

მარინა ხარატიშვილი

**საჩუქრისთვის
შესაღიქვანების
ფორმები**

ეს წიგნი სარეჟისორო ხელოვნების სპეციფიკურ საკითხებს შეეხება, კერძოდ, სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმებს. ქართულ თეატრმცოდნეობაში წინამდებარე ნაშრომი პირველი მცდელობაა ამ საკითხის მოახსრებისა.

მსურს მადლობა გამოვხატო ჩემი აღმსრდელი პედაგოგების, რეჟისორების მიმართ, რომელთაც დახმარება გამოიწიეს აღნიშნული საკითხის დაძუქვაებაში. განსაკუთრებული მადლობა მინდა ვუთხრა ქალბატონ ნათელა არველაძეს. წიგნის რედაქტორს: ტექნ. მეცნ. დოქტორს, ბატონ ალყო ცინცაძეს – კონსულტაციებისათვის. აგრეთვე საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო, შოთა რუსთაველის და კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების მუქსეუქების მეცნიერ თანამშრომლებს თანადგომისა და დახმარებისათვის, რომელიც სასიყეთოდ წაადგა ჩემს შრომას.

და ბოლოს, მადლობას ვუქხდი ყველა მკითხველს, რომელიც ამ წიგნით დაინტერესდება.

მარინა ხარატიშვილი: სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები. თბილისი: გამომცემლობა ბლ(ლ)ბბლ-ჰობინტი, 2000. – 164 გვ.

პირველი გამოცემა.
ISBN 99928-64-25-7

გარეკანზე გამოყენებულია რობერტ სტურუას კომპიუტერული გრაფიკით შესრულებული ჩანახატი შექსპირის დრამატურგიაზე მუშაობის დროს

ISBN 99928-64-25-7

© გამომცემლობა ბლ(ლ)ბბლ-ჰობინტი, 2000

© მარინა ხარატიშვილი, 2000

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი

5

თავი I

სარეჟისორო ექსპლიკაციის მიზანი და სახეობანი

13

თავი II

სარეჟისორო გეგმა „იულიუს კეისარი“

61

თავი III

**თანამედროვე ქართულ რეჟისორთა
მოსაზრებები ექსპლიკაციის თაობაზე**

92

თავი IV

ხელოვნური ინტელექტი თეატრის სამსახურში

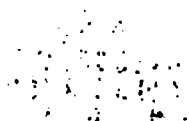
129

დასკვნა

144

შენიშვნები

158



შესავალი

სათეატრო ხელოვნების არსებობის მთელი პერიოდი, ანტიკური ეპოქიდან თანამედროვე თეატრის ჩათვლით, გარკვეული კანონზომიერებით ვითარდება. თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის უმთავრესი მიზანია, გავაცნობიეროთ ეს კანონზომიერება, თვალი მივაღვეწოთ შინაგან დინებას და გარკვეული სისტემით წარმოვაჩინოთ სათეატრო ხელოვნების ევოლუციის მთლიანი პროცესი.

სხვადასხვა ეპოქაში სათეატრო კომპონენტები განსხვავებული ფორმითა და ოდენობით მონაწილეობდნენ სასცენო ნაწარმოების შექმნაში. თუკი ძველ ბერძნულ თეატრში შემოქმედებითა თუ საორგანიზაციო პრობლემებს სწყვეტდა დრამატურგი, XIX საუკუნის II ნახევრის სასცენო შემოქმედება უკვე წარმოუდგენელია რეჟისორის აქტიური მოღვაწეობის გარეშე. თეატრის ისტორია, ამავ დროს, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სათეატრო კომპონენტთა განვითარების გზაც, მათ შორის კი, რეჟისურის ჩამოყალიბებისა და აღმავლობის პროცესიც.

სასცენო შემოქმედების ევოლუცია, მისი აღმავლობა, უწინარესად, მსახიობისა და შემდგომ რეჟისორის მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის სასცენო ხელოვნების მასშტაბი და აქტივობა კი ბევრად განსაზღვრა მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითა ურთიერთობამ. სადღეისოდ, კონცეპტუალური თეატრი და კონცეპტუალური რეჟისურა ამ დუეტის განონასწორებულ თანაარსებობაზე ბევრად არის დამოკიდებული. ამიტომაც, ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება ისეთი სპეციფიკური საკითხის შესწავლა და კვლევა, როგორც არის შემოქმედებითი პროცესი, რადგანაც რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობა აქ სრულად ვლინდება და გახსნილი ფორმით არსებობს. მომავალი სპექტაკლის წარმატება ბევრადაა დამოკიდებული ამ პროცესის ორგანულ მსვლელობაზე.

როგორც ცნობილია, სარეპეტიციო პროცესის პარამონიული მიმდინარეობა დამოკიდებულია აქტიორისა და რეჟისორის თანამოაზრობაზე, შეხედულებათა თანახმიერებაზე და ამავ დროს

თანახმიერ პროფესიულ ხედვაზე. მომავალ სპექტაკლზე კოლექტიური მუშაობის დროს, გადამწყვეტი ხდება სწორედ ეს ხედვა, რომელსაც, უწინარესად, აყალიბებს რეჟისორი დრამატურგის სიტყვაზე დაყრდნობით და შემდგომ ამ მოსაზრებას წარუდგენს შემოქმედებით კოლექტივს. მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება სასცენო სახიერების ძიება. ის, რასაც რეჟისორი მოსამზადებელ ეტაპზე, რეპეტიციების დაწყებამდე აყალიბებს, რათა მყარი საფუძველი შეუქმნას სასცენო ნაწარმოებს, რეჟისორის მოსაზრებათა ერთობლიობას, როგორც ცნობილია, სარეჟისორო ექსპლიკაცია ანუ გეგმა ეწოდება.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია სწორედ შემოქმედებითი პროცესის ამ ერთი ასპექტის გაცნობიერება, სახელდობრ, სარეჟისორო ექსპლიკაციის როლის და მნიშვნელობის განსაზღვრა, ფორმების კვლევა და პერსპექტივის მონიშვნა, როგორც მომავალი სპექტაკლის საყრდენი ბურჯისა. სარეჟისორო ექსპლიკაცია შესაძლოა, განვიხილოთ, როგორც წარმოდგენის საძირკვლის გამამაგრებელი ძალა, რომელიც სხვადასხვა ფორმით იწერება და ბევრად განაპირობებს კოლექტიური თანამშრომლობის აქტივობასა და შედეგიანობას.

როგორც ცნობილია, ვიდრე ახალი ტიპის რეჟისორები სამოღვაწეო ასპარეზზე (XIX საუკუნის II ნახევარი) გამოვიდოდნენ შემოქმედებით პროცესს სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ დრამატურგები, მსახიობები, ზოგჯერ ანტიერპრენიორებიც კი. სასცენო ნაწარმოების სახეცვლილების დროს თანდათანობით აუცილებელი ხდება ამ პროცესის ერთპიროვნული წინამძღოლობა. სწორედ ეს ფუნქცია იტვირთა რეჟისურამ.

რეჟისორის უფლებისათვის დაძაბულმა ბრძოლამ შექმნა მთელი ეპოქა მსოფლიო სათეატრო ცხოვრებაში. რეჟისორი, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედი, თეატრში დამკვიდრდა სწორედ XIX ს-ის მეორე ნახევრიდან. რეჟისორის ავტორიტეტის ზრდამ გამოიწვია გარკვეული შემოქმედებითი ხასიათის თეატრების შექმნა:

XIX ს-ის 70-იან წლებში გერმანიაში – ლუდვიგ კრონეკი – მოღვაწეობს მეინინგენტა თეატრში;

1887 წელს პარიზში შეიქმნა ანდრე ანტუანის „თავისუფალი თეატრი“;

1889 წელს ბერლინში ოტო ბრამი ქმნის „თავისუფალ თეატრს“;

1898 წელს მოსკოვში დაფუძნდა სამხატვრო თეატრი კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხე-

ლმძღვანელობით;

1913 წელს მოსკოვში კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით შეიქმნა „თავისუფალი თეატრი“;

1928 წელს საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით შეიქმნა ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრი (მოგვიანებით, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი);

1926-35 წლებში ალექსანდრე ახმეტელი ედგა სათავეში შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრს;

მოსკოვის თეატრებს ხელმძღვანელობდნენ ევგენი ვახტანგოვი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, ალექსანდრე თაიროვი და სხვ.;

1949 წელს ბერლინში, ბერტოლტ ბრეხტმა დააარსა „ბერლინელ ანსამბლი“;

1951 წელს საფრანგეთში ჟან ვილარი ჩაუდგა სათავეში პარიზის ნაციონალურ სახალხო თეატრს;

1956 წლიდან ლენინგრადის მაქსიმ გორკის სახელობის დიდ დრამატულ თეატრს ხელმძღვანელობს გიორგი ტოვსტონოგოვი (ამჟამად გიორგი ტოვსტონოგოვის სახელობის დრამატული თეატრი);

1956 წელს მოსკოვში იქმნება თეატრი-სტუდია „სოვრემენიკი“, რომელსაც ხელმძღვანელობს ოლეგ ეფრემოვი;

1964 წელს მოსკოვის დრამისა და კომედიის თეატრის მთავარ რეჟისორად ინიშნება ოლეგ ლუბიმოვი;

1967 წელს გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა რუსთავის დრამატული თეატრი და სხვა.¹

ამერიიდან, ახალი ტიპის რეჟისორი სათეატრო ცხოვრებაში მხოლოდ საორგანიზაციო მხარეს კი არ განაგებს, არამედ იგი შემოქმედებითი პროცესის სრულყოფილებიანი წარმართველი და სათეატრო საქმის ერთპიროვნული გამგებელი ხდება. ამ პერიოდიდან რეჟისურამ წარმატებით გადაჭრა როგორც საშემსრულებლო, ასევე სადადგმო კულტურის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, მათ შორის უპირველესია, ანსამბლის პრობლემა, ერთიანი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპებით თანამოაზრეთა გუნდის ჩამოყალიბება – დაფუძნება.

ახალი ტიპის რეჟისურა, როგორც ცნობილია, უწინარესად ამ ნიშნით შევიდა სასცენო ხელოვნების ისტორიაში. მსახიობთა ანსამბლი – ეს არის ახალი ტიპის რეჟისორული მოღვაწეობის მონაპოვარი, რომელშიც კოდირებულია თავად სასცენო ხელოვნების არსი – კოლექტიური თანაშემოქმედებითი პროცესის არსებობა. სწორედ კოლექტიური თანაშემოქმედებითი აქტის განხორციელე-

ბამაც მოითხოვა წინამძღოლის (რეჟისორის) მიერ სპექტაკლის დადგმის საერთო მონახზისა და კონცეფციის გაცნობის აუცილებლობა. ამასთანავე, ანსამბლური შესრულების პრობლემა წამოჭრეს „ახალი დრამის“ წარმომადგენლებმაც.

„ახალმა დრამამ“ მოითხოვა სწორედ ცხოვრებისეული ნაკადის არსებობა სცენაზე, რაც დამდგმელი გუნდისაგან ურთიერთშეხმატკვილებულ, ერთიან სისტემაში მოქცეულ სასცენო ქმედების აღმოცენებასა და დამკვიდრებაზე ბევრად იყო დამოკიდებული. როცა სცენაზე „ახალი დრამის“ წარმომადგენელთა პიესების ინტერპრეტაცია წარმატებით განხორციელდა, ამ პრინციპის გამოყენებით იქნა დადგმული კლასიკური დრამატურგიაც. ამ პროცესმა მთელის ძალით წარმოშვა სასცენო ხელოვნებაში სადადგმო კულტურის ახალი ეტაპის არსებობა. ამ პრინციპთა განხორციელებამ კი, ასევე, მოითხოვა სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმათა ტრანსფორმაციაც.

სწორედ დამდგმელის უფლება-მოვალეობის გაზრდამ წარმოშვა თვისებრივად ახალი სახის რეჟისურა, რომელიც ამჟამად სათეატრო ლიტერატურაში კონცეპტუალური რეჟისურის ცნებით დამკვიდრდა. ახლა უკვე ნათელი გახდა, რომ თანამედროვე თეატრის განვითარება წარმოუდგენელია პროფესიული რეჟისურის გარეშე.

60-იან წლებში გიორგი ტოვსტონოგოვი ამბობს, რომ „XX საუკუნე არის ატომის, თანამგზავრების, კიბერნეტიკისა და... რეჟისურის საუკუნე. წინათ იყო შექსპირის, მოლიერის, გოლდონის, ოსტროვსკის თეატრები... ახლა „ოსტროვსკის სახელობის“, „ჩეხოვის სახელობის“, „გორკის სახელობისა“... წინათ იყო თეატრი კომისარჟევსკაიასი, სარა ბერნარისა, ახლა – ჟან ვილარის, პიტერ ბრუკის, პისკატორის თეატრი“².

საუკუნე, როდესაც ყალიბდება კონცეპტუალური თეატრი, კონცეპტუალური რეჟისურა, გარკვეული მსოფლმხედველობის, კონცეფციის გამომხატველი სასცენო შემოქმედება, შესაძლებელია, განვიხილოთ, როგორც ახალი და უფრო რთული ფაზა სათეატრო ხელოვნების განვითარებისა. ახლა რეჟისორი სასცენო ქმნილების ავტორი ხდება, ხოლო დამდგმელი გუნდის სხვა წევრები კი – თანაავტორები. ამ ერთიან, საერთო მსოფლმხედველობით გაერთიანებულ შემოქმედთა კავშირის საქმიანობას, მართალია, რეჟისორი წარმართავს და განაგებს, მაგრამ თანაავტორთა შორის განსაკუთრებული და უნიკალური როლი მსახიობს განეკუთვნება.

ამავე პერიოდში იქმნება კიდევ ერთი, უფრო მაღალი საფეხური სათეატრო ხელოვნებისა. ახალი მთლიანობის სპექტაკლის წარმატებას თანაავტორთა პროფესიონალიზმთან ერთად გამოკვეთილი, ნათელი, მკაფიო მოქალაქეობრივი კრედოც განაპირობებს. აქტუალური სასცენო ნაწარმოები დამდგმელი გუნდის მოქალაქეობრივ აქტივობასა და პრინციპულ პოზიციასაც არის დამოკიდებული. თუკი შემოქმედებითი პროცესის წარმმართველი ფიგურა რეჟისორია, იგი ხდება ამ ახალი მთლიანობის ავტორი და აყალიბებს თანაავტორთა გუნდს, მაშინ მისი პოზიცია, მისი კონცეფცია, უწინარესად, სასცენო ქმნილების აქტუალობის განმაპირობებელ მოცემულობად გვევლინება; რეჟისორული ინტერპრეტაცია მთლიანად შემოქმედებითი პროცესის ამოსავალი მომენტი ხდება. ინტერპრეტაცია განსაზღვრავს ექსპლიკაციის მასშტაბსაც.

ამდენად, თავი და თავი შემოქმედებითი პროცესისა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვაა, პიესის ავტორის სიტყვიერი ქსოვილის სუბიექტური აღქმაა, რომელიც ბიძგს აძლევს ინტერპრეტაციის სახეობას და განსაზღვრავს ექსპლიკაციის სტრუქტურას, ფორმას, მიმართებას. ეს არის მოსამზადებელი პერიოდი სარეჟეტიციო პროცესის დაწყებისათვის. თუ შეიძლება ითქვას, ეს არის საფუძველთა საფუძველი. სწორედ ამ საფუძველთა საფუძვლის არსი, სახეობა და ევოლუციის კვლევაა წინამდებარე ნაშრომის მიზანი.

რა თქმა უნდა, სპექტაკლზე მუშაობის დროს მსახიობებს, მხატვარს, კომპოზიტორს და სხვ. შეაქვთ კორექტივი რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ გეგმასა და მოსაზრებებში, მაგრამ ეს საკითხის სხვა ასპექტია და იგი მკვლევარისთვის ხილული არ არის. იგი შემოქმედებითი მოღვაწეობის იდუმალებით მოსილი პროცესია. ამჟამად მხოლოდ შემოქმედებითი პროცესის ერთ ასპექტს შევხები. სახელდობრ, ექსპლიკაციის ფორმასა და მის საფუძველზე აღმოცენებულ სასცენო ქმნილებას, რომელიც რეჟისორის მიერაა ჩამოყალიბებული და საფუძვლად ედება სასცენო ნაწარმოებს.

სათეატრო ლიტერატურის გაცნობის დროს ნათელი ხდება, რომ სასცენო ხელოვნების პრაქტიკაში სარეჟისორო ექსპლიკაციის სახეობა ყოველთვის არსებობდა, მხოლოდ სხვადასხვა ფორმით. ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობამ ამ თვალსაზრისით არაერთი კორექტივი შეიტანა და გაჩნდა ისეთი სახეობის სარეჟისორო გეგმა, რომელმაც წარმოაჩინა ახალი ეტაპი სარეჟისორო მოღვაწეობისა.

ექსპლიკაცია, როგორც დამოუკიდებელი სათეატრო ლიტერატურის ნიმუში, დაკავშირებულია სწორედ პროფესიული რეჟისურის წარმოქმნასთან. ისევე, როგორც მხატვარი სანყის ეტაპზე ქმნის მომავალი ფერწერული ტილოს კონტურებს, ასევე რეჟისორიც ქმნის მონახაზს, სქემას მომავალი სპექტაკლისათვის და ამით ერთგვარ საფუძველს, საძირკველს უყრის მომავალ შენობას — სპექტაკლს. ექსპლიკაცია, ზოგჯერ, როგორც სანოტო სისტემა, მისი ყოველი ასპექტი, მხოლოდ რეჟისორისათვის არის გასაგები, ეს არის განჭვრეტილი, პერსპექტივაში დანახული სპექტაკლი და რადგანაც იგი რეჟისორულ ძიებათა სფეროს განეკუთვნება, არსებობს კიდევ, უწინარესად, როგორც სქემა დამდგმელისათვის. რეჟისორი ქმნის ისეთი სახის გეგმას, როგორიც მისთვისაა მისაღები, გასაგები და აუცილებელი. აქ არავითარი წესი, რეცეპტი არ არსებობს.

როგორც დრამატურგი არის ლიტერატურული ტექსტის, პიესის ავტორი, ასევეა რეჟისორი ავტორი მომავალი სპექტაკლისა. ორივე შემთხვევაში, ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე. პირველ შემთხვევაში პიესაა (ლიტერატურული პირველწყარო) რეალურ სინამდვილეში არსებული პრობლემებისა და ფაქტების ინდივიდუალურ შეფასებათა სისტემა, ხოლო მეორე შემთხვევაში — წარმოდგენაა დრამატურგის მიერ მოცემული პირობების შეფასებათა სახეობა, რეჟისორის ჩანაფიქრის სასცენო ფორმა. სწორედ სარეჟისორო შემოქმედების გააზრებისას საგანგებო მნიშვნელობას იძენს ექსპლიკაციის შესწავლა, მისი ფუნქციის დადგენა, რადგანაც ეს არის რეჟისორული ხედვის გასაგნების პირველადი მცდელობა. ამასთანავე, ჩვენ საშუალება გვეძლევა, ამოვხსნათ, როგორი სახის იყო წარმოდგენა რეჟისორის ხედვით, ანუ მის ემბრიონალურ მდგომარეობაში. ამით შესაძლებელია, უფრო თვალსაჩინო გახდეს შემოქმედებითი პროცესის მეორე საფეხურიც — რეპეტიციების დროს რა სახის კორექტივი განიცადა ამ ჩანაფიქრმა.

XIX საუკუნის დასასრულს ტექნიკის განვითარებამ საგრძნობი ცვლილებები შეიტანა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში და ამდენად, ბევრად განსაზღვრა მათეორიულზე ზემოქმედების ეფექტი. ამ ვითარებამ გარკვეული ზეგავლენა იქონია სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურაზე. შემდგომშიც, უკვე XX საუკუნეში, მეცნიერებისა და ტექნიკის არნახულმა პროგრესმა, შესაბამისი ზეგავლენა იქონია სცენის ტექნიკური აღჭურვილობის, განათების სისტემის, რადიომონუმბილობის, კინოსაშუალებათა გამოყენების თვალსაზრისით. ამდენად, კიდევ უფრო ამაღლდა სადადგმო კუ-

ლტურა, რამაც თავის მხრივ ბევრად განავრცო საშემსრულებლო არსენალის პოტენციურ შესაძლებლობათა ჰორიზონტი. ეს პროცესი შეუტყვევადია და სადღეისოდ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ტექნიკური პროგრესის მონანილეობა სასცენო შემოქმედების შემდგომი განვითარებისთვის. რა თქმა უნდა, ეს გარემოება საგულისხმო ცვლილებას შეიტანს რეჟისორის პიესაზე მუშაობის პროცესში.

სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმათა სახეცვლილებას ბევრად განაპირობებს თანამედროვე ხელოვნური ინტელექტი. კომპიუტერული გრაფიკა, ეს მექანიკური მხატვარი, ახალ ჰორიზონტს წარმოქმნის პიესის ერთი განზომილებიდან მეორეში გადატანის დროს. რეჟისორის პიესაზე მუშაობა ტექნიკის პროგრესმა უკვე თამაშის ფორმით წარმართა. როცა კომპიუტერული ტექნიკა აგრერიგად შემოიჭრა ჩვენს საქმიანობაში, მისი გამოყენება სასცენო სივრცის გადანყვეტისა, სათეატრო კომპონენტთა თანახმიერი თანაარსებობისა და მეტაფორული სისტემის ვარიაციათა ძიებისათვის მეტად აქტუალური აღმოჩნდა. ჩემი ღრმა რწმენით, ზვალინდელი თეატრი, მისი რეჟისურა სადადგმო პრობლემათა გადაჭრის პროცესში, კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენებისათვის იქნება მონოდებული, რაც მნიშვნელოვნად შეამცირებს რეჟისორის მოსამზადებელი მუშაობის პერიოდს და გაზრდის დამდგმელის პოტენციურ შესაძლებლობათა მასშტაბს, რაც თავის მხრივ კიდევ უფრო დახვეწს ორმხრივი კომუნიკაციის ფორმებს. ამავე დროს, დიდად შეუწყობს ხელს რეჟისორული გამომგონებლობის ფიქსაცია-დახვეწას, რეჟისორული ხედვის ვიზუალურ ტრანსფორმაციას, რაც მას მისცემს საშუალებას ჯერ კიდევ მსახიობებთან შეხვედრამდე უკვე ჩამოყალიბებული სახით ჰქონდეს გადანყვეტილი სასცენო სივრცეში ფიგურათა განლაგების გრადაცია.

როგორც ცნობილია, მოდერნული თეატრმცოდნეობა ასწლოვან ისტორიას ითვლის². თავისი არსებობიდან ამ ხნის მანძილზე თეატრმცოდნეობამ სხვადასხვა ეტაპი განვლო, რაც კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციითაც გამოიხატა. ამ თვალსაზრისით ერთი თვისებაა მეტად მნიშვნელოვანი. სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური პრობლემებით დაინტერესებამ და ამ თვალსაზრისით წარმოებულმა ძიებამ ნათელი გახადა, რომ სადღეისოდ თეატრმცოდნეობა გამოიკვეთა, როგორც სპეციფიკური მეცნიერება, რომელიც სასცენო ხელოვნების სპეციფიკურ საკითხებს იკვლევს. ეს უფლება თეატრმცოდნეობამ უკვე მოიპოვა. რეჟისორის შემოქმედებაში ექსპლიკაციის მნიშვნელობის საკითხებზე მსჯელობა სწო-

რედ სპეციფიკურ საკითხთა რანგს განეკუთვნება.

ექსპლიკაციის მნიშვნელობაზე სხვადასხვა დროს წერდნენ კონსტანტინე სტანისლაუსკი, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მარია კნებელი, ვასილ სახნოვსკი, გიორგი ტოვსტონოგოვი, მიხეილ თუმანიშვილი და სხვ. მათ ამ მხრივაც გაამდიდრეს სათეატრო ლიტერატურა და შექმნეს მისი განვითარების უფრო მაღალი ეტაპი.

თეატრმცოდნეობა, რომელიც შეისწავლის სასცენო შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტს, იყენებს მსგავს ლიტერატურას, მასზე დაყრდნობითაც შეისწავლის და აფასებს დამდგმელი ჯგუფის, უპირველესად, რეჟისორთა მოღვაწეობას. თეატრმცოდნეები რეჟისორთა შემოქმედების ანალიზის დროს იყენებენ ექსპლიკაციას. ამ მასალაზე დაყრდნობით მსჯელობა უფრო არგუმენტირებული ხდება. ამასთანავე, რადგანაც ექსპლიკაცია გახლავთ სწორედ სასცენო შემოქმედების სპეციფიკის ერთ-ერთი გამოხატულება, იგი თავის მხრივ გარკვეული დოზით განაპირობებს თეატრმცოდნეობითი კვლევის სპეციფიკისა და ფორმათა ტრანსფორმაციასაც.

მიუხედავად იმისა, რომ სარეჟისორო ექსპლიკაციები სამეცნიერო კვლევის მიმოქცევაში უკვე დამკვიდრებულია, თავად ექსპლიკაცია, როგორც სასცენო შემოქმედების საძირკველი და მისი არსის გამომხატველი მოცემულობა, სპეციალური შესწავლის საგანი არ გამხდარა. ქართულ თეატრმცოდნეობაში წინამდებარე ნაშრომი გახლავთ ამ პრობლემის დამუშავების პირველი მცდელობა.

ნაშრომი შედგება შესავლის, დასკვნისა და ოთხი თავისაგან. პირველ თავში მითითებულია საკვლევი საგნის მნიშვნელობა და როლი, ამასთანავე, განხილულია სარეჟისორო გეგმის ფორმები. მიმოხილულია არსებული სათეატრო ლიტერატურა აღნიშნულ თემაზე და გამოკვეთილია ახალი ტიპის რეჟისორთა მოსაზრებანი ექსპლიკაციის თაობაზე.

მეორე თავი ეძღვნება მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმის განხილვას სპექტაკლისათვის „იულიუს კეისარი“.

მესამე თავი მიეძღვნა თანამედროვე ქართველ რეჟისორთა მოსაზრებებს ექსპლიკაციის თაობაზე. ჩატარებული გამოკითხვის შედეგად განხილულია ათი რესპოდენტის პასუხი და მოცემულია მათი ნაზრევის ანალიზი.

მეოთხე თავი ეძღვნება ხელოვნური ინტელექტის გამოყენებას ექსპლიკაციის ოპტიმალური ვარიანტის შექმნაში.

თავი I

სარეჟისორო მხსალიკასიის მიზანი და სახეობანი

როგორც ცნობილია, რეჟისორის სიტყვის სემანტიკა ხელმძღვანელობას ნიშნავს. იგი წარმართავს სპექტაკლის შექმნის მთლიან პროცესს. რეჟისორმა წასაკითხად დანერილ ნაწარმოებს, სასცენო სიციცხლე უნდა შთაბეროს, სასცენო ხელოვნების ენაზე უნდა აამეჩყველოს დრამატურგიული ქსოვილი, შექმნას დამოუკიდებელი ხელოვნების ნაწარმოები, რომლის ავტორიც თვითონ იქნება, ხოლო სხვა კომპონენტები კი თანაავტორები ხდებიან. ამიტომ, შემოქმედებითი პროცესის ორგანული მსვლელობისათვის აუცილებელი ხდება რეჟისორის საფუძვლიანი მომზადება, რაც უპირველესად გულისხმობს: ეპოქის ღრმად შესწავლას, ავტორის ინდივიდუალობის გაცნობიერებას, მომავალი სპექტაკლის ზეამოცანის განსაზღვრას, მოვლენათა რიგისა და ლოგიკის დადგენას, პერსონაჟების საქციელთა რიგისა და თამაშის წესის მიკვლევას, შესაბამისი პლასტიკური პარტიტურის გამომსახველობითი ნიუანსების დადგენას; და რაღა თქმა უნდა, სხვადასხვა კომპონენტთა თანამონაწილეობის ფორმათა შერჩევას, რაც მომავალი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის საფუძველს წარმოადგენს. ამ საფუძვლის სიმყარეზე ბევრადაა დამოკიდებული დამდგმელი ჯგუფის პარმონიული თანაარსებობა, ცხოვრებისეული ნაკადის ორგანული განფენა სასცენო სივრცეში.

ერთიანი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა კი, როგორც ცნობილია, ახალი ტიპის რეჟისორულ მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. თანამედროვე კონცეპტუალურმა რეჟისურამ სწორედ ამ ახალი მთლიანობის წარმოქმნა მიიჩნია საქმიანობის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად. ამიტომაც, შესაძლებლად მიმაჩნია, აღინიშნოს, რომ ექსპლიკაცია, როგორც სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი სახეობა, დაკავშირებულია პროფესიული რეჟისურის მოღვაწეობასთან და თავის მხრივ ამ საქმიანობის გამოვლენის ერთ-ერთ სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს. (აქ მხედველობაში მაქვს არა მარტო ექსპლიკაციის, როგორც ასეთის არსებობა, არამედ სარეჟისორო გეგმის ის ფორმები, რომელთა შექმნაც

პროფესიულ რეჟისორულ მოღვაწეობას ედება საფუძვლად, ბევრად განსაზღვრავს მის როლს სასცენო შემოქმედებაში.)

ამდენად, ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ, თუკი ექსპლიკაცია ანუ სარეჟისორო გეგმა (ნებისმიერი ფორმით) არის მომავალი ნარმოდგენის, მისი სამზადისის საფუძველი, მაშინ იგი შესაძლებელია, რომ მივიჩნიოთ ეფემერული სასცენო ნაწარმოების მატერიალური განსხეულების პირველ მცდელობად და ერთ-ერთ დოკუმენტად. ამიტომაც, სარეჟისორო გეგმა იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სადადგმო ხელოვნების შესწავლისა და სასცენო ქმნილების ანალიზის დროს. თეატრმცოდნეობითი კვლევაც ამ დოკუმენტური მასალის შემწეობით უფრო მასშტაბური და დასაბუთებული ხდება.

ყოველი რეჟისორი, ვიდრე შემოქმედებით გუნდთან ერთად ახალ პიესაზე მუშაობას დაიწყებდეს, აყალიბებს გარკვეულ სადადგმო გეგმას. სხვა შემთხვევაში, კოლექტიური სარეჟეტიციო პრაქტიკა შეუძლებელი იქნებოდა. ამ მოსამზადებელ ეტაპზე ზოგიერთი რეჟისორი საკუთარი გონების პრიზმაში წინასწარ ჭვრეტს მომავალი სპექტაკლის ცალკეულ ეპიზოდებსაც კი, ადგენს პერსონაჟთა ქმედით ამოცანებს, რომლებიც შემდგომში საფუძვლად დაედება ამა თუ იმ გმირის სასცენო ცხოვრებას, ცალკეულ ეპიზოდსა თუ მთლიანად სპექტაკლს.

რეჟისორთა გარკვეული ნაწილი თავის მოსაზრებებს მომავალი სპექტაკლის თაობაზე ქალაქდზე აფიქსირებს. ამგვარად, იქმნება მომავალი სპექტაკლის სახეობრივი პარტიტურა, რომელიც სარეჟისორო გეგმის სახელწოდებითაა ცნობილი.

სწორედ ამგვარი სარეჟისორო გეგმის ნიმუშებია დაცული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მუზეუმში. ნაწილი მათგანი გამოქვეყნებულიცაა. მაგალითად, კონსტანტინე სტანისლავსკის ახლა უკვე მრავალთავის ცნობილი სარეჟისორო გეგმები: ანტონ ჩეხოვის „თოლიას“, „ალუბლის ბაღის“, „ძია ვანოს“, „სამი დის“, უილიამ შექსპირის „ოტელოს“, ჰენრიხ იბსენის „ექიმ შტოკმანის“, მაქსიმ გორკის „მდაბიონის“, ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორის“, ივანე ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ და სხვ.; ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიენკოს სარეჟისორო გეგმები: უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისრის“, ალექსანდრე გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“, ლევ ტოლსტოის „ცოცხალი ლემის“, „ანა კარენინას“, თეოდორე დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ და სხვ.; ვასილ ლუჟსკის სადადგმო გეგმები ჰენრიხ იბსენის „ბრანდსა“ და ალექსანდრე პუშკინის „ბორის გოდუნოვზე“ და სხვ. აღსანიშნავია, აგრეთვე,

ვსევოლოდ მეიერჰოლდის სარეჟისორო გეგმა მიხეილ ლერმო-
ნტოვის „მასკარადისა“ და ალექსანდრე ოსტროვსკის „ტყისათვის“,
ასევე, გიორგი ტოვსტონოგოვის, ნიკოლოზ აკიმოვის, ლეონიდ
ვარპახოვსკის, პავლე გაიდებუროვის, მიხეილ თუმანიშვილის, ანა-
ტოლი ეფროსის და სხვათა ამ ტიპის სარეჟისორო გეგმები.

არსებობს სარეჟისორო გეგმები, რომლებიც შემოქმედებითი
პროცესის დაწყების შემდეგ, რეპეტიციების დროს, შემოქმედებით
კოლექტივთან შეხვედრის შედეგად ზუსტდება და შემდგომ იძენს
იმ სახეს, რომელსაც ჩვენ ვეცნობით. როგორც ცნობილია,
მსახიობებთან პრაქტიკული მუშაობის დაწყების შემდეგ საბოლოო
სახით ყალიბდება მომავალი სპექტაკლის აზრობრივი თუ ვიზუალური
პარტიტურა. სარეჟისორო ექსპლიკაციის ამგვარ კატეგორიას მი-
ეკუთვნება კონსტანტინე სტანისლავსკის სადადგმო გეგმა ნიკო-
ლოზ გოგოლის „მკვდარი სულებისათვის“, რომელიც, აგრეთვე,
დაცულია სამხატვრო თეატრის მუზეუმში, ვსევოლოდ მეიერჰო-
ლდის სადადგმო გეგმა სპექტაკლისათვის ალექსანდრე დიუმას
„ქალი კამელიებით“, ანატოლი ეფროსის სარეჟისორო კომენტა-
რები და სხვ.

და ბოლოს, არიან რეჟისორები, რომლებიც საერთოდ არ
თვლიან საჭიროდ სარეჟისორო გეგმის დაწერას. მათი მოსაზრე-
ბით, რეჟისორის წინასწარი მომზადების აქტიური დემონსტრაცია
ამცირებს მსახიობის შემოქმედებით ინიციატივას და პასიურს
ხდის მას.

მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავს, რომ „ცნება – სარეჟისორო
გეგმა – სპექტაკლის მოდელი, პირობითი ცნებაა. არაა აუცილე-
ბელი, რომ ეს გეგმა უთუოდ დაწერილი იყოს. ამის გამო, ბევრსა
და ამაოდ დაობენ. რეჟისორი უნდა მოიქცეს ისე, როგორც ეს
მისთვისაა მოსახერხებელი. მაგრამ მისი საქმიანობისათვის, ისევე
როგორც ნებისმიერი სხვა საქმიანობისათვის, გეგმა უთუოდ უნდა
არსებობდეს.“

ამგვარად, არ არის აუცილებელი, რომ სარეჟისორო გეგმა
არსებობდეს ისეთი სახით, როგორიც ზემოთდასახელებულმა რე-
ჟისორებმა შექმნეს დასრულებული ვიზუალური პარტიტურის მი-
თითებით, რომელიც სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშად შეიძლება
მივიჩნიოთ. უფრო ხშირია შემთხვევები, როდესაც რეჟისორი რე-
პეტიციებზე, ეტიუდების მეშვეობით მსახიობებთან უშუალო თანა-
შემოქმედების პროცესში აგნებს სპექტაკლის გამოსახვის ფორმებს.
მაგრამ წარმოდგენაზე როგორი პრინციპით ან როგორი მეთოდი-
თაც არ უნდა მუშაობდეს შემოქმედებითი გუნდი – რეჟისორი

გვერდს ვერ აუვლის ორ ძირითად მომენტს, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია მომავალი სპექტაკლის შექმნა:

1) ინდივიდუალური მოსამზადებელი ეტაპი, რომლის დროსაც რეჟისორი სპექტაკლის უმთავრეს მომენტებს ადგენს. ამ დროს რეჟისორი ერთგვარ კომპოზიტორად გვევლინება, რომელიც დრამატურგიული ნაწარმოების საფუძველზე თხზავს სპექტაკლის აზრობრივ და ვიზუალურ პარტიტურას, მისთვის გასაგებ ნიშანთა სისტემის შექმნობით.

2) კოლექტიური მოსამზადებელი ეტაპი, რეპეტიცია, როგორც ძიების პროცესი, — საკუთარი ჩანაფიქრის, საკუთარი ვარაუდის, საკუთარი ვერსიის პრაქტიკული განხორციელება შემოქმედებით გუნდთან ერთად. ამ ეტაპზე, თუ შეიძლება ითქვას, რეჟისორი შემსრულებლის როლშიც გვევლინება. ამდენად, რეჟისორის მომზადება რეპეტიციისათვის და მსახიობთან ერთად მუშაობა — ეს ორი მხარეა ერთიანი პროცესისა — მომავალი სპექტაკლის შექმნისა. ამიტომაც, არ იქნებოდა სწორი მათი გამიჯვნა. პირიქით, დღეს მსახიობთა საუკეთესო როლები სწორედ რეჟისორთან თანაშემოქმედების საფუძველზეა აღმოცენებული. რაც უფრო აქტიური და მომზადებულია რეჟისორი რეპეტიციაზე, რაც უფრო ლოგიკური და ზუსტია მისი მოსაზრებები, რაც უფრო კონკრეტული და სახიერია მისი კარნახი, მით უფრო იზრდება მისი შემოქმედებითი ავტორიტეტი, მით უფრო ადვილად ზემოქმედებს იგი მსახიობებზე, ათავისუფლებს მათ და თავის მხრივ ამალღებს მათს აქტიურობას. ამ დროს მსახიობის ქვეცნობიერი პლასტები შედარებით ადვილად ამოქმედდებიან, რაც შემოქმედებითი პროცესისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანია. კონსტანტინე სტანისლავსკი აღნიშნავს: „ვფიქრობ, რომ მარტოდმარტო მსახიობს სხვათა დახმარების გარეშე, არ შეუძლია როლის შექმნა. ასეთი სახე ერთსახივანი და არასრული იქნება. როლზე მუშაობის დროს მხოლოდ საკუთარ თავთან განმარტოებული მსახიობი აუცილებლად ჩიხში აღმოჩნდება. აუცილებელია, მსახიობმა შეისმინოს და ჩასწვდეს რეჟისორისა და სხვათა გრძნობებს. რადგანაც ეს უკანასკნელი ხომ თავის მხრივ ჩასწვდნენ პიესის ტექსტს“².

დღეს რეჟისორები იშვიათად წერენ სარეჟისორო გეგმას. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ რეჟისორს არა აქვს მომავალი სპექტაკლის ძირითადი მომენტების ნინასწარ დამუშავებული პროექტი. დღეს რეჟისორების გარკვეულ ნაწილს სავალდებულოდ არ მიაჩნია, შექმნას მომავალი სპექტაკლის დანვრილებითი გეგმა, სადაც აღწერილი იქნება: სად, როდის, როგორ ხდება მოქმედება,

როგორი იქნება დეკორაციის, მუსიკალური გაფორმებისა და განათების პარტიტურა. ეს ხომ რეპეტიციების პროცესშიც შეიძლება დადგინდეს. მაგრამ ძირითადი მომენტები აუცილებლად მოფიქრებული და დაზუსტებულია. ამიტომაც, რეჟისორის მიერ შემუშავებული გეგმა შეიძლება იყოს ათასნაირი ფორმისა და სტრუქტურის, მაგრამ სულ რომ არ არსებობდეს, ასეთი რამ არ ხდება, რადგან ყოველ სპექტაკლს, როგორც ყოველ ნაგებობას, საფუძველი უნდა გააჩნდეს. სასცენო შემოქმედების ერთ-ერთ საფუძველს კი, როგორც უკვე აღინიშნა, სარეჟისორო გეგმა წარმოადგენს.

ჩვენს მიერ მიკვლეული მასალა საშუალებას გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ ტერმინი „სარეჟისორო გეგმა“ ანუ „სარეჟისორო ექსპლიკაცია“ გაჩნდა სწორედ პროფესიული რეჟისურის დამკვიდრების პერიოდში. პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი კერა კი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრია და სავარაუდოა, რომ სარეჟისორო გეგმების პირველი შედარებით სრულყოფილი ნიმუშებიც სწორედ კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელთანაა დაკავშირებული.

სამწუხაროდ, ცნობილი მიზეზების გამო, ჩვენ მოკლებულნი ვიყავით, სრული სახით გავცნობოდით სხვადასხვა ქვეყნის სასცენო ნიმუშებსა და სათეატრო ლიტერატურას. ეს ხარვეზი ამჟამადაც მოქმედებს, ამიტომაც იძულებული ვარ, შემოვიფარგლო იმ მასალით, რომელიც შედარებით ხელმისაწვდომია. ჩემს ხელთ არსებული სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშები იმდენად ფასეულია, რომ თავისთავად იძენს უდიდეს მნიშვნელობას აღნიშნული პრობლემის კვლევისათვის. მსოფლიო სარეჟისორო პრაქტიკა და შესაბამისი სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშები, კიდევ უფრო თვალსაჩინოს გახდის ამ საკითხის აქტუალობას, გაამდიდრებს წინამდებარე ნაშრომსაც, მაგრამ პრინციპულ ცვლილებას კი ნამდვილად ვერ გამოიწვევს. ამიტომაც მათ საკითხის წამოჭრისა და გადაჭრისათვის გადამწყვეტ მნიშვნელობას ვერ მივანიჭებდი.

ეტიმოლოგიურად ექსპლიკაცია ლათინური სიტყვაა – *explicatio* და ნიშნავს ახსნას, გაშლას: 1) „პირობითი ნიშნებისა და სიმბოლოების ასახსნელი ტექსტია და 2) დრამატული სპექტაკლის, ოპერისა და ბალეტის შემოქმედებითი გეგმა, რომელსაც ერთვის რეჟისორის მითითებანი გაფორმების, მოქმედ პირთა დახასიათებისა და სხვათა თაობაზე“.³ ხოლო თეატრალური ენციკლოპედია ასე განმარტავს ამ ტერმინს: „სარეჟისორო ეგზემპლარი – პიესის ეგზემპლარი, სადაც დამდგმელი რეჟისორი აღნიშნავს მომავალი

სპექტაკლის მიზანსცენებს, სასცენო ეფექტებს, გრიმის აღწერას, კოსტიუმის სახეობას და ა.შ. ექსპლიკაცია წარმოადგენს სპექტაკლის ერთგვარ სარეჟისორო პარტიტურას“.⁴ როგორც ამ განმარტებებიდან ირკვევა, თავად ტერმინში დაშიფრულია ამგვარი ლიტერატურის მიზანი – რეჟისორის ჩანაფიქრის მატერიალიზება დამდგმელი გუნდისთვის. რეჟისორული ხედვის გასაგნება ვიზუალური პარტიტურის სახით, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პროექტი გარკვეული დამდგმელი გუნდისათვის. ამასთანავე, იგი მულავნდება არა როგორც აუცილებელი იმპერატივი, არამედ როგორც ცვალებადი მოცემულობა. ამ ნიშანთა ერთობლიობის გაშიფვრა ბევრად განსაზღვრავს სარეჟეტიციო პროცესის ორგანულ მსვლელობას. ამ დროს ხდება დაშიფრულ ნიშანთა არა მარტო გაშიფვრა, არამედ სასცენო სივრცეში მისი „გაცოცხლებაც“, ანუ სიტყვის (დრამატურგის, რეჟისორის მითითებების) სასცენო ქმედებაში ტრანსფორმაცია. მაგრამ ეს გაშიფვრა-გაცოცხლება სათეატრო ხელოვნებისთვის კოლექტიურ სახეობას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, რეჟისორი თეატრში დანიშნურდა, როგორც კოლექტივის ნების გამაერთიანებელი ძალა, როგორც დამდგმელი გუნდის ორგანიზატორი. სწორედ რეჟისორის უფლებების გაზრდამ წარმოშვა თვისებრივად ახალი ტიპის რეჟისურა. ნათელი გახდა, რომ თანამედროვე თეატრის განვითარება უკვე წარმოუდგენელია პროფესიული რეჟისურის შემოქმედებითი აქტივობის გარეშე.

თეატრში პროფესიული რეჟისურის დამკვიდრებამ ბევრი რამ შეცვალა. უპირველესად: გამოკვეთა სპექტაკლის მოქალაქეობრივი პოზიცია, შექმნა ანსამბლური სპექტაკლები; მსახიობთა ანსამბლი სპექტაკლის სხვა კომპონენტთა ჰარმონიულ მთლიანობაში ჩაიხატა; დამკვიდრდა სპექტაკლი, როგორც მხატვრული მთლიანობა; სანახაობა დაუმორჩილა ერთ იდეას – ზეამოცანას; პროფესიული რეჟისორული მოღვაწეობის ერთ-ერთ ნიშანს სწორედ ექსპლიკაციათა არსებობა წარმოადგენს. თეატრის ისტორიამ შემოგვინახა მათი ნიმუშებიც.

თეატრის ისტორია შესაძლებელია მივიჩნიოთ აგრეთვე, როგორც სათეატრო საქმისწარმოების სახეცვლილების გზად. როგორც დოკუმენტური მასალიდან ირკვევა, სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა მოღვაწე ასრულებდა სათეატრო საქმისწარმოების ხელმძღვანელობის როლს. მაგალითად: დრამატურგი, პროტაგონისტი, შემდგომ პრემიერი და ა.შ. ეს ხელმძღვანელობა სხვადასხვა ფორმისა და ხარისხის იყო, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვე-

ვაში, თუკი ვინმე შემოქმედებით პროცესს მეთაურობდა, იგი შესაძლებელია, მივიჩნიოთ რეჟისორად. ამიტომაც შემოგვინახა სათეატრო ლიტერატურამ ამ მოვლენის ამსახველი სხვადასხვა ტერმინი, მათ შორის, ავტორისეული რეჟისურაც.

სხვადასხვა დროს განსხვავებული იყო რეჟისორის ფუნქცია და როლი თეატრში, მაგრამ ნებისმიერ ეპოქაში სადადგმო კულტურის პრობლემების გადაწყვეტა სწორედ ამ კომპონენტის პრეროგატივა გახლდათ. შემდგომ, საშემსრულებლო საკითხების ნაწილობრივი გადაწყვეტაც, სარეჟისორო საქმიანობის ერთ-ერთ ასპექტად გამოიკვეთა. ამიტომაცაა შესაძლებელი, რეჟისორული მოღვაწეობის გამოსახატავად ვიხმაროთ შემოქმედიც და ორგანიზატორიც, ანუ შემოქმედ-ორგანიზატორი. ეს არ ნიშნავს დამდგმელის მხოლოდ ზედამხედველობით-ადმინისტრაციულ ფუნქციას. ისევე, როგორც არქიტექტორი ქმნის მომავალი შენობის პროექტს, რათა მშენებელთათვის გასაგები იყოს, რა უნდა ააშენონ, ასევე რეჟისორიც ქმნის მომავალი სანახაობის გეგმას, რათა „სასცენო ქმედების მშენებელთათვის“ გასაგები გახადოს, თუ რას მოითხოვს მსახიობების, მხატვარის, კომპოზიტორისა და სხვებისაგან. არქიტექტორიც მონაწილეობს მშენებლობის პროცესში, მაგრამ ეს გამონაკლისად მიიჩნევა. რეჟისორი კი არა მარტო ქმნის პროექტს, არამედ მისი განხორციელების საწყისს ეტაპსაც (რეპეტიციას) ხელმძღვანელობს.

თუკი რეპეტიციას განვიხილავთ, როგორც არსებული პროექტის მიხედვით მომავალი სპექტაკლის მშენებლობის პროცესს, იგი განსხვავებულია ნაგებობათა მშენებლობისაგან სწორედ იმით, რომ უფრო სუბიექტურ, ქვეცნობიერ პლასტიკურა და მოკიდებული. ეს არის შემოქმედებითი პროცესის ხიბლი, უნიკალობა და მისი სიმდიდრე. მაგალითად, კორბიუზიეს ნებისმიერი პროექტი შესაძლებელია დღესაც გამოვიყენოთ და მშენებლებმა მისი ეკვივალენტი შექმნან ნაგებობის სახით. იგი იქნება გამეორება უკვე არსებული შენობისა. აქ ტირაჟირება დაშვებულია და შესაძლებელიც. მაგრამ ნებისმიერი ექსპლიკაცია შეუძლებელია გამოვიყენოთ, როგორც მომავალი სპექტაკლის პროექტი, რადგანაც მისი განხორციელება ხდება ერთჯერადი ფორმით, უნიკალური სახეობით და არ ექვემდებარება ტირაჟირებას, რადგანაც შემოქმედებითი პროცესი (ანუ მომავალი სპექტაკლის მშენებლობა) ინდივიდუალურია თავისი არსით. რეჟისორული გადაწყვეტა აბსტრაქტული კი არ არის, არამედ კონკრეტულად ამა და ამ მსახიობისათვის, მხატვრისთვის, კომპოზიტორისთვის არსებობს, კონკრე-

ტულ ადრესატზეა ორიენტირებული. იმპროვიზაცია აქ აპრიორულია, ხოლო მშენებლობაში ეს გამორიცხულია — (პროექტის გადაკეთების შემთხვევაში საავტორო პირობები ირღვევა). მშენებელთა შესაძლებელი კორექტივი ძალზე განსაზღვრულია, მაშინ, როდესაც რეჟისორის გეგმა საერთო მონახაზია და მისი „ნიშნები“ გამიზნულია სწორედ ინდივიდუალურ შესრულებაზე, სუბიექტურ ამოკითხვაზე, კოლექტიურ კორექტივზე. ეს აქ თავიდანვე ჩადებულია გეგმის ანუ პროექტის ცალკეულ ნიშანთა შექმნის დროს.

ექსპლიკაცია, შესაძლოა, უფრო სანოტო სისტემას მივაკუთვნოთ. მოცარტის დაშიფრული პარტიტურა, საფუძვლად ედება საკონცერტო შესრულებას, მაგრამ ეს სანოტო სისტემა ტრანსფორმაციას განიცდის შესრულების პროცესში. სვიატისლავ რიხტერის ნიჭი და ოსტატობა, მისი გემოვნება და აზროვნება, ტექნიკა და განწყობა მოცარტის სანოტო სისტემას ინდივიდუალურად, იმპროვიზირებულად ააჟღერებს და განუმეორებელ სახეობას ანიჭებს მას. დირიჟორიც ასევე ამოკითხავს, გაშიფრავს კომპოზიტორის სანოტო სისტემას და ინდივიდუალური აღქმის შედეგად აღმოცენდება საკუთარი ინტერპრეტაცია, რომელსაც ემატება მუსიკოს-შემსრულებელთა სუბიექტური აღქმაც. აი, ამ პროცესის სიმყარისთვის იქმნება სარეჟისორო ექსპლიკაციები, რომლებიც ელასტიკურია, ექვემდებარება ცვლილებებს და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მდიდრდება შემსრულებელთა ინდივიდუალური გაშიფვრით, ხედვითა და შესრულებით, მაგრამ ამასთანავე, შემოსაზღვრულია, როგორც ყველაფერი ბუნებაში, დროითა და სივრცით. (აქ იგულისხმება ყოველი მოცემული პირობა — ეპოქა, სიტყვა და მისი ტრანსფორმაციის ვიზუალური საშუალებანი, დამდგმელი გუნდის შემადგენლობა, სათეატრო ესთეტიკა, სათეატრო შენობის მასშტაბი და ა.შ.).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სარეჟისორო გეგმების ლიტერატურულად გამართული ფორმის პირველი ნიმუშები ეკუთვნის კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის თითქმის ყველა საეტაპო სპექტაკლს საფუძვლად დაედო სარეჟისორო გეგმა და როგორც თეატრის ხელმძღვანელთა პირადი მიმონერიდან ჩანს, რეპეტიციებიც სწორედ ამ გეგმების მიხედვით მიმდინარეობდა. სწორედ კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ შექმნილი სარეჟისორო პარტიტურის მკაცრი დაცვით მუშაობდა ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკო სპექტაკლზე „თოლია“.

მოგვიანებით, კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნე-

მიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ შექმნილი სარეჟისორო გეგმების მიხედვით თეატრის ისტორიკოსები აღადგენდნენ სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებს, მსჯელობდნენ მათი მხატვრული ღირსებების, თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიციის, რეჟისორის აზროვნების და სხვ. თაობაზე.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს სარეჟისორო გეგმების დეტალური განხილვა, მხოლოდ ზოგადად მიმოვიხილავ მათ, რათა განვსაზღვრო ამ გეგმების მნიშვნელობა, მივაკვირო, რა ხერხით, რა პრინციპით აგებს რეჟისორი ამ გეგმას და რა ფორმით არსებობს იგი.

გავიხსენოთ, როგორ აგებდა თავდაპირველად სარეჟისორო გეგმას კონსტანტინე სტანისლავსკი: „სარეჟისორო გეგმაში ვწერდი ყველაფერს: სად, როგორ, რა სახით უნდა ამოვიცნოთ როლი და პოეტის მითითებები – როგორი ხმით ვილაპარაკოთ, როგორ ვიმოძრაოთ და ვიმოქმედოთ. დავურთავდი ხოლმე განსაკუთრებულ ნახაზებს ყოველი მიზანსცენის, შემოსვლა-გასვლის, გადასვლებისათვის და სხვ. აღწერდი დეკორაციას, კოსტიუმებს, გრიმს, სიარულის მანერას, თვისებებსა თუ სხვა საშუალებებს, რომელიც დამახასიათებელი იყო მოქმედ პირთათვის და ა.შ. და ა.შ.“⁵.

მართლაც, ჩვენთვის ცნობილი კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სარეჟისორო გეგმების აგების პრინციპი საოცრად ჰგავს ერთმანეთს. უპირველეს ყოვლისა, სარეჟისორო ექსპლიკაციებში მათ დეტალურად აქვთ აღწერილი ჩანაფიქრის ყოველი ასპექტი, მათ შორის ჩანახატებით გამოსახული მიზანსცენები, რომელზედაც ციფრებით არის აღნიშნული ფიცარნაგზე პერსონაჟისათვის განკუთვნილი ადგილი თუ გადაადგილება. პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარებს თან ერთვის მათი ჩანიშვნები, კომენტარები. ამდენად, მომავალი სპექტაკლის საფუძველს წარმოადგენდა ავტორისეულ ტექსტთან ერთად რეჟისორის მიერ შეთხზული პარტიტურა. ამგვარად ემზადებოდნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელები შემოქმედებით კოლექტივთან შესახვედრად.

წინანდობლივია ისიც, რომ შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო წლებში კონსტანტინე სტანისლავსკიმ შეწყვიტა სადადგმო გეგმების დეტალური დამუშავება. მსახიობებთან უშუალო კონტაქტის გარეშე მას შეუძლებლად მიაჩნდა ამგვარი სამუშაოს ჩატარება, განსაკუთრებით მიზანსცენების აგება. სპექტაკლის პლასტიკური პარტიტურა მხოლოდ კონკრეტული მსახიობებისთვის იქმნება და

სწორედ მათთან ერთად იხვეწება. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრი და გეგმის სახით მისი პირველადი მატერიალიზაცია, უკვე ითვალისწინებს და ეყრდნობა კონკრეტულ სადადგმო გუნდს, განსაკუთრებით მსახიობთა ინდივიდუალობას. უმეტესად, ეს გეგმა ერთი სანახაობისთვისაა შექმნილი და მისი ზუსტი ტირაჟირება შეუძლებელია. მაშინაც კი, როცა ხდება წლების შემდეგ სპექტაკლის აღდგენა, ახალი შემსრულებლების დაკავება სხვადასხვა როლებზე ან საერთოდ, სხვა თაობის მიერ სპექტაკლის თამაში, ან რეჟისორი ერთხელ დადგმულ ვარიანტს იმეორებს უკვე სხვა კოლექტივთან, ზუსტი სახით თვით ფიზიკური პარტიტურის გამეორებაც კი შეუძლებელი ხდება (მაგალითად, კოტე მარჯანიშვილის „ურიელ ავოსტა“, ალექსანდრე ახმეტელის „რღვევა“ და „ყაჩაღები“). ამ დროს საერთო მონახაზი შენარჩუნებულია, მაგრამ დეტალები იცვლება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნება „სამუზეუმო წარმოდგენასთან“ და ამდენად, „მკვდარი თეატრის“ უსიცოცხლო სანახაობასთან.

მიუხედავად იმისა, რომ აღდგენილმა წარმოდგენებმა კიდევ ერთხელ დაგვიდასტურეს რეჟისორთა ნიჭისა და ოსტატობის მასშტაბი, მათ მთელი ძალით მაინც ვერ მოახდინეს დარბაზზე იმგვარი ზემოქმედება, რასაც 30-იან წლებში მიაღწია თეატრმა.

როგორც ცნობილია, ამავე პერიოდში კონსტანტინე სტანი-სლავსკი აგრძელებდა მუშაობას თავისი სისტემის სრულყოფისათვის, დაჟინებით იკვლევდა გზას ქმედითი ანალიზის მეთოდის ჩამოყალიბებისაკენ. აღნიშნულმა მეთოდმა თითქმის თავდაყირა დააყენა სპექტაკლზე მუშაობის ჩვევადქცეული მთლიანი სარეჟეტიციო პროცესიც.⁶ აქედან გამომდინარე, კორექტივი შეიტანა თვით ექსპლიკაციის ფორმაზეც, მაგრამ ეს საკითხის სხვა ასპექტია და ჩვენი ძირითადი დებულება ამით არ იცვლება. სწორედ 1930 წლითაა დათარიღებული კონსტანტინე სტანისლავსკის სარეჟისორო გეგმა სპექტაკლისათვის „ოტელო“, რომელიც მიჩნეულია ამგვარი სამუშაოს ერთ-ერთ ნიმუშად.

მსახიობების მოგონებებისა და მუზეუმში დაცული მასალით ნათელი ხდება, რომ კონსტანტინე სტანისლავსკი ერიდებოდა მსახიობებისათვის პირველსავე რეჟეტიციაზე მზა ექსპლიკაციის მიტანას, რადგან არ სურდა, რომ მათ მექანიკურად შეესრულებინათ რეჟისორის კარნახი და ამით მათთვის დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი ჩაეხშო. მაგრამ მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების გარეშე მას შეუძლებლად მიაჩნდა სარეჟეტიციო პრო-

ცესის ორგანული მსვლელობა. კონსტანტინე სტანისლავსკი ყოველთვის არ წერდა გეგმას იმ სახით, რომელიც თავდაპირველად დაამკვიდრა, თუმცა, ყოველი სპექტაკლისათვის საგანგებოდ ემზადებოდა: თხზავდა მთლიანობაში მომავალი სპექტაკლის აზრობრივ და ფიზიკურ პარტიტურას. მხოლოდ ამგვარი მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების შემდეგ ხვდებოდა შემოქმედებით კოლექტივს, მათთან ერთად აზუსტებდა მიზანსცენათა ლოგიკას და სახიერებას, ადგენდა პერსონაჟთა ურთიერთობის მთლიან სპექტრს, ნიუანსებს, და სხვ.

კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემროვიჩი-დანჩენოს მაგალითზე შემდგომ მრავალი რეჟისორის შემოქმედებით ლაბორატორიაში აუცილებელ მომენტად იქცა სარეჟისორო გეგმის აგება. ამჯერად, მხოლოდ ზოგიერთის გამონათქვამს მოვუხმობთ, რათა ნათელი გახდეს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობისაა ექსპლიკაციის როლი სპექტაკლზე მუშაობის მთლიანი პროცესისათვის.

