

რეპეზ ნათაძე

ს ა ს ც ე ნ ო  
გ ე რ დ ე ს ა ხ ვ ი ს  
ს ა ფ უ ქ ვ ლ ი ს  
კ რ ო ბ ლ ე მ ე

ფსიქოლოგიური მახსოვრების ასპექტით



გამომცემლობა „ხელოვნება“  
თბილისი 1970

ნათაძე რევაზ გრიგორევიჩ

**Проблема психологических основ  
сценического перевоплощения.**

(на грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»

Пр. Плеханова, 179

Тбилиси 1970.

რედაქტორი — დ. ჯანელიძე

მხატვარი — უ. ცაცხვაია

მხატვრული რედაქტორი — ზ. კაპანაძე

ტექნიკური რედაქტორი — მ. ლეხანიძე

კორექტორი — თ. კანდილაძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/X 70 წ.

ქალაქის ზომა 60 X 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

ნაბეჭდი თაბახი 13,25

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10,36

უე 01764 ტ. 3.000 შეკვ. № 4051

ფასი 72 კაბ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“

პლენხანოვის 179 თბილისი 1970

**საქართველოს თეატრალური საზოგადოება**

Тип. Театрального Общества Грузии. Тбилиси, ул. Горького № 3  
საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სტამბა, გორკის ქ. № 3.

# თავი პირველი

## საკითხის ისტორიისათვის

### I

1. „მსახიობის იარაღი თვითონვე მსახიობია“, „ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად მხატვარი იყენებს საღებავებს, ტილოსა და ფუნჯს, მოქანდაკე იყენებს თიხასა და საჭრისს, პოეტი — სიტყვებსა და ლირას, ე. ი. ლექსთაწყობას, საზომს, ტერფებს და რითმებს. ხელოვნება იცვლება იარაღის მიხედვით; მსახიობის იარაღი კი თ ვ ი თ ო ნ ვ ე ა“ (ხაზგასმა ჩვენია, რ. ნ.) „...მასალა მისი ხელოვნებისათვის, ის ნივთიერება, რომელსაც იგი ამუშავებს და სცვლის რომ რაიმე შექმნას, თვითონ მისი საკუთარი პირისახეა, მისი ტანი და მისი სიცოცხლეა“<sup>1</sup>. დღესაც უდავო დებულებად ითვლება კოკლენ უფროსის ამ უკვდავი სიტყვებით გამოთქმული აზრი, რომლის თანახმად მსახიობის შემოქმედების ძირითადს, ხელოვნების ყველა სხვა დარგიდან განსხვავებულ სპეციფიკურობას ის გარემოება შეადგენს, რომ მასალა, რომლიდანაც მან უნდა შექმნას მხატვრული ხატი, თვით მისი ფსიქოფიზიკური არსებია, — თვითონ ისაა — თვით შემოქმედი სუბიექტი, რომელმაც მყურებელზე თავის ქცევით უნდა იმოქმედოს: შემოქმედების პროდუქტს მსახიობი თავისთავიდან, თავისი პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ი დ ა ნ, თავისი ქცევით ქმნის.

აქედან გამომდინარეობს მსახიობის შემოქმედების მთავარი ამოცანა: — იგი თვითონ უნდა გარდაისახოს როლის მიხედვით, თავის არსებით მან არა თავისი, არამედ სულ სხვა ადამიანის, სხვა პიროვნების განცდები, სხვისი ხასიათი უნდა წარმოგვიდგინოს.

<sup>1</sup> Коклэн (старший) — Искусство актёра. 1909 г.

მაგრამ წარმოდგენილი პიროვნების ხასიათისა და მის განცდათა გამოსახვის ერთადერთ საშუალებას მსახიობის სათანადო ქცევა წარმოადგენს; მაყურებელი სცენაზე წარმოდგენილ პიროვნებებს და მათ განცდებს მხოლოდ მსახიობის ქცევის სახით აღიქვამს. მაშ, მსახიობმა თავის „ნაწარმოების“, ე. ი. სცენური ხატის შესაქმნელად მის გარეთ მოცემული, ობიექტური მასალა კი არ უნდა გარდაქმნას, არამედ თავისი თავი, თავისი ქცევა.

სასცენო შემოქმედების ამ სპეციფიკურობას თან ახლავს ერთგვარი „ტრაგიკულობა“, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნების სხვა დარგში შემოქმედების საპირისპიროდ, მსახიობის სასცენო (არა კინოს) შემოქმედების პროდუქტი — მის მიერ შექმნილი ხატი, მის გარეთ, ობიექტურ სინამდვილეში არ არსებობს, იგი ფარდის დაშვების მომენტიდან უმაღვე ქრება; იგი არსებობს მანამდის, სანამ მსახიობი მოქმედებს, სანამ მიმდინარეობს მისი ქცევა სცენაზე. სხვა დარგის შემოქმედებაში კი შემოქმედების პროდუქტი (ლიტერატურული ნაწარმოები, ქანდაკება, სურათი) შემოქმედის გარეშეც არსებობს, იგი ობიექტური სინამდვილის საგნად გადაიქცევა, რომელიც ავტორის გარეშეც და მისი სიკვდილის შემდეგაც არსებობს უკვე როგორც სხვა ადამიანთა ობიექტური გარემოს საგანი, რომელიც გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს სხვა ადამიანებზე.

მსახიობის შემოქმედების პროდუქტი კი თვით მისი ცოცხალი ქცევის პროცესია, და ამიტომ ობიექტური სინამდვილის საგნად იგი ვერ გადაიქცევა: იგი „ავტორის“ ქცევის შეწყვეტისთანავე ქრება<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> საინტერესოა, რომ მსახიობის შემოქმედების ეს თვისება, მისი, ასე ვთქვათ, პროცესუალობა გათვალისწინებული ჰქონდა ჯერ კიდევ მარქსს; „არამატერიალური წარმოების“ განხილვისას მარქსი აღნიშნავს მსახიობისა და სხვა „შემსრულებელთა“ „წარმოების“ განსხვავებას „არამატერიალური წარმოების“ იმ დარგებიდან, რომელთა პროდუქტს („საქონელს“ ანუ „სახმარ ღირებულებას“) შეადგენენ ისეთი საგნები (წიგნები, სურათები, ხელოვნების სხვა ნაწარმოები), რომელნიც წარმოების შემდეგაც მის მოხმარებამდე არსებობენ: მსახიობთან და სხვა „მატერულ შემსრულებელთან“ კი წარმოება დაუშორებელია წარმოების აქტისაგან («Производство неотделимо от производительного акта» — К. Маркс. Теория прибавочной стоимости, I, стр. 272 — 273. მოყვანილი კრებულიდან «Маркс и Энгельс об искусстве», М. 1937 стр. 92—93).

ის გარემოება, რომ მსახიობი თავის შემოქმედების პროდუქტს — სასცენო ხატს, თავისი თავიდან თავისი ქცევით ქმნის, რომ მისი შემოქმედების მეთოდს თვით მისი გარდასახვა წარმოადგენს, აყენებს სასცენო შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითად პრობლემას: სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური „მექანიზმის“, გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების საკითხს, რომელმაც მრავალ საუკუნეთა მანძილზე წარმოებული დისკუსიის სახით ჩვენ დრომდის მოაღწია და დღესაც ჯერ გადაუწყვეტელი აქტუალური პრობლემის სახით თეატრის თეორეტიკოსთა მსჯელობისა და ცხარე კამათის საგანს შეადგენს<sup>1</sup>.

საქმე ის არის, რომ ადამიანის ქცევა ცალკე მოძრაობების ჯამს ან ჯაჭვს კი არ წარმოადგენს, ე. ი. ნებისმიერად შესასრულებელი ცალკე მოძრაობებისა, ხმის მოდულაციებისა და ინტონაციებისაგან კი არ შედგება, როგორც, მაგალითად, რაიმე სატანვარჯიშო მოძრაობები შედგება ცალკე მოძრაობებიდან, არამედ ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს, რომელიც მთლიანი ინდივიდის — კონკრეტული ცოცხალი ადამიანის, გარკვეული კონკრეტული პიროვნების მთლიანი გამოვლინებაა. ამიტომაც, რომ მსახიობის შემოქმედება, პირველ რიგში, სცენაზე სუბიექტის გარდასახვას, მის რაღაცნაირ გარდაქმნას მოითხოვს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი მოქმედება სცენაზე მყოფებისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრიობით ვერ გაიშლება, როლით ნაგულისხმევ განცდებს ვერ გამოხატავს.

სწორედ ეს გარემოება ქმნის იმ საკვანძო პრობლემას, რომელსაც სასცენო შემოქმედების „გადაუწყვეტელ“, „დაუბოლოებელ“ და „საუკუნოებრივ“ პრობლემას უწოდებენ ხოლმე.

2. ამ საკითხის ისტორია მსახიობის ხელოვნებაზე პირველივე გულუბრყვილო რეფლექსიის დროიდან მოყოლებული, ჩვენ დრომდის მოდის; ტყუილად კი არ უწოდებენ ხოლმე ამ პრობლემას საუკუნოებრივ პრობლემას!

მართლაც, როგორც გადმოგვცემენ ანტიკური თეატრის ისტო-

---

<sup>1</sup> იხ. მაგალითად, ჟურნ. «Театр»-ის ფურცლებზე დროდადრო ამ თემაზე გამოქვეყნებული წერილები.

რიკოსები<sup>1</sup>, ჯერ კიდევ ანტიკურ საბერძნეთში და, კიდევ უფრო გარკვეულად, რომში არსებობდა, ერთის მხრივ, შეხედულება, რომელიც მსახიობის ღირსებად თვლიდა წარმოდგენილი აფექტების ნამდვილ განცდას, ხოლო მეორეს მხრივ პირიქით, დიდი მსახიობის ღირსებად თვლიდნენ (მაგ. ციცერონი), რომ მას ყოველი მოძრაობა და ხმის მოდულაცია წინასწარ სახლში ჰქონდა მოფიქრებული და შემოწმებული. ფართოდ ცნობილია ჰორაციუსის სიტყვები, რომლითაც იგი მიმართავს მსახიობს თავის „პოეტიკაში“.

— „ჯერ თვით ატირდი და მის შემდეგ მეც ამატირებს ხვედრი პელეას თუ ტელეფის; განცდას თუ ასცილ გამაძინებ ან დამაძინებ. (თარგმანი პროფ. პ. ბერაძის).

შემდეგ ჰორაციუსი ასაბუთებს ამ დებულებას ფილოსოფიურად — „თქმა გვიან მოდის სულის ძვრათა გამომეტყველად“ (თარგმანი პროფ. პ. ბერაძის). რუსულ თარგმანში — «речь появляется позже движения души изъясняя».

ამრიგად, მსახიობის შემოქმედების ორივე იმ საპირისპირო თეორიის პირველი ჩანასახები, რომელთა სახით საკითხის შესახებ დისკუსია ახალ დროში გაიშალა (იხ. ქვემოთ) და დღემდე მოაღწია — ნამდვილი გრძნობა, თუ იმიტაცია, ემოცია თუ ინტელექტი წარმართავს მსახიობის შემოქმედებას სცენაზე, უკვე ანტიკური დროიდან მოდის, ე. ი. მსახიობის შემოქმედების შესახებ პირველი რეფლექსიისთანავე აღმოცენდა და უფრო გვიან „საუკუნოებრივი დავის“ სახით ჩამოყალიბებული, ჩვენ დრომდე აღწევს. თუმცა ორივე ეს უკიდურესი შეხედულება ანტიკურ დროიდან მოდის, მაგრამ ჰქონდა თუ არა ადგილი ამ შეხედულებათა წარმომადგენლებს შორის დისკუსიას ჩვენ დრომდის შემონახული მასალებიდან არ ჩანს. საოცარი ის არის, რომ ამ ორი ათასი წლის მანძილზე ეს პრობლემა არსებითად იმავე დილემის ფარგლებში დარჩა: ერთნი აღიარებენ გარდასახვის საფუძველად მსახიობის მიერ იმ ნამდვილი გრძნობის განცდას, რომელსაც ის წარმოგვიდგენს, მეორენი კი პირიქით, მსახიობის მოქმედების „ძრავად“ „ცივ ინტელექტს“, მოფიქრებულ

<sup>1</sup> იხ. მაგ. Б. Варнеке — История античного Театра. 1940 г., стр. 121—126, 193—195, 225 и т. д.

„იმიტაციას“ თვლიან, ანდა გვიანდელ ეტაპზე, როგორც დავინახავთ, ამ ორი გადაწყვეტის „სინთეზირებას“ ცდილობენ.

განსაკვიფრებელი ის არის, რომ, თუმცა ამ უკანასკნელად 1956 წ. უკრნალ «Тeatp»-ის ფურცლებზე ამ საკითხზე გამართულ დისკუსიაში მონაწილეობდნენ საბჭოთა მოწინავე თეატრმკოდნეობის ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლები, როგორც არიან ბ. ზახავა, ა. ეფროსი, ვ. ბებუთოვი, რ. სიმონოვი და სხვ. კამათი ძირითადადში ისევე საუკუნობრივი დილემის ფარგლებში მოექცა, ძირითადადში ისევე ამ დილემის ფორმა მიიღო, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის დებულებას (უმთავრესად ბ. ზახავას წერილიდან): „განცდა თუ წარმოდგენა“, ანუ „ნამდვილი“ გრძნობები თუ „ოსტატობა“. თითქოს პრობლემა არ დაძრულა მოკალოებული ადგილიდან, თითქოს საკითხის გადაწყვეტის რაიმე სხვა — მესამე შესაძლებლობა არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს!

ეს გარემოება მით უფრო გასაკვირია, რომ უკანასკნელი დისკუსია მიმდინარეობდა მას შემდეგ, რაც თეატრმკოდნეობას მოევლინა, მსახიობებთან პრაქტიკულ მუშაობაში განმტკიცებული, სტანისლავსკის სისტემა, რომელმაც ახალი ასპექტით შეხედა პრობლემას და იმდენად ახლებურად გააშუქა მსახიობის სასცენო მოქმედების ბუნება, რომ ფაქტიურად გადალახა ეს ძველისძველი დილემა, გამოიყვანა იგი ერთ ადგილზე საუკუნობრივი ტკეპნის მდგომარეობიდან, დასახა საკითხის გადაწყვეტის მესამე, ახალი შესაძლებლობა. როგორც ჩანს, სტანისლავსკის სისტემაში ნაგულისხმევი სრულიად ახლებური გაგება მსახიობის სასცენო მოქმედების ბუნებისა დისკუსიის მონაწილეთათვის შეუმჩნეველი დარჩა და ამიტომ იგი მოაქციეს ამ ძველისძველი დილემის ერთ-ერთი ცალმხრივი გადაწყვეტის „ბანაკში“; სახელდობრ, უმრავლესობა იგი „განცდის თეორიად“ ჩათვალა.

3. საგულისხმოა, რომ ეს, საუკუნეთა მანძილზე გაგრძელებული დისკუსია არც ერთ პერიოდში არ ასცდა ზემოთ აღნიშნული დილემის ფარგლებს — გრძნობა თუ ინტელექტი, განცდა თუ იმიტაცია. ყველა ის გამონათქვამი ამ საკითხზე დიდი მსახიობისა თუ ხელოვნების თეორეტიკოსისა, რაც შემოინახა ჩვენ დრომდის, ამა-

თუ იმ ფორმაში აღიარებს ამ პრობლემის ერთ ან მეორე გადაწყვეტას ანდა ცდილობს ისევ ამ დებულებათა შერიგებას. შექსპირის მიერ ჰამლეტის პირით ნათქვამი სიტყვები, როგორც სამართლიანად აღიარებულია ლიტერატურაში, მაჩვენებელია იმისა, რომ სასცენო განცდის პრობლემა თეატრის რენესანსის პერიოდშიც იდგა.

ნუთუ არ არის საოცარი, რომ ამ აქტორსა მხოლოდ ამბავმა მოგონილმა, ცრუ აღლევებამ სულსკვეთება შეუწონა მისევე ოცნებას, შეხედულება შეუშალა, უცვალა ფერი, თვალთაგან ცრემლი გამოსწურა, ხმა შეუსუსტა და შეურყია სრულად მისი აგებულება! ყველა ეს ვისთვის? ჰეკუბასთვის. მერე რა არის ჰეკუბა მისთვის ან თვითონ ეგ — ჰეკუბასთვის, რომ ასე ცხარე ცრემლსა ჰღვრიდა? (თარგმანი ივ. მაჩაბლის)<sup>1</sup>

## II

1. თეატრის ისტორიის მთელი კლასიციკლური პერიოდისათვის დამახასიათებელი სასცენო შემოქმედების ეტაპი გამორიცხავდა ბუნებრივი გრძნობის განცდას სცენაზე და ამიტომ ჩვენთვის საინტერესო პრობლემა არსებითად არც იდგა, რადგანაც მსახიობს არც მოეთხოვებოდა მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრივობით მოქმედება, ე. ი. გარდასახვის ამოცანა მის წინაშე არც იდგა, ვინაიდან ასეთი მოქმედება ითვლებოდა ესთეტიკური მოთხოვნების დამარღვევლად: მსახიობს მოეთხოვებოდა სცენაზე „დაწყნარებული“ და „კეთილგონიერი“ აუღლევებლობა, ყველა გამოთქმები სცენაზე უნდა ყოფილიყო წესიერი, ლამაზი და კეთილშობილი; აკრძალული იყო ხმამაღლა ტირილი, აჩქარება, ტანჯვის გამომეტყველება<sup>2</sup>. წინასწარ გამომუშავებული იყო „ლამაზ“ პირობით მოძრაობათა მთელი სისტემა, რომელთა მეშვეობით პირობითად და სქემატურად ვლინდებოდა სცენაზე გარკვეული აფექტები და ვნებანი. ცხა-

<sup>1</sup> უილიამ შექსპირი. ტრაგედიები. ტ. II, „საბჭ. მწერ.“, 1954. გვ. 104.

<sup>2</sup> ივ. მაგ. А. Дживилегов и Г. Бояджев. История западноевропейского театра, стр. 342—350.



დია, რომ ამ მიმართულების თეატრი იზიარებდა უკიდურესად „ინტელექტუალისტურ“ თეორიას: მსახიობის მოქმედების საფუძვლად ცივ ინტელექტუალურ მუშაობას აღიარებდა. თეატრალური შემოქმედების ამ გაგებისათვის დამახასიათებელი იყო რაციონალისტური ფსიქოლოგიის გავლენა — იმ ფსიქოლოგიური მიმართულების გავლენა, რომელიც იმდროინდელი რაციონალისტური ფილოსოფიის წიაღში ჩამოყალიბდა და რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო ადამიანის ფსიქიკის წამყვან ფუნქციად გონების აღიარება.

ამ პერიოდის თეატრს დაუშვებელ ვულგარობად მიაჩნდა რეალური უშუალო განცდა სცენაზე. მსახიობის შემოქმედება დაიყვანებოდა სტილიზებულ მოძრაობებზე და დეკლამაციის პირობით ფორმებზე. ბუნებრივია, რომ სასცენო შემოქმედების ასეთ კონცეფციას ძლიერი განცდა, ემოცია, აღლვება სცენაზე ხელშემშლელად მიაჩნდა, რადგან ეს არღვევს მსახიობის წონასწორობას და ხელს უშლის სტილიზებული პირობითი მოქმედების შესრულებას. წამყვანი და აუცილებელი მსახიობისათვის გახდა გარკვეული ოსტატობა სასცენო მოქმედების შემოღებული სისტემის დასაუფლებლად და ბუნებრივია, რომ სასცენო შემოქმედების წამყვან ფაქტორად ეს „ცივი ოსტატობა“ იყო აღიარებული. მსახიობს უნდა სცოდნოდა რა პირობითი ექსტები, მიმიკა და ხმის მოდულაცია გამოხატავს ამა თუ იმ განცდას და უნდა დაუფლებულიყო ამ პირობით სტილიზებულ მოძრაობებსა და მეტყველების ინტონაციებს.

### III

მას შემდეგ, რაც დაძლეულ იქნა ეს ცრუკლასიკური ტენდენციები, გამოვლინდა რეალისტური ტენდენციები და თეატრის წინაშე სცენაზე კონკრეტული ადამიანის რეალური განცდების განსახიერების ამოცანა დადგა, გარდასახვის საფუძვლების პრობლემაც მთელი სიმძლავრით წამოიჭრა და დაიწყო უკვე დაუბოლოვებელი, ჩვენ დრომდე შეუწყვეტელი დავა, რომელმაც ისევ მკვეთრი დილემის სახე მიიღო: — ნამდვილი განცდები თუ განცდის გონიერი იმიტაცია წარმოადგენს გარდასახვის საფუძველს.

საგულისხმოა, რომ მე-18 საუკუნის დასაწყისში გამოქვეყნდა შრომა<sup>1</sup>, რომელსაც თეატრის ისტორიკოსები დისკუსიის დასაწყისად დაკერძოდ, განცდის თეორიის აპოლოგიად თვლიან და ის თხზულება<sup>2</sup>, რომელსაც თეატრის ისტორიკოსები განცდის თეორიის აპოლოგიის კულმინაციად თვლიან.

პირველი შრომის ავტორი (ფრანცისკ ლანგი) ამტკიცებს, რომ მსახიობი მხოლოდ მაშინ მოახერხებს „სულიერ მოძრაობათა გამოწვევას“ მაყურებელში, თუ ის თვითონ ინტენსიურად განიცდის იმავე „სულიერ მდგომარეობას“... „სხვისი ანთება მხოლოდ მას შეუძლიან, ვინც თვითონ სულის სიღრმეში არ არის ცივი“.

მეორე ავტორი (ლუიჯი რიკობონი) — თავის თხზულებაში ასხვავებს „ნატურალური შესრულების წმინდა ოქროს“, რომელიც ნამდვილ განცდას, ემოციას ეყრდნობა „ცუდად გაგებული ხელოვნების ყალბი ალქიმიისაგან“, უკანასკნელში გულისხმობს თამაშს შესატყვისი გრძნობის განცდის გარეშე. იგი ამტკიცებს, რომ როლის შესრულება მხოლოდ სულიერი განცდებით შეიძლება. განცდის გარეშე მსახიობი ვერ შეასრულებს საჭირო ბუნებრივ ექსტებს, პოზებს და ინტონაციებს.

„თამაშის წესები ვერ უკარნახებენ მსახიობს საჭირო ექსტებს, პოზებს და ინტონაციებს, ყველაფერ ამას მხოლოდ გრძნობა (სული) შესძლებს“. იმისათვის, რომ გვიჩვენოს სცენაზე გრძნობები, მსახიობმა თითონ უნდა განიცადოს ეს გრძნობები: „ხელოვნება ვერასოდეს ვერ დაიკაევებს გრძნობის ადგილს“<sup>3</sup>.

მე-18 საუკუნეში გამოქვეყნდა შრომა, რომელსაც თეატრის ისტორიკოსები თვლიან პირველ მეცნიერულ შრომად მსახიობის შემოქმედების შესახებ, ფრანგი ენციკლოპედისტის — რემონ დე

---

<sup>1</sup> Fr. Lang. *Dissertatio de Actione Scenica* და სხვ. მოყვანილია Л. Гуревич-ის წიგნის მიხედვით. — *Творчество актера*, М. 1927.

<sup>2</sup> კომედია დელ არტეს გამოჩენილი მსახიობის — ლუიჯი რიკობონის გალექსილი თხზულება „*Dell arte rappresentativa*“ მოყვანილია რუსული თეატრმცოდნეობითი ლიტერატურის მიხედვით.

<sup>3</sup> მოყვანილია Державин-ის წიგნის მიხედვით — *Дидро, искусство актера и театральная мысль XVIII в.*, 1917 г.

სენტ-ალბინის შრომა, რომელიც დაწერილია მე-18 საუკუნეში გაბატონებული სენსუალისტური ფილოსოფიის პოზიციებიდან. იგი აღიარებს გონების დიდ როლს მსახიობის შემოქმედებაში, მაგრამ თვლის, რომ ეს გონება მსახიობის შემოქმედებაში უნდა „იშლებოდეს“ გრძნობის სახით.

საბოლოო ანგარიშში ეს ავტორი თვლის, რომ „ოსტატობა ვერასოდეს ვერ დაიკავებს გრძნობის ადგილს“, რომ შეუძლებელია მსახიობმა უჩვენოს მყურებელს გრძნობა, თუ თითონ არ განიცდის მას!

იმავე მე-18 საუკუნეში ევროპაში გამოქვეყნდა რამდენიმე თხზულება, რომელიც სხვა თვალსაზრისს ავითარებდა. ასე მაგალითად, ერთი ავტორი (ინგლისელი — ერონ ჰილლი 1745) ავითარებს აზრს, რომ მსახიობმა რეალურად კი არ უნდა განიცადოს სცენაზე განსასახიერებელი ვნებანი, არამედ წარმოასახვავოს უნდა შექმნას სათანადო ვნებათა სწორი სურათი, რაც ამ ვნებათა ფსიქოლოგიური ანალიზისა და მათი წარმოდგენით (და არა განცდით) მიიღწევა.

მეორე ავტორი. (მსახიობი ბატე) თვლის, რომ სასცენო „ენტუზიაზმი“ (როგორც ჩანს იგულისხმება ის, რასაც ჩვეულებრივ სასცენო ეგზალტაციას უწოდებენ), ეს თავისებური „აგზნებული მდგომარეობა“ მიიღწევა, ასე ვთქვათ, ინტელექტუალური გზით, სახელდობრ, გარკვეული მეთოდით, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობი კარგად გაიგებს გმირს, განიმსკვალება მისი ქცევით, მისი შემოქმედების მოტივებით. ამ გზით შექმნილი „აგზნებული მდგომარეობა“ მისცემს მსახიობის მოქმედებას ბუნებრიობას, საკირო გამოსახულებითს ფორმას, საკირო ტემპერამენტს, მაგრამ თანაც აძლევს მას თავისი ქცევის რეგულაციის უნარს.

საინტერესოა, რომ უფრო გვიან გამოდის ემოციონალისტური თეორიის აპოლოგეტის ლუიჯი რიკობონის შვილის — მსახიობის ფრანჩესკო რიკობონის თხზულება — „თეატრის ხელოვნება“<sup>2</sup>, რო-

<sup>1</sup> მოყვანილია Державин-ის წიგნის მიხედვით — Дидро, искусство актера и театральная мысль XVIII в 1917.

<sup>2</sup> Fr. Riccoboni L'art du theatre. Paris, 1950. მოყვანილია ზემოდასახელებული წიგნის მიხედვით.

მელშიაც იგი ეკამათება მამის შეხედულებებს, ილაშქრებს გრძნობის თეორიის წინააღმდეგ და ამტკიცებს, რომ თუ მსახიობმა მართლა განიცადა, რასაც თამაშობს, იგი ვეღარ ითამაშებს. როლის შესრულებაში მთავარია გონება, მსჯელობა, ანალიზი. რაც შეეხება სასცენო მღელვარებას, ეს არის შედეგი იმ დაძაბვისა, რომლითაც მიისწრაფის მსახიობი იმ ვნებათა გამოსახატავად, რომელსაც ნამდვილად მსახიობი არ განიცდის.

მე-18 საუკუნეში დისკუსიაში ჩაერია დიდი ლესინგი, რომელმაც ამ საკითხს თავის განთქმულ „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ დაუთმო ადგილი. უნდა ითქვას, რომ თუმცა გავრცელებული შეხედულებით ლესინგი განცდის თეორიის წინააღმდეგია, მაგრამ ეს სავსებით ასე არ უნდა იყოს! საქმე ისაა, რომ ლესინგი არჩევს ორი ტიპის მსახიობს: ერთს ისეთი გარეგნობა და გამოსახულებითი საშუალებები (მიმიკა, ექსტიკულაცია, ხმა) გააჩნია, რომ პიესით ნაქარნახევ გრძნობათა ნამდვილი განცდის შემთხვევაშიც მაყურებელი არ აღელდება, არ დაიჭვრებს ამ განცდებს, ვინაიდან ამ ტიპის მსახიობის ხმა, მიმიკა, გარეგნობა მაყურებელში სულ სხვა განცდათა ასოციაციას იწვევს. მეორე ტიპს, პირიქით, ისეთი „ბედნიერი ორგანიზაცია“ აქვს, მისი მიმიკა, ხმა და სხვ. ისე ემორჩილება მის ნებას, რომ იგი სტოვებს ნამდვილი ღრმა გრძნობის შთაბეჭდილებას, როდესაც სინამდვილეში მხოლოდ ჰბაძავს „კარგ მაგალითს“ (ადამიანის სათანადო ქცევას) სრულიად გულცივად „მექანიკურად მიიმუნობს“. ავტორი ამ მეორე ტიპის მსახიობს უფრო „სასარგებლოდ“ თვლის. მაგრამ, როგორც ეს ლესინგის ნაშრომის სხვა ადგილიდან ჩანს, ის კიდევ უფრო მაღლა აყენებს ისეთ მსახიობს, რომელიც არა მარტო ტექნიკურად ასრულებს როლს, არამედ განიცდის მას კიდევაც, თუმცა ეს არ უშლის ავტორს განაცხადოს, რომ „სათანადო ინტონაცია თუთიყუშსაც შეიძლება ვასწავლოთ“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ავტორი მეორე ტიპის მსახიობზე, რომელსაც შესატყვისი მიმიკა და სხვა ტექნიკური შესაძლებლობები აქვს, უფრო მაღლა აყენებს ისეთს მსახიობს, რომელ-

<sup>1</sup> იხ. Лессинг. Гамбургская драматургия, 1936, გვ. 15 და შემდ.

საც ამ ტექნიკურ მონაცემებთან ერთად ნამდვილი განცდის უნარიც აქვს.

ყოველ შემთხვევაში პრობლემას წმინდა ფსიქოლოგიური ასპექტით რომ შევხედოთ უნდა ვაღიაროთ, რომ ლესინგი არ თვლის ემოციას მსახიობის ბუნებრივი ქცევის აუცილებელ „ძრავად“ და შესაძლებლად თვლის გამოსახულებითი მოძრაობების მოწყვეტას, დაშორებას ემოციისაგან და მათ შესრულებას „ცივად“, ნებისმიერადაც, წაბაძვის გზით. ამ მხრივ იგი „იმიტაციის“ თეორიის მომხრედ გამოდის, თუმცა ამ თეორიის წარმომადგენლად იმიტომ ვერ ჩაითვლება, რომ დაშვებული აქვს გარკვეული ტიპის მსახიობის შემთხვევაში მაყურებლისათვის დამაჯერებელი ბუნებრიობით თამაში სათანადო განცდის საფუძველზედაც.<sup>1</sup>

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ისევ მე-18 საუკუნეში (1767 წ.) ინგლისში გამოსული წიგნი<sup>2</sup>, რომელმაც არა მარტო დიდი მსოფლიო რეზონანსი გამოიწვია, არამედ უშუალოდ ბიძგი მისცა დიდროს თავისი კლასიკური „პარადოქსის“ დასაწერად. საქმე ისაა, რომ თუმცა ავტორი ხაზს უსვამს მსახიობისათვის გონების და განსაკუთრებით „გაგების უნარის“ მნიშვნელობას, მაგრამ მსახიობის უნარის ძირითად არსს იგი „გრძნობიერებაში“ ხედავს. ხოლო ამ უკანასკნელს განსაზღვრავს, როგორც უნარს „სულიერი მღელვარებით ადვილი განმსჭვალვისა“; სახელდობრ, მსახიობს უნდა ჰქონდეს უნარი იმ გრძნობათა ღრმა განცდისა, რომელიც მან უნდა „შთააგონოს მაყურებელს“. თუ მსახიობი მხოლოდ თამაშობს და არ განიცდის, მაყურებელი არასდროს არ მოტყუვდება, „დაინახავს მასში მაიმუნს და დასცინებს მას“.

#### IV

აღსანიშნავია, რომ მე-18 საუკუნეში, როდესაც, როგორც დავინახეთ, დაიწერა თხზულებათა რიგი, რომელიც „ემოციონალის-

<sup>1</sup> ლესინგი — ზემოდასახ. შრომა თავი I H.

<sup>2</sup> ანონიმური ინგლისელი ავტორის გადაკეთებული წიგნი. რუსულ თარგმანში — „Гаррик или авглийский актер“ 1781. — იხ. დერეჯინის და გურჯეიჩის ზემოდასახ. წიგნები.

ტური თეორიის“ კლასიკურ ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს, მათ შორის თხზულება, რომელიც განცდის თეორიის კულმინაციურ გამოხატულებად ითვლება, იმავე საუკუნეში უშუალოდ ზემოაღნიშნული ინგლისური წიგნის შემდეგ, დაიწერა დენი დიდროს განთქმული „პარადოქსი მსახიობზე“, რომელიც იმ მხრივაც აღსანიშნავია, რომ იგი წარმოადგენს მართლაც პარადოქსამდე აყვანილი ინტელექტუალისტური თეორიის კულმინაციას და იმ მხრივაც, რომ ამ ნაშრომმა არაჩვეულებრივი პოპულარობა მოიპოვა და გადაითარგმნა ყველა კულტურული ქვეყნების ენაზე.

დიდრომ მთელი თავისი პოლემიკური ნიჭით და გონებამახვილობით გაილაშქრა „ზეშთაგონებისა“ და განცდის ემოციონალისტური თეორიის წინააღმდეგ. მას „გრძნობიერება“ მსახიობის ნიჭად კი არა, პირიქით უნიჭობის მაჩვენებლად, სისუსტედ მიაჩნია, რომელიც ხელს უშლის მსახიობს თავის თავის, თავის ქცევის დაუფლებაში, რაც მსახიობის თამაშის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. ნამდვილი მსახიობობა შეუთავსებელია ნამდვილ განცდასთან. რა წამს დაიწყებს მსახიობი განსახიერებელი პერსონაჟის გრძნობის განცდას, იგი უკვე აღარ არის ხელოვანი. „მსახიობის ნიჭი გრძნობის განცდაში კი არ მდგომარეობს, არამედ გრძნობის გარეგან ნიშანთა (გამოსახულებათა რ. ნ.) გადმოცემაში და ამით (მაყურებლის — რ. ნ.) მოტყუებაში“. ყველა ეს ნიშნები (მუხლების ჩაყევვა, ხმის კანკალი, გულის წასვლა და ექსტაზი) „წმინდა წაბაძულობაა, წინასწარ დასწავლილი გაკვეთილია, პათეტიკური სახის მანჭვია, საუცხოო მაიმუნობაა“ „(უკანასკნელ სიტყვაზე უფრო ადეკვატურია რუსული ცნება «обезьяничание», რომელშიაც წინ წამოწეულია მექანიკური წაბაძვის მომენტი). ერთხელ დასწავლილი ეს მოძრაობები დიდი ხნით განმტკიცდებიან მსახიობის მეხსიერებაში და პიესის ავტორისა და მსახიობის საბედნიეროდ, არ ეხებიან მათ სულს და როგორც ყოველი ვარჯიში თავის შესასრულებ-

---

<sup>1</sup> D. Diderot — Paradoxe sur le comedien 1830. (დაწერილი იყო 1773 წ.). ქართულად — დ. დიდრო — პარადოქსი აქტიორზე 1933 წ. გამოცემა საბჭ. ხელოვნება.

<sup>2</sup> Д. Дидро — Парадокс об актёре 1938 стр. 50 и сл.

ლად მხოლოდ ფიზიკურ ძალებს მოითხოვენ. „მსახიობი დაქიმავს ძალებს (ფიზიკურს რ. ნ.), მაგრამ არაფერს არ განიცდის, ხოლო მაყურებელი კი განიცდის ძალების დაძაბვის გარეშე. „ქეშმარიტი ნიჭი განსასახიერებელი სულის გარეგან ნიშანთა ცოდნაშია“<sup>1</sup>. ამ დებულებას, რომ მსახიობი გონებით ახდენს გრძნობის გამოსახულებათა რეგულაციას, ყოველგვარი გრძნობის გარეშე, დიდრო შემდეგი მეტაფორული გამოთქმით გამოხატავს: „მსახიობის ცრემლები მისი ტვინიდან მომდინარეობენ, ხოლო მგრძნობიარე ადამიანის ცრემლები მისი გულიდან ამოდიან“; „იგი ტირის როგორც ურწმუნო მღვდელი ქადაგებს“. „მსახიობის ქესტები წინასწარ უზუსტესად დასწავლილია სარკის წინ. მან ზუსტად იცის რა მომენტში ამოიღებს ცხვირსახოცს და როდის წამოუვა ცრემლები — განსაზღვრულ სიტუვაზე, განსაზღვრულ მარცვალზე — არც ადრე, არც გვიან<sup>2</sup>.

ფსიქოლოგიური ტერმინებით რომ გამოვხატოთ დიდროს ეს შეხედულება, გამოდის, რომ მას საბოლოო ანგარიშში მსახიობის ოსტატობა ჩვევის შემუშავებაზე, დრესურის მექანიზმზე დაჰყავს: მსახიობის შემოქმედება იწყება ინტელექტუალური პროცესით — აზრობრივი ანალიზით, ხოლო შემდეგ ამ გზით მონახულ მოძრაობათა ავტომატიზაციის დონემდე გაწვრთნაზე გადადის.

რით ასაბუთებს დიდრო თავის ამ მართლაც პარადოქსალურ დებულებას? დავასახელებთ დიდროს რამდენიმე ძირითად არგუმენტს. მართლა რომ განეცადა მსახიობს სცენაზე წარმოდგენილი გრძნობები, იგი არა მარტო ორჯერ ზედიზედ ერთნაირი წარმატებით ვერ შეასრულებდა როლს, რადგანაც ერთნაირი სიძლიერით გრძნობის განცდას ვერ შესძლებდა, არამედ პირველივე წარმოდგენაზე გამოიფიტებოდა და ყინულივით ცივი გახდებოდა.

დიდი მსახიობები, როგორც იყო კლერონი (რომელსაც დიდრო უპირისპირებს „განცდის“ მსახიობს — დიუმენილს), აბსოლუტური სიზუსტით ყველა დეტალში ერთნაირად ასრულებენ როლს და ზუსტად იციან როლის შესრულების ყველა დეტალი.

<sup>1</sup> იქვე გვ. 98.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 51.

ისეთ მსახიობს როგორც კლერონი ნამდვილი გრძნობის განცდის დროს რომ შეენარჩუნებინა თეატრალური პოზა, ინტონაციები, ქესტები მთელი მათი დახვეწილობითა და ამბლლებულობით, იგი სასაცილო იქნებოდა და თვითონაც ვერ შეიკავებდა თავს ხარხარი-საგან. ამ არგუმენტიდან აშკარად ჩანს, რომ დიდრო ფრანგული თეატრის კლასიციტური ტენდენციების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა.

იგი მოითხოვს სასცენო ქცევის სილამაზეს (მაგალითად, მისი აზრით გმირი სცენაზე ისე უნდა კვდებოდეს, როგორც გლადიატორი), ხოლო ამის დაცვა კი ნამდვილი სულიერი გრძნობის განცდისას შეუძლებელია.

ნამდვილი განცდით ტირილი, მაგ. უბედური ქალის ტირილი, დიდროს აზრით, არ იწვევს ჩვენში თანაგრძნობას, მასში გამოვლენილმა რაღაცა უშნო შტრიხმა სიცილიც კი შეიძლება გამოიწვიოს.

დიდროს არგუმენტაციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ისეთ შემთხვევათა დაკვირვებას, როდესაც მსახიობი ტრაგიკული როლის შესრულებისას ყურადღებას აქცევს რაიმეს რეალური ცხოვრებიდან როლის შინაარსთან სრულიად შეუსაბამოს — მაგ. ფეხით გადასწევს დავარდნილ საყურეს, რომ არავინ დააბიჯოს, ან გაუღიმებს ნაცნობს კულისებში, ან მსახიობი და ლოჯაში მჯდარი მისი ნაცნობი გადახედავენ ერთმანეთს, ანდა მთელ საყოფაცხოვრებო დიאלოგს გამართავენ მსახიობები პათეტიკური სცენის გათამაშებისას, რომელიც აღევლებს მაყურებელს გათამაშებულ ემოციებით.

ცხადია, რომ ამ არგუმენტების ის კატეგორია, რომელიც გულისხმობს, რომ სცენაზე დაუშვებელია ბუნებრივი ხმით ლაპარაკი და ბუნებრივი მოძრაობა, რომ ბუნებრივი ინტონაცია ან ქესტიკულაცია სცენაზე სასაცილოა, რომ სცენაზე მეტყველება, ქესტები. მოძრაობები უნდა იყოს ლამაზი, „ამბლლებული“ პათეტიკური, „მაღალი სტილისა“ და ა. შ., თანამედროვე თეატრის რეალისტური თამაშის მიმართ სრულიად იხსნება, რადგანაც ამ არგუმენტაციაში უკვე აღარ დგას ნამდვილი გარდასახვის პრობლემა — სცენაზე მოქმედების მაყურებლისათვის დამაჯერებელი ბუნებრიობის პრობლემა.

რაც შეეხება არგუმენტების მეორე კატეგორიას, რომელიც გუ-



ლისხმობს გარკვეულ ფსიქოლოგიურ კონცეფციას, სახელდობრ, დიდი ხანია მეცნიერების ისტორიის არქივში ჩაბარებულს ადამიანის ქცევის ინტელექტუალისტურ კონცეფციას<sup>1</sup>, რომლის თანახმად ადამიანის აქტივობის, მისი მოქმედების მამოძრავებელს, პირველ რიგში, ინტელექტი, აზრი, წარმოდგენა შეადგენს, ამას ჩვენ დავუბრუნდებით ქვემოთ (იხ. II თავი) ინტელექტუალისტური თეორიის განხილვისას. დიდროს, ჩანს, თავისთავად ცხადად, აქსიომატურად მიაჩნია ყოველნაირ გამოსახულებით მოძრაობათა ინტელექტუალური რეგულაციის შესაძლებლობა. მას თავისთავად ცხადად ეჩვენება, რომ ინტონაციის, მიმიკის, ექსტემის და სხვა გამოსახულებითი მოძრაობების (ცრემლებისა და გაფითრების ჩათვლით) შესწავლისა და „ცოდნის“ საფუძველზე შესაძლებელია მათი ნებისმიერად ჭუსტი შესრულება და რეგულაცია. მას უდავოდ მიაჩნია შესაძლებლობა ბუნებრივი გამოსახულებითი მოძრაობების აბსოლუტურად ზუსტი, მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრივობით იმიტაციისა აუღელვებელი ადამიანის მიერ, რომელიც არ განიცდის ამ დროს არავითარ გრძნობებს! დიდროსათვის არც დგება საკითხი ამ, მისივე გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, „ტვინიდან მომდინარე ცრემლების“ გონიერი და ნებისმიერი წყაროს არსებობის შესაძლებლობის შესახებ, ე. ი. იმ მექანიზმის შესახებ, რომელიც პირდაპირ უშუალოდ ახორციელებს აზრით ნაკარნახევ განზრახვას — ტირილისა, სიცილისა თუ სხვა უფრო ფაქიზი ნიუანსების გამომსახველი მოძრაობების განზრახვას.

არგუმენტების ამ ჯგუფს თანამედროვე ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიური მეცნიერების თვალსაზრისით მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობის ღირებულება შეიძლება ჰქონდეს (ამ საკითხს ქვემოთ დავუბრუნდებით).

არგუმენტების მესამე კატეგორია ეყრდნობა მსახიობის ისეთს.

---

<sup>1</sup> ეს გარემოება, როგორც მსახიობის შემოქმედების გავებაში კლასიცისტური ტენდენციები, მით უფრო გასაკვირია დიდროსთან, რომ იგი ნაწილობრივ ემხრობოდა მის დროს გავრცელებულ სენსუალისტურ ფილოსოფიას, ებრძოდა კიდევაც რაციონალიზმს და, რაც მთავარია თეატრის კლასიცისტურ ტენდენციებს და, გარკვეულ ფარგლებში, რეალიზმის (ე. წ. „განმანათლებელი რეალიზმის“) ფუძემდებელთაგანია.

ქცევას როგორცა პათეტიკური სცენის, მაგალითად, სიყვარულის ძლიერი გრძნობით აღსავსე სცენის, შესრულებისას სულ სხვა შინაარსის ჩუმი საყოფაცხოვრებო დიალოგი მსახიობებს შორის, ან დალაპარაკება კულისებში მდგარ ნაცნობთან და ა. შ. ამ სახის არგუმენტები არ გამოდგება თუნდაც იმიტომ, რომ ასეთი მოქმედება მსახიობისა არ შეიძლება ჩაითვალოს სერიოზულ ხელოვნებად, ნამდვილ შემოქმედებად და ყოველ შემთხვევაში ვერ ჩაითვლება გარდასახვად, ე. ი. იმ მოვლენად, რის ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს ეხება „განცდის“ თუ „იმიტაციის“ პრობლემა.

რაც შეეხება მეოთხე კატეგორიის საბუთებს, რომელნიც უარყოფენ ნამდვილი გრძნობის განცდის ხშირი გამეორების შესაძლებლობას, რასაც მოიხსოვს სპექტაკლებში სისტემატური მონაწილეობა, მათ დღესაც არ დაჰკარგვიათ მნიშვნელობა: უპირველეს ყოვლისა დღესაც განცდის თეორიის წინააღმდეგ მოჰყავთ საბუთად მოსაზრება, რომ სისტემატურად (ხშირად ყოველდღიურად) იმ მძიმე ტრაგიკული განცდების ატანა შეუძლებელია, რასაც წარმოგვიდგენს ტრაგიკული „ამპლუას“ მსახიობი. დღესაც მოჰყავთ საბუთად, რომ სპექტაკლის მოქმედებათა შორის და განსაკუთრებით სპექტაკლის შემდეგ მსახიობი იმდენად თავისუფალია ხოლმე იმ ტრაგიკულ განცდებიდან, რასაც წარმოადგენდა სცენაზე, რომ ეს შეუძლებელი იქნებოდა ნამდვილად ტრაგიკული გრძნობების განცდის შემდეგ.

საინტერესოა რა შეხედულებისა არიან სადავო საკითხზე თვით ის ორი მეტოქე მსახიობი — კლერონი და დიუმენილი, რომელთა თამაშს (განსაკუთრებით პირველის) ყოველ ნაბიჯზე იმოწმებს დიდრო თავის დებულებათა დასამტკიცებლად — პირველის თამაშს როგორც ყოველ განცდათაგან თავისუფალ იმიტაციას, როგორც სასცენო შემოქმედების იდეალს, მეორეს კი როგორც განცდის „სტიქიურს“, მოუფიქრებელი თამაშის განსახიერებას.

კლერონი თავის მემუარებში („*Reflexion sur la declamation*“<sup>1</sup>) დაუშვებლად და შეუძლებლად მიიჩნევს ნამდვილი გრძნობის განცდას სცენაზე. (ასეთი რამ მისი დაკვირვებით მხოლოდ როლის მომ-

<sup>1</sup> მოყვანილია ო. გურვეიჩის ზემოდასახ. შრომის მიხედვით.

ზადების დროსაა შესაძლებელი). როლის დაუფლება ხანგრძლივ ტექნიკურ მომზადებას მოითხოვს, ხელოვნება მოფიქრებულ ცივ ოსტატურ თამაშს წარმოადგენს. მაგრამ როგორც ამას ო. გურევიჩი მიუთითებს<sup>1</sup>, თავის მემუარების სხვა ადგილას კლერონი აღნიშნავს, რომ მისთვის მთავარ სიძნელეს წარმოადგენს დრამის ტრაგიკული ადგილების განცდის აუცილებლობა, ვინაიდან მსახიობი, რომელიც ამას არ განიცდის „მხოლოდ სკოლელია, რომელიც იმეორებს დასწავლილ გაკვეთილებს“<sup>2</sup>, მაგრამ ო. გურევიჩი თვლის, რომ ეს უკანასკნელი გამონათქვამი ეხება როლის მომზადებას (იხ. ზემოთ) და არა შესრულებას, ამიტომ ზემო მოყვანილ და ამ უკანასკნელ გამოთქმას შორის წინააღმდეგობა არ არის.

რაც შეეხება დიუმენილს, იგი ილაშქრებს თავის მეტოქის — კლერონის — შეხედულების წინააღმდეგ და ამტკიცებს, რომ მსახიობის თამაშის არსი ნამდვილი გრძნობების განცდაში მდგომარეობს. მსახიობი უნდა განიმსჭვალოს განსახიერებელი ადამიანის ვნებებით, „მომენტალურად, თავის ნებით შეიგრძნოს ეს ვნებები და დაივიწყოს თავისი თავი“. დიუმენილი ილაშქრებს თამაშში ხელოვნურობაზე ზრუნვის წინააღმდეგ.

ამგვარად, როგორც ჩანს ამ ორ დიდ მსახიობს შორის სხვაობა ტიპოლოგიურ სხვაობას წარმოადგენს, ხოლო რამდენადაც ორივე იმ დროის თეატრის კორიფეებია, ეს ტიპოლოგიური სხვაობა დიდროს შეხედულების წინააღმდეგ ძლიერ არგუმენტად უნდა ჩაითვალოს: დიუმენილს არა ნაკლები წარმატება ჰქონია იმავე მაყურებელთან, ვიდრე კლერონს, კერძოდ, როგორც გადმოგვცემენ თეატრის ისტორიკოსები, დიდი ტალმა უპირატესობას დიუმენილს აძლევდა.

დიდროს პარადოქსმა დიდი გამოხმაურება გამოიწვია განსაკუთრებით თვით მსახიობებში, რის შედეგადაც ძველი კამათი გაცხოველდა და გამძაფრდა. სცენის, ასე ვთქვათ, პრაქტიკულ მოღვაწეთა — მსახიობთა — დიდი უმრავლესობა ილაშქრებს, აღშფოთებითაც ილაშქრებს დიდროს დებულებათა წინააღმდეგ (მხოლოდ ზოგიერთები, როგორც მაგალითად, კოკლენ უფროსი იცავს დიდ-

<sup>1</sup> იქვე გვ. 23.

<sup>2</sup> იქვე.

როს შეხედულებას) და ამტკიცებს სცენაზე ნამდვილი განცდის სა-  
ჭიროებას და მის აუცილებლობას, თუმცა XVIII საუკუნის „დის-  
პუნტანტებისაგან“ განსხვავებით ბევრი მათგანი ხაზგასმით აღნიშ-  
ნავს სათანადო ოსტატობის საჭიროებასაც, რაც უდა-  
ვოდ თეატრალური ხელოვნების განვითარების შედეგს წარმოად-  
გენს.

## V

1. დისკუსიის ამ ახალი ეტაპისათვის განსაკუთრებით დამახასია-  
თებელია, რომ სცენის კორიფეების დიდი უმრავლესობა, დიდროს  
პარადოქსის გამოქვეყნებიდან ჩვენ დრომდე, ხაზს უსვამს იმ გარე-  
შობას, რომ მსახიობი სცენაზე თუმცა განიცდის და უნდა განიცდი-  
დეს ნამდვილ გრძნობებს, მაგრამ თანაც ახდენს ამ გრძნობათა გა-  
ცნობიერებას და რეგულაციას. ამას დიდი პრინციპული მნიშვნელო-  
ბა აქვს. საქმე ისაა, რომ ამასთან დაკავშირებულია ის ცვლილება  
„ემოციონალისტურ“ შეხედულებაში, რომლის გამო დისკუსიის ეს  
პერიოდი (დიდროს „პარადოქსის“ შემდეგ მე-19 საუკუნეში გაშ-  
ლილი) შეიძლება ჩაითვალოს დისკუსიის ახალ ეტაპად. მართლაც  
მე-18 საუკუნეში მოკამათებს ძირითადად ვერ მოუხდენიათ დი-  
ფერენციაცია სასცენო მოქმედების საფუძვლად „ინტუიცი-  
ონისა“, „სტიქიურობისა“, „ზეშთაგონების“ აღიარებასა და ემოციის  
ნამდვილი განცდის აღიარებას შორის, და, მეორეს მხრივ, დიფერენციაცია მსახიობის ოსტატობის  
საჭიროების აღიარებასა და სცენაზე ინტელექტუალურ საფუძველზე  
განცდათა ცივი იმიტაციის აღიარებისაგან: მათთვის ნამდვილ  
გრძნობათა რეალური განცდა სცენაზე იმავე დროს მსახიობის ოს-  
ტატობის უარყოფასა და მოქმედების სტიქიურობის, გაუცნობიერე-  
ბელი შთაგონებით, ინტუიციით თამაშის აღიარებას ნიშნავდა, დიდ-  
როს პოზიციებზე დგომა კი, ე. ი. ცივი ინტელექტუალური ოსტატო-  
ბის აღიარება, ამ პერიოდში განცდის უარყოფასთან ერთად ინტუი-  
ციის, მსახიობის მიერ როლის „შინაგანი წვდომის“ უარყოფასაც  
ნიშნავდა.

მე-19 საუკუნისათვის დამახასიათებელ ეტაპზე კი ეს ორი პრობ-

ლემა — მსახიობის განცდისა ერთის მხრივ და „შინაგანი ინტუიციისა“ (რასაც რუსული სცენის მოღვაწეები „ნუტრი“-ს უწოდებენ) და „შთაგონებისა“ (вдохновение) მეორეს მხრივ, დაშორდა ერთმანეთს და უქანასკნელი (ინტუიციისა და „ზეშთაგონების“) პრობლემა საზოგადოდ შემოქმედების (და არა მხოლოდ სასცენო შემოქმედების) ფსიქოლოგიის ერთ-ერთ ძირითად, ჯერ გადაუწყვეტელ პრობლემად დარჩა, რომელიც არაა უშუალოდ დაკავშირებული მსახიობის სცენაზე ნამდვილ გრძნობათა განცდის პრობლემასთან. დღეს მსახიობის მიერ სცენაზე გრძნობის განცდის მომხრეების ნაწილიც „სტიქიური“ და „შინაგანი ზეშთაგონების“ თამაშის თეორიის შესახებ ირონიულად ლაპარაკობს, ხოლო სცენიური ოსტატობის დაუფლების აუცილებლობას ყველა აღიარებს.

დღეს ჩვენთვის საინტერესო პრობლემა სწორედ ისე დგას, როგორც ეს ზემოთ, ნაშრომის დასაწყისში გვქონდა აღნიშნული: ნამდვილი გრძნობის განცდა, თუ მისი იმიტაცია ინტელექტუალურ საფუძველზე წარმოადგენს მსახიობის მოქმედების მყარებლისათვის დამაჯერებელი ბუნებრიობის საფუძველს; რაა ამ ბუნებრივად მიმდინარე სასცენო მოქმედების „ძრავი“, მისი ფსიქოლოგიური მექანიზმი — ნამდვილი გრძნობა თუ ინტელექტი?¹. რაც შეეხება საკითხს, თუ როგორ აღწევს მსახიობი ნამდვილ განცდას პერსონაჟის გაგების, ასე ვთქვათ, რ ა ც ი ო ნ ა ლ უ რ ი გზით, თუ მის განცდათა წვდომის ინტუიტიური გზით, ეს სხვა, უფრო ფართო საკითხია, რომელიც საზოგადოდ ხელოვნების დარგში შემოქმედების ერთ-ერთ წამყვან სადისკუსიო პრობლემას წარმოადგენს.

რამდენადაც ჩვენი საკითხის განხილვისათვის პირველ წყაროს ფაქტიურად სცენის დიდ ოსტატთა დაკვირვება წარმოადგენს — ისინი ხომ საკუთარ გამოცდილებას ეყრდნობიან — იმდენად აქ სულ მოკლედ, მაგრამ მაინც უნდა მოვიყვანოთ მსოფლიო თეატრის კორიფეების და ჩვენი დროის სცენის ოსტატების ამ საკითხისათვის საგულისხმო შეხედულებები.

მე-19 საუკუნის ოციან წლებში გამოქვეყნდა ლიტერატურაში

---

¹ როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ჩვენს საუკუნეში ბევრნი მათ რადიკალურ მიმდინარეობას აღიარებენ.

გენიოსად აღიარებული დიდი ტალმას „აზრები ლეკენის შესახებ“ (Quelques reflexions sur Lekain<sup>1</sup>) ეს, თავის ეპოქაში ევროპაში საუკეთესო მსახიობად აღიარებული სცენის ოსტატი სხვათა შორის მკვეთრად ილაშქრებს დიდროს პარადოქსის წინააღმდეგ და ქადაგებს გრძნობის პრიორიტეტს მსახიობის შემოქმედებაში: მსახიობი „უნდა დაეუფლოს გრძნობიერების უმაღლეს ხარისხს“, „თუ ადამიანს არა აქვს ვნებათა განცდის უნარი, მსოფლიოს საუკეთესო მსწავლებელიც ვერ უშველის მას“. „გონება მისდევს გრძნობას, მისი ეფექტის შემდეგ მოქმედებს“. მაგრამ ამასთან ერთად ტალმა დიდ როლს აკუთვნებს გონების მონაწილეობასაც მსახიობის მოქმედებაში: გრძნობათა რეგულაციას ინტელექტი უნდა ახდენდეს: იგი მისდევს გრძნობას და მაშინვე ახდენს „მოძრაობათა ექსპრესიის რეალიზაციას“. კარგი მსახიობი წლების მანძილზე ვარჯიშის შედეგად ავითარებს „განცდებისა და ფანტაზიის უნარს“<sup>2</sup>. სინტერესოა, რომ გვიან აღმოჩენილ ტალმას დღიურში ნათქვამი ყოფილა<sup>3</sup>, რომ მსახიობის ხელოვნების არსი მდგომარეობს სცენაზე „გამოსახული ადამიანის თვისებების შეერთებაში საკუთარ თვისებებთან“.

ტალმას შემდეგ მისი, გარკვეულ ფარგლებში „შემარიგებელი“ პოზიცია — შეხედულება, რომელიც თუმცა უპირატესობას გრძნობას აძლევს, მაგრამ ინტელექტის დიდ როლსაც აღიარებს, — შეიძლება ითქვას საყოველთაო გავრცელებას აღწევს მსოფლიო თეატრის კორიფეებს შორის, თუ არ ჩავთვლით ცალკე გამონაკლისებს.

ინგლისის თეატრის დიდი მსახიობი ირვინგი აღიარებს სასცენო „ხელოვნების სრულყოფილ ცოდნათა“ მნიშვნელობას, მაგრამ „სძრახავს“ დიდროს თეორიას და თვლის, რომ მსახიობი, რომელიც განიცდის ნამდვილ გრძნობებს მეტ შთაბეჭდილებას მოახდენს მაყურებელზე, ვიდრე ის, რომელიც არ განიცდის (ო. გურევიჩი).

<sup>1</sup> მოყვანილია В. Палов-ის მიხედვით: Франсуа Жозеф Тальма. 1939.

<sup>2</sup> ტალმას ტექნიკის შესახებ იხ. В. Павов. Франсуа Жозеф Тальма. 1939<sup>9</sup> განსაკუთრ. 66, 74 გვ.

<sup>3</sup> Жюри. «Искусство» 1929 № 7-8 стр. 55.

გენიალურმა სალვინიმ საღისეკუსიო საკითხზე დაწერა წერილი-მთლიანად მიმართული კოკლენის (უფროსის) წერილის წინააღმდეგ, რომელიც ემხრობა დიდროს თეორიას და თვლის, რომ მსახიობი ძლიერად და დამაჯერებლად გამოხატავს გრძნობებს მაშინ, როდესაც თვითონ გრძნობის აჩრდილსაც არ განიცდის<sup>1</sup>. სალვინი კატეგორიულად იცავს განცდის თეორიას „მე ვფიქრობ — ამბობს იგი, — რომ ყოველი მსახიობი უნდა განიცდიდეს და ნამდვილად განიცდის იმას, რასაც გამოსახავს“<sup>2</sup>. ნამდვილი მსახიობი, მისი აზრით, უნდა განიცდიდეს ნამდვილ გრძნობას არა მხოლოდ პირველ სპექტაკლში, არამედ ყოველი წარმოდგენის დროს — „პირველჯერაც და მეათასჯერაც“<sup>3</sup>. „გრძნობის უნარი ნამდვილ ხელოვანს (მხატვარს) ახასიათებს“. მსახიობი, რომელიც არ განიცდის, რაგინდ დახელოვნებული იყოს იგი „თოჯინის შთაბეჭდილებას დატოვებს“ და გამოიწვევს სურვილს, რომ ეს თოჯინა ცოცხალი ყოფილიყო“. სალვინი „ნამდვილი გულწრფელი ცრემლების“ მომხრეა სტენაზე.

საინტერესოა, რომ თვით კოკლენის (უფროსის) თამაშის შესახებ სალვინი აღნიშნავს, რომ ის ყოველთვის გრძნობდა, რომ ამ თამაშის „ბრწყინვალეების“ მიუხედავად მას „რალაცა აკლია“ და ამნაკლოვანების მიზეზს სალვინი იმაში ხედავს, რომ კოკლენი არ გრძნობდა გამოსახულ განცდებს. მაგრამ „გულწრფელი“ განცდის აუცილებლობის აღიარება არ უშლის ხელს სალვინს, ისევე როგორც ტალმას, „სტიქიური თამაშის“ წინააღმდეგი იყოს: მისი აზრით მსახიობს უნდა ჰქონდეს უნარი თავისი გრძნობების შეკავებებისა და რეგულაციისა: მსახიობი უნდა „იკავებდეს თავის გრძნობებს ისე, როგორც კარგი მხედარი ფიცხ ცხენს“. ამის გარეშე, სალვინის აზრით, მაყურებელში გრძნობის გამოწვევა ძნელია. „ჩვენ უნდა გავუბრბოდეთ აღვირახსნილი, გადაუმუშავებელი არაპროპორციული, თითქმის ისტერიამდე მისული ემოციის სცილ-

<sup>1</sup> Коклен (старший). Искусство актёра, 1909. стр. 43.

<sup>2</sup> Журн. «Артист» 1891 № 14, стр. 58 и сл.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 60.

ლასა და ამასთან ერთად შორს ვიყოთ ცივი, გამოზომილი, მექანიკური ხელოვნების ხარიბდისაგან<sup>1</sup>.

სალვინი ხაზს უსვამს, რომ სცენაზე ის „ორმაგი სიციცხლით ცხოვრობს“<sup>2</sup> (ამ გამოთქმას შემდეგ, განსაკუთრებით მე-20 საუკუნეში ბევრი მსახიობი მიმართავს თავის თამაშის დასახასიათებლად): ერთის მხრივ ტირის ან იცინის, მეორეს მხრივ კი ისე ანალიზებს და წარმართავს ამ ტირილს თუ სიცილს, რომ რაც შეიძლება უფრო იმოქმედოს მაყურებლის გულზე. იგი ამტკიცებს, რომ ყველა დიდი მსახიობი, ვისაც ის იცნობს, ასე განიცდის ნამდვილ გრძნობებს, მაგრამ თანაც მათ რეგულაციას ახდენს.

ასეთსავე პოზიციას ავითარებს თავის ავტობიოგრაფიაში სცენის მეორე აღიარებული კორიფე — როსსი, რომელიც მკაცრად აკრიტიკებს დიდროს პოზიციას და მოჰყავს დაკვირვებები თავის საკუთარ გამოცდილებიდან. იგი თვლის, რომ მისდროინდელ თეატრში ჩამოყალიბდა ორი „სისტემა“ — „აკადემიური“, რომელშიაც განცდის ნაცვლად ხელოვნურობა სუფევს, და „ნატურალური“ სისტემა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია, რომ „ვნების, გრძნობის გამოხატულება პირდაპირ მსახიობის გულიდან მომდინარეობს“. თავის თავს როსსი უკანასკნელ „სისტემას“ აკუთვნებს და მოჰყავს მაგალითები, როდესაც სცენაზე განცდილმა გრძნობამ იგი თავდავიწყებამდე მიიყვანა. როსსიც, როგორც სალვინი, აღნიშნავს „გ ა ო რ ე ბ ა ს“ სცენაზე თავისი თავის კონტროლის სახით<sup>3</sup>.

მე-20 საუკუნის მიჯნაზე გამეორდა კლერონის და დიუმენილის შორის კამათის ანალოგიური კამათი ამ დროს ორი ასევე საწინააღმდეგო ტიპის მსახიობ ქალს შორის — დიდი ელეონორა დუზესა და არანაკლებ განთქმულ სარა ბერნარს შორის. ამ კამათზე აქ აღარ შევჩერდებით. ერთი — „განცდის ტიპის“ მსახიობი — იცავს „განცდის“ თეორიას, მეორე, პირიქით, „ოსტატობის“ ინტელექტუალისტურ თეორიას.

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 60.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Я ко б с о н. Психология сценических чувств актёра, 1936, М.,



მე-19 საუკუნის მიწურულში ფრანგი ფსიქოლოგის ა. ბინეს მიერ მსახიობებზე ჩატარებულ ანკეტის მონაცემებიდან გამოიკვია, რომ ყველა მსახიობი, ვისზედაც ჩატარდა ანკეტა (მათ შორის მიუნე-სი-ული), მიუღებლად თვლის დიდროს დებულებას და აღიარებს ნამდვილი გრძნობის განცდის აუცილებლობას. კერძოდ მიუნე-სი-ული თვლის, რომ გამოსვლები, როდესაც ის ვერ მოახერხებს ნამდვილ განცდას, როლის ჩავარდნას, მარცხს წარმოადგენს და ასეთ შემთხვევაში ეს მსახიობი ცდილობს მოიგონოს როგორ თამაშობდა ამ როლს, როდესაც ნამდვილ გრძნობებს განიცდიდა და ცდილობს წაბადოს იმ თავის თამაშს.

2. სავსებით ანალოგიურ სურათს გვიხატავენ რუსეთის თეატრების კორიფეები, რომელთა გამონათქვამები, სათანადო ანკეტებისა და საუბრების მასალების გამოყენებით, შეკრებილი აქვთ მსახიობის შემოქმედების მკვლევარებს. მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია რეალისტური „მცირე თეატრის“ ბურჯის — რუსული რეალისტური აქტიორული სკოლის ფუძემდებლის — შჩეპკინის აზრი, რომელსაც ხელოვნებად მიაჩნია არა იმიტაცია, არამედ ნამდვილი გრძნობის განცდა. მცირე თეატრის მეორე ბურჯი მსახიობი-რეჟისორი ლენსკი თავის ცნობილ მოგონებებში ვრცლად იხილავს საკითხს და თუმცა თვითონ ითვლებოდა არა „სტიქიური“ შემოქმედების ტიპის მსახიობად, არამედ დიდი არტისტული კულტურის მსახიობად, დეტალურად აკრიტიკებს დიდროს კონცეფციას, სთვლის მის „პარადოქსს“ დილეტანტურ ნაწარმოებად, რომელიც მხოლოდ „გონებით“ ცდილობს წვდეს მსახიობის შემოქმედებას, რასაც არ იცნობს. დიდროს ძირითად შეცდომას ლენსკი ხედავს იმაში, რომ მან მსახიობისათვის მართლაც აუცილებელი „თავდაუფლების“ უნარი (самостоятельность) შეცდომით გაიგო როგორც „სიცივე“, როგორც გრძნობის უქონლობა. თვითონ ლენსკი თვლის, რომ ეს „თავის ფლობა“, ე. ი. ინტელექტის ფაქტორი ნამდვილი გრძნობების რეგულაციაში უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია მსახიობის შემოქმედებაში, ამ უნარს მოკლებულობა, ისევე ხდის მსახიობს უეარგისად, როგორც გულცივობა —

გრძნობის სრული უქონლობა. დიდ მსახიობად ადამიანს ხდის გრძნობიერება სრულ თავისფლობასთან შეერთებით<sup>1</sup>.

რუსეთის რეალისტური თეატრის გამოჩენილ მსახიობთა უმრავლესობის გამოთქმები ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე გაფანტულია უმთავრესად უშველებელ მემუარულ ლიტერატურაში და პერიოდულ გამოცემებში (იხ. მაგ. ჟურნალში «Театр» მოთავსებული წერილები). რეალისტური თეატრის ყველა მსახიობი, ცალკე გამოწვევებს გარდა, აღიარებს როლის გრძნობათა განცდის აუცილებლობას თამაშის დროს, მაგრამ იმ „შემარჩვეულ“ პოზიციასზე დგას, რომელიც როგორც დავინახეთ, მე-19 საუკუნიდან დამახასიათებელი ხდება სცენის კორიფეებისათვის: ეს არის მსახიობის მოქმედების მთავარ მამოძრავებლად ნამდვილ გრძნობათა აღიარება, რომელთა რეგულაციას „ინტელექტი“, „ხელოვნება“, „ოსტატობა“ ახდენს. უმრავლესობა აღნიშნავს იმას, რასაც ჯერ კიდევ სალვინიმ სცენაზე „გაორებული ცხოვრება“ უწოდა: მსახიობი განიცდის გრძნობებს და თანაც აკვირდება და მართავს მათ.

რევოლუციის შემდეგ გამოჩენილ 15 საბჭოთა მსახიობზე ჩატარებული ანკეტიდან<sup>2</sup> გამოირკვა, რომ მათგან მხოლოდ ერთმა (შუხმანმა) გარკვეულად უარყო გრძნობის განცდა სცენაზე, ხოლო 13-მა (მათ შორის ისეთმა გამოჩენილმა მსახიობებმა, როგორც იყო კოონენი, ჩეხოვი, ლუესკი, მასალიტინოვი) გარკვეულად აღიარა ნამდვილი გრძნობის განცდის აუცილებლობა, ხოლო 12 მსახიობიდან ყველამ აღიარა სცენაზე „გაორება“ და თვითკონტროლი; სახელობრ ეს მსახიობები ლაპარაკობენ ყურადღების გაორების და თავის გრძნობათა კონტროლის შესახებ.

ჩვენი დროის ერთ-ერთი უდიდესი მსახიობი ვ. კაჩალოვი, როგორც ეს მის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიიდანაც<sup>3</sup> და ფსიქოლოგიაკობსონის ანკეტიდანაც<sup>4</sup> ჩანს, სამხატვრო თეატრში (МХАТ) მუშა-

<sup>1</sup> იხ. Ленский — წერილი ჟურნ. «Артист»-ის № 43, გვ. 79—82.

<sup>2</sup> ანკეტა ჩაატარა სახ. ხელოვნებათა აკადემიის თეატრალურმა სექციამ — დაწერილებით იხ. Якобсон — ზემოდასახელებული შრომა.

<sup>3</sup> Н. Эфрос — В. Н. Качалов. 1919. М.

<sup>4</sup> Якобсон. — ზემოდასახელებული შრომა.

ობისას „გულწრფელად ცხოვრობდა გრძნობები“ (რასაც ის უპირისპირებს თავის თამაშს ახალგაზრდობისას პროვინციალურ თეატრში, სადაც კმაყოფილებოდა გრძნობათა მხოლოდ „გარეგანი გამოსახულებით“ («внешней выразительностью»). «Нужно уметь отдавать сердце, уметь жить чужими чувствами, скорбями, радостями, восторгами, разочарованиями, как своими во всей их непосредственности: Без этого перевоплощение всегда будет оставаться на ступени имитации.»

კაჩალოვი უკმაყოფილოა ჰაუპტმანის პიესაში („Одинокие“) როლის შესრულებით, რადგანაც „გულწრფელი ვერ ვიყავი“. მაგრამ გრძნობები, კაჩალოვის აზრით, ემორჩილებიან ცნობიერ რეგულაციას. თვითონ ნ. ეფროსი თვლის კაჩალოვის თამაშს „პარმონიული“ თამაშის განსახიერებად, სადაც გრძნობები და „ოსტატობა“ სრულ პარმონიაშია მოცემული. იგი მოქმედებს პრინციპით: «Отдавая сердце сохранить голову», რომელიც, როგორც ვხედავთ, ჩვენ დროში რეალისტური მიმართულების თეატრის დევიზად გამოდგებოდა.

როგორც გამონაკლისი ამ პრინციპიდან, რომელსაც რეალისტური თეატრის მსახიობთა უმრავლესობა იზიარებს, შეიძლება დასახელებულ იქნას ჩვენი საუკუნის დიდი მსახიობი — კომისარჟევსკაია, რომლის პრინციპი იყო: „ნუ ფიქრობთ, მხოლოდ განიცადეთ“ («Не думайте, только чувствуйте») და რომელიც სცენაზე განიცდიდა იმდენად ძლიერ აფექტებს, რომ ხშირად სრულ თავდავიწყებამდე მიდიოდა. იყო შემთხვევები, რომ როლში გულისწასვლა დამართვია, ძლიერი ისტერიკა, სუნთქვის შეკერა და ა. შ.<sup>1</sup> მაგრამ ეს უკვე ნორმის ფარგლებს გადაცილებული, პათოლოგიური გრძნობიერებაა, რომელიც არ შეიძლება ჩაითვალოს მსახიობის შემოქმედების ბუნებად.

