
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ბიუზანი

№4 (65), 2015

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2015

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (65), 2015

სარედაქციო საბჭო

მაკა მასაძე

გობა ჩართილანი

ლელა ოჩიაური

ლიტერატურული

რედაქტორი

მარიამ იაშვილი

მარიკა

მამაცაშვილი

დაკაბადონება

ეკატერინე

ოქროპირიძე

ინგლისური ტექსტის

რედაქტორი:

მარიამ

სსირტლაძე

გამომცემლობის

ხელმძღვანელი

მაკა მასაძე

კრებულისათვის მოწოდებული
მასალა უზრუნველყოფილი უნდა
იყოს შესაბამისი სამეცნიერო
აპარატით. თან უნდა ახლდეს
მონაცემები ავტორის სამეცნიერო
კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ
და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე
ნაშრომის ინგლისურენოვანი
რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №4 (65), 2015

Editorial Group

MAKA VASADZE
GOGA CHARTOLANI
LELA OCHIAURI

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli
Avenue №40

**The editor of English
Text:**

MARIAM
SKHIRTLDADZE

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 29 437 28

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თემატრამცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა

დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღრმადი
დუალიზმის მოდელის ფორმირება მსქილეს
„სპარსელმეში“11

მაია კიკნაძე

სანასაოგები ერეკლე მეფის კარზე19

ანარა ერეკლე

ელიკ ნურსულთანი

„რომეო და ჯულიეტა“ ყაზახეთისა
და საქართველოს თანამედროვე
თეატრში37

კულტურის მენეჯმენტი

ქეთევან ახოზაძე

კულტურული მემკვიდრეობა როგორც
ეკონომიკის ღარბის განსაკუთრებული
საშუალება41

კულტურის ისტორია

სულიკო (ლაშარა) კირვალიძე

კმელი მგვიკტის კულტურა57

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

შოთა გეგიაძე

უკუკავშირები აუდიტორულ-
საშემსრულებლო ურთიმერთობებში75

ხათუნა დამიძე

ქართული საცმკვაო ღიალმქტები
აჭარული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი
II ნაწილი84

თეა კახიანი

დიდი უწონობის პერიოდი

(ქართული რეჟისურის ტენდენციები
1990-2000 წწ.)98

ანა მარგველაშვილი	
კულტურის პროგრამები და მუნიციპალური განვითარება	114
ნანა მირიანაშვილი	
სუბსტიტის მაღალი საფეხური – ჰიპნოსომნამბულიზმი და მისი იმპტირებული ფორმა მსახიობის საშემსრულებლო მეთოდოლოგიის განსამდიდრებლად	139
გიორგი ქანთარია	
მიხეილ ჩხიშვი მსახიობის ხელოვნებაზე	153
თამთა ცინცაძე	
სანახაობის შრა და თვითრეჟირების ინოვაციური ტექნოლოგიები	169

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava

FORMATION OF THE WEST-EAST DRAMATIC
DUALISM IN “THE PERSIANS”

BY AESCHYLUS181

Maia Kiknadze

EVENTS IN THE ROYAL COURT

OF KING EREKLE182

A. С. Еркебай, Е. Нурсултан

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В СОВРЕМЕННОМ

КАЗАХСКОМ И ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ183

CULLURAL MANAGEMENT

Ketevan Akhobadze

THE CULTURAL HERITAGE AS A SPECIAL

ECONOMICAL OPPORTUNITY194

CULTURE HISTORY

Suliko (Iamara) Kirvalidze

THE ANCIENT EGYPTIAN CULTURE196

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Shota Gegiadze

FEEDBACK IN AUDITOR- EXECUTING

RELATIONS197

Khatuna Damchidze

THE GEORGIAN DANCE DIALECTS

Adjarian Choreographic Folklore

II Part198

Tea Kakhiani

THE TIME OF GREAT IMPONDERABILITY.....199

(Trends of Georgian directing 1900-2000 years)

Anna Margvelashvili

CULTURE PROGRAMS AND MUNICIPAL

(LOCAL) DEVELOPMENT200

Nana Mirianashvili	
HIGH LEVEL OF SUGGESTION – HYPNO- SOMNAMBULISM AND ITS SIMULATED FORM FOR ENRICHING THE PERFORMING METHODOLOGY OF AN ACTOR	201
Giorgi Kantaria	
“MIKHEIL CHEKHOV ABOUT ACTOR’S ART”	202
Tamta Tsintsadze	
SHOW ERA AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF SELF-ABSTRACTING	203

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დასავლეთ-აღმოსავლეთის დრამატული დუალიზმის მოდელის ფორმირება მსილმუს „სპარსელეზში“*

საკაცობრიო კულტურის დუალური ორგანიზების ერთ-ერთი ყველაზე ზოგადი და მდგრადი მოდელი დასავლეთ-აღმოსავლეთის ცნობილი დისპოზიციაა, რომელიც თანამედროვე მსოფლიოს სააზროვნო სივრცეში, გამოკვეთილი სახით, ბერძნული ცნობიერებისა და კულტურის გზით შემოდის. დასავლეთ-აღმოსავლეთი, როგორც საპირისპიროთა დინამიკური დრამატული ერთიანობა, დასავლეთის უპირატესობის ნიშნით, დღემდე განსაზღვრავს და არეგულირებს თანამედროვე მსოფლიოს, განსაკუთრებით კი ე. წ. დასავლეთის სააზროვნო ველს. სახეცვლილი შინაარსით ამ ფორმალური მოდელის მოქმედების გამოხატულებას ჯვაროსნული ლაშქრობების ფენომენშიც ვხვდებით, სადაც ის მართლმორწმუნეთა და ურჯულოთა დაპირისპირებად გარდაისახება. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მსოფლიო რეალობის ორგანიზებისა და მოქმედების ეს უზოგადესი დრამატურგიული მოდელი დღესაც ძალაშია და მოვლენათა განვითარების, პერმანენტული „აგონის“ (შეჯიბრის) ვითარებას თითქმის უწყვეტად ინარჩუნებს. ამ სქემას ციკლური გააქტიურებისა და შინაარსობრივი გადახალისების ტენდენცია ახასიათებს, იცვლება დაპირისპირების

* მოხსენება წაკითხული შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში თეატრის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე, 2008 წელს

პროტაგონისტებიც, მაგრამ დისპოზიციის გლობალური ტიპი ძალაში რჩება.

კულტუროლოგიური კუთხით დასავლეთის ცნების განვრცობის შედეგად, ეს დისპოზიცია თავის პირვანდელ გეოგრაფიულ პარამეტრებს სცილდება, რადგან მისი ნამდვილი საზღვრები ღირებულებათა საზღვარზე გადის. ტრადიციულად, მსოფლიო კულტურის ეს დომინანტური არქეტიპი თავის დრამატურგიასა და ენერგეტიკას ინარჩუნებს. თუმცა, არსებობს ერთგვარი გამონაკლისებიც. მაგალითად, ითვლება, რომ პოსტმოდერნიზმი, ერთი მხრივ წმინდა დასავლური მოვლენა, დასავლური ტრადიციის რადიკალურ კრიტიკას წარმოადგენს და დასავლეთის, როგორც მენტალურ-კულტურული მთლიანობის დეკონსტრუქციას ისახავს მიზნად. თუმცა, დასავლეთი, როგორც ფენომენი, ძალზე მდგრადი მოვლენაა, რომლის ფორმირების კვალს ჯერ კიდევ ბერძნულ მითოლოგიასა და ჰომეროსის ეპოსში ვხედავთ. 2001 წლის 11 სექტემბრიდან დასავლეთ-აღმოსავლეთის დაპირისპირება ახალ ფაზაში შევიდა და ხელახლა გააქტიურდა. როგორც ზურაბ ქარუმიძე წერს¹ – 11 სექტემბერს პოსტმოდერნიზმის ერა (როგორც დასავლეთის დეკონსტრუქციის პრაქტიკა) დასრულდა და მსოფლიო ახალ კულტურო-ისტორიულ ფაზაში შევიდა.

ამ მოდელის თანახმად, დასავლეთი აღმოსავლეთთან მიმართებაში, უპირობო და მრავალმხრივ უპირატესობას ფლობს. როგორც ითქვა, ეს უპირატესობა ღირებულებათა სიბრტყეში მოიაზრება. ევრიპიდეს „მედეაში“ იასონი ძალიან მკაფიოდ უყალიბებს მედეას ამ უპირატესობის ძირითად არსს: – ძალის ბატონობის სამყაროდან თავისუფლების სამყაროში მოგიყვანეო. და მართლაც, თავისუფლების ცნება, როგორც უმნიშვნელოვანესი

¹ ჟურნალი „არილი“, 18 ოქტომბერი, 2001 წელი, №17 (180), ზურაბ ქარუმიძე, „დიდი თამაშის დასასრული ანუ გოდო აკაკუნებს“

ეთიკური ღირებულება, დღესაც დასავლურ ღირებულებათა სისტემის საკანძო ფასეულობად რჩება. თვით მხატვრული სახე მედეასი, სხვა არაფერია თუ არა აღმოსავლეთის ირაციონალურობის, მისი გაუწონასწორებელი სტიქიურობის დასტური. შესაბამისად, საზღვარი გადის არა ინტელექტის, არამედ ეთიკის მიჯნაზე. მედეას ტრაგიკული დანაშაული ზომის კანონების დარღვევაში, ემოციის, სიყვარულისა და სიძულვილის უსაზღვრობაში მდგომარეობს, რომელიც მისი თვითგანადგურებით სრულდება. სიყვარულის გამო ქალმა ძმა მოკლა, სიძულვილისა და შურისძიების წყურვილით შეპყრობილმა შვილები გამოასალმა სიცოცხლეს. რითაც პერსპექტივა, მომავალში განვრცობის შესაძლებლობა მოისპო. მედეას ბუნება, მისი კულტურა არ ცნობს ზღვარს, არ იცნობს ზომას, ბერძენთათვის, საზოგადოების, ადამიანისა და ხელოვნების სრულყოფილების უპირველეს საფუძველს. ჰეკატას ქურუმი ირაციონალურს, ღამეულს, შეუცნობადს ემსახურება, ხოლო ნათელისა და ბნელის დისპოზიციამი გრძნეულ მედეას წყვდიადის ფიგურის როლი განეკუთვნება.

დასავლეთის, როგორც კულტურულ-ღირებულებითი და გეოგრაფიული სივრცის უპირატესობის კანონიზაცია ესქილეს „სპარსელების“ ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოადგენს. პიესის მოქმედება სპარსეთში, ქალაქ სუზაში ვითარდება. ეს დრამატურგის სტრატეგიული არჩევანია, რადგან მტრის მიერ მოწინააღმდეგის უპირატესობის აღიარებას ნორმატიულობის გაცილებით უფრო მეტი ძალა აქვს.

სპარს უზუცესთა ქოროს წინათგრძნობა ეუბნება, რომ საქმე სასიკეთოდ არ წავა. აზიის საუკეთესო ვაჟკაცები უცხო მხარეში იბრძვიან. სპარსელების ლაშქარი ეგვიპტელებს, ასირიელებს, ლიდეელებს, მისიელებს, კილიკიელებს, ბაქტრიელებს და მეფეთ-მეფის სხვა

ქვეშევრდომ ქვეყანათა მონარქებს აერთიანებს. დედა-აზია კი მაინც უბედურების მოლოდინშია.

სპარსთა ლაშქარი უძლეველია, არ არსებობს დედამიწაზე ძალა, რომელიც მის ძლევამოსილებას წინ აღუდგება. მაშ რატომ ბორგავს მთელი სპარსეთი? იმიტომ, რომ ბედისწერის შემობრუნების ჟამი მოახლოვდა, იმიტომ რომ ღმერთებმა იცვალეს ნება და ჰიბრისით – ამპარტავენით შეპყრობილმა ქსერქსემ სამყაროს წესრიგის შეცვლა მოისურვა, ქვეითი ლაშქრის გადასყვანად ბოსფორის სრუტეზე ხიდი აღმართა და შეუერთებელის შეერთება, საპირისპიროთა გაერთიანება გაბედა. ფაქტობრივად, ქსერქსე სამყაროს მოწყობის უზენაესი წესის წინააღმდეგ ილაშქრებს, ხილული მიჯნის დაძლევით უხილავი მიჯნის გადალახვის, ღმერთებთან გათანაბრების სურვილი ამოძრავებს. – ეტყობა დემონმა შეიპყრო მისი სული და დაუბნელა გონებაო, – ეუბნება დედოფალი ატოსა გარდაცვლილი დარიოსის სულს. – ძალიან ძლიერი დემონი ყოფილაო, – მიუგებს დარიოსი, – რადგანაც ქსერქსემ გაბედა და ახალგაზრდული ჟინით მართულმა ჰელესპონტის ღვთაებრივი ნაკადისა და ბოსფორის სრუტის ტალღების ურჩი მონასავით ჯაჭვებით შეკვრა განიზრახა. ამპარტავენით დაბრმავებული ღმერთების ნებას არ შეეპუა. – ბერძნებზე გალაშქრება, რაოდენ ძლიერი ჯარიც არ უნდა გყავდეს, – აფრთხილებს მეფის აჩრდილი სპარსელებს, – ყოველთვის მარცხზეა განწირული. თუ სპარსეთს გადარჩენა სურს, ეს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ დარიოსი სწორედ წყლის სტიქიის დამორჩილების წინდაუხედავ სურვილს უთვლის შვილს უპირველეს დანაშაულად. პროფესორი გურამ ლებანიძე წერს, რომ „ჩვენი პლანეტის როგორც თანამედროვე სიტუაციას, ისე მის ისტორიას განსაზღვრავს

შემდეგი ფუნდამენტური დუალიზმი: მისი ისტორია ცივილიზაციური თვალსაზრისით განპირობებულია ორი ურთიერთდაპირისპირებული სტიქიის, წყლისა და ხმელეთის უწყვეტი შეჯახებითა და ბრძოლით. წყლის სტიქია ბადებს დინამიურ, დინებითი ფორმით არსებულ ცივილიზაციას... რომლისთვისაც დამახასიათებელია მობილურობა, ინდივიდუალური ინიციატივა და საბოლოო ჯამში, ინდივიდუალიზმი ანუ ინდივიდის ცენტრალურ ღირებულებად აღიარება...¹ ცივილიზაციის ამ ტიპს თალასოკრატიას უწოდებენ (თალასა – ზღვა).

გურამ ლებანიძის თანახმად, მას უპირისპირდება ტელუროკრატია (ტელუს – ხმელეთი), რომელიც ხასიათდება ნორმათა შედარებითი უძრავობით, კოლექტივიზმით. ისტორიულად თალასოკრატია სავაჭრო ცივილიზაცია, ხოლო ტელუროკრატია სამხედრო-ავტორიტარული ცივილიზაცია იყო. ნიშანდობლივია, რომ სპარსელებში სწორედ ცივილიზაციის ამ ორი ტიპის დაპირისპირებასთან გვაქვს საქმე. საყურადღებოა ისიც, რომ ესქილე თავისი დრამის თემად სწორედ სალამინის ბრძოლას ირჩევს, რომელიც სამხედრო ისტორიაში ერთ-ერთ უბრწყინვალეს საზღვაო ბრძოლად არის მიჩნეული. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ დარიოსის გაფრთხილება სწორედ უცხო სტიქიის დამორჩილების მცდელობის განწირულობას გულისხმობს, მით უფრო რომ ქსერქსე სწორედ წყლის ნაკადის შებორკვას ცდილობს. სხვათა შორის, არგონავტების მითიც წყლის სტიქიიდან მოსული ბერძნების, თალასოკრატიული ცივილიზაციის წარმომადგენელთა ტელუროკრატიულ ცივილიზაციაზე გამარჯვების შესახებ მოგვითხრობს. შეიძლება ითქვას, ბერძნულ მითთა ერთ მნიშვნელოვან ნაწილში, ბერძნები სწორედ ასეთი დინამიკური, მოძრავი, მორალური თვალსაზრისითაც მოქნილი კულტურის მატარებლები არიან. ისინი თვითონ მიდიან მოწინააღმდეგესთან,

¹ გურამ ლებანიძე, „დასავლეთი“, თბილისი, 2000, გვ. 60

როგორც ეს ილიონის შემთხვევაში მოხდა და ხშირად არც ტყუილს თაკილობენ, როგორც მათი სამხედრო სტრატეგიისა და ტაქტიკის შემადგენელ ნაწილს. ასე ხდება სალამინის ბრძოლის დროსაც, როდესაც ბერძენთა მთავარი გათვლა მოწინააღმდეგის შეცდომაში შეყვანა და ცრუ მანევრით მოტყუებაა.

ბერძენთა სპარსელებზე გამარჯვების უდიდესი მნიშვნელობის ისტორიული ფაქტის გასაძლიერებლად, ესქილეს დრამის კანონების თანახმად, ისტორიული რეალობის მითოლოგიზირება, მისი უფრო მაღალ რეგისტრში აყვანა სჭირდება. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ბერძნულ დრამაში ისტორია და მითი ერთმანეთს ხვდება და აძლიერებს. ერთი შეხედვით ისტორიული მოვლენა, მითზე დაფუძნებულ ბერძნულ დრამაში, მარადიული მითოლოგიური არქეტიპის მასშტაბსა და ბუნებას იძენს. ამ ეფექტის მიღწევაში ესქილეს მიღებული სამყაროს ფიგურებისა და ღმერთთან გათანაბრებული დარიოსის შემოყვანა ეხმარება. ქსერქსეს დამარცხების ზეგარდმო განპირობებულობის დასტურად, მწერალი ატოსას სიზმარსა და მსხვერპლშეწირვისას გათამამებულ წინასწარმეტყველურ სცენასაც იშველიებს. ატოსას ორი მოხდენილი ქალი, ორი ღვიძლი და ესიზმრა, ერთს სპარსული სამოსი ეცვა, მეორეს კი ღორიული შესამოსავი. ერთს ელადაში არგუნა ცხოვრება ბედისწერამ, მეორეს – სპარსეთში დაუდო ბინა. დებს შორის შუღლმა დაისადგურა, ერთმანეთს წაეკიდნენ, მაშინ ქსერქსემ მათი დაშოშმინება განიზრახა და ქალები უდელში შეაბა. სპარსულ კაბაში გამოწყობილი დანებდა უდელს, ელადის მკვიდრი კი აჯანყდა, აპეურები გაწყვიტა და უდელი დაამსხვრია. ტანსაცმელი შემოიძარცვა სასოწარკვეთილმა ქსერქსემ და მწუხარე მამის ფერხთით დაეცა.

ატოსას სიზმრის სიმბოლიკა უკიდურესად მკაფიოა და პირდაპირი. ორ თანაბარი ძალის დას შორის ის

იმარჯვებს, რომელსაც თავისუფლების ნება გააჩნია. მათ შორის განსხვავება სწორედ ნებელობით თვითგამოვლენაში საცნაურდება.

აპოლონის სამსხვერპლოსთან მისული ატოსა შემდეგი სურათის მომსწრე ხდება, არწივი ძერას გაურბის, მაგრამ ძერა დაეწევა, ზედ დააცხრება, კლანჭებს ჩაასობს და დაიმორჩილებს. არწივისა და ძერის ორთაბრძოლაც მორალური ძალის, თავისუფალი მიზანსწრაფვის ფიზიკურ ძალაზე უპირატესობაში გვარწმუნებს.

თავისუფალი ნება, როგორც საზოგადოების ნებაყოფლობითი მთლიანობის, ინდივიდთა ერთიანობის განმსაზღვრელი ფაქტორი, რომელიც თავისუფალ პიროვნებათა გაცნობიერებულ არჩევანს ემყარება, ბერძენთა ძირითადი იარაღია, მათი უპირატესობისა და განსხვავებულობის საფუძველი. როდესაც ატოსა ბერძენთა ლაშქრის მეთაურის ვინაობის შეტყობას მოისურვებს, მაცნესაგან მისთვის საოცარ ამბავს მოისმენს, ბერძენთა ლაშქარს ერთი ბატონი და მეთაური არა ჰყავს, რადგან ისინი არავის ემორჩილებიან და ქედს არავის წინაშე იხრიანო.

მთელი პიესის დინამიკა ესქილეს იქითკენ მიჰყავს, რომ ხარისხობრივის, თვისობრივის რაოდენობრივზე უპირატესობა დაგვანახოს. რაოდენობით ბარბაროსები სჭარბობენ, მაგრამ ჭკუით, ძალითა და გამბედაობით – თავისუფალი ბერძნები. დრამის მთელი მიზანსწრაფვა ელინთა მორალური უპირატესობისა და ჭეშმარიტი ძალის ბუნების ხაზგასმას ემსახურება.

მამასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ ესქილეს პიესაში თანამედროვე მსოფლიოს გეო-პოლიტიკური კონცეფციის, მისი დუალიზმის ძირითადი ასპექტები აისახა. აქვე გამოიკვეთა დასავლეთ-აღმოსავლეთის დისპოზიციის მთავარი საფუძვლები და მათ შორის არსებული ღერძული განსხვავება – თავისუფლება,

როგორც დასავლეთის უმაღლესი ღირებულება და დამოუკიდებელი ინდივიდი, როგორც საზოგადოების საყრდენი ერთეული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ესქილე, „ტრაგედიები“, თბილისი, 1978
- ევრიპიდე, „მედეა“, თბილისი, 1996
- გურამ ლებანიძე, დასავლეთი, თბილისი, 2000
- ჟურნალი „არილი“, 18, ოქტომბერი, 2001 წელი, №17 (180), ზურაბ ქარუმიძე, „დიდი თამაშის დასასრული ანუ გოლო აკაკუნებს“
- Е. И. Топуридзе, «Человек в античной трагедии», Тбилиси, «Мецниереба», 1984
- Лосев А.Ф.: Античная литература, Омега-Л, 2005

მაია კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სანახაობები მრავლე მხრის კარზე

ერეკლე II-ის (1720-1798) მოღვაწეობის პერიოდში, თეატრალური სანახაობების გამართვა კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი შემაღვენელი ნაწილი იყო. სასახლის კარზე მუდმივად არსებობდნენ კარის მგოსნები, საზანდრები, მგალობლები, მოცეკვავეები, ხუმარა-მასხარები. სასახლის კარზე არსებობდა სცენის მოყვარეთა დასიც და სამეფო კარის ორკესტრიც.

ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებში ვახტანგ VI-ის, იოანე ბატონიშვილისა და სხვათა შრომებში ვხვდებით აღწერილობებს სანახაობებისა და მათში მონაწილე პირთა შესახებ. ამ პერიოდის თეატრის მკვლევრები (ტრ. რუხაძე, რ. საყვარელიძე, ზ. ჭიჭინაძე, მ. აბრამიშვილი, დ. ჯანელიძე და სხვები), ინფორმაციის სიმცირის გამო, ხშირად ერთსა და იმავე წყაროს მიმართავდნენ. მაგალითად, ერეკლე მეფის მსახიობ დავით მაჩაბელას შესახებ შემორჩენილია ერთადერთი ინფორმაცია, რომელსაც თეიმურაზ ბატონიშვილი (1782-1846) თავის შრომაში – „საქართველოს ისტორია“ გადმოგვცემს. მის ინფორმაციაზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ დავით მაჩაბელა ეროვნებით და სარწმუნოებით ქართველი, ერეკლე მეფის მუსიკოსი, კომედიანტი და საზანდარი ყოფილა. თავად 1795 წლის კრწანისის ბრძოლის მონაწილე, თეიმურაზ ბატონიშვილი, აღწერს დავით მაჩაბელას თავდადებას და სამშობლოსათვის მის გმირულ თავგანწირვას. „ესე მიუძღვნა გუნდსა მას ტფილისელთასა მტერთა მიმართ. და ეპყრა ხელთა მისთა ბარბითი ე.ი. დაირა და უკრავდა მას ზედა შადიანსა,

ე.ი. ხმასა მას, რომელსაცა ლხინსა შინა დაუკრვენ ჟამსა შინა უმეტეს სიხარულისასა, ვინაიდგან ხმაი ესე განამხიარულებს მსმენელთა. ხოლო მეგრძოლნი ესე იყვნეს მკვირცხლნი და მიმართეს ქვეითთა ამათ და ბრძოდეს მტერთა ფიცხელად და შეერთდა გუნდიცა ესე გუნდსა მას ფშავ-ხევსურთა, არაგველთა და ქიზიყელთასა. და ჰყვეს მათ ატაკა მტერთა მიმართ, და მიიწივნეს ვიდრევე დროშებადმდე ალა-მაჰმად-ხანისა...

იხილა რა ალა-მაჰმად-ხანმან სიმხნე ესე ვითარი ქართველთამ ხედრობისა, განკვირდა ფრიად და იტყოდა: „სიყრმითგან ჩემით ვიდრე აქამომდე დამიყოფიეს ბრძოლასა შინა და არასადა მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცნი ჩემდა მომნართ ჰყოფდენ ბრძოლასა (მაჩაბლის გუნდი) შეეწირნეს მსხვერპლად საყვარელსა მამულსა თვისსა... სახელოვნად დასთხივნეს სისხლნი თვისნი“.¹

მცირე ინფორმაცია მოიპოვება გაბრიელ მაიორის თეატრალური მოღვაწეობის შესახებაც. ამ შემთხვევაში ძირითადი წყარო არის ისტორიკოს ნიკო ბერძენიშვილის წერილი “О бытие грузин старого времени“, რომელიც 1858 წელს გაზეთ „კავკაზში“ დაიბეჭდა (N86).

გაბრიელ მაიორი მე-18ს-ის 80-იან წლებში ერეკლე მეფემ არტილერიის შესასწავლად გაგზავნა რუსეთში. მალე ის დაბრუნდა მაიორის ჩინით და სამშობლოში ყოფნისას, ერეკლეს სასახლესთან ახლოს წარმოდგენებს აწყოდა. არიგებდა ბილეთებს, რომლებიც დაბეჭდილი ყოფილა პატარა ლურჯ ქაღალდზე. ბილეთებს ზედ ქართულად ეწერა: „შაური ორი, გაბრიელ მაიორი“. ერთი ბილეთი ალექსანდრე ორბელიანის ხელში ნიკო ბერძენიშვილსაც უნახავს“.²

¹ ტრ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ., 2011, გვ. 107

² ჟურ. თეატრი, 1, 1885

ალექსანდრე ორბელიანს დედისაგან შეუტყვიდა, რომ გაბრიელ მაიორის წარმოდგენები გარეთუბანს, სარდლიანთ სახლში იმართებოდა და „თამაშობაში“ საკმარისი ხალხი დადიოდა. ნიკო ბერძენიშვილის გადმოცემით, ვიცით, რომ გაბრიელ მაიორის წარმოდგენებში დადიოდა არისტოკრატია და სამეფო გვარის წარმომადგენლები. საინტერესოა თუ რა სახის წარმოდგენებით ერთობოდა მაშინდელი მაღალი საზოგადოება. ამის შესახებ არსებობს სხვადასხვა მოსაზრება. ალექსანდრე ორბელიანი (1802-1860), ერეკლე II-ის შვილიშვილი, თავის წერილში „მე და ის“ აღნიშნავს: „თელავში და თბილისში ქართულ კომედიებსაც (ხაზი ჩემია) თამაშობდნენ მეფის ირაკლის დროში, რომლის გამმართველი იყო გაბრიელ მაიორი სომეხი-ო“.¹

მეცნიერთა (ნ. ბერძენიშვილი, კ. კეკელიძე, მ. აბრამიშვილი) აზრით გაბრიელ მაიორი რელიგიური ხასიათის პიესებს წარმოადგენდა (მაგ., ეპიზოდები ბიბლიური პიესებიდან, სულების განდევნა და ა.შ.), როგორც ეს იყო რუსეთის სამეფო კარზე, ჯერ კიდევ პეტრეს ეპოქამდე. ზოგიერთ მკვლევარს კი, აღნიშნულ საკითხზე განსხვავებული შეხედულება ჰქონდა (ტრ. რუხაძე აღნიშნავდა, – თუ რელიგიური იყო წარმოდგენები, მაშინ რატომ არცერთი სასულიერო პიესის ნიმუში არ არის მოღწეული), მკვლევართა ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებები, ზუსტი წყაროებისა და რეპერტუარის არ არსებობა, არ იძლევა დასკვნების გაკეთების საშუალებას. დანამდვილებით შეუძლებელია ვიცოდეთ, რომ გაბრიელ მაიორის წარმოდგენები მისტერიულ ხასიათს ატარებდა.

გაბრიელ მაიორის ვინაობის შესახებ, ინფორმაციას გვაწვდის იოანე ბატონიშვილი „კალმასობაში“ (გაბრიელ

¹ თ. ალექსანდრე ჯამ. ორბელიანის ნაწერენი და ოთხი ლექსი, თბ., 1879, გვ. 127-128

სომხისტვის). იოანე ბაგრატიონის დახასიათებით, ის იყო კარგი არტილერიისტი, რომელიც აღა-მახმად ზანთან ბრძოლის დროს დაიღუპა. „შემდგომად ამისა დაიდგინა გაბრიელ სომეხი. ამანაც კარგად იცოდა არტილერია და ესე ძმითურთ თვისით მეფისა ირაკლისა წინაშე დაიხოცნენ აღამახმად-ხანისა ბრძოლასა შინა და მერე განწესდა მომსახურედ არტილერიისა გეურქ-აღა, ნასწავლი მოსკოვს და ამანაც კარგა უწყოდა ვითარცა არტილერია აგრეთვე ექიმობაცა“.¹

თეიმურაზ ბატონიშვილიც მას დადებითად ახასიათებს: „კაცი ფრიად მხნე და განსწავლული“ და როცა აღწერს 1795 წლის ბრძოლის ეპიზოდებს, სხვა მეომრებთან ერთად, გაბრიელ მაიორზეც ამბობს: „ესენი იყვნეს ბრძოლასა ფრიად გამოცდილნი და ამათ ძლიერად და ფხიზლად ამოქმედეს არტილერია მეფისა და შეადრწუნვესცა სპარსნი და მრავალნი სპარსნი მოსწყვიტნეს ზარბაზანთა მიერ...“² (გაბრიელ მაიორი 1795 წლის სექტემბერში, კრწანისის ბრძოლაში დაიღუპა).

ცნობილი მწერალი და მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე იოანე ბატონიშვილი (1768-1830), თავის წიგნში „ხუმარსწავლა“, იგივე „კალმასობა“, რომელსაც ავტორი თხუთმეტი წელი წერდა (1813-1828), განიხილავს საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკურ, კულტურულ მდგომარეობას, გვაწვდის ინფორმაციებს ხალხური ზეპირსიტყვიერებისა და სანახაობების შესახებ. ნაწარმოებში ცნობები გვხვდება საიათნოვასა და სასახლის კარის მასხარაზე, რომელიც კარგი ხუმრობისათვის მეფე ერეკლეს დაუჯილდოებია.

აქვე ვხვდებით ქართლში განთქმულ ცნობილ მესტვირე კაჭიაშვილს, მან მესტვირული შაირი უძღვნა

¹ ი. ბატონიშვილი, ხუმარასწავლა, ტ. II, თბ., 1948, გვ. 207

² ტრ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ., 2011, გვ. 100

მეფეს და ზოტბა შეასხა. კაჭიაშვილის ნათქვამია: „ერეკლესთანა ბატონსა ძვირად გაზრდის, დედაშვილსა“.¹

„კალმასობაში“, კარგად ჩანს, რომ მეფე ერეკლეს საკუთარი მგალობლები ჰყოლია,² კირილე ციციშვილი (მთავარეპისკოპოსი), იოთამ მგალობელი, დიმიტრი გარსევანიშვილი, კოკია და სოლომონი, პაატა მელვინეთუხუციშვილი (მგალობელთა შორის, რომლებიც ძირითადად საეკლესიო პირები იყვნენ, განსაკუთრებით გამორჩეული იყო ამბროსი ნეკრესელი).

ამბროსი ნეკრესელი – მიქაძე (1728-1812) იოანე ბატონიშვილის გადმოცემით, იყო მეცნიერი, მუსიკოსი და სრული მგალობელი. ჯერ მღვდლად ეკურთხა, 1777 წლის შემდეგ კი ბერად აღიკვეცა. ერთხანს იკორთაში დამკვიდრებულა, მაგრამ გახშირებული ლეკიანობის გამო წილკანში გადასულა, მიუხედავად ამისა, აქაც ლეკების დარბევის მსხვერპლი გამხდარა. ნეკრესელად ის გაამწესეს 1794 წელს. ის ასევე მომსწრე იყო ალა-მაჰმად ხანის შემოსევისა.

ქართულ ლიტერატურაში ამბროსი ნეკრესელი ცნობილია, როგორც ქადაგების ავტორი. დაწერილი აქვს საგალობლები, ავტობიოგრაფიული ლექსები, ლექსი ერეკლე მეფისადმი.

1792 წლის 16 თებერვალს, ერეკლე მეფემ ამბროსის, როგორც მგალობელს, სამწუხარო ამბავი აცნობა: „ცისკრის აღილო ქართლსა და კახეთში აღარავის ახსოვს, ამიტომ ქალაქს ჩამოდი და დაგვასწავლეო“.³ როდესაც ამბროსის მეფისაგან ცნობა მიუღია, მიუწერია თავისი გასაჭირი. ერეკლეს თავის მხრივ პასუხი გაუგზავნია:

¹ ი. ბატონიშვილი, ხუმარასწავლა, ტ. I, თბ., 1990, გვ. 628

² კალმასობა, ტ. 2, თბ., 1948, გვ. 211-212

³ სოლომონ ყუბანიშვილი, ამბროსი ნეკრესელი, ჟურნ. „ლიტერატურული ძიებანი“, III გვ. 213, 1946

„შენ ეგ ალილო გვასწავლე,
მე ვიცი, რაც რამ გვარგეო,
ეგ ენა, პირი და გული
აღაღე ჩვენთვის ბაგეო,
ოფოფას მალ გამოგაცლი,
მისი გული დადაგეო,
ერთი კიდე სხვა მოგვწერე
და მერე აიბარგეო“.

ამბროსი ხვდება მეფეს, სანახაობისთვის განკუთვნილ ადგილას „სალხინო დარბაზში“. იგი ასე აღწერს მეფესთან შეხვედრას: „ქალაქს, ბატონს სალხინოში მრავალნი ახლდენ, იახლა, თაყვანისცა და ეს მოახსენა:

„კვალად ისმინე ხელმწიფევე, აღარ ვჰსდგები წილკანს მეო,

ვერც უშენოდ გავსძლებ სადმე, თუ გინდ კარში გამაგდეო,

ჩემი გაძლება ჩემს გლახაკს, – ჩემს სახლს ახლო მიმაგდეო“.¹

ერეკლე მეფემ ცისკრის ალილო, იმავე საღამოს ხუთჯერ წაიკითხა, მერე იოთამ უცხო მგალობელსა და დეკანოზ გიორგი ხელაშვილს უბრძანა: „ცისკრის ალილო დაისწავლეთო“, მათაც ათ დღეში დაისწავლეს და მეფეც ხშირად ათქმევინებდა თურმე.

სასახლის კარზე მეტად გავრცელებული იყო შესაქცევარი პოეზია, მუნასიბი – ექსპრომტული ლექსები. შესაქცევარ ლექსებში, ჩართული იყო ოხუნჯობები. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით პოპულარული იყო „ხუმრობა – ზმით“. პოეტი პირველ რიგში კარგი მჭევრმეტყველი უნდა ყოფილიყო და სარკაზმის გამოყენების ნიჭი უნდა ჰქონოდა.

თეიმურაზ II ამბობდა:

„ვის შეუძლიან ხუმრობა

სიტყვითა, თუმცა ზმენითა;

¹ გ. ლონიძე, ბესიკი, თბ., 1953, გვ. 56

მეფეც გიბოძებს წყალობას,
საბოძვრით აივსენითა“.¹

შესატყევეარი პოეზია ერთნაირად პოპულარული ყოფილა, როგორც საერო, ასევე სასულიერო პირებშიც. ერეკლეს დროს ცნობილი იყვნენ: „ამბროსი ნეკრესელი, არქიმანდრიტი ელევთერ ზუკაკიშვილი, ცნობილი „აშულობით“, მთავარეპისკოპოსი კირილე ციციშვილი „მჭვერ-მეტყველი, სიტყვამარჯვე და ხუმარი“, არქეპისკოპოსი პაფნოტი „კაცი მოხუმარი, მხიარული“, მღვდელი იოსებ თურქისტანიშვილი „მოხუმარი“, ორბელიანთა კარის მღვდელი ამირიძე („ქეშიშ დარდიმანდი“)“.²

იოსებ ამირიძე სასულიერო პირი იყო, მაგრამ ერთნაირი სიყვარულით ემსახურებოდა „ტრაპეზსა და სცენას“. „ქეშიშ დარდიმანდის, (რაც „ხუმარა მღვდელს ნიშნავს“), ვინაობის შესახებ ერეკლე მეფეს შემთხვევით გაუგია და სასახლეში მიუწვევია. თეატრის ისტორიის მკვლევარი ზაქარია ჭიჭინაძე გადმოგვცემს, რომ ერეკლე მეფის პერიოდის წარმოდგენაში „მიეღო მონაწილეობა ერთ მღვდელსაც, რომლისთვისაც სამღვდელოებს დევნა დაუწყვია. ამ მღვდელს იმ დროის ერთს ეპისკოპოსზედ ლექსიც გამოუთქვამს. აღსანიშნავია ის, რომ თავად სასულიერო პირი იყო და ეპისკოპოსზე სახუმარო კუპლეტებს წერდა. აი ეს ლექსიც მთავარ ეპისკოპოსზე:

„დოსითეოზ არქიელი ბოლოსა, ვინ იქნება იმას
დაეტოლოსა,

მინდორს წავა, დაჰკრეფს ბევრსა ღოლოსა,

თონეშია დააკრავს კარგ ღოლოსა, ჟამის წირვას
გადაიხდის ქაბასა,

წინ გაიმძღვნის დიაკვანსა საბასა, მე დამიშლის

¹ გ. ლეონიძე, ბესიკი, თბ., 1953, გვ. 57

² 2 გ. ლეონიძე, ძიებანი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1953, გვ. 57

შესვლას პალატასა, თვით კი მუდმივ მოივლის ავლაბარსა“.

პალატას ეძახდნენ თურმე იმ სახლს, სადაც წარმოდგენები ჰქონიათ ხოლმე გამართული“.¹

ერეკლე მეორეს ერთ-ერთ ვახშამზე იოსებ ამირიძისთვის უკითხავს – „რაც იცოდე მასხარაობაო, ყველა გვაჩვენეო. მე მოვჰყევ და როგორც გამიგონია, ისე ვიმასხარავე; და საკვირლად მოვალხინე. ბატონმან ერთი ხელი ხალათი მიბოძა და მას აქეთ, აგერ ოცდახუთი წელიწადია, სულ ამ მასხარაობაში ვარ; ამა ხელობით ერთი ლუკმა პური ვიშოვნე“.²

ხუმარა-მასხარებს სასახლის კარზე, თავისი რეპერტუარი ჰქონდათ, რომელიც გონებამახვილობათა და მამხილებლური პათოსით გამოირჩეოდა. ხუმარა-მასხარები, რომლებიც აკრიტიკებდნენ კარის მოხელეებსა და სამღვდელოებას, თავისი სატირული გამოსვლებით ართობდნენ საზოგადოებას. იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ კარის ხუმარა ოთარიკა თავის ფუნქციაზე საუბრობს: როცა მას ეკითხებიან: „შენის ხუმრობით ხომ არავინ შეგიწუხებია, ან ბატონთან ხუმრობით ხომ არავინ დაგიბეზლებია“-ო, ოთარი პასუხობს: ბატონის მხრიდან თუ უსამართლო მინახავს რამე, ან მოხელეებისაგან და ან იასაულებისაგან, ხუმრობაში ბევრი წარმომიდგენია და მიშველია შეწუხებულთათვის, აგრეთვე თუ თავად მათ მხრიდან მინახავს რამე: ანუ ურიგო ყოფაქცევა, ან კრივი, ან სხვა უსამართლობა რამ, ისინიც გამიტარებია ხუმრობაში და სხვები მრავალი ხუმრობა მიქმნია მოსაწონი და სასაცილო...“³

ოთარიკასა და იოსებ ამირიძის გარდა, ცნობილია სხვა ხუმარათა ვინაობაც და მათი ოხუნჯობებიც.

¹ მოკლე ქართული თეატრის ისტორია, (ზ. ჭიჭინაძის რედ.) თბ., 1906, გვ. 8-9

2 ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, თბ., ტ.I, 1990, გვ. 401

3 ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, თბ., ტ.I, 1990, გვ. 402

ერასტი ამილახვრიშვილი, ბრმა გელია საგინაშვილი, გიორგი თარხნიშვილი, მეტეხის ციხის გამგებელი ალაღუა, რომელიც ალა-მახმად ხანის შემოსევამდე რამდენიმე წლით ადრე თბილისის ბაზრებში დადიოდა და ხალხს აცინებდა თურმე.¹

მეფე ერეკლე მეცნიერებისა და პოეზიის დიდი მოტრფიალე იყო. შემთხვევითი არ იყო, რომ მის კარზე ბევრი პოეტი მსახურობდა. ის ახალისებდა პოეტებსა და მომღერლებს. სასახლის კარის მსახურებს, რათა პოეტურ შეჯიბრებებში მიეღოთ მონაწილეობა. მეფის კარზე მყოფი მგოსნები და საზანდრები, რომლებიც ერეკლე მეფის მოყვარულნი და მისი მეზოტბენი იყვნენ, არა მარტო სასახლის კარის ნადიმებში ღებულობდნენ მონაწილეობას, არამედ თან ახლდნენ მეფეებს ომებსა და ნადირობაში. მაგალითად, მგოსანი ბესიკი ირიცხებოდა ერეკლე მეფის ვაჟის, ლევან ბატონიშვილის, ამაღაში. როცა ლევანი გარდაიცვალა, მან „სამძიმარში“ დაიტოვრა.

ბესარიონ გაბაშვილი (1750-1791) თეიმურაზ II-ის კარის მომღერის, ზაქარიას ვაჟი იყო. ბესიკმა კარგი განათლება მიიღო. თითქმის ზეპირად იცოდა სულხან-საბას ლექსიკონი. ერეკლე მეფის კარზე ჩამოყალიბდა ის როგორც პოეტი. წერდა არა მარტო ლექსებს და კარგი მჭერმეტყველებით გამოირჩეოდა, არამედ მუსიკოსობითაც იყო ცნობილი. საუცხოო ხმის პატრონი ბესიკი, თარისა და ჩონგურის დაკვრით მთელს საქართველოში ყოფილა განთქმული, თბილისში უბრალო ხალხს ძალიან უყვარდა და ისიც მუდმივად ატარებდა დროს მათთან დღესასწაულებსა და საოჯახო ქეიფებში, ორთაჭალის ბაღებში.

ბესიკმა დაწერა „მრავალი საამო შაირნი სპარსთა ხმათა ზედა სამღერებელი ქართულისა ენითა“. მან შემოიტანა აღმოსავლური ბაზრის მელოდიები, ამ მხრივ

¹ რ. საყვარელიძე, ქართული თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1956, გვ. 12

მას აშულური პოეზიის წინამორბედად კი მიიჩნევენ (მაგ., გ. ლეონიძე).

საქართველოში, აშულური (აშული – არაბულად აშიკს, მიჯნურს, მეტრფეს ნიშნავს) პოეზია XVII საუკუნიდან განვითარდა. აშულები ქალაქის დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები იყვნენ – ვაჭრები, ხელოსნები, მესანთლები, დალაქები, ფეიქრები, ნაღბანდები. ზოგიერთმა მათგანმა წერა-კითხვა არ იცოდა. ამიტომ მათი სიმღერები ზეპირსიტყვიერებით გადადიოდა ხალხიდან ხალხში. ხდებოდა ამავე დროს მათი ლექსების ჩაწერა და გადაწერაც, ამის გამო ზოგჯერ ძნელი იყო ტექსტის ზუსტი დადგენა. აშულები მღეროდნენ ქუჩებსა და მოედნებზე, ოჯახებში და დაბალი კლასის განწყობას გამოხატავდნენ. ისინი, ძირითადად, არაქართველები იყვნენ და სხვადასხვა ენაზე მღეროდნენ.

აშულური პოეზიის წარმომადგენელი, ერეკლე მეფის კარის საზანდარი¹ იმ პერიოდში იყო სახელგანთქმული საიათნოვა. საიათნოვას ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ ბევრი ბუნდოვანი ფაქტია შემორჩენილი. მისი დაბადებისა და გარდაცვალების შესახებაც არ გვაქვს ზუსტი ცნობები. თუმცა ზუსტად ვიცით, რომ ის იყო ერეკლე მეფის სასახლის კარის საზანდარი (1762-1765 წლებში) და მომღერალი. გარკვეული წლების მანძილზე მისი ცხოვრება არ იყო შესწავლილი. არ იყო შესწავლილი მისი ლექსებიც. დღესდღეობით არსებობს კვლევები საიათნოვას შესახებ (ი. გრიშაშვილი, კ. კეკელიძე, ზ. მთაწმინდელი, გ. ლეონიძე, ლ. მელიქსეთ ბეგი, ლევონიანი და სხვა). მის შემოქმედებას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია სომეხმა ექიმმა გეორგ ახვერდიანცმა (იური ახვერდოვი), რომლის მოსაზრებებიც ამოსავალი წერტილი გახდა საიათნოვას მკვლევარებისათვის.

¹ საზანდარი, სპარსულად „საზანდე“ – მუსიკოსს ნიშნავს.

არუთინა საიათნოვა (ფსევდონიმი საიათნოვა – „ახალ სეიდს“, ახალ მოძღვარს ნიშნავს), როგორც ვარაუდობენ დაახლოებით 1712 წლიდან 1722 წლამდე უნდა ყოფილიყო დაბადებული ანუ XVIII საუკუნის I მეოთხედში. მამამისი წარმოშობით სანაინელი სომეხი იყო ალექსოდან, დედა სარა – თბილისელი ავღაბრელი სომეხი. ოჯახი წარმოშობით გლეხთა ფენას მიეკუთვნებოდა და გიორგი ბატონიშვილის (მომავალი მეფე გიორგი XIII-ის) ყმად ითვლებოდა. თავის სოციალურ წარმოშობაზე საიათნოვა თავად მიუთითებდა, – „მე გლეხი ვარ, თავადობა არ მინდა“.

ოჯახს ეკონომიურად ძალიან უჭირდა და ამიტომ შვილს შესაფერი სასკოლო განათლება ვერ მისცა. წერა-კითხვა თურმე ავღაბრის ეკლესიის ქართველი ბერებისაგან უსწავლია. ერთხანს, მშობლებს ბავშვი მიუბარებიათ საფეიქროში შეგირდად. საიათნოვას საფეიქრო მალე მიუტოვებია და სხვადასხვა ინსტრუმენტზე უსწავლია დაკვრა, – „ვისწავლე ქამანჩა, ჩონგური და თამბურაო“, – თავად აღნიშნავდა. ლექსებს წერდა ქართულ, სომხურ, აზერბაიჯანულ (თათრულ) ენებზე. ქართული ასოებით წერდა სომხურ ლექსებს. ის აშუღად ჩნდება 1742 წლიდან.

აშუღები სიყვარულის მოტრფიალენი, მათი მეხოტბენი იყვნენ. ქადაგებდნენ რა სიკეთეს და კაცთმოყვარობას, აშუღები ხალხის განსაკუთრებულ პატივისცემას იმსახურებდნენ. საიათნოვა თავის თავს „ნოქარს“ – ხალხის მსახურს უწოდებდა, და ჭირსა თუ ღვინში, ყოველთვის ხალხში ტრიალებდა.

„სადაც ქორწილი, სადაც გლოვა, სადაც მასლაათი თამაში ხდება,

სადაც ჟამნი, სადაც წირვა, სადაც სიყვარულით სიმღერა ხდება,

თუ რომ ასრულდეს სულის ნება – მყოფლობას, სხეულს ხოლმე ეწყინება, რომელ ერთ დარდს შენ

გაუძლო, ო წყალწაღებულ საიათნოვას“.¹

საიათნოვა უბრალო ხალხსაც უყვარდა და ერეკლე მეფის ოჯახსაც. ერთხელ საიათნოვას ლექსი დაუწერია „საქართველოს ბატონყმობისა, რომელიც მთელ საქართველოში მოფენილა, ამ ლექსის დაწერისათვის ზოგიერთი თავადის შვილებს მეფე ერეკლესთან უჩივლიათ, რომ საიათნოვას ლექსების წერა დაუშაღეთო, მაგრამ მეფე ერეკლეს ხმაც არ გაუცია საიათნოვასათვის“.²

ზუსტად ძნელი სათქმელია, როდის და როგორ დაუახლოვდა ის სამეფო კარის ოჯახს და როდის იქცა კარის აშულად. მაგრამ ცნობილია, რომ მას თელავში 1751 წელს, როცა უკვე ცნობილი მგოსანი იყო წარმოუთქვამს ლექსი „ზღვას ვით გაამრობს ვარსკვლავის სხივი“, რომელმაც მეფე ერეკლეს ყურამდეც მიაღწია და სასახლეში მიიღო.

