

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

**ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე**

**პროფესორის მნიშვნელობა სამსახირო ხელოვნებაში**

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად  
წარმოდგენილი

**დისერტაცია**

სპეციალობა – მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება

თემის ხელმძღვანელი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დავით კობახიძე

პრაქტიკოსი ხელმძღვანელი ემერიტუსი –

გაიოზ (გიზო) ჟორდანიას

თბილისი

2016წ.

## სარჩევი

|  |     |
|--|-----|
| შესავალი -----   | 3   |
| <b>თავი I</b>  |     |
| ქართულითეატრი და სამსახიობო ხელოვნება<br>(მცირე ისტორიული ექსკურსი) -----            | 7   |
| <b>თავი II</b>   |     |
| ადამიანის, როგორც პიროვნების ნიველირების<br>ფილოსოფიურ-ლიტერატურული განმარტება ----- | 47  |
| <b>თავი III</b>  |     |
| მსახიობის ხელოვნების მნიშვნელობა თეატრში -----                                       | 62  |
| 3.1 მსახიობი – ფსიქოტიპი -----   | 62  |
| 3.2 მსახიობი – პიროვნება -----   | 66  |
| <b>თავი IV</b>   |     |
| თეატრი და თნამედროვეობა -----  | 81  |
| <b>თავი V</b>  |     |
| მომავალი მსახიობის აღზრდის რამდენიმე საკითხი -----                                   | 88  |
| დასკვნა -----  | 101 |
| გამოყენებული ლიტერატურა -----  | 106 |

## შესავალი

წარმოდგენილ ნაშრომში, შედარებით ფართო ისტორიული წინამძღვრების მოშველიებით, განხილულია მსახიობი-პიროვნების რაობის – მსახიობის პიროვნულ თავისებურებათა მოკვლევის, გამოვლენისა და დადგენის საკითხები. თემის ძირითადი საზრისი მხოლოდ მსახიობ-პიროვნებასთან დაკავშირებული და მხოლოდ მისით განსაზღვრული რიგი საკითხებია. არჩევანი შემთხვევითი არ არის, იგი დღევანდელი მსახიობის ნაკარნახევი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წარმოდგენილი ნაშრომი ერთი მეტად თავისებური რეაქციაა აშუამად გაბატონებული, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის, ხოლო ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თანამედროვე ქართული სასცენო ხელოვნების ძირითად მიმართულებათა მიმართ. ყველა საკითხი მსახიობის პიროვნულ თავისებურებათა რაობის გარკვევის მცდელობისადმი მიძღვნილი, ზოგადი სახით, თუმცა სასცენო ხელოვნების თითქმის ყველა შემოქმედის ფიქრისა და განცდის საგანია, მაგრამ საგანგებოდ არ ყოფილა განხილული და მონოგრაფიულად შესწავლილი – მით უფრო პედაგოგიური კუთხით დანახული: მსახიობში პიროვნულ თავისებურებათა გამოვლენისა და შეცნობის, მასში(მსახიობში), მისივე შეხედულებათა გათვალისწინებით. ასე რომ, ამ სახით (შინაარსობრივად ესოდენ დაკონკრეტებულად) საკვლევი თემა პირველად შემოდის სამეცნიერო ლიტერატურაში. ნაშრომში ზოგად-ისტორიული თვალსაზრისით გამოკვლეულია ის რამდენიმე ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული მიმდინარეობა, სადაც არა მხოლოდ პიროვნების რაობის, არამედ პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართების საკითხებია წამოჭრილი და დროის შესატყვისად განმარტებული. აშუამინდელი სათეატრო წარმოდგენების ზოგადი სურათის მიმოხილვით, გამოთქმულია რამდენიმე საგულგებელი მოსაზრება იმის შესახებ თუ რამ განაპირობა “მსუბუქად” აღსაქმელი, საღალბო სანახაობათა, არსებითად მაინც, გასართობ ღონისძიებათა მიმართ მაყურებლის ბოლოდროინდელი სწრაფვა. სათეატრო ხელოვნების ამ ცალმხრივი მიდრეკილების დასაძლევად საგანგებოდ განვმარტავ და წარმოვაჩენ, რიგ ფაქტორებთან ერთად, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მსახიობი-პიროვნების, როგორც განუმეორებლად ერთადერთის მხატვრული შემოქმედება.

საკვლევი თემაში განხილულია სასცენო შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითადი პრობლემა – სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური „მექანიზმის“

ჯერაც გადაუწყვეტელი პრობლემის სახით არსებული საკითხი. ამ მიზნით – მეტ-ნაკლები სისრულით მონიშნულია და დახასიათებული სათეატრო ხელოვნების ესა თუ ის სისტემა და ის, თუ რა ადგილს იკავებს ამ სისტემაში მსახიობი-პიროვნება.

ამგვარ კონტექსტში, თავიდანვე ხაზგასმით ავლნიშნავ, რომ ჩემი პრაქტიკული საქმიანობა სრულად შეესატყვისება ჩემსავე თეორიულ ნააზრევს (გვულისხმობ, თეატრალური უნივერსიტეტის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლს “ანტიგონე”). საკვლევი თემის ამოსავალი, ჩემივე პრაქტიკული საქმიანობიდან გამომდინარე ჩემივე თეორიული ხასიათის დაკვირვებაა. ანტიგონე ხომ ყველა დროისათვის სამაგალითო, ის ღვთივ მოვლენილი არსებაა, რომელიცსაკუთარ პიროვნულ მეობას, თავის ერთადერთობას, თავის განუმეორებლობას სიცოცხლის ფასადაც კი არ თმობს.

სპექტაკლში, ახლა უკვე, როგორც პედაგოგმა, შევეცადე ყოველ მომავალ მსახიობში „გამეღვიძებინა“ მასში ჯერაც „მოვლემარე“ პიროვნება – ყოველ მათგანს პიროვნულ შესაძლებლობათა უკიდევანობაში დარწმუნების შედეგად ეგრძნო, „უფრო მეტი რომ შეუძლია და უფრო მეტი რომ ევალება, ვიდრე თავად ჰგონია“.<sup>1</sup>

„მეტაფორების, ნიშნების თეატრმა დროთა განმავლობაში, ისევე როგორც ყველაფერმა ცხოვრებაში შეიძლება თავისი შესაძლებლობები ამოწუროს და ჩვენ ბანკროტები აღმოვჩნდებით, თუ დროზე არ გავისხენებთ ერთ ჭეშმარიტებას: მხოლოდ თეატრს და პირველ რიგში მსახიობს შესწევს უნარი სხვა, მეორე ადამიანში გარდაისახოს. იქნებ ღირდეს ამაზე დავფიქრდეთ ჩვენც რეჟისორები, კრიტიკოსები და რაღა თქმა უნდა მსახიობები“.<sup>2</sup> –ეს თუ ასეა, მაშინ ალბათ საგანგებო დაფიქრება გვმართებს, რათა თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პროცესში უწინარესად მისი პიროვნული თვისებები წარმოვაჩინოთ. რადგან, ვფიქრობ, თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი სახიფათო ტენდენცია ისიც არის, რომ „შემოქმედებითი ძიება“ წინასწარ მიღებულ რეჟისორულ თუ მსახიობურ ე.წ. „შტამპებს“ ვერ სცილდება.

სწორედ აქედან გამომდინარე, როცა ვსაუბრობთ მომავალ მსახიობზე მისი შინაგანი “სივრცის მასშტაბურობა”, მისივე ერთერთი მაჩვენებელი უნდა იყოს.

<sup>1</sup>ჭილაძე ო., „წინ მარადისობაა“, თბ., 2009, გვ. 119

<sup>2</sup>თუმანიშვილი მ., „ახლა კი ფარდა“, თბ., 1998, გვ. 33.

პედაგოგის ძირითადი ყურადღება კი სწორედ ახალგაზრდას შინაგანი სიღრმეების, პიროვნულ თვისებათა გამდიდრებისკენ უნდა იყოს მიმართული. დღევანდელ დღეს, აგრესიული გლობალიზაციის პერიოდში ვფიქრობ ეს ერთადერთი გზაა, რათა არ დაგვარგოთ ყველაზე მნიშვნელოვანი – მსახიობი, როგორც პიროვნება, როგორც მიკრო – სამყარო იმ უსაზღვრო სამყაროში, რასაც თეატრი ჰქვია.

### *კვლევის ობიექტი.*

კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ამჟამინდელი სახელოვნებო სივრცე, კერძოდ სათეატრო შემოქმედება.

### *კვლევის საგანი.*

კვლევის საგანია, მსახიობი-პიროვნების რაობა, მისი საგანგებო მნიშვნელოვნება და პიროვნულ თავისებურებათა დადგენის და გამოვლენის საკითხები.

### *კვლევის მიზნები და ამოცანები.*

1. მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის შედეგად დადგინდეს თუ რაოდენ “მტკივნეულია” ყველა ის საკითხი, რაც დღევანდელ ქართულ სათეატრო შემოქმედებას ახასიათებს; 2. გამოვლენილ იქნას მსახიობი-პიროვნების (თეატრში უმნიშვნელოვანესი ფენომენის), ძირითადი საზრისის შესაძლო დამცრობის საკითხები. 3 გაანალიზდეს არსებული სოციალური გარემოს გავლენა და დამოკიდებულება თანამედროვე სასცენო ხელოვნების ძირითადი მიმართულების მიმართ. 4. შეძლებისდაგვარად დაისახოს ამოცანები, რომელთა გათვალისწინება დაეხმარება მომავალი მსახიობის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს, რაც თავის მხრივ წარმოაჩენს თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მსახიობი-პიროვნება, როგორც განუმეორებლად ერთადერთი მხატვრული შემოქმედება.

### *მეცნიერული სიახლე.*

სიახლეა მსახიობ-პიროვნებასთან დაკავშირებული ძირეული პრობლემის განხილვა-გაანალიზება და მათი თეორიული დახასიათება. სიახლეა ისიც, რომ საკვლევ თემაში სრულად მოხმობილია ჩემივე სტუდენტების გამოკითხვის სახით მოწოდებული მასალა, სადაც მათ მიერვე გამოთქმულია მოსაზრებანი მსახიობის ხელოვნების რაობის, მისი საგანგებო მნიშვნელობის შესახებ. ეს კი

დღევანდელი პულსაციით, ახლებურად და რაც მთავარია მათივე შესედულებათა გათვალისწინებით და ამდენად შედარებით ფართო ასპექტით დაგვანახებს თუ რამდენად უპირატესია მათთვის პიროვნებად ჩამოყალიბება.

*სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი და თეორიული წყაროები.*

კვლევაში გამოყენებულია ისტორიულ-ტოპოლოგიური მეთოდი. საფუძველად მოხმობილია ილია ჭავჭავაძის, ვალერიან გუნიას, აკაკი ვასაძის, კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე ახმეტელის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, დიმიტრი ალექსიძის, ლილი იოსელიანის, მიხეილ თუმანიშვილის და სხვათა თეორიული შრომები და მემუარული ჩანაწერები.

## თაზო I

### ქართული თეატრი და სამსახიობო ხელოვნება

#### (მცირე ისტორიული ექსკურსი)

ბევრჯერ თქმულა და კვლავაც მრავალგზის ითქმება ის, თუ მომავალთათვის რაოდენ ეფემერულია გარდასულ სათეატრო შემოქმედთა სცენური მოღვაწეობა, რადგან თავად მსახიობია მასშივე დატეული ის მასალა, რომლითაც ქმნის და, რომელიც მასთან ერთად წყვეტს არსებობას. მსახიობის მიერ ამა თუ იმ როლად გარდასახვის, თვალისათვის ძნელად მოსახელთებელი პროცესის თანამოხიარუ, როგორც იტყვიან ხოლმე „შთამგრძნობი“ ხომ მარტოდენ მისი მხილველი მაყურებელია. მოვლენა, რაც არ უნდა გულდასაწყვეტი იყოს, მოვლენად რჩება – სცენური ცხოვრების მეტეორივით გაელვებული მშვენიერი წამი დაუბრუნებლად ქრება, რათა სწორედ ამ წარმოდგენის დამსწრეთა და თანაგანმცდელთა მესხიერებას შემორჩეს მხოლოდ. ამიტომაც სრულიად უნიკალურია ის მასალა, რომელიც ქართული სცენის უშუალო მოღვაწეთა თუ საერთოდ, სასცენო ხელოვნების ბედით დაინტერესებულ პიროვნებათა მოგონების სახით შემორჩა. ეს ის მასალაა, რომელიც კვლავ და კვლავ, არა მხოლოდ სათეატრო ცხოვრების ისტორიის ამა თუ იმ ეტაპს შეგვახსენებს, არამედ შეძლებისდაგვარად გაგვიცოცხლებს კიდევ მსახიობის მიერ როლადქმნის განუმეორებელ პროცესთან დაკავშირებულ რომელიმე კონკრეტულ ეპიზოდს.

საგულისხმოდ ჩნდება ისიც, სცენის გამორჩეული ოსტატებისადმი მიძღვნილი ყველა ეს უიშვიათესი მასალა თავადაც რომ პიროვნული თვისებით დამუხტულ შემოქმედთა ნააზრევია. ამა თუ იმ სათეატრო მოღვაწის სახელთან დაკავშირებული მიმოწერითი თუ მემუარული ხასიათის ლიტერატურა უმაღლეს გვიმუდვენებს მათ ავტორთა პიროვნულ თავისებურებას, მათივე თვალთახედვის იმ განუმეორებელ ერთადერთობას, რომლის მეოხებითაც ქართულ სცენაზე ამჟამად უკვე ლეგენდადქცეული როლებია განსახიერებული.

და კიდევ ერთი – წარმოდგენილ როლად გარდასახვის, აწ გარდასული პროცესის რაღაც სახით „აღდგენა“, არა მხოლოდ სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორთა თუ სცენური როლის უშუალო განმსახიერებელთა მიერ ხდება შესაძლებელი, არამედ მახვილი თვალის მქონე საზოგადო მოღვაწეთა, ხშირად აშკარად ემოციური ხასიათის ჩანაწერებითაც – იმ შემთხვევაში მხოლოდ თუ თანამგრძნობი მკითხველის მიერ სწორად იქნება წაკითხული და გაგებული (დროის ცვალებადობას ხომ თან სდევს ესთეტიკურ ფასეულობათა ცვალებადობა. თანაგრძნობა კი, როგორც ცნობილია, თანაგაგებას ნიშნავს).

რამდენიმე სიტყვა ისევ და ისევ საყოველთაოდ ცნობილის შესახებ – გარდასულ სათეატრო წარმოდგენათა კვლავ წარმოდგენა, უკვე განცდილის ახლა უკვე სიტყვიერად ე.ი. გონისმიერად გარდაქმნილის და ამდენად, შედარებით სახეცვლილად ან კიდევ გაფერკმთალებული სახით წარმოსახვა იმიტომაც აუცილებელი, რათა კიდევ ერთხელ რეჟისორთა და მსახიობ-პიროვნებათა იმ დიდებული პლეადის სასცენო შემოქმედება შეგვახსენოს, რომლის გარეშეც ვერა და ვერ სრულიქმნება ზოგადად ჩვენი სულიერი კულტურის ეროვნული მონაპოვარი.

ეს ასეა, რადგან გარდასული დროის თეატრის მესვეურთა ჩანაწერებით არა მხოლოდ ის ჩანს, რაც უკვე შექმნილია და, რაც მზა სპექტაკლის სახითაც მათ წინაშე წარმოდგენილი, არამედ ისიც თუ როგორი შეიძლება იყოს მათი სცენური იდეალი და ამ იდეალის განმსახიერებელი – მაყურებლის გამართობი ბერიკა კი არა, არამედ პიროვნული თვისებით გამორჩეული მსახიობი.

ნაშრომის ამ თავის მიზანიც ესაა – თუნდაც ზოგადი სახით წარმოვადგინო ქართულ კულტურულსა და სააზროვნო სივრცეში სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბებული შეხედულებები და მოსაზრებები **სათეატრო**, ხელოვნების შესახებ.

ოღონდ ვიდრე ამა თუ იმ სასცენო შემოქმედის ნააზრევს შევეხებოდე ორიოდ სიტყვით იმ ეთნოლოგიურ მასალას წარმოვაჩენ, სადაც სამსახიობო ხელოვნების პრეისტორიული წარსულია არეკლილი.



თეატრი და, ზოგადად, სათეატრო ხელოვნება ქართველთა სათაყვანო სიყვარულის საგანი რომ არის ეს ბევრჯერ თქმულა და დაწერილა კიდევ.

“ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრების, – ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი“.<sup>3</sup> ცნობილია ისიც, რომ სამსახიობო შემოქმედება პრეისტორიულია და მისი სათავეებიც იქვე, იმ შორეულ წარსულშია საძიებელი, რადგან სწორედ სამსახიობო ხელოვნებით გადმოიცემა ხალხურ კულტურაში შემონახული გარდასახვის რიტუალის ძირეული არსი.

მოდით, ამ კონტექსტში დავინახოთ რამდენიმე ხალხური რიტუალი, რომელიც ერის კოლექტიურმა ცნობიერმა შემოგვინახა. თუნდაც ბუნების ძალთა აღორძინებასთან დაკავშირებული ხალხური დღესასწაული – *ბერიკაობა*, რომელიც ჭეშმარიტად თეატრალური სანახაობაა: „მთავარ როლს“ აქ ბერიკა განასახიერებს, რომელიც ბუნების ამ აღორძინებელი მამრობითი ღვთაების პერსონიფიკაციაა; იგი ჯერ უნდა მოიკლას, რომ კვლავ გაცოცხლდეს, დედოფლის გლოვისა და გამოტირების შემდგომ და ა.შ. ეს საკმაოდ ვრცელი სიუჟეტური ქარგის მომცველი სანახაობა, მათში მონაწილეთაგან აუცილებლად მოითხოვს სამსახიობო ნიჭის თუნდაც მცირეოდენ გამოვლენას. რიტუალისთვის ბერიკები სხვადასხვა ზომორფული ნიღბით საგანგებოდ იმოსებიან, ხშირად სახესაც იმურავენ და ვინც მათ გარეგნულ იერზე ზრუნავს, მესხეთ-ჯავახეთში „მკაზმავებს“ ანუ თეატრის ენით, იგივე გრიმიორებს უწოდებენ.<sup>4</sup>

ნიშანდობლივია, რომ რიტუალის აღსრულებას, „მდარე შესრულების“ პირობებში, საფრთხე ემუქრება. იგი იმთავითვე მოითხოვს საშემსრულებლო ოსტატობასა და თავდადებას. მაგალითად, თუშები იმის მიხედვით წინასწარმეტყველებდნენ მომავალს, თუ როგორ სრულდებოდა მათი ორსართულიანი ფერხული – *ქორბეღელა* და მისი თანმხლები სიმღერა: თუკი შეუწყობლად იმღერებდნენ, ცეკვისას აერეოდათ ფეხი, ვინმე ჩამოვარდებოდა

---

<sup>3</sup>ტაბიძე ტ., „ნიღაბის აპოლოგია“, „ცისფერი ყანწები“, 1916, №1. გვ. 21.

<sup>4</sup>ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1980, გვ. 11, 15.

მეორე, ზემდგომი რიგიდან და შესაბამისად, გუნდური ცეკვისა და სიმღერის წყობა დაირღვეოდა – თუმების ღრმა რწმენით, ეს ყველაფერი მოუსავლიანობას, საქონლის შემცირებასა და ავადმყოფობას მოასწავებდა, მაშინ როდესაც ქორბედელას მწყობრი შესრულება უხვი მოსავლის, საქონლის მატების, კეთილდღეობისა და ბედნიერების წინაპირობა იყო.<sup>5</sup>

ხალხურ რიტუალში პიროვნულ სამსახიობო-საშემსრულებლო ოსტატობას იმდენად ექცეოდა ყურადღება, რამდენადაც, “თავად წარმოსახული ანთროპომორფული ღვთაების მიმიკასა თუ უესტს შესაძლოა სოციუმზე ზემოქმედების ძალმოსილება ჰქონოდა, როცა ამინდის ღვთაება – *ლაზარეს* მრევლი წვიმას სთხოვს მას „მობრიალე თვალებით“ ამკობს: „ლაზარე მოდგა კარსა, აბრიალებს თვალსა...“ მეტაფორულად, აქ წვიმა ლაზარეს ცრემლია, რომელმაც უნდა მორწყას, დანამოს მთა-ბარი”.<sup>6</sup>

და კიდევ ერთი, “სვანური საოჯახო რიტუალი – *ლიფანალი*, რომლის დროსაც საკმაოდ თეატრალიზებული სახით, გარდაცვლილ ნათესავთა მიგებება-გამასპინძლება ხდებოდა ხოლმე”.<sup>7</sup> რიტუალის აღსრულება მოითხოვდა „ოქროს შუაღედის“ დაცვას, რათა ახლობელი სულები თავიანთ ნათესავებზე არ შემომწყვრალიყვნენ და მათთვის სიკეთის სანაცვლოდ ზიანი არ მიეყენებინათ; ამიტომაც, ოჯახური თამაში და გართობა, თუმც თეატრალიზებული იყო, მაგრამ მაინც, ამ შემთხვევაში, ზომიერების ჩარჩოში ექცეოდა. ეს რიტუალი ხომ ღვთაებრივ-საკრალური და მიწიერ-პროფანული სამყაროების გამაერთიანებელია, რაც იმას გვაფიქრებინებს, რომ ხალხური თეატრი, როგორც ადამიანის სწრაფვა გარდასახვისკენ, თავდაპირველად, ღვთაებრივი შემეცნების, ჰარმონიისა და სრულყოფილების სურვილით უნდა ყოფილიყო განპირობებული.

---

5

„

, , 1957, გვ. 56.

<sup>6</sup>სურგულაძეი., მითოსი, კულტი, რიტუალისაქართველოში, თბ., 2003, გვ. 251

7

„, დასახ. ნაშრ. გვ. 162-164.

მრავალთაგან ეს მცირეოდენი მაგალითიც კმარა იმის საჩვენებლად, რაოდენ ჭარბად იყო ჩვენს ხალხში გარდასახვა-განსახიერების სურვილი, რამდენად ბუნებრივი იყო მისთვის სანახაობის გამართვის, მასში მონაწილეობისა თუ დასწრების მოთხოვნილება. ამიტომაც სულ არ არის შემთხვევითი, რომ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მუდამ ცდილობდნენ უკვე ევროპული ყაიდის თეატრის გამართვასაც და რომ არა უკიდურესად არახელსაყრელი პირობები, პროფესიული დასი, ალბათ, 1870-იან წლებამდე ბევრად ადრე გვეყოლებოდა.

ილია ჭავჭავაძე პირველია, ვინც გაიაზრა და სააშკარაოდ, საჯაროდ გააცხადა ის, თუ სცენას რა „საპატიო ადგილი უჭირავს ერის სულიერი ვითარებისა და თვითგაცნობიერების გაღვიძების საქმეში“.<sup>8</sup> და ისიც, რაც მთავარია, რომ თეატრი „ჩვენი ეროვნების საჯარო ნიშანია“.<sup>9</sup>

ილია თეატრს ორ უმთავრეს მოთხოვნას უყენებს: უპირველესად სცენის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ასახელებს – „ის უნდა მართლა განმწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი“;<sup>10</sup> მეორე და არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი „ღვაწლი“ სცენისა, ქართული ენის შენარჩუნება და გადარჩენა („რა ენა წახდეს, ერიც დაეცეს...“). ილია ქართული თეატრისადმი მიძღვნილ არაერთ წერილში საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას დედა-ენის გადარიბებისა და ქართული ენის „წახდომის“ საკითხზე – სცენა მისთვის საზოგადოებისთვის მშობლიური ენის დაბრუნების უმთავრესი სარბიელია. იქვე იმასაც დასძენს, რომ თანამედროვე ქართველისთვის ლიტერატურული ენა აღარ არის ორგანული, მისთვის გაუცხოებულია. მოვლენათა ამგვარ პროცესში სცენის, თეატრის როლი, განსაკუთრებულია – „იგი უნდა (სცენა) იქმნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავისი მშვენიებითა და სიმდიდრითა... დღეს ჩვენს მდგომარეობაში სცენის მეტი

---

<sup>8</sup>ჭავჭავაძე ილ., თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ნ. გურაბანიძემ, თბ., 1955, გვ. 239.

<sup>9</sup>იქვე, გვ. 62.

<sup>10</sup>იქვე, გვ. 57.

სხვა ისეთი სახსარი არა აქვს რა ჩვენს ხალხს, რომ გონება, გული გაუხსნას და ენაც ავარჯიშოს საჯაროდ...“<sup>11</sup>

ილია, როგორც ვხედავთ, მხოლოდ შედეგზე საუბრობს – თუ რაგვარი საზოგადოებრივი დატვირთვის მქონე უნდა იყოს ქართული თეატრი, რომლის სცენიდანაც ორგანული ლიტერატურული ენით მღაღადებელი სიტყვა უნდა ისმოდეს. ეს კი, მხოლოდ სრულად განსწავლული და ზნეობრივად დახვეწილი მსახიობის მეშვეობით თუ არის შესაძლებელი. ეს სხვაგანაც მკაფიოდაა მონიშნული – იქ, სადაც ილია სცენური მოქმედების თავისებურებაზე საუბრობს: „თეატრი ცხოველი სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას და ამ თავისი თავისებით კაცის გუნებაზე უფრო მედგრად მოქმედებს“.<sup>12</sup> ამდენად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რაგვარი წარმოდგენები იმართება სცენაზე; არაერთგზის გვაფრთხილებს კიდევ, რომ სცენა „სალახანური „მშვენიერი ელენების“ (იგულისხმევა ოფენბახის ოპერეტა) მოედნათ არ უნდა გადავაქციოთ.“<sup>13</sup> თეატრს ზნეობის ამაღლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია... თუ სცენაზე „მოწვეულნი იქნებიან ისეთი დიდი მწერალნი, როგორიც შექსპირი, მოლიერი და მათი მრავალი მიმდევარი გამოჩენილი მწერალი...“.<sup>14</sup>

და კიდევ, დრამა ილიასთვის მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ჟანრია – „დრამის შექმნა ერთობ ძნელი რამ არის, იმიტომ რომ დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა, სულისა და გულის დიდს ძვრაზეა ასაგებელი და ასაშენებელი. მეტის-მეტი მჭრელი, მეტის-მეტი მხილავი ნიჭი უნდა, ნათელი გონება, რომ კაცი

---

<sup>11</sup>იქვე, გვ. 58.

<sup>12</sup>იქვე, გვ. 57.

<sup>13</sup>იქვე, გვ. 57.

<sup>14</sup>იქვე, გვ. 58.

მისწვდეს, შუქი რომ მოჰფინოს იმ საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვია...“<sup>15</sup>

დრამის განმსახიერებლად, სამსახიობო ხელოვნების ერთგვარ ეტალონად ილიასთვის ვასო აბაშიძის შემოქმედებაა: „...შენს მიერ ხორცშესხმულნი, სასცენო ტიპები, რომელთა მსგავსსაც მხოლოდ თვით ცხოვრება იძლევა და არა ავტორის კალამი, უკვდავად დარჩებიან. რადგანაც ცხოვრება და შენი სასცენო მოღვაწეობა, ბუნებრივი სინამდვილე და შენი ამ ცხოვრების ნიჭიერად დასურათება, ერთურთს არ ეწინააღმდეგებიან“.<sup>16</sup>

როგორც ჩანს, სათეატრო ხელოვნებაში ილიასთვის თავი და თავი, სინამდვილის ინტერპრეტატორ-გადმომცემი მსახიობია. იგია მისი ყურადღების ცენტრში. ცხადია, ამ ვითარებაში მსახიობის მიმართ მომთხოვნელობაც განსაკუთრებული იქნებოდა.

და სწორედ ეს, მსახიობისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჩნდება ვალერიან გუნიას თეატრისადმი მიძღვნილ წერილებში, რომელთა გამორჩეულობაც ისაა, რომ თეატრი და მსახიობი ახლა უკვე მსახიობის თვალთაა დანახული.

და მართლაც, ამ წერილების ერთადერთი „ადრესატი“ მსახიობია, მისი როლი და მისი დანიშნულება.

„მსახიობს სასცენო საქმეში მხოლოდ ნიჭი წარმატებას ვერ მოუტანს. საჭიროა დაუღალავი შრომა და მეცადინეობა, რათა უბრალო მოთამაშე არტისტად ჩამოყალიბდეს. არტისტი ხომ ხალხის მასწავლებელია და შესაბამისად, დიდი ცოდნაც მოეთხოვება“ – შენიშნავს ვალერიან გუნია და იქვე ლესინგს იმოწმებს: „თეატრის საგანი რომ მხოლოდ ხალხის სიამოვნება ყოფილიყო, მაშინაც დაუშვებელი იქნებოდა რომ ასე ძნელი საქმე უსწავლელ პირისთვის მიენდოთ. საჭიროა, რომ ყველას ესმოდეს თავისი მოვალეობა, რომ საზოგადოება და ხალხი ერწმუნოს მათ. სცენა ხომ უფრო დიდს და რთულს საგანს შეადგენს... რადგან

---

<sup>15</sup>იქვე, გვ. 120.

<sup>16</sup>იქვე, გვ. 139.

აქტიორი ის საზოგადო მოღვაწეა, ვისი ყოველი სიტყვა, მიხვრა-მოხვრა თუ ქმედება „ათასი კაცის“ გაფაციცებული ყურადღების საგანია... მე რომ დამაფიქროს, აქტიორი ჯერ თავად უნდა დაფიქრდეს“.<sup>17</sup>

ქართული თეატრი, როგორც ხალხის მაჯისცემისა და სულისკვეთების გადმომცემი საზოგადოებრივი ფასეულობა, ვალერიან გუნიასთვის ჭეშმარიტად ეროვნული კულტურის მონაპოვარია. ამ თვალთახედვით, კარგად დადგმული კარგი პიესა მისთვის ერისა და ქვეყნის წარმატებას მოასწავებს, მაშინ როცა უხარისხო წარმოდგენა ხალხს გემოვნებას უფუჭებს და უსაგნო, შეიძლება ბილწ გასართობადაც იქცეს. სცენისადმი, ასეთი მკაცრი დამოკიდებულების პირობებში, ნებაუნებურად, კვლავ თავს იჩენს, მსახიობის პიროვნული ღირსება და პროფესიონალიზმი – მწერლის ღრმა ჩანაფიქრი და ემოცია მაყურებელამდე პირუთვნელად და დამაჯერებლად მიიტანოს: „სასცენო არტისტი ხომ თვითონ, თავისთავად არის მასალა თავის სისხლ-ხორციით და გრძნობა-გონებით. ეს ცხოველი მასალა იმით არის ყურადსაღები, რომ ერთსა და იმავე დროს მასალაც არის და შემქმნელიც... და ეს ქმნადობაც მარტო სიტყვიერი როდია, – წერს ვ.გუნია – არამედ სისხლ-ხორცში შედუღებულია. გამსჭვალვა და ჩაძრომა ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამორკვევა მისი იდუმალი, თვალთ შეუმჩნეველი სულის მოძრაობის მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა, გრძნობა ოდნავ დასანახი გულის ცახცახისა, შეგნება სიტყვაში მიმაღული აზრისა და ყოველივე ამის განხორციელება დიდი საქმეა, დიდ ხელოვნებას და უფრო დიდ ნიჭსაც თხოულობს“.<sup>18</sup>

ქართული სცენის დიდი ხელოვანი თავის თეორიულ ნაშრომში ხაზგასმით გამოყოფს არტისტის შრომის ორგვარობას – როცა მასალას ამზადებს და როცა მაყურებლის თვალწინ თვითონვე მასალად გარდაიქმნება. ხაზგასმით აღნიშნავს იმასაც, რომ ნიჭი, პიროვნული თვისებები და შრომით გამომუშავებული პროფესიონალიზმი მსახიობს ეხმარება იქცეს იმ მსახიობ-პიროვნებად, ვინც

---

<sup>17</sup>გუნია ვ., ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ., 1953, გვ. 175-176.

<sup>18</sup>იქვე, გვ. 83.

სცენაზე საკუთარ პერსონაჟად გარდაქმნას სრული დამაჯერებლობით აღასრულებს, დაშეუძლია გონებით განჭვრიტოს თავისი “შემოქმედების ავ-კარგი”, შესძლოს იყოს „მკაცრი მსაჯული საკუთარი თამაშობისა“.

თეატრისა და ზოგადად, სათეატრო ხელოვნების როლის განსაკუთრებულობაზე საუბრისას, ვალერიან გუნია, ნებაუნებურად, თითქოსდა აგრძელებს ილია ჭავჭავაძის მიერ წამოწყებულ მსჯელობას – ამ მხრივ, მათ შორის სრული თანხმიერებაა.

ვალერიან გუნიასთვის აშკარაა თეატრის როლისა და მნიშვნელობის თანდათან ზრდა, ის, რომ დრამატულმა და სასცენო ხელოვნებამ ჩვენში ადვილად მოიღვა ფეხი და ჭეშმარიტად ეროვნული ღირებულება შეიძინა, არა როგორც თავშესაქცევმა ადგილმა, არამედ როგორც „საერო სკოლამ და მასწავლებელმა“... “თეატრი საზოგადოებისთვის ზნეობრივი კანონების სამსჯავროდაც გვევლინება – კიცხავს და სჯის ბოროტებას და იმავდროულად სიკეთის დამცველად, მის მსახურადაც გვევლინება, რითაც საზოგადოებას ჭეშმარიტების ძიების სურვილსაც უღვიძებს”.<sup>19</sup>

დღევანდელ დღეს, აგრესიული გლობალიზაციისა და ინფორმაციის სწრაფი გაცვლა-გამოცვლის პირობებში, თეატრის, როგორც იმ სახელოვნებო დარგის მნიშვნელობა, რომელიც იმავდროულად საგანმანათლებლო წყაროცაა, ორმაგად ფასეულია. ვალერიან გუნიას ღრმად სწამს, რომ “მხოლოდ თეატრისა და მასში მოღვაწე დიდად განათლებული, ზნესრული აქტიორის წყალობით ვიცით გამოჩენილ ადამიანთა აზრები, მათი იდეალები, ზნეობრივი ლტოლვილებანი და პატიოსანი და მაღალი სურვილნი და განზრახულობანი, მრავალი ნიჭიერი არტისტის სწორხელოვნური და სრული თამაშობა, რაც ხალხის უმრავლესობისთვის დღეს გასაგები, თვალდასანახი და ადვილად შესაგნებია”.<sup>20</sup>

კარგი და ცუდი მსახიობის ნიველირების პროცესი გრძელდება... მომრავლდნენ მიმბაძველნი, რომლებიც საკუთარ თავს არტისტებს უწოდებენ. ეს

---

<sup>19</sup>იქვე, გვ. 91-92.

<sup>20</sup>იქვე, გვ. 92-93.

მეტად სახიფათო ტენდენცია სერიოზულ საფრთხეს უქმნის სათეატრო-სასცენო ხელოვნებას, თუკი დროულად არ მოხდება ჭეშმარიტი შემოქმედის გამიჯვნა შემთხვევითი შემსრულებლისგან.

ვალერიან გუნიას, ნააზრევში გარკვევით ჩანს, თუ როგორი უნდა იყოს მისივე ნაოცნებარი თანამედროვე თეატრი და მისი შემოქმედი მსახიობი, პიროვნული თვისებით გამორჩეული ინტელექტუალი, რომელსაც შეუძლია მაყურებელამდე ცხოვლად და უტყუარად მიიტანოს დრამატული ნაწარმოების დედააზრი.

და კიდევ ერთი – ვალერიან გუნიას გულწრფელად სჯერა, სწამს კიდევ, რომ ხელოვნება, კერძოდ მისი ერთ-ერთი გამორჩეულად ფართოდ ცნობილი დარგი – სასცენო ხელოვნება სილამაზეს და სიკეთეს ემსახურება... ემსახურება მხოლოდ მსახურების მიზნით კი არა, არამედ ისეთი ღირსებით, რომ ხელოვანის (აქტიორის) მიერ განსახიერებული ხატება მის სულიერ მონაპოვრად გარდაისახოს. ასე რომ, შემოქმედებით პროცესში ღირსების როლი, სხვა რიგ ფაქტორებთან ერთად, განუზომელია და თუ ღირსება ადამიანის პიროვნული თვისებაა, მაშინ ისიც სასურველია, რომ შემოქმედებით პროცესს პიროვნულობის ნიშნით დადღასმული ხელოვანი ასრულებდეს.

