

ასეთი მსახიობი ლაპარაკობს სცენაზე არა არარსებული ჰამლეტის სახელით, არამედ

პირადად თავისი სახელით, რომელიც ჩაქსოვილია პიესის საგულისხმო ვითარებაში. სხვისი აზრები, გრძნობები, წარმოდგენა, მსჯელობა თავისად აქვს გადაქცეული, ამასთან სიტყვებს იმისთვის კი არ წარმოთქვამს, რომ სხვებმა მოისმინონ როლის ტექსტი და გაიგონ ის, მსახიობს სჭირია, რომ მაყურებელმა იგრძნოს მისი შინაგანი დამოკიდებულება წარმოთქმულისადმი, რომ მათაც ის ისურვონ და მოინდომონ, რაც სურს მსახიობის შემოქმედებით ნებისყოფას.

ამ მომენტში ერიდებიან ფსიქიური ცხოვრების ყველა მამოძრავებელნი და ერთიმეორეზე არიან დამოკიდებული. ერთი შემოქმედებითი ძალის მეორესთან ეს დამოკიდებულება, ურთიერთშემოქმედება და მჭიდრო კავშირი დიდმნიშვნელოვანია ჩვენს საქმიანობაში და შეცდომა იქნებოდა არ გვესარგებლა მით ჩვენი პრაქტიკული მიზნებისათვის.

აქედან – სათანადო ფსიქოტექნიკა.

მისი საფუძვლები იმაში მდგომარეობს, რომ ტრიუმვირატის წევრთა ურთიერთმოქმედების მეოხებით ბუნებრივად, ორგანულად გამოვიწვიოთ სამოქმედოდ ტრიუმვატორის როგორც როგორც თითოეული წევრი, აგრეთვე მსახიობის შემოქმედებითი აპარატის ყველა ელემენტები.

ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლები ხანდისხან ყველანი ერთად ჩაებმებიან მუშაობაში თავისთავად, უცებ, ქვეცნობიერებით, ჩვენი სურვილის გარეშე ამ შემთხვევით, მარჯვე მომენტებში უნდა მოჰყვე ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა ბუნებრივ შემოქმედებით სწრაფვას, მაგრამ როგორ მოიქცეთ, როდესაც გონება, ნებისყოფა და გრძნობა არ ეხმარებიან მსახიობის შემოქმედებით გამოწვევას?

ამ შემთხვევაში უნდა ვისარგებლოთ აღმგზნებით. აღმგზნები მოეპოვება როგორც თითოეულ ელემენტს, ისე ფსიქიური ცხოვრების თითოეულ მამოძრავებელს.

ნუ აღაგზნებთ ყველას ერთად, ამოირჩიეთ ერთი მათგანი ვთქვათ, თუნდაც გონება, ის უფრო გამგონეა, მორჩილი, ვიდრე სხვა რომელიმე მამოძრავებელი ის უფრო ხალისით ასრულებს ბრძანებას ამ შემთხვევაში ტექსტის ფორმალური აზრიდან მსახიობი ღებულობს შესაბამის წარმოდგენას და იწყებს იმის დანახვას, რის შესახებაც სიტყვები მიუთითებენ.

თავის მხრივ წარმოდგენა საკუთარ შესაბამის მსჯელობას იწყებს. ისინი ჰქმნიან არა მშრალ, ფორმალურ, არამედ წარმოდგენით აღდგენილ აზრს რომელიც ბუნებრივად აღაგზნებს ნებისყოფა-გრძნობას.

ამ პროცესის გამომხატველი სურათები ბევრია თქვენს ხანმოკლე პრაქტიკაში. მოიგონეთ თუნდაც თქვენა მიერ ათვალწუნებული „შეშლილის“ ეტიუდი, გონებამ მოიფიქრა მონაგონი: „თუ რომ“ და საგულისხმო ვითარება; მათ შექმნეს ახალი, ამაღელვებელი წარმოდგენა, მსჯელობა, ხოლო შემდეგ ყველამ ერთად გამოიწვიეს ნებისყოფა-გრძნობა, ყოველივე ამის შედეგად მშვენივრად ითამაშეთ ეტიუდი, ეს შემთხვევა კარგი მაგალითია გონების მუშაობის ინიციატორობისა შემოქმედებითი პროცესის აღგზნების დროს.

მაგრამ შეიძლება სხვა გზითაც მივუდგეთ პიესას ეტიუდსა და როლს, ანუ გრძნობით, მიუხედავად იმისა, რომ ის ჟინიანი და მერყევია.

დიდი ბედნიერებაა, თუ ემოცია უცებ გამოეხმაურება გამოწვევას. მაშინ ყველაფერი თავისით მოგვარდება. ბუნებრივი გზით: გაჩნდება წარმოდგენაც, წარმოიშვება მსჯელობაც მის შესახებ. ხოლო ყველანი ერთად გამოიწვევენ ნებისყოფას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, გრძნობის მეოხებით უცებ ამუშავდებიან ფსიქიური

ცხოვრების ყველა მამოძრავებელნი.
მაგრამ რა ვქნათ იმ შემთხვევაში, თუ თავისთავად არ მოხდება ეს, თუ გრძნობა არ გამოეხმაურება მოწოდებას და უმოქმედოდ დარჩება, მაშინ ტრიუმვირატის ყველაზე უახლოეს წევრს, უნდა მივმართოთ –ნებისყოფას.
რომელ აღმგზნებს მივმართოთ, რომ გამოვაფხიზლოთ მთვლემარე ემოცია?
შემდეგში თქვენ გაიგებთ, რომ ასეთი აღმგზნები და გამომწვევია ტემპორიტმი
გადასაჭრელი დაგვრჩა საკითხი როგორ გამოვიწვიოთ შემოქმედებისადმი მთვლემარე ნებისყოფა.
როგორ გავაღვივოთ მასში შემოქმედებითი მუშაობა.
– ამოცანის საშუალებით, – მოვაგონე მე. – ის უშუალოდ მოქმედებს შემოქმედებით სურვილზე, ესე იგი ნებისყოფაზე.
– ეგ – იმაზეა დამოკიდებული, თუ რას წარმოადგენს თვით ამოცანა, ნაკლებ წარმტაცი - არ მოქმედებს. ასეთი ამოცანა ხელოვნურად უნდა დავუახლოვოთ მსახიობის სულს. იძულებული გახდებით გავამახვილოთ ის, გამოვაცოცხლოთ, გავაშინაარსიანოთ, გავხადოთ ამაღლებული, პირიქით, წარმტაც ამოცანას პირდაპირ უშუალო ზემოქმედების ძალა აქვს. მაგრამ, ნებისყოფაზე არ მოქმედებს. გატაცება, უპირველეს ყოვლისა, ემოციის სფეროა და არა სურვილისა. ამიტომ იგი პირდაპირი გზით მოქმედებს გრძნობაზე შემოქმედებაში საჭიროა ჯერ გატაცება და შეგრძნობა ხოლო შემდეგ – მონდომება, აი, რატომ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამოცანის ზემოქმედება ნდომაზე არა პირდაპირი, არამედ არაპირდაპირია.
– აკი თქვენ ბრძანეთ, რომ ახალი განსაზღვრით ნებისყოფა განუყოფელიაო გრძნობისაგან. მაშასადამე, თუ ამოცანა ზემოქმედებს უკანასკნელზე, ბუნებრივია რომ ის ერთი და იმავე დროს იწვევს პირველსაც,– დაიჭირა გოვორკოვმა ტორცოვი.
– ნამდვილად ნებისყოფა – გრძნობა – ორპიროვანია. ზოგიერთ შემთხვევაში მასში ემოცია სჭარბობს სურვილს, ხოლო ზოგიერთში – სურვილი. თუმცა იძულებითი, – ემოციას. ამიტომ ზოგიერთი ამოცანა უფრო მეტად მოქმედებს ნებისყოფაზე, ვიდრე გრძნობაზე, ხოლო სხვები – პირიქით ნებისყოფის ხარჯზე აძლიერებენ გრძნობას.
– მაგრამ... ასე თუ ისე, პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით ამოცანა იმოქმედებს ჩვენს ნებისყოფაზე, ის არის ჩვენი საუკეთესო აღმგზნები შემოქმედებითი ნდომის აღმძვრელი, და ძლიერ გუდმოდგინედ ვსარგებლობთ მით.
მაშ ისევ ძველებურად ვისარგებლებთ ამოცანით ნებისყოფა გრძნობაზე არაპირდაპირი ზემოქმედებისათვის.
მცირე პაუზის შემდეგ განაგრძო არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
– იმის სისწორეს, რომ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელია გონება (წარმოდგენა, მსჯელობა), ნებისყოფა და გრძნობა, ადასტურებს თვით ბუნება, რომელიც ხშირად შეჰქმნის ხოლმე ემოციურ ნებისყოფის ან ინტელექტუალურ სახის არტისტულ ინდივიდუალობას.
პირველი ტიპის მსახიობები – ნებისყოფასა და გონებასთან შედარებით ჭარბი გრძნობის მქონენი,– რომეოს და ოტელოს თამაშის დროს, ხაზგასმით აღნიშნავენ ამ როლების ემოციურ მხარეს.
მეორე ტიპის მსახიობები – გრძნობასა და გონებასთან შედარებით ნებისყოფის მოჭარბებით მქონენი შემოქმედებით მუშაობაშია,– მაკბეტის ან ბრანდის თამაშის დროს ხაზს უსვამენ მათ პატივმოყვარეობას ან რელიგიურ სურვილებს.
ხოლო მესამე ტიპის მსახიობნი – გრძნობასა და ნებისყოფასთან შედარებით ჭარბი გონების მქონენი მათ შემოქმედებით ბუნებაში, – ჰამლეტის ან ნათან

ბრძენის თამაშობის დროს უნებურად მეტ ინტელექტუალურ და გონებრივ ელფერს აძლევენ მათ, ვიდრე ეს საჭიროა.

მაგრამ ფსიქიური ცხოვრების ერთის, მეორის თუ მესამე მამოძრავებელის სიჭარბემ სრულიადაც არ უნდა დათრგუნოს ტრიუმვირატის დანარჩენი წევრები. საჭიროა ჩვენი სულის მამოძრავებელ ძალთა ჰარმონიული შეფარდება.

როგორც ხედავთ, ხელოვნება ერთდროულად აღიარებს, როგორც ემოციურს, ნებსითს, ისე ინტელექტუალურ შემოქმედებასაც, რომელშიც გრძნობა, ნებისყოფა ან გონება ხელმძღვანელ როლს ასრულებენ.

ჩვენ მხოლოდ ისეთ მუშაობას უარვყოფთ, რომელიც მშრალ, აქტიორულ ანგარიშზეა დაფუძნებული. ასეთ თამაშს ჩვენ ვუწოდებთ ცივს, გონიერს.

საზეიმო პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ ასე დააბოლოვა გაკვეთილი:

– თქვენ ეხლა მდიდარი ხართ, თქვენ მოგეპოვებათ დიდი ჯგუფი ელემენტებისა, რომელთა შემწეობითაც შეგიძლიათ განიცადოთ როლის „ადამიანური სულის ცხოვრება“. ეს თქვენი შინაგანი იარაღია, შემოქმედების ასპარეზზე გამოსასვლელად გამზადებული თქვენი სამხედრო ლაშქარი. ეს კიდევ ცოტაა – თქვენ მონახეთ თქვენში სამი მთავარსარდალი, რომელთაც შეუძლიათ წინ წარუძღვნენ ბრძოლაში თავიანთ პოლკებს.

ეს დიდი მიღწევაა და მე მოგილოცავთ თქვენ!

– პოლკები მზად არიან ბრძოლისათვის! სარდლები საგუშაგოზე დგანან! შეიძლება შევუდგათ ლაშქრობას!

– როგორ თუ ლაშქრობას!

– წარმოიდგინეთ, რომ გადავწყვიტეთ დავდგათ დიდებული პიესა, რომელშიც ყველას შესანიშნავი როლი გაქვთ. რას იზამდით პიესის პირველი კითხვის შემდეგ თეატრიდან სახლში მისვლისას?

– ვითამაშებდით!- გააცხადა ვიუნცოვმა.

პუშჩინმა სთქვა, რომ შეუდგებოდა როლის გარჩევას. მალოლეტკოვა კუთხეში მიჯდებოდა და შეეცდებოდა „შეეგრძნო“. საჩვენებელი სპექტაკლის მწარე გამოცდილებით დასჯილი, მე თავშეკავებული ასეთი სახიფათო ცდუნებისაგან და დავიწყებდი თილისმური ან სხვა „თუ რომ“-ით, საგულისხმო ვითარებით. ყველა დანარჩენი ოცნებით. პაშა ნაკვეთებად დააქუცმაცებდა როლს.

– ერთი სიტყვათ, – მოგვმართა ტორცოვმა,– თითოეული თქვენგანი, ამა თუ იმ გზით შეეცდებოდა ტვინში, გულში, ნდომაში ჩასძვრომოდა როლს, საკუთარ ემოციურ მეხსიერებაში გამოიწვევდა ანალოგიურ მოგონებებს, შეიდგენდა წარმოდგენას და საკუთარ მსჯელობას სახის ცხოვრების შესახებ, წარიტაცებდა ნებისყოფა-გრძნობას. თქვენ ჩაბღუჭავდით როლის სულს თქვენი. სულის ბრჭყალებით, დაიწყებდით მისადმი მისწრაფებას თქვენი ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლებით. მსახიობის გონება, ნებისყოფა და გრძნობა ყველა ერთად ძლიერ იშვიათად ჩასწვდება ხოლმე ახალ ნაწარმოების დედაარსს, აღიგზნება მისი შემოქმედებით და გატაცების მომენტში შეჰქმნის მუშაობისათვის საჭირო შინაგან განწყობილებას. უფრო, ხშირად ინტელექტი (გონება) რამდენადმე აითვისებს სიტყვიერ ტექსტს, ნაწილობრივ მისწვდება ემოცია (გრძნობა) და იწვევენ სურვილის (ნებისყოფის) გამოურკვეველ, ნაკუწ-ნაკუწ გატაცებას.

ან, თუ ახალი განსაზღვრის მიხედვით ვიტყვით, პოეტი ნაწარმოების გაცნობის დაწყებით პერიოდში ყალიბდება ბუნდოვანი წარმოდგენა და სრულიად ზერელე მსჯელობა პიესის შესახებ.

ნებისყოფა-გრძნობაც აგრეთვე ნაწილობრივ, გულშეუჯერებლად გამოეხმაურება პირველ შთაბეჭდილებებს, და მაშინ შეიქმნება როლის ცხოვრების შინაგანი შეგრძნობა – „საერთოდ“.
სხვა შედეგს ჯერჯერობით არც უნდა მოველოდეთ, თუ როლის ნამდვილი ცხოვრების აზრი „საერთოდ“ გაიგო მსახიობმა. უმეტეს შემთხვევაში შინაგანი დედაარსი მთელ სიღრმეს მხოლოდ ხანგრძლივი მუშაობის შემდეგ აღწევს, ნაწარმოების შესწავლის შემდეგ, რომელიც გაიარა თვით პიესის ავტორმა.
მაგრამ ისიც მოხდება, რომ პირველ წაკითხვაზე სიტყვიერ ტექსტს ვერ ითვისებს მსახიობის გონება, ვერ ღებულობს ნებისყოფისა და გრძნობის გამოძახილს, ვერა ჰქმნის ვერავითარ წარმოდგენას და მსჯელობას წაკითხული ნაწარმოების შესახებ. ხშირად მოხდება ხოლმე ასე იმპრესიონისტული ან სიმბოლისტური ნაწარმოების პირველი გაცნობისას.
მაშინ სხვისი მსჯელობის სესხება გვიხდება, სხვისი დახმარებით ვითვისებთ მას. გულმოდგინე მუშაობის შემდეგ ბოლოს როგორღაც ბუნდოვანი წარმოდგენა გაქვთ მის შესახებ, სხვაზე დამოკიდებული მსჯელობა, რომელიც შემდეგში თანდათან ვითარდება. დასასრულს შესძლებთ, ასე თუ ისე, ჩაითრიოთ მუშაობაში ნებისყოფა-გრძნობა და ფსიქიური ცხოვრების ყველა მამოძრავებელი.
პირველ ხანებში, ვიდრე მიზანი ბუნდოვანია, მათი მისწრაფების უხილავი დენი ჩანასახის მდგომარეობაშია. მსახიობის მიერ პიესის პირველი გაცნობისას აღბეჭდილი როლის ცხოვრების ცალკეული მომენტები, ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლების მისწრაფების ძლიერ გაქანებას იწვევენ.
აზრი, სურვილები, რყევით იჩენენ თავს. ისინი ხან აღმოცენდებიან და ისევ გაქრებიან.
გრაფიკულად რომ გამოვხატოთ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელიდან გამომდინარე ეს ხაზები, მივიღებთ რაღაც ნაწყვეტებს, კვეთილებს, წყვეტილ ხაზებს.
როლის შემდეგი გაცნობისა და მისი ძირითადი მიზნის ღრმა შესწავლის შემდეგ, მისრაფების ხაზები თანდათან სწორდებიან.
მაშინ შესაძლებელი ხდება ვილაპარაკოთ შემოქმედების საწყისის ჩასახვის შესახებ.
- მერე, რატომ?
არკადი ნიკოლოზის-ძემ პასუხის ნაცვლად უცებ მოულოდნელად დაიწყო ხელების ქნევა, წიხლების სროლა, თავისა და მთელი სხეულის რყევა და ბოლოს შეგვეკითხა:
– შეიძლება ცეკვა ვუწოდოთ ჩემს მოძრაობას?
ჩვენ უარყოფითად ვუპასუხეთ.
ამის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ მჯდომარემ დაიწყო სხვადასხვაგვარი მოძრაობა, რომელიც ერთიდან მეორეში გადინასკვებოდა და ჰქმნიდა განუწყვეტელ ხაზს.
– აქედან, აქედან კი შეიძლება ცეკვის გამომუშავება? – გვკითხა მან. შეიძლება, – მივუგეთ ერთხმად.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ დაიწყო რაღაც ცალკეული ნოტების დამღერება, მათ შორის გრძელი პაუზებით.
– შეიძლება ვუწოდოთ ამას სიმღერა? – კვლავ შეგვეკითხა.
– არა.
– ამას? – და მან რამდენიმე სასიამოვნო ჰანგი ჩააქსოვა ერთი მეორეზე გადასვლით.
– შეიძლება.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ დაიწყო ქაღალდზე ჯღაბნა და თხუპვნა.

წერტილებით, ხაზებითა, ხვეული წერით და შეგვეკითხა.
– შეგიძლიათ ამას ნახატი უწოდოთ?
– არა.
– ხოლო ამ ხაზებისაგან შეიძლება მისი შედგენა?– არკადი ნიკოლოზის-ძემ გაატარა რამდენიმე გრძელი, ლამაზად მოხვეული ხაზი.
– შეიძლება!
– ამრიგად, თქვენ ხედავთ, რომ ყოველ ხელოვანს უპირველეს ყოვლისა ესაჭიროება უწყვეტი ხაზი?!
– ვხედავთ!
– ჩვენს ხელოვნებასაც სჭირდება ასეთი უწყვეტი ხაზი. აი რატომ გითხარით, რომ როდესაც მამოძრავებელთა მისწრაფები ხაზები გამოსწორდება ან უწყვეტი გახდება, მხოლოდ მაშინ შეიძლება მსჯელობა შემოქმედების შესახებ.
– უკაცრავად, განა შესაძლებელია ცხოვრებაში, და მით უმეტეს სცენაზე, უწყვეტი ხაზი, რომელიც ხაზი, რომელიც ერთი წუთიც კი არა სწყდება? – შეედავა გოვორკოვი.
– ასეთი ხაზი შესაძლებელია, მაგრამ ნორმალურ ადამიანს კი არ ექნება, არამედ შეშლილს და მას ეწოდება idee fixe, ხოლო რაც შეეხება ჯანმრთელ ადამიანს მისთვის ზოგიერთი წყვეტილი ნორმალური და სავალდებულოა. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ ასე გვგონია. წყვეტილების მომენტში ხომ არ კვდება ადამიანი, ის ცოცხლობს, ამიტომ ცხოვრების რომელიმე ხაზი განაგრძობს მსვლელობას, – აგვიხსნა ტორცოვმა.
– რა ხაზია ის?
- ამის შესახებ მეცნიერებს შეეკითხეთ. ხოლო ჩვენ პირობა დავდოთ და ვუწოდოთ მას ადამიანის ნორმალური, უწყვეტი ხაზი, რომელშიც მოხდება სავალდებულო უმნიშვნელო შესვენებები.
გაკვეთილის დასასრულს არკადი ნიკოლოზის-ძემ აგვიხსნა რომ ჩვენ გვესაჭიროება ერთი კი არა, არამედ მთელი რიგი ასეთი ხაზები, ანუ წარმოსახვის მონაგონთა, ყურადღების, ობიექტების, ლოგიკისა და თანამიმდევრობის, ნაკვეთებისა და ამოცანების, სურვილის, მისწრაფვების, და მოქმედების, სიმართლის განუწყვეტელი მომენტების, დამაჯერებლობის, ემოციურ მოგონებათა, თანაზიარობის, შეგუებათა და დანარჩენი ელემენტების ხაზები, რომლებიც აუცილებელია შემოქმედების დროს.
თუ სცენაზე გაწყდება მოქმედების ხაზი – ეს იმას ნიშნავს, რომ როლი, პიესა, სპექტაკლი შეჩერდნენ. თუ იგივე დაემართება ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა ხაზს, თუნდაც, მაგალითად, აზრს, (გონებას), – ადამიანი –მსახიობი ვეღარ შესძლებს, თუ რას მოუთხრობენ ტექსტის სიტყვები, მაშასადამე, ის ვერ მიხვდება იმას, რასაც აკეთებს და ლაპარაკობს სცენაზე – როლში. ხოლო თუ გაჩერდება ნებისყოფა-გრძნობის ხაზი, ადამიანი-მსახიობი და მისი როლი შესწყვეტენ სურვილს და განცდას.
ადამიანი-მსახიობი და ადამიანი-როლი ცხოვრობენ ყველა ამ ხაზებით სცენაზე თითქმის განუწყვეტლივ. ეს ხაზები აძლევენ მათ მიერ ასახულ პირს სიცოცხლეს და მოძრაობას. როგორც კი გაწყდებიან ისინი – როლის ცხოვრებაც წყდება და იწყება დამბლადაცემა ან სიკვდილი. ხაზის წარმოშობასთან ერთად როლიც აღსდგება მკვდრეთით.
სიკვდილისა და სიცოცხლის ასეთი მორიგეობა არანორმალურია. როლი მოითხოვს მარადიულ სიცოცხლეს და მისი ხაზის თითქმის უწყვეტობას.

..... 19..წ.

– უკანასკნელ გაკვეთილზე თქვენ აღიარეთ, რომ დრამაშიც, როგორც ყველა სხვა ხელოვნებაში, უპირველეს ყოვლისა აუცილებელია უწყვეტი ხაზი, – დაიწყო დღეს არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – გსურთ, გიჩვენოთ, როგორ იქმნება ეს?

– რასაკვირველია! – სთხოვდნენ მოსწავლენი.

– მიამბეთ, როგორ გაატარეთ დღევანდელი დილა, გაღვიძების მომენტიდან? – მიმართა მან ვიუნცოვს.

დაუცხრომელი ჭაბუკი სასაცილო გამომეტყველებით მიაშტერდა, ღრმად ჩაუფიქრდა კითხვას. მაგრამ ვერ ახერხებდა ყურადღების მიმართვას წარსულისაკენ – დღევანდელი დილისაკენ. არკადი ნიკოლოზის-ძემ ასეთი რჩევა მისცა დახმარების მიზნით.

– წარსულის მოგონების მიმართ, წარსულიდან კი ნუ წამოხვალთ წინ აწმყოს მიმართულებით, არამედ, პირიქით, უკან დაიხიეთ, აწმყოდან წარსულისაკენ, რომელიც უნდა მოიგონოთ. უკუსვლა უფრო ადვილია, განსაკუთრებით ისეთ შემთხვევაში, როდესაც საქმე ახლო წარსულს ეხება.

ვიუნცოვმა უცებ ვერ მოისაზრა, როგორ ხდება ეს, ამიტომ არკადი ნიკოლოზის ძე დაეხმარა, მან უთხრა:

– ამჟამად ჩვენ კლასში ვესაუბრებით ერთიმეორეს, რას აკეთებდით მანამდე?

– ტანისამოსს ვიცვლიდი.

– ეს ტანისამოსის გამოცვლა პატარა დამოუკიდებელი პროცესია. მასში დაფარულია სურვილის, მისწრაფების, მოქმედების პატარა მომენტი, ურომლისოდაც შეუძლებელია დასახული მორიგი ამოცანის შესრულება. ტანისამოსის გამოცვლამ დასტოვა თქვენს მეხსიერებაში თქვენი ცხოვრებას მოგონების მცირე ხაზი. რამდენიც ამოცანაა, იმდენივე პროცესია მათი შესრულების. იმდენივე და ისეთივე მცირე ხაზებია როლის ცხოვრებისა. აი მაგალითად:

რა მოხდა წინათ, ტანისამოსის გამოცვლამდე?

– ფარიკაობასა და გიმნასტიკაზე ვიყავი.

– მანამდე?

– პაპიროს ვწევდი ბუფეტში.

– იმის წინ?

– სიმღერაზე ვიყავ.

– ყველა ეს თქვენი ცხოვრების მცირე ხაზებია, რომელთაც კვალი დასტოვეს მეხსიერებაში, – შენიშნა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

ასეთი თანდათანი უკუსვლით ვიუნცოვი დილანდელი გამოღვიძების მომენტამდე მივიდა.

– მივიღეთ თქვენი ცხოვრების მცირე ხაზების მთელი რიგი, რომელიც დღეს გაატარეთ დღის პირველ ნახევარში, გაღვიძების მომენტიდან დაწყებული და ამ წუთით გათავებული. მათ შესახებ დაგრჩათ მოგონება მეხსიერებაში.

რათა უკეთესად აღბეჭდოთ ყველა ეგ, იმავე რიგით გაიმეორეთ რამდენჯერმე ახლახან ჩატარებული მუშაობა, – წინადადება მისცა არკადი ნიკოლოზის ძემ.

მას შემდეგ, რაც ეს დავალებაც შესრულებული იქნა, მან აღიარა, რომ ვიუნცოვმა არამც თუ შეიგრძნო დღევანდელი დღის წარსული, არამედ აღბეჭდა კიდეც ის.

– ეხლა გაიმეორეთ რამდენჯერმე ასეთივე მუშაობა ახლო წარსულის მოგონებათა მიმართ, მაგრამ შებრუნებით, ანუ გაღვიძებიდან დაიწყეთ და მოდით იმ მომენტამდე, რასაც ამჟამად განიცდით.
ეს დავალებაც შეასრულა ვიუნცოვმა – ერთხელ კი არა, მრავალჯერ.
– ეხლა მითხარით, – მიმართა არკადი ნიკოლოზის ძემ, – გრძნობთ თუ არა, რომ ყველა ამ მოგონებებმა და თქვენს მიერ ჩატარებულმა მუშაობამ რაღაც კვალი დასტოვეს თქვენში გონებრივი, გრძნობიერების ან სხვა რაიმე წარმოდგენის სახისა თქვენი ცხოვრების დღევანდელი საკმაოდ გრძელი ხაზის შესახებ.. მასზე ამოქსოვილია არამც თუ მოგონებები, ცალკეული მოქმედება და საქციელი, ახლო წარსულში მომხდარი, არამედ თქვენს მიერ განცდილი შეგრძნობებიც, აზრი და სხვ.?
დიდხანს ვერ მიმხვდარიყო ვიუნცოვი, რის შესახებ ეკითხებოდნენ. მოსწავლენი და მათთან ერთად მეც ვუხსნიდი მას:
– როგორ ვერ ხვდები, რომ წარსულს თუ გადახედე, მოიგონებ მთელ რიგ კარგად ნაცნობ, ყოველდღიურ, მორიგ შემთხვევებს, რომლებიც ერთიმეორეს სცვლიან ჩვეულებრივი თანამიმდევრობით. ხოლო თუ ძლიერ ჩაუკვირდები უახლოეს წარსულს, მოიგონებ არამც თუ გარეგან, არამედ დღევანდელი ცხოვრების შინაგან ხაზსაც კი. ის ბუნდოვან კვალს სტოვებს და შლეიფივით მოგვათრევს უკან.
ვიუნცოვი სდუმდა. ეტყობოდა, მთლად დაიბნა. არკადი ნიკოლოზის ძემ დაანება ას თავი და მე მომმართა:
– თქვენ გაიგეთ, როგორ უნდა აღადგინოთ დღევანდელი დღის ცხოვრების ხაზის პირველი ნახევარი. იგივე მოიმოქმედეთ მეორე ნახევრის მიმართაც, რომელიც ჯერ არ გიცხოვრიათ დღეს, – მომცა წინადადება.
– რომ არ ვიცი, რა მომელის ახლო მომავალში? – შევეკითხე განცვიფრებული.
– როგორ? არ იცით, რომ გაკვეთილის შემდეგ კიდევ სხვა საქმე გაქვთ, რომ შინ დაბრუნდებით, ისადილებთ?! ნუთუ არავითარი პერსპექტივა არა გაქვთ საღამოსთვის. სტუმრობა ვინმე ნაცნობთან, თეატრში წასვლა, კინოში, ლექციაზე? შესრულდება თუ არა თქვენი განზრახვა – თქვენ არ იცით, მაგრამ ვარაუდი კი შეგიძლიათ.
– რასაკვირველია, – დავეთანხმე.
– თუ ასეა, ჩანს. რაღაც ვარაუდი გაქვთ დღევანდელი დღის მეორე ნახევრის შესახებ! მასშიაც ხომ არა გრძნობთ მომავლის შორს გავლებულ მთლიან ხაზს თავისი ზრუნვით, ვალდებულებებით, სიხარულითა და უსიამოვნებით, რომელთა მოგონების დროსაც თქვენი ახლანდელი განწყობილება ხან მოდუნდება და ხან გამახვილდება.
მომავალის ამ გათვალისწინებაშიც აგრეთვე არის მოძრაობა, ხოლო იქ, სადაც მოძრაობა არის, იქვე გაივლება ცხოვრების ხაზიც. გრძნობთ თუ არა მას, როდესაც ჩაუკვირდებით, თუ რა მოგელით წინ?
– რასაკვირველია, ვგრძნობ, რის შესახებაც მებაასებით.
გააერთიანეთ წინანდელთან ეგ ხაზი და თქვენ მიიღებთ ერთ დიდ, მთლიან გამჭოლ ხაზს წარსულისა, აწმყოსი და მომავლის თქვენი დღევანდელი დღისა, რომელიც გავლებულია უწყვეტლად დილას გაღვიძების მომენტიდან საღამოს ძილისპირამდე. გაიგეთ ახლა, თქვენი ცხოვრების წვრილმანი ცალკეული ხაზებისაგან როგორ წარმოიშვება ერთი დიდი, მთლიანი ხაზი მთელი დღის ცხოვრებისა?
ეხლა წარმოიდგინეთ, - განაგრძო ახსნა არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – რომ დაგავალეს ერთი კვირის განმავლობაში ოტელოს როლის მომზადება. გრძნობთ თუ არა, რომ ამ ხნის განმავლობაში ისეთი საზრუნავი გაუჩნდა თქვენს ცხოვრებას, რომ,

რაც არ უნდა დაემართოს, მაინც გამარჯვებული უნდა გამოვიდეს ამ გასაჭირიდან. ის მთლიანად შეგბოჭავთ თქვენ შვიდი დღის განმავლობაში, როდესაც მხოლოდ ერთი საზრუნავი გექნებოდათ – ჩაგებარებინათ საშინელი სპექტაკლი.
– რასაკვირველია, ვგრძნობ ყოველივე ამას. – გამოვუტყდი.
– იმასაც ხომ არ გრძნობთ, რომ ამ ჩემს მიერ დასახულ ცხოვრებაშიც უფრო გრძელი, ვიდრე წინა მაგალითში, უწყვეტი ხაზია მთელი კვირის ცხოვრებისა, რომელიც განკუთვნილია ოტელოს როლის მოსამზადებლად? – დამკითხავდა ტორცოვი. – თუ არსებობს ხაზი ერთი დღის, კვირის, რატომ არ უნდა იყოს მთელი წლის, მთელი ცხოვრების.
ეს დიდი ხაზებიც აგრეთვე მრავალი პატარებისაგან შესდგებიან.
სწორედ იგივე ხდება ყოველ პიესასა და როლში. იქაც დიდრონი ხაზები მრავალი წვრილმანი ხაზებისაგან წარმოიშვებიან, და შემოიფარგლებიან ისინი სცენაზე დღის, კვირის, თვის, წლის, მთელი ცხოვრების რომელიმე მანძილს და ა. შ.
რეალურ სინამდვილეში ამ ხაზს თვით ცხოვრება ხლართავს, ხოლო პიესაში მას ჰქმნის სიმართლესთან ახლოს მყოფი მხატვრული ოცნება პოეტისა.
მაგრამ როლის მთელი ცხოვრების მთლიან – უწყვეტ ხაზს არ სახავს ის, არამედ მხოლოდ ნაწილობრივს, დიდრონი წყვეტილით.
– რატომ? – ვერ მივხვდი მე.
– ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ დრამატურგი პიესისა და როლის მთლიან ცხოვრებას კი არ ასახავს, არამედ, მხოლოდ იმ მომენტებს, რომლებიც სცენაზე გამოაქვთ და თამაშობენ. დრამატურგი ბევრს არ აღწერს იქიდან, თუ რა ხდება დეკორაციებს გარეთ, რადგან დეკორაცია შემოფარგლავს სცენაზე პიესის მოქმედების ადგილს. დრამატურგი ხშირად სიჩუმით გვერდს უვლის იმას, რაც კულისებში მოხდა, ანუ რაც მსახიობების მიერ სცენაზე შემსრულებელ მოქმედ პირთა საქციელს იწვევს. ჩვენ თვითონ გვიხდება ჩვენი წარმოსახვის მონაგონით შევავსოთ ის ნაკლი, რომელიც ავტორს გაეპარა პიესის დაბეჭდილ ეგზემპლარში. უამისოდ ვერ მიიღებ სცენაზე მსახიობის მთლიან „ადამიანური სულის ცხოვრებას როლში“, და საქმე გექნება მხოლოდ მის ცალკეულ ნაფლეთებთან.
განცდისათვის აუცილებელია როლისა და პიესის მთლიანი (შედარებით) ცხოვრების ხაზი.
დაუშვებელია როლის ცხოვრების ხაზის გამრუდება და გადატეხა არამც თუ თვით სცენაზე, არამედ კულისებშიც. ისინი ჰგლეჯენ წარმოსადგენი პირის ცხოვრებას და ჰქმნიან ცარიელ, მკვდარ ადგილებს მისთვის. უკანასკნელს შეავსებს ადამიანი-მსახიობი უცხო, გარეშე აზრებითა და გრძნობით, რომლებსაც არავითარი დამოკიდებულობა არა აქვს იმასთან, რასაც ის წარმოადგენს. ეს გარემოება მას სიყალბისაკენ –პირადი ცხოვრების სფეროსაკენ მიაქანებს.
ვთქვათ, მაგალითად, თამაშობთ ფულების დაწვის ეტიუდს; ჩინებულად ატარებთ როლის ცხოვრების ხაზს; ცოლის დაძახებაზე გადიხართ სასადილო ოთახში, რათა დასტკბეთ ბავშვის ბანაობით. მაგრამ, იქ მისვლისას, შეხვდებით შორიდან მოსულ ნაცნობს, რომელიც პროტექციით შემოუშვიათ კულისებში. მისგან შეიტყობთ რაღაც სასაცილო შემთხვევას, რომელიც თქვენ ახლო ნათესავს დამართვია. სიცილს ძლივს იკავებთ და ისე გამოდიხართ დაწვისა და „ტრაღიკული უმოქმედობის“ პაუზის სცენის სათამაშოდ.
თქვენ თვითონ იცით, რომ როლის ხაზში ასეთი ჩანართი სარგებლობას ვერ მოუტანს მას და ვერც თქვენ დაგეხმარებათ. მაშასადამე, არც კულისებში არ უნდა

გასწყდეს როლის ხაზი. ბევრ მსახიობს არ შეუძლია, ითამაშოს როლი კულისებში თავის თავისათვის. ნუ ითამაშებენ, მაგრამ, აბა დაუფიქრდნენ, რას იზამდნენ, რომ დღეს მოხვედრილიყვნენ საგულისხმო-ვითარებაში? ამ საკითხის გადაჭრა, როგორც სხვებისაც, რომლებიც როლს შეეხებიან, სავალდებულოა ყველა მსახიობისათვის თითოეულ მოცემულ სპექტაკლზე. ამისთვის მოდის მსახიობი თეატრში და გამოდის მაყურებელთა წინაშე. თუ თეატრიდან წავა მსახიობი მისთვის დღეს სავალდებულო საკითხის გადაუჭრელად, ისე უნდა ჩავთვალოთ, ვითომ მას არ მოუხდია თავისი ვალი.

..... 19 წ.

ნიკოლოზის-ძემ იქიდან დაიწყო გაკვეთილი, რომ ყველას სცენაზე გასვლა გვიბრძანა, მოხერხებულად ჩამოსხდომა „მალოლეტკოვას სასტუმროში“ და ლაპარაკი, ვისაც რა მოეპრიანება.

მოსწავლენი შემოგვამწკრივეს მრგვალ მაგიდასთან და კედლის გასწვრივ; ყველას თავთან კედელზე ელექტრონის ნათურა იყო მიმაგრებული.

ყველაზე მეტად რახმანოვი ფუსფუსებდა; ამით მივხვდით, რომ რაღაც მისი ახალი მონაფიქრი უნდა გვიჩვენონ. ნათურები ხან აკაშკაშებდნენ, ხან ჩაქრებოდნენ, ამასთან შევნიშნე, რომ ნათურები ენთებოდნენ ან იმასთან, ვინც ლაპარაკობდა ან კიდევ, რის შესახებაც ლაპარაკი იყო. მაგალითად, რახმანოვის პირველი სიტყვის წარმოთქმისთანავე – ნათურა მასთან აინთებოდა. საკმარისი იყო გვეხსენებინა რაიმე საგანი – და მაშინვე ნათურას შუქი დაადგებოდა მას თავზე და ა. შ.