ვსევოლოდ მეიერხოლდსაც, როგორც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპზე აღზრდილ ხელოვანს, სარეჟისორო გეგმის აგების გარეშე წარმოუდგენლად მიაჩნდა შემოქმედებითი პროცესის ორგანული წარმართვა. როგორც მისი მოღვაწეობის მკვლევარები აღნიშნავენ, იგი რეპეტიციების დაწყებამდე დეტალურად შეისწავლიდა პიესას და შემდგომ მთლიანობაში წარმოადგენდა მის სადადგმო გეგმას. იმ რეჟისორებს, რომლებიც არ ქმნიან სარეჟისორო გეგმას, რომლებიც მოუზადებლები ცხადდებიან რეპეტიციებზე – ვსევოლოდ მეიერხოლდი დილეტანტებს უწოდებდა. საკავშირო თეატრალური საზოგადოების რეჟისორთა სექციის თათბირზე იგი აღნიშნავდა: „დილეტანტიზმი აღმოცენდება სწორედ მაშინ, როცა რეჟისორი აგნებს და სინჯავს, იმის მაგივრად, რომ მსახიობებთან შეხვედრამდე გაიზროს წარმოდგენის მკაფიო და განსაზღვრული სახიერება“.⁷

მიუხედავად იმისა, რომ ვსევოლოდ მეიერხოლდმა თავისი მასწავლებლებისგან განსხვავებული სათეატრო მოდელი შექმნა და 20-იან წლებში მკაცრად აკრიტიკებდა კიდევ მოსკოვის სამხატვრო თეატრს, იგი ყოველი რეპეტიციისათვის საგანგებოდ მომზადებული მოდიოდა, შემოქმედებით კოლექტივს აცნობდა საკუთარ სარეჟისორო გეგმას, თავის პოზიციას, ხოლო შემდეგ ითვალისწინებდა მათ სურვილს, მოსაზრებებს, აზუსტებდა გარკვეულ ნიუანსებს, ადგენდა მიზანსცენათა სახიერებას, რომელიც მსახიობებთან ცოცხალი კონტაქტის შედეგად იბადებოდა და იხვეწე-

ბოდა. რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ ისევ და ისევ ემზადებოდა მომავალი შეხვედრისათვის. მართალია, რეპეტიციების დროს ხშირად იცვლებოდა მისი ვარაუდი, მაგრამ ერთი კი ცხადია: „იმპროვიზაცია იბადებოდა მხოლოდ საგულდაგულო მომზადების შედეგად“.⁸

ვასილ სახნოვსკის მოსაზრება უფრო კატეგორიულია. იგი თვლის, რომ რეჟისორს უნდა შეეძლოს, წინასწარ განჭვრიტოს მომავალი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა, მისი ცალკეული ნაწილები, რადგან მხოლოდ სარეპეტიციო პროცესის დაწყებამდე შეთხზული გეგმის საფუძველზე შეიძლება შეიქმნას მალალმხატვრული სცენური ნაწარმოები: „თუკი რეჟისორი არ არის დაჯილდოებული იმ უნარით, რომ წარმოიდგინოს მომავალი სპექტაკლი, როგორც მხატვრული მთლიანობა, თუკი მას არ გააჩნია სპექტაკლის დამოუკიდებელი ხედვის უნარი, რაც არ უნდა საინტერესოდ მუშაობდეს მსახიობებთან, როგორც რეჟისორი — პედაგოგი, როგორც რეჟისორ-მასწავლებელი, იგი ვერასოდეს შექმნის დიდი მნიშვნელობის წარმოდგენას, რომელსაც ექნება დამოუკიდებელი ღირებულება, როგორც მთლიან, ერთიან, ყოველი ნაწილით გააზრებულ მხატვრულ ნაწარმოებს“.⁹

გიორგი ტოვსტონოგოვი კი პირდაპირ მიუთითებს: „როგორც უნდა მიდიოდეს რეჟისორი რეპეტიციაზე — უკვე მზა გეგმით თუ მსახიობებთან ერთად ეძებოს გადაწყვეტა? მოვლენათა რიგი რეჟისორისათვის წინასწარ უნდა იყოს ცნობილი, მაგრამ შესაძლოა, რეპეტიციების პროცესში ის შეიცვალოს, დაზუსტდეს. მოვლენათა ჯაჭვის აგებაში რეჟისორი მსახიობებს წინ უნდა უსწრებდეს, მაგრამ შემდგომში ერთად უნდა ეძებდნენ, აზუსტებდნენ.“¹⁰

ნიკოლოზ აკიმოვიც მიუთითებს, რომ რეჟისორმა, ვიდრე რეპეტიციას დაიწყებდეს, აუცილებლად უნდა შექმნას სადადგმო გეგმა მომავალი სპექტაკლისათვის.¹¹

ლეონიდ ვარპახოვსკი მსგავსებასაც კი პოულობს სარეჟისორო გეგმასა და მუსიკალურ პარტიტურას შორის. მისი აზრით, სპექტაკლის პარტიტურა უნდა გახდეს ის საფუძველი, ის თავისებური ნოტები, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელი იქნება სპექტაკლის შექმნა. ძნელი წარმოსადგენია, პრაქტიკულად რამდენად მოხერხდება ამის განხორციელება, რადგანაც მუსიკალური ნაწარმოები არსებობს თავისთავად, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი ნაწარმოები. ხოლო რეჟისორის მიერ შექმნილი სპექტაკლის პარტიტურა, გათვალისწინებულია მხოლოდ კონკრეტული მსახიობებისათვის, მათი ინდივიდუალობისათვის, შექმნილია გა-

რკვეული აზრის გამოსახატავად. მაგრამ მიუხედავად ამისა, სარეჟისორო გეგმა ეს არის სპექტაკლის აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურის დაშიფრული ვერსია და მას ამ მხრივ თავისი სანოტო ნიშნებიც გააჩნია.¹²

მსგავსი მოსაზრება აქვს გამოთქმული ოსკარ რემებსაც. იგი ხმარობს მეტად საინტერესო ტერმინს: „რენტგენული სურათი“.¹³ როგორც ირკვევა, რეჟისორის პიესაზე მუშაობა შესაძლებელია, შევადაროთ რენტგენოლოგიურ გამოკვლევას. რეჟისორი ისევე ახდენს ტექსტის „გაშუქებას“, როგორც ექიმი აშუქებს რენტგენის მიერ გამოგონილი აპარატით ადამიანის ანატომიურ სხეულს. ისევე, როგორც ექიმს თვალნინ წარმოუდგება სხეულის შინაგანი ორგანოების მდგომარეობა, ასევე რეჟისორსაც ტექსტის „გაშუქების“ შემდეგ, თვალნათლივ ესახება ნაწარმოების „შინაგანი სურათი“, რაც დიალოგებისა თუ რემარკების გაშიფვრას გულისხმობს.

ოსკარ რემების მოსაზრებით, რეჟისორის პიესაზე მუშაობა მეტად სპეციფიკური სახეობაა: „ჩვენს დროში რეჟისორული ჩანაფიქრი ითავსებს სპექტაკლის ზეამოცანის ძიებას, ახდენს ნაწარმოების ხელოვნებათმცოდნეობითსა და ქმედით ანალიზს, მაგრამ ეს ჩანაფიქრი უნდა გამოირჩეოდეს სპეციფიკური თვისებებით. ამ ჩანაფიქრში, როგორც ჩანასახში, უნდა იგრძნობოდეს მომავალი სპექტაკლის სტრუქტურა. რეჟისორმა არა მარტო უნდა გააანალიზოს დრამატურგიული ნაწარმოები, არამედ უნდა მოახდინოს მოქმედ პირთა ცხოვრების, მათი ურთიერთკავშირის, ურთიერთდამოკიდებულების, ურთიერთზემოქმედების, მოძრაობის კონსტრუირება და მოდელირება.“¹⁴

ოსკარ რემები შემდგომ კი დასძენს: „რეჟისორს ესმის სპექტაკლის ტემპო-რიტმი, ხედავს მის პლასტიკას და ეს სივრცობრივ-დროითი შთაბეჭდილება ჩაქსოვილია, გაერთიანებულია ერთ მთლიანობაში...“

გამჭოლი მოქმედება და მიზანსცენით გამოხატული სივრცობრივ-დროითი მელოდია არის სპექტაკლის პარტიტურის მეორე სტრიქონი. თუ ჩავთვლით, რომ პირველი სტრიქონია ავტორის ტექსტი. ბუნებრივი იქნებოდა ამ სტრიქონის ჩანერა, როგორც ხდება მუსიკის (მუსიკალური ფრაზის – მ.ხ.) ჩანერა. რეჟისორს ეს სჭირდება რეპეტიციის დანყებად (ესკიზები, ჩანაწერები) და რეპეტიციის შემდეგაც (უკვე მიგნებულის ჩანერა), ეს აუცილებელია თეატრმცოდნისათვისაც (სპექტაკლის ანალიზისათვის), თეატრის ისტორიკოსისთვისაც (როგორც საარქივო დოკუმენტი).¹⁵

როგორც ვხედავთ, რეჟისორის პიესაზე ინდივიდუალური მუ-

შაობა უკვე გაიგივებულია ტექნიკური პროგრესით მოპოვებულ ზუსტ ინფორმაციასთან, მხედველობით წარმოსახულ ინფორმაციასთან, ვინაიდან ტექსტის „გაშუქება“ ნიშნავს პიესის „შინაგანი სურათის“ წარმოსახვას ვიზუალური და ვერბალური პლასტიკების შემწეობით, რაც სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური საშუალების იდენტურია. რა თქმა უნდა, ამ მიგნების ფიქსირება აუცილებელია, ისევე როგორც ძალზე მნიშვნელოვანია კომპოზიტორის მიერ რვეულში ნოტების შემწეობით მუსიკალური ნაწარმოების ჩანერა. ოლონდ რეჟისორებს ასეთი სანოტო სისტემა არ გააჩნიათ, მათ მხოლოდ ინდივიდუალური მიგნებების ფიქსირება შეუძლიათ გეგმის სახით, ოლონდ ასევე ინდივიდუალური „ტექნიკით“. მათი ნიშნებია: სქემები, ჩანახატები, ჩანიშვნები, მონახაზები, გეომეტრიული სხეულები, ნუმერაცია და სხვ.

როგორც ვხედავთ, სათეატრო ხელოვნების პრაქტიკაში ჩვენ ხშირად ვხვდებით ტერმინს „რეჟისორის ჩანაფიქრი“, „სარეჟისორო გეგმა ანუ სარეჟისორო ექსპლიკაცია“. თავიანთ თეორიულ ნაშრომებში რეჟისორები ბევრს წერენ ამის თაობაზე. თუკი სარეჟისორო მოღვაწეობის ერთ-ერთ ასპექტს აღნიშნული გეგმა წარმოადგენს და მას ჩავთვლით სპექტაკლის სამზადისის საფუძვლად, მაშინ სასცენო ხელოვნების ამა თუ იმ პრობლემის კვლევის დროს აუცილებელი ხდება სარეჟისორო ექსპლიკაციების გაცნობა-ამოკითხვა, მეცნიერულ მიმოქცევაში მათი გამოყენება.

ამასთანავე, სარეჟისორო ექსპლიკაცია რეჟისორის პიროვნების პრინციპში განცდილ მხატვრულ სახეთა და მოვლენათა ერთობლიობაა, სადაც ყოველი ეპიზოდი, ყოველი დეტალი აზრობრივად გამიზნულია. რეჟისორი აქ გვეგვლინება ანალიტიკოსად, მოაზროვნე პიროვნებად. მისი პიროვნული მონაცემები ბევრად განსაზღვრავენ ამ გეგმის „ინტონაციურ ულერადობას“.

როგორც უკვე ითქვა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია მხოლოდ ვარაუდია მომავალი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობისა. ეს არის ერთგვარი შენიშვნები მომავალი სპექტაკლის თაობაზე. ექსპლიკაცია შეიცავს მომავალი სპექტაკლის შექმნისათვის საჭირო უძირითადეს მომენტებს, მისი ფორმა და წერის მანერა იმდენად სუბიექტურია, რომ რაიმე ერთიანი სისტემის დადგენა შეუძლებელიც კია.

სარეჟისორო ექსპლიკაციაში დაფიქსირებული დამდგმელის ვარაუდი რეპეტიციების დროს უფრო სახიერ და ზუსტ ფორმას ღებულობს. ამიტომ, რეჟისორის მიერ შეთხზული მომავალი სპექტაკლის ცალკეული ნაწილები ან თუნდაც მთლიანობა, არ არის

საბოლოო ვარიანტი. ის უფრო ჰიპოთეზაა, რომელსაც რეპეტიციებზე ხორცი უნდა შეესხას და რეალობად იქცეს. სამართლიანად აღნიშნავს ბორის ზახავა: „სახლში დამუშავებული მიზანსცენები — ეს მხოლოდ პროექტია. იგი უნდა შემოწმდეს, მან უნდა გაუძლოს რეჟისორისა და მსახიობების შემოქმედებითი ურთიერთობის პრაქტიკულ პროცესს“.⁶

ამრიგად, რეჟისორის წინასწარი მომზადება როდი ნიშნავს, რომ მან თავზე მოახვიოს შემსრულებელს თავისი შემოქმედებითი მრწამსი. „მან უნდა გაიტაცოს მთლიანი კოლექტივი და ყოველი შემსრულებელი, აქტიორს უნდა შეუქმნას ისეთი პირობა, რომ აგრძნობინოს როლისადმი პირადი პასუხისმგებლობა, რაც მსახიობს მაქსიმალურად აქტიურს გახდის“.⁷

რეჟისორის წარმოსახვაში დანახული მომავალი სპექტაკლის ცალკეული ფრაგმენტები ფიქსირდება და დრამატურგის ტექსტის გვერდით იქმნება რეჟისორის ტექსტი, როგორც განსაკუთრებული სახის პარტიტურა, რომელშიც ავტორისეული სიტყვა წარმოდგენილია რეჟისორის სცენურ ინტერპრეტაციაში; როგორც აღნიშნავს ალექსეი დიკი: „სარეჟისორო გეგმა — არის პიესის სცენური სახე“.⁸

ამდენად, სარეჟისორო გეგმა გვევლინება, როგორც ავტორისეული ტექსტის სცენური ვარიანტი: „დრამის ლიტერატურული ტექსტი — რეჟისორის ხელში ივსება რემარკებით, სადაც აღნიშნულია მსახიობების გადაადგილება და ინტონაციები, მიზანსცენები და ხმაურის ეფექტები. დანერილი ფორმით არსებული სცენარი, რომელსაც კონსტანტინე სტანისლავსკი სარეჟისორო პარტიტურას უწოდებს, ან მსახიობებისათვის განმარტების სახით მიმდინარე საუბრები პიესის დიალოგებთან ერთად, აუცილებელი კომპონენტი ხდება სპექტაკლის დრამატურგიისათვის“.⁹

ე.ი. დრამატურგიული ტექსტი და რეჟისორის მიერ შეთხზული გეგმა — გახლავთ ორი ნაწარმოები, რომელიც მომავალი სპექტაკლის საფუძველს წარმოადგენს. მხოლოდ ისაა, რომ პირველი დამოუკიდებელი ლიტერატურული ქმნილებაა და მას არსებობის განუსაზღვრელი დრო გააჩნია, ხოლო სარეჟისორო გეგმა დამოკიდებული ნაწარმოებია და მას თუ შეიძლება ითქვას, განსაზღვრული დრო და ადგილი აქვს. პირველი ქმნის მოცემულ პირობას, მეორე ართულებს, აზუსტებს, ინტონაციას უცვლის მოცემულ პირობას. პირველი არსებობს ინტერპრეტაციისათვის, მეორე თავადაა ინტერპრეტაცია.

ამდენად, სპექტაკლს საფუძვლად უდევს დრამატურგიული ნა-

წარმოები და რეჟისორის მიერ შეთხზული ავტორისეული ტექსტის სცენური ვარიანტი ანუ სარეჟისორო ექსპლიკაცია. „როგორც ნესი, ლიტერატურული დრამა (ტექსტი – მ.ხ.) არის სპექტაკლის დრამატურგიის პირველადი კომპონენტი, ხოლო სარეჟისორო სცენარი აკონკრეტებს და ავსებს წარმოდგენის ტექსტს.“²⁰

რეჟისორის მიერ შეთხზული პარტიტურა არ არის წასაკითხად განკუთვნილი ნაწარმოები, მით უფრო სასცენო ხელოვნების ქმნილება. გეგმას რეჟისორი აგებს იმისათვის, რომ შემოქმედებით კოლექტივთან მუშაობის პროცესი ორგანიზებულად წარმართოს. რაც უფრო მდიდარია შემოქმედის წარმოსახვის უნარი, მით უფრო მრავალფეროვანია მისი გამომსახველობითი საშუალებები, მით უფრო ხატოვანია სპექტაკლის სახეობრივი პარტიტურაც.

სხვა საქმეა, როცა ზოგიერთი რეჟისორი ლიტერატურული ნიჭითაც არის დაჯილდოებული და მისი უნარი მეტად საინტერესოდ მუღავნდება პროექტის შექმნისას. სარეჟისორო გეგმა ძალზე სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურაა და მისი უპირველესი ადრესატი დამდგმელი გუნდია. მართალია, ექსპლიკაცია შემდგომ თეატრის თეორეტიკოსთა და ისტორიკოსთა კვლევის ობიექტიც ხდება, მაგრამ მისი სრულიად დამოუკიდებლად განხილვა სასცენო ტრანსფორმაციის გარეშე, გაალარიბებს თეატრის ისტორიის კვლევას, სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის ცალკეულ საკითხთა დამუშავებას. გეგმა შეიძლება გახდეს კვლევის ობიექტი, როგორც სათეატრო ლიტერატურის სახეობა, მისი შემნეობით გამოვლინდეს ამა თუ იმ რეჟისორის ინდივიდუალობა, ოსტატობა, მაგრამ მისი შესწავლა უკვე ჩამოყალიბებული სასცენო ნაწარმოების კონტექსტით, უფრო მნიშვნელოვანი და სრულყოფილია.

ექსპლიკაცია დიდ სამსახურს გაუწევს თეატრის ისტორიკოსებსაც. წარსულის სასცენო ნაწარმოებთა ანალიზის დროს ამგვარი ლიტერატურა ერთ-ერთი მდიდარი დოკუმენტია, რომელზე დაყრდნობითაც შესაძლებელია უფრო ზუსტად და მასშტაბურად წარმართოს მეცნიერ-ისტორიკოსთა კვლევა-ძიება. ამგვარი მასალა დიდ სამსახურს გაუწევს მათ სპექტაკლის რეკონსტრუქციის მეთოდით შესწავლისას; ამდენად, აღნიშნულ გეგმას უდიდესი როლი ეკისრება თეატრმცოდნეობითი კვლევისთვისაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეჟისორი სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის შექმნელია, სათეატრო ხელოვნების ცალკეული კომპონენტების ჰარმონიული თანაარსებობის ორგანიზატორია. სწო-

რედ, მხატვრული მთლიანობის შექმნასთანაა დაკავშირებული რეჟისორის ხელოვნების უმთავრესი სირთულეები. რეჟისორმა სპექტაკლის მრავალფენოვანი ორგანიზმის ყველა ნაწილი უნდა შეაკავშიროს, მსახიობის, მხატვრის, მუსიკოსის, ქორეოგრაფის და სხვათა შემოქმედება დაუქვემდებაროს ნამყვან იდეას, რომ სპექტაკლის ყოველი ელემენტი ერთ მთავარს – დედააზრს ემსახურებოდეს, რადგანაც სპექტაკლის ცალკეული კომპონენტები მხოლოდ ერთმანეთთან ჰარმონიულ ჟღერადობაში ახდენენ უდიდეს ზეგავლენას მაყურებელზე, ამიტომაც ეს ჩანაფიქრი უნდა იყოს ზუსტი და ლოგიკური. როგორც ალექსეი პოპოვი აღნიშნავს: „სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის გარანტი, უწინარესად, არის რეჟისორული ჩანაფიქრის სიზუსტე, სიმკვეთრე და გამიზნულობა“.²¹

აღნიშნული რეჟისორები სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ XX საუკუნის პირველ ნახევარში. ისინი დაკავშირებულნი იყვნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითს პრაქტიკასთან ან იყვნენ ამ თეატრის შემქმნელთა მონაფეები. ყოველ შემთხვევაში, თითოეული მათგანი აღზრდილი იყო პროფესიული რეჟისურის პრინციპზე და ეს ეტყობა კიდევ მათ ნააზრევს. იგივე თვისება გამოარჩევს რეჟისორთა იმ თაობას, რომელთა მოღვაწეობა უკვე მეორე მსოფლიო ომის დროსა და საუკუნის II ნახევარში მიმდინარეობდა. მიუხედავად განსხვავებული ხელნერისა და მრწამსისა, მათი მოსაზრებები რეჟისორის როლსა და მნიშვნელობაზე სპექტაკლის შექმნის პროცესში, ამდენად კი ექსპლიკაციის თაობაზე, თანხვედრია და მეტ-ნაკლებად აგრძელებს კიდევ იმ ტრადიციას, რაც ახალი ტიპის რეჟისორთა პირველი თაობისთვის იყო დამახასიათებელი. ამგვარად, ეს მოძრაობა პროფესიული რეჟისურის დამახასიათებელ ნიშანთა უპირველეს რიგს განეკუთვნება.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო ზუსტად, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდიდან, იწყება კიდევ ერთი ეტაპი რეჟისურის ისტორიაში. შეინიშნება რამდენიმე თეატრის დაბადება, მათ შორის გამოირჩევა ევროპის ცენტრში აღმოცენებული „ბერლინელ ანსამბლის“ დასი. თანამოაზრეთა კოლექტივი მისი დამაარსებლის, ბერტოლტ ბრესტის, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და შემოქმედებითი პრინციპების გამომხატველი გახდა. იგი იქცა მსოფლიო საზოგადოებრივი ყოფის მძლავრ და მებრძოლ ტრიბუნად. ბერტოლტ ბრესტის თეატრი ამ მხრივ დღესაც კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს. ამჯერად, ეპიკური თეატრის პრინციპთა განხილვას არ შევუდგები, რადგანაც

ეს საკითხი სცილდება ჩემი კვლევის საგანს. დრამატურგის, რეჟისორისა და თეორეტიკოსის მდიდარი მემკვიდრეობის მხოლოდ იმ ასპექტს შევხები, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული წინამდებარე ნაშრომის ძირითად საკითხთან.

ბერტოლტ ბრეხტის ეპიკური თეატრის თვისებათა ამსახველი თეორიული ნაშრომები ძალიან მნიშვნელოვანია სათეატრო ხელოვნების არაერთი პრობლემის გადაჭრისათვის. მათ შორის საგულისხმოა რეჟისორის ჩანაწერები სპექტაკლებზე მუშაობისას ან შემდგომ: „გალილეის ცხოვრება“, „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“, „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მათი“, „ლუკულის დაკითხვა“, „კავკასიური ცარცის წრე“. მიუხედავად იმისა, რომ ბრეხტი – რეჟისორი, ბრეხტი – დრამატურგის პიესებზე მუშაობს და თავად დრამის შექმნის დროს უთუოდ ითვალისწინებდა სადადგმო პრინციპსაც, ეს ჩანაწერები მაინც დეტალიზაციითა და კონკრეტული მითითებებით გამოირჩევა. როგორც ამ მაგალითითაც დასტურდება, პიესის შექმნა შემოქმედებითი პროცესის ერთი სახეობაა, ხოლო მისი სასცენო ტრანსფორმაცია, სულ სხვა. მაშინაც კი, როდესაც შემოქმედი საკუთარ პიესას თავად დგამს, ნებისმიერი ფორმის სარეჟისორო გეგმის არსებობა, გარდუვალი ხდება. პროფესიული რეჟისურა ამგვარი პრინციპით იწყებს მოღვაწეობას.

ბერტოლტ ბრეხტის ჩანაწერები ნოველის სახითაა შესრულებული, თითოეული მათგანი თავისთავადაა საგულისხმო დოკუმენტი დასრულებული აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურით, ხოლო მოკლე ჩანარები მთავარი მიზანსცენების აღწერითა და განმარტებებით ამთლიანებენ რეჟისორის მითითებებს და ქმნიან სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციის სახეობას. აქაც მკითხველს თვალწინ წარმოუდგება სასცენო ქმედების ესა თუ ის მხარე. წარმოდგენის გარეგნული პარტიტურის, მუსიკის, სცენოგრაფიის მითითებით ბერტოლტ ბრეხტი იძლევა არა მარტო ერთი დადგმისათვის აუცილებელ განმარტებებს, არამედ „შიფრაჟს“ კიდევ ეპიკური თეატრის სადადგმო თავისებურებასაც. ეს ჩანაწერები იქმნებოდა მაშინ, როდესაც ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის პრინციპები იმკვიდრებდა განსაკუთრებულ მდგომარეობას მსოფლიო სასცენო ხელოვნების განვითარებაში. ბერტოლტ ბრეხტსა და მის თეატრს უჩნდებოდა არა მარტო თაყვანისმცემლები, არამედ პრაქტიკოსი მიმდევრებიც. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი ვარაუდი, რომ ზემოთხსენებული მცირე ზომის ჩანარები ამ ვითარებაშია წარმოქმნა. ბერტოლტ

ბრეხტი, თითქოს გამოხატავს არა მარტო ამ კონკრეტული სუექტაკლის რეჟისორული ხედვის თავისებურებას, არამედ იძლევა თავისი თეატრის პრინციპების განმარტებასაც. წერის ის ფორმაც, რეჟისორი რომ მიმართავს, უთუოდ, ისტორიულმა ვითარებამ დაბადა.

როგორც აღინიშნა, ამ ჩანაწერებში ჭარბობს ეპიკური სათეატრო ესთეტიკის „თეორიული საფუძვლების“ აღნიშვნა, თამაშის წესის თვისებათა ახსნა, ამგვარი თეატრის პრიორიტეტის წარმოჩენა აქტიური სასცენო ქმედების წარმოსაქმნელად და სხვა. მაგალითისათვის ზოგადად განვიხილავ „დედილო კურაჟისათვის“ განუთვნილ ჩანაწერს.

ძალიან საინტერესოდ მეჩვენება ამ ნაშრომის ქვესათაური — „კურაჟის მოდელი“. რეჟისორი თავიდანვე მიუთითებს ეპიკური თეატრის უმთავრეს ღირებულებას. მან ხომ ე.წ. არისტოტელესეული თეატრის ცხოვრებისეულ ილუზიას დაუპირისპირა ცხოვრების მოდელირების თეატრი. შესაძლოა, ამიტომ გაჩნდა მოდელის ცნება სარეჟისორო ექსპლიკაციაში.

უწინარესად, რეჟისორი განმარტავს, თუ როგორი ცხოვრება დამკვიდრდა ომის შემდგომ ნანგრევებადქცეულ ქალაქში. იგი აღნიშნავს: „ნახევრად დანგრეული სახლების სიახლოვე საშიშია გადარჩენილი შენობებისათვის, რადგანაც ისინი ხელს უშლიან ახალ დაგეგმარებას... ხელოვნება ამას ყველაფერს ასახავს; აზროვნების სახეობა არის ცხოვრების ფორმის ნაწილი. რაც შეეხება თეატრს, ჩვენ მის ნანგრევებში ვისვრით საკუთარ მოდელს“.²²

ასეთი ზოგადი შინაარსის ჩანაწერები იშვიათად გვხვდება სარეჟისორო გეგმაში, რომელიც უფრო პრაქტიკული ჩანიშვნებისათვის იქმნება, მაგრამ ეპიკური სათეატრო ესთეტიკა ითვალისწინებს მსახიობ-მოქალაქის აზრობრივი ნაკადის ინტენსიურობას, ზუსტ აქცენტს.

ბერტოლტ ბრეხტის პოლიტიკური თეატრი შიშველ მონოდებასაც ეყრდნობა, როგორც დარბაზზე ზემოქმედების ეფექტსა და ასოციაციური ნაკადის სასურველი მიმართულებით წარმართვის საშუალებას. ჩანაწერების შინაარსი ამითაა განპირობებული. ცხოვრების მოდელირება, ამ მოვლენათა ვერსიების შექმნა და მათი სიზუსტით წარმოდგენა სცენაზე ღია თამაშის წესით, გაუცხოების ეფექტის მისაღწევად, არის სწორედ ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის საფუძველი. ამიტომაც, რეჟისორი სწორედ მოდელის თაობაზე იწყებს მსჯელობას, — იძლევა მოვლენის ინტონაციურ უღერადობას პოლიტიკური სიმძაფრის წარმოქმნისათვის და მხო-

ლოდ ამის შემდეგ მიუთითებს სადადგმო ხერხზე, საშუალებებსა და სხვა ასპექტზე.

რეჟისორისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკას. იგი დანვრილებით მსჯელობს მუსიკალურ პარტიტურაზე, მელიოდის თვისებაზე, მასშტაბზე, ხასიათზე, აკონცრეტებს რა საკრავებს გამოიყენებს და სად იქნებიან განლაგებულნი მუსიკოსები.

ერთი „ნოველა“ — „სცენის მონყობილობა“ — განკუთვნილია სცენოგრაფიის დახასიათებისათვის. იგი მიუთითებს, რა სახის კონსტრუქციას ირჩევს, ასახელებს თეჯირებს, მიუთითებს ქსოვილის სახეობას ტილოს თეჯირებისა და ურივისათვის, აღნიშნავს ფერს, საშუალებას სიძველის მისაღწევად, დამუშავების ტექნიკასაც და სხვ. შემდეგ კი, ბერტოლტ ბრეხტი სვამს კითხვას: „პირველ რიგში, რა უნდა უჩვენოს „დედილო კურაჟის“ დადგამა?“ და აყალიბებს წარმოდგენის ზეამოცანასა და საკუთარ ზეზეამოცანას: „ის, რომ ომის დიდი საქმეები სრულდება პატარა ადამიანების მიერ კი არა. ის, რომ ომი ეს არის საქმიანი ცხოვრების გაგრძელება სხვა საშუალებებით, და რომ საუკეთესო ადამიანური თვისებები დამღუპველია თავად მათი მფლობელისათვის. რომ ომის წინააღმდეგ ბრძოლა ნებისმიერ მსხვერპლად ღირს“.²³ ამგვარი აქტიური მოქალაქეობრივი პათოსის გამომხატველი იყო ამ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლი, რომლის ფარდასაც პაბლო პიკასოს მშვიდობის მტრედის გამოსახულება ამშვენებს. „დედილო კურაჟი“ იქცა არა მარტო დრამატურგისა და თეატრის პოზიციის გამომხატველ სანახაობად, არამედ პროგრესულად მოაზროვნე კაცობრიობის „მანიფესტად“. სპექტაკლი ომს უცხადებდა ომს და ამ საყოველთაო გაბრძოლებისათვის უხმობდა მსოფლიო საზოგადოებრიობას. ამგვარი მამსტაბის ნაღმი იყო ჩადებული სანახაობის საფუძველში, თუნდაც ექსპლიკაციის სახით.

სპექტაკლის პროლოგისა და პირველი სიმღერის გადწყვეტის შემდგომ, ბერტოლტ ბრეხტი დეტალურად აყალიბებს მოსაზრებებს წარმოდგენის აზრობრივი და ვიზუალური პარტიტურის თაობაზე. იმ პატარა თავების მხოლოდ სათაურებსაც რომ გადავხედოთ, ნათელი გახდება, რომ რეჟისორი სპექტაკლს ქმნის ეპოქალური ნიშან-თვისებათა სიმბოლიკით, ამასთანავე, ეს „ნოველები“ ჩატეხილია კონკრეტული მითითებებით, რაც პროზის ენაზე აფიქსირებს ეპიკური თეატრის პრინციპთა არსსა და თვისებას. შესაძლებელია, ეს დიდაქტიკა ზედმეტიცაა ექსპლიკაციისათვის, მაგრამ ბერტოლტ ბრეხტი მათ ქმნის 50-იანი წლების დასაწყისში,

როდესაც ნათლად იკვეთება მისი თეატრის თეორია და პრაქტიკა, როცა „ბერლინერ ანსამბლი“ ეს-ესაა გამოდის მსოფლიო სათეატრო ასპარეზზე. მართალია, თეატრი მყარად იკიდებდა ფეხს ამ სარბიელზე, მაგრამ ანტიილუზიური თეატრის პრინციპების, თამაშის წესის დაფუძნება და მათი სხვათათვის გასაგებად ჩამოყალიბება, უდიდეს ძალისხმევას საჭიროებდა. უთუოდ, ეს ჩანანერები ამ მისიის აღსრულებისათვისაც იწერებოდა.

თუ გავიხსენებთ სამხატვრო თეატრის პრაქტიკასა და კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ თავდაპირველად ექსპლიკაციების წერის ფორმას, გასაგები ხდება, რომ ახალი პრინციპების დანერგვისათვის შემოქმედის პრაქტიკული და თეორიული მოღვაწეობა ერთობლივად უნდა იყოს ჩართული ამ საქმიანობაში. ქართულ სინამდვილეშიც იგივე ფაქტი დასტურდება მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობით. თეატრის ისტორიამ დაგვანახა, რომ სარეჟისორო ხელოვნების ევოლუციის გზაზე შეინიშნება შინაგანი დინება, რომელიც გამოწვეულია ამ პროფესიის არსის სტაბილურობით – ხელმძღვანელობა – მხოლოდ ტერმინის სემანტიკა კი არ არის, არამედ პროფესიის მარცვალაია, ხერხემალია, აუცილებელი მოცემულობაა. ამიტომ, რომ იცვლება რა სათეატრო ესთეტიკა, გამოსახვის ფორმები, თამაშის წესი და სხვ., რეჟისორის უმთავრესი ფუნქცია შეუცვლელი რჩება, ხოლო ამ ფუნქციის ერთ-ერთი გამოხატულებაა სპექტაკლზე მუშაობის ორი სახეობის არსებობა – ინდივიდუალური და კოლექტიური.

პიესაზე რეჟისორის ინდივიდუალური მუშაობის შედეგია ჩანაფიქრის, ხილვების, იდეების მატერიალიზაცია ექსპლიკაციის ფორმით, ხოლო მეორე საფეხურია – რეპეტიციები ანუ თანაშემოქმედებითი პროცესი, რომელსაც ხელმძღვანელობს რეჟისორი, როგორც უკვე იყო აღნიშნული. სწორედ იმიტომ, რომ ეს ხელმძღვანელობა იყოს შედეგიანი, დამდგმელს ავტორიტეტი საჭიროება. ავტორიტეტის მოპოვება კი, პროფესიული საქმიანობითაა შესაძლებელი – სარეპეტიციო პროცესის მაღალი დონით და შედეგის მხატვრული ხერხით. სარეჟისორო გეგმა ამ ავტორიტეტის წარმოქმნის ერთ-ერთი პირობაა. ბერტოლტ ბრესტის ჩანანერები ამის კიდევ ერთი დადასტურებაა.

სარეჟისორო გეგმის ქვეთავების ანუ ცალკეული „ნოველების“ სათაურებიდან ნათლად იხატება არა მარტო სპექტაკლის მიზანი, არამედ დადგმის ხასიათი, თვისება, თამაშის წესის ფორმები. მაგალითისათვის დავასახელებ მხოლოდ ნანილს, მოვლენათა რიგის ზოგიერთ დასათაურებას: „ომის ხანგრძლივი გზა“, „შეცდომა“,

„დამქირავებლები“, „დაჯგუფება“, „გადანაცვლებანი“, ... „ვაჭრობა ნაქსოვისათვის“, „პანტომიმის ელემენტები“, „ვაჭრობა ყვერულის გაყიდვისას“ და ა.შ. ყოველი მოვლენის არსი და მიმართება კოდირებულია ამ დასათაურებაში. მთავარი სათქმელი კი კურაუის ირგვლივაა „განლაგებული“: ვაჭრობა ომის დროს, ვაჭრობით გამდიდრება – დედილო კურაუის თემა ასე გამოკვეთა რეჟისორმა. თითოეული მოვლენის ანალიზის შემდგომ რეჟისორი გამოყოფს პატარა თავს – „ნოველას“ – სათაურით „მთავარი მიზანსცენები“, „დეტალები“, „დეტალი“ და ა.შ.

პირველი სურათის მთავარი მიზანსცენების ჩამოყალიბებისას, რეჟისორი აღნიშნავს: „დამქირავებლები მეძებრებივით დაძრწიან ყველგან, საზარბაზნე ხორცის საპოვნელად: ცარიელ სცენაზე, რამპის მარჯვნივ, მზვერავებივით დგანან დამქირავებელი და ფელდფებელი, ჩუმად ნუნუნებენ ომის თაობაზე, როგორ უჭირთ თავიანთი უფროსებისათვის საზარბაზნე ხორცის მოძიება. იგულისხმება, რომ ქალაქი, რომელზეც ლაპარაკობენ, განლაგებულია მაყურებელთა დარბაზში. შემდეგ გამოჩნდება კურაუის ურიკა, ყმანვილების დანახვაზე დამქირავებლებს ნერწყვი მოადგებათ. ფელდფებელი შესძახებს: „სდექ“ – ურიკა გაჩერდება“.²⁴ შემდეგ დანვრილებითაა აღწერილი, ვინ სად დგას, როდის და სად გადადის, რას აკეთებს, რას ფიქრობს, როგორ ამბობს ფრანას, რას უნდა გამოხატავდეს მოვლენა. აქ ერთი დეტალია მნიშვნელოვანი. ბერტოლტ ბრეხტი მიუთითებს, რომ ქალაქი განლაგებულია მაყურებელთა დარბაზში, რაც ხსნის მეოთხე კედელს. მსახიობები დარბაზს შესცქერიან, მისი არსებობა თვით ეპიზოდის გადანყვეტითაა განპირობებული და გვიდასტურებს თამაშის ნესის ღიაობას, დარბაზის „შეგრძნების“ აუცილებლობას. ეს კი ანტიმიმეტური სათეატრო ესთეტიკისათვის უპირველესი დამახასიათებელი ნიშანია. ასეა ანყობილი მთელი სარეჟისორო გეგმა, დამდგმელის თეორიული თუ პრაქტიკული მითითებებითა და ანალიზით. აქ ზუსტადაა მიგნებული როლის მარცვალი: მზვერავი, მეძებარი. ზუსტადაა დახასიათებული დაპირისპირებულთა ბანაკიც: „ვაჭრობის ოსტატები“ და „ომის ოსტატები“, ასევე სახიერადაა მითითებული მოვლენის არსი: „შიშით შეძრწუნება“. რეჟისორის განსაზღვრით: „არმია არა მხოლოდ გაძლევს, არამედ გართმევს კიდევ!“²⁵ დამდგმელის ირონია მეტად მნიშვნელოვანია. არმია გაძლევს გამდიდრების საშუალებას, მაგრამ გართმევს სიცოცხლეს! ყოველი მოვლენის გადანყვეტა და ინტონაციური უღერადობა გამომდინარეობს წარმოდგენის ზეამოცანიდან. ბერტოლტ

ბრეხტის ექსპლიკაციის სახეობა მიესადაგება არსებულ ფორმას, ოღონდ იგი გამდიდრებულია ეპიკური თეატრის პრინციპთა მითებით, დიდაქტიკით. როგორც ვხედავთ, გეგმა ამ სათეატრო ესთეტიკის ეკვივალენტია.

თანამედროვეობის გამორჩეული რეჟისორი ჯორჯო სტრელერი თავის შესანიშნავ ნიგში „თეატრი ხალხისათვის“ ჩვენთვის მნიშვნელოვან პრობლემასაც ეხება. მისი ნაშრომის ერთი ნაწილი ეძღვნება განხორციელებული სპექტაკლების რეჟისორული ინტერპრეტაციის საკითხს, როგორც თავად აღნიშნავს: „რეჟისორის ჩანიშნვები დადგმისათვის“ ან „ტექსტი რეჟისორული დამუშავებისა“.²⁶ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რეჟისორის ჩანიშნვები შექსპირის „მეფე ლირზე“, კარლო გოლდონის „ორი ბატონის მსახურზე“ და ანტონ ჩეხოვის „აღუბლის ბაღზე“ მუშაობის დროს.

ჯორჯ სტრელერის შემოქმედების მკვლევართა აზრით, ეს მოსაზრებები ავტორმა პიესაზე მუშაობის დროს აღნიშნა და ამდენად, შესაძლებელია მივიჩნიოთ რეჟისორული ექსპლიკაციის სახეობად.²⁷ ჯორჯო სტრელერი ამ კომენტარების მიხედვით წარმოჩნდა არა მარტო როგორც მაღალი რანგის პროფესიონალი, არამედ მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების და კულტურის საკითხებში ღრმად ჩახედული, მოაზროვნე შემოქმედი.

ჯორჯო სტრელერმა რეჟისორის ფუნქცია ასე განსაზღვრა: „რეჟისორის როლი იგივეა, რაც პოლიტიკაში ბელადის როლი“...²⁸ ამრიგად, რეჟისორი ერთპიროვნული მმართველი, მტკიცე ავტორიტეტის მფლობელი და გამწევი ძალა ხდება მთელი დამდგმელი გუნდისა. ხოლო წინამძღოლს, როგორც ყოველ „ბელადს“, უპირველესად გამოკვეთილი უნდა ჰქონდეს, საით და როგორ წარუძღვეს შემოქმედებით კოლექტივს, „საით და როგორ“ – აი, ამის დადგენა ხდება პიესაზე ინდივიდუალური მუშაობის პროცესში, რომელსაც ჯორჯო სტრელერი უწოდებს რეჟისორის ტექსტს, ავტორის ტექსტისაგან განსხვავებით: „ჩვენ ვიცით, რომ დაწერილი ფურცელი – ეს ერთია, სცენაზე „წარმოდგენილი“ იგივე ფურცელი სულ სხვაა. სპეციალურად „სცენისათვის“ დაწერილი ფურცელი (ანუ რეჟისორული ჩანიშნვები – მ.ხ.) განსაზღვრავს წარმოდგენას, იგი იმისათვის შეიქმნა, რათა წარმოდგენილი იყოს, იგი ითხოვს თავის დასრულებულ ფორმას... ზოგჯერ ეს ორი ასპექტი (ავტორის ტექსტი და რეჟისორის ტექსტი – მ.ხ.) განსხვავებულია, დაშორებულია ერთმანეთისაგან, ზოგჯერ კი ავსებენ ერთმანეთს. მაგრამ ყველა შემთხვე-

ვაში, ეს ტექსტი ყოველთვის ორია".²⁹

როგორც ვხედავთ, ჯორჯო სტრელერი თავის წინამორბედთა პრაქტიკას ემხრობა, იმეორებს რეჟისორის მუშაობის ფორმას, მაგრამ მათგან განსხვავებით, უკვე ძალზე სპეციფიკურ პრობლემას აყალიბებს და ამდენად, გამოკვეთს რეჟისორის ფუნქციას — რეჟისორი-შემოქმედი — აგნებს არა მარტო სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციის ფორმებს, ამავე დროს ქმნის ამ ტრანსფორმაციის პროექტს, რეჟისორული ტექსტის სახით. ამ მხრივ საქმე გვაქვს სარეჟისორო ხელოვნების პრაქტიკული განვითარების ფაქტთან, ასევე სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურის მაღალი საფეხურის არსებობასთან. ეს კი მიგვანიშნებს, თუ რაოდენ დიდია ჯორჯო სტრელერის როლი სათეატრო ხელოვნების განვითარებაში, როგორც პრაქტიკული, ასევე თეორიული თვალსაზრისითაც. ეს მოძრაობა საერთოდ დამახასიათებელია XX საუკუნის II ნახევრის რეჟისორთა მოღვაწეობისათვის.

ჯორჯო სტრელერის, პიტერ ბრუკის, ანატოლი ეფროსის, მიხეილ თუმანიშვილის და სხვათა ჩანაშენები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სათეატრო „ბელეტრისტიკა“, არის უკვე განსაკუთრებული, განსხვავებული და სპეციფიკური ნაზრევი არა მარტო თეატრზე ან სასცენო ნაწარმოებზე საერთოდ, არამედ შემოქმედებითი პროცესის იდუმალი შრეების გაცნობიერების საშუალებაც; ამავე დროს ეს სათეატრო ლიტერატურა შესაძლებელია, მივიჩნიოთ განმანათლებლური ფუნქციის მატარებელ მოვლენად, რომელიც საკუთარი პროფესიის არსში გარკვევას შეაძლებინებს არა ერთ ახალგაზრდა რეჟისორს. ისიც ფაქტია, რომ ჯორჯო სტრელერის მოსაზრებანი ამა თუ იმ პიესის ან როლის გადაწყვეტაზე, არა ერთი რეჟისორის პრაქტიკული საქმიანობისთვის ხდება ამოსავალი მომენტი, რაც გვიდასტურებს, რომ იტალიელმა რეჟისორმა არა მარტო პრაქტიკული მოღვაწეობით შესძლო განსაკუთრებული როლი შეესრულებინა მსოფლიო სასცენო შემოქმედებაში, არამედ განავრცო, გააღრმავა და ახალი ტერმინოლოგიით გაამდიდრა სათეატრო ლიტერატურა. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ მისი კომენტარების ანუ მისი „რეჟისორული ტექსტის“ შემწეობით თვალწინ წარმოგვიდგება პიესის ცალკეული ეპიზოდების სასცენო ვარიანტი იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მკითხველს არა აქვს ნანახი სპექტაკლი. ამიტომაცაა შესაძლებელი აღინიშნოს, რომ რეჟისორთა ახალი თაობის წარმომადგენლები ფლობენ არა მარტო სიტყვის მოქმედებაში ტრანსფორმაციის ხელოვნებას, არამედ ამ პროცესის სიტყვიერი ქარგით წარმოჩენის ხელოვნებასაც,

რაც რეჟისორის განსაკუთრებულ ნიჭზე მიგვიჩვენებს. ამ ნიჭით კი ყველა რეჟისორი არაა დაჯილდოებული. მაგრამ ეს სულ სხვა საკითხია.

საილუსტრაციოდ საკმარისია დავასახელოთ „სარეჟისორო ტექსტის“ ერთი მაგალითი, ანტონ ჩეხოვის „აღუბლის ბალის“ I მოქმედების რეჟისორული ჩანიშვნები, რომელიც ჯორჯო სტრელერის აღნიშნულ ნაშრომშია წარმოდგენილი: „ჩეხოვის რემარკა ასეთია: „ოთახი, რომელსაც დღემდე ეძახიან საბავშვო ოთახს“. რაც იგულისხმება სიტყვებში „დღემდე“, არის ის გრძნობა, რომელიც, შესაძლოა, ჩეხოვს სურდა, მიენიჭებინა მთელი გარემოს — ამბის — სცენის — სიტუაციისათვის. ამ ოთახს დღემდე ჰქვია საბავშვო, მაგრამ იგი კარგა ხანია, აღარაა ბავშვებისათვის განკუთვნილი, იმიტომ, რომ ბავშვები ამ სახლში აღარ არსებობენ, უკანასკნელი მათგანი ხუთი წლის წინ გარდაიცვალა. იგი იყო ლუბას შვილი... ამ ოთახისათვის მუდმივი, ჭეშმარიტი ბავშვობა უკვე დასრულდა, იგი წარსულის საკუთრებად იქცა. მე ვფიქრობ, სცენაზე ნაჩვენები უნდა იყოს ის, რაც, საერთოდ, საბავშვო ოთახისათვის არის ტიპიური, ანუ მისაგნებია ამ ოთახისათვის განკუთვნილი საგნები, რომლებიც ნაგულისხმევი აქვს ჩეხოვს თავის რემარკაში“.³⁰

შემდეგ ჯორჯო სტრელერი ვრცლად აღწერს იმ საგნებს, რომლებიც სიმბოლურად გამოხატავენ ცნებას „საბავშვო ოთახი“. იგი მიუთითებს, რომ ოთახში შესაძლოა იყოს — ორი პატარა მერხი, პანია, ჯუჯა, გაპრიალებული მაგიდა; ორი მომცრო სავარძელი, სათამაშო სასტუმროსათვის; ჯადოსნური ნავთის ფარანი; აქა-იქ შემთხვევით შემორჩენილი სათამაშოები და ა.შ. ამავე დროს მითითებულია, რომ ოთახში დგას უზარმაზარი თეთრი სავარძელი, უფროსთათვის. ერთი კედლის გასწვრივ დგას დიდი კარადა, კარადა — დედა, უშველებელი და თეთრი ...უბრალო, მაგრამ იდუმალებით მოსილი.“³¹

რეჟისორი თხზავს გარემოს, დაწვრილებით აღწერს ყოველ დეტალს. როგორც ირკვევა, ამ ოთახის არსებობა ძალზე მნიშვნელოვანია იმ სათქმელის გამოსახატავად, რისთვისაც აირჩია რეჟისორმა ეს პიესა დასადგმელად. აქ ძალზე ზუსტად, სიღრმითა და მასშტაბურად არის გაშიფრული ჩეხოვის ერთი სიტყვა — „დღემდე“. რეჟისორისათვის ავტორის რემარკა ხდება გასაღები არა მარტო ვიზუალური პლასტიკების მისაგნებად, არამედ განწყობის შესაქმნელად, რაც ჩეხოვის პიესების დადგმისათვის, თითქმის, გადაამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. საგულისხმოა, როგორი სიტყვე-

ბით „ხატავს“ რეჟისორი თითოეულ ნივთს, მასში უკვე კოდირებულია ატმოსფეროც, განწყობაც და ეპიზოდის ინტონაციური ჟღერადობაც, სადაც ამბავი – თხრობა – გრძნობა – საქციელთა სისტემის დაბადებისათვის არის განკუთვნილი. რეჟისორი წერს – „ჯუჯა მაგიდა“ და თითქოს იმაზეც მიუთითებს, რომ ამ ოჯახში იყო საბავშვო ოთახი, რადგანაც იყვნენ ბავშვები, მაგრამ ამ ოჯახში არ იყო ბავშვების კულტი. ბავშვები თამაშობდნენ ოჯახობანას, მაგრამ უფროსების მეთვალყურეობით – ეს დიდი სავარძელი ამ „ჯუჯა მაგიდის“ გვერდით, რაღაც ზედამხედველ-დამსჯელ მონსტრადაც კი გვევლინება, ხოლო უზარმაზარი თეთრი კარადა-დედა, აქ იმპერატივის მნიშვნელობასაც იძენს და უნებურად გიბიძგებს გაევის რეპლიკისაკენ: „ღრმად პატივცემულო კარადაე!“ რეჟისორის ამ აღწერით ნათელი ხდება, რომ სპექტაკლი იქნება წარსულის იდეალიზაცია – დეიდეალიზაციის ზღვარზე გათამაშებული სანახაობა. სიძველე (ანუ წარსული), ჩეხოვის დიდი დედა-კარადა, როგორც ამ წარსულის სიმბოლო, ჩანს, რეჟისორისთვის არის სანახაობის მთავარი მეტაფორა, როგორც თავად წერს – „კარადა ამძაფრებს დროის გათამაშებას“. ეს კარადა-დედა წარმოქმნის სანახაობის ძირითად მელოდიას – ყველაფერი ძველი, გაცვეთილი, ხანდაზმული, თვით ბალიც კი უკვე აღარაა პატივსაცემი! შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ ბოლოს ფირსი საერთოდ დაავინყდება ყველას.

ერთი შეხედვით ეს „უბრალო“ სარეჟისორო ტექსტი უამრავ ინფორმაციას გვანვდის იმის თაობაზე, თუ როგორ ამოიკითხა, იგრძნო, გაშიფრა, თავის სულში გაატარა და სასცენო მეტაფორის რანგში აამალა ჯორჯო სტრელერმა ანტონ ჩეხოვის ტექსტი. შემდგომ კი ფილოსოფიური, მასშტაბური მეტაფორა შექმნა ამ საბავშვო ოთახისაგან. ასე დაასრულა მთავარი მოვლენა რეჟისორმა: „გაევი და ლუბა თანდათან აღმოაჩინენ თავიანთ დაკარგულ ბავშვობას, როცა მოხვდებიან საბავშვო ოთახში, წარსულის აჩრდილთა გარემოცვაში, აღმოჩნდებიან მათ შორის, რაც გადაურჩა დროის მიერ დამარხულ ბავშვობას... ისინი შემოუსხდებიან პანანუნა მაგიდას, რათა ითამაშონ რაღაც შეუძლებელი თამაში და ეს თამაში დასრულდება იმით, რომ უცებ განიხსნება დიდი კარადის კარიბჭე, რადგანაც მასში შეჩურთულია უამრავი რამ და ეს ყველაფერი გადმოიფრქვევა იატაკზე... და ბოლოს ნიკელის პატარა საბავშვო ეტლი თავდაყირა გადმოგორდება კარადიდან იატაკზე, რომელსაც ფსკერზე შავი ფერის ქსოვილი აქვს გავრული, საბავშვო ეტლი – კუბო... იგი გაგო-

რდება ავანსცენაზე მარჯვნიდან მარცხნივ და დაეჯახება ლუბას... ეტლი, რომლითაც დაატარებდნენ მის შვილს. ლუბა უხმოდ აქვითინდებოდა. მაშინ კი ოთახი თითქოს გადაიქცევა დროის სასაფლაოდ".³² რეჟისორის ამ სიტყვებში კოდირებულია არა მარტო რემარკის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმა, განწყობა, სცენოგრაფია, სასცენო რეკვიზიტი, პერსონაჟთა საქციელთა რიგი, არამედ თავად წარმოდგენის მთავარი მეტაფორა – წარსულის დასაფლავების უსახური, მაგრამ უსაშველოდ ტკივილიანი ცერემონიალი. აქ კარადა მოიზრება, როგორც წარსულის რეგალიათა „შენახვის“ ადგილი, როგორც წარსულის სიმბოლო. ამიტომაც უბრალოდ, კარადის კარი კი არ გაიღო, არამედ წარსულის კარიბჭე განიხსნა და რეალობას ჩაენაცვლა ყოფილი ალტკინებული რომანტიკაც და მტანჯველი რეალობაც. ამან გამოიწვია ლუბასა და გაევის ახალი შეგრძნებაც წარსულისა და ანწყოს შეუთავსებლობის თაობაზე. ეს, უთუოდ, ერთგვარი რექვიემი – სანახაობა იყო, რომელიც ინტელიგენციის ხვედრზე მიაპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას.

ჯორჯო სტრელერმა აღნიშნული სტრიქონები 80-იანი წლების დასაწყისში დაწერა, მაშინ, როდესაც წარსულის ნოსტალგია აგრერიგად გაუმძაფრდა საზოგადოებას ახალი ტიპის ლოპახინთა მომძლავრების მიზეზითაც. როგორც ნივთიერების ნებისმიერი მოლეკულა ატარებს მისი შემადგენლობის ყოველ თვისებას, ასევე ნებისმიერი მოვლენა (ეპიზოდიც კი) ატარებს მთლიანი წარმოდგენის რეჟისორული გადანყვეტის მარცვალს. ამიტომაც, მოგვეცა შესაძლებლობა, ამ ერთი ეპიზოდის „რეჟისორული ტექსტის“ შემწეობით გვემსჯელა სანახაობის აზრობრივ სტრუქტურაზე. ნებისმიერი ექსპლიკაცია, როგორც მომავალი სპექტაკლის პროექტი, თავის თავში ატარებს ამ სანახაობის მარცვლებს, რომელთა გაღვივება ხდება რეპეტიციების დროს.

თანამედროვეობის რეჟისორთა გილდიის გამორჩეული წარმომადგენელი, პიტერ ბრუკი, ცნობილ ნაშრომში, „ცარიელი სივრცე“, განიხილავს სარეპეტიციო პროცესს, როგორც რეჟისორის „ხმამალა ფიქრის“³³. სახეობას. რეპეტიციაზე ხმამალა ფიქრი კი მას შემდეგაა შესაძლებელი, როცა რეჟისორს მოხაზული აქვს თავისი სათქმელის კონტურები. პიტერ ბრუკის მოსაზრებით: „რაც არ უნდა ბევრს მუშაობდეს რეჟისორი სახლში, საკუთარ თავთან განმარტოებული, მაინც შეუძლებელია, მთლიანად ჩასწვდეს პიესას. როგორი მნიშვნელოვანი აზრებიც კი არ უნდა წარმოთქვას მან პირველ რეპეტიციაზე, მისი მოსაზრებები თანდათან შეიცვლე-

ბა და გამდიდრდება იმ პროცესის შემწეობით, რომელშიც იგი მონაწილეობს მსახიობებთან ერთად...³⁴.

სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს პიტერ ბრუკი, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრი, მოსაზრებები სახეცვლილებას განიცდის რეპეტიციებზე, მაგრამ იცვლება ის, რაც მოაქვს რეჟისორს მსახიობებთან, იცვლება სახლში მოფიქრებული გეგმა³⁵. (იგი ამ ტერმინს ხმარობს – მ.ხ.). ამდენად, პიტერ ბრუკიც თვლის, რომ რეპეტიციაზე მუშაობის პირველი საფეხურია რეჟისორის მიერ პიესის დამუშავება და მოსაზრებათა ჩამოყალიბება გარკვეული გეგმის სახით. იგი იგონებს – 1945 წელს სტრეიტფორდის თეატრში ბარი ჯექსონის მონწევით დგამდა სპექტაკლს და პირველ რეპეტიციაზე მსახიობების წინაშე გამოცხადდა სქელტანიანი რვეულით ხელში, სადაც თავისი ჩანიშვნები ჰქონდა დაფიქსირებული. მართალია, რეპეტიციის მსვლელობის დროს, მსახიობებთან უშუალო კონტაქტის შედეგად იმდენად საინტერესო მიგნებები იბადებოდა, რომ მას აღარ დასჭირდა რვეულში ჩახედვა: „ერთხელ და სამუდამოდ ჩემთვის გასაგები გახდა, რომ თვითდაჯერებისა და სისულელის შედეგი იყო ჩემი ვარაუდი, რომ უსულო მოდელს შეეძლო ადამიანის შეცვლა“³⁶. რა თქმა უნდა, მოდელი, გეგმა, პროექტი ვერ შეცვლის ცოცხალ აქტიორს, მის გრძნობებს და იმპროვიზირებულად დაბადებულ გამოსახვით ფორმებს, მაგრამ ეს გეგმა, ეს პროექტი აუცილებლად უნდა არსებობდეს, რათა რეპეტიციებზე ძიებათა მიმართება აბსტრაქტული კი არ იყოს, არამედ მიზანმიმართული.

აღნიშნული თვალსაზრისის თაობაზე ანატოლი ეფროსიც იზიარებს პიტერ ბრუკის პოზიციას: „როცა მიდიხარ რეპეტიციაზე, მეცნიერული ენით რომ ვთქვათ, მაშინ სანყისი ჰიპოთეზა პიესის არსსა და სტრუქტურაზე საგრძნობლად იცვლება კიდევ... იწყება შესანიშნავი იმპროვიზაცია... რაც სიცოცხლეს შთაბერავს საერთო აზრს, აზუსტებს და ართულებს მას.“

სცენას როდესაც ზუსტად დაამუშავებ, იგი ცხოვრებად გადაიქცევა, თავისუფლდება ჩანაფიქრის თავდაპირველი სქემატიზმისაგან. ასე ხდება მთლიანი პიესის, ყოველი პერსონაჟისა და ყოველი სცენის მიმართ“³⁷. ანატოლი ეფროსისათვისაც ჩანაფიქრი, გეგმა, მიკვლეული მოსაზრებები უცვლელ მოცემულობას არ წარმოადგენს. იგი მხოლოდ გზამკვლევია და იხვეწება მსახიობებთან ცოცხალი კონტაქტის შედეგად.

1978 წლის დეკემბერში ინსტიტუტის V კურსის სტუდენტები პრაქტიკას გავდიოდით მოსკოვის სამხატვრო თეატრსა და თე-

ატრში „მალაია ბრონნაიაზე“. საშუალება მომეცა, დავსწრებოდი ანატოლი ეფროსის რეპეტიციებს. მუშაობა მიმდინარეობდა ნიკოლოზ გოგოლის „მკვდარ სულელებზე“ (სპექტაკლის სათაური იყო „გზები“). რეჟისორი ყოველთვის მომზადებული ცხადდებოდა რეპეტიციაზე, პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარი აჭრელებული იყო ჩანიშვნებით, მითითებებით, ფიზიკურ მოქმედებათა მონიშვნებით, პერსონაჟთა გადაადგილებისა თუ სხვა მოსაზრებათა აღნუსხვით. რეპეტიციის შემდგომ რეჟისორს კორექტივები შეჰქონდა ამ ჩანაწერებში. ასეთი ფორმის სარეჟისორო ეგზემპლარებიც სადადგმო გეგმის ნაირსახეობას წარმოადგენს. ანატოლი ეფროსს ვთხოვე და საშუალება მომეცა, გადამეთვალეურებინა ეს ჩანაწერები.

ქართულ თეატრშიც ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობის პერიოდი გამორჩეულია არა მარტო ნმინდა შემოქმედებითი აღმავლობით, არამედ პროფესიული ჩვევების დანერგვის თვალსაზრისითაც. მათ შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სარეპეტიციო პრაქტიკის სახეცვლილებაც და რეჟისორის მოსამზადებელი სამუშაოც სადადგმო ჯგუფთან შეხვედრამდე.

ქართულ თეატრში ახალი ტიპის რეჟისორთა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა დაკავშირებულია ალექსანდრე ნუნუნავას, მიხეილ ქორელის, ვალერიან შალიკაშვილის, აკაკი ფალავას და კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის სახელებთან. მათ დიდი წვლილი მიუძღვით სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის ამაღლებისათვის, მათი სპექტაკლებითაც მომზადდა ნიადაგი ქართული თეატრის შემდგომი ფერისცვალებისათვის, რაც დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის ხელოვნებასთან.