საიათნოვა ქართულ ლექსებს სპარსულ ჰანგებზე ამღერებდა. „კალმასობაში“ საიათნოვა ამბობს: „მე ვიცოდი ჩონგური კარგად და ამასთან სპარსულ ხმებზედ გადავაკეთე ქართული ლექსები. ჯერ არ იყო შემოდებული და როდესაც მეფემან ირაკლი ინება მეჯლისში და მოგვიყვანეს მოსაკრავენი, მაშინ მე სპარსულის ხმით ქართულად ვიმღერე; ბატონს დიდად იამა და ხალათიც მიბოძა...“³

მეფის სასახლეში თუ კი რაიმე ღვინო გაიმართებოდა, საიათნოვა ყოველთვის „აღისფერი კაბით დამშვენებული“ „სუფრის ლაზათი“ ყოფილა. მასაც ყვარებია „ღვინო და შექცევა“, მაგრამ აყალმაყალს იწუნებდა. სასახლის კარის მომღერალს ერეკლე მეფე ძლიერ უყვარდა, – „ჩემი ბატონი და ჩემი მეფე ირაკლიო“, – წერდა. მან არაერთი სახოტბო ლექსი უძღვნა მეფეს, სადაც

¹ ლეონ მელიქსეთ-ბეგი, საიათნოვას ვინაობა, თბ., 1930, გვ. 46

² იხ.: გაზ. „დროება“, 119, 1878

³ ი. ბატონიშვილი, ხუმარასწავლა, ტI, თბ., 1990, გვ.490

აქებდა მის კეთილშობილებას, სამხედრო ნიჭიერებას და გარეგნობასაც.

„ტურფა ტანი ლერწამს გიგავს, მორთული თირმა შალშია,

კბილები მარგალიტშია, ინდის პილპილი ხალშია,
ნარჩევი ხარ იაგუნდშია, ალმასშია და ლალშია,
თუ ჩვენსა არ მობრძანდები, წავიდეთ

სამართალშია...

საიათნოვასი ხელმწიფე ხან-შაჰაზი ირაკლი!“¹

ლექსში „ხარ ტურფა“² მეფეს მთვარეს, მზეს და დაუშმრალ ზღვას ადარებს:

„ხარ ტურფა საკრავი, ხაზებიანო...

დაუშმრალი ზღვა ხარ, მაზებიანო

ნადირში ნაქებო რაშო, ჯეირანო!..

უსინათლოდ ანათებ, ბრძოლის შამდანო!

ხმალი ხელთ გიჭირავს, ერეკლე ხანო...

ანათებ ქვეყანას, მთვარე და მზე ხარ,

ნეტავ არ დაღამდე, რა კარგი დღე ხარ!..“

საიათნოვა სასახლის კარზე არა მარტო მომღერალი იყო, არამედ თავისი ზუმრობებითაც ყოფილა განთქმული:

„კალმასობაში“ საიათნოვა ამბობს: „მე ყოველთაგან ადგილი მქონდა არა თუ მხოლოდ სიმღერით, ზუმრობითაცა და სოფლურს საქმეშიც“.³ ერთხელ საიათნოვამ სასახლის კარის დიამბეგი მზეჭაბუკი – ჭაბუა ორბელიანი (1736-1794) საშინლად გააკრიტიკა დიამბეგს ბევრი მტერი ჰყავდა და არც საიათნოვას ეხატებოდა თურმე დიდად გულზე, მზეჭაბუკი შეუხედავი ყოფილა და საკუთარ ქორწილში საიათნოვამ „კუჭიანი, უსახური, ჩაჯაგვილი, სქელი“ უწოდა.

მეფე ერეკლესთან სიახლოვე და სასახლის კარზე მსახურობამ სულ რამდენიმე წელი გასტანა, როგორც

¹ საიათნოვა, თბ., 2005, გვ. 21

² საიათნოვა, თბ., 2005, გვ. 20

³ ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ1., 1990, გვ. 490

ამბობენ, ის კარის საზანდარი 1762-65 წლებში იყო. საიათნოვა მეფე ერეკლემ სასახლიდან დაითხოვა, სამწუხაროდ, ზუსტად არ არის მიკვლეული მისი დათხოვნის მიზეზი. ერთი ვერსიით, შესაძლოა ის გაუგებარი ინტრიგებისა და ცილისწამების მსხვერპლი აღმოჩნდა, რომელიც „ავმა კაცებმა“ მოუწყვეს, მეორე ვერსიით, ის დაითხოვეს სამეფო გვარის წარმომადგენელთან რომანის გამო.

„მოთმინება აღარ მაქვს!

მეგობრები მტრად გადამექცნენ!

ავმა ხალხმა სიცილი მომიშხამა“.

ეს რომ ასე მოხდა, ამას საიათნოვას ვაჟიც ადასტურებს: „ესე მოხსენება, საიათნოვას რომ თავისი შემწყალე მათი უმაღლესობა ყოვლად საქართველოს და სხვათა ნეტარად ხსენებული მეფე თავის უღირს მონას საცოდავ საიათნოვას გასწყრომია და გარეთ გაუგდია, იმაზედ მოუხსენებია, იაფი იგავი არ გახლავს“.¹

სასახლიდან გაგდებული საიათნოვა სასოწარკვეთაში ჩავარდნილი წერდა:

„ნეტა არ გაგეგდე, კარგად გეცემე, –

ჩემი სულიერი დედ-მამა ხარო.“

მას არ სურდა საყვარელ მეფესთან განშორება...

„თუ გინდა დამიმტკრიონ წიბო გვერდები,

ცოცხალი თავით ვერ მოგშორდები!

თუ მტკვარი ვერ მომსპობს, – ზღვას ჩავარდები“...

და სთხოვს მეფეს დაეხმაროს სიმართლის გარკვევაში:

„სამართალი მიყავ, ხელმწიფე ხარო,

მთელი საქართველოს გულისა ხარო!“

სასახლიდან გაგდებული საიათნოვა, ჯერ მღვდლად ეკურთხა, მეუღლის გარდაცვალების (1768) შემდეგ კი, ახპატის მონასტერში ბერად აღიკვეცა. ამბობენ, თითქოს

¹ გ. ლეონიძე, ძიებანი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1949, გვ. 271

ბერობის დროსაც არ იშლიდა აშუღობას, მონასტერს ტოვებდა და თბილისში ჩამოდიოდა. რაც აბრაზებდა სომეხ სამღვდელთა პირებსო.

საიათნოვას გარდაცვალების შემდეგ სხვადასხვა ლეგენდა და ღოკუმენტურად დაუსაბუთებელი ფაქტებია შემორჩენილი. ერთი ვერსიის თანახმად, გარდაიცვალა 1795 წელს სექტემბერში, თბილისში, ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევის დროს. „კალმასობის“ მიხედვით კი დასტურდება, რომ საიათნოვა ბერად იყო შემდგარი ახპატის მონასტერში და ალა-მაჰმად ხანის დროს არ მომკვდარა. გარდაიცვალა 1801 წელს თავისი სიკვდილით.

სამეფო ოჯახთან იყო დაახლოებული საზანდარი ალავერდა. ის ჯერ ერეკლე მეფესთან მსახურობდა, შემდეგ ალექსანდრე ბატონიშვილთან. ალავერდი ეროვნებით თათარი იყო, უკრავდა თარზე, სალამურსა და ჩონგურზე, როდესაც მეფე ერეკლე გარდაიცვალა, დასაფლავების ცერემონიაში იღებდა მონაწილეობას, მეფის გარდაცვალების შემდეგ ალავერდა ნადიმებში დაჰყვებოდა ალექსანდრე ბატონიშვილს. ერთხელ შულავერდში ნადიმობისას ალექსანდრე ბატონიშვილმა ბრძანა: ალავერდა მოსაკრავისა მომიყვანეთო. „მოვიდა იგიცა და მოჰყვა საკრავთა კვრასა და ტკბილად სიმღერასა...“¹ როდესაც ალავერდა გარდაიცვალა, ის პეტრუსა საზანდარმა შეცვალა. გახდა სასახლის კარის ნადიმების მთავარი მონაწილე.

სასახლის კარზე გამართულ სანახაობებში ქალებიც ღებულობდნენ მონაწილეობას. პლატონ იოსელიანი თავის წიგნში „ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა“ ადასტურებს სასახლის კარზე მოცეკვავე ქალთა არსებობას და მათ ვინაობასაც გადმოგვცემს. „შვიდნი ქალნი მორთულნი მშვენიერებათა მბრწყინავი, ტკბილად

¹ ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I , თბ., 1990, გვ.459

მოუბარნი, საოცრად პროკველნი“.¹ ეს ქალები იყვნენ: ცამეტი წლის სოფიო – პაატა ციციშვილის ქალი, თუმანიშვილის კეკლუცი ცოლი ქეთევანი, თოთხმეტი წლის ნინო მაყაშვილი, ამილახვარ ამირინდოს ქალი თინათინი და მისი და ელენე, მათი დედა – „თამარ მშვენიერი და მეფეთა ალერსი“, ბარბარე ყაფლანიშვილი, ელისაბედი ბარათაშვილის ცოლი – „სიტყვა მარჯვე, მოხუმარი და ზმათა მთქმელი შესაქცევად მრავალთა.“²

პოეზიის გარდა, ერეკლე მეფე მუსიკის მოყვარული და დიდი მცოდნე ყოფილა „საკრავთა და მულამებთა ანუ ხმებთა“. მას სასახლეში სახელმწიფო ორკესტრი ჰყავდა, რომელსაც ნადარაზანა ეწოდებოდა.

ვახტანგ VI თავის ნაშრომში „დასტურლამალი“³, სადაც წარმოდგენილია მეფის კარის მოხელეთა თანამდებობის წესები, ჩამოთვლილია ნადარაზანის მოხელეთა (მენაღარე ფასუა, მენაღარე ზაღინა, მეზურნე პასანა და ა.შ) და საზანდრების ვინაობა (ხიზანიშვილი ივანე, საზანდარი ბაში გიორგი, გიგაური ასლამაზა და მათი თაბუნი (ანუ გუნდი, ამაღა)). აქვეა განმარტებული სიტყვების მნიშვნელობაც. ნადარაზანა – სპარსული ნაყარა, ნაღარა, დიდი ღოლი, კრება ანუ სახლი ყოველგვარი მოსაკრავეთა.

პლატონ იოსელიანს წიგნში „ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა“ მოყვანილი ჰყავს ნადარაზანის შემადგენელთა ვინაობა.⁴

1. იოსებ ბარათაშვილი, ზედამხედველი, შემდეგ უზბაშად დადგენილი ალავერდისა და ახტალისა მადნებზედ 1809 წელსა. მოკვდა 1811 წელსა.

¹ პ. იოსელიანი, ცხოვრება მეფე გიორგი მეცამეტისა, თბ., 1978, გვ. 74-75

² გ. ლეონიძე, ბესიკი, თბ, 1953, გვ. 58

³ დასტურლამალი მეფის ვახტანგ მეექვსისა, თბ., 1886 გვ. 179

⁴ პ. იოსელიანი, ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა, თბ., 1978, გვ. 247

2. მედაფენი:

ივანე კოტეტიშვილი

დავით ოჯალაშვილი

ფილიპე გოცირიძე და 4 სხვანი

3. მებუკენი

სტაფანე ნორიელი

შიო ბორაშვილი. დიდი ფალავანი და მოკრივე

ქრისტესია კავთისხეველი

4. მეზურნეები:

დათია ღოღოლაშვილი

პაატა ამისხაშვილი

არუთინა ტაგრუციშვილი და 3 სხვანი

5. მექოსენი

პავლე სოზაშვილი

სოლომონ... კუკიელი და 2 სხვანი

6. მენალარე

დავით ირემაშვილი

სესია

როსტომ გედიაშვილი

7. ტაბლაკი

8. ჯიმჯიმი

ნალარა-ხანასთვის ანუ სახელმწიფო ორკესტრისთვის განკუთვნილი შენობა დამოუკიდებლად არსებობდა და იქ მეფის სამხედრო მემუსიკე გუნდის ორკესტრისათვის საჭირო საკრავები ინახებოდა. აღ. ორბელიანი წერდა: „სასახლის ასპარეზის დასასრულში იყო მაღალი და განიერი ტრიუმფირის კარები ქვეთკირისა, უწოდებდნენ ნალარ-ხანად, რაზედაც დაუკრამდნენ დილას საღამოსა დაფდაფსა და ქოს-ნალარასა, სადაც შეიკრიბებოდნენ დიდი და მცირენი“.¹

პლატონ იოსელიანის წერილში „ქართველი მეფეთა სასახლე ტფილისში XVIII საუკუნის დამლევს“

¹ გ.ლეონიძე, ძიებანი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1949, გვ. 267

ვკითხულობთ: ყოფილი სინოდირული კანტორის „მეორე მხარეს, ნალარა-ხანის სახელწოდებით, ამართული იყო შენობა მეფის სამხედრო მემუსიკეთა გუნდისთვის, სადაც მოიპოვებოდა სამხედრო ორკესტრისათვის საჭირო ყოველგვარი საკრავი. ამ ორ ნაწილს შორის გადაკიდებული იყო თალი კარისთვის, რომელიც ღამ-ღამობით ჰკეტავდა გასავალს მეფის მოედნიდან ბაზარში ან სიონის ქუჩაზე...“ ამრიგად, სადაც სასახლე და სხვა სამეურნეო შენობები იდგნენ, 160 საუენი იქნებოდა“.¹

საქართველოში რუსეთის სამხედრო წარმომადგენლის (1771) გენერალ სუხოტინის გადმოცემით ვიცით, რომ როცა ირაკლიმ იგი სასახლეში მიიღო, საზეიმო შეხვედრისას, ნალარა-ხანაში აზიური მუსიკა უკრავდა“.²

1795 წელს, როცა თბილისს ალა-მახმად ხანი შემოესია, ეს შენობა განადგურდა. ალ. იოსელიანი წერს: „ნალარახანი ალა მაჰმად ხანის ჯვარს დაეწყო სულერთიან“-ო.³

1795 წლის მოვლენების შემდეგ, მართალია საქართველოში თეატრალური ცხოვრება დროებით ჩაქრა, მაგრამ სასახლის კარზე არსებულმა სანახაობებმა უდიდესი როლი ითამაშეს სათეატრო კულტურის განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში, მომავალში ქართულის თეატრის განახლების საქმეში.

¹ ძველი თბილისი, ტბ., 1980, გვ. 47

² გ.ლეონიძე, ძიებანი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1949, გვ. 267

³ იქვე. გვ. 267

ანარა ერკეზაი,

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ხელოვნების ისტორიის მკვლევარი და ჟურგენოვის
სახელობის ალმა-ათის ხელოვნების სახელმწიფო
აკადემიის ასისტენტ პროფესორი, აუეზოვის
სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების
ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს დეპარტამენტის
უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი

იელიკ ნურსულთანი,

თეატრის რეჟისორი და მკვლევარი, ყაზახეთის
ჟურგენოვის სახელობის ნაციონალური ხელოვნების
აკადემიის დოქტორანტი.

„რომეო და ჯულიეტა“ ყაზახეთისა და საქართველოს თანამედროვე თეატრში

სტატიაში განხილულია შექსპირის პიესა „რომეო და ჯულიეტა“ დადგმები ყაზახეთისა და საქართველოს თეატრების სცენებზე. ავტორები თვლიან, რომ ბოლო წლებში შექსპირის ამ პიესის საინტერესო ინტერპრეტაციები განხორციელდა, მათ შორის ყაზახეთის მოზარდ მაყურებელთა აკადემიურ თეატრში იოზეფ კაცოურეკას რეჟისურით, რომელიც ჩეხეთიდან მოიწვია თეატრმა ამ პიესის დასადგმელად. პიესა ასევე განახორციელა კ. კასიმოვამ დასავლეთ ყაზახეთის თეატრის სცენაზე.

ჩეხი რეჟისორის სპექტაკლი მხოლოდ 50 წუთს გრძელდებოდა და ის მთლიანად გადაწყვეტილი იყო პლასტიკაში, ხოლო კასიმოვის სპექტაკლი წარმოადგენდა ტრაგედიას მუსლიმან ჯულიეტასა და ქრისტიან რომეოზე. სტატიაში ავტორები ასევე ანალიზებენ ო. სალიმოვის სპექტაკლს, რომელიც დაიდგა ყაზახეთის აკადემიური დრამატული თეატრის სცენაზე და გამოირჩეოდა მსახიობების მიერ შექსპირისეული

გმირების ხასიათებში ღრმა წვდომით.

ავტორები აღნიშნავენ, რომ ქართული თეატრი განსაკუთრებით მდიდარია შექსპირული დადგმებით. რეჟისორები – კოტე მარჯანიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, თემურ ჩხეიძე მე-20 საუკუნის მსოფლიო თეატრის ისტორიაში შექსპირის სცენური ინტერპრეტაციების საუკეთესო ავტორები არიან, ხოლო რობერტ სტურუას სპექტაკლები მსოფლიო თეატრის ოქროს ფონდის საკუთრებაა.

სტატიაში ავტორები კონკრეტულად განიხილავენ ახმეტელის თეატრის სპექტაკლს, რომლის რეჟისორიც ირაკლი გოგიაა. სპექტაკლში მოქმედება არ ხდება კონკრეტულ დროსა და სივრცეში. სტატიის დასასრულს ავტორები დაასკვნან, რომ თითოეული თეატრი თავისებურად ცდილობს განახორციელოს „რომეო და ჯულიეტას“ დადგმა.

ავტორების შესახებ

ანარა ერეკბაი (ყაზახეთი) – თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ხელოვნების ისტორიის მკვლევარი და ჟურგენოვის სახელობის აღმა-ათის ხელოვნების სახელმწიფო აკადემიის ასისტენტ პროფესორი, აუეზოვის სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს დეპარტამენტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი. ანარა ერეკბაი ინტენსიურად ბეჭდავს სტატიებს ყაზახურ პრესაში თანამედროვე ყაზახური თეატრის ისტორიისა და თანამედროვეობის საკითხებზე. მისი ინტერესის საგანია ტრადიციული ყაზახური თეატრი და მისი თანამედროვეობა. მას ეკუთვნის შრომები: „ყაზახური თეატრი დამოუკიდებლობის პერიოდში“, „ყაზახეთის სცენის ოსტატები“, „ეროვნულობის იდეა სამემსრულებლო ხელოვნებაში“.

ანარა ერკებაი, როგორც მკვლევარი, მონაწილეობდა სახელმწიფო პროგრამებში: „ყაზახური თეატრი (წარმოშობა, ფორმირება და დღევანდლობა)“ (2003-2005 წწ.), „დამოუკიდებლობის პერიოდის ტენდენციები ყაზახურ თეატრში“ (2006-2008 წწ.), „ყაზახეთის სცენის ოსტატები“ (2007-2009 წწ.), „დამოუკიდებლობის იდეა ყაზახურ თეატრში“ (2009-2011 წწ.), „თეატრალური ხელოვნება და ხალხი ყაზახეთში“ (2012-2014 წწ.), „ასტანის ხელოვნება სოციო-კულტურული მოდერნიზაციის ხანაში“ (2012-2014 წწ.).

ანარა ერკებაი არის ყაზახეთის პროფესიული ჯილდოების და გრანტების მფლობელი.

იელიკ ნურსულთანი — თეატრის რეჟისორი და მკვლევარი, ყაზახეთის ჟურგენოვის სახელობის ნაციონალური ხელოვნების აკადემიის დოქტორანტურის მეორე კურსის სტუდენტი. 2004-2007 წწ. სწავლობდა ამავე უნივერსიტეტში სამსახიობო ხელოვნების ფაკულტეტზე, ხოლო 2007-2011 წწ. იყო ამავე უნივერსიტეტის მაგისტრატურის სტუდენტი თეატრის რეჟისურის სპეციალობით. 2012 წლიდან ასწავლის ამავე უნივერსიტეტში სამსახიობო ოსტატობას. იელიკ ნურსულთანი ასევე არის აუეზოვის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დამდგმელი რეჟისორი. ამ თეატრში მისი რეჟისორობით განხორციელდა სპექტაკლები: „ქურდი და დიდებული“ (ტ. აბდიკოვი); „და დაგესიზმრება ცხოვრება“ (ჟ. ერგალიევი); „მეფე ლირი“ (უ. შექსპირი); „კასრი“ (ი. გაიპი); „ადამიანის ხმა“ (ჟან კოქტო); „სამუდამო ქვეყანა“ (ჟ. ერგალიევი). სტუდენტებთან თანამშრომლობით დადგა ა. დიუმას „გრაფ მონტე კრისტო“.

კულტურის მენეჯმენტი

ქეთევან ასობაძე,
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის
დოქტორანტი,
თემა: კულტურული მემკვიდრეობა, ტრადიციები
და თანამედროვეობა საქართველოს (XX-XXI სს.)
მაგალითზე,
ხელმძღვანელი – აკადემიკოსი ნანა ხაზარაძე

კულტურული მემკვიდრეობა როგორც ეკონომიკის დარგის განსაკუთრებული საშუალება

კულტურის სფეროს თავისი ეკონომიკური შესაძლებლობა გააჩნია და შეუძლია უდიდესი წვლილი შეიტანოს ქვეყნის არა მარტო ეკონომიკურ განვითარებაში, არამედ მთელი ქვეყნის წინსვლაში. დღეისათვის ჩვენი ქვეყანა საბაზრო ეკონომიკაზეა გადასული, აღმასრულებელი ხელისუფლების სხვადასხვა წარმომადგენლი თვლის, რომ კულტურამ უნდა შეძლოს თავისი თავის ფინანსური უზრუნველყოფა და სახელმწიფო დამკვეთად არ უნდა განიხილებოდეს. „ახლებული“ მიდგომა კულტურის გასახელმწიფოებრიობისა და გასახალხოების საკითხი კულტურის სფეროში ახალ და მთავარ პრობლემებს იწვევს, რადგან კულტურის რეალური მნიშვნელობის შედეგად შექმნილი პრობლემები, ღონისძიებები ან ნაწარმოებები და მასის მოთხოვნები ერთმანეთს არ ემთხვევა.

„კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთობა დღეისთვის გარდამტეხ სტადიაზეა. მათი დაახლოება მხოლოდ დიალოგის საგანია და პრობლემებისა და სირთულეების გარეშე არ მიმდინარეობს. კულტურა დღემდე პარადოქსულ მდგომარეობაში იმყოფება: ერთი მხრივ, შეინიშნება კულტურის უდიდესი როლის ფართოდ აღიარება ეკონომიკასა და წარმოებასთან

მიმართებით, მეორე მხრივ კი, ეს ყველაფერი მხოლოდ საუბრის დონეზე რჩება და რეალური ნაბიჯებით არ არის განმტკიცებული... მთელ მსოფლიოში, განსაკუთრებით კი განვითარებულ ქვეყნებში, იზრდება კულტურულ ფაქტორთა როლი ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებაში“.¹

კულტურული მემკვიდრეობა გვეხმარება ჩვენი იდენტობის განსაზღვრაში, რადგან ის საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა და დღესაც ჩვენი ქვეყნის სახეს განსაზღვრავს. ის ამოუწურავი რესურსია და სწორედაც რომ უნდა გამოიყენებოდეს ქვეყნის, საზოგადოების კეთილდღეობისთვის, განვითარებისთვის. თუ „კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული პოლიტიკა 2014“ – დოკუმენტში ჩავიხედავთ, გასაგებად წერია, რომ კულტურული მემკვიდრეობის „...სოციალური მნიშვნელობა ბოლომდე არ გვაქვს გაცნობიერებული და შესაბამისად, არც მისი პოტენციალია გამოყენებული... ადამიანთა ყოველდღიური გარემოს გასაუმჯობესებლად“.² და იქვე გრძელდება აზრი, რომ „...კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის და მისი შესაძლებლობის გამოყენების გარეშე, ვერ მოხდება ქვეყნის სწორი ანუ სიცოცხლისუნარიანი, მდგრადი სოციალური და ეკონომიკური განვითარება“.³ დოკუმენტში სწორადაა გააზრებული, რომ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ვალდებულება უნდა აისახოს ყველა დარგის

¹ ნინო სანადირაძე. კულტურული მემკვიდრეობა და მუზეუმები გლობალიზაციის ეპოქაში, გვ. 93 [http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/file/dziebani/ziebani_1_\(54\)_2013.pdf](http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/file/dziebani/ziebani_1_(54)_2013.pdf)

² კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული პოლიტიკა 2014, გვ. 7, ICOMOS საქართველო - <http://rcchd.icomos.org.ge/?!=G&m=7,naxva,07.10.2015>

³ კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული პოლიტიკა 2014, გვ. 7, ICOMOS , საქართველო - <http://rcchd.icomos.org.ge/?!=G&m=7,naxva,07.10.2015>

განვითარების ხედვაში, მათ შორის ეკონომიკაშიც.¹

პარადოქსია, რომ იმის მაგივრად, ეკონომიკის სამინისტროს ეზრუნა კულტურული მემკვიდრეობის რესურსების ეკონომიკურ საშუალებებად გამოყენების დანერგვაზე, კულტურული მემკვიდრეობის საკითხების სხვადასხვა კონტექსტში გააზრება ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნიდან დაიწყო და შეიქმნა ეკონომიკური არგუმენტების მთელი სისტემა. ზოგი მკვლევარი თვლიდა, რომ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ფუფუნების საგანია და მისი ადგილი მხოლოდ ძლიერ ეკონომიკურ გარემოშია. კულტურის სფეროს ეკონომიკურ შესაძლებლობებზე უკვე ხმამაღლა საუბრობენ,² რომ კულტურის სფერო მარტო ინვესტირებას კი არ ითხოვს, არამედ თვითონ გააჩნია ინვესტირების უდიდესი პოტენციალი. მაგალითად: საქართველოში ამერიკის საელჩოს მოწვევით, ამ საკითხებზე ლექციების წასაკითხად, 2015 წლის ივნისში, მოწვეული იყო პენსილვანიის უნივერსიტეტის პროფესორი, დოქტორ დონოვან რიპკემა, რომელიც კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სახელმძღვანელოს – „მემკვიდრეობის დაცვის ეკონომიკა“ – ავტორია. იგი 30 წელზე მეტია ამ სფეროში მოღვაწეობს, არის ორგანიზაციის – „მემკვიდრეობის საერთაშორისო სტრატეგიები“ – დამფუძნებელი. მის ლექციებში, რომელიც თბილისსა და ბათუმში ჩატარდა, მოხსენიებული იყო ნორვეგიის მაგალითი, სადაც

¹ იქვე, გვ.7.

² ევროპარლამენტის კულტურის და განათლების 2013 წლის ბიულეტენი, სადაც მეხუთე თავში „ეკონომიკის და ფიზიკური ზემოქმედება“ და მის მომდევნო თავებში, განხილულია ევროპის კულტურის დედაქალაქებში სტრუქტურული და ინტეგრაციის პოლიტიკის განვითარებაზე კულტურასა და განათლების სფეროებში, წარმატების სტრატეგიებსა და გრძელვადიან ეფექტებზე. განსაკუთრებით ტურიზმისა და ქალაქებში კონკურენტუნარიანობისა და შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარებით. http://www.europarl.europa.eu/studies_naxva, 12.10.2015

კვლევების შედეგად დადგინდა, რომ 16,5% მეტი სამუშაო ადგილი იქმნება კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების რეაბილიტაციის შედეგად, ვიდრე ახალი შენობების აგების შემთხვევაში. „ძველი შენობები – ეს ახალი ეკონომიკაა...“ – ეს განცხადება გააჟღერა მან იუტას მემკვიდრეობის დაცვის ფონდის 2011 წლის კონფერენციის გახსნაზე; თავის გამოსვლებში, როდესაც კითხულობს ლექციებს თემაზე: „ისტორიის შენარჩუნება ეკონომიკის განვითარებისთვის“ – ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „...ისტორიული მემკვიდრეობის დაცვას აგრეთვე გარემოს დაცვითი და სოციალური ასპექტები აქვს“ და ხშირად იხილავს კულტურულ მემკვიდრეობას, როგორც ტურისტულ სტრატეგიას.¹

2013 წელს, მარსელში, ნოემბერში მოეწყო ხმელთაშუაზღვის ქვეყნების ეკონომიკის კვირეული. ევროკომისიის განათლების, კულტურის, მრავალენოვან და ახალგაზრდობის დეპარტამენტის პასუხისმგებელმა წევრმა ანდრულა ვასილიუმ თავის მოხსენებაში – „კულტურის, ეკონომიკის განვითარება და ევროპული ქალაქების კულტურა“, ისაუბრა სწორედ რეგიონში „...კულტურის უზარმაზარი პოტენციალის, ეკონომიკური და სოციალური განვითარების შესახებ“ და აღნიშნა, რომ სულ ცოტა ხნის წინ კულტურისა და ეკონომიკის შესახებ ერთად საუბარი ტაბუირებული იყო და მას აპროტესტებდნენ იმის გამო, რომ არ შეიძლებოდა კულტურის „კომერციალიზაცია“. მისი აზრით, რადგან კულტურას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ჩვენს ცხოვრებაში, ამიტომ ეკონომიკური კუთხით, კულტურასთან მცირე დოზით შეხებაში ის ვერ ხედავს საშიშროებას. არ უნდა მოხდეს კულტურით „...სამუშაო ადგილების ზრდის და

¹ www.deseretnews.com/article/700135814/Saving-old-buildings-creates-more-jobs-than-new-construction-saves-energy-says-PlaceEconomics-on.html?pg=1;

საერთოდ, ეკონომიკური პოტენციალის იგნორირება“. ამიტომ, აღნიშნავს ა. ვასილიუ, რომ კულტურული და შემოქმედებითი სფეროს ეკონომიკური საქმიანობის კუთხით განხილვა ევროკავშირში უკვე აღიარებულია, და, რომ ინვესტიციების ჩადებამ „...ამ სფეროში შეიძლება დააჩქაროს ადგილობრივი და რეგიონალური განვითარება, ახალი ეკონომიკური საქმიანობა და სამუშაო ადგილების წარმოშობა“.¹ მეცნიერთა და ექსპერტთა გარკვეული ჯგუფი თვლის, რომ მისი სოციო-კულტურული ხასიათი და თავისებურება ნამდვილად იძლევა საშუალებას ეკონომიკური მოღვაწეობისთვის.

საქართველოში კულტურის და, მით უმეტეს, კულტურული მემკვიდრეობის ეკონომიკაზე მსჯელობა უძნელდებათ, რადგან ჯერ ვერ მოხერხდა იმის გააზრება ვერც სპეციალისტების, ვერც დარგობრივ და მით უმეტეს, ვერც სახელმწიფოებრივ დონეზე, რომ ეს არის დღევანდელი დღის მოთხოვნებიდან გამომდინარე ხედვა. თუმცა როგორც ნ. სანადირაძე აღნიშნავს: „კულტურის სექტორს არა მარტო ეკონომიკის ზრდა შეუძლია, არამედ შესაძლებლობას იძლევა ხელი შეუწყოს შემოქმედებითობას და ინოვაციებს ეკონომიკის სფეროში. კულტურის სფეროს ინდუსტრიები სულ უფრო მეტად ხდება თანამედროვე ეკონომიკის მნიშვნელოვანი კომპონენტი“.²

აღნიშნულ საკითხებზე მსჯელობა ჩვენს ქვეყანაში ბევრ სირთულესთანაა დაკავშირებული, რომელთა უმრავლესობა არა საკითხის ახლებურად გააზრების სირთულეს, არამედ დამკვიდრებულ სტერეოტიპებსაც უკავშირდება. ნებისმიერ საზოგადოებაში არსებობს ფასეულობები (Values). ზოგი მეცნიერი თვლის, რომ ფასეულობები განსაზღვრავენ ადამიანის

¹ Mediterranean Economic Week /Marseille 6 November 2013., http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-13-884_en.htm

² იქვე;

მოღვაწეობის მიმართულებებს, განსაკუთრებით ცოდნის და გამოცდილებების დასაგროვებლად და, რომ ფასეულობები, ეს ერთ-ერთი ფაქტორია, რომელიც ეკონომიკის წარმატებით განვითარებას განსაზღვრავს.¹

ჩვენთვის საინტერესოა, გ. ჰოფსტედის მოსაზრება, რომელიც თვლის, რომ ადამიანის ქცევა დამოკიდებულია მის მენტალურ პროგრამებზე, რომელშიც ავტორი გულისხმობს აზროვნების, გრძნობებისა და ქცევების ნიმუშებს.² ჰოფსტედი ქმნის ეროვნული კულტურის რაოდენობრივი მახასიათებლების პარამეტრების ექვს მოდელს და გამოყოფს მენტალური პროგრამების სამ ღონეს:

1. ინდივიდუალობა – ნაწილობრივ გადაეცემა გენეტიკურად, ნაწილობრივ ჩამოყალიბება ხდება სწავლით. მენტალური პროგრამები – სპეციფიკურია კონკრეტული ინდივიდისთვის (მაღალი ღონე).³

2. კულტურა – ყალიბდება სწავლებით. მენტალური პროგრამები - სპეციფიკურია კონკრეტული ინდივიდთა ჯგუფისთვის (საშუალო ღონე).

¹ ეკონომიკის და კულტურის სფეროს გამოჩენილი მკვლევრები, ამერიკელი ეკონომისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ეკონომიკის დარგში (1993) დუგლას სესილ ნორტი (1920), არტურ ტ. ლენზაუ (1947), რომლებიც მოღვაწეობენ ვაშინგტონის უნივერსიტეტში (სენტ-ლუისი), „კულტურული ფასეულობების გავლენას ეკონომიკურ ფასეულობებზე - ამ თემას მიუძღვნეს თავიანთი ნაშრომი „ფისიკური მოდელების გაზიარება: იდეოლოგიები და ინსტიტუტები“, რომელიც გამოქვეყნდა - Kuklos, International Review for Social Sciences, Vol.47-1994-Fasc.13-31); აგრეთვე, ჰოლანდიელი მეცნიერი, მრავალი ქვეყნის უნივერსიტეტების პროფესორი გ. ჰოფსტედი (1928) კულტურას განსაზღვრავენ საერთო მენტალური მოდელებიდან გამომდინარე. Shared Mental Models: Ideologies and Institutions. Kyklos, International Review for Social Sciences., p3-31. NY;

² Hofstade G. Cultures and organizations. Software of the Mind. N.Y.: McGraw-Hill, 1990

³ Hofstade G. Cultures and organizations. Software of the Mind. N.Y.: McGraw-Hill, 1990. P 6-9

3. ადამიანის ბუნება – გადაცემა გენეტიკურად. მენტალური პროგრამები – სპეციფიკურია ყველა ინდივიდისთვის (დაბალი დონე).

ამ კლასიფიკაციის შექმნისას და ანალიზის გაკეთებაში ჰოფსტედს ეხმარება ქვეყნის კულტურის დონე. მან შეიმუშავა სპეციალური მეთოდთა კულტურული თავისებურებების ანალიზისთვის. როცა კულტურის იმ ნაწილზე ვსაუბრობთ, რომელიც ეკონომიკასთან ურთიერთობს, ი. კუზმინოვი გვთავაზობს თავის მოსაზრებას, რომ გამოიყოს კულტურის სამი დონე:

1. თეორიული ეკონომიკური კულტურა;
2. პრაქტიკული ეკონომიკური კულტურა;
3. მასობრივი ეკონომიკური კულტურა.¹

განვიხილოთ, რას გულისხმობს ასეთი დაყოფის დროს ი. კუზმინოვი.

მასობრივი ეკონომიკური კულტურა – ყველაზე ქვედა, პირველი დონე, ის გულისხმობს დაქირავებული მოსამსახურეების, მომხმარებელთა ფასეულობებს, ცოდნას, გამოცდილებას. იგულისხმება პირები, რომლებიც გადაწყვეტილებას იღებენ მხოლოდ თავისთვის და ოჯახის წევრებისთვის. ამ დონეზე, ცოდნა, როგორც კულტურის ელემენტი, ვერ ახერხებს ზემოქმედება მოახდინოს ეკონომიკურ ქცევაზე.

ქვეყნების განსხვავებულ კულტურებში ი. კუზმინოვი თვლის, რომ ფასეულობებს განსაზღვრავს მასის ეკონომიკური ქცევა. თუმცა მან შეიძლება განსხვავებული განვითარება ჰპოვოს სხვადასხვა ქვეყნის განსხვავებულ კულტურებში.

მეორე საფეხური – გულისხმობს მენეჯერებს და ორგანიზაციის ხელმძღვანელებს, რომლებსაც

¹ Кузьминов Я.И. Теоретическая экономическая культура в современной России // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 13-23.

გადაწყვეტილების მიღების დელეგირება მათ მიერ დაქირავებულმა ათასობით ადამიანმა მისცა.

მესამე, ზედა საფეხური – გულისხმობს პროფესიონალი ეკონომისტების კულტურას, ისინი ვინც ქმნიან სქემებს და რომელსაც გამოიყენებს მენეჯერები, ორგანიზაციის ხელმძღვანელებიც და ადამიანები მასობრივი ეკონომიკური ქცევების დროს.

ქვედა საფეხურიდან ზევითკენ გადაადგილებისას გადაწყვეტილებების მიღებაში უფრო დიდ როლს თამაშობს თეორიული ცოდნა და უფრო მცირე როლს – ფასეულობები.¹ კუზმინოვის აზრით, სწორედ ფასეულობები განსაზღვრავს მასის ეკონომიკურ ქცევას, მათი ეკონომიკური მოღვაწეობის სპეციფიკას და რეზულტატებს. ამიტომ ერთსა და იმავე ეკონომიკურ პირობებში, სხვადასხვა ჯგუფი, რომლებიც სხვადასხვა კულტურას განეკუთვნებიან, შეიძლება განვითარდნენ სხვადასხვაგვარად. მაგალითად მოჰყავს ჩინური ოჯახები ტაილანდში, აშშ-ში, ინდონეზიასა და სხვა. ავტორი თვლის, რომ – ფასეულობები, ერთ-ერთი ის ფაქტორია, რომელიც განსაზღვრავს ეკონომიკის წარმატებით განვითარებას. მეორე ფაქტორია სახელმწიფო პოლიტიკა. ორივენი კი ზემოქმედებენ ინდივიდუალურ ეკონომიკურ ურთიერთობების სტიმულებზე.

კულტურის რესურსებსა და კულტურული მემკვიდრეობის, როგორც ეკონომიკის დარგის განსაკუთრებული სისტემის, განვითარებისთვის საჭიროა როგორც სამომხმარებლო ისე მსყიდველობითუნარიანი ბაზარი. ექსპერტთა აზრით, თვით სიტყვების – „პროდუქტი“, „ბაზარი“ – აღქმა და მნიშვნელობა განსხვავდება სხვადასხვა კატეგორიისა და ასაკის ადამიანებში, ხოლო მეცნიერებისთვის ეს არის

¹ Кузьминов Я.И. Теоретическая экономическая культура в современной России // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 13-23

ურთიერთობების სისტემა, სადაც ძალდატანების გარეშე ხდება გაცვლა „რაიმესი“, რაც დარეგულირებულია სხვადასხვა მექანიზმით, პირველ რიგში კი, ფასებით.¹

ბაზარი ერთ-ერთი ინსტიტუტია, რომელსაც გააჩნია თავისი არეალი, ინტერესები, „მყიდველი“, „გამყიდველი“... როცა ბაზარი ცუდად მუშაობს, ან ვერ მუშაობს, ეს ნიშნავს, რომ დარღვეულია მასში არსებული ურთიერთობები, ნდობა, ხედვა. ამიტომაც, ბაზრის ეფექტურად მუშაობას განსაზღვრავს მონაწილეთა ინფორმაციულობის ხარისხი სიტუაციებსა და ურთიერთზე, ნდობა, კანონით გამყარებული მექანიზმები (ხელშეკრულებები, ფასები...). ეს ეკონომიკური სისტემა მოქმედებს ყველგან, მათ შორის კულტურაშიც. ფასებიც ერთსა და იმავე „პროდუქტს“ რამდენიმე აქვს და ეს იძლევა არჩევანის საშუალებას, არა მარტო ფასით, არამედ ხარისხითაც. „მყიდველიც“ და „გამყიდველიც“ ერთმანეთს კარგად იცნობენ.²

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში კულტურული მემკვიდრეობის ეკონომიკური თვალსაზრისით გამოყენებას დიდი ყურადღება ექცევა. ამ მიმართულებით არაერთი სამეცნიერო თუ საექსპერტო გამოკვლევა არსებობს, რომელთა შორისაც მნიშვნელოვანია დევიდ ტროსბის მიერ გამოქვეყნებული პუბლიკაცია, რომელიც ურბანულ მემკვიდრეობაში ინვესტიციების საკითხს ეხება და ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა ეკონომიკურ ჭრილში შეფასდეს მემკვიდრეობა საქართველოში.

კულტურული მემკვიდრეობის სარგებლიანობაზე საუბრისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ კულტურული მემკვიდრეობის ეკონომიკური

¹ Кузьминов Я.И., Бендукидзе К.А., Юдкевич М.М. Курс институциональной Экономики., Издательский дом ГУВШЭ, М. 2008. С 59

² Кузьминов Я.И., Бендукидзе К.А., Юдкевич М.М. Курс институциональной Экономики., Издательский дом ГУВШЭ, М. 2008. С 165

ასპექტი, როგორც ტურიზმის სხვადასხვა ფორმის განვითარებისთვის აუცილებელი რესურსი.

კულტურის (შემეცნებითი) ტურიზმი და ეკო ტურიზმი დღეს ტურიზმის ინდუსტრიაში ყველაზე მზარდ სექტორადაა აღირებული ექსპერტების მიერ, სადაც კულტურის ნაწილს დიდი ეკონომიკური წილი უჭირავს და მნიშვნელოვან რესურსს წარმოადგენს. თუ ამ აზრს განვავითარებთ, საქართველოს გააჩნია ფაქტობრივად ერთ-ერთი უძლიერესი რესურსი – კულტურული მემკვიდრეობა, რომლის სწორი გამოყენებით და ტურიზმთან მჭიდრო ურთიერთობაში მისი განვითარებით თუ მთლიანად ქვეყნის არა, ზოგიერთი რეგიონისთვის მისი გადარჩენისა და განვითარებისთვის ერთადერთ რესურსად იქცევა.

მიუხედავად თემის აქტუალობისა, ამ საკითხზე საქართველოში სულ რამდენიმე ავტორი მუშაობს. არსებობს სხვადასხვა მოსაზრება, თუმცა პრიორიტეტულად მაინც ერთი მიმართულება რჩება.¹ სადაც, კულტურა და კულტურული მემკვიდრეობა – ეკონომიკის ერთ-ერთ სექტორად განიხილება. მსგავსი დამოკიდებულება შესაძლოა შემდეგნაირად განვიხილოთ, როგორც კულტურის ეკონომიკური შესაძლებლობები:

- ასეთი მიდგომები ქმნის წინაპირობას ადამიანური კაპიტალის განვითარებისათვის; არის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი ამ კაპიტალის და მისი გავრცობის ერთ-ერთი წყარო ხდება;

- აყალიბებს და ავითარებს საკომუნიკაციო-საადაპტაციო უნარ-ჩვევებს ინდივიდებში, ხდება და არის კიდევაც სოციალიზაცია-ადაპტაციის ფაქტორი გარკვეულ, კონკრეტულ სოციალურ-კულტურულ პირობებში;

¹ კულტურული პოლიტიკის არსი – კულტურის სახელმწიფოებრივი განვითარების სტრატეგიის კონცეფცია-ხედვა, ანუ როგორ შეიძლება ადამიანების ცხოვრების დონის ამაღლება კულტურის განვითარების სტრატეგიის საშუალებით. ქეთი ახოზაძე.

- ქმნის თვითრეალიზაციისათვის ფართო სპექტრს ინდივიდთა პროფესიონალურ-საზოგადოებრივ-პირად ცხოვრებაში;

- განსაზღვრავს, ამყარებს ინდივიდთა თვითიდენტიფიცირებას, რომლებიც საზოგადოების სხვადასხვა სფეროს ეკუთვნიან, მაგრამ საერთო ისტორიულ-კულტურული ტრადიციები გააჩნიათ.

- ეს მიმართულებები და კულტურის ზემოქმედების ფორმები ზდება მთავარი საზოგადოების სოციალური განვითარებისათვის.¹

მოსახლეობის ჩართულობის გაზრდა კულტურულ ცხოვრებაში და მისი რესურსად გამოყენება – ეს იყო ჩვენი საკვლევი თემის ამოსავალი წერტილი, რომელიც, ერთი მხრივ, გულისხმობს საზოგადოებისა და კონკრეტული პიროვნების ინტერესებს, რომლებიც ამ კულტურული კეთილდღეობის მომხმარებელია თავად და, მეორე მხრივ, კულტურულ კეთილდღეობას, რომელიც მომხმარებლის ყოველდღიური ყოფითობის ნაწილია. ეს ფორმულირება მრავალი ქვეყნის და დიდი ქალაქების კულტურის პოლიტიკის განმსაზღვრელია.

ჩვენი ქვეყნის კულტურის მახასიათებლებიდან, სპეციფიკიდან გამომდინარე, ტურიზმის და კულტურის ურთიერთობის საკითხი ერთ-ერთი ძირეულ საკითხად მიმაჩნია. საქართველოში ტურისტული სეზონების პერიოდშიც კი ნაკლებად დატვირთულია ქალაქის კულტურის დაწესებულებები, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ არც ქალაქის მოსახლეობაა აქტიურად ჩართული მიმდინარე კულტურულ ცხოვრებაში.

კულტურის ტურიზმი, ერთ-ერთი სწრაფად განვითარებადი სახეა ტურიზმის და მიუხედავად თავისი მოღვაწეობის მრავალპროფილური და

¹ ქ. ახოზაძე (2014): ქ. კულტურული მემკვიდრეობის არსი. წერილი მეორე. საერთაშორისო რეცენზირებადი მულტულინგვისტური სამეცნიერო ჟურნალი „Scripta manent“, №4(24), გვ.105

რთული სახისა, სადაც შერწყმულია მატერიალური და სულიერი კულტურის შედეგები, ტრადიციული ინფრასტრუქტურების გვერდით (ტურ-ოპერატორები, სასტუმროები, ავიაგადამზიდები ავტოტრანსპორტი და ტურისტებზე ორიენტირებული მომსახურება) – ჩართულია მომსახურების სხვა სფეროებიც.

ვფიქრობ, კარგი იქნებოდა, თუ ჩვენს ქვეყანაში, სპეციალისტებისა და ექსპერტების მონაწილეობით, დავიწყებთ აზროვნებას კულტურის ტურიზმის ექსპორტი-იმპორტის კონცეფციაზე, რომელსაც თავისი სპეციფიკა გააჩნია და დაფუძნებულია საერთაშორისო სავაჭრო მომსახურების ნორმატიულ-სამართლებრივ აქტებზე.

„...დღეს უკვე არის ეკონომიკური მოღვაწეობის ერთ-ერთი სფერო, რომელიც ქმნის პირობებს ყველა დარგის ექსპორტისათვის, რომელიც ჩართულია ტურისტული პროდუქტის შექმნაში. ასეთ კავშირში თუ განვიხილავთ ამ საკითხს, კულტურის ტურიზმი ქმნის დამატებით შესაძლებლობებს კულტურის სფეროს ექსპორტისა უცხოელი ტურისტებისათვის. ინტერნეტის განვითარებამ ქვეყნებს გაუფართოვა ასპარეზი ბილეთების დაჯავშნისა თეატრებში, კონცერტებზე, მუზეუმებში. ინტერნეტ-ტექნოლოგიების ფართო გამოყენება ხელს შეგვიწყობდა ტრანს-სასაზღვრო ვაჭრობის განვითარებაში, რადგან ეს, საერთაშორისო სავაჭრო მომსახურების, ზვალინდელი დღეა“.¹

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების (მატერიალური და არამატერიალური), კულტურული ობიექტების მრავალფეროვნება ტურიზმის განვითარების ერთ-ერთ ხელშემწყობ ფაქტორად შესაძლებელია განვიხილოთ, რაც თავისთავად გავლენას ახდენს სხვა დამატებითი სერვისების გაძლიერებას

¹. ახოზაძე (2014): ქ. კულტურული მემკვიდრეობის არსი. წერილი მეორე. საერთაშორისო რეცენზირებადი მულტულინგვისტური სამეცნიერო ჟურნალი „Scripta manent“, №4(24), გვ.111

(ინფრასტრუქტურა, სასტუმროები, სერვისის სფერო, გასართობი და სავაჭრო დაწესებულებების შემოსავლის გაზრდა და სხვა) და წარმოშობს კულტურის წარმოებისა და კულტურის პროდუქტების შექმნის გზით ირიბი ეკონომიკური სარგებლის მომტან და ხელშემწყობ ფაქტორებს. მაგალითად, ჩამოსული დამთვალიერებელი (ტურისტი, ვიზიტორი) თუ აქტიურად ერთვება ადგილის კულტურულ ცხოვრებაში და ეცნობა ისტორიულ-კულტურულ ობიექტებს, გულისხმობს დამატებით ეკონომიკურ სარგებელსა და ირიბ გავლენას ქვეყნის ეკონომიკაზე.

კულტურის სფეროს მომსახურებაში უნდა გავიაზროთ, — რისი მომცემია ეკონომიკური თვალსაზრისით და რა შესაძლებლობა დევს ამაში. იგულისხმება, როგორც ადამიანური, ისე ფინანსური და სხვა რესურსებიც. მაგალითად, თბილისში მსგავს რესურსებად შეგვიძლია განვიხილოთ ზოოპარკი, ბიბლიოთეკა, დაცული ტერიტორიები, გოგირდის აბანოები, ბოტანიკური ბაღი, ფუნიკულიორი, აზარტული თამაშების ცენტრები, გასართობი და დასასვენებელი ობიექტები, მუზეუმები, სპორტული და სხვა დაწესებულებები და ა.შ., რომლებიც სწორი მენეჯმენტის გამოყენებით, საკმაოდ შემოსავლიან ობიექტებად იქცევიან და ამით მათი კომერციული მხარე იძენს ფუნქციას.

