

წიგნი

ნავიღეთ თეატრში



უმულო კავშირშია სათეატრო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებთან.

რემარკის ამოკითხვის დროს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სცენის ხელოვნის ინდივიდუალობას. ყველაზე სადა, უბრალო და უმოკლესი რემარკაც — „შემოვიდა“, „გავიდა“ ცვლის ვითარებას, ძალთა თანაფარდობას. ცვლის ზოგჯერ რადიკალურადაც კი. რემარკა და რეპლიკა ერთმანეთს განაპირობებს და მათი გათიშვა ან გამოცალკეება არ შეიძლება.

რემარკა მრავალი სახისა და დანიშნულებისაა, მაგრამ, უთუოდ ადამიანთან დაკავშირებული. ეს კავშირი ზოგჯერ უბრალოა, ზოგჯერ — ძალიან რთული. ზოგ ავტორთან რემარკა ისეთ რასმე მიგვანიშნებს, რომ თავისი მნიშვნელობით დიალოგსაც კი არ ჩამოუყარდება. ყოველ ავტორს ინდივიდუალური აქვს არა მარტო ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურა და სტილისტიკა, არამედ, რემარკის ბუნებაც. მოქმედ პირთა სათქმელ ტექსტში შეჭრილი ეს დრამატურგიული „ოაზისები“ ერთობ მრავალფეროვანია. გ. ერისთავი, მაგალითად, გარემოსაც აღწერდა რემარკაში — „ოთახი გაუღესავი, ფანჯარა, რომელიმე ქალაღ გაკრული. ცალ გვერდზედ დგას დიდი ტახტი“ („გაყრა“) — და პერსონაჟის სცენური ქმედების ნახატსაც სთავაზობს მსახიობს. მაგალითად: (ივანეს წყეპლა ხელში უჭირავს; შემოვა, გააკეთებს ანტრამას, პირუეტს; ცალფეხით შემოტრიალდება. მერე მივა ანდუყაფართან; ისინი განცვიფრებით უყურებენ).

ი ვ ა ნ ე — ფული რომ დაგჭირდებათ, უნდა ეხვეწნეთ კაკოვო ნიბუდ მიკირტუმ გასპარიჩსა!

(ამ დროს ისმის მეორე ოთახიდან პავლეს ხმა).

დ. კლდიაშვილი კი მოკლედ იტყვის მოქმედების ადგილის შესახებ: „უბრალოდ მორთული ოთახი მართას სახლში“. თვით პიესის ტექსტში კი ასეთ რემარკებს ამოვიკითხავთ: „მოკლე სიჩუმის შემდეგ,“ „ამოიხვნეშავს“, „ეცინება“, „ნატალია ვითომდა ყურს არ უგდებს, ფანჯარაში იყურება“, „გადახედავს“, „წყრომით გადახედავს“, „ითლის და ილუკმება“, „ლიმილით“, „ლიმილით და ეშმაკობით“ და ა. შ. („დარისპანის გასაჭირი“).

რემარკა განუყოფელია ავტორისეული წერის მანერისაგან, ნაწარმოების აგების მისეული პრინციპებისგან: როგორ აღმოცენდება პიესაში მონოლოგი თუ დიალოგი, რა გზას ირჩევს ეს ავტორი გმირთა ცხოვრების წარმოსაჩინებლად — პაექრობას, სასამართლო პროცესს, სახალხო ზეიმს, სახუმარო გათამაშებას... ამის მიხედვით, რემარკის სტრუქტურაც და მასზე დაკისრებული ხატოვანი ტვირთიც განსხვავებულია. ამ მხრივ განსაკუთრებით დამუშავებული და შესწავლილია ჩეხოვის დრამატურგია. ალბათ, იმიტომ, რომ თვითონ ა. ჩეხოვი განსაკუთრებულ ფუნქციას აკისრებდა რემარკას.

მისი საშუალებით ბევრი რამის ამოხსნა შესაძლებელი. კ. სტანისლავსკის მოგონებიდან ვიცით, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თვითონ ა. ჩეხოვი საკუთარ რემარკას. ერთხელ თურმე პროვინციაში დადგმულ „ძია ვანოში“ ძია ვანოს შემსრულებელი მსახიობი სცენაზე ულამაზოდ, უგემოვნოდ ჩაცმული გამოსულა. ამას აღუშფოთებია დრამატურგი, რომელსაც შემდეგი სიტყვებით მიუმართავს მსახიობისათვის:

— ასე არ შეიძლება. მე ხომ მიწერია: ის ატარებს მშვენიერ ყელსახვევს. მშვენიერს! გაიგეთ, რომ მემამულეები ჩვენზე უკეთ იცვამენ.

საქმე ყელსახვევში არ იყო, საქმე პიესის უმთავრეს იდეაში იყო: უნიჭიერეს ასტროვსა და პოეტურად ნაზ ძია ვანოს სული ეხუთებათ მიყრუებულ სოფელში, გონებაჩლუნგი პროფესორი სერებრიაკოვი კი ნეტარებს პეტერბურგში და სხვა მის მსგავს ადამიანებთან ერთად მართავს რუსეთს. აი ყელსახვევის შესახებ რემარკის ფარული აზრი.¹

ძალიან საინტერესოდ აქვს ამოხსნილი ჩეხოვის „სამი დის“ ერთი რემარკა ნ. ბერკოვსკის:

პირველი მოქმედება. მაშას არ სურს დებთან დარჩენა, ვინაიდან არაა გუნებაზე. ამ დროს პროზოროვების ოჯახში მათთან გასაცნობად მოდის ამ ქალაქში ახალჩამოსული პოლკოვნიკი ვერშინინი. რემარკაში აღნიშნულია, რომ მაშა იხდის შლაპას, ვინაიდან გადაწყვიტა ისაუბროს შინაურებთან. მაშა იხდის შლაპას — ესაა ქვეტექსტი, რომლის ზემოთაც არაა ტექსტი, არაა სიტყვები, მაგრამ ამ უსიტყვო ქცევაშია პირველი ნიშანი მაშას ინტერესისა ვერშინინისადმი. ვერშინინის მოსვლის გამო შეცვალა მან თავისი გადაწყვეტილება — წასულიყო. როგორც პაუზაში, ისე აქაც საჩინო ხდება პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა, სიტყვები საჭირო არაა, ისედაც ნათელია — ამ ქალის სულში მოხდა რაღაც მნიშვნელოვანი, მაგრამ გამოიხატა იგი ხელის უბრალე მოძრაობით.²

ბ. ბრეჰტის პიესა „გალილეის ცხოვრება“ მთავრდება რემარკით, რომლის მიხედვითაც პროსცენიუმზე მყოფი გალილეი უაზროდ, ხარბად ნთქავს ბატის ხორცს. ნათელია — იქ, სადაც ბრძოლაზე ამბობენ უარს, მიდიან კომპრომისზე — ხორცი სძლევეს სულს. ასე შეიძინა რემარკაში მითითებულმა უსიტყვო ქცევამ პიროვნების სულიერი დაცემის ხატის ფუნქცია.

¹ К. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1953, стр. 128.

² Н. Берковский. Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 171.

როგორც უნდა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან რემარკის ფუნქცია და მისი აგებულება, ყველა შემთხვევაში ის არ სცილდება მხატვრული ტექსტის საზღვრებს. რემარკა პიესის ორგანული ნაწილია, დაკავშირებულია პერსონაჟის ცხოვრების მნიშვნელოვან მომენტთან და ამ თვალსაზრისით არ ჩამოუვარდება დიალოგს. პირიქით, ის ორგანულადაა დაკავშირებული არა მარტო წინამდებარე და მომდევნო ტექსტთან, არამედ იმასთანაც, რაც პერსონაჟთა ცხოვრების უფრო შორეულ მომენტებში მოხდება.

სცენური ნაწარმოების საფუძველი ლიტერატურაა. ეს ლიტერატურა თავის მხრივ, უთუოდ ითვალისწინებს სცენას. ბუნებრივია, რომ ცვლილებები, რომლებიც დროთა მანძილზე ხდება სასცენო ხელოვნებაში წმინდა სადადგმო პრინციპების თვალსაზრისითაც კი, გარკვეულწილად, თვით დრამატულ ლიტერატურაში მომხდარ ცვლილებებთანაა დაკავშირებული. მკვლევართა აზრით, სწორედ იბსენის, ჰაუპტმანის, ჩეხოვის, გორკისა და სხვა დრამატურგთა რემარკებშია დამკვიდრებული ის სადადგმო და სამემსრულებლო სტილი, რომელიც შემდგომ დამკვიდრდა თანამედროვე სცენაზე.

ზოგჯერ ერთ რემარკას შეუძლია აგრძნობინოს სცენის ხელოვანს პიესის დადგმისა და მსახიობური შესრულების თავისებურება. რემარკა ხომ ის ერთადერთი ხერხია, რომლითაც ავტორი პირდაპირ შემოდის პიესაში. ამიტომ არ შეიძლება მასში არ იყოს შესაბამისი ემოციურობა, ხატოვანება, სინამდვილის ხედვის ავტორისეული პრიზმა. ამიტომაც ხან უძუნწესია იგი, როგორც შექსპირთან, ხან ისეთი ვრცელი, როგორც ეს გორკის ახასიათებს და რომელსაც მხატვარი ვ. ა. სიმოვი სიტყვიერ მკაცრებს უწოდებდა. როგორც უნდა იყოს, მთავარია არა რემარკის ზუსტად შესრულება. არამედ იმის ამოხსნა, რამაც სწორედ ასეთი ბუნების რემარკა შექმნა.

პიესის მოქმედი პირი აქტიურია. მისთვის ამაღლევბელი სურვილებითაა იგი ჩართული მიმდინარე ამბავში. ეს იმიტომ, რომ დრამატული ვითარება, რომელშიც აყენებს მას ავტორი, დაუყოვნებლივ გამოხმაურებას მოითხოვს. ასეთ მდგომარეობაში მყოფი, ცხადია, ყველა სიტყვას ვერ აწონ-დაწონის. ესაა იმის მიზეზი, რომ დრამატურგიული სიტყვა ცოცხალია, სხარტი, მოულოდნელი — მის წარმოთქმელს ხომ სურს ზეგავლენა მოახდინოს იმაზე, ვისაც ელაპარაკება! ყველა ხომ იმას ცდილობს, რომ არსებული ვითარება საკუთარი სურვილის შესატყვისად წარმართოს! ამიტომ სიტყვაც აქტიურია და ბუნებრივი იმისათვის, ვინც მას წარმოთქვამს — ყოველი ადამიანი საკუთარი გრძნობა-გონების კარნახით ლაპარაკობს!

თუ დრამატურგს შეუძლია ასე ბუნებრივად ალაპარაკოს პიესის პერსონაჟი. მაშინ სიტყვა იტევს ყველაფერს — პიროვნებასაც, გარემოსაც, დროსაც. რეჟისორი ა. დიკი წერს: „გორკი სიტყვისაკენ მოემართება ადამიანის ხასიათის, მისი აზრებისა და გრძნობების სამყაროს გამოვლის გზით. ამიტომაც მსახიობი, რომელიც გორკის ტექსტს შეისწავლის, ძალიან მალე მივა სიტყვიდან მისი გმირის ხასიათამდე, ბიოგრაფიამდე, მსოფლმხედველობამდე, ჩაწვდება ეპოქას, რომელშიც ეს გმირი ცხოვრობს. ყოველივე ეს ჩაქსოვილია სიტყვაში და ეძლევა მსახიობს როგორც მოცემულობა გორკის პიესის ტექსტში.“

თუ მსახიობი შეძლებს ამოიცნოს ავტორის სიტყვაში ჩაქსოვილი შინაარსის სიმდიდრე და სიღრმე, თუ ის დაეუფლება იმ ადამიანის ხასიათს. რომელსაც ეკუთვნის ეს სიტყვები პიესაში, დადგება წუთი, როდესაც მას აუცილებლად მოუხდება წარმოთქვას სწორედ ის სიტყვა, ვინაიდან ის გამოხატავს ყველაზე მეტად მისი გმირის შინაგან სურვილს ამ კონკრეტული ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ვითარებაში“.¹

ყველა პიესაში ადამიანები ცხოვრობენ. მაშასადამე, რაღაც ხდება. ეს ხდომილობა საინტერესო უნდა იყოს, მისი განვითარება — მოულოდნელობებით შეფერადებული. ამბის ასეთი მდინარება წარმოტაცია და ემოციური.

ხდომილობა შეიძლება იყოს ჩვეულებრივიც და არაჩვეულებრივიც. ოღონდ. მათი თანმიმდევრობა აუცილებლად უნდა მოიცავდეს მიზეზ-შედეგებს. უნდა არსებობდეს მიზეზი, რომელსაც აქვს ძალა გმირთა ცხოვრების მდინარება შეცვალოს. თუ ეს მიზეზი მართალია ცხოვრებისეულად (იმით, რომ ამგვარი რამ არსებობს, ან იმით, რომ შეიძლება არსებობდეს), მაშინ უჩვეულოც აღარ გეჩვენება დაუჭერებლად.

ყოველ პიესაში მოვლენების თანმიმდევრობა და მათი განვითარების ტეხილი ინდივიდუალურია — თავისებურად იწყება, თავისებურად იშლება და თავისებურად დასრულდება. მაგრამ ერთიდან მეორეში გადასვლა აუცილებლობით უნდა იყოს გამოწვეული, დინამიკურიც უნდა იყოს. დინამიკა აღმოცენდება იმ შემთხვევაში, თუ მომდევნო მოვლენა წინა მოვლენაზე უფრო ძლიერია. ძლიერი არ ნიშნავს რაიმე სტიქიურსა და უჩვეულოს. შეიძლება ეს იყოს ექვი, გაურკვევლობა, ის, რაც ამ შემთხვევაში „ზამბარა“ და ამოძრავებს პიროვნებას. ზოგჯერ ეს „ზამბარა“ ძალიან ღრმადაა მიმალული და ძნელად მისაგნებია. მაგალითად, რა ამოძრავებს იაგოს?

¹ А. Дик и й. Статьи, переписка, воспоминания. М., ВТО, 1967, стр. 211.

ყველა პიესაში არსებობს მოვლენათა გარკვეული რიგი. იბადება კითხვა — რატომ იწყება პიესა ასე? რატომ იწყება „ოტელო“ იმ მომენტიდან, როდესაც დეზდემონა სახლიდან გაიქცა ოტელოსთან ერთად და ეს ამბავი როდერიგომ შეიტყო?

ნებისმიერ მაღალმხატვრულ პიესაზე დაკვირვება ნათელყოფს, რომ რაღაც უნდა იყოს უკვე მომხდარი პიესის დაწყებამდე, რაც შემდეგ მთელ პიესას გაჰყვება ხოლმე, როგორც მამოძრავებელი ძალა. თეატრის პრაქტიკოსებმა იციან ამის განსაზღვრა, რეჟისორის პროფესია მოითხოვს მოვლენათა დინამიკური მიმდინარეობის მთლიანი სურათის შექმნას, მაშასადამე, მისი წარმმართველი ძალის განსაზღვრასაც. ა. პოპოვი პირდაპირ წერს ამის შესახებ:

„...პიესა მხოლოდ გაგრძელებაა უკვე მომხდარი ცხოვრებისეული მოვლენებისა. პიესის დინება შედეგია იმ ბიძგისა, რომელიც პიესის დაწყებამდე მომხდარი ამბითაა გამოწვეული. ამიტომაც კონფლიქტის, ხასიათთა, ადამიანთა ბედ-იღბლის აღმოცენების მიზეზებს პიესის მიღმა უნდა ვეძებდეთ“.¹

მოვლენათა რიგში ყველა მოვლენა წინამდებარესთანაც უნდა იყოს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირში და მომდევნოსთანაც, მაგრამ ყველა მოვლენა არ შეიძლება იყოს ერთი მნიშვნელობისა. მათ შორის მთავარია ის მოვლენა, რომელიც ისრუტავს დანარჩენს და წარმართავს, განაპირობებს პერსონაჟთა ცხოვრებას. მაგალითად, ლირის გამოუსწორებელი შეცდომა, როდესაც მან ირწმუნა უფროსი ქალიშვილების სიყალბე, კორდელიას სიყვარული კი უარყო.

ნებისმიერი ხდომილობა შეიძლება მოვლენად იქცეს, თუკი ის რამეს შეცვლის ადამიანთა ცხოვრებაში. თუ არაფერი შეიცვალა, სიუჟეტი არ ამოძრავდება და ცხოვრების ამბავს წინ ვერ წააგდებს. მაშასადამე, ვერც მოქმედ პირთა ხასიათები გამოანათებს ახალი კუთხით, ვერც კონფლიქტი წაიწვეს წინ.

ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა სცენაზე არ ხდება. დეზდემონა მაყურებელთა თვალწინ არ გაპარულა სახლიდან, დახრჩობით კი დეზდემონას სცენაზე დაახრჩობენ. ასე, რომ მოვლენა სცენაზეც შეიძლება მოხდეს და სცენის მიღმაც. იქაც და აქაც არიან ადამიანები, რომლებიც გარკვეულ ვითარებაში გარკვეულად იქცევიან.

მოვლენა ეპოქის ნიშნებსაც ატარებს — ხომ არსებობს მოვლენები, რომლებიც ჩვენ დროში ვერ მოხდება. ასე, რომ პიესის მოვლენებიც მუდამ

¹ А. Попов, Спектакль и режиссер. М., ВТО, 1972, стр. 19.

გარკვეულ ეპოქას, გარკვეულ დროს ეკუთვნის. ამიტომ ძველი პიესის ყოველი ახალი დადგმა ფაქტებისა და მოვლენების ახლებურ შეფასებას ნიშნავს. პიესის ყველა მოვლენას განსხვავებულად აფასებს სხვადასხვა რეჟისორი. ყველა თავისებურად ეძებს ამ მოვლენათა აღმოცენების მიზეზებსა და მამოძრავებელ ძალებს. მით უფრო, რომ ყოველი ავტორი თავისებურად აღწევს ამას. როდესაც ავტორის ინდივიდუალობის განსაზღვრას ვცდილობთ, ისიც უნდა გავარკვიოთ, თუ რა სახის მოვლენები იზიდავს მას. ამ თვალსაზრისით ყველაზე ხილული და ხელშესახებია პიესის ფაბულა. ფარული შინაარსი მის მიღმა მიმალული და ამოხსნა-ამოცნობას საჭიროებს. ამის შესახებ ა. ოსტროვსკი წერდა: „დრამატული მწერლისათვის მთავარია უჩვენოს რომელი ფსიქოლოგიური მონაცემის საფუძველზე აღმოცენდა ესა თუ ის მოვლენა და რატომ წარიმართა სწორედ ასე და არა სხვაგვარად“.¹

ძალიან საინტერესო მაგალითი მოპყავს რეჟისორ ა. ეფროსს იმისა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი შეიძლება იყოს შინაგანი მოვლენა, როდესაც ადამიანის სულში მოხდა რაღაც და ამ რაღაცამ ბევრი რამ შეცვალა სხვა მოქმედ პირთა ცხოვრებაშიც. სანიმუშოდ იხსენებს ი. ტურგენევის პიესას „ერთი თვე სოფლად“: „დღეს ნატალია პეტროვნა აღვისილია ახალი, შეგნებული გადაწყვეტილებით. საქმე ისაა, რომ მან გადაწყვიტა განაცხადოს თავისი გრძნობის შესახებ. როგორც ჩანს, ძნელია საკუთარი საიდუმლო მარტომ ატარო. და აი, მან გადაწყვიტა თქვას ყველაფერი, რაც მას ემართება.“

განა თავისთავად ეს არაა ახალი?

განა თავისთავად ეს არ განსხვავდება მისი ადრინდელი საიდუმლო, ფარული და უცნაური ქცევისაგან?

და განა ეს გადაწყვეტილება არ მოითხოვს რაიმე, შესაძლოა სრულიად ახალ ადამიანურ სვლას?“²

დრამა მოითხოვს განსხვავებული სურვილებით შეპყრობილი ადამიანების ღრმა განცდების ენერგიულ ამოძრავებას. ბუნებრივია, რომ ეს ადამიანები ჭრთმანეთს შეეჯახებიან. მათი მოქმედების ლოგიკიდან აღმოცენდება კონფლიქტი.

ნებისმიერი დრამატურგიული კონფლიქტისათვის რეალურ ცხოვრებაში უნდა არსებობდეს მისი წარმოშობი გარემო. ის განაპირობებს კონფ-

¹ А. Островский. О театре. М., «Искусство», 1947, стр. 165.

² А. Эфрос. Профессия: режиссер. М., «Искусство», 1979, стр. 227.

ლიქტში გამოვლენილ წინააღმდეგობათა ბუნებას, დამარწმუნებელს ხდის მას. ასეთი სიმართლე იმიტომაცა აუცილებელი, რომ კონფლიქტი პიესის სულია და სიუჟეტის, ფაბულის სტრუქტურის, ხისიათების გამოვლენების მამოძრავებელი ძალა. მაგრამ ასეთია ის მხოლოდ მაშინ, თუ არაა გამოვონილი, თუ აღმოცენებულია იმ რეალურ წინააღმდეგობაში, რომელიც ცხოვრებაში ნამდვილად არსებობს. ასეთ შემთხვევაში დრამატულ კონფლიქტში ყველაზე აშკარად ჩანს ის ტენდენციები, რომლებიც დამახასიათებელია ეპოქისა და დრამატურგისთვისაც.

კონფლიქტი უნდა ისრუტავდეს ყველა მოქმედი პირის შინაგან მამოძრავებელ სტიმულებს, მათ ქმედებათა თანმიმდევრობას. ყველა გმირი თავისებურად, თავის დროზე, მაგრამ უთუოდ უნდა მოექცეს პიესის უმთავრეს მდინარებაში. მდინარება სულ არ ნიშნავს სწორხაზოვნობას ან მხოლოდ აღმავალ ხაზს. პირიქით, ჩვეულებრივ, პრობლემა ნაჩვენებია როგორც რთული, არაპირდაპირი, მოულოდნელი ზიგზაგებით მიმდინარე გზა, რომელსაც მოქმედი პირები გაივლიან. ამ გზაზე თანდათან იცვლება მათი დამოკიდებულებები მოვლენებისა და ერთმანეთის მიმართ, ვლინდება მათი ხასიათები, ადამიანური შინაბუნება. ცვალებადობის ეს პროცესი განაპირობებს ნაწარმოების დასასრულს. მაშასადამე, დედააზრსაც გამოკვეთს. სწორედ ამ გზის თავისებურების, მიმდინარე პროცესებისა და დასასრულის გათვალისწინებით ხდება ხოლმე პიესის ყოველი მოვლენის საჭიროებისა და მნიშვნელობის დადგენა. შეფასების უმთავრესი კრიტერიუმი მაინც ძირითადი კონფლიქტია, ვინაიდან სწორედ ის მოიცავს ნაწარმოების იდეას. შეიძლება ეს იყოს კონფლიქტი პიროვნებასა და მისი დროის საზოგადოებას შორის (ჩაკვი და მისი დროის საზოგადოება), ისტორიულ ძალთა შორის (შექსპირის „იულიუს კეისარი“), შეიძლება ერთ ადამიანში ორი საწყისი ებრძოდეს ერთმანეთს („სამანიშვილის დედინაცვალი“)... ვარიანტები უსასრულოა. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ბრძოლა, უპირატესად, სიტყვის საშუალებით მიმდინარეობს — მონოლოგებსა და დიალოგებში.

მონოლოგი საკუთარ თავთან საუბარია. ეს საუბარი მუდამ აქტიური აზროვნების შედეგია — რაღაცამ უნდა აიძულოს კაცი, რომ მან საკუთარ თავს დაუწყოს საუბარი. ეს ხდება მაშინ, როდესაც მის სულში წინააღმდეგობა აღმოცენდება, როდესაც რაღაც მნიშვნელოვანია გასააზრებელი და გადასაწყვეტი. თუ საკითხი გადაწყვეტას მოითხოვს, მონოლოგიც საპირისპირო აზრთა თანმიმდევრობა კი არა, აზრთა ჭიდილია — „ყოფნა, არყოფნა...“ მიღებული გადაწყვეტილების შესასრულებლად საჭი-

როა ამოქმედება, სინამდვილეში ჩარევა; ამიტომ მონოლოგიც იბადება იქ, სადაც მომწიფებულმა საკითხმა უთუოდ უნდა ამოხეტქოს სიტყვით ან საქციელით. ამაშია მონოლოგის ძალა. ის ავლენს პერსონაჟის სურვილს — გადაწყვეტოს რაღაც მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი. ამაშია მისი დრამატურგიული ბუნება.

დრამატურგიული სიტყვა მეორე ადამიანზე აქტიური ზემოქმედების საშუალებაა. ამიტომ ის თხრობა კი არა, საუბარია, „სიტყვაა სივრცეში“, როგორც ამბობენ გერმანელი ექსპრესიონისტები, „დაკუწვილი ლაპარაკი“, როგორც ძველად უწოდებდნენ დიალოგს ქართული თეატრის მოღვაწეები.