გარდასული დროის ქართული სცენის ოსტატების სასცენო ხელოვნებაზე თუმც არ დაუტოვებიათ მონოგრაფიულად საგანგებოდ შექმნილი თეორიული ნაშრომები, მაგრამ მათ პირად წერილებსა და მოგონებებში(წიგნად გამოქვეყნებული მოგონებები ალექსანდრე იმედაშვილის, ვასო აბაშიძის, ნიკო გვარაძის, კოტე ყიფიანის, აკაკი ხორავას წერილები სათეატრო ხელოვნების შესახებ) ბევრგან წარმოჩინდება სამსახიობო შემოქმედებისა თუ მხატვრულ სახეზე მუშაობის მეთოდის შესახებ არსებული, დღევანდლამდე საგულისხმო მოსაზრებები.

ყველა მათგანის ციტირება შორს წაგვიყვანს... თუმცა, მათ შორის, მსახიობი-პიროვნების შემოქმედებითი ბუნების თავისებურებათა, თუნდაც ესოდენ ზოგადი სახით ძიებისას, მოულოდნელად ჩნდება ქართული სცენის დიდოსტატის, აკაკი ვასაძის მომცრო ზომის თეორიული ნაშრომი, დამაფიქრებელი სათაურით –



„მსახიობის მუშაობა მხატვრულ სახეზე“.<sup>21</sup> დამაფიქრებელი აქ ავტორის შეუძლებელის შეძლების მცდელობაა; შინაგანი სწრაფვა, მის მიერ განცდილი როლი როგორმე გონებით მოიხელთოს, თხრობითი სიტყვით განასხეულოს, რათა ჩვენ, მკითხველს გაგვანდოს მსახიობის მიერ სცენურ სახედ გარდაქმნის ძნელზე ძნელად შესაცნობი პროცესი. ამასთან, ამ პროცესისთვის თვალის მიდევნებისას, გამოკვლევის ავტორი ცდილობს შეძლებისდაგვარად დაახასიათოს მის მიერ სცენაზე განსახიერებული პერსონაჟი, მისი შინაგანი ბუნება, ფსიქიკა, ადამიანური სისუსტეებიც კი, და კიდევ ბევრი სხვა რამ, რაც ისევ, მისსავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, “უფრო სრულად წარმოაჩენს მხატვრულ სახეზე მუშაობის მსახიობური მისიის არსს”.<sup>22</sup>

თავიდანვე უნდა ითქვას ისიც, რომ აკაკი ვასაძემ სრულად შეძლო თანმიმდევრულად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მოეთხრო არამხოლოდ ის, თუ რა ქმნის სცენურ სახეს, არამედ ისიც თუ როგორ, რაგვარად იქმნება იგი, რაც გამოკვლევის ავტორის განსაკუთრებულ ინტელექტუალურ შესაძლებლობაზე, აკადემიური განათლების მრავალმხრივობაზე მეტყველებს – ავტორისა, რომელსაც გააზრებული აქვს სცენური სიმართლის წარმომქმნელი არტისტის პიროვნებად დადგომის აუცილებლობა.

„პირველყოვლისა ვიტყვი: სცენურ სახეს ქმნის აზრის, გრძნობის და ფიზიკური მოძრაობის სიტყვასთან შერწყმა-შესისხლხორცება“... – ეს შედეგია, მანამ კი, აკაკი ვასაძის აზრით, უმთავრესი, როლზე დასაწყისი ეტაპია, როცა თანდათან იკვეთება მხატვრული სახის „გააზრების, ინტუიტური წვდომის, მისი არსის გაცნობიერების და მისთვის სპეციფიკურად სცენური „იდეის“ მინიჭების პროცესი. ამის გარეშე შეუძლებელია პიესის მთლიანობაში მიმოხილვა, რაც როლის „გახსნის“ აუცილებელი პირობაა”<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup>ვასაძე აკ., ჩემი სამსახიობო გზა, (მსახიობის მუშაობა მხატვრულ სახეზე), საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თბ., 1988.

<sup>22</sup>იქვე, გვ. 12

<sup>23</sup>იქვე, გვ. 12

აკაკი ვასაძე გამოკვეთილად, სიტყვიერად ძერწავს მის მიერ განსცენიურებულ პერსონაჟთა სახეებს, ნიუანსისმიერი გამორჩევით გვიჩვენებს ერთი შეხედვით თითქოსდა ბუნებით ერთგვაროვან სცენურ სახეთა, თვალისაგან დაფარულ სხვაობას. ყოველგვარი სიტყვიერი სამკაულის გარეშე, განსაცვიფრებელი სიზუსტით პოულობს დახასიათების შესატყვის, სრულიად უხმაურო, სისადავით აღბეჭდილ მკაფიო სიტყვებს, რაც კიდევ უფრო ხელშესახებს ხდის ამა თუ იმ სცენური პერსონაჟის განუმეორებელ ადამიანურ ბუნებას. ამ მხრივ, სრულიად განსაკუთრებულია აკაკი ვასაძის მიერ განსახიერებული სხვადასხვა ხარისხის და მასშტაბის სამი სხვადასხვა დრამატული პერსონაჟის სცენური სახის დახასიათება.

„კლავდიუსი (შექსპირის „ჰამლეტი“) არც დემონური ტიპია ფრანცივით (შილერის „ყაჩაღები“) და არც იაგოსავით (შექსპირის „ოტელო“) ფილოსოფიური სკეპტიციზმით (ცინიზმით) გამყარებული პიროვნებაა. იგი ფრანცზე უფრო სუსტია და იაგოზე უფრო პრიმიტიული. მისი არსება უფრო მტკივნეულიცაა, რადგან კლავდიუსი ფრანცზეც და იაგოზეც უფრო ადამიანურია: კლავდიუსი უფრო ცხადად ხედავს საკუთარ ბოროტებას და კიდევ განიცდის მას... პატივმოყვარეობით, ავხორცობით და სიხარბით დაღდასმული... ვნებათა დასაკმაყოფილებლად მპყრობელობის ჟინით ატანილი უზურპატორია, რომელიც ხედავს საკუთარ ბოროტებასაც და სიკეთე-სიმართლესაც, რომელსაც თვითონ ანგრევს, მაგრამ ამის მიუხედავად, ბნელი ვნებებისგან თავს ვერ იხსნის და მათი ძალით არ თაკილობს არავითარ საშუალებას მიზნის მისაღწევად.“<sup>24</sup> ამ უკეთური სახის დახასიათებისას, აკაკი ვასაძეს, მკითხველისთვის მოულოდნელად სხვაგვარ თვალსაზრისზე გადაჰყავს თხრობა, რათა მთავარი სათქმელი გაგვანდოს. აი, ისიც – „კლავდიუსის როლის ასეთი გააზრებით, მე ჰამლეტის როლზე ვფიქრობდი. მსახიობმა მხოლოდ თავის როლზე არ უნდა იფიქროს. მსახიობმა საკუთარი როლი უნდა გაიაზროს სხვა როლებთან შეპირისპირებით და სხვა როლების

---

<sup>24</sup>იქვე, გვ. 34.

გამართლებისათვის“.<sup>25</sup>და შემდეგ, ოდნავ ქვემოთ – „სცენაზე როლი ცოცხლობს სხვა როლებთან ერთად, სხვა როლებისგან გამომდინარე და სხვა როლებისთვის... მხოლოდ თავისი თავისთვის სცენურ სახეში ცირკის ჯამბაზი მოქმედებს და მსახიობის ასეთი მოქმედება მხოლოდ ცირკშია გამართლებული. თეატრი კი არ არის ცირკი“.<sup>26</sup>

ეს ვრცელი ამონარიდი მსახიობის მოგონებათა წიგნიდან მგონი კომენტარს არ საჭიროებს. და მაინც, მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა... რაოდენ მასშტაბურია აკაკი ვასაძის, როგორც მსახიობის ხედვა, რაოდენ ღრმად, მრავალკიდოვნად და თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანურად აქვს გააზრებული მის მიერ ჯერ სცენურ, შემდგომ კი სიტყვიერ სახედ გარდაქმნილი ამ უკეთურობით დაღდასმული პერსონაჟის პიროვნული ბუნება, რათა მის ნააზრევში მთავარი და არსებითი გამოიკვეთოს – ის, თუ რა არის თეატრი და მსახიობი.

ახალი სათეატრო სინამდვილის წარმომქმნელი კი, აკაკი ვასაძისათვის, რაღა თქმა უნდა, მსახიობია, მის მიერ წარმოთქმული, მსახიობის შემოქმედებისათვის უპირითადესი ელემენტის მომცველი, სცენური სიტყვა – ერთი პირობით მხოლოდ: „სიტყვას, როგორც ასეთს, სცენაზე არ აქვს ჩემთვის მნიშვნელობა, თუკი ჩემს მიერ ღრმად განცდილი არ გახდა და მას იდეური ქვეტექსტი არ მოვუნახე. მაგრამ ესეც არ კმარა: მას უთუოდ წინ უნდა უძღოდეს ფიზიკური შეგრძნება, რომელმაც პლასტიკური გააზრება უნდა მიანიჭოს სიტყვას. სიტყვა, როგორც სამსახიობო ქმედება!“<sup>27</sup>

სრულიად გასაოცარია მისი სკრუპულოზური დამოკიდებულება ყოველივე იმისადმი, რაც სამსახიობო ხელოვნებას ეხება. ეს იქნება „მხატვრული სახის არსს შეგუებული“ დეკორაციის იმ სასურველი ფორმის ესკიზები, რომელიც მსახიობს ხელს უწყობს ახალი და მნიშვნელოვანი სახის შესაქმნელად თუ განცდის გარეგანი (ფიზიკური) გამოხატვა პლასტიკის საშუალებით; რიტმითა და

---

<sup>25</sup>იქვე, გვ. 34.

<sup>26</sup>იქვე, გვ. 47.

<sup>27</sup>იქვე, გვ. 56.

მოძრაობის პლასტიკურობით სცენური პერსონაჟის არა მხოლოდ სახასიათო, არამედ ეროვნული თავისებურების გამოვლენა; („რიტმი მხატვრული სახის სუნთქვა“). თუნდაც მსჯელობა მსახიობისთვის თითქოსდა ისეთ „უცხო“ თემაზე, როგორცაა სამსახიობო ხელოვნებაში ფიზიოლოგიურ რეფლექსთა მეთოდური გამოყენება; ანდა საგანთა გათამაშების ხერხი; უესტის, როგორც მხატვრული სახის დამახასიათებელი დეტალის გამოყენების აუცილებლობა; როლის შინაგან ნახაზთან თანხმიერი გრიმი; მხატვრული სახის შინაგანი განწყობილების შესატყვისი სამოსი – სამოსის არა მხოლოდ ფერი, არამედ ტონიც („შინაგან განწყობას მხოლოდ ტონი ეგუება“) და კიდევ სხვა მრავალი.

პიროვნული განუმეორებლობით აღბეჭდილი, ფართო ერუდიციასთან თანაზიარი მაღალი პროფესიონალიზმითა და უბადლო სცენური ტექნიკით გამორჩეული აკაკი ვასაძისათვის სათეატრო ცხოვრება დიდად მოგვაგონებს ძველი ქართული თეატრის მსახურთა იმ ბრწყინვალე პლეადის წარმომადგენელთ, რომელთაც დღეს ლადო მესხიშვილის, ვალერიან გუნიას, კოტე ყიფიანის, კოტე მესხისა თუ მათ თანამოაზრეთა სახელებით მოვიხსენიებთ.

სასცენო ხელოვნება, როგორც ცნობილია, სინთეზური ხელოვნების ნაყოფია, და ამდენად, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის (სარეჟისორო იქნება ეს, სამსახიობო, სამუსიკო, თუ სასცენო – სახოვანი) ერთმანეთთან შერწყმა – შერიგებას, მათ ჰარმონიურ თანხმიერებას გულისხმობს. სცენაზე გაშლილი სიუჟეტური ქარგა, დრამატურგიით ნაკარნახევი, სიმფონიური მუსიკისამებრ, ღირიჟორის უხილავი ხელით ერთიან პოლიფონიურ მოქმედებად უნდა გარდაისახოს, რაც დამეთანხმებით არცთუ იოლი მისაღწევია. ეს ასეა, რადგან ამ ჰარმონიულ მთლიანობაშიც ხომ აუცილებლად არსებობს სხვათაგან ინტენსივობით გამორჩეული ფერი; ან იქნებ ასეც ითქვას – ის ცენტრალური ბგერა, რომლის გარშემო ჰარმონიის ყველა ბგერა იკრიბება... და საკითხავადაც ის ჩნდება მხოლოდ თუ ვინ წარმოგვიჩენს, ვისი მეშვეობით სახიერდება სპექტაკლის სახელმძღვანელო საზრისის მატარებელი, გამორჩეულად თავისებურების მქონე ძირითადი მხატვრული იდეა: მსახიობის თუ რეჟისორის, რეჟისორის თუ მსახიობის, ან იქნებ ორივესი ერთად. არადა, კაცმა რომ სთქვას, ეს ხომ ორი ერთმანეთისგან

ძირეულად განსხვავებული, თუმცა ერთი მიზნისკენ მიმართული შემოქმედებითი ფენომენია. და მაინც, თუ ზედმეტ სითამამედ არ ჩამეთვლება საფუძველთა საფუძველი სასცენო შემოქმედებისა მსახიობია და აი რატომ? რეჟისორი ამა თუ იმ პიესის დადგმის საწყის ეტაპზე, როლების განაწილებისას, პირველ რიგში ხომ მსახიობის პიროვნულ თვისებებს ითვალისწინებს, მის პიროვნულ მონაცემებს. თუ თეატრს არ ჰყავს დახვეწილი ბუნების მატარებელი არტისტი, რომელმაც ასტროვი უნდა განასახიეროს ვერა და ვერ შედგება ანტონ ჩეხოვის პიესის „ძია ვანია“ სასცენო წარმოდგენა. ასტროვი აქ მისი საქვეყნოდ ცნობილი გამონათქვამის გამო მოვიშველიე – „ადამიანში ყველაფერი ლამაზი უნდა იყოს: გარეგნობა, სამოსი, სამშენიველი, აზრები“. დრამატურგისთვის საოცნებო, მისივე სცენური გმირის ეს წამოძახილი იმ ნიუანსისმიერი ინტონაციით უნდა იყოს სცენიდან წარმოთქმული, რაც, დამეთანხმებით, ოსტატობით კი არ მიიღწევა მხოლოდ, არამედ განსაკუთრებული გამორჩეულობით დაღდასმული, სხვებისთვის უხილავის მხილველის მსახიობი-პიროვნების განცდითა და ნაფიქრ-ნააზრევით. ეს იმდენად ნათელია, რომ სხვა მრავალი მაგალითის შეხსენება სიტყვის გაგრძელება იქნება მხოლოდ. ოღონდ, დასასრულისთვის, კიდევ ერთი, ახლა უკვე უკომენტაროდ – ხომ არსებობს ერთი მსახიობისთვის დაწერილი პიესა (მხატვრული სიტყვის ისეთი დიდოსტატების მიერ, როგორებიც იყვნენ ჟან კოკტო და სემუელ ბეკეტი) და ამდენად, ერთი მსახიობის თეატრი (როგორც ჩვენში, ისე უცხოეთში)...

ოდინდელი კამათი კი, დღევანდლამდე გრძელდება – რეჟისორი თუ მსახიობი, მსახიობი თუ რეჟისორი ან იქნებ, ორივენი ერთად... თუნდაც მიახლოებითი პასუხი ამ და ამ სახის სხვადასხვაგვარ კითხვაზე ქართულ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლების განხილვით როდი იპოვება მხოლოდ, არამედ, და იქნებ უფრო უკეთაც, ამ წარმოდგენების შემქმნელთა თეორიული ნააზრევისა თუ მათსავე მემუარულ ლიტერატურაში.

XIX საუკუნის ბოლოდან მთელ მსოფლიოში ე.წ. „მსახიობის თეატრი“ თანდათან ადგილს უთმობს „რეჟისორის თეატრს“ და ამ მხრივ, არც საქართველოა გამონაკლისი. XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში ამ ახალ მიდგომას არაერთი თვალსაჩინო მოღვაწე ამკვიდრებს – ალექსანდრე წუწუნავა, ვალერიან

შალიკაშვილი, აკაკი ფაღავა თუ ვასო ყუშიტაშვილი, არჩილ ჩხარტიშვილი თუ დიმიტრი ალექსიძე, მაგრამ გადამწყვეტი, გეზის მიმცემი ქართული თეატრისთვის მაინც რეჟისორთა: კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის და მიხეილ თუმანიშვილის თეორიული თუ პრაქტიკული შემოქმედება გამოდგა. სწორედ მათი შეხედულება დაედო საფუძვლად მომდევნო მსჯელობას. მოვიშველიე ასევე გიორგი ტოვსტონოვივის ნაფიქრიც, ოსტატისა, რომელიც არა მხოლოდ დაიბადა და გაიზარდა თბილისში, არა მარტო სისხლისმიერადაა ქართველებთან დაკავშირებული, არამედ ჩვენში სპექტაკლების მთელი რიგიც აქვს დადგმული და როგორც პედაგოგმა, გარკვეულწილად შეამზადა კიდევ ნიადაგი 1950-იანი წლების თეატრალური ძიებებისათვის.

ქართული თანამედროვე თეატრის სათავეებთან კოტე მარჯანიშვილი დგას. მისი, როგორც თეატრალური მოღვაწისა და რეჟისორის ცდა იყო სათეატრო სპექტაკლი ხელოვნების იმ წარმოდგენად ექცია, სადაც პიესის შინაარსობრივი და მხატვრული წვდომა განხორციელებული იქნებოდა როგორც მსახიობ-ოსტატთა მაღალპროფესიული შესრულებით, ასევე სახელოვნებო დარგების: მხატვრობის, მუსიკის, ქორეოგრაფიის მოშველიებითაც. მისი თეატრი ამ სახელოვნებო კომპონენტებს ერთ მთლიან, მხატვრულ ნაწარმოებად აერთიანებდა და ამიტომაც, კოტე მარჯანიშვილი სამართლიანად ითვლება ჩვენში სინთეზური თეატრის ფუძემდებლად.

კოტე მარჯანიშვილისთვის, თეატრისა და ზოგადად, ხელოვნების არსი ადამიანში სულიერი საწყისის გაღვივებას, მისთვის მხნეობისა და აღმაფრენის მინიჭებას უნდა ემსახურებოდეს და როგორც თვითონ ამბობს „ხელოვნება ადამიანის სულის გამომეტყველებაა და ამიტომ ბუნებრივია, რომ კოლექტიური ნებისყოფის თვითოეულ აღმავლობას მოაქვს სიმხნევით გაჟღენთილი ხელოვნება, ხოლო თვითოეულ დაღმავლობას – დაცემულობა და დეკადანსი“.<sup>28</sup>

შემოქმედების საწყის ეტაპზე, კოტე მარჯანიშვილისთვის სპექტაკლის ფორმაა მთავარი და არსობრივადაც ძირითადი. მთელი ყურადღება სცენური ნაწარმოების

---

<sup>28</sup>მარჯანიშვილი კ., მემუარები და წერილები, თბ., 1947, გვ. 5.

სანახაობით მხარეზეა გადატანილი. მომდევნო წლებში, იგი იმპრესიონიზმის მიმდევარია და გარეგნული, სცენური ეფექტებიც ნაკლებად აინტერესებს. ფსიქოლოგიურ წვრილმანებში ჩაღრმავებით ამუშავებს როლს მსახიობთან: „როდესაც მე რეჟისურის დარგში მუშაობა დავიწყე, მთავარ ყურადღებას ვაქცევდი მიზანსცენებს, გარეგნულ მხარეს, შემდეგ მივხვდი, რომ ეს ღრმა შეცდომაა. უწინარესად, ნათლად უნდა გაიგო ავტორის აზრი და ცხადი გახადო იგი სპექტაკლის ყველა მონაწილისთვის. საჭიროა ჯერ კარგად ჩაუკვირდე და გაარჩიო პიესა, როცა პიესას აქტიორებთან გაარჩევ, როცა საერთო თვალსაზრისს დაადგენ და რაც მთავარია, აქტიორულ თვალსაზრისს გამოარკვევ, საჭიროა კიდევ მისი მიზანსცენირება. რეჟისორი როლებს უნდა ანაწილებდეს აქტიორთა ტემპერამენტის მიხედვით. ამასთან, კარგად უნდა იცნობდე კოლექტივს, რომელსაც ხელმძღვანელობ.“<sup>29</sup>

სამხატვრო თეატრისგან განსხვავებული, დამოუკიდებელი მეთოდით მუშაობისას, კოტე მარჯანიშვილი მსახიობთაგან მოითხოვდა დაერღვიათ სიტყვის სისადავე და ბუნებრიობა, ელაპარაკათ, რაც შეიძლება, მკვეთრად, ფერადოვნად, მეტყველი უესტით და მოძრაობით. მსახიობთან მუშაობისას მისი უპირველესი დამხმარე მუსიკაა. ამიტომაც მუსიკა ხშირად რეპეტიციებისათვის უფრო სჭირდებოდა რეჟისორს, ვიდრე სპექტაკლისთვის... მან ხომ ყველაფერი უნდა იღონოს, რათა თეატრი და არტისტი „ცხოვრების სამკაულად“ აქციოს და არა მოსაწყენ საგნად, ილუსტრაციად, სამუხეუმო ნაშთად... მისივე სიტყვით, “ეს ხელოვნება უშუალო წყაროა ზემოქმედებისა და არავითარი ტრაქტატით არ იქნება ჩვენთვის მისაღები ბეთჰოვენი, მოცარტი, თუ ვერ ვიგრძენით გულით მათი ნაწარმოები”.<sup>30</sup>

თეატრალური და სასცენო ხელოვნება მარჯანიშვილისთვის იდეურად იმდენად მდიდარი და მრავალპლასტოვანია, რომ თავად რეჟისორი, სასცენო შემოქმედების მსოფლიოდ ერთ-ერთი კომპონენტი შეიძლება იყოს. რეჟისორისა და

---

<sup>29</sup>იქვე, გვ. 91-92.

<sup>30</sup>იქვე, გვ. 81.

თეატრის დანიშნულებაზე საუბრისას იგი აღნიშნავს: „სანამ განვმარტავდეთ იმას, თუ რა არის რეჟისორი, საჭიროა განვმარტოთ რა არის თეატრი. ის შედგება შემოქმედების სამი უშუალო მონაწილისგან: ესენი არიან: ავტორი, აქტიორი და მაყურებელი. ერთ-ერთი ამ ელემენტთაგანი თუ არ არის თეატრი ვერ იარსებებს. თეატრი არ არის ისეთი შემოქმედება, რომელიც თავის შემდეგ სტოვებს ნივთიერ კვალს, ის ცოცხლობს მხოლოდ და მხოლოდ დროში და რეჟისორი თეატრში სრულებითაც არ არის შემოქმედების მთავარი ელემენტი. ურეჟისოროდ თეატრი არ მოკვდება, თუმცა მის გარეშეც არ ვარგა. რეჟისორის როლია თეატრში: ზუსტად გაითვალისწინოს თეატრის მთავარი ელემენტები. ჰარმონიულად გააფორმოს ისინი. სწორედ განსაზღვროს შემოქმედების ძალების თანაფარდობა. უფრო სწორად რომ განვმარტოთ, რეჟისორი კარგი მაყურებელია. თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა. იქ მუშაობენ მხატვრები, მუსიკოსები, ქორეოგრაფები და სხვანი. ასეთ მდგომარეობაში საჭიროა კაცი, რომელიც სცენის თვითოეულ ელემენტს თავის ადგილს მიაკუთვნებს და ყველა ამ ელემენტს აერთიანებს ერთ მხატვრულად მთლიან ნაწარმოებად. თეატრი კარგია, როდესაც ყველა შემოქმედებითი ძალა მასში თანაბრად მონაწილეობს და როდესაც სცენის ყველა ელემენტი გამოყენებულია მიზანშეწონილი ზომით. რუსულ თეატრში იყო მომენტები, როდესაც თეატრი მხატვარს ეყრდნობოდა. ეს უკვე აღარ იყო თეატრი. რეჟისორების დიდი ნაწილი გატაცებულია თეატრის სანახაობითი მხარით. მაშინ როცა თეატრის დედაარსი მის შინაარსშია. რეჟისორის მთავარი სამუშაოა – გახსნას ტექსტი და შესძლოს მისი შეფარდება თეატრში არსებულ ძალებთან – მაყურებლის მიერ საუკეთესოდ ასათვისებლად“.<sup>31</sup>

აქვე რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულების მეტად ფაქიზ თემასაც უნდა შევეხო, რომელიც სასცენო ხელოვნების წარმატების ერთ-ერთი მთავარი საფუძველია. კოტე მარჯანიშვილის სასცენო შემოქმედებაში მსახიობთან მუშაობისადმი დამოკიდებულება მრავალგვარია. შემოქმედების საწყის ეტაპზე, ნატურალიზმით გატაცების პერიოდში, მსახიობთაგან მოითხოვდა ცხოვრების

---

<sup>31</sup>იქვე, გვ. 90-91.



სიცხადეს, სინამდვილეს, ოთახის შესაფერ ტონს. განსაკუთრებით ამუშავებდა სულიერი განწყობილებით ამეტყველებულ პაუზებს, დიდად შრომობდა, რათა სცენაზე ნატურალისტურად, სრული მსგავსებით აესახა ცხოვრება.

მომდევნოდ, კოტე მარჯანიშვილისთვის უმთავრესია მრავალმხრივ განვითარებული მსახიობი-პიროვნება, რომლის ერთ-ერთ წინაპირობად რეჟისორს მიაჩნდა მასთან არა მხოლოდ ხანგრძლივი ინდივიდუალური მუშაობა, არამედ ზოგადად, თეატრში კულტურული გარემოს შექმნა. მარჯანიშვილი მომართულია, რათა „აქტიორულ განსახიერებაში“ აღადგინოს რიტმი, ცხოველმეტყველება შესძინოს მსახიობის შესტს, სცენიურ სიტყვას დაუბრუნოს მუსიკალობა და ლექსის საზეიმო, სადღესასწაულო ელფერი. მსახიობი ყველა სათეატრო უანრის გამომსახველი საშუალებით უნდა ყოფილიყო აღჭურვილი. მის მიერ აღზრდილი მსახიობები ამიტომაც თანაბარი წარმატებით დგამდნენ და თამაშობდნენ ტრაგედიას და ოპერეტას, დრამასა თუ პანტომიმას. სინთეზური თეატრის მსახიობი მისთვის თავადაც მრავალმხრივი უნდა ყოფილიყო. როგორც ჩანს, სწორედ ამ მოთხოვნიდან გამომდინარეობს მსახიობის აღზრდის მარჯანიშვილისეული სისტემა: „აქტიორი უპირველ ყოვლისა თეატრალურ არტისტულ სიხარულს უნდა განიცდიდეს და დაკისრებულ როლს ასრულებდეს არა მომადუნებელი ფსიქოლოგიური წვრილმანებით, არამედ არტისტული გზებით...“<sup>32</sup> ამრიგად, მსახიობი მასალის მორჩილი კი არა, არამედ თავისი ქმედითი ნებისყოფით, ძირითადი იდეის მიხედვით, მასალის მათორგანიზებელი და წარმმართავი უნდა ყოფილიყო.

„ტექსტის ცოდნის გარეშე არავითარი სერიოზული მუშაობა არ შეიძლება“<sup>33</sup> – ამბობდა იგი. ხშირად თვით კითხულობდა პიესას და ინტონაციით თუ მიმიკით უკვე კითხვის პროცესშივე იაზრებდა ამა თუ იმ როლის ერთადერთობას, მის თავისებურებას... აზუსტებდა ხასიათის ცალკეულ თვისებას, თეატრალურ დასს აცნობდა სპექტაკლის გეგმას და რეჟისორულ ექსპლიკაციას. პიესა უპირველესად

---

<sup>32</sup>იქვე, გვ. 9.

<sup>33</sup>იქვე, გვ. 10.

მსახიობთან უნდა დამუშავებულიყო, შემდეგ კი – შესაბამისად, მხატვართან და კომპოზიტორთან. „თუ აქტიორმა სავსებით ვერ შეითვისა ავტორის აზრი, მაშინ მე მიხდება, პირდაპირ ვუჩვენო მას, მივახვედრო, გზა ვუჩვენო. ხშირად აქტიორი ძალიან იოლად ითვისებს და მაშინ მე თვითონ მივეყვები მას“.<sup>34</sup>მუდამ ყურადღებით ეკიდებოდა მსახიობის ნააზრევს – დადგმის საერთო გააზრების შესაბამისად აფასებდა, ღებულობდა ან უკუაგებდა. პიესაზე მუშაობის მეორე ეტაპზე იწყებოდა დრამატული ტექსტის გახსნა – ქვეტექსტის მიგნება, ტონალობის დადგენა: „თეატრის დედაარსი გარეგნულ მხარეში კი არ არის, არამედ მის შინაარსში – რეჟისორის მთავარი სამუშაოა გახსნას ტექსტი“.<sup>35</sup>

სწორედ ამ „გახსნილი ტექსტის“ წარმოდგენისთვის სჭირდებოდა კოტე მარჯანიშვილს, თანამედროვე თეატრის რეფორმატორს, სინთეზური თეატრი – მსახიობ-პიროვნებასთან ერთად, შესატყვისი მუსიკალური და სასცენო-სახვითი ფონი და ის საერთო „კულტურული გარემო“, რომელიც მისთვის, როგორც შემოქმედისთვის აუცილებელი იყო.

ძნელბედობის წლები საქართველოს უახლეს ისტორიაში არანაკლები სიმწვავეით ქართულ თეატრსაც შეეხო. ამიტომაც, უამრავი რამ დაიკარგა ალექსანდრე ახმეტელის საარქივო მემკვიდრეობიდან. არადა კოტე მარჯანიშვილის მოწაფეს და მისი რამოდენიმე სცენური წარმოდგენის თანაავტორს, თავადაც არაერთი საეტაპო სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს, ბევრი რამ ჰქონდა სამემკვიდროდ სათქმელი, საკუთარ მოგონებათა სხვათათვის გასაზიარებელი. თუმცა ერთი რამ ამ მწირი მასალითაც ცხადად ჩანს – თავიდანვე, შემოქმედების პირველსავე წლებში, ეროვნული ფორმის ძიებისას, თუ რარიგ ისწრაფვის ალექსანდრე ახმეტელი, ახლებური ხედვა დაამკვიდროს ქართულ სათეატრო ცხოვრებაში. „...ეროვნულობა სხვა რა არის, თუ არა, ღრმა და ბუნებრივი გრძნობა, რომელიც ყველა ადამიანს დაბადებიდან დაჰყვება? ასეა... ჭეშმარიტი ეროვნულობა უფრო მეტად გულით საგრძნობია, ვიდრე გონებით აღსაქმელ-

---

<sup>34</sup>იქვე, გვ. 94.

<sup>35</sup>იქვე, გვ. 91.

შესამეცნებელი, ხელოვნება კი გრძნობის სამყაროს განეკუთვნება და ჭეშმარიტი ხელოვნება მუდამ ეროვნულია.“<sup>36</sup>

ეროვნული ფორმის სათეატრო ცხოვრების წარმოსაქმნელად კი – საჭიროა „სულ ახალი კულტურა თეატრისა, რომელიც იქნება გამომხატველი ჩვენი ცხოვრების ძირითადი თვისებებისა და ქართველი ადამიანის სულიერი დრამისა. ამის შექმნა კი ჩვენს სცენას არ ძალუძს, ვინაიდან იგი, თვისებით თეატრი-გამართობი, ღვიძლი ძმია კომედიე ფრანსესისა, და როგორც მის მონათესავე ტიპს, მასაც აქვს საკუთარი გარკვეული რიტმი, ერთგვარი რიგი (სტილი) მსახიობისა, თავისი სკოლა, სისტემა და, ამრიგად, ყოვლად სამართლიანი, დიდხარისხოვანი თავის სფეროში, ბუნებრივად წინააღმდეგია, შეუსაბამოა ახალი დრამისა, მხატვრული თეატრისა.“<sup>37</sup>

განახლების საფუძველი კი, ალექსანდრე ახმეტელის აზრით, უპირველესად, ქართულ დრამატულსა და სიტყვაკაზმულ მწერლობაშია საძიებელი, რადგან მისივე თქმით, „ლიტერატურა – დრამა ქმნის თეატრს და არა წინააღმდეგ“.<sup>38</sup>

ალექსანდრე ახმეტელისთვის, ისევე როგორც კოტე მარჯანიშვილისთვის, თანამედროვე თეატრის წარმატების საფუძველი მრავალმხრივი არტისტია – მსახიობი-პიროვნება: „ჩვენთვის არტისტი – განსახიერება, იდეური გაგრძელება ასინამდვილისა. პრობლემების მიხედვით, რომელსაც თეატრის სახავს, მოითხოვს არტისტს მრავალმხრივს.“<sup>39</sup> ასეთი მსახიობის ჩამოსაყალიბებლად შეიქმნა კიდევ ცსათეატრო კორპორაცია „დურუჯი“: „აშკარა შეიქმნა, რომ ხალხი პოქას სჭირდება არამარტო ახალი თეატრალური ორგანიზმი, რომელიც ქმნის ახალ თეატრს, ან ახალი არტისტი, – უფრო მეტი – მას, სჭირდება სულ ახალი პიროვნება, თეატრალური მოღვაწე. აი, სწორედ ამ ახალი პიროვნების აღსაზრდელად დაარსდა თეატრში კორპორაცია –

<sup>36</sup> ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტომი პირველი, თბ., 1978, გვ. 78.

<sup>37</sup> იქვე, გვ. 81.

<sup>38</sup> იქვე, გვ. 82.

<sup>39</sup> იქვე, გვ. 339-340.

„დურუჯი“... მისიმთავარი მიზანია, როგორც თეატრის განმტკიცება და ეროვნული კულტურის გადვივება, აგრეთვე არტისტის, როგორც პროფესიონალის, ისე ვეპროფნების უმაღლესად გაკულტუროს ნება“...<sup>40</sup> „...თეატრი – ქართველთა რიტმით, მეტყველებით, ტემპერამენტი და ემოციით ნაქსოვი“.<sup>41</sup>

ალექსანდრე ახმეტელი ერთგული რჩება აზრისა, რომ ქართული თეატრი და იქ მოღვაწე მსახიობი, უწინარესად, ეროვნული სული სმატარებელი და გამომსახველი უნდა იყოს.

მკვეთრად გამოხატული ეროვნული ობაუნდა განსაზღვრავდეს ქართული თეატრის, როგორც ეროვნული ფენომენის, განუმეორებლობას და ინდივიდუალურობას: „ჩვენ ვეძიებთ ქართული თეატრის სახეს, და ქართველი არტისტის კონტურს, ყველა ეროვნებათა თეატრების განსხვავება მხოლოდ ამ შიშა“.<sup>42</sup>

სათეატრო ხელოვნებაზე საუბრისას, ალექსანდრე ახმეტელის სამ კომპონენტს გამოჰყოფს – მსახიობს, მხატვარსა და რეჟისორს. სგასაგები ათუკი მოვიგონებთ რეჟისორის გატაცებას მასობრივის ცენებით, რასაც სასცენო გადაწყვეტასთან ერთად უნდა ახლდეს მსახიობის საშემსრულებლო დონე და შესატყვისი სახოვანი ფონი. დამაინც,

იმდენად მნიშვნელოვანი არეჟისორისთვის მსახიობის პლასტიკა (რაშიც მუდამ ეროვნული ძირებს ეძიებს), რომს წორედ ამ უკანასკნელით, ანუ მსახიობის მოძრაობით უნდა გადმოიცეს „საზოგადოების ტემპერამენტი“ და „ეპოქის სულის კვეთება“.<sup>43</sup>

იყო დრო, როცა სანდრო ახმეტელის სახელის ხსენება ციკრძალებოდა, მაგრამ მაშინაც დაახლაც, ხშირად დაუფარავად, ანიქნებნება უნებურად აცკი, ჩვენს სათეატრო ცხოვრებაში თავს იჩენს ის მხატვრული პრინციპები, თუნი უანსის მიერი

<sup>40</sup> იქვე, გვ. 339-340.

<sup>41</sup> იქვე, გვ. 414-415.

<sup>42</sup> იქვე, გვ. 359.

<sup>43</sup> იქვე, გვ. 416-417.

„რეჟისორული მიგნებები“,

რომელიც ჯერაც ხალგაზრდა შემოქმედმა და ამ კვიდრაქართულს ცენაზე.

გასულისა უკუნის შუაწლები გარკვეულად მიებათა პერიოდი და  
(როგორც ზოგადად ქართული ტერატურასათუსახვით ხელოვნებაში)

სათეატრო აზროვნებაშიცა შკარადსა გრძნობიათ ვალთახედვის კუთხის მონაცვლეობა.