მხოლოდ ერთ გარემოებას ვერ მოვუძებნე განმარტება, – სინათლის ჩვენი ოთახის გარეთ აფეთქებას, – სასადილოში, დარბაზსა და მის გვერდით მყოფ ოთახებში. აღმოჩნდა, რომ ეს სინათლე იმას ასახავდა, რაც ჩვენი სასტუმროს გარეთ (კულისებში) ხდებოდა ასე, მაგალითად: ტალანში მაშინ ინთებოდა ნათურა, როდესაც რაიმე წარსულს მოვიგონებდით, სასადილოში აინთებოდა მაშინ, როდესაც აწმყოზე გვქონდა საუბარი, ახალი შემთხვევა, რომელიც ჩვენი ოთახის კედლების იქით ხდებოდა. „მალოლეტკოვას ბინის“ დარბაზში მაშინ ნათდებოდა, როდესაც მომავალზე ვოცნებობდით. აგრეთვე ისიც შევნიშნე, რომ განუწყვეტლივ ხდებოდა აფეთქება: მთლიანად ვერ მოასწრებდა ჩაქრობას პირველი, რომ მეორე უკვე ანთებული იყო. ტორცოვმა აგვიხსნა, რომ აფეთქება ასახავდა ობიექტთა უწყვეტ ცვალებადობას, რომელიც შეუჩერებლად, ლოგიკურად, თანმიმდევრულად ან შემთხვევით წარმოებს ჩვენს ცხოვრებაში.

ასევე უნდა ხდებოდეს სპექტაკლზეც, როლის შესრულების დროს, – განმარტავდა ტორცოვი, – მთავარია, ობიექტები იცლებოდნენ განუწყვეტლივ და ჰქმნიდნენ მთლიან ხაზს. ეს ხაზი აქ უნდა გადიოდეს – სცენაზე, რამპის აქეთ- ჩვენ მხარეს და არ უნდა გადავიდეს მის მეორე მხარეს მაყურებელთა დარბაზში.

ადამიანის ან როლის ცხოვრება – ობიექტების, ყურადღების წრის შეუჩერებელი ცვლაა ან ჩვენს გარემომცველ რეალურ ცხოვრებაში, სცენაზე, ან წარმოსახვითი სინამდვილის სფეროში, ან წარსულის შესახებ მოგონებათა ხაზით, ან მომავლის შესახებ ოცნებაში, ოღონდ არა თეატრის მაყურებელთა დარბაზში. ხაზის ეს უწყვეტობა უაღრესად მნიშვნელოვანია მსახიობისათვის და თქვენ უნდა განამტკიცოთ იგი თქვენში.

სინათლის დასურათების შემწეობით ეხლა გიჩვენებთ თქვენ, თუ ცხოვრების ხაზი როგორ უწყვეტლივ უნდა გაატაროს მსახიობმა მთელი როლის მანძილზე.

გადადით პარტერში, – მოგვმართა ყველას, – ხოლო ივანე პლატონის ძე ჩავიდეს ელექტრობუდრუგანაში და დამეხმაროს.

აი რა პიესას ვითამაშებ. დღეს აუქციონია აქ. რემბრანდტის ორი სურათი იყიდება. მყიდველების მოლოდინში მე და მხატვრობის ერთი მცოდნე მრგვალ მაგიდასთან ვსხედვართ და ვსაუბრობთ იმის შესახებ, თუ რამდენად შევაფასოთ სურათები. ამისათვის ხან ერთს ვათვალიერებთ, ხან მეორეს.

(ტორცოვის ხელში მყოფი ნათურა რომ ჩაქრა, ოთახის ორივე მხარეს რიგრიგობით, ხან ენთებოდა და ხან ქრებოდა ნათურები.

ასევე აზროვნებაში წარმოდგენით ვადარებთ ჩვენ სურათებს რემბრანდტის სხვა უნიკუმებს ჩვენსა და უცხოეთის მუზეუმებში. წარმოდგენილი სურათების ამსახველი ტალანის ნათურა, რომელნიც კედელზე ჩამოკიდებულ ორ ნათურას ენაცვლებოდნენ – ეს უკანასკნელები კი თითქოს სასადილო ოთახში ჩამოკიდებულ ორ სურათს ასახავდნენ.

ხედავთ მბჟუტავ ნათურებს, რომლებიც უცებ აენთნენ შემოსასვლელ კარებთან ეს წვრილფეხა მყიდველები არიან. მათ მიიქციეს ჩემი ყურადღება და მე მათ უხალისოდ ვხვდები.

„თუ მხოლოდ ასეთი კლიენტები მოვლენ, ვერ შევძლებ ჩემი სურათების ფასის აწევას“ – ვფიქრობ ჩემთვის, ისე გავერთე ჩემს ფიქრებში, რომ აღარავის და არაფერს ვამჩნევ.

(ყველა წინანდელი ნათურები ჩაქრნენ, ხოლო ზევიდან ტორცოვს დაანათა სინათლის მოძრავმა შუქმა, რომელიც ყურადღების მცირე წრეს გამოხატავს.

ის მასთან ერთად მოძრაობდა, სანამ არკადი ნიკოლოზის ძე დადიოდა ოთახში).

უყურეთ, უყურეთ: მთელი სცენა და უკანა ოთახები აელვარდნენ ახალი ნათურებით.

ეს უცხოეთის მუზეუმთა წარმომადგენლები არიან. ამის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ დაგვიხატა როგორც შეხვედრა, აგრეთვე თვით აუქციონიც, მისი ყურადღება განსაკუთრებით ძლიერ გამახვილდა, როდესაც დიდი უსიამოვნებით დამთავრებული გააფთრებული ბრძოლა დაიწყო მთავარ მყიდველებს შორის, რაც სინათლის ათამაშებით იქნა გადმოცემული.... დიდი ნათურები ერთად და ცალ-ცალკე ენთებოდნენ და ჰქრებოდნენ, რაც ლამაზ სურათს ჰქმნიდა, თითქოს შუშხუნის ფინალური აპოთეოზიაო. თვალები აგვიჭრელდა.

– შევძელი თუ არა დამესურათებინა თქვენთვის, თუ როგორ იქნება სცენაზე ცხოვრების განუწყვეტელი ხაზი, – შეგვეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

გოვორკოვმა განაცხადა, რომ ტორცოვმა ვერ შესძლო იმის დამტკიცება, რაც სურდა.

– თქვენ, იცით რა გეთაყვა, სრულიად საწინააღმდეგო დაგვიმტკიცეთ. სინათლით დასურათება, იცით რა, გვეუბნება არა ხაზებით განუწყვეტელობას, არამედ შეუჩერებელი ნახტომების შესახებ.

– მაგას ვერ ვხედავ. მსახიობის ყურადღება შეუმჩნევლად გადადის ერთი ობიექტიდან მეორეზე. ყურადღების ობიექტთა სწორედ ეს მუდმივი ცვლა ჰქმნის განუწყვეტლივ ხაზს. ხოლო თუ მსახიობი ჩაებღაუჭება ერთ რომელიმე ობიექტს და მთელი აქტის ან პიესის მანძილზე არ მოსცილდება მას, მოძრაობის არავითარ ხაზს აღარ ექნება ადგილი, ხოლო თუ მაინც შეიქმნა ის, ეს იქნება სულით ავადმყოფის ხაზი, რომელსაც, როგორც გითხარით „idee fixe“ ეწოდება.

მოსწავლენი არკადი ნიკოლოზის-ძეს გამოესარჩლნენ და დაადასტურეს, რომ მან

თვალსაჩინოდ განმარტა თავისი აზრი.

– მით უკეთესი! – სთქვა მან. – მე გიჩვენეთ ისე, როგორც უნდა ხდებოდეს ეს ყოველთვის სცენაზე. შედარებისათვის მოიგონეთ ის, რაც უმეტეს შემთხვევაში ემართებათ მსახიობებს სცენაზე და რასაც არასოდეს ადგილი არ უნდა ჰქონდეს იქ. თავის დროზე იმავე ელექტრონის ნათურებით დაგისურათეთ ეს. ისინი მხოლოდ იშვიათად აბჟუტდებოდნენ სცენაზე, როდესაც მაყურებელთა დარბაზში თითქმის განუწყვეტლივ ელვარებდნენ.

როგორ ფიქრობთ, ნორმალურია, რომ მსახიობის ცხოვრება და ყურადღება მხოლოდ წუთიერად აღსდგებოდეს სცენაზე და შემდეგ კი დიდი ხნით ჩაკვდეს და გადატანილი იქნეს მაყურებელთა დარბაზში ან თეატრის კედლებს გარეთ. შემდეგ ხელახლა მობრუნდებიან, რომ ისევ გაუჩინარდნენ დიდი ხნით.

ასეთი თამაშის დროს სცენაზე მსახიობის ცხოვრების მხოლოდ რამდენიმე მომენტი ეკუთვნის როლს, ხოლო დანარჩენ დროს ისინი უცხონი არიან მისთვის. ხელოვნებას არ ესაჭიროება გრძნობათა სხვადასხვა სახის ასათი ნარევი.

მაშ ისწავლეთ სცენაზე შექმნა განუწყვეტელი (შედარებით) ხაზით ფსიქიური ცხოვრების თითოეული მამოძრავებელისა და თითოეული ელემენტისათვის.

XIV. შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა

– უბრალო გაკვეთილი კი არ გეგონოთ, პლაკატიანია, – დაიწყო არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

– მაშ საით მიილტვიან ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა ჩასახული ხაზები? საით მიილტვის პიანისტი არტისტული აღტყინების ისეთსავე წუთებში, რომ გზა გაუხსნას თავის გრძნობათა ნაკადს და ფრთების გაშლის შესაძლებლობა მისცეს შემოქმედებას? როიალისაკენ, თავისი საკრავისაკენ. რას ელტვის მხატვარი ასეთ მომენტში? ტილოს, ყალამსა და საღებავებს ანუ თავისი შემოქმედების იარაღებს. საით მიილტვის მსახიობი, ანუ უფრო სწორად მისი ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლები? იმისაკენ, როდესაც ისინი ამოქმედებიან, ანუ მსახიობის სულიერი და ფიზიკური ბუნებისაკენ. მისი სულიერი ელემენტებისაკენ. გონება, ნებისყოფა და გრძნობა განგაშს სტეხენ და მათი დამახასიათებელი ძლიერებით, ტემპერამენტით და დამაჯერებლობით თავს უყრიან შინაგან დამახასიათებელ ძალებს.

როგორც ღრმა ძილში მყოფ ბანაკს გამოეღვიძება უცებ საიერიშო განგაშის ნიშანზე, ისე ჩვენი არტისტული სულის ძალები ერთბაშად აღსდგებიან და სასწრაფოდ ემზადებიან შემოქმედებითი ლაშქრობისათვის.

წარმოსახვის დაუსრულებელი მონაგონები, ყურადღების ობიექტები, თანაზიარობა, ამოცანები, სურვილები და მოქმედებანი. სიმართლისა და დამაჯერებლობის მომენტები, ემოციური მოგონებები, შეგუებანი გრძელ მწყობრად ირაზმებიან.

ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლები გაივლიან ამ მწყობრს. გამოიწვევენ ელემენტებს და თვით ამის გამო უფრო მეტად აინთებიან შემოქმედებითი ენთუზიაზმით.

ეს კიდევ ცოტაა, ისინი ელემენტებისაგან ითვისებენ მათ ბუნებრივ თვისებათა

ნაწილებს. ამის გამო უფრო აქტიური, მოქმედი ხდება გონება, ნებისყოფა და გრძნობა. წარმოსახვის მონაგონისაგან ისინი უფრო მეტად აღიგზნებიან, სიმართლის მსგავსსა ხდიან პიესას. ხოლო ამოცანებს უფრო დასაბუთებულს. ეს ეხმარება მამოძრავებლებს და ელემენტებს უკეთესად შეიგრძნონ როლში ცხოვრების სინამდვილე და დაიჯერონ რეალური შესაძლებლობა იმისა, რაც სცენაზე ხდება. ყველაფერი ეს ერთად აღებული იწვევს განცდას და თანაზიარობისადმი მოთხოვნილებას სცენაზე მოქმედ პირებთან,– ხოლო ამისათვის საჭიროა შეგება.

ერთი სიტყვით, ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელნი იმ ელემენტების ყველა ელფერსა და განწყობილებას ითვისებენ, რომელთა მწყობრსაც ისინი გაივლიან. ისინი მათი სულიერი შემადგენლობით გაიჟღინთებიან.

თავის მხრივ, ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლები შთაბერავენ ელემენტთა მწყობრებს არამც თუ თავის საკუთარ ენერგიას, ძალას, ნებისყოფას, ემოციას, აზრს, არამედ როლისა და პიესის იმ ნაწილებსაც გადასცემენ მათ, რომლებიც თან მოჰყავთ, რომელთაც ისე გაიტაცეს ისინი პოეტის ნაწარმოების პირველი გაცნობისთანავე, რომელთაც აღაფრთოვანეს შემოქმედებისათვის. ელემენტებს მათ დაამყნეს როლის სულის ეს პირველი ყლორტები.

ამ ყლორტებისაგან აღმსრულებლის სულში თანდათანობით იზრდება არტისტი-როლის შეგრძნობანი. ამრიგად ისინი, მწყობრი პოლკებივით მიისწრაფიან წინ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა წინამძღოლობით.

– მერე საით მიილტვიან? –ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.

– სადღაც შორს.... იქ, საითაც მოუწოდებენ მათ პიესის მოჩვენებითი მითითებები წარმოსახვის მონაგონის, საგულისხმო ვითარების და თილისმური „თუ რომ“-ისა. ისინი იქით მიისწრაფიან, საითაც მიიზიდავს მათ შემოქმედებითი ამოცანები, საითაც მიაქანებს მათ როლის შინაგანი სურვილები, მისწრაფებანი, მოქმედებანი. მათ იზიდავენ თავისკენ ობიექტები ანუ პიესის მოქმედი პირები. მათთან თანაზიარობის მიზნით ისინი იქით მიილტვიან, რაც ადვილი დასაჯერებელია სცენაზე და პოეტის ნაწარმოებში, ანუ მხატვრული სიმართლისაკენ. დაიხსომეთ, რომ ყველა ეს ჯადო სცენაზეა, რამპის ჩვენს მხარეზე და არა მაყურებელთა დარბაზში.

რამდენადაც უფრო შორს მიდიან ელემენტთა მწყობრები, მით უფრო მჭიდროთ იყრიან თავს მისწრაფებათა ხაზები, რომლებიც ბოლოს თითქოს ერთად ინასკვებიან ერთ მთლიან კვანძად. არტისტი-როლის ყველა ელემენტთა ეს შეერთება საერთო მისწრაფებით ჰქმნის მსახიობის იმ უაღრესად მნიშვნელოვან შინაგან განწყობილებას სცენაზე, რომელსაც ჩვენს ენაზე ეწოდება ... არკადი ნი კოლოზის-ძემ მიგვითითა ჩვენს წინ ჩამოკიდულ პლაკატზე წარწერით:

შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა.

– მერე და ეს როგორ! – შეეშინდა ვიუნცოვს.

– სრულიად უბრალოდ, – დავუწყე მე ახსნა თვითშემოწმების მიზნით. ფსიქიური ცხოვრებას მამოძრავებლები ელემენტებთან ერთად ერთდებიან არტისტი-როლის ერთი საერთო მიზნით. ასეა ხომ?

– ასეა, ოღონდ ორი შესწორებით. პირველი; ჯერ ერთი მთავარი საერთო მიზანი ჯერ კიდევ შორს არის და ისინი ერთდებიან მხოლოდ მისი საერთო ძალებით შემდგომი ძიებისათვის.

მეორე შესწორება კი შეეხება თერმინოლოგიას. საქმე ის არის, რომ თანახმად პირობისა, მსახიობის უნარს, თვისებას, ნიჭს, ბუნებრივ მონაცემებს, ფსიქოტექნიკის ზოგიერთ მიდგომასაც კი აქამდე უბრალოდ „ელემენტებს“ ვუწოდებდით. ეს

მხოლოდ დროებითი სახელწოდება იყო. ჩვენ იმიტომ დავუშვით ის, რომ ნაადრევი იყო თვითშეგრძნობაზე ლაპარაკი. ეხლა კი, როდესაც ვახსენეთ ეს სიტყვა, გიცხადებთ, რომ მათი ნამდვილი სახელწოდებაა:

შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობის ელემენტები

– შინაგანი... სცენიური... თვითშეგრძნობის... ელემენტები... სცენიური.... თვითშეგრძნობა... – იჭედავდა ტვინში გრძნეულ სიტყვებს ვიუნცოვი. – მაინც არაფერი მესმის – დაასკვნა ბოლოს, ღრმად ამოიოხრა, ხელი ჩაიქნია და სასოწარკვეთილმა დაიწყო თმების ჩეჩვა.

– თავსატეხი არაფერია აქ შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა - ადამიანის თითქმის სრულიად ნორმალური მდგომარეობაა.

– „თითქმის“?!

– ის ნორმალურზე უკეთესია და მასთან ერთად... მასზე ცუდიც.

– რატომ ცუდი?

– იმიტომ რომ საჯარო შემოქმედების არაბუნებრივი პირობების გამო სცენიური თვითშეგრძნობა შეიცავს თეატრისა და სცენის უცხო გემოს, ნაწილაკს, თავისი თვითჩვენებით, რაც არ არსებობს ნორმალურ ადამიანურ თვითშეგრძნობაში. ამის გამო მსახიობის ასეთ განწყობილებას სცენაზე უბრალოდ შინაგან თვითშეგრძნობას კი არ ვუწოდებთ, არამედ სცენიურს.

– მერე და შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა რით არის უკეთესი ნორმალურზე?

– იმით, რომ ის შეიცავს საჯარო განმარტოვების გრძნობას, რაც ჩვენთვის უცნობია რეალურ ცხოვრებაში. ეს ხომ ლამაზი გრძნობაა – გახსოვთ, თავის დროზე გამოტყდით, რომ მოსაწყენია დიდხანს ცარიელი თეატრი ან საკუთარ ოთახში პარტნიორთან პირისპირ თამაშიო. ასეთი თამაში ჩვენ მაშინ ხალიჩებითა და რბილი ავეჯით მორთულ ოთახს შევადარეთ, რაც აკუსტიკას ჰკლავს. ხოლო თეატრში, სადაც ათასი მაყურებლის გული მსახიობის გულთან ერთად სცემს, მშვენიერი რეზონანსი და აკუსტიკა შეიქმნება ჩვენი გრძნობისათვის. სცენაზე ნამდვილი განცდის თითოეულ მომენტზე დარბაზიდან პასუხად მოგვესმის გამოხმაურება, მონაწილეობა, თანაგრძნობა, უხილავი დენი ათასი ცოცხალი აღგზნებული ადამიანისა, რომლებიც ჩვენთან ერთად ჰქმნიან სპექტაკლს. მაყურებელს შეუძლია არამც თუ დააშინოს და დათრგუნოს მსახიობი, არამედ ნამდვილი შემოქმედებით, ენერგიის კოცონიც კი დაანთოს მასში. ის დიდ სულიერ სითბოს ანიჭებს მას, დამაჯერებლობას თავისი თავისადმი და მუშაობისადმი.

სავსე დარბაზიდან გამოტყორცნილი ათასეული ადამიანის სულის გამოძახილის გრძნობა, უმაღლესი სიხარულით აღავსებს ჩვენს არსებას, როგორიც კი შეიძლება წარმოიდგინოს ადამიანმა. ასე რომ საჯარო შემოქმედება, ერთის მხრივ ხელს უშლის მსახიობთა, ხოლო მეორე მხრივ – ეხმარება.

სამწუხაროდ, ასეთი სწორი, თითქმის სრულიად ბუნებრივი ადამიანური თვითშეგრძნობა ძლიერ იშვიათად იქმნება სცენაზე თავისთავად. როდესაც – განსაკუთრებულ შემთხვევებში – გამოერევა ასეთი გამარჯვებული სპექტაკლი ან ცალკეული მომენტი მასში, თავის საპირფარეშოში შემობრუნებით მსახიობი ჩაილაპარაკებს: „დღეს თამაშის გუნებაზე ვარ!“

ეს იმას ნიშნავს, რომ მან შემთხვევით მოძებნა სცენაზე თითქმის ნორმალური, ადამიანური განწყობილება.

ასეთ განსაკუთრებულ მომენტში მსახიობის მთელი შემოქმედებითი აპარატი,

ყველა მისი ცალკეული ნაწილები, მთლად მისი, ასე ვთქვათ, შინაგანი „ზამბარები“ „კნოპები“, „სატერფულები“ ჩინებულად მოქმედებენ, თითქმის ისევე ან უკეთესადაც კი, ვიდრე თვით ცხოვრებაში.

ასეთი შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა უაღრესად საჭიროა სცენაზე, რადგან მხოლოდ ამ პირობებში არის შესაძლებელი ნამდვილი შემოქმედება. აი რატომ ასე დიდათ ვაფასებთ შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობას. ეს ერთი იმ მთავარ მომენტთაგანია შემოქმედების პროცესში, რისთვისაც მუშავდებოდნენ ელემენტები.

რა ბედნიერებაა, რომ მოგვეპოვება ჩვენ ფსიქოტექნიკა, რომელიც ჩვენი ბრძანებითა და ნებაყოფილებით ჰქმნის შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობას, რომელიც მანამდე შემთხვევით მოგვევლინებოდა ხოლმე, როგორც „აპოლონის წყალობა“.

აი რატომ ვამთავრებ გაკვეთილს მილოცვით: დღეს თქვენ შეისწავლეთ ჩვენი მუშაობის ერთი მთავარი ეტაპი –

შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა

. . . . . 19.. წ.

– იმ სამწუხაროდ, საკმაოდ ხშირ შემთხვევებში, – დაიწყო არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – როდესაც ვერ შეიქმნება სცენაზე შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა სცენიდან დაბრუნებული მსახიობი ჩივის საპირფარეშოში: „გუნებაზე არა ვარ, დღეს არ შემიძლია თამაში!“ ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობის სულიერი შემოქმედი აპარატი არასწორად მუშაობს ან სრულიად არ მოქმედებს და თავის უფლებაში შედის მექანიკური ჩვეულება, გათამაშების პირობითობა, შტამპი, ხელოსნობა. რა იწვევს ასეთ განწყობილებას? იქნება თავზარი დასცა მსახიობს პორტალის შავმა ღრმულმა და ამან არივ-დარია მისი თვითშეგრძნობის ელემენტები? ან იქნებ დაუმუშავებელი როლით გამოვიდა მსახიობი მაყურებლის წინაშე და მას თვითონ არ სჯერა არც წარმოთქმული სიტყვები და არც თავისი მოქმედება? იქნებ ამან წარმოშვა მასში გაუბედაობა, რამაც შეარყია თვითშეგრძნობა?

ისიც შეიძლება მომხდარიყო, რომ მსახიობს დაეზარა შემოქმედებისათვის სათანადოდ მომზადება, არ განაახლა კარგად დამუშავებული როლი. ეს კი აუცილებელია თითოეულ, სპექტაკლის წინ. ამის ნაცვლად გამოვიდა სცენაზე და გარეგნულად უჩვენებდა როლის სახეს. კიდევ კარგი, თუ ეს ზუსტად დადგენილი პარტიტურის მიხედვითა და წარმოდგენის ხელოვნების დასრულებული ტექნიკით ხდებოდა. ასეთ მუშაობას კიდევ შეიძლება ვუწოდოთ შემოქმედება, თუმცა ის არ მიეკუთვნება ჩვენს მიმდინარეობას ხელოვნებაში.

მაგრამ შეიძლება. მსახიობი ავადმყოფობის გამო ვერ მოემზადა სპექტაკლისათვის, ან უბრალოდ სიზარმაცით, უყურადღებობით, სხვა რამ პირადი საქმის ან უსიამოვნების გამო, რომელთაც მისი ყურადღება ჩამოაცილეს შემოქმედებას. ან, შეიძლება, ის იმ „მსახიობათაგანია“, რომელთაც მხოლოდ როლის „როშვა“ უყვართ და „მანჭვა-გრეხვა“ მაყურებელთა „გასამხიარულებლად“ რადგან სხვა არაფერი უნარი არ შესწევთ. ყველა ჩამოთვლილ შემთხვევაში თვითშეგრძნობის ელემენტთა შემადგენლობა და ღირსება თავთავისებურად უმართებულოა. არც საჭიროება მოითხოვს მათ შესწავლას ცალ-ცალკე. საკმარისია საერთო დასკვნის გამოტანა.

თქვენ იცით, რომ როდესაც ადამიანი – მსახიობი გამოდის სცენაზე ათასიანი

მაყურებლის წინაშე, შიშის, სირცხვილის, მორიდებულობის, პასუხისმგებლობის, სიძნელეთა გამო ჰკარგავს ნებისყოფას. იმ წუთებში ის ვერ შესძლებს ილაპარაკოს ადამიანივით, უმზიროს, მოისმინოს, იაზროვნოს, მოისურვოს, იგრძნოს, იაროს, იმოქმედოს. მაყურებლის გულისმოგების ნერვული მოთხოვნილება ებადება მას, აჩვენოს სცენიდან თავისი თავი, მანჭვა-გრეხვით დაფაროს თავისი მდგომარეობა, ოღონდ კი მაყურებელი გაართოს.

ასეთ წუთებში მსახიობის ელემენტები თითქოს იშლებიან და ერთმანეთისაგან განკერძოებით იწყებენ ცხოვრებას: ყურადღება – ყურადღებისათვის, ობიექტი – ობიექტისათვის, სიმართლის გრძნობა – სიმართლის გრძნობისათვის, შეგუება-შეგუებისათვის და ა. შ. ასეთი მოვლენა, რა თქმა უნდა, არანორმალურია. ნორმალურია მხოლოდ ის, რომ რეალურ ცხოვრებაში ადამიანი-მსახიობის ელემენტები, რომლებიც ადამიანურ თვითშეგრძნობას ჰქმნიან, განუყოფელი იყვნენ.

შემოქმედების მომენტის ელემენტთა ასეთივე განუყოფელობა უნდა იყოს სწორი შიანგაი სცენიური თვითშეგრზნობის დროსაც, რომელიც თითქმის არაფრით განსხვავდება ცხოვრებაში არსებულისაგან. ასეც არის, როდესაც მსახიობის მდგომარეობა ნორმალურია სცენაზე. მაგრამ უბედურება ის არის, რომ შემოქმედების არანორმალური პირობების გამო სცენიური თვითშეგრძნობა მერყევია. როგორც კი დაარღვევ მას, ყველა ელემენტები მაშინვე ჰკარგავენ საერთო კავშირს, ცალკეულად იწყებენ ცხოვრებას – თავისთავად და თავისთვის. მაშინ თუმცა მსახიობი მოქმედებს სცენაზე, მაგრამ იმ მიმართულებით კი არა, რომელიც როლს შეესაბამება არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ „იმოქმედოს“, მსახიობი ეთანაზიარება არა იმას, რასაც პიესა მოითხოვს, არამედ... მაყურებლებს, მათი გართობისათვის: ან ეგუება მსახიობი, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ უკეთესად გადასცეს პარტნიორს როლისადმი ანალოგიური საკუთარი ფიქრები ან გრძნობები, არამედ იმიტომ რომ გამოამზეუროს თავისი აქტიორული ოსტატობის ტექნიკური სიმახვილე და ა. შ. მაშინ მსახიობების მიერ ასახული პირები დასეირნობენ სცენაზე, თავიდან ამა თუ იმ, შემდეგ კი ყოველგვარ სულიერ თვისებებს მოკლებული, რომლებიც აუცილებელია ადამიანი – როლისათვის. დაუმთავრებელ ადამიანებიდან ზოგიერთები მოკლებულნი არიან სიმართლის გრძნობას და იმის დამაჯერებლობას, რასაც ისინი აკეთებენ, სხვებს კიდევ აკლიათ ადამიანისათვის საჭირო ყურადღება იმისადმი, რასაც ისინი მეტყველებენ, ან კიდევ ეს დაუმთავრებელი ადამიანები მხედველობიდან უშვებენ ობიექტს, ურომლისოდაც ნამდვილი თანაზიარობის აზრი და შესაძლებლობა იკარგება. აი რატომ ხდება, რომ ამ მახინჯთა მიერ სცენაზე შექმნილი მოქმედება უსულგულოა, მკვდარი და ვერ გრძნობ მათში ვერც ცოცხალი ადამიანის წარმოდგენას, ვერც შინაგან მოჩვენებით სურვილებსა და მისწრაფებებს, რომელთა გარეშე შეუძლებელია წარმოიშვას მსახიობის სულში თვით ნებისყოფა-გრძნობაც.

რა იქნებოდა, რომ ასეთი ნაკლი ჩვენს გარეგან ფიზიკურ ბუნებაშიც ყოფილიყო ისე, რომ თვალით დაგვენახა და სცენაზე შექმნილ პირს იქ სიარული დაეწყო უყურებოდ, თითებ მოკლებულსა და უკბილებოს? მგონი ვერ შევურიგდებოდით ასეთ სიმახინჯეს მაგრამ შინაგანი ბუნების ნაკლი ხომ უხილავია თვალისთვის. მათ კი არ შეიგნებს მაყურებელი, არამედ მხოლოდ შეგნების გარეშე გრძნობს მას. ისინი გასაგებია ჩვენი საქმის მხოლოდ ღრმა სპეციალისტებისათვის.

აი რატომ არის, რომ ჩვეულებრივი მაყურებელი მსჯელობს:

„თითქოს ყველაფერი კარგად მიდის, მაგრამ მაინც ვერ გიტაცებს!“ აი რატომ არ ეხმაურება მაყურებელი მსახიობთა ასეთ თამაშს, არ უკრავს ტაშს და მეორედ აღარ

მოდის სპექტაკლის საყურებლად. ყველა ეს და უფრო უარესი ღრძობანი გამუდმებით გვემუქრებიან სცენაზე და მერყევ მდგომარეობაში აყენებენ სცენიურ თვითშეგრძნობას.

ეს კიდევ ცოტაა, საშიშროება კიდევ იმით ღრმავდება. რომ არასწორი თვითშეგრძნობის ჩასახვა უჩვეულო სიადვილითა და სისწრაფით ხდება, რომლის აღრიცხვაც შეუძლებელია. საკმარისია სწორად შექმნილ შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობაში დავუშვათ მხოლოდ ერთი არასწორი ელემენტი და ის მაშინვე თან ჩაითრევს ყველა, როგორც თვითონ, არასწორ ელემენტებს და დაამახინჯებს სულიერ განწყობილებას, რომელშიც შესაძლებელია შემოქმედება.

შეამოწმეთ ჩემი სიტყვები: შექმენით სცენაზე ისეთი მდგომარეობა. როდესაც ყველა შემადგენელი ნაწილები მწყობრი ორკესტრივით შეხმატკბილებული მუშაობენ, შესცვალეთ ერთი ამ სწორი ელემენტთაგანი მეორეთი – არასწორით და დაუკვირდით შემდეგ რა სიყალბეს მიიღებთ.

მაგალითად, წარმოიდგინეთ თქვენთვის, ვითომ როლის შემსრულებელმა შესთხზა თავისთვის წარმოსახვის მონაგონი, რომლის დამაჯერებლობაში თვითონაც ვერ დარწმუნდა. შედეგად შეიქმნა თვითმოტყუება, სიყალბე, რომელთაც არივ-დარიეს სწორი თვითშეგრძნობა. იგივე დაემართება სხვა ელემენტებსაც.

ან: დავუშვათ, რომ მსახიობი უყურებს სცენაზე ობიექტს, მაგრამ ვერ ხედავს. ამის გამო მისი ყურადღება ვერ ეყრდნობა იმას, რასაც პიესით და როლით უნდა ესწრაფოდეს, პირიქით, სცილდება იგი ძალით თავზე მოხვეულ სწორ სცენიურ ობიექტს და სხვისკენ მიიწევს, არა სწორ, მაგრამ მისთვის შედარებით უფრო საინტერესო და ამაღელვებელი ანუ-მაყურებელთა დარბაზში მყოფ საზოგადოებისაკენ ან სცენის გარეშე წარმოდგენილ ცხოვრებისაკენ. ამ მომენტში მსახიობისათვის მექანიკური „მზერა“ იქმნება, რომელიც გათამაშებას იწვევს და მთელი თვითშეგრძნობაც იღრძობა. ან სცადეთ ადამიანი-როლის ცოცხალი ამოცანის მსახიობის-ამოცანით შეცვლა, ან თვითონ თქვენი თავი უჩვენეთ მაყურებელს, ან ისარგებლეთ როლით იმისათვის, რომ მხოლოდ თქვენი ტემპერამენტის ძლიერება გამოამჟღავნოთ იმ მომენტში, როდესაც თქვენ სცენაზე სწორ განწყობილებაში შეიყვანთ რომელიმე ამ უსწორო ელემენტთაგანს, ყველა დანარჩენები ერთბაშად ან ანდათანობით გარდაიქმნებიან. სიმართლე პირობითობათ და მსახიობის ტექნიკურ ხერხად გადაიქცევა, თავისი განცდის სინამდვილისა და მოქმედების დამაჯერებლობა – მსახიობის დამაჯერებლობათ თავის ხელოსნობაში და მექანიკურ მოქმედებათა მიჩვევაში; ადამიანური ამოცანები, სურვილი და მისწრაფება აქტიორულ, პროფესიულად გადიქცევიან, წარმოსახვითი მონაგონი ისპობა და რეალური ყოველდღიურობით შეიცვლება, ანუ პირობითი წარმოდგენით, თამაშით, სპექტაკლით, „თეატრით“ – ამ სიტყვის წარყვნილი მნიშვნელობით.

ეხლა შეაჯამეთ ყველა ეს ნაღრძობი. რამპის იქითა მხრის ყურადღების ობიექტი. მიუმატეთ მას სიმართლის შერყვნილი გრძნობა, თეატრალური და არა ცხოვრების ემოციური მოგონებები, მიუმატეთ მკვდარი ამოცანა. ყველაფერი ეს მოთავსებულია მხატვრული მონაგონის ატმოსფეროში კი არა, არამედ რეალურ ყოველდღიურ მსახიობის სინამდვილეში, სპექტაკლის არანორმალურ პირობებში და მიუმატეთ ამ შემთხვევაში აუცილებელი კუნთების დაძაბულობა.

ყველა ამ „ელემენტებისაგან“ შესდგება სცენიურად ყალბი მდგომარეობა, რომლის დროსაც შეუძლებელია განცდა, შემოქმედება და მხოლოდ ხელოსნურად უნდა წარმოადგინო, იპრანჭო, გაართო, ითაღლითო და მიჰბაძო გარეგნულად.

განა იგივე არ ხდება მუსიკაში? იქაც ერთი ყალბი ნოტა აფუჭებს მწყობრ აკორდს, ჩაჰკლავს კეთილხმოვანებას, კონსონანს დისონანსად აქცევს და ყველა დანარჩენ ნოტებს ყალბ გახმაურებას აიძულებს. გამოასწორეთ ყალბი ნოტა და აკორდიც ჩადგება თავის კალაპოტში.

დღეს ჩემს მიერ ჩამოთვლილ ყველა შემთხვევაში აუცილებლად ჯერ ღრძობა წარმოიშვება, შემდეგ კი მსახიობის ყალბი მდგომარეობა სცენაზე, რომელსაც ჩვენს ენაზე ვუწოდებთ – ხელოსნურ (აქტიორულ) თითშეგრძნობას.

გამოცდილებას და ტექნიკას მოკლებული დამწყები მსახიობები და მოსწავლენი, როგორც თქვენ, უფრო ხშირად მოხვდებიან სცენაზე ასეთი ყალბი სულიერი განწყობილების ბრჭყალებში. იგი მთელ რიგ პირობითობას იწვევს მათში. რაც შეეხება სწორ, ნორმალურ, ადამიანურ თვითშეგრძნობას, ეს მხოლოდ შემთხვევით, მათი ნებისოფის გარეშე წარმოიშვება სცენაზე მათ თამაშში.

– საიდან უნდა გვქონდეს ჩვენ ეს ხელოსნობა. როდესაც ჯერ მხოლოდ ერთხელ გამოვედით სცენაზე? – შეეკამათეთ მე და სხვა მოსწავლენი.

– ამაზე გიპასუხებთ, თუ არ ვცდები, ისევ თქვენივე სიტყვებით, – და მოათითა ჩემზე, – გახსოვთ, სულ პირველ გაკვეთილზე, წინადადება მოგეცით უბრალოდ დამჯდარიყავით სცენაზე თქვენი ამხანაგი მოსწავლეების თანდასწრებით, თქვენ კი ამის ნაცვლად გათამაშება დაიწყეთ და სხვათაშორის ასეთი ფრაზა წამოგცდათ: „საკვირველია! მე მხოლოდ ერთხელ ვიყავ სცენაზე და დანარჩენ დროს ნორმალურ ცხოვრებას ვატარებდი, მაგრამ სცენაზე უფრო მეადვილება წარმოვიდგინო, ვიდრე ჩვეულებრივ ვიცხოვრო“. ამის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ თვით სცენაზე, საჭირო შემოქმედების პირობებშია დამალული სიყალბე. შეუძლებელია შეურიგდე მას ისე, უბრალოდ, არამედ უნდა ებრძოლო მას, შეისწავლო მისთვის გვერდის ავლა ისე, რომ არ შეამჩნიო. სცენიური სიყალბე შეუჩერებელ ბრძოლას აწარმოებს სიმართლესთან. როგორ დავიცვათ თავი პირველისაგან და გავაძლიეროთ მეორე? ამ საკითხს ჩვენ გავარკვევთ მომავალ გაკვეთილზე.

..... 19 წ..

– დავიწყოთ მორიგი საკითხების გარჩევა: ერთის მხრივ – როგორ დავიცვათ თავი სცენაზე ყალბი, ხელოსნური (აქტიორული) თვითშეგრძნობისაგან, რომლის დროსაც მხოლოდ მანჭვა-გრეხვა და გათამაშება არის მოსალოდნელი; ხოლო მეორე მხრივ – როგორ შევქმნათ ჩვენში სწორი, ადამიანის შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა, რომლის დროსაც აუცილებელია მხოლოდ ნამდვილი შემოქმედება, – დასახა არკადი ნიკოლოზის-ძემ დღევანდელი გაკვეთილის პროგრამა.

ორივე ამ კითხვის გადაჭრა შესაძლებელია ერთდროულად, რადგან ერთი გამორიცხავს მეორეს. ჰქმნი რა ნამდვილსა და სწორ თვითშეგრძნობას. ამით იმავე დროს სპობ ყალბსა და არასწორს და, პირიქით. პირველი მათგანი უფრო მნიშვნელოვანია, ამიტომ, იქიდან დავიწყოთ.

ყოველი სულიერი განწყობილება თავისთავად წარმოიშვება ცხოვრებაში ბუნებრივი გზით. თუ მხედველობაში მივიღებთ შინაგანი და გარეგანი ცხოვრების პირობებს, თავისებურად ის ყოველთვის სწორია.