ადამიანი ცხოვრებაშიც და სცენაზეც ლაპარაკობს, ან ღუმს. მაგრამ მღუმარება განა უსიტყვაო? უბრალოდ, სიტყვები არ წარმოითქმის მანამ, სანამ მათი წარმოთქმის აუცილებლობა არ აღმოცენდება. მაშინ ადამიანი ამბობს სიტყვას. განა ეს სიტყვა სიცარიელიდან აღმოცენდება? არა. ის აღმოცენდება იმ მღუმარებიდან, რომელიც წინ უძღოდა მას, ლოგიკურად ამზადებდა მისი ხმოვანი დაბადების აუცილებლობას.

დიალოგი შეიძლება დიდი იყოს, ხანგრძლივ მიმდინარე; შეიძლება რამდენიმე რეპლიკისგან შედგებოდეს. საქმე მოცულობა არაა. მთავარია, რას სიტყვის იგი, წარმოთქმულ სიტყვათა საშუალებით რა შინაარსი ვლინდება. დრამატურგი მწერლის ნაწარმოებში ამგვარი დიალოგი არსებობს. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა დიალოგი ნ. დუმბაძის რომანიდან „მზიანი ღამე“. თავი პირველი. თემურისა და გადასახლებიდან დაბრუნებული დედის პირველი შეხვედრა. რომანში ამ ეპიზოდს ნახევარი გვერდი აქვს დათმობილი. ინსცენირებაში მხოლოდ ოთხი სიტყვა:

- გამარჯობა, თემურ.
- გამარჯობათ, ქალბატონო.

ეს ოთხი სიტყვა სავსებით საკმარისია იმისათვის, რომ აღმოცენდეს ადამიანთა შორის უახლოესი კავშირის დარღვევის ხატი, რომელმაც უნდა შეგადრწუნოს — შვილმა დედა ვერ იცნო!

პიესის პერსონაჟის სიტყვა მხოლოდ მაშინაა ცოცხალი, თუ ერთი მათგანი მეორის მიზეზია, ან შედეგი. მხოლოდ ასეთი მიზეზობრივი კავშირები ქმნიან ადამიანთა ურთიერთობის იმ რთულსა და უჩვეულო ქსოვილს, რომელიც იმ სიტყვებისგან იქსოვება, ამ ადამიანს ახლა რომ ესაჭიროება, როგორც აუცილებლობა. ამიტომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხელახლა დაისმის ხოლმე კითხვათა ასეთი რიგი:

- რაზე, რატომ, როგორ ლაპარაკობს ადამიანი?
- რაზე, რატომ, როგორ ღუმს ადამიანი?

ეს იმიტომ, რომ ერთნაირი არც ლაპარაკი არსებობს და არც დუმილი. ვინაიდან პიესის ყველა პერსონაჟი ადამიანია, ყველა ისე ლაპარაკობს და იმნაირად დუმს, როგორც ეს მისთვისაა ბუნებრივი. მკითხველსა და სცენის ხელოვანს კი ხელთა აქვთ მხოლოდ ნათქვამი სიტყვა. რაც შეეხება დუმილს, მისი მიზეზი და თავისებურება ისევ იმ თქმული სიტყვის საშუალებით ამოიხსნება — რა იმალება მის უკან? პიესის მოქმედი პირის სულიერი სამყარო ხომ მისივე უხვი ან ძუნწი სიტყვების თავისებური ბადის მიღმაა.

ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს ჩვენ არ ვიცნობთ ჯერ იმ ადამიანებს. ერთმანეთს რომ ელაპარაკებიან პიესაში, თორემ, ისინი თავის თავსაც იცნობენ და ერთმანეთსაც. მაშასადამე, ერთმანეთის სიტყვის მნიშვნელობაც ესმით და უსიტყვობისაც. ამიტომ პიესის ენობრივი ქსოვილის შეფასებაც სწორედ ამის გათვალისწინებით ხდება: რა მიმართებაა თქმულსა და არათქმულს შორის ანუ სიტყვიერ ზედაპირსა და უსიტყვო სიღრმეს შორის. იმ სიღრმეშია სწორედ ის მამოძრავებელი სტიმულატორები, შინაგანი, ზოგჯერ შეგნებულად მიმალული ფარული ძალები, რომლებიც აქტიურს ხდიან პერსონაჟებს და ბადებენ ქმედებას.

თუ პიესაში ჩამარბულია ასეთი პოტენცია, თუ ის ქმედებითაა დანადგებული — სპექტაკლის საძირკვლად გამოდგება.

სპექტაკლი სცენური ნაწარმოებია, სცენის ხელოვნება — ცოცხალი ქმედების ხელოვნება. მან ემოციური ზეგავლენა უნდა მოახდინოს მაყურებელზე. მაშასადამე, ეს ემოციური პოტენცია უნდა იყოს პიესაში, დაწერილ ნაწარმოებში, რომელიც, სცენის ხელოვანთა წყალობით, სახილველ ნაწარმოებად გადაიქცევა.

მაგრამ ეს რომ მოხდეს, თეატრის რეჟისორმა დაბეჭდილ ან ხელნაწერ პიესაზე უნდა შეაჩეროს არჩევანი. თეატრმა კი მისი დადგმა გადაწყვიტოს. ამის შემდეგ დამდგმელი რეჟისორი აირჩევს მხატვარს, კომპოზიტორს, თუ საჭიროა, ქორეოგრაფს და გაანაწილებს როლებს ანუ იმათთვის განკუთვნილ ტექსტს, ვინც სცენაზე იმოქმედებს. პიესაში შეიძლება იყვნენ ადამიანები, რომლებიც გმირთა ცხოვრებაში მონაწილეობენ, ზოგჯერ აქტიურადაც, მაგრამ სცენაზე მათი გამოჩენა ავტორმა არ ცნო საჭიროდ. მათ სცენისგარეშე პერსონაჟებს უწოდებენ.

ყველა პიესას აქვს სცენისგარე სამყარო. მოქმედი პირები საიდანღაც ხომ შემოდინან სცენაზე, სცენიდან რომ გადიან — სადღაც ხომ მიდიან! აი, ის სამყაროა სწორედ დასახლებული სცენისგარე პერსონაჟებით. მათ მოიხსენიებენ, მაგრამ მაყურებლის თვალწინ მიმდინარე ქმედებაში ჩვენთვის

ლულად ჩართული არ არიან. გავიხსენოთ ასეთი პერსონაჟები ცნობი-
ლი პიესებიდან: ვერშინინის ცოლი, პროტოპოპოვი, კულიგინის გიმნაზიის
დირექტორი, ბობიკი და სოფოჩკა ა. ჩეხოვის პიესაში „სამი და“: ვილაც
ჩანგი, რომლისგანაც რანევსკაია დეპეშებს ლებულობს პარიზიდან ამა-
ქვეტორის პიესაში „ალუბლის ბაღი“: ბოშა პეპე გარსია ლორკას პიესა-
ში „ბერნარდა ალბას სახლი“. ჩიჩია და თაზივეი ლ. როსებას პიესაში
„პროვინციული ამბავი“ და სხვ. ვერც ერთს ვერ ამოიღებ პიესიდან.

სცენისგარე პერსონაჟის მნიშვნელობის შესახებ მეიერჰოლდი სახვით
ეფლენებასთან დაკავშირებითაც ლაპარაკობდა. სანიმუშოდ მოჰყავდა
გრუბელის სურათი „უძილობა“, სადაც არ ჩანს სწორედ ის, ვისაც უძი-
ლობა დასჩემებია. სურათის ჯადოს სწორედ ამაში ხედავს მეიერჰოლდი:
„ვინაა ის ადამიანი... ეს წუთია რომ წამომდგარა ლოგინიდან? მთელი-
ლი ლეები და ბალიში, მთელი საწოლი. ადამიანი არაა. წარწერა — „უძი-
ლობა“. და ნათელია, როგორ ეწამა აქ ძილგატეხილი კაცი“¹.

იდეალურ შემთხვევაში მაღალმხატვრული პიესა საკითხავიც უნდა იყოს
და პოტენციური სახილველიც. დრამატურგია სცენური სანახაობის შექმ-
ნის შესაძლებლობას უნდა იძლეოდეს. ჩვენ უნდა გვესმოდეს არა მარტო
ის, თუ როგორია ესა თუ ის მოქმედი პირი, როგორ ლაპარაკობს იგი,
რას განიცდის, როგორ იქცევა, არამედ შესაძლებელი უნდა იყოს ყოვე-
ლი მათგანის სცენაზე ამოქმედება, რათა ყველაფერი დასანახი და გასა-
სიონი გახდეს მაყურებლისათვის. თურქი დრამატურგი ხალდუნ ტანგერი
ერს: „დრამატურგისა, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ მიემართე, რომ მინ-
დოდა დაძინახა, როგორი იქნებოდა მაყურებლის უშუალო რეაქცია ჩემს
ანწარმოებზე, ჩემი წარმოსახვით შეთხზული გმირები სცენაზე მინდოდა
დაძინახა“.¹

როგორც ჩანს, მწერლისათვის არაა საკმარისი ცალკეულ მკითხველთან
ისი ნაწარმოების შეხვედრა. მისი სურვილია სცენიდან ხმამაღლა თქმუ-
ლი მისი სიტყვა დარბაზში თავმოყრილმა ასობით მაყურებელმა მიიღოს,
უნდა, რომ ამ სიტყვამ მაყურებელში ჰპოვოს გამოძახილი, რომლის ერთ-
ერთი უბედურება და უშუალოება ხიბლავს მწერალს. მაშასადამე, როდესაც ის
ჩიქსას წერს, მაყურებელია მისი შინაგანი ადრესატი და არა მკითხველი.
ის დაახლოებით იგივეა, რაც სიმფონიური ორკესტრისთვის დაწერილი
უსიკალური ნაწარმოები. მისი ავტორიც ხომ გულისხმობს იმ საკრავებს.
რომელთა საშუალებითაც უნდა ითქვას კომპოზიტორის სათქმელი. ამიტო-

¹ Журн. «Театр», 1979, № 3.

Журн. «Театр», 1968, № 6.

მაც ამბობენ, დრამატურგი მხოლოდ სიტყვებს არ წერს, მომავალ სპექტაკლსაც თხზავსო.დრამატურგი მხოლოდ მაშინაა თეატრის შემქმნელი, თუ ის ქმნის არა ლიტერატურას, არამედ სპექტაკლს. როდესაც მისთვის მასალა არა მარტო სიტყვა, არამედ ბუტაფორიაც, დეკორაციაც, გეგმაც და, რაც მთავარია — მსახიობი“¹.

„გამოჩენილი ავტორები მხოლოდ პოეტები არ არიან, ისინი ამავე დროს სანახაობრივი დღესასწაულის კანონმდებლებიც არიან. მთელ თავიანთ დროს ისინი უნდა უმაღლოდნენ მხოლოდ წარმოდგენას, რომლისთვისაც თი ტექსტი საყრდენია. რაგინდ სრულქმნილიც იყოს მათი ენა, ის მაშინ მოითხოვს შესაბამის სანახაობრივ შევსებას.

სოფოკლეს გენია მოითხოვს ფიდიუსის ქანდაკების მსგავს პლასტიკურ „ოიდიპოს მეფისა“ და „ანტიგონეს“ მოძრაობები შთამბეჭდავი, მონოტონური და ჰარმონიულია. ისინი მოგვაგონებენ ათენის ტაძრების მარნალოს ფრონტონებზე გამოსახული ღმერთების პოზებს. ბერძნული ტრადიციის ქოროს კი მოძრაობს ისევე საზეიმოდ, როგორც პანთეონის ფრესკაზე გამოსახული რელიგიური პროცესია“².

თეატრის ამ გამოჩენილ მოღვაწეთა აზრით პიესაში მოვლენათა მსკლელობა იმნაირად უნდა მიმდინარეობდეს, რომ ამ მსკლელობამ ბუნებრივად აღმოაჩინოს გარკვეული მიზანსცენების, სახის მეტყველებების, ხმოვან ფერადოვნების, განათებისა და სხვათა აუცილებლობა. თუ პიესა ამგვარ პოტენციის მომცველია, იგი სცენური ნაწარმოები ყოფილა, მისი სულის და შინაარსი — თეატრალური. ლიტერატურული ნაწარმოების ასეთი ბუნება თავისი რეალიზაციისათვის თეატრალურ ფორმებს მოითხოვს.

პიესის თეატრალური ბუნების ერთი საბუთიც არსებობს — ის თავისუფლად იყოფა როლებად.

¹ С. Р а д л о в. Статьи о театре. Петроград, «Мысль», 1923, стр. 17.

² Ф. Ж е м ь е. Театр. М., «Искусство», 1958, стр. 79.

როდესაც რეჟისორი როლებს განაწილებს და ეს განაწილება მსახიობ-ფოიეში არსებულ დაფაზე გამოიკვრება. მონაწილეებს ცალ-ცალკე წერილი (ამობეჭდილი) ტექსტები დაურიგდებათ. აღნიშნული ტექსტი ცავს პერსონაჟისათვის განკუთვნილ სათქმელ ზიტყვათა თანმიმდევრობას. აგრეთვე პარტნიორის ტექსტის იმ ბოლო სიტყვას (რეპლიკას), რომლის დეგაც წარმოითქმის ტექსტი.

როლი, რომელიც მსახიობისთვისაა გამიზნული. შეიძლება იყოს დიდი, მარა, საინტერესო, საოცნებოც კი, ან არასასურველი. მსახიობს, რასაც შეეძლება, შეუძლია ასეთი როლის თავიდან აცილება, მაგრამ, როგორც ვთქვამთ, ეს დაუშვებელია. თეატრი კოლექტიური შემოქმედებაა და მხოლოდ ერთმანეთს ვხვდებით როლების თამაში განუხორციელებელი ოცნებაა.

წინებაში „როლი“ შედის არა მარტო ის, რაც დაწერილია, არამედ ის, რაც სცენის მიღმაა, სადაც გრძელდება მოქმედ პირთა ცხოვრება — დაუწერელი და უხილავი, ხშირად განაპირობებს და წარმართავს მსახიობს, რაც დაწერილია და ხილული. როლზე მუშაობის დროს მსახიობი

5.

პ ა რ ი - აი რეჟი კოპანინი.

_____ - როგორც იქნა გაეაკეთე ერთი კარგი საქმე და თანაც პხოლო და პხოლო კეთილგანზრახეთ.

პ ა რ ი - თახსაც რო იზარტებს.

_____ - პხოლო და პხოლო კეთილგანზრახეთ პეთი, იპიყო ეაშობ, რო ეყელა იყის, პარის კეთილი გელი აქეს, უემპერაჟენცი კი არ გააწნია.

ვანდარე - ყაყბების რაი.

_____ - სა: იშოე?

როლის ერთი ფურცელი

ცილობს ამის ამოკითხვას და განხორციელებას. სხვანაირად მხატვრულად მთლიან სახეს ვერ შექმნის.

კ. სტანისლავსკი მიგვანიშნებს: „დრამატურგი პიესის ძალზე ვიწრო ჩარჩოთია შეზღუდული. დრამატული ნაწარმოების მოცულობა შემოფარგლულია მცირე დროით — ოთხ-ნახევარი საათით. რომელშიც შედის რამდენიმე ანტრაქტი. მაგრამ თვითონ აქტიც ხომ შეზღუდულია დროით: არა უმეტეს 40 — 45 წუთისა. ამაზე მეტს მაყურებლის ყურადღება ვერ უძლებს.

რა შეიძლება ითქვას ასე ცოტა დროში? სათქმელი კი ბევრია. და აი. აქ სჭირდება პოეტს მსახიობის დახმარება — რის თქმასაც ვერ ასწრებს იგი პერსონაჟის წარსულის შესახებ. მსახიობმა უნდა თქვას... როდესაც ელეონორა დუზე „მარგარიტა გოტიეს“ ბოლო მოქმედებაში. სიკვდილის წინ, კითხულობდა არმანის წერილს. მისი თვალები. ხმა. ინტონაცია — მთელი მისი არსება გვარწმუნებდა იმაში. რომ მსახიობი ხელავს. რომ მან იცის და ხელახლა განიცდის თავისი წარსული ცხოვრების ყველა წვრილმანს...¹

ვინაიდან ყველა როლი გარკვეული მთლიანობაა. მას აუცილებლად აქვს დასაწყისი, განვითარების გარკვეული გეზი და დასასრული. იმ გმირის ცხოვრება, რომელსაც ეს როლი მოიცავს. მხატვრულად ღირებულ პიესაში უთუოდ დაკავშირებულია დედააზრთან. მის განვითარებასთან შეიძლება კავშირი ახლო იყოს და უშუალო. შეიძლება — შორეული და გამჟღავნებული, მაგრამ მაინც უნდა იყოს. შეიძლება პერსონაჟი ბევრს ლაპარაკობდეს, ჰქონდეს მონოლოგები, დიდსა და რთულ დიალოგში იყოს ჩართული. შეიძლება რამდენიმე სიტყვა ჰქონდეს მხოლოდ სათქმელი. ასეთ როლს ეპიზოდურს უწოდებენ.

დიდ როლს ადარებენ აისბერგს — ყინულოვან ლოდს. რომლის დიდ ნაწილი წყლის ზედაპირზეა. ეპიზოდური როლი კი ისეთი აისბერგია, რომელიც პრაქტიკულად დაფარულია წყლით — მოჩანს მხოლოდ მისი წვერი.

ამ მცირე ნაწილის საშუალებით უნდა ამოიცინოს მაყურებელმა ის, რაც წყლითაა დაფარული. ამიტომ ეპიზოდური როლის სცენური ცხოვრება გაელვება მხოლოდ. ასეთი გაელვებით უნდა მოახერხოს მსახიობმა მაყურებლის ფანტაზიის გაღვიძება, მისი წარმოსახვის ამოქმედება. მაშინ მაყურებელი პაწია ნაწილით წარმოიდგენს დიდ მთელს. რომელიც არ ჩანს

¹ К. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1953. стр. 578.

სცენაზე. ამიტომ ეპიზოდური სცენური სახეც შეიძლება გახდეს არა პატარა როლი. არამედ ხანმოკლე სიცოცხლე.

საქმე მოცულობაში არაა. მთავარია, რა შინაარსისა და რა დანიშნულებისაა პერსონაჟის სცენაზე არსებობის თუნდაც ერთი წუთი, რა მასშტაბისაა ამოცანა, ფუნქცია, რომელიც ეკისრება მას. შვიდსერიან სატელევიზიო ფილმში „დათა თუთაშხია“ სესილია თაყაიშვილის ასინეთა წუთით გამოჩნდება ეკრანზე (მეორე სერიაში) და მიუხედავად ამისა, ჩვენ უკვე ყველაფერი ვიცით მის შესახებ. იმ ცხოვრების შესახებაც, რომლის განუყოფელ ნაწილსაც შეადგენს იგი.

ასეთ მცირე მხატვრულ მთლიანობას თავისი სირთულეები აქვს, — ვინაიდან გმირის პიროვნება მცირე დროში უნდა გამოვლინდეს, გაშლილი თანდათანობის საშუალება მსახიობისათვის არ არსებობს. ამიტომ ეპიზოდური როლის დაწერაც თავისებურად რთულია და მისი თამაშიც. როლი შეიძლება უსიტყვოც იყოს. მაგრამ თუკი მოქმედ პირს სიტყვა მისცა დრამატურგმა. ეს სიტყვა სწორედ ამ ადამიანის საკუთრებაა. ყოველ ადამიანს ხომ მეტყველების საკუთარი სტრუქტურა აქვს, საკუთარი ლექსიკა, ფრაზის აგების საკუთარი ხერხი, ინტონაცია, მახვილები... ორი სრულიად ერთნაირად მოლაპარაკე ადამიანი არ არსებობს. სიტყვის უკან ცოცხალი ადამიანია თავისებურად რთული შინაგანსამყაროთი, სურვილებითა და ზრახვებით. მიდრეკილებებით, გემოვნებით, ჩვევებით. თავისებური სიძლიერითა და სისუსტით. საკუთარი გრძნობებით. და ვინაიდან პერსონაჟის შიდასამყაროში მსახიობი სათქმელი სიტყვით შედის, მას დრამატურგიული სიტყვის ჰეგრძნების განსაკუთრებული უნარიც აქვს და მისდამი განსაკუთრებული ინტერესიც.

როგორც უნდა იყოს მოქმედი პირის ხასიათი და მნიშვნელობა პიესის დედაპირთან მიმართებაში. სცენაზე გამოსული უთუოდ გარკვეულ ვითარებაში აღმოჩნდება. ისევე, როგორც ცხოვრებაში. პიესასა და სცენაზეც ადამიანი მუდამ რაიმე ვითარებაშია. ვითარება ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე. ადამიანი — ვითარებაზე. უერთმანეთოდ ისინი არ არსებობენ.

თუ ავტორის მიერ შერჩეული ვითარება ცხოვრებისეულად მართალია, თუ შეიძლება, რომ ამ დროსა და ამ ადგილას ეს მომხდარიყო, მაშინ ის გააღვიძებს შინაგან წინააღმდეგობებს, ააღვლევს მოქმედ პირებს და ისინი გამოავლენენ ისეთ თვისებებსა და მისწრაფებებს, რომელთა გამხელა. შესაძლოა, არც უნდათ. მაშასადამე, ვითარება ქმნის მოქმედ პირთა სულის სიღრმეში ჩახედვის, მათი ადამიანური ბუნების გამოვლენისა და მასთან გაცნობის საშუალებას.

მაგრამ ამისათვის აუცილებელია, რომ პერსონაჟის ხასიათში იყოს თვითებები, რომლებიც შექმნილ ვითარებას გამოეხმაურებიან. ამიტომაც ვითარებათა თანმიმდევრობის შეთხზვა სულაც არაა ადვილი საქმე — გარკვეულ ვითარებაში მაშინ უნდა აღმოჩნდეს მოქმედი პირი, როდესაც ეს ვითარება აუცილებლად გამოიხმობს იმ თვისებას, რომელიც მალულად, მაგრამ აინც ცოცხლობს მასში. ასეთი სიმართლე და ორგანული კავშირი ხასიათსა და ვითარებას შორის აუცილებელია, მაგრამ საკმარისი მაინც არაა. ხასიათის ის თვისება, რომელსაც ვითარება გამოავლენს, აუცილებელი უნდა ყოს როგორც ამ კონკრეტული მოქმედი პირის წარმოჩინების, ისე პიესის ქმთარესი ამბის თანდათანობითი გაღვივებისათვის.

როგორ აღწევს ამას დრამატურგი? ის კარგად იცნობს ადამიანებს, რომლებიც მის პიესაში ცხოვრობენ. მაშასადამე, იცის ვითარებაც, რომელსაც შეუძლია აღაგზნოს ამა თუ იმ ხასიათის ადამიანი, იცის, რით და როგორ უნდა შეეხოს მისი სულის მგრძობიერ სიმებს, როგორ გამოიყვანოს წონასწორობიდან. წონასწორობიდან გამოსულები კი აქტიურად ამოქედდებიან, ჩაიდენენ რაიმე საქციელს და ამით ახალ ვითარებას შექმნიან. ს, თავის მხრივ, ძირითად ქმედებას განვითარების გარკვეულ გზაზე არმართავს. რადგან ვითარებანი ხასიათებისგან მოწყვეტილი არ ეიძლება იყოს, ყოველი ვითარება პერსონაჟთა გააქტიურების საშუალებაა და პირიქით. ამიტომ, თუ მოვლენათა განვითარება ხასიათების განვითარებას არ შეესაბამება, ის დამაჯერებელი ვერ იქნება.

ზოგი მწერალი სულ უბრალო ცხოვრებისეულ მოვლენას ირჩევს მისი აწარმოების გმირებისათვის. მაგრამ დიდმნიშვნელოვან აზრს აქსოვს მასი. მაგალითად, დ. კლდიაშვილს ტრაგედიის სიმალემდე აჰყავს შემოდომის აზნაურების მძიმე ყოველდღიურობა. ამავე დროს ყოველი უბრალო ზვლენაც კი აქტიური გათამაშების შესაძლებლობას იძლევა. ყველა ჭეშმარიტ დრამატულ ნაწარმოებში მისი სცენაზე გათამაშების პოტენცია არსებობს.

რაც უფრო მნიშვნელოვანია თავისი არსით მოვლენა, უფრო სწორედ, ნიშნელობა, რომელიც მას ავტორმა დააკისრა, რაც უფრო გამოკვეთილია იმ პიროვნებათა ხასიათები, მასში რომ არიან ჩართული, რაც უფრო უსტადაა შერჩეული მომენტი, ისინი რომ ერთმანეთს შეეხებიან, — მით უფრო დრამატულია ნაწარმოები. იმიტომ, რომ ასეთ ვითარებაში პერსონაჟები აქტიურად ზემოქმედებენ ერთმანეთზე. მაშასადამე, გარკვეულია ინფლიქტი, მიმდინარეობს ბრძოლა, რომლის ყველა მონაწილეს გამარჯვება სურს.

თუ როლი ისეა დაწერილი, რომ მასში ჩაქსოვილია ამ ადამიანის შიდა-სამყაროში დაბუდებული მზაობანი, მაშინ დრამატურგის მიერ შექმნილი ვითარება აიძულებს მას მოქმედების გარკვეული გზა აირჩიოს. ეს მოხდება იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანი ნამდვილადაა შინაგანად შემოფოთებული, თუ აუცილებელია გადაწყვეტილების მიღება და მისი განხორციელების მიზნით ამოქმედება. ამ დროს ვლინდება პიროვნება, ხასიათი, ინდივიდუალობა. ამიტომ პიესის ვითარებათა და გმირთა ხასიათებს შორის აუცილებელია შინაგანი და ორგანული კავშირი.

