

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს უნივერსიტეტი

გიორგი ქანთარია

ფსიქოლოგიური ქესტის მნიშვნელობა  
მსახიობის აღზრდის პროცესში

ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად  
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სპეციალობა – მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება

სამეცნიერო ხელმძღვანელი –

ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი,

პროფესორი, რეჟისორი დავით კობახიძე

პროფესორი, რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე

2016 წელი

## შესავალი (მსახიობის აღზრდის პრობლემის შესახებ)

მსახიობის აღზრდა, რომ სირთულე და პრობლემაა ყველა თეატრის მოღვაწისათვის ცხადია: – უნდა აღიზარდოს განსაკუთრებული თვისებების მქონე თეატრალური ხელოვნების ისეთი შემოქმედი, რომელიც შეძლებს საჯაროდ, მაყურებლის თვალწინ, დამაჯერებელი, ორგანული საქციელით, თუ სხვა ინდივიდუალური გამომსახველობითი საშუალებით, თავისი პიროვნული თვისებებისგან განსხვავებული ადამიანის – ხასიათის – სახის შექმნას.

ამის მიღწევა პედაგოგის მიერ ახალგაზრდისგან არც ისე მარტივია. უფრო მეტიც, ძალიან რთულია! იგულისხმება, რომ ზევით აღნიშნულისთვის მომავალ მსახიობს უნდა გააჩნდეს განსაკუთრებული თვისებები, ანუ ნიჭი! მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთ ახალგაზრდას, ეს ნიჭი, შეიძლება ფარულადაც ჰქონდეს და მისთვის საკუთარი მონაცემების გამომჟღავნება ადვილი არ არის.

ერთია შეამჩნიო ნიჭიერება და მეორეა გამოამჟღავნებინო და ამასთანავე, სწორი მიმართულებით წაიყვანო ახალგაზრდა...

აქვე შეიძლება შეგვედაოს ვინმე, რომ არსებობენ უნიკალური თვისებების მქონე ადამიანები, რომელთა შესაძლებლობები თავისთავად იწვევდა და იწვევს მაყურებლის აღფრთოვანებას და ისინი თავისთავად, პრინციპში სხვის დაუხმარებლად, ვარსკვლავები ხდებოდნენ. ასეთი იყო ქართული თეატრის ისტორიიდან: ლადო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია, ალექსანდრე იმედაშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, ნუცა ჩხეიძე, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და მრავალი სხვა, ვინც თეატრის ისტორიაში თავისი განუმეორებელი ფურცელი ჩაწერა... მაგრამ აქვე უნდა დავასახელოთ ის შემოქმედნი,, რომელთაც არანაკლები წვლილი მიუძღვით თეატრის ისტორიის შექმნაში, ესენია: - ვერიკო ანჯაფარიძე, ვასო გოგიაშვილი, შალვა ღამბაშიძე, სესილია თაყაიშვილი, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გოგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, გურამ საღარაძე, კარლო საკანდელიძე, კახი კავსაძე, გივი ბერიკაშვილი, ზურაბ ყიფშიძე, მურმან ჯინორია და სხვა მრავალი ახალგაზრდა, თუ უფროსი თაობის მსახიობი, რომლებიც სტუდიაში, თუ სასწავლებლებში აღზრდის პროცესის გაგლის შემდეგ მივიდნენ თეატრში და დღესაც აგრძელებენ XIX საუკუნის მსახიობებზე არანაკლებ მნიშვნელოვან თეატრალურ მოღვაწეობას. უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრის ისტორიაში „ვარსკვლავებად“ ისტორიაში შესული მსახიობების რიცხვს ბევრად აღემატება ის სია, რომელიც არასრულია (შეუძლებელია და საჭირო არც არის



სწორედ თეატრში მოხვედრილი ახალგაზრდა მსახიობის განვითარების აუცილებლობაზე, უფრო სწორედ, ინსტიტუტის, ან სასწავლებლების დასრულების შემდეგ, სწავლის, აღზრდის აუცილებლობაზე მიუთითებდა მეორე არანაკლებ საუკეთესო რეჟისორი და ასევე პედაგოგი გიორგი ტოვსტონოგოვი. მას თეატრალურ სასწავლებელთა კურსდამთავრებულებისთვის მიმართვაში შემდეგი მნიშვნელოვანი საკითხი დაუყენებია:

„თეატრალური სასწავლებლის დამთავრებით კი არ მთავრდება, არამედ, არსებითად მხოლოდ იწყება ხელოვანის პროცესის ფორმირება. ინსტიტუტი შემოქმედების წინაპირობაა. იგი მხოლოდ და მხოლოდ ამზადებს ახალგაზრდებს პროფესიის დაუფლებისთვის“<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე).

„მე თქვენ დაუინებოთ მოგიწოდებთ ოსტატობის სრულყოფის უწყვეტი პროცესისკენ, საკუთარი პროფესიის კანონების დაუფლებისკენ, იმიტომ, რომ ამის გარეშე თქვენი ხელოვნება ელემენტარულ ხელოსნობაზე ვერ ამაღლდება. აუცილებელია სწრაფვა, რომ გახდეთ ოსტატები და ეს მიზანი უცვლელი უნდა იყოს მთელი ცხოვრების მანძილზე“<sup>2</sup>(რუსულ ენაზე).

ვინ უნდა შეუწყოს ხელი მსახიობის ზრდის პროცესს თეატრში?! რა თქმა უნდა – რეჟისორმა და ძირითადად რეპეტიციანზე, მსახიობთან მუშაობის დროს.

ასე, რომ მსახიობის აღზრდა მიმდინარეობს, როგორც ინსტიტუტში თავისი პედაგოგის მეთვალყურეობით და ჩარევით, ასევე თეატრში თითოეულ რეჟისორთან რეპეტიციის პროცესში.

ამგვარად, მსახიობის აღზრდის პროცესი შეიძლება მივიჩნიოთ უწყვეტ პროცესად – დაწყებული სასწავლებლიდან, გაგრძელებული თეატრში და ამ პროცესში მონაწილეობას, თავად მომავალი, თუ დიპლომის მქონე მსახიობის გარდა, რეჟისორი იღებს. უფრო სწორედ კი, ამ უკანასკნელის უნარზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად ნაყოფიერი იქნება შედეგი – აღზრდის შედეგი! რამდენად მიიღწევა სასურველი მიზანი...

რეჟისორის ამ უნარში იგულისხმება ის მეთოდიც, თუ ხერხების ერთობლიობა, რომელსაც თავად რეჟისორი ფლობს, ან იცნობს...

თუ გადავხედავთ და დავახასიათებთ მსახიობის აღზრდის თვალსაზრისით თეატრის ისტორიულ მასალას, გავიაზრებთ მათ, შეიძლება დასკვნის სახით აღინიშნოს შემდეგი დებულებები:

<sup>1</sup> . . . . .1, . . . . . « . . . . .1984 . . . . .287.

<sup>2</sup> „———“ იქვე; . . . . .289

რომ თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე მსახიობთან მუშაობით, შეიძლება ითქვას, აღზრდით დაკავებული გახლდათ თეატრის შემდეგი მოღვაწეები: დრამატურგი, ხორეგი, წარმოდგენის ხელმძღვანელი, თავად გამოცდილი მსახიობი, დასის ხელმძღვანელი და ბოლოს, XIX საუკუნის ბოლოდან, არსებითად უკვე რეჟისორი. თითოეული მათგანის, მათი როლი, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა თეატრში იცვლებოდა. ხან დრამატურგები და მსახიობები იყვნენ ამ ფუნქციის შემსრულებელნი; ხან დასის ხელმძღვანელი; ხან მხოლოდ მსახიობი. ასე, რომ მსახიობის აღზრდით სხვადასხვა დროს, თეატრის სხვადასხვა მოღვაწე იყო დაკავებული, რომელიც საბოლოოდ, დროთა განმავლობაში რეჟისორის ფუნქციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და აუცილებელ ნაწილად ჩამოყალიბდა.

მსახიობის აღზრდისას მიზანი, თუ რანაირი მსახიობი იყო სასურველი ისტორიის კონკრეტულ ეტაპზე, იმ დროის თეატრისთვის, იცვლებოდა. მიუხედავად ამისა, უმრავლეს შემთხვევაში, გარდა კლასიციზტური პერიოდისა, (ასევე უცნობია ბერძნული თეატრის და რომაული, შუასაუკუნეების მასალა ამ თვალსაზრისით), მთავარი მაინც იყო სიმართლისაკენ მისწრაფება. დაწყებული აღორძინებიდან, საიდანაც არსებული მასალა გვაძლევს საშუალებას, ყოველთვის მოთხოვნილება იყო ცხოვრებაში არსებული გრძნობების, განცდების, და ბოლოს, ადამიანის სიმართლით სცენაზე ჩვენება. შეიძლება ითქვას, კლასიციზმის პერიოდშიც კი, მოლიერის შემოქმედება სწორედ ამითაც გამოირჩეოდა კლასიციზმისგან – „გაკეთილშობილებული“ სინამდვილისგან.

ასე, რომ ძირითადში მოთხოვნა, უმრავლეს შემთხვევაში, თეატრის ისტორიის მანძილზე, მსახიობების მიმართ სიმართლის მიღწევა იყო. სიმართლე კი, თავისთავად გულისხმობს ცხოვრებისეულად დამაჯერებლობის მიღწევას, რაც საბოლოოდ სიტყვა „გარდასახვით“ აღინიშნა.

მსახიობისადმი მოთხოვნებს, ანუ მსახიობის თეორიაზე, მისი აღზრდის საკითხებზე, წერდნენ დრამატურგები, მსახიობები, ბუნებრივია თავის ხელოვნებაში გამოცდილი აქტიორები და თეორეტიკოსებიც კი. საბოლოოდ, XIX საუკუნის ბოლოს, ამ მოღვაწეებს რეჟისორები დაემატნენ და თანდათანობით მსახიობის აღზრდის საკითხის, პრობლემების გადაწყვეტით და თეორიულად დასკვნების გამოტანით ძირითადში, შეიძლება ითქვას, სწორედ რეჟისორები დაკავდნენ.

მსახიობის აღზრდის ხერხებზე ჩვენამდე მოღწეული მასალა არაერთგვაროვანია.

ძველ საბერძნეთში, ძველ რომში, შუა საუკუნეების პერიოდში აღზრდის ხერხებზე ინფორმაცია ვერ მოვიპოვეთ. აღორძინების პერიოდში, ჰამლეტის

ცნობილ მიმართვაში მსახიობების მიმართ, მთავარია, ჩვენი აზრით, სინამდვილისადმი მიბაძვა და თავშეკავება მსახიობისა განცდის დროს.

კლასიციზმის პერიოდში ძირითადი ყურადღება დიქციაზე, ჟესტზე და მოძრაობის განსაკუთრებულობაზე იყო მიმართული, თუმცა ამავე პერიოდში მოლიერი ისევ სიმართლისკენ იხრებოდა, მაგრამ კარიკატურულობას არ გამორიცხავდა...

განათლების პერიოდში, დრამატურგმა დიდრომ უკვე დაწერა თეორიული ნაშრომი „პარადოქსი მსახიობზე“, სადაც მსახიობისთვის არის გაკეთებული მითითება – თუ როგორ ემუშავა როლზე; რეპეტიციაზე დაეფიქსირებინა განცდისას მიღწეული დეტალები და გაემეორებინა ისინი წარმოდგენის მიმდინარეობისას – ასე, რომ შეიძლება ითქვას, აქ უკვე არის ერთგვარი ჩანასახი მსახიობის „აღზრდის“ მეთოდისა, ანუ იმის შესახებ მასალა, თუ როგორ უნდა ემუშავა მსახიობს როლზე.

შემდგომ პერიოდში, შემორჩენილი მასალიდან, შეიძლება ითქვას, უკვე ასეთ მნიშვნელოვან ინფორმაციას ვერ ვიღებთ მსახიობის აღზრდის ხერხების კუთხით იტალიელი საღვინის მიერ თავისი გამოცდილების ქაღალდზე გადატანამდე. მან დაგვიტოვა მსახიობის აღზრდის შესახებ ცალკეული აზრები, თუმცა, რაც შეეხება მეთოდს, ანუ აზრებს, მითითების მთელ წყებას, ჯერ ვერ შევხვდით.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, სტანისლავსკიმდე, მსახიობის აღზრდისთვის მნიშვნელოვანი, ხერხების ერთობლიობა, ანუ მეთოდოლოგია, სისტემა არ არსებობდა. იყო მხოლოდ ცალკეული მიგნებები მოღვაწეებისგან, რჩევები ტექნიკის გასაუმჯობესებლად, ან საკუთარი გამოცდილების გაზიარება... ან ცალკეული მითითებები და არა ფუნდამენტური გამოკვლევები, რომლებსაც მხოლოდ ისტორიულ ფაქტებად თუ მივიჩნევთ და მხოლოდ მასალად გამოდგება რეჟისორისთვის მსახიობის აღზრდის პრობლემის გადაჭრისას.

მაშ ასე – კონსტანტინე სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ დანჩენკო... რა გააკეთეს მათ?! გავიხსენოთ კიდევ ერთხელ...

უპირველეს ყოვლისა, 1897 წელს სამხატვრო თეატრი შექმნეს. მსახიობთა დასი სტანისლავსკის სამოყვარულო ჯგუფის და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს კონსერვატორიის დრამატული ხელოვნების სასწავლო კურსის განვლილ მსახიობთა შერჩევის გზით ჩამოაყალიბეს.

პირველი სპექტაკლი, რომლითაც მიჩნეულია, რომ მართლაც ახალი თეატრი დაიბადა რუსეთში, ა. ჩეხოვის პიესის „თოლია“ სცენური განხორციელება იყო, თუმცა მანამდე ერთი სპექტაკლი – „მეფე თევდორე იოანეს ძე“ უკვე დადგმული

ჰქონდათ. სწორედ ა. ჩეხოვის „თოლია“ გახდა სცენაზე ახალი ესთეტიკის ჩვენების, ახალი სამსახიობო ხელოვნების, ახალი ხერხების მაყურებლისთვის წარმოდგენის და მაყურებლის აღფრთოვანების, ახალი თეატრის აღიარების და შესაბამისად, ახალი თეატრის დაბადების დასაწყისი.

ეს მოხდა 1898 წელს.

უკვე 1905 წელს კი, სტანისლავსკიმ, პირველი სამსახიობო სტუდია გახსნა, სადაც ახალგაზრდებთან და ვსევოლდ მეიერხოლთან ერთად მუშაობდა. ასე, რომ ამდროისთვის სტანისლავსკი უკვე დაინტერესებული იყო სიახლის ძიებით არამარტო სადადგმო ხელოვნებაში, არამედ სამსახიობო ხელოვნების სირთულეების გადაჭრის თვალსაზრისით.

სტანისლავსკი იყო მოღვაწე, ვისთვისაც მთავარი, მსახიობის ხელოვნებაში, გარდასახვის მიღწევა იყო.

რანაერად შეუძლია მიაღწიოს გარდასახვას ნიჭიერმა ახალგაზრდამ?! რა უნდა გააკეთოს მან?! როგორ უნდა იმუშაოს თავის თავზე?! როგორ უნდა იმუშაოს როლზე?! რა გზით უნდა იაროს?! რა უნდა გადალახოს?! რა თვისებები უნდა გამოიმუშაოს?! როგორ უნდა დააღწიოს თავი შტამპებისგან?! როგორ უნდა შექმნას სცენაზე საკუთარი თავისგან განსხვავებული ხასიათის ადამიანი?!

ამ და არა მხოლოდ ზემოთხამოთვლილ კითხვებზე პასუხის მოსაძიებლად, სტანისლავსკი დიდი ხნის განმავლობაში აწარმოებდა ძიებებს, დაკვირვებებს; გამოჰქონდა გარკვეული დასკვნები, შემდეგ უარყოფდა, ან უფრო აზუსტებდა მათ...

სამხატვრო თეატრთან, მხოლოდ სტანისლავსკის ინიციატივით, ოთხი სასწავლო სტუდია შეიქმნა...

შემდგომში ამ კუთხით სტანისლავსკიმ ფუნდამენტური ნაშრომები დადო: „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, „მსახიობის მუშაობა როლზე“, უამრავი წერილები, უამრავი ნარკვევები, და საერთოდ, ამ ნაშრომთა ერთობლიობით შეიქმნა სტანისლავსკის შეხედულებათა მთელი წყება, რომელიც სტანისლავსკის სისტემის სახელით არის ცნობილი და ჩვენამდეც, მისი მოწაფეთა მოწაფეების, იმათი მოწაფეების და ა.შ. საშუალებით მოაღწია.

ასე, რომ ამ პერიოდამდე, სისტემა მსახიობის აღზრდის შესახებ, ცნობილია, რომ პირველმა, მხოლოდ სტანისლავსკიმ შექმნა. აქ უკვე უნდა აღინიშნოს, რომ სტანისლავსკის გვერდით და პარალელურად მოღვაწეობდნენ ხელოვანნი, რომელთაც ასევე აინტერესებდათ მსახიობის აღზრდის და საერთოდ, სათეატრო ხელოვნების ცალკეული საკითხები. ისინიც აწარმოებდნენ ძიებებს, დაკვირვებებს და არცთუისე უმნიშვნელო ნაშრომები დაუტოვეს თეატრალურ საზოგადოებას.

ასეთი იყო ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ვახტანგოვი, მეიერხოლდი...

შემდეგში სტანისლავსკის და მათი მოწაფეების ნაშრომებმა, რომლებმაც დააზუსტეს ბევრი მნიშვნელოვანი დებულება და უფრო მისაწვდომი, შეიძლება ითქვას, უფრო გასაგები გახდეს, ან კი თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების გათვალისწინებით მოიტანეს ცალკეული დებულებები თანამედროვე თეატრალურ ახალგაზრდობამდე...

ზოგიერთმა მათგანმა კი, განსხვავებული შეხედულებებიც ჩამოაყალიბა და დაუტოვა თეატრალებს. სწორედ ასეთთა შორის უნდა მოვიხსენოთ უნიკალური მსახიობი მიხეილ ჩეხოვი.

მიხეილ ჩეხოვი და მისი დანატოვარი მნიშვნელოვან ყურადღებას მოითხოვს მსახიობის აღზრდის პრობლემით დაინტერესებული თეატრალებისგან, ვინაიდან მისი ღვაწლი და განსაკუთრებით ფსიქოლოგიური ქესტის მეთოდი, ჩვენთან სათანადოდ, ყოველმხრივ, ჯერ კიდევ შეუსწავლელი და შესაბამისად, გამოუყენებელიც არის. არადა წარსულში, არაერთი საუკეთესო მსახიობი მისი სტუდიის აღზრდილი იყო, როგორც უცხოეთში, ასევე რუსეთში...

1967 წელს, მიხეილ ჩეხოვის მოწაფე მარია კნებელი წერდა: „მის შემოქმედებაში აქამდე ვერ გაერკვნენ (და არ გაერკვნენ) მკვლევარები და ეს შემთხვევითი არ არის“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე). მეორეგან კი კნებელი უკვე ზუსტად ჩვენთვის საინტერესო სარეპეტიციო მეთოდის - ფსიქოლოგიური ქესტის შესახებ წერდა:

“უყვარდათ რა ჩეხოვი, თაყვანს სცემდნენ მას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ბევრი სხვა, მათ შორის მეც, ვერ ვბედავდით, ვერ ვრისკავდით, გავრკვეულიყავით იმაში, მაგალითად, რასაც იგი უწოდებდა “რეპეტიციების ახალ მეთოდს”.<sup>2</sup> (რუსულ ენაზე)

ეს იყო 1967 წელი. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ასეთი გაურკვევლობისა და შეუსწავლელობისა, ჩეხოვის ცალკეულ სავარჯიშოებს პედაგოგები მსახიობის აღზრდის დროს იყენებდნენ. მაგრამ ჩეხოვის მეთოდის საფუძვლიანი შესწავლა, როგორც თეორიულად, ასევე თეორიიდან მისი პრაქტიკულად გამოცდის და ამ გამოცდილების დაფიქსირების თვალსაზრისით ნაშრომი არ დაწერილა.

<sup>1</sup> . . . , « . . . », ., 1967 ., .57.  
<sup>2</sup> «—» იქვე, გვ.58.



სწორედ ამ თეთრი “ფურცლის” შევსებას ემსახურება ჩვენი ამ მეთოდით - ფსიქოლოგიური უესტით, დაინტერესება და მცდელობა ყოველმხრივ გავაანალიზოთ იგი. შემდეგ კი, პრაქტიკულად გამოვცადოთ რეპეტიციის დროს...

ჩეხოვმა თავისი დაკვირვებები, ძიებები, შეხედულებების ჩამოყალიბება, ჯერ კიდევ რუსეთში, 1918 წელს, თავისი სტუდიის შექმნიდან დაიწყო. შემდგომში უცხოეთში გააგრძელა და საბოლოოდ, მნიშვნელოვან, გასათვალისწინებელ შეხედულებათა წყება დაგვიტოვა...

ამიტომ, თავდაპირველად ზოგადად ვიმსჯელოთ, თუ რაში მდგომარეობს ჩეხოვის მოსაზრებები პირველ რიგში მსახიობის აღზრდის შესახებ, ვინაიდან ჩვენი საკვლევი თემა – ფსიქოლოგიური უესტის შესახებ, მსახიობის ხელოვნებაზე მთელი მისი შეხედულებების მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენს.

## თავი 1.

### მიხეილ ჩეხოვი ზოგადად მსახიობის ხელოვნებაზე

მიხეილ ჩეხოვი, როგორც თეატრის ისტორიიდან ვიცით, არაჩვეულებრივი მსახიობი იყო. მისი ინდივიდუალობის საზღვრები შექსპირის „ჰამლეტი“ – ჰამლეტის როლის განსახიერებიდან, გოგოლი პიესიდან „რევიზორი“ – ხელესტაკოვის როლში, მაყურებლის აღფრთოვანებით გრძელდებოდა... შექსპირის „მე-12 ღამე“ – მაღვილიო, ერიკ XIV და მრავალი სხვა. ეს იყო მსახიობი, რომლის შესაძლებლობებსაც თითქოს საზღვარი არ გააჩნდა. მისი თანამედროვენი აღნიშნავენ, რომ სხვა მსახიობებისგან მთავარი განმასხვავებელი თვისება, რაც მას გააჩნდა, როგორც პიროვნებას – ეს იყო უსაზღვრო ფანტაზია! სწორედ ფანტაზია აძლევდა, თავიდან, მას იმის შესაძლებლობას, რომ ინტუიტურად გაეთავისებინა სტანისლავსკის ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი სისტემა და ყოფილიყო სხვებისათვის მაგალითი – თუ რას შეიძლება მიაღწიოს ნიჭიერმა არტისტმა, რა შემოქმედებითი სიმაღლეები აიღოს...

თავიდან სტანისლავსკის სისტემით გატაცებულ მიხეილ ჩეხოვს გააჩნდა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისება – მას უნდოდა თავისი ხელოვნების მუდმივი, განუწყვეტელი სრულყოფა. ასევე შეეძლო თავის თავზე დაკვირვება და დასკვნების გამოტანა. ამასთანავე, ამ დასკვნების სიტყვებში გადმოცემაც, ანუ მას შეეძლო თავისი პრაქტიკის გააზრება და დასკვნების თეორიულად ჩამოყალიბება. მოკლედ, მას ჰქონდა თეორიული აზროვნების უნარი...

მ. კნებელის აზრით, მსახიობის ჩამოყალიბების პროცესისთვის, სტანისლავსკიმ დაწერა: „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, მიხეილ ჩეხოვმა კი წიგნი „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე)

მარია კნებელის ასეთი აღიარება – ჩეხოვის ნაშრომის მოხსენიება სტანისლავსკის ნაშრომის გვერდით, კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმ აზრს, რომ ერთ-ერთი საუკეთესო რეჟისორი, მსახიობი და ამასთანავე, არაჩვეულებრივი პედაგოგი – მარია კნებელი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მსახიობად ჩამოყალიბების პროცესისთვის, ამ ორი თეატრალური მოღვაწის თეორიულ ნაშრომს, თანაბრად მნიშვნელოვნად მიიჩნევდა. სწორედ ამ აზრს ამტკიცებს მის მიერ მიხეილ ჩეხოვის შესახებ გამოთქმული, თუ დაწერილი მოსაზრებები, რომლებიც მრავლად მოიპოვება.

<sup>1</sup> . . . . . , .2, . . . . . » , 1986, .6.

როგორი იყო ძირითადად, მოკლედ, მიხეილ ჩეხოვის მოსაზრებები მსახიობის ხელოვნებაზე?!

პირველი, რაც უნდა თავიდანვე აღინიშნოს, რომ იგი უდაოდ მიიჩნევდა მსახიობის ხელოვნების სრულყოფილების ნიშნად და გამომხატველად მის შესაძლებლობას, რაც შეიძლება ღრმად, შინაგანად გარდასახულიყო გმირში. ასევე მიიჩნევდა სტანისლავსკიც. როგორ უნდა მიეღწია სრულყოფილი გარდასახვისთვის – აი, ეს იყო საკითხი, რომელიც ჩეხოვს მუდმივად აღელვებდა და აინტერესებდა, რაც აისახა კიდევ მის წერილებში და ნაშრომებში.

აქ აღსანიშნავია, რომ სტანისლავსკისგან განსხვავებით, ის სხვა ბიოგრაფიის, სხვა თავგადასავლების, სხვა გამოცდილების, სხვა ინდივიდუალობის მქონე პიროვნება იყო. თავიდან იგი სამხატვრო თეატრში სტანისლავსკის ერთ-ერთი საყვარელი და სამაგალითო მსახიობი გახლდათ. შემდეგ რუსეთიდან სხვა ქვეყნებში იმოგზაურა; იმუშავა სხვადასხვა ეროვნების და განსხვავებული ინდივიდუალობის მქონე მსახიობებთან, მოწაფეებთან; მიიღო განსხვავებული გამოცდილება და ბოლოს, დაფუძნდა ჰოლივუდში.

ამ ხნის მანძილზე, ერთადერთი, რაც არ შეუწყვეტია, ეს იყო ძიება იმისი, თუ როგორ მოეხდინა მსახიობს თავისი შემოქმედების სრულყოფა, როგორ მიეღწია სრული გარდასახვისთვის და ბოლოს, თავისი შეხედულებები, თავისი სტანისლავსკისგან ნაწილობრივ განსხვავებული, გამოცდილების, დაკვირვების შედეგები გადმოსცა წიგნში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.

პირველ რიგში, რასაც მიხეილ ჩეხოვი აღნიშნავდა იყო ის, რომ რაც არ უნდა ნიჭიერი ყოფილიყო მსახიობი, იგი თავის შესაძლებლობას მთლიანად ვერ გახსნიდა კოლექტივისგან იზოლირებულად. ამიტომ, მას უნდა ჰქონოდა უნარი „იმპულსები“ სხვა მსახიობებისგან, პარტნიორებისგან მიეღო. მსახიობს უნდა ესწავლა სხვების ყველაზე ფაქიზი სულიერი მოძრაობის აღქმა.

ამის გარდა, მსახიობი უნდა ყოფილიყო შემოქმედებითად აქტიური, თუმცა აქაც, არა კოლექტივისგან ამოგდებულად. მხოლოდ ნამდვილი შემოქმედებითი აქტიურობა ბადებდა, მისი აზრით, მოულოდნელ გამომსახველ საშუალებებს და მიჰყავს მსახიობი გარდასახვამდე. აუცილებელია იცოდეს ეს მდგომარეობა შენში და განასხვავებდე სიყალბეს – აღნიშნავდა იგი.

„აქტიურობას გამაერთიანებლის ძალა აქვს. იგი გეხმარება პარტნიორებთან ურთიერთობის დამყარებაში და აღვიძებს, იწვევს კოლექტიურ შემოქმედებას“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე)

<sup>1</sup> . . . , . 2, . . . , 1986 ., . 260.

ჩეხოვი ასევე მნიშვნელოვნად მიიჩნევდა სტილის საკითხებს და ამისთვის იძლევა გარკვეულ პედაგოგიურ ხერხებს, რათა მსახიობმა შეძლოს განივითაროს სტილის გრძობა. თუმცა, აქაც, აგრეთვე კოლექტივის, პარტნიორების ფაქტორზეც მიუთითებდა.

შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ პრობლემად იგი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პრობლემას მიიჩნევდა. ინდივიდუალობა, რომელსაც გაძლევს ბუნება აუცილებელია თავად აღმოაჩინო და გააცნობიერო შენში.

„თუ მსახიობს სურს დაეუფლოს თავისი ხელოვნების ტექნიკას, იგი უნდა მზად იყოს გრძელი ურთულესი, მძიმე შრომისთვის; ამის ჯილდოდ კი, თავისთავად მოვა მისი შეხვედრა საკუთარ ინდივიდუალობასთან და უფლება თხზავდე აღმაფრენით“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე)

ეს რაც შეეხება ზოგად მსახიობის პრობლემებს!

შემდგომში, იგი, უკვე უღრმავდება კონკრეტულად როლზე მუშაობის პროცესს.

ჩეხოვი მიიჩნევდა, რომ ყველამ, კონკრეტული როლისადმი თავისი მიდგომა, თამამად და გააზრებულად უნდა ეძიოს. მაგალითად მოყვანილი ჰქონდა თავის მიერ ჰამლეტის განსახიერება. ყველა მსახიობს აქვს უფლება ჰყავდეს თავისი განუმეორებელი და ერთადერთი ჰამლეტი...

უკვე ადრე აღვნიშნეთ, რომ ჩეხოვმა თავისი ძიებები დაიწყო ჯერ კიდევ სტანისლავსკისთან მუშაობის დროს. გარდასახვას ორივე ესწრაფვოდა, მაგრამ გზები, რომლებსაც გარდასახვამდე მიჰყავს მსახიობი – ამის გააზრებაში, მათ განსხვავებული შეხედულებები ჩამოუყალიბდათ.

სტანისლავსკი ფიქრობდა, რომ როლამდე მსახიობი თავის თავისგან უნდა წავიდეს, რომ ყველამ წარმოიდგინოს პიესაში მომხდარი ამბავი, რომ თავად გადახდა... ყველაფერი უნდა დაიწყოს „მე, შემოთავაზებულ ვითარებაში“ – ასეთი იყო სტანისლავსკის შეხედულება.

ჩეხოვი კი, დროთა განმავლობაში, მივიდა დასკვნამდე, რომ ასეთმა მიდგომამ შეიძლება მსახიობი ნატურალიზმამდე მიიყვანოს. მხატვრული სახე კი, ჩეხოვის აზრით, თავისუფალი უნდა ყოფილიყო დამიწებული ცხოვრებისეული წვრილმანებისგან, განცდებისგან. სახესთან მიახლოება და მასთან შერწყმა, მისი აზრით, თავისთავში გულისხმობს ერთგვარ განწმენდას და შემოქმედებითი პიროვნების ამაღლებას. ასეთმა მოსაზრებებმა ჩეხოვი მიიყვანა იმ შეხედულებამდე,

---

<sup>1</sup> . . . , .2, . . . , 1986 ., .262.

რომ მხატვრული სახეები არსებობენ თავის თავად, ჩვენს გარეშე. მსახიობის ამოცანა უნდა იყოს დაუსვას კითხვები ამ „სახეს“, მიიზიდოს თავისკენ და მოთმინებით დაელოდოს „პასუხებს“. „პასუხის“ მიღების შემდეგ კი, მოძებნოს საკუთარ თავში შესაძლებლობა შეესაბამებოდეს ასეთ „მინიშნებას“.

ეს მიდგომა, მისი აზრით, ბუნებრივია მოითხოვს მსახიობებისგან მაქსიმალურ აქტიურობას ფანტაზიისა და საერთოდ, მსახიობის სულიერი ცხოვრებისა. ამასთანავე, ჩეხოვის მიერ მოწოდებული გზა მოითხოვს მსახიობისგან მუდმივად გაამდიდროს თავისი გრძნობები, ცოდნა, დაკვირვება, მეხსიერება... თუმცა აქ გვახსენდება სტანისლავსკის მოთხოვნა, მსახიობის მიერ „შემოქმედებითი საღაროს“ გამდიდრების შესახებ... მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩეხოვის შეხედულებებს...

ჩეხოვი ფიქრობდა, რომ შემოქმედების წყარო არის გრძნობა, ემოცია, როლის შესახებ...

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, მიხეილ ჩეხოვს მიაჩნდა, რომ მხატვრულ სახეს გააჩნია თავისი „დამოუკიდებელი აზროვნება“. მისთვის, მსახიობის მიერ შექმნილი სახე, წარმოადგენდა ერთგვარად „მესამე აზროვნების“ მატარებელს. სწორედ ამ „მესამე აზროვნების“ მიღწევაა აუცილებელი შემოქმედებისას, რასაც შემდეგ, ამ აზროვნებას, თავისთავად დაექვემდებარება მთელი მსახიობური აპარატი – იგი უკარნახებს მას მოქმედებს, საქციელს, შინაგან განწყობებს.

რიგ სტატიებში და წერილებში, ასევე წიგნში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“, ჩეხოვი მოუწოდებს მომავალ მსახიობებს ყურადღებით დააკვირდნენ სახეს, რომელიც მსახიობის ფანტაზიით არის შექმნილი და შემდეგ იმიტაცია გაუკეთონ მას. ჩეხოვისთვის იმიტაცია იყო არა იდეაფიქსი, არამედ ეს იყო საშუალება შეექმნა ხასიათი. აქვე უნდა ითქვას, ჩვენი მოსაზრება, რომ პროცესი სახესთან მიახლოებისა ყოველთვის ინდივიდუალურია! ჩეხოვს, როგორც არაჩვეულებრივი ფანტაზიის მქონე მსახიობს, ასეთი უნარი შეიძლება ჰქონოდა და ასეთი გზა დახმარებოდა, მაგრამ სხვა ინდივიდუალობის მსახიობს, სხვა გზა და სხვა მიდგომა დასჭირვებოდა. ამაზე თავად სტანისლავსკიც წერდა შემდგომში:

„ზოგი მსახიობი, როგორც ცნობილია, საკუთარი ფანტაზიით წარმოიდგენენ შემოთავაზებულ ვითარებებს და დაჰყავს იგი უმცირეს წვრილმანებამდე. ისინი ფიქრით ხედავენ ყველაფერ იმას, რაც ხდება თავის წარმოსახულ ცხოვრებაში.

თუმცა არიან სხვა შემოქმედებითი ტიპის მსახიობები, რომლებიც ხედავენ არა იმას, რაც ხდება მათ გარეთ, არა გარემოს და შემოთავაზებულ ვითარებას, არამედ იმ სახეს, რომელსაც ისინი ანსახიერებენ შესაბამის გარემოში და

შემოთავაზებულ ვითარებაში. ისინი ხედავენ მათ საკუთარი თავის მიღმა, უყურებენ მას და გარეგნულად აკეთებენ კოპირებას იმის, რაც ქმნის, აკეთებს, ამ სახეს”<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე).

მიხეილ ჩეხოვი, სწორედ მეორე ტიპის მსახიობთაგანი იყო და თავის თავიდან გამომდინარე ანვითარებდა ზევით აღნიშნულ შეხედულებას... მას ხომ არაჩვეულებრივი ფანტაზიის უნარი ჰქონდა, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ მსახიობთა შორის, სხვებიც, არიან მდიდარი ფანტაზიის მქონე ადამიანები...

ეხლა კი, რაც შეეხება მსახიობის მიერ რეპეტიციებისას გამოსაყენებელი ხერხების შესახებ მიხეილ ჩეხოვის მოსაზრებებს:

ჩეხოვი ხაზს უსვამდა, რეპეტიციების დროს, სახის შექმნისას, „გმირისადმი კითხვების დასმის“ პროცესში, გაცნობიერებულ კითხვებსა და ფანტაზიის მიერ წარმოშობილ კითხვებს შორის განსხვავებას... ფაქტიურად, ჩეხოვი მოუწოდებდა სახეობრივი აზროვნებისკენ და გამორიცხავდა რაციონალიზმს. რაც უფრო რთულია „კითხვა“, მით უფრო დიდხანს იყო საჭირო მისი „პასუხის“ ლოდინიც – ამბობდა იგი. მისთვის როლის შინაგანი ცხოვრება უმთავრესი იყო და ამასთანავე, უნარი ფანტაზიით შეენარჩუნებინა გმირის გამოხატულება საკუთარ თავში...

მიხეილ ჩეხოვი სწორედ ფანტაზიის პრობლემატიკით იწყებს თავის წიგნს „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.

სტანისლავსკი დარწმუნებული იყო, რომ სახეები წარმოიშობიან „საკუთარ თავში“, ჩვენს შიგნით; ჩეხოვი თვლიდა, რომ ისინი არსებობენ ჩვენს გარეთ. თუმცა ორივე თვლიდა, რომ აუცილებელია მაქსიმალურად „სახესთან“ მიახლოება, შინაგანი დაძაბული სულიერი შრომის შედეგად.

რაც შეეხება მსახიობის ორგანული მოქმედების ერთ–ერთ მნიშვნელოვან ელემენტს, რომელსაც სტანისლავსკიმ დიდი შრომა მიუძღვნა – „ყურადღება“... ჩეხოვი ამტკიცებდა, რომ „ყურადღება ეს არის პროცესი“.

„ყურადღების პროცესში, თქვენ ერთდროულად ანხორციელებთ ოთხ მოქმედებას. პირველ რიგში, თქვენ უჩინოდ, არათვალნათლად გიჭირავთ თქვენი ყურადღების ობიექტი. მეორე მხრივ, თქვენ იზიდავთ მას თქვენსკენ. გარდა ამისა, თავად ესწრაფვით მისკენ. ამასთანავე, თქვენ შინაგანად აღწევთ “მასში”<sup>2</sup> (რუსულ ენაზე).

<sup>1</sup> . . . , . . . .3, . . . .« . . . . » , 1955 ., . . . .470-471.

<sup>2</sup> . . . . , . . . .2, . . . . » , 1986 ., . . . .184.

ვფიქრობთ, ორგანული მოქმედების ეს მნიშვნელოვანი ელემენტი – ყურადღება, ჩეხოვმა ძალიან ზუსტად აღწერა...

კნებელის აზრით, ჩეხოვის სავარჯიშოები ყურადღებაზე და ფანტაზიაზე, ძალიან საინტერესო და გამოსაყენებელია პედაგოგისთვის, ვინაიდან ისინი საშუალებას იძლევიან მომავალმა მსახიობებმა გამოიმუშაონ მაქსიმალური შინაგანი მოქნილობა.

„ჩეხოვი გვთავაზობს უბრალოდ კი არ წარმოვიდგინოთ „რადაც“, არამედ დავინახოთ ეს „რადაც“ მოძრაობაში, განვითარებაში... წარმოსახვის მოქნილობა, ჩეხოვის მიხედვით, გულისხმობს ზუსტ ხედვას და ფიქსაციას. განვითარების ეტაპებს, მათ კავშირებს, თანმიმდევრობას და კანონზომიერებას მოქმედებისას“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე)

აქვე უნდა აღინიშნოს მ. ჩეხოვის დამოკიდებულება იმპროვიზაციის მიმართ: იგი მიიჩნევდა, რომ თუ მსახიობს ექნებოდა იმპროვიზაციის უნარი, მას უკვე ნაპოვნი ჰქონდა თავისი ინდივიდუალობა, როგორც შემოქმედს – „მსახიობმა აითვისო იმპროვიზაციის უნარი – ნიშნავს იპოვო თავი, როგორც ხელოვანმა“.<sup>2</sup> (რუსულ ენაზე) ასეთი ეპიგრაფი გაუკეთებია ჩეხოვს იმპროვიზაციისადმი მიძღვნილი თავისთვის.

იმპროვიზატორი მსახიობი სცენაზე ყოველთვის პოულობს ახალ-ახალ ფერებს თავისი შექმნილი ხასიათის გამოხატვისთვის. აუცილებელია ქვეცნობიერს გაუხსნათ გზა... თუმცა იგივეს ამბობდა სტანისლავსკიც...

კნებელის აზრით, მთავარი განსხვავება სტანისლავსკის და ჩეხოვის შესხედულებებს შორის იყო „გარდასახვა – განცდის“ პრობლემის თავისებური გააზრება.

როგორ უნდა გამოიწვიო განცდა სცენაზე?! სტანისლავსკის მიაჩნდა, რომ გარკვეული გეგმით შესაძლებელი იყო ნამდვილი განცდის გამოწვევა სცენაზე, რომელიც ქვეცნობიერის გააქტიურების შედეგი უნდა ყოფილიყო.

ჩეხოვი კი თვლიდა, რომ გმირისადმი უნდა გქონდეს „თანაგრძნობა“ – ეს ტერმინი ჩეხოვის შემოტანილია და მისი აზრით, ეს „თანაგრძნობა“, გამორიცხავდა როლის დანაგვიანებას წვრილმანი განცდებით. ასე, რომ იგი გარკვეული დამოკიდებულების აუცილებლობის საკითხს სვამდა მსახიობს და გმირს შორის.

საინტერესოა ასევე ატმოსფეროს შესახებ ჩეხოვის თავისებური მოსაზრებები. იგი, მას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

---

<sup>1</sup> . . . , – . . . , .2, ., . « . . . », 1986, .18  
<sup>2</sup> . . . , .2, ., ., . „ . . . „, 1986 ., . 252.

ატმოსფეროში, ჩეხოვი გულისხმობდა მთელი სპექტაკლის გრძნობათა, განწყობილებათა ერთობლიობას.

„სპექტაკლისთვის სიცოცხლის მიცემა არ შეუძლია არც იდეას (სუფს) არც გარეგნულ ფორმას (სხეულს). უსულოდ, უატმოსფეროდ იგი ყოველთვის უსიცოცხლო და გაყინული დარჩება. მაყურებელიც გულგრილი იქნება სცენაზე მომხდარის მიმართ და თავს დაიმშვიდებს კრიტიკით, მსჯელობით და გაკიცხვით“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე)

ატმოსფეროს იგი განიხილავდა, როგორც ცხოვრების გამოვლინებას, როგორც შემოქმედების სტიმულს, როგორც როლის და პიესის ანალიზის ხერხს...

ეხლა კი, რაც შეეხება ფსიქოლოგიურ ქესტს, როგორც ნაწილს მისი შეხედულებებისა... ამჯერად, მხოლოდ ნაწილობრივ შევეხებით მას.

სტანისლავსკიმ მსახიობის გრძნობისა და გონების ურთიერთკავშირის ასამოქმედებლად აღმოაჩინა „ფიზიკურ მოქმედებათა კანონი“, რომელიც შემდგომში „ქმედითი ანალიზის“ სახელით დამკვიდრდა... ჩეხოვი კი, ამ ურთიერთკავშირის ასამოქმედებლად, სხვა გზას ხედავდა. მსახიობის ფანტაზიის ასამოქმედებლად, ხაზგასმით აღვნიშნავთ, მსახიობის ფანტაზიის ასამოქმედებლად, რომელსაც უნდა გამოეწვია მისი გონების, ნებისყოფის და სხეულის ამოქმედება შემოქმედების პროცესში, „ფსიქოლოგიური ქესტის“ – ტერმინით აღვნიშნული „გზა“ მიაჩნდა.

რა არის „ფსიქოლოგიური ქესტი“?! რას გულისხმობს იგი?! რა „გზაა“ იგი?! რა „მეთოდია“?! არის კი „მეთოდი“?!

ყველაფერი ამის შესახებ, ამჯერად, მხოლოდ მოკლედ შევჩერდებით. შემდგომში კი, „ფსიქოლოგიურ ქესტზე“ და მისი მიღწევის შესახებ, უფრო კონკრეტულად ვიმსჯელებთ.

ჩეხოვს მიაჩნდა, რომ თუ მსახიობს სცენაზე ძლიერი სურვილი გააჩნდა გამოეხატა ხასიათი, მისი გამომხატველი ქესტიც ძლიერ გამომსახველი იქნებოდა. შესაბამისად, თუ სურვილი სუსტი და არამიზანმიმართულია, მაშინ ქესტიც სუსტი და არამიზანმიმართული იქნება; თუ მსახიობი შეძლებს გააკეთოს ძლიერი გამომსახველი ქესტი, ადამიანში შეიძლება წარმოიქმნას შესაბამისი „სურვილი“ – ეს სცენაზე „არსებობის“ ერთგვარი საშუალებაა.

„თეატრალურ სამზარეულოში“ მრავლისმნახველი და „მონაწილე“ მარია კნებელი აღვნიშნავდა ამასთან დაკავშირებით:

<sup>1</sup> . . . , . 2, „ . . . „, 1986 ., . 195.



„შეიძლება მოვიყვანოთ არაერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ცოცხლდება მსახიობის გრძობა ზუსტი და გამომსახველი სხეულის მიზანსცენისგან. ზუსტად ნაკარნახევმა სხეულის მიზანსცენამ შეიძლება გამოიწვიოს და განაპირობოს მსახიობის მთლიანი შინაგანი მდგომარეობა“.<sup>1</sup> (რუსულ ენაზე)

მარია კნებელი, სხეულის მიზანსცენაში, შეიძლება ითქვას, რომ მიხეილ ჩეხოვის „ფსიქოლოგიურ ქესტს“ გულისხმობდა.

ამასთან დაკავშირებით უფრო ჩაფუძრმავდეთ „ფსიქოლოგიური ქესტის“ ჩვენეულ გაგებას...

ჩეხოვი მიუთითებდა, რომ დასანახი თვალსაჩინო, ინდივიდუალური ადამიანური ქესტის გარდა, არსებობს კიდევ ზოგადი ქესტები, ერთგვარი ნაირსახეობა ჩვენი ყოფითი ქესტების.

„მათში ჩვენი სული უჩინოდ ქესტიკულირებს“<sup>2</sup> – წერს იგი. (რუსულ ენაზე)

საჭიროა, აღნიშნავდა ჩეხოვი, რომ ყურადღებით დავაკვირდეთ ჩვენს გარშემო არსებულ სინამდვილეს, შევამჩნიოთ მათში არსებული, კონცენტრირებული ენერჯია და შემდეგ ვეძებოთ საკუთარ თავში ამის შესაბამისი ასახვა.

ასე, რომ „ფსიქოლოგიური ქესტი“ – ერთგვარი ნიშანია „არსებისა“, გამომხატველი მისი შინაგანი არსისა.

ამ „არსებაში“ ჩეხოვი გულისხმობდა არა მარტო ადამიანებს, არამედ ჩვენს გარემომცველ სინამდვილეს: მცენარეებს, ცხოველებს, ნივთებს და ა.შ.

ასეთი „ნიშნის“ აღმოჩენა და მისი „გაკეთება“ ადვილად მისაღწევი არ არის. ამისთვის მსახიობისთვის საჭიროა მაღალი დონის შინაგანი ტექნიკის ფლობა, რისთვისაც იგი გვთავაზობს გარკვეულ სავარჯიშოებს.

თავიდან, სავარჯიშოები თითქოს მარტივია: მოქმედება – ზმნები, რომლებსაც იგი მოითხოვს მსახიობისგან: სიმძიმის თრევა, დევნა...

შემდეგ, ჩეხოვი უფრო ართულებს თავის მოთხოვნებს: პირველ რიგში, ნუ „ვითამაშებთ“ ქესტებს; მეორე: ქესტი არ უნდა იყოს ყოფითი; მესამე: მოძრაობა გაკეთდეს მთელი სხეულით და რაც მთავარია, მთავარი პირობაა – სავარჯიშო უნდა გაკეთდეს უკიდურესად აქტიური ჩართულობით.

