
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ჰიბანო

№2 (71), 2017

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2017

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (71), 2017

სარედაქციო საბჭო
ზვინად დოლიძე
ირინა აბესაძე
აია კიკნაძე

ლიტერატურული
რედაქტორები
მარიამ იაშვილი
მარიპა
ამამცაშვილი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

ინგლისური ტექსტის
რედაქტორი
მარიამ
სსირტლაძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მამა მასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №2 (71), 2017

Editorial Group

ZVIAD DOLIDZE
IRINA ABESADZE
MAIA KIKNADZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

**The editor of English
Text**

MARIAM
SKHIRTLADZE

**Head of Publishing
House**

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.

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

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli
Avenue №40

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

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

თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე
ამერიკული კინოკომედია და კინოდრამა
უახლეს ქართულ თეატრში9

მარინე ლომიძე

მარინე ხარატიშვილი
ვარიაციის შოუშენის თემაზე
(შტრიხები ნიკოლოზ წულუკიძის შემოქმედებით
პორტრეტისათვის)17

მედიოლოგია

ვაჟა ზუბაშვილი
კინოტექნოლოგიები ტელევიზიაში36

მუსიკისმცოდნეობა

ჟანა თოიძე
რეჟიტატივის შესწავლის პირითადი
მეთოდური საკითხები53

გვანტა ღვინჯილია
მარტინ ლუთერის რეფორმაციის გავლენა
ი. ს. ბასის შემოქმედებაზე58

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

ნური ნალბანთოღლი
დროის ბუნება (რეჟისორის კომენტარები დროის
არსთან დაკავშირებით პიესაზე მუშაობის პროცესში)73

შოთა გეგიაძე
ყურადღება და ემოცია სასცენო
მოქრაობაში86

ხათუნა დამიძე
გურული საცეკვაო დიალექტი107

მზია მანჯავიძე
ოთარ იოსელიანის „ჯამთრის სიმღერა“
და მისი ხმოვანი კონცეფცია122

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze

AMERICAN COMEDY AND DRAMA FILMS IN THE
MODERN GEORGIAN THEATRE134

Marina Lomidze

Marina Kharatishvili

VARIATION ON THE THEME OF SHOWMAN135

MEDIA STUDIES

Vaja Zubashvili

TECHNOLOGIES IN TV BROADCASTING136

MUSIC STUDIES

Jana Toidze

BASIC METHODOICAL ISSUES OF LEARNING
A RECITATIVE137

Gvantsa Ghvinjilia

THE INFLUENCE OF MARTIN LUTER'S
REFORMATION ON J. S. BACH'S MUSIC138

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Nuri Nalbandoglu

FEATURE OF TIME

(Director's comments with regard to the Essence of Time in
the Process of Play Working)Shota Gegiadze140

Shota Gegiadze

ATTENTION AND EMOTION ON
STAGE MOVEMENT141

Khatuna Damchidze

GURIAN DANCE DIALECT142

Mzia Manjavidze

IOSELIANI'S "ZAMTRIS SIMGERA"
("WINTER'S SONG") AND ITS SOUNDSCAPE143



თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**ამერიკული კინოკომედია და კინოდრამა
უახლეს ქართულ თეატრში**

ბოლო რამდენიმე წელია, სათეატრო რეჟისორები ხშირად მიმართავენ ცნობილი ფილმების თეატრალური ვერსიების შექმნას. 2015 წ. ორი საინტერესო სპექტაკლი შეიქმნა ქუთაისისა და თბილისის თეატრების სცენებზე. აღსანიშნავია, რომ ორივე სპექტაკლი ამერიკული ფილმების თეატრალურ ადაპტაციას წარმოადგენს. ერთი მსუბუქი, კომედიური, გასართობი ჟანრის სპექტაკლია, მეორე კი დრამატული, ადამიანთა გაუსაძლისი ცხოვრების ამსახველი.

ბილი უაილდერის „ჯაზში მხოლოდ ქალიშვილები არიან“ (Some like it hot, 1959) ყველა დროის საუკეთესო კომედიად არის აღიარებული. ამ ფილმს არასდროს აკლდა მაყურებელი და დღესაც, დიდ ინტერესსა და აღტაცებას იწვევს. ალბათ, სწორედ ეს გახლდათ რეჟისორ გიორგი სინარულიძის მთავარი მოტივი, როდესაც მან ქუთაისის ლალო მესხიშვილის სახელობის დრამატულ თეატრში „ჯაზში მხოლოდ ქალიშვილების“ დადგმა განიზრახა. მაყურებელი თეატრისგან ითხოვს, არა მარტო, საზოგადოებაში არსებული მტკივნეული პრობლემების ასახვას და ამ საკითხებზე სცენიდან საუბარს, არამედ კომედიური, გასართობი, ე. წ. განსატვირთი სპექტაკლების შექმნასაც. ყველასათვის კარგად ცნობილი კინოკლასიკის გასცენიურება საკმაოდ თამამი გადაწყვეტილებაა, მაგრამ რეჟისორმა ინსცენირებაში აქცენტების გადაადგილებით, როლების სწორი გადანაწილებით მიზანს მიაღწია და კომედიური ხასიათის, მსუბუქი, გასართობი სპექტაკლი შექმნა.

მაკკოი ხორასის რომანის „ნომ ნოცავენ

ქანცგაწყვეტილ ცხენებს“ (They shoot horses, don't they?) მიხედვით ფილმი სიღნეი პოლაკმა გადაიღო. ავთანდილ ვარსიმაშვილმა კი „თავისუფალ თეატრში“ თავისივე ინსცენირებით დადგა სპექტაკლი. პოლაკის ფილმი მაყურებელში განწირულობის, არაადამიანურობის, სისასტიკის განცდას აღძრავს. უმუშევრობით და უფულობით გადაღლილი, რწმენადაკარგული, სასოწარკვეთილი ადამიანები ყველაფერზე მიდიან, ოღონდ კი არსებობისთვის ფული იშოვონ. სხვები კი უფრო მეტი შემოსავლის ძიებაში ახალი ტიპის ცინიკურ გასართობს იგონებენ – ცეკვა-მარათონს. რამდენიმე ათეული წყვილი დგას რინგზე, მათ გაუჩერებლად უნდა იცეკვონ, სანამ ყველა არ დაეცემა და ერთი მათგანი კი გაიმარჯვებს. ავთანდილ ვარსიმაშვილის გადმოქართულებულ ვარიანტში მთავარი სათქმელი უცვლელი რჩება. რეჟისორმა სპექტაკლში ქართული რეალობის ელემენტები შეიტანა, შეამცირა მარათონში მონაწილე წყვილთა რაოდენობა, შეცვალა პერსონაჟთა სახელები და მოქმედების ადგილი, გაათანაბდროვა გმირთა ხასიათები და სიტუაციები.

გიორგი სიხარულიძემ, როგორც უკვე აღვნიშნე, მძიმე სოციალურ-პოლიტიკური პერიპეტიებით დათრგუნვილი მაყურებლის ცხოვრების განსატვირთად, მსუბუქი, მუსიკალური, გასართობი კომედია დადგა. მან 20-30-იანი წლების ამერიკაში – ჩიკაგოსა და მაიაში – განვითარებული რომანტიკული, მხიარული, სათავგადასავლო კინო-ისტორია გააცოცხლა ქუთაისის სცენაზე. ინსცენირების ავტორები (გიორგი სიხარულიძე, გიგა ჩიქოვანი) სცენური ადაპტაციისას ეცადნენ გვერდი აეარათ კონკრეტული დროის ასახვისათვის – მშრალი კანონის პერიოდი, განგსტერული გარჩევები – ის, რაც ფილმშია პაროდირებული. გიორგი სიხარულიძის სპექტაკლში არ არის დაკონკრეტებული დრო და მოქმედების ადგილი, რეჟისორი ეცადა

დროსა და სივრცეში განევრცო ფილმში ასახული ამბავი. დროის განზოგადება, სხვასთან ერთად, კოსტიუმების, ვარცხნილობის, მუსიკის, სიმღერების შესრულების მანერაშიც აისახა. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ სიუჟეტური მსგავსების და ცალკეული სცენების გამოყენების მიუხედავად, რეჟისორმა ისინი ახლებურად გადაწყვიტა, ისევე როგორც მთლიანობაში სპექტაკლი. დადგმაში ამოღებულია ზოგიერთი სიუჟეტური ხაზი, მუსიკალური ნომრები შემოკლებულია, ზოგიერთი სცენა თუ ამბავი ჩამატებულია. უფრო მეტიც, გიორგი სინარულიძემ უარი თქვა ადოლფ ღოიჩის მუსიკაზე, სიმღერებზე, სახელგანთქმული ტანგოს ვერსიაზე, რომლის ჰანგებზეც დაფნა თაყვანისმცემელ მილიონერს ეცეკვება. რეჟისორმა თავად გააფორმა სპექტაკლი მუსიკალურად. მან გამოიყენა სხვადასხვა ეპოქის და მიმდინარეობის ჯაზური კომპოზიციები, რითაც კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი დროისა და ადგილის განზოგადებას.

