

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელმწიფო მეცნიერებათა  
პირანი

№3 (68), 2016

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „ენტავრი“  
თბილისი – 2016

---

---

**UDC(უაკ) 7(051.2)**  
**ს-364**

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

**სახელოვნებო მეცნიერებათა მიებანი №3 (68), 2016**

**სარედაქციო საბჭო  
ქათმავან ტრაქაიძე  
მარია  
სარატიშვილი  
მაკა გასაძე**

**ლიტერატურული  
რედაქტორები  
მარიამ იაზვილი  
მარია  
მამაცაშვილი**

**დაკაბადონება  
ეპატერიცე  
ოქროპაიონიძე**

**ინგლისური ტექსტის  
რედაქტორი:  
მარიამ  
სეიდათლაშვილი**

**გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
მაკა გასაძე**

**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  
ეგზანენტის სხვადასხვა  
საერთაშორისო კვლევით ცენტრის.**

**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) 29 43728  
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 №3 (68), 2016

**Editorial Group**

KETEVAN  
TRAPайдзе  
MARINA  
KHARATISHVILI  
MAKA VASADZE

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  
SKHIRTLADZE

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Second Block

**Head of Publishing  
House**

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 2943728  
Mob: +995 (77) 288 762  
+995 (77) 288 750  
E-mail: mariamiashvili@yahoo.com  
Web: www.tafu.edu.ge

---

---

---

---

## სარჩევი

### თქამულობრივი ნიული

მარა კიქაძე	
გიორგი აგალიშვილის	
თეატრალური მოღვაწეობა	9
არა ხაზმლიანი	
თეატრის „დეპუმანიზაცია“ და	
„სხეულის დაბრუნება“	21

### მინიჭებული

გიორგი ფშავები	
ვანდრაიზინგის მიზვნებისანი	
სტრუქტურები და ინსტრუმენტები	
საკონფერენციო მოსსესია	35
<b>უნივერსალური</b>	
<b>სადღესათურო აცლილობა</b>	

მაგდა ანიკაშვილი	
ნონების მიზანის ტრადიცია 60-იანებისა	
ვილებაში და ახალი „მემამოს ეები“	48
შოთა გეგიძე	
ყურადღებისა და ემოციის მიზვნებისა	
სასცენო მოძრაობაში	57

საუნა დამჩიძე	
მეგრული საცეკვაო დიალექტი	
(I ნაწილი)	67
თამარ მუქურავი	
სტრელერის შესსაირული დადგმები	87

---

---

## CONTENTS

### THEATRE STUDIES

#### **Maia Kiknadze**

GIORGİ AVALISHVILI'S THEATRICAL WORK .....96

#### **Ara Khzmalyan**

«DEHUMANIZATION» OF THEATRE AND

«RETURN OF THE BODY» .....97

### MANAGEMENT

#### **Giorgi Phkhadze**

MAJOR STRUCTURAL PECULIARITIES

AND TOOLS OF FUNDRAISING .....98

### UNIVERSITY PH.D PROGRAM

#### **Magda Anikashvili**

TRADITION OF NONCONFORMISM IN THE FILMS  
OF SAMOTSIANELEBI (REPRESENTATIVES OF THE  
SIXTIES) AND NEW “REBELS” .....99

#### **Shota Gegiadze**

ATTENTION AND THE PROBLEMS OF EMOTION IN  
THE STAGE MOVEMENT .....100

#### **Khatuna Damchidzé**

MEGRELIAN DANCING DIALECT

(Part I) .....101

#### **Tamar Mukeria**

SHAKESPEARE’S PLAYS BY STREHLER .....102



---

---

## თეატრმცოდნელება



---

---

**მარა კინაძე,**

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

## **გიორგი ავალიშვილის თმატრადური მოღვაწეობა**

ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე, დიპლომატი, თეატრის ორგანიზატორი გიორგი ავალიშვილი დაიბადა 1769 წლის 14 აპრილს თბილისში. დაწყებითი განათლება გიორგიმ თავდაპირველად ოჯახში, შემდეგ კი თავისი სიძის, გარსევან ჭავჭავაძის დახმარებით პეტერბურგში მიიღო. ანტონ კათალიკოსის საგანმანათლებლო ტრადიციებზე აღზრდილი შრომისმოყვარე გიორგი კერძო მასწავლებლებთან იწყებს მომზადებას. სწავლობს უცხო ენებს, ინტერესით ეცნობა პეტერბურგისა და მოსკოვის ლირსებსანიშნაობებს, ესწრება თეატრალურ წარმოდგენებს. პეტერბურგში მყოფი გიორგი წერილს სწერს თავის დას – ბარბარეს: „ჩემი ნურა გაჯავრება რა! ოსტატს ვაბარივარ, რუსულს, ფრანგულს, თამაშობას და ხაზვას ვსწავლობ დღე და ღამე ოსტატთანა ვარ“.<sup>1</sup> გიორგიმ სწავლის დამთავრება ვერ მოახერხა, ვინაიდან გარსევან ჭავჭავაძემ პეტერბურგი დატოვა და ოჯახთან ერთად მოსკოვში გაემგზავრა, 1788 წელს კი რუსეთიდან საქართველოში დაბრუნდა.

1798 წელს, როდესაც ერეკლე მეფე გარდაიცვალა (11 იანვარს), მისმა ნათლიამ გიორგი XII-მ, გიორგი ავალიშვილი რუსეთში ელჩად გაგზავნა. მოსკოვში ყოფნისას მისი სახლი ქართველების თავშეყრის ადგილად იქცა. 1831 წელს მოსკოვში მყოფი გრიგოლ

---

<sup>1</sup> ლად კინაძე, გიორგი ავალიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1993, გვ. 15.

ორბელიანი იგონებდა: „მივეღ ავალოვთან და დავრჩი მუნ  
ეს დამე. ლაპარაკი გვქონდა მეფე ერეკლეზე, ქართლის  
ცხოვრებაზე, ქართულს ლექსებზე, რომელიცა აქვსთ  
მრავალი და კარგად ნათქვამები დიმიტრი ბაგრატიონის  
მიერ“!<sup>1</sup>

გიორგი ავალიშვილმა ძალზე მძიმე პოლიტიკური  
ცხოვრების გზა განვლო. რუსეთის საიმპერატორო  
კარზე ჯერ ქართლ-კახეთის საელჩის მდივნად მუშაობდა,  
შემდეგ კი – ელჩად. საზოგადოების ნაწილისთვის  
ის მიჩნევული იყო რუსეთის მთავრობის ერთგულ  
თანაშემწედ (უტახტოდ დარჩენილი ბატონიშვილები  
საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვას  
ქართველი ელჩების მცდელობას აბრალებდნენ და მათ  
მოღალატებად მიიჩნევდნენ – აღნიშნავდა მკვლევარი  
ლია (კიქნაძე), ამავე დროს რუსეთის მთავრობა მას  
„საეჭვო პირად“ თვლიდა, რის გამოც საზღვარგარეთ  
ვერ წავიდა. რამდენიმე წლის შემდეგ, წინააღმდეგობის  
მიუხედავად, მან დიდი ხნის ოცნება აისრულა და 1818  
წელს იერუსალიმში გაემგზავრა.<sup>2</sup>

გიორგი ავალიშვილმა საკმაოდ საინტერესო,  
მრავალმხრივი ლიტერატორული მემკვიდრეობა  
დაგვიტოვა. იყო ხელნაწერთა გადამწერი,  
რუსთველოლოგი, არაერთი ლიტერატურული ტექსტის  
რედაქტორი, მთარგმნელი. რუსულიდან გადმოთარგმნა  
მარკ ავრელიუსის, ერაშმ როტერდამელის, ცნობილი  
ფრანგი განმანათლებლის – ვოლტერის ნაწარმოები.  
სწორედ თარგმანების საშუალებით ეცნობოდა  
მაშინდელი ქართული საზოგადოება ევროპასა და  
რუსეთში არსებულ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს,  
მე-17 საუკუნის საფრანგეთის მოდური მიმდინარეობის

---

<sup>1</sup> ლია კიქნაძე, გიორგი ავალიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1993, გვ. 74.

<sup>2</sup> ამ მოგზაურობის შესახებ თავისი შთაბეჭდილები გადმოგვცა  
წიგნში – „მგზავრობა თბილისიდან იერუსალიმამდე“.

— კლასიციზმის (classicus-სამაგალითო) ნიმუშებს, ფრანგი და რუსი კლასიცისტების — ტრეტიაკოვსკის, ლომონოსოვის, კორნელის, რასინის პიესებსა და თეორიულ მოსაზრებებს.

გიორგი ავალიშვილის თეატრალურ მოღვაწეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მთარგმნელობით საქმიანობას. მან ერთ-ერთმა პირველმა თარგმნა და სცენაზე წარმოადგინა XVIII ს-ის პირველი ნახევრის რუსული კლასიციზმის წარმომადგენელ ალექსანდრე სუმაროკვის (1717-1777) კომედიები: „რქის მატარებელის მიერ გამოსახვა კომედიისა“ (Рогоносец по Вooображению), სამ მოქმედებიანი კომედია „დედა რაყიფი ქალისა“ (Мать Совместница Дочери), სამმოქმედებიანი კომედია „საჩხუბარი“ (Вздорщина). პიესის სიუჟეტებიც და სოციალური გარემოც ახლობელი აღმოჩნდა მაშინდელი ქართული საზოგადოებისათვის (XIX ს-ის დასაწყისში დამატებით ითარგმნა „ინავი და ტრუვორი“, „ცრუ დიმიტრი“). თუ როდის თარგმნა აღნიშნული პიესები ავალიშვილმა, ამაზე თავად ხელნაწერების შენიშვნები მიუთითებს: „ითარგმნა რუსულით ქართულსა ენასა ზედა თავადის გიორგი ავალოვისაგან თებერვალსა, კზ, ოცდაშვიდსა, წელსა ჩდედ, ათას შვიდას ოთხმოცდა თოთხმეტსა, ქორონიკონსა უპბ, ოთხას ოთხმოცდა ორსა, იეგორევსკის ქრებოსტში“<sup>1</sup>.

„კომედიები ნათარგმნია მშვენიერი ქართულით, რომელიც ასე ეხერხებოდა გიორგის. თუმცა თარგმანში მრავლადაა მიმობნეული რუსიციზმები, როგორც მაგალითად... ფიროვი..., პრანიკები..., უქაზი..., კუჩერი..., პივა..., ხანქა და სხვა...“<sup>2</sup> — აღნიშნავდა კორნელი

<sup>1</sup> ქ. კეკელიძე, ბეჭედი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981, გვ. 695.

<sup>2</sup> ქ. კეკელიძე, ბეჭედი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981, გვ. 695.

კპპლიძე. მოგვიანებით სუმაროკოვის ავალიშვილისეული თარგმანები ტრიფონ რუხაძემ გამოაქვეყნა წიგნში – „ძველი ქართული თეატრი და ლიტერატურა“.

აღექსანდრე სუმაროკოვის პიესები – ტრაგედიები და კომედიები დიდი პოპულარობით იდგმებოდა XVIII ს-ის რუსეთში. აღბათ, შემთხვევითი არაა, რომ გიორგი ავალიშვილმა სცენაზე წარმოსადგენად სწორედ სუმაროკოვის შემოქმედებიდან ისეთი პიესები შეიჩია, რომლებშიც რეალისტურად იყო გადმოცემული რუსული ცხოვრების მანკიერი მხარეები, თავად-აზნაურთა ყოფა-ცხოვრება. მიუხედავად იმისა, რომ თავად სუმაროკოვი ბატონყმობის წინააღმდეგი არასოდეს ყოფილა, ის საკმაოდ მკაცრად აკრიტიკებდა ბატონთა დესპოტურ მოპყრობას ყმებისადმი. სუმაროკოვის პიესებისთვის დამახასიათებელი სოციალური, ოჯახურ-საყოფაცხოვრებო თემები, სასიყვარულო ინტრიგები, ბატონისა და ყმის ურთიერთობები (ლექსში „О Благородстве“ – „კეთილშობილების შესახებ“ – ის დასცინის ისეთ აზნაურს, რომელიც მხოლოდ საკუთარი წარმომავლობით ამაყობს) მისაღები აღმოჩნდა მაშინდელი ქართველი მაყურებლისათვის. სუმაროკოვის პერსონაჟები – უვიცები, უზრდელები, გაუნათლებლები, ცრუმორწუნები, ფარისევლები, გონებაშეზღუდულები იყვნენ.

პიესაში – „რქის მატარებელის მიერ გამოსახვა კომედიისა“ – ძირითადი ფაბულა ეჭვიანობის თემაზეა აგებული. მოქმედება ოჯახურ გარემოში ვითარდება. სოფლის აზნაური ვიკული ეჭვიანობს თავის ცოლ-ხავრინიაზე და თავის „რქისმატარებლად“ (რქიანად) მიიჩნევს. სინამდვილეში კი ცოლი მას არ ღალატობს. ქმარი ამაში მაშინ რწმუნდება, როცა ეჭვმიტანილი გრაფი ცოლად მათ ნათესავს ირთავს. პიესა საყურადღებოა იმით, რომ მასში ღიად ისმის ლაპარაკი ბატონყმურ ურთიერთობაზე, იერარქიულ მდგომარეობაზე

საზოგადოებაში. მოახლე ნისა ამბობს: „...ჰგონებენ ესრეთ თვისთა ყმათათვის ამას, რომ ისინი ღვთისაგან ბატონებისათვის საგინებლად გაჩენილ იყვნენ“<sup>1</sup>. ამავე დროს აზნაურსაც ემნელება გრაფთან გამკლავება. სახლთუხუცესი აზნაურ ვიკულის ეუბნება: „თქვენ ღრაფს ვერ დავსძლებთ, იგავათ უთქვავსთ: ძლიერს ნუ შაეჭიდებიო და ძლიდრის ძლევას ნუ ეცდებიო. ესრეთის მდიდრის და ჩინებულის კაცის ძლევა სად შეგვიძლიან ჩვენა?“<sup>2</sup>.

პიესაში „დედა რაყიფი ქალისა“ (რაყიფი ნიშნავს მეტოქეს) მთავარი პერსონაჟი დედა, სახელად მინადორა, მოდასაყოლილი, გაპრანჭული ქალია. მას ჰგონია, რომ ჭკვიანი და განათლებულია, სინამდვილეში – ქარაფშუტა, უტვინო, ფარისეველი და უზნეოა. ის ადვილად ახერხებს ქმარ-შვილის მოტყუებას, მორწმუნებ და კეთილშობილ ადამიანად თავის წარმოჩენას. თავის ქალიშვილს, ოლიმპიას, აჯერებს, რომ არ აცდებს წირვას, მარხვაში არ ჭამს ხორცს, ხატებს რომ დაინახავს, ყოველთვის პირველას იწერს. „მორწმუნე“ დედა შვილს ურწმუნო შეყვარებულს უწუნებს, მხოლოდ იმის გამო, რომ მარხვას არ იცავს. თვითონ კი სინამდვილეში დაუუჯერებელ აბბავს სჩადის, შვილის სატრუქოს ეარშიყვბა და ამავე დროს მასზე ბრაზობს – „გველი ვატარე მუცლით, რომელმაც დაიშვაამაო“. მინადორა მდაბიო და მეშჩანია. უკადრისობს მშობლიურ ენაზე საუბარს, ლაპარაკობს დამახინჯებული ფრანგულით და ამაყობს თავისი ჩაცმულობით; „ჰეითზედ მთელს მოსკოვს, რომ ქალაქსა ამას შინა მე შევიკერე პირველად ვეფხის ტყავი კაბად...“<sup>2</sup> მისი მეუღლეც გოხებაშეზღუდული, უგიცი და გაუნათლებელი კაცია,

<sup>1</sup> ტრიფონ რუხაძე, ძევლი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011წ, გვ. 331,362.

<sup>2</sup> ტრიფონ რუხაძე, ძევლი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011წ, გვ. 413.

ასე ამბობს: „რომელი უფრო ძველი ქალაქი არის ფრანგია თუ პარიზი“. გულუბრევილოდ სკერა ცოლის პატიოსნების და სიყვარულის. „...შეიტყობ შენცა, თუ სარწმუნო ცოლი როგორი საყვარელი ყოფილა ქმრისა“ – ეუბნება სასიძოს.

უწიგნურობისა და ცრურწმენის თემაა განვითარებული პიესაში „საჩხუბარი“. მთავარი გმირი – აზნაურის ცოლი ბურდა, რომელიც მთელ დროს ოჯახთან ჩხებში ატარებს, სასიძოს იწუნებს იმის გამო, რომ დამოყვრებაზე საუბრისას კვავი შემოჯდება მათ ბანზე. პიესაში ასევე ფურადღებაა გამახვილებული სოციალურ უთანასწორობაზე, ყმების გათანაბრებაზე პირუტყვთან. ერთ-ერთი მოსამსახურე ამბობს: „რომელნიმე მებატონენიც გასტყებენ ზოლმე დაუნაშავებელს კაცებს და გაჰყიდიანცა ვითარცა ცხენი“. თუმცა კი ყმებიც და აზნაურებიც ერთნაირად იბადებიან. ფეოდალურ საზოგადოებაში, ინდურებსაც კი მეტი პატივისცემა აქვთ, ვიდრე მსახურებს. მამალი ინდურები მდიდრების „სტოლზედ იდგმიან“ – მსახურები კი, მდიდრების სკამებს უკან იდგებიან<sup>1</sup>.

პიესა „უბნობა მქვდართა“ (Розговоры Мертвых) ორმოქმედებიანი დიალოგი-სატირაა და 4 ნაწილისაგან შედგება:

- 1) ძვირი და უხვი;
- 2) ბნობა მაღალხარისხისა და მდაბალხარისხისა;
- 3) უფალი და მონა;
- 4) ჯარა აქიმი და ლექსის მოქმედი.

პიესაში მოქმედ პირებად გარდაცვლილი ადამიანები არიან წარმოდგენილნი. ყოველ ნაწილში ორი მოქმედი პირია, რომელთა ხასათები და სოციალური მდგომარეობა კონტრასტულად განსხვავებულია.

პირველ ნაწილში ერთმანეთთან დაპირისპირებულია სიძუნწე და ხელგაშლილობა. აქ დიალოგია ძუნწსა

---

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 441.

(ძვირსა) და უხვს შორის, სადაც კარგად ჩანს მათი ხასიათები და მისწრაფებები. ძვირი, ქონების შეგროვებით იყო შეპყრობილი, ფულს არასოდეს ხარჯავდა, მშეერი კვლებოდა, მაგრამ სამაგიეროდ დიდ ქონებას აგროვებდა, თუმცა მაინც უბედურად გრძნობდა თავს, ვინაიდან იცოდა რომ მის ქონებას საბოლოოდ სიკვდილი მოუღებდა ბოლოს. სამაგიეროდ, ბედნიერი იყო უხვი, რომელიც მდიდარი არ იყო, მაგრამ მაინც მხიარულობდა, გემრიელად ჭამდა, ხელგაშლილ ცხოვრებას ეწეოდა – „ამაზე მეტი ნუგეში რათ მინდა, რომ დღითი დღე კარგათ ვსჭამ, კარგად ვსვამ, კარგად ვიცვამ, კარგი ცხოვრება მაქვს და ყოველივე იგი მაქვს, რასაც თეთრით შოგნას შევძლებ“<sup>1</sup>. ის თავის ცხოვრებას მდიდრის ცხოვრებას ადარებდა – „თუ კაცი სიმდიდრეს არ მოიხმარებს, ის უფრო შესაწუხებელია, ვიდრე სიღარიბე“. უხვი სიღარიბეშიც კი რაღაც დადებითს ხედავდა. ღარიბი კაცი იმით მაინც არის მოსვენებული, რომ არც ქურდისაგან, არც ავაზაკისაგან ქონების წართმევას არ ელისო.<sup>1</sup>

პიესის მეორე და მესამე ნაწილი სოციალურ თანასწორობას ეხება. მეორე ნაწილშიც ორი პერსონაჟია გამოყვანილი – მაღალი ხარისხისა და დაბალი ხარისხისა. ჩინოსანი ამაყობს თავისი წარმომავლობით: „მე დავიბადე თვით ჩინებულის გვარისაგან, წინაპარნი ჩემინი, იყვნენ დიდსა შინა პატივისცემასა, და იციან, თუ საიდამ წარმოებს ჩვენი გვარი – წარმოებს სამეფოსაგან სისხლისა“, თუმცა ამას უკვე მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა საქიოში, ვინაიდან ბატონიც და ყმაც იქ თანასწორნი იყვნენ. ამიტომ ეუბნებოდა მაღალს: „მე გეტყვი, რომ ჩემიც და შენი გვარიც წარმოებს მიწისაგან, და ყოვლისა ჩამომავლობისა კაცთასა ფესვი არს პირველი

---

<sup>1</sup> ტრიფონ რუხაძე, „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011წ, გვ. 471, 474.

მამა ადამ“<sup>1</sup>.

მესამე ნაწილში დიალოგია უფალსა და მონას შორის ანუ ბატონსა და მის ყმას შორის. საიქოში მყოფ მონას მოსწონს იქაური ცხოვრება, რადგან უკვე თავისუფალია და ყველაფრის თქმა შეუძლია, ამის გამო, იცის, რომ არ დაისჯება. მისთვის ის ქეყანა სამართლიანია, რადგან იქ ყველაფრეს თავისი სახელი ჰქვია: „...პა კაცი იწოდების კათ კაცად და ავი ავად“. ყოფილ მონას არ ეშინა ბატონის დადანაშაულების: „ესრეთ მაჭმევდი, როგორც უმოწყალეონი კაცნი აჭმევნ საპალნის ცხენებს; რას დასდევენ ოღონდაც ცოცხალი იყოს და საპალნის ზიდვა შეეძლოს, როგორ უნდა შერჩეს ძალა მშეირსა, და ბალახისა და თივის ნაცვლად აჭმევნ ხოლმე კარგს წევალებს და შოლტებს.“<sup>2</sup> ამის გარდა, მონა მოსამართლებატონს მექრთამეობაშიც ადანაშაულებს, რომელიც კარგი ჯამაგირის მიუხედავად, მართლმსაჯულებას ქრთამზე ჰყიდდა.

მეოთხე ნაწილი ლექსის მთქმელსა და ჯარა აქიმი შორის გამართული დიალოგია. არაფრისმცოდნე ექიმი საიქოში ერთ პაციენტს გამოიჭერს, მაგრამ ვერ ახერხებს ლექსის წერის მანით შეპყრობილ უნიჭო მელექსის განკურნებას, რომელიც ისე იტანჯება ლექსის წერისას, რომ ძირს ეცემა. „მე მინდოდა, რომ ორიოდ ლექსი მეთქვა ცაზედ, მთელი სამი საათი ვეწვალე მინამ ვიტყოდი, და ასე გავოფლიანდი, რომ სულ უბალო ვიქმენ და უჭქნო, და შემდგომად კიდეც დაგუცი ძირს“<sup>3</sup>.

სუმაროკოვის პიესების თარგმნილი ვერსიების მოკლე მიმოხილვა საშუალებას იძლევა, მცირედი წარმოდგენა

<sup>1</sup> ტრიფონ რუხაძე, „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011წ, გვ. 476.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 480.

<sup>3</sup> ტრიფონ რუხაძე, „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011წ, გვ. 485.

ვიქონიოთ ავალიშვილის თეატრის (1791-1795) რეპერტუარზე. თუმცა, ინფორმაციისა და წყაროების ნაკლებობა, არ გვაძლევს შესაძლებლობას ვიმსჯელოთ სპექტაკლების მხატვრულ მხარეზე, სცენის მოწყობასა და ჩატრენილობაზე, რომლებზედაც თავად სუმაროკვიც არ საუბრობდა. არც ის ვიცით დანამდვილებით, – თუ რა ისხშირით ეწყობოდა წარმოდგენები, აქმაყოფილებდა თუ არა მაშინდელი მაღალი საზოგადოების გემოვნებას, მხოლოდ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ თეატრის ორგანიზატორი – ავალიშვილი ამ პიესებს შემთხვევით არ ირჩევდა. როგორც ჩანს, პიესების შინაარსსა და მასში ასხული საზოგადოების ყოფა-ცხოვრების, მანკიერი მხარეების კრიტიკაში მთარგმნელი მომავალი მაყურებლის დაინტერესებას ხედავდა.