შემდგომში, იგი, სავარჯიშოების გაკეთებას მოთხოვს ერთგვარი „შეფერადებით“. მაგალითად: მცენარეების ყვავილების ფორმებზე დაკვირვებიდან, საჭიროა აღმოჩენა, თუ როგორ ქესტებს და როგორ „ფერადოვნებას“ იწვევენ ისინი?! მუხა, მიუთითებს ჩეხოვი, ფართოდ და უკიდურესად განიფინება გარემოში;

<sup>1</sup> . . . . . , . . . . . , . . . . . , .2, . . . . . „ . . . . . “, 1986 . . . . . 23.

<sup>2</sup> . . . . . , . . . . . , .2, . . . . . „ . . . . . “, 1986 . . . . . 204.

კიპარისი სულ მიიწევს მაღლა, მას მშვიდი და კონცენტრირებული ხასიათი აქვს – ყველაფერი ეს, ჩეხოვის აზრით, შეიძლება ისე ითამაშო, რომ არ წარმოიდგინო თავი მუხად, ან კიპაროსად, ან იმიტაცია გაუკეთოს მას...

ფსიქოტექნიკის დახვეწის შემდეგ, ჩეხოვისთვის იწყება შემდგომი ეტაპი – როლის შეგრძნება ფსიქოლოგიური ქესტის „გაგლით“. მისთვის მთავარი იყო მსახიობს კი არ ელაპარაკა, ემსჯელა როლზე, არამედ ეცადა ინტუიტიურად „შეეღწია“ მასში...

საინტერესოა, რომ ფსიქოლოგიურ ქესტს, ჩეხოვი, სამუშაო პროცესში გამოსაყენებლად მიიჩნევდა და არამცდარად სცენაზე მოქმედებისას გამოსაყენებლად; იმის შემდეგ, რაც მსახიობში ფსიქოლოგიური ქესტის მეშვეობით გაიღვიძებდა გრძნობა და განწყობა, რომელიც საჭირო იყო როლის შესაქმნელად, მისი, ფსიქოლოგიური ქესტის ამოცანა შესრულებულია.

როლის ქესტები კი, სულ სხვა რამ არის. ისინი, როლის ქესტები უნდა იყვნენ დამახასიათებელი თქვენს მიერ გამოსასახავი ადამიანისთვის, უნდა იყვნენ შესაბამისობაში ეპოქასთან, ავტორის სტილთან და ა.შ.<sup>1</sup> – მიმართავდა მსახიობებს ჩეხოვი.

ასე, რომ მიხეილ ჩეხოვი განასხვავებდა ერთმანეთისგან ფსიქოლოგიურ ქესტსა და როლის ქესტს...

ჩეხოვი, ფსიქოლოგიურ ქესტთან დაკავშირებით იყენებდა ისეთ ტერმინს როგორც არის „გასხივოსნება“ – „...“. ამაში გულისხმობდა ადამიანის ენერგიას, რომელიც მხატვრულ შემოქმედების პროცესშია. „შინაგანი ენერგია“, რომელსაც „ასხივებს“ შემოქმედი, რომლის გარეშეც ყველანაირი შემოქმედება შეუძლებელია და რომელიც ყველაზე მკვეთრად გამოხატავს შემქმნელის ნიჭს. ამ „ენერგიის“ განვითარება, მისი აზრით, აუცილებელია სასცენო ხელოვნებაში. ეს თვისება გავარჯიშებადია და აუცილებელია მისი სრულყოფა. თავის წიგნში იგი აკონკრეტებს სტანისლავსკის აზრებს და სთავაზობს მსახიობებს „გააგზავნონ გასხივოსნება“ სხვადასხვა დისტანციაზე – „ახლო და შორ მანძილზე, შეუჩერებლად, პაუზებად“<sup>2</sup>. მუდმივად ივარჯიშონ ამაში.

ჩეხოვს, თეატრალურ პედაგოგიაში, შემოაქვს კიდევ ერთი ახალი ტერმინი: – „...“ – ანუ ქართულად შეიძლება ითარგმნოს, როგორც „წარმოდგენაში არსებული ცენტრი“. იგი თვალსაჩინოებისთვის, ამ კუთხით: თავისი აზრის დაკონკრეტებისათვის სხვადასხვა კლასიკურ ნაწარმოებს აანალიზებს:

---

<sup>1</sup> . . . , .2, „...“ „...“, 1986 ., .204  
<sup>2</sup> . . . , .2, „...“ „...“, 1986 ., .239

მაგალითად, პიკასოს „გოგონა ბურთზე“ – ნახატი, სადაც მამაკაცს „ცენტრი“ მხრის ზოლში, გრანდიოზულ მხრის კუნთებში აქვს; გოგონას – იქ, სადაც მას საყრდენი წერტილი აქვს – ფეხის ტერფებთან. ბრეიგელის „გლეხების ცეკვა“; ამ ნახატში, შეზარხოშებულ გლეხს, რომელიც ცდილობს მუსიკოსის ყურადღების მიქცევას, „ცენტრი“ – ძლივს მოძრავი, მთვრალი ადამიანის ენაზეა. ბრეიგელის „ბრმები“ – ცენტრი ყურებია, მიწის შეგრძნება ყურით და ა.შ.

ჩეხოვის აზრით, იპოვის რა სახის ამ „ცენტრს“ მსახიობი, მისი სხეული და „ცენტრი“ იწვებენ მოძრაობას: მსახიობი თამაშობს მას, მაგრამ ისიც თავის მხრივ თამაშობს მსახიობით და იწვევს მასში სხვადასხვა სულიერ ნიუანსებს, ამდიდრებს შესრულებას მოულოდნელი და ახალი „სველებით“.

ჩეხოვის დანატოვარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სცენური მეტყველების პრობლემას.

მისი აზრით, ყოველი ბგერა შეიცავს თავში გარკვეულ ჟესტს, რომელიც შეიძლება გამოიხატოს ადამიანის სხეულის მოძრაობით. ფსიქოლოგიური ჟესტების პარტიტურა მეტყველებაში მსახიობის დამოუკიდებელი ქმნილებაა – აღნიშნავს იგი. თავად ჩეხოვი აღწერს როგორ ეხმარება ფსიქოლოგიური ჟესტის ძიება მას „ჰამლეტში“ ჰორაციოს მონოლოგში „სათაგურის“ სცენის აზრის ამოხსნაში. ამის არაერთი მაგალითი მოჰყავს, როცა ავტორის კონკრეტულ ცოცხალი და სახიერი „მეტყველებისთვის“ ფსიქოლოგიური ჟესტის ძიების გზით მსახიობი მიუახლოვდება კონკრეტული ავტორის კონკრეტულ გმირს.

ჩეხოვის აზრით, როცა მსახიობი დაეუფლება „ფსიქოლოგიური ჟესტის“ არსს და მის კავშირს ავტორის სიტყვასთან, „ჟესტებით თამაში“, მისთვის, გახდება პიესაში ჩაღრმავების ჩვეულ საშუალებად. ამისთვის კი, ჩეხოვი გეთავაზობს მრავალ სავარჯიშოს. მის ნაშრომში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“ ბევრი სავარჯიშოა მოტანილი, რომელიც ჩეხოვს საკუთარ თავზე და სხვებზეც არაერთხელ ჰქონდა გამოცდილი. მას სჯეროდა, რომ მსახიობს შინაგანი ძალით შეეძლო დაეძლია საკუთარი სხეულის „სიმძიმე“ გააზრებული ტრენაჟის, ვარჯიშების გზით და მიეღწია როლის იდეალური ფორმისთვის.

ყველაფერი ზემოთქმულიდან, შეიძლება ითქვას, რომ მიხეილ ჩეხოვის შეხედულებებიდან, „ფსიქოლოგიური ჟესტის“ შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები, გამოირჩევა იმით, რომ ეს არის გზა იმისა, თუ როგორ დაეუფლოს საკუთარ სხეულს მსახიობი, როგორ დაუმორჩილოს იგი შინაგან იმპულსებს და როგორ ჩაუღრმავდეს კონკრეტული ავტორის კონკრეტული გმირის არსს, როგორ იპოვოს მისი გამომსახველი ფორმა; ეს კი უკვე ერთგვარი მეთოდია – თუ როგორ უნდა

იმუშაოს რეჟისორმა მსახიობთან, რომ მიაღწიოს სასურველ შედეგს, მხატვრული სახის შექმნას; თუმცა ეს მეთოდი, მხოლოდ სარეპეტიციო მეთოდია...

უფრო ვრცლად და საფუძვლიანად შევეცდებით ფსიქოლოგიური ქესტის შესახებ შემდგომში მსჯელობას, რათა უფრო გასაგები და მისახვედრი გახდეს მისი მნიშვნელობა და ღირებულებები...

ეხლა კი, მიუბრუნდეთ იმ ისტორიულ პერიოდს, რომელშიც ჩაისახა ეს მეთოდი, ვინაიდან ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჩვენი შემდგომი კვლევისთვის, როგორ ვითარებაში დაიწყო ჩამოყალიბება ჩეხოვის შეხედულებებმა... რითი იყო იგი გამოწვეული?! რა ისტორიული და სოციალური პირობები არსებობდა მაშინ?! თვითონ ჩეხოვის იმდროინდელი სულიერი, შინაგანი მდგომარეობა, რას მიგვანიშნებს?!

რამ განაპირობა ამ მეთოდის დაბადება?!

იქნებ შემთხვევითობამ?!... თუ ეს სავსებით კანონზომიერი იყო იმ ისტორიული, სოციალური და თავად ჩეხოვის სულიერი, შინაგანი მდგომარეობიდან გამომდინარე?!

ამიტომ, უპირველეს ყოვლისა, ჩამოვაყალიბოთ, თუ რა ვითარებაში ყალიბდებოდა, რა იმპულსებმა განაპირობეს, როგორ ისტორიულ, სოციალურ და პირადად ჩეხოვის ცხოვრების როგორ პერიოდებში ჩაისახა მისი ეს სარეპეტიციო მეთოდი – ფსიქოლოგიური ქესტი და საერთოდ, როგორ დაიბადა ჩეხოვი, როგორც მსახიობის ხელოვნების მკვლევარი?!

## თავი 2.

### ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოყალიბების ისტორიის ზოგადი მიმოხილვა

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ და გავიმეოროთ – მიხეილ ჩეხოვი, მსახიობი, რომლის ფანტაზიასაც საზღვარი არ აქვს; საკმარისია მის მიერ განსახიერებული როლების ერთ ფოტოს მაინც დახედო, რომ იმ წუთშივე ხვდებით ეს არის ადამიანი, “არანორმალური” გარდასახვის უნარით. გაყინული სურათებიდანაც ჩანს, თუ რა ხარისხის სამსახიობო ნამუშევართან გვაქვს საქმე. რას ნიშნავს როლის მხატვრული სახე? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად სულაც არ არის საჭირო ვრცელი მონოლოგის წაკითხვა, საკმარისია დახედო მ. ჩეხოვის “ხლესტაკოვს” (გოგოლის რევიზორიდან), ან “მალვოლიოს” (შექსპირის მეთორმეტე დამიდან). აი, ამას ნიშნავს როლის მხატვრული გააზრება. ხლესტაკოვი თავისი მშვიერი თვალებით, ეშმაკურად აპრეხილი წარბებით და უზომოდ ცოცხალი გამომეტყველებით, რომელშიც ზუსტად ირეკლება მისი მისწრაფებები, სურვილები, ის საშუალებები რითაც ამ სურვილებს აისრულებს – ადამიანი-მაწანწალა ძაღლი, დაახლოებით ასეთია ჩეხოვის ხლესტაკოვი.

ჩეხოვის ბიოგრაფიას თუ გადავხედავთ მივხვდებით, რომ ეს ადამიანი მუდმივ შემოქმედებით ძიებაში იყო ჯერ მხატში, კ.ს. სტანისლავსკისთან, შემდეგ სტუდიაში ვახტანგოვთან, პარიზი, იალტა, გერმანია, ინგლისი და ბოლოს ამერიკა, სადაც თითქოს გარკვეულ აღმოჩენამდე მივიდა – “მსახიობის ტექნიკის შესახებ”, სწორედ ამ წიგნში აქვს ჩამოყალიბებული ფსიქოლოგიური ქესტი, როგორც სარეპეტიციო მეთოდი. თვითონ ამ მეთოდს რეჟისორსა და მსახიობს შორის ახალ საურთიერთო ენას უწოდებს. სისტემაზე მუშაობა, საკუთარი სტუდიის გახსნის შემდეგ დაიწყო (1918 წ.) სწორედ ამ სტუდიაში ეძებდა ახალ სარეპეტიციო საშუალებებს; საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მისი პრაქტიკული მასწავლებელი კ.ს. სტანისლავსკი, ამავე დროს, ქმედითი ანალიზის მეთოდის აღმოჩენის პროცესშია. ჩეხოვის სისტემა საფუძველს, სტანისლავსკის სწავლებიდან იღებს, მაგრამ ჩეხოვს ადამიანის სულის შესწავლის მოთხოვნილება აქვს და ამიტომაც რუდოლფ შტეინერის ანტროფოსოფიით ინტერესდება. სწორედ შტეინერის ევრიტმიაზე დამყარებული ფსიქოლოგიური ქესტი. ევრიტმიის ძირითადი საშუალება ფიზიკური მოძრაობაა, უფრო სწორად ფიზიკურ მოძრაობათა თანმიმდევრობა, რომელიც ადამიანის შინაგანი მდგომარეობით არის ნაკარნახევი; სწორედ ამ პრინციპს ემყარება ფსიქოლოგიური ქესტი, მაგრამ თუ

ევრიტშია კონკრეტულ მოძრაობებს გულისხმობს, ფ.ჟს შემთხვევაში მოძრაობები სპონტანურია და ადამიანის ინდივიდუალურ შეგრძნებებზეა დამოკიდებული.

1918 წელი, ჩეხოვი გატაცებულია სტუდიით და მასში მიმდინარე ექსპერიმენტებით. ზუსტად ამ დროს ვ.ე. მეიერჰოლდი მუშაობს ბიომექანიკაზე, რომელიც ასევე სხეულის მოძრაობაზეა დამყარებული; მოკლედ, რუსეთში სამსახიობო სისტემების ბუშია; ბიომექანიკა მკვეთრად განსხვავდება ფსიქოლოგიური უესტისგან. მისი მოძრაობებიც ასევე დადგენილია. ეს უფრო პლასტიური ეტიუდებია, ვიდრე სარეპეტიციო მეთოდი. არსებობს ვიდუო ჩანაწერები, სადაც ჩანს, რომ ბიომექანიკური ეტიუდების დროს შემსრულებელი მეტ აქცენტს ფიზიკური მოძრაობების გამომსახველობაზე აკეთებს, მაშინ როცა ფსიქოლოგიური უესტის დროს, პირიქით ხდება; მსახიობი მიმართავს ამ საშუალებას ფიზიკური მდგომარეობის მეშვეობით, შინაგანი მგრძნობელობის გამოსაწვევად.

ადამიანის ფანტაზია, მსახიობის უპირველესი იარაღი მხატვრული სახის შესაქმნელად. სწორედ ამ იარაღის ამოქმედებას ემსახურება ჩეხოვისეული ტექნიკა. თავისივე მოგონებებიდან ჩეხოვი, როლზე მუშაობის არაერთ პროცესს აღწერს. მაგალითად, სპექტაკლში “ ”, რომელიც სტუდიაში დადგა ვახტანგოვმა, ჩეხოვი ფრიზერის როლს თამაშობდა. ზუსტად სპექტაკლის დაწყების წინ, როცა სცენაზე უნდა შესულიყო, მიდის რეჟისორთან და ეუბნება : მაპატიე, მაგრამ მე არ ვიცი როგორ უნდა ვითამაშო ფრიზერი. ვახტანგოვს კამათის დრო არ რჩებოდა, რადგან ფარდა უკვე გახსნილი იყო. ამიტომაც, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით ძალით შეაგდო ჩეხოვი სცენაზე. მსახიობის გასაკვირად მის მაგივრად სწორედ პიესის გმირი ალაპარაკდა და დაიწყო მოქმედება შეთავაზებულ ვითარებაში. სწორედ ამ მოვლენის გამოკვლევას მოახმარა მთელი შემოქმედებითი ენერგია მ.ჩეხოვმა. ყველაზე რთული და აუცილებელი პროცესი ხომ ფანტაზიის მეშვეობით შექმნილი პერსონაჟის გაცოცხლებაა, ასე ვთქვათ აბსტრაქტული ხატიდან ფიზიკურ არსებად გარდაქმნის პროცესი.

საყურადღებოა აგრეთვე ის ფაქტი, თუ როდის და რა ვითარებაში დაიწყო ჩეხოვმა სამსახიობო სისტემის შემუშავება: 1918 წელი. რუსეთში სამოქალაქო ომია. წითლები და თეთრები ერთმანეთს არ ინდობენ, მოსკოვი ბოლშევიკების მმართველობის ქვეშ არის, მაგრამ რუსეთის იმპერიის სამხრეთ ნაწილი თეთრ გვარდიელებს უჭირავთ. 1917 წელს, ოქტომბრის აჯანყების შემდეგ იფეთქა კონფლიქტმა. ასეთ დაძაბულ ვითარებას არ შეეძლო არ ემოქმედა უბრალო ადამიანების ფსიქიკაზე, მითუმეტეს, თუ ეს უბრალო ადამიანი მიხეილ ჩეხოვია,

მსახიობი, შემოქმედი სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, რომელსაც არ შეუძლია გულგრილად შეხედოს განვითარებულ მოვლენებს, მას უბრალოდ არ აქვს ამის უფლება. ჩეხოვიც ვეღარ უმკლავდება ამ დაძაბულ ვითარებას და სახლში იკეტება; შიში, რომელსაც მთელი ქვეყანა განიცდის, მასზე გაორკეცებულად მოქმედებს.:

1917წ. კ.ს სტანისლავსკის

“პატივცემულო კოსტანტინ სერგის ძე, მე ვერ ვხედავ საშუალებას, თქვენს წინაშე, თავის სამართლებლად. მას შემდეგ რაც “წყალდიდობა“-სთან დაკავშირებით მოხდა (საქმე იმაშია, რომ ძლიერი სტრესის გამო ჩეხოვი შუა სპექტაკლიდან გამოიქცა) მითუმეტეს, რომ ვერაფერს დავამატებ იმას, რაც თქვენ ისედაც იცით ჩემს შესახებ.

თუ თქვენ, ბატონო კოსტანტინ სერგის ძე, მიიღებთ ჩემი თეატრიდან გარიცხვის გადაწყვეტილებას, ჩემი თხოვნა იქნება, რომ ხელფასი იმწუთიერად არ შემიწვივოთ, მანამ, სანამ სხვა რესურსს არ მოვნახავ ფულის საშოვნელად. (აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ სტანისლავსკიმ ჩეხოვი ამ ინციდენტის შემდეგ თეატრიდან არ დაითხოვა, არამედ შევბუღებაში გაუშვა და ხელფასიც შეუნარჩუნა. რათა მას თავისი ჯანმრთელობისთვის მიეხედა) მაპატიეთ, რომ პირადად ვერ ვახერხებ თქვენთან მოსვლას და ჩემი მეგობრის ალექსეი სოლომონის-ძე ბესმერტნის დახმარებით ვსარგებლობ.

თქვენდამი უსაზღვრო პატივისცემით

მიხ. ჩეხოვი”<sup>1</sup>

“დიდადპატივცემულო და ჩემთვის უსაზღვროდ საყვარელო, კოსტანტინე სერგის ძე.

მე სრულიად უძლური ვარ, იმისთვის რომ გამოვხატო ჩემი თქვენდამი პატივისცემა და მადლობა გადაგიხადოთ, იმ სიკეთისა და სითბოსთვის რაც თქვენ ჩემთვის გაიღეთ. აგრეთვე მესმის ისიც, რომ ამის აუცილებლობა არ არსებობს. ერთადერთი რისი გაკეთებაც ახლა შემიძლია: უნდა მივხედო საკუთარ ჯანმრთელობას, რათა შემდეგში გავამართლო და გამოვისყიდო ჩემი დანაშაული თქვენი და თეატრის წინაშე.

დღესდღეობით ჩემი ქუჩაში გასვლის მცდელობები, წარმატებით არ დაგვირგვინებულა, მაგრამ უახლოეს დღეებში შევძლებ და მოვალ თქვენს სანახავად სტუდიაში.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, .1, .« \_\_\_\_\_ », ., 1986 ., . 297.

<sup>2</sup>“\_\_\_\_\_”, იქვე, . 298.

მხატვის პირველი სტუდიის კოლექტივს:

“სტუდიელებო,

ჩემს საქციელს, ეთიკის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, გამართლება არ აქვს. დამნაშავე ვარ მთელი სტუდიის წინაშე, ვაღიარებ და ვიხდი ბოდიშს.”<sup>1</sup>

ეს წერილები 1917 წლის დეკემბერშია დაწერილი. სამოქალაქო ომი სულ ერთი თვის დაწყებულია. რადათქმა უნდა ჩეხოვი, ამ მოვლენებს არსად ახსენებს, მაგრამ ფაქტია, რომ მსახიობის სულიერი მდგმარეობა კრიტიკულია. ის სახლში იკეტება და გარეთ აღარ გამოდის. მთელი ერთი წლის განმავლობაში აბსოლიტურად მოწყვეტილია თეატრს. აი, რას წერს სტანისლავსკის 1918 წლის 16 ივნისს:

“მოგესალმებით, დიდადპატივცემულო კოსტანტინე სერგისძე!

ღმერთმა იცის რამდენი ხანია არ მინახიხართ, ტელეფონზეც ვერ ვახერხებ დარეკვას, რადგან არ მაქვს. არ ვიცი როგორ ცხოვრობთ, თავს როგორ გრძნობთ, თეატრიდან არავინ მინახავს, რომ თქვენი ამბნავი მეკითხა. გუშინ ახლომდებარე ტელეფონს მივაგენი და დაგირეკეთ, მაგრამ თქვენი აპარატი არ მუშაობს.

მე დაქვორწინდი ძვირფასო კოსტანტინე სერგის ძე. ლურჯწვერას ამბავით არის. დაქვორწინდი და ახალ ბინაში გადავედი. ვცხოვრობ ძველებურად, გატაცებული ვარ გაკვეთილებით (ამ დროს ჩეხოვს უკვე სახლში ჰქონდა გახსნილი სამსახიობო სტუდია) მაგრამ ვგრძნობ რომ ძალიან ჩამოგრჩით. არ ვიცი რა არის ახალი სისტემაში და საშინლად მინდა გაგება, ჩემთვისაც მჭირდება და მოსწავლეებისთვისაც, მაგრამ საიდან გავიგო არ ვიცი. ჩემი ეგრედწოდებული ავადმყოფობა, ან იქნებ სიმხდალე, ისევ სახლში მიჭერს, ქუჩაში გასვლის მცდელობებს ძალიან არასასიამოვნო შეგრძნებები ახლავს თან. მომენატრეთ ძალიან ბატონო კოსტრანტინე სერგის ძე, სიზმარშიც კი გხედავთ ხოლმე...”<sup>2</sup>

ამ წერილიდან ჩანს, რომ ჩეხოვი დიდი სტრესის გავლენის ქვეშ იმყოფება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, 1918 წლის დასაწყისში მაინც ხსნის საკუთარ სტუდიას, სადაც აწარმოებს მუშაობას დამწყებ მსახიობებთან.

მარია კნებელი (მისი მისწავლე და შემდგომში გენიალური მსახიობი, პედაგოგი და თეორეტიკოსი) წერს: “მე ვიცნობდი ჩეხოვს, ადამიანს: მასთან შეხვედრა იმ ერთერთ შაბეჭდილებათაგანია, რომლებიც ადამიანის სულში სამუდამო კვალს ტოვებს. მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების ნახევარი უცხო

<sup>1</sup> . . . . . , .1, . . « . . . . . », ., 1986 ., . 299.

<sup>2</sup> “—”, იქვე . 300.



ქვეყანაში გაატარა, ძალიან შორს ჩვენგან, მაინც ვფიქრობ, რომ ჩემთვის გასაგებია მისი ხასიათი, გასაგებია მარცვალი მისი პიროვნებისა..”<sup>1</sup>

მარცვალი, რომელზეც მარია კნებელი წერს, ძალიან ნათლად ჩანს ჩეხოვის მიერ შესრულებულ როლებში კინოსა და თეატრში. პირადად ჩვენ, სამწუხაროდ, მის თეატრალურ როლებს მხოლოდ ფოტოსურათებიდან ვიცნობთ, მაგრამ იმ ცოდნით შეიარაღებულმა, რომელსაც მისი ნაწერები იძლევა შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ თუ რაზეა საუბარი...

ფანტაზიის მოჭარბებული უნარი, მსახიობისთვის აუცილებელი მახასიათებელია. სწორედ ფანტაზიის სახელოსნოში უნდა შეითხზას როლის მხატვრული სახე; სტანისლავსკის სისტემა ნებისმიერმა ადამიანმა შეიძლება აითვისოს, მაგრამ საქმე იმაშია, თუ როგორ გამოიყენებს მას. ხელოსან რეჟისორად და მსახიობად ჩამოყალიბება არც თუ ისე ძნელია. საკმარისია სისტემის კონკრეტული ელემენტების კარგად ცოდნა. თვითონ სტანისლავსკი ამბობს: “სისტემა ეხმარება ნიჭიერ ადამიანს გახდეს კარგი მსახიობი”<sup>2</sup> მაგრამ თუ ადამიანი არ არის აღჭურვილი სათანადო უნარებით, მისგან მხოლოდ კარგი ხელოსანი გამოვა. ასევეა ფსიქოლოგიური ქესტიც. ეს სარეპეტიციო მეთოდი უბრალო ადამიანის ხელში მხოლოდ სპორტულ გამაჯანსარებელ ვარჯიშად თუ გამოდგება, მაგრამ ნიჭიერ მსახიობს, რომელსაც ფანტაზიის უნარი, სათანადო ტემპერამენტი და სხვა საჭირო თვისებები გააჩნია აუცილებლად დაეხმარება როლის განსხეულებაში.

ფანტაზია ხელოვანის მთავარი იარაღი...

1910-იან წლებში რუსეთში იჭრება, იტალიაში ახლად დაბადებული მიმდინარეობა ფუტურიზმი! მანიფესტით სახელად ”

” (ჯგუფი “ ”, ხელმძღვანელი: ვლადიმერ ხლენიკოვი)

“ჩვენი, სიახლისა და მოულოდნელობის მკითხველებს

მხოლოდ ჩვენ ვართ ახალი დროების სახე! დროის საყვირი კივის, სიტყვიერ ხელოვნებაში.

წარსული გვავიწროებს. აკადემია და პუშკინი იეროგლიფებზე უფრო გაუგებარია. გადავაგდოთ პუშკინი, დოსტოვესკი, ტოლსტოი და სხვ. და სხვ. თანამედროვეობის გემბანიდან!

ვინც პირველ სიყვარულს არ დაივიწყებს, ვერ შეიცნობს უკანასკნელს!.....

<sup>1</sup> . . . . . , .1, . . « . . . . . », 1986, .9.

<sup>2</sup> . . . . . , « . . . . . », - , 1931 ., .703.

.... ყველას! მაქსიმ გორკებს, კუპრინებს, ბლოკებს, ბუნინებს, და სხვ. და სხვ. მხოლოდ აგარაკი სჭირდებათ მდინარის პირას...

კათამბრჯენების სიმაღლიდან დავცქერით მათ არარაობას.

ვბრძანებთ პოეტთა უფლებების, პატივისცემას:

1. გაიზარდოს ლექსიკონის მოცულობა თვითნებური და წარმოებული სიტყვებით (ახალი სიტყვებით)

2. დაუძლეველი სიძულვილი აქამდე არსებულ ენას

3. ჩამოიგლიჯეთ თავიდან აბანოს ცოცხებისგან შეკრული, საზარელი, გროშად ღირებული დიდების გვირგვინი

4. იღვეს ნანგრევებზე სიტყვა “ჩვენ” სტვენითა და უკმაყოფილებით გარემოცული”.<sup>1</sup>

ეს ომის გამოცხადებას ნიშნავს. პროვოკაციული და აგრესიული შემოქმედების დასაწყისი, თავიდან ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში, მაგრამ სულ მალე თითქმის ყველა სახელოვნებო დარგი ამ გავლენის ქვეშ ექცევა. როგორც ზევით ავღნიშნეთ მეიერჰოლდი იწყებს ბიომექანიკაზე მუშაობას, ყველგან ახალი ფორმების ძიებაა...

ამ გარემოებას არ შეიძლება უკვალოდ ჩაეველო ჩეხოვის შემთხვევაშიც, ისიც იწყებს ახალი სარეპეტიციო მეთოდის ძიებას.

მოძრაობა, აი მთავარი გასაღები. შინაგანი მდგომარეობის ამსახველი “მონიტორი”, “სიცოცხლის უნარიანობის ერთერთი გამოხატულება” – ასეთია მოძრაობის ენციკლოპედიური განმარტება, ადამიანის შინაგანი მდგომარეობა ასახული მოძრაობაში. საინტერესო ფორმულაა, ფსიქოლოგიური უესტის პრინციპიც ეს არის. ადამიანი (და არა მარტო ადამიანი) სხეულის მოძრაობის მეშვეობით ათასობით ინფორმაციას გასცემს და იღებს, სხვადასხვა უესტის მეშვეობით მრავალ მდგომარეობასა, თუ სურვილს გამოხატავს. რაღა თქმა უნდა მისი ფიზიკური მოძრაობის ფორმაც და შინაარსიც ზემოქმედებას ახდენს შინაგან მდგომარეობაზე. რა აქტივობითაც ესა, თუ ის ადამიანი, ხელს გაიქნევს, მის ცნობიერებაში შესაბამისი, ემოციური, იმპულსი იფეთქებს. სწორედ ამ პრინციპის გადმოტანას ცდილობს მიხეილ ჩეხოვი თეატრალურ ხელოვნებაში. და იწყებს გამოძიებას, ჯერ თავის სტუდიაში, მოსწავლეებთან სავარჯიშოების სახით (რომლებსაც შემდგომ განვიხილავთ) ხოლო შემდეგ კი, გარკვეულ სისტემად აყალიბებს წიგნში “მსახიობის ტექნიკის შესახებ”, სადაც მთელი სცენა აქვს განხილული ჰამლეტიდან. აჩრდილთან შეხვედრა, გადატანილი ფიზიკურ

<sup>1</sup> [www.Pergam-chub.ru/boock/3944](http://www.Pergam-chub.ru/boock/3944).

მოძრაობებსა და ქესტებში. ამ პრაქტიკულ მაგალითებს და სავარჯიშოებს ცალკეულ თავში განვიხილავთ.

ეხლა კი, ამ თავის დასასრულს აღვნიშნავთ, რომ ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოყალიბების ისტორიის ზოგადად მიმოხილვის შედეგად მივედით შემდეგ დასკვნამდე – 1918 წლისთვის შექმნილმა ისტორიულმა, პოლიტიკურმა, სოციალურმა, შემოქმედებით ატმოსფეროში მიმდინარე არაერთგვაროვანმა, რევოლუციურმა, შესაბამისად ჩეხოვის შინაგანმა განწყობებმა, მაძიებელმა ბუნებამ და მისმა სურვილმა დაედგინა თავისთავად გაუსაძლისი ვითარება, გამოსულიყო მძიმე დეპრესიული განწყობიდან, უბიძგეს მას შემოქმედებითი კვლევებისკენ, სიახლის ძიებისკენ. საფიქრებელია, რომ სწორედ ამის შედეგი იყო ჩეხოვის, როგორც მსახიობის ხელოვნების მეკლევარის, თეორეტიკოსის დაბადება და შესაბამისად „ფსიქოლოგიური ქესტის“ მეთოდის ჩანასახის აღმოჩენაც, რომელსაც შემდგომში, უცხოეთში მოღვაწეობის და ძიებების დროს, საბოლოო სახე მიეცა...

ზევით აღნიშნულის შემდეგ, შევეცადოთ უფრო დავაზუსტოთ, უფრო კონკრეტულად ვიმსჯელოთ – რას გულისხმობდა მიხეილ ჩეხოვი ტერმინში “ფსიქოლოგიური ქესტი”, მხოლოდ თავდაპირველად თეორიული თვალსაზრისით...

### თავი 3.

## თეორიულად ფსიქოლოგიური ქესტის შესახებ.

### ა) ფსიქოლოგიური ქესტის ზოგადი განმარტება

ფიზიკურ მოძრაობაში ასახული შინაგანი მდგომარეობა, დაახლოებით ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ ფსიქოლოგიური ქესტის განმარტება. თუმცა ამ სარეპეტიციო მეთოდს ბევრი ნიუანსი აქვს, რომელიც გასათვალისწინებელია: ფ.ჟ არ არის ყოფითი ქესტი, რომელსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხშირად მივმართავთ. მაგალითად: “გაეთრიე კაბინეტიდან!” – შესაძლებელია გამოიხატოს კარისკენ ხელის მკვეთრი მოძრაობით”, ან ასე “ჩუმად ილაპარაკე!” თითის ტუნთან აფარებით პარტნიორს მინიშნება ეძლევა... არც ერთი ზემოთ ხსენებული მოძრაობა არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ ქესტს, მიუხედავად იმისა, რომ შინაგანი მდგომარეობით არის ნაკარნახევი. ფსიქოლოგიური ქესტის შესრულებაში აუცილებლად მთელი სხეული უნდა იყოს ჩართული, ხოლო მოძრაობას აუცილებლად უნდა გააჩნდეს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ე.ი. კონკრეტულ შინაგან პროცესს უნდა მოიცავდეს და არა ემოციური მდგომარეობის ამა თუ იმ ნაწყვეტს. ეს არის ერთგვარი პლასტიური მიკრო ეტიუდი, რომელსაც მსახიობი ასრულებს როლთან მიმართებაში ინდივიდუალურ შთაბეჭდილებებზე დაყრდნობით.

რა იგულისხმება ინდივიდუალურ შთაბეჭდილებებში?! ეს არის მსახიობის გონებაში ჩამოყალიბებული როლის მხატვრული სახე, რომელსაც განსხეულება სჭირდება. ზუსტად ამაში გვეხმარება ფსიქოლოგიური ქესტის ტექნიკა. წარმოიდგინეთ პერსონაჟის ნახატი, რომელიც მსახიობმა ფანტაზიის მეშვეობით შექმნა; ნახატი, რომელსაც ჯერ მოძრაობა არ დაუწყია და ერთ კონკრეტულ ფიზიკურ და შინაგან მდგომარეობაშია გაყინული. აუცილებელია მისი გაცოცხლება, სხვადასხვა მდგომარეობებში ჩაყენება; ამ ნახატმა გარკვეული პროცესი უნდა გაიაროს სცენაზე; უნდა სძულდეს, უყვარდეს, ეშინოდეს, ათას სხვადასხვა ხერხს უნდა მიმართოს ამოცანის შესასრულებლად. ფსიქოლოგიური ქესტი ერთგვარი გასაღებია ამ გაყინული ნახატის ასამოძრაველად.

მოვიფიქროთ ფიზიკური მოძრაობა. მარტივი დავალებაა ნებისმიერი სტუდენტისთვის. ყველა ჩვენთაგანი კარგად ვფლობთ საკუთარ ფიზიკურ აპარატს. ყველას შეგვიძლია ხელის აწევა, დაჯდომა, ადგომა სხვადასხვა ფიზიკური ვარჯიშების შესრულება, მაგრამ მსახიობისთვის მხოლოდ ფიზიკური მოძრაობის შესრულება არ არის საკმარისი. მან უნდა ჩაიღინოს “ფსიქოფიზიკური მოქმედება.”

აბსოლიტორად განსხვავებული ტერმინებია, არა? ფიზიკური მოძრაობა და ფსიქოფიზიკური მოქმედება. პირველს, იმწუთშივე ვასრულებთ, ხოლო მეორის შესასრულებლად წლობით ვარჯიშია საჭირო. მსახიობმა საკუთარ ნებას უნდა დაუმორჩილოს ყურადღება, ემოცია, სურვილები და ასე შემდეგ... მაგრამ მხოლოდ საკუთარი ფსიქოფიზიკური აპარატის ფლობაც არ არის საკმარისი როლის გასაცოცხლებლად. მსახიობმა უნდა ამოიცნოს შესასრულებელი პერსონაჟის სურვილები, გაერკვეს პერსონაჟის მისწრაფებებში (ამოცანებში, გამჭოლ მოქმედებაში და ა.შ) ხოლო ამ ყველაფრის შემდეგ აუცილებელია სცენაზე მოქმედება აწარმოოს როლის მხატვრული სახიდან გამომდინარე.

მ. ჩეხოვის მიერ შემუშავებული სარეპეტიციო მეთოდი, რაღა თქმა უნდა მთელ ამ სამუშაოს ვერ შეცვლის, მაგრამ საგრძნობლად გვეხმარება სცენაზე მხატვრული სახის გაცოცხლების პროცესში, სადაც გადამწყვეტ როლს მსახიობის ფანტაზია თამაშობს.

რაც უფრო მდიდარია მსახიობის ფანტაზია, როლის მით უფრო მეტ ვარიანტს განიხილავს მისი გონება. მსახიობს, როგორც ხელოვანს, თუ რა თქმა უნდა ის კეთილსინდისიერად და გატაცებით ემსახურება თეატრალურ ხელოვნებას, მუდამ უტრიალებს თავში ამა, თუ იმ როლის მხატვრული სახის კონტურები; მუდმივ პერსონაჟის ძიებაშია; ეძებს წიგნებში, ქუჩაში, ნათესავ-მეგობრებში, საკუთარ თავში, მოკლედ ყველგან, სადაც კი ხელი მიუწვდება; ეძებს პერსონაჟის თვისებებს, ქცევებს, მოქმედებებს, ფორმებს, რომლითაც შესაძლებელია ამა თუ იმ მოქმედების შესრულება, იმისთვის, რომ საბოლოოდ დახატოს პერსონაჟი. იმახსოვრებს ყველაფერს, რაც როლის გასაცოცხლებლად შეიძლება გამოდგეს. ეს არის მუდმივი დავალება, რასაც მსახიობი, როგორც ხელოვანი საკუთარ თავს აძლევს. “დააკვირდით ცხოვრებას” პირველი კურსის პირველივე დღეებში მოცემული ეს დავალება დაუსრულებლად გრძელდება. უნდა “დავაფიქსირო” ყველა საინტერესო ქცევა, ხასიათი, ფიზიკური მოძრაობაც კი, რასაც ცხოვრებაში შეიძლება წავაწყდე, დავიმახსოვრო და გონების უჯრაში შევინახო: რა იცი რაში გამოგადგეს...

იწყება როლზე მუშაობა, სამაგიდო რეპეტიციები, ვარკვევთ რა ამბავთან გვაქვს საქმე. დიდი მნიშვნელობა აქვს პირველ შთაბეჭდილებას, მაგრამ აუცილებელია ზუსტად გავარჩიოთ ერთმანეთისგან, რა არის მართლაც პირველი შთაბეჭდილება და რა არის უკვე ნანახი, გაგონილი, ან ნათამაშევი. პირველი შთაბეჭდილების გარჩევას დიდი მნიშვნელობა აქვს. სწორედ ამ უნიკალური შეგრძნებიდან გამომდინარე უნდა დაიბადოს როლის ფსიქოლოგიური ქუსტი.

”სისტემის” თანახმად, როლს გააჩნია ზე-ამოცანა და გამჭოლი მოქმედება. ასევე გააჩნია ფსიქოლოგიური ქესტიც, ფიზიკური მოძრაობა, რომელიც უნდა მოიცავდეს ზეამოცანასაც და გამჭოლ მოქმედებასაც. ასევეა ცალკეულ სცენებშიც, სადაც მსახიობი პერსონაჟის სურვილებისა და ამოცანების თანახმად მოქმედებს. ფ.ჟ-ს მაშტაბი შეიძლება შეიცვალოს იმის მიხედვით, თუ სად და როდის ჭირდება მსახიობს მისი გამოყენება.

### ***ბ) ფსიქოლოგიური ქესტი, როგორც ფანტაზიის შედეგად შექმნილი პერსონაჟის განსხვავების საშუალება***

1935.წ კ.ს. სტანისლავსკი გაროკეცებული ძალით ქადაგებს პიესის მოქმედებით გაანალიზების იდეას; “გადაიყვანეთ გრძნობების ლოგიკა მოქმედებაში”<sup>1</sup>.

ქმედითი ანალიზის მეთოდი რა თქმა უნდა გენიალური აღმოჩენაა. ამ “გაცვეთილ” ფრაზას ყველგან გაიგონებთ, სადაც კი თეატრზე, კერძოდ მსახიობის ხელოვნებაზე საუბრობენ. ეს ჭეშმარიტებაა. ეს არის სისტემა, რის გარეშეც სცენაზე, ამბების გაცოცხლება შეუძლებელია.

რა მინდა? რას ვაკეთებ? ეს ის კითხვებია, რომლებზეც ყველა მსახიობს პასუხი უნდა ჰქონდეს გაცემული, რათა შეძლოს მოქმედების ხაზის აგება, მაგრამ არის კიდევ ერთი აუცილებელი კითხვა, რომელიც პირდაპირ ასახავს მსახიობის მიერ სცენაზე შესრულებული როლის ხარისხს.

როგორ ვაკეთებ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა აუცილებელია, იმისთვის, რომ სრულყოფილი მხატვრული სახე შედგეს.

კ.ს. სტანისლავსკის თავის წიგნში “მსახიობის მუშაობა როლზე” მთელი პროცესი აქვს გადმოცემული იმის შესახებ, თუ როგორ იბადება როლი მსახიობში. ხაზს ვუსვამთ იმ ფაქტს, რომ როლი მსახიობში იბადება! ანუ მსახიობი თავისი თავიდან გამომდინარე იწყებს როლის შენებას.

1945.წ ჰოლივუდში გამოიცა წიგნი “მსახიობის ტექნიკის შესახებ”, სადაც მიხეილ ჩეხოვი წერს: “თუ თქვენ ზუსტად ფორმულირებულ, ძლიერ, გამომსახველ ქესტს გააკეთებთ, შესაძლებელია თქვენში შესაბამისმა სურვილმა იფეთქოს.”<sup>2</sup> (გაიხსენეთ ჩეხოვის გმირი, მოხუცი, რომელმაც ჯერ ფეხი დააბაკუნა, ხოლო შემდეგ გაბრაზდა)

<sup>1</sup> მ. თუმანიშვილი, *სანამ რეპეტიცია დაიწყება*, გ.ს.თ.ს., 1977წ., გვ.115.

<sup>2</sup> . . . . ., .2, ., . . . . . « . . . . . », 1986, .203.

ფიზიკური მოქმედება, ორივე შემთხვევაში (სტანისლავსკისთან და ჩეხოვთან) ამბვის მოყოლის ერთერთი მთავარი საშუალებაა, მაგრამ, თუ სტანისლავსკისთან შინაგანი მოთხოვნების შედეგს წარმოადგენს, ჩეხოვთან პირიქით, ფიზიკური მოქმედების შედეგად შესაძლებელია სათანადო შინაგანი მდგომარეობისა და მგრძობელობის დაბადება. როლის მხატვრული სახის შესაქმნელად, ორივე პრინციპი თანაბრად სასარგებლოა. როლზე მუშაობის ეს ორი ზემოთ აღნიშნული საშუალება (სტანისლავსკისა და ჩეხოვის) თითქოს ავსებენ ერთმანეთს. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით, პირველი მეორეს გამომრიცხავად გვევლინება და პირიქით. თვითონ სტანისლავსკი წერს (“მსახიობის მუშაობა როლზე”) თავში, სადაც გარდასახვაზე აქვს საუბარი, რომ როლზე მუშაობის ბოლო ეტაპზე მსახიობმა, შინაგანად შექმნილი “ხატი” ( ) გარეთ უნდა გამოიტანოს, ანუ გარეგნული „ხატი“ უნდა შეიქმნას.<sup>1</sup> მისივე სიტყვებით, იდეალურ შემთხვევაში შინაგანი სახე კარნახობს მსახიობს გარეგნულ ფორმას და მსახიობიც ორგანულად გარდაისახება.

როლის გარეგნული სახე შეიგრძნობა და გადაეცემა მსახიობს, როგორც ცნობიერად, ასევე გაუცნობიერებლად, ინტუიციის საშუალებით. ხშირად მსახიობი როლის გარეგნულ ფორმას ეძებს სხვადასხვა ვარცხნილობის, სიარულის, ლაპარაკის მანერის და სხვა გამომხატველ საშუალებათა საკუთარ თავზე მოსინჯვით. ხშირად ასეთი ცდები, ინტუიციით არის ნაკარნახევი.

რადგან ინტუიცია ადამიანის ცნობიერებას არ ექვემდებარება და ქვეცნობიერის ამოძახილია, ხშირია შეცდომები, სადაც ნანახი და დავიწყებული ფორმების გამეორება; ასევე ხშირია მსახიობის მიერ ადრე შესრულებული როლების გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებაც, რაც იწვევს მსახიობის ფანტაზიის გადარიბებას და ერთფეროვნების საშიშროებას ბადებს. იმისთვის, რომ მსახიობმა გვერდი აუქციოს ამ პრობლემას და მისი ყოველი როლის გარეგნული სახე შინაგანი „ხატი“ იყოს ნაკარნახევი, საჭიროა როლზე მუშაობის გარკვეულ ეტაპზე, მ. ჩეხოვის თქმით: „ჯერ ფეხი დავაბაკუნოთ და მერე გავბრაზდეთ“

„ფსიქოლოგიური უესტი“ – სარეპეტიციო პრინციპი, რომელიც მ. ჩეხოვმა აღმოაჩინა, ძალიან სასარგებლოდ მიგვაჩნია ზემოთ ხსენებული პრობლემის გადასაჭრელად, რადგან მის თანახმად მსახიობს ეძლევა საშუალება პერსონაჟის შინაგანი მისწრაფება (სურვილი) გამოხატოს ზოგადი ფიზიკური მოძრაობით (უესტით). ხაზს ვუსვამთ იმ ფაქტს, რომ მოძრაობა შესაძლებელია იყოს ზოგადი,

<sup>1</sup> . . . , . . . . . , .4, . . « . . . . . », . ., 1957 . . . .185.

ანუ არ მოიცავდეს კონკრეტულ, ყოფით ფიზიკურ მოქმედებას, რაც იმის საშუალებას იძლევა, რომ მსახიობი დროებით თავისუფლდება ყოფისგან და უფრო მაშტაბურ გასაქანს აძლევს თავის ფანტაზიას, მგრძობელობას. ის ცდილობს სხეულის მოძრაობით, ფიზიკურად ხელშესახები გახადოს პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა და სურვილი (მისწრაფება) :

„მაგალითად, გოროდნიჩის როლზე მუშაობისას, თქვენ შესაძლებელია აღმოაჩინოთ, რომ გმირის მისწრაფება მდგომარეობს შემდეგში: მხდალად (შეფერილობა) მიიწვევს წინ (ჟესტი). თქვენ პირველი შთაბეჭდილებით აყალიბებთ მარტივ ფსიქოლოგიურ ჟესტს, დაუშვათ, რომ ეს ჟესტი იქნება ასეთი (იხილეთ სურათი :1)...“<sup>1</sup>

სურათზე წარმოდგენილია ადამიანის სილუეტი, რომელიც თითქოს სიბნელეში ხელის ცეცებით მიიწვევს წინ; მისი მუხლები ოდნავ მოხრილია, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ მტკიცედ ვერ დგას იატაკზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა მაინც წინ მიიწვევს.