მოქმედი პირის ხასიათი კონფლიქტსაც განაპირობებს, მის აღმოცენებასაც, წარმართვასაც, გადაწყვეტასაც. ერთსა და იმავე ვითარებაში განსხვავებული ხასიათის ადამიანები განსხვავებულად იქცევიან. პიესაში პასიურად მოქმედი პიროვნებაც გარკვეული თვალსაზრისით უთუოდ აქტიურია. იმიტომ, რომ კონფლიქტი იმთავითვეა ჩასახული ხასიათების ურთიერთ-მიმართებაში — ავტორს ისე ჰყავს შერჩეული ადამიანები, რომ შეეჯახება გარდაუვალია. გააჩნია, ვინ ვის, როდის და რატომ შეეჯახა. მიზეზი ათასნაირი შეიძლება იყოს. მაგრამ, ვინაიდან ყოველი მოქმედი პირი რაიმე გზით უთუოდ უნდა ჩაებას პერსონაჟთა ცხოვრების მაგისტრალურ დინებაში, ყოველ მათგანს არსებობის საკუთარი მამოძრავებელი ძალები აქვს, საკუთარი მაგისტრალები. შეეჯახება გარდაუვალია, ძირითად კონფლიქტში რაიმე გზით ჩართვაც. მით უფრო, რომ პიესაში ისიც უთუოდ განვითარებადია, დროში მიმდინარე. ჰოდა, მდინარების ამ პროცესში ძირითადი კონფლიქტი გზადაგზა ყველა ცალკეულ მებრძოლებებს შეისრუტავს დედააზრის გამოსავლინებლად. კარგად დაწერილი როლი ამის გათვალისწინებითაა აგებული.

ყოველი დრამატურგი თავისი დროისათვის დამახასიათებელი კონფლიქტებითაა აღელვებული. მისი პიესის ყველა როლიც, ასე თუ ისე, თანადროულ წინააღმდეგობათა რეალში მცხოვრები ადამიანის ცხოვრებაა. ამიტომ კლასიკური პიესის დადგმის დროს სცენის ხელოვნები უმთავრესად ცდილობენ ამოხსნან, პიესა რომ ასახავს, იმ სინამდვილეში, რეალურად რა სახის კონფლიქტები არსებობდა და რა კავშირშია ეს კონფლიქტები იმ დროსთან, როცა ეს პიესა იდგმება.

ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა: ადამიანის ბუნება, მისი ხასიათი უმთავრესად იმაში ვლინდება, თუ რას უბრძანებს მას მისი აზრი (приказ мысли) პიესაში და სცენაზე არსებობის ყველა მომენტში. ამგვარი „ბრძანებების“ მიმდინარეობა მსახიობმა როლში უნდა ამოიკითხოს. მამასადამე,

ის უნდა იყოს ჩაქსოვილი როლში — პერსონაჟის ინდივიდუალურ მეტყველებლაში. იმ სიტყვებში, რომლებიც მიაკუთვნა მას დრამატურგმა წარმოსათქმელად.

ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ გარკვეულ ვითარებაში პერსონაჟისათვის უფრო მეტად მნიშვნელოვანია არა ის, რასაც ის ამბობს, არამედ ის, რაზეც ის დუმს, ამიტომ აუცილებელი დუმილი, პაუზაც „დაწერილი“ უნდა იყოს როლში.

ვინაიდან როლი პიესის ისეთი ნაწილია, რომელიც თავისთავად გარკვეულ მთლიანობას წარმოადგენს, მასაც უთუოდ აქვს საკუთარი აგებულება. საკუთარი სტრუქტურა.

თუ როლი ეპიზოდური არაა და სცენაზე ერთი გამოჩენით არ შემოიფარგლება, მაშინ შემოსვლა და გასვლა (პიესაშიც და სცენაზეც) ყველა როლისთვისაა დამახასიათებელი. ამიტომ როლის მთლიანობა წყვეტილ-ვანია თავისი ბუნებით. იგი იწყება და მთავრდება იქ, სადაც იწყება და მთავრდება მისი ფუნქცია ნაწარმოების დედააზრის მიმართ.

პერსონაჟის გამოჩენა-გაქრობის მიზეზები, ცხადია, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურია. მათი ამოხსნა სულ არაა ადვილი, მით უფრო, რომ ზოგ შემთხვევაში მოქმედი პირი ნამდვილ მიზეზებს შეგნებულად მალავს. ამას ისიც ემატება, რომ პიესაში მოქმედ პირთა ცხოვრების ხაზები არ მიემართებიან პარალელურად. ისინი ათასნაირად ჰკვეთენ ერთმანეთს და მოულოდნელ, რთულ ხლართებს ქმნიან. გმირთა ცხოვრების მიღმა სამყაროც თავისებურად იჭრება პიესაში — განა შეიძლება დროებით გარეთ გასულმა თან არ შემოიტანოს ის, რაც იქ მოხდა? იბადება კითხვები: რატომ მაინცა და მაინც ამ დროს გადის და ამ დროს ბრუნდება პერსონაჟი? რატომ ალაპარაკდა ამ მომენტში, იმ მომენტში კი დადუმდა? თვითონ მოინდომა ასე, თუ ვინმემ ან რამემ აიძულა? ვინ? რამ? რატომ? და ა. შ. და ა. შ. დრამატურგს ხომ არა აქვს საშუალება შეგვატყობინოს ამის შესახებ, როგორც ეს თხრობით ნაწარმოებში ხდება ხოლმე. მაშასადამე, პიესაც და როლიც იმნაირად უნდა იყოს აგებული. ვითარებანი და მოვლენები ისე უნდა მისდევდნენ ერთმანეთს, რომ შესაძლებელი იყოს იმის ამოცნობა, რისი თქმაც ავტორმა პირდაპირ ვერ შეძლო, მაგრამ რამაც ეს ნაწარმოები დააწერინა.

ყველა მსახიობი ნაწილია სპექტაკლისა: ხან უდიდესი და უმნიშვნელოვანესი, ხან უმცირესი და წუთიერად მოვლენილი. მაგრამ მუდამ მხოლოდ ნაწილი. ასეა როლიც — მუდამ განსხვავებული, მაგრამ მაინც მუდამ ნაწილი პიესისა.

არსებობს როლები, რომლებიც რამდენიმე საუკუნის წინ დაიწერა. თუნდაც ოტელო. მას შემდეგ მრავალმა მსახიობმა შექმნა ამ როლის საფუძველზე ოტელოს სცენური სახე. არავის არ უთქვამს, რომ საღვინის, ოსტუევის, იმედაშვილის, ზორავას და ოლივიეს ოტელო ერთნაირია იმის გამო, რომ ყველა შექსპირის მიერ დაწერილ როლს ახორციელებს. ეს მსახიობები დაწერილ როლს ახორციელებენ და არა უკითხავენ ტექსტს მასურებელს. ქახლახან ო. მეღვინეთუხუცესის ოტელო ვიხილეთ. არც ის არის წინაპართა მსგავსი. არც შეიძლება მათი მსგავსი იყოს, რადგან ოტელოს სათქმელ სიტყვას ამ მსახიობთა ინდივიდუალობა აცოცხლებს. სიტყვებს შორის არსებულ წყვეტლს მისი ვარაუდები და მიგნებები ავსებს. მაშასადამე, თვით სიტყვაც სულ სხვანაირად ეღერს. სხვა შინაარსით იტვირთება. სხვა ფერს იძენს ინტონაცია. ჩვეს, რომ შექსპირის პიესის, მოსასმენად არ წავსულვართ თეატრში, არამედ იმის სახილველად. თუ როგორ გააცოცხლა შექსპირის ოტელო მსახიობმა ო. მეღვინეთუხუცესმა. მსახიობი და მწერალი გამოცალკევებით არ არსებობენ სცენაზე. აქ მხოლოდ ერთი არსებაა, რომელიც დაწერილი როლისა და მისი გამაცოცხლებელი მსახიობისაგან იშვა იმის წყალობით, რასაც გარდასახვა ეწოდება. მაგრამ სახე მწერლის დაწერილია მისთვის დამახასიათებელი ლიტერატურული ხერხებით. მსახიობმა უხდა ამოიცნოს ეს ლიტერატურული თავისებურება და სცენური შესატყვისობა მოუძებნოს მას. მისი შემოქმედების თავისუფლებ.



ოტელო — ო. ხორავა

მხატვრის ნაწარმოები სახელოსნოში იქმნება სრულიად დამოუკიდებლად. ეს ნაწარმოები მხოლოდ მისი კუთვნილებაა. მაგრამ, თუ მას თეატრში მოიწვევენ, თავისი შემოქმედებით ის სცენის ხელოვანთ უნდა შეუერთდეს და მათთან ერთად გააცოცხლოს სცენაზე ის ცხოვრება, პიესის რეპლიკებში რომ ჩააქსოვა დრამატურგმა. თუ თეატრში დაზგური ფერწერისა და გრაფიკის ისეთი ოსტატები მოდიან, როგორიც იყვნენ რუსეთში ი. გოლოვინი, კ. კოროვინი, ა. ბენუა, ლ. ბაკსტი და სხვ. საქართველოში — დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი და სხვ. — მათ რეჟისორთან შეხვედრამდე უკვე აქვთ ჩამოყალიბებული საკუთარი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი თვალთახედვა. ეს იმას ნიშნავს, რომ პიესასაც საკუთარი ინდივიდუალობის კუთხით აღიქვამენ აქტიურად. ამიტომ ასეთი მხატვრის მიერ შექმნილი სცენური გარემო ავტორის ან რეჟისორის ჩანაფიქრის შესატყვისი კი არაა მხოლოდ, არამედ თანაშემოქმედებაში საკუთარ ჩანაფიქრსაც გამოხატავს. მხატვარს ხომ რეჟისორი ირჩევს მას შემდეგ, რაც მისთვის უკვე ნათელია საკუთარი ჩანაფიქრი და ისიც, თუ რა შთაბეჭდილება უნდა მოახდინოს მომავალმა წარმოდგენამ მაყურებელზე, საით წარმართოს მისი ყურადღება, რით ააღელვოს იგი. რეჟისორი მოვალეა გაცნობიერებული ჰქონდეს ეს უმთავრესი სურვილი და მიზანი, რაც იმას როდი ნიშნავს, რომ მან მხატვრის მაგიერ შეთხზას გარემო; მას უნდა შეეძლოს მხატვრის ყურადღება და წარმოსახვა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ძიებისათვის, გარკვეული მიზნის შესაბამისად წარმართოს. ამგვარი ძიების შედეგად უნდა შეიქმნას ის სცენური სამყარო, სადაც პიესის პერსონაჟებად გადაქცეული მსახიობები ამოქმედდებიან საკუთარი ცხოვრებისეული მიზნებისა და სურვილების განსახორციელებლად.

დეკორაცია ლათინური decoro-დან წარმოდგება და მორთვას, გაწყობას ნიშნავს ანუ იმ სცენური გარემოს შექმნას, სადაც პიესის გმირები ცხოვრობენ. დღევანდელ თეატრში სცენოგრაფია მოქმედების ადგილის მხატვრულ სახეს ნიშნავს, ხილულ ხატს, რომელიც ამ ადგილის გარდა, გმირთა სამოსელსაც მოიცავს და, საერთოდ, მათი არსებობის ნივთიერი მხარის ყველა წვრილმანს.

წარმოდგენას, სადაც და როდესაც უნდა გამართულიყო იგი, მუდამ ესაჭიროებოდა სამოქმედო ადგილიც, სამოსელიც მოქმედი პირებისათვის და რაიმე სახის ნივთიც, სულ ერთია ანტიკური თეატრის საგანგებო ნაგებობა იქნებოდა ეს, ეკლესია, სადაც შუა საუკუნეებში ლიტურგიკულ დრა-

მას თამაშობდნენ, თუ მიწაზე გაშლილი ბალაგანი. ძველდაც ჰქონდათ აშენებული და მოხატული დეკორაცია. მის შესასრულებლად იწვევდნენ ხელოსნებს, რომლებიც კიდეც აშენებდნენ, კიდეც ხატავდნენ და ტექნიკურ ეფექტებსაც მიმართავდნენ. პირველი თეატრალური მემანქანეები მესათეები ყოფილან თურმე. თანდათან ახალ-ახალი მასალაც შემოდის ხმარებაში და ახალი სურვილებიც ჩნდება. ადამიანები იგონებენ სხვადასხვა სადადგმო საშუალებებს, აუმჯობესებენ სპექტაკლის გახმოვანებისა და განათების სისტემას. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც გაჩნდა რეჟისურა, როგორც ხელოვნება. ამ დროიდან თეატრში მოდიან გამოჩენილი მხატვრები. დღეს უკვე არსებობს დიდი ჯგუფი მხატვრებისა, რომელთა შემოქმედებაც მხოლოდ თეატრში იშლება და შედარებით მცირე ჯგუფი მხატვრებისა, რომლებიც უმთავრესად დაზგურ მხატვრობას ემსახურებიან, მაგრამ სათეატრო ხელოვნებასაც არ ივიწყებენ.

ავტორისა და რეჟისორის მიერ მსახიობთა წინაშე დასმული ამოცანები მხატვარმაც უნდა გადაწყვიტოს თავისებურად. სცენური სივრცის დადგენა მოქმედების განვითარებას უნდა უწყობდეს ხელს. ამიტომაც ასე აწვალბდა ინგლისელ რეჟისორ გორდონ კრეგს საკითხი: „როგორ შეიქმნას მოქმედების ისეთი ადგილი, რომელიც პოეტის აზრების ჰარმონიული იქნება?“¹

ეს იმას ნიშნავს, რომ სცენურ სამყაროსა და მსახიობთა განცდებს შორის შინაგანი სიახლოვე უნდა იყოს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება აღმოცენდეს სინთეზი, განუყოფლობა. ამისათვის მხატვარი თეატრალური უნდა იყოს ბუნებით: უნდა შეეძლოს გაიგოს სხვისი ჩანაფიქრი და იმდენად გაითავისოს, რომ კი არ ემორჩილებოდეს — გატაცებული იყოს ამ ჩანაფიქრით. მაშინ ყოველი სპექტაკლისათვის ხელახლა და თავისებურად გადაწყვეტს იგი სცენის სივრცეს. ეს იმდენად აუცილებელია, რომ რეჟისორები მოითხოვენ: „მხატვართან ერთად რეჟისორი უნდა ისწრაფვოდეს, რომ ფარდის გახსნისთანავე მაყურებელმა დაინახოს დეკორაცია, სადაც მხოლოდ იმ პიესის თამაში შეიძლება, რომლის სანახავდაც ის მოვიდა“.² „არ შეიძლება არსებობდეს კარგი ვაფორმება, რომელიც ერთნაირად კარგია ორი განსხვავებული შემოქმედებითი კოლექტივისათვის“.³

მართლაც, მხატვარი ხომ პირველი ხვდება თეატრში მოსულ ადამიანს,

¹ Г. Крэг. Искусство театра. СПб. Изд. Н. И. Бутовской, стр. 24.

² М. Кедров. Статьи, речи. ВТО, 1978, стр. 76.

³ А. Попов. Творческое наследие. ВТО, 1980, стр. 158.

ზოგჯერ სცენაზე მსახიობის გამოსვლამდეც კი. ცხადია, ის პირველი მიანიშნებს მაყურებელს იმ სპეციფიკურ, მხოლოდ ამ სპექტაკლისათვის შერჩეულ მხატვრულ ხერხებს, პირობას, რომელსაც თეატრი ამჯერად სთავაზობს. შემდგომ ეს პირობა წარმართავს სპექტაკლში ყველაფერს, მათ შორის მსახიობისა და რეჟისორის მხატვრულ ხერხებსაც. ასე მაგალითად, განა შეიძლება „ურიელ აკოსტას“ პ. ოცხელისეულ სამყაროში, სადაც არაფერია მართლმავარი, ნამდვილი ტაშტი იღვას და შიგ ნამდვილი წყალი ესხას? ისევე როგორც „პროვინციული ამბის“ უკიდურესად ყოფით გარემოში („სამეულის“ მხატვრობა) არ შეიძლება ვინმეს ეცვას ორფერი და ნახევრადღალიანდაგებული სამოსელი, როგორც ეს „ურიელ აკოსტაშია“. ვერც ერთი წარმოდგენის უბრწყინვალესი მიზანსცენის გახსენება ვერ მოხერხდება იმ გარემოს გარეშე, რომელშიც ჩაიხატა იგი და რომელიც მხატვრის შექმნილია. ასე რომ, რეჟისორის, მხატვრისა და მსახიობის შემოქმედება განუყოფელია. სხვანაირად არც შეიძლება იყოს. პიესა ზომ იღეთა განვითარებაა, ადამიანთა ინტერესების შეჯახებაა. სპექტაკლი დინამიკურია თავისი ბუნებით, ამიტომ გარემო, რომელშიც ის მიმდინარეობს, აგრეთვე დინამიკური უნდა იყოს. თეატრის მხატვარმა კი ცალკეული სცენები და ეპიზოდები კი არა, მთელი პიესა უნდა გადაწყვიტოს დინამიკაში. როდესაც ეს ასეა, მხატვარი პერსონაჟთა გადაადგილებასაც კარნახობს რეჟისორს, მსახიობებს და გარკვეულ დამოკი-



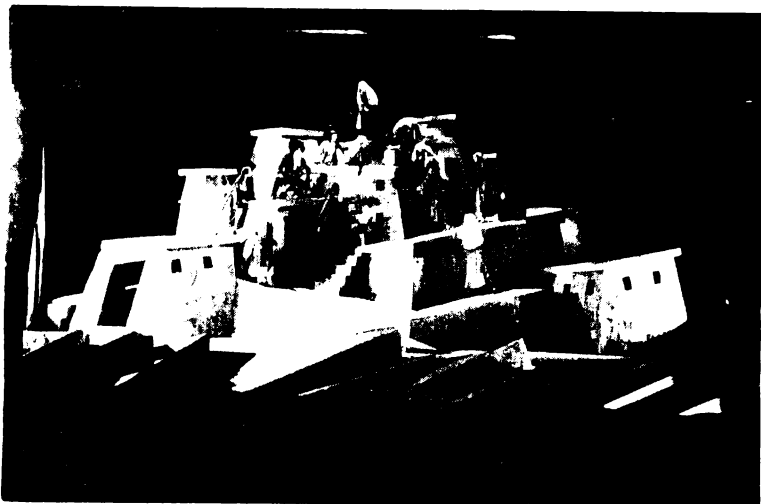
ა. ჩეხოვი — „სამი და“. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. მხატვარი ვ. დმიტრიევი

დებულებასაც ამყარებს დეკორაციასა და მსახიობთა გარეგნობას შორის. ყველაფრის ზომა და ფორმა მსახიობის გათვალისწინებითაა შერჩეული, მასთან ორგანული შერწყმისათვის, იმ შემოქმედებითი ამოცანების შესაბამისად, სპექტაკლთან დაკავშირებით რომ დაისახეს სცენის ოსტატებმა.

თეატრის მხატვრის მეტყველ საშუალებათა შორის ერთი უძლიერესთაგანია ყოველი სპექტაკლისათვის საგანგებოდ შერჩეული ფერი და მისი ჰარმონიული სისტემა. ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ასეც კი სვამდა თურმე კითხვას: „რა ფერისაა ეს პიესა?“

როდესაც მხატვარი ჭეშმარიტად თეატრალურია, მისი შემოქმედებით ზოგჯერ თეატრის ცხოვრების გარკვეულ ეტაპსაც შემოსაზღვრავენ ხოლმე. ფაქტია, რომ მხატვარ ვ. ა. სიმოვის დეკორატიულ გაფორმებაში განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოიკვეთა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი სახე მისი არსებობის პირველ ათწლეულში. ასევე, ს. ახმეტელის პერიოდის რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სახის წარმოდგენა შეუძლებელია ირ. გამრეკელის გარეშე.

ცნობილია შემთხვევები, როდესაც სცენის ოსტატები თვითონ აღიარებენ — მხატვრის ესკიზებმა გვიკარნახეს სპექტაკლის გადაწყვეტაო. ასე მოხდა, როდესაც ი. გოლოვინმა, რომელიც კ. სტანისლავსკის მოწვევით მოსკოვის სამხატვრო თეატრში აფორმებდა ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინებას“, ესკიზები გაუგზავნა რეჟისორს. 1926 წლის 3 ნოემბერს



ს. შანშიაშვილი — „ანზორ“. მხატვარი ირ. გამრეკელი

თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგე ი. გრემისლავსკი წერდა მხატვარს: „...ბედნიერი ვარ ქეგატუობინოთ, რომ თქვენი ესკიზებით გამოწვეული შთაბეჭდილება გამოაგნებელი აღმოჩნდა. სტანისლავსკიმ დამავალა ასეც მომეწერა თქვენთვის: უთხარით, რომ ჰკუიდან გადავედით, შევწყვიტეთ რეპეტიცია, იმდენად ავლელდით, რომ ყურადღების მოკრება ვერ შეეძლებოთ. მე წინ დავუდგი ესკიზები (სარეპეტიციო დარბაზში მივიტანე) და სტანისლავსკისთან ერთად ყველამ დაიწყო ოცნება მიზანსცენებზე. სტანისლავსკიმ რამდენჯერმე გაიმეორა: თქვენ გესმით, როგორ უნდა ითამაშოთ ასეთ დეკორაციაში? ახლა მე რაღა შემიძლია? უნდა გადავბუგოთ ყველა, ისე ვითამაშოთ, როგორც ეს გოლოვინის დეკორაციას შეეფერება“¹.

ასეთ შემთხვევაში ბუნებრივად დაისმის ხოლმე კითხვა — სახელდობრ, რა შეიტანა მხატვრის ნიჭმა ამ კონკრეტულ წარმოდგენაში? თეატრის მხატვარი გარკვეულად არქიტექტორიცაა და კონსტრუქტორიც. მამსა-დამე, მუდამ უნდა გაითვალისწინოს საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელების რეალური საშუალებები: სცენის გაბარიტები, მისი სიმაღლე, სიღრმე, პორტალური თალისა და დარბაზის არქიტექტურა, სცენის სარკის პროპორციები, მანძილი მაყურებელსა და სცენის სათამაშო მოედანს შორის, ავანსცენის ფორმა და ზომა, საერთოდ, ამ თეატრის ტექნიკური აღჭურვილობა და ა. შ. ყველა მხატვრის ჩანაფიქრი, რომელიდაც კონკრეტული თეატრის სცენაზე უნდა განხორციელდეს, ამიტომ მისითაა განპირობებული. ეს განსაკუთრებით აშკარა და ნათელი გახდა მას შემდეგ, რაც მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების პრინციპმა სპექტაკლის ყველა შემოქმედისაგან მოითხოვა იმ მხატვრული პირობის დაცვა, რეჟისორმა რომ აირჩია ამჯერად. მანამდე კი, როგორც ცნობილია, უდიდესი მსახიობებიც კი სტანდარტულ პავილიონებში თამაშობდნენ (მდიდრული საცხოვრებელი, ღარიბული საცხოვრებელი, მინდორი, ტყე და სხვ.), სამოსელი და საჭირო ნივთები შემთხვევითივე შეიძლებოდა ყოფილიყო.

იმხანად ქართული თეატრის ნივთიერი მდგომარეობა იმდენად მძიმე იყო, რომ ვ. შალიკაშვილის ცნობით, ხშირად პიესა რეპერტუარიდანაც კი ამოულიათ მისი მოწყობისათვის აუცილებელი თანხის უქონლობის გამო. შესამჩნევი ცვლილებები რეჟისურის გაძლიერებასთან დაკავშირებით მაინც მოხდა მეოცე საუკუნეში და ეს ცვლილებები იმავე შალიკაშვილთანაა დაკავშირებული. 1914 წელს ვალერიან გუნიას საბუნებისოდ ვ. შალიკაშვილმა თბილისის თეატრის სცენაზე შილერის „ღონ კარლოსი“ დადგა. მისი გაფორმება სტანდარტული პავილიონებით აღარ შემოი-

¹ Сб. И. Гр емиславский. «Искусство». М., 1967, стр. 223.

ფარგლებოდა. აღწერა მოგვეპოვება:

„სცენა მთელი წარმოდგენის განმავლობაში წარმოდგენდა ერთი სტილის შესაფერ დაბაზს, უბრალოდ მორთულს, რომლის უკანა კედელი გაჭრილი იყო თალით და სხვადასხვა სურათის დროს იცვლებოდა მხოლოდ ამ თალის იქითი დეკორაციები. ამ გვარის მარტივის, მაგრამ სრულიად საკმარისი მორთულობის წყალობით, დაუგვიანებლად მისდევდა ერთი სურათი მეორეს. შთაბეჭდილება არ სუსტდებოდა და ისეთი მეტად რთული და დიდი პიესა, როგორცაა „ღონ კარლოსი“ დამთავრდა პირველის ოც წუთზე“.¹

ვ. შალკაშვილმა ი. გედევანიშვილის ზღაპარი „სინათლეც“ დადგა. სანახაობრივი ეფექტი აქაც იყო გამოყენებული. ჟურნალმა „განათლებამ“ 1914 წელს თავის დამატებაში ალბომის სახით მოათავსა ხუთი სურათის სცენა და აპოთეოზი. რეჟისორის ჩანაფიქრი ნათელია სწორედ სცენური გარემოს გადაწყვეტის წყალობით.