განცდის მსახიობად ითვლება დიდი ერმოლოვაც. ცნობილია, რომ ის განიცდიდა სცენაზე თავდავიწყებამდე ძლიერ გრძნობებს, ცნობილია, რომ იგი რეალურ ცხოვრებაშიც სასცენო გრძნობებით

---

<sup>1</sup> об. Тальников — Компсаржевская. 1939.

ცხოვრობდა<sup>1</sup>, რომ ცხოვრებაში საოცრად უტემპერამენტო, სცენა-ზე. პირიქით, ინტენსიური ემოციებით ცხოვრობდა — როგორც ამბობს შჩეპკინა-კუპერნიკი, ერმოლოვა „მხოლოდ სხვისი (როლის რ. ნ.) ცხოვრებით ცხოვრობდა“<sup>2</sup>. არსებობს ერმოლოვას ჩვენება ერთ-ერთ როლში სიკვდილის სცენის შესრულებისას უკიდურეს თავდავიწყებამდე მისვლის შესახებ: მსახიობმა „გაგლიჯა სამკაულე-ბი, დაკბინა ბალიში და არც ახსოვს რა ქნა“<sup>3</sup>.

3. მსახიობის განცდის საკითხს ეხებოდნენ ქართული თეატრის მოღვაწენიც. ცნობილია მაგალითად 1889 წელს დაბეჭდილი ვ. გუნიას წერილი<sup>4</sup>, სადაც იგი ალაგებს „ზომიერ“ აზრებს სცენაზე განცდის საჭიროებისა და „თავდავიწყების“ დაუშვებლობის შესახებ. ერთის მხრივ იგი ამბობს, რომ „აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც არდგენს — მის ტყავ-ხორცში ძვრება სხვა კაცი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნება-უნებლიეთ მის გულსა და ღვიძლში შედის“. მაგრამ, მეორეს მხრივ, გუნიას აზრით „ძლიერ უნდა ერიდოს აქტიორი თავდავიწყებას სცენაზე, გრძნობის დამონაგებას და არც თუ ცივი უნდა იყოს“. როგორც ვხედავთ, ეს არის შემარეგებელი პოზიცია, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია მე-19—მე-20 საუკუნის მსახიობთა დიდი უმრავლესობისათვის. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თავდავიწყებისაგან თავის არიდებაში იგულისხმება ცნობიერი კონტროლის საჭიროების აღიარება, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია მე-20 საუკუნის მსახიობთა შეხედულებებისათვის.

ცნობილია ვასო აბაშიძის წერილებიც. მაგალითად — „მოკლე ცნობები დრამატული ხელოვნების შესახებ“, რომელიც ძირითადადში წარმოადგენს იმ შეხედულების დალაგებას, რაც შექსპირმა ჰამლეტის პირით გამოთქვა განცდისა და ზომიერი თამაშის შესახებ,

<sup>1</sup> Лучицкий — Ермолова, 1938. стр. 223, 231.

<sup>2</sup> Щепкина — Куперник — «Дни моей жизни» стр. 182 и сл.

<sup>3</sup> Якобсон — ზემოდსახელებული შრომა, გვ. 86.

<sup>4</sup> ვალერიან გუნია — სასცენო ხელოვნება. „ქართული თეატრი“, თბილისი, 1689.

ყალბი პათოსის წინააღმდეგ. როგორც ჩანს ვ. აბაშიძე იმავე ზომიერი განცდის თეორიის მომხრეა, როგორც ვ. გუნია: „მსახიობმა თამაშის დროს უნდა დაივიწყოს, რომ იგი მსახიობია და მხოლოდ გვიჩვენოს და დაგვანახოს ავტორის მიერ შექმნილი ტიპი“, ამასთან. ერთად ვასო აბაშიძე მოგვითხრობს მიმიკისა და საზოგადოდ ტექნიკის განვითარების მნიშვნელობის შესახებ, რასთანაც ერთად მსახიობს უნდა ჰქონდეს განვითარებული „შინაგანი გრძობა“<sup>1</sup>. „სრულსა და საამურს მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ არდგენს“. „თუ უნდა გამოაფხიზლოს მაყურებელი, გრძობები აღძრას, თვით მსახიობმა უნდა იგრძნოს თავისი როლი“.

ვასო აბაშიძეს მოჰყავს მაგალითები, რომელიც დიდროს დებულებას ეწინააღმდეგებიან. მაგრამ, მეორეს მხრივ, იგი ეწინააღმდეგება უკიდურესობას გრძობათა განცდაში მათ „გაღვიძებაში“ და ქადაგებს „ზომიერებას“, რომელიც საესეებით ეყრდნობა ჰამლეტის პირით გამოთქმულ შექსპირის სიტყვებს და ნაწილობრივ ლესინგსაც იმორწმებს.

ამ რამდენიმე ხნის წინ გამოქვეყნებულ მასალიდან<sup>2</sup> ირკვევა, რომ მარიამ საფაროვა-აბაშიძე „ნამდვილი გრძობის“ თეორიის მიმდევრად უნდა ჩაითვალოს: სათანადო შეკითხვებზე პასუხისას იგი აღნიშნავს, რომ სცენაზე ნამდვილ გრძობებს განიცდიდა („შთაბეჭდილებას ვახდენდი მხოლოდ და მხოლოდ ნამდვილი განცდებით“) და როგორც ჩანს „ნამდვილ განცდას“ როლის კარგი შესრულებისათვის აუცილებლად თელის („ვერ წარმომიდგენია როგორ შეიძლება თამაში განცდის გარეშე“).

აღსანიშნავია შემდეგი საინტერესო დოკუმენტი<sup>3</sup>: 80 წლის წინ ქართულ ჟურნალ „თეატრში“ (1886 წ. № 26 გვ. 278)

---

<sup>1</sup> ვასო აბაშიძე — მოკლე ცნობები დრამატული ხელოვნების შესახებ — კრებული „ცხოვრების სარკე“ შედგენილი იოსებ იმედაშვილისა.

<sup>2</sup> ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1964 წ. № 8.

<sup>3</sup> ეს მასალა გაგვაცნო პროფესორმა დ. ჭანელიძემ, რისთვისაც მას უღრმეს მადლობას ვუხდით.

გამოქვეყნებულია მკითხველის<sup>1</sup>, შეკითხვა — „გვრძობს თუ არა არტისტი რასაც თამაშობს, ან რასა გვრძობს არტისტი თამაშობის დროს“, ხოლო იმავე ჟურნალის მომდევნო (27) ნომერში დაბეჭდილია ა. ნებეირიძის პასუხი.

საკმაოდ ვრცელი პასუხიდან აქ მოვიყვანთ სიტყვასიტყვით რამდენიმე ადგილს:

„გაძიგია, რომ ერთ ვიღაც შომღერალს არტისტ-ქალს (მგონია ნილსონს) ჰკითხეს: რასა ჰგვრძობ წარმოდგენის დროსაო და მან უპასუხა: მე ვგვრძობ, რომ ადელინა ფათი ჩემზე მეტ ჯამაგირს იღებსო. ქართული დასის არტისტებს რომ მიჰმართოთ ამავე კითხვით, ზოგისგან მიიღებთ პასუხად: მე ვგვრძობ, რომ უნდა ვეცადო ჩემი როლების აღმასრულებელი სხვა არავინ გამოჩნდეს, თორემ ჩემი ახირებული ქცევის გამო მე ზურგს შემომამატევენ და ის დაიქერს ჩემს ადგილსო. ზოგი გეტყვით, მე ვგვრძობ ლტოლვილებას იმისთანა როლების აღსრულებისას, რომელშიაც შავ-თვალ-წარბა და ლამაზი ვუჩვენო ერთებს... იქნება იმათში ისეთი ვინმე იყოს, რომელსაც თვალები გადუბრიცო, უღვაშები გადუგრიცო, რომ მოვეწონო და შემდეგ იმის სახლში „გოტკენები“-ს ადგილი დავიჭიროვო... და ზოგი რას იტყვის და ზოგი რას...“

იმის აღნიშვნის შემდეგ, რომ ყოველ სცენაზე არიან ნიჭიერი მსახიობები და უნიჭონიც, რომელნიც „თამაშობენ ჯამაგირის პატრივისცემისათვის“, პასუხის ავტორი წერს:

„ქართულ სცენას ჰყავს ნამდვილი ნიჭიერნიც და ცრუ, უნიჭო არტისტებიც. როდესაც ბ. ყიფიანი არდგენს რომელსამე როლს მაგ ღენერლისას, თუ რიგიანად თვალი ადევნეთ, დარწმუნდებით, რომ ის არის მაშინ ჩამძვრალი იმ ღენერლის ქერკში: სუნთქავს იმის სუნთქვით, ფიქრობს იმის ფიქრით, ასე რომ სანამ იმას ავიწყდება თავისი თავი და გარდაქცეულია იმათ, ვისაც არდგენს, მაშინ უცებ

---

<sup>1</sup> შეკითხვა ხელმოწერილია ასე: „თქვენი ხელისმომწერი № 171 — შვალის“; შესაძლებელია ეს რიცხვები ასოების სიმბოლოებია, მაშინ ძველად მიღებული სიმბოლიზაციის მიხედვით (ანბანის პირველი ათი ასო ხომ ერთეულებს აღნიშნავდა) შემკითხველის გვარი უნდა იყოს აზაშვილი.

რომ ჰკითხოთ: ვინა ხარ?.. შეიძლება გიპასუხოს: გენერალი, გრაფი, ფილოსოფოსი და სხვა. ბ-ნი № კი ამ კითხვაზე სიცილით გეტყვით: ვერ მიცნობ?! მე № ვარო.

ჩემის აზრით არტისტი უნდა ივიწყებდეს თავს. უნდა ჰგრძნობდეს იმას, რასაც ჰგრძნობს აღნიშნულ დროს ის პირი, ვისაც იგი არდგენს!“

როგორც „ძალიან შესანიშნავი“ მსახიობის თამაშის მაგალითი ავტორს მოჰყავს ორი შემთხვევა სცენაზე ისეთი თავდავიწყებისა, როდესაც მსახიობი ნამდვილად ახრჩობს დეზდემონას—ერთ შემთხვევაში შექაპირის საყვარელი „აქტიორის“ ხელში დეზდემონა გადაარჩინეს დახრჩობას, მეორე შემთხვევაში კი („აქტიორმა ოლრიჯმა“) ნამდვილად დაახრჩო დეზდემონას როლის შემსრულებელი, რის შემდეგაც მის პარტნიორებს — ამ როლის შემსრულებლებს, რკინის სალტეებს უკეთებდნენ ყელზე (!). ამ ამბების გადმოცემისას ავტორი დასძენს „ეს ფაქტები იძლევიან პასუხს თქვენ კითხვაზე“.

საინტერესოა, რომ ეს, როგორც ჩანს, უკიდურესი „გრძნობის თეორიის“ გამზიარებელი ავტორი ამ დასკვნის შემდეგ წერილს ასე ათავეებს: „ალაგ-ალაგ თავის დაჭერა რამდენად კარგია და დასაფასებელია, ამაზედ არას ვამბობ, რადგანაც ძალიან გაგრძელდა ეს წერილი“.

ეს წერილი არ იყო შემთხვევითი, ინტერესი მსახიობის განცდის პრობლემის მიმართ ოთხმოციან წლების საქართველოში ფართოდ ყოფილა გავრცელებული.

თანამედროვე ქართული თეატრის რამდენიმე გამოჩენილ მსახიობთან ორმოციან წლებში ჩატარებულ საუბრიდან გამოირკვა, რომ მათ შორისაც ზოგი „ნამდვილ განცდას“ სასცენო შემოქმედების აუცილებელ პირობად თვლის, მაგრამ თამაშის ცნობიერ კონტროლსაც აღიარებს, ზოგი კი (შედარებით იშვიათად) სულ უარყოფს ნამდვილი გრძნობის განცდას და „ოსტატობას“ თვლის წამყვანად როლის შესრულებაში.

ჩვენს დროში (1942 წ.) ქართული თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, ამ ინსტიტუტის პროფესორმა აკაკი ფალავამ დასაბუქლად მოამზადა საკმაოდ სქელტანიანი წიგნი მსახი-

ობის შემოქმედების ფსიქოლოგიის შესახებ<sup>1</sup>, რომელშიაც გატარებულია აზრი, რომ მსახიობმა როლში არა მარტო უნდა განიცადოს სრულიად ნამდვილი რეალური გრძნობები, არამედ სავსებით უნდა „სჯეროდეს“ პიესაში წარმოდგენილის სინამდვილე. ეს უკიდურესად „ემოციონალისტური“ თეორია ბევრად აქარბებს განცდის თეორიის იმ ავტორების შეხედულებასაც (მაგ. ლ. რიკობონის), რომელიც თეატრის ისტორიაში განცდის თეორიის კულმინაციურ უკიდურესობად ითვლება (პროფ. ა. ფადავას ეს თავისი შეხედულება ზეპირ გამოსვლაშიც არაერთხელ გამოუთქვამს).

არ შეიძლება აქვე არ მოვიყვანოთ დიდი მსახიობის — უშანგი ჩხეიძის აზრი: ის თუმცა თვლის, რომ „სცენიური სიმართლისა, გულწრფელობისა და ბუნებრივობისაკენ... სწორი გზა... შინაგანი განცდის საშუალებით მიიმართება“, მაგრამ თანაც ხაზს უსვამს, რომ გულისხმობს განცდას „არა ნატურალისტური გაგებით“, და კატეგორიულად ასხვავებს ერთმანეთისაგან განცდას ცხოვრებაში და „სცენურ განცდას“: „ნამდვილი განცდა (ცხოვრებაში) და სცენური განცდა სულ სხვა წარმოშობისა და ხასიათისაა“<sup>2</sup>. ამ უეჭველად სწორ დებულებას ქვემოთ დავუბრუნდებით.

## VI

1. ჩვენ მოვიყვანეთ მხოლოდ რეალისტური ტენდენციების თეატრის კორიფეების შეხედულებები და არ შევეხეთ ჩვენი დროის სხვა მიმართულებათა თეატრის თეორეტიკოსების პოზიციას, თუმცა რამდენიმე მათგანს გარკვეული შეხედულება აქვს გამოქვეყნებული მსახიობის შემოქმედების ბუნების შესახებ. საქმე ის არის, რომ ეს ავტორები საკითხს ეხებიან იმ ასპექტით, რომელიც ჩვენს პრობლემას სცილდება, სახელდობრ, მათ ძირითადადში აინტერესებთ მსახიობის შემოქმედება თავისი თეატრალური მიმართულების სპეციფიკასთან დაკავშირებით და არა როლში მყურებლისათვის დამაჯერებელი ბუნებრივობით თამაშის ფსიქოლოგიური საფუძვლების

<sup>1</sup> ხელნაწერი იმ პერიოდში ინახებოდა საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში, გვ. 366—384.

<sup>2</sup> ანდრო თევზაძე — უშანგი ჩხეიძე. 1955 გვ. 146.



თვალსაზრისით, ე. ი. არა გარდასახვის ფსიქოლოგიური „მექანიზმის“ პრობლემა ამ საკითხის პირდაპირი მნიშვნელობით, ჩვენ კი, როგორც ეს თავიდანვე იყო აღნიშნული, გვინტერესებს არა საზოგადოდ სასცენო შემოქმედება. რაც მეტად თუ ნაკლებად განსხვავებულია იმის მიხედვითაც, თუ რა სტილის, რა მიმართულების თეატრში მოქმედებს მსახიობი, რა ხვედრითი წონა აქვს ამ თეატრალურ მიმართულებაში თეატრალურ „პირობითობას“, „თეატრალობას“, თეატრალურ „ამაღლებულობას“, თუ ნატურალიზმის ელემენტებს და ა. შ., არა! ჩვენ პრობლემა ეხება მხოლოდ ერთ კარდინალურ საკითხს, რომელიც არსებითად „საუკუნეობრივი პრობლემის“ ძირითად ღერძს შეადგენდა თეატრის მთელი ისტორიის გასწვრივ, მიუხედავად იმისა, რომ თეატრმა თავის განვითარებაში მრავალი არსებითად განსხვავებული ეტაპი განვლო, უკიდურესი ნატურალიზმისა და კლასიციკლური თეატრის ანტიპოდური ეტაპების ჩათვლით. ეს არის საკითხი სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების შესახებ: რა ფსიქოლოგიური მექანიზმი აამოძრავებს მსახიობს, როდესაც ის სცენაზე პიესით ნაკარნახევ, არა რეალურ სიტუაციაში, მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრივობით სხვის განცდებს, სხვა პიროვნებას და მის განცდებსა და ქცევას, მის „ვნებათა დელვას“ განასახიერებს?

სწორედ ეს საკითხი შეადგენს გადაუწყვეტელი დავის არსს. სწორედ ამ საკითხმა თავიდანვე მიიღო დილემის ხასიათი — განცდნამდვილი გრძნობა თუ პირიქით, „ცივი ვირტუოზობა“, „გრძნობის იმიტაცია“?

რამდენადაც ჩვენი დროის სხვადასხვა მიმართულების არა მხოლოდ არარეალისტური თეატრის „იდეოლოგები“ მსახიობის შემოქმედების საკითხს იხილავენ უმთავრესად თავის თეატრის სპეციფიკურ ამოცანებთან დაკავშირებით და არა საზოგადოდ გარდასახვის

უსიქოლოგიური საფუძვლების საკითხს<sup>1</sup>, ჩვენ მათ აქ არ შევხვებით ვარდა გ. კრეგის შეხედულებისა, რამდენადაც ამ უკანასკნელს (მიუხედავად მისი თეატრალური კონცეფციის უკიდურესი პირობითობისა) პირდაპირი კავშირი აქვს განცდისა თუ ოსტატობის („იმიტაციის“) საკითხის ჩვენს მიერ განხილულ ისტორიასთან და კერძოდ რამდენადაც მისი კონცეფცია, რომლის განსახიერებას ცდილობს ის თავისი თეატრით, დიდროს დებულების ლოგიკური განვითარების დასასრულად მიგვაჩნია.

სულ მოკლედ კრეგის შეხედულება მსახიობის განცდის შესახებ ასეთია:

გორდონ კრეგი საზოგადოდ ხელოვნებაში „ანგარიშის“ (расчет) მომხრეა. თუმცა „ნატურალსაც“ აძლევს დიდ მნიშვნელობას, მაგრამ „ძლიერ გონებას“ აბსოლუტურ უპირატესობას ანიჭებს; მარტო ბუნება ვერ იძლევა ყველა აუცილებელს ხელოვნებისათვის<sup>2</sup>.

როგორც სიმბოლისტს, კრეგს მიაჩნია, რომ ყოველგვარი ხელოვნების და მამასადამე, „არტისტის“ ხელოვნების (და არა „აქტიორისას“, რომელსაც ის არ თვლის ხელოვნებად) ამოცანას შეადგენს არა რეალისტური ასახვა, არამედ გარკვეული სიმბოლოების შექმნა; კერძოდ, ვნებათა წარმოდგენისას სცენაზე არტისტი წარმოადგენს არა გაშიშვლებულ („ნატურალურ“) ვნებებს („ყვირილით და მუშტების მოკუმშვით“), არამედ ვნებათა წმინდა სიმბოლოებს.

ხელოვნება გარკვეულ გეგმას იგულისხმობს. ამიტომ ხელოვნება უნდა მუშაობდეს ისეთ მასალაზე, რომელიც დაემორჩილება ანგარიშს, მსახიობის მასალას კი იგი თვითონ (თვით მსახიობი) წარმოადგენს. ხოლო ადამიანის მთელი ბუნება თავისუფლებისავენ მისწრაფის და ამიტომ „თვით მის პიროვნებაშიც მოცემულია იმის დამტკიცება, რომ ის (ა დ ა მ ი ა ნ ი - მ ს ა ხ ი ო ბ ი რ. ნ.) გა მო უ ს ა დ ე გ ა რ ი ა თ ე ა ტ რ ი ს ა თ ვ ი ს რ ო გ ო რ ც მ ა ს ა ლ ა“. მსახიობის (ადამიანის) სხეულის მოძრაობები „შემთხვევით ხასიათს ატარებენ“, არ ემორჩილებიან „ანგარიშს“. მთავარ მიზეზად ამ შემთხვევითობისა და დაუმორჩილებლობისა იგეგმასა და ანგარიშისათვის

<sup>1</sup> იხ. მაგალითად Мейерхольд, Бёбутов, Аксенов — «Амплуа» актёра. 1922 ან Таиров — Записки режисёра. 1921.

<sup>2</sup> Гордон Крэг. Искусство театра. Изд. Зутковской.

გ. კრეგი თვლის, მსახიობის ემოციას, რომლის აფეთქებები («порывы») ეუფლებიან „აქტიორს“ (და არა არტისტს — ამ უკანასკნელს ემოციები ვერ ეუფლებიან) — ემოცია წარმართავს მის სხეულს, მის მოძრაობებს.

„აქტიორი“, ე. ი. არახელოვანი, ემორჩილება ამ ემოციას, ემოცია უბორკავს მას ხელფეხს, ეუფლება მის ხმას. ამიტომ „აქტიორის“ თამაში არაა ხელოვნება. ემოცია ქმნის შემთხვევით გამოვლენათა რიგს, ხელოვნება კი ვერ ითმენს შემთხვევითობას. აქედან დასკვნა: არცერთი ნამდვილი ოსტატი თამაშის დროს არ უნდა მოქმედებდეს ემოციით და მეორე — მომავალ იდეალურ თეატრში ადამიანი, ე. ი. ადამიანის სხეული, აღარ იქნება გამოყენებული მასალად თეატრალური ხელოვნებისათვის. მსახიობის ადგილს „არა სულიერი ფიგურა“, თოჯინა, მარიონეტი დაიკვრს, რომელსაც გ. კრეგი „ზემარიონეტს“ უწოდებს. იდეალურია „ზემარიონეტების“ თეატრი<sup>1</sup>. ეს იდეა სრულქმნილი მარიონეტების თეატრის შესახებ აშკარად დიდროს იდეის ლოგიკურ დასრულებას წარმოადგენს: რამდენადაც ცოცხალი პიროვნება ვერ თავისუფლდება ემოციებისაგან, ვერ მოქმედებს მხოლოდ ინტელექტუალურ საფუძველზე, იმდენად იგი უნდა შეიცვალოს თოჯინებით და დაგეგმილი მოქმედებით.

რაც შეეხება თანამედროვე თეატრს, სადაც ჭერჭერობით „სულიერი“ ადამიანები მოქმედებენ, აქ კრეგი ასხვავებს ნამდვილ ხელოვანთ — „არტისტებს“ და „აქტიორებს“. ეს უკანასკნელი „ქალები და კაცები, უსირცხვილოდ ამჟღავნებენ თავის ემოციებს მაყურებლების წინაშე“. ნამდვილი ემოციის განცდა სცენაზე კრეგს მსახიობისათვის სამარცხვინოდ მიაჩნია<sup>2</sup>. ნამდვილი არტისტი ემოციას ფარავს სტილისტური, სიმბოლური თამაშის ფორმაში. იგი განცდათა ასლისებურ იმიტაციას კი არ ახდენს, არამედ მათ „სულს“ სიმბოლურად გამოხატავს. კრეგის აზრით მსახიობის თამაში მაშინ იქნება ხელოვნება, როცა ის

<sup>1</sup> Гордон Крэг — ზემოდასახ. შრ., გვ. 46 და შემდ.

<sup>2</sup> Гордон Крэг — ზემოდასახ. შრ., გვ. 48.

შესაძლებს თავისი სახის და მოძრაობების ისეთ სრულქმნილ მართვას, რომ მისი სხეული სრულად დაემორჩილება მის გონებას და არა ემოციას, თითქოს ეს ინსტრუმენტი იყოს.

ასეთია კრევის მოძღვრება. როგორც სიმბოლისტი იგი არ სვამს მსახიობის გარდასახვის ამოცანას, ამიტომ მისი კონცეფცია ჩვენ პრობლემას პირდაპირ არ ეხება, მაგრამ მისი შეხედულება ემოციისა და ინტელექტის ფუნქციის შესახებ სასცენო მოქმედებაში ინტელექტუალისტური თეორიის (განსაკუთრებით დიდროს იდეის) აბსურდამდე მიყვანილ ლოგოკურ დასკვნად შეიძლება ჩაითვალოს.

2. ამრიგად, მე-19 მე-20 საუკუნის გამოჩენილ მსახიობთა დიდი უმრავლესობა, ცალკე გამონაკლისთა გარდა, აღიარებს სასცენო შემოქმედების მთავარ საფუძვლად რეალური გრძნობების განცდას, მაგრამ თანაც ამ შემოქმედების აუცილებელ პირობად თვლის ამ გრძნობათა ცნობიერ რეგულაციას. თეატრმცოდნე ი. გურევიჩი, საკითხის ისტორიისა და თანამედროვე მსახიობთა თვითდაკვირვების მონაცემთა მდიდარ მასალაზე დაყრდნობით, არსებითად იზიარებს ამ გავრცელებულ დებულებას, ხოლო თვითონ თავის შეხედულებას თვლის „ახალ“ და „შემარიგებელ“ მიმართულებად საკითხის გადაწყვეტაში. იგი ფიქრობს, რომ სასცენო ემოციათა სპეციფიკური ბუნების გაშუქებით არიგებს საუკუნოებრივი დილემის ორივე უკიდურესობას: მსახიობი აუცილებლად ნამდვილად განიცდის როლის შესატყვის ემოციებს, მაგრამ ეს განცდა ჩვეულებრივი ცხოვრების განცდა, ჩვეულებრივი ემოცია კი არ არის, არამედ „მხატვრული ემოცია“, რომელიც ორი მომენტით განსხვავდება ცხოვრების ემოციისაგან: იმით, რომ ის „ნებისმიერია“—მსახიობი თავის ნებით იწვევს მას, და იმით, რომ ყველა ანეთი ემოცია (თვით დარდის ემოციაც კი) დაკავშირებულია შემოქმედებით სიხარულთან. უნდა ითქვას, რომ ორივე ამ მომენტს ხშირად აღნიშნავენ ჩვენი დროის მსახიობებიც.

ამაში ხედავს ავტორი საუკუნოებრივი დავის გადაწყვეტის გასაღებს. საკითხის გადაწყვეტა ისტორიულად ჩამოყალიბებული დილემის ორივე „უკიდურესობათა შორის მდებარეობს“. გურევიჩი თვლის, რომ სასცენო გრძნობები წარმოიშვებიან მსახიობის ცხოვრების განცდათა „არა ცნობიერ მარაგიდან“ და მათი ამოტივტივება

სცენაზე ხდება მეხსიერების მეშვეობით. ეს გრძნობები არ ავსებენ მსახიობის მთელ ცნობიერებას და ამიტომ მას აქვს მათი ცნობიერი კონტროლის და რეგულაციის შესაძლებლობა.

## VII

რა პოზიცია ეჭირათ ამ ისტორიულ დავაში ტრადიციული მეცნიერული ფსიქოლოგიის წარმომადგენლებს?

1. მე-20 საუკუნის დამლევს დიდმა ფრანგმა ფსიქოლოგმა ა. ბინემ ჩაატარა მსახიობებზე ანკეტა ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე სცენაზე განცდისა და იმიტაციის შესახებ. აღმოჩნდა, რომ ყველა მსახიობისათვის, ვინც მიიღო მონაწილეობა ანკეტაში, დიდროს დებულება სრულიად მიუღებელია, ანკეტაში კი მიიღო მონაწილეობა თეატრის ისეთმა კორიფეებმა როგორც იყო კოკლენ-უმცროსი, მუნე-სიული. ბორტე და სხვ. მსახიობი, მათი დაკვირვებით, მეტად თუ ნაკლებად ყოველთვის განიცდის როლის გრძნობებს. მუნე-სიული, ბორტე და ზოგი სხვა აღნიშნავენ, რომ ზოგჯერ ვერ ხერხდება გრძნობის განცდა, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში თამაშიც ვერ არის დამაკმაყოფილებელი და მსახიობი ცდილობს წაბადოს თავისსავე იმ თამაშს, როდესაც განიცდიდა სათანადო გრძნობებს. მიღებული მასალის საფუძველზე ბინე დაასკვნის — დიდროს დებულება მხოლოდ კამათის ქარცეცხლში გამოთქმული პარადოქსია, იგი ეყრდნობა ისეთ არგუმენტებს. რომელთა ნაწილი ვერ უძლებს ლოგიკურ კრიტიკას, ნაწილი კი გაბათილებულია ფსიქოლოგიური მეცნიერების მიერ. როგორც ჩანს ბინე გულისხმობს ყურადღების და პიროვნების გაზღეჩის შეუძლებლობას, რასაც მოითხოვს დიდროს დებულება სცენაზე მოქმედებისა და მისი კონტროლის შესახებ, ანდა ინტელექტით გრძნობის ბუნებრივი იმიტაციის შეუძლებლობას<sup>1</sup>.

უშუალოდ დისკუსიაში არ ჩართულა, მაგრამ დისკუსიისათვის მნიშვნელოვან საკითხს გაკვირით ეხება მე-19 მე-20 საუკუნის მიჯ-

---

<sup>1</sup> A. Binet — «Reflexion sur le paradoxe de Diderot» — ეურნალში — L'annee Psychologique, III, 1897. სამწუხაროდ ამ შრომამ თბილისამდე ვერ მოაღწია; მოგვეყავს ლიტერატურული გადმოცემებით.

ნაზე ტრადიციული ფსიქოლოგიის კლასიკოსი ამერიკელი უილიამ ჯემსი თავის ერთ-ერთ ძირითად ნაშრომში, რომელიც ზოგადი ფსიქოლოგიის კურსს და შეიძლება ითქვას ორიგინალურ სისტემასაც წარმოადგენს<sup>1</sup>. სახელდობრ, ემოციის ჯემსის ცნობილი თეორიის თანახმად ყოველი გრძნობის გამოსახულებითი მოძრაობების შესრულებით შეიძლება სათანადო გრძნობის გამოწვევა და გაძლიერება<sup>2</sup>. ამიტომ მსახიობს, რომელიც გამოხატავს სცენაზე ემოციას, უნდა უჩნდებოდეს სათანადო გრძნობები. მაგრამ ვინმე დოქტორ არჩერის ანკეტური ცნობებით, რომელიც მან შეაგროვა ამერიკელ მსახიობებზე, აღმოჩნდა, რომ ზოგი მსახიობი განიცდის სცენაზე სათანადო გრძნობებს, ზოგი კი არა. ჯემსი ამას ლებულობს როგორც ფაქტს და ცდილობს ახსნას ეს იმით, რომ იმ მსახიობებს, ვინც არ განიცდის სცენაზე გრძნობას, ჰქონია უნარი გრძნობისა და გამოსახულებითი მოძრაობის „დისოციაციისა“, ე. ი. მათ შორის ბუნებრივი კავშირის დარღვევის უნარი.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში — ტრადიციული ფსიქოლოგიის ტიპიური წარმომადგენელი, ცნობილი სკანდინაველი ფსიქოლოგი — ჰედინგი ავითარებს დებულებას, რომლის თანახმად ადამიანს შეუძლია გამოიწვიოს თავის თავში გრძნობა, თუ მიიღებს სათანადო პოზას და შესარულებს სათანადო მოძრაობებს და შესტებს<sup>3</sup>; ასე აღიგზნებენ ხოლმე თავს საბრძოლველად ველურები სათანადო ცეკვათა შესრულებით. კუნთების დაჭიმვა თუ პირიქით მოდუნება სხვადასხვა გუნებაზე გვაყენებს — „მსახიობებთან, რომელიც შევიდა თავის როლში გარეგან მიმიკას, პოზას და მოძრაობებს მოჰყვება გარკვეულ ფარგლებში შინაგანი განცდებიც; სხვადასხვა მსახიობები ამ მხრივ დიდ ინდივიდუალურ სხვაობას ამჟღავნებენ. მაგრამ დიდრო, რა თქმა უნდა, არ არის მართალი, როდესაც ამტკიცებს, რომ საუკეთესო მსახიობი ის არის ვინც ყველაზე ნაკლებად განიცდის გრძნობას“<sup>4</sup>. აშკარაა, რომ ჰედინგი დგას ემოციების ჯემს-ლანგეს ზემოთ-

1 Уилльям Джемс. Психология, 1916. Петроград, стр. 327—328.

2 ეს თეორია თანამედროვე მეცნიერებაში არ გამართლდა.

3 Геддинг. Очерк психологии основанной на опыте 1923. стр. 272..

4 იქვე.

აღნიშნული თეორიის პოზიციებზე, რომელიც ფსიქოლოგიურ მეცნიერებაში გადალახულ ეტაპს წარმოადგენს.

ჩვენ აქ არ ვეხებით ფილოსოფოსის ი. ი. ლაპშინის ცნობილ შრომას — *О перевоплощаемости в художественном творчестве*<sup>1</sup>, რადგან იგი არსებითად ჩვენ საკითხს არ ეხება: ჩვენი პრობლემა მსახიობის მაყურებლისათვის დამაჯერებელი სასცენო მოქმედების ფსიქოლოგიური საფუძვლების საკითხია: როგორია ფსიქოლოგიური „მექანიზმი“ მსახიობის იმ მოქმედებისა, რომელიც ასახიერებს სხვის — სახელდობრ, როლით ნაგულისხმევს — განცდას და არა გაგება როლისა, არა გაგება სხვისი შინაგანი ცხოვრებისა. ლაპშინის შრომა კი ეხება არა გარდასახულ მოქმედებას, არამედ სხვისი ფსიქოლოგიის გაგებას, უმთავრესად მწერლის მიერ სხვისი, სახელდობრ თავის გმირების, პიროვნების გაგებას (მაგალითად, ტოლსტოის მიერ ანა კარენინას, ე. ი. მისთვის უცხო ადამიანის, ქალის პიროვნების საოცრად ღრმა და ყველა დეტალებში და ნიუანსებში სწორ გაგებას), რაც ლაპშინს გარდასახვად მიაჩნია და უკვე შემდეგ ხელოვანის მიერ შექმნილი ხატის (ადამიანის პიროვნების) განცდას.

არ მოითხოვს მტკიცებას, რომ ადამიანის გაგება და მისი პიროვნებისა და განცდების განსახიერება, სულ სხვადასხვა რამეა. ტოლსტოი ვერ განსახიერებდა სცენაზე ანა კარენინას ან განათლებულ ლიტერატორს, კრიტიკოსს ალბათ არა ნაკლებად ექნება გაგებული ჰამლეტი, ვიდრე უშანგი ჩხეიძეს, მაგრამ მის განსახიერებას სცენაზე ვერ შესძლებს!

თანამედროვე მეცნიერულ ფსიქოლოგიაში დამუშავდა ზოგიერთი ახალი ცნებები და დადგინდა ზოგიერთი კანონზომიერებანი, რომელთაც ჩვენი გაგებით, დიდი მნიშვნელობა აქვთ ჩვენი პრობლემის ასპექტით, მაგრამ ამაზე ქვემოთ (იხ. თავი მეორე).

2. გამოჩენილმა საბჭოთა ფსიქოლოგმა ლ. რუბინშტეინმა ჯერ კიდევ 1940 წელს ბავშვის თამაშის პრობლემის განხილვის კონტექსტში გაკვრით გამოთქვა აზრი მსახიობის სასცენო თამაშის შესა-

<sup>1</sup> Лапшин — О перевоплощаемости в художественном творчестве. *Вопросы* — Лапшин — Художественное творчество, Петроград, 1922, стр. 5—128.

ხედავ. იგი თვლის, რომ მსახიობის გარდასახვის შემთხვევაში წარმოსახულია ის პირობები, რომელშიაც მსახიობი აყენებს თავის თავს, ხოლო გრძნობები, რასაც ის ამ წარმოსახულ პირობებში განიცდის, ნამდვილი, რეალურად განცდილი გრძნობებია (ხაზგასმა ავტორისა)!. საინტერესოა, რომ ავტორი ამ აზრს სტანისლავსკისაც მიაწერს<sup>2</sup>. ეს თავისი დებულება რუბინშტეინმა უცვლელად გაიმეორა წლის შემდეგაც<sup>3</sup>.

სპეციალური წერილი მიუძღვნა მსახიობის შემოქმედების საკითხს დიდმა საბჭოთა ფსიქოლოგმა — განსვენებულმა ლ. ს. ვიგოტსკიმ<sup>4</sup>. მაგრამ სამწუხაროდ იგი კმაყოფილდება მხოლოდ ზოგადი მეტოდოლოგიური დებულების განვითარებით. სახელდობრ მსახიობის ოსტატობის მიმართ ისტორიული მიდგომის აუცილებლობის დასაბუთებით. იგი თვლის, რომ დიდროს პარადოქსის პრობლემების გადაწყვეტა უნდა ვეძიოთ მსახიობის ფსიქოლოგიის მიმართ ისტორიულ მიდგომაში, სახელდობრ, მოცემული ეპოქის და მსახიობის მოცემული გარემოს მიმართ ისტორიულ მიდგომაში. ვიგოტსკი თვლის, რომ ფაქტიურადაც და პრინციპულადაც არსებობს თამაშის ორივე „სისტემა“—განცდისა და იმიტაციისაც („წარმოდგენის“). საკითხის უფრო კონკრეტული გადაწყვეტის ცდას ავტორი არ იძლევა. გაკვირვებით აღნიშნავს მხოლოდ, რომ „ჩვენი მეცნიერების (ფსიქოლოგიის რ. ნ.) თანამედროვე მდგომარეობაში ჩვენ ჯერ შორს ვართ ამ პარადოქსის (დიდროს რ. ნ.) გადაწყვეტისაგან, მაგრამ ახლო ვართ მის, როგორც მეცნიერული პრობლემის სწორ დაყენებასთან“<sup>5</sup>.

საბჭოთა ფსიქოლოგმა იაკობსონმა სასცენო გრძნობათა საკითხს მიუძღვნა ცალკე წიგნი<sup>6</sup>, რომლის დიდ ნაწილს უთმობს კერძოდ სასცენო გრძნობების დახასიათებას, თუმცა, სამწუხაროდ არ

<sup>1</sup> Рубинштейн С. Л., Основы общей психологии, 1940, стр. 493.

<sup>2</sup> იქვე სქოლიო.

<sup>3</sup> Рубинштейн С. Л., Основы общей психологии, 1946, стр. 592.

<sup>4</sup> Л. С. Выготский. К вопросу о психологии творчества актёра, 1936. (დამატება იაკობსონის ზემოდასახელებულ წიგნთან).

<sup>5</sup> Л. С. Выготский, Земорდასახელებული შრომა, გვ. 209.

<sup>6</sup> П. М. Якобсон, Земорდასახ. შრომა.



იყენებს თანამედროვე ფსიქოლოგიის იმ ახალ ცნებებს (შთაგრძობის, განწყობის და სხვა ცნებებს), რომელნიც, ჩვენი აზრით, ახალ შუქს ჰფენენ პრობლემას.

დასკვნებში იაკობსონი ეყრდნობა უმთავრესად საბჭოთა კავშირის გამოჩენილ მსახიობთა ჩვენებებს სასცენო გრძობის სპეციფიკურობის შესახებ, რომელსაც იპინი მოსკოვის ხელოვნებათა აკადემიის მიერ ჩატარებული ანკეტიის შედეგებისას იძლეოდნენ (იხ. ზემოთ გვ. 26), ისე რომ ავტორის დასკვნები, ასე ვთქვათ, პირველი წყაროების მდიდარ მასალას ეყრდნობა. ავტორი აღიარებს როლის განცდის აუცილებლობას მსახიობთა ნამდვილი შემოქმედების შემთხვევაში. ცოცხალი მსახიობი, ამბობს იაკობსონი, ადვილად განასხვავებს „ცარიელ გუგას“ («пустой зрачок») ანუ „მექანიკურ ცარიელ გამოძეგვლებას“ იმისაგან, რასაც მსახიობები „განცდას“ უწოდებენ. მაგრამ იაკობსონიც, როგორც გურევიჩი, კატეგორიულად ასხვავებს სასცენო გრძობებს ყოველდღიურ ცხოვრების რეალურ გრძობებისაგან. მისი საკმაოდ დიდი მოცულობის წიგნის მთავარ ამოცანას სწორედ ამ სასცენო გრძობების ფსიქოლოგიური დახასიათება შეადგენს.

ავტორის აზრით სასცენო გრძობების კარდინალურ განსხვავებას ცხოვრების გრძობებისაგან, პირველ რიგში, ქმნის მათი „გაცნობიერებული“, შეგნებული ხასიათი, მათი ნებისმიერი გამოწვევა სუბიექტის მიერ. სასცენო გრძობების აღმოცენება და მიმდინარეობა დამოკიდებულია მსახიობის კონცეფციაზე თავის როლისა. „ცხოვრების გრძობები თვითონ წარმართავენ (влекут) ჩვენ აზრებს და ყურადღებას“, ხოლო სასცენო გრძობები პირიქით, თავის არსებობისათვის „მოითხოვენ დაძაბვას და ყურადღებას“<sup>1</sup>, იმისათვის, რომ სასცენო გრძობა არ გაქრეს, მსახიობი უნდა „აქტიურად ინარჩუნებდეს შინაგან კონცენტრაციას («поддерживать в себе внутреннюю сосредоточенность»), არიდებდეს თავს ყოველდღიურ ხელშემშლელ გარემოებებს<sup>2</sup>. მაგრამ სასცენო გრძობების ეს ნებისმიერი გამოწვევა, ავტორის აზრით, თავსდება მსახიობის გატაცებასთან ამ გრძობე-

<sup>1</sup> М. П. Яковсон, *ზემოდასახ. შრ.*, გვ. 71.

<sup>2</sup> იქვე.

ბით, ამ გრძნობებისადმი „თავის მიცემის“ ფაქტთან («Актер может сильно отдаваться своим сценическим чувствам»), ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ეს სასცენო გრძნობა მაინც ნამდვილი გრძნობაა. ეს გრძნობები იწვევენ მსახიობში ისეთს გამოსახულებითს მოძრაობებს, რომელნიც უქველად მიუთითებენ ამ გრძნობების ნამდვილ (подлинный) ხასიათს; იწვევენ გაფითრებას, გაწითლებას და სხვა ნიშნებს აღლელებისას და ზოგჯერ ტირილსაც კი. არის შემთხვევები, რომ ამ გრძნობებს მსახიობი „თავდავიწყებამდის“ და გაბრუებამდე (опьянение) მიჰყავთ“. თავისი ინტენსივობით ეს სასცენო გრძნობები, ავტორის აზრით, არ განსხვავდებიან ცხოვრების რეალურ გრძნობებისაგან. არის შემთხვევები, როდესაც სასცენო გრძნობები სუბიექტთან უფრო ძლიერია, ვიდრე მისივე ცხოვრების გრძნობები. ზოგიერთი მსახიობების (მაგ. ერმოლოვას) ჩვენებებზე დაყრდნობით ავტორი ამტკიცებს, რომ ზოგ მსახიობს არც აქვს უნარი ცხოვრებაში იმდენად ინტენსიური გრძნობების განცდისა, როგორც სცენაზე<sup>1</sup>.

სამაგიეროდ სასცენო გრძნობებს აკლიათ სიღრმე. ამ მხრივ ისინი არსებითად განსხვავდებიან ცხოვრების გრძნობებისაგან, „შეუღარებელნი არიან“ მათთან. ეს იმას ნიშნავს, რომ სასცენო გრძნობები არ არიან პიროვნების ძირითად მოთხოვნილებებით (запросами) გამოწვეული და არ სტოვებენ პიროვნებაში კვალს.

სასცენო გრძნობების ეს თავისებურება გასაგები ხდება ამ გრძნობების იმ სპეციფიკურობიდან, რომელსაც ავტორი პირობითად გერმანელი ფსიქოლოგის, „ფენომენოლოგის“ — პფენდერის (Pfender) ტერმინით აღნიშნავს: სახელდობრ, მისი აზრით სასცენო გრძნობები უახლოვდებიან გრძნობების იმ კატეგორიას, რასაც პფენდერმა „მფრინავი“ (Schwebende—парящие) გრძნობები უწოდა. ავტორი ხაზს უსვამს, რომ სასცენო გრძნობები სავსებით როდი ემთხვევიან მფრინავი გრძნობების კატეგორიას, მაგრამ გრძნობების ყველა კატეგორიიდან ყველაზე ახლოს მაინც ამ კატეგორიას უახლოვდებიან. საქმე ისაა, რომ „ფრენის“ (парение), ტენდენცია იაკობსონის აზრით ყოველ სასცენო გრძნობას ახასიათებს, ვინაიდან ეს გრძნობები მოკლებული არიან რეალურ-პიროვნულ ძირებს.

<sup>1</sup> ზემოდასახ. შრ. გვ. 91 და შემდ.

მათ არ გააჩნიათ „ფესვები“ მსახიობის რეალურ პიროვნებაში (в силу их неукорененности в реальной личности актера). სწორედ ეს გარემოება აძლევს სასცენო გრძნობებს იმ სიძუსუბუქეს, რომლითაც ისინი ცხოვრების გრძნობებისაგან განსხვავდებიან, აქედანვე ხდება გასაგები ამ გრძნობების ზერელობა — სიღრმის მოკლებულობა.

სასცენო გრძნობები არ არიან „უშუალო“: მათი წარმოშობა ხომ ყოველთვის გაშუალებულია მათი გაცნობიერებული, შეგნებული, ნებისმიერი შექმნით მსახიობის მიერ. ამიტომ იმ შემთხვევაშიც, როდესაც სასცენო გრძნობა მეტად ძლიერია („უშველებელია“) „მას მაინც არა აქვს ძირები ნამდვილ რეალურ სოციალურ პიროვნებაში და ამიტომ მსახიობი სცენაზე ასეთი გრძნობებისაგან არ ჰალარავდება და მეტყველების უნარსაც არ კარგავს“.

სასცენო გრძნობების შემდეგ თავისებურებას მათი მცირე ხანგრება — სწრაფი აღკვეთა სპექტაკლის შემდეგ — შეადგენს. ეს თავისებურებაც გასაგებია ამ გრძნობების ორივე ზემოაღნიშნული ძირითადი სპეციფიკურობიდან: მათი ნებისმიერი, ცნობიერი წარმოშობიდან და მათი ზერელობიდან.

სასცენო გრძნობების ერთ-ერთ თავისებურებას მათი, ასე ვთქვათ, დიდი ვარიაბილობა შეადგენს. ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა მომენტში — სპექტაკლიდან სპექტაკლამდის ერთი და იმავე როლის თამაშისას, ანდა ერთი და იმავე სპექტაკლის განმავლობაშიც კი, სასცენო გრძნობის ინტენსივობა მეტად იცვლება — მაქსიმალური ინტენსივობის შემდეგ მომდევნო წარმოდგენაში შეიძლება სულაც არ აღმოცენდეს გრძნობა და შემდეგ სპექტაკლში კი ისევ მაქსიმალური ინტენსივობას მიაღწიოს.

ასეთია იაკობსონის მიერ მოცემული სასცენო გრძნობების ვრცელი დახასიათების ძირითადი არსი. რაც შეეხება დანარჩენს, მეორადი მნიშვნელობის მომენტებს, მათგან აღსანიშნავია შემდეგი:

1) სასცენო გრძნობებს მუდამ ახლავს მათი ნებისმიერობის განცდა «сознание произвольности»<sup>1</sup>, რაც ხშირად წარმოადგენს მსა-

<sup>1</sup> ზემოდასახელებული შრომა, გვ. 149.

ხიობისათვის ინტენსიური სიხარულის, შემოქმედებითი სიტყვობების წყაროს, ამის გამოა, რომ მძიმე შინაარსის სასცენო გრძნობები მსახიობისათვის ხშირად სიამოვნების და სიხარულის განცდასთან არიან დაკავშირებული. სასცენო გრძნობების გამოვლენა მსახიობის „შეგნებული ძალისხმევის აქტია“<sup>1</sup>.

2) მიუხედავად ნებისმიერი აღმოცენებისა, სასცენო გრძნობები გარკვეული აზრით, მოკლებული არიან „პიროვნებისეულ ტონს“ (АНИМОСТЫЙ ТОН)<sup>2</sup>. ყოველ შემთხვევაში მათ შეუდარებლად ნაკლებად ახასიათებს ეს პიროვნებისეული ტონი, ვიდრე ცხოვრების გრძნობებს. მსახიობის გრძნობებს ახლავს ცნობიერება იმისა, რომ სუბიექტი განიცდის სხვის — ფიქტიური პირის გრძნობებს, თუმცა იმავე დროს იაკობსონი არ უარყოფს სასცენო გრძნობების მეტ-ნაკლები ხარისხით მიახლოებას პიროვნულ გრძნობებთან.

3) სპეციფიკურ იერს სასცენო გრძნობებს აძლევს „ფიქტიური ხასიათი“, ასე უწოდებს იაკობსონი იმ გარემოებას, რომ სუბიექტი მუდამ განიცდის სასცენო გრძნობის საგნის ფიქტიურობას, განიცდის, რომ მისი გრძნობის ინტენციის საგანი (გრძნობის ობიექტი) ფიქტიურია. მაგ. ჰამლეტთან დიალოგის დროს მსახიობი განიცდის, რომ მისი გრძნობის ობიექტი მსახიობია და არა ჰამლეტი<sup>3</sup>.

4) სპეციფიკურ იერს ამ გრძნობას აძლევს აგრეთვე მათი „საჯარო გამოცდის“ ცნობიერება, რომელიც მუდამ ახლავს მსახიობს, ვინაიდან იგი მაყურებლისათვის თამაშობს<sup>4</sup>.

5) სპეციფიკურ იერს ამ გრძნობებს აძლევს აგრეთვე მათი გამოსახულებისადმი მისწრაფება: მსახიობის ამოცანა ხომ გრძნობის გარეთ გამოვლენაა — მაყურებლისათვის გასაგები გამოხატვა მისი<sup>5</sup>.

6) როგორც დიდი უმრავლესობა თანამედროვე მსახიობებისა, იაკობსონიც თვლის მსახიობისათვის აუცილებლად სცე-

<sup>1</sup> ზემოდასახელებული შრომა, გვ. 164—166.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 145.

<sup>3</sup> ზემოდასახელებული შრომა, გვ. 138.

<sup>4</sup> ზემოდასახელებული შრომა, გვ. 155.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 162.

ნაზე ცნობიერების გაორებას: ერთის მხრივ როლის გრძნობის განცდას და მეორეს მხრივ მის რეგულაციას<sup>1</sup>.

ასეთია ცნობილ ფსიქოლოგთა შეხედულებანი სასცენო განცდის პრობლემის შესახებ<sup>2</sup>.

3. პირველი იმპერიალ-სტური ომის შემდეგ ფსიქოლოგიური მეცნიერებთა გამოყენებითი დარგი — „ფსიქოტექნიკა“ სულ სხვა, შეიძლება ითქვას, შემოვლილი ვნათ შეეხო მსახიობის ფსიქოლოგიის საკითხს: სახელდობრ, მსახიობის „პროფესიოგრაამების“ შედგენის სახით: შედგენილი იყო ამ პროფესიისათვის მნიშვნელოვანი ფსიქიკურ „ფუნქციათა“ და მათი სახეების ნუსხები პროფესიული კონსულტაციის მიზნებისათვის<sup>3</sup>. მაგრამ ამანე აქ არ შეეჩერდებოთ, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ეს კვლევა-ჩიება ფაქტიურად არ შეეხო ჩვენ საკითხს — სასცენო განცდის თუ იმიტაციის პრობლემას, გარდა ამანა ჩვენთვის ცნობილი პროფესიოგრაამები ძირითადად შემოიფარგლება ძველი ტრადიციული ფსიქოლოგიისათვის დამახასიათებელ ზოგადი ფუნქციების ჩამოთვლით (მოტორიკის განვითარება, მეხსიერება სიტყვებზე, წარმოსახვა...) და მათი ძალიან ზერელე სპეციფიკაციით, რაც ფაქტიურად არ დაუკავშირდა გარდასახვის პრობლემას, თუ არ ჩავთვლით „მაღალი აგზნებადობის თვისებას“, რაც ზოგი პროფესიოგრაამის ავტორს შეტანილი აქვს პროფესიოგრაამში, შესაძლებელია, სცენაზე გრძნობათა განცდის დაშვების საფუძველზე.

4. დაბოლოს, ორიოდ სიტყვა თანამედროვე საბჭოთა თეატრ-

---

<sup>1</sup> ზემოდასახელებული შრომა გვ. 141.

<sup>2</sup> უკანასკნელ წლებში დასავლეთ ევროპაში გამოვიდა რამდენიმე შრომა მსახიობის შემოქმედების შესახებ, რომელსაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოუღწევია.

<sup>3</sup> იხ. მაგ. Вильен — Актёр. კრებულში «Чему учиться». Составитель Опарин. 1926. стр. 98 и сл. ან Fr. Baumgarten — Psychotechnik, 1928, ანდა Giese — Handbuch der Psychotechnik. უფრო სერიოზულად, მაგრამ იმავე ასპექტით საკითხი შესწავლილია 1961 წ. დასავლეთ ავსტრალიის ფსიქოლოგიის კათედრის მიერ გამოშვებულ წიგნში. Ronald Taft, A Psychological Assessment of Professional Actors And Related Profession, 1961.

მცოდნეთა პოზიციის შესახებ ამ საუკუნოებრივ დავაში. ჩვენ ჯერ არ ვეხებით პრობლემის სტანისლავსკის სისტემაში მოცემულს, ჩვენი გაგებით, სრულიად ახლებურ გადაწყვეტას, რომელსაც გამომკვეყანეს საუკუნოებრივი დავადილემის ჩიხიდან — „გრძნობა თუ წარმოდგენა“, მაგრამ არ შეიძლება ორიოდ სიტყვით მაინც აქვე არ აღინიშნოს ჩვენი საბჭოთა თანამედროვე თეატრ-მცოდნეთა შეხედულებები. ვფიქრობთ, რომ ამ მხრივ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ის დისკუსია, რომელიც ამ რამდენიმე წლის წინ ჟურნალ „თეატრის“ ფურცლებზე გაიშალა ჩვენ წამყვან თეატრ-მცოდნეთა შორის. სამწუხაროდ, დისკუსია ძირითადად არ გამოვიდა ისტორიულად ჩამოყალიბებული ტრადიციული დილემის გარეთ (ავტორთა რიგმა რაღაცა გაუგებრობის შედეგად სტანისლავსკის სისტემაში ამ დილემის ფარგლებში მოაქცია: უმრავლესობამ მიაკუთვნა იგი „გრძნობის თეორიას“<sup>1</sup>). მაგალითად, 1956 წელს „თეატრის“ ფურცლებზე გაშლილ დისკუსიაში ზოგი როგორც დიდ ნაკლს ჩვენი თეატრისას აღნიშნავს ჩვენ მსახიობთა რაციონალიზმს და „გონივრულობას“ (рассудительность), სასცენო ხელოვნების ემოციურ საფუძვლების იგნორაციას (пренебрежение) და თვლის, რომ „მსახიობის სასცენო შემოქმედების პროცესი თავის საფუძვლებშივე ემოციური პროცესია“<sup>2</sup>.

მეორენი, როგორც მაგალითად, რუბენ სიმონოვი, რომელიც თავის წერილის სათაურშიც ამჟღავნებს, რომ ის ტრადიციული დილემის ტყვეობაში იმყოფება (О театрах переживания и представления)<sup>3</sup>, უსაყვედურებს ჩვენ თანამედროვე თეატრს. რომ „განცდა“ გადაიქცევა ხოლმე თვითმიზნად, მისი აზრით განცდაზე დაყრდნობით შეიძლება მხოლოდ კამერული („ოთახური — комнатное») ნაწარმოებების დადგმა. ხოლო ტრაგედიული, გმირული, რევოლუციური რომანტიკული ნაწარმოებების დადგმა მოითხოვს „ტექნიკის სხვა ხერხებს“. რ. სიმონოვი პირველ პლანზე აყენებს ვირტუოზულ ოსტატობას. „წარმოდგენის თეატრის“ მსახიობებისაგან, — აცხადებს

<sup>1</sup> ამ გაუგებრობის საფუძვლის შესახებ იხ. ქვემოთ (თავი V)

<sup>2</sup> Театр, 1956, № 6, გვ. 51 А. Попов-ის წერილი

<sup>3</sup> Театр, 1956, № 8, გვ. 57-63

სიმონოვი, — ბევრი რამ უნდა ისწავლონ განცდის თეატრის მსახიობებმა.

სასცენო ხელოვნების არსს იგი ხედავს „ორმაგ ცხოვრებაში“ სცენაზე, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობი განცდისას — ტირილისას და სიცილისას, თან აკვირდება მათ — ამ თავის სიცილს და ტირილს.

ა. ეფროსი მკვეთრად ილაშქრებს რ. სიმონოვის აღნიშნული დებულების და სტანისლავსკის სისტემის სიმონოვისებური გაგების წინააღმდეგ.<sup>1</sup>

ვ. ბებუთოვი პირიქით იხრება „წარმოდგენის თეატრისაკენ“ და ხაზს უსვამს სცენური მოქმედების თეატრალურ „ამაღლებულობას“ («приподнятость»)<sup>2</sup>. თავის დებულების სასარგებლოდ მას მოჰყავს მუნე-სიულის სიტყვები: «Трагедию мало сыграть, ее еще надо протанцевать». მისი აზრით მსახიობის გრძნობები თავისუფლდებიან ყოველდღიურ „ობივატელშინასაგან“ და „ფსიქონატურალიზმისაგან“ და განცილის „ბრწყინვალე პლასტიკურ ფორმაში“ გამოხატვით აღწევენ „სპექტაკლის სტილისეულ გადაწყვეტას“.

ბ. ზახავა გამოდის „წარმოდგენის და განცდის თეატრის სინთეზის მომხრედ“ და ასეთად თვლის სტანისლავსკის სისტემას. იგი, ა. ეფროსთან ერთად, ეკამათება რ. სიმონოვის და ვ. ბებუთოვის მიერ სტანისლავსკის სისტემის როგორც მხოლოდ ინტიმურ ფსიქოლოგიურ განცდათა გამომხატველი პიესების შესაფერი სისტემის გაგებას. „განცდა“ — ამბობს ზახავა — ეს არის „შექმნილ ხატში ყოფნა“, ნამდვილი გარდასახვა ყოველთვის დაკავშირებულია შექმნილი ხატის როგორც თავის „მე“-ს განცდასთან. მაგრამ თანაც ხაზს უსვამს, რომ სცენური გრძნობა არაა იგივეობრივი ცხოვრების გრძნობასთან, „იგი ანარეკლია (отпечаток), პოეტური ასახვა ცხოვრების გრძნობებისა“. ნამდვილი და სწორი გრძნობის განცდა არ კმარა, აუცილებელია მისი გამოვლენის ფორმაზე მუშაობა.

ამრიგად, სტანისლავსკის სისტემის ტრიუმფული გამარჯვების

<sup>1</sup> Театр, 1956, № 10.

<sup>2</sup> Театр, 1956, № 12.

<sup>3</sup> Театр, 1957, № 1.

შემდეგაც ჩვენი საბჭოთა თეატრმცოდნენი არსებითად ისევ საკითხის გადაწყვეტის ტრადიციული დილემის ფარგლებში კამათობენ, დავობენ იმის შესახებ „გრძნობის თეატრი“ თუ „წარმოდგენის თეატრია“ უფრო ღირებული, დაბოლოს იმ, მეტად თუ ნაკლებად „შემარჩევებელ“ პოზიციანზე რჩებიან, რომელიც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, მე-19 და მე-20 საუკუნეში მთელ მსოფლიოში როგორც მსახიობთა, ისე თეატრის თეორეტიკოსთა დიდი უმრავლესობისათვის არის დამახასიათებელი: სასცენო გარდასახვას საფუძვლად უდევს გრძნობები, ოღონდ ინტელექტით რეგულირებული გრძნობები და მათი გამოხატვის ოსტატობა.

#### ღ

გრძნობა და მისი გამოვლენის ინტელექტუალური რეგულაცია! სხვა რაიმე — მესამე ფაქტორს არავინ ასახელებს, ზოგი მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს „ნამდვილ გრძნობებს“, ზოგი ნაკლებს, ზოგი — მეტადრე ფსიქოლოგები, ცდილობენ ამ გრძნობათა სპეციფიკურობა მონახონ. თითქმის ყველა მსახიობის ხელოვნების ძირითად სპეციფიკას იმ „გაორებაში“ ხედავს, რომელსაც ჯერ კიდევ სალვინიმ მიუთითა — ეს არის გრძნობის განცდა და ამავე დროს მისი დაკვირვება და რეგულაცია, მაგრამ ამ მრავალსაუკუნოებრივი დისკუსიის გასწვრივ ამ ორი ფაქტორის გარდა — გრძნობისა და ინტელექტით რეგულირებული ოსტატობისა, სხვა რაიმე მესამე ფაქტორი, რომელიც გამოიყვანდეს საკითხის გადაწყვეტას ამ დილემიდან — „გრძნობა“ თუ „წარმოდგენა“ ან მათი ურთიერთობა, არც სცენის მოღვაწეთა და არც ფსიქოლოგთა მხრივ, რამდენადაც ვიცით, არ ყოფილა დასახელებული.



## თავი მეორე

### ნამდვილი გრძნობისა და ინტელექტუალური იმიტაციის თეორიები თანამედროვე ფსიქოლოგიური მაცნიერების სწავლათა შუაშე

#### 1 ტრადიციული შეხედულებები

როგორ უნდა შეფასდეს თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების თვალსაზრისით ორივე ძირითადი თეორია — „ნამდვილი გრძნობისა“ და „წარმოდგენის“, ანდა მათი შემარიგებელი შეხედულებები?

1. ორივე ამ უკიდურეს თეორიას გადაულახავი სიძნელეები ელობება; სწორედ ამაშია საუკუნოებრივი დავის დაუსრულებლობის მიზეზი!

ჯერ რაც შეეხება „წარმოდგენის“, ანუ „იმიტაციის“ თეორიას. იგი თავის არსშივე მცდარია, რადგანაც ადამიანის ქცევის მამოძრავებლად ინტელექტუალური ბუნების პროცესებს გულისხმობს, რაც ძირშივე შემცდარია: ფსიქოლოგიის ისტორიაში იყო ასეთი შეხედულება. იგი ცნობილია ინტელექტუალიზმის ანუ ინტელექტუალისტური თეორიის სახელით. მეცნიერულმა კვლევამ დიდი ხანია გააბათილა ეს თეორია და ღრთა, რომ თეატრმცოდნეობამაც ისტორიას ჩააბაროს „წარმოდგენის“ ანუ იმიტაციის მეცნიერულად ყალბი თეორია. ნებისმიერი, განზრახული მოქმედებაც კი ვერ დაიყვანება აზროვნების ინტელექტუალურ პროცესზე. სხვას რომ თავი დავანებოთ, არსებობს ისეთი ფსიქიკური დაავადებანი (აპრაქსია, აბულია), რომლის დროს ადამიანს აზროვნება სულ არა აქვს დარღვეული, იგი ნორმალურად აზროვნებს, ესმის როგორ უნდა მოიქცეს, მაგრამ ნებისყოფის დარღვევის შედეგად ვერ მოქმედებს ამ ცოდნის

მიხედვით, ვერც გადაწყვეტილებას ვერ გამოიტანს სათანადო მოქმედების შესასრულებლად, და საზოგადოდ უმოქმედო რჩება, თუკი არ გაუჩნდება სათანადო მოქმედების მოთხოვნები, ანდა სათანადო მოტივი ქცევისა, რაც გულისხმობს შესასრულებელი მოქმედების მოთხოვნებთანა და სფეროში ჩართვას.

რაც შეეხება ისეთ უნებლიე იმპულსურ მოძრაობებს, როგორცა ე. წ. გამოსახულებითი მოძრაობები, კერძოდ მიმიკური და ხმის მოდულაციის გამოსახულებითი მოძრაობები და მითუმეტეს ვეგეტატიური გამოვლინებები, როგორც ტირილი, გაფითრება გაწითლება, რასაც აქვს ხოლმე ადგილი სცენაზე, მათ მამოძრავებელ მექანიზმს არაფერი აქვს საერთო ინტელექტუალურ პროცესებთან, მათი მექანიზმი ინსტინქტურ-რეფლექსური ბუნებისაა. სასცენო იმიტაციის ინტელექტუალისტური თეორია საესებით ეწინააღმდეგება ადამიანის ქცევის მამოძრავებელი ძალების მეცნიერულ-ფსიქოლოგიურ გაგებას. ადამიანის განცდათა მხოლოდ გაგების საფუძველზე შეუძლებელია მათი გამოსახულებითი მოძრაობების ისეთი რეგულაცია, რომ განცდათა ყოველი ნიუანსი ბუნებრივად გამოისახოს. განცდათა ყოველი ნიუანსის ნებისმიერ მოძრაობათა შეშეობით გამოხატვა, ქცევის ყოველი მონაკვეთის, ყოველი ელფერის ნებისმიერი „წაბაძვა“ შეუძლებელია! ამიტომ, რომ ასე — შეგნებულად, ნებისმიერად იმიტირებულ განცდათა გამოხატვა სიყალბის, ხელოვნურობის, „თამაშის“ შთაბეჭდილებას სტოვებს; ასე შესრულებულ როლს მასურებელი არ განიცდის! ამ მხრივ საგულისხმოა რიგი ასეთი ტერმინების ჩამოყალიბების ფაქტი, რომელნიც აღნიშნავენ მსახიობის მიერ განცდათა მხოლოდ გარეგან წაბაძვას შინაგანი გარდასახვის გარეშე — «пустой зрачок», «наигрыш», «штампы», «докладывание роли» და სხვ.

ადამიანის განცდათა მიმიკის, ხმის მოდულაციის, ექსტიკულაციისა და სხვა „გამოსახულებითი მოძრაობების“ სახით გამოვლინება ცალკე მოძრაობათა ჯაჭვს კი არა, მთლიან მოქმედებას წარმოადგენს, რაც პრინციპულად სხვა ქცევა, ვიდრე ცალკე მოძრაობები და ამ მოქმედების მის მთლიანობაში დამა-

ჭერებელი იმიტაცია ინტელექტუალურ საფუძველზე შეუძლებელია! მაყურებელი იმდენად ფაქიზ ნიუანსებში „გრძნობს“ მსახიობის ნამდვილ გარდასახვას თუ სიყალბეს, რომ იმ „ორმაგ“ თამაშსაც წვდება, რომელსაც როლის მიხედვით ასრულებს მსახიობი: როდესაც განსახიერებელი ადამიანი პიესის მიხედვით არა გულწრფელია, თვალთმაქცობს, ცდილობს სხვა ადამიანად მოაჩვენოს თავი, არა გულწრფელია გრძნობების გამოხატვაში და ა. შ. (საჩალოვი იყო ასეთი „ორმაგი“ ანუ „ორი პლანის“ თამაშის უბადლო შემსრულებელი).

საინტერესოა, რომ ლაბორატორიულ პირობებში ბევრჯერ იყო ნაცადი გრძნობის გამოსახულებათა შესწავლა სხვადასხვა ასპექტით და სხვადასხვა მიზნებისათვის. მრავალ ვარიაციაში ჩატარებული ასეთი ცდების შედეგად, სხვათა შორის, გამოიჩვენა რომ ერთი და იმავე ემოციის გამოსახატავად არ არსებობს სახის ერთი და იგივე შაბლონური მოძრაობები. კერძოდ, აღსანიშნავია, რომ სახის სხვადასხვა ნაკეთთა, სახის კუნთების სხვადასხვა ჩგუფთა სხვადასხვა მოძრაობათა ზუსტი გრაფიკული რეგისტრაციის მეშვეობით ნაცადი იყო (უმთავრესად ამერიკელი მკვლევარების მიერ) თვითეული ამ მოძრაობის მნიშვნელობის დადგენა სახის საერთო გამომეტყველებებისათვის და გრძნობათა გამოსახულებისათვის. გამოიჩვენა, რომ ეს პრინციპულად შეუძლებელია, რადგანაც ცალკეული მოძრაობები არ არიან ერთმნიშვნელოვნად დაკავშირებული ცალკეულ გრძნობებთან; მთლიანი სახის გამომეტყველების დინამიკური ცვლილებების პროცესში, რომელიც სუბიექტის ემოციურ განცდას გამოხატავს, სახის ცალკე ნაკეთების, მისი ნაწილებისა და სახის კუნთების ჩგუფთა მოძრაობას გარკვეული და ისიც ყოველთვის ერთნაირი შაბლონური მნიშვნელობა როდი აქვს. ეს ცალკე მოძრაობები იცვლებიან ერთსა და იმავე ინდივიდშიც, ერთსა და იმავე გრძნობათა განცდისას მთლიანი სახის გამომეტყველების დინამიკის პროცესში, მით უმეტეს, ამ გრძნობათა ფაქიზი ნიუანსების ცვლილებისას და კიდევ უფრო განსხვავებულნი არიან სხვადასხვა ადამიანებთან, ხოლო გრძნობათა ფაქიზ ნიუანსებს სულ ვერ გამოხატავენ.

რიგ სპეციალურ გამოკვლევებში (ლანგფელდი, ლანდისი და სხვ.) ნაცადი იყო იმის გამოკვლევა, თუ როგორ გაიგებს მაყურებელი სუბიექტის განცდას მისი მიმიკის მიხედვით. სხვა მეთოდთა შორის გა-

მოყენებული იყო ასეთი მეთოდი: ცნობილი მსახიობი მიიღებდა გარკვეული ემოციის გამომხატველ სახის გამომეტყველებას, ხოლო ცდის პირებს უნდა ეთქვათ, რა განცდას გამოხატავს ეს სახე. ცდის ზოგ ვარიანტში მათ ეძლეოდათ ასეთი მიმიკის ფოტოსურათები. შედეგი საოცარი აღმოჩნდა. მაყურებლებს ერთმნიშვნელოვნად ესმოდათ მხოლოდ რამდენიმე ისეთი ძირითადი, ტლანქად გამოხატული განცდის გამომეტყველება, როგორცაა სიცილი, ღიმილი, სიძულვილი-ზიზღი (презрение), ხოლო ისეთს გამოკვეთილად თავისებურს, ტლანქად განსხვავებულ ემოციებსაც კი, როგორც გაკვირვება, გუმანი (подозрение), დაეჭვება, ზოგ შემთხვევაში შიშიც და რისხეაც კი, ხშირად ადეკვატურად ვერ გებულობდნენ. რაც შეეხება ემოციათა ისეთ ნიუანსებს, ისეთ უფაქიზეს გადასვლებს, რ ა ს ა ც, ყოველ დღე უ რ ც ხო ვ რ ე ბ ა შ ი სხვა ადამიანის სახის გამომეტყველებისა და ხმის ინტონაციის უფაქიზესი ცვლილებებით უ შ უ ა ლ ო დ განვიცდით ხოლმე, ამაზე ხომ ლაპარაკი შეუძლებელი იყო.

ამ მხრივ საგულისხმოა ზემოთ აღნიშნული ფაქტიც, რომ თვით სცენის პრაქტიკულ მოღვაწეთა და, კერძოდ, მსახიობებს შორის გავრცელებულია სხვადასხვა გამოთქმა, რომლითაც ისინი აღნიშნავენ ხოლმე როლის „ცივს“, ყოველგვარ განცდას მოკლებულს, ასე ვთქვათ, ფორმალურ შესრულებას, როდესაც მსახიობი ვერ მოახერხებს „როლში შესვლას“, როდესაც მას „ცარიელი გუგა“ აქვს და ა. შ. მაშასადამე, როლის კარგი შესრულებისას მსახიობში ამჩნევენ რაღაცას, რაც მეტია, ვიდრე მხოლოდ იმიტაცია, მხოლოდ ინტელექტუალური მოქმედება.