„...მისი შესრულების და შეგრძნების შემდეგ, თქვენ გინდებათ ფ.ჟ-ს განვითარების და შემდეგ ეტაპზე გადაყვანის მოთხოვნილება. თქვენმა ინტუიციამ შესაძლოა გიკარნახოთ: ძირს მიწისკენ (ჟესტი) შენელებულად და მძიმედ (შეფერილობა) (იხ. სურ.2). ყოველი სწორად ნაგრძობი .ფ.ჟ. ბადებს ახალ მოძრაობებს. ახლა შესაძლებელია მაგალითად: ჟესტი – განზე გასხლტომა (ცბიერება, მოხერხებულობა) მტევნები მუშტებად იკვრება (მოუთმენობა), მხრები ზევით არის აწეული, მთელი სხეული ოდნავ იხრება მიწისკენ, მუხლები მოხრილია (სიმხდალე), ტერფები ოდნავ შიგნით არის შებრუნებული (საიდუმლოება, ფარულობა)“ (იხ. სურ.3).<sup>2</sup>

ასე აგვიღწერს როლის ფსიქოლოგიური ჟესტის მაგალითს მ. ჩეხოვი. რა თქმა უნდა ეს ყველაფერი მარტივ ფიზიკულტურად გადაიქცევა, თუ მყარი შინაგანი ბაზა არ არის ჩამოყალიბებული მსახიობის მიერ, ანუ თუ პერსონაჟის შინაგანი „ხატი“ არ არის შექმნილი. არ არის გარკვეული – რა მინდა? და რას ვაკეთებ? ხოლო თუ ამ კითხვებზე პასუხი გაცემულია, კითხვაზე – როგორ ვაკეთებ? ამის გარკვევაში უდაოდ გვეხმარება ფსიქოლოგიური ჟესტი, რადგან ის თავისი არსით ერთგვარი ქცევების თანმიმდევრობას წარმოადგენს, რის შედეგადაც მსახიობს ეძლევა საშუალება ფიზიკურად შეეხოს თავის გონებაში, ფანტაზიის შედეგად, დაბადებულ პერსონაჟის სახეს.

<sup>1</sup> . . . , .2. . « »., 1986, .206-207.  
<sup>2</sup> . . . , .2. . « »., 1986, .206-207.



მიგვაჩნია, რომ ამ მეთოდის გამოყენება განსაკუთრებით სასარგებლოა სტუდენტებში, იმ ეტაპზე, როდესაც ისინი ნაწყვეტებზე მუშაობას იწყებენ. სავარჯიშოების სახით შესაძლებელია პირველი კურსის მეორე ნახევრიდანაც იქნეს შეთავაზებული, რათა სტუდენტმა თავისი ფსიქო-ფიზიკური აპარატი უფრო ელასტიური გახადოს და ფანტაზიას მისცეს გასაქანი.

მაგალითად, პირველ კურსზე, დამწყები მსახიობები ყოველ რეპეტიციას, სავარჯიშოებით იწყებენ: ათავისუფლებენ კუნთებს, ყურადღებას ამახვილებენ სხეულის სხვადასხვა ნაწილებზე: „დავჭიმოთ მარჯვენა ხელი, – გავათავისუფლოთ“, ან აკეთებენ ეგრედ წოდებულ „ტალღას“ (მწოლიარე მდგომარეობაში, ფეხის ტერფებიდან, თავს უმაღლეს წერტილამდე, ერთმანეთის მიყოლებით დაბავენ კუნთებს და შემდეგ ასევე ათავისუფლებენ) ამ სავარჯიშოს შემდეგი ფაზა, ანუ გაგრძელება შესაძლებელია იყოს, მზადება ფსიქოლოგიური ქესტისთვის. მაგალითად: პედაგოგი აძლევს დავალებას, საკუთარ სხეულში მონახონ სხვადასხვა შეგრძნებები: შიში, სიყვარული, სიკეთე, აგრესია, ბოროტება, სიძუნწე და სხვ. მსახიობმა უნდა მონახოს, სხეულის რომელი ნაწილიდან იღებს სათავეს ესა, თუ ის მდგომარეობა, რომელ ნაწილშია ჩაბუდებული ესა, თუ ის შეგრძნება. პასუხები ყოველთვის გასხვავებულია, თითქმის იმდენივეა რამდენი მსახიობიც ასრულებს ამ სავარჯიშოს. ყოველი სტუდენტი ინდივიდუალურ პასუხს იძლევა; ერთი იძახის, რომ სიკეთეს ხელის გულებში აღმოაჩინა, მეორემ კი, იგივეს მუცლის არეში მიაგნო. შემდეგ ეტაპზე, პედაგოგი სთხოვს მსახიობებს ამ მდგომარეობის შესაბამისი მოძრაობა შეასრულონ; მოძრაობა რომელსაც, აუცილებელია ჰქონდეს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული, მაგრამ იმ პირობით, რომ სათავეს სხეულის იმ წერტილიდან აიღებს, სადაც სტუდენტმა ამა, თუ იმ მდგომარეობის საწყისს მიაგნო. შესაბამისად მოძრაობაც ვერ იქნება ერთნაერი, რადგან მათი საწყისი წერტილები განსხვავებულია.

ეს სავარჯიშო, ჯერ არ არის ფსიქოლოგიური ქესტი, მაგრამ მისკენ გადადგმული ნაბიჯია, რადგან მისი მეშვეობით მსახიობი, შინაგან მდგომარეობას ფიზიკურთან აკავშირებს და ორივეს გაერთიანებას ცდილობს, რაც აუცილებელი პირობაა ფსიქოლოგიური ქესტის ასათვისებლად.

ფსიქოლოგიური ქესტის კარნახი შეუძლებელია. ეს სარეპეტიციო მეთოდი ინდივიდუალურ შეგრძნებებსა და გამომსახველ საშუალებებს ემყარება. შეუძლებელია მსახიობისთვის რაიმე მოძრაობის ჩვენება და შემდეგ მოთხოვნა: „აბა გაიმეორე“, იმ იმედით, რომ ეს მოძრაობა მსახიობში სათანადო მგრძნობელობას აღძრავს. ეს, ასე, არ მოხდება. ყოველმა მსახიობმა თავად უნდა

შეადგინოს ამა, თუ იმ პერსონაჟის შესაბამისი ფსიქოლოგიური ქესტი. თვითონ უნდა მოარგოს პერსონაჟის მდგომარეობებსა და მისწრაფებებს.

„ფ.ჟ“-ს ჩამოყალიბების პრინციპი სამსახიობო ხელოვნების სამ ძირითად კითხვას ემყარება:

რა მინდა?

რას ვაკეთებ?

როგორ ვაკეთებ?

ფსიქოლოგიური ქესტი ერთგვარი პასუხია, ძირითად კითხვებზე:

რა მინდა? – მინდა დავანახო, რომ მისი არ მეშინია.

რას ვაკეთებ? – დავცინი, ვაღიზიანებ.

როგორ ვაკეთებ? – თავგანწირვით, სიცოცხლის ფასად.

დავუშვათ, რომ ასეთი პასუხები ამოძრავებს მერკუციოს ტიბალტთან საბედისწერო სცენის დროს. რეჟისორი, რეპეტიციის დროს, მსახიობს ამ სამ საყრდენს სთავაზობს, რაზეც მსახიობი ფსიქოლოგიურ ქესტს აგებს, მოძრაობას, რომელსაც აუცილებლად უნდა ჰქონდეს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. მოძაობა, რომელიც გამოხატულია ზმნით: „რას ვაკეთებ? – დავცინი!“, დამუხტულია შეგრძნებით: „როგორ ვაკეთებ? – თავგანწირვით! სიცოცხლის ფასად!“ და ბოლოს, მიზანმიმართულია აპოთეოზისკენ: “რა მინდა? – დავამტკიცო, რომ მისი არ მეშინია!“ თუ მსახიობის „ფ.ჟ“ დამუხტული იქნება ამ სამი პასუხით, მასში (მსახიობში) აუცილებლად დაიბადება სათანადო მგრძობელობა და ასევე შეძლებს საინტერესო, მხოლოდ მისეული გამომსახველი საშუალებების მოძებნას. ის მგრძობელობა, რაც მსახიობში სარეპეტიციო პროცესის დროს „ფ.ჟ“-მა დაბადა, მის ემოციურ მეხსიერებაში აუცილებლად დაილექება და სპექტაკლში სათანადო ეპიზოდის დროს იჩენს თავს.

„მერკუციოს“ მაგალითის მოყვანისას, ჩვენ განგებ ვამბობთ უარს სავარაუდო მოძრაობის აღწერაზე, რადგან, როგორც აქამდე ვთქვით, „ფ.ჟ“ ინდივიდუალური სარეპეტიციო საშუალებაა, მისი კარნახი შეუძლებელია. ყოველმა მსახიობმა, ფსიქოლოგიური ქესტის, საკუთარი ვარიანტი უნდა მოარგოს ამა თუ იმ ეპიზოდსა, თუ პერსონაჟს. სწორედ ამის ხარჯზე არ იზღუდება მსახიობის ფანტაზია და შემსრულებელს საშუალება ეძლევა, როლის მხატვრული სახის, საკუთარი ვერსიის გაცოცხლებისა.

„მერკუციოს“ მაგალითის მოყვანით, ჩვენ ფაქტიურად, მოვიყვანეთ მაგალითი “ფსიქოლოგიური ქესტის” ძიების პროცესისა რეპეტიციისას...

ჩარლზ დარვინი – “ცხოველთა და ადამიანთა ემოციების შესახებ”: “კონკრეტულ სხეულის მოძრაობებსა და პოზებს ზოგჯერ სათანადო ემოციის გამოწვევა შეუძლიათ. მაგალითად, თუ თქვენ ნაღვლიან პოზას მიიღებთ და გარკვეულ დროს ამ მდგომარეობაში დაჰყოფთ, მართლაც დადარდიანდებით, ემოციები მოძრაობებს იწვევენ, მაგრამ ზოგჯერ სხეულის მოძრაობებსაც შეუძლიათ სათანადო ემოციის გამოწვევა”.<sup>1</sup>

სწორედ ამ პრინციპს ეფუძნება მ. ჩეხოვის “ფსიქოლოგიური ქესტი”, რადგან თუ შინაგანი მდგომარეობა, ადამიანის სხეულის დინამიკაში აისახება, რატომ არ შეიძლება პირიქითაც მოხდეს. კ.ს სტანისლავსკიც, როლზე მუშაობის იგივე მეთოდს გეთავაზობს: ცნობიერიდან ქვეცნობიერისაკენ წვდომის პრინციპი ერთადერთია, რის შედეგადაც მსახიობი სცენაზე პერსონაჟის გაცოცხლებას ახერხებს.

ადამიანს, სხეულის მოძრაობის მეშვეობით მრავალი ინფორმაციის გადმოცემა შეუძლია. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ მიქელანჯელოს ქანდაკებას. ბიბლიური პერსონაჟი “დავითი”, რომელსაც მხარზე შურდული აქვს გადაგდებული, მისი სხეულის მდგომარეობა იმ წამიერი შეგრძნებებით არის გაჯერებული და მთელი მისი არსების ამოხსნის საშუალებას იძლევა. ერთი შეხედვით მშვიდი უდარდელი სხეულის მდგომარეობა, მოსალოდნელი ბრძოლის მთელ სიმძაფრეს ასახავს. დავითი თითქოს ემზადება ერთადერთი, ზუსტი სროლის განსახორციელებლად. მისი მდგომარეობა ერთგვარ ფსიქოლოგიურ ქესტს წარმოადგენს, რომელიც სამ კითხვას პასუხობს:

რა მინდა? მოკვლა გოლიათი.

რას ვაკეთებ? ვცდილობ სუსტი წერტილი მოვუნახო და ზუსტი სროლა განავახორციელო.

როგორ ვაკეთებ? მშვიდად, ზედმეტი ძალდატანების გარეშე.

მ. ჩეხოვის თქმით, ფსიქოლოგიურ ქესტს ყველგან შეიძლება წავაწყდეთ: ნახატებში, მუსიკალურ ნაწარმოებებში, უსულო საგნებში, მცენარეებში ცხოველებში და სხვა. მთავარია, მსახიობმა ქესტის ამოცნობის უნარი გამოიმუშაოს.

მეორე კურსის სამსახიობო ჯგუფის სტუდენტებს, სავარჯიშოს სახით ეძლევათ შემდეგი დავალება: ხელმძღვანელი ასახელებს ნებისმიერ საგანს, ცხოველს, მუსიკალური ნაწარმოების ფრაზას, ნახატს, მცენარეს და სხვ. მაგალითად, ერთერთ ლექციაზე, სტუდენტების ყურადღება გავამახვილეთ კაკლის

<sup>1</sup> Klex.ru –

ხეზე. წარმოსახვითი სავარჯიშოს დროს ვთხოვეთ, რაც შეიძლება ნათლად წარმოედგინათ მათთვის ნაცნობი, სოფელში, ბაღში, ტყეში, ნანახი ნებისმიერი კაკლის ხე, რომელიც მათ მახსოვრობაში ამოტივტივდა; შემდეგ ორ კითხვაზე პასუხის გაცემა მოვთხოვეთ, – რას აკეთებს კაკლის ხე? და როგორ აკეთებს? პასუხები სხვადასხვანაირი იყო, ზოგი საინტერესო, ზოგი ნაკლებად, მაგრამ ყველა განსხვავებული. ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ თუ სტუდენტი პასიურობს და მას სავარჯიშო არ იტაცებს, გამორიცხულია ძალდატანება. ვალის მოსახდელად გაცემული პასუხი ვერ იქნება სასარგებლო. პასუხები კი, ასეთი იყო, აღმოჩნდა, რომ კაკლის ხე:

რას აკეთებს? ყვავილობს, იცავს, ბერდება, დგას, ფესვს იდგამს, ჩრდილავს და სხვ.

როგორ? ხარბად, უგზოუკვლოდ, ნელა, მყარად, უსასრულოდ, სიცოცხლის ფასად და სხვ..

მას შემდეგ რაც კითხვებზე პასუხები დავაფიქსირეთ, თითოეულ სტუდენტს ვთხოვეთ, შესაბამისი ფიზიკური მოძრაობის მოფიქრება, მოძრაობისა, რომელიც ორივე პასუხს მოიცავს. სტუდენტებმაც რიგრიგობით, მოსინჯეს მოძრაობის ვარიანტები. პირველ ეტაპზე ილუსტრაციის ბევრი შემთხვევა იყო, მაგრამ თანდათან გამოიკვეთა უნიკალური, მხოლოდ კონკრეტული სტუდენტისთვის მისაღები მოძრაობები და საბოლოოდ, კაკლის ხის ფსიქოლოგიური ჟესტის იმდენი ვერსია ჩამოყალიბდა, რამდენი სტუდენტიც აკეთებდა სავარჯიშოს.

ფიზიკური მოძრაობა მხოლოდ მაშინ გადაიქცევა მოქმედებად, თუ ის შინაგანი აუცილებლობით არის გამოწვეული და ამოცანით არის ნაკარნახევი. მაგალითად: ფანჯარა გამოვადე, მხოლოდ მოძრაობაა, მაგრამ თუ მას ამოცანას დავერთავთ: გავანიავო ოთახი, გავიპარო სახლიდან, შევამოწმო მეგობრები არიან თუ არა ეზოში, და სხვ. ამ შემთხვევაში, ეს მოძრაობა მოქმედებად გადაიქცევა.

ასევე ფსიქოლოგიური ჟესტიც, აუცილებელია ისწრაფოდეს ამოცანისკენ, წინაღმდეგ შემთხვევაში, მხოლოდ ფიზიკულტურის გაკვეთილი შეგვრჩება ხელში. მხოლოდ მოძრაობა არაფრის მთქმელია, თუ მას შინაგანი განვითარება არ აქვს, თუ არ ისწრაფის ამოცანის შესასრულებლად, ბოლოსდაბოლოს თუ მას არ გააჩნია ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, პერიპეტიები, კულმინაცია და აპოთეოზი. ისევე როგორც პიესაში მოთხრობილ ამბავს, ფსიქოლოგიურ ჟესტსაც აუცილებელია ჰქონდეს არქიტექტონიკა, (აგებულება). სადღაც დაიწყოს, მიაღწიოს კულმინაციას და დასრულდეს. ასე, რომ ფ.ჟ ვერ იქნება მხოლოდ ერთი ხელის მოძრაობა; ვერც მხოლოდ ნაბიჯის გადადგმით დაკმაყოფილდება; მასში საჭიროა

მთელი სხეულის ჩართვა. ქესტის შესრულებაში, მთელი ფსიქო-ფიზიკური აპარატი იღებს მონაწილეობას.

იმისთვის, რომ სტუდენტი დარწმუნდეს ფსიქოლოგიური ქესტის ეფექტურობაში, შესაძლებელია შემდეგნაირი სავარჯიშოს შეთავაზება: ავილოთ ნებისმიერი დიალოგი, თუნდაც პიესის ნაწყვეტი, რომელსაც მეორე კურსელები საგამოცდოთ ამზადებენ. განვსაზღვროთ კონფლიქტი, გავარკვიოთ ამოცანები, გამჭოლი მოქმედება და კონტრგამჭოლი მოქმედება. მას შემდეგ რაც პერსონაჟების ხაზები გარკვეულია, ვთავაზობთ, მთელი სცენა გავითამაშოთ ფარიკაობის საშუალებით, რათა შეძლონ შინაგანი კონფლიქტის გარეთ გამოტანა; ამის საშუალებას სრულად იძლევა ფარიკაობის იმიტაცია, თუ სტუდენტები იარაღს კარგად ფლობენ, მაშინ უფრო სასარგებლოა არა იმიტაცია, არამედ ნამდვილი სასცენო ორთაბრძოლა, რადგან ამ შემთხვევაში მათი ყურადღება უფრო მობილიზებულია, მოძრაობებიც უფრო კონკრეტული და მართალია. სცენის ამგვარი გადაწყვეტას ხშირად ვხვდებით ფილმებსა, თუ სპექტაკლებში, როცა პარტნიორები ჩოგბურთის თამაშისას, ან კრივის დროს არკვევენ ერთმანეთში ურთიერთობებს; რაც შეეხება ფარიკაობას, შორს ნუ წავაღოთ და გავიხსენოთ ჰამლეტის ფინალი, ლაერტისა და ჰამლეტის ორთაბრძოლა, სადაც ამ “უწყინარი” სპორტული შეჯიბრის ფონზე, მთელი სამყაროს ბედი წყდება.

ყველა დიალოგი ინტერესთა შეჯახებით არის განპირობებული, იქნება ეს ტიბალტისა და მერკუციოს შეხვედრა, თუ აივნის სცენა რომეოსი და ჯულიეტასი. ამიტომაც ნებისმიერი პიესის, ნებისმიერი სცენა იძლევა ფარიკაობის სავარჯიშოს ჩატარების საშუალებას. მოფარიკავის მიზანი გადამწყვეტი, სასიკვდილო ჩხვლეტის გაკეთებაა. იმისთვის, რომ ჩხვლეტამ შედეგი გამოიღოს, საჭიროა მთელი სხეულის მთელი სიმძიმის წინა ფეხზე გადატანა, რათა დაშნამ მოწინააღმდეგეს გულის ფიცარი გაუხვრიტოს და გულამდე მიაღწიოს. ასე, რომ მოფარიკავე, რომელიც ამ გადამწყვეტ მოძრაობას აკეთებს, უკან დასახევ გზას აღარ იტოვებს, მაგრამ თუ მოწინააღმდეგემ დარტყმა მოიგერია, მოფარიკავე განწირულია, რადგან მისი სხეული ვედარ მოასწრებს საწყის პოზიციაში დაბრუნებას. ამრიგად, ჩხვლეტა კეთდება ყველაზე ბოლო, კულმინაციურ მომენტში, როცა მოფარიკავე დარწმუნებულია, რომ მეტოქე სრულიად გახსნილია, დაშნა კი მიზანს არ ასცდება. მანამდე მოფარიკავეები ყველა ხერხს ხმარობენ ერთმანეთის გასახსნელად. უტევენ, თავს იცავენ, აკეთებენ ცრუ მოძრაობებს, ეძებენ ერთმანეთის სუსტ წერტილებს, რათა საბოლოოდ ზუსტი და მეტოქისთვის საბედისწერო ჩხვლეტა განახორციელონ. ყოველი მათი მოძრაობა ერთგვარი ფსიქოლოგიური ქესტია,

რომელიც მომართულია ამოცანის შესასრულებლად და რომელშიც მთელი სხეულია ჩართული თავიდან ფეხებამდე. ფსიქოლოგიური ქესტის უფრო ზუსტი გამოვლინება ძნელად თუ მოიძებნება, რადგან ფარიაკობა ის შემთხვევაა, როცა შინაგანი და გარეგნული მდგომარეობა ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს. ამრიგად ეს სავარჯიშო სტუდენტს აძლევს საშუალებას ზედმეტი ძალდატანების გარეშე საკუთარ თავზე გამოსცადოს ამ სარეპეტიციო მეთოდის ეფექტურობა. ხელოვნური, გამოუსადეგარი ფიზიკური მოძრაობების აღბათობა ნულამდეა დაყვანილი, რადგან ამგვარი ორთაბრძოლის დროს, სხეულის მდგომარეობა, კარნახობს შინაგანს, რაც ფსიქოლოგიური ქესტის მთავარი პრინციპია – “ჯერ ფეხს ვაბაკუნებთ ხოლო შემდეგ ვბრაზდებით”

### ***გ) განსხვავება ქესტსა და ფსიქოლოგიურ ქესტს შორის***

ფსიქოლოგიური ქესტი, ორი სიტყვის ერთობლიობას წარმოადგენს. რაც თავისთავად განმარტავს მის არსს, ანუ ფსიქოლოგია, როგორც ასეთი, შეისწავლის ადამიანის შინაგან სამყაროს; ხოლო ქესტი ადამიანის სურვილებისა და მისწრაფებების ფიზიკური გამოვლინებაა. მაგალითად, ბავშვი თავის ადრეულ ასაკში, სანამ ლაპარაკს დაიწყებს, ყველა სურვილს გამოხატავს ქესტების მეშვეობით; შესაბამისად, მისი ერთადერთი კომუნიკაციის საშუალება ფიზიკური მოძრაობაა, რომელიც იკვებება მიზნის მიღწევის შინაგანი სურვილით. მართალია, მისი მოძრაობები და ქესტები ხშირად ილუსტრაციულია, ანუ პირდაპირ გამოხატავს სურვილებს. მაგალითად, თუ კამფეტის ხელში ჩაგდება უნდა, მოგვიდებს ხელს და მიყვანს იმ უჯრასთან, სადაც ბებია ტკბილეულს ინახავს, შემდეგ კი, ყველა ხერხს ხმარობს ტკბილეულის ხელში ჩასაგდებად: განიშნებს ხელებით, თვალბით, იმუქრება ტირილით და ასე შემდეგ. ის აქტივობა, რითაც ამ საქციელს სჩადის, ზუსტად ემთხვევა ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენისათვის აუცილებელ შინაგან მდგომარეობას. მაგრამ რა განსხვავებაა ფსიქოლოგიურ ქესტსა და ყოფით ქესტს შორის, რომელსაც ადამიანები ყოველდღე ვიყენებთ, როგორც კომუნიკაციის საშუალებას?

ფ.უ წარმოადგენს შინაგანი მდგომარეობის უფრო აბსტრაქტულ გამოხატულებას, ვიდრე ჩვეულებრივი ფიზიკური მინიშნება. მაგალითად, თუ ადამიანს ამა თუ იმ საგნის ხელში ჩაგდება უნდა, საკმარისია, ხელით პარტნიორს მიანიშნოს: “ადექი, და სკამი დამითმე” (სხვა საქმეა ის მეორე დათანხმდება, თუ არა) მაგრამ, როდესაც მსახიობი ფსიქოლოგიურ ქესტს იყენებს, ამ შემთხვევაში,

მისი ფიზიკური მოძრაობა უნდა მოიცავდეს უფრო მეტ ფერს, ვიდრე ხელის ძუნწი მოძრაობაა; ფსიქოლოგიურ ქესტში გაერთიანებული უნდა იყოს, ყველა შემდეგი ფაქტორი: რისთვის უნდა მას ეს სკამი? (მხოლოდ დასაჯდომად, თავისი უპირატესობის დასამტკიცებლად, პარტნიორის გასაღიზიანებლად, საკუთარი პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, თუ გარშემომყოფებზე შთაბეჭდილების მოსახდენად და სხვა..) ამ პასუხებზეა დამოკიდებული, თუ რას აკეთებს ის მიზნის მისაღწევად? (სთხოვს. მოითხოვს. აიძულებს, ემუქრება, ატყუებს, თავს აწონებს და ამით აიძულებს თვითონ დათმოს ადგილი, იქნებ ომს უცხადებს, აშანტაჟებს და სხვ.) და აი, მივადექით მთავარს, როგორ აკეთებს ამ ყველაფერს? როგორია მისი მოძრაობა, რა ფერებს ატარებს? ფიზიკური მოძრაობა, რომლის მეშვეობითაც ცდილობს საკუთარი მიზნის მიღწევას. როგორია? მოხდენილი, შემაწუხებელი, ავისმომასწავებელი, საშიში, ბასრი, წყვეტილი დარტყმებია, თუ პირიქით ერთიანი ჰაეროვანი და მომხიბვლელი. იქნებ გველის პლასტიკას ჰგავს? ასევე მისრიალებს სკამისკენ და მის პატრონს აიძულებს ადგილის დატოვებას; იქნებ ჩასაფრებულია და მოულოდნელად ესხმის თავს, რათა თავზარდაცემული სკამის პატრონი გულგახეთქილი წამოიჭრეს და გაეცალოს იქაურობას? იქნებ პირიქით, ცდილობს მიიზიდოს პარტნიორი, ადგილიდან ააყენოს და თავისი ნებით უზომოდ ბედნიერმა დატოვოს სკამი ცარიელი. ეს ყველაფერი დამოკიდებულია ზემოთ ხსენებული კითხვის პასუხებზე: რა უნდა მსახიობს და რას აკეთებს მიზნის მისაღწევად. აქედან გამომდინარე ფსიქოლოგიური ქესტი, ფორმისა და შინაარის ფიზიკურ ერთობლიობას წარმოადგენს და არა მხოლოდ მინიშნებას ყოფითი ქესტისგან განსხვავებით.

ხოლო ამ სარეპეტიციო მეთოდის მიზანია, რომ სიტყვა (მოქმედება): “სკამი დამითმე!”, შესაბამისი შინაარსით გაუღერდეს სცენაზე, რადგან თეატრი ვერბალური ხელოვნებაა, მისი მთავარი საშუალება ქმედითი სიტყვაა, რამაც მაყურებელამდე ინფორმაცია უნდა მიიტანოს.

ფსიქოლოგიური ქესტის შესახებ თეორიულად მსჯელობის შედეგად მივედით შემდეგ დასკვნამდე – ფსიქოლოგიური ქესტი ისეთი ფსიქოფიზიკური მოძრაობაა, რომელსაც გააჩნია დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ჩეხოვის აზრით, მისი მოძებნის და მიგნების შედეგად, მსახიობში იბადება იმის შესაბამისი განწყობა, რაც აუცილებელია ამა, თუ იმ სცენური ეპიზოდისთვის. ამიტომ, მისი აზრით, ფსიქოლოგიური ქესტის ძიების პროცესი, რეპეტიციის დროს, მსახიობთან ნაყოფიერი მუშაობისათვის და სასურველი შედეგის მიღწევისათვის საუკეთესო საშუალებაა. ასე მიაჩნდა მიხეილ ჩეხოვს...

ყველაფერი ზევით აღნიშნული, ფსიქოლოგიური ქესტის თეორიული თვალსაზრისით გაგებისთვის, მარტივად აღქმისთვის, გააზრებისთვის დაგვჭირდა. ესლა კი, შევეცადოთ, პრაქტიკულად, ანუ ფსიქოლოგიური ქესტის კონკრეტულად პრაქტიკაში, მსახიობთან ურთიერთობისას ამ მეთოდის ღირებულების უფრო სიღრმისეულად განხილვას, რათა უკეთ გავერკვეთ მსახიობის აღზრდის პროცესში მის კონკრეტულ, პრაქტიკულ მნიშვნელობაში. ამისთვის კი, თავდაპირველად, საჭიროა კიდევ ერთხელ ჩამოვაყალიბოთ სამსახიობო ხელოვნების ძირითადი პრინციპები.



#### თავი 4.

### ფსიქოლოგიური უესტი პრაქტიკაში, როგორც ერთ-ერთი საშუალება მსახიობის აღზრდის პროცესში.

#### ა) სამსახიობო ხელოვნების ძირითადი პრინციპები.

ვეცდებით თანმიმდევრობით მივყვეთ სამსახიობო ხელოვნების ათვისების ძირითად პრინციპებს. ამ ყველაფერში ახალი არაფერია. ყველა თეატრის მოღვაწემ კარგად იცის რა არის ყურადღება, დამოკიდებულება, მოქმედება, შეფასება, ტემპორიტმი და კონტრმოქმედება. ამ ყველაფრის დაფიქსირება აუცილებლად მიგვაჩნია, რადგან ფსიქოლოგიური უესტი, როგორც სარეპეტიციო მეთოდი, ცალკე, არაფრის მომცემია, თუ მსახიობს კარგად არ აქვს ათვისებული სცენაზე ორგანული ქცევის ექვსი ელემენტი; ასევე, თუ არ ესმის რას ნიშნავს ამოცანა, გამჭოლი მოქმედება და ასე შემდეგ. სწორედ ამიტომ გადავწყვიტეთ, რომ ცოტახნით გვერდზე გადავდოთ, ფ.ჟ. როგორც სარეპეტიციო მეთოდი და სამსახიობო ხელოვნების საფუძვლებზე გავამახვილოთ ყურადღება.

მაშ ასე, დავიწყეთ თავიდან, – შერჩევის პროცესი: აბიტურიენტი აბარებს თეატრალურ სასწავლებელში. ხშირად ისმის კითხვა: რა კრიტერიუმები არსებობს? უნდა მღეროდეს, ცეკვავდეს, მეტყველება წესრიგში უნდა ჰქონდეს, სამეტყველო დეფექტს ვგულისხმობთ, რომელიც არ გამოსწორდება; ამ ყველაფრის შესამოწმებლად გამოცდაზე, ამა თუ იმ დარგის სპეციალისტები სხედან; ვთქვათ, აბიტურიენტი აკმაყოფილებს ამ კრიტერიუმებს: მღერის, ცეკვავს, მეტყველებს, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი, კიდევ რა არის საჭირო? რას ეძებს პედაგოგი, რომელსაც აჰყავს აბიტურიენტი? რა არის ეს ნიჭი? სად იმალება რაში გამოიხატება? ასეთ კითხვებზე პასუხის გაცემაა საჭირო, როცა მომავალ მსახიობს არჩევ; რა უნარები უნდა გააჩნდეს ადამიანს, რომ მან შეძლოს გამოგონილი პერსონაჟის გაცოცხლება?

მიუხედავად იმისა, რომ რთულია ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა, მაინც შევეცდებით მეტნაკლებად შევეხეთ ამ საკითხს. უპირველეს ყოვლისა აუცილებელია დაჯერების უნარი, მსახიობი ადვილად უნდა იჯერებდეს შემოთავაზებულ პირობებს, ადვილი უნდა იყოს მისი თამაშში აყოლიება. “მოდით თამაშოთ”, ამ შეთავაზებაზე ბავშვივით უნდა ენთებოდეს და ხალისით უნდა ერთვებოდეს საერთო წამოწყებაში, ბოლოსდაბოლოს მან ხომ მთელი ცხოვრება ამ “საქმიანობას” უნდა მიუძღვნას, უნდა ი თ ა მ ა შ ი ს!!!!

უნდა გააჩნდეს ტემპერამენტი, ანუ ენერჯია, რომელსაც თამაშის დროს არ დაზოგავს და შეიძლება გადასდოს მაყურებელს, ჩაითრიოს ამბავში, გაატაროს ყველა ის ეტაპი, რომელსაც მისი პერსონაჟი გადის სცენაზე.

ასევე აუცილებელია ფანტაზიის უნარი, რომელიც სწავლების შემდეგ სასცენო მოქმედებაში უნდა გამოვლინდეს, ანუ მისი ფანტაზია უნდა განვითარდეს ამ მიმართულებით. ვეცდებით დავაკონკრეტოთ. მაგალითად, მხატვარი ფანტაზიის მეშვეობით ქმნის ნახატებს, პეიზაჟებს, პორტრეტებს და ა.შ. მისი ფანტაზია ამ მხრივ არის მომართული; ასევე მუსიკოსიც – ის ეძებს ბგერებს, იგონებს მუსიკალურ ფრაზებს. მსახიობმა კი, უნდა ეძებოს ადამიანები, ვითარებები. მისი ფანტაზია უნდა იკივებებოდეს ადამიანებიდან, პერსონაჟებიდან, რომლებიც ათასი სხვადასხვა ფერის, მიზნებისა და ქცევის მატარებლები არიან. ეს ყველაფერი შემდეგ, სწავლების პროცესში, ამ განხრით უნდა განვითარდეს ეს უნარი, მაგრამ საწყის ეტაპზე, აუცილებელია სურვილი გამოგონილ სამყაროში არსებობისა.

მისაღებ გამოცდებზე ხშირია ასეთი შეკითხვა და შესაბამისი პასუხი:

–რატომ გადაწყვიტეთ ჩვენთან ჩაბარება?

პასუხი:

– იმიტომ, რომ მე მაქვს რაღაც სათქმელი და მინდა, მაყურებელს გაეუზიარო.

ყოველთვის ვფიქრობთ: რა სათქმელი დაუგროვდა ამისთანა ახლადსკოლადამთავრებულ კაცს, (გოგოს), რომ ერთი სული აქვს მაყურებელამდე მიიტანოს სწავლების ოთხი წლის შემდეგ. ამ ფაქტს იმიტომ შევეხეთ, რომ გულწრფელობა, გარკვეული “სინედლე” აუცილებელია მსახიობისთვის, თუმცა არსებობს გამონაკლისებიც... შესაძლებელია მართლაც აწუხებს რაღაც, რაც ყოველთვის საინტერესოა, თუ ადამიანი ატარებს საინტერესო შინაგან სამყაროს, მაგრამ სათქმელის დასაფიქსირებლად ათასი სხვა და სხვა სახელოვნებო საშუალება არსებობს, რაღა მაინცდამაინც სცენა, სადაც თამაშია მთავარი პრინციპი? დღეს მასხარა ხარ, ხვალ მკვლელი, ზეგ მსხვერპლი და მაზეგ მეფე.. შეიძლება ვცდებით, თუმცა ზედმეტად სერიოზული, და დაფიქრებული ადამიანი ალბათ კარგავს, თამაშში აყოლისა და დაჯერების უნარს.

ფანტაზია, არარსებული სამყაროს შეთხზვის სურვილი და მასში არსებობის მოთხოვნილება განსაზღვრავს ნიადაგს მსახიობად ჩამოყალიბებისთვის. (შესაძლებელია ვცდებით) ფანტაზიის განვითარებას უნდა მოხმარდეს შემდეგ სწავლების მთელი ოთხი წელი, რაც ეტაპობრივად უნდა მოხდეს. რა თქმა უნდა, პირველ რიგში სტუდენტმა აუცილებელია აითვისოს სცენაზე მოქმედების ექვსი ელემენტი: ყურადღება, დამოკიდებულება, მოქმედება, შეფასება, ტემპო-რიტმი,

კონტროლდება. ვეცდებით ზოგადად შევეხოთ სათითაოდ ამ აუცილებელ ელემენტებს.

### ყ უ რ ა დ ლ ე ბ ა,

პირველი და ჩვენი აზრით, ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება სცენაზე ორგანული ქცევისთვის; თუ მსახიობი ვერ იმორჩილებს თავის ყურადღებას, ის ვერც სიტუაციის დაჯერებას შესძლებს. რით განსხვავდება სცენიური ყურადღება? ძირითადად სწავლების პირველი დღეები ამ ელემენტის ათვისებას ხმარდება. სავარჯიშოების საშუალებით სტუდენტი ცდილობს აკონტროლოს ყურადღების ობიექტები; ცხოვრებაში ეს თავისთავად ხდება. რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, ამა თუ იმ მომენტში, სწორედ იმაზე გამახვილებთ ყურადღებას; შესაბამისად ცხოვრებაში ჩვენს ყურადღებას წარმართავს გარემოება, მაგრამ სცენაზე ასე არ ხდება. სცენაზე საჭიროა მსახიობმა დაიმორჩილოს ყურადღება და თვითონ აიჩიოს რა არის მთავარი და მეორე ხარისხოვანი. ყურადღების მართვა მთავარი საშუალებაა პერსონაჟის გასაცოცხლებლად და სცენაზე ორგანულად სამოქმედოთ. მაგალითად, რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, ოტელოსთვის, ან სგანარელისთვის იგივე გარემოებაში აბსოლიტურად მეორე ხარისხოვანი შეიძლება იყოს; ეს დამოკიდებულია რა თქმა უნდა პერსონაჟის სურვილებზე, ამოცანებზე, წინაპირობაზე და ასე შემდეგ.. მაგრამ ფაქტია, რომ სხვადასხვა ადამიანი ერთიდა იგივე მოვლენას სხვადასხვანაირად აღიქვამს. შესაბამისად მისი ყურადღების ობიექტებიც განსხვავებულია, მაგრამ ეს სწავლის შემდეგი ეტაპია – მეორე კურსზე, როცა სტუდენტი თავისთავს კი არ აყენებს ამა თუ იმ შეთავაზებულ ვითარებაში, არამედ უკვე პიესებიდან ნაწყვეტებს გაითამაშებს და სხვისი გამოგონილი ტექსტით და ასევე გამოგონილი პერსონაჟის სახელით ცდილობს მოქმედებას. ჩვენი აზრით, სწორედ სწავლის ამ ეტაპზეა ყველაზე სასარგებლო ფსიქოლოგიური შესტის, როგორც სარეპეტიციო მეთოდის ათვისება, მაგრამ ამაზე შემდეგ...

დავუბრუნდეთ ისევ პირველ ელემენტს. რა არის ყურადღება? ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ეს არის შინაგანი ენერჯის კონცენტრირება ერთ, ან მეტ ობიექტზე, რომელიც შეიძლება იყოს, როგორც აბსტრაქტული (წარმოსახვით დანახული, ფიქრი, მოგონება) ასევე კონკრეტული საგანი, ან მოვლენა. ისევე, როგორც ფიქრი, ყურადღება გარკვეულ უწყვეტ პროცესს წარმოადგენს ადამიანის ცნობიერებაში, რის შედეგადაც ყალიბდება დამოკიდებულება და იბადება ამა თუ იმ მოქმედების ჩადენის სურვილი. ეს მექანიზმი მოქმედებს მუდმივად, შესაბამისად

სცენიური პერსონაჟი მუდმივ მოქმედებაშია ჩართული. არ შეიძლება ეს პროცესი ერთ ადგილას გაიყინოს და შეწყვიტოს განვითარება; ზემოთ ხსენებული ექვსი ელემენტის მეშვეობით მსახიობმა მუდმივ მოქმედებაში უნდა ამყოფოს პერსონაჟი, ზოგჯერ აქტიურად ზოგჯერ პასიურად, მაგრამ პროცესის გაჩერება დაუშვებელია, წინააღმდეგ შემთხვევაში პერსონაჟი წყვეტს სიცოცხლეს და მისი მეშვეობით იხედება უსუსური მსახიობი, რომელმაც აღარ იცის რა ქნას. ამ რთულ პროცესს წარმართავს სწორედ ყურადღება, რომელიც ვერ იქნება ვერასოდეს მოდუნებული, რადგან ეს არის პირველი ბერკეტი, სცენაზე მუდმივი ორგანული მოქმედებისა.

პირველ კურსზე მოსული სტუდენტისთვის აუცილებელია ამ ყველაფრის გაგება და დაჯერება, რადგან თავიდან მას მოწოდება: "მოიკრიბეთ ყურადღება" მხოლოდ სკოლის მასწავლებლის მითითება ჰგონია, რომ უფრო დაკვირვებით მოუსმინოს. ამ ყველაფერს საკუთარი მაგალითიდან გამომდინარე ვამბობთ, რადგან, სანამ გაგვარკვევდა პედაგოგი, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ამ ელემენტს, დიდხანს მხოლოდ თეორიულად ვეთანხმებოდით, სანამ გარკვეული სავარჯიშოების მეშვეობით არ დაგრწმუნდით ყველაფერ ზემოთ ხსენებულში. რაც შეეხება სავარჯიშოებს, ყველა სახის შემდგომში ყურადღების სავარჯიშოს განხილვა შორს წაგვივანს, მაგრამ რამდენიმეს, შემდგომში, მაინც შევეხებით, რომლებიც შემდეგ ფსიქოლოგიური ქესტის ასათვისებლად ძალიან სასარგებლოა...

### კუნთების გათავისუფლება

ეს სავარჯიშო სტუდენტს აიძულებს საკუთარი სხეულის სხვადასხვა ნაწილზე გაამახვილოს ყურადღება. თანმიმდევრობით დაჭიმოს და გაათავისუფლოს ესა თუ ის სხეულის კუნთი. ამავე დროს სტუდენტი საკუთარი სხეულის ფლობას ეჩვევა. ფიზიკური დაძაბულობა, სცენაზე მთავარი გამოვლინებაა არაორგანული ქცევისა. ასევე შემდგომში ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენის დროსაც სხეულმა უნდა ითამაშოს გადამწყვეტი როლი. ამიტომაც აუცილებელია სტუდენტი ზედმიწევნით კარგად ფლობდეს საკუთარ ფიზიკას. სასარგებლოა ასევე ამ ფიზიკურ სავარჯიშოს მიებას წარმოსახვითი სავარჯიშო, სადაც სტუდენტს ეძლევა დავალება გონებით იმოგზაუროს მისი ცხოვრების სხვადასხვა დღეებში, აღიდგინოს ესა თუ ის მნიშვნელოვანი, ან უმნიშვნელო დღე; ასევე სასარგებლოა იმ წუთიერი შეგრძნებების ანალიზიც. რას გრძნობს და რას ფიქრობს იმ წუთიერად, როცა ამ საქმით არის დაკავებული; იქნებ მისი ყურადღება საერთოდ სხვაგან არის? აუცილებელია ამის გაანალიზებაც, თუ რატომ არის ახლა მისი გონება გარეშე მოვლენით დაკავებული, რა მოხდა ასეთი.

ამგვარად, სტუდენტი ეჩვევა ყურადღების მართვას, ასევე ავითარებს ფანტაზიას და წარმოსახვას. შესაძლებელია მიეცეთ დავალება, საკუთარ სხეულში აღმოაჩინონ ესა თუ ის შეგრძნება, მაგალითად – შიში, სიმორცხვე, სიკეთე, ბოროტება, აგრესია. სად იმალება ეს ყველაფერი? სავარაუდოდ, ყველა შეგრძნებას თავისი ადგილი აქვს, მაგრამ რამდენი ადამიანიც აკეთებს, სავარჯიშოს პასუხიც იმდენივეა. ზოგს სიმხდალე ხელის გულებში აქვს დამალული, ზოგს მუცელში, ზოგს ზურგზე აქვს აკიდებული, რაც თავისთავად ძალიან საინტერესოა და ფაქტიურად ეს არის პირველი ეტაპი ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოსაყალიბებლად. ამ ყველაფერზე უფრო დაწვრილებით ფ.ჟ-ს სავარჯიშოების განხილვისას ვისაუბრებთ, მაგრამ იმისთვის, რომ მსახიობმა შეძლოს ზუსტი ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენა, სწავლების პირველივე დღიდან საჭიროა გარკვეული დოზით დაინერგოს მისი ეს მარცვლები. და ყველაზე მთავარი – სტუდენტი უნდა ერთობოდეს ამ ყველაფრით და გარკვეულ სიამოვნებას უნდა იღებდეს; თუ მას სავარჯიშოს შესრულებისას სათანადო აზარტი არ გააჩნია, არაფერი გამოვა.

### დამოკიდებულება,

სცენაზე ორგანული ქცევის მეორე ელემენტი, რომელიც ყალიბდება ადამიანის აზრიდან გამომდინარე გარკვეული მოვლენის მიმართ, ან საგნის, ან მეორე ადამიანის მიმართ და ასე შემდეგ. დამოკიდებულება გასდევს პერსონაჟის საქციელს ამა, თუ იმ ვითარებაში. როდესაც მსახიობს განსაზღვრული აქვს პერსონაჟის დამოკიდებულება გარკვეული მოვლენის, საგნის, ან მეორე პერსონაჟის მიმართ, მაშინ მისი მოქმედება შეიცავს პასუხს კითხვაზე – როგორ? როგორ ვართმევ ხელს პარტნიორს? სიყვარულით, სიძულვილით, ფარული აღტაცებით, დამამცირებლად და ასე შემდეგ. ეს ყველაფერი მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული: ვინ არის პარტნიორი, რა მიზნები მამოძრავებს მის მიმართ, რა ვითარებაში ვიმყოფებით ორივე და სხვა. ამჯერად, კონკრეტულად ამ ელემენტზე ვისაუბროთ, ელემენტზე, რომლის გარეშეც სცენაზე ცოცხალი მოქმედების წარმართვა შეუძლებელია; საქმე იმაშია, რომ ცხოვრებაში უფრო ხშირად ადამიანები ვცდილობთ ნამდვილი დამოკიდებულების დაფარვას, გარკვეული საგნის, ან ადამიანის მიმართ; ასევე ხშირად აბსოლიტურად საპირისპირო დამოკიდებულებას ვამუდავებთ. რას ვიზამთ ასე “საინტერესოდ” და რთულად არის მოწყობილი საქმე. ასევეა სცენაზეც; ერთია, რას ამუდავებთ იაგო და რას გამოხატავს და მეორეა, სინამდვილეში რას გრძნობს ოტელოს მიმართ.