გიორგი სინარულიძის სპექტაკლში ამბავი მატარებლების სადგურზე იწყება. აქ რეჟისორმა რეალური და პირობითი თეატრალური ენა ერთმანეთში გადახლართა. მაყურებელი და სპექტაკლში მონაწილე პერსონაჟები მატარებლის ბაქანზე აღმოჩნდებიან. რეალურისა და თეატრალური პირობითის გადახლართვის შემდეგ იწყება მთავარი ამბავი. შიგადაშიგ ძირითად მოვლენათა რიგს, ამბიდან ამბავზე გადასვლას ძველი კინოფილმებიდან გაცოცხლებული უხმო ეპიზოდები კრავს. რა თქმა უნდა, რთულია მთლიანად გაექცე ფილმის გავლენას და არ გამოიყენო ის, რაც საჭიროა ძირითადი ამბის მოსათხრობად. ქუთაისელთა სპექტაკლში სცენები, რომლებიც აუცილებელია სიუჟეტის, ურთიერთობების გადმოსაცემად, ორიგინალური გადაწყვეტის მიუხედავად, მაინც ახლოსაა ფილმში ასახული ამბის განვითარებასთან. საერთოდ, გიორგი

სიხარულიდემ საკმაოდ თამამი გადაწყვეტილება მიიღო, როდესაც ამ ფილმის გასცენიურებას მოჰკიდა ხელი. უპირველეს ყოვლისა, ფილმს ყველა კარგად იცნობს, იგი კინოკლასიკადაა აღიარებული, ვარდა ამისა, ბევრ ისეთ კინოსთვის დამახასიათებელ, ტიპურ ელემენტს შეიცავს, რომელთა პირობით თეატრალურ ენაზე გადმოტანა ძალიან ძნელია.

რეჟისორმა სპექტაკლი მასობრივ ცეკვებზე, ჯგუფურ სცენებზე ააგო. წარმოდგენა დატვირთულია ენერგიული, რიტმულად დამუხტული ქორეოგრაფიული მონაზაზებით, ილეთებით, სახასიათო ელემენტებით, რომლებიც მონაწილეთაგან მოქნილობას და დახვეწილ პლასტიკას მოითხოვს. სპექტაკლში მუსიკალურ რიგს და ქორეოგრაფიას უდიდესი დატვირთვა აქვთ მინიჭებული. ქორეოგრაფ გიორგი ბარბაქაძის მიერ შექმნილი ცეკვები სპექტაკლის სტრუქტურის ერთ-ერთ უმთავრეს შრეს ქმნიან. ისინი განვითარებული ამბის დამატებითი ინფორმაციის მატარებლები არიან, მოცემული მოვლენების არსს გამოხატავენ და პერსონაჟთა განწყობას თუ სულიერ მდგომარეობას ვიზუალურად ასახავენ. ცეკვები მსახიობებს პერსონაჟთა ხასიათის გახსნაში ეხმარებიან და საერთო მდგომარეობის – მხიარულების, სილალის შთაბეჭდილებას უფრო ამძაფრებენ.

გიორგი სიხარულიდის „ორკესტრის“ ორკესტრანტები სინამდვილეში არ უკრავენ. მსახიობები მხოლოდ ინსტრუმენტებზე დაკვრის იმიტირებას აკეთებენ შესატყვისი პლასტიკით. ერთადერთი საკრავი, რომელიც ამ ორკესტრში „ცოცხლად“ ჟღერს – გიტარაა, რომელიც აკომპანემენტს უკეთებს მომღერალთა ტრიოს. ტრიოს მუსიკალური ნომრები სპექტაკლის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ხაზი და წარმატების მიზეზია.

სპექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობს ზუსტად აქვს მიცემული პერსონაჟის გახსნისათვის აუცილებელი

ამოცანა. მსახიობები პლასტიკით, აქცენტების სწორი დასმით, ინტონაციებით, ფესტიკულაციით, – გროტესკულ, ირონიულ, კომიკურ სახეებს ქმნიან. დავით როინიშვილის და ზვიად სვანაძის მიერ განსახიერებული, ყველასათვის კარგად ნაცნობი პერსონაჟები – ჟოზეფინა და დაფნა – ერთდროულად სასაცილოები და შესაბრალოები არიან. სპექტაკლში აქცენტი სწორედ ამ ორი მსახიობის მიერ შექმნილ ტიპაჟებზე კეთდება. ისინი სამსახიობო გარდასახვის საინტერესო პროცესს გადიან. ამასთანავე, არ არღვევენ „ჟანრის კანონს“ – მაყურებელს „არ ატყუებენ“, რომ ქალები არიან. ამით მსახიობები თავიანთ პერსონაჟებს კომიკურობას მატებენ და გამომსახველი ხერხების გამოყენებით, თავიანთ როლებს მეტ დატვირთვას და მნიშვნელობას სძენენ. მსახიობთა თამაში, მუსიკალური გაფორმება, ქორეოგრაფია, მხატვრობა სპექტაკლის ერთიან, აწყობილ და შთამბეჭდავ სურათს კრავს.

აღსანიშნავია, რომ ფილმისგან განსხვავებით, გიორგი სიხარულიძემ კრიმინალური სამყაროს წარმომადგენლებიც არასაშიშ, გროტესკულ არსებებად აქცია, რომელთაც, მთავარი გმირებისგან განსხვავებით, არ უმართლებთ. ეს, რა თქმა უნდა, სპექტაკლის საერთო ჟანრიდან, ხასიათიდან და მოვლენათა განვითარებიდან გამომდინარეობს. სპექტაკლში არ არის ასახული პოლიტიკური, კლასობრივი თუ სოციალური პრობლემატიკა. მისი გმირები არ არიან ერთი რომელიმე კონკრეტული ქვეყნის წარმომადგენლები. სპექტაკლი სიმსუბუქის, მხიარულების, ფერადოვნების, სილამაზის და სიცილის განწყობას ქმნის და საინტერესოა ყველა თაობის მაყურებლისათვის.

თავისუფალ თეატრში ავთო ვარსიმაშვილის მიერ განხორციელებული „ხომ ხოცავენ ქანცგაწყვეტილ ცხენებს“, ქუთაისელთა სპექტაკლისგან განსხვავებით, თანამედროვე ცხოვრების ეკონომიკურ, სოციალურ

კრიზისს ასახავს და პრობლემათა სიმწვავეთ გამოირჩევა. რეჟისორმა, რომანისა თუ კინოფილმის, გადმოქართულებისას შეცვალა მოქმედების ადგილი, პერსონაჟთა სახელები და შექმნა ქართული რეალობისათვის დამახასიათებელი გარემო. ავთო ვარსიმაშვილის ადაპტირებული ნაწარმოები, გმირთა ხასიათებითა თუ სიტუაციებით, ჩვენს თანამედროვეობას შეერწყა. რეჟისორი სპექტაკლში საზოგადოებისათვის მტკივნეულ საკითხებს სვამს: ვინ ვართ, რა ფასეულობებით ვცხოვრობთ, გვაქვს თუ არა გადარჩენის შანსი. ქართულ სინამდვილესთან დაახლოების მიზნით, დამდგმელმა პერსონაჟთა სამეტყველო ენაში – თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი ჟარგონები, სლენგი, სამეტყველო ფორმები ჩართო. ამით პერსონაჟები მაყურებელთან კიდევ უფრო დაახლოვა.

სცენოგრაფების – შოთა გაბალიშვილის და თეო კუზინაიძის – მიერ სცენაზე შექმნილი სივრცე საჯინბოლს წარმოადგენს, რომელშიც შოუს შემქმნელებმა ცხენებად ქცეული რვა ადამიანი გამოამწყვდიეს. ამ საჯინბოლში გამომწყვდეულებს, დროდადრო პროდიუსერები არენაზე უშვებენ დაუსრულებელ მარათონში, არაადამიანურ შეჯიბრში მონაწილეობის მისაღებად. ოთხი წყვილიდან, მხოლოდ ერთი გაიმარჯვებს და მიიღებს დაპირებულ ფულად ჯილდოს. ჩაკეტილ წრეში მყოფი დაპირისპირებული პერსონაჟების წარმოჩენით რეჟისორმა თანამედროვე საზოგადოების ყოფა ასახა.

ქორეოგრაფია პერსონაჟთა ხასიათების შექმნაში ეხმარება მსახიობებს. მარიამ ალექსიძემ თითოეულ მათგანს დამახასიათებელი პლასტიკური ნახაზი შეუქმნა. „შოუში“ მონაწილეები, ამბიდან გამომდინარე, ბევრს ცეკვავენ, მაგრამ მათი მოძრაობები მონოტონურია, ხაზგასმით გაწეულია, თითქოს გაუსაძლისი ცხოვრების ამსახველია. იმავდროულად, მსახიობთა პლასტიკა გმირთა პროტესტის გამომხატველიცაა.