პირველი ოთხი რეჟისორი მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან იყო დაკავშირებული, იცნობდნენ ამ თეატრის კულისებს მიღმა ცხოვრებას, ჩახედულნი იყვნენ სპექტაკლზე მუშაობის თეორიულ თუ პრაქტიკულ საქმიანობაში. საქართველოში დაბრუნების შემდგომ მათ სამხატვრო თეატრის პრინციპების დანერგვით დაიწყეს მოღვაწეობა. ეს პრინციპები კი, უნინარესად, რეჟისორის როლის მასშტაბის ზრდითა და სპექტაკლზე მუშაობის თვისებრივად შეცვლილი პრაქტიკით გამოირჩევა. იზიარებდნენ რა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის კრედოსა და ხელოვნებისეულ პოზიციას, ისინი არსებითად ქართულ სინამდვილეში ნერგავდნენ ამ პრინციპებს, მათ შორის სპექტაკლზე მუშაობის სახეობასაც.³⁸

თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილის ჩანაწერები (შექსპირის „ჰა-

მლექტი"), რომელიც შესაძლებელია, მივიჩნიოთ დადგმის სარეჟი-
სორო გეგმად.³⁹ სამწუხაროდ, შემორჩენილია მხოლოდ III, IV,
V სცენის აღწერა, სადაც მოცემულია პერსონაჟთა ფიზიკურ მო-
ქმედებათა პარტიტურა, რომელსაც თან ახლავს რეჟისორის მიერ
შესრულებული ჩანახატები. აქვე დაცულია ვლადიმერ ალექსი
მესხიშვილის მიერ შესრულებული პიესის მონტაჟი, როგორც თა-
ვად ავტორი მიუთითებს, „მონტიროვკა“⁴⁰ და რეკვიზიტის ჩანახა-
ტები დეტალური აღწერით. სამუშაო შესრულებულია ოთხი პი-
ესის დამუშავების შედეგად: ვლადიმერ იგნატოვის „კულტურული
მკვლელობა“, ფრიდრიხ შილერის „მარიამ სტიუარტი“, რომელიც
1909 წელს დაიდგა ქუთაისში, ხოლო 1913 – წელს თბილისში, სიო
ჭანტურიშვილის „მორევემი“ და ნიკო შიუკაშვილის „ნაგავი“⁴¹. რე-
ჟისორის ჩანაწერებში ძალზე დეტალურად არის აღწერილი პე-
რსონაჟთა კოსტიუმები. იგი, როგორც წესი, ხატავს სცენის ფი-
ცარნაგს, რომელზეც განლაგებს აქსესუარებს და დეკორაციას,
ამის შემდგომ დეტალურად მიუთითებს რეკვიზიტს.

განსაკუთრებით საგულისხმოა რეჟისორული ჩანიშვნები, რო-
მლებიც განკუთვნილია ფრიდრიხ შილერის „მარიამ სტიუარტის“
დადგმისათვის. აქაც ჩანახატის სახით მონიშნულია სცენის ფიცა-
რნაგი, სადაც „განლაგებულია“ რეკვიზიტი, დასახელებულია სა-
გნები, აღწერილია კოსტიუმები, ფიზიკური მოქმედებები. ამასთანა-
ვე, რეპლიკის შემდგომ მითითებულია პერსონაჟის საქციელთა
რიგი, შეფასებათა ფერადოვნება, ურთიერთობათა სპექტრი, ქვე-
ტექსტი და ა. შ. ამ ეპიზოდის მთლიანი აღწერა გვაფიქრებინებს,
რომ რეჟისორმა შექმნა ტექსტის სასცენო ქმედებაში გადატანის
შესაძლებელი ვარიანტი, რეჟისორული გადაწყვეტის ვერსია. მა-
გალითად მოვუხმობ IV მოქმედების ერთ ფრაგმენტს:

„სიღრმიდან შემოდის დედოფალი წერილით ხელში.

ჯდება მარცხნივ მაგიდასთან... ლეისტერი გაანჩხლებული შე-
მოდის მედიდურად.

...სთქვი, მართალია?

დედოფალი და ბერლეი შეძრწუნებულნი ერთმანეთს შეხედა-
ვენ.

...რა ურცხვობაა! ჰკითხეთ გუშაგებს.

მიდის კარებთან ლეისტერი და უძახის. შემოდის ოფიცერი.

...ყველა გაიგო ანა დედოფალმა.

ოფიცერი გადის.

...ველი ბრძანებას.

ბერლეი გადის. გარეთ ხმაურობაა. შემოდის კენტი.

... ვიდრე ბრძანებას ხელს არ მოაწერ.

შემოდინ ბერლელი და დევისონ ქალაქით ხელში.

რა არის ეგა... დევისონ?

დევისონ თავმონონებით მიუახლოვდება დედოფალს და ქალაქს მიაართმევს. დედოფალი ხელს გაინვდის ასაღებად, მაგრამ შეკრთება და უკან დაიხვეს.

...ამ საქმისთვის მეფე გამკიცხავს!...

...თავისუფლად ამოვისუნთქავ!

პაუზა. დედოფალი ჩაფიქრებულია.

...ხსნა აღარა გაქვს.

დედოფალი საჩქაროდ მივა მაგიდასთან და კალამს ხელს სტაცებს.

...გავხდები კანონიერად დაბადებული.

დედოფალი საჩქაროდ ხელს აწერს განაჩენს. კალამი ხელიდან გავარდება, შეძრწუნებული უკან გაიწევს და ქალაქს შესცქერის.

პაუზა. ზარს დარეკავს. შემოდის დევისონ.

...ნება გაქვთ, წადით.

როდესაც დევისონ კარებთან მივა, დედოფალი მაშინ ეუბნება.

...მე თქვენ გენდობით სულით და გულით.

დედოფალი წასვლას აპირებს, დევისონი გადაელობება წინ.

...შენ შენს სამსახურს ნუ უღალატებ.

დედოფალი გადის, შემოდის ბერლელი.

...სულელი! მომეცი! რაებს ბედავ.

ბერლელი გამოსტაცებს ქალაქს და მიდის, დევისონ გამოევიდება⁴².

ეს ეპიზოდი პიესის (და ამდენად სპექტაკლისთვისაც) ცენტრალური მოვლენაა. კრიტიკული სიტუაცია კულმინაციას აღწევს — დედოფალმა ელისაბედმა მეტოქის სიკვდილით დასჯის განაჩენს ხელი უნდა მოაწეროს. დედოფალს სურს, ისტორიაში ამ დანაშაულის გარეშე შევიდეს და დაიმკვიდროს გულმონყალე მბრძანებლის სახელი. ამასთანავე, ეშინია ცოცხალი მარიამ სტიჟარტისა.

რეჟისორი ართულებს მოცემულ პირობას ხმაურის პარტიტურით, შეძახილებით, კარისკაცების მიმოსვლით. დაძაბული რიტმი ამის შესაძლებლობას ქმნის. შეძრწუნებული ბერლელი და თავმომწონე დევისონი არა მარტო განსხვავებულ კარისკაცთა სახეებია, არამედ ამ მოვლენის ძირითადი კონფლიქტის არსის გამოხატველი ფიგურები. შეძრწუნება და კმაყოფილება — თავისთავად ქმნის კონფლიქტის სახიერებას. რეჟისორი ურთიერთსანიანაღმდეგო

ფერებით გვამცნობს კარისკაცთა ურთიერთგამომრიცხავ დამოკიდებულებას მარიამ სტიჟარტისადმი და ასე აკონერეტებს კონფლიქტის მასშტაბს. გათამაშებულია განაჩენის ტექსტი – ეტრატი. განაჩენის ტექსტი, თითქოს, ხელს სწავებს ელისაბედს, ბერლეს მისი განადგურების სურვილი აქვს, ხოლო დვეისონისთვის კი განაჩენის აღსრულება და ამდენად, ქალაღიცი საკუთარი ღირსების სიმბოლოდ ქვეულა. როგორც ვხედავთ, რეჟისორი არა მარტო ქმნის ტექსტის შესაბამის სცენურ სახიერებას, არამედ აძლიერებს კონფლიქტს და ამ მოვლენის „მარცვალს“ საგანგებოდ გამოყოფს. ეს განაჩენი ადამიანის სიცოცხლეს ეხება. ამ ფარატინა ეტრატზეა დამოკიდებული მარიამ სტიჟარტის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი. რეჟისორმა სწორედ ეს ეტრატი საგულდაგულოდ გაათამაშა და ამით გამოხატა, თუნდაც, საკუთარი დამოკიდებულება ავბედითი ეპოქის მიმართ.

მუზეუმში დაცულია ვალერიან გუნიას სარეჟისორო ჩანაწერები, რომელიც, ძირითადად, წარმოადგენს სცენის ფიცარნაგის ნახაზებს ზედხედიდან. მათზე აღნიშნულია რეკვიზიტის, ავეჯის განლაგება. ნახაზები შესრულებულია კადრიების პრინციპით, ხოლო ნახაზების გასწვრივ მოცემულია დეკორაციის დეტალური აღწერა. ეს დავთარი შედგება 214 გვერდისაგან. მოცემულია 104 პიესის რეჟისორული გეგმის მონახაზი, ჩანახატები; პიესების ჩამონათვალში წარმოდგენილია: ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღები“ (გვ. 15), კარლ გუტკოვის „ურიელ აკოსტა“ (გვ. 17), დავით ერისთავის „სამშობლო“ (გვ. 21), აქსენტი ცაგარელის „ცისარტყელა“ (გვ. 23), დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ (გვ. 37) და სხვ.⁴³

მუზეუმის არქივში წარმოდგენილია ალექსანდრე ნუნუნავას მიერ შესრულებული სარეჟისორო გეგმის ფრაგმენტი. იგი ეხება „ოტელოს“ დადგმას. აღწერილია ბრძოლის ეპიზოდი: „კიპროსელები ჯაბნიან ვენეციელებს – ისინი უკან იხევენ, კიპროსელები თავს ესხმიან, კრიტიკული სიტუაციაა. შემორბის ოტელო, როგორც მეხი. კიპროსელები უკან იხევენ, გარბიან, თავს აფარებენ ნავსადგურს“⁴⁴.

ეს სცენა შექსპირს არ შეუქმნია. იგი რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფია. როგორც ვხედავთ, რეჟისორს სურს, მაყურებელს დაანახოს ოტელო ბრძოლის ველზე, ის, რომ ოტელოს გამოჩენაც კი თავზარდამცემია კიპროსელებისათვის. ალექსანდრე ნუნუნავა ამით ორ ამოცანას წყვეტს – სცენაზე დგამს მასობრივ სცენას და ამასთანავე წარმოაჩენს ოტელოს, როგორც გამორჩეულ მებრძოლს. ალექსანდრე ნუნუნავა, როგორც ახალი ტიპის რეჟისორთა ნა-

რმომადგენელი, ცდილობს, გამოიყენოს ერთის მხრივ სცენური სივრცის მაქსიმალური შესაძლებლობანი, ხოლო მეორეს მხრივ, მასობრივი სცენის გადანყვევით აამაღლოს მაყურებელზე ზემოქმედების ეფექტი. სწორედ ალექსანდრე ნუწუნავას სახელთანაა დაკავშირებული ქართული თეატრის ისტორიის მნიშვნელოვანი ფურცელი — მასობრივი სცენების გადანყვევის საკითხი. ეს პრინციპი შემდგომ ახალ საფეხურზე აიყვანა ალექსანდრე ახმეტელმა. ამიტომაც მივაქციე ამ ჩანაწერს საგანგებო ყურადღება.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულ რეჟისორთა ჩანიშნები ერთი ტიპისაა, ისინი გვიდასტურებენ, რომ ქართული რეჟისურა იზიარებს და ეყრდნობა სასცენო შემოქმედების სახეცვლილებას, არსებულ ტრადიციას, სარეჟისორო ხელოვნების სპეციფიკურ მოსამზადებელ სამუშაოს. ჯერ კიდევ არაა შექმნილი კლასიკური ფორმის სარეჟისორო გეგმები, მაგრამ სანყისი ფორმით მათი არსებობა მიგვანიშნებს, რომ ქართულ სინამდვილეში აღნიშნული პროცესი გავრცელებული და დამკვიდრებული ფორმაა.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, პროფესიული რეჟისურა არსებითად ცვლის არა მარტო სასცენო შემოქმედებას, არამედ სპექტაკლის შექმნის მთლიან პროცესსაც. ამ თვალსაზრისით ქართულ თეატრში ძირეული ძვრები დაგვირგვინდა კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობით. მათ ჩვენში მყარად დაამკვიდრეს რეჟისორული თეატრი იმ ნიადაგზე, რომელიც შექმნეს აღნიშნულმა რეჟისორებმა, ხოლო XIX საუკუნის 80-იან წლებში მას დასაბამი მისცა მიხეილ ბებუთაშვილმა. პროფესიული რეჟისორული მოღვაწეობის ერთ-ერთი ნიშანი კი, როგორც ცნობილია, სადადგმო პრობლემების წარმატებული გადაჭრაა. საამისოდ კი, პიესაზე მუშაობის პირველ ეტაპს საგულისხმო როლი ენიჭება.

ქართულმა თეატრმცოდნეობამ შეისწავლა აღნიშნულ რეჟისორთა შემოქმედება.⁴⁵ ამჯერად, შევეხები მხოლოდ ჩემთვის მნიშვნელოვან პრობლემას. უნდა აღინიშნოს, რომ კოტე მარჯანიშვილის და ალექსანდრე ახმეტელის ექსპლიკაციები სრული სახით არაა შემორჩენილი რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების მუზეუმებში. აქ დაცული პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარები შესაძლებელია, მივიჩნიოთ დამდგმელთა მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების შედეგად შექმნილ „სქემად“. ეს არ არის რეჟისორის თანაშემწის ეგზემპლარი, რომელიც ჩაინიშნავს დამდგმელის მითითებებს და შემდგომ მას იყენებს სპექტაკლის მსვლელობის დროს. რეჟისორის მიერ შექმნილი პიესის მონტაჟი უკვე იძლევა საშუ-

ალებას, წარმოდგენა ვიქონიოთ ინტერპრეტაციის სახეობაზე, სადადგმო ფორმის არა ერთ ასპექტზე.

მუზეუმის ფონდში დაცულია აკაკი ფალავას ჩანაწერები კოტე მარჯანიშვილის „ჰამლეტის“ მონტაჟის თაობაზე. პირველ გვერდზე ვკითხულობთ: „კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლი ყოველთვის ხასიათდებოდა მძაფრი დინამიკურობით. ამიტომ იგი ყოველგვარ მოვლენას, რაც კი სპექტაკლის დინამიკურობას ხელს უშლიდა, სასტიკად ებრძოდა... ამავე მიზნით მარჯანიშვილი წინასწარ აწარმოებდა წარმოსადგენი პიესის ტექსტის დახვეწას და თვით ტექსტის გადაადგილებას, თუ ამას ზემოხსენებული გარემო მოითხოვდა. ამ დებულებათა ბრწყინვალე დადასტურებას წარმოადგენს კ. მარჯანიშვილის მიერ შექსპირის ჰამლეტის ტექსტის დახვეწა და მისი მარჯანიშვილისეული მონტაჟი“⁴⁶.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დამუშავებული ტექსტის დედანში მართალია, ძუნწად, მაგრამ მაინც გაკეთებულია მინაწერები. ისინი, ძირითადად, შეეხება პერსონაჟთა ფონიკური მოქმედების, ხმაურის პარტიტურას ან დაზუსტებულია მოქმედების ადგილი. მაგალითად, რემარკში წერია „ოთახი სასახლეში“. რეჟისორს გადაშლილი აქვს აღნიშნული რემარკა და წერია „ნიგნის საცავი“ (გვ. 43), „კარის საყდარი. ჰამლეტი ხატის წინ“ (გვ. 34), „შემოდის ოფელია. ჰამლეტს უნდა რალაცის თქმა, მაგრამ შემოდის ლაერტი“ (გვ. 19), „აჩრდილი გვიახლოვდება“ (გვ. 25), „შემოდის ხელმწიფე, ჰამლეტი მიიმალება“ (გვ. 37) და ა. შ.⁴⁷ აქაც, სარეჟისორო ეგზემპლარშია მითითებული რეჟისორის ჩანიშვნები, რომლებიც, ძირითადად, პრაქტიკული ხასიათისაა.

პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე, შეისწავლის რა მარჯანიშვილისეული „ჰამლეტის“ სადადგმო გეგმას, აღნიშნავს, რომ „მარჯანიშვილის სარეჟისორო გეგმით გათვალისწინებულმა ტექსტის გადაადგილებამ და შეკვეცა-შეკუმშვამ... სპექტაკლს აუცილებელი ტემპო-რიტმის გამართვის დასაყრდენი შეუქმნა და შესაძლებელი გახადა, მოქმედებაც უფრო მიზანსწრაფულად გაშლილიყო.

მარჯანიშვილის სარეჟისორო პარტიტურითა და გეგმით მეორე მოქმედებაც ჰამლეტ-ჩხეიძეზე, ჰამლეტ-ჩხეიძისათვის, ჰამლეტ-ჩხეიძის გამო დალაგდა და აენყო... „ჰამლეტი“ მარჯანიშვილის უპირატესად ერთ როლზე, ერთ სახეზე, ჰამლეტ-ჩხეიძეზე იყო აგებული“⁴⁸.

როგორც ვხედავთ, აქ ლაპარაკია სარეჟისორო გეგმაზე, რომელიც, უთუოდ, ჰქონდა კოტე მარჯანიშვილს, და ამავე დროს ინტერპრეტაციის სახეობაზე. შესაძლოა, კოტე მარჯანიშვილი არ

ქმნიდა ისეთ ექსპლიკაციას, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამაარსებლებმა რომ დაამკვიდრეს, მაგრამ იგი მომზადებული უხადდებოდა რეპეტიციებზე და პირველსავე შეხვედრაზე მსახიობებს აცნობდა საკუთარ ჩანაფიქრს. შესაძლოა, ეს ჩანაფიქრი მას ისეთი ფორმით ჰქონდა მონიშნული, რომ მხოლოდ მისთვის იყო გასაგები, ხოლო არსობრივ ჩანიშვნებს პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარზე აკეთებდა.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცულია იური ოლეშას პიესის, „სამი ბლენძის,“ სარეპეტიციო დღიური, სადაც გაკეთებულია შემდეგი ჩანაწერი: პირველ რეპეტიციაზე „ნაკითხულ იქნა მთელი პიესა, თეატრის ხელმძღვანელმა კოტე მარჯანიშვილმა განუმარტა დასს ამ პიესის დადგმის და სცენური გაფორმების გეგმა. აგრეთვე, დასი გაეცნო მხატვარ ელენე ახვლედიანის დეკორაციასა და კოსტიუმების ესკიზს. დარიგდა მონაწილეთა როლები“⁴⁹. ეს სარეპეტიციო დღიური რეჟისორის ასისტენტის მიერაა შექმნილი. იგი ზუსტად გვაუწყებს რეპეტიციის მსვლელობას: ჯერ ნაკითხეს პიესა, შემდეგ რეჟისორმა დასს გააცნო ჩანაფიქრი; რომელსაც ჩანაწერის ავტორი გეგმას უწოდებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საქართველოში იმხანად უკვე ცნობილი იყო ეს ტერმინი და მას იყენებდნენ სარეპეტიციო პროცესის აღწერის დროს. შემდეგ კი დასსთან პირველივე შეხვედრაზე უკვე ესკიზები წარმოადგინა მხატვარმა. კოტე მარჯანიშვილი პირველსავე რეპეტიციაზე ქმნის არა მარტო სამუშაო ატმოსფეროს, არამედ თავიდანვე ცდილობს, სივრცული ფორმები „დაანახოს“ და „შეაგრძნობინოს“ მსახიობებს. მათ თავიანთი პერსონაჟები და სამოქმედო ასპარეზი თავიდანვე უნდა აღიქვან „სცენურ განზომილებაში“. ეს არის კოტე მარჯანიშვილისათვის მთავარი. ხოლო იმისათვის, რომ ეს გაითავისოს დასმა, თავად რეჟისორს უკვე უნდა ჰქონოდა გამომუშავებული ამ ხედვისა და მისი დაფიქსირების მექანიზმი – სარეჟისორო გეგმის სახეობა. აქ ლაპარაკია ამ გეგმის ნებისმიერ ფორმაზე და არა რაიმე კონკრეტულ სახეობაზე.

სამწუხაროდ, ალექსანდრე ახმეტელის არქივის დიდი ნაწილი განადგურდა ცნობილი პოლიტიკური კატაკლიზმების დროს, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ძალიან მცირე ნაწილია დაცული. ამიტომაც, შეუძლებელია, დაბეჯითებით ითქვას, რა სახის სარეჟისორო გეგმას ქმნიდა სანდრო ახმეტელი. იმის აღნიშვნა კი შეუძლოდა შეესაძლებელი, რომ იგი ძალზედ მომზადებული მოდიოდა რეპეტიციაზე. ამას გვიდასტურებს სარეპეტიციო დღიურები, რომლებიც გადაურჩა ავბედით 37 წელს.

ალექსანდრე ახმეტელის მეტად საინტერესო მოსაზრებას მოვუხმობ სარეპეტიციო ჩანაწერიდან, სადაც რეჟისორი ზუსტად აყალიბებს სპექტაკლისათვის სამზადისის მთლიანი პროცესის არსს: „ყოველ სპექტაკლს თავისი ბედი და ისტორია აქვს. ისტორია სპექტაკლისა კი ორ ეტაპს შეიცავს; ერთს პრემიერამდელს და მეორეს მის შემდგომს. პირველი საფუძველია მეორის. პირობითად მას შეიძლება წარმოდგენის „შინაგანი ისტორია“ ვუნოდოთ. იგი თავის არსებობას პიესის კითხვიდან იწყებს. მას მოსდევს ძიების ხანა, იწყება ჭიდილი აზრთან, გზების მოსინჯვა.

აქ იბადებიან მომავალი წარმოდგენის გმირები, ისახებიან მათი პლასტიკური ფიგურები. სახეების სიმკვეთრით ივსება წარმოდგენის კონტურები...

თანდათან მყარდება სცენური ცხოვრების ჰარმონია. მძიმე და აღმაფრენ შრომისაგან იბადება ახალი თეატრალური სინამდვილე, რომელსაც ჩვეულებრივად წარმოდგენას ვუნოდებთ“.⁵⁰

ჩემი კვლევის საკითხისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია რეჟისორის მოსაზრება, რომ „წარმოდგენის ისტორია“ იწყება პიესის კითხვიდან. აქ, უთუოდ, იგულისხმება რეჟისორის მიერ პიესის წაკითხვაც და დასთან ერთად მისი გაცნობაც. სპექტაკლზე მუშაობა რომ დრამატურგიული პირველწყაროს კითხვით იწყება — ეს იმას ნიშნავს, რომ პიესასთან პირველი შეხებით რეჟისორი უკვე იწყებს ტექსტის სივრცობრივ განზომილებაში გადატანას, ჯერ წარმოსახვაში, ხოლო შემდეგ, შესაძლოა, თავის მოსაზრებებს აფიქსირებდა კიდევ ცალკე ან თავად პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარში.

სარეპეტიციო დღიურების გაცნობის შემდეგ, შესაძლებელია, ითქვას, რომ თეატრის ხელმძღვანელი მსახიობებთან პირველსავე შეხვედრაზე, პიესის კითხვასთან ერთად, უკვე აცნობდა დასს საკუთარ ჩანაფიქრს, ინტერპრეტაციის სახეობას და მოქმედ პირთა დახასიათებას. სრული საფუძველი გვაქვს, რომ აღინიშნოს: სანდრო ახმეტელს იმდენად ნათლად ჰქონდა ჩამოყალიბებული პიესის გადანყევტის პრინციპი, იმდენად ჰქონდა შესწავლილი მასალა, ტექსტი, ეპოქა, მწერლის ინდივიდუალობა, რომ ზუსტადა და ქმედით განმარტებებს აძლევდა მსახიობს, დასს უხსნიდა პიესის საერთო სულიწვეთებას, ამასთანავე, საერთო ფრაზეოლოგიით კი არ შემოიფარგლებოდა, არამედ აყალიბებდა ქმედით ამოცანას, იძლეოდა საქციელთა მოტივირებას, აკონკრეტებდა თითოეული პერსონაჟის მისწრაფებას, ამოცანას, კარნახობდა საქციელთა რიგს და ადამიანის ფსიქიკის ჩინებული ცოდნით ამართლევ

ბდა მათს მოქმედებას. ქმნიდა სასცენო შეტაკებების სახიერ კარდოგრაფას.

სანდრო ახმეტელი, პიესის ანალიზისა და ჩანაფიქრის გაცნობის შემდგომ, პირდაპირ იწყებდა რეპეტიციას მიზანსცენების „დალაგებით“ (როგორც სარეპეტიციო დღიურშია მითითებული). ცხადია, რეჟისორს ნათლად უნდა ჰქონოდა ჩამოყალიბებული საკუთარი მოსაზრებები, რომ პირველსავე რეპეტიციებიდანვე მომავალი სპექტაკლის სქემის, ვიზუალური პლასტიკის ძერწვა დაეწყო. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ მოუხმობ რამდენიმე ამონაწერს იმ პერიოდის სარეპეტიციო დღიურებიდან, რათა თვალნათლივ წარმოჩნდეს, როგორი მომზადებული მიდიოდა რეჟისორი ნები-სმიერ რეპეტიციაზე.

1928 წლის 13 ოქტომბრის ჩანაწერით ვიგებთ, რომ სანდრო ახმეტელს დაუწყია მუშაობა სპექტაკლზე „ათი დღე“. პირველსავე რეპეტიციაზე „მუშაობის გეგმა“ გაუცვნია დასისათვის. აქვეა ჩანახატი სასცენო „ფიცარნაგის“ დაგეგმარებით, რომელზეც „განლაგებულია“ ავეჯი⁵¹.

როგორც ვხედავთ, მსახიობებთან შეხვედრამდე, რეჟისორი არა მარტო აყალიბებს ჩანაფიქრსა და პიესის გადაწყვეტის პრინციპს, არამედ დეტალურად ამუშავებს პიესას, ქმნის მის სასცენო ვარიანტს და მხატვართან ერთად, თავიდანვე წყვეტს სასცენო სივრცის ორგანიზების საკითხს. ამიტომაცაა, რომ სარეპეტიციო დღიურებში ხშირად ვხვდებით ჩანახატებს, სცენის დაგეგმარებას, ფიცარნაგზე ფიგურათა განლაგებას, რეკვიზიტის ჩამონათვალს, პერსონაჟთა გადაადგილების მითითებებს და ა. შ. ასეთ ჩანაწერებს მაღალ დონეზე ასრულებდა არჩილ ჩხარტიშვილი, რომელმაც, თუნდაც, ამ ნაშრომებით დიდი ღვაწლი დასდო ქართულ თეატრს და უნიკალური მასალა შექმნა თეატრის ისტორიკოსებისათვის. ამგვარი ხარისხის ჩანაწერებს სხვები ვერ ასრულებდნენ, მაგრამ მაინც იქმნებოდა მსგავსი დოკუმენტი.

1930 წლის 6 სექტემბერს დაუწყიათ მუშაობა ხოზიკას პიესაზე „ხოჭოების დოლი“. პირველი რეპეტიციის ჩანაწერში აღნიშნულია: „პიესის წაკითხვამდე სამხატვრო ნაწილის გამგე და მთავარი რეჟისორი ალ. ახმეტელი განმარტების სახით მოუთხრობს დასს პიესის შესახებ“⁵². როგორც ვხედავთ, რეჟისორს დამუშავებული აქვს პიესა, მისი სასცენო ადაპტაციის სახეობა და თავის ჩანაფიქრს აცნობს დასს. განმარტებაში, ალბათ, უნდა ვიგულისხმოთ პიესის რეჟისორული ხედვა, ინტერპრეტაცია, ათასი სხვა დეტალი.

12 სექტემბერს ჩატარებულა მეორე რეპეტიცია. იმავე სარეპეტიციო დღიურში ვკითხულობთ: „პიესაში მოცემულნი არიან ქართველი ემიგრანტები, იდეურად და მორალურად სრულიად გაკოტრებულნი, უნიადაგონი და ყოველგვარ მორალურ პრინციპს მოკლებულნი, ყოფილი „პოლიტიკური მოღვაწენი“, უცხოეთში გადმობხვენილები, არ ერიდებიან არავითარ დასაშვებ და დაუშვებელ საშუალებებს არსებობის შესანარჩუნებლად“⁵³.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჩანაწერი მხოლოდ მიახლოებულ შთაბეჭდილებას გვიქმნის რეჟისორის მოსაზრებათა მასშტაბზე, მაინც შესაძლებელია, ვიმსჯელოთ, როგორ შეაფასა სანდრო ახმეტელმა მიმდინარე პოლიტიკური ვითარება. მაგრამ ამჯერად, ჩემი კვლევისათვის მნიშვნელოვან საკითხს გამოვყოფ. მესამე რეპეტიციის, 15 სექტემბრის ჩანაწერით ვიგებთ, რომ: „გავლილ იქნა პირველი მოქმედება. მუშაობა წარმოებს სახეების ტონისა და ტემპის გამოძებნაზე დაახლოებითი მიზანსცენებით“⁵⁴. როგორც ირკვევა, სამი რეპეტიცია საკმარისი აღმოჩნდა, რომ პიესის ანალიზისა და რეჟისორის განმარტებების შემდგომ, პირდაპირ სპექტაკლის სქემის აგება დაეწყოთ.

სარეპეტიციო დღიურები მეტად მნიშვნელოვანი მასალაა და ძალიან საინტერესო ინფორმაციას გვანვდის ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებით ძიებებზე. სრულიად ნათლად წარმოჩნდა, რომ სანდრო ახმეტელი არამცთუ მომზადებული ცხადდებოდა რეპეტიციაზე და მსახიობებს აწვდიდა მოსაზრებებს პიესისა და ეპოქის თაობაზე, არამედ მას დამუშავებული ჰქონდა სპექტაკლის ვიზუალური პლასტიკა. მესამე რეპეტიციაზე „დაახლოებითი მიზანსცენების“ მიგნება სრულიად სპონტანურად ვერ მოხდებოდა, თუ მას წინ არ უძლოდა რთული მოსამზადებელი პერიოდი ანუ რეჟისორის ინდივიდუალური მუშაობა პიესაზე, რაც სარეჟისორო გეგმის მონიშვნას გულისხმობს. მართალია, ჩვენ დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, თუ როგორ ექსპლიკაციას ქმნიდა სანდრო ახმეტელი, ერთი კი ნათელია – იგი ზედმიწევნით ამუშავებდა მომავალი სპექტაკლის სქემას, რაზეც სარეპეტიციო პრაქტიკაც მიგვანიშნებს. საგულისხმოა ისიც, რომ სანდრო ახმეტელი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლის გარეგნულ, პლასტიკურ პარტიტურას, ამიტომაც თავიდანვე, მხატვართან ერთად მუშაობდა და ქმნიდა სანახაობის გარეგნულ სახიერებას და ეს ყველაფერი რეპეტიციის დაწყებამდე ხდებოდა რეჟისორის მითითებით, მისი წინასწარ მოფიქრებული გეგმის მიხედვით. ეს კი ნიშნავს, რომ სანდრო ახმეტელი, უთუოდ, ქმნიდა ექსპლიკაციას, მაგრამ

რა ფორმისა იყო მისი სარეჟისორო გეგმა, ამის დადგენა სადღეისოდ შეუძლებელია. არსებული მასალა ამის საშუალებას არ იძლევა.

რეჟისორის მიერ შექმნილი სარეჟისორო გეგმა როდესაც ხელთ არ გვაქვს და ვერ ვახდენთ მის ანალიზს, შესაძლებლად მიმაჩნია, დასსთან პირველი შეხვედრის, რეპეტიციის დასაწყისის გაცნობით მივაკვილოთ, როგორი მოსამზადებელი სამუშაო ჩაატარა დამდგმელმა პიესაზე ინდივიდუალური მუშაობის დროს.

არჩილ ჩხარტიშვილისა და დიმიტრი ალექსიძის სარეპეტიციო პრაქტიკის გაცნობამ დაადასტურა, რომ ისინიც საგულდაგულოდ ემზადებოდნენ მსახიობებთან შესახვედრად. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია აღნიშნული რეჟისორების სარეპეტიციო პროცესის ამსახველი ჩანაწერები. ახლა მხოლოდ ორ მაგალითზე შევჩერდები, რადგანაც სავსებით საკმარისად მიმაჩნია მათი გაცნობით სათანადო სურათის შექმნა.

1957-58 წლების სეზონში არჩილ ჩხარტიშვილი დგამს ვსევოლოდ ვიშნევსკის „ოპტიმისტურ ტრაგედიას“. სარეპეტიციო დღეურში გაცემებულია ჩანაწერები რეჟისორის ასისტენტის, ბაბულია ნიკოლაიშვილის მიერ, სადაც აღნიშნულია, რომ პირველ სამ რეპეტიციაზე მიმდინარეობდა პიესის კითხვა (თავად რეჟისორმა ნაიკითხა ტექსტი), შეასწორეს თარგმანი, განანილდა როლები და ყველას დაურიგდა სათანადო ტექსტი. მე-4 რეპეტიციაზე რეჟისორმა ისაუბრა პიესაზე, სპექტაკლის მხატვრულ გადწყვეტაზე და მსახიობებს წარუდგინა ჟოზეფ სუმბათაშვილის მიერ შესრულებული ესკიზები. შემდგომ რეჟისორი ხსნის პიესის ექსპოზიციის არსს: „პიესა იწყება იმ განწყობით, რომ გემზე მზლვაურები დაბნეულები არიან. ხალხს თავში ის აზრი უტრიალებს, რომ ძველი ცხოვრება უნდა დაინგრეს. მაგრამ დანგრევის შემდეგ რა უნდა გავეთდეს – ეს გარკვეულად არაფერ იცის. მომავალი ცხოვრების პერსპექტივას თვალნათლივ მხოლოდ კომისარი ხედავს. წინამძღოლი ძველი ცხოვრების დასანგრევად რაზმავს ხალხს, რომელსაც თავის თავზე გამოუცდია ძველი რეჟიმის ჩაგვრა, სიდუხჭირე, კატორღა. წინამძღოლის სურვილის მომხრეა ხალხი და მისდევს კიდევაც მას ძველის ნგრევის საქმეში. მაგრამ, ამასთან ერთად, ყოველ მოქმედ პირს თავისი ინდივიდუალური დამოკიდებულება აქვს ამ საქმისადმი. მომენტი ძალზე დაძაბულია. იგი დუღილის წერტილს ემსგავსება. ძველი წესწყობილება გადავარდნილია, ნიკოლოზი დახვრეტილია, ხალხი თავისუფალია, ძალაუფლება ხალხის ხელთ არის, ხალხზე აღარაფერ მბრძანებლობს;

მაგრამ ხალხმა არ იცის, თუ როგორ უნდა გამოიყენოს ეს თავისუფლება, რა გააკეთოს...⁵⁵

მეხუთე რეპეტიციაზე „რეჟისორმა აღნიშნა, რომ პიესა არის ბრძოლა ნესრიგისათვის. ეს „ნესრიგი“ ყველას თავისებურად ესმის. ე.ი. სიტყვა „ნესრიგის“ გეგმას ყოველი პერსონაჟისათვის თავისებური იდეური დატვირთვა აქვს. ასე მაგალითად: ნინამძლოს სურს, რომ მას ემორჩილებოდნენ, ბოცმანს სურს, რომ აღსდგეს ძველი ნესრიგი. მთელი პიესის მიმდინარეობის მანძილზე საქმე გვაქვს ნესრიგის დამყარების სხვადასხვა საფეხურთან. ბრძოლა ნესრიგის დამყარებისათვის პიესის დანყებიდანვე მკვეთრად და აღგზნებულად მიმდინარეობს... კომისრის მოსვლა ცვლის მოქმედების რიტმს“.⁵⁶

მეექვსე რეპეტიციაზე „რეჟისორი დანვრილებით ჩერდება ყოველი მოქმედი პირის ამოცანებსა და ხასიათის ნიშნებზე. ამგვარად დასრულდა I მოქმედების ანალიზური დამუშავება სამოქმედო ამოცანების დადგენით“.⁵⁷

არჩილ ჩხარტიშვილი რეჟისორის ასისტენტი გახლდათ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის დროს. ბატონმა არჩილმა მათთან თანამშრომლობით გაიარა სარეჟისორო სკოლა, შეიძინა გამოცდილება, დაეუფლა ხელობას. შემდგომში არჩილ ჩხარტიშვილი ქართულ თეატრში პროფესიული რეჟისურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახდა და თავის საქმიანობაში აგრძელებდა უფროსი კოლეგების მიერ დანერგილ ტრადიციას. ზემოთმოყვანილი სარეპეტიციო ჩანაწერი გვიდასტურებს, რომ არჩილ ჩხარტიშვილს რეპეტიციების დასაწყისისათვის გამოკვეთილი ჩანაფიქრი გააჩნდა და მოსაზრებებიც მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ჰქონდა. სავარაუდოა, რომ იგი ქმნიდა ჩანაწერებს ან პიესის საკუთარ ეგზემპლარზე აწარმოებდა მითითებების ჩანიშვნას.

დიმიტრი ალექსიძე პროფესიას მოსკოვის სათეატრო ინსტიტუტში დაეუფლა. იგი აღიზარდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამაარსებელთა მიერ შექმნილ ტრადიციაზე და ამდენად, ქმნიდა კიდევ ექსპლიკაციას. ამ შემთხვევაშიც საჭიროდ ვთვლი, აღვნიშნო, რომ სარეჟისორო გეგმის ნებისმიერ სახეობას ვგულისხმობ და არა მხოლოდ კლასიკურ ფორმას. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ასეთი მასალა არ არის დაცული, ამიტომაც სარეპეტიციო დღიურს მოვუხმობ. ამავე სეზონში დიმიტრი ალექსიძე მუშაობდა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაზე „ყვარყვარე თუთაბერი“.

პირველი რეპეტიციის ჩანაწერი ასეთია: „დამდგმელმა რეჟისო-

რმა დ. ალექსიძემ ვრცლად ილაპარაკა ამ მოქმედების ლოგიკაზე და დაახლოებით მის სცენურ გადანყვეტაზე. დადგენილ იქნა პიესის თემა, იდეა და ზემოცანა. ყვარყვარეს შესახებ, მის ზნე-ჩვეულებასა და მიზანდასახულებაზე რეჟისორმა თქვა შემდეგი: ...იგი დიდი ავანტიურისტის, საშიში კაცია თავისი მლიქვნელობით; ის მდგომარეობას მალე ეგუება, მას აქვს სწრაფი ორიენტაციის უნარი, ყვარყვარე მდგომარეობის შესატყვისად მოქმედებს. მისი სახის მარცვალის ასე უნდა განისაზღვროს: ქამელეონი. შემსრულებელმა უნდა მოახერხოს პიესაში სამი სახის შექმნა: ე.ი. ხაზი გაუსვას ყვარყვარეს გარდაქმნას მდგომარეობის მიხედვით. მინდა, მაყურებელი დაეჭვდეს, რომ ამ როლს – სამი მსახიობი ხომ არ თამაშობს?.. მისი მიზანია პირადი კეთილდღეობა... არ მინდა მიზნად დავისახო, რომ გავაცინოთ მაყურებელი. ყველაფერი უნდა გაკეთდეს სერიოზულ ფორმებში. მინდა რომ ყვარყვარე ძალიან საშიშ კაცად მიიღოს ხალხმა. ჩემი აზრით, პიესა დაწერილია: მედროვეებისა და მედროვეობაზე, ავანტიურისტებზე, რომლებიც როგორც ქამელეონები, ისე ეტმასნებიან ხალხს. ეს ადამიანები ძალიან საშიშნი არიან. ყვარყვარეც სწორედ ასეთი საშიში ადამიანია".⁵⁸

შემდეგ რეჟისორი განსაზღვრავს პერსონაჟთა სცენური ცხოვრების ამოცანას, იძლევა მოქმედ პირთა დახასიათებას. მაგალითად: „ყვარყვარეს ამოცანაა, რაც შეიძლება დიდ ავტორიტეტად მოაჩვენოს თავი... ბოლომდე დააჯეროს, რომ ის არის გენიოსი...“⁵⁹ ამოცანის დადგენის შემდეგ იწყება მუშაობა. რეჟისორის ასისტენტი ოთარ ზაუტაშვილი აკეთებს ასეთ ჩანაწერს: „სავსებით აქტიური და დინამიკური ამოცანები იქნა დადგენილი რეჟისორის მიერ“.⁶⁰

მეორე რეპეტიციაზე რეჟისორი კვლავ განმარტავს თავის ჩანაწერს. სარეპეტიციო დღიურში ვკითხულობთ: „სპექტაკლი მინდა დაიწყო ასე: სცენაზე სიბნელეა, განათებულია მხოლოდ სარეკელა, და მეორე მხარეს – ყვარყვარე თავის მკვეტით. ამ სცენურ გადანყვეტას აქვს ორი მხარე – შრომა და აფიორა. პიესა არ არის ვინრო ქართული, ნაციონალური. იგი თავისი მასშტაბით ამ საზღვრებს კარგად სცილდება...“

მენისქვილე უნდა გამოხატავდეს დიდ სინანულს, რომ მიიღო, შეიკვდლა ყვარყვარე. იგი ძალიან მოხრილი დაიარება. კითხვის ნიშანს ჰგავს. დიდმა შრომამ იგი გაახმო, ნელში მოხარა და ამ დროს ეს ჭინკა კისერზე აზის და არ ასვენებს. შეგნებულად არ მინდა, რომ ყვარყვარე ჩია კაცი იყოს, იგი ღონიერია, მაგრამ

გარჯა ეხარება, შრომა არ უყვარს, სულიერად კი, უღონოა და ძალზე მშვიდარა. მენისქვილისა და ყვარყვარეს დამოკიდებულებაში უნდა ჩანდეს, რომ ყვარყვარე ცდილობს, თავისი გეგმით თავბრუ დაახვიოს, მოაწონოს თავი და ავტორიტეტი შეიქმნას, პრესტიჟი აიმალოს, მაგრამ მენისქვილე ყველაფერზე დამცინავად და დაუფერებელი გამომეტყველებით პასუხობს და ნიშანსაც კი უგებს. კაკუტასა და ქუჩარას შემოსვლით ნაკვეთი იცვლება.

ვინ არის ეს ხალხი? ხალხი, რომლებიც მკვდარს ძარცვავენ. ცდილობენ ადვილი გზით ფულის შოვნას... მათში რალაცა მხეცური იგრძნობა, თითქოს პირველყოფილ ადამიანებს ჰგვანან. მათ აქვთ მხეცური ინსტინქტი და არავითარი ადამიანური არ გააჩნიათ. ეს ხალხი შეადგენს ყვარყვარეს კამპანიას, მის ფონს. მათთან ყვარყვარე მართლაც „გამომგონებელი და ფანტაზიის კაცია“.⁶¹

როგორც ვხედავთ, რეჟისორის მითითებები ზუსტი და კონკრეტულია. იგი მსახიობებს კარნახობს ამოცანებს, უბიძგებს მოქმედებისაკენ, ხოლო ჩანაფიქრის ჩამოყალიბებით ნათელი ხდება, რომ რეჟისორი საგანგებოდ ემზადებოდა რეპეტიციისათვის, ე.ი. ქმნიდა გარკვეული ფორმის გეგმას.

როგორც აქ განხილული მასალიდანაც ირკვევა, ქართულ სინამდვილეშიც რეჟისორები ძალზე მომზადებულნი იწყებენ მსახიობებთან ერთად სპექტაკლზე მუშაობას. მათ ჩამოყალიბებული აქვთ პიესის ინტერპრეტაცია, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი, დამუშავებული აქვთ სანახაობის ვიზუალური პლასტი, უკვე მზადაა ესკიზები ან მაკეტი. მართალია, ზოგი მათგანის ექსპლიკაცია ხელთ არა გვაქვს და მხოლოდ ვარაუდის დონეზე შეიძლება გავეთდეს დასკვნა, რომ ქართველი რეჟისორები ქმნიდნენ სადადგმო გეგმას სხვადასხვა ფორმით, უმეტესად კი პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარზე ჩანიშვნების სახით. ასეთი ფორმის სარეჟისორო გეგმა ძალზე გავრცელებული გახლდათ, საერთოდ, სათეატრო პრაქტიკაში.

ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ის მოსაზრება, რომ კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, არჩილ ჩხარტიშვილი, დიმიტრი ალექსიძე ემზადებოდნენ რა რეპეტიციების დაწყებისათვის, საგულდაგულოდ აანალიზებდნენ პიესას და წარმოსახვაში უკვე ქმნიდნენ ტექსტის ეკვივალენტურ სასცენო ცხოვრებას. უმეტესად მხოლოდ ჩანიშვნებს აკეთებდნენ პიესის რეჟისორულ ეგზემპლარზე, რომელიც შესაძლებელია, მივიჩნიოთ ექსპლიკაციის ერთ-ერთ ფორმად. მაგალითისათვის განვიხილოთ ვასილ

ყუშიტაშვილის სარეჟისორო ეგზემპლარი, შექსპირის ტრაგედია „რიჩარდ III“.⁶²

პიესის სარეჟისორო ეგზემპლარზე, ტექსტის გასწვრივ აღნიშნულია ძუნწი ახსნა-განმარტებები, მაგრამ მაინც საგულისხმოა ეს ჩანიშვნები. ამ ეგზემპლარს მხოლოდ ზოგადად განვიხილავ. ძირითადად მითითებულია პერსონაჟების საქციელთა რიგი, მოცემულია მოვლენათა დახასიათება. მაგალითად, „ჩაიშალა შერიგება“ (გვ.31), „პოლიტიკური სკანდალი“ (გვ. 55); ჩანახატის სახით გამოსახულია სცენის დეკორაცია (გვ. 10, 15), მითითებულია ხმოვანი და მუსიკალური პარტიტურა (გვ. 25,29,47).

ერთგან რეჟისორის კომენტარში ვკითხულობთ: „გობელენებით და ბაირალებით რთავენ ქალაქის გალავანს და კარს“.⁶³ რეჟისორი ქმნის სასცენო ატმოსფეროს და სახიერებას, რომელიც თანამედროვე ეპოქისათვისაც იყო ნიშანდობლივი, მაღალი რანგის სტუმრების მიღების დროს. ან კიდევ: „ხალხი ესალმება მეფე ედვარდს. შემოდინ კარის კაცნი, დიდებული ქალები. მღერიან ჰიმნს. ყვავილებს უყრიან ფეხქვეშ. გლოსტიერი მათ თელავს“.⁶⁴ ყველგან მითითებულია ფიზიკური პარტიტურა, საქციელთა თანამიმდევრობა.

ექსპლიკაციის ეს ფორმა არაერთი რეჟისორისათვის იყო დამახასიათებელი. სწორედ ასეთი ფორმის სარეჟისორო ეგზემპლარებია დაცული რუსთაველის თეატრის მუზეუმშიც.

ამ თვალსაზრისით სრულიად გამორჩეული ადგილი განეკუთვნება მიხეილ თუმანიშვილს. იგი მომავალი სპექტაკლის გეგმას, თითქმის, დასრულებული პროექტის ფორმას ანიჭებს. რეჟისორულ თხრობაში ჩანაფიქრი „განფენილია“ სასცენო სივრცეში, რომელსაც „სასცენო პარტიტურა“ შეარქვა ვსევოლოდ მეიერხოლდმა⁶⁵. მიხეილ თუმანიშვილის პირად არქივში, თითქმის ყოველი განხორციელებული სპექტაკლის ექსპლიკაცია ინახება⁶⁶. ეს ჩანაწერები მიგვანიშნებს არა მარტო აზრობრივ, პლასტიკურ, ხმაურის, განათების პარტიტურებზე, არამედ ნათლად წარმოაჩენს რა სახის ისტორიული დოკუმენტები, მასალა, მხატვრული ლიტერატურისა თუ სახვითი ხელოვნების ნიმუშები შეისწავლა რეჟისორმა მოსამზადებელ პერიოდში. თითოეული ასეთი ექსპლიკაცია – ნახატებით, ნახაზებითა და ზოგჯერ ფოტოებით, მდიდარი მასალაა თეატრმცოდნეებისთვის. მისი გაცნობით თეატრის ისტორიკოსი, თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი ძალზე მრავალფეროვან ინფორმაციას მიიღებს სასცენო შემოქმედების არაერთ ასპექტზე. ამასთანავე, ეს დოკუმენტი დიდად შეუწყობს ხელს სპექტაკლების რეკონსტრუქციის მეთოდით შესწავლას⁶⁷. მართალია, ექსპლიკაცია, რო-

გორც აღინიშნა, დამდგმელი გუნდისთვის ინერება და მას პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ იგი სპექტაკლების შესწავლისთვის დიდებულ მასალას წარმოადგენს და მისი გამოყენება თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიების დროს აუცილებელი ხდება. მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობის შესწავლა და მისი სპექტაკლების ანალიზი შეუძლებელია ამ უმდიდრესი მემკვიდრების გაცნობის გარეშე.

როგორც ცნობილია, მიხეილ თუმანიშვილიც ქმნიდა მომავალი სპექტაკლის პროექტს, გეგმას. დრამატურგის სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციისათვის იგი საგულდაგულოდ ემზადებოდა, რაზეც მიგვანიშნებს მისი არქივი და იქ დაცული ექსპლიკაციები. მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმები ჩვეული ჩანიშვნების ნუსხა არ არის. უმეტესად მათ სქემის, მხოლოდ კონტურის სახე კი არა აქვთ, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რეჟისორი ქმნის სათეატრო ბელეტრისტიკას. ექსპლიკაცია იკითხება, როგორც დასრულებული და დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოები, ეს ერთგვარი თხრობაა პიესაში აღწერილ ამბავზე. ეს თხრობა კი სპეციალური თეატრალური სმენის მკითხველისათვის არის განკუთვნილი. რეჟისორი ისეთი გატაცებით გვიამბობს ამა თუ იმ ეპოქის ნიშანდობლივ თვისებებზე, იმდენად ზუსტად ხატავს ყოფას, ადათ-ნესებს, ჩაცმულობას, პერსონაჟთა მისწრაფებებს, მათს ურთიერთობებს, მიზნებს, სურვილებს, რომ თვალწინ წარმოგვიდგება იმ მწერლის თვალით დანახული და რეჟისორის მიერ განცდილი რეალობა. მკითხველი ამ ამბის „მიგნით“ ხვდება, როგორც ერთ-ერთი მონაწილე, ისევე, როგორც მაყურებელია სცენაზე გათამაშებული ამბის თვითმხილველი-მონაწილე. ამ მხრივ მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმა შესაძლებელია შევადაროთ ჯორჯო სტრელერისა და ანატოლი ფროსის თხზულებებს. განსხვავების მიუხედავად, მათ ბევრი საერთო აქვთ. შესაძლოა, ასეთი სახის ექსპლიკაციებს სხვა რეჟისორებიც ქმნიან, მაგრამ ფართო მკითხველისათვის, მათ შორის სპეციალისტებისთვის, მათი ნაზრევი ჯერ კიდევ მიუწვდომელია, მით უფრო ჩვენთვის. ქართველი თეატრმცოდნეები მოკლებულნი ვართ შესაძლებლობას ვიმუშაოთ ამა თუ იმ ქვეყნის თეატრების მუზეუმებსა თუ რეჟისორთა პირად არქივებზე. ამიტომაც, ჩვენი მსჯელობა შესაძლებელია, ვრცელი არგუმენტაციით ვერ გავამაგროთ, მაგრამ საერთო თვისებებზე წარმოდგენა მაინც გვექმნება. არსებული ლიტერატურა სარეჟისორო გეგმების თაობაზე სავესები საკმარისია, მათზე დაყრდნობით შევისწავლოთ აღნიშნული საკი-

თხი.

მიხეილ თუმანიშვილის მოსაზრებით: „სარეჟისორო გეგმა მხატვრულ სახეთა და მოქმედებათა დიდი და რთული სისტემაა, აურაცხელი რაოდენობის ურთიერთდაკავშირებულ და ურთიერთზემოქმედ ელემენტთა კომპლექსი. მომავალი სპექტაკლის მოდელის აგება, ე.ი. მხატვრული სახის „პროექტის“ შეთხზვა რეჟისორისაგან მოითხოვს ცოდნას, თეატრალური ტექნიკის დაუფლებას, ნიჭს. ბუნებით უნდა ჰქონდეს მომადლებული შემოქმედებითი წარმოსახვის ნიჭი, ერთი სიტყვით, ხელოვანი უნდა იყოს, ხელოვანი თავიდან ფეხებამდე. მოდელს (გეგმას) შეადგენს იდეა, მოქმედების, მოვლენის, მოქმედ პირთა სურვილის, მისწრაფებათა, ხასიათის, განწყობილების, ნიშნების, დეკორაციისა და მუსიკის, კოსტიუმის, გრიმის, სინათლისა და რეკვიზიტის ზუსტად მიგნებული ელემენტები და, რაც მთავარია, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის სისტემები, მოვლენათა რიგის ელემენტები.“⁶⁸

როგორც ირკვევა, მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო გეგმა – მომავალი სპექტაკლის პროექტია, მოდელია, სადაც აღნუსხულია ყველაფერი (ზეამოცანიდან მოყოლებული, ხელის მოძრაობით დამთავრებული), რაც კი სასცენო ქმედების წარმოქმნას და დარბაზზე ზემოქმედებას უკავშირდება. რეპეტიციებზე ხდება უკვე მიკვლეულის (პროექტის) მასშტაბური ტრანსფორმაცია, გამსხვილება, სხვა განზომილებაში პრაქტიკული გადატანის დროს საღებავების გამუქება, შეფასებათა ფართო სპექტრის ძიება, იმპროვიზაცია. ვინც კი ერთხელ მაინც დასწრებია მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციას, მისთვის ნათელი ხდება, რომ რეჟისორი ზედმინუნით მომზადებული მოდიოდა მსახიობებთან შეხვედრაზე. მათთან ერთად კი აზარტულად, თავისუფლად ეძიებდა იმის გამართლებას, რასაც სამუშაო მაგიდასთან მიაგნო. ძიების პროცესში ადვილად ცვლიდა უკვე მიგნებულს, თუკი ახალი აზრი და გამოსახვის ფორმა უფრო სახიერი და ზუსტი იყო. იმპროვიზაცია და მომზადებული პროექტი რეპეტიციაზე ორგანულად ერწყმის ურთიერთს. ეს პროექტი პროვოცირების საშუალებაცაა მსახიობების ფანტაზიის ამოქმედებისათვის.

მომავალი სპექტაკლის პროექტი პიესის ანალიზისა და რეჟისორის ხილვების ურთიერთზემოქმედების პროცესის შედეგია. მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავს: „... ყოველი შემოქმედებითი პროცესი შედგება ანალიზისაგან, იდეის წარმოქმნისა და მოდელირებისაგან, ამ მოდელის შემდგომი შემოწმებით, გამოცდით. ეს რომ თეატრის ენაზე გადავიტანოთ, შემდეგს მივიღებთ:

1. ნანარმოების ანალიზი – ავტორის ჩანაფიქრის წვდომა, ცოდნის დაგროვება, ლიტერატურული ანალიზი.

2. იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის შექმნა – მომავალი სპექტაკლის ძირითადი იდეების ფორმულირება.

3. ნანარმოების ანალიზი ქმედითი ხაზის მიხედვით – პიესის შინაგანი დამუშავება, გამჭოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის განსაზღვრა.

4. მომავალი სპექტაკლის ფორმის შეთხზვა (მოდელირება).⁶⁹

პიესის ყოველმხრივი და სიღრმისეული ანალიზი არის რეჟისორის უპირველესი სამუშაო – ასე თვლის რეჟისორი. პიესის შესწავლა, უწინარესად, ავტორის იდეის მიკვლევისთვის უდიდეს მნიშვნელობას იძენს. როგორც ირკვევა, ზეამოცანის დადგენა გადამწყვეტია პიესის ქმედითი ბუნების მიკვლევისათვის. ეს პროცესი სარეჟისორო გეგმის შექმნის პირობაა, ხოლო თავად გეგმის შექმნას რეჟისორი ყოფს სამ ეტაპად:

ა. იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი – ლიტერატურული ანალიზი.

ბ. თეატრალური ანალიზი – მოქმედებათა ანალიზი და ყოფის შესწავლა.

გ. გადანყვეტა – ჩანაფიქრის, იდეის ხორცშესხმა, ჩანაფიქრის რეალიზაცია ფორმაში.⁷⁰

პიესის ლიტერატურული ანალიზი – ეს მხოლოდ პირველადი შეხებაა ტექსტთან. ამ დროს რეჟისორი ფაქტების შეფასებათა სისტემას ადგენს და ავტორის ინდივიდუალური ხედვის, წერის მანერის და სხვათა შეცნობას ლამობს. ეს პროცესი ნააგავს სხვა ნებისმიერი ჰუმანიტარის მუშაობას ტექსტზე. მაგრამ თეატრალური ანალიზი – მხოლოდ სპეციალისტთა საგანგებო უნარს გულისხმობს; ეს არის სპეციალური ანალიზი, რომლის შედეგად ხდება სიტყვის მოქმედებაში ტრანსფორმაციის სახეობათა მონიშვნა. აქ ვლინდება რეჟისორის პროფესიული დონე და ხელობის ფლობის ოსტატობა. შემდგომი ეტაპი კი რეჟისორის ნიჭიერების, ფანტაზიის, ხელოვნების მთელის მასშტაბით ამოქმედების, რეალიზაციის, დემონსტრაციის პერიოდია.

პიესის ლიტერატურული და თეატრალური ანალიზის შედეგად წარმოქმნილი კონსტრუქცია შესაძლებელია, ასეთი ფორმულით გამოისახოს: ზეამოცანა – მოქმედება – გამოსახვის ფორმები. მიხეილ თუმანიშვილისთვის მთელი ეს პროცესი არის სამზადისი პაემანისთვის – რეპეტიცივაზე მსახიობებთან შეხვედრისათვის. და ამიტომაც, იგი ემზადებოდა საგულდაგულოდ, მაგრამ განსაკუთრებული განწყობითა და მოლოდინის იდუმალეებით. ამასთანავე,

მთელი ეს სამზადისი შესაძლებელია, შევადაროთ მეცნიერის ლაბორატორიულ ძიებას, ცდას. ამიტომაცაა ეს ჩანაწერები არა მარტო ერთი სპექტაკლისათვის არსებული სამზადისის ფორმა, არამედ სახელმძღვანელოც რეჟისორთათვის, მსახიობისა და თეატრმცოდნეებისათვისაც, ყველასთვის, ვინც სწავლობს სასცენო შემოქმედებას, ემსახურება მას და სხვადქცევის საიდუმლოთა შეცნობას, ახსნას, ქვეცნობიერი პლასტების გაცნობიერებას ცდილობს.

მიხეილ თუმანიშვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მესამე ეტაპს — გადანყვეტას. ესაა რეჟისორის ხელოვნების თავი და თავი: „სპექტაკლის სცენური გადანყვეტა — ესაა ლიტერატურის ადეკვატური სცენური იერსახის პოვნა, ესაა ლიტერატურის გადათარგმნა თეატრის ნიშანთა სისტემის ენაზე...

ნანარმოების ლიტერატურული შესწავლა, მისი ანალიზი — ეს ჯერ კიდევ გარე შესწავლაა, უსულო სხეულის გამოკვლევა, მასში ჯერ კიდევ არ ფეთქავს სცენური სიცოცხლე. ესაა თემათა და იდეათა სფერო. აქ იბადება მომავალი სპექტაკლის „ფილოსოფიური სისტემა“. თეატრალური ანალიზი ესაა შიგა ანატომირება. ესაა პიესის მოქმედებათა სფეროდან შესწავლა, ესაა გაკვეთა და შესწავლა ურთიერთმოქმედებათა და ურთიერთკავშირთა ავტორისეული სისტემისა. ესაა ანალიზი და შექმნა — აგება იმისა, როგორ იცხოვრებდა და იმოქმედებდა, როგორ იგრძნობდა და როგორ გამოავლენდა თავის გრძნობებს ადამიანი, ნამდვილად რომ ეარსება.

გადაწყვეტა — ესაა კონსტრუირებული სქემისათვის „სიცოცხლის“ მინიჭება. ესაა შეთხზვა სპექტაკლის სხეულისა და მისთვის „ღვთაებრივი“ სულის შთაბერვა. გავიხსენოთ ადამიანი და საბაოფ ლმერთი სიქსტის კაპელის პლაფონზე — როგორ უბოძა ლმერთმა პირველ კაცს სიცოცხლე“.⁷¹

თუ ღრმად ჩაუფიქრებდით რეჟისორის ნააზრევს, ნათლად წარმოგიდგება მთელი პროცესი პიესის პირველი წაკითხვიდან — ჩანაფიქრის ხორცშესხმამდე, ანუ მოდელის შექმნამდე. მომავალი სპექტაკლის პროექტი — ესაა პიესის სიტყვების თეატრის ნიშანთა სისტემაზე „თარგმნა“. მიხეილ თუმანიშვილისათვის ეს პროცესი უმნიშვნელოვანესი და უმშვენიერესია, რადგან მისი შემოქმედებითი ფანტაზია, ხილვები, ემოციური მებსიერება, ქვეცნობიერება — ხილულ, გამოკვეთილ, სახიერ ფორმას ლებულობს და ამ დროს იგი თავადაა ახალი ცხოვრების შემქმნელი, „ღვთაებრივი“ სულის შთაბერვის ოსტატი. ამ ნუთებში იგი აბსოლუტურად თავისუფა-

ლია, რადგანაც მას არ ზღუდავს სხვა ადამიანთა ურთიერთობანი, იგი არაა დამოკიდებული მსახიობთა ურთიერთზემოქმედების პრობლემებზე. და მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში იგი ყოველგვარი ზღვარისა და შეზღუდვის მიღმა არსებული დემიურგია, რეჟისორისათვის დგება ყველაზე ნეტარი წუთები — რეპეტიციანზე მსახიობებთან ერთად ავტორისა და საკუთარი იდეების, თემების, ამბის, ურთიერთობების, ფიგურების, ადამიანთა გამოძივნისა, მათთვის „ღვთაებრივი“ სულის შთაბერვისა. აქ დემიურგი სასწაულმოქმედებას ახდენს — „აღვიძებს“ ან ბიძგს აძლევს მსახიობ-ადამიანის ქვეცნობიერებას, რათა მისგან აღმოაცენოს ადამიანი — როლი. ამ დროს რეჟისორის სქემა, კონსტრუქცია ის მყარი საყრდენია, რომელიც „ახალი სიცოცხლის“ დაბადებისთვის ხელშემწყობი პირობაა.