სცენის კორიფეების მიერ დატოვებული უმდიდრესი მემუარული ლიტერატურა ხომ სავსეა გადმოცემებით როლის შესატყვის განცდებზე, თვით სუბიექტის (მსახიობ-ადამიანის) შეცვლაზე როლის შესატყვისად და ა. შ.

2. რაც შეეხება „განცდის თეორიას“, ისიც ეწინააღმდეგება მეცნიერული ფსიქოლოგიის რიგ მონაცემებს.

ჯერ ერთი, ნამდვილ, სერიოზულ ემოციურ განცდას, რომელსაც ახასიათებს ე. წ. დ ი ნ ა მ ი კ უ რ ო ბ ა, ე. ი. მოქმედებაში გადასვლის ტენდენცია — ადამიანის ამოქმედების ძალა, რეალური სინამდვილის მოვლენები იწვევენ, ნამდვილი ამბები ან, ყოველ შემთხვევაში, სი-

ნამდვილედ ნაგულისხმევი ამბები. მაშასადამე, როლით ნაგულისხმევი ნამდვილი სერიოზული მოქმედების მამოძრავებელი ემოციების გამოწვევა ადამიანში, სცენაზე წარმოსახულის რეალურ სინამდვილედ აღიარებას გულისხმობს, მისი „ნამდვილობის“ დაჭერებას გულისხმობს, რასაც ზოგი ავტორი სასცენო გარდასახვის აუცილებელ პირობად თვლის<sup>1</sup> და, მაშასადამე, რეალობის გრძნობის დაკარგვას ნიშნავს, რაც ადამიანის მხოლოდ პათოლოგიურ მდგომარეობაში, მხოლოდ სულით დაავადების დროს არის შესაძლებელი! საგულისხმოა, რომ სულით დაავადების ყველაზე მოკლე, ლაკონური და უდავოდ სწორი განმარტება, რომელიც დიდ ფსიქიატრს და ფსიქოლოგს — პ. ჟანეს ეკუთვნის, სულით დაავადებას განსაზღვრავს როგორც რეალობის გრძნობის დაკარგვას. ასეთ მდგომარეობას ბოდა ან პალუტინაცია წარმოადგენს. ოტელოს როლის შემსრულებელმა ადამიანმა მხოლოდ მაშინ შეიძლება მართლა დაიჭეროს, რომ მისი პარტნიორი დეზდემონაა და ის თვითონ ოტელოა, თუ იგი სულიერად ავად გახდება! ასეთი რამ ფაქტიურად გამორიცხულია. ასეთი რამ არ ხდება! ხოლო რაც შეეხება სასცენო სინამდვილის პალუტინატორული განცდის თითო-ოროლა შემთხვევას, რომელსაც იცნობს თეატრის ისტორია და რომლის ამბავი თაობიდან თაობაში გადადის (სცენაზე მკვლელობისა და სხვა თავდავიწყების შემთხვევები), ეს, მართლაც პათოლოგიური შემთხვევები ხომ სწორედ იმ გამოწვევის წარმოადგენენ, რომელიც თავის კონტრასტობით მსახიობის ჩვეულებრივ შემოქმედებასთან, განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ აელენს სასცენო შემოქმედების სულ სხვაგვარს — არაბოდვითს ხასიათს.

მსახიობის შემოქმედების ფსიქოლოგიურ საფუძვლად ბოდვითი მექანიზმის გამოცხადება მით უფრო ნაკლებ არის დამაჭერებელი, რომ იგი ეწინააღმდეგება მსახიობის სასცენო ქცევის ყოველგვარ დაკვირვებას და თვითონ მსახიობის თვითდაკვირვებას, კერძოდ,

<sup>1</sup> იხილე ზემოთ, მაგალითად პროფ. ა. ფლავის შეხედულება (თავი I).

სცენის კორიფეების უთვალავი მემუარების მონაცემებს და თანამედროვე მსახიობების მიერ შევსებული სათანადო „ანკეტებზე“ მასალას. (იხ. ზემოთ პირველი თავი).

მაგრამ, რომ დავუშვათ კიდევ ზოგიერთ ავტორთან ერთად, რომ მსახიობის შემოქმედება ასეთ პათოლოგიურ მდგომარეობაში ყოფნას გულისხმობს, მაშინ მისი მოქმედება ხელოვნებად ვეღარ ჩაითვლება; შემოქმედების საფუძვლად სულით დაავადების აღიარება შეუძლებელია! რა წამს ნამდვილად დაიჭერებს მსახიობი სცენაზე წარმოდგენილის რეალობას და მისი შესატყვისი სერიოზული გრძნობებით აინთება, ხელოვნება იმწამსვე მოკვდება!

ნამდვილი სერიოზული გრძნობის გამოსაწვევად აუცილებელია დაჭერება იმ ამბის, იმ სიტუაციის, რომელზედაც პიესის მოქმედი პირი გრძნობით რეაგირებს, ეს კი ნორმალურ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანისათვის შეუძლებელია, ხოლო „ცოდნით“, ინტელექტით, გრძნობის განცდის საჭიროების შეგნებით ნამდვილ სერიოზულ განცდას ვერ გამოიწვევს. ეს გარემოება იმდენად უდავოა, რომ ამაზე აქ არც შევჩერდებით. მართალია, მეცნიერება იცნობს სხვა გრძნობასაც — „არა სერიოზულს“, „მფრინავ“ გრძნობას, რომლის აღმოცენება არ გულისხმობს მისი გამომწვევი ობიექტური ვითარების დაჭერებას, მაგრამ ამაზე ქვემოთ, როდესაც „შემარბგებელ“ თუ „სინთეზურ“ თეორიებს შევხებით. რაც შეეხება ნამდვილ სერიოზულ გრძნობას, რომელსაც განცდის თეორია გარდასახვის საფუძვლად გულისხმობს, ამის დაშვება, როგორც ვხედავთ, ისევე შეუძლებელია, როგორც სასცენო სინამდვილის ნამდვილი დაჭერების დაშვება.

სხვათა შორის „დაჭერების“ ეს საკითხი ბავშვის ფსიქოლოგიაშიც იდგა ე. წ. „როლების თამაშის“ ანუ „ილუზიის თამაშის“ მიმართ — როდესაც პატარა გოგონა ნაზი გრძნობით აღსაევ ნანას უმღერის თავის შვილად ნაგულისხმევ, ჭილობში გახვეულ შუშის ნაჭერს ან თოჯინას, ანდა გულადობით აღტყინებული ბიჭუნა-რაინდი გადაალაჯებს ჯოხს და ამ ბედაურით მიქრის ბრძოლაში, ან წყალს ასმევს და თივას აჭმევს ამ თავის ჯოხს.

ზოგი გულუბრყვილო ავტორი ამტკიცებდა, რომ ბავშვი ისეთი ემოციური გატაცებით ასრულებს თავის როლს, რომ მას ნამდვილად სჯერა ამ მომენტში ჯოხის ცხენობა ან რომ უსულო საგანი მართლა ბავშვია. მაგრამ დღეს ამ აზრს აღარაფერ იზიარებს. დღეს ჩამოყალიბებულია სპეციალური, ამ სახის ემოციათა შემცველი ცნება (იხ. ქვემოთ) და უდავოდ დამტკიცებულია, რომ ნამდვილ დაჯერებაზე აქ ლაპარაკი არ შეიძლება. მართლაც კ. ბიულერის შენიშვნისა არ იყოს<sup>1</sup> — ბიჭის ჯოხმა რომ მართლა დალიოს წყალი ან დაიჭიხინოს, რასაც გულისხმობს ამ ბავშვის თამაში, ანდა გოგონას თოჯინამ მართლაც რომ დაილაპარაკოს, რასაც გულისხმობს თამაშში გოგონა, ამ ბავშვებს შიშისგან ალბათ რაიმე დაემართებოდათ! უნდა ვიგულისხმობთ, რომ არა ნაკლებად შეეშინდებოდა ჰამლეტის როლის შემსრულებელსაც, რომ მას მართლა დაენახა მამის აჩრდილი, როდესაც იგი აღელვებდა მაყურებელს მამის აჩრდილის ვითომდა დანახვით გამოწვეულ გრძნობათა ღელვით.

3. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავისებური გარდასახვისა და წარმოსახულის დაჭერების ფსიქოლოგიური ბუნების პრობლემა ისმის ე. წ. პრიმიტიულ („ველურ“) ხალხთა ცრუმორწმუნებით აღსავსე ცნობიერების მიმართ, როდესაც ისინი ასრულებენ გარკვეულ მაგიურ არსებათა, მაგალითად, წინაპართა „სულების“ თუ სხვა მითიურ არსებათა და ცხოველების (დათვის, ლეოპარდის, ნიანგის) „როლებს“ რიტუალური ცერემონიების შესრულებისას ან მითების ინსცენირებისას<sup>2</sup>, ან რიტუალური ცეკვების დროს და ა. შ. ამის მოწმენი ევროპელები აღნიშნავენ ხოლმე მათი ქცევის გარდასახვას და „როლის“ შესატყვისი ძლიერი ემოციების განცდას, რომელიც ხშირად გადადის მისტიკურ ექსტაზში. საინტერესოა, რომ ამ პროცედურების მაყურებლებს — იმავე ტომის და იმავე სოფლის მცხოვრებლებს, უმთავრესად ქალებს და ბავშვებს, ეს სანახაობა ისე იტაცებს. რომ თავის ნაცნობებში და ნათესავებში მათ მიერ წარმოდგენილ მა-

<sup>1</sup> K. Bühler — Geistige Entwicklung des Kindes, 1922.

<sup>2</sup> იხ. მაგალითად — Левн Брюль — Первобытное мышление. М., 1930 და Lusien Levy Brühle. — L'ame primitive. 2 edition, Paris.

ამ უკანასკნელ შრომაში მთელი თავი მიძღვნილია სუბიექტის გარდასახვასთან დაკავშირებულ ინდივიდის „გაორების“ პრობლემებისადმი.

ჯიურ არსებას ხედავენ და შესატყვის რეაქციას იძლევიან ხოლმე, მაგალითად ტირიან და ქვითინებენ თავის გარდაცვლილ მშობელთა სულების ცქერისას და ა. შ. ავტორთა რიგი ამტკიცებს, რომ მაყურებლებს ამ მომენტში მართლა საეხებით სჯერათ, რომ მათ წინ ეს მისტიკური არსებებია და საზოგადოდ სინამდვილედ განიცდიან რიტუალში წარმოდგენილს<sup>1</sup>. ჩვენ გვეჩვენება, რომ მას შემდეგ, რაც ლევი ბრიულის კლასიკურ გამოკვლევათა წყალობით გასაგები გახდა პრიმიტივების კულტურული ადამიანისაგან არსებითად განსხვავებული „წარმოდგენა“ სინამდვილეზე, არსებითად განსხვავებული, მე ვიტყვოდი, „მსოფლშეგრძნება“, რომელიც გაპირობებულია თაობიდან თაობაში გადმოსული მისტიკური შეხედულებებით და რომელიც არსებითად ცვლის არა მხოლოდ მათ წარმოდგენას სინამდვილეზე, არამედ მათ აზროვნებასაც და აღქმასაც კი, ამის შემდეგ სარიტუალო ცერემონიებში მათი „გარდასახვის“ ბუნებაც არსებითად და პრინციპულად განსხვავებულად უნდა ჩაითვალოს იმ ფსიქიკური აქტისაგან, რომელსაც კულტურული ადამიანის სასცენო გარდასახვა წარმოადგენს.

უპირველეს ყოვლისა მსახიობი, როგორც ამბობენ, „თამაშობს“ — თანამედროვე ნორმალურმა ადამიანმა (მსახიობმა) ერთი წუთითაც არ შეიძლება დაიჯეროს მის მიერ განსახიერებული ადამიანის რეალური მოცემულობა, რეალური არსებობა — ის, ასე ვთქვათ, ამ ადამიანის მაგიერობას ასრულებს, წარმოგვიდგენს იმას, ვის როლსაც ასრულებს თავისი (მსახიობის) პიროვნების სახით; იგი მოქმედებს ისე „ვითომ“ სხვა არის და არა ნამდვილად გულისხმობს, რომ მართლა არის სხვა; ამას კი „თამაშს“ უწოდებენ (ამ მხრივ ეს მოქმედება მართლაც ანალოგიაა ბავშვის ილუზიის თამაშსა). მისი მოქმედება ხელოვნებაა, მან იცის რომ ის სინამდვილეს კი არ ქმნის, არამედ წარმოადგენს მის შესახებ. პრიმიტივი კი,

---

<sup>1</sup> Levy-Brühl — Le surnaturelle et la naturelle dans la mentalité primitive. Paris. რუსული თარგმანი ამ შრომისა შევიდა წიგნში — Левин-Брюль — Сверхъестественное в первобытном мышлении. ОГИЗ. 1937.



რომელიც რიტუალის პროცესში ცეკვისას რომელიდაც „სულის“, მითიური არსების, ცხოველის ან მცენარის „როლს“ ასრულებს, კი არ თამაშობს, არამედ რეალური ცხოვრების მეტად სერიოზულ პრაქტიკულ საქმეს აკეთებს. მისი გაგებით მას მართლა რეალურად მოჰყავს ეს მაგიური არსება და დროებით მის თვისებებს იძენს: პრიმიტიული ცნობიერებისათვის არ არსებობს კატეგორია „ვითომ“, პრიმიტივებს არც ესმით ამ გამოთქმის აზრი, მისი მნიშვნელობა! „სიმბოლოც“ მათთვის არის ის, რის სიმბოლოა იგი. ამ აზრით სიმბოლო მათთვის არც არსებობს! სიმბოლოს მნიშვნელობას, მათ წარმოდგენებს კულტურული ადამიანები მიაწერენ სიმბოლოს თავისი ცნების მიხედვით.

კულტურული ადამიანისათვის პრიმიტივის ეს განცდა გაუგებარია, რადგანაც ასეთი აზროვნების თუ მსოფლმეგრძნების საფუძველს აზროვნების ის თავისებური კატეგორია წარმოადგენს, რომელიც სრულიად უცხოა კულტურული კაცობრიობისათვის — ეს არის ე. წ. პარტიციპაციული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი „თანაზიარობა“ (сопричастие) — ორი არსების ერთიანობა — „ერთარსობა“ (единосушие), რომელსაც გულისხმობს პრიმიტივი: საკმარისია ადამიანმა ჩაიცვას მგლის თუ ლეოპარდის ტყავი, რომ ის იმავე დროს მართლაც ლეოპარდად თუ მგლად (უფრო სწორად მის არსად — იხ. ქვემოთ) გადაიქცეს, ან საკმარისია თავის ტომის თუ ტოტემის წინაპრების „სულის“, თუ რაღაცა მითიური „დემონის“ ნილაბი ჩამოიცივას თავპირზე, რომ იმ წინაპართა სულად გადაიქცეს, ან, რომ ამ „დემონის“ არსის მატარებელი გახდეს და მაშასადამე, მათი გაგებით, ამ „დემონად“ გარდაიქცეს. ამას არ უშლის არც თვით ამ ადამიანის თვითაღქმა და არც მაყურებელთა მიერ ამ თავისი თანასოფლელის ან ნათესავის აღქმა, არ უშლის იმიტომ, რომ მთელი მათი აზროვნება და მსოფლმეგრძნება გამსჭვალულია იმ კატეგორიის აზროვნებით, რომლისთვისაც ბუნებრივია თანაზიარობა და ორი არსების ერთიანობა („ერთარსობა“). ეს ნილაბიანი კაცი, რომელიც სათანადო არსების მოძრაობებს და მიხვრა-მოხვრას ბაძავს არის მათი თანასოფელი, მაგრამ იმავე დროს ის არის რეალურად ავდრის მომტანი „დემონი“ ან მოსავლის მომტანი ტოტემის წინაპრების სული, თუ დათვი, რომლის ნილაბს ის ატარებს. არავითარ შეუსაბამობას ამაში

პრიმიტივი ვერ ხედავს. ასეთი ორი არსების ერთიანობა ერთ ინდივიდში მოცემული მათ საეხებით ბუნებრივად მიაჩნიათ. ორი არსების ერთიანობას, მათ „ერთარსობას“, ისინი ისევე მთელი თავისი პიროვნებით განიცდიან ინტელექტუალურადაც გაიაზრებენ და ემოციურადაც და თვალსაჩინოდაც განიცდიან, როგორც ეს საზოგადოდ მთელ მათ მისტიკურობით გამსჭვალულ მსოფლშეგრძნებისათვის არის დამახასიათებელი.

ეს, კულტურული ადამიანის თვალსაზრისით, უცნაური თანაზიარობა თავის მხრივ გაპირობებულთა პრიმიტივების იმ მისტიკური მსოფლშეგრძნებით (ლევო ბრიულის ტერმინოლოგიით მათი „კოლექტიური წარმოდგენებით“), რომლისათვისაც დამახასიათებელია მთელ რეალურ სინამდვილეში, მის ყოველ რეალურ საგანში მისტიკური, იღუმალის ძალის, რაღაცა იღუმალის მისტიკური არსის, (პირობითად შეიძლებოდა გვეთქვა მისი „სულის“) გულისხმობა, და ისიც არა მარტო გონებით, აზრით გულისხმობა, არამედ მთელი პიროვნებით ამის განცდა, მთელს პიროვნებაში ამის ასახვა, ყოველი კონკრეტული საგნის არა მარტო გააზრებისას, თუ წარმოდგენისას, არამედ მის აღქმისასაც: იქნება ეს უსულო საგანი — ლოდი თუ ხე, თუ პრიმიტივის მარტივი იარაღი, თუ იქნება ეს ცოცხალი არსება — ფრინველი, ნადირი, მხეცი თუ შინაური ცხოველი, ანდა ადამიანი — ამ საგნის აღქმისას პრიმიტივი მას განიცდის როგორც მისთვის სპეციფიკური, რაღაცა მაგიური არსის მატარებელს; ემოციური დამოკიდებულებაც ამ საგნის მიმართ ამ მის ფარულ მაგიურ არსს შეესატყვისება, ასეთივე მაგიური მისტიკური „სული“ თუ არსი ადამიანთა მთელ ტომებს (ტოტემსაც) გააჩნია და ამ ტომის დიდი ხანია ცოცხალთა შორის არ არსებულ წინაპრებს, რომელთა „სულებს“ ასახიერებენ პრიმიტიული ადამიანები თავის მისტიკური რიტუალების შესრულებისას. ეს მაგიური „სული“ ყოველი საგნის მთავარ არსს წარმოადგენს. მაგალითად ბოროტოს ტომის პრიმიტივები ამბობენ, რომ ბოროტო არის „არარა“ — ე. ი. თუთიყუში. ევროპიელ მეცნიერებს ასეთი მტკიცება ლოგიკური აზროვნების ძირითადი პრინციპის (წინააღმდეგობის შეუძლებლობის კანონის) დარღვევად მიაჩნდათ და აქედან დაასკვნინდნენ პრი-

მიტივების აზროვნების ულოგიურობას („პრალოგიურობას“ და ა. შ.)- სინამდვილეში კი ეს მიტიცება წინააღმდეგობას არ შეიცავს. ამით ეს ადამიანები ამტიციებენ მხოლოდ მათი ტოტემის მაგიური არსის, თუთიყუშების მაგიურ არსთან (ასე ვთქვათ თუთიყუშის სულთან) იგივეობას (ვიგოტსკი).

სწორედ ამ მიტიკურ მსოფლშეგრძნებაში უნდა ვეძიოთ ზემოაღნიშნული თანაზიარების და მასთან ერთად პრიმიტივების გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლები. წინაპრების სულის ნიღაბქმოდული, თუ ლეოპარდის ტყავში გახვეული პრიმიტივი ამ არსებათა მაგიური „სულის“, მათი არსის მატარებელი ხდება, რასაც სულ არ უშლის და არც ეწინააღმდეგება ის გარემოება, რომ ამ წინაპრის არსი თუ ლეოპარდის არსი ჩვეულებრივ კონკრეტულ ადამიანშია „მოყვანილი“. მაშასადამე, როდესაც რიტუალის შესრულებისას პრიმიტივი ასრულებს თავის ტოტემის წინაპრის სულისა თუ ლეოპარდის „როლს“ და თვითონ მას და მყურებლებს ეჭვი არ ეპარებათ, რომ ეს მართლაც ლეოპარდის თუ წინაპრის სულია, ისინი გულისხმობენ ლეოპარდის თუ წინაპრის იმ მიტიკურ მაგიურ ფარულ ძალებს, რომელნიც მათ მაგიურ არსს შეადგენენ, ისევე როგორც ბოროტოს ტომის ხალხი თავის ტომის არსს სთვლის თუთიყუშების არსად და არა იმ, ასე ვთქვათ, ფიზიკურ ფრინველად — თუთიყუშად, რომელსაც აღიქვამს კულტურული ადამიანი. წინაპრების სულისა თუ წვიმების მომტანი „დემონისა“ თუ, ლეოპარდის მაგიური არსის ასეთი „მოყვანა“ საკმარისია იმისათვის, რომ ამ მაგიურმა არსმა გამოავლინოს აქ თავისი მაგიური ძალები და ამით დაეხმაროს რიტუალის შემსრულებელთა (და მთელი ტომისა თუ სოფლის) გაჭირვებას: მოიყვანოს წვიმა, გაათავისუფლოს ამა და ამ ჭადოსანს, გადაარჩინოს ამა და ამ უბედურებას, დაეხმაროს თევზაობაში თუ ნადირობაში და ა. შ., ვიმეორებთ, „გარდასახვას“ აქ, როგორც რიტუალის შესრულებას სრულიად სერიოზული პრაქტიკული მიზანი აქვს ტომის თუ სოფლის საჭიროების დააკმაყოფილებლად; სათანადო მაგიური სულის მოყვანა მისი მაგიური ძალების გამოსაყენებლად მხატვრული შემოქმედება კი არ არის, არამედ

პ რ ა ქ ტ ი კ უ ლ ი ს ა ქ მ ი ა ნ ო ბ ა ა . რ ი ტ უ ა ლ ის შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ე ლ ა ს ხ ვ ა ს კ ი ა რ წ ა რ მ ო უ დ გ ე ნ ს მ ა ყ უ რ ე ბ ლ ე ბ ს , ა რ ა მ ე დ . მ ა თ ი რ წ მ ე ნ ი თ რ ე ა ლ უ რ ა დ შ ე ი ძ ე ნ ს ა მ ს ხ ვ ი ს მ ა გ ი უ რ უ ნ ა რ ს , მ ი ს ძ ა ლ ე ბ ს დ ა რ ე ა ლ უ რ ა დ ა ე ლ ე ნ ს ა მ უ ნ ა რ ს . წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ი ლ ი ა რ ს ე ბ ი ს მ ა გ ი უ რ ი , ი ღ უ მ ა ლ ა ძ ა ლ ა , რ ო გ ო რ ც ვ თ ქ ვ ი თ , რ ე ა ლ უ რ ა დ გ ა დ მ ო დ ი ს რ ი ტ უ ა ლ ის დ რ ო ს ს ა თ ა ნ ა დ ო ნ ი ლ ა ბ ზ ა მ ო ც მ უ ლ ა დ ა მ ი ა ნ შ ი დ ა მ ი ს ი მ ე ო ხ ე ბ ი თ ა ს რ უ ლ ე ბ ს ( რ ე ა ლ უ რ ა დ პ რ ა ქ ტ ი კ უ ლ ა დ ა ს რ უ ლ ე ბ ს ) ს ა თ ა ნ ა დ ო ს ა ქ მ ე ს — მ ო ჰ ყ ა ვ ს მ ო ს ა ვ ა ლ ი თ უ ბ ე ვ რ ი თ ე ვ ზ ი ა ნ ნ ა დ ი რ ი , ი ც ა ვ ს ლ ო ფ ე ლ ს ს ა ხ ი ფ ა თ ო მ ტ ა ც ე ბ ლ ე ბ ი ს ა ვ ა ნ დ ა ა . შ . რ ი ტ უ ა ლ ის შ ე ს რ უ ლ ე ბ ი ს ა ს ე ქ ს ტ ა ზ შ ი მ ო ს უ ლ ი პ რ ი მ ი ტ ი უ ლ ი ა დ ა მ ი ა ნ ი , რ ო მ ე ლ ი ც მ ი ს ი რ წ მ ე ნ ი თ შ ე ი რ წ ყ ა გ ა ნ ს ა ხ ი ე რ ე ბ უ ლ ი ა რ ს ე ბ ი ს მ ა გ ი უ რ ძ ა ლ ე ბ თ ა ნ ე რ თ მ თ ლ ი ა ნ ო ბ ა შ ი , თ ვ ი თ ო ნ ა ა გ ა მ ს კ ვ ა ლ უ ლ ი ა მ მ ა გ ი უ რ ი ძ ა ლ ე ბ ი თ , რ ა დ გ ა ნ თ ვ ი თ ო ნ ი ს დ ა ნ ი ლ ბ ი თ მ ო ყ ვ ა ნ ი ლ ი მ ა გ ი უ რ ი ა რ ს ი ც ხ ო ვ ე ლ ის ა თ უ ტ ო ტ ე მ ი ს წ ი ნ ა პ რ ის ა , ა მ მ ო მ ე ნ ტ შ ი ე რ თ ი ა — ე რ თ ი ა რ ს ე ბ ა ა . შ ე ს რ უ ლ ე ბ უ ლ მ ა ც ე კ ვ ა მ , თ უ ლ ხ ვ ა ც ე რ ე მ ო ნ ი ა მ , ნ ი ლ ა ბ თ ა ნ ე რ თ ა დ დ ა ა ჯ ი ლ დ ო ვ ა შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ლ ე ბ ი ი ღ უ მ ა ლ ი ზ ე ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი ძ ა ლ ე ბ ი თ .

ემგვარი გარდასახვის ფსიქოლოგიური არსი რიტუალური ცეკვების დროს მისტიკურ, მაგრამ რეალურ შერწყმაშია მაგიური ძალების მატარებელ ტოტემის წინაპრებთან თუ სხვადასხვა ცხოველის ან მცენარის „სულებთან“, რის რეალობაში არავის არ ეპარება ექვი, და რაც, როგორც ეს-ეს არის აღვნიშნეთ, მათი გაგებით, სრულიად რეალური ცხოვრების, სრულიად რეალურ-პრაქტიკულ მიზნებისათვისაა საჭირო. ცხადია, რომ გ რ ძ ნ ო ბ ე ბ ი ც , რ ო მ ე ლ ს ა ც გ ა ნ ი ც დ ი ს პ რ ი მ ი ტ ი ვ ი , რ ე ა ლ უ რ ი , ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს ე უ ლ ი , ს ე რ ი ო ზ უ ლ ი გ რ ძ ნ ო ბ ე ბ ი ა

ცხადია, რომ მსახიობის შემოქმედებითი მოქმედება სცენაზე, მისი „თამაში“, მისი სასცენო გარდასახვა სულ სხვა ფსიქიკური ბუნების მოვლენაა!

4. დავუბრუნდეთ ჩვენს საკითხს. ამრიგად, ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ სერიოზულ-ცხოვრებისეულ გრძნობას სცენაზე არცა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს ადგილი, სანამ მსახიობის ქცევა მხატვრულ შემოქმედებას ხელოვნებას წარმოადგენს.

მაგრამ დავუშვათ ერთი წუთით, რომ მსახიობს უჩნდება შესრულებული როლის შესატყვისი სერიოზულ-ცხოვრებისეული გრძნო-

ბები, ემოციები, აფექტები. განა ეს ახსნიდა მსახიობის სასცენო ქცევის ბუნებრივობას იმ მომენტებში, როდესაც პერსონაჟი არ განიცდის ამ ძლიერ ემოციებს? არც ერთი პიესა არ გულისხმობს სცენაზე სულ განუწყვეტლივ „ვნებათა ღელვას“, სულ ემოციური ხასიათის ქცევას, სულ ისეთ ინტენსიურ ემოციებს, რომელნიც ადამიანის ქცევას წარმართავენ. არის პიესები, სადაც სულ არ ხდება ასეთი რამ, სადაც პერსონაჟისათვის საზოგადოდ უცხოა აფექტები (მაგალითად, ჩეხოვის ზოგი პიესა და ბევრი მოთხრობა, რომლის გასცენიურება ხდება ხოლმე). როლის მიხედვით მსახიობს სცენაზე ყოველდღიური, ასე ვთქვათ, საყოფაცხოვრებო ქცევაც უხდება, რომელიც აგრეთვე დამარწმუნებელი ბუნებრიობით უნდა მიმდინარეობდეს მიუხედავად მისი შესატყვისობისა სცენაზე აღქმულ რეალურ სიტუაციასთან. ასეთი ქცევის საფუძვლად, ცხადია, გრძნობა ვერ ჩაითვლება. მაგალითად, როდესაც მსახიობი წარმოგვიდგენს ლუარსაბ თათქარიძის დავას კერზე დათვლილი ბუზების რაოდენობის შესახებ („გაფრენილან“) ამ ქცევის ძრავად აფექტი და საზოგადოდ ემოცია ვერ გამოდგება.

5. თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების თვალსაზრისით გრძნობის თეორია იმ მხრივაც არ უნდა იყოს დამაჯერებელი, რომ ის არ უწევს ანგარიშს გრძნობათა როგორც საზოგადოდ ყველა ფსიქიკურ ფუნქციათა, თუ ფსიქიკურ პროცესთა სავსებით პიროვნებისეულ ხასიათს — იმ გარემოებას, რომ გრძნობა როგორც ფსიქიკური „ფუნქცია“, როგორც ფსიქიკური პროცესი პიროვნების როგორც მთელის, როგორც კონკრეტული ცოცხალი ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის გამოვლინებაა, მისი ასე ვთქვათ, ნაწარმოებია. ამ აზრით შეიძლება გვეთქვა: რაკი გარდასახვა მთლიანი პიროვნების შეცვლაა, გრძნობა კი არ იწვევს გარდასახვას, არამედ პირიქით, პიროვნების გარდასახვამ შეიძლება გამოიწვიოს სათანადო გრძნობა: ყოველ შემთხვევაში, რომ აღმოცენდეს როლის შესატყვისი გრძნობა, პიროვნება როლის შესატყვისად უნდა შეიცვალოს (განეწყოს — იხ. ქვემოთ), ხოლო ამ საფუძველზე აღმოცენებული გრძნობა უკვე შეიძლება გამოვლინდეს ადამიანის ქცევაში. გრძნობა მთლიანი პიროვნების გარკვეული სიტუაციის

თუ მოვლენის მიმართ მთლიანი სუბიექტის გარკვეული განწყობის გამოვლინებაა.

6. რაც შეეხება საკითხის „შემარიგებელ“ გადაწყვეტას, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია XIX — XX საუკუნისათვის. ამ პოზიციებზე მდგომ ავტორთა ნაწილისათვის დამახასიათებელია გულუბრყვილო „შეერთება“ ორივე ფაქტორის — ნამდვილი განცდისა, რეალური სერიოზული გრძნობისა და „ოსტატობისა“ (იხ. ზემოთ — თავი პირველი). ასეთი გაგება არა მარტო უპირატესობას არ შეიცავს, ზემოთ განხილულ ცალმხრივ თეორიებთან შედარებით, არამედ ორმაგად შემცდარია, რამდენადაც ორივე ამ ცალმხრივი თეორიის ნაკლს შეიცავს. ამ შეხედულებაზე აქ არც შევჩერდებით.

რაც შეეხება ორივე ცალმხრივი თეორიის შეერთების უფრო სერიოზულ ცდებს, რომელნიც გულისხმობენ, რომ სასცენო შემოქმედებისა და გარდასახვის არსს შეადგენს თუმცა ნამდვილ სერიოზულ გრძნობათა განცდა, მაგრამ იმავე დროს მათი შეგნებული დაკვირვება და ცნობიერი რეგულაცია, ასეთი თეორიის საუკეთესო წარმომადგენლები, სალვინიდან დაწყებული და ჩვენი დროის საბჭოთა თეატრმცოდნეებით დამთავრებული (ა. ეფროსი და სხვ.) ლაპარაკობენ „გაორების“ შესახებ (იხ. ზემოთ); ზოგი ყურადღების გაორებაზე. ზოგი „მე“-ს ან პიროვნების გაორებაზე, ზოგი „ორმაგ ცხოვრებაზე“ — პიესით ნაკარნახევით და სინამდვილით ნაკარნახევით და ა. შ. (იხ. ზემოთ თავი I).

თუმცა ამ შეხედულებაში არის „რაციონალური მარცვალი“ — მსახიობი ნორმალურ პირობებში სცენაზე თავდავიწყებამდე არ მიდის, მაყურებელსაც „გრძნობს“, მოქმედებს როლის გაგების მიხედვით, რომელსაც ჯერ კიდევ „მაგიდასთან მუშაობის“ პერიოდში მიადრწია და ა. შ. (იხ. ქვემოთ თავი V § 2), მაგრამ ეს შეხედულებაც შეიცავს „საბედისწერო“ შეცდომას, რომელიც ნაწილობრივ ორივე ცალმხრივ თეორიას — განცდისა და იმიტაციის თეორიას — ახასიათებს. სახელდობრ, რამდენადაც აქ ნაგულისხმევია ნამდვილი, რეალური ცხოვრებისეული გრძნობები, ეს თეორია მიუღებელია ყველა იმ საბუთების მიხედვით რაც განცდის თეორიას ხდის მიუღებლად (სერიოზული გრძნობა რომ გაჩნდეს მსახიობმა სპექტაკლში ნაგულისხმევი ვითარება ნამდვილად უნდა დაიჭეროს და ა. შ.), ხოლო რამდენა-

დაც ამ შემარიგებელ თეორიაში ნამდვილ გრძნობათა (და არა მოქმედების) შეგნებული ინტელექტუალური რეგულაციაა ნაგულისხმევი, ეს თეორია მეორე ცალმხრივი თეორიის — იმიტაციის თეორიის — ანალოგიურ შეცდომას უშვებს. სერიოზულ გრძნობათა ინტელექტუალური რეგულაცია შეუძლებელია! შეიძლება გრძნობის გამოსახულების, მისი გამოვლენის შეკავება ან გაზვიადება და ა. შ. და არა თვით სერიოზული გრძნობის რეგულაცია.

სხვათა შორის შეიძლებოდა კიდევ ერთი მომენტის აღნიშვნა: ბუნებრივად დგება კითხვა—თუ გარდასახვის მამოძრავებელს, სასცენო მოქმედების „ძრავს“ სერიოზული გრძნობა წარმოადგენს, თუკი ეს არის, რაც აძლევს მსახიობის ქცევას დამაჯერებელ ბუნებრიობას, თუკი გარდასახვის, ე. ი. ქცევის ბუნებრიობის მომცემია ნამდვილი გრძნობა, ხომ არ დაუკარგავს მსახიობის ქცევას, ბუნებრიობას ეს მეორე ფაქტორი — ინტელექტი?!

7. უფრო ღირებულაა შემარიგებელ თეორიათა მესამე სახე, რომელიც ეძებს სასცენო გრძნობათა სპეციფიკურობას, მათ განსხვავებას რეალური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ ნამდვილ „სერიოზულ“ გრძნობებისაგან. ეს უკვე ძირითადში, თეატრის თეორეტიკოსებისა და კიდევ უფრო ფსიქოლოგებისათვის დამახასიათებელი კონცეფციაა. მაგრამ ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ამ მიმართულებას არ უნდა მიეკუთვნოს გრძნობის სპეციფიკურობის ძიების ისეთი ცდები, რომელნიც სასცენო გრძნობათა სპეციფიკურობას ამ გრძნობათა განმკდელის (მსახიობის) მიერ გრძნობის დაკვირვებისა და შეგნებული რეგულაციის უნარში ხედავენ, როგორც ეს მაგალითად ო. გურევიჩის ზემომოყვანილ შეხედულებისათვისაა დამახასიათებელი; ასეთი შეხედულება არსებითად ისევ იმ, ეს-ეს არის განხილულ თეორიათა რიგს უნდა მიეკუთვნოს, რომელნიც გარდასახვის არსს „გაორბებაში“, ე. ი. გრძნობის განცდაში და თანაც მის დაკვირვებაში.თუ რეგულაციაში ხედავენ. ამიტომ ამ ტიპის შეხედულებებზე აღარ შევჩერდებით.

სასცენო გრძნობის მართლაც სპეციფიკურობას ფსიქოლოგი იაკობსონი მიუთითებს, რამდენადაც იყენებს პფენდერის მიერ მოცემულს „მფრინავი გრძნობის“ (Schwebende Gefühle, парящие чувства) ცნებას. თუმცა თვითონ იაკობსონი აღნიშნავს, რომ სას-

ცენო გრძნობა ამ „მფრინავ“ გრძნობათა კატეგორიას სავსებით ვერ მიეკუთვნება, მაგრამ მათ სხვაობას თვითონ ვერ განსაზღვრავს, იგი გულისხმობს, რომ მსახიობი არ რჩება ცივი, იგი აღიგზნება როლის შესატყვისი გრძნობებით, მაგრამ ეს „მფრინავი“ გრძნობებია, რომლებიც არ იპყრობს პიროვნებას მთლიანად, არ არის ღრმა, და ამიტომ მათი განმცდელის მოქმედება საღი გონების კონტროლსაც ემორჩილება (იხ. ზემოთ).

თუ საქმე მიდგა ფსიქოლოგიური მეცნიერების განკარგულებაში არსებული გრძნობათა სახეების ცნებებზე, მაშინ უფრო მიზანშეწონილია მივმართოთ ვ. შტერნის მიერ მოცემულ „არასერიოზულ გრძნობათა“ ცნებას<sup>1</sup>. ეს არის თუმცა სავსებით ნამდვილი გრძნობა, მაგრამ რეალური ვითარებით, რეალური ცხოვრებით გამოწვეული, ანუ „სერიოზული“ გრძნობისაგან განსხვავებით გამოწვეულია იმ ვითარებით, რომლის არარსებობის შესახებ სუბიექტმა იცის — მაგალითად, მკაფიოდ გამოხატულ „არასერიოზულ“ გრძნობებს განიცდის ბავშვი ე. წ. ილუზიის ანუ როლების თამაშში (შემთხვევით კი არ მოუწოდებდა სტანისლავსკი მსახიობს ბავშვისაგან თამაშის სწავლას («Вот у кого надо учиться играть»)<sup>2</sup>. ტიპურად „არასერიოზულია“, თუმცა სავსებით რეალურია ის სინაზის და სიყვარულის გრძნობა, რომელსაც განიცდის გოგონა თავის „შვილის“ — თოჯინას — მიმართ, ან ის შიშის გრძნობა, რომელსაც განიცდის ბავშვი თამაშის ვითარების თანახმად „მგლისაგან“ გაქცევის დროს. ასევე ნამდვილი, მაგრამ „არასერიოზულია“ ის ეჭვის გრძნობა, რომელსაც განიცდის ოტელოდ გარდასახული მსახიობი დეზდემონას მიმართ. მაგრამ ის სინაზე, რომელსაც დედა განიცდის თავის შვილის მიმართ ან უიარაღო ადამიანის შიში ტყეში მგლის შეხვედრისას, ან ის ეჭვის გრძნობა, რომელსაც განიცდის კაცი თავის საცოლის მიმართ, არის „სერიოზული“ სინაზე, შიში და ეჭვი-ბოლო თვით გრძნობის განცდის მოცემულ ობაორივე

<sup>1</sup> W. Stern. Allgemeine Psychologie. II Aufl. 1950, გვ. 750—753.

<sup>2</sup> Сташиславский. Работа актера над собой, II изд. стр. 266.



შემთხვევაში ფაქტია, მაგრამ ერთ შემთხვევაში ეს განცდა „არასერიოზული“ გრძნობაა, მეორეში კი „სერიოზული“. რაც პიროვნების განცდის თვალსაზრისით და პიროვნებისათვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით არსებითად განსხვავებულია.

თუმცა ამ ცნების სახით დიდი ფსიქოლოგის — ვ. შტერნის მიერ სწორად არის გამოყოფილი გრძნობათა თავისებური სახე, რომელიც განსხვავდება რეალურ, სერიოზულ ცხოვრებაში აღმოცენებულ („სერიოზული“) გრძნობებისაგან, მაგრამ რადგანაც თვით ტერმინი — „არასერიოზული“, როგორც გამოიყვება, ხშირად იწვევს არაადეკვატურ ასოციაციებს გართობასა და თამაშთან დაკავშირებულს, ჩვენ შემდეგში „არასერიოზული გრძნობის“ ტერმინის მაგივრად ვიხმართ პირობითად „მფრინავ გრძნობებს“, მაგრამ ამ ტერმინით აღვნიშნავთ სასცენო გრძნობათა იმ თავისებურებას, რასაც გულისხმობს ვ. შტერნის ცნება — „არასერიოზული გრძნობები“.

ამ „არასერიოზულ“, „მფრინავ“ გრძნობათა სფეროს ძირითადში თამაში და ხელოვნება წარმოადგენს. უნდა ითქვას, რომ „მფრინავი“ („არასერიოზული“) გრძნობების სახეობათა რიგი არსებობს, რომელთა შორის გარდამავალი ფორმებიც არის. ეს ფორმები სხვათა შორის მეტ-ნაკლები „აღმაფრენით“ ხასიათდებიან. მაგალითად: გაცხარებული ომობანას თამაშით გატაცებული სკოლამდელი ბავშვების განცდა, უფრო უახლოვდება ბრძოლის სერიოზული ვნების განცდას, ვიდრე, მფრინავის როლის თამაშისას სკამზე მჯდომი ბავშვის განცდა ნამდვილი ფრენის განცდას.

ფართო მნიშვნელობით „მფრინავ“ გრძნობებს ეკუთვნის ის აღელვება (შეცოდება, ტირილი, სიცილი...), რომელიც გამოწვეულია ადამიანში ლიტერატურული ნაწარმოებით, თეატრალური სპექტაკლით, კინოსურათის შინაარსით ან თავისივე ოცნებაში წარმოსახულით. აქაც მასურებელმა ან მკითხველმა იცის, რომ აღქმული შინაარსი სინამდვილეში არ ყოფილა, რომ ეს გამოგონილი და „გათამაშებული“ ამბავია, მაგრამ განიცდის ამ ფანტაზიის ნაყოფს ისე, რომ ცრემლს ვერ იკავებს, მაგრამ ამ სახის, ასე ვთქვათ, კონტამპლატური კვრეტიით, პასიური, „არასერიოზული“ გრძნობა უმთავრესად იმით განსხვავდება სასცენო მოქმედების ან ბავშვის თამაშის „არასერიოზული“ გრძნობისაგან, რომ იგი გამოწვეულია მეტწილად,

ასე ვთქვათ, გ ა რ ე დ ა ნ, იმ ვითარებით და იმ ურთიერთობით, რაც რომანის თუ სპექტაკლის მიხედვით მათ გმირებს ემართებათ და არა რომელიმე ამ გმირის „მდგომარეობაში შესვლით“: მაყურებელი თუ მკითხველი განიცდის გრძნობებს ამ ნაწარმოების გმირთა მიმართ და არა იმ გრძნობებს, რომელსაც განიცდის თ ვ ი თ ო ნ გ მ ი რ ი ამ ნაწარმოებში შექმნილ სიტუაციათა მიმართ — ვთქვათ, ოტელოს შეცოდებას, და არა ეჭვიანობის გრძნობას, რასაც ოტელოს შემსრულებელი განიცდის, მფრინავი „არასერიოზული“ გრძნობის სახით.

ძ ი რ ი თ ა დ შ ი ეს ასეა გმირის მიმართ დიდი სიმპათიისა და სრული თანაგრძნობისა და „შთაგრძნობის“ შემთხვევაშიც. ეს, თითქოს თავისთავად ცხადი გარემოება ხაზგასასმელია, ვინაიდან მაყურებლის თუ მკითხველის შემთხვევაში „არასერიოზული“ გრძნობა მართლაც უფრო კონტამპლატური, ჰერეტიკი და ა რ ა გ ა რ დ ა ს ა ხ ვ ი ს ხასიათისაა. ძ ი რ ი თ ა დ შ ი ეს არის მ ა ყ უ რ ე ბ ლ ი ს პ ო ზ ი ც ი ა და არა ნაწარმოებში მოცემული ადამიანისა; ამ არასერიოზულ გრძნობათა განმცდელი რჩება თავისთავად — მისი „მე“, მის „მე“-დ რჩება, ის თვითონ რეაგირებს ემოციურად ნაწარმოების შინაარსზე და არ „გარდაისახება“ ამ ნაწარმოების რომელიმე პერსონაჟად, და მის ამ გრძნობებს არ განიცდის მაშინაც, როდესაც სრული შ თ ა გ რ ძ ნ ო ბ ი თ ა ღ ი ქ ვ ა მ ს მსახიობის ქცევას სცენაზე. მარგარიტა გოტიეს არმანთან წერილის წერისას, მარგარიტას მიმართ „შთაგრძნობით“ აღსავსე, აცრემლებული მაყურებელი არმანთან სიყვარულს, ე.ი. მარგარიტას გრძნობას კი არ განიცდის, არამედ თავის დამოკიდებულებას მარგარიტას განცდების მიმართ!

რა ძირითადი თვისებები ახასიათებს „მფრინავ“ („არასერიოზულ“) გრძნობებს, რომლითაც ისინი რეალურ-ცხოვრებისეულ, სერიოზულ გრძნობებისაგან განსხვავდებიან?

ჯერ ერთი, არასერიოზული „მფრინავი“ გრძნობები „აწმყოს“ გრძნობებია; ამ აზრით შეიძლება ვ. შტერნთან ერთად გვეთქვა, რომ მათ „პრეზენტობა“ ახასიათებს, — მათ არა აქვთ კავშირი პიროვნების არც წარსულთან და არც მომავალთან — სუბიექტი განიცდის ამ გრძნობებს მხოლოდ სანამ იგი ან სათანადოდ „გარდაისახულია“ (მსახიობი სცენაზე, ბავშვი თამაშში) ან (თუ მკითხველის ან მაყურებლის პასიურ არასერიოზულ გრძნობებზე ვილაპარაკებთ) —

სანამ მისი ცნობიერება დაკავებულია ნაწარმოების შინაარსით. ამ გრძნობებს არა აქვთ პიროვნებაში გამდგარი ფესვი.

ამიტომ, რომ სასცენო გრძნობა ვერ სტოვებს კვალს პიროვნებაში, ვერ სცვლის მას — დასრულდა ტრაგედიის განცდა და ტრაგიკული გრძნობებიც გაქრა. ამიტომ, რომ მსახიობს სცენაზე ტრაგიკულ განცდათა შემდეგ შეუძლია გულწრფელად იმხიარულოს. (ეს გარემოება მოჰყავთ ხოლმე საბუთად „იმიტაციის“ თეორიის მომხრეებს განცდის თეორიის წინააღმდეგ იხ. ზემოთ). ამ აზრით არასერიოზული გრძნობა არაა ღრმა<sup>1</sup> იგი, ვიმეორებთ, ვერ შეცვლის პიროვნებას, იგი არ ეხება, არ უკავშირდება ამ პიროვნების არც მომავალს და არც წარსულს (ხაზს ვუსვამთ რომ საუბარია გ რ ძ ნ ო ბ ა ზ ე, რომელიც განიცადა გარკვეული როლის შემსრულებელმა და არა იმ აზრობრივ შინაარსზე, რომელზედაც რეფლექსიამ შეიძლება გარკვეული როლი შეასრულოს პიროვნების მომავალში და მის წარსულსაც დაუკავშირდეს). ამალეღვებელი ტრაგედიის წაკითხვით აცრემლებული მკითხველი. ნახევარი საათის შემდეგ, მადიანად შეექცევა ვახშამს, გულიანად იცინის და ა. შ.

ერთი სიტყვით, ის უდავო ფაქტი, რაც პუშკინმა უკვდავი სიტყვებით აღნიშნა — над вымыслом слезами обильююсь, — სპეციფიკური სახის გრძნობებს — „არასერიოზულ“, „მფრინავ“ გრძნობებს გულისხმობს. ასეთი გრძნობების აღმოცენება სცენაზე სრულიადაც არნიშნავს რეალობის გრძნობის დაკარგვას, ბოდვის პათოლოგიურ მდგომარეობას და ა. შ. პირიქით, ამ სახის გრძნობებს სწორედ „არანამდვილი“, წარმოდგენილი „სინამდვილე“ იწვევს.

„არასერიოზულ“ გრძნობათა ამ არა ღრმა ბუნებასთან არსებითადაა დაკავშირებული მათი „მფრინავი“, „ამალღებულ“ ხასიათი; მსახიობი არ რჩება ცივი, იგი აღიგზნება როლის შესატყვისი გრძნობებით, მაგრამ ეს „მფრინავი გრძნობებია“, რომლებიც არ იპყრობენ პიროვნებას მთლიანად და ამიტომ მათი განმცდელის მოქმედება სალი გონების კონტროლსაც ემორჩილება.

<sup>1</sup> ე. შტერნი — ცოტა განსხვავებული ასპექტით ამ გრძნობებს ღრმა გრძნობად თვლის, რასაც ვერ დავეთანხმებით.

ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით განსაკუთრებით მისაღებია მხედველობაში არასერიოზული გრძნობის ის თავისებურება, რომ იგი მოკლებულია იმ ე. წ. დინამიკურობას, რაც უმთავრესად აფექტებს და ვნებებს ახასიათებს, რომელნიც არა მარტო განცდას წარმოადგენენ, არამედ გარკვეულ მოქმედებაში გადასვლის სწრაფვასაც. „მფრინავი“ (არასერიოზული) გრძნობები არ იწვევს სერიოზულს, რეალური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ მოქმედებას, არ გადადის ამ გრძნობის შესატყვის მოქმედებაში. ამ გრძნობების სპეციფიკურობას, პირველ რიგში, ის განსაზღვრავს, რომ ისინი აღმოცენდებიან არანამდვილი, არარეალურად ნაგულისხმევი სიტუაციის გავლენით, როდესაც სუბიექტმა იცის, რომ ის, რაც მას აღელვებს, ნამდვილად ატარსებობს, შეთხზულია. არასერიოზული გრძნობა არ უბიძგებს ადამიანს მისი შესატყვისი სერიოზული მოქმედებისაკენ: კინოეკრანზე წყალში დახრჩობის ამალეღვებელი სურათის აღქმისას მაყურებელი არ დაიძვრის ადგილიდან მისაშველებლად და მას არც უჩნდება ამ მოქმედების იმპულსი.

ამრიგად, მსახიობის მიერ როლში განცდილი ემოციები რომ ამ „მფრინავ“ „არასერიოზულ“ გრძნობათა სახელით აღნიშნულ გრძნობების კატეგორიას ეკუთვნის, უდავოა. სცენაზე განცდილი უთვალავი ტრაგედიები არ გააჭალარავენ მსახიობს, არ გაუფუჭებენ მას გუნებას სპექტაკლის შემდეგ გამართულ ბანკეტზე, და სცენაზე განცდილი სასოწარკვეთილება, რომელსაც განსახიერებელი პერსონაჟი თვითმკვლელობამდე მიჰყავს, არ ჩაადენინებს ამას ნამდვილად მსახიობ-ადამიანს სცენაზე. როგორც ვთქვით, ეს გარემოება გამორიცხავს როლის შესატყვისი „სერიოზული“ გრძნობის განცდას, მაგრამ სულ არ გამორიცხავს შესატყვისი „მფრინავი“ „არასერიოზული“ გრძნობის ნამდვილ, გულწრფელ განცდავის არ უნახავს ნამდვილი ცრემლები, მარგარიტა გოტიე-ვერიკოს თვალეზზე, როცა მარგარიტა არმანს წეროილს წერს!

მსახიობის მიერ ამ სახის გრძნობების განცდა სცენაზე ფაქტია გარდასახული მსახიობი ვერ დარჩება სცენაზე სრულიად ცივი, ემოციისაგან თავისუფალი. ამას ადასტურებს მთელი მემუარული ლიტერატურა, ამას აღნიშნავს თით-

ქმის ყოველი მსახიობი. ოღონდ საქმე ისაა, რომ ეს ემოციები მ ფ რ ი -  
ნ ა ე გ რ ძ ნ ო ბ ა თ ა კ ა ტ ე გ ო რ ი ა ს ე კ უ თ ვ ნ ი ა ნ . ამ სახის  
გრძნობათა არსებობის ფაქტს არ ეწინააღმდეგება არც მსახიობთა  
თვითდაკვირვება, არც მათი ქცევის დაკვირვება სცენაზე და არც ფაქ-  
ტი მსახიობის „თვითკონტროლისა“ სცენაზე. ერთი სიტყვით, მსა-  
ხიობის სასცენო ემოციები ამ „მფრინავ“ გრძნობათა კატეგორიის  
განცდას რომ წარმოადგენენ, ჩვენ უდავო ფაქტად მიგვაჩნია.

მაგრამ იძლევა კი ამ „მფრინავ“ („არასერიოზულ“) გრძნობათა  
ფაქტის აღიარება პრობლემის გადაწყვეტას? შეიძლება ვიგულის-  
ხმოთ, რომ „მფრინავ“ გრძნობათა აღიარებით საკითხი გარდასახვის  
ბუნების შესახებ გადაწყვეტილია? შეიძლება ვაღიაროთ, რომ გარ-  
დასახვის „ფსიქოლოგიურ მექანიზმს“ როლის შესატყვის მფრინავ  
გრძნობათა განცდა წარმოადგენს? ნუთუ სათანადო მფრინავ გრძნო-  
ბათა აღმოცენება სცენაზე საკმარისია იმისათვის, რომ მსახიობის  
თამაში როლის შესატყვისი და მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი  
ბუნებრიობით წარიმართოს?

რასაკვირველია არა! ამ გრძნობათა განცდის ფაქტი ჭერ არ ნიშ-  
ნავს, რომ ეს გრძნობები სათანადო ქცევის მამოძრავებელნი არიან,  
რომ ისინი ქცევის ფსიქოლოგიურ მექანიზმს წარმოადგენენ!

ამას უპირველეს ყოვლისა ის უშლის ხელს, რომ როგორც ეს-ეს  
არის აღვნიშნეთ, მფრინავი გრძნობა არაა დინამიკური, როგორც  
აფექტი ან ვნება — იგი არ გადადის უშუალოდ მოქმედებაში და ამი-  
ტომ ასეთი გრძნობა (ხაზს უვსევამთ თვით გრძნობა და არა მისი განმ-  
საზღვრელი მთლიან პიროვნული ცვლილებები, რომელზედაც ეხლა  
გვექნება საუბარი) არ შეიძლება იყოს მსახიობის სასცენო ქცევის  
უშუალო განმსაზღვრელი, თუმცა გარკვეული ფაქტორის როლს ამ  
ქცევაში ისიც თამაშობს, იგი ხელს უწყობს მსახიობს გრძნობათა  
გამოსახატავად ქცევის სათანადო ფორმათა მოწახვას.

## 2. ადამიანის მოქმედებისა და განცდის მთლიანპიროვნებისეული გუნება

1. მთავარი რაც ეწინააღმდეგება თუნდაც „მფრინავი“ გრძნობე-  
ბის აღიარებას მსახიობის მოქმედების „ძრავად“ მაინც ის არის, რომ  
გრძნობა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წარმოადგენს ადამიანის ერთ-

ერთ არადამოუკიდებელ ფსიქიკურ ფუნქციაა, ისევე როგორც აზროვნება, ყურადღება, ნებისყოფა, აღქმა და ამიტომ გრძნობის (საზოგადოდ) როგორც მსახიობ-ადამიანის ქცევის დამოუკიდებელი მამოძრავებელი „მექანიზმის“, როგორც მისი ძრავის გაგება უმართებულოა. საქმე ისაა, რომ ძველი ტრადიციული ფსიქოლოგიისათვის დამახასიათებელი იყო ფსიქიკის და ადამიანის ქცევის ფსიქოლოგიის სრულიად ყალბი, მექანიკური გაგება, როგორც ცალკე დამოუკიდებელ ფსიქიკურ ფუნქციათა კრებადობისა. იგულისხმებოდა, რომ ეს ფსიქიკური ფუნქციები (აღქმა, ყურადღება, მეხსიერება, აზროვნება, გრძნობა...) მოქმედებენ როგორც ერთგვარი დამოუკიდებელი ძალები, დამოუკიდებელი უნარები. ადამიანის ფსიქოლოგიის ასეთ კონცეფციას „აბსტრაქტულ ფუნქციონალიზმს“ უწოდებენ, ხოლო თვითეული ფუნქციის როგორც დამოუკიდებელი ძალის ან უნარის გაგებას სამართლიანად თვლიან ცალკეულ ფსიქიკურ ფუნქციათა ჰიპოსტაზირებად.

თანამედროვე მეცნიერულ ფსიქოლოგიაში ფსიქიკის და ადამიანის მოქმედების ასეთი მექანიკური გაგება უკუგდებულია როგორც თავიდან ბოლომდე მცდარი. ფსიქიკური ფუნქციები დამოუკიდებლად არ არსებობენ და არც მოქმედებენ, მოქმედებს ყოველთვის მთლიანი კონკრეტული პიროვნება ფსიქიკურ ფუნქციათა როგორც თავის ორგანოების<sup>1</sup> ამოქმედების გზით.

ფსიქიკურის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას მისი პიროვნებისეული ხასიათი შეადგენს: ფიზიკურ საგანთა საპირისპიროდ ფსიქიკური მოვლენები თავისთავად დამოუკიდებლად კი არ არსებობენ, არამედ აუცილებლად კონკრეტული პიროვნების, კონკრეტული ადამიანის გამოვლენას წარმოადგენენ. ლენინის თქმით: „ყველამ იცის რა არის ადამიანის შეგრძნება, მაგრამ უადამიანოდ ან ადამიანამდე არსებული შეგრძნება სისულელე, მკვდარი აბსტრაქციაა, იდეალისტური ოინბაზობაა“<sup>2</sup>. ანალოგიური აზრი გრძნობათა ჰიპოსტაზირების, ე. ი. დამოუკიდებელ

<sup>1</sup> ფსიქიკურ ფუნქციებს „ორგანოები“ პირველად კ. შარქსმა უწოდა.

<sup>2</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 14, 1950, გვ. 285.

არსად აღიარების წინააღმდეგ გამოთქმული აქვს კ. მარქსსა და ფ. ენგელსს სიყვარულის გრძნობის მაგალითზე<sup>1</sup>,

ყოველი ფსიქიკური მოვლენა ვინმე კონკრეტული მთლიანი ადამიანის გამოვლენაა. ადამიანის გარეშე იგი არც არსებობს: ალქმა, მაგალითად, ვინმე კონკრეტული პიროვნების ალქმაა, წარმოდგენაც ასეა — იმის გარეშე ვინც წარმოიდგენს, იგი არ არსებობს, ისევე, როგორც არ არსებობს გრძნობა იმის გარეშე, ვინც მას განიცდის და ა. შ.

ცალკე ფსიქიკურ ფუნქციებზე მსჯელობა გარკვეული აბსტრაქციის შედეგია. ცალკე ფუნქციები დამოუკიდებლად არც არსებობენ, არც მოქმედებენ: მოქმედებს ყოველთვის პიროვნება სხვადასხვა ფუნქციათა კომპლექსის ამოქმედების გზით. მაგალითად, ალქმა კი არ აღიქვამს საგანს, არამედ პიროვნება აღიქვამს, მეხსიერება კი არ იხსომებს, არამედ ადამიანი, პიროვნება იხსომებს მეხსიერების ამოქმედების გზით და ა. შ. მოქმედების შედეგად ფუნქციები კი არ ილღებიან, ადამიანი ილღება. მაგ. დიდი მასალის დაზეპირების შედეგად მეხსიერება კი არ ილღება, ადამიანი ილღება და ეს დაღლა სხვა ფუნქციათა (ყურადღების, აზროვნების და ა. შ.) მოქმედებაშიც მულავენდება.

ქცევის უშუალო საფუძველს, მის მექანიზმს მთლიანი ინდივიდის გარკვეული მთლიანი შინაგანი მდგომარეობა წარმოადგენს. ამიტომ, რომ თვითეული გრძნობის შესატყვისი სახის მოძრაობათა რეგისტრაციის უამრავი ცდები მარცხით დამთავრდა: თვითეული გრძნობის ერთმნიშვნელოვანი დაკავშირება სახის ცალკეულ მოძრაობებთან და სხვა გამოსახულებით მოძრაობებთან, როგორც ზემოთ ითქვა, ვერ მოხერხდა. იმისათვის, რომ მსახიობი-ადამიანი გარდაისახოს, ცვლილება უნდა მოხდეს თვით მისი პიროვნების მთლიან შინაგან მდგომარეობაში, პიროვნება უნდა „აეწყოს“, „მოიმართოს“ სხვაგვარად.

რას წარმოადგენს მთლიანი ინდივიდის ეს მთლიანი შინაგანი მდგომარეობა, ეს „მომართვა“, რომელიც უშუალოდ განსაზღვრავს

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочин., -т. III, 1929.

მისი მოქმედების და მოძრაობათა ხასიათს, მიმიკას და სხვა გამოსახულობითს მოძრაობებს? თანამედროვე ფსიქოლოგიაში მთლიანი პიროვნების ამ მობილიზებულ მდგომარეობას განწყობას უწოდებენ.

2. იმისათვის, რომ ადამიანმა რაიმე მოქმედება ნებისმიერად თუ უნებურად შეასრულოს — აღიქვას (მოისმინოს, დაინახოს), მოიფიქროს, გაჯავრება, წყენა, სიხარული თუ სასოწარკვეთილება გამოავლინოს, ყურადღება მიაქციოს, მოიგონოს თუ წარმოსახვაში შეთხზას რაიმე, ამისათვის ის სათანადოდ უნდა მოიმართოს, მობილიზირდეს სათანადო მოქმედებისათვის ანუ, ზუსტად რომ ვთქვათ, განეწყოს შესაფერისად. პიროვნების ყოველ გამოვლინებას სათანადო განწყობა, ე. ი. მთლიანი პიროვნების სათანადო „მზაობა“, სათანადო მობილიზებული განსაზღვრავს. იმისათვის, რომ მოცემული სიტუაციის შესატყვისი მოქმედება განხორციელდეს, პიროვნება ისეთნაირად განეწყობა, ამ სიტუაციის შესატყვისად ისეთნაირად მობილიზირდება, რომ მისი ფსიქოფიზიკური ძალეები, კერძოდ მისი ფსიქიკური ფუნქციები (ფსიქიკური „ორგანოები“) ამ სიტუაციის შესატყვისად ამოქმედდებიან. ეს მობილიზება, რაც სუბიექტის ძალებს სიტუაციის შესატყვის კოორდინაციაში მოიყვანს და შესაფერისად ამოქმედებს, არის განწყობა. ყოველი ფსიქიკური პროცესი — იქნება ეს, აღქმა, აზროვნება, თუ რაიმე გრძნობის აღმოცენება, კონკრეტული ცოცხალი ადამიანის, პიროვნების აქტივობის გამოვლენა და გარკვეულ ფარგლებში ამ კონკრეტული პიროვნების თავისებურებათა და მისი შინაგანი მდგომარეობის, მისი ამ მომენტში მოცემული განწყობის გამოვლენაა.

განწყობა შეიძლება აღმოცენდეს უნებლიეთაც (თუკი ადამიანში არის ამის შესატყვისი მოთხოვნილება, რომელიც მოქმედებისათვის უბიძგებს მას და თუ მოცემულია სათანადო ობიექტური პირობები (სიტუაცია), რომლის შესატყვისად უნდა განეწყოს ადამიანი), შეიძლება ნებისმიერადაც იყოს გამოწვეული სათანადო მოქმედების შესრულების განზრახვით, სათანადო მოქმედების შესრულების გადაწყვეტილების საფუძველზე.

თვითონ ეს, ადამიანის როგორც მთლიანი არსების, ფსიქოფიზი-



კურად ერთიანი მდგომარეობა — განწყობა, არ წარმოადგენს ცნობიერების შინაარსს. იგი არაა ცნობიერი, მაგრამ ცნობიერების შინაარსთა აღმოცენებასა და მათ მიმდინარეობას წარმართავს ისევე, როგორც საზოგადოდ ადამიანის ქცევას.

მაგალითად, როდესაც ჩვენ სახლიდან გასვლისას გადავწყვეტთ გარკვეულ ნაცნობ ადგილას მისვლას და, მაშასადამე, ამ მიმართულებით წასვლის განწყობა აღმოცენდება ჩვენში, გზაზე სულ სხვა რამეზე შეიძლება ვიფიქროთ, ან თანამგზავრს ველაპარაკოთ, — სულ არ ვიფიქროთ იმაზე, თუ რა ქუჩებით უნდა ვიაროთ, სად მივდივართ, სად გადავუხვიოთ და გადმოვუხვიოთ, მაგრამ მაინც სწორად, თითქოს ავტომატურად, გავივლით გზას და დანიშნულ ადგილზე მივალთ. რა წარმართავს ამ შემთხვევაში ჩვენ ქცევას? რა ახდენს ჩვენი სიარულის მიმართულების რეგულაციას, როდესაც ჩვენი ცნობიერება სხვა რაიმეთი იყო დაკავებული? ეს არის სათანადო განწყობა, რომელიც სახლიდან გამოსვლისას აღმოცენდა.

როდესაც ჩვენ გვჭირდება დილაადრიან ადგომა, ჩვენ „შვეუქვეთავთ“ ჩვენ თავს ადრე გაღვიძებას, ე. ი. სათანადოდ განვეწყობით და, მართლაც, თუმცა ძილში არაფერი ვიცით ამის შესახებ, ადრე ვიღვიძებთ.

ყოველი ადამიანის ცნობიერებაში უმტკიცესი კავშირი — ასოციაცია არსებობს ნაცნობ საგანთა წარმოდგენასა და მის სახელს შორის: ადრე ბავშვობიდან ყველამ ვიცით, რომ ამ საგანს სამეღნე ჰქვია, ამას — მაგიდა, ამას — ფანჯარა, ოთახი, სახლი, ქუჩა, ადამიანი და ა. შ. მაგრამ რამდენ ათასჯერ შევხედავთ ყოველდღიურად ამ საგნებს ისე, რომ მათი სახელი სულაც არ გვაგონდება — არ ამოტივტივდება ცნობიერებაში, მაგრამ საკმარისია განვეწყოთ დასასახელებლად (მაგალითად დავისახოთ მიზნად დანახული საგნების დასახელება), რომ ყოველი საგნის სახელი უმაღვე ამ საგანთა დანახვასთან ერთად ამოტივტივდეს ჩვენს ცნობიერებაში. ეს იმიტომ მოხდა, რომ სუბიექტი ყოველი აღქმული საგნის დასასახელებლად განეწყო.

ხშირად განწყობის აღმოცენება, როგორც ვთქვით, სრულიად არაშეგნებულად, გაცნობიერების გარეშე ხდება, რაიმე მოთხოვნის საფუძველზე იმ გარე პირობების, იმ სიტუაციის შესატყვისად,

რომელშიაც იმყოფება ადამიანი, ანდა რომელსაც წარმოიდგენს. მაგალითად, როდესაც ადამიანი ფლობს ორ ენას (ეთქვათ, თბილისის პირობებში, სადაც ბევრი ფლობს ქართულ და რუსულ ენას) ის უნებურად, უშუალოდ დაილაპარაკებს იმ ენაზე, რომელიც შეეფერება მოცემულ სიტუაციას, მაგალითად ქუჩაში, ტრანსპორტში ან მაღაზიაში უცნობი მოსაუბრის გარეგნობის შესატყვის ენაზე. ხშირად ეს ხდება უფრო ადრე, ვიდრე მოიფიქრებდე რა ენაზე აპირებ ლაპარაკს. აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაში ადამიანს უნებურად „ენაზე ადგება“ მხოლოდ ქართული, ან პირიქით, მხოლოდ რუსული სიტყვები და ამ ენის ფორმები ყოველგვარი მათი ძიებისა და შერჩევის გარეშე; ამ პროცესში მეორე ენის სიტყვები არც გვაგონდება ხოლმე. ასე უნებურად განსაზღვრავს გარემოს შესატყვისი განწყობა ჩვენს მოქმედებას, სათანადო მოთხოვნების (ამ შემთხვევაში, დალაპარაკების მოთხოვნების) საფუძველზე.

3. მაგრამ რა იგულისხმება ამ ცნებაში — „განწყობა“? უნდა ითქვას, რომ ეს ცნება<sup>1</sup> თანამედროვე ფსიქოლოგიაში ფართოდაა გავრცელებული. ფსიქოლოგთა უკანასკნელ (XVIII) მსოფლიო კონგრესზე მოსკოვში (1966) ცალკე სიმპოზიუმიც კი იყო გამოყოფილი განწყობის საკითხებისათვის. რამდენიმე წლის წინ კი საერთაშორისო სიმპოზიუმიც იყო ჩატარებული განწყობის პრობლემებზე (საფრანგეთში). მაგრამ რაც შეეხება ამ მოვლენის ბუნების გაგებას ამაში მეტად დიდ სხვაობებს აქვს ადგილი. აქ ზედმეტი იქნებოდა ამ ცნების ისტორიის და მისი გაგების სხვადასხვა მიმართულებათა განხილვა. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ სხვადასხვა მიმართულებათა შორის სრულიად აშკარა უპირატესობა აქვს დ. უზნაძის მიერ განვითარებულ კონცეფციას, რომელზედაც ის ოციან წლებიდან სიცოცხლის ბოლომდე (1950) მუშაობდა. მთავარი უპირატესობა მის მიერ დამუშავებული განწყობის ცნებისა ის არის, რომ მან მონახა ექსპერიმენტული მეთოდი განწყობის შესწავ-

---

<sup>1</sup> რუსული — установка, გერმანული — Einstellung, ინგლისური — Set, ფრანგული — Altitude.

ლისა და 30 წლის განმავლობაში მისი ხელმძღვანელობით საქართველოში მიმდინარეობდა განწყობის ბუნებისა და მისი გამოვლენის კანონზომიერებათა ექსპერიმენტული შესწავლა, რის შედეგადაც დადგინდა განწყობის თვისებათა მთელი რიგი. განწყობის ზოგად ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებათა და ტიპოლოგიურ თავისებურებათა რიგი, რაც არსად სხვაგან არ მომხდარა. ფსიქოლოგიური კვლევის სხვა ცენტრებში კი არსებითად თვით განწყობის თვისებათა ექსპერიმენტული შესწავლა ჯერ არ დაწყებულა: ჯერ შეისწავლება მხოლოდ განწყობის ფაქტორის გამოვლინება სხვა მოვლენებში (აღქმის, მეხსიერების, აზროვნების და სხვა პროცესებში).

განწყობა დ. უზნაძის კონცეფციის მიხედვით არის მთლიანი ინდივიდის გარკვეული მოქმედებისათვის მობილიზებული მდგომარეობა, რომელიც სტიმულირებულია გარკვეული მოთხოვნილებით (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რომელიც მიზნის დასახვით გამოწვეული მიზნისაკენ სწრაფვასაც მოიცავს)<sup>1</sup> და გაპირობებულია მოცემული ობიექტური სიტუაციით.

განწყობის აღმოცენებას სტიმულს აძლევს პიროვნების წინაშე შეგნებულად თუ შეუგნებლად დამდგარი ამოცანა, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. თუკი ადამიანს აქვს რაიმე მოთხოვნილება (იქნება ეს ბიოლოგიური მოთხოვნილება, როგორც არის მაგალითად, წყურვილი, თუ „მაღალი“, სოციალური ცხოვრებით გაპირობებული მოთხოვნილება) და თანაც ეს ადამიანი გარკვეულ პირობებში, გარკვეულ ობიექტურ სიტუაციაში იმყოფება, მასში აღმოცენდება ისეთი მოქმედების განწყობა, რომელიც ამ მოცემულ პირობებში, ამ ობიექტურ სიტუაციაში მოთხოვნილების დაკმაყოფილების შესაძლებლობას იძლევა: განწყობა განსაზღვრავს მოცემულ სიტუაციისადმი შეგუებულ, ამ სიტუაციაში მიზანშეწონილ მოქმედებას. როდესაც მთაში მოგზაურობისას მწყურვალე ადამიანი კლდის ზემოთ დაინახავს

<sup>1</sup> მაგალითად, თუ მოწაფემ განიზრახა მისთვის თუნდაც მოსაბეზრებელი გაკვეთილის მოზადება, მასში უკვე აღმოცენდა ამის გაკეთების მოთხოვნილება.