გაზეთში „დროება“ გამოქვენებული ფელეტონი „ქართული წარმოდგენები მეთვრამეტე საუკუნეში“, ცალსახად ადასტურებს მაყურებლის ინტერესს სპექტაკლებისადმი. „ამ წარმოდგენებს დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია მაშინდელს ხალხში ისე, რომ დაუწყვიათ თხოვნა, რომ კიდევ „ასახის-მეტყველეოო“, და შემდეგ ბევრჯერ წარმოუდგენიათ“. ამავე ინფორმაციით, სპექტაკლების დადგმის თარიღი შეუსაბამობაშია პიესების თარგმანის დროსთან. გაზეთში „დროება“ ვკითხულობთ: „„ავალიშვის რუსულიდან უთარგმნია „რქის მატარებელი“, რომელიც 1791 წელსვე წარმოუდგენიათ სამჯერ. შემდეგ წლებში უთარგმნიათ კიდევ შემდეგი პიესები: „დედა რაყიფის ქალისა“, სამ მოქმედებიანი კომედია, რომელიც 1792 წელს წარმოუდგენიათ, სამ მოქმედებიანი კომედია „საჩხუბარი“, რომელიც აგრეთვე წარმოუდგენიათ...“.<sup>1</sup> ჩვენთვის უცნობია, თუ რა ინფორმაციაზე დაყრდნობით აკონკრეტებს წერილის ავტორი – მთაწმინდელი სპექტაკლების დადგმის თარიღებს მაშინ, როცა

<sup>1</sup> გაზ. „დროება“, 1879, №236.

სელნაწერების შენიშვნებში პიესების თარგმნის დროდ მითითებულია 1794 წელი. თუ პიესები 1794 წელს ითარგმნა, მაშინ 1791 და 1792 წლებში ეს პიესები ვერ დაიდგმებოდა (ამ აზრს იზიარებს კ. კეკელიძე, ტრ. რუხაძე აღნიშნავდა: „მოცემული თარიღები შესწორებას საჭიროებენ“). როგორც ცნობილია, ავალიშვილმა 1794 წელს ერთი თვე გაატარა გეორგიევსკში.

ამ შემთხვევაში ლოგიკურია მყვლევარ ლია კინაძის მოსაზრება, რომელიც მიიჩნევს რომ ავალიშვილი „ვერ მოასწრებდა ოთხივე კომედიის თარგმნას და გადათეთრებასაც (S 11 თეთრ პირს წარმოადგენს, მასში არ არის გადახაზული, ნასწორები ადგილები). მაშასადამე, მათი თარგმნა მას საქართველოში უნდა დაეწყო. უფრო მეტიც, ამ კომედიების გარკვეული სცენები მას 2-3 წლით ადრე უნდა ეთარგმნა“<sup>1</sup>.

წერილში, მთაწმინდელი საანტერესო ინფორმაციას გვაწვდის წარმოლგენებში მონაწილე პირთა შესახებაც, თუმცა აქვე აღნიშნავს, რომ „ეს გვარები მე ამოვიკითხე ერთს ზემოხსენებულ პიესის მოქმეთ პირებთ რიცხვში“. აი ეს გვარებიც: „დავით ბატონიშვილი, თურქისტანიშვილი, ავალოვი, თამაზ ანდრონიკაშვილი, გიორგი მეფის შვილები, ირაკლი ბატონიშვილის ქალები და ავალოვებისაც“<sup>2</sup>.

ამ წარმოლგენებში, როგორც აღინიშნა, გიორგი ავალიშვილიც იღებდა მონაწილეობას და სპექტაკლის დაწყების წინ, თურმე, სიმღერით წარმოსთქამდა თავისივე დაწერილ ლექსს:

„მე სახედველნი იგ ჩემნი დავაშრე წიგნთა წერითა,  
ზოგთ ჩემით მოქმედებულზე, ზოგთ ზე სხვით გაღმოწერითა  
მსმენელთ ევდრებ ნუ მკაცრებ ამა ლექსისა მღერითა,  
არ დაიშლიან, მაჩვენონ, იგ თუ ემსახურე მე რითა!“

---

<sup>1</sup> ლ. კინაძე, გიორგი ავალიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ. 1993, გვ. 88

<sup>2</sup> იქვე;

თუ ზართ ვინმე მოსურნენი თეატრს სმენად ანუ ცნობად,  
შეიძმატებთ განდიდებას, ბრძენთა აგებთ თქვენად მკიბად;  
ერიდებით უსამართლოდ, ჩემებრ მწერთა ცუდად გმობად,  
არ დაიშლით, ჰგავს არ რიდებთ თქვენთან გლახ-გულო

ლაბარდ სიბად!

მერწმუნენით არ მას ვუბნობ, მქონდეს მეტი მისკენ ვრდომა  
მაგრამ მწადის განრიგება, კიცხვითა და ქვემო რჩომა,  
ნუ იყალრებთ გაცხაფებით, იქთიოთ ჩემზე წყრომა  
დაიშალეთ, თუ რომ სჯობდეს მლიქნელობა, ქვე-ქვე ძრომა<sup>1</sup>.

მოყვანილი ლექსიდან ნათლად ჩანს, რომ ავალიშვილს  
თეატრის დანიშნულებად მიაჩიდა ადამიანის მანკირი  
მხარეების გაკრიტიკება, მისთვის მიუღებელი იყო  
„მლიქნელობა ქვე-ქვე ძრომა“, იზიარებდა სუმაროკოვის  
აზრს, რომელიც თავის ცნობილ ეპისტოლებში  
„Епистоле о Стихотворстве“ კომედიის თვისებად  
ზნების გამოსწორებას მიიჩნევდა.

გორგი ავალიშვილის თეატრალური  
მექედრეობიდან ასევე ცნობილია მისი ორიგინალური  
დრამა „მეფე თეიმურაზი.“ მკვლევარები — მთაწმინდელი,  
ხახანაშვილი ვარაუდობენ, რომ პიესა დაიწერა 1791  
წელს, ერეკლე მეფის მეფობის პერიოდში (1762–  
1798). პიესაში მოქმედ პირებად გამოყვანილნი არიან  
ისტორიული პერსონაჟები: „თეიმურაზ II, მისი შვილი  
ერეკლე II და გლახა მოღუშვილი. პიესის შესახებ,  
ვიცით მხოლოდ ის, რაც ზ. მთაწმინდელს მოუსმენია  
1873 წელს კახეთში ქობულოვების ოჯახში.

მთაწმინდელი ჰყება: „თეიმურაზი საფლავიდან  
წამოდგება, ერთ კაცს დაიჭერს და ეტყვის: კაცო, შენ  
ბრმა მოღუშვილი არა ხარ? ეს რეები ჩაგიცვამსო?  
იქით კიდევ სხვა მოქალაქე პირებს ჩაავლებ ხელსა,  
რომლებთაც ერთ უამს ევროპაში უმოგზაურიათ და  
იმათებური ტანისამოსიც აცვიათ. შემდეგ მეფე ამბობს  
— ჰაი გიდი საქართველოვ და საქართველოს ლატაკი

<sup>1</sup> გაზ.: დროება, 1879, №237, 16 ნოემბერი.

ხალხო! მაგრამ ეჭ შვილო ირაკლი, შენი იმედი მაქვს, რომ ჩვენს საყვარელს ხალხს სიმართლით უპატრონებ და არ შეაჭმევ მგლებს ბატკნებივითაო და სხვა“.<sup>1</sup>

აღნიშნული ციტატა მიუთითებს იმაზე, რომ პიესა ქვეყნის სულიერი გაჯანსაღებისკენ იყო მიმართული. პიესაში თეიმურაზი აღშფოთებულია თავის თანამოქალაქეთა გადაგვარების გამო და გაევროპელებულ ქართველებს გაკვირვებული მიმართავს: – ეს რეგბი ჩაგიცვამორ. გაევროპელებულია ბრძა მოღუაშვილიც. თეიმურაზის თავისი შვილის იმედი აქვს, რომ ერეკლე მათ არ მიატოვებს და ხალხს ეროვნულ ტრადიციებთან დააბრუნებს.

პიესა „მეფე თეიმურაზი“ დღემდე არ არის მიკვლეული (როგორც ჩანს, ის ისტორიული პიესა უნდა ყოფილიყო). ამ პატარა ნაწყვეტიდან მნელია იმსჯელო პიესის, შემდეგ კი სპექტალის ღირსებებსა და ნაკლოვანებებზე (სავარაუდოდ სპექტაკლში მოქმედება ნაკლები უნდა ყოფილიყო).

„გიორგი ავალიშვილის თეატრის“ შესახებ არსებული დოკუმენტური მასალის სიმცირე (მკვლევრები – კეკელიძე, ხახანაშვილი, მთაწმინდელი, რუხაძე და სხვები ხშირად ერთიდამავე წყაროებს მიმართავნ), სამწუხაროდ, არ გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ სრულად აღვადგინოთ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება, მისი ისტორია.

გიორგი ავალიშვილმა, ერეკლე მეორის ეპოქის დრამატურგებთან ერთად (გოდერძი ფირალიშვილი, დავით ჩოლოფაშვილი, თეიმურაზ ბატონიშვილი და ა.შ.), უდიდესი წვლილი შეიტანა ძველი ქართული თეატრისა და ეროვნული დრამატურგიის განვითარებაში.

გიორგი ავალიშვილის შექმნილმა თეატრმა 1795 წლამდე იარსება.

თბილისში წარმოდგენები აღა-მახმად ხანის შემოსევის შემდეგ აღარ გამართულა.

---

<sup>1</sup> ოქვე;

---

---

### **არა ზზმალიანი,**

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
ნაციონალური საოცატრო-შემოქმედებითი  
ასოციაციის პრეზიდენტი,  
ერევანის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის პედაგოგი,  
ხელოვნების ინსტიტუტის HAH PA-ს  
უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი,  
მ. მაშტოცას სახ. უბკელეს ხელნაწერთა ინსტიტუტის  
„მატენდარანის“ დირექტორის მრჩეველი სამუზეუმო  
მენეჯმენტში – სნგ-ში შემავალ მონაწილე ქვენებთან  
ურთიერთობის დარგში

### **თეატრის „დეპუქანიზაცია“ და „სხულის დაბრუნება“**

რა არის თეატრი? ლიტერატურის თავისებური გაგრძელება, გარკვეული ლოგოცენტრული სფერო თუ ადგილი, სადაც სიტყვის ტრანსფორმაცია სხვადასხვა სემანტიკურ რეალობაში ხდება? – იმ რეალობაში, სადაც ქორეოგრაფიული ელემენტები და სხეულის კომუნიკაციის ფორმები დომინანტებად გვევლინებიან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: სად უნდა ვეძებოთ თეატრის სემანტიკური ღერძი – ლინგვისტურ თუ არალინგვისტურ სფეროებში?

სხეულის ენასთან მიბრუნება შემოქმედებითი კვლევის ღერძი გახდა XIX-XX საუკუნეებში (საკმარისია გავიხსენოთ: აისადორა დუნკანის ხელოვნება და ემილ დალკროზის მუსიკალური კომუნიკაციის პედაგოგიკა, ევრითმიის კომუნიკაცია, ადლოვ აპასა და ჯორჯ ფუქსის სცენური ინივაციები; ასევე – ავანგარდული თეატრის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლების – რობერტ უილსონისა და რომეო კასტელუჩის მიღწევები), რამაც თვისებრივად შეცვალა სამსახიობო ხელოვნების არსი, მისი როლი და ადგილი სცენურ სივრცეში.

დისკუსიის მთავარ საკითხად დღრამატული მოქმედების დეპუმანიზაციის პრობლემა განიხილება. „დეპუმანიზაცია“ აღმქმელის მხრიდან, მინიმალური ფსიქოლოგიური ჩართულობაა სასცენო მოქმედებაში. შესაბამისად, ყველაფერი დეპუმანიზირებულია, რაც გამოყოფს სპექტაკლს ცხოვრებისეული და ფსიქოლოგიური ჭეშმარებისაგან. ოუმცა, პირობითი, სიმბოლური გარემოს შექმნა და წმინდა ლინგვისტური მნიშვნელობები თუ ქავტექსტები, რითიც ხასიათდება სასცენო ხელოვნება, წინ აყენებს სხეულის სემანტიკას. ამდენად, მაყურებელი, რომელიც სხეულის არარაციონალურ და სუეგესტიურ შესაძლებლობებს უყრდნობა, რაციონალური აზროვნების პროცესში ჩართვის გარეშე, აღიქვამს სცენური მოვლენების მნიშვნელობას.

**Ара Эдикович Хзмалян,**  
Кандидат искусствоведения, президент  
Национальной театрально-творческой ассоциации,  
ведет курс по театральной критике в Ереванском  
институте театра и кино, старший научный  
сотрудник Института искусств НАН РА, советник  
директора Института древних рукописей им.  
Месропа Маштоца “Матенадаран” по связям с  
государствами-участниками СНГ и по музейному  
менеджменту

# «ДЕГУМАНИЗАЦИЯ» ТЕАТРА И «ВОЗВРАЩЕНИЕ ТЕЛА»

В 1925 г. вышла в свет знаменательная работа испанского философа и социолога Хосе Ортеги-и-Гассета под названием «Дегуманизация искусства», в которой осмыслились и закреплялись фундаментальные художественные тенденции

и изменялась парадигма понимания искусства. Говорить об искусстве традиционными понятиями или, как определил сам автор, с позиции императива *исключительного реализма*, стало невозможным. Первостепенным становится принцип *чистой художественности* или *чистой потенции*, согласно которому художник, не имея цели воспроизведения или подражания реальности, стремится деформировать ее, нейтрализовать ее человеческое содержание, вследствие чего дегуманизируется сама художественная реальность. «Поэт начинается там, где кончается человек», - утверждал эстет, и эта мысль становится эстетической аксиомой<sup>1</sup>.

Процесс дегуманизации возник намного раньше, чем само понятие дегуманизации. Тенденция отчуждения от повседневной, жизненной правды и чисто человеческого в искусстве намечалась еще в эпоху символизма. В то же самое время происходили активные искания в театрах пантомимы, теней и марионеток. Вспомним идею *супермарионетки* (Über-marionette) Гордона Крэга, которая отвергала презентацию повседневных человеческих чувств в искусстве актера и возвышала принцип пластического и визуального воздействия над воздействием психологическим и словесным. Другими словами, отвергалось подражание психической реальности.

Понимание актера как *супермарионетки* имело огромное воздействие на формирование творческих взглядов Вс. Мейерхольда и способствовало возникновению идеи *условного театра*. Субстанция данного театра - уже не актер, поскольку он предстает лишь в качестве одного из составных элементов

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х., Восстание масс, М., «Издательство ACT», 2001, с. 243..

спектакля, и поэтому не случайно утверждение Е. Вахтангова, что «театр Станиславского уже умер и никогда больше не возродиться...» и что «...все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд»<sup>1</sup>.

Чем является театр по своему происхождению и по своей сути? Своебразным продолжением литературы, сферой логоцентризма или местом, где происходит трансформация слова в иную семантическую реальность, в реальность которая является царством скорее хореографической стихии и формой телесной коммуникации? Иными словами, где находится смысловой центр театра – в лингвистической или во внелингвистической сфере?

С генеалогической точки зрения в основе театрального действия лежит движение, ритм. Рассматривая значение тела в древнегреческом театре, исследователь замечает, что трансформация поэзии в театральную действительность превратила тело актера в кинетический и звучащий инструмент<sup>2</sup>. Игровая площадка классического театра – оркестра, дословно означает «место для пляски». На оркестре находился хор, и редко можно было увидеть актера без него. Театр был единственным местом в античную эпоху, где сочетались мусикальные искусства – поэзия, танец и музыка, и это специфическое художественное единство называлось *хореей*, которая, по определению Ролана Барта, трансформировала тело в духовный орган. По мнению мыслителя, именно

---

<sup>1</sup> «Եվգենի Վախտանգով. Դокументы и свидетельства», т. 2, М., Изд. «Индрик», 2011 թ., 466-467.

<sup>2</sup> «Եվգենի Վախտանգով. Դокументы и свидетельства», т. 2, М., Изд. «Индрик», 2011 թ., 466-467.

тело в греческом театре создавало свойственный ему «диалектический реализм» с его мифологическим и реальным аспектами. И возвращение к *телоцентризму* стало осью художественных изысканий XIX-XX столетий (искусство Айседоры Дункан и музыкально-двигательная педагогика Эмиля Жан-Далькроза, концепция *эвритмии*, сценические поиски Адольфа Апния и Георга Фукса, включая наиболее значимые фигуры театрального авангарда – Роберта Уилсона и Ромео Кастелуччи). Интересно то, как определяют соотношение слова и тела сами режиссеры. «Я – говорит Уилсон – придумываю движение до начала работы с текстом. Потом мы прибавляем движение к тексту, соединяя их. Я начинаю с движения, чтобы быть уверенным в его силе, в том, что движение может уверенно существовать само по себе, даже без слов»<sup>1</sup>. А Кастелуччи в одном из своих интервью, затрагивая проблему тела в театре, говорит: «В моих работах текст непосредственно связан с движениями тела. Он словно материализуется, обретает пластическую форму. Театр, подчеркну снова, связан в первую очередь с плотью»<sup>2</sup>. Размышления авангардистов удивительным образом сходятся с тем, что говорил Фукс еще в начале XX века: «Драматическое искусство по существу своему – это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве...»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. Kostas Valakas, The use of the body by actors in tragedy and satyr-play, Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession, Cambridge University Press, 2002, p. 72.

<sup>2</sup> Ромео Кастелуччи, В моем театре нет «анестезии», Портал о современной культуре «Шо», <http://sho.kiev.ua/article>.

<sup>3</sup> Holmberg A. The Theatre of Robert Wilson. — Cambridge: Cambridge UP, 1996.

Роль телесности в театре была в центре внимания и армянских режиссеров 20-х годов XX столетия. «...основной элемент нашей постановки составляет движение человеческого тела в пространстве и времени...», – говорил предводитель армянского профессионального театра Левон Калантар<sup>1</sup>.

Трансформации, которые происходили во всех ключевых театрах Европы, обходил или прямо противопоставлял им себя К.С. Станиславский со своим «душевным натурализмом» и принципом «переживания». Данная проблема, кажется, должна рассматриваться в контексте императива исключительного реализма и эстетической концепции подражания реальности. Хотя нужно учесть, что в заключительный период своей деятельности Станиславский отступил от свойственного его «системе» психологизма, держа в центре внимания проблему физической составляющей в искусстве актера. Именно по этой причине в 1918 году он взял на себя руководство Оперной студией Большого театра. Результаты своих поисков Станиславский зафиксировал в незавершенной работе, под вполне точным названием – «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». Под понятием *воплощение* он рассматривал гимнастику, акробатику, танец, пластику, голос и речь, пение и дикцию, темпо-ритм, характерность и т.д.

Возвращаясь к тенденциям современного сценического искусства, замечаем, что продолжается дискриминация слова как средства художественной коммуникации. Кажется, что сказано все, и объявлено недоверие к тексту. Первенство принадлежит средствам паралингвистической коммуникации, и

---

<sup>1</sup> «Советская Армения», 1924, N250, с. 5.

целью сценических поисков стало «возвращение тела». Благодатной почвой для мировоззренческих и художественных переломов является поэзия как *возможность к молчанию*. Стоит вспомнить, как Дункан *танцевала* рубаи Омара Хайяма или как Серж Лифарьставил стихи Альфреда Мюссе, Шарля Бодлера, Поля Валери и Жана Кокто. А вследствие углубления суггестивно-импрессионистического характера драматических произведений XIX-XX вв. чисто драматическое и лирическое начала сблизились настолько, что критики объявили – драма теряет свою собственную сущность и форму, а театр подходит к тому рубежу, после которого он просто перестает существовать. Модернисты в своих эстетических манифестах прямо объявляли драму лирикой в диалогической форме. Широкие возможности для молчания и задействования паралингвистических средств открывали также авторские ремарки, поскольку накаленные чувства героев и самые значимые с точки зрения завязки и развития драматического действия предполагаемые внутренние состояния персонажей проистекали вне слова. Следовательно, менялась сущность актерского искусства, его роль и место в сценическом пространстве. В центре дискуссий, по сути, была проблема дегуманизации драматического действия: если цель театра зарождение определенного настроения, то человек на сцене с легкостью может быть заменен марионеткой. На сцене сужаются границы воспроизведения живого человеческого чувства, и рождается идея *супермарионетки*.

В современном армянском театре лирика также доминирует в отличающихся художественным вкусом и эстетическим качеством спектаклях.

Инсценировка поэтических произведений стала закономерной: «Цветы зла» по одноименному сборнику стихотворений французского поэта-символиста Шарля Бодлера (реж. Ж. Дадасян), «Охота глаз» по сборнику стихотворений «Обезглавленный век» Г. Карапетяна (реж. Н. Григорян), реализованный по принципу «театра пальцев» спектакль «Сказка, сорвавшаяся с неба» по эпиграфу ирландской детской песенки М. Энде «Момо» (реж. З. Антонян), «Стих-творение» по произведению Н. Филион «Дзин» (реж. Р. Бабаян), танцевально-пластический спектакль «Рго-Шамирам» по трагедии в стихах Н. Зарьяна «Ара Прекрасный» (реж. А. Симон) и т.д. В сущности, результатом поэтического вдохновения является также спектакль «Шар голубой» по произведению М. Цветаевой «Повесть о Сонечке» (реж. Н. Григорян).

Подчеркивая важность паралингвистических средств в драматическом искусстве, практики и теоретики театра стремились преодолеть также «дидактический утилитаризм» и «поверхностный эмпиризм» драмы, отчуждение слова от музыкальной стихии, посредством движения и ритма акцентировать лирическую, иными словами, мистическую сущность драматического искусства и нейтрализовать все то, что принадлежит сфере повседневности и быта. А. Бенуа считал, что в балете все является поэзией, и в начале XX столетия сценические деятели затрагивали идею «неподвижного театра», в котором движение рассматривалось как пластическая музыка или пластическая *статуарность*, внешний образ внутреннего чувства, свободный от психологического детерминизма и, тем самым, становящийся максимально безличностным. В противном случае, по их мнению, спектакль превращался в своего рода

сценическую копию или иллюстрацию авторского текста.

Когда мы говорим о привилегированности телесного и процессе дегуманизации в сценическом искусстве, мы отнюдь не ограничиваем проблему жанровой принадлежностью, и речь идет не только о танцевально-пластических спектаклях. *Дегуманизация – это минимальная психическая вовлеченность воспринимающего в сценическое действие.* Следовательно, дегуманизирующими является все то, что отдаляет спектакль от жизненной правды и психологической правдивости, создавая тем самым условно-символическую среду, и вместо чисто языковых смыслов и столь пресловутых в сценическом искусстве *подтекстов* выдвигает семантику тела, язык визуального восприятия. Это позволяет улавливать смысл сценических событий без рациональных мыслительных операций, основываясь на внерациональных и суггестивных возможностях тела. Примечательным примером в этом смысле является спектакль «Дядя Ваня» театра им. Е. Вахтангова (реж. Римас Туминас, 2009). Пьеса, которая, казалось, исчерпала свой постановочный потенциал, удивительным образом наметила одну из важных тенденций современного сценического искусства, открывая новые возможности для проявления внелингвистических смыслов. И этим в очередной раз подтверждается жизнеспособность и гибкость чеховского текста. Можно предположить, что психологическое обоснование поступков и действий героев для режиссера было исходным пунктом, а художественной целью являлось выявление пластических возможностей текста и драматических ситуаций, ритмомелодическое

построение взаимоотношений действующих лиц, создание и созерцание экспрессивных форм на сцене. В результате спектакль превратился в своего рода *партиитуру*, с интонационными форте и пиано, четко обработанными паузами и ритмическим рисунком. Некоторые сцены прямо переходят в *танец* или *пантомиму* (например, сцены с Серебряковым и Еленой Андреевной в первом действии спектакля, сцена, следующая за неудачным выстрелом дяди Вани, мотание чулочной шерсти няней и Телегиным, маршировка Астрова и Телегина, сцены, напоминающие фрагменты немого фильма, финальная сцена).

Несмотря на то, что труппа задействована максимально, и одним из преимуществ спектакля является ансамбль, тем не менее, главные действующие лица, кажется, находятся вне труппы и предстают в виде идей и символов. Это *тело* или *идея тела* в качестве ключа к эмоциональному воздействию, беспрестанно присутствующая музыка (композитор – Фаустас Латенас), которая часто заменяет живые актерские чувства, подсказывает непроизнесенные слова, предполагаемые внутренние состояния действующих лиц, входит с ними в контакт, а также висящее в глубине темной арьерсцены ночное светило, которое словно «накаляет» действие и целиком определяет поведение героев. Луна – символ женского начала, поэтического вдохновения и телесных преобразений, а также – побудитель темных сил, инстинктов и страстей. И кажется, что образ Елены Андреевны в спектакле становится действующим эквивалентом луны. Для исполнения этой роли режиссер выбрал такую актрису (Анна Дубровская), одно физическое присутствие которой,

созданный ею пластический рисунок образа, сдержанная мимика и в то же время внутренняя динамика и концентрация выявляют сущность героини, ее значение в завязке действия и логику поведения других действующих лиц по отношению к ней без всяких психологических погружений и словесных объяснений. Тело говорит больше, чем может сказать само слово, и именно благодаря телу героиня из конкретного характера превращается в идею или в символ *Женщины*.