მიხეილ თუმანიშვილის მსჯელობა არაა აბსტრაქტული განსჯანი საერთოდ და ზოგადად რეჟისორის ხელოვნებაზე. ეს არის კონკრეტული, სპეციალური, სპეციფიკური მოსაზრებები რეჟისორის ხელოვნებაზე, იმ სისტემაზე, რომელიც სიტყვის მოქმედების ენაზე ტრანსფორმაციის ხელოვნებას წარმოშობს. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, რომ ამგვარი სარეჟისორო გეგმით ყოველთვის დაიბადება კარგი სპექტაკლი, დამდგმელი გუნდის მუშაობა წარმატებით დაგვირგვინდება, მაგრამ ასეთი მუშაობის ფორმა პროფესიული რეჟისურის, სპეციფიკური რეჟისორული აზროვნებისა და მოქმედების თვისებაა. ასეთ დროს ყოველთვის შეიქმნება პროფესიული სასცენო ხელოვნება, აქტიური და სახიერი სასცენო ქმედება და არა მხოლოდ პიესის უღიმღამო ილუსტრაცია და არაპროფესიული სანახაობა.

ამიტომაც იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიხეილ თუმანიშვილის ექსპლიკაციების შესწავლა. ახლა მხოლოდ რამდენიმე ასპექტით განვიხილავ „იულიუს კეისრის“ სარეჟისორო გეგმას. არჩევანი განაპირობა თავად სცენის ოსტატის პოზიციამ. როგორც ჩანს, თავად ბატონმა მიშამ ჩათვალა იგი საინტერესო ნამუშევრად და საკუთარი თეორიული მოსაზრებების საილუსტრაციოდ სწორედ ეს გეგმა შეიტანა პირველ ნიგნში — „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“.

თავი II

სარაქონსორო გზამ „იულიუს კეისარი“

უილიამ შექსპირის „იულიუს კეისარი“ პოლიტიკური ტრაგედიის მეტად მნიშვნელოვანი ნიმუშია. ავტორი წარმოგვიდგენს რომის სახელმწიფოს კრიტიკულ ვითარებას და ნათლად აყალიბებს პოზიციას: — პოლიტიკოსთა მოქმედებას, უმეტესად, განაპირობებს პირადული მოტივი, მხოლოდ ერთეულები ემსახურებიან ქვეყანას პატიოსნად, იბრძვიან იდეისათვის. ეს ტრაგედია იშვიათად იდგმებოდა, მაგრამ ყოველთვის ქვეყნის კრიზისული ვითარების საპასუხოდ.

„იულიუს კეისარმა“ განსაკუთრებული როლი შეასრულა თეატრის ისტორიაში. ამ ტრაგედიის სასცენო ბიოგრაფიის ერთ ფაქტთან არის დაკავშირებული სადადგმო კულტურის სახეცვლილების პროცესი. მხედველობაში მაქვს მეინინგენტა სპექტაკლი, როგორც საეტაპო მნიშვნელობის წარმოდგენა არა მხოლოდ ამ დასის ცხოვრებაში. მან უდიდესი როლი ითამაშა ახალი ტიპის რეჟისორული პრინციპების დანერგვისა და გავრცობის თვალსაზრისით. ლუდვიგ კრონეკის ფიგურამ, მისმა ძიებებმა და დამსახურებამ მნიშვნელოვნად განაპირობა რეჟისურის დანიშნულება სათეატრო სარბიელზე, სადადგმო კულტურის მაღალი საფეხურის წარმოქმნა და გზა გაკვალა რეჟისორული თეატრისაკენ. ამასთანავე, დიდი ზეგავლენა მოახდინა სხვადასხვა ქვეყნის სასცენო შემოქმედებაზე. როგორც ცნობილია, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დაარსება და ახალი სათეატრო ესთეტიკის განვითარება ბევრად არის დავალებული მეინინგენტების სათეატრო პრაქტიკისაგან. კონსტანტინე სტანისლავსკი აღნიშნავდა: „მე სათანადოდ შევაფასე ყოველივე კარგი, რაც მეინინგენტებმა მოგვიტანეს, ე.ი. ნაწარმოების შინაგანი არსის გამოვლინების სარეჟისორო ხერხები... ჩვენი საზოგადოების ცხოვრებაში და, კერძოდ, ჩემში მეინინგენტებმა ახალ, მეტად მნიშვნელოვან ეტაპს ჩაუყარეს საფუძველი.“

სპეციალისტთა ნაშრომები გვიდასტურებენ, რომ მეინინგენტა სპექტაკლი გამოირჩეოდა ანსამბლური შესრულებით, სცენოგრაფიის ეთნოგრაფიულ-ისტორიული სიზუსტით, შთამბეჭდავი მა-

სობრივი სცენებით, პომპეზურობით. ეს გრანდიოზული პომპეზურობა, უწინარესად, დეკორაციის გადანყვევით, სახალხო სცენების ორგანიზებით, მსახიობთა გამოსახვის ფორმებით იკითხებოდა. ლუდვიგ კრონეკის მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს სექტაკლის მთავარი თვისება — ეს იყო ერთიან იდეას დაქვემდებარებული, ერთიანი და შეკრული ნაწარმოები, რომელიც სათქმელის მნიშვნელობითა და ფართე მონასმების სიძლიერით უდიდეს ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე. ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა მასობრივი სცენები, რომელთა გადანყვევტის პრინციპი და გამოსახვის ფორმები ახალი იყო. აქ, მასა, ძირითადად, განსაზღვრავდა წარმოდგენის სანახაობით ფორმებს.

XIX საუკუნის II ნახევრისათვის პოლიტიკურ სარბიელზე კვლავ შეიცვალა ძალთა გადანაწილების პრინციპი. ბურჟუაზიულ რევოლუციათა ეპოქამ ჯეროვნად შეაფასა პოლიტიკურ ასპარეზზე ხალხის გამოსვლა, მისი როლი, მნიშვნელობა, ძალა და მას საგანგებო მისია მიანიჭა. მართალია, ისტორიულმა გამოცდილებამ კაცობრიობას დაანახა პიროვნების გამორჩეული როლი საზოგადოების განვითარების პროცესში, მაგრამ ამ აზრთან ერთად, ერთი გამოცდილებითაც გაამდიდრა — დააფიქრა მასის მხარდაჭერის მნიშვნელობაზე პოლიტიკური ცვლილებების მიღწევისათვის. ამ იდეამ თავისი გამოხატულება ჰპოვა სცენაზეც. ისტორიულმა ვითარებამ, სათეატრო ცხოვრების სახეცვლილების პროცესმა, სასცენო კომპონენტთა შორის ძალთა გადაადგილება გამოიწვია. სასცენო შემოქმედებას ისევე სჭირდებოდა წინამძღოლი ლიდერის სახით, როგორც ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებას თავისი მმართველი, გამწევი ძალა, მარეგულირებელი ფუნქციის შემსრულებელი ძლიერი ფიგურა. სრულიად კანონზომიერ მოვლენად მესახება, გასული საუკუნის ბოლოსა და ჩვენი საუკუნის 20-30-იან წლებში პოლიტიკური თეატრის აღორძინება-განვითარება, როგორც რეაქცია მიმდინარე პოლიტიკური ცხოვრების მასშტაბურ მოვლენებზე. ამგვარი თეატრისათვის კი ერთ-ერთ ძლიერ იარაღს მასობრივი სცენების გადანყვევტის პრინციპი წარმოადგენს, რაც დაადასტურა პისკატორის, რეინჰარდტის, მოსკოვის სამხატვრო, ჩვენში კი განსაკუთრებით ახმეტელის სათეატრო მოდელმა. ამიტომაც, ამ პერიოდის სასცენო შემოქმედებისათვის საჯილდაო ქვა აღმოჩნდა სახალხო სცენების გადანყვევტა, მიზანსცენათა სკულპტურული დადგმის პრინციპი. ამ ტრადიციას კი ლუდვიგ კრონეკმა ჩაუყარა საფუძველი მეინინგენტა თეატრში. ისიც კანონზომიერი მოვლენაა, რომ ეს პროცესი წარმატებით გადაიჭრა შექსპირის

პოლიტიკური ტრაგედიის შემწეობით.

სიმბოლურია პრინციპიც: ანტიკური ეპოქის პოლიტიკური სიტუაციის ინტერპრეტაცია ალორძინების ეპოქის ტიტანი ჰუმანისტის მიერ და განხორციელებული XIX საუკუნის თეატრში, ახალი ტიპის რეჟისორის შემწეობით. სამი ეპოქის მონტაჟი, თითქოს, გვიდასტურებს ცივილიზაციის განვითარების შინაგან კანონზომიერებას, პოლიტიკური ცხოვრების გარკვეულ მსგავსებასა და განსხვავებასაც. XIX საუკუნის თეატრმა გამოიყენა და განავითარა სასცენო ხელოვნების ტრადიციული ფორმები, ახალი თვალსაზრისით წარმოაჩინა ისტორიული ფაქტები, კლასიკური რეპერტუარი და ამასთანავე, ახალი თვისებით განავრცო სასცენო ხელოვნება. ეს პროცესი შექსპირის ტრაგედიამ დაყრდნობით ხელშესახებად გამოვლინდა. მით უფრო, რომ თავად ეს ტრაგედია იძლევა საშუალებას ხალხის გუნება-განწყობის, მისი შინაგანი სტიმულის, მასის ფსიქიკის გამოვლენისა და მისი მდგომარეობის წარმოსაჩენად. ეს პრობლემა კი, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, XIX საუკუნის სოციალ-პოლიტიკური ყოფისა და სასცენო შემოქმედების განვითარების ნიშანდობლივი თვისება აღმოჩნდა.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა ტრაგედიის დადგმა განახორციელა 1903 წელს. ამ დროისათვის შეიქმნა ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სარეჟისორო გეგმაც, რომელიც ცალკე ნიგნადაა გამოცემული². ამ პერიოდის რუსეთის სახელმწიფოში მიმდინარე პროცესების ანალიზმა შესაძლებელი გახადა, გამომეთქვა შემდეგი მოსაზრება: ამ დროისთვის თავი იჩინა სახელისუფლო კრიზისმაც, რამაც ხელი შეუწყო პოლიტიკურ ძალთა პოლარიზებას. (ამას კი მოჰყვა ცნობილი დაპირისპირება, რომელიც ისტორიოგრაფიაში 1905 წლის რევოლუციის სახელწოდებით დამკვიდრდა). ამ ისტორიული მოვლენების საპასუხოდ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა დასადგმელად აირჩია პოლიტიკური ტრაგედია, სადაც ასახულია რომის სახელმწიფოში რესპუბლიკური პრინციპების უგულვებლყოფა. იულიუს კეისარმა დიადემის დადგმა მოისურვა. რა თქმა უნდა, რუსეთის სახელმწიფოში მიმდინარე პროცესებისა და ანტიკური რომის პოლიტიკური ცხოვრების ზუსტი ანალოგია შეუძლებელია, მაგრამ ამ ორ მოვლენას შორის საერთო აღმოჩნდა ხელმძღვანელობის პრინციპის ცვლილებათა საკითხი და დაპირისპირება ძალთა შორის. თეატრის ხელმძღვანელებმა, უთუოდ, ამ ძირითადი ისტორიული სიტუაციის ექოდ მოიპარეს ეს ტრაგედია.

„იულიუს კეისრის“ ინტერპრეტაციის თაობაზე მდიდარ მასალას გვანუდის აღნიშნული სარეჟისორო გეგმა. ავტორი სადა-

დგმო პრობლემის მთელ სპექტრს ეხება, მითითებულია არა მარტო ინტერპრეტაციის ვერსია, არამედ ზეამოცანის განხორციელებისთვის პერსონაჟთა ბრძოლის მთელი სტრატეგია. რეჟისორი დანვრილებით აღწერს სცენოგრაფიის, კოსტიუმების, რეკვიზიტის, ხმაურის, განათების სისტემის ყოველ ნიუანსს. სამართლიანად აღნიშნავს კონსტანტინე სტანისლავსკი: – „რეჟისორის ეგზემპლარი სავსე იყო ყოფითი დეტალებით და მრავალი სახის დახასიათებით“³.

ამ გეგმის მიხედვით ნათელი ხდება, რომ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი ითვალისწინებდა მენინგენტა მიერ შექმნილ ტრადიციას, რაც გამოიხატებოდა პიესის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატმოსფეროს სიზუსტით წარმოჩენაში. გეგმა, რეჟისორული ხედვის თაობაზე, მრავალგვარ ინფორმაციას გვანდის. დამდგმელი, ტექსტის ანალიზის დროს, ითვალისწინებს სიტყვიერი მოქმედების ფერადოვნებას, მიუთითებს ინტონაციურ უღერადობაზეც კი. ცალკეულ რეპლიკებსა თუ მთლიან მონოლოგს თან ერთვის რეჟისორის კომენტარები, რომელთა უმრავლესობაც მსახიობებისთვის არის განკუთვნილი, თუმცა, ბიძგს აძლევს მხატვრისა თუ კომპოზიტორის ფანტაზიასაც. განსაკუთრებული სიზუსტითაა დამუშავებული მოქმედ პირთა სასცენო ცხოვრების მთლიანი ხაზი, გათვალისწინებულია ზეამოცანისათვის მისი ბრძოლის უმთავრესი მომენტებიც და ყოველი ნიუანსიც, პერსონაჟთა სასცენო სივრცეში გადაადგილებიდან მოყოლებული, სულ უმცირესი მოძრაობით დამთავრებული. ხასიათის ამოხსნის დროს გათვალისწინებულია არა მარტო ძირითადი თვისება, არამედ ფერთა მთელი გამა, რათა პერსონაჟის სასცენო ბიოგრაფია სწორხაზოვანი არ აღმოჩნდეს, რაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ტრადიციათა ერთგულების ფაქტსაც წარმოადგენს. ამასთანავე, გეგმაში მოცემულია ფიზიკური პარტიტურის მთლიანი სპექტრი, პერსონაჟთა ურთიერთემოქმედების მთელი დინება, მიზანსცენები, სასცენო სივრცის ორგანიზების პრინციპი; მუსიკალური და განათების პარტიტურას თან ერთვის ჩანახატები, სქემები, გეომეტრიული ფიგურების განლაგება; ასევე პლასტიკური მონახაზის რთული მონასმები და უმარტივესი ხაზებიც კი. განსაკუთრებული სიზუსტითაა დამუშავებული მასობრივი სცენის მხატვრული გადაწყვეტა, თითოეული რომაელის ჩაცმულობა, მისი ფუნქცია და სასცენო სივრცეში გადაადგილების თანმიმდევრობა. ფაქტია, რომ ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკო საგულდაგულოდ ემზადებოდა დამდგმელ გუნდთან შეხვედრისათვის. რეჟისორული გეგმის გავრცო-

ბილი ვარიანტით იგი აგრძელებდა სამხატვრო თეატრის ტრადიციასაც და ამავე დროს, პროფესიული რეჟისორული მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი თვისებების დემონსტრაციასაც ახდენდა.

მართალია, აღნიშნულმა სპექტაკლმა ისეთი რეზონანსი ვერ მოიპოვა, როგორც სამხატვრო თეატრის სხვა დადგმებმა, მაგრამ იგი ამ თეატრის, ამ ესთეტიკის, რეჟისორული ხელოვნების მაღალი საფეხურის გამომხატველი აღმოჩნდა და აგრძელებდა იმ ძიებებს, რაც დამახასიათებელი იყო აღნიშნული შემოქმედებითი კოლექტივისათვის.

ქართული თეატრის ისტორია გამდიდრებულია შექსპირის პიესების მეტად საინტერესო ადაპტაციითა და საშემსრულებლო ხელოვნებით. ქართული შექსპირიანა ეროვნული სასცენო შემოქმედების მეტად მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, რაც არაერთგზის აღნიშნულა სპეციალისტების მიერ⁴. ამჯერად არ შევჩერდები შექსპირის პიესების სასცენო ინტერპრეტაციის ტრადიციაზე, ქართველ მსახიობთა შესრულების თავისებურებასა და მიღწევებზე, ეს საკითხი სცილდება ჩემი კვლევის სფეროს. მაგრამ ის კი მინდა აღვნიშნო, რომ შექსპირის სხვა პიესებისგან განსხვავებით, „იულიუს კეისარი“ ქართულ თეატრში არ გამოირჩევა მდიდარი სასცენო ბიოგრაფიით. პირველად, იგი 1911 წლის 29 დეკემბერს დაიდგა ლადო მესხიშვილის რეჟისორობით ვალერიან გუნიას საბენეფისოდ. მეორედ, დადგმა განახორციელა დრამატულმა საზოგადოებამ ქუთაისში, ალექსანდრე იმედაშვილის რეჟისორობით. თუ გავითვალისწინებთ პოლიტიკური ცხოვრების მეტად დაძაბულ XX საუკუნის პირველ მეოთხედს, ნათელი გახდება, რა მიზნითაც ირჩევდა დამდგმელი ჯგუფი ამ ტრაგედიას.

მესამედ „იულიუს კეისარის“ დადგმა სცადა ალექსანდრე ახმეტელმა. მართალია, სპექტაკლის განხორციელება ვერ შესძლო, მაგრამ რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ინახება სარეპეტიციო დღიური, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია, წარმოდგენა ვიქონიოთ რეჟისორულ ჩანაფიქრზე. დამდგმელისათვის შექსპირის ტრაგედია, უთუოდ, მოაზრებული იყო საკუთარი სათეატრო მოდელის მასშტაბის განვრცობისათვის. ჩანაფიქრის მამხილებელი პათოსი „მოდერნიზებული ცეზარიზმის – ფაშიზმის – წინააღმდეგ იყო მიმართული“⁵. თუ გავიხსენებთ, რა პოლიტიკური მოვლენები განვითარდა ევროპის ცენტრში და საბჭოთა სინამდვილეში 1934 წლისათვის, გასაგები გახდება, რომ ტრაგედიის სასცენო ინტერპრეტაცია ეპოქის სულისკვეთებამ განაპირობა.

მიხეილ თუმანიშვილმა 1973 წელს განახორციელა „იულიუს

კეისრის“ დადგმა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე. შექსპირის პოლიტიკურმა პიესამ შესაძლებლობა მისცა რეჟისორს, საკუთარი სათქმელით შეხშიანებოდა საზოგადო პრობლემას. სარეჟისორო გეგმაში გაჩნდა ასეთი ჩანაწერი: „სპექტაკლი იმის შესახებაა, თუ როგორ მოახვია თავს პირადი მიზნებით ამოქმედებულმა პოლიტიკანთა ბრბომ კეისრის თავნებობითა და კულტით უკმაყოფილო ხალხს სისხლისმღვრელი სამოქალაქო ომი და ყლევტა. არავინ ფიქრობდა არც მამულზე, არც ხალხის კეთილდღეობაზე, არც ქვეყნის აყვავებაზე – მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობდნენ. თუმცა, დარწმუნებულნი იყვნენ, საზოგადოებრივ საქმეს ვაკეთებთო, ყველანი, გარდა დონ კიხოტი ბრუტოსისა“⁶.

მიხეილ თუმანიშვილმა შექსპირის ტრაგედია ამოიკითხა, როგორც პოზიციათა დაპირისპირების დრამატურგია, როგორც იდეათა კოლიზია. ამ მხრივ გაითვალისწინა და დაეყრდნო ინტელექტუალური დრამის პრინციპებს. მით უფრო, რომ ჟან ანუის „ანტიგონე“ უკვე დადგმული ჰქონდა (1968). ამ თვალსაზრისითაც ღირებულია რეჟისორის არჩევანი, როგორც შექსპირის სიტყვიერ ქარგაში ჩაღრმავებისა და იქ ინტელექტუალური დრამის მარცვალთა ძიების ნარმატიული მცდელობა. აქ არა აქვს მნიშვნელობა, რამდენად დიდი რეზონანსი ჰქონდა სპექტაკლს. მთავარია, თვალი მივაღვენოთ, როგორ წაიკითხა XX საუკუნის რეჟისორ-ლიდერმა ალორძინების ეპოქის ჰუმანისტის, მოაზროვნე – ლიდერის ტრაგედია. რეჟისორმა პიესის ნაკითხვის პრინციპი თავად განსაზღვრა: „სპექტაკლი უნდა იყოს ჩვენი თვალით დანახული და შექსპირის სიტყვით აღწერილი დღევანდელი ამბავი“⁷. ეპოქათა შეხების წერტილების ძიება საერთოდ დამახასიათებელი იყო რეჟისორ-ლიდერთა მოღვაწეობისათვის. ქართველი რეჟისორის მთელი შემოქმედება ამ ნიშნით წარიმართა: „მაყურებელმა უნდა დაინახოს არა ისტორიული გმირები, არამედ ჩვენი თანამედროვენი“⁸.

რეჟისორული თეატრის ერთ-ერთი მონაპოვარი ხომ კლასიკის გათანამედროვეობის პრინციპიც არის. კლასიკის თავისუფალი ინტერპრეტაციის ნიშნითაც გამოირჩეოდა მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება, გამონაკლისი არც „იულიუს კეისარია“. შექსპირი ჩვენს თანამედროვედ იქცა, როგორც დრამატურგი და ინტელექტუალი. რეჟისორმა ავტორის პოლიტიკური ინტრიგებითა და დაპირისპირებებით აღსავსე ისტორიული პიესა თანამედროვე პოლიტიკურ თამაშობათა არსის ჩვენებას დაუდო საფუძვლად, და ეს იმდენად ორგანულად მოხდა, რომ გეგონებოდათ შექსპირი ჩვენი დროის ქრონიკას ქმნიდა, როცა კეისრისა და შეთქმულთა ამბავს თხზა-

ვდა.

ტრაგედიაში ძირითადი კონფლიქტი აგებულია სახელმწიფოს ადმინისტრაციული მოწყობის თაობაზე – ავტორიტარული მმართველობის მექანიზმი (კეისარი, ანტონიუსი) და რესპუბლიკური მმართველობის იდეა (სენატორთა გარკვეული ნაწილი). თითოეული ბანაკი თავის პოზიციას იცავს პიროვნული ამბიციების გამო. რესპუბლიკური მმართველობის პრინციპი ზღუდავს კეისრის ავტორიტარიზმს, ერთმმართველობა კი, სენატორთა უფლებებს. ჭეშმარიტი კონფლიქტი ამ ორი ბანაკის მიზნებშია საძიებელი, მათი ურთიერთობის შინაგან დინებაშია განფენილი, რადგანაც ისინი სიტყვას მომგებიანად იყენებენ ჭეშმარიტ ზრახვათა დასაფარავად. როგორც ყოველთვის, ხალხი მხოლოდ მღელვარებისას ახსენდება ხელისუფლებას, სხვა დროს კი მასა – პოლიტიკური ცხოვრებისაგან გარიყულია. შექსპირის ძალა და ინტელექტი სწორედ იმითაც გამომჟღავნდა, რომ მან ამ დაპირისპირების პერსპექტივა წარმოაჩინა – სამოქალაქო ომი, სისხლისღვრა! მოქალაქეთა დაპირისპირება განწირულია, რადგანაც ამ ომში მოგებული არ არსებობს, ამ ბრძოლის ველზე მოგებულიც წაგებულია, რადგანაც თანამოძმის სისხლი გამარჯვებითაც კი ვერ ჩამოირეცხება! ამასთანავე, დამარცხდა მთავარი – რესპუბლიკური იდეების აღზევება რომში. აქ ტრიუმვირატთა ბატონობამ იმსხვერპლა რესპუბლიკური მმართველობის პრინციპები. ძმათა უღმობელ დაპირისპირებას შეენირა მთავარი ღირებულება – რომის ძლიერება.

ამ კატაკლიზმების სისასტიკეში იკვეთება ერთადერთი მოქალაქე, ჭეშმარიტი რესპუბლიკელი, ნამდვილი პატრიოტი – ბრუტოსი. იგი ამ პოლიტიკანთა გარემოცვაში ერთადერთი რომაელია, რომელიც რომის კეთილდღეობისათვის იღვწის. ბრუტოსი ამ ნიშნით აღმოჩნდა შეთქმულთა შორის, მან ამ ნიშნით ჩასცა მახვილი კეისარს. ასე ამოიკითხა რეჟისორმა შექსპირის ტრაგედია და მოინადინა ისტორიული კოლიზიების ფონზე გამოეკვეთა ბრუტოსის ფიგურა, როგორც მარადიული დონ კიხოტის ნილაბი: პირადული მიზნების ნიველირებით მხოლოდ საზოგადო საქმეთა საზრუნავისათვის მოქმედება. რეჟისორმა ზუსტად განსაზღვრა ბრუტოსის როლის მარცვალი, რათა კიდევ უფრო მეტად წარმოეჩინა მისი თანამედროვე სინამდვილის უკეთურობანი – ქვეყნის ძლიერებაზე ფიქრი, სახელმწიფოს კეთილდღეობისათვის უკომპრომისო ბრძოლა – დონ კიხოტობა! რეჟისორმა ამგვარი ლოგიკით წარმართა პიესის ანალიზი და ამით ქვეყნის პერსპექტივა

დაანახა თავის თანამედროვე საზოგადოებას. ავტორის ნამდვილი თანამზრახველი აღმოჩნდა რეჟისორი. სხვა ეპოქაში სხვა განზომილებით, აქტუალურად აულერდა ნანარმოები, რომელმაც დროთა კავშირის სიმძიმელი შეაგრძნობინა მაყურებელს.

პიესის სიღრმე ფენებში ჩანვდომა, ეპოქის სუნთქვის შეგრძნება, მათი შესატყვისის სასცენო ატმოსფეროსა და სახიერების მიგნება, რეჟისორს გაუადვილა ივანე მაჩაბლის თარგმანმაც. საერთოდ, მაჩაბლისეული თარგმანები ეროვნული ლიტერატურის შენაძენია, რომელმაც დიდად შეუწყო ხელი ქართული სასცენო შექსპირიანის განვითარებას. მათში მთელი სიღრმითაა ნაგრძნობი ავტორის მასშტაბური აზროვნება, სიტყვის მადლი, ნიუანსი და ამით შენარჩუნებულია ნანარმოების განწყობა, ეპოქის სურნელი, რომელსაც ივანე მაჩაბელი აღწევს არა „ცალკეული სიტყვებისა და ფრაზების ზუსტი ლექსიკონური თარგმანით, არამედ ცალკეული გმირის ხასიათის გახსნით, ცალკეული სიტუაციის ღრმა, პოეტური ანალიზით“. ივანე მაჩაბლის ჩინებული თარგმანი, ქართული ძარღვიანი სიტყვაც, შესაძლებლობას ქმნიდა, რათა ძლიერი ვნებათაღელვა აბოზოქრებულყო სცენაზე.

მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობა სამი ნაკადით წარიმართა: რეჟისურა, პედაგოგია, თეორიული ნაშრომები. ეროვნული სათეატრო ლიტერატურის შენაძენია თეორიული განსჯანი რეჟისორის ხელოვნებაზე, სარეპეტიციო პროცესზე, ქმედითი ანალიზის მეთოდზე, რეჟისორის ინდივიდუალურ მუშაობაზე, მსახიობებთან შეხვედრის სამზადისზე და სხვ. მისი პირველი ნიგნი, „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, შესაძლებელია, სახელმძვანელოდაც მივიჩნიოთ. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მიხეილ თუმანიშვილს რეჟისურის სწავლების საკუთარი მეთოდი ჰქონდა და ხელობა შეასწავლა თავის შეგირდებს. რა თქმა უნდა, რეჟისორად უნდა დაიბადო (როგორც ამას აღნიშნავდა ბატონი მიშა), მაგრამ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხელობის ფლობას, პროფესიულ ჩვევებს. მიხეილ თუმანიშვილი თავად იძლეოდა პროფესიონალიზმის კლასიკურ მაგალითს. რეპეტიციისათვის სამზადისი ანუ რეჟისორის ინდივიდუალური მუშაობა პიესაზე, როგორც უკვე ითქვა, პროფესიული რეჟისურის ნიშანდობლივი თვისებაა და ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია მიხეილ თუმანიშვილის თითოეული ექსპლიკაცია. ეს ნაშრომები საინტერესოა არა მარტო პრაქტიკოსებისთვის, არამედ თეატრის ისტორიის მკვლევართათვისაც, როგორც მიუთითებს ქალბატონი ნათელა ურუშაძე: „ექვგარეშეა, რომ „იულიუს კეისრის“ სარეჟისორო გეგმა, ისევე,

როგორც მიხეილ თუმანიშვილის ნიგნი „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“... უთუოდ საგანგებო შესწავლის საგნად იქცევა, რადგან ის, ფაქტობრივად, რეჟისურის ხელოვნების სახელმძღვანელოა... იგი ძვირფასია ყველასათვის, ვისთვისაც საინტერესოა სათეატრო ხელოვნება. განსაკუთრებით, მომავალი რეჟისორებისთვის და ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევართათვის იმის გასარკვევად, თუ ვინ იყო რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი და რა განძი დაგვიტოვა ამ ნაშრომის სახით“.¹⁰

აღნიშნული ექსპლიკაცია, თითქმის, სრულყოფილი ნიმუშია ამ ტიპის სათეატრო ლიტერატურისა. ბატონმა მიშამ შექმნა მომავალი სპექტაკლის აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურა, როგორც ამგვარი სახის ნაშრომებისათვის არის დამახასიათებელი. ამავე დროს, რეჟისორს აღმოაჩნდა ლიტერატურული ნიჭიც. ექსპლიკაცია არა მარტო სპეციალისტებისათვის არის საგულისხმო ნაწარმოები, არამედ სათეატრო ხელოვნებით დაინტერესებული მკითხველისთვისაც მეტად საინტერესოა; იგი იკითხება, როგორც ისტორიის ამსახველი პროზაული ნაწარმოები, ბელეტრისტიკა — პიესის ქმედების ენაზე გადატანისათვის. აქ თავმოყრილია ინფორმაცია ძველი რომის ისტორიის აღნიშნულ პერიოდზე, პოლიტიკური ცხოვრების ზოგიერთ ასპექტზე, საზოგადოებრივი ყოფის სხვადასხვა თვისებებზე, ჩვევებზე, ადათ-წესებზე, მოქმედ პირთა დახასიათებებზე, მათს ურთიერთობათა ურთულეს სპექტრზე, თითოეული შეთქმულის ბუნებასა და სურვილებზე, ფუნქციასა და მისწრაფებებზე, შეთქმულებაში მონაწილეობის სუბიექტურ მოტივებზე. პერსონაჟების ურთიერთობათა მთლიანი დინება, მისი განსტოებები, მათი სურვილების შეჯახება, საქციელთა რიგი — ისეა „დალაგებული“, რომ სასცენო ქმედების ძლიერ საფუძველს წარმოადგენს. ეს სქემა მექანიკურ სურათს კი არ ქმნის, არამედ მრავალფეროვანი ამბის, სიუჟეტური ხაზის, შიგა დინების განვითარებისათვის შექმნილი საძირკველია, ჭადრაკის დაფაა, რომელზედაც განლაგებული ფიგურები ურთულეს პარტიას თამაშობენ. ეს ფიგურები რომის პოლიტიკურ ცხოვრებას განსაზღვრავენ, ამიტომაც მათს ჭეშმარიტ ბუნებასა და ზრახვას ძალზე სურპულოზურად და სიზუსტით ხსნის რეჟისორი. აშკარად შეინიშნება დამდგმელის ერუდიცია, ანალიტიკური აზროვნების დონე, ნიჭიერება.

რეჟისორმა მონტაჟის შედეგად ხუთ მოქმედებანი პიესა (18 სურათი) დაიყვანა სამ მოქმედებაზე ისე, რომ მთავარი ლერძი და ძირითადი დინება ხელშეუხებელი დატოვა. პიესას მოქმედების დინა-

მიკურობა არ დაუკარგავს, რაც გვიდასტურებს, რომ რეჟისორი ტექსტზე ძალადობას კი არ იჩენს, არამედ მას „თარგმნის“ თანამედროვე ენაზე — ამჟამინდელი სინამდვილის, თავისი სათქმელის პრიზმიდან გამომდინარე შეაქვს მასში კორექტივი. ტექსტზე, სიტყვაზე დაყრდნობით კი თხზავს მომავალი სპექტაკლის სახიერ და ქმედით პარტიტურას. და ეს პარტიტურა იკითხება, როგორც რეჟისორის ნაამბობი, მისი ხილვების აღწერა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თავად რეჟისორია ამ ამბის მონაწილე, თვითმხილველი, ჟამთააღმწერელი. იგი „ისტორიის შიგნითაა“, რადგანაც ეს ისტორია „თარგმნა“ მისი ეპოქის ნამდვილ სიუჟეტად; ბატონი მიშა თავისი დროის საზოგადოებრივი ყოფის ყოველ ნიუანსს საგულდაგულოდ უკვირდებოდა, ანალიზებდა და შემდეგ სცენაზე მეტაფორის ცენზს ანიჭებდა.

რეჟისორი თანამედროვე ცხოვრების ქრონიკას ქმნიდა სცენაზე და ზოგჯერ ისტორიკოსსაც კი შეშურდებოდა მისი თვალით დანახული მოვლენის მასშტაბი და პერსპექტივა. ისტორიულ ეპოქასაც საკუთარი დროის პრიზმიდან სჯიდა. ეძებდა შეხების ნერტილებს, იდენტურ შტრიხებსა და ნიუანსებს. მათ საკუთარ წარმოსახვაში უკვე სცენურ სივრცეში განალაგებდა, განსხეულების პროცესში უკვე იქმნებოდა სასცენო ქმედების „ნიშანი“, ლიტერატურული ქსოვილის შესატყვისი სასცენო ატმოსფერო, სახიერება, სიტყვიდან ამოზრდილი მეტაფორა, ურთიერთობათა კარდიოგრამა. დრამატურგიის სიტყვის შესაბამისი, ორგანული სასცენო გამოსახვის ფორმები უკვე კოდირებულია რეჟისორის „ნაამბობში“. შექსპირის მიერ შემოთავაზებული ძირითადი მოცემული პირობები ექსპლიკაციაში უცვლელადაა დატოვებული. თუკი რეჟისორი ცვლის რემარკას, იგი ქმნის მის ეკვივალენტს, მხოლოდ ლოგიკურსა და ამ ფაქტურისათვის ორგანულს.

სარეჟისორო გეგმა ასე იწყება:

„უ. შექსპირი

„იულიუს კეისარი“

ექსპლიკაცია

(დამუშავება)

ასე და ამგვარად იწყება მოთხრობა.“

ექსპლიკაციას რეჟისორი არქმევს დამუშავებასაც. იგი ამუშავებს პიესას და არა მხოლოდ ხსნის მას. ამუშავებს, როგორც მომავალი წარმოდგენის საფუძველს, სასცენო ამბის წარმოქმნის საშუალებას. იგი იწყებს თხრობას იმის თაობაზე, რაც უნდა მოხდეს. რეჟისორი ისევე თხზავს სასცენო ამბავს, როგორც შე-

ქსპირი თხზავდა შეთქმულების ამბავს ისტორიულ წყაროზე და-
ყრდნობით. მაგრამ დრამატურგი თავისუფალი იყო ამბის განვი-
თარების ყოველი დეტალის შერჩევისას. მას უცვლელად გადმო-
აქვს მთავარი ამბავი — ნიჭიერი ადამიანი, იულიუს კეისარი, ვერ
უმკლავდება ამბიციებს და მლიქვნელთა ხელშეწყობით უპირისპი-
რდება სენატს. რომაელი სენატორები შეთქმულებას აწყობენ,
კლავენ კეისარს, სამოქალაქო ომის შედეგად თავადაც ახალი
შეთქმულების მსხვერპლნი ხდებიან. ეს არის ისტორიული ფაქტი,
ხოლო მის ინტერპრეტაციას ახდენს შექსპირი. დრამატურგიაში
ასახული ფაქტების შეფასებათა სისტემას ქმნის რეჟისორი. ისიც
ეყრდნობა ავტორის ფაბულას, ფაქტებს, მაგრამ ქმნის ვარიაცი-
ებს. როგორც თავად ავტორია თავისუფალი ისტორიული ფაქტე-
ბის პიესის ენაზე „თარგმნის“ დროს, ასევე რეჟისორიც თავისუ-
ფალია პიესის სტრუქტურის ქმედების ენაზე „თარგმნისას“. ამ
სასცენო ვარიანტის დამუშავებას ახდენს რეჟისორი პიესის შესწა-
ვლის დროს, ექსპლიკაცია ამ ვარიაციათა ოპტიმალური ვარი-
ანტია.

რეჟისორის თხრობა კონკრეტულია, მიზანმიმართული, სახიერი
და მრავალფიგურიანი. ექსპლიკაციაში აღნიშნულია, რომ რეჟი-
სორმა პიესა დაყო 45 მოვლენად. I მოქმედება — 12 მოვლენა, II
მოქმედება — 19 მოვლენა, III მოქმედება — 14 მოვლენა. მთავარია
II მოქმედება, ანუ შეთქმულების სამზადისი, კეისრის მკვლელობა,
მასის გადმობირება და აჯანყება. პირველი და მესამე მოქმედება
— უვერტიურა და დასკვნაა, დასაწყისი და პერსპექტივაა. მოვლე-
ნათა რიგიც ასეა მინიშნებული. მოვლენათა სათაურებიც კი მი-
გვანიშნებენ, რაოდენ დაძაბული, რთული და სასტიკია ამბავი,
რაც უნდა გათამაშდეს. II მოქმედების მოვლენათა რიგიდან მხო-
ლოდ რამდენიმეს მოვუხმობ: „კალფურნიას ისტერიკა; შეთქმუ-
ლთაგან კეისრის „თაყვანება“; სასიკვდილო გაცილება; პროვოკა-
ცია; მკვლელობა; თავისუფლების ორგია; კეისრის დატირება;
ფიცი-წყევლა; მიტინგი; ბრუტოსის პატრიოტული სიტყვა; ანტო-
ნიუსის გამოცდა; კეისრის — დიდი ბელადის დატირება და სხვ².

როგორც ვხედავთ, რომის სასახლის კარის ცხოვრება ძალზე
მშფოთვარეა, ადამიანები ნერვული სტრესის ქვეშ იმყოფებიან,
ისტერიკა მათი ჩვეული მდგომარეობაა. ორი მოვლენა ეძღვნება
იულიუსის დატირებას, მაგრამ პირველად იგი დაიტირეს რო-
გორც ადამიანი — კეისარი, მეორედ — როგორც ბელადი. მოვლე-
ნათა მასშტაბი უკვე მიგვანიშნებს გამოსახვის ფორმებზე. მეტად
საინტერესო, ქმედითი სათაური მოუძებნა რეჟისორმა კეისრის

მკვლევლობის შემდგომ მოვლენას — „თავისუფლების ორგია“. თავისუფლებით ნეტარება ან ტყობა კი არა, არამედ ორგია. აქ ორგის ორივე მნიშვნელობაა მთავარი — ღმერთების სადიდებელი საკულტო დღესასწაულიც და თავაშვებული ღრეობაც. ამ ერთი სიტყვით მოვლენის არსიც არის აღნიშნული, ისტორიული ფაქტის ღირებულებაც, მასშტაბიც, თავად შეთქმულთა განწყობაც, საქციელთა რიგიც, პლასტიკური მონახზის სახიერებაც. რეჟისორს თვით კეისრის როლის მარცვალიც კი მითითებული აქვს — იგი ღმერთია, ღვთაება! მოედანზე იულიუს კეისრის პირველი გამოჩენა ასეა განსაზღვრული: „ღმერთის ჩავლა“³, სწორედ ჩავლა და არა გამოსვლა ან გამობრძანება. ღმერთი ჩაივლის ისე, რომ მთელი შეხვედრის ზარ-ზეიმი მისთვის ჩვეული ამბავი ხდება. იგი ხალხს ყურადღების ღირსადაც არ თვლის და ჩაივლის ისე, როგორც მზე! ცის კაბადონზე მისი ბრწყინვალეობა გაბრძანებს, მას თვალს ვერ უსწორებ. ამ სიტყვიერი მიგნების ეკვივალენტი საქციელის მოძებნა მსახიობს აღარ უნდა გაუჭირდეს.

ახლა ვნახოთ, როგორ იწყება პიესა. შექსპირი მიუთითებს: „სურათი პირველი. რომი. ქუჩა. შემოდინ ფლავიოს, მარულოს და რამდენიმე მოქალაქე.

ფლავიოს — შინ წადით ეხლავ. შინა-მეთქი, თქვე ზარმაცებო!...

I მოქალაქე — მე დურგალი ვარ.

მარულოს — სად არის? მაშ ან სახაზავი, ან შენი ტყავის წინსაფარი? რისთვის მორთულხარ ეგრე მდიდრულად? — შენ ვილა ხარ, რა ხელობისა?

II მოქალაქე — მე, ბატონო, კაი ხელოსნების მაჩანჩალა გახლავარ“...⁴

რეჟისორი ამბის თხრობას ასე იწყებს:

„I. პირველი ამბავი: ქუჩის ავციობა.

დგას ხალხმრავალი ბრბო. ხმას არ იღებს. დაჭიმულია მსხვილი ბაგირები, ადამიანებმა საზღვარი რომ არ დაარღვიონ. ხალხს ხელში უჭირავს ტკაცუნები, მაგრამ ტკაცუნი არ ისმის. წესრიგს შეიარაღებული ჯარისკაცები იცავენ. არც არავინ არღვევს წესრიგს. ხალხი ჩუმადაა. ხალხს მოცდა უბრძანეს და ისიც ელის. ვილაცამ თქვა, ცეკვააო საჭირო — ცეკვავენ, ვილაცა ყვავილებს არიგებს — იღებენ ყვავილებს.

მოდინ ფლავიუსი და მარულოსი, ხელში გვირგვინით. ხალხს ელაქუცებიან, ზოგიერთს თავს უკრავენ, თითქოს ნაცნობები არიანო. ბრბოში ჩადგებიან და ავციობენ. ჩუმად ავციობენ. ეშინიათ,

არ დაგვიჭირონო. ხალხმა იცის, რომ ეს პროვოკაციაა, არ უნდათ ყური დაუგდონ მათ, ზურგს აქცევენ“...⁵

პირველი მოვლენა „ქუჩის ავციობა“ – რეჟისორი ქუჩის რეალობას სიზუსტით გადმოგვცემს. იგი არაერთგზის დასწრებია მაღალი ჩინოსნის ან მაღალი რანგის უცხოელის ჩამოსვლის ცერემონიალს. იცის, როგორ გამოჰყავდათ ქუჩაში ხალხი, აყენებდნენ ტროტუარების ორივე მხარეს, ხელში ჩრიდნენ პატარა დროშებს, ყვავილებს. ორგანიზატორთა მითითებებს ისინი უმაღლესად ასრულებდნენ. საათობით იდგნენ და ელოდნენ კორტიჟს. თავიდან იდგნენ და ელოდნენ, მერე გაბეზრებულები ნერვიულობდნენ, ზოგი ხმამაღლა ბრაზობდა, ზოგი იუმორს იშველიებდა. აი, ამ ნაცნობ სიტუაციას იხსენებს რეჟისორი და გადააქვს რომის ქუჩაში. ამასთანავე, ხატავს არა მარტო თანამედროვეთათვის აგრერიგად გასაგებ სურათს, არამედ მას ანიჭებს ისტორიული ფაქტის რანგს და ქმნის მოლოდინის დინამიკურ სურათს. მომქანცველი მოლოდინი და პროვოკატორთა რეპლიკები ძაბავს სიტუაციას. შექსპირთან უბრალო ქუჩის სცენაა, ავციობაც ერთი შეხედვით ქუჩის ჩვეულებრივი რეგალიაა, თითქოს, არაფერი მნიშვნელოვანი არ ხდება. შექსპირი ამ ეპიზოდით გვიჩვენებს ერთის მხრივ სინამდვილეს, ქუჩის რეალიზმის სიშიშვლეს, დეფორმირებულ ურთიერთობებს, იგი ჟანრულ სცენას ქმნის. მეორეს მხრივ კი, წარმოაჩენს კეისრით უკმაყოფილო ტრიბუნებს. თავიდანვე იქმნება კეისრის ეპოქის ორგანზომილებიანი სურათი: ხალხი თვინიერი, დღესასწაულის მოლოდინით ცხოვრობს, ტრიბუნები „პოლიტიკაში გარკვეული ადამიანები“, იულიუს კეისრის მმართველობით უკმაყოფილონი არიან. ასეთი იყო რომი იულიუს კეისრის მმართველობის დროს.

მიხეილ თუმანიშვილი ამ დასაწყისით ორი ეპოქის რამდენიმე ნიშანთა მონტაჟს ახდენს, იძირება ავტორის ტექსტში და მისი გაშიფვრის დროს ისტორიულ-თანამედროვე ქუჩის ყოფას ცოცხალი პანორამა-მოზაიკით წარმოგვიდგენს. ტრიბუნებისა და ხელოსნების ავციობამ, მომქანცველმა მოლოდინმა ასოციაციური ნაკადი წარმოქმნა და რეჟისორის ფანტაზია აამოქმედა ზუსტი მისამართით. თანამედროვე მაყურებელი გამუდმებით „ზის“ რეჟისორის ქვეცნობიერ თუ ცნობიერ პლასტებში. ამ მოცემულობის „საზომით“ ზომავს რეჟისორი თავის მიგნებებს. ამ შემთხვევაში აღსდგა მისი დროისათვის აგრერიგად ჩვეული ქუჩის „საზვიმო შეხვედრა“, სააღლუმო მსვლელობები. ხოლო შემდგომ ამ მიგნებათა გაზრდა, გამსხვილება, თითქოს, თავისით მოხდა. ასე გაჩნდა

ბაგირები, სატკაცუნებლები, ყვავილები, გვირგვინები, ცეკვა-თამაში, ლაზლანდარობა. გამოსახვის ფორმები გათვლილია მაყურებლის მზაობაზე – ფაქტში, გამოსახვის საშუალებებში ამოიცნოს მისთვის ნაცნობი სიტუაცია და მასზე მოახდინოს შესაბამისი რეაქცია. რამდენადაც ზუსტად იქნება ამ ნიუანსით გამოხატული ნაცნობი ამბავი, იმდენად ზუსტი იქნება მაყურებლის რეაქციაც. სასცენო ქმედების ენაზე სახიერად იქნა გადატანილი, „თარგმნილი“ შექსპირის ტექსტი, რომელმაც ბიძგი მისცა რეჟისორის ფანტაზიას, ასოციაციის ნაკადს და „უბრალო“ ქუჩის ეპიზოდი ისტორიულ-თანადროულ მოვლენად აქცია. სცენაზე ხომ უბრალო, ჩვეულებრივი ამბები არ ხდება, აქ ყველაფერი დუღილის ტემპერატურით მიმდინარეობს, აქ ყველაფერი „არაჩვეულებრივად მოკაზმული“ უნდა იყოს.

რეჟისორის კიდევ ერთი მიზანი შეიცნობა ამ ჩანაწერით. ერთის მხრივ, სამზადისი იულიუს კეისრის ანუ ღვთაების შესახვედრად და მეორეს მხრივ, ქუჩის ავციობა. ამალღებულისა და მდაბალის თანაარსებობა – ეს თავად ცხოვრებაა. ცხოვრების მოდელს ქმნის რეჟისორიც. ამასთანავე, ეს შექსპირისათვისაც დამახასიათებელია. ამ თვისებით გამოირჩეოდა 70-იანი წლების სათეატრო ესთეტიკაც. მიხეილ თუმანიშვილის პოლიტიკური სპექტაკლი ამ ძიებათა რკალში აღმოჩნდა, რადგანაც ოსტატის პროფესიულ თვისებებს შორის ერთი ნიშანდობლივია მეტად – იგი თანამედროვე ხელოვანი იყო არა ასტრონომიული დროის თვალსაზრისით, არამედ აზროვნებითა და გამოსახვის ფორმებით.

სპექტაკლი ასე იწყებოდა: სასცენო სივრცე დიდ მოედანს ჩამოჰგავდა (მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძე). მომცრო ფიცარნაგი გაურანდავი ხის მორებისაგან, თითქოს, სახელდახელოდ იყო შეკრული, მასზე ამოტვიფრული იყო წარწერა – „მთელი ქვეყანა თამაშობს კომედიას“. ფიცარნაგზე მსახიობები იკრიბებოდნენ და წარმოდგენისათვის ემზადებოდნენ. მათ რუხი ან ჟანგისფერი სამოსი ეცვათ. ისინი ძალზე საქმიანად ირჯებოდნენ. კულისებიდან გამოჰქონდათ რეკვიზიტი და თანაც იდუმალი მზერით, რაღაც საგანგებო ამბისთვის ამზადებდნენ მაყურებელს. ფიცარნაგზე კი კვლავ სპექტაკლისათვის სამზადისი გრძელდებოდა. ზოგი ქსოვილს შლიდა, ზოგი კოსტიუმს ირგებდა, ზოგი ფიცარნაგის შეკეთებით იყო გართული. ეს მინი სცენა, ისევე როგორც მთელი ქვეყანა, კომედიის სათამაშოდ ემზადებოდა, თუმცა, ბოლოს პოლიტიკური ავანტიურის მსხვერპლი კი ხდებოდა.

რეჟისორის ირონია ძალზე ფაქიზად მოქმედებდა, იგი არ იყო

მჭექარე ხმაურითა და ფერებით აღვსილი (სპექტაკლის მასობრივ სცენებში მონაწილეობდნენ მიხეილ თუმანიშვილის სტუდენტები, ეს ის ჯგუფია, „მე-11 აუდიტორიის თეატრად“ რომ იყო ცნობილი და რომელიც დღეს კინომსახიობთა თეატრის ძირითად ბირთვს წარმოადგენს). გოგონას გაშლილი ტყავის ეტრატი შემოჰქონდა წარწერით: „ქუჩა რომში“. შექსპირისდროინდელი თეატრი ასე ამცნობდა მაცურებელს მოქმედების ადგილს. თეატრი-თეატრში: ეს ხერხი რეჟისორისთვის დროთა კავშირის სიმბოლოდაც იქცა და ამავე დროს თავად ისტორიული გმირები, პოლიტიკური ინტრიგები თუ პოლიტიკური ავანტიურა ორგანულად აქცია თამაშის ობიექტად. აქ დიდი ტრაგიკული სიტუაცია, ტრაგიკული გმირები, ტრაგიკული ვნებათაღელვა, ტრაგიკული სულსცვეთება ისტორიის გადასახედიდან ერთსა და იმავე დროს ამაობად და სისასტიკად აღიქმებოდა. წარმოდგენის ქვეტექსტი საცნაურს ხდიდა დამდგმელის პოზიციას: იმ შორეული ეპოქის შემდეგ ადამიანები, მათი მისწრაფებები, ვნებათაღელვა, ამბიციები, არცთუ დიდად შეცვლილა. მიხეილ თუმანიშვილმა ისტორიული მეხსიერების აღდგენისათვის, დამოძღვრისა და გაფრთხილებისთვის შექმნა კიდევ ეს სპექტაკლი.

სცენა თანდათან ივსებოდა. ხალხი ფიცარნაგის ირგვლივ იყრიდა თავს. ისინი დაჟინებით შესცქეროდნენ ახალგაზრდა დასის საქმიანობას. ეს უკვე რომის პლებსი იყო, რომელიც ტრიბუნებმა კეისრის დასახვედრად შეყარეს. სანახაობის მომლოდინე ხალხი. ასე აღსდგა მაცურებლის თვალწინ ქუჩის რეალობა. დიდ სცენაზე მდგომი რომაელი მოქალაქეები, თუ ფიცარნაგზე მყოფი რომაელი მსახიობები, ერთსახოვანი მასა არ იყო. თითოეული მათგანი ინდივიდი იყო, საკუთარი სურვილებითა და მისწრაფებებით აღჭურვილი. ამ საერთო აგონიასა თუ სახალხო ღრეობაში თითოეულ მონაწილეს თავისი ფერი, თავისი ხმოვანება შეჰქონდა და ყველანი ერთად ქმნიდნენ დიდ სახალხო სცენას – რომის ქუჩის ცხოვრებას.

მწყობრად შემოდოდნენ ჯარისკაცები და ხალხს სისხლისფერ მიხაკებს ურიგებდნენ, იწყებოდა უფრო დიდი სპექტაკლისთვის სამზადისი, ვიდრე იმ პატარა ფიცარნაგზე, რომელზეც ათიოდე მსახიობი თუ ეტეოდა, ახლა მთელი ავანსცენა და ცენტრი პლებსით იყო სავსე.

როგორც ვხედავთ, სარეჟისორო გეგმა ნაწილობრივ შეიცვალა: გაჩნდა ფიცარნაგი მსახიობებით, რომლებსაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე შემოჰქონდათ რეკვიზიტი, მაგიდა თუ სკამები, შემოჰქო-

ნდათ წარწერიანი ეტრატები და მონანილეობდნენ სახალხო სცენებში. მსახიობები და რომის მოქალაქეები მოქმედების განვითარებასთან ერთად, ერთ გუნდს ქმნიდნენ, რომაული ცხოვრების ერთიან მასას წარმოადგენდნენ. მაგრამ მოვლენის არსი, ძირითადი მელოდია, ატმოსფერო, ქვეტექსტი და მიზანი უცვლელი აღმოჩნდა. როგორც ვხედავთ, მსახიობებთან მუშაობის პროცესში გამოსახვის ფორმები დაზუსტდა, ზოგი შეიცვალა, ახალი გაჩნდა, ნიუანსები ფერადოვანი აღმოჩნდა. ეს სრულიად ბუნებრივი პროცესია. ძირითადი ლერძი, რომელზეც აენყო სასცენო ქმედება — სარეჟისორო გეგმაში დამდგმელს უკვე მოძებნილი ჰქონდა, რეჟეტიციების პროცესში კი როგორც ირკვევა, მისი ვარიაციები მოიძებნა, ფერები დაზუსტდა და სპექტაკლში ოპტიმალური ვარიანტი დარჩა.

„იულიუს კეისრის“ ინტერპრეტაციის სასცენო ისტორია, უფრო მასობრივი სცენების სახიერი გადანყვევით არის ცნობილი. მართლაც, ტრადიციულად ხალხი ხდებოდა ამ პიესის სასცენო ადაპტაციის მთავარი მოქმედი პირი. ასე იყო მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლშიც. მართალია, თავად რეჟისორი ამ წარმოდგენას გამარჯვებად არ თვლიდა, და არც რუსთაველის თეატრის ისტორიკოსებს მიაჩნიათ იგი წარმატებულ დადგმად, თუმცა, უნდა ვალიაროთ, რომ, თუნდაც, მასობრივი სცენების გადანყვევტის თვალსაზრისით იგი ნამდვილად საინტერესო ნამუშევარი გახლდათ. მით უფრო, რომ ამ მასობრივი სცენების ცენტრალურ ფიგურას მიხეილ თუმანიშვილის იმჟამინდელი სტუდენტები წარმოადგენდნენ: მზია არაბული, ლაურა რეხვიაშვილი, დარეჯან ხარჩილაძე, დარეჯან ჯოჯუა, რეზო იმნაიშვილი, ზაზა მიქაშავიძე, მურმან ჯინორია და სხვ. ისინი „დირიჟორობდნენ“ სახალხო სცენებს და წარმართავდნენ მათ. ასეთი ცეცხლოვანი რიტმი, ტემპერამენტი და პლასტიკური მონახაზის სისხარტე იშვიათობას წარმოადგენდა იმჟამინდელ თეატრში. უმაღლესი მეხსიერებაში ალექსანდრე ახმეტელის დროინდელ ფოტოებზე შემორჩენილი მასობრივი სცენები აღსდგებოდა. მათ, უთუოდ, აერთიანებთ სახალხო სცენების მხატვრული გადანყვევტის ოსტატობა. ხალხი დინამიკაში, მოქმედებაში ავლენდა განწყობათა მონაცვლეობას — თვინიერებას, მორჩილებას, ნდობას, რწმენას, აღტკინებას, გულგრილობას, უიმედობას. ახმეტელთან ხალხი, რაღაც მნიშვნელოვან გადანყვევტილებათა მონანილე იყო, აქ — იგი სიცრუისათვის იყო განწირული, რადგანაც თავისდაუნებურად ხდებოდა დიდი პოლიტიკური თამაშის უტყვი მონანილე — მსხვერპლი. მას არაფერი

ეკითხებოდა, მას არად აგდებდნენ, მას საზარბაზნე ხორცად იყენებდნენ. და როცა პოლიტიკოსები იძულებულნი იყვნენ, ხალხის წინაშე სიტყვით გამოსულიყვნენ, ანტონიუსივით თვალთმაქცობდნენ.

პოლიტიკოსებმა გამოცდილებით იცოდნენ მასის აზვირთების ძალა, მაგრამ მასის მოტყუების ხელობასაც ჩინებულად ფლობდნენ. დრო იყო ასეთი. ეს დრო აისახა ახმეტელისეულ სპექტაკლებშიც და ეს დრო ახმიანდა თუმანიშვილთანაც. დრო, თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფა, ეპოქის სუნთქვა „ისმოდა“, უწინარესად, თუმანიშვილის მიერ სახალხო სცენების გადანყვევით. თანადროულობის და უახლესი წარსულის რეგალიები ძალზე სათუთად, მაგრამ ზუსტად იკითხებოდა სცენაზე. ეს ნიუანსები რეჟისორის თაობის თვალთ დაწახული ქვეყნის დღევანდელი და გუშინდელი დღე იყო. ამიტომაც შესაძლებელია ითქვას, რომ „იულიუს კეისარი“ მთელი თაობის ბიოგრაფიაც გახლდათ.

კეისრის პირველი გამოჩენა ასე აქვს აღწერილი შექსპირს:

„სურათი მეორე

იგივე ადგილი. მოედანი.

შემოდინ ლიტანიით და მუსიკით: კეისარი, ანტონიოს სარბენლად გამზადებული, კალფურნია, პორცია, დეციოს, ციცერო, ბრუტოს, კასიოს და კასკა. თან ხალხი მოსდევს. ხალხში მკითხავიც არის.

კეისარი — კალფურნია!

კასკა — სუ! კეისარი რაღაცას ბრძანებს!

(მუსიკა გაჩუმდება)

კეისარი — კალფურნია!

კალფურნია — აქ გახლავარ მე, ბატონო ჩემო...“

მეორე მოვლენას რეჟისორმა „ღმერთის ჩავლა“ უწოდა. ექსპლიკაციებში ეკითხულობთ: „ქუხს მუსიკა, უფრო სწორად, ეს ლიტავრათა და ბუკთა ხმაა: ფონი „ფაშისტური“ მარშია. ხალხი სკანდირებას იწყებს: „დიდება კეისარს, დიდება კეისარს, დიდება კეისარს!“

კეისარი გვირგვინით შემოდის. ხალხი სატკაცუნეებს ატანს ძალას (საჭიროა, კულისებშიც იყოს ხმაური, სულ ერთია, როგორი იქნება. ყველა უნდა ახმაურდეს, მოკარნახე და მეხანძრეებიც კი. ხმაური ადრე უნდა დაიწყოს, კეისრისა და მისი ამალის გამოსვლამდე).

კეისარს მეომრები, სენატორები, სენატორთა ცოლები მიუძღვიან. ანტონიუსი ხელმარჯვნივაა, ცოტა უკან, ხელმარცხნივ, კასკაა.

იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს კეისრისადმი. მოაქვთ ხელისუფლების ნიშნები (რომაული ნაჯახი, არწივები და სხვა რეგალიები). ძალიან ბევრი უნდა იყოს ნამდვილი თითბერისაგან, რკინისაგან, ბრინჯაოსაგან, ლითონისაგან, ბუტაფორია არ უნდა იგრძნობოდეს. პომპეის ფრესკების ნახვაა საჭირო). ხალხი ლელავს. ზოგიერთმა თავისი ანონიმური წერილები და განცხადებები ამოაცოცა, ვილაც ყვირის, ცდილობს, კეისართან მივიდეს. ნვიმასავით ნამოვიდა წითელი ვარდები (სისხლი), ხალხი კეისარს ფეხქვეშ უფენს ვარდებს, მაღლა აგდებს (თითოეულს ექვსი-შვიდი ვარდი უნდა მიეცეს, რიგრიგობით უნდა ისროლონ, თითო-თითო, რათა მეტხანს გაგრძელდეს)... კეისარი მაღალ წითელქუსლებიან ფეხსაცმელზე შემდგარა. როგორც კი კეისარმა ხელი აღმართა, კასკა აღრიალდა... და უმაღლვე სიჩუმე ჩამოვარდა, სამინელი სიჩუმე. ამასწინანდელი გრგვინვა კიდევ უფრო საცნაურს ხდის მას. კეისარი კარგ გუნებაზეა. ძალიან ნელა, ძლივს გასაგონად ლაპარაკობს — ერთობ ხმადაბლა, აგდებულად, ოდნავ იღიმება. რასაც ჯირითის რიტუალზე ამბობს, მაინცდამაინც მნიშვნელოვანი არაა. მაგრამ გარშემო მყოფნი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ. ყველანი მის ნათქვამს იმასხოვრებენ, თითქოს რაღაც ღვთაებრივს ამბობდეს. ვილაც იწერს კიდევ. იქ მყოფნი დიდი გულისყურით ისმენენ იმას, რასაც კეისარი სასხვათაშორისოდ ამბობს. ყველა ცდილობს, თავისი უსაზღვრო ერთგულება დაუმტკიცოს. ამის მიზეზი შიშია და, რა თქმა უნდა, სიყვარულიც... მისი სწამდათ, როგორც ღმერთის. ხანდახან შიშით ფიქრობდნენ, რა გვეშველება, კეისარი რომ მოკვდესო და ღმერთებს ევედრებოდნენ, მაგას ნუ შეგვასწრებთო.