წყაროს, ის კლდეზე ასასვლელად განეწყობა, ხოლო თუ მწყურვალე წყალს მაგიდაზე ღოქში დაინახავს, ის განეწყობა ღოქიდან ჭიქაში წყლის დასახმელად და ჭიქიდან მის დასალევად და ა. შ.

განწყობა აპირობებს მოცემული სიტუაციის შესატყვის ფსიქოფიზიკურ ძალებისა და კერძოდ ფსიქიკურ პრაქტიკას (ფსიქიკის „ორგანოთა“) ერთიან ამოქმედებას ცოცხალი ინდივიდის აქტივობის იმ წყაროს საფუძველზე, რომელსაც წარმოადგენს ამ ინდივიდის მოთხოვნილება. განწყობა ახდენს იმ ძალების და იმ სახით მობილიზაციას, რაც მოცემულ სიტუაციას შეეფერება. მოთხოვნილება განსაზღვრავს სუბიექტის აქტივობას (ეს ღლეს აღარაა სადავო), მაგრამ იმისათვის, რომ ამ აქტივობამ მიიღოს კონკრეტულ, მოცემული სიტუაციის შესატყვის მოქმედებათა ფორმა (მეტადრე, როდესაც ეს მოქმედებები ცნობიერების კონტროლის გარეშე მიმდინარეობენ და მით უმეტეს, როდესაც არც მოთხოვნილება არ არის გაცნობიერებული), ამისთვის აუცილებელია სუბიექტის სწორედ ამ სიტუაციის შესატყვისი მობილიზებულობა, ე. ი. განწყობა. ეს არის სწორედ იმ ძალების და ისეთ ურთიერთ შეხამებაში მობილიზებულობა, რომელსაც მოითხოვს ამ ობიექტურ სიტუაციასთან შესატყვისობა. ამიტომ, რომ ადამიანის ქცევა მაშინ მიმდინარეობს მოცემული სიტუაციის შესატყვისი ბუნებრიობით, როდესაც იგი სათანადო განწყობის საფუძველზე იშლება დასრულიად უცნაურ, არაბუნებრივ და ზოგჯერ კომიკურ სახეს იღებს, როდესაც ადამიანი ყოველ თავის მოძრაობას ცნობიერად ინტელექტუალურად წარმართავს. ვის არ უნახავს, მაგალითად, როგორ არაბუნებრივად გაივლის ადამიანი ღიდ აუდიტორიის წინაშე, თუკი ამის გამო უხერხულობას გრძნობს და ამიტომ ცდილობს ცნობიერად, ყურადღებით შეასრულოს ყოველი მოძრაობა.

4. თუ დავდგებით მეცნიერული ფსიქოლოგიის ამ ცნების — განწყობის ცნების, თვალსაზრისზე, მსახიობის სცენაზე დამარწმუნებელი ბუნებრიობით მოქმედების საფუძველად, როგორც საზოგადოდ ყოველი მიზანშეწონილი მოქმედების საფუძველად, მსახიობ-

ადამიანში სათანადო (როლის შესატყვისი) განწყობის აღმოცენება უნდა ვიგულისხმოთ. მსახიობი უნდა განწყოს სცენაზე ნაგულისხმევი სიტუაციისა და როლის შესატყვისად და მაშინ იმოქმედებს შესაფერად.

გარკვეული მიმართულებით წარმართული განწყობა, სათანადო ემოციებთან ერთად, სახის გამომეტყველებას, მიმიკას, ხმის ინტონაციას და სხვა უფაქიზეს „გამოსახულებითს მოძრაობებს“ წარმართავს.

ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ იმისათვის, რომ მსახიობის მოქმედება სცენაზე პიესით ნაგულისხმევი სიტუაციის შესატყვისად (ე. ი. „გარდასახულად“), მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრიობით მიმდინარეობდეს, ე. ი. რომ მართლაც განხორციელდეს გარდასახვა, მსახიობს ამ, პიესით ნაგულისხმევი სიტუაციის შესატყვისი განწყობა უნდა აღმოუცენდეს და ამ განწყობის საფუძველზე იმოქმედოს. არა ნამდვილი გრძნობა, არც ინტელექტუალური იმიტაცია, არამედ სათანადო განწყობა — აი რა წარმართავს სცენაზე მსახიობ-ადამიანის მოქმედებას, აი რა წარმოადგენს გარდასახვის ფსიქოლოგიურ „შექანიწმს“.

მაგრამ განა ეს შესაძლებელია? ჩვენ ხომ აღვნიშნეთ, რომ განწყობა აღმოცენდება მოცემული ობიექტური სიტუაციის შესატყვისად, მსახიობის რეალურ სიტუაციას სცენაზე კი დეკორაციები, მისი კოლეგები და სხვა, პიესაში ნაგულისხმევი სიტუაციისაგან სრულიად განსხვავებული სიტუაციები შეადგენენ.

მაგრამ ადამიანის (ცხოველისაგან განსხვავებით) ერთ-ერთ ძირითად სპეციფიკურობას შეადგენს მოქმედების უნარი მომავალი, ჭერ აღქმელი, მხოლოდ წარმოსახული სიტუაციის მიხედვით, მას ახასიათებს ე. წ. პროსპექტული მოქმედება, ე. ი. მომავალი, ჭერ მხოლოდ წარმოდგენილი სიტუაციისათვის მოსამზადებელი მოქმედება და, მაშასადამე, ამ მომავალი, ჭერ მხოლოდ წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება.

დ. უზნაძის კონცეფციის თანახმად ადამიანის მნიშვნელოვან სპეციფიკურობას შეადგენს, რომ მას, ცხოველისაგან განსხვავებით, განწყობა უმუშავდება არა მხოლოდ აღქმული, არამედ წარმოდგე-

ნილი, გააზრებული სიტუაციის შესატყვისადაც: ამიტომ შეუძლია ადამიანს მომავლის, ე. ი. მომავალში მოსალოდნელი სიტუაციის შესატყვისი მოქმედება დღეს აწარმოოს: მაგალითად, ზაფხულის პაპანაქება სიცხეში ზამთრისათვის ემზადოს და ა. შ. ერთი სიტყვით, ადამიანისათვის სპეციფიკურია განწყობის შემუშავება ობიექტურ სიტუაციის შესატყვისად მაშინაც, როდესაც ეს სიტუაცია წარმოსახულია მის ცნობიერებაში, წარმოდგენილია აღქმის გარეშეც.

ეს სავესებით დამაჯერებელია (ავტორის ადამიანის განწყობის ეს თავისებურება ბრწყინვალედ აქვს დასაბუთებული)<sup>1</sup>, მაგრამ მსახიობის გარდასახვისათვის ხომ საჭიროა ისეთი წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება, რომლის არ არსებობის შესახებ მან კარგად იცის და არა მარტო იცის, არამედ აღიქვამს კიდევაც — თავის თვალთ ხედავს წარმოდგენილისაგან სრულიად განსხვავებულს, შეიძლება ითქვას, მის საწინააღმდეგო რეალურ სიტუაციას (სცენას, დეკორაციებს, კოლეგებს, კულისებს, მაყურებელს).

მაშასადამე, თუ ჩვენი ჰიპოთეზი სწორია, თუ გარდასახვის საფუძველს პიესით ნაგულისხმევი სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება წარმოადგენს, მაშინ ადამიანს. ყოველ შემთხვევაში, ვისაც გარდასახვის უნარი აქვს, მას რეალურის, აღქმულის საწინააღმდეგო ისეთი წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის ნებისმიერი შემუშავების უნარიც უნდა ჰქონდეს, რომლის არარსებობაში მას ეჭვიც არ შეეპარება — მაგალითად, მსახიობს ოტელოს როლში უნდა შესწევდეს უნარი ნაგულისხმევი სიტუაციების შესატყვისად განწყოს, თუმცა მან კარგად იცის და თავის თვალთაც ხედავს, რომ მას დეზდემონასთან და იაგოსთან კი არა აქვს საქმე, არამედ თავის კოლეგებთან X-თან და Y-თან.

აქვს კი ადამიანს ეს უნარი წარმოსახულის შესატყვისი განწყობის შემუშავებისა, როდესაც მან შექველად იცის, რომ ეს მხოლოდ მისი წარმოსახვაა და როდესაც აღიქვამს ამ წარმოსახულის საწინააღმდეგო სიტუაციას? თუ ასეთი რამ შეუძლებელია, თუ ჩვენი ვა-

<sup>1</sup> იხ. დ. უზნაძე. განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები. — კრებული „ფსიქოლოგია“, ტ. VI, 1949.

რაული გაუმართლებელია, მაშინ დაუშვებელია ვიგულისხმოთ, რომ სასცენო გარდასახვას საფუძვლად უდევს პიესითა და როლით ნაგულისხმევი სიტუაციის წარმოსახვის შესატყვისი განწყობის შემუშავება, ხოლო თუ ჩვენი ვარაუდი სწორია, მაშინ სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე პირებს (ნიჭიერ დრამატულ მსახიობებს) წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნარი უნდა ჰქონდეთ გაცილებით უფრო განვითარებული, ვიდრე სხვებს — იმ პირებს, ვისაც არა აქვს კავშირი სცენასთან, ან ვინც ვერ ახერხებს გარდასახვას.

ამ კითხვაზე პასუხის მიღება მხოლოდ ექსპერიმენტული გზით შეიძლება. ექსპერიმენტულ კვლევას 1939 წელს შევუდექით. პირველი ჩვენი გამოკვლევა ამ მიმართულებით გამოქვეყნდა ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრომების („ფსიქოლოგია“) I ტომში 1942 წელს<sup>1</sup>, შემდეგი, დ. უზნაძის საიუბილეო კრებულში — „ფსიქოლოგია“ ტომი III, 1945 წ.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> რ. ნათაძე — წარმოდგენით სტიმულირებული ფიქსირებული განწყობის საკითხისათვის. კრებ. „ფსიქოლოგია“, ტ. I, 1942 წ.

<sup>2</sup> რ. ნათაძე — წარმოდგენით შექმნილი ფიქსირებული განწყობა და სასცენო გარდასახვის უნარი. კრებ. „ფსიქოლოგია“, ტ. III, 1945, გვ. 319—369.

## თავი მესამე

### 1. ხაკითხის შესაქარმენტული კვლევა

#### § 1. წინასწარი ცდები

პირველ რიგში ჩვენ წინ დადგა ამოცანა ექსპერიმენტულად გვეკვლია შესაძლებლობა განწყობის გამოწვევისა სათანადო სიტუაციის წარმოდგენის საფუძველზე ამ სიტუაციის არარსებობის შესახებ ცოდნის პირობებში: გამომუშავდება თუ არა წარმოდგენილი სიტუაციის შესატყვისი განწყობა, როდესაც სუბიექტმა ნამდვილად იცის, რომ ეს სიტუაცია რეალურად ამჟამად არ არსებობს, რომ იგი მხოლოდ წარმოსახულია მის მიერ. სპეციალური გამოკვლევა წარმოსახვით განწყობის გამოწვევის შესახებ ამ დროს (1939 წ.) არ არსებობდა, თუ არ ჩავთვლით იმ სიტყვიერი შთაგონების ცდებს, სადაც ფაქტიურად (ავტორები ამას არ აღნიშნავენ) წარმოსახვის საფუძველზე გამოიწვევა განწყობისეული ილუზია<sup>1</sup> და იმავე 1939 წ. ბ. ხაჭაპურიძის მიერ საბავშვო ბაღების დიდაქტიკური მასალების შესახებ შრომის „დამატებაში“<sup>2</sup> ცნობას „სიტყვიერი ზეგავლენით“ განწყობის შემუშავების შესახებ, რომლის მიხედვით ცდის პირთა ნაწილს განწყობა შეუმუშავდა წრეების წარმოდგენით.

რა მეთოდით უნდა გვეკვლია ეს საკითხი? ყველაზე უფრო მზანშეწონილი იქნებოდა მიგვემართა დ. უზნაძის მიერ აღქმის საფუძველზე აღმოცენებული განწყობის კვლევისათვის შედგენილი მეთოდების სრულ ანალოგიას იმ გადამწყვეტი მნიშვნელობის განსხვა-

<sup>1</sup> იხ. მაგ. Binet — La Suggestibilité და W. Stern — Erinnerung, Aussage und Lüge in der ersten Kindheit. 1931.

<sup>2</sup> ბ. ხაჭაპურიძე, დიდაქტიკური მასალები, 1939, გვ. 125.



ვებით, რომ განწყობის შესამუშავებლად აღსაქმელ საგანთა მიწოდების ნაცვლად, მოგვეთხოვა ცდის პირისაგან ამ საგანთა წარმოსახვა. მაგალითად, თუ უზნაძის კლასიკურ ცდაში ცდის პირს ეძლეოდა ხელეში დიდი და პატარა ხის ბურთი სიდიდის შესადარებლად, ჩვენ მოვითხოვეთ ცდის პირისაგან ცარიელ ხელეში წარმოედგინა ისეთი ბურთები: „ვითომ“ ერთ ხელში უჭირავს დიდი ბურთი, მეორეში კი პატარა. რეალურად ცდის პირი ბურთებს არც აღიქვამდა, (ხელეში მაგიდაზე ჰქონდა დაწყობილი) და ცხადია, კარგად იცოდა, რომ სინამდვილეში მას არავითარი ბურთები ხელეში არ უჭირავს.

ეს მეთოდი — განწყობის კვლევის კლასიკური ცდის ანალოგიური ცდების ჩატარება, სადაც განწყობის გამომწვევი რეალური სიტუაციის აღქმის ნაცვლად ცდის პირი მხოლოდ წარმოიდგენდა ასეთ სიტუაციას, გვაძლევს შესაძლებლობას ზუსტად შევადაროთ სიტუაციის წარმოდგენის ეფექტი ამ სიტუაციის აღქმის განმაწყობელ ეფექტთან, რომელიც რამოდენიმე ათეული წლის განმავლობაში შეისწავლებოდა საქართველოში დ. უზნაძის ხელმძღვანელობით. ჩვენც დ. უზნაძესთან შეთანხმებით ასე მოვიქვეით.

დ. უზნაძის კლასიკური ცდის მეთოდი შემდეგში მდგომარეობს: ცდის პირს ეძლევა შესადარებლად ორი ობიექტი (მაგ. განსხვავებული სიდიდის შესადარებლად ორი წრე, ან ორი ბურთი, ან განსხვავებული სიმძიმის შესადარებლად ორი ერთი ზომის საგანი და ა. შ.), ეს „საგანწყობო“ ცდა მეორდება 10—15-ჯერ ზედიზედ (უფრო დიდი ან უფრო მძიმე-ობიექტი ერთ ცდაში მუდამ ერთ მხარესაა). ამის შედეგად ცდის პირში გაფიქსირდება აღმოცენებული განწყობა ერთ-ერთ მხარეს (მაგალითად მარჯვნივ) დიდი ან მძიმე საგნის, ხოლო მეორე მხარეს (მაგალითად მარცხნივ) პატარა ან მსუბუქი საგნის აღქმისა. ამრიგად, ცდის პირს უმუშავდება სათანადო „ფიქსირებული განწყობა“, ე. ი. ისეთი განმტკიცებული განწყობა, რომელიც ადვილად ვერ დაირღვევა.

იმის მაჩვენებლად, რომ ცდის პირს ასეთი განწყობა შეუმუშავდა გამოყენებულია ცდის მეორე (კრიტიკული) პერიოდი: ცდის პირს აძლევენ აღსაქმელად ობიექტურად ტოლ საგნებს (ტოლი მოცულობის ან ტოლი წონის, იმის მიხედვით რა ეძლეოდა საგანწყობო

- ცდებში), თუ ის აღიქვამს ამ ობიექტურად ტოლ საგნებს არატოლად — და შემდეგ ცდის მრავალი გამეორების პროცესში ტოლ (ე. ი. ადეკვატურ) აღქმაზე გადავა, ეს, პირველად არატოლად აღქმა მაჩვენებელია იმისა, რომ ცდის პირს საგანწყობო ცდებში მართლაც შეუმუშავდა ფიქსირებული განწყობა სათანადო ობიექტთა სიდიდის ან სიმძიმის აღქმის საფუძველზე. ასეთია დ. უზნაძის კლასიკური მეთოდი.

ჩვენ ცდებში კი ცდის პირს მოეთხოვებოდა საგანწყობო საგნების (მაგალითად დიდი და პატარა ბურთის) შედარება წარმოსახვაში, აღუქმელად, ხოლო შემდეგ კრიტიკულ ცდებში ვაძლევდით რეალურ საგნებს აღსაქმელად, თუ ეს აღქმა შეიცვლებოდა საგანწყობო ცდების გავლენით ეს, ისევე, როგორც დ. უზნაძის კლასიკურ ცდებში იქნებოდა უდავო მაჩვენებელი ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისა საგანწყობო ცდებში წარმოსახვის საფუძველზე.

მაგალითად, თვალდახუჭულ ცდის პირს, რომელიც იჯდა მაგიდაზე დაწყობილი ხელებით, მოეთხოვებოდა წარმოედგინა, რომ მას ვითომდა გადმობრუნებულ ხელებში ეძლევა — ერთში ძალიან დიდი ბურთი, მეორეში სულ პატარა და ვთხოვდით შეედარებინა სიდიდით ეს წარმოდგენილი ბურთები. როდესაც ცდის პირი თავის დაქნევით შეგვატყობინებდა, რომ მან ეს უკვე მოახერხა, ვთხოვდით იგივე წარმოედგინა კიდევ ერთხელ და ა. შ. 15-ჯერ ზედიზედ. ამის შემდეგ გადავიდოდით კრიტიკულ ცდებზე — ნამდვილად ვაძლევდით თვალდახუჭულ ცდის პირს ხელებში შესადარებლად ტოლ ბურთებს. თუ ცდის პირი მათ აღიქვამდა სწორად, როგორც ტოლს, ეს იმას ნიშნავდა, რომ მას განსხვავებული სიდიდის ბურთების წარმოდგენით განწყობა ვერ შეუმუშავდა და პირიქით, თუ პირველ აღქმებში იგი ბურთებს არა ტოლად აღიქვამდა, ეს იყო მაჩვენებელი იმისა, რომ მან წარმოსახვით განწყობა შეიმუშავა და, ეს განწყობა (მაგალითად მარჯვნივ დიდი საგნის) 15 საგანწყობო ცდის პროცესში გაფიქსირდა.

ამ პრინციპით დავაყენეთ ცდები ბურთების სიდიდის ჰაპტურ (ხელის მოკიდებით) აღქმაზე ორი ხელით და შემდეგ ეკრანზე ეპიდისკოპით გამოხატულ დიდ და პატარა წრის სიდიდებზე, რომელიც ოპტიკურად აღიქმებოდა.

კრიტიკულ ცდებში თვალდახუჭულ ცდის პირს პირველ ვარიანტში რეალურად ეძლეოდა ხელში სიდიდეების შესადარებლად ტოლი ბურთები, ხოლო მეორე ვარიანტში ეკრანზე ვუჩვენებდით ტოლი სიდიდის წრეებს<sup>1</sup>.

ეს ცდები 1939 წელს იყო ჩატარებული პუშკინის სახ. თბილისის სამასწავლებლო ინსტიტუტის სტუდენტებზე (პირველი ვარიანტი 50 ცდის პირზე, მეორე 49 ცდის პირზე).

შედეგებიდან აღვნიშნავთ მხოლოდ ორს, რომელსაც პირდაპირი კავშირი აქვს გარდასახვის პრობლემასთან.

ჩერ ერთი, დადასტურდა შესაძლებლობა წარმოსახვით განწყობის შემუშავებისა წარმოსახულის არარსებობის შესახებ ცოდნის პირობებში. ცდის პირების უმრავლესობა განწყობას იმუშავებდა — ზოგი ადვილად და მტკიცედ ფიქსირებულ განწყობას, ზოგი ძნელად და სუსტ განწყობას — თუმცა განწყობის შემუშავების ცდებში რეალურად არც ხელით შესადარებელ ბურთებს და არც თვალთ შესადარებელ წრეებს არ აღიქვამდა; განწყობა უმუშავდებოდათ მხოლოდ წარმოდგენის საფუძველზე.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ცდების პირველი სერიის შედეგები. ცდის პირების დიდი უმრავლესობა ახერხებდა ერთ ხელში დიდის და მეორე ხელში პატარის განწყობის შემუშავებას, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ხელი შეუფერებელ მდგომარეობაში (ხელის გულებით ქვევით) დაწყობილი ჰქონდათ მაგიდაზე; სხვათა შორის ეს ფაქტორი ძალიან აფერხებდა დავალების შესრულებას — ბურთების ხელში აღების წარმოდგენას.

მეორე მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელზედაც ქვემოთ დაწვრილებით შევიჩერდებით: აღმოჩნდა, რომ ბურთების ხელში მხოლოდ წარმოდგენა, სუბიექტის მიერ ამ წარმოდგენილის მიმართ სათანადო აქტიური დამოკიდებულების გარეშე, ხშირად ეფექტს არ იძლეოდა — განწყობა არ აღმოცენდება<sup>2</sup>. განწყობა უმუშავდე-

---

<sup>1</sup> დაწვრილებით იხ. — რ. ნათაძე — წარმოდგენით სტიმულირებული ფიქსირებული განწყობის საკითხისათვის. კრებ. „ფსიქოლოგია“, ტ. I, 1942 წ.

<sup>2</sup> იქვე

ბოლოდ უმთავრესად მაშინ თუ ცდის პირს ინსტრუქციაში მოეთხოვებოდა „განეცადა რაც შეიძლება ნათლად, ცოცხლად“, ან „მოეტყუებინა თავი თითქოს მართლა უჭირავს ეს საგნები ხელში“ და ა. შ.

ამ საკითხს შემდეგში სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვენით, რის შედეგებზე ქვემოთ მსახიობის გარდასახვის ფაქტორებთან დაკავშირებით დაწერილებით შევჩერდებით.

ამრიგად, ნებისმიერად, წარმოსახულის საფუძველზე განწყობის შემუშავების შესაძლებლობა ექსპერიმენტულად დადგენილ ფაქტად შეიძლება ჩაითვალოს. მაგრამ სასცენო გარდასახვის საფუძველად პიესის მიხედვით ნაგულისხმევი, მსახიობის მიერ წარმოდგენილი სიტუაციის საფუძველზე განწყობის გამოწვევის აღიარება, როგორც ზემოთ ითქვა, გულისხმობს ისეთი წარმოსახული სიტუაციის მიხედვით განწყობის შემუშავებას, რომელიც ეწინააღმდეგება იმავე დროს აქტუალურად მოცემულს, სუბიექტის მიერ აღქმულ სიტუაციას.

ჩვენ წინ დადგა ამოცანა ექსპერიმენტულად გვეკვლია ამის შესაძლებლობა ისეთი მეთოდებით, რომელიც რაც შეიძლება უფრო ანალოგიური ყოფილიყო, განწყობის კვლევის კლასიკურ უზნაძისეულ მეთოდებთან, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო, როგორც ზემოთაც აღინიშნა, შედეგების შედარება განწყობის აქტუალური აღქმის საფუძველზე კვლევისას მიღებულ კლასიკურ შედეგებთან. ამ მიზნით შემდეგ მეთოდებს მივმართეთ.

## 2. ძირითადი ცდები<sup>1</sup>

1. ამ ჩვენს ცდების დედაბირი შემდეგში მდგომარეობს: ცდის პირს ეძლევა აღსაქმელად რაიმე მხრივ (სიდიდის, სიმძიმის) შესადარებელი ობიექტები, ხოლო იმავე დროს მან უნდა იგულისხმოს და ნათლად წარმოისახოს ამავე საგნების სულ სხვა, აღქმულისაგან განსხვავებული თვისებები. (მაგალითად ცდების ძირითად ვარიან-

<sup>1</sup> ყველა ამ ცდების დეტალური განხილვა იხ. რ. ნათაძე — წარმოსახვის განწყობის მოქმედება, 1958.

ტებში აღქმულის საწინააღმდეგო შემდეგი თვისებები უნდა წარმოედგინა: ცდის პირს უჭირავს ორ ხელში ხის თანასწორი ბურთები, მაგრამ უნდა „აიძულოს თავი“ ნათლად განიცადოს თითქოს ერთი მათგანი ბევრად უფრო ღიძია, ვიდრე მეორე, ანდა ერთი ხელით (მაგ. მარჯვენით) ასწიოს საგრძნობლად მეტი სიმძიმე ვიდრე მეორე (მაგ. მარცხენა) ხელით, ხოლო წარმოიდგინოს, რომ პირიქით ამ ხელით (მარჯვენით) სწევს უფრო მსუბუქ საგანს, ვიდრე მეორე (მარცხენა) ხელით და ა. შ. თუ ცდის პირი შესძლებს წარმოსახულის და არა აღქმულის მიხედვით განწყობის შემუშავებას, ეს თავს იჩენს კრიტიკულ ცდებში მიწოდებული კრიტიკული (ტოლი) ობიექტების აღქმაში გამოვლენილი ილუზიის სახით.

გარდა ამისა, ჩვენი პიპოთეზის დასამტკიცებლად არ იყო საკმარისი აღქმულის საწინააღმდეგო შინაარსის წარმოდგენით განწყობის შემუშავების ფაქტის დადგენა: თუ ჩვენ მართალი ვართ და სასცენო გარდასახვას საფუძვლად უდევს წარმოსახვის ნიადაგზე განწყობის შემუშავება, მაშინ გარდასახვის ნიჭის მქონე ადამიანები, კერძოდ, გარდასახვის დიდი ნიჭის მქონე მსახიობები ამ უნარის მხრივ დიდად უნდა განსხვავდებოდნენ ამ უნარს მოკლებული ადამიანებისაგან. ამის გამორკვევა მოითხოვდა ცდების ჩატარებას როგორც იმ პირებზე ვისაც გამოვლენილი ჰქონდათ სასცენო გარდასახვის ნიჭი, ისე იმ პირებზე ვისაც სასცენო შემოქმედებასთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდათ, და (თუკი მოინახებოდა ასეთები) ვინც აღმოჩნდა სასცენო გარდასახვის უნარს მოკლებული.

ამრიგად, ჩვენ უნდა გვეკვლია ექსპერიმენტულად: შესაძლებელია თუ არა აქტუალური აღქმის საწინააღმდეგო შინაარსის წარმოსახვით განწყობის შემუშავება და თუ ეს შესაძლებელია, განსხვავდებიან თუ არა ამ მხრივ სასცენო გარდასახვის უნარით დაჯილდოებული ადამიანები; ამ უნარს მოკლებული და თეატრის გარეშე მდგომი პირებისაგან.

უკანასკნელი საკითხის გამოსარკვევად ყველა ძირითადი ცდები ჩატარებული გვქონდა შემდეგი კატეგორიის ცდის პირებზე.<sup>1</sup>

1). თბილისის, როგორც ქართული, ისე რუსული თეატრის უკვე

<sup>1</sup> ქვემოთ ცდის პირი აღინიშნება მოკლეთ — ც. პ., ხოლო ექსპერიმენტატორი ანუ ცდის ხელმძღვანელი — ც. ხ.

დამსახურებული, ნიჭიერად ცნობილი მსახიობები — რიცხვით 10, რომელთა უმრავლესობას გარდასახვის მკაფიოდ გამოხატული უნარი ახასიათებს.

2.) თბილისის ქართული თეატრების ახალგაზრდა მსახიობები (ორიოდე წლის სტაჟით), რომელთა მიერ შესრულებული როლებიდან ერთი-ორი როლი კარგად არის შესრულებული, ერთი-ორი შედარებით მკვეთრი ხატი აქვთ შექმნილი სცენაზე; ამ ჯგუფში 7 ც. პ. შედის.

3). თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის, სასცენო ნიჭის თვალსაზრისით, გამოჩენილი სტუდენტები — რიცხვით 10. ეს ის სტუდენტებია, რომელნიც, როგორც მსახიობის ოსტატობის, ისე სხვა სპეციალური საგნების მასწავლებლებისა და ინსტიტუტის ხელმძღვანელობის აზრით და პირადად ჩვენი დაკვირვებითაც, მთელს ინსტიტუტში სასცენო ნიჭით ყველაზე უფრო დაჯილდოებულ ახალგაზრდებს წარმოადგენდნენ.

4). საშუალო ნიჭის სტუდენტების ჯგუფი. ამ ჯგუფში შევიყვანეთ თეატრალური ინსტიტუტის ის სტუდენტები, რომელნიც ა. ვ. საშუალოდ არიან დაჯილდოებულნი სასცენო ნიჭით, რომელთა სასცენო ნიჭს ინსტიტუტში მხოლოდ დამაკმაყოფილებლად თვლიან. ც. პ-ბის ამ კატეგორიას ჩვენ „საშუალო ნიჭიერების“ სტუდენტები უწოდეთ. ამ ჯგუფში 7 ც. პ. შედის.

5). იმავე თეატრალური ინსტიტუტის ის სტუდენტები, რომელნიც სასცენო ხელოვნებისათვის იმდენად შეუფერებელნი აღმოჩნდნენ, რომ მათ, ამის გამო, ინსტიტუტის დატოვების წინადადება მისცეს. მათი რიცხვი 4-ს უდრის.

6). პირები, რომელნიც თეატრთან სრულიად არ არიან დაკავშირებული, ამ ჯგუფში შედის 21 ც. პ. ეს არის 8 საშუალო კვალიფიკაციის მოსამსახურე და 13 მეცნიერ-მუშაკი — ფსიქოლოგი. ამ უკანასკნელი ც. პ-ბის მონაცემები ჩვენთვის განსაკუთრებით ღირებულია თვითდაკვირვების ჩვენებებით.

ამას გარდა, ზოგიერთი ცდის მონაცემის განხილვისას, გამოყენებული გვაქვს ჩვენი უფრო ძველი (1942 წ. გამოქვეყნებული) ცდების შედეგები, რომელიც მიღებული იყო თბილისის სამასწავლებლო ინსტიტუტის სტუდენტებზე (იხ. ზემოთ).

7). ამას გარდა ცდები დაეყენეთ ერთ დამსახურებულ მსახიობ-ზე-კომიკზე (უწოდოთ მას NeNe), რომელიც ჩვენი შეხედულებით სრულიად მოკლებულია გარდასახვის უნარს, რომელიც ყველა როლში თითქმის უცვლელი რჩება, რომელიც როლში და ცხოვრებაში თითქმის არ განსხვავდება. ამ მსახიობზე მიღებული შედეგები ცალკე გვაქვს განხილული, მასზე დაყენებული ცდების მონაცემები ზემოთ ჩამოთვლილი ჯგუფების მონაცემებში არ შედის.

### ცდების პირველი სერია:

განწყობის შემუშავება განსხვავებული სიმძიმის საგანთა აწევის წარმოდგენის საფუძველზე ამ საგანთა ტოლი სიდიდის ოპტიკური აღქმის პროცესში.

#### პირველი ცდა:

ცდის პირს ევალება უყუროს მის წინ დადებულ ორ ტოლ, ტარიან ხის ბურთს, არ მოაშოროს მათ თვალი და თანაც წარმოიდგინოს — რაც შეიძლება ნათლად განიცადოს, თითქოს ერთი ამ ბურთებიდან მძიმეა (ტყვიით სავსეა), მეორე კი სულ მჩატე (შიგნით ცარიელია) და თითქოს ცდის პირი ერთდროულად ტარებით სწევს ზევით ამ ორ ბურთს — მძიმეს და მჩატეს — ერთს ერთი ხელით, მეორეს მეორე ხელით. ამ პროცედურის წარმოდგენის თხუთმეტიოდე შესრულების შემდეგ თვალდახუჭულ ცდის პირებს კრიტიკულ ცდაში ნამდვილად ეძლევათ ასაწევად და სიმძიმის შესადაარებლად ტოლი სიმძიმის ორი ტარიანი ბურთი.

როგორც გამოიჩვენა, განსაკუთრებით ფსიქოლოგ-ცდის პირების თვითდაკვირვების მონაცემებიდან, ტოლი ობიექტების ოპტიკური აღქმა მეტად ხელშემშლელი ფაქტორი ყოფილა იმავე ბურთების განსხვავებულ სიმძიმისად გულისხმობისათვის და ამ განსხვავებული სიმძიმის აწევის წარმოდგენისათვის. ცდის პირების დიდი უპრაველესობა ცდილობს დახუჭოს თვალი, ან მოარიდოს თვალი მაინც მათ წინ დადებულ ტოლ ბურთს. რამდენიმე ცდის პირმა, მათ შორის ერთმა ფსიქოლოგმა (ერ. ვ.) განსხვავებული სიმძიმის თვალსაჩინო განცდა მოახერხა მხოლოდ თვალდახუჭულად: ტოლი ბურთების ოპტიკური აღქმისას განსხვავებული სიმძიმეების

აწვევის თვალსაჩინო კინესთეტიკური წარმოდგენა ამ ცდის პირებს არ შეეძლოთ.

ფსიქოლოგების უმრავლესობა პირდაპირ აღნიშავს, რომ ტოლი ბურთების აღქმა მათ უშლის დავალების შესრულებას. რამდენიმე მათგანისათვის განსხვავებულ სიმძიმეთა თვალსაჩინოდ კინესთეტიკურად წარმოსადგენად აუცილებელი აღმოჩნდა სათანადო რეალურ კონკრეტულ, ნაცნობ საგანთა წარმოდგენა. მაგალითად, ერთ-ერთი ცდის პირი (ნ. ვ.) — ფსიქოლოგიის პროფესორი — აღნიშნავს, რომ ამ ცდის დროს წარმოიდგენს თავის ჩემოდნის და პორტფელის აწევას. როგორც ჩანს ერთნაირი საგნების ოპტიკური აღქმა ხელს უშლის ამ საგნების განსხვავებული სიმძიმის გულისხმობას. მეორე ფსიქოლოგი ც. პ.-ნ. აღ., პირდაპირ აღნიშნავს — „მოცულობის ოპტიკური აღქმა ძალიან მიშლის“.

ბურთებისათვის თვალის არიდების ტენდენცია სხვა ცდის პირებსაც და მათ შორის თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებსაც ემჩნევათ. ყურადღებას იქცევს დამსახურებული მსახიობების ქცევა: მათ ბურთებისათვის თვალის არიდების ტენდენცია იშვიათად ემჩნევათ; თვალის დახუჭვის არც ერთ ცდას ადგილი არ ჰქონდა.

საინტერესოა მსახიობ NeNe-ის ქცევა, რომელსაც ჩვენ გარდასახვის უნარმოკლებულად ვთვლით. ამ ც. პ.-ს ჩვენ ვერ ვაიძულებთ ბურთებისათვის ეცქირა სიმძიმის აწვევის წარმოდგენის დროს. მას, იმდენად უჭირს აღქმის გარეშე საგანწყობო ობიექტების აწვევის წარმოდგენა, რომ ყველა ჩვენი ცდის დროს იგი წამდაუწუმ ეტანება ასაწევად მის წინ დადებულ საგნებს დასულ თხოულობს: „Нельзя-ли это проделать на самом деле“.

როგორც ჩანს, ტოლი მოცულობის და საერთოდ საცხებით იდენტური ბურთების ოპტიკური აღქმა იწვევს სუბიექტში საზოგადოდ ტოლობის განწყობას, რაც უშლის ხელს ამ ბურთების განსხვავებულ სიმძიმისად გულისხმობას: მძიმე და მსუბუქი საგნების აწევას ც. პ.-ბი გაცილებით უფრო ადვილად წარმოიდგენენ თვალდახუჭულად.

ყველა ჩვენი 60 ცდის პირიდან უმრავლესობამ (68,3%-მა)



კრიტიკულ ცდაში მოგვცა სიმძიმის განწყობისეული ილუზია, მაშასადამე მოახერხა განწყობის გამოწვევა ტოლი საგნების განსხვავებულ სიმძიმეების აწევის წარმოსახვით, რომელსაც ეწინააღმდეგებოდა ტოლი მოცულობის საგანთა მხედველობითი აღქმა.

მაგრამ სხვადასხვა კატეგორიის ცდის პირთა შორის ამ უნარის მხრივ დიდი სხვაობა გამოვლინდა. იხ. ცხრილი № 1.

ცხრილი № 1

სიმძიმის ილუზია წარმოდგენით გამოვსავული ფიქსირ. განწყობის საფუძველზე პირველ ცდაში (%).

	ს. პირ. რაოდენ.	ილუზ. აღქმა %	ილუზია სულ %	კ ე ლ ა ნ				
				კონტრასტ.		ასიმილ.		
				სუსტი	საშუალო	მკაცრი	ფაქტ.	ასიმილ.
I საშ. კვალიფ. მოსამსახ.	8	75	25	100	—	—	—	—
II. ფიქოლოგ. მეც. მუშ.	13	39	61	12,5	25	12,5	—	50
სულ თეატრის გარეშე პირები	21	52,4	47,6	30	20	10	—	40
III. დამსახურ. მსახიობები	10	10	50	11	22	22	45	—
IV. ახალგაზრდა მსახ.	7	0	100	43	14,3	—	14,3	28,5
V. თეატრ. ინ-ის ნიჭიერი სტუდენ.	10	20	80	12,5	37,5	25	25	—
სულ მსახიობები და ნიჭიერი სტუდენტები	27	11,1	88,9	20,8	24,9	16,6	29,2	8,3
VI. თეატრ. ინ-ის საშ. ნიჭის სტუდენტები	8	25	75	67,7	33	—	—	—
სულ მსახ. და თეატრ. ინ-ის სტუდენტები (შეუფერებელთა გარდა)	35	14,3	85,7	30	26,6	13,3	23,3	6,7
VII. თეატრ. ინ-ის შეუფერებელი სტუდენტ.	4	75	25	100	—	—	—	—

ამ ცხრილის მეორე რუბრიკაში „ადეკვატური აღქმები“ მოცემულია კრიტიკულ ცდებში ადეკვატური, სწორი აღქმის შემთხვევათა პროცენტი ე. ი. იმ ცდის პირთა პროცენტი, რომელთაც განსხვავებული სიმძიმის წარმოდგენით განწყობა ვერ შეიმუშავეს.

მეოთხე რუბრიკაში — ილუზია „კონტრასტული“ მოცემულია იმ ცდის პირთა პროცენტი, რომლებსაც კრიტიკულ ცდებში განწყობისეული კონტრასტული ილუზიები ჰქონდათ, ე. ი. აწეული ტოლი სიმძიმის ბურთებიდან ის ეჩვენებოდათ უფრო მძიმედ, რომელიც საგანწყობო ცდებში (განწყობის შემუშავების ცდებში) წარმოდგენილი ჰქონდათ უფრო მსუბუქად, ხოლო კრიტიკულ ცდებში უფრო მსუბუქად ეჩვენებოდათ ის, რომელიც საგანწყობო ცდებში ბურთების აწევის წარმოდგენისას, პირიქით უფრო მძიმედ იყო წარმოდგენილი. ცნობილია, რომ კონტრასტული ილუზია მაჩვენებელია განწყობის უფრო ძლიერი მოქმედებისა, ვიდრე ასიმვილატიური ილუზიები. უკანასკნელ რუბრიკაში მოცემულია კრიტიკულ ცდაში გამოვლენილ ასიმვილატიურ ილუზიათა პროცენტი.

როდესაც კრიტიკულ ცდაში ცდის პირს ობიექტურად ტოლი სიმძიმისა ან სიდიდის საგნებიდან იმავე მხარეს ეჩვენებათ საგანი დიდად თუ მძიმედ რა მხარესაც საგანწყობო ცდებშიც იგი ასეთად აღიქვამდა (ჩვენ ცდებში კი წარმოადგენდა) უფრო დიდს ან მძიმე საგანს — ეს არის ასიმვილატიური ილუზია. ასიმვილატიური ილუზია განწყობის უფრო სუსტი მოქმედების მაჩვენებლად ითვლება, ვიდრე კონტრასტული.

ორივე სახის ილუზიათა, ე. ი. საერთოდ განწყობისეულ ილუზიათა პროცენტი მოცემულია მესამე რუბრიკაში.

ცხრილის დიდი რუბრიკის 4 ქვედანაყოფში („სუსტი“, „საშუალო“, „ძლიერი“, „დაუსრულებელი“), მოცემულია ყველა კონტრასტულ ილუზიათა მიმართ იმ ცდის პირთა პროცენტი, რომელსაც კონტრასტული ილუზია — 1) სუსტი ჰქონდა, ე. ი. 1—4 კრიტიკულ ცდაზე გავრცელდა: ილუზია იჩენდა თავს ობიექტურად ტოლი სიმძიმის ბურთების მხოლოდ 1—4 აწევისას, ხოლო შემდეგ ცდის პირი სწორ (ადეკვატურ) აღქმასზე გადადიოდა. 2) იმ ცდის პირთა პროცენტი, ვისაც საშუალო სიმტკიცის ილუზია ჰქონდათ ე. ი. ვინც სწორ აღქმასზე 5—9 ილუზიური აღქმის შემდეგ გადავიდა. 3) იმ ცდის პირთა პროცენტი, ვისაც მტკიცე ილუზია ჰქონდათ, ე. ი. ადეკვატურ აღქმასზე მხოლოდ 10—25 ილუზიური აღქმის შემდეგ გადავიდა და ბოლოს 4) იმ ცდის პირთა პროცენტი, რომელსაც „დაუბოლოებელი“ ილუზია

ქონდათ, ე. ი. კრიტიკულ ცდებში ობიექტურად ტოლი ბურთების მიწოდებისას ცდის განმავლობაში ილუზია არ ჩაუქრათ, ვერ გადავიდნენ ადეკვატურ აღქმაზე, თუმცა ეს ტოლი ბურთები 25-ზე მეტჯერ ასწიეს შესაღარებლად<sup>1</sup>.

როგორც ცხრილი გვიჩვენებს ამ პირველ ცდაში სხვადასხვა ცდის პირთა შორის წარმოსახვით განწყობის შემუშავების მხრივ დიდი სხვაობა აღმოჩნდა.

პირველი, რაც იქცევს ყურადღებას, არის დიდი განსხვავება მსახიობებისა და არა მსახიობების მონაცემთა შორის.

არა მსახიობების ჯგუფის ცდის პირების ნახევარზე ნაკლები ახერხებს ამ ექსპერიმენტში ფიქსირებული განწყობის შემუშავებას წარმოდგენის საფუძველზე (47%) და ეს პროცენტი მეტად გაზრდილია ფსიქოლოგ ც. პ-ბის მონაცემებით (61%): საშუალო კვალიფიკაციის მოსამსახურების მხოლოდ 25% ახერხებს ამ ცდაში განწყობის შემუშავებას და ისიც მხოლოდ ჯუსტ ფორმაში.

სამაგიეროდ, ყველა მსახიობთა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტთა თითქმის ცხრა მეათედი (88,9%) ახერხებს ამას. თუ ც. პ-ბის ამ კატეგორიას თეატრალური ინსტიტუტის საშუალო ნიჭის სტუდენტებსაც მივუმატებთ, მთელი ამ დიდი ჯგუფის ც. პ-ბის 85,7% იმუშავებს ფიქსირებულ განწყობას ამ ცდაში.

თეატრალური ინსტიტუტის შეუფერებელი ოთხი სტუდენტიდან მხოლოდ ერთი აღწევს ამას და ისიც სუსტ განწყობას იმუშავებს.

თვალსაჩინოა აგრეთვე განსხვავება წარმოდგენით აღმოცენებული განწყობის სიმტკიცის მხრივ: არა მსახიობების უმეტესობას სუსტი ან საშუალო სიმტკიცის განწყობა უმუშავდებათ, ხოლო მსახიობების და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტების თითქმის ნახევარს (45.8%) ძლიერი განწყობა

---

<sup>1</sup> ამ რუბრიკების გარჩევა გამოადგება მკითხველს სხვა ცხრილების გაგებისათვის, ამიტომ სხვა ცხრილების რუბრიკების სახელწოდებაზე ქვემოთ აღარ შეეჩერებით.

უმეუფარებელია. საშუალო კვალიფიკაციის მოსამსახურეებსა და თეატრალური ინსტიტუტის შეუფერებელ სტუდენტებთან, ვინაიდან ამ ცდაში შეუმუშავდათ განწყობა, იგი 90 პროცენტით სუსტი ფორმაში გამოვლინდა.

რაც შეეხება ც. პ.-ის უფრო ვიწრო კატეგორიებს, როგორც № 1 ცხრილიდან ჩანს, მდგომარეობა ასეთია: დამსახურებული მსახიობებიდან ამ ცდაში მხოლოდ ერთმა (1/10) ვერ შეიმუშავა განწყობა. ეს არის კომიკური როლების შემსრულებელი მსახიობი A.

აღსანიშნავია, რომ იმ დამსახურებულ მსახიობებიდან, რომელნიც იმუშავებენ ფიქსირებულ განწყობას, ორი მესამედი (67%) ძლიერ განწყობას იმუშავებს, ხოლო ამ უკანასკნელთაგან 45% დაუბოლოებელ ილუზიას იძლევა. ახალგაზრდა მსახიობების ჯგუფიდან ამ ცდაში განწყობა შეიმუშავა ყველამ და აქედან მხოლოდ ნახევარს სუსტი განწყობა აღმოაჩნდა.

თეატრალური ინსტიტუტის ნიჟიერი სტუდენტებიდან ამ ცდაში განწყობა ვერ შეიმუშავა ორმა სტუდენტმა: სტუდენტმა B, რომლის „ამპლუას“ კომიკური როლები შეადგენდნენ და სტუდენტმა ქალმა — L.

თეატრალური ინსტიტუტის საშუალო ნიჟის სტუდენტებიდან სამი მეოთხედი (75%) განწყობას იმუშავებს, ხოლო ამათგან ორი მესამედი სუსტი სახის ილუზიას იძლევა.

თეატრალური ინსტიტუტის შეუფერებელი სტუდენტებიდან როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განწყობას იმუშავებს მხოლოდ ერთი (ოთხიდან) და ისიც სუსტი სახით. საშუალო კვალიფიკაციის მოსამსახურეებიდანაც მხოლოდ მეოთხედი (2/8) იმუშავებს განწყობას და ისიც მხოლოდ სუსტს.

### მეორე ცდა

შესაძლებელია კაცმა იფიქროს, რომ საგანთა ტოლი სიდიდის ოპტიკური აღქმა არ განაწყობს სუბიექტს სიმძიმის ტოლობისაკენ, და, მაშასადამე, ჩვენი უკანასკნელი ცდა არსებითად არ განსხვავდება ზემოთ აღწერილი წინასწარი ცდებისაგან, სადაც წარმოსახულს არ ეწინააღმდეგება აქტუალური აღქმა.

ფსიქოლოგიური მეცნიერება იცნობს ექსპერიმენტს, რომელშიაც მოცულობის ოპტიკური აღქმის საფუძველზე გამოიწვევა ილუზია კინესთეტიკურ არეში (სიმძიმის აღქმის ილუზია). ჩვენ

მხედველობაში გვაქვს მოვლენა, რომელიც შარპანტიეს ილუზიის სახელით არის ცნობილი.

შარპანტიეს ცდაში, როგორც ცნობილია, განსხვავებული მოცულობის საგანთა ოპტიკური აღქმის საფუძველზე ამ საგანთა ობიექტურად ტოლი სიმძიმე მათი აწევისას მათზე მიბმული ზონარებით აღიქმება განსხვავებულად: შარპანტიეს განსხვავებული სიდიდის (ტოლი სიმძიმის) ცილინდრების ოპტიკური აღქმა იმდენად განაწყოებს სუბიექტს ამ საგნების განსხვავების მიმართ, რომ მათი ერთდროული აწევა, როგორც წესი, სიმძიმის კონტრასტულ ილუზიას იძლევა: ამ საგანთა სიმძიმე მათი სიდიდის მიმართების საწინააღმდეგოდ აღიქმება: დიდი საგანი სუბიექტს მსუბუქად ეჩვენება და პატარა კი — მძიმედ.

მაშასადამე, შარპანტიეს ცდის სიტუაციის ოპტიკური აღქმის ძლიერი განმაწყობელი გავლენა ცდის საგანთა სიმძიმის აღქმაზე უდავო ფაქტს წარმოადგენს.

დგება საკითხი, დაირღვევა თუ არა ამ საგანთა აქტუალური ოპტიკური აღქმის განმაწყობელი გავლენა თუ მას დაუპირისპირდება ამავდეს საგნების განსხვავებული სიმძიმისად წარმოდგენა?

ცდა: ცდის პირს ვეალებთ არ მოაშოროს თვალი შარპანტიეს ცილინდრებს — დიდს და პატარას, მაგრამ ეცადოს წარმოიდგინოს თითქოს პატარა ცილინდრი ბევრად უფრო მძიმეა — თითქოს მასში ასხია ტყვია, დიდი კი შიგნით ცარიელია და ბევრად უფრო მსუბუქია, ვიდრე პატარა. ცდის პირს ვეალება, რაც შეუძლია ნათლად განიცადოს, რომ ზონარების საშუალებით სწევს ამ ორ ცილინდრს — პატარას, ძალიან მძიმეს, ერთი ხელით და დიდს, სულ მჩატეს, მეორე ხელით. ხელის შეხება ზონარებისათვის აკრძალულია. ამ დავალების 15-ჯერ შესრულების (წარმოდგენის) შემდეგ, ცდის პირს ვაძლეეთ ხელში შარპანტიეს ცილინდრებზე მიბმულ ზონარებს ცილინდრების ასაწევად და მათი სიმძიმის შესადარებლად.

ამგვარად, ცდაში დაპირისპირებულია შარპანტიეს ცილინდრების განსხვავებული სიდიდის აღქმის განმაწყობელი გავლენა და მათი სიდიდის საწინააღმდეგო სიმძიმეების წარმოსახვის განმაწყობელი გავლენა.

შედგები: დადასტურდა ცდის პირთა დიდი ნაწილის მიერ, სახელდობრ 61,5%-ის მიერ, შარპანტიეს ილუზიის დარღვევა, ე. ი. კრიტიკულ ცდაში ილუზიური აღქმა დადასტურდა არა საგანთა სიდიდის ოპტიკური აღქმის საფუძველზე აღმოცენებული განწყობის შედეგად (როგორც ეს შარპანტიეს ცდაში ხდება), არამედ საწინააღმდეგო სიმძიმეთა აწევის წარმოსახვით გამოწვეული ფიქსირებული განწყობის საფუძველზე. შარპანტიეს ილუზია დაირღვა სიმძიმეთა მიმართების წარმოსახვის საფუძველზე წამოჭრილი განწყობის შედეგად 52 ცდის პირიდან 32 ე. ი. 61,5% (ასიმილაციური ილუზიები ამ ცდაში ვერ აღირიცხება!

ამრიგად, ამ ცდაში ცდის პირი წარმოსახვით ქმნის განწყობას, რომელიც ეწინააღმდეგება შარპანტიეს ცილინდრების აქტუალური ოპტიკური აღქმის განმაწყობელ მოქმედებას.

მიღებული რიცხობრივი შედეგები თავმოყრილია მე-2 ცხრილში.

ცხრილი № 2;

შარპანტიეს ილუზიის დარღვევა წარმოადგინით გამოწვეული ფიქსირებული განწყობის საფუძველზე (%).

	ცდ. პირ. რაოდენ.	შარპანტიეს ილუზია %/ს	შარპანტიეს ილუზიის დარღვევა %/ს	აქედან ტოლად აღქმა	კონტრასტული ილუზია	სუსტი კონტრასტ.	საშუალო კონტრასტ.	ძლიერი კონტრ.
მოსამსახ. ფსიქოლოგები მეცნ. მუშ.	8 7	75 71,4	25 28,6	100 50	— 50	— —	— 100	— —
სულ თეატრ. გარეშე პირ. დამსახ. მსახიობები	15 10	73,4 20	26,6 80	75 37,5	25 62,5	— 40	100 40	— 20
ახალგაზრდა მსახიობ. თეატრ. ი-ს ნიჟიერი სტუდ.	7 10	14,3 10	85,7 50	33 33	67 67	50 50	50 50	— —
სულ მსახ. და ნიჟ. სტუდ.	27	14,8	85,2	34,8	65,2	46,6	46,6	6,7
თეატრ. ი-ს საშ. ნიჟ. სტუდ.	6	33	67	75	25	100	—	—
სულ მსახ. და თეატრ. ი-ს სტუდ. (შეუფერებელთა გარდა)	33	18,2	81,8	40,7	59,3	52,9	41,2	5,8
თეატრ. ი-ს შეუფერ. სტუდ.	4	75	25	—	100	100	—	—

როგორც ცხრილიდან ირკვევა, შარპანტიეს ცილინდრების სიმძიმეების წარმოდგენის საფუძველზე, რომელიც ეწინააღმდეგება ოპტიკურად აღქმული მოცულობის განმარტობელ გავლენას, კიდევ უფრო დიდს, ყოველ შემთხვევაში არა ნაკლებს, დიფერენციაციას იძლევა გარდასახვის უნარის მქონეთა და ამ უნარმოკლებულ პირთა შორის, ვიდრე ცდა № 1. ყურადღებას იქცევს, რომ დამსახურებული მსახიობებიდან კომიკის A-ს გარდა, ამ ცდაში მხოლოდ ერთმა ვერ შეიმუშავა ფიქსირებული განწყობა, ხოლო ნიჭიერი სტუდენტებიდან განწყობა ვერ შეიმუშავა მხოლოდ სტუდენტმა B-მ. სტუდენტი L, რომელმაც წინა ცდაში ფიქსირებული განწყობის შემუშავებას ვერ მიაღწია, ამ ცდაში ამას აღწევს.

ამრიგად, ცდების პირველი სერიის ორივე ცდაში დამტკიცდა როგორც ისეთი შინაარსის წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შემუშავება, რომელიც ეწინააღმდეგება რეალური საგნის აქტუალურ აღქმას, ისე ამ უნარის მხრივ დიდი სხვაობა გარდასახვის უნარის მქონე და ამ უნარმოკლებულ და თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის. მაგრამ ამ ცდებში ხომ აქტუალური აღქმა, რომელიც აბრკოლებს მისგან განსხვავებული წარმოდგენის განმარტობელ მოქმედებას, სხვა მოდალობისაა, ვიდრე საგანწყობო წარმოდგენა: ტოლი მოცულობის საგანთა ოპტიკური აღქმის განმარტობელ გავლენას უპირისპირდება ამ საგანთა განსხვავებული სიმძიმის კინესთეტიკური მოდალობის წარმოდგენა, ან (შარპანტიეს ილუზიის დარღვევის ცდაში) ისევე მოცულობის მიმართების ოპტიკურ აღქმას უპირისპირდება სიმძიმის საწინააღმდეგო მიმართების კინესთეტიკური წარმოდგენა.

უეჭველია, რომ წარმოდგენის მოდალობისაგან განსხვავებული მოდალობის აღქმა ნაკლებ წინააღმდეგობას უწევს წარმოდგენის (ამ შემთხვევაში მოცულობის ოპტიკური აღქმა სიმძიმის კინესთეტიკური წარმოდგენის) განმარტობელ მოქმედებას, ვიდრე შეუშლიდა ხელს იმავე მოდალობის განსხვავებულ თვისებათა აღქმა.

დგება საკითხი თუ არის შესაძლებელი ფიქსირებული განწყობის გამოწვევა წარმოდგენით, რომელიც ეწინააღმდეგება იმავე

მოდლოზის აქტუალური აღქმის შინაარსს და თუ ეს შესაძლებელია, განსხვავდებიან თუ არა ამ მხრივ გარდასახვის უნარის მქონე და ამ უნარმოკლებული ან თეტრის გარეშე მდგომი პირები?

ამ საკითხის გამოსარკვევად ჩატარებული გვექონდა ცდების მეორე სერია.

### ცდების მეორე სერია

წარმოსახული შინაარსის დაპირისპირება იმავე მოდლოზის აღქმასთან

მეორე სერიის პირველი ცდა. განსხვავებული წონის საგანთა აწევის წარმოსახვით განწყობის შემუშავება ტოლი წონის საგანთა აქტუალური აღქმის პროცესში.

ექსპერიმენტი: ცდის პირი ჰკიდებს ხელებს ორი ტოლი მოცულობის და ტოლი სიმძიმის ხის ბურთების ტარებს — ერთ ხელს — ერთის ტარს, მეორეს — მეორის ტარს, და ასწევს ერთდროულად ორივე ბურთს, მათი წონის შესადარებლად. როდესაც ც. პ. დარწმუნდება, რომ ბურთები ერთი წონისაა, იგი მიიღებს ინსტრუქციას — ისე ასწიოს ბურთები, რომ რაც შეიძლება ნათლად განიცადოს თითქოს ერთი ბურთი ბევრად უფრო მძიმეა მეორეზე, თითქოს პირველი ტყვიითაა სავსე, მეორე კი სულ მჩატეა, შიგნით ცარიელია.

ამგვარად, საგანწყობო ცდებში ტოლი სიმძიმის ხის ბურთების აწევისას ცდის პირმა ნათლად უნდა წარმოიდგინოს („განიცადოს“, „მოიტყუილოს თავი“), თითქოს ერთი მათგანი ბევრად უფრო მძიმეა, ვიდრე მეორე. როდესაც ცდის პირები მოახერხებენ ამ ოპერაციის შესრულებას, ვამეორებინებთ ამას 12—15-ჯერ, რის შედეგადაც გადავდივართ კრიტიკულ ცდებზე: თვალდახუჭულ ცდის პირებს ხელებში ეძლევათ ობიექტურად ტოლი სიმძიმის ცილინდრების ზონარები და ევალებათ სიმძიმის შესადარებლად ორივე ცილინდრის ერთდროული აწევა მათზე მიბმული ზონარების საშუალებით.

შედეგები:

ძირითადი შედეგი ასეთია: ცდის პირთა საკმაოდ დიდი პროცენტი, სახელდობრ 59 ც. პ-დან 42, ე. ი. 71,2%, ამ ცდებში იმუ-



შავებს ფიქსირებულ განწყობას წარმოსახვის საფუძველზე, თუმცა წარმოსახვის შინაარს ეწინააღმდეგება იმავე მოდალობის აქტუალური აღქმა (ილუზიის შემუშავების ეს მაღალი პროცენტი აიხსნება იმით, რომ ცდის პირთა შორის ბევრია სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე პირი).

აღსანიშნავია, რომ ცდის პირთა რიგი დავალების შესრულებას ვერ ახერხებს: ვერ ახერხებს განსხვავებულ სიმძიმეთა აწევვის თვალსაჩინო წარმოდგენას, როდესაც სინამდვილეში სავსებით ერთნაირ სიმძიმეებს სწევს. მაშასადამე, აქტუალური აღქმის წინააღმდეგობა მეტად უშლის ხელს ამ ცდის პირებს აღქმისაგან განსხვავებული შინაარსის წარმოსახვას.

ც. პ-ბის უმრავლესობისათვის (მაგრამ არა ყველასათვის) განსხვავებული სიმძიმის თვალსაჩინო წარმოდგენა ტოლი სიმძიმის საგნების რეალური აწევის პროცესში, გაცილებით უფრო ძნელი აღმოჩნდა, ვიდრე ამის წარმოდგენა წინა ცდებში, სადაც ტოლი სიმძიმეების რეალურ აწევას ადგილი არ ჰქონდა.

თუ წინა ცდებში სიმძიმის წარმოდგენას, საბოლოო ანგარიშში, ერთი გამოჩაყლისის გარდა, ასე თუ ისე, ყველა ახერხებს, (სხვა საქმეა, რომ ამ წარმოდგენით განწყობას ყველა ვერ იმუშავებს), უკანასკნელ ცდაში თეატრის გარეშე მდგომი პირების ნაწილი აცხადებს, რომ ვერ ახერხებს განსხვავებული სიმძიმეების კინესთეტიკურ წარმოდგენას. მაგალითად, ც. პ-ბ. ხ. — ფსიქოლოგიის დოცენტი — ამბობს, „ცოდნა მათი ტოლობის შესახებ ძალიან მოკმედობს“. შემდეგ: „ვჭიმავე კუნთებს აქეთა ხელზე, რომ შევექმნა სიმძიმის შთაბეჭდილება“... მიუხედავად ამისა, თვალსაჩინო წარმოდგენას ეს ც. პ., მისივე განცხადებით, ვერ ახერხებს.

ეს ც. პ-ბიც, რომელნიც საბოლოოდ იმუშავებენ ამ ცდაში წარმოდგენის საფუძველზე ფიქსირებულ განწყობას, აღნიშნავენ მაინც განსხვავებული სიმძიმის წარმოდგენის სიძნელეს.

ამას გარდა, თეატრის გარეშე მდგომი პირებიდან ამ თვალსაჩინო წარმოდგენის განცდა ცდის საგნების მეორე-მესამე აწევიდან მხოლოდ ერთმა მოახერხა, დანარჩენი ცდის პირები ამას აღწევენ

მ რ ა ვ ა ლ ი ა მ ა ო ც დ ის შ ე მ დ ე გ (მე-10, მე-20 აწვევიდან მხოლოდ) და ისიც ხშირად „ჰკარგავენ“ ძლივს-ძლივობით მიღწეულ წარმოდგენას. ც. პ. ნ. ვ-ს (ფსიქოლოგიის პროფესორი) ჩვენება: «Очень слабое — чуть заметное впечатление тяжести, которое сейчас-же улетучивается».

ზოგ ც. პ-ს, არა მსახიობთა კატეგორიიდან, იმდენად უჭირს ამ პირობებში წარმოიდგინოს განსხვავებული სიმძიმეების აწვევა, რომ იძულებული ხდება მისთვის ნაცნობი საგნების აწვევის წარმოდგენას შიმართოს — იმ საგნების, რომელთა სიმძიმე მას კარგად ახსოვს, მაგალითად წარმოიდგინოს ცალ ხელში მძიმე ჩემოდანი, მეორეში კი ცარიელი პორტფელი (ც. პ. ნ. ვ.)

საგულისხმოა, რომ თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტები და, განსაკუთრებით, დამსახურებული მსახიობები უკანასკნელი ცდის ამოცანას იოლად ასრულებენ. სტუდენტები კიდევ ხანდახან აღნიშნავენ სიძნელეს, ზოგჯერ დაძაბულობაც ეტყობათ, ზოგჯერ პირველი აწვევიდან განსხვავებული სიმძიმის წარმოდგენას ვერ ახერხებენ, მაგრამ დამსახურებული მსახიობების დიდინაწილი ამას საოცარი სიადვილით — რაღაცა სიმსუბუქით, ყოველგვარი შესამჩნევი დაძაბულობის გარეშე აკეთებს და თვალსაჩინო წარმოდგენას აღწევს პირველივე აწვევის ან მე-3, მე-4 აწვევის შემდეგ.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ც. პ-სათვის უკანასკნელი ამოცანა უფრო ადვილი აღმოჩნდა, ვიდრე იმ ცდების - ამოცანა, სადაც წარმოსახულს არ ეწინააღმდეგება რეალური აღქმა. ირკვევა, რომ ეს სიადვილე გაპირობებულია იმით, რომ უკანასკნელ ცდაში ც. პ-ებს ევალებათ საგნების ნამდვილი, რეალური აწვევა და თუმცა ამ საგნების სიმძიმე წარმოსახული სიმძიმეებისაგან არსებითად განსხვავდება, მაგრამ საგანთა აწვევის რეალური მოძრაობა მეტად უადვილებს წარმოსახული სიმძიმეების აწვევის „გათამაშებას“ და ამ გზით დავალებული ოპერაციის თვალსაჩინო წარმოდგენას.

ამ ცდებში თავი იჩინა შემდეგმა მოვლენამ: ზოგიერთი ც. პ. წინასწარ იმდენად განეწყობა ხოლმე სათანადო სიმძიმეების აწვევის წარმოსახავად, რომ როდესაც პირველად ასწევს რეალურ საგნებს,

ნაცვლად იმისა, რომ წარმოსახოს იმ სიმძიმეების აწვევა, რაც მას ევალება, უკვე ღებულობს კონტრასტულ ილუზიას და ვერ ახერხებს დავალებული ოპერაციის შესრულებას. გარდასახვის უნარის მქონე პირებისათვის ეს მოვლენა არ არის დამახასიათებელი, სისტემატურად იგი იჩენდა თავს მხოლოდ ორ ც. პ-თან ახალგაზრდა მსახიობების ჯგუფიდან: როდესაც ეს პირები დააპირებენ, მაგალითად მარჯვენა საგნის როგორც მძიმის აწვევას, ხოლო მარცხენასი როგორც მსუბუქის, მოჰკიდებენ ხელს ტარებს და ასწევენ ამ საგნებს, საწინააღმდეგო შთაბეჭდილებას ღებულობენ: მარჯვენა მსუბუქად ეჩვენებათ, ხოლო მარცხენა მძიმედ. როგორც ჩანს, ეს არის კონტრასტული ილუზია, რომელიც იქმნება იმ ფიქსირებული განწყობის საფუძველზე, რაც ინსტრუქციის მიღების შედეგად შეიქმნა.

მეორე სერიის პირველი ცდის შედეგები თავმოყრილია ცხრ. № 3.

ცხრილი გვიჩვენებს ტოლი სიმძიმეების აქტუალური აღქმის პროცესში განსხვავებულ სიმძიმეთა წარმოსახვით განწყობის შექმნის უნარის გავრცელებულობას ჩვენ ცდის პირთა შორის.

აღმოჩნდა, რომ აღწერილი ცდის პირობებში თეატრის გარეშე მდგომ ცდის პირებს შორის ეს უნარი ზუსტად იმდენადვეა გავრცელებული, როგორც უნარი ამავე მოდალობის (სიმძიმის) წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის გამოწვევისა, როდესაც ამ წარმოდგენას სხვა მოდალობის (ოპტიკურის) აღქმა ეწინააღმდეგება.

რაც შეეხება სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ პირებს (დამსახურებულ მსახიობებსა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებს ერთად) აღმოჩნდა, რომ იმავე მოდალობის აღქმისაგან განსხვავებული შინაარსის წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის გამოწვევა უკანასკნელ ცდაში უფრო გავრცელებულიც ყოფილა მათ შორის, ვიდრე წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის გამოწვევა სხვა მოდალობის აღქმის შინაარსის წინააღმდეგობის შემთხვევაში: როგორც ვნახეთ, ასეთ ცდაში ილუზიას იძლევა დამსახ. მსახიობების — 90% და თეატრალური ინსტიტუ-



ტის ნიჰიერი სტუდენტების 80 % (ცხრილი № 1), ხოლო მეორე სერიის პირველ ცდაში კი (ცხრ. № 3) იმავე კატეგორიების ც. პ-ბის 100% იმუშავენ ფიქსირებულ განწყობას. მაშასადამე, ის 2 კომპიცი (მსახიობი A და სტუდენტი B) და სტუდენტი ქალი L, რომელნიც ამას ვერ ახერხებდნენ პირველ ცდებში, უკანასკნელ ცდაში ამას აღწევნენ — ფიქსირებულ განწყობას წარმოდგენის საფუძველზე ქმნიან.

საფიქრებელია, რომ უკანასკნელ შემთხვევაშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა „თამაშის“ ფაქტორს აქვს, ე. ი. საგანთა რეალური აწვევის პროცესს, რომელშიც უკვე სხვა სენსორული შინაარსი, სხვა სიმძიმე იგულისხმება.

ახალგაზრდა მსახიობებიდან უკანასკნელ ცდაში მხოლოდ ერთმა ვერ შეიმუშავა ფიქსირებული განწყობა. ეს არის მსახიობი ქალი M, რომელმაც ვერც პირველი სერიის მეორე ცდაში ვერ დასძლია შარპანტიეს ილუზიისმაგვარი ილუზია: განსხვავებული სიდიდის ცილინდრების ტოლი სიმძიმეები პირველივე აწვევისას განსხვავებულად აღიქვა.

საშუალო ნიჰის სტუდენტებიდან კრიტიკულ ცდაში ილუზია არ დადასტურდა იმავე ც. პ-ებთან, რომელთანაც ილუზია არც ზემოთ აღწერილ აღქმის წინააღმდეგობის გარეშე ჩატარებულ წინასწარ ცდებში არ დადასტურდა.

წინასწარი ცდების მონაცემების შედარებიდან ირკვევა, რომ, თუმცა უმრავლესობისათვის სიმძიმის აქტუალური აღქმისას, მისგან განსხვავებული სიმძიმის წარმოდგენის გამოწვევა უფრო ძნელია, ვიდრე იმავე წარმოდგენის გამოწვევა საწინააღმდეგო შინაარსის აღქმის გარეშე, მაგრამ არსებითი განსხვავება ამ ორ შემთხვევას შორის, ფიქსირებული განწყობის შემუშავების გავრცელებიდან მხრივ, არ დასტურდება. დამსახურებულ მსახიობებსა და ნიჰიერ სტუდენტთა შორის კი, იმავე მოდალობის (სიმძიმის) აღქმის საწინააღმდეგო შინაარსის წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის გამოწვევა 100% არის გავრცელებული.

მაშასადამე, თუმცა ც. პ-ბის დიდი უმრავლესობისათვის აღქმის საწინააღმდეგო წარმოდგენის გამოწვევა ბევრად უფრო ძნელია, ვიდრე წარმოდგენის გამოწვევა იმავე მოდალობის აქტუალური აღქმის წინააღმდეგობის გარეშე, მაგრამ იმ პირების

უმრავლესობა, ვინც აღწევს წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის შემუშავებას, აღწევს ამას (თუმცა უფრო გვიან, მაგრამ მაინც აღწევს) იმ შემთხვევაშიც, როდესაც განსხვავებულ სიმძიმეთა წარმოდგენა ტოლი სიმძიმის საგნების აქტუალური აღქმა ეწინააღმდეგება, ისე რომ მთავარი სხვაობა წარმოდგენით განწყობის შემუშავებაში ზემოთ განხილულ პირობებს შორის, თავს იჩენს უმთავრესად არა ამ უნარის გავრცელებაში, არამედ თვით ამ თვალსაჩინო წარმოდგენის გამოწვევის სიძნელეში—მეტ დაძაბულობაში, დაგვიანებულ გამოწვევაში და ა. შ.

მეორე სერიის პირველი ცდის შედეგებში ყურადღებას იქცევს შემდეგი გარემოება. ამ ექსპერიმენტის კრიტიკულ აღქმაში თავს იჩენს საკმაოდ დიდი რაოდენობით ასიმულაციური ილუზია. წინა ცდაში ასიმულაციური ილუზიის აღრიცხვა შეუძლებელი იყო, უკანასკნელ ცდაში კი ეს ილუზია თავს იჩენს, მეტი თუ ნაკლები რაოდენობით, ყველა კატეგორიის ცდის 3-თან.

ამ ცდების კონტექსტში ასიმულაციური ილუზიების საკითხი ფსიქოლოგიურად საინტერესოა, ჩვენ მას დეტალურად სხვაგან ვეხებით<sup>1</sup>, მაგრამ წინამდებარე ნაშრომში ამაზე ვერ შევჩერდებით.

### მეორე სერიის მეორე ცდა:

განსხვავებული სიმძიმის საგანთა აწვევის პროცესში სიმძიმის საწინააღმდეგო მიმართების წარმოსახვით განწყობის შემუშავება.

როგორც ვნახეთ, ზემოთ აღწერილ ცდებში აღქმულისაგან განსხვავებული წარმოდგენით განწყობის შემუშავების უნარი არანაკლებ არის გავრცელებული ჩვენს ცდის პირებს შორის, ვიდრე აქტუალური აღქმის წინააღმდეგობის გარეშე წარმოდგენით განწყობის გამოწვევის უნარი, მაგრამ ამ შემთხვევაში ტოლობის განწყობა იჩრდილება სხვაობის განწყობით. ტოლობის განწყობა კი, როგორც ეს ექსპერიმენტულად დადასტურდა, საზოგადოდ უფრო სუსტია, ვიდ-

---

<sup>1</sup> რ. ნათაძე წარმოსახვის განმაწყობელი მოქმედება მეც. აკად. გამოც. 1958, გვ. 33-36.

რე სხვაობის განწყობა<sup>1</sup>. შესაძლებელია ეს ფაქტორი თამაშობდეს როლს ზემოაღნიშნულ ცდებშიც, სახელდობრ, შესაძლებელია ტოლობის განწყობის შედარებითი სისუსტე უწყობდეს ხელს ტოლობიექტთა აქტუალური აღქმის განმაწყობელი გავლენის დაძლევის განსხვავებულობიექტთა წარმოდგენის საფუძველზე. ტოლობიექტის აღქმის განმაწყობელი გავლენის დაძლევა შედარებით ადვილია.