ფსიქოლოგიური ქესტიც სწორედ ამ სინამდვილეს უნდა ეყრდნობოდეს, იმისთვის, რომ სარსარგებლო იყოს რეპეტიციების დროს. მაგალითად, როცა იაგო აწვდის ნაპოვნ ცხვირსახოცს და ცდილობს თავი სანდო პიროვნებად მოაჩვენოს, სინამდვილეში ხომ ყელს ჭრის მავრს. სწორედ ეს ყელის გამოჭრის პროცესი უნდა გადავიტანოთ “ფიზიკაში”. არავითარ შემთხვევაში არ გამოგვადგება ილუსტრაცია, მაგალითად პანტომიმური გამოსატყულება ზემოდ ხსენებული საქციელისა. მსახიობმა ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენის დროს აუცილებელია შეიმუშაოს ოტელოს “დაკვლის” ინდივიდუალური მოძრაობა, რომელიც აუცილებლად უნდა შეიცავდეს არქიტექტონიკას – უნდა დაიწყოს, განვითარდეს, მიაღწიოს კულმინაციას და დასრულდეს. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელია, სწორედ ფიზიკურმა მოძრაობამ უკარნახოს შინაგან მდგომარეობას, რათა სცენაში სათანადო მგრძობელობა შეიმუშავდეს. პირველ კურსზე, როდესაც სტუდენტი იწყებს ამ ელემენტების ათვისებას მართებულად არ მიგვაჩნია ფსიქოლოგიურ ქესტზე საუბარი, რადგან ადვილი შესაძლებელია, ეს სარეპეტიციო მეთოდი უბრალო ფიზიკურ გამაჯანსაღებელ აერობიკად გადაიქცეს; პირველ კურსზე სტუდენტი, ჯერ საფუძვლებში არ არის გარკვეული. ასევე, ის ჯერჯერობით მხოლოდ თავისთავს აყენებს შეთავაზებულ ვითარებაში, მას საქმე არ აქვს უცხო პერსონაჟთან. ასე, რომ ფსიქოლოგიური ქესტიც, მისთვის მხოლოდ ხელის შემშლელი იქნება, რადგან პირველი კურსი სწორედ შეთავაზებულ ვითარებაში ორგანული მოქმედების მიღწევას უნდა დაეთმოს.

### მოქმედება,

სცენაზე არსებობის ყველაზე მთავარი პირობა: მსახიობი მუდმივად უნდა მოქმედებდეს. პიესა იწერება მოქმედებებად. შესაბამისად მაყურებელიც, სცენაზე მოქმედების სანახავად არის მოსული. ამბვის მოყოლა სხვადასხვა ხერხით არის შესაძლებელი. ლიტერატურული ნაწარმოები, პიესა მხოლოდ დაწერილი სიტყვებია, რომლებიც აუცილებლად მოქმედებაში უნდა იქნენ მოყვანილნი. სხვანაირად არ შეიძლება. რა არის მოქმედება? რა განსხვავებაა ფიზიკურ მოძრაობასა და მოქმედებას შორის? ფიზიკური მოძრაობა მაშინ გადაიქცევა მოქმედებად, როდესაც მიმართულია გარკვეული მიზნის შესასრულებლად. მოქმედება, ყოველთვის არ არის ფიზიკური, ის უფრო ხშირად შინაგანად მიმდინარეობს. შეიძლება ადამიანი იჯდეს მოსაცდელში, ფიზიკურად არაფერს აკეთებდეს, მაგრამ შინაგანად აქტიურად მოქმედებდეს; მოქმედებდეს, მაგალითად, ექიმის მოსაცდელში, (ჯგუფური სავარჯიშო ეტიუდი, რომელსაც ხშირად მიმართავენ

პირველ კურსზე) ადამიანები სხედან და ელოდებიან, ზოგი კარგ და ზოგიც ცუდ ამბავს. მათი მოქმედება ვერანაირად ვერ იქნება ერთნაერი, მიუხედავად იმისა რომ ფიზიკურად ყველანი სხედან, ან დგანან და ელოდებიან. თითოეული მათგანი სრულიად განსხვავებულად მოქმედებს. ეს დამოკიდებულია უამრავ ფაქტორზე: საიდან არიან მოსულები, რა მოხდა აქამდე, თვითონ არიან პაციენტები, თუ მეგობარს მოყვნენ მხოლოდ, ჯანმრთელობის ცნობა უნდათ, თუ მძიმე ოპერაციის მოლოდინში არიან. აქტიური ფიქრი, შინაგანი მზადება, თავის შეკავება ცრემლებისგან – ეს ყველაფერი მოქმედების შემადგენელი ნაწილია, რომელსაც ახორციელებს მოსაცდელში მყოფი პაციენტი. ფსიქოლოგიური უესტის შემთხვევაში შესაძლებელია, ყველა ეს შინაგანი მოქმედება ფიზიკურ მოძრაობაში იყოს მოყვანილი; მისი ფორმა თავად მსახიობმა უნდა შეარჩიოს; გამორიცხულია მისი კარნახი, რადგან როგორც ზემოთ ავლნიშნეთ ფსიქოლოგიური უესტი ინდივიდუალური გამოხატულებაა ამა თუ იმ შინაგანი პროცესისა, თუმცა აუცილებელია შეთანხმება, რა პროცესზეა საუბარი. რეჟისორმა და მსახიობმა ეს ერთად უნდა გაარკეთონ, მაგრამ ფორმა როგორც ასეთი, მსახიობის მოსაძებნია, რადგან “შეკვეთით” (მარცხენა ხელი მაღლა ასწიეთ და ფეხი ფეხს მკვეთრად მიადგიოთ და ყველაფერი კარგად იქნება) ასე, რა თქმა უნდა, არაფერი გამოვა.

### შეფასება,

ერთი მდგომარეობიდან, მეორე მდგომარეობაში გადასვლის პროცესი, რომელიც განპირობებულია გარეშე, ან შინაგანი მოვლენით; აღსანიშნავია, რომ ეს არის პროცესი და არა ფიქსირებული რეაქცია; პროცესი, რომელიც გარკვეულ დასკვნებს მოიცავს, რის შემდეგაც იცვლება მოქმედება, ყალიბდება ახალი დამოკიდებულება და ახალი მოქმედების ჩადენის სურვილსა და აუცილებლობას ბადებს. მომხადარი მოვლენით გამოწვეული შთაბეჭდილება ამა, თუ იმ დოზით მთელ ეპიზოდს გასდევს, მანამ სანამ ახალი მოვლენა არ მოხდება და არ შეცვლის ვითარებას, არ დაბადებს ახალ სურვილებს, ამოცანებს და შესაბამის მოქმედებებსა და დამოკიდებულებას. ეს ექვსი ელემენტი ერთგვარი ბორბალია, რომელიც მუდმივად ტრიალებს და მთავარი წერტილი ამ ბორბლისა სწორედ შეფასებაა, რადგან ეს არის ერთგვარი ნიშნული რის შემდეგაც იცვლება არსებული ტემპო-რიტმი და იბადება ახალი მოქმედების ჩადენის აუცილებლობა. ფსიქოლოგიური უესტიც ამ შემთხვევაში სასარგებლოდ მიგვაჩნია, რადგან შესაძლებელს ხდის მსახიობის მიერ მოვლენის აღქმა, (შეფასება), ანუ შინაგანად

მიმდინარე პროცესი გარეთ გამოიტანოს და ხელშესახები გახადოს; მსახიობს ეძლევა შესაძლებლობა აბსტრაქტული შეგრძნებები კონკრეტული გახადოს; ფიზიკურად გაიაროს ის პროცესი, რასაც შეფასების დროს ძირითადად შინაგანად განიცდის. როდესაც ეს ყველაფერი ხელშესახები ხდება, ანუ მსახიობი ახერხებს ფიზიკურად დაინახოს, თუ რა პროცესი მიმდინარეობს პერსონაჟში, მაშინ სწორედ ამ პროცესში შესაძლებელი ხდება უფრო მეტი ფერის შეტანა, რაც აუცილებლად წაადგება როლის მხატვრულ სახეს და გაამდიდრებს მას.

### ტემპო-რიტმი

ტემპი: მოქმედების გარეგნული სიჩქარეს ნიშნავს, ხოლო რიტმი შინაგან პულსაციაზეა დამოკიდებული; ეს ორი ელემენტი ხშირად არ ემთხვევა ერთმანეთს, მაგრამ ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და ერთმანეთზე ზემოქმედებას ახდენს. ასევე ორივე ცვალებადია იმ გარემოების მიხედვით, რომელშიც პერსონაჟი იმყოფება. პერსონაჟის ამოცანა, სურვილი, რომელიც ამა თუ იმ მოვლენით არის გამოწვეული განსაზღვრავს ტემპსაც და რიტმსაც. ასე, რომ ეს რიგით მეხუთე ელემენტი, პირდაპირ არის დაკავშირებული სცენაზე ორგანულ მოქმედებასთან. პასუხს იძლევა კითხვაზე – როგორ? ისევე როგორც დამოკიდებულება, რა მინდა? რას ვაკეთებ? კითხვებით ძირითადად ყურადღებაა დაკავებული, ასევე მოქმედებაც. ხოლო დამოკიდებულება და ტემპო-რიტმი, კითხვას – როგორ ვაკეთებ?–ს ემსახურება. შესაბამისად ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენაშიც დიდი როლი აკისრია, რადგან მოძრაობა, რომელსაც მსახიობი შეადგენს ასევე მოიცავს გარკვეულ რიტმსა და ტემპს. შესაძლებელია ერთი ან მეორე, (უფრო ტემპი) დაჩეხილი იყოს, მაგრამ აუცილებლად უნდა ეხმაურებოდეს ფსიქოლოგიური ქესტის შინაარსს, რათა მსახიობში შესაბამისი მგრძობელობა დაბადოს და ასევე შესაძლებელია მთლიანი მხატვრული სახის მამოძრავებელ ელემენტადაც კი გადაიქცეს, რადგან ყველა ადამიანს ინდივიდუალური რიტმი და ტემპი გაგვაჩნია, ასევე პერსონაჟებსაც. აბსულიტურად განსხვავდება ხლესტაკოვის ცხოვრების რიტმიცა და ტემპიც გოროდნიჩისგან. ასე, რომ მსახიობმა ამ ერთ ელემენტს მაინც თუ ჩააგლო ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენისას, შესაძლებელია ვთქვათ, რომ საწყისი მარცვალი ნაპოვნია მხატვრული სახის შესაქმნელად.



## კონტრმოქმედება

კონტრმოქმედება, ყველა ზემოთხსენებული ეტაპის გავლის შედეგად იბადება და ობიექტის მდგომარეობა ახალ ეტაპზე გადაყავს; ასევე ეს არის საწინდარი ორ ადამიანს შორის ურთიერთობისა. ურთიერთობა, ერთმანეთისგან გამომდინარე მოქმედებას გულისხმობს. ამ დროს, ყურადღება, დამოკიდებულება, მოქმედება, რიტმი ყველაფერი ეს მეორე ობიექტისადრე მიმართული და დამოკიდებულია მის ქმედებებზე. იცვლება იმის შესაბამისად, თუ რას გთავაზობს პარტნიორი, რამდენად გეხმარება, ან ხელს გიშლის მიზნის მიღწევაში; ცალკე კონტრმოქმედება ზემოთხსენებული ხუთი ელემენტის გარეშე, არ არსებობს; ის ამ ყველა – საფეხურის გავლის შედეგია. შესაბამისად ფსიქოლოგიური ქესტიც ამ პრინციპით უნდა აეწეოს, როცა არა ინდივიდუალურ, არამედ ორ, ან სამკაციან სცენას მსახიობები ფ.ჟ.-ს მეშვეობით გადიან, მათი მოძრაობები ერთმანეთისგან გამომდინარე უნდა იყოს და ასევე საერთო ვითარებას უნდა ექვემდებარებოდნენ.

შემდეგ ეტაპზე უკვე დამწეები მსახიობი სწავლობს პიესის გონებრივ ანალიზს. პერსონაჟის სიტყვებიდან, მისი ამოცანების, სურვილების, გამჭოლი მოქმედებების ამოკითხვას, ზოგადად პერსონაჟს აყალიბებს გონებაში, მაგრამ როდესაც საქმე, მის (პერსონაჟის) განსხეულებამდე მიდის, ზოგ შემთხვევაში ვერ, ან ნაკლებად ახერხებს მის დამაჯერებლად გაცოცხლებას; შესაბამისად არ იბადება მხატვრული სახე; სცენაზე მხოლოდ რომელიმე პერსონაჟის სახელი და გვარი დადის; აკეთებს გარკვეულ ფიზიკურ მოქმედებებს და გეგმის თანახმად ხან შეშფოთებულია, ხან ბედნიერი. მხატვრული სახის პერსონაჟად გადაქცევა ფსიქოლოგიური ქესტის მეშვეობით რეპეტიციის გავლა აადვილებს, თუმცა აქაც აუცილებელია, მსახიობის უნარი თამაშში აყოლისა, გარკვეული მუხტი, ბავშვურად აფეთებისა და ბოლოს, რაც მთავარია, შემოქმედებითი ენერგია, რომლის დახარჯვასაც არ მოერიდება. ასეთ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური ქესტით რეპეტიცია სასარგებლო შედეგს გამოიღებს და მსახიობს მისცემს საშუალებას კონკრეტული მიმართულებით წარმართოს ფანტაზია და შემოქმედებითი ენერგია.

როგორ მივალწიოთ, რა ეტაპები უნდა გავიაროთ ფსიქოლოგიური ქესტის მისაგნებად?! ამაზე პასუხის გასაცემად მივუბრუნდეთ, მიხეილ ჩეხოვის დანატოვარს მსახიობის ტექნიკის შესახებ.

## **ბ) მიხეილ ჩეხოვი მსახიობის ტექნიკის შესახებ**

სანამ უშუალოდ ფსიქოლოგიურ ქესტის შესახებ მსჯელობაზე გადავალთ, აუცილებლად მიგვაჩნია, მ. ჩეხოვის წიგნის “მსახიობის ტექნიკის შესახებ” ზოგიერთი თავის განხილვა; ყურადღება და წარმოსახვა, ატმოსფერო, ინდივიდუალური შეგრძნებები და მოქმედება. ამ თავებში, ჩეხოვს გარკვეული შეფერილობით, ასახული აქვს გარკვეული ეტაპები, რომელიც მსახიობმა უნდა გაიაროს როლზე მუშაობის პროცესში. ამ ყველაფრის გარეშე, ფსიქოლოგიური ქესტის მეთოდით მუშაობა შედეგს არ გამოიღებს; ასე, რომ შევეცადოთ გავაანალიზოთ, თუ რას გულისხმობს ჩეხოვი, როცა ამა თუ იმ სავარჯიშოს, ან სარეპეტიციო საშუალებას გვაწვდის თავის წიგნში, სანამ მსახიობი ფ.ჟ.-ის აღმოჩენამდე მივა.

მაშ ასე, დავიწყოთ წარმოსახვით და ყურადღებით; ესაა, ორი აუცილებელი საშუალება მსახიობისთვის, რომლის მეშვეობითაც როლი იქმნება. “შთაგონებას მიყავხარ შეგრძნებებსმიღმა არსებულ სამყაროში. ის სცილდება პირად (ადამიანის ინდივიდუალურ) ჩარჩოებს. ჩვენ კი, მხატვრული სახის ძიებას აყოლილნი, ახალ სამყაროში ვიჭრებით და აქამდე უცნობ პორიზონტებს ვეხებით”<sup>1</sup> – ამბობს ჩეხოვი. ეს არის აუცილებელი პირობა არა მარტო მსახიობისათვის, არამედ ყველა სახის შემოქმედისთვის – მოახდინოს ფაქტის არა კოპირება, არამედ საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით თავისებურად გააცოცხლოს იგი. ასე, რომ ჩეხოვი გვთავაზობს ვავარჯიშოთ ჩვენი წარმოსახვა, მუდმივად ვამუშავოთ და ვაძებნინოთ ახალი მხატვრული სახეები.

წარმოსახვა, როგორც მთავარი იარაღი შემოქმედისთვის... წარმოიდგინეთ პერსონაჟი; აღწერეთ იგი, დაუსვით სხვადასხვა კითხვა; გაეცით პასუხი და დაელოდეთ, აქტიური მოლოდინით, რაც წარმოსახვის მუდმივ მუშაობას გულისხმობს, დაკვირვებას ცხოვრებაში არსებულ ადამიანებზე და ასე შემდეგ, რასაც რა თქმა უნდა, ყოველი პედაგოგი მოითხოვს დამწყები მსახიობისგან... მაგრამ: “მხატვრულ სახეს, რომელსაც შინაგანად ვხედავთ და ვაკვირდებით, გააჩნია შინაგანი სამყარო, მისი გამომსახველი საშუალებებით, ისევე როგორც ადამიანებს, რომლებსაც ცხოვრებაში ვხვდებით, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ცხოვრებაში მე ვერ ვხედავ ჩემს გვერდით არსებული ადამიანის შინაგან სამყაროს, მაშინ როცა მხატვრული სახის (პერსონაჟის) შემთხვევაში, მე მას მთლიანად აღვიქვამ, თავისი ფარული ვნებებითა და მისწრაფებებით”.<sup>2</sup> მსახიობი

<sup>1</sup> . . . , .2. . « . . . » . . ., 1986, .181.

<sup>2</sup> . . . , .2. . « . . . » . . ., 1986, .181.

ისევე, როგორც ყველა სხვა დარგის შემოქმედი, გაცილებით თავისუფალი და მდიდარია, როდესაც საკუთარი ფანტაზიის საშუალებით თხზავს და არა მხოლოდ ცხოვრებაზე დაყრდნობით. რა თქმა უნდა რიგ შემთხვევებში გასათვალისწინებელია ნაწარმოების უანრი, ის თუ რამდენად აქვს უფლება მსახიობს, გამომსახველი საშუალებებით მოსცილდეს რეალობას, მაგრამ წარმოსახვის როლი შემოქმედებაში უმთავრეს ადგილს იკავებს.

მოდით გავერკვეთ უფრო დაწვრილებით, როგორ მუშაობს ეს ყველაფერი. გავყვეთ პროცესს.

არსებობს დამწეები მსახიობი, რომელსაც ეძლევა ესა თუ ის როლი; იწყებს ფიქრს, ჯერ ზოგადად – რა პერსონაჟთან აქვს საქმე, ბოროტია ის თუ კეთილი (მარტივად რომ ვთქვათ). შემდეგ იწყებს მისი სურვილების, ამოცანების, სამოქმედო საშუალებების გამოძიებას. ხაზგასასმელია ის, რომ იწყება გამოძიება და არა შეთხზვა, რადგან ყველაფერი ზემოთ ხსენებული: სურვილები, ამოცანები და ასე შემდეგ, პიესაშია მოცემული. საჭიროა მათი ამოკითხვა. გარკვეულ სამსახიობო ცოდნაზე, ხელობაზე დაყრდნობით ამ ყველაფერს ნებისმიერი მოახერხებს, მაგრამ აი მივადექით ეტაპს, როცა უნდა დაიწყოს პერსონაჟმა გაცოცხლება. სწორედ აქ ერთვება აქტიურად მსახიობის წარმოსახვა. მთავარი მამოძრავებელი კითხვა: როგორ? მსახიობი იწყებს შეთხზვას, როგორია პერსონაჟი? გასაგებია, რომ კეთილი, ან ბოროტი, მაგრამ ეს ხომ ზოგადი განსაზღვრებაა; როგორ მოქმედებს, როგორ იქცევა? როგორ? როგორ? როგორ? ეს კითხვა არ ასვენებს არცერთ შემოქმედს მსახიობი იქნება, რეჟისორი, თუ სხვა. “და ვინჩი წლების განმავლობაში ელოდა, სანამ დაინახავდა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მაცხოვრის სახე საიდუმლო სერობისას”.<sup>1</sup> გვახსენებს ჩეხოვი, რაც გასაგებს ხდის, თუ რამდენად რთულია პერსონაჟის ძიების პროცესი. მაგრამ იქვე გვაწვდის საშუალებებს, რომლებიც ოდნავ გაგვიოლებს ამ ყველაფერს. მაშ, ასე დაუბრუნდეთ ისევ მსახიობს და მის შემოქმედებით პროცესს. კითხვა – როგორ? ისევ უპასუხოდ რჩება მის ცნობიერებაში. სწორედ აქ ერთვება ყურადღება, როგორც შემოქმედებითი პროცესის აუცილებელი ნაწილი.

ერთი შეხედვით ყურადღება და წარმოსახვა სხვადასხვა კომპონენტს წარმოადგენს, მაგრამ ერთი, მეორეს გარეშე არავითარი სარგებლის მომტანი არ არის მსახიობისთვის, რადგან სადაც წარმოსახვა მუშაობს, იქ ყურადღებაც აქტიურად არის ჩართული, რათა მსახიობის გონებაში შენარჩუნებულ იქნეს მისივე

<sup>1</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . » . . ., 1986, .181.

ფანტაზიის შედეგად ჩამოყალიბებული სახეები, ხოლო ცალკე ყურადღების მობილიზება, საიდანაც პრინციპში ყველა სტუდენტი მსახიობი იწყებს ოსტატობის გაკვეთილს, წარმოსახვის გარეშე ყურადღების მობილიზება ამა თუ იმ საგანზე, ხმაზე, და სხვა, მხოლოდ ცქერად და სმენად გადაიქცევა, რასაც არავითარი საერთო არ აქვს შემოქმედებით პროცესთან. უყურებს და ვერ ხედავს; უსმენს და არ ესმის. ჩეხოვი ყურადღების მობილიზაციის ოთხ ეტაპს გვთავაზობს:

- 1) როდესაც ზოგადად დავინახე, გავიგონე
- 2) როდესაც ჩემსკენ მოვიზიდე. (ანუ დავაკვირდი, მარტივად რომ ვთქვათ)
- 3) როდესაც მან მიმიზიდა.(დამაინტერესა.უფრო მეტის გაგების დანახვისა, თუ შეგრძნების სურვილი აღმეძრა)

4) როდესაც უკვე შევერწმენე მას, (ობიექტს) ანუ ჩავეჭვი მის შინაგან არსს. მეოთხე ეტაპი უკვე გარკვეული შედეგია, როდესაც მსახიობი თავის ყურადღების ობიექტს არა გარეგნულად, არამედ შინაგანად აღიქვამს; არ აქვს მნიშვნელობა ეს გარკვეული პერსონაჟი იქნება, თუ მარტივი საგანი; მაგალითად, მაგიდაზე დაგდებული კალამი, რომელიც მსახიობის მხრიდან ამ ოთხივე ეტაპის გავლის შემდეგ შესაძლოა გადაიქცეს სწორედ იმ პერსონაჟად, რომელსაც მსახიობი ამდენ ხანს ეძებდა.

“მიქელანჯელო, მოსეს შექმნის დროს, მხოლოდ მის გარეგნულ შტრიხებს კი არ ხედავდა: კუნთებს, დატალღულ თმებს და ასე შემდეგ.. არამედ, მოსეს შინაგან სიძლიერეს, რაც ამ კუნთებში, ძარღვებსა და რიტმულად ჩამოყრილი ტალღისებური თმებიდან გამოვლინდა”.<sup>1</sup> წერს ჩეხოვი; მართლაც, თუ ვხედავთ მოსეს ქანდაკებას, დავინახავთ თუ რამხელა ძალა იმალება მისი გარეგნობის მიღმა – წვერი და თმა, რომელზეც ჩეხოვს შემთხვევით არ აქვს ყურადღება გამახვილებული, ისეა გამოკვეთილი თითქოს მთელი დედამიწის ძარღვებსა და ოკეანებს ერთად მოუყრიათ თავი და ახლა მათი ტალღები მოსეს შემოხვევია გარს; მსახიობი, რომელიც ამ ქანდაკებას შეხედავს, იმ წამსვე დაინახავს და შეიგრძნობს, თუ რა შინაგანი ძალის ადამიანთან აქვს საქმე. მისი ყოველი ნაკვთი უსაზღვრო სიმტკიცესა და ნებისყოფას გამოხატავს, ამავე დროს მორჩილებასაც, რაზეც მისი ფიზიკური მდგომარეობა მიანიშნებს; ის ზის, მაგრამ თითქოს რაღაც ძალას აკავებს თავისთავში. მისი არცერთი კუნთი არ ისვენებს და მზადაა ასაფეთქებლად სტიქიური ძალით – მსოფლიოს გასანადგურებლად. ასეთი

<sup>1</sup> . . . , .2, . « . . . », ., 1986, .183.

მაშტაბის სტიქიურ ძალებს იმორჩილებს თავის თავში მიქელანჯელოს მოსე, როგორც პერსონაჟი.

ეს ყველაფერი, კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია მსახიობისგან პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს ამოხსნა; შემდეგ მისი ქცევებსა და მოქმედებებში გადმოყვანა, რაც წარმოსახვისა და ყურადღების გარეშე წარმოუდგენელია.

როგორ მივყავართ ამ ყველაფერს ფსიქოლოგიურ კესტამდე: “თქვენი სხეული წარმოსახვითი რეპეტიციების დროს პასიური რჩება და თავისუფალია, მოდუნებულია, მაგრამ ის თქვენი განცდებიდან გარკვეულ იმპულსებს იღებს, ამუშავებს მათ და მხატვრული სახის (პერსონაჟის) სხეულად გარდაისახება, ითავისებს მის ხასიათსა და მოძრაობის მანერებს. წარმოსახვის მეშვეობით, გამოღვიძებული შემოქმედებითი შეგრძნებები, სხეულში აღწევენ და შიგნიდან იწყებენ მის ძერწვას”.<sup>1</sup> წერს მიხეილ ჩეხოვი.

აქვე კარგი იქნება, თუ რამდენიმე სავარჯიშოსაც განვიხილავთ.

ყურადღების ტიპიური სავარჯიშო, სადაც მსახიობმა თავისი ყურადღება უნდა გაამახვილოს ამა თუ იმ ობიექტზე, საგანზე, ხმაზე, პარტნიორზე და ასე შემდეგ. საჭიროა გაიაროს ზემოთხსენებული ოთხივე ეტაპი, რათა ჩასწვდეს ყურადღების ობიექტის შინაარსს. ყველაფერი კეთდება ყოველგვარი შინაგანი, ან გარეგნული დაძაბულობის გარეშე, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში წარმოსახვა თავისუფლად ვერ იმუშავებს და მსახიობიც ვერ მიიღებს შემოქმედებით სიამოვნებას. მაშ, ასე ვაკეთებთ ყურადღების სავარჯიშოს; შემდეგ ეტაპზე, ჩეხოვის მიხედვით ამ ყველაფერს ემატება, მარტივი ფიზიკური მოქმედება: სახლის დალაგება, წიგნების მოწესრიგება და სხვ. რაც მეტად სასარგებლოდ მიგვაჩნია, რადგან ამ დროს მსახიობი თავისდა უნებურად ახდენს თავისი შინაგანი მდგომარეობის ფიზიკურ მოქმედებებში გადმოტანას. შესაბამისად მისი მოქმედებაც გარკვეულ იერსახეს იძენს იმის მიხედვით, თუ რაზე აქვს გამახვილებული მსახიობს ყურადღება და შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე ესა თუ ის ობიექტი, მუსიკალური ფრაზა, ნახატი, მარტივი საგანი თუ სხვა..

### წარმოსახვის სავარჯიშო:

ვიღებთ რომელიმე პიესის ერთ სცენას. ვირჩევთ პერსონაჟს და წარმოსახვით გავდივართ პროცესს, რომელსაც ეს პერსონაჟი ამ სცენაში გადის; ცნობიერებაში

<sup>1</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . »., . . ., 1986, .188.

ვამუშავეთ ყოველ წერილმანს, ფიზიკურ მოძრაობას, მიზანმიმართულ ქმედებას. (სწავლების პირველ კურსზე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია სალაპარაკო ტექსტის, ან საერთოდ გამორიცხვა, ან მინიმუმამდე დაყვანა) წარმოსახვით გავდივართ მთელ სცენას არა ერთხელ და ყოველ ჯერზე სხვადასხვა რიტმით, განწყობილებით, ემოციური მდგომარეობით, მანამ, სანამ არ შევიგრძნობთ მთლიან ცოცხალ სურათს, იმდენად რომ ის სკამზე ვეღარ გაგვაჩერებს და მსახიობში წამოდგომისა და გათამაშების მძაფრ სურვილს არ დაბადებს. ამ შემთხვევაში ვანებებთ თავს წარმოსახვით სავარჯიშოს და გადავდივართ მოქმედებაზე, რადგან ჩეხოვის თქმით, “ყოველი სავარჯიშოს ისევე, როგორც შემოთავაზებული სარეპეტიციო მეთოდის (აქვე ფსიქოლოგიურ ქესტსაც გულისხმობს) მიზანია, მსახიობში შემოქმედებითი იმპულსის აღძვრა”<sup>1</sup>.

აქვე კიდევ ერთ წარმოსახვით სავარჯიშოს შევხებით, რომელიც ასევე ძალიან სასარგებლოა ფსიქოლოგიური ქესტის (როგორც სარეპეტიციო მეთოდის) დაუფლებისთვის, რადგან აქ აქტიურად არის ჩართული უკვე მსახიობის ფიზიკაც: მსახიობი ცდილობს წარმოდგინოს გარდაქმნის პროცესი. უკიდურესად დეტალურად გაატაროს თავის ცნობიერებაში, თუ როგორ გარდაიქმნება მოხუცი ახალგაზრდად, ზაფხულის პეიზაჟი შემოდგომისად და პირიქით, ახალგაზრდა მოხუცად, შემოდგომის პეიზაჟი კი ზამთრისად, გაზაფხულად და ისევ ზაფხულად; შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას ზღაპრული პერსონაჟები, რაც ასევე უკიდურესად სასარგებლოდ მიგვაჩნია, რადგან ამ შემთხვევაში მსახიობის ფანტაზია გაცილებით ნაყოფიერად და თავისუფლად მუშაობს. ყველაფერი ეს უნდა ვეცადოთ რაც შეიძლება დეტალურად იქნას დანახული, იგივე პრინციპით რაც ზემოთხსენებულ სავარჯიშოშია, ანუ მსახიობმა ვერ უნდა მოისვენოს სკამზე და საბოლოოდ თავისი ფიზიკაც უნდა ჩართოს ამ პროცესში. ამრიგად, მსახიობი მისდაუნებურად გადადის ფიზიკურ მოძრაობაზე, რომელიც მის წარმოსახვაში ჩამოყალიბებული სურათით არის ნაკარნახევი, ანუ შეგრძნება გადააქვს მოძრაობაში, რაც უფრო თვალსაჩინოს ხდის მის მიერ დანახულ სურათს.

აქვე გვინდა მოვიყვანოთ ისევ ჩეხოვისეული მოწოდება: “უნდა ვისწავლოთ, ცნობიერებაში ჩამოყალიბებულ სახეებზე უარის თქმა (როლის მხატვრულ სახეს გულისხმობს), რათა უფრო სრულყოფილ ხატს მივაგნოთ”<sup>2</sup> გამოდის, რომ ამდენი იმისთვის ვიწვადეთ, რომ საბოლოოდ უარი ვთქვათ ყველაფერზე. უარი ვთქვათ? დიახ, ასეა, რადგან ხშირად ვერც ვამჩნევთ, ისე ვექცევით ჩვენზე წარმოდგენილი

<sup>1</sup> . . . , .2, . « . » ., 1986, .6187  
<sup>2</sup> . . . , .2, . « . » ., 1986, .187.

სახის ჩარჩოებში. უნდა შეგვეძლოს გარკვეული დროით გვერღზე გადავდეთ ჩამოყალიბებული პერსონაჟი და ახალი კუთხით შევხედოთ მას, იმისთვის, რომ შემოქმედებითი პროცესი არ შეიზღუდოს, არ მოექცეს ჩარჩოში, არ დაგვკმაყოფილდეთ დროზე ადრე. მანამ, სანამ შემოქმედებითი იმპულსი არსებობს პერსონაჟთან მიმართებაში, აუცილებელია ძიება. აქ განსაკუთრებით სასარგებლოა ფსიქოლოგიური ჟესტის მეთოდი, რადგან ფიზიკური მოძრაობა შეიძლება იყოს ერთი, მაგრამ მრავალნაირად შესრულებული: მკვეთრად, ფრთხილად, ჯიუტად, თამამად, გაუბედავად და სხვაგვარად იმის მიხედვით, თუ როგორი წარმოგიდგენია პერსონაჟი, რომელიც ამ მოძრაობას აკეთებს.

ასე, რომ კიდევ ერთხელ ავლნიშნავთ, წარმოსახვა და ყურადღება, ეს ორი კომპონენტი, რომლებიც აუცილებლად ერთდროულად მუშაობენ და ერთმანეთს ავსებენ, მსახიობისგან ფსიქოლოგიური ჟესტის შედგენის პროცესში აქტიურად უნდა იყოს ჩართული. რაც უფრო ძლიერია წარმოსახვის უნარი, მით უფრო საინტერესო ფიზიკურ მოძრაობაზე გადის მსახიობიც. შესაბამისად ფიზიკური მოძრაობაც (ჟესტი), უფრო ზუსტ შინაგან იმპულსს აღძრავს მასში.

## ატმოსფერო

### მეორე სარეპეტიციო მეთოდი

“ბასტილიის აღება. წარმოიდგინეთ მომენტი, როცა ბრბო საკანში შეიჭრება და პატიმარს ათავისუფლებს. დაუკვირდით ამ ადამიანების ხასიათებს: ქალებს, კაცებს; რაც შეიძლება ნათლად წარმოიდგინეთ ისინი. შემდეგ უთხარით თქვენ თავს: ბრბო უკიდურესი მგზნებარების, ძლიერებით თრობისა და ძალაუფლების ატმოსფეროს გაავლენის ქვეშ მოქმედებს. ყველა ერთად და თითოეული ცალ-ცალკე ამ ატმოსფეროს ზეგავლენას განიცდის. დააკვირდით სახეებს, მოუსმინეთ შეძახილებს; ხმის სხვადასხვა ტემბრი გამოარჩიეთ და მიხვდებით, რომ სწორედ ატმოსფერო კარნახობს ბრბოს მოქმედებებს. შემდეგ, შეცვალეთ ატმოსფერო და თავიდან უყურეთ იგივე წარმოდგენას. ადრინდელი აღზნებული ატმოსფერო, ახლა, ბოროტებით და შურისძიებრის სურვილით გაიჟღინთოს. თქვენ დაინახავთ, თუ როგორ აისახება ეს ცვლილება ხალხის საქციელებზე, მოქმედებებზე, მათ სახეებზე და შეძახილებზე. შემდეგ ისევ შეცვალეთ იგი, ამჯერად, სიამაყით, ღირსებით აღსავსე და საზეიმო ატმოსფერომ რომ დაისადგუროს. ისევ დაინახავთ, თუ როგორ შეიცვლება ფიგურები, პოზები, დაჯგუფებები, ხმები და ადამიანთა სახის გამომეტყველება.

ის რაც ახლა თქვენ მიიმოქმედეთ წარმოსახვის მეშვეობით, როგორც არტისტმა, იგივე შეგიძლიათ გააკეთოთ სცენაზე. გამოიყენეთ ატმოსფერო, როგორც შთაგონების საშუალება”.<sup>1</sup>

ამ ყველაფრიდან მარტივი, მაგრამ აუცილებელი დასკვნა კეთდება: არსებული ატმოსფერო განსაზღვრავს ადამიანის გარკვეულ მოქმედებებს, საქციელს, მდგომარეობას და ასე შემდეგ.

ფსიქოლოგიურ ქესტის შედგენისას, კონკრეტული ატმოსფეროს განსაზღვრა, რასაც აქვე არსებული სავარჯიშოების განხილვისას უფრო დაწვრილებით შევეხებით. ზოგადად კი, ჩეხოვს ამ თავში აქცენტი გაკეთებული აქვს ატმოსფეროზე, როგორც მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებაზე. ასევე საუბრობს იმაზე, თუ როგორ შეიძლება ჩაანაცვლოს ერთმა ატმოსფერომ მეორე, რომ ორი ატმოსფერო ერთდროულად ვერ იარსებებს; მაგალითად, ციხედარბაზში, სადაც სიწყნარისა და მომაკვდინებელი დუმილის ატმოსფეროა გამეფებული, საკმარისია მოზეიმე ხალხი შევიდეს, სამეჯლისოდ გამოწყობილნი, ნიღბებით, ახმაურდნენ სხვადასხვა საკრავები, რომ პირველყოფილი ატმოსფერო სიჩუმისა და სიწყნარის, დაიწყებს ბრძოლას ახალ მოსულთან და საბოლოოდ, ან ერთი გაიმარჯვებს, ან მეორე. ეს ყველაფერი მსახიობმა აუცილებელია იცოდეს, მაგრამ ნაკლებად ესადაგება იმ თემას რაზეც გვაქვს საუბარი, კერძოდ ფსიქოლოგიური ქესტის გამოყენებაზე რეპეტიციის დროს; აქვე ჩეხოვი აღნიშნავს, რომ არსებულმა ატმოსფერომ შესაძლოა ვერ შეცვალოს პერსონაჟის ინდივიდუალური განწყობილება: მაგალითად, მეჯლისის დროს შესაძლოა, ერთ-ერთი პერსონაჟი ამა თუ იმ მიზეზის გამო უკიდურეს მწუხარებას, ან დიდი საშიშროების მოლოდინს განიცდიდეს, მაშინ არსებული ატმოსფერო, მართალია კონფლიქტში შედის პერსონაჟის ინდივიდუალურ განწყობილებასთან, მაგრამ ვერ ენაცვლება მას; ხოლო რაც უფრო მძაფრია კონფლიქტი პერსონაჟსა და ატმოსფეროს შორის, მით უფრო საინტერესო ამბავს ხედავს მაყურებელი. ეს ფაქტი კი, ნამდვილად საგულისხმოა, როდესაც ფსიქოლოგიური ქესტის შედგენას ვიწყებთ.

აქვე გვთავაზობს სავარჯიშოს, რომელიც ფაქტიურად საწინდარია ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოსაყალიბებლად:

### სავარჯიშო №3

<sup>1</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . » . . ., 1986, .190.



“წარმოიდგინეთ, რომ სივრცე თქვენს გარშემო სავსეა ატმოსფეროთი (ისევე როგორც ოთახი შეიძლება იყოს სავსე სინათლით, ან რაიმე სურნელებით) თავდაპირველად უფრო მარტივი და წყნარი ატმოსფერო აირჩიეთ, მაგალითად: სიმყუდროვე, მარტოობა, მოლოდინი. (სასიხარულო, ან სამწუხარო) ნუ დაიტივრთავთ თავს, რაიმე შეთხზული წინაპირობებით, რომლებსაც შეეძლოთ წარმოექმნათ ეს ატმოსფერო. წარმოიდგინეთ უშუალოდ ესა თუ ის შეგრძნება, რომელიც შეიძლება თქვენს გარშემო იღვრებოდეს.” შემდეგ იგივე სავარჯიშოში შემოდის უკვე ფსიქოლოგიური ქესტის მარცვლები. “გააკეთეთ მარტივი მოძრაობა ხელით, რომელიც ჰარმონიული იქნება იმ ატმოსფეროსთან, რომელშიც იმყოფებით. გაიმეორეთ მოძრაობა მანამ, სანამ თქვენი ხელი არ დაიმიუხტება ამ ატმოსფეროთი, და მოძრაობაც მისი ნაწილი არ გახდება.

უფროსილდით შეცდომებს: ნუ გაათამაშებთ მოძრაობას, მოთმინებით დაელოდეთ რეზულტატს; ნუ ეცდებით ატმოსფეროს შეგრძნებას. როდესაც ნათლად წარმოიდგენთ მას, იგრძნობთ კიდევ. ეს ყველაფერი თანდათანობით გაადვილებს თქვენს ინდივიდუალურ შეგრძნებებს”<sup>1</sup>.

ეს სავარჯიშო საწყისი ეტაპია ფსიქოლოგიური ქესტის ასათვისებლად. ასევე, შემდეგ ეტაპზე, მას სიტყვა ემატება მოძრაობასთან ერთად. ასე, რომ უკვე მართლაც შეიძლება ითქვას – ფაქტიურად, საბოლოოდ, აქედან ჩამოყალიბდება ფსიქოლოგიური ქესტიც.

## ინდივიდუალური შეგრძნებები და მოქმედება გარკვეული შეფერილობით

ამ თავში ჩეხოვი ყველაზე მეტად უახლოვდება ფსიქოლოგიური ქესტის პრინციპს. ფაქტიურად ეს მეთოდი, ფსიქოლოგიური ქესტის მოდელად შეიძლება ჩაითვალოს. ამიტომაც უფრო ვრცლად მოვიყვან წიგნიდან ამონარიდებს, რომ შემდეგ ამ პროცესში უფრო ნათლად გავერკვეთ.

“ახლა მინდა ორიოდე სიტყვით შევეხო, ინდივიდუალურ შეგრძნებებს, რომელიც მსახიობის სულში იჩენენ თავს”<sup>2</sup> ამბობს ჩეხოვი. ამ შემთხვევაში, ის ყურადღებას ამახვილებს არა პერსონაჟზე, არამედ თავად მსახიობზე; აქედან გამომდინარე, ის მისდევს თავის მასწავლებლის შეხედულებას, კ.ს სტანისლავსკის მეთოდს, სადაც საჭიროა მსახიობი უშუალოდ ჯერ საკუთარ შეგრძნებებსა და

<sup>1</sup> . . . , .2, . . « . . . », . ., 1986, .196.

<sup>2</sup> იქვე “———”, .199.

მოქმედებებში გაერკვეს პიესაში არსებული ვითარებებიდან გამომდინარე, ხოლო შემდეგ გადავიდეს პერსონაჟის მოქმედებათა ანალიზზე. რაც შეეხება გონებრივ ანალიზს, აქ ჩეხოვი სულ სხვა აზრისაა და მას სახიფათოდ მიიჩნევს: “შეფერილობით რეპეტიცია გათავისუფლებთ გონებისმიერი ანალიზისგან, რომელიც კლავს შემოქმედებით ინტუიციას”,<sup>1</sup> რა თქმა უნდა, ამით ის თავის მასწავლებელს არ უპირისპირდება; ის გულისხმობს, გარკვეული დროით თეატრებში სტანისლავსკის არასწორ გადამღერებას, ქმედითი ანალიზის, მშრალ სასპექტაკლო გეგმად და რეცეპტად გადაქცევას.

რას გულისხმობს და მოიცავს რეპეტიცია შეფერილობით? ეს არის მარტივი საშუალება მსახიობის ქვეცნობიერში, ამა თუ იმ ვითარებისთვის საჭირო შეგრძნებების გამოსაწვევად. რა თქმა უნდა არავინ იძლევა დაპირებას, რომ ეს არის უებარი საშუალება ნებისმიერი ადამიანის მსახიობად გადაქცევისა, მაგრამ ნიჭიერი ადამიანისთვის მართლაც სასარგებლოა როლის შინაგანად გასამდიდრებლად და ყველაფერი ასე მარტივად იწყება:

“ასწიეთ და ჩამოუშვით ხელი. რა მოიმოქმედეთ ახლა? თქვენ შეასრულეთ მარტივი ფიზიკური მოქმედება. გააკეთეთ მარტივი უესტი და ეს ყველაფერი, ძალდაუტანებლად, ადვილად შექმნით. რატომ? იმიტომ, რომ ეს მოძრაობა, როგორც ყველა სხვა მოქმედება, თქვენს ნებას ემორჩილება. ამჯერად, ისევ გთხოვთ იგივე მოიმოქმედოთ, ოღონდ, ახლა გარკვეული შეფერილობით.. მაგალითად, ეს შეიძლება იყოს სიფრთხილე. თქვენ ისევ ადვილად ასრულებთ მოქმედებას, ოღონდ ამჯერად მასში აისახა გარკვეული სულიერი კონტურები. შესაძლოა თქვენ შეიგრძენით მსუბუქი მღელვარება და გაუფრთხილებლობა, ან იქნებ თქვენ ნაზი და თბილი შეგრძნება დაგეუფლათ; იქნებ პირიქით ცივი და შებოჭილი იყავით; შესაძლოა თქვენს სულში დაიბადა გაკვირვება და ცნობისმოყვარეობა. მაინც რა მოხდა ასეთი? სიფრთხილემ, როგორც შეფერილობამ, რომელიც თქვენ მოძრაობას დაურთეთ, ინდივიდუალური შეგრძნებების მთელი კომპლექტი გამოიწვია. (თავიდან შესაძლოა სუსტი და ძნელად შესამჩნევი) ყველა ეს შეგრძნება, რამდენადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან, მაინც სიფრთხილესთან არიან დაკავშირებულნი. ჩვენს მიერ შერჩეულმა შეფერილობამ შეგრძნებათა მთელი აკორდი გააუღერა თქვენს სულში.

აძალებდით თუ არა თქვენს თავს? რატომ? იმიტომ, რომ თქვენი ყურადღება მოქმედებაზე იყო მობილიზებული”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . »., 1986, .202.

<sup>2</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . »., 1986, .199.

ამ ყველაფერში რა თქმა უნდა არ იგულისხმება, რომ თუ ფრთხილად ავწევთ და დავწევთ ხელს, საქმე გააკეთებულია. ეს მეთოდი მსახიობისგან ყურადღების მობილიზებას, შინაგან თავისუფლებას და წარმოსახვის უნარს მოითხოვს; მსახიობს უნდა შეძლოს იმ მცირე იმპულსების დაჭერა, რომელიც ამ მარტივმა მოქმედებამ დაბადა, სწორედ ეს იმპულსებია, რაც შემდგომში როლს ასაზრდოებს და ამდიდრებს. საჭიროა, რომ არ დაგვაბნიოს სიტყვა – შეფერილობამ, არ აგვერიოს შეგრძნებაში, ან შინაგან მდგომარეობაში; სიფრთხილე ეს არის აუცილებელი პირობა, რომელიც ფიზიკურ მოქმედებას თან გასდევს. მოქმედების პროცესში კი, იბადება გარკვეული იმპულსები შეგრძნების სახით. საჭიროა განვსაზღვროთ ზუსტი შეფერილობა, რომელიც წარმართავს ფიზიკურ მოქმედებას, რაც ასევე შესაძლოა არა მარტო ერთ მარტივი მოძრაობის, არამედ მთლიანად სცენის წარმმართველი იყოს. მაგალითად, მერკუციოსა და ტიბალტის დიალოგს – მერკუციოს მხრიდან წარმართავს თავხედობა, გნებავთ უზრდელობა, ან იქნებ სასოწარკვეთილება, რომელიც გამოწვეულია იმ აზრით, რომ ამჯერად მის ხმაღს ვეღარ გადაურჩება. ეს რეჟისორსა და მსახიობზეა დამოკიდებული, მაგრამ მერკუციო მთელი სცენის განმავლობაში ვერ მოიქცევა მხოლოდ თავხედურად, ან დამცინავად, რადგან ამ ეპიზოდში უამრავი სხვადასხვა შეგრძნება, სურვილი და მოქმედება ენაცვლება ერთმანეთს. მიუხედავად ამისა, შეფერილობა შესაძლებელია იყოს ერთი, ან ორი ერთად; ასე უფრო გამარტივდება მსახიობისთვის სცენის ამოხსნა; შემდგომში ფსიქოლოგიური ექსტის მეშვეობით მსახიობმა შესაძლოა ეს ხანგრძლივი და მრავალსვლიანი პროცესი ერთ დასრულებულ მოძრაობაში მოათავსოს, ამით უფრო ღრმად ჩასწვდეს პერსონაჟს, ფიზიკურად შეიგრძნოს იგი..

“შედგე, მართლაც შეიძლება რთული იყოს, რაც თქვენს ნიჭიერებაზეა დამოკიდებული, მაგრამ გზა ამ შედეგის მისაღწევად იოლია”<sup>1</sup>.

ჩეხოვი ცდილობს მეტი გასაქანი მიეცეს მსახიობის ფანტაზიას, მის შემოქმედებით ძიებებს, გარკვეული დროით მოაშოროს ანალიზს, მსჯელობას და სთავაზობს უფრო თავისუფლად მიუდგეს შემოქმედებით პროცესს და მეტი სივრცე მიეცეს მსახიობის შემოქმედებით ინტუიციას, რაც სწავლების პროცესში აუცილებლად მიგვაჩნია, რათა სტუდენტს, რომელმაც ჩააბარა სახელოვნებო სასწავლებელში, არ გაუხუნდეს სწრაფვა შეთხზვის, გამოგონებისა და ფანტაზიურობისკენ.