კეისარი ლაპარაკობს, მაგრამ არავის უყურებს. სადღაც შორს იყურება. თითქოს ცოტა დაღლილია. იგი ღმერთია — დიად საქმეს სჩადის! ბრუტოსს მაინცდამაინც არ მოსწონს კეისრის გარშემო ატეხილი დავიდარაბა¹⁷.

როგორც ვხედავთ, დამდგმელი ავტორის რემარკას ცვლის. სცენაზე შემოსულ კეისარს ხალხი აღტკინებული ეგებება. შექსპირის რემარკა — „შემოდინ ლიტანიითა და მუსიკით“ — აქ დაკონკრეტებულია და ტრანსფორმირებულია თანადროულობაში ანუ იმ ეპოქაში, რომელმაც ჩამოაყალიბა რეჟისორი და მისი თაობა. ჯერ გაისმის ქუხილი, ბუკი, „ფაშისტური“ მარში, ხმაური, შეძახილი, მერე გამოჩნდება კეისარი, ხმაურის პარტიტურა, მუსიკის ხმოვანება და მარში, ხოლო შემდგომ ხალხის აღტკინებული სკანდირება „დიდება კეისარს!“. მაყურებლისათვის ნაცნობი რეალობა

იყო კეისრის, როგორც ღმერთის გამოჩენა, მისდამი თაყვანი-
სცემა, მისი ხილვის გამო სიხარულიცა და შიშიც ერთსა და იმავე
დროს. ხოლო, რაც შეეხება სკანდირებას — ამ შეძახილით ჩამო-
ყალიბდა არაერთი თაობა და ეს საკუთარ ბიოგრაფიად აქცევდა
ამ სახალხო სცენას. მასში რეჟისორის პიროვნული განცდაც იგრძნო-
ბოდა. რეჟისორი აზუსტებს, როგორი იერარქიით დგებიან სენა-
ტორები კეისრის უკან. ამას აქვს მნიშვნელობა, ვინაიდან აქ
ეპოქის ნიშანდობლივი თვისებაც ჩანს და ისიც ირკვევა, დღევან-
დელი ლაქუცა ახლომდგომნი, რომ განირავენ იულიუსს. ამ
„პოლიტიკური რიტუალის“ ცენტრი კასკაა. რეჟისორი განგებ უქმნის
კასკას ასეთ გამორჩეულ მდგომარეობას, რათა შემდგომ მისი
ისტორიული როლი გამოკვეთოს — მან ხომ პირველმა ჩასცა
მახვილი კეისარს! ახლა კი საგანგებო ერთგულებას იჩენს და
თაყვანს სცემს, როგორც ღმერთს. კასკა ხომ მხოლოდ პირადული
გამორჩენის მიზნით მოქმედებს!

სარეჟისორო გეგმაში მოვლენის არსი და სტრუქტურა სახი-
ერადაა მინიშნებული, ამასთანავე, „წერილობებიც“ გათვალისწი-
ნებულია. სახელმწიფოს რეგალიიდან მოყოლებული, კეისრის ფე-
ხსაცმლის ფერით დამთავრებული. ზუსტადაა მითითებული ყო-
ველი დეტალი, ფაქტურა, ფერი. ვინ სად დგას, როგორ იქცევა,
როგორ იყურება, ვინ როდის იწყებს „ღრიალს“ და რატომ.
მთავარი კი განწყობის შექმნაა — ღმერთი გამოჩნდა! ყველა
აღტკინებით ყვირის, კეისარმა ხელი აღმართა და შიშისაგან ყვე-
ლას ხმა ჩაუნყდა. ხმაური და სიჩუმე — ეს კონტრასტი სჭირდება
რეჟისორს კეისრის ღვთაებრიობის გამოკვეთისათვის, ერთი ხე-
ლის აღმართვაც კი საკმარისია, რომ მოედანი გაქვავდეს! კეისრის
საქციელთა მითითებით, თავის დაჭერის, ლაპარაკისა და ღიმი-
ლის მანერით იქმნება ბელადის საქვეყნოდ ცნობილი პორტრეტი.

სპექტაკლის პროექტში სასცენო სივრცის ორგანიზებაც გათვა-
ლისწინებულია, ისიც კი მითითებულია, თითოეულ რომაელს
რამდენი ვარდი უნდა ეჭიროს და როგორ უნდა ისროდეს, უფე-
ნდეს კეისარს ფერხთით.

სარეჟისორო გეგმაში კეისრისა და სენატორთა, კეისრისა და
ხალხის ურთიერთობის მთელი კალეიდოსკოპია შექმნილი. აქ თი-
თოეულის მისწრაფება, მიზანი, ტემპერამენტი, ჩვევა თუ საქცი-
ელი სიზუსტითაა მითითებული, გათვალისწინებულია მათი ურთი-
ერთობის პერსპექტივაც. თუკი კასკა აქტიურია, ბრუტოსი განზეა
გამდგარი და მას აღიზიანებს კიდევ ეს ზარზეიმი. კასკასა და
ბრუტოსის ურთიერთობათა დასაწყისი, მათი სხვაობა, სხვადასხვა

განზომილებით აზროვნება და ცხოვრება — უკვე ცხადია. რეჟისორმა სასცენო ამბის ყოველი ასპექტი გაითვალისწინა და მრავალხვეულიანი ბადე მოქსოვა რთული ყოფის გამოსახატავად.

რეჟისორი შექსპირის რემარკას ამსხვილებს, აკონკრეტებს, ნიუანსით ამდიდრებს და ქმნის მის ეკვივალენტ სასცენო სახიერებას, სასცენო ცხოვრებას.

ეს ეპიზოდი სცენაზე, თითქმის, მითითებული პროექტით თამაშდებოდა. მხოლოდ რამდენიმე ნიუანსი თუ იყო შეცვლილი მსახიობების მიერ. არ იყო მხოლოდ უამრავი ბრინჯაოს ან ლითონის სახელმწიფო რეგალიები. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც რეჟისორის გადანყვეტის პრინციპი იმდენად ზუსტი და სახიერი აღმოჩნდა, იმდენად ორგანული იყო მსახიობებისთვის, რომ თითქმის ხელუხლებლად აღსდგა სცენაზე.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და სახიერად გადანყვეტილი ეპიზოდი იყო კაპიტოლიუმში კეისრის მკვლელობა და შემდგომ სენატორთა აგონია. კეისრის მკვლელობას, ამ მოვლენას გეგმაში ენოდება „დაკვლა“, ხოლო მომდევნო მოვლენას — „თავისუფლების ორგია“. რეჟისორი აღნიშნავს, რომ: „იგი (კეისარი — მ.ხ.) არ მოუკლავთ, ფაქტიურად დაკლეს, როცა 23 მახვილოსანი ადამიანი ერთს მივარდა, ამას დაკვლა ჰქვია. ისე დაკლეს, როგორც კლავენ ცხვარს, ძროხას, როგორც კლავენ ღორს. ჩვეულებრივ ეს სრულ სიჩუმეში ხდება. ამას უნდა მივალნიოთ“¹⁸. შემდეგ რეჟისორი დანვრილებით აღწერს ვინ, როდის და როგორ ჩასცა იულიუსს მახვილი, კეისრის „დაკვლა“ საგანგებო მოვლენაა, მაგრამ ეს არის ცეზარიზმის დასასრული? ეს კითხვა ქვეტექსტად გასდევს მთელს ამ ეპიზოდს. ასე გადანყვიტა რეჟისორმა ზომიერების ქანდაკებასთან კეისრის გვამის გარშემო სენატორთა დუმილი. ეპიზოდი ასე დაასრულა: „სენატორები აქეთ-იქეთ ზომიერებანტნენ. პაუზა“¹⁹.

შექსპირთან სულ ორიოდ რეპლიკითა და რემარკითაა გადმოცემული კეისრის სიკვდილი და სენატორთა მდგომარეობა: „(კასკა ხანჯალს კისერში ჩასცემს. კეისარი მკლავში ხელსა სტაცებს. სხვა შეთქმულნიც სხვადასხვა მხრიდან ხმალ-ხანჯალს ჩასცემენ და ყველაზე ბოლოს მარკოს ბრუტოსი).

კეისარი — ოჰ, შენცა ბრუტოს! კეისარო, ეხლა კი მოკვდი!
(კვდება. სენატორები და ხალხი აირევიან და გარეთ გადიან).
ცინა — მოკვდა მტარვალი, მოგვეფინა თავისუფლება!“...²⁰

სარეჟისორო გეგმაში 22-ე მოვლენაა „თავისუფლების ორგია!“ კეისრის მკვლელობის შემდგომ მკვეთრად იცვლება მოვლენა. გე-

გმაში აღნიშნულია: „არა, ერთბაშად არა, თანდათანობით ყველამ ამოიღო ხმა. ვერ ჩურჩულით: „თავისუფლება, შვება, ტირანიას ბოლო მოელო!“ ერთმანეთს მივარდნენ, ულოცავენ, ერთმანეთს ეხვევიან, კოცნიან, თითქოს აღდგომის დღეაო — „ქრისტე აღდგა!“ ბოლოს და ბოლოს გაუთენდათ სანატრელი დღე, აღარაა ტირანი, რასაც მინდა, იმას გავაკეთებ!... ყველანი ყვირიან ერთსა და იმავე ლოზუნგს: „ტირანიას ბოლო მოელო, თავისუფლება! რესპუბლიკა!“

მაგრამ დაუსრულებელი არაფერია ამქვეყნად, თავისუფლების ორგიაც დამთავრდა.

ყველანი დამშვიდნენ. სიჩუმე ჩამოდგა ხალხის, სენატის, რესპუბლიკის ცხოვრებაში... ერთი ნამით ყველაფერი შეწყდა. ცაში ფრინველი აღარ ფრინავს. ხალხი იცდის და გაფაციცებით იყურება. მაგრამ არაფერი იცის, არაფერს ხედავს, არაფერი ესმის. მხოლოდ გრძნობს, რომ რაღაცა მოხდა და ახლა მოხდება რაღაც საშინელი და გამოუხსნორებელი. ხალხი დაძაბული დგას და ელის. სენატორებმა არ იციან, რა ქნან.“²¹

როგორც ვხედავთ, გეგმაში ეს მოვლენა რეჟისორის შინაგანი მონოლოგის ფორმითაა გადმოცემული. აქ მთავარია განწყობა. ამიტომაც უფრო მეტად სწორედ განწყობის მონაცვლეობაზეა ყურადღება გამახვილებული. რეპლიკები და საქციელთა რიგი ძალზე ძუნწია, მინიმუმამდეა დაყვანილი. ეს ორგია წუთიერია, იგი შიშისა და სიხარულის ნაზავია. უფრო ზუსტად, გამოგნებელი შიშისა და მომავლის წინაშე კრთომის ნაზავია. ეს ორგია ტრაგიკულია.

საექტაკლი: კეისარმა (მსახიობი — გურამ სალარაძე) დინჯად დაიკავა მისთვის განკუთვნილი ადგილი ფიცარნაგის ცენტრში. იგი გარეგნულად მშვიდია, მაგრამ შინაგანად დამუხტული, გამჭოლი მზერით კვეთს სივრცეს. სენატორები სავარძლის გარშემო გრძელ სკამებზე ჩამოსხდნენ. ავისმომასწავებელი დუმილი ჩამოწვა. შეთქმულები ვერ იოკებენ მღელვარებას. მომცრო და გამსდარი კასკა (მსახიობი — კარლო საჯანდელიძე) კიდე უფრო დაპატარავდა, თვალები დაუნვრილდა, მალიძალ კასიოსს გახედავს, თითქოს, მას უნდა დაესესხოს სიმხნევეო. ხმელ-ხმელი კასიოსი (მსახიობი — გოგი გეგეჭკორი) ნელგამართული ზის და თვალს არ ამორებს კეისარს. ცდილობს, არ გასცეს მღელვარება, დროდადრო თვალს აპარებს სენატორებისაკენ, ზვერავს მათ მზადყოფნას. დანარჩენები გახევებულები სხედან, სუნთქვაშეკრულები მზერით ამხნევენ ერთმანეთს, ზოგს მუხლებზე დანყობილი ხე-

ლის მტევნები უთრთის... ავისმომასწავებელი სიჩუმე გრძელდება. მდუმარებას მხოლოდ მეტრონომის რიტმული კაკუნის არღვევს... გარეთ მასა გარს უვლის ფიცარნაგს. ზოგი უტყვად შეპყურებს „კაპიტოლის კედელს“, ზოგი განზე გამდგარა და ფიქრში ჩაძირულა, ვილაც ხვნეშის, მავანს უჭირს დგომა...

კეისრის რეპლიკას – „ოჰ, შენცა ბრუტოს!“ კვლავ მიძიმე სიჩუმე შეენაცვლა... შემდეგ მის გვამთან შეჯგუფდნენ შეთქმულნი, ხელთ მახვილები უპყრიათ, დასცქერიან კეისარს, თითქოს უჭირთ იმის დაჯერება, რომ იგი უსულოდ გდია პომპეუსის ქანდაკებასთან. მიძიმე პაუზა, პაერში, თითქოს, დენტის სუნი ტრიალებს. ხალხიც დგას და ელის... მთელს დარბაზში გამეფდა გაუსაძლისი სიჩუმე, სუნთქვის ხმაც კი არ ისმის, სცენა გაიყინა, თითქოს... შემზარავი სიჩუმის ღრუბელი ჩამონვა, სუნთქვა გაჭირდა. ახლა სცენაზე თეთრ ტოგაში გამოწყობილი სენატორები ერთ ჯგუფურ ქანდაკებას ქმნიან – შიშის და ძრწოლის სიმბოლოა ეს გაქვავებული ჯგუფური ქანდაკება.

უცბად, შეირხა ვილაც, ტოგის კალთები ათრთოლდა, ცინას (მსახიობი – ჯემალ ლალანიძე) დახშულმა ხმამ გაჰყვეთა სივრცე, გაირღვა დუმილის კედელი: „მოკვდა მტარვალი, მოგვეფინა თავისუფლება!“ გაუბედავად აღმომსკდარ ხმას, თითქოს, თვალი გააყოლეს სენატორებმა, ამოისუნთქეს, ატოკდნენ... ახლა ხმამალალი შეძახილი გაისმა და შეთქმულებმა თვალი თვალში გაუყარეს ერთმანეთს: „მოკვდა მტარვალი!“ მერე მკერდი მკერდს გადაეჭდო, ერთმანეთს ეხვევიან და ხმები შეერთდა: „მოკვდა მტარვალი!... მოკვდა მტარვალი!...“ ფიცარნაგზე აფრიალდნენ ტოგის კალთები, მალლა აწვდილი ხელები სიხარულით თრთიან, სენატორები კვლავ ერთმანეთს ეკვრიან, ისმის კიჟინი: „მოკვდა მტარვალი!... მოკვდა მტარვალი!...“ აირია, გადაეჭდო, გადაიხლართა ხელები, აიძვრა ღიმილი, აგუგუნდნენ ხმები, როკვით აცეტდნენ ტოგოსანი სენატორები. ახლა ისინი ერთმანეთს აგულიანებენ, ამხნეებენ, ამშვიდებენ... მხოლოდ ბრუტოსია (მსახიობი – ეროსი მანჯგალაძე) განზე გამდგარი, გაცისკროვნებული, ოდნავ პათეტიკური, – მან ხომ მსხვერპლშენირვის რიტუალი ჩაატარა! თავისუფლებას, რომის რესპუბლიკას ზვარავად შესწირა ტირანი!... ნუთიერად აღმომსკდარი ორგია ჩაცხრა, თავისუფლება ძნელი აღმოჩნდა, ახლა შეთქმულებს თავის გადარჩენის უამი დაუდგათ...

ამ მოვლენის მონახაზი და შემდგომ მისი სასცენო ტრანსფორმაცია გაპოზიერებული ნიადაგიდან აღმოცენებულ მსხმოიარე ხეს ჩამოჰგავს. ნიადაგი – გეგმაა, თესლი – მასში ღრმად ჩა-

ფლული აზრი და ხედვა, ნაყოფი (მსხმოიარე ხე) – სასცენო მეტაფორა, მსახიობთა ფერადოვანი შესტი, პლასტიკური მონახაზი, ხმოვანება, შიშისა და სიხარულის ნაზავი აგონია. რეჟისორის შინაგანი მონოლოგის ფორმა ზუსტსა და სახიერ სასცენო მეტაფორაში ახმიანდა, შესაბამისი ატმოსფერო და განწყობა დაიბადა ფიცარნაგზე.

სარეჟისორო გეგმა ძალზე საინტერესოა პერსონაჟთა ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების მითითებითაც. ყოველი მოქმედი პირის მისწრაფება, დახასიათება, გარეგნობაც კი ზუსტია და სახიერი, განსხვავებული და მოქმედებისათვის გამიზნული. ამა-სთანავე, რეჟისორი მსახიობს სთავაზობს ფიზიკურ მოქმედებათა მთლიან, უწყვეტ ჯაჭვს, სადაც ერთი ფიზიკური მოქმედება ლოგიკურად გამომდინარეობს მეორისაგან და ბადებს მესამეს. „მოვლენათა ჯაჭვი – ეს უკვე არის გზა დადგმის მხატვრული გადანიყვეტისაკენ“ – აღნიშნავს გიორგი ტოვსტონოგოვი²². რეჟისორის მიერ შეთხზულ როლს კონსტანტინე სტანისლავსკი „მაშველ რგოლს“ უწოდებდა, რომელსაც მსახიობი მაგრად უნდა ჩაეჭიდოს და განავითაროს იგი. რადგან სასცენო ხელოვნების უპირველესი დანიშნულება – ადამიანთა ქმედების ჩვენება წარმოადგენს, ამიტომ მსახიობი ინტენსიურად უნდა მოქმედებდეს სცენური ცხოვრების ყოველ მომენტში. ქმედება კი გულისხმობს მიზნის არსებობას და წინააღმდეგობების გადალახვას, ბრძოლას ამ მიზნის მისაღწევად, „რეჟისორი ხომ სცენური ბრძოლების, სცენური კონფლიქტების თანმიმდევრული მიმდინარეობის ორგანიზატორია“²³. მაგალითისათვის ბრუტოსის სამოქმედო ხაზს მივუთითებ. ექსპლიკაციაში ვკითხულობთ:

„ზეამოცანა – დავიბრუნო ძველი სანატრელი დრო!

გამჭოლი მოქმედება – გადავარჩინო დემოკრატიისა და რესპუბლიკის პრინციპები.

პირველი ნაწილი – არ მივცე კასიუსს მის ინტრიგებში ჩემი ჩათრევის საშუალება.

მეორე ნაწილი – შევასრულო მსხვერპლშენირვა საყვარელი სამშობლოს საკეთილდღეოდ.

მეოთხე ნაწილი – დავარწმუნო რომაელები, რომ კეისრის მოკვლა აუცილებელი იყო.

მეხუთე ნაწილი – გადავარჩინო დემოკრატია კარიერისტთა და პოლიტიკანთა ხროვისაგან“²⁴.

ბრუტოსის დახასიათება ასეთია: „ფილოსოფოსი; ნამდვილი პატრიოტი, რესპუბლიკელი, გარკვეული აზრით დონ კიხოტი.

მისმა წინაპარმა განდევნა რომიდან მეფე ტარკვინიუსი. ეს ერთობ ეამაყება²⁵. რეჟისორი საგანგებოდ გამოჰყოფს ბრუტოსს, იგი ერთადერთი გულწრფელი და კეთილშობილი ადამიანია მთელს სახელმწიფოში. რეჟისორს თავად სჭირდება ასეთი პერსონაჟი, მას მაყურებლისთვის სჭირდება პატრიოტისა და მოაზროვნის ნილაბი, რადგანაც ძვალსა და რბილში ჰქონდა გამჟღადარი კოტე მარჯანიშვილის შეგონება – ხელოვნებამ ადამიანს უნდა მიანიჭოს სიხარული, შთაბეროს მხნეობა. ამასთანავე, რეჟისორი თავადაც მოძღვრავს დარბაზს – ფილოსოფოსი, განსწავლული, პატრიოტი, მოაზროვნე, კეთილშობილი, პატიოსანი ადამიანები სჭირდება ქვეყანასო. მაგრამ ისიც კარგად იცის, ასეთები შეიძლება წარმოსახვაში და სცენაზე არსებობდნენ, რეალურ სინამდვილეში ისინი იშვიათად იბადებიან. შესაძლოა, ამიტომაც განსაზღვრა როლის მარცვალი – დონ კიხოტი. ბრუტოსი დონ კიხოტია, ქარის ნისქვილთან მებრძოლი რაინდი. დამდგმელის სიყვარულიანი ირონია იკითხება ამ მითითებით.

ბრუტოსის ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების განსაზღვრით რეჟისორმა თავიდანვე მიუთითა, რომ იგი განწირულია. დროის დაბრუნება – შეუძლებელია, დემოკრატიის პრინციპებიც ურთულესი დასაცავია! ასეთ ბრუტოსს მომავალი არა აქვს. მომავალი გაქნილი ანტონიუსებისაა! დამდგმელის თანადროულობაც რთული იყო, მაგრამ ბრუტოსის ნილაბის შექმნა მაინც აუცილებლად ჩათვალა, ვინაიდან საზოგადოებას მაგალითი ესაჭიროება. ასეთად მიიჩნია ბრუტოსი. რეჟისორმა ანტონიუსების საქართველოს ბრუტოსების არსებობა შეახსენა.

გეგმაში მითითებულია სენატორთა დახასიათებანი, თითქმის ყველგან აღნიშნულია როლის მარცვალი, პერსონაჟის ფუნქცია ამ სისხლიან და ამბიციურ ბრძოლაში. რეჟისორი ხშირად გამოყოფს საწინააღმდეგო თვისებებს, რათა მსახიობმა ერთსახოვანი სქემა კი არა, არამედ მრავალმხრივი ხასიათი – ნილაბი შექმნას. კასკა – ... არამზადა და მასხარაა, ლეგარიუსი – ზეპატრიოტია, ცინა – ქვემძრომია, დეციუსი – უყვარს პატრიოტული ლოზუნგების წამოსროლა, კასიუსი – არ იღიმება, ... თითქოს, გამუდმებით ვიღაცას უთვალთვალებს, ანტონიუსი – დიდი პოლიტიკოსი, ცხარე მოთამაშეა... რომის პლებსის ბელადია²⁶. რეჟისორი ცდილობს „სკვენური ქმედების იმ მოლექულის აღმოჩენას, რომლის შემდეგ ქმედება აღარ იყოფა“²⁷. ამ ადამიანური თვისებების პატარა ნაწილკებისაგან კი იქმნება დიდი, მრავალფეროვანი და მრავალწახნაგოვანი მოზაიკა – რომის საზოგადოება.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლები გამოირჩეოდნენ მეტაფორული აზროვნების კასკადითაც. ამ სახიერ, გამიზნულ, ღრმა და მასშტაბური აზრის გამომხატველ, ემოციურ მეტაფორათა სისტემას ამბავი, იდეა, სიუჟეტი, კოლიზია, ფაბულა, კონფლიქტი აჰყავდა მხატვრული აზროვნების რანგში, მშფოთვარე და ტემპერამენტიანი, ფაქიზი და გამჭვირვალე სანახაობის მაღალ ხარისხში. ეს მეტაფორა ჯერ სიტყვით იყო გამოთქმული გეგმაში, ხოლო შემდგომ, რეპეტიციანზე, მსახიობებთან თანამემოქმედებით პროცესში ზუსტდებოდა, ფერ-ხორცს ისხამდა, მასშტაბსა და ხატოვნებას იძენდა.

დასაწყისი. რომელი მსახიობების სამზადისი წარმოდგენისათვის — ერთ-ერთ ვარიანტში აღნიშნულია: „ეს ყველაფერი ჭიანჭველას ბუდეა ჰგავს“...²⁸ სპექტაკლშიც ფიცარნაგზე თავგამოდებით ფუსფუსებდნენ მსახიობები, შემოჰქონდათ რეკვიზიტი, ქსოვილები, კოსტიუმებს ირგებდნენ, ფენდნენ. ეს იყო გამუდმებული საქმიანობა, როგორც ჭიანჭველები, ისე ირჯებოდნენ.

„ბრუტოსი შთაგონებით, გატაცებით ხელმძღვანელობს რესპუბლიკურ რევოლუციას“...²⁹ სპექტაკლში ხალხის რისხვით გაოგნებული და მშფოთვარე სენატორები ბრუტოსებისთანების განიერ მხრებს უკან იმალებოდნენ. რესპუბლიკური რევოლუცია — მხდალლებმა მოაწყეს! ასე გამოუტანა რეჟისორმა განაჩენი შეთქმულების მონაწილე სენატორებს. ბრუტოსი მათი ფარი იყო. ამ ლაჩრების რევოლუციას სწორედ პატიოსანი ბრუტოსი გადაეფარა. სევდიან ირონიას ბადებდა ეს მეტაფორა.

ნითელი ფერი — საერთოდ დიდად მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებდა სპექტაკლში. ნითელი ყვავილები, კეისრის ნითელი მოსასხამი და ფენსაცმელები, ნითლად განათებული ზოლი ფორუმზე, ნითელი ქსოვილისათვის სამთა უხმო გაბრძოლება და სხვ. თავდაპირველად ეს იყო კეისრის დანახვით გამოწვეული მასის გრძნეული ალტკინების ფერი და ჰაერში კრთოდა ნითელი ყვავილების სეტყვა... ეს იყო კეისრის სასტიკი კარიერის სიმბოლო — ფეხები, თითქოს, ჯერაც სისხლიანი ჰქონდა... ფორუმზე მედიდური კეისარი — გურამ სალარაძე ნითელი მოსასხამით იყო შემოსილი, ღვთაებრივი მესიის ნიშნად...

რეჟისორი გეგმაში აღნიშნავს: „ანტონიუსი მკვდარ კეისარს მიმართავს, მის ნითელ ტოგას მოეჭიდება, გამოსწევს და დარბაზის (სენატის — მ.ბ.) მეტ ნაწილს დაფარავს. დარბაზში უზარმაზარი ნითელი ლაქა გაჩნდება“³⁰. სპექტაკლში კაპიტოლიუმის ერთ კუთხეში ეგდო კეისრის უმაქნისი სხეული. ანტონიუსი — ედიშერ

მალალაშვილი ქვითინით ემხოზოდა გვამს... მერე წამოიწვედა და ნითელი ტოგის კალთას ებლაუჭებოდა, ძალუმად ექაჩებოდა და სისხლის დიდი ნაკვალევი რჩებოდა ფიცარნაგზე. ეს ჯერ კიდევ კეისრის ტირანიის ნაკვალევი იყო, მისი სისხლიანი ცხოვრების მენამული გზა... ბოლოს კი, სინათლის სხივი გამოჰყოფდა სცენის ცენტრში დიდ ნითელ, სისხლის ტბას. ეს უკვე „რესპუბლიკური რევოლუციის“ ნაყოფი იყო – სისხლის ნაკვალევი. ტირანიაცა და „რესპუბლიკური რევოლუციაც“ ეკლიან, სისხლიან, მსხვერპლიან კვალს ტოვებდა. მიხეილ თუმანიშვილს მთელის სიღრმით განცდილი თავისი დროის ავბედითობა ინტელიგენტის ფიქრიანი და ნაღვლიანი, მაგრამ გულწრფელი და სამართლიანი თხრობით გადმოჰქონდა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე.

როგორც აღვნიშნეთ, „იულიუს კეისრის“ ექსპლიკაცია შედარებით დასრულებული, ყველა სათეატრო კომპონენტის თანახმიერი, ურთიერთზემოქმედების გათვალისწინებით აღმოცენებული სასცენო ამბის თხრობაა. ეს სათეატრო ბელეტრისტიკა არსებობს დამოუკიდებლად, იგი მომავალი სასცენო ქმედების შექმნისათვის, თუ შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ასაფრენი მოედანია, თვითმფრინავის აფრენისათვის აუცილებელი დამხმარე საშუალებაა. იგი მხოლოდ გარკვეული დროისა და კონკრეტული დამდგმელი ჯგუფისთვისაა განუთვნილი (თუმცა, უდიდესი ისტორიული დოკუმენტაციაა სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა საკითხის შესწავლისთვის, რეჟისორის ხელობის დაუფლებისთვის). მასში მთელის სიღრმითა და მასშტაბით აისახა დამდგმელის პოზიცია, ხილვების შესაძლო მატერიალიზაცია, პერსონაჟთა ურთიერთზემოქმედების მთლიანი გზა, მიზანსცენები, გამოსახვის ფორმები (საერთო მონახანისა და ნიუანსის ჩათვლით), განათების, მუსიკის და ხმაურების პარტიტურა, სცენოგრაფიის სახეობა და, რაც მთავარია, სპექტაკლის ზეამოცანისათვის ბრძოლის მთლიანი სურათი, ისტორიულყოფითი გარემო, მრავალდინებიანი სასცენო ამბის ყოველი ასპექტი; და მიუხედავად იმისა, რომ ამ გეგმის შექმნის შემდეგ რეჟისორს მხოლოდ მისი რეალიზაციალა სჭირდებოდა, მაინც დასრულებული სპექტაკლი არ იყო მისი კლიშე. ეს არც შეიძლება მომხდარიყო, ვინაიდან რეჟისორის სიტყვის, აზრის, მიგნების განსხეულება, უწინარესად, მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის, შემოქმედებითი მთლიანი ბუნების ამოქმედებით ხდება. ეს კი ადამიანი-მსახიობის ქვეცნობიერისა და ცნობიერის ზღვარზე მიმდინარე პროცესია. ამასთანავე, რეპეტიცია ხომ კოლექტიური თანაშემოქმედებითი აქტიცაა, რაც ართულებს რეჟისორის

მითითებათა გადატანას ქმედების ენაზე. ამ კოლექტიურ თანაშემოქმედებას თავისი კორექტივი შეაქვს რეჟისორის მიერ შეთავაზებულ მოდელში, ზოგჯერ ცვლის მის რომელსამე ასპექტს, ნიუანსს, აზუსტებს გამჭოლი მოქმედების დეტალებს, გარკვეულწილად ამსხვილებს გამოსახვის ფორმებს, ეპიზოდების „ინტონაციურ ჟღერადობას“. ეს კორექტივი გარდუვალია, მაგრამ ნებისმიერი ფორმით რეჟისორის მითითებათა არსებობა აუცილებელია. ამ აუცილებლობის არსებობა განაპირობებს კიდევ რეჟისორის პროფესიულ საქმიანობას, რაც ერთხელ კიდევ დადასტურდა განხილული გეგმისა და სპექტაკლის შესაბამისი ეპიზოდების შეჯერების დროს.

როგორც გამოიჩვენა, მიხეილ თუმანიშვილის მიერ შექმნილი თითქმის სრულყოფილი ექსპლიკაცია, კოლექტიური თანაშემოქმედებით ნაწილობრივ შეიცვალა. ეს პროცესი კი მარად შეუცნობელია, იგი არ ექვემდებარება ზუსტ მეცნიერულ შესწავლა-გამოკვლევას, ვინაიდან ხელოვნებაში „მბრძანებლობს“ ჭირვეული ზეშთაგონება. მისი გამონწვევისათვის, მისი აღმოცენებისათვის შეიქმნა კიდევ მსახიობის თავის თავზე და როლზე მუშაობის საშუალება – „სტანისლავსკის სისტემა“. შემოქმედებითი პროცესი იღუმალებით აღსავსეა. თეატრმცოდნე-მკვლევარი ან თუნდაც ფსიქოლოგი, რეპეტიციანზე ხანგრძლივი დასწრების შემთხვევაშიც კი, ბოლომდე ვერ ამოხსნის, ვერ დააფიქსირებს, ვერ გააცნობიერებს შემოქმედებითი პროცესის მოუხელთებელ და მესამე პირისათვის მარად გაუგებარ ნიუანსებს. ესაა შემოქმედებითი პროცესის ხიბლი, მისი განუმეორებლობა, მისი საიდუმლო. თეატრმცოდნე-მკვლევარი, უმეტესად, არსებული დოკუმენტებითა და საკუთარი გამოცდილების (სარეპეტიციო პროცესზე დასწრება) შედეგებით მსჯელობს. ჩვენ ვერასოდეს შევძლებთ ზუსტად მივუთითოთ, თუ როდის, რამ, რა დოზით უბიძგა რეჟისორს კონკრეტული ხილვებისავენ, როგორ ჩამოყალიბდა მის გონებაში ამ ხილვებით აღმოცენებული ფორმები, ან შემდგომ, კოლექტიური თანაშემოქმედების დროს, რამ ამოაფრქვია თითოეულ მსახიობში ის ხილვები, რომლებსაც კორექტივი შეაქვთ არსებულ მოდელში. ეს საკითხი ცალკე მსჯელობის საგანია, იგი სხვა რანგის კვლევა-ძიებას საჭიროებს და ამჯერად, სცილდება ჩემი შესწავლის სფეროს.

აღნიშნული ექსპლიკაცია დაინერა 70-იან წლებში. ბატონი მიშა აგრძელებს ძიებას ამ თვალსაზრისითაც. შემდგომში იგი სპექტაკლის შეთხზვის პროცესს აფიქსირებს, ცდილობს, ქალაქალზე გადაიტანოს ის შეგრძნებები და ემოციური მენსიერების ის

ბიძგები, რომელთა ამოქმედების შედეგად, მის შინაგან სამყაროში იბადება მხატვრული ხილვები, კონცეფციისა და ვიზუალური პარტიტურის კონტურები, ნიშნები და რებუსები. 90-იანი წლების დასაწყისის სარეჟისორო გეგმა ამ მიგნებათა შედეგად შეიქმნა. ამიტომაც, აღნიშნული საკითხის კვლევისას განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა მისი ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარი: „იმპროვიზაცია „აღუბლის ბალის“ თემზე“. სათაური უკვე გამოკვეთს რეჟისორის პოზიციას: არსებობს ობიექტური მოცემულობა ანტონ ჩეხოვის პიესა „აღუბლის ბალი“ ანუ სევდიანი ამბავი ინტელიგენციის ზვედრზე; რეჟისორი მიუთითებს, რომ ეს არის თემა, ხოლო დამდგმელი ქმნის თავის ვერსიას ამ თემზე ანუ ახდენს თემის იმპროვიზაციულ დამუშავებას, იძლევა თემის ვარიაციებს, როგორც ეს ხდება მუსიკალურ ნაწარმოებში (სიმფონია). თემა და მისი ვარიაციები, თემა და მისი ვერსია, თემა და მისი იმპროვიზაციული დამუშავება – ასეთია ახლა რეჟისორის მიდგომა სადადგმო გეგმისადმი. ამასთანავე, ეს არის ფაქტები და მათი შეფასების ძიება გაუცხოების ეფექტით, ასოციაციური ნაკადის გაცნობიერებით. თემა (პიესა ანუ ამბავი, გარკვეული ფაქტების თანამიმდევრობა), ასოციაციური ნაკადის წარმოქმნა (ფაქტი ბიძგს აძლევს ემოციურ მეხსიერებას და გონებაში წამოტივტივდება საკუთარი ბიოგრაფიის დეტალები, ნაცნობი, ნანახი, განცდილი ცხოვრებისეული ეპიზოდები), ვერსია (ამ საძირკველზე ამოტივტივებული ხილვები – პიესის ფაქტების მხატვრული გადანწყვეტა ვიზუალური სისტემის სახით). ე.ი. „იმპროვიზაცია „აღუბლის ბალის“ თემზე“ შეიძლება ასეთი სახით წარმოვაჩინოთ: თემა (პიესა) – ასოციაციური ნაკადი (ხილვები) – ვერსია (თემის ვარიაციები). ამ შემთხვევაში ჩვენ ხელთ გვაქვს არა მარტო უბრალოდ ექსპლიკაციის სახეობა, არამედ ინტელექტუალური პროზის, ინტელექტუალური დრამის და თეატრის მონაპოვართ გაზიარებული რეჟისორული გეგმის ვარიანტი, ამ მონაპოვარის სათეატრო ლიტერატურაში „გადადნობის“, „გადამუშავების“ ხელშესახები და ეფექტური ვერსია. ამ ნიშნით გამორჩეული ეს ექსპლიკაცია საგანგებო კვლევის საგანია და იგი სპეციალურ შესწავლასა და დამუშავებას საჭიროებს.

მართალია, მიხეილ თუმანიშვილის ექსპლიკაციები ქართული სინამდვილისათვის გამორჩეული ფორმით არსებული სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშებია, მაგრამ ამგვარ სამუშაოს სხვა რეჟისორებიც ასრულებენ. ამ მხრივ ძალზე საინტერესოა ლილი იოსელიანის შემოქმედება.

თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომების ერთ-ერთ კრებულში გამოქვეყნებულია ლილი იოსელიანის მიერ შექსპირის „ჰამლეტზე“ მუშაობის დროს შექმნილი სარეჟისორო გეგმა. ამავე კრებულშია დასტამბული მიხეილ თუმანიშვილის ექსპლიკაცია (დიურენმატი „მოხუცი ქალბატონის ვიზიტი“), აგრეთვე, დავით კობახიძის სარეჟისორო გეგმა შალვა დადიანის რომანის, „გვირგვლიანების ოჯახის“, დადგმისათვის³¹. როგორც ვხედავთ, ექსპლიკაცია იმდენად მნიშვნელოვანი სათეატრო ლიტერატურაა, იმდენად სპეციფიკური განსტოვებაა თვით ამ სათეატრო ლიტერატურისა, რომ მას საგულისხმო ადგილი განეკუთვნება სამეცნიერო რანგის ნაშრომთა შორის.

ამჟამად აღნიშნული ექსპლიკაციების საერთო მიმოხილვით შემოვიფარგლები. დეტალური ანალიზი არ არის ჩემი მიზანი, რადგანაც წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება ექსპლიკაციის ფორმებს და არა სარეჟისორო გეგმის აგების პრინციპს.

ქალბატონი ლილი იოსელიანის ექსპლიკაცია განეკუთვნება, თუ შეიძლება ითქვას, ბელეტრისტიკის ჟანრს. რეჟისორი მას სადადგმო გეგმას არქმევს და დეტალურად აღწერს ტრაგედიის სასცენო ტრანსფორმაციის ყოველ ასპექტს.

ნაშრომი სამი ნაწილისაგან შედგება. პირველი – ერთგვარი საერთო მონახაზია, რომელიც უფრო მთავარ თემას გამოყოფს, ექსპლიკაციის საერთო მითითებებს ნარმოადგენს. მეორე კი – ტრაგედიის თეატრალური ანალიზია. მესამე ნაწილი – („განხორციელება“) აქ მოთხრობილია სპექტაკლი, რეჟისორული გადაწყვეტის ყოველი დეტალი. რეჟისორმა ნაწარმოები ამოიკითხა, როგორც „მონოდების ტრაგედია და კაცობრიობის დრამა“³². მეტი რომ არაფერი დაენერა ქალბატონ ლილის პიესის თაობაზე, ამ განსაზღვრებითაც ნათელი იქნებოდა, რომ მომავალი სპექტაკლი ჩაფიქრებულია, როგორც ერთგვარი მიმართვა მაყურებლისადმი. ამასთანავე, დანიის პრინციც ეს ამბავი განხილული იქნებოდა არა როგორც ერთი კერძო შემთხვევა, ან ერთი ქვეყნის, ერთი თაობის, ერთი ეპოქის ნიშანდობლივი მოვლენა, არამედ საერთოდ „კაცობრიობის დრამა“. შემდეგ რეჟისორი აყალიბებს მოვლენათა რიგს და გამოყოფს შვიდ ძირითად მოვლენას; განსაზღვრავს ფაბულას, სიუჟეტს, ძირითად კონფლიქტს, ძირითად თემასა და ქვეთემებს, მარტივ მორალს, იდეას, ჟანრს.

თეატრალურ ანალიზს კი ქალბატონი ლილი სპექტაკლის მიზანდასახულების განსაზღვრით იწყებს: რატომ იდგმება სპექტაკლი. შემდეგ აყალიბებს ზეამოცანას, გამჭოლ მოქმედებას, სპექტაკლის

მარცვალს („საპყრობილე“), სპექტაკლის იერსახეს („სამარე“, „საფლავი“, „ჯურღმული“), ძირითად ატმოსფეროს, ტემპორიტმს³³. აქვე გამოჰყოფს ძირითად მონინაალმდეგე ფიგურებს, — ჰამლეტს და კლავდიუსს, აყალიბებს თითოეულის ფლანგს, ქმნის დაპირისპირებულ მხარეთა საბრძოლო სქემას და მიუთითებს თითოეული მათგანის ზეამოცანასა და გამჭოლ მოქმედებას.

სარეჟისორო გეგმის I და II ნაწილით განისაზღვრა სპექტაკლის ზეამოცანისათვის ბრძოლის მთლიანი მიმართება, ბრძოლის პროცესი, ძირითადი დინება და ცალკეული განშტოებები. მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს რეჟისორი ჩანაფიქრის ყოველი ასპექტის დეტალურ აღნუსხვას, გამოსახვის ფორმათა ყოველი ნიუანსის მითითებას. თხრობის ფორმით თვალწინ „იხატება“ მთელი სანახაობა, მომავალი სპექტაკლის ძირითადი მომენტები.

ასევე დეტალური ჩანაწერის ფორმა გამოარჩევს დავით კობახიძის ექსპლიკაციასაც. შალვა დადიანის „გვირგვლიანების ოჯახის“ სარეჟისორო გეგმა ორი ნაწილისაგან შედგება. I — ინსცენირების სიუჟეტის გადმოცემა, მოქმედ პირთა და სპექტაკლის ატმოსფეროს საერთო დახასიათება. II — მოვლენათა რიგის შექმნა, ზუსტი სათაურების მიგნება. ამ დასათაურების მიხედვით შესაძლებელია, წარმოვიდგინოთ, როგორი ინტერპრეტაციით განახორციელა ავტორმა წარმოდგენა. მაგალითად: „სამთა თათბირი“, „უკანონო შვილის „კანონები“, „შეთქმულები“, „ახალი მუშტარი“, „ორგია“, „შესანდობარი“ და ა.შ³⁴. სათაურებშივე სრულიად ნათლად წარმოჩნდა რეჟისორის ირონია, წარმოდგენის უანრი და მიზანდასახულება. თუ გავითვალისწინებთ თავად დამდგმელის განცხადებას, რომ კრებულში დაბეჭდილია სარეჟისორო გეგმის ერთი მესამედი ნაწილი, სადაც დანვრილებითაა მოთხრობილი სპექტაკლის სიუჟეტი, მოვლენების დეტალური აღწერითა და ამბის განვითარების დინებით, გასაგები გახდება, რომ ორ მესამედთან ერთად ეს საკმაოდ სოლიდური და დეტალური ექსპლიკაციაა შექმნილი. აქაც გამოყენებულია ე.წ. ბელეტრისტიკის უანრისათვის დამახასიათებელი თხრობა.

კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ არც ერთი გავრცობილი სარეჟისორო გეგმა არაა წარმატების გარანტი. ამგვარი პრინციპით მუშაობის დროს სპექტაკლის კულტურული დონის მიღწევა შესაძლებელია, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ აუცილებლად დაიბადება მაღალმხატვრული ნაწარმოები, თუმცა, ეს არც ისე ცოტაა. პროფესიული რეჟისორული ხედეა და სპექტაკლზე მუშაობის ასეთი პრინციპი ყოველთვის შეინიშნება მზა

ნანარმოებში, ხოლო ხარისხი დამოკიდებულია სხვა არაერთ მიზეზზე, მათ შორის ჭირვეულ ზემოთაგონებაზეც. საკვებით სამართლიანად აღნიშნავს დიმიტრი ალექსიძე, რომ „რეჟისურა არ არის ზუსტი მეცნიერება, ჩვენ არ გვაქვს საყოველთაოდ აღიარებული წესების სისტემა, მეცნიერულად დასაბუთებული კანონები, რომელთაც ურყევად უნდა მივსდით და დაბეჯითებით ველოდოთ კარგ რეზულტატს“³⁵.

ამგვარი ფორმის ექსპლიკაციების შექმნა, როგორც ირკვევა, ქართულ სინამდვილეში გავრცელებული ყოფილა და სათავეს იღებს თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო პროცესიდან. გიორგი ტოვსტონოგოვი, როგორც რეჟისორთა აღმზრდელი, სპექტაკლზე მუშაობის ასეთ პრინციპს ნერგავდა თავის დროზე თეატრალურ ინსტიტუტში. იგი ორმოციან წლებში მოღვაწეობდა საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში, რეჟისორებისა და მსახიობთა მთელი თაობა აზიარა სტანისლავსკის სისტემას, გამოუმუშავა მათ პროფესიული ჩვევები, ამით კი გაამდიდრა სამემსრულებლო კულტურა. მიხეილ თუმანიშვილმა და ლილი იოსელიანმა სწორედ მისგან შეითვისეს პროფესიის არსი, ჩვევები, სპექტაკლზე მუშაობის ოსტატობა, პიესის თეატრალური ანალიზის სახეობა. თავის მხრივ, დავით კობახიძე მიხეილ თუმანიშვილის მონაფეა, მისგან შეიძინა ცოდნა, შეისწავლა პიესის თეატრალური ანალიზის ფორმები, თავისი მასწავლებლის ლექციებზე დაეუფლა სიტყვის სასცენო ქმედებაში გადატანის ხელოვნებასაც.

ტრადიცია გრძელდება. ამჟამად სწორედ ამ ტრადიციის ერთი ასპექტის თაობაზე ვიმსჯელებ.

თავი III

თანამედროვე ქართულ რაქისორთა მოსაზრებები ექსპლიკაციის თაობაზე

სათეატრო ხელოვნების ევოლუციის პროცესმა, როგორც ცნობილია, სრულიად კანონზომიერად შექმნა წინაპირობა და შემდგომ, ამ წინადაგზე აღმოცენდა თანამედროვე სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა. ამ პროცესში განსაკუთრებულია წინამძღოლის როლი და მნიშვნელობა. თანამედროვე რეჟისორი, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, არა მარტო თავისი ხილვებითა და ფანტაზიით ქმნის ამ ახალ მთლიანობას, არამედ სათეატრო კომპონენტთა ჰარმონიული თანაარსებობისათვის შემაკვეშირებელ ფუნქციასაც ასრულებს. ეს სვლა სრული სახით აისახება შემოქმედებითი პროცესის მეორე ეტაპზე — რეპეტიციების დროს. სარეჟისორო გეგმა ამ პროცესის ორგანიზებისათვისაც იქმნება. ექსპლიკაციის ხარისხი ბევრად განაპირობებს ამ ეტაპის ჰარმონიულ მსვლელობას და აწესრიგებს თუნდაც, სათეატრო კომპონენტთა შემოქმედებით ურთიერთობებს. ეს არის რეჟისორული თეატრის უპირველესი ნიშანი.

ქართული თეატრი, როგორც მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების შემადგენელი ნაწილი, ამ საერთო კანონზომიერებას ექვემდებარება. ქართული თეატრის რეჟისურა, მისი წამყვანი ფრთა აქტიურადაა ჩართული სათეატრო საქმისწარმოების პროცესში, უფრო მეტიც, ამ პროცესის მარეგულირებელი უპირველესი ფიგურაა, ძალაა. ამიტომაც საინტერესოა თანამედროვე ქართველ რეჟისორთა მოსაზრებები ექსპლიკაციის თაობაზე. ეს მათი „ლაბორატორიული სამუშაო“ და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურად მიმდინარეობს მისი წარმოქმნა, მაგრამ ამჟამად მანტერესებს მათი პოზიცია სარეჟისორო გეგმის თაობაზე და არა რაიმე კონკრეტული შემთხვევა ან გამოხატვისი.

ორი კითხვით მივმართე ათ რეჟისორს. ისინი ბევრად განაპირობებენ მიმდინარე სათეატრო ცხოვრებას და ამდენად, ძალზე ღირებულია მათი პოზიციის გამოკვეთა ექსპლიკაციის რაობასა და მნიშვნელობაზე, ფორმებსა თუ პერსპექტივაზე:

1) რა მნიშვნელობა აქვს თქვენთვის ექსპლიკაციას, წეროთ თუ არა და რა სახით აყალიბებთ თქვენს მოსაზრებებს?

2) თუ გიცდიათ კომპიუტერული გრაფიკის გამოყენება რეპეტიციისათვის მზადების პროცესში?

ვასტანბ ტაბლიაშვილი ჩემი სტიქიაა რეპეტიციისათვის მომზადება

როგორ ვაყალიბებ სპექტაკლს, რით მივდივარ თეატრში? ამ ხელოვნებას ვეზიარე მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, სადაც გავდიოდი ე.წ. სანარმოო პრაქტიკას ოთხი წლის მანძილზე, სტუდენტობის წლებში. ჩემი პედაგოგი, ვასილ გრიგოლის ძე სახნოვსკი, დიდი ყურადღებით ექცეოდა ჩვენი სწავლების პრაქტიკულ მხარეს. პირველ სასწავლო წელს პიესების სარეჟისორო გეგმების შედგენაზე გვავარჯიშებდა. მეორე წელს სარეჟისორო გეგმაზე ყველა სტუდენტს დამოუკიდებლად უნდა ემუშავა. პირადად მე, სამუშაოდ ვიქტორ ჰიუგოს „ერნანი“ ავირჩიე. ერთი წელი ვიმუშავე ამ პიესაზე – სარეჟისორო გეგმის შეთხზვაზე. ეს იყო უაღრესად მნიშვნელოვანი პერიოდი, აქ გამოვლინდა ჩემი შემოქმედებითი „მე“. როგორი იქნებოდა სპექტაკლის გარეგნული სახე? ვფიქრობდი ბევრს. ეს ფიქრები თან დამყვებოდა ლექციებზე, თეატრებში, ბიბლიოთეკებში, კონსერვატორიის საკონცერტო დარბაზში. ფანქრით ვხატავდი დეკორაციის ზოგად სახეს. მაკეტის შენებასთან ერთად სპექტაკლის სახეც ყალიბდებოდა. სარეჟისორო გეგმა – ეს იყო სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება და ზეამოცანა, პიესის რეჟისორულ ნაკვეთებად დაყოფა და მათი დასათაურება.

სამხატვრო თეატრში სანარმოო პრაქტიკის გავლის პერიოდში ვნახეთ, როგორ მუშაობდნენ როლზე საქვეყნოდ ცნობილი მსახიობები, როგორ მუშაობდნენ მათთან ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკო და მისი თანაშემწენი, როგორ იქმნებოდა სპექტაკლები ექსპლიკაციიდან პრემიერამდე – ყველა ეტაპზე.

ჩემი სტიქიაა რეპეტიციისათვის მომზადება. მოსამზადებელ ეტაპზე ავტორს, ეპოქას შევისწავლი საფუძვლიანად. ფუნდამენტური სამუშაო ჩავატარე შექსპირის „ანტონიოსი და კლეოპატრაზე“ მუშაობის დროს, იმდენად საფუძვლიანი, რომ იგი უტოლდებოდა სერიოზულ სამეცნიერო გამოკვლევას.

მოგვიანებით, ამ ფორმით აღარ ვწერდი სარეჟისორო გეგმას, მაგრამ პიესის ავტორის ეპოქას ყოველთვის საფუძვლიანად ვსწავლობდი. ეს ჩემი სტიქია იყო. და არა მარტო ეპოქას, არამედ

პერსონაჟთა ხასიათებსაც, მათ სასცენო ცხოვრებას. რადგანაც პერსონაჟთა შინაგანი სამყარო უნდა გაიხსნას არა მხოლოდ პიესაში მოცემული ვითარებით, არამედ პიესის მიღმაც. ვფიქრობ მანამ, სანამ მოქმედი პირი არ გადაიქცევა ჩემს სისხლად და ხორცად. მხოლოდ ამის შემდეგ შემიძლია შევთხზა იგი.

მთელი ცხოვრება ვიყავი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ტრფიალი, მაგრამ მონა არასოდეს ვყოფილვარ. მაგალითად: კოტე მარჯანიშვილმა სამხატვრო თეატრის პრინციპების სანინალმდევგოდ დადგა „ცხოვრების ბრჭყალებში“. მან უარი თქვა ამ თეატრში დამკვიდრებულ ბუღუარულ სიტბოზე, სიღინჯეზე და თავის სპექტაკლში შეიტანა ფერადოვნება, სპექტაკლი აუღერდა ახლებურად, უცნაურად. კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით სრულიად ახლებურად აუღერდა სამხატვრო თეატრის ნამყვანი მსახიობების შემოქმედება. იგი უაღრესად განათლებული, წიგნიერი პიროვნება იყო. მისთვის საკმარისი იყო ნაეკითხა პიესა, იგი იშვიათად წერდა სარეჟისორო გეგმას, თუმცა, მოუმზადებელი არასოდეს მიდიოდა შემოქმედებით კოლექტივთან შესახვედრად. კოტე მარჯანიშვილი ხშირად სწრაფად ლებულობდა გადანყვეტილებებს. მის ამ თვისებას გარკვეული მინუსიც ჰქონდა. იგი ერთხელ ზომავდა და ერთხელ ჭრიდა. ხან უმართლებდა, ხან არა. მახსოვს, ერთხელ „მუნჯების“ დადგმის გეგმა გააცნო კოლექტივს, რამდენიმე რეპეტიცია ჩაატარა და მოსკოვში გაემგზავრა პენრიხ იბსენის „მშენებელი სოლნესის“ დასადგმელად კორმის თეატრში. მუშაობა დოღო ანთაქემ განაგრძო.

მახსენდება კოტე მარჯანიშვილი „სამი ბლენძის“ დადგმისას. დასთან პირველ შეხვედრაზე რეჟისორმა განმარტა პიესის დადგმის გეგმა. იგი არ ლლიდა მსახიობებს ლიტერატურული ხასიათის გაუთავებელი სჯა-ბაასით, მისი სიტყვა იყო მოქმედი, მიზანსწრაფული, საუბარი – ლაკონიური და ყველასათვის გასაგები.

საერთოდ, დამდგმელი რეჟისორის საქმიანობა ორი გზით ვლინდება – თანამიმდევრული აზროვნებით და გონის არათანამიმდევრული ნახტომით, ანუ ინტუიციით. ინტუიციის გააზრება შეუძლებელია, დარწმუნებული ხარ მიგნების სიზუსტეში, მაგრამ ვერ განმარტავ. ასეთ შეუცნობელ მიგნებებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ჩვენს საქმიანობაში და ამიტომ ვფიქრობ, რომ რეჟისორის ლაპარაკი საკუთარ დადგმებზე არის რთული შემოქმედებითი პროცესის დაკნინება-გალარიბება. შეიძლება ვცდები... თავად განსაჯეთ.

(რეჟისორს ვესაუბრე 2000 წლის 24 თებერვალს)

გიგა ლორთქიფანიძე

ექსპლიკაცია – სპექტაკლის ღერძია, ხერხემალია.

სარეჟისორო ექსპლიკაციას ხან ვნერ, ხან არა. პიესაზე მუშაობის სანყის ეტაპზე ჩემთვის უდიდეს მნიშვნელობას იძენს ეპოქის გაცნობა, ისტორიული ვითარების დადგენა, ავტორის შესწავლა, ლიტერატურული მიმდინარეობის დადგენა, რომელსაც მიეკუთვნება პიესის ავტორი. პიესას აქვს ორი მხარე: შემეცნებითი (რამაც განსაზღვრა მისი დაბადება) და აქტუალობა – (რა მნიშვნელობა ჰქონდა იმ დროს). დრო გადის, პიესა კარგავს აქტუალობას – ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი არ არის კლასიკური ნაწარმოები.

ყოფის შესწავლას ჩემთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ ნატურალისტურად გადმომაქვს ყველაფერი სპექტაკლში. ყოფის შესწავლა უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა იმისათვის, რომ ეპოქის ნიშნები შევინარჩუნოთ სპექტაკლში.

სარეჟისორო ექსპლიკაცია იმისათვისაც საჭიროა, რომ რეჟისორი მომზადებული მივიდეს დასთან შეხვედრაზე, იგი მსახიობებზე რამდენიმე თავით მალა უნდა იდგეს, ცოდნით, გამოცდილებით. მას უნდა შეეძლოს მსახიობების მიერ დასმულ ნებისმიერ შეკითხვას გასცეს პასუხი.

რაც მთავარია, ექსპლიკაცია უპირველეს ყოვლისა, ეს არის განსაზღვრა სპექტაკლის ზეამოცანის – უნდა განისაზღვროს იდეა. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ქმედით ანალიზთან და არა ლიტერატურულთან. ძირითადი მოქმედება ზმნაში უნდა გამოვხატოთ. ამასთანავე, უნდა განისაზღვროს ყველა პერსონაჟის ზეამოცანა. მაგალითად, რიჩარდის ზეამოცანაა – გახდეს ინგლისის მეფე. ეს მიზანი მას ამოქმედებს არა მარტო პიესის პირობებში, არამედ, რომ არ მომკვდარიყო, ალბათ, მას შემდეგაც. ამასთანავე, უნდა დადგინდეს – თითოეული პერსონაჟის გამჭოლი მოქმედება – რეჟისორმა უნდა იცოდეს, რისთვის მოდის მსახიობი რეპეტიციანზე, მას განსაზღვრული უნდა ჰქონდეს ამა თუ იმ მსახიობის როლი მთელ სპექტაკლში.

სარეჟისორო ექსპლიკაციაში ხდება პიესის, მომავალი სპექტაკლის დაყოფა მოვლენებად, მისი კომპოზიციური პარტიტურის განსაზღვრა. რეჟისორმა უნდა ჩამოაყალიბოს, თუ რა მოვლენები განსაზღვრავს პიესის განვითარებას, რა ცვლის მოქმედებას. თითოეულ მოვლენას აქვს თავისი გამჭოლი მოქმედება, მოვლენები

კი თავისთავად იყოფა ნაკვეთებად. ეს არის ექსპლიკაციის ძირითადი ჩონჩხი.

სარეჟისორო ექსპლიკაციის დაკონკრეტების შემდგომ ძირითადი მუშაობა გადადის რეპეტიციზზე. რეპეტიციების დროს ბევრი რამ იცვლება, რეჟისორის ჩანაფიქრი იხვეწება, მდიდრდება. რაც უფრო ნიჭიერია რეჟისორი, მით უფრო მრავალფეროვანია მომავალი სპექტაკლის სახეობრივი პარტიტურა. შეიძლება მოხდეს ისეც, რომ რეჟისორმა შესანიშნავად ააგოს, შეთხზას სარეჟისორო გეგმა, მაგრამ სპექტაკლი არ გამოვიდეს. მიუხედავად ამისა, რეჟისორი უთუოდ მომზადებული უნდა ხვდებოდეს შემოქმედებით კოლექტივს.

რეჟისორის საფუძვლიანი მომზადების შემდგომ ხდება მხატვართან შეხვედრა. მხატვარმა რეჟისორთან ერთად უნდა განსაზღვროს ეპოქის თავისებურება, ავტორის არომატი, მისი გრძობათა ბუნება. მხოლოდ საქმისადმი ამგვარი მიდგომა აგვარიდებს იმ საშიშროებას, რასაც ჰქვია საერთოდ, დეკორაცია, საერთოდ, სცენური დაზგა. არამედ, ეს უნდა იყოს კონკრეტული, მოცემული ნაწარმოების გრძობათა ბუნების განსაზღვრა. ჩემი პირველი პედაგოგი გიორგი ტოვსტონოგოვი ამბობდა: არიან რეჟისორები, რომლებსაც ერთი გასაღები უდევთ ჯიბეში და ამ ერთი გასაღებით უნდათ ყველა კარის გაღება (შექსპირის, მოლიერის, ჩეხოვის, ოსტროვსკის). პიესები თავისი სტილისტიკით, გრძობათა ბუნებით თვისებრივად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ამიტომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ავტორს — რა ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. ცნობილია, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი დიდი წარმატებით დგამდა ოსტროვსკის, ჩეხოვის, გორკის დრამატურგიას, მაგრამ მათ ვერ მოუძებნეს გასაღები შექსპირის დრამატურგიას.

სარეჟისორო გეგმა მნიფდება რეჟისორის გონებაში, იგი ხანდახან გვხვდება ჩანახატების, ჩანაშენების სახით და აუცილებლად უნდა არსებობდეს. ის საინტერესო უნდა იყოს მსახიობთა ჯგუფისათვის, მთლიანად შემოქმედებითი კოლექტივისათვის, რადგანაც დამდგმელი რეჟისორის საფუძვლიან ნაზრევს წარმოადგენს.