დგება საკითხი: თუ შეიძლება თვალსაჩინოდ განსხვავებულობიექტთა აქტუალური აღქმის განმაწყობელი გავლენის დაძლევა საწინააღმდეგო სხვაობის წარმოდგენის საფუძველზე: თუ შეიძლება, მაგალითად, თვალსაჩინოდ განსხვავებული სიმძიმისობიექტთა აქტუალური აღქმის პროცესში სიმძიმის საწინააღმდეგო მიმართების წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის გამოწვევა?

ცდა. წინა ცდისაგან განსხვავებით ცდის პირებს ეძლევათ ასაწევად განსხვავებული წონის, თუმცა ისევ ტოლი სიდიდის, ორი ცილინდრი. უფრო მძიმე 41%-თაა უფრო მძიმე მსუბუქზე (132 და 186 გრ).

სიმძიმის ეს განსხვავება იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ყველა ცდის პირი ცილინდრების აწევისას ზონარებით ამჩნევს და სწორად ადასტურებს ამ სხვაობას. მას შემდეგ, რაც ცდის პირი დაარწმუნდება, სიმძიმეების ამ განსხვავებაში, მას ევალება ცილინდრების აწევა ზონარებით ისე, რომ თვალსაჩინოდ, რაც შეიძლება ნათლად განიცადოს სიმძიმეთა საწინააღმდეგო მიმართება, ე. ი. ნამდვილად მჩატე ცილინდრი განიცადოს ბევრად უფრო მძიმედ (თითქოს მასში ტყვიანა), ხოლო მძიმე კი პირიქით, სრულიად მსუბუქად, როგორც შეიძლება ცარიელი განიცადოს. ამ ცდის 15 გამეორების შემდეგ ტარდება ჩვეულებრივი კრიტიკული ცდები ობიექტურად ტოლი სიმძიმის ტარიანი ბურთების აწევით (თვალდახუჭულად).

ამ ცდის შედეგები თავმოყრილია ცხრილში № 4.

---

<sup>1</sup> რ. ნათაძე. ტოლობის განწყობის შემუშავებისათვის. უნივერსიტეტის შრომები, ტ. XVII. 1941 წ.





ცდის ძირითადი შედეგი: განწყობისეული ილუზია ამ ცდაში 67,8% დადასტურდა, ე. ი. ცდის პირთა 67,8%-მა (59 ც. პ-დან 40-მა) შესძლო განწყობის გამოწვევა განსხვავებულ სიმძიმეთა აღქმული მიმართების საწინააღმდეგო მიმართების წარმოსახვის საფუძველზე.

ცდის ხელმძღვანელის დავალების შესრულება, ე. ი. სიმძიმის ობიექტურად მოცემული მიმართების საწინააღმდეგო მიმართების თვალსაჩინო წარმოდგენა გაცილებით უფრო ძნელი აღმოჩნდა, ვიდრე წინა ცდის ამოცანა.

როგორია ამ ცდის შედეგებითი მონაცემები სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე და თეატრის გარეშე მდგომ პირებთან?

როგორც ცხრილიდან ჩანს თეატრის გარეშე პირების უმრავლესობამ დავალებული ამოცანის შესრულება ვერ შესძლო: უმრავლესობამ აღქმის საწინააღმდეგო სიმძიმეების აწევის ნათელი წარმოდგენა ვერ შესძლო. ვინც ეს მოახერხა, მიაღწია ამას ძალე-ბის უკიდურესი დაძაბვით.

ასე მაგალითად, ერთ-ერთმა ფსიქოლოგმა ც. პ-მა ა. მ. ცდის დამთავრებისას ამოიხარა და განაცხადა: „დღეს აღარ ვარგივარ სამუშაოდ — მაგარი დასვენება მჭირდება“. საზოგადოდ ფსიქოლოგი ცდის პირები ყველა ერთხმად უჩივის ამ ცდის დიდ დამძალველობას და მიუთითებს ძლიერ შინაგან დაძაბულობას, რომლის ხარჯზე ხერხდება ინსტრუქციაში მითითებული სიმძიმეების თვალსაჩინო წარმოდგენა: „ყველა ძალებს ვკრეფ“, „არაჩვეულებრივი დაძაბულობა“, „ვაპ! ეს რა საშინელება ყოფილა“, „ხომ იცით, ძალიან დავიღალე“, „უპ! დავიქანცე პირდაპირ“, „პირდაპირ გული დამეღალა“ და ა. შ. ზემოაღნიშნული ც. პ. ა. მ. ცდის დროს შესამჩნევად გაფითრდა.

აღსანიშნავია, რომ ვინც ახერხებს ამ ამოცანის გადაწყვეტას (თუ არ ჩავთვლით ცდის პირების განსაკუთრებულ კატეგორიას, რომელსაც მსახიობები წარმოადგენენ) აღწევს ამას ცილინდრების მხოლოდ 15—26 აწევის შემდეგ.

მიუხედავად ამ სიძნელისა, აღწერილ ცდაში, როგორც დავინახეთ, უდავოდ დადასტურდა განსხვავებულ სიმძიმეთა ობიექტურად აღქმის პროცესში საწინააღმდეგო

სიმძიმეთა წარმოსახვით ფიქსირებულ განწყობის გამოწვევის ფაქტი: განსხვავებულ ობიექტთა აღქმის განმარტებული გავლენა ცდის პირთა გარკვეულ რაოდენობასთან დაფარა საწინააღმდეგო განსხვავების წარმოსახვის საფუძველზე.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტებისა და განსაკუთრებით კი დამსახურებული მსახიობებისათვის ამ ცდის ამოცანა გაცილებით უფრო ადვილი აღმოჩნდა, ვიდრე თეატრის გარეშე მდგომი პირებისათვის, ცდის პირების ეს კატეგორიაც, ე. ი. თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტებიც და დამსახურებული მსახიობების უმრავლესობაც, მაინც აღნიშნავს მის სიძნელეს.

მსახიობი ერმილოვი, რომელიც საზოგადოდ, ყველა ჩვენს ცდაში ადვილად იწვევს წარმოდგენით ფიქსირებულ განწყობას და უკანასკნელ ცდაშიც სიმძიმეების თვალსაჩინო წარმოდგენას ბურთების უკვე მესამე აწევიდან ახერხებს, აცხადებს «это уже серьезное дело». ჩვენ შეკითხვაზე საპასუხოდ ამბობს: «да, это значительно труднее» თუმცა გარეგნულად მას, როგორც მსახიობების უმრავლესობას, დაძაბულობა არ ეტყობა.

საინტერესოა, რომ ეს მსახიობი ცილინდრების მე-7 აწევთ შემდეგ მონახავს ხერხს, რომელიც უადვილებს წარმოდგენას (თუმცა პირველად ამ წარმოდგენას მესამე აწევაზე აღწევს, მაგრამ ამ ხერხს მეშვიდე აწევიდან მიაგნებს). სახელდობრ, იმ ხელის თითებს, რომელშიაც ნაგულისხმევია მძიმე ცილინდრი, უფრო მაგრა უჭერს ბაწარს, ეს მოძრაობა აადვილებს ამ ხელში მძიმე საგნის თვალსაჩინო წარმოდგენას. საგულისხმოა, რომ თვითონ მსახიობი, რომელიც კარგად იცნობს სტანისლავსკის სისტემას (იგი მეორე „მხატვის“ ყოფილი მსახიობია), ამ თავის ხერხს „приспособление“-ს უწოდებს. ამ ტერმინით, როგორც ცნობილია, სტანისლავსკის სისტემა აღნიშნავს იმ საშუალებებს, რომელნიც უწყობენ ხელს, ასე ვთქვათ, როლში შესვლას — სწორი „შინაგანი მდგომარეობის“ შექმნას.

ამოცანის სიძნელეზე ის გარემოებაც მიუთითებს, რომ ყველა ც. პ.-ს, მათ შორის ზოგ დამსახურებულ მსახიობსაც, უკვე მიღწეული წარმოდგენა დროებით „ეკარგებათ“, „უსხლტებათ“ ან, როგორც ზოგი მათგანი აღნიშნავს, ც. პ. „გამოითიშება“ მიღწეული მდგომა-

რეობიდან: ც. პ. მსახიობი — ალექსი მესხიშვილისა: «опять выключилась— снова включилась». ც. პ. მსახიობი ვიაზემსკი «поймал-было, да опять ускользнуло есть! опять чувствую тяжесть»

უნდა ითქვას, რომ თეატრალური ინსტიტუტის 2 ნიჭიერი სტუდენტი და 3 დამსახურებული მსახიობი აღნიშნავენ ამ უკანასკნელ ცდის მეტ სიაღვილეს იმ ცდასთან შედარებით, სადაც სიმძიმეების წარმოდგენა რეალურ საგანთა აწევის გარეშე ხდებოდა და ხუთივე ეს ც. პ. კრიტიკულ ცდაში იძლევა უფრო მტკიცე ილუზიას, ვიდრე პირველი სერიის პირველ ცდაში.

მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობების უმრავლესობაც (ყველა სამის გარდა) აღნიშნავს უკანასკნელი ცდის შედარებით მეტ სიძნელეს, სწორედ ამ ცდაში განსხვავება ჩვენი ც. პ.-ბის ორ ჯგუფს შორის, დავალებული სიმძიმეების წარმოდგენის სიძნელის მხრივ, განსაკუთრებით თვალსაჩინოა. თუ თეატრის გარეშე ც. პ.-ბი მეტად დიდი შინაგანი დაძაბვით, მეტად ძნელად და გვიან ახერხებენ მითითებული სიმძიმის განცდას, თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტები ამას უფრო ადვილად ახერხებენ, ხოლო დამსახურებული მსახიობების დიდი უმრავლესობა (7/10) ამას აღწევს სრულიად იოლად, გარეგნულად მაინც შეუმჩნეველი დაძაბულობით. კუნთების ძლიერ დაჭიმვას მხოლოდ ორი მსახიობი მიმართავდა, დღლასაც მსახიობები არ უჩივიან. როგორც წესი მე-3 მე-5 აწვევიდან ყველა აღნიშნავს უკვე, რომ თვალსაჩინოდ განიცდის წარმოდგენილ სიმძიმეებს. თუმცა ზოგჯერ ეს წარმოდგენა ეპარებათ, მაგრამ მალე ისევ „ჩაერთვიან“ და თვალსაჩინოდ განიცდიან საჭირო სიმძიმეს.

ერთი სიტყვით, არც ერთ ზემოგანხილულ ცდაში ასეთ დიდ განსხვავებას, წარმოდგენის გამოწვევის სიძნელე-სიაღვილის მხრივ, თეატრის გარეშე მდგომ პირთა და სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ პირთა შორის ადგილი არ ჰქონდა.

საგულისხმოა, რომ ერთ-ერთი მსახიობი ც. პ. — ვ. გოძიაშვილი სპონტანურად ატარებს თავისი განცდის ანალოგიას სასცენო მდგომარეობასთან: «на сцене так бывает», დამატებით კითხვაზე გვიხსნის, რომ ანალოგიურ მდგომარეობას აქვს ადგილი სცენაზე, მაგალითად ცარიელი ვედროს ან მუყაოს „ქვის“ როგორც დიდი სიმძიმის აწევის დროს.

სხვათა შორის უნდა აღინიშნოს, რომ წინა ცდის შედეგებში აღწერილი შარპანტიეს ილუზიის ანალოგიური მოვლენა უკანასკნელ ცდაშიც ძალიან ხშირად იჩენს თავს თეატრის გარეშე მდგომ ც. პ.-ბთან და ორ შემთხვევაში ახალგაზრდა მსახიობებთან. ახალგაზრდა მსახიობ M-თვის, რომელიც კრიტიკულ ცდაში ილუზიას არ იძლევა, ეს მოვლენა ჩვეულებრივია: დააპირებს თუ არა ც. პ. ცდის ობიექტების აწევას იმ განზრახვით, რომ, მაგალითად, მარჯვნივ მძიმე განიცადოს და მარცხნივ მსუბუქი, მოჰკიდებს თუ არა რეალურად ხელს ამ საგნების ზონარებს, — გაკვირვებული რჩება: მარჯვენა (ობიექტურად მსუბუქი), რომელიც უფრო მძიმედ უნდა წარმოიდგინოს, მას გაცილებით უფრო მსუბუქად ეჩვენება, ვიდრე ეჩვენებოდა წინასწარ ცდებში, როდესაც იგი ამ საგნების სიმძიმეს აღარებდა: ცდის პირი განეწყო მძიმის ასაწევად და კონტრასტული ილუზია მიიღო, როგორც ეს შარპანტიეს ცდაში ხდება.

როგორც მოყვანილი ცხრილიდან ჩანს, სხვაობა განწყობისეული ელუზიის გავრცელების მხრივ თეატრის გარეშე მდგომ პირთა და ხასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ პირთა შორის ამ ცდაში კიდევ მეტია, ვიდრე წინა ცდაში; სახელდობრ, თეატრის გარეშე მდგომი პირების მხოლოდ 38,1% იძლევა ილუზიას კრიტიკულ ცდაში (აქედან — კონტრასტულ ილუზიას მხოლოდ 19%), დამსახურებული მსახიობების და ნიჭიერი სტუდენტების კი — 100%; ხოლო ყველა მსახიობისა და ნიჭიერი სტუდენტის ერთად — 96,3%. სულ კი მსახიობებისა და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტების (შეუფერებელთა გარდა) — 91,2%.

ეს, წინა ცდასთან შედარებით, მეტი სხვაობა ცდის პირთა ძირითად ორ კატეგორიას შორის უმთავრესად შემდეგი კომპონენტის ხარჯზეა მიღებული: საშუალო კვალიფიკაციის მოსამსახურეებიდან ვერც ერთმა ამ ცდაში წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობა ვერ შეიმუშავა, ხოლო მსახიობებიდან და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტებიდან ყველა იმ პირმა, ვინც წინა ცდაში შეიმუშავა წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობა, ამ უკანასკნელ ცდაშიც მიაღწია ამას.

სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ პირთა შორის ფიქსირებული განწყობის შემუშავების გავრცელებულობა ამ ცდაში ზუსტად იმავე მაღალ დონეზე დგას, როგორც წინა ცდაში (ტოლი სიმძიმეების აქტუალური აღქმის პირობებში), სახელდობრ, პერსონალურად ყველა იმ მსახიობმა და ნიჭიერმა სტუდენტმა, ვინც შეიმუშავა ფიქსირებული განწყობა წინა ცდაში, მიადწია ამას უკანასკნელ ცდაშიც: ეს არის ასი პროცენტით ყველა დამსახურებული მსახიობი და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტი და, მაშასადამე, მათ შორის ის მსახიობი A და სტუდენტები B და L, რომელნიც წარმოდგენით ფიქსირებულ განწყობას რიგ ცდებში ვერ იმუშავებენ.

ახალგაზრდა მსახიობების 85,7% და საშუალო ნიჭის სტუდენტების 71,4% აღწევს ამას. წინა ცდასთან შედარებით განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ასიმილაციური ილუზიის პროცენტი უკანასკნელ ცდაში მეტია.

თეატრალური ინსტიტუტის შეუფერებელი სტუდენტებიდან მხოლოდ ერთმა შეიმუშავა ამ ცდაში ფიქსირებული განწყობა, რამაც ასიმილაციური ილუზიის სახით იჩინა თავი.

აღსანიშნავია დიდი სხვაობა თეატრის გარეშე მდგომ პირთა და სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ პირთა შორის განწყობის სიმტკიცის მხრივაც; სახელდობრ, პირველი კატეგორიის ც. პ-ბის კონტრასტული ილუზია მხოლოდ საშუალო და სუსტი სიმტკიცისაა, მეორე კატეგორიის ც. პ-ბის კონტრასტული ილუზიის შემთხვევათა მეტი წილი (66,6%) და უბოლო ვებელი ილუზიის ან დიდი სიმტკიცის ფორმაში ვლინდება.

**მეორე სერიის მესამე ცდა.**

განწყობის შემუშავება ტოლი მოცულობის ჰაპტური აღქმის პროცესში განსხვავებული მოცულობის ჰაპტურივე წარმოდგენით.

წინა ორ ცდაში სიმძიმის წარმოდგენის შექმნას ხელს უწყობდა „თამაშის“ შესაძლებლობა, ე. ი. სათანადო ხელის კუნთების დაჭიმვით სათანადო სენსორული შთაბეჭდილების შექმნა, რაც სრულ პარალელს წარმოადგენს სტანისლავსკის სისტემის იმ ხერხთან, რასაც სტანისლავსკი „ფიზიკურ მოქმედებას“ უწოდებდა.

ცდის პირები ხშირად დიდი კუნთური დაძაბვით სწევენ იმ ხელს, რომელშიაც უნდა იგულისხმონ მძიმე საგანი. ამიტომ სწორედ სიმძიმის თვალსაჩინო წარმოდგენა შედარებით ადვილია.

თუ არის შესაძლებელი ფიქსირებული განწყობის შექმნა ჰაპტური აღქმის საწინააღმდეგო შინაარსის ჰაპტურივე წარმოდგენით, სადაც კუნთური დაძაბვა ვერ შევლის?

ცდ. ცდის პირებს ეძლევათ ერთდროულად ორივე ხელში ორი ტოლი მოცულობის და ტოლი სიმძიმის ხის ბურთი. მას შემდეგ, რაც ცდის პირი დარწმუნდება მათი მოცულობის ტოლობაში, მას ევალება თვალდახუჭულად ორივე ბურთისათვის ხელის მოჭერის დროს წარმოიდგინოს თითქოს ერთი ბურთი გაცილებით უფრო დიდია მეორეზე. თითების გაშლა აკრძალულია—ცდის პროცესში თითები უნდა იყოს მაგრად მოჭერილი ბურთებისათვის. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ცდის პირი ამ პირობებში თვალსაჩინო წარმოდგენას ვერ აღწევს, მას ეძლევა უფლება აამოძრავოს თითები, სახელდობრ, ერთ-ერთი ბურთის ირგვლივ დროგამოშვებით ცოტათი გაშალოს თითები და მერე ისევ მოუჭიროს ბურთს.

ამრიგად, რეალური ბურთების ტოლი სიდიდის ჰაპტური აღქმის პროცესში ცდის პირმა რაც შეიძლება ცოცხლად უნდა წარმოიდგინოს ხელებში განსხვავებული სიდიდის ბურთები. როდესაც ცდის პირი ამას მოახერხებს ზედიზედ 15-ჯერ, გადავდივართ კრიტიკულ ცდებზე: თვალდახუჭულ ცდის პირს ერთდროულად ეძლევა ორივე ხელში სიდიდის შესადარებლად ორი ტოლი ბურთი.

ცდის რიცხობრივი მონაცემები თავმოყრილია ცხრილში № 5.

ამ ცდის ამოცანა გაცილებით უფრო ძნელი აღმოჩნდა, ვიდრე წინა ცდის ამოცანა. ტოლი მოცულობის ბურთების აქტუალური ჰაპტური აღქმის პროცესში განსხვავებული მოცულობის ბურთების ჰაპტურივე წარმოდგენა გაცილებით უფრო ძნელი აღმოჩნდა, ვიდრე აღქმული სიმძიმეების საწინააღმდეგო სიმძიმეების წარმოდგენა. მოცულობის ჰაპტური წარმოდგენის ცდებში ცდის პირები კიდევ მეტ დაძაბულობას ამჟღავნებენ.

ცდის პირების დიდმა ნაწილმა ვერ მოახერხა დავალების ზუსტო



შესრულება, ე. ო. განსხვავებული სიდიდეების ხელში დაჭერის თვალსაჩინო წარმოდგენა ვერ მოახერხა მანამდე, სანამ მათ არ მიეცათ ნება თითების განძრევისა და ცალი ხელის თითების პერიოდული გაშლისა ბურთის გარშემო; ისე, რომ ცხრილში მოტანილი რიცხვები თეატრის გარეშე მდგომი პირების რუბრიკაში, უფრო ხშირად, თითების ამოძრავების დახმარებით გამოწვეული განწყობის შედეგად მიღებულ ილუზიებს გამოხატავენ.

ზოგიერთი ფსიქოლოგი ცდის პირის თვითდაკვირვების მონაცემებიდან ნათლად ჩანს აქტუალურ აღქმასთან „ბრძოლა“: ცდის პირი ნ. ად, რომელიც დიდხანს ვერ ახერხებს საჭირო წარმოდგენის გამოწვევას, ცდის ერთ-ერთ პერიოდში ამბობს: „რეალური ბირთვი დარჩა ისევ პატარა, მხოლოდ მის გარშემო რაღაცა ფხვიერი მოემატა დიდი მოცულობისა — თითქოს არარეალურია რაღაც“... მხოლოდ, როდესაც ცდის ხელმძღვანელის რჩევით ცდის პირი მოახდენს „ბირთვისაგან“ ნეგატიურ აბსტრაქციას, ეს „არარეალური რაღაც“ მთლიან ბურთად გადაიქცევა: „გავასხეულე“, ამბობს ცდის პირი იმ ფხვიერი, არარეალური ნაწილის შესახებ, რომელიც ბირთვის (რეალური ბურთის) გარშემო განიცდებოდა — „და ამით ბირთვის ამბავი გაქრა“. ცდის პირი თვალსაჩინოდ წარმოიდგენს ამ დიდ ბურთს, თუმცა ხელში ისევ პატარა ბურთი უჭირავს.

მთავარ სიძნელეს, როგორც ჩანს, ბურთების ხელში ჰაპტურად წარმოდგენა შეადგენს. ცდის პირებს ჩვეულებრივ არ ეძნელებათ განსხვავებული ბურთების ოპტიკური წარმოდგენა, მაგრამ თითონაც, გრძნობენ, რომ ეს ის არ არის, რაც მათ მოეთხოვებათ, ხოლო ბურთების ხელში დაჭერის კინესთეტიკურ-ტაქტილური წარმოდგენა უჭირთ. ყველაზე მკაფიოდ ეს გარემოება აგვიწერა ცდის პირმა ფსიქოლოგმა დ. რ. «Воображаю очень хорошо — зрительно, — все время зрительное впечатление — а в руке не ощущаю большего, чем держу на самом деле, чуть чуть покажется какбудто этот меньше, но сейчас-же исчезает».

საფიქრებელია, რომ უკანასკნელი ცდის პირობებში ჰაპტური წარმოდგენის სიძნელის განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის, პირველ რიგში, თვით ჰაპტური აღქმის მოდალობა დგას: ჰაპტური აღქმა პი-



როვნებისათვის განსაკუთრებით თვალსაჩინო, „ხელშესახებ“ ხასიათს ატარებს და ჰაპტური აღქმის საგანი უფრო „რეალურად“ და უფრო ობიექტივირებულად, პიროვნებიდან უფრო „გამოყოფილად“ განიცდება, ვიდრე სიმძიმე, მას მეტი „ობიექტური“ რეალობა აქვს. სიმძიმის კინესთეტიკური შთაბეჭდილება შედარებით უფრო სუბიექტური პროცესის ელფერს ატარებს, იგი პროპრიოცეპტული ბუნებისაა, და ნაკლებ მტკიცეა. ამიტომ გარკვეული მოცულობის ჰაპტური აღქმის დაჩრდილვა სხვა მოცულობის წარმოდგენით უფრო ძნელია, ვიდრე სიმძიმის აღქმის დაჩრდილვა განსხვავებული სიმძიმის წარმოდგენით.

თუმცა ცდებში უდავოდ დადასტურდა ფაქტი ჰაპტურ სფეროში წარმოსახვის საფუძველზე ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისა, როდესაც ამ წარმოდგენას ეწინააღმდეგება აქტუალური აღქმა, მაგრამ ეს უნარი აღქმის საწინააღმდეგო წარმოსახვის საფუძველზე ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისა ჰაპტურ სფეროში ნაკლებად იჩენს თავს, ნაკლებად გავრცელებულია ვიდრე სიმძიმის აღქმის კინესთეტიკურ არეში.

ამ ცდის რიცხობრივი შედეგებიდან (ცხრილში № 5) განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ 58 ცდის პირიდან ფიქსირებული განწყობა შეუმუშავდა სულ 30 ც. პ.-ს. ე. ი. ც. პ.-ბის 51,8%. თუმცა უკანასკნელი ცდის პირობებში ფიქსირებული განწყობის გამოწვევა ცდის პირების ყველა კატეგორიაში ნაკლებად არის გავრცელებული, ვიდრე წინათ აღწერილ ცდებში, მაგრამ ეს განსხვავება განწყობის გამოწვევის გავრცელებულობაში გაცილებით უფრო მცირეა, ვიდრე განსხვავება იმ სიძნელეში, იმ ძალისხმევაში, რომლითაც ხდება აღქმისაგან განსხვავებული თვალსაჩინო წარმოდგენის გამოწვევა. ამ მხრივ უკანასკნელი ცდის ამოცანა გაცილებით უფრო ძნელი აღმოჩნდა განსაკუთრებით თეატრის გარეშე მდგომ პირებისათვის, ხოლო ფიქსირებული განწყობის გამოწვევის გავრცელებულობის პროცენტში განსხვავება მეორე სერიის ცდებს შორის შედარებით მცირეა (71,2%, 67,8% და 51,8%)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ეს რიცხვები მიღებულია უმთავრესად სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე ცდის პირების ხარჯზე.

ამრიგად, კიდევ ერთხელ დადასტურდა წინა ცდებში გამოვლენილი გარემოება: ალქმის წინააღმდეგობის ფაქტი დიდად ზრდის წარმოდგენის გამოწვევის სიძნელეს და იწვევს სერიოზულ შინაგან დაძაბვას, მაგრამ იმ სუბიექტთა უმრავლესობისათვის, ვინც იწვევს წარმოდგენით ფიქსირებულ განწყობას, საბოლოოდ მაინც მისაწვდომი რჩება ამის გამოწვევა აქტუალური ალქმის წინააღმდეგობის შემთხვევატ.

ფიქსირებული განწყობის გამოვლენის მეორე მხარე, რომელმაც თვალსაჩინოდ დაიკლო უკანასკნელ ცდაში, არის მისი მოქმედების სიმტკიცე, სახელდობრ, უკანასკნელ ცდაში ძლიერი სიმტკიცის ილუზია იშვიათად იჩენს თავს (იხ. ცხრილი № 5).

უკანასკნელი ექსპერიმენტის კრიტიკულ ცდებში თავი იჩინა ილუზიის თანდათანობითი გაძლიერების მოვლენამაც, რომელიც პირველად წინა ცდაში გამოვლინდა. სახელდობრ, საკმაოდ ხშირი აღმოჩნდა შემთხვევები, როდესაც პირველი კრიტიკული ექსპოზიციების დროს ილუზია მეტად სუსტია — ცდის პირი ეჭვობს სიდიდეების შეფასებაში — ხოლო შემდეგ, ახალ ექსპოზიციებთან ერთად, ილუზია თანდათან ძლიერდება, სიდიდეების განსხვავება თანდათან მატულობს, სანამ არ დაიწყება ილუზიის აღკვეთის პერიოდი.

მაგრამ უკანასკნელ ცდაში ეს მოვლენა უფრო იშვიათადაც დასტურდებოდა და უფრო მკრთალ ფორმაშიც გამოვლინდა: ილუზიის გაძლიერების პერიოდი უფრო ხანმოკლე იყო და გაძლიერების ხარისხი ნაკლები.

რა სხვაობა იჩენს თავს ამ ცდაში გარდასახვის უნარის მქონე და თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის?

როგორც უკვე გვქონდა აღნიშნული, ამ ცდის დავალების შესრულება ყველა ცდის პირთათვის ყველა წინა დავალებაზე უფრო ძნელი აღმოჩნდა. საგულისხმოა, რომ თვით დამსახურებული მსახიობები აღნიშნავენ ხოლმე ამ ცდის სიძნელეს: ც. პ. ერმილოვი — «Ну это здорово утомительная штука». ამ მსახიობს, როგორც კიდევ რამდენიმე სხვას, სახეზედაც შეეტყო დაძაბულობა და ინტენსიური კონცენტრაცია, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მსახიობებს შორის გამონაკლისებიც დადასტურდა: ორი დამსახურებული მსახიობი

(ვიაზემსკი და ვ. ანჯაფარიძე) და თეატრალური ინსტიტუტის ერთი ნიჭიერი სტუდენტი (ქარ.) ამ ცდის დავალებასაც იოლ დავალებად თვლიან და მართლაც ცდის დროს მათ არავითარი დაძაბულობა არ ეტყობიდათ, თუმცა კრიტიკულ ცდაში ორი მათგანი ილუზიას იძლევა. ც. პ. ვიაზემსკი — «Легко, совсем легко — тот раздухает, а этот махонький становится». ც. პ. ვ. ანჯაფარიძე — «стоит только спустить нервы и все». ფიქსირებული განწყობაც ამ ცდის პირმა ადვილად შეიმუშავა, ხოლო პირველმა (ვიაზემსკიმ) განწყობის ფიქსაცია ვერ მოახერხა, თეატრის გარეშე მდგომ პირებისათვის ამ ცდის დავალება ბევრად უფრო ძნელი შესასრულებელი აღმოჩნდა: ხელში დაჭერილი ტოლი ბურთების აქტუალური ჰაპტური აღქმა მეტისმეტად უშლის მათ ხელს ამ ბურთების დიდად და პატარად განცდას. ვინც ამას აღწევს, მხოლოდ მეტად დიდი შინაგანი დაძაბულობის შედეგად ახერხებს ამას და ძალიან გვიან, ზოგჯერ რამდენიმე ათეული ამაო ცდის შემდეგ, ზოგი კი მხოლოდ მეორე-მესამე დღეს ცდების გამეორებისას. მსახიობები და ნიჭიერი სტუდენტები კი ამ ცდაშიც ინსტრუქციით ნაგულისხმევი მოცულობის თვალსაჩინო განცდას შედარებით მალე (4-6 ცდით) აღწევდნენ.

სრულიად გარკვეულად შეიძლება ითქვას, რომ განსხვავებაც წინა ცდის და უკანასკნელი ცდის ამოცანათა სიძნელეს შორის შედარებით მეტი აღმოჩნდა თეატრის გარეშე მდგომ პირებთან, ვიდრე მსახიობებთან და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებთან.

თუმცა ამ უკანასკნელი კატეგორიის ცდის პირების დიდი უმრავლესობისთვისაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უკანასკნელი ცდის ამოცანა უფრო ძნელი აღმოჩნდა, მაგრამ არა იმდენად, რომ ვინმეს მისი შესრულება შეუძლებლად მიაჩნდეს. თეატრის გარეშე მდგომ პირების უმრავლესობას კი (2 ცდის პირის გარდა) წარმოდგენის პირველივე ამაო ცდების შემდეგ ამ ამოცანის შესრულება დასაწყისში შეუძლებლად მიაჩნდათ. საყურადღებოა, რომ იმათგანაც ვინც საბოლოოდ მიაღწია დავალების შესრულებას და ილუზიაც მოგვცა, ნაწილმა მიაღწია ამას როგორც ზემოთ აღვნიშნა მხოლოდ გამეორებით — მეორე, მესამე დღეს დაყენებული ექსპერიმენტის შედეგად.

უკანასკნელი ცდის შედეგები შეიძლება შეჯამდეს შემდეგი დასკვნების სახით:

1) ჰაპტურ სფეროში დადასტურდა აქტუალური აღქმის საწინააღმდეგო შინაარსის წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის შემუშავების ფაქტი.

2) ჰაპტურ სფეროში აღქმისაგან განსხვავებული წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის გამოწვევის უნარი ნაკლებ გავრცელებული ყოფილა, ვიდრე სიმძიმის არეში. განსაკუთრებით მკირეა მისი გავრცელებულობა თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის — 23,8%. უფრო კონკრეტულად მდგომარეობა ასეთია: საშუალო კვალიფიკაციის მოსამსახურეებიდან ამ გზით ფიქსირებულ განწყობას ვერ იმუშავენ ვერც ერთი ცდის პირი, ფსიქოლოგებიდან იმუშავენ 38,5%, სიმძიმის არეში კი წინა ცდაში ფიქსირებულ განწყობას ფსიქოლოგების 61,5% იმუშავენდა.

თეატრალური ინსტიტუტის შეუფერებელი სტუდენტებიდან უკანასკნელ ცდაში ვერც ერთი ფიქსირებულ განწყობას ვერ იმუშავენ.

რაც შეეხება დამსახურებულ მსახიობებს და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებს, ამათგან ჰაპტურ სფეროში აღქმის საწინააღმდეგო ფიქსირებულ განწყობას იმუშავენ 80% და არა 100%, როგორც წინა ორ ცდაში. კერძოდ, ფიქსირებულ განწყობას ვერ იმუშავენ ორივე კომიკი (მსახიობი A და სტუდენტი B) და სტუდენტი L, რომელიც პირველ ცდებშია წარმოდგენით ფიქსირებულ განწყობას ვერ იწვევდნენ და დამსახურებული მსახიობი V, რომელიც პირველ ცდებში სუსტ ილუზიას იძლეოდა. ახალგაზრდა მსახიობებისა და საშუალო ნიჭის სტუდენტების ცოტათი ნაკლები პროცენტი იმუშავენ ფიქსირებულ განწყობას უკანასკნელ ცდაში, ვიდრე წინა ორ ცდაში: ახალგაზრდა მსახიობების — 71,5%, ხოლო წინა ცდებში — 85,7%. საშუალო ნიჭის სტუდენტების — 67%, წინა ცდებში კი 71,4%.

3) როგორც უკვე გვქონდა აღნიშნული ზემოთ, ამ უკანასკნელ ცდაში წარმოსახვით შექმნილი ფიქსირებული განწყობის სიმტკიცე მნიშვნელოვნად კლებულობს. სახელდობრ, ამ ცდაში ძლიერი სიმტკიცის ილუზია იშვიათია. ხოლო დაუბოლოებელ ილუზიას თეატრის

გარეშე მდგომ პირთა შორის მხოლოდ ერთი ცდის პირი ფსიქოლოგი იძლევა და ერთი ც. პ. მსახიობებისა და სტუდენტთა შორის. თეატრის გარეშე მდგომ პირებიდან ძლიერ ილუზიას არც ერთი არ იძლევა, დამსახურებულ მსახიობებთან ძლიერი ილუზია ყველა კონტრასტულ ილუზიათა შემთხვევების მესამედს შეადგენს, ნიჟიერ სტუდენტებთანაც  $\frac{1}{3}$ -ს და მხოლოდ ახალგაზრდა მსახიობებთან ნახევარს. წინა ცდაში კი ახალგაზრდა მსახიობებთან კონტრასტული ილუზია 100%-ით ძლიერსა და დაუბოლოებელ ფორმაში გამოვლინდა. დამსახურებულ მსახიობებთან ასეთი იყო კონტრასტულ ილუზიათა 66,7%, ნიჟიერ სტუდენტებთან კი — 57%.

ღამაბაბითი ცდა:

**წარმოსახვით შექმნილი ფიქსირებული განწყობის მოქმედების სიძლიერე**

ზემოგანხილულ ცდებიდან გამოიკრკვა დიდი სხვაობა გარდასახვის უნარის მქონე და თეატრის გარეშე პირთა შორის წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნარის გავრცელებულობის მხრივ, მისი სიმტკიცის მხრივ და განსაკუთრებით მისი შემუშავების სიადვილის ე. ი. წარმოსახვით შექმნილი განწყობის აგზნებადობის მხრივ.

მაგრამ როგორია წარმოდგენით შექმნილი ფიქსირებული განწყობის გამოვლინების, ასე ვთქვათ, სიძლიერე? რამდენად სცვლის წარმოსახვით ფიქსირებული განწყობა კრიტიკულ ობიექტს და განსხვავდებიან თუ არა ამ მხრივაც გარდასახვის უნარის მქონე პირები სხვებისაგან.

ჩვენი მეთოდის კონტექსტში ეს საკითხი შემდეგ ფორმას ღებულობს: საგანწყობო ობიექტებისაგან რა ზომამდე განსხვავებული კრიტიკული ობიექტის ილუზიურ აღქმას განსაზღვრავს წარმოდგენით გამოწვეული ფიქსირებული განწყობა, ე. ი. რამდენად უნდა განსხვავდებოდეს კრიტიკული ობიექტი საგანწყობო ობიექტებისაგან, რომ დაირღვეს წარმოდგენით შექმნილი ფიქსირებული განწყობის განმსაზღვრელი გავლენა აღქმაზე — რომ კრიტიკული ობიექტები ადეკვატურად იქნეს აღქმული? ამ მიმართულებით დაყენებული გვექონდა ერთი ექსპერიმენტი 58 ცდის პირზე, რომელშიაც

კრიტიკული ობიექტები, როგორც ეხლავე დავინახავთ, დიდად განსხვავებული იყო წარმოსახული ობიექტებისაგან.

ც. პ.-ის წინ, მაგიდაზე, დევს ხის ორი ტოლი ცილინდრი. ცილინდრების ზედა მხარეზე მიმაგრებულია ზონარი. ცილინდრები ზუსტად ერთი ზომისაა, მაგრამ განსხვავებული სიმძიმისაა, სახელდობრ, მძიმე ცილინდრი 54 გრამით (მსუბუქი ცილინდრის წონის 41%-ით) მეტია: პირველი იწონის 132 გრ. მეორე — 186 გრ. (ც. პ.-მა მათი წონის შესახებ არაფერი იცის), წონის ეს განსხვავება, როგორც წინასწარ ცდებში გამოიჩვენა, ცილინდრების პირველივე აწევისას თვალსაჩინოდ აღიქმება ხოლმე.

ც. პ.-ს ევალემა წარმოიდგინოს, თითქოს იგი ორივე ხელით ერთდროულად ასწევს ზონარებით ორივე ცილინდრს (სინამდვილეში ხელები უძრავად დევს მაგიდაზე) და, რომ ერთი მათგანი (186 გრამიანი) ბევრად უფრო მძიმეა, ვიდრე მეორე, თითქოს ეს ცილინდრი ტყვიითაა სავსე, მეორე კი შიგნით ცარიელია. როდესაც ც. პ. ასახერხებს ინსტრუქციის თანახმად სიმძიმეების აწევის თვალსაჩინოდ განცდას, მას ევალემა ამ წარმოდგენის თხუთმეტჯერ გამეორება. კრიტიკულ ცდაში თვალდახუჭული ც. პ. რეალურად ასწევს ზემოთ აღწერილ ცილინდრებს მათი სიმძიმის შესადაარებლად. 186 გრამიანი ცილინდრი ეძლევა იმავე მხარეს, სადაც ც. პ. მძიმე ცილინდრს გულისხმობდა, 132 გრამიანი იმავე მხარეს, სადაც ც. პ. მსუბუქი ცილინდრს გულისხმობდა.

ცდის შედეგები თავმოყრილია ცხრილში № 6.

მიღებულ შედეგებიდან პირველ რიგში აღსანიშნავია თვით ფაქტი განწყობისეული ილუზიის დადასტურებისა (კონტრასტული ილუზია 44,8%-ს უდრის), მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკული ობიექტების სიმძიმეთა სხვაობა ნორმალურ პირობებში ადვილი შესამჩნევია. წარმოდგენით გამოწვეული ფიქსირებული განწყობის მოქმედების ძალა იმდენად დიდი აღმოჩნდა, რომ დაჩრდილანორმალურ პირობებში თვალსაჩინოდ აღქმადი სხვაობა ორ სიმძიმეს შორის, სახელდობრ, 41%-ით უფრო მძიმე საგანი, უფრო მსუბუქად მოეჩვენა, ც. პ.-თა ნაწილს: სიმძიმის

ცხრილი № 6.

41%-ით განსხვავებული სიჩქარის ობიექტთა ალჰმის ილუზია  
წარმოადგენით გამოწვეული ფიქსირ. განუოების საფუძველზე (%)

	ედის პირ. რაოდენ.	აღკვე. აღკვე	სულ ილუზია	ტოლ აღკვე	კონტრ. ილუზია	კონტრასტ ილ.			
						სუსტი ქ.	საშ. ქ.	ძლიერ. რი ქ.	დაუსრ. ქ.
საშ. კვალიფ. მოსამ. ფსიქოლოგ. მეცნ. მუშ.	8 13	100 84,5	0 15,4	— 7,8	— 7,8	—	—	— 100	—
სულ თეატ. გარეშე პირ.	21	90,5	9,5	4,8	4,8	—	—	100	—
დამსახ. მსახიობები ახალგაზრდა მსახიობები თეატრ. ი-ს ნიჟიერის სტ.	10 7 10	20 42,7 20	80 57,3 80	10 14,3 20	70 42,9 60	43,4 67 33	57 — 33	— — 38	— 33 —
სულ მსახ. და ნიჟ. სტ.	27	26	74	14,8	59,3	43,7	6,3	37,5	12,5
თეატრ. ი-ს საშ. ნიჟის სტ.	6	33	67	16,6	50	—	—	—	—
სულ თეატრ. ი-ს სტ. (შეუფერე- ბელთა გარდა) და მსახიობ.	33	27,3	72,7	15,1	57,6	47,3	31,3	15,7	5,3
თეატრ. ი-ს შეუფერ. სტულ.	4	100	—	—	—	—	—	—	—

მიმართება, რომელიც თითქმის უდრის 2:3-თან,  
შებრუნებულად აღიქმებოდა.

როგორც იყო მოსალოდნელი, ილუზიის შემთხვევები აპ  
ცდაში, ე. ი. დიდად განსხვავებულ კრიტიკულ ობიექტთა მიმართ,  
ნაკლები აღმოჩნდა, ვიდრე ტოლ ობიექტთა მიმართ. სახელდობრ,  
58 ც. პ.-დან იგი 26 პირთან (44,8%) დადასტურდა. აქვე შეიძლება  
აღინიშნოს, რომ ეს განსხვავება სხვა ცდების მონაცემებისაგან ეხე-

ბა უმთავრესად თეატრის გარეშე პირებს. მსახიობებისა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტთა მიმართ ეს განსხვავება უმნიშვნელოა (იხ. ცხრილი № 6).

რაც შეეხება სხვაობას გარდასახვის უნარის მქონე და სხვა ცდის პირებს შორის იგი, როგორც ეს ცხრილიდან ჩანს, გაცილებით მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე ყველა სხვა ცდებში.

ცხრილის მეორე რუბრიკაში შედის ის შემთხვევები, როდესაც ც. პ. კრიტიკულ ცდაში პირველივე აღქმისას კრიტიკულ საგნებს აღეკვატურად აღიქვამს, ე. ი. აღიქვამს, რომ ობიექტურად უფრო მძიმე ცილინდრი უფრო მძიმეა, ვიდრე მეორე. ცხადია, რომ ამ ცდაში ტექნიკურად შეუძლებელია ფიქსირებული განწყობის ასიმულაციური მოქმედების აღრიცხვა. ამიტომ თუ ასეთ ასიმულაციურ გამოვლინებას ადგილი აქვს, ეს შემთხვევები სამწუხაროდ აღეკვატური აღქმის შემთხვევებს მიეწერება.

ცხრილის მესამე რუბრიკაში („ილუზია“) შედის კრიტიკულ ობიექტთა ილუზიური აღქმის ორივე სახე: როგორც ტოლად აღქმისა, ისე კონტრასტულად აღქმის შემთხვევები. უკანასკნელში ვგულისხმობთ სიმძიმის ობიექტური მიმართების შებრუნებას, როდესაც უფრო მძიმე ცილინდრი უფრო მსუბუქად აღიქმება. კრიტიკული ობიექტების ტოლად აღქმა, ცხადია, არსებითად კონტრასტულ ილუზიას წარმოადგენს, მით უმეტეს, რომ; როგორც ზემოთაც გვქონდა აღნიშნული, საგანწყობო ცდების გარეშე კრიტიკული ობიექტების სიმძიმის განსხვავებას ც. პ.-ები სრულიად თვალსაჩინოდ განიცდიან. მაგრამ ტოლად აღქმა, ცხადია, ფიქსირებული განწყობის უფრო სუსტი გამოვლენის შედეგს წარმოადგენს, ამიტომ ცხრილში კონტრასტულად აღქმის და ტოლად აღქმის ილუზიები გამოყოფილია ცალ-ცალკე რუბრიკებში.

როგორც ცხრილიდან ჩანს, წარმოდგენით შექმნილი ფიქსირებული განწყობის მოქმედების სიძლიერე სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე პირების



განსაკუთრებით დამახასიათებელი თვისებაა ყოფილა. არც ერთმა სხვა ექსპერიმენტმა არ გამოავლინა ისეთი დიდი სხვაობა სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე პირებსა და თეატრის გარეშე პირებს შორის!

მართლაც, თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის, ფსიქოლოგების გარდა, არც ერთმა პირმა არ მოგვცა ამ ცდაში განწყობისეული ილუზია, ხოლო ფსიქოლოგებიდან მხოლოდ 15,4%-მა მოგვცა ასეთი ილუზია, მაშინ როდესაც დამსახურებული მსახიობებთან და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტებიდან, ამ ცდაში განწყობისეული ილუზია 80% შემთხვევაში გამოვლინდა.

აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელ პირთა უმრავლესობამ მოგვცა იმდენად კონტრასტული ილუზია, რომ ამ ილუზიამ არა მხოლოდ დაფარა კრიტიკულ ობიექტთა სიმძიმის 41%-იანი სხვაობა, არამედ საწინააღმდეგო მიმართების ილუზიაც კი მოგვცა: 41%-ით უფრო მძიმე საგანი კრიტიკულ ცდაში მსუბუქად აღიქმებოდა. ასეთი ძლიერი ილუზია დადასტურდა დამსახურებულ მსახიობთა 70%-თან და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტთა 60%-თან.

სულ კი განწყობისეული ილუზია თეატრის გარეშე მდგომ პირებთან (ფსიქოლოგების ჩათვლით) დადასტურდა 9,5%-თან, ხოლო ყველას მსახიობთან და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთან 72,7%-თან. ასეთ დიდ სხვაობას არც ერთ სხვა ცდაში ადგილი არ ჰქონდა!

## ზოგიერთი დასკვნა პირველი და მეორე სერიის ცდების შედეგებიდან

1. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ თუმცა გარდასახვის უნარის მქონე მსახიობებს და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებს შეუდარებლად ნაკლები დაძაბულობა სჭირდებათ წარმოსახვით განწყობის შემუშავებისათვის, მაგრამ მათთანაც წარმოსახვითი მიმართ სპეციფიკური აქტიური პოზიციის დაქერის აქტი, წარმოსახვით განწყობის შემუ-

შავების აქტი, გამოკვეთილად ვოლუტატურ ხასიათს ატარებს.

ცდის ხელმძღვანელის მიერ დავალებული შინაარსის ისეთი წარმოდგენა, რომელიც სათანადო განწყობას იწვევს ცდის პირში, მით უფრო მეტი დაძაბულობით ხორციელდება, რაც უფრო განსხვავდება წარმოსახული შინაარსი ამავე მომენტში აქტუალურად აღქმული შინაარსისაგან. კერძოდ, ჩვენს ცდებში ეს შინაგანი დაძაბვა მაშინ აღწევს მაქსიმუმს, როდესაც საგანწყობო წარმოდგენა იმავე მოდალობის აქტუალური აღქმის შინაარსს ეწინააღმდეგება, განსაკუთრებით კი როდესაც ეს მოცულობის ჰაპტური განცდის სფეროში ხდება.

ამ უკანასკნელ შემთხვევაში აქტუალური აღქმის შინაარსის საწინააღმდეგო შინაარსის წარმოდგენის გამოწვევა და მისი სათანადო სახით განცდის აქტი გამოკვეთილი დაძაბული ნებისყოფის აქტის ხასიათს ატარებს; არა მსახიობებთან ეს აქტი ხშირად სერიოზულ დაღლასაც კი იწვევს.

მსახიობების უმრავლესობაც აღნიშნავს უკანასკნელ ცდებში ამოცანის „სერიოზულობას“, „სიძნელეს“, „დაძაბვის საჭიროებას“ და ა. შ. მაგრამ, როგორც ზემოთ დავინახეთ, სწორედ ამ ტიპის ცდებში განსაკუთრებით დიდი აღმოჩნდა სხვაობა არამსახიობებსა და მსახიობებს შორის დავალების შესრულების სიადვილის მხრივ: მსახიობებები, როგორც სჩანს, გავარჯიშებულნი არიან ასეთ მოქმედებაში თავისი პროფესიონალური მუშაობის პროცესში. თეატრის გარეშე მდგომ პირებთან შედარებით მსახიობები ამ ცდების ამოცანებს გაცილებით უფრო ადვილად, თითქოს თამაშით, ასრულებენ. თუმცა, ვიმეორებთ, მსახიობების დიდი ნაწილი მაინც აღნიშნავს მეორე ჭერიის მესამე ცდის სიძნელეს წინა ცდებთან შედარებით.

როგორც ირკვევა, პასიურ მდგომარეობაში ყოფნა წარმოდგენის განცდის დროს შეუძლებელს ხდის სათანადო განწყობის შემუშავებას.

2. უნდა ითქვას, რომ ყველა ჩვენ ცდებში დადასტურდა, რომ სიძნელე არა თვით წარმოდგენის გამოწვევაში ყოფილა, არამედ ამ წარმოდგენის მიმართ გარკვეული აქტიური პოზიციის დაქვრავში, სწორედ ეს უკანასკნელი მოითხოვს დაძაბვას. სუბიექტი აიძულებს თავის თავს იმის შესატყვისად აიწყოს, რაც მას აქტუალურად არ ეძლევა ან რაც ეწინააღმდეგება კიდევაც მისი აქტუალური აღქმის მოცემულობას. როდესაც ც. პირმა იცის წარმოდგენილის არა რეალურობის შესახებ, მისი დაძაბული აქტივობა მიმართულია უმთავრესად სპეციფიკური დამოკიდებულების შექმნაზე წარმოდგენილის მიმართ და თვით ამ წარმოდგენის, რაც შეიძლება ღრმა, მთელი პიროვნებით განცდაზე.

როგორც წესი მსახიობი ცდის პირები ჩვენი დავალების შესრულებისას ლაპარაკობენ არა წარმოდგენის თვალსაჩინოების შესახებ, არამედ თავის თავის მზაობის შესახებ, თავისი შინაგანი „მდგომარეობის“, თავის „ჩართვის“ შესახებ განცდაში და ა. შ.

მსახიობები ხმარობენ ასეთ გამოთქმებს «включилась» «выключилась» (ვ. ვ. ალექსი-მესხიშვილი) «нужно спустить нервы... нажать кнопку и все» (ვერიკო ანჯაფარიძე). «Вошел в это состояние», «вышел из состояния» (ერმილოვი). «Не то главное, чтобы представить, а отношение надо найти в себе к этим предметам» (ო. იაკუბოვსკაია) და ა. შ.

3. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ წარმოდგენით განწყობის გამოწვევა ცდის გარკვეულ პირობებში ზოგჯერ (იხ. შემდეგი თავი) აღარ ატარებს დაძაბული ნებელობითი აქტის ხასიათს; წარმოდგენა თითქმის ისევე თავისუფლად იწვევს განწყობას, როგორც სიტუაციის აქტუალური აღქმა; ეს იმ შემთხვევაში ხდება, როდესაც სუბიექტი აბსოლუტურად დარწმუნებულია, რომ იგი რეალობას, ე. ი. რეალურად მოცემულს წარმოიდგენს. ხოლო როდესაც სუბიექტმა არა მხოლოდ იცის, რომ წარმოდგენილი არ შეეფერება სინამდვილეს, არამედ აქტუალურად აღიქვამს კიდევაც წარმოდგენილის საწინააღმდეგო შინაარსს — როდესაც წარმოსახულს პირდაპირ ეწინააღმდეგება იმავე დროს აქტუალურად აღქმული, მაშინ წარმოსახვის შესატყვისი განწყობის შემუშავება ძალისხმევას მოითხოვს, პი-

როვნების დაძაბვას მოითხოვს სათანადო დამოკიდებულების შესაქმნელად წარმოდგენილის მიმართ, რის გარეშეც მისი შესატყვისი განწყობა ვერ აღმოცენდება. ამ საკითხს შემდეგ თავში დაუბრუნდებით.

4. გარდასახვის უნარის მქონე და თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის სხვაობა წარმოსახვით განწყობის შემუშავების მხრივ, როდი აღმოჩნდა ერთნაირი ყველა ტიპის ცდაში:

ის გარემოება, რომ განსაკუთრებით მკვეთრი სხვაობა გამომჟღავნდა იმ ცდებში, სადაც წარმოსახვით განწყობის შემუშავება ხდება წარმოსახული შინაარსისა საწინააღმდეგო აქტუალური აღქმის პირობებში, უეჭველად ჩვენი ძირითადი დებულების სასარგებლოდ ლაპარაკობს: იმისათვის, რომ მსახიობმა სცენაზე გარდასახვას მიაღწიოს, მას უხდება აქტუალურად აღქმული სიტუაციისაგან (ყულისები, კოლეგები...) სრულიად განსხვავებული წარმოსახული სიტუაციის („სასცენო ჰინამღვილის“) შესატყვისი განწყობის შემუშავება. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მსახიობები ამ მიმართულებით გავარჯიშებულნი არიან.

ცდის პირების ორ ძირითად კატეგორიათა დიფერენციაციის ხარისხის თვალსაზრისით პირველ ადგილზე მაინც დგას წარმოდგენით გამოწვეული ფიქსირებული განწყობის მოქმედების სიძლიერის შემმოწმებელი ცდები (ცხრილი № 6).

5. ჩვენ აქ ვერ შევჩერდებით ცალკე თითოეული ჩვენი ცდის პირი-მსახიობის და თეატრალური ინსტიტუტის სტრუქტურის სასცენო შემოქმედებითი უნარის დახასიათებაზე. იძულებული ვართ მხოლოდ ზოგადად აღვნიშნოთ რამდენად ემთხვევა ჩვენი ცდების შედეგები ამ ც. პ.-თა სასცენო ნიჭის თავისებურებას.

ორიოდე სიტყვა ჯერ იმ ცდის პირებზე, მსახიობებისა და ნიჭიერ სტრუქტურათა რიცხვიდან, ვინც ჩვენს ცდებში წარმოდგენით ფიქსირებულ განწყობას ვერ იმუშავებს ან მხოლოდ ზოგ ცდაში იმუშავებს.

1) ჩვენი შედეგების არც ერთ ცხრილში არ გვაქვს შეტანილი ცნობილი კომიკის, მსახიობი №-ის მონაცემები, იგი ვერც ერთ ცდაში წარმოდგენის საფუძველზე განწყობას ვერ იმუშავებს. როგორც

ზემოთ გვქონდა აღნიშნული, ეს მსახიობი ჩვენ ავიყვანეთ ცდის პირად, როგორც გარდასახვის უნარმოკლებული პირი. მას ახასიათებს უკიდურესი „კომიკობა“ («КОМИКОВАНИЕ») სცენაზე.

2) ორი ცდის პირი, — ნიჭიერი სტუდენტი B და დამსახურებული მსახიობი A, რომლებმაც წარმოდგენის საფუძველზე მხოლოდ მეორე სერიის ორ ცდაში (რეალური წონის საწინააღმდეგო წონის ცდებში) შეიმუშავეს ფიქსირებული განწყობა, ნიჭიერი მსახიობები არიან, მაგრამ ორივე ე. წ. „ინტელექტუალური ტაპის“ მსახიობია. ორივე კომიკია, ორივეს ახასიათებს „კომიკობის“ ტენდენცია. აღსანიშნავია, რომ ორივე ეს მსახიობი ცდების დროს არ აღნიშნავს წარმოდგენის გამოწვევისა, ან მისი განცდის სიძნელეს: შესაძლებელია: რომ ეს ცდის პირები ცდაშიც, როგორც სცენაზე, მხოლოდ „თამაშობენ“ და არ ცდილობენ წარმოდგენილის „განცდას“, ე. ი. რეალობისადმი დამოკიდებულების ანალოგიური მდგომარეობის შექმნას და ამიტომ კრიტიკულ ცდაში ილუზიასაც ვერ ღებულობენ, ხოლო მეორე სერიის 2 ცდაში, სადაც დიდი ძალისხმევით საჭირო, ამოცანას სხვანაირად ეკიდებიან — რეალურ აღქმას ებრძვიან და ამ პროცესში სათანადო განწყობასაც იმუშავენ: ამ ორ ცდაში წარმოსახული განწყობის შემუშავება ხომ შედარებით ძნელი აღმოჩნდა. მაგრამ ყველაზე ძნელ ამოცანებში ეს ველარ შეძლეს.

საგულისხმოა, რომ ახალგაზრდა მსახიობებს შორისაც ძალიან სუსტ ილუზიას, და ისიც მხოლოდ ზოგიერთ ცდაში, იძლევა ისევ კომიკური როლების შემსრულებელი მსახიობი Ch.

ამრიგად, ჩვენ სულ 4 კომიკზე გვქონდა დაყენებული ცდები და ოთხივე ამ ადამიანს შედარებით იოლ ამოცანებში არ გამოუმჯდარდა უნარი წარმოდგენით ფიქსირებული განწყობის შექმნისა, შედარებით ძნელ ამოცანებში კი ეს უნარი გამოამჟღავნეს, მაგრამ უძნელეს ამოცანებშიც ვერ მიადწიეს მიზანს. ბუნებრივად დგება საკითხი: ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ მათ ამ იოლ ამოცანებში არ გამოავლინეს სათანადო აქტივობა? ხომ არ გამორიცხავს საზოგადოდ, კომიკური როლი ნამდვილ შინაგან გარდასახვას, ხომ არ გულისხმობს ეს როლი საზოგადოდ პერსონაჟის მიმართ დამოკიდებულების თამაშს, მის ჩვენებას მაყუ-

რებლისათვის და არა შინაგან გარდასახვას? იმ ჯერჯერობით მცირე მასალების საფუძველზე, რომელიც ჩვენს განკარგულებაშია, ამ საკითხის მხოლოდ დასმა შეიძლება.

3) „ინტელექტუალური ტიპის“, კომიკური როლების შემსრულებელ მსახიობთა გარდა, ნიჭიერი სტუდენტების და დამსახურებული მსახიობების ჩგუფიდან მხოლოდ ერთი ცდის პირი (ნიჭიერი სტუდენტი ქალი L)<sup>1</sup>, როგორც ზემოთ დავინახეთ, რამდენიმე ცდაში ვერ იმუშავებს განწყობას წარმოდგენის საფუძველზე. ეს ც. პირი „განცდის ტიპის“ მსახიობია, იგი უქველად დაჯილდოებულია საშუალო სასცენო მონაცემებით მაინც, ეს არის ერთადერთი ცდის პირი, რომლის სასცენო მონაცემები ეწინააღმდეგებიან ჩვენი ცდების მონაცემებს. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამ ცდის პირმა ცდების დროს გამოამჟღავნა ფიქსირებული განწყობის სხვა თავისებურებები, სახელდობრ, განწყობის მეტად მაღალი აგზნებადობა და სრულიად განსაკუთრებულად ძლიერი ირადიაცია. ამიტომ შეიძლება გვეგულისხმება, რომ ჩვენი ცდების ამოცანა — სიდიდეების თუ სიმძიმეების წარმოსახვა, არ აძლევს ამ ადამიანს საკმარის იმპულსს იმ აქტიური დამოკიდებულებების შესაქმნელად წარმოდგენილის მიმართ, რომელიც, როგორც დავინახეთ, აუცილებელი პირობაა სათანადო განწყობის შესაქმნელად, ხოლო სცენაზე შესრულებული როლის მიმართ შეიძლება მას სათანადო განწყობა წარმოსახვით უმუშავდებოდა. ცხადია, ეს მხოლოდ ჰიპოთეზია.

4) რაც შეეხება სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ იმ სტუდენტებს ვინც ყველა ჩვენს ცდაში იმუშავებს ფიქსირებულ განწყობას წარმოდგენის საფუძველზე, აღმოჩნდა, რომ განსაკუთრებით ადვილად და განსაკუთრებით ძლიერ ფიქსირებულ განწყობას წარმოდგენის საფუძველზე იმუშავებს სამი სტუდენტი — I, K და S. ამ სამივე სტუდენტის სასცენო ნიჭს ყველა მათი მასწავლებელი-რეჟისორი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევდა. ამ შეფასების დამთხვევა ცდების შედეგებთან თავს იჩენს დეტალებშიც (განწყობის დიდი აგზნებადობა თუ სიმტკიცე და სხვა თვისებები ემთხვევა ამ პირების შემოქმედების ზოგ თავისებურებას), რომელზედაც აქ ვერ შევჩერდებით.

<sup>1</sup> ამჟამად თბილისის ერთ-ერთი თეატრის საშუალო ნიჭის მსახიობია.

აღსანიშნავია, რომ ცდის პირების ამ ჯგუფიდან აღმოჩნდა მხოლოდ ერთი, რომლის ექსპერიმენტული მონაცემები არა სავსებით ემთხვევა სასცენო მონაცემებს. ეს არის ინსტიტუტის ნიჟიერი სტუდენტი — G. ფიქსირებული განწყობა წარმოდგენის საფუძველზე მან თუმცა ყველა ცდაში შეიმუშავა, მაგრამ ძალიან სუსტი, გაცილებით უფრო სუსტი, ვიდრე ამ ჯგუფის სხვა სტუდენტებისათვისაა დამახასიათებელი. თუმცა უნდა ითქვას, რომ შემდეგში, როგორც თეატრის მსახიობმა ამ პირმა განსაკუთრებით დიდი გარდასახვის უნარი ვერ გამოამჟღავნა.

5) რას წარმოადგენს 10 დამსახურებული მსახიობიდან ის 9 ცდის პირები, ვინც ჩვენს ცდებში ჩვეულებრივ ადვილად იწვევს ფიქსირებულ განწყობას წარმოდგენის საფუძველზე?

ვფიქრობთ, რომ მათი შემოქმედების დახასიათების ნაცვლად, მათი გვარების დასახელება სჯობია, რადგანაც ყველა ეს მსახიობი უაღრესად ცნობილია: ვერიკო ანჯაფარიძე, ვ. გომიანაშვილი, გრ. კოსტავა, ს. თაყაიშვილი, ბრაგინი (გრიბოედოვის თეატრი), ვ. ვ. ალექსი-მესხიშვილი (გრიბოედოვის თეატრი), ო. იაკუბოვსკაია („მხატი“-ს ყოფილი სახსიათო მსახიობი), ვიაზემსკი (გრიბოედოვის თეატრი) და ერმილოვი («MXAT» მეორის ყოფილი მსახიობი).

ამ მსახიობებიდან ერთი ილუზიას არ იძლევა სამ ცდაში, დანარჩენი (8) ყველა ჩვენს ცდაში გამოკვეთილ ილუზიას იძლევა. ის ერთი, ვინც ამ სამ ცდაში ილუზიას არ იძლევა (ვიაზემსკი), მეტად კრიტიკულად უდგება ცდის ობიექტების შეფასებას, ყველა შემთხვევაში ილუზიას ძალიან მალე აღკვეთს და ყველა ცდაში სუსტ ილუზიას იძლევა (ალქმის საფუძველზედაც).

სრულიად განსაკუთრებით მტკიცეს, დაუბოლოებელ ილუზიას იძლევა ჩამოთვლილი მსახიობებიდან სამი: ვ. გომიანაშვილი, გ. ერმილოვი და ს. თაყაიშვილი.

ძალიან მტკიცეს, მაგრამ მაინც ნაკლები სიმტკიცის ილუზიას იძლევიან ბრაგინი და იაკუბოვსკაია.

განსაკუთრებით დიდი აგზნებალობა წარმოდგენით გამოწვეული ფიქსირებული განწყობისა (უკიდურესად ადვილად, და მალე გან-

წყობის შემუშავება) ახასიათებს ვ. ანჯაფარიძეს<sup>1</sup> (მას იმავე დროს განწყობის დაბალი სიმტკიცე ახასიათებს), ვ. გოძიაშვილს, ერმილოვს, ს. თაყაიშვილს. ეს ცდის პირები სრულიად იოლად, შესამჩნევი დაძაბვის გარეშე იწვევენ საჭირო წარმოდგენას თვით აქტუალური აღქმის წინააღმდეგობის შემთხვევაშიც.

6) საგულისხმოა, რომ, როგორც ეს ჩვენი ერთ-ერთი ექსპერიმენტალური გამოკვლევიდან გამოირკვა, გარდასახვის უნარის მქონე პირებს, — ნიჭიერ მსახიობებსა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებს, არა მარტო წარმოსახვით შექმნილი განწყობის აგზნებადობა, არამედ საზოგადოდ განწყობის აგზნებადობა (საგანწყობო სიტუაციის აქტუალური აღქმის შემთხვევაშიც), ხშირად უფრო მაღალი აღმოაჩნდათ, ვიდრე თეატრის გარეშე პირების უმრავლესობას; ცდაში ისინი სიტუაციის (მაგ. დიდი და პატარა ბურთის) ორიოდე აღქმით იმუშავებენ ფიქსირებულ განწყობას, ისე, რომ კრიტიკულ ცდებში განწყობისეულ ილუზიას იძლევიან<sup>2</sup>. მაგრამ ხაზგასასმელია, რომ აქტუალური აღქმით გამოწვეული განწყობის აგზნებადობაში შეუდარებლად ნაკლები სხვაობა აღმოჩნდა ცდის პირთა ამ ორ კატეგორიას შორის, ვიდრე წარმოსახვით განწყობის შემუშავებაში.

სხვათა შორის განწყობის ეს მაღალი აგზნებადობა ახასიათებს ჩვენი ცდის პირს L-ს (ნიჭიერ სტუდენტთა ჯგუფიდან), რომელიც როგორც ზემოთ დავინახეთ, ზოგიერთ ჩვენ ცდებში წარმოსახვით განწყობას ვერ იმუშავებდა.

სპეციალურად განწყობის ირადიაციით საკვლევად ჩატარებულ ცდებიდან გამოირკვა, რომ მსახიობებს და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტებს უფრო ხშირად ახასიათებს განწყობის დიდი ირადიაცია აღქმით გამოწვევის შემთხვევაშიც. კერძოდ, ეს ეხება ნიჭიერ სტუდენტს L-ს.

ამრიგად, ყველა ზემოაღნიშნული ცდა იმას მაინც გვიჩვენებს,

1 დეტალურად იხ. რ. ნათაძე — ექსპერიმენტული მონაცემები ვერიკო ანჯაფარიძის შესახებ. კრებული: „ვერიკო ანჯაფარიძე“, 1957. გამ. „ხელოვნება“.

2 რიცხობრივი მონაცემები. იხ. რ. ნათაძე — წარმოსახვის განმაწყობელ მოქმედება. 1958. მეცნ. აკად. გამომც. გვ. 165.



რომ სასცენო გარდასახვის უნარი დაკავშირებული ყოფილა წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნართან. იმისათვის, რომ ადამიანი სცენაზე შესრულებული როლის შესატყვისად გარდაისახოს მან უნდა ჰქონდეს განვითარებული წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შემუშავების უნარი. ცხადია, ეს სულ არ ნიშნავს, რომ სასცენო ნიჭი ამით ამოიწურებოდეს. ცხადია, ამ უნართან ერთად, რომელიც გარდასახვის ფსიქოლოგიურ „მექანიზმს“ წარმოადგენს, მხატვრული ხატის განსახიერება სცენაზე სხვა ფსიქოფიზიკურ მონაცემთა რიგს მოითხოვს მსახიობისაგან. მაგრამ ეს საკითხი საზოგადოდ სასცენო ნიჭის შესახებ ჩვენს პრობლემას სცილდება.

## თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ე

### წარმოსახვის განმარტებალი მოქმედების ფაქტორები

#### I ს ა კ ი თ ხ ი

1. როგორც ზემოთ, ყველა ჩვენი ცდების შედეგების განხილვისას დავინახეთ, წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შემუშავების უნარი ძალიან დიდ ინტერინდივიდუალურ სხვაობებს ამჟღავნებს. დიდი ინტერინდივიდუალური სხვაობები გამოვლინდა ყველა ჩვენ ცდებში, სადაც კი ცდის პირებს მოეთხოვებოდათ განწყობის შემუშავება წარმოდგენის საფუძველზე, თუმცა ეს ცდები არსებითად განსხვავებულ პირობებში ტარდებოდა.

ზოგი ცდის პირი ჩვენი ცდების პირობებში სულ ვერ იმუშავებს წარმოსახვით ფიქსირებულ განწყობას, ზოგი ძლივს ახერხებს ამას უკიდურესი დაძაბულობის შედეგად, ზოგი კი პირიქით, ადვილად და ზოგი იმდენად მტკიცე განწყობასაც იმუშავებს წარმოსახვით, რომ დაუბოლოებელ ილუზიებს იძლევა კრიტიკულ ცდებში, ე. ი. დიდხანს ვერ ახერხებს წარმოსახვით შექმნილი ფიქსირებული განწყობის დარღვევას. დანარჩენი ცდის პირები ამ უკიდურესობებს შორის თავსდებიან.

ბუნებრივად დგება საკითხი იმ ფაქტორთა შესახებ, რომელნიც აპირობებენ წარმოსახვით განწყობის შემუშავებას. ამ ფაქტორთა კვლევას ჩვენ რამდენიმე ექსპერიმენტული გამოკვლევა მივუძღვე-  
ნით<sup>1</sup>. მათი მთავარი შედეგები თავმოყრილია მონოგრაფიაში<sup>2</sup>. აქ

<sup>1</sup> იხ. ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრ. „ფსიქოლოგია“ ტ. V, VII, IX; ჟურნალი «Вопросы психологии» 1958 № 3. და ბრიტანეთის ფსიქოლოგიურ ჟურნალში — Brit. Journ. of Psychol. 1960 v. 51;3 და 1962 v. 53;4.

<sup>2</sup> რ. ნათაძე — წარმოსახვის განმარტებალი მოქმედება, 1958, მეც. აკადემ. გამოცემა. თავები III, V და VII.

სულ მოკლედ გადმოვცემთ ამ გამოკვლევებათა მხოლოდ იმ მასალებს, რომელსაც გარდასახვის ფსიქოლოგიურ საფუძვლების საკითხს ვუკავშირებთ.

2. წარმოსახვით განწყობის შემუშავების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნეგატიურ პირობას, როგორც ეს ზემოთ აღწერილი ცდების შონაცემებიდან დადასტურდა, წარმოადგენს წარმოსახული შინაარსისაგან განსხვავებული (განსაკუთრებით მისი საწინააღმდეგო) შინაარსის აქტუალური აღქმა: რაც უფრო ეწინააღმდეგება აღქმული წარმოსახულს, მით უფრო ძნელია (სხვა ფაქტორთა ერთგვარობის პირობებში) წარმოსახულის საფუძველზე განწყობის შემუშავება (იხ. ზემოთ ცდების პირველი და მეორე სერიის შედეგები).

3. რაც შეეხება დადებით ფაქტორებს, პირველ რიგში ბუნებრივად დგება საკითხი წარმოდგენის თვალსაჩინოებისა, მისი სიცხოველის შესახებ: ხომ არაა წარმოსახვის განმაწყობელი მოქმედება გაპირობებული თვით წარმოდგენის სინათლის, მისი თვალსაჩინოების, სიცხოველის მაღალი ხარისხით? ამის გამოსარკვევად დაყენებული გვექონდა ცდების სპეციალური სერია, რომელიც 4 ექსპერიმენტიდან შედგებოდა<sup>1</sup>. აქ ამ ცდებზე, ვერ შეეჩერდებით, აღვნიშნავთ მხოლოდ ძირითად შედეგს:

ცდების შედეგები არ გვაძლევენ უფლებას წარმოდგენის მაღალი თვალსაჩინოება ჩავთვალოთ განწყობის გამოწვევის მნიშვნელოვან ფაქტორად, რადგანაც ამ ფაქტორის გამოვლენის შემთხვევებშიც მისი ეფექტი იჩრდილება სხვა უფრო ძლიერი ფაქტორებით, რომელნიც აშკარად გამოვლინდა ამავე ცდებშიც. პირველ რიგში ეს არის სუბიექტის სპეციფიკური შინაგანი აქტივობის ფაქტორი წარმოდგენილი შინაარსის მიმართ ან, უფრო ზუსტად, სპეციფიკური დამოკიდებულება წარმოსახულის მიმართ, რომელსაც უკვე გავეცანით ზემოთ განხი-

<sup>1</sup> ლეტალურად იხ. რ. ნათაძე — წარმოდგენის თვალსაჩინოება, როგორც ფექსირებული განწყობის სტიმულაციის ფაქტორი. კრ. ფსიქოლოგია, ტ. V. 1948.