1917 წელს ქუთაისის დრამატულ საზოგადოებას თეატრში მოუწვევია პეიზაჟისტი ალექსანდრე (სანდლია) ციმაკურიძე. ა. ვასაძე იფონებს, რომ ციმაკურიძე იმხანად უკვე ლაპარაკობდა ლ. ბაკტის, ა. ბენუას, ი. გოლოვინის, ვ. სიმოვის, ა. შერვაშიძისა და სხვათა შესახებ, რომელთა შემოქმედება მძლავრ ნაკადად შეუერთდა იმ წლების რუსულ თეატრს.

1918 წელს გიორგი ჯაბადარმა თავის სტუდიაში მოიწვია ორი მხატვარი — შალვა ქიქოძე და გიორგი ერისთავი.

ეს ფაქტები ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ისინი ადასტურებენ, რომ კ. მარჯანიშვილის თეატრალური რეფორმისათვის ქართული თეატრი ამ მხრივაც მომზადებული იყო. მიუხედავად ამისა, როდესაც ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელების“ პირველი მარჯანიშვილისეული დადგმისათვის (მეორე ე. ახვლედიანმა გააფორმა) მხატვარ ვ. სიღამონ-ერისთავს სარეპეტიციო დაბაზში მომავალი დეკორაციის მაკეტი შემოუტანია, შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივი ყოფილა. ჩანს, იმიტომაც, რომ მანამდე მაკეტი საერთოდ არავის ენახა ქართულ თეატრში.²

როგორც უნდა იყოს სპექტაკლის გაფორმება, სცენოგრაფია. მასში უთუოდ იგრძნობა და ცოცხლობს ეპოქა, რომელსაც პიესის გმირები განეკუთვნებიან და. რასაკვირველია. ის დროც. როცა ეს გაფორმება შეიქმნა. მაშინაც კი. როდესაც მხატვარი შეგნებულად ისწრაფვის აბსოლუტური ანტიისტორიულობისაკენ. შეგნებულად უგულვებლყოფს ეპოქას. ესეც ეპოქის ნიშანია.

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1914, 16 თებერვალი, № 117.

² იხ. ა. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, საქ. თეატრალური საზოგადოება, 1977, გვ. 132-133.



ვ. სოლოვიოვი — „ივანე მრისხანე“.
მხატვარი ს. ვირსალაძე

ამგვარად, განსხვავებულად, მაგრამ ეპოქა მაინც შემოდის სპექტაკლის სცენოგრაფიაში. შეიძლება ეს გზა ასახული დროის ყოფითი მხარის ხაზგასმითი მიმსგავსებით იყო წარმოჩინებული, როგორც, მაგალითად, კ. მარჯანიშვილისა და ე. ახვლედიანის „მზის დაბნელებაში“. შეიძლება ეპოქა მისთვის დამახასიათებელი რომელიმე ნაკეთობის მეშვეობით აისახოს. ამ გზას მიმართეს რეჟისორმა ა. პოპოვმა და მხატვარმა ნ. შიფრინმა შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულების“ სცენაზე განსახიერების დროს. ნაკეთობა ალორძინების ეპოქის გობელენი იყო. იმიტომ, რომ მასალის — ალორძინების ეპოქის მხატვართა ფერწერული ტილოების, ძველი ინგლისური გრავეურე-

ბის შესწავლამ დაანახვა მხატვარსა და რეჟისორს, რომ იმ ეპოქის ადამიანის ყოფის აუცილებელ ატრიბუტს შეადგენდა მრავალი სახის ქსოვილი. მათ შორის გობელენი. არჩევანი გობელენზე იმიტომ შეუჩერებით, რომ ამ ქსოვილის საშუალებით პერსონაჟთა ადგილსამყოფელის მოკაზმვაც შეიძლებოდა და სივრცის გაყოფაც: ოთახის შუაში გატიხვრა, აივნის ინტერიერიდან გამოცალკეება და სხვ. ამგვარი გადაწყვეტა სპექტაკლის სტილის დაცვასაც აადვილებდა. ქსოვილი გახდა საშუალება, მოქმედების ადგილს რომ აფორმებდა როგორც ინტერიერში, ისე ექსტერიერში. ექსტერიერის შემთხვევაში გობელენზე პეიზაჟი იყო გამოხატული (მოედანი, ბაღი), ინტერიერის შემთხვევაში — ყოფითი მოტივები. ამგვარად, გობელენს ამ სპექტაკლში ერთდროულად ეპოქის ყოფითი აქსესუარის ფუნქციაც დაეკისრა



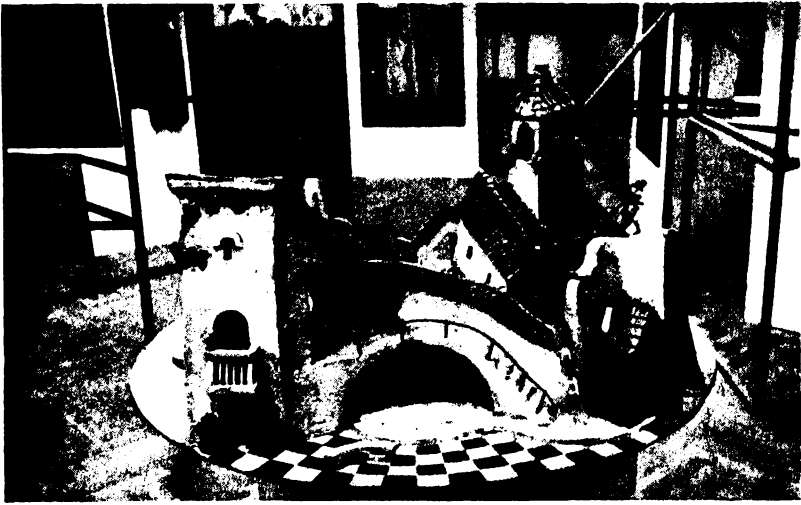
ფ. დიუმანუა და ა. დენერი „დონ სეზარ დე-ბაზანი“. მხატვარი ფ. ლაპიაშვილი

ჩამოყიდებული გობელენი (ფარდა) და თეატრალური ფარდისაც, რომელ-
ედაც მოქმედების ადგილი იყო გამოსახული.¹

სპექტაკლის ნებისმიერი გაფორმებისათვის კეთდება ქალაქზე დახა-
ული ესკიზი. იგულისხმება, რომ შემდგომ იგი სამგანზომილებიან სცენურ
ივრცეში იქნება გადატანილი. მხატვარი აუცილებლად უნდა იცნობდეს
ცენას და გრძნობდეს კიდევ მას. ესკიზი დამოუკიდებელი მხატვრული
იღებულებისაც შეიძლება იყოს. თუკი იგი მხატვრულ სახეს შეიცავს.

ადრე მხოლოდ ესკიზი კეთდებოდა. ცალკეული ნაწილების ზომები ზედ-
ე იყო მითითებული. ახლა მაკეტიც აქვთ. ზოგი მხატვარი მხოლოდ მა-
ეტს აკეთებს. ასე მაგალითად, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მხატვარი
სიმოვი ესკიზს თურმე არასდროს ხატავდა. აკეთებდა მხოლოდ მაკეტს.
ასული საუკუნის მიწურულს, როდესაც ეს თეატრი შეიქმნა (1898წ.) ვ.
მოვი მაკეტის გამომგონებლად იყო მიჩნეული. ვინაიდან იმ დროის
ატრში მხოლოდ დეკორაციები იყო და სტანდარტული პავილიონების
იზებს ხატავდნენ. ვ. სიმოვმა კი მაკეტის აგებით თამამად დაიწყო სიახ-
ების შემოტანა. თუნდაც ის, რომ იატაკი, რომელიც ადრე მხოლოდ

¹ А. Попов. Творческое наследие. М., ВТО, 1980, стр. 141.



მაკეტი სპექტაკლისათვის „ესპანელი მღვდელი“. მხატვარი დ. თავაძე

ერთნაირი სიბრტყისა იყო, დაწეული და აწეული სიბრტყეებით გაამდიდრა. 1903 წელს დადგმულ შექსპირის „იულიუს კეისარში“ ასეთი რამ უკვე იყო

ესკიზისა და მაკეტის მასშტაბების სცენაზე გადატანა არაა იოლი საქმე. გამოცდილ თეატრალურ მხატვართა დაკვირვებით, ადამიანის თვალმაკეტს მთლიანად აღიქვამს. მაგრამ როდესაც იგივე თვალი სცენაზე, თავის ნამდვილ მასშტაბებში გადმოტანილ ამჟამე მაკეტის მიხედვით შექმნილ დეკორაციას უცქერის, ყველაფერს ერთდროულად ვერ აღიქვამს — დარბაზში მჯდომი მაყურებლის მხედველობის არეში ყველაფერი ერთდროულად ვერ მოხვდება.

ალბათ ეს იყო იმის მიზეზი, რომ კ. სტანისლავსკიმ შემოიღო ე. წ. ძვიდები ანუ სცენაზე გადმოტანილი ნატურალური ზომის „საშინაო“ მაკეტი. ამისათვის, ჩვეულებრივ, გამოიყენებენ ხოლმე ძველი, რეპერტუარიდან ამოღებული სპექტაკლების დეკორაციათა ნაწილებს, აგრეთვე ე. წ. სამუშაო თეჯირებს, რომლებიც ყველა თეატრს აქვს. ძვიდები ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს მომავალი დეკორაციის პროპორციებს, მისი ფერებისა და ფაქტურის, აგრეთვე საჭირო ავეჯისა და ნივთების თავისებურებას. ასეთ შემთხვევაში ძვიდების საშუალებით დეკორაციის დამზადებამდე შეიძლება შე-

ლომდეს მომავალი წარმოდგენის გარემო, დარბაზიდან მიღებული შთაბეჭდილება. მიზანსცენების ქარგა, და ამით თავიდან აცილებულ იქნას სპექტაკლისათვის საზიანო მრავალი შემთხვევითობა. ძვირეების მორგებაში აქტიურად მონაწილეობენ მსახიობები, რომლებიც პრაქტიკულად ამოწმებენ საერთო გმირთა სცენურ სივრცეში გადაადგილების შესაძლებლობებს, საჭირო მანძილებს, დანადგარს, კიბეს და ა. შ.

ნებისმიერ დეკორაციაში არის ე. წ. გათამაშების წერტილები, საყრდენი მოედნები. უფრო ხშირად ისინი კომპოზიციურ ცენტრსაც წარმოადგენენ. მაშასადამე, მიზანსცენათა გაშლის შესაძლებლობასაც აპირობებენ. ზგალითად, საგვარეულო სავარძელი მოორების სასახლის დარბაზში. მის გამო მიმდინარეობს ბრძოლა. მის გარშემო იშლებოდა ახმეტელის ბრწყინვალე მიზანსცენებიც. ამ სავარძელთან, მის უკან იწყებოდა ფრანცის ცხოვრება და აქვე, მის ფერხით მთავრდებოდა (შილერის „ყაჩაღები“).

როგორც უნდა იყოს სცენური სამყარო, იქ ადამიანები ცხოვრობენ. მათ ნივთებიც ესაჭიროებათ. მით უფრო, რომ საგნობრივ გარემოს თვითონ ადამიანი ქმნის. მაშასადამე, ნივთიერი გარემო შინაგანადაა დაქვემდებარებული მის ცხოვრებასთან. რადგანაც ეს ასეა. მაღალმხატვრულ დადგმაში ნივთი სიღრმივი მოვლენის ან კავშირის გამომხატველი შეიძლება იყოს. ათასნაირია ეს კავშირი. ზოგჯერ პირდაპირი, თავისი ეპოქალური მართლმავარობით მეტყველი, ხაზგასმით გადიდებული მასშტაბით. შეიძლება ნივთი რაღაცის აღმნიშვნელი ანდა განწყობილების გამომხატველი იყოს — ხომ წერენ იმის შესახებ, რომ ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიეს“ იმ მოქმედებაში, რომელიც სოფელში მიმდინარეობს, მეიერჰოლდი მსახიობებისაგან მოითხოვდა. — ყვავილები და ხილი ისე გაანაწილეთ მაგიდაზე, რომ ეს ნატურმორტები სეზანის სულისკვეთებით იყოს დატვირთული — ჰიესაში გაზაფხული უნდა შემოიჭრასო.¹

სათეატრო ლიტერატურამ არაერთი დოკუმენტი შემოგვინახა იმის საბუთად, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სპექტაკლისათვის საჭირო ნივთს, სახმარ საგანს. ქალაქდზე ადვილია იმის დაწერა, რომ საჭიროა ყვავილები და ხილი, მაგრამ სცენაზე მხოლოდ კონკრეტული ყვავილებისა და კონკრეტული ხილის გამოტანა შეიძლება. სახელდობრ, რომელი ხილისა და რომელი ყვავილების? რა ზომის, რა ფერის? რა ფორმის? ყველამ იცის, რომ ოტელომ დეზდემონას ხელსახოცი აჩუქა. როგორი? რა ზომის? როგორი ქსოვილის?

¹ Л. Варнаховский. Наблюдения, анализ, опыт. М., ВТО, 1978, стр.49-50.



ე. მანგალაძე — ლოპესი
(გ. ფლეტჩერის „ესპანელი
მღვდელი“)

ნ. ჩიქვინიძე — ზიზი (ლ. როსებას
„პროვინციული ამბავი“)



ზოგჯერ ნივთი ან დეკორაციის რა
მელიმე. სცენას უკვე მორგებულ
ნაწილიც კი შეიძლება ხელის შემშლ
ლი აღმოჩნდეს. ასე მაგალითად, მოს
კოვის სამხატვრო თეატრის სპექტაკ
ლში „ოტელო“ (მხატ. ი. გოლოვინა)
ცხრასაფეხურიანი კიბე იდგა. იმის
გამო, რომ ოტელოს როლის შემსრულე
ბელ მსახიობ ლ. ლეონიდოვს ს
მალის შიში ჰქონდა. კიბე ორი საფე
ხურით შეუმცირებიათ. ამის გამო
დანადგარი აღარ ტოვებდა ისეთ შთაბეჭ
დილებას სცენაზე, როგორსაც ესკიზზე

ისიც საინტერესოა, რომ ამავე მხატ
ვარ ი. გოლოვინს მეიერჰოლდის
მიერ დადგმული ლერმონტოვის „მას
კარადისათვის“ ოთხი ათასი ნახატ
გაუკეთებია კოსტიუმების, მისი დეტა
ლების, გრიმის, ავეჯი
სა და ბუტაფორი
ისათვის (გარდა დეკო
რაციის ვარიანტებისა)

ნივთი შეიძლება ათ
ასნაირად შემოვიდეს
სცენაზე. შეიძლება მის
მსახიობი ჟონგლიორ
ვით იყენებდეს: ასეთ
შემთხვევაში ნივთის
სამსახურებრივი და
ნიშნულება აქვს. მაგ
რამ ისიც შეიძლება,

რომ ნივთის დანიშნულება მსახიობზე წინ წამოვიდეს და ზოგჯერ მასზე
მეტს გამოხატავდეს. იმდენად იპყრობდეს მაყურებლის ყურადღებას.

ყველაფერი, რასაც სცენაზე გამოიტანენ, თეატრის მხატვრის საზრუნა
ვია. ყველაზე უკეთ მან იცის ამ ნივთს ავეჯითა და სხვა ატრიბუტებით

გადატვირთულ სცენაზე უნდა მოენახოს ადგილი, თუ ცარიელ სცენაზე? აქედან გამომდინარე, რა კომბინაციაში აღმოჩნდება ის სხვა ნივთებთან. მამასადამე, რა სახის ფუნქცია შეიძლება დაეკისროს? ამისდა მიხედვით სულ უბრალო ნივთს შეიძლება მიეწეროს უჩვეულო შინაარსი.

როგორც უნდა იყოს, ცოცხალი მოქმედების მიმდინარეობაში უთვალავი შეხამება და გამომსახველობის საშუალებაა ჩაქსოვილი, ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, რა მნიშვნელობას მინიჭებს ან რა ფუნქციას დააკისრებს მას ხელოვანი. ამიტომ ზოგჯერ უაღრესად ყოფითი ნივთი ან საგანი, ვთქვათ, ჩვეულებრივი, ყოველდღიურად სახმარი მაგიდა შეიძლება იქცეს მის გარშემო თავმოყრილ ისეთი საზოგადოების მხატვრულ სახედ, რომელსაც საზოგადო საზრუნავი არ გააჩნია და მხოლოდ პირადით ცოცხლობს, რაც ლუპავს კიდევ მას (შ. დადიანი, „გუშინდელი“. დადგმა თ. ჩხეიძისა, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე. რუსთაველის თეატრი). ზოგჯერ პირიქით — უკიდურესად პირობითი, ვთქვათ, რუხი ფერისა და ერთი ზომის ყუთები იძენენ რეალობას. განა ასე არაა „ურიელ აკოსტაში“, სადაც ამ ყუთების კომბინაცია ხან საწერ მაგიდად აღიქმება, ხან სავარძლად, ხან ტახტად? (კ. გუცკოვი, „ურიელ აკოსტა“. დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, მხატვარი პ. ოცხელი. მარჯანიშვილის თეატრი). ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორია მათი ურთიერთშეხამება, როგორია ცალკეულ ელემენტებს შორის არსებული ის მამოძრავებელი კავშირები, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, ქმნიან ყველა სპექტაკლის რეალობას. თუ გავიხსენებთ სპექტაკლების გადაწყვეტის განსხვავებულ ვარიანტებს ცნობილი რეჟისორებისა და მხატვრების თეატრალური პრაქტიკიდან, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ ეს მართლაც ასეა.

გავიხსენოთ მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (რუსთაველის თეატრი. მხატ. დ. თავაძე). როგორი იყო სცენური სამყარო და რა სახის ნივთები ცოცხლობდნენ იქ?

იარუსებიდან მხიარული საყვირები გვაუწყებდნენ, რომ წარმოდგენა იწყება. სწრაფად იხსნებოდა თეატრის ფარდა, შემდეგ — სპექტაკლის საგანგებო ფარდა და კულისებიდან პიესის მოქმედი პირები — „მოხეტიალე დასის“ მსახიობები გამოდიოდნენ. ისინი თავს აცნობდნენ მაყურებელს. ერთი წუთიც და ჩვენ კორდოვას მიყრუებულ კუთხეში აღმოვჩნდებით: დიდი ხნის წინათ თეთრად შელესილ პატარა სახლებს ფერი უკვე შეცვლიათ. კედლებიც დახეთქილა და კრამიტით გადახურულ სახურავებზედაც ალაგ-ალაგ შავი ღრმულები ჩანს. მინიატურული თაღები, პატარა ხიდები და კოხტა კიბეები აკავშირებენ ერთიმეორესთან დეკორაციის სხვადასხვა ნა-

წილს და ერთ წრიულ დანადგარში იკვრებიან. ამ წრეზე იშლება მოქმედ პირთა ცხოვრება.

სცენური წრე მსუბუქად ტრიალებს. ყოველი მისი შემობრუნება გმირთა ცხოვრების განვითარებით არის ნაკარნახევი. ამიტომ მბრუნავი წრე ხელს უწყობს მოქმედების უწყვეტ დინებას. დეკორაცია ცოცხლობს მსახიობთან ერთად. მისი კომპოზიციური ცენტრია ნახევრად დანგრეული სამრეკლო და სიძველისგან გადაბრეცილი ჭვარი, რომელიც მუდამ განათებული იყო და ყველა რაკურსიდან მოჩანდა. ამიტომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს მღვდლის ოინები თვით საძირკველშერყეული ქრისტიანული რელიგიისგან ღებულობენ ლოცვა-კურთხევას.

კომპოზიციას, რომელიც მ. გეგიამ შექმნა ა. ფადევის რომანის მიხედვით, ეწოდებოდა „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“. მ. თუმანიშვილმა იგი თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში დადგა სტუდენტების შესრულებით (მხატვარი თ. გომელაური).

სცენა ცარიელი იყო. თეთრი ეკრანის ფონზე ჟანგმოკიდებული რკინის ვიწრო, კლაკნილი მილებისაგან შექმნილი უჩვეულო ნახატი იყო აღმართული. იგი არაფერს კონკრეტულს არ გამოსახავდა, მოგვაგონებდა ყუმბარებით დანგრეული ხიდებისა და შენობების არმატურას, ხან რკინის ლოხეს. საკონცენტრაციო ბანაკის მავთუხლაროს, ხის ტოტებს... ამდენი ასოცია-



„ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ (თეატრალური ინსტიტუტი). მხატვარი თ. გომელაური

ციის გამომწვევი ჟანგის რკინის მიღები წერილი იყო, მაგრამ განსაცვიფრებლად მყარი; გამძლე... როგორც ის გოგონები და ჭაბუკები, გაუგონარი ძალისა რომ აღმოჩნდნენ მტერთან ბრძოლაში.

მცირე დეტალის მოშველიებით, ეს უცვლელი დანადგარი მრავალი საჭიროებისათვის იყო გამოყენებული: როგორც ტოტი, რომელზედაც წამოსკუპებული ვალია ბორცი და გასცქერის გზას, საიდანაც გერმანელები უნდა მოვიდნენ, პატარა კიბე, სარკმლის ჩარჩო — და დანადგარი სარდაფია... თანამით დამაგრებული თეთრი ფარდა და — დანადგარი სონიას ოთახად გადაიქცევა... თუ ბრუნერი ზედ თავის ტანსაცმელს ჩამოკიდებს — დანადგარი გერმანელთა შტაბად გადაიქცევა, თუ ზემნუხოვი მის კუთხეში მოთავსდება — ციხის საკნად... ეკრანზე კი დროდადრო ბავშვის ნახატები გამოჩნდება: 1942 წელი... გოგონა იისფერ ფონზე... ხელჩაკიდებული ბავშვები... პაწაწინა ხელის ანაბეჭდი... მზე...

გავიხსენოთ უფრო შორეული წარსული.

1934 წელს მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა „ნინოშვილის გურიი“ (რეჟისორი დ. ანთაძე, მხატვარი დ. კაკაბაძე). ოთხ მოქმედებად და 19 სურათად გაშლილ ამ ინსცენირებას შ. დადიანმა თეატრალური მძივები უწოდა, რადგან გმირთა ცხოვრება პიესად კი არ იყო დაწერილი — ინსცენირება იყო და მრავალი ცალკეული სიუჟეტისგან შედგებოდა. ისინი გამოცალკევებას მოითხოვდნენ. ამიტომ მიანიშნა შ. დადიანმა თეატრს — ჩემს მიერ გასცენირებული ნინოშვილის გმირთა ცხოვრება ერთ ძაფზე ასხმული მძივიაო. მძივი სულ 19 იყო. მასასადამე, მოქმედების ადგილი ცხრამეტჯერ იცვლებოდა. ასეთი ამოცანა ძალზე რთულია თეატრის მხატვრისათვის. დ. კაკაბაძემ მოქმედების ადგილის დაკონკრეტება ერთი ფერით მოახერხა; ეს იყო ლურჯი, ესოდენ დამახასიათებელი გურიისათვის. „ნინოშვილის გურიის“ დეკორაციის ყველა ესკიზი ღია ლურჯ ქალაღზეა დახატული. ყველა ესკიზზე მეორდება ცისფრად გავლებული რამდენიმე ხაზი — ძალიან ნაზად შეეხო ქალაღს დ. კაკაბაძის მტკიცე ხელი და გურიის რბილი გორაკები მოხატა. პერსონაჟთა ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების შესაბამისად, ნაზ ბორცვებად გაშლილ ამ ლურჯ სამყაროში იცვლებოდნენ ცალკეული ნაგებობანი: ფაცხა, ოდა, დუქანი, ეკლესია, სიმონას ქოხი. ისინი მცირე ზომისანი იყვნენ, ამიტომ, უფრო მინიშნებებად აღიქმებოდნენ, ვიდრე ნაგებობებად — მცირე ზომისა, კოხტა, მსუბუქი. ესეც დამახასიათებელია საქართველოს ამ კუთხისათვის. მძივიც ხომ ლამაზი უნდა იყოს და მსუბუქი. ფერები: ლურჯი, ცისფერი, შავი, მწვანე, მუქი წაბლისფერი, მღოვრისფერი... აქ, ამ მშვენიერ სამყაროში დაძრწოდა ც. წუწუნავას სუსანა მაქანკალი, დათარეშობდა შ. ლამბაშიძის ტარიელ მკლავაძე, მწარე ფიქრებს

მისცემოდა ვ. ანჯაფაროძის გინატრე, ილუპებოდა ს. თაყაიშვილის ქრისტიანე.

1940-1941 წლების სეზონში იმავე თეატრში ვ. ჰიუგოს „რუი ბლაზი“ ითამაშეს (დადგმა ვ. ყუშიტაშვილისა, მხატვარი ე. ახვლედიანი).