---

<sup>1</sup> “———” იქვე , .201.

## გ) ფსიქოლოგიური ქესტის, როგორც მეთოდის შესახებ

“სული სხეულში ყოფნას ითხოვს, რადგან მის გარეშე ვერ იმოქმედებს და ვერ იგრძნობს”

ლეონადრო და ვინჩი

ამ ფრაზით იწყებს ჩეხოვი თავს – “ფსიქოლოგიური ქესტი.” მის გატაცებას შტაინერის ევრიტიმით, სადაც საუბარია ანბანის ფიზიკურ მოძრაობებში გამოსახვაზე, როგორც ადამიანის სულის ერთგვარ შიფრზე, ცოტა შორს მიყვართ. ამიტომ შტაინერის ევრიტიმის დეტალური განხილვა ზედმეტად მიგვაჩნია. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ამ მოძღვრებამ ბიძგი მისცა ფსიქოლოგიური ქესტის, როგორც სარეპეტიციო მეთოდის ჩამოყალიბებას. ჩეხოვი აღნიშნავს, თუ რამდენად სასარგებლოა მსახიობისთვის შტაინერის სისტემის ცოდნა, ანბანის ფიზიკურად გამოსახვა, მაგრამ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ არსებობს საშიშროება ასეთ შემთხვევაში, დამწყები მსახიობის ფანტაზია და ცნობიერება სხვა მიმართულებით წავიდეს და ხელიდან გაგვექცეს თავად არსი ფსიქოლოგიური ქესტით რეპეტიციისა – მსახიობის ფანტაზია არ იყოს შეზღუდული ამა თუ იმ მოძღვრებითა და წესებით.

მაშ, ასე მოდით გავერკვეთ თანმიმდევრობით, რა არის ფსიქოლოგიური ქესტი, და როგორ უნდა ჩამოვაყალიბოთ იგი?

“შინაგანი, სულისმიერი ქესტები ყველა ჩვენთაგანში არსებობს. ისინი ჩვენი სიტყვების მიღმა არსებობენ და სიტყვებს გამომსახველობას, აზრსა და ძალას სძენენ, ჩვენგან უხილავად. ჩვენი სული ქესტიკულირებს. ეს ფსიქოლოგიური ქესტია”<sup>1</sup> – წერს ჩეხოვი. რა იგულისხმება ამ ყველაფერში? ის, რომ მსახიობმა საკუთარ სულს უნდა დაუწყოს ძიება? ალბათ, არა. (საერთოდ, სულიერ წიაღსვლებზე ყურადღების გამახვილება, რასაც ჩეხოვი ხშირად აკეთებს, შტაინერის ფილოსოფიით გატაცების შედეგია) ავიღოთ ჩვენივე ცხოვრებიდან ნებისმიერი ექსტრემალური ვითარება. აღვადგინოთ ჩვენი შინაგანი პროცესი და დავინახავთ, რომ ყველაზე დაძაბულ მომენტში, აუცილებლად იბადება აქტიური სურვილი ფიზიკურად რაღაცის ჩადენისა: კარის მიჯახუნების, კედელზე ხელის დარტყმის, ზოგჯერ თავისაც (თუ არ გვენანება რა თქმა უნდა), ზოგჯერ ვაძლევეთ საკუთარ თავს ამის უფლებას, ზოგჯერ არა, მაგრამ ფაქტია, რომ ასეთი სურვილები არსებობს. ალბათ ეს იგულისხმება, როცა სულისმიერ ქესტს ახსენებს.

<sup>1</sup> . . . , .2, . . « . . . », ., 1986, .204.

ექსტრემალური ვითარების დროს, როგორც ცნობილია, ადამიანის ქვეცნობიერი იმარჯვებს ცნობიერზე. ამიტომაც ხშირად გაგვიგონია: – “ეს თუ ამას იზამდა, ჩემს ცხოვრებაში ვერ ვიფიქრებდი,” მაგრამ ადამიანები მუდმივად ექსტრემალურ ვითარებაში არ იმყოფებიან. ამიტომაც ფსიქოლოგიური ჟესტის მისაგნებად საჭიროა მივაგნოთ ფიზიკურ მოძრაობას, რომელიც შეიძლება ამა თუ იმ შეგრძნებას, ან მოქმედებას მიესადაგება. თუ წარმოვიდგენთ, რომ ნებისმიერი ვითარების დროს, იქნება ეს ექსტრემალური თუ არა, ადამიანი შინაგანად ყოველთვის გარკვეულ იმპულსებს იღებს, საჭიროა მხოლოდ ეს იმპულსები გადავაქციოთ ფიზიკურ მოძრაობად.

“ჟესტები სურვილებზე მეტყველებენ; თუ ძლიერია სურვილი, შესაბამისად ჟესტსაც ძალა მიეცემა”<sup>1</sup>. გულწრფელი სურვილები ჩვენდა უნებურად იბადება. ვითარებიდან გამომდინარე, ადამიანი ვერ შეუკვეთავს თავის თავს მე მინდა ესა და ეს, მაგრამ შეუძლია შეასრულოს შესაბამისი ჟესტი. “სურვილი შესაძლოა არ გემორჩილებათ, მაგრამ თუ ჟესტს სათანადო სიმძაფრით გააკეთებთ, ჟესტი დაიმორჩილებს სურვილს”<sup>2</sup>. აქვე იბადება კითხვა – არ მებადება სურვილი, რა ვქნა, გავაკეთო მექანიკურად ფიზიკური მოძრაობა? მექანიკურად ფიზიკური მოძრაობის კეთებას რა თქმა უნდა შედეგი არ მოაქვს, მაგრამ თუ მსახიობს სათანადო წარმოსახვის უნარი გააჩნია, მისი მოძრაობა ვერ იქნება ცარიელი და მექანიკური. საჭიროა ამ მოძრაობის გარკვეული შინაგანი ენერგიით შევსება. “ნუ შეგაწუხებთ ფიქრი, თითქოს თქვენ წარმოსახვით შინაგან ძალას და ის სინამდვილეში არ არსებობს, წარმოსახვით სავარჯიშოებთან ერთად, თანდათან გაჩნდება საჭირო შინაგანი ენერგია”<sup>3</sup>. შინაგანი ენერგიის კონცენტრაციისა და კონტროლისთვის საჭირო სავარჯიშოებს შემდეგ თავებში განვიხილავთ, ახლა კი, ისევ ფსიქოლოგიურ ჟესტს დავუბრუნდეთ.

როგორ?! და რაზე დარყრდნობით შევადგინოთ ესა თუ ის ფსიქოლოგიური ჟესტი?! პირველ რიგში გვესაჭიროება მოქმედება, ანუ ზმნა, რომელიც ამ მოქმედებას აღნიშნავს. დავიწყოთ მარტივიდან: ალება, გატეხვა, გარღვევა, წათრევა, შეხება და სხვ. მოვებნოთ შესაბამისი მოძრაობა, მაგრამ არა ილუსტრაცია, განყენებული მოძრაობა, რომელიც შინაარსობრივად ასახავს ამ ქმედებას. “ნუ ითამაშებთ ჟესტებს. მაგალითად, არ გააკეთოთ წათრევის იმიტაცია, ვითომ რაღაც სიმძიმეს მიათრევდეთ; იღლებით, ისვენებთ, შემდეგ ისევ მიათრევთ და ასე შემდეგ. დაე თქვენი ჟესტები იყოს უსაგნო და არა ნატურალური; უფრო თავისუფალი,

<sup>1</sup> . . . , .2, . « . . . », ., 1986, .203.

<sup>2</sup> “\_\_\_\_\_” იქვე, .203.

<sup>3</sup> “\_\_\_\_\_” იქვე, .232.

ფართო და ესთეტიკური”<sup>1</sup>. ყურადღება მიაქცევთ იმას, რომ ფსიქოლოგიური ქესტი, შინაგანი მდგომარეობის ამსახველია და არა ფიზიკური საქმიანობის. მაშ ასე, მსახიობმა უნდა ეძებოს შესაბამისი ზმნები, უნდა უპასუხოს კითხვას – რას აკეთებს პერსონაჟი და შემდეგ, შინაგანი პროცესის გამომხატველი მოძრაობა მიუსადაგოს მას. მაგრამ ეს ნახევარი საქმეა მხოლოდ, შემდეგ საჭიროა პასუხი გაეცეს კითხვას – თუ როგორ მოქმედებს პერსონაჟი, ანუ გვჭირდება შეფერილობა, ზედსართავი სახელი: ფრთხილად, თამამად, თავდავიწყებით, აგრესიულად, უხეშად და სხვა და რა? მაგალითად, აგრესიულად გავაკეთოთ მოძრაობა? ან ფრთხილად? ან თამამად? ზედსართავი სახელი, რომელიც ჩვენ ავირჩიეთ სწორედ იმ ენერჯიას გამოხატავს, რითაც უნდა შეივსოს მოძრაობა – უკვე მოქმედება. რაც უფრო ზუსტად არის ნაპოვნი ზმნაც და ზედსართავი სახელიც, ანუ მოქმედება და შეფერილობა, ქესტი მით უფრო საინტერესო და სასარგებლოა.

აუცილებელია მსახიობის მომზადება ფსიქოლოგიური ქესტისათვის. ამისთვის გარკვეული სავარჯიშოები არსებობს, რომლებსაც შემდეგ შევეხებით, მაგრამ სანამ მსახიობი, როლის ფსიქოლოგიური ქესტით დამუშავებას დაიწყებს, ჯერ უნდა ეცადოს სხვადასხვა საგნების, ცხოველების არქიტექტურული ნაგებობების, ფსიქოლოგიური ქესტის ამოხსნას; ჩვენს გარშემო ხომ ყველაფერს გააჩნია თავისი დინამიკა; მაგალითად, პიზას კოშკი, თავისი არსით ზედგამოჭრილი ფსიქოლოგიური ქესტია, მაგრამ ასეთი სავარჯიშოების კეთებისას, არ უნდა ითამაშოს პიზას კოშკი, ან სკამი, ან სხვა რამ: ”სავარჯიშოს კეთებისას, ნუ ეცდებით იმიტაციას, ნუ თამაშობთ ყვავილს, რადგან ქესტი თქვენ გეკუთვნით და არა ყვავილს”<sup>2</sup>. ჩეხოვი ამით ხაზს უსვამს, რომ ფსიქოლოგიური ქესტი ყალიბდება უშუალოდ მსახიობის შინაგანი მდგომარეობიდან გამომდინარე; ამ შემთხვევაში უნდა ვეცადოთ საგნების შინაგანი არსის ამოხსნას და არა მათ ილუსტრაციას.

ჩეხოვი ფსიქოლოგიური ქესტის გამოყენების ხუთ საშუალებას გეთავაზობს:

- 1) მთლიანობაში თქვენ მიერ შესრულებული მხატვრული სახისათვის
- 2) როლის ცალკეული ეპიზოდებისთვის
- 3) ატმოსფეროსთვის
- 4) ცალკეული სცენებისთვის
- 5) ტექსტთან მუშაობისთვის

<sup>1</sup> . . . , . . . . 2, . . . « . . . » . . . , 1986, . . . 205.

<sup>2</sup> “————”, იქვე, . . . 203.

პირველ შემთხვევაში, მას მაგალითად აქვს მოყვანილი პერსონაჟი გოგოლის რევიზორიდან, კერძოთ გოროდნიჩი და მისი ქუსტის ჩამოყალიბების ასეთ ვარიანტს გვთავაზობს: “სცენიურ სახეს გააჩნია ნება და გრძნობა, მაგალითად გოროდნიჩის როლზე მუშაობისას თქვენ შეიძლება აღმოაჩინოთ, რომ მის ნებას გააჩნია ტენდენცია ლაჩრულად (შეფერილობა) მიიწვედეს წინ, (ქუსტი)”<sup>1</sup>. ამ შემთხვევაში ჩეხოვი მთლიანად როლის არქიტექტონიკას, პროცესს ეხება, რომელსაც პერსონაჟი გადის პიესაში; ასეთი განსაზღვრება – ლაჩრულად მიიწვედეს წინ, ფაქტიურად მთლიანი როლის გასაღებს იძლევა. ჩვენ ვხედავთ როგორი შეიძლება იყოს პერსონაჟი, რა საშუალებებს ხმარობს ამა თუ იმ მიზნის მისაღწევად. როლის ხაზის ასეთი განმარტება, პერსონაჟის გამჭოლ მოქმედებასაც მოიცავს. აქედან გამომდინარე მსახიობს გაუადვილდება ფსიქოლოგიური ქუსტის შინაარსის ჩამოყალიბება, თუ წინასწარვე ექნება განსაზღვრული როლის გამჭოლი მოქმედება და ზემოცანა. ჩეხოვი ასევე გვთავაზობს პერსონაჟის მთლიან ვარიანტს, ფსიქოლოგიური ქუსტს, რომელშიც თანდათან ვლინდება გოროდნიჩის თვისებები: ეშმაკობა, კონსპირაციულობა, ნებისყოფა და სიმხდალე. ეს ორი შეფერილობა, ერთად აღებული – ნებისყოფა და სიმხდალე, უკვე ნათელ სურათს ქმნის – თუ როგორია ეს ადამიანი. ამ ორი შეფერილობის, ერთ ფიზიკურ მოძრაობაში გაერთიანება, უდაოდ მძაფრად აგრძობინებს მსახიობს, თუ ვის ტყავშია შესული, როგორ უნდა მოიქცეს პერსონაჟი ამა თუ იმ ვითარებაში.

მეორე საშუალება ფსიქოლოგიური ქუსტის გამოსაყენებლად არის როლის ცალკეული მომენტების დამუშავება; ამ შემთხვევაშიც იგივე პრინციპი მოქმედებს: საჭიროა განვსაზღვროთ მოქმედება ამა თუ იმ ეპიზოდში და შემდეგ შევუხამოთ შეფერილობა. საგულისხმოა ის, რომ ცალკეული ეპიზოდებისთვის განკუთვნილი ფსიქოლოგიური ქუსტი, შესაძლოა არ შეადგენდეს მთლიანი როლის ფსიქოლოგიური ქუსტის ნაწილს; ეს ცალკეული დასრულებული მოძრაობაა, რომელიც გვაძლევს საშუალებას გარკვეული ეპიზოდების შინაარსს ჩავწვდეთ და ფიზიკურად შევიგრძნოთ; მესამე საშუალება, ფსიქოლოგიური ქუსტი, რომელიც განკუთვნილია ატმოსფეროსთვის, ანუ გამოხატავს განვითარების იმ დინამიკას, რომელსაც ამა გარკვეულ სცენაში არსებული ატმოსფერო განიცდის; მაგალითად, გვთავაზობს სცენას გოგოლის ქორწინებიდან, სადაც ნათლად ჩანს როგორი შეიძლება იყოს ატმოსფეროსთვის განკუთვნილი ფსიქოლოგიური ქუსტი: “ავიღოთ მაგალითად, გოგოლის ქორწინება (საქმროები და აგაფია ტრიხონოვა. პირველი აქტი, სცენა მეათე) მას შემდეგ რაც უკანასკნელი საქმროს მოსვლისას უხერხული

<sup>1</sup> . . . , . . . .2, . . . . « . . . . », . . . ., 1986, . . . .206.

სიჩუმე ისადგურებს, თქვენთვის ნელ-ნელა გარკვეული ქესტი იხატება: თითქოს დიდ ცარიელ სივრცეში, მძიმედ და მოუქნელად ეშვებიან იმედისა და შიშის ტალღები. სცენის მონაწილეთა გარშემო თავიდანვე დაძაბული ატმოსფეროა. სასცენო ქესტის ძიებისას თქვენ შეიძლება დაგებადოთ სურვილი გარშემო რაც შეიძლება მეტი ტერიტორიის დაკავებისა. სცენის მონაწილეთა ბედი, შეიძლება ხუთ ათ წუთში გადაწყდეს, სიცარიელე და გაურკვეველობა აუტანელი ხდება. საქმროები ამინდზე იწყებენ საუბარს, სივრცე თითქოს იკუმშება; დაძაბულობა იზრდება, ჩნდება აფეთქების საშიშროება. საქმროები პირდაპირ თემაზე გადადიან, აქამდე ცარიელი და დიდი სივრცე უკიდურესად იკუმშება. საცოლემ ვეღარ გაუძლო სირცხვილს, დაძაბულობას და გაიქცა. ატმოსფერო აფეთქდა.”<sup>1</sup> ამ მაგალითში, ატმოსფერო მოცემულია, როგორც ერთი დასრულებული მოძრაობა; სიტყვები, ზმნები და ზედსართავი სახელები, რომლითაც ჩეხოვი აღწერს ამ ყველაფერს პირდაპირ მიგვანიშნებენ ფსიქოლოგიურ ქესტზე. “მძიმედ და მოუქნელად ეშვებიან შიშისა და იმედის ტალღები” – ეს ფსიქოლოგიური ქესტის ერთგვარი შიფრია.

შემდეგი საშუალება – ფსიქოლოგიური ქესტი გარკვეული სცენისათვის; აქაც იგივე პრინციპია რაც ატმოსფეროს შემთხვევაში, რადგან გარკვეული სცენა, გარკვეულ ატმოსფეროს მოიცავს და ასევე შედგება ცალკეული ეპიზოდებისგან; საკმარისია დავეოთ ეს სცენა ეპიზოდებად; ამოვარჩიოთ ჩვენთვის საკვანძო და დავამუშავოთ ფსიქოლოგიური ქესტის საშუალებით, ან ჩამოვაყალიბოთ მთლიანი სცენის ფსიქოლოგიური ქესტი, როგორც ატმოსფეროს შემთხვევაში.

და ბოლოს, ტექსტის დამუშავება ფსიქოლოგიური ქესტის მეშვეობით. სცენა ჰამლეტიდან, ჰორაციოს მონოლოგი აჩრდილის დანახვისას: ”თქვენ თანმიმდევრობით იწყებთ მონოლოგის დეტალების ძიებას; პირველ რიგში რაც შეიძლება ინტუიციამ გიკარნახოთ, ეს არის კონტრასტი, რაც დასაწყისს დასასრულისგან გამოარჩევს. თავდაჯერებით, მტკიცედ, მაგრამ მაინც მოწიწებით იწყებს ჰორაციო თავის მიმართვას სულისადმი. მის სიტყვებში მუდარა უღერს, მაგრამ აჩრდილი უპასუხოდ შორდება. ჰორაციოს ძალისხმევა ამოა, ის მოთმინებიდან გამოდის, თავდაჯერებას დაბნეულობა ცვლის, მოწიწება კი, შეურაცხმყოფელ მოთხოვნაში გადადის. მუდარა იცვლება ბრძანებით. ბოლო საზეიმო განწყობილების ნაცვლად მის სიტყვებში, უხეში გაღიზიანება უღერს”<sup>2</sup> აქედან გამომდინარე, შეიძლება ორი კონტრასტული ქესტი ავაწყოთ: დასაწყისის,

<sup>1</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . »., 1986, .212.  
<sup>2</sup> . . . , . . . .2, . . . « . . . »., 1986, .221.



რომელიც შეფერილი იქნება შემდეგი შეგრძნებებით: მოწიწება, სიმტკიცე, თავდაჯერება; მოქმედებისთვის გამოგადგება ზმნა: “მუდარა”; შემდეგ კი, დასასრულს, სადაც მუდარას მოთხოვნა, ბრძანება, ენაცვლება; შეფერილობები კი, სხვაა: დაბნეულობა, უხეშობა. ბოლოს, მთლიანი მონოლოგის ფსიქოლოგიური ქესტი, მთლიან პროცესს გაივლის დასაწყისიდან დასასრულამდე. ფიზიკური მოძრაობა განვითარდება და მუდარიდან, მოთხოვნასა და ბრძანებაში გარდაისახება. აქვე გვინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ, რომ ფიზიკური მოძრაობის ჩამოყალიბებისას დაუშვებელია ილუსტრაცია, მაგალითად, მუდარა: მუხლებზე დავარდნა და ხელების მადლა აპყრობა; საჭიროა მოქმედების არსი გადმოვიტანოთ მთელი სხეულით შესრულებულ მოძრაობაში.

ამ მაგალითების მოყვანისას შეგნებულად ვერიდებით ქესტის ფიზიკურ აღწერას, რადგან თითოეული ქესტი მსახიობის ინდივიდუალური უნარების, ფანტაზიის და წარმოსახვის შედეგად უნდა დაიბადოს. ისევე როგორც ერთი და იგივე როლი, სხვადასხვა მსახიობმა სხვადასხვანაირად უნდა შეასრულოს; ფსიქოლოგიური ქესტის შესადგენად საჭირო საერთო მოძრაობები არ არსებობს; როგორც ყველა მსახიობი ინდივიდუალურად უდგება თავის როლს, ასევეა ქესტის შემთხვევაშიც.

“ქესტის დამუშავებითა და სრულყოფით თქვენ ორ მიზანს აღწევთ: პირველ რიგში თქვენ როლის შინაარსს სწვდებით და გვერდს უვლით გონებისმიერ ანალიზს (გონებას შეუძლია მხოლოდ განსაჯოს, შეამოწმოს, ჩაასწოროს, დაამატოს, რჩევები მოგცეთ და ასე შემდეგ) და მეორე: თქვენ აითვისებთ როლს, როგორც მსახიობი, რომელსაც ამ როლის თამაში მოუწევს და არა მხოლოდ საუბარი და მსჯელობა მასზე.”<sup>1</sup>

როლის გონებით გაანალიზება, რა თქმა უნდა აუცილებელია, მაგრამ რამდენიც არ უნდა იმსჯელო, თეორიულად ძირფესვიანად შეისწავლო პერსონაჟი, საბოლოოდ როლი მაინც უნდა გაცოცხლდეს სცენაზე; ამ პრობლემის წინაშე ხშირად დამდგარა ალბათ ნებისმიერი რეჟისორი და მსახიობი, როცა რეპეტიცია ერთ დიდ მსჯელობად გადაიქცევა, ხოლო პრაქტიკულად შემოქმედებითი მუხტი არ არსებობს; თეორია თეორიად რჩება. რა ვქნათ ასეთ შემთხვევაში, არ გავაანალიზოთ როლი? როლისა და პიესის ანალიზი აუცილებელი პირობაა რეპეტიციების დასაწყისში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მსახიობიცა და რეჟისორიც ბრმად მიყვებიან ამბავს. აუცილებელია პიესის დაყოფა აქტებად, ნაკვეთებათ, სცენებად, ეპიზოდებად და ასე შემდეგ. ამოცანების განსაზღვრა, გამჭოლი

<sup>1</sup> “——” იქვე, .207.

მოქმედებების შერჩევა და სხვ.. წინააღმდეგ შემთხვევაში რაზე დაყრდნობით შეიძლება აიგოს ფსიქოლოგიური შესტი?! საქმე იმაში მდგომარეობს, რომ ხშირი მსჯელობებითა და განხილვებით, შემოქმედებითი მუხტი კვდება. ამ ყველაფრის საწინააღმდეგოდ შემოდის ფსიქოლოგიური შესტით რეპეტიცია. ეს არის როლის ძიების განსხვავებული ფორმა, რომელიც აბრუნებს შემოქმედებით მუხტს და წინა პლანზე გამოდის მსახიობის ინტუიცია. ვეძებთ ქვეცნობიერში, შეგრძნებებს მიყვებით, ვეძებთ ისეთ მარცვლებს, რომელიც სიტყვით ნაკლებად აიხსნება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს უგზოუკვლო მოჩვენებით ტანვარჯიშს. რაოდენ პლასტიურად დახვეწილი მოძრაობაც არ უნდა მოიგონო, ის ვერანაირ სარგებელს ვერ მოგიტანს თუ არ შეიგრძენი არსი თვითონ მოძრაობისა. რეჟისორმაც და მსახიობმაც, საჭიროა დროდადრო გადაუხვიონ ტიპიურ სარეპეტიციო თანმიმდევრობას და ძიება განაგრძონ სხვა არეალში, ისე მდგვანელონ ინსტიტუტებით. ნუ დაემორჩილებიან ლოგიკას. მისცენ შემოქმედებით ინტუიციას გასაქანი. ამ ყველაფრის მიღწევა გაცილებით ადვილია სტუდენტების შემთხვევაში, რადგან დასაწყისში სამსახიობო ენთუზიაზმიცა და ენერჯიაც დუდილის პროცესს განიცდის. სწორედ ასეთ დროს მიგვაჩნია მართებულად სტუდენტისთვის ამ სარეპეტიციო ფორმის მიწოდება. არ აქვს მნიშვნელობა რეჟისორი იქნება ის, თუ მსახიობი, გავიხსენოთ მომქანცველი დაუსრულებელი რეპეტიციები; ალბათ ყველა იღლებოდა თავის დროზე გაუთავებელი საუბრით, თუ როგორი უნდა იყოს მსახიობი; რომ მსახიობობა, ძნელია, ჯარისკაცული გამძლეობა სჭირდება, როცა სხვა მუშაობს უნდა იჯდე და უყურო; არ მოგებზრდება, თუ შენც ჩართული იქნები... ასეთი ფრაზები ყველას გაუგონია და ჩვენც ხშირად ვიყენებთ სტუდენტებთან მუშაობისას. კო, ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ სიამოვნება? შეთხზულ სამყაროში არსებობით გამოწვეული აჟიტირება, სად არის ეს ყველაფერი? გამოდის, რომ მსახიობობა გაუთავებელი წვალეა ყოფილა. შეიძლება გადაჭარბებულად ჟღერდეს, მაგრამ ჩეხოვის სარეპეტიციო მეთოდი, ფსიქოლოგიური შესტი, მარტო მცდელობა მისი შესრულებისა, უკვე აფეთქებს სტუდენტ მსახიობში იმ შემოქმედებით ჟინს, რომელიც საჭიროა მთელი პროფესიული ცხოვრების მანძილზე არ ჩაუქრეს.

აქვე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ჩავართოთ სავარჯიშოები ჩეხოვის იგივე წიგნიდან, მიუხედავად იმისა, რომ სავარჯიშოების შესახებ, ცალკე განკუთვნილ თავში ვისაუბრებთ.

1) მოძებნეთ ფსიქოლოგიური შესტი, სხვადასხვა მოქმედებებზე: დარტყმა, დახურვა, დახვევა, გაღება და ასე შემდეგ. შეასრულეთ ეს სავარჯიშო კუნთების

ზედმეტი დაძაბვის გარეშე. ეცადეთ მოძრაობამ რაც შეიძლება დიდი სივრცე მოიცვას. შეასრულეთ მთელი სხეულით და არა მხოლოდ ხელით, ან ფეხით. მოძრაობა შესრულებულ უნდა იქნეს ზომიერ ტემპში, რომ ზედმეტმა სინქარემ, ზერელე არ გახადოს და არც ზედმეტმა შენელებამ მოაღუნოს თქვენი შინაგანი ენერჯია. თუ მოძრაობას სათანადო ენერჯია არ გააჩნია, სჯობია შეწყვიტოთ იგი. შემდეგ ეტაპზე, როდესაც ჩამოაყალიბებთ საჭირო ჟესტს, დაუმატეთ შეფერილობა: ნელა, მძიმე, ისტერიული, განცხრომაში მყოფი და ასე შემდეგ. მოთმინებით ეცადეთ. პირიქით ჯერ ჩამოაყალიბეთ გარკვეული ფსიქოლოგიური ჟესტი და შემდეგ მიუსადაგეთ, რომ მიაღწიოთ სათანადო სურვილისა და შეგრძნების გაღვიძებას.

2) ამჯერად გააკეთეთ პირიქით, ჯერ ჩამოაყალიბეთ ფსიქოლოგიური ჟესტი, ხოლო შემდეგ შეურჩიეთ შესაბამისი მოქმედება და შეფერილობა. ასევე მოიფიქრეთ, რომელ სცენას შეიძლება მიესადაგოს.

ასევე სასარგებლოა, ფსიქოლოგიური ჟესტის შედგენა მუსიკალურ ფრაზებზე, ნახატებზე, პეიზაჟებზე, ლიტერატურულ გმირებზე, ასევე ზღაპრულ პერსონაჟებზე, რადგან ამ შემთხვევაში უფრო თამამად მოქმედების საშუალება გეძლევათ. უცილებლად გასათვალისწინებელია ჟანრი. მან შეიძლება ზეგავლენა ვერ მოახდინოს მოძრაობაზე, მაგრამ აუცილებლად შეცვლის შეფერილობას.

### მსახიობის სხეული

მსახიობის სხეული ერთ-ერთი მთავარი იარაღია მხატვრული სახის შექმნის პროცესში; რამდენადაც კარგად ფლობს მსახიობი სხეულს სცენაზე, იმდენად მაღლა იწევს შესრულებული როლის ხარისხი. სხეულის ფლობაში არ ვგულისხმობთ აკრობატული ილეთების შესრულებას, ან შპაგატის გაშლას ჰაერში, თუმცა არც ეს იქნება ურიგო; სხეულის ფლობაში ვგულისხმობთ, სცენაზე მოქმედებისას მთელი სხეულის ჩართულობას. არა მარტო ხელები, ან თვალები უნდა მოქმედებდეს, იღებდეს და გასცემდეს ინფორმაციას, არამედ მოქმედებაში მთელი სხეული უნდა იყოს ჩართული. მსახიობი თუ ამას ვერ ახერხებს, მის მიერ შესრულებული სამუშაო არასრულფასოვანია.

“მსახიობის სხეული უნდა ვითარდებოდეს სულიერი იმპულსების მეშვეობით”<sup>1</sup> – წერს ჩეხოვი. სად არის ეს სულიერი იმპულსები, სხეულის რომელ ნაწილში არსებობენ? ყველგან. ისინი არსებობენ მთელს სხეულში და ისინი აძლევენ

<sup>1</sup> . . . , . . . . 2, . . . « . . . », . . . , 1986, . . . 237.

სხეულს სხვადასხვა ფიზიკურ მდგომარეობას; ფსიქოლოგიური ქესტიც ამ მდგომარეობათა გაშიფვრას ახდენს.

თეატრალურ სასწავლებელში ჩაბარებისას, დამწეები მსახიობები სწავლობენ ფარიკაობას, სასცენო მოძრაობას, ცეკვას, რამაც ხელი უნდა შეუწყოს მათი სხეულის სამსახიობო ინსტრუმენტად გადაქცევას, მაგრამ ეს ყველაფერი არ არის საკმარისი; საჭიროა ასევე სხეულის სხვა მიმართულებით განვითარება, ანუ ამოხსნა იმისა, თუ რანაირად უკავშირდება, ესა თუ ის შეგრძნება სხეულის მოძრაობებს.

აღმოსავლური ორთაბრძოლების ერთ-ერთი, თითქმის ფილოსოფიური მიმდინარეობა “თაიძიციუანი”, შინაგანი ენერჯის ფიზიკურად კონტროლის პრინციპს ემყარება და არა ფიზიკურ ძლიერებას. მის მიხედვით, ადამიანს, შინაგანი ენერჯის მობილიზების საშუალებით თავისზე გაცილებით ძლიერი მოწინააღმდეგის დამარცხება შეუძლია. ამ კონკრეტულ საკითხს ცალკეულ, სავარჯიშოებისთვის განკუთვნილ თავში, შევეხებით, მაგრამ ამ შემთხვევაში, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ის ფორმები – “კატები”, ანუ მოძრაობათა სისტემა, რომლებიც ამ მიმდინარეობას გააჩნია, ძალიან სასარგებლო გვეგონია მსახიობის ფსიქოლოგიური ქესტისა და საერთოდ, სასცენო პროფესიისათვის მოსამზადებლად.

შინაარსობრივად ასეთივე სავარჯიშოებს ჩეხოვიც გვთავაზობს. მაგალითად, წარმოსახვით ცენტრზე შედგენლ სავარჯიშოში, მსახიობმა უნდა წარმოიდგინოს ფიზიკური ცენტრი მკერდის არეში, საიდანაც ის თითქოს ენერჯიას ასხივებს, (რა თქმა უნდა არა სიტყვასიტყვით) შემდეგ დაიწყოს მოძრაობა სივრცეში; ამ ენერჯიის მეშვეობით ჩაერთოს მთელი სხეული მოძრაობაში. შემდეგ ეტაპზე თავისი მოძრაობებით, თითქოს ჰაერში ფიგურების გამოქანდაკება უნდა დაიწყოს. ამგვარად, მსახიობი წარმოისახავს გარკვეულ ენერჯიას, რომელიც მასში სინამდვილეშიც არსებობს და ცდილობს გარკვეული მიმართულება მისცეს მას; იგივე ხდება ჩვენს მიერ აღნიშნულ მიმდინარეობაშიც, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ “თაიძიციუანში”, მოძრაობები წინასწარვეა განსაზღვრული იმ თანმიმდებრობით, რომ მის შემსრულებელს სუნთქვისა და ფიზიკური მოძრაობების საშუალებით მართლაც აიძულებს შეიგრძნოს შინაგანი ენერჯია და აკონტროლოს იგი; რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს ამ ყველაფრის მიღწევა არც ისე რთულია “თაიძი“-ს დახმარებით. ასე, რომ თუ მის ფორმებს, სამსახიობო სავარჯიშოებად გადავაქცევთ, უდაოდ სასარგებლო შედეგს მივიღებთ...

“სიმსუბუქე, ფორმა, მთლიანობა და სილამაზე, როგორც მხატვარმა ნახატში თქვენც უნდა განავითაროთ თქვენს მოძრაობებში, სიტყვებსა და სულიერ განცდებში სცენაზე მათი გადმოცემის უნარით”<sup>1</sup> – ამბობს ჩეხოვი.

სიმსუბუქე, სცენაზე შინაგანი თავისუფლების შედეგია, რომელიც მსახიობის ყველა მოძრაობას თან უნდა ახლდეს – როგორ პერსონაჟთანაც არ უნდა ქონდეს საქმე; ხასიათი, მოწოდებული მსუბუქად ფიზიკური ძალდატანების გარეშე, სათანადო ეფექტს ახდენს მაყურებელზე. “სცენაზე სიმძიმე გამოხატული უნდა იქნას, როგორც თემა და არა როგორც თამაშის ხერხი”<sup>2</sup>.

ფორმა... მსახიობს უნდა შეეძლოს მოქმედებების გარკვეულ ფორმაში მოქცევა. ფორმის გარეშე მისი მოქმედებები ქაოტური და უმართავი იქნება...

სავარჯიშო: გააკეთეთ დასრულებული ჟესტი. დააფიქსირეთ მისი დასაწყისი და დასასრული, მხოლოდ ამ ორ ფაქტორზე გაამახვილეთ ყურადღება, ჩვენ არ გვაინტერესებს რა იყო მანამდე და რა მოხდება შემდეგ. რამდენად მარტივი ჟესტიც არ უნდა გამოგივიდეთ, შეისწავლეთ და დაამუშავეთ ისე, რომ მისი ფორმა გამოიკვეთოს. სავარჯიშოს მიზანი მხოლოდ ჟესტისათვის საუკეთესო ფორმის მოძებნა არ არის, არამედ, ისიც, რომ თქვენში ფორმის შეგრძნება განვითარდეს. იგივე გააკეთეთ წარმოსახვით, შემდეგ დაუმატეთ ტექსტიც.

მთლიანობის შეგრძნება, ნიშნავს როლის მთლიან ორგანიზმად გადაქცევას. მსახიობმა როლი უნდა შეიგრძნოს მთლიანად დასაწყისითა და დასასრულით; ეს აუცილებელი პირობაა პერსონაჟის ფსიქოლოგიური ჟესტის ჩამოსაყალიბებლად. “მაგალითად, თუ თქვენ ხლესტაკოვს თამაშობთ, კიბის ქვეშ, მეხუთე ნომერში მყოფს, მშიერს, წაგებულს, შეშინებულსა და უბედურს, ამავე დროს უნდა ხედავდეთ, მაძღარს, ბედნიერსა და გავლენიანს, როგორც ის პიესის ბოლოს წარმოადგენს.”<sup>3</sup> როლის მთლიანობის შესაგრძნებლად ფსიქოლოგიური ჟესტით რეპეტიცია უადრესად სასარგებლოა, რადგან ამ შემთხვევაში, მსახიობს მთელი როლის ხაზი ერთ დასრულებულ მოძრაობაში გადაჰყავს. მოძრაობის მაშტაბი, შესაბამისი უნდა იყოს პერსონაჟის თავგადასავლისა.

სილამაზე... “აქ სახიფათო თემას ვეხები, რადგან არასწორად გაგების შემთხვევაში, შესაძლოა გამოუსწორებელი შეცდომები დაუშვათ”<sup>4</sup> – გვაფრთხილებს ჩეხოვი. მართლაც, მსახიობის მცდელობა ლამაზად ითამაშოს, სცენაზე დამღუპველ შედეგს იძლევა, განსხვავებით მსახიობისგან, რომლის

---

<sup>1</sup> . . . , . 2, . « . . . », ., 1986, .239.  
<sup>2</sup> “\_\_\_\_\_” იქვე, .240.  
<sup>3</sup> “\_\_\_\_\_” იქვე, .243.  
<sup>4</sup> . . . , . 2, . « . . . », ., 1986, .245.

სცენაზე თამაშიც, მაყურებელს ესთეტიურ სიამოვნებას ანიჭებს; ამ შემთხვევაში ყოველთვის ხმარობენ ფრაზას: რა სცენიურია! მსახიობს სცენიურს ხდის მისი შინაგანი ენერჯია; ეს ენერჯია ბადებს სცენაზე თავისუფლებას, მოხდენილობასა და სილადეს, მაგრამ რა ვქნათ თუკი თქვენს პერსონაჟს არ გააჩნია ესთეტიური თვისებები, არ არის მოხდენილი, ლამაზი, მოქნილი, ”ბოროტებას, საზიზღრობას, სიმახინჯეს და ა.შ. ხელოვნებაში მხოლოდ თემის სახით აქვთ არსებობის უფლება და არა როგორც გამომსახველ საშუალებებს. უარყოფითი, მაყურებელში, მარტო ფიზიკურ რეაქციას იწვევს”<sup>1</sup>.

მსახიობმა ოთხ მცნებაზე: სიმსუბუქეს, ფორმას, მთლიანობასა და სილამაზეზე, ანუ ესთეტიურობაზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება, როცა ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოყალიბებას იწყებს, რათა ქესტი ნაძალადევი, ხელოვნური და მხოლოდ ფიზიკური არ გამოუვიდეს; წინააღმდეგ შემთხვევაში ის სათანადო შედეგს ვერ მიიღებს.

### ***დ) ფსიქოლოგიურ ქესტით მუშაობისთვის მოსამზადებელი საგარჯიშოები***

სანამ დამწყები მსახიობი, ფსიქოლოგიური ქესტის მეთოდის შესწავლას დაიწყებს, საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, დაიჯეროს, რომ ეს ყველაფერი სასარგებლოა; აქ მხოლოდ სიტყვები: დამიჯერე დაგეხმარება, – არ არის საკმარისი. მან საკუთარ თავზე უნდა გამოსცადოს ქესტის “ძალა”. საწყის ეტაპზე წარმოსახვის, ყურადღების, დამოკიდებულებისა და სხვა საგარჯიშოებთან ერთად, უნდა ჩაეყაროს საფუძველი ფსიქოლოგიური ქესტის მეთოდით რეპეტიციას.

პირველ რიგში, მსახიობმა უნდა აითვისოს საკუთარი სხეული, როგორც ერთ-ერთი ინსტრუმენტი სცენაზე სამოქმედოთ. ამისთვის საჭიროა ფიზიკური საგარჯიშოები სხეულის მოქნილობაზე, რადგან თუ მსახიობი ვერ იმორჩილებს სხეულს, ის კარგავს გამომსახველობის ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებას.

***1. საგარჯიშო:*** მყარად დავდგეთ მიწაზე. აუცილებელია შევიგრძნოთ სიმძიმის ცენტრის მდებარეობა, რათა არ დაირღვეს წონასწორობა. დავიწყეთ კუნთების დაჭიმვა და შემდეგ, თანმიმდევრულად გათავისუფლება – ქვევიდან ზევით. ჯერ ტერფები, შემდეგ წვივები, მუხლები და ასე შემდეგ, ავეყვით ბოლომდე; როდესაც ყველა კუნთი დაჭიმულია, თანმიმდევრულად დავიწყეთ მათი გათავისუფლება –

---

<sup>1</sup> “————” იქვე, .246.

ზევიდან ქვევით. ასეთ “ტალღას” ვაკეთებთ რამდენჯერმე. შემდეგ ეტაპზე ვრჩებით იგივე ფიზიკურ მდგომარეობაში და ყურადღებას ვამახვილებთ სუნთქვაზე; ვეცადოთ, რომ ჰაერმა, რომელსაც ჩავისუნთქავთ თანდათანობით მთელი ჩვენი სხეული მოიცვას; თავს ძალას ნუ დავატანთ ზედმეტად ბევრი ჰაერის ყლაპვით, ან ჩქარი სუნთქვით, რამაც შეიძლება თავბრუსხვევა გამოიწვიოს; ასეთ შემთხვევაში ვიღებთ შესვენებას და ისევ ვიწყებთ სუნთქვის სავარჯიშოს. ყურადღებას ვამახვილებთ სუნთქვაზე და ვცდილობთ მისი მეშვეობით სხეულის სხვადასხვა ნაწილებში დარჩენილი დაძაბულობის მოხსნას. წარმოსახვით, ფილტვებიდან შესულ ჟანგბადს ვაგზავნით სხეულის იმ ნაწილში, სადაც დაჭიმულობა ისევ დარჩა. იმის შემდეგ რაც მთელი სხეული გათავისუფლებულია, ყურადღება გადაგვაქვს მიწაზე, რომელზეც ვდგავართ და ვცდილობთ შევიგრძნოთ საყრდენი ადგილი, – მიწა, იატაკი; წარმოსახვით, თითქოს ფეხებს ვიდგამთ მასში და ვიწყებთ მისგან ენერჯის ამოკრებას; რაც შეიძლება ჭარბად ამოგვაქვს ენერჯია მიწიდან და მუცელთან ახლოს ვაგროვებთ, შესაძლოა ხელის მეშვეობით, თითქოს ბურთი იბერება ჩვენს ხელებში; ყურადღება ექცევა სუნთქვას, რათა ეს ყველაფერი არ გადავიდეს კუნთების დაძაბულობაში; ასეთ შემთხვევაში, ისევ ვიღებთ შესვენებას და ვიწყებთ თავიდან. როცა ჩვენი სხეული უკვე მთლიანად დამუხტულია, ხოლო ენერჯია ცენტრში შეგროვდა, სავარჯიშოს წამყვანი ითვლის სამიდან ერთამდე და ყველა, მკვეთრად გამოვტყორცნით ენერჯიას ცენტრისკენ, ჩვენგან გარეთ; სასარგებლოა ამ დროს მკვეთრი ფიზიკური მოქმედება, ტაშის შემოკვრის სახით, და შორისდებული, რომელიც შეიძლება გავაუღეროთ სუნთქვასთან ერთად.

ეს სავარჯიშო, თუ ის პატიოსნად შესრულდა მსახიობის მხრიდან, იძლევა საშუალებას, რომ შევიგრძნოთ სხვაობა შინაგან სიცარიელესა და სისავსეს შორის; ასევე ავითარებს უნარს, რომ შევიგრძნოთ ჩვენში არსებული შინაგანი ენერჯია და მოვხინჯოთ მისი ძალა მარტივ შორისდებულთან ერთად; შემდეგ ეტაპზე შესაძლოა შორისდებული შეიცვალოს სიტყვით, ან ფრაზით, ან ტექსტის მოზრდილი ნაწილითაც კი, ოღონდ ამ შემთხვევაში ენერჯის გამოტყორცნა, მკვეთრი არ უნდა იყოს და ეს პროცესი მთლიან ტექსტზე უნდა გადანაწილდეს. სავარჯიშოს კეთებისას დაუშვებელია თავზე ძალის დატანება, ყველაფერი უნდა გაკეთდეს მსუბუქად, ზედმეტი ძალდატანების გარეშე. შემდეგ ეტაპებზე ენერჯის წყარო, ამ შემთხვევაში – მიწა, შესაძლოა შეიცვალოს, ანუ პირიქით – ზევიდან მოხდეს ენერჯის აკრეფა, ან ცენტრიდან, მაგრამ საწყის ეტაპზე მიწა, უფრო

სასარგებლოა, რადგან მსახიობი მას ფიზიკურად გრძნობს, ჰაერი უფრო აბსტრაქტული მატერიაა.

**2. სავარჯიშო.** სავარჯიშოს მონაწილეებს ეძლევათ დავალება მონახონ მათი განწყობილების შესაბამისი ფიზიკური მდგომარეობა და ადგილი არსებულ სივრცეში: ოთახის კუთხეში, შუაგულში, შემადლებულზე და ასე შემდეგ.. ფიზიკური მდგომარეობის შემდეგ, ყურადღებას ამახვილებენ შინაგან მდგომარეობაზე, განწყობილებაზე, თუ როგორ იცვლება იგი ფიზიკური მდგომარეობის შეცვლასთან ერთად. შემდეგ უნდა სცადონ არსებული ფიზიკური მდგომარეობის, კონტრასტული ვარიანტის მოფიქრება. ასევე უნდა შეიცვალონ ადგილმდებარეობაც. მას შემდეგ, რაც კონტრასტული ფიზიკური მდგომარეობა მონახულია, მონაწილეები იწყებენ მოძრაობას; ნელა, აუჩქარებლად გადადიან ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე; აუცილებელია ამ გადასვლისას, ნაგრძნობი იქნას შინაგანი მდგომარეობის ჩანაცვლების პროცესი. შემდეგ ეტაპზე შესაძლოა დაიგეგმოს არა ერთი ფიზიკური მდგომარეობა, არამედ სამი, ან ოთხი, რომლებიც ერთმანეთს ლოგიკურად შეენაცვლებიან და არა შემთხვევით. საბოლოოდ, საჭიროა აეწიოს ერთი მთლიანი დასრულებული პროცესი შინაგანი და ფიზიკური მდგომარეობების ცვლილებების შედეგად.

სავარჯიშოს მიზანია, მსახიობმა იგრძნოს კავშირი შინაგანსა და გარეგნულ მდგომარეობას შორის და დააფიქსიროს გარეგნული და შინაგანი პროცესი ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლისა. საწყის ეტაპზე დასაშვებია ფიზიკური პოზა იყოს ყოფითი გამოსატულება შინაგანი განწყობილებისა, მაგრამ შემდეგ უკვე სასურველია აბსტრაქტული ვარიანტებით შეიცვალოს. ეს ფაქტიურად პირველი ეტაპია შემდგომში ფსიქოლოგიური ექსტის ჩამოსაყალიბებლად.