ცნობილი წიგნის – „რეჟისორის პროფესია“ – ერთ-ერთ ქვეთავში –  
„ვისაუბროთ გარდასახვის შესახებ“, გიორგი ტოვსტონოგოვის ინტერესს, გარდასახვის,  
როგორც რეჟისორული პრობლემის ძირეული საფუძვლების გარკვევა წარმოადგენს.

სტანისლავსკის სისტემის ერთ-ერთმა უმთავრესმა ცნებამ –  
მსახიობის სახედ გარდასახვამ, ტოვსტონოგოვისაზრით,  
“პირველქმნილის ნათლედან აყოფიერება” და კარგა. იგი, უმეტესად,  
მხოლოდ გარეგნული ფაქტორების – გრძიმის, უესტის,  
სიარულის მანერისა და ხმის ცვლილებად მოიაზრება”.<sup>44</sup> არადა, მისივე  
აზრით, სათეატრო ხელოვნების სახალიგამომსახველობითი ხერხებისადამოთხოვნათაკვა  
ლად,

სტანისლავსკის სისტემისადმი დამოკიდებულება დამისი კანონების ხედვაც განახლებასმ  
ოითხოვს. “ეს არნი შნავს სტანისლავსკის სისტემის პრინციპალ გადასინჯვას,  
რადგან გარდასახვა, თავად სტანისლავსკის მიხედვით,  
არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს მხოლოდ გარეგნულ ცვლილებას”.<sup>45</sup> ტოვსტონოგ  
ოვისაზრით, “ამგვარი ცვლილებები ზიანის მომტანია,  
რადგან იგი აფერხებს თანამედროვე მანერის ჩამოყალიბებას,  
რომლის განმასხვავებელ თვისებას ინტელექტი,  
აზრის სიმძაფრე და შკარადგამოხატული მოქალაქეობრივისა წყისი წარმოადგენს”.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> ტოვსტონოგოვი გ., რეჟისორის პროფესია, გამომც. საქ. თეატ. საზ. 1975, გვ. 342, 343.

<sup>45</sup> იქვე, გვ. 344.

<sup>46</sup> იქვე, გვ. 343.

“საუკეთესო თანამედროვე მსახიობები თითქმის არიან ცვლიან გარეგნობას, მაგრამ, ყოველჯერზე, სხვაგვარი გააზრებით, სხვაგვარი ტემპერამენტი და გრძობათა სხვაგვარი ბუნებით მუდამ ხალხს იათს, ახალსახეს ქმნიან. ისინი, ამასთანავე, შესანიშნავად გრძობენ სპექტაკლის პირობებს და ჟანრს. ყოველივე, ბუნებრივი, მეტად საგრძობს და თავაღსა ჩინოს ხდის სწორედ მსახიობის პირად დამოკიდებულებას”;

<sup>47</sup>მეტიც, ტოვსტონოგოვისაზრით, რეჟისორი, ზოგჯერ, თავად პიესის გმირის მოცემულობასაც ცვლის – მაგალითად, ასაკს. ამ შემთხვევებში მსახიობი მასზე უფროს გმირს ისეთა შობს, რომ არ გამოჰყოფს მის წლოვანებას, მაგრამ მეტად წარმოაჩენს შინაგანთვისებას, ხასიათის ბუნებას.

სწორედ გარდასახვის ხასიათის ცვლილებამ მსახიობს უროსტატობასთან ერთად იძლევა გარეგნული ინიშნების ამგვარი “უგულებელყოფის” შესაძლებლობა.

ჭეშმარიტი გარდასახვა არა გარეგნული ინიშნების საზგასმით, არამედ ყველა არსებული მოცემულობის – “შემოთავაზებული ივიტარების” –

ზუსტი გადარჩევის შედეგად ხდება. შემოქმედებითად დასაძლევ იმონაკვეთი მსახიობის “მედან” სცენიურსახემდე მათგააზრებასა და გათავისებაზე, მათდა უფლებაზე მიედინება”.<sup>48</sup> ამ შემთხვევაში ტოვსტონოგოვის ტანის ლავსკის მოსაზრებით ხელმძღვანელობს: “გარდასახვის კიარაა, რომ გაექცეს აკუთართავს, არამედის, რომ

... გარს შემოირტყაროლის შემოთავაზებული ივიტარებები და ისე შეისილხორცოისინი, რომ უკვე არი ცოდე – სადავარმედასადროლი. ამპროცესში კი მსახიობსა დასახეს შორის რჩება “რალაც”, რაც პირადი დამოკიდებულების გამოვლენის შესაძლებლობას იძლევა ისე,

---

<sup>47</sup>იქვე, გვ. 344.

<sup>48</sup>იქვე, გვ. 349.

რომარდაირღვესსახისშინაგანილოგია”.<sup>49</sup>ხოლორაკიეს “ვითარებები”  
ყოველთვისსხვადასხვაა, შესაბამისად, სხვადასხვაუნდაიფოსგარდასახვისხასიათი.  
“სხვაშემთხვევაშიშემსრულებლებივერმიაგნებენგრძნობათაბუნებას,  
მოქმედებამიზანდაუსახავიდაარაკონკრეტულიგახდება”.<sup>50</sup>

“...ამვითარებათაშერჩევა, გრძნობათაბუნება, გარდასახვისხასიათი, –  
გვეუბნებაავტორი, – ზემოცანით, სპექტაკლისსაერთოიდეით განისაზღვრება, იმით,  
რისგამოციდგმებამოცემულიპიესა”.<sup>51</sup>მაშინ, კითხულობსტოესტონოგოვი,  
რაესმარებარეჟისორსსასცენოხელოვნებისსფეროშიზეამოცანარომსახიერადგამოავლ  
ინოს? ამფენომენსიგი “არსებობისწესს” ( ) უწოდებს.

სპექტაკლშიმსახიობისარსებობისწესი – თავისებურიკანონია,  
რომელიცპიესითადადრამატურგით, მათიღამაყურებლისურთიერთ-  
კავშირით განისაზღვრება. მაშინ, როდესაცერთიღამიგვეპიესა,  
შემსრულებელთათანაბარიპოტენციალისპირობებში, ერთთეატრშიმოწონებას,  
მეორეგანკიგულგრილობასიმსახურებს, წარუმატებლობისმიზეზიისაა, რომ  
„რეჟისორმადამსახიობმავერიპოვეს არსებობისწესი,  
რაცმხოლოდღესდამხოლოდმოცემულიპიესისთვისარისმისაღები“.<sup>52</sup>

არსებობისწესიდაგარდასახვადინამიკურიდაერთისპექტაკლისსაზღვრებშიარსებ  
ულიმოვლენაა.  
გარდადრამატურგისა,იგირეჟისორისჩანაფიქრზედასპექტაკლისუანრზეცაადამოკიდე  
ბული; “ზუსტადმიგნებული “არსებობისწესი” ყველაფერშიუნდავლინდებოდეს:  
დაწყებულისახისიდურ-მხატვრულიგადაწყვეტით,  
სახისადამისიმომცველიპირობითიგარემოს, ამგარემოსყოველი,

---

<sup>49</sup>იქვე, გვ. 346.

<sup>50</sup>იქვე, გვ. 349.

<sup>51</sup>იქვე, გვ. 350.

<sup>52</sup>იქვე, გვ. 350.

თითქოს უმნიშვნელო დეტალით დასრულებული. იგი, შესაძლოა, თუნდაც მცირედ, იცვლებოდეს კიდევ ცპარტნიორთან დადარბაზთან მიმართებით”.<sup>53</sup>

ტოვსტონოგოვისა ზრით, რეჟისურაში გვერდი გვერდარსებული სამიტენდენცია არსებობს: პირველი – “არქაული”, ე.წ. “მეოთხეკედლის” მკაცრად დაცვისა და სახეში მსახიობის “მეს” სრულად გაქრობის მოთხოვნით; მეორე – რეჟისორის ჩანაფიქრის გამოვლენა პიესის ავტორის უღიბუნების, ხასიათის ფსიქოლოგიური და სოციალური კონკრეტულობის გათვალისწინების გარეშე, ე.წ. “თვითგამოთქმის” მოთხოვნა; მესამე – სახისადმი მსახიობის დამოკიდებულების მკვეთრად გამოვლენით, დემონსტრირებით და კმაყოფილება დარაცარსებითად გამორიცხავს ხასიათის ფსიქოლოგიურ აგებულებას. ამ სამიტენდენციიდან, ტოვსტონოგოვისა ზრით, არცერთი არაა ნაყოფიერი.

არსებულის ერთუღეებისა და პრობლემების დასაძლევად რეჟისორისთვის მისაღებ იამხოლოდ მეოთხეგზა, რომელიც საშუალებას იძლევა “ხასიათის ორგანიკის, სიზუსტის და ფსიქოლოგიური შინაარსის და უკარგავად გარდასახვის სახალხარის სშიწარ მოდგენა”<sup>54</sup>.

ამ მიზნის მისაღწევად ავტორი “ორმაგი გარდასახვის” მეთოდს გვთავაზობს. მეთოდს, როდესაც “შინაგანად ხასიათი “მეოთხეკედლის” კლასიკური ხერხის მიხედვით იქნება აგებული, მაგრამ, ამავე დროს, მსახიობს საშუალება ექნება გამოავლინოს თავისი დამოკიდებულება მომხდარის მიმართა ნიპოვოსპარტნიორის მიერ შექმნილის ხასიათითა ვისი დამოკიდებულების გამოვლენის ხერხი”.<sup>55</sup> ამისთვის კისაჭიროა, რომ როლი არამხოლოდ მისი (როლის) საკუთარი, არამედ მთელის პექტაკლის ლოგიკის მიხედვით განიცდებოდეს. ამ ხერხის გამოყენება, ავტორისა ზრით, არამხოლოდ ე.წ. “ტურანდოტული” ტიპის პიესებში, არამედ ყველა ზერთუღე ფსიქოლოგიურ ნაწარმოებშიცაა შესაძლებელი.

<sup>53</sup> იქვე, გვ. 348-349.

<sup>54</sup> იქვე, გვ. 347.

<sup>55</sup> იქვე, გვ. 355.



გარდასახვის (თუ სცენაზე მსახიობის “არსებობის წესის”) არჩეული ხერხი (თუ ფორმა), ტოვსტონოგოვის აზრით, მთელი სპექტაკლისთვის საერთო პრინციპის და არა ცალკეული ტრიუკების სახით უნდა არსებობდეს.

ამ პრობლემის მნიშვნელობისა და მისი დაძლევის შესაძლო გზების ნათელსაყოფად რეჟისორი ჩეხოვის მიერ საკუთარი პიესების შეფასებასა და ამ პიესების (“ალუბლის ბაღი, “თოლია”) სასცენო დადგმის სრულიად განსხვავებულ ხასიათზე საუბრობს.

“მე არ მასვენებს ჩეხოვის ერთი ამოცანა, – წერს ტოვსტონოგოვი, – რატომ უწოდებდა ის ასე დაბეჯითებით, ასე ჯიუტად თავის ზოგიერთ დრამას კომედიას? – თვითონვე ძალზედ არგუმენტირებულად პასუხობს – “არსებობის წესი” ამ პიესებში ავტორსა და თეატრს სხვადასხვაგვარად ესმოდათ – თუმცა, მაინც, სვამს კითხვას – სად არის პასუხი კითხვაზე – როგორ დავდგათ, როგორ?” ამ კითხვას რეჟისორი შემდეგნაირად პასუხობს: “თუ ჩეხოვს, ისევე, როგორც ყველა კლასიკოსს დღეს ჩეხოვის საპირისპიროდ დავდგამთ, თუ მოვახვევთ ჩვენს საკუთარ კონცეფციას, ...ვერ მივუახლოვდებით ჩეხოვის ნამდვილ გაგებას, ვერ დავარწმუნებთ მაყურებელს. ჩეხოვის შეცვლა ან იმის განმეორება კი არ არის საჭირო, ...არამედ საჭიროა თვითონ ჩეხოვში იმის ძებნა, რაც დღეს მთელი ძალით აქდერდება. ...თვით ჩეხოვში გავხსნათ ცხოვრების სოციალურად განპირობებული ტრაგიკული წინააღმდეგობები. ...ამოცანა კი ისაა, არც ჩეხოვისეული გრძნობების ბუნება შევცვალოთ და არც ხასიათთა ლოგიკა”.<sup>56</sup>

ამამოცანის დაძლევის საშუალებად ტოვსტონოგოვს სწორედ გარდასახვა მიაჩნია. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი – “ჩეხოვისეული სპექტაკლებისთვის”, რეჟისორის აზრით, შესაძლოა საჭირო იყოს გარდასახვის ისეთი საშუალება, გრძნობათა ისეთი ბუნების ძიება, რომლის დროსაც ყოველ ყოფით სიტუაციას, ყოველ ქესტს თითქმის სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭებოდა, რაც მთავარია სწორედ რომ მსახიობის სახეში შერწყმის ახალი ხერხის ძიებაა აუცილებელი და არა გარედან თავსმოხვეული კონცეფციები. ასე რომ, ხელოვნების მიმართ

---

<sup>56</sup>იქვე, გვ. 353.

მაყურებლის მოთხოვნის ყოველდღიური ზრდის, დარბაზისა და სცენის ურთიერთმიმართების კანონების სირთულის დაძლევა სწორედ გარდასახვის პრინციპების უფრო რთული მოდიფიკაციების ხარჯზე უნდა ხდებოდეს.

“ამ პრობლემის გადასაჭრელად, აუცილებელია სტერეოტიპებისგან განთავისუფლება, გარდასახვის გაგების იმ შეზღუდულობის დაძლევა, როდესაც იგი ხან ჭარბად არის, ხან კი ისე, რომ გარდასახვა ხასიათის არსის გაუთვალისწინებლობით ხდება”<sup>57</sup> – აღნიშნავს რეჟისორი.

უბრუნდება რა კითხვას, თუ როგორ შეიძლება დაიდგას ჩეხოვის პიესა, ტოვსტონოგოვი ფიქრობს, რომ “შესაძლოა გარდასახვის ჩეხოვისეული პრინციპი ტრაგიკულის, კომიკურისა და ყოფითის გზაშესაყარზე მდებარეობდეს, ისეთი სიმკვეთრისა და კონტრასტულობის გზაშესაყარზე, რომლის შესახებ ჩვენ ახლა, რაკი ადამიანური ტრადიციების ტვირთით ვართ დამძიმებულნი, ფიქრისაც კი გვეშინია”.<sup>58</sup>

გიორგიტოვსტონოგოვი სტანისლავსკის სცენური გარდასახვის სისტემის კორექტირებით, გარკვეულად ამდიდრებს სასცენო ხელოვნების თეორიულ ნააზრევს. ამდიდრებს და საკვლევ თემასთან მიმართებით, სწორედ ესაა საგულისხმო, მხოლოდ მსახიობის მეშვეობით, მხოლოდ მის ხარჯზე – მსახიობისა, რომელიც პიროვნულად მზად არის გონებით ახლებურად გაიაზროს და განჭვრიტოს გარდასახვის უზოგადესი კანონები.

გასული საუკუნის 50-იანი წლების ქართულ სცენაზე კი, კვლავ გრძელდება, დროის შესაფერისი, ახლებური ფორმის ძიების პროცესი. ამ პროცესში რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძის წვლილი შეუდარებელია.

ქართულ სცენაზე, პირველ რიგში სწორედ მას ხვდა წილად „დახვრეტილი“ პიესებით შეწყვეტილი, დარღვეული დროთა კავშირის აღდგენა-განახლების თეატრალურ-შემოქმედებითი პროცესის წინამძღოლობა.

---

<sup>57</sup>იქვე, გვ. 358.

<sup>58</sup>იქვე, გვ. 359.

დიმიტრი ალექსიძის სასცენო მოღვაწეობას მრავალმხრივობა გამოარჩევს: გმირულ-რომანტიკული და კომედიური ხასიათის სპექტაკლებთან ერთად, რეჟისორი დიდი წარმატებით წარმოგიდგენს ფსიქოლოგიზმითა და მაღალი ინტელექტით დამუხტულ დრამებსა და ტრაგედიებს – ამ მხრივაც, მან არსებითი როლი შეასრულა კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემდგომი წლების ქართული თეატრის განვითარებაში. საგულისხმოდ ჩნდება ისიც, რომ ქართველ რეჟისორთაგან დიმიტრი ალექსიძე ერთადერთია, ვინც მრავალწლიანი სასცენო მოღვაწეობის საფუძველზე თეორიულად დაამუშავა მსახიობის აღზრდისა და დიდ სცენასთან მისი ზიარების ურთულეს საკითხებისადმი მიძღვნილი ვრცელი ნაშრომი, სადაც სხვა მრავალთაგან, სამსახიობო ოსტატობის დღევანდლამდე დამკვიდრებული ორი თვალსაზრისია განხილული: შინაგანი ტექნიკა (სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით – ფსიქოტექნიკა) და ტექნიკა გარეგანი (ხმა, დიქცია, პლასტიკა... თვით კუნთების თავისუფლებაც კი).

დიმიტრი ალექსიძის მრავალრიცხოვანსა და მრავალსახოვან შემოქმედებაში თეატრის ისტორიის მკვლევარები განსაკუთრებით „ოიდიპოს მეფესა“ და „ბახტრიონს“ გამოყოფენ. ეს გასაგებია, რადგან ორივეგან ისტორიზმისა და თანამედროვეობის ერთობით ახალ მხატვრულ დონეზე იქნა მოაზრებული, ყოველმხრივ დაცული და გადრმავებული რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ტრადიცია. საგულისხმოა ისიც, რომ ორივე (როგორც „ბახტრიონი“, ისე „ოიდიპოს მეფე“) მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობის პიროვნულ თავისებურებათა გამჟღავნების, მასში ამ თვისების მიკვლევის სანიმუშო მაგალითად არის მიჩნეული. „დიმიტრი ალექსიძის საუკეთესო სპექტაკლები მოითხოვდნენ და იტევდნენ მხოლოდ გამორჩეული თვისებებისა და მასშტაბური სუნთქვის არტისტებს. მეტიც, თუ მას არ ჰქონდა თავისი მიზნების განსახორციელებლად შესაფერისი მასალა, მაშინ დოღო ალექსიძე... თავისი ხელებით, პიგმალიონის მსგავსად იწყებდა ასეთი მსახიობების „გამოძერწვასა“ და შექმნას”.<sup>59</sup> რეჟისორთათვის ეს აუცილებელი, თუმც იშვიათი, თვისება

---

<sup>59</sup>ვასილკიკნაძე, დიმიტრი ალექსიძე, თბ; 1970, გვ.9.

ახალგაზრდობიდანვე თან სდევდა დიმიტრი ალექსიძის სათეატრო შემოქმედებას. აი, რას წერდა ჯერაც ახალბედა რეჟისორი 1936 წელს: "რატომ ავირჩიე "სასტუმროს დიასახლისი?" იმიტომ, რომ გოლდონის პიესა თავისი საინტერესო სცენური მდგომარეობით, შინაგანი დინამიკურობით, ინტიმით, ლირიკით, უაღრესად ცოცხალი, მოძრავი პერსონაჟებით, ახალგაზრდა მსახიობების უნარიანობის და ნიჭის ყოველმხრივი გამოვლენის საშუალებას იძლევა". ასეთი იყო, მაგალითად, ზინა კვერენჩილაძის ("ბახტრიონი") და სვეტლანა კორკოშკოს ("ანტიგონე") შემთხვევაში, როდესაც არავის გარშემომყოფთ არ სჯეროდათ, რომ ამ ახალბედა მსახიობებისაგან შეიძლებოდა რაიმე გამოსულიყო, არამც თუ, მომავალში ცნობილი თეატრების წამყვანი მსახიობები გახდებოდნენ".<sup>60</sup>

ამ მხრივ, რაოდენ ყოვლისმთქმელია სათეატრო ცხოვრების ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, უნიკალურიც კი, დიმიტრი ალექსიძის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული "ოდიპოს მეფე", სადაც ოდიპოსსა და იოკასტეს სრულიად სხვადასხვაგვარი პიროვნულ თავისებურებათა მქონე მსახიობი განასახიერებდა (აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე, ეროსი მანჯგალაძე), და სადაც, მაღალმხატვრული ეფექტი წარმოდგენისა, გმირულისა და ფსიქოლოგიური საწყისების ერთობით იყო მიღწეული. დღეისათვის შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, თუ რაოდენ ძალისხმევას საჭიროებდა ყველა მათგანთან მუშაობა: უარსაყოფი იყო უამრავი ხასიათისებრი თვისება მსახიობისა, რათა წარმოჩენილიყო ის ერთადერთი – პიროვნული, რომელიც ოდიპოსის, ბედისწერასთან მებრძოლი გმირის, ტრაგედიას განგვაცდევინებდა. შედეგმაც არ დააყოვნა და ოთხი ოდიპოსი სულ სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიღრმითა და განცდით გამოიხატა თეატრის სცენაზე.

მსახიობში პიროვნულ თავისებურებათა ძიების, მისი მოხელთებისა და სცენურ სახედ გარდაქმნის სანიმუშო მაგალითად ითვლება დიმიტრი ალექსიძის რეპეტიციები.

---

<sup>60</sup>გურაბანიძე ნ., ნოვატორი (კრებულში: ნიჭიერების ძალა, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე) თბ; 2007, გვ.271.

„დიმიტრი ალექსიძე ბუნებით იმპროვიზაციული სულის შემოქმედი იყო. იგი მსგავსად პოეტისა თხზავს მიზანსცენებს, მოულოდნელად შლის მათ და ეძებს ახალს, მერყეობს, განიცდის. მერე ისევ აღადგენს და ისევ შლის... იგი ვერ ითმენს სიმშვიდეს, მოდუნებას. თითქოს ახლაც ყურში ჩამესმის მისი ხმა, როცა იგი მთელი არსებით აფხიზლებს და ახელებს მსახიობის გონებას, აძლევს იმპულსებს იმოქმედოს, თავად განიცადოს პოვნის სიხარული, რათა კვლავ გატაცებით ეძიოს ახალი. ამიტომ უჭერს მხარს მსახიობის მონაპოვარს, ბავშვივით ხარობს მისი წარმატებით, უცებ იჯერებს მის სიკეთეს და აჯერებს სხვებსაც. შემდეგ კრიტიკულად სინჯავს, ამოწმებს და ისევ უცებ უარყოფს. ზოგჯერ კარგსაც უარყოფს, რომ ეძიოს უკეთესი... ძლიერი ტემპერამენტით, თავბრუდამხვევი რიტმით, საოცარი პლასტიკურობით უჩვენებს მსახიობს გმირის ხასიათს... შეიძლება თქვენ ნახოთ დოღო ალექსიძის სუსტი სპექტაკლი, მაგრამ ვერ ნახავთ ისეთს, რომ მასში არ იყოს აქტიორული სახე, არ იყოს ცოცხალი ადამიანი... ალექსიძის წარმოდგენებმა გაამდიდრეს ქართული სამსახიობო ხელოვნება... და ეს ყოველივე განუმეორებელი რეპეტიციების შედეგი იყო – მას (დიმიტრი ალექსიძეს) ხიბლავდა რეპეტიციების პოეზია. მსახიობთან ერთად ნაპოვნი დეტალის სილამაზე. იგი ზრდიდა მსახიობს და მსახიობი – მას და ამ გზით მიემართებოდა მისი რეჟისორული მუშაობა...

ის ვინც მასთან ერთად გაიარა შემოქმედებითი ძიების ეს პროცესი, ის ვერასოდეს დაივიწყებს იმ სიამოვნებას, რომელსაც ბატონი დოღოს რეპეტიციები ანიჭებდა“<sup>61</sup> – წერს ვასილ კიკნაძე.

შედარებით სხვაგვარად წარმართავდა რეპეტიციებს, ქართული სათეატრო პედაგოგიკის უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელი, თაობათა აღმზრდელი, რეჟისორი ლილი იოსელიანი. სტანისლავსკის შემოქმედებითი მეთოდის მოშველიებით, ადამიანის სულის უსასრულობაში წვდომის სურვილით, მსახიობთან ერთად იმ ერთადერთის, განუმეორებლად პიროვნულის მოხელთებას ცდილობდა, რაც

---

<sup>61</sup>კიკნაძე ვ., ხელოვანის დიდი და რთული გზა; კრებულში: ნიჭიერების ძალა, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე; თბ; 2007, გვ. 50, 51.

წარმოდგენის მსვლელობისას განსაზღვრავდა კიდევ ამა თუ იმ სცენური პერსონაჟის ქმედებას.

შინაგანი და გარეგანი ქმედების თანაზიარად არსებულ ქმედებათა შორის, სიტყვიერი ქმედება უპირატესად ჩანს ლილი იოსელიანის რეჟისორულსა თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. ეს, მისი ნააზრევით, თითქოსდა დაუფარავად იკითხება კიდევ – „...სიტყვამ დრამატული სასცენო ხელოვნება ჩვეულებრივი, რიტუალური სანახაობიდან, მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ უძლიერეს, ემოციური ზეგავლენის მქონე ხელოვნებად გადააქცია...“ – აღნიშნავს იგი. „...დრამატულ სასცენო ხელოვნებაში (სცენაზე ცოცხალი ადამიანის, აქტიორის ქმედობის ხელოვნებაში) სიტყვიერი ქმედება, გამომსახველ საშუალებათა შორის ყველაზე ნათლად ავლენს აქტიორის ინტელექტს, სიღრმე-სიფართოვეს, ეროვნულ თავისებურებებს“.<sup>62</sup> (ინტელექტი, ანუ ის, რაც გონებრივია, აზროვნებით) აქ პირველ ადგილზეა. და მართლაც, ცნობიერისა და ქვეცნობიერის სიღრმეებიდან ასხლეტილი, ღრმად გააზრებული სიტყვით მოძიებული და მხატვრულად გარდაქმნილი სცენური სიმართლე ძირითადი მახასიათებელია მის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლებისა.

რაც შეეხება ეროვნულს, ამ მხრივაც საგულისხმო სურათი იკვეთება – ლილი იოსელიანის სპექტაკლების უმეტესობა, ეს მაშინ, როცა ქართული მწერლობა მხოლოდ ნაკლებად თუ წყალობს დრამატურგიას, სწორედ რომ ქართულ პიესებზეა დადგმული. ყველა მათგანი (30-მდე), რაღა თქმა უნდა, ვერ იქნებოდა სცენას უნაკლოდ მორგებული. და მაინც, ლილი იოსელიანი, სარეჟისორო ვარიანტად მის მიერვე გარდაქმნილი და განახლებული ქართული პიესით ჯიუტად ისწრაფვის ქართული ყოფის, ქართველი კაცის გულისთქმისა და, მით უფრო, დედაენის ქართულ სცენაზე დამკვიდრებას.

სწორედ ამ კონტექსტში იშველიებდა ლილი იოსელიანი ილია ჭავჭავაძის ნააზრევს. („როგორც ცალკე კაცის გული, ისე გული ერისა, ბევრში სხვა, ცალკე ერის გულს არ ჰგავს. ამის გამო, გულისთქმაც, გულის გამომეტყველებაც სულ

---

<sup>62</sup> იოსელიანი ლ., კრებული სამ მოქმედებად, პროლოგითა და ეპილოგით; რეჟისორი დიმიტრი ხვთისიაშვილი, რესპუბლიკა, თბ., 2002, გვ. 170.

სხვა არის ხოლმე და ყოველ ერს თავისი კილო, თავისი ჰანგი აქვს ამ სხვადასხვაობისათვის“).<sup>63</sup> რეჟისორი, ამის საფუძველზე ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ „ხელოვნების ყოველი ნაწარმოების სიდიადე განა ეროვნული თავისებურებებით, მისი განუმეორებელი თვითმყოფადობით ან იმ წვლილით არ განისაზღვრება, რომელიც ამათუიმ ერის ინდივიდუალობას შეაქვს მსოფლიო კულტურის საერთო საგანძურში?“<sup>64</sup>

ამ სულისკვეთების კიდევ ერთი გამოძახილია ისიც, რომ ლილი იოსელიანი თავისივე ავტორობით შექმნილი ორიგინალური პიესითაც წარსდგა მაყურებლის წინაშე. „ჩვენი ერთი საღამო“ – ასე იწოდება ეს სამნაწილიანი დრამატული ნოველა, რომელიც ახალგაზრდების ცხოვრებას, სისპეტაკით აღსავსე მათ ნათელ გულისხმიერებას, მათსავე სულის სიღრმეში ჯერაც დაფარულ, მაგრამ აუცილებლად არსებულ პიროვნულ-ადამიანურ თავისებურებათა გამოვლენის ჩვენებას ეძღვნება.

რეჟისორი არასოდეს ღალატობს დიდ თეატრალურ ტრადიციებზე დამყნობილსა და ახალგაზრდობიდანვე თავისებურად მიდევნებულ, ადამიანში პიროვნულ-ადამიანურის ძიების ძნელად მისაკვლევ გზას. ამ მხრივ, ის, შეიძლება ითქვას, სხვათაგან ყოველმხრივ გამორჩეულია. და მართლაც – ჯერ კიდევ ადრე, შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე მარჯვანიშვილელთა ახალგაზრდული სპექტაკლით – გორკის „ფსკერზე“ – მგონი სულაც პირველად მთელი სისრულით გამოიკვეთა ლილი იოსელიანის რეჟისორული მრწამსი. ის, რომ სცენური სიმართლის მოსახელთებლად თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია „ქმედითი სიტყვა, რომელიც ფსიქოლოგიური მოქმედების შედეგია.“<sup>65</sup> ერთი პირობით მხოლოდ, და ეს, მშვენივრად ესმის რეჟისორს, სიტყვა, გარეგნული შთაბეჭდილების მოხდენის გარეშე, გასაოცარი ძალის მომცველი იმ შემთხვევაშია მხოლოდ, თუ ის თავისუფალია, განცდილია, განთავისუფლებული. ეს თუ ასეა, მაშინ, ისიც

---

<sup>63</sup>იქვე, გვ. 171.

<sup>64</sup>იქვე, გვ. 172.

<sup>65</sup>იქვე, გვ. 72.

შეიძლება ითქვას, რომ ლილი იოსელიანი თავისი შემოქმედებით, იმის მიუხედავად თუ რა პიესას წარმოგვიდგენს იგი, სცენაზე თავისუფლების მაძიებელია, სცენიდან კი, ჩვენთვის, მაყურებლისთვის – თავისუფლების მქადაგებელი. წლების გადასახედიდან სწორედ ასეთად წარმოგვიდგება ეს, სევდითა და ჰუმანიზმით გამთბარი სპექტაკლი, რომლითაც რეჟისორმა მისთვის დამახასიათებელი სიწრფელით გვიჩვენა და მომდევნოდ კვლავ და კვლავ დაგვიდასტურა კიდევ სცენური სიმართლის წარმოჩენის მისეული ხერხი და ისიც, თუ რას ვერ ჰგუობს მისი რეჟისორული ბუნება. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ „ზოგიერთი რეჟისორის „გულმოდგინება“ სიტყვის დრამის გამომსახველი საშუალებებიდან გამოსათიშად და მისი ფუნქციის, პლასტიკის, ბგერისა და ფიზიკურ მოძრაობისთვის „გადასაბირებლად“ დრამის ხელოვნების დაკნინება-პროფანაციის საწინდარია. ანდა მისი სულ სხვა სანახაობით ხელოვნებად გადაქცევის ცდაა და ეროვნულობის მოშლაა“.<sup>66</sup>

ყოველი სახის შემოქმედება და მათ შორის, რაღა თქმა უნდა, სასცენოც საკუთარ პიროვნებაში თანდაყოლილი ნიჭის წყალობით მოძიებული მუხტის გამოვლენა-გამჟღავნება, მისი ფორმადქმნა, მისი სახიერად გარდასახვა რომ არის, ეს ცნობილია. ცნობილია ისიც – პიროვნების ბუნება რომ თვითმყოფია, თავისთავადი და მხოლოდ ნაკლებად თუ ექვემდებარება ზოგად სტანდარტებს. ამ ცნობილი აზრის გაცხადება იმისთვის დამჭირდა, რათა მკითხველისთვის ლილი იოსელიანის მაძიებელი ბუნების მრავალმხრივობა შემეხსენებია. რეჟისორი ლილი იოსელიანი, როგორც თავისი საქმის ყოველი დიდოსტატი, ბუნებით ექსპერიმენტატორია და ისიც, მსახიობი-პიროვნების ბუნების შესაცნობად არა მხოლოდ საკუთარ ლიტერატურულ-დრამატულ შემოქმედებაში ეძიებს, არამედ თავადაც გარდაისახება არტისტად, თანაც ისეთ ურთულეს როლად, როგორც გარსია ლორკას მიერ წარმოქმნილი, ყოვლად უტეხი ბუნების ბერნარდა ალბაა. რეჟისორ ლილი იოსელიანს – ფიზიკურად ამ სუსტი აღნაგობის ქალს ესოდენ ძლიერი ძალისხმევა, ალბათ, იმისთვის დასჭირდა, რათა მის მიერვე წარმოსახული

---

<sup>66</sup>იქვე, გვ. 193.



როლის მისეული ინტერპრეტაციით, ახლა უკვე პირადი მაგალითით კიდევ ერთხელ ეჩვენებინა და ეთქვა კიდევ, რომ „დრამის ეს უძველესი ხელოვნება დიალოგშია, კამათშია გამოსატული და მისი იარაღი სიტყვაა“.<sup>67</sup> რაც შეეხება თავად ბერნარდა ალბას – ამ განსაცვიფრებლად პიროვნული ნების ადამიანის განსახიერებას, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ აქ ღილი იოსელიანი მსახიობი, ღირსეული მოწაფე აღმოჩნდა რეჟისორ ღილი იოსელიანისა. „ქმედება აქ (იგულისხმება გერჰარდტ ჰაუპტმანის პიესა – „მშვიდობის დღესასწაული“) პერსონაჟთა ურთიერთობის შედეგი უნდა იყოს. ეს პრინციპი ჩვენი თეატრის პრაქტიკაში, ვფიქრობ, ნაწილობრივ დაკარგულია. სულ უფრო ვრცელდება შეხედულება, რომ თეატრი მაყურებელთან უშუალო, ღია კონტაქტს უნდა ემყარებოდეს. ამ გზით მოწოდებული აზრი მაყურებლისთვის მართლაც უფრო იოლი ასათვისებელია. მაგრამ ხომ არსებობს სხვა, შესაძლოა, უფრო რთული გზაც მაყურებლისკენ. მასთან კონტაქტი ორ მსახიობს შორის სცენური ურთიერთობის დამყარების საშუალებით. მაყურებელთან ამგვარი კონტაქტის მიღწევა არ არის იოლი. ის საკმაოდ დიდ დროსა და დაძაბულ მუშაობას მოითხოვს. მაგრამ პირადად ჩემთვის ამ მიმართულების ძიებები უფრო საინტერესოა, ვიდრე სადადგმო ხასიათის ექსპერიმენტები, სცენური მეტაფორების ძიება“.<sup>68</sup> აქვე კომენტარის გარეშე ავლნიშნავ აკაკი ვასაძის, ამავე თემის მომცველ ნააზრევს: „სიტყვა მსახიობის შემოქმედებისათვის მნიშვნელოვანი ელემენტია, მაგრამ ჩემს მუშაობაში მას გადამწყვეტ უპირატესობას არ ვანიჭებ. ჩემს მსახიობურ განრიგში სიტყვას, ასე ვთქვათ, მეშვიდე ადგილს ვუთმობ. სიტყვას, როგორც ასეთს, სცენაზე არ აქვს ჩემთვის მნიშვნელობა, თუკი ჩემს მიერ ღრმად განცდილი არ გახდა და მას იდეური ქვეტექსტი არ მოვუნახე. მაგრამ ესეც არ კმარა, მას უთუოდ წინ უნდა უძღოდეს ფიზიკური შეგრძნება, რომელმაც პლასტიკური გააზრება უნდა მიანიჭოს სიტყვას. სიტყვა, როგორც სამსახიობო ქმედება! ჩემს აზრს ასეთი ფორმულირებით გამოვხატავ: სცენაზე მოქმედება

---

<sup>67</sup>იქვე, გვ. 146.

<sup>68</sup>იქვე, გვ. 111.

სიტყვაზე წინასწარია ისე, როგორც ბუნებაში ჯერ გაიელვებს და შემდეგ დაიქუხებს“<sup>69</sup> – წერს იგი.

ეს არის და ეს – ამგვარი სასცენო კონცეფციით, ამ სახის იდეური ქარგით იქსოვება ლილი იოსელიანის სარეჟისორო შემოქმედების მხატვრული სისტემა ღრმად დაკვლეული მისსავე წარმოდგენებში – „პიგმალიონი“ იქნება ეს, თუ „მშვიდობის დღესასწაული“; „ბებერი მეზურნეები“, „გაზაფხულის დილა“ თუ „დრო და კონვეის ოჯახი“; „სამი და“ – ალბათ, ერთადერთი წარმატებული ცდა, და ეს გასაგებია, ქართულ სცენაზე ჩეხოვის დრამატურგიის ამეტიყვევლებისა.