შოუში მონაწილეთა მიზანია – ასი ათასი ლარის მოპოვება. რეჟისორი და მსახიობები სხვადასხვა ხასიათის ტიპაჟებს ქმნიან. მათ – უყვარდებით, მტრობენ, ებრძვიან, ეხმარებიან ერთმანეთს. ისინი ერთდროულად: ერთგულები, ადამიანურები, ანგარებიანები, ფარისევლები არიან. მათ აქვთ მიზნები და ამ მიზნების მისაღწევად სასტიკ ბრძოლაში, შეჯიბრში მონაწილეობენ. ზოგი ვერ უძლებს გაუსაძლის პირობებს და მარათონს ეთიშება. საბოლოოდ ერთი წყვილი იმარჯვებს. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები ქმნიან მხატვრულ ტიპაჟებს, რომლებიც რეალურ ცხოვრებაში, ჩვენ გარშემო არსებობენ. ზოგადად, სპექტაკლში ნაჩვენები შოუ ჩვენი ცხოვრების პატარა მოდელია. რეჟისორი გვეუბნება, რომ ჩვენი ცხოვრებაც მარათონია და ჩვენ ყველანი ამ მარათონში ვართ ჩაბმულები, ყველანი იმ შოუს მონაწილეები ვართ, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია. ავთო ვარსიმაშვილი თითქოს მხოლოდ სოციალურ პრობლემატიკაზე აკეთებს აქცენტს, მაგრამ, ძირითად ამბავთან ერთად, დადგმაში ჩვენი ცხოვრების თანმდევი სხვა პრობლემებიც იკვეთება. სპექტაკლი ჩვენი საზოგადოების ხელმოცარულ, გზადაცდენილ, ნიჭიერ ახალგაზრდებზეა. მათ სურთ იცხოვრონ ნორმალურად, ჰქონდეთ სტაბილური შემოსავალი. ისინი იბრძვიან, რათა გადარჩნენ. ამ ბრძოლაში კი იმ ქანცგაწყვეტილ ცხენებს ემსგავსებიან, რომლებსაც საბოლოოდ ხოცავენ.

ვფიქრობ, რეჟისორთა მიერ ცნობილი, კინოკლასიკად აღიარებული ამერიკული ფილმების გასცენიურებას ორმაგი დატვირთვა აქვს: განმაურებული ფილმების სათაურებით თეატრში მაყურებლის მიზიდვა; ქუთაისის თეატრის შემთხვევაში, გიორგი სინარულიძის მიერ, მხიარული, კომედიური ჟანრის სარეპერტუარო სპექტაკლის შექმნა; „თავისუფალი თეატრის“ რეპერტუარს კი, ავთო ვარსიმაშვილმა კიდევ ერთი მწვავე სოციალური პრობლემატიკის ამსახველი სპექტაკლი შემატა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ოჩიაური ლელა. ჯაზში მხოლოდ ქალიშვილები არიან. თეატრი და ცხოვრება, №2, 2015.
- ჩხარტიშვილი ლაშა. კინოფილმის ორი თეატრალური ვერსიის შესახებ. თეატრი და ცხოვრება, №5, 2015.
- Brotman Mikita, Sterritt David. They shoot horses, don't they?. Turner Classic Movies, TCM Article.
- <http://www.tcm.com/this-month/article/151877%7C0/They-Shoot-Horses-Don-t-They-.html> Finally had been reviewed in 2017.01.03.
- Canby Vincent. They shoot horses, don't they?. New York Times. 11 December, 11, 1969.
- <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E477BC4952DFB4678382679EDE> Finally had been reviewed in 2017.01.03.
- Suber Howard. Some like it hot. The Criterion Collection. 18 December, 1989.
- <https://www.criterion.com/current/posts/963-some-like-it-hot> Finally had been reviewed in 2017.01.03.

მარინე ლომიძე,
ჟურნალისტიკის დოქტორი
მარინე სარატიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ვარიაცია ზოუმენის თემაზე

(შტრიხები ნიკოლოზ წულუკიძის შემოქმედებითი
პორტრეტისათვის)

წინასიტყვაობის მაგიერ

ნიკოლოზ (ნიკა) წულუკიძე ახალგაზრდა ნიჭიერი კაცია, რომელიც აგერ უკვე ათ წელზე მეტია ქართული საზოგადოების წინაშე სხვადასხვა ამპლუით წარმოჩინდა: სამაუწყებლო მედიის გადაცემათა წამყვანი (რადიო „იმედის“ საავტორო გადაცემა „ავანსცენა“ – 2012 წ. და „დილა იმედისა“ – 2009 წ; საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის „ერისთავის სათვალე“ თანაწამყვანი – 2008 წ; ტელეკომპანია „იმედის“ „დღის შოუ“ – 2011-2012 წწ. და „კულინარიული დუელი“ – 2012 წლიდან); სერიალების სცენარისტი („გოგონა გარეუბნიდან“ – ტელეკომპანია „იმედი“ – 2011-2012 წწ.) და მსახიობი („შუა ქალაქი“ – ტელეკომპანია „იმედი“ – 2011-2012 წ., 2014-2015 წ.); 4 წიგნის ავტორი („იგავ-არაკები“ – 2008 წ, „მოსუცი ჯამბაზები“ – 2009 წ, „ფინიტა ლა კომედია“ – 2009 წ., „ყველაფერი მეორე მეორადი არ არის“ – 2013 წ.); მრავალი საგაზეთო სტატიის, თეატრალური რეცენზიისა და ნარკვევის ავტორი; სხვადასხვა საერთაშორისო თეატრალური ჟიურის თავმჯდომარე და წევრი.

ჩვენს სტატიაში ყურადღებას გავამახვილებთ ნიკა წულუკიძის საქმიანობის ერთ ასპექტზე, გადაცემის წამყვანის, უფრო შოუმენის ეკრანულ სახეზე.

* * *

სატელევიზიო გადაცემა „ღია, გახსნილი“ სტრუქტურაა, საიდანაც რეალურ დროსა და სივრცეში ეკრანიდან მაყურებელს პირდაპირ მიმართავენ.

ტელეგადაცემის კომუნიკაციის სპეციფიკის წარმოსაჩენად მოვიხმობთ მკვლევარ გ. ლეონიძის მიერ შემოთავაზებულ სახელოვნებო დარგებისა (კინემატოგრაფია, თეატრი) და სამაუწყებლო მედიის შეპირისპირებას. ა.ტარკოვსკის განსაზღვრებით, კინემატოგრაფი – ალბეჭდილი დრო – იძულებით აღადგენს წარსულს, უკვე მომხდარს, რითაც ქმნის დრამატულ ილუზიას, რომელიც ე.წ. მეოთხე კედლის პრინციპს ემყარება: „მაყურებელი თითქოსდა შეუმჩნეველი თანადამსწრეა (მოწმეა ამ „მეოთხე კედლის“ იქით მიმდინარე მოქმედებისა, რომელიც მისგან დამოუკიდებლად ვითარდება ეკრანზე. „მეოთხე კედლის“ პრინციპს ემყარება თეატრიც. ეს პირობითობაა, ... რომ მსახიობები მაყურებელს „ვერ ამჩნევენ“ და მაყურებლებსაც ეს „სჯერათ“ – ასეთია თამაშის წესი. ტელევიზიას საშუალება აქვს გვიჩვენოს სანახაობა, რომელიც კი არ თამაშდება, არამედ რეალურად ამჟამად წარმოიქმნება და ვითარდება ჩვენ თვალწინ“.¹

ტელეწამყვანი, შოუმენი და მისი სტუმრები ტელეეკრანიდან მიმართავენ ტელეაუდიტორიას და, ტელეკამერის მიუხედავად, მაყურებელს სწორედ უშუალო მიმართვის საშუალებით ექმნება „მეოთხე კედლის“ არარსებობის განცდა, რაც მისთვის (მაყურებლისთვის) ე.წ. დასწრების ეფექტის შთაბეჭდილებას ქმნის.

თეატრალურ წარმოდგენასა და კინოფილმში მოქმედ პირთა შორის ურთიერთობაა და არა მაყურებელთან. უპირანი იქნება გავიხსენოთ, თუ როგორ განუმარტეს ფრანგ ჟურნალისტებს ნიგერიელმა ბავშვებმა კინო

¹ იხ.: 6. ლეონიძე. სატელევიზიო კონტაქტის ბუნება. ტელე-რადიო-ჟურნალისტიკის საკითხები. VII. თსუ გამ-ობა, თბილისი, 2005.

და ტელევიზია: კინოში ერთმანეთს ელაპარაკებიან, ტელევიზიაში კი – ჩვენ.

კონტაქტის სხვა ფორმას გულისხმობს საესტრადო ხელოვნება – ესტრადის მსახიობი ყოველთვის უშუალოდ მიმართავს მაყურებელს. სწორედ ეს თავისებურება – მაყურებლისთვის მუშაობა, მაყურებლისადმი უშუალო მიმართვა და მაყურებელთან ურთიერთობის დამყარება – აიღო ტელევიზიამ საესტრადო ხელოვნებისაგან, რითაც უარყო „მეოთხე კედლის“ პრინციპი და მრავალრიცხოვანი აუდიტორიაც მოიპოვა.

ესტრადისა და ტელევიზიის ამგვარი მიმართება ჯერ კიდევ ტელევიზიის პირველმა მკვლევრებმა დააფიქსირეს და მართებულადაც ახსნეს იგი კომუნიკაციური მოდელების მსგავსებით. შოუმენი, ესტრადის მსახიობის მსგავსად, განსაკუთრებულ გრიმს არ იკეთებს, არ იცვამს სხვის კოსტიუმს, არ სჭირდება დეკორაცია, მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში მოიხმარს ნამდვილ რეკვიზიტს. იგი ეკრანზე ჩანს არა როგორც სხვისი როლის შემსრულებელი, არამედ როგორც რეალური კონკრეტული პიროვნება, მისთვის დამახასიათებელი პიროვნულ-პროფესიული უნარ-ჩვევებითა და ნიჭიერებით.

ესტრადის მსახიობსა და ტელევიზიის წამყვანს შორის მსგავსების შესაჯამებლად, უნდა აღვნიშნოთ, რომ არც ერთი არ მიმართავს ღრმა დრამატული გარდასახვის ილუზიებს და ისინი თვითრეალიზაციის ერთი ნიშნით – თვითგამოხატვით – იფარგლებიან.