ხოლო სცენაზე პირიქით ხდება. საჯარო შემოქმედების ხელოვნურ პირობათა გავლენით თითქმის ყოველთვის იქმნება არასწორი, აქტიორული თვითშეგრძნობა. მხოლოდ იშვიათად, შემთხვევით წარმოიშვება ბუნებრივი მდგომარეობა, რომელიც

ნორმალურს, ადამიანურს უახლოვდება.
როგორ მოვიქცეთ, როდესაც სცენაზე თავისთავად არ წარმოიშვება სწორი თვითშეგრძნობა?
მაშინ იძულებული ვხდებით ხელოვნურად შევქმნათ ბუნებრივი, ადამიანური თვითშეგრძნობა, თითქმის ისეთივე, როგორსაც ჩვენ მუდამ განვიცდით სინამდვილეში. ამისათვის აუცილებელია ფსიქოტექნიკა.
(ის გვეხმარება შევქმნათ სწორი და მოვსპოთ არასწორი თვითშეგრძნობა. ის ეხმარება როლის ატმოსფეროში იყოლიოს მსახიობი, თავიდან ააცილოს მას პორტალის შავი ღრმულის შიში და მისწრაფება მაყურებელთა დარბაზისაკენ.
მერე როგორ სრულდება ეს პროცესი?
ყველა მსახიობი სპექტაკლის წინ გრიმს იკეთებს და ტანისამოსს იცვლის, რომ გარეგნულად დაუახლოვდეს მოქმედ პირს
მაგრამ მთავარი ავიწყდება. მოამზადოს, ასე ვთქვათ, „გრიმი გაუკეთოს და ტანისამოსი ჩააცვას თავის სულს“ როლის „ადამიანური სულის ცხოვრების“ შესაქმნელად, რადგან უპირველეს ყოვლისა ის არის მოწოდებული განიცადოს იგი თითოეულ სპექტაკლში.
რატომ ხდება რომ ეს მსახიობები ასე დიდ ყურადღებას ანდომებენ მხოლოდ თავიანთ სხეულს? ნუთუ სხეულია სცენაზე მთავარი შემოქმედი? რატომ სულს არ „უკეთებენ გრიმსა და არ „შემოსავენ ტანსაცმელით“?
– სულს როგორ უნდა გაუკეთონ გრიმი? - ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.
– სულის სამკაული და როლისათვის შინაგანი მომზადება შემდეგში მდგომარეობს. საპირფარეშოში შესვლისას, არა უკანასკნელ წუთებში, არამედ ორი საათით ადრე მაინც სპექტაკლის დაწყებამდე (მოზრდილი როლის დროს), მსახიობი უნდა ემზადებოდეს გამოსასვლელად. როგორ?
მოქანდაკე თიხას დაზელავს, ვიდრე ძერწვას შეუდგებოდეს, მომღერალი დააღიღინებს, ვიდრე სიმღერას დაიწყებდეს; ჩვენ კი თამაშით ვერთობით, რომ, ასე ვთქვათ, მოვმართოთ ჩვენი სულის სიმები, რომ შევამოწმოთ ჩვენი შინაგანი „კლავიშები“, „სატერფულები“ „კნოპები“, ყველა ცალკეული ელემენტები და აღმგზნებლები, რომელთა შემწეობითაც მოძრაობაში მოგვყავს ჩვენი შემოქმედებითი აპარატი.
ეს მუშაობა თქვენთვის კარგად არის ცნობილი „ტრენინგისა და წრთვნის“ კლასის გავლით. ვარჯიში იწყება კუნთების მოდუნებით, რადგან უამისოდ შეუძლებელია შემდგომი მუშაობა.
ხოლო შემდეგ... გახსოვთ:
ობიექტი – ეს სურათია რას ასახავს იგი? ზომას? საღებავებს? აიღეთ შორი ობიექტის მცირე წრე – არაუშორეს თქვენი ფეხებისა ან საკუთარი მკერდის არემდე. მოიფიქრეთ ფიზიკური ამოცანა! გაამართლეთ და აღადგინეთ იგი ჯერ ერთი, შემდეგ მეორე მონაგონით წარმოსახვისა! დაიყვანეთ მოქმედება. სიმართლესა და დამაჯერებლობამდე. მოიფიქრეთ კლასიკური „თუ რომ“ საგულისხმო ვითარება და ა. შ.
მას შემდეგ, რაც ყველა ელემენტები უკვე შეზავებულია, მიმართეთ ერთ რომელიმეს.
– რომელს?
– რომელსაც გსურთ, რომელიც უფრო მეტად მოგწონთ შემოქმედების მომენტში: ამოცანას, „თუ რომ“-ს, წარმოსახვით მონაგონს, ყურადღების ობიექტს, მოქმედებას, მცირე სიმართლეს, დამაჯერებლობას და ა. შ.

თუ შესძელით რომელიმე მათგანის ჩათრევა მუშაობაში (მაგრამ „საერთოდ“ კი არა, არა დაახლოვებით და ფორმალურად არამედ მთელი მოცულობით, სისწორით, არსებითად და ბოლომდე), მაშინ ყველა დანარჩენი ელემენტები გაჰყვებიან იმას, რომელიც უკვე აღსდგა და ეს მოხდება იმის მეოხებით, რომ ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლები და ელემენტები ბუნებით მიილტვიან ერთად მუშაობისაკენ.

სწორედ ისევე, როგორც მსახიობის თვითშეგრნობაში, როდესაც ერთი ყალბი ელემენტი გაიყოლიებს თავისკენ ყველა დანარჩენს, ისევე ამ შემთხვევაშიც ერთი მთლიანად აღდგენილი, სწორი ელემენტი გამოიწვევს სამუშაოდ ყველა დანარჩენ სწორ ელემენტებს რომლებიც შექმნიან შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობას.

რომელი რგოლითაც არ უნდა ასწიო ჯაჭვი, ყველა დანარჩენები წამოჰყვებიან პირველს, ასევე ემართებათ თგითშეგრძნობის ელემენტებსაც.

რა საოცარი ქმნილებაა ჩვენი შემოქმედებითი ბუნება, თუ შერყვნილი არ არის ის! როგორ არიან ჩამოსხმული ყველა მისი შემადგენელი ნაწილები ისე, რომ ერთიმეორეზე არიან დამოკიდებული!

ამ თვისებით ფრთხილად უნდა ისარგებლოთ, ამიტომ სწორ სცენიურ თგითშეგრძნობაში შესვლისას აუცილებელია ყოველთვის შემოქმედებითი მუშაობის ყოველი განმეორების დროს, როგორც რეპეტიციაზე, აგრეთვე, მით უმეტეს, სპექტაკლზე სათანადოდ ყურადღებით ემზადოთ: შეაზავოთ ელემენტები, შექმნათ მათგან სწორი თვითშეგრძნობა.

– ყოველთვის?! – განცვიფრდა ვიუნცოვი.

– ძნელი იქნება! – მხარი დაუჭირეს ვიუნცოვს მოსწავლეებმა.

– თქვენ გგონიათ, რომ შეურყვნელი ელემენტებით უფრო ადვილია მოქმედება? უნაკვეთებოდ, უამოცანებოთ და უობიექტებოთ, სიმართლისა და დამაჯერებლობის გრძნობას მოკლებული?

- ნუთუ სწორი სურვილით, მისწრაფება მკაფიო მომხიბლავი მიზნისაკენ, გამართლებული თილისმური „თუ რომ“ და დამაჯერებელი საგულისხმო ვითარება ხელს გიშლით, ხოლო შტამპი, გათამაშება და სიყალბე, პირიქით, გეხმარებათ, ამიტომ გეძნელებათ ასე მათი დათმობა?

არა! ადვილია და უფრო ბუნებრივი ყველა ელემენტების ერთბაშად ერთად გაერთიანება მით უმეტეს, რომ მათ თვითონ ბუნებით მოსდგამათ გაერთიანებისადმი მიდრეკილება.

ჩვენ ისე ვართ შექმნილი, რომ აუცილებელია ჩვენთვის ხელები, ფეხები, გული, თირკმელები, კუჭი – ერთბაშად, ერთდროულად, ჩვენ ძალიან არ გვესიამოვნება, როდესაც გვართმევენ ერთ ორგანოთაგანს და სიყალბით შეგვიცვლიან მას, – როგორც შუშის თვალი, მიდგმული ყალბი ცხვირი, ყური ან პროტეზი – ხელის, ფეხისა და კბილების ნაცვლად.

რატომ არ გინდათ დაუშვათ იგივე გარემოება მსახიობის ან როლის შინაგან შემოქმედებით ბუნებაში მათაც აგრეთვე სჭირიათ ყველა შემადგენელი ორგანული ელემენტები, ხოლო პროტეზები – შტამპი ხელს უშლის მათ. მიეცით შეხმატკბილებული მუშაობის შესაძლებლობა ერთიმეორის სრული დახმარებით სწორი თგითშეგრძნობის შემოქმედ ნაწილებს.

ვის რათ ესაჭიროება ყურადღების ობიექტი, ცალკე აღებული, თავისთავად და თავისთვის? ის ცოცხლობს მხოლოდ წარმოსახვითი მონაგონის წარმტაც გარემოცვაში, ხოლო იქ, სადაც სიცოცხლეა, იქ მისი შემადგენელი ნაწილებიც არის, ანუ ნაკვეთები, ხოლო სადაც ნაკვეთები არის, იქ ამოცანებიც მოიძებნება. აღმგზნები

ამოცანა ბუნებრივად იწვევს სურვილის მისწრაფების მოწოდებას, რომელიც მოქმედებით დამთავრდება.
მაგრამ არავის არ სჭირია უსწორო ყალბი მოქმედება, ამიტომ, აუცილებელია სიმართლე და სადაც სიმართლეა, იქ დამაჯერებლობაც არის, ყველა ელემენტი ერთად აღებული ამყღავნებენ, ემოციურ მეხსიერებას შეგრძნების თავისუფალი ჩასახვისა და „ვნებათა ჭეშმარიტების“ შესაქმნელად.
განა ეს შესაძლებელია ყურადღების ობიექტისა წარმოსახვითი მონაგონის გარეშე, უნაკვეთებოთ და უამოცანებოთ, სურვილის, მისწრაფების, მოქმედების გარეშე, სიმართლისა და დამაჯერებლობის გარეშე და ა. შ. კვლავ ყველაფერი თავიდან, როგორც „თეთრი ხარის ზღაპარშია“ მოთხრობილი.
ის, რაც ბუნებამ გააერთიანა, თქვენ არ უნდა განაცალკევოთ. ნუ ეწინააღმდეგებით ბუნებას და ნუ იმახინჯებთ თავს, ბუნებას თავისი მოთხოვნილებები აქვს, კანონები, პირობები, რომელთა დარღვევაც არ შეიძლება, არამედ კარგად უნდა შეისწავლოთ ისინი, შეიგნოთ და გაუფრთხილდეთ.
ამიტომ ნუ დაივიწყებთ, რომ ყოველთვის, შემოქმედებითი მუშაობის ყოველი განმეორების დროს ჩაატაროთ მთელი თქვენი ვარჯიშები.
უკაცრავად, მაგრამ – შეედავა გოვორკოვი - ამ შემთხვევაში მოგვიხდება არა ერთი, არამედ დღეში ორი სპექტაკლის თამაში! პირველი, თქვენც დამეთანხმებით, ჩვენთვის, როცა ვემზადებით, საპირფარეშოში, ხოლო მეორე მაყურებლისათვის, სცენაზე.
– არა, ეს არ მოგიხდებათ – ამშვიდებდა ტორცოვი. - სპექტაკლის მომზადების დროს, საკმარისია შეეხოთ მხოლოდ ცალკეულ მომენტებს, როლის ან ეტიუდის პიესის მთავარ საფეხურებს, პიესის ყველა ამოცანებისა და ნაკვეთების განუვითარებლად.
ოღონდ შეეკითხეთ თქვენ თავს: დამაჯერებელია, დამარწმუნებელია თუ არა დღეს, ამ საათში ჩემი მიდგომა როლის ამა თუ იმ ადგილისადმი? ვგრძნობ თუ არა ამა თუ იმ მოქმედებას? საჭირო ხომ არ არის რომელიმე უმნიშვნელო წვრილმანის შეცვლა ან შევსება წარმოსახვით მონაგონში? სპექტაკლისათვის ყველა ეს მოსამზადებელი ვარჯიში – მხოლოდ „კალმის ცდაა“, საკუთარი სახვითი აპარატის შემოწმებაა შინაგანი შემოქმედებითი საკრავის აწყობა, პარტიტურისა და მსახიობის სულის შემადგენელ ელემენტთა გადასინჯვა.
თუ როლი იმ სტადიამდე მომწიფდა, როდესაც შესაძლებელი იქნება მოყვანილი მუშაობის ჩატარება, მოსამზადებელი პროცესი ყოველთვის და შემოქმედების ყოველ განმეორებაზე ადვილად ჩაივლის და შედარებით სწრაფად. მაგრამ უბედურება ის არის, რომ მსახიობის რეპერტუარის ყველა როლი იშვიათად მწიფდება ისეთ სრულყოფამდე, როდესაც პარტიტურის ბატონ-ბატრონი შენი ხელოვნების შემოქმედი შეიქნები ფსიქოტექნიკის ოსტატი.
ასეთ პირობებში სპექტაკლისათვის მოსამზადებელი პროცესი.
ნელა მიმდინარეობს, მაგრამ ის მაინც აუცილებელია და ყოველთვის უფრო მეტ დროს და ყურადღებას მოითხოვს, მსახიობს დაუცხრომლად უხდება სწორი თვითშეგრძნობის მოგვარება არამც თუ თვით შემოქმედების დროს, არამედ მანამდეც, არამც თუ თვით სპექტაკლზე, არამედ რეპეტიციასა და სახლში მუშაობის დროსაც.
სწორი შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა მერყევია, როგორც პირველ ხანებში, ვიდრე ძალ-ღონეს მოიკრეფს როლი, აგრეთვე შემდეგშიც, როდესაც გაცვდება როლი და სიმახვილეს ჰკარგავს.

სწორი შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა ყოველთვის მერყეობს და ჰაერში მობალანსირე თვითმფრინავის მდგომარეობაში იმყოფება, რომელიც გამუდმებით უნდა მართო. ხანგძლივი გამოცდილების შემდეგ მფრინავი ავტომატურად აწარმოებს ამ სამუშაოს, რაც დიდ ყურადღებას არ მოითხოვს მისგან.
ჩვენს საქმეშიც ასევე ხდება. თვითშეგრძნობის ელემენტები მუდმივ რეგულირებას მოითხოვენ, რასაც ბოლოს შეეჩვევით და ავტომატურად ჩაატარებთ. მაგალითად დაგისურათებთ ამ პროცესს.
წარმოვიდგინოთ, რომ შემოქმედების დროს მსახიობი მშვენივრად გრძნობს თავს სცენაზე; იმდენად ჰფლობს თავის თავს, რომ როლის გადაუმლაშებლად შეუძლიან შეამოწმოს თავისი თვითშეგრძნობა და დაშალოს ის შემადგენელ ნაწილებად. ყველანი მწყობრად მოქმედებენ ერთიმეორის დახმარებით, მაგრამ აი წარმოიშვა სრულიად უმნიშვნელო ღრძობა და მსახიობი მაშინვე „თავის სულში იხედება“, რომ გაიგოს, თვითშეგრძნობის რომელი ელემენტი ამუშავდება ყალბად. შეცდომის აღმოჩენისთანავე გაასწორებენ მას. ამ შემთხვევაში სულ არ უძნელდება გაორება, ანუ ერთის მხრივ გაასწოროს შეცდომა, ხოლო მეორე მხრივ – განაგრძოს როლის ცხოვრება.

„მსახიობი ცხოვრობს, ის ტირის, და იცინის სცენაზე, მაგრამ ტირილისა და სიცილის დროსაც თვალყურს ადევნებს თავის სიცილსა და ცრემლებს. ამ გაორებულ ცხოვრებაშიც, ამ ცხოვრებისა და თამაშის წონასწორობაში მდგომარეობს ხელოვნება“

..... 19.. წ.

– თქვენ იცით ეხლა, თუ რა არის შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა და როგორ შესდგება იგი ფსიქიური ცხოვრების ცალკეულ მამოძრავებლებისა და ელემენტებისაგან.

ვცადოთ მსახიობის სულში ჩახედვა, როდესაც ასეთი განწყობილება შეიქმნება იქ, მივყვეთ კვალდაკვალ და ვნახოთ რა ხდება იქ როლის შექმნის პროცესში.

დაუშვათ, რომ თქვენ შეუდექით ყველაზე უძნელესი და ურთულესი როლის შექსპირის ჰამლეტის მომზადებაზე მუშაობას.

რას შევადაროთ ის? თვალუწვდენ მთას, მისი წიაღის სიმდიდრის შესაფასებლად საჭიროა გამოვიკვლიოთ მასში ჩამარხული ძვირფასი ლითონები, ქვები, მარმარილო, საწვავი, უნდა გავიგოთ მთის მინერალური წყლების შემადგენლობა, უნდა შევაფასოთ ბუნების სილამაზე, ასეთ ამოცანას ვერ ახსნის ერთი ადამიანი კიდევ სხვების დახმარება არის საჭირო. საჭიროა რთული ორგანი ზაცია, ფულადი სახსრები, დრო და სხვა.

ჯერ ქვევიდან ათვალიერებენ მიუვალ მთას შემოუვლიან გარშემო, გარეგნულად შეისწავლიან, შემდეგ საფეხურებს გამოჰყვებიან და თანდათანობით მიდიან ზევით.
გზები გაჰყავთ, გვირაბებს სთხრიან, ჭაბურღილებს ბურღავენ, მაღაროებს სთხრიან, მანქანებს აყენებენ, მუშათა არტელებს შეჰკრებენ მაღაროებს სთხრიან, მანქანებს აყენებენ, მუშათა არტელებს შეჰკრებენ და გამოკვლევის შემდეგ რწმუნდებიან, სხვადასხვა ნიშანთვისებათა მიხედვით რომ მიუვალ მთის წიაღში აუარებელი სიმდიდრეა ჩამარხული.

რაც უფრო მეტად იჭრებიან მის შუაგულში, იმდენად დიდია რაც უფრო მეტად იჭრებიან მის შუაგულში იმდენად დიდია მონაპოვარი, რაც უფრო მაღლა მიიწევენ მთაზე, იმდენად მეტად ხიბლავს მათ ბუნების სილამაზე.

დგეხარ ფლატეზე და გადმოცქერი უძირო უფსკრულს, თითქმის ვერც კი არჩევ ქვევით, სადღაც შორს გადაჭიმულ ველს, რომელიც თვალსა სჭრის ადამიანს სხვადასხვანაირად შეხამებული ყვავილნარით. გველივით მიიკლაკნება მოჩხრიალე მდინარე. ის გარშემო უვლის მწვანე მინდვრებს და ციმციმებს მზეზე. შორს ტყით დაფარული მთა მოჩანს; უფრო ზევით ბალახითაა დაფარული, ხოლო უფრო ზევით თეთრ შვეულ ფრიალოდ იქცევა. მზის სხივები ესალმუნებიან გზააბნეულ ღრუბელთა გუნდები ჩრდილს მიაყენებენ ხოლმე მათ.

სულ ზევით თოვლის მთებია. ისინი მუდამ ღრუბლებში გახვეულნი არიან და არ იცი, რა ხდება იქ, მიწისზედა სივრცეში.

უცებ აფუსფუსდა ხალხი მთაზე. საითღაც გაიქცნენ ყველანი, აღფრთოვანებულნი გაჰკივიან: „ოქრო, ოქრო!“ ოქროს ძარღვს წავაწყდით!“ გაჩაღდა მუშაობა, ყოველი მხრიდან შეუტიეს მთას. მაგრამ გადის დრო, შეწყდა ხმაური, ყველაფერი სდუმს, – მუშები გარინდებული, თავჩაღუნული მიდიან, სხვაგან, მეორე ადგილას, სადღაც შორს...

თურმე ძარღვი დაკარგულა; ტყუილად ჩაიარა იმდენმა შრომამ; არ გამართლდა მოლოდინი; ხალისი დაეკარგათ; დაიბნენ მკვლევარი – სპეციალისტები და არ იციან, რა გზას დაადგნენ.

რამდენიმე ხნის შემდეგ ისევ სასიხარულო ყიჟინა მოისმის ზევიდან. ისევ მიცოცავს ხალხი, სთხრიან, გუგუნებს ბრბო, მღერიან.

მაგრამ ამჯერადაც ამაო იყო მათი – აღტაცება – ვერ იპოვნეს ოქრო.

მთის წიაღიდან მიწისქვეშა ხმაურივით მოისმის გუგუნი და იგივე სიხარულით შეძახილები შემდეგ კვლავ მიწყნარდება ყველაფერი.

მაგრამ მთამ ვერ შესძლო დაემალა ცნობისმოყვარე, შეუპოვარი ადამიანებისათვის თავისი საუნჯე. გამარჯვებით დაგვირგვინდა ადამიანის შრომა: მიაგნეს ოქროს ძარღვს, განახლდა გათხრა, გააყრუა იქაურობა მუშების აღტყინებულმა სიმღერამ, მთელ მიდამოში გამხნევებული მოძრაობაა ხალხის. სულ ცოტა და მიადგებიან კიდეც უკეთილშობილესი ლითონის მდიდარ ბუდობს.

მცირე პაუზის, შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო:

– გენიოსის (შექსპირის) უდიდეს ნაწარმოებში ჰამლეტის შესახებ, როგორც ოქროს ბუდობიან მთაში, დაფარულია დიდძალი საუნჯე (სულიერი ელემენტები) და საკუთარი მადანი (ნაწარმოების იდეა) ეს განძი უაღრესად დახვეწილი, რთული და უხილავია. როლისა და მსახიობის სულში მათი გამოძებნა უფრო ძნელია, ვიდრე მინერალთა ბუდობის აღმოჩენა მიწაში. დასაწყისში პოეტის ნაწარმოებით სტკბებიან, როგორც ოქროს ბუდობიანი მთით, სტკბებიან გარეგანი მხრით, შეისწავლიან მის ფორმას. შემდეგ იწყებენ მასში შესასვლელი გზებისა და საშუალებების ძებნას მის საიდუმლოებაში ჩასახედათ, სადაც დაფარულია სულიერი სიმდიდრე. ამისათვისაც ისევე საჭიროა „ჭაბურღილები“, გვირაბები“ „მაღაროები“ (ამოცანები, სურვილები, ლოღიკა, თანამიმდევრობა და ა. შ.); აუცილებელია „მუშებიც“ შემოქმედებითი ძალები ელემენტები); აგრეთვე „ინჟინრები“, (ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელნი) საჭიროა აგრეთვე შესაბამისი განწყობილებაც“ (შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა)

შემოქმედებითი პროცესი მთელი წლობით სდუღს მსახიობის სულში: დღისით, ღამით, სახლში, რეპეტიციაზე და სპექტაკლზე. ამ მუშაობის საუკეთესო დახასიათებას განსაზღვრავენ შემდეგი სიტყვები: „შემოქმედების სიხარული და წამება“.

ჩვენს, მსახიობთა სულშიც ხდება „დიადი ზეიმი“, როდესაც როლში და თვით ჩვენში აღმოვაჩენთ ოქროს ძარღვს, ბუდობს.
როლზე მუშაობის ყოველ მომენტში შემოქმედის მთელ არსებაში შეიქმნება ღრმა, რთული, მყარი, ხანგრძლივი, ურყევი შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა. მხოლოდ ასეთი განწყობილების დროს შეიძლება მსჯელობა ნამდვილი შემოქმედებისა და შეხედულებების შესახებ.
მაგრამ, სამწუხაროდ, იშვიათი მოვლენაა ასეთი გაღრმავებული თვითშეგრძნობა – ეს დიდი მსახიობების ხვედრია.
უფრო ხშირად მსახიობები ჰქმნიან მცირე, პატარა სულიერი განჭვრეტის მდგომარეობაში, როდესაც შესაძლებელია როლის მხოლოდ ზედაპირზე ცურვა. ამასთან შემოქმედი თითქოს უზრუნველად დასეირნობს პიესაში, როგორც მთაზე და სულ არ აქცევს ყურადღებას, რომ მის სიღრმეში აურაცხელი საუნჯეა ჩამარხული.
ასეთი წვრილმანი, ზერელე თვითშეგრძნობით ვერ აღმოაჩენ პოეტის ნაწარმოების სულიერ სიღრმეს, არამედ მხოლოდ მის გარეგან სილამაზეს შეიცნობ.
სამწუხაროდ, უფრო ხშირად შემოქმედთა ასეთ ნაკლები სიღრმის შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობას ვხვდებით სცენაზე.
მე რომ გთხოვოთ გახვიდეთ სცენაზე და მომიძებნოთ ქაღალდის ნაგლეჯი, რომელიც არ არის იქ, თქვენ იძულებული გახდებით შექმნათ საგულისხმო ვითარება, „თუ რომ“, წარმოსახვითი მონაგონი, იძულებული იქნებით გამოიწვიოთ შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობის ყველა ელემენტი. მხოლოდ მათი შემწეობით შესძლებთ ხელახლა მოიგონოთ, ხელახლა შეიგნოთ (იგრძნოთ) როგორ სრულდება ცხოვრებაში ქაღალდის ნაგლეჯის ძებნის უბრალო ამოცანა.
ასეთი მცირე მიზანი მოითხოვს მცირესვე, არაღრმა, ხანმოკლე სცენიურ თვითშეგრძნობას. კარგ ტექნიკოსს თვალის დახამხამებაზე აღმოაჩნდება ის და მოქმედების დამთავრებისთანავე ისევ სწრაფად გაქრება.
როგორიც ამოცანა და მოქმედებაა, ისეთივეა შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობაც.
აქედან – ბუნებრივი დასკვნა, რომ თვისება, ძალა, სიმტკიცე, სიღრმე, ხანგრძლივობა, გამსჭვალვა, შემადგენლობა და შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობის სახეთა დაუსრულებელი ნაირნაირობა უსაზღვრო იქნება.
ზოგიერთ შემთხვევაში, თავისთავად, შემთხვევით შექმნილი შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა ეძებს თემას შემოქმედებითი მოქმედებისათვის.
მაგრამ პირიქითაც ხდება საინტერესო ამოცანა, როლი, პიესა შემოქმედებისაკენ მოუწოდებენ მსახიობს, მასში სწორ შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობას იწვევენ.
აი რა ხდება მსახიობის სულში შემოქმედებისა და მისთვის მზადების დროს.

XV. ზეამოცანა. გამჭოლი მოქმედება.

..... 19..წ.

– შექმნილია არტისტი-როლის შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა!
პიესა შესწავლილია არა ერთი მშრალი ინტელექტის (გონების) მიერ, არამედ სურვილისა (ნდომის) და ემოციის (გრძნობის) მიერაც, ყველა ელემენტების მიერ! შემოქმედებითი ლაშქარი უფრო მეტად არის მოყვანილი საბრძოლო წესრიგში! შეიძლება გალაშქრება!

– საით-მივმართოთ ის?

– მთავარი ცენტრისაკენ, დედაქალაქისაკენ, პიესის გულისაკენ, ძირითადი მიზნისაკენ, რა მიზნითაც ჰქმნიდა ავტორი თავის ნაწარმოებს, ხოლო მსახიობი – ერთ მის როლთაგანს.

– სადღა უნდა ვეძებოთ ეს მიზანი? - დაიბნა ვიუნცოვი.

– პოეტის ნაწარმოებსა და არტისტი-როლის სულში.

– როგორ უნდა ჩავწვდეთ მას?

– სანამ კითხვაზე მოგცემდეთ პასუხს, საჭიროა ვილაპარაკოთ შემოქმედებითი პროცესის ზოგიერთი მთავარი მომენტის შესახებ. მისმინეთ.

მსგავსად იმისა, როგორც პატარა მარცვლიდან იზრდება მცენარე –სწორედ ასევე მწერლის ცალკეული აზრისა და გრძნობებიდან იზრდება მასი ნაწარმოები.

მწერლის ეს ცალკეული აზრები, გრძნობები, ცხოვრების ოცნებანი წითელ ზოლად მისდევენ მთელ მის ცხოვრებას და წინ უძღვიან შემოქმედების დროს. ყველა ამას საფუძვლად უდებს პიესას და ამ მარცვლიდან გამოზრდის თავის ლიტერატურულ ნაწარმოებს, მწერლის ყველა ეს აზრები, გრძნობები, ცხოვრების ოცნებანი, მუდმივი ტანჯვისა და სიხარულის საფუძვლად ედება პიესას მათი გულისათვის. ხელს ჰკიდებს კალამს. მწერლის აზრებისა და გრძნობების, მის ოცნებათა ტანჯვისა და სიხარულის გადაცემა სცენიდან წარმოადგენს სპექტაკლის მიზანს.

შევთანხმდეთ და ამ ძირითად, მთავარ, ყოვლისშემცველ მიზანს, რომელიც უკლებლივ იზიდავს თავისკენ ყველა ამოცანას, იწვევს არტისტი-როლის ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა შემოქმედებით მისწრაფებას და თვითშეგრძნობის ელემენტებს, სამერმისოდ ვუწოდოთ –

მწერლის ნაწარმოების ზეამოცანა

არკადი ნიკოლოზის-ძემ მიგვითითა ჩამოკიდულ პლაკატზე.

– მწერლის ნაწარმოების ზეამოცანა?! – ტრაღიკული გამომეტყველებით ჩაფიქრდა ვიუნცოვი.

– მე აგიხსნით თქვენ, – იჩქარა ტორცოვმა ვიუნცოვის მიშველება. – დოსტოევსკი მთელ თავის სიცოცხლეში ეძებდა ადამიანში ღმერთსა და ეშმაკს. ამ ძიებამ უკარნახა მას შეექმნა „ძმები კარამაზოვები. აი რატომ არის, რომ ღმერთის ძიება ამ ნაწარმოების ზეამოცანაა.

ლევ ნიკოლოზის-ძე ტოლსტოი მთელ თავის სიცოცხლეში მიილტვოდა თვით სრულქმნისაკენ და ბევრი მისი ნაწარმოები ამ მარცვალზეა აღმოცენებული. რომელიც წარმოადგენს მათ ზეამოცანას.

ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვი ებრძოდა უმსგავსობას, მეშჩანობას და უკეთეს ცხოვრებაზე ოცნებობდა. უმსგავსობის წინააღმდეგ ეს ბრძოლა და უკეთესი მომავლისაკენ მისწრაფება შეიქნენ მრავალი მისი ნაწარმოების ზეამოცანად.

ხომ არა გრძნობთ, რომ გენიოსთა ცხოვრების ეს მიზნები შეიძლება ამაღელვებელ და წარმტაც ამოცანებად გადაიქცნენ მსახიობის შემოქმედებისათვის და მიიზიდონ თავისკენ პიესისა და როლის ყველა ცალკეული ნაკვეთები.

ყველაფერი, რაც პიესაში ხდება, ყველა მისი ცალკეული დიდი და მცირე ამოცანები, მსახიობის ყველა შემოქმედებითი ზრახვების შესრულებისაკენ. საერთო კავშირი მასთან და მასზე დამოკიდებულება ყველაფრის რაც კი სპექტაკლში მოხდება, ისეთი

დიდი რამ არის, რომ სულ უმნიშვნელო დეტალიც კი რომელსაც საერთო არაფერი აქვს ზეამოცანასთან, ზიანის მომტანია, ზედმეტი, ნაწარმოების მთავარი დედააზრიდან ყურადღების ამცილებელი.

ზეამოცანისაკენ მისწრაფება უნდა იყოს მთლიანი, განუწყვეტელი, პიესისა და როლის მთელ მანძილზე მავალი.

განუწყვეტელობას გარდა კიდევ უნდა გაარჩიოთ ასეთი მისწრაფების თვით წარმოშობა და თვისება.

– ის შეიძლება იყოს აქტიორული, ფორმალური და იძლეოდეს მხოლოდ ცოტად თუ ბევრად სწორ და საერთო მიმართულებას.

ამგვარი მისწრაფება ვერ გამოაცოცხლებს მთელ ნაწარმოებს, ვერ გამოიწვევს ნამდვილი, ნაყოფიერი და მიზანშეწონილი მოქმედების აქტივობას. სცენისათვის არ არის საჭირო ამგვარი შემოქმედებითი მისწრაფება.

მაგრამ შეიძლება სხვაგვარი – ნამდვილი, ადამიანური ქმედითი მისწრაფება პიესის ძირითადი მიზნის მისაღწევად. ასეთი განუწყვეტელი მისწრაფება მთავარი ძარღვის მსგავსად, ჰკვებავს მსახიობისა და მოქმედი პირის მთელ ორგანიზმს, სიცოცხლეს ანიჭებს, როგორც მათ, ისე მთელ პიესას.

ასეთ ნამდვილ, ცოცხალ მისწრაფებას იწვევს თვით ზეამოცანის ხარისხი, მისი წარმტაცობა.

გენიალური ზეამოცანის დროს მისადმი მიმზიდველობა უაღრესი იქნება, ხოლო არაგენიალურობის დროს – უფრო სუსტი.

– ხოლო თუ ცუდი იქნა? – იკითხა ვიუნცოვმა

– ცუდი ზეამოცანის დროს თვით მსახიობს მოუხდება მისი გამახვილება და გაღრმავება.

– მაშ როგორი ღირსების ზეამოცანა გჭირდება? მინდოდა გამეგო.

– სასურველია თუ არა არასწორი ზეამოცანა, პიესის ავტორის განზრახვისათვის შეუსაბამო, თუნდაც თავისთავად მსახიობისათვის შინაარსიანი? – იკითხა ტორცოვმა.

არა! ამგვარი ამოცანა არ გვჭირდება. ამასთან-საშიშიც არის. რაც უფრო წარმტაცია არასწორი ზეამოცანა, მით უფრო ძლიერ მიაქანებს თავისკენ მსახიობს, მით უფრო შორდება იგი ავტორს, პიესას და როლს, – უპასუხა თავის თავს არკადი ნიკოლოზის-ძემ.

გვესაჭიროება გონივრული ზეამოცანა? არც მშრალი, არც გონივრული ზეამოცანა გვინდა ჩვენ. მაგრამ ჩვენთვის აუცილებელია ცნობიერებითი ზეამოცანა. გონებიდან შინაარსიანი შემოქმედებითი აზრიდან მომდინარე.

გვესაჭიროება თუ არა ჩვენ ემოციური, მთელი ჩვენი ბუნების აღმგზნები ზეამოცანა? რასაკვირველია, გვინდა, უაღრესად გვჭირია, როგორც ჰაერი და მზე.

გვესაჭიროება თუ არა ჩვენ ნებისყოფის ზეამოცანა, მთელი ჩვენი სულიერი და ფიზიკური არსების მიმზიდველი? უაღრესად გვესაჭიროება.

რა გვეთქმის ზეამოცანის შესახებ, რომელიც აღაგზნებს შემოქმედებით წარმოსახვას, მთლიანად იზიდავს თავისკენ მთელ ყურადღებას, აკმაყოფილებს სიმართლის გრძნობას, აღაგზნებს მსახიობის თვითშეგრძნობის დამაჯერებლობას და სხვა ელემენტებს? ყოველი ზეამოცანა, რომელიც აღაგზნებს ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებლებს, თვით მსახიობის ელემენტებს გვესაჭიროება-როგორც პური, როგორც კვება.

ამრიგად, აღმოჩნდა, რომ ჩვენ გვესაჭიროება მწერლის აზრების მსგავსი ზეამოცანა,

რომელიც უსათუოდ გამოძახილის გამომწვევია თვითშემოქმედი მსახიობი ადამიანურ სულში. აი რა შესძლებს გამოიწვიოს არა ფორმალური, არა გონივრული, არამედ ნამდვილი, ცოცხალი, ადამიანური, უშუალო განცდა.

ანუ სხვანაირად, ზეამოცანა უნდა ვეძიოთ არა მხოლოდ როლში, არამედ თვით მსახიობის სულშიც.

ერთი და იმავე როლის ერთი და იგივე ზეამოცანა, რომელიც სავალდებულოდ რჩება ყველა შემსრულებლისათვის, სხვადასხვაგვარად ჟღერს თითოეული მათგანის სულში. გამოდის – რომ ამოცანა იგივეა და მაინც ის კი არ არის. მაგალითად აიღეთ ადამიანის რეალური მისწრაფება: „მხიარული ცხოვრება მინდა“. რამდენი ნაირსახეობითი, უხილავი იერია თვით ამ სურვილში და მათ მი- საღწევად არჩეულ გზებში და თვით სიხარულის წარმოდგენაზეც. ყველა ამაში ძლიერ ბევრი რამ არის პირადი, ინდივიდუალური, რომელიც ყოველთვის არ ექვემდებარება შეგნებულ შეფასებას. ხოლო, თუ თქვენ რთულ ზეამოცანას აიღებთ, ამ შემთხვევაში უფრო მეტი ძლიერებით იჩენენ თავს თითოეული ადამიანი – მსახიობის ინდივიდუალური თავისებურებანი.

სწორედ ამ სხვადასხვა ამსრულებლის სულში აღმოჩენილ ინდივიდუალურ გამოძახილებს აქვთ დიდი მნიშვნელობა ზეამოცანისათვის, შემოქმედის სუბიექტური განცდის გარეშე ზეამოცანა მშრალია, მკვდარი, აუცილებელია მსახიობის სულში ვეძიოთ გამოძახილი იმისათვის, რომ ზეამოცანაც და როლიც გაცოცხლდნენ, აფორიაქდნენ, გაბრწყინდნენ ადამიანის ნამდვილი ცხოვრების ყველა სხივებით.

უმთავრესია, რომ მსახიობის დამოკიდებულებამ როლისადმი არ დაჰკარგოს თავისი გრძნობიერებითი ინდივიდუალობა და მასთან ერთად შეესაბამებოდეს მწერლის ზრახვებს. თუ ამსრულებელი არ გამოავლენს როლში თავის ადამიანურ ბუნებას, მისი ქმნილება მკვდარია.

მსახიობმა თვითონ უნდა მოსძებნოს შეიყვაროს ზეამოცანა. ხოლო, თუ სხვამ მიუთითა მასზე, საჭიროა თავის არსში გაატაროს ზეამოცანა და ემოციურად აზვირთდეს მით თავისი საკუთარი, ადამიანური გრძნობითა და პიროვნებით. სხვანაირად – საჭიროა თითოეული ზეამოცანა გაათავისებუროთ. ეს ნიშნავს – მოსძებნოთ მასში საკუთარი სულის მონათესავე დედააზრი.

მერე რა ანიჭებს ზეამოცანას მის განსაკუთრებულ, უხილავ მიმზიდველობას, რომელიც ერთი და იმავე როლის თითოეულ შემსრულებელს თავისებურად აღაგზნებს? ამ თავისებურებას უმეტეს შემთხვევაში ზეამოცანას ის ანიჭებს, რასაც ჩვენ ანგარიშმიუცემლად ვგრძნობთ ჩვენში, ის, რაც დაფარულია ქვეცნობიერების სფეროში.