ლილი იოსელიანის დადგმების ყველა თანამონაწილე (არა მხოლოდ მსახიობები, სცენოგრაფებიც, კომპოზიტორებიც, სცენის გამნათებლებიც კი) ერთხმად აღნიშნავს თუ რა ძნელია მასთან მუშაობა და, როგორც წესი, იქვე დასძენს თუ რა ბევრის მომცემი და ბედნიერების მომცველია ეზიარო სცენურ შემოქმედებად გარდასახულ მის სულიერ მონაპოვარს.

ერთი რამ ცხადია – რეჟისორ ლილი იოსელიანს თავიდანვე, გზის დასაწყისიდანვე, რწმენის სიძლიერით სჯეროდა მის მიერვე მონიშნული სცენური მეთოდის შეუმცდარობა და გასაგებია, მომდევნო წლების მისი შემოქმედებაც, ვიდრე გზის დასასრულამდე, მხოლოდ ამ ერთადერთის, ამ არჩეული მეთოდის გაღრმავებისა და ძირეული შეცნობისკენ რომ იყო მიმართული. რეჟისორის ამ თავისებური შემოქმედებითი ბუნების შესახებ სიტყვის ჩამოგდება კიდევ ერთხელ იმისთვის დამჭირდა, რათა თავიდანვე უკეთ მეჩვენებინა სცენურ წარმოდგენათა მიმართ ის სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება, რაც ლილი იოსელიანის თანამედროვე რეჟისორის, ქართული თეატრის რეფორმატორთაგანის, თაობათა აღმზრდელისა და მწერლური ნიჭით აღბეჭდილი თეორიულ ნაშრომთა ავტორის, მიხეილ თუმანიშვილისათვის არის დამახასიათებელი. მით უფრო, რომ ორივე (ლილი იოსელიანიც და მიხეილ თუმანიშვილიც) გიორგი ტოვსტონოვოვის ხელმძღვანელობით ეზიარა სასცენო ხელოვნებას, ორივე მის მოწაფედ თვლიდა თავს.

---

<sup>69</sup>ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები (წიგნი პირველი), გამომც. „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 404.

მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაში ძირეულად განსხვავებული ისაა, რომ თავიდანვე არჩეულ ერთადერთ მეთოდს კი არაა მინდობილი, არამედ სათეატრო ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე, ერთმანეთისგან განსხვავებული მეთოდოლოგიით თავისებურად ეძიებს და იკვლევს სცენიურ სიმართლეს.

თავისი მასწავლებლის, ტოვსტონოგოვისგან, მან ერთი მხრივ, სტანისლავსკის ქმედითი ანალიზის მეთოდი შეითვისა, მეორე მხრივ კი, „რეჟისორული თეატრის“, როგორც დრამატული ხელოვნების თანამედროვეობისთვის შესაფერისი ფორმის პრინციპები. რაც შეეხება „ქმედითი ანალიზის“ მეთოდს, მიხეილ თუმანიშვილი მუდამ მისი ერთგული რჩებოდა, ოღონდ შედეგად არასოდეს მიიღებოდა ყოფითი – „ფსიქოლოგიური“, ასე ვთქვათ „მხატური“ ყაიდის წარმოდგენა. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ იგი ასევე გააზრებულად და შეგნებულად მისდევს თავის ქართველ წინამორბედთა, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ტრადიციას. ამ ტრადიციისთვის არსობრივი კი რაიმე ხერხი როდია, არც დროის მოტანილი ერთგვარი პათეტიკურობა, არამედ ყველაფრის ხაზგასმული „თეატრალურობა“, მათ შორის ფსიქოლოგიური ნიუანსების, გამოკვეთილი პლასტიკის, მიზანსცენების, მახვილი ნახატის, გამომსახველი, ზოგჯერ ცეკვის ელემენტების შემცველი რიტმიკის საშუალებით გადმოცემა, ესოდენდამახასიათებელი მიხ. თუმანიშვილის სპექტაკლებისთვის.

მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი მეთოდი მის საკუთარ ნაწერებშიც და, განსაკუთრებით სხვათა გადმოცემით თითქოსდა ერთიანად „ფიზიკური ქმედების“ თუ „ქმედითი ანალიზის“ მეთოდსაა გათანაბრებულ-გატოლებული. ზოგჯერ მასზე საუბრისას ისიც კი გამოდის, ვითომდა ის ფსიქოლოგიური თეატრის ოსტატი იყოს, თან კიდევ თვითკმარი თეატრალურობის, ერთგვარი „თეატრი თეატრისთვის“ მიმდევარიც (აკი თქვა კიდევ – „მარჯანიშვილი ამაღლებულ თეატრს ქმნიდა, თეატრის თეატრს. ჩემს უსაყვარლეს თეატრს!“).<sup>70</sup>

ყველაზე იოლი ამ უკანასკნელი დებულების უკუგდებაა – საკმაოდ თვალსაჩინოა, რომ ყოველდღიურობისგან დაცილება – ამას კი მიხეილ თუმანიშვილი,

---

<sup>70</sup>თუმანიშვილი მ., ახლა კი ფარდა! თეატრზე ნაფიქრიდან, წერილები; გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2011, გვ. 77.

როგორც ჩანს, მართლაც მოითხოვდა, – მიზანი კი არა, თეატრის თუ გნებავთ, საზოგადოებრივი ქმედითობის პირობაა: სცენური წარმოდგენა სწორედ მისი წყალობითღა ხდება **მქადაგებელი** (არა – ჭკუის დამრიგებელი!), და ამასთან, ყოველივე კეთილისა და მშვენიერების დამამკვიდრებელი.

დიდად საკამათო ალბათ არც ისაა, რომ ფორმა მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებისა მიზანსცენების პლასტიკურ გამომსახველობას ემყარება (შემოქმედების ერთ გარკვეულ პერიოდში განსაკუთრებით. თავადაც აღნიშნავს – „ჟესტი სიტყვაზე ძლიერია“).<sup>71</sup>

და მაინც როგორია ის გზა, რომელსაც რეჟისორი ამა თუ იმ მხატვრული შედეგებისკენ მიჰყავს? დასაწყისში – მართლაც „ქმედითი ანალიზი“: დრამატურგის სიტყვებს მიღმა ამოიკითხება ის მშვენიერ-სულიერი მოძრაობანი, რომელიც შეიძლება **მოქმედებად სახილველად** იქცეს. თუმცა, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისიც, საბოლოოდ ისევ სიტყვასთან მიბრუნება რომ ხდება (**იდეალში მაინც ასეა!**), ოღონდ უკვე სანახაობის მეშვეობით ინტერპრეტირებულ (ანუ ახსნილსა და განმარტებულ) სიტყვასთან, როგორც ქმედებათა საბოლოო ნაყოფი (მისივე თქმით – „ხოლო შემდეგ კი იყო სიტყვა. თუმცა კი სიტყვა სულ დასაწყისში იყო, მაგრამ მე და ჩემი მოწაფეები ერთად მხოლოდ ახლა შევხვდით მას“).<sup>72</sup>

და კიდევ ერთი რამ: მიხეილ თუმანიშვილის წარმოსახულ სპექტაკლებში რა ადგილი ეთმობა თავად მსახიობს, როგორია მისი ხვედრითი წილი? ერთი შეხედვით გამოკვეთილად „რეჟისორული თეატრის“ წარმომადგენელისა. მიხეილ თუმანიშვილი მართლაც სთავაზობს დასს **თავის** წაკითხვას, **თავის** გაგებას. ის კია, რომ საკუთარი ხედვა გარედან კი არ უნდა დაედოს მსახიობს, მან მექანიკურად კი არ უნდა შეასრულოს დამდგმელის ნაკარნახევი, არამედ შიგნიდან გაითავისოს იგი. ამას ემსახურება ეტიუდური მოსინჯვა, რომელიც მსახიობს იმპროვიზაციისკენ, ანუ წინასწარ შემოთავაზებული **ზოგადი მონახაზის**

---

<sup>71</sup>იქვე, გვ.131.

<sup>72</sup>იქვე, გვ. 57.

შევსებისკენ, მისი მართლაცდა ხორცშესხმისკენ უბიძგებს და, რაც, ცხადია, მხოლოდ მსახიობის შემოქმედებით, მისი გააზრებისა და განცდის მეოხებით არის შესაძლებელი – რეჟისორი კი, სპექტაკლის საბოლოო ჩამოყალიბებაში ერთგვარი გეზისმიმცემიდაა მხოლოდ.

შემთხვევითი როდია, რომ, როგორც ერთხმად ყვებიან, როდესაც სპექტაკლ „ჩემი პატარა ქალაქის“ მომზადების დროს გარდაიცვალა წამყვანის როლის შემსრულებელი ეროსი მანჯგალაძე და ის გიორგი გეგეჭკორმა შეცვალა, სპექტაკლი ერთიანად შეცვლილა... მოხდებოდა თუ არა ასეთი რამ, მიხეილ თუმანიშვილის სასცენო მოღვაწეობის წინა საფეხურებზე?

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლების თანმიმდევრული მოხსენიებით, მათთვის ვინც თვალყურს ადევნებს სათეატრო ცხოვრებას და ვისაც ასე თუ ისე ესმის სათეატრო ესთეტიკა დამეთანხმება, რომ თვალთახედვის კუთხის თანდათან მონაცვლეობის შედეგად, „რეჟისორული თეატრის“ წიაღშივე რაგვარი უპირატესი მნიშვნელობით წარმოჩინდა მსახიობი-პიროვნების მიერ წარმოთქმული „გათავისუფლებული“ სიტყვა.

აი, ეს დიდად წარმატებული, ეტაპობრივი სპექტაკლებიც: „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“, „ანტიგონე“, „დონ ჟუანი“, „ჩემი პატარა ქალაქი“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. და დასასრული შემოქმედებითი ძიებისა: თეორიული ნაშრომი – იმპროვიზაცია ჩეხოვის „აღუბლის ბაღის“ თემაზე.

და ისევ მიხეილ თუმანიშვილის ნააზრევი თეატრისა და სამსახიობო ხელოვნების შესახებ: „...სცენური შემოქმედება ნიშნავს სხვა ადამიანებს უქადაგო საზოგადოების ყველაზე სანუკვარი იდეები. თეატრი უსათუოდ უნდა იყოს სანახაობა, მაგრამ იგი „წარმოდგენის გამართვის“ უბრალო მიზნით ვერ შემოიფარგლება... მან ამ სანახაობით უნდა გაგვამდიდროს და ურთიერთზეგავლენით ერთმანეთში რაღაც შეგვაცვლევინოს. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ამოცანაა... თუ მსახიობი თვალთმაქცობს, თუ გულწრფელად არ სწამს იმისა, რისკენაც სცენიდან მოგვიწოდებს, ასეთი მსახიობი ვერასოდეს გახდება მქადაგებელი და მხოლოდ სხვების გამართობი იქნება. იდეალური თეატრი ესაა ნიჭიერი, ღრმად

განათლებული ფანატიკოსების, თავიანთი მისიის ერთგულ მსახიობთა თანამეგობრობა, რომელსაც შეუძლია თავი შესწიროს მძიმე შრომას და ადამიანებს უამბოს: ადამიანის შესახებ, ადამიანისთვის, ადამიანის მეშვეობით! ეს მათი ერთადერთი მოთხოვნა და ცხოვრების აზრი უნდა იყოს“.<sup>73</sup>

ქართული სცენის ყველა ზემოთ წარმოდგენილ შემოქმედთა თეორიულ ნააზრევში მთავარი ყურადღება მსახიობისკენაა მიმართული – მსახიობია მათი განსჯის არსებითი საგანი, რომელთა შორის უმთავრესია ცდა, თუგინდ სწრაფვა იმისა, რათა მსახიობის, როგორც თავად მასალის დიაპაზონი იქნას, რაც შეიძლება მეტად გაღრმავებულ-გაფართოებული (არა მხოლოდ პლასტიკურ შესაძლებლობათა, არამედ უმთავრესიც – ინტელექტუალურ-პიროვნული). ეს, მხატვრული ამოცანა როდია მხოლოდ, არამედ თანამედროვეობის უმკაცრესი მოთხოვნაც, რადგან გამძაფრებულ ვნებათა წარმოსაჩენად, როგორც ჩანს, სულაც არ კმარა სანახაობრივად ოსტატურად გათამაშებული რაიმე ეფექტური სცენა.

დიმიტრი ალექსიძის, ლილი იოსელიანისა და მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფეთა თუ მათივე მოწაფეთა მოწაფეების მიერ ქართული სათეატრო ცხოვრება რომ დღესაც დიდად წარმატებულია, ეს საქვეყნოდ ცნობილია. აღსანიშნავი ისაა მხოლოდ, რომ წინამდებარე ნაშრომში არ იქნება განხილული ამჟამად „მოქმედ“ ხელოვანთა შემოქმედება. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მათი მოღვაწეობა და, შესაბამისად, თეატრალური ძიებანიც არ დასრულებულა და შეიძლება კვლავაც სავსებით მოულოდნელი შედეგი მოგვცეს. მეორე, იმის გამო, რომ დროითი დაცილების უქონლობის გამო არაა გამორიცხული მათი ნაწარმოებების დადებითი თუ უარყოფითი მხარეები გადაჭარბებით იქნას შეფასებული.

---

<sup>73</sup>თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008, გვ. 18-19.

## თავი II

### ადამიანის, როგორც პიროვნების ნივთიერების ფილოსოფიურ-ლიტერატურული განმარტება

„არ ვიცი, როგორი არტისტები დადგებით, დარწმუნებული კი ვარ – ყველაფერს მოვიმოქმედებ, რათა პიროვნებებად ჩამოყალიბდეთ“. ასე მოგვმართა მე და ჩემს მეგობრებს (ახლა უკვე კოლეგებს) ოცდაათი წლის წინ პირველსავე ლექციაზე ჩვენმა პედაგოგმა, ბატონმა გიზო ჟორდანიამ. მაშინ ჩვენთვის ცოტა ბუნდოვანი იყო მისი ნათქვამი – თეატრალურ ინსტიტუტში (ასე ერქვა იმ დროს) ჩვენ ხომ იმიტომ მოვედით, რათა მსახიობის ხელოვნებას ვზიარებოდით. დღეს ყველაფერი თითქოსდა ნათელია – პიროვნებას, მხოლოდ პიროვნებას თავისი ინდივიდუალობით შეუძლია იყოს განუმეორებელი სამსახიობო ხელოვნებაში.

ოღონდ, ზოგად-ისტორიული კონტექსტის მოშველიებით, ჯერ პიროვნების რაობა, მისი ბუნების ძირითადი თავისებურებანი უნდა წარმოვადგინო, რომლითაც, ვფიქრობ, თემასთან მიმართებით და ამდენად, სწორედ რომ თანამედროვეობასთან შესატყვისად, უკეთ გამოიკვეთება ის, ამჟამად შედარებით დამცრობილი ადამიანური ფენომენი, რომელსაც პიროვნებად მოვიაზრებთ.

„რენესანსად“ წოდებული ეპოქა, გარკვეული თვალსაზრისით, მართლაც ანტიკურის აღორძინება იყო, რადგან ადამიანის ყურადღება ტრანსცედენტური დეტალების ჭერეტიდან კვლავ ნივთიერ ქვეყნიერებაზე იქნა გადატანილი. ამავე დროს კი, პირველად ისტორიაში ადამიანი თავად გახდა შემეცნების თავი და ბოლო, მისი ამოსავალიცა და მიზანიც, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით – სამყაროს ცენტრი, თან სავსებით დამოუკიდებელი და პოტენციურად მაინც, – ყოვლისშემძლე (ეს პირდაპირვე აქვს ნათქვამი პიკო დე ლა მირანდოლას – XIV საუკ.).<sup>74</sup> აზრი, თითქოს ყოველი ადამიანის შესაძლებლობანი უსაზღვროა, თითქოს ყოველი ჩვენგანის სურვილი და ნება წინაღუდგომელია და ა.შ. დღესაც ხშირად,

---

<sup>74</sup>ЭстетикаРенесанса, Москва, т. I, 1981, გვ. 248-249.

შელოცვასავით მეორდება, მაგრამ ძალიან დიდი ხანია ეს მხოლოდ და მხოლოდ „ლიბერალური“ ფუქსიცივაობაა, რომლის მიღმა სრულებით სხვა თვითცნობიერება იმალება.

პირველი „დარტყმა“ რენესანსულ მსოფლგაგებას ჰელიოცენტრული სისტემის გაცნობიერებამ და ქვეყნიერების ფიზიკური უსასრულობის შესახებ წარმოდგენამ მიაყენა. აღმოჩნდა, რომ დედამიწაც და თვითკმარ-ყოვლისმბრძანებელი ადამიანის ნამცეცის ნამცეცებიდაა უსაზღვრო სიცარიელეში ჩაკარგული. საკუთარი „ტიტანურობისა“ არ იყოს, ამ მსოფლხატსაც თავიდან ნამდვილი ეიფორია ახლდა – ეტყობა, საკუთარი ინტელექტუალური სითამამის განცდით გამოწვეული. ასეთი აღფრთოვანება, ასეთი – „შემომხედეთ, რაოდენ უშიშარია ჩემი გონება, როგორ არაფერს ეპუება, არაფრის წინ არ იხევს უკან“ – მას აქეთ არაერთხელ გამეორებულა: XVIII საუკუნის განმანათლებლებთან, XIX საუკუნის პოზიტივისტებთან თუ XX საუკუნის ათეისტ-ეგზისტენციალისტებთან. მის თანადროულად კი, სულ უფრო ღრმავდება საპირისპირო თვითგანცდა (აღარაფერს ვიტყვი იმ თითქმის კომიკურ „აღმოჩენაზე“ საკუთარი სიპატარავე-უმწეობასა, რასაც ხშირად სასოწარკვეთამდე მიუყვანია თავდაჯერებული ოპტიმისტები – მაგალითად, ნამდვილი ისტერიკა, რაც გამოიწვია ლისაბონის მიწისძვრამ ვოლტერთან, მრავალი რომანტიკოსის – ყველაზე გამოხატულად ჯორჯ გორდონ ნოელ ბაირონთან, – „პესიმიზმი“ და ა.შ.). მისი სიმძაფრე ნათლად ამოიკითხება უკვე ბლეზ პასკალთან – თუმცა, იგი ერთი იმათგანია, ვისაც უსასობამ რწმენისაკენ მიბრუნების გზა უჩვენა. ნამდვილი დრამა გარეგნულად განუზომლად მშვიდ რენე დეკარტთან ისახება. საწყისი მისი ფიქრისა ისაა, რომ ადამიანის ცნობიერებამ აღარაფერი იცის გარემოსა თუ საკუთარ თავზე. ამას ხომ ჯერ კიდევ ანტიკური სკეპტიციზმი აცხადებდა – ადამიანის გონების დასკვნები არ არისო სანდო. ახლა კი კითხვა ისმის საზოგადოდ ქვეყნიერების არსებობაზე, რისამე ცოდნის კი არა, აღქმის სანდოობაზე, რისამე რეალობაზე. მიზეზი ამისა უმარტივესია – ადამიანის თვითკმარობა, მისი ზემნიშვნელობა მას საკუთარ თავში ჩაკეტილობად შემოუბრუნდა. რენე დეკარტი გამოსავალს გონების, აზროვნების ძალმოსილებაში პოულობს, რომელიც თავიდან ააგებს მისთვის, სუბიექტისთვის



საეჭვოდ და სათუოდ ქცეულ სინამდვილეს. მას მიმდევრებიც ჰყავდა, მაგრამ უფრო ძლიერი ის მოაზროვნეები აღმოჩნდნენ, რომლებიც ამბობდნენ: ადამიანი მთლიანად თავის შეგრძნებებზეაო დამოკიდებული. ეს ე.წ. ემპირისტები თითქოს მყარ ნიადაგზე იდგნენ, არადა, მალევე აღმოჩნდა, რომ რაკი თავად შეგრძნებაა სუბიექტური, ამდენად არც ის კმარა რისამე ობიექტურობის უზრუნველსაყოფად. უკვე XVIII საუკუნეში ლორდმა დევიდ ჰუმმა აფორისტულად გამოთქვა, ის, თუ რაში მდგომარეობს ახალი დროის ადამიანის ნამდვილი დრამა: „ჩემსა და ქვეყნიერებას შორის ჩემი შეგრძნებების კედელია ჩამდგარი“. კაცმა რომ თქვას, ამაზე შორს მოაზროვნეთაგანარავინ წასულა და მძლავრი კონტრ-დინებების მიუხედავად (რელიგიური რომანტიზმი, ჰეგელიანობა...), „ავტონომიური ადამიანის“ თვალსაზრისი მაინც დაუძლეველი აღმოჩნდა.

კიდევ ერთი საყურადღებო ნაბიჯი XVIII საუკუნეშივე იმანუელ კანტმა გადადგა. მან, არსობრივად, არ უარჰყო დევიდ ჰუმის დებულება, ოღონდ დასძინა – ცოდნის ობიექტურობა ისაა, რომ შეგრძნებები ყველა ადამიანს ცნობიერების ერთგვაროვანი მექანიზმის მიერ გადამუშავებული მიეწოდება, თუმცა რა დგას მათ მიღმა **სინამდვილეში** ჩვენთვის შეუცნობელია. მეტიც, ადამიანი საკუთარ „მე“-საც კი შეგრძნებით იცნობს – ანუ არ იცნობს მას და უეჭველად მხოლოდ ის იცის, რომ არსებობს **რადაც**, რომელიც შეიგრძნობს, იაზრებს და ა.შ.<sup>75</sup>

ამგვარმა ცნობიერებამ XIX საუკუნეში ადამიანის შეგრძნობილზე, ფსიქიკის მოვლენებზე დაკვირვება, მისი გააზრება თუ ასახვა მოიტანა. შედეგად კი დიდი ცოდნა დაგროვდა, მათ შორის, ადამიანის ფსიქიკაზეც. შეუძლებელი კი იყო იმავედროულად თავი არ ეჩინა ამ მსოფლმხედველობის საფუძველს – სხვათა და საკუთარი თავის პრინციპულ შეუცნობადობას. XX საუკუნეში ამან გამოხატულება

---

<sup>75</sup>ბაქრაძეკ., ახალიფილოსოფიისისტორია, რჩეულიფილოსოფიურითხზულებანი, ტ.6, თბ., 1972; ბლეზპასკალი, აზრები, ფრანგულიდანთარგმნაბახანაბრეგვაძემ, თბ., 1981; გურ. თევზაძე, ახალიფილოსოფიისისტორია, ნაწილიპირველი, განმანათლებლები, თბ., 2009, გვ. 32-58, 59-71, 103-125, 203-216, 262-285, 361-374; მისივე, ახალიფილოსოფიისისტორია, ნაწილიმეორე, იმანუელკანტიდანფრიდრიხნიცშემდე, თბ., 2012, გვ. 23-25, 31-40, 197-207, 359-364. АсмусВ. Ф., Декарт, Москва, 1956, гв. 14-38.

ჰპოვა, ერთი მხრივ, აზრის თუ მხატვრული ქმნის თამაშად ქცევაში, მეორე მხრივ, უკიდურეს პრინციპულ ეგოცენტრულობაში, ღირებულებების ეგოისტური განსჯის დაქვემდებარებაში, ყველაფერი იმის ფასეულობით გათანაბრებაში რაც ნაფიქრი და შექმნილია. ამას ერთვის "დემოკრატიული" შეხედულებები, რომლებიც ადამიანთა თანასწორობით (დიდწილად ილუზორულის) და ყოველგვარი მოსაზრების, ყოველგვარი ადამიანისმიერი გამოვლენის თანაბარღირებულების აღიარებით დაიწყო და ამასთან, ადამიანთა პრინციპული ერთნაირობის ქადაგებით დასრულდა.

ამრიგად – თუმცა ისტორიული სინამდვილე განუზომლად უფრო რთული და მრავალფეროვანია და სხვაგვარი განწყობილებისა და ხედვის ნაყოფი ძალზე ბევრია, – XX საუკუნის აზროვნებისა და მხატვრული შემოქმედების დიდ ნაკადში ქრება ინდივიდუალობა ნებისმიერი აზრით: თვალსაზრისის ჩამოუყალიბებლობის გამო ვერაფერი ითქმის სხვაზე, არ არსებობს რაიმე გამოკვეთილი აზრი, ჩნდება ბუნებრივი დაეჭვება საკუთარ სიმართლეში, – აქედან "პოსტმოდერნული" მსოფლმხედველობრივი და ემოციური სიფუტუროვე, ის, რასაც "ავტორის გაუჩინარებაც" კი დაერქვა.

ამგვარი ტენდენციის არსებობა, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო დამახასიათებლად წარმოჩინდა იმ ფილოსოფიურ ნააზრევში, რომელსაც ეგზისტენციალიზმად მოიხსენიებენ.

ეგზისტენციის ფილოსოფია, ანუ ეგზისტენციალური ფილოსოფია თანამედროვე ფილოსოფიურ მიმდინარეობათაგან (ნეოთომიზმი, პერსონალიზმი) ერთადერთია, რომელიც მხოლოდ ადამიანის არსებას ეხება. იგი გამოსატავს დასავლეთის ინტელიგენციის რადიკალურ სულიერ კრიზისს, რამაც განსაკუთრებით ორი მსოფლიო ომის შედეგად იჩინა თავი; აღმოჩნდა, რომ ინდუსტრიული ცივილიზაციის პირობებში, ადამიანი არაადამიანურ პირობებშია მოქცეული, გაუცხოებულია, დაკარგული აქვს თავისუფლება და პიროვნულობა. ამგვარ ყოფაში, ადამიანი უცხო და მისგან შეუცნობ ძალებს სულიერი და ბოლოს ფიზიკური კატასტროფისკენ მიჰყავს. ეს მაშინ, როცა „ეგზისტენციალისტებს“, ადამიანის ნამდვილ არსებობად თავისუფლების, „თვითმიმართვის“, პიროვნულობის

ადიარება მიაჩნიათ, ხოლო ადამიანის გარდაუვალი დაქვემდებარება გარეგანი ძალებისადმი მის არანამდვილ არსებობად.

თანამედროვე ფსიქოლოგ-ეგზისტენციალისტების მიერ (როლო მეი, ჯიმ ბიუჯენტალი, ირვინ იალომი) დეკლარირებულია პიროვნების 5 პოსტულატი: 1. ადამიანი, როგორც მთლიანი არსება მეტია, ვიდრე მისი შემადგენელი ნაწილები. ადამიანი არ შეიძლება ახსნილ იქნეს მისი ცალკეული ფუნქციების მეცნიერული შესწავლის საფუძველზე. 2. ადამიანის ყოფიერება ხორციელდება ადამიანურ ურთიერთობათა კონტექსტში (ადამიანი არ შეიძლება ახსნილ ან გაგებულ იქნას თავისი კერძო, ცალკეული ფუნქციებით, რომელშიც ანგარიში არ ეწევა ურთიერთქმედების გამოცდილებას). 3. ადამიანი ახორციელებს საკუთარ თავს. ადამიანი არ შეიძლება გაგებულ იქნეს ისეთი ფსიქოლოგიით, რომელიც ანგარიშს არ უწევს მისივე თვითცნობიერების უწყვეტობას. 4. ადამიანს მონიჭებული აქვს თავისუფალი არჩევანის უფლება – იგი არ წარმოადგენს თავისი არსებობის პასიურ დამკვირვებელს, და თავად ქმნის თავისსავე გამოცდილებას. 5. ადამიანი ინტენციონალურია – მისი ცნობიერება მუდამ რაღაც ობიექტზეა მიმართული. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყოველთვის მიმართულია მომავალზე, მის ცხოვრებას აქვს მიზანი, ღირებულება და საზრისი. სწორედ ეს აღმოჩენა და მასთან შესატყვისი განწყობილება განსაზღვრავს ეგზისტენციალური აზროვნების ზოგად ხასიათს.

პიროვნების – ამ გამორჩეულად იშვიათი ბუნებით დაჯილდოვებული ადამიანის დამცრობის, დაცოტავების პროცესი რენესანსის მომდევნო პერიოდის მხატვრულ ლიტერატურაშივეა თავჩენილი. ეს თანდათან განვითარებული ტენდენციაა, რომელიც XX საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაში იქნა უკიდურესად გამოვლენილი. ამ პერიოდის მხატვრული სიტყვიერების ერთ-ერთი და, ალბათ, უმნიშვნელოვანესი ნაკადის წარმომადგენელთა (პრუსტი, ჯოისი, მუზილი, კაფკა, კამიუ და სხვა) შემოქმედების არაერთი საუკეთესო ნიმუში გამოკვეთილად გვიჩვენებს თუ რარიგ გარდაქმნილია მრავალგანზომილებიანი, მრავალსახა გმირი ერთგანზომილებიან, უსახო პირად.

გავიხსენოთ, რაოდენ განუმეორებელია პიროვნების როლი ევროპული რენესანსის საწყის ეტაპად ცნობილ, იტალიური ტრეჩენტოს (XIV საუკ.) პერიოდის

შემოქმედთა (დანტე ალეგიერი, ფრანჩესკო პეტრარკა). ლიტერატურულ ქმნილებებში. ყველა მათი ნაწარმოები უმაღლესი ინტელექტითაა მოტანილი, სადაც ხილული სამყაროს ცენტრი მრავალმხრივ განათლებული ადამიანია. სამაგალითოა ამ მხრივ, თუნდაც, პეტრარკას შემოქმედება, სადაც "კანცონიერეს" უმაღლესმა მხატვრულობამ და ემოციურმა სიღრმემ განაპირობა მისი დიდი გავლენა მომდევნო ეპოქების პოეზიაზე (მათ შორის, შექსპირზეც). და, აქვე, ამ თითქოსდა სრული ჰარმონიის წიაღში ჩნდება პეტრარკას განთქმული აეციდია (ჭმუნვა, ურვა), რომლითაც ფორმის განუმეორებელი არტიზიმით აღბეჭდილი მისი ლირიკა შინაგანი დრამატიზმით არის დამუხტული.<sup>76</sup>

ამგვარივე ტენდენცია მთელი მომდევნო პერიოდის (კვატროჩენტოსა – XV საუკ. და ჩინკვეჩენტოს – XVI საუკ.) მხატვრული ლიტერატურის თანამდევიცაა. მრავალთაგან ყველაზე დამახასიათებელი ამ მხრივ ისევ იტალიური აღორძინების ლიტერატურული შედეგები – ტორკვატო ტასოს პოემა "განთავისუფლებული იერუსალიმი", რომელიც "უკვე მოასწავებს რეალიზმისა და რელიგიური ირეალიზმის თავისებური ნაზავის უკანასკნელ საფეხურს, რენესანსული მსოფლგაგების დაისს".<sup>77</sup>

და მაინც, პროცესი, რომლის მდინარებითაც რენესანსული იდეალები (ზოგადსაკაცობრიო მისწრაფებები იქნება ეს, ღრმა ჰუმანიზმი თუ ნათელი ოპტიმიზმი) დასასრულს უახლოვდება და ყველაზე მძაფრად უილიამ შექსპირის დრამატულსა და პოეტურ შემოქმედებაში ისახება.

შექსპირის "ჰამლეტი" სრულად წარმოგვიჩენს მთელი გვიანდელი ევროპული ჰუმანიზმის საბოლოო მომწიფების, მისი იდეური სრულყოფის რეალურ სურათს, რომლის წიაღშიც არა მხოლოდ შინაგანი დრამატიზმი ჩნდება ასევე თვალსაჩინოდ, არამედ რენესანსული მსოფლადქმისთვის უჩვეულო კრიზისის

---

<sup>76</sup> , , 1-2. , 1963-64. . . . . 3 . . . . , 1978. . . . , 1978.

<sup>77</sup> გაწერელია ა., ზეცის მხატვრული მოდელი რუსთაველთან და დანტესთან, რჩეულინაწერებიტ. 1, თბ., 1977, გვ. 26.

ნიშნებიც.<sup>78</sup> დიდად საგულისხმოა ისიც, რომ ამავეპერიოდშივეა შექმნილი ასევე დიდებული მხატვრულისა ხე – სერვანტესის დონკიხოტი, რომელიც ასევე შეშლილია, გონება მიხდილი, მაგრამ მან, ჰამლეტის განგანსხვავებით, როდი იცის თავისი იშლევის მიზეზი. ამასთან, ამსიკეთით სავსე და ღვოსადამიანური არსებანაკლებად თუ აჩენს პიროვნულ მრავალსა სოვნებას.

ჰამლეტი რენესანსის ამ დამახასიათებელი ეტაპის ის ინტელექტუალური გმირია (აღბათ ერთ-ერთი პირველთაგანი), რომელმაც არა მხოლოდ იცის, სრულადაც აქვს გაცნობიერებული თავისი შეშლილობის მიზეზი. ამიტომაც ესოდენი სასოწარკვეთით განიცდის მისივე ეპოქისთვის (რენესანსის დამასრულებელი ეტაპისთვის) ნიშანდობლივ, ჰუმანისტურ იდეათა კრიზისით გამოწვეულ, უმაღლეს ფასეულობათა დამცრობის მტკივნეულ პროცესს. აქედან მომდინარეობს მისი ხასიათის მთავარი თვისება – პესიმიზმი. ეს მეტად საგულისხმოა, რადგან ამ ყველასაგან გამორჩეული ლიტერატურული გმირის, სწორედ რომ პესიმისტური ბუნების თანმდევად ვითარდება, მთელი მომდევნო დროის ხელოვანთა შემოქმედებითი პროცესები. ერთია მხოლოდ, ეს ცნობილი ლიტერატურული სახე, ახლა უკვე, ძირეულად გარდაქმნილია – მთლიანობას მოკლებული დამსხვრეული და დაწილადებულია, გაუცხოებული; შეცვლილია როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ, ეს ასეა, რადგან შექსპირის მომდევნო დროის შემოქმედთა მიერ მოაზრებული ჰამლეტიანური ხატება, მისი მრავალსახა, მრავალგანზომილებიანი პიროვნული ბუნების სანაცვლოდ, მხოლოდ მის ერთ, ცალკე ადებულ (ძირითადად მაინც – უსაშველო განწირულობის მომცველ) თვისებას წარმოსახავს. დროის დარღვეული კავშირის თავდაპირველი სახით აღდგენა, მისი “შეკვრა” (რაც ჰამლეტის თქმით მას არგუნა “მაცდურმა ბედმა”), ამიტომაც შეუძლებელი შეიქმნა დანიელი პრინცის ადამიანური ბუნების მოზიარე, მომდევნო თაობის შემოქმედთათვის.

---

<sup>78</sup>ყიასაშვილი ნ., შექსპირის სამყაროში, თბ; 1963. Аникст А. А. Творчество Шекспира, Москва, 1963. Chambers E.K. W. Shakespeare, A study of poets and problems, V 1-2, Oxf. 1930.

ეს გამოკვეთილად ჩანს, თუნდაც ლიტერატურული რომანტიზმის გმირებთან, ყველაზე თვალსაჩინოდ, ალბათ, ჯორჯ ბაირონისა თუ "ბაირონისტული" ნაწარმოებების მოქმედ პირებთან (ჩაილდ ჰაროლდი, მეკობრე კონრადი და სხვა).<sup>79</sup> ისინი, როგორც წესი, გამორჩეულ, შემოქმედებითად დიდნიჭიერ, მრავლისმგრძნობელ პიროვნებებად წარმოგვიდგებიან, მაგრამ ყველაფრის უწინარეს განწირულნი არიან, რადგანაც არ შეუძლიათ "გაუძღონ" წუთისოფელს, რომლისგანაც ამაოდ ელიან მათი საკუთარი მოთხოვნა-მოთხოვნილებებისადმი შემწეობას. ამიტომაცაა, რომ ისინი ამ ერთი თვისებითა, შეუგუებლობით გვაცნობენ თავს და მათი სულიერი სიმდიდრე დიდწილად, დეკლარაციად თუ ვიცით. არ შეიძლება არ ითქვას, რომ საკმაოდ განსხვავებულია ქართველ რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობა. მართალია, სოფლის „სამდურავი“ მათი შემოქმედების ერთი უმთავრესი თემათაგანია, მაგრამ ის, ერთი მხრივ, კონკრეტული ისტორიული ვითარებით – ქართული სახელმწიფოებრიობის დამსობით არის გამოწვეული; მეორე მხრივ კი, იგი ყოველივე მიწიერის წარმავლობის ძველთაძველ მოტივს ავითარებს, თუნდაც რუსთაველთან გამოკვეთილს. ამასთან, ჩვენი მწერლები, იმავე რუსთაველივით, არასოდეს კარგავენ ღვთაებრივი განგების იმედს, ბარათაშვილი კი წუთისოფლის უკუღმართობას მოყვასის მსახურების ქრისტიანულ-რაინდულ იდეალს უპირისპირებს.