ცნობილია, რომ სატელევიზიო კვირისა თუ დღის პროგრამები (შოუები) არსებითად ავტონომიური ხასიათისაა, ხშირ შემთხვევაში გამოკვეთილი ავტორისეული ხედვით, რაც, უმთავრესად, რიტორიკით, ორატორული ხელოვნებით ვლინდება. სატელევიზიო მოსაუბრე პირს, კინოსა და თეატრის მსახიობსა და თუნდაც რადიოს წამყვანისაგან განსხვავებით, ერთი

უმნიშვნელოვანესი უპირატესობა გააჩნია – საუბარს (ვერბალურ კომუნიკაციას) ამდიდრებს მიმიკური და ჟესტიკულაციური გამომსახველობით (არავერბალური კომუნიკაციით). ეს კი აუდიტორიასთან ურთიერთობას ეფექტურს ხდის. შესაძლებელი ხდება არა ზოგადად მასასთან კომუნიკაცია, არამედ მის თითოეულ წარმომადგენელთან საკუთარი სიტყვისა და ემოციის მიტანა.

ამდენად, ტელევიზია (როგორც მასობრივი ინფორმაციის საშუალება) და წამყვანი (როგორც კომუნიკატორი) ინფორმაციას აწვდის (გადასცემს გზავნილს) სხვადასხვა გეოგრაფიულ ადგილას განთავსებულ ფართო აუდიტორიას. ამასთანავე მისი უშუალო კონტაქტი ასხეულებს პიროვნებათაშორის კომუნიკაციას (ინტერაქტიურს), რომელიც თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და მოზღვავებული ინფორმაციის პირობებში სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს.

ორი ათეული წლის წინ ზოგიერთი სპეციალისტი სატელევიზიო სივრცეზე დაკვირვების შედეგად გამოთქვამდა მოსაზრებას, რომ გასართობი პროგრამების მოძალების მიუხედავად, მაყურებლებში მეტი პოპულარობით სარგებლობენ არა შოუშენები, არამედ საინფორმაციო და სხვა პოლიტიკური პროგრამების წამყვანები. და ეს აისახება არა მარტო საზოგადოების ზედმეტი პოლიტიზაციით, ანდა წამყვანების პირადი თვისებებით, არამედ ურთიერთობის ფორმითაც, რომელიც საკონკურსო და გასართობ პროგრამებში ნაკლებად გულისხმობს ტელემაყურებლებთან უშუალოდ კონტაქტის დამყარებას.

ვფიქრობთ, ეს შეხედულება სადღეისოდ უფრო საკამათოდ შეიძლება მივიჩნიოთ. მაგალითისთვის ორი ტელეკომპანია გამოდგება. „რუსთავი-2“-ის საზოგადოებრივ პოლიტიკური ტოკშოუ „არჩევანის“ მაღალ რეიტინგს მისი გამორჩეული წამყვანის, არხის

სარედაქციო პოლიტიკის აქტიური გამტარებლის, გიორგი გაბუნიას ფაქტორიც განაპირობებს. ამ ნიშნით (საზოგადოების ინტერესი) „არჩევანს“ არ ჩამოუვარდება განსხვავებული სალაპარაკო გადაცემა – „ნანუკას შოუ“, რომლის დასახელებაშივეა საზგასმული წამყვანის ფაქტორი. რეიტინგის რეკორდულ მაჩვენებელს აღწევს ტელეკომპანია „იმედის“ ტოკშოუ – „სხვა რაკურსი გია ჯაფანიძესთან ერთად“.

გადაცემის წამყვანის, უფრო სწორად, შოუმენის პროფესია განსაკუთრებულად გამოიკვეთა სატელევიზიო ჟანრის – ტოკშოუს („სალაპარაკო შოუს“) დამკვიდრებით. შოუმენი არის ჟურნალისტი და მსახიობი ერთად, რომელიც აუცილებლად უნდა ფლობდეს მსახიობის საბაზისო უნარებს. ეს ამერიკული ჟანრი, რომლის „მშობელი“ ცნობილი ამერიკელი ტელეკომენტატორი ფილ დონაჰიუა, ჩამოყალიბებისთანავე აქტუალურ სატელევიზიო ნიმუშად იქცა და დღეს მრავალი კარიანტით ვლინდება.

„სალაპარაკო შოუს“ იმთავითვე (გასული საუკუნის 80-იან წლებში) მაღალი შეფასება მისცა გამოჩენილმა ამერიკელმა რეჟისორმა ორსონ უელსმა, რომელმაც სპეციალისტთა ყურადღება გაამახვილა „საუბრის ხელოვნების“ განვითარების, ტელეგენურობისა და აუდიტორიის მოქალაქეობრივი აქტივობის ამაღლების ფაქტორებზე. მისი აზრით, ტოქშოუ ერთადერთი „წმინდა სატელევიზიო ფორმაა“, რომელმაც მომიჯნავე ფორმებისგან არაფერი ისესხა.

ამერიკულმა სინამდვილემ ტოკშოუს მრავალი ფორმა დაამკვიდრა, სადაც მთავარია მედიის ორი უმნიშვნელოვანესი ფუნქციის – ინფორმაციის მიწოდებისა და გართობის დაახლოება და ინტეგრირება. ამ ტიპის გადაცემებს მიეკუთვნება ე.წ. რეალითი შოუ – გადაცემები ცხოვრებიდან. ქართულ სინამდვილეში: „ჯეობარი“ („რუსთავი-2“), „ამტანი“ („მაესტრო“)

„შევირდი“ („იმედი“); ცნობილი ადამიანების პირადი ცხოვრების წარმოჩენა – ე.წ. კიტჩშოუ – „ნანუკას შოუ“, „პროფილი“ („რუსთავი-2“), „ეკა ხოფერიას ტოკშოუ“ („იმედი“).

ევროპაში ტოკშოუს ყველაზე გავცელებულ სახეობად შეიძლება მოვიაზროთ – ვრცელი ინტერვიუები და პოლიტიკური დებატები. პოსტსაბჭოურ სივრცეში ორივე მათგანი დღემდე ინარჩუნებს პოპულარობას, მაგ., როგორც არის რუსული ტელეპროდუქტები: „ნა ედინე სო ვსემი“, „ჟენა“, „პუსტ გავარიატ“, „ვეჩერნი ურგანტ“ „პოზნერ“ და სხვ.

ზემოაღნიშნული ადასტურებს, რომ ტოკშოუ კლასიკური გაგებით (აქტიური აუდიტორია, საინტერესო სტუმრები, ექსპერტები და პოპულარული წამყვანი) ნაკლებად გვხვდება. ჟანრის სტრუქტურული ცვლილება გარკვეულწილად მისაღებია მაყურებლისთვის და ზემოხსენებული ოთხი კომპონენტიდან თუ რომელიმეს არარსებობას „გვპატიობს“, იგი თავსებით შეუწყნარებელია სტუდიის სტუმართან საკუთარი თავის იდენტიფიცირების მოდელის დარღვევის შემთხვევაში. ანუ წარმოდგენა იმისა, თუ როგორ მოიქცეოდა იგი (მაყურებელი) მის (სტუმრის) ადგილას.

არცთუ უსაფუძვლოა ზოგიერთი სპეციალისტის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური თემატიკა არ მიესადაგება ტოკშოუს ბუნებას, რადგან „სალაპარაკო შოუ“ უპირატესად მაინც სანახაობაა და არა საუბარი. სერიოზულ თემებზე საუბარი სხვა სატელევიზიო ფორმატიმაც შეიძლება შევთავაზოთ მაყურებელს, ხოლო სანახაობა (ცხადია, არ ვგულისხმობთ კამათის მონაწილეთა ერთმანეთისადმი არაეთიკური გამოვლინების ფორმებს, რაც ხშირად უფრო საინტერესო საყურებელი და აზარტული ხდება) უნდა იყოს დინამიკური, დამაინტრიგებელი, ეფექტური, რომლის დროსაც მაყურებელი უნდა ხალისობდეს,

გაუჩნდეს ტაშის დაკვრის სურვილი. ამგვარ გადაცემაში სტუმრები არ უნდა „ფილოსოფოსობდნენ“, ხოლო შოუმენი ხალისიანი, გემოვნებიანი იუმორის უნარის მქონე, გონებამახვილი, კარგი ორატორი უნდა იყოს, რომელიც კარგ გუნებაზე გვაყენებს და გვართობს.

ამ მოსაზრების საპირწონედ შეიძლება გამოდგეს თანამედროვე უცხოური და სამამულო ტოკშოუმების ერთ-ერთი ასპექტიც – მათი მეტად საჩოთირო თემატიკა-სკანდალები, ინტიმური ცხოვრების გასაჯაროება, სკაბრეზული ამბები და სხვა მრავალი. სამაუწყებლო მედიის ამ თემატიკით დაინტერესების მიზანი აუდიტორიის მოზიდვაა რეიტინგის ასამაღლებლად, რასაც კომერციული ტელევიზიები მიმართავენ: ჭეშმარიტი საზოგადოებრივი ინტერესის მიღმა არსებული თემების სახალხოდ გამოტანა – განხილვა, რომელთა წამყვანები ვითომდა პირდაპირობით გამოირჩევიან, ფაქტობრივად მოურიდებლობა, ურცხვობა, უტაქტობა და არაკორექტულობაა. სწორედ ამ ნიშნით ხდებიან მედიასაშუალებები რეინტიგულები, წამყვანები კი – პოპულარულები. ცხადია, ეს ხარისხიანი მედიაპროდუქტის (პროფესიული მედიასტანდარტის შესაბამისად) შექმნას არ ნიშნავს.