ზეამოცანა დაახლოვებულ ნათესავურ კავშირში უნდა იყოს ამ სფეროსთან.

ეხლა თქვენთვის ნათელია, თუ რა დიდხანს და ცნობისმოყვარეობით გვიხდება დიდი, ამაღელვებელი და ღრმა ზეამოცანის გამოძებნა.

ეხლა თქვენ ხედავთ, თუ ზეამოცანის ძიებაში, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მის მიგნებას მწერლის ნაწარმოებში და გამოძახილის პოვნას საკუთარ სულში.

რამდენი ყოველგვარი ზეამოცანა უნდა დაიწუნო და კვლავ ახალი გამოზარდო. რამდენი მიზანში ამოღება და აცდენა უნდა განიცადო, ვიდრე მიზანს მიაღწევდე.

..... 19.. წ.

არკადი ნიკოლოზის-ძე დღეს ამბობდა:
– ზეამოცანის ძიებისა და დადგენის საძნელო პროცესში დიდ როლს თამაშობს მისი დასახელების ამორჩევა.
თქვენთვის ცნობილია, რომ უბრალო, მარტივი ნაკვეთებისა და ამოცანების დროს მარჯვე სიტყვიერი დასახელება მათ ძალასა და მნიშვნელობას აძლევს. თავის დროზე აგრეთვე ვთქვით, რომ შემოქმედებითი მისწრაფების არსებითი სახელის ზმნით შეცვლა აძლიერებს აქტივობას და ქმედობას.
ეს პირობები უფრო მეტად მჟღავნდებიან ზეამოცანის სიტყვიერი სახელწოდების პროცესში.
„სულ ერთი არ არის, რა სახელწოდება ერქმევა!“ – ამბობდნენ უვიცები. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მარჯვე სახელსა და ამ სახელში დაფარულ ქმედობაზეა ხშირად დამოკიდებული ნაწარმოებთა თვით მიმართულება და განხილვაც. ქმედობაზეა ხშირად დამოკიდებული ნაწარმოებთა თვით მიმართულება და განხილვაც. დავუშვათ, რომ ჩვენ ვთამაშობთ გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“-ს და რომ ნაწარმოების ზეამოცანა დადგენილია სიტყვებით: „მინდა ვისწრაფოდე“, სოფიოსაკენ“. პიესის მრავალი მოქმედება ამართლებს ამ სახელწოდებას..
ცუდია, რომ ასეთი თვალსაზრისით განხილვის დროს, პიესის მთავარი, საზოგადოებრივ-მხილებითი მხარე, შემთხვევით, ეპიზოდურ მნიშვნელობას იღებს. მაგრამ შეიძლება „ვაი ჭკუისაგან“-ის ზეამოცანა დადგინდეს იმავე სიტყვებით „მინდა ვისწრაფოდე“, მაგრამ სოფიოსაკენ კი არა, არამედ ჩემი სამშობლოსაკენ. ამ შემთხვევაში პირველ პლანზე დგება ჩაცკის მხურვალე სიყვარული რუსეთისადმი, თავისი ერისადმი, თავისი ხალხისადმი.
ამ შემთხვევაში დიდი ადგილი ეთმობა პიესაში მის საზოგადოებრივ-მხილებით მხარეს და მთელი ნაწარმოები მნიშვნელოვნად გაიზრდება თავისი შინაგანი აზრით. მაგრამ უფრო მეტად შეიძლება პიესის გაღრმავება, თუ მის ზეამოცანას დავადგენთ სიტყვებით: „მინდა ვისწრაფოდე თავისუფლებისაკენ“. პიესის გმირის ასეთი მისწრაფების დროს მისგან მოძალადეთა მხილება უფრო მძაფრი ხდება და ნაწარმოები პირადი, კერძო მნიშვნელობის კი არ ხდება, როგორც პირველ შემთხვევაში –სოფიოსადმი სიყვარულის დროს, არა ვიწრო-ნაციონალური, როგორც მეორე ვარიანტში, არამედ ფართო, მსოფლიო საკაცობრიო მნიშვნელობას მოიპოვებს.
ასეთივე მეტამორფოზა მოხდება ჰამლეტის ტრაღედიაშიც მისი ზეამოცანის სახელის შეცვლით. თუ მას დავარქმევთ „მინდა პატივი ვცე მამის ხსოვნას“, მაშინ ოჯახური დრამა მიგიზიდავს. „მინდა შევიცნო ყოფნის საიდუმლოება“-ს სახელით მივიღებთ მისტიურ ტრაღედიას, რომლის დროსაც ცხოვრების უფსკრულში ჩახედულ ადამიანს უკვე აღარ შეუძლია არსებობა თუ არ გადასჭრა ყოფნა-არყოფნის საკითხი. ზოგიერთებს მეორე მესია უნდათ აღმოაჩინონ ჰამლეტში, რომელმაც მახვილით ხელში უნდა გასწმინდოს ბიწიერებისაგან დედამიწა. ზეამოცანა „მინდა ვიხსნა კაცობრიობა“ უფრო მეტად გააფართოვებს და გააღრმავებს ტრაღედიას.
რამდენიმე მაგალითი ჩემი, როგორც მსახიობის, პირადი პრაქტიკიდან უფრო თვალსაჩინოდ, ვიდრე ჩამოთვლილნი, აგიხსნიან ზეამოცანის სახელწოდების მნიშვნელობას.
მე ვთამაშობდი არგანს მოლიერის „ვითომ ავადმყოფში“. თავიდან ძლიერ ელემენტარულად მივუდექით პიესას და მისი ზეამოცანა განვსაზღვრეთ: მინდა ავადმყოფი ვიყო“ რაც უფრო მეტად ვცდილობდი ვყოფილიყავ ავადმყოფის განწყობილებაში, რაც უფრო უკეთესად ვახერხებდი ამას, მით მხიარული კომედია-

სატირა ავადმყოფობის ტრაღედიათ იქცეოდა, პათოლოგიათ.

მაგრამ მალე მივხვდით შეცდომას და ჩიტირეკიას ზეამოცანა შევცვალეთ სიტყვებით: „მინდა რომ ავადმყოფად მთვლიდნენ“. უცებ აჟღერდა პიესის კომიკური მხარე, შეიქნა ნიადაგი სულელის ექსპლოატაციისათვის შარლატნების მიერ მედიცინის სამყაროდან, რომელთა გამომზეურებაც უნდოდა მოლიერს თავის პიესა-ში და ტრაგედია უცებ შეიცვალა მხიარულ მეშჩანურ კომედიათ.

მეორე პიესაში – გოლდონის „სასტუმროს დიასახლის“-ში ზეამოცანას პირველად ვუწოდეთ: „მინდა გაუფრთხილდე ქალებს“ (ქალების მოძულეობა), მაგრამ ამ შემთხვევაში პიესა ვერ ამჟღავნებდა თავის ჰუმორსა და ქმედობას. შემდეგ კი, როდესაც მივხვდით, რომ გმირი ქალების მოყვარულია და უნდა მხოლოდ თავი მოაჩვენოს ქალების მოძულეთ– ზეამოცანათ დავადგინეთ: „მინდა ფარულად ვეარშიყო“ (ქალების მოძულეობას ამოფარებულმა), პიესაც ერთბაშად გამოცოცხლდა.

მაგრამ ამგვარი ამოცანა უმეტესად ეხებოდა ჩემს როლს და არა მთელ პიესას. ხოლო, როდესაც დიდი ხნის მუშაობის შემდეგ მივხვდით, რომ „სასტუმროს დიასახლისი“ ანუ „ჩვენი ცხოვრების დიასახლისი“ ქალია (მირანდოლინა) და ამის შესაბამისად დავადგინეთ ზეამოცანა, მაშინ შინაგანი დედააზრი თავისთავად გამომჟღავნდა.

ჩემი მაგალითები იმას მოწმობენ, რომ ჩვენს შემოქმედებასა და ხმის ტექნიკაში ზეამოცანის სახელის ამორჩევა უაღრესად მნიშვნელოვანი მომენტია, რომელიც აზრსა და მიმართულებას აძლევს მთელ მუშაობას.

ერთობ ხშირად ზეამოცანა ისაზღვრება სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, ხშირად თვით მაყურებლები ეხმარებიან მსახიობს ზეამოცანის სწორი სახელის დადგენაში.

არც ეხლა არის თქვენთვის ნათელი, რომ პიესასთან ორგანულია ზეამოცანის უწყვეტი კავშირი, რომ ზეამოცანა აღებულია თვით პიესის წიაღიდან, თვით მისი საიდუმლო კუნჭულებიდან.

დაე ზეამოცანა, რაც შეიძლება ღრმად და მკვიდრათ შეიჭრას შემოქმედი მსახიობის სულში, მის წარმოსახვაში, გონებაში, გრძნობაში ყველა ელემენტებში. დაე ზეამოცანა განუწყვეტლივ მოაგონებდეს ამსრულებელს როლის შინაგანი ცხოვრებისა და შემოქმედების მიზანს. სპექტაკლის მთელი მსვლელობის მანძილზე უნდა ახსოვდეს მსახიობს ზეამოცანა, დაე დაეხმაროს ის გრძნობითი ყურადღების შეჩერებაში როლის ცხოვრების სფეროში. როდესაც ეს ხდება, მაშინ განცდის პროცესი ნორმალურად მიმდინარეობს, ხოლო როდესაც სცენაზე როლის შინაგანი მიზანი შორდება ადამიანი-მსახიობის – მისი შემსრულებლის – მისწრაფებებს, მაშინ შეიქმნება დამღუპველი ღრძობა

აი რატომ არის მსახიობის პირველი საზრუნავი ის, რომ თვალთაგან არ დაეკარგოს ზეამოცანა, მისი დავიწყება ნიშნავს პიესის მიერ ასახული ცხოვრების ხაზის გაწყვეტას, ეს კი როლის კატასტროფაა, თვით მსახიობისა და მთელი სპექტაკლის ამ შემთხვევაში ამსრულებლის ყურადღება სიყალბისაკენ მიექანება, ცარიელდება როლის სული და სიცოცხლეც სწყდება. ისწავლეთ შექმნათ სცენაზე ნორმალურად, ორგანულად, რაც ისე ადვილია და თავისთავად წარმოებს რეალურ ცხოვრებაში.

ზეამოცანამ წარმოშვა მწერლის ნაწარმოები, მისკენ უნდა იყოს მიმართული მსახიობის შემოქმედებაც.

. . . . . 19... წ.

– მაშ ასე – დაიწყო არკადი ნიკოლოზის-ძემ, – მსახიობის ინტელექტის (გონების), სურვილის (ნდომის) და ემოციის გრძნობის ნიადაგზე აღმოცენებული ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა მისწრაფების ხაზები, აითვისებენ რა როლის ნაწილებს, ადამიანი-მსახიობის შინაგანი ელემენტებით გაჟღენთილი, გაერთიანდებიან ჩალიჩის ლარივით, ჩაინასკვებიან მახვილგონიერ სურათებად და მისწრაფების ერთ მტკიცე კვანძად გადინასკვებიან ზუსტად. ეს ხაზები ყველა ერთად წარმოშობენ შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობას, მხოლოდ ამ დროს ხდება შესაძლებელი როლის ყველა ნაწილების შესწავლა, მისი სულიერი ცხოვრების ყველა რთული ხვეულებისა სწორედ ისევე, როგორც თვით მსახიობის საკუთარი ცხოვრებისა მისი შემოქმედების დროს სცენაზე.

როლის ამ ყოველმხრივ შესწავლის დროს გამოირკვევა ზეამოცანა, რა მიზნითაც შექმნილია თვით პიესა და მოქმედი პირები.

შემოქმედებითი მისწრაფების ნამდვილი მიზნის შეცნობისას, ყველა მამოძრავებელნი და ელემენტები მიეშურებიან ავტორის მიერ დასახული გზით საერთო, საბოლოო, მთავარი მიზნისაკენ – ანუ ზეამოცანისაკენ.

არტისტი-როლის ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა ეს ქმედითი-შინაგანი მისწრაფება მთელი პიესის მანძილზე ჩვენს ენაზე იწოდება.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ მიგვითითა მეორე პლაკატზე და თვითონვე წაგვიკითხა:

არტისტი-როლის გამჭოლი მოქმედება

ამრიგად, გამჭოლი მოქმედება თვით მსახიობისათვის წარმოადგენს ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა მისწრაფების ხაზთა პირდაპირ გაგრძელებას, რომლებიც თავის საწყისს იღებენ შემოქმედი მსახიობის გონებიდან- ნებისყოფიდან და გრძნობიდან.

გამჭოლი მოქმედება რომ არ იყოს, პიესის ყველა ნაკვეთები და ამოცანები, ყველა საგულისხმო ვითარება, თანაზიარობა, შეგუებანი, სიმართლისა და დამაჯერებლობის მომენტები და სხვა გაიყინებოდნენ ცალ-ცალკე ერთიმეორეს დაშორებული, გამოცოცხლების ყოველგვარ იმედს მოკლებულნი.

მაგრამ გამჭოლი მოქმედების ხაზი შეაკავშირებს ერთად, თავს მოუყრის ძაფზე ასხმული მძივივით ყველა ელემენტებსა და საერთო ზეამოცანისაკენ მიმართავს მათ. ამ მომენტიდან ყველაფერი მას ემსახურება.

როგორ აგიხსნათ გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის უაღრესი-პრაქტიკული მნიშვნელობა ჩვენს შემოქმედებაში?

– ყველაზე უკეთესად თქვენი ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული შემთხვევა დაგარწმუნებთ. ერთ მათგანს გიამბობთ.

მსახიობი ქალი ზ., რომელიც დიდი წარმატებითა და სიყვარულით სარგებლობდა საზოგადოებაში, დაინტერესდა „სისტემით“. ყველაფრის თავიდან შესწავლა მოინდომა და ამ მიზნით დროებით მიატოვა სცენა. რამდენიმე წლის განმავლობაში სხვადასხვა მასწავლებლებთან მეცადინეობდა ახალი მეთოდით, გაიარა მთელი კურსი და შემდეგ კვლავ სცენას დაუბრუნდა.

წარმოიდგინეთ, ვეღარ მოიხვეჭა მან წინანდელი წარმატება. აღმოჩნდა, რომ ყოფილმა სახელგანთქმულმა მსახიობმა ქალმა დაჰკარგა, რაც კი ძვირფასი იყო მასში: უშუალობა, გაქანება, შთაგონების მომენტები, მათი ადგილი სიმშრალემ დაიჭირა, ნატურალისტურმა წვრილმანებმა, თამაშის ფორმალურმა მხარემ და სხვა ნაკლმა. ადვილი წარმოსადგენია საბრალო მსახიობი ქალის მდგომარეობა! ყოველი ახალი გამოსვლა სცენაზე მის გამოცდათ გარდიქცა. ყველა ეს ხელს უშლიდა

თამაშში და აორკეცებდა დაბნეულობას და სასოწარკვეთილებაში აგდებდა მას, სხვადასხვა ქალაქებში სცდიდა ბედს, რადგან დარწმუნებული იყო, თითქოს დედაქალაქში მტრულად ეკიდებოდნენ „სისტემას“ და ახალ მეთოდს. მაგრამ პროვინციაშიც იგივე დაემართა. საბრალო ქალი ბედს იწყევლიდა, ჰკრულავდა სისტემას და მზად იყო უარი ეთქვა მასზე. სცადა ძველისაკენ დაბრუნება, მაგრამ ვეღარც ეს შესძლო, ერთის მხრივ მან დაჰკარგა ხელოსნური მსახიობის მოხერხება და ძველისადმი რწმენა, ხოლო მეორე მხრივ – შეგნებული ჰქონდა ძველი მეთოდით თამაშის სისულელე შედარებით ახალთან, რომელიც ისე შეუყვარდა. ძველს ჩამოცილებული, ვერც ახალს-შეეგუა და იყო შუაზე გაჩხირული. ხმები გავრცელდა, რომ ზ. თავს ანებებს სცენას და თხოვდებაო. შემდეგ დაირხა ხმები, რომ თავის მოკვლას აპირებსო.

სწორედ იმ ხანებში ვნახე ის სცენაზე. სპექტაკლის გათავებისას, მისი თხოვნით, ვეწვიე საპირფარეშოში. მსახიობი ქალი ისე შემხვდა, როგორც დამნაშავე მოწაფე. დიდი ხანია გათავდა სპექტაკლი, მონაწილენი და თეატრის მოსამსახურენი წავიდნენ ყველანი, ხოლო ის ჯერ კიდევ გრიმმოუხსნელი და მოქმედი პირის ტანსაცმელში იჯდა, არ მიშვებდა საპირფარეშოდან, აღელვებული, თითქმის სასოწარკეთილებამდე მისული, დაჟინებით მკითხავდა მასში მომხდარი ცვლილების მიზეზს. გავარჩიეთ ერთად როლისა და მისი მომზადების ყველა მომენტი, ტექნიკის ყველა მიდგომა, ათვისებული სისტემით ყველაფერი სწორი იყო მსახიობ ქალს ცალკეულად ყველა ნაწილი შესწავლილი ჰქონდა, მაგრამ მთლიანად ვერ აეთვისებინა „სისტემის“ საფუძვლები.

„სად არიან გამჭოლი მოქმედება, ზეამოცანა?!“ –შეეკითხე მას.

ზ-ს რადაც გაეგონა და ზერელედ რაღაც იცოდა მათ შესახებ, მაგრამ ეს მხოლოდ პრაქტიკაში გამოუყენებელი თეორია იყო.

„თუ თქვენ გამჭოლი მოქმედების გარეშე თამაშობთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენ არ მოქმედებთ სცენაზე, საგულისხმო ვითარებაში და თილისმური „თუ რომ“ -ით ჩანს, თქვენ არ ჩააბამთ შემოქმედებაში თვით ბუნებას და მის ქვეცნობიერებას, თქვენ არ ჰქმნით როლის „ადამიანური სულის ცხოვრებას“, როგორც ამას მოითხოვს ხელოვნების ჩვენი მიმდინარეობის მთავარი მიზანი და საფუძველი. უამისოთ სისტემა არ არსებობს. მაშასადამე თქვენ არ ჰქმნით სცენაზე, არამედ უბრალოდ ატარებთ ცალ-ცალკე დაქსაქსულ ვარჯიშებს „სისტემის“ მიხედვით. ეგ გამოსადეგია მხოლოდ გაკვეთილისათვის და არა სპექტაკლის დროს. თქვენ დაგავიწყდათ, რომ ეგ ვარჯიში და ყველა ის, რაც „სისტემაში“ არსებობს, ყველაფერი ეს აუცილებელია, პირველ რიგში, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანისათვის, აი რატომ ხდება, რომ თქვენი როლის ცალკეულად აღებული მშვენიერი ნაკვეთები არ სტოვებენ შთაბეჭდილებას და ვერ აკმაყოფილებენ მთლიანად აღებული. დაამსხვრიეთ აპოლონის ქანდაკება და ცალკე ნამსხვრევები უჩვენეთ ვისაც გინდათ. არა მგონია ვინმე მოხიბლოს ნამსხვრევებმა“.

მეორე დღეს მის ბინაზე დანიშნული იყო რეპეტიცია. ავუხსენი მსახიობ ქალს, თუ როგორ უნდა გამსჭვალოს მის მიერ დამუშავებული ნაკვეთები და ამოცანები გამჭოლი მოქმედებით და როგორ მიმართოს ისინი საერთო ზეამოცანისაკენ.

ზ. დიდი ხალისით მოეკიდა ამ მუშაობას, რამდენიმე დღე ითხოვა ასათვისებლად, მე შევივლიდი ხოლმე უჩემოდ ჩატარებული მუშაობის შესამოწმებლად. დასასრულს წაველ თეატრში სპექტაკლის საყურებლად შესწორებული სახით. აღწერა არ შეიძლება, რა მოხდა იმ საღამოს. ნიჭიერ მსახიობ ქალს აუნაზღაურდა რაც იწვალა

და ეწამა. საზღვარი არ ჰქონდა მაყურებლის აღტაცებას. აი რა შეუძლიათ სასწაულმოქმედ, შესანიშნავ, სიცოცხ- ხლის მიმნიჭებელ გამჭოლ მოქმედებას და ზეამოცანას.

განა ეს უაღრესად დამაჯერებელი მაგალითი არ არის მათი განუსაზღვრელი მნიშვნელობისა ჩვენს ხელოვნებაში!

მე უფრო შორს მივდივარ! – წამოიძახა არკადი ნიკოლოზის ძემ მცირე პაუზის შემდეგ. – წარმოიდგინეთ იდეალური ადამიანი-მსახიობი, რომელიც მთლიანად თავს შესწირავს ერთი დიდი ცხოვრების მიზანს: „თავისი მაღალი ხელოვნებით აღამაღლოს და აღაფრთოვანოს ხალხი, გადაუშალოს მათ გენიოსთა ნაწარმოების სულის სილამაზე“.

ასეთი ადამიანი-მსახიობი გამოვა სცენაზე, რომ უჩვენოს და აუხსნას თეატრში თავმოყრილ მაყურებელს გენიალური პიესისა და როლის თავისი ახალი განმარტება, რომელიც შემოქმედის აზრით უკეთესად გადასცემს ნაწარმოების დედააზრს. ასეთ ადამიან–მსახიობს შეუძლია მსხვერპლად მიუტანოს თავისი სიცოცხლე თავის თანამედროვეთა განათლების უმაღლეს და კულტურულ მისიას. პირადი წარმატების მეოხებით შეუძლია ხალხს აათვისებინოს იდეა და გრძნობა, რომლებიც ენათესავებიან მის გონებას, სულს და სხვა ვინ იცის რა უმაღლესი მიზანი აქვთ ასეთ დიდ ადამიანებს!

შევთანხმდეთ, რომ ადამიანი-მსახიობის ასეთ მიზანს შემდეგში ვუწოდებთ ზე-ამოცანასა და ზე-გამჭოლ მოქმედებას.

– ეს რაღაა?

– პასუხის ნაცვლად, მე გიამბობთ ჩემი ცხოვრებიდან ერთ შემთხვევას, რომელმაც შემაგნებინა (ანუ მაგრძნობინა) ის, რის შესახებაც ახლა გესაუბრებით.

დიდი ხანი გავიდა მას შემდეგ, ჩვენი თეატრის ერთ-ერთი გასტროლის დროს პეტერბურგში, მისი დაწყების წინა საღამოს დავესწარი ერთ უხეიროდ მომზადებულ პიესის მარცხიან რეპეტიციას. აღელვებული, გაბოროტებული ვბრუნდებოდი თეატრიდან. უცებ მოულოდნელი სურათი წარმომიდგა თვალწინ. თეატრის წინ დავინახე აუარებელი ხალხი მოედანზე. რამდენიმე ადგილას ცეცხლი დაენთოთ, ზოგნი ისხდნენ, სთვლემდნენ თოვლზე და სახლიდან მოტანილ სკამებზე ეძინათ.

თავზარი დამეცა. ამ ხალხის გმირობა რომ შემეფასებინა, შეკითხვა მივეცი ჩემს თავს: რა შემთხვევა უნდა ყოფილიყო, წარმტაცი პერსპექტივა არაჩვეულებრივი მოვლენა, რომელი მსოფლიო გენიოსი მაიძულებდა, ერთი კი არა რამდენიმე ღამე გამეტარებინა გარეთ ამ ყინვაში ეს მსხვერპლი იმისათვის მოაქვთ, რომ პატარა ფარატინა ქაღალდი მიიღონ, რომელიც უფლებას აძლევს პირველ რიგში მივიდეს სალაროსთან და მიიღოს ბილეთი.

ვერ გადავჭერი საკითხი და ვერც წარმოვიდგინე ისეთი შემთხვევა, რაც მაიძულებდა საფრთხეში ჩამეგდო ჩემი ჯანმრთელობა და შესაძლებელია, სიცოცხლეც.

რა დიდი მნიშვნელობა აქვს თეატრს ხალხისათვის! როგორ ღრმად უნდა შევიგნოთ ჩვენ ეს! რა პატივია და ბედნიერება მიანიჭო უმაღლესი სიხარული ათასიან მაყურებელს, რომელიც მზად არის საფრთხეში ჩაიგდოს სიცოცხლე! მოვინდომე შემექნა ჩემთვის ისეთი დიადი მიზანი, რომელსაც ვუწოდე ზე-ზეამოცანა, ხოლო მის შესრულებას ზე-გამჭოლი მოქმედება.

მცირე პაუზის შემდეგ განაგრძო არკადი ნიკოლოზის-ძემ:

– მაგრამ უბედურება ის არის, თუ დიდი, საბოლოო მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე,

იქნება ის პიესისა და როლის ზე-ამოცანა და ზე-ზეამოცანა მსახიობის მთელი ცხოვრებისა, შემოქმედმა გადაჭარბებით, ვიდრე ამას აუცილებლობა მოითხოვს, შეაჩერა თავისი ყურადღება წვრილმან კერძო ამოცანაზე.

– მერე რა მოხდება?

– აი რა: მოიგონეთ ბავშვის თამაში, როდესაც გრძელ ბაწარზე მიბმულ ქვას ან სხვა ნივთს ირგვლივ იქნევს თავს ზევით, ბაწარი კიდევ ჯოხზეა მიბმული. სწრაფი ტრიალის გამო ქვამიბმული ბაწარი წრეს აკეთებს ჰაერში და თანდათანობით თითისტარივით ეხვევა ჯოხზე, რომელიც ბავშვს უჭირავს ხელში. ბოლოს მიუახლოვდება ქვა და ეკვეთება ჯოხს.

ეხლა წარმოიდგინეთ, რომ გამძაფრებული თამაშისა და ტრიალის დროს ვიღაცამ საბიჯგი ჯოხი შეუყენა თოკს. მაშინ, შეხებისას ქვიანი ბაწარი, მოძრაობის ინერციის ძალით ჯოხზე კი აღარ დაეხვევა, საიდანაც გამომდინარეობს მოძრაობა, არამედ საბიჯგზე. შედეგი ის იქნება, რომ ქვა მის ნამდვილ პატრონს – ბავშვს კი არ მოხვდება, არამედ გარეშე პირს, რომელმაც საბიჯგზე გადაიტანა ბაწარი, ამასთან, ბუნებრივია, რომ ბავშვი დაჰკარგავს შესაძლებლობას თამაშის მართვისას და გარეთ დარჩება.

ჩვენს საქმიანობაშიც ამის მსგავსი რამ ხდება. ძლიერ ხშირად საბოლოო ზეამოცანისადმი მისწრაფების დროს, სხვა რაღაც გარეშე, აქტიორულ უმნიშვნელო ამოცანას წააწყდები. ამაზე გადავა შემოქმედი მსახიობის მთელი ენერგია. საჭიროა ახსნა, რომ დიდი მიზნის ასეთი პატარათი შეცვლა – სახიფათო მოვლენაა, მსახიობის მთელი მუშაობის დამმახინჯებელი.

– რომ უფრო მეტად დააფასოთ ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების მნიშვნელობა, დასახმარებლად ნახაზს მივმართავ,– დაიწყო არკადი ნიკოლოზის-ძემ და შავ დაფას მიუახლოვდა ცარცით ხელში. – ნორმალურია, როდესაც როლის ცხოვრების უკლებლივ ყველა ამოცანები და მათი მოკლე ნაზები, ერთი განსაზღვრული მიმართულებთ მიდიოდნენ - ანუ ზეამოცანისაკენ. აი ასე. არკადი ნიკოლოზის-ძემ დახაზა დაფაზე:

– როლის ცხოვრების მთელი რიგი მცირე, საშუალო, დიდი ხაზების მთელი მწკრივი მიმართულია ერთ მხარეს – ზეამოცანისაკენ. როლის ცხოვრების მცირე ხაზები თავიანთი ამოცანებით ლოღიკური თანამიმდევრობით ენაცვლებიან რა ერთიმეორეს, მიჯაჭვული არიან ერთმანეთზე. ამის წყალობით მათგან წარმოიშობა ერთი მთლიანი გამჭოლი ხაზი მთელი პიესის მანძილზე.

ეხლა წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, რომ მსახიობი მოკლებულია ზეამოცანას, რომ მის მიერ ასახული როლის ცხოვრების თითოეული მცირე ხაზი სხვადასხვა მხარეს არის მიმართული.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ მიაშურა დაფას, რომ ნახაზით გადმოეცა თავისი აზრი წყვეტილი გამჭოლი მოქმედების ხაზის შესახებ:

ისრებია ჩასახატი იმავე გვერდზე.

– აი მწკრივი როლის ცხოვრების დიდი, საშუალო, მცირე ამოცანებისა და მომცრო ნაკვეთების, მიმართული სხვადასხვა მხარეს, შეუძლიათ მათ მთლიანი სწორი ხაზის შექმნა?
ყველამ დავადასტურეთ, რომ არ შეუძლიათ.
ამ პირობებში მოსპობილია გამჭოლი მოქმედება, პიესა დაგლეჯილია ნაფლეთებად, გაბნეულია სხვადასხვა მიმართულებით და თითოეული მისი ნაწილი იძულებულია იარსებოს თავისთვის, მთელის გარეშე.
ვიღებ მესამე შემთხვევას, – განაგრძო განმარტება არკადი ნიკოლოზის ძემ. – როგორც უკვე გითხარით, თითოეულ კარგ პიესაში მისი ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება თვით ნაწარმოების დარღვევა დაუსჯელად, თვით ნაწარმოების მოუკვლელად.
წარმოიდგინეთ, რომ პიესაში უნდა ჩაურთონ გარეშე, მისი შეუსაბამო მიზანი ან ტენდენცია.
ამ შემთხვევაში პიესასთან ორგანულად დაკავშირებული ზე-ამოცანა და ბუნებრივად წარმოშობილი გამჭოლი მოქმედება ნაწილობრივ რჩებიან, მაგრამ ყოველ წუთს უხდებათ ჩართული ტენდენციის მხარეზე გადახრა:

ისრები 524 გვ.

ასე ხერხემალგადატეხილი პიესა ვერ იცოცხლებს.
ამას წინაღუდგა მთელი თეატრალური ტემპერამენტით გოვორკოვი.
– უკაცრავად, თქვენ გსურთ წაართვათ რეჟისორსა და მსახიობს ყოველგვარი პირადი ინიციატივა, პირადი შემოქმედება, თავისი იდუმალი მე, ძველი ხელოვნების განახლებისა და თანადროულობასთან დაახლოვების შესაძლებლობა!
არკადი ნიკოლოზის-ძე დამშვიდებული უხსნიდა მას: –
თქვენ როგორც მრავალი თქვენი თანამოაზარე, ერთიმეორეში ურევთ და სწორად არ გესმით სამი სიტყვა: მარადისობა, თანადროულობა და ყოველდღიურობა, ანუ საჭირბოროტო საკითხები.
თანადროულობა შეიძლება მარადისობათ გადაიქცეს, თუ ის თავისში დიდ საკითხებს, ღრმა იდეას ატარებს. ამგვარი თანადროულობის საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს, თუ ის პოეტის ნაწარმოებს ესაჭიროება.
სრულ წინააღმდეგობაშია მასთან ვიწრო ყოველდღიურობა, რომელიც .არასოდეს არ გადიქცევა მარადისობათ. ის მხოლოდ დღეს ცოცხლობს და ხვალ შეიძლება მთლად დავიწყებას მიეცეს. აი რატომ არის, რომ ხელოვნების მარადიული ნაწარმოები ვერ დაუნათესავდება ორგანულად უბრალო ყოველდღიურობას, რა ხრიკებსაც არ უნდა მიმართონ რეჟისორებმა, მსახიობებმა და კერძოდ თქვენ თვითონ.
როდესაც ძველ, მონოლიტურ, კლასიკურ ნაწარმოებზე მოისურვებენ ხელოვნურად დაამყნონ ყოველდღიურობა ან მისთვის უცნო მიზანი, ის უსათუოდ გაველურდება, გადაშენდება და დაამახინჯებს მას მიტმასნილი ხორცმეტი. ნაწარმოების დასახიჩრებული ზეამოცანა აღარ იტაცებს, აღარ იზიდავს, არამედ მხოლოდ

აბოროტებს და აღრძობს.
ძალადობა–ცუდი საშუალებაა შემოქმედებისათვის და ამიტომ ყოველდღიურობის ტენდენციის დახმარებით „განახლებული“ ზეამოცანა სიკვდილია პიესისა და მისი როლებისათვის.
მაგრამ მოხდება, რომ ტენდენცია უნათესავდება ზეამოცანას ჩვენ ვიცით, რომ ფორთოხლის ხეზე შეიძლება ლიმონის ყლორტის დამყნობა, ხოლო ასეთი დანათესავებით სულ სხვა ნაყოფს მივიღებთ, რომელსაც გრეიფრუტი ეწოდება.
ასეთი მყნობა ხანდისხან პიესაშიც ხდება. ზოგჯერ ძველ, კლასიკურ ნაწარმოებზე ბუნებრივად შეიძლება დაიმყნოს თანადროულობის იდეა, მთელი პიესის გამაყმაწვილებელი. ამ შემთხვევაში ისპობა ტენდენციის არსებობა დამოუკიდებლად და ზეამოცანაში გადაიზრდება.
ნახაზით ასე შეიძლება მისი დასურათება: გამჭოლი მოქმედების ხაზი, მიმართული ზეამოცანისა და ტენდენციისაკენ.

ნახაზი 525გვ.

ამ შემთხვევაში შემოქმედებითი პროცესი ნორმალურად მიმდინარეობს და არ სახიჩრდება მისი ორგანული ბუნება.
დასკვნა ზემოხენებულიდან:
ყველაზე მეტად გაუფრთხილდით ზეამოცანას და გამჭოლ მოქმედებას; ერიდეთ ძალით მიტმასნილ ტენდენციას და პიესისათვის უცნო მისწრაფებებს და მიზნებს.
თუ შევძელი დღეს და დაგარწმუნეთ, რომ ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება სრულიად განსაკუთრებულ, პირველხარისხოვან როლს თამაშობენ შემოქმედებაში, ბედნიერი ვარ და ისე ჩავთვლიდი, ვითომ უკვე გადამეწყვიტოს ერთი მთავარი ამოცანათაგანი – აგიხსენით „სისტემის“ ერთი მთავარი მომენტთაგანი.
საკმაოდ გრძელი პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო:
ყოველი მოქმედება ხვდება უკუქმედებას, ამასთან მეორე იწვევს და აძლიერებს პირველს, ამიტომ ყოველ პიესაში გამჭოლ მოქმედებასთან ერთად, უკუქცევით მიმდინარეობს შემხვედრი, მტრულად განწყობილი კონტრგამჭოლი მოქმედება.
ეს კარგია და უნდა მივესალმოთ ამგვარ მოვლენას იმიტომ, რომ უკუქმედება ბუნებრივად იწყებს მთელ რიგ ახალ მოქმედებებს. ჩვენთვის აუცილებელია ეს მუდმივი შეტაკებები: ის ბრძოლას იწვევს, ჩხუბს, დავას, მთელ რიგ შესაბამის ამოცანებს და მათ გადაჭრას. ის იწვევს აქტიურობას, ქმედობას, რომლებიც ჩვენი ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენენ, თუ რომ პიესაში არ ყოფილიყო არავითარი კონტრგამჭოლი მოქმედება და ყველაფერი თავისთავად მომხდარიყო, ამ შემთხვევაში არავითარი სამუშაო არ ექნებოდათ სცენაზე შემსრულებლებს და იმ პირებს, ვისაც ისინი ასახავენ, ხოლო პიესა იქნებოდა უმოქმედო და არა სცენიური,
მართლაც, იაგო რომ არ აბამდეს თავისი ცბიერი ინტრიგების ქსელს, მაშინ ხომ ოტელოში ვერ გამოიწვევდა საშინელ ეჭვებს და არც დეზდემონა მოკვდებოდა. მაგრამ, რადგან მავრი მთელი თავისი არსებით მიისწრაფის თავისი შეყვარებულისაკენ და იაგო კი მათ შორის გახიდულა თავისი კონტრგამჭოლი მოქმედებით - ამიტომ იქმნება ხუთმოქმედებიანი, უაღრესად ქმედითი ტრაღედია კატასტროფული დასასრულით.
ნუთუ საჭიროა დავუმატოთ, რომ კონტრგამჭოლი მოქმედებების ხაზი, აგრეთვე მსახიობი-როლის ცალკეული მომენტები მცირე ხაზებისაგან შესდგება. ბრანდის

მაგალითით დაგიხატავთ ნათქვამს.

დავუშვათ, რომ ბრანდის ზეამოცანად დავადგინეთ მისი ლოზუნგი: „ყველაფერი ან არაფერი“ (სწორია თუ არა ეს—მნიშვნელობა არა აქვს მოცემული მაგალითისათვის). ფანატიკოსის ასეთი ძირითადი პრინციპი საშიშია. ის არ დაუშვებს არავითარ კომპრომისებს, დათმობებს, გადახრებს ცხოვრების იდეური მიზნის შესრულების დროს.

სცადეთ ეხლა დაუკავშიროთ მთელი პიესის ამ ზეამოცანას ცალკეული ნაკვეთები ნაწყვეტის „არტახებით“, თუნდაც ისინი, რომლებიც ჩვენ გავარჩიეთ ოდესღაც.

ბავშვის არტახებიდან გონებით დავუწყე მიზანში ამოღება ზეამოცანას „ყველაფერი ან არაფერი“. რასაკვირველია, წარმოსახვისა და მონაგონთა დახმარებით შეიძლება დამოკიდებულებაში ვიყოლიოთ ერთიმეორისაგან, მაგრამ ეს მოხერხდება მხოლოდ დიდი გაჭირვებით და ძალდატანებით, რაც დაასახიჩრებს პიესას.

უფრო ბუნებრივია, რომ დედის მხრივ დახმარების ნაცვლად წინააღმდეგობა გამოვლინდება ამიტომ ამ ნაკვეთში აგნესი მიდის არა გამჭოლი ხაზით, არამედ კონტრგამჭოლი მოქმედებით, არა ზეამოცანისაკენ, არამედ მის წინააღმდეგ.

როდესაც ანალოგიური მუშაობის ჩატარება ვცადე თვით ბრანდის როლისთვის და კავშირს ვეძებდი მის ამოცანებს შორის, „დამეყოლიებინა ცოლი არტახების მოცემაზე – მსხვერპლშეწირვის გულისათვის“ – და მთელი პიესის ზეამოცანას შორის – „ყველაფერი ან არაფერი – მე სრულიად ადვილად მოვძებნე ეს კავშირი. ბუნებრივია, რომ ფანატიკოსი ყველაფერს მოითხოვდა - თავისი ცხოვრების იდეისათვის, აგნესის წინააღმდეგობა გაძლიერებულ მოქმედებას იწვევდა თვით ბრანდის მხრივ. აქედან წარმოდგება ორი სხვადასხვა საწყისის ბრძოლა.