კულტურის სფეროში ინოვაციური პროექტების განხორციელება მოგებისა და შემოსავლის მომტანი საქმიანობაა, მოხდება ბაზრის განვითარება, ახალი სამუშაო ადგილების შექმნა, ჩვენი კულტურის პრესტიჟის ამაღლება; მათი განხორციელება მიმართულია სოციალურ-ეკონომიკური დონის ამაღლებისკენ და მასზეა, ბევრ შემთხვევაში, სამომავლო მდგრადობა. სიახლის დანერგვა ადვილი პროცესი არ არის. მას ჯერ გამოკვეთა, შესწავლა სჭირდება და რისკ-ფაქტორების განსაზღვრა, რათა ვარაუდი მაინც შეიმუშავო შესაძლებელ

რეზულტატებზე. ეს სუბიექტური, შემოქმედებითი აქტია, რომელიც ცოდნას და გამოცდილებას ეყრდნობა, რომელიც კიდევ დამატებით ითხოვს გემოვნებას, ინტუიციურ აზროვნებას, კრეატიულობას.

საქართველოში კულტურის სფეროში ბაზრის გაგება ჯერ არ არსებობს. კულტურის სფეროში გაყიდვები და სტანდარტული ეკონომიკური პრინციპების წარმოება და მოთხოვნა – მიწოდების წესების მიხედვით მიმდინარეობს. ხშირ შემთხვევაში, შეთავაზების მოცულობა ბევრად მეტია მოთხოვნაზე, ფასები დაურეგულირებელია, ბაზრის კონიუნქტურა კი – სპონტანური. მსგავსი პრობლემებია თეატრებში, მუზეუმებში და ა.შ. გართულებულია ისტორიულ-კულტურული ძეგლების შენახვა, დაცვა, რადგან ისინი საერთოდ ვერ ახერხებენ ძირითადად თავის შენახვას. დამატებითი თანხების მოძიება საქართველოში ძალიან ძნელია, ბევრისთვის კი შეუძლებელი. მათ შეაქვთ თავიანთ სისტემაში შემოსავლის დამატებითი წყარო – სუვენირები, წიგნების კიოსკები, კაფე-ბუფეტები, ქვე-არენდები, რეკლამის განთავსება, კერძო „ივენტების“ და ექსპოზიციების მოწყობა. კულტურის ორგანიზაციებს, თვითგადარჩენის მიზნით, ხშირად, თავიანთი პირველადი ფუნქცია ავიწყდებათ – კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და მისი პოპულარიზაცია საზოგადოების განვითარებისათვის. მოგების სურვილს გადაყოლილები კი ამ დაწესებულებებს კულტურულ ფუნქციას უკარგავენ.

ბაზარს თავისი ძლიერი სტიმული გააჩნია. საქართველოში კი, სამწუხაროდ, არ არის კონკურენტუნარიანი ურთიერთობების გარემო, წინააღმდეგობა ეკონომიკურ კანონებში, კულტურისა და ხელოვნების პროდუქტის ფასებთან, მოუქნელია დაბეგვრის სისტემა, არც საგადასახადო შეღავათებია და ჩამოუყალიბებელია მართვისთვის საჭირო მექანიზმები. ეს

ხანგრძლივი პროცესია და ამაზე პროფესიონალები უნდა ფიქრობდნენ. თითქმის ორ ათეულ წელზე მეტია, რაც „ფარდა აეხადა“ საზღვრებს, ჩამოყალიბდა გარკვეული ურთიერთობები, მაგრამ შედეგი აჩვენებს, რომ ეს კოორდინაცია არც „გარეთ“ და არც შიგნით, არ არის საკმარისი. არადა, „კულტურის პროდუქტები აყალიბებს არა მარტო გემოვნებას, არამედ ქმნის ღირებულებათა სისტემასაც“, ¹ თავისი ნორმებით, წესებით. „კულტურის სფერო თავისთავად უნდა ქმნიდეს მოთხოვნას, რის შედეგადაც საზოგადოებას უვითარდება როგორც კულტურის პროცესებში თანამონაწილეობის სურვილი, ისე ხარისხის შეფასების კრიტერიუმები“. ²

¹ ნინო სანადირაძე -კულტურული მემკვიდრეობა და მუზეუმები გლობალიზაციის ეპოქაში, გვ. 90 [http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/file/dziebani/ziebani_1_\(54\)_2013.pdf](http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/file/dziebani/ziebani_1_(54)_2013.pdf)

² ნინო სანადირაძე -კულტურული მემკვიდრეობა და მუზეუმები გლობალიზაციის ეპოქაში, გვ. 91 [http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/file/dziebani/ziebani_1_\(54\)_2013.pdf](http://www.tafu.edu.ge/webmill/data/file/dziebani/ziebani_1_(54)_2013.pdf)

კულტურის ისტორია

სულიკო (ლამარა) კირვალიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ჰეგელი ეგვიპტის კულტურა

ეგვიპტის კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლა უძველესი დროიდან დღემდე მსოფლიოს მეცნიერ-მკვლევართა ყურადღების ცენტრშია. ეგვიპტის უძველესი კულტურის შესწავლით დაინტერესებული იყვნენ ბერძენი ფილოსოფოსები: არისტოტელე და პეროდოტე, პრუსიელი გენერალი მენუ ფონ მიხუტოლი (1772-1846 წწ.), ინგლისელი ეგვიპტოლოგი ჯონ პერინგი (1813-1869 წწ.), ფრანგი არქეოლოგი ჟან ვილია ლაუერი (1900-2011 წწ.), ამერიკელი ეგვიპტოლოგიის ცოცხალი ლეგენდა მარკ ლენერი, ფრანგი ეგვიპტოლოგი ქრისტინა დერომ-ნობლკური (1913-2011 წწ.), ლუერის მუზეუმის ეგვიპტის სიძველის განყოფილების ხელმძღვანელი ნიკოლაი რივისი (1956 წ.). მსოფლიოში ყველაზე სახელგანთქმული ეგვიპტოლოგი **ზაჰი ჰავასი**, რომელიც წლების განმავლობაში იკვლევდა ეგვიპტის პირამიდებს და მათი შესწავლის საქმეში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა. ამერიკელმა არქეოლოგ-ეგვიპტოლოგმა, იელის უნივერსიტეტის მეცნიერებათა დოქტორმა მარკ ლენერმა ახალი აღმოჩენები გააკეთა გიზის პლატოს ცნობილი ძეგლებისა და პირამიდების შესახებ, შეისწავლა სფინქსისა და ისიდას ტაძარი, სუფუსა და მისი დედის აკლდამები. ცნობილმა ფრანგმა მეცნიერმა-ეგვიპტოლოგმა ჟან ვილიამ 70 წელი მოანდომა ჯოსერის პირამიდის რთული კომპლექსის გამოკვლევას, აღადგინა ჯოსერის ცისფერი კერამიკით მოპირკეთებული ოთახი. ეგვიპტის კულტურა ჩრდილოეთ აფრიკის ტერიტორიაზე მდ. ნილოსის ხეობაში ჩამოყალიბდა ქრისტეს შობამდე IV ათასწლეულში. სახელწოდება

„ეგვიპტე“ მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან „აიგუიპტოს“, რომელიც აღმოცენდა ქალაქ ხეტაკატახის სახელწოდებიდან, რომელსაც მოგვიანებით ძველმა ბერძნებმა მეფისი უწოდეს. ეგვიპტელები თავიანთ ქვეყანას „ტაკემთათი“ მოიხსენიებდნენ, რაც შავ მიწას ნიშნავს ადგილობრივი ნიადაგის ფერის მიხედვით.

ეგვიპტის კულტურის განვითარება განაპირობა ეგვიპტის ხელსაყრელმა გეოგრაფიულმა მდებარეობამ. ეგვიპტეს ჩრდილოეთით ხმელთაშუა ზღვა ესაზღვრებოდა, აღმოსავლეთით – სუეცის ყურე და წითელი ზღვა, დასავლეთით – ლიბიის უდაბნო, სამხრეთით მდებარე ქვეყნებისაგან კი ეგვიპტეს მაღალი მთები და ნილოსის ჭორომები გამოყოფდა. ხმელთაშუა ზღვის გავლით სავაჭრო გზები ეგვიპტეს აკავშირებდა საბერძნეთთან, ეგეოსის ზღვის კუნძულებთან, კვიპროსთან, მცირე აზიასთან. ნუბიასთან კავშირი კი უმნიშვნელოვანესი სატრანსპორტო არტერიის – ნილოსის საშუალებით ხორციელდებოდა. აღნიშნულმა ფაქტორებმა ხელი შეუწვეს მომთაბარე ტომების დამკვიდრებას მდინარე ნილოსის ველზე. ამაღლებულ ადგილებში უცხო ტომებმა ააშენეს დაწული ქოხები (ლერწმისა და ხის ტოტებისაგან) მოიშინაურეს ცხოველები, განავითარეს მესაქონლეობა, მიწათმოქმედება, ხელოსნობა და გახდნენ პირველი ეგვიპტელები და სათავე დაუდეს უძველეს ცივილიზაციას.

ძველი ეგვიპტის კულტურამ კაცობრიობის ისტორიაში ღრმა კვალი დატოვა. ცხოვრების ყველა სფეროში გასაოცარი მიღწევებით ეგვიპტემ დიდი გავლენა მოახდინა მეზობელ, და უპირველეს ყოვლისა, წინა აზიის მოსახლეობაზე.

ბოლო წლებში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილმა მასალებმა ნათელი მოჰფინა უბრალო ადამიანების, ვაჭრების, ხელოსნების, მხატვრების, მშენებლების და ნილოსის ნაპირებზე

გადაშლილ ყანებზე მომუშავე გლეხების ცხოვრებას და იმ წარმოდგენებს, რომლებსაც ემყარებოდა ძველი ეგვიპტის ცივილიზაცია.

ეგვიპტის ისტორიის ადრეული წინააღმდეგობრივი პერიოდი დაახლოებით ძვ.წ. 3500-3150 წარმოგვიდგება, რომელიც მმართველი ოჯახების მიერ ეგვიპტის გაერთიანებით, სრულდება ძვ.წ. 3150 წელს და ზემო და ქვემო ეგვიპტე გააერთიანა ეგვიპტის პირველმა ფარაონმა მენესმა. დაიწყო ეგვიპტის აღზევება. მალე ეგვიპტე მსოფლიო ცივილიზაციის სამშობლოდ იქცა.

ხელსაყრელმა გეოგრაფიულმა პირობებმა ხელი შეუწყო ეგვიპტელებს მიწის დამუშავებაში, რაც მათთვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ეგვიპტეში გადასახადები ადამიანის კუთვნილებაში არსებული მიწის ოდენობით იზომებოდა. მიწის დამუშავება ეგვიპტეში დამოკიდებული იყო მდინარე ნილოსის ციკლზე. ეგვიპტელები ცნობდნენ სამ სეზონს: „ახეტს“ (წყალდიდობა), „ჰერეტს“ (მოსავლის მოყვანა) და „შემუს“ (მოსავლის აღება). წყალდიდობის სეზონი გრძელდებოდა ივნისიდან სექტემბრამდე. წყალდიდობის დროს ნილოსის ნაპირებზე მინერალებით მდიდარი სილა ილექებოდა, რაც ხელს უწყობდა მარცვლეულის უხვ მოსავალს. წყლის დაწვევის შემდეგ მოსავლის მოყვანის სეზონი გრძელდებოდა ოქტომბრიდან თებერვლამდე. ფერმერები ხნავდნენ და თესავდნენ ველებზე, რომლებიც არხებით ირწყვებოდა, ამიტომ ფერმერები ძირითადად ნილოსის წყალზე იყვნენ დამოკიდებულნი. მარტიდან მაისამდე მოსავალს იღებდნენ, ზორბლის ნაწილს ინახავდნენ მომავლისათვის, ნაწილს ფქვავდნენ და კვებისათვის იყენებდნენ.

ეგვიპტეს დიდი ბუნებრივი რესურსები გააჩნდა: მდიდარი საამშენებლო მასალა, დეკორატიული ქვები, სპილენძი, მალაქიტი, რკინა, კირქვა, ბაზალტი, ზურმუხტი, ამეთვისტო. უცხოეთიდან შემოჰქონდათ

ოქრო, ნელსაცხელებლები – ნუბიდან, პალესტინიდან – ზეთი ღარნაკებით. ეგვიპტელებს მოსწონდათ და უყვარდათ ცისფერი ქვები (Iapis Iazuli), რომლებიც შორეული ავღანეთიდან შემოჰქონდათ. ეგვიპტის ხმელთაშუა ზღვის სავაჭრო თანამშრომელთა შორის იყვნენ საბერძნეთი და კრეტა, საიდანაც შემოჰქონდათ სხვადასხვა საქონელი, განსაკუთრებით კი ზეთისხილი.

ძველი ეგვიპტის მრავალ მიღწევათა შორის აღსანიშნავია პირამიდების, ტაძრების და ობელისკების აგება, მედიცინისა და მათემატიკური მეცნიერების, საირიგაციო სისტემისა და სასოფლო-სამეურნეო წარმოების ტექნიკის განვითარება. პირველი დღემდე ცნობილი გემები, ეგვიპტური ფაიენცი (კერამიკა) და მინის ტექნოლოგია ეგვიპტელებს ეკუთვნით. ეგვიპტემ უზარმაზარი მემკვიდრეობა დატოვა: შესანიშნავი ხელოვნება, არქიტექტურა, სიმღერებისა და ჰიმნების ტექსტები, ქანდაკებებისა და მხატვრობის ნიმუშები, სიმებიანი, ჩამოსაკრავი არფა და ლირა, ჩასაბერი ფლეიტა და ჰობოი და სხვა. ეგვიპტური მუსიკალური ჟანრები დაკავშირებული იყო მისტერიებთან, მუსიკალურ-დრამატულ წარმოდგენებთან, რომლებიც ღმერთების ცხოვრებისადმი იყო მიძღვნილი. მისტერიის ყველაზე ცნობილი თემა იყო თქმულება ოსირისის სიკვდილზე და მის აღდგომაზე, ღმერთზე, რომელმაც შექმნა ბუნება და მიწისქვეშა სამყარო. მისტერიებზე სრულდებოდა საქებარი ჰიმნები და მწუხარე სიმღერები-ტირილები. მუსიკა თან სდევდა სასახლის კარზე გამართულ ნადიმებს და რელიგიურ რიტუალებს. რელიგიურ ქმედებებში უპირატესობა ენიჭებოდა საგუნდო და სასახლის კარზე ინსტრუმენტალურ სოლო მუსიკას. ფარაონებისა და მისი ამაღლის სამარხების ფრესკებზე ასახულია სცენები ფარაონების ცხოვრებიდან. მუსიკოსები გამოსახულია არფასთან, ფლეიტასთან და სხვა ინსტრუმენტებთან ერთად.

ფარაონი თუთმოსი იყო არა მარტო უდიდესი მხედართმთავარი, არამედ ნიჭიერი მმართველიც, ჩინებული მონადირე, ლიტერატურისა და ხელოვნების მფარველი. დიდ ყურადღებას აქცევდა დამწერლობის განვითარებას. ყველა წერილობითი ძეგლი, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, იეროგლიფური დამწერლობის შესანიშნავი ნიმუშია. იეროგლიფების გამოყენას დიდი დრო სჭირდებოდა. წიგნები და საქმიანი ქაღალდები ეგვიპტეში განსაკუთრებული ღირებულების ქაღალდზე იწერებოდა. იგი პაპირუსისაგან მზადდებოდა, რომელიც ჩვეულებრივ ქაღალდზე გამძლე და მოქნილი იყო. ეს ქაღალდი ძვირი ჯდებოდა, ამიტომ ჩანაწერებისა და სასკოლო სავარჯიშოებისათვის დაიწყო ე.წ. „ოსტრაკონის“ – ბრტყელი ქვის ან თიხის ფირფიტის გამოყენება. 1789 წელს ნაპოლეონის ექსპედიციის წევრებმა ეგვიპტეში აღმოაჩინეს როზეტის ქვა, რომელზეც ერთი და იგივე ტექსტი ორ ენაზე – ბერძნულ და ეგვიპტურზე ეწერა. 26 წლის შემდეგ ამ ტექსტის საფუძველზე ფრანგმა მეცნიერმა შამპოლიონმა გაშიფრა ეგვიპტური იეროგლიფები.¹

ეგვიპტელები დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებას, სულის მოსახსენებელი ტექსტების, ჰიმნების, დიდაქტიკური ნაწარმოების შექმნას. დიდაქტიკური ჟანრის საუკეთესო ნაწარმოებად იქნა მიჩნეული ამონემხატის დარიგება შვილისადმი, რომელშიც შესანიშნავად არის გადმოცემული ადამიანის ბუნების ნათელი მხარეები, თუ როგორ უნდა განეწყო ადამიანს ცხოვრების გზა, რომ სასუფეველში დამკვიდრებულიყო.

ძველი ეგვიპტის კულტურის შესახებ ძვირფას ცნობებს გვაძლევს დიდებულთა ავტობიოგრაფიები,

¹ კულტუროლოგია, თბ. 2003, გამოც. - „თსუ“, გვ.223; მაია ხეცურიანი - ცივილიზაციის ისტორია, თბ., გამოც. „მერანი“, 2003, გვ.109

ფარაონების წარწერები და შეგონებები „თუტმე“ III-ის ანალები“

ეგვიპტური კულტურა მკვეთრად აისახა სახალხო დღესასწაულებსა და თეატრალურ წარმოდგენებში, რომლებიც იმართებოდა ეგვიპტის მრავალ ქალაქში. რელიგიურ ცენტრებში, თებეში, კუნძულ ბიგეზე, ნილოსის პირველ ჭოროხებთან, სადაც გადმოცემით დაკრძალული იყო ოსირისის მარცხენა ფეხი. მაყურებელში დიდ მოწონებას იმსახურებდა მისტერიები, რომლებიც მიძღვნილი იყო ისიდას, მისი მეუღლისა და შვილის, ხორისადმი.¹ აღნიშნულ თეატრალურ წარმოდგენაში მაყურებელი ხედავდა ბრძოლას სიკეთესა და ბოროტებას შორის, სინათლესა და სიბნელეს შორის. ცერემონიალი 24 დეკემბერს ღამით სრულდებოდა; ტაძრიდან გამოჰქონდათ ისიდასა და მისის გაჟის, ხორის ქანდაკებები. ნილოსის შლამისაგან დაწნეხილ ოსირისის სხეულს ატანდნენ ხორბლის მარცვლებს, აჩერებდნენ 12 დღეს. მარცვლების გაღვივების შემდეგ ქურუმები ოსირისის დაწნეხილ ფიგურის ნილოსში უშვებდნენ შემახილებით – „ოსირისი აღსდგა“. ამ სანახაობაში ღმერთების როლს ქურუმები ასრულებდნენ, ხორის როლს კი ფარაონი, სანახაობის წამყვანი განასახიერებდა ჯოსერის პირამიდის არქიტექტორის - იმხოტების როლს. სანახაობას ღამაზე ელფერს აძლევდა ტაძრის გუნდი და მუსიკოსები (ე.წ. მგალობლები). ამ სანახაობის შესახებ ცნობები შემოგვინახა ეგვიპტის დიდებულმა იხერნოფრეტმა, რომელმაც ფარაონ სენუსერტ III-ის დავალებით დაესწრო აბიდოსის ტაძარში ჩატარებულ აღნიშნულ სანახაობას.²

მეცნიერ-არქეოლოგებმა მიაკვლიეს ქრისტეს შობამდე

¹ ისიდას მიერ ოსირისის სხეულის პოვნა, მის მიერ მეუღლის დატირება, ოსირისის გაცოცხლება, ხორის დაბადება, ბრძოლა სეტხთან და ოსირისის აღდგომა.

² კულტუროლოგია, თბ., 2003, გამომც. „თსუ“, გვ.236

XVI საუკუნეში მოღვაწე მოხეტიალე მსახიობის აკლადმის ქვას. ამ ქვაზე გაკეთებული წარწერიდან ჩანს, რომ ეგვიპტეში რიტუალური სატაძრო თეატრის გარდა, არსებობდა პროფესიონალ მსახიობთა დასებიც (XVIII დინასტიის დროს). წარწერები და რელიეფური გამოსახულებები მიგვანიშნებენ, თუ რა დიდი გავლენა ჰქონდა მუსიკას ეგვიპტური ცხოვრების ყოფაზე. ბერლინის უნივერსიტეტში ინახება ეგვიპტური თიხის ფირფიტა, რომელზეც გამოსახულია მუსიკოსი ქუდით და ხელში პანის ფლეიტით. ფლეიტა მიმაგრებულია ტომარაზე, რომელიც მუსიკოსს უჭირავს მკლავის ქვეშ. ტომარა შეერთებულია ჰაერის ჩასაბერ ტიკთან. ტომარაზე მკლავის დაჭერით გამოიცემა ბგერა, ტიკი მოქმედებაში ფენის დაწოლის მეშვეობით მოდიოდა, რამაც **საფუძველი ჩაუყარა ორღანს**. პირველი „წყლის ორღანი“ ქრისტეს შობამდე III საუკუნეში ქ. ალექსანდრიაში შეიქმნა. მოყვანილი მასალებიდან ჩანს, რომ ეგვიპტის კულტურულ ცხოვრებაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა მუსიკალური ხელოვნების ჟანრები.

ეგვიპტეში დიდ ყურადღებას აქცევდნენ სპორტული ხელოვნების განვითარებას: ჭიდაობას, ტანვარჯიშს, სიმძიმეების აწევას, ფეხბურთს და სხვა. რამეს III-ის ტაძრის გამოსახულებიდან ჩანს, რომ სპორტის სანახაობებს ფარაონებიც და ღიღებულებიც ესწრებოდნენ.

ფარაონები ქვეყნის კეთილმოწყობაზე – სააღმშენებლო და კულტურულ საქმიანობაზე ზრუნავდნენ, მათი დამსახურებაა, რომ ყველაზე განთქმულ უძველეს არქეოლოგიურ ძეგლთა ნუსხაში მოხვდა წინადინასტიური ხანის ქალაქი აბიდოსი, ოსირისის პატივსაცემად უდიდესი ტაძრითურთ და მსოფლიოს უძველესი სამეფო აკლდამით ქალაქი მემფისი, საპარას და გიზის პირამიდები, ქალაქ თებეში მეფეთა ველზე – ლუქსორისა და კარნაკის ტაძრები.

ფარაონ ჯოსერის ხელშეწყობით ააგეს მსოფლიოში პირველი ქვით ნაგები (სამარხი კომპლექსი) – საკარის საფეხურიანი პირამიდა. ხეფუს-ხეოფსის ბრძანებით აიგო მსოფლიო საოცრება გიზის დიდი პირამიდა თავისივე სამარხით. ხაფრასა და მიკერანის ზრუნვით აიგო გიზის კომპლექსის ცალკეული პირამიდები. ფარაონმა რამზეს II-ის უდიდესი ძეგლები აღმართა კლდეში – აბუ სიმბილი და რამესეუმი. დააარსა ქალაქი პი-რამსესი (დედაქალაქი ტანისი), ფარაონმა ეხნატონმა გაატარა ძველ ეგვიპტეში რელიგიის რეფორმა და მონოთეიზმის დამკვიდრება ატონის კულტით სცადა. მან ეგვიპტის დედაქალაქად ტელ-ელ-ამარნა აქცია. ფარაონმა თუტმოს III-მ გააფართოვა ეგვიპტის სამეფო, დაიმორჩილა აღმოსავლეთისა და ხმელთაშა ზღვისპირეთის სამეფოები, ააგო კარნაკში ტაძარი ამონ-რა. ფარაონმა ტუტანხამონმა (ეხნატონის ვაჟიშვილმა) ძველი ეგვიპტის მზის ღვთაების ამონის კულტი აღადგინა. თუტმოს III-მ ეგვიპტე გააერთიანა. თუტმოსს დაპყრობილი ქვეყნების მმართველები ეგვიპტეში ჩამოჰყავდა, რათა ისინი ეგვიპტის კულტურის სიდიადეს ზიარებოდნენ და ფარაონთა ეგვიპტის სამსახურში ჩამდგარიყვნენ.

ძველი ეგვიპტის კულტურულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პირამიდებს. ეგვიპტურმა პირამიდებმა განვითარების რთული გზა გაიარეს. მის საწყის მარტივ ფორმას წარმოადგენდა ე.წ. მასტაბა (მასტაბა არაბულად „სკამს“ ნიშნავს), უძველესი ეპოქის ნახევრად მიწისქვეშა სამარხი, რომელსაც წაკვეთილი პირამიდის ფორმის ზედა ნაწილი აქვს. მასტაბას თავდაპირველად ალიზისა და აგურისაგან აგებდნენ. დროთა განმავლობაში მასტაბას ფორმა განვითარდა, რაც განსაკუთრებით მიწის ზედა ნაწილს შეეხო: გაჩნდა დერეფნები, სამლოცველოები და სხვა.

მსოფლიოს ყურადღებას იპყრობს ერთ-ერთი

უძველესი მონუმენტური ნაგებობა – ფარაონ ჯოსერის საფეხურიანი პირამიდა. პირამიდა შვიდი საფეხურისაგან შედგება და ქვის კარგად დამუშავებული ბლოკებისაგანაა ნაგები. არქიტექტურია ჯისერთან დაახლოებული პირი ვეზირი და მრჩეველი იმხოტები. საძირკვლის ქვეშ პირამიდას აქვს გადასასვლელი, აქვეა განლაგებული საყდრები და ა.შ. პირამიდის კომპლექსს შემოვლებული აქვს 1,6 კმ. სიგრძის და 10,1მ. სიმაღლის მძლავრი ქვის კედელი, აქვს 13 ყალბი და 1 ნამდვილი შესასვლელი. იმხოტები პირველი არქიტექტურია მსოფლიო ისტორიაში, რომელიც გარდაცვალების შემდეგ ეგვიპტელებმა ღვთაებად აღიარეს, ბერძნულ მითოლოგიაში იგი ღვთაება ასკლეპიოსის სახელით არის ცნობილი. ამავე ხანას მიეკუთვნება ფარაონ სნოფრუს პირამიდა დაშურში.

ფარაონ ხეოფსის, ხეფრენისა და მიკერანის პირამიდები ერთდერთია ძველი მსოფლიოს არქიტექტურული საოცრებათაგან, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია თითქმის უცვლელი სახით.

მსოფლიოს დიდ საოცრებათა შორის გამორჩეულია ხეოფსის პირამიდა, რომლის სიმაღლე 147 მ-ს აღწევდა. დროთა ვითარებაში პირამიდის მწვერვალი ჩამოიქცა და ამჟამად ხეოფსის პირამიდის სიმაღლე 137 მეტრია. ხეოფსის პირამიდა ქალაქ მემფისის მახლობლადაა აშენებული. მის აშენებას 2300 ქვის ლოდი დასჭირდა. პირამიდას რომ შემოუარო, ერთ კილომეტრამდე უნდა გაიარო. როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, ამ პირამიდამ შეიძლება დაიტოოს რომის წმინდა პეტრეს და ლონდონის წმ. პავლეს ტაძრების გარდა სხვა ტაძრებიც. ხეოფსის პირამიდას ცაში მიმავალ საფეხურიან პირამიდას უწოდებენ. იგი პრაქტიკულად ორი მარტივი გეომეტრიული ფორმისგან – კვადრატისა და სამკუთხედისგან შედგება. მის საფუძველს წარმოადგენდა კვადრატი – მატერიალური სამყაროს ნიშანი, რომელიც

სიმბოლურად განასახიერებდა სტიქიებს: წყალს, ცეცხლს, ჰაერს და მიწას. სამკუთხედი კი ზემოთ მიმართული წვერით ღვთაებრივი სიმბოლოა. პირამიდაში მიწიერი და ზეციური ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს, რაც სამყაროს შესახებ ეგვიპტელთა წარმოდგენებს შეესაბამება და მიმდინარეობს ძველეგვიპტური რელიგიური წარმოდგენებიდან: ეგვიპტელებს სწამდათ, რომ სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგაც გრძელდებოდა, თუმცა ამისათვის გარდაცვლილის სხეულის შენახვა იყო საჭირო, რამაც მუმიფიცირების ტრადიცია დაამკვიდრა. მუმიფიცირება შემდეგნაირად ხდებოდა: გარდაცვლილის გვამს ტვინს და შიგნეულობას აცლიდნენ და მას სპეციალურ ქილაში ინახავდნენ, რომელთაც კანოპებს უწოდებდნენ. სხეულს განსაკუთრებული მარილით, ე.წ. ნატრონით ფარავდნენ (რაც მის გასაშრობად იყო საჭირო), სხეულს ნატრონით, ნახერხით და სურნელოვანი ნელსაცხებით ავსებდნენ, სახვევებში ახვევდნენ და კუბოში ასვენებდნენ, რომელზედაც ხატავდნენ სარწმუნოებრივი შინაარსის გამოსახულებებს. მიცვალებულს ატანდნენ ავგაროზის ძვირფასი ქვებით შელოცვილ ნივთებს, გულის ნაცვლად ადებდნენ ჰასტის ხოჭოს – ავი სულებისაგან დასაცავად.¹ ფარაონების სამარხები სავსე იყო უძვირფასესი ნივთებით, რაც ქურდების მიერ დარცვის ობიექტი ხდებოდა. მძარცველებს სამარხებში მოთავსებული უძვირფასესი განძი იზიდავდა. მძარცველები სარკოფაგებს და მუმიებს ანადგურებდნენ, რადგან ემნიშვნოდათ, რომ გარდაცვლილის სული მუმიში არ დაბრუნებულიყო და შური არ ეძია მათზე. ამიტომ სამარხში ყოველთვის იყო მოთავსებული გარდაცვლილის სკულპტურული გამოსახულებაც, რომელიც მუმიის მაგივრობას გასწევდა

¹ მსოფლიო ისტორიული ენციკლოპედია, 2006 წ. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა; გვ 116; კულტუროლოგია, თბ. 2003 წ. გამ-ბა თსუ, გვ.119-122.

და გარდაცვლილის სულის სამყოფი გახდებოდა. გარდა ამისა, ეგვიპტელები გარდაცვლილების ნიღბებსაც ამზადებდნენ, რამაც ხელი შეუწყო სკულპტურული პორტრეტის განვითარებას. მოქანდაკეები ფარაონებს და ღიღებულებს გამოსახავდნენ ამაღლებული, მშვიდი სახეებით, სახასიათო ნიშნებით.

სკულპტურული გამოსახულებები გარკვეულ ნორმებსა და წესებს ემორჩილებოდა, რომელთა დაცვა აუცილებელი იყო. გავრცელებული იყო რამოდენიმე ძირითადი პოზა: ტახტზე მჯდომი, გულზე ხელდაკრეფილი ან მუხლებზე ხელგადაწყობილი. მაგალითად, ფარაონ ხეფრენის ქანდაკება და სხვა. ფეხზე მდგომი, ჩამოშვებული ხელებით, წინ წამოწეული ფეხით (მაგ: „ფარაონ მიკერინის ტრიადა“, ფეხმორთხმული ფიგურები (მაგ .მწერალი კაი და სხვა).

ქანდაკებებს ძირითადად ხისა და ქვისაგან აგებდნენ, შემდეგ კი ლებადნენ მამაკაცების ქანდაკებებს მოწითალო-ყავისფრად, ქალის ქანდაკებებს – მოყვითალო სპილენძისფრად. შავს, თეთრს, წითელ, მწვანე, ლურჯ ფერს იყენებდნენ სამოსის, ვარცხნილობის, სამკაულების, სხვა აქსესუარების გადმოსაცემად. მოქანდაკეს მოეთხოვებოდა გადმოეცა მსგავსება მიცვალებულთან. ამგვარ მოთხოვნას ეგვიპტელი მოქანდაკეები ბრწყინვალედ ართმევდნენ თავს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა უფლისწულ ანხპაფის და კააპერის, მწერალ კაის და არქიტექტორ ხემიუნის სკულპტურული გამოსახულებები. ჩამოთვლილ სკულპტურულ გამოსახულებებში გადმოცემულია ამაღლებული, ღვთაებრივი ბუნება, სიბრძნე, ზებუნებრივი ძალა.

მეფეთა გამოსახულების განსაკუთრებული სახეობაა სფინქსები. გამორჩეულია დიდი სფინქსი (ლიბიის ზეგანზე) ხარის სხეულით, ძუ ლომის თითებით, ზოლებიანი მოსასხამით, რაც მეფის ძალაუფლების

სიმბოლოს გამოხატავს. დიდ სფინქსს ამშვენებს ხელოვნური წვერი, რომელიც მხოლოდ ფარაონს შეუძლია ატაროს. ქანდაკება მთლიანად ლოდისაგანაა გამოკვეთილი. მისი სიმაღლე 20 მეტრია. სიგრძე 57 მეტრს აღემატება. სახის მოცულობა ლოყიდან ლოყამდე 4 მეტრია, ცხვირი 1მ. 80სმ. ყურები 2 მეტრზე დიდი აქვს, რაც, ფარაონ ხეფრენეს მტკიცე ხასიათს და სიძლიერეს გამოხატავს. სფინქსს ცხვირი და ნიკაპი დაზიანებული აქვს. თვალები დაშრეტილი. როგორც მკვლევრები ფიქრობენ, ქანდაკება დააზიანეს ნაპოლეონ ბონაპარტეს არტილერიისტებმა და არაბთა შემოსევამ 1496 წელს, რომლებსაც სურდათ მისი განადგურება.¹

ძველი ეგვიპტის ხელოვნებაში დიდი ადგილი ეჭირა რელიეფისა და კედლის მხატვრობას. მათი ნიმუშები ძირითადად სატაძრო კომპლექსებმა და სამარხების კედლებმა შემოგვინახა. ეგვიპტური ტაძრების კედლები ხშირად მთლიანადაა დაფარული რელიეფებით, რომლებშიც ღვთაებათა გამოსახულებები, ფარაონების მიერ წარმოებული ომების, რელიგიური რიტუალების სცენებია მოცემული. როგორც სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებს, რელიეფსაც ეგვიპტეში ღმერთების, სახელმწიფოსა და ფარაონების განდიდების ფუნქცია ეკისრებოდა.

ფარაონ ნარმენის ფილა ეგვიპტური ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი და უმნიშვნელოვანესი ნიმუშია. მასზე ასახულია ფარაონის ბრძოლის და გამარჯვების სცენები. კომპოზიცია რამდენიმე იარუსადაა დაყოფილი და თითოეულში ფარაონებისა და ღმერთების გამოსახულებების გარდა, გადმოცემულია ბრძოლის სცენა, ტყვეების წამოყვანა, მტრის ციხე-სიმაგრის დანგრევა, გამარჯვების აღლუმი, და სხვა. უმეტესი სცენები სიმბოლოების საშუალებებითაა მოთხრობილი. მაგალითად, ხარი, რომელიც ციხის გაღავანს ამტკრევს,

¹ კულტუროლოგია, 2003 წ. გვ.200

ფარაონის სიმბოლოა და ა. შ. ამ ფილის რელიეფებში კარგად ჩანს ეგვიპტური სახვითი ხელოვნების კიდევ ერთი თავისებურება – ამბის თხრობა ვიზუალური მხატვრული სახეების საშუალებით, სიმბოლური და პირობითი გამოსახულებების გამოყენება. ასეთი რელიეფები და მოხატულობები ძველეგვიპტურ პიქტოგრამულ წარწერებს უახლოვდება, სადაც ნახატების მსგავსი ნიშნები გამოიყენებოდა.

მონუმენტურობით, მასშტაბურობითა და მდიდრული მორთულობით გამოირჩევა უმაღლესი ღვთაების მზის ღმერთის ამონის ორი ტაძარი: კარნაკი და ლუქსორი. ქალაქ თებეში, (რომელიც შუა სამეფოში ეგვიპტის დედაქალაქი გახდა), კარნაკისა და ლუქსორის ტაძრები ტრადიციული ძველეგვიპტური ღვთაებისადმი მიძღვნილი ტაძრის ტიპს განეკუთვნება, ასეთი ტაძარი, ჩვეულებრივ, უზარმაზარ ტერიტორიაზე იყო განფენილი და ნაგებობათა რთულ კომპლექსს წარმოადგენდა. კარნაკის ტაძარი ეგვიპტის უდიდესი სატაძრო კომპლექსია. მის გიგანტურ დარბაზში 134 სვეტია, რომელთა სიმაღლე 20 მ-ს აღწევს, დიამეტრი კი 5 მ-ია. ტაძრის კედლები და სვეტები მთლიანადაა დაფარული იეროგლიფური წარწერებით და რელიეფებით, მთელი კომპლექსის ფართობი დაახლოებით 100 ჰექტარია.

კარნაკი საუკუნეების განმავლობაში უმთავრეს სახელმწიფო მნიშვნელობის სალოცავად ითვლებოდა, ამიტომ ყველა დროის ფარაონი ვალდებული იყო თავს, საკუთარი წვლილი შეეტანა ამ უნიკალური კომპლექსის გაფართოებასა და გამშენიერებაში. კარნაკის ტაძრის კედლებს ეგვიპტის ისტორიის თავისებურ მათიანედ თვლიან, რადგან მის კედლებზე აღბეჭდილია ფარაონების ლაშქრობების სცენები, სამეფო ანალების ტექსტები და სხვა.

გამორჩეულია დედოფალ ხაჩეფსუტის ტაძარი დეირ-ელ-ბაჰარიში (არქიტექტორი სენმუტი) თებეს

მახლობლად, ნილოსის დასავლეთ ნაპირზე, მთიან ადგილას, სადაც ოდითგანვე იგებოდა დიდებულითა აკლამები. თებში ყველაზე გრანდიოზულია ამენხოტეპ III-ის ტაძარი, რომლისგანაც ამჟამად მხოლოდ ფარაონის ორი კოლოსალური ქანდაკებაა დარჩენილი, რომლებიც ოდესღაც ტაძრის შესასვლელში იდგა. ამენხოტეპ III-ის კოლოსების (ე.წ. მემნონის კოლოსები) სახეების ფორმები ძირითადად ეგვიპტელების წმინდა მცენარეებს – პალმას, ლოტოსს, პაპირუსს უკავშირდება.

განსაკუთრებით კარგადაა ასახული ახალი სამეფოს ეპოქის თავისებურებები ფარაონი ქალის – ჰათშეფსუტის მრავალრიცხოვან სკულპტურულ გამოსახულებებში, რომლებიც მის სატაძრო კომპლექსშია შემორჩენილი. ასევე ჰათშეფსუტის მემკვიდრეებისა და მათი ეპოქის დიდგვაროვანთა ქანდაკებებში, რომელთა სახეები უფრო ცოცხალი და მეტყველია, იგრძნობა შესრულების თავისუფლება. ასეთივე ტენდენციებია ასახული კედლის მხატვრობაშიც – მათში იგრძნობა ახალი, რეალისტური თემების ძიება, ადამიანის ფიგურის დინამიკის გადმოცემის მცდელობები, გაზრდილია ფერადოვნება. აღსანიშნავია, რომ ახალი სამეფოს ეპოქაში ხშირად ირღვევა ეგვიპტურ ხელოვნებაში დამკვიდრებული ადამიანის ფიგურის გადმოცემის კანონი, მაგ: მსახურები, ტყვეები, მოტირალი ქალები, უცხოელები მთლიან პროფილშია გადმოცემული.

ხარისხოვნად ახალი ეტაპი ეგვიპტურ ხელოვნებაში უდიდესი რეფორმატორის, ფარაონ ეხნატონის მეფობას უკავშირდება (ძვ.წ. XIV ს). ეს ეტაპი დაახლოებით 25 წელს გაგრძელდა და მეცნიერებაში ამარნას კულტურის სახელითაცაა ცნობილი. ეხნატონმა განახორციელა მნიშვნელოვანი ცვლილება რელიგიის სფეროში. მან აკრძალა ყველა ღვთაების თაყვანისცემა და ერთი კულტი – მზის დისკო ატონი – შემოიღო. პრაქტიკულად, ეს იყო პირველი მონოთეისტური რელიგია მსოფლიოში,

როდესაც ძველი წარმართული ღვთაებები, მათთან დაკავშირებული მითები, ლეგენდები და რელიგიური წარმოდგენები ახალი, აბსტრაქტული, ერთიანი კულტით შეიცვალა. ატონი მზის დისკოს სახით გამოისახებოდა, რომელსაც სხივების მაგივრად ხელები აქვს. რელიგიურ რეფორმებს თან ახლდა ძალაუფლების ცენტრალიზაცია და მრავალმხრივცხოვანი ქურუმთა კასტის დასუსტება სურდა. ეხნატონმა დედაქალაქი თებედან ახლადგაშენებულ ქალაქ ახეტატონში გადაიტანა, რომელიც მისი ეპოქის კულტურის, რელიგიის და პოლიტიკის ცენტრი გახდა.¹ ეხნატონის რეფორმებმა ღრმა კვალი დატოვა ხელოვნებაშიც. ეგვიპტურ ქანდაკებასა და ფერწერაში აქამდე უჩვეულო ნიშნები გაჩნდა. მკაცრი, კანონიკური, განზოგადებული, მონუმენტური, დიდებული მხატვრული სახეები უფრო პოეტური, რბილი, ლირიკული პერსონაჟებით, უშუალოდ, ყოველდღიური ცხოვრების ამსახველი სცენებით შეიცვალა. ეხნატონმა სასახლის გათხრების შედეგად აღმოჩენილ რელიეფებში ფარაონი და ახლობლები თავისუფალ, ბუნებრივ პოზებში, ოჯახურ გარემოში არიან წარმოდგენილი. მოქანდაკე არ მალავს ფარაონის გარეგნულ ნაკლს, ხაზგასმულად წარმოგვიდგენს მის უცნაურ, ოდნავ ავადმყოფურ გარეგნობას. ეხნატონის ეს გამოსახულება მკვეთრად განსხვავდება მისი წინამორბედი ფარაონების ქანდაკებებისაგან, სადაც ეგვიპტის მმართველები კანონიკური, ამაღლებული, მონუმენტური სახით წარმოგვიდგებიან. ამარნას კულტურის საუკეთესო ნიმუშებია დედოფალ ნეფერტიტის ბრწყინვალე სკულპტურული პორტრეტები.

ეხნატონის რეფორმები სიცოცხლისუნარიანი არ გამოდგა. ფარაონის სიკვდილის შემდეგ ქვეყანა ისევ ტრადიციულ რელიგიას დაუბრუნდა. ფარაონ ერეტიკოსის სახელი დავიწყებას მიეცა. განადგურდა

¹ ახეტატონის ნაშთები აღმოაჩენეს ამარნას ბორცვთან.

ქალაქი ახეტატონიც, თუმცა ეხნატონის რეფორმების კვალი ბოლომდე არ წაშლილა ხელოვნებაში. ეხნატონის მემკვიდრეები ისევ ტრადიციულ რელიგიას – ძველი ღმერთების თაყვანისცემას, იმქვეყნიურ ცხოვრებაზე წარმოდგენებს დაუბრუნდნენ.

როგორც აღინიშნა, სამარხები ძველ ეპოქაში იზიდავდა მძარცველებს, ამიტომ ძველევგიპტური აკლდამები, როგორც წესი, არქეოლოგებს და სხვა მკვლევარებს დიდი ხნის წინ გაძარცვული ზვდებოდათ. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს ეხნატონის მემკვიდრის, ახალგაზრდა ფარაონ ტუტანხამონის აკლდამა, რომლის აღმოჩენა XX საუკუნის ნამდვილი სენსაცია გახდა. ცნობილმა ბრიტანელმა არქეოლოგმა ჰოვარდ კარტერმა და მისი ექსპედიციის ორგანიზატორმა ლორდმა კარნაგონმა 1922 წელს აბსოლუტურად ხელუხლებელ აკლდამას მიაგნეს, რომლის შესასვლელი გვირაბი ქვებს ჩაეხერგა და, ამგვარად, მომავალი თაობებისთვის ძველი მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი საგანძური შემოენახა. სამარხის ინვენტარში გამოირჩევა ოქროს და მოოქროვილი ქანდაკებები, მასიური ოქროს ტახტი ძვირფასი ფიგურებით, საიუველირო ნაწარმი, თიხის ჭურჭელი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ოქროს სარკოფაგი და ოქროს ნილაბი, რომელმაც ტუტანხამონის სახე საუკუნეებს შემოუნახა. ფარაონის აკლდამაში, რომელსაც ეგვიპტის ისტორიაში განსაკუთრებული კვალი არ დაუტოვებია და რომელიც სულ ახალგაზრდა გარდაიცვალა, 500-ზე მეტი ძვირფასი ნივთი აღმოაჩინეს. მხოლოდ ოქროს სარკოფაგის წონა 110 კგ-ს შეადგენდა.

ძვ.წ. XIV ს. გრანდიოზული სამშენებლო პროექტებით აღინიშნა. გაფართოვდა სახელმწიფოს უმთავრესი ტაძრები – კარნაკი (აიგო გიგანტური პილონი და ძველ მსოფლიოში უდიდესი სვეტებიანი დარბაზი) და ლუქსორი (კომპლექსს დაემატა პორტიკებიანი

ეზო, პილონები და რამზეს II-ის კოლოსები). თებეში, ნილოსის დასავლეთ ნაპირზე ახალი ტაძრები აიგო – მათ შორის აღსანიშნავია რამზეს II-ს ტაძარი (ე.წ. რამესეუმი) და რამზეს III-ის ტაძარი (ე.წ. მედინეთ-აბუ). ძველ ეგვიპტეში აღსანიშნავია კლდეში ნაკვეთი ტაძრები, რომლის ტიპი განსაკუთრებით განვითარდა ძვ.წ. XIV ს-ში: ამ ტიპის კლასიკურ მაგალითებად შეიძლება მოვიყვანოთ რამზეს II-ს ტაძარი აბუსიმბელში. ნეფერტარის შედარებით მცირე ტაძარი და ეხნატონის მეუღლის, დედოფალ ნეფერტიტის ტაძარი. აღნიშნული ტაძრების მაგალითზე კარგად ჩანს, რომ ძველ ეგვიპტურ არქიტექტურულ ანსამბლებში ორგანულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი ხუროთმოძღვრება, ქანდაკება და კედლის მხატვრობა.

ამრიგად, ეგვიპტის კულტურამ კაცობრიობის ისტორიაში უღრმესი კვალი დატოვა, დიდი გავლენა იქონია მეზობელ და, უპირველეს ყოვლისა, წინა აზიის კულტურაზე, დასაბამი მისცა მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Культура древнего египта. М., 1976
- Малюга Ю.Я. Културология. М., 1998
- Тураев Б.А. Древний египет. Пг., 1922
- კულტუროლოგია, გამ-ბა „თსუ“, 2003
- მ. ხეცურიანი, ცივილიზაციის ისტორია, გამ-ბა „მერანი“, 2003
- მსოფლიო ისტორიული ენციკლოპედია, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ. 2006

უნივერსიტეტის საღიჟტორო პროგრამა¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით, სტატიების სტილი დაცულია

შოთა გეგიაძე,
სასცენო მოძრაობის პედაგოგი.
მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნების
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. დავით კობახიძე

უკუკავშირები აუდიტორულ- საშემსრულებლო ურთიერთობაში

უკუკავშირი – ეს არის ნებისმიერი კომუნიკაციური სიტუაციის კიდევ ერთი სტრუქტურული კომპონენტი. მსმენელის რეაქცია მოლაპარაკეს ნათქვამზე არსებითად წარმოადგენს ურთიერთობების შემაკავშირებელ მომენტს. მის არარსებობას მივეყვართ კომუნიკაციის მოშლამდე.

სამეტყველო კომუნიკაციის სტრუქტურულ-ფსიქოლოგიურ აქტებს, უპირველეს ყოვლისა, მიეკუთვნება კომუნიკაციური ცდა – ჩანაფიქრი და მიზანი, ანუ სამოტივაციო შემადგენელი, რომელიც განსაზღვრავს, რატომ და რისთვის სურს ინფორმაციის წყაროს თქვას სათქმელი და შეტყობინების გაგება.

საკომუნიკაციო შეტყობინება – ეს არის ინფორმაცია საწყისი სახით, რომლის გადაცემა ხდება ერთი პარტნიორისაგან მეორესადმი.

უკუკავშირი – ეს არის ვერბალური და არავერბალური შეტყობინებები, რომელთაც ადამიანი განზრახ თუ განუზრახველად საპასუხოდ უგზავნის სხვას.

ყველაფერი, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ სხვის მიმართ შეიძლება განიხილოს როგორც უკუკავშირი. თვით პასუხის არარსებობაც უკუკავშირს წარმოადგენს. უკუკავშირის სხვა სახეებიდან შეიძლება გამოვყოთ განზრახულობა – განუზრახველობა; პირდაპირი და ირიბი; თვით მოქმედების არარსებობაც უკვე უკუკავშირია.

პედაგოგისა და სტუდენტის ურთიერთობა

წარმოადგენს სპეციფიკურ ურთიერთობას ინფორმაციის არავერბალური და ვერბალური გაცვლის დონეზე. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს თავისებურ შეთანხმებასთან, ანუ მხარეები საკუთარ თავზე იღებენ ვალდებულებებს, შეასრულონ გარკვეული სახის ქმედებები საბაზო აქტივების მიმართ. საბაზო აქტივობად ამ შემთხვევაში გვევლინება, ერთი მხრივ, პედაგოგის ვალდებულება – მიაწოდოს, გაუზიაროს სტუდენტს თავისი გამოცდილება, ხოლო მეორე მხრივ, სტუდენტი ზდება ამ ინფორმაციის, გამოცდილების ამთვისებელი. ამ შეთანხმების საფუძველზე კომუნიკატორსა და რეციპიენტს შორის (ინფორმაციის მიმწოდებელსა და მიმღებს შორის) მყარდება გარკვეული სახის პროფესიონალური ურთიერთობა, რომელ ურთიერთობაშიც შეიძლება გამოვეყნოთ შემდეგი სახის ასპექტები: 1. მიზანი; 2. საშუალება; 3. შინაარსი.