В атмосфере символов и абстрактно-мистических сил в каком-то смысле не остается места для психологического реализма. Под воздействием «луны» возникает такой прилив эмоций и сгущение чувств, что чисто человеческое и психологическое более неспособны отобразить внутренние процессы героев. Создается впечатление, что действие происходит в течении одной ночи, а герои находятся под влиянием магических сил. И поэтому страсти героев порой выражаются почти в экстатических телодвижениях актеров. Вспоминается мысль критика, высказанная еще в начале XX века: «Лирика, символизм и музыка — вот те элементы, которые, на мой взгляд, положены в основу нового театра»<sup>1</sup>.

Дегуманизирующим фактором и условием, столь необходимым для эстетического восприятия психологической дистанции, является и оформление сцены (сценограф — Адомас Яцовскис). Сцены задуманы по принципу черно-белой фотографии, и создается впечатление, что на все зритель смотрит через картограмму Астрова. Это обусловлено и символической атмосферой спектакля, тем, что

---

<sup>1</sup> Ромео Кастелуччи, В моем театре нет «анестезии», Портал о современной культуре «Шо», <http://sho.kiev.ua/article>.

критики символического театра определяли как «художественную светобоязнь». Но этот прием безошибочен и с точки зрения эстетического восприятия. Путем отказа от цвета спектакль отчуждается от натуралистических элементов, подчеркивается условный характер сценической реальности. Для Туминаса фотография является ориентиром пластического горисунка актеров, исходным пунктом для сценографии и принципиальным условием эстетического воздействия.

Наши наблюдения позволяют предполагать, что в театр возвращается античная *хорея*, с кардинальными мировоззренческими трансформациями, но с неослабевающими инстинктивными зарядами и импульсами. Если мировоззренческие основы современного сценического искусства шатки или неопределенны, то обусловленное этим вытеснение слова со сцены открывает широкие горизонты для проявления телесных форм. А тело, как коммуникационный центр, имеет привилегию по отношению к слову и несет в себе опыт и память с незапамятных времен. «Наше тело – летопись мира», – говорил Максимилиан Волошин<sup>1</sup>. И если воспринимать *логос* с точки зрения внутреннего смысла, то ритмомелодические взаимоотношения, экспрессивные проявления тела на сцене выступают в качестве зарождающих сверхлогические смыслы факторов. И следуя за Волошиным мы можем сказать, что *логос* осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

Интересны также практические опыты по воссозданию античной *хореи*. «Категория *хореи*, –

---

<sup>1</sup> Фукс Г., Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра, СПб.: Грядущий день, 1911, с. 76.

замечает художественный директор польского Театрального товарищества Томаш Родович,— является для нас своего рода образцом, который мы стараемся воспроизвести и даже преломить». Это в очередной раз подтверждает идею «возвращения тела», *телоцентричность* современного театра. И хотя коммуникационным центром театра является лукающееся смыслами тело актера, для существования драматического театра на сцене должно прозвучать хоть одно слово, которое выступает в качестве гаранта независимости или автономии данного вида искусства от танца и пантомимы.

Несмотря на то, что в теории дегуманизации искусства наименее рассматривается проблема театра, очевидно, что процесс дегуманизации воздействует в первую очередь на него: осью сценического искусства является человек, который несет в себе моральный императив и роковую *ошибку* или *промах*. Насколько и о чем будет говорить дегуманизированный театр со зрителем? Может ли существовать театр без человеческого содержания и присутствия? Данные вопросы содержательны настолько, что ограничивают всякий возможный ответ. Утверждать мы можем всего лишь то, что искусство реализуется посредством человека и в человеке, что бы оно ни затрагивало и какие бы формы ни принимало. Искусство говорит о Человеке, если оно искусство — дегуманизированное или нет.

---

---

## ՃԵՐԱՔՃԵՐԳՈ

---

---

## გიორგი ფხაკაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
სასწავლო ცენტრის ხელმძღვანელი,  
იმავე უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

### ზანდრაიზინგის მიზანები და ინსტრუმენტები\*

წარმატებული ფანდრაიზინგი ბევრად არის დამოკიდებული ორგანიზაციის გაწვრთნილ თანამშრომლებზე, რომლებიც ცდილობენ სხვადასხვა მეთოდით მიაწოდონ საზოგადოების მნიშვნელოვან ნაწილს კონკრეტული შეთავაზება, აანალიზებენ არსებულ ინფორმაციას და ამის შემდეგ ქმნიან კრეატიულ იდეას, რომელიც ორგანიზაციის გარეთ შეარდამჭერების „არმიას“ წარმოშობს. წლების განმავლობაში დაგროვილი მაგალითების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს იმ მეთოდებსა და ხრიკებზე ვისაუბროთ, რაც გაადვილებს დავანახოთ ფანდრაიზინგში გაუთვიცნობიერებულ ადამიანებს ეფექტური ფანდრაიზინგის მნიშვნელობა. ასევე, შევცდებით, განვითილოთ და დავინახოთ განსხვავება ფანდრაიზინგსა და განვითარებას შორის. იმისთვის რომ წარმატებით განახორციელოთ ფანდრაიზინგი, საჭიროა ორგანიზაციის ყველა წევრს ესმოდეს ეს სხვაობები, რომ არ მოუწიოს „სწრაფი მიზნის“ მიღწევის სტრატეგიის გამოყენება, რის შემდეგ სრული კამპანია შესაძლებელია კომარად იქცეს. მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტები, რომლებსაც ქვემოთ განვიხილავთ, საშუალებას მოგვცემს მოვახდონოთ პოზიციონირება ფანდრაიზერის რანგში. ეს აგვაცილებს მნიშვნელოვან, მრავლად დაშვებულ შეცდომებს, როგორიც

\*2015 წლის მერვე სამეცნიერო კონფერენციის თავისუფალი სექციაზე წაკითხული მასალა

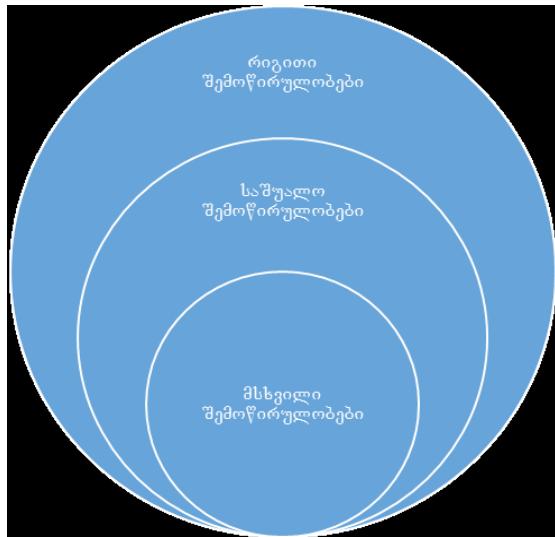
არის მაგალითდ – „ჩვენ ვართ უნიკალურები“ და მით უფრო „ჩვენ მართლა უნიკალურები ვართ“.

ფანდრაიზერის აღჭურვა მრავალი საინტერესო ინსტრუმენტით, განხორციელებული კამპანიის წარმატების გარანტიაა. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად „შემოწირულობების დიაპაზონის ცხრილი“ შეიძლება ჩაითვალოს, რომელსაც ასევე ეძახიან „ინვესტიციების რუკას“ და წარმოადგენს წერილობით გეგმას, სადაც მითითებულია სხვადასხვა დონისა და მოცულობის შემოწირულობები. ეს გეგმა ეხმარება გუნდს მოახდინოს შეთანხმებები ფანდრაიზინგის წარმოების პროცესში და გაზომვადი გახადოს ჩატარებული ღონისძიებებით მიღებული შედეგები. „შემოწირულობების დიაპაზონის ცხრილში“ აისახება სხვადასხვა მასშტაბის შემოწირულობების რაოდენობა, რომელიც საჭიროა მოვიზიდოთ მიზნის მისაღწევად. უმეტესად ამ ცხრილს კაპიტალის მოზიდვისთვის დაგეგმილ კამპანიებში იყენებენ, მაგრამ მისი აღაპტირება საინტერესოდ დაეხმარება სხვა ფანდრაიზინგული კამპანიების ჩატარებაშიც. ამ ცხრილის შემუშავება დამოკიდებულია ფანდრაიზინგული კამპანიის დაგეგმვის სტრატეგიაზე.

წარმატებულად დაგეგმილი კამპანია ითვალისწინებს 3 ტიპის შემოწირულობების აღწერას: 1. ეს არის მსხვილი შემოწირულობა, რომელიც სავარაუდოდ საერთო მოცულობის 20% უნდა შეადგენდეს; 2. საშუალო შემოწირულობა, რომელიც საერთო მოცულობის 40-70% შეადგენს; 3. რიგითი შემოწირულობა, რომელიც 10% იქნება საერთო მოცულობიდან.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Дж. Дуглас Александр, Кристина Дж. Карлсон, Основные принципы Фандрейзинга, секреты привлечения денежных средств для неприбыльных организаций. пер. с анг. – balanceBusinessBooks. 2007 -11გვ.



1.1 ცხრილი

ქვემოთ მოყვანილი ცხრილი 1.1 და 1.2 წარმოადგენს აშშ-ში 2009 წელს განხორცილებულ ფანდრაიზინგული კამპანიის ანალიზს, რომელის საფუძველზეც დაიგეგმა და შესრულდა 2 500 000 აშშ დოლარის მობილიზაცია. ყოველწლიური კამპანიის წარმართვისთვის, ცხრილის შედეგებისას საჭიროა გაითვალისწინონ თანხების მოზიდვის სტრატეგია და მხარდაჭერების ბაზის გაზრდა. ყოველწლიურ კამპანიებს ახასიათებს არა მხოლოდ ერთი მსხვილი შემთხვევლობის მიღება, არამედ რამდენიმესი და ვინც ამ შემთხვევლობებს ახორციელებს, თქვენს მხარდაჭერთა მაღალი კლასის კლუბის წევრებს მიეკუთვნება.

**სქემა 1.2.1 ფანდრაიზინგული კამპანიის წარმოების  
დიაპაზონი**

შემოწირულობების მიღება კაპიტალის  
შეგროვებისათვის – 2,5 მლ. \$

შემოწირულობების რაოდენობა (ათას. \$)	შემოწირულობების მოცულობა (ათას. \$)	შემოწირულობის საერთო ჯამი (ათას. \$)	საერთო თანხა შეჯა- მებით (მლ. \$)	მიზნობრივი თანხის პროცენტი %
1	500	500	0,5	20
2	250	500	1	40
4	100	400	1,4	56
6	50	300	1,7	68
8	25	200	1,9	76
20	10	200	2,1	84
35	5	175	2,275	91
მცირედი შემონა- ტანები 1125	5	225	2,5	100

რა როლს იკავებს შემოწირულობათა დიაპაზონი  
სპეციალური ღონისძიებების (ივენტების, გამოფენების,  
პერფორმანსების) დაგეგმვაში?

შემოწირულებების დიაპაზონის სქემის შემუშავება  
ხელს უწყობს კამპანიის ლიდერებს, გააზრებული  
ჰქონდეთ საწყისი თანხების აუცილებელი უზრუნველყოფა  
და სწორი ფორმულირებით წარუდგინონ მხარდამჭერ  
დონორებს, რაც საშუალებას მისცემს ფანდრაიზინგულ  
კამპანიას, „გაყიდვული ბილეთებით“ შემოსულ თანხებამდე  
იყოს მოზიდული საჭირო ფინანსები. ტიტულირებული  
სპონსორის არსებობა არ გამორიცხავს „ბილეთების  
გაყიდვით“ თანხების მოზიდვას. სპონსორების  
რანჟირება დონეების მიხედვით საშუალებას გვაძლევს  
მოვიწვიოთ სპეციალურ ღონისძიებებში, რომელიც  
ხელს შეუწყობს თანხების მოზიდვასა და სპონსორთან  
კეთილგანწყობილი ურთიერთობების განვითარებას.  
მაგალითად, მნიშვნელოვანია, სპონსორს მიეცეს

შეთავაზება – თავისი ბრენდის ახალი პროდუქტი წარმოადგინოს საქველმოქმედო აქციაში. აქციაზე ცნობილი სახეებიც იქნებიან მოწვეულები. ამ ტიპის ჩართულობით სპონსორს უზნდება სურვილი მჭიდრო კონტაქტი თვითონაც შეინარჩუნოს ფანდრაიზერთან.

ფანდრაიზინგის დიაპაზონის სქემაზე აღნიშნულ შემოწირულობათა მოცულობა, უმეტესად, მნიშვნელოვანი თანხების მოზიდვას ასახავს და საჭიროა განვსაზღვროთ, რამდენ პოტენციურ სპონსორს უნდა შევთავაზოთ კამპანიაში მონაწილეობა. იმისათვის, რომ მოვამზადოთ მოხალისეების ჯგუფი პირადი მიმართვების მოსამზადებლად, საჭიროა თითოეულ შემოწირულობაზე განვსაზღვროთ 2-3 პოტენციური სპონსორი. ასევე აუცილებელია მოსამზადებელ გეგმაში ჩაიდოს მოხალისეების გადანაწილება თითოეულ სპონსორზე, მით უფრო თუ ორგანიზაციას გააჩნია სპონსორთან ურთიერთობის ისტორია.

ხშირ შემთხვევაში, შემოწირულობის დიაპაზონის სქემაზე მოცემული მსხვილი შემოწირულობები გვაძლევს ეჭვის საფუძველს მათი მოზიდვის აღბათობაზე, მაგრამ სწორად განსაზღვრული ფართომასშტაბიანი ფანდრაიზინგული კამპანია გულისხმობს მსხვილი შემოწირულობების მეტ რაოდენობას, მაგრამ მაინც აუცილებელია მოგახერხოთ რეალური ანალიზის გაკეთება და სქემის კორექტირება არსებული შესაძლებლობების მიხედვით. კორექტირებისას გასათვალისწინებელია უფრო მეტი მცირე მოცულობის შემოწირულობებით მოვახდინოთ მსხვილი შემოწირულობების დეფიციტის აღმოფხვრა. ამ ტიპის კორექტირება ზრდის მოხალისეებისა და ფანდრაიზინგულ კამპანიაში მონაწილეობა რიცხვს, რაც აგრეთვე გასათვალისწინებელია რესურსების განხილვის

დროს<sup>1</sup>. ამ ტიპის ოპერაცია ჩვეულებრივ ეხმარება ორგანიზაციის ლიდერებს გაიგონ – თუ მსხვილი შემოწირულობები არის მიუწვდომელი, უმჯობესია გადაიხედოს დასახული მიზანი და უფრო მასშტაბური გახდეს ორგანიზაციის საქმიანობა.

მასშტაბურობის გაზრდისთვის მნიშვნელოვანია, რომ ორგანიზაციის ლიდერებმა ადამიანური რესურსები მოზიდონ. მოხდეს მოხალისეების გადამზადება-კვალიფიკაციის ამაღლება. შემოწირულობების დიაპაზონის სქემის შექმნა და მისი საშუალებით ჩატარებული სამუშაოების ანალიზის გაცემება მოხალისეს მისცემს უფრო მეტ ენთუზიაზმს მომავალი შეხვედრებისა და აქციების ჩასატარებლად. უმტესობა ადამიანების, რომლებიც საერთოდ არ არიან დაკავშირებული ფანდრაიზინგული კამპანიების გამართვასთან, თანხების მოზიდვისას, საკუთარი ხასიათიდან გამომდინარე, ფიქრობენ ხან ოპტიმისტურად და ხან პესიმისტურად. მაგალითად პესიმისტი ყოველთვის იყენებს ფრაზებს: „დონორები დაიღალნენ თანხების გაცემით“, „ეკონომიკა განიცდის ვარდნას და ვის ცალია კულტურისთვის?“, ან „როგორ შეიძლება სულ ერთსა და იმავეს ვთხოვოთ თანხები?“, ხოლო ოპტიმისტები თვლიან, რომ ფული მსოფლიოში ბევრია და მდიდრებს აქვთ იმისი საშუალება, რომ გაიღონ, მაგრამ ამისთვის საჭიროა არსებობდეს უნიკალური შეთავაზება და ფანდრაიზინგული კამპანიის დიაპაზონის სქემის სწორი ფორმულირება, რომელიც კამპანიას წარმატების რეალურ შანსს მისცემს.

კიდევ ერთი ინსტრუმენტი, რომელიც იძლევა ურთიერთკავშირის ილუსტრაციას პოტენციური შემოწირულობისა და ეფექტური შეთავაზების ტექნიკის დახასიათებას შორის. ამ ინსტრუმენტს

---

<sup>1</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреизингу. пер. с анг. – издательский дом «Классика XXI», 2010 – 108-112გვ.

„შემოწირულობების ცხრილს“ ეძახიან.<sup>1</sup> ის ებმარება დაარწმუნოს ადამიანები, რომ მასშტაბური შემოწირულობის მიღებისთვის საჭიროა უფრო მჭიდრო და პირადი მიმართვის სტრატეგიის შემუშავება. აგრეთვე, ამ ინსტრუმენტის საშუალებით ადვილია დაინახო ფანდრაიზინგის წარმოების უკეთესი ტექნიკა. ყოველ ორგანიზაციას სჭირდება განსაზღვროს მისთვის და მისი აუდიტორიისათვის მისაღები განსაზღვრება საშუალო, მსხვილ და მეგა შემოწირულობებზე, რაც ხელს უწყობს დაინტერესებულ პირებს, შეიძუშაონ ფანდრაიზინგული კამპანიები (სქემა №2.1.1 და სქემა 2.1.2.).

### სქემა 2.1.1 შემოწირულობის ცხრილი

დასახელება	წყარო	შეუზღუდავი/ ყოველწლიური ღარი	განსაზღვრული ათასი ლარი
საშუალო შემოწირულობა	მიმდინარე შემოსავალი	25 -999	1- 5
შსწალი შემოწირულობა	შემოსავალი/ შეგროვებული აქტივები	1000 – 50 000	25 – 1000
მეგა შემოწირულობა	აქტივები/ ქინება	50 000 +	1000 +

<sup>1</sup> Дж. Дуглас Александр, Кристина Дж. Карлсон, Основные принципы Фандрейзинга, секреты привлечения денежных средств для неприбыльных организаций. пер. с анг. – balanceBusinessBooks. 2007 – 13გვ.

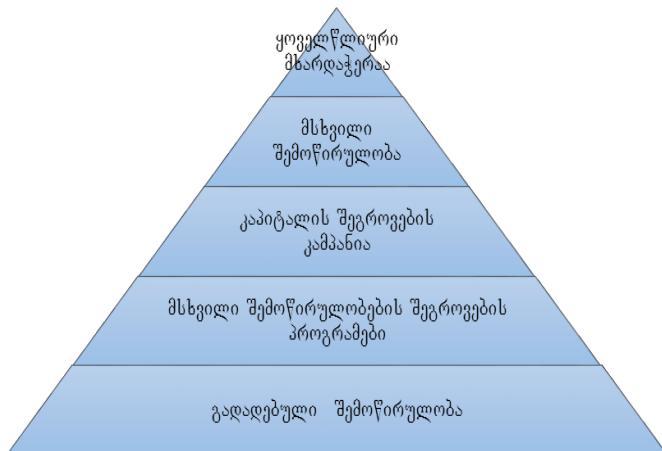
### სქემა 2.1.2 შემოწირულობის ცხრილი

შემოწირულობა	დახასიათება	ჩართულობა მიმართვისას	მიმართვის მეთოდი	მიმართველთან დამოკიდებულება	სის-შირე	მოტივაციის ფაქტორი
საშუალო შემოწირულობა	საქუთარი სანიფურმაციო ბაზა / საყიდლების სია	მინიმალური	ფოსტა, ტელეფონი, ლინისძიება	იმპერსონალური	ქოველწლიური/ ხშირი	დაწესებულება
შემოწირულობა	წარსულში მჩუქურებელი მომავალი დონორი	დამტკიცებული ურთიერთობის ბეჭი	პირადი	თანასწორი (პრეზი-დენტი, აღმასრულებელი, ბეჭი დარექტორი, მენეჯერი)	ქოველი 3-5 წელი	დაწესებულება/ მჩუქურები
მედიკოსურულობა	დონორი წარსულში, მნიშვნელოვანი მოვლენა ცხოვრებაში, მეტყველებული აქციები	პირადი, ურთიერთობის ბეჭი, განსაკუთრებული მატება, მაგალი	პირადი, დროთა განმცვლებაში გადარღვება, შთამომავალი	დონორი ენდობა, სჯერა და აღტაცებული	ერთჯერადი	დონორი, ცვლილებულის ბისის შესრულების მთისრიცხვი

ფართომასშტაბიანი ფანდრაიზინგული კამპანიის თანმიმდევრულ განვითარებას ხელს უწყობს კიდევ ერთი ინსტრუმენტი, რომელსაც „ფანდრაიზინგის იერარქია“

ეწოდება<sup>1</sup>. თანხების მოზიდვის კამპანიის ყოველწლიური მხარდაჭერა მრავალი წლის განმავლობაში იწვევს ფანდრაიზინგული პროგრამების გაზრდასა და დონორების ბაზის გაფართოებას. უმეტესი ორგანიზაციების მთავარ მიზანს წარმოადგენს ფართომასშტაბიანი ფანდრაიზინგული კამპანიის წარმართვა, რომელიც ამ დაწესებულების ცხოვრების წესებზეც აისახება. ამ სემის საშუალებით შესაძლებელია გავერკვეთ, რომ მასშტაბური კამპანიის წარმოებამდე, საჭიროა არსებობდეს მსხვილი შემოწირულობების მიღების გამოცდილება და სერიოზული წლიური ფინანსური ფონდი.

#### სქემა 2.1.3 ფანდრაიზინგის იერარქია



---

<sup>1</sup> Дж. Дуглас Александр, Кристина Дж. Карлсон, Основные принципы Фандрейзинга, секреты привлечения денежных средств для неприбыльных организаций. пер. с анг. – balanceBusinessBooks. 2007- 14-16გვ.

შემოწირულობებისა და დონორების გულდასმით შესწავლა ხელს შეუწყობს ფანდრაიზერს, მოახდინოს სწორი შეფასებები. რაც უფრო მეტი ინფორმაცია არსებობს დონორის შესახებ, მით უფრო სწორად იქნება შემუშავებული კამპანიის სტრატეგია და მით უფრო მეტი შანსია მივიღოთ საჭირო ფინანსური მხარდაჭერა.

ფანდრაიზინგული კამპანიის დაგეგმვის პროცესში აგრეთვე მნიშვნელოვნია ფანდრაიზინგის კოდევ ერთი დამატებითი ინსტრუმენტის გამოყენება, რომელსაც „პავშირის მატრიცას“ ეძახიან<sup>1</sup> (სქემა 2.1.4).

მისი გამოყენებით შესაძლებელია გამოირჩეს და შეფასდეს პოტენციურ დონორებთან კომუნიკაციის უკეთესი ვარიანტი. გარდა ამისა, მატრიცა დახმარებას გაუწევს ფანდრაიზერს, შემუშაოს დონორების გადაადგილების სტრატეგია მარცხენა გრაფიდან მარჯვნისკენ, რაც მკაფიოდ გამოყოფს იმ დონორთა ჩამონათვალს, რომლებსაც აქვთ დაინტერესება კონკრეტული პრობლემის/საქმის/პროექტის მიმართ და ფლობენ საკმარის შესაძლებლობებს ქველმოქმედების სფეროში.

---

<sup>1</sup> Дж. Дуглас Александер, Кристина Дж. Карлсон, Основные принципы Фандрейзинга, секреты привлечения денежных средств для неприбыльных организаций. пер. с анг. – balanceBusinessBooks. 2007 – 15 – 17 გვ.

### სქემა 2.1.4 „კავშირის მატრიცა“

<p><b>მაღალი ფინანსური საშუალება, კავშირის არარსებობა, შემოწირულობების ისტორიის ნაკლებობა</b></p> <p>თუ დონორები არ არიან დაინტერესებული, ისინი არ გასცემენ შემოწირულობებს</p>	<p>მაღალი ფინანსური საშუალება, მჭიდრო კავშირი, შემოწირულობების გაცემის მრავალწლიანი ისტორია</p>
<p><b>დაბალი ფინანსური საშუალება, კავშირის არ არსებობა, შემოწირულობების ისტორიის ნაკლებობა</b></p> <p>თუ თქვენი პოტენციური დონორები აღმოჩნდნენ ამ გრაფაში, აუცილებელია სერიოზული სამუშაოების ჩატარება</p>	<p>დაბალი ფინანსური საშუალება, მჭიდრო კავშირი, შემოწირულობების იშვიათად გაცემის ისტორია</p> <p>დონორები, რომლებიც ამ გრაფაში მოხვდნენ, შესაძლებელია ითამაშონ მნაშვნელოვანი როლი, თუ შეთავაზება ემთხვევა მათ მთავარ პრიორიტეტს</p>
<p><b>აღნტიფიცირებული-ინფორმირებული-ჩართული-გატაცებული- ენთუზიასტი</b></p>	

ფანდრაიზინგული კამპანიების წარმართვას აგრეთვე სჭირდება ინფორმაციული უზრუნველყოფა, სადაც შეიძლება გამოიყენონ თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების მიღწევები და შესაძლებელია შეიქმნას პროგრამა, რომელიც დაეხმარება ფანდრაიზერსა და მის კომპანიას, ინტერნეტ სივრცეში მოძებნონ ის ფონდები და დონორები, რომლებიც შესაბამის პრიორიტეტებს აფინანსებენ.