ბრანდის მოვალეობა ბრძოლის მდგომარეობაში დედის სიყვარულთან; იდეა ებრძვის გრძნობას; ფანატიკოსი-პასტორი ებრძვის გაწამებულ დედას; მამაკაცის საწყისი ებრძვის – დედაკაცისას.

ამიტომ მოცემულ სცენაში გამჭოლი მოქმედების ხაზი ბრანდის ხელშია, ხოლო კონტრგამჭოლ მოქმედებას აწარმოებს აგნესი.

დასასრულს არკადი ნიკოლოზის-ძემ რამდენიმე სიტყვით, სქემატურად მოგვაგონა ყველაფერი რაც კი გავიარეთ კურსზე მთელი წლის განმავლობაში.

ეს მოკლე მიმოხილვა დამეხმარა თავთავის ადგილზე განმელაგებინა, რაც პირველ სასწავლო სეზონში ავითვისე.

– ეხლა მთელი ყურადღებით მომისმინეთ, რადგან უაღრესად შესანიშნავი რამ მინდა გითხრათ. – გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ: – პროგრამის მთელი ეტაპები, მთელი წლის მეცადინეობა, ცალკეული ელემენტების ყველა გამოკვლევა ჩატარებული მიმდინარე წლის სასწავლო პერიოდის განმავლობაში ყველა ეს ხდებოდა შინაგანი სცენიური შეგრძნობის შექმნის მიზნით.

აი რისთვის ვიმუშავეთ მთელს ზამთარში. აი რა მოითხოვს ამჟამად ყოველთვის მოითხოვს თქვენგან განსაკუთრებულ ყურადღებას.

მაგრამ შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა განვითარების არც ამ სტადიაშია მზად ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების დახვეწილი გამჭვრეტი ძიებისათვის. შექმნილი თვითშეგრძნობა მნიშვნელოვან დამატებას მოითხოვს. ამაშია დაფარული „სისტემის“ მთავარი საიდუმლოება, რაც ამართლებს ხელოვნების ჩვენი მიმდინარეობის მთავარ საფუძველს: „ქვეცნობიერებითი ცნობიერებითის მეშვეობით“ ამ დამატებისა და საფუძვლის შესწავლას შევუდგებით ჩვენ მომავალ გაკვეთილზე.

„მაშ ასე სისტემის“ პირველი კურსი დამთავრდა, ხოლო „ჩემი სული“, როგორც

გოგოლი ამბობს, „ისევ ბურუსით არის მოცული უცნაურობით“ იმედი მქონდა, რომ ჩვენი თითქმის ერთი წლის მუშაობა „შთაგონებამდე“ მიმიყვანდა მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ მხრივ ვერ გაამართლა „სისტემამ“ „ჩემი მოლოდინი“
ასეთ ფიქრებში გართული ვიდექი თეატრის ტალანში, მაშინალურად ვიცვამდი პალტოს და ზარმაცად ვიხვევდი ყელზე შარფს, უცებ ვიღაცამ „მუჯლუგუნი“ მკრა გვერდში. შევკივლე, მოვბრუნდი და, ერთიც ვნახოთ, არკადი ნიკოლოზის-ძე ამეტუზა წინ ღიმილით.
ალბათ, მიხვდა ჩემს სულიერ განწყობილებას, რომ მოინდომა მიზეზი გაგება ჩემი მოდუნებისა. მე გადაკრულ პასუხებს ვაძლევდი, ხოლო ის სულში მიძვრებოდა, დაწვრილებით მკითხავდა:
– რას გრძნობთ, როდესაც სცენაზე ხართ? – უნდოდა შეეტყო ჩემი აზრი „სისტემის“ ზოგიერთ ჩემთვის ბუნდოვანი ადგილების შესახებ.
– საქმეც ის არის, რომ განსაკუთრებულს არაფერს ვგრძნობ. თავისუფლად ვარ სცენაზე; ყველაფერი მჯერა, შეგნებული მაქვს ჩემი სცენაზე ყოფნის უფლება.
– მეტი რაღა გინდათ?! ბატონად გრძნობდე თავს? ეს ძლიერ ბევრი რამ არის!– მარწმუნებდა ტორცოვი.
– ეხლა კი გამოვუტყდი შთაგონების შესახებ.
– აი თურმე რა!.. – შეჰკივლა მან. – ამისათვის მე არ უნდა მომმართო. „სისტემას“ არა აქვს შთაგონების ფაბრიკა – ის მხოლოდ სათანადო ნიადაგს უმზადებს მას. რაც შეეხება საკითხს – გეწვევა თუ არა ის, ამის შესახებ აპოლონს შეეკითხეთ, ან თქვენს ბუნებას, ან შემთხვევას. ჯადოქარი არა ვარ და მე გიჩვენებთ მხოლოდ ახალ აღმგზნებს, გრძნობისა და განცდების აღმძვრელ ხერხებს.
თქვენ კი გირჩევთ მომავალში არ გამოეკიდოთ შთაგონების აჩრდილს. ეს საკითხი გრძნეულ ბუნებას მიანდეთ, ხოლო თქვენ იმას მოჰკიდეთ ხელი, რაც მისაწვდომია ადამიანის ცნობიერებისათვის.
მიხეილ სიმონის-ძე შჩეპკინი სწერდა თავის მოსწავლეს სერგი ვასილის-ძე შუმსკის: „შენ შეგიძლია ხან სუსტად ითამაშო, ხან რამდენიმედ დამაკმაყოფილებლად (ხშირად ეს დამოკიდებულია სულიერ განწყობილებაზე), მაგრამ ითამაშებ სიმართლით“ .
აი საით უნდა მიილტვოდნენ თქვენი არტისტული მისწრაფებანი და ზრუნვანი.
სწორ რელსებზე შემდგარი როლი წინ მიექანება, ფართოვდება და ღრმავდება და ბოლოს ალბათ შთაგონებამდეც მიგიყვანთ.
ხოლო სანამ ეს არ მომხდარა, კარგად დაიხსომეთ, რომ სიყალბე, გათამაშება, შტამპი და მანჭვა-გრეხვა წარმოშობენ შთაგონებას. ამიტომ ეცადეთ ითამაშოთ სიმართლით, ისწავლეთ ხელსაყრელი ნიადაგის მზადება „ზეშთაგონებისათვის“ და გჯეროდეთ, რომ ამით ის ყოველთვის კეთილგანწყობილებაში იქნება თქვენთან.
თუმცა, შემდეგ გაკვეთილებზე შთაგონების შესახებაც გვექნება საუბარი. იმასაც გავარჩევთ,– მომაძახა წასვლისას ტორცოვმა.
„შთაგონების გარჩევა?! მსჯელობა მის შესახებ, ფილოსოფოსობა? განა-შესაძლებელია ეს? განა მე ვმსჯელობდი, როდესაც საჩვენებელ სპექტაკლში ვამბობდი: სისხლი, სისხლი მწყურია, იაგო!“? განა მალოლეტკოვა მსჯელობდა, როდესაც შეჰკივლებდა თავის შესანიშნავ „მიშველეთ!“ ნუ თუ ფიზიკურ მოქმედებათა მსგავსად, მათი პატარა სიმართლისა და დამაჯერებლობის მომენტებივით, ნაფლეთებათ, ნამცეცებათ, ცალკეულ აფეთქებათ უნდა შევკრიბოთ და შევადგინოთ შთაგონება?!“ ვფიქრობდი თეატრიდან გამოსვლისას.

XVI. ქვეცნობიერება მსახიობის სცენიურ თვითშეგრძნობაში

– ნაზვანოვ და ვიუნცოვ, ადით სცენაზე და ითამაშეთ „ფულის დაწვის“ ეტიუდის დასაწყისი სცენა,– კლასში შემოსვლისას გვიბრძანა არკადი ნიკოლოზის -ძემ.

თქვენთვის ცნობილია, რომ შემოქმედებით მუშაობას კუნთების განთავისუფლებით უნდა შეუდგეთ, ამიტომ ჯერ მოხერხებულად და თავისუფლად ჩამოჯექით, როგორც საკუთარ სახლში, დაისვენეთ.

ავედით სცენაზე და შევასრულეთ ბრძანება.

– არა! უფრო თავისუფლად, უფრო მოხერხებულად! – ყვიროდა მაყურებელთა დარბაზიდან არკადი ნიკოლოზის ძე – დაძაბულობის ოთხმოცდახუთმეტი პროცენტია- ძირს დაძაბულობა!

იქნებ გგონიათ, რომ ვაჭარბებ ზედმეტის ოდენობას? არა, ათასიანი მაყურებლის წინაშე მყოფი მსახიობის ცდა პიპერბოლურ ოდენობამდე მიდის. და ყველაზე ცუდი ის არის, რომ ცდა და ძალადობა შეუმჩნევლად წარშოიშვებიან აუცილებლობის გარეშე, თვით მსახიობის ნებისყოფის, საღი გონების გარეშე. ამიტომ გაბედულად მოიცილეთ თავიდან ზედმეტი დაძაბულობა– იმდენად, რამდენსაც შესძლებთ.

სცენაზე უფრო მეტად იყავით სახლში, ვიდრე თქვენ –საკუთარ ბინაზე. სცენაზე უფრო სიამოვნებით უნდა გრძნობდეთ თავს ვიდრე სინამდვილეში, იმიტომ, რომ თეატრში საქმე გვაქვს არა უბრალო არამედ „საჯარო განმარტოებასთან“. იგი უმაღლეს ნეტარებას განგვაცდევინებს.

მაგრამ აღმოჩნდა, რომ გადავაჭარბე, პროსტრაციამდე მივიყვანე ჩემი თავი. ძალდატანებით უმოძრაობაში ჩავარდი და გავშეშდი. ესეც აგრეთვე ჩახშობის ერთ-ერთი ცუდი სახეთაგანია. ბრძოლა მომიხდა მასთან ამისათვის ვიცვლიდი პოზას, მოძრაობას მივმართავდი, მოქმედების შემწეობით ვსპობდი უძრაობას და ბოლს მეორე უკიდურესობაში – ცოდვილობაში გადავვარდი. მან მოუსვენრობა გამოიწვია. მისგან თავის დასაღწევად საჭირო შეიქნა სწრაფი, ნერვული რიტმის წყნარი, თითქმის ზანტი რიტმით შეცვლა.

არკადი ნიკოლოზის-ძემ არამც თუ მიიღო მოიწონა კიდეც ჩემი ხერხი:

– როდესაც გადაჭარბებით ცდილობს მსახიობი თვით დაუდევრობის დაშვებაც კი შეიძლება, საქმისადმი უფრო ფუქსავატი დამოკიდებულება სასარგებლოდ ჩავთვალოთ. ეს კარგი წამალია უზომო დაძაბულობის გულმოდგინეობისა და გათამაშების წინააღმდეგ.

მაგრამ სამწუხაროდ ვერც ამან მოგვცა ის სიმშვიდე და სითამამე რომელთაც განიცდი რეალურ ცხოვრებაში – სახლში, საკუთარ სავარძელში --

აღმოჩნდა რომ პროცესის სამი მომენტი გამეშვა მხედველობიდან? 1) დაძაბულობა, 2) განთავისუფლება და 3) გამართლება. იძულებული შევიქენ სასწრაფოდ გამესწორებინა შეცდომა. როდესაც ეს მოვიმოქმედე, ვიგრძენ, რომ რაღაც ზედმეტი მომცილდა შიგნით, თითქმის მოეშვაო და სადღაც ჩაინთქა. ვიგრძენ, რომ ჩემს სხეულს დედამიწა იზიდავდა, ვიგრძენ სხეულის სიმძიმე, მისი წონა. ის თითქოს რბილ სავარძელში ჩაიჭედა, როდესაც მხართეძოზე ვიყავ წამოწოლილი, ამ მომენტში გაქრა კუნთების შინაგანი დაძაბულობის ზედმეტი ნაწილი. მაგრამ ვერც ამან მომცა სასურველი თავისუფლება, რომელსაც რეალურ ცხოვრებაში განვიცდი. რაშია საქმე

როდესაც ჩავუკვირდი ჩემს განწყობილებას, მივხვდი რომ კუნთების ნაცვლად

ყურადღება დაძაბულიყო. სხეულს ზვერავდა და მშვიდად დასვენებას უშლიდა.
არკადი ნიკოლოზის-ძეს გავუზიარე ჩემი დაკვირვებანი.
თქვენ მართალი ხართ. შინაგან ელემენტთა სფეროშიც არის ზედმეტი დაძაბულობა, მაგრამ შინაგან ჩახშობას სხვაგვარად უნდა მოეპყრა, ვიდრე მოუხეშავ კუნთებს. სულიერი ელემენტები – ეს ობობას ქსელია კუნთებთან, ბაგირთან – შედარებით. ცალკეულ ქსელს ადვილად გასწყვეტ, მაგრამ თუ თქვენ მათგან ჩალიჩს დაგრეხთ, თოკს, ბაგირს, მაშინ ნაჯახითაც ვერ გადასჭრით მას. თვით მათი ჩასახვის დროს არის საჭირო სიფრთხილე.
– მაშ როგორ მოვეპყრათ „ობობას ქსელს“? –ჰკითხავდნენ მოსწავლენი.
შინაგანი ჩახშობის დროსაც მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, აგრეთვე სამი მომენტი – ანუ დაძაბულობა, განთავისუფლება და გამართლება.
პირველ ორ მომენტში ეძებ თვით შინაგან ჩახშობას, შეისწავლო მათი ჩასახვის მიზეზებს და ცდილობ მათ მოსპობას. მესამე მომენტში შესაბამისი საგულისხმო ვითარებით ამართლებ შენს ახალ შინაგან განწყობილებას.
გასარჩევ შემთხვევაში იმით ისარგებლეთ, რომ ერთი თქვენი მთავარი ელემენტთაგანი (ყურადღება) არ გაიბნეს მთელი სცენის სივრცესა და მაყურებელთა დარბაზში, არამედ თავი მოიყაროს თქვენში, ჩაუკვირდეს კუნთების შეგრძნობას. ეტიუდისათვის თავმოყრილ ყურადღებას უფრო საინტერესო და საჭირო ობიექტი მიეცით. მიმართეთ ის რომელიმე წარმტაც მიზნის ან მოქმედებისაკენ, რომლებიც გამოაცოცხლებენ თქვენს მუშაობას და თქვენც გაგიტაცებენ.
დავიწყე ეტიუდის ამოცანების, მისი საგულისხმო ვითარების მოგონება; გონებით კიდეც შემოვიარე მთელი ბინა. ამ შემოვლის დროს ჩემს წარმოსახვით ცხოვრებაში მოულოდნელი რამ მოხდა: ერთ ჩემთვის უცნობ ოთახში მოვხვდი, რომლის არსებობაც აქამდე აზრათ არ მომსვლია და ვნახე იქ ღრმად მოხუცებული მამაკაცი და ქალი – ცოლის მშობლები, რომლებიც თურმე ისვენებენ ჩვენთან. ამ მოულოდნელმა აღმოჩენამ უფრო ამიშალა გრძნობა და მასთან შემაფიქრიანა, რადგან ოჯახის წევრთა მომატებით რთულდება აგრეთვე ჩემი მოვალეობაც მათ მიმართ. ზედმეტი უნდა ვიშრომო, რომ ჩემს გარდა კიდევ ხუთი სული გამოვკვებო! ამ პირობებში ჩემმა სამსახურმა, ხვალინდელმა რევიზიამ, საერთო კრებამ, საბუთების გადარჩევამ და სალაროს შემოწმებამ დიდი მნიშვნელობა მოიპოვეს მაშინდელ ჩემს ცხოვრებაში, სცენაზე. სავარძელში ჩამჯდარი ნერვულად ვიხვევდი თითზე ხელში მოხვედრილ რაღაც ბაწარს.
- ყოჩაღ! – მომიწონა პარტერში მჯდომმა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – აი ეს ნამდვილი განთავისუფლებაა კუნთების. ეხლა მჯერა ყველაფერი ისიც, რასაც თქვენ აკეთებთ და, ისიც, რასაც თქვენ ფიქრობთ, თუმცა მე არ ვიცი, რამ დაიპყრო ეხლა თქვენი ყურადღება.
როდესაც ჩემი სხეული შევამოწმე, აღმოჩნდა, რომ რომ ჩემი კუნთები მთლიანად განთავისუფლებული იყვნენ დაძაბულობისაგან, ჩემი მხრით ყოველგვარი ცდისა და ძალდატანების გარეშე. როგორც ხედავთ, თავისთავად შექმნილიყო მესამე მომენტი, რომელიც დამავიწყდა, –მომენტი ჩემი ჯდომის გამართლებისა.
– ოღონდ ნუ იჩქარებთ, - ჩამჩურჩულებდა არკადი ნიკოლოზის-ძე, – ყველაფერი ბოლომდე ჩაათვალიერეთ შინაგანი ჭვრეტით. თუ საჭიროა, ჩაურთეთ ახალი „თუ რომ“.
„ვაი თუ ძალიან დიდი დანაკლისი აღმოჩნდა სალაროში?- გამიელვა თავში. – მაშინ ხომ წიგნები უნდა შევამოწმო, საბუთები. რა საშინელებაა! განა მარტო

მოვასწრებ ყველა ამას.... ისიც ღამით?. . “

მაშინალურად დავხედე საათს. ოთხი იყო. რაო? დღისა თუ ღამის? ერთი წუთით უკანასკნელი დავუშვი, გვიანობის გამო უფრო ავღელდი, ინსტიქტურად ვეცი მაგიდას, ყველაფერი დამავიწყდა და გაშმაგებით შევუდექი მუშაობას.

– ვაშა! – ცალი ყურით გავიგონე არკადი ნიკოლოზის-ძის მოწონება.

მაგრამ წაქეზებას აღარ ვაქცევდი ყურადღებას, ის მე აღარ მჭირდებოდა. მე ვცხოვრობდი, ვარსებობდი სცენაზე უფლება მოვიპოვე ყველაფრის გაკეთებისა, რაც კი აზრად მომივიდოდა.

მაგრამ ეს არ მაკმაყოფილებდა მოვინდომე მდგომარეობის გაუარესება და განცდის გამახვილება, ამისათვის ახალი საგულისხმო ვითარების გამოძებნა დამჭირდა, სახელდობრ: დიდი თანხის დანაკლისზე ფიქრი.

„რაღა ვქნა? – აღელვებული შევეკითხე ჩემს თავს. – კანცელარიაში წავედი!“ – გადავწყვიტე, გავარდი ტალანში. „მაგრამ კანცელარია დაკეტილია“, – მომაგონდა შემოვბრუნდი სასტუმროში, დიდხანს ვცემდი ბოლთას, რომ ფიქრები გადამეყარა, პაპიროსს მოვუკიდე და ბნელ კუთხეში მივჯექი რომ უკეთესად ჩავკვირვებოდი ჩემს თავს.

ვიღაც მკაცრი და სასტიკი ხალხი წარმომიდგა თვალწინ. ამოწმებდნენ წიგნებს, საბუთებს, სალაროს. მეკითხებოდნენ, მე კი არ ვიცოდი, რა მეპასუხნა და ვიბნეოდი. სასოწარკვეთის ჟინიანობა მიშლიდა გულწრფელად მეღიარებინა ჩემი დაუდევრობა

შემდეგ საბედისწერო რეზოლუციას წერდნენ ჩემთვის. ჯგუფჯგუფად ჩურჩულებდნენ კუთხეში. განმარტოებით ვიდექი, მოშორებით, დამცირებული. შემდეგ – დაკითხვა, გასამართლება, სამსახურიდან მოხსნა, ქონების აღწერა, ბინიდან გამოძევება.

– შეხედეთ, ნაზვანოვი არაფერს არ აკეთებს, მაგრამ ჩვენ კი ვგრძნობთ, რომ მთელი შინაგანი არსებით ბობოქრობს! – წასჩურჩულებდა ტორცოვი მოსწავლეებს.

ამ დროს თავბრუ დამესხა. დავკარგე ჩემი თავი როლში და აღარ ვიცოდი, სადა ვარ, ან სად არის ჩემს მიერ ასახული პირი. ხელებმა შესწყვიტეს თითზე ბაწრის დახვევა, გავშეშდი და აღარ ვიცოდი რა მექნა.

შემდეგ რა მოხდა. აღარ მახსოვს, მხოლოდ მახსოვს, რომ ადვილი და სასიამოვნო შეიქნა შესასრულებლად ყოველივე ექსპრომტი. ხან პროკურორთან წასვლა გადავწყვიტე და ტალანში დავრბოდი ხან გასამართლებელ საბუთებს ვეძებდი კარადებში და სხვადასხვა, რაც მე თვითონ არ მახსოვდა და რაც გავიგე შემდეგ მაყურებელთა ნაამბობიდან, ჩემში, როგორც ზღაპარში, სასწაულებრივი გარდაქმნა მოხდა. წინათ მე ვცხოვრობდი ეტიუდის ცხოვრების მხოლოდ სინჯით და ბოლომდე არ მესმოდა ის, რაც ხდებოდა მასში. თვით ჩემში. ეხლა თითქოს ამეხილა „ჩემი სულის თვალები“ და ბოლომდე შევიცან ყველაფერი. სცენისა და როლის ყოველივე წვრილმანმა სულ სხვა მნიშვნელობა მოიპოვა ჩემს თვალში. შევიცან გრძნობა, მსჯელობა, წარმოდგენა, მოჩვენებები. როგორც თვით როლის, აგრეთვე ჩემი საკუთარი. მეგონა. რომ ახალ პიესას ვთამაშობდი.

– ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენ თქვენი თავი იპოვნეთ როლში. ხოლო თვით თქვენში კი – როლი. – მომიგო ტორცოვმა. როდესაც ავუხსენი ჩემი განწყობილება.

წინათ მე სულ სხვანაირად ვხედავდი. ვისმენდი, შევიცნობდი. წინათ „გრძნობის სიმართლის მსგავსება“ იყო. ეხლა კი „ვნებათა ჭეშმარიტება“ მომევლინა. წინათ უბადრუკი. ღარიბი ფანტაზიის უბრალოება იყო, ეხლა კი – მდიდარი ფანტაზიის უბრალოებაა. წინათ ჩემი თავისუფლება სცენაზე ზედმიწევნითი საზღვრებით იყო

შემოფარგლული, წინასწარ გამიზნული პირობითობით ეხლა კი ფრთაშესხმული შეიქნა ჩემი თავისუფლება, სიამაყე.
ვგრძნობ, რომ დღეიდან ჩემი შემოქმედება „დაწვის“ ეტიუდში ყოველ განმეორებაში სულ სხვადასხვაგვარი იქნება.
– ეს ხომ სწორედ ის არის. რის გულისათვისაც ღირს სიცოცხლე და მსახიობად გახდომა? ეს შთაგონებაა?
– არ ვიცი. შეეკითხეთ ფსიქოლოგებს. მეცნიერება – ჩემი სპეციალობა არ არის. მე პრაქტიკოსი ვარ და შემიძლია მხოლოდ აგიხსნათ თუ როგორ განვიცდი ჩემში შემოქმედებით მუშაობას ასეთ მომენტებში.
მერე და როგორ განიცდით? – ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.
– სიამოვნებით გიამბობთ, მაგრამ დღეს კი არა, რადგან საჭიროა დაამთავროთ კლასი. თქვენ სხვა გაკვეთილები მოგელით.

..... 19 წ....

– რომ უფრო მეტად დააფასოთ ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების მნიშვნელობა, დასახმარებლად ნახაზს მივმართავ,– დაიწყო არკადი ნიკოლოზის-ძემ და შავ დაფას მიუახლოვდა ცარცით ხელში. – ნორმალურია, როდესაც როლის ცხოვრების უკლებლივ ყველა ამოცანები და მათი მოკლე ნაზები, ერთი განსაზღვრული მიმართულებით მიდიოდნენ - ანუ ზეამოცანისაკენ. აი ასე. არკადი ნიკოლოზის-ძემ დახაზა დაფაზე:

გვ 523 ისრები ———-- ზეამოცანა

– როლის ცხოვრების მთელი რიგი მცირე, საშუალო, დიდი ხაზების მთელი მწკრივი მიმართულია ერთ მხარეს – ზეამოცანისაკენ. როლის ცხოვრების მცირე ხაზები თავიანთი ამოცანებით ლოღიკური თანამიმდევრობით ენაცვლებიან რა ერთიმეორეს, მიჯაჭვული არიან ერთმანეთზე. ამის წყალობით მათგან წარმოიშობა ერთი მთლიანი გამჭოლი ხაზი მთელი პიესის მანძილზე.
ეხლა წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, რომ მსახიობი მოკლებულია ზეამოცანას, რომ მის მიერ ასახული როლის ცხოვრების თითოეული მცირე ხაზი სხვადასხვა მხარეს არის მიმართული.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ მიაშურა დაფას, რომ ნახაზით გადმოეცა თავისი აზრი წყვეტილი გამჭოლი მოქმედების ხაზის შესახებ:

ისრებია ჩასახატი იმავე გვერდზე.

– აი მწკრივი როლის ცხოვრების დიდი, საშუალო, მცირე ამოცანებისა და მომცრო ნაკვეთების, მიმართული სხვადასხვა მხარეს, შეუძლიათ მათ მთლიანი სწორი ხაზის შექმნა?
ყველამ დავადასტურეთ, რომ არ შეუძლიათ.

ამ პირობებში მოსპობილია გამჭოლი მოქმედება, პიესა დაგლეჯილია ნაფლეთებად, გაბნეულია სხვადასხვა მიმართულებით და თითოეული მისი ნაწილი იძულებულია იარსებოს თავისთვის, მთელის გარეშე.
ვიღებ მესამე შემთხვევას, – განაგრძო განმარტება არკადი ნიკოლოზის ძემ. – როგორც უკვე გითხარით, თითოეულ კარგ პიესაში მისი ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება თვით ნაწარმოების დარღვევა დაუსჯელად, თვით ნაწარმოების მოუკვლელად.
წარმოიდგინეთ, რომ პიესაში უნდა ჩაურთონ გარეშე, მისი შეუსაბამო მიზანი ან ტენდენცია.
ამ შემთხვევაში პიესასთან ორგანულად დაკავშირებული ზე-ამოცანა და ბუნებრივად წარმოშობილი გამჭოლი მოქმედება ნაწილობრივ რჩებიან, მაგრამ ყოველ წუთს უხდებათ ჩართული ტენდენციის მხარეზე გადახრა:

ისრები 524 გვ.

ასე ხერხემალგადატეხილი პიესა ვერ იცოცხლებს.
ამას წინაღუდგა მთელი თეატრალური ტემპერამენტით გოვორკოვი.
– უკაცრავად, თქვენ გსურთ წაართვათ რეჟისორსა და მსახიობს ყოველგვარი პირადი ინიციატივა, პირადი შემოქმედება, თავისი იდუმალი მე, ძველი ხელოვნების განახლებისა და თანადროულობასთან დაახლოვების შესაძლებლობა!
არკადი ნიკოლოზის-ძე დამშვიდებული უხსნიდა მას: –
თქვენ როგორც მრავალი თქვენი თანამოაზარე, ერთიმეორეში ურევთ და სწორად არ გესმით სამი სიტყვა: მარადისობა, თანადროულობა და ყოველდღიურობა, ანუ საჭირბოროტო საკითხები.
თანადროულობა შეიძლება მარადისობათ გადაიქცეს, თუ ის თავისში დიდ საკითხებს, ღრმა იდეას ატარებს. ამგვარი თანადროულობის საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს, თუ ის პოეტის ნაწარმოებს ესაჭიროება.
სრულ წინააღმდეგობაშია მასთან ვიწრო ყოველდღიურობა, რომელიც .არასოდეს არ გადიქცევა მარადისობათ. ის მხოლოდ დღეს ცოცხლობს და ხვალ შეიძლება მთლად დავიწყებას მიეცეს. აი რატომ არის, რომ ხელოვნების მარადიული ნაწარმოები ვერ დაუნათესავდება ორგანულად უბრალო ყოველდღიურობას, რა ხრიკებსაც არ უნდა მიმართონ რეჟისორებმა, მსახიობებმა და კერძოდ თქვენ თვითონ.
როდესაც ძველ, მონოლიტურ, კლასიკურ ნაწარმოებზე მოისურვებენ ხელოვნურად დაამყნონ ყოველდღიურობა ან მისთვის უცნო მიზანი, ის უსათუოდ გაველურდება, გადაშენდება და დაამახინჯებს მას მიტმასნილი ხორცმეტი. ნაწარმოების დასახიჩრებული ზეამოცანა აღარ იტაცებს, აღარ იზიდავს, არამედ მხოლოდ აბოროტებს და აღრძობს.
ძალადობა–ცუდი საშუალებაა შემოქმედებისათვის და ამიტომ ყოველდღიურობის ტენდენციის დახმარებით „განახლებული“ ზეამოცანა სიკვდილია პიესისა და მისი როლებისათვის.
მაგრამ მოხდება, რომ ტენდენცია უნათესავდება ზეამოცანას ჩვენ ვიცით, რომ ფორთოხლის ხეზე შეიძლება ლიმონის ყლორტის დამყნობა, ხოლო ასეთი დანათესავებით სულ სხვა ნაყოფს მივიღებთ, რომელსაც გრეიფრუტი ეწოდება.
ასეთი მყნობა ხანდისხან პიესაშიც ხდება. ზოგჯერ ძველ, კლასიკურ ნაწარმოებზე ბუნებრივად შეიძლება დაიმყნოს თანადროულობის იდეა, მთელი პიესის

გამაყმაწვილებელი. ამ შემთხვევაში ისპობა ტენდენციის არსებობა დამოუკიდებლად და ზეამოცანაში გადაიზრდება.
ნახაზით ასე შეიძლება მისი დასურათება: გამჭოლი მოქმედების ხაზი, მიმართული ზეამოცანისა და ტენდენტიისაკენ.

ნახაზი 525გვ.

ამ შემთხვევაში შემოქმედებითი პროცესი ნორმალურად მიმდინარეობს და არ სახიჩრდება მისი ორგანული ბუნება.
დასკვნა ზემოხენებულიდან:
ყველაზე მეტად გაუფრთხილდით ზეამოცანას და გამჭოლ მოქმედებას; ერიდეთ ძალით მიტმასნილ ტენდენციას და პიესისათვის უცნო მისწრაფებებს და მიზნებს.
თუ შევძელი დღეს და დაგარწმუნეთ, რომ ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება სრულიად განსაკუთრებულ, პირველხარისხოვან როლს თამაშობენ შემოქმედებაში, ბედნიერი ვარ და ისე ჩავთვლიდი, ვითომ უკვე გადამეწყვიტოს ერთი მთავარი ამოცანათაგანი – აგიხსენით „სისტემის“ ერთი მთავარი მომენტთაგანი.
საკმაოდ გრძელი პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო:
ყოველი მოქმედება ხვდება უკუქმედებას, ამასთან მეორე იწვევს და აძლიერებს პირველს, ამიტომ ყოველ პიესაში გამჭოლ მოქმედებასთან ერთად, უკუქცევით მიმდინარეობს შემხვედრი, მტრულად განწყობილი კონტრგამჭოლი მოქმედება.
ეს კარგია და უნდა მივესალმოთ ამგვარ მოვლენას იმიტომ, რომ უკუქმედება ბუნებრივად იწყებს მთელ რიგ ახალ მოქმედებებს. ჩვენთვის აუცილებელია ეს მუდმივი შეტაკებები: ის ბრძოლას იწვევს, ჩხუბს, დავას, მთელ რიგ შესაბამის ამოცანებს და მათ გადაჭრას. ის იწვევს აქტიურობას, ქმედობას, რომლებიც ჩვენი ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენენ, თუ რომ პიესაში არ ყოფილიყო არავითარი კონტრგამჭოლი მოქმედება და ყველაფერი თავისთავად მომხდარიყო, ამ შემთხვევაში არავითარი სამუშაო არ ექნებოდათ სცენაზე შემსრულებლებს და იმ პირებს, ვისაც ისინი ასახავენ, ხოლო პიესა იქნებოდა უმოქმედო და არა სცენიური,
მართლაც, იაგო რომ არ აბამდეს თავისი ცბიერი ინტრიგების ქსელს, მაშინ ხომ ოტელოში ვერ გამოიწვევდა საშინელ ეჭვებს და არც დეზდემონა მოკვდებოდა. მაგრამ, რადგან მავრი მთელი თავისი არსებით მიისწრაფის თავისი შეყვარებულისაკენ და იაგო კი მათ შორის გახიდულა თავისი კონტრგამჭოლი მოქმედებით - ამიტომ იქმნება ხუთმოქმედებიანი, უაღრესად ქმედითი ტრაღედია კატასტროფული დასასრულით.
ნუთუ საჭიროა დავუმატოთ, რომ კონტრგამჭოლი მოქმედებების ხაზი, აგრეთვე მსახიობი-როლის ცალკეული მომენტები მცირე ხაზებისაგან შესდგება. ბრანდის მაგალითით დაგიხატავთ ნათქვამს.
დავუშვათ, რომ ბრანდის ზეამოცანად დავადგინეთ მისი ლოზუნგი: „ყველაფერი ან არაფერი“ (სწორია თუ არა ეს—მნიშვნელობა არა აქვს მოცემული მაგალითისათვის). ფანატიკოსის ასეთი ძირითადი პრინციპი საშიშია. ის არ დაუშვებს არავითარ კომპრომისებს, დათმობებს, გადახრებს ცხოვრების იდეური მიზნის შესრულების დროს.
სცადეთ ეხლა დაუკავშიროთ მთელი პიესის ამ ზეამოცანას ცალკეული ნაკვეთები ნაწყვეტის „არტახებით“, თუნდაც ისინი, რომლებიც ჩვენ გავარჩიეთ ოდესღაც.
ბავშვის არტახებიდან გონებით დავუწყე მიზანში ამოღება ზეამოცანას „ყველაფერი

ან არაფერი“. რასაკვირველია, წარმოსახვისა და მონაგონთა დახმარებით შეიძლება დამოკიდებულებაში ვიყოლიოთ ერთიმეორისაგან, მაგრამ ეს მოხერხდება მხოლოდ დიდი გაჭირვებით და ძალდატანებით, რაც დაასახიჩრებს პიესას.
უფრო ბუნებრივია, რომ დედის მხრივ დახმარების ნაცვლად წინააღმდეგობა გამოვლინდება ამიტომ ამ ნაკვეთში აგნესი მიდის არა გამჭოლი ხაზით, არამედ კონტრგამჭოლი მოქმედებით, არა ზეამოცანისაკენ, არამედ მის წინააღმდეგ.
როდესაც ანალოგიური მუშაობის ჩატარება ვცადე თვით ბრანდის როლისთვის და კავშირს ვეძებდი მის ამოცანებს შორის, „დამეყოლიებინა ცოლი არტახების მოცემაზე – მსხვერპლშეწირვის გულისათვის“ – და მთელი პიესის ზეამოცანას შორის – „ყველაფერი ან არაფერი – მე სრულიად ადვილად მოვძებნე ეს კავშირი. ბუნებრივია, რომ ფანატიკოსი ყველაფერს მოითხოვდა - თავისი ცხოვრების იდეისათვის, აგნესის წინააღმდეგობა გაძლიერებულ მოქმედებას იწვევდა თვით ბრანდის მხრივ. აქედან წარმოდგება ორი სხვადასხვა საწყისის ბრძოლა.
ბრანდის მოვალეობა ბრძოლის მდგომარეობაში დედის სიყვარულთან; იდეა ებრძვის გრძნობას; ფანატიკოსი-პასტორი ებრძვის გაწამებულ დედას; მამაკაცის საწყისი ებრძვის – დედაკაცისას.
ამიტომ მოცემულ სცენაში გამჭოლი მოქმედების ხაზი ბრანდის ხელშია, ხოლო კონტრგამჭოლ მოქმედებას აწარმოებს აგნესი.
დასასრულს არკადი ნიკოლოზის-ძემ რამდენიმე სიტყვით, სქემატურად მოგვაგონა ყველაფერი რაც კი გავიარეთ კურსზე მთელი წლის განმავლობაში.
ეს მოკლე მიმოხილვა დამეხმარა თავთავის ადგილზე განმელაგებინა, რაც პირველ სასწავლო სეზონში ავითვისე.
– ეხლა მთელი ყურადღებით მომისმინეთ, რადგან უაღრესად შესანიშნავი რამ მინდა გითხრათ. – გამოგვიცხადა არკადი ნიკოლოზის-ძემ: – პროგრამის მთელი ეტაპები, მთელი წლის მეცადინეობა, ცალკეული ელემენტების ყველა გამოკვლევა ჩატარებული მიმდინარე წლის სასწავლო პერიოდის განმავლობაში ყველა ეს ხდებოდა შინაგანი სცენიური შეგრძნობის შექმნის მიზნით.
აი რისთვის ვიმუშავეთ მთელს ზამთარში. აი რა მოითხოვს ამჟამად ყოველთვის მოითხოვს თქვენგან განსაკუთრებულ ყურადღებას.
მაგრამ შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობა განვითარების არც ამ სტადიაშია მზად ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების დახვეწილი გამჭვრეტი ძიებისათვის. შექმნილი თვითშეგრძნობა მნიშვნელოვან დამატებას მოითხოვს. ამაშია დაფარული „სისტემის“ მთავარი საიდუმლოება, რაც ამართლებს ხელოვნების ჩვენი მიმდინარეობის მთავარ საფუძველს: „ქვეცნობიერებითი ცნობიერებითის მეშვეობით“ ამ დამატებისა და საფუძვლის შესწავლას შევუდგებით ჩვენ მომავალ გაკვეთილზე.
„მაშ ასე სისტემის“ პირველი კურსი დამთავრდა, ხოლო „ჩემი სული“, როგორც გოგოლი ამბობს, „ისევ ბურუსით არის მოცული უცნაურობით“ იმედი მქონდა, რომ ჩვენი თითქმის ერთი წლის მუშაობა „შთაგონებამდე“ მიმიყვანდა მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ მხრივ ვერ გაამართლა „სისტემამ“ „ჩემი მოლოდინი“
ასეთ ფიქრებში გართული ვიდექი თეატრის ტალანში, მაშინალურად ვიცვამდი პალტოს და ზარმაცად ვიხვევდი ყელზე შარფს, უცებ ვიღაცამ „მუჯლუგუნი“ მკრა გვერდში. შევკივლე, მოვბრუნდი და, ერთიც ვნახოთ, არკადი ნიკოლოზის-ძე ამეტუზა წინ ღიმილით.
ალბათ, მიხვდა ჩემს სულიერ განწყობილებას, რომ მოინდომა მიზეზი გაგება ჩემი მოდუნებისა. მე გადაკრულ პასუხებს ვაძლევდი, ხოლო ის სულში მიძვრებოდა,

დაწვრილებით მკითხავდა:

– რას გრძნობთ, როდესაც სცენაზე ხართ? – უნდოდა შეეტყო ჩემი აზრი „სისტემის“ ზოგიერთ ჩემთვის ბუნდოვანი ადგილების შესახებ.