ჩვენ გვაინტერესებს წამყვანი (შოუმენი) როგორც თვალსაჩინო ნიშნულში ისეთი სტრუქტურისა, სადაც გადამწყვეტი როლი კომუნიკაციის აქტივიზაციას ეკისრება. მიუხედავად მოჩვენებითი, ზოგჯერ თვალშისაცემი არასერიოზულობისა, სატელევიზიო თამაშის საზოგადოებრივი ღირებულება უეჭველია. იგი სამაუწყებლო აქტივობაში მაყურებლის ჩართვის ეფექტური ფორმაა, როცა სტუდიაში მოწვეულ პიროვნებას ვაიძულებთ გასცდეს მისთვის ჩვეული საქმიანობის ფარგლებს და საკუთარი თავი (უნარი და ინტერესები) განსხვავებული რაკურსით წარმოაჩინოს. აქ მნიშვნელოვანი ხდება კომუნიკაციის პროცესში სიმულტანობის (ერთდროულობის) ფაქტორი.

ამ ცნების გააზრებიდან ჩვენთვის არსებითია ორი ასპექტი: პირველი – პირდაპირი გადაცემისას სატელევიზიო სინამდვილის ძირითადი ჰიპოსტაზის – დროისა და სივრცის უკუმშველობა, უკვეცელობა და მოვლენის ეკრანზე მიმდინარეობისას მოქმედების უწყვეტელობა. სიმულტანობის მეორე განმსაზღვრელი ნიშანი – მაყურებლის თანამონაწილეობაა.

გადაცემის წამყვანს მოეთხოვება მაყურებელს არა მარტო გააცნოს მოქმედების მიმდინარეობა, არამედ გადაიყვანოს მოვლენურ სივრცეში – დამსწრედ, მონაწილედ აქციოს რიგითი მაყურებელი. შექმნას „დასწრების ეფექტი“. ამგვარი განწყობის შესაქმნელად უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება ტელეკომუნიკაციის დიალოგურობას. როგორც ამბობენ, წარმოსახვითი დიალოგის ნაცვლად, კომუნიკატორსა და აუდიტორიას შორის, ფაქტობრივად, ხორციელდება რეალური დიალოგი, რომელიც „ჩაკეტილ“ ეკრანულ სივრცეში მიმდინარეობს. თუმცა ეს ჩაკეტილობაც პირობითია, რამდენადაც ტელეწამყვანს მაყურებელთან სწორედ ეკრანული დიალოგის წარმართვა ევალება.

თანამედროვე პირობებში დიალოგური ჟურნალისტიკის მოძალეა დემოკრატიზაციისა და გლობალიზაციის პროცესის თანამდევნი ხდება. ქართული სატელევიზიო სივრცე გაჯერებულია სხვადასხვა ტიპის ტოკშოუებითა და ინტერვიუებით, რასაც ბაზრის მოთხოვნაც განაპირობებს. საზოგადოების ინტერესი ასეთი მედიაპროდუქტის მიმართ დიდია და, ცხადია, ტელეკომპანია ამას თავისი კომერციული ინტერესებისათვის მიზნობრივად იყენებს. ამ პროცესში საგულისხმოა ორმხრივობა: პარიტეტული პრინციპის დაცვა – სამაუწყებლო მედიის წარმომადგენლისგან პროფესიონალიზმი (საკითხის ფლობა, ინფორმაციულობის ხარისხი, პროფესიული ეთიკის დაცვა, გადაცემის სტუმართან

და აუდიტორიასთან საუბრის წარმართვის უნარი) და მაცურებლისგან ინტერესი, როგორც საზოგადოებრივი, ასევე პირადული, რომელიც განაპირობებს ამ ტიპის გადაცემებში მოქალაქეთა თანამონაწილეობას.

გადაცემებისადმი ინტერესს, რომელიც რეიტინგითაც იზომება, მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მასში მოწვეული ცნობილი, პოპულარული ადამიანების მონაწილეობა. ამ დროს კარგად „თამაშობს“ იმიჯის ე.წ. არითმეტიკული ფორმულა: +1. ანუ, გადაცემის წამყვანის დადებით იმიჯს ემატება გამოჩენილი პიროვნების იმიჯიც, რომელიც, ხშირად, უპირობოდ, გადაცემის წარმატების წინაპირობაა. მაგრამ ამ შემთხვევაში არსებობს გარკვეული რისკი – წინასწარდადგმულმა დიალოგმა, უფრო სწორად ფსევდოდიალოგმა, რომელიც მოკლებულია იმპროვიზაციას, შეიძლება მაცურებელი გააღიზიანოს და უკურეაქციაც გამოიწვიოს.

გადაცემაში ზეპირი სიტყვა გარკვეულწილად გამოსახულების კონტრაპუნქტის (ჰარმონიული შეწყობის – პოლიფონიის) ფუნქციის მატარებელია. აძლიერებს კადრში ასახული მოვლენისა თუ ადამიანთა მიმართ შოუმენის დამოკიდებულებას, რაც ტელეაუდიტორიისათვის ასახულის აღქმას უწყობს ხელს. არასოდეს აღწეროთ ის, რაც ისედაც ჩანს ეკრანზე. თქვენი სიტყვები კი არ უნდა იმეორებდეს, არამედ ავსებდეს გამოსახულებას, – ამერიკელი რეჟისორის, მაიკლ რაბიგერის ეს რჩევა „ოქროს წესია“ სამაუწყებლო მედიის ნებისმიერი თანამშრომლისთვის. ეს განაწესი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შოუმენისთვის. იგი წარმოდგენის (შოუს) აუცილებელი კომპონენტია, როგორც გამოსახვის ერთ-ერთი ფორმა და ემყარება შოუმენის პოზიციას, განწყობილებას, დამოკიდებულებას განსახილველი თემის ან გადაცემის სტუმრისადმი. ვფიქრობთ, სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს, რომ შოუმენისეულმა სიტყვამ (ტემბრი,

დიქცია) ყველაზე ადეკვატურად გადმოსცეს ის, რასაც ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ.

სიტყვებისა და ხედვითი სახეების ამგვარი გაერთიანება აზრობრივი დატვირთვის ორივეზე გადანაწილების საშუალებას გვაძლევს ე.წ. პარალელიზმის მეთოდით. მაშინ, როცა ხმა და გამოსახულება სხვადასხვა ინფორმაციას გვაძლევს, შოუმენი განმარტავს ეკრანზე მომხდარს. „კონტრაპუნქტად“ წოდებული ხმისა და გამოსახულების ეს ტანდემი, სპეციალისტთა აზრით, ამძაფრებს მაყურებლის ინტერესს და „აიძულებს“ მას ეკრანზე მომხდარის აქტიურად აღქმა-შემეცნებას.

ზეპირი სიტყვით ტელევიზიაში დამკვიდრებულია ახალი გამოსახვითი საშუალება-ინტონაცია იგი გამოხატავს როგორც წამყვანის ემოციურ დამოკიდებულებას მოსაუბრისადმი (მსმენელისადმი), ასევე სხვადასხვა ნიუანსს სძენს ერთსა და იმავე სიტყვას და განსხვავებული მნიშვნელობის მინიჭებაც შეუძლია მისთვის. ზეპირ სიტყვას ყოველთვის ჰყავს ადრესატი. იმავდროულად, ვერბალურ კომუნიკაციას ეკრანზე თან ახლავს არავერბალური ურთიერთობის ფორმები (ჟესტი, მიმიკა), რომლებიც კიდევ უფრო მეტ გამომსახველობას ანიჭებს მას და ეფექტიანსა და ეფექტურს ხდის მაყურებლისათვის. როგორც ცნობილი ტელემოდელვაწე ირაკლი ანდრონიკოვი აღნიშნავდა – მოსაუბრე ადამიანის მთელი ქცევა – პაუზები მეტყველებისას, დაუღევრად წამოსროლილი ფრაზები, ღიმილი, სიცილი, გაცეხული ჟესტები, მოღუშული წარბები – ყველაფერი ეს, ზრდის ხშიერი სიტყვის ტევადობას, ავლენს სულ ახალ და ახალ რეზერვებს, ანიჭებს მას არაჩვეულებრივ თვალსაჩინობას, ემოციურობას.

ზემოაღნიშნული მსჯელობის კვალობაზე შევეცადეთ გავგვაზრებინა ქართული ტელესახის – ნიკა წულუკიძის საქმიანობა. როგორც ზემოთ უკვე

აღნიშნეთ, მას სამაუწყებლო მედიის სხვადასხვა პროფილის გადაცემათა წყევანის გამოცდილება აქვს. აქვე უნდა გავმიჯნოთ რადიო და ტელე სივრცე, რადგან რადიოში იგი წამყვანია, ხოლო ტელევიზიაში წამყვანიც და შოუმენიც – სამაუწყებლო მედიის ამ ორი ტიპის სპეციფიკის გათვალისწინებით.