ამავე ტრადიციის გაგრძელებაზეა XIX ს-ის რეალისტური, ნატურალისტური თუ, თუგინდ, სიმბოლისტური მწერლობის გმირებიც. როგორც უნდა იყოს მწერლური მანერა, რაოდენ განსხვავებულიც უნდა იყვნენ ამ დროის ლიტერატურის დიდოსტატები, მათი პერსონაჟები ადამიანის რაგვარობის ერთი რომელიმე გამოვლინებით არიან წარმოდგენილნი და ერთი სიტყვით შეიძლება დასასიათდნენ, – არ აღიწერება მათი მოქმედებების ფსიქოლოგიური სარჩული ისე,

---

<sup>79</sup>მანფრედი, კაენი, ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა, თბ., 1948. გ. გაჩეჩილაძე, ბაირონი თბ., 1943; . . . . 1956; Marchand L.A., Byron, A Biography, v. 2, N.Y. 1937.

რომ არ ჩანდეს პიროვნების სიღრმე, მისი ერთიანი და ამასთანავე მრავალგვაროვნებით გამორჩეულობა. ასე, თუ დოსტოევსკის შემოქმედებას „ჰამლეტიანიური“ მოდელით განვიხილავთ, დავინახავთ, როგორ დაიშალა, მაგ., ერთი მრავალსახა პიროვნება სამ ერთმნიშვნელოვან სახედ (ძმები კარამაზოვები – ალექსი – ღვთისმოსაობა, ივანი – ადამიანის ცხოვრების რაობის ძიება, დიმიტრი – სიცოცხლის ცხოველმყოფელობა). ანდა ჩეხოვის, ერთი შეხედვით, ეგზოტოპიკურად რთული გმირები, რომელნიც, საბოლოო ჯამში, ასევე, თითქმის რომ ერთი გამომეტყველების მქონე „ნიღბებად“ უნდა დავინახოთ (ტრეპლევი – რომანტიკული ამბოხი, ლოპახინი – გულუბრყვილო ხეპრობა და ა.შ.).

ვფიქრობ, აქედან უკვე ნაბიჯია იმგვარ ხედვამდე, რომლის შესახებ ნაწარმოებთა სათაურებიც კი მეტყველებს – "დაკარგული დროის ძიებაში" (პრუსტი); "უთვისებო კაცი" (მუზილი); "მასხრული ფერხული", "დრო უნდა გაჩერდეს"(ჰაქსლი); "უცხო", "სიზიფეს მითი" (კამიუ); "პროცესი", "განაჩენი", "მეტამორფოზა"(კაფკა); "ყოფიერება და "არარა", "დაუმარხავი მკვდრები", "ალტონელი ტუსადები"(სარტრი); „ცხოვრება იდიოტისა“, „უსიერ ტყეში“, „წამებანი ჯოჯოსეთისა“, „სიცივე“ (აკუტაგავა რიუნესკე); „მისტერიები“ (კნუტ ჰამსუნი) და სხვა.

ყველგან, ყველა მათგანში მეტ-ნაკლები სიცხადით ჩნდება ის, თუ რაოდენ არ ძალუძს ადამიანს გასცდეს საკუთარ „მეს“ ფარგლებს და თავისივე მსგავთა ცხოვრების არსი შეიცნოს. დაუფარავად ჩანს ისიც, ადამიანის გონებას რომ არ ძალუძს ჩაწვდეს ქაოსურ სინამდვილეს და ალბათ, ამიტომაც მისი არსებობა გააზრებულია, როგორც „დაკარგული დრო“. ადამიანი გაუცხოებულია, მისი ყოფნა აბსურდია. ადამიანის ცნობიერების თავისებურება არარაში დგომია. მისი ცხოვრება უსარგებლო ვნებაა, აბსურდულია მისი დაბადებაც და სიკვდილიც. XX საუკუნის შემოქმედთა მხატვრული სიტყვით მოთხრობილია ადამიანის ეგზისტენციური შეჭირვება, მარტოობა, სულიერი უთვისტომობა, აბსურდი და სულიერი სასოწარკვეთა – „დაკარგულობის“ ტრაგიკული განცდა.

ყოველივე ამას, შეიძლება ითქვას, მეტად უცნაური შემოქმედებითი განცდით ეხმიანება ამავე XX საუკუნის მხატვრული სიტყვის ოსტატთა შორის

გამორჩეულად მდგომი, და არცთუ შემთხვევით, თანამედროვე რომანის ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანი ჯეიმზ ჯოისი. მისი დიდტანიანი რომანის „ულისეს“ ყოველი ეპიზოდი, ახლა უკვე, მოთხრობილია **პაროდის** იმ დამაკნინებელი ფორმით, რომელიც უარყოფს ღირებულებას ყოველივე იმისა, რაც კი ადამიანისთვის შესაძლებელია ფასეული იყოს.

„ულისე“, ჰომეროსის უკვდავი პოემის სიუჟეტურ ქარგაზე აგებული ეს შვიდასგვერდიანი რომანი ჯეიმზ ჯოისისა, დასცინის ყველას და ყველაფერს – ეკლესიას, ეკლესიის მსახურთ, ზიარებასა და აღსარების საიდუმლოსაც კი... წმინდანებად შერაცხულ ზეცის ბინადართ... საკუთარ სამშობლოს და სამშობლოსათვის წამებულ ეროვნულ გმირებს... მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ არ იპოვება მწერალი, რომელიც ჯოისს ღვთის გმობაში ანდა სამშობლოს სიყვარულისადმი გაკილვაში შეეჯიბრება.

ღიახ, ჯოისი დასცინის ყველას და ყველაფერს, ოღონდ არა საკუთარ თავს, რადგან, როგორც ჩანს თავი ყველასა და ყველაფერზე მაღლა მდგომად მიაჩნია. სიამაყის, საკუთარი პერსონის უპირატესობის განცდის შედეგი აშკარაა – ჯეიმზ ჯოისმა, იქნებ ასეც ვიფიქროთ, მართლაც რომ განსაცვიფრებელი მწერლური მაღალნიჭიერება ადამიანსა და ადამიანის პიროვნულ ღირსებას ანაცვალა.

როგორც „ულისეში“, ისე ხსენებულ ნაწარმოებთა უმრავლესში სტიქიური უშუალობით აღწერილია მოქმედ პერსონაჟთა მორალის მოჩვენებითი განსხვავებულობის მიუხედავად, მათი გარდაუვალი გაერთმნიშვნელოვნების პროცესი. მეტიც შეიძლება ითქვას – ზოგიერთი ნაწარმოების გმირი, პერსონაჟი უმეტესწილად არის იდეა და არა ხორცშესხმული ადამიანი.

ცალკეულ უსახურ ნაწილებად დაქუცმაცდა, შემდეგ კი თითქოსდა უკვალოდ გაქრა კიდევ ადამიანის სხვადასხვა მხრივ გამოვლენილი პიროვნული თავისებურებანი, მისი განუმეორებელი ერთადერთობა და, გასაგებია ჰამლეტისთვის დამახასიათებელი პიროვნული ჯანყიც უცხო რომ შეიქნა მომდევნოთათვის.

დაბოლოვებად მსოფლიო ლიტერატურის ამ, ასე ვთქვათ, უმთავრესი, „კარდინალური ხაზისა“, შეიძლება სემიუელ ბეკეტის სახელგანთქმული პიესა,



„გოდოს მოლოდინში“ დაისახოს. თითქოსდა XX საუკუნის პასუხი ჰამლეტის დასმულ კითხვებზე – კერძოდ, აქაც ადამიანისა და ქვეყნიერების მიმართების, სიცოცხლის პირისპირ მისი შესაძლებლობებისა და მოვალეობების პრობლემა დაისმის. ძნელი არაა სათაურში ამოვიცნოთ სიტყვა „გოდ“ – ღმერთი და მაშინვე მივხვდეთ, რომ მას უშედეგოდ ელოდება ორი ყოველგვარ ინდივიდუალობას მოკლებული პერსონაჟი. საგულისხმო აქ რამდენიმე რამაა. ჯერ ერთი, როგორც ჩანს, არსებობისთვის აზრის მისანიჭებლად ს. ბეკეტის აზრით, ღმერთთან „შეხვედრა“ აუცილებელი. ისევ ჰამლეტს თუ გავიხსენებთ, ასე თუ აღდება დარღვეული „დროთა კავშირი“. ამასთან კი, მისთვისაც და ბევრი სხვისთვისაც, ღმერთი – თუ არის საერთოდ – „სადღაცაა“, შორს, სადაც ადამიანს ხელი არ მიუწვდება. მას ისღა შეუძლია, ლოდინზე ხელი აიღოს, მაგრამ როდესაც წარმოდგენის ბოლოში, პერსონაჟები წასვლას დააპირებენ, იქვე რჩებიან – ეტყობა, იმდენიც კი არ ძალუძთ, რომ საკუთარი ქმედება განსაზღვრონ... ისინი ღმერთის პირობით სახელსაც ვერ წარმოთქვამენ სწორად და, შესაბამისად, ვერც კი უხმობენ...

ასე, აზრისა, მიზნისა და ქმედითობისგან დაცლით მთავრდება ადამიანის მიერ სამყაროში საკუთარი ადგილის ძიება – ჯერ ღმერთს დაცილებულ, მერე კი მის უარყოფელ ქვეყნიერებაზე (რასაკვირველია, XIX საუკუნეში ცდა XX-იც შეიძლება მოიძებნოს ჭეშმარიტი, შეუბღალავი ადამიანურობის, უმეტესწილად რელიგიური და დაფუძნებული, იდეალების დამამკვიდრებელი ნითუმაძიებელი).

ილიდაფიქრების გარეშე ცვალებას ენდება ფრიდრიხ შილერის თუ ფარლზდიკენის, ვიქტორ ჰიუგოს ათუ ლევტოლსტოის, ჟორჟ ბერნანოსის ათუ ილიამფოლკნერის, ჰერმან ჰესეს ათუ ბორის პასტერნაკის სახელები. ალბათ,

ვერავინ უარყოფს მათი შემოქმედების ღირსებებს ან დიდ ისტორიულ მნიშვნელობას.

ხოლო ისიც აშკარაა, რომ მათი დაარაერისთვის იმ ცდელობა, ჯერ-ჯერობით მაინც, წინვერად უდგაზე მოხსენებული აზრის – „კარდინალურად“ წოდებულ მიმართულებას).

ადამიანში პიროვნულ თავისებურებათა დაკნინება-დანაკლულების თანდათან პროცესი თითქოსდა აშკარაა და გასაგებია, ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი „მასების ამბოხი“ (ორტეგა ი გასეტი) ადამიანის განუმეორებლად ერთადერთობის გამოვლენად კი არა, მის ნიველირებად რომ მოიაზრება.

შთაბეჭდილება ისეთია თითქოს პიროვნება, მისი რაობა, მისი დანიშნულება ვითომც უკვალოდ დაკარგულიყოს. ეს ასეა, რადგან ფილოსოფიურ აზროვნებაში თვალთახედვის კუთხის მონაცვლეობამ მნიშვნელოვნებით გამოარჩია ყველანაირი პრაქტიკული, დროითი, კონკრეტულ სივრცემდე დაყვანილი შეზღუდული მოცემულობა, რამაც არარად აქცია მარადიულობა ადამიანში და ამდენად, მისი უსასრულო განზომილება (ადამიანი თავის თავში ხომ უსასრულობას ატარებს და ამას ქრისტიანობაში ღვთის ხატი ჰქვია). სწორედ ამგვარ კონტექსტში, არ შეიძლება ყურადღების გარეშე დავტოვო რევაზ თვარაძის წერილიდან “ვაჟკაცობის დეფიციტი” ვრცელი ამონარიდი „არ მესმის, კრიზისის გარდა რა შეიძლება ეწოდოს გარე თუ შიდასამყაროს იმგვარ ჭვრეტას, როდესაც უკვდავი, ღვთაებრივი საწყისი არამცთუ უგულებელყოფილი, არამედ ვნებიანად, აგრესიულად, ერთგვარი ნიშნისმოგებითაც არის უარყოფილი და ყურადღება მთლიანად კონცენტრირებულია სწორედ წარმავალსა და მოჩვენებითი რეალობის მქონეზე, ფილოსოფოსთა ტერმინოლოგიით – არა-არსზე... ამის შედეგად ვღებულობთ ლიტერატურის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგების იმგვარ ნაწარმოებებს, რომელთა მთელი პათოსი არსებობის შესაჩვენებლად არის მიმართული.

მსგავს საკითხებზე დაფიქრებისას მე ჩემდათავად მუდამ აღმეძვრის ერთი, შესაძლოა გულუბრყვილო, შეკითხვა: თუკი ყოველივე აბსურდია და ქაოსი, თუკი ცხოვრება მოსაძაგებელია, ადამიანებიც საზიზღარნი არიან და უსაშველოდ განწირულნი, თუკი განსხვავების ანუ გაუცხოებისა და მარტოსულობის კომმარს ვერავინ განერიდება, თუკი, თუკი, თუკი... მაშინ რაღა აზრი აქვს საერთოდ შემოქმედებას, რაღა აზრი აქვს რისამე (ლექსის, მოთხრობის, რომანის, ნახატის, მუსიკალური ნაწარმოების, სპექტაკლის, კინოფილმის...) შექმნას?

ისე ხომ არ გამოდის, რომ საერთოდ არაფერს არ აქვს აზრი, ერთადერთი აზრი საკუთარი პერსონის სხვათა წინაშე გაბრწყინებას, საერთოდ სხვათა წინაშე

გაკეკლუცებას აქვს? (კი მაგრამ, ვის წინაშე გაბრწყინებას, როცა ნაგულისხმევი პოზიციის თანახმად, არც არსებობენ ის სხვანი?).

გარდა ამისა, მხატვრული შემოქმედებით გაცხადებული თვალსაზრისი – ყოველივე აბსურდი და ქაოსი არისო – თანმიმდევრულად გააზრებისას თავისივე თავის გამაუქმებელია. რადგან შემოქმედება თავისუფლების სფეროს განეკუთვნება და ისეთი რაიმეს შექმნას ნიშნავს, რაიც მანამდე არც არსებობდა და ვერც იარსებებდა, შემოქმედი რომ არ ქმნიდეს მას – ეს არის ახალი რეალობა. ხოლო, თუკი ასეა (უეჭველად ასეა!), თუკი არსებობის ქაოსში იპოვება რაღაც სეგმენტი, სადაც პიროვნებას თავისუფლების წვდომა და ახალი რეალობის შექმნა ძალუძს, ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ სადინართ მიიკვლევა აბსოლუტურად შეუზღუდავი, სრული თავისუფლების სფერო ანუ სწორედ ის უკვდავი საწყისი, ურომლისოდაც მართლაც აბსურდი და ქაოსი იქნებოდა ყოველივე (უკეთ რომ ვთქვათ, საერთოდ არაფერი იქნებოდა, არაფერი იარსებებდა)”.<sup>80</sup>

ადამიანი-პიროვნება, მყარ მეცნიერულ კვლევაზე დამყარებული, თანამედროვე ინტერნეტ-სივრცეში მოარული განმარტებით ასე მოიაზრება: „ცნება პიროვნება ასახავს ადამიანის სოციალურ ბუნებას, განიხილავს მას როგორც სოციოკულტურული ცხოვრების სუბიექტს, განსაზღვრავს ინდივიდუალური საწყისის მატარებელ არსებას, რომელიც სოციალური დამოკიდებულებების, ურთიერთობებისა და საგნობრივი მოღვაწეობის კონტექსტში მოიხილება. „პიროვნებად“ მიიხნევა: 1. ადამიანის ინდივიდი, როგორც დამოკიდებულებებისა და შეგნებული მოღვაწეობის სუბიექტი („პირი“ – სიტყვის ფართო გაგებით) ან 2. ინდივიდისთვის, როგორც ამა თუ იმ საზოგადოების წევრისთვის დამახასიათებელი მყარი სისტემა. თუმც, ისიც ხომ არის – ტერმინოლოგიურად ეს სავსებით განსხვავებული ორი ცნება – პირი, როგორც ადამიანის მთლიანობა (ლათ. პერსონა) და პიროვნება, როგორც მისი სოციალური და ფსიქოლოგიური სახე – ზოგჯერ ისე მოიაზრება, როგორც სინონიმი“. და კიდევ – „პიროვნება

---

<sup>80</sup>თვარაძე რ., „ვაჟკაცობის დეფიციტი“, ლიტერატურული ძიებანი, XXIII, 2002, გვ. 27-29.

გულისხმობს რეალურად მოქმედ კონკრეტულ ადამიანს, მაგრამ კონკრეტული პიროვნების ყველა თავისებურება არ შედის მისი არსების განსაზღვრებაში. ყოველ პიროვნებას აქვს ინდივიდუალურად განსაკუთრებული თავისებურებანი, რომლებიც ვლინდება სხვა წევრებთან ურთიერთობაში. ეს თავისებურებანი დამოკიდებულია იმ კონკრეტულ პირობებზე, რომლებშიც ცხოვრობს და საქმიანობს ინდივიდი“.<sup>81</sup>

როგორც ჩანს, სხვადასხვა ისტორიული ეპოქა სხვადასხვაგვარი ნიშან-თვისებათა წარმოჩენით ცდილობს პიროვნების რაობის დადგენას. ანტიკურ აზროვნებაში პიროვნების ბუნების განსაზღვრისათვის ამოსავალი უნდა იყოს ადამიანის მიმართება საზოგადოებასთან. მოგვიანებით კი, დეკარტი, ლოკი, კანტი და სხვანი საკუთარ თავთან ავითარებენ ამ აზრს. კვლევის ამა თუ იმ ეტაპზე, მართალია, გამოიკვეთება პიროვნების პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი, მაგრამ საფუძველი კვლევისა მუდამ ერთი მხრივ იყო მიმართული – საზოგადოებისა და პიროვნების ბუნების მკვლევარები მეტაფიზიკურად განიხილავდნენ და თითოეულის შესახებ არსებითად მაინც განყენებული მსჯელობით კმაყოფილდებოდნენ.

ესეც, ამ სახით მოცემული განმარტება, რაღა თქმა უნდა, საგულისხმოა და გასათვალისწინებელი, მაგრამ ისიც ხომ ცხადია, – პიროვნების ბუნების მეცნიერული ახსნა მოვლენის რაობას მხოლოდ „მშრალი“ დებულების სახით თუ წარმოგვიდგენს. საკვლევ თემასთან მიმართებით კი, ვფიქრობ, მისი ფსიქოლოგიური ასპექტი, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, ქვედაშრეებისეული „ინტიმური“ საზრისი უნდა იყოს მეტად საგულისხმო.

პიროვნულობა, რაც განუმეორებელ ინდივიდუალობას გულისხმობს, აუცილებელი პირობაა შემოქმედებითი პროცესისა. ყოველგვარი შემოქმედება კი ამადლებულისა და, ამდენად, ამამადლებელი სიყვარულის შედეგია – შედეგი იმისა, თუ რაგვარად დაიძლია ყველა ჩვენთაგანში სხვადასხვაგვარი ოდენობითა და სიძლიერით მთვლემარე ბიოლოგიური ქმნილება.

---

<sup>81</sup><http://azps.ru/articles/cmmn/cmmn83.html>;

[http://socfil.narod.ru/glava\\_8\\_6.html](http://socfil.narod.ru/glava_8_6.html); <http://www.jurnal.org/articles/2009/psih6.html>.

სულიერ სიმაღლეთა წვდომის ძნელად დასაძლევ გზაზე კი, უპირველესი შემწე, მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულით არსებული, ჩვენივე რელიგიური აღმსარებლობაა: „კაცთა და ანგელოზთა ენებზეც რომ ვმეტყველებდე, სიყვარული თუ არ მაქვს, მხოლოდ რვალი ვარ მოუღრიალე, მხოლოდ წკრიალა ტინტილი. წინასწარმეტყველების მადლი რომ მქონდეს, ვიცოდე ყველა საიდუმლო, და მქონდეს მთელი რწმენა, ისე, რომ მთების დაძვრა შემეძლოს, სიყვარული თუ არ მაქვს, არარა ვარ. მთელი ჩემი ქონება რომ გავიღო გლახკათათვის და დასაწავად მივცე სხეული, სიყვარული თუ არ მაქვს არას მარგია“ (I კორ., 13.1-3).

ქრისტიანობა ერთადერთია ყველა სხვა რელიგიათა შორის, რომელმაც ადამიანი პიროვნებად მოიაზრა (და არა ქრისტიანობამდელ, წარმართულ „პერსონად“, რაც კარგ, წესიერ მოქალაქეს ნიშნავს). მეტიც – ადამიანი-პიროვნება დეთაებრივი საზრისითაც დატვირთა, რითაც პიროვნებამ, ახლა უკვე, სულისმიერი თვისებაც შეიძინა (სული, ასტრალური სხეული სრულად იმორჩილებს ფიზიკურ სხეულს).

ცნობილია, რომ ყველა აღმოსავლური რელიგია, ისლამი, ჰიმნდუიზმი, დაოიზმი ღმერთთან კავშირის უმაღლეს ფორმად ღმერთში ჩაძირვას, ღმერთში ჩაკარგვას, გაქრობას მიიჩნევს. ქრისტიანული თვალსაზრისით კი, ადამიანი ღმერთთან ზიარების დროსაც, საიქიო ცხოვრებაში არ კარგავს თავის რაობას, თავის ინდივიდუალობას, თავის ერთადერთობას, თავის განუმეორებლობას... კომენტარი ვფიქრობ ზედმეტია.

## თაზო III

### მსახიობის ხელოვნების მნიშვნელობა თეატრში

#### 3.1. მსახიობი – ფსიქოტიპი

წარმოდგენილი ნაშრომის ეს ნაწილი მსახიობს, ადამიანის სხვათაგან განსხვავებულ ფსიქოტიპს შეეხება – ადამიანს, რომელსაც უდიდესი ეინი, სურვილი აქვს გრძნობების საჯაროდ გამოხატვისა (თუმცა ეს მხოლოდ ზედაპირული აღქმაა მსახიობისა). მსახიობი – გარდასახვის დიდი უნარით დაჯილდოვებული, ზემოციური, ზემგრძნობიარე, ზეგულუბრყვილო, ზეეჭვიანი ტიპია ადამიანისა. მხოლოდ სამსახიობო ხელოვნებაა მხატვრული შემოქმედების ის უნიკალური დარგი, რომელიც მასალად თავისივე არსებას იყენებს (თავად არის მასალაც და ხელოვნების ქმნილებაც). საკითხავიც ის არის,რა ემართება მსახიობის ცოცხალ ქმნილებას, როცა იგი წყვეტს არსებობას და „სხვადქცეული“, გაუცხოებული სხეული საკუთარ თავს, თავისსავე ბუნებრივ მდგომარეობას უბრუნდება, შემდგომ კი – იძულებულია კვლავ „არარაობიდან“ გამოიხმოს შექმნილი სახე, ანუ თავისი „სხვა“. მსახიობის შემოქმედებას აცილებული აქვს ობიექტად ქცევის პერსპექტივა (ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით). ეს მისი უპირატესობაცაა და საფრთხეც. და რაკი მსახიობი ცოცხალი სახით მონაწილეობს თავისსავე ქმნილებაში, ეს განსაკუთრებულს ხდის მას და მის „ხელობას“.

მსახიობის ხელოვნება სპეციფიკურია თავისი „კანონებით“, რომლის ცოდნაც აუცილებელია,როგორც გონებით, ასევე გულით (იდეალურ შემთხვევაში ინტელექტისა და გრძნობის სინთეზით – მათი ჰარმონიული შერწყმა-შერიგებით).

მსახიობის ხელოვნება უაღრესად სუბიექტურია, ინდივიდუალური. და მაინც, მსახიობის იმ, რამდენიმე მთავარ მახასიათებელზე მინდა შევაჩერო ყურადღება, რითაც განსხვავდება იგი დანარჩენთაგან. ეს გახლავთ – ემპათია, წარმოსახვა, გარდასახვა, განწყობა. “ემპათია, სხვა ადამიანში წვდომის უნარია. ემპათია –

„შთაგრძნობა“, ადამიანის უნარ-თვისებების ის ერთობლიობაა, რომლითაც შეპირობებულია შემეცნებითი, მოტორული, ემოციური კომპონენტების ურთიერთმოქმედება.

ცნობილი ფსიქოლოგი როჯერსი მიიჩნევს, რომ ფსიქოთერაპევტის პაციენტთან ემპათიურ ურთიერთობაში ყოფნა ნიშნავს აღიქვა სხვა ადამიანის სამყარო ზუსტად ისე, რომ შენარჩუნებულ იქნას ემოციური და აზრობრივი ნიუანსები. როჯერსის განმარტებით თითქოს „სხვა“ ხდები, ამავე დროს არ უნდა დაიკარგოს „ვითომ“ ელფერი. თუ ეს ელფერი ქრება, მაშინ ხდება იდენტიფიცირება „სხვასთან“, რაც საკუთარი „მე“ დაკარგვით და მის ნაცვლად „სხვა“ პიროვნების ჩანაცვლებით მთავრდება – ეს კი ავადმყოფური მდგომარეობაა.<sup>82</sup>

ეს ამონარიდი სამეცნიერო კვლევიდან შემთხვევითი არ არის, როჯერსის მიერ დაწერილი ამგვარი დასკვნა საგულისხმოა მსახიობის ფსიქოტიპთან მიმართებაში, რადგან ვფიქრობ, როჯერსი მსახიობს ერთი შეხედვით ფსიქოთერაპევტის მნიშვნელობით წარმოაჩენს, რომელიც კონკრეტული ადამიანის შინაგანი ბუნების, მისი სამშენველისეული თვისებების ყველაზე ღრმა შრეებს უნდა ჩაწვდეს. თუმცა სხვაობა აქაც აშკარაა – ფსიქოთერაპევტი კონკრეტულ რეალურ ადამიანთან ურთიერთობს, მსახიობისთვის კი არ არსებობს, ის ცოცხალი რეალური პიროვნება, ვისთანაც იგი ემპათიურ ურთიერთობაშია – ის მისი წარმოსახვის ობიექტია მხოლოდ.

ადამიანის ქცევა რევაზ ნათაძის მიხედვით პიროვნული გამოვლინებაა, რომელიც ადამიანის გარეშე არ არსებობს. მაგალითად, აღქმა ვინმე კონკრეტული პიროვნების აღქმაა. ასეა წარმოდგენაც – იმის გარეშე ვინც წარმოიდგენს, იგი არ არსებობს. ასევე არ არსებობს გრძნობა იმის გარეშე ვინც მას განიცდის. ის გარემოება, რომ მსახიობი თავის შემოქმედებით პროდუქტს – სასცენო სახეს, თავისსავე არსებიდან თავისივე ქცევით ქმნის და, რომ მის შემოქმედებით მეთოდს, მისივე გარდასახვა წარმოადგენს, წარმოქმნის სასცენო გარდასახვის

---

<sup>82</sup>მაჩაბელი მ, დისერტაცია, „ემპათიის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში“, თბ., 2005, გვ 33.

ფსიქოლოგიური მექანიზმის ბუნების საკითხს. პიროვნება-მსახიობი რომ გარდაისახოს, საჭიროა ცვლილება თვით მისი პიროვნების მთლიან, შინაგან მდგომარეობაში. პიროვნება უნდა „აეწყოს“, სხვაგვარად უნდა „მოიმართოს“. და მაინც, რას ნიშნავს ეს „მომართვა“? რას წარმოადგენს ინდივიდის ის მთლიანი მდგომარეობა, რომელიც უშუალოდ განსაზღვრავს მის მოქმედებას და მოძრაობათა რიგს, ხასიათს, მიმიკას, ქესტს, გამომსახველობით მოძრაობას? ფსიქოლოგიაში, მთლიანი პიროვნების ამ მობილიზებულ მდგომარეობას განწყობას უწოდებენ. იმისათვის, რომ ადამიანმა რაიმე მოქმედება ნებით თუ უნებლიედ შეასრულოს – აღიქვას, მაგალითად: გამოავლინოს გაბრაზება, წყენა, სიხარული, სასოწარკვეთა, მოიგონოს თუ წარმოსახვაში შეთხზას რაიმე, ამისთვის ის სათანადოდ უნდა მოიმართოს, ანუ შესაფერისად განეწყოს. პიროვნების ყოველ გამოვლინებას სათანადო მზაობა, სათანადო მობილიზება განსაზღვრავს. მოცემული სიტუაციის შესატყვისი მოქმედების განსახორციელებლად, პიროვნება ისეთნაირად უნდა განეწყოს, რომ მისი ფსიქოფიზიკური ძალები სიტუაციის ადეკვატურად ამოქმედდნენ – სწორედ ეს არის განწყობა – ის, რომელიც ესოდენ მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის. მსახიობი მხოლოდ მაშინ იმოქმედებს შესაფერისად, თუკი სცენაზე ნაგულისხმევი მოცემულობის ფარგლებში, როლის შესატყვისად განეწყობა. გარკვეული მიმართულებით წარმართული განწყობა, მართებულ ემოციებთან ერთად, სახის გამომეტყველებას, მიმიკას, ხმის ინტონაციას, ზოგადად მსახიობის სახიერებას წარმართავს. იმისათვის, რათა მსახიობის მოქმედება სცენაზე, მაყურებლისთვის დამაჯერებელი ბუნებრიობით, ორგანულად მიმდინარეობდეს (ქანრის, სტილის მიუხედავად), ანუ რათა მართლაც განხორციელდეს გარდასახვა, მსახიობი სათანადოდ უნდა განეწყოს და მით უნდა იმოქმედოს. არა ნამდვილი გრძნობა, არა ინტელექტუალური იმიტაცია, არამედ სათანადო, სწორი განწყობა – აი, რა წარმართავს სცენაზე მსახიობის მოქმედებას. აი, რას წარმოადგენს გარდასახვის ფსიქოლოგიური „მექანიზმი“.

დღიმიტრი უხნაძის კონცეფციის თანახმად, განწყობა არის მთლიანი ინდივიდის გარკვეული მოქმედებისთვის მობილიზება, მზაობა, რომელიც



სტიმულირებულია გარკვეული მოთხოვნებით და განპირობებულია მოცემული ობიექტური სიტუაციით.

განწყობა, ზოგადად ადამიანის მნიშვნელოვან თავისებურებას წარმოადგენს. ცხოველისგან განსხვავებით, ადამიანს განწყობა უმუშავდება არა მხოლოდ აღქმულით, არამედ წარმოდგენილი, გააზრებული სიტუაციით. ამიტომაც შეუძლია ადამიანს მომავალში მოსალოდნელი სიტუაციის შესატყვისი მოქმედება დღეს აწარმოოს. მაგალითად: ზაფხულში, სიცხეში ზამთრისთვის მოემზადოს, ანუ ადამიანისთვის ნიშანდობლივია განწყობის შემუშავება ობიექტური სიტუაციის შესატყვისად, მაშინაც, როდესაც ეს სიტუაცია წარმოსახულია მის ცნობიერებაში, აღქმის გარეშეც წარმოდგენილი. მაგრამ მხოლოდ მსახიობს შეუძლია სცენაზე გარდასახვით ისეთი წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება, რომლის არ არსებობის შესახებ მან კარგად იცის და არა მარტო იცის, არამედ აღიქვამს კიდევ – თავადვე ხედავს წარმოდგენილისგან სრულიად განსხვავებულ, შეიძლება ითქვას, მის საწინააღმდეგო რეალურ სიტუაციას (ხედავს სცენას, დეკორაციას, კოლეგებს, კულისებს). თუ გარდასახვის საფუძველს პიესით ნაგულისხმევი სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება წარმოადგენს, მაშინ მსახიობს რეალობის, აღქმულის საწინააღმდეგო ისეთი წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავების უნარიც აქვს, რომლის არარსებობაშიც მას ეჭვი არ ეპარება (ოტელოს როლის შემსრულებელმა იცის რომ დეზდემონა და იაგო მისი კოლეგები არიან). მხოლოდ მსახიობს აქვს წარმოსახულის შესატყვისი განწყობის შემუშავების უნარი, როდესაც მან უეჭველად იცის, რომ ეს მხოლოდ მისი წარმოსახვაა. მსახიობს წარმოსახვითი განწყობის შემუშავების უნარი გაცილებით მეტად აქვს განვითარებული, ვიდრე არამსახიობს, ანუ მას, ვისაც გარდასახვის უნარი არ გააჩნია. „მსახიობობა – ეს ქმედებაა, მგზნებარე არსებობა რისიმე გამო, სცენაზე წვა“<sup>83</sup> – ამბობს მიხეილ თუმანიშვილი.

ამდენად რევაზ ნათაძის უნიკალურ კვლევაზე დაყრდნობით მსახიობის ამ კუთხით წარმოჩენა იმისთვის დამჭირდა, რათა დავფიქრდეთ რა გზით და რაგვარი

---

<sup>83</sup>თუმანიშვილი მ, „ახლა კი ფარდა“, თბ., გამომც. კენტავრი, 2001, გვ. 63.

საშუალებით უნდა ვეცადოთ მასში, მომავალ მსახიობში, იმთავითვე ძირეულად განსხვავებულ ფსიქოტიპში, იმ აუცილებელი თვისებების გამომჟღავნება, რაც არსებითად მამოძრავებელი უნდა იყოს მსახიობის პიროვნებად ჩამოყალიბებაში და რაც განაპირობებს, მის ცხოვრებას თეატრში და თეატრს გარეთ.

### 3.2. მსახიობი – პიროვნება

სცენური ხელოვნების ფსიქოლოგია – ადამიანის შექმნების ის ერთ-ერთი საშუალებაა, რომელიც ავტორისა და რეჟისორის მაყურებელთან ურთიერთობის საკითხს მოიცავს და ის ემოციებიც, რომელიც მსახიობში და მაყურებელში აღიძვრის მუდამ ორმხრივი ხასიათისაა.

თეატრი სინთეზია „მრავალი“ ხელოვნებისა, სადაც ერთმანეთთან კავშირშია ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, ვოკალური თუ საცეკვაო ხელოვნება. მსახიობის ხელოვნება მათგან დამოუკიდებელად ერთადერთია, რაც მხოლოდ თეატრს ეკუთვნის.

სამსახიობო ხელოვნების პედაგოგთა წინაშე ურთულესი ამოცანა დგას: მსახიობის ხელოვნების ფსიქოლოგიური ასპექტის გათვალისწინებით, აღზარდოს უნიკალური, განსაკუთრებული პიროვნება.

საინტერესო და საგულისხმოა, თუ როგორ ხდება შერწყმა-შერიგება, პიროვნება-მსახიობის ფსიქოტიპსა და მსახიობი-პიროვნების მიერ შექმნილ სახეთა შორის. გამოცდილება მკარნახობს, რომ სცენაზე მხოლოდ საკუთარი გრძნობების განცდაა შესაძლებელი და იმავდროულად მასწავლებელს ისიც ხომ ევალება გახსნას ინტუიტიური „შემოქმედებითი“ მე – სწორედ ის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რაც ჩადებულია დამწყები მსახიობის ბუნებრივ მონაცემებში. ძალზედ მნიშვნელოვანია მომავალი მსახიობისთვის შეიმეცნოს ფსიქოლოგიური თავისებურება საკუთარი პიროვნებისა და შემდგომ კი არ „ითამაშოს“ რაიმე სახე, არამედ ყველა დეტალი „გამოიძიოს“ და შეიმეცნოს საკუთარი თავიდან გამომდინარე. პარადოქსი კი ის არის, რომ მსახიობი რაც უფრო მეტად

„წარმოდგენს“ საკუთარ თავს, მით უფრო უახლოვდება იგი მის მიერვე შექმნილ სცენიურ სახეს. ინტერესი, ბუნებრივია, გარდასახვაში მდგომარეობს, მხოლოდ ცნობიერ გარდასახვაში, რომელიც ოსტატურად უნდა იყოს წარმოსახული.

„მსახიობის ხელოვნება, სცენური თამაში განუხორციელებელი სურვილების განხორციელების ილუზიაა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი პროცესების სარკეა. თამაში, „სარკისებრი ასახვის“ მიუხედავად, ახალწარმოქმნილი რამაა, განსაკუთრებული ფენომენია, სასწაული, რომელიც შესრულების მომენტში სრულიად დამოუკიდებლად არსებობს“.<sup>84</sup>

შემოქმედება ადამიანის იდუმალი მდგომარეობაა. ყველას არ შეუძლია ჩაწვდეს ამ იდუმალებას და, გასაგებია, სწორედ ეს იდუმალება რომ განასხვავებს მსახიობს ბერიკასაგან.