ლული ცდების მასალიდან, და რომლის წამყვან მნიშვნელობას სხვა ქვემოთ განხილული ცდების მასალები ავლენენ.

ამასთან ერთად გამოსარკვევია მეორე ფაქტორიც — წარმოსახულის რეალურობაში დარწმუნების ფაქტორი.

4. საქმე ისაა, რომ როგორც ზემოთ ჩვენი ცდების პირველი და მეორე სერიის დასაბუთებისას ვიგულისხმეთ, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს უნდა წარმოადგენდეს წარმოსახული შინაარსის რეალურობის, მისი რეალური მოცემულობის გულისხმობის, მისი რეალური არსებობის რწმენის ფაქტორი. მართლაც, როგორც ცნობილია საზოგადოდ ადამიანის ერთ-ერთ ძირითად სპეციფიკურობას წარმოადგენს ე. წ. „პროსპექტული“ ქცევა, ე. ი. მოქმედება მომავალი სიტუაციის გათვალისწინებით, ხოლო რამდენადაც პიროვნების ყოველი მოქმედება აუცილებლად გულისხმობს ადამიანის სათანადო „აწყობას“, ე. ი. განწყობის შემუშავებას, იმდენად ამ მომავალი, ჰერ მხოლოდ წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისად მოქმედება, რომლის მომავალ მოცემულობაში, მის რეალობაში ადამიანს ეჭვიც არ ეპარება, უდავოდ ნიშნავს, რომ წარმოდგენილის რეალურობაში დარწმუნებულობა განწყობის შემუშავების ძლიერ ფაქტორს წარმოადგენს.

ჩვენ ზემოაღწერილ ცდებში იმიტომ გამოვრიცხეთ ეს ფაქტორი (ცდის პირებმა იცოდნენ, რომ მათ მიერ წარმოსახული სულ არ შეეფერებოდა სინამდვილეს), რომ სასცენო გარდასახვის დროსაც იგი გამორიცხულია; მსახიობმა იცის, რომ სასცენო სიტუაცია შეთხზულია.

მაგრამ რამდენადაც ჩვენ ცდებში წარმოსახულის რეალობის გულისხმობა ყოველთვისაა გამორიცხული და თანაც არა ყველა ცდის პირი იმუშავებს განწყობას წარმოსახვით, ჩვენ დავისახეთ მიზნად ლაბორატორიული ცდების პირობებში გამოგვევლინა ამ ფაქტორის — წარმოსახულის რეალობის გულისხმობის — როლი წარმოსახული განწყობის შემუშავებაში.

ამ მიზნით ჩავატარეთ სპეციალური ცდები, რომელთა შედეგად წარმოსახულის რეალურობის გულისხმობის გარდა გამოვლინდა წარ-

მოსახვის განმაწყობელი მოქმედების სხვა ფაქტორებიც, რომელთაგანაც ერთ-ერთი, სახელდობრ, წარმოსახულის მიმართ სპეციფიკური აქტიური დამოკიდებულების ფაქტორი, როგორც აღენიშნეთ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა.

## 2. განმარტებულ ფაქტორთა ექსპერიმენტული კვლევა

**პირველი ცდა<sup>1</sup>.** ცდის პირმა იცის, რომ წარმოიდგენს აჩაჩხებულს: ცდის პირის წინ მაგიდაზე გვერდით დევს ორი მრგვალი კოლოფი ცდის პირისაკენ ძირებით მიბრუნებული, ისე რომ იგი ვერ ხედავს კოლოფების შინაგან მხარეს. ამის შემდეგ რაც ცდის პირს დაეანახებთ, რომ კოლოფები ცარიელია, მას მოეთხოვება, რაც შეუძლია ნათლად და ცოცხლად წარმოიდგინოს, თითქოს ამ ორ კოლოფში დევს თითო ხის ბურთი, ერთში ძალიან დიდი, ისე რომ თითქმის ავსებს მთელ კოლოფს, მეორეში კი სულ პატარა — კაკლის ტოლა ბურთი. ცდის პირს ევალება, რაც შეიძლება ნათლად და რეალურად განიცადოს, ვითომ ეს ორი ბურთი დევს ამ კოლოფებში — „მოატყუილოს თავი“, თითქოს მართლა ხედავს ამ ბურთებს და შეადაროს ისინი ერთმანეთს. ც. პ-მაც რაც შეიძლება ნათლად უნდა განიცადოს ერთის სიდიდე და მეორის სიპატარავე. როდესაც ც. პირი მოგვეცემს ნიშანს, რომ მან უკვე ნათლად წარმოიდგინა ბურთები და შეადარა ისინი ერთმანეთს, მას ევალება ისევ იმავე განცდის განმეორება 15-ჯერ ზედიზედ.

ამის შემდეგ უშუალოდ გადავდივართ კრიტიკულ ცდაზე, რომელიც ორი ვარიანტით ტარდება.

1) კრიტიკული ცდის ოპტიკურ ვარიანტში ცდის პირს ერთი მომენტით ვაჩვენებთ სიდიდის შესადარებლად ორ ტოლ ბურთს.

მამასადამე, საგანწყობო ცდაში ც. პირს ევალება ბურთების ოპტიკური წარმოდგენა და კრიტიკულ ცდაშიც შესადარებელი ბურთები ოპტიკურად იყო მიწოდებული.

---

<sup>1</sup> დეტალურად იხ. რ. ნათაძე. წარმოდგენის ობიექტის რეალობა როგორც განმაწყობელი ფაქტორი. კრებ. „ფსიქოლოგია“ ტ. VII. 1950.

2) კრიტიკული ცდის ჰაპტური ვარიანტი (ილუზიის ტრანსპოზიცია). იმავე საგანწყობო ცდის შემდეგ ც. პირმა უნდა ჩაჰყოს ერთდროულად ხელები ორივე კოლოფში, მოჰკიდოს ხელი შიგ ჩადებულ ტოლ ბურთებს, შეადაროს ისინი სიდიდით და უმაღლვე გაუშვას ხელი—ბურთებს ცდის პირი ვერ ხედავს,—შემდეგ ისევ მოჰკიდოს ხელი და ა. შ. სანამ ეს საჭირო იქნება. ამრიგად, ამ ვარიანტში უნდა მოხდეს განწყობის ირადიაცია (ილუზიის ტრანსპოზიცია) ოპტიკური მოდალობიდან ჰაპტურზე: მხედველობითი წარმოდგენით შემუშავებული განწყობა უნდა გამოვლინდეს ჰაპტურ (ხელის მოკიდების) აღქმაში.

პირველი ცდის ორივე ვარიანტში ცდის პირმა ნამდვილად იცოდა, რომ კოლოფები ცარიელია და, მაშასადამე, ამ ცდაში საგანწყობო ბურთების წარმოდგენა სრულიად მოკლებული იყო მისი რეალური მოცემულობის გულისხმობას: ც. პ-მა და ნ ა მ დ ვ ი ლ ე ბ ი თ ი ც ო დ ა კ ო ლ ო ფ ე ბ ი ს ს ი ც ა რ ი ე ლ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ, რ ა დგანაც თავის თვალთ დარწმუნდა ამაში.

შეორე ცდა: ცდის პირი დარწმუნებულია წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში. მის წინ დევს იგივე კოლოფები, რაც პირველ ცდაში, ისევ ძირებით მობრუნებული ც. პ-საკენ, ისე რომ ც. პ. ვერ ხედავს კოლოფის შინაგან მხარეს.

კოლოფებში დევს ხის ბურთები, რომელთაც ც. პ. ვერ ხედავს, ჩვენ, რაც შეიძლება დამაჯერებელი ტონით, ვეუბნებით, რომ თითო კოლოფში დევს თითო ხის ბურთი — ერთში დიდი, იმდენად დიდი, რომ თითქმის ავსებს კოლოფს (მეტი დამარწმუნებლობისათვის ც. ხ. რამდენიმეჯერ არტყამს ბურთს კოლოფის ქვედა გვერდზე) და მეორეში სულ პატარა, კაკლის ტოლა ბურთი; მეტი დამაჯერებლობისათვის ც. ხ. არტყამს „პატარა“ ბურთს კოლოფის ქვედა კედელს და აგორავებს მას ამ კედელზე.

როგორც შემდეგ გამოკითხვიდან ირკვევა, ც. პ-ბს, როგორც წესი, ეჭვიც არ ეპარებოდათ იმაში, რომ კოლოფებში მართლაც, აღწერილი სიდიდის ბურთები დევს, მაგრამ, ცხადია, მათ ეს ბურთები მხოლოდ წარმოდგენილი ჰქონდათ, რადგანაც ბურთების დანახვა კოლოფებში შეუძლებელია, მაგრამ ცდის ამ ვარიანტ-

ში ბურთების წარმოდგენას თან ახლავს სრული დარწმუნებულობა წარმოდგენილი ობიექტების რეალურ მოცემულობაში: წარმოდგენას ახლავს მისი საგნის რეალური მოცემულობის უეჭვო გულისხმობა.

მას შემდეგ, რაც ც. პ. 10—15-ჯერ ზედიზედ გვანიშნებს ბურთების ნათელი წარმოდგენისა და მათ სიდიდეთა შედარების შესახებ, გადავდივართ კრიტიკულ ცდაზე, რომელიც ზუსტად ისე ტარდება ორი ვარიანტით, როგორც პირველ ცდაში.

ამრიგად, პირველ ორ ცდაში ც. პ. საგანწყობო ობიექტებს აქტუალურად სულ არ აღიქვამს; იგი მხოლოდ წარმოიდგენს ამ ობიექტებს ც. პ.-ის მიერ მოცემული სიტყვიერი აღწერის მიხედვით. ამიტომ ამ ორ ცდას პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „წმინდა წარმოდგენის“ ცდები.

ამ ორი სახის ექსპერიმენტის ჩატარების შემდეგ გადავდივართ ცდის ახალ ვარიანტებზე — მესამე და მეოთხე ცდაზე, რომელშიაც საგანწყობო ობიექტების წარმოდგენას წინ უსწრებს მათი აქტუალური აღქმა, ე. ი. ც. პ. ჯერ აქტუალურად ოპტიკურად აღიქვამს საგანწყობო ობიექტებს და მხოლოდ ამის შემდეგ, ფიქსირებული განწყობის შესაქმნელად, წარმოიდგენს ამ საგნებს 10—15-ჯერ:

მესამე ცდა: განწყობის გამოწვევა აღქმის რეპროდუქციის შედეგად მიღებული წარმოდგენით. ცდის პირმაცის, რომ წარმოდგენილი საგანი არ არის მოცემული.

ექსპერიმენტატორი ერთხელ დაანახევებს ც. პ.-ს დიდსა და პატარა ბურთს, შემდეგ მიაბრუნებს მისკენ ცარიელ კოლოფებს, და როდესაც ც. პ. დარწმუნდება, რომ კოლოფები ცარიელია, ექსპერიმენტატორი დააყენებს კოლოფებს ნორმალურ მდგომარეობაში (ძირებით ც. პ.-საკენ) და ავალებს ც. პ.-ს წარმოიდგინოს კოლოფებში — „აი ეს ბურთები (ყიდევ ერთხელ უჩვენებს) — ერთში — ეს დიდი ბურთი და მეორეში — ეს პატარა“,

ცდის პირს ევალება წარმოდგენილი ბურთების სიდიდის შედარება; ბურთებს ექსპერიმენტატორი მაგიდის უჯრაში შეინახავს. ც. პ-მა, რაც შეიძლება ნათლად უნდა წარმოიდგინოს კოლოფებში ის ბურთები, რომელიც მას აჩვენებს.

ამრიგად, ამ შემთხვევაში ც. პ-ს აქტუალური ოპტიკური აღქმის შინაარსის ნათელი რეპროდუქცია მოეთხოვება, და წარმოდგენაში მოცემულ ობიექტთა ურთიერთშედარება სიდიდის მიხედვით. შესადარებელი ბურთების რეალური მოცემულობის გულისხმობა გამორიცხულია.

წარმოდგენილი ბურთების 10—15 შედარების შემდეგ გადავდივართ კრიტიკულ ცდაზე, რომელიც ისევ იმ ორ ვარიანტში ტარდება (ოპტიკურსა და პაპტურ არეში), როგორც პირველ ორ ცდაში.

მეთხეცდა. განწყობის გამოწვევა ისევ აღქმის რეპროდუქციის შედეგად მიღებული წარმოდგენით. მაგრამ ცდის პირი დარწმუნებულია წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში.

კოლოფები დევს ჩვეულებრივ მდგომარეობაში: ძირებით ცდის პირისაკენ. ვიღებთ ხელში ხის დიდ ბურთს, ვაჩვენებთ ცდის პირს, და მის თვალწინ ჩავდებთ ამ ბურთს კოლოფში, სადაც ბურთი აღარ ჩანს, შემდეგ ასევე ვიქცევით პატარა ბურთის მიმართაც. ც. პ. დარწმუნებულია, რომ ნაჩვენები ბურთები დევს კოლოფებში. ც. პ.-ს ევალება, რაც შეუძლია ნათლად წარმოიდგინოს კოლოფებში მის თვალწინ ჩადებული ბურთები და შეადაროს ისინი ერთმანეთს სიდიდით. წარმოდგენილი ბურთების 10-15 შედარების შემდეგ გადავდივართ კრიტიკულ ცდაზე, რაც ტარდება იმავე ორი ვარიანტით, როგორც პირველ სამ ცდაში.

მორიგეობა ამ ცდების ჩატარებისა სხვადასხვა ც. პ-თან განსხვავებულია.

ამრიგად, მესამე და მეოთხე ცდაში ცდის ობიექტური პირობები ზუსტად ერთნაირია: ფიქსირებული განწყობის შემუშავება ხდება ერთი-ორჯერ ნანახი საგანწყობო ობიექტის წარმოდგენის გზით; განსხვავება მხოლოდ სუბიექტის დამოკიდებულებაშია წარმოდგენილი საგნის მიმართ, იმ აზრით, რომ ერთ ცდაში ც. პ-მა იცის, რომ მის მიერ წარმოდგენილი საგნები სინამდვილეში არ დევს. კო-



ლოფში — იცის, რომ კოლოფები ცარიელია, მეორე შემთხვევაში კი დარწმუნებულია, რომ წარმოიდგენს კოლოფებში ნამდვილად მოთავსებულ ბურთებს.

ერთი სიტყვით, მესამე და მეოთხე ცდას შორის იგივე განსხვავებაა, რაც პირველსა და მეორე ცდას შორის: ობიექტური პირობები ყველა იგივეა; მხოლოდ ერთ შემთხვევაში საგანწყობო საგნის წარმოდგენას ახლავს მისი საგნის რეალურ მოცემულობაში დარწმუნება, მეორე შემთხვევაში კი პირიქით: ც. პ-მა იცის, რომ იგი წარმოიდგენს და ადარებს თავის ფანტაზიის ნაყოფს, რომ კოლოფები ცარიელია, რაც შეეხება პირველ ორ ცდას ამ შემთხვევაში ც. პ. წარმოიდგენს საგნებს, რომელიც მას ჯერ არ ჰქონდა აღქმული, ხოლო მესამე და მეოთხე ცდას შემთხვევაში წარმოიდგენს იმას, რაც უშუალოდ წარმოდგენის წინ ჰქონდა საგანგებოდ აღქმული.

ცდის პირები: ცდები ჩატარებული იყო 12 ფსიქოლოგზე და პედინსტიტუტის 54 სტუდენტზე. ამათგან ფიქსირებული განწყობა შეუმუშავდა 11 ფსიქოლოგს და 42 სტუდენტს. აქ ჩვენ განვიხილავთ შედეგებს, რომელიც მიღებულია ამ უკანასკნელ ცდის პირებზე — 11 ფსიქოლოგზე და 42 სტუდენტზე, ე. ი. იმ ცდის პირებზე, ვისაც განწყობა შეუმუშავდა.

### 3. ცვაზის შედეგები და მათი ინტერპრეტაცია.

მიღებული შედეგები თავმოყრილია ჩვენს ზემოდასახელებულ გამოკვლევაში<sup>1</sup> და მონოგრაფიაში<sup>2</sup>, აქ ჩვენ განზოგადებულად გავმოცემთ როგორ გამოვლინდა ამ ცდებში წარმოსახვის შემუშავების ყველა ის ფაქტორი, რომელმაც იჩინა თავი ცდებში.

შედარებით დეტალურად შევჩერდებით მხოლოდ ერთ ფაქტორზე—წარმოსახულის მიმართ სუბიექტის სპეციფიკური აქტიური

<sup>1</sup> რ. ნათაძე — ზემოდასახელებული შრომა, კრებ. „ფსიქოლოგია“, ტ. VI, 1950 წ.

<sup>2</sup> რ. ნათაძე — წარმოსახვის განმარტობელი მოქმედება, 1958. თავი IV.

დამოკიდებულების ფაქტორზე, რომელსაც ჩვენი საკითხისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

1. წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში დარწმუნებულობა აღწერილი ცდის პირობებში, უდავოდ წარმოდგენს ფიქსირებული განწყობის შემუშავების ერთ-ერთ ფაქტორს, ეს ჩანს იქიდან, რომ:

1) რამდენიმე ცდის პირს (არაფსიქოლოგი ცდის პირების 9,6%) ფიქსირებული განწყობა შეუმუშავდა მხოლოდ იმ ცდებში (მეორე და მეოთხე ცდაში), რომელშიაც ისინი დარწმუნებული იყვნენ კოლოფებში წარმოდგენილი ბურთების რეალურ მოცემულობაში.

2) ცდის პირების მნიშვნელოვანი ნაწილი უფრო მტკიცე ფიქსირებულ განწყობას იმუშავებს წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში დარწმუნებისას, ვიდრე მის გარეშე, სახელდობრ, მეორე ცდაში, ვიდრე პირველში არაფსიქოლოგი ცდის პირების—45,2% (19 ცდის პირი), და მეოთხე ცდაში, ვიდრე მესამეში არაფსიქოლოგების 29% (12 ცდის პირი).

მაგრამ ეს ფაქტორი — წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში დარწმუნებულობა ექსპერიმენტულ პირობებში არა მარტო არ წარმოდგენს გადამწყვეტს ან პრევალირებულ ფაქტორს, არამედ ადვილად იჩრდილება სხვა ფაქტორებით, ისე, რომ წარმოსახვით შემუშავებული ფიქსირებული განწყობის სიმტკიცე ხშირად (განსაკუთრებით იმ პირებთან ვინც წარმოსახვით ადვილად და მტკიცე განწყობას იმუშავებს) ამ სხვა ფაქტორებით განიხილვებოდა.

წარმოდგენილის რეალურობაში დარწმუნებულობის ფაქტორს ლაბორატორიულ პირობებში ახშობს უმთავრესად შემდეგი ორი ფაქტორი:

2. ვარჯიშებადობის ფაქტორი. აღმოჩნდა, რომ საგანწყობო ობიექტების წარმოსახვის ხშირი გამეორება, ე. ი. ცდებში

მრავალჯერი გამეორება ხელს უწყობს წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნარის ზრდას.

ეს მოვლენა — წარმოსახვის განმანაწყობელი მოქმედების ვარჯიშებადობა, ჩვენ სპეციალურად შევისწავლეთ<sup>1</sup> იმ ცდის პირებზე, რომელთაც დასაწყისში წარმოსახვით განწყობა ვერ უმუშავდებოდათ, იმათზედაც ვისაც პირველი ცდიდანვე უმუშავდებოდათ, იმათზე ვისაც ეძნელებოდა ამის მიღწევა და იმათზედაც ვინც იოლად აღწევდა ამას. ზოგიერთ ცდის პირზე ცდების პერიოდული ჩატარება 5 წლის მანძილზე გაგრძელდა.

გამოირკვა, რომ ობიექტური ექსპერიმენტული მონაცემები უეჭველად მოწმობენ წარმოდგენის საფუძველზე ფიქსირებული განწყობის შემუშავების უნარის სრულიად მკაფიო და ძლიერ ვარჯიშებადობას: მატულობს ობიექტური ეფექტიც და დიდად იზრდება წარმოსახვის საფუძველზე ფიქსირებული განწყობის შემუშავების სიადვილე.

როგორც მიღებულ შედეგებიდან ჩანს, ვარჯიშის მთავარი ეფექტი იმაში მდგომარეობს, რომ ის ც. პ-ბი, ვინც ვერ იმუშავებდა ფიქსირებულ განწყობას წარმოსახვის საფუძველზე, ცდების გამეორების პროცესში თანდათან მიაღწია იმ აქტიური პოზიციის დაქერას წარმოსახულ შინაარსთა მიმართ, რაც ჩვენი ცდის სიტუაციაში მნიშვნელოვან პირობას წარმოადგენს ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისათვის წარმოდგენის საფუძველზე; ამის შედეგად ამ ცდის პირებმაც მიაღწიეს წარმოდგენით განწყობის შემუშავებას.

ვარჯიშის მეორე ეფექტი შემდეგში გამოვლინდა: ვინც პირველ ხანებშივე აღწევს ფიქსირებული განწყობის შემუშავებას, ოღონდ აღწევს ამას დიდი დაძაბულობით და ენერჯიის დიდი ხარჯვის შედეგად, ცდების გამეორების პროცესში ვარჯიშდება იმ მხრივ, რომ სულ უფრო და უფრო იოლად ახერხებს სულ უფრო და უფრო აქტიური და უფრო „მთლიან პიროვნული“ პოზიციის დაკავებას წარმოსახულ შინაარსთა მიმართ და ამიტომ სულ უფრო იოლად

---

<sup>1</sup> იხ. რ. ნათაძე — წარმოსახვის განმანაწყობელი მოქმედების ვარჯიშებადობა. კრებულში „ფსიქოლოგია“, ტ. IX, 1954.

და უფრო მტკიცე ფიქსირებულ განწყობას იმუშავებს წარმოსახულის საფუძველზე.

ამრიგად, ვარჯიშის ფაქტორი ამ ცდებში უდავოდ დადასტურდა.

3. მესამე, უკვე გადამწვეტი მნიშვნელობის ფაქტორია — წარმოსახულის მიმართ სპეციფიკური აქტიური დამოკიდებულება — „შთაგრძნობა“.

ზოგი ჩვენი ცდის პირი იმათგან ვინც განსაკუთრებით ადვილად იმუშავებს განწყობას წარმოსახვის საფუძველზე, უფრო მტკიცე განწყობას იმუშავებს მაშინ, როდესაც იცის წარმოსახულის არარსებობის შესახებ, ვიდრე როდესაც დარწმუნებულია წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში. ოთხი არაფსიქოლოგი ცდის პირი (9,6%) და ოთხი ფსიქოლოგი (36,4%) იმუშავებს ბევრად უფრო მტკიცე განწყობას მესამე ცდაში, ვიდრე მეოთხეში და ორი არაფსიქოლოგი (4,8%) და ოთხი ფსიქოლოგი (36,4%) პირველ ცდაში, ვიდრე მეორეში.

ამის გარდა, იგივე ცდის პირები უფრო მტკიცე განწყობას იმუშავებენ, როდესაც წარმოდგენენ ბურთებს აღუქმელად, ვიდრე როდესაც ახდენენ ეს-ეს არის აღქმული ბურთების რეპროდუქციას, ე. ი. ვიდრე, როდესაც ჯერ აღიქვამენ რეალურ დიდ და პატარა ბურთს და შემდეგ წარმოდგენენ იმავე ბურთებს, სახელდობრ, უფრო მტკიცე განწყობას იმუშავებენ პირველ ცდაში, ვიდრე მესამეში, ხოლო მეორეში უფრო მტკიცეს ვიდრე მეოთხეში.

ამგვარად, ამ ცდის პირებისათვის როგორც დარწმუნებულობა წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობაში, ისე წინასწარი აღქმა განწყობის გამომწვევი ობიექტებისა (საგანწყობო ბურთებისა) ხელშემშლელი აღმოჩნდა მტკიცე ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისათვის: თუმცა ამ პირობებშიც ეს ცდის პირები როგორც ყველა ჩვენ ცდებში, განწყობას იმუშავებენ, მაგრამ გაცილებით ნაკლებ მტკიცეს, ვიდრე არარსებულ საგნების (საგანწყობო ბურთების) ნებისმიერი წარმოსახვისას!

ამ, პირველი შეხედვით პარადოქსალური მოვლენის ბუნების გასაღებს, ცდის პირთა, უმთავრესად ფსიქოლოგთა, თვითდაკვირვების მონაცემები იძლევიან.

ყველა ეს ცდის პირები მკაფიოდ ასხევევენ სათანადო ობიექტთა წარმოდგენას (მხოლოდ წარმოდგენას!) და იმ შინაგან „მდგომარეობას“, „დაძაბულობას“, „შინაგან სწრაფვას“, „მიმართულობას“ («направленность») „მზაობას“<sup>1</sup>, რომელიც აღმოცენდება ხოლმე მათში წარმოსახულ ობიექტთა მიმართ. საგულისხმოა, რომ ჩვენი გამოცდილი ცდის პირები თვითონ გრძნობენ, თვითონ ამჩნევენ ხოლმე ამ „შინაგანი მზაობის“ თუ „აწყობის“ მდგომარეობას და მხოლოდ მაშინ გვაძლევენ ნიშანს, რომ „მზად არიან“ ან, რომ შესძლეს დავალებულის (მაგ. ვითომ დიდი და პატარა ბურთის ხელში დაჭერის) ცოცხლად გაცდა, როდესაც იგრძნობენ ამ „შინაგან მზაობას“. ფსიქოლოგი ცდის პირები ამ მდგომარეობას უწოდებენ ხოლმე „შინაგან დაძაბვას“, „მზაობას“, „აწყობას“, „განწყობას“, „აქტივობას“, „მდგომარეობას“, „შინაგან განცდას“, „შინაგან დაყენებას“, „შთაგრძობას“ და ა. შ. ფსიქოლოგ ცდის პირების უმრავლესობა მხოლოდ მაშინ თვლის, რომ „მზად არის“ ცდების გასაგრძელებლად (კრიტიკულ ცდებზე გადასვლისათვის), როდესაც მიაღწევს ამ შინაგან მდგომარეობას, ამ მზაობას.

საგანწყობო საგნების მხოლოდ წარმოდგენა, თუნდაც ძალიან თვალსაჩინო, მათი აზრით, არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ შეიძლებოდეს თქმა, რომ აღქმული ობიექტების განსხვავება მკვეთრად იყო განცდილი: ის კი არაა მთავარი, როგორაა წარმოდგენილი ობიექტი, არამედ ისაა მთავარი, რომ თვით ც. პ.-ში მოხდა სათანადო შინაგანი ცვლილება, რომ მიღწეულია სათანადო „დამოკიდებულება“ ობიექტის მიმართ — «Мое отношение к представлению», როგორც ამბობს ც. პ. ნ. ელ.

საგულისხმოა, რომ ამ ტიპის ჩვენებებს იძლეოდნენ ჯერ ჩვენს პირველ ცდებში მსახიობები და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებიც, რომლებსაც განსაკუთრებით ეხერხებოდათ წარმოდგენით განწყობის შემუშავება<sup>2</sup>. მაგალითად, როდესაც ჩვენ ვეკითხებოდით

<sup>1</sup> ცდის პირების გამოთქმებია.

<sup>2</sup> რ. ნათაძე — წარმოდგენით შექმნილი ფიქსირებული განწყობა და სასცენო გარდასახვის უნარი, კრებ. „ფსიქოლოგია“, ტ. III, 1945.

ც. პ.-ს 'მ. ქ. (იმ დროს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი) საგანწყობო ცდების მსვლელობაში „რატომ არ მანიშნებთ — ვერ წარმოიდგინეთ?“ — იგი პასუხობდა, რომ ჭერ არ არის „მზად“ და ჩვენს შემდეგ კითხვაზე: „ვერ წარმოიდგინეთ?“, პასუხობდა „კი წარმოვიდგინე, მაგრამ ჭერ ვერ განვიცადე“!

სხვებიც ლაპარაკობდნენ, რომ წარმოდგენა არ კმარა, რომ „მთელი არსებით“ ან „მთელი ორგანიზმით“ უნდა განიცადონ ან განიცადიან და ა. შ. მსახიობები ხმარობდნენ გამოთქმებს: «Включилась», «Выключилась», «вошел в это состояние», «вышел из состояния», მხატვის ყოფილმა მსახიობმა ო. იაკუბოვსკიამ პირდაპირ განაცხადა «не то главное чтобы представить, а отношение надо найти в себе к этим предметам»<sup>1</sup>.

ჩვენ ზემოთ, წინასწარი ცდების აღწერისას აღნიშნული გვაქვს, რომ ინსტრუქციის შეცვლის შემდეგ, როდესაც, ნაცვლად იმისა, რომ მოგვეთხოვა ც. პ.-თათვის მხოლოდ თვალსაჩინო წარმოდგენა, ვამბობდით — „ეცადეთ რაც შეგიძლიათ ცოცხალად განიცადოთ“, მოატყუეთ თავი, თითქოს მართლა გიჭირავთ ხელში... განიცადეთ, რომ ერთ ხელს ჰკიდებთ ძალიან დიდ ბურთს და მეორეს კი ძალიან პატარას“... და ა. შ. — ამის შემდეგ განწყობისეული ილუზიების პროცენტმა ბევრად მოიმატა.

ამრიგად, ირკვევა, რომ წარმოსახვის საფუძველზე ფიქსირებული განწყობა მხოლოდ მაშინ აღმოცენდება წარმოდგენილის არარსებობის შესახებ ცოდნის პირობებში, როდესაც ცდის პირინებისმიერად თუ უნებურად, შესძლებს შეიმუშაოს თავის თავში ეს სპეციფიკური აქტიური შინაგანი დამოკიდებულება წარმოსახულის მიმართ.

მთელი იმ ექსპერიმენტული მასალების ანალიზი, რაც ჩვენ მიღებული გვქონდა 1939 წლიდან 1958 წლამდის ჩატარებულ ცდებში წარმოსახვის განმაწყობელი გამოვლენის კვლევისას, გვარწმუნ-

<sup>1</sup> იქვე. გვ. 353.

ნებს ამ დასკვნის მართებულობაში.<sup>1</sup> ეს სპეციფიკური შინაგანი აქტიური დამოკიდებულება წარმოსახულის მიმართ აუცილებელი პირობაა წარმოსახვით განწყობის შემუშავებისათვის, თუ სუბიექტმა იცის წარმოდგენილის არარსებობის შესახებ.

ამ საკითხის გასარკვევად ჩვენ სპეციალური ცდები გვქონდა ჩატარებული, მაგრამ სანამ დაუბრუნდებოდეთ ამ საკითხს, ჯერ გავარკვიოთ რითი აიხსნება უკანასკნელად განხილულ ცდებში მიღებული, პირველი შეხედვით, პარადოქსალური მოვლენა — რატომ იმუშავებენ ზოგიერთი ცდის პირები უფრო მტკიცე განწყობას მაშინ, როდესაც იციან წარმოდგენილი საგანწყობო ობიექტების არარსებობის შესახებ, ვიდრე როცა დაარწმუნებული არიან წარმოდგენილი საგანწყობო საგნების რეალურ მოცემულობაში? და რატომ ასუსტებს იმავე ცდის პირებთან წარმოდგენის განწყობისეულ ეფექტს საგანწყობო მასალების წინასწარი აქტუალური აღქმა?

ირკვევა, რომ ცოდნა მოცემულ კოლოფებში რეალური ბურთების არსებობის შესახებ აქვეითებს ამ ცდის პირების აქტივობას წარმოდგენილი ბურთების სიდიდის სხვაობის განცდაში, ანელებს ამ სხვაობის მეტად ჰიპერბოლიზებულ განცდას, რასაც ეს ცდის პირები აღწევენ საგანწყობო ობიექტების (მაგ. განსხვავებული სიდიდის ბურთების) თავისუფალი წარმოდგენისას, რასაც ზღუდავს რეა-

---

<sup>1</sup> საჯულისხმა, რომ ზემოაღწერილი ცდების მთავარი შედეგების ბრიტანეთის ფსიქოლოგიურ ჟურნალში გამოქვეყნების შემდეგ (*British Journ. of Psychology*, 1961, ტ. 51;3 და 1963, ტ. 53;4) თანამედროვე ფსიქოლოგიის ორმა გამოჩენილმა წარმომადგენელმა — პიროვნების ფსიქოლოგიის დიდმა ავტორიტეტმა G. Allport-მა (აშშ) და სოციალური ფსიქოლოგიის ცნობილმა სპეციალისტმა H. Centril-მა, ზემოაღწერილი შედეგებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად სწორედ ეს შედეგი ჩათვალეს — წარმოსახულის მიმართ აქტიური დამოკიდებულების ფაქტორის გამოვლინება. გ. ოლპორტმა დაუკავშირა ეს მოვლენა „შთაგრძნობის“ (Emphaty) ცნებას. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს, უმთავრესად ლიპსისაგან მომდინარე ცნება — („შთაგრძნობა“) — არსებითად გულისხმობს გარკვეულ პირობებში აღქმულის ან წარმოსახულის მიმართ სპეციფიკური განწყობის აღმოცენებას.

ლურად მოცემული საგნების (მაგ. ბურთების) უმნიშვნელო სხვაობის გულისხმობა ან წარმოსადგენი რეალური საგნების (ბურთების) წინასწარი აღქმა.

ზოგი ცდის პირი პირდაპირ აღნიშნავს, რომ ექსპერიმენტატორის მიერ ბურთებით კოლოფის გვერდებზე კაკუნი, რომელსაც ის მიმართავს ხოლმე ბურთების კოლოფში ჩადების რეალურობაში ცდის პირების დარწმუნებულობის გასაძლიერებლად (იხ. ზემოთ ცდების აღწერა), უშლის ცდის პირს, არღვევს სხვაობის ძლიერ განცდას ან აქტიურ დამოკიდებულებას ამ სხვაობის მიმართ:

მაგალითად, ცდის პირი ბ. კვ — „ხმაური მიშლის: ხმაურით შინაგანი დაყენებიდან გამოვდივარ, თითქოს კალაპოტიდან ამოვარდი და ხელახლა მჭირდება ძალისხმევა, რომ ჩავიდე ამ კალაპოტში, ახალი სტიმულირება მჭირდება“.

როგორც ჩანს, რეალურად ჩადებული ბურთის ხმაური ასუსტებს ც. პ-ის აქტივობას ამ ბურთების განსხვავებულობის განცდის მიმართ, რადგანაც რეალური ბურთების სხვაობის განცდას, ასეთი, ასე ვთქვათ, გაზვიადება არ სჭირდება: განსხვავებული ბურთების აქტუალური აღქმისას და მათი შედარებისას არაეინ არ ადასტურებს ამ „შინაგან შეცვლას“ მათი სიდიდეების „მთელი ორგანიზმით განცდას“ და ა. შ.

საინტერესოა ამ მხრივ ც. პ. — ნ. ელ-ას ჩვენება იმავე ცდის შესახებ: „პირველი ტიპის ცდაში (რეალური მოცემულობის გულისხმობის გარეშე რ. ნ.) ბურთების წარმოდგენა ნაკლებ კონკრეტული და ნაკლებ თვალსაჩინო იყო“. «Теперь (მეორე ტიპის ცდის დროს ბურთების რახუნით რ. ნ.) и цвет ясно представляю, а тогда (პირველი ტიპის ცდაში რახუნის გარეშე) цвета не представляла, но зато интенция величины тогда была гораздо более... чёткая, более, так сказать, интенсивная, а теперь, наоборот, образ более четкий, маграм მაშინ უფრო აქტიურად განვიცდიდი სიდიდეს. Я сама тогда была так, что тут большой, а тут маленький; тогда это переживала напряжённее и активнее, чем теперь». ჩვენ კითხვაზე საპასუხოდ ეს ცდის პირი ეტყობა, რომ პირველი ტიპის ცდაში ის „შთაიგრძნობდა“ წარმოდგენილ ბურთებს «вчувствовалась в представление шаров разной величины».



უნდა ითქვას, რომ არიან ისეთი ც. პ-ბიც (მაგალითად, ც. პ. ერ. ვ.) რომელნიც, პირიქით, აღნიშნავენ, რომ ხმაურის გამო ბურთების წარმოდგენა უფრო ადვილია, მაგრამ ობიექტურ მონაცემებში საკონტროლო ცდაში არავითარ განსხვავებას ცდის ამ ორ ტიპს შორის არ იძლევიან.

იმ ც. პ-თა დიდ ნაწილს, ვინც რეალობის გულისხმობისას უფრო ადვილად იმუშავენ ფიქსირებულ განწყობას, ბურთების დადების ხმაური მეორე ტიპის ცდაში ეხმარება, უადვილებს საგანწყობო წარმოდგენას.

აღსანიშნავია მეორე დაბრკოლებაც, რომელსაც აგრეთვე მხოლოდ ზოგი ც. პ. შენიშნავს: მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ც. პ. აღნიშნავს, რომ ბურთების წარმოდგენა, დასაწყისში მაინც, გაცილებით უფრო ნათელია და კონკრეტულია, როდესაც მას წინ უსწრებს რეალური ბურთების აქტუალური აღქმა (ცდების III და IV ტიპი) — ზოგი იმასაც კი ამბობს, რომ წარმოდგენა დასაწყისში თითქმის ოპტიკური კვალის სინათლეს ატარებს, — მაგრამ ამ ც. პ-ბის ნაწილი მაინც აღნიშნავს, რომ რეალური ბურთების ეს აქტუალური აღქმა კიდევ უფრო შემაფერხებლად მოქმედებს ამ შინაგანი აქტიური მომართვის შექმნაზე, ვიდრე ბურთების ხმაური.

ც. პ.-ბის ეს კატეგორია პირდაპირ ჩივის, რომ ბურთების აღქმის შემდეგ ძნელია იმ აქტიური შინაგანი მდგომარეობის შექმნა, რასაც ისინი აღწევდნენ ჩვენს ცდებში ბურთების წარმოდგენის საფუძველზე. თუმცა უნდა ითქვას, რომ შემდეგ თანდათან ბურთების მრავალჯეროვანი წარმოდგენის პორცესში აღქმით მიღებული შთაბეჭდილება სუსტდება, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, ზოგი ც. პ. თავისუფლდება მისგან და ც. პ-ბის ნაწილი ისევ შინაგანი დაძაბულობით, „მთელი ორგანიზმით“ განიცდის დიდსა და პატარას: სიდიდეს ერთი მიმართულებით და სიპატარავეს მეორე მიმართულებით. ც. პ.-ბის მეორე ნაწილი აღნიშნავს, რომ რეალური ბურთების ნამდვილი სიდიდის დანახვა ცდის ბოლომდის უშლის ხელს საჭირო შინაგანი დაძაბვის განცდას და რომ ამის გამო ეს განცდა ვერა, ეს იმ ინტენსივობას, რასაც აღწევდა პირველი ორი ტიპის ცდაში, სადაც ბურთების აქტუალურ აღქმას სულ არ ჰქონდა ადგილი.

ც. პ.-ბ. კვ: „პირველად ძალიან გამიადვილდა წარმოდგენა. უშუალოდ მას შემდეგ, რაც მაჩვენებთ ბურთები, პირველად თითქოს უშუალოდ კვალს ვხედავდი ბურთებისას, მერე კი წარმოდგენა გაფერმკრთალდა და ისევ ძალისხმევა დამჭირდა, რომ განმეცადა მათი განსხვავებული სიდიდე. ეს კი უფრო ძნელი გახდა, ვიდრე წინა ცდებში: თითქოს უნდა მოვწყდე რეალურს, თვალწინ რომ მქონდა და ისევ ახალი მომართვის, ახალი „დაყენების“ შემუშავება დამჭირდა, როგორც პირველ ცდებში, ისევ დიდი ძალისხმევით ვალწევ ამას“.

ც. პ. — ნ. ელ. მეორე ტიპის ცდაში ბურთების აღქმის შემდეგ: «Очень легко представить, никакого напряжения; представляю гораздо образней, не нужно мне их сравнивать, а просто нужно почувствовать то, что дано, как будто это вещи, которые тут лежат; ეს ჩემი გარემოა, ა თო (უაღქმო ცდები რ. ნ.) было моё, я это создавала. Теперь представляемые шары присутствуют, а не я их создаю. Такое чувство, что если я повернусь спиной, они всетаки будут там лежать — за спиной». (ეს ცდის პირი გაცილებით უფრო მტკიცე განწყობას ქმნის პირველი ტიპის ცდაში, სადაც ბურთებს წინასწარი აღქმის გარეშე წარმოიდგენს.)

ც. პ. ალ. მ. აცხადებს, რომ წარმოდგენის დროს ნანახ ბურთებს არ გულისხმობდა, სულ სხვა ბურთებს წარმოიდგენდა:

ხაზგასასმელია სწორედ ის გარემოება, რომ აქტუალური აღქმის შემდეგ ნაკლები სიმტკიცის ფიქსირებულ განწყობას იმუშავებენ სწორედ ის პირები, ვინც განსაკუთრებით ადვილად და განსაკუთრებით მტკიცე განწყობას იმუშავებს წარმოდგენის საფუძველზე. მათთვის საგანწყობო საგნების წინასწარი აქტუალური აღქმა შემთავრებელია. ც. პ.-ბის უმრავლესობისათვის პირიქით, წინასწარი აღქმა საგანწყობო საგნებისა, აადვილებს ამოცანას.

ვფიქრობთ, რომ მოყვანილი თვითდაკვირვების მონაცემები სწორედ იმ პირებისა, ვისთანაც დაატურდება ეს პარადოქსალური მოვლენა, ე.ი. ვისაც უფრო მტკიცე განწყობა უმუშავდება წარმოდგენის

საფუძველზე, წინარე აქტუალური აღქმის გარეშე, შექს ჰფენს ამ მოვლენის ფსიქოლოგიურ ბუნებას.

როგორც თვითდაკვირვების ამ მონაცემებიდან ჩანს, რეალური ბურთების მცირე განსხვავების აღქმის რეპროდუქცია წარმოდგენის სახით აღარ კმარა ამ განსხვავებული სიდიდეების მიმართ საკმაოდ ინტენსიური მომართვის შესაქმნელად, ხოლო როდესაც სუბიექტი არაა შეზღუდული ამ რეალური ბურთების წინარე აღქმით, იგი ნ ე ბ ის მ ი ე რ ა დ ა ძ ლ ი ე რ ე ბ ს, ასე ვთქვათ, აზვიადებს ამ განსხვავების მიმართ თავის შინაგან პოზიციას, იმუშავებს უკიდურესად განსხვავებულ ობიექტთა მიმართ ისეთ აქტუალურ დამოკიდებულებას, რომელიც რეალურად მოცემული განსხვავებულობის ბურთების რეპროდუქციის მიმართ ბუნებრივად ვერ აღმოცენდება. ამიტომაც ამ ჩვენს ც. პ-ბს, ვინც მონახა ხერხები წარმოდგენის საფუძველზე მტკიცე განწყობის ადვილი შემუშავებისა, რეალური ბურთების აღქმა საგანწყობო წარმოდგენის წინ კი არ ეხმარება, არამედ, პირიქით, უშლის ხელს დიდ-პატარის განწყობის შემუშავებას: რეალური ბურთების მცირე განსხვავების აღქმა, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებს საგანწყობო ბურთების წარმოდგენას, ზღუდავს იმ შინაგან აქტივობას დიდისა და პატარის განცდაში, რომელსაც ამ ტიპის ც. პ-ბი ადვილად აღწევენ ნებისმიერად, როდესაც საგანწყობო ობიექტის წარმოდგენა ნებისმიერია.

როგორც ჩანს, ანალოგიური ფაქტორი განსაზღვრავს მეორე „პარადოქსალურ“ მოვლენასაც, სახელდობრ იმ გარემოებას, რომ იგივე ც. პ-ები უფრო ძლიერ ფიქსირებულ განწყობას იმუშავებენ წარმოდგენილის რეალურად მოცემულობის გულისხმობის გარეშე, ვიდრე, როდესაც დარწმუნებული არიან, რომ წარმოიდგენენ იმას, რაც ნამდვილად მოცემულია კოლოფში. როგორც ჩანს, ეს უკანასკნელი გარემოებაც ზღუდავს ამ ტიპის ც. პ-ბის იმ შინაგან აქტივობას განსხვავებულ სიდიდეების განცდაში, რომელსაც ისინი აღწევენ ფანტაზიის თავისუფალი მოქმედებისას — როდესაც ნამდვილი ბურთების რეალური მოცემულობის გულისხმობა არ ზღუდავს წარმოდგენილ საგანთა მიმართ უკიდურესად აქტიური შინაგანი პოზიციის შექმნას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რეალური

ბურთების ნამდვილი მოცემულობის „ინტენციონისაგან“ განთავისუფლებული ამ ტიპის ც. პ. ნებისმიერად, ხელოვნურად უკიდურესად აძლიერებს, აზვიადებს თავის დამოკიდებულებას დიდი და პატარა საგნის მიმართ, ხოლო როდესაც იგი წარმოიდგენს იმ ბურთებს, რომელიც მას ნამდვილად ეგულება კოლოფებში, ამ ჩვეულებრივი რეალური ბურთების მიმართ დამოკიდებულების ასეთი გაძლიერება, მისი უკიდურესი გაზვიადება, ვერ ხერხდება. რეალური ბურთი მაინც ამ ბურთად რჩება წარმოდგენაშიც.

თუ ეს გაგება სწორია, მაშინ იაიცი უნდა გახდეს გასაგები, რომ რამდენიმე ჩვენი ც. პ. (ოთხი ცდის პირი როგორც წესი და ერთი — ზოგჯერ), რომელიც ეს-ეს არის აღწერილ ტიპს ეკუთვნის, განსხვავებული სიდიდის ბურთების წარმოდგენის საფუძველზე იმუშავებს უფრო მტკიცე განწყობას (იძლევა უფრო მტკიცე ილუზიას), ვიდრე რეალურად განსხვავებული ბურთების აქტუალური აღქმის საფუძველზე.

ეს, პირველი შეხედვით, სრულიად გაუგებარი ფაქტი, ვფიქრობთ, გასაგები უნდა იყოს ამ კატეგორიის მცირერიცხოვანი ც. პ-ბის იმ ქცევიდან, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი.

ეს ც. პ-ბი დახელოვნებული არიან სიდიდისა და სიპატარავის მიმართ შინაგანი აქტიური დამოკიდებულების ნებისმიერად უკიდურეს გაძლიერებაში. ასეთია ჩვენს ძველ ც. პ-ბს შორის ზოგი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი, მსახიობი და უკანასკნელ ცდებში ზოგი ფსიქოლოგი. ამ გზით ისინი ქმნიან იმდენად მტკიცე ფიქსირებულ განწყობას განსხვავებულ სიდიდეთა მიმართ, რომ რეალური ტოლი ბურთების მიწოდებისას კრიტიკულ ცდებში დაუბოლოებელ ილუზიას იძლევიან, ხოლო რეალურად მოცემული განსხვავებული სიდიდის ბურთების საგანწყობო ცდებში აღქმა ვერ ქმნის მათში იმდენად ძლიერ განწყობას: ფიქსირებული განწყობა აღმოცენდება, ილუზიას აქვს ადგილი, ოღონდ უფრო სუსტს, არა დაუბოლოებელს. ნიშნავს ეს იმას, რომ ამ ტიპის ც.პ-თან საზოგადოდ წარმოდგენით უფრო მტკიცე

განწყობა იქმნება, ვიდრე აქტუალური აღქმით? რა თქმა უნდა, არა! ც. პ-თა არც ამ მცირერიცხოვან კატეგორიაზე ითქმის ეს. საქმე ისაა, რომ ორი ხის ბურთის სიდიდის განსხვავება, რომელსაც ადასტურებს სუბიექტი ექსპერიმენტში, არ წარმოადგენს საკმარის სტიმულს ძლიერი განწყობის აღმოსაცენებლად, და ამიტომ სიდიდის სხვაობის ხელოვნურად, ნებისმიერად უკიდურესად გაძლიერებული შინაგანი განცდა, რომელიც ძლიერ ფანტაზიას ეყრდნობა, მეტ ეფექტს აღწევს ამ მიმართულებით! ამ ლაბორატორიული საგნის (ბურთების) მაგივრად იმავე ტიპის ადამიანმა რომ რაიმე ძლიერი შთაბეჭდილების გამოწვევი საგანი აღიქვას, (ვთქვათ შეხვდეს მხეცი ტყეში ან ქუჩაში მანქანების დაჯახების მოწმე გახდეს), ცხადია, აქტუალური აღქმა მასში შეუღარებლად მეტი სიძლიერის შთაბეჭდილებას გამოიწვევს და მეტი სიმტკიცის განწყობის ფიქსაციას მოახდენს, ვიდრე მაშინ, როდესაც ც. პ. ყველაფერს ამას მხოლოდ წარმოიდგენს! სულ სხვა არის ჩვეულებრივი ცდების ლაბორატორიული პირობები: ამ პირობებში ც. პ-თა მცირერიცხოვანი კატეგორია ახერხებს ნებისმიერად, სპეციფიკური დაძაბვით მეტი სიმტკიცის განწყობის შემუშავებას, ვიდრე აქტუალურად მოცემული ბურთების აღქმით. განსხვავებული ბურთების აღქმა იმდენად არ სცვლის პიროვნებას, იმდენად ძლიერ განწყობას არ იწვევს მასში, როგორც ამას ფანტაზიის საფუძველზე ნებისმიერად ახერხებს ზოგიერთი ც. პ-ი, როდესაც იგი დაძაბულად ცდილობს, რაც შეიძლება ძლიერი და აქტიური შინაგანი დამოკიდებულება შექმნას განსხვავებულ სიდიდეთა მიმართ.

ლაბორატორიულ პირობებში ბურთების შედარების ამოცანა არ იწვევს სუბიექტში ისეთ დაძაბულ შინაგან აქტივობას, როგორის გამოწვევასაც ახერხებს ზოგი ც. პ. ნებისმიერად წარმოსახულ თბიქტთა განსხვავების განცდის პროცესში.

4. წარმოსახვის განმარტებით მოქმედების მთავარი ფაქტორის.  
გამოვლინება თვითდაკვირვების მონაცემებში

ამროგად, წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნარი ძირითადში დაიყვანება არა ნათელი საგანწყობო წარმოდგენის შექმნის უნარზე, თუმცა ამასაც აქვს მნიშვნელობა, არამედ ზემოაღწერილი შინაგანი აქტივობის — შინაგანი მომართვის ნებისმიერი გამოწვევის უნარზე.

როგორც უკვე აღინიშნა, ეს გადამწყვეტი მნიშვნელობის ფაქტორი გამოვლინდა წარმოსახვის განმარტებით მოქმედების ყველა (თერთმეტივე) ჩვენს ექსპერიმენტულ გამოკვლევაში: ყველა ჩვენს ცდებში თვითდაკვირვების უნარის მქონე ცდის პირები — მეტადრე ფსიქოლოგები და დამსახურებული მსახიობები, ვინც ადვილად იმუშავებს წარმოსახვით ფიქსირებულ განწყობას, ამა თუ იმ სიტყვებით აღნიშნავს ამ სპეციფიკურ შინაგან „მომართვას“, „აწყობას“, „მთელი ორგანიზმით“ განცდას და ა. შ. მოვიყვანთ ასეთი გამოთქმების მაგალითებს, რათა მკითხველმა უფრო ნათელი წარმოდგენა იქონიოს ამ, სიტყვიერად ძნელად აღსაწერი შინაგანი მდგომარეობის შესახებ.

ფსიქოლოგი ც. პ.—ბ. კვ. ლაპარაკობს: „წარმოდგენა კი იყო საკმაოდ ნათელი, მაგრამ ეს მხოლოდ ვიზუალური წარმოდგენა როდია: ეს არის მთლიანი შინაგანი წარმართვა აქეთ დიდის — იქით პატარას მიმართ“.

იგივე ცდის პირი, სხვა ცდაში: „პატარა ადვილად წარმოვიდგინე, ოღონდ ისე თითქოს მე თვითონ შევიკუმშე. შინაგანად ძლიერად განვიცდიდი სიპატარავეს“, „ეს მთელი სხეულის მთლიანი დაძაბვა“. „მთელ ორგანიზმში იყო შეკუმშვა-გადიდება“; (წარმოსახვაში დიდი-პატარა ბურთების განცდისას რ. ნ.); „დიდის წარმოდგენისას ისეთი განცდა მქონდა თითქოს მე ვდიდდები — ვიშლები... შედარება სიდიდეების ცალკე აღარ ხდება საჭირო, ჩემი „დაყენება“<sup>1</sup> პატარას და დიდის მიმართ განსხვავებულია“.

ფსიქოლოგი ც. პ. — ნ. ელ: „ახლა თვალსაჩინო ხატი არ მქონ-

<sup>1</sup> ამ სიტყვას ეს ცდის პირი ხმარობს რუსულის установка-ს მნიშვნელობით.

და; ხატი კი არა, არამედ мое отношение к большому и маленькому—одна интенция величии, без представления объектов»

ამავე ცდის პირს ჩვეულებრივ ნათელი წარმოდგენებიც აქვს; ოლონდ, მისი აზრით, ეს „არ არის მთავარი“, მთავარი არის ის განცდა „შინაგანი მომართვისა“ («отнашение»), რომელიც ჩნდება გარკვეულ მომენტში და, რომელიც, როგორც ეს სხვადასხვა ცდებში მოცემული თვითდაკვირვების მონაცემების შედარებიდან ჩანს, არ არის დამოკიდებული წარმოდგენის თვალაჩინობაზე.

იგივე ც. პ. — ნ. ელ. სხვა ცდაში ამბობს: „როცა ვითხარით — ახლა შეიძლება კრიტიკულ ცდაზე გადასვლა რ. ნ.) — მე უკვე თვითონ შევიცვალე, ისე შევიცვალე, როგორც მინდოდა — მტკიცე ინტენცია მქონდა განსხვავებული სიდიდის ობიექტთა — პატარისა და დიდისა... ხოლო მანამდის, დასაწყისში მხოლოდ წარმოდგენა რომ იყო დიდი და პატარა ბურთისა, იგი (წარმოდგენა რ. ნ.) ლაბილური იყო, მისი შეცვლა ადვილად ხდება, ხოლო ახლა, როდესაც ეს ინტენცია მაქვს დიდისა და პატარისა, მე თვითონ ისე შევიცვალე, რომ ამ მდგომარეობის შეცვლა ძნელია“...

შემდეგ, საგანწყობო ცდების პროცესში ეს ც. პ. განაგრძობს თვითდაკვირვების მოცემას და ჩვენს შეკითხვაზე, თუ რატომ ლაპარაკობს ცდის დროს — ლაპარაკი ხომ შეუშლის ბურთების ნათელ წარმოდგენას და მათ სიდიდეთა განცდას, ც. პ. ამბობს: «Теперь уже разговор не мешает, вначале говорить не могла бы; теперь после того как с напряжением достигла требуемого отношения и к одному шару и к другому, теперь уже очень легко... эти 2 шара для меня уже одно целое данное в моем внутреннем состоянии, и разговор уже не мешает...»

ეს დაკვირვება აშკარად მოწმობს წარმოდგენილ სიდიდეთა მართ ფიქსირებული განწყობის შემუშავებას!

ფსიქოლოგი ცდის პირი — ს. ბ. საზოგადოდ უსუსტეს განწყობას იმუშავებდა, ხოლო ცდების მე-5 დღეს საკმაოდ მტკიცე განწყობა გამოავლინა. აი ამ ცდის თვითდაკვირვების მონაცემები: „კაცმა რომ თქვას, მხოლოდ ახლა მოვიმართე ნამდვილად, თქოს ჩემ ტვინშიც ასიმეტრია მოხდა — აქეთ მხარეს, სადაც დიდო

ბურთი იყო“ (ეს ც. პ. ცდების დროს სპონტანურად ხუჭავს ხოლმე თვალებს, როცა ცდილობს ობიექტების წარმოდგენას, თუმცა მას კოლოფებისაკენ ყურება ევალება). „ხ ა ტ ი ა რ ა მ ა ქ ე ს , მ ა გ რ ა მ დ ი დ ი - პ ა ტ ა რ ა ს გ ა ნ ც დ ა მ ა ი ნ ც მ ა ქ ე ს ი ს ე ... მ ზ ა დ ვ ა რ რ ა ლ ა ც ნ ა ი რ ა დ და ამით ვგრძნობ დიდ-პატარასაც, თავისუფლად ვარ უკვე“ (უკანასკნელი ფანცხალება გულისხმობს, რომ ც. პ.-ს უკვე შეუშუშავდა დიდ-პატარას განწყობა).

შემდეგ ცდებში იგივე ც. პ. აცხადებს: „ახლა სულ თავისუფლად ვარ... ხ ა ტ ი მ ა ი ნ ც არ არის, თუმცა შიგნით ხდება რალაცა, შ ი გ ნ ი თ ვ ა რ მ ზ ა დ , მაგრამ ამის დასაყრდენს მაინც გარეთ ვგრძნობ — ეს დიდი-პატარა ჩემს გარეთ არის“.

ფსიქოლოგი ც. პ. — ერ. ვ. აგრეთვე გრძნობს ხოლმე „მზაობას“, ე. ი. სათანადო განწყობის შემუშავებას დიდისა და პატარას მიმართ და ამ შინაგან მზაობას ხუმრობით „ტრანსში შესვლას“ ეძახის. ეს ც. პ.-იც ასხვავებს საგანწყობო საგნების მხოლოდ წარმოდგენას ამ შინაგანი მომართვის აგან; „მომითმინეთ, ჭერ არა... წარმოვიდგინე, მაგრამ ეს არ კმარა. „ტრანსში“ უნდა შევიდე, ცოტა მოვუორდე უნდა სინამდვილეს. აჰა! გამოდის... მზად ვარ“. შემდეგ ც. პ. ხსნის: «я должен целиком пережить это всем организмом... იცით... მთლიანად უნდა განვიცადო... აი, ახლა, მაგალითად, სრულიად გარკვეულად განვიცდი“.

ცდის ხელმძღვანელი: წარმოდგენა თვალსაჩინოა? — ბურთები თვალსაჩინოდ გაქვთ წარმოდგენილი? ც. პ.—„იცით რა, მთლიანად განვიცდი მთელი ორგანიზმით: აქეთ დიდი, იქით პატარა... აი ახლა თვალსაჩინო ხ ა ტ ი ც მ ა ქ ე ს , მ ა გ რ ა მ ს ი მ ძ ი მ ი ს ც ე ნ ტ რ ი ი მ ა შ ი კ ი არ არის; მე მთლიანად შიგნით უნდა განვიცადო ეს ორი მიმართულება — დიდისკენ და პატარისაკენ; ეს არის მთავარი. ამ მდგომარეობაში უნდა შევიდე“. (ხაზგასმა ჩვენია რ. ნ.).

მეორე ცდის დროს იგივე ც. პ. — ერ. ვ. იძახის: «вошел в эту ситуацию, но сейчас же опять выпал».

სხვა ცდაში ეს ც. პ. — ერ. ვ. — ასე გვიხსნის თავის მდგომარეობას:



რეობას: „იციით... როგორ ვითხრათ, მე მხოლოდ ოპტიკურად კი არ წარმოვიდგენ, არამედ მთელი ორგანიზმით განვიცდი — ფეხი, ხელი, გული, ყველაფერი იღებს მონაწილეობას ამ განცდაში (შეადარე ც. პ. ბ. კვ-ს ზემოთ მოყვანილი ჩვენება: „მხოლოდ ვიზუალური წარმოდგენა როდია“ და სხვა.).

საესებით ანალოგიურად აგვიწერს ამ განცდას ც. პირების მთელი რიგი.

მაგალითად, ც. პ. — მ. ქელივიძე, ახალგაზრდა პოეტი — გვეუბნებოდა, რომ დიდი ბურთის განცდის მხარეს — გვერდშიც გრძნობს რალაცა დაძაბვას და გულის იმავე (მარჯვენა) მხარეშიც. ამ ცდის პირმა ძალიან ადვილად შეიმუშავა ძლიერი განწყობა წარმოდგენის საფუძველზე პირველივე ცდაში.

ც. პ. სტუდენტი — გრ. ამბობდა, რომ დიდი ბურთის მხარეს ფეხის კუნთები დაეძაბება ხოლმე და ა. შ.

ც. პ. ფსიქოლოგი — ალ. მ. ერთ-ერთი ცდის დროს აღნიშნავდა, რომ დღეს უქეიფოდ არის და არ შეუძლია ის დაძაბვა, რომელსაც ჩვეულებრივ ჩვენი ცდები მოითხოვენ და ამიტომ, ამბობდა იგი, „უფრო პასიურად წარმოვიდგენ ბურთებს, ვიდრე წინა ცდებში — ენერჯია არა მყოფნის ამ დაძაბვისათვის“. მართლაც, იმ დღეს ამ ც. პ-მა ძლივს მიიღო სუსტი ილუზია, ჩვეულებრივ კი ანალოგიურ ცდებში ძლიერ ილუზიას იძლეოდა ხოლმე: „წინათ თქვენს ცდებში (ცდები ნახევარი წლის წინ იყო ჩატარებული რ. ნ.) ვქაჩავდი ჩემს თავს, ჩემს პიროვნებას იქითკენ, რომ აქეთ დიდი და იქით პატარა განმეცადა, ახლა ასე არ შემიძლია — სუსტად ვარ“.

ერთი თვის შემდეგ იგივე ც. პ. ცდის დროს ისევ აღნიშნავს დაძაბული აქტივობისა და მთელი პიროვნებით განცდის აუცილებლობას... „ახლა ძალიან ფორმაში ვარ და ადვილად შევქენი ის მდგომარეობა, მე რომ მჭირდება... ოპტიკურად მაშინაც წარმოვიდგენდი, მაგრამ მთელი პიროვნებით ვერ ვიღებდი მონაწილეობას...“ უკანასკნელი ცდის შესახებ შეკითხვაზე საპასუხოდ ამბობს: „ოპტიკურადაც წარმოვიდგენდი, მაგრამ ხელიც გამეჭკეოდა ხოლმე ამ წარმოდგენილი ბურთების მოსაკიდებლად... ე. ი.

გულთან ახლო რომ მოვიტანო, აქტიურად რომ განვიცადო, თითქოს ხელიც გამექცევა ამ წარმოდგენილი ბურთებისაკენ“ (ხაზგასმა ჩვენია რ. ნ.)

ფსიქოლოგი ც. პ. — ნ. ად. წინა ცდებში მიჩვეული იყო დიდის განცდას მარჯვენა მხარეს, ჩვენ კი დავაყენეთ ცდა მოთხოვნით, რომ მარცხნივ წარმოედგინა დიდი ბურთი და მარჯვნივ — პატარა. ც. პ.-ს ეს ძალიან გაუჭირდა და მხოლოდ მრავალი განმეორების შემდეგ შესძლო ამოცანის შესრულება, ილუზიაც ძალიან მტკიცე მოგვცა. ეს ც. პ. ჩვეულებრივ აღნიშნავს მთელი ორგანიზმის დიდ შინაგან დაძაბვას, რის შედეგადაც თავისთავსაც ასიმეტრიულად განიცდის; „მე თვითონ გავხდი ასიმეტრიული — აქეთ დიდი და აქეთ პატარა“. ეს განცდა შინაგანი ასიმეტრიულობისა მას შეეჩინა რამდენიმე დღის განმავლობაში და, როდესაც სამი დღის შემდეგ, ისევ ცდაზე მოვიდა, ახალი ცდის დაწყებამდის დაყენებულ კრიტიკულ ცდებში ისევ ილუზია მოგვცა წინა ცდის განწყობის გავლენით. ამრიგად, ცდაში წარმოდგენით შექმნილმა ფიქსირებულმა განწყობამ ისეთ სიმტკიცეს მიაღწია, რომ სამი დღე-ღამის შემდეგაც გამოვლინდა!

როგორც ზემოთ დავინახეთ, სპეციფიკურ შინაგან დამოკიდებულებას წარმოსახვაში შესაძარებელ ობიექტების მიმართ, როგორც წესი, მსახიობებიც აღნიშნავენ: «Вошел в состояние», «Вышел из состояния», «Включилась», «Выключилась», «Не то главное, что бы представить, а отношение надо найти в себе к этим предметам» и т. д.

##### 5. წარმოსახვულის მიმართ პასიური და აქტიური დამოკიდებულების ექსპერიმენტული ეფექტი

ეს მთლიან პიროვნული აქტივობის ფაქტორი მკაფიოდ ვლინდება შემდეგ ჩვენს ცდაში, რომელიც 2 ვარიანტში ტარდებოდა<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> დეტალურად იხ. Р. Натадзе. О некоторых факторах выработки установок на основе воображаемой ситуации. Журн. «Вопросы психологии» 1958 № 3

ცდის პირველი ეტაპი—განსხვავებული სიდიდის ბურთებით სხვის მიერ შესრულებული მანიპულაციის გულისხმობა.

ც. პ-ის წინ დევს გვერდით ორი დიდი, მრგვალი, შესახედავად განახვავებული კოლოფი. კოლოფების ძირები ც. პ-კენ არის მიბრუნებული, ისე, რომ ც. პ. ვერ ხედავს იმ ბურთებს, რომელიც ამ კოლოფში დევს. ც. პ-ს ევალება მხოლოდ უგდოს ყური ექსპერიმენტატორის სიტყვებს და გაიგოს, გაიაზროს მისი ნათქვამი. ც. ხ. ეუბნება ც. პ-ს: „მე ვიღებ ხელით დიდ ბურთს და ვდებ ამ (მაგ. მარჯვენა) კოლოფში (ისმის ბურთის ჩადების ხმა). ამ ხელით კი ვიღებ სულ პატარა ბურთს და ვდებ ამ (მაგ. მარცხენა) კოლოფში. ც. ხ-ის ეს სიტყვები და შესატყვისი მოქმედება მეორდება რამდენიმეჯერ. ამის შემდეგ ც. ხ. ერთდროულად ასრულებს ორივე მოძრაობას და ელაპარაკება ც. პ-ს ორივე ბურთის — დიდისა და პატარის, ერთდროული ჩადების შესახებ ორ კოლოფში, რასაც თან ახლავს ბურთების ჩადების ხმა. ამ მოქმედების 15 განმეორების შემდეგ, გადავდივართ კრიტიკულ ცდაზე: ც. პ-ს ეძლევა წინადადება ჩაჰყოს ორივე ხელი ერთდროულად ორივე კოლოფში (მარცხენა ხელი — მარცხენა კოლოფში, მარჯვენა — მარჯვენაში) და შეადაროს კოლოფებში მოთავსებული ბურთების სიდიდე.

ამრიგად, კრიტიკულ ცდაში ბურთების აღქმა ჰაპტურია: თუმცა თვალები ც. პ-ს გახელილი აქვს, მაგრამ ბურთებს იგი ვერ ხედავს. კოლოფებში დახვდება ტოლი ბურთები.

ჩვენ მოველოდით, რომ ც. პირების ნაწილი ამ ცდაში ბურთებს თვალსაჩინოდ არ წარმოიდგენდა, მაგრამ, როგორც ახლავე დავინახავთ, ეს ვარაუდი არ გამართლდა. აღმოჩნდა, რომ ერთეული გამოწავლისების გარდა, ყველა ც. პ. საგანწყობო ცდაში სავსებით თვალსაჩინოდ წარმოიდგენდა იმ ბურთებს, რომელზედაც მათ ელაპარაკებოდა ც. ხ.

ცდის მეორე ეტაპი — განსხვავებული სიდიდის ბურთების თვალსაჩინო ოპტიკური წარმოდგენა.

ცდის პირის წინ მაგიდაზე დევს იგივე ორი კოლოფი, რომლის ძირები ისევ მისკენ არის მიბრუნებული. ც. პ-ს ევა-

ლება რაც შეუძლია ნათლად, ცოცხლად, თვალსაჩინოდ წარმოიდგინოს ერთ კოლოფში დიდი ხის ბურთი, მეორეში პატარა. ეს დაელება ზედიზედ 15-ჯერ მეორდება.

აქ მოვიყვანთ ამ ცდის მხოლოდ ძირითად შედეგებს.

ცდის პირველ ვარიანტში თითქმის ყველა ცდის პირს ბურთები არანაკლებად თვალსაჩინოდ, ზოგს უფრო თვალსაჩინოდაც ჰქონდათ წარმოდგენილი, ვიდრე ცდის მეორე ვარიანტში. უმრავლესობას ეჭვიც არ ეპარებოდათ, რომ ექსპერიმენტატორი მართლაც სდებს კოლოფებში დიდ და პატარა ბურთს.

მთავარი განსხვავება ცდის ამ ორ ვარიანტს შორის, ცდის პირთა ჩვენებების მიხედვით, იმაში აღმოჩნდა, რომ მეორე ვარიანტში, ცდის პირები ხშირ-ხშირად აღნიშნავენ იმ მთლიან პიროვნულ დაძაბვას და შინაგან აქტივობას წარმოდგენილი ბურთების განცდაში, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი (ზოგი ზემოთ მოყვანილი ციტატი ცდის პირების ჩვენებიდან ამ ცდიდან იყო აღებული).

ბურთების სიდიდის ასეთ მთლიან-პიროვნულს, ასე ვთქვათ „ცენტრალურ“ განცდას ცდის პირველ ვარიანტში ც. პ-ბი არ აღნიშნავენ; აქ ც. პ-ბის დამოკიდებულება სხვის მიერ (ექსპერიმენტატორის მიერ) კოლოფებში ბურთების ჩადების მიმართ უფრო პასიურია; ც. პ. თითქოს „მაყურებლის როლში“ გამოდის ამ მის მიერ წარმოდგენილი ბურთებით იმ მანიპულაციის მიმართ, რომელსაც სხვა (ექსპერიმენტატორი) ასრულებს და რომლის შესახებ მას ელაპარაკება.

ეს განსხვავებული დამოკიდებულება წარმოდგენილის მიმართ ცდის ორ ვარიანტში განსაკუთრებით მკვეთრად გამოხატა ცდის პირმა ნ. ელ: «Тогда (ე. ი. პირველ ცდაში რ. ნ.) я была только зрителем того, что происходило передо мной (წარმოდგენდა როგორ აწყობს კოლოფებში ბურთებს ექსპერიმენტატორი), а теперь (ცდის II ვარიანტში რ. ნ.) я сама создаю эти шары, вызываю в себе интенцию к большому и малому шару». (ხაზგასმა ჩვენია რ. ნ.)

ცდის ორივე ვარიანტის რიცხობრივი მონაცემები მოყვანილია მე-7 ცხრილში.