ნიკა წულუკიძისათვის (ტელეწამყვანისა და შოუმენისათვის) დამახასიათებელი თვისებები:

- განათლებული, თავდაჯერებული, ქარიზმატული, ინტელექტუალური, გარკვეულად – ფსიქოლოგიც;
- უხვსიტყვიანი მეტყველება. არასდროს რჩება განცდა, რომ სათქმელის გადმოსაცემად ეძებს სიტყვებს;
- ღიმილიანი საუბარი, რომელიც კონტექსტის მიხედვით შეიძლება მსუბუქირონიასაც მოიცავდეს;
- სასიამოვნო ტემბრი და დინამიკური მეტყველების მანერა, რომელსაც მაყურებელი მიყვება ისე, რომ არც იღლება და არც ღიზიანდება;
- არტისტული, პროფესიული უნარ-ჩვევების გამოყენებით წარმოაჩენს საკუთარ თავს, რაც არ ჩანს ხელოვნურად და სრულიად ბუნებრივად აღიქმება;
- გამორჩეული კეთილგანწყობა სტუმრის მიმართ, ინფორმაციისა და იუმორის შეზავება, ერუდიცია, ტაქტი;
- იმავდროული სათანადო რეაქცია, გონებადამხვილობა, გულითადობა;
- „ჯანსაღი ეპატაჟურობა“ და სკანდალებისადმი ნაკლები მიდრეკილება, რასაც მის მიერ წამყვანილი გადაცემების ფორმატიც განსაზღვრავს;
- კარგი ქართულით მეტყველება, ნაკლებად შესამჩნევი გრამატიკული და სტილური ხარვეზები.

გადაცემის წაყვანის მეთოდია:

გადაცემის გაძლოლის პროცესში მნიშვნელოვანია გადაცემის ტემპორიტმის განსაზღვრა.

„კულინარიული დუელი“ აჩქარებული ტემპორიტმის ნიშეშია. წამყვანი ბოლომდე ინარჩუნებს მოტორულ აჩქარებულ ტემპს, რომელიც გადაცემის მონაწილისთვისაც და აუდიტორიისთვისაც გადამდებია.

„პერსონაში“, გადაცემის სპეციფიკის შესაბამისად, ტემპორიტმი ზომიერი და მშვიდია. „კულინარიული დუელისაგან“ განსხვავებით, სამჯერ ნელი ტემპით მიჰყავს „პერსონა“. ამ მიდგომითაც იკვეთება ნიკა წულუკიძის შოუმენისა („კულინარიული დუელი“) და წამყვანის („პერსონა“) ამპლუა.

– გადაცემის რიტმის შესანარჩუნებლად (მონაწილის დასაჩქარებლად) აქვს თავისი ხერხები. მაგ., „კულინარიული დუელში“ ამბობს: „იწევა“ (იგულისხმება მოსამზადებელი კერძი), ან „ვიწეებით“ (იგულისხმება დრო). გადაცემაში „პერსონა“ საჭიროების შემთხვევაში სტუმარს ასე მიმართავს: „რეკლამამდე უნდა მოვასწროთ“ (იგულისხმება ამბის მოყოლა, შეფასება, დასკვნა და ა.შ.).

– ნიკა წულუკიძე ყველა გადაცემის ტექსტს თვითონ წერს. ეს უპირატესობა საშუალებას აძლევს სტუდიაში არ იყოს დამოკიდებული მოკარნახეზე, მოქნილად მართოს პროცესი, დაიმორჩილოს სიტყვა და მასვე „დამორჩილოს“ სტუმარი.

– ნიკა წულუკიძის მაყურებლისადმი მიმართვის ფორმაა – „ძვირფასო მეგობრებო!“ იგი ერთადერთი თუ არა ერთ-ერთი ტელეწამყვანია, ვინც ამ ფრაზით მიმართავს მაყურებელს. მიმართვის ამგვარ ფორმას ტელევიზიის ზოგიერთი მუშაკიც კი საბჭოური ტელევიზიის გადმონაშთად მიიჩნევს. ჩვენი აზრით, წამყვანისეული მიმართვა შეიძლება განვიხილოთ უფროსი თაობისათვის

როგორც ერთგვარი ნოსტალგიური სვლა, ხოლო მაყურებელთა სხვა სეგმენტისათვის – ყურადღების კონცენტრაციისა და იმავდროულად აუდიტორიასთან დაახლოების, ნდობის მოპოვების საშუალება.

– ნიკა წულუკიძე ფლობს სამსახიობო ხელოვნების საბაზისო უნარებს და ოსტატურად იყენებს მათ. ავლენს დრამატურგიის ელემენტების ცოდნას, რომელიც ვლინდება ტოკშოუს წაყვანის დროს. მაგ., სტუდიური გარემოს შექმნა „კულინარიულ დუელში“ პროფესიული უნარის დემონსტრირებასთან ერთად მისი პიროვნული შესაძლებლობების მაქსიმალური მობილიზების კარგი ნიმუშია. პროცესის უშუალო მართვა, უდავოდ, ნიკას იმპროვიზაციის, ბუნებრივი ნიჭისა და პროფესიული ალღოს დამსახურებაა. ცალკეულ შემთხვევაში რესპონდენტის პიროვნების „გასახსნელად“ იგი მიმართავს შემოქმედებით „პროვოკაციულ“ ხერხს: მაგ., იწყებს თავისი პირადი ცხოვრებიდან რაიმე ეპიზოდის თხრობას, რაც გადაცემის სტუმარს „აიძულებს“ წამყვანს მიბაძოს.

– ნიკა წულუკიძის ნარატივი, მეტყველება შინაარსობრივად დაცლილია ყოველგვარი მოწოდებისა და მენტორული პათოსისაგან. მაყურებლის, გადაცემის სტუმრის ყურადღების გასამახვილებლად ხშირად მიმართავს ინტონაციური აქცენტების გაძლიერებას, ფრაზების დამარცვლას, რითაც მოვლენის, პროცესისადმი საკუთარ დამოკიდებულებასაც განსაზღვრავს.

მაყურებლისათვის „დასწრების ეფექტისა“ და სტუმართან საკუთარი თავის იდენტიფიცირების მოდელის შექმნა:

– ნიკა წულუკიძე მაყურებელს აუსრულებელი ოცნებების ასრულების ვირტუალურ შანსს აძლევს „კულინარიულ დუელში“, როგორც ეს მოხდა შოუს სტუმრებთან: წამყვანმა ნინო ანანიაშვილთან ერთად

იცეკვა, ანიტა რაჭველიშვილთან ერთად იმღერა, რუსუდან ფეტვიაშვილთან ერთად დახატა.

– ნიკა წულუკიძის გადაცემებს გამოარჩევს სტუმრებისადმი უშუალო დამოკიდებულება. მაყურებლისათვის ყველა გადაცემაში წამყვანი და სტუმარი კარგ ნაცნობებად ჩანს. შეუძლებელია მრავალრიცხოვანი სტუმრების ყველა წარმომადგენელთან წამყვანს ახლობლობა აკავშირებდეს, მაგრამ იგი ისე იქცევა და ისეთ გარემოს ქმნის სტუდიაში, რომ გაუცხოების ნატამალი არც სტუდიაში რჩება და არც მაყურებლისათვის სახლში.

– ნიკა იწვევს რესპონდენტებს გულახდილი საუბრისაკენ. მან შეძლო „პერსონაში“ რეჟისორი დავით დოიაშვილი იუმორით აელაპარაკებინა საკამათო თეატრალურ პროცესებზე, პროფესიულ შეცდომებზე. მან ნანი ბრევგაძე მაყურებლისთვის ნაკლებად ცნობილი ამპლუით – პროფესიული და პირადი ცხოვრების ეპიზოდებზე საინტერესო მოსაუბრედ წარმოაჩინა.

გადაცემის სტუმრების წამყვანისადმი დამოკიდებულება:

– ნიკა წულუკიძე უძღვება „დღის შოუში“ რუბრიკას „პერსონა“, რომელიც 2011 წლიდან ყოველ პარასკევს გადის ეთერში. ამ პერიოდიდან მას გადაცემაში მრავალი საინტერესო სტუმარი ჰყავს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ რესპონდენტთა დიდ ნაწილს (მერაბ ბერძენიშვილი, ვია ყანჩელი, ტარიელ ჭანტურია, ავთო მახარაძე და სხვ.) არასდროს მიუღია მონაწილეობა ტელევიზორცის არც ერთ სხვა გადაცემაში. ეს ფაქტორი, უპირველესად, რესპონდენტთა წამყვანისადმი ნდობის მაღალ ხარისხზე მეტყველებს.

– „კულინარიული დუელის“ მონაწილეთა

სპექტრიც განსხვავებულია. სხვადასხვა დარგისა და პარტიული კუთვნილების წარმომადგენლები სიამოვნებით „ექვემდებარებიან“ ენაწყლიან შოუმენს და პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა ფაქტს ხალისით ასაჯაროებენ. ასე მოხდა დავით გამყრელიძის, გიგი წერეთლის, მიხეილ მაჭავარიანის, ხათუნა გოგორიშვილის, ირაკლი ბათიაშვილისა და სხვათა „კულინარიული შერკინებისას“. ამ გადაცემის ფორმატი „უჰალსტუხო ინტერვიუს“ ერთგვარი ნიმუშია, სადაც ყველაზე კარგად ჩანს შოუმენის პროფესიული ავ-კარგი. კითხვა-პასუხის ლოგიკური ბმა, საკითხის (პიროვნების) შესახებ ინფორმაციის ფლობა, სტუმრის ნაამბობისა და ქმედებისადმი წამყვანის გულწრფელი ინტერესი მას „ჩვენთანად“ (მაყურებლის პოზიციიდან) ხდის და შოუს პოპულარობასაც უწყობს ხელს.