1. ურთიერთობის მიზანს წარმოადგენს პასუხი კითხვაზე, თუ რის გულისთვის იწყებენ ურთიერთობას კომუნიკატორი და რეციპიენტი. ჩვენს შემთხვევაში ეს არის ინფორმაციის მიწოდება პედაგოგისაგან და მისი მიღება სტუდენტის მიერ.

2. ურთიერთობების საშუალებებში შედის რეციპიენტის მიერ მიღებული ინფორმაციის გადამუშავება და გაშიფვრა.

3. ურთიერთობის შინაარსია ინფორმაცია, რომელიც ურთიერთკონტაქტის საშუალებით, ვერბალური და არავერბალური გზით გადაეცემა და რომლის შინაარსი და ფორმა აკმაყოფილებს ან არ აკმაყოფილებს რეციპიენტს. ამ შემთხვევაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორ აითვისებს ინფორმაციას რეციპიენტი, ანუ მის სწორ გაგებაში, გაშიფვრაში.

იმავედროულად, მნიშვნელობა ენიჭება პიროვნული ურთიერთდამოკიდებულებების დინამიკურობას დადებითისკენ ან უარყოფითისკენ, რაც იძლევა

ურთიერთდამოკიდებულებების დარეგულირების საშუალებას ინფორმაციის შეფასების ხარჯზე. სწორედ საშემფასებლო უკუკავშირის გზით ხდება საკუთარი დამოკიდებულებებისა და აზრის შეტყობინება ინფორმაციის შინაარსისა და მისი მატარებლისადმი (კომუნიკატორისადმი). კომუნიკაციას ახასიათებს რიგი სპეციფიკური განსაკუთრებულობები. ეს არის ურთიერთინფორმირებულობის ნიადაგზე აღმოცენებული ერთიანი მოღვაწეობა, აგრეთვე პარტნიორთა ურთიერთზეგავლენა საკომუნიკაციო ნიშნთა სისტემის საშუალებით.

თეატრალური ხელოვნება, ან უფრო ფართოდ რომ ვთქვათ, საშემსრულებლო ხელოვნება, მიეკუთვნება ქცევათა აქტებს, რომელიც გამოხატულია მოქმედებაში და მიმდინარეობს რეალურ დროში, რეალური მაყურებლის წინაშე. საშემსრულებლო ხელოვნება თავისი ხასიათით არის როგორც პიროვნული, ასევე შიდაჯგუფური და მასობრივი; ინფორმაციის გადაცემის მხრივ კი – ზეპირი და წერილობითი, ვერბალური, აუდიტორული, ვიზუალური; აგრეთვე არავერბალური, სადაც შედის – ქესტი, მიმიკა, სხეულით მოძრაობა, ხმის განსაკუთრებულობა (ტემბრი, სიმაღლე, ტონალობა და ა. შ.).

კომუნიკაცია არის ურთიერთობა ინფორმაციის გაცვლის საშუალებით ორ ან მეტ ადამიანს შორის და წრიულ, ანუ ჩაკეტილ ხასიათს ატარებს. კომუნიკატორის მიზანია ინფორმაციის გაგზავნა რეციპიენტისადმი და ამ ინფორმაციის მიღება, შეფასება-დამუშავება და უკუკავშირი ინფორმაციის დაბრუნების გზით.

თეატრალური ხელოვნება ინფორმაციის გადაცემის უნივერსალურ საშუალებას ფლობს. ეს არის მსახიობი, რომელიც სცენიდან, ინფორმაციის ვერბალური და არავერბალური გადაცემის გზით ცდილობს მაყურებელამდე მიიტანოს რეჟისორული ჩანაფიქრი. ანუ მსახიობი

ხდება ინფორმაციის გადაცემის სპეციფიკური არხი, ხოლო თავის მხრივ, რეჟისორი წარმოადგენს კიდევ ერთ საინფორმაციო არხს დრამატურგსა და მსახიობს შორის. ე. ი. დრამატურგსა და მაყურებელს შორის ინფორმაციის მიწოდების საკომუნიკაციო საშუალებად გვევლინება რეჟისორი და მსახიობი. ამგვარად, თეატრი თავისი შინაარსით და ფორმით მუდმივი უკუკავშირების ტყვეობაში რჩება და წრიულ, ჩაკეტილ ხასიათს ატარებს ანუ მსახიობი > რეჟისორი; რეჟისორი > მსახიობი; მსახიობი > რეჟისორი > მაყურებელი; რეჟისორი > მსახიობი > მაყურებელი და ა. შ.

უკუკავშირი ურთიერთობის დამყარებისა და მისი გაკონტროლების საშუალებაა, რომლის საშუალებითაც კომუნიკატორი იღებს თუ როგორ აღიქვა მიმღებმა გაგზავნილი ინფორმაცია. უკუკავშირის მექანიზმების საშუალებით შემსრულებელი საკუთარ ქცევებსა და ქმედებებს მართავს. საკუთარი შეგრძნებებისა და განცდების აღქმის პროცესი არის ის გზა, რომლის საშუალებითაც სტუდენტს შეუძლია აკონტროლოს საკუთარი ემოციები, აკონტროლოს ნებისყოფისა და ყურადღების საშუალებით.

პედაგოგის უპირველესი ვალია, უწინარეს ყოვლისა შექმნას შემოქმედებითი ატმოსფერო და ყველა მისი მონაწილე ამ პროცესების აქტიურ, შემოქმედებით ატმოსფეროში მოაქციოს. ამისათვის საჭიროა:

1. პედაგოგისაგან იმ აქტიური, შემოქმედებითი იმპულსების აღმოჩენა და დაფიქსირება, რომლებიც უკუკავშირის სახით სტუდენტის მხრიდან უბრუნდება პედაგოგს და მისი საჭირო მიმართულებით წარმართვა.

2. საჭიროა განვავითაროთ სტუდენტში ისეთი ფსიქოლოგიური ტექნიკა, რომელიც მისცემს მას შესაძლებლობას – იყოს აქტიურ შემოქმედებით ფორმაში.

სტუდენტისათვის მეტად მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს ისეთი მდგომარეობა, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ შემოქმედებით პროცესებში ჩართულობა. ამ პროცესების ხარისხი კი დიდად არის დამოკიდებული ინფორმაციასა და იმ უკუკავშირებზე, რომლებიც სტუდენტსა და პედაგოგს შორის მიმდინარეობს და რომელზედაც რეაგირება როგორც ერთი, ისე მეორე მხრიდან შეიძლება იყოს როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი, რაც შესაბამისი ემოციების (კმაყოფილება ან უკმაყოფილება) გამოწვევის მიზეზი შეიძლება გახდეს. მაგრამ უკმაყოფილება არ უნდა გახდეს მოქმედების გაგრძელების შემაფერხებელი მიზეზი, პირიქით იგი უნდა გახდეს კიდევ ერთი წინგადადგმული ნაბიჯი – მოტივი დასახული მიზნის მისაღწევად.

რა თქმა უნდა, სტუდენტები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან სამოტივაციო გამოხატულების სიძლიერით და მათი იერარქიულობით. ყოველ ადამიანს ქცევების ინდივიდუალური, სპეციფიკური მეთოდები გააჩნია (ანუ ეკვივალენტურობის კლასი). ჰ. ჰეკჰაუზენის აზრით – „სხვადასხვა ადამიანის ეკვივალენტურობის კლასი გარკვეულწილად შეიძლება დაემთხვეს ერთმანეთს. მოტივაციის ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, ეკვივალენტურობის კლასი საბოლოო ჯამში განისაზღვრება თავისი ეკვიფინალურობით. ანუ იმით, თუ რამდენად არის დარწმუნებული ადამიანი იმაში, რომ ერთი მხრივ, განსაზღვრული სიტუაციები და, მეორე მხრივ, განსაზღვრული მოქმედებები უწყობს ან უშლის ხელს დასახული მიზნის მიღწევას“¹.

ამდენად, მოქმედების შემდგომი სამოტივაციო ეტაპის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ, როგორც სტუდენტმა, ასევე პედაგოგმა უკუკავშირის საშუალებით, სწორად

1 Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность-2-ое изд. СПб; Питер; М.: Смысл, 2003.-860л. (Серия „Мастера психологии»). Стр.274

შეაფასოს მოქმედების საშუალებით მიღებული შედეგი, როგორც შინაარსობრივი, ასევე საშემსრულებლო თვალთახედვიდან გამომდინარე. ეს განსაკუთრებით საჭიროა, როდესაც შედეგი უარყოფითია და არ ემთხვევა სტუდენტის მოლოდინებს, მაგრამ, ერთი მხრივ, მსგავსი სიტუაციების ანალიზი და თვითშეფასებები სტუდენტისათვის ხდება გამოცდილების შეძენის ერთერთ საშუალებად, მეორე მხრივ კი, შემდგომში იგი გველინება ახალი სამოტივაციო პროცესებისა და მოქმედებების მეტად საჭირო წყაროდ.

უკუკავშირი დევს ადამიანთა ურთიერთმოქმედებათა საფუძველში და გვევლინება თვითორგანიზაციული სისტემების საჭირო და განსაკუთრებულ მახასიათებლად. კავშირის მიწოდების ხასიათიდან გამომდინარე, შეიძლება მოხდეს ქცევებისა და მათი მიზნის შეცვლა, თვითშეფასების კორექტირება, ემოციური და, რა თქმა უნდა, სამოტივაციო დონის ცვლილებები. ეს უკანასკნელი ადამიანის მოღვაწეობის აუცილებელ ნაწილად გვევლინება.

აუდიტორული ურთიერთობების პროცესები დამყარებულია სპეციფიკური სახის ინფორმაციულ და პიროვნულ ურთიერთკავშირებზე. აუდიტორული ურთიერთობისას დიდი მნიშვნელობა აქვს პედაგოგისა და სტუდენტის პიროვნულ თვისებებს, მათ ურთიერთობას ინფორმაციის გაცვლის პროცესში და აუდიტორულ გარემოს, სადაც ეს ურთიერთობები იბადება. შეიძლება ეს დამოკიდებულებები ურთიერთდაკვირვებების შედეგიც იყოს. შესაბამისად ვლელულობთ:

პიროვნება + ინფორმაცია + ქცევა.

ფიზიკური მოქმედების ნებისმიერი ფორმა, მიწოდებული პედაგოგის მიერ და რომლის ათვისებასაც სტუდენტი ცდილობს, რთული ინფორმაციული პროცესია, რომელშიც ჩართულია და გამოიყენება სტუდენტის მთელი ფსიქო-ფიზიკური შესაძლებლობები,

– ხდება მიწოდებული ინფორმაციის გულდასმითი ანალიზი, ანუ, ინფორმაციის გონებრივი დამუშავება და ამავე ინფორმაციის პრაქტიკული ქმედებების სიბრტყეში გადატანა.

დ. უზნაძე პრაქტიკულ აზროვნებას შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „პრაქტიკულ აზროვნებისას უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია შემდეგი გარემოება. როდესაც ადამიანი რაიმე ამოცანის გადასაწყვეტად აზროვნებას მიმართავს, ეს ჩვეულებრივ ასე ხდება: სანამ არ დაასრულებს აზროვნებას, მანამდე იგი უმოქმედოდ რჩება, იმიტომ რომ მან ჯერ კიდევ არ იცის თუ როგორ ჯობს მოქმედება. ეს უკანასკნელი მხოლოდ აზროვნების პროცესის დამთავრების შემდეგ იწყება. იგი დასრულებული პროცესის შედეგის ქცევაში გამოვლენას წარმოადგენს და არა თვითონ პროცესს აზროვნებისას. ერთი სიტყვით ჩვეულებრივს შემთხვევაში აზროვნების პროცესი წინ უსწრებს მოქმედებას. „ჯერ ვზომავთ და მერე ვჭრით“. ანუ ჯერ მივიღოთ, გავაანალიზოთ და მერე ვიმოქმედოთ“.¹

ამდენად, ვლელობთ შემდეგ ფორმულირებას:

ინფორმაცია + ანალიზი + მოქმედება.

ხოლო იმისათვის, რომ მოქმედება სცენაზე მიმდინარეობდეს ჩანაფიქრის შესაბამისად და შემსრულებელმა მიაღწიოს დასახულ მიზანს, საჭიროა სტუდენტის ფსიქო-ფზიკური აპარატის წესრიგში მოყვანა.

ყოველივე აღნიშნულის მიღწევა შესაძლებელი იქნება მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი რეფლექტორული რეაქციების, მოქმედებისა და ქცევების მართვის უნარით. თავის მხრივ, მართვა წარმოადგენს პროცესების ისეთ ორგანიზებას, რომელიც იძლევა შესაძლებლობას

¹ დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია, პროფესორ ა. ფრანგიშვილის საერთო რედაქციით, გამომც.: „საქართველოს მაცნე“, თბილისი, 2005, გვ. 455-456

მიადწიო დასახულ მიზანს. სტუდენტის მიერ მოქმედების მართვა და მისი რეგულირება რთული პროცესია და ამ პროცესების სტიმულირება უნდა მოხდეს უშუალოდ პედაგოგიური ხერხების გამოყენების გზით.

მიღებული ინფორმაციის ხარჯზე, სტუდენტი ანალიზის საფუძველზე განსაზღვრავს, თუ როგორ და რა საშუალებებით, ეტაპობრივად თუ მთლიანად უნდა შესრულდეს მიღებული ინფორმაცია და შესაბამისად, მოცემულ მოქმედებებზე კონტროლი უკუკავშირის ხარჯზე აწარმოოს.

პედაგოგის მხრიდან ღიდი მნიშვნელობა ენიჭება შემდეგს:

1. როგორ და რა ფორმით მოხდება საშემფასებლო უკუკავშირი რეციპიენტისადმი, გამახვილებული იქნება ყურადღება ინფორმაციის უარყოფით თუ დადებით შედეგებზე.

2. კორექტირება – შენიშვნები, რომლებიც წარმოიშვებიან ინფორმაციის ათვისების პროცესში და ანალიზის საშუალებით არსებული შეცდომების გამოსწორება.

მნიშვნელობა აქვს, ინფორმაციის გადაცემის რა საშუალებას მიმართავს პედაგოგი კონკრეტულ შემთხვევაში? (ვერბალური თუ არავერბალური).

ჩვენ შემთხვევაში, ხშირად, არავერბალური გზით ინფორმაციის შესწორება და დემონსტრირება გაცილებით ეფექტური ხდება პედაგოგის მხრიდან, რაც კიდევ ერთხელ დაუმტკიცებს სტუდენტს პედაგოგის თეორიულ თუ პრაქტიკულ შესაძლებლობებს.

3. მისცე რეციპიენტს საშუალება დამოუკიდებლად იმოქმედოს, კიდევ ერთხელ გაიაზროს მიღებული ინფორმაცია და თვითკრიტიკის საფუძველზე შეძლოს დამოუკიდებლად იმუშაოს საკუთარ შეცდომებზე, შედეგად – უფრო ადვილი და სწრაფი ხდება ინფორმაციის ათვისების პროცესები.

უკუკავშირის გამოკვეთილი ფორმულირება, ბიომექანიკასთან ერთად, ეკუთვნის ბერნშტეინს, თუმცა მანამდე ადამიანის მოძრაობათა მართვის თეორიის ჩამოყალიბების იდეა მას მიაწოდა მისმა თანამედროვე მოღვაწე მეცნიერმა კ. გასტემა, რომელიც წერდა: „ჩვენი პირველი ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ მივხედოთ იმ შესანიშნავ მანქანას, რომელიც ყველაზე ახლოსაა ჩვენთან, და ესაა ადამიანის ორგანიზმი. ეს მანქანა საუკეთესო მექანიკით არის აღჭურვილი, ავტომატურობითა და ჩართვის სიჩქარით – ნუთუ ის არ უნდა შევისწავლოთ? ადამიანის ორგანიზმში არის ძრავა, გადამცემი, ამორტიზატორები, არის რევულატორები და თვით მონომეტრიც – და ყოველივე ეს ითხოვს შესწავლას და მის გამოყენებას – უნდა შეიქმნას მეცნიერების განსაკუთრებული სახე – ბიომექანიკა – იგი არ უნდა მოექცეს ვიწრო ჩარჩოებში – იგი უნდა ესაზღვრებოდეს სპორტსა და ხელოვნებას, სადაც მოძრაობა ძლიერია, მოქნილი და იმავდროულად – არტიტული“.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დ. უზნაძე „ზოგადი ფსიქოლოგია“, პროფესორ ა. ფრანგიშვილის საერთო რედაქციით. გამომც.: „საქართველოს მაცნე“, თბილისი, 2005
- Платонов К. К. „Мои личные встречи на великой дороге жизни“, Воспоминание старого психолога, М., 2005
- Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность-2-ое изд. СПб; Питер; М.: Смысл, 2003.-860л. (Серия „Мастера психологии“)

¹ Платонов К. К. „Мои личные встречи на великой дороге жизни“ (Воспоминание старого психолога). М. 2005. стр. 273.

ზათუნა ღამიძე,

სადოქტორო პროგრამა: ქორეოგრაფიული ხელოვნება
ხელმძღვანელი – პროფ. ანანო სამსონაძე

ქართული საცეკვაო ღიაღმეტყვეობა

აჭარული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

II ნაწილი

ხორუმი

აჭარაში, გუნდური, მასობრივი ცეკვის აღმნიშვნელ ტერმინთა შორის გვხვდება ხორონი (ხორუმი) ან ბარი, მაგ.: „ქურთბარი“, „ლაზხორონი“ და ა.შ. ტერმინი ბარი შედარებით ნაკლებად ჩანს, ხორონი (დღევანდელი სახით ხორუმი) კი განსაზღვრულ ტოპონიმებს მოსდევს, რაც მის წარმომავლობაზე მიგვითითებს, მაგ.: „ლაზხორომი“, „ხიზადირული ხორუმი“, „ცხმორისული ხორუმი“, „ლორჯომული ხორუმი“, „ქობულეთური ხორუმი“, „ზედა მახუნკეთური ხორუმი“, „ორთაბათუმური ხორუმი.“ ასევე გვაქვს ხორუმის სახის გამომსახველი ხორუმები, მაგ.: „დელიხორომი“, „გადახვეული ხორუმი“. ენვერ ხაბაძე წერს: „აჭარის სხვადასხვა კუთხეში წარმოდგენილ ხორუმებში ვხვდებით განსხვავებულ ილეთებს და ბრძოლის გამომსახველ მოძრაობებს. საბრძოლო ცეკვა „ხორომი“ მრავალ მოცეკვავეთა ჯგუფებს ერთ რიტმზე, მაგრამ სხვადასხვა ილეთებითა და საინტერესო მოძრაობებით გამოჰქონდათ. სწორედ ამ მომენტებმა განაპირობა, რომ ხორუმებს დარქმეოდა ცეკვაზე მორგებული სახელები.“¹

ხორონის, იგივე ხორუმის, შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრებების შეჯამებით და ელექტრონული საშუალებებით მოპოვებული ექსპედიციების მასალებზე დაყრდნობით ვარკვევთ,

¹ თ. კომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001, გვ. 227

რომ ცეკვა „ხორუმის“ სახე დღევანდელ დღეს ლოკალიზებულია და მხოლოდ როგორც საბრძოლო ხასიათის ნაწარმოები განიხილება. სასცენო ვერსიამ „ხორუმის“ მხოლოდ საბრძოლო სახე გაიზიარა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ურიგო არ იქნება თუ თავდაპირველად „ხორუმის“ როგორც ტერმინის განმარტებისათვის რამდენიმე მეცნიერის აზრს მოვიშველიებთ: „რაც შეეხება ტერმინ „ხორუმს“, უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მას ამჟამად მოქალაქეობრივი უფლება აქვს მოპოვებული და მისი შეცვლა ძნელია, ამ სახით ეს სახელწოდება 30-იან წლებში შემოვიდა ხმარებაში და იგი არა ზუსტია. მანამდე აჭარაში იხმარებოდა „ხორონი“, რომელიც ჩვენი აზრით ლინგვისტურადაც არის გამართლებული. „უმ“ სუფიქსი, რომლითაც დღევანდელი „ხორუმი“ შედგენილი, გეოგრაფიულ ადგილთა მაწარმოებელია და ამ შემთხვევაში იგი ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვის საწარმოებლად არ გამოდგება“.¹ აქედან გამომდინარე, ჩვენც ავთენტურ ნაწარმოებებს „ხორონად“ მოვისსენებთ, სასცენოს კი – „ხორუმად“.

ცეკვა „ხორუმი“ საქართველოს მასშტაბით მხოლოდ სამ დიალექტურ ერთეულში გვხვდება – გურიაში, აჭარასა და ლაზეთში. შესაბამისად, ვარჩევთ გურულ, აჭარულ და ლაზხორუმებს. მიუხედავად მხატვრული სტილისტიკის იდენტურობისა, მათ შორის მაინც არსებობს განსხვავება, რაც ტემპის, საცეკვაო ლექსიკის, სიუჟეტური ქარგისა და ფორმის სხვადასხვაობაში მდგომარეობს. ამ შემთხვევაში სასცენო და ავთენტურ ნიმუშებს თანაბარმნიშვნელოვნად მოვისსენებთ, რადგან „ხორუმი“ ფაქტობრივად შექმნილი ცეკვაა, მას ავტორი ჰყავს. როგორც თავად ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე აღნიშნავდა, საცეკვაო ლექსიკის სიმცირის გამო თავად

¹ ა. ინაიშვილი, ჯ. ნოღაიძელი, გრ. ჩხიკაძე, მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. სსრ. მეცნ. აკადემია, თბ., 1961, გვ. 6

მოუწია მოძრაობა-ილეთთა გამოგონება და ცეკვის ამგვარად აწყობა.

რაც შეეხება „ხორუმის“ ავთენტურ საფუძველს, „იგი ძალზე მრავალფეროვანია აჭარაში. ხორონი არა თუ რაიონების მიხედვით განსხვავდება, არამედ ხშირად მეზობელ სოფლებშიც იგივეობას ვერ იპოვით. აჭარაში ცნობილია ძველი და ახალი ხორონი, განსაკუთრებით მრავალფეროვანია ახალი ხორონი. ხულოსა და ქედის რაიონის ძველი ხორონი ერთმანეთს ჰგავს, ხოლო ახალი ხორონი სრულიად განსხვავებულია. ასევე, შეიძლება ითქვას ქობულეთისა და ბათუმის რაიონებზე“.¹

ხორუმი არ იყო მხოლოდ საბრძოლო ცეკვა. ფერხულს ხორონის სახელწოდებით, სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობისას ნადშიც ასრულებდნენ. არსებობდა როგორც ქალთა, ასევე, მამაკაცთა და შერეული სახის ფერხულები. ხორონებში ქალთა და კაცთა ერთობლიობა ქრისტიანული გავლენით უნდა განისაზღვროს, რადგან მუსულმანური წესი ამგვარი დაშვების უფლებას არ იძლევა. ხორონთა მრავალფეროვნების შესახებ ჩვენს აზრს ამყარებს ამონარიდი მკვლევარ ალ. მსხალაძის ნაშრომიდან: „ტერმინი „ფერხული“ ზემო აჭარაში მაინც იშვიათად გვხვდება. ყოველნაირ გუნდურ ცეკვას აქ „ხორუმს“ უწოდებენ, იქნება ის ადგილობრივ-ქართული თუ უცხო წარმოშობისა. ეს მოვლენა გამოწვეულია ძველი ქართული მეომრული ცეკვის მუსიკალური თვალსაზრისით ხუთწილად ზომაზე აგებული ქორეოგრაფიული ნიმუშის „ხორუმის“ ძველთაგანვე პოპულარობით აჭარაში. მისი გავლენით ყოველნაირ საფერხულო ცეკვას დღეს ხშირად „ხორუმის“ სახელით ნათლავენ. მიტომაც ხმარობენ კიდევ გამოთქმებს „ქალების ხორუმი“, „ლაზხორუმი“, „ქურთხორუმი“, რომლებიც ფაქტიურად ფერხულებია

¹ ჯ. ნოღაიდელი, ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1981. გვ. 14

და მათი მუსიკალური ენა და ქორეოგრაფიული მხარე მკვეთრად განსხვავდება ზუთწილადი ზორუმისაგან¹. აქ ვფიქრობ, „ზორუმის“, როგორც ფერხულის პირველადობა და მისი გავლენით სახელწოდების გავრცელება, სწორი არ უნდა იყოს, რადგან ბიზანტიასთან სიახლოვიდან გამომდინარე, თავად ტერმინის – „ქორო“ – გავრცელებამ, რაც თავისთავად სიმრავლის აღმნიშვნელად მოიაზრება, განაპირობა ყოველგვარი საფერხულო ქმედებისთვის განზოგადებული სახელის მინიჭება.

თუმცა, ვფიქრობ გაუმართლებელია, როდესაც არქეოლოგიური გზით მოპოვებულ, სახვით თუ სკულპტურულ, გამოსახულებებსა და მე-20 საუკუნეში შექმნილ საცეკვაო ნაწარმოებებს შორის, პარალელების გავლება ხდება. სასცენო ნაწარმოებს ჰყავს ავტორი და გააჩნია მკაფიოდ განსაზღვრული არქიტექტონიკა, ზოგიერთი დეტალი კი, რომელიც სცენაზე შემთხვევითობის ან რაიმე კონკრეტური მიზეზის გამო დამკვიდრდა, არ შეიძლება ცეკვის, როგორც ავთენტური ობიექტისათვის დამახასიათებელ ნიშნად მივიჩნიოთ.

ამიტომ, ჩვენ შევეცდებით განვასხვაოთ ერთმანეთისაგან ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ავთენტური და სასცენო სახე.

როგორც გაირკვა, ტერმინი „ზორუმი“ 30-იან წლებში შემოსულა ხმარებაში, მანამაღე მას „ზორონი“ ერქვა. საცეკვაო ქმედების აღმნიშვნელად ასევე არსებობდა ზოგადქართული ტერმინი „სამა“. თუმცა „ზორონსა“ და „სამას“ შორის არსებითი განსხვავება შეინიშნება: „ზორონი“ ფერხულის, ხოლო „სამა“ ზოგადად ცეკვის შესაბამისად მოიაზრება.

ჯ. ნოღაიდელი კი აღნიშნავს: „საერთოდ „სამას“ აჭარაში პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს და ახლა იგი სხვაგვარად არის გაშინაარსებული. ყოველგვარ

¹ აღ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 32

ცეკვას, ხორონს, ფერხულს, ჩამორებულს და სხვებს – „სამა“ ეწოდება. პირდაპირი მნიშვნელობით იგი ახლა ცეკვას, შესრულებას აღნიშნავს. ასე მაგალითად: ისამე ხორონი – იცეკვე ხორონი.“¹ ხორონს ნოღაიდელი სახეცვლილ სამას უწოდებს და მათ შორის განსხვავებას ასე ხსნის: „სამა სახელწოდებას კი არ აღნიშნავს, არამედ, მოქმედებას“² (ცეკვას–ხ.დ.). ჯ. ნოღაიდელი ავითარებს აზრს, რომ „ხორონის შესრულებას აჭარაში „სამა“ ეწოდება და ფაქტიურად ასე ის „ხორონსა“ და „სამას“ აიგივებს. მისი აზრით, რადგან ხორუმს ტრადიციულად სამი კაცი ასრულებდა, სწორედ აქედან წარმოსდგა მისი სახელწოდებაც „სამა“, თუმცა მას ფერხულისაგან განასხვავებს: „ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ ფერხულის შესრულება სამი კაცისაგან შეუძლებელია. ფერხული ხორონის შემდეგდროინდელი უნდა იყოს, რადგან ფერხული უფრო მრავალფეროვანია: მასში სამზე მეტი მონაწილეა და სამსართულიანია, თუმცა ხალხი ფერხულის შესრულებასაც „სამას“ უწოდებს“³. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აჭარაში სამა როგორც ხორონის, ასევე ფერხულის სინონიმადაც მოიაზრებოდა, მაგრამ ამავე დროს ფერხული მრავალრიცხოვანია და სამსართულიანიც შეიძლება იყოს. აჭარაში შემორჩენილ ქორეოგრაფიულ ნიმუშთაგან სამსართულიანი ფერხულის სახით საბრძოლო „ხორუმი“ შემოგვრჩა, რომელმაც ხორონის ზოგადი სახელწოდება დაისაკუთრა და „ხორუმად“ შემოინახა თავი.

ხორუმი ძირითადად ჭიბონზე სრულდებოდა. როგორც აღვნიშნეთ, აჭარა ხორუმთა (ხორონთა) მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ჭიბონზე საცეკვაოთა საუკეთესო შემსრულებელი ედეჰემ სურმანიძე

¹ ჯ. ნოღაიდელი, ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 198, გვ. 15

² იქვე;

³ იქვე;

(ქოჩახელა) „შვიდნაირ ხორუმს უკრავდა და ყველა მათგანს თავისი შემსრულებელი ჰყავდა. თვითონ ქოჩახელასაც თავისი ხორუმი ძლიერ უყვარდა. მას ყველაზე სწრაფ ტემპში უკრავდა, ჭიბონს თავზე დაიდებდა და თან ცეკვავდა, ხან კიდევ ღისშვილი დაუკრავდა, თვითონ – იცეკვებდა“.¹

ცეკვა „ხორუმის“ გასცენიურების პირველი მცდელობა დავით ჯავრიშვილს ეკუთვნის. რაც შეეხება ცეკვა „ხორუმის“ თანამედროვე სასცენო ვარიანტს, იგი ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძის მიერ სხვადასხვა ხორონთა საცეკვაო ლექსიკის გაერთიანებით არის შექმნილი. „გადახვეული ხორუმის“ „ხორუმში“ ჩართვამ, როგორც ის ამბობს, ცეკვას სრულყოფილი სახე მისცა, მანამაღე თითქოს დაუსრულებელი იყო და რაღაც აკლდა: „ის, რომ ცეკვაში მტერზე გამარჯვებას გამოხატავს, მტრის ჩაქოლვას ნიშნავს, ამიტომაც, ეს ფრაგმენტი ცეკვაში აუცილებელია. ქობულეთის მეხორუმეებში თუ შეგხვდებოდი გადახვეულის შემორჩენილ ილეთებს, აგრეთვე ცეკვას განსხვავებული ჩასაბერი ინსტრუმენტებით უკეთებდნენ აკომპანიმენტს, რომელსაც ზურნა-ჭიბონი და დიდი დავლი ჰქონია. ეს ყოველივე აღვადგინე და ჩავრთე ცეკვაში, სადაც ცეკვამ მიიღო დასრულებული შინაარსი. ასე აღსდგა და მარადიულ გზა-სავალს დაადგა „გადახვეული“, ურომლისოდაც არც ერთი კოლექტივი არ ასრულებს „ხორუმს“.²

1946 წელს აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში ენვერ ხაბაძემ დადგა ქალ-ვაჟთა ხორუმი პროფესიონალი კომპოზიტორის ალ. ფარცხალაძის მუსიკაზე „აყვავებული აჭარა“. მასვე ეკუთვნის „ქალთა ხორუმის“ სასცენო ვერსიაც ფოლკლორული მასალის საფუძველზე. „ხორუმის“

¹ რ. გორგაძე, ქოჩახელა, „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, 1986. გვ. 9

² თეიმურაზ კომანიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001, გვ. 228

ვარიანტია ასევე მის მიერვე შექმნილი ცეკვა „საზღვარზე“.

ოპო ნანა

საცეკვაო ნიმუშთა დიდი ნაწილი მთიანმა აჭარამ შემოინახა. ხულოს რაიონის სხალთის ხეობაში იცოდნენ მამაკაცთა წრეგახსნილი სახუმარო ფერხული „ოპო ნანა“.

„ოპო ი ნანას“ თავისი დანიშნულება ჰქონდა. მას ქორწილში ასრულებდნენ და მექორწილე ხალხის გამოსაფხიზლებლად კარგი საშუალება იყო: „ადგებოდა ერთი კაცი, მოყრიდა შეიდ-რვა ბიჭს (თხუთმეტამდეც შეიძლება), დეიჭირავდა ხელში ჯოხს, ჩააბამდა ამ ხალხს და მოცეკვავეები დეიძახებდნენ „ოპო —“, ხოლო წინამძღოლი უპასუხებს „ნანო“. ამ ჯოხს ხან მწოლარე კაცს დაარტყამდა ხან მოცეკვავეებს. ამ მომენტში მძინარე ხალხიც ადგება და ესენიც შეენადებიან (მოემატებიან — სიტყვა „ნადიდან“). ეს წინამძღოლი კლაკნილ გზებს აკეთებს და ჯოხს დაარტყამს უკანა კაცს.

გუნდი კორიფე

ოპო - - - - - ნანა
 ოპო - - - - - მელის კუდი
 ოპო - - - - - მიუხვიეთ
 ოპო - - - - - მოუხვიეთ
 ოპო - - - - - სიოგერი
 ოპო - - - - - ბასმა (გასმა?-ხ.დ.)

ქენით⁴¹ და სხვ.

ფერხული მარტივი მოძრაობისგან შედგება, თითქმის ტუნტულის მსგავსი სიარულისგან. ფერხული გახსნილია და მეთაური მიუძღვის, ფაქტობრივად, მწყობრია, ხელიხელჩაბმული, ერთმანეთს მიყოლებული

⁴¹ ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 92

მეფერხულები მეთაურის შეძახილზე „ბრძანებას“ ასრულებენ. დაუახლოვდება რა წინამძღოლი ბოლო მოთამაშეს, ჯოხს შემოკრავს. ტექსტისა და მოძრაობის რიტმული სურათი იდენტურია და ერთიან რეჩიტატიულ-სამწყობრო ღინამიკურ სურათს ქმნის.

ჯაყდანანა

ჯაყდანანას მთის აჭარაში ცეკვავენ. ამ ცეკვისთვის დამახასიათებელ განსაკუთრებულ ნიშან-თვისებას შაირობაში შეჯიბრი წარმოადგენდა. გამარჯვება მას რჩებოდა, ვისაც მეტი საშაირო ლექსის თქმა შეეძლო: „ჯაყდანანა“ თავყრილობის ადგილებში (ნადი, შუამთობა, ქორწილი) სრულდებოდა. მოცეკვავეები არა მარტო ცეკვაში, არამედ კაფიაობა-შაირობაშიც ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს. ცეკვას სიმღერასთან ერთად ეშხს მატებდა ჭიბონის თანხლება. გამარჯვებულად ის ითვლებოდა, ვისაც შაირ-კაფია არ გამოეღეოდა.

შენი ეზოს ქენერ-ქენერ
ამოსულა ზოზიკა,
ოსმან ბიძავ, გოგო მომე
და დაუკარ ბუზიკა.
სათამაშო ვაშლი მქონდა
გადავცვალე ბიაში,
რა ლამაზი გოგო შენ ხარ,
გენაცვალე ყიაში“.¹

ცეკვის შემსრულებელთა სქესისა და რაოდენობის შესახებ მეტ კონკრეტიკას ვხვდებით ნაშრომში „აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია“: „ცეკვა-შაირობაში ეჯიბრება ორი შემსრულებელი. ცეკვას სიმღერით მამაკაცები ასრულებენ“.²

¹ ალ. ჯიჯეიშვილი, აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები, „აჭარა“, ბათუმი, 1995. გვ. 33

² თ. კომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001; გვ. 300

ყოლსამა

ცეკვა „ყოლსამას“ „მხარულსაც“ უწოდებენ, რადგან „თურქულად „ყოლ“ მხრებს ნიშნავს, ხოლო „სამა“ – ცეკვას. ეს ცეკვა საფუძვლად დაედო აჭარულ „განდაგანას“. თავდაპირველად იგი სრულდებოდა როგორც სოლო ცეკვა. ყოლსამას შესახებ ინფორმაციას გვაწვდიან მოგზაური მეცნიერები. ცეკვაში ვაჟები მონაწილეობდნენ და შეჯიბრის ხასიათს ატარებდა. „მაღალმთიანი აჭარის სოფლებში დანდალოში, ოქტომბერში, დანისპარაულში, ღორჯომში, ხულოში მცირედენი განსხვავებით, ცოტა ვულგარულადაც ასრულებდნენ ამ ცეკვას“.¹

„ლოკალიზაციის საკითხის გარკვევაში გარკვეულ სირთულეს ქმნის ცეკვა „ყოლსამა“ (ყოლსარმა), რომელიც დღეს განდაგანას სახელითაა ცნობილი. მუსიკალური და წეს-ჩვეულებრივი თვალსაზრისით მასთან ახლოს დგანან „ქოჩეგური“, „ფადიკო“ და „თოფალიონი“.² „ქოჩეგურსა“ და „ფადიკოს“ შორის თითქმის არანაირი განსხვავება არ არის. „თოფალიონი“ კი კოჭლი კაცის ცეკვას განასახიერებს. ავტორი ამ საცეკვაოებს ბერიკაობის აჭარულ ნაირსახეობად თვლის და სვანურ „მურყვამობას“, ნაყოფიერებისა და შვილიერების კულტს უკავშირებს.

განდაგანა

ცეკვა „განდაგანა“ არ მიეკუთვნება ავთენტურ ნაწარმოებთა რიცხვს, თუმცა ის საცეკვაო ნიმუშები, რომელთა საფუძველზეც ზემოთ აღნიშნული ცეკვა შეიქმნა, ძირძველ აჭარულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს განეკუთვნება. „განდაგანამ“, როგორც

¹ ალ. ჯიჯეიშვილი, აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები, „აჭარა“, ბათუმი, 1995. გვ.29

² ალ. მსხალაძე, ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან, „მეცნიერება“, თბ., 1969. გვ. 37

ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიის ნიმუშმა, სიცოცხლე XX საუკუნის შუახანებში, ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაზის ავტორობით დაიწყო. მის საფუძველს აჭარასა და ლაზეთში ხალხში ფართოდ გავრცელებული „ყოლსამა“ წარმოადგენს. „ყოლსამას“ „ჯახტანანასთან“ აიგივებენ, ასევე, მხარულსაც უწოდებენ. ქალთა მხარული კი „თარნანინო“ სახელწოდებითაა ცნობილი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ყველა ჩამოთვლილი ავთენტური ნიმუში ერთურობის მსგავსი, ანუ ვარიაციებია. თავდაპირველად ენვერ ხაბაძემ „განდაგანა“ მხოლოდ ერთი მამაკაცი მოცეკვავისათვის შექმნა. ცეკვა გარმონის აკომპანემენტით სრულდებოდა, შემდეგ ქორეოგრაფმა მეგარმონე მეჭიბონეებით შეცვალა, ბოლოს კი მუსიკოსებიც სოლისტთან ერთად ააცეკვა. ეს იყო სოლო ნომერი ორ მეჭიბონესთან ერთად. სახელწოდებაც ავტორმა შეარჩია და ცეკვის ძირითადი მახასიათებლის, გვერდზე სვლიდან გამომდინარე, მას „განდაგანა“ უწოდა: „ამგვარად, ენვერ ხაბაძემ ცეკვას არა მხოლოდ ახალი შინაარსი მისცა, არამედ ახალი სახელიც დაანათლა, რითაც ზღვარი დაუდო ამ ცეკვის მანამდე არსებულ სახელთა აღრევას („ყოლსამა“, „დისყირმე“, „ჯაყდანანი“, „თოფალიონი“, „შეხტომილა“, „ტუტლი-ნანა“ და სხვა).“¹

„განდაგანას“ სასცენო სახის შემდგომ ეტაპს, მისი როგორც დუეტის-ქალისა და ვაჟის ერთად ცეკვა წარმოადგენს. „განდაგანა“ ინდივიდუალურად სრულდებოდა, მას ერთი, იშვიათად ორი მამაკაცი ცეკვავდა. ასევე ინდივიდუალურად სრულდებოდა ქალების „განდაგანა“, ანუ როგორც მას ადრე უწოდებდნენ ქალების „თარნანინო“.² აქედან გამომდინარე,

¹ თ. კომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001, გვ. 222

² თ. კომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001, გვ. 223

ქორეოგრაფმა გადაწყვიტა მათი შეერთება და 1946 წელს დაიბადა ცეკვა „სატრფიალო“.

საბოლოოდ კი „განდაგანამ“ მასობრივი სახე მიიღო და 1948 წელს შეიქმნა გუნდური ცეკვა, რომელსაც ავტორმა „საზეიმო“ უწოდა, მანამდე შექმნილი ქალ-ვაჟის ღუეტი კი მასობრივი ცეკვის შემადგენელ ნაწილად იქცა.

ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძესვე ეკუთვნის „განდაგანას“ საცეკვაო კოსტიუმის ფორმირება. სწორედ მის მიერ შერჩეული ტანჩაცმულობა იქცა შემდგომში ცეკვის იმ სასცენო სამოსის საფუძველი, რომელიც ღვაწლმოსილმა მხატვარმა სოლომონ ვირსალაძემ შექმნა.

მუსიკალური საკრავები

აჭარაში ხალხური მუსიკალური საკრავებიდან გავრცელებული იყო: ზურნა, ჭიბონი (ჭიმონი), დიდი და პატარა დავლი (დოლი), საზი, ფანდური, ჩონგური, ქამანჩა, გარმონი. აჭარაში „ჭიბონს“ ასევე „თულუმი“ ეწოდება. „თულუმი“ თურქული წარმოშობის სიტყვაა და ტყავს, გუდას აღნიშნავს. იგი აჭარულ დიალექტში XVII-XVIII საუკუნეებში უნდა გავრცელებულიყო. მკვლევართა უმეტესობა თვლიდა, რომ აჭარაში ჭიბონზე მეტწილად მხოლოდ საცეკვაო ხასიათის ჰანგებს ასრულებდნენ. რაჭასა და ქართლ-კახეთში გავრცელებული გუდასტვირისაგან განსხვავებით, რომელთაც სიმღერის თანხლების ფუნქცია ეკისრებოდათ, აჭარული გუდის ჭიბონი მუდმივ ჩაბერვას საჭიროებდა, ამიტომ მასზე სიმღერის აყოლება ვერ ხერხდებოდა და მოძრაობის საშუალებას იძლეოდა. ჭიბონს ხშირად დოლის აკომპანემენტი ახლდა. აჭარაში გავრცელებული იყო როგორც ადგილობრივი, ქართული, ასევე უცხო წარმოშობის ინსტრუმენტები.

„ამათგან ჭიანური, ჩონგური, ზურნა და ქემენჩა ძირითადად ბარის აჭარის კუთვნილება იყო, ხოლო

მთიანი აჭარის დამახასიათებლად ჭიბონი და საზი გვევლინება. აზიური გარმონი თანაბრად იყო ორივე ნაწილისათვის ნიშანდობლივი. ჭიბონი, ჭიანური, ჩონგური და პატარა დოლი, ცხადია ეროვნული ხალხური ინსტრუმენტებია. ამათგან სამეცნიერო ლიტერატურაში არაფერია ნათქვამი ჭიანურზე, როგორც აჭარისათვის დამახასიათებელ ხალხურ საკრავზე.

ჭიანურის გავრცელების არე, ძირითადად, ქობულეთის რაიონი იყო.

უცხოური წარმოშობის ხალხურ საკრავთაგან, გარდა ზურნისა, ზემო აჭარაში დღესაც პოპულარობით სარგებლობს საზი – სამსიმიანი ჩამოსაკრავი ხალხური ინსტრუმენტი.

ზემიან საკრავთაგან აღსანიშნავია ქემენჩაც. ეს საკრავი თურქეთიდან ჩამოსული სომეხი თუ ბერძენი მოხეტიალე მუსიკოსების მიერ უნდა იყოს ჩამოტანილი მე-19 საუკუნის ბოლო მეოთხედში.

ყველაზე უფრო პოპულარული ხალხური ინსტრუმენტი აჭარულ ქორწილში მაინც ჭიბონი იყო“.¹

ტანჩაცულობა

აჭარაში მამაკაცის სამოსს „ჩაქურა“ ერქვა. „ჩაქურა“ შედგებოდა მოკლე ზედა შემოსაცმელისა და ფართეწელიანი, ნაოჭასხმული უბიანი შარვლისაგან. წელზე აბრეშუმის სარტყელს იკეთებდნენ. აჭარულ თავსაბურავს ყაბალაზი ჰქვია, ფეხზე ტყავის ფეხსაცმელს იცვამდნენ.

აჭარელი ქალის სამოსი კი სამი სახეობის შემორჩა: ზუბუნ-ფარაგა, დატეხილი კაბა, ფორკა-კაბა. აქედან ზუბუნ-ფარაგა ქართული წარმოშობის უნდა ყოფილიყო.

¹ აღ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1969, გვ. 88.

* * *

აჭარული ქორეოგრაფია, მისი შემადგენელი კომპონენტებით – მუსიკით, ცეკვითა და სამოსით, ინარჩუნებს როგორც ქართული ფოლკლორული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, ასევე ითავსებს სამხრეთ შავიზღვისპირეთისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ სტილისტიკას, რაც მას განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გორგაძე რ; ქოჩაზელა; „საბჭოთა აჭარა;“ ბათუმი; 1986.
- თანდილავა ზ.; შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება;“ თბ.; 1980.
- ინაიშვილი ალ., ნოლაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ.; მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან; საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც.; თბ.; 1961.
- კომახიძე თ; აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია; „აჭარა“; ბათუმი; 2001.
- მარი ნ; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014;
- მსხალაძე ალ.; აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969.
- ნოლაიდელი ჯ.; ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა;“ ბათუმი, 1981.
- ჯიჯეიშვილი ალ.; აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები; „აჭარა;“ ბათუმი; 1995.
- თათარაძე ა.; „ქართულ ცეკვთა განმარტებანი“, „განათლება“, თბ. 1986.
- თათარაძე ა., „ქართული ხალხური ცეკვა“; საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010.
- გვარამაძე ლ., „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“,

საქ. კულტ. სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და
კულტურის ცენტრი, თბ., 1997.

- ჯავახიშვილი ივ., „ქართული მუსიკის ისტორიის
ძირითადი საკითხები“, ხელოვნება, თბ., 1990.
- ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ისტორია“, განათლება,
თბ., 1983
- ჭანიშვილი რ.; წერილები ქორეოგრაფიაზე; წ. I; გამ.
„თან“; თბ.; 2002.

თეა კახიანი,

სადოქტორო პროგრამა: ხელოვნებათმცოდნეობითი
კვლევები - „დრამისა და თეატრის თეორია“,
ხელმძღვანელი – მიშა კალანდარიშვილი

დიდი უწონოების ამერიოლი (ქართული რეჟისურის ტენდენციები 1990-2000 წწ.)

სასცენო ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, სპექტაკლის ორგანიზატორი, რეჟისორი სპექტაკლის მხატვრული სახის, მისი ესთეტიკისა და კონცეფციის განმსაზღვრელ სუბიექტად იქცა. რეჟისორი გახდა სხვადასხვა კომპონენტისგან შემდგარი, სინთეზური თეატრალური ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის წარმმართველი, თეატრალური ხელოვნების პროდუქტის – სპექტაკლის ავტორი. ის გაუთანაბრდა მწერლის, კომპოზიტორის, მხატვრის პროფესიულ სტატუსსა და არსს. მისი დანიშნულება გასცდა სპექტაკლის ტექნიკურ-ორგანიზაციულ საკითხებს, და ძალიან მალე გახდა მთლიანად თეატრის ძირითადი ესთეტიკის, ძირითადი მხატვრული „პოზიციის“ ავტორი და განუსაზღვრელ ძალაუფლებასთან ერთად მოიპოვა უდავო ავტორიტეტი.

თანამედროვე ხელოვნებაში შესამჩნევია რეჟისურის, ათწლეულების განმავლობაში დამკვიდრებული, ამ ფუნქციისა და დანიშნულების ცვლილება. თანდათან, თანამედროვე ფილოსოფოსებისა და თეორეტიკოსების, ნებისმიერი ავტორიტარული სისტემის წინააღმდეგ მიმართულმა აზროვნებამ შედეგი გამოიღო და დღევანდელი თეატრალური პროდუქციის უმეტესობამ დაკარგა რეჟისორის მკვეთრი ესთეტიკურ-იდეური გზავნილი, სპექტაკლები უფრო ინტერაქტიული გახდა. პოპულარობა მოიპოვა აზრმა, რომ თითოეულ მაყურებელს ნანახის საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება აქვს. ამით

ყველა მათგანს ახალი ინტერპრეტაციის არა მხოლოდ უფლება, არამედ სპექტაკლის ავტორობის თავისებური შესაძლებლობაც ეძლევა.

თანამედროვე რეჟისურის ამ ტენდენციების ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა უდავოდ დასავლეთში ფეხმოკიდებულმა, ახალმა ფილოსოფიურმა სენტენციებმა მოახდინა. მათ წიაღში გაჩნდა ისეთი მეტაფორები, როგორებიცაა: „ღმერთის სიკვდილი“, „ავტორის სიკვდილი“, „სუბიექტის სიკვდილი.“ ამ ურთულესი ფილოსოფიური აზრის ტევრში, მის პროგრესულობასა თუ რეაქციულობაში დევს თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების განვითარების გარკვეული ეპატი – როდესაც მისთვის აღარ არსებობენ ავტორიტეტები, როდესაც აღარავინაა ირგვლივ, ვის აზრს, ცოდნას ან ძალას შეიძლება ენდო ან დაეყრდნო. საყრდენი წერტილები მოიშალა და როგორც კოსმოსურ სივრცეში – დადგა დიდი უწონობის პერიოდი.