სცენაზე მეფობდა შინდისფერის მიმოქცევები, მუქი მწვანე და ოქროსფერი ქსოვილების უზარმაზარ ტალღებში იყო გახვეული სცენა, ავეჯი, მაგიდასაც ხავერდის სუფრა კი არ ეფარა, ხავერდის სუფრის ტყვედ იყო თითქოს გადაქცეული — მისი კალთები იატაკზე იღვრებოდა. მეფე, დედოფალი, დიდებულები, სხვა დანარჩენი პერსონაჟებიც თითქმის ჩაფლული. მომწყვდეული იყვნენ უმშვენიერეს ქსოვილებში, რომელთა ფერებისა და ფაქტურების შეხამება წარმოუდგენელი ფუფუნებისა და დიდებულების შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ამ ლამაზი ქსოვილების ნაოჭებში იყო მიმაღული — შური, ბოროტება და ვერაგობა, რაც ამ სამყაროში პატიოსანი ადამიანის არსებობასა და ბედნიერებას გამორიცხავდა.

„რუი ბლაზი“ ესკიზები მოგვაგონებენ ე. ახვლედიანის იმ ფერწერულ ნაწარმოებებს, სადაც მხატვრის ფუნჯის მოქნევა განსაკუთრებით ძლიერია, მახვილი, ძარღვიანი, სისხლსავსე.

1911 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში შექსპირის „ჰამლეტი“ დადგა ინგლისელმა რეჟისორმა გორდონ კრეგმა. მხატვრობაც მასვე ეკუთვნოდა. ამ სპექტაკლის ერთი სურათის აღწერაც კი ნათელს ხდის რეჟისორის ჩანაფიქრს:

„ცარიელმა პატივმოყვარეობამ, ფუჭმა ფუფუნებამ შთანთქა სამყარო, და ცხოვრებას მეფის მანტია გადაეფარა. ასეთი იყო I მოქმედების III სურათის რეჟისორული ჩანაფიქრი. მოქმედების ადგილი — მანტია. მიუღწეველ სიმალღეზე სხედან გვირგვინოსანნი: მათ მხრებზე მოსხმული ოქროს მანტია ძირს მოემართება და ფარავს მთელ სივრცეს, მეფის კარის მსახურნი კი მანტიაში გაჭრილი ადგილებიდან გამოყოფილი თავებია მხოლოდ. ისინი უმნიშვნელო წერტილებად მოჩანან ტახტის ძირში და ქვევიდან შესცქერიან ზევით მყოფთ... ოქროს ტალღებზე მოცურავით“.¹

ოციან წლებში რუსულ სცენაზე ფეხს იკიდებს კონსტრუქტივიზმი, საინჟინრო ხელოვნება. მან უარყო ფერწერული დიდებულება და მის ნაცვლად მყურებელს შესთავაზა განსხვავებული ზომისა და სიმაღლის კიბეები, დაზგები. იმ პერიოდში მეიერჰოლდი დაუფარავად აცხადებდა — კონსტრუქცია მსახიობის მუშაობისათვის შესაფერისი ხელსაწყო, დაზგააო. სამოსელიც შესაფერისი ჰქონდათ — დღევანდელი სპორტსმენების სავარჯიშო შარვა-

¹ Г. К о з и н ц е в. Пространство трагедии. Журн. «Искусство кино», 1972, № 1, стр. 92.

ლი — კომბინეზონი და თავისუფალი ბლუზა მოზრდილი საყელოთი. ამგვარად, მსახიობს მხარში აღარ ედგა მხატვარი — არც ფერი, არც ხელმარჯვე მკერავის ლამაზი ნაოჭები და ხაზები, არც სახმარი ნივთების მრავლის-მეტყველება. ამგვარმა სცენოგრაფიამ ახალი სირთულეების წინაშე დააყენა სცენის ხელოვანი.

თეატრალური მხატვრობის განვითარების ყველა ეტაპზე, წამყვანი ტენდენციის მიუხედავად, ზოგ მხატვარს მაინც აგებული დეკორაცია ურჩევნია, ზოგს — დახატული, ზოგს კი ქსოვილის ფაქტურით შეთხზული. შეიძლება ეს ქსოვილი ძვირფასი იყოს, შეიძლება — უბრალო. ყოველ ქსოვილს გამომსახველობის საკუთარი ძალა აქვს, იმისდა მიხედვით, თუ რისთვის და როგორ გამოიყენებ, რა შესაძლებლობებს აღმოაჩენ მასში, როგორ განალაგებ, შეახამებ და როგორ გაანათებ.

თუ სცენაზე დანადგარია მთავარი, მაშინ მოქმედი პირის სცენის სივრცეში ყოველნაირი გადაადგილება მეტყველია. ასეთ შემთხვევაში პლასტიკით ძალიან აშკარად იკვეთება სპექტაკლის აზრობრივი და ესთეტიკური ცენტრი, რომელიც წარმართავს მაყურებლის ყურადღებას რეჟისორის ჩანაფიქრის შესაბამისად. ასე იყო ს. ახმეტელისა და ირ. გამრეკელის „რღვევაში“, „ყაჩაღებში“.

თუ სცენაზე ფერი ბატონობს, მაშინ ეს ფუნქცია ფერმა უნდა იკისროს. მაშინ ფერი შედის გმირთა ცხოვრებაში როგორც დრამატურგიული ფაქტორი. ს. ეიზენშტეინი წერს: „მსგავსად მუსიკისა, ფერი იქნა საჭირო და იმ დროს, როდესაც ფერიც და მუსიკაც ყველაზე უფრო სრულად გამოხატავენ იმას, რაც ამ მომენტში უნდა იყოს თქმული. ერთიცა და მეორეც თავის ადგილას ამ მომენტის პროტაგონისტია — მაყურებელზე ზემოქმედების საშუალებათა საერთო გუნდის წამყვანი. დანარჩენი საშუალებები ამ მომენტში მას უთმობენ პირველ ადგილს.“

თუ ყურადღება ჩურჩულით წარმოთქმულ სიტყვებს უნდა ეკუთვნოდეს, ლურჯისა და ოქროსფერის ელვარებით ამ დროს მაყურებელს თვალი არ უნდა მოჭრა. თუ ყურადღება გმირი ქალის მთრთოლვარე ბაგეს უნდა იყოს მიჯაჭვული, ტანსაცმლის მყვირალა ფერი მაყურებლის მხედველობის არეში არ უნდა მოხედეს. ფერის „ხაზი“ თავის სვლას სიუჟეტის სვლების გავლით ქსოვს, ვითარცა მეტყველ საშუალებათა დრამატურგიული პოლიფონიის შიგნით არსებული კიდევ ერთი დამოუკიდებელი პარტია“.¹

საკითხის ამგვარი დაყენება, ცხადია, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შესაბამისი მასალის მიგნებას მოითხოვს, მასში ჩაქსოვილი სანახაობრივ-

¹ С. Эйзенштейн. Избр. статьи. «Искусство», 1956, стр. 313,315.

მეტყველი შესაძლებლობის შესწავლას, რათა მან შემდგომ რეჟისორის ჩანაფიქრთან შერწყმული მხატვრის ჩანაფიქრი წარმოაჩინოს.

ყველამ იცის, რომ დღის სინათლე სცენას არ ანათებს. ამიტომ შენობაში მიმდინარე წარმოდგენა ხელოვნური შუქით უნდა განათდეს. ეს იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა სახის ხელოვნური განათების შესაძლებლობა აქვს თეატრს. სანამ ელექტროგანათება შემოვიდოდა, სცენას სანთლებით ანათებდნენ. რამპის წარმოშობასაც ამგვარ განათებას უკავშირებდნენ. გორდონ კრეგის ცნობით, რამპის წარმოშობის მშვენიერი თეორია შეუქმნია ლუდვიგ ცულერს. ის ამტკიცებს, რომ ადრე სცენას ანათებდნენ დიდი ჭალებით, რომლებიც მაყურებელთა დარბაზის ჭერზე ეკიდა. პატარა თეატრები, რომლებსაც ასეთი ჭალების შექმნა არ შეეძლოთ, სცენის წინა ხაზზე, ზედ იატაკზე, სანთლებს ათავსებდნენ. ასე წარმოიშვა რამპა ანუ სცენის წინა ხაზის განათება.

შემდეგ სცენას ნავთის ლამპებით ანათებდნენ. ნავთის ლამპის შუქი სანთელს ბევრად ჭარბობდა, მაგრამ მრავალი ხიფათი და მოულოდნელობაც ახლდა თან. იმ დროის მსახიობთა მოგონებებში ასეთი სტრიქონები შეგვიძლია წაეკითხოთ:

„...ყველაფერი კარგად მიდიოდა. უეცრად ინტიმური სცენის მიმდინარეობის დროს რამპაზე მდგარი ნავთის ლამპა ამოვიდა, ჰაერში ჭვარტლი აფრინდა. მსახიობები ხედავენ ამას, მაგრამ აბა რა შეუძლიათ გააკეთონ. ცეცხლის ალი უკვე ლამპის შუშიდან გარეთ გამოდის, ჭვარტლი მატულობს... ამ დროს კულისებიდან აუჩქარებლად, დინჯი ნაბიჯით მოემართება ახმახი მეხანძრე სპილენძის ქუდით, ჩაიმუხლებს და მშვიდად, საქმიანად ჩაუწევს ფითილს, დასვრილ ხელს ტანსაცმელზე შეიხოცავს და ისევ აუჩქარებლად ბრუნდება კულისებში“.¹

სანამ თეატრი ლამპით ნათდებოდა, ამ საქმეს თავისი პატრონი ჰყავდა, რომელსაც მელამპე ეწოდებოდა. იგი წარმოდგენის დაწყებამდე კარგა ხნით ადრე ანთებდა ლამპებს სცენაზეც და დარბაზშიც.

შემდეგ თეატრს გაზის საშუალებით ანათებდნენ. მხატვარ ა. ს. სკობეევის აპარატიც კი გამოუგონია, რომელიც იძლეოდა გაზის სინათლის სწრაფი რეგულაციის საშუალებას მინიმალურიდან მაქსიმალურამდე.²

ქართულ თეატრში ელექტროგანათება 1883 წელს შემოვიდა. აღმინისტრატორი ფორკატი გაზეთის საშუალებით ატყობინებდა საზოგადოებას ამის შესახებ და ამშვიდებდა კიდეც — ნუ გეშინიათ, არავითარი საშიშ-

¹ В. Кригер. Актерская громада. «Искусство», 1976, стр. 99.

² იქვე, გვ. 168.

როება არაა ამის გამო მოსალოდნელიო. ისიც ცნობილია, რომ მრსკოვის სამხატვრო თეატრის შექმნამდე სცენური განათება ერთადერთ მიზანს ისახავდა — მაყურებლისათვის დასანახი გაეხადა მსახიობი, მისი სახე და გარემო. არავითარი სხვა ფუნქცია მას არ ეკისრებოდა, ამიტომ განათება იყო ერთნაირი, რამპისა და სოფიტების საშუალებით. თუ სცენაზე ღამე უნდა ყოფილიყო — რამპა ნათდებოდა, ზემოდან კი ლურჯი სინათლე იყო. მაყურებელი ვერ იტანს სიბნელეს სცენაზე. ალბათ იმიტომ, რომ საყურებლად მოსულს, ხელი ეშლება. მაგრამ ძლიერი სინათლის შთაბეჭდილების შესაქმნელად საკმარისი არაა განათების ყველა საშუალება ერთდროულად ჩართო. აქ საქმე კონტრასტებშია, შუქჩრდილების ურთიერთმიმართებაში, ისევე როგორც სიჩუმის შთაბეჭდილება მიიღება არა აბსოლუტური სიჩუმით, არამედ სიჩუმისა და ხმოვანების კომბინაციით. დრომ ესეც გამოარკვია და მოიტანა სცენაზე, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც რეჟისურის დამკვიდრებამ სათეატრო მხატვრობის დონე ხელოვნების დონეზე აიყვანა.

იმ დროიდან მოყოლებული, სინათლის სცენაზე გამოყენების ცდები უამრავია: განათებით მოქმედების ადგილის შეცვლა, სცენის კედლების გაუჩინარება (თუ შუქი ამ კედლამდე არ აღწევს) და ამით უსასრულო სივრცის შთაბეჭდილების შექმნა. მსახიობების სილუეტებად წარმოჩინება (თუ განათება უკანა მხრიდანაა). იყო შემთხვევა, როდესაც რეჟისორმა ვს. მეიერჰოლდმა და მხატვარმა ი. გოლოვინმა 1910 წ. მოლიერის „დონ ჟუანში“ მაყურებელთა დარბაზი სრული ძალით გაანათეს. თანამედროვე ასე აგვიწერს ამ სპექტაკლის განათებას: „სცენა ორ ნაწილად იყო გაყოფილი — წინა, რომელიც პარტერის პირველ რიგს აღწევდა და თამაშისათვის იყო გათვალისწინებული და უკანა, რომელიც სიღრმეში იჭრებოდა და გათვალისწინებული იყო ფერწერისათვის; იმ სურათებისათვის, რომლებიც მოქმედების ადგილის შესატყვისად იცვლებოდა. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში საზეიმოდ ენთო მალლა შეკიდებული სანთლებიანი ჭალები და პროსცენიუმზე მოთავსებული შანდლები. აგრეთვე სრული სინათლე მაყურებელთა დარბაზში. ფერთა გამა მტკიცე იყო — ავანსცენას მთლიანად ფარავდა ცისფერი ხალიჩა, კულისები ოქროთი და ვერცხლით იყო შეფერილი, პორტალის ფარდა მწიფე ალუბლის ფერი იყო და ნაოქად აყრილი, სცენის ორივე მხარეს ლურჯი თეჯირები იდგა, ხოლო დონ ჟუანის საცხოვრებლის ფანჯრები შავი ფერისა იყო“.¹

იმავე ვს. მეიერჰოლდმა ოციან წლებში. მხატვ. ლ. პოპოვისთან ერთად.

¹ А. Б а с с е х е с. Театр и живопись Головина. «Изобразительное искусство», 1970, стр. 242.

ფ. კრომელინკის „სულგრძელ რქოსანში“ სამხედრო პროექტორები გამოიყენა. ხოლო გოგოლის „რევიზორში“ — სანთლებიც, პროექტორებიც. სინათლის შუქის ამრეკლავი ხელსაწყოებიც. ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“ კი (მხატ. ვ. შესტაკოვი) ნამდვილი ცეცხლიც ენთო. ეს იყო ეპიზოდი ტრაქტირში, სადაც ძლიერ ნასვამი იუსოვი ცეკვავს: „ჩინოვნეკები თავგამოდებით უკრავენ ტაშს, მისი ცეკვის რიტმის შესატყვისად. სრულიად გულგრილი მსახურები კი, რომლებსაც ამაზე მეტიც უნახავთ ამ ტრაქტირში, თეთრ ნახევარწრედ შემოვლებოდნენ მთვრალეების ამ ჯგუფს, შესცქეროდნენ იუსოვს, თან ფიქრობდნენ, ნეტა რამდენ ფულს გვაჩუქებს წასელის წინო. ამას მოჰყვებოდა ახალი, თითქმის ისტერიულ კივილამდე მისული შემოტევა ყოყოჩობის. მანჭვა-გრეხისა და მედიდურობისა. მლიქვნელი ჩინოვნეკებით გარშემორტყმული იუსოვი, იმისათვის, რომ გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება ბეჭდური სიტყვისადმი, ლანგარზე დადებულ გაზეთს ზედ ამ ლანგარზევე უკიდებდა ცეცხლს.

ეს პატარა აუტოდაფე მეიერჰოლდის სარეჟისორო პარტიტურაში სიმბოლურ შინაარს იძენდა. სცენის შუაგულში მოელვარე ცეცხლის ყვითელი ალი აქეთ-იქით აწყდებოდა და ხან ერთი თვითმყაყოფილი, გაქონილი, თავხედი და მლიქვნელი ჩინოვნეკის სახეს გამოაჩენდა, ხან მეორისას.¹

„ჰოპლას“ განათების შესახებ გვიამბობს ყველა. ვისაც უნახავს ე. ტოლერის ეს პიესა, რომლითაც 1928 წელს ქუთაის-ბათუმის თეატრის სეზონი გახსნა კ. მარჯანიშვილმა (მხატ. დ. კაკაბაძე). გვიამბობენ იმ უთვალავი კომბინაციის შესახებ, რომელიც განათების წყალობით იქმნებოდა დ. კაკაბაძის რუხი ფერის ერთადერთი კუთხოვანი კონსტრუქციისაგან. ეს განათება მსახიობთა ცოცხალ სხეულებთან ერთად ხან ხაზებს ამეტყველებდა, ხან სიბრტყეებს. სინათლის მოუსვენარი სხივი ზოგჯერ მხოლოდ ცალკეულ ადგილს გამოაჩენდა, ელვის სისწრაფით დაჰქროდა. სცენის ყველა კუნჭულს აღწევდა. უწვრილმანეს დეტალს აცისკროვნებდა და ასე ქმნიდა „მსხვილ პლანს“. ხან კი სცენა მთლიანად ნათდებოდა და აღიქმებოდა როგორც „საერთო პლანი“.

ამ მოძრავი სინათლის სხივის გარდა, „ჰოპლამი“ განათების სხვა წყაროც ყოფილა — მოძრავი სარკის ბურთი, რომელიც ნაირფრად ასხივებდა. ამ ბურთის შუქზე დეკორაციაც და მიზანსცენის სკულპტურაც, რალა თქმა უნდა, სულ სხვაგვარად გამოიყურებოდა.

არსებობდა სინათლის კიდევ ერთი სხვა წყაროც — ეს იყო ციხის მავთულხლართიანი სარკმელი, რომელშიც მზის სხივი ისრებად იპარებოდა

¹ К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М. «Наука», 1969, стр. 291-292.

და ანათებდა ადამიანებს, სიკვდილის განაჩენს რომ ელოდნენ. სინათლის სხივი ცალკეულ საგნებსაც ანათებდა. უშანგი ჩხეიძის ცნობით. ასეთი განათების წყალობით ბუტაფორიული ნივთებიც კი ზღაპრული სილამაზის ძვირფასი ფაიფურისა და ბროლის ჭურჭელს ემსგავსებოდა. შუქწერა უწოდა უშანგი ჩხეიძემ ამ სპექტაკლის განათებას.

კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმში დაცულია „ჰოპლას“ სარეპეტიციო დღიურები, რომლებმაც მრავალი ყურადსაღები ცნობა შემოგვინახეს კ. მარჯანიშვილისა და დ. კაკაბაძის ამ სპექტაკლის შესახებ. შემოგვინახეს განათების სრული პარტიტურაც. გამნათებლისთვის განკუთვნილი ეს ერთი ჩანაწერიც საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, თუ რა რთული იყო განათების პარტიტურა სპექტაკლისათვის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ და ვის შეეძლო მისი შექმნა. ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესო ცნობას გვაწოდებს კ. მარჯანიშვილის შესახებ მსახიობი ბ. პეტკერი: „ყოველი საქმის სასიკეთო დასრულების საფუძველი და ხერხემალი — შემოქმედებითი და პროფესიული დისციპლინაა. კ. მარჯანიშვილის სარეპეტიციო მუშაობის დევიზიც ასეთი იყო. აი, ნიმუში მისი რეპეტიციის დასაწყისისა.

ოფიციალურად დანიშნულ დრომდე ათი წუთით ადრე კ. მარჯანიშვილი უკვე იკავებდა რეჟისორის სავარძელს. კითხავდა თანაშემწეს ადგილზეა თუ არა ყველა... და მყისვე პიესაში შეიჭრებოდა.

მსგავსად მუსიკალური რეპეტიციებისა, განათების რეპეტიციებიც პირველივე დღიდან იწყებოდა. სპექტაკლის ყველა კომპონენტის გავარჯინებას კ. მარჯანიშვილი ისეთივე ყურადღებას უთმობდა, როგორც მსახიობებთან მუშაობას. მისთვის ეპიზოდის განათება ამ ეპიზოდის მიმდინარეობის რიტმის გარეშე არ არსებობდა. სპექტაკლში შუქი მსახიობთან ერთად უნდა სუნთქავდეს — სიტყვასიტყვით ასეთი იყო მარჯანიშვილის ფორმულა. ამიტომაც ის სათანადო რიტმს გამნათებლებისგანაც ისევე მოითხოვდა, როგორც მსახიობებისგან“.¹

სპექტაკლს ვერც მარტო მხატვარი, ვერც მარტო რეჟისორი ვერ გაანათებს — ის ხომ, პირველ ყოვლისა, მიზანსცენის მიხედვით დგინდება და ნაწილდება. ამიტომ მსახიობების გარეშე სცენის განათებას არა აქვს აზრი. გამნათებლებიც ესწრებიან რეპეტიციებს სცენაზე. რეჟისორ ლ. ვარპახოვსკის ცნობით როგორც კი ვს. მეიერჰოლდმა ა. დიუმას პიესის „ქალი კამელიებით“ თავისეულ დადგმაში ავეჯი და რეკვიზიტი გაანაწილა, სინათლის დაყენებას შეუდგა. ეს იმ დროს, როცა სცენაზე ჯერ არც ერთი რეპეტიცია არ ყოფილა ჩატარებული. სწორედ იმ მიზნით, რომ უკვე დადგენილი მეტყველი განათებით მიხმარებოდა მსახიობებს საჭირო განწყობი-

¹ Б. Петкер. Это мой мир. М., «Искусство», 1968, стр. 139.

ლების შექმნაში — თვითონ ხომ იცოდა ძირითადი მიზანსცენები, მსახიობებმაც იცოდნენ, ვინაიდან სცენაზე ამოსვლას ხანგრძლივი სარეპეტიციო მუშაობა უძღვოდა წინ. მაგრამ იმ მეტად პასუხსაგებ პერიოდში, როდესაც მონაწილენი სცენაზე გადადიოდნენ, მან შეაშველა ისეთი ძლიერი ძალა, როგორცაა განათება¹.

თვითონ ლ. ვარპახოვსკის საკუთარი დადგმისათვის — მ. შატროვის „ექვსი ივლისი“ (მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, მხატ. ვ. ვოროშილოვი) განათების ურთულესი პარტიტურა შეუქმნია — 57 სახის კომბინაცია. ცხადია, ასეთი პარტიტურა გარკვეულსა და სერიოზულ შრომასაც მოითხოვს, რათა განათების ჩართვა — გადართვა — გადმორთვა, ინტენსივობა და ხანგრძლივობა ზუსტი იყოს. აქედან — სინათლის სამონტაჟო რეპეტიციების აუცილებლობა თანამედროვე ტექნიკური პერსონალისათვის, რომელმაც პრაქტიკულად უნდა განახორციელოს განათების პარტიტურა სპექტაკლის მსვლელობის დროს.

მხატვართან ერთად, რეჟისორს და მთელ საჭირო ტექნიკურ პერსონალს უნდა ჰქონდეს უნარი და ცოდნა ამოიკითხოს ესკიზსა და მაკეტში ნაწარუდღევი განათება, ანუ წინასწარ გაიაზროს ის, თუ რა უნდა ეძიოს, როგორ მოიპოვოს და განახორციელოს პრაქტიკულად. ამ დროს ადრე გათვალისწინებულში შესწორების შეტანაც შეიძლება. სანამ მაკეტისა და ესკიზის მიხედვით დეკორაცია აშენდებოდეს, მხატვარი, რეჟისორი და მთავარი გამნათებელი ერთობლივად ადგენენ განათების პარტიტურას, სადაც გათვალისწინებულია ყველაფერი: ყოველ ცალკეულ ეპიზოდში რომელია სინათლის ძირითადი წყარო, სადაა იგი მოთავსებული, საით უნდა წარიმართოს, საჭიროა თუ არა შუქფილტრი და თუ საჭიროა — როგორი; რომელიმე პერსონაჟის სიტყვაზე ჩაირთვება განათება, თუ უსიტყვო გადასვლაზე, იქნებ მუსიკაა რეპლიკა? და ა. შ.

დღევანდელ თეატრში სპექტაკლის განათებისათვის საჭირო აღჭურვილობა იმდენად მდიდარია, აპარატურა და სინათლის წყარო კი იმდენი, რომ პარტიტურაც რთულია. ყველაფერი ზუსტად უნდა განაწილდეს იმათზე, ვისაც ეს მოვალეობა დაეკისრება. თავის ინსტრუქციას ყველა ცალკე იღებს. შემდეგ ისინი პრაქტიკულად ვარჯიშობენ ინსტრუქციის მიხედვით მხატვრისა და რეჟისორის ხელმძღვანელობით. განსაკუთრებით, სცენაზე გრიმსა და კოსტიუმებში მიმდინარე მთლიანსა და შემდგომ — გენერალურ რეპეტიციებზე. როცა ყველა მზადაა, — სპექტაკლს მაყურებელს უჩვენებენ. თუ ყველაფერი რიგზეა, მაყურებელი, რასაკვირველია, ვერც ამჩნევს

¹ Л. Варпახовский. Наблюдения, анализ, опыт. М., ВТО, 1978, стр. 21.

გამნათებლის საქმიანობის მნიშვნელობას. მაგრამ თუ პირიქით — აშკარა ხდება, როგორ შეიძლება შეეშალოს ხელი ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტის სრული ძალით აქლერებას მხოლოდ იმის გამო, რომ გამნათებელს შეეშალა. პირველ ყოვლისა ამას გრძნობს მსახიობი, რომელიც ამ დროს სცენაზეა და, შესაძლოა, გმირის ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მომენტს განიცდის. შესაძლოა, სწორედ ეს ეპიზოდი იყოს ცენტრალური ნაწარმოების იდეისათვის. სცენა მუდამ ისე უნდა იყოს განათებული, რომ მაყურებელი ხედავდეს ყველაფერს — გარემოს, რომელშიც გმირთა ცხოვრება მიმდინარეობს, ნივთიერ სამყაროს, სამოსელს.