* * *

წარმოდგენილი სტატია, ცხადია, არ ისახავდა მიზნად ჩვენი შესწავლის ობიექტის იდეალურად წარმოჩენას. ეს ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა შოუმენის პროფესიული მოღვაწეობის სტანდარტებით ქართული მედიასივრცის ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ჩვენებისა. არ გამოვიცხავთ, რომ ნიკა წულუკიძის ამ ასპექტით საქმიანობისადმი საზოგადოებაში (როგორც სპეციალისტთა, ასევე მაყურებელთა შორის) განსხვავებული შეხედულებებიც იყოს. ჩვენ ამ კუთხით მრავალმხრივი კვლევა არ ჩავგიტარებია, შეფასება – დასკვნებისათვის საზოგადოებრივი აზრის გამოკითხვითა და მედიის კონტენტანალიზით შემოვიფარგლეთ. მეტადრე, რომ მის მიმართ რამდენიმე სურვილი ჩვენც გაგვაჩნია: არ მოაკლოს მცდელობა მშობლიური ენის დაცვას ქართულ მედიასივრცეში. თავი აარიდოს ისეთი დამკვიდრებული უმართებულო გამოთქმების გამოყენებას, როგორებიცაა თუნდაც: „განცხადება

გააკეთა“, „კომენტარი გააკეთა“, „ნათქვამმა გაიჟღერა“, „მადლობა მოიხადა“, „ბოდიში გადაიხადა“ და სხვ.

ამასთან, დღევანდელი ქართული მედიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოწვევა სხვადასხვა ენიდან შემოსული ტერმინების მოზღვაება და მათი არამართებული გამოყენებაა. თუ გასულ საუკუნეში ჩვენი ენა მდიდარი იყო რუსული ბარბარიზმებით, დღეს, სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, არაერთი ინგლისური ტერმინი სულ უფრო იმკვიდრებს ადგილს ჩვენს ენობრივ ლექსიკაში. საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს სიძულვილის ენის დამკვიდრების ტენდენციაც.

ფეთქრობთ, ნიკა წულუკიძის შოუმენის (წამყვანის) ამჟღავნებით საქმიანობა ნამდვილად იმსახურებს ყურადღებას ზოგადად და განსაკუთრებით ქართული მედიასივრცის დღევანდელი ხარისხობრივი მდგომარეობის გათვალისწინებით.

დაბოლოს, ჩვენი სტატიის ობიექტი ახლგაზრდა, თვითკრიტიკისა და ძიების უნარით დაჯილდოებული ადამიანია, რომელსაც წინ დიდი მრავალმხრივი შემოქმედებითი გზა აქვს და შეუძლია ჭეშმარიტად საუკეთესო იყოს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ე. იბერი. საქართველოს ტელევიზიის ისტორია. თსუ გამ-ობა, 2016.
- ნ. თათარაშვილი. ტელეჟურნალისტიკის საკითხები. თბილისი, 2003.
- კ. ინასარიძე. ტელემეტყველება. მიუნხენი, 2000.

-
-
- გ. ლეონიძე. ტელეკომუნიკაციების პოეტიკა. თბილისი, 2002.
 - ნ. ლეონიძე. ტელეჟურნალისტიკა. თბილისი, 2002.
 - ნ. ლეონიძე. სატელევიზიო კონტაქტის ბუნება. ტელერადიოჟურნალისტიკის საკითხები. VII. თსუ გამ-ობა, თბილისი, 2005.
 - მ. ლომიძე, ხ. კაჭარავა. ამერიკული ტოკშოუ და ქართული ანალოგები. ამერიკის შესწავლის საკითხები VI. თსუ გამ-ობა, 2016.
 - სატელევიზიო ჟურნალისტიკა. თბილისი. 1998.
 - Дробашенко С. Пространство экранного документа. М., 1986.
 - Мазурина У. Взаимодействие документальных форм кинематографа и телевидения. М., 1984.



მედიოლოგია

ვაჟა ზუბაშვილი,
ასოცირებული პროფესორი, აუდიოვიზუალური
ხელოვნების დოქტორი, დოკუმენტური კინოს
რეჟისურის მიმართულების ხელმძღვანელი.

კინოტექნოლოგიები ტელევიზიაში

ფირი და „ციფრი“ განსხვავებული მატარებლები და ტექნოლოგიებია, ტექნოლოგიები კი ყოველთვის ცვლიდა ხელოვნების სტილისტურ-ესთეტიკურ ხერხებს და ფუნქციასაც. ციფრული ტექნოლოგიები დიდი ნახტომია. ამ ტექნოლოგიებმა წარსულ, მითოლოგიურ სამყაროში გადაწია თანამედროვე აუდიო-ვიზუალური კულტურის წინამორბედი, კინემატოგრაფი. ციფრული ტექნოლოგია იაფია, მოხერხებული და, რაც მთავარია, იძლევა მანამდე წარმოუდგენელი, ან ძნელად და რთულად მისაღწევი სპეცეფექტების შექმნის შეუზღუდავ საშუალებას. თავისთავად ცხადია, ახალი ტექნოლოგიები იწვევს კინოს, ტელევიზიის და ზოგადად მედიის ფუნქციების რადიკალური ცვლილების და გადააზრების პროცესს. იცვლება შეხედულებები კულტურასა და ხელოვნებაზე, მის როლზე თანამედროვე საზოგადოებაში. თავის დროზე ასეთივე ნახტომი იყო ტელევიზიისათვის ტელეტრანსლირების თანამეზავრული სისტემების და ვიდეოჩაწერის ტექნოლოგიების შექმნა, მანამდე კი ტელევიზია მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კინოფირთან და კინოტექნოლოგიებთან.

ტელევიზია გასული საუკუნის 30-იან წლებში იწყებს ჯერ საცდელ გადაცემებს და შემდეგ მაუწყებლობასაც. დღემდე ნაკლებად არის ცნობილი, რომ ტელევიზია თითქმის რეგულარულად მუშაობდა ნაცისტურ გერმანიაში, აშშ-ში, სხვა განვითარებულ ქვეყნებში და საბჭოთა კავშირშიც. იმდროინდელი ტელეკამერების დაბალი მგრძობელობის გამო, გვერდი ვერ აუარეს

კინოფირს და შეიქმნა რთული და მოუხეშავი კინოტელეკამერები. ნაცისტურ გერმანიაში ტელევიზია 9 წლის მანძილზე მუშაობდა.¹ სატელევიზიო პროგრამები ე.წ. მექანიკური ტელევიზიის პრინციპით ხორციელდებოდა და გადაიცემოდა სპეციალურ ტელედარბაზებში. სპეციალური ტელექვედანაყოფები ტელევიზიისთვის ამზადებდნენ რეპორტაჟებს, ინტერვიუებს და გასართობ შოუებს. იმის გამო, რომ იმდროინდელი ტელეკამერები ვერ უზრუნველყოფდნენ გამოსახულების კარგ ხარისხს, პროდიუსერები წინასწარ 35 მმ-იან კინოფირზე იღებდნენ გადაცემებს პავილიონებში. ბერლინის სტუდია ეთერში კვირაში სამჯერ გადიოდა. ბერლინის 1936 წლის ზაფხულის XI ოლიმპიადამ, რომელიც პირველად გადაიცემოდა ტელევიზიით, დიდი ბიძგი მისცა ტელევიზიისადმი საზოგადოების ინტერესის გაძლიერებას. ოლიმპიადისთვის დამატებით 20 ტელედარბაზი მოამზადეს. რეპორტაჟების გამოსახულების მაღალი ხარისხი კი სამ უახლეს კამერას უნდა უზრუნველყო, მაგრამ კინოფირს ვერც აქ აუარეს გვერდი. მოძრავი სატელევიზიო სტუდიის ავტობუსის სახურავზე მოთავსებული კინოკამერით გადაღება რეალურ დროში მიმდინარეობდა კინოფირზე, რომელიც იქვე, სტუდიურ ავტობუსში ეშვებოდა, მუდავნდებოდა და რამდენიმე წუთის დაგვიანებით გადაიცემოდა ტელედარბაზებში, ამ ახალი ტელეკამერების საშუალებით (ფოტო 1,2,3).

ნაცისტურმა ტელემაუწყებლობამ 1944 წლამდე იარსება. მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე სწრაფი ტემპით დაიწყო ტელემაუწყებლობის განვითარება მსოფლიოში. საბჭოთა ტელევიზიის ინტენსიური განვითარება 50-იანი წლებიდან იწყება. მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის და სვერდლოვსკის ტელეცენტრების ამუშავების შემდეგ, თითქმის

¹ Michael Kloft, Television under the Swastika, 1999, TV Spiegel-
http://www.historymania.info/view_post.php?id=169

ერთდრულად, თანმიდევრობით ამუშავდა ტელეცენტრები ესტონეთში, საქართველოში, აზერბაიჯანში, სომხეთში, უზბეკეთში და ა.შ. თბილისში 1955 წელს დაიწყო ტელეანბის მშენებლობა მთაწმინდის პლატოზე, იქვე ამენდა პატარა სატელევიზიო სტუდია-სააპარატო და გადამცემი ბლოკი. 1956 წლის 30 დეკემბერს ეთერში გავიდა საქართველოს ტელევიზია.