დღეისათვის (თვით აკადემიურ თეატრთა სცენაზეც კი) საგრძნობლად მომრავლდა სპექტაკლები, სადაც მთავარი მახვილი წარმოდგენის სანახაობით მხარეზეა გადატანილი – საღალღობო-გასართობი ხასიათისაა უფრო მეტად, ვიდრე პირადული ფიქრის, განსჯისა თუ შინაგანი ჭკრეტის საგანი. ამგვარ, არსებითად, მსუბუქ (ზოგჯერ აბსურდულ) სიუჟეტურ ქარგად წარმოდგენილ სპექტაკლებში გრძნობისმიერი შთაბეჭდილება შედარებით ხანმოკლეა, შეიძლება ითქვას ზედაპირულიც, როგორც იტყვიან წუთიერი, ვიდრე ხანგრძლივად და სიღრმისეულად თანამდევს. და რა გასაკვირია, რომ დღევანდელი სასცენო შემოქმედება მეტწილად ღია ცის ქვეშ გამართულ, ცეკვა-თამაშით თუ სხვა გართობით გაჯერებულ იმ სახალხო დღესასწაულ-მასკარადის შორეულ გამოძახილად აღიქმებოდეს, რომელიც ჩვენს ტრადიციულ ყოფაში ბერიკაობად იწოდებოდა.

ეს თუ ასეა, მაშინ საკითხავია რით ემიჯნება მსახიობი, პრინციპულად ინდივიდუალობის არმქონე, სხვა ყველა დანარჩენ მონაწილესთან გათანაბრებულ ბერიკას?!

---

<sup>84</sup>იქვე, გვ. 13.

ბერია – უწინარესად ყოვლისა, რიტუალის მონაწილეა, სადაც ყოველივე წინდაწინ არის განსაზღვრული (წარმოდგენითად მაინც, მონაწილეთა ცნობიერებაში); მისგან გარკვეული მოქმედებანი მოითხოვება, მთავარს, არსებითს კი ქმედებაში ნიღაბი განსაზღვრავს; ის – პერსონაჟის ნიშანია მხოლოდ (ვეიდლე განასხვავებს „ –ს „ –საგან – ეს უკანასკნელი მხატვრული ხატების თვისებაა);<sup>85</sup> ისიც კი არაა სავალდებულო, რომ ის რამენაირად მარჯვედ ასრულებდეს დანაკისრებს, როლი მაინც შესრულდება, ისე როგორც არავინ შეწყვეტს წირვას, მღვდელს თუ ხმა ჩაუწყდა; ამასთან, „ბერიაობა“ გარდასული რიტუალია და მისი პირვანდელი საკრალური სახეც დაკარგულია, ბირთვი გამკრთალებულია, ნახევრადგაუცნობიერებად და შესაბამისად, მის აღსრულებას სერიოზულობაც კი არ მოეკითხება. ეს – გართობაა, სპორტულ შეჯიბრებაზე ნაკლებად გულმისატანი, რადგან ჯობნასა თუ მარცხსაც კი არ გულისხმობს.

მსახიობი – დრამატურგიული და, ამდენად მსოფლმხედველობითი ნააზრვეის განხორციელებაა, სახე ცოცხალი არსისა, რომელშიც ათასგვარ კონკრეტულ შინაარსად გამოსჭვივის მწერლის კონკრეტული მსოფლხედვა – თან ორგზის, ჯერ რეჟისორის, შემდგომ კი მსახიობის გრძნობა-გონებაში ასახულ-გარდატეხილი. ის იმგვარი ქმედების მონაწილეა, რომელმაც ზეგავლენა უნდა მოახდინოს როგორც მხატვრულმა მთელმა, შესაბამისად კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სწორედ შესრულების ყოველჯამიერ ხარისხს, რაც გონებრივ-მშენიერი დაძაბვასა და სხეულებრივ გაწვრთნილობასაც მოითხოვს. მეტიც თეატრის წარმოდგენაც დღეისათვის, თითქოს აღარაა ოდინდელივით რიტუალი, მაგრამ, მის თუმანიშვილის გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, „ქადაგება“, ერთგვარი მსახურება, სხვათა თანაგრძნობად, თანაგამგებად გამიზნული თვითგაღება.

ზემოთ როგორღაც შევეცადე დამახასიათებლად თავ-თავიანთი ნიშან-თვისებების მინიშნებით ერთმანეთისგან გამემიჯნა სამსახიობო წარმოდგენის ორი უშუალო მონაწილე – ბერია და მსახიობი. სხვაობა მათ შორის მეტად

---

<sup>85</sup> „, , 2001, გვ. 218.

გამოაშკარავდება თუ მსახიობის ხელოვნებაში ყურადღებას მის პიროვნულ თავისებურებებზე გავამახვილებთ.

მსახიობი-პიროვნება უპირველესად შემოქმედია, „ცით დანიშნული“ შემოქმედი – თავისივე შემოქმედების პროცესში არა მხოლოდ ერთადერთის, სულისმიერად განუმეორებელის მაძიებელი, არამედ, სხვათა ასამაღლებლად, მის მიერვე მოძიებულის უშურველად გამცემი. ეს ჯერ კიდევ როდის შეგვახსენა უილიამ ფოლკნერმა და არა მარტო შეგვახსენა – დაგემოდღვრა კიდევ: „მწერალს, ბოძებული აქვს უდიდესი უფლება – შეეწიოს უკვდავების ძნელ გზაზე მავალ ადამიანს იმით, რომ სული აუმაღლოს, გულოვნება და ღირსება შეახსენოს ხოლმე, იმედი და სიამაყე, თანაგრძნობა, ღმობიერება და მსხვერპლად მისვლა, – ის ყოველივე, რაც ადამიანის ოდინდელი დიდება იყო.“<sup>86</sup>

მსახიობი-პიროვნების მიერ შექმნილი როლი ილუსტრაცია არ არის დრამატულ ნაწარმოებში აღწერილი ამა თუ იმ პერსონაჟის რაიმე ქმედებისა, არამედ, მსახიობის სწორედ რომ პიროვნული თვისებებით – მახსოვრობით, ინტელექტით და ნებელობით – გამოაშკარავებული სწრაფვაა იმ ახალი რეალობის წარმოსაქმნელად, სადაც იგივე პერსონაჟი ასევე პიროვნული თვისებებით იქნება დამუხტული.

ხელოვნების ნებისმიერი დარგის არსი (და ამდენად მიზანი), ხომ ხილული რეალობის მიღმა არსებული რეალობის ჩვენებაა, წვდომა ჭეშმარიტი რეალობისა (რომელიც მრავალასპექტიანია და ამიტომაც განსხვავდება შემოქმედთა სხვადასხვაგვარ სახეთა შექმნის განუმეორებლობა). სათეატრო ხელოვნებაც ამ ჩარჩოშია მოქცეული.

მსახიობი-ხელოვანის განსაკუთრებულობის ერთი ასპექტი ისაა, რომ მას თავისსავე შემოქმედებით პროცესში ხვდება მზა, სხვის მიერ წარმოქმნილი ტექსტი, რომლის სცენაზე გადატანასაც, თუ შეიძლება ითქვას, სცენაზე ტექსტის განსხეულებას ასევე სხვა (რეჟისორი) „კარნახობს“. ამის მიუხედავად, სასცენო

---

<sup>86</sup>უილიამფოლკნერისმიერნობელისპრემიისგადაცემისოფიციალურიხასიათისზეიმზეწარმოთქმულისიტყვა. თარგმანირევაზთვარაძისა, წიგნიდან: უილიამფოლკნერი, ხმაურიდამძვინვარება, თბ., 1992, გვ. 6.

ხელოვნების უპირველესი და ამდენად, უმნიშვნელოვანესი ქმნილება მსახიობია! მსახიობი ხომ პიროვნული თვისებებით დამუხტული ის შემოქმედია, ვისი მეოხებითაც ერთიან მხატვრულ მთლიანობად წარმოდგება მაყურებლისთვის მანამდე დაფარული, მრავალმხრივი აზრით დატვირთული და სიღრმისეულად დანახული ახალი რეალობა.

არტიტი (სანამ იგი სცენაზეა) ორი მუდმივად განსხვავებული (შესაძლოა ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული) პიროვნების მოცემულობაა – საკუთარი „მე“-სი და იმ როლისა, რომელსაც ასახიერებს (თუმცა, ამგვარ კონტექსტში, შესაძლოა მისი საკუთარი ხედვა რეჟისორის ხედვას დაუპირისპირდეს). ამიტომ მას მუდმივად უხდება, როგორც იტყვიან ხოლმე, დანის პირზე მოძრაობაც და არსებობაც, რათა ერთი რომელიმე მხარე არ გახდეს დომინანტური, რამაც შესაძლოა კრაზი გამოიწვიოს. ფენომენოლოგიურად ეს ურთულესი მდგომარეობაა, რომლის დროსაც არტიტი წარმოდგენილია ერთდროულად, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ავტორი და შემსრულებელი. იგი ხომ თვითონ, თავიდან ქმნის სცენაზე პიესას და ყოველთვის თავიდან, ყოველი შესრულების დროს, ახორციელებს მის მიერ შექმნილ როლს ისე, როგორც მას „უჩვენა“ რეჟისორმა და ისეც, როგორც მას შინაგანად უკარნახა მისი ცხოვრების მნიშვნელობით დიდმა გამოცდილებამ – მისმა პიროვნებამ თანდაყოლილი ნიშან-თვისებებით, მისი თანდაყოლილი თუ შექმნილი ინტელექტით, პრინციპებით, მოქალაქეობრივი პოზიციით, შინაგანი კონსტიტუციით, ნიჭით, უნარით... და ეს ყოველივე ქმნის ახლებურად დანახულ, მხოლოდ არტიტის რეტროსპექტივით შესაძლებელ ერთ მთლიანობას, ერთიან ახალ სტრუქტურას.

არტიტის აუცილებელ, დამახასიათებელ არსობრივ ნიშანს მისი გარდასახვის უნარი და ქმედება წარმოადგენს. მაგრამ გარდასახვისა რაში? შეიძლება საგნად, პერსონაჟად, მოვლენად... გარდასახვა შესაძლებელია გარეგანი ფორმებით, ან იქნებ სახის შინაგანი ბუნების გახსნის საშუალებით და სხვა. ამისათვის აუცილებელია გაგება, წვდომა, – ეს კი დამოკიდებულია მის გონიერებაზე, ინტუიციასზე, პიროვნულ გამბედაობაზე, თავისუფლების გაგებაზე... (ვგულისხმობ

პოლარული სახის წვდომის შესაძლებლობას). რაც აუცილებელია მსახიობი-პიროვნებისთვის, რომელსაც რაღაც ოდენობით მომავლის შეცვლაც კი შეუძლია.

სწორედ ეს არის ერთდროულად, როგორც მიზანმიმართული, ასევე ინტუიტურ-იმპულსურ მისწრაფებათა მთელი თანავარსკვლავედი. ეს არის ნიჭი, უნარი, ძლიერი მოთხოვნილება, რომელთა საშუალებითაც არტისტი შეაღწევს, როგორც საკუთარ შესაძლებლობებში, ასევე განსახორციელებელ, მის მიერვე „შექმნილი“ გმირის „მე“-ში (და ეს ყოველთვის ახალია, იგი არავის იმეორებს – არც სხვას და არც თავის თავს). იგი არავის იმეორებს, უპირველეს ყოვლისა იმ აზრით, რომ, როგორც პიროვნება, ის მხოლოდ და მხოლოდ თავის უნიკალურობას ახორციელებს და არა სხვისას...

ეს უნარი, არსობრივად დაკავშირებულია ადამიანის ყველაზე ადამიანურ შესაძლებლობასთან – წარმოსახვასთან, რომელიც ყოველთვის მიმართულია მომავლისაკენ. არტისტის დამახასიათებელი ნიშან-თვისება არის სწორედ ამ უნარის (წარმოსახვის) მრავალფეროვნება, მრავალსახიობა, მუდმივ ცვალებადობაში გამოხატული – როგორც ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული სახისა თუ როლის, ისე ერთი და იმავე სახისა თუ როლის განსახიერებაში. ეს თანამდევი უნარი არის მისივე პიროვნების მრავალსახიობის, მრავალმახასიათებლობისა და მრავალფეროვნების განმსაზღვრელი ნიშან-თვისება. არტისტის პიროვნულ თავისებურებათა მრავალმხრივობაზეა დამოკიდებული განსახორციელებელი სახეების მრავალგვარობა – არის მხოლოდ ტრაგიკული თუ კომიკური სახის შემქმნელი, თუ ისიც და ისიც, ორივესი ერთად.

და კიდევ ერთხელ ოთარ ჭილაძე – „თეატრს ერთი უცნაური თვისება აქვს, მას შეუძლია სიტყვა დაგვანახოს მთელი თავისი სიდიადითა და შეგვიყვანოს კიდევ ამ სიტყვაში, როგორც უსასრულოდ ვრცელ სამყაროში, არა იმიტომ, ჩვენ რომ დავპატარავდეთ მის წინაშე, არამედ იმიტომ რომ გავიზარდოთ – დანახული სიტყვა ზრდის ადამიანს...“<sup>87</sup> თეატრის მნიშვნელობის გაგება შეუძლებელია მსახიობის შემოქმედებით თავისებურებათა, თუნდაც ოდნავ მიახლოებული

---

<sup>87</sup>ჭილაძე ო., წინ მარადისობაა, თბ., 2009, გვ. 119.

წვდომის გარეშე. ეს აუცილებელია, რადგან ამ უაღრესად სინთეტურ ხელოვნებაში მსახიობია სიტყვის სახედ გარდამქმნელი – ისაა თავიდათავი სათეატრო ცხოვრებისა. ყველა დანარჩენი – იქნება ეს, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი თუ სცენოგრაფი, პირველ რიგში, რეჟისორი, რომელიც არა მხოლოდ მშველელი, არამედ მფარველი და თანამდგომია, შემწეა მსახიობისა, რომელმაც, ვიმეორებ, სიტყვის სცენურ ხატად გარდაქმნას უნდა გვაზიაროს.

მსახიობის იარაღი, მსახიობის წარმოსაქმნელი მასალა რომ თვითონვე მსახიობია ეს, საყოველთაოდ ცნობილია და ეს, ზემოთაც ითქვა – მას ხომ ჩვენზე, მაყურებელზე მხოლოდ თავისთავიდანვე, მხოლოდ თავისივე პიროვნებიდან ამოზრდილი ქცევით შეუძლია ზემოქმედება და რომ მისი შემოქმედების მეთოდს თვით მისი გარდასახვა წარმოადგენს. ეს კი, გამოჩენილი ფსიქოლოგის რევაზ ნათაძის შენიშვნით, უკვე თავისთავად წარმოქმნის სასცენო შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითად პრობლემას: „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური „მექანიზმის“, გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების საკითხს, რომელმაც მრავალ საუკუნეთა მანძილზე წარმოებული დისკუსიის სახით ჩვენ დრომდე მოაღწია და დღესაც ჯერ გადაუწყვეტელი პრობლემის სახით... ცხარე კამათის საგანს შეადგენს“.<sup>88</sup>

მსახიობის შემოქმედებასთან დაკავშირებული საკითხის ისტორია ანტიკური პერიოდიდან მომდინარეა – ერთი მხრივ, არსებობდა შეხედულება, რომ მსახიობისთვის მთავარია აფექტების ნამდვილი განცდა, მაშინ როცა, მეორენი მსახიობის ღირსებად აღიარებდნენ მხოლოდ იმას, რომ მისი ყოველი მოქმედება, ხმის ტემბრის ერთი ტონალობიდან მეორეზე გადასვლაც კი, წინასწარ ყოფილიყო მოფიქრებული და წინასწარვე დამაჯერებლად მოაზრებული. როგორც ჩანს, ამ ორი, ერთმანეთის საპირისპირო თეორიის საწყისი ფორმა – ნამდვილი გრძნობა თუ იმიტაცია, ემოცია თუ ინტელექტი – ორი ათასი წლის წინ ჩაისახა და ამ დროიდან მოყოლებული საუკუნეების მანძილზე კი არ გათვალსაზრისწინა, არამედ დღევანდლამდე რჩება გადაუჭრელ პრობლემად.

---

<sup>88</sup>ნათაძე რ., სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა, თბ., 1970, გვ. 5.



ისტორიის მომდევნო პერიოდები, რენესანსიდან მოყოლებული ამ ორი შეხედულებიდან მხოლოდ ერთ რომელიმეს ირჩევდა, ერთ-ერთს ანიჭებდა უპირატესობას და მხოლოდ ამ ერთს იაზრებდა თავისებურად – ან კი, შედარებით იშვიათად და ისიც მომდევნო საუკუნეებისთვის, სასცენო განცდის ამ ორი შეხედულების შერწყმა-შერიგებით, მათი თანხმიერებით ცდილობდა სათეატრო შემოქმედების არსობრივი პრობლემის გადაჭრას.

ასე მაგალითად, მთელი კლასიციზტური პერიოდი – იმუამინდელი რაციონალისტური ფილოსოფიის გავლენით, რომელიც ადამიანის ფსიქიკის პრიმატად გონებას აღიარებდა – სრულად უარყოფდა ბუნებრივი გრძნობის განცდის სცენაზე გამჟღავნებას. მსახიობს არ მოეთხოვებოდა მაყურებლისთვის დამარწმუნებელი ბუნებრივობით მოქმედება, ე.ი. გარდასახვის ამოცანა მის წინაშე არც იდგა. „მსახიობს მოეთხოვებოდა სცენაზე „დაწყნარებული“ და „კეთილგონიერი“ აუღელვებლობა. ყველა გამოთქმები სცენაზე უნდა ყოფილიყო წესიერი, ლამაზი და კეთილშობილი; აკრძალული იყო ხმამაღლა ტირილი, აჩქარება, ტანჯვის გამომეტყველება“... „წინასწარ გამომუშავებული იყო „ლამაზ“ პირობით მოძრაობათა მთელი სისტემა, რომელთა მეშვეობით პირობითად და სქემატურად ვლინდებოდა სცენაზე გარკვეული აფექტები და ვნებანი“.<sup>89</sup> იმუამინდელი ესთეტიკური მოთხოვნით სასცენო შემოქმედების წამყვან ფაქტორად მხოლოდ და მხოლოდ „ცივი ოსტატობა“ იყო მიჩნეული.

ხელოვნების ყველა დარგში, განსაკუთრებით სასცენო შემოქმედებაში კლასიციზტური ტენდენციებით გატაცებას მხატვრული აქტის რეალისტური მეთოდი შეენაცვლება – ის ცნობილი მეთოდი მხატვრული შემეცნებისა, რომელსაც ახასიათებს სინამდვილის უტყუარი ასახვა, ტიპობრივი სახეებისა და ტიპობრივ გარემოებათა წარმოდგენა. ამდენად, სცენაზეც ნებაუნებურად დადგა კონკრეტული ადამიანის რეალური განცდის განსახიერების არცთუ იოლად გადასაჭრელი ამოცანა, რამაც კიდევ უფრო გაამძაფრა გარდასახვის ძირეული საფუძვლების შეცნობა. დაიწყო უკვე დაუბოლოვებელი, ჩვენ დრომდე

---

<sup>89</sup>ნათაძე რ., სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა, თბ., 1970, გვ. 8-9.

შეუწყვეტელი დავა, რომელმაც ისევ მკვეთრი დილემის სახე მიიღო: – ნამდვილი განცდები თუ განცდის გონიერი იმიტაცია წარმოადგენს გარდასახვის საფუძველს.

სასცენო შემოქმედების ამ, თუ შეიძლება ითქვას, „დაჩიხული“ პრობლემის გზის გასაკვლევად, ისევ და ისევ, რევაზ ნათაძის ხსენებული ნაშრომი მოვიშველიე, სადაც მაღალმეცნიერულ დონეზეა განხილული ყველა იმ ავტორის თხზულება, რომელიც ხსენებული საკითხისადმი მიძღვნილი.

XVIII საუკუნის ავტორთა უმრავლესში ჭარბობს „ემოციონალისტური თეორიის“ მომხრეთა რიცხვი (ფრანცისკ ლანგი, ლუიჯი რიკობონი, ფრანგი ენციკლოპედისტი – რემონ დე სენტ-ალბინი, ინგლისელი ერონ ჰილლი, მსახიობი ბატტე, ფრანჩესკო რიკობონი და სხვა). ყველა მათგანი, მეტ-ნაკლები სხვაობით, თუმცა აღიარებს გონების დიდ როლს მსახიობის შემოქმედებაში, ოღონდ გონება, საბოლოოდ, მხოლოდ გრძნობის სახით უნდა იყოს წარმოჩენილი. „ოსტატობა ვერასოდეს ვერ დაიკავეს გრძნობის ადგილს...“ „მსახიობმა შეუძლებელია მაყურებელს უჩვენოს გრძნობა, თუ თვითონ არ განიცდის მას“<sup>90</sup> და სხვა.

იმავე დროსვე (1773 წელს) გამოქვეყნდა დენი დიდროს დღევანდლამდე დიდად პოპულარული თხზულება – „პარადოქსი მსახიობზე“, რომელიც „ინტელექტუალისტური თეორიის“ მწვერვალად არის მიჩნეული. დიდროს საფუძველშივე ეწინააღმდეგება „ემოციონალისტურ თეორიას“ და „გრძნობიერება“ მსახიობის ნიჭად კი არა, მის სისუსტედ, მის უნიჭობად მიაჩნია. „მსახიობის ნიჭი გრძნობის განცდაში კი არ მდგომარეობს, არამედ გრძნობის გარეგან ნიშანთა გადმოცემაში და ამით (მაყურებლის) მოტყუებაში“<sup>91</sup> – აცხადებს იგი. დიდროს შეხედულებით მსახიობის ოსტატობა ჩვევის შემუშავებაზეა დამყარებული: „მსახიობის შემოქმედება იწყება ინტელექტუალური პროცესით – აზრობრივი ანალიზით, ხოლო შემდეგ ამ გზით მონახულ მოძრაობათა ავტომატიზაციის დონემდე გაწვრთნაზე გადადის“<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup>იქვე, გვ. 10-12.

<sup>91</sup>იქვე, გვ. 14.

<sup>92</sup>იქვე, გვ. 15.

რევაზ ნათაძის ხსენებულ გამოკვლევაში სამაგალითოდ მოყვანილია იმ დროის ევროპის საუკეთესო მსახიობებად აღიარებულ სცენის ოსტატთა (ტალმა, ირვინგი, სალვინი და სხვა) თეორიული ნააზრევი, სადაც უარყოფილია დიდროს „პარადოქსი“ და აღიარებულია გრძნობის პრიორიტეტი მსახიობის შემოქმედებაში: „თუ ადამიანს არ აქვს ვნებათა განცდის უნარი. საუკეთესო მასწავლებელიც ვერ უშველის მას... გრძნობათა რეგულაციას ინტელექტი უნდა ახდენდეს: იგი მისდევს გრძნობას და მაშინვე ახდენს მოძრაობათა ექსპრესიის რეალიზაციას“<sup>93</sup> – სამსახიობო ხელოვნების ერთმანეთისგან განსხვავებულ, სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულებას გვამცნობს ასევე სცენის ორი ისეთი ცნობილი შემოქმედი, როგორებიც იყვნენ ელეონორა დუზე და სარა ბერნარი: მათგან ერთი – „განცდის ტიპის“ მსახიობი – იცავს განცდის თეორიას, მეორე, პირიქით, „ოსტატობის“ ინტელექტუალისტურ თეორიას.

სცენის ევროპელ დიდოსტატთა ნააზრევს სრულად ემთხვევა რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა („მცირე თეატრის“ ბურჟუაზ წოდებულ შჩეპკინისა და ლენსკის, „პარმონიული“ თამაშის განმასახიერებელ კაჩალოვის, განსაკუთრებით გამორჩეულ მსახიობთა – მიხეილ ჩეხოვის, ლუესკის, მასალიტინის) გამონათქვამები. ყველა მათგანს „ხელოვნებად მიაჩნია არა იმიტაცია, არამედ ნამდვილი გრძნობის განცდა და „თავის ფლობა“, ე.ი. ინტელექტის ფაქტორი ნამდვილი გრძნობების რეგულაციაში უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია მსახიობის შემოქმედებაში. ამ უნარს მოკლებულობა, ისევე ხდის მსახიობს უვარგისად, როგორც გულცივობა – გრძნობის სრული უქონლობა. დიდ მსახიობად ადამიანს ხდის გრძნობიერება, სრულ თავისუფლებასთან შეერთებით“.<sup>94</sup>

მსახიობის განცდის საკითხი არც ქართველ მსახიობთათვის ყოფილა უცხო. მათი არჩევანი, საფუძველში თუმცა გრძნობისმიერი, მაინც არ არის ერთგვაროვანი: თუ ვალერიან გუნია და ვასო აბაშიძე ზომიერი განცდის თეორიის მომხრეა, მარიამ საფაროვა-აბაშიძისთვის უმთავრესი კი „ნამდვილი გრძნობაა“. გასული

---

<sup>93</sup>იქვე, გვ. 22-23.

<sup>94</sup>იქვე, გვ. 25-26.

საუკუნის 40-იან წლებში ჩატარებული გამოკითხვით, ზოგი სასცენო შემოქმედების აუცილებელ პირობად „ნამდვილ განცდას“ თვლის, ზოგიც (შედარებით იშვიათად) უარყოფს ნამდვილი გრძნობის განცდას და როლის შესრულებისას „ოსტატობას“ მიიჩნევს წამყვანად.

მოხმობილი მასალა თითქმის უტყუარად გვიჩვენებს, რომ მსახიობის შემოქმედების დიდად შორეულ წარსულში დაწყებული ისტორია მხოლოდ უმნიშვნელო, ნიუანსისმიერ ცვლილებებს თუ არ ჩავთვლით, თითქმის უცვლელად მიმდინარეა და დღესაც მწვავე განსჯის თემად რჩება საკითხი იმისა, თუ რა განსაზღვრავს სასცენო ხელოვნების ძირითად არსს – გრძნობისმიერი მოქმედება თუ გონისმიერი ხედვა შემოქმედებითი პროცესისა.

ამის მიუხედავად, მსახიობთა განცდის ამ ორი უკიდურესი გამოვლენის საერთო ფონზე XIX და XX საუკუნის გამოჩენილ მსახიობთა უმრავლესობისათვის, თუ შეიძლება ითქვას, შემარიგებელი მიმართულებაც იკვეთება: „სასცენო შემოქმედების მთავარ საფუძვლად, მართალია რეალური გრძნობების განცდას აღიარებენ, მაგრამ თანაც ამ შემოქმედების აუცილებელ პირობად თვლიან ამ გრძნობათა გონიერ რეგულაციას“.<sup>95</sup>

პრობლემა, როგორც ჩანს, ისევ პრობლემად დარჩა, მაგრამ ამით (ამ სახის შერწყმა-შერიგებით), რაღაც ოდენობით მაინც, თითქოსდა მინელდა ის სიმწვავე, რაც თავიდანვე მახასიათებლად გასდევდა მსახიობის შემოქმედების პოლარულად არსებულ ამ ორ სხვადასხვა მიმართულებას.

სასცენო შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვებისა და შესწავლის მომდევნო ეტაპზე, გასული საუკუნის 20-იან, 30-იან წლებში მრავალმხრივობითი სიახლით გამორჩეულია მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი ხელმძღვანელის, რეჟისორ კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემა.

ამ სისტემის დედააზრი ენციკლოპედიური განმარტებით ისაა, რომ მასში სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში პირველად ჩამოყალიბდა მსახიობის

---

<sup>95</sup>იქვე, გვ. 36.

ქვეცნობიერი შემოქმედებითი პროცესების გაცნობიერებისა და შესწავლის ხერხები.

ქვეცნობიერის გაცნობიერებით ანუ თვით კონკრეტული ინდივიდისთვის დაფარულის ცნობიერყოფით, ახლა უკვე, სიღრმისეულად ფართოვდება მისი თვალსაწიერი, რის შედეგადაც არა მხოლოდ მრავალფეროვნად, არამედ ტონალურადაც მრავალსახოვნად წარმოგვიდგება მსახიობის მიერ განსახიერებული „ინდივიდუალური მე“.

დღეისათვის ყოველმხრივ აღიარებული, განცდის ხელოვნებად ცნობილი სტანისლავსკის სისტემა სასცენო შემოქმედების რეალისტური მიმართულების თეორიული ნააზრევია. მსახიობისგან ეს სისტემა მოითხოვს შემოქმედების ყოველწუთიერ პროცესში გამოხატულ ჭეშმარიტ განცდას და არა განცდის იმიტაციას, წინასწარვე შემუშავებული და დადგენილი მხატვრული ხერხების ფორმალურ გამეორებას.

როლზე მუშაობის დაწყებისთანავე მსახიობმა და რეჟისორმა უნდა გამოავლინოს სასცენოდ გამიზნული პიესის ძირითადი არსი, მისი არსობრივი მოტივი, მისი, როგორც იტყვიან, „მარცვალი“ და განსაზღვროს იდეურ-შემოქმედებითი მიზანი და ზეამოცანა. ამ მიზნის მისაღწევად კი, აუცილებელია განისაზღვროს ზეამოცანის გამოვლენისთვის საჭირო მოქმედება, ე.წ. გამჭოლი მოქმედება. აი, სწორედ ეს მოძღვრება ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების შესახებ, როგორც ეს საქვეყნოდ ცნობილია შეადგენს სტანისლავსკის სისტემის საფუძველს.

სტანისლავსკიმ შექმნა სარეპეტიციო მეთოდი, რომელიც გულისხმობდა, რომ: მსახიობი ანალიტიკურად არკვევდა განსახიერებელი პერსონაჟის შინაგან ბუნებას, მის განცდებს; აღვიძებდა შესაბამის გრძნობებს საკუთარ თავში; ცხოვრობდა სცენაზე ამ განცდებისა და იმ გარემოებათა თანახმად, რასაც დრამატურგი სთავაზობდა.

სტანისლავსკის სისტემა სასცენო „სიმართლის“ მოქადაგება, რის საფუძველადაც მსახიობის მიერ სცენაზე წარმოდგენილი რეალობის „დაჯერება“ გამოცხადდა. „მსახიობის ნამდვილი გარდასახვა ე.ი. მისი ჭეშმარიტი სასცენო

შემოქმედება – სტანისლავსკის თანახმად, აუცილებლად გულისხმობს გულწრფელ დაჯერებას სცენაზე წარმოდგენის სინამდვილისა, რომელიც მსახიობმა თავისი როლის მიხედვით უნდა წარმოისახოს”.<sup>96</sup> ამის მიღწევა კი, შესაძლებელია იმ შემთხვევაში თუ სისტემის ყველა მრავალრიცხოვან მეთოდს მიემართავთ არა „გრძნობის, არამედ „ქვეცნობიერი“, ღრმა პიროვნული განწყობისეული ძვრების გამოსაწვევად მსახიობში“.<sup>97</sup> ასე რომ, უპირველესი იდეა სისტემისა არის მსახიობში როლის შესატყვისი განწყობის შექმნა და მხოლოდ ამის შემდგომ უნდა იქნას მოძიებული შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენის ფორმა.

სცენური მოქმედება ფსიქო-ფიზიკური პროცესია, რომელშიც მრავალი შემოქმედებითი ელემენტი მონაწილეობს (მსახიობის გონება, ნებისყოფა, გრძნობა, მისი შინაგანი და გარეგანი არტისტული მონაცემები). მათ დახვეწასა და განვითარებას ისახავს მიზნად სტანისლავსკის სისტემის პირველი ნაწილი, რომელსაც ეწოდება „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“. ეს ის ნაწილია, რომელიც ეხმარება მსახიობს სცენაზე ბუნებრივად შეურეველი შემოქმედებითი განწყობის შექმნაში. ამის მისაღწევად (სუბიექტში სათანადო განწყობის გამომწვევ საშუალებათა მიგნება) რეჟისორისა და მსახიობის თანხმიერი თანამშრომლობის შედეგად მოძიებული, ყოველი კონკრეტული შემთხვევის შესატყვისი, მრავალთავან მრავალი ხერხი არსებობს, მათი თუნდაც ზოგადი მიმოხილვაც კი, იმდენად შორს მიმავალი პროცესია, რომ დიდად შორდება საკვლევი თემის საგანს.

სტანისლავსკის სისტემა საერთაშორისო მასშტაბისაა და დღევანდლამდე მყარად ბატონობს მრავალი თეატრის მსახიობთა სარეპეტიციო მეტყველებაში. ოღონდ ეს, სრულიადაც არ ნიშნავს, ამა თუ იმ ქვეყნის სასცენო შემოქმედთა მიერ მის უკორექტივოდ მიღებას.

სტანისლავსკის სისტემისეულ „განცდათა“ თეატრს მსახიობური შემოქმედების არაერთი სხვა კონცეფცია და შესატყვისი მეთოდი დაუპირისპირდა. ასე, მაგ., მიხეილ ჩეხოვმა (1865-1936) სცენურ თამაშს საფუძვლად, სხეულის მოძრაობისა და

---

<sup>96</sup>იქვე, გვ. 164.

<sup>97</sup>იქვე, გვ. 182.

მათ მიერ გაღვიძებული გრძნობის ფსიქოფიზიკური კანონზომიერებანი დაუდო. გარკვეული ქმედებების ზემოქმედებით, რომელსაც სხვადასხვაგვარი ხასიათი აქვს, იღვიძებს არაცნობიერში მთვლემარე განცდები, მსახიობი აცნობიერებს მათ და სხვა, წარმოსახული ადამიანის ცხოვრებით ცხოვრობს სცენაზე, ცხოვრებით, რომელიც მისი არაა.

არა „ნამდვილი“ გრძნობა-განცდების, არამედ პირობით-სიმბოლური თეატრის შექმნა სურდა ვსევოლოდ მეირჰოლდს, რისთვისაც ქმედებიდან, სხეულებრივი მოძრაობის ბუნებიდან ამოდიოდა. მან სამსახიობო წვრთნის ერთგვარი „ბიომექანიკური“ წესიც შეიმუშავა.

ფიზიკურ მონაცემებს იღებს საწყისად ანტონენ არტოს მეთოდიკაც. ებრაული კაბბალისა და აღმოსავლურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, სუნთქვისა და ე.წ. „საყრდენი წერტილების“ მოგვარებით ხორციელდება გრძნობადი, აფექტური ათლეტიზმის პრინციპი. ის კი ესმარება მსახიობს დაძლიოს თავისი ინდივიდუალობა, მოიშოროს ყოველივე გარეგნულ-შემთხვევითი, ცნობიერის არსებას მიაღწიოს. საამისო გზა, მისი სიტყვით, „სისასტიკეა“, რაც არა ყოფით დაუნდობლობას აღნიშნავს, არამედ აუცილებლობის დამორჩილებას, რაც მაშინაც კი სისასტიკეა, როდესაც კეთილისმყოფელია. სცენაზე მსახიობი თითქოსდა იხსენებს ოდინდელ მოვლენებს და ამის მეშვეობით უერთდება მაყურებელთა კოლექტიურ არაცნობიერს, რაც, საბოლოოდ, კათარზისს წარმოშობს.

სტანისლავსკის სისტემის უმთავრეს მოპირდაპირედ, მაინც, ბერტოლდ ბრესტის (1898-1956) – დრამატურგის, რეჟისორისა და თეორეტიკოსის – ე.წ. „ეპიკური თეატრი“ მიიჩნევა. „სტანისლავსკი და ბრესტ-მეიერჰოლდი – ესაა ორი თეატრალური პოლუსი... საუკუნის აღმოჩენა – ბრესტის თეატრი, მან თავდაყირა დააყენა მრავალი აქამდე ცნობილი ცნება და აღმოჩენა. ბრესტი პარადოქსული, სასტიკი, ირონიული, ძალზე ვნებიანი და შიშისმომგვრელი, გონიერი, უშიშარი და ფარსულობამდე თეატრალური“<sup>98</sup> ბრესტის კონცეფციით, მთავარი არა სხვად გარდასახვაა, არა „შთაგრძნობა“ არამედ სხვისი, პერსონაჟის განსახიერებისას

<sup>98</sup> თუმანიშვილი მ., „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, გვ. 234. გამომც. „კენტავრი“, თბილისი, 2011).

საკუთარი „მე“-ს შენარჩუნება. ანუ, მაშინ მსახიობი არ აიგივებს თავს პიესის მოქმედ პირთან, ინარჩუნებს რა საკუთარ თვისებებს, შეუძლია მისი „გვერდიდან“ დანახვა, კრიტიკა (გამონაკლისია კომუნისტი ბრეხტისთვის პროლეტარი-მუშის თამაში, რომლის დროსაც შთაგრძნობით მსახიობი ჩაწვდება პროლეტარის ბუნებას; პირიქით, დაუშვებელია, სახიფათოც კი „მტრის“ – ბურჟუას სახედ გარდასახვა). „ეპიკური თეატრის“ მაყურებელიც წარმოდგენისგან ჩაგონებულ ხედვას არ დაჰყვება, ისიც კრიტიკულად ადარებს ერთი მეორეს პიესის მოცემულობებსა და თეატრის თვალთახედვას.