– საქმეც ის არის, რომ განსაკუთრებულს არაფერს ვგრძნობ. თავისუფლად ვარ სცენაზე; ყველაფერი მჯერა, შეგნებული მაქვს ჩემი სცენაზე ყოფნის უფლება.

– მეტი რაღა გინდათ?! ბატონად გრძნობდე თავს? ეს ძლიერ ბევრი რამ არის!– მარწმუნებდა ტორცოვი.

– ეხლა კი გამოვუტყდი შთაგონების შესახებ.

– აი თურმე რა!.. – შეჰკივლა მან. – ამისათვის მე არ უნდა მომმართო. „სისტემას“ არა-აქვს შთაგონების ფაბრიკა – ის მხოლოდ სათანადო ნიადაგს უმზადებს მას. რაც შეეხება საკითხს – გეწვევა თუ არა ის, ამის შესახებ აპოლონს შეეკითხეთ, ან თქვენს ბუნებას, ან შემთხვევას. ჯადოქარი არა ვარ და მე გიჩვენებთ მხოლოდ ახალ აღმგზნებს, გრძნობისა და განცდების აღმძვრელ ხერხებს.

თქვენ კი გირჩევთ მომავალში არ გამოეკიდოთ შთაგონების აჩრდილს. ეს საკითხი გრძნეულ ბუნებას მიანდეთ, ხოლო თქვენ იმას მოჰკიდეთ ხელი, რაც მისაწვდომია ადამიანის ცნობიერებისათვის.

მიხეილ სიმონის-ძე შჩეპკინი სწერდა თავის მოსწავლეს სერგი ვასილის-ძე შუმსკის: „შენ შეგიძლია ხან სუსტად ითამაშო, ხან რამდენიმედ დამაკმაყოფილებლად (ხშირად ეს დამოკიდებულია სულიერ განწყობილებაზე), მაგრამ ითამაშებ სიმართლით“ .

აი საით უნდა მიილტვოდნენ თქვენი არტისტული მისწრაფებანი და ზრუნვანი.

სწორ რელსებზე შემდგარი როლი წინ მიექანება, ფართოვდება და ღრმავდება და ბოლოს ალბათ შთაგონებამდეც მიგიყვანთ.

ხოლო სანამ ეს არ მომხდარა, კარგად დაიხსომეთ, რომ სიყალბე, გათამაშება, შტამპი და მანჭვა-გრეხვა წარმოშობენ შთაგონებას. ამიტომ ეცადეთ ითამაშოთ სიმართლით, ისწავლეთ ხელსაყრელი ნიადაგის მზადება „ზეშთაგონებისათვის“ და გჯეროდეთ, რომ ამით ის ყოველთვის კეთილგანწყობილებაში იქნება თქვენთან.

თუმცა, შემდეგ გაკვეთილებზე შთაგონების შესახებაც გვექნება საუბარი. იმასაც გავარჩევთ,– მომაძახა წასვლისას ტორცოვმა.

„შთაგონების გარჩევა?! მსჯელობა მის შესახებ, ფილოსოფოსობა? განა-შესაძლებელია ეს? განა მე ვმსჯელობდი, როდესაც საჩვენებელ სპექტაკლში ვამბობდი: სისხლი, სისხლი მწყურია, იაგო!“? განა მალოლეტკოვა მსჯელობდა, როდესაც შეჰკივლებდა თავის შესანიშნავ „მიშველეთ!“ ნუ თუ ფიზიკურ მოქმედებათა მსგავსად, მათი პატარა სიმართლისა და დამაჯერებლობის მომენტებივით, ნაფლეთებათ, ნამცეცებათ, ცალკეულ აფეთქებათ უნდა შევკრიბოთ და შევადგინოთ შთაგონება?!“ ვფიქრობდი თეატრიდან გამოსვლისას.

XVI. ქვეცნობიერება მსახიობის სცენიურ თვითშეგრძნობაში

– ნაზვანოვ და ვიუნცოვ, ადით სცენაზე და ითამაშეთ „ფულის დაწვის“ ეტიუდის დასაწყისი სცენა,– კლასში შემოსვლისას გვიბრძანა არკადი ნიკოლოზის -ძემ.

თქვენთვის ცნობილია, რომ შემოქმედებით მუშაობას კუნთების განთავისუფლებით უნდა შეუდგეთ, ამიტომ ჯერ მოხერხებულად და თავისუფლად ჩამოჯექით, როგორც საკუთარ სახლში, დაისვენეთ.

ავედით სცენაზე და შევასრულეთ ბრძანება.

– არა! უფრო თავისუფლად, უფრო მოხერხებულად! – ყვიროდა მაყურებელთა დარბაზიდან არკადი ნიკოლოზის ძე – დაძაბულობის ოთხმოცდახუთმეტი პროცენტია- ძირს დაძაბულობა!
იქნებ გგონიათ, რომ ვაჭარბებ ზედმეტის ოდენობას? არა, ათასიანი მაყურებლის წინაშე მყოფი მსახიობის ცდა პიპერბოლურ ოდენობამდე მიდის. და ყველაზე ცუდი ის არის, რომ ცდა და ძალადობა შეუმჩნევლად წარშოიშვებიან აუცილებლობის გარეშე, თვით მსახიობის ნებისყოფის, საღი გონების გარეშე. ამიტომ გაბედულად მოიცილეთ თავიდან ზედმეტი დაძაბულობა– იმდენად, რამდენსაც შესძლებთ.
სცენაზე უფრო მეტად იყავით სახლში, ვიდრე თქვენ –საკუთარ ბინაზე. სცენაზე უფრო სიამოვნებით უნდა გრძნობდეთ თავს ვიდრე სინამდვილეში, იმიტომ, რომ თეატრში საქმე გვაქვს არა უბრალო არამედ „საჯარო განმარტოებასთან“. იგი უმაღლეს ნეტარებას განგვაცდევინებს.
მაგრამ აღმოჩნდა, რომ გადავაჭარბე, პროსტრაციამდე მივიყვანე ჩემი თავი. ძალდატანებით უმოძრაობაში ჩავარდი და გავშეშდი. ესეც აგრეთვე ჩახშობის ერთ-ერთი ცუდი სახეთაგანია. ბრძოლა მომიხდა მასთან ამისათვის ვიცვლიდი პოზას, მოძრაობას მივმართავდი, მოქმედების შემწეობით ვსპობდი უძრაობას და ბოლს მეორე უკიდურესობაში – ცოდვილობაში გადავვარდი. მან მოუსვენრობა გამოიწვია. მისგან თავის დასაღწევად საჭირო შეიქნა სწრაფი, ნერვული რიტმის წყნარი, თითქმის ზანტი რიტმით შეცვლა.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ არამც თუ მიიღო მოიწონა კიდეც ჩემი ხერხი:
– როდესაც გადაჭარბებით ცდილობს მსახიობი თვით დაუდევრობის დაშვებაც კი შეიძლება, საქმისადმი უფრო ფუქსავატი დამოკიდებულება სასარგებლოდ ჩავთვალოთ. ეს კარგი წამალია უზომო დაძაბულობის გულმოდგინეობისა და გათამაშების წინააღმდეგ.
მაგრამ სამწუხაროდ ვერც ამან მოგვცა ის სიმშვიდე და სითამამე რომელთაც განიცდი რეალურ ცხოვრებაში – სახლში, საკუთარ სავარძელში --
აღმოჩნდა რომ პროცესის სამი მომენტი გამეშვა მხედველობიდან? 1) დაძაბულობა, 2) განთავისუფლება და 3) გამართლება. იძულებული შევიქენ სასწრაფოდ გამესწორებინა შეცდომა. როდესაც ეს მოვიმოქმედე, ვიგრძენ, რომ რაღაც ზედმეტი მომცილდა შიგნით, თითქმის მოეშვაო და სადღაც ჩაინთქა. ვიგრძენ, რომ ჩემს სხეულს დედამიწა იზიდავდა, ვიგრძენ სხეულის სიმძიმე, მისი წონა. ის თითქოს რბილ სავარძელში ჩაიჭედა, როდესაც მხართეძოზე ვიყავ წამოწოლილი, ამ მომენტში გაქრა კუნთების შინაგანი დაძაბულობის ზედმეტი ნაწილი. მაგრამ ვერც ამან მომცა სასურველი თავისუფლება, რომელსაც რეალურ ცხოვრებაში განვიცდი. რაშია საქმე
როდესაც ჩავუკვირდი ჩემს განწყობილებას, მივხვდი რომ კუნთების ნაცვლად ყურადღება დაძაბულიყო. სხეულს ზვერავდა და მშვიდად დასვენებას უშლიდა.
არკადი ნიკოლოზის-ძეს გავუზიარე ჩემი დაკვირვებანი.
თქვენ მართალი ხართ. შინაგან ელემენტთა სფეროშიც არის ზედმეტი დაძაბულობა, მაგრამ შინაგან ჩახშობას სხვაგვარად უნდა მოეპყრა, ვიდრე მოუხეშავ კუნთებს. სულიერი ელემენტები – ეს ობობას ქსელია კუნთებთან, ბაგირთან – შედარებით. ცალკეულ ქსელს ადვილად გასწყვეტ, მაგრამ თუ თქვენ მათგან ჩალიჩს დაგრეხთ, თოკს, ბაგირს, მაშინ ნაჯახითაც ვერ გადასჭრით მას. თვით მათი ჩასახვის დროს არის საჭირო სიფრთხილე.
– მაშ როგორ მოვეპყრათ „ობობას ქსელს“? –ჰკითხავდნენ მოსწავლენი.

შინაგანი ჩახშობის დროსაც მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, აგრეთვე სამი მომენტი – ანუ დაძაბულობა, განთავისუფლება და გამართლება.
პირველ ორ მომენტში ეძებ თვით შინაგან ჩახშობას, შეისწავლო მათი ჩასახვის მიზეზებს და ცდილობ მათ მოსპობას. მესამე მომენტში შესაბამისი საგულისხმო ვითარებით ამართლებ შენს ახალ შინაგან განწყობილებას.
გასარჩევ შემთხვევაში იმით ისარგებლეთ, რომ ერთი თქვენი მთავარი ელემენტთაგანი (ყურადღება) არ გაიბნეს მთელი სცენის სივრცესა და მაყურებელთა დარბაზში, არამედ თავი მოიყაროს თქვენში, ჩაუკვირდეს კუნთების შეგრძნობას. ეტიუდისათვის თავმოყრილ ყურადღებას უფრო საინტერესო და საჭირო ობიექტი მიეცით. მიმართეთ ის რომელიმე წარმტაც მიზნის ან მოქმედებისაკენ, რომლებიც გამოაცოცხლებენ თქვენს მუშაობას და თქვენც გაგიტაცებენ.
დავიწყე ეტიუდის ამოცანების, მისი საგულისხმო ვითარების მოგონება; გონებით კიდეც შემოვიარე მთელი ბინა. ამ შემოვლის დროს ჩემს წარმოსახვით ცხოვრებაში მოულოდნელი რამ მოხდა: ერთ ჩემთვის უცნობ ოთახში მოვხვდი, რომლის არსებობაც აქამდე აზრათ არ მომსვლია და ვნახე იქ ღრმად მოხუცებული მამაკაცი და ქალი – ცოლის მშობლები, რომლებიც თურმე ისვენებენ ჩვენთან. ამ მოულოდნელმა აღმოჩენამ უფრო ამიშალა გრძნობა და მასთან შემაფიქრიანა, რადგან ოჯახის წევრთა მომატებით რთულდება აგრეთვე ჩემი მოვალეობაც მათ მიმართ. ზედმეტი უნდა ვიშრომო, რომ ჩემს გარდა კიდევ ხუთი სული გამოვკვებო! ამ პირობებში ჩემმა სამსახურმა, ხვალინდელმა რევიზიამ, საერთო კრებამ, საბუთების გადარჩევამ და სალაროს შემოწმებამ დიდი მნიშვნელობა მოიპოვეს მაშინდელ ჩემს ცხოვრებაში, სცენაზე. სავარძელში ჩამჯდარი ნერვულად ვიხვევდი თითზე ხელში მოხვედრილ რაღაც ბაწარს.
- ყოჩაღ! – მომიწონა პარტერში მჯდომმა არკადი ნიკოლოზის-ძემ. – აი ეს ნამდვილი განთავისუფლებაა კუნთების. ეხლა მჯერა ყველაფერი ისიც, რასაც თქვენ აკეთებთ და, ისიც, რასაც თქვენ ფიქრობთ, თუმცა მე არ ვიცი, რამ დაიპყრო ეხლა თქვენი ყურადღება.
როდესაც ჩემი სხეული შევამოწმე, აღმოჩნდა, რომ რომ ჩემი კუნთები მთლიანად განთავისუფლებული იყვნენ დაძაბულობისაგან, ჩემი მხრით ყოველგვარი ცდისა და ძალდატანების გარეშე. როგორც ხედავთ, თავისთავად შექმნილიყო მესამე მომენტი, რომელიც დამავიწყდა, –მომენტი ჩემი ჯდომის გამართლებისა.
– ოღონდ ნუ იჩქარებთ, - ჩამჩურჩულებდა არკადი ნიკოლოზის-ძე, – ყველაფერი ბოლომდე ჩაათვალიერეთ შინაგანი ჭვრეტით. თუ საჭიროა, ჩაურთეთ ახალი „თუ რომ“.
„ვაი თუ ძალიან დიდი დანაკლისი აღმოჩნდა სალაროში?- გამიელვა თავში. – მაშინ ხომ წიგნები უნდა შევამოწმო, საბუთები. რა საშინელებაა! განა მარტო მოვასწრებ ყველა ამას.... ისიც ღამით?. . “
მაშინალურად დავხედე საათს. ოთხი იყო. რაო? დღისა თუ ღამის? ერთი წუთით უკანასკნელი დავუშვი, გვიანობის გამო უფრო ავღელდი, ინსტიქტურად ვეცი მაგიდას, ყველაფერი დამავიწყდა და გაშმაგებით შევუდექი მუშაობას.
– ვაშა! – ცალი ყურით გავიგონე არკადი ნიკოლოზის-ძის მოწონება.
მაგრამ წაქეზებას აღარ ვაქცევდი ყურადღებას, ის მე აღარ მჭირდებოდა. მე ვცხოვრობდი, ვარსებობდი სცენაზე უფლება მოვიპოვე ყველაფრის გაკეთებისა, რაც კი აზრად მომივიდოდა.
მაგრამ ეს არ მაკმაყოფილებდა მოვინდომე მდგომარეობის გაუარესება და განცდის

გამახვილება, ამისათვის ახალი საგულისხმო ვითარების გამოძებნა დამჭირდა, სახელდობრ: დიდი თანხის დანაკლისზე ფიქრი.

„რაღა ვქნა? – აღელვებული შევეკითხე ჩემს თავს. – კანცელარიაში წავედი!“ – გადავწყვიტე, გავარდი ტალანში. „მაგრამ კანცელარია დაკეტილია“, – მომაგონდა შემოვბრუნდი სასტუმროში, დიდხანს ვცემდი ბოლთას, რომ ფიქრები გადამეყარა, პაპიროსს მოვუკიდე და ბნელ კუთხეში მივჯექი რომ უკეთესად ჩავკვირვებოდი ჩემს თავს.

ვიღაც მკაცრი და სასტიკი ხალხი წარმომიდგა თვალწინ. ამოწმებდნენ წიგნებს, საბუთებს, სალაროს. მეკითხებოდნენ, მე კი არ ვიცოდი, რა მეპასუხნა და ვიბნეოდი. სასოწარკვეთის ჟინიანობა მიშლიდა გულწრფელად მეღიარებინა ჩემი დაუდევრობა

შემდეგ საბედისწერო რეზოლუციას წერდნენ ჩემთვის. ჯგუფჯგუფად ჩურჩულებდნენ კუთხეში. განმარტოებით ვიდექი, მოშორებით, დამცირებული. შემდეგ – დაკითხვა, გასამართლება, სამსახურიდან მოხსნა, ქონების აღწერა, ბინიდან გამოძევება.

– შეხედეთ, ნაზვანოვი არაფერს არ აკეთებს, მაგრამ ჩვენ კი ვგრძნობთ, რომ მთელი შინაგანი არსებით ბობოქრობს! – წასჩურჩულებდა ტორცოვი მოსწავლეებს.

ამ დროს თავბრუ დამესხა. დავკარგე ჩემი თავი როლში და აღარ ვიცოდი, სადა ვარ, ან სად არის ჩემს მიერ ასახული პირი. ხელებმა შესწყვიტეს თითზე ბაწრის დახვევა, გავშეშდი და აღარ ვიცოდი რა მექნა.

შემდეგ რა მოხდა. აღარ მახსოვს, მხოლოდ მახსოვს, რომ ადვილი და სასიამოვნო შეიქნა შესასრულებლად ყოველივე ექსპრომტი. ხან პროკურორთან წასვლა გადავწყვიტე და ტალანში დავრბოდი ხან გასამართლებელ საბუთებს ვეძებდი კარადებში და სხვადასხვა, რაც მე თვითონ არ მახსოვდა და რაც გავიგე შემდეგ მაყურებელთა ნაამბობიდან, ჩემში, როგორც ზღაპარში, სასწაულებრივი გარდაქმნა მოხდა. წინათ მე ვცხოვრობდი ეტიუდის ცხოვრების მხოლოდ სინჯით და ბოლომდე არ მესმოდა ის, რაც ხდებოდა მასში. თვით ჩემში. ეხლა თითქოს ამეხილა „ჩემი სულის თვალები“ და ბოლომდე შევიცან ყველაფერი. სცენისა და როლის ყოველივე წვრილმანმა სულ სხვა მნიშვნელობა მოიპოვა ჩემს თვალში. შევიცან გრძნობა, მსჯელობა, წარმოდგენა, მოჩვენებები. როგორც თვით როლის, აგრეთვე ჩემი საკუთარი. მეგონა. რომ ახალ პიესას ვთამაშობდი.

– ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენ თქვენი თავი იპოვნეთ როლში. ხოლო თვით თქვენში კი – როლი. – მომიგო ტორცოვმა. როდესაც ავუხსენი ჩემი განწყობილება.

წინათ მე სულ სხვანაირად ვხედავდი. ვისმენდი, შევიცნობდი. წინათ „გრძნობის სიმართლის მსგავსება“ იყო. ეხლა კი „ვნებათა ჭეშმარიტება“ მომევლინა. წინათ უბადრუკი. ღარიბი ფანტაზიის უბრალოება იყო, ეხლა კი – მდიდარი ფანტაზიის უბრალოებაა. წინათ ჩემი თავისუფლება სცენაზე ზედმიწევნითი საზღვრებით იყო შემოფარგლული, წინასწარ გამიზნული პირობითობით ეხლა კი ფრთაშესხმული შეიქნა ჩემი თავისუფლება, სიამაყე.

ვგრძნობ, რომ დღეიდან ჩემი შემოქმედება „დაწვის“ ეტიუდში ყოველ განმეორებაში სულ სხვადასხვაგვარი იქნება.

– ეს ხომ სწორედ ის არის. რის გულისათვისაც ღირს სიცოცხლე და მსახიობად გახდომა? ეს შთაგონებაა?

– არ ვიცი. შეეკითხეთ ფსიქოლოგებს. მეცნიერება – ჩემი სპეციალობა არ არის. მე პრაქტიკოსი ვარ და შემიძლია მხოლოდ აგიხსნათ თუ როგორ განვიცდი ჩემში შემოქმედებით მუშაობას ასეთ მომენტებში.

მერე და როგორ განიცდით? – ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.
– სიამოვნებით გიამბობთ, მაგრამ დღეს კი არა, რადგან საჭიროა დაამთავროთ კლასი. თქვენ სხვა გაკვეთილები მოგელით.

არკადი ნიკოლოზის-ძეს არ დაავიწყდა თავისი დაპირება და გაკვეთილი შემდეგი სიტყვებით დაიწყო:
– დიდი ხანია მას შემდეგ... ერთ საღამოს წვეულებაზე სახუმარო „ოპერაციის“-ობიექტი შევიქენი.
მოიტანეს დიდი მაგიდები: ერთი ვითომდა სადოსტაქრო ხელსაწყოებით სავსე, მეორე – ცარიელი –„საოპერაციო“. მოაფინეს იატაკზე ზეწრები, მოიტანეს ბანდები, ტაშტები, ჭურჭელი. „ექიმებმა“ ხალათები ჩაიცვეს, მე კი – პერანგი გადამაცვეს. გამჭიმეს საოპერაციო მაგიდაზე, თვალები ამიხვიეს. ყველაზე მეტად ის გარემოება მაშფოთებდა, რომ „ექიმები“ გადამლაშებული გრძნობიერებით მეპყრობოდნენ, როგორც მძიმე ავადმყოფს და უხუმრად, საქმიანი ხალხივით მოეკიდნენ ხუმრობას და ყველა იმას, რაც ჩემს გარშემო ხდებოდა.
ამან ისე ამიბნია გონება, რომ არ ვიცოდი როგორ დამეჭირა თავი: მეცინა თუ მეტირა. ასეთმა სულელურმა აზრმაც კი გამიარა: „ერთიც ვნახოთ მართლა დამიწყონ გაჭრა?“ მომავლის უცოდინარობა უფრო მაღელვებდა. სმენა გამიმახვილდა, სულ უმნიშვნელო ხმაურიც ვეღარ გამოეპარებოდა ჩემს ყურებს. ხმაური კი ბევრი მესმოდა: ყველანი რაღაცას ჩურჩულებდნენ, წყალს ასხამდნენ, სადოსტაქრო ხელსაწყოების რაჩხუნი, ჭურჭლის წკრიალი, ზოგჯერ დიდი ტაშტი აჟღრიალდებოდა სამგლოვიარო ზარის რეკვასავით.
„შევუდგეთ“,– გადასჩურჩულა ვიღაცამ ჩემს გასაგონად.
ვიღაცის ძლიერმა ხელმა მოჭიმა ჩემი კანი, თავიდან ტკივილი ვიგრძენი, შემდეგ კი სამი ნაჩხვლეტი... ვეღარ მოვითმინე და შევკრთი. რაღაც მჩხვლეტავი და მკვრივი ხელსაწყოთი ფხაჭნიდნენ ხელის მტევნის ზედაპირს, ხელი დამიბანდეს, ფუსფუსებდნენ; ხელსაწყოები ჩაცვივდა ძირს.
ბოლოს, საკმაოდ ხანგრძლივი სიჩუმის შემდეგ .... ხმამაღლა დაილაპარაკეს იცინოდნენ, მილოცავდნენ, შემიხსნეს თვალები და ... ჩემს მარცხენა ხელზე დასვენებული ვიხილე ძუძუმწოვარა ბავშვი, არტახებში გაკრული ჩემი მარჯვენა ხელი. მტევნის ზედაპირზე დაეხატათ ბავშვის სულელური სახე.
ახლა იბადება კითხვა: უდავო სიმართლე იყო მაშინდელი ჩემი განცდა, ნამდვილი დამაჯერებლობით შეზავებული, თუ ის, რასაც განვიცდიდი უფრო სწორი იქნებოდა გვეწოდებინა „გრძნობის სიმართლის მსგავსება“.
რასაკვირველია, ის არ იყო უდავო სიმართლე ნამდვილი დამაჯერებლობით. მორიგეობა წარმოებდა: „მჯერა, არ მჯერა“ ილუზიისა და ნამდვილი განცდის, „სიმართლისა“ და „სიმართლის მსგავსების“. მასთან შევიცან, რომ ნამდვილად რომ გაეკეთებინათ ჩემთვის ოპერაცია, თითქმის იმავეს განვიცდიდი სინამდვილეში, რაც ცალკეულ მომენტებში განვიცადე ხუმრობის დროს. ილუზია საკმაოდ ჰქმნიდა სინამდვილის შთაბეჭდილებას.
მაშინდელ შეგრძნობათა შორის გამოერეოდა სრული განცდის მომენტები, როდესაც ჩემი თავი სინამდვილეში მეგონა. გულის წასვლის განწყობილების წინაგრძნობაც კი განვიცადე, – რასაკვირველია, წამიერად. ისევე სასწრაფოდ ქრებოდნენ ისინი, როგორც მომევლინებოდნენ. ილუზია კი მაინც თავის კვალს სტოვებდა. და ახლაც

მგონია, რომ მაშინდელი განცდილი, შეიძლება, რეალურ სინამდვილეშიც დამმართოდა. აი როგორ ვიგრძენ, პირველად იმ მდგომარეობის წინამორბედი, რომელშიც ბევრი რამ მოიძებნება ქვეცნობიერებისა, და რომელსაც ახლა კარგად ვიცნობ სცენაზე, დაამთავრა თხრობა არკადი ნიკოლოზის-ძემ
– კარგი მაგრამ ეგ ხომ ცხოვრების ხაზი არ არის, არამედ რაღაც ნაფლეთები, მისი ნაწყვეტებია.
- თქვენ, იქნებ ფიქრობთ, რომ ქვეცნობიერებითი შემოქმედების ხაზი - უწყვეტია ან, თითქოს მსახიობი ყველაფერს ისე განიცდიდეს სცენაზე, როგორც სინამდვილეში? ეს რომ ასე ყოფილიყო, ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ორგანიზმი ვერ შესძლებდა მუშაობას, როგორც ხელოვნება მოითხოვს მისგან.

როგორც თქვენ უკვე იცით, სცენაზე ჩვენ ვცხოვრობთ ნამდვილი, რეალური ცხოვრების ემოციური მოგონებებით. ისინი წუთით უახლოვდებიან რეალური ცხოვრების ილუზიებს. თავისი თავის სრული განუწყვეტელი დავიწყება როლში და მომხდარისადმი აბსოლუტური, ურყევი დამაჯერებლობა, თუმცა მოხდება სცენაზე, მაგრამ ერთობ იშვიათად. ჩვენ ვიცით ამგვარი მდგომარეობის ცალკეული, ცოტად თუ ბევრად ხანგრძლივი პერიოდები. ხოლო ასასახავი როლის დანარჩენ ცხოვრებაში სიმართლეს სიმართლის მსგავსება სცვლის, რწმენას – ალბათობა.
როგორც მე, სახუმარო ოპერაციის დროს, ისე ნაზვანოვსაც „ფულების დაწვის“ ეტიუდის უკანასკნელი შესრულების დროს თავბრუდახვევის მომენტები ჰქონდა. იმ დროს ჩვენი, ადამიანური ცხოვრება თავისი ემოციური მოგონებებით, სწორედ ისევე, როგორც ჩვენს მიერ შესასრულებელი როლის ცხოვრება, ისე მჭიდროდ ენასკვებოდნენ ერთმანეთს, რომ ვერ გაიგებდა კაცი, სად იწყება პირველი და სად თავდება მეორე.
-- აი სწორედ ეგ არის შთაგონება! – ჩავაფრინდი მაგრად.
– დიახ, ამ პროცესში ბევრი არამ არის ქვეცნობიერებიდან, – გამისწორა ტორცოვმა.
– ხოლო იქ, სადაც ქვეცნობიერებაა, შთაგონებაც იქვეა!
– თქვენ ასე გგონიათ? – გაუკვირდა ტორცოვს და მაშინვე მიმართა მასთან ახლო მჯდომ პუშჩინს:
– სასწრაფოდ, დაუფიქრებლად, დაასახელეთ რაიმე ნივთი, რომელიც აქ არ არის!
– ხელნა!
– რატომ სწორედ „ხელნა“?
– არ ვიცი!
– აგრეთვე „არც მე ვიცი“ და „არც სხვამ იცის“ ეს. მხოლოდ ერთმა ქვეცნობიერებამ იცის, თუ რატომ შემოგაჩეჩა სწორედ ეგ წარმოდგენა.
ვესელოვსკი, თქვენ დამისახელეთ რამე.
– ანანასი
– რატომ ანანასი?!

აღმოჩნდა, რომ ამას წინათ ღამით მისეირნობს ვესელოვსკი და. უცებ თავისდაუნებურად მოაგონდა ანანასი. ჯერ, ვითომ მოეჩვენა, რომ ამ ხილს პალმა ისხამს. ტყუილად ხომ არ ჰგავს იგი პალმას. მართლაც: ანანასის ფოთლები პალმისას მოგვაგონებენ მინიატურაში. ხოლო ანანასის ჯაგრიანი ქერქი ძლიერ ჰგავს პალმის ხის ქერქს.
არკადი ნიკოლოზის-ძე ამაოდ ცდილობდა გაეგო მიზეზი, რატომ დაებადა ვესელოვსკის ასეთი აზრი.
– იქნებ ამ დღეებში შემთხვევა გქონდათ გეჭამათ ანანასი?

– არა – მიუგო ვესელოვსკიმ.
– იქნებ ფიქრობდით?..
– არა.
– ამ ქვეცნობიერებაში უნდა ვეძებოთ ახსნა.
– რაზე დაფიქრდით? – მიმართა ტორცოვმა ვიუნცოვს. სანამ კითხვაზე პასუხს გასცემდა, ჩვენი ახირებული ვიუნცოვი ღრმააზროვნად ჩაფიქრდა. მასთან, სანამ საპასუხოდ ემზადებოდა, მანამდე მექანიკურად დიდხანს ისრისა ხელის გულები შარვალზე, შემდეგ, უფრო დიდი ფიქრის შემდეგ, ჯიბიდან რაღაც ქაღალდის ნაგლეჯი ამოიღო და ჰკეცავდა და ისევ შლიდა.
არკადი ნიკოლოზის-ძემ მაგრად გადაიხარხარა და მოგვმართა:
– სცადეთ ცნობიერებით გაიმეორეთ ყველა ის მოქმედება, რაც ვიუნცოვს დასჭირდა, ვიდრე პასუხს მომცემდა ჩემს კითხვაზე. რისთვის აკეთებდა ყველა იმას? მხოლოდ ერთმა ქვეცნობიერებამ იცის ყველა იმ უაზრობის მიზეზი.
ნახეთ? – მომიბრუნდა არკადი ნიკოლოზის-ძე. – ყველა ის, რასაც პუშჩინი და ვესელოვსკი ამბობდნენ, ყველა ის, რაც ვიუნცოვმა ჩაიდინა ყველაფერი შთაგონების გარეშე ხდებოდა, მაგრამ ქვეცნობიერების მომენტები მაინც იყო მათ სიტყვებსა და საქციელში. მაშასადამე, ის გამოვლინდება არამც თუ შემოქმედების პროცესში, არამედ სრულიად უბრალო, სურვილის, თანაზიარობის, შეგუების, მოქმედებისა და სხვ. ჩვეულებრივ წუთებშიც.
დიდი მეგობრობა გვაქვს ჩვენ ჩვენ ქვეცნობიერებასთან. რეალურ ცხოვრებაში ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით მას. ჩვენში წარმოშობილი თითოეული წარმოსახვა, თითოეული მოჩვენება, ასე თუ ისე ქვეცნობიერებითობას მოითხოვს. ისინი მისგან წარმოიშობიან. შინაგანი ცხოვრების თითოეულ ფიზიკურ ასახვაში, თითოეულ შეგუებაში – მთლიანად ან ნაწილობრივ – ქვეცნობიერების უხილავი კარნახია ჩამარხული.
– არაფერი არ მესმის! – ღელავდა ვიუნცოვი.
– სხვათაშორის გაუგებარი არაფერია: ვინ უკარნახა პუშჩინს სიტყვა „ხელნა“, ვინ შეუქმნა ას ეს წარმოსახვა? ვინ უკარნახა ვესელოვსკის მისი ახირებული ხელების მოძრაობა, მიმიკა, ინტონაცია, – ერთი სიტყვით, ყველა ის შეგუება, რომლითაც ის გადმოგვცემდა თავის განცვიფრებას პალმაზე მსხმოიარე ანანასების შესახებ? ცნობიერებით ვის მოუვიდოდა თავში ისეთი მოულოდნელი ფიზიკური მოქმედების ჩატარება, რომელიც ვიუნცოვმა ჩაატარა, ვიდრე პასუხს მომცემდა კითხვაზე? კვლავ ქვეცნობიერებამ უკარნახა ისინი.
– მაშასადამე, – მინდოდა შემეგნო,– თითოეული წარმოსახვა, თითოეული შეგუება ასე თუ ისე ქვეცნობიერებითობის წარმოშობის ყოფილან?
– მათი უმეტესობა, – იჩქარა დამოწმება ტორცოვმა. – აი რატომ ვამტკიცებ, რომ ცხოვრებაში დიდი მეგობრობა გვაქვს ქვეცნობიერებასთან.
მით უფრო საწყენია, რომ სწორედ იქ, სადაც ყველაზე მეტად არის საჭირო – – თეატრში, სცენაზე – ჩვენ მას იშვიათად ვხვდებით. მოძებნეთ ქვეცნობიერება უაღრესად გამართულ, დაზეპირებულ, დაჭანჭიკებულ, შესწავლილ სპექტაკლში. მასში მასში ყველაფერი ფიქსირებულია მსახიობის წინასწარი გაანგარიშებით. ხოლო ჩვენი სულიერი და ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედების გარეშე მსახიობის თამაში გონებითია, ყალბი, პირობითი, მშრალი, უსიცოცხლო, ფორმალური.
ფართო გზა გაუხსენით სცენაზე შემოქმედებითი ქვეცნობიერებას. მოსპეთ ყველა ის, რაც ხელს უშლის, ხოლო განამტკიცეთ, რაც ხელს უწყობს. აქედან--ფსიქოტექნიკის

ძირითადი ამოცანაა: ისეთ თვითშეგრძნობადე მივიყვანოთ მსახიობი, როდესაც მასში წარმოიშვება თვით ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედების პროცესი. ხოლო ცნობიერებით როგორღა მივიდეთ იქამდე, რაც, გვგონია, თავისი ბუნებით არ ემორჩილება ცნობიერებას, რაც „ქვეცნობიერებითია?“ ჩვენდა საბედნიეროდ არც ისეთი მიუვალი საზღვრებია ცნობიერებითს და ქვეცნობიერებით განცდებს შორის. ეს კიდევ ცოტაა, ხშირად ცნობიერება აძლევს მიმართულებას, რომელშიც ქვეცნობიერებითი მოქმედება განაგრძობს მუშაობას. ბუნების ამ თვისებით ხშირად ვსარგებლობთ ჩვენ ფსიქოტექნიკაში. ის შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ ჩვენი ხელოვნების მიმართულების ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველთაგანი: ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკის მეშვეობით შევქმნათ მსახიობის ქვეგრძნობიერებითი შემოქმედება.

ამრიგად, დღის წესრიგში დგება საკითხი მსახიობის ფსიქოტექნიკის შესახებ, რომელიც თვით სულიერი ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებით შემოქმედებას იწვევს. მაგრამ ამის შესახებ შემდეგ გაკვეთილზე.

..... 19.. წ.

მაშინ ასე, დღეს ჩვენ საუბარი გვექნება იმის შესახებ, თუ ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკის მეშვეობით როგორ უნდა გამოვიწვიოთ ჩვენში ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედება.

ამის შესახებ თქვენ გიამბობთ ნაზვანოვი, რომელმაც თავის თავზე განიცადა ეს პროცესი „ფულების დაწვის“ ეტიუდის განმეორების დროს, წარსულ გაკვეთილზე.

– მე მხოლოდ იმას გეტყვით, რომ უცებ საიდანღაც მომევლინა შთაგონება და მე თვითონ არ ვიცი, როგორ ვთამაშობდი.

– თქვენ სწორედ არა სჯით გაკვეთილის შედეგს. უფრო დიდმნიშვნელოვანი რამ მოხდა. ვიდრე თქვენ გგონიათ. „შთაგონების“ მოვლენა რომელზეც ყოველთვის ამყარებთ თქვენს ვარაუდს უბრალო შემთხვევითობაა, შეუძლებელია მასზე იმედის დამყარება. ხოლო გაკვეთილზე, რომლის შესახებაც ამჟამად ვსაუბრობთ მოხდა ის, რისი იმედიც ყოველთვის უნდა იქონიოთ. თქვენ მაშინ მოგევლინათ შთაგონება არა შემთხვევით, არამედ იმიტომ რომ თქვენ თვითონ მოუწოდეთ მას საჭირო ნიადაგის მომზადებით. ეს შედეგი უფრო დიდმნიშვნელოვანია ჩვენი მსახიობის შემოქმედების, ფსიქოტექნიკისა და თვით პრაქტიკისთვის.

– მე არავითარი ნიადაგი არ მომიმზადებია და არც ვიცი მისი მომზადება,– ვიუარე ჩემის მხრივ.

– მაშასადამე, თქვენი ცნობიერების გარეშე მე მომიმზადებია იგი თქვენში.

– როგორ? როდის? ყველაფერი წესისამებრ მიმდინარეობდა. როგორც ყოველთვის: კუნთები განთავისუფლდნენ. დაძაბულობისაგან, ისინჯებოდა საგულისხმო ვითარება, მთელი რიგი ამოცანები წამოვაყენეთ და შევასრულეთ სხვადასხვა.

– სრული სიმართლეა. ამ მხრივ არაფერი ახალი არ მომხდარა. მაგრამ თქვენ არ შეგიმჩნევიათ ერთი ღირსშესანიშნავი დეტალი. რომელიც დიდ ახალ ამბავს წარმოადგენს, ის სულ უმნიშვნელო დამატებაა. სახელდობრ, მე გაიძულებდით თქვენ ბოლომდე შეგესრულებინათ და დაგებოლოვებინათ შემოქმედებითი მოქმედებანი უკანასკნელი საზღვრის ამოწურვამდე. ეს არის და ეს

– ეს როგორ?--ჩაფიქრდა ვიუნცოვი.

– სრულიად უბრალოდ. შინაგანი თვითშეგრძნობის ყველა ელემენტებისა, ფსიქიური ცხოვრების მამოძრავებელთა, თვითგამჭოლი მოქმედების მუშაობაც დაიყვანეთ ნორმალურ, ადამიანის ქმედობამდე და ა რა აქტიორულ, პირობითობამდე. მაშინ თქვენ შეიცნობთ სცენაზე, როლში თქვენი სულიერი ორგანული ბუნების ნამდვილ ცხოვრებას. შეუძლებელია არ დაუჯერო სიმართლეს. ხოლო იქ, სადაც სიმართლე და დამაჯერებლობაა, იქ თავისთავად შეიქმნება სცენაზე „მე ვარ“.

შეამჩნიეთ თუ არა, რომ ყოველთვის, როდესაც ისინი შინაგანად წარმოიშვებიან თქვენში, თავისთავად, მსახიობის ნებისყოფის გარეშე, ორგანული ბუნება თავისი ქვეცნობიერებით ჩაერევა მუშაობაში.