„სამეული“ მუშაობს

ვებულად, მაგრამ მაინც შემოქმედებაზე ფიქრობენ და არა ტექნიკის ჩართვის დროულობასა და ხარისხზე. >თუ ტექნიკური პერსონალი თავის მოვალეობას მსახიობის შემოქმედების გაუთვალისწინებლად ასრულებს. ამან შეიძლება მსახიობს ხელი შეუშალოს.

დღეს სცენის მიღმა სამყარო და მისი პატრონები ისეთ პრობლემებზე ფიქრობენ, როგორცაა ტემპერატურის რეჟიმი სცენაზე, ტრიუმფების, სცენის პლანშეტისა და საკვამლე-სავენტილაციო სისტემისა და ცეცხლგამძლე რკინის ფარდის შეკეთება-მოწესრიგება. მართა ის ფართობი რომ იანგარიშოთ, რომელიც თეატრის შენობას უკავია (მინსკის ოპერისა და ბალეტის თეატრის კულისების მიღმა ტერიტორია 5.000 კვ. მეტრზე მეტი ყოფილა). ისიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რა სახის მოვლა-ყურადღებას საჭიროებს ყოველი მისი უბანი.

ამაზე დღენიადაგ ფიქრობს ხელმძღვანელობა. რამეთუ კარგად იცის

.....როცა პოეზიის სული სტოვებს კულისებს... ის სტოვებს წარმოდგენასაც¹.

¹ Вл. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Т. II, «Искусство». 1954, стр. 447.

Spectaculum ლათინურად სანახაობას ნიშნავს. სანახაობას, რომელიც სცენის ხელოვანთა ერთობლივი შემოქმედების ნაყოფია. თანამედროვე თეატრში ასეთი სანახაობა შექმნილია რეჟისორის მიერ.

ეს სანახაობა არის ცოცხალ პროცესად გაშლილი თავისებური მთლიანობა. დროის გარკვეული მონაკვეთის მომცველი და მიმდინარე. თავისთავად იბადება კითხვები: რა მიმდინარეობს? რა მიზეზით?

ვისაც ერთი სპექტაკლი მაინც უნახავს დრამატულ თეატრში, მან იცის, რომ სცენაზე ადამიანთა ცხოვრება მიმდინარეობს. და რადგან მათი ურთიერთკავშირი თანდათან ვლინდება, თვით ისინიც ჩვენთვის თანდათან ხდებიან ნათელი. ნათელი და გასაგები ხდება არა მარტო ის კავშირი, რომელიც მოქმედ პირთა შორის არსებობს, არამედ ის მოვლენებიც, რომლებიც აღრე მომხდარა და რომლებიც ახლა ხდება. ვინაიდან ნამდვილად მხატვრულ ნაწარმოებში ეს კავშირი შინაგანია, ზოგჯერ ძალიან რთული, მათ ამოცნობას დედააზრის შეცნობამდე მიყვავართ. ჩვენ იმასაც ვხვდებით, თუ რა არის ამ კავშირში მთავარი და მეორეხარისხოვანი. ასე იკვეთება იმ ადამიანთა ცხოვრების ამბავი, ჩვენ თვალწინ რომ მიმდინარეობს.

ვინაიდან მოქმედ პირთა ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენები თანაბარი მნიშვნელობის არაა, ცხადია, ამ ცხოვრების მიმდინარეობას გარკვეული ტეხილიც აქვს. სპექტაკლის დინამიკურ სტრუქტურას ეს ტეხილი განაპირობებს. რაც უფრო ნაკლებია ამ სტრუქტურაში შემთხვევითი, მით უფრო ზემოქმედია იგი. ვინაიდან ამბავია კარგად ასხმული, კომპოზიცია — შეკრული.

კომპოზიციური უნარის გარეშე მთლიანობა ვერ შეიქმნება. ის ხომ აგებულბაა. სტრუქტურა. მაშასადამე, აუცილებელია ნაწილთა ზომანაწონისა და ურთიერთმიმართების დადგენა. ცალკეული ნაწილების დანიშნულების გარკვევა-დაზუსტება, მხოლოდ ამის მიღწევის შედეგად აღმოცენდება ჰარმონია, რომელიც შესაძლებელს გახდის საბოლოო მიზნის — ნაწარმოების დედააზრის განხორციელებას. და რადგან დედააზრი მუდამ განსხვავებულია, სპექტაკლის კომპოზიციის საფუძველიც — განსხვავებული. მუდმივი და უცვლელი ამ პრინციპის აუცილებლობაა. ვინაიდან ის განაპირობებს სპექტაკლის შემადგენელი ყველა სახის ელემენტის შერჩევადამოყენებას.

სცენური ნაწარმოები სინთეზურია, დროში მიმდინარე, ამის გამო მისი სტრუქტურაც ძალზე რთული. მით უფრო, რომ ამგვარ ნაწარმოებში

ავტორის ჩანაფიქრი განვითარებაშია ნაჩვენები, გმირთა ხასიათების, მათი შიდასამყაროს და ურთიერთდამოკიდებულებათა გამოვლენის პროცესში. ამ რთულ პროცესში ნაწილები ბუნებრივად ებმებიან ერთმანეთს და ამავე დროს ასევე ბუნებრივად ემსახურებიან, ექვემდებარებიან იდეას.

თუ კომპოზიცია არაა ზუსტი, არც ჩანაფიქრი ყოფილა ზუსტი. არა-ზუსტი ჩანაფიქრი მიზნის გაურკვეველობის ნიშანია. გაურკვეველი მიზანი კი, რა თქმა უნდა, ვერ წარმართავს ისეთი ცოცხალი ორგანიზმის მაჯისცემას, როგორცაა სპექტაკლი. მაჯისცემას გულის მუშაობა განაპირობებს. სპექტაკლის გული კი კონფლიქტია, ბრძოლა, მისი მიზანი, რომლითაც ამ სპექტაკლის ყველა შემქმნელი უნდა იყოს გატაცებული. იმიტომ, რომ ცხოვრებაზე ხელოვანის სერიოზული ლაპარაკი იწყება მაშინ, როდესაც ის შეიჭრება ცხოვრებისეულ იდეათა მძაფრ შეჯახებაში, სადაც საპირისპირო თვალსაზრისები ურთიერთს გამორიცხავს. მაშასადამე, ბრძოლაც გარდაუვალა.

თუ კონფლიქტია სპექტაკლის გული, ამ კონფლიქტში კი თავისებურად ყველაა ჩართული, ბუნებრივია, კონფლიქტის აღმოცენება-განვითარებას დასასრულიც უნდა ჰქონდეს. ნებისმიერი კონფლიქტი პერსონაჟთა ხასიათებიდან გამომდინარეობს — ისინი არიან აღჭურვილი ურთიერთგამომრიცხველი სურვილებითა და მიზნებით. ამიტომაც სპექტაკლის დასასრული მოიცავს იმ საკითხების შეფასებას, რომელიც დასმულია თეატრის მიერ ამ წარმოდგენით. ფინალი ბუნებრივი და დამარწმუნებელი მხოლოდ მაშინაა, თუ შეჯახება ზუსტად იმდენია, რამდენიც აუცილებელია ბრძოლაში მონაწილეთა ხასიათების სრულად გამოვლენისათვის.

თუ სპექტაკლის დასასრული გაურკვეველი და უინტერესოა, არც კონფლიქტი ყოფილა ბოლომდე გააზრებული და ამოხსნილი და არც მასში მონაწილე ადამიანთა ხასიათები ყოფილა გამოვლენილი. ასეთი სპექტაკლი ვერ იქნება მხატვრულად მთლიანი. დასასრული ხომ მოვლენათა განვითარების ლოგიკისა და მოქმედ პირთა ხასიათების განვითარებიდან გამომდინარეობს. ამ დროისათვის ყოველი ამ მოქმედი პირის ბედი ნათელი და გარკვეული უნდა იყოს. სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა მოქმედი პირების, სცენური სახეებისაგან შედგება, აგრეთვე სპექტაკლში მონაწილე ყველა სხვა ხელოვანის (მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი) მიერ შექმნილი თავისებური და მხატვრული მთლიანობისაგან.

კომპოზიცია, მთლიანობა სპექტაკლის „გარეგნობასაც“ მოიცავს, მის საერთო „ნახატს“ — გრიმი, გმირთა სამოსელი, ნივთები, ყველა სახის დეტალი... საერთოდ მთელ ანსამბლს! ხოლო, რადგან ანსამბლი და მთლიანობა განუყოფელია — ბუნებრივია, ყველა მონაწილე, გარკვეული თვალსაზ-

რისით, შეზღუდული იქნება იმით, რაც ყველას აერთიანებს — წარმოდგენის დედააზრით. მისი უმთავრესი დანიშნულებით. ქეშმარიტად მაღალმხატვრულ მთლიანობაში დაუშვებელია, რომ ერთი რომელიმე შემადგენელი ნაწილი მთელზე მნიშვნელოვანი იყოს.

სპექტაკლი ისეთი მთლიანობაა, რომელიც გარკვეულ წყვეტილსაც გულისხმობს. იყო დრო, როდესაც ერთ სათეატრო წარმოდგენაში ოთხ-ხუთ-მოქმედებიანი ტრაგედიის თუ დრამის გარდა, ერთმოქმედებიან კომედიას ან ვოდევილს უჩვენებდნენ. ზოგჯერ საბალეტო დივერტისმენტს. ამგვარი წყვეტილი იმდენად დამახასიათებელი იყო ხელოვნების ამ სახეობისათვის, რომ საგანგებო სახელწოდებაც აქვს — ანტრაქტი. ტერმინი ფრანგული წარმომავლობისაა და მოქმედებათა შორისობას ნიშნავს, შემსრულებელთა და მაყურებელთა შესასვენებელ დროს. მაშასადამე, ამ დროს ორივე მხარე ეთიშება შემოქმედებას და რეალურ ცხოვრებას უბრუნდება. ✪ შეიძლება ასეთი რამ უმნიშვნელო იყოს. ამიტომ ანტრაქტი მრავალი კუთხითაა საინტერესო. თუნდაც უბრალოდ მისი ხანგრძლივობის საკითხი. საკუთარი გამოცდილებითაც ვიცი, თუ რა საზიანოა ზედმეტად გახანგრძლივებული ანტრაქტი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა პიესაში გმირის ცხოვრების რომელიღაც მნიშვნელოვანი მოვლენა სწორედ ანტრაქტის დროს ხდება (მაგალითად, ნინა ზარეჩნიას ჩეხოვის „თოლიადან“, მესამე და მეოთხე მოქმედების შუა მოუხდა საყვარელ ადამიანთან განშორება, დაედუპა შვილი, განიცადა მარცხი შემოქმედებაში).

იყო დრო, როდესაც ანტრაქტები სულაც არ არსებობდა, ასე მაგალითად, სოფოკლეს წინაშე ეს პრობლემა არ მდგარა. დღეს ჩვენ ძალდაუტანებლად ვუყურებთ ორსერიან კინოფილმს ან ტელეფილმს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სცენის პრაქტიკოსები ძალიან დიდი ყურადღებით ეკიდებოდნენ ანტრაქტის პრობლემას ადრეც და ახლაც. მეიერჰოლდი ერთ დროს ამტკიცებდა, რომ „ანტრაქტები საერთოდ არ უნდა არსებობდეს არავითარ შემთხვევაში და ჩვენ მივალწვეთ იმას, რომ ვითამაშებთ სპექტაკლს სრულიად უანტრაქტოდ“¹, თუმცა, სწორედ მას ეკუთვნის საინტერესო ძიებები ამ საკითხთან დაკავშირებით. ანტრაქტის შესახებ ბევრი დაწერილა. ასე მაგალითად, ცნობილია, რომ მოლიერის „დონ ჟუანში“, სადაც ფარდა არ არსებობდა, სცენას ემსახურებოდნენ ლივრეაში გამოწყობილი შავკანიანი ყმაწვილები, რომლებიც კატის ნაბიჯებით, უჩუმრად დადიოდნენ სცენაზე, ანათებდნენ სანთლებს, საჭირო დროს ვერცხლის ზარს აწკარუნებდნენ და აცხადებდნენ — „ანტრაქტი“. შემდეგ, როდესაც მან დადგა ს. ტრეტიაკო-

¹ Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, Т. 2, «Искусство», 1968, стр. 159.

ვის მიერ გადმოკეთებული მარსელ მარტინეს პიესა „ლამე“ სათაურით „მიწა ყალუზე“. სცენაზე თვითმფრინავი დადგა. ანტრაქტიში თვით მეიერჰოლდი გამოდიოდა თურმე ავიაციის დარგის მუშაკებთან ერთად და ავიაციას ეწეოდა საბჭოთა სამხედრო-საჰაერო ფლოტის განმტკიცებისათვის. ამ დღიდან მოყოლებული, მეიერჰოლდის თეატრის სპექტაკლებზე მაყურებელთა შორის გროვდებოდა ფული სამხედრო ავიაციის მშენებლობისათვის. ამის შედეგად, სამი წლის შემდეგ მწყობრში ჩამდგარა სამხედრო თვითმფრინავი „მეიერჰოლდი“. იმ დროის თეატრალურ ცხოვრებაში ეს გაუგონარი ამბავი იყო¹.

როგორც უნდა იყოს, ანტრაქტი მუდამ პაუზაა, შესვენება, ის ჭირდება დრამატურგსაც, მსახიობსაც, მაყურებელსაც. ოღონდ ეს შესვენება თავისებური პაუზაა, მას საკუთარი საიდუმლო აქვს — რაღაც ხდება ამ დროს სცენის გარეთ. ამიტომ, პროზისაგან განსხვავებით, დრამა თავისებური წყვეტილებით მიმდინარეობს. ეს უთუოდ უნდა იყოს გათვალისწინებული რეჟისურის მიერ, რათა შესვენებამ არ შეანელოს მაყურებლის მიერ მანამდე მიღებული შთაბეჭდილება. ანტრაქტი სპექტაკლს უნდა ეხმარებოდეს.

დროში გაშლილ ყველა მოვლენას იმის გათვალისწინებაც ესაჭიროება. თუ როგორია მაყურებლის აღქმისუნარიანობა, ის შინაგანი ენერგია, რომელიც უნდა გაიღოს სპექტაკლზე მოსულმა მაყურებელმა. როგორია ამ ენერგიის ხარჯვის კანონები?

ანტრაქტი ისე უნდა ასვენებდეს მაყურებელს, რომ მისი ყურადღება მომდევნო მოქმედებას მეტი ძალით მიაპყროს. მცირე შესვენების შემდეგ, მაყურებელი, აღმელმაც მოიკლა წყურვილი, ცოტა გაიარ-გამოიარა, მწველმა თამბაქო მოსწია და სხვა ამგვარი. კვლავ უბრუნდება საკუთარ ადგილს დარბაზში, რათა გააგრძელოს წინა მოქმედებაში დაწყებული ურთიერთობა სცენასთან. გაიხსენოთ სპექტაკლები, რომლებსგანაც ძლიერი შთაბეჭდილება გამოგვყოლია და ნათელი გახდება, რომ ანტრაქტი ხელისშემშლელი არ ყოფილა ხორავას ოტელოსათვის, თუ ვერიკოს ივდითისათვის, „ჭინჭრაქასათვის“ თუ „ანტიგონესათვის“ და არც „პროვინციული ამბისათვის“.

რას აკეთებენ ანტრაქტის დროს მაყურებლები? გააჩნია დროს და თეატრს. პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში, მაგალითად, ბრილიანტებით აკვირვებდნენ ერთმანეთს. ქართულ თეატრში ასეთი მაყურებელი არასოდეს არ ყოფილა. მაგრამ ყველა დროისა და ქვეყნის თეატრში ყიდულობდნენ პროგრამას, სარგებლობდნენ ბუფეტით, ათვალერებდნენ ფოიეში გაკრულ

¹ Сб. «Встречи с Мейерхольдом», ВТО, 1967, стр. 195.

სურათებს. სეირნობდნენ. ერთმანეთს შთაბეჭდილებებს უზიარებდნენ... ასეა დღესაც. მაგრამ აი, გაისმა ზარი. ყველა თავის ადგილს უბრუნდება და ისევ მაყურებლად გადაიქცევა.

რა ხდება ამ დროს სცენაზე და მის მიღმა? მათთვის ანტრაქტი არ ნიშნავს არც სეირნობას, არც საუბარს, არც სასმელებით გაგრილებას. იქ ამ დროს გახურებული მუშაობაა: უნდა შეიცვალოს დეკორაცია, რაც ზოგჯერ ძალიან რთულია ტექნიკურად, უნდა გაიტანონ და შემოიტანონ ავეჯი და ნივთები, თავისი ადგილი მიუჩინონ უამრავ წვრილმანს. დარბიან სცენის მუშები, რეკვიზიტორები. ჩამკმელები, გრიმიორები... ტექნიკური რეჟისორი ხმადაბლა, მიკროფონის საშუალებით აწვდის ყველას საჭირო ცნობას, შეახსენებს დარჩენილ წუთებს... ასეა მანამ, სანამ ანტრაქტის დრო ამოიწურებოდეს. წუთიც და ყველაფერი მზადაა... სიჩუმე... თარდა! სცენაზე გმირთა ცხოვრება გრძელდება.

მაგრამ იმისათვის, რომ ეს ცხოვრება აღმოცენდეს, ის ჯერ უნდა დაიწეროს. მასში უნდა იყოს ჩაქსოვილი ყველაფერი, რაც შემდგომ სცენაზე გაცოცხლდება: ამბავი, მოვლენები, ხასიათები, კონფლიქტი, მისი განვითარება და დასასრული. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება გახდეს იგი აქტიური ემოციების გამომწვევი, მათი ამგზნები და მოქმედების დამბადებელი.

აი ეს — რომელიღაც სხვა ადამიანის, პიესის მოქმედი პირის — აზრები და გრძნობები, რომლებიც ავტორმა შეთხზა. შემდეგ კი უსულო ასოებით ქალაქზე გადმოიტანა და რომელიც პიესის მთლიანი ტექსტის გარკვეული ნაწილია, უნდა გაითავისოს იმ მსახიობმა, ვისაც იგი როლების განაწილებით ერგება. გარკვეული მუშაობის შედეგად, ეს დაწერილი სიტყვები ხმოვან ბგერებად აქლერდება სცენაზე. მაგრამ იმისათვის, რომ ეს მოხდეს, გაცოცხლების შესაძლებლობა, როგორც პოტენცია, დაწერილში უნდა იყოს იმთავითვე ჩაქსოვილი. საერთოდ, რაც სპექტაკლს სჭირდება, ყველაფრის საყრდენი პიესაში უნდა არსებობდეს. ამგვარი პოტენციის ამოკითხვის უნარს გულისხმობს სასცენო ნიჭიერება. ამიტომ ხშირად გვიკვირს ხოლმე ამ პიესიდან ასეთი სპექტაკლი როგორ დაიბადაო. რეჟისორი და მსახიობი კი ამტკიცებს — ყველაფერი პიესაში ძვესო. რაშია საქმე? სულ უბრალო ჭეშმარიტებაში: სცენის ხელოვანს იმის დანახვა შეუძლია, რასაც სხვა ვერ ხედავს. უფრო მეტიც — შეიძლება პიესა სპექტაკლის შემდეგ წაიკითხო და მაინც ვერ დაინახოს ის, რაც სპექტაკლში უკვე იხილე. ამგვარი რამ კიდევ ერთი საბუთია იმისა, რომ ჭეშმარიტება „კარგ მთქმელს კარგი გამგონე უნდა“ სცენისა და ლიტერატურის ურთიერთობაშიც ვლინდება.

ისიც ხომ ვიცით, რომ ერთი პიესა მრავალნაირად, ზოგჯერ რადიკალურად განსხვავებულად შეიძლება დაიდგას სცენაზე ტექსტის შეუცვლელად: პერსონაჟები ერთსა და იმავე სიტყვებს წარმოსთქვამენ, მაგრამ **ქცევის მოტივები**, რომლებიც ამოიკითხეს მსახიობებმა და რეჟისორებმა ამ სიტყვების მიღმა, განსხვავებულია. ამის საბუთია ყველა ის შემთხვევა, როდესაც რამდენიმე თეატრი ერთ პიესას დგამს: პიესა ერთია, სპექტაკლები კი განსხვავებული.

თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა. მსგავსად სხვა კოლექტივებისა, ხელმძღვანელი და გამაერთიანებელი პიროვნება მასაც სჭირდებოდა მუდამ. აღრე ამ ძნელ საქმეს დრამატურგი კისრულობდა, ზოგჯერ — წამყვანი მსახიობი. ეს საქმე მუდამ ძნელი იყო, მაგრამ ძნელი ორგანიზაციულად. თანდათან ორგანიზაციულს სულ უფრო მეტად ემატება მხატვრული. გასული საუკუნის დასასრულისათვის კი რეჟისორია წარმოდგენის შემოქმედი — ხელმძღვანელი. ეს ტერმინიც თავის თანამედროვე შინაარსს ამ დროიდან იძენს (ლათ. *regio* — წარვმართავ).

დღევანდელ თეატრში რეჟისორია სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის შემქმნელი, ის აერთიანებს ყველა კომპონენტს, უქვემდებარებს მას წამყვან იდეას და ადგენს მხატვრულ ხერხს, პირობას, რომელსაც სთავაზობს ჯერ მსახიობს, შემდეგ — მაყურებელს. თამაშის ხერხი, ცხადია, პირველ ყოვლისა და უმთავრესად, ვლინდება სცენურ სახეთა გარკვეულ სისტემაში, ვინაიდან სწორედ ეს სისტემა და არა ერთი რომელიმე სახე, ავლენს ავტორისა და რეჟისორის ჩანაფიქრს. და რადგან ამ ცოცხალ სცენურ სახეთა სისტემას მსახიობები ქმნიან, ისიც მათ ურთიერთობებსა და ემოციურ კავშირში ვლინდება. პიესის და სპექტაკლის იდეა ადამიანთა ურთიერთობებშია ჩაქსოვილი და გამოვლენილია მათ საქციელში, ხოლო ამ ურთიერთობათა მარეგულირებელია რეჟისორი — ხელოვანი, რომელიც მოქალაქეა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე დაფიქრებული, მისით აღელვებული და ამიტომ ცხოვრებაზე საკუთარი სიტყვის თქმის სურვილით აღვსილი.

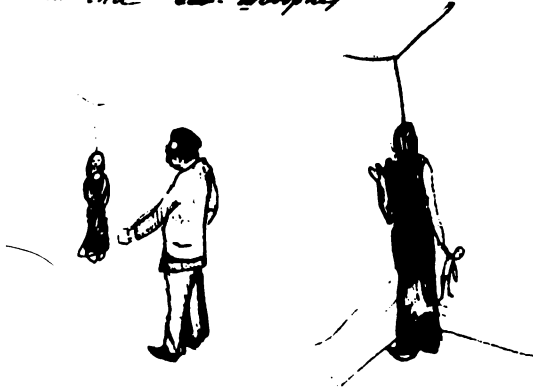
ისევე, როგორც ყველა სხვა ხელოვანი, რეჟისორადაც უნდა დაიბადო.

რეჟისორი — სცენის შემოქმედი. მისი მხატვრული ნაწარმოები — სპექტაკლი — სცენაზე უნდა გაცოცხლდეს. სპექტაკლის საფუძველი პიესაა. ამის გამო ნებისმიერი რეჟისორული ჩანაფიქრი რომელიმე ავტორის პიესის ჩარჩოშია და, რაღა თქმა უნდა, გარკვეულად შეზღუდული. შეზღუდულია იმით, რის შეცვლაც შეუძლებელია პიესაში. ამიტომაც ეძიებს რეჟისორი გასაღებს ყოველი პიესისათვის — ავტორის თავისებურებათა ამოცნობისთვის აუცილებელ გასაღებს. მაგრამ, ვინაიდან ის თვითონაც ხელოვანია, პიესის „გასაღებიც“ მისი ინდივიდუალობითაა განპირობებული — როგორ

„Антиама“

Битва в уюл!