**3. სავარჯიშო.** მონაწილეს ეძლევა დავალება დაიკავოს ოთახის შუაგული ადგილი. მოიკრიბოს ყურადღება. შემდეგ, ეძლევა შეფერილობა, მაგალითად: სიკეთე, მშვენიერება, სიხარბე, სევდა და სხვ. მან უნდა სცადოს წარმოსახვის მეშვეობით, საკუთარ სხეულში აღმოაჩინოს ამ ემოციის საწყისი, გაზარდოს მისი ენერჯია იმდენად, რომ მთელი სხეული მოიცვას და შემდეგ, ფრთხილად დაიწყოს მოძრაობა, არა ცეკვა, არამედ უნდა ეცადოს შეადგინოს ერთი დასრულებული, მაგრამ მრავალეტაპიანი მოძრაობა, რომელშიც მთლიანად დაიხარჯება მის მიერ შეგროვილი შინაგანი ენერჯია, რაც საწყისს, სიკეთიდან, მშვენიერებიდან, ან სიხარბიდან იღებს. შემდეგ ეტაპზე უკვე შესაძლებელია სავარჯიშოს გართულება, და მეორე, კონტრასტული შეფერილობის შემოტანა, ანუ დაიწყოს სიკეთემ,



დაამთავროს სიხარბემ. ასეთ შემთხვევაში, სტუდენტმა თავიდან ორი საწყისი წერტილი უნდა მოძებნოს თავის თავში, სიკეთისა და სიხარბისა, საიდანაც დაიწყებს და შემდეგ შეანაცვლებს მას. მოძრაობის რიტმი და ტემპიც შესაბამისად იცვლება.

ეს სავარჯიშო საშუალებას იძლევა სტუდენტმა თავისუფლად მოსინჯოს თავის სხეული, როგორც საშუალება გარკვეული პროცესის საწარმოებლად და არა გადმოსაცემად, რადგან რაიმეს გადმოცემის მცდელობა ამ შემთხვევაში ბაღებს ილუსტრაციის საშიშროებას.

**4. სავარჯიშო.** სავარჯიშოს მონაწილეებს ეძლევათ გარკვეული მოქმედება – ზმნა: დანგრევა, განდგომა, შეხვევა, და სხვა. მსახიობი უნდა ჩაწვდეს მოქმედების შინაარსს და იპოვოს მისი აბსტრაქტული ფიზიკური გამოხატულება, არა ილუსტრაციული, არამედ მოძრაობა, რომელიც შინაარსობრივად გამოხატავს მოქმედებას და არა ილუსტრაციას ახდენს. საწყის ეტაპზე გამორიცხავთ წინაპირობას და ამოცანას. ამ ეტაპზე მთავარია ინტუიცია წამოვიდეს წინ. ნუ ვეცდებით მოფიქრებას – რატომ? რისთვის? საწყის ეტაპზე მხოლოდ გვაინტერესებს – რას ვაკეთებთ, რომ მსახიობი მოქმედების შინაარს ჩაწვდეს და ფიზიკურად შეიგრძნოს იგი. დაუშვებელია გათამაშება; მოძრაობა უნდა შესრულდეს თავისუფლად.

**5. სავარჯიშო:** სტუდენტები წვებიან იატაკზე. იკრებენ, ათავისუფლებენ კუნთებს სუნთქვის მეშვეობით; შემდეგ ყველას ინდივიდუალურად ეძლევათ გარკვეული შეფერილობა: ბედნიერება, სასოწარკვეთილება, სიმამაცე, სიჯიუტე და სხვ. მათ წარმოსახვით უნდა მონახონ საკუთარ სხეულში მათი საწყისი წერტილი. შემდეგ წარმოსახვით დაგეგმონ ფიზიკური მოძრაობა, რომელშიც წამყვანი ადგილი სხეულის იმ ნაწილს უკავია, რაშიც მათ ესა თუ ის შეფერილობა მოათავსეს. მოძრაობა უნდა იყოს აბსტრაქტული და არა ილუსტრაციული. მაგალითად, თუ სტუდენტი გადაწყვეტს, რომ სასოწარკვეთილება მის ხერხემალშია მოთავსებული, მან არ უნდა დაიწყოს მოძრაობა მხოლოდ ზურგით, ან მხოლოდ მხრებით; მთავარია, მის მიერ შედგენილი ექსტის ენერგიული საწყისი ამ წერტილიდან მომდინარეობდეს.

ამგვარი სავარჯიშოები მსახიობს კიდევ უფრო ღრმად ჩაახედებს საკუთარ ფსიქოფიზიკურ აპარატში. ყველა ზემოთ მოტანილი სავარჯიშოს შესრულებისას, აუცილებელია ჩეხოვის მიერ მოწოდებული ოთხი პრინციპის დაცვა: სიმსუბუქე, ფორმა, მთლიანობა და სილამაზე, ანუ ესთეტიურობა, რადგანაც ეს ყველაფერი კეთდება შემოქმედებითი მარცვლების გაღვივებისათვის. ასე, რომ მისი

ესთეტიკური ღირებულებაც შესაბამისად მაღალი უნდა იყოს. აუცილებელია პირველ რიგში თავად შემსრულებელმა მიიღოს ესთეტიკური სიამოვნება.

### ე) თაიძიციუანი,

ჩვენი აზრით და გამოცდილებით, წარმოადგენს დამხმარე საშუალებას ფსიქოლოგიური ქესტის ათვისების პროცესში.

ეს არის დამატებითი საშუალება დამწყები მსახიობისთვის საკუთარი სხეულის ფიზიკური და შინაგანი უნარების ამოსახსნელად და გასავარჯიშებლად.

“თაიძის” ფილოსოფია, დაახლოებით რვაასი წლის წინანდელი ჩინეთიდან იღებს სათავეს. ეს სისტემა, თავდაპირველად ჩამოყალიბდა, როგორც საბრძოლო ხელოვნება და დღემდე, მისი გარკვეული განშტოებები, ამ პრინციპებს ინარჩუნებენ. თავად სახელიც ამას მეტყველებს – “თაიძიციუან”, ანუ “მუშტი, რომელიც უკიდურეს ზღვარს აღწევს”, მაგრამ დღესდღეობით მას ერთგვარი ფიზიოთერაპიული დანიშნულებაც გააჩნია. განსაკუთრებით “იან“-ის მიმართულებას, რომელიც დამყარებულია კლასიკურ ინის და იანის ფილოსოფიაზე, ანუ ორ ურთიერთ საწინააღმდეგო ენერჯის ერთობლიობაზე.

საქმე იმაში მდგომარეობს, რომ “კატა”, ანუ ფორმები, გარკვეულ მოძრაობათა კომპლექსი, რომელიც თაიძის გააჩნია, შესრულების პრინციპით ძალიან წააგავს იმ სავარჯიშოებს, რომლებიც ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოსაყალიბებლად გვჭირდება. თაიძის მოძრაობებშიც მთავარი არა ფიზიკური, არამედ შინაგანი ძალის მობილიზებაა, რადგან ჩინეთში არსებული, მაშინდელი საბრძოლო ხელოვნებებისთვის დამახასიათებელი იყო სისწრაფე და სიძლიერე. უდანის მთებში მცხოვრებმა ერთ-ერთმა ბერმა დაუპირისპირა, სიმსუბუქე და შინაგანი ძალა... თაიძი შექმნილია იმისთვის, რომ სუსტმა ადამიანმა, შინაგანი ნებისა და ენერჯის კონცენტრაციის საშუალებით შეძლოს, თავისზე ძლიერის დამარცხება. ასე, რომ მის სავარჯიშოებშიც, შინაგანი ენერჯის მობილიზება ხდება. აქედან გამომდინარე, მიგვაჩნია სასარგებლოდ სამსახიობო ოსტატობის დასაუფლებლად თაიძის გარკვეული სავარჯიშოების შეტანა.

თავად სავარჯიშოების დეტალური აღწერა ნაკლებად დაგვეხმარება, ამ შემთხვევაში, ცოცხლად დავინახოთ სურათი. ამისათვის გარკვეული ლიტერატურა და ინსტრუქციებია საჭირო, მაგრამ თავად პრინციპი, რომელსაც სავარჯიშო ემყარება შემდეგნაირად გამოიყურება:

მოძრაობები სრულდება მსუბუქად, ძალის დაუტანებლად. მთელი სავარჯიშოს განმავლობაში უნდა შევინარჩუნოთ სხეულის მდგრადობა, ბალანსი. მოძრაობები

ცაზე მოსრიალე ღრუბლებს უნდა ჰგავდნენ და წყნარად მიედინებოდნენ. კუნთები მოღუნებულია. “როცა შინაგანი ძალა გარეთ გამოგაქვთ, კუნთების დაძაბულობა იმდენად სუსტია და ფრთხილი, როგორც დაუმუშავებელი აბრეშუმის ამოხვევისას”.<sup>1</sup> თაიძის სავარჯიშოს შესრულებისას აუცილებელია ბუნებრივობა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ შესრულების ხარისხი ზერელე და უსიცოცხლო უნდა იყოს. გადაადგილება ხდება მსუბუქად და რბილად. ზოგიერთი თაიძის ოსტატი ასე აღწერს ამ ყველაფერს: “ნაბიჯს ვაკეთებთ ფრთხილად და უხმაუროდ, როგორც კატა, რომელიც ქუჩაში სეირნობს”<sup>2</sup>.

ყველა მოძრაობა წელიდან იწყება და კიდურებში გამოვლინდება, ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, ფეხების, ხელისა და ტანის კონცენტრაციას, რადგან “თაიძი“-ში ისინი ერთ მთლიანობას წარმოადგენენ. სხეულის ყველა ნაწილი მოძრაობაშია. არ შეიძლება აქცენტი მხოლოდ ხელებზე გაკეთდეს, ფეხებსა და წელს კი, ყურადღება არ მივაქციოთ, რომლებიც წამყვან როლს ასრულებენ ვარჯიშის დროს.

სუნთქვა, აუცილებელია მუცლიდან, ანუ დიაფრაგმიდან ღრმად და შეთანხმებულად გაშლილ და დახურულ მოძრაობებთან. გაშლილი მოძრაობებით ძირითადად წინ მივიწევთ, ან კიდურები გაგვაქვს განზე, ანუ ვიშლებით; დახურული მოძრაობების დროს კი, კიდურები იკუმშება. ამოსუნთქვა ხდება გაშლისას, ხოლო ჩასუნთქვა მოძრაობის დახურვის პროცესში.

ვარჯიშის ტემპი უნდა მიესადაგებოდეს სუნთქვის რიტმს; თანდათან, როდესაც სუნთქვას უფრო ღრმად და ხანგრძლივად შევძლებთ, სავარჯიშოს ტემპიც შენელებს. აუცილებელია სისხვის და სიცარიელის კომბინირება და მათი სწორი თანმიმდევრობით დალაგება. (აქ იგულისხმება შინაგანი ენერგიით დამუხტვისა და გარეთ გამოშვების პროცესი, სუნთქვასთან ერთად). სისხვე და სიცარიელე დამოკიდებულია, ფიქრების კონცენტრაციაზე, ამათუ იმ მოძრაობის კონტროლზე. (მოძრაობათა თანმიმდევრობა ისეა დალაგებული, რომ ძალაუნებურად ხდება ფიზიკური და შინაგანი ენერგიის მოკრება, ერთი მოძრაობიდან მეორეზე გადასვლისას; ვარჯიშების დაწყებით ეტაპზე, ერთი მოძრაობიდან მეორეზე გადასვლა უფრო მკვეთრად ხდება; თანდათან უნდა მიღწეულ იქნას ის, რომ მთელი კომპლექსი ჩამოყალიბდეს, როგორც ერთი მთლიანი ორგანიზმი) საჭიროა, შევინარჩუნოთ, სიმშვიდე და მობილიზება. გაითვალისწინეთ, რომ აზრი წარმართავს მოძრაობას. აზრების კონცენტრაციას, “თაიძიციუანში”,

---

<sup>1</sup> daolao.ru

<sup>2</sup> daolao.ru

განსაკურებული ყურადღება ექცევა, რადგან მისი მეშვეობით, ორგანიზმში ფიზიოლოგიური პროცესების რეგულირების საშუალება გვეძლევა. ამიტომაც, სპეციალისტები “თაიძი“-ს მოიხსენიებენ, როგორც “ცნობიერების ფიზიკურ ვარჯიშს”.<sup>1</sup>

“ცნობიერების ფიზიკური ვარჯიში” ზუსტად ის არის, რაც გვესაჭიროება ფსიქოლოგიური ჟესტის ასათვისებლად. “თაიძი”ს ფორმები უამრავია. დაახლოებით ას რვა ფორმა არსებობს. სხვადასხვა სკოლისა და დანიშნულების მიხედვით. ყველაზე უფრო გავრცელებულია ოცდაოთხი ფორმა, სადაც თავად მოძრაობების ხარისხი შინაგან კონცენტრაციაზეა დამოკიდებული და არა შემსრულებლის ფიზიკურ შესაძლებლობებზე. ჩვენს შემთხვევაში, დასაშვებად მიგვაჩნია, მათი არასრული გამოყენებაც – დასაწყისისთვის, რამდენიმე ფორმის გაერთიანების მეშვეობით; მსახიობს მიეცემა საშუალება კონცენტრაცია მოახდინოს საკუთარ სხეულზე, სუნთქვაზე, ენერჯიაზე და ასე შემდეგ. სურვილის შემთხვევაში შესაძლოა გაართულოს მოძრაობები, რაც კიდევ უფრო მეტ შესაძლებლობებს გაუხსნის მის ფსიქოფიზიკურ აპარატს.

მრავალი თეატრალური სავარჯიშო, მაგალითად, კუნთების გათავისუფლება, ყურადღების სხვადასხვა სავარჯიშოები, იგივე პრინციპს ემყარება, როგორც “თაიძი”ს ფორმები, ამიტომაც დასაშვებად და უაღრესად სასარგებლოდ მიგვაჩნია, ამ სავარჯიშოების, სწავლების პროცესში მოხინჯვა. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ფიზიკური აპარატის, ამ მეთოდით გავარჯიშებით, უკეთეს შედეგს მივიღებთ მსახიობის სხეულის ფლობის მხრივ, რადგან თავად თანმიმდევრობა, რომელიც ამ ფორმებს ახასიათებს, ძალაუნებურად გაიძულებს შინაგანი ენერჯიის კონცენტრირება მოახდინო და შემდეგ, გარკვეული გზა მისცე მას. ფსიქოლოგიური ჟესტიც ხომ ამ პრინციპებს ემყარება, როცა მსახიობს ვაიძულებთ ფიზიკურად შეასრულოს პერსონაჟის ესაა, თუ ის შინაგანი მოქმედება, ჟესტი.

“თაიძი“-ს ფორმების კომპლექსს რაც შეეხება, ეს ერთგვარი მედიტაციაა, მოყვანილი მოძრაობაში. მისი დასრულების შემდეგ, გონება, აბსოლიტურად თავისუფალი უნდა იყოს, რაც ასევე სასარგებლოა მსახიობისთვის, რათა მან შეძლოს, ყოველგვარი ზედმეტი და ხელისშემშლელი იმპულსებისგან გათავისუფლება როლზე მუშაობისას. რაც შეეხება გონების გათავისუფლებას, ზემოთ აღნიშნული გაშლილი და დახურული მოძრაობების თანმიმდევრობით გავლის შედეგად მიიღწევა, რადგან მათი თანმიმდევრობა სისხლის მიმოქცევაზეა დამოკიდებული. სუფთა პრაქტიკული მოსაზრებით ვიხელმძღვანელოთ: როცა

---

<sup>1</sup> daolao.ru

სისხლის მიმოქცევა მოწესრიგებულია, ადამიანის ტვინიც უფრო თავისუფლად ამუშავებს ყველაფერს...

ამ ქვეთავის დასასრულს კი, დასკვნის სახით, გვინდა აღნიშნოთ, რომ ამგვარი სავარჯიშოების მეშვეობით, მსახიობს მიეცემა საშუალება სრულყოფილად აითვისოს ფსიქოლოგიური შესტით რეპეტიციის ტექნიკა, ხოლო საკუთარ სხეულს, როგორც ერთ-ერთ სამსახიობო ინსტრუმენტს, უფრო მეტი გამომსახველობა მისცეს, გამოუმუშავდეს საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით შეთხზულ დროსა და სივრცეში პერსონაჟის გაცოცხლების უნარი.

საბოლოოდ, ფსიქოლოგიური შესტის პრაქტიკულად გამოყენების თვალსაზრისით მსჯელობა გვინდა დავამთავროთ შემდეგი დასკვნით, რომ ჩეხოვის ამ მეთოდით – ფსიქოლოგიური შესტით რეპეტიციისთვის, რამდენიმე აუცილებელი პირობის დაკმაყოფილებაა საჭირო:

- ა) მსახიობი მზად უნდა იყოს თავისი ფსიქო-ფიზიკური აპარატით.
- ბ) განსაკუთრებით აუცილებელია მსახიობისთვის განვითარებული ფანტაზია, წარმოსახვა, ინტუიცია.
- გ) აუცილებლად უნდა შეეძლოს ქმედითი ანალიზის მეთოდით მუშაობა.
- დ) უნდა შეეძლოს ორგანული მოქმედება.

პირველი ორი პირობის შესასრულებლად ჩეხოვი იძლევა უამრავ სავარჯიშოს, რასაც ჩვენის მხრივ, დავამატებდით თაიძიციუანის სავარჯიშოებს, ხოლო ქმედითი ანალიზის მეთოდით მუშაობა კი, საქართველოს თეატრის და კინოს უნივერსიტეტში უკვე დიდი ხანია აპრობირებული მეთოდია.

ყველაფერი ზევით აღნიშნულის შემდეგ, შევეცდებით ჩვენს მიერ უშუალოდ კონკრეტულ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი გავიაზროთ, რომლის დროსაც არაერთხელ მივმართეთ ფსიქოლოგიური შესტის სარეპეტიციო მეთოდს და შედეგად მიღებული რეზულტატიც, გავაანალიზოთ.

ლიტერატურული პირველი წყარო, რომელიც ავირჩიეთ ექსპერიმენტისთვის იყო თანამედროვე ქართული ლიტერატურაში მოღვაწე ერთ-ერთი საუკეთესო მწერლის კოტე ჯანდიერის პროზაული ნაწარმოები “საოჯახო ქრონიკა”.

მაშ ასე, ეხლა უკვე რუსთავის თეატრში განხორციელებული კოტე ჯანდიერის “საოჯახო ქრონიკის” სპექტაკლად გადაქცევის პროცესზე და შედეგად, ფსიქოლოგიური შესტის მეთოდის პრაქტიკაში გამოყენებიდან გამოტანილ, მიღებულ დასკვნებზე ვიმსჯელებთ.

## თავი 5.

### ექსპერიმენტი: კოტე ჯანდიერის “საოჯახო ქრონიკა” რუსთავის თეატრის სცენაზე განხორციელების შესახებ

სპექტაკლზე მუშაობისას, სარეპეტიციო პროცესში, აქტიურად მომიწია ჩეხოვის ფსიქოლოგიური უესტის პრინციპების გამოყენება, რადგან ლიტერატურული მასალა არ იყო განკუთვნილი სცენაზე დასადგმელად, ამიტომაც მას არ გააჩნდა ის კლასიკური დრამატურგიული აგებულება, რომელიც პიესისთვის არის დამახასიათებელი. თავისთავად, პიესა, დროსა და სივრცეში განსაზღვრულია, ისე, რომ უფრო მოსახერხებელი იყოს მისი სცენაზე გაცოცხლება; ასევე, დიალოგებს მიღმა იკვეთება პერსონაჟების საქციელები. ამ შემთხვევაში კი, რადგან ნაწარმოები წერილების სახით არის მოცემული და ეს წერილები სხვადასხვა ვითარებაში იწერება, მათი კლასიკური ხერხით სცენაზე გაცოცხლება გარკვეულ პრობლემებს ქმნიდა. წერილი თავისთავად უკვე დასრულებული მოქმედებაა და არ მოიცავს ისეთ დია კონფლიქტს პარტნიორთან, როგორც უშუალოდ დიალოგი. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი მასალის არჩევისას, რათა მოგვესინჯა, სარეპეტიციო პროცესში, ფსიქოლოგიური უესტის მეშვეობით მათი გამთლიანება, რაც გარკვეულ წილად გამოვიდა კიდევ. რა თქმა უნდა უკვე სპექტაკლში უესტმა, როგორც საშუალებამ, უკანა პლანზე გადაინაცვლა, მაგრამ რამდენიმე სცენაში მაინც შეინარჩუნა პირვანდელი ფორმა.

კოტე ჯანდიერის “საოჯახო ქრონიკა”, ეს არის ამბავი ერთი ოჯახის, რომელსაც როგორც სხვა ოჯახებს გააჩნია თავისი პატარ-პატარა საიდუმლოებები; ოჯახის წევრების ურთიერთობა ხდება მხოლოდ წერილებისა და ბარათების მეშვეობით; ისინი ფაქტიურად არ ელაპარაკებიან ერთმანეთს და მათთვის მნიშვნელოვან საკითხებს წერილების მეშვეობით უზიარებენ ოჯახის წევრებს. ასე უფრო კომფორტულია მათთვის, რადგან წერილის წერისას ადამიანი უფრო თავისუფალია, არ არსებობს აუცილებლობა თვალეში შეხედვისა, დამოკიდებულების გამჟღავნებისა. ამბავი მეოცე საუკუნის ოთხმოციან წლებში ხდება, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ კომუნიკაციის არქონის პრობლემა ადამიანებს შორის დღეს უფრო აქტუალურია, ვიდრე მაშინ შეიძლება ყოფილიყო. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ათასი სხვადასხვა კომუნიკაციის საშუალება არსებობს, ადამიანებს შორის კავშირი იმდენად არის დარღვეული, რომ ერთ ოთახში მყოფი ორი ადამიანი, მაგალითად: ცოლ-ქმარი, ან დედა-შვილი ერთმანეთს ტექსტური შეტყობინების სახით სთხოვენ ჩაის მოტანას, ან სხვა უფრო მნიშვნელოვან პრობლემას უზიარებენ. ასე უფრო ადვილია, არ გეჭირდება დამოკიდებულების

შერჩევა, სიტყვის მომზადება, პარტნიორის მდგომარეობის შემოწმება, არც მისი დანახვა გეჭირდება. უბრალოდ მივწერ და დაგელოდები პასუხს. დღეს როცა ყველა საკითხი სოციალური ქსელების სხვადასხვა საკონტაქტო საშუალებების მეშვეობით წყდება, ადამიანები თანდათან სცილდებიან ერთმანეთს; მათ შორის გაუცხოება იმდენად იზრდება, რომ ეგრედწოდებული ჩატის მეშვეობით უხსნიან შეყვარებულები ერთმანეთს სიყვარულს; “ძველი ბიჭები” კი, რომლებიც წესით ქუჩაში უნდა იდგნენ, ჩატში არჩევენ საქმეებს. ადამიანებს შორის კავშირი მთლიანად არის მორღვეული. სწორედ ამ პრობლემას ეხება “საოჯახო ქრონიკა”. ეს არის ამბავი იმაზე, თუ რა სავალალო შედეგამდე შეიძლება მივიდეს ოჯახი, როგორც საზოგადოების მოდელი, თუ არ აღადგენენ კონტაქტს ადამიანები; თუ ისინი ვერ შეძლებენ თვალი გაუსწორონ ერთმანეთს, გაუძღონ ერთმანეთის მიმართ დანაშაულის გრძნობას, აღიარონ შეცდომები პირად საუბრებში და არ შემოიფარგლონ მშრალი დეპეშებით, რომელიც საკუთარი თავის მოტყუება უფროა, ვიდრე კონკრეტული საშუალება რაიმეს გამოსასწორებლად. ადამიანებს შორის ურთიერთობა რთული პროცესია, ის სავსეა სხვადასხვა გამომსახველობითი და ერთმანეთზე ზემოქმედების საშუალებებით; თუ ჩვენ ამ საშუალებებს გავერბივართ საკუთარი დანაშაულის შიშის გამო, ეს ყველაფერი სადღაც დაგროვდება და ერთბაშად ამოხეთქავს, როგორც პანდორას ყუთიდან ამოსული ათასი ცოდვა და ბოროტება. სწორედ ასეთი ამბავი თამაშდება, თბილისის ერთ-ერთი ლიტერატურული გამომცემლობის მთავარი რედაქტორის ოჯახში.

ქრისტეფორე, ლიტერატურული გამომცემლობის მთავარი რედაქტორია; მისი ოჯახის წევრები – ცოლი (დიანა), სიდედრი (ანა), შვილი (ნიკო) და გერი (მირცა). გარეგნულად სამაგალითო ქართულ ოჯახს წარმოადგენენ, მაგრამ მათ ოჯახურ თავადასავალში იმალება პატარა საიდუმლო, რომელიც ყველა ოჯახის წევრმა იცის, მაგრამ არავინ არ საუბრობს ამაზე. ერთი შეხედვით არაფერია საგანგაშო: გარკვეულ დროს, ქრისტეფორე დალატობდა დიანას სხვა ქალთან; ამ ამბვის ნიკოს მეშვეობით გამომჟღავნების შემდეგ, რომელიც მაშინ დაწყებით კლასში სწავლობდა და კლასელებისგან შეიტყო ეს ამბავი, რომ მამამისი “შატალოზე დადიოდა ვიღაც ქალთან” და ერთ-ერთი ოჯახური კონფლიქტის დროს მამამისს წამოაძახა: “თუ მე სკოლიდან შატალოზე დავდივარ, შენ ვიღაც ქალთან დაბრძანდები თერთმეტსართულიან სახლში”; ოჯახის წევრებმა ნიკო, სკანდალის მიჩქმალვის მიზნით, სოხუმში გაუშვეს ნათესავეებთან, სადაც ის უცხო გარემოში აღმოჩნდა ოჯახიდან მოკვეთილი, მისთვის გაურკვეველი მიზეზების გამო. ნიკოს მხოლოდ ერთი, სანდო და ახლობელი ადამიანი დარჩა, მისი ნახევარ და – მირცა,

რომელსაც სოხუმიდან წერილების მეშვეობით ეკონტაქტებოდა, რომელმაც თვითონ დაიბრადა ეს ამბავი და განაცხადა, რომ “ნიკო არაფერ შუაშია, ეს ყველაფერი მე მოვიფიქრე, იმიტომ რომ ქრისტეფორე ჩემი მამა არ არის და სულ მჩაგრავსო.” ოჯახი მირცას ამ ტყუილს უფრო ადვილად შეეგუა და სიმაართლედ გადააქცია, რადგან დიანასთვის, (ქრისტეფორეს ცოლისთვის) უფრო კომფორტული იყო ამ ტყუილით ცხოვრება, ვიდრე სიმაართლესთან შეგუება. დიანამ ყველაფერზე თვალები დახუჭა და შეინარჩუნა ოჯახი. შესაბამისად ქრისტეფორეს დალატის თემაც დაიმარხა და დაილუქა. არც არავინ ლაპარაკობდა ამ საკითხზე წლების განმავლობაში. ნიკო კი, საყრდენს მხოლოდ მირცაში ხედავდა და მხოლოდ მას უზიარებდა ყველაფერს. ოჯახის წევრებთან უნდობლობის გამო, მირცასთან ურთიერთობის ფორმა მოიფიქრა და სხვენზე არსებულ ძველ ჩაიდანში უტოვებდნენ ხოლმე წერილებს ერთმანეთს. ეს ორი ადამიანი იმდენად დაახლოვდა, რომ ოჯახის წევრებში გაჩნდა შიში იმისა, რომ მათი ურთიერთობა ზღვარს არ გადასულიყო და გარკვეულწილად ამითაც გაამართლეს ნიკოს სოხუმში გაგზავნა.

გავიდა დრო. ნიკო დაბრუნდა სოხუმიდან. დაამთავრა სკოლა და კინოსტუდიაში გამნათებლად დაიწყო მუშაობა. უნივერსიტეტში იმ წელს ვერ ჩააბარა, რამაც კიდევ უფრო გაუძიფრა პრობლემები ოჯახის წევრებთან. ბებიის მცდელობები, ხან საოჯახო ვახშმით, ხან სხვა მიზეზებით ოჯახის წევრების ერთად შეკრებისა და მათი დაახლოებისა, უშედეგოდ მთავრდებოდა. ყველაფერს კიდევ ერთი ახალი პრობლემა დაემატა – მირცა ვიღაც ცოლ გაყრილ კაცთან დადის. ასეთ სამარცხვინო ლაქას ვერ გაუძლებს ქართული ინტელიგენტური ოჯახი, ამიტომაც ატყდა ერთი ალიაქოთი: დიანა იწყებს გამოძიებას, თუ ვისთან დაიარება მირცა. ქრისტეფორე ცდილობს ზედმეტად არ ჩაერიოს ამ ამბავში, რადგან მისი ურთიერთობა მირცასთან ისედაც გართულებულია; ბებია ანას მცდელობები ოჯახის ერთად შეყრისა უშედეგოდ მთავრდება. ოჯახის წევრები სხვადასხვა მიზეზებით, ხან სამსახური, ხან შეხვედრა, თავს არიდებენ ერთმანეთს და ბარათების მეშვეობით ეკონტაქტებიან. ნიკოც ამ ამბის შთაბეჭდილების ქვეშ არის. ისიც განიცდის მისთვის უჩვეულო დისკომფორტს მირცას უცხო კაცთან სიარულის გამო; ამ ყველაფერთან გასამკლავებლად თვითონაც “ვიღაც განათხოვარ ლუიზას” აეკიდება და სახლშიც მოიყვანს ოჯახის წევრების გასაცნობად. ეს კიდევ ახალი დარტყმა ინტელიგენტურ ოჯახს; მირცასა და ნიკოს შორისაც ბზარი ჩნდება; ნიკოლოზი ბევრს სვამს, და სიმთვრალეში აივნის მოაჯირებზე ხტება; მირცა ცდილობს მასთან ურთიერთობის გარკვევას, მაგრამ ნიკო გაურბის და მხოლოდ მოკლე ბარათებით შემოიფარგლება. მირცა ვეღარ



უძლებს ოჯახში ასეთ ვითარებას და მას შემდეგ, რაც დიანა, მორიგი კონფლიქტის დროს მას ხელით შეეხება, სახლიდან გარბის. ეს მოვლენა თითქოს აერთიანებს ოჯახის წევრებს. ისინი აქამდე ცალ-ცალკე მყოფნი, ერთად ირაზმებიან მირცას მოსაძებნად. ამ დროს ნიკას მოაქვს სახლში ამბავი, რომ მირცა თხოვდება. ეს დიდი დარტყმაა ოჯახის წევრებისთვის, განსაკუთრებით კი ნიკოზე მოქმედებს, რომელიც თავს მიტოვებულად და მირცასგან ღალატის მსხვერპლად გრძნობს, თუმცა ცდილობს ეს ყველაფერი არ გამოამჟღავნოს. მირცას ადრე, სიმთვრალეში, დაწერილ წერილს უგზავნის და მეგობრებთან დასალევად მიდის. ამასობაში ბებია ანა პოულობს მირცას ოთახში შენახულ, სოხუმში ნიკოს ყოფნის დროინდელ წერილებს, სადაც საუბარია ქრისტეფორეს ღალატზე უცხო ქალთან და ნიკოსა და მირცას ურთიერთობებზე. ამ წერილების ქრისტეფორეს და დიანასთან ერთად წაკითხვის შემდეგ მჟღავნდება სიმართლე, ქრისტეფორესა და სხვა ქალის ურთიერთობაზე. ოჯახის წევრები თითქოს მიდიან იმ ზღვრამდე, რომ დაელაპარაკონ ამის შესახებ ერთმანეთს, მაგრამ დიანა ვერ იჩენს სათანადო ნებისყოფას და ისევ თვალებს ხუჭავს. ბებიას კი, ყურადღება მირცას გათხოვებაზე გადააქვს და მოუწოდებს ოჯახის წევრებს ასეთ დღეს მაინც იყვნენ ერთად – დაუდგნენ გოგოს მხარში. მირცა კი, ამ დროს ნიკოს ადრინდელ სიმთვრალეში დაწერილ წერილს იღებს, სადაც საუბარია ნიკოს გრძნობებზე მირცასადმი, კომპლექსებზე, რომელიც მას მთელი ამ ხნის განმავლობაში ჩამოუყალიბდა, რომ მან აღარ იცის ვინ არის მისთვის მირცა – და, მეგობარი, თუ საყვარელი ადამიანი. ამ წერილში იხსნება ნიკოს დაბნეულობა მირცასთან მიმართებაში, რომ ის ვერ გარკვეულა საკუთარ სურვილებსა და მოთხოვნილებებში. მირცა თავზარდაცემულია ასეთი წერილის მიღებით და ცდილობს რამენაირად გაათავისუფლოს ნიკო იმ კომპლექსებისა და ფიქრებიდან, რომელიც მან ამ უკანასკნელ წერილში გაუმჟღავნა. საპასუხო წერილს უგზავნის მას, მაგრამ წერილი ადრესატამდე აღარ მიდის, რადგან სახლში ქრისტეფორეს მოაქვს ამბავი, რომ ნიკო სიმთვრალეში ისევ აივნის მოაჯირზე ამძვრალა და გადმოვარდნილა, ახლა საავადმყოფოშია, ხერხემლის ფუძე აქვს მოტეხილი, მხედველობა და სმენა კი, წაერთვა. ეს მოვლენა თითქოს შედეგია ყველა იმ უთქმელი სიტყვისა, რომელიც ოჯახის წევრებმა ერთმანეთს არ უთხრეს, იმ გაუმხელელი საიდუმლოსი, რომელზეც ამ ადამიანებმა თვალი დახუჭეს. აქ თავდება ამ ოჯახის ამბავი; ოჯახის, რომელიც თითქოს მომავლის გარეშე დარჩა, რადგან მათ საკუთარ სულიერ კომფორტს შესწირეს ნიკოს პიროვნება და მისი მომავალი.

ამბის თხრობა ხდება მხოლოდ ოჯახის წევრებისგან ერთმანეთისადმი მიწერილი წერილებით. აქედან გამომდინარე, ამბავი თითქოს ინდივიდუალურ მონოლოგებად არის დაყოფილი, რაც სცენაზე უშუალო კონტაქტის, კონფლიქტის წარმოების საშუალებას არ იძლევა. საჭიროა მოინახოს, საშუალება მათ გასაერთიანებლად. თავისთავად ფორმა, რომელიც მოცემულია ნაწარმოებში, ხაზს უსვამს მოქმედი გმირების ერთმანეთთან გაუცხოვების შეგრძნებას, რაც აუცილებლად უნდა შენარჩუნდეს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში საჭირო პრობლემას ხაზი არ გაესმება. მათ წერილებს ვერ გადავაქცევთ დიალოგებად, რადგან თავად ნაწარმოების არსი, ოჯახის წევრებს შორის დიალოგის არ ქონაა, მაგრამ თუ წერილები ცალკეულ მონოლოგებად დარჩება, ამბის მსვლელობის დინამიკა დარღვეული იქნება.

პირველ რიგში საჭიროა წერილი აღქმული იქნას როგორც მოქმედება, რომელიც გარკვეულ მიზანს ემსახურება; შესაბამისად მოლოდინი ამ მიზნის შესრულება არ შესრულებისა სცენაზე წარმოქმნის აქტიური მოქმედების საშუალებას. ასე სცენაზე შედგება ურთიერთობა; მაგალითად, ის ვინც წერს და ის ვისი მისამართითაც არის დაწერილი ეს წერილი, საჭიროა ურთიერთქმედებაში მოვიყვანოთ, რომ შედგეს ურთიერთობა, მაგრამ რა ვუყოთ ამა თუ იმ ინფორმაციის შეფასებას პარტნიორის მხრიდან; შემდეგი მოქმედების რაობა ხომ ამაზეა დამოკიდებული. როცა ადამიანი წერს წერილს, მაშინ ის მარტო იმყოფება. შესაბამისად პარტნიორი არ გააჩნია. ასევეა წერილის კითხვის შემთხვევაშიც. ეს ერთგვარი გათიშულობა უნდა გამოყენებულ იქნას როგორც ფორმა სცენაზე მოქმედებისა. საჭიროა თავიდანვე “შევუთანხმდეთ” მაყურებელს, რომ ჩვენ ამ ფორმით ვყვებით ამბავს; თუ ამ ალბათობას დაუშვებთ, მაშინ უფრო მეტ თავისუფლებას ვიღებთ ეტიუდების აწყობისას, რადგან შესაძლებლობა გვეძლევა ორი სუბიექტი ერთ სცენიურ ეტიუდში კონტრასტულ მოქმედებებს ჩალოდნენ, რაც კონფლიქტის გაცილებით მწვავედ გადმოცემის საშუალებას იძლევა: მაგალითად, როცა დიანა ქრისტეფორეს წერილს წერს, რომ მირცას მიხედოს და რამე შარში არ გაეხვიოს, ქრისტეფორე ამ დროს კაფეში ელოდება ვიღაცას, მაგიდაზე ყვავილი დაუდია და აქტიურად ამოწმებს ახლომახლო ვინმე ნაცნობის ყოფნის საშიშროება ხომ არ არის. ამგვარი ინდივიდუალური და ერთობლივი ეტიუდებით არის გასაცოცხლებელი სცენიური სივრცე.

გადავიდეთ პრაქტიკულ სამუშაოზე. ვიწყებთ რეპეტიციას. ვკითხულობთ. ვალაგებთ მოვლენებს:

1. მოვლენა: არშემდგარი ვახშამი, სადაც ბებიას ოჯახის წევრების ერთად შეყრის უშედეგო მცდელობა აღწერილი.

2. მოვლენა: მირცა კაცთან დადის. აქ იკვრება კვანძიც, რადგან ამის შემდეგ პერსონაჟების ამოცანები იცვლება და ამბის ტემპო-რიტმიც მატულობს.

3. ლუიზას სტუმრობა ინტელიგენტურ ოჯახში. ამბავი, სადაც ნიკოს სტუმრად თავისი “შეყვარებული” მოყავს.

4. მირცა სახლიდან გარბის. დიანა მოთმინებიდან გამოდის და მირცას ხელს ურტყამს, რის გამოც მირცა სახლიდან გარბის.

5. მირცა თხოვდება. მირცას ძებნის პროცესში, ნიკოს მოაქვს სახლში ამბავი, რომ მირცა თხოვდება.

6. წერილები დაღესტნური თუნგიდან: მირცას ოთახის დაღაგებისას ბებია აღმოაჩენს მირცასადმი სოხუმიდან ნიკოს მიწერილ ძველ წერილებს, საიდანაც ირკვევა, რომ ქრისტეფორე მართლაც დალატობდა დიანას.

7. მთვრალის წერილი: ნიკო უგზავნის მირცას წერილს, სადაც საკუთარ გაურკვეველ შეგრძნებებზე ელაპარაკება. ეს ამბის კულმინაციური მოვლენაა.

8. უბედური შემთხვევა. მთვრალი ნიკო აივნის მოაჯირიდან გადმოვარდა.. მოვლენათა ამგვარი ჯაჭვის მეშვეობით ვიწყებთ ამბის აგებას. განვსაზღვრავთ ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ მხარეებს:

1. ბანაკი: ნიკო და მირცა,
2. ბანაკი: ქრისტეფორე, დიანა, ანა.

ამრიგად ყალიბდება ამბის მთავარი კონფლიქტის შინაარსი: ერთნი მზად არიან და მოითხოვენ კიდევ სიმართლეს თვალი გაუსწორონ; მეორენი კი, ყველა საშუალებით ცდილობენ სიმართლის მიჩქმალვას.

ვადგენთ პერსონაჟთა ზეამოცანებსა და გამჭოლ მოქმედებებს:

1. ქრისტეფორე:

ზეამოცანა: შევინარჩუნო მშვიდი და სტაბილური ცხოვრება.

გამჭოლი მოქმედება: მოვერიდო ყველანაირ, ოჯახურ თუ გარეშე აყალმაყალს.

2. დიანა:

ზეამოცანა: მქონდეს თბილისში სამაგალითო ოჯახი.

გამჭოლი მოქმედება: გამოვიჩინო ტაქტი, მოთმინება და ნებისყოფა ნებისმიერ რთულ ვითარებაში.

3. ბებია ანა:

ზეამოცანა: გავატარო სიბერე ტკბილ, უკონფლიქტო და თბილ ოჯახურ გარემოში.

გამჭოლი მოქმედება: შევინარჩუნო ოჯახის მთლიანობა.

4. მირცა:

ზეამოცანა: მოვიპოვო თავისუფლება, ოჯახური დოგმებისა და ტრადიციებისგან.

გამჭოლი მოქმედება: დავიცვა ჩემი პირადი ცხოვრება ოჯახის წევრების ჩარევისგან.

5. ნიკო:

ზეამოცანა: ყველას დავუმტკიცო, რომ შემწევს უნარი საკუთარი ცხოვრების წარმართვისა.

გამჭოლი მოქმედება: გავთავისუფლდე შინაგანი კომპლექსებისგან და ცხოვრებაში მარტოდ დარჩენის შიშისგან.

ამოცანებისა და გამჭოლი მოქმედებების ასეთი განსაზღვრებები ნათლად გამოხატავს იმ უაღრესად მძაფრ კონფლიქტს, რომელიც ამ ოჯახშია ჩაბუდებული. სწორედ ამ კონფლიქტით ვხელმძღვანელობთ, როდესაც ცალკეული სცენების გაცოცხლებაზე გადავდივართ.

პერსონაჟების დახასიათება:

ქრისტეფორე: სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიის ლაურიატი, თბილისის ერთ-ერთი გამომცემლობის მთავარი რედაქტორია; სავარაუდოდ, მის კარიერულ წინსვლაში არავის ხელი არ ურევია, რასაც მიაღწია მხოლოდ თავისით. ამიტომაც ითხოვს საკუთარი შვილებისგან მეტ აქტიურობას ცხოვრების მოწყობის მხრივ; განსაკუთრებით უფრთხილდება თავის ავტორიტეტს ოჯახში და გარეთ, თუმცა ოჯახს გარეთ, მცირე ცელქობების უფლებას აძლევს საკუთარ თავს. მიუხედავად იმისა, რომ წარმატებული ადამიანია, ცდილობს თავი ხსევებზე მაღლა არ დაიჭიროს, იყოს უშუალო ურთიერთობებში, ჩაცმა-დახურვის მხრივაც ცდილობს არ გამოირჩეოდეს.

დიანა: წარმატებული ლიტერატორის მეუღლე, ის ამ სტატუსს სიამაყით ატარებს საზოგადოებაში, მიუხედავად რთული ბავშვობისა, დედა გადასახლებაში ყავდა და დეიდასთან იზრდებოდა, უნივერსიტეტშიც უჭირდა წინსვლა, რადგან დედამისი ხალხის მტრის სახელს ატარებდა, როგორც თვითონ აღნიშნავს “მავნებლის შვილი” იყო ყველასთვის, ამიტომაც ცხოვრებაში ყველაფერს საკუთარი ნებისყოფის ხარჯზე მიაღწია; ახლა კი, ცდილობს არ შეიმჩნიოს მძიმე წარსული და ღირსეულად ატაროს ინტელიგენტის ოჯახის ალამი ცხოვრებაში. უაღრესად თავშეკავებული ადამიანია, თითქოს რკინის მარწუხებით იმორჩილებს

საკუთარ შეგრძნებებს (ეს უნდა ეტყობოდეს სცენაზე როლის შემსრულებელს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მოვლენის მაშტაბი შემცირდება, როცა მირცას ხელით ეხება) ყველაზე კრიტიკულ ვითარებაშიც კი, არ აძლევს ზედმეტი ემოციის გამოხატვის უფლებას საკუთარ თავს. ამ ყველაფერს ამბაფრებს ისიც, რომ მეორედ არის ქორწინებაში, აქედან გამომდინარე, საზოგადოებრივ აზრს მისი ოჯახის მიმართ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ბებია ანა: ამ ადამიანს დიდი და მძიმე თავგადასავალი აქვს, სავარაუდოდ ქმარი, დისიდენტობის ბრალდებით დაიჭირეს და დაუხვრიტეს. შემდეგ თვითონაც გადაასახლეს; მისი ქალიშვილი დიანა კი, ბავშვთა სახლში მიაბარეს. აქედან გამომდინარე, ცხოვრებაში უამრავი ბრძოლა გადაუტანია საკუთარ თავთან და გარშემომყოფებთან. უადრესად ღვთისმოსავი ადამიანია. მიუხედავად ასეთი გატანჯული ცხოვრებისა, ოჯახში ყველაზე მეტ ენერჯიას ამჟღავნებს. უნდა ვხედავდეთ, რომ ეს ადამიანი უკანასკნელ სასიცოცხლო მარცვლებს ოჯახის ერთიანობისთვის სწირავს; როგორც ყველა ბებია უფრო ღმობიერია შვილიშვილების მიმართ, რადგან დიანას სიტყვით, შვილების მიმართ ზედმეტ სიმკაცრეს იჩენდა, თითქმის დაუნდობელიც იყო. “შენ არავის უცემიხარ ღვინის გადასასხმელი რეზინით, მე კი ბავშვობაში ეგეც გამომიცდია” – ამბობს დიანა. აქედან გამომდინარე, შვილიშვილებთან თითქოს შვილთან დაშვებული შეცდომების გამოსწორებას ცდილობს.

მირცა: დაახლოებით ოცდახუთი წლის გოგოა, დიანას პირველი ქორწინებიდან. სავარაუდოდ, მამა არ ახსოვს, რადგან პატარა იქნებოდა, როცა გარდაეცვალა, ან ოჯახი მიატოვა და შემდეგ გარდაიცვალა, სადმე საქართველოს საზღვრებს მიღმა. მოკლედ მამა არ ახსოვს; სამი წლის იქნებოდა, როცა მეორე მამა გაუჩნდა ქრისტეფორეს სახით. ყველაფერ ამას, თავიდან, არანაირი დისკომფორტი არ შეუქმნია, მაგრამ უკვე გარდატეხის ასაკში, როცა ბევრი შიდა და გარე პრობლემა იჩენს თავს, ნელნელა აღმოაჩინა, რომ ქრისტეფორე გულგრილია მის მიმართ, ხოლო დიანა, უფრო ქრისტეფორეს მხარესაა, ვიდრე შვილების. ყველაფერმა ამან საკუთარი ოჯახის წევრების მიმართ უნდობლობის შეგრძნება გაუჩინა. რაც საბოლოოდ თითქმის სიძულვილში გადავიდა, თუმცა, საკუთარ თავს ამ ყველაფრის გამომჟღავნების უფლებას არ აძლევს, რადგან, ოჯახის გარეთ დარჩენის შიშით დიდი აქვს. ერთადერთი საყრდენი და სანდო ადამიანი ნიკოლოზია, რომელთანაც ბევრ საერთოს პოულობს; ისიც გარკვეული მიზეზების გამო, უნდობლობას განიცდის ოჯახის წევრების მიმართ და თავს სახლიდან მოკვეთილად გრძნობს.