კომპიუტერული პროგრამები, შემოწირულობების დიაპაზონი, შემოწირულობების ცხრილი, ფანდრაიზინგის იერარქია და კავშირის მატრიცა – ეს ყველაფერი არის ფანდრაიზინგის წარმოებისას საჭირო ინსტრუმენტები, რომლებიც საჭიროა გამოიყენონ მოხალისეებისა და თანამშრომლების განათლებისა და მოტივაციის ასამაღლებლად, რაც შექმნის კეთილგანწყობილ ფანდრაიზინგულ გარემოს, ანუ გარემოს, სადაც ვცხოვრობთ ჩვენ.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандрейзингу. пер. с анг. – издательский дом «Классика XXI», 2010.
- Дж. Дуглас Александр, Кристина Дж. Карлсон, Основные принципы Фандрейзинга, секреты привлечения денежных средств для неприбыльных организаций. пер. с анг. – balanceBusinessBooks. 2007.

---

---

## უნივერსიტეტის სადოკტორო პროგრამა<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.  
სტატიის სტილი დაცულია

---

---

### მაგდა ანიკაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური

## ლონგიცორადიზმის ტრადიცია 60-იანებთა ფილმებში და ახალი „მემამოზები“\*

ხელოვნების ისტორია, გარკვეული თვალსაზრისით, პროტესტის ისტორიაა. ავსტრიელი ისტორიკოსი და კულტურის თეორეტიკოსი ერნსტ ჰანს გომბრიხი ამტკიცებს, რომ თანამედროვე ხელოვნება მთლიანად არის ამოზრდილი უძაყოფილებისა და დაუკმაყოფილებლობის გრძნობიდან. XX საუკუნის ხელოვნება უმეტესწილად მარგინალურია, ხოლო ხელოვანი მარტოსული მემბოხეა.<sup>1</sup>

ხელოვნების ნაწარმოების დრამატურგიის საფუძველში არსებული კონფლიქტი, შესაძლოა, მრავალგვარი იყოს. თუმცა, ყველა ეპოქაში განსაკუთრებულ ყურადღებას ინდივიდისა და საზოგადოების/სისტემის დაპირისპირება იწვევდა. რაც განსაკუთრებით აქტუალური ხდება თანამედროვე, მარგინალური გმირების ეპოქაში.

სამართლიანობისა თუ პიროვნული თავისუფლებისთვის მებრძოლი მარტოხელა გმირები ეკრანზე კინოხელოვნების დაბადებისთანავე გამოიჩნდნენ. თუმცა, ნონკონფორმიზმის ყველაზე მძლავრი ტალღა 60-იანი წლების კულტურულ რევოლუციას უკავშირდება. ამ პერიოდის ამერიკული

\* 2015 წლის მერვე სამეცნიერო კონფერენციის თავისუფალ სექციაზე წაკითხული მასალა

<sup>1</sup> Д. Коростелева, Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы, „Киноведческие записки“, N 6, 2002. ст..

---

---

კონტრკულტურული კინო სწორედ დამკვიდრებული ფასულობების მიმართ პროტესტითაა გაუღენთილი და ტრადიციულ საზოგადოებასთან კონფლიქტში მყოფი გმირების ხატებს ქმნის.

1960-იან წლებში შემოქმედებითი პროტესტის ტალღა ხელოვნების ყველა სფეროს შეეხო და უდიდესი სოციალური მნიშვნელობა შეიძინა. ახალგაზრდული უკამაყოფილება, უპირველეს ყოვლისა, „მომხმარებელი კლასის“ იდეოლოგიას დაუპირისპირდა. კულტუროლოგი თეოდორ როზაკი წიგნში „კონტრკულტურის დაბადება“ წერს: „ტექნოკრატიულმა ამერიკამ პოტენციურად რევოლუციური ელემენტი ახალგაზრდა თაობაში შექმნა. ბურჟუაზიამ, იმის ნაცვლად, რომ კლასობრივი მტერი საწარმოებში ეპოვნა, ის საკუთარ სახლში, სასადილო მაგიდასთან, განებივრებული ბავშვების სახით აღმოაჩინა“<sup>1</sup>.

„ბით თაობის“ ლიტერატურული გმირებისა თუ კონტრკულტურული კინოს პერსონაჟების მახასიათებლები ასეთია: საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნორმების უარყოფა, სოციალური და კარიერული წინსვლის იგნორირება, პიროვნული თავისუფლების ძიება და სამყაროსთან პარმონიული თანაარსებობა. იცხოვრე ისე, როგორც გეცხოვრება — ასეთი იყო ბითინიკების განწყობა.

„თუ არ გაათევ დამეს ღია ცის ქვეშ, არ შეახტები მატარებლებს და არ გააკეთებ იმას, რაც გინდა, ერთი რამ რჩება: ასობით სხვა პაციენტთან ერთად იჯდე პატარა ტელევიზორის წინ და იცხოვრო „ყურადღების ქვეშ“, — წერს ჯეპ ქერუაკი წიგნში „გზაზე“<sup>2</sup>.

კერუაკის რომანი 1957 წელს გამოიცა. ორი წლით ადრე კინოში უკვე გაჩნდა პერსონაჟი, რომელმაც მთელი ეპოქის სათქმელი გააქორთიანა. ნიკოლას რეის

---

<sup>1</sup> Roszak T h. The Making of a Counter Culture. NY, 1969, p. 34.

<sup>2</sup> Джек Керуак, „В дороге“, Азбука, 2012, ст. 38.

„მეამბოხე მიზეზის გარეშე“ თაობის განწყობის პირველი და ყველაზე მკაფიო ილუსტრირებაა.

საყურადღებო და სიმბოლურია, რომ ფილმის სათაური ამბოხის მიზეზის არარსებობაზე მიგვანიშნებს. სინამდვილეში, საპროტესტო მიზეზი, 60-იანელთა აზრით, ბევრი და სერიოზული იყო, მაგრამ კონფლიქტი ძალიან ღრმად, თაობების მსოფლმხედველობაში იმალებოდა და არა ინდივიდუალის ან ინდივიდსა და სისტემას შორის ზედაპირულ დაპირისპირებაში.

დენის პოპერის „უზრუნველი მხედარი“ (1969), ბობ რაფელსონის „ხუთი მარტივი პიესა“ (1970), ჯონ შლეზინგერის „შუაღამის კოვბოი“ (1969)... ეს ლეგენდარული ფილმები კონტრკულტურული კინოგმირების ყველაზე ცოცხალ და მკაფიო სახეებს ქმნიან. საზოგადოებაში არსებული ნორმების მიუღებლობა და საზოგადოების მიერ ყოველი ინდივიდისთვის განსაზღვრული სტანდარტული ცხოვრების სტილის უგულებელყოფა ბადებს კონფლიქტს ამ გმირებსა და გარემოს შორის. მათ თავიანთი ხედვა, გზა აქვთ. გამოირჩევან და არ ემორჩილებიან. თუმცა, დაუმორჩილებლობა და კონფლიქტში იშვიათად გადადის. ფილმები ძირითადად On the road ისტორიებია. რაც თავისთავად ნიშნავს, რომ 60-იანი წლების საკულტო პერსონაჟები გარიდებას, განდეგილობას იჩევენ.

იმის მიუხედავად, რომ ხშირ შემთხვევაში, ფინალი ტრაგიკულია, რომელია მათი კლასიკური მსხვერპლის როლში წარმოდგენა. 60-იანელი მეამბოხეები თავად ჯანყდებიან: აპოლტესტებენ ან განერიდებიან. საზოგადოება აქ უფრო პასიური, უნებლიერ მოძალადის როლს ასრულებს და გამიზნულად არ დევნის დაუმორჩილებლებს.

„უზრუნველი მხედრის“ შესახებ ფილოსოფოსი ზურაბ კაკაბაძე წერს: „ორმა ახალგაზრდა კაცმა

უგულებელპყო ცხოვრების ჩვეული და გავრცელებული გზა – ეკონომიკური დონის განუხრელ ამაღლებაზე ზრუნვის გზა – და „უზრუნველად ამხედრდა“; გარეგნულადაც სხვაგვარად, თავისებურად, სახელდობრ „უზრუნველად“ გამოიყერებიან... გზადშემხვდურმა „საქმიანმა“ კაცმა მოჰკლა ისინი, მოჰკლა სრულიად უმიზეზოდ და „უმოტივოდ“, მხოლოდ იმ მოტივით, რომ მათი განსხვავებული გარეგნობა და საქციელი ვერ მოითმინა“!

ერთი მხრივ, ამბოხი „მიზეზის“ გარეშე ან „უზრუნველი“ ამხედრება და მეორე მხრივ – „უმიზეზოდ“, „უმოტივოდ“ ჩადენილი მკვლელობა ძალიან კარგად სხინის ამ კონფლიქტის თავისებურებას. მიზეზები და მოტივები სინამდვილეში, რა თქმა უნდა, ძალიან მნიშვნელოვანი და ღრმა იყო, მაგრამ მათი გადმოცემის ფორმა, ამ შემთხვევაში, კონფლიქტის მოცემულობა – პირობითი, ზოგადი, ოდნავ ბუნდოვანიც ქი.

1960-იანი წლების ამერიკაში რეალურად მიმდინარე სამოქალაქო პროცესებისგან განსხვავებით კინოკონფლიქტი უფრო გაზოგადებული და ალეგორიულია. არც მეამბოხეა ტიპური მსხვერპლი და არც საზოგადოება ტიპური მოძალადე. რადგან პირობითი „გზა“ მუდამ გრძელდება და ადამიანებს ყოველთვის აქვთ გზის გაგრძელების, გარიდების არჩევანი.

მიუღებელი რეალობისგან თავის დაღწევა, დაუმორჩილებლობა გარიდების გზით, პროცესში არმონაწილეობა, ნაცნობი მოტივია 60-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინოსთვის. იმ ეპოქის საუკეთესო ფილმების მთავარი გმირები უარს ამბობენ შეთავაზებულ სტანდარტულ ცხოვრებაზე. აქ უკვე მათი ოპონენტი არა მომხმარებელი საზოგადოება, არამედ ტოტალიტარული

<sup>1</sup> კაკაბაძე ზ., კუბული, „თანამედროვე დასავლური ლიტერატურისა და ხელოვნების პრობლემები“, 1979, გვ. 95.

სისტემაა, თუმცა კონფლიქტი იდენტურად ვითარდება.

ამ პერიოდის ქართული კინოს შეფასებისას, კინომცოდნე თეო ხატიაშვილი წერს: „სიმპტომატურია, რომ რეალობისგან მოწყვეტა/თავის დაღწევა, როგორც თავისუფლების მოპოვებისა თუ შენარჩუნების საშუალება, უფრო დომინანტური მოტივია ქართულ კინოში, ვიდრე ამ რეალობასთან ბრძოლა საკუთარი იდენტურობისა თუ პრინციპების დასაცავად“<sup>1</sup> და ნონკონფორმიზმის იდენტურ სულიერ მდგომარეობად გმირების „შერეკილობას“ ასახელებს.<sup>2</sup>

მართლაც, ელდარ შენგალაას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (1968), „შერეკილები“ (1973), ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი მგალობელი“ (1970)... ამ ფილმების პერსონაჟები პროტესტის პასიურ ფორმას ირჩევნ. მათი დაუმორჩილებლობა აქტიურ ცხოვრებაში არმონაწილეობაში ან არაორდინალურ მონაწილეობაში გამოიხატება. მთავარი მათოვის არა მიუღებელი რეალობის შეცვლა, არამედ ამ რეალობის ფონზე საკუთარი იდენტობის შენარჩუნებაა.

მოგვიანებით, შეურიგებლობა და პროტესტი ქართულ კინოში სახეს იცვლის, უფრო აქტიური ხდება და ეკრანს თენგიზ აბულაძის „მონანიების“ (1984) და ტატო კოტეტიშვილის „ანემიის“ (1987) გმირები დაიკავებენ. რეალურ ცხოვრებაში პროცესები უფრო რადიკალურად განვითარდება და იმ სისტემის კრახით დასრულდება, რომელსაც კინოგმირები ათწლეულების განმავლობაში უბრისაბორდებოდნენ. დასავლეთშიც 60-იანი წლების კულტურული რევოლუცია სამუდამოდ შეცვლის საზოგადოების სახეს. თუმცა, ნონკონფორმიზმის იდეა უცვლელი აღმოჩნდება და დღეს, როდესაც აღარც საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემა არსებობს და

<sup>1</sup> თეო ხატიაშვილი, „მეოცე საუკუნის ქართული (კინო) ქრონიკა (პიროვნება და პიროვნული თავისუფლება), 2011, გვ. 17.

<sup>2</sup> იქვე

აღარც ამერიკის პურიტანული მომხმარებელი კლასი, ტრადიციული გაგებით, დაუმორჩილებლობისა და არშეგუბის იდეა კვლავ აქტუალურია.

თანამედროვე კინო სისტემასთან ინდივიდის ბრძოლის ახალ ტრადიციებს ქმნის. 2014 წლის რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფილმი ამთემის განსხვავებულ ვარიაციებს გვთავაზობს. ანდრე ზვიაგინცევის „ლევიათანი“, უნძაქერ და ლუკ დარდენიების „ორი დღე, ერთი დამტე“, ალექსანდრო გონსალეს ინიარიტუს „ბერდმენი“ – იმის მიუხედავად, რომ სრულიად განსხვავებული ფორმით განსხვავებულ რეალობებს ასახავენ, მთავარი გმირების ქცევის ძირითადი მოტივატორი გარე სამყაროსთან კონფლიქტი, რეალობისადმი პროტესტის გრძნობაა.

თანამედროვე რუსეთის პოლიტიკურ კონიუნქტურას თუ არ გავითვალისწინებთ, „ლევიათანი“ ადამიანისა და სახელმწიფოს დაპირისპირების კლასიკური იგავია. თუ ბრიტანელი რაციონალისტისა და ჰუმანისტის ამავე სახელწოდების ტრაქტატის თანახმად, სახელმწიფოს კოლექტიური სხეული იქმნება იმის გამო, რომ დასრულდეს ბრძოლა – ყველა ყველას წინააღმდეგ და შეიზღუდოს ინდივიდის უფლება კოლექტიურის სასარგებლოდ<sup>1</sup>, ზვიაგინცევის „ლევიათანში“ არავითარი შეთანხმება მხარეებს შორის არ არის. სახელმწიფო ერთადერთი შსაჯული და გამარჯვებული.

ზვიაგინცევის ფილმში სახელმწიფო მონსტრია, რომელიც მსხვერპლს ირჩევს და დაუნდობელი სისასტემით უსწორდება მას. მობალადე მანქანა რთული მექანიზმია, ბევრი რგოლისგან შედგება, მაგრამ გამართულად მუშაობს. აღარ ჩანს უნებლიერი ჩადენილი დანაშაული, რომელშიც არავინ და ყველა ან უბრალოდ გარემოებებია დამნაშავე. მონსტრს „ლევიათანში“ მკაფიო სახე, კონკრეტული სახელი და გვარი აქვს და ის მიზანმიმართულად ანადგურებს მოწინააღმდეგებს.

<sup>1</sup> Долин А, Три кита. «Левиафан», режиссер Андрей Звягинцев, „Искусство кино“, N 7, 2015.

ნიკოლაიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება წინამორბედი გმირებისგან. მისი პროტესტი მაშინ იწყება, როდესაც სისტემამ მსხვერპლად უკვე შეარჩია. ის არ იძრძვის ტრადიციების ან კლასიკობრივი იდეოლოგიის წინააღმდეგ, არ სურს იყოს გამორჩეული, უარს არ ამბობს ცხოვრების სტანდარტულ მოდელზე. პირიქით, სწორედ უკვე დადგენილ ნორმებსა და სისტემაში არსებობისთვის იძრძვის. ის არ არის გმირი, რომელიც თავად უპირისპირდება მონსტრს. ის საერთოდ არ არის გმირი. უბრალოდ, როდესაც განადგურებით ემუქრებიან, ცოტა მეტ წინააღმდევობას წევს, ვადრე ამას სხვა გააკეთებდა. გარკვეული თვალსაზრისით, ნიკოლაი შემთხვევითი მსხვერპლია. მის ადგილზე შესაძლოა ნებისმიერი სხვა აღმოჩნილიყო. ამ ნაშინით მნიშვნელოვნად განსხვავდება 60-იანელი გამორჩეული და განსაკუთრებული გმირებისგან.

ამ მოცუმულობაში სახელმწიფოს გამარჯვება გარდაუვალია. თუ ფილმის დასაწყისში შეიძლება შეიქმნას მონსტრის დამარცხების ილუზია, ფინალი სრულიად ფატალურია. ეს არის კონფლიქტი ამბობის გარეშე. თავად რეჟისორი ამბობს, რომ სურათი ამბობით შეგნებულად არ დაასრულა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მაყურებელი კინოდარბაზს დაკმაყოფილებულიდატოვებდა და ტოტალური უიმედობის განცდა დაიკარგებოდა.<sup>1</sup>

კიდევ უფრო ნაკლებად შთამბეჭდავია დარღენების პერსონაჟის გმირობა. ნაკლებად შესამჩნევია მისი გამორჩეულობა. სანდრას რევოლუციონერობის ამბიცია არ აქვს. მიზანი – არსებულ სამყაროში საქუთარი პატარა სივრცის, მინიმალური ხელფასის შენარჩუნებაა, სისტემის შეცვლის ნაცვლად, ამავე სისტემაში ადგილის დამკვიდრება.

---

<sup>1</sup> Малюкова Л, „Левиафан”: какова система, таковы и ее собутыльники. <http://www.novayagazeta.ru/arts/63712.html>

„ორი დღე, ერთი ღამე“ აღწერს სანდრას მცდელობას უარი ათქმევინოს თანამშრომლებს პრემიაზე და ამით სამუშაო ადგილი შეინარჩუნოს. „წარმოიდგინეთ თავი ჩემ ადგილზე“ - ხშირად იმეორებს ამ საკვანძო ფრაზას, რითაც ევროპული სოლიდარობის სიღრმე იზომება. 60-იანელი მეამბონე მარგინალი გმირებისთვის მშრომელთა სოლიდარობა უცხო ცნება იყო. ისევე, როგორც განდეგილობა ან „გზის გაგრძელება“ უცხო სანდრასა და ნიკოლაისთვის.

აღეხანდრო გონისალეს ინიარიტუს „ბერდმენი“ თემატურად და სტილისტურად განსხვავებული კინოსურათია. ფილმი, პირველ რიგში, თეატრს, თეატრალური სამყაროს ანატომიასა და ხანდაზმულობას მიახლოებული მსახიობის შეგრძენებს იკვლევს. თუმცა, მაიკლ კიტონის გმირის გამორჩეულობა, მარცხისადმი შეუგუებლობა, მას მეამბონე გმირებთან აახლოებს.

ზვიაგინცევისა და დარღვენების პერსონაჟებისგან განსხვავებით, რიგან ტომსონი ნამდვილი 60-იანელია: ყველასგან განსხვავდება, თანამედროვე კონტექსტში ვერ ეწერება, უარს ამბობს სტანდარტული გზით იაროს. კონფლიქტიც იქმნება: მსახიობს ვერ უგებენ ოჯახის წევრები, კოლეგები, პრესა და მაყურებელი. თუმცა, ამ კონფლიქტის გამო რეალობიდან მოწყვეტა/ გარიდგება თანამედროვე პერსონაჟებისთვის უცხოა. პირიქით, ინიარიტუს გმირიც დაპირისპირებულ სამყაროში წარმატებისთვის, მიღებული ნორმების გათვალისწინებით ადგილის დამკვიდრებისთვის და არა მათი შეცვლისთვის იბრძვის.

ამ ფილმების მაგალითზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თანამედროვე „მეამბონეები“ სამყაროს შეცვლას აღარ ცდილობენ და პროტესტიც მაშინ უჩნდებათ, როდესაც უსამართლობა უშუალოდ მათ ეხება. მიზანი სტატუს-კუოს აღდგენა და არსებულ რეალობაში ადგილის დამკვიდრებაა. კონფლიქტს ყოველთვის ძალიან

კონკრეტული მიზეზები იწვევს. მხარეების ქმედებაც ყოველთვის გააზრებული და მოტივირებულია. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ახალ გმირებს გამოკვეთილი არჩევანი არ აქვთ. გმირებად მათ გარემოებები აქცევთ. ცხადია, რომ როგორც უნდა დასრულდეს კონფლიქტი, ისინი „გზას“ ვერ გააგრძელებენ.

ქართულ კინოში თანამედროვე მეამბოხე გმირებზე მსჯელობის საშუალება, იმედი მაქს, მომავალში მომეცემა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Roszak T h. The Making of a Counter Culture. NY, 1969.
- Джек Керуак, В дороге, «Азбука», 2012.
- ზურაბ კაგაბაძე, კრიტიკა, „თნამედროვე დასავლური ლიტერატურისა და ხელოვნების პრობლემები“, 1979.
- Д. Коростелева, Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960-1970-е годы, «Киноведческие записки» №6, 2002.
- თეო ხატიაშვილი, მეოცე საუკუნის ქართული (კინო) ქრონიკა, პიროვნება და პიროვნული თავისუფლება, 2011.
- А. Долин, „Три кита. «Левиафан» режиссер Андрей Звягинцев, «Искусство кино» 7, 2015.
- Л. Малюкова, «Левиафан»: какова система, таковы и ее собутыльники. <http://www.novayagazeta.ru/arts/63712.html>

---

---

### **შოთა გეგიაძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. დ. კობახიძე

## **შურადღებისა და ემოციის გირზელობა სასცენო მოძრაობაში**

სასცენო მოძრაობის შესწავლა დღევანდელ  
დღეს ჩვენს უნივერსიტეტში, რბილად რომ ვთქვათ,  
„ფორსირებულ“ რეჟისორი მიმდინარეობს, რასაც თავისი  
ობიექტური და სუბიექტური მიზეზები გააჩნია.  
ობიექტური მიზეზები, ფაქტობრივად, სუფთა ტექნიკურ  
ხასიათს ატარებს და მათი გადაწყვეტა არ წარმოადგენს  
რთულ პროცესს. საკმაოდ რთულ და იმავდროულად  
საინტერესო პროცესს წარმოადგენს სტუდენტთა ფსიქო-  
ფიზიკური მზადყოფნა და მათი აქტიური ჩართულობა  
გაპეტილის პროცესში.

დღესდღეობით სტუდენტთა მიერ სასწავლო  
პროგრამის ათვისების ეფექტურობა, პირველ რიგში,  
ყურადღებასთან და გაკვეთილისადმი მათ საწყის  
ემოციურ მდგომარეობასთან არის დაკავშირებული.  
გაკვეთილი, ისევე როგორც სპექტაკლი, იწყება და  
მთავრდება განსაზღვრულ დროს, მიუხდავად იმისა,  
მოდის თუ არა შესაბამისობაში გაკვეთილის შინაარსთან  
სტუდენტის ემოციური მდგომარეობა.

ემოციური მდგომარეობა, რომელიც სტუდენტებს  
შემოაქვთ ქარიდან აუდიტორიაში, წარმოადგენს  
ერთ-ერთ ხელისშემშლელ პირობას გაკვეთილის  
საწყის ეტაპზე. ამას უნდა დავუმატოთ მათი  
ხასიათთა ურთიერთშეთანხმების საწყისი ეტაპი და  
ინტელექტუალური და ფიზიკური შესაძლებლობების  
სხვადასხვაობა. შესაბამისად, ყოველივე ეს ასახვას  
პოულობს გაკვეთილის მსვლელობასა და მოძრაობათა  
ათვისების ხარისხზე.

რა თქმა უნდა, ერთია გაკვეთილის საწყისი ეტაპის ეფექტურობის ამაღლება, რაზედაც უნდა დაიხარჯოს მაქსიმუმ 15-20 წუთი, ასე ვთქვათ შესავალი ნაწილი და მეორე – ძირითადი ნაწილი, სადაც პროფესიონალური მომრაობითი ჩვევების ათვისების პროცესში აშკარა ხდება სტუდენტის მიერ ყურადღების მოკრებულობისა და ემოციის მართვის უნარიანობის აუცილებლობა.