ნიჭიერი, მოაზროვნე მსახიობები ამდიდრებენ რეჟისორის წინასწარ ჩანაფიქრს, ზოგი მათგანი რეჟისორისაგან დამოუკიდებლად სწავლობს როლს, ფიქრობს, ქმნის. მინდა გავიხსენო ერთი კონკრეტული შემთხვევა. რუსთავის თეატრში ვმუშაობდი „ფიროსმანზე“. მთავარ როლს ასრულებდა ოთარ მელვინეთუხუცესი. როლზე მუშაობის დროს იგი საათობით იჯდა ფიროსმანის ოთა-

ხში და ცდილობდა შეეგრძნო მხატვრის, პიროვნების ბუნება. იგი იყო სპექტაკლის ლიდერი. ან კიდევ მეორე შემთხვევა. ვმუშაობდი რუსთაველის თეატრში სპექტაკლზე „მეტეხის ჩრდილში“. მენალე შაქროს როლს ასრულებდა სერგო ზაქარიაძე. როდესაც დასრულდა მაგიდასთან მუშაობის პროცესი, გადავედით სცენაზე. პირველივე რეპეტიციანზე მსახიობი სერგო ზაქარიაძის შაქრო მენალის ტანსაცმელში გამოწყობილი გამოცხადდა, ხელებზე მენალესავით ტყავები ჰქონდა ჩამოცმული, ხელში მენალის დანა ეჭირა. გაირკვა, რომ თურმე, ფეხსაცმლის კერვას სწავლობდა და ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს მან ფეხსაცმელიც კი შეკერა. კბილებით, როგორც ნამდვილ მენალეს, ნვრილი ლურსმნები ეკავა და ეს იწვევდა მის სპეციფიკურ მეტყველებასაც. ასე დაიბადა როლის საღებავები.

ალექსეი პოპოვის მოსწავლე ვიყავი. მან შესანიშნავი განმარტება მისცა მოსკოვის სამხატვრო თეატრს. იგი ამბობდა, რომ სამხატვრო თეატრმა ჩვეულებრივი გასართობი აიყვანა აკადემიზმის, მეცნიერულ დონეზე. სამხატვრო თეატრის გამოცდილება, ლიტერატურული პირველწყაროს სერიოზული, საფუძვლიანი შემეცნება, დრამატურგიული მასალის ღრმა ცოდნა, მასალაში ცურაობა – სწორედ ეს არის სარეჟისორო გეგმის ძირითადი ამოცანა. შეუძლებელია დღევანდელი თეატრი იყოს მხოლოდ გასართობი, ეს არ კმარა; დღევანდელი მაყურებელი ვერ დაჰმაყოფილდება მხოლოდ თეატრალური სანახაობის ხილვით. დღევანდელ მაყურებელს სურს იხილოს თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია, რეჟისორის ნააზრევი, კონცეფცია.

პირადად ჩემთვის სარეჟისორო ექსპლიკაცია – მოსამზადებელ ეტაპზე – არის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საფეხური. ეს არის მომავალი სპექტაკლის ღერძი, ხერხემალი.

კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენება – ეს მომავლის საკითხია. არსებობს ერთი საშიშროება. ერთმა ფრანგმა ყურნალისტმა ტელევიზიას დაარქვა „სულის მაცივარი“. ეს არის დამლუპველი – მომავალი კულტურის განვითარებისათვის. როდესაც ვკითხულობთ ნიგნს, მაქსიმალურად მუშაობს ჩვენი ფანტაზია, წარმოსახვის უნარი. ტელევიზია კი ყველაფერს გამზადებულს გვასწავლის, ანუ არსებობს ტერმინი სატელევიზიო განათლება. ტელევიზია გვაძლევს ემპირიულ, ზედაპირულ ინფორმაციას, მაგრამ არ იძლევა ჩაღრმავების საშუალებას. მაგალითად: რა განიცადა ნატაშა როსტოვამ, როგორ შედგა მისი პირველი სიყვარული, როგორ ჩამოყალიბდა იგი ნამდვილ ქალად – ეს პროცესი

რჩება მაყურებლის აღქმის, სიღრმისეული ნედომის გარეშე.

კომპიუტერთან ანალოგიური საშიშროება გველის. სპექტაკლზე უნდა იოცნებო, აქ უნდა შედგეს წარმოსახვის პროცესი. კომპიუტერი ხელს უწყობს, ძალიან ბევრ პროცესს აიოლებს, ამსუბუქებს. არ ვარ მისი წინააღმდეგი, მაგრამ ვიმეორებ, საშიშროება არსებობს.

(რეჟისორს ვესაუბრე 2000 წლის 1 მარტს)

შალვა ბანერელია ჩემთვის ექსპლიკაცია – მაკეტია.

სარეჟისორო ექსპლიკაცია ჩემთვის არის მაკეტი და მაკეტში მუშაობა. ინსტიტუტში სწავლის დროს პიესაზე მუშაობის საწყის ეტაპზე ვსწავლობდი ავტორს, მის მანერას, სტილს, ვადგენდი ჟანრს და ყოველივე ამას ვაფიქსირებდი ქაღალდზე. სადაზვერვო ეტაპზე ვსწავლობდი ეპოქას, განვსაზღვრავდი მომავალი სპექტაკლის ზეამოცანას, გამჭოლ მოქმედებას. მაგრამ მოგვიანებით, მუშაობის ასეთ ფორმას ვერ ავუღე ალლო. შემდეგ გაავამარტივე მუშაობა – როცა ვიღებ პიესას, ჩემთვის უმთავრესია არჩევანი, მთავარია, დავადგინო პოზიცია. პიესაზე მუშაობას ვინყებ არა შინაარსით, არამედ ფორმის ძიებით, რა და როგორ უნდა ეთქვა. აქცენტი გადატანილი მაქვს როგორც ანუ ფორმაზე. როგორ – ამის ძიება ჩემთვის მაკეტის შექმნით იწყება.

მაკეტზე, როგორც წესი, ვმუშაობ მარტო. შემდეგ ჩემს მიერ ჩამოყალიბებულ მაკეტთან მუშაობისას ვეძებ ფორმას. გაკეთებულ მაკეტს არ ვაჩვენებ მხატვარს, რათა არ შევზღუდო იგი. მხატვრისთვის ჩემი მაკეტის ჩვენება იგივეა, რაც მსახიობისთვის როლის ჩვენება. მაკეტში მიზანსცენებს ვანყო იმ შემთხვევაში, თუ მინდა შევქმნა აზრობრივი მიზანსცენა, მეტაფორა – აქამდე მსახიობი თავად უნდა მივიდეს; ეს უკვე მსახიობის პრეროგატივაა.

მაკეტში „ვთამაშობ“ მთელ ჩემს სპექტაკლს – მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ შემდეგ მომავალ წარმოდგენაში უცვლელად გადმომაქვს ყველაფერი. მთავარია ამოქმედდეს ქვეცნობიერება, რომელიც ლოგიკურად ინვევს შთაგონებას. მთავარია რწმენა – მე იგი მაძლევს სტიმულს სცენაზე მუშაობისათვის.

როგორც გითხარით, ჩემი ხელით გავაკეთე ანტონ ჩეხოვის „თოლიას“ მაკეტი. მაკეტის მეშვეობით, ცარიელ სცენურ სივრცეში ვთამაშობ სპექტაკლს. როგორც წესი, ჯერ ვქმნი მაკეტს, „ვთამა-

შობ“ ჩემს სპექტაკლს, ხოლო შემდგომ ვინვევ მსახიობს. არასოდეს არ ვქმნი მიზნობრივად ამა და ამ მსახიობისათვის. ეს მერე ლაგდება ყველაფერი ისე, რომ ამა თუ იმ როლს ირგებს ესა თუ ის მსახიობი. მე ჩემი სამყარო მაქვს, ჩემი თეატრი მაქვს, რომელსაც თავად ვქმნი და ვთამაშობ უკვე მაკეტზე მუშაობის პროცესში.

(რეჟისორს ვესაუბრე 2000 წლის 1 მარტს)

რობერტ სტურსა რეპეტიციაზე ვქმნი.

როგორც იცით, ჩემი მასწავლებელი მიხეილ თუმანიშვილი იყო. როცა სარეჟისორო ფაკულტეტზე ვსწავლობდი, ექსპლიკაციას ვწერდი გულდასმით, სრულად, მსგავსად იმისა, როგორც წერდა ბატონი მიშა. პრაქტიკულად, სპექტაკლს ვდგამდით სანერ მაგიდასთან. როგორც რენე კლერი ამბობს: ფილმს ვდგამ მაგიდასთან, მრჩება მხოლოდ გადაღება. თითქმის იგივე გაიმეორა ოთარ იოსელიანმაც, როცა აღნიშნა, რომ ფილმს ვიღებ ორმოც დღეში, ხოლო გადაღებისათვის მზადება გაცილებით უფრო ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს.

მოგვიანებით, როცა დავინყე პრაქტიკული საქმიანობა, დავინახე, რომ ასეთი ფუნდამენტალური მომზადება ხელს მიშლიდა, რადგან საქმე მქონდა ცოცხალ ადამიანებთან, მსახიობებთან, რომლებიც ჩემს ზოგიერთ იდეას არ იღებდნენ — მათი ფსიქიკა, ხასიათი არ ექვემდებარებოდა „სახლის“ ფანტაზიას.

რეპეტიცია ერთადერთი ადგილია, დელიკატურად რომ ვთქვათ, სადაც რეჟისორი განახორციელებს ხელოვნების აქტს. შემდეგ სპექტაკლი მისი აღარ არის. იგი მუშებთან ურთიერთობას აწარმოებს მხოლოდ რეპეტიციაზე.

რეპეტიციაზე ვქმნი.

როგორც კი მოვემზადებოდი რეპეტიციისათვის, ის, რაც სახლში შევთბზე, ე.ი. „სახლის“ ფანტაზიების სცენაზე გადატანისას, ვგრძნობდი, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი, ცოცხალი იკარგებოდა. ეს დაეჭვება ბატონ მიშას გავუზიარე, მან მიპასუხა, რომ მეჩვენებოდა. როდესაც ბატონი მიშა მეხმარებოდა, მას წინასწარ არ ჰქონდა გაანალიზებული პიესა, არც ჩემი სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმა ჰქონდა დაწერილი, მაგრამ ყოველივე ეს სრულიადაც არ უშლიდა ხელს თავისუფალი იმპროვიზაციისათვის. იგი

შესანიშნავად ფლობდა იმპროვიზაციის ხელოვნებას.

გიორგი ტოვსტონოგოვთან შეხვედრისას აღმოჩნდა, რომ ისიც ტრადიციული ფორმით წერდა სარეჟისორო გეგმებს. მან ანდერძად დატოვა სპექტაკლისთვის მზადების ეს პრინციპი, მაგრამ ბოლო პერიოდში თავადაც არ წერდა ექსპლიკაციებს. გეგმას იგი არ წერდა დასრულებული ვიზუალური პარტიტურის სახით, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ რეპეტიციანზე მოუშადადებელი მიდიოდა. შემოქმედებით კოლექტივთან შესახვედრად იგი ყოველთვის საგანგებოდ და საფუძვლიანად ემზადებოდა.

სადღეისოდ ჩემთვის, მოსამზადებელ ეტაპზე, მთავარია, მოვიფიქრო, ჩამოვაყალიბო იდეური ჩანაფიქრი. როგორც წესი, გაკეთებული მაქვს თეატრალური ანალიზი. ვიცი, როგორ უნდა ავაგო სცენა, საით წავიყვანო მოვლენის განვითარება. უკანასკნელ პერიოდში, როგორც უკვე ვთქვი, პრაქტიკულად ყველაფერს რეპეტიციანზე ვაკეთებ. შეიძლება წინასწარ მოფიქრებული აზრი შეიცვალოს, მაგრამ კვლავ ვეძებ და სრულებითაც არ მეშინია თამამი სვლებისა. მსახიობებთან ერთად ვაგნებ სპექტაკლის აზრობრივ პარტიტურას, მიზანსცენების სახიერებას, სტილს და ეს ყველაფერი ორგანულად იბადება მსახიობებთან თანამშრომლობის პროცესში. ვცდილობ, სახლში მოფიქრებული „ყალიბი“ თავზე არ ჩამოვაცვა მსახიობს, მშრალი, უსიცოცხლო რომ არ გამოვიდეს სცენური სახე.

როცა ლონდონში პირველად ვდგამდი ანტონ ჩეხოვის პიესას, მხოლოდ ჩემნაირ ხულიგნურ ნატურას შეეძლო ასე მოუშადადებლად, მხოლოდ იმპროვიზაციის პრინციპით მუშაობა. პირველი სამი აქტი კარგი გამოვიდა. ეს იყო ნამდვილი ტრაგიკომედია. ბოლო აქტი კი ვერ მოვიფიქრე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაყურებელმა კარგად მიიღო სპექტაკლი.

უცნაურია, მაგრამ ყოველთვის ცუდი მეხსიერება მქონდა. დროთა განმავლობაში პრაქტიკამ გააუმჯობესა ჩემი მეხსიერება. ახლა ტექსტზე მუშაობის დროს კარგად ვიმახსოვრებ თავად პიესას, ჩემს მიერ შეთხზულ იდეურ-მხატვრულ ანალიზს. ამიტომაც, გეგმას ტრადიციული სახით აღარ ვწერ. არ მინდა სქემაში მოვექცე, მირჩევნია, მოვყვე ჩემი აზრის სანინალმდეგო ამბავი. უფრო მეტად მივყვები ცხოვრებას, ვიდრე ჩანაფიქრს. მინდა, მაქსიმალურად მივუახლოვდე ცხოვრების მოდელს: ბედი, ბედისწერა, მოულოდნელობა ცხოვრებაში – შეუცნობელი რამაა, ძნელად ექვემდებარება ანალიზს. თეატრი არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ბოლომდე გაერკვე ამასი. ბერტოლდ ბრეხტი ერთხანს გატაცე-

ბული იყო მარქსიზმით. მას ჰყავდა პერსონაჟი — ბატონი კო-
ენერი ანუ ბატონი „კ“. იგი ამბობდა, რომ ადამიანთა დიდმა
ნაწილმა შეადგინა შეკითხვების ნუსხა; ამ შეკითხვებზე პასუხის
გაცემა შეუძლებელია. შეუძლებელია უპასუხო ყველა შეკითხვას —
ასეა რეჟისურამიც.

ყველა რეჟისორი თავის ხერხს პოულობს მუშაობის პროცე-
სში. პირადად მე, უფრო დიდ პატივს ვცემ სპონტანურობას,
ვიდრე სტრუქტურას. სქემების ნგრევა ჩემთვის ძალზედ მნიშვნე-
ლოვანი ფაქტორია. ზოგიერთი რეჟისორი არც ამხელს, რეპეტი-
ციებისათვის საგანგებოდ რომ არ ემზადება, არ დამიჯერებენო,
სირცხვილიც იქნება და სიცრუეც, თუ ვიტყვი, რომ არ ვემზა-
დები.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ამჟამად წინასწარ არ ვწერ სარეჟი-
სორო გეგმას, სამაგიეროდ, ვხატავ. ჩემი ნახატები შეიძლება
იყოს განყენებულიც, მაგალითად: პიკასომ შექმნა ციკლი ველასკე-
სზე. ეს ერთის მხრივ ველასკესიც არის, და მეორეს მხრივ, მისი
შეხედულება ველასკესზე. დაახლოებით ამ პრინციპით ვხატავ.
მომავალი სპექტაკლის შეგრძნებას, ატმოსფეროს ვქმნი ნახატე-
ბით, მუსიკით.

სულ რამდენიმე ხნის წინ რუსთაველის თეატრში მოეწყო ჩემი
ნახატების გამოფენა. ვხატავ მიზანსცენებს, პერსონაჟებს. ვხატავ
ნებისმიერი ტექნიკით, მათ შორის კომპიუტერის საშუალებითაც.
(ამ დროს არ ვისვრები საღებავებით) კომპიუტერი ძალზე ფართო
საშუალებებს იძლევა. კომპიუტერის მეშვეობით სცენის სივრცული
წარმოდგენის შესაძლებლობა მექმნება, რაც მთავარია, შესაძლე-
ბელი ხდება ფიგურების გათამაშება მოძრაობაში. მაგალითად,
კომპიუტერზე შეგვიძლია გადავიღოთ ფილმი და ნებისმიერი მსა-
ხიობი შევახვედროთ ერთმანეთს. ამა თუ იმ მსახიობის ალგორი-
თმი მთლიანად არის აღბეჭდილი კომპიუტერზე. თუკი შესაძლე-
ბელია ამ პრინციპით გადავიღოთ ფილმი, რატომ არ შეიძლება
ასეთივე პრინციპით დაიდგას სპექტაკლი.

მინდა ვიმუშაო გოეთეს „ფაუსტზე“. სპექტაკლის განხორცი-
ელებისათვის დამჭირდება სპეცეფექტები, სამწუხაროდ, არ გაგვა-
ჩნია სათანადო სახსრები, ამიტომ უნდა მოიძებნოს თეატრალური
ხერხები. „ფაუსტში“ არის ცნობილი სცენა, როდესაც ფაუსტი
ხვდება პუდელს, პუდელი ყველას თვალწინ გადაიზრდება უზარმა-
ზარ ძაღლად. რაკი გოეთე თავის რემარკაში ამას წერს — მაშა-
სადამე, ეს მნიშვნელოვანი პირობაა ავტორისათვის. მე მინახავს
ბევრი „ფაუსტი“ სხვადასხვა რეჟისორების დადგმით და ეს ეპი-

ზოდი ყველგან მიჩქმალულია.

ვეძებ თეატრალურ ხერხს, უამისოდ ეს პიესა დაკარგავს გულბრყვილობას, ხოლო სერიოზულად რომ დავდგა, იგი დაკარგავს თავის ხიბლს. სარდაფის თეატრის მარიონეტულ სპექტაკლში სწორედ ეს პრინციპია შენარჩუნებული, დამდგმელმა რეჟისორმა გაითვალისწინა ეს გარემოება, რამაც განაპირობა მისი წარმატება.

(რეჟისორს ვესაუბრე 26.01. 2000წ)

თეატრ ჩხეიძე საჭიროა ევოლუცია

სარეჟისორო ექსპლიკაციის შეთხზვა — ეს მოსამზადებელი ეტაპია. ამ დროს ვაყალიბებ, თუ რა მინდა ამა თუ იმ პერსონაჟისაგან, მსახიობისაგან. რეჟისორი საკუთარი ცხოვრების პრიზმაში ატარებს პერსონაჟთა საქციელს, იკვლევს, თუ რა იმპულსები განსაზღვრავს მათ საქციელს. მაგალითად: იაგო მთელი ცხოვრება ოტელოს გვერდით იყო. ოტელომ კი, საკუთარი გუნდის შერჩევისას, თანაშემწედ კასიო აიყვანა. ეს ფაქტი ძალზედ სანყენია. მიუხედავად იმისა, რომ იაგო არ ვარ, მეც მენყინებოდა. სწორედ აქ ძვეს მთავარი მარცვალი. უნდა აუცილებლად მივაგნო, თუ რა ეწყინა იაგოს, რა ვერ უპატიებია ოტელოსთვის.

ან კიდევ; ანტიგონემ ეს-ესაა დამარხა ძმა. იქიდან დაბრუნებულს ხელებიც კი არ დაუბანია. ჩაფრები ყვებიან, რომ ქალაქის მოედანზე საშინელი სუნია. მეფის ასულს ხელები არ აქვს დაბანოლი, ამიტომაც ვერ იცილებს გახრწნილი გვამის სუნს. სწორედ ამ დროს ანტიგონე საუბრობს მშვენიერებაზე. შესაძლოა, მას სურს, თავიდან განდევნოს საშინელების შეგრძნება. მთავარია, შინაგანი პროცესის გადმოცემა — სიტყვებს მიღმა ხომ მთელი ცხოვრებაა.

ხშირად, რასაც წინასწარ ვთხზავ, შესაძლოა, მისგან არაფერი არ დარჩეს, ან თუნდაც მცირედი. მაგრამ რასაც ვთხზავ, ვიცი მხოლოდ მე. ძირითადად, ვთხზავ მთავარი მოვლენის ირგვლივ. მაგალითად, მოვლენა „შოკი“. ანტიგონეს პირველად თავის სიცოცხლეში გაულანძლეს მამა. იგი გაზრდილია იმ სულისკვეთებით, რომ მამა ჰყავს ზნეობის, ნესიერების ეტალონად. ანტიგონესათვის ეს „შოკია“. კრეონტი ბოდიშს უხდის ანტიგონეს, ცდილობს, გადააფიქრებინოს ძმის დამარხვა. მაგრამ ანტიგონემ კრეონტს

მამის შეურაცხყოფა შეუნდო, ხოლო ძმის დამარხვაზე უარის თქმა არც უფიქრია. ეს ინვეეს დაპირისპირებას მათ შორის.

მთავარი მოვლენის არსს როდესაც ზედმიწევნით გააანალიზებ, ეს ყველაფერი შენში უნდა ატარო. არ არის აუცილებელი, სიტყვასიტყვით დაინეროს ყოველივე. წერ მხოლოდ იმას, რაც არ უნდა დაგავინყდეს, ან უცებ რალაც გაგახსენდა – ასოციაციურად, გარკვეულმა ცხოვრებისეულმა იმპულსებმა მიგანიშნა არსებით დეტალზე – ამ დროს აუცილებლად ვინიშნავ, მივანერ და ხშირად ამგვარი ჩანიშვნები ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება მომავალი სპექტაკლის სახეობრივი გადანყვეტისათვის. ხდება პირიქითაც.

კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემა გენიალურია. იგი კარგად უნდა იცოდე და ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ სისტემა გზლუდავს. სისტემის მასხარად აგდება შეუძლია მხოლოდ უმეცარს. კონსტანტინე სტანისლავსკის მოძღვრება ერთგვარი ანბანია, ურომლისოდაც მწერლობა წარმოუდგენელია. მწერალი ვერ იტყვის, რომ ანბანი მას ზლუდავს. ანბანი მან უნდა იცოდეს და თუ რას შექმნის, ეს უკვე დამოკიდებულია მის ნიჭზე, ინდივიდუალობაზე, უნარზე.

რეპეტიციებისათვის ვემზადები, მაგრამ არ მიყვარს, როცა მსახიობი მხოლოდ ჩემს იმედზეა. მან თავად უნდა იფიქროს, იაზროვნოს. მე კი უნდა ვიცოდე, თუ როდის მივცე დრო ფიქრისათვის და როდის ვმართო იგი.

სპექტაკლზე მუშაობის დაწყების წინ დროს ყოველთვის ვანანილებ. ჩემთვის მნიშვნელოვანია ვიცოდე, მთლიანობაში რა დრო მაქვს სპექტაკლზე მუშაობისათვის. მაგალითად: შარშანდელი წლიდან ვიცი, რომ თუ ყველაფერი კარგად იქნა, 2001 წელს მარტში უნდა მქონდეს პრემიერა, რეპეტიციები კი უნდა დავიწყო 15 თებერვლიდან. აქედან ფაქსით ვაგზავნი, თუ რომელ რეპეტიციაზე რომელი მსახიობი დამჭირდება. მოსამზადებელი პერიოდი უკვე დანყებული მაქვს. ეს შესაძლებელია, თუ იცი, რა უნდა აკეთო. ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი ამბობდა: „თქვენ უნდა იცოდეთ – რას გააკეთებთ რეპეტიციაზე. თქვენ უნდა იცოდეთ, როდის იქნება ეს, თქვენ უნდა იცოდეთ, როგორ ააგოთ სცენა, როგორი ტემპორიტიმით“. სწორედ ამისთვისაა საჭირო რეჟისორის საგანგებო მომზადება.

საჭიროა, საფუძვლიანად შევისწავლოთ ყოველივე, რაც ჩვენამდე იყო და განვაავითაროთ იგი. ახალგაზრდობა კი ცდილობს, დაანგრეოს. მე არა ვარ რევოლუციონერი, საჭიროა ევოლუცია. გააჩნია, ვისთვის რა არის მთავარი. ჩემთვის გარეგნული ეფექტის

მნიშვნელობა მინიმალურია. ჩემთვის მთავარია შინაგანი პროცესი, თუ რა ხდება შიგნით – ნებისმიერ ესთეტიკაში. მიყვარს ალევორიები, სიმბოლოები. არ მიყვარს რებუსები. მაყურებლისთვის გასაგები უნდა იყოს სცენაზე გათამაშებული ცხოვრება.

სპექტაკლისათვის მზადების პროცესში არასოდეს დამჭირვებია კომპიუტერის გამოყენება. კომპიუტერს უდავოდ აქვს ლოგიკა და დიდი შესაძლებლობებიც, მაგრამ იგი ვერ გადმომცემს გრძნობას. ჩემი შეხება ნაწარმოებთან კი არის გრძნობიერი. მაყურებელს სწორედ გრძნობას ვახვევ თავს. კომპიუტერი ნარკოტიკივით არის. არ მინდა გავზარმაცო ჩემი ტვინი. ჩემთვის პირველადია აზრი და გრძნობა. თუმცა, მინდა გავიხსენო ერთი მომენტი, როდესაც ვმუშაობდი შექსპირის „მაკბეტზე“. მაშინ დიდხანს ვეძებდი რვაფეხას ხატს – გამოსახულებას და ეს ეფექტის მოსახდენად კი არ მინდოდა, არამედ იმისათვის, რომ მეჩვენებინა, თუ როგორ ვერ მიატოვა მაკბეტმა მკვდარი ცოლი და ზურგზე წამოიკიდა.

(რეჟისორს გავესაუბრე 2000 წლის 24 იანვარს)

ბობი მარბველსვილი ექსპლიკაცია – საბრძოლო გეგმა.

სარეჟისორო ექსპლიკაციის შეთხზვა ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპია მომავალ სპექტაკლზე მუშაობის დროს. უკანასკნელ პერიოდში რეჟისორები თითქმის არ წერენ ექსპლიკაციას ამ სიტყვის კლასიკური მნიშვნელობით, არც ასწავლიან. სახლის აშენება არ შეიძლება პროექტის გარეშე. იგივე პრინციპია თეატრშიც.

ექსპლიკაცია შეიძლება იყოს დანვრილებითი, დეტალური აღწერით, როგორც გვხვდება კონსტანტინე სტანისლავსკისთან, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან. მათ მიერ შეთხზული ექსპლიკაციები ქრესტომათიულ მნიშვნელობას იძენს. ჩვენ ხელთ გვაქვს ბატონი მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო ექსპლიკაციები, ჯორჯო სტრელერის, ანატოლი ეფროსის და ა.შ. ექსპლიკაციას რეჟისორი აგებს იმის მიხედვით, თავად როგორიც სჭირდება. სწორედ ექსპლიკაციის შეთხზვაში ვლინდება რეჟისორის ინდივიდუალობა. ეს დამოკიდებულია მის პიროვნებაზე, ინდივიდუალობაზე, ნიჭზე. როდესაც რეჟისორი აყალიბებს მომავალი სპექტაკლის მოვლენათა რიგს – ეს უკვე ექსპლიკაციაა. მოვლენათა რიგის დადგენა – ეს არის ექსპლიკაციის მთავარი ნაწილი, ხერხემალი, ჩონჩხი, ყავარჯენი, რაზედაც აიგება შენობა, ძირითადი

მზიდი კონსტრუქცია – სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებამდე.

მომავალი სპექტაკლის კონცეფცია – განსხეულებულია ექსპლიკაციაში, სადაც მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული სტრუქტურა, მოვლენათა რიგი. ეს აპრიორულია. ჩემთვის საკმარისია ჩონჩხის აგება, ხოლო ხორცის შესხმა რეპეტიციებზე ხდება ეტიუდური მეთოდით. რეპეტიციებისათვის სამოქმედო გეგმა აუცილებლად წინასწარ უნდა განისაზღვროს. მსახიობებთან პრაქტიკული მუშაობის დროს შესაძლოა გაუთვალისწინებლად, მოულოდნელად დაიბადოს საინტერესო მიგნება, მაგრამ ძირითადი ხერხემალი იშვიათად იცვლება. როდესაც არსებობს ხერხემალი, მაშინ ადვილი ხდება მუშაობა.

როგორც წესი, თუ სპექტაკლი არ გამოდის, ეს იმას ნიშნავს, რომ საწყის ეტაპზე, ხერხემლის აგებისას, დაშვებულია შეცდომა. ასეთ დროს, ლოურენს ოლივიეს რანგის მსახიობიც კი ვერ იხსნის სპექტაკლის ბედს. ხანდახან ხდება ისიც, რომ ექსპლიკაცია შესაძლოა, კარგად იყოს შედგენილი, ჩამოყალიბებული, მაგრამ რეჟისორმა ვერ განახორციელოს იგი. ცოდნა არ ნიშნავს შეძლებას. მთავარია, კარგად ფლობდე ხელობას.

ექსპლიკაცია არის პიესის შენეული, რეჟისორული ვერსია, ოღონდ იგი იწერება არა დრამატურგიულ (ანუ ლიტერატურის), არამედ მოქმედების ენაზე, რომელიც საფუძვლად ედება მომავალ სპექტაკლს. ყოველი დრამატურგიული ნაწარმოები ითხოვს თავისებურ, შესაბამის მიდგომას. ექსპლიკაცია შეიძლება განათავსო სამ გვერდზე. ზოგიერთ პიესაზე მუშაობა უფრო ხანგრძლივ და ფუნდამენტალურ სამზადისს მოითხოვს. ახალბედა რეჟისორები საწყის ეტაპზე 300-400 გვერდიან ტალმუდებს წერენ, რომელიც სავსეა ყველაფრით, ათასი წვრილმანითაც კი. გამოცდილების შეძენის მიხედვით ტალმუდი ნელ-ნელა თხელდება და ხანდახან მეორე უკიდურესობაშიც კი გადადის.

ექსპლიკაცია რეჟისორის შეთხზულია და იგი მხოლოდ მისი სამოქმედო პროგრამაა. რეჟისორი სპექტაკლისათვის მზადების პერიოდში მთავარსარდალს მოგვაგონებს. იგი ხომ თავის საბრძოლო გეგმაში ყველას არ ახედებს, ამასთანავე, არც ბრძოლის ველზე მიდის მის გარეშე. ამიტომ ხშირად ექსპლიკაცია სხვათათვის გაუგებარი ფორმულებითაც კი იწერება, მაგრამ რეჟისორისთვის სავსებით გასაგებ და საჭირო მინიშნებებს წარმოადგენს.

ექსპლიკაციის არსის შეცნობისთვის შესანიშნავი სახელმძღვანელოა მიხეილ თუმანიშვილის ნიგნი „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“. ამ სახელმძღვანელოში გამართულად, ნათლად და არგუმენტირე-

ბულადაა ახსნილი არსი — თუ რატომ, რისთვის იქმნება, რა მნიშვნელობა აქვს გეგმის შედგენას. ასეთი სახელმძღვანელო, ვიტყვოდი, კონსტანტინე სტანისლავსკისადაც კი არ აქვს. ხოლო რაც შეეხება მის სარეჟისორო ექსპლიკაციებს, მიმაჩნია, რომ სწავლების პერიოდში აუცილებლად უნდა მოხდეს მათი გაცნობა და დამუშავება.

მიხეილ თუმანიშვილის ექსპლიკაცია სპექტაკლისათვის „იულიუს კეისარი“ — შეიძლება ითქვას, რომ სარეჟისორო გეგმის კლასიკური ფორმაა. ამ სახით სხვა გეგმა მას არ დაუწერია. დანარჩენი ექსპლიკაციები სინოფსისის¹ სახითაა შექმნილი.

როგორც წესი, პიესაზე მუშაობის დროს ვეცნობი ავტორთან და ეპოქასთან დაკავშირებულ ყველანაირ ინფორმაციას, სად, როდის და როგორ განხორციელდა ამ პიესის დადგმები. პიესის ირგვლივ ინფორმაციის მოძიებას ეთმობა დიდი დრო. ამის შემდგომ ზუსტად განვსაზღვრავ ხოლმე ფაბულას, ვაყალიბებ მშრალ მოვლენათა რიგს. ვადგენ ძირითადი მოვლენების შედარებით დეტალურ სქემას. ვხატავ კროკერებს, ვადგენ მოძრაობას — პლანების მიხედვით. ამასთანავე, ვაზუსტებ მუსიკალური გაფორმების პარტიტურას: მის ხასიათს, ჟანრს, ინსტრუმენტის სახეობასაც კი. სპექტაკლის მხატვარს ვუზიარებ ან ვაცნობ ძირითად მომენტებს.

ბატონი რობერტ სტურუა ამბობს: „შემიძლია ამბის მოყოლა და გაიძულებ, უყურო“ — ეს ნიშნავს, რომ მან წინასწარ იცის, რა უნდა. ხოლო თუ როგორ განახორციელებს თავის ჩანაფიქრს, ეს უკვე ტექნოლოგიის ამბავია, რომელიც დამოკიდებულია ინტელექტზე, ნიჭზე და ა.შ. მთავარია, იცოდე ანბანი.

მართალია, რეჟისორული ხერხი გარკვეულად შეზღუდულია, მაგრამ გამომსახველობით საშუალებათა არსენალი საკმაოდ დიდია. ნიჭიერი რეჟისორი ძალზე ოსტატურად გამოიყენებს მას. ახალგაზრდები ნაკლებად აცნობიერებენ, თუ რასთან აქვთ საქმე. მათთვის მთავარია, იმუშაონ ეფექტებზე. ახლა ძალზე მომძლავრდა შოუ ბიზნესი. ნელ-ნელა იკარგება მსახიობებთან მუშაობის არსი, პრინციპი, იდუმალება. რაც უფრო მეტად ამპარტავანია რეჟისორი, ანუ მიაჩნია, რომ არის № 1, ხოლო მსახიობი არის მის მიერ შეთხზული ოპერის გამთამაშებელი მარიონეტი, მით უფრო ნაკლებ დროს უთმობს მასთან მუშაობას. სამწუხაროდ, მსახიობებსაც ის როლი მეტად უყვართ, რომელშიც წარმატება აქვთ, ვიდრე ის, რომელშიც ჭეშმარიტად კარგად თამაშობენ.

რაც შეეხება თანამედროვე ტექნიკის გამოყენებას სათეატრო ხელოვნებაში, კომპიუტერი თეატრში მოდელირების საშუალებას

იძლევა. კომპიუტერი რეჟისორს დაეხმარება, უფრო ოპტიმალურ დროში მიიღოს გადაწყვეტილება ამა თუ იმ ამოცანის ხორცშე-სხმისათვის. ვინაიდან რეჟისორი თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას მსახიობებთან ერთობლივი მუშაობის ე.წ. „მოსინჯვის“ შედეგად ახდენს და ამისათვის მას ეხარჯება დრო; კომპიუტერს შეუძლია ორჯერ, სამჯერ შეამციროს მოსამზადებელი პერიოდი, რადგან დრო იხარჯება „მოსინჯვაში“, მიზანსცენების დადგენაში. კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენება ხელს უწყობს მოდელის ვიზუალურად წარმოდგენას, სურათის სივრცული გადაწყვეტის საშუალებას. კომპიუტერის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება სრულად სპექტაკლის ჩონჩხის აგება თავისი განათების და მუსიკალური პარტიტურის გათვალისწინებით. ეს კი ძალზე მნიშვნელოვანია.

(რეჟისორს შევხვდი 2000 წლის 25 იანვარს)

ავთანდილ ვარსიმაშვილი **ექსპლიკაცია ეპირიული ჩანაფიქრის კასკადია.**

ექსპლიკაცია, პირველ რიგში, არის დოკუმენტი, რომელსაც ყველა რეჟისორი ქმნის სხვადასხვანაირად, ინდივიდუალურად; არსებობს ყველასათვის კარგად ცნობილი სარეჟისორო ექსპლიკაციები კონსტანტინე სტანისლავსკისა, სადაც დანვრილებითაა აღწერილი დრამატურგიული ნაწარმოების აზრობრივი და ვიზუალური პარტიტურა. მისი გეგმების მეშვეობით, მე პრაქტიკულად ვხედავ, რისი დადგმა უნდოდა, რა ჰქონდა ჩაფიქრებული რეჟისორს, როგორი იყო ეს სპექტაკლები. ამ თვალსაზრისით ძალზე ფასეულია კონსტანტინე სტანისლავსკის გეგმები. იგი იყო უდიდესი რეჟისორი-თეორეტიკოსი და რეჟისორი-პრაქტიკოსი.

დღეს ამ ფორმით, სარეჟისორო გეგმა აღარ იწერება. უმეტესად სარეჟისორო გეგმა იწერება ჩანიშვნების სახით. მაგალითად: ბატონი რობერტ სტურუა განუწყვეტლივ ხატავს, თანაც ეს ნახატები სხვათათვის გაუგებარია, ისინი მხოლოდ თავად რეჟისორისთვისაა გასაგები და ფასეული, რადგანაც წარმოადგენს მის სამუშაო ეგზემპლარს. მასში კოდირებულია მხოლოდ რეჟისორისთვის გასაგები ნიშნები.

თავდაპირველად მეც დანვრილებით ვწერდი სარეჟისორო გეგმებს. მახსოვს, ბატონი რობერტის დავალებით თითოეული გმირის კარდიოგრამაც კი მქონდა გაკეთებული, რომელშიც აისახე-

ბოდა თითოეული პერსონაჟის სცენური ცხოვრება; აქვს თუ არა შეტევა, როგორი ტემპო-რიტმით მუშაობს „გული“. მოგვიანებით ამ სამუშაომ სახეცვლილება განიცადა და დრამატურგიული პირველწყაროს მოქმედ პირთა სცენური ცხოვრების განვითარებას სხვაგვარად წარმოვადგენდი.

მაგალითად, პიტერ ბრუკი პლასტილინით ძერნავდა მომავალი სპექტაკლის გმირებს და ათამაშებდა კაცუნებს. მას ეს სჭირდებოდა სიერცის აღმქისათვის, მიზანსცენების დადგენისათვის. მან ამის შესახებ თავად გვიამბო, როდესაც 1988 წელს მოსკოვში ჩაატარა „მასტერ კლასი“ – ახალგაზრდა რეჟისორთათვის. მაგრამ მოგვიანებით ის მიხვდა, რომ ეს ყველაფერი ჯერ კიდევ შორს იყო პრაქტიკული რეჟისურისაგან. წინასწარი ჩანაფიქრი თავისთავად რჩება, რაც აღინუსხება სარეჟისორო გეგმაში, მაგრამ ქალაქში ზუსტად მაინც ვერ ჩამოაყალიბებ მომავალი სპექტაკლის ვიზუალურ პარტიტურას. ქალაქი ვერ ასახავს იმ სულს, რითაც ცხოვრობს სპექტაკლი. რადგან, სპექტაკლი ცხოვრობს უშუალოდ ცოცხალი ურთიერთობებით, ცოცხალი იმპულსებით, ცოცხალი აღმოჩენებით – რისი მიგნება, დადგენა ხდება უშუალოდ რეპეტიციების დროს. ამიტომ, წინასწარ ვერ შეიზღუდავ თავს დოგმებით და ჩარჩოებით (რაც ქმნის გარკვეულ სიძნელეებს რეპეტიციებზე), თითქოს ველარ სცილდები ამ ჩარჩოებს. მე ვფიქრობ, რომ ყველა რეჟისორი, ვინც თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში სულ ცოტა ათ სპექტაკლს მაინც დადგამს, იგი პიტერ ბრუკის მსგავსად გააკეთებს აღმოჩენას, რომ არაა აუცილებელი სარეჟისორო გეგმაში ყოველივეს აღწერა.

თუნდაც, ბატონი მიხეილ თუმანიშვილის ცნობილი და არაჩვეულებრივი სარეჟისორო ექსპლიკაცია „იულიუს კეისარი“ რომ განვიხილოთ, იქაც კი არ არის, მსგავსად კონსტანტინე სტანი-სლავსკის გეგმებისა, დეტალურად და დანვრილებით აღწერილი ყოველივე კომენტარი თითოეულ რეპლიკაზე. იგი თვლიდა, რომ ამდენად არ უნდა შეიზღუდო თავი.

როდესაც სტაჟირებას გავდიოდი ანატოლი ეფროსთან, ის ამბობდა (თუმცა, არ ვიცი, რამდენად გულახდილი იყო), რომ მისი პირველადი ექსპლიკაცია და შემდგომ სპექტაკლი – არაფრით არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან.

მე დღემდე ეჭვქვეშ ვაყენებ ამ მოსაზრებას. თუმცა, შესაძლოა, ასეთი გამოწვევებიც არსებობდეს რეჟისურაში. ვეჭვობ, რომ ქართველ რეჟისორთაგან ვინმე ამას ამგვარად აკეთებდეს. მიზნავს ბატონი მიხეილ თუმანიშვილის რეპეტიციები, ის ზღვა ფა-

ნტაზია, რომლის შედეგადაც იბადებოდა არაჩვეულებრივი მიგნებები და სწორედ ამიტომაც, წარმოუდგენლად მიმანჩია სარეჟისორო გეგმა აქციო დოგმად. მინახავს, თუ როგორ აღფრთოვანებული თავად ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი სხვათა (მსახიობების – მ.ხ.) მიგნებებით და დაუტოვებია ეს მიგნებები სპექტაკლში. აქედან გამომდინარე, რეჟისორის მიერ შეთხზული ექსპლიკაცია უნდა იყოს დოკუმენტი, შენობის საფუძველი, საძირკველი, რომელსაც აშენებ. ეს საძირკველი უნდა იყოს რაც შეიძლება მყარი, გამაგრებული სხვადასხვა წყაროებით.

ხშირად ვეუბნები ჩემს სტუდენტებს, რომ მომავალი სპექტაკლისათვის მზადების პერიოდში, ძალზე მნიშვნელოვანი და არაჩვეულებრივად საინტერესო პროცესია პიესის თეატრალური ანალიზი, რადგანაც, პირადად ჩემთვის, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს გამოძიებას, დაზვერვას. აუცილებელია, საფუძვლიანად შეისწავლო ამა თუ იმ პერიოდში რა წეს-ჩვეულებები იყო, რა ტრადიციები, როგორი მუსიკა, როგორ კოსტიუმებს ატარებდნენ, როგორი რიტუალები გააჩნდათ. როგორ შეიძლება მუშაობდე ვაჟაფშაველას ნაწარმოებთა დადგმაზე და არ შეისწავლო ის რიტუალები, რომლებიც არსებობდა ფშავში – ეს ხომ წარმოუდგენელია. ეს ალბათ, ბანალურად ჟღერს.

იგივე სამუშაო უნდა ჩატარდეს შექსპირის, კლდიაშვილის და ა.შ. დადგმისას. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ შემდეგ მექანიკურად გადაიტანო სცენაზე იგივე რიტუალი ან სხვა ტრადიცია, ეს ყველაფერი უნდა იყოს შენში, კარგად უნდა ფლობდე ამას, ხოლო შემდეგ შეგიძლია, ჯინსებიც კი ჩააცვა ჰამლეტს, მაკბეტს. რეჟისორმა უნდა იცოდეს, როგორ იქცეოდნენ გმირები, როგორი ატმოსფერო სუფევდა საზოგადოებაში. რეჟისორი ამ ეტაპზე უნდა გახდეს კერძო დეტექტივი, რომელიც ძვრება იმ ავტორის, პიესის პერსონაჟთა ტყავში, ეპოქის ცხოვრებაში, რათა დაადგინოს მათი ქცევათა მოტივაციები. ეს წინასწარი ანალიზი სწორედაც გეხმარება პერსონაჟების საქციელთა მოტივირების დადგენაში და როცა იგრძნობ, რომ თავისუფლად ცურავ ამ მასალაში, შენთვის უკვე იკვეთება კონცეფცია – თავს უყრი ყოველ მოსაზრებას. სწორედ ამ ეტაპზე იქმნება სარეჟისორო ექსპლიკაცია სხვადასხვა ფორმით, რეჟისორის ინდივიდუალობიდან გამომდინარე ჩანაწერების, ჩანახატების, თხზულებების, კომენტარების თუ სხვადასხვა სახით. კონცეპტუალური სცენები შეიძლება აღწერო, მაგრამ უთუოდ უნდა გამოიგონო; შეთხზვა – ეს არის ჩვენი პროფესია. თუ არ შეგიძლია შეთხზვა, მაშინ არ ხარ რეჟისორი. ჩვენ ვყვებით პი-

ესის ავტორის მიერ შემოთავაზებული ამბების ჩვენეულ — შე-
თხზულ ისტორიას.

ფედერიკო ფელინის ასეთი მანერა ჰქონდა: იგი ყურნალ-
გაზეთებიდან ჭრიდა პატარ-პატარა ჩანანერებს, რომლებსაც თავს
უყრიდა ჩანთაში. სწორედ ეს იყო ექსპლიკაცია. ვიმეორებ, ყველა
თავისებურად ქმნის ექსპლიკაციას.

ჩემთვის მთავარია კონცეფცია. კონცეპტუალური თეატრის მო-
მხრე ვარ. ამაში შეიძლება ბევრი შემედავოს, უპირველეს ყო-
ვლისა, ჩემი პედაგოგი ბატონი რობერტ სტურუა, რადგან მი-
სთვის დღეს ამას არა აქვს მნიშვნელობა. ერთხელ, პიტერ ბრუკმა
აღნიშნულ ლექციაზე გვითხრა, რომ კონცეფციას მისთვისაც არ
აქვს მნიშვნელობა. ამ განცხადებაზე ანუეი ვაიდა შეეკამათა და
კარგად დაასაბუთა თავისი შეხედულება. პიტერ ბრუკის ასეთი
განცხადება მან ახსნა იმ გარემოებით, რომ ბრუკი კაპიტალი-
სტურ სამყაროში ჩამოყალიბდა როგორც პიროვნება, როგორც
შემოქმედი (მაშინ ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირი იყო), ხოლო
სოციალისტურ სინამდვილეში მცხოვრებთათვის კონცეფციას უდი-
დესი მნიშვნელობა აქვს, მყარი სათქმელი, მოქალაქეობრივი პო-
ზიციის გამოკვეთა აუცილებელი მოთხოვნაა ჩემთვისო. ამაზე ბრუკმა
უპასუხა, რომ ამაში არ არის დამნაშავე არც კაპიტალიზმი და
არც სოციალიზმი, ეს არის საკითხისადმი ორი სხვადასხვაგვარი
მიდგომა.

თქვენ სრული უფლება გაქვთ, თქვენი მოდელით იცხოვროთ,
იღვანოთ. მოგვიანებით ბატონ რობერტ სტურუას ვკითხე აზრი
ამის შესახებ და მან ანუეი ვაიდას პოზიცია გაიზიარა. ამის
შემდეგ გავიდა ათ წელზე მეტი და შარშან, როდესაც ბატონი
რობერტ სტურუა ატარებდა „მასტერ კლასს“ რეჟისორებისათვის,
მაშინ საუბარი ჩამოვარდა კონცეპტუალურ თეატრსა და რეჟისუ-
რაზე, უცებ რობერტ სტურუამ თქვა, რომ მისთვის კონცეფციას
არ აქვს მნიშვნელობა. მოგვიანებით, როდესაც მომეცა საშუ-
ალება, შევახსენე ანუეი ვაიდას მაგალითი და ვთხოვე, აეხსნა, თუ
რატომ შეიცვალა შეხედულება. მან მიპასუხა, რომ მაშინ მა-
რთლაც ასე ფიქრობდა, ხოლო ამჟამად თვალსაზრისი შემეცვა-
ლაო. რა თქმა უნდა, ამაში არაფერია დასაძრახი. იგი ხელოვანია
და მას ყოველთვის შეუძლია, შეიცვალოს თავისი შეხედულება,
პრინციპები, გამოსახვის საშუალებები. ხოლო რაც შემეხება პირა-
დად, ამას ჩემთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რატომ ვაკეთებ
სპექტაკლს, რისი თქმა მსურს, როგორ გამოვკვეთ აზრს.

მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტზე“ მუშაობის პროცესში სარე-

ჟისორო გეგმა ჩანანერების სახით მოვამზადე. ჯერ კიდევ IV კურსზე ვსწავლობდი, როდესაც რობერტ სტურუამ პირველად შემომთავაზა რუსთაველის თეატრში რეჟისორობა. მაშინ მე გავანდე ჩემი სურვილი „ჰამლეტის“ დადგმის თაობაზე (სულ ათი წუთის გაცნობილი მყავდა ბატონი რობერტი). მაშინ მას ეყო ტაქტი, არ გაეცინა ჩემს თამამ განაცხადზე და მირჩია, ჯერ მეჩვენებინა სარეჟისორო ექსპლიკაცია.

ერთი კვირის შემდეგ მივუტანე გეგმა, რომელიც მომზადებული მქონდა კონსტანტინე სტანისლავსკის ცნობილი სარეჟისორო გეგმების პრინციპზე. მთელი ჩემი ჩანაფიქრი დანვრილებით მქონდა აღწერილი. მან გამომართვა გეგმა, გაეცნო, შემდგომ ამისა მირჩია, მემუშავა სხვა მასალაზე, რათა ჩემი სახე, ჩემი ხელწერა დამემკვიდრებინა თეატრში და პირობა მომცა, რომ დაახლოებით ერთ წელიწადში „ჰამლეტს“ დაუბრუნდებოდი.

ერთი წლის შემდეგ მან გამახსენა „ჰამლეტის“ ექსპლიკაცია. როცა გადავხედე ჩემს მიერ დანერილ სარეჟისორო გეგმას, მადლობა გადავუხადე, რომ ერთი წლის წინ არ მომცა უფლება, მემუშავა „ჰამლეტზე“. მაშინ ჩემი ჩანაფიქრი ასეთი იყო: ჰამლეტმა წინასწარ იცოდა, რომ ბიძამ მოკლა მამა; გახარებული ჩამოვიდა ვიტენბერგიდან იმ მიზნით, რომ გახდებოდა დანიის მეფე. უცებ აღმოაჩენს, რომ დედა ცოლად გაჰყვა ბიძას, ამით ჰამლეტმა დაკარგა ტახტი. ამის შემდეგ იგი ლებულობს გადაწყვეტილებას, რომ ნებისმიერი ხერხით მეფე ჩამოაგდოს ტახტიდან. ჰამლეტი მიმართავს ასეთ ხერხს: უკავშირდება მსახიობებს, აძლევს ტექსტს, ათამაშებს აჩრდილს, რომელიც უნდა დაენახა ჰორაციუსს, მის მეგობრებს. მას უნდოდა შეეკრიბა თავისი მეგობრების გუნდი კლავდიუსის წინააღმდეგ. ასე აღწევდა იგი მიზანს.

ეს ვერსია სწორი იყო, მაგრამ ამის სათქმელად უმჯობესი იყო „რიჩარდის“ დადგმა. ავტორს არასოდეს არ უნდა მოახვიო თავს შენი ჩანაფიქრი. მთავარია, ავტორიდან გამოდიოდე და მხოლოდ მისგან გამომდინარე თხზავდე სპექტაკლს.

მოგვიანებით მქონდა „ჰამლეტის“ დადგმის მეორე მცდელობაც, მაგრამ ჩანასახშივე მოისპო. მინდოდა, მეჩვენებინა ახალგაზრდა, რომელიც იჩაგრება ასეთ მკაცრ გარემოში.

და ბოლოს, გაჩნდა „ჰამლეტის“ დადგმის მესამე ვარიანტი — დღევანდელი სპექტაკლი. აი, უკვე თითქმის სამი წელიწადი გავიდა ამ სპექტაკლის დადგმის შემდეგ და ახლა რომ ვინცბდე „ჰამლეტზე“ მუშაობას, სულ სხვანაირად დავდგამდი. უპირველესად ვგულისხმობ კონცეფციას. ფორმა შეიძლება იგივე დამეტო-

ვებინა, მაგრამ აქცენტს სულ სხვაზე გადავიტანდი — შევცვლიდი ძირითად კონცეფციას.

მომავალ სპექტაკლზე მუშაობის დროს უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ სადაზვერვო პერიოდს. მაინტერესებს თითოეული ფრაზის დაბადების იმპულსი, ისტორიული რეალობა.

ჩემს სპექტაკლში „ჰამლეტი“, ხშირად აღშფოთებას იწვევს იტალიური საუბარი. ასეთი გადანყვეტილება აღმოცენდა გამოძიების შედეგად. შექსპირის პიესაში იყო იტალიური დასი და მათ თავისუფლად შეეძლოთ ესაუბრათ იტალიურ ენაზე, ასევე ჰამლეტსაც შეეძლო ესაუბრა იტალიურად, რადგანაც იგი უაღრესად განათლებული ახალგაზრდა იყო.

ან კიდევ: „ოფელია, ნადი საროსკიპოში“ — ეს ფრაზა არ გახლავთ ჩემი ორიგინალობა, იგი ზუსტად ესადაგება სპექტაკლის კონცეფციას. იმ ხანად, ელისაბედის მმართველობის ეპოქაში, როცა ამბობდნენ, მონასტერში მივდივარ, იგულისხმებოდა საროსკიპო.

ჰამლეტი ზუსტად ამას ეუბნება ოფელიას, რადგან მიაჩნია, რომ მან ისე შეურაცხყო მათი სიყვარული, რომ მისი ადგილი საროსკიპოშია. ჰამლეტი არავითარ შემთხვევაში არ გაუშვებდა ოფელიას მონასტერში. იგი წირავს ოფელიას. როგორც უკვე აღვნიშნე, ასეთი გადანყვეტა გამოძიების შედეგია. არსებობს ელისაბედის ხანის სლენგების ნიგნი, სადაც წერია, რომ ქუჩაში მეძავის მიერ ნათქვამი ფრაზა „ნავედი მონასტერში“, ნიშნავს, რომ იგი მიდიოდა საროსკიპოში.

„ჰამლეტზე“ მუშაობის მოსამზადებელ ეტაპზე ჩატარდა უზარმაზარი სამუშაო და ნურც ერთ ახალგაზრდა რეჟისორს ნუ ეგონება, რომ წინასწარი მოსამზადებელი სამუშაოს, ექსპლიკაციის გარეშე შეძლებს, შევიდეს დასსთან სარეპეტიციო ოთახში.

მხოლოდ ხანგრძლივი სადაზვერვო მუშაობის ჩატარების შედეგად ყურადღება მივაქციე ჩემთვის უაღრესად მნიშვნელოვან ერთ გარემოებას, რომ პიესაში ხშირად ფიგურირებს ქალაქი ვიტენბერგი. მაგალითად: ჰამლეტი ჩამოდის ქალაქ ვიტენბერგიდან, კვლავ სურს, დაბრუნდეს ვიტენბერგში, შემდეგ კლავდიუსი ეუბნება, რომ იგი სუბტიკურად უყურებს ჰამლეტის დაბრუნებას ვიტენბერგში. დედოფალი ორჯერ უმეორებს, რომ არ უნდა ჰამლეტის დაბრუნება ვიტენბერგში, არც ოფელიას უნდა ჰამლეტის ნასვლა ვიტენბერგში. ამის შემდეგ ჰამლეტი ლებულობს გადანყვეტილებას, რომ აღარ დაბრუნდება ვიტენბერგში. ჰორაციო გამარჯობის მაგივრად ეუბნება: — „რად ჩამოხვედი ვიტენბერგიდან?“ კლავდიუსი გამოიძახებს როზენკრანცს და გილდენსტერნს ვიტენბე-

რგიდან, რათა გაარკვიოს, რა ხდება იქ. სწორედ ამიტომ დავინტერესდი — ბოლოს და ბოლოს — რა არის ეს ვიტენბერგი. აღმოჩნდა, რომ გერმანიის ტერიტორიაზე მდებარეობს ეს პატარა ქალაქი, სადაც არის XII-XIII საუკუნის უძველესი უნივერსიტეტი — ოკულტიზმის ცენტრი. მე თვითონ დაინტერესებული ვარ ოკულტიზმით და ამ აღმოჩენამ მომძებნინა ჰამლეტის ჩემეული გადამწყვეტის გასაღები, ნათელი გახდა პერსონაჟების ქცევათა სისტემა და ა.შ.

კლასიკაზე მუშაობისას, ყველაზე მეტ დროს იკავებს „სადაზვერვო-საგამომძიებლო „პერიოდი“. რათა ზუსტად ჩამოვაყალიბო კონცეფცია, უნდა ვცურავდე მასალაში. ძალიან მომწონს ესეველოდ მეიერჰოლდის განსაზღვრება. იგი ამბობდა, რომ, როცა დგამ „ჰამლეტს“, თავისთავად უნდა დადგა „ჰამლეტი“, მაგრამ უნდა დადგა მთლიანად შექსპირი. უნდა ფლობდე თვითონ მასალას, ავტორს, ავტორის სულს. შემდგომ, როცა შენთვის უკვე ჩამოყალიბებული გაქვს ექსპლიკაცია, მყარი საძირკველი, ვერანაირი მსახიობი ველარ დაგაბნევს, შენ შეგეძლება მოსინჯო 40-50 ვარიანტი. სწორედ პროფესიონალ რეჟისორს შეუძლია სცენის დადგმის უამრავი ვარიაცია მოსინჯოს, ცვალოს ატმოსფერო, განწყობა.

ექსპლიკაციაზე მუშაობის დროს ვთხზავ მიზანსცენასაც, მაგრამ ხშირად იგი ზუსტად არ გადადის ექსპლიკაციიდან სცენაზე. რეპეტიციების დროს იგი იცვლება, ზუსტდება. ვთხზავ მონახაზს და ვცდილობ, იგი გავითვალისწინო ამა თუ იმ სცენის დადგმისას.

ექსპლიკაცია ჩემთვის ამგვარი ემპირიული ჩანაფიქრის კასკადია, როცა წინასწარ ვიცი, დაახლოებით მაინც სცენის გადამწყვეტა როგორ მინდა. არასოდეს არ ვწერ, როგორი უნდა იყოს კონკრეტულ სცენაში გუნება-განწყობა. მთავარია რიტმის მომენტი — ვიცი, რომელ სცენაში როგორი რიტმი უნდა იყოს, სად დაეცეს, სად ამალლდეს. მთავარია, რიტმის მიგნება, შინაგანი დაძაბულობის ხარისხი. ვიცი, როგორ უნდა ავსახო ეს მომენტი ექსპლიკაციაში.

ვიმეორებ, ჩემთვის მთავარია კონცეფცია, რომ ყველა სცენა ექვემდებარებოდეს კონცეფციას. დღეს ჩემი შეთხზვები დაახლოებით 15 წლის წინანდელი სარეჟისორო გეგმებისაგან განსხვავდება. ადრე, რასაც მოვიფიქრებდი, ყველაფერს ვდებდი ექსპლიკაციაში. დროთა განმავლობაში მოხდა სელექცია — ყველაფერი არ უნდა ჩაყარო ექსპლიკაციაში, მით უფრო, სპექტაკლში.

ექსპლიკაციის აუცილებლობა — ეს არის ანბანური ჭეშმარი-

ტება. რეჟისორობა მხოლოდ ნიჭიერება როდია. რეჟისორობა — ეს ხელობაცაა. რეჟისორს შეგნებულად შევადარებდი სანტიქნიკს. როგორც სანტიქნიკმა იცის, როგორ, რამდენად უნდა მოუჭიროს ჭანჭიკს, რათა დანადგარმა კარგად იმუშაოს, ასევე რეჟისორმაც უნდა იცოდეს, როგორ ნარმართოს შემოქმედებითი პროცესი, როგორ შექმნას სპექტაკლი. სპექტაკლის შექმნასაც ხომ თავისი კანონები აქვს.

პიტერ ბრუკი ამბობს, რომ რეჟისურა ინყება ორმოცი წლიდან, რომ თეატრალურ რეჟისურაში ვუნდერკინდები არ არიან. მაშინ, როდესაც, თავად პიტერ ბრუკი, 19 წლის ასაკში ინგლისში ძალზედ პოპულარული გახდა. ეს არის გამოცდილების, მონიფულობის პროფესია. თეატრის პრაქტიკაში ახალგაზრდა ვუნდერკინდებს არ ცნობენ. პოპულარული სპექტაკლი არ ნიშნავს ხელობის ცოდნას. პროფესიონალიზმი მოდის ასაკთან ერთად, ათასი შტამპის შეცნობის შემდგომ — ამბობდა პიტერ ბრუკი.

თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში ფართო გამოყენება აქვს კომპიუტერულ ტექნიკას. კომპიუტერი, უპირველეს ყოვლისა, საშუალებას იძლევა სივრცეში ატმოსფეროს უკეთ შეგრძნების, მოდელირების, მომავალი სპექტაკლის ცალკეული ეპიზოდების სივრცული გადანყვეტისათვის. მსოფლიოს სათეატრო ხელოვნების პრაქტიკაში კომპიუტერის მეშვეობით ეძიებენ განათების პარტიტურას და ადგენენ მის საბოლოო ვარიანტს. კომპიუტერული ტექნიკა უსაზღვროდ დიდ შესაძლებლობებს იძლევა.

(რეჟისორს შევხვდი 2000 წლის 19 იანვარს)

დავით ანდლულაძე

არსებობს კოდური სისტემა...

ექსპლიკაცია — ჩემთვის მთავარია. მინდა, ვიცოდე სპექტაკლი მთლიანად, მინდა, ვიცოდე, რა მჭირს, რითი ვარ ავად. თავად ექსპლიკაცია როგორ კეთდება — ეს არავინ იცის. ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმაც კი წინასწარ არასოდეს არ იცოდა, როგორ დანერდა, როგორ ააგებდა გეგმას. რა სტრუქტურით იქმნება იგი — ეს ყველაფერი ინდივიდუალურია. გააჩნია თავად რეჟისორს — როგორი სჭირდება იგი. შესაძლოა, ტრადიციული სახით არც დანერო, მაგრამ არსებობს, კოდური სისტემა, რომელშიც მხოლოდ რეჟისორია გარკვეული. ამ სისტემაში მხოლოდ თვითონ თუ გაიგებს, რას ნიშნავს თითოეული მინიშნება, ის მხოლოდ ჩემთვის არის საცნაური. ექსპლიკაციის შექმნის რეცეპტი, რო-

გორც ასეთი, არ არსებობს, მაგრამ ეს პროცესი აუცილებელია. ექსპლიკაციის შეთხზვის დროს უამრავი იმპულსი მუშაობს, რომლის წინასწარი განსაზღვრა ძალზე რთულია. რა დროს რომელი იჩენს თავს, ამის დადგენა წინასწარ შეუძლებელია. მაგალითად: 9 აპრილს მივიღე უდიდესი ემოციური მუხტი. ბუნებრივია, არ შეიძლებოდა მეკეთებინა იგივე, რასაც ადრე ვაკეთებდი. იმპულსები ძალიან ბევრს ნიშნავს ჩემთვის, მკარნახობს თეატრალურ ესთეტიკას, ამძაფრებს ჩემს შეგრძნებებს. მთავარია, აღმოაჩინო მარცვალი, ხოლო სტრუქტურის აგება ეს უკვე შემდგომი ეტაპია.