გახსოვთ „ფულების დაწვის“ პირველი თამაში, ასე დაემართა ნაზვანოვს, ასევე მოუხდა უკანასკნელ გაკვეთილზეც.

ასე, მსახიობის ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკის მეშვეობით, რომელიც დასასრულამდეა მიყვანილი, ნიადაგი შეიქმნება თვით ჩვენი ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედების პროცესის წარმოსაშობად. ფსიქოტექნიკის ხერხების შესრულებით სწორედ ამ საზღვრულობაში, დამთავრებულობაში მდგომარეობს იმის ფრიად საყურადღებო დამატება, რაც თქვენთვის უკვე ცნობილია შემოქმედების სფეროში.

რომ იცოდეთ, რაოდენ საყურადღებოა ეს ახალი ამბავი!

მიღებულია, რომ შემოქმედების ყოველი მომენტი უსათუოდ უნდა იყოს დიდი, რთული, ამაღელვებელი. მაგრამ წინა მეცადინეობიდან ისიც ვიცით, რომ დიდი მნიშვნელობას მოიპოვებს სულ მცირე მოქმედება ან შეგრძნობა, სულ უმცირესი ტექნიკური ხერხი, თუ ისინი დაყვანილნი არიან სცენაზე, შემოქმედების მომენტში, უკანასკნელ საზღვრულობამდე, სადაც იწყება ცხოვრების, ადამიანის სიმართლე, დამაჯერებლობა და „მე ვარ“. როდესაც ეს მოხდება, მაშინ მსახიობის სულიერი და ფიზიკური აპარატი ნორმალურად მუშაობს სცენაზე, ადამიანის ბუნების კანონთა მიხედვით, სრულიად ისევე, როგორც ცხოვრებაში, მიუხედავად საჯარო შემოქმედების არანორმალური პირობებისა.

ის, რაც რეალურ ცხოვრებაში შეიქმნება და მოხდება თავის თავად, ბუნებრივად. სცენაზე იგი ფსიქოტექნიკის დახმარებით მზადდება.

წარმოიდგინეთ მხოლოდ: სულ უმნიშვნელო ფიზიკურ ან სულიერ მოქმედებას, რომელიც ჰქმნის უდავო სიმართლეს და დამაჯერებლობას, დაყვანილს საზღვრულობამდე „მე ვარ“, უნარი შესწევს ჩაითრიოს მუშაობაში მსახიობის სულიერი და ფიზიკური ბუნება თავისი ქვეცნობიერებით! ეს განა ახალი რამ არ არის, ეს განა უმნიშვნელო დამატებაა იმისი, რაც უკვე იცით თქვენ!

ზოგიერთი მასწავლებლის საწინააღმდეგოდ, ვფიქრობ, რომ ახლადამწყები მოსწავლენი, რომელთაც თქვენსავით პირველად შესდგეს ფეხი სცენაზე, შეძლებისდაგვარად. უცებ უნდა იქნან დაყვანილნი ქვეცნობიერებამდე, პირველ ხანებშივე უნდა ვეცადოთ ამას, ელემენტებზე მუშაობის დროს, შინაგან სცენიურ თვითშეგრძნობაზე მუშაობის დროს, ყოველგვარ ვარჯიშსა და ეტიუდებზე მუშაობის დროს.

დაე, დამწყებმა ერთბაშად შეიცნოს, თუნდაც ცალკეულ მომენტებში მსახიობის ნეტარი განწყობილება ნორმალური შემოქმედების დროს. დაე, გაეცვნენ ისინი ამ განწყობილებას არამც თუ მხოლოდ ნომინალურად, სიტყვიერი სახელწოდებით, მკვდარი და მშრალი ტერმინოლოგიით, რომელიც დასაწყისში შიშის ზარსა სცემენ დამწყებთ, არამედ სულიერი შეგრძნობით. დაე, მათ საქმით შეიყვარონ ეს შემოქმედებითი განწყობილება და გამუდმებით მიისწრაფოდნენ მისკენ სცენაზე.

– მესმის დამატების მნიშვნელობა, რომელიც დღეს გაგვაცანით, – მივმართე .არკადი ნიკოლოზის–ძეს,– მაგრამ ეგ არ გვაკმაყოფილებს ჩვენ. უნდა ვიცოდეთ კიდეც შესაბამისი ფსიქოტექნიკური ხერხები და მით სარგებლობა. ამიტომ გვასწავლეთ შესაბამი ფსიქოტექნიკა, მოგვეცით უფრო კონკრეტული მიდგომა.
– ინებეთ. მაგრამ ახალს ვერაფერს გაიგებთ ჩემგან. მე მხოლოდ იმის დაზუსტება მომიხდება, რაც თქვენ უკვე იცით. აი ჩემი პირველი რჩევა: როგორც კი შექმნით თქვენში სწორ შინაგან სცენიურ შეგრძნობას და იგრძნობთ, რომ ფსიქოტექნიკის შემწეობით ყველაფერი განლაგდა თქვენს სულში ნამდვილი შემოქმდებისათვის და მხოლოდ ბიძგს ელის თქვენი ბუნება, რომ ეკვეთოს სამუშაოს, წაუბიძგეთ მაშინვე.
– მერე, როგორ?
– ქიმიაში ორი ხსნარის ნელი და სუსტი რეაქციის დროს მესამე ნივთიერების განსაზღვრულ სულ უმნიშვნელო რაოდენობას უმატებენ, რომელიც კატალიზატორად მოევლინება მოცემულ რეაქციას
ეს თავისებური სანელებელია, რომელსაც ერთბაშად საზღვრამდე მიჰყავს რეაქცია. თქვენც ჩაურთეთ ასეთი კატალიზატორი მოულოდნელი ექსპრომტის სახით, დეტალის, მოქმედების, უდავო სიმართლის მომენტის სახით, სულ ერთია– სულიერისა თუ ფიზიკურის, ასეთი მომენტის მოულოდნელობა თქვენც აგაღელვებთ და თვით ბუნებაც ბრძოლის ველისაკენ გაექანება.
ეს მოხდა "ფულების დაწვისა ეტიუდის უკანასკნელი განმეორების დროს. ნაზვანოვმა იგრძნო თავისში სწორი სცენიური თვითშეგრძნობა და, ბოლოს, როგორც თვითონ აგვიხსნა, თავისი შემოქმედების მდგომარეობის გასამახვილებლად ჩაურთო მოულოდნელი, იქვე, ექსპრომტად შექმნილი მოყვანილი გარემოება დიდი თანხის დანაკლისის შესახებ. ეს მონაგონი შეიქნა მისთვის „კატალიზატორად" „სანელებელმა" უცებ დაიყვანა რეაქცია საზღვრამდე ანუ თვით სულიერი და ფიზიკური ბუნების ქვეცნობიერებით შემოქმედებამდე.
– „კატალიზატორები" სადღა ვეძიოთ? – ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.
– ყველგან: წარმოდგენებში, მოჩვენებებში, მსჯელობაში, შეგრძნობაში., ნებისყოფაში უწვრილეს მოქმედებაში, სულიერ და ფიზიკურ წარმოსახვით მონაგონთა ახალ უმნიშვნელო დეტალებში, ობიექტში, რომელსაც ეთანაზიარებით, სცენაზე თქვენს გარემომცველ უხილავ წვრილმანებში, მიზანსცენაში, ვინ იცის სად და რაში შეიძლება იპოვნოთ პატარა, ნამდვილი, ადამიანური ცხოვრების სიმართლე, გამომწვევი სიმართლე, განწყობილება „მე ვარ"-ის შემქმნელი.
– მერე რა იქნება?
– იქნება ის, რომ სცენაზე რამდენიმე მოულოდნელი მომენტისა და მოქმედი პირის ცხოვრების თქვენ პირად ცხოვრებასთან მთლიანი გაერთიანების გამო თავბრუდაგეხვევათ. მოხდება ის, რომ თქვენი თავის ნაწილებს როლში იგრძნობთ, ხოლო როლისას– თქვენში.
– შემდეგ?
– შემდეგ ის მოხდება, რაც უკვე გითხარით: სიმართლე, დამაჯერებლობა, „მე ვარ" გადასცემენ თქვენს თავს ორგანული ბუნების გამგებლობაში მისი ქვეცნობიერებით.
ნაზვანოვმა რომ უკანასკნელ გაკვეთილზე მუშაობა ჩაატარა შეიძლება მისი მსგავსის განმეორება, მხოლოდ შემოქმედება უნდა დაიწყოთ „სცენიური თვითშეგრძნობის რომელიც გსურდეთ იმ ელემენტებიდან". იმის ნაცვლად, რომ დაიწყოთ, როგორც ნაზვანოვმა, კუნთების მოდუნებით, შეიძლება მიმართოთ წარმოსახვისა და საგულისხმო ვითარების დახმარებას, ნდომასა და ამოცანას, თუ

ის გარკვეულია უკვე, ემოციასა თუ ის თავისთავად აღეგზნო, წარმოდგენას და მსჯელობას: შეიძლება ქვეცნობიერებით შეიგრძნო მწერლის ნაწარმოებში სიმართლე და მაშინ თავისთავად წარმოიშვება დამაჯერებლობა და „მე ვარ“ ყველა ამ შემთხვევაში უმთავრესია არ დაგავიწყდეთ, რომ პირველი წარმოშობილი და აღდგენილი ელემენტი თვითშეგრძნობის სრულ, საზღვრულ გაცოცხლებამდე აიყვანოთ. თქვენ იცით, რომ საკმარისია ეს შემოქმედებითი მუშაობა ჩაატაროთ ერთ რომელიმე ელემენტთან, და ყველა დანარჩენები, მათ შორის არსებული განუწყვეტელი კავშირის გამო, კვალდაკვალ გაჰყვებიან პირველს.
ახლახან ახსნილი ცნობიერებითი მიდგომა ჩვენი ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედების გამოწვევა არ არის ერთადერთი. არის მეორეც, მაგრამ დღეს ვეღარ მოვასწრებთ მის დემონსტრირებას. ამიტომ – შემდეგ გაკვეთილამდე.

..... 19.. წ.

–შუსტოვ, ნაზვანოვ, – მოგვმართა არკადი ნიკოლოზის-ძემ კლასში შემოსვლისას, – ითამაშეთ იაგოსა და ოტელოს სცენის დასაწყისი, – მხოლოდ პირველი წინადადებანი.
მოვემზადეთ, ვითამაშეთ და, მგონია, არა ასე თუ ისე, არამედ კარგი დაკვირვებითა და სწორი შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობით.
– რით იყავით ამჟამად გართული? – შეგვეკითხა ტორცოვი.
– უახლოესი ამოცანით, ანუ იმით, რომ ნაზვანოვის ყურადღება მიმეპყრო, – მიუგო პაშამ.
– მე იმით ვიყავ გართული, რომ ჩავწვდომოდი პაშას სიტყვებს, აგრეთვე იმით, რომ შინაგანი განჭვრეტით დამენახა ის, რის შესახებაც მელაპარაკებოდა, – ავუხსენი ჩემის მხრივ.
– მაშ ასე, ერთი თქენგანი მიიპყრობდა მეორის ყურადღებას მხოლოდ იმისათვის, რომ მიეპყრო მისი ყურადღება, ხოლო მეორე ცდილობდა იმის -დაკვირვებას და დანახვას, რის შესახებაც ებაასებოდნენ, მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩაჰკვირვებოდა და დაენახა ის, რასაც ელაპარაკებოდნენ.
--- არა! რატომ... – განვაცხადეთ პროტესტი.
-- იმიტომ, რომ ეს მოხდებოდა მხოლოდ იქ, სადაც არ იყო პიესისა და როლის გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა. უიმათოდ შეიძლება მხოლოდ ყურადღების მიპყრობა ყურადღების მოპყრობისათვის ან დაკვირვება და დანახვა დაკვირვებისა და დანახვისათვის.
ახლა გაიმეორეთ ის, რაც ეს-ეს არის ითამაშეთ და განაგრძეთ მეორე სცენაც, რომელშიც ოტელო ეხუმრება იაგოს.

რას წარმოადგენდა თქვენი ამოცანა? – ხელახლა შეგვეკითხა ტორცოვი როდესაც გავათავეთ თამაში.
– B dolce far niente-ს –მივუგე მე
– რა უქენით უწინდელ ამოცანას: „მოსაუბრის გაგების ცდას“?
– ის შევიდა ახალში, უფრო მნიშვნელოვან ამოცანაში და გაითქვიფა.
– ახალ კვალზე მოიგონეთ, როგორ შეასრულეთ ორივე ამოცანა და როგორ ლაპარაკობდით როლის სიტყვიერ ტექსტს ორ ნათამაშევ ნაკვეთში,– წინადადება მოგვცა არკადი ნიკოლოზის-ძემ.
– როგორ ვასრულებდი და რას ვამბობდი პირველ ნაკვეთში – მახსოვს, ხოლო მეორეში – არა.
ჩანს, ის თავისთავად შესრულებულა და ტექსტიც თავისთავად თქმულა.-- გადასწყვიტა ტორცოვმა.
– როგორც ჩანს – ასეა.
- ახლა გაიმეორეთ უკანასკნელად ნათამაშევი და დაურთეთ შემდეგი ნაწილი ანუ მომავალი ეჭვიანობის პირველი შეშფოთება.
შევასრულეთ ბრძანება და უხეშად დავადგინეთ ჩვენი ამოცანა: „დავცინოთ იაგოს სულელურ ცილისწამებას“.
რა დაემართა უწინდელ ამოცანებს: „გავიგო მოსაუბრის სიტყვები“ და dolce far niente –ს?
მინდოდა მეთქვა, რომ ისინიც აგრეთვე შთაინთქნენ ახალ, უფრო მოზრდილ ამოცანაში, მაგრამ დავფიქრდი და აღარაფერი მითქვამს.
– რა იყო? რამ შეგაფიქრიანათ?
– იმან, რომ როლის ამ ადგილში ერთი ხაზი - ბედნიერების ხაზი – სწყდება და იწყება ახალი – ეჭვიანობის ხაზი.
– ის არ სწყდება, - გამისწორა ტორცოვმა, – არამედ საგულისხმო ვითარებასთან დაკავშირებით თანდათანობით გარდაქმნას იწყებს. ხაზი თავიდან გაივლიდა ახლად ჯვარდაწერილ ოტელოს მოკლე ზოლს, მისი ხუმრობისას იაგოსთან, შემდეგ ეჭვიანმა თვით დაიმშვიდა თავისი თავი და ნეტარებისა და ბედნიერების წინანდელ განწყობილებას დაუბრუნდა.
ჩვენ სინამდვილეში ვიცნობთ განწყობილების ასეთ გადასვლებს. იქაც ისე ბედნიერად მიმდინარეობს ცხოვრება, შემდეგ უცებ შეიჭრება მასში ეჭვი, სასოწარკვეთილება, მწუხარება და ხელახლა ისევ გამობრწყინდება.
ნუ გეშინიათ ამ გადასვლების, პირიქით, გიყვარდეთ, გაამართლეთ, კონტრასტებით გაამახვილეთ ისინი. მოყვანილ მაგალითში არ არის ძნელი ამის ჩატარება. საკმარისი მოიგონოთ ის, რაც წინათ იყო, ოტელოსა და დეზდემონას სასიყვარულო რომანის დასაწყისში, საკმარისია ოცნებით განიცადოთ შეყვარებულთა ის ბედნიერი წარსული და შემდეგ ოცნებითვე გადახვიდეთ კონტრასტზე, შეადაროთ იგი იმ საშინელებას და ჯოჯოხეთს, რასაც იგი უმზადებს მავრს.
წარსულიდან რაღა უნდა მოვიგონოთ? – კვლავ დაიბნა ვიუნცოვი.
– შეყვარებულთა პირველი შესანიშნავი შეხვედრები ბრაბანციოს ოჯახში, ოტელოს ლამაზი მოთხრობები, საიდუმლო პაემნები, საცოლეს მოტაცება და ჯვარისწერა, განშორება ქორწინების პირველსავე დამეს, კიპროსზე შეხვედრა სამხრეთის მზის სხივებქვეშ, დაუვიწყარი თაფლობის თვე, ხოლო შემდეგ, მომავალში... თქვენ თვითონ წარმოიდგინეთ თქვენთვის, მომავალში რა მოელის ოტელოს.
– მომავალში რაღა?..

– ყველაფერი ის, რაც მეხუთე აქტში მოხდა იაგოს ჯოჯოხეთური ინტრიგის წყალობით.
ორი უკიდურესობის – წარსულისა და მომავლის – დაპირისპირებით გასაგები შეიქნება გადარაჯებული მავრის წინაგრძნობა და აღშფოთება. შემოქმედი მსახიობის დამოკიდებულებაც გამოირკვევა ასასახავი ადამიანის ბედისადმი, რაც უფრო მკაფიოდ და ნათლად იქნება ნაჩვენები მავრის ცხოვრების ბედნიერი პერიოდი, იმდენად მეტი სიძლიერით გადასცემთ შემდეგ წყვდიადით მოცულ დასასრულს.
– ახლა განაგრძეთ! – გვიბრძანა ტორცოვმა.
ასე გავიარეთ მთელი სცენა თვით იაგოს შესანიშნავ ფიცამდე, როდესაც აღქმას სდებს ცის მნათობთა წინაშე: „მზად არის შესწიროს თავისი გონება, ნებისყოფა და გრძნობები, ყველაფერი – შეურაცყოფილ ოტელოს სამსახურს.
– მთელი როლის მიმართ რომ ჩავატაროთ ამგვარი მუშაობა, გვიხსნიდა არკადი ნიკოლოზის-ძე, – მაშინ მცირე ამოცანები ერთიმეორეში გაითქვიფებიან და დიდებს წარმოშობენ. მათი რიცხვი არ იქნება დიდი. პიესის სიგრძეზე ფარვატერის ნიშნებივით ჩამწკრივებული ეს ამოცანები გამჭოლი მოქმედების ხაზს აღნიშნავენ ჩვენთვის უმთავრესია ამჟამად გავიგოთ ანუ ვიგრძნობთ, რომ დიდების მიერ პატარა ამოცანების შთანთქვის პროცესი წარმოებს ქვეცნობიერებით.
ჩამოვარდა საუბარი იმის შესახებ, თუ რა სახელი ვუწოდოთ პირველ დიდ ამოცანას, ვერცერთმა ჩვენგანმა, ვერც თვით არკადი ნიკოლოზის-ძემ, ვერ გადავწყვიტეთ ეს კითხვა. ეს არც საკვირველია: სწორი, ცოცხალი, წარმტაცი და, არა უბრალოდ გონიერი, ამოცანა არ წარმოიშვება თავისთავად, ერთბაშად, როლის დამუშავების მანძილზე ის შემოქმედებითი ცხოვრებით შეიქმნება სცენაზე: ჩვენ ჯერ არ შეგვიცვნია ეს ცხოვრება და ამიტომ ვერ შევძელით დაგვედგინა მისი შინაგანი დედააზრი ვიდაცამ მაინც მისცა მას უხეში სახელწოდება, რომელიც, უკეთესის უქონლობის გამო, მივიღეთ: „მინდა ვაღმერთო დეზდემონა-დედაკაცის იდეალი; მინდა ვემსახურო მას და შევწირო მთელი სიცოცხლე“.
როდესაც ამ დიდ ამოცანას ჩავუფიქრდი და ჩემებურად აღვადგინე იგი, მაშინ შევიცან, რომ დამეხმარა ის მთელი სცენისა და ცალკეული ნაკვეთების შინაგან განმტკიცებაში. მე ვიგრძენი ეს, როდესაც დავიწყე თამაშის რომელიმე მომენტის მიზანში ამოღება დასახული საბოლოო მიზნისათვის: „დეზდემონას გაღმერთებისა-ქალის იდეალისა“
გადავდიოდი რა უწინდელი პატარა ამოცანებიდან საბოლოო მიზანზე, ვიგრძენი, თუ როგორ ჰკარგავდნენ მოცემული სახელწოდებანი თავის აზრსა და მნიშვნელობას. აი, მაგალითად: ავიღოთ პირველი ამოცანა– „იმის ცდა, რომ შევიცნოთ იაგოს ნალაპარაკევი“. რის გამოსადეგია ეს ამოცანა? გაუგებარია. რაღას უნდა ვეცადნეთ, როდესაც ყველაფერი ნათელია: ოტელო შეყვარებულია, მხოლოდ დეზდემონა ჰყავს საფიქრებელი უნდა მხოლოდ მის შესახებ ილაპარაკოს განუწყვეტლივ, ამიტომ შეყვარებულის შესახებ ყოველი კითხვა და საკუთარი მოგონებები მას ახარებს და აღტაცების ცრემლებსა ჰგვრის. რატომ? იმიტომ, რომ „ის აღმერთებს დეზდემონას – ქალის იდეალს, იმიტომ რომ უნდა მას ემსახუროს და შესწიროს მთელი თავისი სიცოცხლე.“
ვიღებ მეორე ამოცანას – dolce far niente არც ეს ამოცანა არის საჭირო, ესეც არ იყოს, ის არც სწორია: შეყვარებულზე ბაასით მავრი თავისთვის დიდმნიშვნელოვან რამეს აკეთებს, რომელიც აუცილებელია. რატომ? იმიტომ რომ „ის აღმერთებს დეზდემონას– ქალის იდეალს, იმიტომ რომ უნდა მას ემსახუროს და შესწიროს

მთელი თავისი სიცოცხლე“.

იაგოს პირველი ცილისწამების შემდეგ ჩემმა ოტელომ, როგორც მე მესმის იგი, გადიხარხარა. სასიხარულოა მისთვის იმის შეგნება, რომ ვერაფერი ლაქა ვერ მიაყენებს ჩრდილს მის კრისტალურ სიწმინდეს, მის ღვთაებას. ამ რწმენამ მშვენიერ განწყობილებაზე დააყენა მავრი და გააძლიერა დეზდემონასადმი თაყვანისცემა. მერე რატომ? იმიტომ რომ „ის აღმერთებს დეზდემონას – ქალის იდეალს და ა. შ, მე შევიცან, თუ როგორი თანამიმდევრობით წარმოიშვება მასში ეჭვი, როგორ შეუმჩნევლად უძლურდება მასში იდეალისადმი რწმენა, როგორ იზრდება და ძლიერდება. იმის შეგნება, რომ მის შეყვარებულში ვერაგობას, გარყვნილებას, გველის ცბიერებას მოუკალათნია, რომ ის ქვეწარმავალია ანგელოზის ნიღაბში.

– უწინდელ ამოცანებს რაღა უყავით? – აღარ გვეშვებოდა არკადი ნიკოლოზის–ძე.

– ისინი შთანთქა განწირული იდეალის შესახებ ერთადერთმა ზრუნვამ.

– რა დასკვნის გამოტანა შეგიძლიათ დღევანდელი ცდიდან.? როგორია დღევანდელი გაკვეთილის შედეგი?– შეგვეკითხა არკადი ნიკოლოზის-ძე.

შედეგი ის არის, რომ ოტელოსა და იაგოს სცენის შემსრულებლები ვაიძულე პრაქტიკულად შეეცნოთ მნიშვნელოვანი ამოცანების მიერ წვრილმანის შესრუტვის პროცესი.

ახალი არაფერია მასში. მე მხოლოდ ის გავიმეორე, რასაც ადრე ვამბობდი, როდესაც საუბარი ნაკვეთებსა და ამოცანებზე გვქონდა ან კიდევ ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების შესახებ ვლაპარაკობდით.

მთავარი და ახალი სულ სხვა რამ არის, სახელდობრ: ნაზვანოვმა და შუსტოვმა თავიანთ თავზე განიცადეს ის, რომ თუ შემოქმედების მთავარი, საბოლოო მიზანი ჩამოაცილებს ყურადღებას მახლობელს, როგორ ჰქრებიან წვრილმანი ამოცანები ყურადღების არედან. აღმოჩნდა, რომ ეს ამოცანები ქვეცნობიერებითი ხდებიან და დამოუკიდებელიდან თავისთავად გარდიქმნებიან დამხმარეებათ და მივყევართ დიდი ამოცნებისაკენ. ნაზვანოვმა და შუსტოვმა ეხლა უკვე იციან, რომ, რამდენადაც უფრო ღრმაა, ფართო და მნიშვნელოვანი დასახული საბოლოო მიზანი, იმდენად მეტ ყურადღებას მოითხოვს, მით ნაკლებია შესაძლებლობა დაეყრდნო მახლობელ, დამხმარე, მცირე ამოცანებს. თავის ანაბარად მიტოვებული ეს მცირე ამოცანები ბუნებრივია, ორგანული ბუნებისა და ქვეცნობიერებითობის გამგებლობაში გადადიან.

– როგორ სთქვით?--აღელვებით შეეკითხა ვიუნცოვი.

– ვიმეორებ: როდესაც მსახიობი ხდება ნიშანში ამოღებულ დიდ ამოცანას, ის მთლიანად მიენდობა მას. ამ დროს არაფერი არ უშლის ხელს ორგანულ ბუნებას იმოქმედოს თავისუფლად, თავისი შეხედულებისამებრ, თავის ორგანულ მოთხოვნილებათა და მისწრაფებათა შესაბამისად. ბუნება თავის გამგებლობაში იღებს უპატრონოდ დარჩენილ ყველა მცირე ამოცანას და მათი შემწეობით ეხმარება მსახიობს, მიუახლოვდეს საბოლოო, დიდ ამოცანას, რომელსაც მიაპყრო შემოქმედმა მთელი თავისი ყურადღება და ცნობიერება.

დღევანდელი გაკვეთილიდან ის დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ. რომ დიდი ამოცანები ერთერთი საუკეთესო ფსიქოტექნიკური საშუალებებია, რომელთაც ჩვენ ვეძებთ არაპირდაპირი შემოქმედების მოსახდენად სულიერ და ორგანულ ბუნებაზე მისი ქვეცნობიერებით.

დიდი ხნის სიჩუმისა და ფიქრის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის-ძემ განაგრძო.

– სწორედ ასეთივე ცვლილება და გარდაქმნა, როგორიც თქვენ ეს-ეს არის დაინახეთ პატარა ამოცანების მიმართ, მოხდება დიდებშიც, როგორც კი პიესის

სათავეში ყოვლისშემცველი ზეამოცანა გაჩნდება. მისი მოსამსახურე დიდი ამოცანებიც აგრეთვე ქვეცნობიერების დიდი საზომით შესრულდებიან.
როგორც იცით, გამჭოლი მოქმედება შეიქმნება დიდი ამოცანების მთელი რიგისაგან. თითოეულ მათგანში აუარებელი მცირე ამოცანებია, შესრულებული ქვეცნობიერებით.
ახლა საკითხავია: ქვეცნობიერებითი შემოქმედების რამდენი მომენტია დაფარული მთლიან გამჭოლ მოქმედებაში, რომელიც გავლებულია მთელი პიესის მანძილზე თავიდან ბოლომდე.
მათი რიცხვი აუარებელი იქნება. გამჭოლი მოქმედება ყოვლისშემძლე გამომწვევი საშუალებაა, რომელსაც ჩვენ ვეძებთ ქვეცნობიერებაზე ზემოქმედების მოსახდენად. მცირე ფიქრის შემდეგ განაგრძო ტორცოვმა:
– მაგრამ თავისთავად არ შეიქმნება გამჭოლი მოქმედება. მისი შემოქმედებითი ლტოლვის ძლიერება უშუალოდ ზეამოცანის წარმტაცობაზეა დამოკიდებული.
უკანასკნელსაც აგრეთვე მოეძებნება თავისში აღმგზნები თვისებები ქვეცნობიერებითი შემოქმედების მომენტთა წარმოსაშობად.
მიუმატეთ ესენი იმათ, რომლებიც უკვე არსებობენ და დაფარული არიან გამჭოლ მოქმედებაში და მაშინ შეიტყობთ, რომ ყველაზე ძლიერ აღმგზნებად ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებით შემოქმედების გამოსაწვევად ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება არიან მოვლენილი.
დაე, მათი სრული გარემოცვა ამ სიტყვის ღრმა და ფართო მნიშვნელობით, თითოეული შემოქმედი მსახიობის მთავარ ოცნებად გადაიქცეს ცალკეული სცენიური შემოქმედების დროს.
თუ ეს მოქმედება, დანარჩენი ქვეცნობიერებით შესრულდება თვით სასწაულმოქმედი ბუნების მიერ.
ამ პირობებში უშუალოდ შესრულდება თითოეული სპექტაკლი, თითოეული განმეორებული შემოქმედება, გულწრფელად, სიმართლით და, რაც მთავარია, მოულოდნელი ნაირსახეობით. მხოლოდ მაშინ შეიძლება განთავისუფლდეს ხელოვნება ხელოსნობისაგან, შტამპისაგან, ტრიუკებისაგან, ყოველგვარი მსახიობური საზიზღარი თავდასხმისაგან, მხოლოდ მაშინ გაჩნდებიან სცენაზე ცოცხალი ადამიანები და ნამდვილი ცხოვრება მათ გარშემო გაწმენდილი ხელოვნების ყოველგვარი ნაგვისაგან. ეს ცხოვრება თითქმის ახლად წარმოიშვება თითოეულ შემთხვევაში, შემოქმედების თითოეული განმეორების დროს.
ერთი რამ დამრჩენია: გირჩიოთ, დაუცხრომლად ისარგებლოთ ზეამოცანით, როგორც გზის მაჩვენებელი ვარსკვლავით. მაშინ პიესისა და როლის მთელი გამჭოლი მოქმედება შესრულდება ადვილად, ბუნებრივად და უმეტესად ქვეცნობიერებით.
ახალი პაუზის შემდეგ განაგრძო ტორცოვმა:
– მსგავსად იმისა, როგორც ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება შთანთქავენ მთლიანად დიდ ამოცანებს და დამხმარეთ გადააქცევენ მათ, სწორედ ისევე ადამიანი-მსახიობის მთელი ცხოვრების ზე-ზეამოცანა და ზე-გამჭოლი მოქმედება ნთქავენ პიესის ზეამოცანებსა და მისი რეპერტუარის როლებს, ისინი დამხმარე საშუალებად გადაიქცევიან, საფეხურებად ცხოვრების მთავარი მიზნის შესრულების დროს.
– მერე კარგია ეს სპექტაკლისათვის? – დაეჭვიანდა შუსტოვი.
– ცუდია, თუ გონიერებითი მხარე სჭარბობს და კარგია, როდესაც ზემოქმედება ხდება მხატვრულ საშუალებათა დახმარებით.
ახლა თქვენ გაიგეთ, თუ რა არის ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკა. მან იცის

ხერხებისა და მარჯვე პირობების შექმნა ბუნებისა და მისი ქვეცნობიერების შემოქმედებითი მუშაობისათვის.
ახლა მხოლოდ იმაზე იფიქრეთ, თუ რა იწვევს ფსიქიური ცხოვრების ჩვენს მამოძრავებლებს, იფიქრეთ შინაგანი სცენიური თვითშეგრძნობის შესახებ, ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების შესახებ, ერთი სიტყვით, ყველა იმის შესახებ, რაც მისაწვდომია ცნობიერებისათვის. ისწავლეთ მათი შემწეობით სათანადო ნიადაგის მომზადება ჩვენი ბუნების ქვეცნობიერებითი მუშაობისათვის, მაგრამ არასოდეს აზრადაც არ მოგივიდეთ და პირდაპირთ გზით ნურც მიისწრაფით შთაგონებისაკენ თვით შთაგონებისათვის მხოლოდ ფიზიკურ. ჭიფხვამდე მიგიყვანთ და შებრუნებულ შედეგებს მიიღებთ.

.... 19.. წ.

– ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკის გარდა, რომელიც ნიადაგს ამზადებს ქვეცნობიერებითი შემოქმედებისათვის, ჩვენ ხშირად გვხვდება სცენაზე გამოსვლის დროს უბრალო შემთხვევითობა. აგრეთვე ამით სარგებლობაც უნდა იცოდეთ, მაგრამ ამისათვის საჭიროა სათანადო ფსიქოტექნიკა.
აი, მაგალითად: მალოლეტკოვა, მოიგონეთ თქვენი „მიშველეთ!“ საჩვენებელ სპექტაკლზე და გვიამბეთ, რა განიცადეთ ემოციური აფეთქების იმ რამოდენიმე წამში?
მალოლეტკოვა სდუმდა, იმიტომ, რომ ალბათ სრულიად ბუნდოვანი წარმოდგენა დარჩა მეხსიერებაში პირველი გამოსვლის შემდეგ.
– თქვენს მაგიერ მე ვეცდები მოვიგონო, რაც მაშინ მოხდა, – დაეხმარა არკადი ნიკოლოზის-ძე. – ობოლი, რომელსაც თქვენ ასახავდით, გამოისროლეს შუა ქუჩაში და მასთან ერთად თქვენ, მოსწავლე მალოლეტკოვა, კინწისკვრით გამომაგდეს მარტოდმარტო უშველებელ ცარიელ სცენაზე, პორტალის საშინელი პირდაღებული შავი ღრმულის წინ. სიცარიელისა, ობლის მარტოობისა და მოსწავლე-დებიუტანტელის მსგავსებითი და მიჯნითი შიში ერთიმეორეში აირივნენ. სცენის სიცარიელე ქუჩის სიცარიელედ მიიჩნიეთ, ხოლო თქვენი საკუთარი მარტოობა სახლიდან გამოგდებული ობოლი გოგონას მარტოობად, თქვენ დაიკივლეთ „მიშველეთ“ ისეთი უშუალო და გულწრფელი შიშით, როგორიც ჩვენ მხოლოდ რეალურ ცხოვრებაში ვიცით. ეს იყო შემთხვევითი, მაგრამ ბედნიერი დამთხვევა მსგავსებისა და პირობათა საზღვრულობითისა.
სათანადო ფსიქოტექნიკით აღჭურვილი გამოცდილი მსახიობი ბედნიერი შემთხვევით ისარგებლებდა თავის ხელოვნებისათვის. ადამიანი-მსახიობის შიშს ადამიანი-როლის შიშად გარდაქმნიდა. მაგრამ გამოუცდელობისა და ფსიქოტექნიკის უქონლობის გამო თქვენში ადამიანმა სძლია მსახიობი. თქვენ- უღალატეთ შემოქმედებას, შესწყვიტეთ თამაში და კულისებში დაიმალეთ.
შემდეგ მე მომიბრუნდა არკადი ნიკოლოზის ძე და მითხრა:
– თქვენ არ გამოგიცდიათ ისეთი მდგომარეობა, რომლის შესახებაც ახლა ვლაპარაკობდით ჩვენ? არ გქონიათ სცენაზე როლის შემთხვევითი დამთხვევა მსგავსებითა და მიჯნით.
– მგონი სცენაში „სისხლი მწყურია, იაგო, სისხლი!“
– მართალია – დამეთანხმა ტორცოვი, – მოვიგონოთ რა მოხდა მაშინ.
– თავიდან როლის სიტყვები წამოვიძახე არა ოტელოს სახელით, არამედ ჩემი საკუთარი სახელით, – მომაგონდა, – მაგრამ ეს იყო დამარცხებული მსახიობის

სასოწარკვეთილი ძახილი. ჩემი ძახილი ჩემს თავს მივაკუთნე, მაგრამ მან ოტელო მომაგონა. პუშჩინის გულსაკლავი მოთხრობა დეზდემონასადმი მავრის სიყვარულის შესახებ. ჩემი – ადამიანი-მსახიობის სასოწარკვეთილება მივიღე ადამიანური-როლის ანუ ოტელოს სასოწარკვეთილებად. ისინი აირივნენ ჩემს წარმოდგენაში და ისე წარმოვთქვი ტექსტის სიტყვები ანგარიშმიუცემლად, თუ ვისი სახელით იყო ნათქვამი.

– ადვილი შესაძლებელია, რომ მაშინ მოხდა რაღაც საზღვრობითისა და მსგავსობითის დამთხვევის მაგვარი,- გადასწყვიტა ტორცოვმა.

პაუზის შემდეგ არკადი ნიკოლოზის–ძემ განაგრძო.

– პრაქტიკაში ჩვენ მარტო ასეთ შემთხვევებთან კი არ გვაქვს საქმე. ხშირად სცენის პირობით ცხოვრებაში თითქოს ნამდვილი, რეალური ცხოვრებიდან შემოიჭრება უბრალო გარეშე შემთხვევა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო პიესასთან, როლთან და სპექტაკლთან.

– ეს რაღა გარეშე შემთხვევით? –ეკითხებოდნენ მოსწავლენი.

– აი თუნდაც მაგალითად, ის შემთხვევით დავარდნილი ცხვირსახოცი ან სკამი, რომელთა შესახებ გესაუბრეთ კიდეც.

თუ სცენაზე მყოფი მსახიობები ფხიზელნი არიან, თუ არ შეშინდებიან და ზურგს არ შეაქცევენ ამ შემთხვევას და, პირიქით, პიესას ჩაურთავენ, ის მათთვის კამერტონად გადიქცევა. ის სწორ ცხოვრების ნოტს მისცემს მსახიობის პირობით სიცრუეს სცენაზე, ის მოაგონებს უდავო სიმართლეს, თავისკენ გასწევს პიესის მთელ ხაზს და აიძულებს დაიჯეროს და შეიგრძნოს სცენაზე ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ „მე ვარ“. ყველა ეს ერთად აღებული მიაცილებს მსახიობს მისი ბუნების ქვეცნობიერებით შემოქმედებამდე.

როგორც დამთხვევებით, აგრეთვე შემთხვევებით ბრძნულად უნდა ისარგებლოთ სცენაზე, არაფერი გამოსტოვოთ, შეიყვაროთ ისინი, მაგრამ მათზე კი არ ააშენოთ თქვენი შემოქმედებითი ანგარიშები,

ეს ყველაფერია, რაც შემიძლია გითხრათ ცნობიერებითი ფსიქოტექნიკისა და შემთხვევითობითის შესახებ, რომლებიც იწვევენ ქვეცნობიერებით შემოქმედებას, როგორც ხედავთ, ჯერ ღარიბები ვართ შესაბამისი ცნობიერებითი ხერხებით. ამ ხაზით ჩვენ ჯერ კიდევ დიდი შრომა და ძიება მოგველის. მით უფრო უნდა ვაფასებდეთ, რაც უკვე მოპოვებულია.

..... 19.. წ.

დღევანდელ გაკვეთილზე საბოლოოდ ამეხილა თვალები. ყველაფერი გავიგე და ყველაზე დიდი თაყვანისმცემელი შევიქენი „სისტემის“. ნათლად დავინახე, თუ როგორ ჰქმნის ცნობიერებითი ტექნიკა ქვეცნობიერებით შემოქმედებას, რომელსაც თვითონ შთააგონებს. საქმე ასე იყო:

დიმკოვამ ითამაშა „მიგდებულის“ ეტიუდი რომელიც ოდესღაც ისე მშვენივრად შეასრულა მალოლეტკოვამ.