თანამედროვე პედაგოგიკაში მოსწავლის ან სტუდენტის სწავლის პროცესში ჩამორჩენის ერთ-ერთ მთვარ მიზეზად მის ფსიქო-ემოციურ მზადყოფნას, კერძოდ კი ყურადღების პრობლემს ასახელებზ. პრობლემის შესახებ ვიგოტსკი წერდა: „ყველა მკვლევარი, დაწევებული კელერით,<sup>1</sup> აღნიშნავენ, რომ ყურადღების შესაბამისი მიმართულებით წარმართვა, ან მისი სხვა მიმართულებით გადართვა, წარმოადგენს არსებით ფაქტორს პრაქტიკული ოპერაციების წარმატებით შესრულებაში, ან პირიქით“.<sup>2</sup>

ჩვენ მიერ საკითხის წინ წამოწევა, როგორც ამ ფაქტმა, ასევე საკუთარი პრაქტიკული დაკვირვებებიდან მიღებულმა შედეგებმა გამოიწვია. ყურადღება ჩართულია ადამიანის ცხოვრების ნებისმიერ პროცესში და მათ აუცილებელ მომენტად გვევლინება, შესაბამისად, მისი გამოყოფა საერთო ფსიქო-ფიზიკური პროცესებისაგან შეეძლებელია. ადამიანი წარმოადგენს ერთიან ბიოლოგიურ სისტემას. ეს სისტემა კი შედგება ფსიქო-ფიზიკური ელემენტებისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან განუყოფელ და მუდმივ ურთიერთყავშირში იმყოფებიან.

თეატრალური პედაგოგიკა ფართო ცნებაა. მას მჭიდრო კავშირი აქვს მეცნიერების ისეთ დარგებთან,

---

<sup>1</sup> ვ. კელერი. გერმანელ-ამერიკელი ფსიქოლოგი. გეშტალდ-ფსიქოლოგის ლიდერი

<sup>2</sup> Выготский В. С., Собрание сочинений, В 6-ти т., Т. 6., Научное исследование/Под. Ред. М. Г. Ярошевского, М., Педагогика, 1984, Акад. Пед. наук СССР., გვ.47

როგორებიცაა: ფსიქოლოგია, ფილოსოფია, ფიზიოლოგია, სოციოლოგია, ინფორმატიკა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგი, მათ შორის, ლიტერატურა, არქიტექტურა და სხვა. თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარებამ ერთი შერივ, საგრძნობლად გაამარტივა ინფორმაციის მოპოვება, მეორე შერივ კი, ზოვა ინფორმაციის მორევში კიდევ უფრო რთული გახადა ორიენტირება. ინფორმაციას და ინფორმაციულობას თანამედროვე ცხოვრებაში და ნებისმიერი პროფესიის ათვისებაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

გასული საუკუნის 80-იან წლებში ედვარდ სტოუნის მიერ, პირველად იქნა ფორმულირებული ტერმინი ფსიქო-პედაგოგიკა. იგი წერდა: „სერიოზული პრაქტიკული განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ და მხოლოდ ფსიქოლოგიის მეცნიერული მიღწევების გამოყენებით“<sup>1</sup>. ამტკიცებდა, რომ მასწავლებელი უნდა გამოდიოდეს როგორც ექსპერიმენტატორი, რომელიც ამოწმებს თავის თეორიულ ცოდნას. „რეალური პრაქტიკული სწავლება, — ეს არის ფსიქოლოგიური თეორიის გამოცდის ყველაზე საიმედო ხერხი, რომლის ბაზაზეც ყალიბდება სწავლების საერთო პრინციპები“<sup>1</sup>.

თეატრალურ პედაგოგიკაში, ისევე როგორც ფსიქოლოგიაში, ყურადღებისა და ემოციის პრობლემა ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად ითვლება და მათი მნიშვნელობა და განმსაზღვრული როლი ადამიანის მიერ მოქმედებათა შინაარსის შევნებულ შერჩევაში, დამასტესოვრებასა და ათვისებაში საკმაოდ ნათელია. ამიტომ მნელია არ დაეთანხმო როგორც ყურადღების, ასევე ემოციის ფენომენის ყოველმხრივი და დეტალური პოლევის აუცილებლობას.

XX საუკუნეში ფსიქოლოგიასა და

---

<sup>1</sup> Стоунс Э. Психопедагогика, Психопедагогическая теория и практика обучения, Пер. С англ. Под. Н. Ф. Талызиной, М., Педагогика, 1984, с. 472.

ნეიროფიზიოლოგიაში ყურადღებისა და ემოციის კვლევის პრობლემებით დაკავებული იყვნენ ისეთი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ: ი. პ. პავლოვი; ნ. ნ. ლანგე; ა. ა. უხტომსკი; დ. ე. ბროდბენტი; ნ. ა. ბერშტეინი; დ. ნ. უზნაძე; რ. ნათაძე; ჟ. ნეფარიძე; ტ. რიბო; ე. ტიტჩენერი; პ. ა. გალაპერინი; ვ. მ. ბეხტერევი; ლ. ა. ორბელი; პ. კ. ანოხინი, ლ. ვიგოტსკი, პ. ექმანი და სხვები.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის სამი უდიდესი რეჟისორი – კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი და კონსტანტინე სტანისლავსკი რეჟისორული მოღვაწეობის პარალელურად, ცდილობდნენ გაეგოთ მსახიობის შემოქმედების ფსიქოლოგიური მექანიზმები. შესაბამისად, კ. მარჯანიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის შემოქმედებაში ყურადღებას და ყურადღების მოკრების უნარს. სტუდიელებთან საუბარში ამბობდა: „ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ შევაძლებინოთ მსახიობს ყურადღების მოკრება“.<sup>1</sup> ს. ახმეტელი საკითხის გადაწყვეტის ერთ-ერთ პირობად რეფლექსოლოგიის შესწავლას თვლიდა და წერდა: „მსახიობის მოქმედების მექანიზმის შესწავლა დღეს, ალბათ, რეფლექსოლოგიის პრინციპების გაგების გარეშე არ შეიძლება“.<sup>2</sup>

ამ საკითხს მოგვიანებით ლევ ვიგოტსკი ეხმაურება. მსახიობის ფსიქოლოგიის პრობლემებთან დაკავშირებით იგი წერდა: „თუკი გადავავლებთ თვალს თეატრალური ფსიქოლოგიის სათავეს, ჩვენ ის შორეულ წარსულში გადაგვისვრის. ამ სფეროში ჩვენ დავინახავთ დიდ და გადაუჭრელ პრობლემებს, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში აღვლებდა თეატრის საუკითხესი

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მექანიდრეობა, ტ. 1., გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1972, გვ. 170.

<sup>2</sup> ვ. კიქაძე. ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, ტ. 1, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1972, გვ. 223.

წარმომადგენლებს. ასეთია მაგალითად სტანისლავსკის ცნობილი სისტემა, რომელმაც სამწუხაროდ დღემდე ვერ მიიღო სრული თეორიული გაფორმება“<sup>1</sup>.

თავის მხრივ, სტანისლავსკის, ისევე როგორც სანდრო ახმეტელსა და კოტე მარჯანიშვილს, კარგად ჰქონდა გაზრებული მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აღზრდის მნიშვნელობა და მასთან დაკავშირებული პრობლემები. მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ არ იყო შემუშავებული ფსიქოლოგიის სამეცნიერო მეთოდოლოგია და განვითარების საწყის ეტაპზე მყოფ მეცნიერულ კვლევებს არ შეეძლოთ პასუხი გაუცათ იმ კითხვებზე, რომლებიც სტანისლავსკის „სისტემის“ ჩამოყალიბების პროცესში ხდებოდა.

„თუკი თეატრალურ სისტემაში მსახიობის ფსიქოლოგიის პრობლემამ, ყველა ცვლილებასთან ერთად, შეინარჩუნა პარადოქსი მსახიობის ემოციის შესახებ, უკვე ახალ დროში იმავე პრობლემების მიმართულებით გაიკალა ახალი, სულ სხვა გზა. ახალი კვლევები საშუალებას იძლევა, რომ მსახიობის პროფესია ჩაერთოს პროფესიული ფსიქოლოგიის კვლევების საერთო წრეში, მსახიობის ხელობისადმი წინა პოზიციაზე წარმოწეული ფსიქო-ტექნიკური მიღვიმით.“

ყურადღების ცენტრში ხვდება კითხვა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა განვითარდეს ადამიანის ნიჭის სხვადასხვა ხარისხი და საერთო ნიშნები, რათა მის მატარებელს გარანტირებული ჰქონდეს წარმატება თეატრალური ხელოვნების სფეროში<sup>2</sup> – აგრძელებს შემდეგ ვიღოთ:

აღნიშნულ პრობლემაზე კონსტანტინე სტანისლავსკი გურევიჩისადმი გაგზავნილ წერილში კერ კიდევ 1931 წელს წერდა: „აბსოლუტურად გეთანხმებით იმაში, რომ აუცილებელია სპეციალისტი. კურიოზი კი იმაშია, რომ მე

---

<sup>1</sup> Выготский Л. С. იქვე. გვ. 319

<sup>2</sup> Выготский Л. С. იქვე. გვ. 319

ვწერ როულ ფსიქოლოგიურ მომენტზე – შემოქმედებით სულზე, თავად კი ორი წიგნიც კი არ მაქვს წაკითხული ფსიქოლოგიის შესახებ. თქვენი, როგორც სპეციალისტის, დაბმარება ჩემთვის აუცილებელია. მე რომ მცოდნოდა რა სიახლეებია ამ დარგში, შესაძლებელია, მათ ჩემთვის რაიმე მაინც ეკარნახათ<sup>1</sup>.<sup>1</sup> ამდენად, ნათელია, რომ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში, გამოჩენილი რეჟისორებისა და თეატრალური პედაგოგების შემოქმედებაში, ნათლად იკვეთებოდა მსახიობის შემოქმედების ფსიქო-ფიზიოლოგიური ასპექტების მეცნიერული კვლევის აუცილებლობა, – ისინი ეძღვდნენ გზებსა და საშუალებებს აღნიშნული პრობლემების გადასაჭრელად.

სასცენო პედაგოგიკა ფართო ცნებაა. მასში გაერთიანებულია, როგორც სტუდენტის საერთო აღზრდისა და პროფესიული ჩვევების ათვისების მეთოდები, ასევე სტუდენტის ფიზიკური განვითარების ეტაპებიც. ყოველივე ეს კი მჭიდრო კავშირშია მომავალი მსახიობის სამოქმედო აპარატის პროფესიულ ფსიქო-ფიზიკურ განვითარებასთან.

სასცენო მოძრაობაში სტუდენტის აღზრდის პროცესში, ყველაზე აქტუალურ პრობლემად დღევანდელ დღეს ყურადღებისა და ემოციების ურთიერთობის საკითხები გვევლინება. პრობლემის აქტუალურობა იმითაც აიხსნება, რომ სასცენო მოძრაობის პროგრამის ათვისების სპეციფიკა უშუალოდ არის დაკავშირებული სტუდენტის მიერ ყურადღებისა და ემოციების მართვის უნარიანობასთან.

მეტად საინტერესოდ გვეხატება XX საუკუნის დასაწყისის რესი ფსიქოლოგის პ. ა. გალპერინის კონცეფცია ყურადღების შესახებ, სადაც ჩამოყალიბებულია გონგბრივი მოქმედების

<sup>1</sup> Станиславский К. С., Письмо. 1918-1938 Собр. Соч. Т 8, “Искусство”, 1961, გვ.192

მიზანმიმართული, ეტაპობრივი ფორმირების თეორია, სადაც იგი ყურადღებას განიხილავს არა როგორც უბრალო ფსიქიკურ პროცესს, არამედ როგორც რთულ „გონებრივ მოქმედებას“.<sup>1</sup> იგი ყურადღებას საკონტროლო ფუნქციას ანიჭებს. გალპერინი ადამიანის მოქმედებას ყოფს „საორიენტაციო, საშემსრულებლო და საკონტროლო ნაწილებად“!<sup>2</sup>

მოცემული თეორიული განსაზღვრებები წარმოადგენს ინფორმაციის ათვისების თანმიმდევრულ, პრაქტიკულ სურათს. თუ მოცემულ თეორიულ ნაწილებს პრაქტიკულ განსაზღვრებებს მოგუძებნით, იგი შემდეგ სახეს მიიღებს:

1. საორიენტაციო = ინფორმაცია;
  2. საშემსრულებლო = მოძრაობა;
  3. საკონტროლო = ყურადღება.
- ე. ი. ინფორმაცია + მოძრაობა + ყურადღება. რაც გარკვეულ მეთოდურ საშუალებად შეიძლება გამოყენებულ იქნას მოძრაობათა ათვისების პროცესში. (მოცემული განსაზღვრებები ფართო შესწავლას ითხოვს, მაგრამ ამ ფორმატში მათი დეტალური განხილვა ვერ ხერხდება).

პროფესიული აღზრდის საწყის ეტაპზე, სასცენო მოძრაობაში სტუდენტი სწავლობს მის წინაშე არსებული ფიზიკური და ფსიქოლოგიური ამოცანების გადაწყვეტას, მოძრაობითი ამოცანების სწორად შესრულება და მიზანმიმართულობა შესაბამისი კუნთური სისტემის ძაბვის ზარისხით არის ის, რასაც სტუდენტი პროფესიონალური აღზრდის საწყის ეტაპზე უნდა დაეცელოს. ამასთანავე, პედაგოგის ამოცანაა, მოძრაობათა ათვისების პროცესში, სტუდენტი საკუთარ ემოციურ მდგომარეობას აკონტროლებდეს გონებით, ეს კი ყურადღების საშუალებით, ემოციების მართვის

---

<sup>1</sup> Гальперин П. Я., К проблеме внимания, Доклада АПН РСФСР, 1958, гл. 30

უნარიანობის გარეშე შეუძლებელია. მხოლოდ ცივი გონიერის ფონზე შეიძლება იმ როტული მოძრაობითი ჩვევების ათვისება, რომლებთანაც უწევს კონტაქტი შემსრულებელს. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ სწავლის პროცესში არ დაგუპირისპიროთ ერთმანეთს ემოცია და ინტელექტი, არამედ მიზანმიმართულად და მეთოდურად წარვმართოთ სწავლის პროცესი ისე, რომ ფიზიკა სრულ ჰარმონიაში იყოს ინტელექტუალურისა და ემოციურისადმი მიმართებაში. ეს კი მხოლოდ სპეციალური სავარჯიშოებისა და ტრენაჟის საშუალებით არის შესაძლებელი.

სტუდენტის ფსიქო-ემოციური ფუნქციების ტრენაჟი უნდა გახდეს სასწავლო პროცესისათვის ისეთივე განუყოფელი ნაწილი, როგორც მისი ფიზიკური და ტექნიკური მზაობა. ამ ფუნქციებში შედის სტუდენტის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აქტივირება და რეგულირება, რაც თავის მხრივ, ნიშნავს სასწავლო პროცესში სტუდენტის ფსიქოლოგიური აღვზნებადობის დონის გაძლიერებას ან შესუსტებას.

რა თქმა უნდა, იდეალური ვარიანტია, როდესაც ემოცია ყურადღების აქტიური ზედამხედველობის არყოფნია მოქმედები. სწავლების საწყის ეტაპზე ემოცია მუდამ სჭარბობს შემსრულებელში და იგი მზად არ არის, ნებისყოფის საშუალებით საკუთარი ყურადღების ქვეშ მოაქციოს ემოცია და მუდმივად აკონტროლოს ის.

ამ მხრივ საინტერესოდ მიმაჩნია დ. უზნაძის განსაზღვრება ემოციის შესახებ: „ემოციური განცდების ერთ-ერთ განსაკუთრებით დამახასიათებელ თავისებურებას ის გარემოებაც წარმოიადგენს, რომ მათსავით მჭიდრო კავშირი სხეულთან თითქმის არც ერთ სხვა ფსიქიკურ განცდას არ აქვს. ეს კავშირი იმდენად ინტიმურია, რომ საკმარისია რაიმე მეტნაკლებად ინტენსიური ემოცია გაჩნდეს, რომ იმ წამსვე სხეულში

საკმაოდ თვალსაჩინო ცვლილებებმა იჩინოს თავი – იმდენად თვალსაჩინო და იმავე დროს სპეციფიკურმა ცვლილებებმა, რომ მათი მიხედვით ყველასთვის ნათელი ხდება, თუ როგორია მათთან დაკავშირებული ემოციური განცდა<sup>1</sup>. ე. ი. გაკვეთოლის მსვლელობის დროს ძლიერი ემოციური გადატვირთვის პირობებში სტუდენტი, უხეშად რომ ვთქვათ, ვერ ასწრებს „ტვინის განძრევას“, ხდება მისი ემოციური გადატვირთვა და ყურადღების გაფანტულობის ზარჯზე იგი ვერ ახერხებს ემოციის პირველადი იმპულსების შეჩერებას და მის სრულ ტყვეობაში რჩება.

ემოციების მსგავსი რეფლექტორული თვისებები ხშირად გვხვდება სასცენო მოძრაობის გაკვეთილების მსვლელობის დროს, რაც ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად გვევლინება მოძრაობათა ათვისების პროცესში.

სასწავლო პროცესის საწყის ეტაპზე პედაგოგმა სტუდენტის ყურადღება უნდა მიმართოს შემდეგი საკითხების გადაჭრისაკენ:

1. განაცითარო საკუთარ თავში უნარი, ნათლად შეძლო მიმდინარე ემოციების აღქმა.

2. მიაჩიო თავი, მომენტალურად გაააქტიურო ყურადღება ძლიერი ემოციების გამოვლენის დროს.

3. გამოიმუშაო უნარი, დააკვირდე საკუთარ თავში ემოციების ყველა მიმდინარე ფაზას, ანუ შეძლო აკონტროლო საკუთარი ემოციური მდგომარეობები მოძრაობათა ათვისების პროცესში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას:

1. ჩევნი მიზანია, ყურადღების განვითარებისა და ემოციების მართვის უნარის დამუშავების საფუძველზე, განვითაროთ და სრულგყოთ სტუდენტთა მირითადი პროფესიონალური მოძრაობითი ჩვევები და ფსიქოლოგიური ზარისხები.

---

<sup>1</sup> დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია, გამომცემლობა „საქართველო“, გვ. 151-152.

2. შესაბამისი მეთოდის შემუშავებითა და სპეციალური სავარჯიშოების დახმარებით, შევძლოთ სტუდენტთა უარყოფითი (ანუ არა ეფექტური) ემოციების გადაყვანა დადებითი (ანუ ეფექტური) ემოციების ფორმაში და ყოველივე ეს კი უნდა მიმდინარეობდეს უშალოდ ნებელობითი ყურადღების საშუალებით (ხაზს ვუსვამ სიტყვა „ნებელობას“), რადგანაც საწყის ეტაპზე, უცნობ მოძრაობათა ათვისების პროცესი მხოლოდ და მხოლოდ ყურადღებისა და ემოციების მართული ზედამხედველობის ქვეშ უნდა მიმდინარეობდეს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- კ. მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა. ტ. 1., გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1972;
- ვ. კიკაძე. ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, ტ. 1., გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1986;
- ლ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია, გამომცემლობა „საქართველო“, 2015;
- Выготский В.С. Собрание сочинений, В 6-ти т. Т. 6., Научное исследование/Под.ред. М.Г. Ярошевского, М., Педагогика, 1984. Акад.пед.наук СССР).
- Стоунс Э. Психопедагогика. Психологическая теория и практика обучения; Пер. С. англ./ Под. Ред. Н. Ф. Талызиной.-GM.; Педагогика, 1984;
- Станиславский К.С. „Письмо“ 1918-1938 Собр. соч. Т. 8 „Искусств“ 1961;
- Гальперин П. Я. К проблеме внимания, Доклада АПН РСФСР, 1958.

---

---

### **სათუნა დამჩიბე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. ანან სამსონაძე

## **მეზრული საცხვაო დიალექტი**

(I ნაწილი)

სამეგრელო, ისევე როგორც საქართველოს სხვა კუთხეები, დახუნძლულია როგორც საკულტო-რელიგიური, ასევე ხალხური, აწ უკვე საყოფაცხოვრებოდ ქცეული რიტუალებით. უამრავ რიტუალთა შორის, ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმ ქმედებებმა, რომლებიც ქორეოგრაფიას შეიცავენ. ნაშრომში მოტანილი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობითი მასალა ეყრდნობა ვ. ტეპოვის, ს. მაკალათიას, თ. სახოვას, დ. ჯეგრელის, ა. ლამბერტის, უ. შარდენის, უ. გამბას, ი. ჯავახიშვილის, დ. ჯანელიძის, ლ. გვარამაძის, ა. თათარაძის და სხვათა სამეცნიერო კვლევებსა და ლიტერატურულ ჩანახატებს.

საზოგადოდ ჩვენამდე მოღწეულ მეგრულ ხალხურ ქორეოგრაფიას სახუმარო, ლირიკული, მსუბუქი, გამაირების ხასიათი აქვს: „ჩაგუნა“, „ვოისა“, „არირა“/, „წართმევია“, „ჯანსულო“, „ძაბრა“, „ჩაგუნას“, ჯანსულოსა“ და „ძაბრას“ წრისშიგნითა მოთამაშის არსებობა ახასიათებს და ერთგვარ ქორეოგრაფიულ საექტაკლს ჰგავს. „არირა“ ანუ „წართმევია“ (სხავა, აფხაზური ლეკური) კი ცეკვა „ქართულის“ მეგრული ვარიანტია.

თავდაპირველად ყურადღებას გავამსხვილებთ უძველეს საკრალურ-რიტუალურ ქმედებებზე, რომლებმაც სრულად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც შემოინახეს თავი ან მათზე ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ცნობები მოიპოვება ქართულ სამეცნიერო თუ პუბლიცისტურ

ლიტერატურაში.

უაღრესად საინტერესო ცნობას ვხვდებით მეგრული საკულტო-საკრალურ ქმედებათა შორის რიტუალს – ცეკვით სულით ავადმყოფთა ერთგვარი მკურნალობის შესახებ. ეს რიტუალი აფხაზეთშიც იცოდნენ „ატლარჩობის“ სახელწოდებით, სამეგრელოში კი „ატლეჩობის“ სახელითაა ცნობილი. „თუ ავადმყოფი შეპყრობილი იყო „უნიძში ლახართი“ და ბნედა მოსდიოდა, მაშინ მას „ატლეჩობას“ ათამაშებდნენ.

დაუკრავდნენ ტაშს და იტყოდნენ: „ატლეჩობა თემურ ყვარა, ღორონთქ მეჩას მუშ მოხვარა გევდირთათო ქოვსხაბათო აწ მიღუნა ჩქი მოხვარაო“ („ატლეჩობა ტემურ ყვარა, ღმერთმა მისცეს თავის შველა, ავდგეთ, ვიცევოთ, აწ გვექნება ჩვენ დახმარებაო“). ავადმყოფი ამ დროს დახტის, ფეხებს გაუსვამს და თამაშობს.<sup>1</sup> ავადმყოფი წმინდა გიორგის სახელობის ილორის ეკლესიის კარზე მიჰყავდათ. წმინდა გიორგი ცნობილი იყო როგორც ავზნიანებისა და სულით ავადმყოფების მკურნალი. ილორისა და ალერტის წმინდა გიორგის ხატობებზე – ილორობასა და ალერტობაზე – მათ განკურნებას ევედრებოდნენ. მნათე ავადმყოფს ხატის წინ დააყენებდა და დაამწყალობნებდა. „შემდეგ ავადმყოფს ჯაჭვში სამჯერ გამოატარებდნენ, იგი ხოზვით შემზუვლიდა ეკლესიას და ეამბორებოდა ეკლესიის კედლებს“.<sup>2</sup> ასევე, სუჯუნის წმ. გიორგიც ითვლებოდა სულით ავადმყოფთა მკურნალად. აქაც მუხლმოყრილი უკლიდნენ გარს ეკლესიას. შესაძლოა, ილორის წმ. გიორგის გარდა სხვაგანაც ტარდებოდა „ატლეჩობის“ რიტუალი, რადგან იმავე უუქნეციურ დატვირთვასა და რიტუალის მსგავსებას ვხედავთ, თუმცა ხელშესახები

<sup>1</sup> მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთმცოდნების საზ., თბ., 1941, ახალი გამოცემა, გვ. 351.

<sup>2</sup> მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთმცოდნების საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 359.

მასალა არ მოგვეპოვება. აქაც იცოდნენ ქადაგად დაცემა.

ანალოგიურ საკრალურ საწესო ქმედებას აღმოსავლეთ საქართველოშიც ჰქონდა ადგილი, სადაც მსგავსი რიტუალი წმ. გიორგის სახელს უკავშირდებოდა.