ექსპლიკაცია ჩემთვის ერთგვარი ყავარჯენია, რომელიც მიადვილებს ცხოვრებას რეპეტიციის პროცესში. ჩემს პრაქტიკაში თითქმის არასოდეს ყოფილა შემთხვევა, უცვლელი რჩებოდეს რეჟისორის გეგმა, მაგრამ მთავარი – თუ რის გამოც ვდგამ სპექტაკლს – ყოველთვის უცვლელია. იცვლება ფორმა, ტემპერამენტი, დინამიკა, თეატრალური ენა, მაგრამ თავად არსი, როგორც უკვე აღვნიშნე, რჩება უცვლელი.

თანამედროვე ცხოვრებაში კომპიუტერული ტექნიკა ფართო საშუალებებს იძლევა. ყველა ხელოვნება შეცდომების ხელოვნებაა. კომპიუტერი გვარიდებს ამ შეცდომებს. პირადად მე, არ მქონია შემთხვევა კომპიუტერის გამოყენებისა. ვფიქრობ, რომ კომპიუტერული ტექნიკის შესაძლებლობათა გამოყენება ძალზე საინტერესოს გახდოდა თვით შემოქმედებით პროცესსაც. კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენება საშუალებას გვაძლევს, დავინახოთ სურათი სივრცულ განზომილებაში.

(რეჟისორთან ვისაუბრე 2000 წლის 30 იანვარს)

დავით დონიაშვილი

სარეჟისორო გეგმას ზოგჯერ ქუჩაშიც კი ვაღგენ.

თეატრალურ ინსტიტუტში როდესაც ჩავაბარე, სარეჟისორო ფაკულტეტზე, ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა მომცა დავალება: უნდა დამენერა სარეჟისორო ექსპლიკაცია. სარეჟისორო გეგმა, დასრულებული სახით, 80 გვერდს შეიცავდა. როდესაც ბატონ მიშას ვაჩვენე, მან ჩემი ნაშრომი უკან მომიყარა, თან დასძინა, რომ ერთ კვირაში სამჯერ მეტი უნდა მომიტანოო. ასე დავინწყე გეგმის შედგენის სწავლა, როცა საბოლოო ვარიანტი ნაიკითხა, მან მითხრა, რომ ნამუშევარი არის, თუმცა, ეს არ არის ექსპლიკაცია. მაშინ დავინწყეთ საუბარი ექსპლიკაციის არსზე.

ბატონ მიხეილ თუმანიშვილს ჩამოწერილი ჰქონდა მათემატიკური სქემა, რა საფეხურები უნდა გაგველო იდეურ-თემატური ჩანაფიქრის ჩამოყალიბებისათვის. ეს შეეხებოდა ჯერ მხოლოდ ლიტერატურულ პირველწყაროს, უნდა შეგვესწავლა ყველაფერი, რაც იმ ეპოქისათვის იყო დამახასიათებელი.

ბატონი მიშა გვასწავლიდა, როგორ უნდა შეგვეთხზა ამბავი – ზუსტი ამბავი და როგორ უნდა მოგვეყოლა იგი რაც შეიძლება მოკლედ.

სარეუისორო გეგმას ხანდახან ვადგენ ქუჩაშიც. წინასწარ დაგეგმილი სულაც არ ნიშნავს, რომ შინ ვზივარ და ვთხზავ. ხშირად დავდივარ ქუჩაში, ვლაპარაკობ, მაგრამ ეს თავისთავად იხარშება ჩემში. ხოლო ის, რაც იბადება რეპეტიციების პროცესში, ის ცოცხალი მარცვალი, ის ორგანული ნიუანსი, რომელიც ჩნდება იქვე, იმ წუთში, იმ დროს – ეს ძალიან ფასეულია ჩემთვის.

სარეუისორო გეგმა – ეს პროექტია, საძირკველია – მომავალი სპექტაკლისა.

ექსპლიკაცია, კლასიკური გაგებით, მოიცავს აუცილებელ ნაწილებს. ექსპლიკაციის შეთხზვისას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სადაზვერვო სამუშაოს. ექსპლიკაციაში უნდა დაზუსტდეს ძირითადი მონახაზი, მომავალი სპექტაკლის კომპოზიციური მხარე: ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და ა.შ. მთავარია, განისაზღვროს ძირითადი კონფლიქტი. თუ ეს დადგინდა, უკვე მომავალი სპექტაკლის კონცეფციასთან გვაქვს საქმე. ექსპლიკაციაში ზუსტდება მთავარი აქცენტები.

ექსპლიკაცია – გარკვეულ მობილიზებას უკეთებს რეჟისორს, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია ჩვენს პროფესიაში. მაგალითად: ბატონმა თემურ ჩხეიძემ – ზუსტად იცის, როდის იქნება მისი სპექტაკლის პრემიერა. მას ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი მოცემულ დროში სამუშაოს მიზნობრივი განაწილების საკითხი, წინასწარ იცის, რა დროში და როგორ უნდა ააწყოს სპექტაკლი, როგორ უნდა წარმართოს რეპეტიცია და ზუსტად ჩაეტიოს განუთვნილ დროში.

რამდენიმე ხნის წინ ლონდონში მომინია ყოფნა – ორ კვირაში უნდა დამედგა „სელიემის პროცესი“. წარმოიდგინეთ, იმდენად დავიბენი, რომ საშველად დავრეკე თბილისში, ჩემს მეგობართან, კოლეგასთან, გურანდა იაშვილთან, და ვთხოვე, დამხმარებოდა ჩემი სამუშაო დროის დაგეგმვაში. ცოტა ხანში დამირეკა და მითხრა, რომ თუკი დღეში ხუთ სცენას არ გავაკეთებდი, აღმო-

ვჩნდებოდი კატასტროფის წინაშე. შევუდექი საქმიანობას. სამწუხაროდ, არ გამოდიოდა პირველი სცენა, არც მეორე. ვგრძნობდი, რომ დროის დავარგვა არ შეიძლებოდა, გადავდიოდი შემდგომი ეპიზოდების დამუშავებაზე. ერთი კვირის მუშაობის შემდგომ მივხვდი, რომ გეგმა უნდა მქონოდა, თანაც მათემატიკური სიზუსტით აგებული. მსგავსად იმისა, როგორც კეთდება ე.წ. „კადრირება“ კინოფილმის გადაღების დროს. ეს კერძო შემთხვევა ჩემთვის გახლდათ ექსტრემალური პირობა, მათთვის კი — ჩემი მასპინძელი ინგლისელი შემოქმედებითი კოლექტივისათვის, ჩვეულებრივი.

როდესაც მომავალ სპექტაკლზე ვინწყებ მუშაობას, ვიღებ ჭადრაკის დაფას და ფიგურებს. ვინწყებ დაფაზე ფიგურების განლაგებას, და ვაკვირდები როგორც ზედხედში, ასევე ყველა მხრიდან. ვცდილობ, წარმოვიდგინო სივრცეში და არა მარტო ფურცელზე.

სპექტაკლის კონცეფციის დადგენისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ექსპლიკაციის შეთხზვას. მინდა გავიხსენო ჯორჯო სტრელერის სარეჟისორო კომენტარები ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ თაობაზე. როდესაც ვკითხულობ მის კომენტარებს, ძალზე ხატოვნად წარმოვიდგენ, როგორი იყო ეს სპექტაკლი. სცენა, სადაც აბსოლუტურად ყველაფერი თეთრია, არსებობს მხოლოდ ერთი შავი წერტილი. რანევსკაია მიდის კარადასთან, ალებს მას და იქიდან გადმოგორდება ბავშვის შავი ეტილი. ეს არის რანევსკაიას გარდაცვლილი შვილის ეტილი, როგორც პატარა შავი კუბო, რომელიც მთელ სცენაზე გაგორდება. ამ რეჟისორულმა მიგნებამ აღმაფრთოვანა. ეს არის იდეალურად მიგნებული დეტალი. ეს უკვე არის იდეალური კონცეფცია. შემდეგ უკვე მსახიობის შესრულების მანერაა, თუ როგორ შეასრულებს მსახიობი ამ როლს, ეს უკვე ჩემთვის მეორეხარისხოვანია. ჩემთვის მთავარია კონცეფცია. მისი განმეორება შეუძლებელია, უკეთესის მოფიქრება კი ჯერ არ შემიძლია. ექსპლიკაცია ჩემთვის მნიშვნელოვანია როგორც იდეურ-თემატური კონცეფციის შეთხზვის პროცესში, ასევე ცალკეული სცენების დამუშავებისას.

სარეჟისორო ექსპლიკაციის შექმნა ათასნაირი ვარიაციების, ვერსიების შეთხზვის საშუალებას იძლევა. მყავს ერთი მეგობარი — ნატო მურვანიძე. ხშირად მიაშობს ნანახი ფილმების შესახებ, და ამას აკეთებს მთელი გზებით, ისე, რომ ხანდახან მოჭარბებულ ემოციებსაც კი ინვესტავს ჩემში. მერე ვცდილობ, ვიშოვნო ეს კასეტა და წარმოვიდგინო, როცა ვუყურებ ფილმს, არაფერი მსგავსი იმისა, რაც ნატომ წარმოსახა, მასში არ ხდება. ნატოს მონათხრობში ჭარბობდა მისეული, მისი ფანტაზიით შეთხზული

დანამატი, მაგრამ აქ ცუდი არაფერია. კარგია, როცა შეგიძლია დაამატო და ამას ავეთებ ავტორის, მოცემული მასალის გრძობათა ბუნებიდან გამომდინარე. სწორედ ესაა რეჟისორის პროფესიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება.

რაც შეეხება სათეატრო ხელოვნებაში თანამედროვე კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენებას, კერძოდ, მომავალი სპექტაკლისათვის მზადების პროცესში, უნდა გითხრათ, რომ პირადად მე არ მიცდია, მაგრამ ვნახე ჩემი მეგობრის — დათო საყვარელიძის მიერ დადგმული სპექტაკლის „ქალი გველის“ — კომპიუტერზე აწყობილი მასალა. იგი შესრულებული იყო მულტიპლიკაციური, ანიმაციური ფილმის მსგავსად. როგორც კი ვნახე ეს მასალა, უმალ მივხვდი სპექტაკლის სულის ფერადოვნებას. წარმოვიდგინე, თუ როგორი იქნებოდა სპექტაკლი. ვფიქრობ, რომ კომპიუტერის მეშვეობით მსგავსი სამუშაოს შესრულება — იდეალური საშუალებაა, რადგანაც კონკრეტულად, რეალურად ხედავ, თუ რა იქნება მომავალში. შესაძლებლობა გეძლევა, შეთხზა ალტერნატიული ვარიანტი, ნახო ორივე და შემდგომ მიიღო გადანყვეტილება — რომელზე ღირს მუშაობა. ეს საქმეს ძალიან წასწევდა წინ.

(რეჟისორს ვესაუბრე 2000 წლის 21 იანვარს)

დათო საყვარელიძე

სარეჟისორო გეგმა ჩემთვის მოწესრიგებას ნიშნავს.

ყოველთვის, როდესაც სპექტაკლს ნახავთ, მიხვდებით, იგი სარეჟისორო გეგმის დამუშავების საფუძველზეა შექმნილი თუ სპონტანურად. გეგმა, უპირველეს ყოვლისა, ორგანიზებულს ხდის რეჟისორს. თავად რეჟისორის სიტყვის სემანტიკიდან გამომდინარე, იგი ორგანიზატორია და ამიტომაც ორგანიზებულად უნდა წარმართავდეს შემოქმედებით პროცესს. მაგრამ გეგმის არსებობა სპექტაკლის წარმატების უცილობელი პირობა არ არის. გეგმა შეიძლება იდეალურად იყოს დამუშავებული, მაგრამ სპექტაკლი არ გამოვიდეს და პირიქით.

მაგალითისათვის განვიხილოთ ორი შემთხვევა: საფეხბურთო მატჩი. ერთი ტაიმის ხანგრძლივობა 45 წუთია. საფეხბურთო მოედანზე მიმდინარეობს მოვლენა, ბრძოლა მონინააღმდეგე გუნდებს შორის, სადაც შედეგი უცნობია. ბრძოლა მიმდინარეობს შეზღუდულ დროში. სპექტაკლის მზადების პროცესში კი ჩვენ დროში შეზღუდულები არ ვართ, მაგრამ მოვლენის შედეგი განსა-

ზღვრულია. პირველი ქაოტური სისტემაა, მეორეში კი – შედეგი წინასწარ განსაზღვრულია, ამიტომაც მზადება მისთვის სპეციფიკური და განსაზღვრული უნდა იყოს.

ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი შესანიშნავი თეორეტიკოსია. პარადოქსია, მაგრამ ჩემი დაკვირვებით შემძლია გითხრათ, რომ იგი ხშირად სრულიად სანინაალმდევოს აკეთებდა, ვიდრე ამბობდა. მას არ ეშინოდა თამამი სვლების, იგი ბევრს ინტუიტიურად აკეთებდა. ხელოვნებაში ეს ხომ სრულიად ბუნებრივია.

სარეჟისორო გეგმა, როგორც უკვე აღვნიშნე, პირადად ჩემთვის მონესრიგებას ნიშნავს. ჩვენ ვცხოვრობთ ისეთ ქვეყანაში, სადაც უამრავი უნესრიგობაა, ამიტომაც მონესრიგება დღეს საგაგებო მნიშვნელობას იძენს.

სარეჟისორო გეგმა ანუ ექსპლიკაცია ტრადიციული ფორმით, როგორც წერდნენ კონსტანტინე სტანისლავსკი და ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანიჩენკო, პრაქტიკულად აღარ იწერება, ან თუნდაც გიორგი ტოვსტონოგოვის სარეჟისორო გეგმები გავისხენოთ. დღეს ჩვენ უკვე ვიცნობთ ჯორჯო სტრელერის მიერ შექმნილ შესანიშნავ სარეჟისორო კომენტარებს ბერტოლდ ბრეხტის, მაქსიმ გორკის, ანტონ ჩეხოვის, შექსპირის პიესებზე. იდეალური სისტემა აქვს ლეონიდ ვარპახოვსკის, მაგრამ იგი ოდნავ მოძველებულია.

პიესა, ეს არის ჩანერილი ინფორმაცია ცხოვრების, სამყაროს შესახებ, ხოლო სარეჟისორო ექსპლიკაცია კი მოცემული ლიტერატურული პირველწყაროს გაანალიზების შედეგად საკუთრივ ჩვენს მიერ შეთხზული ვერსიაა.

სარეჟისორო ექსპლიკაციებს, როგორც წესი, ვწერ და ვცდილობ, მივცე ისეთი სახე, რომ სხვისთვისაც გასაგები და საინტერესო იყოს. პიესაზე მუშაობის პროცესში ვაგროვებ ყველანაირ ინფორმაციას. სადაზვერვო სამუშაოს შესრულების დროს შეიძლება სულაც გაზეთიდან ამოღებული ინფორმაციაც კი უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდეს. რაც უფრო მეტ ინფორმაციას დააგროვებ, რაც უფრო საფუძვლიანად მოემზადები, მით უკეთესია. წინასწარი მომზადება სრულებითაც არ მბოჭავს, პირიქით, ვაკეთებ ჩანახატებს, მინანერებს, ვინიშნავ უარგონებსაც კი.

მე უფრო პედანტი ვარ, სიზუსტე ჩემთვის უმნიშვნელოვანესია. უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ სამუშაო პერიოდის დროში გათავსებას.

მოსამზადებელ ეტაპზე დიდ მნიშვნელობას იძენს პიესის სივრცული გადანყვეტა, მისი დანახვა სივრცულ განზომილებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თანამედროვე კომპი-

უტერული ტექნიკა. დღეს კომპიუტერი საშუალებას მაძლევს, უამრავი პრობლემა გადავწყვიტო. ეს განსაკუთრებით ეხება განათებას, მუსიკალური პარტიტურის განთავსებას. სპექტაკლის განათების პარტიტურა, რომელიც გამზადებულია კომპიუტერის მეშვეობით – გაცილებით მიადვილებს საქმიანობას. ცალკეულ შემთხვევებში სცენის მუშებისათვის გაუგებარი ხდება ჩემი ესა თუ ის მოთხოვნა, მაგრამ საკმარისია კომპიუტერის მეშვეობით თვალსაჩინოდ წარმოვუდგინო მათ ჩემი მოთხოვნები (ეს ეხება მულტიპლიკაციურ ფილმს, რომელიც შევქმენი სპექტაკლისათვის „ქალი გველი“), რომ უმაღლესი ხარისხით გახდეს მათთვის. კომპიუტერზე შემოძლია მივცე ჩრდილი, ხოლო ჩრდილი თავისთავად მაძლევს ხასიათს, განწყობას, მიადვილებს აქცენტების გაკეთებას, ამიტომ აღარ ვწვალვობ.

ამერიკაში არსებობს სპეციალური სისტემა, რომელიც განკუთვნილია პერსონალისათვის – გრიმის ფერებში ტრანსფორმირებისათვის, რომელიც ანიმაციური ფილმის სახითაა წარმოდგენილი. თითოეულ პერსონაჟს შეუძლია მოირგოს ესა თუ ის გრიმი კომპიუტერის მეშვეობით.

დღეს კომპიუტერი ისევე საჭიროა ჩემთვის, როგორც სტამბისათვის საბეჭდი მანქანა. საზღვარგარეთ კომპიუტერით მუშაობა უკვე აუცილებელ მოთხოვნად იქცა, ეს ჩემთვის ძრავაა, რომლის მეშვეობითაც იხარჯება ნაკლები დრო, ენერგია. კომპიუტერს უდიდესი შესაძლებლობები აქვს. იგი არ არის მონსტრი, უბრალოდ, ძალზე საჭიროა.

კომპიუტერი ვერასდროს ვერ გათვლის იმ იდუმალებას, რომელიც ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესისათვის არის დამახასიათებელი. სამაგიეროდ, დაგვენმარება ბევრში – უფრო ოპტიმალურს, ორგანიზებულს გახდის რეჟისორს, თვით თეატრის საქმიანობას. ამიტომ საჭიროა, უფრო შემოქმედებითად მივუდგეთ თანამედროვე ტექნიკის გამოყენების საკითხს სათეატრო ხელოვნებაში, უფრო აქტიურად გამოვეხმაუროთ ყოველივე სიახლეს – ინოვაციას.

(რეჟისორს ვესაუბრე 2000 წლის 23 იანვარს)

* * *

წინამდებარე ნაშრომში ათი რესპონდენტის მოსაზრებაა წარმოდგენილი. მართალია, სრულად არ არის გამოვლენილი თანამედროვე ქართული რეჟისურის პოზიცია აღნიშნული პრობლემის თაობაზე, მაგრამ აქ მითითებულია ძირითადი ფრთის განსჯანი.

სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა მოსაზრებების განხილვა მანც მოგვცემს საშუალებას, გამოვლინდეს ის ტენდენცია, რომელიც გამოიკვეთა მიმდინარე სათეატრო ცხოვრებაში, რაც უმთავრესია თანამედროვე ქართული რეჟისურისათვის. პასუხების მიხედვით წარმოიქმნა შემდეგი სურათი: თანამედროვე ქართული სადადგმო კულტურა ეყრდნობა პროფესიულ სარეჟისორო ხელოვნებას, რომელსაც თეატრთან გარკვეული და ნაყოფიერი მოღვაწეობა აკავშირებს. ზოგი მათგანი ხელმძღვანელობს რა კონკრეტულ თეატრს, იღვწის საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურის ამალლებისათვის, რაც მათ პროფესიულ თვითშეგნებაზე მიუთითებს. თითოეული მათგანის პოზიცია ექსპლიკაციის მიმართ, სრულიად გარკვეულია: ისინი იზიარებენ ტრადიციულ მიდგომას პიესაზე მუშაობის პროცესში, უფრო მეტიც, მათთვის მოსამზადებელი ეტაპი ძალზე საგულისხმო პერიოდია და მიაჩნიათ, რომ ეს აპრიორული მოცემულობაა, რომლის გარეშე შეუძლებელიცაა დასთან შეხვედრა და რეპეტიციების დანყება.

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პოზიციაზე გამოიკვეთა ქართული სარეჟისორო სკოლის ხარისხიც და მასშტაბიც. ამჯერად, ეს საკითხი სცილდება ჩემი კვლევის საგანს, მაგრამ თავისთავად, ქართული სარეჟისორო სკოლის შესწავლა და ანალიზი, უთუოდ, აქტუალური საკითხია.

წინამდებარე ნაშრომში მოხმობილი მოსაზრებანი ამ თვალსაზრისითაც იძენენ მნიშვნელობას; აღნიშნული საკითხის შესწავლის დროს, შესაძლებელია, არაერთმა მკვლევარმა არაერთი პრობლემის წარმოჩენისა და გადაჭრისათვის გამოიყენოს კიდეც. აქ იგულისხმება სასწავლო პროცესის მნიშვნელობა, დონე, მოარულ სათეატრო იდეათა გააზრება და შემოქმედებითად ათვისება, რეჟისორთა განათლების საკითხი; ინდივიდუალობის გამოკვეთის აუცილებლობა, თეორიული ბაზისის წარმოქმნა, პროფესიული ხელობის დაუფლებისათვის ზრუნვა და ჩვევების გამომუშავება, პროფესიული თვითშეგნების ამალების მონოდება, მსახიობებთან მუშაობის სპეციფიკის შესწავლა; მუშაობა მხატვართან, კომპოზიტორთან და რთული სადადგმო საკითხების გადაჭრისათვის მომზადება, სხვა არაერთი სპეციფიკური პრობლემების გადაწყვეტისათვის სტუდენტის შემზადება. რა თქმა უნდა, რეჟისორის ნიჭიერება და ანალიტიკური აზროვნების მასშტაბი გადამწყვეტია, მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობისაა სწორედ პროფესიის, ხელობის ტექნოლოგიაში გარკვევა. როგორც ქართული რეჟისურის პრაქტიკული საქმიანობიდან ირკვევა, ამ მხრივ ერო-

ვნული სარეჟისორო სკოლა ძალზე მაღალი დონით გამოირჩევა. ეს სრულიად ნათლად დადასტურდა ამ ინტერვიუებითაც.

უფროსი თაობის რეჟისორები, ბატონები ვახტანგ ტაბლიაშვილი და გიგა ლორთქიფანიძე, დაკავშირებულნი იყვნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის საუკეთესო წარმომადგენლებთან. როგორც აღნიშნავს ბატონი ვახტანგი, სანარმოო პრაქტიკის დროს მან ასე ვთქვათ, „პირველი ხელიდან“ მიიღო დამოძღვრა და შეისწავლა სარეჟისორო ხელოვნების „ანბანი“, აქვე გამოუმუშავდა პროფესიული ჩვევებიც. ბატონი გიგა კი ალექსეი პოპოვის შეგირდია, რომელიც ასევე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებზე აღიზარდა და იქვე გამოუმუშავდა პროფესიული თვითშეგნება. ალექსეი პოპოვი ამ პრინციპით ზრდიდა სტუდენტებსაც. ამდენად, ორივე რეჟისორს პროფესიული ჩვევები და შემოქმედებითი პრინციპები ჩამოუყალიბდა სარეჟისორო ხელოვნების ისეთ ციკადელში, როგორიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრია, ისეთი რეჟისორების გამოცდილების გააზრებით, როგორებიც იყვნენ კონსტანტინე სტანისლავსკი, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკო, ალექსეი პოპოვი და მისი ასისტენტი მარია კნებელია. ამდენად, მათი მოსაზრებები ექსპლიკაციის თაობაზე სრულიად ბუნებრივი და ლოგიკურია, ისინი საამისოდ მომზადებულნი იყვნენ სწავლების პროცესში.

რვა რესპონდენტი კი საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულია. მათ შორის ხუთი — მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფეა. როგორც მათი საუბრიდან ირკვევა, ინსტიტუტში სასწავლო პროცესი დაფუძნებულია პროფესიის არსის, ხელობის ფლობისა და სპექტაკლის სამზადისის სპეციფიკური ტექნოლოგიის შესწავლის მყარ საფუძველზე. პიესის თეატრალური ანალიზისა და სქემის აგების პრინციპი ტრადიციული სწავლების ფორმას ეყრდნობა, რაც ამ პროფესიის საფუძველთა საფუძველია. ქართული რეჟისორული სკოლა იყენებს ტრადიციული სწავლების სახეობას და მას ამდიდრებს ახალ მიგნებათა გამოყენებით, ახდენს სასწავლო პროცესის მოდერნიზაციას.

რესპონდენტებს აერთიანებთ შემდეგი პოზიცია: თუმცა, მათთვის მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარება და გეგმის შედგენა აუცილებელი პირობაა, თავად ექსპლიკაციის ფორმაზე აქვთ თითქმის ერთგვარი აზრი — სარეჟისორო გეგმის შექმნა პიესის დეტალური ანალიზითა და სადადგმო ნიუანსების სრული აღწერით, მათთვის ნაკლებად მისაღებია. ექსპლიკაციის ფორმის კანონიზირება — შეუძლებელია, ეს არის მათი საერთო პოზიცია.

მართლაცდა, თითოეული რეჟისორი ინდივიდუალურად ეკიდება აღნიშნულ პროექტს და ასევე სუბიექტური თვალთახედვით ადგენს გეგმას. ეს ჩანიშვნები რეჟისორის ლაბორატორიული ცდებია, მისთვის კი რამდენადაც მოსახერხებელია, ისე ქმნის გეგმას: შედარებით დეტალურად, ბელეტრისტიკის ჟანრის გამოყენებით, ვარიაციებითა და ასოციაციური ნაკადით, როგორც მიხეილ თუმანიშვილის ექსპლიკაციებია; ვრცელი გეგმა გამოკვლევის სახით, როგორც ვახტანგ ტაბლიაშვილმა დაწერა სპექტაკლისათვის „ანტონიუსი და კლეოპატრა“; ფიგურებიანი ჩანახატებით შექმნილი გეგმა რობერტ სტურუას მიერ; მაკეტის აგება და მისი შემწეობით ფიგურათა განლაგება სასცენო სივრცეში, როგორც ამას აკეთებს შალვა განერელია; უმთავრესი მოსაზრებების ჩანიშვნა, აგრერიგად ორგანული თემურ ჩხეიძისათვის; მომავალი სპექტაკლის კარკასის (ხერხემლის) აგება მოვლენათა რიგის დადგენით, როგორც ამას უმეტესად აკეთებს გოგი მარგველაშვილი; მხოლოდ რეჟისორისთვის გასაგები ნიშანთა სისტემის აღნუსხვა, ასე ორგანული ავთო ვარსიმაშვილისთვის; კოდური სისტემის შექმნა, რომელსაც აღწევს დავით ანდლულაძე; ჭადრაკის დაფაზე ფიგურების განლაგება, უმთავრესი ჩანიშვნებით, როგორც ეს დამახასიათებელია დავით დოიაშვილისთვის; სინოფსისის, მოკლე მიმოხილვის ფორმით, როგორც ამას რეჟისორთა უმეტესობა ქმნის; და ბოლოს, კომპიუტერული გრაფიკის გამოყენება, როგორც ეს გააკეთა დავით საყვარელიძემ სპექტაკლისათვის „ქალი-გველი“.

როგორც ვხედავთ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრაქტიკა, კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანიენკოს მიერ შემოღებული და დაწერგული ექსპლიკაციის ფორმა გამოსახვის საშუალებათა დეტალური აღწერით, სადღეისოდ დოგმად არ მიიჩნეის ქართველმა რეჟისორებმა.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემქმნელებმა მაშინ დაიწყეს მოღვაწეობა, როდესაც სადადგმო კულტურა, პიესის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმები იმდენად მწირი და დოგმატური იყო, რომ ამ პრინციპის შეცვლას დიდი ძალისხმევა სჭირდებოდა. ამ ბრძოლას მხოლოდ თვისებრივად შეცვლილი, მაღალი რანგის და ხარისხის სპექტაკლების შექმნით თუ მოიგებდნენ. ამასთანავე, ბრძოლა პროფესიული რეჟისორული მოღვაწეობისათვის სწორედ სპექტაკლის სქემის აგების ტექნოლოგიითაც ხდებოდა. ამ ორი ამოცანის გადაჭრა რეჟისორთა მუშაობის თვისებრივად შეცვლილ სახეობას ითხოვდა.

სამხატვრო თეატრი, რომელიც რუსეთში ახალი ტიპის რეჟი-

სორთა მოღვაწეობისა და აღზრდის კერად იქცა, განსაკუთრებული გულმოდგინებით ეკიდებოდა აღნიშნულ საკითხს, როგორც პროფესიული რეჟისორული მოღვაწეობის საფუძველთა საფუძველს. როდესაც რეჟისურამ მოიპოვა ავტორიტეტი, დაიმკვიდრა საგანგებო მდგომარეობა სასცენო ხელოვნების განვითარებაში, როდესაც რეჟისორის ოსტატობა და დიქტატი ნორმად იქცა, ამგვარი დეტალური სარეჟისორო გეგმის არსებობა აუცილებლობას აღარ წარმოადგენდა. ამასთანავე, ბუნებაში ყველაფერი განვითარების კანონებს ექვემდებარება, მათ შორის სარეჟისორო ხელოვნებაც. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ შემოქმედებითი პროცესი უაღრესად ინდივიდუალური, იდუმალებით აღსავსეა და იგი დადგენილ წესებს არ ემორჩილება.

აღსანიშნავია, რომ რა სახითაც არ უნდა არსებობდეს სარეჟისორო გეგმა, რა ჩანიშნებასაც არ უნდა აკეთებდეს რეჟისორი — ეს მასალა სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშად რჩება, მას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თეატრის ისტორიისათვისაც, სპექტაკლების შესწავლისათვისაც, რეჟისორის ხელნერის ნედომისათვისაც, სასცენო შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტის კვლევისათვისაც.

რესპონდენტები ერთხმად აღიარებენ, რომ სარეჟეტიციო პრაქტიკას საგრძნობი კორექტივი შეაქვს ექსპლიკაციაში, მსახიობებთან მუშაობის დროს წინასწარ დადგენილი გეგმის შეცვლა გარდუვალი ხდება. თანაშემოქმედებითი აქტი ხელშეუხებელს არ ტოვებს რეჟისორის ყოველ მიგნებას, არა ერთი მათგანი სპონტანურად იბადება რეჟეტიციებზე და ზოგჯერ უფრო ოპტიმალური საშუალებაა, ვიდრე რეჟისორის წინასწარ დადგენილი გამოსახვის სახეობა — ეს ბუნებრივი სვლაა და სრულიად ლოგიკურია თანაშემოქმედებითი პროცესისათვის.

რამდენადაც სიტყვის სასცენო ქმედებაში ტრანსფორმაციის ფორმათა ძიება რეჟისორის უპირველესი ამოცანაა, რეჟეტიცია ამ პროცესის ახალი საფეხურია, რომლის დროსაც ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესი იცვლება კოლექტიური თანამშრომლობით. ერთობლივი მუშაობა თავისთავად გულისხმობს იმპროვიზაციულ მოულოდნელობასა და ახალ მოსაზრებათა, შეფასებათა, საქციელთა დაბადებას. ამდენად, რეჟისორის ხედვის კორექტირება ბუნებრივი ხდება. ცხადია, რეჟისორიც აგრძელებს რეჟეტიციაზე ოპტიმალური გამოსახვის საშუალებათა ძიებას. მას აქვს შინ მომზადებული ვერსია, ხოლო მისი ვარიაციების ძიება გრძელდება რეჟეტიციაზე. რეჟისორი მზად უნდა იყოს ამ ცვლილე-

ბათა მიღებისათვის — ესაა ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტი სპექტაკლზე მუშაობისას.

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ აღნიშნულ რეჟისორთა მოსაზრებებს, მივიღებთ შემდეგს: სარეჟისორო გეგმის შექმნა აუცილებელია, მისი ჩამოყალიბების ფორმები ინივიდუალურია, კორექტივი დასაშვები და ბუნებრივია, ექსპლიკაციის არსებობა პროფესიული საქმიანობის გარანტი ხდება და არა მალალმხატვრული შედეგის წარმოქმნის აუცილებელი საშუალება.

განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა რესპონდენტთა უმრავლესობის პოზიცია — პიესაზე მუშაობა მათთვის ასე იწყება: ზეამოცანის დადგენა, მოქალაქეობრივი კრედოს გამოკვეთა, მოვლენათა რიგის შექმნა, სპექტაკლის შინაარსის გააზრება. ამ მომენტიდან იწყება სიტყვის სივრცობრივ განზომილებაში ტრანსფორმაციის ფორმათა ძიება. უმრავლესობა ჩანახატებს აკეთებს, ფიგურებსაც აფიქსირებს, ზოგი სქემას ქმნის, ზოგი უბრალო კონტურის ჩანიშვნით კმაყოფილდება, საერთო მონახაზსა და მისთვის გასაგებ შტრიხებს ინიშნავს. ესაა რეჟისორის პროფესიის არსი — ფანტაზიის, ხილვების არსებობა დინამიკაში, სპექტაკლის ჯერ კიდევ გონებაში წარმოსახვა სივრცობრივი განზომილებით და არა სიბრტყეზე. სასცენო ქმედების უწყვეტი ნაკადის წარმოქმნა თავისთავად გულისხმობს სასცენო სივრცის ორგანიზებას, ამდენად, სადადგმო პრობლემების გადაჭრასაც. სარეჟისორო გეგმა, უწინარესად, ამ ძირეული პრობლემების განხორციელებისათვის იქმნება და ორგანიზებული მუშაობის გარანტი ხდება.

რაც შეეხება მეორე საკითხს, კომპიუტერული გრაფიკის გამოყენებას პიესაზე მუშაობის პირველსავე ეტაპზე, რეპეტიციების დაწყებამდე, ეს ფორმაც უმრავლესობისათვის მისაღებია, ოღონდ სიფრთხილით ეკიდებიან მუშაობის ასეთ სახეობას. ცხადია, ტექნიკური პროგრესი, ხელოვნური ინტელექტი ვერასოდეს შეცვლის შემოქმედის ხილვებს, ცოცხალი სასცენო ქმედების აღმოცენების ფსიქოლოგიურ იმპულსებს, საერთოდ, ცოცხალ ურთიერთობებს. კომპიუტერის საშუალებით შესაძლებელია სპექტაკლის ვიზუალური პლასტიკის ოპტიმალური სახიერების, სცენოგრაფიის, განათების სისტემის, ფერების, მეტაფორათა სახიერების ძიება, ყველაზე საინტერესოსა და ზუსტის დაფიქსირება. ეს არის რეჟისორისათვის საკუთარი ხილვებისა და ფანტაზიის სივრცეში გადატანის საშუალება, რომელიც მსახიობთან, მხატვართან, კომპოზიტორთან და სხვ. შეხვედრისას იქვე განიცდის ცვლილებას, როგორც ექსპლიკაციის ნებისმიერი სახეობის გამოყენების დროს. ოღონდ, აქ უკვე

მთლიანობაში აანყობ და ხედავ წარმოდგენის ვიზუალურ შრეს. რა თქმა უნდა, მსახიობის ცოცხალი სიტყვის, არტისტის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის შეცვლა შეუძლებელია ტექნიკით, მაგრამ აქ ლაპარაკია კომპიუტერული გრაფიკის შესაძლებლობათა გამოყენებაზე პიესის სასცენო ენაზე ტრანსფორმაციის სახეობათა ძიების სანყის ეტაპზე. ეს არ ნიშნავს ცოცხალი სასცენო ქმედებისა და ცოცხალი მსახიობის ფსიქიკის, იმპულსების კომპიუტერით შეცვლას. ეს შეუძლებელია, ვინაიდან ამ დროსაც, სპექტაკლზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესის მეორე ეტაპი ანუ კოლექტიური თანამონაწილეობის აქტის განხორციელება, უმთავრეს პერიოდად რჩება.

კომპიუტერული გრაფიკა მხოლოდ აჩქარებს და აზუსტებს ხილვების სამყაროდან გამომხობილი მიგნებების მატერიალიზაციას, რაც დამდგმელ გუნდს საშუალებას აძლევს, თვალნათლივ იხილოს რეჟისორის „გონებაში დადგმული“ სპექტაკლი. იგი ათვლის ნერტილად მოიხზრება, მისი კორექტირება და ძიებათა გაგრძელება შემდგომ რეპეტიციებზე ხდება. რეჟისორმა შეიძლება საერთოდ არ აჩვენოს მსახიობებს კომპიუტერზე „დადგმული სპექტაკლი“. ეს მხოლოდ მისთვისაა მნიშვნელოვანი, რადგანაც სიბრტყეზე ფიქსირებული სიტყვის სივრცობრივ განზომილებაში გადატანა, მხოლოდ მომავალი სანახაობის პროექტია, რომლის შეცვლა და ვარიაციების ძიება ძალზე გაადვილებულია ტექნიკური პროგრესის შემწეობით. ისევე, როგორც XX საუკუნე წარმოუდგენელია ავტომობილების, თვითმფრინავების, ტელეფონების, კოსმოსური თანამგზავრების, თხევადი აირის ყოფაში გამოყენებისა და სხვა ტექნიკური პროგრესის მონაპოვართა გარეშე, ასევე შეუძლებელი იქნება XXI საუკუნეში სპექტაკლზე მუშაობა კომპიუტერის გარეშე. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, ეს მხოლოდ დააჩქარებს და გააადვილებს პიესაზე მუშაობის პირველ ეტაპს და არ შეცვლის მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის მონაწილეობას სპექტაკლის შექმნის პროცესში.

სადღეისოდ ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკური სიღუბნის მიზეზით, შეუძლებელია კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენება და ამგვარი სამუშაოს დანერგვა თეატრებსა თუ სასწავლო პროცესში. ასეთი მუშაობის ფორმათა არსებობა, მისი გამოყენების მნიშვნელობა და შესაძლებლობები შემოქმედთათვის დღეს ცნობილი უნდა იყოს. ეს აუცილებელიც კია.

კომპიუტერული გრაფიკის გამოყენების მიმართ ყველაზე კატეგორიული ბატონი შალვა განერელია გახლავთ. მან არამც თუ არ

მიიღო ასეთი მუშაობის სტილი, იგი ბოროტებადაც კი მიიჩნია. მაგრამ როდესაც მაჩვენა მზა მკვეტი, მიკროსცენაზე განლაგებული „რეკვიზიტითა“ და პანორამით, როცა აღნიშნა, რომ იგი „თამაშობს“ სპექტაკლს ანუ წარმოსახვაში ამ მიკროსცენაზე ახდენს ფიგურების, მსახიობ-როლების, გადანაცვლებასა და დაჯგუფებას, სრულიად ნათელი გახდა, რომ იგი ქვეცნობიერად სწორედ რომ „იყენებს“ კომპიუტერულ გრაფიკას, ოღონდ საკუთარ ხილვებში და არა კომპიუტერის ეკრანზე აგებს ამ კომბინაციათა ათასგვარ ვარიანტს და უკვე სივრცობრივ განზომილებაში ახდენს სპექტაკლის მოდელირებას. როდესაც სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობდა გორდონ კრეგი, მაშინ საერთოდ არ არსებობდა ხელოვნური ინტელექტის მცნება, მით უფრო, კომპიუტერული გრაფიკა, მაგრამ რეჟისორი მკვეტში ასევე „თამაშობდა“ სპექტაკლს გამოჭრილი ფიგურებით?

გორდონ კრეგისათვის სპექტაკლზე მუშაობის პირველ, ინდივიდუალურ ეტაპს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი წარმოსახვაში უკვე ქმნიდა მთელ წარმოდგენას და იქვე „თამაშობდა“ კიდეც. იგი აღნიშნავს: „რეჟისორი იწყებს პიესაზე მუშაობას სწორი ინტერპრეტაციის დადგენით. პიესის კითხვის დროს რეჟისორს უკვე ესახება მთელი დადგმის ფერადოვნება, რიტმი და მოქმედება. მერე... გონებაში, თავის პალიტრაზე, მოათავსებს იმ ფერებს, რომლებიც პიესის შთაბეჭდილებით გაჩნდნენ წარმოსახვაში (ფერმწერის გამოთქმა რომ ვისმაროთ). ...ზოგჯერ შეიძლება რეჟისორმა შესძლოს კიდეც ფერითა და ხანით გამოხატოს ის დეკორაციულ-გაფორმების იდეა, რომლითაც აღვსილია მისი გონება...

ამის შემდეგ რეჟისორი იწყებს სქემის შექმნას“.³

ხოლო 1908 წლის 2 მაისით დათარიღებულ წერილში, რომელიც გორდონ კრეგმა კონსტანტინე სტანისლავსკის გაუგზავნა, აღნიშნულია: „არასოდეს მოვკიდებდი ხელს პიესის დადგმას ხანგრძლივი და საგულდაგულო მომზადების გარეშე... მოხარული ვარ, რომ მეძლევა საშუალება, ვიმუშაო თქვენთვის. ამიტომაც სასწრაფოდ, ახლავე შევქმნი ჩანახატებს „ჰამლეტისათვის“ და სიამოვნებით ვიმუშავებ მათზე“.⁴

გორდონ კრეგის მოხმობილი მოსაზრებები გვიდასტურებს, რომ პიესაზე მუშაობის პირველსავე ეტაპზე რეჟისორის მთელი შემოქმედებითი „ფსიქო-ფიზიკური“ აპარატი მობილიზებული იყო და იგი ზედმინევნით, ზუსტად „ხატავდა“ წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეს. ისე „ალაგებდა“ და „შლიდა“ წარმოსახვაში ფიგურებსა

და ფერებს, როგორც კომპიუტერის ეკრანზეა ეს შესაძლებელი. მართალია, იმხანად კომპიუტერული ტექნიკა არ არსებობდა, მაგრამ რეჟისორი ამგვარ ფორმას უკვე იყენებდა. უბრალოდ, კომპიუტერი ამ „ნაშლასა“ და ხელმეორედ „აგებას“ ანუ კორექტივს ტექნიკის საშუალებით ანარმოებს და უადვილებს რეჟისორს სპექტაკლის სქემის აგებას.

ამრიგად, ათი რესპონდენტის მოსაზრებათა შესწავლის შედეგად, სრულიად ნათლად გამოიკვეთა, რომ თანამედროვე ქართული რეჟისურა აღმოცენდა მყარ ნიადაგზე. მან განვითარების ყველა საფეხური განვლო კონცეპტუალურ რეჟისურამდე და სადღეისოდ ასევე პროფესიული საქმიანობის ყველა თვისებას ფლობს.

ჩემი კვლევისათვის მნიშვნელოვანი საკითხიც გამოიკვეთა – ქართული რეჟისურა ქმნის და იყენებს ექსპლიკაციის ბუნებაში არსებულ ყველა სახეობას, მათ შორის კომპიუტერულ გრაფიკასაც. მართალია, ჯერ მხოლოდ მცირე შემთხვევაა ტექნიკური ინტელექტის გამოყენების მცდელობისა, მაგრამ რეჟისორთა უმეტესობა დადებითად უდგება აღნიშნულ საკითხს, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს, აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე ქართული რეჟისურა ჩართულია ძიებათა იმ პროცესში, რაც დამახასიათებელია საერთოდ თანამედროვე მსოფლიო სათეატრო ცხოვრებისათვის, მათ შორის სპექტაკლზე მუშაობის ეტაპებზე მაქვს მხედველობაში.

თავი IV

ხელოვნური ინტელექტი თეატრის სამსახურში

„მათემატიკოსებისა და ფიზიკოსების მსგავსად, მე ჩემთვის ვქმნი ყოველი სახის ადამიანურ ურთიერთობათა მოდელებს“.
ფრიდრიხ ღიურენშტატი

ვიზუალური ხელოვნების და, მათ შორის, თეატრის განვითარებაზე ტექნიკური პროგრესის გავლენა თვალსაჩინოა. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის დასასრულს ელექტრონული ინჟინერიის ტექნიკური მიღწევები სცენაზეც გამოჩნდა, საფუძველი ჩაეყარა სცენური ტექნოლოგიების განვითარებას და საგრანობი კორექტივები შეიტანა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, გააფართოვა სცენის ტექნიკური შესაძლებლობების გამოყენება და ბევრად გააძლიერა მაყურებელზე ზემოქმედების ეფექტი. თანამედროვე სცენური ტექნოლოგია უკვე მოიცავს განათების სისტემის, აუდიო მონუმენტობის, კინო და ვიდეო ტექნიკის, სცენის ტექნიკური აღჭურვილობის ურთულეს სისტემებს. ამან კიდევ უფრო გაზარდა რეჟისურის შესაძლებლობანი, აამაღლა სადადგმო კულტურა, რამაც თავის მხრივ ბევრად განავრცო საშემსრულებლო სპექტრის პოტენციურ შესაძლებლობათა პორიზონტი. ეს პროცესი შეუქცევადია და სადღეისოდ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ტექნიკური პროგრესის მონანილეობა სასცენო შემოქმედების შემდგომ განვითარებაში.

დღეს სასცენო ტექნოლოგიას შორის სულ უფრო ხშირად ჩნდება კომპიუტერული და ზოგჯერ რობოტული ტექნიკაც. (ამერიკის შეერთებულ შტატებში სულაც რობოტული თეატრიც კი არსებობს, სადაც როლებს დაპროგრამებული რობოტები ასრულებენ, ვიდეო ფილმებში და ტელეგადაცემებში გაჩნდნენ სენსორულად მართვადი თოჯინები და ა. შ.). თუ რობოტული ტექნიკის ხელოვნებაში შეღწევა მაინც სპეციფიკური საკითხია, თანამედროვე კომპიუტერული ტექნიკის ბაზაზე აღმოცენებული ხელოვნური ინტელექტი, შემოქმედი-რეჟისორის შიდა ლაბორატორიაშიც შეიჭრა და უახლოეს მომავალში „შესძლებს“ მასზეც მნი-

შენელოვნად მოახდინოს გავლენა.

ხელოვნური ინტელექტი იყენებს რა კომპიუტერული გრაფიკის თანამედროვე მიღწევებს, შესაძლებლობათა ახალ პორიზონტს შლის რეჟისორის თვალწინ; თვისებრივად ახალ, სრულყოფილ საფეხურზე აჰყავს სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი. ამასთან, იგი არ მოითხოვს რეჟისორისაგან კომპიუტერის დაპროგრამებაში სპეციალურ განათლებას. კომპიუტერული გრაფიკა, როგორც მექანიკური მხატვარი, საოცრად ნაყოფიერს ხდის ექსპლიკაციის შექმნისას პიესის ერთი სივრციდან მეორეში გადატანის პროცესს. ხელოვნური ინტელექტი რეჟისორს საშუალებას აძლევს პიესაზე მუშაობა თამაშის ფორმით წარმართოს და უკვე მოსამზადებელ პერიოდში, თავის ლაბორატორიაში, შექმნას სასურველი შემოქმედებითი ატმოსფერო, ახალ სიტუაციაში ხარისხობრივად გაზარდოს (ჩანაწერებით, ნახატებით, გამოჭრილი ან ნაძერწი ფიგურებით) სივრცის განზომილება (მოძრაობის, პლასტიკის, მუსიკის, ხმის, დეკორაციების ცვლით და ა. შ. შემოტანით). შეთხზვის პროცესში რეჟისორი თამაშობს. შეთხზვა, ვარიანტების ძიება, ვიზუალური კორექტივი თამაშის ფორმით ხდება, ამდენად, თეატრის არსი შენარჩუნებულია.

ამ მიმართულებით ხელოვანთა და ხელოვნური ინტელექტის თეორეტიკოსთა პრაქტიკული და ანალიზური კვლევების პირველმა შედეგმა სავსებით დაადასტურა, რომ ხელოვნური ინტელექტის გამოყენება სასცენო სივრცის გადანყვეტის, სათეატრო კომპონენტთა თანახმიერი თანაარსებობისა და მეტაფორული სისტემის ვარიაციათა ძიებისთვის მეტად ნაყოფიერია.

ხელოვნური ინტელექტის ცნების ქვეშ იგულისხმება გამოთვლების ტექნიკურ საშუალებათა და მისი ქმედების (ფუნქციონირების) მათემატიკურ მეთოდთა ერთობლიობა, რომლითაც გონივრული (ინტელექტუალური) გადანყვეტილება მიიღება.

პირველი მანქანის შექმნიდან მოყოლებული, ადამიანი ეძებდა იარაღს, რომელიც გაუადვილებდა რთული, ერთფეროვანი სამუშაოს შესრულებას. ტექნიკურმა რევოლუციამ გარკვეულად გააადვილა ადამიანის შრომა, მაგრამ გაართულა ტექნოლოგიური პროცესი და წარმოშვა მათი მაქსიმალური სიზუსტით მართვის მოთხოვნილება. მივალნიეთ ისეთ ტექნოლოგიურ დონეს, რომ არათუ კუნთების ძალის შემცველი, არამედ ოპერაციების (მოქმედებების) თანამიმდევრობით შემსრულებელი მანქანებიც ველარ აკმაყოფილებს გაზრდილ მოთხოვნილებებს, აუცილებელი გახდა მათი შეიარაღება ადამიანის ინტელექტუალური თვისებებით. სწორედ

ამ მოთხოვნილებამ წარმოშვა ტექნიკური კიბერნეტიკის ბაზაზე „ხელოვნური ინტელექტი“, როგორც თეორიული მიმართულება.

თანამედროვე ხელოვნური ინტელექტი სულ უფრო მეტად იღებს თავის თავზე ადამიანისთვის გონებრივად მომაბეზრებელ და დამლელ სამუშაოს; ამასთან, მასვე უფრო და უფრო რთული, ინტელექტუალური ფუნქციები გადაეცემა, რომლებიც ტრადიციულად ადამიანის კომპეტენციაში შედიოდა.¹

თანამედროვე კომპიუტერული ტექნოლოგიის, ტექნიკურ საშუალებათა, მათემატიკური გამოთვლებისა და მეთოდების დონემ, წარმოუდგენლად გააფართოვა ხელოვნური ინტელექტის შესაძლებლობები და, შესაბამისად, მისი გამოყენების სფერო. ხელოვნური ინტელექტს ვხვდებით ყველგან, სადაც კი წვდება ადამიანის წარმოსახვა, მათ შორის თეატრალურ სფეროშიც.

როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვნური ინტელექტი შემოქმედებაშიც შეიჭრა და ეს პროცესი, როგორც წესი, ხელოვანთა და ხელოვნებათმცოდნეთა კომპიუტერული ტექნიკისადმი გაუცხოების მიუხედავად, პროგრესულად ვითარდება. აქ ხელოვნური ინტელექტის „მოღვაწეობის“ ორი სრულიად განსხვავებული დონე უნდა გამოვყოთ. ერთი — ხელოვნური ინტელექტის დამოუკიდებელი „შემოქმედებითი“ მოღვაწეობა. მისი მიზანი უფრო შემოქმედებითი პროცესის ანალიზია, ვიდრე დამოუკიდებელი, მანქანური შემოქმედების შედეგების მიღება. ცნობილია მანქანური პოეზიის, მუსიკის, პროზის, ფერწერის, გრაფიკის და ა. შ. ნიმუშები. სპეციალისტები თვლიან, რომ სრულყოფილი სემანტიკური, კომპიუტერული ტექნოლოგიების შექმნასთან ერთად, გაჩნდება კომპიუტერებში პიროვნული, „ადამიანური“ თვისებების მოდელირების შესაძლებლობა და გაიზრდება მანქანური შემოქმედების დონე.

მეორე — ხელოვნურ ინტელექტს ხელოვნებაში ძირითადად დამხმარე, ხელშემწყობის, ნაწარმოების აღქმის გაადვილების, სისტემატიზირების როლი ეკისრება. ასე მაგალითად, კომპიუტერს შეუძლია დახმარება გაუნიოს პოეტს შემოქმედებით პროცესში: მოუმზადოს აუცილებელი სიტყვის ყველა სინონიმი, დაეხმაროს რითმის მოძებნაში. იგივე შეიძლება ითქვას მუსიკალურ ხელოვნებაში ხელოვნური ინტელექტის ანალიზური ხასიათის ფუნქციაზეც. მისი მეშვეობით შეიძლება შესრულდეს კომპოზიტორის სტილის ანალიზი. კომპიუტერს ძალუძს დაეხმაროს კომპოზიტორს ნაწარმოების გაორკესტრებაში. მუსიკალური კომპოზიციის შექმნისას, სიმფონიური ორკესტრის გარეშე მოასმენინოს იგი და ა. შ. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნური ინტელექტის ხელო-

ვნებაში შეჭრასთან ერთად, ხელოვნების რომელიმე დარგის (ან შემოქმედებითი პროცესის) ზუსტ მათემატიკურ საწყისებზე გადაყვანა არ ხდება, არამედ ზუსტი კრიტერიუმის მქონე მეცნიერებანი (ინფორმაციის თეორია, სტატისტიკური ანალიზი, მართვის თეორია და ა. შ.) დგებიან ხელოვანთა და ხელოვნებათმცოდნეთა სამსახურში, ამდიდრებენ მათ მოღვაწეობას, აღრმავებენ მათ ანალიზს. განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ის, რომ ზუსტი კრიტერიუმების მქონე მეცნიერებათა მიღწევები ეხმარებიან ხელოვანს შემოქმედებითი პროცესის სწორ ორგანიზებაში, იმახსოვრებენ მის მიგნებებს, ამარტივებენ მიღებული გადაწყვეტილებების რეალიზაციას და ა. შ.

ვფიქრობ, ეს კი არ უნდა ინვედეს ხელოვანთა და ხელოვნებათმცოდნეთა გაღიზიანებას, უარყოფით დამოკიდებულებას, რადგანაც ეს ის სფეროა, სადაც ხელოვნური ინტელექტის თეორეტიკოსებთან ერთად ხელოვნების ოსტატებს დღესაც კი შეუძლიათ ორივე მხარისთვის სასარგებლო თანამშრომლობა.

თანამედროვე კიბერნეტიკის მიღწევებზე დაყრდნობით ფიზიოლოგები და ფსიქოლოგები თვლიან, რომ ადამიანის ინტელექტუალური (მითუმეტეს, შემოქმედებითი) მოღვაწეობის საფუძველი, ტვინში წარმოსახვითი ფორმით არსებული გარემოს მოდელია. „ეს მოდელი... გრძნობის ორგანოებით მიღებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, ასახავს გარემოს სახეს, მასში ობიექტთა განლაგებას, მათ ურთიერთკავშირებს“². იმ სოციალურ, ეკონომიკურ, საზოგადოებრივ გარემოზე დამოკიდებულებით, რომელშიც ყალიბდება ინდივიდი, მისი მოდელი შეიცავს ყოფიერების, ზნეობის, ქცევის, ურთიერთობების და ა. შ. წესებს, რომელსაც იგი ემორჩილება. „სწორედ ცხოვრებისეული დაკვირვების შედეგად დაგროვილი მასალის (ფაქტების, ემოციების, შთაბეჭდილებების, ადამიანთა და ცხოველთა ქცევის) საკუთარ არსებაში გატარების უნარი არის შემოქმედებითი წარმოსახვა“.³

პიესის ნაკითხვის შემდეგ, ბუნებრივია, რეჟისორის წარმოსახვაში ყალიბდება ნაწარმოების ქარგიდან, სიუჟეტიდან გამომდინარე მისი სცენური ტრანსფორმაციის სავარაუდო მოდელი: პერსონაჟთა, საგანთა და მოვლენათა, გარეგანი, ობიექტურად შესაძლებელი მოძრაობების, ქცევათა, მოქმედებების და შინაგანი დინამიზმის განვითარების სქემა. წარმოსახვითი მოდელი განფენილია ლიტერატურული პირველწყაროს მოქმედებისა და კონფლიქტის, ფაბულისა და მოტივაციის, თემისა და იდეის ნიშანსვეტებს შორის. იგი არაცნობიერ დონეზე აუცილებლად გადის რეჟისო-

რის, როგორც ინდივიდის, შინაგან მსოფლმზედველობრივ ფილტრს და უმეტეს შემთხვევაში, გარეგნული სახით ყალიბდება, როგორც მომავალი სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმა, რომელსაც ერთვის რეჟისორის მითითებანი გაფორმების, მიზანსცენების, მოქმედ პირთა დახასიათებებისა და ამგვარი შენიშვნების სახით. ამის გარეშე, რეჟისორს გაუშნელდებოდა (შეიძლება დანამდვილებითაც ითქვას, რომ ვერ შეძლებდა) ერთიანობაში, მთლიანობაში აღექვა ნაწარმოები და მისი სცენური რეალიზაციით შეექმნა მაღალმხატვრული, დასრულებული, მთლიანი ნაწარმოები. გზა, ნაწარმოების ერთიანი წარმოდგენიდან მისი დეტალიზაციისა და ცალკეულ მიზანსცენებად გაშლისკენ, რეჟისორის წარმოსახვაში სპექტაკლის მოდელისგან იღებს სათავეს. წარმოსახვითი მოდელის დასრულებულ სპექტაკლად რეალიზაცია, გარდაქმნა, დიალექტიკურად, ზოგადიდან – კონკრეტულსკენ, მთელიდან – ნაწილისკენ მოძრაობაა; რადგან, ჯერ კიდევ არისტოტელუდანაა ცნობილი, რომ მთელი გაცილებით მეტია, ვიდრე ნაწილთა მექანიკური ჯამი. ამდენად, დასაბუთებულად შეიძლება ითქვას, რომ ცალკეული გამონაკლისების გარდა, თუნდაც რეჟისორი უარს ამბობდეს ექსპლიკაციის შედგენაზე, პიესის ნაკითხვის შემდეგ, მას არაცნობიერ დონეზე ასეთი მოდელი მაინც უჩნდება წარმოსახვაში.

მოდელირების თეორეტიკოსებისათვის, ზოგადად სამი სახის მოდელია ცნობილი:

1. წარმოსახვითი მოდელი;
2. თეორიული მოდელი;
3. ფიზიკური მოდელი.

პირველი მათგანი, ფაქტიურად, დანარჩენ ორში რეალიზდება. ასეა თეატრის შემთხვევაშიც (ნახ. 1). ექსპლიკაცია, ეს თეორიული მოდელია, მოცემული ზოგჯერ რეჟისორის ჩანაწერების, ახსნა-განმარტებების, გმირების დახასიათებების, აღწერების, ჩანახატების სახით; ან კიდევ ერთობლივად ორივე ფორმით (შერეული სახე) ჩანახატებითა და მათი აღწერით. თუ პირველი დამოკიდებულია ინდივიდის განწყობაზე, ემოციურ მესხიერებაზე და იცვლება დროში, მეორეს ფიქსირებული სახე გააჩნია, თუმცა, იგი ვერ მოიცავს მუსიკალურ გაფორმებას, მსახიობთა პლასტიკას, სპექტაკლის განვითარების დინამიკას და შეიძლება ითქვას, სტატიკური, ფრაგმენტული სახე აქვს. რაც შეეხება ფიზიკურ, რეალურად განსხვავებულ მოდელს იგი ამ ნაკლისგან თავისუფალი უნდა იყოს. მისი მაგალითია, ვთქვათ, ახალი სცენის ათვისებისას ქორეოგრაფიული ანსამბლის რეპეტიცია, სადაც ურთულესი ილეთე-

ბისა და ტრიუკების სრული დატვირთვით გავლა კი არ ხდება, არამედ მოცუკვავები ასეთ ფრაგმენტებს მხოლოდ „აღნიშნავენ“. სპექტაკლის ფიზიკურ მოდელად შეიძლება ჩაგვეთვალა მისი მულტიპლიკაციური რეალიზაცია, მაგრამ ის იმდენ დროსა და მატერიალურ დანახარჯებს მოითხოვს, რომ ჯერ კიდევ დიდხანს შეუძლებელი იქნება მისი გამოყენება, მით უფრო ჩვენს სინამდვილეში.

ტექნიკის განვითარების თანამედროვე დონე, განსაკუთრებით კომპიუტერული და პროგრამული ტექნოლოგიების შესაძლებლობები, კომპიუტერული გრაფიკის მეშვეობით საშუალებას იძლევა სპექტაკლის ფიზიკური მოდელის რეალიზაციისათვის. ცხადია, ასეთი რეალიზაცია სრულად მოიცავს მეორე დონის მოდელის ყველა დადებით მხარეს. დამატებით, კომპიუტერული განხორციელებისას, შესაძლებელი ხდება მოდელი დინამიკური სახის გახდეს, ანუ მოიცავდეს მუსიკას, ხმის ეფექტებს, მსახიობთა მოძრაობას და ა.შ. ფაქტიურად, გაცილებით ნაკლებ მატერიალურ, და დროის დანახარჯებით, მიუახლოვდება და იმიტაციას გაუკეთებს სპექტაკლის მულტიპლიკაციურ მოდელს. ამ მიმართულებით უცხოეთში და ახლა უკვე საქართველოშიც ჩატარებული ცდები გვიდასტურებენს, რომ რეჟისორის პიესაზე მუშაობის ეს სახეობა შესაძლებელია, მივიჩნიოთ მეტად პერსპექტიულ ფორმად (რობერტ სტურუასა და დავით საყვარელიძის ძიებები მაქვს მხედველობაში).