ცნობილი შრომის – „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ – ავტორის, ფრიდრიხ ნიცშეს კონცეფციები გავლენას ახდენდა მოდერნულ და მოგვიანებით პოსტმოდერნულ კულტურაზე. თუ მოდერნიზმში ნიცშეს „ძველი ღმერთის სიკვდილი“ ადამიანს აიძულებდა, საკუთარ პასუხისმგებლობად ეცნო, ის, რაც ადრე ღვთის ნებად აღიქმებოდა, პოსტმოდერნიზმში „ღმერთის სიკვდილი“ თავად მიზეზის ფენომენის გააზრებაზეა ორიენტირებული.¹

ავტორი აღარ განიხილება ტექსტის არსებობის მიზეზად. „ავტორის სიკვდილის“ პოსტმოდერნისტული ტექსტოლოგიის პარადიგმული ფიგურა, აფიქსირებს ტექსტის თვითდინებას, როგორც აზრის წარმოების თვითკმარ პროცედურას.² „ავტორის სიკვდილის“

¹ http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_77.php უკანასკნელად გადამოწმდა: 05.10.13

² იქვე;

„აუცილებლობა“ გამოწვეულია ტექსტში თავდაპირველი მნიშვნელობის უარყოფით, რაც, თავის მხრივ, ტექსტის, როგორც ნაწარმოების, უარყოფას ნიშნავს. ამ მოცემულობის მიხედვით აზრის დაბადება კითხვის დროს ხდება. ბარტის აზრით, მკითხველი ხდება ტექსტის არა მომხმარებელი, არამედ მწარმოებელი.

დალი მუმლაძე წერილში „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“ აღნიშნავს პატრის პავის მოსაზრებას, რომლის თანახმად თანამედროვე თეატრალური ავანგარდის ორი ტიპი გამოიყოფა. პირველი – ეს არის თეატრი, სადაც საქმე გვაქვს შინაარსის წარმოდგენასთან სივრცეში, მეორე – ესაა „რადიკალური“ თეატრი, სადაც მთავარია დრო, რიტმი და ხმა. „რადიკალური თეატრის“ მაყურებელი ინფორმაციას უბრალოდ კი არ აღიქვამს, არამედ იგი თავად მონაწილეობს შემოქმედებით აქტში, ქმედებაში, რომელშიც ახალი აზრი იბადება. პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ამ არაერთგვაროვანი თეორიული ლანდშაფტიდან ფართოვდება ხელოვნების კონკრეტული ნიშუშების და მისი მომხმარებელ-მწარმოებლის მნიშვნელობა.

1990-იან წლებში, საქართველოში თეატრალური ხელოვნება არ ხასიათდება აღწერილი მკვეთრი ცვლილებებით რეჟისორის და თეატრალური პროდუქტის მნიშვნელობა-დანიშნულების საკითხში, მაგრამ უკვე სახეზეა ამ ტენდენციის გამომხატველი კონკრეტული ნიშნები.

მწერლის, როგორც ნაწარმოების ავტორის, დრამას ეხებოდა მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში 1993 წელს, დავით დოიაშვილის სადიპლომო ნამუშევარი. რიუნოსკე აკუტაგავას მოთხრობების ინსცენირება – „ცხოვრება იდიოტისა“. ინსცენირების ავტორი თავად რეჟისორი გახლდათ. სპექტაკლი, ავტორის, როგორც ასეთის, დრამას გვიჩვენებდა. ის იდეურად გამოხატავდა ახალი ტენდენციის დასაწყისს.

ავტორობის დრამატულ ხვედრზე მოგვითხრობდა აკუტაგავა-პერსონაჟის სცენაზე გაცოცხლებული ფანტაზია და ამ ფანტაზიაში გარდასახული მსახიობებიც, რომელნიც თავადაც წარმოადგენდნენ საკუთარი როლის ავტორებს. ძნელი იყო გაგერჩია, მწერლის ფანტაზიის ნაყოფი იყო მსახიობების თამაში თუ ამ თამაშით იქმნებოდა ხელოვანის წარმოსახვა.

სპექტაკლში გამოყენებული იყო რ. აკუტაგავას მოთხრობების „ნანკინელი ქრისტე“ და „ჯადოქარი“ სიუჟეტები, რომელთაც ერთმანეთთან აკავშირებდა წარმოდგენის მთავარი გმირი – მათივე ავტორი. გიორგი ნაკაშიძე ცხოვრებისაგან და, იმავდროულად, შემოქმედებისაგან დაღლილ მწერალს თამაშობდა, რომელიც ზოგჯერ მთელი ძალით ცდილობდა თავიდან მოეშორებინა საკუთარი წარმოსახვის პირშეშვები, მაგრამ ყოველი მცდელობა უშედეგოდ მთავრდებოდა. მწერლის ბინაში თამაშდებოდა შემოქმედების პროცესიც, რომელსაც თვალს ასევე ადევნებდა მოსამსახურე ბიჭი – გონსკე. სპექტაკლში ის თითქოს ხორციელი ადამიანი იყო, მაგრამ როდესაც მწერალი და მისი მოსამსახურე როლებს ცვლიდნენ და ერთმანეთის თვალით უყურებდნენ სამყაროს, ნათელი ხდებოდა, რომ ისინი ერთ ადამიანს წარმოადგენდნენ. მწერლის მოსამსახურე მისივე გონება იყო, რომელსაც ძალიან უნდოდა გამხდარიყო შემოქმედი. ის მზად იყო, თავისი ბატონის რჩევა მიეღო – ასულიყო ყველაზე მაღალ ხეზე და ხელი გაეშვა საყრდენისათვის. ამგვარად, სპექტაკლში მხატვრულად გამოიხატა გონების შესაძლებლობებში იმედგაცრუება, სკეპტიციზმი პოზიტივისტური მიდგომებისადმი. რეჟისორის მიერ ტექსტის ამგავრი სცენური გადაწყვეტა, საშუალებას გვაძლევს პარალელი გავავლოთ პოსტმოდერნულ მსოფლალქმასთან, რაც, თავის მხრივ, ასევე მიმართულია დასავლური კულტურის დეკონსტრუქციისა და აღმოსავლურის მიმართ ინტერესის გაღვივებისკენ.

სწორედ აღმოსავლური სტილისტიკით იყო გადაწყვეტილი „ცხოვრება იდიოტისა“, როგორც სცენოგრაფია (სალომე მაჩაიძე), ასევე სამსახიობო შესრულების მანერა. გია ყანჩელისა და ბობ მაკფერენის თემების ფონზე რეჟისორის მიერ შექმნილი იყო უაღრესად პირობითი, პოეტური სამყარო, რომელიც ნაკლებად აგრძელებდა მიხეილ თუმანიშვილის ტრადიციებს. ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ფრაგმენტი 1999 წელს გამოქვეყნებული ინტერვიოდან:

„ხ. წ.“ – თქვენ ყველა სპექტაკლს ახასიათებს პლასტიკური მოძრაობებისა და ჟესტების სიუხვე. ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩევა „ცხოვრება იდიოტისა“, რომელიც პანტომიმურ სპექტაკლს უფრო ჰგავს, ვიდრე დრამატულს და სადაც, თითქმის ყველა მსახიობს ერთნაირი პლასტიკური დატვირთვა აქვს, იმის გაუთვალისწინებლად, შეუძლიათ მათ ეს, თუ არ შეუძლიათ. ხომ არ არის დაკავშირებული ეს პროცესი ფორმის ძიებასთან?

დ. დ. – ავტორი ამ ნაწარმოებისა, რიუნოსკე აკუტაგავა, იაპონელი, მაგრამ აღზრდით და მენტალიტეტით ევროპელი, ქრისტიანი მწერალია. ეს შეუთანხმებლობა ერთმანეთში უკვე თავისთავად ბადებს ფორმას. ჩვენ სწორედ ამ აღმოსავლურის და ევროპულის შერწყმა გვინდოდა ერთმანეთთან. ამიტომ პირველ აქტში შეიძლება ეს გაღიზიანებდეს. გაღიზიანებდეს იმდენად, რამდენადაც მაშინ ეს ცოტა მოულოდნელი იყო. ბატონ მიხეილ თუმანიშვილთან სულ ამაზე გვქონდა კამათი. ის გვეუბნებოდა, რომ არ შეიძლება ასე.

ხ. წ. – რატომ არ შეიძლება?

დ. დ. – მეუბნებოდნენ, რომ არსებობს, ეთქვათ, ნატო მურვანიძე, რომელიც ამას ამართლებს და არსებობს ვიღაც (არ მინდა კონკრეტულად ვინმე დავასახელო), ვინც ამას ვერ ამართლებს. ამ შემთხვევაში გამართლება-არგამართლებაზე არ არის ლაპარაკი, ამ შემთხვევაში

ლაპარაკია ფორმაზე. მე იმას კი არ გამოვხატავ, რამდენად პლასტიკურია არტისტი, არამედ ვცდილობ ვიპოვო ის ენა, რომლითაც დავამყარებ კონტაქტს მაყურებელთან...“¹

რეჟისორის პოზიცია არ იყო საფუძველს მოკლებული. და ეს ცხადი ხდება იმ დროსთან მიმართებაშიც, რომელშიც დაიდგა ეს და სხვა მსგავსი წარმოდგენა. დროში, როდესაც შინაარსმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, საკამათო გახდა მისი პირველადი არსი, თავისთავად მეტი დატვირთვა შეიძინა ფორმამ, და მისი გამოსახვის უკიდურესმა შესაძლებლობებმა. რეჟისორი საუბრობს „ენაზე, რომლითაც სურს დაამყაროს კონტაქტი მაყურებელთან“, ეს ენა არავერბალურია და უმეტესად ჟესტებს, პლასტიკას, სხეულის ენას გულისხმობს.

რიუნოსკე აკუტაგავას ინსცენირების შემდეგ დ. დოიაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში შექსპირის „მეფე ლირი“ დადგა, შემდეგ, 1998 წელს, – ჩეხოვის „სამი და“. ამ უკანასკნელმა, თითქოს გააგრძელა „მეფე ლირით“ დაწყებული ისტორია ადამიანებზე, რომლებმაც მოიშორეს ავტორიტეტი, დიდი ტირანი, დიდი მამა, და ახალი ცხოვრების პირისპირ აღმოჩნდნენ. ჩეხოვის სამი და... სულ ცოტა ხნის წინ გარდაცვლილი მამის მოგონებასთან ერთად, მოსკოვში წასვლასა და ბედნიერი ცხოვრების დაწყებაზე ოცნებობდნენ, დოიაშვილის სპექტაკლში სხვა წინაპირობებითა და თვისებებით წარსდგნენ ქართველი მაყურებლის წინაშე. „აქ ყველაფერი ნებადართულია და ზუსტად ისე, როგორც პოსტმოდერნისტული მიმართულების ყველაზე უფრო რადიკალურ ქმნილებებში, აქაც დეკლარირებულია, რომ მამა მოკვდა. დ. დოიაშვილის სპექტაკლში იგი მკვდარია პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობითაც.

¹ „ქართული თეატრის ახალგაზრდობა“, „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. №3, გვ. 26

უფრო მეტიც, აქ პაროდირებულია მისი პანაშვიდი...“¹

სპექტაკლს არაერთი გამოხმაურება მოჰყვა. ლ. ღონღაძე სპექტაკლის ძირითად, საკვანძო პრობლემას ზ. კაკაბაძის ციტატის მოშველიებით ჰფენდა ნათელს: – „დიდი ბატონი მოკვდა“, – თქვა ბლეზ პასკალმა და ამით ნიჰილიზმის წამოწყებული მოძრაობა მიანიშნა... „ღმერთი მოკვდა!“ გამოაცხადა ფრიდრიხ ნიცშემ... ნიცშეს მთელი ცხოვრება და ფილოსოფიური მოღვაწეობა სხვა არაფერია თუ არა „ღმერთის სიკვდილის“ შეწყნარებისა და ამ „სიკვდილის“ შედეგად აღმოცენებული ვაკუუმის შევსების გაწამებული, ბოლოს და ბოლოს ამაო მცდელობა“.²

რეცენზიის ავტორი რეჟისორის უმთავრეს ამოცანად იმავე ვაკუუმის შევსების მცდელობას ხედავდა. მამის ფიგურა, ამ შემთხვევაში, კავშირს არა ფროიდის „ოიდიპოსის კომპლექსთან“, არამედ „ღმერთის სიკვდილის“ მეტაფორასთან ქმნიდა. პოსტმოდერნიზმის ეს პარადიგმა ნეოდეტერმინიზმის პირდაპირი შედეგია და თავისი არსით ახლოს დგას შიზოანალიზის მიერ დამკვიდრებული „ანტიოიდიპოსის“ ცნებასთან.

ჟ. დელეზისა და ფ. გვატარის ფორმულირებით, „ოიდიპოსის ფუნქცია, როგორც დოგმისა ან „ნუკლეარული კომპლექსისა“, განუყოფელია ძალადობისაგან“. შიზოანალიზის მიზანი ხდება „ქვეცნობიერის დეედიპიზაცია“, ხოლო ლოზუნგად იქცევა „ოიდიპოსისეულის ნაცვლად – შიზოფრენიული“. შიზოანალიზში, ოიდიპოსის ფიგურა, ფაქტობრივად, განდევნილია: დელეზისა და გვატარის გამონათქვამის მიხედვით, „ქვეცნობიერი – საწყისშივე ობოლია“.³

¹ ბუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“ 1998, №1.2 გვ. 155-170

² ღონღაძე ლ. „საიდან მოდის ეს უსაზარლესი სტუმარი?“, გაზეთი „ქომაგი“, 1998, IV, №3 (4) გვ. 4

³ М.А.Можейко, АНТИ-ЭДИП <http://www.niv.ru/doc/>

ძველი მიდგომები თანამედროვეობისთვის შეუსაბამო და ზედმეტი გახდა. დოიაშვილის სპექტაკლშიც თვალნათელი იყო, რომ მოსიყვარულე და მოამაგე მამის მიერ ქალიშვილებისათვის მიცემული კარგი აღზრდა, ენების ცოდნა, შრომის სიყვარული სრულიად გამოუსადეგარი აღმოჩნდა იმავე მამის გარდაცვალების შემდეგ. „...და დ. დოიაშვილის სამი დაც: ოლგა – ე. ნიჟარაძე, მაშა – თ. ცინცაძე და ირინა – ნ. მურვანიძის შესრულებით, ერთგვარი ეგზალტაციითაც კი ივიწყებენ ყველაფერს, რაც მათ გამორჩეული და ღირსეული ადმიანების კატეგორიას განაკუთვნებს და გასაოცარი ენთუზიაზმით ეშვებიან უხამსობამდე“.¹

დები, გარეგნული ბრწყინვალეების მიუხედავად, თავიდანვე იყვნენ მზად იმ კომპრომისებისათვის, რომელიც მათ გაუბრალოებას, დაკნინებას განაპირობებდა. სპექტაკლში ისინი კულტურული ინიციატივის გამომხატველ მონოლოგებს, არსებული სინამდვილის გარდაქმნის აუცილებლობაზე, წარმოსთქვამდნენ სწრაფად, სხაპასხუპით, დამცინავად, რაშიც აშკარად ჩანდა პაროდიული ქვეტექსტი. ის, რაც ადრე მათი სტატუსისა და მდგომარეობის განმსაზღვრელი იყო, ახლა მათივე დაცინვის საგანი გახდა.

რეჟოსორს კლასიკად ქცეული დრამატურგიული მასალა თამამი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევდა. თანაც, ქართული თეატრის ისტორიაში არსებობს მსგავსი მაგალითი, მხედველობაში მაქვს ვ. შალიკაშვილის მიერ ქუთაისის თეატრში განხორციელებული „ალუბლის ბაღის“ ქართული ინტერპრეტაცია, რომელსაც რეჟისორმა „სალხინო“ უწოდა. სპექტაკლში ალუბლის ბაღი ფილოქსერით დაავადებული გენახით იყო შეცვლილი,

philosophy/encyclopedia-post-modern/024.htm
გადამოწმდა:10.04.13

უკანასკნელად

¹ მუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯვნივშილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“, 1998, №1.2 გვ. 155-170

რითაც პიესის შინაარსი ზუსტად ესადაგებოდა ქართულ სინამდვილეს. სპექტაკლს რეჟისურის თვალსაზრისით უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა: – „ვ. შალიკაშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისში დადგმული „სალხინო“ არღვევდა იმხანად რუსულ თეატრში დამკვიდრებულ ტრადიციას – „ალუბლის ბაღის“ წარმოდგენის, როგორც ფსიქოლოგიური დრამის ნიმუშისა. „ალუბლის ბაღის“ მიხედვით გამოკვეთილად კომედიური სპექტაკლის შექმნა პასუხობდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს და ამ ფაქტს მე-20 საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო თეატრში ანალოგი არ გააჩნია. ეს გარემოება ანიჭებს ვ. შალიკაშვილის ექსპერიმენტს როგორც ისტორიულ, აგრეთვე თეორიულ მნიშვნელობასაც“.¹ ვ. შალიკაშვილის დადგმა ესადაგებოდა ჩეხოვის მოთხოვნას კომედიის ჟანრში ყოფილიყო დადგმული მისი პიესა. დ. დოიაშვილთან კომედიის ნაცვლად პაროდული ელემენტები ამბობდა სათქმელს. მრავალგარიანტულობა თავად ჩეხოვის დრამატურგიის თვისებად იქცა, რადგან ჩეხოვის ტექსტი არც თავისი შინაარსით და არც ფორმით არ არის სწორხაზოვანი.

ჩეხოვის პიესებში მთავარია არა ფაბულა, არამედ იმ ყოველდღიური ყოფისაგან შექმნილ განწყობაზე დაკვირვება, რომელიც ჩაღვრილია ჩეხოვისეულ გმირებში. ეს განწყობა, სამი დისტეის, აუხდენელ ოცნებას გამოხატავს ბედნიერებაზე. დ. დოიაშვილის სცენურ ვერსიაში აღარც ეს ოცნება არსებობს. რეჟისორი შეგნებულად მიდიოდა პიესის ავტორის მიერ შექმნილი ხასიათების დაშლისაკენ, „სამ დას თვით ოცნების უნარი ეკარგებათ, ის რითაც ისინი ცხოვრობდნენ და საზრდოობდნენ, სწორედ ეს განასხვავებს დოიაშვილისეულ დადგმას სხვა დადგმებისაგან და ვფიქრობ, სწორედ ეს არის მისი ყველაზე მთავარი

¹ კალანდარიშვილი მ., „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“, გამ. „კენტავრი“, 2010, გვ. 89

ღირსება“.¹

მთლიანად სპექტაკლის მაჯისცემა სასოწარკვეთითა და ნიჰილიზმით იყო გაჯერებული. რეჟისორის მიერ გამოყენებული მკვეთრი და რადიკალური ხერხებიც სწორედ ამით იყო ნაკარნახევი. „როდესაც სამი ღის ცხოვრებას იგი ხშირად მორალური და აზრობრივი ნორმების მსხვერვის ფორმებით წარმოგვიდგენს, ამით გვიჩვენებს, რომ დღეს ადამიანის არსებობის ყოველი დეტალი იშლება, ხვალინდელი ღლის იმედის ყოველი ნაპერწკალი თანდათან კვდება, წყალწალბეულთ ხავსი ვერ აკავენ და ბოლოს ოცნებაც კვდება“.²

პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიკა, შეუთავსებლის შეკავშირება, ერთმანეთთან მიუსადაგებელი მასალისა და ფაქტურის სინთეზი გამოხატული იყო სცენოგრაფიაშიც (მხატ. სიმონ მაჩაბელი). ეს, ყველაზე ნათლად ელევანტური, თუმცა, როგორც აღნიშნავდნენ, „არათეატრალური“ კოსტიუმებისა და ძალზე უბრალო, „ბოვანო“ ინტერიერის შეუსაბამობაში იყო გამოვლენილი.

მიუხედავად ყველაზე კრიტიკული შეფასებებისა, თითქმის ერთსულოვნად იყო გამოხატული სპექტაკლის თანადროულობა და მისი განხორციელების აუცილებლობა. მაია კიკნაძე წერდა: „ესთეტიკა რომელსაც დათო დოიაშვილი ამკვიდრებს მარჯანიშვილის თეატრში განსხვავებულია. როგორც უნდა იყოს მასზე რეაქცია, ფაქტია, რომ მას თეატრის ცხოვრებაში სიახლე შემოაქვს და ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს თეატრის ლექსიკის განახლების თვალსაზრისით“.³

¹ ჩართოლანი გ., „სამი და მარჯანიშვილელთა სცენაზე“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1997, 19 აპრილი, 89, გვ. 8

² იქვე;

³ კიკნაძე მ. „ძიების გზით“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1998, 14 იანვარი გვ. 8

„სამი და“, ისევე როგორც ჩეხოვის „ძია ვანია“, ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა“. ის 2003 წელს ვაკის თეატრალური სარდაფის სცენაზე რეჟისორმა ოთარ ეგაძემ განახორციელა. სწორედ ამ სპექტაკლით და შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრით“ (ლ. წულაძის რეჟისურა) გაიხსნა „ვაკის სარდაფი“. პიესით წამოჭრილი ავტორიტეტების ნგრევის თემა, სპექტაკლშიც მნიშვნელოვანი იყო. „სამი დის“ მსგავსად აქაც, ძირითადი დაკვირვების ობიექტად დამსხვრეული ავტორიტეტებისა და ღირებულებების შემდეგ არსებული რეალობა და საზოგადოება იქცა. თუ სამ დას შექმნილი გარემო ოცნების უნარსაც კი უკარგავს, ძია ვანიას წარსულთან ანგარიშის გასწორების სტიმულს აძლევს. სხვა საკითხია, რამდენად აქვთ ძალა ადამიანებს თუნდაც უკვე წარსულის აჩრდილებთან გამკლავების და ახალ სამყაროში თავიდან დაბადებისთვის. ძია ვანიას შემთხვევაში ასეთი შესაძლებლობა თავიდანვე განწირულია: „ამ ძია ვანიას სტანჯავს არა იმდენად ცალმხრივი სიყვარული, რამდენადც ბელისტრიალთან წაგებული სიცოცხლე – იგი ელენას სიანხოვეს, თავის ვნებას წაებოტინა, როგორც სერებრიაკოვთა ძეგლის მსხვრევის, მათი დამხობის, მათი „დიდებისათვის“ ნიღბათა ჩამოხსნის სახსარს“.¹ კოინციკი თვლიდა, რომ საკუთარი უიღბლო, შეუძღარი ცხოვრების მიზეზები გარეთ იყო საძებნი, პროფესორი სერებრიაკოვი ადამიანის ის იდეალი, ავტორიტეტი იყო, რომელსაც მთელი ცხოვრება მიუძღვნა, მთელი ცხოვრება ემსახურა. სპექტაკლში მაყურებელი თვალს აღევნებდა გმირის გამოფხიზლების წამს, შეცნობის მომენტს, როდესაც საკუთარი ცხოვრების არსში ჩაწვდომა შესაძლებელი. ძია ვანიას არასახარბიელო სურათი დახვდა. მან ვერ იცხოვრა თვითმყოფადი ცხოვრებით, რადგან ყოველთვის

¹ არველაძე ნ. „დრო, დრო აღნიშნე!“ გაზ. „თბილისი“, 2003 წ. 8 მაისი, № 49, გვ. 9

სხვისი ნაწილი, სხვისი „ძია“ იყო. მაგრამ ძია ვანიას თვითგამორკვევა ვერ შეძლებს მისი ცხოვრების წესის შეცვლას. არაფერი შეიცვლება!

სპექტაკლში პრობლემის ორიგინალურ და საინტერესო ხედვას იძლეოდა ბესო ბარათაშვილის სერებრიაკოვის ინტერპრეტაცია. სცენაზე წარმოდგენილი ავტორიტეტი ფიჭულივით იყო. მხოლოდ სახელად ატარებდა ძველ ნიშან-თვისებებს. ფიგურა, რომელსაც სხვა დროში მართლაც შეეძლო სხვათა ბედ-იღბლის განკარგვა, ახლა, თითქოს, მხოლოდ თამაშობდა ამ როლს. სინამდვილეში კი ისიც ისეთივე უსუსური იყო როგორიც სხვები.

როგორც ვხედავთ, ადამიანის გონების ყოვლისშემძლეობას, მის ავტორიტეტს კითხვის ნიშანი დაესვა; ამიტომაც გადაწყვეტილების მიღების უნარ-ჩვევების მქონე პიროვნება ვეღარ შეძლებს საკუთარი ნებისა და უპირატესობის დამტკიცებას.

იგივე თემა ძალიან მწვავედ იკითხება იტალიელი მწერლის, დრამატურგის, ნობელის პრემიის ლაურეატის, ლუიჯი პირანდელოს პიესაში „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“. ადამიანის ყოვლისშემძლე გონების ავტორიტეტის შელახვას პირანდელოს არა მხოლოდ ეს, არამედ სხვა ნაწარმოებები და ფილოსოფიური კონცეფციაც გამოხატავს. აღიარებულ მწერალს, საქართველოში მდიდარი სადადგმო ტრადიცია არ გააჩნია. მისი ყველაზე ცნობილი პიესა „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“ პირველად რუსთავის თეატრში რეჟისორმა გია გაბილაიამ დადგა, ხოლო 1999 წელს მ. თუშანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში, რეჟისორმა, გიორგი მარგველაშვილმა წარმოადგინა.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწე დრამატურგი საკუთარ პიესებსა და ფილოსოფიურ ნააზრევში გამოთქვამს თანამედროვეობისათვის უკიდურესად აქტუალურ მოსაზრებებს. იქმნება

შთაბეჭდილება, რომ მისი კავშირი დღევანდლობასთან უფრო მეტია, ვიდრე მის თანამედროვეობასთან. პიროვნების რღვევის პროცესი, მისი საყრდენი ცენტრის მოშლა, ნამდვილი სახის არარსებობის აღიარება, ცნობიერების დანაწევრება და მასში მრავალი „მე“-ს არსებობა — აზროვნების თანამედროვე მიმართულებების ძირითადი პრობლემებია, და ისინი პირანდელოს შემოქმედებასა და ფილოსოფიურ ნააზრევში მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარშია გამოხატული.

საქართველოში 90-იანი წლებიდან მკვეთრ ტენდენციად ჩამოყალიბებულ პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობას არ ეუცხოება პიროვნების რღვევისა და დეცენტრაციის თემები, პირიქით, ისინი მის არსში დევს, მისი ეკლექტიკური თეორიული ნაგებობის საძირკველია. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ პოსტმოდერნისტული ტენდენციები საქართველოში ეროვნული თვითგამორკვევისა და იდენტობის დადგენის პროცესთან ჭიდილსა და ზოგ შემთხვევაში მასთან ერთგვარი სიმბოლიზით მიმდინარეობდა, აღმოვაჩინთ მსგავსებას პირანდელოს ეპოქასთან: სწორედ იმ დროს, როდესაც იტალიის სულიერ ცხოვრებაში ძლიერდებოდა ნაციონალისტური და ირაციონალისტური იდეოლოგია თავისი ზეადამიანის კულტით, რომელიც მოწოდებული იყო განეხორციელებინა იტალიური ერის ე.წ. დიადი მისია, პირანდელო წერდა ევროპული ცივილიზაციის კრიზისზე, მის სიღრმისეულ მიზეზებზე და განსაკუთრებით ადამიანის ტოტალურ გაუცხოებაზე. „მის კონცეფციაში ადამიანი წარმოდგება არა როგორც ბედის აქტიური შემოქმედი, არამედ როგორც ცხოვრების ანარქიული, მტრული და მისთვის გაუგებარი პროცესების პასიური ობიექტი; არა როგორც ღვთიური სიბრძნის ან ყოვლისშემძლე გონების შვილი, არამედ როგორც „ქაოსის ვაჟი“ ან როგორც „პერსონაჟი ავტორის

გარეშე“ ე.ი პერსონაჟი, რომელმაც თავისი არსებობის საფუძველი და საზრისი დაკარგა.¹

90-იანი წლებიდან საქართველოშიც მსგავსი დისკურსების დაპირისპირებისას ალბათ, ძალიან ლოგიკური იყო ლუიჯი პირანდელოს დრამატურგიის ჩართვა თეატრალურ რეჟისორთა „მსჯელობაში“.

კინომსახიობთა თეატრში განხორციელებული სპექტაკლით „ავტორის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“, ჩანს, რომ თანდათან ხდება ადამიანების გაუცხოების, რეალურსა და წარმოსახვას შორის დაკარგული საზღვრების მეტად გაცნობიერება. უფრო ადრეულ წარმოდგენებში მსგავსი თემები რეჟისორთა მხრიდან ძირითადად ფორმალისტური და ინტუიციური ძიებების საგანი იყო. ამ შემთხვევაში რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებდა შინაარსობრივ, იდეურ მხარეზე. ფორმის თვალსაზრისით ის რჩებოდა ტრადიციული სარეჟისორო პრაქტიკის მიმდევარი, ნაკლებად მიმართავდა თამამ ექსპერიმენტულ ძიებებს: „რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი ამ წარმოდგენით დრამატურგიული მასალის თანმიმდევრულ, კლასიკურ ინტერპრეტატორად გვევლინება. იგი რადიკალურად არ ცვლის პიესის სტრუქტურასა და სიუჟეტს, არ გვთავაზობს ავტორისათვის შეუფერებელ მოულოდნელობებს, არ ცდილობს, მაყურებლის ეფექტური „აღმოჩენებითა“ და ტრიუკებით გაკვირვებას“.² რეჟისორი ტრადიციულად, პიესის ტექსტს ქმედების ენაზე თარგმნიდა და მისი პედაგოგის მ. თუმანიშვილის მსგავსად, ამ გზით თხზავდა სცენურ ისტორიას, სარეჟისორო ხერხებით, ნოვატორული ამბიციის გარეშე ქმნიდა სცენურ ქმედებას, თანდათან კვეთდა იდეას, რომელიც უაღრესად

¹ თოფურიძე ე., „ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, გამოც. „კენტავრი“, თბ., 2010, გვ. 36

² სოფრომაძე ზ., „ექვსი პერსონაჟი დ ერთი რეჟისორი ჭეშმარიტების ძიებაში“, გაზ. „7 დღე“, 1999 წ. №46, 30 აპრილი - 2 მაისი, გვ. 10

თანამედროვე პრობლემატიკის ხასიათს გამოხატავდა. სპექტაკლში პიესის კვალდაკვალ გამოხატული იყო არსებული და შეთხზული რეალობის ურთიერთმიმართება. რეჟისორი გამოგონილ გმირებს, ექვს უჩვეულო არსებას, ბევრად უფრო საინტერესო, სიცოცხლითა და ვნებით სავსე სცენურ ცხოვრებას აძლევდა, ვიდრე „რეალურ“ ადამიანებს. ისინი გარეგნულადაც განსხავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. შემოქმედებითი ჯგუფი ადამიანებს სიჭრელითა და ზედაპირულობით გვიხატავდა, ხოლო ექვსი პერსონაჟი, რომელთა კოსტიუმები შავ ფერში იყო გადაწყვეტილი (მხატვარი ნინო ჩიტაიშვილი), ბევრად სოლიდურნი და დრამატულნი იყვნენ. მაყურებლის სიმპათიაც მათ მიმართ მიემართებოდა. რეალურისა და გამოგონილის ურთიერთმიმართება, მათ შორის ნამდვილობის საზღვრების დადგენის შეუძლებლობა განსაკუთრებით მკვეთრად იხატებოდა სცენაში, როდესაც მსახიობები იწყებდნენ პერსონაჟების ისტორიის გათამაშებას. წარმოდგენილი იყო ძალიან კომიკური სცენა, სადაც სპექტაკლის მოქმედი გმირები: რეჟისორი, საკუთარ მსახიობებთან ერთად, ამაოდ ცდილობდა შეექმნა რეალობის ილუზია და განესაზიერებინა პერსონაჟების დრამა. ამ გზით გამოიკვეთა კიდევ ერთი, თანამედროვე რეჟისურისათვის მნიშვნელოვანი ტენდენცია – „სერიოზულობის“ პრეტენზიით შეფერილი რეალისტურ-ფსიქოლოგიური თეატრის და მისი ესთეტიკის, ზოგადად, მაღალი ტრაგიკული პათოსის უიმედო მდგომარეობა თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში.

სპექტაკლის ჟანრიც განსაზღვრული იყო როგორც კომედია. ჩეხოვის პიესების მსგავსად, აქაც, დრამატულ კოლიზიებს ველარავინ იღებდა ჩვეული სერიოზულობით. ეს პოზიცია შემოქმედებითი ჯგუფის დამოკიდებულების დემონსტრირებაც იყო. რეჟისორი მსუბუქი ირონიით

აფერადებდა პიესისა და სპექტაკლის მოქმედების არსში არსებულ ტრაგიზმს – ადამიანის ცხოვრების წარმატლობასა და უაზრობას, იმავე უავტორობას.¹

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ზემოთ აღნიშნული სპექტაკლები თანამედროვე ქართულ საზოგადოებაში დღემდე მიმდინარე პროცესის გამომხატველ სურათს ქმნიან. მათში ცხადად იკითხება თანამედროვე ადამიანების ცნობიერებაში ავტორიტეტების მსხვერვის და გონების შესაძლებლობებში იმედგაცრუების დასაწყისი. რეჟისორები სხვადასხვა ხერხით: მხატვრული ფორმის აქცენტირებით, ჟესტიკისა და პლასტიკის ენის გაძლიერებით, რეალობისა და წარმოსახვის აღრევის ჩვენებით, ნიჰილიზმის მწვავე შეგრძნებით უერთდებიან საბჭოთა რეჟიმის დანგრევის შემდეგ საქართველოში დამკვიდრებული პოსტმოდერნული ეპოქისათვის დამახასიათებელ, ფილოსოფიურ და მხატვრულ ტენდენციებს.

¹ ოჩიაური ლ., „რატომ დაეძებს ექვსი პერსონაჟი ავტორს?“, გაზ. „რეზონანსი“ 1999 წ., 25 აპრილი, გვ. 3

ანა მარგველაშვილი,
სადოქტორო პროგრამა: კულტურის მენეჯმენტი
ხელმძღვანელი – პროფ. ნინო სანადირაძე

კულტურის პროგრამები და მუნიციპალური განვითარება

კულტურა და განვითარება

საქართველოში, სხვადასხვა მუნიციპალიტეტში, საზოგადოებრივი ორგანიზაციების მიერ ინიცირებულ კულტურის პროგრამებზე მუშაობის პროცესში, არც თუ ისე იშვიათად გავიგებთ მიდგომას, რომ უმუშევრობისა და სიღარიბის, ინფრასტრუქტურული და სხვა მუნიციპალური პრობლემების ფონზე კულტურის პროგრამების განხორციელება აქტუალური არ არის. შესაბამისად, ადგილობრივი თვითმმართველობის სტრუქტურებისთვის კულტურა არ არის პრიორიტეტული სფერო. ადგილობრივი ბიუჯეტის დიდი ნაწილი სწორედ ინფრასტრუქტურული, სოციალური და სხვ. პრობლემების მოგვარებაზეა მიმართული;

დასავლეთ ევროპის ქვეყნების მრავალწლიანი გამოცდილება რეგიონული,¹ მუნიციპალური სასოფლო განვითარების კუთხით, ხაზს უსვამს კულტურის სფეროს მნიშვნელოვან როლს ადგილობრივი განვითარების ზოგად პროცესებში და ამ მიზნით, სხვადასხვა კონკრეტული პროგრამის განხორციელებაში. წარმოდგენილი სტატია ძირითად ევროპული გამოცდილების ანალიზს, აღწერასა და განზოგადებას ეხება; აქ განხილულია რამდენიმე საერთაშორისო ორგანიზაციის საქმიანობა, ასევე, შეთანხმებები და დოკუმენტები, სხვადასხვა ავტორის მოსაზრება კულტურისა და რეგიონული განვითარების ურთიერთმიმართებაზე;

¹ შეიძლება გულისხმობდეს, როგორც სამხარეო, ისე მუნიციპალურ სათემო დონეს და მცირე და საშუალო ზომის ქალაქებსა და მის შემოგარენს.

სჭირდება თუ არა მუნიციპალიტეტს კულტურის განვითარებაზე ზრუნვა? რა როლი შეიძლება ეკისრებოდეს კულტურას რეგიონული განვითარების პროცესებში, აქვს თუ არა მას კავშირი მუნიციპალიტეტის ეკონომიკურ წინსვლასთან, დასაქმებისა და თვითდასაქმების საკითხებთან, რა გავლენა აქვს კულტურის მრავალფეროვან სერვისებს ადგილობრივ განვითარებაზე, რატომ უნდა იყოს მუნიციპალიტეტი დაინტერესებული განავითაროს კულტურის სფერო, მიუხედავად მუნიციპალური სამსახურების წინაშე მდგარი სხვა ბევრი პრობლემისა, რა გამოცდილება არსებობს ამ კუთხით ქვეყნებში, სადაც კომუნალური კულტურის სფეროს განვითარება მუდმივი მსჯელობის საგანია, შესაბამისად, ახალი მიდგომების დანერგვით – მუდმივ პროგრესს განიცდის და ცხოვრების ხარისხიც მაღალია. რა შეგვიძლია ვისწავლოთ მათი გამოცდილებიდან? – ეს ძირითადი კითხვებია, რომლებზეც პასუხის მეტ-ნაკლებად გაცემას ვეცდებით წარმოდგენილ სტატიაში.

რეგიონული განვითარების საკითხებზე და ამ პროცესებში კულტურის როლის შესახებ, მაგ., გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, 90-იანი წლებში საკმაოდ აქტიური მსჯელობა მიმდინარეობდა. რაინჰარდ რიხტერი¹, თავის ერთ-ერთ გამოსვლაში², მიიჩნევს, რომ 90-იან წლებში მიმდინარე ინტენსიური დისკუსია, შემდეგ, გარკვეული ხანი დავიწყებას მიეცა. თუმცა, მისი აზრით კულტურის როლის, რეგიონული კულტურის პოლიტიკის მნიშვნელობა

¹ კულტურის განვითარების დაგეგმვის, კულტურის პროექტებისა და საჯარო პოლიტიკის რეფორმების საკონსულტაციო ფორმის „რიხტერის კონსულტაცია“ დამფუძნებელი. <http://www.richter-beratung.de/>.

² კულტურული მუშაობის მნიშვნელობა სასოფლო სივრცეში. მოხსენება წაკითხულია 2007 წელს კონფერენციაზე „15 წელი მობილური კინო – ქვემო საქსონიაში“, ოლდენბურგი. <http://www.mobiles-kino-niedersachsen.de/Download/Richter-Vortrag.pdf>.

— ზოგადი განვითარების პოლიტიკის ჭრილში იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ეს საკითხი ისევ აქტიურად უნდა დადგეს დღის წესრიგში და კვლავაც გახდეს განხილვის საგანი; „ბოლო ათწლეულის განმავლობაში საერთაშორისო საზოგადოებამ შეაგროვა მნიშვნელოვანი არგუმენტები განვითარების პროცესში კულტურის როლის მნიშვნელობის შესახებ. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ უმეტეს შემთხვევაში განვითარების პოლიტიკა და პროექტები, რომლებიც არ ითვალისწინებენ კულტურულ ასპექტებს, წარუმატებელი აღმოჩნდა. კულტურა ეფექტურად უწყობს ხელს პოლიტიკას, სტრატეგიებსა და პროგრამებს, რომლებიც მიზნად ისახავენ სოციალურ და ეკონომიკურ განვითარებას, გარემოს მდგრადობას, ჰარმონიას, მშვიდობასა და უსაფრთხოებას. კულტურა არის მდგრადი განვითარების წარმმართველი და ხელისშემწყობი ფაქტორი.“¹

ამა თუ იმ მუნიციპალიტეტის განვითარებისათვის, მისი საცხოვრებლად მიმზიდველ ადგილად ჩამოყალიბებისათვის, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წინაპირობას სწორედ მრავალფეროვანი და მაქსიმალურად ხელმისაწვდომი კულტურის პროგრამები (სერვისები) წარმოადგენს. მაგ. ქალაქ ვილინგენ-შვენინგენის² ვებ-გვერდზე ვკითხულობთ: „კულტურა მნიშვნელოვანია ქალაქში ცხოვრების ხარისხისათვის. კულტურის გარეშე ქალაქის წარმოდგენა ნამდვილად შესაძლებელია, მაგრამ მოგვინდებოდა კი ასეთ ქალაქში ცხოვრება? ქალაქში, სადაც არ არის კულტურა, შეიძლება იყოს სამუშაო ადგილები, ღამისთევის საშუალება, საბავშვო

¹ სამუშაო დოკუმენტაცია კამპანიისთვის „კულტურა, როგორც მიზანი“ http://www.agenda21culture.net/images/a21c/culturegoal/Culture-as-GOAL_ENG.pdf

² ქალაქი გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. <http://www.villingen-schwenningen.de/kultur/kulturplan-2025/muss-eine-stadt-kultur-planen.html>

ბალი, სუპერმარკეტი ან სპორტული დარბაზი. მაგრამ იქ არ იქნებოდა ბიბლიოთეკა, მუზეუმი, თეატრი, კონცერტი, ცეკვა, ახალგაზრდული სუბ-კულტურების ექსპერიმენტები... ეს არ იქნებოდა მყუდრო, კეთილგანწყობილი ქალაქი, არამედ ცივი ადგილი“ – საითაც გული არ მიგიწევს.

ადგილობრივი კულტურის პროგრამების არსებობა შესაბამისი რეგიონის, მუნიციპალიტეტის ცხოვრების დონის შეფასების ერთ-ერთი ინდიკატორია: ადგილობრივი მოსახლეობისათვის, ასევე კონკრეტულ მუნიციპალიტეტში ცხოვრებით დაინტერესებული ადამიანებისთვის მნიშვნელოვანია – ადგილზე კულტურის სერვისების ხელმისაწვდომობა და მრავალფეროვნება. შესაბამისად ესა თუ ის ქალაქი (მუნიციპალიტეტი), მხოლოდ მატერიალური პირობების გაუმჯობესებაზე კი არ უნდა ზრუნავდეს, არამედ უნდა გააცნობიეროს საკუთარი პასუხისმგებლობა კულტურის სფეროს განვითარებაში და იზრუნოს, ადგილზე მრავალფეროვანი კულტურის ცხოვრების ხელშეწყობაზე.

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, უკვე მრავალი წელია, რაც კულტურის პოლიტიკა მუნიციპალიტეტში საარსებო პირობების უზრუნველყოფის, საჯარო სერვისების განვითარების, ცხოვრების დონის გაუმჯობესების დაგეგმვის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. არაერთმა კვლევამ, საცდელმა პროგრამამ და ზოგადად, მრავალწლიანმა გამოცდილებამ დაადასტურა, რომ კულტურა ხელს უწყობს შემოქმედებითი პროცესების ინიცირებას, სწავლის უნარების, ზოგადი კომპეტენციებისა და ინოვაციური მიდგომების განვითარებას, მას აქვს გავლენა ადგილობრივი განვითარების პროცესებზე.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მუნიციპალური განვითარების საკითხებზე უამრავი საერთაშორისო პროექტი და კვლევითი ორგანიზაცია მუშაობს. სოფლების

დაცარიელების, დაბერების და მოსახლეობის შემცირების პრობლემა, მხოლოდ საქართველოს პრობლემა არ არის. 90-იან წლებში არა მარტო გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ზოგადად, ევროპის მრავალ ქვეყანაში მნიშვნელოვანი მსჯელობა მიმდინარეობდა რეგიონული, სასოფლო სივრცეების განვითარების საკითხებზე და ამ პროცესებში კულტურას, როგორც განვითარების მნიშვნელოვან ფაქტორს, წლიდან-წლამდე მეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.¹

კულტურის როლი – რეგიონული, მუნიციპალური, სათემო განვითარების კუთხით, არაერთ კონვენციაში, დეკლარაციაში, საერთაშორისო შეთანხმებასა და რეზოლუციაშია ხაზგასმული. აქ რამდენიმე მათგანს განვიხილავთ.

XXI საუკუნის კულტურის პროგრამა – Agenda 21 for culture

განვითარების პროცესებში, კულტურის როლის წინ წამოწევისა და ადვოკატირების კონტექსტში, განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ ორგანიზაციის „ქალაქებისა და ადგილობრივი მმართველობის გაერთიანება“ (UCLG) და მისი კომიტეტების (აქ: კულტურის) საქმიანობა;

UCLG 2004 წელს დაარსდა, როდესაც ადგილობრივი მთავრობების (ადგილობრივი მმართველობის) არსებულმა ორგანიზაციებმა – „ადგილობრივი მთავრობების საერთაშორისო კავშირმა“ (IULA), „გაერთიანებული ქალაქების ორგანიზაციებმა“ (UTO) და „მეტროპოლისმა“ – ქალაქებისა და ადგილობრივ მთავრობათა ეროვნული ასოციაციების თავიანთი გლობალური ქსელები ერთ ორგანიზაციად გააერთიანა.

¹ იხ. ევროკავშირის პროექტის „LEADER“ სამუშაო დოკუმენტაცია: <http://ec.europa.eu/agriculture/rur/leader2/rural-de/biblio/culture/contents.htm>

UCLG ადგილობრივი მთავრობების უმსხვილესი ორგანიზაციაა მსოფლიოში. UCLG არის ე. წ. ქოლგა ორგანიზაცია ქალაქების, ადგილობრივი მთავრობებისა და მუნიციპალიტეტებისათვის მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. იგი წარადგენს და იცავს მთელ მსოფლიოში მოქმედ ადგილობრივი თვითმმართველობებისა და ადგილობრივი მთავრობების ინტერესებს, მიუხედავად იმ თემის (საზოგადოების) მასშტაბისა, რომელსაც ისინი ემსახურებიან.

ორგანიზაციის მისიაა, იყოს დემოკრატიული ადგილობრივი თვითმმართველობის მსოფლიო მასშტაბის ადვოკატი, რომელიც წარმოაჩენს და იცავს მის ფასეულობებს, ამოცანებსა და ინტერესებს. ორგანიზაცია მხარს უჭერს საერთაშორისო თანამშრომლობას ქალაქებსა და მათ ასოციაციებს შორის და ხელს უწყობს პროგრამებს, ქსელებსა და პარტნიორობას ადგილობრივი მთავრობების ქმედუნარიანობის გასაზრდელად. ორგანიზაცია ასევე მხარს უჭერს ქალების როლს ადგილობრივი გადაწყვეტილებების მიღების პროცესში და წარმოადგენს ადგილობრივი მთავრობების შესახებ შესაბამისი ინფორმაციის წყაროს.

UCLG -ის სამუშაო პროგრამა ფოკუსირებულია შემდეგ საკითხებზე:

- ადგილობრივი მთავრობისა და მისი წარმომადგენელი ორგანიზაციების როლისა და ზეგავლენის გაზრდა მმართველობაში მსოფლიო მასშტაბით;

- დემოკრატიული, ქმედითი და ინოვაციური ადგილობრივი მთავრობის – რომელიც ახლოს არის საკუთარ მოქალაქეებთან – მხარდაჭერა;

- ეფექტიანი და დემოკრატიული გლობალური ორგანიზაციის არსებობის უზრუნველყოფა;

გაერთიანებას მუდმივმოქმედი კომიტეტები¹ აქვს და მათ შორის კულტურის კომიტეტიცაა. კომიტეტები ამზადებენ და ახორციელებენ პოლიტიკას პრიორიტეტულ სფეროებში, როგორც ამას განსაზღვრავს აღმასრულებელი ბიურო და მიმდინარე პერიოდის სამუშაო პროგრამა. თითოეულ კომიტეტს შეუძლია ერთი ან მეტი სამუშაო ჯგუფის ჩამოყალიბება. სამუშაო ჯგუფები ამზადებენ წინადადებებს და/ან ადგილობრივ მთავრობებსა და მათ ასოციაციებს შორის თანამშრომლობის ინიციატივებს, რათა უფრო მრავალფეროვანი გახდონ დისკუსიები UCLG-ის ფარგლებში.²

UCLG-ის მიერ, 2004 წელს შემუშავდა და დამტკიცდა დოკუმენტი Culture Agenda XXI (კულტურის დღის წესრიგი 21-ე საუკუნე, შემდეგში „კულტურა 21“). დოკუმენტს მთელი მსოფლიოდან 198 ქალაქისა და რეგიონულმა მმართველობამ დაუჭირა მხარი. ეს კი ხაზს უსვამს მათ ერთგულებას ადამიანის უფლებებისადმი, კულტურული მრავალფეროვნებისადმი და მონაწილეობითი დემოკრატიისადმი; „კულტურა 21“ იყო ერთგვარი პირველი აღიარება კულტურის როლისა ადგილობრივ მმართველობაში.

კულტურა 21 – ძირითადი პრინციპები და სამუშაო მიდგომები

„კულტურა 21“-ის პრეამბულაში ვკითხულობთ: „ეს არის პირველი დოკუმენტი, მიმართული მსოფლიო თანამეგობრობისადმი, რომელიც ითვალისწინებს ქალაქებისა და მუნიციპალური წარმონაქმნების

¹ მაგ., დეცენტრალიზაციისა და ადგილობრივი თვითმმართველობის; ადგილობრივი ფინანსებისა და განვითარების; კულტურის; სოციალური ჩართულობის, მონაწილეობითი დემოკრატიისა და ადამიანის უფლებების, გენდერული თანასწორობის, ათასწლეულის განვითარების მიზნების, პერიფერიული ქალაქების, ურბანული დაგეგმვისა და სხვ.