საწესო-რიტუალურ ქმედებათაგან განსაკუთრებულად საინტერესოდ მივიჩნიე „თერდობა“ – თევდორობა. „თერდობა“ ცხენის სალოცავია და მას წმ. თევდორეს სახელობის ტექლ სამლოცველოში ასრულებდნენ. ნააღდგომევს, ახალ ორშაბათს, მოდიოდნენ მლოცველები შესაწირავებით და შესთხოვდნენ წმ. თევდორეს ცხენების გამრავლებას: „ცხენის პატრონი ამ დღეს აცხობდა ცხენის ქანდაკებას მთელი მისი შეკაზმულობით: უნაგირით, უზანგით, აღვირით და სხვ. აცხობდნენ აგრეთვე ცხენის ჩონჩორიკის ფორმის კვერებს იმდენს, რამდენი სულიც ოჯახში იყო. საღამოს ცხენის ქანდაკებასა და კვერებს ხონჩაზე დაალაგებდნენ, იქვე სავსე ჭიქით ღვინოს მოათავსებდნენ და გარშემო ხონჩას ანთებულ სანთლებს მიაკრავდნენ. ხონჩასთან პირველად მივიდოდა ოჯახის უფროსი მამაკაცი და შეეცვალებოდა წმ. თევდორეს ცხენის გამრავლებას, მათ დაცვას ქურდებისა და ნადირისაგან. შემდეგ ზურგზე ხელებდაკრეუფილი, ჭიხვინითა და წიხლების სროლით დაიხრებოდა ცხენის ქანდაკებაზე, მოკბეჩდა მის რომელიმე ნაწილს და ჭიხვინითა და წიხლების ცემით უკანვე გამოიბრუნდებოდა. მას მიჰყვებოდნენ ოჯახის წევრები, უფროს-უმცროსობის მიხედვით მივიღოდნენ ცხენის ქანდაკებასთან და ჭიხვინითა და წიხლების ცემით იგივე მოქმედებას შეასრულებდნენ“.<sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, აღწერილი მასალა უაღრესად დახვეწილ დრამატულ-ქორეოგრაფიულ ქმედებას წარმოადგენს, გამოხატულს საწესო რიტუალის სახით.

<sup>1</sup> მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 311.

ასევე, საინტერესოა პლასტიკა და მოძრაობათა ლექსიკა, რომელიც შესაძლებელი იყო საუკუნეებს მიღმა მეგრელ გლეხს მისი წარმოსახვისდა კვალად აემეტყველებინა. ცხენის ქორლვა და მისი მოძრაობებისთვის დამახასიათებელი პლასტიკა ქართულ სასცენო ქორეოგრაფიაში დღესაც ფიგურირებს. მაგალითად, ცეკვა „მხედრული“, რომელიც სასცენო ზალხური ქორეოგრაფიის თვალსაჩინო ნიმუშია, ფოლკლორული ძირიდან მომდინარეობს.

XVII საუკუნის ცნობილმა ფრანგმა მოგზაურმა ჟან შარდენმა საქართველოსა და კერძოდ სამეგრელოს კულტურული მდგომარეობის შესახებ მეტად მნიშვნელოვანი ცნობები შეკრიბა. მისი თხზულება ფასულია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ავტორი აღწერილის თვითმხილველია. მისივე გადმოცემით, აღდგომის მეორე დღეს, ორშაბათს, მეგრელები საზეიმოდ იკრიბებოდნენ და **მიცვალებულთა** დღეს დღესასწაულობდნენ. საეკლესიო რიტუალის შესრულების შემდგომ, ეკლესიის წინ, მინდორში, იშლება სუფრა, რის შემდეგაც „იყოფიან ორ ჯგუფად და თითოეული ჯგუფი ცალკე სუფრასთან ჯდება. ლხინის დასასრულს ერთი ჯგუფი დგება სუფრიდან, სიმღერით მიდის და ესალმება მეორეს, რომელიც მას პასუხობს და უგზავნის საჭმელ-სასმელს. შემდეგ მეორე სუფრიდან წამოდგებიან და ესალმებიან პირველს და მეორდება იგივე ცერემონიალი. საღამოს ერთი უბნის ქალები შეღამებამდე ერთად ცეკვავენ და მღერიან თავიანთებურად“<sup>1</sup>. მოუხედავად იმისა, რომ შარდენი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას დეტალზე – ცეკვას ქალები ასრულებდნენ, ერთად ცეკვავენ და თან მღერიან – ცნობა მაინც მწირია. სავარაუდოდ, ქალთა ფერხულთან უნდა გვქონდეს საქმე. სამწუხაროდ შარდენი მეტ ინფორმაციას არ გვაწვდის. საინტერესოა,

---

<sup>1</sup> შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, (რედ. ს. ყაუხჩიშვილი), „მეცნიერება“, თბ., 1975, გვ. 193.

რა სახის ცეკვა თუ ფერხული სრულდებოდა მხოლოდ ქალთა მონაწილეობით. ჩვენამდე არც ერთი ქალთა მეგრული ფერხული არ შემორჩენილა.

ცნობილია, რომ მეგრელებმა გვალვის საწინააღმდეგო რიტუალიც იცოდნენ, მხოლოდ აქ მას „**ძიძავას**“ უწოდებდნენ. ამ რიტუალშიც, ისევე, როგორც საქართველოს სხვა კუთხებში, თოჯინის, სახელწოდებით „**ძიძავა**“, მორთვა-მოკაზმვისა და მდინარისკენ მასობრივი მსვლელობის შემდეგ, მისი წყალში ჩაგდება იყო გათვალისწინებული. ამ საწესო ქმედებასაც ხალხური საკრავებითა და ცეკვა-თამაშით მხიარული მსვლელობა ახლდა თან.

სამეგრელოში ასევე სცოდნიათ **ყენობის** გამართვაც. მაგალითად ზუგდიდში, ფოთში, სენაკში ყენობას აწყობდნენ ყველიერის დასასრულს, დიდმარხვის პირველ ორშაბათს. მორთულ-მოკაზმული ყენი და დედოფუალი, ანუ „მოჭყუდუ“, ვირქებე შემსხდარნი, ხმლებით ან ჯოხებით შეიარაღებულ მცველებთან ერთად ნიღბებით ასრულებდნენ იმავე სანახაობას, რაც საერთოდ ყენობას ახასიათებს. ბოლოს იმართებოდა ცეკვა-თამაში და მხიარულება.

სამეგრელოში ასევე იცოდნენ ტახბერიკული სანახაობის – „**თუღვინტეს**“ თამაშობა, რომელიც დათობერიკული ციკლის სახესხვაობას უნდა წარმოადგენდეს. „**თუღვინტეში**“ მონაწილეობას იღებდნენ თავად თუღვინტე-ტახის ნიღბით, მისი მშობლები – დედ-მამა, მეფე, მეფის ასული, მეფის 5 სიძე და მეფერხულები. მისტერია ოთხი ნაწილისგან შედგება და განვითარებად სიუჟეტურ ფაბულაზეა აგებული. სიუჟეტს ძირითადად პერსონაჟები აკოიარებენ, ფერხულს დამატებითი როლი აკისრია, რომელიც ძირითადად მოქმედების გამძაფრებაში მდგომარეობს.

განსაკუთრებული სანახაობით გამოირჩეოდა **ბატონებისაღმი** მიძღვნილი რიტუალი. ბატონების

მსახურებად იწვევდნენ მათ, ვისაც ლექსების, სიმღერების თქმა, ჩონგურზე დაკვრა, ცეკვა ეხერხებოდა. მეზობლები ავადმყოფთან რჩებოდნენ, ეხმარებოდნენ ბატონების მსახურს, უკრავდნენ ჩონგურს, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, ავადმყოფს სასიამოვნო ამბებსა და ზღაპრებს უამბობდნენ.

ყურადღებას იპყრობს დღეობა „ჭვენიერება“, რომლის შესახებ 1870 წლის გაზეთ „დროუბის“ 4 მაისის ნომერში გამოქვეყნებული დ. ბარნაბიშვილის წერილი, „ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში“, გვამცნობს: „20-ს აპრილს, ორშაბათს დღეს, სოფელს ბანძას იყო ჭვენიერება (მეგრელებმაც არ იციან სიტყვის მნიშვნელობა, დღესასწაული უნდა იყოს); ამ დღეს თვით წირვაზედ ცოტა იყო ხალხი, გამოსკლის შემდეგ კი ხალხმა დენა იწყო ეკლესიასთან; შუადღის უკან ზარების რეკა და ბუკით ყვირილი დაიწყეს, რომ ხალხი შეგროებულ იყო და მართლაც ხალხმა ოთხივ-კუთხივ მოხშირებით დენა იწყო; ოთხ საათამდის ათი, ოცი, თხუთმეტი ერთათ ცხენები და ქვეითათ მყოფნი ერთათ გამოდიოდნენ დიდი სიმღერით და „კირიელეისონის“ გალობით. შემდეგ შეგროებული ხალხი გაიყო რამდენსამე ნაწილათ და თითო ნაწილი ცალკე თამაშობდა. ხან გააბამდნენ ფერზულსა, ფერზულში იყენენ როგორათაც კაცნი, ეგრეთვე ქალნი და სამი მხრით იმღერდნენ; ხან დაკჟრავდნენ დაირას, დაირაზედ ტაშსა და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი (აქ უფრო საქართველოს სხვა ნაწილებზე ქალნი და კაცნი ერთათ თამაშობენ, ცალ-ცალკე თამაში მათში ქალისა ანუ კაცისა იშვიათი არის). ხან თავიანთ ენაზედ ლექსებს მღეროდნენ, ლექსებზედ ტაშს უკრავდნენ და ცეკვავდნენ ქალ-კაცნი. ესეთმა ნაწილ-ნაწილათ სხვა და სხვა აღავას თამაშმა განვრმო ოთხ საათამდინა, ვიღრემდინ ხალხი კარგათ ბლომათ შეიკრიფებოდა. ოთხ საათზედ დარეკეს ხელ-ახლად ზარები და დაიწყეს ბუკით ყვირილი;

ცხენიანებმა განკერძოებითი თამაშობა დააშლევინეს, სუსელანი წამოვიდნენ ეკლესიასთან“!<sup>1</sup> „ჭვენიერება“ კირიელებისონის გალობით გაგრძელდა და ცხენოსან-ფეხოსანთა ბურთის თამაშში გადაიზარდა. მას ზის ფესვებიანად ამოძირკვა მოჰყვა და ბოლოს დღესასწაული ცხენის ჭვენებითა და ჯირითით დასრულდა.

ამ მცირე ამონარიდიდან რამდენიმე მეტად საინტერესო დეტალზე შეგვიძლია გავამაზეოლოთ ყურადღება, კერძოდ: ერთდროულად ცეკვის რამდენიმე კერა წარმოიქმნა, რომლებიც დამოუკიდებელ საცეკვაო ნახაზს ქმნიდნენ; ჩაატეს ფერხული, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ როგორც ქალები, ასევე კაცები; ცეკვას გამღერებული ლექსი და მუსიკალური ინსტრუმენტებიდან დაირის ხმა ერთვოდა, ასევე ტაში აფორმებდა; რაც ყველაზე მთავრია, როგორც ავტორი აღნიშნავს, აქ კაცის და ქალის ცალ-ცალკე თამაში, განსხვავებით სხვა კუთხეებისგან, იშვიათიაო. ეს კი იმის მიმანიშნებელია, რომ სამეგრელოში ძირითადად შერეული სახის ფერხულები სრულდებოდა.

სამეგრელოში 20 მკათათვეს (ივლისს) კუდიანებისადმი მიძღვნილი დღეობა „ჭეჭეთობა“ და მის მეორე დღეს გამართული „ელათობა“, თებერვალში, ყველიერადე ორი კვირით ადრე „ჯეგე-მისარონი“ ანუ „მირსობა“, აგვისტოში ღვთისმშობლის მარხვის პერიოდში, ორი კვირის განმავლობაში წმინდანისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები, ცეკვა-სიმღერითა და გართობა-თამაშით იყო დატვირთული. განურჩევლად სქესისა და ასაკისა, მოსახლეობა გადიოდა მინდორში და მთელი დამის განმავლობაში საწესო რიტუალთა შესრულების შემდეგ, მოილხენდა. როგორც ვხედავთ, არც სამეგრელო ჩამორჩებოდა საქართველოს სხვა კუთხეებს საწესო ქმედებათა და რიტუალთა მრავალფეროვნებით.

<sup>1</sup> ბარნაბიშვილი დ., ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში, გამ. „დროება“, 4 მაისი, 1870 წ. №20.

რაფიელ ერისთავი აღწერილობაში სამეგრელოს შესახებ აყალიბებს და საგანგებოდ აღწერს იმ ცეკვებს რომლებიც მე-19 საუკუნის ბოლოს სამეგრელოში ჯერ კიდევ არსებობდა ხალხის ყოფაში. „ყოველწლიურად 15 აგვისტოს იციან აქ (ხობში – ხ. დ.) საეკლესიო დღესასწაული, რომელზედაც თავს იყრიან მღლოცველები როგორც შორეული ადგილებიდან, ისე ახლომდებარე სოფლებიდან. საეკლესიო ღვთისმსახურების შემდეგ იმართება ბაზრობა მიმდებარე ადგილებიდან ჩამოსული ვაჭრების მიერ, ასევე ჯირითი, ცეკვა და სიმღერა. ადგილობრივთა ცეკვა იყო ორი სახის: პირველ შემთხვევაში ქალი და მამაკაცი წყვილად ცეკვას დაირისა და სიმღერის, ასევე გარშემომყოფი საზოგადოების ტაშისკვრის აკომპანიმენტის თანხლებით. ამ დროს მოცეკვავე ქალი თავს აწონებს და ამავე დროს თთქმის გაურბის მამაკაცს, უკანასკნელი კი მისდევს მას ასრულებს რა მოხერხებულ მოძრაობებს და ბალზე ვნებიან უესტებს. მეორეა – საფერხულო, სადაც ორივე სქესის ხელაბმული მოცეკვავები მღერიან სხვადასხვა მხიარულ სიმღერებს ვნების გამაღვივებული სიტყვებით, უვლიან წრეს და იწყებენ რა ნელა, უმატებენ ტემპს ნელნელა, შეხტებიან რა ერთდროულად (თანაბრად – ხ.დ.) მიაღწევენ კრემჩენდოს“.<sup>1</sup> როგორც ვზედავთ მწერლის მიერ გადმოცემული სანახაობა ტრადიციული ოსხაპუე უნდა ყოფილიყო ქალ-ვაჟის „სხაპვითა“ და „ხუჯიში ოსხაპუეთი“.

### ფერხულები

მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულთა წარმოშობის მიზეზსა და ფუნქციურ-დანიშნულებით ხასიათს საქართველოს ყველა კუთხეში ერთი საფუძველი აქვს, ო. ჩიჯავაძე მეგრული ფერხულების განსხვავებულობასა და განუმეორებლობაზე ამახვილებს ყურადღებას:

<sup>1</sup> Эристави Р., Путевые записки по Мингрелии, Кавказская старина №3, Тифлис, 1873, Стр. 75

„წესჩვეულებასთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევენ საფერხულო წყობის სიმღერები, რომელთაც დიდი ადგილი უკავიათ ხალხის ყოფაში. მეგრული ფერხულები გარკვეულად განსხვავდებიან სხვა კუთხების, კერძოდ სვანური, ფერხულებისგან. სამეგრელოში შემორჩენილი ფერხულები ასახავენ ფერხულის განვითარების იმ საფეხურს, როდესაც წრის შიგნითა მოთამაშე „ამეტყველდა“<sup>1</sup>.

აღსანიშნავია, რომ მეგრული საფერხულო ხალხური ქორეოგრაფია, დღევანდები დღის გადმოსახედიდან, „ჯანსულოს“, „ჩაგუნას“, „არირასა“ და „ძაბრალეს“ მაგალითზე იუმორისტულ – საყოფაცხოვრებო ჟანრით განისაზღვრება, თუმცა მათ სიღრმეებში არქაული დანაშრევი შეინიშნება.

### ო ხ ო ხ ო ი ა

„მოცეკვავენი ორ ჯგუფად იყოფიან. თითოეული ჯგუფი ხელჩაკიდებულია და ერთი მათგანი შათრობს ლექსით, სხვები კი მღერიან. ორი მხარე ერთმანეთს ლექსავენ, ფეხების ათამაშებით მოპირდაპირენი უახლოვდებიან ერთი მეორეს და ისევ დაშორდებიან. საქმე გაშაირებაში ჯობნაზეა, რაც ხშირად ჩხუბითა და აყალ-ძაყალით თავდებოდა“<sup>2</sup>.

აღწერილობიდან ჩანს, რომ „ოზოხოია“ ხელჩაბმული, ფერხისული წყობის ფერხულია, ფერხისა მოძრავი და დინამიკურია. მას სრულად გამოვლენილი სინკრეტიზმი ახასიათებს: ჰყავს მთქმელი, რომელიც ტექსტით შათრობს, გუნდი მღერის და ამავე დროს მოძრაობს. ფერხულის ორი მხარე ერთმანეთს ეჯიბრება.

### ჩ ა გ უ ნ ა

„ჩაგუნა“ არის ძველი ხალხური სიმღერა.

<sup>1</sup> ჩიჯვავაძე ო., ქართული ხალხური სიმღერები, მეგრული,, ხელოვნება“, თბ., 1974, გვ. 12.

<sup>2</sup> მაკალათია ს., „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., გვ. 282.

ჩაგუნა ოუმორისტულ-კომიკური ხასიათის მასობრივი ცეკვაა წრისშიგნითა პროტაგონისტი მოცეკვავე-შემსრულებლებითა და ფერხულით. ქალ-ვაჟის გაშაირება და თავად ჩაგუნას პანტომიმური ცეკვა სახეობარო ხასიათს ატარებს. ღარიბი, ხამი ჭანისამოსით შემოსილი ჩაგუნა გარშემოყოფა დაცინვის ობიექტი გამხდარა. გუნდს მოძახილის თქმის ფუნქცია აქვს. „ჩაგუნა“ სრულდება ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით, რომელშიც მონაწილეობს მოშაირე ქალ-ვაჟის წყვილი და გუნდი. მუსიკალური ზომა 4/4-ია“.<sup>1</sup>

ჩაგუნა ახალგაზრდა, ლამაზი და წარმოსადეგი მწყემსია, მაგრამ ცუდად იცვამს და გოგონების ყურადღებას ვერ იმსახურებს. მას უყვარს ვერა, რომელსაც მოსწონს ჩაგუ, მაგრამ მის დაუდევარ და უშნო ჩაცმულობას ვერ ეგუება. ჩაგუ ცდილობს მისი გულის მოგებას. მან მეგობრებს გაანდო გულისნადები. ისინიც დახმარებას შეპპირდნენ. დღეობაზე შნოიანად ჩაცმული ჩაგუ გამოჩნდება. მას ცეკვაში იწვევენ. იგი თავის გულისსწორისაკენ გაქანდება. ქალი ცდილობს გაექცეს. ჩაგუ გზას არ აძლევს. ქალს ჩაგუ შეუყვარდება და ცოლად მიჰყება.

დ. ჯანელიძის „ქართული თეატრის ისტორიაში“ კი ასეთი ცნობაა მოყვანილი „ჩაგუნას“ შესახებ: „ძველად ამ სიმღერას იწყებდა ერთი დამწყები, დანარჩენები უუბნებოდნენ ბანს. ამჟამად კი სამივე ხმა ერთად იწყებს და მასთან ცეკვაშიაც მომატებულია ორი ვაჟი. „ჩაგუნა“ სახასიათო სიმღერა-ცეკვაა, რომელიც ასახავს მწყემსი ჩაგუნას შეხვედრას თავის საცოლესთან.“

„ჩაგუნას“ დრომაში მონაწილეობენ საფერხულო მწყობრი, ქალი, ორი მოცეკვავე ვაჟი და ჩაგუნა“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 46.

<sup>2</sup> ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, „განათლება“, თბ., 1983,

ჩაგუნას სასცენო ვარიანტი კიწი გეგეჭკორმა შექმნა. მასვე დაუმუშავებია როგორც მუსიკალურად, ასევე ტექსტუალური თვალსაზრისით და 1918 წელს სცენაზეც გაიტანა.

„ჩაგუნა“ სამეგრელოს სხვადასხვა კუთხეში სრულდებოდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ არსებობდა მისი ვარიაციები.

პერსონაჟისა და თავად ცეკვის სახელწოდება გვკარნახობს პარალელები შორეულ წარსულთან გავავლოთ, რადგან ყურადღებას იქცევს გურულ-მეგრულ მთოლოგიაში ღვთაების სახელი „აგუნა.“ სამეგრელოში იცოდნენ „ჯგერაგუნა“ – ფუტკრის სალოცავი და მას ასრულებდნენ ამაღლებას. ჯგერაგუნა შედგება ჯგერ-აგუნასაგან, რაც ნიშნავს წმ. აგუნას. ჯგერ, ჯგვირაგ, გეგე ნიშნავს წმინდანს და აგრეთვე გიორგის. „სამეგრელოში ასევე იცოდნენ აგუნას ძახილით საწნახელზე ბრახუნი. საწნახელს სამჯერ მიარტყამს და თან ჰყევირის: „აგუნა, აგუნა, მიეც ჩვენს სამშობლოს ღვინო და სხვებს ფურცელი“<sup>1</sup>. უძველესი საფერხულო მისტერიების კვალი დღევანდელ „ჩაგუნაში“ მთლიანად წამლილია.

### ჰ ა რ ი რ ა (არირა)

„პარირა“ სრულდება ამავე სახელწოდების სამშობლის სიმღერისა და დაირის თანხლებით, რომლის მუსიკალური ზომაა 4/4.

როგორც ავთანდილ თათარაძე განმარტავს, „პარირა ცეკვა ქართულის სამეგრელოში გავრცელებული ვარიანტია“<sup>2</sup> მას სატრფიალო ხასიათი აქვს, თუმცა ახასიათებს ისეთი მთავარი დეტალი, რაც ცეკვა

გვ. 300.

1 მაკალათია ს., ახალწელიწადი საქართველოში, „სახელგამი“, ტფილისი, 1927, გვ. 21.

2 თათარაზე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 168.

„ქართულისთვის“ მისაღები არ არის. კერძოდ მცენარეები პარტნიორების ცვლა, რის გამოც „პარიზას“ „წარმეტებასაც“ უწოდებენ. ქალ-ვაჟი, იპოვიან თუ არა ხელსაყრელ დროს, უხტებიან ერთმანეთს ცეკვისას და ართმევენ ერთმანეთს შეწყვილეს.

ნიშანდობლივია, რომ „პარიზაში“ ბაღდადი ან შემკული ბურთიც იღებს მონაწილეობას. ბაღდადს ან ბურთს ჰყავთ აისროლენ, ვინც დაიჭირდა, ცეკვას აგრძელებდა. ასე რიგრიგობით ცეკვა ყველას მოუწევდა.

ლ. გგარამაძე „არიზას“ წინამორბედად „ოსხაპუეს“ მიიჩნევს, მხოლოდ იმ მიზეზის გამო, რომ ფერხულში სასიმღერო პარტიების „ჩამორთმევას“ აქვს ადგილი. თუ ლილი გვარამაძისათვის „ოსხაპუე“ „არიზას“ წინამორბედი ტერმინების „წარმეტებას“ და „ჩამორთმევას“ იდენტურობის გამო ხდება, იგივე ორპირულია „ოხოხოიაც“, აქაც ჩამორთმევას აქვს ადგილი და იქნებ „არიზას წინამორბედი „ოხოხოია“? ვფიქრობ, შედარება მთლად ადეკვატური არ უნდა იყოს, მით უმეტეს, რომ ფერხულ „ოსხაპუეს“ შესახებ ყველაზე სრულყოფილი და მრავალჯერადი აღწერილობა მოგვეპოვება.

ს. მაკალათია აღნიშნავს, რომ „ცეკვებში მიღებული იყო აფხაზური ლექური, რომელშიაც მთავარი იყო ფეხების წვერის ოსტატური ათამაშება, შემოვლის სიმარდე და მოთამაშე ქალისათვის გზების გადაღლება და სხვ. ცეკვის დროს უქრავდნენ ლარჯებს, ჩოჩგურს და ასევე გოგრისაგან გაგეობულ ჭიანურს, რომელზედაც ცხენის მუა იყო გაბმული. გავრცელებული იყო აგრეთვე დაირაზე და გარმონზე დაკვრაც<sup>1</sup>! აღწერილობიდან შეგვიძლია ვივარაუდოთ, მეცნიერი „არიზას“ მსგავს ცეკვას გადმოგცემს, თუმცა „არიზას“ არ უწოდებს.

---

<sup>1</sup> მაკალათია ს., სამეცნიეროს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთ-მცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 280.

შესაძლოა, „აფხაზურ ლეკურში“, აფხაზურ „შარათინს“ გულისხმობს.

სხაპვას, ანუ მეგრულ-აფხაზურ თამაშს უწოდებს გიორგი წერეთლიც ქალ-ვაჟის ცეკვას, რომელიც მან რომანში, „პირველი ნაბიჯი“, აღწერა: „ვაჟი გაეშურებოდა მისკენვე, ქალი კატასავით განზე გაინავარდებდა, მაგრამ ვაჟიც იქითკნ გახტებოდა, თითქოს ცდილობს მის დაჭურასაო... ეს იყო შემაქცევარი რაღაც კატა-თაგვისია, სხაპვა, ანუ მეგრულ-აფხაზური თამაში“!