	უ. პ.ბის რაოდენობა	აღსკაბ. აღება	სულ საეან- წობი ილუზია	ასიმულატ. ილუზ.	კონტრასტ. ილუზია	კონტრასტული ილუზია		
						სუსტი.	საშ.	მტკიცე
I ვარიანტი	34	38,2% <sub>0</sub>	50% <sub>0</sub>	14,7% <sub>0</sub>	35,3% <sub>0</sub>	14,7	14,7% <sub>0</sub>	5,8% <sub>0</sub>
II ვარიანტი	50	18% <sub>0</sub>	80% <sub>0</sub>	10% <sub>0</sub>	70% <sub>0</sub>	16% <sub>0</sub>	26% <sub>0</sub>	26% <sub>0</sub>

როგორც ცხრილიდან ჩანს, სხვაობა განწყობის შემუშავებაში ორ ვარიანტს შორის დიდი აღმოჩნდა: სულ განწყობისეული ილუზია პირველ ვარიანტში გამოვლინდა 50% და მეორეში კი 80%, აქედან კონტრასტული ილუზია, რომელიც განწყობის უფრო ძლიერი მოქმედების მაჩვენებელია, პირველ ვარიანტში — 35,3%, მეორეში კი თითქმის ორჯერ მეტია — 70%, კიდევ ბევრად უფრო მეტი აღმოჩნდა განსხვავება მტკიცე კონტრასტულ ილუზიაში, ე. ი. განწყობის ყველაზე ძლიერ მოქმედებაში; მეორე ვარიანტში განწყობის ეს უძლიერესი მოქმედება 26%-ა, ხოლო პირველში ხუთჯერ ნაკლებია — 5,8%. ეს განსხვავება მით უფრო საგულისხმოა, რომ ცდის პირველ ვარიანტში განწყობის შემუშავებას ხელს უწყობს წარმოდგენილი ბარათების რეალურ მოცემულობაში დარწმუნებულობის ფაქტორი, რაც გამორიცხულია მეორე ვარიანტში. ეს ფაქტორი რომ არ ყოფილიყო, უნდა ვიფიქროთ, პირველ ვარიანტში განწყობის შემუშავება ბევრად ნაკლებ შემთხვევაში იჩენდა თავს. მაგრამ მიღებული განსხვავებაც იმდენად დიდია, რომ შეუძლებელია ეჭვის შეტანა იმაში, რომ ცდის მეორე ვარიანტში არის ფაქტორი, რომელიც აპირობებს განწყობის გამოწვევის გაცილებით მეტ გავრცელებას იმავე ცდის პირებში. ეს ფაქტორი არის, როგორც დავინახეთ, ცდის პირის აქტიური დამოკიდებულება წარმოდგენილი საგანწყობო ობიექტების მიმართ, რასაც არა აქვს ადგილი პირველ ვარიანტში. ეს არის მთლიან პიროვნებისეული აქტიური განცდა წარმოსახული ობიექტების სხვაობისა. ეს გარემოება ნათლად ჩანს ცდის პირების თვითდაკვირვების ზემომოყვანილ ჩვენებებიდან.

ეს, ჩვენი აზრით, დიდი მნიშვნელობის ფაქტი, რომ წარმოსახვით განწყობის შემუშავების მთავარ ფაქტორს მთლიანი პიროვნების წარმოსახული შინაარსის მიმართ აქტიური „მომართვა“ წარმოადგენს, ერთგვარ არაპირდაპირ ოპტიკურ დადასტურებას პოულობს იმ, ჩვენ ცდებში მრავალჯერ დადგენილ ფაქტშიც, რომ წარმოსახვით შემუშავებულ განწყობას ჩვეულებრივ ძალიან მაღალი ირადიაცია (მთელ პიროვნებაზე ინტენსიური გავრცელება) ახასიათებს. განწყობის ირადიაციას ზომიერ განწყობისეული ილუზიის ერთ მოდულობიდან მეორეზე გავრცელებით: მაგალითად, თუ განსხვავებული სიდიდის ბურთების მხედველობითი აღქმის საფუძველზე შემუშავებული განწყობა გამოვლინდება ბურთების ჰაპტურ (ხელის მოკიდებით) აღქმაში სათანადო ილუზიის გამოვლინებით, ეს განწყობის ირადიაციის მაჩვენებელია. დ. უზნაძის ხელმძღვანელობით განწყობის ირადიაციის კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ჩვეულებრივ ცდებში განსხვავებული სიდიდის ბურთების აქტუალური ოპტიკური აღქმით გამოწვეული განწყობის ირადიაცია ჰაპტურ აღქმაზე შედარებით იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს — 13%-დან 36%-მდის აღწევს და უმთავრესად ასიმეტრიული ილუზიის სახით ვლინდება (ნ. აღამაშვილი). ჩვენს ცდებში განსხვავებული სიდიდის ბურთების ოპტიკური წარმოდგენით გამოწვეული განწყობის ირადიაცია ჰაპტურ აღქმაზე სათანადო ილუზიის მიღების სახით ძალიან მაღალ პროცენტს აღწევს. კერძოდ, უკანასკნელი ცდის მეორე ვარიანტში იგი ცდის პირების 80% ახასიათებს (ცხრ. № 7), ხოლო ზემოთ აღწერილ 4 ცდაში — 100%-ს: ყველა ც. პ.-ს, ვისაც შეუმუშავდა ოპტიკური წარმოდგენით განწყობა, იგი კრიტიკულ ცდებში ჰაპტურ აღქმაშიც გამოვლინდა. მასასადამე, წარმოსახვის საფუძველზე ნებისმიერად შექმნილი განწყობა უფრო მთლიანპიროვნულია, უფრო ირადირებულია, ვიდრე აღქმით შექმნილი.

როგორც ჩანს, ნებისმიერად შექმნილი, გაზვიადებული შინაგანი აქტივობა წარმოსახულის მიმართ წარმატებით ეწევა იმ აქტუალური დამოკიდებულების მაგიერობას განწყობის შემუშავებაში, რო-

მელიც რეალობისადმი და, კერძოდ, აღქმული სიტუაციისადმი დამოკიდებულებას ახასიათებს.



ჩვენი ცდების ყველა ზემოგანხილული შედეგების გათვალისწინება ბუნებრივად იწვევს კითხვას, რატომაა რომ ჩვენს ცდებში ჩვეულებრივ პირობებში ყველა ც. პ. ვერ იმუშავებს ფიქსირებულ განწყობას წარმოსახვის საფუძველზე, როდესაც ამის უნარი სპეციფიკურად აღამიანურია?

ზემოგანხილული მასალების მიხედვით ამ კითხვამ შემდეგი პასუხი უნდა მიიღოს:

იმისათვის, რომ წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი ფიქსირებული განწყობა აღმოცენდეს, სუბიექტის დამოკიდებულება ამ წარმოსახული შინაარსის მიმართ უნდა იყოს სპეციფიკური, ცდის პირს ან უნდა სწამდეს წარმოდგენილი ობიექტის რეალური მოცემულობა, ან არა და სპეციფიკური ღრმა პიროვნული აქტივობით უნდა განწყობს ამ წარმოსახული სიტუაციის მიმართ, ანალოგიურად მსახიობისა როლში, ან ბავშვისა ილუზიურ თამაშში.

ცდამი მიღებული დავალება (მაგალითად, ორი წარმოსახული ბურთის ურთიერთშედარება სიდიდის მიხედვით) იმდენად უმნიშვნელოა პიროვნებისეულად, რომ იგი, ასე ვთქვათ, თავისით სათანადო განწყობის ფიქსაციას, წარმოდგენილის რეალურ მოცემულობის გულისხმობის გარეშე, ვერ იწვევს. საამისოდ საჭიროა სათანადო აქტიური დამოკიდებულების განზრახ, ნებისმიერად შექმნა ამ წარმოსახული შინაარსის მიმართ. ვისაც აქვს განვითარებული სათანადო უნარი და ჩვევა თავისი ფანტაზიის შინაარსების მიმართ სპეციფიკური აქტიური დამოკიდებულებისა, თავისი წარმოდგენების „შთაგრძნობისა“, მათი ღრმა-პიროვნებისეული განცდისა, ისინი (მსახიობები, თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტები და სხვ.) ჩვენი ცდების პირობებში იმთავითვე ადვილად და მტკიცედ ფიქსირებულ განწყობას იქმნიან წარმოსახული სიტუაციის მიმართ დიდი დაძაბვის გარეშე; მათ, ასე ვთქვათ, თამაშის განწყობა უმუშავდებათ. თეატრთან დაუკავშირებელი ჩვენი ცდის პირების უმრავლესობისაგან კი შინაგანი აქტივობის ასეთი ნებისმიერი შექმნა წარმოსახული ბურთების შედა-

რების მიმართ დიდ დაძაბვას მოითხოვს, ხოლო ცდების განმეორების გამო ეს ც. პ-ებიც ვარჯიშდებიან სათანადო მიმართულებით (იხ. ზემოთ ამ უნარის ვარჯიშებადობის შესახებ) და წარმოდგენილი უმნიშვნელო სიტუაციის მიმართაც უკვე ადვილად იმუშავენ სათანადო აქტიურ დამოკიდებულებას. ც. პ-ების მცირე ნაწილი დასაწყისში ამას სულ ვერ ახერხებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ მათ საზოგადოდ არა აქვთ უნარი ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისა წარმოსახვის საფუძველზე, არა! ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ცდაში დევალებული ორი ბურთის წარმოსახვაში შედარება სიდიდის მიხედვით არ იწვევს მათში სათანადო აქტივობას, ხოლო ნებისმიერად ამ შინაგანი აქტიური დამოკიდებულების შექმნა წარმოდგენილ ობიექტთა მიმართ მათ არ შეუძლიათ. დევალებული შინაარსის წარმოდგენა არაა, ერთი მხრივ, იმდენად წარმტაცი და მიმზიდველი, რომ უნებურად სათანადო „თამაშის განწყობა“ შექმნას, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოდგენილი შინაარსი მოკლებულია პიროვნების ეულად მნიშვნელოვან „სერიოზულობასაც“ და რეალური მნიშვნელობის მატარებლობასაც (სუბიექტმა იცის მისი არარსებობის შესახებ). ამიტომ იგი „სერიოზული სიტუაციის“ განწყობასაც ვერ შექმნის, ხოლო ნებისმიერად სათანადო აქტიური, გავიადებული დამოკიდებულების შემუშავება წარმოდგენილის მიმართ ზოგიერთ პირებს, როგორც უკვე ვთქვით, გავარჯიშების გარეშე არ შეუძლია.



## თ ა ვ ი ბ ე ხ უ თ ე

### სტანისლავსკის სისტემა და წარმოსახვით განწყობის შემუშავება

ზემომოყვანილმა მრავალრიცხოვანმა ცდებმა დაგვანახა, რომ გარდასახვის უნარსა და წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნარს შორის დიდი დადებითი კორელაცია არსებობს; როგორც ვნახეთ ეს კორელაცია განსაკუთრებით მაღალ ხარისხს აღწევს წარმოსახულ შინაარსის საწინააღმდეგო აქტუალური აღქმის პირობებში.

მეორეს მხრივ, ამ ცდებიდან გამოიკვეა, რომ წარმოსახვით განწყობის შემუშავება წარმოსახულის აარსებობის შესახებ ცოდნის პირობებში, ეყრდნობა სუბიექტის მიერ ნებისმიერად შემუშავებულ მთლიან-პიროვნულ აქტიურ დამოკიდებულებას წარმოსახულის მიმართ. გამოიკვეა, რომ ასე ნებისმიერად შექმნილი განწყობა წარმოსახულის განმეორებითი წარმოდგენის პროცესში გაფიქსირდება და ფიქსირებულ განწყობად გადაიქცევა.

ამრიგად, წარმოსახული შინაარსის მიმართ ნებისმიერად აქტიური დამოკიდებულების შექმნა შესაძლებელს ხდის სათანადო განწყობის აღმოცენებას წარმოდგენილი საგანწყობო შინაარსის მოცემულობაში დარწმუნებულობის გარეშეც: მაშასადამე, სცენაზე ბუნებრივი მოქმედება წარმოსახული სასცენო სიტუაციის შესატყვისი განწყობის საფუძველზე — ნამდვილი გრძნობების საპირისპიროდ — არ მოითხოვს მოცემული სასცენო სიტუაციის რეალურობის რწმენას და მაშასადამე, წარმოსახვით შექმნილი განწყობის სასცენო გარდასახვის საფუძვლად აღიარება თავისუფალია იმ გადაულახავი სიძნელისაგან, რომელიც „ემოციონალისტურ“ თეორიას ეღობება. წინ: ნამდვილი გრძნობის დაშვება სასცენო ქცევის საფუძვლად მსა-

ზიობის არანორმალურ, ბოდვითს მდგომარეობაში ყოფნას გულისხმობს, რადგანაც „სერიოზულ“, რეალურ, ცხოვრებისეულ გრძნობას მხოლოდ რეალობად ნაგულისხმევი იწვევს (იხ. ზემოთ თავი II). მაგრამ არარეალური სიტუაციის წარმოსახვით შექმნილი განწყობა თუ გამოიწვევს გრძნობას (გაანინია წარმოსახულ სიტუაციას: არის თუ არა იგი გრძნობის მომგვრელი) ეს გრძნობა მფრინავი („არასერიოზული“) გრძნობა იქნება!

თუკი ადამიანის მოქმედების მარგანიზებელ ფაქტორს ინდივიდის სათანადო განწყობა წარმოადგენს, თუკი ყოველი მოქმედების ბუნებრივად განსახორციელებლად ადამიანი სათანადოდ უნდა განეწყოს, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მსახიობის სასცენო მოქმედებაც მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრიობით გაიშლება მაშინ, როდესაც მსახიობი სპექტაკლში ნაგულისხმევი სიტუაციის შესატყვისად განეწყობა, ე. ი. თუ მსახიობში აღმოცენდება იმ წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობა, რომელსაც პიესა და შესასრულებელი როლი გულისხმობს. ეს თუ ასეა, მაშინ მსახიობს, რომელიც სცენაზე აღწევს გარდასახვას, უნდა ახასიათებდეს წარმოსახვით განწყობის შემუშავების მაღალგანვითარებული უნარი.

ამ თეორიულად მიღებულ ვარაუდს მნიშვნელოვნად ამაგრებს ზემოაღნიშნული ექსპერიმენტულად დადგენილი მაღალი კორელაცია სასცენო გარდასახვის უნარსა და წარმოსახვით განწყობის შემუშავების უნარს შორის.

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სათანადო განწყობის შემუშავება რეპეტიციების პროცესში ხდება, ხოლო შემდეგ ამ განწყობის ფიქსაცია, როგორც რეპეტიციების, ისე პირველი სპექტაკლების მიმდინარეობაში წარმოებს. ამის შემდეგ ფიქსირებული განწყობა უკვე აღარ უშლის მსახიობთა უმრავლესობას ყურადღების მიქცევას სპექტაკლის დროს ზოგიერთს თავის ხატის (ინჟაჟ) გარეშე მოვლენებს ისე, რომ იგი არ გამოდიო-

დეს ამ ხატიდან — არ არღვევდეს ფიქსირებული განწყობის გამოვლინებას.

ეს ჩვენი მოსაზრებები სავსებით განმტკიცდა უმათავრესად რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში 1942-44 წლებში რეპეტიციებზე და „მსახიობის ოსტატობის“ პრაქტიკუმებზე სისტემატური დასწრების შედეგად. სახელდობრ, სტანისლავსკის სისტემით მომუშავე რეჟისორ გ. ტოვსტონოგოვის და რეჟისორ-მასწავლებლის ო. იაკუბოვსკაიას მიერ სტუდენტ-მსახიობებთან ჩატარებული რეპეტიციებისა და „პრაქტიკუმების“ სისტემატურმა დეტალურმა შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ როლებზე მუშაობა, დაწყებული „მაგიდასთან მუშაობით“ და გენერალური რეპეტიციებით დამთავრებული, ძირითადში მიმართულია იმაზე, რომ ყოველგვარი ხერხებით და საშუალებებით გაუადვილოს მსახიობს იმ ქცევის განწყობის შემუშავება, რომელსაც რეჟისორის გაგებით მსახიობ-როლის მოქმედება გულისხმობს სასცენო „სინამდვილეში“. რაც უფრო ნიჭიერია და გამოცდილია რეჟისორი, მით უფრო მეტს და უფრო შესატყვის „მიწოდებულ ვითარებას“ (Предлагаемые обстоятельства) და მეტ „უაბლოეს“ და „შორეულ ამოცანებს“ და „ფიზიკურ მოქმედებებს“ გამოიგონებს ის „პატარა სიმართლეთა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ («сквозное действие») შესაქმნელად<sup>1</sup>, ყველა ეს ხერხი ფაქტიურად სათანადო განწყობათა შექმნის ხერხია.

სტანისლავსკის სისტემის, როგორც თეორიულმა გაცნობამ, ისე მისი განხორციელების დაკვირვებამ მსახიობ-სტუდენტებთან სპექტაკლის მომზადების პროცესში, საბოლოოდ დაგვარწმუნა, რომ ეს სისტემა მთლიანად მიმართულია მსახიობში როლისა და სასცენო სიტუაციის შესატყვისი განწყობების შექმნაზე (თუმცა ცხადია, სტანისლავსკი განწყობის ცნებას არ იცნობდა).

სანამ მოკლედ შევეხებოდეთ მსახიობ-სტუდენტების როლზე მუშაობის დაკვირვების მასალას, შევჩერდეთ სტანისლავსკის სისტემის ძირითად მომენტზე — სასცენო სინამდვილის „დაჯერების“

<sup>1</sup> სტანისლავსკის სისტემის ძირითადი ცნებებია — იხ. შემდეგი პარაგრაფი.

მოთხოვნაზე, რადგანაც ეს მომენტი ჩვენი გაგებით პირდაპირ და უშუალოდ ეხება წინამდებარე ნაშრომის ძირითად პრობლემას.

## I. სტანისლავსკის სისტემის ფსიქოლოგიური საფუძველი<sup>1</sup>

1. როდესაც სტანისლავსკი თავისი ჰემოპარითად მხატვრული თეატრით ტრადიციული სცენის „სიყალბის“ წინააღმდეგ გაილაშქრა, მან ამ ტრადიციულს, საუკუნეების განმავლობაში განმტკიცებულ თეატრალურ „სიკრთეს“ სასცენო „სიმართლე“ დაუპირისპირა, ხოლო როდესაც მან თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკის თეორიული გაცნობიერება მოახდინა, ამ თეატრალური „სიმართლის“ ერთ-ერთ ძირითად საფუძვლად მსახიობის მიერ სცენაზე წარმოდგენილის რეალობის „დაჯერება“ გამოაცხადა.

სასცენო „სინამდვილის“ ეს „დაჯერება“ მსახიობის მიერ სტანისლავსკის სისტემის ჰეაქუთხედს წარმოადგენს. მსახიობს თამაშის დროს უნდა „სწამდეს“ სცენაზე წარმოდგენილის სინამდვილე. მსახიობის ნამდვილი გარდასახვა, ე. ი. მისი ჰემოპარითი სასცენო შემოქმედება, — სტანისლავსკის თანახმად, აუცილებლად გულისხმობს „გულწრფელ დაჯერებას“ სცენაზე წარმოდგენილი სინამდვილისა, რომელიც მსახიობმა თავისი როლის მიხედვით უნდა წარმოისახოს.

მაგრამ რას ნიშნავს ეს დაჯერება იმისა, რის შესახებაც მსახიობმა უეჭველად და დანამდვილებით იცის, რომ იგი არაა რეალური სინამდვილე? როგორ შეიძლება და რას ნიშნავს „გულწრფელი დაჯერება“ იმისა, რის შესახებაც მსახიობმა უეჭველად იცის, რომ ეს მხოლოდ საკუთარი მისი წარმოდგენაა?

უნდა ითქვას, რომ ზოგადი სახით მხატვრული შემოქმედების პროდუქტის — შექმნილი ხატის (წარმოდგენის) რწმენის, მისი არსებობის დაჯერების პრობლემა საუკუნეთა მანძილზე მრავალჯერ დამდგარა ესთეტიკისა და საზოგადოდ მხატვრული შემოქმედების თე-

---

<sup>1</sup> სტანისლავსკის სისტემის ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის ეს ცდა პირველად გამოქვეყნებული გვექონდა 1947 წ. წერილის სახით — „სასცენო სინამდვილის დაჯერების ფსიქოლოგიური ბუნება“ (პუშკინის სახ. პედინსტიტუტის შრომები, ტ. IV, 1947).

ორტიკოსთა — ფილოსოფოსთა და ფსიქოლოგთა წინაშე და, როგორც ზემოთ დავინახეთ (იხ. თავი II, § 1), ადამიანის (ბავშვის) ე. წ. ილუზიის თამაშის პრობლემის კონტექსტშიც ფსიქოლოგთა წინაშე. ავტორთა დიდი უმრავლესობა, ფილოსოფოს იუმიდან დაწყებული და თანამედროვე ფსიქოლოგებით დამთავრებული, ასხვავებს წარმოსახულის ამ დაჯერებას ნამდვილი ილუზიისათვის დამახასიათებელ მართლაც ნამდვილ დაჯერებისაგან და ხაზს უსვამს ამ წარმოსახულის „დაჯერების“ ნებისმიერ და შეგნებულ, ცნობიერ ხასიათს, რითაც ასხვავებენ მას ნამდვილი დაჯერებისაგან: მხატვრული ნაწარმოების ავტორს მის მიერ შექმნილი ადამიანის ხატის რეალობა სწამს (ცნობილია როგორ გაოცდა პუშკინი, როდესაც მისი ტატიანა გათხოვდა; როგორ შეწუხდა ლ. ტოლსტოი როდესაც ანა კარენინამ მისთვის მოულოდნელად (!) თავი მოიკლა მატარებლის ქვეშ), მაგრამ არა ბოლომდე; ეს მაინც არ არის ნამდვილი რწმენა, რამდენადაც ავტორს ერთი წუთითაც არ სტოვებს იმის განცდა, რომ ეს მისი ნაწარმოებია და არა რეალური ადამიანი; წინააღმდეგ შემთხვევაში ჰალუცინაციასთან, ე. ი. პათოლოგიურ მდგომარეობასთან გვექნებოდა საქმე. ასევე არაა „ნამდვილი რწმენა“ სცენური „სინამდვილის“ ის დაჯერება, რასაც მსახიობი განიცდის. ანალოგიურია სცენაზე თუ ეკრანზე წარმოდგენილის ის „რწმენა“, რომელიც ატირებს თუ გააცინებს მაყურებელს, რომელიც ერთი წუთითაც არ კარგავს რეალობის განცდას.

ასეთია გაბატონებული შეხედულება ამ საკითხზე, რომელიც, ჭფიქრობთ, კარგად გამოხატა ფსიქოლოგმა დილტაიმ სიტყვებით „თანაც სწამთ და თანაც არა სწამთ“. საკითხის ასეთი „ორჰოფული“ გადაწყვეტა იწვევს პრობლემის გადაჭრის ძიებას სპეციფიკურ ფსიქიკურ მდგომარეობაში, სპეციფიკურ განცდაში, რის შედეგადაც ყალიბდება, კერძოდ, შთაგრძნობის ცნება და შთაგრძნობის თეორია.

რას გულისხმობს კერძოდ სტანისლავსკი ამ თავის ძირითად მოთხოვნაში, მსახიობის მიერ სასცენო სინამდვილის დაჯერების მოთხოვნაში?

2. უპირველეს ყოვლისა, საიდან წარმოიშვა ეს საკუთარი აღქმისა და ცოდნის საწინააღმდეგო „რწმენის“ პარადოქსალური მოთხო-

უნა? რატომ მოითხოვს სტანისლავსკი მსახიობისაგან ამ უცნაურ, „გულწრფელ დაჯერებას“ არანამდვილი სინამდვილისა?

ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანის ქცევის განმსაზღვრელ ძირითად ფაქტორს ის რეალური სიტუაცია წარმოადგენს, რომელშიც იმყოფება ადამიანი, — რომელსაც იგი აღიქვამს ან რომლის შესახებ იცის. სინამდვილის რეალური პირობები (აღქმული ან აზროვნებაში გათვალისწინებული) ზეგავლენას ახდენენ ადამიანზე და გარკვეული ქცევისადმი განაწყობენ მას: გარკვეული რეალური სიტუაცია ადამიანში გარკვეული ქცევის იმპულსს ქმნის.

სცენაზე ადამიანი-მსახიობი იმყოფება პიესაში ნაგულისხმევსა და, მაშასადამე, არარეალურ სიტუაციაში, მაგრამ მას მოეთხოვება მაყურებლისათვის დამაჯერებელი ბუნებრიობით სწორედ ამ სიტუაციის შესაფერი ქცევა, ე. ი. იმ სიტუაციის შესატყვისი ქცევა, რომელიც რეალურად არ არსებობს და რომელიც, მაშასადამე, არ ქმნის მსახიობ-ადამიანში საჭირო ქცევის იმპულსს.

როგორც ცნობილია, სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, სცენაზე დამაჯერებელი ქცევის პირველ ბიძგს და ამ ქცევის დამარწმუნებელი ბუნებრიობის მთავარ სტიმულს შეადგენს როლისათვის საჭირო პირობების (სიტუაციის) „დაშვება“ მსახიობის მიერ. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ის განთქმული პრინციპი, რომელსაც სტანისლავსკის სისტემაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს და, რომელსაც სისტემის ავტორი თავისებურად უწოდებს „რომ ყოფილიყო“ («Если-бы»). მსახიობმა უნდა წარმოიდგინოს პიესით ნაგულისხმევი სიტუაცია, დაუშვას მისი არსებობა, დაუშვას ყველა იმ გარემოების მოცემულობა, რომელსაც ეს სიტუაცია პიესის მიხედვით უნდა გულისხმობდეს, — ასე „რომ ყოფილიყო“, როგორ მოიქცეოდა იგი (მსახიობი-როლი) — და ამ კითხვას მოქმედებით უპასუხოს.

ეს დაშვება, — „რომ ყოფილიყო“ — სტანისლავსკის თქმით „ინსტინქტურად და მომენტალურად“ ახდენს შესაფერი მოქმედების სტიმულაციას («Инстинктивно и мгновенно возбуждает действие»)¹. იგი „იწვევს მსახიობში შინაგან და გარეგან აქტივობას და

¹ К. С. Станиславский, Работа актёра над собой. II изд., стр. 95.

აღწევს ამას ძალდატანების გარეშე, ბუნებრივი გზით“; მისი შემწეობით მსახიობში აღმოცენდება შესაფერი მოქმედების იმპულსი («позыв на действие»).

ამგვარად, პიესაში ნაგულისხმევი სიტუაციის წარმოსახვა, პიესაში ნაგულისხმევი გარემოებათა დაშვება რეალური სიტუაციის მაგივრობას სწევს: იგი განსაზღვრავს მსახიობის ქცევას ისე, როგორც რეალური სიტუაცია განსაზღვრავს ადამიანის ქცევას ნამდვილ ცხოვრებაში. მაგრამ როგორ შეიძლება ადამიანის ქცევას განსაზღვრავდეს წარმოსახული სიტუაცია — სიტუაცია, რომლის შესახებ ადამიანმა ნამდვილად იცის, რომ იგი მისი წარმოდგენაა მხოლოდ, რომ იგი არ არსებობს რეალურად? ნუთუ არარსებული სიტუაციის მხოლოდ წარმოდგენა, მისი არსებობის დაშვება საკმარისია იმისათვის, რომ მან ადამიანის ქცევის ბუნებრივი სტიმულაციის როლი შეასრულოს, რომ მან შესაფერისი ქცევის იმპულსი შექმნას ადამიანში?

არა! სიტუაციის მხოლოდ წარმოდგენა ამისათვის არ კმარა. წარმოდგენილმა სიტუაციამ რომ რეალურ სიტუაციის ანალოგიური როლი შეასრულოს მსახიობ-ადამიანის ქცევაში, მსახიობმა უნდა „გულწრფელად დაიჭეროს“ ამ წარმოსახული სიტუაციის არსებობის შესაძლებლობა, მსახიობს უნდა „სწამდეს“ მისი სინამდვილე, — ასეთია, პირველი შეხედვით, გულუბრყვილო პასუხი „სისტემის“ ავტორისა ჩვენ მიერ დასმულ კითხვაზე: იმისათვის, რომ მსახიობის მიერ წარმოდგენილმა სიტუაციამ სცენაზე მოწოდებულ გარემოებებთან («предлагаемые обстоятельства») ერთად შექმნას მსახიობში შესაფერი ქცევის შინაგანი იმპულსი, მან უნდა „დაიჭეროს სხვისი ნათხზავი და ჭეშმარიტად ამით იცხოვროს სცენაზე“ («поверить чужому вымыслу и истинно зажить им на сцене»). „სისტემის ავტორი-ამაში ხედავს როლის დაუფლების კრიტიკულ მომენტს და „მსახიობ-ხელოვანის“ „მსახიობ-ხელოსანისაგან“ განსხვავების არსს.

ამრიგად, სტანისლავსკის სისტემის შინაგანი ლოგიკით სასცენო ხინამდვილის „დაჭერება“ იმიტომ არის საჭირო, რომ მან სცენაზე

წარმოდგენილ სიტუაციას ადამიანის ქცევის განმსაზღვრელი ფაქტორის ძალა შესძინოს.

3. მაგრამ რას ნიშნავს ამ შემთხვევაში „დაჯერება“? ნამდვილი რწმენა იგი წარმოდგენილი სიტუაციის რეალობისა, როგორც ფიქრობს სტანისლავსკის ზოგიერთი ინტერპრეტატორი, თუ არა? რა ხასიათის მოვლენაა იგი, როგორ ხდება ამ „რწმენის“ აღმოცენება ადამიანში, რა შინაგანი, ფსიქოლოგიური მექანიზმი უდევს მას საფუძვლად?

თვითონ სტანისლავსკი ამ მოვლენის აღწერისას ლაპარაკობს „გულწრფელი დაჯერების“, „რწმენის“, „ნამდვილი სიმართლის“ შესახებ («подлинная правда», «вера», «искренно поверить»)¹ იგი ამ რწმენას ადარებს ბავშვის რწმენას, რომელიც თოჯინით თამაშობს; მსახიობის „დაჯერების“ არსს იგი ბავშვის ილუზიურ თამაშში სპერეტს და ამ უკანასკნელს, გარკვეული აზრით, სასცენო თამაშის იდეალად თვლის. «Вот у кого нам надо учиться играть»². Вот когда вы дайдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами»³.

მეორე მხრივ თვითონ სტანისლავსკი ჩვეულებრივ ლაპარაკობს „დაშვებულისა“ და „წარმოდგენილის“ შესახებ და არა მისი არსებობის დაჯერების შესახებ. იგი განასხვავებს „სიმართლეს“ სცენურს და სიმართლეს სინამდვილისას: «В жизни правда то, что есть, что существует, что наверное знает человек. На сцене правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло случиться».

მაშასადამე, ამ უკანასკნელი გაგებით, სასცენო „დაჯერება“ წარმოსახული სიტუაციის რეალურ მოცემულობაში დარწმუნებაა, არამედ მის რეალურ შესაძლებლობაში დარწმუნებაა. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ ხელახლა დგება საკითხი, ამგვარად განცდილის, ამ „დაშვებული“ სიტუაციის მასტიმულირებელი გავლენის შესახებ მსახიობზე: თუკი მსახიობი წარმოსახული სიტუაციის

¹ იქვე გვ. 95

² იქვე გვ. 266

³ იქვე გვ. 267



მხოლოდ შესაძლებლობას უშვებს, თუკი იგი არაა დარწმუნებული ამ სიტუაციის რეალურ მოცემულობაში, მის ნამდვილ არსებობაში, მაშინ ეს ველარ ხდის გასაგებად სასცენო სიტუაციის მიერ მსახიობის ქცევის იმ ბუნებრივსა და უშუალო სტიმულაციას, რომელსაც მიაწერს მას სტანისლავსკი. მსახიობს ხომ იმისთვის უნდა ჰქონდეს წარმოსახული სასცენო სიტუაციის „რწმენა“, რომ ამ წარმოდგენილმა სიტუაციამ რეალური ცხოვრების ნამდვილი სიტუაციისებურად შექმნას მსახიობში შესაფერი ქცევის იმპულსები და უშუალოდ და ბუნებრივად აამოქმედოს იგი. ხოლო, რაკი ამგვარად დარწმუნება სასცენო სიტუაციის რეალობაში გამოირიცხულია, ამით დარღვეულია ანალოგიაც რეალურ სიტუაციასთან, რომელსაც უნდა აეხსნა წარმოსახული სიტუაციის ზემოქმედება ადამიანის ქცევაზე და, მაშასადამე, კვლავ უპასუხოდ რჩება თავდაპირველი კითხვა — როგორ არის შესაძლებელი წარმოსახული სიტუაციის მასტიმულირებელი გავლენა მსახიობის ქცევაზე, რომელსაც მას მიაწერს სტანისლავსკის სისტემა?

4. ჩვენ აქ არ შევჩერდებით სასცენო „დაჯერების“ იმ გულუბრყვილო გაგებაზე, რომელსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სტანისლავსკის ზოგიერთი ინტერპრეტატორი იძლევა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს სასცენო დაჯერების ის ინტერპრეტაცია, რომლის თანახმად „სისტემა“ მოითხოვს მსახიობისაგან მართლაც ნამდვილ დაჯერებას სასცენო „სინამდვილისა“, თითქოს მსახიობს მართლაც სავსებით უნდა სწამდეს ის, რასაც როლის მიხედვით იგი გულისხმობს — „ალიქვამს“ ან წარმოიდგენს სცენაზე.

აქ, ამ გულუბრყვილო შეხედულებაზე აღარ შევჩერდებით, მით უმეტეს რომ ჩვენ მას შევხებით. ზემოთ ემოციონალისტური თეორიის განხილვისას. სასცენო სინამდვილის ნამდვილ დაჯერებას ნორმალურ პირობებში ადგილი არ შეიძლება ჰქონდეს. სტანისლავსკიც ამას არ მოითხოვს. აი რას ამბობს იგი სასცენო სინამდვილის „დაჯერების“ თავის მოთხოვნის შესახებ: «Что не значит, что актёр должен отдаваться на сцене какому-то подобию галлюцинации, что играя он должен терять сознание окружающей его

действительности, принимать холсты декораций за подлинные деревья и т. п.»<sup>1</sup>

„სასცენო სინამდვილის“ რეალობის ნამდვილ დაჯერებას სცენაზე ნორმალურ პირობებში ადგილი არ შეიძლება ჰქონდეს და სტანისლავსკიც, როგორც დავინახეთ არ მოითხოვს ამას; იგი ასხვავებს სასცენო „დაჯერებას“ რეალური ცხოვრების დაჯერებისაგან.

მაგრამ, მეორე მხრივ, იაიც ცხადია, რომ სიტუაციის მხოლოდ წარმოახვა, მხოლოდ დაშვება („რომ ყოფილიყო“) ინტელექტუალური შინაარსის სახით, არ არის საკმარისი სუბიექტის ამოქმედებისათვის სათანადო მიმართულებით; წარმოდგენა და საზოგადოდ ინტელექტუალური შინაარსი, როგორც ასეთი, არ არის ქცევის ძრავი<sup>2</sup>. იმისათვის, რომ იგი ასეთად გადაიქცეს, ან უკეთ, იმისათვის, რომ ინტელექტუალურ შინაარსს მოჰყვეს სათანადო ქცევა, აუცილებელია დამატებითი მომენტი — აქტიური ვოლუტატური (ფართო მნიშვნელობით) ბუნების პროცესი, აუცილებელია სუბიექტის შინაგანი მობილიზირება, რომელიც შექმნის მასში ამ წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი ქცევის იმპულსს. ამ დამატებით მომენტს, ამ ცვლილებას სუბიექტში, რომელიც წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი მოქმედების იმპულსს წარმოშობს მსახიობში, სტანისლავსკი „რწმენას“, „დაჯერებას“ უწოდებს.

ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ სცენაზე ნაგულისხმევი სიტუაციის მხოლოდ წარმოსახვა და პიროვნების ის მდგომარეობა, რომელსაც სტანისლავსკი „დაჯერებას“ უწოდებს, ერთი და იგივე არ არის; დაჯერების ეს მდგომარეობა მეტია, ვიდრე მხოლოდ წარმოდგენა სათანადო სიტუაციისა, და ამიტომ იგი უეჭველად რაღაცა ფსიქოლოგიური რეალობის, სუბიექტის რაღაცა რეალური მდგომარეობის გამომსახველია.

მაგრამ რა მდგომარეობის? რა არის ეს „დაჯერება“, რომელიც არ არის ნამდვილი დაჯერება, რა არის წარმოსახულის რეალობაში ის

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Искусство актёра и режисёра — сб. — Театр, 1944, изд. Театр. о-ва, стр. 243.

<sup>2</sup> იხ. თავი II

დარწმუნება, რომელიც არ არის ნამდვილი რწმენა, მაგრამ მეტია, ვიდრე მხოლოდ „ურწმენო“ წარმოდგენა? თუკი ეს „რწმენა“ არ წარმოადგენს ნამდვილ დაჯერებას წარმოსახული სიტუაციის რეალობისა, როგორღა ახდენს იგი ადამიანის (მსახიობის) ქცევაზე რეალური სიტუაციის ანალოგიურ მასტიმულირებელ გავლენას; რატომ ქმნის იგი სუბიექტში თავისი შესატყვისი ქცევის იმპულსს?

ვფიქრობთ, რომ საკმარისია გავეცნოთ ჩვენი ცდების ზემოგანხილულ შედეგებს, განსაკუთრებით სპეციფიკური აქტიური დამოკიდებულების შექმნის შესახებ არარსებული წარმოსახული სიტუაციის მიმართ, რომ ამ ცდებში ჩვენი ცდის პირების მდგომარეობის სრული ანალოგია სტანისლავესკის მიერ პირობითად „დაჯერების“ სახელწოდებით აღნიშნულ მდგომარეობასთან ნათელი გახდეს.

ჩვენმა ცდის პირებმაც ხომ იციან, რომ მათ მიერ წარმოსახული არ არსებობს, რომ ეს მხოლოდ მათი წარმოდგენაა, მაგრამ შექმნიან რა ნებისმიერად ამ „შინაგან მდგომარეობას“ ამ სპეციფიკურ აქტიურ დამოკიდებულებას (სტანისლავესკის „არანამდვილ დაჯერებას“) წარმოსახულის მიმართ, მათში აღმოცენდება მთლიან-პიროვნული განწყობა, რომელიც, როგორც ეს საზოგადოდ განწყობისათვისაა დამახასიათებელი, ბუნებრივად აამოქმედებს მათ განმამწყობელი სიტუაციისათვის შესატყვისად. როგორც ვნახეთ, ჩვენი ცდის პირები თვითონაც ასხვაჯეგბენ ამ ნებისმიერად შექმნილ აქტიურ მდგომარეობას წარმოდგენისაგან, რომელსაც არ ახლავს თან ეს აქტიური შინაგანი მდგომარეობა (იხ. ზემოთ—„წარმოვიდგინე, მაგრამ ჯერ არ ვარ მზად“ და სხვ.). ზემოგანხილულ ცდებიდან ხომ გამოირკვა, რომ მხოლოდ წარმოდგენა, რაგინდ თვალსაჩინო იყოს იგი, ვერ იწვევს სათანადო განწყობას თუ ამ წარმოდგენის მიმართ არ არის შექმნილი ეს სპეციფიკური, განწყობის აღმოცენების შემპირობებელი აქტიური დამოკიდებულება. ამიტომაც რომ სცენაზედაც სათანადო სიტუაციის მხოლოდ წარმოდგენა ვერ აამოქმედებს ბუნებრივად მსახიობს, სანამ ის ვერ შესძლებს ამ წარმოდგენის მიმართ იმ აქტიური დამოკიდებულების შექმნას, რაც სათანადოდ განაწყოებს მას, ე. ი. სანამ ვერ შესძლებს იმ შინაგანი

მდგომარეობის შექმნას, რასაც სტანისლავსკიმ სცენაზე წარმოდგენილის „დაჯერება“ უწოდა და თანაც დასძინა, რომ ეს არაა ნამდვილი დაჯერება! სტანისლავსკის მიერ „დაჯერებად“ წოდებული მდგომარეობა იმითმ აძლევს მსახიობს მყოფრებლისათვის დამაჯერებელი ბუნებრიობით ქცევის იმპულსს, რომ ეს სათანადო წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობაა.

ეს ის შინაგანი დამოკიდებულებაა წარმოსახულის მიმართ, რაც ჩვენს ზემოაღწერილ ცდებში წარმოსახულის მიმართ განწყობის აღმოცენების აუცილებელ პირობას წარმოადგენს, ის შინაგანი აქტივობაა წარმოსახულის განცდაში, რომელსაც ჩვენი ცდის პირები, როგორც ზემოთ დავინახეთ, აღნიშნავენ გამოთქმებით: „შინაგანი დაძაბვა“, „განწყობა“, „აწყობა“, „მდგომარეობა“, „მზაობა“, «включился», «вошла в состояние», «не то главное, чтобы представить, а отношение надо найти в себе к этим предметам» და ა. შ. (იხ. თავი IV). ისინი ხაზს უსვამენ წარმოდგენილის ღრმად პიროვნებისეულ განცდას («Я сама была так, что тут большой, а тут маленький»), ხოლო ჩვენი შეკითხვის დახმარებით წარმოდგენილის „შთაგრძნობასაც“ აღნიშნავენ. საგულისხმოა, რომ ამ დამოკიდებულებას წარმოსახულის მიმართ ცდის პირებში პირველად იწვევს ცდის ინსტრუქციაში შეტანილი სიტყვები „ეცადეთ, რაც შეიძლება ნათლად განიცადოთ, მოატყუილოთ თავი თითქოს მართლა გიჭირავთ ხელში ეს ბურთები“ (ან — სწევთ ამ სიმძიმეებს) და ა. შ. (იხ. თავი III ცდების პირველი ვარიანტების აღწერა).

ამრიგად, როგორც ჩვენ ცდებში ცდის პირებს სათანადო აქტიური დამოკიდებულებისას წარმოსახულის მიმართ უფიქსირდებათ სათანადო განწყობა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ იციან ამ წარმოსახულის არა რეალურობის შესახებ, ასევე მსახიობს უფიქსირდება სათანადო ბუნებრივი ქცევის აღმძვრელი განწყობა წარმოსახული სასცენო სიტუაციის მიმართ, თუკი ის ასევე სპეციფიკური შინაგანი აქტივობით განეწყობა ამ წარმოსახული სასცენო სიტუაციის მიმართ.

ამ სპეციფიკურ დამოკიდებულებას წარმოსახული სიტუაციის

მიმართ სტანისლავსკი წარმოსახულის „დაჭერებას“ და „არანამდვილ დაჭერებასაც“ უწოდებს.

ამ ანალოგიის გათვალისწინებისას ისიც არ უნდა გავუშვათ მხედველობიდან, რომ ჩვენ ცდებში ზომ სპეციალურად იყო ნაკვლევი შესაძლებლობა წარმოსახვით ფიქსირებული განწყობის შემუშავებისა იმ შემთხვევაში, როდესაც წარმოსახული ეწინააღმდეგება ამავე დროს აქტუალურად აღქმულს, როგორც ეს მსახიობის სასცენო მოქმედების დროს ხდება: მსახიობი აღიქვამს კულისებს, ამხანაგებს, მაგრამ მოქმედებს სულ სხვა — პიესით ნაკარნახევი სიტუაციის წარმოდგენის მიზნით. როგორც ზემოთ დავინახეთ, ექსპერიმენტულად დადასტურდა, რომ ამ გზითაც ფიქსირებული განწყობის შემუშავება სავსებით შესაძლებელი ყოფილა და რომ სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე პირებს — მსახიობებს და სათანადო ნიჭის მქონე თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს, როგორც წესი, წარმოსახულ სიტუაციაში ფიქსირებული განწყობის შემუშავება შეუდარებლად უფრო ეადვილებათ, ვიდრე სხვა პირებს, ვინც სცენასთან არაა დაკავშირებული, ან ვინც მოკლებულია გარდასახვის უნარს.

ზემოგანხილული ცდების რეზულტატებიც საკმარისია იმისათვის, რომ გვეჩვენოს უფლება ჩვენს დასმულ კითხვას, წარმოსახული სიტუაციის სუბიექტის ქცევაზე მასტიმულირებელი გავლენის ბუნების შესახებ, შემდეგი პასუხი გავცეთ. დიახ, წარმოსახული, არარეალური სიტუაცია ახდენს სუბიექტის ქცევაზე თავის შესატყვის მასტიმულირებელ გავლენას — სუბიექტში შესატყვისი განწყობის გამოწვევისა და ამ განწყობის ფიქსაციის გზით; ამას აქვს ადგილი მაშინაც, როდესაც სუბიექტმა იცის წარმოსახული სიტუაციის არარეალურობის შესახებ და როდესაც სუბიექტის აქტუალური აღქმადი სიტუაცია წარმოსახული სიტუაციისაგან არსებითად განსხვავდება და, მაშასადამე, როდესაც სუბიექტს არ სჯერა, ნამდვილად არ სწამს წარმოდგენილი, მაგრამ წარმოსახული სიტუაციის რეალურობის რწმე-

ნის გარეშე სათანადო განწყობის აღმოსაგებ-  
ნებლად არ კმარა სიტუაციის მხოლოდ „ინტე-  
ლექტუალური“ დაშვება ან მისი თვალსაჩინო  
წარმოდგენა, ამისათვის აუცილებელია სპეცი-  
ფიკური აქტი, სათანადო განწყობის შექმნის  
აქტი. რომელიც განსაკუთრებით დიდ დაძაბულობას მოითხოვს  
იმ შემთხვევაში, როდესაც წარმოსახული სიტუაცია ეწინააღმდე-  
გება აქტუალურად მოცემულს, აღქმად სიტუაციას. ეს არის  
სპეციფიკური აქტი სუბიექტის მიერ წარმო-  
სახული სიტუაციის მიმართ გარკვეული შინა-  
განი პოზიციის დაჭერისა, მის მიმართ გარკვეული  
აქტიური შინაგანი დამოკიდებულების დამყარების აქტი.

ამ აქტის შესრულების უნარი, როგორც დავინახეთ, გაცილებით  
უფრო განვითარებული ყოფილა სასცენო გარდასახვის უნარის  
მქონე პირებთან, ვიდრე თეატრის გარეშე მდგომ პირებთან. სწო-  
რედ ეს, თავისებური პოზიციის დაჭერა სასცენო სიტუაციის მი-  
მართ, ეს, ნებისმიერად შექმნილი განწყობა არის ის „არანამდვილი“,  
მაგრამ „გულწრფელი დაჭერების“ შინაგანი მდგომარეობა, არის ის  
უცნაური „დაჭერება“ იმისა, რის არარსებობასაც აღიქვამს და იც-  
ხობს სუბიექტი, რომელსაც მიაგნო სტანისლავსკის გენიალურმა  
ინტუიციამ და, რომელსაც მან ყოველდღიურ სიტყვანმარებიდან  
აღებული ტერმინით „რწმენა“ ან „დაჭერება“ უწოდა.

რასაკვირველია, სუბიექტის ეს შინაგანი მდგომარეობა, როგორც  
ეს ყველა ჩვენს ცდაშიც ექსპერიმენტულად დადასტურდა, არის  
მეტი — სხვა არის, ვიდრე მხოლოდ წარმოდგენა  
შესაძლებელი სიტუაციისა!

5. მაგრამ როგორ ესმის თვითონ სტანისლავსკის ამ „დაჭერე-  
ბის“ ფსიქოლოგიური ბუნება, რომელიც „რომ ყოფილიყოს“ სახით  
დაშვებული სიტუაციის მიმართ უნდა ჰქონდეს მსახიობს?

განწყობა, რაზედაც ჩვენ დაგვყავს ამ თავისებური „სასცენო  
რწმენის“ მდგომარეობა, დ. უზნაძის მიხედვით არ წარმოადგენს  
განცდითი ბუნების მოვლენას — ეს არის ინდივიდის მთლიანი მო-  
დიფიკაცია, მთლიანი სუბიექტის შინაგანი გადასტრუქტურება, იგი  
მთელი ინდივიდის მობილიზირებული მდგომარეობაა. რამდენად

ვთანხმება სასცენო „დაჯერების“ როგორც განწყობის შექმნის გაგებას სტანისლავსკის მიერ მოცემული გაგება? თვით სტანისლავსკი „დაჯერების“ შემუშავების პროცესს პირველ რიგში მეტაფორულად აგვიწერს, როგორც „რალაც ბერკეტის მოტრიალებას“ ადამიანის შიგნით და ამ გზით „წარმოსახვის სიცოცხლის სობრტყეში გადანაცვლებას“ — «Повернуть внутри себя какой-то рычаг и перенестись в плоскость жизни воображения».

ეს მეტაფორული გამოთქმა ბერკეტის მობრუნების შესახებ არ არის შემთხვევითი, იგი გამოხატავს იმ გარემოებას, რომ „დაჯერების“ წარმოშობის შინაგანი პროცესი მთლიან-პიროვნული, როგორც სტანისლავსკი ამბობს „ორგანიული“ და „ქვეცნობიერი“ ბუნების პროცესია — იგი სუბიექტის შინაგანი ღრმა ცვლილებაა. ჩვენ რომ ამ შემთხვევაში არ ვცდებით, რომ სტანისლავსკი არ გულისხმობს ამ „დაჯერებას“ განცდადი ხასიათის პროცესად აშკარად დასტურდება მისი წიგნის სხვა ადგილებში ხმარებული გამოთქმებით: მაგალითად, მის მიერვე დასმულ კითხვაზე დაჯერების შექმნის რაგვარობის შესახებ პასუხში, იგი უარყოფს ამის მექანიზმის საფუძვლის ძიებას „მსახიობ-ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების არეში“ («в области психической жизни человека — артиста»), მაგრამ სტანისლავსკის განკარგულებაში არ იყო თანამედროვე ფსიქოლოგიის ის ცნებები, რომელნიც გამოხატავენ მთლიან-პიროვნულ პროცესებს და იგი საკმაოდ გულუბრყვილოდ ლაპარაკობს რწმენის გამოწვევის შესახებ „სხეულის არეში“ (легче всего найти и вызвать правду и веру в области тела), შემდეგ იგი პირდაპირ ამბობს „ფსიქიკური რწმენისა“ და „ფიზიკური დაჯერების“ შესახებ სცენაზე<sup>1</sup>. მიიი აზრით ასეთი მოქმედება იმისათვის არის საჭირო, რომ ადამიანის „ბუნებამ“ „ფიზიკურად დაიჭეროს“ ის, რასაც იგი (ადამიანი-მსახიობი) აკეთებს. ამ შემთხვევაში „ბუნება“ იხმარება სტანისლავსკის სისტემის ძირითადი ცნების „ორგანიული ბუნების“ სინონიმად, ხოლო ამ უკანასკნელის ქვეშ სტანისლავსკი გულისხმობს ადამიანის „ქვეცნობიერს“, ცნობიერი ფსიქიკური მოვლენათა საფუძვლად მდებ-

<sup>1</sup> სტანისლავსკი, ზემოდას. შრ., გვ. 262.

რე მოვლენებს, რასაც ჩვენ განწყობისეულ მოვლენებად ვგულისხმობთ, მართლაც, რას შეიძლება წარმოადგენდეს ეს „არაფსიქიკური დაჯერება“, „ფიზიკური რწმენა“ და საზოგადოდ „ადამიანის ბუნების“ ის პროცესები, რომელნიც მის განცდაში აირეკლებიან უკვე „ფსიქიკური დაჯერების“ სახით? პიროვნების ასეთი „ღრმა“, ქვეცნობიერი ხასიათის პროცესებს ცოცხალი არსების განწყობა წარმოადგენს. — ეს არის ადამიანის არსების შინაგანი „აწყობა“, მისი ძალების შინაგანი მობილიზაცია, — ეს არის თვითონ სუბიექტის გადახალისება, მისი მოდიფიკაცია, რომელიც ადამიანის ქცევაში და მის ცნობიერ ფსიქიკურ პროცესებში ვლინდება.

საოცარია ამ შემთხვევაში ის მიახლოება, და ზოგჯერ თითქმის სრული დამთხვევა, რომელსაც აქვს ადგილი, ერთის მხრივ, სასცენო დაჯერების გამოვლინებათა სტანისლავსკის მიერ ყოველდღიურ სიტყვებში მოცემულ აღწერასა და მეორე მხრივ, განწყობის მოქმედების მეცნიერულ-ფსიქოლოგიურ ტერმინებში აღწერას შორის, რომელსაც განწყობის ზემოაღნიშნული თეორიის ავტორი (დ. უზნაძე) იძლევა: სტანისლავსკის თქმით, მაგიური „რომ ყოფილიყო“ (еслибы) „ძრავია ან „ბიძგია“ («Толкач») „ამაგზნებელია“ ჩვენი შინაგანი აქტივობისა. ეს დაშვება — „რომ ყოფილიყო“ — უმაღვე წარმოშობს აქტივობას, იწვევს მოქმედების სწრაფვას («ПОЗЫВ НА ДЕЙСТВИЕ» ასეთ შემთხვევაში ფსიქოლოგები ამბობენ ხოლმე „მოქმედების მზაობის“ შესახებ). იგი იწვევს მსახიობში „შინაგან და გარეგან აქტივობას“ და აღწევს ამას ძალდატანების გარეშე, ბუნებრივი გზით.

მეტად საგულისხმოა, რომ სუბიექტში შექმნილი ამ მდგომარეობის აღსაწერად, ე. ი. ჩვენი გაგებით განწყობის მოქმედების აღსაწერად სიტყვების ძიებაში სტანისლავსკი ერთ-ორ ადგილას ხმარობს იმ სიტყვებსაც, რომლითაც ხანგრძლივი მეცნიერული კვლევის შედეგად დ. უზნაძემ გამოხატა განწყობის ცნება, სახელდობრ, იგი ლაპარაკობს, რომ ამ „რომ ყოფილიყო“-ში ფარულად მოცემულია თვისება, ძალა (свойство, сила), რომელიც იწვევს ადამიანში განწყობის შეცვლას — «мгновенную перестановку — сдвиг». დ. უზნაძე იტყოდა ამ შემთხვევაში, რომ წარმოსახული სიტუაცია



(სტანისლავსკის «если-ны») იწვევს სუბიექტში განწყობას ან „განწყობის გადანაცვლებას“, რაც რუსულად სიტყვისიტყვით ასე გამოითქმის: «образжаемая ситуация вызывает в субъекте переключение установки», ხოლო სტანისლავსკი მივიდა перестановка-ს ცნებამდის, მაგრამ «переключение установки» და «перестановка» ტერმინოლოგიურად ხომ ერთი და იგივეა — მაგალითად, გერმანულ ფსიქოლოგიურ ტერმინოლოგიაში ამ შემთხვევაში იხმარება Umstellung, რაც ტერმინოლოგიურად «переустановка»-ს უდრის.

მართალია, შემდეგ სტანისლავსკი აღარ უბრუნდება ამ ტერმინს, მაგრამ, ვიმეორებ, მეტად საგულისხმოა, რომ სიტყვების შექმნისას მსახიობის სასცენო „დაჯერების“ მდგომარეობის გამოსახატავად სტანისლავსკიმ მიაგნო ისეთს, განწყობის მოქმედების აღეკვატურად გამომსახველ ცნებებს, როგორიც არის «позыв на действие», «внутренний сдвиг» და ბოლოს მიმართა ტერმინოლოგიურად განწყობის (установка) თითქმის აღეკვატურ ტერმინს — «перестановка»-ს. ადამიანის ქცევის ბუნების გაგებათა ასეთი არსებითი დამთხვევა, ერთი მხრით, გენიალური ხელოვანის ინტუიციით მიგნებულისა და, მეორე მხრით, დიდი მეცნიერ-ფსიქოლოგის კვლევა-ძიებით მოპოვებულისა, ქეშმარიტების ძიების ორივე ამ გზის სისწორის მარჩვენებელია.

6. მდიდარ მასალას სასცენო „რწმენის“ ბუნების გასაშუქებლად იძლევა იმ საშუალებათა გათვალისწინება, რომელსაც როგორც „დაჯერების“ გამოსაწვევ ხერხს უხვად შეიცავს სტანისლავსკის სისტემა: როგორ უნდა ხდებოდეს სცენაზე „ადამიანის ბუნების ფიზიკური რწმენის“ და „ფიზიკური თვითგარძნობის“ გამოწვევა, როგორ უნდა მიაღწიოს მსახიობმა-ადამიანმა ამ სასცენო „რწმენის“ მდგომარეობას“, ე. ი. ფსიქოლოგიურ ენაზე რომ ვილაპარაკოთ, როგორია სცენაზე წარმოსახული სიტუაციის შესაფერი განწყობის აღმოცენების მეთოდები. სასცენო რწმენის გამოწვევის ყველა ის ხერხი, რომლის ანალიზსაც სტანისლავსკი იძლევა, კიდევ უფრო გვარწმუნებს ამ სასცენო „რწმენის“ განწყობისებულ ბუნებაში და კიდევ უფრო ცხადს ხდის, რომ სცენაზე „დაჯერების“ შექმნის სტანისლავსკის მიერ მითითებული

საშუალებები სცენაზე წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავების მეტოდებს წარმოადგენენ.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სასცენო „ამოცანების“ დასახვა მსახიობის წინაშე, რაც სათანადო მოთხოვნილებას უქმნის მსახიობს, (იმ მოთხოვნილებას, რომლის საფუძველზე წარმოიშვება სასცენო ქცევის ძირითადი განწყობა) და ე. წ. „პატარა სიმართლებების“ შექმნა „ფიზიკური მოქმედების“ მეოხებით (სცენაზე დეტალური, კონკრეტული მოქმედებების შესრულება მათი ბუნებრივი „ლოგიკური“ თანმიმდევრობით), რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავებაში იმ რეალურ მოძრაობათა ანალოგიურად, რომელსაც მიზართავენ ცდის პირები ჩვენს ზემოაღწერილ ცდებში<sup>1</sup> და რომლის შესრულება ამ ცდებში წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შექმნის ერთ-ერთ ფაქტორს წარმოადგენს.

7. გავრცელებული შეხედულებით სტანისლავსკის სისტემა „ნამდვილი გრძნობის“ განცდის სისტემად ითვლება; როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ზოგი ჩვენი თეატრმცოდნე მას გრძნობის თეორიათა ბანაკს აკუთვნებს. ვფიქრობთ, რომ ამ არასწორ გაგებას საბაზს აძლევს თვით სისტემის ავტორის ზოგიერთი არაადეკვატური, არაზუსტი გამოთქმა; ამ მხრივ უპირველესად აღსანიშნავია, რომ თვითონ სტანისლავსკი თავის სისტემას როგორც „განცდის ხელოვნებას“ («искусство переживания») უპირისპირებდა ტრადიციული თეატრის „წარმოდგენის ხელოვნებას“ («искусство представления») და ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა დ მხოლოდ პირველს თვლიდა, მეორეს კი „ხ ე ლ ო ს ნ ო ბ ა ს“ უწოდებდა. მაგრამ უფრო დაკვირვებული გაცნობა ამ სისტემის ავტორის მიერ ლიტერატურული დალაგებისა (და კიდევ უფრო მისი პრაქტიკული გამოყენებისა) გვიჩვენებს, რომ მისი გაგება როგორც „ნამდვილი გრძნობის“ ემოციონალისტური

---

<sup>1</sup> იხ. ზემოთ (თავი II), მაგალითად, ცდის პირების მიერ ასაწვევ ცილინდრების განსხვავებული წონის წარმოსადგენად ზონარებისათვის თითების მოქერა და მოშვება, ან ხელში დიდი ბურთის წარმოსადგენად ხელის თითების გაშლა, ხოლო პატარის წარმოსადგენად თითების მოკუმშვა და ა. შ.

თეორიისა“ არ შეეფერება სინამდვილეს, რომ მისი მიკუთვნება „გრძნობის თეორიის“ კატეგორიისათვის შეცდომაა.

როგორც ზემოთ ვცდილობდით ამის ჩვენებას, სტანისლავსკის სისტემა მიისწრაფის არა რეალური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი გრძნობის გამოწვევას, არამედ, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ორგანული ბუნების ქვეცნობიერი შემოქმედების გამოწვევას“. თუ რა შეიძლება ვიგულისხმოთ აქ „ორგანული ბუნების“ და „ქვეცნობიერი შემოქმედების“ ცნებებში, ჩვენ ეს-ეს არის განვიხილეთ: ეს განწყობისეული ბუნების მდგომარეობაა. ეს არ შეიძლება იყოს არც გრძნობა, არც აზროვნება ან რაიმე სხვა განცდადი, ცნობიერი პროცესი: აქ იგულისხმება უფრო ღრმა პიროვნული „ქვეცნობიერი“ პროცესი, რომლის გამოვლენას შეიძლება წარმოადგენდეს მსახიობის სასცენო განცდები — სასცენო ემოციები და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი ხშირად ლაპარაკობს ვნებათა და გრძნობათა სინამდვილეზე (პუშკინის «Истина страстей») მათ „სიმართლეზე“ («правда»), ისევე როგორც წარმოადგენს „დაჭერებაზე“, (რომელშიც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, არ გულისხმობს ნამდვილ დაჭერებას), მაგრამ სასცენო მოქმედების მამოძრავებელს («двигатели») იგი ადამიანის „ორგანული ბუნების“ უფრო ღრმა ფენებში ჰკრეტს. თვით გრძნობა სტანისლავსკისათვის მსახიობის ქცევის პირველადი მამოძრავებელი შექმნილობი კი არ არის, არამედ მეორადი გამოვლინებაა, ნაწარმოებია სხვა ფაქტორისა, რომელსაც სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით „ადამიანის ორგანული ბუნების ქვეცნობიერი შემოქმედება“ წარმოადგენს.

ზოგან თავის ძირითად შრომაში სტანისლავსკი პირდაპირ უარყოფს, რომ მსახიობი სცენაზე „ყველაფერს ისე განიცდის, როგორც სინამდვილეში“: „ეს რომ ასე ყოფილიყო — ამბობს ის — ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ორგანიზმი ვერ აიტანდა იმ შრომას, რომელსაც მოითხოვს მისგან ხელოვნება“ (გვ. 543). იგი თვლის, რომ სცენაზე მსახიობი ცხოვრობს არა ნამდვილი, რეალური ემოციებით, არამედ ამ ემოციათა „მოგონებით“ (ფსიქოლოგი იტყვოდა რეპროდუქციით) — ავტორის სიტყვებით — „რეალური სინამდვი-

ლის ემოციონალური მოგონებებით“, რომელნიც „ზოგიერთ შემთხვევაში“ (!) „რეალური ცხოვრების ილუზიამდე აღიან“ (გვ. 543).

საგულისხმოა, რომ ერთ გვიანდელ წერილში თავის სისტემის დაპირისპირებისას „წარმოდგენის ხელოვნებასთან“, სტანისლავსკი ამბობს, რომ განცდის ხელოვნებაში მსახიობი უნდა მიისწრაფოდეს „შეიგრძნოს როლის გრძნობა“ (должен стремиться «ощущать чувство роли»<sup>1</sup>). რა არის ეს გრძნობის „შეგრძნება?“ ყოველ შემთხვევაში არა თვითონ აქტუალური გრძნობა, არამედ მისი რაღაც თავისებური განცდითი წვდომა, რომელსაც სტანისლავსკი არაადეკვატური ტერმინით შეგრძნებას უწოდებს.

სტანისლავსკის განკარგულებაში არ ყოფილა ის ფსიქოლოგიური ტერმინები, რომლითაც ასხევებენ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმით გამოწვეულ გრძნობებს („არასერიოზულს“ ან „მფრინავ“ გრძნობებს) რეალური, სერიოზული ცხოვრებით გამოწვეული „სერიოზულ“ გრძნობებისაგან და ამიტომ ის ხშირად ლაპარაკობს „ქვემარტივ გრძნობებზე“, რომელთა „შეცვლა არაფრით შეიძლება“ და ა. შ. მაგრამ მთელ რიგ გამოთქმებში ის ემიჯნება სცენაზე რეალურ, ცხოვრებისეულ გრძნობათა განცდის აღიარებას და ხაზს უსვამს, რომ სცენიური გრძნობები არაა ის რეალური გრძნობები, რასაც ადამიანი ცხოვრებაში განიცდის. ეს, რეალური ცხოვრების გრძნობებისაგან განსხვავებული, სცენიური გრძნობები ადამიანის „ორგანული ბუნების“ „ქვეცნობიერი შემოქმედებები“ გამომდინარეობენ. ამ მხრივ საგულისხმოა ქვემარტივი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი გრძნობების დაპირისპირება ტრადიციული თეატრისათვის დამახასიათებელ გრძნობებთან. რომელსაც „ხელოვნური ძალისხმევით“ ქმნის მსახიობი, რასაც სტანისლავსკი „ხელოვნებისათვის“ (და არა „ხელოვნებისათვის“), „წარმოდგენის თეატრისათვის“ თვლის დამახასიათებლად. ამ უკანასკნელი სახის სცენიურ გრძნობებს სტანისლავსკი „სცენიურ ისტერიად“<sup>2</sup>, მიიჩნევს, მსახიობის «кликнушество»-ს უწოდებს და რო-

<sup>1</sup> Журн. Театр, 1938, № 1, стр. 86.

<sup>2</sup> Журн. Театр, 1938, № 1, გვ. 96.

გორც „აქტიორულ ემოციას“<sup>1</sup> უპირისპირებს საზოგადოდ „ადამიანურ ემოციას“.

სულ სხვა არის ის გრძნობები, რასაც აღძრავს მსახიობში სტანისლავსკის მეთოდებით მუშაობა („ამოცანები“, „რომ ყოფილიყო“ და სხვ.), ვინაიდან ეს გრძნობები გამოიწვევა, როგორც ვცდილობდით ამის ჩვენებას, მსახიობის ფსიქოფიზიკური მოქმედების გამპირობებელი უფრო ღრმა პიროვნული ფაქტორით — ადამიანის, სტანისლავსკის თქმით, „ორგანული ბუნებით“; იგი წინააღმდეგია გრძნობის ძალდატანებით გამოწვევისა («выжимание чувств»). მსახიობის მიზანს, სტანისლავსკის თანახმად, გრძნობების გამოწვევა კი არ უნდა შეადგენდეს, აჩაამედ სხვა „ამოცანების“ გადაწყვეტა, — როლის მოქმედების მიზნები, რომლისაკენ სწრაფვა თვითონ წარმოშობს იმ „შინაგან დამოკიდებულებას“ სასცენო სიტუაციისადმი, იმ ცვლილებას მსახიობ ადამიანის „ქვეცნობიერში“, მის „ორგანულ ბუნებაში“, რომლის საფუძველზე ხდება მსახიობის გარდასახვა და ამ გარდასახვის შესატყვისი გრძნობების (ჩვენ ვიტყვოდით „არასერიოზული“, „მფრინავი“ გრძნობების) აღმოცენებაც.

სტანისლავსკის სისტემის არსი სწორედ ამ ქვეცნობიერი (განწყობისეული) მდგომარეობის გამომწვევი მეთოდების ჩამოყალიბებაშია, რომელნიც ხელს უწყობენ მსახიობის გარდასახვას, მის როლის შესატყვის ამოქმედებას, და საზოგადოდ „ადამიანის სულის ცხოვრების“ («жизнь человеческого духа») ისეთი ნიუანსების დამაჯერებლ გამოვლინებას, რომელიც მიუღწეველია „სამსახიობო ტექნიკისათვის“. «Природа руководит живым организмом лучше, чем сознание и прославленная актёрская техника».

მეტად საგულისხმოა ამ მხრივ თვითონ სტანისლავსკის სიტყვები: მის მიერ ბრიტანეთის ენციკლოპედიისათვის 30-იან წლებში დაწერილ წერილში იგი უწოდებს თავის სისტემას „შინაგანი ტექნიკის ხერხებს“ («приёмы внутренней техники») და „გზებს, რომელსაც მივყევართ ცნობიერებიდან ქვეცნობიერებისაკენ, რომლის არე-

<sup>1</sup> იქვე

ში 9/10-ით მიმდინარეობს ყოველი ნამდვილი შემოქმედებითი პროცესი“ (пути «ведущие от сознания к подсознательному (ხაზგასმა-ავტორისაა). в области которого и протекает на 9/10 высокий подлинный творческий процесс»<sup>1</sup>

სტანისლავსკის სისტემა სწორედ იმიტომ არ შეიძლება ჩი-თვალოს გრძნობის თეორიად, რომ ამ სისტემის ყველა მრავალრიცხოვანი მეთოდი მიმართულია არა გრძნობის, არამედ „ქვეცნობიერი“, ღრმა პიროვნული, განწყობისეული ძვრების გამოსაწვევად მსახიობში, რის დასახასიათებლად ავტორი მიმართავს ყოველ-ღლიური მეტყველებიდან აღებულ სიტყვებს, რომელნიც ვერ გამოხატავენ აღექვატურად ამ შინაგან მთლიან პიროვნულ მდგომარეობას, რაც მისი გაგებით საფუძვლად უდევს მსახიობის გარდასახვას და რასაც თანამედროვე მეცნიერულ ფსიქოლოგიაში „განწყობას“ უწოდებენ.

ასევე ყოველღლიური სიტყვებით აღნიშნავს სტანისლავსკი იმ სხვაობას სცენიურ და ცხოვრებისეულ გრძნობას შორის, რომელსაც გულისხმობს ავტორი და რომელიც თანამედროვე ფსიქოლოგიაში „სერიოზული“ და „არასერიოზული“ — „მფრინავი“ გრძნობის სახელით აღინიშნება.

სცენაზე „სერიოზული“ გრძნობის ნამდვილი განცდის მიმართ სტანისლავსკის სისტემის დამოკიდებულების დასახასიათებლად არ იქნება ზედმეტი მოვიყვანოთ ამ საკითხის შესახებ МХАТ-ის მეორე ბურჯის — ნემიროვიჩ-დანჩენკოს აზრი, რომელიც აგრეთვე ქადაგებს „გულწრფელ“ თამაშს, ებრძვის სასცენო შტამებს და უგანცდო თამაშს, მაგრამ კატეგორიულად უარყოფს სცენაზე სავსებით ნამდვილი, რეალური ემოციის აქტუალური განცდის საჭიროებას და მიუთითებს ასეთი განცდის შემთხვევაში ისტერიის საფრთხეზე (ამის მაგალითად მოჰყავს მსახიობი ქალი, რომელიც ასეთი განცდების შედეგად ყოველი წარმოდგენის შემდეგ თითქმის უგრძნობლად იწვა და 42 წლის ასაკისათვის ისტერიით დაავადდა). აი მისი სიტყვები: «Если приходит в бешенство и глубоко страдает Митя Карамазов или Грушенька, то это ещё не значит

<sup>1</sup> Сб. Театр, 1944 г., изд. Театр. об-ва, стр. 241.

что актёр должен страдать на сцене как в жизни... случается тожество в некоторых пунктах партитуры, но это дело рискованное... легко можно нажать истерию... да и полного тожества всё равно не будет... потому, что на сцене актёр переживает страдания и где то в «мозжечке» радуется своему искусству»<sup>1</sup>.

## 2. სტანისლავსკის სისტემა მოქმედებაში

1. ორმოციან წლების ერთ-პერიოდში ჩვენ სისტემატურად ვაკვირდებოდით თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში ნიკიერი რეჟისორების — გ. ტოვსტონოვოვის და რეჟისორ-პედაგოგის ო. იაკუბოვსკაიას სტუდენტ-მსახიობებთან მუშაობას სტანისლავსკის სისტემით, რამაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვალსაჩინოდ დაგვანახა, რომ ის ძირითადი ხერხები, რასაც ეს მასწავლებლები იყენებდნენ ახალგაზრდა მსახიობების მოქმედების როლის შესატყვისი „სიმართლით“ წარმართვისათვის, პირველ რიგში მიმართული იყო იმ შინაგანი მდგომარეობის, მოცემული სიტუაციის მიმართ იმ შინაგანი პოზიციის, იმ შინაგანი განწყობის შესაქმნელად (რეჟისორები ამას სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით „ფიზიკურ თვითგარძნობას“ — «физическое самочувствие»-ს უწოდებენ), რაც ამოქმედებს პიესის მიხედვით ადამიანს, რომლის როლსაც ასრულებს მსახიობი და მხოლოდ ამის მიღწევის შემდეგ გადადიოდნენ ამ შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენის ფორმის ძიებაზე.

ყველა ის ხერხი, რითაც აღწევდნენ პიესის შესატყვისი შინაგანი მდგომარეობის გამოწვევას აშკარად სათანადო განწყობის შემუშავების მეთოდს წარმოადგენდა<sup>2</sup>: იყო ეს მსახიობში როლის

<sup>1</sup> Непирович-Данченко, «Мои беседы с молодежью». ж. «Театр», 1937, № 1, стр. 46—47.