² <http://www.uclg.org>

განვითარების პერსპექტივებს კულტურის მეშვეობით“.¹ აღნიშნული დოკუმენტის გაზიარება ამა თუ იმ ქვეყნის მუნიციპალიტეტსა თუ ქალაქს ნებაყოფლობითობის საფუძველზე შეუძლია; იგი ბევრ მნიშვნელოვან აქცენტსა და რეკომენდაციას შეიცავს კულტურის დახმარებით მუნიციპალური, სასოფლო განვითარების საკითხებთან დაკავშირებით, რომელთა გააზრება და გათვალისწინება საქართველოს მუნიციპალური ხელისუფლებისათვის სასარგებლო იქნებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოდან არცერთი ქალაქი და მუნიციპალიტეტი „კულტურა 21“-ის მონაწილე არ არის და შესაბამისად, არც მის განხორციელებაშია ჩართული.

დღეისათვის დაახლოებით სამასამდე ქალაქი თუ მუნიციპალიტეტი მთელი მსოფლიოდან ხელმძღვანელობს დოკუმენტით „კულტურა 21“, იზიარებს მის სულისკვეთებას, პრინციპებს და ახორციელებს შესაბამის პროგრამებს საკუთარ სამოქმედო არეალში.

„კულტურა 21“-ის წევრობა ხდება წინასწარ გაწერილი მექანიზმის მიხედვით; დაინტერესებული მუნიციპალიტეტი ოფიციალურად აცხადებს, რომ უერთდება აღნიშნულ დოკუმენტს, „ამით ისინი (მუნიციპალიტეტები, ქალაქები) პირველ რიგში იღებენ ვალდებულებას საკუთარი მოსახლეობის წინაშე იმის თაობაზე, რომ კულტურას განიხილავენ როგორც უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს ადგილობრივი პოლიტიკის ფორმირების პროცესში. ხოლო, მეორე მხრივ, გამოხატავენ სოლიდარობას და მზადყოფნას ითანამშრომლონ სხვა ქალაქებთან და მუნიციპალიტეტებთან მთელი მსოფლიოს მასშტაბით.“²

მონაწილე მუნიციპალიტეტები თუ ქალაქები

1 http://www.agenda21culture.net/images/a21c/culturegoal/Culture-as-GOAL_ENG.pdf

2 იქვე;

კულტურას განიხილავენ როგორც უმნიშვნელოვანეს ქვაკუთხედს ადგილზე პოლიტიკის ფორმირებისათვის და მუნიციპალური თუ რეგიონული მდგრადი განვითარებისათვის. „კულტურა 21“-ის მიხედვით კულტურა ადამიანის უფლებების განუყოფელ ნაწილად განიხილება და განსაკუთრებულად არის ხაზგასმული მისი ხელმისაწვდომობის მნიშვნელობა ადგილობრივ დონეზე.

„კულტურა 21“-ის მიღებასთან დაკავშირებული პროცედურები, სხვათა შორის, გულისხმობს ადგილობრივ დონეზე კულტურის დაგეგმვის პროცესს, რომლის დროსაც სხვადასხვა სუბიექტს, მიზნებს, ქმედებებს, რესურსებსა და მოლოდინებს შორის კოორდინაცია ხდება.

„კულტურის განვითარების დაგეგმვამ განსაკუთრებული გამოყენება 80-იანი წლებიდან ჰპოვა. დაგეგმვის პროცესი, როგორც წესი, ადგილობრივ დონეზე კულტურის პოლიტიკის შემუშავების მიზნით გამოიყენება. ადგილობრივი კულტურის პოლიტიკა, თავის მხრივ, ისეთ ღირებულებებს ეფუძნება, როგორებიცაა: მეხსიერება, შემოქმედებითობა, კრიტიკული აზროვნება, მრავალფეროვნება, რიტუალები და სხვა. ანუ ღირებულებები, რომლებიც მნიშვნელოვანია მოცემულ ტერიტორიაზე მცხოვრები ადამიანებისათვის და საზოგადოებისათვის. კულტურის დაგეგმვას ახორციელებენ ასევე იმ მიზნით, რომ ხაზი გაესვას პოლიტიკის ფორმირების პროცესში კულტურის მნიშვნელობას; მაგალითად, სამუშაო ადგილების შექმნის ან თანაბარი სოციალური შესაძლებლობების უზრუნველყოფის პროცესებში და ზოგადად იმისათვის რომ ადგილობრივმა პოლიტიკამ კულტურული განზომილება შეიძინოს“.¹

¹ http://www.agenda21culture.net/images/a21c/culturegoal/Culture-as-GOAL_ENG.pdf

„კულტურა 21“ რამდენიმე ნაწილისგან შედგება. მის პირველ ნაწილში ის პრინციპებია ჩამოთვლილი, რომელთაც დოკუმენტი ეფუძნება. მეორე ნაწილში აქცენტი მუნიციპალურ ორგანოთა პასუხისმგებლობებზე და ადგილობრივი პრობლემების გადაჭრის კუთხით – კულტურის პოლიტიკის მნიშვნელობაზეა გადატანილი. დოკუმენტის მესამე ნაწილი სარეკომენდაციო ხასიათისაა და აქ ხაზგასმულია კულტურის მნიშვნელობა ზოგადად სხვადასხვა განვითარების პროგრამაში.

დოკუმენტის „კულტურა 21“ წარდგენა, შემდეგი სტრუქტურითაც არის შესაძლებელი:

ა) კულტურა და ადამიანის უფლებები

კულტურა მჭიდრო კავშირშია კაცობრიობის განვითარებასთან. კულტურული მრავალფეროვნება წარმოადგენს ადამიანის სულიერი, ინტელექტუალური, მორალური და ემოციური განვითარების საშუალებას; კულტურის დეკლარირებული უფლებები, ადამიანის საყოველთაო უფლებების განუყოფელი ნაწილია; მნიშვნელოვანია ხელოვნების მაქსიმალური ჩართულობის უზრუნველყოფა ქალაქის, მუნიციპალიტეტის ცხოვრებაში; ასევე, კულტურის პროგრამების მეშვეობით მოქალაქეთა კრიტიკული აზროვნების განვითარების ხელშეწყობა.

ბ) კულტურა და მმართველობა

აქ ხაზგასმულია საზოგადოებრივი განვითარების კუთხით კულტურის წამყვანი როლის ხელახალი გააზრების მნიშვნელობა და კულტურის პოლიტიკის ლეგიტიმურობა. ამა თუ იმ ტერიტორიის განვითარების დონის კავშირი – კულტურის ადგილობრივ პოლიტიკასთან და სხვა დარგებში არსებულ ადგილობრივ პოლიტიკასთან; ადგილობრივი თვითმმართველობა მოქალაქეების, სამოქალაქო ორგანიზაციებისა და ადმინისტრაციის საერთო პასუხისმგებლობას გულისხმობს; მნიშვნელოვანია, კულტურის სფეროში

ხარისხის შეფასების მექანიზმების შემუშავება და მათი სრულყოფა; ქსელური და საერთაშორისო თანამშრომლობა და ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოების მონაწილეობა სახელმწიფო კულტურის პროგრამებში, მათ შორის, ეროვნულ დონეზე კულტურის პოლიტიკის ფორმირების პროცესში;

გ) კულტურა, ტერიტორია და მდგრადი განვითარება

როგორც ბიომრავალფეროვნება არის მნიშვნელოვანი ბუნებისათვის, ასევე კულტურული მრავალფეროვნება – კაცობრიობისათვის; კულტურისა და მდგრადი განვითარების ურთიერთკავშირი ადგილობრივი პოლიტიკის განხორციელების ამოსავალი პრინციპია. კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნება წარმოადგენს გზას კეთილდღეობამდე; საერთო სივრცე, აღქმული უნდა იყოს როგორც საერთო კულტურული კელი; დიალოგი, მშვიდობიანი თანაარსებობა და კულტურული თანამშრომლობა წარმოადგენს მოქალაქეთა შორის ურთიერთობების განვითარების ძირეულ პრინციპებს;

დ) კულტურა და თანასწორუფლებიანობა

მოცემული თავი შეეხება კულტურის სერვისების ხელმისაწვდომობის აუცილებლობას ადამიანის სიცოცხლის ნებისმიერ ეტაპზე; შესაბამისად, იგულისხმება, რომ მნიშვნელოვანია მუნიციპალური კულტურის პროგრამები იყოს მრავალფეროვანი და გამიზნული სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისთვის. შეთანხმების მონაწილე მუნიციპალური ერთეულები აღიარებენ კულტურას, როგორც თავითგამოხატვის შესაძლებლობას, როგორც ადამიანის სოციალური თანასწორობის და ღირსეული არსებობის პირობას. ეს შესაძლებლობა ხელმისაწვდომი უნდა იყოს ყველასათვის, მიუხედავად სქესის, წარმომავლობის, ეკონომიკური ან სხვა სტატუსისა; აქვე ხაზგასმულია,

კულტურის როლი პიროვნული განვითარების კუთხით; მუნიციპალური ორგანოები კი, უნდა ზრუნავდნენ კულტურულ საქმიანობაში მოქალაქეების ჩართულობის წახალისებაზე, რადგან ეს მოქალაქეობრიობის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია.

ე) კულტურა და ეკონომიკა

აღნიშნულ თავში, აღიარებულია კულტურის სფეროს ეკონომიკური განზომილება და მისი მნიშვნელობა, როგორც ეკონომიკური განვითარების ფაქტორისა და საზოგადოებრივი კეთილდღეობის ზრდისა; ასევე ხაზგასმულია მუნიციპალურ ორგანოთა პასუხისმგებლობა კულტურის მრავალმხრივი დაფინანსების კუთხით; ზრუნვა თანხების მიზანმიმართულ დაგეგმვაზე, სპეციალური ფონდებისა და კულტურის სფეროში საგადასახადო შეღავათების არსებობაზე; მიკროკრედიტებისა და დაფინანსების სხვა მექანიზმების შექმნაზე. „კულტურა 21“ აღიარებს კულტურის ინდუსტრიის და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების სტრატეგიული როლს – ადგილობრივი იდენტობის ფორმირებას, შემოქმედებითი უწყვეტობის, მემკვიდრეობითობისა და ასევე, ახალი სამუშაო ადგილების შექმნის საკითხში;

„კულტურა 21“ დაინტერესებულ მუნიციპალიტეტსა თუ ქალაქს სთავაზობს რომ, კულტურა სწორედ გრძელვადიანი განვითარების ჭრილში განიხილონ. ნებისმიერი დაინტერესებული მუნიციპალიტეტი, რომელიც ამ მიმართულებით დაიწყებს მუშაობას, დოკუმენტში ნახავს მისთვის საინტერესო აქცენტებს, პრინციპებსა და რეკომენდაციებს და სურვილის შემთხვევაში შეძლებს მათ შეთავსებას ადგილობრივ სპეციფიკასთან (მოცემული ტერიტორიის ისტორია, მოცულობა, მოსახლეობა, მისი რაოდენობა და ასაკობრივი თუ ეთნიკურ-რელიგიური შემადგენლობა, ადგილობრივი მართვის სისტემა, სამოქალაქო ჩართულობის ხარისხი,

ადგილობრივი კულტურული ტრადიციები, იდენტობა და სხვა).

დღეისათვის, „კულტურა 21“ მსოფლიოს მასშტაბით 300-მდე ქალაქსა და მუნიციპალიტეტს აქვს გაზიარებული. დოკუმენტში მოცემული პრინციპების და მიდგომების გათვალისწინებით, მონაწილე მუნიციპალური ორგანოები გეგმავენ არა მარტო კულტურის პოლიტიკას, არამედ განვითარების სხვადასხვა პროგრამასა და ზოგადად, ადგილობრივ პოლიტიკას. მონაწილე ქალაქები და მუნიციპალიტეტები, ერთმანეთს სისტემატიურად უზიარებენ გამოცდილებას, ხდება პრაქტიკის (მათ შორის კონკრეტული კულტურის პროგრამების) ანალიზი და დამატებითი რეკომენდაციების, დაზუსტებების, პროგრამების შემუშავება. ბოლო წლებში განსაკუთრებით აქტიურად განიხილება კულტურის როლი სიღარიბის დაძლევისა და მდგრადი განვითარების პროცესებში.¹

„კულტურა წარმოადგენს ადამიანის განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს ცალკეული ადამიანებისა და მთლიანი თემის, საზოგადოების თვითმყოფადობის, ნოვატორობის და შემოქმედების წყაროს. იგი გვევლინება სიღარიბესთან ბრძოლის მნიშვნელოვან ფაქტორად, უზრუნველყოფს ეკონომიკურ ზრდასა და პასუხისმგებლობას განვითარების პროცესებზე“, კვითხულობთ გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის № 65/166² რეზოლუციაში „კულტურა და განვითარება“. რეზოლუციის მიხედვით, კულტურა გამდიდრების ერთ-ერთი წყარო და ადგილობრივი თემის, ხალხების და სახელმწიფოს მდგრადი განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია; კულტურა

¹ კულტურისა და მდგრადი განვითარების ურთიერთმიმართების თემაზე დამატებითი მასალა იხ: <http://www.agenda21culture.net/index.php/documents/culture-the-fourth-pillar-of-sustainability>

² 69-ე პლენარული სხდომა, 20.12.2010

იძლევა შესაძლებლობას განვითარების წამახალისებელი ინიციატივებისათვის; „იგი ხელს უწყობს ათასწლეულის დეკლარაციაში¹ ფორმულირებული მიზნების მიღწევას, რაც ხაზგასმულია გენერალური ასამბლეის² მიერ.“

როგორია კულტურის სფეროს მიმართება სიღარიბის დაძლევის საკითხისადმი? აღნიშნული საკითხი განხილულია ქალაქებისა და ადგილობრივი მმართველობის გაერთიანების (UCLG) მიერ. შემუშავებულია სამუშაო დოკუმენტი „კულტურა როგორც მიზანი“³. სიღარიბეს სხვადასხვანაირი გამოხატულება აქვს, მათ შორის: შემოსავლებისა და საწარმოო რესურსების სიმცირე, შიმშილობა და ცუდი კვება, არასათანადო ჯანმრთელობა, შეზღუდული წვდომა განათლებაზე და სხვა ძირითად მომსახურებებზე ... დაუცველი გარემო, და სხვა... სიღარიბეს ასევე ახასიათებს გადაწყვეტილების მიღების პროცესში, სამოქალაქო, სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებაში არასაკმარისი ჩართულობა... საგანგებოდ

¹ 2000 წელს გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის ეგიდით, შემუშავებული ათასწლეულის დეკლარაცია, ხოლო დეკლარაციაზე დაყრდნობით, ათასწლეულის განვითარების მიზნები. რვა ძირითადი მიზანი ეხებოდა ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: უკიდურესი სიღარიბის და შიმშილის აღმოფხვრა; მთელ მსოფლიოში დაწყებითი განათლების უზრუნველყოფა; გენდერული თანასწორობისა და ქალთა უფლებამოსილების გაზრდა; ბავშვთა სიკვდილიანობის შემცირება; დედათა ჯანმრთელობის გაუმჯობესება; აივ/შიდსთან, მალარიასთან და სხვა დაავადებებთან ბრძოლა; ეკოლოგიური მდგრადობის უზრუნველყოფა; განვითარებისათვის მსოფლიო თანამშრომლობის ჩამოყალიბება. 2015 წელს, გაეროს გენერალური ასამბლეის 70-ე სესიაზე, მსოფლიო ლიდერები შეთანხმდნენ მდგრადი განვითარების გლობალურ მიზნებზე, რაც აისახა დოკუმენტში „გარდაქმნათ მსოფლიო: 2030 წლის დღის წესრიგი მდგრადი განვითარებისათვის“ <https://sustainabledevelopment.un.org>

² გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის გენერალური ასამბლეა – გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის მთავარი სათათბირო ორგანო, სადაც წარმოდგენილია გაეროს ყველა წევრი სახელმწიფო.

³ http://www.agenda21culture.net/images/a21c/culturegoal/Culture-as-GOAL_ENG.pdf

უნდა აღინიშნოს, რომ სიღარიბე არ არის მარტო მატერიალური პირობების, რესურსებისა და შემოსავლის საკითხი – ეს არის ასევე შესაძლებლობების ნაკლებობა, ეს არის ის, რომ არ ხდება უქონელი ჯგუფების ღირსების აღიარება, იმის აღიარება, რომ ამ ჯგუფებს თავიანთი წვლილი შეაქვთ საზოგადოების ცხოვრებაში, მათი შემოქმედებითი უნარისა და უკეთესი მომავლის პერსპექტივების აღიარება“.

UCLG სამუშაო დოკუმენტებში ხაზგასმულია, რომ „განვითარების მთავარ ფასეულობებს შემოქმედებითი პროცესები, მემკვიდრეობა, ცოდნა და მრავალფეროვნება წარმოადგენს. განვითარების გლობალური და საერთო მიზნები მიღწეული იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეს ფასეულობები ოპერატიულად განდება განვითარების გეგმის ნაწილი. მართლაც, კულტურა თამაშობს ქმედით, ხელისშემწეობ როლს განვითარების პროცესში. კულტურა არის ერთდროულად საშუალებაც და მიზანიც“.¹

UCLG წევრები მიიჩნევენ, რომ:

- კულტურა ეხმარება ეკონომიკას: კულტურა არის შემოსავლისა და დასაქმების წყარო. იგი წარმოადგენს განვითარების პროცესების მამოძრავებელ ძალას; აქვს გავლენა მეწარმეობაზე, ახალ ტექნოლოგიებსა და ტურიზმზე. კულტურა ეკონომიკას მატებს შემოქმედებით და ინოვაციურ მიდგომებს.

- კულტურა მჭიდრო კავშირშია სოციალურ სფეროსთან: იგი წარმოადგენს სიღარიბის წინააღმდეგ ბრძოლის ინსტრუმენტს, ხელს უწყობს მოწყვლადი ჯგუფების უნარებისა და შესაძლებლობების განვითარებას, მდგრად განვითარებასა და ადამიანების თვითღამკვიდრების პროცესებს, მოქალაქეობრივ ჩართულობას და, შესაბამისად, საზოგადოების გაძლიერებას.

¹ http://www.agenda21culture.net/images/a21c/culturegoal/Culture-as-GOAL_ENG.pdf

• კულტურა მოიცავს გარემოსდაცვით ასპექტსაც, ვინაიდან კულტურული და ბუნებრივი მრავალფეროვნება განუყოფლად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული და ერთად ვითარდებოდნენ. კულტურა აღიარებს იდენტობას მიწასა და ადგილთან. ამაღლებს საზოგადოების ცოდნას ეკოლოგიური პასუხისმგებლობის შესახებ.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია კულტურის საგანმანათლებლო მნიშვნელობა (ე.წ. კულტურული განათლება)¹ განვითარების ზოგად პროცესებთან მიმართებით, განსაკუთრებით მუნიციპალიტეტებში; მაგ., საქართველოში არაფორმალური განათლების შესაძლებლობა, ხშირად ადგილობრივი მოსახლეობისათვის ხელმისაწვდომი არ არის. კულტურის სფერო არაფორმალური განათლების, პიროვნული განვითარებისა და ზოგადი კომპეტენციების გაუმჯობესების უამრავ შესაძლებლობას გვთავაზობს. კულტურის საგანმანათლებლო ფუნქცია სახელმწიფო და ადგილობრივი პოლიტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი უნდა იყოს, რადგანაც ის „ხელს უწყობს ძირითადი კომპეტენციების შესწავლას და ძლიერი პიროვნებების ჩამოყალიბებას. შემოქმედებითი მიდგომების, დამოუკიდებლობის, ტოლერანტობის, რეფლექსიისა და გამოხატვის უნარების განვითარებას, ასევე იმ სოციალური კომპეტენციების ფორმირებას, რაც ჩართულობასა და საზოგადოებრივ მონაწილეობას უკავშირდება.“² „კულტურული განათლება“ შეიძლება ხორციელდებოდეს როგორც ფორმალურად, ისე არაფორმალურად და, უპირველეს ყოვლისა, იგი „ნიშნავს

¹ განათლება კულტურის (კულტურის პროგრამების, სერვისების, მაგ., ბიბლიოთეკების, მუზეუმების და სხვა) მეშვეობით.

² ქალაქ შტუტგარტის (გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა) კულტურის განვითარების დაგეგმვის სამუშაო დოკუმენტაცია. <http://www.stuttgart.de/img/mdb/item/503207/86068.pdf>.

განათლებას კულტურული მონაწილეობის შესახებ,¹ რაც თავის მხრივ, ხელს უწყობს საზოგადოების მაღალ ჩართულობას, მონაწილეობას როგორც კულტურის პროგრამებში, ასევე საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა პროცესში. კულტურული განათლება არის ერთგვარი წინაპირობა შემდგარი, წარმატებული ცხოვრებისა როგორც პირად, ისე საზოგადოებრივ განზომილებაში.² მუნიციპალურ დონეზე კულტურას, როგორც არაფორმალური განათლების შესაძლებლობას, განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს.

კულტურის პროექტების გავლენა მუნიციპალური განვითარების პროცესებზე – საქართველოს გამოცდილება

ქვემოთ განხილულია ორი კონკრეტული მაგალითი, რომელიც, უფრო ცხადად წარმოაჩენს იმ მოსაზრებებსა და დებულებებს, რაც ზემოთ მოყვანილ საერთაშორისო დოკუმენტებშია ხაზგასმული და დეკლარირებული. საქართველოს ბოლო წლების გამოცდილება და წარმოდგენილი მაგალითები მკითხველს, განვითარების სხვა პროგრამების პარალელურად, დაეხმარება უკეთ გაიაზროს რეგიონული, მუნიციპალური განვითარების პროცესებში (მაგ. ეკონომიკური და ტურისტული განვითარება, მოქალაქეთა ჩართულობის სტიმულირება საზოგადოებრივ პროცესებში, თვითდასაქმების ხელშეწყობა, მოწყვლადი ჯგუფების სოციალიზაცია, არაფორმალური განათლების ხელმისაწვდომობა და ადგილობრივი მაცხოვრებლების ზოგადი კომპეტენციების

¹ ქალაქ შტუტგარტის (გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა) კულტურის განვითარების დაგეგმვის სამუშაო დოკუმენტაცია. <http://www.stuttgart.de/img/mdb/item/503207/86068.pdf>.

² ქალაქ შტუტგარტის (გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა) კულტურის განვითარების დაგეგმვის სამუშაო დოკუმენტაცია. <http://www.stuttgart.de/img/mdb/item/503207/86068.pdf>.

გაუმჯობესება და სხვა) კულტურის პროგრამების როლი და ხელი შეუწყოს დისკუსიას კულტურის პროგრამების მრავალფეროვნების, ხელმისაწვდომობისა და პრიორიტეტულობის შესახებ. განხილული პროექტები საქართველოში, სიღნაღის მუნიციპალიტეტში სხვადასხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციის მიერ (დამოუკიდებლად ან მჭიდრო თანამშრომლობით) ბოლო წლებში განხორციელებული კონკრეტული მაგალითებია. გვინდა ხაზი გაესვას აღნიშნული პროექტების (კულტურა, სოციალური სფერო, ტურიზმის განვითარება) გავლენას ადგილობრივი განვითარების სხვადასხვა ასპექტზე.

3.1. მაგალითი № 1. ნუკრიანის ქალთა ხელგარჯილობის სახელოსნოები

2007-2010 წლებში, სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სოფელ ნუკრიანში, კულტურულ ურთიერთობათა ცენტრის „კავკასიური სახლისა“ და სათემო განვითარების ცენტრის (CDC) მიერ, ინიცირებული პროექტის – „ქალთა ხელგარჯილობის სახელოსნო“ – მიზანი, ხალხური რეწვის მივიწყებული ხელობების აღდგენისა და სოფლად მაცხოვრებელი სოციალურად დაუცველი, უმუშევარი ქალების სოციალიზაციის ხელშეწყობა იყო. პროექტი თემის მრავალწლიანი განვითარების პროგრამის (რომელსაც „კავკასიური სახლი“ სოფელ ნუკრიანში ახორციელებდა) ერთ-ერთ კომპონენტს წარმოადგენდა;

თუკი 2007 წლამდე, სოფელში სხვადასხვა დონორი ორგანიზაციის მხარდაჭერით შესაძლებელი იყო სოფლის დაინტერესებულ მოსახლეობას ცალკეული ხელობა და მათ შორის სამკერვალო საქმე შეესწავლა, 2007 წელს სახელობო სწავლების მიმართულებით მუშაობამ და განვითარების თანმდევმა პროცესმა გაცილებით კომპლექსური სახე მიიღო; პირველ ეტაპზე სოფლის 20-მდე მაცხოვრებელმა ქალმა ხალხური რეწვის, ხელსაქმის სხვადასხვა ტექნიკა (ნაბდის თელვა,

თექაზე მუშაობა, ქვილთი, ქსოვა და სხვა) შეისწავლა. სწორედ ხალხური რეწვის, როგორც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და აღორძინების, სოფლად მაცხოვრებელი ქალებისათვის დამატებითი ხელობის შესწავლის მიზნით, 2007 წელს შეიქმნა „ნუკრიანის სახელოსნოები“, რომელიც დღეს უკვე კარგად ცნობილი ქალთა სოციალური საწარმოა.¹

„არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა არის საზოგადოების, ცალკეული ჯგუფებისა და ზოგიერთ შემთხვევაში, კერძო პირების მიერ, მათი კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად აღიარებული ადათ-წესები, წარმოდგენისა და გამოსახვის ფორმები, ცოდნა და ჩვევები, ასევე, მათთან დაკავშირებული ინსტრუმენტები, საგნები, არტეფაქტები და კულტურული სივრცეები“.² შესაბამისად, სასწავლო პროცესის შედეგად შექმნილი „ნუკრიანის სახელოსნოები“ შემოქმედებით საწარმოს წარმოადგენს. იგი არის სივრცე, რომელიც ინახავს და აგრძელებს ხალხური რეწვის, როგორც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ტრადიციას; ქმნის კულტურის ნაწარმსა და დაინტერესებულ პირებს კულტურის სერვისებს სთავაზობს (ხელობის

¹ სოციალური საწარმო არის ბიზნესის პრინციპებით მოქმედი საწარმო, რომელსაც გააჩნია სოციალური მისია; ორგანიზაცია, რომელიც იყენებს ბიზნესის მიდგომებს საზოგადოებრივი პრობლემების მოსაგვარებლად. განსხვავებით ჩვეულებრივი, მხოლოდ მოგებაზე ორიენტირებული, საწარმოსაგან, სოციალურ საწარმოს აქვს ორმაგი მიზანი: ეკონომიკური და სოციალური. აქედან, უმთავრესი სოციალურია. ეკონომიკური მიზანი კი მხოლოდ საშუალებაა სოციალური მიზნის მისაღწევად. აქედან გამომდინარე, სოციალური საწარმოს მოგება არ იზომება მხოლოდ ფინანსური წარმატებით. გაცილებით მნიშვნელოვანია მისი წვლილი იმ სოციალური პრობლემის მოგვარებაში, რისთვისაც იგი შეიქმნა. <http://www.segeorgia.org/info.php?ID=5>

² საერთაშორისო კონვენცია არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ, პარიზი, 2003 წ. 17 ოქტომბერი. მუხლი 2.

შემსწავლელი კურსები, გამოფენებისა და მცირე სასოფლო ფესტივალების ჩატარება და სხვა).

განვითარების რამდენიმეწლიანი პროცესის შედეგად „ნუკრიანის სახელოსნოების“ შექმნამ და ადგილობრივ ბაზარზე დამკვიდრებამ, გავლენა იქონია სოფლის, მუნიციპალიტეტის სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებაზეც.

პირველ რიგში, აღსანიშნავია, სახელოსნოში დასაქმებული ან სხვადასხვა დროს ხელობაშემსწავლელი სოფლის მაცხოვრებლის შრომითი კმაყოფილება. ხალხური რეწვის ხელსაქმის შესწავლითა და ტრადიციული სუვენირების დამზადებით, მათ საშულება აქვთ, ჰქონდეთ დამოუკიდებელი შემოსავალი. „ნუკრიანის სახელოსნოების“ გაყიდვების დინამიკა, 2007-2015 წლებისათვის, აჩვენებს მზარდ და სტაბილურ ტენდენციას;¹ გაყიდვების შედეგად მიღებული თანხა სახელოსნოებში ჩართული ქალების უმრავლესობისათვის შემოსავლის, ხოლო თავად სახელოსნოები დასაქმების (თვითრეალიზაციის, ჩართულობის, აქტიური ცხოვრების) ერთადერთი წყაროა.

„ნუკრიანის სახელოსნოებს“ სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ მართავს. შესაბამისად, რამდენადაც სახელოსნოები გადასახადის გადამხდელია, მისმა გაძლიერებამ, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო კავშირი

¹ აღნიშნულ სტატისტიკაში მოცემულია ინფორმაცია მხოლოდ ნუკრიანის სახელოსნოების გაყიდვების შესახებ. ამ დროისათვის „ნუკრიანის სახელოსნოების“ შემოსავლებს პროექტის ფარგლებში, სახელოსნოების განვითარებისათვის დახარჯული თანხა თითქმის დაფარული აქვს. სახელოსნოებში ამჟამად 10 ქალია ჩართული. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ წლების მანძილზე სახელოსნოების ბაზაზე ხელობა 150-მდე დაინტერესებულმა პირმა შეისწავლა. შედეგად, გარდა ნუკრიანის სახელოსნოებისა, ქალთა სხვა არაფორმალური ჯგუფებიც ყოფიან საკუთარ ნაწარმს მაგ., ქ. სიღნაღში. რამდენადაც მათი მუშაობა გრძელდება, სავარაუდოა, რომ შემოსავლებით კმაყოფილები არიან, თუმცა ეს შემოსავლები პროექტის ოფიციალურ სტატისტიკაში ვერ აღირიცხება.

„ნუკრიანის“ ინსტიტუციურ განვითარებას, ფინანსური განყოფილების გამართულ მუშაობას, კავშირის მენეჯმენტის კომპეტენციების განვითარებას ფინანსური და მარკეტინგული კუთხით. მეორე მხრივ, აღსანიშნავია, „ნუკრიანის სახელოსნოების“ განვითარების გავლენა უშუალოდ სახელოსნოების წევრ ქალებზე. რამდენადაც დღის წესრიგში პროდუქციის გაყიდვა დადგა, სახელოსნოს წევრებმა, პროექტის ფარგლებში არაერთი არაფორმალური სასწავლო კურსი გაიარეს: ფას-წარმოქმნა, მომსახურების სფერო, კულტურის ტურიზმი, გუნდური მუშაობა და სხვა. შესაბამისად, კულტურის ზემოაღწერილმა პროექტმა ხელი შეუწყო მათი ზოგადი კომპეტენციების ამაღლებას და პიროვნულ განვითარებასაც. განვითარების პროექტების აღნიშნული კომპონენტი, ანუ მონაწილეთა პიროვნული განვითარება და ზოგადი კომპეტენციების გაუმჯობესება, ეკონომიკურ ფაქტორზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია.

დღეს „ნუკრიანის სახელოსნოები“ პოზიციონირებულია ადგილობრივი შემოქმედებითი ინდუსტრიის მნიშვნელოვან სუბიექტად, მონაწილეობს სხვადასხვა ფესტივალსა და გამოფენაში საქართველოს მასშტაბით და მის საზღვრებს გარეთ. მუშაობს ინდივიდუალურ და კორპორატიულ დაკვეთებზე, წარმოადგენს სიღნაღის მუნიციპალიტეტის ცნობად სახელოსნოს, არის სხვადასხვა ტურისტული კომპანიის პარტნიორი და მასპინძლობს ტურისტულ ჯგუფებს. არის კეთილსამიერო პარტნიორი სხვადასხვა დონორი და საზოგადოებრივი ორგანიზაციისათვის; ყოველივე ეს ხელს უწყობს სოფლად დამატებითი ფინანსური, მატერიალური და არამატერიალური რესურსების მოზიდვას.

3.2. მაგალითი № 2. მიკრომეწარმეობის მხარდაჭერა კახეთის რეგიონში – კულტურის ტურიზმი

2013 წელს პოლონეთის საგარეო საქმეთა სამინისტროს მხარდაჭერით, პოლონური ორგანიზაცია 4-ისა და სათემო განვითარების ცენტრის მიერ განხორციელებული პროექტი „ბიზნესი სტარტისთვის“ მიზანი, კახეთის რეგიონის სამ მუნიციპალიტეტში (სიღნაღი, გურჯაანი, თელავი) მცხოვრები ქალების მიერ მცირე ბიზნესის წამოწყების მხარდაჭერა იყო. უფრო კონკრეტულად, პროექტი მიზნად ისახავდა ქალთა მეწარმეობისა და თვითდასაქმების ხელშეწყობას, რეგიონში მცირე ბიზნესის განვითარებასა და ახალი სამუშაო ადგილების შექმნას.

რამდენიმე ეტაპის და მათ შორის, ინტენსიური სასწავლო კომპონენტის გავლის შემდეგ, პროექტის ფარგლებში 23 ქალი-მეწარმე დაფინანსდა. მათ შესაძლებლობა მიეცათ წამოეწყოთ საკუთარი მცირე ბიზნესი. ერთ-ერთი ასეთი, მცირე ბიუჯეტის ბიზნეს-ინიციატივა, სოფელ ნუკრიანში, ეთნოგრაფიული ეზოს მოწყობას გულისხმობდა. პროექტის ავტორს სოფლად ეთნოგრაფიული ეზოს მოწყობის იდეა 2007 წელს, ქალაქ სიღნაღის ტურისტულ ზონად გამოცხადებისა და თანმდევი რეაბილიტაციის პროცესის შედეგად გაუჩნდა. პროექტი 3000 ლარით დაფინანსდა, რაც ეზოს კეთილმოწყობასა და ღვინის მარნის მშენებლობას ყოფნიდა იმის გათვალისწინებით, რომ სამუშაო პროცესში ოჯახს მეზობლები და მეგობრები ეხმარებოდნენ. მცირე დაფინანსებამ და ინდივიდუალურ მეწარმედ¹ რეგისტრაციამ, ოჯახს საშუალება მისცა აეღო დამატებითი კრედიტი, ეთნოგრაფიული ეზოს შემდგომი განვითარების მიზნით. დღეისათვის ეთნოგრაფიული ეზო „ქიზიყი“ სიღნაღის მუნიციპალიტეტში მიმავალი

¹ ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმა, მეწარმეთა შესახებ საქართველოს კანონის მიხედვით

მრავალი ტურისტის საყვარელი ადგილია. მას დაემატა სასტუმრო ოთახები საოჯახო სასტუმროს სტანდარტის გათვალისწინებით, სტუმრებს სთავაზობს კულტურის პროგრამას, ტრადიციულ კულინარიას; თანამშრომლობს სოფლად მოქმედ „ნუკრიანის სახელოსნოებთან“ და ბავშვთა ცეკვის ანსამბლთან. დიდი ჯგუფების მიღებისას ასაქმებს მეზობლებს. ეთნოგრაფიული ეზო „ქიზიყი“ დატანილია სათემო განვითარების ცენტრის მიერ გამოცემულ სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსების მეგზურში, როგორც კულტურის ტურიზმის მნიშვნელოვანი ობიექტი; შესულია ამავე ორგანიზაციის მიერ 2015 წელს გამოსულ კატალოგში „ხელნაკეთები კახეთიდან“. მცირე ბიზნესის განვითარების მეშვეობით, ოჯახი მთლიანად ჩართულია ამ საქმიანობაში. ეთნოგრაფიული ეზო „ქიზიყი“, როგორც მიმზიდველი ტურისტული ობიექტი, ამრავალფეროვნებს სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურისა და ტურიზმის რესურსებს და თავისი წვლილი შეაქვს მუნიციპალიტეტის ეკონომიკურ განვითარებაში.

შეჯამება

„კულტურა ქალაქში ეს არის თეატრი, ბიბლიოთეკა, მუზეუმი, სამუსიკო სკოლა და სახალხო უნივერსიტეტი. ასევე ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლები, სხვადასხვა მუსიკალური ჯგუფები, ჯაზკლუბი ... კულტურაა ასევე ქალაქის მოწყობისა და განვითარების პროცესი და ძეგლთა დაცვა. და ბოლოს, მნიშვნელოვანია კულტურის გავლენა ადამიანების სამუშაო გარემოზე, თავისუფალი დროის გატარების, ერთმანეთთან ურთიერთობის ფორმებზე და სხვა“. რაიონულ ცენტრში თუ ზოგადად, მუნიციპალიტეტში არსებული საცხოვრებელი პირობები, თავისუფალი დროის გატარების შესაძლებლობები და ხარისხი – ადგილზე კულტურის პროგრამების

სიმრავლითა და ხარისხით ფასდება. ეს ყოველივე მნიშვნელოვანი ფაქტორია სამუშაო ადგილების შექმნის მიზნით – ბიზნესის, მეწარმეების, ახალმოსახლეების მოსაზიდად.¹

კულტურის პროგრამების პოზიტიური გავლენა მუნიციპალურ განვითარებაზე, ადგილობრივი მოსახლეობის შესაძლებლობების განვითარებაზე, ადგილის მიმზიდველობასა და ცხოვრების დონის გაუმჯობესებაზე პრაქტიკული მაგალითებითაც დასტურდება. ასეთ პროექტებს გავლენა ზმირად არა მარტო ერთ კონკრეტულ ინტერესთა ჯგუფზე (მაგ. პროექტის უშუალო მიზნობრივი ჯგუფი), არამედ მთლიანად თემზე და მუნიციპალიტეტზე აქვთ. ზემოთ აღწერილი მაგალითები არ წარმოადგენდა მუნიციპალურ პროგრამებსა თუ პროექტებს; მათი დაფინანსება არ მომხდარა მუნიციპალური ბიუჯეტიდან. სამივე შემთხვევაში, ერთჯერადი პროექტები საზოგადოებრივი ორგანიზაციების მიერ, საერთაშორისო დონორების ფინანსური მხარდაჭერით და მაღალი ენთუზიაზმის ხარჯზე განხორციელდა.

მიუხედავად არსებული მაგალითებისა და დამდგარი შედეგებისა, შესაბამისი მუნიციპალიტეტი ჯერ კიდევ ჯეროვნად ვერ აანალიზებს კულტურის პროექტების მნიშვნელობას და მათ გავლენას ადგილობრივი განვითარების პროცესებზე. გამოცდილება კი აჩვენებს, რომ შესაბამის ადგილობრივ სამსახურებს ანალოგიური მცირე თუ საშუალო ბიუჯეტიანი, შედეგზე და ადგილობრივი მაცხოვრებლების ინტერესებზე ორიენტირებული კულტურის პროექტების ინიცირებით – პოზიტიური ცვლილებების მიღწევა შეუძლია არა

¹ კომუნალური პასუხისმგებლობა კულტურის სფეროში. ქალაქებისა და თემების კულტურის სამსახურების დასახმარებლად. დამუშავებულია იურგენ გრაბეს მიერ. Deutscher Städtetag - ის გამოცემა „მოსვენებები განათლებისა და კულტურის პოლიტიკის შესახებ“, ჟურნალი 17, 1991 წ.

მარტო კულტურის სფეროში;

საქართველოს მუნიციპალიტეტებში სამუშაო ამ მხრივ ჯერ კიდევ ბევრია. საწყის ეტაპზე მიზანშეწონილი იქნებოდა:

- კულტურის როლის წინ წამოწევა და მისი დაკავშირება განვითარების სხვა პროცესებთან, იქნება ეს ინფრასტრუქტურული თუ ეკონომიკური პროექტები, სიღარიბის დაძლევისა და დასაქმებაზე ორიენტირებული თუ სოციალური და საგანმანათლებლო პროგრამები.

- კულტურის სფეროში მუნიციპალური ხედვის ფორმირება (მუშაობა კულტურის ადგილობრივ სტრატეგიაზე), რათა ყოველი კონკრეტული პროექტი ამ გრძელვადიანი, კონკრეტულ შედეგებზე ორიენტირებული ხედვის ნაწილი იყოს და სხვადასხვა პროგრამამ ერთმანეთი შეავსოს და განავრცოს.

- მიზანშეწონილია თანამშრომლობა კულტურის სფეროს სხვადასხვა დაწესებულებას შორის, მათ შორის საზოგადოებრივ და კერძო ორგანიზაციებთან. მუნიციპალიტეტის არსებული ბიუჯეტი კულტურისათვის ხშირად არ არის საკმარისი ახალი პროგრამების განხორციელებისათვის, სწორედ ამიტომ, ადგილობრივი კულტურის განვითარების დაგეგმვას და ამ პროცესში სხვადასხვა დაინტერესებული მხარის ჩართულობას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს. თანამშრომლობით, მატერიალური, ფინანსური, ადამიანური რესურსების გაერთიანებით, მუნიციპალიტეტის შესაბამის სამსახურებს საშუალება მიეცემათ, მცირედი ფინანსური მხარდაჭერით გაცილებით მნიშვნელოვან, გრძელვადიან შედეგებს მიაღწიონ.

ნანა მირიანაშვილი,
სადოქტორო პროგრამა: მსახიობის
საშემსრულებლო ხელოვნება,
ხელმძღვანელი – პროფ. დავით კობახიძე

**სუბმსტიის მაღალი საფეხური –
ჰიპნოსომნაგოვლიზმი და მისი
იმიტირებული ფორმა მსახიობის
საშემსრულებლო მეთოდოლოგიის
ბასამდგრადობად**

მსახიობის საშემსრულებლო ტექნიკის გადრმავეებისა და გაძლიერებისკენ მისწრაფება მუდამ იყო, არის და კვლავ იქნება აქტუალური სამსახიობო სკოლის პედაგოგიკაში.

მიზანშეწონილად მიმაჩნია, ფსიქოლოგიის დარგის ადრინდელი და თანამედროვე მიღწევების გამოყენება სამსახიობო წრთვის პრაქტიკაში, რაც თავის თავში მოიცავს როგორც ქვეცნობიერის წვდომის ტექნიკას, ასევე შემოქმედებითი უნარიანობის დახვეწასა და გამდიდრებას, ადამიანის ფსიქოლოგიის ქვეცნობიერ ნაწილში გამომწყვდეულ შესაძლებლობათა უზარმაზარი „რეზერვუარის“ გამოხსნა-გათავისუფლების გზით, რომელსაც წინ ეღობებიან საყოველთაოდ მიღებული და დანერგილი ნორმებისა თუ სტერეოტიპების ცნობიერად ჩანერგილი ბარიერები.

მსახიობის პროფესიის სპეციფიკა მისგან მოითხოვს, რომ მან ზუსტად მოცემულ დროსა და სივრცეში შეძლოს თავისი ნებელობის, განწყობის, ფსიქოლოგიურ სიღმეთა წვდომის, ინტელექტუალური მზაობის, ფსიქოფიზიკური რეგულირების, ანუ მთელი მისი ფსიქიკური და ფიზიკური რესურსების მობილიზება და წარმართვა მისთვის სასურველი მიმართულებითა თუ დინებით. ამ ყოველივეს მიღწევა კი ხანგრძლივ წვრთნასა და დიდ

ძალისხმევას მოითხოვს. ხოლო ზემოთ აღნიშნულს თუ დავემატებთ თეატრალური ხელოვნების მთავარ არსს – მხატვრულ სახეებში აზროვნებას, რაც თავის თავში გულისხმობს მსახიობის მდიდარ წარმოსახვასა და ინტელექტუალურ მრავალფეროვნებას, დავრწმუნდებით, რომ სამსახიობო სკოლის მეთოდოლოგიის გამდიდრება ფსიქოლოგიის დარგის ტექნოლოგიებით ნამდვილად შეავესება სამსახიობო ტექნიკაში აუთენსიკურ სივრცეებს და მრავალ სირთულეს გაუადვილებდა თეატრალური სკოლის მოღვაწეებს დასახული მიზნის მისაღწევად.

ამ საკითხის ძირეული შესწავლისა და კვლევის შედეგად, სტუდენტები შეგვიძლია ვაზიაროთ სუვესტიის მაღალ საფეხურს. ეს არის ფსიქოლოგიაში ე. წ. იმიტირებული „ჰიპნოსომნამბულიზმი“. ჩვენ შეგვიძლია სუვესტიის ტექნოლოგიებით გამდიდრებული სავარჯიშოებით სტუდენტებს გავუმდიდროთ ფანტაზია და წარმოსახვა, შევმატოთ დამაჯერებლობა და გავუმყაროთ რწმენა საკუთარ შესაძლებლობებში და უნარებში, აგრეთვე მათი მეშვეობით გავათავისუფლოთ შემოქმედებითუნარიანობის ხელისშემშლელი ფობიებისა და კომპლექსებისგან, გავუღრმავოთ გრძნობად-ემოციური ბუნება და შეგრძნებები, გავუმდიდროთ გამომსახველობითი ხერხები, შევმატოთ შემოქმედებითი ძალები და ენერგია, გავუწყოთ ანალიტიკური შესაძლებლობები და აზროვნების უნარი უფრო კრეატიული და პარადოქსალური მიმართულებებით და ა.შ. მოკლედ რომ ვთქვათ, გზას გავუხსნით ქვეცნობიერისკენ. ე.ი., ჩვენ მსგავსი სავარჯიშოებით უნდა ვასწავლოთ მომავალ მსახიობებს ქვეცნობიერთან წვდომის კიდევ ახალი, უკვე თავად ფსიქოლოგიის დარგის ხერხები და გზები. აქვე დავძენ, – რადგან ეს არის იმიტირებული და არა ნამდვილი ჰიპნოსომნამბულიზური მდგომარეობა, სტუდენტის ფსიქო-ემოციური, ფიზიკური და

ანალიტიკური მეხსიერება ავტომატურად, ყოველგვარი მითითების გარეშე ინარჩუნებს ქვეცნობიერად მიღწეულ შედეგებს. შორეულ პერსპექტივაში კი მსახიობი თავად შეძლებს მსგავსი პრაქტიკის თავის სასარგებლოდ გამოყენებას. „აუტოგენური წვრთნის“ მაღალ საფეხურს – ჰიპნოზს ან მასთან მიახლოებულ (იმიტირებულ) მდგომარეობას – შეუძლია დიდი სარგებელი მოუტანოს უკვე პროფესიონალ მსახიობებსაც, ესაა ერთგვარი შემოქმედებითი ფსიქოლოგია, კერძოდ, მსახიობის ქვეცნობიერი შესაძლებლობების რეზერვებთან წვდომა და მათი გამოთავისუფლება ე.წ. დამცავი რეგულაციების და მექანიზმების მარწუხებისგან, ცნობიერის გზით.

მსგავს მეთოდებსა და ზოგადად მსახიობის ფსიქიკური სიღრმეების წვდომისა და რეგულაციის პრაქტიკულ ხერხებს იყენებდნენ სამსახიობო სკოლის პედაგოგთაგანში ისეთი სახელგანთქმული კორიფეები, როგორებიც არიან: კ. სტანისლავსკი, მ. ჩეხოვი, ს. გიპიუსი, ე. გროტოვსკი და ა. შ. თავისი ცნობიერიდან ქვეცნობიერამდე სავალი გზების ძიებებითა და კრეატიული აზროვნების განვითარების მცდელობებით.

თავად სიტყვა „სუგესტია“ აზრობრივად შთაგონებას ნიშნავს და წარმოადგენს ადამიანსა და მასებზე ზემოქმედების სხვადასხვა ფორმას. თვით სპექტაკლიც სუგესტიის ერთგვარი ფორმაა, რადგან მაყურებელს ის ხელოვნურად უქმნის „სუგესტიურის“ ანუ შთაბეჭდილების კარგად მიმღების, ძალდაუტანებელ მდგომარეობას: მისი პოზა მოშვებულია, სხეული მოღუნებული, ყურადღება კონცენტრირებული მხოლოდ სცენაზე, განათებებისა თუ მუსიკალურ-აკუსტიკური მექანიზმების მეშვეობით, ანუ მისი ტვინის ცნობიერი ნაწილი ერთგვარ შევიწროვებას განიცდის და ამით ის ავტომატურად მოექცევა სუგესტიურ მდგომარეობაში.

მინდა შემოგთავაზოთ, სუგესტიისა და აუტოგენური წვრთნის, მაღალი საფეხურის შემცველი პრაქტიკა და

მისი მიღწევები, სხვადასხვა მკვლევარ-ფსიქოლოგთა ცდებსა და დაკვირვებებში. თავდაპირველად, ჰიპნოზის მიმართ არსებული, გარკვეული სექსპტიციზმისა და ერთგვარი სიფრთხილის დასაძლევად მინდა მოვიშველიო პ. გ. ბაუერსის ციტატა, რომელიც ჩემ მიერ წამოწეული კვლევის საწარმოებლად ფრიად საიმედო ინფორმაციას გვაწვდის.