### ჯ ა ნ ს უ ლ ო

„ჯანსულო“ კომიკური ხასიათის საფერხულო სიმღერაა, რომელსაც „ჩაგუნს“ მსგავსად, პროტაგონისტი შემსრულებელი და ფერხული წარმოადგენს. „მეგრული ცეკვა-თამაში „ჯანსულო“ სრულდება სიმღერის თანხლებით, სადაც სიმღერის ტექსტს მთლიანად ერთი მომღერალ-მოთამაშე მღერის, გუნდი კი მხოლოდ შეძახილით – „ჯანსულო“ კმაყოფილდება“.<sup>2</sup>

### ჯ ა ნ ს უ ლ ო

ჯანსულო, ჯანსულო, აბა, განი, აბა, განი!

ჯანსულო, ჯანსულო, ახლა მინდა გაქროლება.

ჯანსულო, ჯანსულო, მე ვარ სწორედ ფალავანი.

ჯანსულო, ჯანსულო, მეძახიან ქუთარიას.

ჯანსულო, ჯანსულო გამიშლია ფეხი ფართოდ.

ჯანსულო, ჯანსულო, ცარიელი ფოლადი ვარ.

ჯანსულო, ჯანსულო, ქარქაშიდან უყვარს ფრენა.

ჯანსულო, ჯანსულო, ხმალს შეახეთ აბა ხელი.

სადგისივით უჩანს წვერი,

შუაგულში გაგიტარებ,

რა კაცი ხარ, რისი მწერი?

ჯანსულო, ჯანსულო, კოჭლია და ბრუციანი,

<sup>1</sup> წერეთლი გ., „პირველი ნაბიჯი“, ნაკადული, თბ., 1988, გვ. 46.

<sup>2</sup> თათარაძე ა., „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, „განათლება“ თბ., 1986, გვ. 60.

ჯანსულო, ჯანსულო, როცა იგი გამოჩნდება,  
ჯანსულო, ჯანსულო, ჩემი სუსიც არ იქნება.<sup>1</sup>

ჯანსულო, ხასლას ლეპური მოჭკადილი,  
ჯანსულო, ქარქაშიში ხიორია,  
ჯანსულო, ხეს ტაბაჩა მოველირი,  
ჯანსულო, რკინა გოხოლუ ყირიმიში,  
ჯანსულო, ქუგოყოთა, ვადგორიროუ,  
ჯანსულო, ვაიღუდანო ჩქიმი შიში!  
ჯანსულო, თაქ მუ ორე გეფახუნი,  
ჯანსულო, ქუდი რე დო ბოხოხია,  
ჯანსულო, თევრე ქობჯოგუდი ვარა  
ჯანსულო, აშო მუშა მოხოხია!  
ჯანსულო, ნანა, ნანა, ჩქიმი ცოდა!  
ჯანსულო, მუჭო კიბირ უძგინდგანს,  
ჯანსულო, ობჭკუმუნცდა ობჭკუმას,  
ჯანსულო, ხოლო ქოუნც ჩქიმ მუმას,  
ჯანსულო, ასე ბძირუნქ თეშ ძალას.<sup>2</sup>

ლ. გვარამაძე „ჯანსულოს“ „ძაბრალეს“ მომდევნო  
სახეცვლილებად თვლის. მისი აზრით, „ჯანსულო“  
„ძაბრალეს“ სასცენო სახეა. დღესდღეობით „ძაბრალე“  
და „ჯანსულო“ მიუხედავად მათი სიუჟეტური ქარგის  
მსგავსებისა, განსხვავებულ მუსიკალურ, ტექსტუალურ  
და ქორეოგრაფიულ ლექსიკაზე აგებული ნაწარმოებებია.  
„ჯანსულოს“ ხშირად „არირა“ მოსდევს და მკვეთრად  
გამოხატული იუმორისტული ხასიათით გამოიჩინევა.  
ლილი გვარამაძის მტკიცებულებას „ძაბრას“  
პირველადობისა და „ჯანსულოს“ მეორეულობის

---

<sup>1</sup> ქართული ხალხური სიტყვიერება, ტ. I, მეგრული ტექსტები, თბ.  
უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975, გვ. 20

<sup>2</sup> ქართული ხალხური მუსიკა, სამეგრელო, თბილისის ვ.  
სარაჯოშვილის სახელობის სახელმწიფო კინერგატორის  
ტრადიციული მრავალხმანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი,  
თბ., 2003, გვ. 274.

შესახებ ამაგრებს, მუსიკოსისა და მკვლევარის, კალისტრატო სამუშავს ვერსია, სადაც ის „ჯანსულოს“ „ძაბრალეს“ ვარიაციულ სახესხვაობად განიხილავს, სადაც გუნდურმა ცეკვაზ სოლო შემსრულებელს დაუთმო ადგილი. „ჯანსულოს“, „ძაბრალეს“ წაბაძვით შექმნილად, თავის თანამედროვედ თვლის და მის პირველ შემსრულებელსაც, ღიმენტ კიტიას, ასახელებს.<sup>1</sup>

### ძ ა ბ რ ა ლ ე

მეგრული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან „ძაბრალე“ ერთ-ერთია, რომელმაც სრულყოფილად შემოინახა თავი. მისი სასცენო სახე სახუმარო ხასიათს ატარებს, თუმცა მეცნიერები მის სიძველეზეც ამაზვილებენ ყურადღებას. დ ჯანელიძე, ლ. გვარამაძე „ძაბრალეში“ კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირების, სიკეთის გამარჯვების მოტივსაც ხედავენ, რომლის შემოქმედი წრისშიგნითა პანტომიმური როლის შემსრულებელი ანუ „გმირია“. კალისტრატე სამუშავ „ძაბრალეს“ და „ჯანსულოს“ სარიტუალო სიმღერების ჯგუფს მიაკუთვნებს და ხაზს უსვამს მათი შინაარსის იდენტურობას. იგი დაზუსტებით განსაზღვრავს მათი ჩატარების დროსა და ადგილს – ელიობისა და მარიამობის დღესასწაულებთან დაკავშირებული სახიობა იმართებოდა წმ. ელიასა და მარიამობის წინა ღამით. ავსულებისა და კულიანების დასაფრთხობად ანთებული ცეცხლი იყო იმ სივრცის ეპიცენტრი, რომლის გარშემოც ხალხი თავს იყრიდა და „ძაბრალე“ სრულდებოდა. მკვლევარი გვაძლევს ასევე ტერმინის განმარტებას: „მისი ძირული სახელწოდება „ძ/ვ/აბრა რე“ უნდა იყოს, რაც მეგრულად მუხანათს ნიშნავს, ეს ლექსი საფერხულო ცალკის მისამლერი უნდა ყოფილიყო და გამოხატავდა ტყიდან მოვარდნილი ალქაჯის ძვაბრას/ მუხანათის – ბოროტი სულის/ თავდასხმის მოლოდინში

<sup>1</sup> სამუშავ კ. ძველი კოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები, „ეგრისის მაცნე“, თბ., 2001, გვ. 21.

მის წინააღმდეგ შურისგებით ამოქმედებული ადამიანის საბრძოლო განწყობილებას. ღროთა განმავლობაში, მეცნიერების განვითარებასთან ერთად, ლეგენდარულ წარმოდგენებასთან გამოეცვალა შინაარსი და „ქ/აპრა რე“ სახელმაც ფორმა – ძაბრალე მიიღო, ხოლო მუხანათის, ავსულის წინააღმდეგ მებრძოლმა გმირმა, – მასხარას მნიშვნელობა“<sup>1</sup>.

არსებობს „ძაბრალე“ პროტაგონისტის გარეშე, რომელიც უფრო ძველ ვარიანტს უნდა წარმოადგენდეს. „ძაბრალეს“ ამგვარ ვარიანტს სერგი მაკალათია მხოლოდ რამდენიმე წინადადგით ეხება: „კაგუფურ საცეკვაოებში იცოდნენ „ძავრალე“. დადგებოდა ორი ხელი-ხელი ჩაკიდებული ჯგუფი, თამაშობდნენ ფერხულივით და თან მღეროდნენ ძავრალე, ძავრალე და სხვ.<sup>2</sup> როგორც ვეჯდავთ, ს. მაკალათიას ცნობა „ძაბრალეს“ ფერხისულ ვარიანტს გვაცნობს, სადაც წრისშიგნითა მოთამაშე არ ჩანს. აյ მომღერალიც და მოცეკვაუც გუნდია. ასეთივეა დუტუ მეგრელის მიერ აღწერილი „მხარულის“ პირველი ნაწილი, სადაც ორპირულ ფერხულში გუნდის ნახევარი „ჰორი, ძაბრა“ – პასუხობს.

ავთანდილ თათარაძისთვისაც ნაცნობია „ძაბრალე“ სოლისტის გარეშე: „ფერხული „ძაბრალე“ სრულდებოდა ფერხულს შიგნით მოთამაშეთა გარეშეც, რომლის დროსაც ფერხულის ერთი ნახევარი სიმღერით ტექსტს ამბობდა. მეორე ნახევარი კი მოძახილ „ჰორი, ძაბრას“.<sup>3</sup>

„ძაბრალეს“ განსხვავებულ ვარიანტს გვაწვდის ძუკულოლუა, სადაც შემსრულებლები ქმნიან წრეს. წრიდან გამოეყოფა ერთი შემსრულებელი, რომელიც წრის

---

<sup>1</sup> სამუშაა კ., ძველი კოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები, „ეგრი-სის მაცნე“, თბ., 2001, გვ. 21.

<sup>2</sup> მაკალათია ს., „სამეგრულოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, საქ. მხარეთმცოდნების საზ., თბ., გვ. 280.

<sup>3</sup> თათარაძე ა., „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 56.

შუაში იკავებს ადგილს: „ერთი გამოდის, შუაში ქუდს დაუგდებენ. ჯოზი უჭირავს ხელში, ნაბადი მოხურული აქვს. ოვითონ თავი შეხვეული აქვს. სახე არ მოუჩანს, ჯოზით უახლოვდება ქუდს. შემოსძახებს „ძაბრალეს“ ამხანაგებს, ე.ი. მის გარშემო რკალი გაკეთებულია. უკანასკნელები შესძახებენ – პაი ძაბრალეს. სურათი დიდხანს გრძელდება. ქუდის გარშემო ხტუნავს ჯოზიანი. ხან იხრება მიწაზე, წამოიჩოქებს, მოუქნევს ჯოზს, უპირებს დარტყმას, მაგრამ ვედარ ბედავს, წამოხტება ისევ, გადახტება განზე, თითქო გეგონება, შემოუტია იმ ქუდმა. მაყურებელი განცვიფრებაში მოყავს. იმდენ ბევრჯერ მეტყველებას იჩენს ეს ჯოზიანი. ყველანი გაუტაცნა ამ ქუდში მომწყვდეულს და ყველას მისკენ დაუღია ხახა, დაუპრაწავთ თვალები და იცინიან. პატარებს კი არც ერთი ღიმილი არ მოდით. ისინი დაფიქრებულნი შესცეკრიან რაღაცას ქუდში – გამოვა და შემჭამსო.

ეს სათამაშო დიდ ხარხარს იწვევს ხალხში და ხშირად ამით თავდება სოფლის გართობაც. განსაკუთრებით სამეგრელოში იციან ასეთი ხასიათის ცეკვა-თამაში<sup>1</sup>. ძუკუ ლოლუას აღწერილობაში არ ჩანს, მაგრამ რადგან ის თავად „ძაბრალეს“ მკლავებგადადებულ ცეკვებს შორის მესამე ნომრად ასახელებს, თავდაპირველად წრე სწორედ ამ სახით უნდა ყოფილიყო შეკრული.

არსებობდა „ძაბრას“ ისეთი ვარიანტიც, როდესაც ფერხულს შიგნით ერთი მოთამაშის ნაცვლად ოთხი-ხუთი მონაწილეობდა, რომელთაც ხელში ხანჯლების ნაცვლად ჯოზები ეჭირათ.

ლილი გვარამაძე წერს, რომ „დღეს „ძაბრა“, საფორხულო წყობის გათეატრალებული ცმაპა-თამაში, „ჯანსულოს“ სახელითაა ცნობილი<sup>2</sup>. ჩვენ არ

<sup>1</sup> ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007. გვ. 182.

<sup>2</sup> გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, ხალხური

ვეთანწმებით მის ამგვარ მოსაზრებას, რადგან მიუხედავად, იმისა, რომ ორივე ნაწარმოებს, როგორც „ძაბრალებს“, ასევე „ჯანსულოს“, მსგავსი სიუჟეტური ქარგა და სახუმარო-იუმორისტული განწყობა ახასიათებთ, მუსიკალური ნაწილით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და ქორეოგრაფიული ნახაზიც განსხვავებული აქვთ. „ძაბრა“ „ჯანსულოს“ სახელით ცნობილი არ არის.

წრისშიგნითა მოთამაშე — ძაბრალე!

ფერხული — ჰაი, ძაბრა!

მეგრულად

ქართულად

მოთამაშე — ძაბრაში წაულა! ძაბრას შერცხვენა!

ფერხული — ჰაი, ძაბრა!

ჰაი, ძაბრა!

მოთამაშე — ძაბრაში ღურა!

ძაბრას სიკვდილი!

ფერხული — ჰაი, ძაბრა!

ჰაი, ძაბრა!

მოთამაშე — ჩხვინდი ღულა! ცხვირ მოქცეულო!

ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ცნობას „ძაბრას“ შესახებ მხატვრულ ლიტერატურაში, კერძოდ, ღუტუ მეგრელთან ვხვდებით: „ეხლა ძვირად იპოვით ვისმეს თავის სახლში, ეხლა ყველანი „ობირე“-ში (ობირეში მეგრულად ჰქვიან იმ ადგილს, სადაც თავს იყრიან ცეკვა-სიმღერისათვის (ავტ.)) არიან წასულნი და იქ ატარებენ დროსა. აი, მოუყრია ყველას თავი ას წლოვან ცაცხვის ქვეშ და მხოლოდ იმაზე ჰყიქრობენ, თუ დღევანდელს დღეს როგორ ისიამოვნონ. ბევრი სხვა-და-სხვა გვარი გასართობიც არის ეხლა აქ.

აგერ ყმაწვილ ვაჟებსა და ქალებს გაუკეთებიათ წრე და გაუქართავთ ცეკვა-სიმღერა: ერთს მხარეზედ დამდგარან მოძღვრალი ბიჭები, ჩაუყენებიათ მუაში მოდაირე ქალი და გაიძახიან „რერო-რაშას“, დანარჩენი კი ზოგი სცენაზე, ზოგიც გულს იყოლებს იმათის ცეკრით და ტაშს უკრავს.

---

შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997. გვ. 44

<sup>1</sup> ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, „განათლება“, თბ., 1983, გვ. 100

— აბა, ბიჭებო, ფერხული ეხლა და გავათავოთ! სთქვა ერთმა ბიჭმა.

— ჩვენც გავებმით ფერხულში, სთქვეს ქალებმა და ახალგაზრდებმა ჩაჰკიდეს ერთი მეორეს ხელი. ამ ნაირად გაიშალა დიდი უშველებელი წრე და შეიქმნა ორპირი ერთიანი სიმღერა, წრის ორ მოპირისპირე მხარეზე, ერთი მეორეს სიმღერით ეკამათებოდა; ერთი „მოსათვალავს“ ამბობდნენ და მეორენი კი ყოველის ლექსის გათავებაზე ხმა-მაღლა გაიძახოდნენ „ჰოო ძაბრა“-ს“. ჯერ სიმღერასაც ნელა ამბობდნენ და, აყოლებდნენ რა სიმღერას ფეხს, წრეც ნელა ტრიალებდა. მაგრამ აი მოუჩქარეს და მოუჩქარეს სიმღერას, სიმღერასთან ფეხიც ააჩქარეს და ქალიშვილები იძულებულნი გახდნენ დაენებებინათ წრისთვის თავი. ახალგაზრდა ბიჭებიც, თითქოს ამას უცდიდნენო, ერთი შესდგნენ და უეცრად დაიწყეს ჩქარი „ფერხისა“. შევენიერი სანახავი შეიქმნა ეხლა ეს მინდორი, სადაც გროვა ახალგაზრდა ბიჭებისა ხმა-მაღლალის სიმღერით და სწრაფის, სხვა-და-სხვა გვარის ფეხის თამაშით უვლიდა გარშემო. აი, თვალის დახამხამებაზედ დაეცა მთელი წრე ცალს მუხლზე და სიმღერა შეუწყვეტლად მოხდენილს დროზედ ყველანი ერთი-მეორეს ბრაწებს უკეთებენ. აგერ, თვალის დახამხამებაზედვე წამოხტნენ ყველანი, თითქოს ერთი კაციაო, და რიგ-შეუშლელად მოჰყვნენ ისევ გარეშემო ხტომასა და თამაშობას.

ყველა დაიღალა, ყველას ოფლი ასკდება, მაგრა ჯერ არც ერთი არ გამოსულა წრიდან: ყველა ერთ ზომაზე ირყევა და ხტის, თითქოს დიდი უზარმაზარი გველი დახვეულიყოს და იკლავნებოდეს. ქალიშვილები, ხნიერი ქალები, პაწაწა ბავშვები, მოხუცი დედაგაცები, — ყველანი ადეგნებენ ეხლა ამ თამაშობას თვალსა და სიამოვნობენ. მოხუცებულმა კაცებმაც კი შესწყვიტეს ეხლა მუსაიფი და მიაქციეს ყურადღება შესანიშნავს

„ფერხისა“-ს<sup>1</sup>:

დუტუ მეგრელი უაღრესად საინტერესო ცნობას  
გვაწვდის, როდესაც ამბობს, რომ ყველანი ობირეში  
არიან: „ეხლა ძვირად იპოვით ვიზეს თავის სახლში,  
ეხლა ყველანი „ობირე“-ში (ობირეში მეგრულად ჰქვიან  
იმ ადგილს, სადაც თავს იყრიან ცეკვა-სიმღერისათვის  
(ავტ.)). ასევე შესაძლებელია „ოსხაპუეს“ განხილვაც,  
რადგან სინონიმები არიან, თუმცა „ობირე“ უფრო  
ლაზურთან მიმართებაში გვხვდება. რადგან მეგრულ-  
ლაზურს ერთი ფუძე აქვს, ამ ორი სიტყვის „ობირე“  
და „ოსხაპუე“ გაიგივბაც, ვუიქრობთ, შეცდომად არ  
ჩაითვლება. ამდენად, „ოსხაპუეს“ სამეგრელოში, არა  
მხოლოდ ფერხულს უწოდებენ, არამედ მთელ სანახაობას  
და ასევე იმ ადგილს, სადაც ეს სანახაობა იმართება.

სტატის გავრძელება ობილუთ კრებულის შემდევ ნომერში

---

<sup>1</sup> მეგრელი დ., საცოდავნი, გაზ. „ივერია“, №91, 1888.

---

---

**თამარ მუქერია,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

## **სტრელერის შექსაირული დადგმები**

ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებაში ძალიან ხშირად შეკვედებით შექსპირის პიესებზე დადგმულ დრამატულ და საოპერო სპექტაკლებს. რეჟისორისთვის ინგლისელი დრამატურგი განსაკუთრებით გამორჩეული იყო. ამას თვითონ სტრელერი აღნიშნავდა. მისთვის მნიშვნელოვანი გახლდათ არა მხოლოდ ის განსაკუთრებული ხასიათები, რომლებიც შექსპირს ჰქონდა შექმნილი, არამედ პიესაში განვითარებული კომპლექსური პრობლემატიკაც, სწორედ ამიტომ მიიჩნევდა იგი შექსპირს გამორჩეულ დრამატურგად. სტრელერი პრობლემის ინტერპრეტაციაზე ამაზვილებდა ყურადღებას. ეს იყო მისთვის მთავარი. თვითონ ინტერპრეტაცია, რეჟისორისთვის ძიებას ნიშნავდა. ჯ. სტრელერი თეატრალური ტექსტის ინტერპრეტაციას პიესის ღრმა კვლევად მიიჩნევდა. ამიტომაც საკუთარ თავს ინტერპრეტატორს უფრო უწოდებდა.

შსოფლით თეატრალური სამყარო შექსპირის პიესების არაერთ დადგმას იცნობს. იტალიური პროფესიული თეატრი სტრელერამდე დიდად არ წყალობდა ინგლისელი დრამატურგის პიესებს, მეტიც – გარკვეული ნაწარმოებები ცენზურამ აკრძალა. იტალიური პოლიტიკური იდეოლოგია ეწინააღმდეგებოდა შექსპირისეულ მსოფლმხედველობას, ამიტომაც ის ფართო მაყურებლისათვის მიუწვდომელი გახლდათ.

სტრელერისთვის შექსპირთან შეხება, მხოლოდ პოლიტიკურ-სოციალური გარემოებიდან არ გამომდინარეობდა. მისთვის მხატვრული ძიებები და

კპლევა უმნიშვნელოვანესი იყო. დრამატურგის მიერ დაწერილი თითოეული სიტყვისა და ფრაზის შესწავლა, მხოლოდ ფილოლოგიურ ხასიათს არ ატარებდა. ეს ბუნებრივიცაა, სტრელერი თვლიდა, რომ მთარგმნელსა და რეჟისორს შორის ურთიერთობა კომპლექსური უნდა ყოფილიყო და მეტიც, იგი მიიჩნევდა, რომ რეჟისორი გარეგულწილად იმ ტექსტის მთარგმნელი გახდლათ, რომელიც დრამატურგმა შექმნა. მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციის კრიტიკული გაანალიზება. სტრელერის მოსაზრებით, რეჟისორის საქმიანობა იწყება თარგმანიდან. ჯორჯო სტრელერი თვლიდა, რომ თარგმანს უნდა გააჩნდეს ორიგინალურ ტექსტთან მიახლოვებული რიტმი. სიტყვებიდან უნდა იგრძნობოდეს დრამატურგიული ტემპო-რიტმი და ეს ტექსტი სათეატროდ ვარგისი და ღირებული უნდა იყოს.

ჯორჯო სტრელერი ყოველთვის მიიჩნევდა, რომ ხელოვნებაში შემთხვევითი არაფერია. იგი ხშირად ურთიერთობდა ბერტოლდ ბრეხტთან. გერმანელი დრამატურგისგან მან შეისწავლა და შეითვისა, რომ თუ ტექსტი ძველია, ანუ წლების წინ დაწერილი, მასისა და თანამედროვებას შორის კავშირი უნდა ჩამოყალიბდეს, ეს არის დიალექტიკური პროცესი, რომელიც რეჟისორისთვის აუცილებელი ფაქტორია.

სტრელერმა დიდი პრაქტიკა გაიარა ბერტოლდ ბრეხტთან. მისი მეთოდოლოგიის შესწავლა მკვეთრად აისახა სტრელერის შემოქმედებაში და მისი გავლენა შექსპირულ წარმოდგენესაც დაეტყო, ეს განსაკუთრებით „პორიოლანოსზე“ მუშაობის პერიოდში გამოიხატა.

ბერტოლდ ბრეხტი იდეოლოგიის კომფორტულად მორგების წინააღმდეგი გახდლათ. ასეთ დიდ ავტორებთან შეხება სტრელერისთვის ბეჭვის ხიდზე გასვლის ტოლფასი იყო. ამ დრამატურგების ნაწარმოებებზე მუშაობამ, სწორი პრიორიტეტების არგანსაზღვრის შემთხვევაში შეიძლება რეჟისორმა სპექტაკლი, იდეური

თვალსაზრისით, პრიმიტივიზმამდეც კი მიიყვანოს. სტრულერი თავად აღნიშნავდა, რომ მან ბევრი წელი მიუძღვნა შექსპირის პიესებს, მის კვლევას, ეს იმიტომ, რომ მას სურდა, გარკვეული საერთო ეპოვა შექსპირისა და მის თეატრს შორის.

ჯორჯო სტრულერმა დიდი დრო დაუთმო თეატრის „თეორიზებას“, თუმცა არასდროს სურდა მისი სპექტაკლები ლექციებს დამსგავსებოდნენ. იგი ყოველთვის ეძებდა საერთოს საკუთარ თავსა და შექსპირის ესთეტიკას შორის. ეს მსგავსება ჰუმანური ოდეოლოგია იყო, რომელიც მუდა თან სდევდა სტრულერის შემოქმედებას.

სტრულერის მოსაზრებით, შექსპირის დრამატურგია, დაწყებული მაქს რაინპარდტიდან პიტერ ბრუკით დამთავრებული, მუდმივად აღლევებდა რეჟისორებს. პიტერ ბრუკის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ რეჟისორისთვის ერთგარი აღმოჩენა გახლდათ, მისი აზრით, ბრუკმა არაორდინალურად აღადგინა შექსპირული თეატრი და იმავდროულად თავისი ავტორის ერთგული დარჩა.

რეჟისორი თვლიდა, რომ თანამედროვე თეატრში საკმაოდ გახშირდა შექსპირის გმირების ერთგვარი „გამოშიგნვა“, უფრო მეტად მათი მუტანტებად ქცევა ხასიათების თვისობრივი მახასიათებლების თვალსაზრისით, რასაც არანაირი კავშირი არ გააჩნდა ავთენტურ პერსონაჟებთან. შექსპირი რეჟისორს ფორმალისტური ექსპერიმენტების დიდ საშუალებას აძლევდა და სწორედ ესაა ის დიდი ცდუნება და ბეწვის ხიდი, რომელზე გავლაც ყველა რეჟისორს სურდა.