ნიკო: ოცდასამი წლის ბიჭი. მირცასგან განსხვავებით ის მეტად არის დამოკიდებული ოჯახზე, რადგან გარკვეულ შინაგან სისუსტეს გრძნობს და ყველა საშუალებებით ცდილობს საპირისპიროს დამტკიცებას. მუშაობს კინოსტუდიაში გამნათებლად, დაიარება ვინმე ლუიზასთან, მასზე უფროს ქალთან; ზომაზე ხშირად სვამს სასმელს. ამ ყველაფერს თითქოს ყურადღების მისაქცევად აკეთებს, მაგრამ სინამდვილეში საკუთარ კომპლექსებს ებრძვის, კომპლექსებს, ცხოვრებაში მარტო დარჩენისა. ის აღფრთოვანებულია მირცას დამოუკიდებლობითა და თამამი საქციელებით; მთელი ცხოვრების განმავლობაში მირცასთან მისთვის ამოუხსნელ კავშირს გრძნობს; აწუხებს ის აზრიც, რომ ვაი თუ ეს ყველაფერი ფიზიოლოგიურ ნორმებს სცილდება, მირცა ხომ მისი ნახევარ დაა, მაგრამ სინამდვილეში მარტოდ დარჩენის ეშინია, აუცილებლად სჭირდება საყრდენი. მირცას მიმართ ამ კომპლექსის ჩამოყალიბებაში ქრისტეფორეს და დიანას ხელიც ურევია, რადგან მათ გაუმახვილეს ყურადღება ამ ერთი შეხედვით საეჭვო, მაგრამ სინამდვილეში მართალ და-ძმურ სიყვარულზე, (ეს ყველაფერი აუცილებლად უნდა იყოს დაფიქსირებული მსახიობის მხრიდან, რათა მისი დამოკიდებულება მირცასადმი არასწორად არ იქნას გაგებული და განვითარებული, რისი საშიშროებაც არსებობს ლიტერატურული მასალის სხვანაირად წაკითხვის შემთხვევაში). ნიკოს ცნობიერებაში უამრავი პასუხგაუცემელი კითხვა იბადება მირცასთან მიმართებაში. ცდილობს ამოხსნას საკუთარ თავში, თუ რა სახელი აქვს მათ ურთიერთობას, რა ჰქვია იმ მოთხოვნილებას მირცას გვერდით ყოფნისა, რომელიც სულ უფრო და უფრო უმძაფრდება მირცას ოჯახიდან მოშორებასთან ერთად. ეს კითხვები უფრო გაამძაფრა დიანასა და ქრისტოს მცდელობამ – გარკვეულ ასაკში მათი ერთმანეთისგან დაშორებისა, რა მიზეზითაც ნიკო სოხუმში გაუშვეს. ახლა ნიკო ოცდასამი წლის კაცია და ვერ უმკლავდება საკუთარ კომპლექსებს, რომელიც სწორედ სოხუმში ყოფნის დროს ჩამოუყალიბდა: იმ დროს ვერაფრით ამოხსნა მიზეზი მირცასთან მისი დაშორებისა. “მირცა, გამაგებინე რა უნდათ ჩვენგან, გამუდმებით გვითვალთვალებენ და სულ რაღაცას ჭორაობენ ჩვენზე” – იწერება სოხუმიდან. მას ვერაფრით ამოუხსნია, რატომ არ შეიძლება თავისი და უყვარდეს, ისე როგორც ყველა ძმას უყვარს საკუთარი და. რატომ არ შეიძლება დის სანახავად გაიპაროს სოხუმიდან ქუთაისში; ენატრებოდეს, უნდოდეს მისთვის საიდუმლოებების გაზიარება. რატომ გამოიყურება საეჭვოდ ეს ყველაფერი, ამ კითხვებზე პასუხს არავინ სცემს. პირიქით, ოჯახის წევრები ყურადღებას არარსებულ პრობლემაზე ამახვილებენ. მათთვის ასე უფრო კომფორტულია, რადგან ასე ეძლევათ საშუალება არ შეაჩერონ ყურადღება ნამდვილ პრობლემაზე

– ქრისტეფორესგან დიანასადმი ღალატის სახით რომ არსებობს. ამ ყველაფერში დაბნეული ნიკო უკვე ოცდასამი წლისა, თითქოს ბრმად მიიკვლევს გზას ცხოვრებაში, ენერგიულად, დაჟინებით, აგრესიულადაც, მაგრამ ბრმად. (ფსიქოლოგიური ჟესტის ჩამოყალიბების ვარიანტი).

## სპექტაკლს მხატვრული სახე

### (გადაწყვეტა)

წერილების მეშვეობით გათამაშებული ამბავი უკვე გარკვეულ ფორმას იძლევა, რადგან ეს არის ნაგლეჯები გარკვეული ცხოვრებიდან, რომლებიც ერთ სივრცეში: ჩანთაში, კონვერტში, ჯიბეში, დარბაზშია, მიმობნეული. ადამიანის გაველილი ცხოვრებაც ხომ ასეა, მეხსიერებაში გარკვეული ნაგლეჯები, ფრაგმენტები რჩება, ზოგჯერ იმდენად უმნიშვნელო, რომ თვითონაც გვიკვირს, თუ რატომ დაგვამახსოვრდა ბებიის მხოლოდ საკერავი მანქანა და მის ხმას და გარეგნობას კი, ვერაფრით ვიხსენებთ. სწორედ ასეთი ნაგლეჯებით მიღებული შთაბეჭდილებებით ვყალიბდებით სხვადასხვანაირ პიროვნებებად. ასეა ნიკოს შემთხვევაშიც, რადგან სცენაზე მისი თავგადასავალი უნდა გათამაშდეს, ადამიანისა, რომელიც როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თითქოს ბურუსშია გახვეული და თავგანწირვით ცდილობს დაინახოს ფაქტები როგორც არის, მაგრამ იმდენი კითხვა ტრიალებს მის ცნობიერებაში, იმდენი არასწორი მოგონება, რომ მიუხედავად თავგანწირული მცდელობისა საღი გონებით დაინახოს და გაანალიზოს ყველაფერი, დანახული სურათი მისთვის მაინც არეული რჩება. თითქოს პარადოქსია ისიც, რომ ის ამჟამად სტუდიაში მუშაობს გამნათებლად. აქედან გამომდინარე სცენაც უნდა წააგავდეს კინოსტუდიის ერთ-ერთ პავილიონს, რომელშიც გაბნეულია საოჯახო ნივთები და ავეჯი, რომელთა განათებასაც სპექტაკლის მსვლელობისას ნიკო უნდა ცდილობდეს, მაგრამ განათება თითქოს დარღვეული უნდა იყოს და რიგ შემთხვევებში ფოკუსირებას გარკვეულ სცენაზე ვერც კი უნდა ახდენდეს. რიგ სცენებში მხოლოდ კონტურები იხატება პერსონაჟებისა, დეკორაციის, მთლიანად და ნათლად კი არ სჩანან. შესაბამისად, ცარიელ სივრცეში გაბნეული ავეჯიც, ოჯახის წევრებისგან ერთმანეთისადმი გაუცხოვებას და კავშირის არქონას უნდა გამოხატავდეს. შთაბეჭდილება უნდა შეიქმნას, თითქოს ეს ადამიანები კი არიან ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ, მაგრამ სხვადასხვა სივრცეში არსებობენ; სხვადასხვა პატარ-პატარა კუნძულებიდან უნდა

ადევნებდნენ თვალს საკუთარ ოჯახში განვითარებულ მოვლენებს, აქტიურად უნდა ცდილობდნენ ერთმანეთისადმი ხმის მიწვდენას, ამბის მსვლელობის შეცვლას, მაგრამ მათ შორის მანძილი უსაშველოდ დიდი უნდა იყოს შინაგანად, მიუხედავად ფიზიკური სიახლოვისა. რიგ სცენებში უწესრიგო, თითქოს შემთხვევით დატოვებული განათების წყაროებიც, ამ ყველაფერს ხაზს უნდა უსვამდეს.

თამაშის ფორმაც, გარკვეულ წილად პირობითი უნდა იყოს, მაგრამ სიფრთხილვა საჭირო, რომ ლიტერატურულ სპექტაკლში არ გადავიდეს ყველაფერი, ანუ პროზა არ წამოვიდეს პირველ პლანზე. მაყურებელი მათ ქცევათა თანმიმდევრობას უნდა გაჰყვეს და არა მხოლოდ ტექსტუალურ მასალას, თუნდაც კარგად მიწოდებულს. პერსონაჟების ურთიერთობისას უნდა შეიქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს დროდადრო მათ ცნობიერებაში სადღაც შორიდან აღწევს პარტნიორის მოქმედებები. გარკვეულ მომენტებში უნდა წასძლევდეთ დაუოკებელი სურვილი უშუალოდ კონტაქტში შესვლისა, მაგრამ შინაგანი სივრცე, რომელიც მათ შორის არსებობს არ უნდა აძლევდეს მათ ამის საშუალებას. ამავე დროს დაუშვებელია ამ ყველაფრის ილუსტრაცია. ეს გახლეჩილობა შინაგანად უნდა გასდევდეს მთელ სპექტაკლს და არ უნდა იყოს ზედმეტად თვალში საცემი. პირიქით, სცენიური ეტიუდები ზედმიწევნით ყოფითად და ცოცხლად უნდა გათამაშდეს, დასაწყისში მაინც, რომ დაფიქსირდეს კონტრასტი შინაგანი კავშირის არქონასა და გარეგნული აუცილებელი საოჯახო საქმის შესრულებას შორის.

რაც შეეხება, მუსიკალურ გაფორმებას, რიგ შემთხვევებში ის ცოცხლად უნდა ტრიალებდეს. რომელიმე ოჯახის წევრისგან დაკრული ერთი დაუმთავრებელი მუსიკალური ფრაზა, რომელსაც იწყებენ, მაგრამ ბოლომდე არ მიჰყავთ; პიანინოს ხმა, რომელიც ასევე ოჯახურ განწყობილებას ქმნის ზოგიერთ სცენებში ერთვება და წყდება. მხოლოდ ბოლოს, კულმინაციურ მომენტში, სადაც ყველაფერს თითქოს თავისი სახელი ერქმევა, სადაც იხსნება დიდი ხნის დაღუპული ყუთი ურთიერთობებისა, იქ უნდა გაჟღერდეს მთლიანი მუსიკალური კომპოზიცია. დანარჩენ შემთხვევაში, ძირითადად, სიჩუმეში მიმდინარეობს ამბავი, ანუ მუსიკალური გაფორმება მიზერულია. სპექტაკლს რიტმს საყოფაცხოვრებო ნივთების ხმაური უნდა აძლევდეს: საკერავი მანქანის ტრიალი, თეფშების უნებლიე წკარუნი და სხვ.

მსახიობები, თავიანთი ჩაცმულობით დიდად არ უნდა გამოირჩეოდნენ დღევანდელი მოქალაქეებისგან. მართალია, ამბავი ოთხმოციან წლებში ხდება, მაგრამ მიგვანჩნია, რომ ამ კონკრეტული დროსთვის ხაზის გასმა არ არის



მიზანშეწონილი, თუმცა არც დღევანდელობას ესმება ხაზი. მასალა თანამედროვეა თავისი პრობლემით, მაგრამ ის დრო, რომელშიც ხდება მოქმედება წერილების კითხვისას მცირე დეტალებში გამოვლინდება, რაც კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს პრობლემის დღევანდელობას. ეს აუცილებლად უნდა შენარჩუნდეს, მაგრამ ტანსაცმელსა და აქსესუარებში ამ ყველაფრისთვის ხაზის გასმა, არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად, რადგან მაყურებელს არ დაეკარგოს განცდა, რომ სცენაზე არსებული პერსონაჟები, მათ რეალობაშიც არსებობენ: მათი ბიძები, ძმები დედები, მამები, ბებიები, მეგობრებიც შეიძლება ასე იცვამდნენ. საჭიროა, რომ მაყურებელმა აღიქვას ამბავი, როგორც პირადად შემსწრემ ოჯახში დატრიალებული დრამისა და არა როგორც ოდესღაც მომხდარი თავგადასავალი, ოდესღაც ყოფილი ოჯახისა. ასეთი უშუალო შინაგანი კავშირი მაყურებელსა და სპექტაკლში გათამაშებულ ამბავს შორის აუციელებელია, რადგან თავისთავად წერილი, ერთისგან მეორესადმი მიწერილი, ძალიან ინტიმური და პირადი რამაა.

## სარეპეტიციო პროცესის ზოგადი მიმოხილვა

როლების განაწილება:

მირცა: ნათია მელაძე

ნიკო: თემო რეხვიაშვილი

ბებია ანა: ლარისა ხაჭაპურიძე

ქრისტეფორე: გიორგი რევაზიშვილი

დიანა: ეკა ქერივიშვილი

პირველი სამი რეპეტიცია, მასალის რამდენჯერმე წაკითხვას დაეთმო, რათა აღქმული ყოფილიყო წერილების თანმიმდევრობა, როგორც მთლიანი ამბავი და არა როგორც ცალკეული მონოლოგები. ზოგადად ვცადეთ გაგვეანალიზებინა, თუ როგორ უკავშირდება ერთი წერილი მეორეს. შემდეგ საჭირო გახდა გამოკვეთილიყო ამბის არქიტექტონიკა, აგებულება:

ექსპოზიციური ნაწილი:

1. მიტოვებულ სახლში დაბრუნება,
2. ოჯახური დილა,
3. არ შემდგარი ვახშამი

კვანძის შეკვრა: მირცა ვიღაც კაცთან დადის

პერიპეტიები:

1. დაუპატიჟებელი სტუმარი, (ნიკოსგან ლუიზას სახლში მოყვანა).
2. ოჯახური სკანდალი, (დიანამ მირცას ხელი გაართვა).
3. მირცა სახლიდან მიდის, მისი ძებნა.
4. მირცა თხოვდება.
5. წერილები თუნგიდან: წარსულში დაშვებული შეცდომები.
6. “საქორწილო სამზადისი”. ნიკო სახლში არ მოსულა

კულმინაცია: მთვრალის წერილი.

კვანძის გახსნა: მთვრალი ნიკო აივნის მოაჯირიდან გადმოვარდა.

აპოთეოზი: საავადმყოფოში, ნიკოს მხედველობა და სმენა აქვს წართმეული.  
(სოხუმში ნანახი სიზმარი)

სპექტაკლის არქიტექტონიკის დალაგებას, ჩვეულებრივზე დიდი დრო დაეთმო, რადგან მასალა არ იყო გათვალისწინებული სცენაზე დასადგმელად და იყო საშიშროება, მაყურებელს ხელიდან გაქცეოდა ამბის განვითარება. ამიტომაც, მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ რეპეტიციები კულმინაციური სცენიდან, კერძოდ, მთვრალის წერილიდან დაგვეწყო, როცა მირცას გათხოვებით თავგზააბნეული ნიკო წერილს, ადრე დაწერილ და აქამდე უნახავ წერილს უგზავნის მირცას. მირცასგან ამ წერილის კითხვის პროცესი, უნდა გადაიქცეს ამბის კულმინაციად, რადგან აქ იხსნება, თუ რა აწუხებდა და არ ასვენებდა ნიკოს მთელი ამ ხნის განმავლობაში. მას ხომ ვერ გაურკვევია ვინ არის მირცა მისთვის, და, რომელიც მას უყვარს, თუ ქალი, რომელიც სურს, როგორც კაცს. ამ პრობლემის სწორად განსაზღვრაზე დამოკიდებული მთელი სპექტაკლს შინაარსი, რადგან ეს წერილი არის შედეგი ოჯახის წევრებს შორის გაუცხოებისა და ერთმანეთისთვის სიმათლის თქმის შიშისა. საწყის ეტაპზე ბევრი ვარიანტი მოისინჯა, თუ რა ფორმით უნდა წაკითხულიყო ეს წერილი. შემდეგ კი, უკვე სცენაზე გარკვეულ ფსიქოლოგიურ ქესტსაც მივმართეთ და დავტოვეთ კიდევ ერთგვარი სახით, როგორც სცენის გადაწყვეტა. მაგრამ პირველ რიგში განსასაზღვრი იყო, თუ რა ფორმით მოხდებოდა წერილის გაქდერება; საბოლოოდ მივედით დასკვნამდე, რომ იმ კონფლიქტს, რომელსაც ეს წერილი გამოხატავს, ანუ ნიკოს მხრიდან ვერგარკვევა რეალურსა და ილუზიურად არსებულ ურთიერთობებს შორის, ყველაზე უფრო მიესადაგება მონაცვლეობით წერილის კითხვა – ავტორსა და

ადრესატს შორის, რადგან პროცესი, ნიკოსგან წერილის წერისა და მირცას მხრიდან მისი წაკითხვისა, აბსოლიტურ კონტრასტში მოდის და ხაზს უსვამს, თუ რამდენად საზიზღარ შეცდომასთან გვაქვს საქმე მშობლების მხრიდან. ამან გამოიწვია ისიც, რომ შემდეგ ეტაპზე, უკვე დიანასგან მიწერილი წერილიც ჩავრთეთ ამავე სცენაში, სადაც დედამისს, ანუ ბებია ანას წერს იმაზე, რომ ვერ მოუნახავს საჭირო ენა შვილებთან სასაუბროდ, ვერ ხვდება რა შეცდომა აქვს დაშვებული, თუმცა გრძნობს, რომ შეცდომა მართლაც არსებობს, მაგრამ იმდენად დიდია პრობლემა, რომ თვალს ვერ უსწორებს მას. კულმინაციური სცენის ასეთმა გადაწყვეტამ მეტნაკლებად დააღაგა ყველაფერი თავის ადგილზე, ანუ გამოჩნდა, თუ საითკენ უნდა წავიყვანოთ ამბავი, რა აქცენტებია დასასმელი, რომ გამოიკვეთოს რამდენად არის ოჯახში დაგუბებული შიში, ერთმანეთისთვის სიმართლის თქმისა. თავად პრობლემა, რაზეც ნიკო წერს მირცას “მოვრალის წერილში”, აბსოლიტურად ანგრევს და მიწასთან ასწორებს ყველანაირ მორალს, ტრადიციას, ადამიანურ თვითშეგნებას. ეს ისეთი რამაა, რისი გონებაში დაშვებაც წარმოუდგენელია. სინამდვილეში არც ამ ოჯახში არსებობს ეს პრობლემა, მაგრამ გარკვეულ დროს, გარკვეულ კითხვებზე მშობლების მხრიდან პასუხის ვერმიღებამ დააყენა ნიკო ამ საკითხის წინაშე. წერილშიც ჩანს, რომ თვითონაც ხვდება რაოდენ ამაზრზენია ეს ყველაფერი. საჭიროა მაყურებლისთვის ამ საკითხის სწორად მიწოდება; ამიტომაც დავიწყეთ რეპეტიცია ამბის კულმინაციური ადგილიდან; როდესაც სამაგიდო რეპეტიციებზე, ეს სცენა მეტნაკლებად გაიმართა, უკვე შევუდექით პიესის მოვლენებად დაყოფას და ცალკეული მოვლენის ცალ-ცალკე და ერთიანად გაველას. ამ შემთხვევაში, უკვე ძვიდებში რეპეტიციის დროს, და მანამდეც, აუცილებლობა შეიქმნა ერთგვარი პარალელური ეტიუდებისა, ანუ არა იმ კონფლიქტის და მოქმედების ქცევაში გადმოტანისა, რომელიც წერილში იყო ასახული, არამედ ვითარებისა, რომელშიც წერილი იწერება, ან იკითხება, რაც ხშირ შემთხვევაში კონტრასტული იყო წერილის შინაარსისა. მაგალითად, როცა ნიკო მირცას წერილს წერს იმის შესახებ, თუ როგორ მოიყვანა ლუიზა სახლში და რა ალიაქოთი დატრიალდა, ამ დაუპატიევებელი და არასასურველი სტუმრის ოჯახში მიყვანით, სცენაზე ცოცხლდება ვითარება, როცა უკვე ყველაფერი მომხდარია: ჩვენ ვხედავთ დადლილ დაქანცულ ომ გამოვლილ დიანას, ქრისტოს, და ბებიას, რომლებიც ჯერ კიდევ აულაგებელი მაგიდის ირგვლივ სხედან უხმოდ და უენერგიოდ, მაგრამ დამუხტულნი იმ შეურაცხყოფით, რაც ნიკომ ოჯახს მიაყენა; გარშემო ოთახში კი, ნიკო ზეიმობს და მირცას უყვება ყველაფერს, უკიდურესად ადგზნებული და კმაყოფილი თავისი მოწყობილი “კონცერტით”.

ამბის მოყოლის ასეთმა ხერხმა უფრო თავისუფალი გახადა ამბის მიმართ მიდგომა. დაეუშვით, რომ რაც სცენაზე თამაშდება, შეიძლება არ ემთხვეოდეს იმ დროსა და სივრცეს, რაზეც წერილშია საუბარი, მაგრამ იმავე მოვლენის შემადგენელი ნაწილები აუცილებლად უნდა იყვნენ, რომ სპექტაკლის აგებულება არ იყოს დარღვეული.

ფსიქოლოგიური ქესტის პრინციპების ძიებამ და შემდეგ მათი გარკვეული ფორმით რეპეტიციების პროცესში შეტანამ, უფრო გაადვილა საქმე პერსონაჟის ერთი მდგომარეობიდან, მეორეში ლოგიკურად გადასვლის მხრივ. მაგალითად, როცა ქრისტეფორე (გიორგი რევაზიშვილი) ბებიასთან მორიგი კონფლიქტის შემდეგ სამსახურში მიდის, ის ფიზიკურად სცენის სიღმეში არსებულ კედელთან დგება, მისთვის იმ მომენტში ოჯახის წევრებთან, განსაკუთრებით შეილებთან ურთიერთობა ამ კედლის მსგავსია, ასეთივე გლუვი და შეუღწეველია. შემდეგ სცენაში უკვე ამ განწყობილებით ბრუნდება სახლში.

აქვე მოვიყვანო ერთ–ერთი ეპიზოდის მაგალითს, სადაც ასევე გამოყენებული იქნა ფსიქოლოგიური ქესტი, როგორც სარეპეტიციო საშუალება.

ოჯახური დილა, ყველა სამსახურში გარბის, ბებია ცდილობს, მოფუსფუსე ოჯახის წევრებს გზაში დააწიოს სიტყვა: რომ სადამოს საოჯახო ვახშმის გამართვას აპირებს, ქრისტეფორე ზრდილობიანად იძვრენს თავს და აცხადებს, რომ სადამოს უცხოელ სტუმრებს ელოდება სამსახურში, ამიტომაც ვერ შეძლებს დროზე მოსვლას, დიანა ათასი სხვა საზრუნავით არის დაკავებული და უყურადღებოდ ტოვებს ბებიის შეგონებებს ოჯახის ერთად შეკრების შესახებ. მხოლოდ ნიკო იღებს ყურად ბებიის წერილს და აიძვრება, რომ სადამოს აუცილებლად გამოეცხადება სავახშმოდ, ანთებული სანთლებით ხელში.

ასეთია ვითარება ამ კონკრეტულ ეპიზოდში. რეპეტიციების დროს, მოისინჯა სხვა და სხვა გამომსახველობითი მოქმედებები ნიკოს პერსონაჟის მხრიდან. შემდეგ ჩამოყალიბდა ფსიქოლოგიური ქესტი, რომელიც უფრო მძაფრად ასახავს ნიკოს დამოკიდებულებას, ოჯახის წევრების ერთმანეთთან კავშირის არარსებობაზე, რაც მსახიობს უბიძგებს უფრო ნათლად შეიგრძნოს ეს პრობლემა და საკუთარი დამოკიდებულება ოჯახის მიმართ, რომელიც ერთ სადამოსაც კი ვერ ახერხებს ერთად შეკრებას.

ფსიქოლოგიური ქესტი:

მსახიობი ხტება სცენაზე არსებული ფიცარნავიდან – ეს აქტიური ფიზიკური მოქმედება აიძულებს მას წინ წამოსწიოს ოჯახში არსებული ინერტული ვითარების დარღვევის სურვილი. მისი ფიზიკური მოქმედება უფრო აგრესიულია

ვიდრე სხვების; ამით მსახიობი კონფლიქტში მოდის არსებულ უძრავ და პასიურ ატმოსფეროსთან, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი; ქესტი განვითარებას მოითხოვს, პერსონაჟმა ოჯახის წევრების ყურადღება უნდა დაიმორჩილოს, აუცილებელია საპროტესტო აქციის მოწყობა, ამიტომ მსახიობი მივარდება კუთხეში მიყუდებულ გიტარას და ახმაურებს. ფსიქოლოგიური ქესტი შემდეგ სტადიაში გადადის, მსახიობის ხელში გიტარა იარაღად იქცევა; რაც ძალი და ღონე აქვს იწყებს ერთ სიმზე ხერხვას, იმდენად სწრაფად, რამდენადაც შესაძლებელია; მსახიობი მთელ თავის შინაგან მდგომარეობას, ამ ფიზიკურ მოქმედებას უმორჩილებს, ანუ ფიზიკური მოქმედება აღძრავს მასში სათანადო მგრძობელობას. სიმი უნდა გაწყდეს, ისევე, როგორც ოჯახის წევრებს შორის გაწყვეტილია კავშირი; მაგრამ გიტარის სიმი არ წყდება და რაც უფრო მეტი მონდომებით სცემს მსახიობი, მით უფრო ძლიერ ხმას გამოსცემს. ეს ფიზიკური მოქმედება, ბრძოლა გიტარის სიმთან, მსახიობს აიძულებს უკვე ფიზიკურად შეიგრძნოს კონფლიქტი მის პერსონაჟსა და ოჯახის წევრებს შორის. მას მართალია გიტარა ხელში უჭირავს, მაგრამ ქესტში მთელი მისი ფიზიკაა ჩართული; საბოლოოდ, სიმი ისევ თავის ადგილზე რჩება, მსახიობი კი, ცვლის მოქმედებას და საკუთარი მდგომარეობის დასაფარად ირონიას იშველიებს; თუ გიტარა მის ხელში აქამდე საბრძოლო საშუალებას წარმოადგენდა, ამჯერად უკვე საკონცერტო აქსესუარად გადაიქცევა; ქესტი ახალ დასკვნით ეტაპზე გადადის, ანუ ჩვენ ვხედავთ მოქმედების კვანძის გახსნას – მსახიობი, გიტარისტებისთვის დამახასიათებელ, ფართო საკონცერტო მოძრაობას აკეთებს: ფეხებს მაქსიმალურად აშორებს ერთმანეთს, ფაქტიურად „შპაგატზე“ ჯდება, ხოლო გიტარაზე კი, დასკვნით აკორდს იღებს. აქ თავდება ფსიქოლოგიური ქესტი, ფიზიკური მოძრაობა, რომელმაც გარკვეული განვითარება გაიარა, მიაღწია კულმინაციას, საბოლოოდ კვანძის გახსნას და აპოთეოზს.

ამგვარად წარმართულმა ფიზიკურმა პროცესმა, მსახიობს, ეპიზოდის შესაბამისი შინაგანი პროცესის გავლა აიძულა. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ ერთი პატარა, მაგრამ საყურადღებო დეტალიც – რეპეტიციების პროცესში, ნიკოს როლის შემსრულებელმა გვთხოვა, რომ გიტარაზე ხერხვისას ხურდა ფულს გამოიყენებდა, როგორც სიმზე ჩამოკვრის საშუალებას – „მედიატორს“. სიმზე ლითონის გასმის ხმა კიდევ უფრო უმძაფრებდა მასში არსებულ მგრძობელობას, ასევე თავად ხურდა ფულის მეშვეობით ოჯახის წევრებთან „საბრძოლო მოქმედებების“ წარმოება, შინაარსობრივადაც გარკვეულ მგრძობელობას ბადებდა მასში, რადგან უფრო ხაზს უსვამდა მის დამოკიდებულებას ოჯახის წევრების მიმართ.

შემდეგ ეტაპზე ეს ეპიზოდი, გარკვეულ წილად, დარჩა სპექტაკლში, მაგრამ უკვე კონკრეტული ყოფითი სახე მიიღო, ანუ აუცილებელი გახდა მისი სცენიური გამართლება, რის საშუალებასაც სპექტაკლის არსებული ფორმა იძლეოდა დროსა და სივრცეში გაბნეული ფრაგმენტების „წერილების“ სახით...

ამ და სხვა შემთხვევებშიც გამოყენებული იქნა ფსიქოლოგიური ქესტით რეპეტიციის გავლის პრინციპი, ხოლო კულმინაციურ სცენაში, რომელზეც ზევით უკვე ვისაუბრეთ, ნიკოსა და მირცას ურთიერთობისას, ფსიქოლოგიური ქესტი დატოვებულია იმ სახით, როგორადაც დაიბადა რეპეტიციების დროს.

## სპექტაკლი

### სცენა 1. დაბრუნება

სცენიური ამბავი იწყება, როცა უკვე დიდი ხნის მიტოვებულ სახლში მირცა ჩამოდის საზღვარგარეთიდან, სადაც თავის ქმართან და შვილთან ერთად ცხოვრობს. მისი ბავშვობის დროინდელი ოჯახი დაშლილია. ბებია აღარ არის ცოცხალი. ქრისტეფორე და დიანა კი, სავარაუდოდ მოსკოვში გადავიდნენ ნიკოსთან ერთად საცხოვრებლად და სამკურნალოდ. მათი ძველი სახლი კი, დიდი ხანია ცარიელია და ახლა მირცას მოუწია ჩამოსვლა იმისთვის, რომ ან გაყიდოს, ან დააგირაოს.

სცენა წარმოადგენს ბნელ მიტოვებულ სივრცეს. ნელ-ნელა იკვეთება ადრინდელი ცხოვრების დროინდელი ნივთები და ავეჯი. მირცა შემოაგორებს სამგზავრო ჩანთას და შუა ოთახში ჩერდება. არ იცის საიდან დაიწყოს, რა უქნას ამ სივრცეს, სადაც ცხოვრების ნაწილი აქვს გატარებული. ადრინდელი წერილებიც, რომელიც ოთახის სხვადასხვა კუთხეებშია მიმოფანტული, მის ცნობიერებაში უკვე ფრაგმენტულად არსებობენ. მას ახსოვს მთავარი პრობლემა, თუ რის გამო დატოვა ეს სახლი, მაგრამ მოვლენათა თანმიმდევრობის აღდგენა უჭირს. რა იყო? რამ დაშალა სინამდვილეში ოჯახი, ყველაფრის თანმიმდევრულად აღდგენა უჭირს და არც უნდა, რადგან იმ შთაბეჭდილებების გამეორებას ერიდება. ფრთხილად იწყებს ოთახის თვალიერებას. ბებიის საკერავ მანქანას, მაგიდაზე გაფანტულ ბარათებს ხედავს... ერთ-ერთს ხელს მოკიდებს და გახსნის. ნიკოს წერილია. უმნიშვნელო ბარათი, ვახშამზე დაგვიანების შეახებ, მაგრამ როგორც კი მის ხელნაწერს დაინახავს, კუჭავს და ისევ მაგიდაზე აგდებს. არაფრით არ უნდა სახლში ერთ დროს განვითარებული პროცესების აღდგენა. უცებ მის ყურადღებას სახურავ ახლილი პიანინო იქცევს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს

წასვლის წინ ვიღაც უკრავდა მასზე. რატომ არის ახლი, მთელი ამ ხნის განმავლობაში, ვინ უკრავდა, დიანა? იქნებ ნიკო? ახლოს მიდის და კლავიშებს მოსინჯავს, არც ისეთი აშლილია, ოთახში მუსიკალური ფრაზა დაიდვრება, მირცა რიტმიულად მიყვება დაკვრას. მის გონებაში ნელ-ნელა იხატება ნაცნობი სურათები: დიანა, ბებია, ნიკო. ცოცხლდება ერთ დროს ამ სახლში არსებული ცხოვრება. მირცა წყვეტს დაკვრას და აქტიურად მიდის სამგზავრო ჩანთასთან, იღებს და გასასვლელისკენ გარბის. გადაწყვეტილი აქვს აღარასოდეს დაბრუნდეს ამ სახლში, არასდროს გაიხსენოს ის ყველაფერი, რაც ამ წუთას პიანინოზე მისივე შესრულებულმა მუსიკალურმა ფრაზამ გააცოცხლა მის ცნობიერებაში. უკვე კარებთან მისულს ტელეფონი ზარი აჩერებს. ეს თითქოს უმნიშვნელო დეტალი, ერთბაშად ცვლის მის განწყობილებას. ვინ შეიძლება რეკავდეს ამ მიტოვებულ ადგილას. საკვირველია ტელეფონიც რომ არ არის გამორთული ამდენი ხნის გადაუხდელობის გამო. ზარი თითქოს ადასტურებს, რომ სახლი თავისთავად ცოცხლობს. აქ დატრიალებული ამბავი არსებობს, ის ყველაფერი, რის დაიწყებასაც ამდენი ხნის განმავლობაში ცდილობდა, სინამდვილეში მოხდა ამ ოჯახში. მირცა ტრიალდება და თითქოს ინერციით მიდის ტელეფონისკენ, რომელიც არ ჩერდება; ყურმილს იღებს, მაგრამ ალბათ უკვე გათიშეს, მხოლოდ ზუმერის ხმა ესმის. იქვე ჩამოჯდება. ახლა მისი დამოკიდებულება ამ სახლისადმი შეიცვალა. გარკვეული სიბოროტე ჩაედგარა სულში, მას ჰყავდა ოჯახი, დედა, მამინაცვალი, ძმა, ბებია. ტელეფონის გვერდზე ამჩნევს ღიად დატოვებულ ბარათს, ბებიის ხელია, ეს ადამიანი ენერგიას არ ზოგავდა ოჯახის ერთიანობის შესანარჩუნებლად. ამიტომაც მისი წერილის წაკითხვა უფრო ეადვილება. იწყებს კითხვას.

## სცენა 2. ოჯახური დილა

ბებიის სიტყვების წაკითხვასთან ერთად, უკვე მესხიერებაში უფრო კონკრეტულად ცოცხლდებიან ოჯახის წევრები. ერთმანეთის მიყოლებით შემოდინა და მირცასთვის ნაცნობ ადგილს იკავებენ ოთახში. ბებია საკერავ მანქანასთან, ქრისტეფორე საუზმის მოლოდინში გაზეთს კითხულობს, დიანას გამოაქვს ჩაისთვის გამზადებული სერვიზი და მაგიდის გაწყოებას იწყებს. ნელ-ნელა ცოცხლდება დილა ოჯახში, რომელიც არაფრით გამოირჩევა სხვა ოჯახების საუზმისგან. ნიკოს ოთახიდან მუსიკის ხმა გამოდის, ეს მუსიკა გარკვეულ რიტმს აძლევს იმ ფორიაქს, რომელიც თითქმის ყველა ოჯახურ დილას ახლავს თან. ოჯახის წევრებს სამსახურში ეჩქარებათ. ნიკო ჩამორბის თავისი ოთახიდან და

გზაში სვამს მისთვის გამზადებულ რძეს, ასევე ტოვებს ბარათს მაგიდაზე, იმის თაობაზე, რომ რძე არ უყვარს. დიანა ვერც ასწრებს მისთვის პასუხის გაცემას, ისე გარბის ნიკო სახლიდან. ამიტომ დიანა იძულებულია ბარათს ბარათითვე უბასუხოს. ოთახის კუთხეში ფირსაკრავთან მიმჯდარი მირცა, ჯერ მხოლოდ მაყურებელია. მას თითქოს ამ ფირსაკრავიდან ესმის ოჯახის წევრების ხმები. აი, ბებია აპროტესტებს, რომ ამდენ ხალხში მხოლოდ ყოველთვის ის დადის პურის საყიდლად. წერილს მაგიდაზე ტოვებს, სადაც ყველას მოუწოდებს შვიდ საათზე სახლში მოსვლას და საოჯახო ვახშამზე დასწრებას. სამსახურში წასასვლელად გამზადებული ქრისტეფორე, ცდილობს ბებია ანასადმი მიწერილი ეპისტოლეტი თავი დაიძვრინოს საოჯახო ვახშამისგან – უცხოელ სტუმრებს იმიზეზებს, რომლებსაც ოპერაში მიყვება და ნაჩქარევად გადის. ამასობაში ნიკო შემორბის, კინოსტუდიიდან შესვენებაზე მიეცა დრო სახლში ამოსაბრუნებლად. მან იცის, რომ ბებიას მოწყობილ ვახშამს მის გარდა პატრონი არ ჰყავს, ამიტომ გამამხნეველ უსტარს ტოვებს მაგიდაზე, სადაც პირდება, რომ სადამოს, შვიდ საათზე კარებში იდგება ანთებული სანთლებით ხელში. მირცა ნიკოს დანახვაზე, მისთვის მოულოდნელად, საოჯახო ცხოვრებაში ჩართვის სურვილით აენტება და ისევ კინოსტუდიაში გასაგარდნად გამზადებული ნიკოს შეჩერებას ცდილობს, მაგრამ ნიკო არ უჩერდება და უკვე გარბის სახლიდან,

### სცენა 3. არშემდგარი ვახშამი

სახლი ცარიელდება. საგახშმოდ გაწყობილ მაგიდასთან მარტო ბებია დგას. ნიკოს მეტი არავინ მოსულა. ვერავინ მოიცალა. სასცენო განათება ამ შემთხვევაში სცენაზე წარმოქმნილ სიცარიელეს უნდა უწყობდეს ხელს. ბებია წერილის წერას იწყებს. ცდილობს მისი სიტყვები მოზომილი, მაგრამ მკაცრი იყოს. მისი მცდელობა, ოჯახის წევრებს გადასცეს გულის ტკივილი, არ შემდგარ საოჯახო ვახშამთან დაკავშირებით, რასაც ამსუბუქებს ნიკოს მიერ გათამაშებული წარმოდგენა ბებიის საპატივცემულოდ – “კიდევ კარგი ნიკოს, მაინც არ დავაიწყდი” – ამბობს ბებია. ამ სიტყვების მიღმა, უკვე არსებობს წინათგრძნობა, ნიკოს არცთუ მთლად დალაგებული ცხოვრების შესახებ. ბებია ცდილობს თავისი წერილის მეშვეობით, გადასდოს დიანასა და ქრისტოს განცდა იმისა, რომ ასეთი არშემდგარი ვახშამით, რომელიც უკვე მრავლადაა მათ ოჯახში, საშიშროება იზრდება ოჯახის ერთიანობის დანგრევისა. სწორედ ეს საშიშროება აღძრავს მირცაში სურვილს ამბის მსვლელობაში ჩართვისა, რომელიც მთელი ამ ხნის



განმავლობაში ფირსაკრავთან იჯდა და მხოლოდ ისმენდა ოჯახური ცხოვრების ნაგლეჯებს, რომლებიც ერთმანეთისადმი მიწერილი წერილების სახით ცოცხლდებოდნენ მის გონებაში. მირცა შორდება ფირსაკრავს და ფრთხილად მიიწევს ბებიისკენ. ის ახლა უკვე დარწმუნებულია, რომ საჭიროა წერილების თანმიმდევრულად აღდგენა. საჭიროა, მიზეზის პოვნა, თუ რამ გამოიწვია ერთმანეთისადმი ასეთი გაუცხოება. მირცა ქუდს იხდის, საკიდზე კიდებს და მაგიდას მიუჯდება ბებიის გვერდით. ამ საქციელთ თითქოს ოდესღაც არსებულ ვახშამზე, თავის არყოფნის ანაზღაურებას ცდილობს. ბებია კი, ამ დროს წერილის წერას ასრულებს, როცა უკვე დაგვიანებით, დიანა შემოდის. ეს ის ადგილია, როცა ოჯახის წევრების ერთმანეთთან უშუალო კონტაქტის აუცილებლობა უკიდურესად დიდია, ორივე დედაც და შვილიც ამ კითხვით დგანან ერთმანეთის პირისპირ. ღირს ახლა საუბარი ამ ერთი შეხედვით წერილმანზე, რასაც ვახშამად სახელში არმოსვლა ჰქვია. დიანას სურვილი უმძაფრდება. აქვე, ახლავე მოუხადოს ბოდიში დედას, იმაზე რომ დაიგვიანა, მაგრამ ბებიის საქციელი, რომელიც ხმამაღლა, დიანას გასაგონად აუღერებს ბარათის ბოლოს მინაწერს: “დილას ბატი ცივი არ ჭამოთ, გააცხელეთ და ისე!” გადააფიქრებინებს და მეორე დღისით უკვე ისევ წერილის სახით უხდის ბოდიშს ვახშამზე დაგვიანების გამო. იმავე დღეს სადილად დამჯდარ ქრისტეფორეს, მაგიდაზე დიანას წერილი ხვდება, სადაც დიანა აცნობებს, რომ მირცა გუშინ დაგვიანებით მოვიდა სახლში და მოითხოვს მისგან მეტი ყურადღების გამოჩენას მირცას აქეთ-იქეთ სიარულის საკითხში. ქრისტეფორე თავშეკავებულ ბარათს უტოვებს დიანას, სადაც მიანიშნებს, რომ მირცას საქმეში ჩარევას ერიდება. სთხოვს, რომ ნუ გაამუქებს საკითხს და სიმშვიდისკენ მოუწოდებს. ამ წერილების კითხვისას პარალელურად სცენაზე თამაშდება მათი, ყოველდღიური ოჯახური ცხოვრების ამსახველი ეტიუდები. პერსონაჟთა საქციელებში ვლინდება კონფლიქტი დედასა და ქალიშვილს შორის, როცა სამსახურიდან მოსულ დაღლილ დიანას მირცა არ უჩერდება სალაპარაკოდ და სხვენზე ადის იმ იმედით, რომ ნიკო შემოივლის, რადგან მასთან საქმე აქვს, ისევ ოჯახში არსებულ ვითარებასთან დაკავშირებით. დიანა უშედეგოდ ცდილობს ქრისტეფორესთან სამსახურში ტელეფონით დაკავშირებას. ქრისტოს თათბირი აქვს, ამიტომაც მხოლოდ მდივანი პასუხობს. ბებია თავისი საკერავ მანქანას ახრივინებს, რამაც კინოფირის ტრიალის შთაბეჭდილება უნდა შექმნას და რიტმი მისცეს სცენას.

#### სცენა 4. მირცა ვიღაც კაცთან დადის.

ოთახში შემოიჭრება დიანა. აქტიურად იწყებს წერილის წერას, რომელიც ქრისტეფორესადმია განკუთვნილი. ამ წერილში დიანა აცნობებს ქმარს, რომ თურმე მირცა ვიღაც კაცთან დადის, რომ თავისი თვალთ დაინახა, როგორ შევიდა მირცა ფილარმონიასთან მღვარ ერთ-ერთ სახლში. დიანას ეს წერილი, კვანძს კრავს მთელ ამბავში. ოჯახში არსებული ყოველდღიური საქციელები იცვლება. ნიკო, რომელიც ამ ბარათს შემთხვევით გადააწყდა, აქტიურ მოქმედებაზე გადადის. თავისი შემდგომი წერილებით უკვე ფაქტიურად ომს უცხადებს ოჯახის წევრებს. მირცასგან მიწერილ ბარათსაც სათანადო ყურადღებას არ აქცევს. ცდილობს საპასუხო მოქმედება ჩაიდინოს, მის ცხოვრებაში ჩნდება ვინმე ლუიზა, რომელიც მასზე დიდია ასაკით და რომელზეც ოჯახის წევრებს, არცთუ კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება აქვთ, სწორედ მასთან აპირებდა ტელეფონით დაკავშირებას, როდესაც დიანამ მოუსწრო და ნიკოც იძულებული გახდა თავისი ოთახისთვის შეეფარებინა თავი. მიუხედავად იმისა, რომ მირცასთან კონტაქტს ერიდება, ბარათების მეშვეობით მაინც ცდილობს გააფრთხილოს და შექმნას შთაბეჭდილება, თითქოს ამ საკითხში მის მხარესაა. მირცა ხვდება ნიკოს მხრიდან დამოკიდებულების შეცვლას და წერილების მეშვეობით მასთან უშუალო დალაპარაკებას სთხოვს; შეხვედრას სხვენზე უნიშნავს, სადაც ისინი ხშირად აფარებდნენ თავს ოჯახში არსებულ უსიამოვნებებს, მაგრამ უშედეგოდ. ბებია დაბნეულია, ხვდება, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი ხდება ოჯახში, მაგრამ პასუხს ვერავისგან იღებს. ნიკოც კი, რომელიც ყოველთვის უფრთხილდებოდა ბებიას, ახლა არაფერს ეუბნება და პრობლემის შემსუბუქებას ცდილობს თავისი ბარათის მეშვეობით: “ბებია დაწყნარდი საგანგაშო არაფერია”. ქრისტეფორე დაბნეულია, ხვდება, რომ ასეთ შემთხვევაში ოჯახის უფროსმა უნდა აიღოს თავისთავზე სიტუაციის დალაგება, მაგრამ გაურბის პასუხისმგებლობას და იმის მაგივრად, რომ მირცას მოელაპარაკოს, ნიკოს ახვედრებს მამაშვილური დარიგებებით სავსე ბარათს. ამბის მსვლელობის საერთო რიტმი შეცვლილია. დიანა აქტიურად ცდილობს ქრისტეფორეს სახლში, ან სამსახურში გამოჭერას; ბებია მოითხოვს გააგებინონ რა ხდება მის ოჯახში; ქრისტო გაურბის საერთო პრობლემაზე საუბრებს; ნიკო კი, მამამისის რჩევა-დარიგებებით გაცხარებული, საპირისპირო დარტყმას ამზადებს და ლუიზას, ოჯახში მოყვანას გეგმავს. ეს ყველაფერი წერილებს მიღმა საქციელებში ვლინდება, როცა ნიკო დიანას წერილის წაკითხვის შემდეგ ტელეფონს მიაწდება ლუიზასთან დასარეკად. ქრისტო კი, ძლივს იკავებს თავს დიანასთან

კონფლიქტისგან და მთელი ეს ნიკოლოზთან მამაშვილური ბარათის მომზადებას იწყებს. დიანა სახლში ვერ ჩერდება. ხან ერთ ნაცნობთან გარბის ამბის გასაგებად, ხან მეორესთან, ხან კი, როგორც ირკვევა, ფილარმონიასთან არსებული სახლის სიახლოვეს ჩერდება მირცას გამოჭერის მიზნით. ბებია პროტესტის ნიშნად აცხადებს, რომ თეატრში მიდის, ლიდასთან ერთად.