„გამოკვლევების შემდეგ ეტაპზე, პ. გ. ბაუერსმა ჩაატარა ანალოგიური ექსპერიმენტი საცდელ ობიექტთა ჯგუფთან, რომელნიც ჰიპნოზური მდგომარეობის იმიტაციას ასრულებდნენ. აღსანიშნავია, რომ ამ ჯგუფში მიღებული მონაცემები აღმოჩნდა საკმაოდ მიახლოებული იმ მონაცემებთან, რომლებიც ნამდვილ ჰიპნოსომნამბულიზმში მყოფ გამოსაცდელეებისგან მიიღეს. როგორც ჩანს, ჰიპნოსომნამბულიზური მდგომარეობის იმიტაცია, აუტოგენური სახით, აგრეთვე ხელს უწყობს აქტიურად ფორმირებული მოტივაციის გაცილებით მტკიცე ჩამაგრებას“.¹ აღნიშნული ციტატა, საშუალებას გვაძლევს ყოველგვარი შიშისა და იჭვნეული სიფრთხილის გარეშე, განვაგრძოთ ჰიპნოზურ მდგომარეობაში მყოფთა მიღწევების შესწავლა და გაზიარება, შემოქმედებითი აქტივობის თვალსაზრისით და შემდგომში მისი ელემენტების შემცველი სავარჯიშოების გამოყენება, სამსახიბო სკოლის მეთოდოლოგიაში დასაწერგად.

ამ თვალსაზრისით ერთობ საინტერესოა ერთი დიდი რეჟისორისა და პედაგოგის მოსაზრება მეორე დიდ რეჟისორსა და პედაგოგზე: „რეჟისურას გვიკითხავდა ისეთი გიგანტი, როგორიც იყო გიორგი ტოვსტონოგოვი, არადა, 27-28 წლისა იყო, ჩვენ რომ გვასწავლიდა. მისი მსგავსი პედაგოგი მე არ მინახავს. ის სტილი, რომლითაც ტოვსტონოგოვი გვზრდიდა, იყო სტანისლავსკის

¹ Bowers, P. G. (1967). Effect of hypnosis and suggestions of reduced defensiveness on creativity test performance. Journal of Personality, Vol. 35, Nr.2

სისტემის თავისებური გაგება. ანალიტიკურად გვიხსნიდა, ცნობიერიდან არაცნობიერისკენ მივყავდით. ცნობიერით ზომ ანალიზს აკეთებ, რაც გეხმარება იპოვო მთავარი და ჩააბა არაცნობიერი. რასაც დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორია მეცნიერულად ამტკიცებდა, გიორგი ტოვსტონოგოვი პრაქტიკულად გვაჩვენებდა. ამიტომ იყო, რომ ტოვსტონოგოვთან ცუდად არავინ თამაშობდა, ყველაზე უნიჭო მსახიობიც კი კარგი იყო. მე მგონი ცოტა ჰიპნოზირებაც შეეძლო“, – გადმოგვცემს რეზო ჩხეიძე დიდ რეჟისორსა და პედაგოგზე – გიორგი ტოვსტონოგოვზე სტატიაში: „თეატრალური დღესასწაულების ოსტატი.“¹

იმ მოსაზრების გასამყარებლად, რომელიც სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ქვეყანაში, მრავალმა მკვლევარმა ხანგრძლივი დაკვირვებებისა და ცდების მეშვეობით დაადგინა, რომ ჰიპნოზი ხელს უწყობს შემოქმედებითი უნარების განვითარებასა და ქვეცნობიერიდან ფარული რეზერვების გამოთავისუფლებას, კიდევ შემოგთავაზებთ რამდენიმე ციტატას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ჰიპნოსომნამბულიზმი ფიზიკური მდგომარეობისგან განსხვავდება ჰიპერსაშუალებათა ეგზისტენციით, ანუ ხელმისაწვდომობით: მკვეთრი ზილვადი სახეებით, მეხსიერების, ფანტაზიისა და მგრძნობელობის გაძლიერებული შესაძლებლობებით. ბოლოს და ბოლოს, კონსტანტინე სტანისლავსკის ცნობილი მოსაზრების – ხელოვნების მიზნების შესახებ – პერიფრაზირებით, ყველა საფუძველი გვაქვს ვთქვათ, რომ ჰიპნოსომნამბულიზმი ასწავლის, თუ როგორ გამოვიწვიოთ და აღვძრათ ჩვენში ცნობიერად – არაცნობიერის შემოქმედებითი ბუნება და ორგანული შემოქმედება.“²

¹ საერთო გაზეთი №29 (341), 30.09, 2015. გვ.-18.

² К. С. **Станиславский**, „Работа актера над ролью. Материалы к книге. М., «Искусство», 1957, С. 406

საგულისხმოა ს. კრიპნერისა და ლ. ს. კიუბის მოსაზრებებიც – „ს. კრიპნერი ჰიპნოსომნამბულურ მდგომარეობას განიხილავს, როგორც პროდუქტიულს, რომელსაც შეუძლია შემოქმედებითი პროცესების სტიმულირება. მისი აზრით, სომნამბულთან აქტივიზირებული შემოქმედებითი ფაქტორი ატარებს „წინასიტყვისმიერ“, ქვეცნობიერ ხასიათს და ისეთი ინტენსივობით ფოკუსირებს ცნობიერს, რომ იგი იწყებს ქვესაზღვრული სტიმულების აღქმას და ამგვარად ხდება მეტად პროდუქტიულიც (Krippner, 1968).“¹

„შემოქმედებითი პიროვნება – წერს ლ. ს. კიუბი, – ეს ისეთი პერსონაა, რომელიც ჯერ კიდევ, რომელიღაც შემთხვევითი სახით, ინარჩუნებს შესაძლებლობას გამოიყენოს თავისი ქვეცნობიერი ფუნქციები გაცილებით თავისუფლად, ვიდრე სხვა ადამიანებმა, რომლებიც შესაძლოა პოტენციურად მასთან თანაბარი ნიჭით დაჯილდოვებულებსაც კი წარმოადგენდნენ.“²

ჰიპნოსომნამბულიზმში შთაგონების ზემოქმედების ძალით, შეინიშნება ისეთ ფსიქიკურ ფუნქციათა მკვეთრი ცვლილება და გააქტიურება, როგორებიცაა: აღქმა, წარმოსახვა, მეხსიერება, აზროვნება, ნებელობა, ყურადღება, ინტელექტი. ყოველივე ეს კი, როგორც მოგეხსენებათ, მსახიობის გამომსახველობისა და „გარდასახვის“ მთავარი სამოქმედო არსენალია შემოქმედებით პროცესებში. ამასთან ექსპერიმენტალურად დაბტკიცებულია, რომ პიროვნებაში, ჰიპნოსომნამბულურ მდგომარეობაში ყოფნის დროს, ინტელექტუალური შესაძლებლობები გაცილებით მაღალია, ვიდრე ფხიზელ მდგომარეობაში. „ჩვენ ვხედავდით ინდივიდებს, რომელთა იერსახეც მთლიანად იცვლებოდა, როგორც კი ისინი

¹ М.С.Шойфет – Нераскрытые тайны гипноза. Риполь. Классик. Москва. 2006.-стр.494.

² М.С.Шойфет – Нераскрытые тайны гипноза. Риполь. Классик. Москва. 2006.-стр.494; **цит. по: Ярошевский, 1967, с. 85**

შედიოდნენ ჰიპნოსომნამბულიზმში. მანამდე კი ისინი იყვნენ მოსაწყენნი და აპათიურები, ხოლო შემდგომ ზდებოდნენ აქტიურნი, ალგზნებულნი და გონებამახვილნი (Gilles de la Tourette, 1898).“¹

პროფესორ ო. კ. ტიხომიროვის მიერ წარმოებულმა ცდებმა აჩვენა, რომ ჰიპნოსომნამბულურ მდგომარეობაში მყოფებს აღენიშნებათ სწრაფი შესწავლის უნარი და აქტიური შემოქმედებითი საქმიანობა. აღნიშნული ცდების შედეგად ო.კ. ტიხომიროვი აგრეთვე ასკვნის, რომ პიროვნება სომნამბულურ მდგომარეობაში მეტად კრეატიულია.

სომნამბულების მიერ შესრულებული დავალების რეზულტატების მიხედვით, როლის გათამაშების დროს მიღებული პასუხები შესანიშნავია ხასიათობრივად. ისინი, არსებითად „უფრო ღრმა“ ეფექტებს გვაძლევენ, ვიდრე მსახიობები. აქტიური ფუნქციონირების მეთოდიკა, ჰიპნოსომნამბულურ მდგომარეობაში გვარწმუნებს, რომ როდესაც სხვისი სახით, მაღალუნარიანი, ნიჭიერი პიროვნების შთაგონება ხდება საცდელ ობიექტზე, მაშინ შთაგონებადი პიროვნებაც ცვლის ინტელექტუალური პროცესების ხარისხის მაჩვენებლებს. ანუ თუკი ჩვენ, სამსახიობო ტერმინს გამოვიყენებთ, ხდება სრული „გარდასახვა“ პიროვნების ფსიზელ მდგომარეობაში ყოფნის დროს რეალური ფსიქოლოგიური და ინტელექტუალური მაჩვენებლებისა და უნარების მიუხედავად.

„სომნამბულიზმში, აქტიური ფუნქციონირების მდგომარეობაში მყოფ ძირითად გამოსაცდელებსა და პროფესიონალ მსახიობებს შორის მიღებულ რეზულტატებში – წერს ო. კ. ტიხომიროვი – არამსახიობი გამოსაცდელნი, შთაგონებულნი აქტიური შემოქმედებითი პერსონის სახით (როლით), გაცილებით

¹ М.С.Шойфет – Нераскрытые тайны гипноза. Риполь. Классик. Москва. 2006.-стр.501.

უფრო არტისტულად იქცეოდნენ, ვიდრე ნამდვილი მსახიობები, რომლებიც საკმაოდ ყურადღებით, მშვიდად და ცოტა ღუნედ ასრულებდნენ შეთავაზებულ დავალებებს. არამსახიობები ნამდვილად იყვნენ შთაგონებულნი. ქცევის საერთო სურათი ტოვებდა შთაბეჭდილებას, რომ სატესტო ამოცანათა გადაწყვეტის პროცესი, მათ მიერ აღქმული და განხორციელებული იყო, როგორც ნამდვილი შემოქმედებითი აზროვნების ჭეშმარიტი აქტი. ეს ქცევა, – ამბობს ტიხომიროვი, – იყო იმდენად მკვეთრი და ლამაზი, რომ თავისდაუნებურად აღიქმებოდა, როგორც შემოქმედებითი რეაქცია, ხოლო შინაარსობრივად ბანალური სატესტო დავალებები, საცდელი ობიექტების მიერ სრულდებოდა არაჩვეულებრივად, ფილოსოფიური, ლოგიკურად გამართული და დასრულებული განზოგადებებით“.¹

„მსახიობებისა და საცდელ ობიექტთა ქცევაში არსებულ მეორე განსხვავებას კ. ტიხომიროვი უკავშირებს პოსტსომნამბულურ რეაქციას. ყველა გამოსაცდელს, პოსტსომნამბულური ინერცია ჰქონდა დემონსტრაციულად გამოხატული. სიანსების შემდეგ, ყველანი გრძნობდნენ ფსიქიკური და შემოქმედებითი აქტივობის ამღვლელებას, რომელიც ატარებდა დავალებებში შესრულებული ნამუშევრის გამოსახულების კვალს. საცდელი ობიექტებისგან განსხვავებით, მსახიობები ერთგვარ დაღლილობას, ცდებისა და ტესტების შემდგომ გაღიზიანებას გრძნობდნენ. არც ერთ მსახიობთაგანს, არც ექსპერიმენტის დროს, არც მისი ჩატარების შემდეგ და არც მომდევნო დღეებში, არანაირი აქტივობა არ სწევია. ამ ყოველივეს დაემატოთ ისიც, რომ ჰიპნოსომნამბულიზმი გვაცვიფრებს აზრის გაუთვალისწინებელი სრულყოფით, იდეის სიღრმით და გამოსახულების მხატვრულობით. ჰიპნოსომნამბულიზმში გატარებული საათები,

¹ Тихомиров О. К. Психология мышления: Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984., с. 158-169

არა მხოლოდ პროდუქტიულია (ადამიანი მეტს აკეთებს), არამედ სასწაულებრივად აისახება შრომის ხარისხზე: ადამიანი ყველაფერს აკეთებს უკეთ, უფრო მოხერხებულად, ვირტუოზულად. ექსპერიმენტების შედეგების რეზიუმირებისას, ო. ტიხომიროვი ამბობს, რომ სომნამბულურ მდგომარეობაში ინტელექტუალური და შემოქმედებითი დონე გაცილებით მაღალია, ვიდრე ჩვეულებრივში. შემოქმედებით მოღვაწეობაში წარმატების საერთო დონის ამაღლების მთავარი მიზეზი მდგომარეობს პიროვნული შებოჭილობის დამცავი მარეგულირებლებისგან გამოსნა-გამოთავისუფლებაში (მე ეს არ შემიძლია, ჩემს ძალებს აღემატება), მისი თვითშეფასების კოეფიციენტის გაზრდაში, საკუთარ ძალებში დარწმუნებაში, შესაძლებლობათა და საერთო პოზიციის ცვლილებებში“.¹

ო. კ. ტიხომიროვის – ვ. ლ. რაიკოვსა და ნ. ა. ბერეჟანსკაიასთან ერთად წარმოებულ სხვა სამუშაოში ირკვევა ისიც, თუ როგორ ვითარდება პიროვნებაში ცდების შემდგომი შემოქმედებითი უნარები და შესაძლებლობები.

„ჰიპნოზურ მდგომარეობაში, მოღვაწეობის გარდაამქმნელ პირველად ფაქტორად გვევლინება შესასრულებელი მოქმედებებისადმი ახალი იდეის, ახალი ურთიერთობისა და დამოკიდებულების წარმოქმნა, ხოლო, როგორც რეზულტატი – თავდაჯერებულობა, სითამამე, თავისუფლების შეგრძნება. აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ ჰიპნოლოგი არ არეგულირებს საცდელ ობიექტთა ქმედებებს „ელემენტების მიხედვით“. ახალი ურთიერთობისა და დამოკიდებულების შექმნით, მდგომარეობის ამაღლებით, იგი მხოლოდ აძლიერებს სუბიექტის აქტიური მოღვაწეობის თვითრეგულირების

¹ Тихомиров О. К. Психология мышления: Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984., с. 158-169

შესაძლებლობებს.^{“1}

შემოქმედებითი უნარებისა და შესაძლებლობების განვითარებას, ფსიქოლოგთა აზრით, ხელს უშლის ეგრეთ წოდებული დამცავი მექანიზმები, რომლებიც პიროვნებაში უკვე მიღებული აზრების, სტერეოტიპებისა და დოგმების მცველებად გვევლინებიან და ფსიქიკას – მთელი ძალებით იცავენ ახალი იდეების, მოსაზრებების, შთაბეჭდილების, განცდების და ა.შ. გენერირებისგან.

მ. შოიფეტი გვარწმუნებს, რომ: „ჩვეულებრივ პირობებში შეზღუდული და მერყევი ნიჭი თუ უნარი, ჰიპნოსომნამბულიზმში შთაგონების მობილიზებული შემოქმედების ქვეშ, ვლინდება გაცილებით უფრო გამოხატული და სტაბილური ფორმით.“

ამ სფეროს აქტუალობა და მისი საწრთველი რეგულაციების შემცველი საგარჯიშოები, ჭარბად გვხვდება ს. გიპიუსის, მ. ჩეხოვის, ე. გროტოვსკისადა სხვა პედაგოგთა ნაშრომებშიც. ვფიქრობ, მეტად სასარგებლო იქნება, სამსახიობო სკოლის მეთოდოლოგიაში უკვე დანერგილი პრაქტიკის ხელახალი შევსება და გადახალისება, ზემოთ მოყვანილი ფსიქოლოგიის სფეროს მესვეურთა კვლევების საფუძველზე მიღებული ცოდნისა და გამოცდილების გამოყენებით.

„კრეატიულობის საერთო დონის გაზრდის მთავარი მიზეზი მდგომარეობს, პიროვნული შებოჭილობის გათავისუფლებაში, მისი თვითშეფასების ამაღლებაში, საკუთარ შესაძლებლობებში დარწმუნებაში, საერთო პოზიციის შეცვლაში (Райков, 1982; Тихомиров, 1984; Тихомиров, Райков, Березанская, 1975).“²

¹Тихомиров О.К., Березанская Н.Б., Райков В.Л. Об одном подходе к исследованию мышления как деятельности личности // Психологические исследования творческой деятельности. М.: Наука, 1975 , с. 184

² М.С.Шойфет – Нераскрытые тайны гипноза. Риполь. Классик. Москва. 2006.-стр.509.

ჩემი მიზნისა და მოსაზრების გასამყარებლად, აგრეთვე შემოგთავაზებთ ცნობილი ჰიპნოზიორისა და ფსიქოფიზიკური თვითრეგულაციის მეთოდიკის ავტორის მ. შოიფეტის ციტატას.

„სომნამბულს შეუძლია გაცილებით უფრო ღრმა გონებრივი მოღვაწეობა თუ აქტივობა. ის მეტად გასწილია ფსიქოლოგიურსა და ინტელექტუალურ აზროვნებაში, თავისუფალია დოგმებისა და სტერეოტიპებისგან. ის მაზეილგონიერია, დემონსტრირებს რთულ ასოციაციებსა და ადვილად აწარმოებს ორიგინალურ იდეებს. ეს ნაწილობრივ დაკავშირებულია იმასთან, რომ ჰიპნოსომნამბულიზმში, ჯერ ერთი, წარმოდგენილია მალალი კონცენტრაცია, რომელიც შესაძლებლობას აძლევს ადვილად მართოს ყურადღება, მიმართოს იგი ობიექტზე, სიფხიზლეში კონკურენტული აზრების მხრიდან ჩვეული დაბრკოლებების გარეშე, და აგრეთვე იმ უზარმაზარი ინფორმაციული მასივისგან, საკუთარი იქნება ის თუ შეძენილი, ნებისმიერ მომენტში გამოყოს საჭირო და აუცილებელი, რაც ქმნის წინაპირობებს ნაყოფიერი აზროვნებისთვის.“¹

ამ კუთხით კვლევა აწარმოვა პ. გ. ბაუერსმა, რისი მიზანიც იყო: „შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ ფართოდ გავრცელებული თეორიის ექსპერიმენტალური შემოწმება, რომლის თანახმადაც, ინდივიდის შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარება, აიხსნება მასთან დამცავი ტენდენციების არქონით, რომელიც თავის თავში მოიაზრებს მისთვის მიუღებელი ფიქრებისა და გრძნობებისგან აბსოლუტურ გაქცევას. არაშემოქმედებით პიროვნებასთან დამცავი ფუნქციის წარმოჩენა, ვლინდება საყოველთაოდ მიღებულია და აღიარებულია სადმი მიდრეკილებაში: – დადგენილ ნორმებთან, კატეგორიებთან, მდგომარეობებთან, ღირებულებებთან.

¹ М.С.Шойфет – Нераскрытые тайны гипноза. Риполь. Классик. Москва. 2006.-стр.509.

ბაუერსის მოქმედი ჰიპოთეზა მდგომარეობდა იმაში, რომ თუკი მითითებული თეორია მართებულია, მაშინ საცდელ ობიექტთა „დამცავი ფუნქციის“ მოქმედებისგან მცირეხნიანი გათავისუფლებაც კი უნდა ამაღლებდეს მათ შემოქმედებით შესაძლებლობათა დონეს.“¹

პ. ბაუერსის დასკვნითი ჰიპოთეზის მიხედვით: „ყოველ ადამიანს შეუძლია გამოავლინოს, შემოქმედებითი უნარების გაცილებით მაღალი კონცენტრაცია. წინააღმდეგად კი ამ გზაზე გვევლინებიან, როგორც წესი, საკუთარ ძალებში დაურწმუნებლობა, კრიტიკის შიში, საჭირო სიმტკიცისა და გამბედაობის არქონა. ამის შედეგად ადამიანი, საკმაოდ ხშირად, ვერ ართმევს თავს მრავალი პრობლემის გადაწყვეტას, რომლებიც პოტენციურად წარმოადგენს მისთვის სრულებით დაძლეადსა და ხელმისაწვდომს შთაგონება საცდელ ობიექტებს ათავისუფლებს „დამცავი რეგულაციებისგან“ და ხელს უწყობს შემოქმედებითი შესაძლებლობების ამაღლებაში. ისინი თავს გრძნობენ გახსნილად, რეაგირებენ თავისუფალი მანერებით, ნაკლებად აღელვებთ თავიანთი გარეგნობა და საკუთარი აზრების გამოხატვის საშუალებები, ხალისიანად საუბრობენ, ხმამაღლა იცინიან. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი თითქოსდა გამოეხსნენ წარსულისა და მომავლის წნეხს და ეუფლებათ საერთო, გაცილებით ოპტიმისტური განწყობა“.²

ზემოთმოყვანილ ცდების რეზულტატებსა და მაგალითებზე დაყრდნობით შეგვიძლია თავისუფლად ვიმსჯელოთ, ფსიქოლოგთა პრაქტიკული ცდების ელემენტების გამოყენებით, მომავალ მსახიობებთან

¹ М.С.Шойфет – Нераскрытые тайны гипноза. Риполь. Классик. Москва. 2006.-стр.496.

² Bowers, P. G. (1967). Effect of hypnosis and suggestions of reduced defensiveness on creativity test performance. Journal of Personality, Vol. 35, Nr.2

მთელი რიგი სამუშაოების წარმოება-ჩატარებაზე, მათივე სამსახიობო შემოქმედების პროფესიული განვითარებისა და დახელოვნებისთვის. თეატრალურ უნივერსიტეტში ახლადწარმოცხადებული სტუდენტი, რომელმაც მისაღებ გამოცდებზე წარმატებით გამოავლინა მისი ცნობიერი შემოქმედებითი უნარებიდა შესაძლებლობები, სამომავლო პროფესიული დახელოვნებისთვის საჭიროებს:

- მეტ გახსნასა და გათავისუფლებას, პროფესიონალური უნარ-ჩვევების გამოსაშუშავებლად.

- თავისი შესაძლებლობების შესწავლასა და გამოთავისუფლებას ეგრეთ წოდებული „დამცავი მექანიზმებისგან“.

- ახლებური, – „კრეატიული აზროვნების“ განვითარებას და გამომუშავებას.

- ფანტაზიისა და წარმოსახვის გამდიდრება-გამრავალფეროვნებას.

- საკუთარ ძალებსა და შესაძლებლობებში დარწმუნებასა და აგრეთვე, მეტ დამაჯერებლობას.

- ემოციისა და ყურადღების მართვის შესწავლა-ათვისებას.

- თავისი ფსიქო-ფიზიკის, როგორც შემოქმედებითი ინსტრუმენტის რეგულაციის წვდომას (ფიზიკური სხეულის მოქმედებათა და მდგომარეობათა ფსიქიკურ ნებელობაზე დაქვემდებარება და მათი ორგანული თანაქმედება).

- მისთვის საჭირო მომენტში, მყისიერად - შემოქმედებით ძალთა აღდგენისა და მოზღვაკების გამომწვევი უნარის გამომუშავებას.

- ქვეცნობიერ სამყაროსთან წვდომის მექანიზმების ცოდნას.

- როგორც საკუთარი ფსიქიკის შთაგონების, ასევე სხვათა ფსიქიკაზე ზემოქმედებისა და სუგესტიის ხერხების ცოდნას.

- ინტელექტუალური შესაძლებლობების

განვითარებას, როგორებიცაა: სხარტი აზროვნება, კრეატიული აზროვნება, ფილოსოფიური მსჯელობა, მეხსიერების გაძლიერება და სწრაფი შესწავლისუნარიანობა, არაჩვეულებრივი იდეების წარმოქმნის უნარი, ტრადიციული აზროვნების სქემიდან გადახრა, აზროვნების პარადოქსული სტილის გამომუშავება და ა. შ.

ამ ყოველივეს გაღრმავება-განვითარების გზებს კი გვთავაზობს პიროვნების ფსიქოლოგიის შემსწავლელ მეცნიერებათა მიღწევების თანამედროვე ბაზა, შემოქმედებითი უნარებისა და შესაძლებლობების გამოვლენისა და გამოწვევის თვალსაზრისით. ეს ჩამონათვალი კიდევ შეიძლება გაიზარდოს, თუ გავითვალისწინებთ და მთლიანად შევაჯამებთ ფსიქოლოგიის დარგის მიღწევებსა და რეზულტატებს, ადამიანის ფსიქიკის შემოქმედებითი უნარიანობის – პრაქტიკულ კვლევებსა და საცდელ სამუშაოებს. ვინაიდან წარმოუდგენელი მასშტაბის შედეგები აჩვენეს სხვადასხვა მკვლევარ-ფსიქოლოგთა მიერ გაწეულმა სამუშაოებმა ამ მიმართულებით. ასე რომ, ვგონებ, ფსიქოლოგიის დარგის მიღწევათა ძიების საფუძველზე, მეტად საინტერესო მიგნებებთან გვექნება საქმე თეატრალური სფეროს მესვეურებს.

გიორგი ქანთარია,
სადოქტორო პროგრამა: მსახიობის
საშემსრულებლო ხელოვნება,
ხელმძღვანელი – პროფ. დავით კობახიძე

მიხეილ ჩეხოვი მსახიობის ხელოვნებაზე (ზოგადი მიმოხილვა)

მიხეილ ჩეხოვი, როგორც თეატრის ისტორიიდან ვიცით, არაჩვეულებრივი მსახიობი იყო. მისი ინდივიდუალობის საზღვრები შექსპირის „ჰამლეტი“ – ჰამლეტის როლის განსახიერებიდან, გოგოლი პიესიდან „რევიზორი“ – ხლესტაკოვის როლში მაყურებლის აღფრთოვანებით გრძელდებოდა... შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“ – მალვილიო, ერიკ მეთოთხმეტე და მრავალი სხვა. ეს იყო მსახიობი, რომლის შესაძლებლობებსაც თითქოს საზღვარი არ გააჩნდა. მისი თანამედროვენი აღნიშნავდნენ, რომ სხვა მსახიობებისგან მთავარი განმასხვავებელი თვისება, რაც მას გააჩნდა, როგორც პიროვნებას – ეს იყო უსაზღვრო ფანტაზია! სწორედ ფანტაზია აძლევდა, თავიდან, მას იმის შესაძლებლობას, რომ ინტუიტიურად 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. 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“.¹

მარია კნებელის ასეთი აღიარება – ჩეხოვის ნაშრომის მოხსენიება სტანისლავსკის ნაშრომის გვერდით, კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმ აზრს, რომ ერთ-ერთი საუკუეთესო 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.

როგორი იყო მიხეილ ჩეხოვის მოსაზრებები მსახიობის ხელოვნებაზე?! ამაზე, ამჯერად, ჩვენ მხოლოდ ზოგადად ვიმსჯელებთ, ვინაიდან ამჟამად ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანი მიხეილ ჩეხოვის შეხედულებათა წყებაა ე.წ. ფსიქოლოგიური ჟესტის შესახებ. თუმცა რადგან „ფსიქოლოგიური ჟესტი“, მისი შეხედულებების მხოლოდ ნაწილია, ამიტომ ვეცდებით ზოგადად, გასაგებად მიმოვიხილოთ მისი შეხედულებები, მსახიობის ხელოვნების შესახებ.

როგორი იყო ძირითადად მიხეილ ჩეხოვის შეხედულებები მსახიობის ხელოვნებაზე?!

პირველი, რაც უნდა თავიდანვე აღინიშნოს, – იგი უდავოდ მიიჩნევდა მსახიობის ხელოვნების სრულყოფილების ნიშნად და გამომხატველად მის შესაძლებლობას, რაც შეიძლება ღრმად, შინაგანად გარდასახულიყო გმირში. ასევე მიიჩნევდა

¹ М. Кнебель, Из книги – М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. «Искусство», 1986, стр.6

სტანისლავსკიც. როგორ უნდა მიეღწია სრულყოფილი გარდასახვისთვის – აი, ეს იყო საკითხი, რომელიც ჩეხოვს მუდმივად აღელვებდა და აინტერესებდა, რაც აისახა კიდევ მის წერილებსა და ნაშრომებში.

აქალსანიშნავია, რომ სტანისლავსკისგან განსხვავებით, იგი 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 მიხეილ ჩეხოვს 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, გამოცდილებით, 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“ მიეღოთ სხვა მსახიობებისგან, პარტნიორებისგან. 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“.¹

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

შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ პრობლემად იგი მიიჩნევდა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პრობლემას. 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 თხზავდეს აღმაფრენით“.²

ეს რაც შეეხება ზოგად მსახიობის პრობლემებს!

შემდგომში, იგი, უკვე უღრმავდება კონკრეტულად როლზე მუშაობის პროცესს.

ჩეხოვი თვლიდა, რომ ყველამ, კონკრეტული როლისადმი თავისი მიდგომა, თამამად და გააზრებულად უნდა ეძიოს. მაგალითისთვის თავის მიერ ჰამლეტის განსახიერება მოჰყავდა. ყველა მსახიობს აქვს უფლება ჰყავდეს თავისი განუმეორებელი და ერთადერთი ჰამლეტი...

¹ М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. Искусство, 1986г., стр. 260

² М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. Искусство, 1986г., стр. 262

უკვე 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 წარმოდგინოს 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 წერილმანებისგან, განცდებისგან. სახესთან მიახლოება და მასთან შერწყმა, მისი აზრით, თავისთავში გულისხმობს ერთგვარ განწმენდას და შემოქმედებითი პიროვნების ამაღლებას. ასეთმა მოსაზრებებმა ჩეხოვი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ მხატვრული სახეები არსებობენ თავის თავად, ჩვენ 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“. ასეთი 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 დაუპრუნდეთ 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 მოქმედებას, საქციელს, შინაგან განწყობებს.

რიგ სტატიებსა 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 საშუალება შეექმნა ხასიათი. მაგრამ 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 წარმოიდგენს შემოთავაზებულ ვითარებებს და დაჰყავს იგი უმცირეს წვრილმანებად. 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 ასახიერებენ, შესაბამის გარემოში და შემოთავაზებულ ვითარებაში. ისინი ხედავენ მათ საკუთარი თავის მიღმა, უყურებენ მას და გარეგნულად აკეთებენ კოპირებას იმის, რაც ქმნის, აკეთებს, ამ სახეს”.¹

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

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

სტანისლავსკი დარწმუნებული იყო, რომ სახეები წარმოიშობიან „საკუთარ თავში“, ჩვენ შიგნით; ჩეხოვი თვლიდა, რომ ისინი არსებობენ ჩვენ გარეთ. თუმცა ორივე თვლიდა, რომ აუცილებელია მაქსიმალურად

¹ К.С. Станиславский, собр. соч., т.3, Изд. «Искусство», 1955г., стр. 470-471.

„სახესთან“ მიახლოება შინაგანი ღაძაბული 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 ახორციელებთ ოთხ მოქმედებას. პირველ რიგში, თქვენ უჩინოდ, არათვალნათლად გიჭირავთ თქვენი ყურადღების ობიექტი. მეორე მხრივ, თქვენ იზიდავთ მას თქვენკენ. გარდა ამისა, თავად ესწრაფვით მისკენ. ამასთანავე, თქვენ შინაგანად აღწევთ „მასში“.¹

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

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

„ჩეხოვი გვთავაზობს უბრალოდ კი არ წარმოვიდგინოთ „რალაც“, არამედ დავინახოთ ეს „რალაც“ მოძრაობაში, განვითარებაში... წარმოსახვის მოქნილობა, ჩეხოვის მიხედვით, გულისხმობს ზუსტ ხედვას და ფიქსაციას. განვითარების ეტაპებს, მათ კავშირებს, თანმიმდევრობას და კანონზომიერებას მოქმედებისას“.²

აქვე უნდა აღინიშნოს მ. ჩეხოვის დამოკიდებულება იმპროვიზაციის მიმართ: იგი მიიჩნევდა, რომ თუ მსახიობს ექნებოდა იმპროვიზაციის უნარი, მას უკვე

¹ М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 184

² М. Кнебель, Из книги – М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. «Искусство», 1986, стр.18

ნაპოვნი ჰქონდა თავისი ინდივიდუალობა, როგორც შემოქმედს – „მსახიობმა ათვისო იმპროვიზაციის უნარი – ნიშნავს იპოვო თავი, როგორც ხელოვანმა“.¹ ასეთი ეპიგრაფი გაუკეთებია ჩეხოვს იმპროვიზაციისადმი მიძღვნილი თავისთვის.

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

კნებელის აზრით, მთავარი განსხვავება სტანისლავსკის და ჩეხოვის შეხედულებებს 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 ჩეხოვის თავისებური მოსაზრებები ატმოსფეროს შესახებ. იგი, მას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

ატმოსფეროში, ჩეხოვი გულისხმობდა მთელი სპექტაკლის გრძნობათა, განწყობილებათა ერთობლიობას.

„სპექტაკლისთვის სიცოცხლის მიცემა არ შეუძლია არც იდეას (სულს), არც გარეგნულ ფორმას (სხეულს).

¹ М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 252

უსულოდ, უატმოსფეროდ იგი ყოველთვის უსიცოცხლო და გაყინული დარჩება. მაყურებელიც გულგრილი იქნება სცენაზე მომხდარის მიმართ და თავს დაიმშვიდებს კრიტიკით, მსჯელობით და გაკიცხვით“.¹

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

ეხლა კი, რაც შეეხება ფსიქოლოგიურ ჟესტს, როგორც ნაწილს მისი შეხედულებებისა... ამჯერად, მხოლოდ ზოგადად 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 აღვნიშნავ, მსახიობის ფანტაზიის ასამოქმედებლად, რომელსაც უნდა გამოეწვია მისი გონების, ნებისყოფის და სხეულის ამოქმედება შემოქმედების პროცესში, „ფსიქოლოგიური ჟესტის“ – ტერმინით აღნიშნული „გზა“ მიაჩნდა.

რა არის „ფსიქოლოგიური ჟესტი“?! რას გულისხმობს იგი?! რა „გზა“ იგი?! რა „მეთოდი“?! არის კი „მეთოდი“?!

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

ჩეხოვს მიაჩნდა, რომ თუ მსახიობს სცენაზე ძლიერი სურვილი გააჩნდა გამოეხატა ხასიათი, მისი გამომხატველი ჟესტიც ძლიერ გამომსახველი იქნებოდა. შესაბამისად, თუ სურვილი სუსტი და

¹ М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 195

არამიზანმიმართულია, მაშინ შესტიც სუსტი და არამიზანმიმართული იქნება. თუ მსახიობი შეძლებს გააკეთოს ძლიერი გამომსახველი შესტი, ადამიანში შეიძლება წარმოიქმნას შესაბამისი „სურვილი“ – ეს სცენაზე „არსებობის“ ერთგვარი საშუალებაა.

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

„შეიძლება მოვიყვანოთ არაერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ცოცხლდება მსახიობის გრძნობა ზუსტი და გამომსახველი სხეულის მიზანსცენისგან. ზუსტად ნაკარნახევმა სხეულის მიზანსცენამ შეიძლება გამოიწვიოს და განაპირობოს მსახიობის მთლიანი შინაგანი მდგომარეობა“.¹

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

ამასთან დაკავშირებით უფრო ჩაუღრმავდეთ „ფსიქოლოგიური შესტის“ ჩვენეულ გაგებას...

ჩეხოვი მიუთითებდა, რომ დასანახი თვალსაჩინო, ინდივიდუალური ადამიანური შესტის გარდა, არსებობს კიდევ ზოგადი შესტები, ერთგვარი ნაირსახეობა ჩვენი ყოფითი შესტების.

„მათში ჩვენი სული უჩინოდ შესტიკულებს“² – წერს იგი.

საჭიროა, – აღნიშნავდა ჩეხოვი, – რომ ყურადღებით დავაკვირდეთ ჩვენ გარშემო არსებულ სინამდვილეს, შევამჩნიოთ მათში არსებული, კონცენტრირებული ენერგია და შემდეგ ვეძებოთ საკუთარ თავში ამის შესაბამისი ასახვა. ასე, რომ „ფსიქოლოგიური შესტი“

¹ М.Кнебель, из книги – М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 23

² М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 204

– ერთგვარი ნიშანია „არსებისა“, გამომხატველი მისი შინაგანი არსისა.

„არსებაში“ ჩეხოვი გულისხმობდა არა მარტო ადამიანებს, არამედ ჩვენ 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, ღევნა... შემდეგ, ჩეხოვი უფრო ართულებს თავის მოთხოვნებს: პირველ რიგში, ნუ „ვითამაშებთ“ შესტებს; მეორე: შესტი 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 შესტებს და როგორ „ფერადოვნებას“ იწვევენ ისინი?! მუხა, – მიუთითებს ჩეხოვი, – ფართოდ და უკიდურესად განიფინება გარემოში; კვიპაროსი სულ მიიწევს მაღლა, მას მშვიდი და კონცენტრირებული ხასიათი აქვს; – ყველაფერი ეს, – ჩეხოვის აზრით, შეიძლება ისე ითამაშო, რომ არ წარმოიდგინო თავი მუხად, ან კვიპაროსად, ან იმიტაცია გაუკეთოს მას...

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

საინტერესოა, რომ ფსიქოლოგიურ შესტს ჩეხოვი

სამუშაო პროცესში გამოსაყენებლად მიიჩნევა და არამცდარამც სცენაზე მოქმედებისას გამოსაყენებლად; იმის შემდეგ, რაც მსახიობში ფსიქოლოგიური შესტის მეშვეობით გაიღვიძებდა გრძნობა და განწყობა, რომელიც საჭირო იყო როლის შესაქმნელად, მისი, ფსიქოლოგიური შესტის ამოცანა შესრულებულია.

როლის შესტები კი, სულ სხვა რამაა. ისინი (როლის შესტები) უნდა იყვნენ დამახასიათებელნი თქვენ მიერ გამოსასახავი ადამიანისთვის, უნდა იყვნენ შესაბამისობაში ეპოქასთან, ავტორის სტილთან და ა.შ.¹ – მიმართავდა მსახიობებს ჩეხოვი. ასე, რომ მიხეილ ჩეხოვი განასხვავებდა ერთმანეთისგან ფსიქოლოგიურ შესტსა და როლის შესტს...

ჩეხოვი, ფსიქოლოგიურ შესტთან დაკავშირებით იყენებდა ისეთ ტერმინს, როგორიც არის – „გასხივოსნება“ („Излучение“). ამაში გულისხმობდა ადამიანის ენერგიას, რომელიც მხატვრულ შემოქმედების პროცესშია. „შინაგანი ენერგია“, რომელსაც „ასხივებს“ შემოქმედი, რომლის გარეშედაც 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“². მუდმივად ივარჯიშონ ამაში.

ჩეხოვს, თეატრალურ პედაგოგიკაში, შემოაქვს კიდევ ერთი ახალი ტერმინი: – „воображаемый центр“

¹ М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 204

² М. Чехов, Литературное наследие, т.2, М., Изд. „Искусство“, 1986г., стр. 239

– ანუ ქართულად შეიძლება ითარგმნოს, როგორც „წარმოსახვითი ცენტრი“. იგი თვალსაჩინოებისთვის, ამ კუთხით: თავისი აზრის დაკონკრეტებისათვის სხვადასხვა კლასიკურ ნაწარმოებს აანალიზებს; 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 ამ „ცენტრს“ მსახიობი, მისი სხეული და „ცენტრი“ იწყებენ მოძრაობას: მსახიობი თამაშობს მას, მაგრამ ისიც, თავის მხრივ, თამაშობს მსახიობით და იწყებს მასში სხვადასხვა სულიერ ნიუანსს, ამდიდრებს შესრულებას მოულოდნელი და ახალი „სვლებით“.

ჩეხოვის დანატოვარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სცენური მეტყველების პრობლემას. მისი აზრით, ყოველი ბგერა შეიცავს თავში გარკვეულ ფესტს, რომელიც შეიძლება გამოიხატოს ადამიანის სხეულის მოძრაობით. ფსიქოლოგიური ფესტების პარტიტურა მეტყველებაში, მსახიობის დამოუკიდებელი ქმნილებაა – აღნიშნავს იგი. თავად ჩეხოვი აღწერს როგორ ეხმარება ფსიქოლოგიური ფესტის ძიება მას „ჰამლეტში“ ჰორაციოს მონოლოგში „სათაგურის“ სცენის აზრის გააზრებაში. ამის არაერთი მაგალითი მოჰყავს, როცა ავტორის კონკრეტულ ცოცხალი და სახიერი „მეტყველებისთვის“ ფსიქოლოგიური ფესტის ძიების გზით მსახიობი მიუახლოვდება კონკრეტული ავტორის კონკრეტულ გმირს.

ჩეხოვის აზრით, როცა მსახიობი დაეუფლება „ფსიქოლოგიური ფესტის“ არსს და მის კავშირს

ავტორის სიტყვასთან, „ჟესტებით თამაში“ მისთვის გახდება პიესაში ჩაღრმავების ჩვეულ საშუალებად. ამისთვის კი, ჩეხოვი გვთავაზობს მრავალ საგარჯიშოს. მის ნაშრომში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“ ბევრი საგარჯიშოა მოტანილი, რომელიც ჩეხოვის მიერ 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 მიადწიოს სასურველ შედეგს, მხატვრული სახის შექმნას; თუმცა ეს მეთოდი, მხოლოდ სარეპეტიციო მეთოდია; იგი, თვით ჩეხოვის აზრითაც, მხოლოდ რეპეტიციებზე შეიძლება იქნას გამოყენებული...

შევეცდებით შევაჯამოთ მიხეილ ჩეხოვის შეხედულებები მოკლედ და ზოგადად: მ. ჩეხოვის მოსაზრებები, დაკვირვებები ძირითადად მსახიობის ხელოვნებას შეეხება და მსახიობის ხელოვნების სრულყოფილების მისაღწევად, სხვებზე და თავის თავზე შემოწმებული რჩევების, დასკვნების, მეტად ფასეულ ერთობლიობას წარმოადგენს. „ფსიქოლოგიური ჟესტის“ შესახებ მისი „დანატოვარი“, კი, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან იგი გვთავაზობს გზას, თუ როგორ შეიძლება ვუბიძგოთ მსახიობს მუშაობის

პროცესში, რომ შექმნას კონკრეტული მხატვრული სახე, თავისი პიროვნებისგან განსხვავებული სახე – სხვა ადამიანი.

თუმცა, საბოლოოდ, 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 არ გააჩნია და ამდენად, მის მიერ მოწოდებული რჩევები ყველასათვის, ყველა არტისტისთვის, ერთნაირად გამოსადეგი ვერ იქნება. ალბათ, უფრო სწორი იქნება, ისინი განვიხილოთ, როგორც ერთ-ერთი, და არა ერთადერთი, მაგრამ ძალზე ფასეული გამოსაყენებელი საშუალება და მოსაზრებები მსახიობის როლზე მუშაობისთვის და შესაბამისად კი, მსახიობის შემდგომში წვრთნის და აღზრდის პროცესისთვის.

თამაზ ცინცაძე,
სადოქტორო პროგრამა: მსახიობის
საშემსრულებლო ხელოვნება,
ხელმძღვანელები – პროფ. დავით კობახიძე,
პროფ. ნანა დოლიძე

სანახაობის მრავალფეროვნების ინოვაციური ტექნოლოგიები

თანამედროვე ეპოქას „სანახაობის ერას“¹, ხოლო საზოგადოებას „ინფორმატიულს“ უწოდებენ სოციოლოგები. XXI საუკუნეში მართლაც გასაოცრად სწრაფად არის შესაძლებელი პლანეტის მასშტაბით – „ცხრა მთისა და ცხრა ზღვის“ გადალახვით ინფორმაციის გადაცემა. ტექნიკური პროგრესის ეს მიღწევა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმის წარმოდგენისას, თუ რამდენ ადამიანთან იყო შესაძლებელი გასაუბრება, ვიდრე ამერიკაში იტალიელი ემიგრანტი ანტონიო მეუჩი თავისი გამოგონების - *Telectophon*-ის დემონსტრირებით საკომუნიკაციო სივრცის გაზრდის შესაძლებლობას აჩუქებდა კაცობრიობას. თუ ადრე ერთმანეთთან დალაპარაკება მხოლოდ თვალსაწიერზე, ხმის მიწვდენის მანძილზე იყო შესაძლებელი, დღეს, სხვადასხვა კონტინენტზე მყოფ ადამიანთა შორის შემდგარი ე. წ. კომუნიკაციური აქტი ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილი გახდა.

თანამედროვე სამყაროში ტელევიზია, როგორც ტექნიკური კომუნიკაციის ფორმა, მსოფლიო კომუნიკაციის განვითარების ახალ პარადიგმად წარმოგვიდგა. სწრაფად და ნებისმიერ მანძილზე ინფორმაციის გადაცემა თავისთავად, მიზანმიმართული

¹Уэбстер Ф., Теории информационного общества, Перевод с английского М. В. Арапова, Москва, Изд.: “Аспект Пресс”, 2004, ელექტრონული წიგნი

კონტროლისა და გავრცელების პირობას ქმნის. ამ პროცესს ორი მხარე აქვს. ერთი დადებითი: რადგან ინტეგრაციულ და საგანმანათლებლო პროცესებს უწყობს ხელს და უარყოფითი, **რადგან** ტელევიზია ადამიანთა შემეცნებაზე ზეგავლენის მოხდენის ერთ-ერთი უძლიერესი იარაღი გახდა¹. ტელევიზია განსაზღვრავს და აყალიბებს გემოვნებას, შეხედულებებს, ამარაგებს რა მაყურებელს სხვადასხვა მაგალითით და ქცევის ნორმებით, ცვლის მათ ჩვევებს, პრიორიტეტებს, მოთხოვნებს, ქმნის კერპებს. დღეს, ტელევიზია თვითონ წყვეტს რა ამბავმა უნდა იარსებოს და რამ არა, რადგან, რაც უნდა მასშტაბური მოვლენა მოხდეს,² თუ არ გაშუქდა, ისე ჩაივლის, თითქოს არც მომხდარა.

არსებობს თეორია, რომლის მიხედვითაც მასმედია თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი ფუნქციონალური სისტემაა, მის მნიშვნელოვან მახასიათებლად კი მიჩნეულია **ავტოპოეზისური** ავტონომიის ოპერატიული დახურულობა.³ ამ თეორიის ფონზე ტელევიზიის წარმადობა და გავლენა მეტად დასაფიქრებელი ხდება, რადგან, სწორედ ტელევიზია ურჩევს და უბიძგებს საზოგადოებას ამა თუ იმ პრობლემის, ამბის განხილვისკენ. ტელევიზია გახდა რეალური, სოციალურ-პოლიტიკური ფაქტორი, რომელიც გავლენას ახდენს ისეთ სფეროებზეც კი, როგორებიცაა ეკონომიკა, პოლიტიკა, ესთეტიკა, ეთიკა, გლობალიზაციის პროცესი. დღეს, სულ უფრო ნათლად იკვეთება, რომ ტელევიზია საზოგადოების კულტურაზე გავლენის მოხდენის ერთ-

¹ Уэбстер Ф., Теории информационного общества, Перевод с английского М. В Арапова, Москва, Изд.: “Аспект Пресс”, 2004, ელექტრონული წიგნი

² Луман Н., Реальность Массмедиа, Москва, Изд.: “Праксис”, 2005, с. 219

³ Луман Н., Реальность Массмедиа, Москва, Изд.: “Праксис”, 2005, с. 42

ერთი უძლიერესი იარაღია, რამდენადაც იგი ადამიანის ქცევის ახალი ნიმუშების ტირაჟირებას აკეთებს, რაც საზოგადოების ყოველდღიურობის ორიენტირი ხდება. კულტურა თავისთავად ღია სისტემაა, მას ადვილად შეღწევადი ბუნება აქვს და ადამიანის ცხოვრების და მოღვაწეობის ყველა სფეროს მოიცავს, მის შემოქმედებას, მიზნებს, განზრახვებს, ურთიერთობის სტილს და სხვ.

ტელევიზიის პოპულარობის შესაბამისად პროირტიტუთული ხდება ინფორმაციის ტირაჟირების ისეთი ვიზუალური ფორმები, როგორიცაა იმიჯი, რომელიც XX საუკუნის სამოციანი წლებიდან იმკვიდრებს ადგილს „სანახაობის სამყაროში“. იმიჯი პიროვნების შესახებ ნიშან-სიმბოლოებით¹ დაშიფრულ ისეთ ინფორმაციულ შეტყობინებას წარმოადგენს, რომელშიც აკუმულირებულია პერსონის წარსულზე, აწმყოსა და მომავალში მოსალოდნელ განვითარებაზე ინფორმაცია. როგორც ურთიერთობისთვის აუცილებელი შუალედური ელემენტი, იმიჯი მუშაობს მის მატარებელსა და მომხმარებელს შორის საჯარო მანძილის, არასაკმარისი ინფორმაციის შემთხვევაში, როდესაც საზოგადოება ცდილობს დამხვედრი ფანტაზიის მექანიზმებით მკაფიოდ გაერკვეს, ამოიცნოს საჯარო სუბიექტი, მოახდინოს მისი იდენტიფიცირება.

ბოლო ათწლეულის განმავლობაში კომუნიკაციის სპეციალისტები თვალთ დანახულსა და ენას შორის კონტექსტს სრულიად ახალი კავშირებითი მიდგომით განიხილავენ და იკვლევენ – ეს² გახლავთ ფსიქო-ლინგვისტური პარადიგმა.