<sup>2</sup> ჩვენს ამ დებულებას შესანიშნავად ადასტურებს თვითონ სტანისლავსკის ზემომოყვანილი გამოთქმები, რომელსაც ამ რამდენიმე წლის წინ გავყვანით: ბრიტანეთის ენციკლოპედიისათვის დაწერილ წერილში იგი პირდაპირ სვამს საკითხს — ხომ არ არსებობს ისეთი საშუალებები და ხერხები, რომელსაც შეიძლება შეგნებულად და ნებისმიერად დაეხმარონ ადამიანს შემოქმედების იმ მდგომარეობაში შესვლას, რომელიც გენიოსებს ეძლევათ თვით ბუნების მიერ, მათ მხრივ ყოველგვარი დაძაბვის გარეშე, და აქვე პასუხობს, რომ ამ კითხვებმა მი-

ადეკატური „ფიზიკური თვითგრძობის“ გამოწვევის ესა თუ ის ხერხი, თუ სათანადო „ამოცანების“ დასახვა მსახიობის წინაშე, თუ როლის სიტუაციის „თავისთან მიტანის“ («приближение к себе») ხერხი<sup>1</sup>, რაც ბუნებრივად გვაგონებს ზოგი ჩვენი ფსიქოლოგიკის პირის ჩვენებას წარმოსახულის თავისთავში გადმოტანისა და მისი „შთაგრძობის“ შესახებ<sup>2</sup>, თუ იყო ეს პარტნერის სიტყვებისა და ქცევის „შეფასების“ სისტემატური მოთხოვნა, იყო ეს როლის სიტუაციაში ყოფნის „დაჯერების“ გამომწვევი ხერხები — სათანადო „მიწოდებულ ვითარებათა“ («предлагаемые обстоятельства») წარმოსახვა, სათანადო „შეგუებების“ («приспособление») მიწოდება მსახიობისათვის, თუ სათანადო ხატის (წარმოდგენის) მიწოდება («подбрасывание образа») თუ სხვა, — ყველა ეს ხერხები აშკარად წარმოადგენდა სუბიექტში სათანადო გაანწყობის გამომწვევ საშუალებას.

ხაზგასასმელია ის თვალსაჩინო ეფექტი, რომელსაც იწვევდა ხოლმე მსახიობ-სტუდენტში რეჟისორის მიერ მახვილგონიერად მიწოდებული დახმარება ერთ-ერთი ამ ხერხთაგანის გამოყენებით: როდესაც ეს ხერხი მიაღწევდა მიზანს — შესაფერისად განაწყობდა ახალგაზრდა მსახიობს, მანამდე სრულიად ყალბი თამაში უცბოდ შეიცვლებოდა, დამაჯერებელი „სიმართლით“ წარიმართებოდა და თვით მსახიობსაც შინაგან კმაყოფილებას მოგვრიდა. ეს ცვლილებები კარგად მიგნებული განმაწყობელი ხერხის მიწოდებისას ხშირად ქეშმარიტად განსაცვიფრებელი იყო. ვფიქრობთ, რომ ასეთი მომენტების მნახველი სტანისლავსკის სისტემის მიმართ უკიდურესი სკეპტიკოსიც აღიარებდა, რომ სტანისლავსკის სისტემის სახით გენიალურად მიგნებულია „ადამიანის სულიერი ცხოვრების“ გამოძ-

კეს მას ბიძგი თავის სისტემის შესაქმნელად, ამ უკანასკნელს კი ახასიათებს, როგორც „ხერხებს“ და „გზებს“, რომელსაც მიყვებართ იმ ქვეცნობიერი მდგომარეობის შესაქმნელად, რომლის არეში მიმდინარეობს ნამდვილი შემოქმედებითი პროცესის 9/10 (Сб. Театр. 1944, изд. Т. О. стр. 241).

<sup>1</sup> მოთხოვნა მსახიობისაგან თავის თავი ჩააყენოს როლის სიტუაციის ანალოგურ სიტუაციაში — ოღონდ თავის ცხოვრების კონტექსტიდან აღებულ, ფსიქოლოგიურად ანალოგიურ სიტუაციაში: გაიხსენოს ანალოგიური ავტობიოგრაფიული ფაქტები და ა. შ.

<sup>2</sup> იხ. თავი II — ცდის პირის ნ. ელ. ჩვენებები.



რეგებელ ძალთა ამოქმედების ხერხები მასში სათანადო განწყობათა ნებისმიერი გამოწვევის მეთოდთა სახით. საყურადღებოა, რომ ჩვენ ვაკვირდებით მუშაობას სტუდენტებთან, ე. ი. იმ ახალგაზრდებთან, რომელთაც სასცენო მოქმედების ჯერ არავითარი გამოცდილება არ ჰქონდათ.

აქ მხოლოდ რამდენიმე ხერხის გამოყენებაზე შევჩერდებით.

2. ახალგაზრდებთან მუშაობის უპირველეს მიზანს შეადგენდა როლის შესატყვისი „ფიზიკური თვითგრძნობის“ მიგნება. ტერმინოლოგიურად აშკარად შეუფერებელი ამ სახელწოდებით აღნიშნული შინაგანი მდგომარეობის დახასიათებისას სისტემის ავტორი ისე როგორც რეჟისორებიც, რომელთა მუშაობას ვეცნობოდით ჩვენ, ცდილობენ გაგვაგებინონ, რომ ეს არ არის მხოლოდ ფსიქიკური, განცდადი, ცნობიერი მოვლენა, რომ ეს მსახიობი-ადამიანის, — მეცნიერული ტერმინი რომ გამოვიყენოთ — მთლიანი ფსიქოფიზიკური არსების მდგომარეობაა, ისე რომ ეს დახასიათება განწყობის მდგომარეობის დასახასიათებლადაც გამოდგებოდა: ამისათვის იყენებენ ისეთ გამოთქმებს როგორც „ორგანული ბუნება“; «Тогда (ამ მდგომარეობის შექმნისას) открывается клапан подсознания» (Якубовская), «не только у вас в ролове, но во всём вашем существе во всех его внутренних «элементах» создаётся живое человеческое состояние аналогичное состоянию изображаемого вами лица.» (Станиславский).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ გარკვეული „ფიზიკური მდგომარეობის“ შექმნის შიშობიერებაში, მსახიობი ყოველთვის ადვილად მონახავს ახალ რეპეტიციებზე და სპექტაკლის გამეორებისას ამ შინაგანი მდგომარეობის შესატყვისი სხვადასხვა „შეგუებებს“ («приспособления») ისე, რომ ეს ერთი და იგივე თვითგრძნობა სხვადასხვა მოძრაობებში ვლინდება. მაგალითად, ერთ-ერთ ეტიუდში, რომელიც რამდენიმეჯერ იყო გამეორებული, ახალგაზრდა ქალი სხვადასხვანაირად ალაგებს, აკოხტავებს თავის ოთახს საყვარელი ადამიანის მოლოდინში, მაგრამ მოძრაობათა ამ განსხვავების მიუხედავად მაყურებელი ყოველთვის ერთნაირად აღიქვამს ამ ქალის შინაგან მდგომარეობას — რომ მას უყვარს და რომ ის მოელის საყვარელ ადამიანს. ამრიგად, ერ-

თი და იგივე მოქმედება სხვადასხვა მოძრაობებში  
 ელინდება. ამის მიღწევის ფაქტი, ცხადია, ძლიერი არგუმენტია  
 იმიტაციის ინტელექტუალისტური თეორიის წინააღმდეგ: მსახიობი  
 ამ შემთხვევაში მოძრაობებს კი არ ასრულებს, არამედ  
 მოქმედებს; იგი მოქმედებს განწყობისეულად, რაც სხვა-  
 დასხვა მოძრაობების სახით ხორციელდება; მსახიობის ამო-  
 ცანა არა მოძრაობების მონახვაშია, როგორც ეს  
 ფორმალისტური თეატრისათვისაა დამახასიათებელი, არამედ პი-  
 როვნების სათანადო შინაგანი მდგომარეო-  
 ბის — განწყობის შექმნაშია, რომელიც უკვე მაყუ-  
 რებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრიობით გამოვლინდება სხვა-  
 დასხვა მოძრაობებში. მაგრამ ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს  
 ამ შინაგანის თეატრალური გამოსახულება, მისი სცენიუ-  
 რი გამოვლენა არ მოითხოვდეს სათანადო უნარს; პირიქით, „გამო-  
 სახულებითი საშუალებების“ მხრივ მსახიობები დიდად განსხვავ-  
 დებიან ერთმანეთისაგან — ეს სპეციფიკური სამსახიობო ნიჭის საქ-  
 მეა, რომელიც, როგორც ყოველგვარი ნიჭი, თავის გამოვლენისა-  
 თვის სპეციფიკურ გავარჯიშებას, გაწვრთნას მოითხოვს, — ზოგი  
 უხვადაა დაჯილდოებული ამ გამოსახულებითი ხერხების უნარით,  
 ზოგის გამოსახულებითი საშუალებები უფრო ღარიბია, ზოგისა  
 უფრო ღრმა, ზოგისა უფრო ზერელე და სუსტი, მაგრამ მაყურებ-  
 ლისათვის დამაჯერებელ ბუნებრიობას მსახიობის ქცევა მაშინ აღ-  
 წევს, თუ ეს გამოსახვის ხერხები „ცივი გონებიდან“ კი არა, სათა-  
 ნადო განწყობიდან მომდინარეობენ. ამ მხრივ საინტერესოა სცენა-  
 ზე „პაუზების“ შევსება, რაც ჩვეულებრივ უძნელდებათ ხოლმე  
 მსახიობებს, და ამასთან დაკავშირებით სტანისლავსკის ცნება  
 „შევსებულობის“ («наполненность»), რომლის სრული კონკრეტო-  
 ზაციის მოწმე ვახდი იაკუბოვსკაიას რეპეტიციებზე: სტუდენტ-მსა-  
 ხიობს არ გამოუდის როლის შინაგანი მდგომარეობის („ფიზიკური  
 თვითგრძნობის“) გამოსახვა, თუმცა მრავალნაირად ცდილობს გამო-  
 ხატოს ეს, პიესის მიხედვით ნაგულისხმევი მდგომარეობა და აი რე-  
 ჟისორის მიერ რიგი ხერხების დახმარებით («подпрасывание обра-  
 за» და სხვ.) ეს მსახიობი მიაღწევს ისეთ შინაგან ცვლილებას,  
 რომელიც სახის გამომეტყველების და პოზის გაცნობიერებო-

სათვის მიუწვდომელი ნიუანსებით, შესამჩნევი მოძრაობების გარეშე დადის მაყურებლამდე და ააღლევებს მას. ასე მაგალითად, მოპასანის პარანის როლის შემსრულებელი სტუდენტი რამდენიმე ამოცდის შემდეგაც ისე ყალბად ასრულებდა მონაკვეთს, რომელიც ტექსტში აღნიშნულია სიტყვებით — «ВХОДИТ ТИХО, СМОТРИТ НА РЕБЕНКА», — რომ რეჟისორი აბრუნებდა მას და მოითხოვდა თავიდან დაწყებას; მართლაც ეს პაუზა „ცარიელი“ ჩანდა, არ იგრძნობოდა ის უღრმესი სევდა, რომელიც ნაგულისხმევია როლში. და აი ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მდგომარეობა სრულიად შეიცვალა მას შემდეგ, რაც რეჟისორმა მიაღწია „თავისთავთან მიტანის“ პრინციპის განხორციელებას: რეჟისორი იცნობდა ამ სტუდენტის პირად ცხოვრებას და მიაგნო ისეთს, „რომ ყოფილიყოს“ («ЕСЛИ-НЫ»), ე. ი. ისეთი სიტუაციის წარმოდგენა გაუჩინა, რომელმაც ხელად შეცვალა მსახიობის შინაგანი მდგომარეობა (სტანისლავსკი იტყოდა, რომ მოხდა «перестановка», განაწყობის ისე, რომ იმავე როლის იმავე მონაკვეთში იგი ისე მივიდა თავის წარმოსახულ ბავშვთან და ისე უყურებდა მას, რომ აგვაღელვებდა ამ სცენის მოწმენი; ნამდვილად იგრძნობოდა, რომ ეს ადამიანი უკანასკნელად უყურებს თავის საყვარელ ერთადერთ შვილს; სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, ამ პაუზის დროს მსახიობმა შინაგან „შევსებულობას“ («наполненность») მიაღწია.

შინაგანი შევსებულობის ცნების საილუსტრაციოდ გამოდგება МХАТ-ის ისტორიიდან ცნობილი ამბავი: ჩეხოვის „სამი და“-ს პირველი აქტის დასაწყისში მაშა რამდენიმე წუთის განმავლობაში უნდა იყოს გაჩერებული უძრავად, ყოველგვარი გარეგანი თამაშის გარეშე ისეთ გუნებაზე, რომელსაც რეჟისორი გამოხატავს სიტყვებით — «как хочется плакать», რეჟისორი შიშობდა, რომ ეს პაუზა სპექტაკლის დასაწყისშივე „შეუვსებელი“ დარჩებოდა და ამიტომ მაშას აყენებდნენ მაყურებლისაკენ ზურგით; მაგრამ შემდეგში, როდესაც მაშა დგებოდა მაყურებლისაკენ სახით (შემსრულებელი ტარასოვა იყო) დიდ ეფექტს აღწევდა. სტანისლავსკის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, მსახიობი ისე აღსავსე («наполнена») იყო მაშას „ფიზიკური თვითგრძნობით“, რომ ეს გადაეცემოდა მაყურებელს ტლანქი გარეგანი მოძრაობების გარეშე, სახის გამომეტყველებით და

სათანადო პოზით, რის რეგულაცია, ვიტყვით ჩვენ, მხოლოდ სათანადო განწყობის საფუძველზე შეიძლება.

ცხადია, რომ ასეთი შემთხვევები მნიშვნელოვან არგუმენტს წარმოადგენენ არა მხოლოდ ინტელექტუალისტური თეორიის წინააღმდეგ, არამედ პიროვნების მთლიანი შინაგანი მდგომარეობის (განწყობის) გამოვლენის აღიარების სასარგებლოდაც.

ჩვენ თვალწინ სხვა ეტიუდების უსიტყვო გათამაშებისას სტუდენტები რეჟისორების ხელმძღვანელობით აღწევდნენ (რიგი ამოცდის შემდეგ) ისეთი „ფიზიკური თვითგარძნობის“ (იკითხე შინაგანი განწყობისეული მდგომარეობის) დამარწმუნებელ გამოვლენას, რასაც მათი ხელმძღვანელი სიტყვიერად შემდეგი გამოთქმებით გამოხატავდა: ფიზიკური თვითგარძნობა — „რალაცა მიშლის“, „პროტესტის“, „შეზღუდულობის“ (самочувствие «стеснения и настороженности»), „პასიური მოდუნებულობის“ («пассивной вялости»); ზოგ „ფიზიკურ თვითგარძნობას“ მთელი ფრაზით გამოხატავდა «Хочется выйти из этого положения» (хочется, და არა хочу...) ეს უკანასკნელი — хочу უკვე „ფიზიკური თვითგარძნობა“ აღარ იქნებოდა, რადგანაც უკვე მოქმედებაში გადასვლის მომენტს შეიცავს.

ყველა ჩამოთვლილ „ფიზიკური თვითგარძნობის“ საკმაოდ დამარწმუნებელ გამოვლენას სტუდენტები აღწევდნენ სტანისლავესკის სისტემის ზემოთ ჩამოთვლილი ხერხების გამოყენების შედეგად („წარმოდგენათა მიწოდებით“, მსახიობ ადამიანის პიროვნულთან „მიტანით“, „ამოცანების“ დასმით და ა. შ.), რასაც ოსტატურად იყენებდა მათი ხელმძღვანელი.

3. წარმოდგენათა მიწოდების ხერხი («подбрасывание образа») მოგვაგონებს წარმოსადგენი ობიექტის აღწერას ჩვენს ზემოგანხილულ ცდებში, როდესაც საგანწყობო წარმოდგენის მიმართ განწყობის შექმნის გასაადვილებლად ჩვენ ავუწეროთ ცდის პირს იმ ობიექტებს, რომელთა აღქმა მან უნდა წარმოიდგინოს („ვითომ ამ ხელში გიჭირავთ ისეთი დიდი ბურთი, რომ თითები ძლივს წვდება მას მოსაჭერად; ამაში კი პატარა —კაკლის ოდენა, ისე რომ მუშტს კუმშავთ მის მოსაჭერად“. ან — „წარმოიდგინეთ, რომ ამ ხელით სწევთ

მძიმე ცლინდრს — ტყვიით სავსეს, — ამ ხელით კი შიგნით ცარიელს“....)

მართლაც, ამავე ფუნქციას — (წარმოსახულის მიმართ განწყობის შექმნის გაადვილებას — ასრულებს „წარმოდგენათა მიწოდების“ ხერხი მსახიობთან მუშაობისას: როდესაც მსახიობი ვერ მონახავს საჭირო ტონს, გამომეტყველებას, ვერ მიაგნებს როლისათვის დამახასიათებელი ქცევის ფორმას, ე. ი. ვერ განეწყობა როლის შესატყვისად, რეჟისორი უხატავს მას იმ ადამიანის „ხატს“ ან იმ სიტუაციის წარმოდგენას, რომლის აქტიური განცდა ერთის მხრივ ანალოგიურ განწყობას მოითხოვს და, რომელიც მეორეს მხრივ, მოცემულ კონკრეტულ მსახიობ-ადამიანისათვის უფრო გასაგებია, უფრო თვალსაჩინოა და პიროვნებისეულად უფრო ახლოა მისთვის. როდესაც რეჟისორი მართლაც მიაგნებს ასეთ მაშველ „ხატს“, მსახიობის ქცევაც იცვლება; როლის შესატყვისი და მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ხდება. ეს ეფექტი გასაგები გახდება, თუ ვიგულისხმებთ, რომ მიწოდებულმა ხატმა მსახიობში სათანადო განწყობა გამოიწვია.

მაგალითი: სტუდენტი-მსახიობი ე. ვერ ახერხებდა ერთ-ერთ ეტიუდში აღშფოთების ტირადისათვის საჭირო ტონის მიცემას, მაგრამ როდესაც რეჟისორმა მიაწოდა „ხატი“ მსახიობისა, რომელიც მხოლოდ თავისი წარმატებით ცხოვრობს და ყველას ყოველთვის მხოლოდ ამაზე ელაპარაკება (ეტიუდში ტირადის აღშფოთებულობას როლის ხასიათის „ეგოცენტრულობა“ განსაზღვრავდა), ამ სტუდენტმა ნათლად წარმოიდგინა ასეთი მსახიობი (იგი მსახიობთა წრეში გაიზარდა) და მისმა ტირადამაც შესაფერი ელფერის ტონი მიიღო.

4. ასევე ცხადად გვეჩვენება ჩვენ სტანისლავსკის სისტემის განსაკუთრებით ეფექტური ხერხის — სწორი ამოცანის დასმის ხერხის — განწყობის გამომწვევი ბუნება, რომლის დიდ ეფექტურობაში ამ მიმართულებით დავრწმუნდით სტუდენტ-მსახიობების მუშაობის დაკვირვებისას.

როდესაც მსახიობის მოქმედება, მაგალითად, საუბარი, როლის შეუფერებელია, ყალბია, რეჟისორი გააგებინებს მას რა „ამოცანის“ ისახავს მოლაპარაკე, როგორია თქმულის „ქვეტექს-

ტი — რა უნდა ამ ადამიანს, რისთვის ლაპარაკობს ან აკეთებს ამას, რა მიზანი აქვს, რა მოტივით მოქმედებს. თუ მსახიობი მოახერხებს ამ ამოცანის შინაგანად მიღებას, ე. ი. თუ განეწყობა სათანადო მიზნის მისაღწევად, მისი ქცევაც, მისი საუბარიც შესატყვის, მაყურებლისათვის დამარწმუნებელ ტონს მიიღებს.

ეს არის განწყობის არა მარტო ტიპიური გამოვლინება (ადამიანის ქცევა და კერძოდ საუბარი იცვლება იმის მიხედვით, თუ როგორია მისი განწყობის მიმართულობა («направленность»), არამედ განწყობის ექსპერიმენტული გამოწვევის კლასიკური მეთოდის სრული ანალოგია: ექსპერიმენტში ამა თუ იმ განწყობის გამოსავლინებლად ადამიანს გარკვეულ ამოცანას აძლევენ — გარკვეული მოქმედების მიზანს უსახავენ — იქნება ეს ამა თუ იმ ობიექტთა შედარება, გარკვეულ ენაზე კითხვა თუ სხვა რამ.

„ამოცანების“ ქცევის განმსაზღვრელი მნიშვნელობის განწყობისეული ბუნება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ჩანს ერთი და იმავე ქცევის — მაგალითად, ერთი და იმავე სიტყვების, ან ერთი და იმავე მოქმედების — განსხვავებული განწყობით (განსხვავებული მიზნობრივი წარმართვით) შესრულებისას: მაგალითდ, ერთია, როდესაც მსახიობი სცენაზე განეწყობა (სტანისლავსკის სიტყვებით „მიისწრაფვის“ (стремится) უჩვენოს მაყურებელს, რომ პასუხობს პარტნიორის რეპლიკაზე ან მის საქციელზე და მეორეა, როდესაც იმავე სიტყვებს მართლაც პარტნიორისათვის პასუხის გაცემის განწყობით იტყვის; ერთია, როდესაც მსახიობი მიისწრაფვის მაყურებელს უჩვენოს, რომ სჭამს და მეორეა, როდესაც იმავე მოქმედებას ჭამის განწყობით ასრულებს; ერთია, როდესაც მიისწრაფვის მაყურებელს უჩვენოს, რომ ბავშვს უაღერსებს, მეორეა, როდესაც იმავე მოქმედებას ბავშვის მოაღერების მისწრაფებით ასრულებს. უკანასკნელ შემთხვევაში ქცევას განსაზღვრავს, თუმცა წარმოსახვის საფუძველზე შექმნილი, მაგრამ მაინც თვით მოქმედების (პასუხის გაცემის, ჭამის, ბავშვის მოაღერების) განწყობა, — პირველ შემთხვევაში კი ამ მოქმედების ჩვენების განწყობა. ქცევაც იმდენად განსხვავებული გამოდის, რომ პირველ შემ-

თხვევაში მოქმედება კარგავს დამაჯერებლობას, მეორე შემთხვევაში კი პირიქით, დამაჯერებელი „სიმართლით“, ბუნებრივად მიმდინარეობს. ამ ორი განსხვავებული „ამოცანით“ (იქითხე განწყობით) სტიმულირებულ მსახიობის მოქმედებებს სტანისლავსკი უპირისპირებს ერთმანეთს როგორც სახიობას (лицедействие) და თვით მოქმედებას (действие), მაყურებელიც ასე აღიქვამს: პირველს როგორც თამაშს, როგორც მოქმედების ჩვენებას, მეორეს კი როგორც თვით მოქმედებას. ასეთი ნიუანსები გამომსახველობაში მხოლოდ განსხვავებული განწყობით შეიძლება იყოს გაპირობებული.

მაგალითად: მსახიობმა უნდა განასახიეროს ძველი დროის გადამდგარი უსაქმური გენერლის როლი, რომელიც გასართობად დიდის გასაქირავებელი ბინების დასათვალიერებლად. მოტივი იმ გრძელი საუბრისა, რომელსაც ის მართავს ხოლმე ბინების პატრონებთან არ არის არც ბინის შოვნასთან (ის არ აპირებს ბინის დაქირავებას), არც სხვა რამ საუბრის შინაარსთან დაკავშირებული; ეს არის მხოლოდ ლაყბობის მოთხოვნილების დაკმაყოფილების სწრაფვა — ტკობა იმით, რომ მას ყურადღებით უსმენენ. თუ მსახიობი ამ საუბარს ჩაატარებს უშუალოდ მისი სიტყვიერი შინაარსის, მისი ტექსტის შესატყვისად, ის დაამახინჯებს როლს, ხოლო თუ განეწყობა იმ „ამოცანის“ (მოტივის) შესატყვისად, რაც სინამდვილეში ამ გენერალს ამოძრავებს, იგივე საუბარი, იგივე ტექსტი სხვაგვარად აღერდება და საზოგადოდ გენერალ-მსახიობის ქცევა სხვაგვარად წარიმართება. ამ მნიშვნელოვანი ნიუანსის გამოვლინება მხოლოდ სათანადო განწყობის საფუძველზე შეიძლება. ყოველ შემთხვევაში უდავოა, რომ ასეთ საუბარს არ წარმართავს არც „ნამდვილი გრძნობა“ (არავითარ აფექტს აქ აღგილი არა აქვს), არც „ცივი გონება“: ინტელექტუალური რეგულაციისათვის გამომეტყველების ასეთი ნიუანსები მიუწვდომელია.

ანალოგიური კანონზომიერება იჩენს თავს სცენაზე „ორ პლანში“ ლაპარაკის დროს, როდესაც როლის მიხედვით ადამიანი ერთს ლაპარაკობს და სხვას გულისხმობს, მაგალითად, ფლიდობს და საზოგადოდ, როდესაც მეტყველების ტექსტი და ქვეტექსტი სრულიად განსხვავებულია, ან როდესაც ერთს ელაპარაკება იმისათვის, რომ მეორეს გააგონოს („ლიტრავ შენ გეუბნები, კოკავ შენ გაიგონე“).

ასეთი ორმაგი თამაში — „ორ პლანში“ მოქმედება, მხოლოდ სათანადოდ მიმართული განწყობის საფუძველზე შეიძლება გამოვლინდეს ისე, რომ მაყურებელამდე დავიდეს, ხოლო ასეთ განწყობას მსახიობში მხოლოდ სწორად განცილილი „ამოცანა“ გამოიწვევს: მსახიობი უნდა განეწყოს იმის შესატყვისად თუ რისთვის და ვისთვის ლაპარაკობს იგი (მსახიობი-როლი), რა მოტივით და რა მიზნით აძბობს ამ სიტყვებს.

5. არანაკლებ დამარწმუნებლად ჩანდა სტუდენტ-მსახიობებთან მუშაობაში განწყობის ფაქტორის ეფექტურობა პარტნიორთა შორის ცოცხალი ურთიერთობის ხერხის განხორციელებისას, რომელიც, როგორც ცნობილია, სტანისლავსკის სისტემის ერთ-ერთ ქვაკუთხედს წარმოადგენს.

რეჟისორები სისტემატურად შთააგონებენ მსახიობ-სტუდენტებს, რომ მათი ქცევა პარტნიორის ქცევაზე უნდა იყოს დამოკიდებული, რომ პარტნიორის ქცევა მუდამ უნდა იყოს მათი „ყურადღების“ საგანი და რომ მუდამ უნდა ხდებოდეს პარტნიორის სიტყვების და საზოგადოდ მისი ქცევის „შეფასება“. მართლაც, საკმარისია პარტნიორთან ურთიერთობის სცენაში მსახიობი გამოვიდეს მასთან ურთიერთობის განწყობიდან და მხოლოდ თავის ქცევაზე, თუნდაც საპასუხო ქცევაზე, მოახდინოს კონცენტრაცია, რომ მისმა მოქმედებამ დაკარგოს „სიმართლე“ — დამაჯერებლობა, ხოლო როდესაც რეჟისორის ჩარევის შედეგად იგივე ახალგაზრდა მსახიობი შინაგანად „შეაფასებს“ პარტნიორის სიტყვებს, თუ მის მოქმედებას, — მდგომარეობა საოცრად შეიცვლება და იგივე მოქმედება, რეპლიკა თუ დიალოგი სულ სხვაგვარად წარიმართება, დამაჯერებელი გახდება. ასეთ მეტამორფოზებს ხშირად ნახავდით სტუდენტების მუშაობისას როლზე.

რა არის ეს პარტნიორის სიტყვების ან მისი მოქმედების „შეფასება“, თუ არა ამ სიტყვებისა და მოქმედების მიმართ „მომართვა“, ე. ი. სათანადო განწყობის აღმოცენება? მსახიობს ხომ პირველ შემთხვევაშიც („შეფასების“ გარეშე) ესმის პარტნიორის სიტყვები თავის მიმართ (ზეპირადაც იცის რა უნდა უთხრას პარტნიორმა) და მის მოქმედებასაც თავის მიმართ აღიქვამს (წინასწარაც იცის რა უნდა გააკეთოს მან!), კარგად იცის რის საპასუხოდ ლაპარაკობს, მოქ-



მეღებს, მაგრამ ეს მისი საპასუხო მოქმედება, თუ მეტყველება ჰკარგავს „სიმართლეს“, ბუნებრიობას, „ყალბი“ ხდება. რით განსხვავდება მისი ამ ქცევის ფსიქოლოგიური ბუნება იმავე ქცევიდან, მეორე შემთხვევაში, როდესაც მსახიობი „აფასებს“ პარტნიორის სიტყვებს, რა ემატება მას ამ მეორე შემთხვევაში, როდესაც მისი ქცევა, კერძოდ მეტყველება, როლის ადეკვატურ დამაჯერებლობას მიიღებს? მე არ ვიცი სხვა ფსიქოლოგიური ცნება, რომელიც ამ განსხვავებას გახდიდა გასაგებად, თუ არა განწყობის ცნება: პირველ შემთხვევაში მსახიობის ქცევა წარმართება არა პარტნიორის ქცევით გამოწვეული განწყობით, არამედ თავისი სიტყვების თუ მოქმედების კარგი, სწორი შესრულების განწყობით, ე. ი. ამ მოქმედებისათვის სრულიად არაადეკვატური განწყობით — განწყობით უჩვენოს მაცურებელს, რომ პასუხობს (ესაა ის მოქმედება სცენაზე, რაც სტანისლავსკიმ სახიობა (лицедействие) შეარქვა, ხოლო მეორე შემთხვევაში (პარტნიორის სიტყვების „შეფასებისას“) პირიქით, ქცევა გამოწვეულია სწორედ პარტნიორის მოქმედებით, ე. ი. მასზე პასუხის გაცემის განწყობით და არა ამის ჩვენების განწყობით — და მაშასადამე, პარტნიორის ამ მოქმედების საპასუხო ადეკვატური განწყობითაა გამოწვეული, რაც სათანადო დამარწმუნებელ მოქმედებაში ვლინდება. პირველ შემთხვევაში მსახიობი, ასე ვთქვათ, კი არ პასუხობს პარტნიორის სიტყვებზე, არამედ ლაპარაკობს — უბრალოდ თავის სიტყვებს ამბობს, (თუმცა, ცხადია, იცის, რომ ეს სიტყვები საპასუხოა პარტნიორის სიტყვებზე), მეორე შემთხვევაში კი პასუხობს.

ამრიგად, პიროვნების ის რეალური მდგომარეობა, რასაც სტანისლავსკიმ პარტნიორის „შეფასება“ უწოდა, პარტნიორის მოქმედების საპასუხო მოქმედების განწყობას — საპასუხო მოქმედებისათვის მთლიან პიროვნულ მზაობას — გულისხმობს და არა ინტელექტუალურ შეფასებას; მსახიობმა პირველ შემთხვევაშიც იცის რას ნიშნავს პარტნიორის სიტყვები, მაგრამ მისი მთლიან-პიროვნული დამოკიდებულება პარტნიორისა და მისი სიტყვების მიმართ ამ ცოდნაში მოცემული არაა.

აღსანიშნავია, რომ ამავე ხერხს — პარტნიორის მოქმედების „შეფასებას“ — დიდი მნიშვნელობა აქვს გამეორებულ სპექტაკლებში მსახიობის თამაშში „შტამპების“ აცილებებისათვის: ყოველ სპექტაკლში პარტნიორთან აქტუალურად „დამოკიდებულების დამყარება“ (თუკი ამას შესძლებს მსახიობი) ხელს უშლის „შტამების“ შემუშავებას, რადგანაც ასეთი დამოკიდებულების დამყარება აქტუალური განწყობის შექმნაში მდგომარეობს.

6. სტანისლავსკის სისტემის ზემომოყვანილ რამდენიმე ხერხის პრაქტიკული გამოყენების მაგალითზე ვცდილობდით იმის ჩვენებას, რომ მსახიობთან მუშაობის ეს მეთოდები, ძირითადადში, მსახიობში წარმოსახული სასცენო ვითარების მიმართ შესატყვისი განწყობის შემუშავების მეთოდებია. ვფიქრობთ, რომ მოყვანილი მაგალითებიც საკმარისია. სისტემის სხვა დანარჩენ მეთოდებზე აღარ შევჩერდებით, მაგრამ არ შეიძლება არ შევეხოთ „მაყურებლის“ საკითხს, რომელიც განსაკუთრებით მწვავედ დგება სწორედ მაშინ, თუ მსახიობის სასცენო მოქმედების საფუძვლად სათანადო განწყობათა შემუშავებას ვაღიარებთ. თუკი, როგორც არაერთხელ აღინიშნა, მსახიობის „მართალი“, დამარწმუნებელი მოქმედება სცენაზე მოითხოვს როლის მოქმედების შესატყვისი განწყობის შემუშავებას, ხოლო ამ მოქმედებათა მაყურებლისათვის ჩვენება კი, როგორც ზემოთ ვთქვით, უკარგავს მას დამაჯერებლობას, „სიმართლეს“ (როგორც „სახიობა“ აღიქმება), როგორღა შეიძლება მოახერხოს მსახიობმა, რომლის შემოქმედება მაყურებლისათვის როლის ჩვენებაში მდგომარეობს, შეინარჩუნოს როლის (პერსონაჟის) მოქმედების და არა მისი ჩვენების განწყობა? განწყობა ხომ მთლიან-პიროვნული დინამიური მდგომარეობაა!

ეს სიძნელე, როგორც დავინახეთ, ემოციონალისტური თეორიის წინაშეც დგას, და სწორედ მაყურებლის ფაქტორის სპეციფიკურობა აიძულებდა მთელ რიგ ავტორებს, მათ შორის გამორჩენილ მსახიობებსაც, სასცენო გარდასახვის აუცილებელ პირობად პიროვნებისა ან „ყურადღების“ გაორება ელიარებიანთ (იხ. ზემოთ — საკითხის ისტორია).

ვფიქრობთ, რომ ან სიძნელიდან ნაწილობრივი გამოსავალი მანც განწყობის თვისებებში უნდა ვეძიოთ.

ჯერ ერთი, შემოქმედი მსახიობი იმუშავებს თავის პროფესიისათვის დამახასიათებელი სახის განწყობას; ეს არის არა მაყურებლისათვის „მოხსენების“ განწყობა, რაც მაგალითად აუდიტორიის წინაშე გამოსულ ლექტორისათვისაა დამახასიათებელი, რომელიც მობილიზირებულია სწორედ ამ აუდიტორიას, ამ მსმენელებს გადასცეს, გააგებინოს რაღაცა, არამედ იმ მოქმედებათა მაქსიმალური კონცენტრაციით და აღტყინებით შესრულების განწყობა, რასაც როლი გულისხმობს. მაყურებელი მისთვის იმ მოქმედებათა შესრულების მასტიმულირებელია, რის განწყობებიც მას ახლა კი არ უმუშავდება, არამედ უკვე როლზე მუშაობისას შემუშავებული და ძირითადადში ფიქსირებულიც აქვს (ის მსახიობი, ვინც ვერ შეიმუშავებს მაყურებლის მიმართ ასეთ განწყობას და მაყურებლისათვის ჩვენების განწყობით იმოქმედებს, მუდამ დარჩება ყალბი სცენაზე, რადგანაც „მაყურებელზე“ ითამაშებს).

ამ უნარში — მაყურებლის წინაშე როლის შესატყვისი მოქმედების განწყობის მიხედვით მოქმედებაში, მნიშვნელოვან როლს, როგორც ჩანს, განწყობის ის ძირითადი თვისება ასრულებს, რასაც განწყობის ფიქსაცია ან უკეთ ფიქსირებული განწყობა ეწოდება. მსახიობი რომ იმუშავებს როლის შესატყვის განწყობებს, პირველად ამას მაყურებლის წინაშე კი არ აკეთებს, არამედ როლზე მუშაობისას — რეპეტიციების პროცესში. მაგრამ ამ პროცესში, როგორც არაერთხელ გვქონდა აღნიშნული, სათანადო განწყობები არა მხოლოდ შემუშავდება, არამედ ფიქსირდება კიდევაც; როლი მხოლოდ მაშინაა მზად, როდესაც სათანადო განწყობები ფიქსირებულია. ხოლო ფიქსირებული განწყობების მოქმედება ხომ ადვილად არ ირღვევა და განაგრძობს თავის გამოვლინებას მაშინაც, როდესაც სუბიექტი აცნობიერებს მის გამოვლინებას, და ნაწილობრივ სხვა, გარეშე მოვლენებსაც ამ დროს იტყვის ცნობიერებაში. ამ მხრივ საინტერესოა ჩვენი ცდის პირის — ნ. ე-ს შემომოყვანილი ჩვენება (იხ. თავი IV, § 3, განაყოფი 3); მას შემ-

დღე, რაც მას გაუფიქსირდა წარმოსახვის საფუძველზე სათანადო განწყობა, მის გამოვლინებას კრიტიკულ ცდებში აღარ უშლის ხელს ექსპერიმენტატორთან საუბარი, ხოლო სანამ მოხდებოდა განწყობის ფიქსაცია, მისი შემუშავება მთელი პიროვნების დაძაბულ კონცენტრაციას მოითხოვდა. განწყობის კლასიკურ ცდებშიც უტოლობის განწყობის ფიქსაციის შემდეგ ამ განწყობის გამოვლინებას არ უშლის ხელს კრიტიკულ ცდებში სხვასთან გადალაპარაკება ან ოთახში შემოსული ადამიანის შემჩნევა, ისე როგორც არც სრული ცოდნა აღქმული ბურთების ტოლობის შესახებ არ უშლის ხელს სუბიექტს ამ ბურთების არატოლად აღქმას უტოლობის განწყობის საფუძველზე, თუკი ასეთი განწყობა გაუფიქსირდა ცდის დასაწყისში. როლის შესატყვის, რეპეტიციებზე ფიქსირებულ განწყობას მაყურებლის ფაქტორი ისე ადვილად ვერ დაარღვევს; ყოველ შემთხვევაში ეს არ მოხდება მაყურებელთან მიჩვეული პროფესიის ადამიანთან, რომელსაც უკვე აქვს შემუშავებული მაყურებლის მიმართ ის განწყობა, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი: მაყურებლის გავლენით მაქსიმალური მობილიზირებით იმ მოქმედებათა განწყობა გამოვლინდება, რაც როლის დაუფლები-სას შემუშავდა. ხოლო თუ როლის განწყობები არაა საკმარისად ფიქსირებული, მაშინ იქმნება ადვილი შესაძლებლობა ამ განწყობათა დარღვევისა ან როლში მოქმედების განწყობიდან გადანაცვლებისა მაყურებლისათვის მისი ჩვენების განწყობაზე ანდა არა განწყობისეულ ინტელექტუალურ თამაშზე გადასვლისა; ორივე შემთხვევაში სასცენო ქცევა „გაყალბდება“, მსახიობი „ამოვარდება“ როლიდან.

საინტერესოა, რომ МХАТ-ში სტანისლავსკის სისტემაზე აღზრდილი ო. იაკუბოვსკაია რეპეტიციების დიდი რაოდენობის საჭიროებას იმით ასაბუთებდა, რომ ამ რეპეტიციების გამეორების პროცესში მსახიობის როლის შესატყვისი „ფიზიკური თვითგრძნობა“ „ორგანულად განმტკიცდება“ («органически утрясётся»), რის შედეგადაც მაყურებელი მას ვეღარ დაარღვევს, პირიქით, იგი დადებით სტიმულაციას მოახდენს მსახიობზე რამდენადაც აღაგზნებს მას.

ჩვენ აქ როლზე მუშაობის იმ ძირითად პირველ ეტაპზე შევჩერდით, რომელიც მიზნად ისახავს როლის შესატყვის განწყობათა შემუშავებას, რაც როგორც ვნახეთ, ჩვენი გაგებით გარდასახვის ფსიქოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს. ცხადია, ამით მუშაობა როლზე არ მთავრდება, დგება „თეატრალობის“, ჩვენების ფორმის პრობლემა (ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თქმით მსახიობის მოქმედების „მეორე ძირითადი მომენტი“), მაგრამ ჩვენ ამას არ ვეხებით, რადგანაც ეს, როგორც ნაშრომის დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, ჩვენი პრობლემის (გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძველის) ფარგლებს სცილდება და ძირითადში თეატრის მიმართულებასთანაა დაკავშირებული.

### 3. ზოგიერთი საკითხი

#### I

1. ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ სასცენო გარდასახვას საფუძვლად უდევს წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება და მისი ფიქსაცია.

მაგრამ თუ ეს ასეა, თუ მსახიობს სცენაზე და ბავშვს ილუზიური თამაშის დროს უმუშავდება წარმოსახულის შესატყვისი განწყობა და ეს განწყობა განსაზღვრავს მათი ქცევის მიმდინარეობას (პირველის — სცენაზე და მეორის — ილუზიურ თამაშში), ბუნებრივად დგება კითხვა — რატომ არ არის ეს ქცევა „ნამდვილი“ — წარმოსახული სიტუაციის ბოლომდე შესატყვისი? რატომ არ განიცდის მსახიობი სცენაზე და ბავშვი თამაშში წარმოსახული სიტუაციის შესატყვის ილუზიას? რატომ არ ახრჩობს ოტელო-მსახიობი მსახიობ-დებუდემონას და რატომ ბავშვს მისი ჯოხი მართლა ნამდვილ ცხენად არ მიაჩნია?

ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება მომხდარიყო, რომ მსახიობს სცენაზე, ან ბავშვს თამაშის დროს დაჰკარგოდა საზოგადოებრივი სინამდვილის როგორც რეალობის მიმართ ზოგადი განწყობა, მაგრამ ნორმალურ ადამიანს ეს მხოლოდ ძილში სიზმრის დროს შეიძლება მოუვიდეს, ანდა იმ პათოლოგიურ მდგომარეობაში რასაც ჰალუცინაცია წარმოადგენს, როდესაც წარმოსახულს სუბი-

ექტი როგორც რეალობას განიცდის, ე. ი. განწყობილია მის მიმართ. როგორც რეალობის მიმართ.

ნორმალურ პირობებში კი თავის ფანტაზიით შექმნილის, წარმოსახულის მიმართ ადამიანი — იქნება ეს მსახიობი სცენაზე, ბავშვი თამაშის პროცესში თუ ოცნებით გატაცებული ახალგაზრდა მეოცნებე, — ისე განწყობა, რომ არ კარგავს საზოგადოდ სინამდვილისადმი, როგორც რეალობისადმი ზოგად განწყობას, რაც ცნობიერად იმაში ვლინდება, რომ მას ერთი წუთით არ ეკარგება ე. წ. „რეალობის გრძნობა“. მაგრამ თუ რეალობისადმი ეს განწყობა დაირღვა, მისი აღკვეთის შემდეგ სუბიექტი პათოლოგიურ მდგომარეობაში ვარდება, როგორც ის ინგლისელი ოფიცერი, რომელმაც ესროლა იაგოს სცენაზე და მოკლა იაგოს როლის შემსრულებელი საყვარელი მსახიობი. წარმოსახული არასებულის მიმართ განწყობას სწორედ ის აძლევს სპეციფიკურობას, რომ ის სინამდვილის როგორც რეალობის მიმართ ზოგადი განწყობის ფონზე აღმოცენდება. წარმოსახულის მიმართ განწყობას ეფექტიც სხვა აქვს, ვიდრე რეალობისადმი განწყობას: მის საფუძველზე აღმოცენებული გრძნობებიც „მფრინავ“, ე. შტერნის ტერმინით — „არასერიოზულ“, ე. ი. რეალური ცხოვრების გრძნობებისაგან განსხვავებულ გრძნობებს წარმოადგენენ და მის საფუძველზე გაშლილი ქცევაც „არასერიოზული“, „ნამდვილისებური“, მაგრამ არა ნამდვილი.

2. ამრიგად, ჩვენ სრულიად უდავოდ გვეჩვენება, რომ სტანისლავსკის სისტემა თავისი მრავალი ხერხით ძირითადად მიმართულია მსახიობში როლის შესატყვისი განწყობის შემუშავებაზე, ხოლო რამდენადაც, ჩვენი გაგებით, გარდასახვის ფსიქოლოგიურ საფუძველს სცენაზე წარმოდგენილის შესატყვისი განწყობების შემუშავება შეადგენს, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სტანისლავსკის სისტემამ მიაგნო როლზე მუშაობის ნაყოფიერ მეთოდს.

მაგრამ, მეორეს მხრივ ცნობილია, რომ თავიდან ბოლომდე ამ სისტემაზე დამყარებული მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, რომელიც გარკვეული რეპერტუარის პიესებს (ჩეხოვი, გორკი და სხვ.) მსოფ-

ლიოში უბადლო ოსტატობით ასრულებდა, ვერ ახერხებდა მსოფ-  
ლიო დრამატურგიის უდიდესი გენიოსის — შექსპირის და გარკვე-  
ული ტიპის სხვა პიესების (შილერი, მოლიერი) ამ თეატრისათვის შე-  
საფერ დონეზე შესრულებას. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ როლის  
შესატყვისი განწყობების შემუშავება მხოლოდ ისეთ, თუ შეიძლება.  
ასე ითქვას, „საყოფაცხოვრებო რეალიზმის“ მატარებელ, ინტიმურ  
განცდათა განსახიერების მატარებელ პიესებშია საჭირო, როგორი-  
ცაა მაგალითად, ჩეხოვის პიესები?

რა თქმა უნდა, ეს ამას არ ნიშნავს; თვით გარდასახვის ფსიქოლო-  
გიური ბუნება ერთია! მაგრამ საქმე ის არის, რომ სტანისლავსკის.  
სისტემისათვის სპეციფიკური ხერხები, ასე ვთქვათ, განმარტებელი  
მეთოდები („ზემოცანისა“ და „გამსჭვალავი მოქმედების“ გარდა)-  
მიმართული არიან უმთავრესად „მცირე მოქმედებათა“ — ყოველ-  
დღიური საყოფაცხოვრებო ბუნების ქცევის პატარა მონაკვეთთა,  
ქცევის მცირე ცალკე აქტების, ინტიმური განცდების განწყობების  
შესაქმნელად. ამ მეთოდებით სტანისლავსკიმ მიაგნო განწყობების  
შემუშავების იმ შედარებით უფრო ადვილად მისაგნებ მეთოდებს.  
(«маленькие правды» „დაჯერება“ «предлагаемые обстоятель-  
ства» და სხვ.), რომელნიც სავსებით საკმარისია ჩეხოვის ნაწარმოებ-  
თა ტიპის პიესებისათვის, რომელთათვის დამახასიათებელია „საყო-  
ფაცხოვრებო რეალიზმი“ და მისი შესატყვისი „სიმართლე“, პიესები-  
სათვის, რომელნიც უხვად შეიცავენ საყოფაცხოვრებო დეტალებს,  
ყოველდღიურ „პატარა“ ინტიმურ განცდებს, ადამიანთა პროზაულ  
ქცევას, ყოველდღიური ცხოვრების „პატარა ამოცანებს“, ხოლო  
შექსპირის „მაკბეტი“, თუ შილერის „ყაჩაღები“ სხვაგვარ რეალიზმს  
წარმოადგენენ და სხვა სახის „სიმართლეს“ შეიცავენ, მე ვიტყვოდი,  
გარკვეული აზრით, აბსტრაქტულ რეალიზმს და საყოფაცხოვრებო  
დეტალებს მოკლებულ აბსტრაგირებულ სიმართლეს, როგორც გმირ-  
თა ხასიათში, ისე ფაბულის მიმდინარეობაში, გმირთა მოქმედებაში,  
განცდებში და სიტუაციებში. მართალია, შილერი ცოტა არ იყოს, ყო-  
ველთვის ვერ აღწევს ამ „სიმართლეს“ (ამ აზრით სადღაც ყალბია,  
პათეტიკურია), მაგრამ შექსპირის დრამები ხომ „ადამიანის სულის  
ცხოვრების სიმართლის“ მწვერვალს წარმოადგენენ, ოღონდ ეს სი-

მართლმადიდებელი და რელიგიური „ამაღლებულია“; შექსპირი მსხვილი შტრიხებით ხატავს, ჩეხოვი კი ნატიფი — წერილი შტრიხებით.

სტანისლავსკის სისტემის კონკრეტული მეთოდები სავსებით უდგება „საყოფაცხოვრებო რელიგიით“ (ვიხმართ ეს პირობითი გამოთქმა) გამსჭვალულ ნაწარმოების გაცენიერებას, მაგრამ ამ „პატარა სიმართლებების“ («маленькие правды») მეთოდი არასავესებით საკმარისია შექსპირის განყენებული რელიგიის განსახორციელებლად სცენაზე! ამ მეთოდებით მსახიობი ვერ შესძლებს ისე „დაიხლოვოს“ შექსპირის თუ მოლიერის მიერ მოცემული პატები (ადამიანთა სახეები), როგორც ამას ჩეხოვის პიესებში ახერხებს. ეს კი, როგორც ზემოთ გვქონდა აღნიშნული, სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით მსახიობის გარდასახვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მეთოდია — სათანადო განწყობის შემუშავების გზაა.

შექსპირის თუ შილერის გმირთა როლების შესასრულებლად საჭიროა სხვა „მოცემული ვითარებანი“ (предлагаемые обстоятельства), ვიდრე ჩეხოვის გმირთა როლების შესასრულებლად.

ერთი სიტყვით, ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ სტანისლავსკის სისტემის კონკრეტული მეთოდები უფრო ადეკვატურია მსახიობში იმ საყოფაცხოვრებო მოქმედებათა და ქცევის იმ ნიუანსების განწყობათა შესამუშავებლად, რაც ჩეხოვის პიესების ტიპის ნაწარმოებებისთვისაა საჭირო, ხოლო შექსპირის პიესების განსახიერება, თუმცა აგრეთვე მოითხოვს, როგორც ყოველგვარი გარდასახვა, როლის შესატყვის განწყობათა შემუშავებას და ამისათვის სათანადო მიზნებისა და ამოცანების დასახვას მსახიობის მოქმედების დამაჯერებელი წარმართვისათვის, მაგრამ ამის მისაღწევად, როგორც ჩანს, დამატებით კიდევ სხვა ტიპის კონკრეტული ამოცანები და საზოგადოდ სხვა ტიპის კონკრეტული ხერხებია საჭირო, რომელიც დაეხმარება მსახიობს იმ განწყობათა შემუშავებაში, რასაც მაკბეტის, თუ მეფე ლირის როლის

---

<sup>1</sup> ამ ტიპის ნაწარმოებთა შიშართ სტანისლავსკის სისტემის გამოყენების ზოგადი სქემის წარმოსადგენად იხ. К. С. Станиславский — Режиссерский план «Отелло». 1945.



შესრულება მოითხოვს. მაგრამ ეს კონკრეტული ამოცანები სტანის-  
ლავსკის სისტემის ძირითად პრინციპებზე უნდა იყოს აგებული, ისე  
რომ სისტემის, როგორც მთელის სტრუქტურა არ დაირღვეს.

ასეთი კონკრეტული მეთოდები არ არის (ჯერ?) შემუშავებული,  
მაგრამ ეს ცხადია სულ არ ნიშნავს იმას, რომ ჰამლეტის, თუ მაკ-  
ბეტის როლის შესატყვისი გარდასახვის ფსიქოლოგიურ საფუძ-  
ველს არ წარმოადგენს სათანადო განწყობის შემუშავება წარმოსა-  
ხვის საფუძველზე! გარდასახვის ნიჭით დაჯილდოებული  
მსახიობები „სისტემის“ დაუხმარებლად ალწვევდნენ ამას საუკუნეების მანძილზე „სის-  
ტემის“ შექმნამდე და დღესაც ბევრი ნიჭიერი  
მსახიობი ალწვევს ამას ამ სისტემის გარეშე  
სხვადასხვა ტიპის პიესებში და მათ შორის  
საყოფაცხოვრებო რეალისტურ პიესებშიც.

გარდასახვის დიდი ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი ამ სისტე-  
მის გარეშეც შესძლებს გარდასახვას, სათანადო განწყობების შემუ-  
შავებას წარმოსახულ სიტუაციათა მიმართ, მაგრამ საშუალო და და-  
ბალი ნიჭის მსახიობისათვის სტანისლავსკის სისტემის მნიშვნელობა  
განუზომელია; მისი მეთოდების დახმარებით სასცენო გარდასახვას,  
მაყურებლისათვის დამაჯერებელ თამაშს ალწვევენ ისეთებიც, ვინც  
მის გარეშე მუდამ „ყალბი“ დარჩებოდა სცენაზე.

როგორც სტანისლავსკის ზემოთ მოყვანილ სიტყვებიდან ჩანს,  
ისიც იმ აზრისაა, რომ მისი სისტემა უნდა დაეხმაროს ადამიანის იმ  
ქვეცნობიერი „შემოქმედებითი მდგომარეობის“ შექმნას, რაც  
გენიოსს თვით ბუნების მიერ ეძლევა («гениям дается самой при-  
родой без всяких усилий их стороны»).

რაც შეეხება ამ სისტემის მნიშვნელობას დიდად  
ნიჭიერი მსახიობებისათვისაც სასცენო ქცე-  
ვის „სიძარტლის“ (და მაშასადამე, გარდასახვის)  
მიღწევაში, ამის საუკეთესო მაგალითს იძლევა  
ის ცვლილება, რაც მოხდა დიდი კაჩალოვის თა-  
მაშში, მის შემოქმედებაში მას შემდეგ, რაც  
ის პროვინციული თეატრიდან სამხატვრო

სასცენო გარდასახვის საფუძვლად სასცენო სიტუაციის წარმოსახვით შექმნილი განწყობის აღიარება გასაგებს ხდის სასცენო შემოქმედების იმ ზემოაღნიშნულ (თავი II) თავისებურებათა რიგს, რომელნიც ეწინააღმდეგებიან და გადაულახავ სიძნელეებს წარმოადგენენ გარდასახვის ორივე ტრადიციული კლასიკური თეორიისათვის — ინტელექტუალისტური და ემოციონალისტური თეორიისათვის; სასცენო მოქმედების ასეთ თავისებურებათა რიგი დაიყვანება საზოგადოდ განწყობის გამოვლენის და კერძოდ, წარმოსახვით შექმნილი განწყობის გამოვლენის ექსპერიმენტულად დადგენილ კანონზომიერებებზე.

1. ისე მაგალითად, როგორც ზემოთ გვქონდა აღნიშნული, ე. წ. ვეგეტატიური გამოვლენანი (გაფითრება, გაწითლება, ცრემლები, ცახცახი და ა. შ.) სცენაზე, რაც ხშირად ახასიათებს მსახიობებს (მათ შორის ისეთ კორიფეებსაც, როგორც დუზე, სალვინი, კომისარჟევსკაია, ერმოლოვა და სხვ.) სრულიად შეუძლებელია განხორციელდეს ინტელექტუალურ საფუძველზე, მაგრამ სათანადო შინაარსთა წარმოსახვის საფუძველზე (ჩვენი გაგებით ამ საფუძველზე აღმოცენებული განწყობის ნიადაგზე) სრულიად უძრავ მდგომარეობაში მყოფ ადამიანებთანაც კი ძლიერი ვეგეტატიური გამოვლენანი, მათ შორის ცვლილებები გულსისხლძარღვთა სისტემაში — გულის ცემის აჩქარება, სისხლის წნევის მომატება, გაზთა ცვლის (სუნთქვის პროცესში) ძლიერი ცვლილებები<sup>1</sup>, გაფითრება, გაწითლება, „მოქმედების ელექტროდენების“ აღმოცენება კუნთებში, საბჭოთა კავშირშიც და საზღვარგარეთაც ექსპერიმენტულად მრავალჯერ დადგენილ ფაქტს<sup>2</sup>

<sup>1</sup> იხ. მაგალ. В. В. Ефимов — Действие воображаемой физической работы на газообмен и сердечно-сосудистую систему человека. Бюллетень эксп. биологии и медиц. т. II в I стр. 55 и сл. აგრეთვე — Ефимов и Жучкова Уменьшение моторной хроноксии и т. д. Бюл. эксп. и медиц. т. III, в. II страница 116 и сл.

<sup>2</sup> იხ. მაგალითად Васильев и Белицкий — О типах протекания идеомоторной реакции. Бюллетень эксп. биологии и медицины, т. 17. к. I, стр. 26 и сл.

წარმოდგენენ<sup>1</sup>. კიდევ უფრო ადვილად ხდება ისეთი უნებლიე გამოსახულებითი მოძრაობათა განწყობისეული რეგულაცია როგორცაა მიმიკა, ექსტიკულაცია, ხმის მოდულაცია თავის უფაქიზეს ნიუანსებში, რაც ინტელექტუალურად ვერ სრულდება (იხ. ზემოთ).

2. გრძნობის უშუალო ნებისმიერი გამოწვევა შეუძლებელია (სტანისლავსკის თქმისა არ იყოს «*увствую не прикажешь*»), მაგრამ სათანადო განწყობის მეშვეობით შეიძლება: თუკი პიროვნება სათანადოდ განეწყოს, მასში ამ განწყობის შესაფერისი გრძნობაც აღმოცენდება. მაგრამ თუ პიროვნება განეწყობა ისეთი წარმოახულის მიმართ, რომლის შესახებ იცის, რომ ეს წარმოდგენილი რამ არაა რეალური, მაშინ ამ ნებისმიერად გამოწვეული განწყობის საფუძველზე აღმოცენებული გრძნობაც არაა ის „სერიოზული“ გრძნობა, რომელსაც სინამდვილეში აღქმული, თუ ნაგულისხმევი ამბავი გამოიწვევდა; როგორც ითქვა, ასეთ გრძნობას — „არასერიოზულს“ ან „მფრინავ გრძნობას“ უწოდებენ ფსიქოლოგიაში. იგი, როგორც დავინახეთ, რიგი თავისებურებებით ხასიათდება. ამას განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ ეს, წარმოსახულის არარეალურის მიმართ ნებისმიერად გამოწვეული განწყობა არანამდვილის მიმართ განწყობაა, იმ წარმოსახულის მიმართ განწყობაა, რომელსაც „შთაიგრძნობს“ სუბიექტი — განწყობა, რომელიც არ არღვევს რეალური სინამდვილისადმი ზოგად განწყობას, რაც მუდამ ახლავს ადამიანს და რაც ე. წ. რეალობის განცდაში ვლინდება.

3. როგორც ზემოთ დავინახეთ, „გრძნობის თეორიის“ მომხრეებიც

---

<sup>1</sup> 1967 წლის ბოლოს გამომცემლობამ «Наука» გამოაქვეყნა უმაღლესი ნერვული მოქმედების ინსტიტუტის (მოსკოვი) თანამშრომლის — გ. ნ. ვალუევას წიგნი «Произвольная регуляция вегетативных функций», სადაც მოყვანილია საინტერესო მონაცემები ელექტროკარდიოგრაფიის, კანის გაღვანური რეფლექსის და ტენიის მარჯვენა ჰემისფეროს ელექტროენცეფალოგრაფიის (განსაკუთრებით ე. წ. ალფა-რიტმების) უფრო ძლიერი შეცვლა მტკივნეული ელექტრო გაღვიანების წარმოდგენისას, როცა სუბიექტმა იცის, რომ გაღვიანება არ მოხდება, ვიდრე ელექტროდენით ნამდვილი მტკივნეული გაღვიანების მოლოდინის დროს. ავტორი ცდილობს ამ და ზოგიერთ სხვა ეპეგეტური ცვლილებების დაკავშირებას სასცენო გარდასახვასთან, მაგრამ ჩვენ გვეჩვენება, რომ ამას სამწუხაროდ ვერ ახერხებს.

თითქმის უკლებლივ აღიარებენ, რომ ის ნამდვილი გრძნობები, რომელშიაც ისინი ხელავენ გარდასახვის მთავარ მექანიზმს, სასცენო მოქმედების დროს ემორჩილებიან სუბიექტის მიერ რეგულაციას, ცნობიერ კონტროლს; როგორც დავინახეთ, ახალი დროის მსახიობების და თეატრის თეორეტიკოსების დიდი უმრავლესობა, ტალმადან და სალვინიდან დაწყებული, სწორედ იმაში ხელავენ მსახიობის შემოქმედების ძირითად სპეციფიკურობას, რომ მისი გრძნობები სცენაზე მის ნებას და მის კონტროლს ემორჩილებიან.

მაგრამ, როგორც უკვე აღინიშნა, „ნამდვილი გრძნობის“ თეორიის ეს დებულება ვერ უძლებს კრიტიკას, რადგანაც შინაგანი წინააღმდეგობის შემცველია: ნამდვილი, სერიოზული გრძნობის ნებისმიერი გამოწვევა და რეგულაცია, ნებისმიერად მისი შესუსტება და გაძლიერება შეუძლებელია; შეიძლება მისი გარე-გამოვლინების რეგულაცია, შეკავება და ა. შ., მაგრამ არა თვით გრძნობისა, თუკი ის ნამდვილ „სერიოზულ“ გრძნობას წარმოადგენს. (იხ. ზემოთ გრძნობის თეორიის შესახებ — თავი II).

თვით ფაქტი გრძნობის ობიექტივაციისა — მისი ყურადღების და აზროვნების საგნად გახდომისა, მისი გაცნობიერებისა, მისი დაკვირვებისა მისი მიმდინარეობის დროს, როგორც ცნობილია, საკმარისია, რათა იგი შეიცვალოს და სულაც მოკვდეს. (ამაში ხელავენ თვითდაკვირვების მეთოდის მთავარ ნაკლს). სულ სხვაა განწყობა: ჭერ ერთი ადამიანს შეუძლიან, როგორც ზემოგანხილულ ჩვენს მრავალრიცხოვან ცდებში, ცნობიერი ხერხებით განწყობის გამოწვევა. ესეც არ იყოს, ადამიანს შეუძლიან დაძაბული აქტივობით, მაგალითად, გადაწყვეტილების მიღებით, გარკვეული განწყობის ნებისმიერი შექმნა — მაგალითად, რომ „შეუკვეთოთ“ თქვენ თავს ადრე გაღვიძება ამით შექმნით ადრე გაღვიძების განწყობას, რომელიც ძილის დროსაც შენარჩუნებულია ისე, რომ ძილის დროს არაფერი იცით ადრე აღგომის საჭიროების შესახებ (ფსიქიკა გამორიცხულია), მაგრამ მაინც გაიღვიძებთ ადრე — ყოველ შემთხვევაში დანიშნულ დროს არ გადააცილებთ. ამასაც რომ დავანებოთ თავი, ყველა ჩვენს ზემოგანხილულ ცდებში სუბიექტი ხომ ნებისმიერად იწვევს სათანადო განწყობას სათანადო სიტუაციების ნებისმიერი

წარმოსახვით და მათ მიმართ სპეციფიკური აქტიური დამოკიდებულების შექმნის გზით, ისიც მაშინ, როდესაც ეს წარმოსახული არსებითად განსხვავდება რეალურად აღქმულისაგან! გარდა ამისა, განწყობის აღმოცენება არ გამორიცხავს მის გამოვლენათა ცნობიერ კონტროლს: თვით მიმდინარეობა ფიქსირებული განწყობის მოქმედებისა არ ირღვევა მაშინაც, როდესაც სუბიექტმა იცის მის შესახებ და აკვირდება მის გამოვლინებას: დ. უზნაძის კლასიკური მეთოდით ჩატარებულ ურიცხვ ცდებში ფიქსირებული განწყობის გამოვლინება — მაგალითად, ტოლსაგანთა არატოლად აღქმის სახით — არ იცვლება მიუხედავად იმისა, რომ ცდის პირმა კარგად იცის ამ აღქმის ილუზიურობის შესახებ, იცის რომ საგნები ტოლია და ა. შ.

ამიტომ, რომ სპექტაკლის მომზადების შემდეგ, როდესაც რეპეტიციებისა და სპექტაკლის გამეორების პროცესში უკვე მოხდა როლის შესატყვისი განწყობების ფიქსაცია, მსახიობს შეუძლია ავ განწყობათა დაურღვევლად გარკვეულ ფარგლებში თავის თავსაც თავის თამაშს ადევნოს თვალყური და მაყურებლის რეაქციასაც ამჩნევდეს. იგი რომ „სერიოზული“ გრძნობების განცდის საფუძველზე მოქმედებდეს, ეს შეუძლებელი იქნებოდა!

4. ნამდვილი გრძნობების განცდის აღიარებას, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ის ფაქტიც ეწინააღმდეგება, რომ როლის თანდათანობით დაუფლება, „როლში შესვლა“ თანდათან ხდება როლზე მუშაობის ხანგრძლივი პროცესის განმავლობაში — ჟერ „მაგიდასთან“ მუშაობისას, და შემდეგ უამრავი რეპეტიციების დროს, რაც ცხადია, მოკლავდა ყოველგვარ „სერიოზულ“ გრძნობას; ასეთი გრძნობის შენარჩუნება ერთ და იმავე სიტუაციაში ერთი და იმავე მოქმედების გამეორების პროცესში შეუძლებელია — ეს ეწინააღმდეგება გრძნობის ბუნებას: ის რაც პირველად აღლევებს ადამიანს ემოციურად რეალურ ცხოვრებაში მრავალი გამეორების შემდეგ აღარ იწვევს ან სცვლის გრძნობას. გრძნობის გამომწვევი მოვლენის გამეორება, მის მიმართ ადაპტაციის შედეგად ჩვეულებრივ ასუსტებს ამ გრძნობას, მაგრამ როლის დაუფლება მახზე მუშაობის პროცესში, პირიქით, სულ უფრო შორს მიდის, მსახიობის

ქცევა სულ უფრო და უფრო დამაჭერბელი ხდება! სტანისლავსკის თქმისა არ იყოს «Вхождение в роль требует времени».

სწორედ ეს კანონზომიერება, რომელიც პირდაპირ ეწინააღმდეგება გრძნობის ფსიქოლოგიურ ბუნებას, სავსებით შეეცდებოდა განწყობის ჯერ შემუშავების და შემდეგ მისი ფიქსაციის კანონზომიერებას; როლზე მუშაობის ხანგრძლივ პროცესში, ყოველ შემთხვევაში სტანისლავსკის სისტემით გათვალისწინებული მეთოდებით მუშაობისას, რომელნიც სავსებით წარმოადგენენ პიესით ნაგულისხმევ სიტუაციათა შესატყვის განწყობათა შემუშავების მეთოდებს, მსახიობს თანდათან შეუმუშავდება განსასახიერებელი როლის სულ უფრო შესატყვისი განწყობები და შემდეგ რეპეტიციებზე და სპექტაკლების გამეორებისას ხდება მათი ფიქსაცია, რაც აძლევს მსახიობს შესაძლებლობას უკვე მაყურებლის წინაშე გამოსვლისას ისე, რომ ეს ახალი ძლიერი ამალელებელი ფაქტორი (მაყურებელი), როგორც ეს ზემოთ აღინიშნა, ვერ გადახრის მას როლის ადეკვატური მოქმედებიდან.

5. იმ ტრადიციულ თეატრში, სადაც მსახიობი რეჟისორის დახმარებით წინასწარ ზუსტად დაისწავლის ყოველ მოძრაობას, ეესტს, მიმიკას, მიზანსცენებს, სადაც დაზეპირებულია ყოველი სიტყვა და მოძრაობა, იქ რეპეტიციებისა და შემდეგი სპექტაკლების პროცესში გამეორება კი არ აუმჯობესებს როლის შესრულებას, არამედ „შტამპავს“ მას. როლის „განცდა“ ნაკლებად დადის მაყურებლამდე, იკარგება მოქმედების „სიმართლე“ და ა. შ. ასეთი თეატრი გაურბის კიდევაც ბევრ რეპეტიციას, ასეთ თეატრში სპექტაკლიც მალე „ძველდება“ ეს გასაგებიცაა იმიტომ, რომ ამ შემთხვევაში მსახიობი მოქმედებას კი არა — მოძრაობებს სწავლობს, რაც გამეორების შემდეგ ჩვევად გადაიქცევა. ფსიქოლოგიური ტერმინებით რომ გამოვხატოთ ეს პროცესი, უნდა ვთქვათ, რომ ამ შემთხვევაში რეპეტიციების პროცესში მსახიობი იმუშავებს ჩვევას და არა განწყობას; ხოლო ჩვევის შემუშავება, როგორც ცნობილია, მოძრაობათა ავტომატიზაციას წარმოადგენს. შემუშავებული ჩვევა ხომ მოძრაობათა განმეორების შედეგად ავტომატიზირებულ მოქმედებას წარმოადგენს, ე. ი. სწორედ რომ „დაშტამპული“ მოქმედებაა.

ლიამეტრულად საწინააღმდეგოა რეპეტიციებისა და სპექტაკლის გამეორების ეფექტი იქ, სადაც სათანადო მოქმედების განწყობის შემუშავება ხდება, კერძოდ, სტანისლავსკის სისტემით მუშაობისას: რამდენადაც რეპეტიციების გამეორების პროცესში სულ უფრო ადეკვატური განწყობა მუშავდება, ამდენად რეპეტიციათა რაოდენობის გადიდება გარკვეულ საზღვრამდე, კი არ „შტამპავს“ როლის შესრულებას, არამედ პირიქით, ათავისუფლებს შტამპებისაგან, რადგანაც განწყობის შემუშავება და მისი ფიქსაცია ქმნის იმას, რასაც თამაშის „ორგანიულობას“ უწოდებენ. როგორც ზემოთ დავინახეთ, რაც უფრო განმტკიცებულია მსახიობში როლის და არა მოძრაობათა შესატყვისი განწყობა, მით მოძრაობათა მეტ თავისუფლებას იძენს მსახიობი ამ განწყობის შესატყვისი მოქმედების გამოსავლენად, რადგანაც ერთი და იგივე მოქმედების და არა მოძრაობების განწყობა სხვადასხვა მოძრაობებით ვლინდება (იხ. ზემოთ).

ამიტომ, რომ სამხატვრო თეატრში რეპეტიციები ჩვეულებრივ წლების განმავლობაში გრძელდებოდა (სტანისლავსკის დროს იყო შემთხვევები, როდესაც სპექტაკლის რეპეტიციები 3 წლის განმავლობაში გაგრძელდა), ხოლო ზოგი სპექტაკლი რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში არ „დაიშტამპა“ (მაგ. გორკის „ფსკერზე“, ჩენოვის „ალუბლის ბაღი“...) სწორედ ეს თეატრი, რომელიც ცნობილია, თავისი ანეგდოტურობამდე მისული კრუპუსკულუზურობით სპექტაკლის დამუშავებაში, თანაც განთქმულია განსაკუთრებით ცხოველი, „უშტამპო“ თამაშის „სიმართლით“. ამის მიზეზი ისაა, რომ ეს თეატრი ძირითადად მიდიოდა როლის ადეკვატური განწყობების და არა ჩვეულების შემუშავების გზით! ჩვევა ავტომატიზირდება. განწყობა კი მუდამ პიროვნებისეული რჩება; განწყობაა რომ ქმნის თამაშის ცხოვრებისეულ სიმართლეს, რადგანაც რეალურ ცხოვრებაშიც ადამიანის ქცევის უშუალო საფუძველს განწყობა წარმოადგენს.

ს ა რ ა ნ ი

<b>თავი პირველი</b>	
საკითხის ისტორიისათვის	9.
<b>თავი მეორე</b>	
ნამდვილი გრძნობისა და ინტელექტუალური იმიტაციის თეორიები თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების ცნებათა შუქზე	
1. ტრადიციული შეხედულებები .	49
2. ადამიანის მოქმედებისა და განცდის მთლიანპიროვნები- სეული ბუნება :	69
<b>თავი მესამე</b>	
საკითხის ექსპერიმენტული კვლევა	
1. წინასწარი ცდები	80
2. ძირითადი ცდები	84
ცდების პირველი სერია	87
ცდების მეორე სერია	96
დამატებითი ცდა	117
ზოგიერთი დასკვნა	121
<b>თავი მეოთხე</b>	
წარმოსახვის განმაწყობელი მოქმედების ფაქტორები.	
1. საკითხი . . . . .	130
2. განმაწყობელ ფაქტორთა ექსპერიმენტული კვლევა	133
3. ცდების შედეგები . . . . .	137
4. წარმოსახვის განმაწყობელი მოქმედების მთავარი ფაქტორის გამოვლინება თვითდაკვირვების მონაცემებში	148
5. წარმოსახულის მიმართ პასიური და აქტიური დამოკიდებ- ბულების ექსპერიმენტული ეფექტი	154
6. განწყობის ირადიაცია	156
<b>თავი მეხუთე</b>	
სტანისლავსკის სისტემა და წარმოსახვით განწყობის შემუშავება	161
1. სტანისლავსკის სისტემის ფსიქოლოგიური საფუძველი	163
2. სტანისლავსკის სისტემა მოქმედებაში	183
3. ზოგიერთი საკითხი	197