მსახიობური შემოქმედების რაობისადმი მიძღვნილ თეორიულ ნააზრევთა შორის ყურადღება სცენური ხელოვნების მხოლოდ რამდენიმე მიმართულებაზე გავამახვილე, რადგან, ცნობილია ხსენებულთაგან თვითოეული ჩვენი უახლოესი წარსულის სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში გამორჩეულად წამყვანი მნიშვნელობითაა აღიარებული. განხილულთაგან ყველა მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობის პიროვნებაში მოძიებული მასალის მეშვეობით ცდილობს ნაწარმოების, თხზულების ძირითადი აზრის უკეთ გამოვლენასა და სცენაზე შეხედულებათა საკუთარი სისტემის დამკვიდრებას. ყველა ამ სხვადასხვაგვარ სისტემათა თანახმად, ისიც ჩანს, მსახიობი თუ რაოდენ ძალისხმევას საჭიროებს (ცნობიერისა და ქვეცნობიერის წვდომასა და წარმოჩენას, მხოლოდ სხვად გარდასხვას კი არა, არამედ „შთაგრძნობას“, სხეულის მოძრაობით გაღვიძებული გრძნობის ფსიქო-ფიზიკურ კანონზომიერებათა შეცნობასაც კი...), რათა ამა თუ იმ სცენიურ სახედ გარდაიქმნას და გარდაქმნილით დამაჯერებელ მხატვრულ სინამდვილედ წარმოგვიდგეს.



## თაზო IV

### თეატრი და თანამედროვეობა

ყოველი მოვლენა, როგორც ცნობილია, სხვათაგან დამოუკიდებლად, თავისთავშივე მოიცავს განვითარების სხვადასხვაგვარ პერიოდებს – როგორც აღმავლობის, ისე დაცემის, ან, თუნდაც, მისივე დასასრულისთვის დამახასიათებელ ეტაპებს.

ის, თუ რამ გამოიწვია „მსუბუქად“ აღსაქმელი, საღაღობო სანახაობათა, ან სულაც, ზოგადად, გასართობ ღონისძიებათა მიმართ მაყურებლის ბოლოდროინდელი სწრაფვა, არც თუ იოლად ასახსნელია, თუმცა აქვე, თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ დღევანდელობისთვის სრულად მისაღები პოსტმოდერნი, უკვე თავისთავადვე პასუხია ამგვარი შემოქმედებითი პროცესისთვის.

“პოსტმოდერნული სიტუაციის მხატვრებს სურთ მაქსიმალურად მოხსნან “ავტორის ზეწოლა” და ამისთვის მთელ რიგ ახალ ხერხებს იყენებენ: ნეიტრალურ წერილს, გახსნილ ნაწარმოებს და ა.შ. მათ სურთ, რომ ტოტალურობას აცდნენ, მკითხველსა თუ მაყურებელს შესაძლებლობა მისცენ თვითონ დაასრულონ ტექსტის კითხვა. ამ ორიენტაციის მხატვრები ფიქრობენ, რომ ხელოვნების სამყაროში ყველაფერი უკვე შექმნილია, აღმოჩენილია ყველანაირი მხატვრული ფორმა და ამიტომ მათ არაფერი დარჩენიათ, გარდა იმისა უკვე აღმოჩენილი გარკვეული კომბინაციებით გაიმეორონ. მხატვარი ეფექტს ავტორის ჩამოშორებით, გარკვეული დისტანციის დემონსტრაციით ახდენს. ეს თავისებური გამოწვევაა, პროტესტი ხელოვნების ერთფეროვნების წინააღმდეგ მიმართული”.<sup>99</sup>

“პოსტმოდერნული ლიტერატურის ერთერთი ცენტრალური თემა არის სიკვდილთან თამაში. სწორედ სიკვდილის თემა თამაშობს მნიშვნელოვან როლს. ბლანშოს შემოქმედებაში, სადაც ის მოცემულია მეტაფიზიკური ინტერპრეტაციით,

---

<sup>99</sup>ნინო ლიპარტიანი, პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური საშუალება, დისერტაცია, 2012, გვ. 33.

როგორც არარსებობის უსახური სტიქია. ბლანშოს აზრით “ხელოვნებისთვის სასურველია არ არსებობდეს არანაირი პიროვნული “მე”, ეს არის არა ავტორის სულიერი მდგომარეობა, არამედ თანამედროვე მხატვრული კულტურის აუცილებლობა.<sup>100</sup>

და მაინც, ამის მიუხედავად, ზემოხსენებული კონტექსტის მოშველიებით, შევეცდები დაახლოებით მაინც მოვნიშნო ის გზა, რომელიც სავარაუდო პასუხამდე მიგვიყვანს.

XVIII საუკუნის ბოლოდან ისახება, ხოლო XIX საუკუნის განმავლობაში ძალას იკრებს და მკვიდრდება კიდევ, მანამდე უცნობი მოვლენა – სრული აცდენა ხელოვანთა სურვილებისა და მათ ნახელავთა მიმართ დამკვეთთა, აღმქმელთა თუ „მომხმარებელთა“ მოლოდინსა და მოთხოვნას შორის. ხელოვნების „ენა“ სულ უფრო რთული და პრინციპულად ძნელად აღსაქმელი, მცირედთა, „რჩეულთა“ მგრძნობელობაზე გათვლილი ხდება; ჩნდება ადრე ასევე უმაგალითო უგემოვნება და „კიტჩი“.<sup>101</sup> („მშვენიერების ბოროტად გამოყენება“, როგორც მას რუთ ლორანდმა უწოდა) ამ უკანასკნელს, სხვათა შორის, ისიც ასაზრდოებს, რომ დროთა განმავლობაში „მაღალი“, თვალსაჩინო ოსტატთა ხელიდან გამოსული ნაწარმოებები სულ უფრო, არა უბრალოდ ტრაგიკული, არამედ უიმედო და უნუგეშოც ხდება. იმედიანობა, XX საუკუნიდან მხოლოდ გარეგნულ სილამაზედ თუ აღიქმება და ისევე მოიაზრება, როგორც „ბანალური“, „მდაბიური“, სულ უკეთეს შემთხვევაში კი - როგორც „სალონური“.

ამასთან, დიდად იზრდება წარსულის ხელოვნების წილი „განათლებული“ საზოგადოების ცხოვრებაში. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო მუსიკის შემთხვევაშია (მუსიკისა, რომლის ხელოვნებაც სულიერების უმაღლესი გამოვლენაა), რადგან XIX საუკუნემდე შემსრულებელი მუსიკოსი მეტწილ შემთხვევაში კომპოზიტორიც თვითონვე იყო, ხოლო წინა თაობის მიერ შეთხზული მუსიკა, როგორც წესი, აღარც კი უღერდა. სწორედ ამით უნდა აიხსნებოდეს ე.წ.

<sup>100</sup>Бланшо М., Смерть как возможность вопросы литературы, 1994б в. 3 ст. 194.

<sup>101</sup>ლორანდი რ., მშვენიერება და მისი ოპოზიცია; პოსტმოდერნი როგორც „ასეთი“, თბ., 1999, გვ. 120].

„დავიწყება“ XVI-XVII საუკუნეებისა თუ XVIII საუკუნის I ნახევრის მუსიკოს – დიდოსტატებისა. საქმეც ისაა, რომ XIX საუკუნის შუა ხანიდან ისინიც და უფრო ძველი თხზულებებიც იმ „ადგილს“ იკავენ, რაც ადრე მათ თანამედროვეთ ეკუთვნოდათ. დღეს კი უკვე 100 წლის ნაწარმოებთა მხოლოდ უმცირესი ნაწილია აქედან – იმ მუსიკისა, რომლის დიდი წილიც XVII-XIX საუკუნეების კომპოზიტორებზე მოდის. თუმცა, აქვე, მრავალი შესანიშნავი მუსიკალური ქმნილების გამომხეურებაც ხდება (მარტო დომენიკო სკარლატის – 1685-1757 – მიერ კლავესინისთვის შექმნილი „ეზერსისები“ რად ღირს!) ოღონდ შედარებით იშვიათად, და, რაც, ცხადია, სულაც ვერ გადაფარავს (ისტორიულ ჭრილში მაინც!) იმ ანომალურ ვითარებას, რომ სულიერ საზრდოს ადამიანები საკმაოდ შორეული წარსულის ოსტატთაგან იღებენ. ეს თითქოსდა მართლაც ასეა, ვინაიდან საკუთარი დრო ბევრს ვერაფერს სთავაზობს მუსიკის მოყვარულთ, რადგან თანამედროვე მუსიკოს-შემოქმედთა ნახელავი კრიტიკოსებისა და მცირერიცხოვან „განდობილთა“ ანაბარადაა დარჩენილი.

სათეატრო ხელოვნებაში ამავე რიგისაა წარმოდგენის რეჟისორული გამომგონებლობის ასპარეზად გადაქცევა, სადაც დრამატურგი საერთოდ „არაფერშუაშია“, მაყურებელი კი იძულებულია „მეტაფორებისა“ და „სიმბოლოების“ გამოცნობაში ივარჯიშოს, თუკი ეს საზოგადოდ შესაძლებელია. ასე მაგალითად, ბოლოდროინდელი საოპერო დადგმები, ისევე როგორც დრამატული თეატრის წარმოდგენები, ისე დაცილდა მუსიკის შინაარსსა და წარმოსათქმელ ტექსტსაც, რომ ძნელი წარმოსადგენია ვინმემ მათი დაკავშირება მოახდინოს (მაგალითად, რას უნდა მიხედვს მაყურებელი თუ მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტა“ პირველი მსოფლიო ომის სანგრებში თამაშდება და ა.შ.).

„თამამი“ ინტერპრეტირების არსობრივად იგივე ხერხი წარსულის დრამატურგის გაეკრანებისასაც შეიძლება ვნახოთ. ასე, შექსპირის „ჰამლეტი“ ერთ შემთხვევაში XIX საუკუნის მიწურულის ჩრდილო-ამერიკულ მამულშია გადატანილი (პოლონიუსი, შესაბამისად, შავკანიანია...), მეორეში კი - მოქმედება ცათამბჯენში, რომელიდაც ფირმის „ოფისში“ მიმდინარეობს, რომლის განსვენებული მფლობელი გვარად „კინგია“ (გადმოქართულებისას მას, ალბათ

„მეფაძე“ უნდა დაერქვას). ცხადია, უცვლელად დატოვებული ტექსტი აქაც უხერხულობას წააწყდება – რანაირად უნდა ჩაწეროს ამ გარემოში თუნდაც როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ეპიზოდი, ან – მეორეში მაინც! – მოხეტიალე მსახიობების ჩამოსვლა?

ასეთი ფილმიც არსებობს – ლოს-ანჯელესში გადმონაცვლებული „რომეო და ჯულიეტა“, მაგრამ ორი კადრიც საკმარისია, რათა გამოჩნდეს რაოდენ ყალბია შუასაუკუნოვანი, თავქარიანი და უზნეო, წარჩინებულთა სიტყვები, რომელთაც, ახლა უკვე, თანამედროვე ნარკომოვაჭრები წარმოსთქვამენ (მონტეგები და კაპულეტები აქ განგსტერული „ოჯახებია“). ამგვარი დადგმისასაც თვალსაჩინოა მწერლისმიერი მოცემულობისა და მაყურებლისთვის შემოთავაზებული სანახაობის სრული აცდენა.

საქმე ისაა, რომ ხდება არა ერთისა და იმავე ამბის სხვადასხვა რიგზე მოყოლა – როგორც ეს მუდამ ხდებოდა ანტიკური ხანიდან ჟან ანუის ჩათვლით, – არც პიესის შინაარსის მოულოდნელი კუთხით წარმოჩენა, არამედ მისთვის, საგანგებოდ, სრულიად მოურგებელი გარეგნული ფორმის მორგება.

თანამედროვე თეატრალურ მოღვაწეთა შემოქმედებაში აშკარად საგრძნობია სწრაფვა, თავიანთ რეჟისორულ კონცეფციას, შეხედულებათა თავიანთ სისტემას, მთარგონ დრამატურგით ნაკარნახევი მხატვრული ფორმა თუ მისი შესატყვისი ტექსტი და არა პირიქით.

ადამიანს ხომ მუდამ აქვს მოთხოვნილება თავისდროინდელი, თავისი ცხოვრების გამომთქმელი ხელოვნების წვდომისა (რაც სავსებით გასაგებია, რადგან ადამიანურია). „მაღალი“ ხელოვნება მას „ადარ ელაპარაკება“, და ისიც, თითქოსდა ნებაუნებურად ეტანება მეტ-ნაკლებად შედარებით ნაკლები ხარისხის ხელოვნებას – „გასართობ“ (იგი, სხვათაშორის, XVIII საუკუნის ბოლომდე არც არსებობდა) ლიტერატურას, მუსიკას, კომიქსებს, შოუებს და ა.შ. ათასნაირ საღალღობო სპექტაკლებსა, თუ წარმოდგენად სახელდებულ სანახაობებს.

და კიდევ ერთხელ მინდა მოვიშველიო მიხეილ თუმანიშვილის ნააზრები: „მეტაფორების, ნიშნების თეატრმა დროთა განმავლობაში, ისევე როგორც ყველაფერმა ცხოვრებაში, შეიძლება თავისი შესაძლებლობები ამოწეროს და ჩვენ

ბანკროტები აღმოჩნდეთ...”<sup>102</sup> რეჟისორის ეს წინასწარმეტყველება თითქოსდა ახდა... გათანამედროვეებისკენ მიდრეკილ, რეჟისორულ უმრავლეს კონცეფციათა სიახლე სპექტაკლის გარეგნულ იერს, მის ფორმას ეხება არსებითად, იმას, რაც თვალთ მოიხილება (მოქმედების ადგილს, პერსონაჟთა სამოსსა თუ ანტურაჟს). ეს მაშინ, როცა როგორღაც თითქოსდა დამცრობილია სიტყვის, უშუალო დამაჯერებლობითა და აზრისმიერი განცდით მოტანილი სიტყვიერი ფრაზის მნიშვნელობა. არადა, რაიმეგვარ თეატრალურ სანახაობაში სწორედ რომ სიტყვა და ის, ვინც სიტყვას უნდა გვაზიაროს არის კიდევ სპექტაკლის იდეური შინაარსის განმსაზღვრელი. და მსახიობიც ვალდებულია მაყურებელს გაანდოს გარეგნული ეფექტებისაგან დაცლილი, მატერიალური საწყისის საბურველს მიღმა არსებული და თავად მსახიობი-პიროვნების მიერვე „დანახული სიტყვით“ მოძიებული მისივე სულიერი მონაპოვარი.

თანამედროვეობის შესატყვისი მხატვრული ფორმის მოწადინე სათეატრო ხელოვნება როგორღაც დაშორდა მაყურებელს. მან (თითო-ორი სპექტაკლის გარდა) ვერა და ვერ შეძლო ინტერნეტ – სივრცეში ჩაკარგული და ციფრული ტექნიკით გარშემორტყმული, ყოველმხრივ გაუცხოებული ადამიანის დაინტერესება; ვერ იპოვა ის „ოქროს შუაღელი“, რომელიც გულწრფელი უშუალოებითა და ღრმა აზროვანი მუხტით იქნებოდა გაჯერებული. თვით ნიჭიერად დანახული და დადგმული სპექტაკლებიც კი, მხოლოდ „ორიგინალურ“ ექსპერიმენტის დონეზე რჩება და ნაკლებად თუ ესმიანება თანამედროვე ადამიანის მარადიულ კითხვებს – „საიდან მოვედით, რანი ვართ, საით მივდივართ“.

თეორეტიკოსთა მუდმივი კამათის თემაა – რეჟისორის თუ მსახიობის თეატრი. ვფიქრობ, ორივე ძალზე საინტერესო ფენომენია – იმ შემთხვევაში მხოლოდ, თუკი ის ხელოვნების მაღალი დონის შესატყვისია. მსახიობის თეატრში ამა თუ იმ სცენის რეჟისორული გადაწყვეტა მინიმალისტურია, შედარებით მოკრძალებული. მსახიობია მატარებელი იმ შინაგანი ამოცანისა, რასაც მისი „გმირი“ ჰქვია და, ამასთან, თვით იმ ზემოცანის მატარებელიც, რასაც სპექტაკლს უწოდებენ.

---

<sup>102</sup>თუმანიშვილი მ, „ახლა კი, ფარდა!“ თბ., 1998, გვ. 33.

მსახიობის თეატრი ის ფენომენია, სადაც სპექტაკლის გადაწყვეტა მთლიანად მსახიობზეა დაფუძნებული.

რეჟისორის თეატრი – ცალკეულ მიზანსცენათა, პერსონაჟთა, გააზრება-გადაწყვეტაა სხვადასხვაგვარი ხერხით და მსახიობიც თითქოს დამხმარეა მხოლოდ, მაგრამ რაც არ უნდა უცნაურად მოგვეჩვენოს, მთავარი, მაინც კვლავაც მსახიობია – მისი ინდივიდუალობის, ოსტატობის, პიროვნული ენერჯისა და ძალისხმევის გარეშე, თუნდაც ბრწყინვალე რეჟისორული გადაწყვეტაც კი, შეიძლება განყენებულ ფორმად დარჩეს (მაგალითები შეგნებულად არ მომყავს – ასეთი წარმოდგენები უხვადაა დღევანდელ ქართულ თეატრალურ სივრცეში).

სწორედ ამიტომ ფორმის პრიმატით, ფორმის უპირატესი მნიშვნელობით გადაწყვეტილ სპექტაკლებში მსახიობთა თამაშიც გარეგნულ, არცთუ იშვიათად, მექანიკურ ეფექტებზეა გადატანილი (სხეულის არაბუნებრივ მოძრაობასა თუ ხაზგასმულ ქესტიკულიაქციაზე, ხმის დაყენებულ ტემბრსა თუ ინტონაციაზე და სხვა), რაც ხშირად მარიონეტების წარმოდგენათა შორეულ გამოძახილად აღიქმება. ამგვარ სპექტაკლებში ერთგვარად თითქოსდა მიჩქმალულია მსახიობის შემოქმედებითი ფუნქცია – ის განუმეორებელი ერთადერთობა, რომლითაც მსახიობმა უნდა დაგვარწმუნოს თუ „დანახული სიტყვა“ რაოდენ ზრდის ადამიანს.

მაყურებელს სათეატრო სივრცეში სპექტაკლის ნაცვლად ამოუხსნელი რებუსების ამოხსნა არ უნდა სჭირდებოდეს. სპექტაკლი ხომ მაყურებლისთვის იქმნება, აუცილებლად იქამინდელ მაყურებელზეა გათვალისწინებული. მეტიც, ამ სინთეზური ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილი მაყურებელია. ეს კი, მასობრივი მაყურებლის დონემდე დასვლას სულაც არ ნიშნავს – უფრო პირიქით, იმ სისადავით გაჯერებული მაღალმხატვრული ნაწარმოების შექმნას გულისხმობს, რომლის სამეტყველო ენაც უბრალო და მარტივი კი არა, არამედ არაორჭოფული, გამოკვეთილი მნიშვნელობისა უნდა იყოს და ამ აზრით – ერთმნიშვნელოვანი.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა სხვა დარგისგან განსხვავებით, სადაც შესაძლებელია შემოქმედმა მომავლის მკითხველი თუ მჭკრეტელი იგულისხმოს ( , // . მარინა ცვეტაევა).

სათეატრო ხელოვნება მოკლებულია ამგვარ „ფუფუნებას“ და ის, მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე მაყურებლისთვის იქმნება – სწორედ რომ ახლა, ამა და ამ დღეს და ამ სახით აღარასოდეს... იქნებ ამიტომაც, ვაღდეგებულობ რათა არა მხოლოდ “გასაგები”, დასაფიქრებელიც იყოს მაყურებლისთვის.

## თაზო V

### მომავალი მსახიობის აღზრდის რამდენიმე საკითხი

საკვლევი თემასთან მიმართებით მცირეოდენი ცდა ჩავატარე – ჩემ სტუდენტებს ვთხოვე დაეწერათ თუ რას ფიქრობენ ისინი სამსახიობო ხელოვნებაზე, მსახიობზე... რას ეზიარნენ ამ წლების მანძილზე, რა შეიცვალა მათ ცხოვრებაში და რა გახდა მათთვის საგანგებოდ მნიშვნელოვანი (გარდა იმისა, რომ ბავშვობიდან ოცნებობდნენ გამხდარიყვნენ არტისტები და ის, რომ დღესაც ძალიან უყვართ თეატრი).

მათეულ რამოდენიმე მოსაზრებას მოვიხმობ:

„მსახიობი სხვადასხვა ფერებში ხელავს სამყაროს, აქედან გამომდინარე, მისი შინაგანი ბუნება და განცდები ძირეულად განსხვავებულია სხვა დანარჩენთაგან, მსახიობობა ძალიან რთულია, რადგან სხვისი ტკივილი შენში კი არ უნდა გაატარო მხოლოდ, არამედ უნდა გაითავისო კიდევ; მსახიობის პროფესია უსიყვარულოდ ჯოჯოხეთია“ (გ.დ.).

„ჩვენ, მსახიობები, ადამიანთა სულიერ გრძნობებს ვეხებით და მაყურებელიც თავიანთ ფიქრებს გვანდობს. ეს ხომ უფაქიხესი საქმეა და ამიტომაც, ამ საქმის კეთება მხოლოდ „სუფთა ხელებით“ თუ არის შესაძლებელი. სცენაზე პიროვნება უნდა იდგეს და არა უბრალოდ ქალი ან კაცი. ადამიანში პიროვნებასთან ერთად ხომ ადამიანიც კვდება. ყველას რაღაცის ნიჭი აქვს, ყველა რაღაცით სჯობს მეორეს, მაგრამ თუ ადამიანს არ აქვს ის ნაპერწკალი, ის შინაგანი ნათება, რასაც ხელოვნება მოითხოვს და თუ არ ჩნდება მისი პიროვნული თავისებურება, მაშინ არც უნდა იდგეს სცენაზე. დღევანდელი თეატრი სიყვარულს მხოლოდ ნაკლებად თუ გასცემს; ალბათ იმიტომ და ასე მგონია, რომ თეატრი განიცდის პიროვნებათა ნაკლოვანებას“ (ნ.გ.).

„დღევანდელი ქართული თეატრი 90-იანი წლების საქართველოს მძიმე ცხოვრებისეულ პერიოდს მახსენებს. ამ სირთულეების მიუხედავად, ადამიანები მაინც იყვნენ ბედნიერები, ქმნიდნენ ოჯახებს, იმიტომ რომ უყვარდათ“ (ჯ.გ.).



„დღევანდელ თეატრზე არცთუ სახარბიელო შეხედულების გამო, მრავალი ნიჭიერი ადამიანი თავს არიდებს შემოქმედების ამ სფეროს და მიდის იქ, სადაც მისი ადგილი საერთოდ არ არის. აღარ ჩნდება ახალი აზრები, არავინ აკეთებს ექსპერიმენტს, არავინ არღვევს წესებს... ხელოვნებას კი წესების მარწუხებში ვერ მოაქცევ, ვერ შეზღუდავ! მას ხომ ყველაზე მეტად თავისუფლება უყვარს, რაც დღეს აღარ აქვს, ყველაფერი თითქოსდა წესების ჩარჩოებშია მოქცეული, აღარ იბადება ისეთი რეჟისორი, რომელიც ამ ყველაფერს უკუღმა გადაატრიალებს“ (ლ.თ.).

„მოდის ახალი თაობა, რომელმაც უნდა თქვას ახალი სიტყვა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ უმრავლესობამ არ იცის რისი შეცვლა სურს, ამიტომ ცვლილებებს ძველი თაობისგან მოითხოვს. ჩემი აზრით, ახალგაზრდა მსახიობებმა თვითონ უნდა წამოაყენონ ახლებური იდეები და შეძლონ ამ იდეების განხორციელება“ (ბ.ჭ.).

„სცენაზე მაყურებელზე უფრო მეტად თავისუფალი ადამიანები, პიროვნებები უნდა იდგნენ“ (რ.ნ.).

„ამ პროფესიის ადამიანს აუცილებელია ჰქონდეს პიროვნული თვისებები, ანუ მსახიობი უნდა იყოს პიროვნება და თუ არა – ის ვერ მოახერხებს სწორედ შეიცნოს, გაითავისოს საკუთარი როლი, შემდეგ კი შეძლოს ნაპოვნი ხატების მაყურებელამდე მიტანა. გარდა პიროვნული თვისებებისა, ამ ყველაფერს ემატება შრომისუნარიანობა და აუცილებლად პიროვნული ნიჭიერება. თუ ამ სამ, მსახიობისთვის აუცილებელ კომპონენტს, რომელიმე აკლია, შედეგი დადებითი ვერ იქნება“ (მ.ხ.).

„არტისტს უნდა გააჩნდეს „მე“ ანუ პიროვნული თვისება, რომელსაც ის თავისი ურყევი შინაარსი აბადია, რის გარეშეც ადამიანი „შემოქმედი“ ვერ გახდება. მსახიობი ხშირად ეგოისტ, თავის თავში შეყვარებულ, დიდების მომხვეჭველ ადამიანად წარმოუდგენიათ. ჩემთვის არტისტი ის ადამიანია, რომელიც სხვებისთვის და მხოლოდ სხვებისთვის ცხოვრობს. სხვისთვის ცხოვრება კი სიყვარულია, სხვა არაფერი. თეატრალურში ცხოვრებას რაც შეეხება, ფანტასტიკურია დღის კონტრასტული ცვალებადობა – ყოველდღიურობიდან

თეატრალურ ყოფაში და თეატრალური ყოფიდან – ცხოვრებისეულ ყოფაში. ყოველი დღე რაღაცის ძიებას ჰგავს. თითქოს ხელით ვეძიებთ, არ ვიცი გულში, გონებაში, სულში თუ რა დავარქვა... რაღაცას ახლოს და თან უსასრულოდ შორს“ (ნ.ჯ.).

ახალგაზრდების ეს სურვილები, თავისუფლებისკენ, სრულყოფისკენ მიმავალი ფიქრებია. ოთხწლიანი დაუღალავი შრომით, „აღმოჩენების“ სიხარულით და დამარცხებების ტკივილით, მიღწეული შედეგით, მათი ხედვა სამსახიობო ხელოვნების მიმართ, შეიძლება ითქვას, „შეცვლილია“, რადგან „მხერა“ მიჰყვრობილია უფრო შინაგანი სიღრმეებისკენ, რაც თანამდევად აუცილებელია ამ პროფესიის ადამიანებისთვის – მით უმეტეს, დღევანდელ დღეს. ყოველი მათგანი ამტკიცებს პიროვნების მნიშვნელობას სამსახიობო ხელოვნებაში, ყოველი მათგანი ეძებს პიროვნებას – არ კმაყოფილდება დღევანდელი თეატრალური რეალიზმით, აკრიტიკებს კიდევ მას, არსებულის შეცვლაზეც მსჯელობს. ვფიქრობ, გასათვალისწინებელია ეს ყოველივე. მითუმეტეს, რომ თითქმის იგივეს გვეუბნება მათივე გამოკითხვის ის დასკვნითი ნაწილი, სადაც ისინი საუბრობენ, თუ რაგვარი კვალი დატოვა თეატრალურმა უნივერსიტეტმა მათ მომავალ ცხოვრებაზე.

“პირველ რიგში საკუთარ თავზე მუშაობა ვისწავლე, ერთი პერსონაჟის რამოდენიმე ხასიათით წარმოდგენა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის. ამ კონკრეტულის სრული თავისუფლება გექონდა 100 პროცენტით, რომ მოცემული როლი, როგორც ჩვენ ვფიქრობდით, ისე წარმოგვედგინა. სრული ილუზია იქმნებოდა, რომ პედაგოგები თითქოს ჩვენ მოგვეყვებოდნენ და არა ჩვენ მათ... მერე იწყებოდა თეორიული ანალიზის განხილვები და თავიდან მუშაობა, სადაც უკვე შეუიარაღებელი თვალთ ჩანდა პედაგოგების წვლილი. ვისწავლე პარტნიორის “შეგრძნება”, გავიგე ის, რომ მხოლოდ საკუთარი თავით იმ შედეგს ვერ მიაღწევ, რაც გინდა. აუცილებელია შეიგრძნო პარტნიორი და პირიქით. ვისწავლე რეჟისორთან მუშაობა – ორ განსხვავებულ რეჟისორთან, განსხვავებული სტილით და ხასიათით. ვფიქრობ აბსოლუტურ კომფორტში ვიყავი”. (მ.ხ.)

“ვითომ არაფერია ოთხი წელი, მაგრამ ცხოვრებაში არსებობს რაღაც “ეტაპები”, “ასაკები”, როდესაც ადამიანი განიცდის გარდატეხას და ყალიბდება

პიროვნულად. ერთ-ერთი ასეთი ეტაპი მე გავიარე თეატრალურ უნივერსიტეტში და ვფიქრობ სწორედ ეს ეტაპი (17-21) თამაშობს პიროვნების ჩამოყალიბებაში ყველაზე დიდ როლს... ჩავაბარე თეატრალურში ამ პროფესიაზე მანიაკალურად შეყვარებულმა და გამიმართლა, მოვხვდი (იმედია მაპატიებენ) ნამდვილი “მანიაკების” ხელში, რომლებიც ოთხი წლის მანძილზე მასწავლიან ამ საქმის მცირე, მცირე დეტალებსა და წვრილმანებს, რომლისგანაც შედგება მცნება “მსახიობი”, ძალიან ბევრი რამ მივიღე ჩემი პედაგოგებისგან, როგორც პროფესიულად, ისე პიროვნულად, ვისწავლე ადამიანების გარჩევა, მათი ამოცნობა, ვისწავლე ადამიანებთან ურთიერთობა, მივიღე ამის გამოცდილება...

და კიდევ დიდი პლიუსი, შევიძინე ძალიან-ძალიან ბევრი, ძალიან კარგი ადამიანი, რომელთაგან ყოველდღიურად რაღაც ახალს ვსწავლობ.

ჩემი პიროვნების ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ითამაშეს ჩემმა პედაგოგებმა. დავიწყე სხვანაირად აზროვნება, ძველ ფასეულობებს დაემატა ახალი. დავიწყე საკუთარ თავზე მუშაობა და რაც მთავარია, დავიწყე განვითარება და ვფიქრობ სწორი გზით”. (ნ.გ.)

“შეუძლებელია ყოველივე იმის ჩამოთვლა, რაც თეატრალურ უნივერსიტეტში და კონკრეტულად სამსახიობო ოსტატობაში ვისწავლე. პირველ რიგში, რაც მახსენდება “კონცენტრაციის” უნარია. ალბათ იმიტომ, რომ უბრალოდ ვერ ეუფლები სამსახიობო ხელოვნებას თუ ბოლომდე კონცენტრირებული არ ხარ, მეტიც, შენ დამოკიდებული ხდები იმ სამუშაოზე და იმ თემაზე, რასაც აკეთებ და რასაც ეკებ, როგორც მსახიობი-მოსწავლე. რთული გზაა, მაგრამ ვფიქრობ ამის გარეშე კიდევ უფრო მძიმეა მსახიობის პროფესიის შესწავლა.

გამოვიმუშავე ნებისყოფა, ვისწავლე პერსონაჟების და გარემოს სწრაფად აღქმა. მუშაობასთან ერთად გამიმყარდა იმპროვიზაციის უნარი. იმდენად შევეჩვიე მუშაობას, რომ დასვენება ფაქტიურად არ შემიძლია. საინტერესო იყო ჯგუფური სამუშაოები, სხვადასხვა პარტნიორებთან შეხება. არც ვიცი კიდევ რა დავასახელო.

ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის ვისწავლე, რასაც საქმისადმი სიყვარული ჰქვია, თანაც ჩემი პედაგოგები თამილა ლასხიშვილი, ნანუკა ხუსკივაძე და გიზო

ქორდანიას სულ იმას ცდილობდნენ ჩვენში, რაღაც ადამიანური გაეცოცხლებინათ და მეტი სიყვარული ჩაედოთ. ჯერ ყოფილიყავი პიროვნება, შემდეგ კი – მსახიობი.

რამდენიმე უარყოფითი გარემოების გამო, არის რა თქმაუნდა ისეთი რამ, რაც ვერ ვისწავლეთ, მაგრამ ვფიქრობ ის, რაც შევიძინეთ, საკმარისზე მეტია, არც იყო საჭირო ოთხ წელიწადში ამაზე მეტი ინფორმაციის მიღება, ამიტომ ყველაფერი კანონზომიერი”. (ნ.ჯ.)

“ჩემმა პედაგოგებმა ყველაფერი გააკეთეს იმისთვის, რომ ბევრი ძალიან საჭირო და ყველაზე მთავარი მასწავლეს, პირველ რიგში, საკუთარი შესაძლებლობების, იგივე ტალანტის სწორედ გამოყენება, ვისწავლე გუნდური მუშაობა, როცა შენ მარტო არ ხარ და სხვაზე უნდა იფიქრო იმ მომენტში და თან იმ მეორე ადამიანისთვის უნდა აკეთო და არა შენთვის. რა საოცარია, არა? ამ დროში, ამ სამყაროში წარმოუდგენელია, აქ როგორც ენდობიან ადამიანები ერთმანეთს. ვისწავლე ჩემი ინტუიციის მოსმენა და ალბათ ქვეცნობიერისაც. გავიგე რა არის ჩემი ცხოვრების აზრი, ასი პროცენტით ვიცი რა მინდა და ვიცი როგორ უნდა მივალწიო მიზანს. გავიგე რა არის ის ძეგლის პროცესი, როცა არტისტი პერსონაჟს იკვლევს, როგორც ფსიქოლოგი, როგორც დეტექტივი”. (გ.დ.)

ვფიქრობ, რომ სწავლების პროცესი, სწორედ პედაგოგისა და უცილობლად მოწაფის ნააზრევთა შერწყმა-შერიგებით არის შესაძლებელი. გამოცდილებისა და ახალგაზრდული მაქსიმალიზმის (მათთვის ჩვეული უკიდურესი მოთხოვნის, გადაჭარბებულობის) ურთიერთკავშირი გაცილებით მნიშვნელოვან შედეგს მოიტანს, ვიდრე პედაგოგის მიერ მხოლოდ და მხოლოდ დოგმად ქცეული სწავლებანი.

მე, ჩემი მხრივ, სწორედ ნაშრომის თემასთან მიმართებაში ვცდილობ მოწაფეს დავანახო მთავარი, არსებითი, ის, რაც „თვალთ არ ჩანს“. სწორედ ამიტომ გადავწყვიტე ძალები მომესინჯა (შევბედე კიდევ) ისეთ რთულ, დრამატულ მასალაზე, როგორიც ჟან ანუის „ანტიგონა“. მინდოდა ახალგაზრდებს იმ ურთულეს გრძნობათა ბუნებაში ეცხოვრათ, რაც შინაგანი სულიერი შრეების ძიებითა და, წვდომით მიიყვანდა მათ იმ ძირეულ საზრისამდე, რაც ზედაპირზე არ დევს და რასაც ადამიანის დასაბამიერი არსი ჰქვია. მინდოდა გულით შეეგრძნოთ

თუ რა არის პიროვნება – ჭეშმარიტების მაძიებელი თავისუფალი ადამიანი. ალბათ ეს არის ანტიგონე – ჯერაც ბავშვურ, სუსტ სხეულში სულიერად უტეხი, პიროვნული ნება რომ შეიგრძნობა. გარეგნულ, თვალთ შესამჩნევ ემოციურობას მოკლებული გმირი, ხელშესახებად მფლობელი იმ დიდი „განძისა“, რასაც თითქოსდა მოკლებულია დღევანდელი ადამიანი. ჩემი არჩევანით, ვფიქრობ, გადაჭარბებული სიმკაცრით მოვექეცი სტუდენტებს... იქნებ ვიჩქარე კიდევ... თუმცა, შედეგი, მეჩვენება, რაღაც ოდენობით, მიღწეულია – სპექტაკლზე მუშაობისას, ყველა მონაწილე იმას ცდილობდა, რათა კვლავ და კვლავ უშურველად ეძია საკუთარ თავში და არა ის, რომ ეცქირათ და დამტკბარიყვნენ საკუთარი თავით.