¹ Горчакова В., Имидж: розыгрыш или код доступа?, Москва, Изд.: “Эксмо”, 2007 ელექტრონული წიგნი

² Кибрик А., Мультимодальная лингвистика, с . 1 3 5 ელექტრონული წიგნი http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

კომუნიკაციის თანამედროვე მკვლევრები¹ შეისწავლიან არა მხოლოდ ხმოვან საინფორმაციო არხებს, არამედ ადამიანის ვიზუალურ საკომუნიკაციო არხებსაც. ასეთებია: შესტი, მზერის ვექტორი, მიმიკა, კულტურული სიმბოლიზმი, სხეულის ენა. ვიზუალური საშუალებები უდიდეს როლს თამაშობენ კომუნიკაციის პროცესში და შეუძლიათ მთლიანად შეცვალონ ვერბალური კომპონენტი და კონტენტი.²

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ლინგვისტი ალექსანდრ კიბრიკი მიიჩნევს,³ რომ „ჩვეულებრივი დისკურსის ანალიზს გამოწვევას უცხადებს ტექსტის შესწავლა, რომელიც თავისთავში აერთიანებს გამოსახულებასა და ხმას“.

ბუნებრივი საკომუნიკაციო ენის შესახებ ადეკვატური შეხედულება შესაძლებელია მივიღოთ მხოლოდ მულტიმოდალური – ყველა საკომუნიკაციო არხის გათვალისწინებით მიდგომის შემთხვევაში. ნიშანდობლივია, რომ ვერბალურად გადმოცემულ ინფორმაციას ერთგვარად ავსებს პროსოდიულად, შესტებით, ან მიმიკით ტრანსლირებული. კიბრიკი რეალისტური ლინგვისტიკის მომავალს მხოლოდ ისეთ მიდგომაში ხედავს, რომელიც კომუნიკაციის მულტიმოდალურ ბუნებას აღიარებს.

ვიზუალური სერია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტელევიზიაში, რადგან თავისი არსით ის საწყისშივე ნათლად მულტიმოდალურია. მისი სპეციფიკა კერ

¹ Крейдлин Г., НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА, Москва, Изд.: “Новое литературное обозрение”, 2002, ელექტრონული წიგნი http://qame.ru/book/contact/nonverbal_semiotics.pdf

² Кибрик А., Мультимодальная лингвистика, с . 1 3 5 ელექტრონული წიგნი http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

³ К и б р и к А , М у л ь т и м о д а л ь н а я л и н г в и ს ელექტრონული წიგნი http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

გუობს კონსერვატორულ მიდგომებს. ათწლეულების განმავლობაში ახალი ამბები დიქტორის საშუალებით მოგვეწოდებოდა, რომელიც გაშეშებული, ხმამაღლა კითხულობდა წინასწარ მომზადებულ ტექსტს. გადმოცემის ეს ფორმა იმპერატიული მითითება იყო, რადგან ითვლებოდა, რომ: „მოდრავმა სურათმა შესაძლოა ხელი შეუშალოს ტექსტის აღქმას და ყურადღება გაფანტოს“.¹ თანამედროვე მეცნიერები სულ უფრო ხმამაღლა აღიარებენ, რომ ტექნიკური კომუნიკაციის შესაძლებლობებისა და ეფექტის არასაკმარისი შესწავლით გამოწვეული ეს მოსაზრება მცდარია და ძალზე მოძველებული. მულტიმოდალური მიდგომა გვთავაზობს ხედვას, რომ შეტყობინება ყველა „კომუნიკაციური მოდულის“ საშუალებით ვრცელდება. თუ ეს ასეა, მაშინ ცალკეული მოდულის ტრანსლირებული ინფორმაცია შეტყობინების გლობალური მნიშვნელობის მხოლოდ ნაწილის მატარებელია. ამგვარად ე.წ. გაშეშებული დიქტორის გავლით ტექსტის ძალიან მცირე ნაწილის გადაცემაა შესაძლებელი.

ენობრივი ელემენტების სემანტიკური დამუშავება მჭიდრო კავშირშია კომუნიკაციის პროცესში მაყურებლის მხერის არეში არსებული, შესაბამისი ობიექტის მიმართ მხედველობით ყურადღებასთან. სირთულის მიუხედავად, მასმედიაში იქმნება მულტიმოდალური ტექსტები. „ყურადღების გამახვილება მხოლოდ ტექსტის ენობრივ მხარეზე და სხვა მოდულების იგნორირება ნიშნავს დაკარგო დიდი მოცულობის პოტენციური აზრი, რითიც გამოირჩევა მედია ტექსტი დღეს, მსოფლიოში“.²

თანამედროვე რეალობაში ზღვა ინფორმაციის

¹ Кибрик А, Мультимодальная лингвистика. 2010. http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

² Кибрик А, Мультимодальная лингвистика. 2010. http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

დამუშავების პროდუქტს სტერეოტიპები, იარღიყები, კლიშეები წარმოადგენენ, რომლებიც, თავის მხრივ, ცნობიერების ახალ მოთხოვნებს გამოხატავენ. ამ გარემოებამ ნიშნების ლაბირინთში დაკარგვის, სულიერების დეფიციტის განცდა გაუჩინა საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს. „ჩვენ თავს გვესხმიან ნიშნები ყოველი მხრიდან, ჩვენ ჩვენივე თავებს ასეთი ნიშნებისგან ვქმნით და საშუალება არ გვაქვს მათ დავემალეთ.“¹ – წერს ფ. უებსტერი თავის წიგნში „ინფორმაციული საზოგადოების თეორია“.

მწერალი და ჟურნალისტი, საზოგადოებრივი აზრის კონცეფციის ავტორი უოლტერ ლიპმანი, რომელმაც 1922 წელს სამეცნიერო ლექსიკა ამ ახალი ტერმინით გაამდიდრა, სტერეოტიპებს (ბერძ. Stereos - მყარი, typos – ანაბეჭდი) ბუნებრივ და ერთგვარად სასარგებლო მოვლენად მიიჩნევს.² „ნიშნები იდეების სიმბოლოებს წარმოადგენენ. ჩვენ იმდენად ადამიანს, ან მზის ჩასვლას კი ვერ ვხედავთ, რამდენადაც ვამჩნევთ, რომ მოცემული საგანი ადამიანია, ხოლო მოცემული მოვლენა – მზის ჩასვლა, შემდეგ ყურადღებას გადავერთავთ ჩვენს შემეცნებაში არსებულ ასოციაციებზე, რომლებიც ამ საგნებს უკავშირდება... აღქმას მნიშვნელოვანწილად სტერეოტიპები, საკუთარ განკარგულებაში არსებული მონაცემები აკონტროლებენ“.³ ლიპმანის მიხედვით „სტერეოტიპები არამხოლოდ დროს ზოგავენ, არამედ ჩვენს საზოგადოებრივ მდგომარეობას იცავენ“. საგნის,

¹ Горчакова В., Имидж: розыгрыш или код доступа?, Москва, Изд.: “Эксмо”, 2007 ელექტრონული წიგნი

² Липпман У., ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ, Институт Фонда «Общественное мнение», Перевод с английского Т.В. Барчуновой, Москва, 2004, ელექტრონული წიგნი

³ Липпман У., ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ, Институт Фонда «Общественное мнение», Перевод с английского Т.В. Барчуновой, Москва, 2004, ელექტრონული წიგნი

ან მოვლენის შეცნობა/აღქმისთვის „დროის დაზოგვა“ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს თანამედროვე ადამიანისათვის, რაც განპირობებულია იმ პოტენციური ინფორმაციის რაოდენობით, რომელიც შესაძლებელია, თუნდაც ერთი წუთის განმავლობაში, მიიღოს მან. „ერთული მეცნიერული თეორიები და ხელოვნების ნიმუშები, პოლიტიკური იდეოლოგიები... ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რაც რეციპიენტისგან მაღალ კულტურულ დონეს ითხოვდა, დღეს მასმედიის საშუალებით სრულიად ხელმისაწვდომი გახდა, [...] სწორედ ამიტომ, სამყაროს ნაწერი ფრაზის მაგვარი სწორხაზოვანი აღქმა ადგილს უთმობს აზრის მოზაიკურ მთლიანობაში წვდომას, რასაც ტელევიზია აჩვენებს ადამიანებს“.¹ მისაღები ინფორმაციის რაოდენობა მისი აღქმა/შეფასებისთვის დროს ამცირებს. სწორედ მინიმალურ დროში მაქსიმალური ინფორმაციის მიღების აუცილებლობამ წარმოშვა სტერეოტიპებისა და იმიჯური სახეების, ნიშნებისა და კლიშეების მიმართ მოთხოვნილება. მომხმარებელს სჭირდება განსაკუთრებული ძალისხმევის გარეშე, თითქოს დანამდვილებით გაიგოს ვითარების, საგნის, თუ სუბიექტის არსი. „თითქოს“, რადგან გაცნობა-შეცნობის ასეთი მიდგომა, რა თქმა უნდა, გარკვეულ ზედაპირულობას გულისხმობს. მეორე მხრივ, მომხმარებლის ამ მოთხოვნის გამო მომწოდებელმა (ამ შემთხვევაში მასმედიამ) უნდა უზრუნველყოს ინფორმაციით მაქსიმალურად დატვირთული პროდუქტის მაღალი დამაჯერებლობით მიწოდება. ამას კი პროფესიონალიზმი, სიზუსტე და კრეატიულობა სჭირდება, რადგან საზოგადოება სულ უფრო კარგად აცნობიერებს ტექნოლოგიებით შენიღბული „ვითომ“-ის არსებობას.

¹ Марков Б.В., Литвинский В.М, Книга и экран: Человек в эпоху массмедиа, ელექტრონული სტატია <http://philosophy.spbu.ru/155/7048>

სხვადასხვა ასოციაცია და სამყაროს ილუზორული აღქმის მექანიზმები ადამიანის სოციალური სივრცის მარკირებას ახდენენ და, საქმის ინტერესებიდან გამომდინარე, წარმატებულობის, პოპულარობის, ავტორიტეტულობის, აღიარებულობის და სხვა, ამაგვარი მხატვრული სახეების რიგს ქმნიან.¹

იმიჯი, დღეს, პროფესიონალური წარმატებულობის აუცილებელ ატრიბუტად იქცა. ახალი ტიპის საზოგადოების ფორმირების პროცესში მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა პროფესიონალიზმის, უფრო ნათლად რომ ვთქვათ – პიროვნების პროფესიაში შესვლამ და მასში თვისობრივად ახალი დონის მიღწევის შედეგის – გაგება. როდესაც ადამიანი თანდათან იძენს კარიერული ზრდის ტრაექტორიას, თავისი სფეროს ლიდერულ პოზიციაზე გადადის, უზადო რეპუტაციისა და ნდობის მოპოვება მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება. ამ მხრივ, იმიჯი დღევანდელი პროფესიონალური ურთიერთობების აუცილებელი ატრიბუტია. იმიჯი აღიქმება, როგორც **ინფორმაციული** პროდუქტი, სანახაობა. თანამედროვე რეალობაში თითქმის ყველა პროფესიის წარმომადგენელთა სამსახურებრივი აღმასვლის მაღალ და უმაღლეს საფეხურებზე პრაქტიკული, აქტუალური და პოპულარულია იმიჯური კომუნიკაცია.

ამერიკელი მკვლევარი – ლილიან ბრაუნი² (კენედიდან კარტერამდე ხუთი ამერიკელი პრეზიდენტის იმიჯმეიქერი) მიიჩნევს, რომ მხოლოდ პროფესიონალური უნარები, რაც უნდა ვირტუოზულად ფლობდეთ მათ, არ არის საკმარისი კარიერული ზრდისათვის. ამისთვის აუცილებელია – საჭირო იმიჯის არსებობა. თვითრევეერებისათვის

¹ Горчакова В., Имидж: розыгрыш или код доступа?, Москва, Изд.: “Эксмо”, 2007 ელექტრონული წიგნი

² Браун Л., Имидж - путь к успеху, Москва, Издательский дом „Питер“, 2001, ელექტრონული წიგნი

იმიჯურ ტექნოლოგიებს იყენებენ პოლიტიკოსები, ბიზნესის წარმომადგენლები, დიპლომატები, სახელოვნებო, ელიტარული ფენის წარმომადგენლები, ტელეჟურნალისტები და ასე შემდეგ. თუმცა, რაც უნდა კრეატიულად კონსტრუირებული იყოს იგი, სასურველი შედეგის მნიშვნელოვან პირობად სპეციალისტები მის ორგანულ მორგებას თვლიან. შესაბამისი ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის გარეშე, იმიჯის გათავისების, გაცოცხლების, ანუ კონსტრუირებული სახის მორგების, ამ სახის ფარგლებში ორგანული მოქმედების ყველა შეთავაზებული ტექნოლოგია დილექტანტურ ელფერს იძენს. ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ა. პანასიუკი წიგნში „იმიჯის ფორმირება. სტრატეგია. ფსიქოტექნოლოგია. ფსიქოტექნიკა“ იმიჯის ფორმირების ეტაპების აღწერისას არჩეული იმიჯის მორგებისათვის უმნიშვნელოვანეს როლს მის ფსიქო-ემოციურ გათავისებას ანიჭებს.¹ ეს უკანასკნელი ქვაკუთხედი, ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო იმიჯის მაღალი დამაჯერებლობით გათავისების პროცესში.

თვით სახელწოდება (image – სახე (ლათ.)) ეტიმოლოგიურად დაკავშირებულია ლათინურ სიტყვასთან *imitate* – განსახიერება, იმიტირება. „იმიჯი, ეს სახეა, მოტივი, როლი, ნილაბი, ფასადი, მსახიობობა, პროგნოზირებადი მოლოდინი, ჩვეულებრივის წარმოსადგად, მშვენიერად გარდაქმნა. იმიჯის კონცეპტუალურ საფუძველს – იდეები, სიმბოლოები, თამამის ხელოვნება, ოსტატობა წარმოადგენს“. ვ. გორჩაკოვა თავის ნაშრომში „იმიჯი, თუ წარმატების გასაღები“ იმიჯს მხატვრულ სახედ მოიხსენიებს და ერთ თავს იმიჯური კომუნიკაციის პროცესში სამსახიობო უნარების ფლობის აუცილებლობას უძღვნის.

¹ Панасюк А., Вам нужен имиджмейкер? Или о том как создавать свой имидж (Научно-практическое пособие), Москва, Изд.: “Дело”, 1998, ელექტრონული წიგნი

ამდენად, „თამაშის ხელოვნება“ მნიშვნელოვანია იმიჯის გათავისება-გაცოცხლებისათვის. განსახიერების უნარი საჭიროა ისეთი პროფესიების წარმომადგენელთა კარიერული წარმატებულობისათვის, როგორებიცაა: ვეჟილი, მენეჯერი, პოლიტიკოსი, ტელეწამყვანი და სხვ. დღეს, სხვადასხვა პროფესიის წარმომადგენლები საზოგადოების თანამედროვე მოთხოვნების ფეხშეწყობით¹ თვითრეფერენციისათვის ინოვაციური ტექნოლოგიებით შექმნილი იმიჯ-სახეების ოსტატობით, დამაჯერებლად შესრულებას ესწრაფვიან, მაშინ, როდესაც მსახიობი უკვე იცნობს სასცენო ხელოვნების თეორიას, გარდასახვის, გამოხატვის ახალ ფორმებს ეძებს და ოსტატობის დახვეწის ახალ სიმაღლეებს ელტვის. მაგრამ შეიძლება, თუ არა, როლზე მუშაობის პროცესი დავაკავშიროთ იმიჯის გათავისებაზე მუშაობის პროცესთან? მსახიობის შესასრულებელი გმირი დრამატურგის მიერ შექმნილი სახეა, არტისტის ხელოვნება კი, მისი მახასიათებლების, ფსიქო-ემოციური თავისებურებების, ჩვევების, მანერების, თუ პაწაწინა აქსესუარების მიგნებით ამ სახის „გამოძერწვა“ და შემდეგ გაცოცხლება- გათავისებაა.

იმიჯი, თავის მხრივ, სამიზნე აუდიტორიის მოთხოვნების, პრიორიტეტებისა და დამკვეთის სურვილის გათვალისწინებით სპეციალისტის მიერ შექმნილი იერსახეა, რომელიც მისმა მომავალმა მფლობელმა, ისევე, როგორც არტისტმა, უნდა გააცოცხლოს, მოირგოს, თითქოს შეისისხლხორცოს. მსახიობი სცენაზე ქმნის მხატვრულ სახეებს, მისი პროფესიონალური ოსტატობა კი, ამ მხატვრული სახის მაღალი დამაჯერებლობით განსახიერებაში ვლინდება. თუმცა, შემოქმედებითი სირთულე და მსახიობის ვირტუოზობა არა მხოლოდ „გამოძერწილი“ სახის მიგნება და მორგება, ანუ შესასრულებელი გმირის

¹ Горчакова В., Имидж: розыгрыш или код доступа?, Москва, Изд.: “Эксмо”, 2007 ელექტრონული წიგნი

გაცოცხლება, არამედ პიესის მიხედვით განვითარებული, რეალურად არარსებული მოვლენების პირობებში, გმირის ორგანული რეაქციების მაქსიმალური ნამდვილობით წარმოჩენაა. სცენასა და დარბაზს შორის მუდმივად არსებული პირობითობის მიუხედავად, მსახიობი ახერხებს მაყურებელი მოწყვიტოს რეალობას, გაიტაცოს, და ამოგზუროს ვნებებისა და ემოციების სამყაროში, დააჯეროს სულიერი გრადაციები და მათი თანაგანცდაც კი გამოიწვიოს. იმიჯის მატარებელს კი, რეალურ სიტუაციაში უწევს თავისი იმიჯური სახის ფარგლებში მოქმედება. სწორედ ამიტომაც, იმიჯ-სახის ყველაზე წარმატებულ მატარებელსაც კი ვერ ვუწოდებთ თეატრალური ხელოვნების „ბეწვის ხიდზე“ შემდგარ მსახიობს. სპექტაკლზე მუშაობა ხელოვნებაა, ძალზე გასაფრთხილებელი შემოქმედებითი პროცესი, თუქცა სრულიად ნათლად იკვეთება გმირზე მუშაობისა და იმიჯის გაცოცხლება-მორგებისათვის საჭირო მიდგომების და უნარების იდენტურობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Уэбстер Ф., Теории информационного общества, Перевод с английского М. В Арапова, Москва, Изд.: “Аспект Пресс”, 2004, ელექტრონული წიგნი
- Луман Н., РЕАЛЬНОСТЬ МАССМЕДИА, Москва, Изд.: “Праксис”, 2005
- Горчакова В., Имидж: розыгрыш или код доступа?, Москва, Изд.: “Эксмо”, 2007 ელექტრონული წიგნი
- Кибрик А., Мультимодальная лингвистика, ელექტრონული წიგნი http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf
- Крейдлин Г., НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА, Москва, Изд.: “Новое литературное обозрение”, 2002, ელექტრონული წიგნი http://qame.ru/book/contact/nonverbal_semiotics.pdf

- Липпман У., ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ, Институт Фонда «Общественное мнение», Перевод с английского Т.В. Барчуновой, Москва, 2004, ელექტრონული წიგნი
- Марков Б.В., Литвинский В.М, Книга и экран: Человек в эпоху массмедиа, ელექტრონული სტატია <http://philosophy.spbu.ru/155/7048>
- Браун Л., Имидж - путь к успеху, Москва, Издательский дом „Питер“, 2001, ელექტრონული წიგნი
- Панасюк А., Вам нужен имиджмейкер? Или о том как создавать свой имидж (Научно-практическое пособие), Москва, Изд.: “Дело”, 1998, ელექტრონული წიგნი

Tamar Bokuchava,

The doctor of art studies, Professor
Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

**FORMATION OF THE WEST-EAST DRAMATIC
DUALISM IN “THE PERSIANS” BY AESCHYLUS**

Summary

The article discusses one of the oldest reflections on the West-East essential dualism based on the fundamental differences of the world outlooks and values of two civilizations expressed in Aeschylus “The Persians”. It analyses the Drama in the light of the conflict between two general types of civilization formally named after the initial elements – water and earth (Thalassa-Sea and Tellus-Earth). The human culture development is viewed as a dynamic process of this constant dramatic disposition and general “Agon” (competition, battle) shaping world history and the present time. Aeschylus aims to express this basic essential dramatic pattern of Cosmic Order and its dynamics reflected in all aspects and structural levels of the existed world’s physical and spiritual totality. Dramatically important for Greek civilization historical fact of national victory increases to the level of mythos and fundamental archetype perpetually underlined in the epic symbolism and metaphors of the tragedy. Aeschylus explores the ethical patterns of human behavior in accordance to main divine principles of moral order “referring the “Game”. The basic foundations of the Greek cosmos - balance, measure and justice contribute to the emergence of the highest ethical value of classic Greek world – freedom of human choice and will.

Maia Kiknadze,
The doctor of art studies, Professor
Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

SIGHTS IN THE ROYAL COURT OF KING EREKLE

Summary

The work “Sights on the Royal Court of King Erekle” presents arrangement traditions of theatrical sights existing on the royal court in 18 century Georgia.

The king Erekle was a great lover of science, poetry and music. He contributed to hold the poetry competitions and entertainment in the Palace. He had the choir in his palace, women’s dancing team, joker-clowns who were distinguished from their wit and accusatory pathos. Court poets were also known. In this respect, Sayat Nova was distinguished who sang songs and read poems on the Court of King Erekle. At the same time he dedicated poems to the King and praised his military talent. He was also representative of Ashugh poetry. Ashugh poetry was developed in Georgia since 17th century.

There was the state orchestra on the royal court what was called “Nagharakhana” and the new building was separated for it. This building was destroyed in 1795 during the Krtanisi battle and invasion of Agha Mohammad Khan. David Machabeli and organizer of performances Gabriel Mayor died in this struggle. Existing shows in the Palace played a great role in development of Georgian theatre culture.

YerkebayAnar Saimzhankyzy,
Theatre Critic, the doctor of Art Studies,
Researcher of Art History,
Assistant Professor, Senior Research Fellow, Department
of Theatre and Cinema Institute of Literature and Art
M.O.Auezov
Yelik Nursultan,
Theatre director and researcher, PhD student at Jurgenova
Kazakhstan National Academy of arts

А. С. Еркебай,
Е. Нурсултан

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ И ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

Театр ХХI века определенно тяготеет к более широкому и объемному восприятию драматургии Шекспира, к уходу от прямолинейных стычек с современной проблематикой. Он ищет гармонию и цельность сценического мира в воплощении характеров и мощных страстей героев шекспировских трагедий. Казахский театр последней четверти ХХ -начала ХХI века, так же стараясь не отставать от мирового театрального процесса предпринимает попытки прочесть хорошо известные трагедии Шекспира по-новому. Появляются новые интерпретации классических произведений, которые позволяют глубже исследовать вопрос о природе театрального представления, переосмысливать возможности восприятия и театральной репрезентации классических текстов. Как говорит российский шекспировед А. В. Бартошевич: «Заложенное в шекспировской драме (как и в любой другой серьезной пьесе) реальное богатство театральных возможностей, отражающее неисчерпаемость самой жизни, оказывается близким сердцу современного режиссера, и он не торопится подчинить драматургический материал рационалистической формуле. Его все больше увлекает задача передать поэзию волнующейся, движущейся,

блистающей всеми красками действительности, которая всегда несказанно богаче умозрительных концепций и схем. Где же театр найдет столь плодотворную почву для этой задачи, как не в пьесах Шекспира?»[□]

С начала 1990-х гг. наблюдается повышение интереса казахского театра к трагедиям Шекспира, осмысляющим кардинальные проблемы человеческого бытия. Если до этого режиссеры в основном интересовались только «Гамлетом», «Отелло» и «Укращением строптивой», то в эти годы театр ставит и те пьесы, которые не имели своей сценической истории на казахской сцене. В последние годы диапазон «казахского театра Шекспира» заметно расширяется, в поле зрения режиссуры попадают «Макбет», «Кориолан», «Ричард III», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», а также комедия «Сон в летнюю ночь». В это время появляется и новый шекспировский герой, который принес с собой проблематику нового периода в развитии мирового и казахского искусства. В рамках старой театральной эстетики этот герой утверждал идею гуманизма и справедливости, олицетворяя молодое поколение людей, подвергших пересмотру прежние духовные ценности.

Пьеса Шекспира «Ромео и Джульетта» на протяжении многих веков не сходит со сцен мирового театра, стимулирует режиссеров на новые поиски. В 2000 году приглашенный из Чехии режиссер Йозеф Кацоурек на сцене Казахского академического ТЮЗа им.Г.Мусрепова осуществил свою версию знаменитого произведения под названием «Озеро любви, или Итальянские фрески». Режиссер приблизил события трагедии к сегодняшним потребностям, придал современное звучание. Фактически отказавшись от бессмертного шекспировского текста, режиссер в течении 50 минут показал всю историю Ромео и Джульетты посредством танцев, пластики. Для казахского зрителя это было новшеством в прочтении классического произведения.

Довольно интересную интерпретацию знаменитой пьесы английского драматурга преподнес

режиссер К.Касымов на сцене Западно-Казахстанского областного театра. Режиссер, расширив сценический диапазон произведения, старался максимально применить театральные методы изображения действительности с точки зрения исторического реализма. В прочтении Касымова корень многовековой вражды Монтекки и Капулетти стала религия. Через трагическую любовь мусульманина Ромео и христианки Джульетты режиссер показал непонимание и разногласия современного мира. Спектакль показал, что казахский театр обладает большим творческим потенциалом для глубокого сценического прочтения сложных драматических произведений, в том числе и творений Шекспира.

В 2008 году на сцене Казахского академического театра драмы им.М.Ауэзова прошла премьера спектакля «Ромео и Джульетта». Спектакль начинал готовить талантливый режиссер КайратСугирбеков. Но безвременная кончина молодого человека не дала осуществиться этому плану. Однако руководство театра пригласила известного узбекского режиссера ОлимжонаСалимова, который и закончил постановку. Актеры добросовестно подошли к созданию сложнейших образов Шекспира, постигая их художественную и философскую глубину.

Глубокая человечность образов трагедии, напряженность шекспировской мысли, энергия, которая чувствуется в каждом действии трагедии, требовали от актеров высокого профессионального мастерства. И, конечно, участники спектакля: Г. Абдинабиева, Б. Турыс, С. Бакаева, М.Мухтарулы и другие работали с огромным воодушевлением. Склонность казахских актеров к трагедии, исполненной поэтичности и глубокой страсти выразилась в этой постановке с особой силой и яркой образностью. Сближая пьесу Шекспира с национальными художественными традициями, актеры как бы утверждают всеобщность искусства и его своеобразие.

Прекрасный дуэт сложился между исполнителями главных ролей, которые еще близки к ним и по возрасту, и по духу. Их встреча на балу сыграна очень тонко и верно.

Чистые, неиспорченные подростки несмело танцуют, робко протягивая руки друг другу и зарождается прекрасное чувство – любовь, помешать которому уже ничто и никто не сможет.

Роль Джульетты явилось новой, заметной вехой в творчестве С.Бакаевой. Участие в спектакле помогло раскрыть возможности актрисы как лирической героини, показало широту ее творческого диапазона. Правдивость, эмоциональность, внутренний драматизм придавали ее Джульетте особое обаяние и волнующую искренность. Детское мировосприятие Джульетты, ее шаловливость покидают ее с появлением Ромео. Мы видим, как из беспечного подростка вырастает мудрая женщина. Актриса правдоподобно сумела показать духовное взросление Джульетты.

Ромео сыгранный М. Мухтарулы полон радости, молодости, жизни. Нахлынувшая любовь ознаменовалась для него началом новой жизни. Также актер показал и хорошую физическую подготовку. Это хорошо заметно в сцене объяснения в любви Ромео у балкона Джульетты. Свой диалог с любимой актер проводит,взбираясь на балкон или свесившись на руках, что требует недюжей силы.

Зрителям запомнилась кормилица Джульетты в исполнении Г. Абдинабиевой. Актриса избежала крайностей, прошла по золотому сечению роли, поймав тонкую струну игровой манеры. Кормилица Абдинабиевой полна внутреннего достоинства и человеческого обаяния. Она сумела создать образострый по эксцентричности линий и вместе с тем слепленный из живой плоти. Ее кормилица искренне любит Джульетту, желает ей добра даже тогда, когда предлагает забыть Ромео. Глядя на кормилицу Абдинабиевой видишь веселую и добродушную казахскую бабушку, которая менее строга чем мать и готова всегда поспособствовать счастьювнученьки. Да и костюм ее был больше похож на казахский, а шляпа кормилицы походил на «кимешек» – национальный головной убор казахских женщин.

Подлинной жизненности достиг и образ отца Лоренцо в исполнении Б.Турыса. Лоренцо страстно переживает за судьбу влюбленных, заметны его сострадание и переживания за героев. В этой работе проявилась присущая Б.Турысу склонность к смелой интерпретации, сатирическому заострению, неразрывно связанному с бытовой достоверностью, к точности внешнего рисунка, яркости сценических деталей.

Особо следует отметить работу художника Е.Туякова. Монументальные декорации и роскошные костюмы дают прекрасную возможность увидеть картину эпохи Возрождения. Возвышающиеся над сценами скульптуры итальянских мастеров данной эпохи подчеркивают историзм происходящего на сцене. Режиссер и художник хорошо использовали все технические возможности сцены. «Фрагмент пола поднимался сначала до уровня скамейки, потом стола или превращался в фехтовальный подиум или балкон, и все это происходило по ходу дела. Когда шла сцена танцев на балу, невысокий подиум сыграл роль крупного плана, когда все остальные танцующие отошли на задний план, а на подиуме остались только Ромео и Джульетта. Даже ритм движения актеров был замедлен, как это делается в кино, – в рапиде»[□]. Масштабно и драматургически оправдано были решены в спектакле и массовые сцены. Пластически решенные сцены боя, хореографические элементы (любовная сцена Ромео и Джульетты) решены пусть и не слаженно, но зато зрелищно. Переломные моменты действия и моменты наибольшего эмоционального напряжения были подчеркнуты четкими мизансценами и замедленными ритмами.

Но в то же время традиционно поставленная постановка О. Салимова вызывают кинематографические ассоциации. Особенно сцену с балконом, где проходит встреча Джульетты и Ромео невольно сравниваешь со сценой в знаменитой экранизации Ф. Дзефирелли. Эту ассоциацию усиливает и временами звучащая музыка Нино Роты в современной аранжировке.

Так или иначе, решенный в традиционной манере

спектакль знакомит зрителя с великим классическим произведением эпохи Ренессанса. Продолжая идейную концепцию произведения, режиссер подчеркнул пафос любви, которая сильнее смерти и обязательно восторжествует над злом. Вечная тема любви и ненависти, верности и мести, конфликта поколений – вот что удерживает зрителя в зале в течении двух с половиной часов. Спектакль дарит публике эмоциональное очищение, помогает разобраться не только в шекспировских, но и в жизненных перипетиях, помогает поверить в силу настоящей любви.

Постановка «Ромео и Джульетты» еще раз продемонстрировала скрытые резервы актерской труппы театра им. М. Ауэзова, способной решать сложные творческие задачи.

Грузинский театр со дня основания до сегодняшних дней постоянно обращается к драматургии Шекспира. Режиссеры К. Марджанишвили, А. Такайшвили, М. Туманишвили, Т. Чхеидзе оставили свой след в становлении шекспировской режиссуры XX века. Большим событием в театральной жизни Грузии стал балет «Отелло» в постановке В. Чабукиани. А постановки по произведениям Шекспира знаменитого Роберта Стурца вошли в «золотой фонд» мирового театра. И сегодня современное молодое поколение грузинских режиссеров добиваются новых больших успехов в освоении творческого наследия Шекспира.

Известный Тбилисский театр имени С. Ахметелли в 2015 году преподнес зрителям свою версию о веронских влюбленных. В прочтении грузинского режиссера Ираклия Гогия история Ромео и Джульетта не привязаны к определенной эпохе и стране. Спектакль далек и от костюмной версии, и так модного сейчас осовременивания классики. То есть здесь есть все по чуть-чуть. Его персонажи и люди из XVI века, но в то же время и наши современники. Не объявляя свою интерпретацию единственно верной, театр Ахметелли по-новому прочел известное произведение, заставил зрителей размышлять.

Здесь взаимоотношения молодых людей решается не в банальных рамках лирического мелодраматизма, а в напряженной атмосфере бесправия, предательства и продажности, которая встречается сегодня на каждом шагу. Через любовь современных Ромео и Джульетты театру Ахметелли удалось наметить сложную духовную и нравственную проблематику современности.

Новая трактовка «Ромео и Джульетта» решена очень необычно. Грузинские Ромео и Джульетта не возвышенные романтические герои, а ребята с соседнего двора, любящие погулять, посмеяться. Знакомятся они на дискотеке, а умирают в Вероне эпохи ренессанса. Это подчеркивает, что история любви Ромео и Джульетты вечна: была и тогда, есть и сейчас.

Режиссер поставил очень интересный, содержательный спектакль множеством роскошных сценографических эффектов. Художник спектакля, следуя идее режиссера, разместил по сцене колесики часов разных размеров, которые создают вневременной образ классики. Да и основные моменты спектакля происходят на большом колесе. Именно они передают ощущения тревоги, пустоты и приближающейся смерти. Время неподвластно никому.

Образ Джульетты созданный (София Себискверадзе), отличается решительностью, смелостью, цельностью чувств. Искренность и убежденная страстность каждой интонации актрисы покоряет зрительный зал. Ромео (Гиги Мигриаули) же по современному умен, но лишен пламенной юности. Но в то же время актеры, не акцентируя страсти, возвышенно не декламируя и не принимая заранее выученных поз, играют сцены любви, прощания и смерти нежно и душевно.

Режиссер на первый план вывел роль Лоренцо и кормилицы. Многие тексты других персонажей произносят именно они. И ощущение, что спектакль не о романтической любви Ромео и Джульетты, а о их наставниках, об их ошибках, что именно они недоглядели и привели к смерти влюбленных не покидает нас до конца. Безликость нашей жизни, пустую суету людей по мелочам режиссер передал

в манере немого кино. Суетливые движения персонажей, демонстративные позы подчеркивают духовную пустоту современных людей.

Актеры театра Ахметелли играют неистово, с полной психологической и физической отдачей. Ведь, как объяснил Роберт Стуруа отличие грузинских актеров от остальных в том, что: «...грузины остро чувствуют, что должны умереть, и не обманываться на этот счет, как другие, поэтому и играют с таким отчаянием»¹.

Спектакль И. Гогия освобожден от привязок к какой-либо исторической или социальной конкретике. Но при этом на сцене грузинского театра «самая печальная повесть на свете» звучал пронзительно остро и современно.

Если спектакль казахского театра, продолжая идею ренессанса, был проникнут пафосом борьбы за свободу, за любовь, то грузинский спектакль показывает через призму времени взаимоотношения влюбленных, и само их отношение к любви. По жанровому решению, стилистически и пластически совершенно два разных спектакля. Здесь надо учитывать и географическое расположение Казахстана и Грузии, а так же и историю театров каждой страны. Если уже во второй половине XIX века в Грузии спектакли шли полным ходом, то казахский зритель впервые познакомился с театром европейской модели только в 20-е годы прошлого столетия. Как говорит известный казахстанский театровед С.Кабдиева: «Эволюция театрального искусства в республике отражает всю сложность и многогранность мирового театрального процесса. Основные этапы развития мирового театра были пройдены казахским театром в более сжатый период»¹. Это и многие другие факты обуславливают то, что классическое наследие мировой драматургии наши режиссеры привыкли решать в основном в традиционной манере.

Так или иначе, в «Ромео и Джульетте» и О. Салимов и И.

¹ Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI...М.:– ГИТИС, 2014. С. 18.

Гогия ищут близкие ему мотивы. Каждый театр стремится к постижению высокой поэзии и внутреннего лиризма шекспировской драмы и одновременно с этим к усилению социальной активности и значимости трагического героя.

Использованные источники:

1. Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. – 638 с.
2. Абикеева Г. Спектакль памяти Кайрата Сугирбекова // Начнем с понедельника. – 18-24.01.2008.
3. PROSCENIUM. Вопросы театра. – М.: КомКнига, 2006.
4. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.

ABOUT AUTHORS

YerkebayAnara – highly skilled theatrical critic specializing in theater arts, as well as the art of the peoples of Kazakhstan, PhD, Ass. Prof., Senior Research Fellow, Department of Theatre and Cinema Institute of Literature and Art M.O.Auezov. Is one of the leading experts in the history and theory of theater art in Kazakhstan. Has a certain baggage of scientific research in the field of drama theater has interdisciplinary knowledge and expertise in a number of related disciplines: music and art, culture and folklore. In addition, it also has considerable experience in the administration of the scientific process and scientific developments specific to this project, co-author of “Art” for secondary schools for grades 10-11 in Kazakh, Russian, languages, and “World Art Studies” published by the state program “Cultural heritage” - “Cultural Heritage”; author of chapters in collective scientific monographs “Kazakh theatrics (the period of independence)”, “Masters of the Kazakh scenes”, “National idea and the performing arts”. Participated in the study of the fundamental projects: “Kazakh theater: the birth and formation, current trends” (2003-2005), “Trends in Kazakh theaters in the independence period: current status and trends” (2006-2008), “Masters of the Kazakh scenes” (2007-2009), “The idea of independence in performing arts of Kazakhstan” (2009-2011), “The theatrical art of the peoples of Kazakhstan” (2012-2014), “The Art of Astana phenomenon in the context of socio-cultural modernization of Kazakhstan’s twenty-first century”(2012-2014). In the period 2005-2007 is a Fellow of the state grant for young scientists. In 2008 was awarded the State Prize M.O.Auezov for talented young scientists in the field of humanities. Supervisor of the project”The role and place of art in the work of people with disabilities” (2015-2017), “Festival in the contemporary cultural process in Kazakhstan, as a way of international relations” (2015-2017).

Yelik Nursultan – Theatre director and researcher, He is PhD student at Jurgenova Kazakhstan National Academy of arts (Almaty; Kazakhstan). 2004-2007 Studied at faculty Arts of actors in Jurgenova Kazakhstan National Academy of arts in Almaty. 2007-2011 he was MA student at faculty stage director same academy. He is worked at teacher same academy at 2012.

He is at Stage director in M. Auezova Kazakhstan State Academic Drama Theatre.

Yelik Nursultan works is in M. Auezova Kazakhstan State Academic Drama Theatre: “Thief and Great” (T. Abdikov); “And Dreams life” (Zh. Ergaliyev); “King Lear” (W. Shakespeare), “Barrel” (I. Gayyp); “Human voice” (J. Cocteau); “The eternal country” (Zh. Ergaliyev). He worked together students in academy arts: “Count Monte-Cristo” (A. Dumas) and other.

CULTURAL MANAGEMENT

Ketevan Akhobadze,

Ph.D student of Georgian Technical University, Theme:
Cultural Heritage, traditions and contemporaneity on the
example of Georgia (XX-XXI centuries), Supervisor -
academician, Nana Khazaradze

THE CULTURAL HERITAGE AS A SPECIAL ECONOMICAL OPPORTUNITY

Summary

The present article deals with one aspect of the cultural heritage, in particular, the cultural heritage as a special possibility of development of economical sector. The cultural sector with its economic potential can make the largest contribution to economic development and the development of the whole country too.

The relationship between cultural and economic value, upon which the economic concept of cultural heritage relies, is explored, and the possible implications of cultural capital for economic analysis discussed, including issues of growth, sustainability and investment appraisal. At present, our country is on transition period of economy governmental officials believe that culture should be able to provide the financial support and the customer does not need to be treated on its own.

Cultural Heritage in the context of understanding of the various economical issues starts from the end of 20th century and began to set up the entire system of economic arguments till now. Some researchers believed that the protection of cultural heritage and its place in the luxury only strong economic environment.

There are already started to talk about the economic opportunities in the cultural sphere in Georgia, and notable that the field of culture needs not only to invest in demand, but to

have potential investment plans and strategy.

Despite the importance of cultural heritage and its economical opportunities there are working only several authors in Georgia. While there are a lot of different opinions, it is still one of the priority areas remain where, culture and cultural heritage - one of the sectors of the economy considered.

CULTURE HISTORY

Suliko (Iamara) Kirvalidze

The doctor of history sciences, professor
Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

THE ANCIENT EGYPTIAN CULTURE

Summary

The work “The Ancient Egyptian Culture” discusses the traditions of Egyptian Culture and its impact on neighboring culture. There are theatrical events about pyramids, tomb, and mummy. It is shown that Egypt laid a foundation to the World monumental stone architecture: Pharaohs, mummies, pyramids, rock temple complexes, sculptural portraits, and sophisticated craftsmanship of decorative art.

Establishment of new traditions is proved instead of prevailing standards in the art: Creation of best busts of the Palace writer – Kani and princes Ka-aper and Ankhhaf whose faces are the peak of realistic plastic of world architecture. The great importance of Egypt’s cultural heritage is proved in the work which laid a foundation to the development of world civilization and rightly gained respectable name in the world’s cultural history.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Shota Gegiadze,

Ph.D. Student

Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

Supervisor: Prof. Davit Kobakhidze

The teacher of stage movement,

The doctor of Actor's Performing Art,

Supervisor, prof. Davit Kobakhidze

FEEDBACK IN AUDITOR- EXECUTING RELATIONS

Summary

Feedback is verbal and nonverbal information what is sent by one person purposely or unintentionally to another one. Auditor relations between teacher and student is specific relation on the level changing information verbally or nonverbally.

Theatre art gives us universal means of passing the information. This is actor, who is trying to pass the information and director's intention to viewer verbally or nonverbally from the stage. So actor becomes the specific channel for passing an information but the director also presents one more informational channel between the playwright and actor. That is to say, director and actor appears to be the means of communication between the playwright and viewer.

The processes of auditor information are based on the specific kind of informational or personal relations. The most important between the auditor relations is teacher's and student's personal features, their relations in the process of changing information and auditor environment where were born these relations

Any form of physical activities given by a teacher and what is tried to be mastered by a student in a stage movement is at the difficult informational process where are involved and used student's whole psycho-physical abilities, so the passed information is analyzed very carefully. Processing the mental information and at the same time moving the information in the flatness of practical activities.

Khatuna Damchidze,
Ph.D. Student
Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University
Supervisor: Prof. Anano Samsonadze

THE GEORGIAN DANCE DIALECTS

Adjarian Choreographic Folklore

II Part

Summary

Upon talking about Adjarian Dance Folklore, only two samples “Adjarian Suita” and “Khorumi” are emphasized. Both of them consist of various dances and is a certain collective face of them.

The face of “Khorumi” is localized nowadays and is reviewed only as a work having a fighting character. Stage version has shared only the fighting face of “Khorumi”. The dance “Khorumi” can be seen only in three dialectic unit in all Georgia – Guria, Adjara and Lazeti.

Khorumi wasn’t only a fighting dance. Perkhuli by name Khoron, was performed in helpers upon agricultural activities. There were women, as well as men and mixed Perkhuli. Unity of men and women in Khorons should be defined by Christian impact, as Muslim rules didn’t give its permission.

“Adjarian Suita” i.e. “Gandagana” is a composition consisting of several works. It’s a stage version, which is having an author and a time of creation. Artistic unity of movements of authentic “Kolsama”, “Jakdanana”, “Oho i Nana” is creating “Gandagana”.

From Adjarian instruments the followings were spread in Adjara: Zurna, Chiboni, (Chimoni), a big and a little davli (drum), sazi, Fanduri, Chonguri, Kamancha, Accordion.

Man’s clothes was called “Chakura”. There are maintained three sorts of clothes of adjarian women: Zubun-Faraga, broken dress and Forka-dress. From them, Zubun-Faraga should be of the Georgian origin.

Adjarian choreography, with its compounding components

and music, dance, and clothes is maintaining the signs characteristic for the Georgian Folklore, as well as is sharing the artistic statistics characteristic for the south Black Sea Country, which is giving it a wonderful shade.

Tea Kakhiani,

Ph.D. Student

Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

Supervisor: Prof. Mikheil Kalandarishvili

THE TIME OF GREAT IMPONDERABILITY (Trends of Georgian directing 1900-2000 years)

Summary

Showing the collapse processes of authorities represent the one of the Georgian theatrical trend of directing in 1990-2000 years. The article describes the performances of expressing this trends: Staged performance according to R.Akutagava in Tumanishvili theatre in 1993 “Life of an Idiot” (Director: D Doiashvili), “Three Sisters” of Chekhov carried out in Marjanishvili theatre in 1998 (Director: D Doiashvili), “Uncle Vanya” of Chekhov presented on the stage of Basement Theatre in 2003 (Director: O. Egadze), “Six Characters in Search of an Author” of L. Pirandello in Tumanishvili Theatre in 1999 (Director: G. Margvelashvili).

These performances express the processes started in Georgia since 90s which in turn was determined by the historical event restoration of Georgian statehood or with the postmodern attitude spread out from the West.

The modern directing thinking some way reflects those metaphors such as: “The Death of God”, “The Death of the Author”, “Death of Subject”. Certain stage of development of the modern human consciousness is in this difficult philosophical though and in its progressiveness or reactivity – when there is no authorities for him, when there is no one to rely on his knowledge of power. Support points were destroyed and as in outer space – it is time of great imponderability.

Anna Margvelashvili,
Ph.D. Student
Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University
Supervisor: Prof. Anano Samsonadze

CULTURE PROGRAMS AND MUNICIPAL (LOCAL) DEVELOPMENT

Summary

In the process of working on culture programs initiated by public organizations in various municipalities of Georgia, it can be often heard that on the background of unemployment and poverty, infrastructural and other municipal problems, implementation of programs in the sphere of culture is not urgent; correspondingly, culture is not a priority sphere for local self-governance structures. Large part of the local budget is directed to regulation of infrastructural, social and other problems. Diverse and maximally available culture programs (services) are important prerequisite for development of any given municipality and making it attractive for residing. Does the municipality have to care about the development of culture? What kind of role can be imposed on the culture in the process of regional development? Does it have any connection with economic progress of the municipality, the issues of employment and self-employment? These are the basic questions which we shall try to answer in our article. The submitted article concerns analysis, description and generalization of basic European experience; however, the experience of Georgia is also reviewed. The role of culture - from the point of view of regional, municipality and community development - is emphasized in a range of conventions, declarations, international agreements and resolutions. The article reviews the approaches of some international organizations, as well as agreements and documents (Agenda for culture 21), also opinions of different authors concerning interrelation of culture and regional development.

Nana Mirianashvili,

Ph.D. Student

Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

Supervisor: Prof. Davit Kobakhidze

**HIGH LEVEL OF SUGGESTION – HYPNO-
SOMNAMBULISM AND ITS SIMULATED FORM FOR
ENRICHING THE PERFORMING METHODOLOGY
OF AN ACTOR**

Summary

The century-old methodology and experience of theatrical school tries to approach the actor's conscious skill to his subconscious nature. Its basic task of his all system or experimental nature is penetration of subconscious nature of actor's psychology and making it diverse. That's why I think it's advisable to use the old and modern achievements of psychology's field in the practice of acting training, what includes as the technology of understanding the subconscious also improving the creativity skills by the way of giving freedom to the vast abilities existing in subconscious part of humans psychology. More important is to improve the similar practice when we know that exercises approached and equal to it is being already existed in the mythology of art school, those are: Yoga, Patrons and those which are similar to it. If so far the used original source by as represented psychological self-refinement technics of eastern culture then knowledge and experience suggested by me includes western culture and scientific researches of understanding the human psychology. –High level of suggestion hypno-somnambulism or conditions close to them which can bring huge success to already professional actors, whom I want to suggest a new collection of exercises concretely in this field what was produced on the bases of experiments and researches what will improve their psycho-physical skills and abilities what will enrich imagination and fantasy, self-confidence, creativity forces, energy, will make diversity,

intellectual abilities and what's more important in their profession it will provide understanding of subconscious.

Giorgi Kantaria,

Ph.D. Student

Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University

Supervisor: Prof. Davit Kobakhidze

“MIKHEIL CHEKHOV ABOUT ACTOR’S ART”

Summary

This work is devoted to consideration of the views of this significant master about actor's art. The work considers also significance of his views for perfection of actor's art.

In this respect, from the views of Mikheil Chekhov especially emphasized must be the value of the “psychological gesture”. It is considered as a method for achievement of expressiveness of the role in the rehearsal process and as a result for completion of the process of full transformation.

These views and observations of the actor, advices and conclusions made from his own experience and experience of other actors represent a very valuable unity. However it should be noted that Mikheil Chekhov as an actor had a very special talent – unlimited fantasy which enabled him to achieve the best results in the performing arts. Certainly, not all actors have such talent to the equal measure that's why the advices given by him cannot be equally applied to all actors. They must be considered as one but not single and very valuable mean to be used in the process of work as well as the views to the actor's role. Correspondingly, it can be considered as one of the means to be used by stage director for further development and education of an actor.

Tamta Tsintsadze,
Ph.D. Student
Shota Rustaveli Theatre and film Georgian State University
Supervisor: Prof. Davit Kobakhidze

SHOW ERA AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF SELF-ABSTRACTING

Summary

In the modern world, emergence of television, as a mean of technical communication, has developed a new communication paradigm. It has become one of the strongest weapons to influence human minds. Over the past decades, communication specialists discuss and explore with completely new conjunctive approach the context between seen through eyes and language – this is psycho-linguistic paradigm. Modern day researchers of communication not only study verbal informational channels, but also visual communicational channels of human, such as: gestures, gaze vector, mimics, cultural symbolisms and body language in general. Noteworthy, that in modern reality products of processed ocean of information represent stereotypes, clichés and labels, which is stipulated by the amount of potential information person could receive even in a minute. The necessity of receiving the maximum information in minimum time triggered the demand for stereotypes and signs, clichés and specific or general images. Along with the rise of popularity of television the priority becomes such form of information circulation as image. Image is perceived as informational product, entertainment. No matter how creatively the image is constructed, important condition for achieving desired result specialists consider its organic fit (adaptation), sensation, organic actions taken within the image-frame, which requires possession of actor's basic skills.

დაბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40