Во время одной из сессий в большой зале
Кремля с Антиама, Антиама сменяется
и у нас, как ребенок. Крайне выходящий сл.
как ребенок, потом она возвращается к
мелкой ставке и т.д. До. До. В одной руке
кукла, которую можно увидеть на экране.
Потом она ее убирает

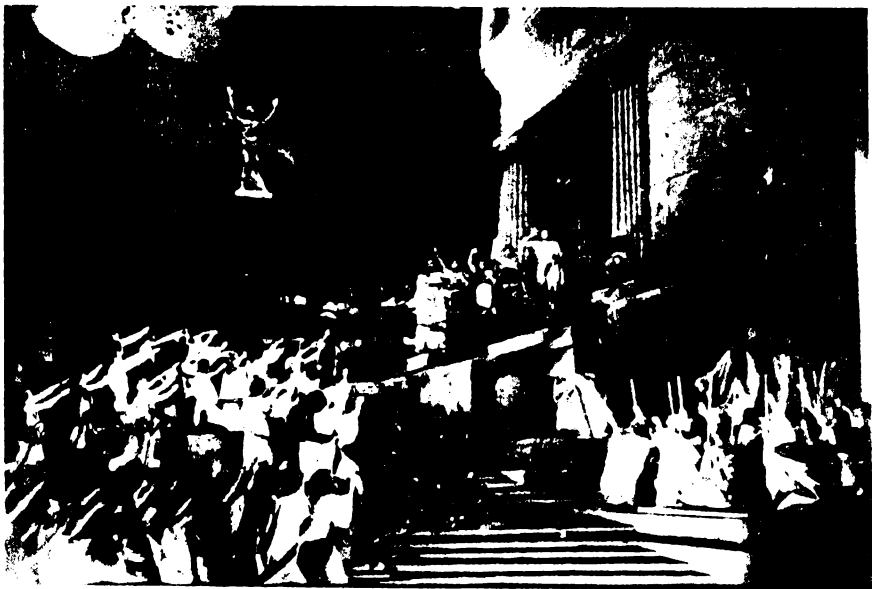


ერთი გვერდი მ. თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმიდან (ე. ანუის „ანტიგონე“)

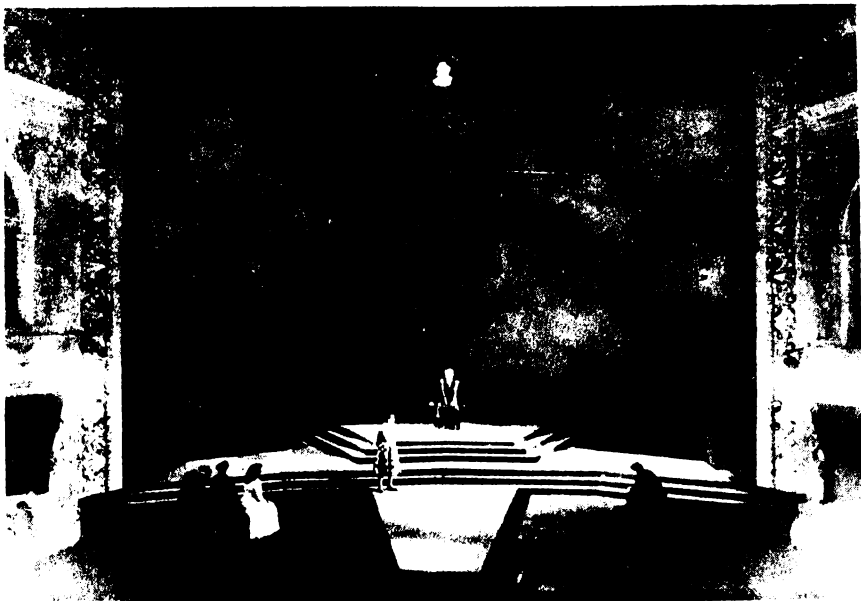
„ოტელოს“ ფაქტურა როგორია? ჯარისკაცის ლაშქრული ყოფა? ვენეცია. კვიპროსი... მაგრამ საქმე კვიპროსი არაა. მით უფრო, რომ კვიპროსიც ათასნაირი შეიძლება იყოს. უმთავრესი მაინც ლაშქრულობაა. გარშემო უამრავი ხალხი. ომი. ხიფათი. ნერვიულობაა. ოტელოს კი სენატორის ასული შეუყვარდა და შეირთო კიდეც. ასეთ კვანძში უკვე არის წინააღმდეგობა და დრამა. ვინაიდან ის არც დროს შეესიტყვება და არც ვითარებებს — რა დროს სიყვარულია!..¹

იმპულსის ძებნა წიაღსვლებს ნიშნავს როგორც ცხოვრების. ისე პიესის სინამდვილეში. შედეგად იბადება სპექტაკლი. ის მუდამ გარკვეულ სცენურ სივრცეში და გარკვეულ დროში იშლება.

¹ А. Эфрос. Профессия: режиссер. «Искусство», М., 1979, стр. 133.

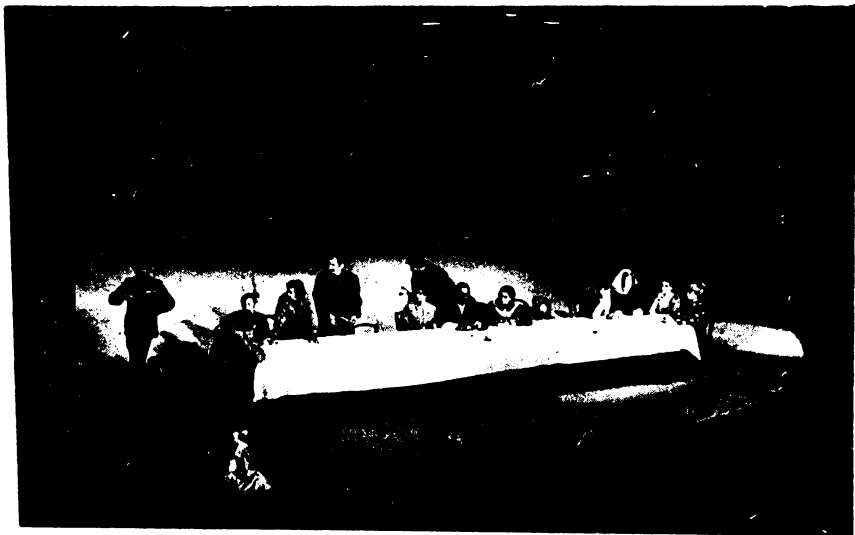


სოფოკლე — „ოიდიპოს მეფე“. დადგმა დ. ალექსიძისა



„როცა ასეთი სიყვარულია“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა

✕ ამ სივრცეში ადამიანები, პიესის მოქმედი პირები ცხოვრობენ. დროში მათი ცხოვრება იშლება. მათი სურვილები და მიზნები. რომლებიც ერთმანეთს ეჯახებიან და განსხვავებული ბუნების ადამიანებს ავლენენ. ✕ მაგრამ ამ ადამიანებს ხომ ხელოვანები, მსახიობები ქმნიან. ✕ ყოველი ხელოვანი ინდივიდუალური და განუმეორებელია. რეჟისორმა კი ისინი უნდა გააერთიანოს, საკუთარი ჩანაფიქრით გაიტაცოს და მისთვის ბუნებრივი გზით მიიყვანოს სასურველ შედეგამდე. რა ნიჭი უნდა გქონდეს, რომ პიესის რეჟიკების მიღმა მისი სცენური ხორცშესხმის შესაძლებლობები ამოიკითხო, საინტერესოდ გადასცე მსახიობებს, რამდენი მოთმინებაა საჭირო იმისთვის, რომ ყველას დაუყვავო, ნელ-ნელა მოუხსნა წინააღმდეგობები, ხელისშემშლელი მიზეზები, რომლებიც ხშირად მისსავე პიროვნებაში, მის ხასიათშია. ✕ უდიდესი სიამოვნებაა იმის მოსმენა, ხილვა და განცდა, როდესაც რიგით რეჟეტიციაზე რეჟისორი და მსახიობი წარმოსახვის საკუთარ უნარს პიესის ტექსტის რომელიმე მონაკვეთს „დაუშენენ“ ხოლმე და ეს მონაკვეთიც საკუთარ ფერებში გაცოცხლდება. მაგრამ რა ძნელია, როდესაც რეჟისორსა და მსახიობს განსხვავებულად ესმით თეატრის დანიშნულება -- თუ ერთი სცენის დედააზრის გამოვლინების სურვილითაა ამოქმედებული მასში მონაწილე ყველა მსახიობის საშუალებით. მეორე კი მხოლოდ პირადი წარმატების სურვილით. თუ ამ წინააღმდეგობათა გადალახვა არ მოხერხდა, სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაზე ლაპარაკი ზედმეტია.



შ. დაღანი -- „გუმინდელი“. დაღმა თ. ჩხეიძის

მსახიობი მხოლოდ ერთ სახეს ქმნის სპექტაკლში. მისი საზრუნავი ეს ერთი სახეა. რეპეტიციებზეც ამ ერთ როლზე ფიქრობს, მისთვის ეძიებს: რეჟისორი კი ყველა როლსა და სცენურ სახეზე. ამიტომ იგი განსაკუთრებით კარგად უნდა იცნობდეს ცხოვრებას, ადამიანებს, მათ ფსიქოლოგიას — პიესაში ხომ მამაკაცები და ქალები მოქმედებენ, ახალგაზრდები და მოხუცები, გმირები და ნაძირალები, ჭკვიანები და სულელები და ა. შ. რეჟისორს მოეთხოვება ყველას ისე აუხსნას, ისე განუმარტოს, მოუთხროს, უკარნახოს ან აჩვენოს, როგორც ეს მას შეეფერება — ყოველი მსახიობი თავისებურ მიდგომას მოითხოვს, შემოქმედებითი წარმოსახვის თავისებური გამლიზიანებული სჭირდება.

წინათ, როდესაც ყოველ კვირას ახალი სპექტაკლი იდგმებოდა, მსახიობი მთავარი მონოლოგების დასწავლას თუ ახერხებდა. დანარჩენი სუფლიორზე იყო. პიესის კითხვა დასის თანდასწრებით არ ხდებოდა, როლებს უამისოდაც არიგებდნენ. ცხადია, მუშაობის ტემპიც სხვა იყო, უფრო მობილიზებული იყვნენ, მეტი ინიციატივა ჰქონდა ყველას. ვინაიდან რეჟისორის დახმარებას არავინ ელოდებოდა, მისი იმედით არ იყვნენ. მოსკოვის მცირე თეატრშიც კი ერთ პიესაზე, თუნდაც კლასიკურზე, ოთხი-ხუთი რეპეტიციის მეტი არ ჰქონიათ. არც გენერალური რეპეტიციები იყო. პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში დებიუტანტ ი. იურიევს, რომელიც ჩაცკის თამაშობდა გრიბოედოვის კომედიაში „ვაი ჭკუისაგან“, მხოლოდ ერთი რეპეტიცია მისცეს, ისიც სპექტაკლის დღეს! გმირთა შორის რომელ კავშირზე შეიძლებოდა ლაპარაკი! რომელ მხატვრულ მთლიანობაზე ან ერთიან ჩანაფიქრზე. ძველ თეატრში წარმოდგენა, იდეალურ ვარიანტშიც კი. დიდ მსახიობთა ინტუიციებზე იყო დამყარებული და უფრო სტიქიური ხასიათი ჰქონდა, ვიდრე წინასწარი ჩანაფიქრით აგებული მხატვრული სტრუქტურის, როგორც ეს რეჟისურის თეატრმა მოიტანა. მანვე მოიტანა სარეპეტიციო მუშაობის ახალი სისტემა. პირველ ყოვლისა, საერთოდ ბევრად უფრო ხანგრძლივი, ამას გარდა, განსხვავებული ეტაპებით: ჯერ სარეპეტიციო დარბაზში, შემდეგ სცენაზე, კომპონენტების თანდათანობით ჩართვით და დეტალების დამუშავებით. თანამედროვენი იხსენებენ ერთ რეპეტიციას, როდესაც ვს. მეიერჰოლდი 61-ჯერ ავიდა თურმე პარტერიდან სცენაზე იმისათვის, რომ რალაც ეჩვენებინა მსახიობებისათვის. 18-ჯერ ასულა შესვენებამდე და 43-ჯერ ათწუთიანი შესვენების შემდეგ. მთელი ამ ხნის განმავლობაში ერთხელაც არ ჩამომჯდარა. ამ დროისათვის კი უკვე 63 წლისა იყო.

თანამედროვე თეატრში რეჟისორის შემოქმედების ყველა სირთულე სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის, მისი შემადგენელი ნაწილების ერთ

ორგანულ მთლიანობად შედუღებასთანაა დაკავშირებული. ეს მთლიანობა იქმნება მაყურებლისათვის — მისი თანამედროვე ადამიანებისათვის, რომლებმაც უნდა აღიქვან იგი ცოცხალ კონტაქტში. ამიტომ რეჟისორი ზრუნავს არა მარტო იმაზე, თუ როგორ, რა ხერხებით და საშუალებებით ააგოს ეს უჩვეულო კონსტრუქცია, როგორ ჩააქსოვოს ყველა მის უჩრდელში თავისი სათქმელი, არამედ იმაზე, რომ ეს სათქმელი იკითხებოდეს მაყურებლის მიერ. ის კი ყოველ წარმოდგენაზე რამდენიმე ასეულია. სულ არაა შემთხვევითი, რომ რეჟისორები, ჩვეულებრივ, დრამატული ნაწარმოებისა და მით უფრო, სპექტაკლის კომპოზიციის შესახებ ლაპარაკში, უთუოდ მაყურებელსაც ახსენებენ. ეს არაა გასაკვირი. რეჟისორი ხომ არ ქმნის ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც ინდივიდუალურად აღიქმება მკითხველის (თუ ეს წიგნია), მნახველის (თუ ეს სახვითი ხელოვნების ნიმუშია) ან მსმენელის (თუ ეს მუსიკალური ნაწარმოებია, რომელსაც თავის სახლში ისმენს ფირფიტის პატრონი) მიერ! ის ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც ერთი საღამოს განმავლობაში იშლება მოქმედ პირთა ცხოვრების პროცესის სახით და სწორედ ამ პროცესში გადაეცემა რამდენიმე ასეულ ადამიანს. ამიტომ რეჟისორი წარმართავს არა მარტო სპექტაკლის შექმნის პროცესს (რომელშიც ის უშუალოდაა ჩართული პრაქტიკულად), არამედ სპექტაკლის აღქმის პროცესსაც. მართალია, მზა სპექტაკლში ის აღარაა უშუალოდ ჩართული. მაგრამ უმთავრესი „ძრავა“ მას ეკუთვნის და თუ მის მიერ აღრე ჩართული მექანიზმი ზუსტია და ხარისხოვანი, შეუძლია დიდ დროს გაუძლოს.

✕ სპექტაკლის სიცოცხლის ხანგრძლივობაც რეჟისურის ხელოვნების დამკვიდრებასთანაა დაკავშირებული. ადრე დიდი მსახიობის რომელიმე ქმნილება ითვლიდა წლების. ზოგჯერ ათეული წლების სიცოცხლეს. ეს არ ნიშნავდა იმ სპექტაკლის სიცოცხლესაც, რომელშიც ის პირველად შეიქმნა — სცენური სახე სხვა სპექტაკლში, სხვა პარტნიორებთან განაგრძობდა არსებობას. მაგალითად, ვ. პაპაზიანის ოტელო. ის არც ერთი კონკრეტული სპექტაკლის კუთვნილება არ იყო, ამიტომ ნებისმიერს შეიძლებოდა მიეკუთვნებოდა. მაგრამ, განა შეიძლებოდა ასე ეცოცხლა ვერიკო ანჯაფარიძის ივლითს. კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტას“ რამდენი დადგმაც არ უნდა არსებობდეს? არა, იმიტომ რომ ეს სცენური სახე ერთი მხატვრული მთლიანობის — კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლის ნაწილია. მთლიანობა კი იმდენად ინდივიდუალურია, რომ ვერც ერთი მისი ნაწილი სხვა მთლიანობას ვერ შეერწყმის. ამაშია რეჟისურის თეატრის პრინციპული პოზიცია — მანამდე სათეატრო ხელოვნების უმაღლესი მიღწევა მსახიობის მიერ განხორციელებული როლი იყო. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემქმნელებმა საკითხი სხვაგვარად დააყენეს — არსებობს სათეატრო ხელოვნების უფრო რთული ნაწარ-



კ. გუცოვი — „ურიელ ავოსტა“. დადგმა კ. მარჯანიშვილისა

მოები, რომელიც აერთიანებს ხელოვნების ყველა დარგის მხატვრულ ძალებს და ამის გამო პიესის იდეაც უფრო სრულად, მრავალმხრივ და მეტი ძალით შეიძლება გამოავლინოს. მაშასადამე, უფრო აქტიურად შემოქმედი და შთამბეჭდავი გახდოს იგი. ამგვარი პრინციპულად ახალი მიზნიდან აღმოცენდა რეჟისურის ხელოვნების აუცილებლობა, რაც თავისთავად გულისხმობს სპექტაკლის მონაწილე ყველა ხელოვანის ერთი შემოქმედებითი მეთოდით მუშაობის აუცილებლობას რეჟისორის ხელმძღვანელობით.

როდესაც ასეთი პრინციპით აგებული სპექტაკლები დაიბადა, ნათელი გახდა, რასაც ნიშნავს სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა. მწერალმა ლ. ლეონოვმა ის ასე განსაზღვრა: .

....სცენური ნაწარმოები მე მუდამ წარმომიდგება ისეთ საათად, რომლის ყოველ დეტალს მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი ადგილი აქვს.

სადაც ერთი დეტალის მოძრაობა მისი მეზობელი დეტალების მოძრაობითაა განპირობებული. სადაც. პატარა წრეში. სპექტაკლის ამ ციფერბლატზე. ადამიანის ცხოვრების დღე-ღამე ტრიალებს. სადაც მტერის ნამცეცს შეუძლია ავტორის ოცნების განხორციელების ეს სასწაულებრივი პროცესი შეაჩეროს¹.

ს. ე ი ზ ე ნ შ ტ ე ი ნ მ ა კ ი ასე:

.... შეგნებული შემოქმედებითი დამოკიდებულება წარმოჩინებული მოვლენისადმი იწყება იმ მომენტიდან. როდესაც მოვლენათა ობიექტური თანაარსებობა ირღვევა და მის ნაცვლად მყარდება მიზეზობრივი ურთიერთკავშირები იმ ელემენტებს შორის. რომლებიც ნაკარნახევია უკვე ამ მოვლენებისადმი ხელოვანის — რეჟისორის დამოკიდებულებით.²

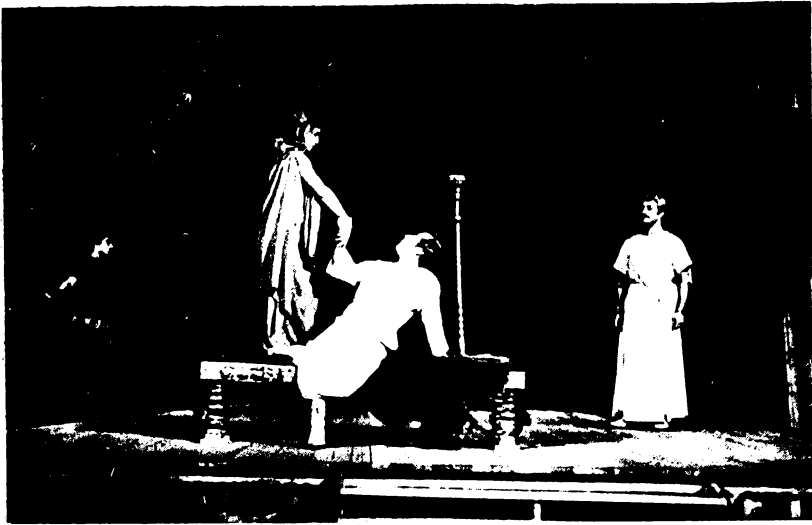
* რეჟისორი და მისი სპექტაკლის მასურებელი ერთი დროის ადამიანები არიან. ამიტომ ხელოვანმა იცის, რა აინტერესებს მის მასურებელს, რაზე სწყურია საუბარი. პასუხი. მხოლოდ ამის გათვალისწინებით შეიძლება იფიქრო იმაზე, თუ როგორ წარმართო მისი ყურადღება სპექტაკლის დედააზრისაკენ. თან ისე, რომ არ დაღალო, გაიტაცო, სასცენო ხელოვნების „იარაღები“ (სიტყვა, მოძრაობა, ფერი, ხაზი, შუქი, მუსიკა, ხმაური და ა. შ.) ისეთი მონაცვლეობით გამოიყენო, რომ მხატვრული ნაწარმოების აღქმისათვის აუცილებელი ენერჯის ხარჯვა დედააზრის წვდომას მოხმარდეს.

ვინაიდან პიესის ავტორი მისი შეთხზვის დროს ამაზეც ფიქრობს და ზრუნავს, რეჟისორი ეძიებს პიესაში. მისი მოქმედი პირების ცხოვრების სიღრმეებში, მათ სულიერ სამყაროში ჩაქსოვილ იმ თვისებებს, რომლებიც ამ ცხოვრების წინამდებარე მონაკვეთს მისი მომდევნოსაგან, ერთი მხრივ, განასხვავებს, მეორე მხრივ, კი აკავშირებს. პიესაც და სპექტაკლიც ადამიანთა ცხოვრების მონაკვეთების დინამიკური ქმედითი მონაცვლეობაა, გარკვეული მიმართულება, კავშირებია. ამიტომაც მესამე მონაკვეთი პირველისა და მეორის ჩამი კი არა, მათი შერწყმის შედეგად მიღებული ახალი მონაკვეთი, ახალი მოვლენაა. ის ვერ აღმოცენდებოდა წინა ორი მოვლენის როგორც არსებობის, ისე კონკრეტული ურთიერთმიმართების გარეშე. საკმარისია გადავადგილოთ ისინი. რომ ეს მესამე ველარ მივილოთ.

გენოსი რეჟისორის ჩანაფიქრსაც და გეგმასაც მსახიობი ახორციელებს სცენაზე — იმ ასპარეზზე, სადაც პიესის პერსონაჟები საკუთარი სასიცოცხლო მიზნებისა და სურვილების განხორციელებისათვის იბრძვიან. თავის

¹ Сб. Идейность и мастерство. «Искусство», М., 1953, стр. 43

² С. Эйзенштейн. Избранные статьи. «Искусство», М., 1956, стр. 316-317.



შექსპირი — „იულოუს კეისარი“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა

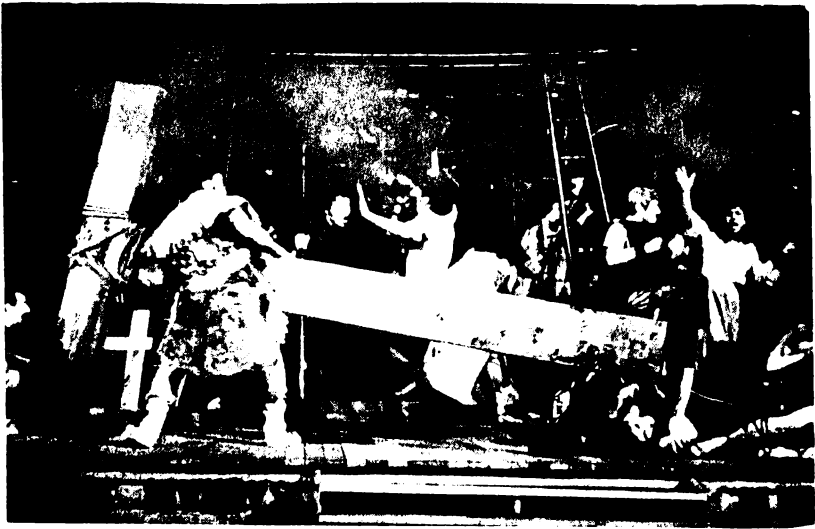
დროზე გამოჩენილმა მსახიობმა ს. მიხოელსმა სწორედ ამ კუთხით განსაზღვრა სპექტაკლის რაობა:

„... რა არის სპექტაკლი? არსებობს სპექტაკლში ძირითადი ცენტრალური გმირები, რომელთა გარშემო ტრიალებს მოქმედება. ეს მოქმედება ერთი მოქმედი პირიდან მეორეზე გადადის. მეორედან — მესამეზე. ცენტრი ადგილს იცვლის იმისათვის, რომ გამოავლინოს სპექტაკლი, როგორც ასეთი.

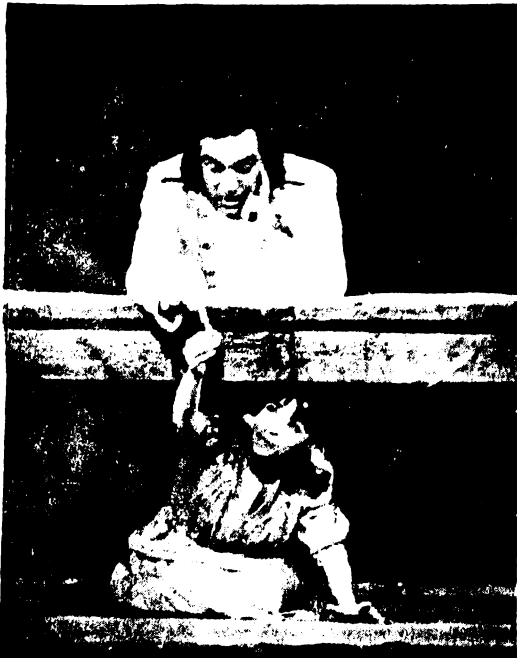
ყურადღების ცენტრი — მაშასადამე. მოქმედების ცენტრი — მასში იხსნება არსი იმისა, რაც ხდება სცენაზე“¹.