უნდა იცოდეთ, რატომ ასე გაგიჟებით უყვარს დიმკოვას საბავშვო სცენების თამაში: „სცენა არტახებით“ ბრანდიდან და თუნდაც ეს ახალი: ამ ახლო ხანში დაკარგა მან პატარა ბიჭიკო, რომელსაც აღმერთებდა. გადმომცეს საიდუმლოდ, როგორც

დარხეული ხმა, მაგრამ დღეს რომ ვუყურე მის მიერ ეტიუდის შესრულებას, დავრწმუნდი, გავრცელებული ხმების სიმართლეში.
თამაშის დროს ნაკადად სდიოდა ცრემლი, ხოლო მისი მშობლიური გრძნობა იქამდე მივიდა, რომ შეშის ნაპობი, რომელიც ბავშვის მაგივრობას უწევდა, მაყურებლისათვის ცოცხალ არსებად გადაიქცა. ჩვენ მას ვგრძნობდით არტახების ნაცვლად სუფრაში გახვეულს. როდესაც საქმე სიკვდილის მომენტამდე მივიდა, იძულებული შევიქენით შეგვეწყვიტა ეტიუდი, რომ თავიდან აგვეცილებინა საფრთხე: ისე მძაფრად განიცდიდა დიმკოვა.
ყველას თავზარი დაგვცა. ვტიროდით: არკადი ნიკოლოზის-ძე, ივანე პლატონის-ძე და ჩვენ ყველანი.
რომელ აღმგზნებზე, ხაზებზე, ნაკვეთებზე, ამოცანებზე, ფიზიკურ მოქმედებაზე შეიძლება ლაპარაკი, როდესაც თვით ნამდვილ ცხოვრებასთან გვაქვს საქმე.
– აი იმის მაგალითი, თუ როგორ ქმნის ბუნება, ქვეცნობიერება! – აღტაცებით ამბობდა ტორცოვი - ისინი ჩვენი ხელოვნების კანონთა მთელი სიმკაცრით ქმნიან, რადგან ეს კანონები თვით ამ ბუნების მიერ, არიან დადგენლი, ისინი მოგონილი არ არიან, მაგრამ ამგვარი ზეგარდმო შთაგონება ყოველდღე არ მოგვევლინება, მეორედ აღარ გვესტუმრება ის და მაშინ...
– არა, გვესტუმრება! – ექსტაზით შეჰკივლა დიმკოვამ, რომელმაც შემთხვევით მოისმინა ჩვენი საუბარი.
თითქოს მართლა ეშინიან შთაგონების დაკარგვისო, მან ხელმეორედ დაიწყო ის-ის არის ნათამაშები ეტიუდის შესრულება.
შეებრალა რა ახალგაზრდა ნერვები არკადი ნიკოლოზის–ძემ მოინდომა შეჩერება, მაგრამ მალე თვით დიმკოვა გაჩერდა, რადგან აღარაფერი გამოუვიდა.
– ახლა რა ვქნათ? – ჰკითხა ტორცოვმა. – მომავალში თქვენგან რომ მოითხოვენ, რომ კარგად ითამაშოთ თქვენ არამც თუ პირველად, არამედ შემდეგ წარმოდგენებშიც? თორემ პიესა, რომელმაც პრემიერაზე გაიმარჯვა, სხვა დროს ჩავარდება და შემოსავალს აღარ მისცემს.
– არა! მე მხოლოდ უნდა ვიგრძნო, მაშინ შევძლებ თამაშს, – თავს იმართლებდა დიმკოვა.
– „ვითამაშებ, როდესაც ვიგრძნობ“! - იცინოდა ტორცოვი. – ეს განა იმასვე არა ჰგავს, რომ სთქვა: „მდინარეში ცურვას რომ ვისწავლი ბანაობას მაშინ შევუდგებიო? “
მე მესმის, რომ თქვენ უცებ გინდათ მიხვიდეთ გრძნობასთან. რასაკვირველია ეს ყველაფერს სჯობს. რა კარგი იქნებოდა რომ ერთხელ და სამუდამოდ დავუფლებოდით გამარჯვებული განცდის განმეორების შესაბამის ტექნიკას. მაგრამ გრძნობას ხომ ვერ აღბეჭდავ. წყალივით გეპარება თითებშუა... ამიტომ ძალაუნებურად გინდება ეძიო უფრო ურყევი რამ მასზე ზემოქმედებისათვის და მის დასადგენად.
ამოირჩიეთ რომელიმე გინდათ! ყველზე მისაწვდომი და ადვილი – ფიზიკური მოქმედება, მცირე სიმართლე, დამაჯერებლობის პატარა მომენტები.
მაგრამ ჩვენი იბსენის მიმდევარი ბანოვანი ზიზღით უარყოფს შემოქმედებაში ყოველივე ფიზიკურს.
განვიხილეთ ყველა გზები, რომლითაც მსახიობს შეუძლია სვლა: ნაკვეთები, შინაგანი ამოცანები, წარმოსახვითი მონაგონიც, მაგრამ ყველა ისინი აღმოჩნდნენ ნაკლებ წარმტაცი, ურყევი და მისაწვდომი.

როგორ არ ცდილობდა როგორ არ უვლიდა გვერდს ფიზიკურ მოქმედებას, ბოლოს მაინც შეჩერდა მათზე, რადგან უკეთესი ვერაფერი გამოძებნა სხვა. ტორცოვმა მალე დააყენა სწორ გზაზე. ის აღარ ეძებდა ახალ ფიზიკურ მოქმედებას მან აიძულა გაეზიარებინა ისინი, რომლებიც ის იყო ინტუიციით მონახა და მშვენივრად ჩაატარა.

მაგრად თამაშობდა სიმართლით და დამაჯერებლობით, მაგრამ განა შეიძლება იმასთან შედარება პირველად რომ ითამაშა?!

არკადი ნიკოლოზის-ძემ ასე მიმართა მას: -- მშვენივრად თამაშობდით, მაგრამ იმ ეტიუდს კი არა, რომელიც დაგინიშნეთ. ობიექტი შესცვალეთ თქვენ, მე გთხოვეთ ცოცხალი მიგდებულის სცენა გეთამაშათ, ხოლო თქვენ სუფრაში გახვეული მკვდარი შეშის ნაპობის სცენა შემომთავაზეთ. მასთანვე იყვნენ შეგუებული თქვენი ფიზიკური მოქმედებანიც; თქვენ მოხერხებულად, მცოდნის ხელით ახვევდით შეშის ნაპობს, მაგრამ ცოცხალი ბავშვის მოვლა ბევრ წვრილმანს მოითხოვს, რომლებიც თქვენ ამჟამად გვერდზე დატოვეთ, ასე, მაგალითად, პირველად, ვიდრე გაახვევდით წარმოდგენილ ბავშვს, თქვენ ხელები გაუსწორეთ მას, ფეხები, სიყვარულით უკოცნიდით, გრძნობდით ხელფეხს, რაღაცას ჩასჩურჩულებდით ნაზად, ღიმილით, თვალცრემლიანი. ამაღელვებელი იყო ყველა ეს. მაგრამ ამჟამად მთლად გამოტოვეთ ყველა ეს დეტალი. გასაგებიც არის – შეშის ნაპობს ვინ მისცა ხელები ან ფეხები!

პირველად, თავს რომ უხვევდით წარმოდგენილ ქორფას, ბევრს ცდილობდით, რომ ლოყები არ დაგესრისათ მისთვის და მზრუნველობით უსწორებდით მათ. უკვე შეხვეულს, დიდხანს დასჩერებოდით და მშობლის სიხარულისა და სიამაყის მეოხებით ცხარე ცრემლს აფრქვევდით.

მაშ გამოვასწოროთ შეცდომები. გამიმეორეთ ეტიუდი ბავშვისა და არა შეშის ნაპობის.

ტორცოვთან ერთად მცირე ფიზიკურ მოქმედებებზე დიდი ხნის მუშაობის ჩატარების შემდეგ, დიმკოვამ ბოლოს ცნობიერებით მოიგონა ის, რასაც ქვეცნობიერებით აკეთებდა პირველი შესრულების დროს... მან იგრძნო ბავშვი და ცრემლებიც თავისთავად მოსკდნენ თვალებს.

– აი ესეც თქვენი ფსიქოტექნიკისა და ფიზიკურ მოქმედებათა გავლენის მაგალითი გრძნობაზე! – შესძახა არკადი ნიკოლოზის–ძემ, როდესაც დიმკოვამ დაასრულა თამაში.

– შეიძლება ყველა ეგ მართალი იყოს – მივმართე სინანულით მაგრამ არც ამჟამად ახლდა დიმკოვას თამაშს ძრწოლა, შიში, ამიტომ ვერც ჩემში და ვერც თქვენში ვერ გამოიწვია ცრემლები.

– ეს არაფერი! – მომიგო ტორცოვმა.. – ნიადაგი მომზადებულია და გრძნობა აინთო მასში, მაშასადამე, ძრწოლაც გაჩნდება, თუ გამოსავალს მოვუძებნით მას მგზნებარე ამოცანის სახით, თილისმური „თუ რომ“-სა ან სხვა „კატალიზატორს“. არ მინდა მხოლოდ დიმკოვას ახალგაზრდა ნერვების მოღლა. თუმცა... ჩაილაპარაკა მცირე ფიქრის შემდეგ და მიმართა მას:

– რას უზამდით თქვენ ახლა მაგ სუფრაში გახვეულ შეშის ნაპობს, თუ ასეთი თილისმური „თუ რომ“ მოგახვიეთ თავზე? წარმოიდგინეთ, ვითომ გაგიჩნდათ საუცხოო, ქოჩორა ბიჭუნა. გაგიჟებით გიყვართ... მაგრამ... რამდენიმე თვის შემდეგ უცებ მოგიკვდათ. გზა-კვალი აგებნათ, ქვეყანა აღარ გყოფნით. მაგრამ ბედმა გაგიღიმათ. ვიღაცამ მოგიგდოთ ბავშვი, ისიც ბიჭი ისეთივე მომხიბლავი სილამაზის,

როგორც თქვენი საკუთარი.
კაკალ გულში მოხვდა!
არკადი ნიკოლოზის-ძემ გაათავა თავისი მონაგონი და დიმკოვა აქვითინდა, დააკვდა სუფრაში გახვეულ შეშის ნაპობს... და გამოვლინდა ორმაგად გაძლიერებული მწუხარება.
ვეცი არკადი ნიკოლოზის-ძეს, რომ ამეხსნა მომხდარის საიდუმლოება: ის ხომ ზედმიწევნით მიხვდა დიმკოვას ნამდვილ დრამას.
ტორცოვმა თავში იტაცა ხელები, რამპისაკენ გაქანდა, რომ გაეჩერებინა საბრალო დედა, მაგრამ მისმა თამაშმა გაიტაცა და ვეღარ გაბედა შეჩერება.
ეტიუდის გათავებისას, როდესაც ყველანი დამშვიდნენ, მოიწმინდეს ცრემლები, მივუახლოვდი არკადი ნიკოლოზის-ძეს და შევნიშნე:
– დარწმუნებული არა ხართ, რომ დიმკოვა განიცდიდა არა წარმოსახვით მონაგონს, არამედ სინამდვილეს, ანუ თავის პირად, ადამიანური ცხოვრების ტრაგედიას? სწორედ ამიტომ ის, რაც ამჟამად სცენაზე მოხდა, ჩემის აზრით, შემთხვევას უნდა ვუმადლოდეთ, დამთხვევას და არა მსახიობის ტექნიკის გამარჯვებას, არა შემოქმედებას, არა ხელოვნებას.
– ხოლო ის, რაც პირველად გააკეთა სცენაზე, ხელოვნება იყო? – შემეკითხა მეორედ ტორცოვი.
– დიახ, – დავუდასტურე. – მაშინ ხელოვნება იყო.
– რატომ?
– იმიტომ, რომ მას თვითონ ქვეცნობიერებით მოაგონდა თავისი პირადი მწუხარება და მან გამოაცოცხლა.
– მაშასადამე უბედურება იმაში მდგომარეობს, რომ მე მოვაგონე და ვუკარნახე ის, რაც მის ემოციურ მეხსიერებაში ინახება, არამედ მას არ უპოვნია იგი თავისში, როგორც პირველი თამაშის დროს, განსხვავებას ვერ ვხედავ იმაში, თვით მსახიობი აღადგენს თავისში თავის ცხოვრების მოგონებებს, თუ მეორე პირის კარნახით მოხდება ეს. მთავარია ის, რომ მეხსიერება ინახავდეს და პირველი ბიძგისთანავე გამოავლინოს ერთხელ განცდილი. არ შეიძლება არ ერწმუნო ორგანულად საკუთარი სხეულისა და მთელი სულიერი არსებით იმას, რაც შენს მეხსიერებაში იფარება.
– კარგი, ვთქვათ ასეა. მაგრამ თქვენ უნდა გამოტყდეთ, რომ დიმკოვამ ამჟამად იწყო ცხოვრება არა ფიზიკური ამოცანების, არა მათი სიმართლისა და დამაჯერებლობის გამო, არამედ თქვენს მიერ ნაკარნახევ, თილისმურ „თუ რომ“-ის წყალობით.
– და მერე მე უარვყოფ მაგას? – შემაწყვეტინა არკადი ნიკოლოზის-ძემ – წარმოსახვითი მონაგონი და თილისმური „თუ რომ“ თითქმის ყოველთვის ყველაფერი ყოფილა. მხოლოდ საქმე ის არის თავის, რომ დროზე ჩაურთოთ „კატალიზატორი“.
– როდის?
– აი როდის! მიდით და ჰკითხეთ დიმკოვას, აენთებოდა თუ არა იგი ჩემი თილისმური „თუ რომ“–ით, ის რომ ადრე ჩამერთო, აი, სანამ დიმკოვა, როგორც მეორე შესრულების დროს, ცივად ახვევდა სუფრაში შეშის ნაპობს, სანამ ის არ გრძნობდა მიგდებული ბავშვის არც ფეხებსა და არც ხელებს: სანამ არ დაეკოცნა ისინი; სანამ ხის კუნძის ნაცვლად ცოცხალი, ლამაზი ბავშვი არ შეეხვია, რომლითაც შესცვალა შეშის ნაპობი. დარწმუნებული ვარ ჭუჭყიანი კუნძის ჩემი შედარება მის ლამაზ ბავშვთან იმ გარდაქმნამდე მხოლოდ შეურაცხყოფდა მას. რასაკვირველია, ის მაინც

აქვითინდებოდა ჩემი შემთხვევითი მონაგონის მის მწუხარებასთან დამთხვევის გამო, რომელიც მან განიცადა ცხოვრებაში. ეს ცოცხლად მოაგონებდა მას შვილის სიკვდილს. მაგრამ ეს ტირილია-მიცვალებულის დატირებაა, ხოლო მიგდებულის სცენისათვის ჩვენ ველით მიცვალებულის დატირებაში ცოცხალი ბავშვით სიხარულის ტირილის შენარევს.

ეს კიდევ ცოტა, დარწმუნებული ვარ, უსულო კუნძის ოცნებით ცოცხალ არსებად გარდაქმნამდე დიმკოვა ზიზღით მოიშორებდა შეშის ნაპობს და სამუდამოდ ჩამოსცილდებოდა. იქ, მოშორებით, განმარტოებული თავის მოგონებებთან ერთად დადნებოდა ცრემლად. მაგრამ ეს ცრემლებიც მიცვალებულით იქნებოდა გამოწვეული და არა ის, რაც ჩვენ გვინდოდა, რომელიც მან ეტიუდის პირველი შესრულების დროს მოგვცა. და აი მას შემდეგ, რაც მან ხელახლა იხილა და ოცნებით შეიგრძნო ბავშვის ხელები, ფეხები, მას შემდეგ, რაც მან ცრემლი აფრქვია მათ, დიმკოვა ისე აქვითინდა, როგორც საჭირო იყო ეტიუდისათვის, როგორც აქვითინდა პირველად, ანუ სიხარულის ცრემლები ცოცხალი ბავშვისადმი.

მომენტი დავიჭირე და თავის დროზე ავაფეთქე ნაპერწკალი, ვუკარნახე თილისმური „თუ რომ“, რომელიც მის ღრმა და საიდუმლო მოგონებებს დაემთხვა. აქ კი საშინელი ტრაგედია დატრიალდა, რომელმაც, დარწმუნებული ვარ, თქვენც დაგაკმაყოფილად.

– ყველა ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ელანდებოდა დიმკოვას თამაშის დროს.

– არა!! – ხელები გაასავსავა ტორცოვმა. – საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ მან დაიჯერა არა შეშის ნაპობის ცოცხალ არსებად გარდაქმნის ფაქტი, არამედ ის, რომ ეტიუდში მოყვანილი შემთხვევა, შეიძლება, მართლა მომხდარიყო ცხოვრებაში და ეს გარემოება შედარებით შეუმსუბუქებდა მას მწუხარებას. მან დაიჯერა სცენაზე თავისი მოქმედების სინამდვილე, მისი თანამიმდევრობა, ლოგიკა, სიმართლე: მათი წყალობით შეიგრძნო „მე ვარ“ და მოუწოდა ბუნების შემოქმედებას მისი ქვეცნობიერებით.

როგორც ხედავთ გრძნობისადმი მიდგომას ხერხი ფიზიკურ მოქმედებათა და „მე ვარ“-ის, სიმართლისა და დამაჯერებლობის მეშვეობით გამოსადეგია არამც თუ მხოლოდ როლის შექმნის დრო, არამედ უკვე შექმნილის აღსადგენადაც.

დიდი ბედნიერებაა, რომ არსებობენ ხერხები მანამდე შექმნილ შეგრძნობათა გამოსაწვევად. უამისოდ ერთხელ მოვლენილი შთაგონება მსახიობში გამოვლინდებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთბაშად აელვარებულიყო და შემდეგ-სამუდამოდ ჩამქრალიყო.

მე ბედნიერი ვიყავ და გაკვეთილის შემდეგ მიველ დიმკოვთან, რათა მადლობა გადამეხადა იმისათვის, რომ თვალნათლივ ამიხსნა ხელოვნებაში რაღაც დიდმნიშვნელოვანი, რაშიც ჯერ ანგარიშს ვერ ვაძლევდი ჩემს თავს.

..... 19.. წ.

მოდით, შევამოწმოთ! – წინადადება მოგვცა არკადი ნიკოლოზის-ძემ კლასში შემოსვლისას.

– რა უნდა შევამოწმოთ?-ვერ მიხვდნენ მოსწავლენი

– ახლა, თითქმის მთელი წლის მუშაობის შემდეგ, თითოეულ თქვენგანს

წარმოდგენა აქვს სცენიური შემოქმედების პროცესის შესახებ.
ვცადოთ ამ ახალი წარმოდგენის შედარება უწინდელთან, ანუ თეატრალური გათამაშების წარმოდგენასთან, რომელიც, ალბათ, კიდევ გახსოვთ სცენის მოყვარეთა სპექტაკლებიდან ან საჯარო საჩვენებელი გამოსვლიდან სკოლაში. აი, მაგალითად: მალოლეტკოვა! გახსოვთ პირველ გაკვეთილებზე როგორ ეძებდით ფარდის ნაკეცში ძვირფას ქინძისთავს, რომელზეც დამოკიდებული იყო თქვენი მომავალი ბედი და ჩვენს სკოლაში შემდგომი დატოვების საკითხი? გახსოვთ, როგორ ფუსფუსებდით, დარბოდით, შფოთავდით, ცდილობდით სასოწარკვეთილება გაგეთამაშათ და ამაში მსახიობის ბედნიერებას პოვებდით. გაკმაყოფილებთ ამჟამად ისეთი „თამაში“ და ისეთი თვითშეგრძნობა სცენაზე?
მალოლეტკოვა ჩაფიქრდა წარსულის მოგონებაზე, მისი სახე დამცინავი ღიმილის გამომეტყველებას ღებულობდა თანდათანობით. ბოლოს, უარის ნიშნად თავი გაიქნია და ჩაიცინა თავისთვის, ალბათ, დასცინოდა თავის პირვანდელ გულუბრყვილო გათამაშებას.
– აი ხედავთ, იცინით. მერე რა არის სასაცილო? ის, რომ წინათ თქვენ თამაშობდით „საერთოდ“ ყველაფერში ერთბაშად, პირდაპირი გზით მიისწრაფოდით შედეგისაკენ. ამიტომ საკვირველი არ არის, რომ შედეგად ღრძობას იღებდით, ნათამაშები როლის გარეგანი სახისა და ვნებათა გათამაშებას.
ახლა მოიგონეთ, როგორ განიცდიდით „მიგდებულის“ ეტიუდს და როგორ ესიყვარულებოდით და ეთამაშებოდით შეშის ნაპობსა და ცოცხალ ბავშვს. შეადარეთ ეს ნამდვილი ცხოვრება სცენაზე და თქვენი თგითშეგრძნობა შემოქმედების დროს უწინდელ გათამაშებას და გვითხარით: გაკმაყოფილებთ თუ არა ის, რაც თქვენ შეისწავლეთ სკოლაში ამ ხნის განმავლობაში.
მალოლეტკოვა ჩაფიქრდა, სერიოზული გამომეტყველება მიიღო მისმა სახემ, შემდეგ მოიღუშა, თვალებში მოუსვენრობამ გაუელვა და, ხმის ამოუღებლად, მრავალმნიშვნელოვნად, ჩაფიქრებულმა თავი დაუქნია თანხმობის ნიშნად.
– აი ხედავთ, – განაგრძობდა ტორცოვი. – ახლა თქვენ კი არ იცინით, პირიქით, მოგონებაზეც კი მზად ხართ სატირლად. მერე რატომ მოხდა ეს?
იმიტომ რომ ეტიუდის შექმნის დროს თქვენ სულ სხვა გზით მიდიოდით. თქვენ არ მიისწრაფოდით პირდაპირ საბოლოო შედეგისაკენ –განცვიფრებაში მოგეყვანათ მაყურებელი, დაემონებინათ იგი, რაც შეიძლება, მეტი სიძლიერით გეთამაშათ ეტიუდი. ამჟამად თქვენში დათესილ მარცვალს თქვენ ფესვებიდან მიჰყევით და თანდათანობით აღზარდეთ ნაყოფი. თვით ორგანული ბუნების შემოქმედების კანონთა მიხედვით მოქმედებდით.
ყოველთვის გახსოვდეთ ეს ორი სხვადასხვა გზა, რომელთაგან ერთს პირდაპირ ხელოსნობისაკენ მიჰყავხართ, ხოლო მეორეს- წმიდა შემოქმედებისა და ხელოვნებისაკენ.
– ჩვენც ასეთივე მდგომარეობა შევიცანით შეშლილის ეტიუდში! – შექების დამსახურების მიზნით მიმართეს მოსწავლეებმა.
– გეთანხმებით, – დაემოწმა ტორცოვი.
– თქვენც, დიმკოვ, შეიცანით ასეთივე განწყობილება „მიგდებულის“ შესანიშნავ ეტიუდში.
რაც შეეხება ვიუნცოვს, ან მოგვატყუა ცეკვის დროს ვითომდა ფეხის მოტეხაში. თვითონ გულწრფელად დაუჯერა თავის მოგონილ შეგუებას და ერთი წუთით ილუზიას მიეცა. ახლა თქვენ იცით, რომ შემოქმედება არ არის, რაღაც აქტიორული

ფანდი, ხატებათა გარეგანი გათამაშება, ვნებანი, როგორც ბევრი თქვენგანი ფიქრობდა ამას.
მაშ რა არის ჩვენი შემოქმედება?
ეს არის – ასახვა და გამოზრდა ახალი ცოცხალი არსების – ადამიანი-როლის. ეს ბუნებრივი შემოქმედებითი აქტია, რომელიც მოგვაგონებს ადამიანის გაჩენას.
ცნობისმოყვარეობით თუ გამოიკვლევთ, რაც მსახიობის სულში ხდება როლის შესისხლხორცების პერიოდში, მაშინ დაიჯერებთ ჩემს შედარებას.
სცენის თითოეული მხატვრული სახე წარმოადგენს ერთ, განუმეორებელ ქმნილებას, როგორც სხვა დანარჩენ ბუნებაში.
ადამიანის დაბადების მსგავსად, ის ანალოგიურ სტადიებს გაივლის თავისი ფორმაციის პერიოდში.
შემოქმედების პროცესში არის ის, ანუ „ქმარი“ (ავტორი).
არის ისიც, ანუ „ცოლი“ (ამსრულებელი ქალი თუ მამაკაცი, ფეხმძიმე როლით, ავტორის თესლის ამთვისებელი, მისი ნაწარმოების ჩანასახის).
არის ნაყოფი – ბავშვი (შესაქმნელი როლი).
არის მისი მასთან (მსახიობის როლთან) გაცნობიერებული მომენტები. არის პერიოდი მათი დაახლოვებისა, შეყვარების, ჩხუბის, უთანხმოების, შერიგების. შეერთების. განაყოფიერების, ორსულობის.
ამ პერიოდებში რეჟისორი ხელს უწყობს პროცესს მაჭანკლის როლში.
როგორც ორსულობის დროს, არის სხვადასხვა სტადია შემოქმედებითი პროცესის, რომლებიც ცუდათ თუ კარგად აისახებიან თვით მსახიობის კერძო ცხოვრებაში. აი, მაგალითად: ცნობილია, რომ დედას, ორსულობის სხვადასხვა პერიოდში თავისი განსაკუთრებული ახირებულობა და ჟინიანობა სდევს თან. იგივე ემართება შემოქმედ ადამიან-მსახიობს. როლის ჩასახვისა და მომწიფების სხვადასხვა პერიოდი სხვადასხვაგვარად მოქმედებს მისი კერძო ცხოვრების ხასიათსა და განწყობილებაზე.
ვფიქრობ, როლის ორგანულ მომწიფებისათვის საჭიროა არა ნაკლები, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში, ბევრად მეტი დრო, ვიდრე ცოცხალი ადამიანის შესაქმნელად და მოსამწიფებლად.
.ამ პერიოდში რეჟისორი მონაწილეობას ღებულობს შემოქმედებაში ბებია-ქალის ანუ მეანის როლში.
ორსულობისა და მშობიარობის ნორმალურად მიმდინარეობის დროს მსახიობის შინაგანი ქმნილება თავისთავად, ბუნებრივად, ფიზიკურად ჩამოყალიბდება, შემდეგ მომწიფდება, გამოიზრდება „დედის“ (შემოქმედი მსახიობის) მიერ.
მაგრამ ჩვენს საქმეშიც მოხდება ხოლმე ნაადრევი მშობიარობა, მუცლის მოწყვეტა, უდღეურის დაბადება და აბორტი. ამ პროცესის ანალიზი გვარწმუნებს გარკვეულ კანონზომიერებაში, როგორც მოქმედებს ორგანული ბუნება, როდესაც ქმნის რაიმე ახალ მოვლენას მსოფლიოში, იქნება ეს მოვლენა ბიოლოგიური თუ ადამიანის ფანტაზიის ნაყოფი.
ერთი სიტყვით, სცენიური ცოცხალი არსების (ანუ როლის) წარმოშობა ბუნებრივი აქტია მსახიობის ბუნების ორგანული შემოქმედებისა.
რარიგ სცდებიან, ვისაც არ ესმის ეს ჭეშმარიტება, ვინც არ ენდობა შემოქმედებით ბუნებას. რა საჭიროა საკუთარი კანონების გამოგონება, როდესაც ისინი უკვე არსებობენ, როდესაც ისინი თვით ბუნების მიერ არიან შექმნილი ერთხელ და სამუდამოდ მისი კანონები სავალდებულოა სცენის ყველა შემოქმედისათვის

უკლებლივ და, ვაი მათ, ვინც ამ კანონებს არღვევს. ასეთი მსახიობები მოძალადენი შეიქმნებიან, არა შემოქმედნი, არამედ ფალსიფიკატორები, თაღლითები, მიმბაძველები.
აი მას შემდეგ, როდესაც თქვენ მთელი სიღრმით შეისწავლით, მთლიანად ჩასწვდებით ამ კანონთა შემოქმედებით ბუნებას და მიეჩვევით თავისუფალ მორჩილებას მათდამი არამც თუ ცხოვრებაში, არამედ სცენაზეც, მხოლოდ მაშინ სთქვით, ვისაც რა მოგეპრიანებათ, მაგრამ, რასაკვირველია, ერთი უდავო პირობით – თავისი ორგანული ბუნების უნაკლოდ ყველა შემოქმედებითი კანონის სასტიკად დაცვით.
ვფიქრობ, ჯერ არ დაბადებულა ისეთი გენიოსი, ისეთი შესანიშნავი ტექნიკოსი, რომელიც ჩვენი ბუნების ფუძეებზე დაყრდნობით შესძლებდა შეესრულებინა ბევრი ბუნების საწინააღმდეგო, გამოგონებული, ახალ მოდის, მორიგი ახალი რამ და „იზმები“.
– უკაცრავად, მაგრამ ჩანს, თქვენ ხელოვნებაში უარჰყოფთ ახალს?
– პირიქით, ვფიქრობ, ადამიანის ცხოვრება იმდენად დახვეწილია, რთული და მრავალმხრივი, რომ მთლიანად ასასახავად მას ჯერ კიდევ ბევრი ახალი, ჯერ კიდევ შეუცნობელი „იზმები“ სჭირია. მაგრამ, ამასთან ერთად, სინანულით ვადასტურებ: ჩვენი ტექნიკა სუსტია და პრიმიტიული და ახლო მომავალში ჩვენ ვერ შევძლებთ გავატაროთ ცხოვრებაში სერიოზულ, ნოვატორთა მრავალი საინტერესო და სამართლიანი მოთხოვნილებები, უკანასკნელნი დიდ შეცდომას სჩადიან: მათ ავიწყდებათ, რომ იდეასა, პრინციპსა და ახალ საფუძველს შორის, როგორი სწორიც არ უნდა იყოს ის, და მის განხორციელებას შორის–დიდი მანძილია. ამ მანძილის შესამოკლებლად საჭიროა დიდი ხნის მუშაობა, ჩვენი ხელოვნების ტექნიკის უაღრესი გაუმჯობესება, რადგან ის ჯერ კიდევ პირველყოფილ მდგომარეობაშია.
მანამდე, სანამ ჩვენი ფსიქოტექნიკა ჯერ კიდევ სრულყოფილი არ არის, ყველაზე მეტად გეშინოდეთ და ძალას ნუ დაატანთ თქვენს შემოქმედებით ორგანულ ბუნებას და მის ბუნებრივ ურღვევ კანონებს.
როგორც ხედავთ, ჩვენს ხელოვნებაში ყველაფერი გადაჭრით მოითხოვს, რომ თითოეულმა მოსწავლემ, ვისაც კი მსახიობად გახდომა უნდა, პირველ რიგში დეტალურად, არა უბრალოდ თეორიულად, არამედ, პრაქტიკულადაც დაწვრილებით შეისწავლოს ორგანული ბუნების შემოქმედებითი კანონები. ის ვალდებულია აგრეთვე პრაქტიკულად დაეუფლოს ჩვენი ფსიქოტექნიკის ყველა ხერხებს. უამისოდ არვის აქვს სცენაზე შესვლის უფლება, თორემ ჩვენს ხელოვნებაში გაჩნდებიან არა ნამდვილი ოსტატები. არამედ მოყვარულები და ქარაფშუტები, ასეთი მუშაკების ხელში კი ჩვენი თეატრები ვერ შესძლებენ ზრდასა და აყვავებას. პირიქით, ისინი განწირული იქნებიან დაღუპვისათვის.

* * *

გაკვეთილის დასასრული გამოთხოვებას დასჭირდა, რადგან დღეს „სისტემის“ უკანასკნელი გაკვეთილია მიმდინარე სასწავლო სეზონში.
მოსწავლეებისადმი თავისი მიმართვა ასე დააბოლოვა არკადი ნიკოლოზის-ძემ:
– ახლა თქვენ გაქვთ ფსიქოტექნიკა. მისი დახმარებით შეგიძლიათ გამოიწვიოთ განცდები. ახლა თქხენ იცით გრძნობის წარმოშობა, რომელსაც ხორცს შეასხამთ.
მაგრამ იმისათვის, რომ გარეგნულად გამოამჟღავნოთ ფაქიზი და ხშირად ქვეცნობიერებითი ცხოვრება ჩვენი ორგანული ბუნებისა საჭიროა ფლობდეთ განსაკუთრებით გულისხმიერ და ჩინებულად დამუშავებულ ხმასა და სხეულის

აპარატს. საჭიროა, დიდი ალღოთი და უშუალობით თვალის დახამხამებაზე და სიზუსტით გადასცემდეთ უწმინდეს, თითქმის შეუმჩნეველ შინაგან განცდებს.
სხვანაირად რომ ვთქვათ: მსახიობის სხეულის ცხოვრების დამოკიდებულება სცენაზე მის სულიერ ცხოვრებასთან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ხელოვნების ჩვენს მიმდინარეობაში. აი რატომ არის, რომ ჩვენი მიმდინარეობის მსახიობმა, ვიდრე ხელოვნების სხვა მიმდევრობაში, ბევრად მეტად უნდა იზრუნოს არამც თუ მხოლოდ შინაგან აპარატზე, რომელიც განცდის პროცესს ჰქმნის, აგრეთვე გარეგანზეც, სხეულის აპარატზე, რომელიც სისწორით გადასცემს გრძნობის შემოქმედებითი მუშაობის შედეგებს – ხორცშესხმის გარეგან სახეს. ამ მუშაობაზეც დიდ გავლენას ახდენს ჩვენი ორგანული ბუნება და მისი ქვეცნობიერება და ამ მხრივ – ხორცშესხმის მხრივ - ვერ შეედრება მას ვერავითრი ხელოვანი მსახიობის ტექნიკა, თუმცა უკანასკნელი დიდი სიამაყით პრეტენზიას აცხადებს თავის უპირატესობაზე.
ხორცშესხმის პროცესი ბუნებრივად ისმება ახლა მორიგ საკითხად, მომავალი წლის მეტი ნაწილი მას მიეძღვნება.
ეს კიდევ ცოტაა. თქვენ კიდევ ცოტა რამ მოიმარაგეთ მომავალი „მუშაობისათვის როლზე“: თქვენ შეისწავლეთ შინაგანი თვითშეგრძნობის შექმნა, რომლითაც შეიძლება ამ პროცესისადმი მიდგომა. ესეც დიდი რამ არის მომავლისთვის, რომლითაც ჩვენ ფართოდ ვისარგებლებთ თავის დროზე, როდესაც შევუდგებით „როლზე მუშაობის“ შესწავლას.
ეხლა კი, ნახვამდის! დაისვენეთ, რამდენიმე თვის შემდეგ კვლავ შევიკრიბებით ერთად, რომ განვაგრძოთ შესწავლა „თავის თავზე მუშაობისა“ და კერძოდ – ხორცშესხმის პროცესისა.

* * *

ბედნიერი ვარ, ფრთები გამომესხა, ბოლომდე შევიცან, საქმით, პრაქტიკულად მნიშვნელობა სიტყვებისა.
„მსახიობის ცნობიერებით ფსიქოტექნიკის მეშვეობით - ორგანული ბუნების ქვეცნობიერებითი შემოქმედება!!“
ჩემთვის ეს ახლა ნიშნავს: შენი ცხოვრების წლები მოანდომე ფსიქოტექნიკის გამომუშავებას და შეისწავლი ნიადაგის შექმნას შთაგონებისათვის. მაშინ ის თვითონ გესტუმრება შენ.
რა დიდებული პერსპექტივაა! რა დიდი ბედნიერებაა! იცი რისთვისაც ცხოვრობ, რისთვისაც მუშაობ!
ასე შევიგრძნობდი და ვფიქრობდი ჩემთვის, შარფს ვიხვევდი ყელზე ტალანში.
უცებ, როგორც ამას წინათ, საიდანღაც თავზე წამომადგა არკადი ნიკოლოზის-ძე. ოღონდ ახლა „მუჯლუგუნი არ წაუკრავს გვერდში, პირიქით, მე ვეცი მას და გადავკოცნე მაგრად. განცვიფრებული იყო და შემეკითხა ჩემი ამგვარი აღფრთოვანების მიზეზს.
– თქვენ მაიძულებთ შემეცნო, - მივმართე არკადი ნიკოლოზის- ძეს – რომ ჩვენი ხელოვნების საიდუმლოება მდგომარეობს ორგანული ბუნების კანონების ზუსტად დაცვაში და სიტყვას გაძლევთ ყველაფერში დავემორჩილო მათ, რადგან მხოლოდ მათ შეუძლიათ შემოქმედებისა და ხელოვნებისაკენ მიმავალი სწორი გზის ჩვენება. სიტყვას გაძლევთ გამოვიმუშავო ჩემში ფსიქოტექნიკა და მივაღწიო იმას ჩემი მოთმინებით, სისტემატური და დაუღალავი მუშაობით! ერთი სიტყვით, არაფერს დავიშურებ, რომ ვისწავლო ნიადაგის მომზადება ქვეცნობიერებისათვის, ოღონდ კი

შთაგონება მომევლინებოდეს!

არკადი ნიკოლოზის-ძე განცვიფრებული იყო ასეთი აფეთქებით. გამიყვანა გვერდზე, ხელი დამიჭირა, დიდხანს ეჭირა ის და მითხრა: – სასიამოვნოა ყველა ეგ, მაგრამ მაშინებს თქვენი აღთქმის მოსმენა.

– რატომ, რატომ გაშინებთ? – შევფიქრიანდი.

– ძლიერ ბევრჯერ გამცრუებია იმედები. დიდი ხანია ვმუშაობ თეატრში, მრავალ ასეულ მოსწავლეს გაუვლია ჩემს ხელში, მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე შემიძლია ჩავთვალო ჩემს მიმდევრად, რომელთაც შეიგნეს იმის შინაარსი, რასაც ჩემი სიცოცხლე შევწირე.

– მერე რატომ ასე ცოტამ?

– იმიტომ, რომ ბევრს არ მოეპოვება ნებისყოფა და სიმამაცე, რომ ბოლომდე მიჰყვეს ჭეშმარიტ ხელოვნებას. სისტემის მხოლოდ ცოდნა არ კმარა. უნდა შეგეძლოს მოხმარებაც. ამისათვის საჭიროა ყოველდღიური, მუდმივი ვარჯიში, წრთვნა მთელი არტისტული კარიერის განმავლობაში.

მომღერლებისთვის საჭიროა ვოკალიზმები, მოცეკვავეებისათვის-ევზერსისი, სოლო სცენის მსახიობებისათვის – ტრენინგი და წრთვნა „სისტემის“ მიხედვით. კარგად მოისურვეთ, ჩაატარეთ ცხოვრებაში ამგვარი მუშაობა, შეიცანით საკუთარი ბუნება, მიაჩვიეთ იგი დისციპლინას და თუ ნიჭი აღმოგაჩნდებათ, დიდი მსახიობი შეიქმნებით.