ხვალ, როცა კომპიუტერი კიდევ უფრო მეტად შეიჭრება ადამიანის ცხოვრებაში, კომპიუტერული ექსპლიკაცია რეჟისორის სპექტაკლისთვის მომზადების აუცილებელი ატრიბუტი გახდება. ეს შეამცირებს სპექტაკლის მომზადების პერიოდს, გაზრდის რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი მუშაობის პოტენციალს და კორექტივის შემონების ეფექტს, აამაღლებს დამდგმელის პოტენციურ შესაძლებლობათა მასშტაბს. რეჟისორის მიერ კომპიუტერულ მოდელზე დეკორაციების, განათების, მუსიკის, პლასტიკის დროში და სივრცეში სინქრონული ცვლილება ამდიდრებს დამდგმელის შესაძლებლობათა სპექტრს. ამასთან, რეჟისორული გამომგონებლობის ფიქსაცია-ამაღლების გაზრდით წარმოშობს გამოსახვის ახალ პლასტებს. ხელს შეუწყობს რეჟისორული ხედვის ვიზუალურ ტრანსფორმაციას, დახვეწს ორმხრივი ურთიერთობის ფორმებს და ა. შ. საშუალებას მისცემს რეჟისორს, ჯერ კიდევ მსახიობებთან შეხვედრამდე, ჩამოყალიბებული სახით ჰქონდეს გადწყვეტილი სასცენო სივრცეში ფიგურათა განლაგების გრადაცია. სპექტაკლის აუდიო-ვიზუალური მოდელის არსებობისას თვი-

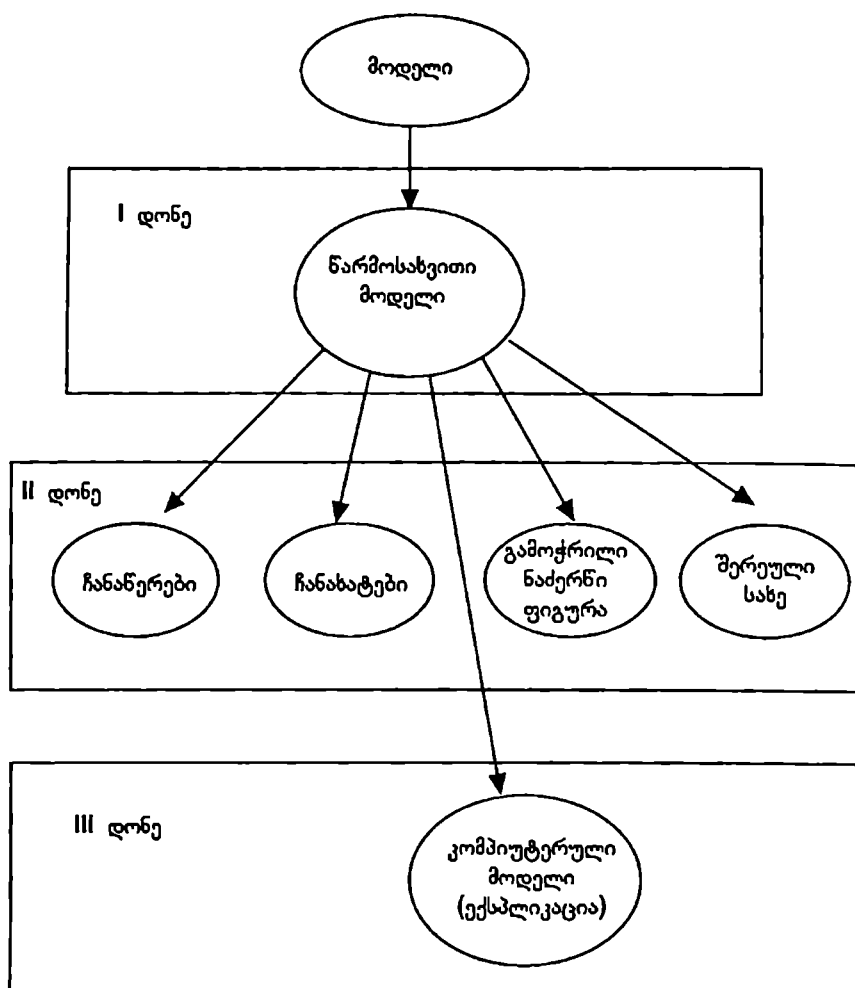
სებრივად ახალ საფეხურზე დადგება მსახიობთა მოღვაწეობა, რადგან ასეთი დონის წინასწარი მოსამზადებელი სამუშაო ხარისხობრივად შეცვლის მსახიობის როლზე მუშაობის პროცესს, გაზრდის შემოქმედებით პოტენციალს და შესაძლებლობებს. გათვალისწინებულია ისიც, რომ კომპიუტერული მოდელის შექმნისას, რეჟისორს შეუძლია ცალკეული მსახიობის სამუშაოს დეტალიზაცია, მისი მონიტორზე ახლო პლანით მოტანა და ა. შ.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამის გათვალისწინებით, სპექტაკლის მომზადების ზოგადი სქემა მეორე ნახაზზე მოცემულ სახეს მიიღებს. სპექტაკლის უნარის, რეჟისორის მისდამი დამოკიდებულების, თეატრის ტექნოლოგიური აღჭურვისა და ა. შ. პირობების გათვალისწინებით იგი შეიძლება შეიცვალოს.

როგორც უკვე აღინიშნა, პიესის ნაკითხვის შემდეგ რეჟისორის წარმოსახვაში ყალიბდება სპექტაკლის მოდელი. დამდგმელის მიერ ამოცანის გადანყვეტის შემდგომ და ამ მიგნებათა შეჯერებისას კიდევ უფრო ზუსტდება და ზოგჯერ იცვლება კიდევ რეჟისორული მოდელი. ამ მოდელიდან გამომდინარე, დამდგმელი კონკრეტულ ამოცანას სთავაზობს კომპოზიტორს, მხატვარს, ქორეოგრაფს და ა. შ. რეჟისორის მიერ დასახულ ამოცანათა გადანყვეტის შემდგომ, კიდევ უფრო ზუსტდება და კორექტირდება სპექტაკლის რეჟისორული მოდელი.

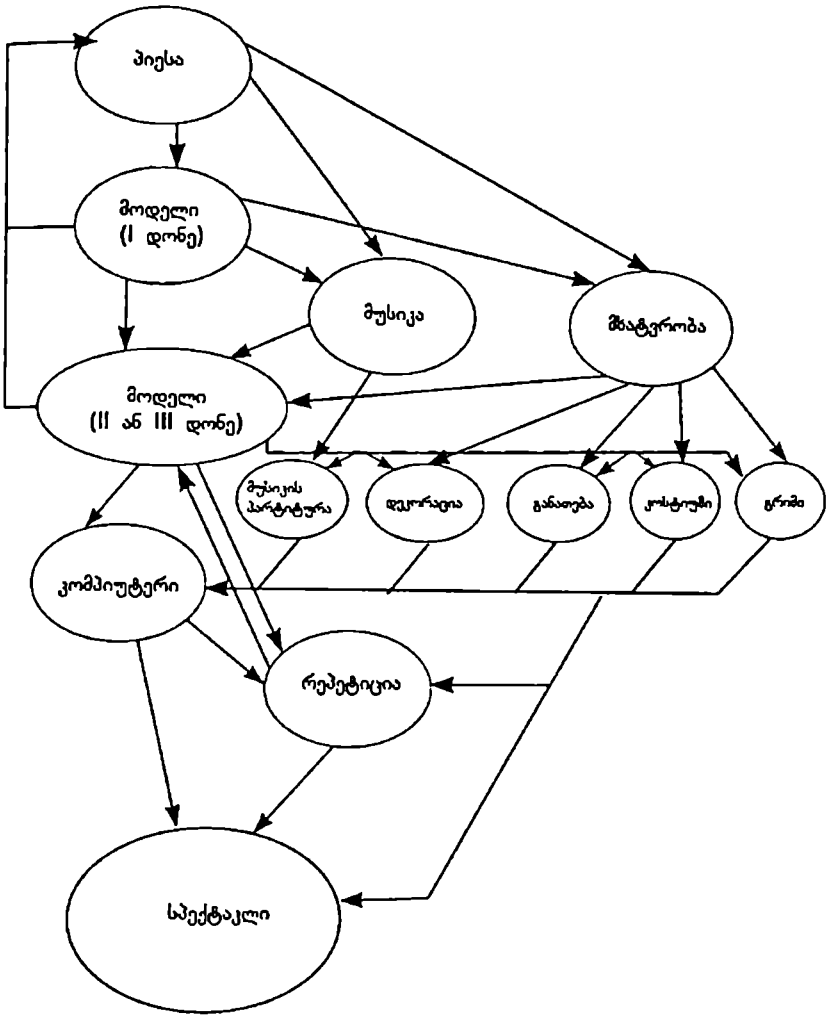
როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, უმჯობესია, მთელი ამ პროცესის ანუ სპექტაკლის ავტორისა და თანაავტორთა ურთიერთმოქმედების მთლიანი დინების კომპიუტერული რეალიზაცია. ამგვარი მუშაობა აჩქარებს ზემოქმედების ეფექტის შემონახვას კომპიუტერის მეშვეობით, რაც საგრძნობლად დაზოგავს შემოქმედებითი გუნდის დროსა და ენერგიას. იმის მაგალითებიც არსებობს, რომ სპექტაკლის რეჟისორისეული მოდელი, ხედვა, მოითხოვს პიესის ტექსტის კორექტირებას. დაზუსტებული მოდელის გათვალისწინებით იგება დეკორაცია, დგება განათებისა და მუსიკალური გაფორმების პარტიტურები და ა. შ. თანამედროვე ტექნიკური საშუალებებით აღჭურვილ თეატრში ყოველივე ეს თავს იყრის კომპიუტერულ სისტემაში, რომელიც რეპეტიციებისა და სპექტაკლის დროს ხელს უწყობს ტექნიკურ პერსონალს (ტექნიკურ რეჟისორს, ხმის ოპერატორს, გამნათებლებს, სცენის მუშაკებს) მის რეალიზაციაში. მესამე ნახაზზე მოცემულია მეორე ნახაზის საშემსრულებლო რეალიზაციის სქემა.

მეოთხე ნახაზზე მოცემულია სპექტაკლის კომპიუტერული მოდელის აგება, პროგრამის ზოგადი ბლოკ-სქემა. „სპექტაკლის რე-

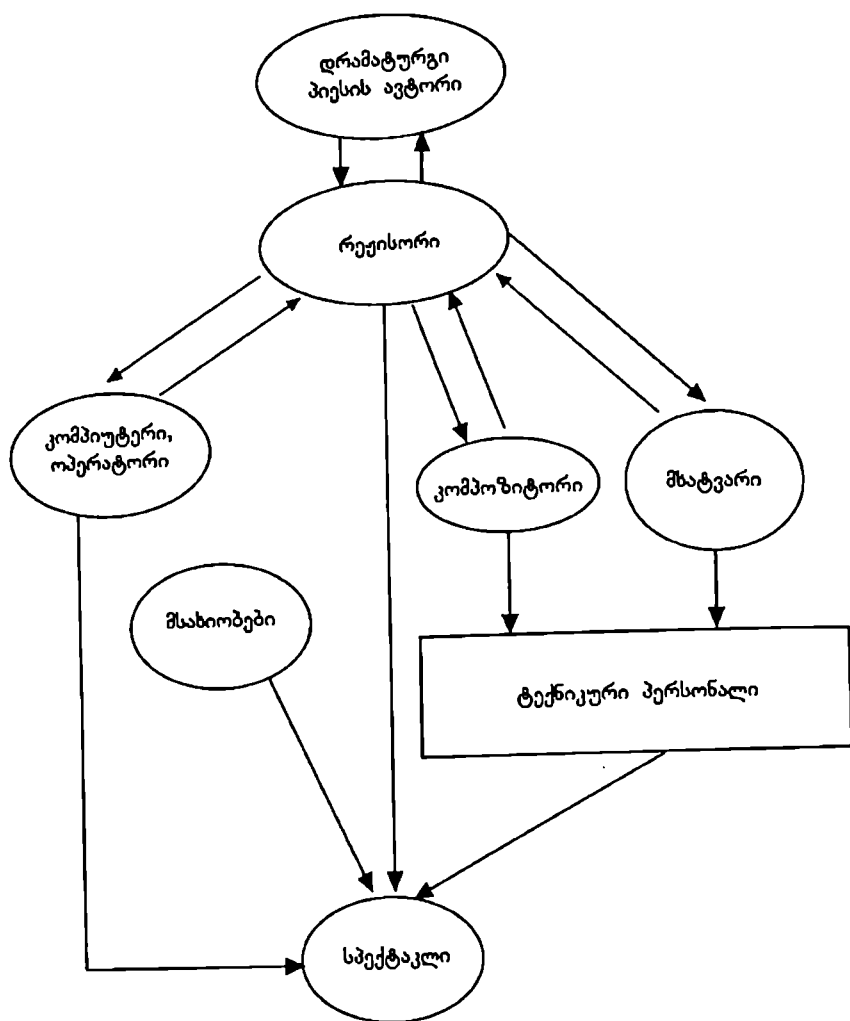


ნახაზი 1.

ექსპლიკაციური მოდელირების სახეები

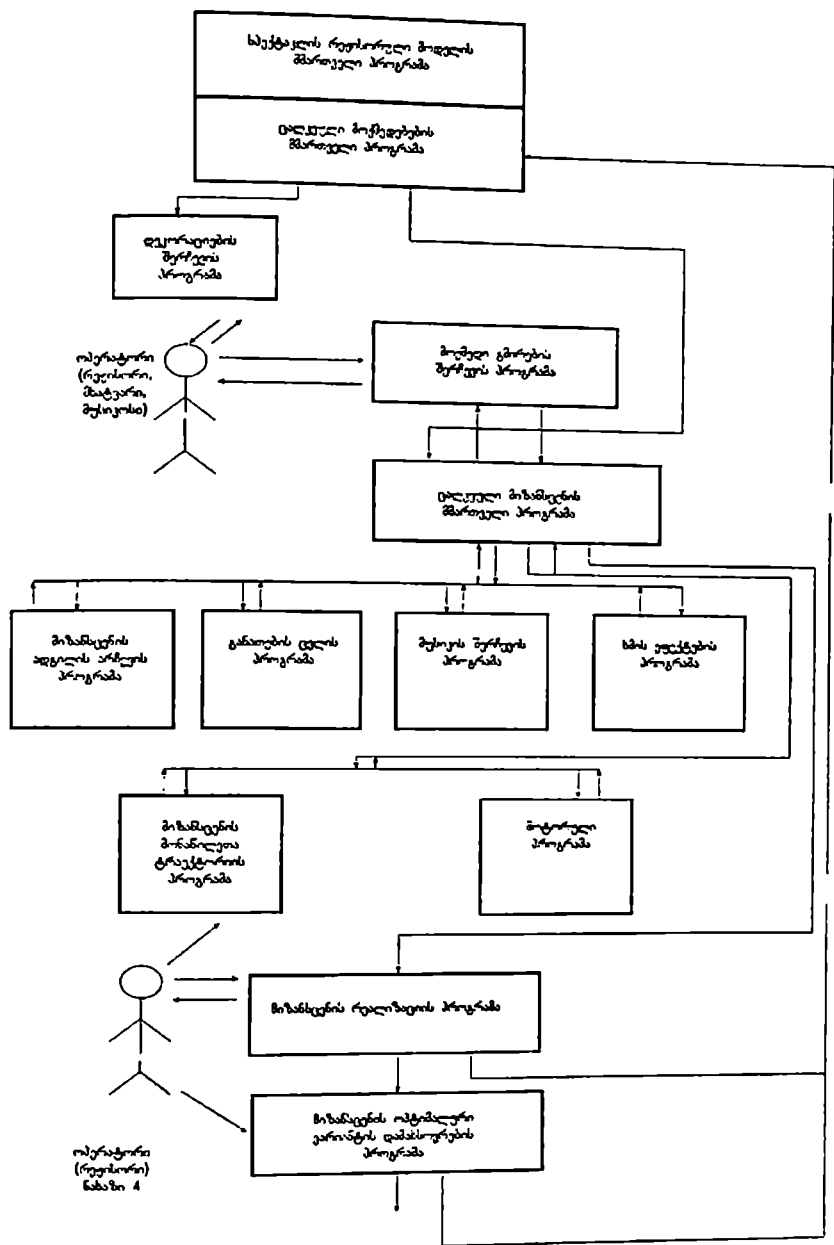


ნახაზი 2.
 საექტაკლის მომზადების ზოგადი სქემა
 ექსპლიკაციის გამოყენებით



ნახაზი 3.

ექსპლიკაციით სუექტაკლის მომზადების
საშემსრულებლო სქემა



საქსტატოს კომპიუტერული მოედლის ადგილის პროგრამის ზოგადი ბლოკ-სქემა

ყოსორული მოდელის მმართველი პროგრამა" ახორციელებს მთლიანი მოდელის რეალიზაციას, საჭიროების შემთხვევაში, მართვას გადასცემს „ცალკეული მოქმედებების მმართველ პროგრამას" ან პროგრამული კომპლექსის ყოველი ბლოკიდან მომდევნოს. მოქმედების, ან სურათის დაფიქსირების შემდეგ, რეჟისორი (შესაძლებელია, მხატვართან ერთად) იწყებს მუშაობას „დეკორაციების შერჩევის პროგრამასთან". ეს პროგრამა ეყრდნობა მონაცემთა ბაზას, სადაც ჩატვირთულია აუცილებელი და გავრცელებული ფორმები, სცენის სავარაუდო ატრიბუტიკა, სცენოგრაფიის ახალი ფორმების რეალიზაციის შესაძლებლობები. ამ ვარიაციათა ერთობლიობიდან უკეთესის არჩევით კონკრეტულ სახეს იძენს დეკორაციის სავარაუდო სქემა და მართვა-გადაცემა. რაც შეეხება „მოქმედი გმირების შერჩევის პროგრამას", აქ რეჟისორი პიესის მისეული ნაკითხვიდან (წარმოსახვითი მოდელიდან) გამომდინარე, არჩევს მოქმედ პირთა სასურველ ვარიანტს (შესაძლებელია, მხატვართან ერთად). პროგრამა ეყრდნობა მონაცემთა ბაზას პერსონაჟთა ტიპების, სილუეტების, მათი ჩაცმულობის და ა. შ. გათვალისწინებით".

ამ პროცედურის დამთავრების შემდეგ აირჩევა კონკრეტული მიზანსცენა და დაიწყება მისი რეალიზაციისთვის მოსამზადებელი სამუშაოები. შერჩევა სცენაზე მიზანსცენის ადგილი, განათება, მუსიკა და ხმის ეფექტები, რომელიც ამ ეპიზოდში უნდა იქნას გამოყენებული. ყოველი ასეთი ქვეპროგრამა ეყრდნობა მონაცემთა ბაზას. ვთქვათ, „მუსიკის შერჩევის პროგრამაში" იყენებენ ცნობილ მუსიკალურ ჩანაწერებს, ან კომპოზიტორის მიერ სპეციალურად სპექტაკლისთვის დაწერილ მუსიკას, ან მის ფრაგმენტებს და ა. შ. ამ პროცედურის შემდეგ, რეჟისორი განსაზღვრავს მიზანსცენის დინამიკას, პერსონაჟთა გადაადგილების, მოძრაობის მახასიათებლებს და ა. შ. რასაც ორი – „მიზანსცენის მონაწილეთა ტრაექტორია" და „მოტორული" პროგრამა ემსახურება.

შერჩევის თითოეული პროცესი (დეკორაციები იქნება ეს თუ პერსონაჟები, მიზანსცენის ადგილი, განათება, მუსიკა და ა. შ.) დიალოგურ რეჟიმში (წერილობითი ფორმით) მიმდინარეობს. კომპიუტერი სთავაზობს რეჟისორს (ოპერატორს) მის მეხსიერებაში არსებულ ვარიანტებს, აზუსტებს რაოდენობრივ და თვისებრივ (მუსიკის ტემპო-რიტმს, ხასიათს) მახასიათებლებს და იმასხორავს შერჩეულ კომბინაციას. მას შემდეგ, რაც შერჩევის პროცესი დამთავრებულია, იწყება მიზანსცენის რეალიზაცია. რეჟისორი უყურებს მონიტორზე (ეკრანზე) მის შერჩეულ ვარიანტს,

ინუნებს ან ინონებს მას. თუ ვთქვათ, რეჟისორს აღარ მოსწონს შერჩეული მუსიკა, იგი უბრუნდება „მუსიკის შერჩევის პროგრამას“ და ცვლის არჩეულ ვარიანტს. ეს პროცესი გრძელდება მანამდე, სანამ რეჟისორს შერჩეული სახეობა არ დააკმაყოფილებს. ამის შემდეგ, პროგრამა იმასსოვრებს მიზანსცენის რეალიზაციის ოპტიმალურ ვარიანტს და მართვა უბრუნდება „მოქმედებების მმართველ პროგრამას“ მომდევნო მიზანსცენის შერჩევის განსახორციელებლად. ეს პროცესი გრძელდება სპექტაკლის კომპიუტერული იმიტაციური მოდელის აგების დასრულებამდე.

აღწერილი პროგრამული კომპლექსი შეიძლება გამოყენებულ იქნას ნებისმიერი რეჟისორის მიერ, განსხვავებული ხასიათისა და ჟანრის სპექტაკლების იმიტაციური მოდელირებისათვის.

საილუსტრაციოდ კონკრეტული სპექტაკლისთვის იმიტაციური მოდელის მხოლოდ ფრაგმენტს ავაგებ, სადაც რეჟისორის შემოქმედებით ლაბორატორიაში მასთან დიალოგში „თანამშრომლობს“ ხელოვნური ინტელექტი და რეჟისორი.

რეჟისორი: აილე ხელში თავის ქალა!

ჰამლეტი — ფიგურა არკვევს, სცენის იატაკზე მოთავსებული ნივთებიდან რომელია თავის ქალა და ასრულებს მოთხოვნას. მონიტორზე ჩანს, როგორ იღებს ჰამლეტი — ფიგურა ხელში თავის ქალას.

რეჟისორი: დაიწყე მონოლოგი!

ჰამლეტი — ფიგურა: „— ყოფნა, არ ყოფნა“...

რეჟისორი: არ ვარგა, მუსიკას უსმინე, ნუ ჩქარობ!

დავინწყით თავიდან!

მონიტორზე ჰამლეტი — ფიგურა სანყის მდგომარეობას უბრუნდება. პროცესი მეორდება. ცხადია, ასეთი ძიება რეჟისორს საშუალებას მისცემს, იპოვოს მისთვის საჭირო რიტმი, ააგოს მოცემული ფრაგმენტის სასურველი ვარიანტი. კომპიუტერსა და რეჟისორს შორის დიალოგის შესაბამისად შეიცვლება მონიტორზე მდგომარეობა და ოპტიმალური ვარიანტის ძიების პროცესი კომპიუტერული რეპეტიციის სახეს მიიღებს. ნუ ჩავთვლით, რომ ეს შორეული პერსპექტივაა. ჯერ კიდევ 20 წლის წინათ ამერიკელმა მეცნიერმა თომას ვინოგრადმა კომპიუტერზე მსგავსი სტრუქტურის გაცილებით რთული ტექსტის მოდელირება მოახდინა⁴. ამას დავუმატოთ, რომ დღევანდელი კომპიუტერული ტექნოლოგია თვისებრივად აღემატება იმდროინდელს, ამასთანავე, კომპიუტერთან ბუნებრივ ენაზე დიალოგი უახლოესი ათწლეულის გემით არის გათვალისწინებული, რაც ახალ ჰორიზონტს აღმოაჩენს

და შესაძლებლობებს წარმოშობს. ცხადია, ამ შემთხვევაში, სპექტაკლის კომპიუტერული მოდელი მოიცავს პიესის ტექსტუალურ მასალასაც, ანუ კომპიუტერული გმირები იმეცყველებენ. ამ დროს, რეჟისორს საჭიროებისამებრ შეეძლება მოახდინოს ეპიზოდის, ფრაგმენტის დეტალიზაცია, გამოყოს ცალკეული შემსრულებლის ფიგურა და ა. შ. უახლეს მომავალში კომპიუტერი სპექტაკლის მსვლელობისას მთლიანად გამოათავისუფლებს დამხმარე ტექნიკურ პერსონალს, დაიმასხოვრებს და მოახდენს მუსიკისა და განათების პარტიტურის უშეცდომოდ რეალიზაციას. ფაქტიურად, სრულიად შეეძლება თავის თავზე აილოს სპექტაკლის მსვლელობის ორგანიზაციული მხარე. დღეს უკვე არსებობს ასეთი ორგანიზაციული მართვის ავტომატიზებული სისტემები. მათი ფუნქციაა, უზრუნველყონ სამართ (ჩვენს შემთხვევაში, სპექტაკლის) ობიექტში პროცესის ნორმალურად მიმდინარეობა.

ბოლო პერიოდში თეატრალურ სფეროში თანამედროვე კომპიუტერული და პროგრამული ტექნოლოგიების გამოყენების მიმართულებით, კვლევა-ძიება სულ უფრო ინტენსიური ხდება. პრაქტიკულად შესაძლებელია ორგანიზაციული მართვის სრულყოფა. აგებული იქნა „ბილეთების გაყიდვის“, „საბუღალტრო აღრიცხვის“, „რეკვიზიტების მოძიების“ ინფორმაციული და თეატრის მართვის სისტემები. ამერიკის (ნიუ-იორკი), გერმანიის (ბერლინი), რუსეთის (პეტერბურგი) და ა.შ. კულტურის კვლევის ეროვნულ ცენტრებში დამუშავებულია თეატრის ორგანიზაციული მართვის სტანდარტული, პროგრამული-კომპლექსები. სამწუხაროდ, საქართველოს დიდი თეატრები ტექნიკური აღჭურვილობის თვალსაზრისით მზად არ არიან მსგავსი სისტემების დასაწერად. მცირე თეატრების შემთხვევაში კი, ისმება სისტემის განხორციელების (ფინანსური) მიზანშეწონილობის საკითხი.

ამჟამად მიმდინარეობს მულტიმედიური პროექტების რეალიზაციის, სპექტაკლების კომპიუტერზე მოდელირება-კონსტრუირების თეორიულ-პრაქტიკული ძიებანი. იქმნება ინტერნეტის მეშვეობით რეპეტიციების წარმართვის შესაძლებლობა და უკვე ხორციელდება პირველი წარმატებული ცდები.

აღსანიშნავია, რომ მეცნიერთა ვარაუდით, ამ სფეროში თეორიულად დაუძლეველი ტექნიკური პრობლემები არ არსებობს, რაც ბუნებრივია, ხელს შეუწყობს მისი პრაქტიკული დიაპაზონის გავრცელებასა და მასშტაბის გაზრდას.

თუ დღეს მსოფლიოს დიდ თეატრებში არსებობს გარდერობის, რეკვიზიტების და ა. შ. საინფორმაციო სისტემები, ალბათ,

სულ მალე დადგება დრო, როცა შეიქმნება სხვადასხვა თაობების რეჟისორთა ექსპლიკაციური მოდელების საინფორმაციო სისტემებიც. იგი საშუალებას მოგვცემს, მონესრიგებულად შევინახოთ, დავახარისხოთ და, საჭიროების შემთხვევაში, ოპერატიულად მოვიძიოთ ამა თუ იმ რეჟისორის კონკრეტული ექსპლიკაციური მოდელი, მისი თავდაპირველი ვარიანტი, ან ფრაგმენტი.

და ბოლოს, მულტიპროცესორული კომპიუტერული ტექნიკის ბაზაზე (ან სულაც „ინტერნეტის“ გამოყენებით) შეიძლება რამდენიმე რეჟისორი ერთობლივად მუშაობდეს ერთი და იგივე სპექტაკლის ექსპლიკაციური მოდელის შექმნაზე, შემოქმედებით პროცესში ჩართონ კომპოზიტორთა, მხატვართა და ქორეოგრაფთა შემოქმედებითი ჯგუფები და ა. შ.

დასაშვებია, რომ უახლოეს მომავალში თეატრის მოღვაწენი ხელოვნური ინტელექტის სახით შეიძენენ მოუღლეულ, ფართო დიაპაზონისა და პერსპექტივის მქონე დამხმარეს. ეს პროცესი შეუქცევადია და ამჟამად შესაძლებელია, იგი მივიჩნიოთ ექსპლიკაციის ერთ-ერთ პერსპექტიულ ფორმად.

დასკვნა

ამრიგად, სათეატრო ხელოვნების მთლიანი პროცესის ევოლუცია შინაგანი კანონზომიერებით ხასიათდება და მისი შესწავლა თეატრმცოდნეობის უპირველეს მიზანს წარმოადგენს. რეჟისორი, როგორც ამ ევოლუციის ერთ-ერთი მოქმედი პირი, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თავისი შემოქმედების ახალ ეტაპზე იმყოფება, რაც გამოიხატა, უპირველესად, მხატვრულად მთლიანი სასცენო ნაწარმოების შექმნით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სპექტაკლზე მუშაობის მთლიანი პროცესი, როგორც ინდივიდუალური, ისე კოლექტიური სახეობა. სანყისი ეტაპი გამორჩეულია იმით, რომ იქმნება რეჟისორის ხილვების, ინტერპრეტაციის, მოსაზრებათა მატერიალიზაციის პირველი მცდელობა, რაც ექსპლიკაციის სახელწოდებითაა ცნობილი.

როგორც თეატრის ისტორიისა და სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა გვიდასტურებს, პიესაზე რეჟისორების ინდივიდუალური მუშაობის შედეგად იქმნება სარეჟისორო გეგმა, რომელიც არის სათეატრო ლიტერატურის სპეციფიკური ნიმუში. პროფესიული სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთი ნიშანი, სწორედ ამ გეგმის არსებობაც წარმოადგენს. რეჟისორები სხვადასხვა ფორმით ქმნიან მომავალი სპექტაკლის პროექტს (გეგმას).

კლასიკური სახეობის გეგმები იწერებოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, სადაც ჩაეყარა საფუძველი სპექტაკლზე მუშაობის თვისებრივად ახალ პრინციპებს. სხვადასხვა თაობის რეჟისორების მოსაზრებათა გაცნობა და ანალიზი გვიდასტურებს, რომ არც ერთი მათგანი არ იწყებს რეპეტიციას წინასწარი მომზადების გარეშე, მოსაზრებებს კი აყალიბებს სარეჟისორო გეგმის სახით. ეს პროექტი მომავალი სპექტაკლის მოდელია და იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რეჟისორული გადამწყვეტის, ინტერპრეტაციის სანყის სახეობად. ამ პროექტის შესწავლა, ანალიზი და ფორმების კლასიფიკაცია თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს.

სახით. ეს პროექტი მომავალი სპექტაკლის მოდელია და იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რეჟისორული გადანაცვების, ინტერპრეტაციის სანყის სახეობად. ამ პროექტის შესწავლა, ანალიზი და ფორმების კლასიფიკაცია თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს.

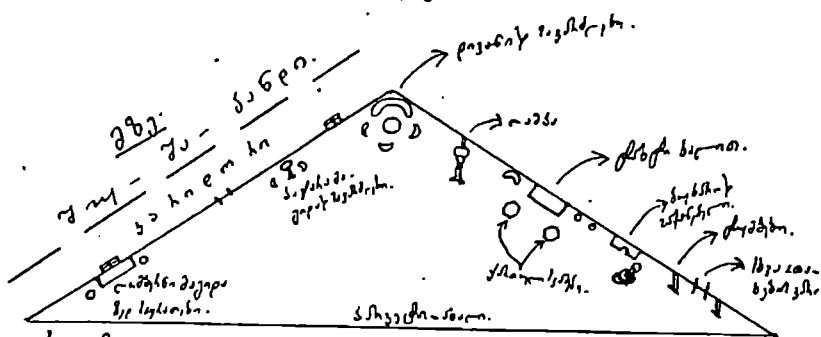
ექსპლიკაციის ფორმათა ნაირსახეობა თავისთავად საგულისხმოა სარეჟისორო ხელოვნების განვითარების ეტაპების შესწავლისათვის. სადადგმო კულტურის სახეცვლილება რეჟისორის ფუნქციის გაზრდასთან ერთად, ტექნიკისა და მეცნიერების განვითარებამაც განაპირობა. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის დასასრულს ელექტრონული ინჟინერიის ტექნიკურმა მიღწევებმა ბევრნილად განაპირობეს სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის დონე. ტექნიკისა და მეცნიერების შემდგომმა განვითარებამ, ასევე გამოიწვია სპექტაკლზე მუშაობის მთლიანი პროცესის ცვლილება.

ახლა ხელოვნური ინტელექტის მიღწევებმა კომპიუტერული ტექნიკა ჩააყენა თეატრის სამსახურში და ამდენად, შეიცვალა რეჟისორის პიესაზე მუშაობის ფორმაც, მათ შორის ექსპლიკაციის ოპტიმალური ვარიანტის სახეობანიც. ხელოვნური ინტელექტის „ჩარევა“ რეჟისორის ხილვითა ერთი განზომილებიდან მეორეში გადატანისათვის, საშუალებას აძლევს რეჟისორს, კომპიუტერის ეკრანზე უკვე განსხეულებული იხილოს აზრისა და შეგრძნებათა მატერიალიზებული სახეობა. მომავლის თეატრს, უთუოდ, ეს ტექნიკური მიღწევაც შეაძლებინებს, დაზოგოს დრო და ენერგია სადადგმო ჯგუფის მიგნებათა განხორციელებისათვის. ამჟამად შესაძლებელია იგი მივიჩნიოთ ექსპლიკაციის ერთ-ერთ პერსპექტიულ ფორმად.

საკვარცხანა. ვ. წყნარაძის.

22.

მოქმედება I.

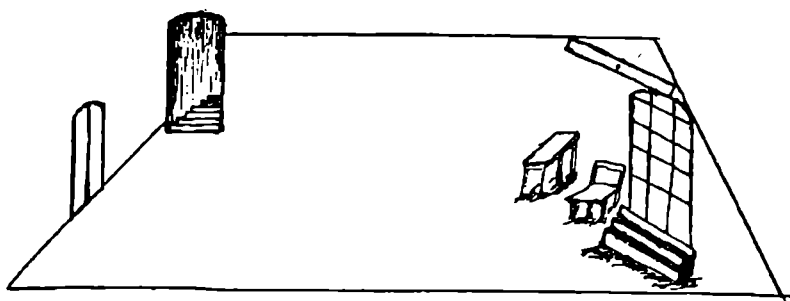


რეკონსტრუქცია: მხარეების დასახლება და მუშაობის საფუძვლის განხორციელება. ერთი პერიოდი მდებარეობს ვაჭარების ვაჭრობისთვის, გზის დასაყრდენად და სახლისთვის. ასევე უნდა შეიქმნას სახლის დასახლება. მუშაობის საფუძვლის დასახლება: იმისთვის, რამაც შეიქმნა სახლის დასახლება, ისევე უნდა შეიქმნას მუშაობის საფუძვლის დასახლება. მუშაობის საფუძვლის დასახლება: მუშაობის საფუძვლის დასახლება.

ლადო მესხიშვილის ჩანაწერი
(ექსპლაცია ინახება საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის
სახელმწიფო მუზეუმში)

მანია ლიყაძე.

შეკრება 1.35



რეკვიზიტი: ხშირნიშ რიგისი ტყავი იღებთ ჩამაყრხული.
ოქსნი რიგისი ყუთი, შიუ თუა-მმეხლოცხო, წუხლოც ხშირნიშ
საქმა ვეხსტი, მმელოქრი გტხო ყუ-ა-ზნაში, სეჰმა ბე-ბი რმეჩხო ქემა-
ქმა; ლოქუაში სერ აქამ ქეში; მმსტოქს წუხლო-ქა-ოლ სეხითი სეჰმა.
ფირი ბეჩერი (იორამი). გხეცე მუქეცეაში აქმა ჯემა მამძიმი ინე-ე-ბოთ.

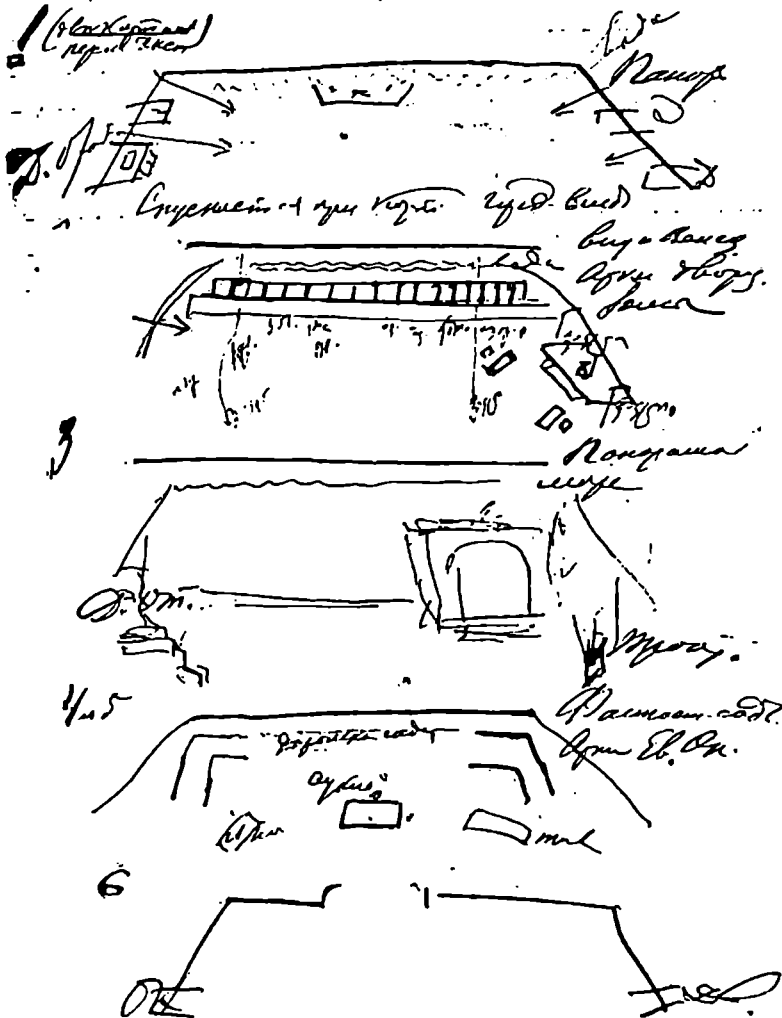
ლადო მესხიშვილის ჩანაწერი
(ექსპლიკაცია ინახება საქართველოს თეატრის, კინოსა და
მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში)

#75.

ბაგრატი

ფან. 5-ის უკუხედი. აგ. 2000წ.

! (black and red)
reput. 2000



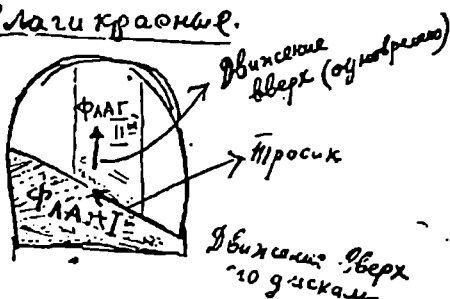
ვალერიან გუნბას ჩანაწერი
 (ექსპლიკაცია ინახება საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის
 სახელმწიფო მუზეუმში)



მამის აჩრდილის კოსტიუმის ესკიზი შესრულებულია რეჟისორის მიერ
 ექსპლიკაციის ერთ-ერთ ფურცელზე
 (გადმობეჭდილია წიგნიდან «Эдвард Гордон Крег.
 Воспоминания, статьи, письма»)

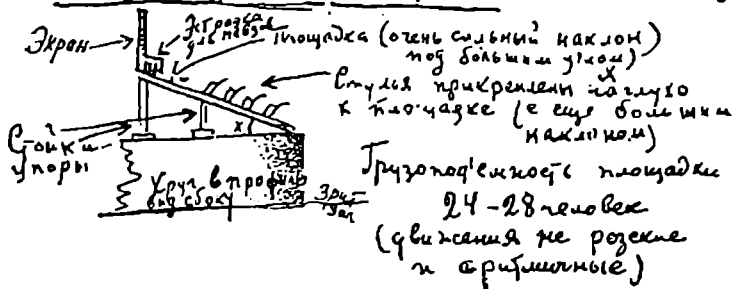
Эпизод „Застава“ Вахтангов ИЗНАКО

- 1) Мешки с землей
- 2) Флагкрайнер.



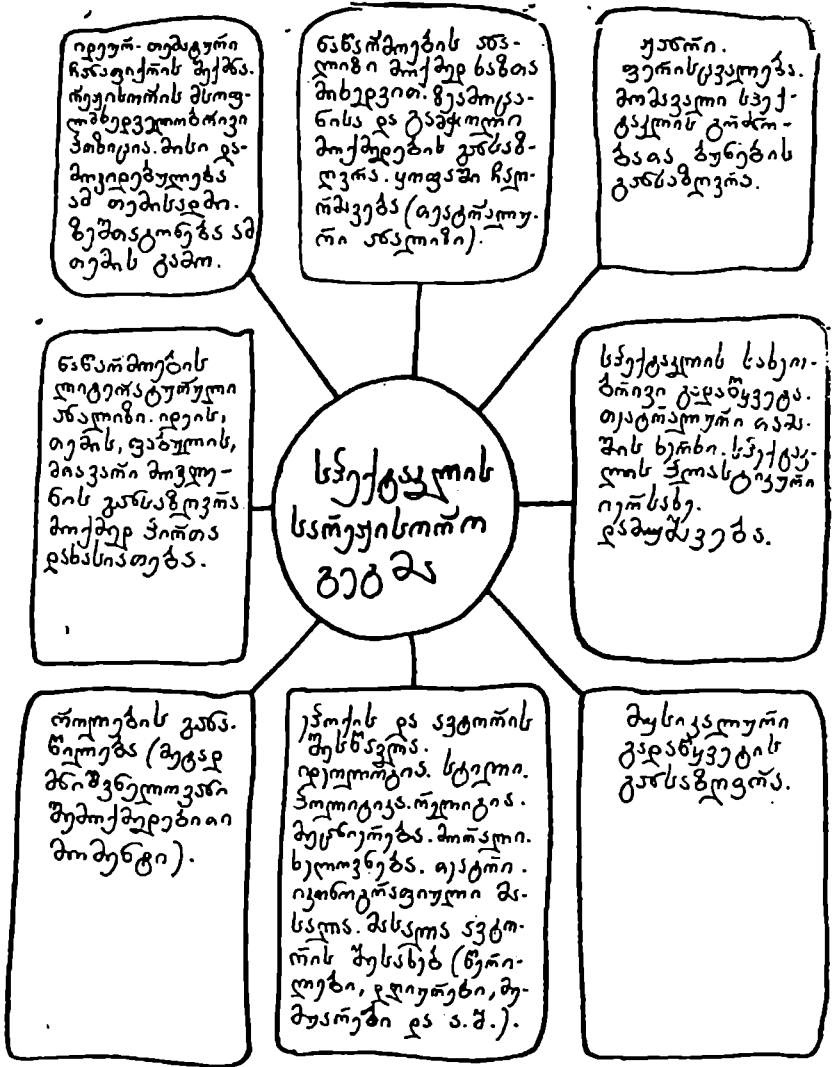
3) Окна (у Козикова) Земля.

Эпизод „Ночь в клубе“ ИЗНАКО



3/хб 30 — Цефирова

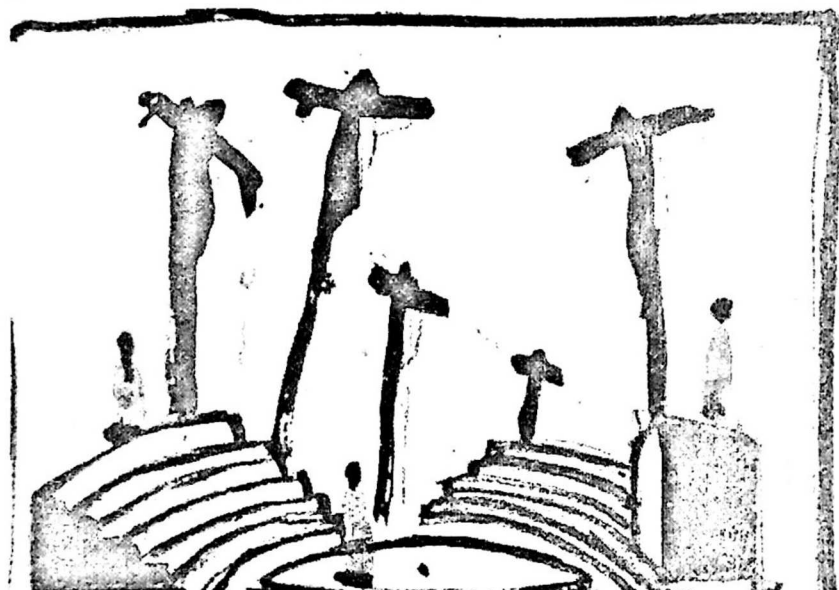
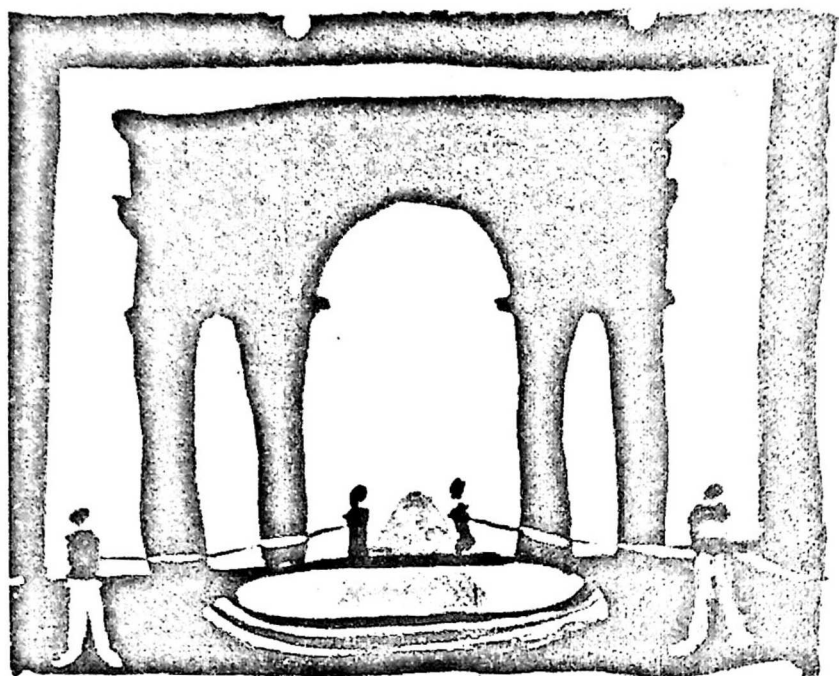
ესეულობა მერხობლის ჩანაწერი
(გადმოქცევილია წიგნიდან «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда»)



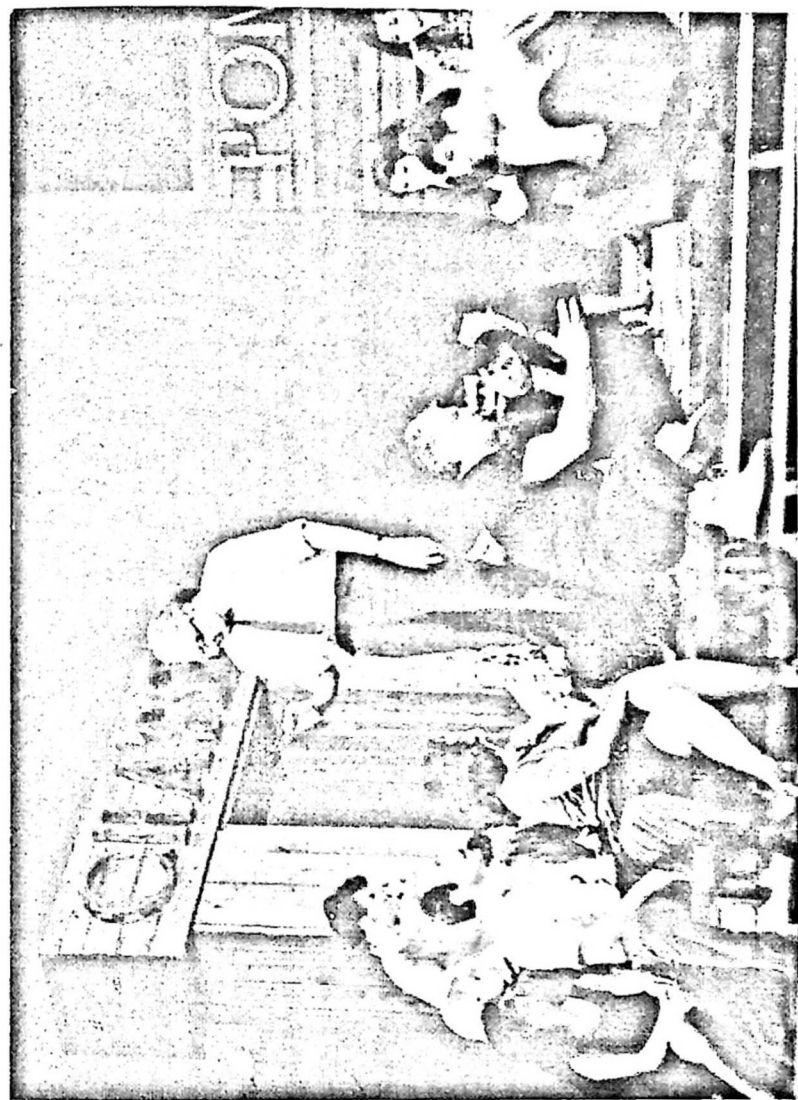
მიხეილ თუმანიშვილის ჩანაწერი
(გადმობეჭდილია მიხეილ თუმანიშვილის წიგნიდან
„სანამ რეპეტიცია დაიწყება“)



მიხეილ თუმანიშვილის ჩანაწერი
 (გადმობეჭდილია მიხეილ თუმანიშვილის წიგნიდან
 „სანამ რეპუტიცია დაიწყება“)



მიხეილ თუმანიშვილის ჩანახატი სარეჟისორო გეგმიდან „იულიუს კეისარი“ (გადმობეჭდილია მიხეილ თუმანიშვილის წიგნიდან „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“)



მიხეილ თუმანიშვილი „იულიუს კეისრის“ რეპეტიციებზე



რობერტ სტურუას მიერ შესრულებული ჩანახატი
შექსპირის დრამატურგიაზე მუშაობის დროს
(ინახება რეჟისორის პირად არქივში)

გორე კორეის სივრე
შეშტურე, რად სივრე, ა
სივრე, ა ~~სივრე~~ ...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე... სივრე...

სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...
სივრე... სივრე...

გიორგი ტოვსტონოგოვის ჩანაწერი სპექტაკლისათვის „ვეტსაიდის ისტორია“ (პეტერბურგის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის სპექტაკლი, 1969 წელი) გიორგი ტოვსტონოგოვის ხელნაწერი გადმოძრა სპექტაკლის ერთ-ერთმა მონაწილემ, მსახიობმა შაია გალიცკიამ.

შენიშვნები:

შესავალი

1. იხ: ნათელა არველაძე. მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბ. 1978, გვ. 14
2. Г. Товстоногов. О профессии режиссера, ВТО, М., 1967, с. 59
3. იხ: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995

თავი I. სარეჟისორო ექსპლიკაციის მიზანი და სახეობანი

1. მიხეილ თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, სთს, 1977, გვ. 280.
2. К.С.Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. V, М., 1954, с. 524.
3. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, თბ., 1989, გვ. 164.
4. Театральная энциклопедия, М., 1967, с. 563.
5. К.С.Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. V, М., 1954, с. 331.
6. ამ საკითხს არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა. ამჟამად მხოლოდ რამდენიმე მათგანს მიუთითებ – იხ.: К.С.Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. IV, М., 1954; Н. Горгаков. Режиссерские уроки К.С. Станиславского, М., 1952; М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, М., 1961; Г.Товстоногов. О профессии режиссера, ВТО, М. 1961; А. Эфрос. Репетиция любовь моя, М., 1975; М. Туманишвили. О методе действенного анализа. სამეცნიერო ნაშრომი, დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში; ნ. არველაძე, მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბ., 1978.
7. ციტირებულია წიგნიდან: Л.Варпаховский. Наблюдения, анализ, опыт, ВТО, М., 1978, с. 185.
8. იქვე, გვ. 187.
9. В.Сахновский. Работа режиссера, М. – Л, 1937, с. 194.
10. გიორგი ტოვსტონოგოვი. რეჟისორის პროფესია, სთს, თბ., 1975, გვ. 370.
11. იხ: Н.Акимов. Театральное наследие, Л., 1978.

12. იხ: ლ.ვარპახოვსკი. Наблюдения, анализ, опыт, ВТО, М., 1978.
13. О. Ремез. Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля, М., 1983, с. 120.
14. იქვე, გვ. 121.
15. იქვე, გვ. 121-130.
16. Б.Захава. Мастерство актера и режиссера, М., 1978, с. 290.
17. М.Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, М., 1961, с. 7.
18. А. Дикий. Избранное, ВТО, М., 1976, с. 206.
19. В.Хализев. Драма как явление искусства, М., 1978, с. 208.
20. იქვე, გვ. 209.
21. А. Попов. Художественная целостность спектакля, ВТО, М., 1959, с. 87.
22. Бертолт Брехт. Театр, М., 1965, с. 382.
23. იქვე, გვ. 386.
24. იქვე, გვ. 389.
25. იქვე, გვ. 389.
26. იხ: Джорджо Стрелер. Театр для людей, М., 1984, с. 237-265.
27. იქვე, გვ. 290.
28. იქვე, გვ. 114.
29. იქვე, გვ. 114.
30. იქვე, გვ. 209.
31. იქვე, გვ. 210.
32. იქვე, გვ. 210.
33. Питер Брук. Пустое пространство, М., 1976, с. 171.
34. იქვე, გვ. 171.
35. იქვე, გვ. 171.
36. იქვე, გვ. 171.
37. Анатолий Эфрос. Репетиция любовь моя, М., 1975, с. 270.
38. იხ: დავით კობახიძე. ბრძოლა სამხატვრო თეატრის პრინციპების დამკვიდრებისათვის ქართულ სცენაზე (1900-1914 წლები), სადისერტაციო ნაშრომი. ინახება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში.
39. თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ფონდი I, საქმე 1, ხ 237 №5.
40. ნაშრომში ტერმინი „მონტიროკა“ უცვლელად დაეტოვე. რადგანაც მსურდა ხელშეუხებლად წარმოემჩინა რევისორის პიესაზე მუშაობის სახეობა.
41. აღნიშნული მუზეუმი. ფონდი 1, №5, ხ 20537/15 20865/97.

42. იქვე.
43. აღნიშნული მუზეუმი. ფონდი I, საქმე 13, ხ-2473. №1.
44. აღნიშნული მუზეუმი. ფონდი I, საქმე 121, ხ-7189. №22.
45. იხ.: ეთერ გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972; ნათელა ურუშაძე. მეორე სიცოცხლე, სანდრო ახმეტელი. თბ., 1987; ვასილ კიენაძე. სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977. ვასილ კიენაძე. ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982; ნოდარ გურბანიძე. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1977; დალი მუმლაძე. თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ. 1973.
46. აღნიშნული მუზეუმი. ფონდი I, საქმე 72, ხ-4198. №13.
47. აღნიშნული მუზეუმი. ფონდი I, საქმე 1, ხ-20537/29, 20865/175.
48. დიმიტრი ჯანელიძე. შექსპირის „ჰამლეტი“ კ. მარჯანიშვილის დადგმით, ქართული რეჟისურის საკითხები. შრომათა კრებული, თეატრალური ინსტიტუტი, თბ., 1983, გვ. 7-8.
49. იხ: კოტე მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმი, რეპეტიციის დღიური 1929/30 წლის სეზონი, „სამი ბლენძი“;
50. ალექსანდრე ახმეტელი. წერილები, თბ., 1964, გვ. 148.
51. ალექსანდრე ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. II, წიგნი I, გვ. 197.
52. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 406.
53. იქვე, გვ. 408.
54. იქვე, გვ. 409.
55. შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმი. სარეპეტიციო დღიური, 1957-58 წლების სეზონი, ხელნაწერთა ფონდი, №3304.
56. იქვე.
57. იქვე.
58. იქვე, ორივე რეჟისორის სარეპეტიციო ჩანაწერი ერთ საქალაქეშია განთავსებული
59. იქვე.
60. იქვე.
61. იქვე.
62. იხ. კოტე მარჯანიშვილის თეატრი. მუზეუმი. ვასო ყუშიტაშვილის მონტაჟი – სამუშაო ეგზემპლარი შექსპირის ტრაგედია „რიჩარდ III“.
63. იქვე, გვ. 48.
64. იქვე, გვ. 53.
65. Творческое наследие В.Мейерхольда. М., 1978. с. 58.
66. რეჟისორის პირადი არქივი ინახება მის ბინაში, რომელსაც

უკლის ბატონი მიშას ქალიშვილი. ელენე თუმანიშვილი.

67. იხ.: ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, თბ., 1998.

68. მიხეილ თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 505.

69. იქვე, გვ. 50.

70. იქვე, გვ. 50.

71. იქვე, გვ. 51-53.

თავი II. სარეჟისორო გეგმა „იულიუს კეისარი“

1. კ. ს. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბ., 1972, გვ. 167.

2. В. Немирович-Данченко. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира “Юлий Цезарь”, МХАТ, 1903 г. М., 1964.

3. К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве, М., 1972. с. 324.

4. იხ.: ვახტანგ ჭელიძე. ქართული შექსპირიანა, თბ., 1959.

5. ნათელა არველაძე. შექსპირი რუსთაველის თეატრში. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1971, 14.1.

6. მიხეილ თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 198.

7. იქვე, გვ. 198.

8. იქვე, გვ. 208.

9. ვახტანგ ჭელიძე. ქართული შექსპირიანა, თბ., 1959, გვ. 152.

10. ნათელა ურუშაძე. მიხეილ თუმანიშვილი, მთავარი მოწმის ნააზრობი, თბ. 1999, გვ. 114-28.

11. მიხეილ თუმანიშვილი, დასახელებული ნაშრომი. გვ. 203.

12. იქვე, გვ. 259-60.

13. იქვე, გვ. 204.

14. უილიამ შექსპირი. თხზულებათა კრებული ხუთ ტომად, ტ. III, თბ., 1987, გვ. 171.

15. მიხეილ თუმანიშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 203.

16. უილიამ შექსპირი. დასახელებული გამოცემა, გვ. 172.

17. მიხეილ თუმანიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 204-205.

18. იქვე, გვ. 226.

19. იქვე, გვ. 227.

20. უილიამ შექსპირი, დასახელებული გამოცემა, გვ. 191.

21. მიხეილ თუმანიშვილი. დასახელებული შრომა, გვ. 227-228.

22. გ. ტოვსტინოვოვი. რეჟისორის პროფესია, თბ., 1975, გვ. 370.

23. ნათელა ურუშაძე. თეატრი. სერიიდან „თეატრის სამყაროში“, თბ. 1977 წ. გვ. 144.

24. მიხეილ თუმანიშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 254.
25. იქვე, გვ. 257.
26. იქვე, გვ. 256-257.
27. გ. ტოვსტონოგოვი. რევისორის პროფესია, თბ., 1975, გვ. 263.
28. მიხეილ თუმანიშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 199.
29. იქვე, გვ. 299.
30. იქვე, გვ. 232.
31. იხ: თეატრმცოდნეობითი ძიებანი. სამეცნიერო შრომების კრებული, ტ. VIII-IX, გვ. 213, 258, 298.
32. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 258.
33. იქვე, გვ. 266-267.
34. იქვე, გვ. 297-319.
35. О.Джангирашвили. Курс ведет Дмитрий Алексидзе, Тб., 1978, с. 27.

თავი III. თანამედროვე ძართველ რეჟისორთა მოსაზრებანი ექსპლიკაციის თაობაზე

1. უცხო სიტყვათა ლექსიკონის განმარტებით – synopsis – ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს მიმოხილვას. ეს არის განმარტებათა კრებული ან თხზულებათა შემოკლებული გადმოცემა.
2. იხ: Эдвард Гордон Крег. Воспоминания, статьи, письма, М., 1988.
3. Эдвард Гордон Крег. აღნიშნული გამოცემა, გვ. 173-175.
4. იქვე, გვ. 297-298

თავი IV. ხელოვნური ინტელექტი თეატრის სამსახურში

1. იხ: გოჩა ჩოგოვაძე, ალექსანდრე ცინცაძე. ხელოვნური ინტელექტი საზოგადოების კარიბჭესთან, თბ., 1987.
2. იხ: С.Новоселова. Развитие мышления в раннем возрасте, М., 1978.
3. მიხეილ თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება. თბ., 1977, გვ. 33.
4. იხ: გოჩა ჩოგოვაძე, ალექსანდრე ცინცაძე. დასახელებული ნაშრომი.