მოქმედების ცენტრი იმიტომაცა ყურადღების ცენტრი, რომ იქ ბრძოლა მიმდინარეობს ადამიანებსა ან ადამიანთა ჯგუფებს შორის. ბრძოლა პროცესია. ამიტომ უთუოდ გარკვეული საფეხურების მქონე. საფეხურებს შორის შეიძლება იყოს დროებითი სრული სიმშვიდეც. ეს იმაზეა დამოკიდებული გმირთა ცხოვრების როგორ ტეხილს შექმნის რეჟისორი. ეს ტეხილი განაპირობებს შემდგომ სპექტაკლის რიტმულ და მიზანსცენის ნახატსაც. იმიტომ, რომ სივრცეში ამოძრავებული და განლაგებული ადამიანების სხეულები მუდამ გარკვეულ ნახატს ქმნიან. ასეა ეს ცხოვრებაში. ასეა ეს სცენაზე. ოღონდ ცხოვრებაში ნახატი თვით ადამიანების მიერ იქმნება ბუნებრივად.

¹ С. М и х о э л с, Статьи, речи, беседы. «Искусство», М., 1960, стр. 176.



შექსპირი — „იულოუს კეისარი“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა



გამომდინარე მათი ხასიათისა, მოვლენის, ვითარებისა და იმ სურვილისაგან, რომელიც მათ ამოძრავებს რეალური ცხოვრების ამა თუ იმ მომენტში. ადამიანთა არსებობა მუდმივცვალებადი მიზანსცენით იხატება სივრცეში.

♣ სპექტაკლის მიზანსცენა რეჟისორს ეკუთვნის. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ რომელიმე მათგანი მსახიობის მიერაა შემოთავაზებული, მაინც რეჟისორმა უნდა მოიწონოს იგი და შეუერთოს მის წინა და მომდევნო მიზანსცენებს. ამიტომ

შ. დადიანი — „გუმინდელი“. დადგმა თ. ჩხეიძისა

მიზანსცენას რეჟისორის ენას ეძახიან, თუმცა მისი განმარტავი მუცლი მსახიობია. სპექტაკლის მიზანსცენა ფანტაზიის ნაყოფია, არაა საკმარისი, რომ ის მხოლოდ ბუნებრივი იყოს ამა თუ იმ გმირისათვის და მართალი მისი ცხოვრებიდან და ხასიათიდან გამომდინარე. ის კიდევ ხატოვანი უნდა იყოს. მეტყველი, თანაც არა ცალკეულ მომენტებში, არამედ მთლიან ნახატში. აკი ამბობენ — მიზანსცენის მელოდიაო. ეს იმიტომ, რომ ნებისმიერი მიზანსცენა პერსონაჟთა ცხოვრების ნახატია, მაშასადამე, ცოცხალი პლასტიკა, ცოცხალი მოძრავი ნახატი.



ა. მილერი — „სეილემის პროცესი“. დადგმა რ. სტურუსი

როდესაც ძველად თეატრში რეჟისორი მხოლოდ იმაზე ზრუნავდა, თუ რომელი მსახიობი როდის შემოდის სცენაზე, როდის გადის და საიდან. მაშინ საერთოდ სპექტაკლის პლასტიკურ ნახატზე არც ფიქრობდა არავინ. მსახიობი იყო მაშინ მთავარი. ოღონდ, წამყვანი როლის შემსრულებელი მსახიობი. ვინაიდან დიდი მსახიობი მაშინ მხოლოდ წამყვან როლებს თამაშობდა. მაყურებელი ამ დიდი მსახიობის სანახავად მოდიოდა. მას უყურებდა. არც დეკორაციას აქცევდა ყურადღებას. არც სხვა მსახიობებს. ამიტომ ყველა საინტერესო მიზანსცენა, რომელიც კი ცნობილია ძველი თეატრის

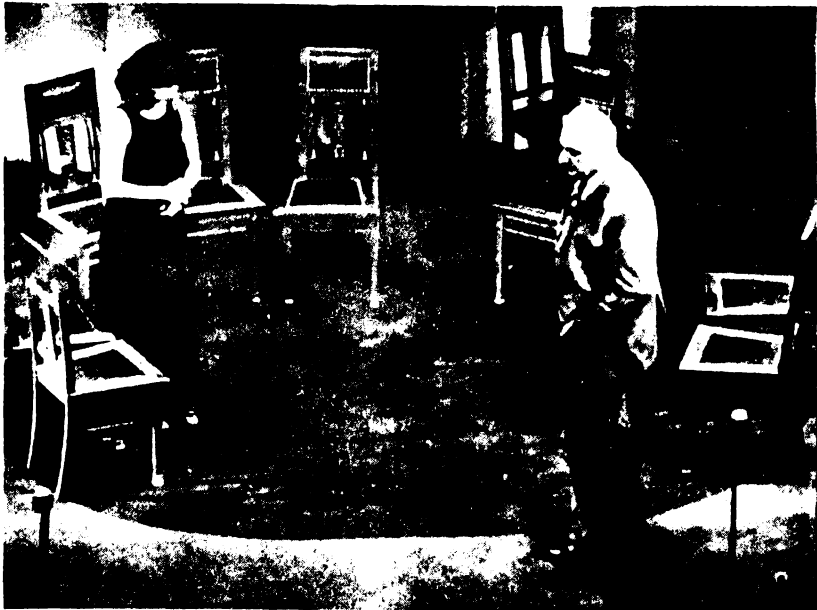
ცხოვრებიდან, ასეთ მსახიობს ეკუთვნოდა. მაშინ რეჟისორი კი არ თხზავდა ხატოვან მიზანსცენას. უბრალოდ მსახიობები უთანხმებდნენ ერთმანეთს და, რაც მთავარია, უპირველესი როლის შემსრულებელს, ვინ სად იქნებოდა ამა და ამ დროს — ნიშანს ადებდნენ.

რეჟისურის თეატრის დამკვიდრებამ ეს ფუნქცია ერთ კაცს — რეჟისორს დააკისრა. ამიტომ, იყო დრო, როდესაც მათი მომავალი სპექტაკლის სივრცეში განლაგება იწერებოდა კიდევ და იხატებოდა კიდევ. არსებობს კ. სტანისლავსკის, ვლ. ნემიროვიჩ - დანჩენკოს, ვ. გუნიას, ა. წუწუნავას, ს. ახმეტელისა და სხვათა ასეთი სარეჟისორო გეგმები, ზოგი ბეჭდურადაც კი.

დღეს მაღალმხატვრული რეჟისურა მიზანსცენის ურთულესსა და დახვეწილ პარტიტურას ვვთავაზობს. მაშინაც, როდესაც აშკარაა, რომ სპექტაკლი თავიდან ბოლომდე რეჟისორის შეთხზულია, მსახიობები კი მხოლოდ ასრულებენ ამ ნახატს (ზოგჯერ ბრწყინვალედაც). და მაშინაც, როდესაც კოლექტივი იმპროვიზაციის მეთოდით მუშაობს, სადაც რეჟისორი მსახიობებთან ერთად ეძიებს მომავალი სპექტაკლის გმირთა ცხოვრების პლასტიკურ გამოვლინებას. ყოველ მის მონაკვეთს აქვს დასაწყისი, განვითარების გზა. დასასრული. ყოველ ამ მონაკვეთში, მის მიმდინარეობაში რეჟისორი ათასნაირი საშუალებით აქსოვს დედააზრს, იდეას, ვინაიდან ეს დედააზრი სპექტაკლის ყველა ნაწილში უნდა იყოს ჩაღვრილი, მსგავსად სისხლისა, რომელიც ადამიანის სხეულის უმცირეს კაპილარებშიც გადის. აერთიანებს და აცოცხლებს მას. ამაშია მხატვრული მთლიანობის, ჰარმონიის საფუძველი. ამ ჰარმონიას რეჟისორი ქმნის. ყოველი ახალი სპექტაკლისათვის ის აწარმოებს გმირთა მოქმედების სისტემის ორგანიზაციას. განსაზღვრავს ძირითად თემას, აქედან გამომდინარე ნათელ-ჩრდილებსაც, მახვილებსაც და ხატოვან მიზანსცენებსაც. ანუ პლასტიკურად, სცენურ სივრცეში განლაგებულ და ამოძრავებულ მოქმედ პირთა სხეულებს საშუალებით ამბობს სათქმელს, ვინაიდან ნებისმიერ მხატვრულ მოვლენაში ერთდროულად თანაარსებობენ როგორც სინამდვილე, ისე მისი ამსახველი შემოქმედი. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „იულიუს კეისარი“ (დადგმა მ. თუმანიშვილისა) იყო ერთი მიზანსცენა. ძნელია წარმოიდგინო იმაზე უბრალო და ჩვეულებრივი მოქმედება ადამიანისა, როგორიცაა ერთი ნაბიჯის გადადგმა. მაგრამ ვინა, როდის და რანაირად გადადგმული?

მას შემდეგ, რაც კეისარი მოკლეს სენატში და ანტონიოსისათვის ნათელი გახდა რას ნიშნავს ეს. იგი ტოვებს სენატის დარბაზს. გასასვლელისაკენ მიმავალს, წინ დახვდა იატაკზე პირქვე გართხმული კალპურნია — კეისრის ცოლი. არ დაუხედავს ანტონიოსს, წუთითაც არ შეყოვნებულა — გადააბიჯა კალპურნიას და გზა განაგრძო. ეს ჩაიდინა კეთილშობილმა ანტო-

ნოსმა, კეისრის უახლოესმა, უსაყვარლესმა მეგობარმა. სულ ცოტა ხნის წინ რომ მათთან სახლში სიამტკბილობდა! თუმცა რა — კეისარი თუ არ არის, ვიღა მისთვის კალპურნია?! ეს ყველაფერი წამში გამოავლინა ერთმა ნაბიჯმა, რომელიც უმადურობისა და შემზარავი ცინიზმის ხატად იქცა. ერთი ნაბიჯი შეიძლება იყოს თურმე ხატოვანი, თუ სცენის ხელოვანმა შიგ თავის სათქმელი ჩააქსოვა და ამისათვის ყველაფერი, რაც იმ მომენტში სცენაზეა, ამ სათქმელს დაუყენა სამსახურად. მხოლოდ ერთი ფიგურა, რაგინდ ძლიერიც იყოს იგი, ყველაფერს ვერ გამოხატავს. როგორც რეჟისორი ა. პოპოვი ამბობდა: საჭიროა სხეულების დიალოგი. სხეულები კი ცალკეულ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ პიროვნებათა კუთვნილებაა, ამიტომაც სივრცეში ნებისმიერი გადაადგილების დროს მეტყველი. როცა მიზანსცენის ნახატი ზედმიწევნით დახვეწილია და ეპიზოდში მონაწილეთა რაოდენობაც დიდია, მიზანსცენის ხატოვნებაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა. ამის შესანიშნავი მაგალითია ბრძოლის ეპიზოდი „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლიდან „კორიოლანოსი“ (დამდგმელი რუტ ბერგჰაუზი): რომაელები და ვოლსკები უნდა შეებან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ. კბილებამდე შეიარა-



ქ. ანუი — „ანტიგონე“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა



ე. ანუი — „ანტიგონე“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა

ღებული მოპირდაპირენი ცალკე მწკრივებად დგანან. ერთმანეთის პირისპირ. ბრძოლა უნდა დაიწყოს. უხმოდ ამოდრავდა სცენის წრე. სადღაც შორიდან ადამიანთა ხმები ისმის — იმ დიდი მასებისა, რომლებსაც სცენაზე რომაელების და ვოლსკების თითო მწკრივი წარმოადგენს. ისინი წარმოთქვამენ მხოლოდ ორ სიტყვას — კაიუს მარციუსი და ავფიდიუსი — ეს თითო სიტყვა აზუსტებს იმას, თუ ვინ ვის ებრძვის. რალა თქმა უნდა, ამავე დროს ქმნის გარკვეულ განწყობილებას. მებრძოლთა მწკრივები ერთმანეთისაკენ დაიძრნენ. საკუთარი მწკრივის სწორი ხაზი არც ერთს არ დაურღვევია. შეეკიდნენ ერთმანეთს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და წუთით გაქვედნენ. შემდეგ ორივე მწკრივმა მძიმე ნაბიჯით უკან დაიხია — განშორდნენ ერთმანეთს. ვინც დაიღუპა — ძირს დაეცა. წამიერი შესვენება. კვლავ ამოდრავდა წრე. კვლავ დაფდაფები სცენის მიღმა. კვლავ ბელადების სახელების ამოძახება... ისევ შეჭიდება... ყვირილი... სულ უფრო და უფრო ძლიერი... ეპიზოდი მთავრდება უკიდურესი დაძაბულობის მომენტში... არავითარი იღუპია ბრძოლისა — შექმნილია ბრძოლის ხატი.

სცენური ნაწარმოები დროში მიმდინარეა, ამიტომ დროის ფაქტორი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია. მართლაც, ლიტერატურული ნაწარმოების მკითხველი დროში არაა შეზღუდული. სპექტაკლის მაყურებელი უქველად ერთი საღამოს განმავლობაში აღიქვამს ამ მხატვრულ მთლიანობას. ესაა იმის მიზეზი, რომ სცენური დრო წუთებითა და წამებით იანგარიშება. ეს კარგად იცის ყველამ, ვინც სასცენო ხელოვნებას რაიმე გზით დაკავშირება. დრამატურგმაც, რაღა თქმა უნდა. ამიტომ, სწორედ დრამატურგი ნ. პოგოდინი ამბობს:

„სცენაზე ორი წუთის განმავლობაში შეიძლება რევოლუციამ იფეთქოს, ნახევარ წუთში ადამიანებს ერთმანეთი შესძულდეთ, ხოლო ოთხ წუთში — კატასტროფა მოხდეს. სამ-ოთხ საათში კი ერთი სპექტაკლი ადამიანის მთელ ცხოვრებას წარმოაჩენს“.¹

დროში შეზღუდულობა სცენის ხელოვნების კანონია. ის განსაზღვრავს არა მარტო სპექტაკლის ან რომელიმე ცალკეული მისი სცენური სახის მომზადებას და მიმდინარეობას, არამედ მის არსებობასაც. შილერის „ორღუანელი ქალწული“, მაგალითად, 1884 წ. დაიდგა მოსკოვის მცირე თეატრში. ჟანა დ. არკს მარია ერმოლოვა თამაშობდა თვრამეტი წლის განმავლობაში. კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ 1929 წ. დადგა კ. მარჩანიშვილმა. სპექტაკლი დღესაც ცოცხალია. მიზეზები — ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებური.

ბუნებით კოლექტიური სასცენო ხელოვნებისათვის ანსამბლის პრობლემა ძირეული პრობლემაა. ეს თეატრალური ტერმინი ფრანგული წარმომავლობისაა და ერთიანობას, თანახმიერებას, შეხმატებილებას ნიშნავს. დრამატულ თეატრში ანსამბლი ვარაუდობს მსახიობთა შემოქმედებით თანახმიერებას, პარტნიორთა შორის ურთიერთკავშირებს, ყოველი მხატვრული სახის ჩანაფიქრისა და განხორციელების ნაწარმოების დედააზრისათვის დაქვემდებარებას. დროთა განმავლობაში ანსამბლის ცნებაში თანდათან შედის არაცოცხალ კომპონენტთა შემქმნელი ადამიანების შემოქმედება, ვინაიდან თანამედროვე თეატრში რეჟისორია სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის შემქმნელი, მასშასადამე, მასში შემავალი ყველა სახის ელემენტის გამაერთიანებელი. მასობრივი სცენის ორგანიზაციის საჭიროებამ ანსამბლურობის საკითხი კიდევ უფრო მეტად გააღრმავა, ვინაიდან უფრო გართულდა მხატვრული მთლიანობის შექმნის პრობლემა. სასცენო ხელოვნება მუდამ ჩვეულებრივი იყო, მაგრამ ჭეშმარიტად ანსამბლური — ანუ ისეთი, როდესაც სპექტაკლის ცალკეული შემოქმედნი უერთმანეთოდ მას ვერ ქმნიან, — ის არ იყო. თავისთავად, ხელოვანი რეჟისორის გარეშე, ანსამბლი არ შეიქმ-

¹ Н. Погодин. Театр и жизнь, «Искусство», М., 1953, стр. 22.

ნება. ბელინსკის დროსაც კი, მე-19 საუკუნეში, ამაზე ოცნებობდნენ მხოლოდ. უფრო მოგვიანებით კ. სტანისლავსკი ამბობდა:

„— თეატრი — ესაა კოლექტივი ხელოვნებაში. სპექტაკლი — ესაა ანსამბლი, რომელშიც დიდი როლის განმასახიერებელსაც კი, რაგინდ ბრწყინვალედ თამაშობდეს იგი, არ შეუძლია მდგომარეობის გადარჩენა, თუ მოქმედების გადაწყვეტ მომენტში მის გარშემო სიცარიელე და მოწყენილობა... ჩვენნი ხელოვნება კოლექტიურია. ჩვენ... თანაშემოქმედნი ვართ. ყოველი ჩვენგანი — ერთ-ერთი თანაშემოქმედია.“¹

ძლიერ ინდივიდუალობათა ეს ნებაყოფლობითი თანამშრომლობა ყოველი მათგანის შემოქმედებით შესაძლებლობათა გამაძლიერებელი უნდა იყოს. თუ არა ამის სურვილი და იმედი, რატომ მოვა თეატრში ხელოვანი, რომელიც მისგან დამოუკიდებლადაც არსებობს, ზოგჯერ ძალიან მაღალ ხარისხში? თ. შალიაპინი სწორედ ასეც წერს:

„კოლექტიური შემოქმედება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ ყველა მონაწილეს ესმის მისი მიზანი და ამ მიზნის განხორციელების აუცილებლობა.“²

ანსამბლური სპექტაკლის ორგანიზმი რთული აგებულებისაა. ეს ორგანიზმი არაა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შემოქმედთა მხატვრული ნამოღვაწარის უბრალო ჯამი. ესაა ამ ნამოღვაწარის შერწყმა-შედულება და გადაყვანა მსახიობთა ხატოვან ქმედებაში იმიტომ, რომ სათეატრო ხელოვნების უპირველესი ნიშანდობლიობა სწორედ მსახიობის მიერ განხორციელებული ხატოვანი, მეტყველი ქმედებაა. მსახიობები ქმნიან სცენური სიცოცხლის მიმდინარეობის პროცესს, რომელიც გარკვეული მონაკვეთების, ეტაპების თანმიმდევრობისა და მონაცვლეობის დაუსრულებელი კომბინაციებისგან შედგება. გ. ტოვსტონოგოვი სწორედ ასე განსაზღვრავს თეატრალური სინთეზის არსს:

„ქემარტი სინთეზის არსი შემდეგშია: სპექტაკლის მთლიანობაში შემავალი არც ერთი ელემენტი აღარაა იმ „წმინდა სახით“, რომლითაც ის ამ სპექტაკლისგან დამოუკიდებლად არსებობს. სპექტაკლში მოხვედრილი ის იცვლის თავის სახეს. ამის მიზეზია უმთავრესისადმი ანუ მსახიობის სცენური ქმედობისადმი მისი დაქვემდებარების აუცილებლობა.“³

ეს უმთავრესი — ცოცხალი ადამიანები არიან, მათი გარკვეული ჯგუფე-

¹ К. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. «Искусство», М., 1953. стр. 275.

² Ф. Шалапин. Литературное наследство», 1957, стр. 185.

³ Г. Товстоногов. О профессии режиссера. ВТО, 1964, стр. 216.

ბი. ისინი საკუთარი სურვილებითა და მისწრაფებებით სულდგმულობენ, იბრძვიან საკუთარი ინტერესებისათვის და ამ ბრძოლებით გმირთა ცხოვრების ამბავს ვადმოგვცემენ. ამ ბრძოლების პროცესშია ჩაღვრილი სპექტაკლის დედაზრი და ვლინდება ათასნაირად: სიტყვაში, საქციელში, ინტონაციაში, მღუმარებაში, მუსიკაში, მიზანსცენებში და ა. შ. ცხადია, სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის მიღწევა არაა ადვილი. ყველაფერთან ერთად იმიტომაც, რომ არსებობს სათეატრო ხელოვნების კიდევ ერთი თავისებურება — შესაძლებელია მისი ნაწილების შეცვლა.

განსაცვიფრებელი ხელოვნებაა თეატრი! განა შეიძლება წარმოიდგინო, რომ ლიტერატურულ ან ფერწერულ ნაწარმოებში რომელიმე ადამიანის მხატვრული სახე ხელახლა იყოს დაწერილი სხვა ავტორის მიერ და ეს ორჯერ დაწერილი პერსონაჟი რიგრიგობით ერთვებოდეს ნაწარმოებში? თეატრში კი ეს ჩვეულებრივი ამბავია. თვით სპექტაკლის დაბადება განა ასე არ იწყება? ერთი ავტორის მიერ დაწერილ ყველა როლს სცენაზე განახორციელებენ სხვადასხვა მსახიობები. ყოველი მათგანი საკუთარ სცენურ სახეს ქმნის. კიდევ მეტი — ერთ როლზე იმთავითვე შეიძლება ერთზე მეტი მსახიობი იყოს დანიშნული. მათ დუბლიორებს უწოდებენ.

დუბლიორთა სისტემას ზოგი უარყოფს. უმრავლესობა სასარგებლოდ მიიჩნევს; იმიტომ, რომ საინტერესო სამუშაოთი ერთზე მეტი შემოქმედი შეიძლება იყოს დაკავებული. იმიტომ, რომ ოსტატის გვერდით საკუთარი შესაძლებლობები ახალგაზრდა მსახიობსაც შეუძლია მოსინჯოს. იმიტომაც, რომ წარმოდგენას შემთხვევის საშიშროება აღარ ემუქრება. თავისი ბუნებით კოლექტიური სათეატრო ხელოვნება მოითხოვს მსახიობის შეცვლისათვის მზაობას სპექტაკლის საკეთილდღეოდ — მის სახილველად ხომ ასობით ადამიანი მოდის! აი, რატომაა იძულებული თეატრი, მოულოდნელად შეცვალოს მსახიობი. ზოგჯერ რეპეტიციის გარეშეც კი.

ასე არ შესულა ე. ანუის „ანტიგონეში“ ე. მაღალაშვილი. ეს პიესა რუსთაველის თეატრში 1968 წ. დაიდგა. მართალია, ოფიციალურ განაწილებაში კრეონტის როლის გასწვრივ იმთავითვე ორი მსახიობი იყო მითითებული — ს. ზაქარიაძე და ე. მაღალაშვილი, — მაგრამ რეპეტიციებს ს. ზაქარიაძე გადიოდა და მზა სპექტაკლშიც მხოლოდ ის თამაშობდა. მოულოდნელად ს. ზაქარიაძე გარდაიცვალა. სპექტაკლის სიცოცხლე შეწყდა. ერთი წლის შემდეგ იგი ხელახლა დაიბადა — კრეონტის როლი ე. მაღალაშვილმა ითამაშა.

მზა, მრავალგზის ნათამაშებ სპექტაკლში სხვა მსახიობის შეყვანის საჭიროებას რუსთაველის თეატრი მოეკიდა როგორც საკუთარი დანიშნულების ღრმად პატივისმცემელი კოლექტივი. დამდგმელი რეჟისორი მ. თუმანიშვილი ორი თვის განმავლობაში მუშაობდა ე. მაღალაშვილთან. ასევე

სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები. დასახული ამოცანის სირთულე ყველას ჰქონდა შეგნებული. ამის შედეგად ახალი კრეონტის სახე წარმოდგენის ორგანულ ნაწილად იქცა. თუმცა ეს იყო სხვა მსახიობის — ე. მალალაშვილის ქმნილება.



დ. კლდიაშვილი - „სამანიშვილის დედინაცვალი“. დადგმა თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუასი

გამო, რომ ის ცოცხალი ორგანიზმია. მართლაც, თუ მწერალმა, მხატვარმა, მოქანდაკემ, კომპოზიტორმა მიიღწია მხატვრულ მთლიანობას. სამარადქამოდა იგი ჩაბეჭდილი წიგნში, სურათში, ქანდაკებასა და სანოტო პარტიტურაში. სპექტაკლში კი ერთხელ მიღწეული მხატვრული მთლიანობა ყოველ მორიგ წარმოდგენაზე ხელახლა უნდა შეიქმნას. უფრო სწორად — ერთხელ მიღწეულს განსაკუთრებული გულისყურით უნდა უფრთხილდებოდნენ და ინარჩუნებდნენ მონაწილენი. ამაზე დიდადაა დამოკიდებული სპექტაკლის სიცოცხლის ხანგძლივობა. მაშასადამე, იმ იდეების ხანგრძლივობაც, რომლებიც ასულდგმულებდნენ იმათ, ვინც შეთხზა ეს ნაწარმოები და მოიწვია მაყურებელი.

„ანტიგონეს“ ახალი სიცოცხლის პირველ დღეს დარბაზს. უპირველესად, ე. წ. თეატრალური მაყურებელი ავსებდა. არაბუნებრივი იქნებოდა, რომ მათ მეხსიერებაში უკვე წაშლილი ყოფილიყო ს. ზაქარიადის კრეონტის სახე. მაგრამ როგორც კი დაიწყო წარმოდგენა, ჩვენ უკვე ე. მალალაშვილის კრეონტს ვხედავდით. მსახიობმა მოახერხა ურთულესი შემოქმედებითი ბარიერის გადალახვა — სცენაზე მისი კრეონტი ცოცხლობდა. მაშასადამე, დაიწყო სპექტაკლის ახალი სიცოცხლე.

ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის პრობლემა ურთულესი პრობლემაა საერთოდ. მაგრამ მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლის შექმნა განსაკუთრებით ძნელია იმის