## სცენა 5. არასასურველი სტუმარი, ანუ ნიკოლოზის საპასუხო დარტყმა

მთავარი სცენიური ამბავი იწყება იქედან, როცა უკვე ყველაფერი მომხდარია, მაგრამ წერილებიდან, რომლითაც ერთმანეთს მიმართავენ, ვიგებთ რა მოხდა: ნიკოს სახლში ლუიზა მოუყვანია. ეპიზოდი იწყება იქედან, რომ დიანა შემორბის სახლში მორიგი დაზვერვიდან; მას მირცას კაცის მანქანის ნომრები გაუგია. სახლში შემოსულს კი, მოულოდნელი სურათი ხვდება: ბებიას ნამცხვრის ცხობა დაუწყია, ემზადება ნიკოსა და ვიღაც ქალის შესახვედრად. სააბაზანოში წყლის მილთან უშველებელი ვედრო დაუდგამს, რადგან თურმე მილი წვეთავს და ოთახში უშველებელი გუბეა. ის იყო მუშები ამოიყვანა გასაკეთებლად, რომ ნიკო და ლუიზა მოვიდნენ. აქ სცენიური ამბავი წყდება და უკვე შედგეს ვხედავთ: თითქოს ლუიზა უკვე წასულია, ნიკო კი ზეიმობს და აღფრთოვანებული უყვება წერილის მეშვეობით მომხდარ ამბავს მირცას. ამბის მოყოლისას, ნიკოს საქციელებიც ერთგვარ ფსიქოლოგიურ ჟესტს გამოხატავს. ის მონაყოლის ილუსტრაციას კი არ აკეთებს, არამედ საკუთარი შთაბეჭდილებების დემონსტრირებას. ამ ყველაფერს მსახიობმა (თემო რეხვიაშვილმა) ინდივიდუალურად მიაგნო. ჩვენი მხრიდან მხოლოდ მიმართულება მივეციოთ მის ქმედებებს. მაგალითად, ლუიზას პერსონაჟი მას წარმოდგენილი ჰყავს, როგორც ყავის ჭიქა, რომელშიც მანამდე მირცას დასანახად თითქოს მკითხაობდა. მის ხელში ეს ყავის ჭიქა არასასურველი სტუმარი ხდება. მისი (მსახიობის) მოძრაობები უფრო აბსტრაქტული და მომხდარის მიმართ დამოკიდებულების გამომხატველია, ვიდრე ფუნქციური და კონკრეტული. მაგალითად, როცა ქრისტეფორეს მოსვლას ამცნობს, საკუთარ სხეულს ფიზიკურად ქორის, ან არწივის პლასტიკას აძლევს, რომელიც ქრისტეფორეს მნიშვნელობის გამომხატველია. ამგვარი სცენიური ქმედების საშუალებას, ის განწყობილება იძლევა, რომელიც ნიკოს წერილის დაწერის მომენტში აქვს. ნიკო აჟიტირებულია, ისტერიკამდე მისული საზეიმო განწყობილება აქვს, თავს ამ საოჯახო ბრძოლაში გამარჯვებულად გრძნობს. მირცას მიმართაც გარკვეული ნიშნის მოგება გამოიხატება, “ახლა შენს ოთახში ვზივართ, ლუიზას

შენი ხალათი აცვია და კაბას აკერებს, დაბადების დღეზე მივდივართ, გვიან მოვალ”. ნიკოსთვის ეს წარმოდგენა უადრესად მნიშვნელოვანი პროცესია, რადგან ამ დროს ის უმტკიცებს საკუთარ თავსაც და სხვებსაც, რომ დამოუკიდებელი და თამამი ნაბიჯების უნარი გააჩნია. თუმცა მისი მთავარი სამიზნე მაინც მირცაა, რომელზეც შთაბეჭდილების მოხდენას ცდილობს, მაგრამ ბოლოს მაინც ვერ მაღავეს ნამდვილ მიზანს და მირცას მოულოდნელად საკუთარი, ადრე მიწერილი წერილების დაბრუნებას სთხოვს.

## სცენა 6. მირცა სახლიდან მიდის

სცენაზე ისევ, მაგიდასთან სიმწრითა და შეურაცხყოფით გაყინულ, ოჯახურ კრებას ვხედავთ: ქრისტო, დიანა, ბებია ანა მაგიდის გარშემო მდუმარედ სხედან. ვერცერთს ვერ მოუძებნია სათანადო ახსნა იმ სპექტაკლსადმი, რომელიც ნიკომ სახელდახელოდ გაითამაშა, ლუიზას სახლში მოყვანის სახით. პარალელურად მირცა უბრუნებს პასუხს ბარის სკამზე მოკალათებულ ნიკოლოზს, რომელიც ისტიბარს არ იტყხავს და მომხდართი გამოწვეულ კმაყოფილებას ნაძალადეკად ინარჩუნებს. მირცა წერილის წერისას, ნიკოს მიერ გათამაშებულ წარმოდგენის აბსურდულობაზე ამახვილებს ყურადღებას, შეურაცხყოფილია ნიკოსგან ასეთი საქციელით, რადგან ხვდება, რომ ნიკოლოზი ამ ყველაფერს მის ჯინაზე აკეთებს, ამაში ბრალსაც სდებს თავის ძმას წერილის მეშვეობით. “რა გინდა ჩემგან ბოლოს და ბოლოს, გაიგე, რომ ის კაცი მიყვარს და თავს მასთან თავისუფლად ვგრძნობ, რატომ გინდა ისევ დამაბრუნო იმ ჯოჯოხეთში, სადაც ყველანი ჩვენ ჩვენ ოთახებში ვართ გამოკეტილი და ყოველდღე წერილებს ვწერთ ერთმანეთს”. ამასობაში სცენის შუაგულში, ფიზიკურად უძრავად მჯდარი ოჯახის წევრებიდან, დიანა იღებს გადაწყვეტილებას მოელაპარაკოს მირცას, რომ ყველაფერი ეს მისმა უსირცხვილო საქციელმა გამოიწვია, რომ ვიღაც კაცთან დაეხეტება. მაყურებელი ყველაფერ ამას ვერ ხედავს; ის ხედავს მხოლოდ დიანას ხელს, რომელმაც ეს უძრავი სურათი, მირცას სახეში გარტყმით დაარღვია და მაგიდაზე მკაცრად და მძიმედ დაეშვა. მირცა მაგიდასთან მიდის ”აი, ახლაც დიანა მეძახის, როგორც ჩანს, ტრიბუნალს მიწყობენ, გოცნი სულელ თავზე”, მიმართავს ნიკოს და მაგიდიდან აღებულ თეფშს ანარცხებს იატაკზე. ამის შემდეგ სცენაზე ყველაფერი ირევა. მირცა სახლიდან გაიქცა. დიანა აქტიურად დარბის, ხან ერთ ნაცნობთან რეკავს, ხან მეორესთან, თან ბებიას დამამშვიდებელ წამლებს უმზადებს. ბებია ცდილობს სამოქმედო ენერჯია მოიკრიფოს და მირცას მოსაძებნად წავიდეს.

ამჯერად ქრისტეფორეც ჩერთო საქმეში, მასაც შემოაქვს ცნობები მირცას ადგილსამყოფელის შესახებ. ნიკოც მეტნაკლებად აქტიურად იღებს მირცას ძებნაში მონაწილეობას. სცენაზე ერთმანეთისადმი მიწერილი წერილები ფაქტიურად უკვე დაფრინავენ; ამ ყველაფერს, ფირსაკრავიდან ცარიელი ფირფიტის ფხრიწინა ხმა ედება, რამაც თითქოს ერთგვარი მოძრაობის შთაბეჭდილება უნდა შექმნას და სცენაზე მოფართხალე პერსონაჟებთან კონტრასტში მოვიდეს, რათა ხაზი გაესვას მათ აბსოლიტურ უმაქნისობას, მიუხედავად თავგამოდებული მცდელობისა რამე შეცვალონ და მირცა სახლში დააბრუნონ. მირცასა და ოჯახს შორის დამაკავშირებელი ძაფი გამწყდარია. ნიკო ყველაზე უფრო მძაფრად აღიქვამს ამას, ამიტომაც ის ფიზიკურად არ ერთვება საერთო ალიაქოთში და ბარის სკამიდან ისვრის ამა, თუ იმ საინფორმაციო ბარათს.

### სცენა 7. მირცა თხოვდება

სცენაზე არსებულ მირცას მოსაძებნი “სპეცოპერაციის” დაგეგმვის ფონზე, ნიკო ჩამოდის ბარის სკამიდან და შემადლებულ ფიცარნაგზე ჩერდება: “ყველას, ყველას, ყველას, მირცამ დამირეკა სამსახურში. ძალიან არის თქვენზე გაბრაზებული, მაგრამ მზადაა ყველაფერი დაივიწყოს; ახლა კი მოემზადეთ, ცუდად არ გახდეთ. მაზეგ ისა და ევგენი ხელს აწერენ”. ამ ინფორმაციის მიწოდებისას, ნიკო ცდილობს თავი მშვიდად და გულგრილადაც კი დაიჭიროს, თუმცა მღელვარება, რომელიც მასში ამ ყველაფრის გაგებამ გამოიწვია, მის დამოკიდებულებაში მირცასა და ევგენის წყვილის მიმართ ვლინდება. გათხოვების ინფორმაციის მიწოდების შემდეგ, ის მირცასათვის გამზადებული წერილის ნაკუწებს საზეიმოდ გაფანტავს ჰაერში. ქრისტეფორე თავზარდაცემული დგას, დიანასაც ვერ მოუფიქრებია რა მოქმედებით უპასუხოს ამ ყველაფერს. მხოლოდ ბებია ახერხებს სათანადო ოპტიმიზმით აღსავსე მუხტის შენარჩუნებას “თხოვდება ბავშვი, ცუდს ხომ არაფერს აკეთებს”. ამ მოწოდებით ცდილობს ოჯახის წევრების შემდგომ საქციელებს გარკვეული მისამართი მისცეს. დიანა უმოძრაოდ იღებს ბებიის მოწოდებებს, მირცასთან შერიგების თაობაზე; ქრისტეფორე სათანადო ქმედებას პოულობს და სახლიდან წასასვლელად დაიძრება, მაგრამ დიანა აჩერებს კარებთან და თავის საქციელით, აიძულებს ამჯერად მაინც ნუ გაექცევა პასუხისმგებლობას სათანადო გადაწყვეტილების მისაღებად. ამასობაში სცენის სიღრმეში მღვარ პიანინოზე მირცა დაკვრას იწყებს. სპექტაკლის დასაწყისში გაუღებრებული მუსიკალური ფრაზა მეორდება, ოღონდ ამჯერად უფრო დაბალ ტონალობაში, რომელიც ნიკოს შინაგან მღვომარეობას ეხმიანება: ნიკო კი, ბარში

დამჯდარა და უკვე არა პირველ ბოთლს უღებს ბოლოს. სცენის სიდრმიდან ისმის ნიკოს ნამთვრალევი ხმა: “ბებია, შენ ნუ იღელებ ბოლოსდაბოლოს შეურიგდებიან, აბა რა იქნება”. ის თავის სიტყვებში დარწმუნებულია, მართლაც შეურიგდებიან, მაგრამ თვითონ ვის, ან რას უნდა ენდოს, აღარ იცის. ბარიდან ჩამოდის და მაგიდისკენ მიიწევს, სადაც დიანა და ქრისტეფორე მდუმარედ სხედან. “ვინ იქექებოდა მირცას ოთახში, ვინ აიღო წერილები?” ამ სიტყვებს ტოვებს მაგიდაზე დატრიალებული ბოთლის სახით...

ნიკოს თავი ჩამოუდვია მაგიდაზე და ძინავს. დიანა მაგიდის ალაგებს იწეებს, ცდილობს, მძინარე ნიკოს შეასმინოს, რომ თვითონ არ აუღია, წერილები, აქამდე არასოდეს ქონია ასეთი გულახდილი საუბარი, ამჯერად კი, რადგან სძინავს უფრო უადვილდება, ყოველშემთხვევაში, წერილებით ურთიერთობას ასე სჯობს. ამ დროს ნიკო ფხიზლდება, დიანა თითქოს უკვე მას მიმართავს უშუალოდ, “ამაღამ ადრე მოდი და არ დალიო, კარგი”. ამგვარი უშუალო ურთიერთობის მცდელობები სპექტაკლში რამდენიმე ადგილას არის, რომ ხაზი გაესვას, პერსონაჟების ერთმანეთთან უშუალო ურთიერთობის სურვილს. ნიკოს გასვლასთან ერთად შემოდის ქრისტეფორე, რომელიც გაცხარებულია სამსახურში ნიკოსგან დატრიალებული სკანდალის გამო: “საქმე იქამდე მივიდა, რომ მიყვირა, შენი ძალად ჟერმონი დედავატირეო”. ცდილობს დიანას გადასდოს აღშფოთება, მაგრამ დიანა სამზარეულოში გაურბის. ქრისტეფორე ამაზე უფრო ღიზიანდება. კონფლიქტი კულმინაციას აღწევს და უეცრად მირცა, რომელიც მთელი ამ ხნის განმავლობაში პიანინოსთან იჯდა, დასტად შეკრულ წერილებს შემოყრის ოთახში.

## **სცენა 8. წერილები დაღესტნური თუნგიდან**

სცენა მაქსიმალურად ნათდება; მირცას მიერ შემოყრილი წერილები ჰაერში, ფარფატებენ, როცა ბებია იწეებს: “გუშინ მირცას ოთახს ვალაგებდი და მის ოთახში რომ დაღესტნური თუნგია, ის გადმოვარდა, იქედან ეს წერილები გადმოიყარა”. დიანა იწეებს ოთახში მომოფანტული, ბარათების აკრეფას, ნიკოს წერილებია, სოხუმიდან მირცასადმი მიწერილი. მთელი ოჯახი იწეებს კითხვას, ერთმანეთის მონაცვლეობით. ამ სცენაში დრო და სივრცე ირევა ერთმანეთში; ნიკო, რომელიც სოხუმიდან წერს წერილებს, ოჯახის წევრები, რომლებიც, უკვე თხუთმეტი წლის შემდეგ კითხულობენ მათ და მირცა, რომელიც სახლში უკვე დიდი ხნის შემდეგ დაბრუნებული, თავიდან ცდილობს ამ ყველაფრის აღდგენას. ამ წერილების კითხვისას ირკვევა მთავარი მიზეზი ოჯახის დაშლილობისა, მცირე

საიდუმლო, ოდესღაც მომხდარი ქრისტეფორეს დალატი სხვა ქალთან, რაზედაც თვალებს ხუჭავდნენ და უმაღლავდნენ ერთმანეთს. სწორედ ამის გამო გაუშვეს ნიკო სოხუმში, გარეგნულად კი, მისი მოშორება მირცასგან დროებით მოცილებით აუხსნეს საკუთარ თავს. ნიკოს კი, ეგონა ცუდი ნიშნების გამო მიშვებენ ძია საშასთან გამოსასწორებლად. მთელი სცენის განმავლობაში, ნებისყოფა დაკარგული დიანა აქტიურად ცდილობს ახლა მაინც, უკვე ამდენი ხნის შემდეგ, პასუხი გაიგოს ქრისტეფორესგან. ამ სცენაში ცოლ-ქმარს შორის კონფლიქტი, უკიდურესად იზრდება. იქამდე მიდის, რომ ქრისტეფორე ერთ-ერთ წერილს ნაკუწებად აქცევს და დიანას მიაყრის. რის შემდეგაც დიანა, ამდენი ხნის შენარჩუნებული, ოჯახის დანგრევის შიშით, უკან იხევს. ყველა წერილს ერთად მაგიდის გადასაფარებლით კრავს და აივანზე გააქვს და როგორც მტვერს ისე გადაბერტყავს. ამით სამუდამოდ ასამარებს ამ თემას. აქ ესმება წერტილი ყველანაირ მცდელობას, ერთმანეთისთვის სიმართლის თქმისა და ოჯახი ინერციით აგრძელებს არსებობას. ბებია ანა: “ბავშვი გითხოვდებათ, ერთი კაბა მაინც არ უნდა უყიდოთ”.

### სცენა 9. მზადება ქორწილისთვის

სივრცე რამდენიმე ნაწილად იშლება, ერთმანეთში ირევა; სურათები სცენის შუაგულში: ბებია ანა ცდილობს მთელი ოჯახის მობილიზებას მირცასთვის გვერდში დასადგომად, ქრისტეფორე ისევ არიდებს ყველაფერს თავს, თუმცა მატერიალურ და პრაქტიკულ დახმარებაზე უარს არ ამბობს – ”თუ მანქანა დაგჭირდეთ ბაზრისთვის, ან სხვა რამისთვის გამოიყენეთ”. მირცა კი, ოჯახურ სივრცეს გამოყოფილი, ადრე გატეხილი თეფშის ნამცხვრეებს აგროვებს მუჭში და შემდეგ მთელ სცენაზე მათ მიმოფანტვას იწყებს, ესეც ერთგვარი ფსიქოლოგიური ჟესტია, რომელსაც მსახიობმა (ნათია მელაძე) თვითონ მიაგნო. ჩვენი მხრიდან მხოლოდ ფიზიკური მოქმედება იქნა ნაკარნახევი. ეს მოძრაობა სიბრტყეზე, თითქოს მისი კუთვნილი, დამსხვერუდი ბედნიერების ხელახლა დათესვის მცდელობად გადააქცია. ამრიგად, ჩამოყალიბდა ფსიქოლოგიური ჟესტი, ანუ დასრულებული მოძრაობა, რომელიც გარკვეულ ფიზიკურ პროცესს შეიცავს, რაც მის შინაგან მდგომარეობაზე ახდენს ზემოქმედებას. მსახიობი ჟესტის დასასრულს პიანინოსთან ჯდება და ნაცნობი მუსიკალური ფრაზის დაკვრას იწყებს.. ყველაფერ ამას ნიკო ადევნებს თვალს ავანსცენაზე, მაყურებლისკენ ზურგშექცევით მჯდარი. ის თითქოს ფანჯრიდან უყურებს მირცას ახალ სახლში გამართულ საქორწილო მზადებას.

## სცენა 10. მთვრალის წერილი

ამ სცენაში რეპეტიციებზე დაბადებული ფსიქოლოგიური უესტი, თავისი პირვანდელი სახით არის დატოვებული, რადგან სცენის პირობითობა, ამ შემთხვევაში იძლეოდა ამის საშუალებას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აქ არის ამბვის კულმინაცია, რადგან მთვრალის წერილის კითხვისას, მირცა, მისთვის აქამდე წარმოუდგენელ და დაუშვებელ რეალობას ეჯახება. მოძრაობების თანმიმდევრობა ასეთია: ნიკო სიტყვებით “მართლა, სულ გამოვშტერდი, გილოცავ გათხოვებას და ბედნიერებას გისურვებ”. მირცასთან მიდის და ხელზე გადადებულ ზეწარს უწვდის, როგორც საქორწილო საჩუქარს. ეს მოქმედება მის ნებას გამოხატავს, აიძულოს საკუთარი თავი ერთხელ და სამუდამოდ შეეგუოს მირცას გათხოვებას და მისგან წასვლას. მაგრამ თავად ზეწრის არსებობა, რომელიც მსახიობში გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს, საპატარძლოს ღამის თავგადასავლებზე, კონფლიქტში მოდის მის სურვილთან, ყველაფერს შეურიგდეს. ამრიგად, მოქმედების შინაარსი და ფორმა ერთობლივად გამოხატავს იმ გაორებულ დამოკიდებულებას, რომელიც ნიკოს აქვს მირცას მიმართ. საპასუხოდ მირცაც ართმევს ზეწარს და ექცევა როგორც ნიკოსგან მიწერილ წერილს, ანუ იწვევს კითხვას, მაგრამ თავად საგნის, ანუ ზეწრის არსებობა მის ხელში, ასევე უჩვეულო შეგრძნებას აღძრავს. შეგრძნებას იმისა, რომ ეს მხოლოდ წერილი არ არის. ეს ისეთი საჩუქარია, რომელსაც ძმა დას არ უნდა ჩუქნიდეს საქორწილოდ. თავისთავად ამგვარი დამოკიდებულება წერილის მიმართ ასევე აღძრავს მსახიობში იმ შინაგან იმპულსებს, რომელიც საჭიროა ამ სცენაში სამოქმედოდ. ფსიქოლოგიური უესტი შემდეგ სტადიაში გადადის და წერილის კითხვასთან ერთად, ზეწარი უკვე ფიზიკურ ფუნქციას იძენს. მირცა აღარ ექცევა მას, როგორც წერილს, არამედ მის ხელში უკვე, საქორწილო ქვეშსაგებია, რომელსაც წერილში ამოკითხული აზრებით გამოწვეული სირცხვილის დასაფარად იფარებს. ახლა ვხედავთ მირცას უკვე ლოგინში ჩაწოლილს; ეს ფიზიკური მოქმედებაც მსახიობში იწვევს იმ უხერხულობას, რომელიც გამოწვეული უნდა იყოს წერილში ამოკითხულით, მაგრამ რადგან ფიზიკურად შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მირცა ძმის წერილს საძინებელში კითხულობს, სადაც ეს-ესაა ქმარი უნდა შემოვიდეს, (მაგრამ ამას არ ვათამაშებთ, რომ უესტმა კონკრეტული ეტიუდის სახე არ მიიღოს, ჩვენ მივეყვებით ფიზიკურ მოძრაობებს, რომელიც ასახავს შინაგან პროცესებს). ნიკოც პასუხობს ასევე ფსიქოლოგიური უესტით და მირცას ფეხებთან გაშლილ ზეწარზე წეება, ამით თითქოს მისთვის აკრძალულ ტერიტორიაზე შედის, მფლობლისგან დაუკითხავად. მირცა უფრო მეტად ეხვევა საბანში, ნიკო კი უფრო



მეტი დაჟინებით მიიწევს მისკენ და თავს მუხლებზე ადებს. მირცა ნიკოს ამგვარი თავხედური საქციელით თავზარდაცემულია და ერთი პირობა ცდილობს გაუძლოს ამ ფიზიკურ მდგომარეობას, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ჟესტის კულმინაციურ მომენტში ნიკო უხეშად გადაადრობს ზეწარს, შეშინებული შეხტება მაგიდაზე, საზარელი ცოდვის განვითარების მოლოდინში. აქ მთავრდება ფსიქოლოგიური ჟესტი. პერსონაჟთა მდგომარეობამ კულმინაციას მიაღწია და ზედმეტი ფიზიკური მოძრაობებით ხელი არ შეეშალოს მდგომარეობის შენარჩუნებას.

ჟესტი, რომელიც აღვწერეთ და რომლის კლასიკური სახით სპექტაკლში განხორციელების მცდელობა გვქონდა, არ წარმოადგენს ეტიუდს, ანუ ის არ შეიცავს პერსონაჟთა ფიზიკური ურთიერთობის მარცვლებს, ის პერსონაჟთა მხრიდან შინაგანი იმპულსების ერთმანეთისადმი გაგზავნის პროცესს ემყარება. სინამდვილეში შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მირცა, ცალკე ოთახში დამდგარი, კითხულობს ნიკოს მიწერილ წერილს, სადაც ნიკოს არეული ფიქრებია აღწერილი მის ნახევარ დასთან მიმართებაში; ნიკო ეჭვიანობს, ადანაშაულებს საკუთარ თავს, მირცას მიმართ არსებულ სურვილებში. შინაარსობრივად, ეს სცენა, ნიკოსგან, დის საძინებელში შეჭრას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე ჩამოყალიბდა ამგვარი ფსიქოლოგიური ჟესტი, რომელმაც ფიზიკური მოქმედებებით, გარკვეული მსვლელობა მისცა წერილის კითხვის პროცესს.

პარალელურად სცენის მეორე კუთხეში დიანა და ბებია ანა უფრო ყოფითი და მარტივი ფიზიკური მოქმედებით არიან დაკავებულნი. ბებია ანა, დიანას დილს უკერებს გამოსასვლელ პიჯაკზე. ასეთი კონკრეტული ეტიუდი კონტრასტში მოდის ნიკოსა და მირცას შინაგანი პროცესების გარეთ გამოტანის ფონზე. წერილის კითხვის დასასრულს, ნიკო არბის სცენის შორეულ კუთხეში მოწყობილ ბარის სკამზე. სკამი ტრიალებს და მასზე ასვლა არც ისე მარტივია ფიზიკურად; ეს ფიზიკური სირთულეც ერთგვარ მარტივ ფსიქოლოგიურ ჟესტს ქმნის, რადგან მსახიობი იძულებულია წონასწორობა ფიზიკურადაც შეინარჩუნოს: ამ მომენტში ნიკოს პერსონაჟი უკვე ზღვარზეა მისული, ის თითქოს ძალიან ვიწრო კლდის ქიმზე დგას და ქვევით არსებულ უფსკრულს ჩაყურებს. აქ არ გვაქვს საქმე თვითმკვლელობის მცდელობასთან, ნიკოსთვის ახლა დარჩენილი ცხოვრება და ნიადაგი ისეთივე არამდგრადია, როგორც ეს ბარის სკამი. ნიკოს ზღვარზე შედგომის შემდეგ დიანა წამოვარდება სკამიდან სიტყვებით “ნიკო მოძებნეთ”. ამ საქციელს მისი წინათგრძნობა კარნახობს. დიანა ხვდება, რომ ნიკო ვერ შეურიგდება ადვილად მირცას ოჯახიდან ახლა უკვე სამუდამოდ წასვლას. მირცა კი, ჩამოდის მაგიდიდან და აქტიურად იწყებს ნიკოსთვის განკუთვნილი წერილის

მომზადებას, სადაც ცდილობს მთლიანად გააქარწყლოს ნიკოს ეჭვები მათი ურთიერთობის სიმახინჯეზე. ყველაფერს დიანასა და ქრისტოს აბრალებს, ცდილობს ადრინდელ წერილებში მონახოს მტკიცებულება, რომ ყველაფერი არ იყო ისე, როგორც ნიკოს წარმოუდგენია: “ეს იმათ ჩაგაგონეს, იმ ლელიანში ჩვენ უბრალოდ ვჭამდით მაყვალს”. მისი მოქმედება აქტიურ ფაზაში გადადის. ცდილობს უკვე ფიზიკურად მიაწვდინოს ხმა აივნის მოაჯირზე მდგარ ნიკოს, რომ ყველაფერი დაივიწყოს, დახიოს და მივიდეს მათთან, “გესმის აუცილებლად მოდი!” მირცას მოქმედებას გაბმული ტელეფონის ზარი წყვეტს.

## **11. უბედური შემთხვევა**

სასცენო განათება იცვლება. უკანა პლანზე საავადმყოფოს კედელთან მდგარი ქრისტეფორე გამოჩნდება. დიანა ყურმილს იღებს. ქრისტეფორე ატყობინებს, რომ ნიკო სიმთვრალეში აივნის მოაჯირიდან გადმოვარდნილა. აქტიურად ამბავს აქ ესმება წერტილი. სცენაზე გაყინულ პერსონაჟების დუმილს მხოლოდ ბებია ანას, გაბზარული ხმა არღვევს: “ცოცხალია, იაზროვნებს, თანაც ექიმს უთქვამს ნაწილობრივ სმენასაც აღუდგენო”. მისი მცდელობა დიანასთვის სასიცოცხლო ენერჯის ჩაბერვისა, მიზანს ვერ აღწევს.

მოქმედება ისევ დასაწყის ვითარებას უბრუნდება. სცენაზე გამოჩნდება მირცა, რომელიც ფირსაკრავთან მიმჯდარა და ცარიელი ფირფიტის ფხრიწინს უსმენს. ის თითქოს ვედარ უძლებს ამ სიცარიელეს და მკვეთრად ხურავს ფირსაკრავის თავსახურს. სცენაზე სიჩუმეა. მარტო მირცას სილუეტია განათებული. სიბნელეში გაისმის ნიკოს ხმა, ის სოხუმში ყოფნისას ნანახ სიზმარს ყვება მიკროფონში. სცენის კუთხეში დადგმული ბარის სკამი ნათდება, რომელზეც ნიკო ზის და შავი სათვალე უკეთია. სიზმრის მოყოლისას გარკვეულ ექსტაზში შედის, თითქოს ცდილობს იმ სიცარიელის შევსებას, რასაც მთელი სივრცე მოუცავს. სინათლე ნელ-ნელა იკლებს, მუსიკალური ფონი, რომელიც ბარში ისმოდა, თანდათან ავსებს სიბნელეს.

## **დასასრული**

სპექტაკლზე მუშაობისას ფსიქოლოგიური ქესტის გამოყენებამ საშუალება მისცა მსახიობებს უფრო ნათლად დაენახათ და შემდეგ გადმოეცათ ის შინაგანი პროცესები, რომლებიც პერსონაჟების შინაგან მდგომარეობას ახლავს თან. მიხეილ ჩეხოვის ამ მეთოდმა მათ შემოქმედებით ინტუიციას მეტი გასაქანი მისცა და რიგ ადგილებში, ამოაგდო კიდევ გარკვეული დრამატურგიული ჩარჩოებიდან, რამაც

სასარგებლოდ იმოქმედა სპექტაკლის სცენური ფორმის ჩამოყალიბებაზე. მათ გადაუხვიეს ყოფით ლოგიკას, რომელიც ამა თუ იმ ვითარებაში პერსონაჟის ქცევებში ვლინდება-ხოლმე და შინაგანი პროცესების თანმიმდევრობას გაყვნენ. ჩვეულებრივი დრამატურგიული მასალის აღების შემთხვევაში, გაუმართლებელი იქნებოდა ქცევათა ის თანმიმდევრობა, რაც სპექტაკლშია მოცემული, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ფსიქოლოგიური ქესტის მეშვეობით, ჩამოყალიბდა სცენაზე მოქმედების გარკვეული ფორმა, რომელმაც უფრო დამაჯერებელი გახადა ამბვის ასეთი ფორმით თხრობა (წერილებით ურთიერთობას ვგულისხმობთ). გარეგნულად სტატიურ სცენებშიც მსახიობები ფსიქოლოგიური ქესტის პრინციპით ხელმძღვანელობდნენ, რათა წინა პლანზე პერსონაჟის შინაგანი, სულის მოძრაობა წარმოეჩინათ და არა ყოფითი სამოქმედო საშუალებები, რომლითაც ხშირად ადამიანები ნიღბავენ საკუთარ შინაგან პროცესებს. ამ შემთხვევაში კი, შინაგანი იმპულსების გარეთ გამოტანის მეშვეობით მოხდა ამბვის აგება...

საბოლოოდ კი, ამ ექსპერიმენტის შედეგად, ჩვენც მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ფსიქოლოგიური ქესტის რეპეტიციის შედეგად, რიგ შემთხვევებში, მსახიობებში დაიბადა იმის შესაბამისი განწყობა, რაც აუცილებელი იყო კონკრეტული სცენის, თუ ეპიზოდისათვის...

ამგვარად, დადასტურებულად უნდა ითქვას, რომ მიხეილ ჩეხოვის ფსიქოლოგიური ქესტის რეპეტიციის დროს გამოყენება, უდაოდ დაგვეხმარა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში სასურველი შედეგისთვის მიგვეღწია.

## დასკვნა

ჩვენ შევეცადეთ შეგვესწავლა მიხეილ ჩეხოვის „ფსიქოლოგიური ქესტი“-თავიდან თეორიული თვალსაზრისით, შემდეგ მისი პრაქტიკაში გამოყენების შესაძლებლობები გავაანალიზეთ და საბოლოოდ, თავად გამოვიყენეთ სპექტაკლის დადგმის პროცესში – ასე ვთქვათ, ჩავატარეთ ექსპერიმენტი და მივედით შემდეგ დასკვნამდე:

1. რომ მიხეილ ჩეხოვის შეხედულებები ფსიქოლოგიური ქესტის შესახებ სისტემური ხასიათის არის და არა მხოლოდ ცალკე აღებული, ან ერთეულად გამოთქმული, პრაქტიკულად გამოყენებელი შეხედულება.

2. იგი მსახიობის აღზრდის პროცესისთვის ერთ-ერთი საუკეთესო, სისტემური ხასიათის მოსაზრებათა ჯაჭვია, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს მეთოდი.

3. ფსიქოლოგიური ქესტი, როგორც მეთოდი შეიძლება გამოყენებული იქნეს მხოლოდ და მხოლოდ რეპეტიციების, ლექციების პროცესში და არა, თავად

მსახიობის სცენაზე მოქმედებისას, უკვე მაყურებლის თვალწინ. ასე, რომ იგი მხოლოდ და მხოლოდ სარეპეტიციო პროცესის დროს, მსახიობის მიერ ხასიათის პოვნის პროცესის დროს არის გამოსადეგი.

4. ფსიქოლოგიური ქუსტით რეპეტიცია არის როლის ძიების განსხვავებული ფორმა, რომელიც ააქტიურებს შემოქმედებით მუხტს და წინა პლანზე გამოდის მსახიობის ინტუიცია, მაშინ როცა რეპეტიციაზე ხშირი მსჯელობითა და განხილვებით შემოქმედებითი მუხტი კვდება.

5. ფსიქოლოგიური ქუსტით რეპეტიციის დროს მიემართავთ მსახიობის ქვეცნობიერს, მივყვებით შეგრძნებებს, ვეძებთ ისეთ მარცვლებს, რომელიც გასაქანს აძლევს შემოქმედებით ინტუიციას.

6. ამ ყველაფრის მიღწევა გაცილებით ადვილია სტუდენტების შემთხვევაში, რადგან დასაწყისში სამსახიობო ენთუზიაზმი და ენერჯიაც დუდილის პროცესს განიცდის და სწორედ ასეთ დროს მიგვაჩნია მართებულად სტუდენტისთვის ამ სარეპეტიციო მეთოდის მიწოდება. გავიხსენოთ მომქანცველი, დაუსრულებელი რეპეტიციები; გაუთავებელი საუბარი, რომ მსახიობობა ძნელია, ჯარისკაცული გამძლეობა სჭირდება... მაგრამ ამ დროს სამწუხაროდ იკარგება შეთხზულ სამყაროში არსებობით გამოწვეული აუტირება, სიამოვნება. ჩვენი აზრით, დაკვირვებითა და გამოცდილებით ჩეხოვის სარეპეტიციო მეთოდი – ფსიქოლოგიური ქუსტი, მხოლოდ მცდელობა მისი შესრულებისა, უკვე აფეთქებს სტუდენტ მსახიობში იმ შემოქმედებით უნს, რომელიც საჭიროა მთელი პროფესიული ცხოვრების მანძილზე არ ჩაუქრეს.

7. იგივე შეიძლება ითქვას პროფესიონალ მსახიობზე, რომლისთვისაც როლის მთლიანობის შესაგძნობლად ფსიქოლოგიური ქუსტით რეპეტიცია, დამატებით, უადრესად სასარგებლოა, რადგან ამ შემთხვევაში მსახიობს მთელი როლის ხაზი ერთ დასრულებულ მოძრაობაში გადაჰყავს; მოძრაობის მასშტაბი პერსონაჟის თავგადასავლის შესაბამისი უნდა იყოს. რეპეტიცია სიამოვნებით, შემოქმედებითი უნით და დამატებით ხასიათის შტრიხების ძიება – ეს არის ჩვენი დაკვირვებით და გამოცდილებით ფსიქოლოგიური ქუსტით რეპეტიციის ღირებულება.

8. თუმცა ფსიქოლოგიური ქუსტით რეპეტიციისას შედეგის მიღწევა არც ისე მარტივია. ამისთვის მსახიობი მზად უნდა იყოს. მზად უნდა იყოს იგი ფიზიკურადაც და ფსიქოლოგიურადაც.

9. მიხეილ ჩეხოვი კონკრეტულ სავარჯიშოებს იძლევა ფსიქოლოგიური ქუსტით რეპეტიციისთვის მსახიობის მოსამზადებლად. ამ სავარჯიშოების

ღირებულებაში თითოეული პედაგოგი თავად დარწმუნდება, მათი გამოყენების დროს.

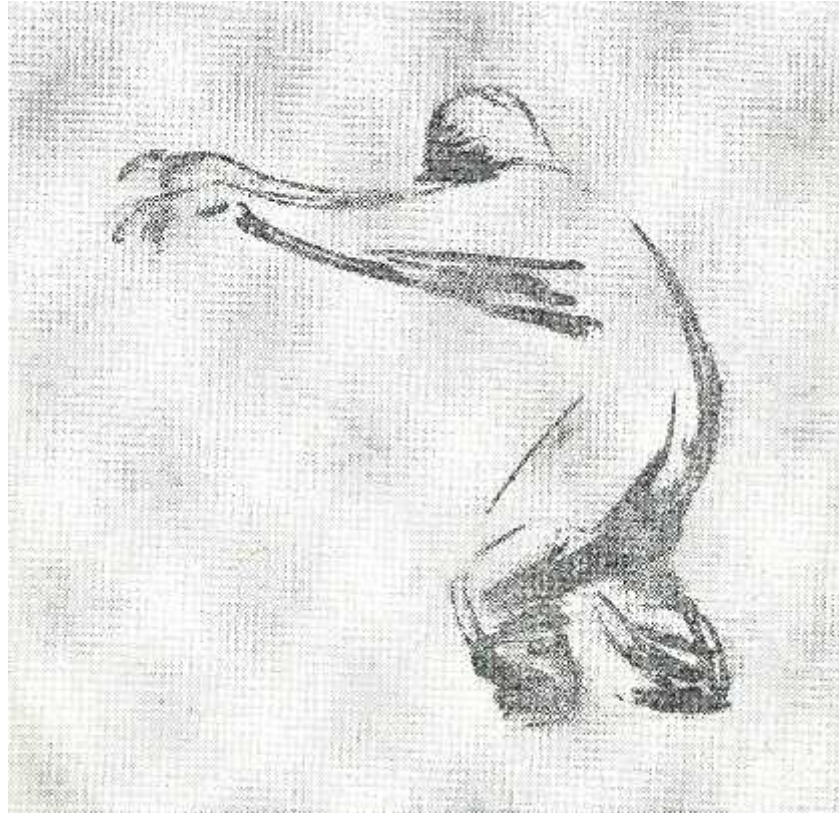
10. ჩეხოვის სავარჯიშოების გარდა, ჩვენ მივაკელიეთ, ასევე ჩვენი აზრით, ფსიქოლოგიური ქესტით რეპეტიციისთვის და საერთოდ, მსახიობის მობილიზებისთვის, შინაგანი და ფიზიკური უნარების გავარჯიშებისთვის, დამატებით სავარჯიშოებს, რომლებიც ჩინეთში 800 წლის წინანდელი „თაიძის“ ფილოსოფიიდან გამომდინარე არსებული მოძრაობათა კომპლექსიდან ამოვარჩიეთ. ისინი, ჩვენი აზრით და ჩვენი გამოცდილებით, მსახიობს აძლევენ საშუალებას სრულყოფილად აითვისოს ფსიქოლოგიური ქესტით რეპეტიციის ტექნიკა, ხოლო საკუთარ სხეულს, როგორც ერთ-ერთ სამსახიობო ინსტრუმენტს, უფრო მეტი გამომსახველობა მისცეს; გამოუმუშავდეს, საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით, შეთხზულ დროსა და სივრცეში პერსონაჟის გაცოცხლების უნარი.

11. და საბოლოოდ, მიხეილ ჩეხოვის ფსიქოლოგიური ქესტი მსახიობის აღზრდის პროცესისთვის მსახიობის აღზრდის პრობლემის გადაჭრის დროს, ჩვენი აზრით და გამოცდილებით, ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებას, მეთოდს წარმოადგენს.

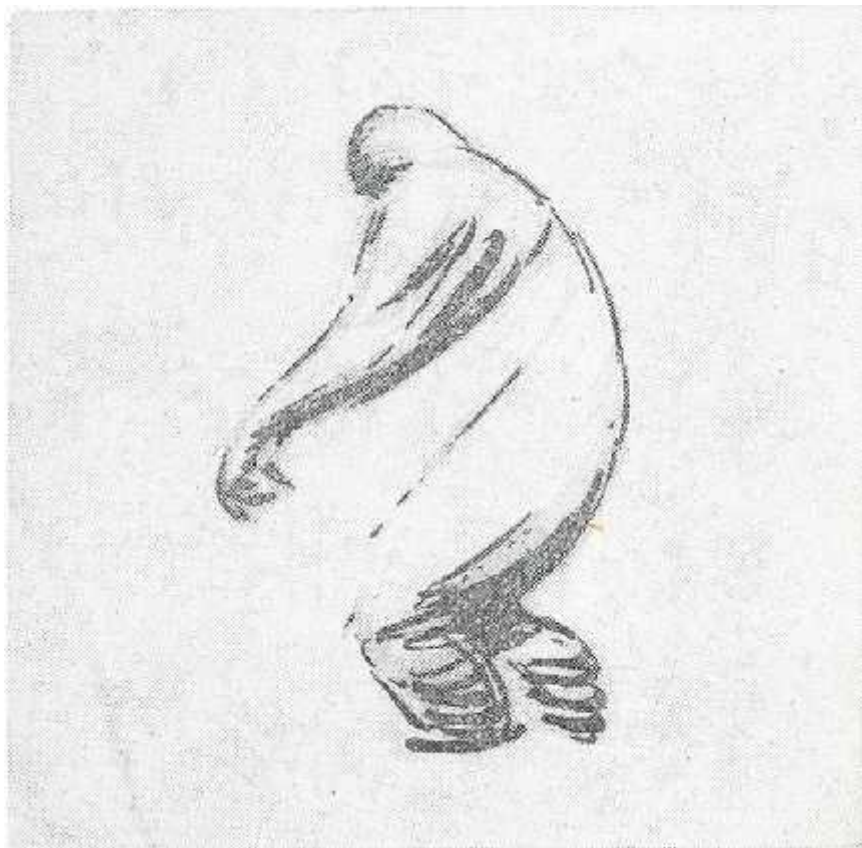
თუმცა, კიდევ ერთხელ უნდა გავიხსენოთ მიხეილ ჩეხოვის, როგორც მსახიობის განსაკუთრებული უნარი – უსაზღვრო ფანტაზია, რომელიც მას აძლევდა საშუალებას მიეღწია სასცენო ხელოვნებაში საუკეთესო შედეგებისთვის. ბუნებრივია, ასეთი უნარი ყველა მსახიობს ერთნაირი არ გააჩნია და ამდენად, მის მიერ მოწოდებული რჩევები ყველასათვის, ყველა არტისტისთვის, ერთნაირად გამოსადეგი ვერ იქნება. ალბათ, უფრო სწორი იქნება, იგი განვიხილოთ, როგორც ერთ-ერთი, და არა ერთადერთი, მაგრამ ძალზე ფასეული, გამოსაყენებელი საშუალება, მოსაზრებები, მეთოდი მსახიობის როლზე მუშაობისთვის და შესაბამისად კი, მსახიობის შემდგომში წვრთნის და აღზრდის პროცესისთვის.

დოქტორანტი გიორგი ქანთარია

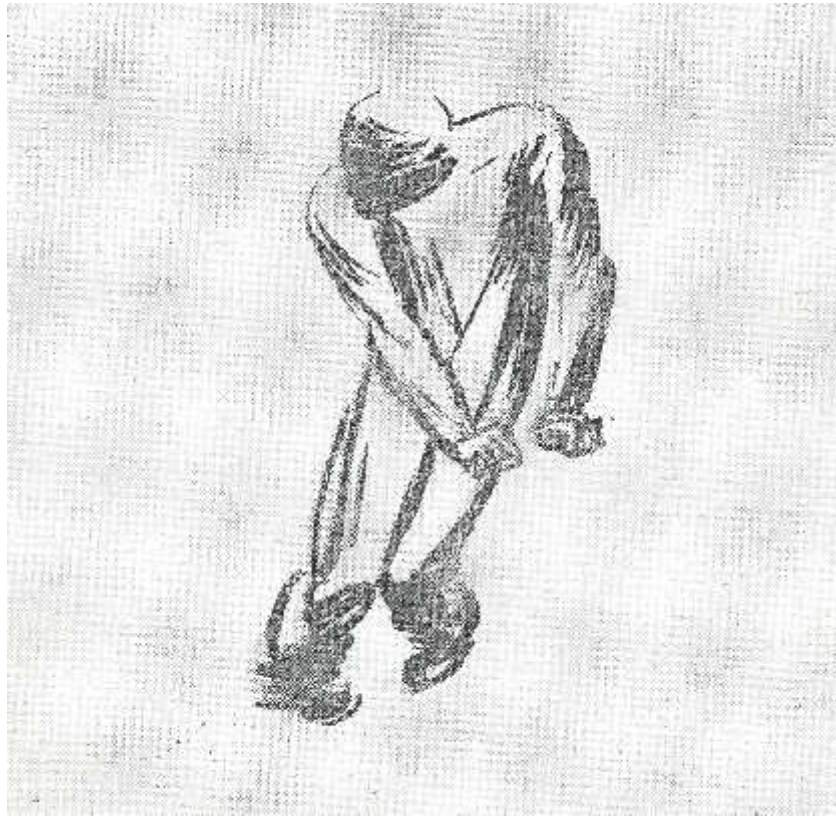
ილუსტრაციები



სურ.1.



სურ.2.



სურ.3.



## გამოყენებული ლიტერატურის სია

1. დ. ალექსიძე, რეჟისორის მუშაობა სპექტაკლზე, თბ., “ხელოვნება” 1961 წ.
2. მ. თუმანიშვილი ფიქრობს, “ტერა ინკოგნიტა”, თბ., 2004 წ.
3. მ. თუმანიშვილი ასწავლის, “ტერა ინკოგნიტა”, თბ., 2004 წ.
4. მ. თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., გ.ს.თ.ს., 1977 წ.
5. ლ.ოსელიანი, კრებული, თბ., “რესპუბლიკა”, 2002 წ.
6. გ. ტოვსტონოგოვი. რეჟისორის პროფესია, თბ., “ს.თ.ს.”, 1975 წ.
7. . . . ., . . . . . « . . . », 1959.
8. . . . ., . . . . . « . . . », 1977.
9. . . . ., . . . . ., .1, ., . . . . . « . . . », 1984.
10. . . . . – . . . . ., . . . . ., .1, .2, ., . . . . . « . . . », 1952.
11. . . . ., . . . . ., ., . . . . . « . . . », 1975.
12. . . . ., . . . . ., ., . . . . . « . . . », 1979.
13. . . . ., . . . . ., ., . . . . ., 1967.
14. . . . ., . . . . ., ., ., ., « . . . » 1954.
15. . . . ., . . . . ., .1, .2, .3, .4, .5, ., . . . . . « . . . », 1957 .
16. . . . ., . . . . . – . . . . ., . . . . ., .2, . . . . . « . . . », 1986 .
17. . . . ., . . . . ., .1, .2. ., . . . . . « . . . », 1986.
18. W.W.W. Pergam – cLub.ru /boock/ 3944
19. KLex vu – . . . . ., . . . . . .
20. daoLao.ru



## ნაშრომის აგებულება

<u>შესავალი</u> (მსახიობის აღზრდის პრობლემის შესახებ) -----	2გვ.
<u>1 თავი</u> – მიხეილ ჩეხოვი ზოგადად მსახიობის ხელოვნებაზე-----	10გვ.
<u>2 თავი</u> – ფსიქოლოგიური ქესტის ჩამოყალიბების ისტორია-----	21გვ.
<u>3 თავი</u> – თეორიულად ფსიქოლოგიური ქესტის შესახებ-----	28გვ.
ა) ფსიქოლოგიური ქესტის ზოგადი განმარტება-----	28გვ.
ბ) ფსიქოლოგიური ქესტი, როგორც ფანტაზიის შედეგად შექმნილი პერსონაჟის განსხვავების საშუალება-----	30გვ.
გ) განსხვავება ქესტსა და ფსიქოლოგიურ ქესტს შორის-----	38გვ.
<u>4 თავი</u> – ფსიქოლოგიური ქესტი პრაქტიკაში, როგორც ერთ-ერთი საშუალება მსახიობის აღზრდის პროცესში.-----	41გვ.
ა) სამსახიობო ხელოვნების ძირითადი პრინციპები-----	41გვ.
ბ) მიხეილ ჩეხოვი მსახიობის ტექნიკის შესახებ-----	50გვ.
გ) ფსიქოლოგიური ქესტის, როგორც მეთოდის შესახებ-----	60გვ.
დ) ფსიქოლოგიური ქესტით მუშაობისთვის მოსამზადებელი სავარჯიშოები-----	70გვ.
ე) ჩვენი აზრით, ფსიქოლოგიური ქესტის ათვისების დაუფლების დამხმარე საშუალება – თაიბიციუანი -----	74გვ.
<u>5 თავი</u> – ექსპერიმენტი: კოტე ჯანდიერის “საოჯახო ქრონიკა“ რუსთავის თეატრის სცენაზე განხორციელების შესახებ-----	78გვ.
<u>დასკვნა</u> -----	107გვ.
<u>ილუსტრაციები</u> -----	110გვ.
<u>გამოყენებული ლიტერატურის სია</u> -----	112გვ.