სტრულერი მაქსიმალურად იხარჯება შექსპირის პიესების სცენაზე განხილულიერებისას. ეს არის აბსოლუტური შრომა, ძიება ფსკერამდე და ამის შემდეგ შექსპირი იქცევა ერთგვარ გამყოფად მათ შორის, ვისთვისაც თეატრი მხოლოდ თამაშია და ვისთვისაც თეატრი რწმენაა. მისთვის ეს არის პოეზისა და

სიმართლის შეუცვლელი ერთიანი ფორმა.

ჯორჯო სტრელერს თავისი სარეჟისორო კარიერის განმავლობაში დრამატულ თეატრში, შექსპირის თორმეტი პიესა აქვს დადგმული. პირველ პერიოდში იგი უფრო ხშირად დგამდა მის პიესებს, შემდგომში კი დროის მანძილი შექსპირულ სპექტაკლებს შორის გაიზარდა. იგი თავის თავზე ამბობდა, რომ შექსპირის დრამატურგიას ხშირად უბრუნდებოდა და მხოლოდ გოლდონის ან ბრეხტის რეჟისორი არ გახლდათ. ამასთანავე თეატრის ისტორიკოსები აღნიშნავენ, რომ სტრელერი ხშირად არ დგამდა კომედიებს და არც მისი ცნობილი ტრაგედიები, როგორებიცაა – „ჰამლეტი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ოტელო“ განუხორციელებია. ამას ისიც ემატება, რომ იტალიურ თეატრში ძირითადად იდგმებოდა შექსპირის გამორჩეული და ცნობილი ტრაგედიები. შეიძლება ეს გახდა რეჟისორისთვის სხვა ისტორიული დრამების დადგმის მიზეზი, რათა იტალიურ სცენაზე ეს კულტურული სიცარიელე შეევსო. სტრელერის ერთ-ერთ ძირითად ინტერესს სწორედ ისტორიის ერთგვარი კვლევა წარმოადგენდა, თანამედროვეობისა და ისტორიის ურთიერთყავშირის ძიება. იგი ისტორიას მუდმივობრავ, მუდმივმოქმედ დინებად მიიჩნევდა.

სტრელერის შექსპირთან შეხება „რიჩარდ მეორეთი“ იწყება. ამ პიესით სარეჟისორო კარიერის დასაწყისშივე დაინტერესდა. რეჟისორს სურდა ისტორიული სინამდვილის ასახვა, თუმცა ეს არ იყო მხოლოდ ილუსტრირებული ხასიათის მცდელობა, სადაც ისტორია ისტორიად რჩება და მას თანამედროვეობასთან გამოძახილი არ აქვს. სცენოგრაფმა ჯანი რატომ სცენა დედოფლალ ელისაბედის ეპოქისთვის დამახასიათებელ სტილში გადაწყვიტა. პიესის თარგმანი ჩეზარე ვიკო ლოდოვიჩის ეკუთვნოდა. ტექსტის თანამედროვე ენა ნაკლებად აკადემიური იყო, რაც მაყურებლისთვის

ადეპტატურად აღსაქმელი აღმოჩნდა.

დიდ სირთულეს წარმოადგენდა საკმაოდ მცირე ზომის სცენაზე **სამოცდაათი** მსახიობის დატევა და განაწილება, რომელსაც 7 მუსიკოსისგან შემდგარი ანსამბლი ემატებოდა. ეს თავსატეხი ეხებოდა, როგორც სცენოგრაფს, ასევე რეჟისორს. ამიტომაც სტრელერი ძალაუნებურად აღმოჩნდა თეატრალური ექსპერიმენტების წამომწყები. მისი რეჟისორული ინოვაციები ასევე განპირობებული იყო გარემოებიდან და იმ კონკრეტული მოცემულობებიდან გამომდინარე.

ჯორჯო სტრელერმა შექსპირის „მაკბეტი“ პირველად 1952 წელს პიკოლო თეატრში დადგა. თარგმანის ავტორი სალვატორე ქუაზიმოდო გახლდათ. ეს იყო რეჟისორისთვის უმნიშვნელოვანესი სპექტაკლი. აქ უფრო გამოიკვეთა სტრელერის სარეჟისორო ხედვა. სცენა ძირითადად ბნელში მოაქცია (სცენოგრაფი პიერო მუფი), თითქოს მაკბეტის თავში დატრიალებული აზრების ბურუსი ყოფილიყოს; მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის შინაგანი სამყაროს ერთგვარი გამოსახვა გახლდათ.

რეჟისორმა გამოიკვეთა პიესაში მოთხრობილი ისტორიული და პოლიტიკური ძალადობა, რომელსაც ტრაგედია მოაქვს. სტრელერი შეეცადა სპექტაკლში არსებული პრობლემატიკა თანამედროვეობასთან დაეკავშირებინა. ძალაუფლება, დიქტატურა, პოლიტიკური ძალადობა – ის ძირითადი პრობლემები აღმოჩნდნენა, რომლებიც 50-იანი წლების იტალიისთვის აქტუალური იყო. სტრელერის „მაკბეტი“ მოწიფეულ სარეჟისორო სპექტაკლად მიიჩნიეს. ეს იყო თეატრალური სანახაობისა და იმ პერიოდისთვის არსებული პრობლემების გააზრებული გაერთიანება.

„იულიუს კეისარი“ 1953 წლის სეზონზე წარმოადგინეს. ეს იყო პოლიტიკური დრამა, თუმცა რეჟისორმა მასში ის ადამიანური მხარეც გამოკვეთა,

რომელიც მეგობრობას ეხება. აქედან გამომდინარე, სტრულერმა ფსიქოლოგიურ ჭრილში გაატარა სპექტაკლი, ამიტომაც ის უფრო ინტიმური გახდა. შესაბამისად, რეჟისორმა სპექტაკლის ესთეტიკა ელისაბედის ეპოქის სტილში არ წარმოადგინა (სცენოგრაფი პიერო ძუფი), მან სცენოგრაფია რომანულ სტილში გადაწყვიტა. ცხადია, პიესაში მოვლენები ანტიკურ რომში მიმდინარებას და პირველ რიგში ამით იყო განპირობებული სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც. რეჟისორის გადაწყვეტა, ამ შემთხვევაში, პიესის სიუჟეტიდან უფრო გამომდინარეობდა, ვიდრე იმ ეპოქიდან, როცა ოვითონ ეს პიესა დაიწერა.

ოცდახუთდღიანი რეპეტიციების შემდეგ პრემიერა ითამაშეს. სცენაზე ორმოცი პერსონაჟი გამოდიოდა. სპექტაკლი შესრულების ორ ჭრილში წარმოადგინეს. პირველი: მღელვარე, მგზნებარე და ამავდროულად მისტიკური, ეს ძირითადად გამომდინარეობდა შეთქმულების ფაქტორიდან, რომელიც პიესაშია. მებრძოლი, ხმამაღალი და ფერქებადი – ეს შესრულების, მეორე მხარეა და თავად შეთქმულების მონაწილეებს ეხება, რომელთაც ერთგვარი ომი გამოიწვიეს. რეჟისორმა მსახიობებს მოსთხოვა, მათი შესრულება წარმოედგინათ ნელ ტემპში, მკაცრი ტრიალობით და ძალიან ხმადაბალი ინტონაციებით. უნდა შექმნილიყო ინტიმური გარემო.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სცენაზე 40 მსახიობი გამოდიოდა, ეს ძალიან ძნელი მოცემულობაა მცირე სცენის პირობებში. ეს იყო საკმაოდ მკაცრი სპექტაკლი, სადაც რეჟისორს მოზომილი ჰქონდა თითოეული სცენა და ჩანაფიქრი. აზრობრივად და იდეოლოგიურად კი მოწიფეული თეატრალური წარმოდგენა შეიქმნა. რეჟისორმა პიესაში გამოკვეთა არსობრივად ორი განსხვავებული თემატიკა, ესენია: ცეზარის პოლიტიკური და ადამიანური პროფილი და ბრუტუსის დალატის თემა, რომელსაც მეგობრობა ეწირება.

1957 წლის შემოდგომაზე სტრელერი კვლავ უბრუნდება ინგლისურ დრამატურგიას და შექმნილის „პორიოლანისზე“ იწყებს მუშაობას. რა თქმა უნდა, მან ხელახლა ათარგმნინა ტექსტი. კრიტიკოსების თვალსაზრისით, ეს სტრელერის ინოვაციური თეატრალური ნამუშევარი იყო, სადაც კორიოლანის გმირი კი არა, არამედ ირაციონალური, მოუმწიფებელი ახალგაზრდა ყმაწვილი გახლდათ. მას თვითონ არ შეეძლო რეალობის დანახვა მართავდა ის, ვისაც ამისი ძალა შესწევდა: ხან დედა, ხან კი გარკვეული კლასობრივი გარემოებები.

კორიოლანის როლს სტრელერის უცვლელი მსახიობი ტინო კარარო ასრულებდა. ეს არ იყო კლასიკური ფორმით წარმოდგენილი ტიპაჟი. კარარო მისი პერსონაჟის გაუცხოებაზე აკეთებდა აქცენტს. სტრელერმა კორიოლანის დედის სიშმავე წარმოაჩინა, რომელიც შვილს, ფაქტობრივად, ანადგურებს.

რეჟისორმა ამ, კონკრეტულ სპექტაკლში პიესის ესთეტიკური მხარეები უფრო მეტად წარმოაჩინა, იგი მიხვდა, რომ მისი დამოკიდებულებები და შეხედულებები საოცრად ჰკავდა ინგლისელი მწერლისას.

სცენოგრაფია საკმაოდ უბრალო და რეალისტური შესთავაზა მაყურებელს, უმცირესი დეტალების გათვლითაც კი (სცენოგრაფი ლუჩანო დამიანი), კოსტუმები თეთრი ან ფერადი იყო (კოსტუმების მხატვარი ეძიო ფრიჯერით). მხატვრებმა ეს ყველაფერი ანტიკური ეპოქის მიხედვით შექმნეს.

„მეფე ლიორი“ 1972 წლის 6 ნოემბერს წარმოადგინეს, სტრელერი ახალი დაბრუნებული იყო პიკოლოში. თუ ჩავიხდავთ რეჟისორის ჩანაწერებში, წავიკითხავთ: — „აქ საუბარი უნდა იყოს ღმერთებზე და არა ღმერთზე. ასევე არ არის საჭირო ისტორიული ფრნის შექმნა. სცენა — ეს არის ერთადერთი ადგილი, ესაა თეატრი-

სამყარო. დიდი ცარიელი მიწა<sup>“1”</sup>. სტრელერი პიესას და სპექტაკლს მოიაზრებდა, როგორც ერთ მთლიან სამყაროს. კონტაქტი უნდა ყოფილიყო პარტერთან. აღსანიშნავია, რომ კორდელიას და მასხარას როლს ერთი და იგივე მსახიობი ასრულებდა (ოტავია პიკოლო). რატომ აერთიანებს ამ ორ პერსონაჟს ერთ მსახიობში? ეს გადაწყვეტა, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ იყო. სიმართლის მთქმელი, ყოველთვის მარტოა, ის მუდამ გარიყელია ყველასგან. მის მიმართ ან არასერიოზული დამოკიდებულია გააჩნია საზოგადოებას, ან ისეთივე აგრძესოული, როგორც კორდელიას მიმართ. სტრელერს სურდა, რომ კორდელიაში მასხარა ამოეცნოთ და მასხარაში – კორდელია. მართალია, ეს ორი გმირი ერთმანეთისგან განსხვავდება, მაგრამ მათ შორის უხილავი კავშირი არსებობს. სპექტაკლი ერთდროულად მკაფიოდ გასაგებიც და იდუმალიც უნდა გამოსულიყო.

„მეფე ლირი“, სტრელერის რეჟისურით, ეს არის სპექტაკლი, რომელიც თეატრს მთელ სამყაროდ აქცევს. წარმოდგენის დასაწყისში თხელ ფარდას ვხედავთ, რომელიც მთელ სცენას გარს აკრავს. კორდელია ამ სამყაროსგან განცალკევებით დგას, ანუ ფარდის აქტე, სწორედ იმ დროს ზევს ფარდას, როცა მეფე ლირი ამბობს სიტყვას – “Sincerita”, ანუ გულწრფელობა. თეატრის და მაყურებლის სამყარო მთლიანდება. – სტრელერი აერთიანებს თეატრში სამყაროს და სამყაროში თეატრს.

სტრელერი თავდაპირველად დრამატურგის ინტერესებს აქცევდა ყურადღებას. თუ რაზე დაწერა მან პიესა, როგორ შექმნა მან ესა თუ ის ნაწარმოები და როგორი დამოკიდებულება გააჩნდა იმ თემების მიმართ, რომელსაც შექმნა. სტრელერისთვის ეს ბოლო

---

1 პიკოლო თეატრის ციფრული არქივი: ჯ. სტრელერის სარეჟისორო ჩანაწერები „მეფე ლირზე“ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=40&imm=1&contatore=0&real=0>

ფაქტორი, როგორც რეჟისორისთვის უმნიშვნელოვანესი გახლდათ. ანუ დრამატურგის ამა თუ იმ პრობლემისადმი დამოკიდებულება, რადგან სწორედ ეს ხდებოდა მისთვის ის ძაფი, რომელზეც შემდგომში სპექტაკლს აგებდა. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორი პიესის ავტორზე დამოკიდებული იყო. რეჟისორს გაცილებით მაღალ საფეხურზე აჰყავდა ტექსტი. მისთვის დრამატურგი არამხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების შემქმნელია, რომელმაც დაწერა პიესა და ამით დაასრულა თავისი საქმიანობა. სტრელერისთვის, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, შექსპირი მოკავშირე გახლდათ. ის ერთგვარად ურთიერთთანამშრომლობდა შექსპირთან, მის სამყაროსთან და მხოლოდ ამის საფუძველზე ქმნიდა სათეატრო წარმოდგენას.

სტრელერის სარეჟისორო სამუშაოებიდიალექტიკური სახის იყო. იგი თითქოს ათანხმებდა მის სარეჟისორო შეხედულებებს პიესასთან და მიუხედავად იმისა, რომ მისთვის პიესა ძირითადი საყრდენი იყო, სტრელერი თავის სარეჟისორო გადაწყვეტებში აბსოლუტურად თავისუფალი გახლდათ.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- G. Strehler, Inscenare Shakespeare, Bulzoni editore, Roma, 1992.
- A. Bentoglio, Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, Milano, 2002.
- Ugo Ronfani, Io, Strehler, una vita per il teatro, Rusconi Editore, Milano, 1986 .
- G. Strehler , Per un teatro umano, Feltrinelli Editore, Milano, 1974.
- პიკოლო თეატრის ციფრული არქივი: ჯ. სტრელერის სარეჟისორო ჩანაწერები „მეფე ლიორზე“ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=40&imm=1&contatore=0&real=0>

---

---

## ***THEATRE STUDIES***

**Maia Kiknadze,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,  
The doctor of Art studies, Professor

### **GIORGİ AVALISHVILI'S THEATRICAL WORK**

#### **Summary**

Well-known public figure, diplomat, translator, researcher of Rustaveli and copyist of manuscript had worked at the end of 18th century, in the beginning of 19th century. He did his bit for the literary and theatrical field. He helped to enrich the Georgian Literature through his translations. He made a great contribution to the translation of Sumarokov's plays , the popular Russian write-classicism that time and those plays were carried out in his own theatre (1791-1795).

Prior to the performance (introduction) Giorgi Avalishvili addressed to society with his poem where the talk is about the theatre purpose and the role of comedy in public life.

Except for translated plays by Sumarokov he also appears to be the author of original play. The only a small excerpt of his play "The King Teimuraz"(1791) has been remained what gives a vague impression about the play's plot.

Giorgi Avalishvili made a great contribution for the development of old Georgian Literature and theatre.

Created theatre by him existed until 1795. Holding up the performances were being temporarily canceled after the invasion of Agha Mahmad Khan.

---

---

**Ara Khzmalyan,**

Candidate of Arts, President of the National Theatre-Art Association, teaches a course of the Seminar on theatre criticism at the Yerevan State Institute of Theatre and Cinematography, Scientific Researcher at the Institute of Arts of NAS RA, Adviser to the Director on Relations with the CIS Member States and Museum Management of the Institute of Ancient Manuscripts after Mesrop Mashtots “Matenadaran”

## **«DEHUMANIZATION» OF THEATRE AND «RETURN OF THE BODY»**

### **Summary**

What is theater in its origin and in its essence? Whether it is a specific continuation of literature, a certain logocentric sphere or a place where transformation of word into a different semantic reality occurs, a reality which is rather a domain of choreographic element and a form of bodily communication? In other words, where is the semantic center of the theater? Whether it lies within the linguistic or the extra-linguistic sphere?

Return to the body-centrism became the axis of the artistic research of the XIX-XX centuries (from the art of Isadora Duncan and the pedagogy of musical concept through movement of Emile Jaques-Dalcroze, the concept of Eurhythm, the scenic innovations of Adolphe Appia and George Fuchs, reaching the most significant figures of the avant-garde theater such as Robert Wilson and Romeo Castellucci). It affected the nature of the actor's art, its role and place in the scenic action and space. In the center of discussions, in fact, was the problem of dehumanization of the dramatic action. And the dehumanization is the minimal psychological involvement of the perceiver in the scenic action. Consequently, everything is dehumanizing if it separates the performance from the truth of life and psychological truthfulness, thus creating a certain conditional symbolic environment and instead of purely

---

---

linguistic meanings or the subtexts so typical to the scenic art it puts forward the semantics of the body. This allows spectator to perceive the meaning of the scenic events without involving the rational thinking process, basing the perception solely on extrarational and suggestive potential of the body.

Key words: dehumanization, body, body-centrism, Übermarionette.

## **MANAGEMENT**

**George Pkhakadze,**  
Head of the Training Centre of Shota Rustaveli Theatre  
and Film Georgia State University,  
Invited lecturer

### **MAJOR STRUCTURAL PECULIARITIES AND TOOLS OF FUNDRAISING**

#### **Summary**

Successful fundraising is vastly determined by well-trained employees in particular organization, who do their best to deliver to the specific groups of society particular offer. They analyze and develop creative ideas, which provoke “army” of supporters beyond the borders of specific organization. Years of experience in the given field let us demonstrate and share our skills and methods with target groups and help them significantly increase their awareness of fundraising. On top of that, we will show difference between fundraising and development. In order to become a successful fundraiser each member of the organization should be able to distinguish abovementioned difference. One should never try to use “fast goal accomplishment strategy”, which may lead team and campaign to dire consequences. Strategies and methods described below, will help us avoid common mistakes and will warrant becoming a successful fundraiser.

---

---

Paper deals with several fundraising tips and skills, which inevitably ensure conducting a successful campaign:

- Diagram of donations
- Range of successful fundraising campaign
- Hierarchy of fundraising
- Matrix of relationships

Computer based modeling, diagram and schedule of donations, hierarchy of fundraising and matrix of relationships all are significant tools for leading a fundraising. These tools should be implemented for motivating employees and volunteers, which will result in positive fundraising environment in which we all exist.

## **UNIVERSITY PH.D PROGRAM**

**Magda Anikashvili,**  
PhD student of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia  
State University,  
Humanitarian, Social Sciences, Business and Management  
Faculty  
Supervisor, prof. Lela Ochiauri

### **TRADITION OF NONCONFORMISM IN THE FILMS OF SIXTIES (REPRESENTATIVES OF THE SIXTIES) AND NEW “REBELS”**

#### **Summary**

The history of art, to a certain extent, is the history of protest. Dramaturgy of the work of art is always developing around conflict. Although conflict can be diverse, in all epochs artists were always focusing on confrontation between an individual and the society/system.

Lonely heroes fighting for justice or personal freedom appeared on screens from the very outset of cinematography. However, the most powerful wave of nonconformism is

---

---

related to cultural revolution of the sixties. The American countercultural cinematography or new French wave is just saturated with protest against established values and creates icons of heroes, who are in conflict with traditional society.

Similarly, the films created in allegorical-poetical aesthetics of Georgian Soviet cinematography reflect the process of confrontation with unacceptable reality. Conflict between an individual and totalitarian system is expressed in a way of getting rid of the regime and tearing away from the reality. Asceticism of heroes and their “eccentricity” towards the system have turned into the most widespread form of protest.

Modern cinematography creates new traditions of an individual's struggle with the system. Several important films of past year offer quite different variations of this issue. Leviathan by Andrey Zvyagintsev; Two Days, One Night by the Dardenne brothers; Birdman by Alejandro González Iñárritu – although these films reflect absolutely different realities in absolutely different forms, the key motivator of main heroes' behavior is a conflict with external world, a feeling of protest towards the reality.

**Shota Gegiadze,**  
Ph.D. Student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Supervisor: Prof. Davit Kobakhidze

The teacher of stage movement,  
The doctor of Actor's Performing Art,  
Supervisor, prof. Davit Kobakhidze

## **ATTENTION AND THE PROBLEMS OF EMOTION IN THE STAGE MOVEMENT**

### **Summary**

Purposeful use of management regulating technologies of students' psychological mechanism in the educational process

---

---

should provide students' active psycho-emotional involvement by the help of teacher in the learning process.

The constant impact of modern technologies and informational waves affects accordingly on everyday life of human and also on physical and emotional situation of student, in particular it reacts on their readiness for educational process.

The issues of attention and emotional relations are the most actual problem in the educational process of students in stage movement. The problem is explained by the fact that the mastering specifics of stage movement program is directly related to the capacity of students' attention and emotional management.

In educational process and especially in its initial stages, it is necessary to have been determined the specific emotions of students, the signs of their expression and their features of changes on the different stage of their lesson. The definition of optimal range of specific emotions at the beginning and during the learning process lead us to the necessity of putting diagnosis and having correction what depends on the analysis of emotional signs and expression of teacher.

**Khatuna Damchidze,**  
Ph.D student  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia  
State University  
Supervisor. Prof. Anano Samsonadze

## **MEGRELIAN DANCING DIALECT** (Part I)

### **Summary**

Megrelian dance folklore in the regions spread on the lowland of Western Georgia called Kolkheti valley, one might say, is more completely represented.

Samegrelo, as well as other parts of Georgia, is rich in

---

---

worship - religious, folk, now turned into household rituals. Among the many rituals, our attention was drawn to the actions, which include choreography.

The first part of the works deals with the ritual action “Atlechoba”, which was unconditional constituent element in the organization of funerals of persons who died from Dance Fever and thunder; “Terdoba” – a ritual dedicated to the reproduction of horses, which preserved the plastic movement of the horse; “Dzidzava”- Rain farewell action, performed by the women; Theatre performance “Keenoba”; “Tughvinte” - a game that should be a variety of Dato - Berikuli-cycle; “Chveniereba” - public holiday in village Bandza, which preserves a very significant information about Mingrelian folk dance.

Generally, Megrelian folk choreography that survived has character of humorous, lyrical, light : “Chaguna”, “Voisa”, “Arira”/, “Tsartmevia”, “Jansulo”, “Dzabra”. “Chaguna”, “Jansulo” and “Dzabra” is characterized by the presence of the player inside the circle and is similar to some kind of choreographic performance. “Arira”/, “Tsartmevia” (Skhapva, Abkhazian lekuri) is Megrelian version of dance “Kartuli”.

**Tamar Mukeria,**

PhD student of Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Supervisor: Tamar Bokuchava

## **SHAKESPEARE’S PLAYS BY STREHLER**

### **Summary**

In the works of Italian director Giorgio Strehler you can often meet performances staged on Shakespeare’s plays. Especially notable is the fact that the director’s creative stages is exactly in connection with the works of English playwright. Strehler paid a great attention to Shakespeare’s plays from the

---

---

beginning of his career as a director and performed them on the stage.

Strehler believed that the translation of the foreign drama had the great importance. In his opinion, the translation with a great percentage was determining the farther quality of performances. He believed that translation should not be seen solely in terms of philology, especially when it is dealing with dramaturgy and certain plays are preparing to be staged. Author's pace-rhythm in translation, exact meanings of the words and phrases should not be neglected by translator. Therefore, Strehler was actively involved in translation with translator. Director in his theoretical work pays great attention to the translation as we mentioned before and to the modern performances of Shakespeare's plays. Streler appeared to be a pioneer, who first performed the plays of Shakespeare on the Italian scene. Censors had banned a number of masterpieces, therefore Italian audience knew only a few Shakespeare's, plays. Giorgio Strehler filled this vacuum.

In my work is considered a few performances staged on Shakespeare's plays by Giorgio Strehler ("Macbeth," "Julius Caesar," "Coriolanus," "King Lear" and "The Tempest") which had a great influence on Italian theatre and become as stage performances.

Sophisticated directing solution appears in sharply expressed ideas. Strehler plays of Shakespeare still represent the great values, as for the directing and acting, as well as in the theater science studies.

---

---

**დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“**

---

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

---

---