ჩვენს სპექტაკლში მსახიობი სიტყვასაა მინდობილი, აქ სიტყვაა მთავარი, სიტყვით მოძიებული აზრი, სიტყვის სიღრმისეული მნიშვნელობის გაგების მცდელობა... თვალისმიერი, ეფექტურად გადაწყვეტილი სცენები კი არა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ გარეგნულად ეხმარება მსახიობს და, რომელიც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მნიშვნელობას მატებს მის სცენურ არსებობას, არამედ ორად-ორი გრაფიკული ფერის, შავისა და თეთრის ასკეტურ გარემოცვაში მოქცეული, პიროვნული თვისებით დამუხტული მოაზროვნე მსახიობი იმ მთავარ სათქმელთან მარტოდ-მარტო დარჩენილი, რაც არის მთავარი, რაც საჩვენებლად არსებითია – პიროვნების დაბადების, ადამიანური მეობის გამოღვიძებისა და დამკვიდრების მტანჯველი პროცესი.

შემთხვევითი არ არის პიესაში არარსებული პერსონაჟების სცენაზე შემოყვანა (ვგულისხმობ კრეონის გარემოცვას და მისტიკურ პერსონაჟს, რომელსაც პირობითად კორიფედავარქვი). ისინი უსიტყვოდ მოქმედებენ, უსიტყვოდ ცხოვრობენ სცენაზე, ოღონდ ისე, რომ კრეონისა და ანტიგონეს ორთაბრძოლის შესატყვისი ატმოსფერო წარმოქმნან. ეს კი უდიდესი შინაგანი ძალისხმევის მობილიზებას მოითხოვს... კინოენას თუ მოვიშველიებთ, ჩვენს ანტიგონეში ახალგაზრდები თითქოს “მსხვილ ხედზე” მუშაობენ ისე, როგორც გადასადებ მოედანზე და არა სცენაზე. ამ აზრს იმიტომ ვამახვილებ განსაკუთრებით, რომ სწორედ ასეთი მინიმალისტური ხერხებით გათამაშებული ტრაგედიის მიტანა

მაყურებლამდე, მით უფრო დამწყებ მსახიობთათვის, დამეთანხმებით, ურთულესი ამოცანაა.

ჩვენი პიესის გმირი გარეგნულად თითქოსდა ერთი ბეწო, “უძრავი” არსებაა და მეც, ანტიგონე ემოციებს აყოლილ ჯიუტ ბავშვად კი არ წარმომედგინა, არამედ გარეგნულად მშვიდ და ურყევი ბუნების პიროვნებად.

ვფიქრობ, ნაცნობი, თუმცა არატრადიციული გაგებითაა დანახული ჩვენი „ანტიგონე“ – სპექტაკლი, სადაც მახვილი თითქოს ფორმასა და თამაშის სტილზეა გადატანილი (უფრო სწორად მცდელობა სტილიზებული თამაშისა). ანტიგონე, რომლის პიროვნული ბუნება არამც და არამც სააშკარაოდ არ გვიმხელს სიმართლისკენ მიმავალ გზას, თითქოს არ სჭირდება (ემოციურად წარმოქმნილი რეპლიკებით) ყოველ წამს იმის ჩვენება, რომ დაბადებამდე გაკეთებულ მისეულ არჩევანს ვერავინ შეცვლის. ანტიგონეს რაობა მარტივია. საუკუნეების მანძილზე საზოგადოებაში მომხდარი კატაკლიზმების შედეგად, როცა ადამიანი სრულად დაცლილია ბუნებრივი ემოციისგან, ვფიქრობ, მხოლოდ პიროვნებაში შეგვიძლია მოვიძიოთ საწყისი, არსი, რომელიც ნაწილებად აღარ დაიშლება – ეს ერთზე დაყვანილი ანტიგონეა, მოქალაქე-პიროვნება, რომელშიც ჰარმონიულადაა შეზავებული სულიერ სიმტკიცესთან თანაზიარი მორალური სისპეტაკე და ზნეობრივი მოვალეობის უტყუარი გრძნობა. არც თუ დიდი დრო დამჭირდა იმის ასახსნელად თუ როგორი „ანტიგონე“ უნდა ეთამაშათ. ყოველი მათგანი შეეცადა გულით და არა თვალით დაენახა თავისი გმირი, თითქოს გარეგნულ სტატიკაში გადმოეცათ ის ვნებათაღელვა, რაც ძირითადი ღერძია პიესისა.

ადამიანური ბუნების ფიზიკურისა თუ სულიერ ძალისხმევასთან ერთად, როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, ყველა ზემოთ ხსენებული სისტემა მხოლოდ ნიჭიერთათვის არის გამიზნული, რაც ასევე ცხადზე უცხადესია, რომ ნიჭი თავიდათავია, აუცილებელი, სრულიად უპირობო შემადგენელი ნაწილი ყოველგვარი შემოქმედებითი საქმიანობისა. ამგვარ კონტექსტში მხოლოდ ის რამდენიმე სიტყვა, რასაც ჩემი, როგორც მსახიობის, გამოცდილება მკარნახობს და რაშიც კიდევ ერთხელ დამარწმუნა ჩემმა პედაგოგიურმა საქმიანობამ.

ნიჭი მონიჭებულს ნიშნავს – ძღვენს, ნაწყალობევს, „ზეგარდმო არსით“ ბოძებულ რაღაც განსაკუთრებულ უნარს; იმას, რაც შენგან დამოუკიდებლად მოგეძღვნა და ის, რაც არ ისწავლება. არავინ იცის, თუ რატომ არის ესა თუ ის ნიჭიერების მაღლით ცხებული, იმდენად არ იცის, რომ არც ღირს მასზე სიტყვის ჩამოგდება.

დავუშვათ, რომ შეგირდი ნიჭიერია, ანუ, მის ადამიანურ ბუნებაში აშკარად შესამჩნევია მსახიობისთვის ნიშანდობლივი, შინაგანი და გარეგანი არტისტული მონაცემები (ყურადღება; წარმოსახვისა თუ პარტნიორთან ურთიერთობის უნარი; სიმართლისა და რიტმის გრძნობა; მეტყველების ტექნიკა; პლასტიკა და სხვა); მეტიც – სცენური მოქმედების ფსიქო-ფიზიკური პროცესის შეგრძნებაც კი. მცირეოდენი ხნით დავიჯეროთ, რომ ეს მართლაც ასეა, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ მხოლოდ ეს ბუნებრივი მონაცემები საკმარისი როდია, იმისათვის, რათა ჩვენ, მაყურებელი სცენიურ სიმართლეს ვეზიაროთ. ამისათვის, ვფიქრობ, ნიჭიერების, განსაკუთრებული მიდრეკილებისა თუ უნართან ერთად, სასურველია, სულ მცირე, სამი აუცილებელი კომპონენტის გათვალისწინება. არც ერთი მათგანი უშუალოდ არ მონაწილეობს სასცენო ოსტატობის საიდუმლოებათა დაუფლების ურთულეს პროცესში – ყოველი კომპონენტი, სწავლების საწყის ეტაპზე, იმ დამხმარე, თუ გნებავთ მშველელ (და არა მონაცველ) მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს მხოლოდ, რაც თვით სასცენო ხელოვნებასთან მისასვლელი გზების სრულქმნისთვისაა საჭირო.

1. პედაგოგი ვაღდებულება ახალგაზრდას ასწავლოს იმის დანახვა კი არა, რაც ხილულია, რასაც ჩვენი თვალსაწიერი მოიხილავს, არამედ იმისა, რაც ნამდვილად არის, რაც არის ჭეშმარიტად.

მთავარი ხომ ზედაპირზე არ დევს და, ალბათ, ამიტომაც ეგზიუპერის პატარა უფლისწულის მელაკუდამაც იცის, რომ „მთავარს თვალებით ვერ დაინახავ“.

ადამიანი რომ მხოლოდ ფიზიკური სხეული არ არის – ეს ცნობილია. ცნობილია ისიც, ფიზიკურთან ერთად ის, ეთერულსა (სამშვინველსა, რუს. – Душа) და ასტრალურსაც (სული, რუს. – ), რომ მოიცავს და, რომ უმთავრესად მასთან არის ნაზიარევი. ადამიანში სამშვინველისეული თუმც უხილავია, მაგრამ

მისი შეცნობის გარეშე ხომ შეუძლებელია ადამიანის ბუნების მრავალგვარ თავისებურებათა ამოხსნა. არამხოლოდ ადამიანის – თვით ბუნებისაც, და თუ დაეუკვირდებით და დაფიქრებით ყურს მიუუგდებთ ხეთა შრიალს ანდა მდინარის დუდუნს, უეჭველად დაეინახავთ, თუ რაოდენ მეტყველია იგი. ამისათვის შორს წასვლა არცაა საჭირო – ეს სკოლის მერხიდანვე გვასწავლა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა („მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო, უსაკოთა და უსულთ შორის“), ვაჟა-ფშაველამ („შეღის ნუკრის ნაამბობი“, „ხმელი წიფელი“, „ფესვები“, „ქუჩი“) და სხვებმა და სხვებმა.

ეს მართლაც ასეა, ოღონდ ისიც ხომ არის, რომ მსახიობობის მოსურნე ახალგაზრდის სწავლებისას პედაგოგს მუდმივად უნდა ახსოვდეს, თუ რაგვარი “მაცდური” ბუნებისაა თავად დანახვის პროცესი. დანახვა, ფსიქოლოგთა შეხედულებით, არაცნობიერია, რასაც აუცილებლად თან სდევს ემოციური ფონი. ეს კი, ცხადია, რაღაც ოდენობით ხელს უშლის მოვლენის ჭეშმარიტ არსში წვდომას. ამ თემაზე, თუნდ ესოდენ ზოგადად ვმსჯელობ, რათა შემეხსენებინა, რომ “დანახვასთან” ერთად პედაგოგის მუშაობის საბოლოო მიზანი ის არის, რათა ა) ახალბედა მსახიობს მოვლენის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამოვლენაში დაეხმაროს; ბ) ანალიზის შედეგად შეაძლებინოს ამ თვალსაზრისის არგუმენტირებული დასაბუთება. ეს მთავარი და არსებითია, რადგან ვფიქრობ, სწორედ რომ რაიმე მოვლენისადმი საკუთარი დამოკიდებულების პროცესში ყალიბდება პიროვნება.

2. ახალგაზრდას უნდა დავეხმაროთ მსახიობის, როგორც თავად მასალის შესაძლებლობათა გადრმავეებაში, მის გამმაფრებაში, იქნებ გამწვავებაშიც კი; მასში (მასალაში) ისეთ საშუალებათა მოძიებაში, რაც შეეშველება, რათა მან შეძლებისდაგვარად გამოავლინოს თავის თავშივე დავანებული შემოქმედებითი ენერჯია.

უპირველესი ამოცანა ხომ ისაა, რომ სტუდენტს ვასწავლოთ ისეთი რთული ფენომენის დაუფლება, როგორც ტექსტის (მხატვრული ნაწარმოების) წაკითხვა – ტექსტში უმთავრესის ამოცნობა; ტექსტის (როგორც შინაარსის ისე ფორმის მხრივ) გაცნობიერება-გააზრება.



თეატრი, პირველ რიგში, ხომ სიტყვაა და ჩვენი ვალდებულებაც ისაა, ახალგაზრდას გაეუმძაფროთ სიტყვისადმი დამოკიდებულება – როგორღაც დავანახოთ (სწორედ რომ დავანახოთ) არა მხოლოდ ფრაზის, არამედ ერთი შეხედვით, თითქოსდა სრულიად ჩვეულებრივი, სიტყვის მნიშვნელობა, ელევანტურობა – სინატიფე და მოხდენილობა.

აუცილებელია – ახალგაზრდა შემოქმედმა, რაც შეიძლება მოკლე დროში, გამოიმუშაოს აზროვნების კულტურა, რაც რაიმე მოვლენის ძირითადი არსის წვდომისთვისაა აუცილებელი; განაზოგადოს კონკრეტული – დაინტერესდეს თვითონ ჭეშმარიტებით და არა, ამა თუ იმ შეჭმარიტი თეორიით, თვითონ სიკეთით და არა ამა თუ იმ კეთილი საქმით, თვითონ სინდისით, თვითონ სიყვარულით... ეს „თვითონ“ კი ყოველთვის მარტივია და, ამდენად, თითქოსდა იოლია... მეორე მხრივ კი რთულია, რადგან თვით მარტივის რაობაა რთული (მარტივი ხომ იმას ნიშნავს, რაც სხვაზე არ დაიყვანება, რაც ნაწილებად არ დაიშლება, რაც მხოლოდ საკუთარი თავიდან შეიძლება იყოს გაგებული. ყველაზე მარტივის გაგება ამიტომაცაა ძნელი).<sup>103</sup>

3. პედაგოგის ამოცანაა მოცემულ „მასალაში“ აღზარდოს მსახიობი-პიროვნება (წარმოდგენილი თემის ე.წ. მესამე კომპონენტი თავისებური გამოძახილია კიბერნეტიკის მამად აღიარებული სწავლულის ნორბერტ ვინერის საქვეყნოდ ცნობილი წერილისა „მაღალი მისია“<sup>104</sup>). ეს აუცილებელია, რადგან პიროვნება ის, ინტელექტუალურ ფასეულობას ნაზიარევი ადამიანია, რომელიც შეცდომების მიუხედავად, ცდილობს გასცდეს თავისი შესაძლებლობების ფარგლებს; ის თავისუფალი ადამიანი, რომელიც გულწრფელად და უანგაროდ უერთგულებს ჭეშმარიტებას; ადამიანი, რომლისთვისაც თავისუფლება ცხოვრების

---

<sup>103</sup>კლატონი, ფედონი, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა, თბ., 1983.

<sup>104</sup>ნორბერტ ვინერი, (1894-1964), „მაღალი მისია“, თსუ, სამეცნიერო-ბიბლიოგრაფიული კრებული, 1964, გაიოზ ჩიქოვანისა და ზურაბ კიკნაძის თარგმანი.

მიზანია. ხომ ცნობილია, „პიროვნება თავისუფლებით ეძიებს და პოულობს ჭეშმარიტებას და, იმავე დროს, ჭეშმარიტება ათავისუფლებს მას“.<sup>105</sup>

ზემოსხენებულ პირველ კომპონენტს პირობითად თუ ბუნებად (ხილულ და უხილავ რეალობად) მოვისხენიებთ, მაშინ მომდევნო ორი შეიძლება ასე დასათაურდეს: მასალა და პიროვნება. მრავალთაგან ამ სამი ძირითადი კომპონენტის (ბუნება, მასალა, პიროვნება) მოაზრება, მათი გათავისება დაეხმარება მომავალ შემოქმედს საშემსრულებლო ოსტატობის დაუფლებაში, რაც შემდგომში გარკვეულად განაპირობებს მის მნიშვნელობას სათეატრო შემოქმედებაში.

პიროვნება საზოგადოებისთვის მამოძრავებელი ძალაა – ის, რითაც უნდა ცოცხლობდეს იგი. პიროვნება ხომ განუმეორებელი ფენომენია. ფსიქოლოგიაში არსებობს ტერმინი სივრცე, ანუ რამდენი ადამიანიცაა იმდენი სივრცეა. არსებობენ დიდი და მრავალი „სივრცის“ მქონე ადამიანები. ასეთ ადამიანს მასშტაბურს უწოდებენ. ჭეშმარიტი მსახიობი-პიროვნება, სწორედ რომ მასშტაბური ადამიანის კატეგორიას განეკუთვნება. ვფიქრობ, რომ ზუსტად ასეთი პიროვნებები ქმნიან განუმეორებლობის ხიბლს სამსახიობო ხელოვნებაში და ზოგადად ხელოვნებაში.

დაბოლოს, მარია კნებელის ფიქრი, რომელსაც სრულად ვეთანხმები და რომელიც ალბათ ყველაზე ძვირფასია ჩემთვის:

„ზოგჯერ ცხოვრება სრულად ცვლის ადამიანის ბუნებას, როგორც კარგისკენ, ისე ცუდისკენ და ყოველ ცალკეულ ამგვარ შემთხვევებში ღირს ამაზე დაფიქრება, თუ რა როლი მიუძღვნის ყოფილ პედაგოგს. მართალი გითხრათ მე, უფრო ნაკლებად განვიცდი ჩემი მოსწავლეების შემოქმედებით უიღბლობას, ვიდრე მათ არაკეთილშობილურ, უწესო საქციელს შემოქმედებაში.

რომელ ჩვენთაგანს არ განუცდია შემოქმედებითი წარუმატებლობა, ხომ ცნობილია, რომ არც ერთი ადამიანური ბუნება, მისი ბედ-იღბალი არ შედგება მხოლოდ და მხოლოდ წარმატებასა და წარუმატებლობისგან. უიღბლობა როდი ანადგურებს შემოქმედებით პროცესს... ერთადერთი და მთავარი ისაა, რომ

---

<sup>105</sup>კიკნაძე ზ., მთარგმნელის მინაწერი ნორბერტ ვინერის წერილზე – „მაღალი მისია“, 1995.

პიროვნებამ არ უღალატოს საკუთარ თავს და თავისსავე მოწოდებით ნაკარნახევ მხატვრულ პრინციპებს.

და მაინც, ჯიუტად ისმის კითხვა – როგორ შთაუწერგო ჩემს მოსწავლეებს, რომ პირველ რიგში იყვნენ პიროვნებები, კეთილსინდისიერი თავისსავე შემოქმედებაში. მე მხოლოდ ვცდილობ დავარწმუნო, თუ რაოდენ მთავარი და არსებითია ეს<sup>106</sup> (თარგმნა ნ.ხ.).

ქართულმა თეატრმა ბევრჯერ იცვალა სახე. დიდი რეჟისორებისა და მსახიობთა წყალობით იგი მუდამ იყო მნიშვნელოვანი, რასაც სწორედ რეჟისორებად, მსახიობებად წოდებული პიროვნებები და მათი აღმზრდელები წარმოქმნიდნენ. ისინი და სწორედ ისინი იყვნენ სათეატრო ხელოვნების უმაღლესი ხარისხის განმსაზღვრელნი. როცა დიდ მსახიობებზე ვსაუბრობთ, დიდი სივრცის, განუზომელი შინაგანი ენერჯის, მდიდარი სამყაროს მატარებელ პიროვნებებს ვგულისხმობთ – მათ, ვისაც შესწევთ უნარი, ძალა და გამბედაობა იდგნენ იმ ჯადოსნურ, მაყურებელთა დამატყვეველ ფიცარნაგზე, რომელსაც სცენა ჰქვია.

მსახიობი ხომ მოწოდებაა და არა მხოლოდ პროფესია.

დღეს ქართულ თეატრში ახალი ტენდენცია ჩნდება – სწორება თითქოს სატელევიზიო სივრცეში გავრცელებულ შოუებზეა, ახალი „ფორმების“ თუ „ჟანრთა“ დამკვიდრების მცდელობაა, რომელიც სანახაობისკენ, მხოლოდ მაყურებლის გართობისკენაა მიმართული და რომელსაც ახალგაზრდა მსახიობები მარჯვედ ერგებიან. თითქოს ვივიწყებთ თეატრის მთავარ დანიშნულებას. მსოფლიო თეატრებში ეს პროცესი გააზრებულია (ვგულისხმობ კომერციულ პროექტებს და არა-არაკომერციულს). ჩვენთან ჯერჯერობით ზედაპირული მიდგომაა ამ პრობლემისა.

რეალური ცვლილებები სიახლისაკენ, პროგრესისაკენ სწრაფვა აუცილებელიცაა და გარდაუვალიც. სწორედ ამიტომ კიდევ ერთხელ, მომავალ მსახიობზე ფიქრისას ნებაუნებურად ჩნდება თანმდევი აზრი – ხომ არ ხდება

---

<sup>106</sup>

525-526.

პიროვნების, ნამდვილად ღირებულის, ნამდვილად ფასეულის, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მსახიობის პიროვნულ თვისებათა ნიველირება.

## დ ა ს კ ვ ნ ა

თანამედროვე ხელოვნების პოსტმოდერნისტული სივრცე ადგილს არ ტოვებს პიროვნებისთვის – ერთადერთის, უიშვიათესისა და განუმეორებლისთვის.

“პოსტმოდერნულად” წოდებული ხანა 1950-იანი წლების ბოლოსთვის ისახება და სრულ ძალას 1960-იან წწ-ის “ახალგაზრდული რევოლუციის” შემდეგ იკრეფს. მოჭრილად თუ ვიტყვით, მისი არსება ყოველივე წინამორბედის უარყოფაა – მას, სხვადასხვა ასპექტით, “პოსტინდუსტრიულსაც” უწოდებენ, “პოსტესთეტიკურსაც”, “პოსტისტორიულსაც” (ე.ი. მანამდე არსებული კონცეფციებით ვერ აღსაწერს), “პოსტქრისტიანულსაც”

წინადროინდელი მიმდინარეობა-მიმართულებების ცალმხრივობას (მაგ., არქიტექტურაში – ფუნქციონალიზმ-კონტრუქტივიზმს; მხატვრობაში – აბსტრაქციონისტულ პურიზმს; მუსიკაში – სიურეალიზმს, სოციალურ-ისტორიულ აზროვნებაში – პროგრესიზმს...) ახლა უპირისპირებენ – “პლიურალიზმს”, ინდივიდუალური არჩევანის სრულ თავისუფლებას, “თვითრეალიზებას”, შეუზღუდავს რაიმეგვარი საზოგადოებრივი (მათ შორის ეთიკური, რელიგიური, ესთეტიკური) წარმოდგენებით.

ამ უკვე სრულ, ზღვარგადასულ ინდივიდუალიზმს მეორე მხარედ “პიროვნების გაქრობა” აქვს – ასწავლიან, რომ ყოველივე, რაც ითქმის, გამოიხატვის, მოქმედება პიროვნული ნება – აზროვნების ნაყოფი კი არა, არამედ თავსმოხვეული (“ძალაუფლების” მქონეთა მიერ), მათგანაა ჩაგონებული. ამ დებულებას თან სდევს რწმენა, რომ შემოქმედება შეუძლებელია, შესაძლებელია მხოლოდ, გარკვეული საზოგადოებრივი მიზნებისთვის, არსებულის გადამდერება – აქედან “ციტატები”, “პოლისტილისტიკა” (არსებითად – ეკლექტიზმი), ან კიდევ კონცეპტუალიზმი, სადაც ნებისმიერი რამ შეიძლება გახდეს მისთვის, ნებისმიერად მიწერილი რაციონალური აზრის მატარებელი და შემდგომ “ხელოვნებად” გამოცხადდეს.

“პოსტმოდერნისთვის” პრინციპულად თანაბარდირებულია ყველა მოსაზრება, ნაწარმოები, ქმედება. აზრი აქვს დაკარგული “ჭეშმარიტის”, “მართებულის”, “მშვენიერის” კატეგორიებს (თუმცა, ადამიანთა უმრავლესობა კვლავაც “ძველებურად” ცხოვრობს – რელიგიების არსებობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, მეცნიერების ე.წ. “main-stream”-ში კვლავაც სიმათლეს დაეძებენ ამა თუ იმ მოვლენის თაობაზე).

“უმბერტო ეკო მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმმა ერთის მხრივ შეითვისა მასიური კულტურის ხერხები, მეორე მხრივ კი უარყო ისინი, რათ მასობრივი და ელიტარული კულტურა ერთმანეთთან დაეახლოვებინა. პოსტმოდერნულმა პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ ეს პრობლემა ჯერ კიდევ არ არის გადაჭრილი, თუმცა მოხდა თავისებური შეჭრა ელიტარული ხელოვნების ფარგლებში და გაჩნდა ე.წ. მასიური კულტურა ელიტასათვის”.<sup>107</sup>

ასე რომ, თუ პოსტმოდერნული სივრცე ყოველივე წინამორბედის უარყოფაა, ჩემს მიერ წარმოდგენილი ნაშრომი პირიქით მოაზრებაა იმისა, რათა გარდასულ სათეატრო წარმოდგენათა კვლავ წარმოდგენით, უკვე განცდილის, ახლა უკვე სიტყვიერად ე.ი. გონისმიერად გარდაქმნილის და ამდენად, შედარებით სახეცვლილი წარმოსახვით კიდევ ერთხელ გავაანალიზოთ ქართული სათეატრო სივრცის ძირითადი საზრისი და მნიშვნელობა, რომლის გარეშეც ვერ სრულიქმნება ჩვენი სულიერი კულტურის ეროვნული მონაპოვარი.

პოსტმოდერნული თეორიის მიმდევართაგან განსხვავებით პიროვნული თვისებით დამუხტული შემოქმედივერ შეეგუება ხელოვნების სიკვდილს, რადგან მხატვრულ ფორმათა მარადიულქმნადობაშია უცილოდ დარწმუნებული და, რაღა თქმა უნდა, მისთვის თანამედროვე (სწორედ რომ თანამედროვე და არა – პოსტმოდერნული ტერმინოლოგიით – “ყალბი”, “გაშეშებული”, “ძალაგამოცლილი”) მხატვრული ფორმა იქმნება დღესაც, ოღონდ ესაა, ის სულისმიერი განცდით, “სულისმიერი სილამაზით” დანახვას საჭიროებს, აღიარებას და დამკვიდრებას (და არა ისე, როგორც ეს პოსტმოდერნისტებს მიაჩნიათ – სიძნელისთვის

<sup>107</sup>ნინო ლიპარტიანი, პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური საშუალება, დისერტაცია, 2012, გვ. 44.

მოხერხებულად თავის არიდების მიზნით მდგომარეობასთან მარჯვედ შეგუება). ამგვარად, დღეს მაღალ სულიერ ფასეულობათა ნაკლოვან დროს ჭეშმარიტად მსახიობობის მოსურნემ თავდაპირველად ერთი, მეტად აუცილებელი და ყველაფრისაგან დამოუკიდებელი მოცემულობა უნდა გაითვალისწინოს – იმისთვის, რათა ამა თუ იმ როლის შესატყვისად გარდაისახოს, მას უნდა ჰქონდეს განვითარებული უსაზღვრო წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შემუშავების უნარი. ეს ნიჭია, და ეს ზემოთაც ითქვა, მონიჭებულს, ნაბოძებს, ნაწყალობებს ნიშნავს და, რაც შენგან დამოუკიდებლად მოგეცა (აღბათ, ამიტომაც – კეთილშობილი ადამიანი თავისი ნიჭით არასოდეს იტრაბახებს). ეს მოცემულობაა, რის შემდეგაც იწყება მომავალ მსახიობში პიროვნების ქმნადობის, პიროვნების აღზრდის, პიროვნებად ჩამოყალიბების სამშენველისეული პროცესი, და ამ პროცესში მასწავლებლის როლი განსაკუთრებულია, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტიც კი.

ამგვარკონტექსტში, პედაგოგის ამოცანაა დაარწმუნოს მომავალი მსახიობი, რომ მასობრივი სტანდარტებისაგან თავისუფალი, თვითმყოფადი და დაუმორჩილებელი აზრების საუფლოში “ხეტილისას” რაიმე მოვლენის დაფარული არსის წვდომა იმის საწინდარია, რათა გასაგები გახდეს ის დიდად დიდი სხვაობა, რაც ჭეშმარიტსა და მოჩვენებით სინამდვილეს შორის არსებობს. ამის შეცნობა კი იმიტომაც აუცილებელი, რომ ეს, აღბათ, ერთადერთი ის საფუძველია, რომლის გათავისებაც მომავალ მსახიობს დაეხმარება სათეატრო ენის მოძიებაში, “სასცენო გემოვნების” დახვეწაში, ადამიანური ბუნების სასცენოდ გარდაქმნის იმ თავისებურ სახეცვლაში, რასაც მიხეილ თუმანიშვილი “არტისტის არისტოკრატიზმად” მოიხსენიებს.

ერთადერთი გზა ყოველივე ამის შეცნობისა, როგორც ზემოთ ავლნიშნე, ვფიქრობ, ისაა, რომ მომავალ მსახიობს დანახვა ვასწავლოთ (სწორედ რომ დანახვა და არა უბრალოდ ყურება; მზერით, ცქერით დატკობა). ეს კი, არცთუ იოლი მისაღწევია, რადგან დანახვა, ნებაუნებურად, მოვლენის არსში წვდომას ნიშნავს.

პედაგოგის მუშაობის საბოლოო მიზანი ის არის, რათა ახალბედა მსახიობს მოვლენის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამომუშავებაში დაეხმაროს და ანალიზის შედეგად შეაძლებინოს ამ თვალსაზრისის არგუმენტირებული დასაბუთება.

რაც შეეხება მხატვრული ფორმის ანალიზს, ეს, როგორც ამჟამად იტყვიან ხოლმე, სწავლებადია, ანუ მართებული მეთოდოლოგიური მიდგომით, სავსებით შესაძლებელია მისი, მეტ-ნაკლები წარმატებით სწავლება. გასათვალისწინებელია ისიც, ფორმის ანალიზი რომ რაციონალური ბუნებისაა – გონებიდან მომდინარე, მისივე შედეგია... ამდენად გასაგებია, შედარებით ადვილად რომ განაქარვებს ზემოხსენებული – თვალისმიერი დანახვის ფენომენისათვის დამახასიათებელ ემოციურ ფონს. ანალიზი, როგორც კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობა, აუცილებელია მოვლენისადმი საკუთარი დამოკიდებულების შემუშავებაში, რომლის წვდომის პროცესშიც, ყალიბდება კიდევც მსახიობი-პიროვნება.

სილამაზე იმდენად ეფემერულია, ხანმოკლე და სწრაფლწარმავალი, თითქოსდა მოჩვენებითიც, რომ მარადიული დროის ყოველ კონკრეტულ მონაკვეთში საჭიროებს მოფრთხილებას, ხშირად გადარჩენასაც კი: პალეოლითისა თუ ენეოლითის დროის, ანტიკური პერიოდის დიდებულ დროსა და მისტიციზმით დატვირთულ შუა საუკუნეებში, მეტიც რენესანსის დროშიც კი და მით უფრო წინააღმდეგობით აღსავსე, ჩვენ მიერ ჯერაც გაუცნობიერებელ დროში.

ხელოვნება ადამიანთან ერთად იქ, სადღაც ცივილიზაციის გარიჟრაჟზე გაჩნდა და თუ მას სიკვდილი უწერია ადამიანთან ერთად მოკვდება. ნებაუნებურად მასხენდება ალტამარას (ესპანეთი) მღვიმის კედელთა ზედაპალეოლითური ხანის (20-15 000 წლის წინანდელი) მოხატულობიდან შემორჩენილი “წყალს დაწაფებული დაჭრილი ბიზონი”, რომელიც სრულიად თავისუფლად შეიძლება სანიმუშო მხატვრულ ნაწარმოებად ვადიაროთ. ზუსტი ნახატით, განზოგადებული ფორმით და სამად-სამი ფერის გამოყენებით მიღწეული მოდელირების მაღალოსტატური დონით, ესოდენ მძაფრად იშვიათად თუ ვინმეს გადმოუცია ღონემიხდილი არსების ტკივილნარევი განცდა.



მისი მხატვარი, ალბათ, ერთი პირველთაგანია, ვინც თავისი ნახელავით სილამაზის გადარჩენა დაისახა მიზნად და აქედან მოყოლებული, ეს პიროვნული ნიჭიერებით გამორჩეული შემოქმედი დროის შესატყვისად და, რაღა თქმა უნდა, უკვე სხვაგვარი თვალთახედვით “დღევანდლამდე” ესწრაფვის სულისმიერი განცდით დანახული სილამაზის გადარჩენას.

დიდი რუსი მწერალი ფიოდორ დოსტოევსკი თავისივე უსაყვარლესი გმირის თავადი მიშკინის სახელით აცხადებს, რომ “ქვეყნიერებას სილამაზე გადაარჩენს”. დამეთანხმებით, მხოლოდ შინაარსით კი არა, ფორმითაც მშვენიერი აზრი რომაა – ბევრზე ბევრის მიმანიშნებელი. ოღონდ დღეს, ამ გაუცხოებულ სამყაროში, უპირველესად ხომ თავად სილამაზეა გადასარჩენი. სილამაზის ერთ-ერთი ჭეშმარიტი გადამრჩენელი კი – პიროვნული თვისებებით დამუხტული შემოქმედი აჩემი თემის კონტექსტით მსახიობი-პიროვნება.

## ბამოყენებული ლიტერატურა

1. ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტომი პირველი, თბ., 1978.
2. ბაქრაძე კ., ახალი ფილოსოფიის ისტორია, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, ტ. 6, თბ., 1972; ბლუზ პასკალი, აზრები, ფრანგულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, თბ., 1981; გურ. თევზაძე, ახალი ფილოსოფიის ისტორია, ნაწილი პირველი, განმანათლებლები, თბ., 2009, მისივე, ახალი ფილოსოფიის ისტორია, ნაწილი მეორე, იმანუელ კანტიდან ფრიდრიხ ნიცშემდე, თბ., 2012. АсмусВ. Ф., Декарт, Москва, 1956.
3. გაწერელია ა., ზეცის მხატვრული მოდელი რუსთაველთან და დანტესთან, რჩეული ნაწერებიტ. 1, თბ., 1977.
4. გუნია ვ., ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ., 1953.
5. გურაბანიძე ნ., ნოვატორი (კრებულში: ნიჭიერების ძალა, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე) თბ; 2007.
6. ვასაძე აკ., ჩემი სამსახიობო გზა, (მსახიობის მუშაობა მხატვრულ სახეზე), საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თბ., 1988.
7. ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები (წიგნი პირველი), გამომც. „კენტავრი“, თბ., 2010.
8. ვინერინ., (1894-1964), “მაღალი მისია”, თსუ, სამეცნიერო-ბიბლიოგრაფიული კრებული, 1964, გაიოზ ჩიქოვანისა და ზურაბ კიკნაძის თარგმანი.
9. თვარაძე რ., „ვაჟკაცობის დეფიციტი“, ლიტერატურული ძიებანი, XXIII, 2002.
10. თუმანიშვილი მ., “ახლა კი ფარდა”, თბ., 1998.
11. თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008.
12. თუმანიშვილი მ., „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, გამომც. „კენტავრი“, თბილისი, 2011.
13. იოსელიანი ლ., კრებული სამ მოქმედებად, პროლოგითა და ეპილოგით; რეჟისორი დიმიტრი ხვთისიაშვილი, რესპუბლიკა, თბ., 2002.
14. კიკნაძე ვ. წიგნიდან – დიმიტრი ალექსიძე, თბ; 1970.
15. კიკნაძე ვ., ხელოვანის დიდი და რთული გზა; კრებულში: ნიჭიერების ძალა, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე; თბ; 2007.

16. კიკნაძე ზ., მთარგმნელის მინაწერი ნორბერტ ვინერის წერილზე – „მაღალი მისია“, 1995.
17. ლიპარტიანი ნ., პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური საშუალება, დისერტაცია, 2012.
18. ლორანი რ., მშენიერება და მისი ოპოზიცია; პოსტმოდერნი როგორც „ასეთი“, თბ., 1999, გვ. 120].
19. მანფრედი, კაენი, ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა, თბ., 1948. გ. გაჩეჩილაძე, ბაირონი თბ., 1943; . . . . 1956; Marchand L.A., Byron, ABiography, v. 2, N.Y. 1937.
20. მარჯანიშვილი კ., მემუარები და წერილები, თბ., 1947.
21. მაჩაბელი მ, დისერტაცია, “ემპათიის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში”, თბ., 2005.
22. ნათაძე რ., სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა, თბ., 1970.
23. სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალისაქართველოში, თბ., 2003, გვ. 251
24. პლატონი, ფედონი, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა, თბ., 1983.
25. ტაბიძე ტ., „ნიღაბის აპოლოგია“, „ცისფერი ყანწები“, 1916, №1.
26. უილიამფოლკნერისმიერნობელისპრემიისგადაცემისოფიციალურიხასიათისზე მხეწარმოთქმულისიტყვა. თარგმანირევაზთვარაძისა, წიგნიდან: უილიამფოლკნერი, ხმაურიდამძვინვარება, თბ., 1992.
27. ტოვსტონოგოვი გ., რეჟისორის პროფესია, გამომც. საქ. თეატ. საზ. 1975.
28. ყიასაშვილი ნ., შექსპირის სამყაროში, თბ; 1963. Аникста. А. ТворчествоШекспира,Москва, 1963. ChambersE.K. W. Shakespeare, Astudy of poets and problems, V 1-2, Oxf. 1930.
29. ჭავჭავაძე ილ., თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნებიდაურთო ნ. გურაბანიძემ, თბ., 1955.
30. ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1980.
31. „ . . . . . , 1957.
32. „ . . . . . , 1994 . 3 .
33. „ . . . . . , 2001.

34. , , . 1-2. , 1963-64. .  
 ,, . 3 . , 1978. . ,, , 1978.  
 35. ,, – , 1984.  
 36. ЭстетикаРенесанса, Москва, т. I, 1981.  
 37. <http://azps.ru/articles/cmmn/cmmn83.html>;

[http://socfil.narod.ru/glava\\_8\\_6.html](http://socfil.narod.ru/glava_8_6.html); <http://www.jurnal.org/articles/2009/psih6.html>.