იმდროინდელი ტელეცენტრების მწირი ტექნიკური აღჭურვილობა და ერთი პატარა ოთახის მოცულების სტუდიები, სმირ შემთხვევაში ერთი, იშვიათად ორი სტუდიური კამერით, დიდ გასაქანს არ იძლეოდა. გადაცემები პირდაპირ ეთერში მიმდინარეობდა, სატელევიზიო სიგნალი კი პირდაპირი ხედვის ძალიან მცირე რადიუსით ვრცელდებოდა (მითუმეტეს ისეთი რელიეფის მქონე ქვეყანაში, როგორიც საქართველოა). ტელეგადამცემები ხელმისაწვდომი ხდებოდა მხოლოდ გადამცემის მოქმედების შეზღუდულ რადიუსში მყოფი, ძალიან მცირე რაოდენობით არსებული ტელევიზორების მაყურებლისთვის. პირველი გადაცემები ენთუზიაზმზე იქმნებოდა, მწირზე მწირი ტექნიკით (დასაწყისში სტუდიაში მხოლოდ ერთ კამერა მუშაობდა). ეთერში იწვევდნენ ცნობილ ადამიანებს და შემსრულებლებს. მაგალითად, ასე მოუწვევიათ თავის დროზე თბილისის ამ პატარა სტუდიაში ცნობილი მომთვინიერებელი მარგარიტა ნაზაროვა, თავისი გაწვრთნილი ვეფხვებით.¹

პირველმა ეიფორიამ გაიარა, არსებული შესაძლებლობები და სტუდიური ვიწრო ჩარჩოები უკვე აღარ აკმაყოფილებდა შემოქმედებით კოლექტივს (ამ დროს უკვე რამდენიმე პოპულარული რუბრიკა მუშაობს: „მწერლები სტუდიაში“, „ქართული სცენის

¹ მარგარიტა ნაზაროვა და ვეფხვები თამაშობენ ცნობილ საბჭოთა კინოკომედიაში „ზოლიანი რეისი“ (კინოსტუდია „ლენფილმი“, 1961). ეს ფილმი საბჭოთა კინოგაქირავების ლიდერი იყო 1961 წელს (45,8 მილიონი მაყურებელი) - <http://2011.russiancinema.ru>

ოსტატები“, სატელევიზიო ჟურნალი „ხელოვნება“ და სხვა). სტუდიური ჩაკეტილობიდან თავდაღწევის ყველაზე კარგი შესაძლებლობა და საშუალება კი კინოფირის გამოყენება იყო. ტელევიზიის და კინოფირის თავსებადობას როგორც ტექნიკურ, ისე შემოქმედებით ასპექტებში, მრავალი ექსპერიმენტი და, შედეგად, დახვეწილი ტექნიკისა და ტექნოლოგიების შექმნა მოჰყვა. კინოფირი ფართოდ გამოიყენებოდა მეორე მსოფლიო ომამდე და ომის შემდგომ ტელევიზიაში მთელს მსოფლიოში, მათ შორის საქართველოს ტელევიზიაშიც, თითქმის XX საუკუნის ბოლომდე (საქართველოს ტელევიზიის კინოფონდში სხვადასხვა გადაცემისა და საინფორმაციო პროგრამებისთვის 16 მმ-იან კინოფირზე გადაღებული ბოლო მასალები 1991-92 წლებით არის დათარიღებული).

საქართველოს ტელევიზიაში სპეციალურად შექმნილი კინოფიკციური 35 მმ-იან კინოფირზე იღებდა და ამზადებდა გადაცემებში ჩასართავ მასალებს, საკონცერტო ნომრებს თუ თეატრალური სპექტაკლების ფრაგმენტებს. დიდ მოვლენად იქცა პირველი სატელევიზიო დადგმა „ბებრები“ (1957 წ.) ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობის მიხედვით, სესილია თაყაიშვილისა და ალექსანდრე ჟორჟოლიანის მონაწილეობით (სცენარის ავტორი – მედეა ლორთქიფანიძე, რეჟისორი – მერაბ ჯალიაშვილი, მხატვარი – რ.მახარაძე). ეს დადგმა მაშინვე გადაიღეს 35 მმ-იან კინოფირზე (რეჟისორი – მ. ჯალიაშვილი, მხატვარი – რ.მახარაძე, ოპერატორი – ქანთარია).¹ ასევე დიდი რეზონანსი გამოიწვია პირველმა ქართულმა სატელევიზიო ფილმმაც „დედის ხელი“ (1959 წ.). ეს ნაწარმოები არა მხოლოდ ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა ტელევიზიის წარმატებად აღიარეს.

„როგორ განვითარდებოდა ტელეჟურნალისტიკა 1940-იანი წლების ბოლოს, მის ჩასახვამი პრესისა და

¹ სსმ არქივი, კინოფონდი: МТФ-3120ა

რადიოს ჟურნალისტებს კი არა, კინემატოგრაფისტებს რომ მიეღოთ მონაწილეობა? ალბათ თავიდანვე მეტი ყურადღება დაეთმობოდა გარემოს ბუნებრივ ხმებს...“, – ამბობენ „ტელეჟურნალისტიკის“ გზამკვლევის ავტორები.¹ საქართველოს ტელევიზიაში დაიბადა პირველი ნოვატორული იდეა, სატელევიზიო დადგმებში სტუდიური პავილიონიდან ნატურაზე გასვლა კინოფირის საშუალებით. ამ მეთოდს ფართოდ იყენებდნენ სატელევიზიო დადგმებში, სტუდიურ სცენებს დრამატურგიულად ერწყმოდა კინოფირზე წინასწარ გადაღებული სცენები (მაგალითად, სატელევიზიო დადგმა „უჩინარა“, მიხეილ ჯავახიშვილის მიხედვით, როლებში – ელენე ყიფშიძე, ნუგზარ ჯუღელი).

ამ პერიოდში უკვე სერიოზულად მსჯელობდნენ, ჩაეთვალოთ თუ არა ტელევიზია ხელოვნებად, რადგანაც არსებითად იმდროინდელი ტელევიზია ძირითადად ხელოვნების ნიმუშებს – სატელევიზიო სპექტაკლებს, ფილმებს და კონცერტებს უჩვენებდა. ასევე, პირდაპირი ტრანსლაციით გადაიცემოდა აკადემიური თეატრების სპექტაკლები, თბილისში გასტროლებზე მყოფი უცხოელი და საბჭოთა შემსრულებლების კონცერტები, საცირკო სანახაობები. იმ დროს ტელევიზიამ მართლაც შეარყია ადამიანების ცნობიერება. მაშინ ბევრს სჯეროდა, რომ ტელევიზია ჩანაცვლებდა კინოს და თეატრს. ტელევიზიის მეშვეობით დედაქალაქის და რეგიონების (სადაც ვრცელდებოდა სატელევიზიო სიგნალი) მცხოვრებლებისთვის ხელმისაწვდომი იყო დედაქალაქის კულტურული ცხოვრება. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ საბჭოთა წარმოება ვერ აკმაყოფილებდა მოთხოვნას ტელევიზორებზე. ასევე შეზღუდული იყო სატელევიზიო გადაცემის არეალიც, შესაბამისად, ძალიან მცირე რაოდენობის ადამიანებს ეძლეოდა ეს

¹ ფ. შუკი, ჯ. ლარსონი, ჯ. დეტარსიო, „სატელევიზიო რეპორტაჟის მომზადება და ტელეჟურნალისტიკა“, თბილისი, 2014

შესაძლებლობა. ხშირად ტელევიზორის მქონე ოჯახი კინოთეატრს ემსგავსებოდა, ამ საოცრების სანახავად იმდენი ახლო და შორეული მეზობელი იყრიდა თავს ტელეეკრანთან, საკუთარი სკამებით.

ამავე დროს, მწვავედ დაღვა საკითხი, როგორ დაეფიქსირებინათ და შეენარჩუნებინათ დიდი შრომით და ძალისხმევით შექმნილი და ტელეეკრანზე ერთხელ გამოჩენილი „ცოცხალი“ გადაცემები. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელი იქნებოდა ამ გადაცემების გამეორება, დაარქივება და, რაც მთავარია, მათი გადაცემა ქვეყნის მასშტაბით თუ ქვეყნის გარეთ მოქმედი სხვა ტელეცენტრებისთვისაც, შემდგომი გავრცელებისთვის. ამ პრობლემის გადასაწყვეტად ყველაზე მისაღწევი მეთოდი ტელეგამოსახულების კინორეგისტრაცია იყო. ტელევიზორის ეკრანის წინ თავსდებოდა სპეციალური კინოკამერა და ხდებოდა გადაცემის გადაღება კინოფირზე (ფოტო 4). ამ ერთი შეხედვით მარტივ მეთოდს მრავალი ტექნიკური პრობლემის გადალახვა, გადაწყვეტა და დახვეწა დასჭირდა. პირველ ეტაპზე, მეთოდის დაუხვეწაობის გამო, გამოსახულება და ხმა უხარისხო იყო, მოძრაობა კი ხშირ შემთხვევაში წყვეტილი. 1950-იანი წლებიდან კინესკოპური გადაღება ფართოდ გავრცელდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ნაციონალური ქსელები NBC და CBS ტელეგადაცემების ათასობით 16 მმ-იან კინოსასლს უშვებდა თავის ფილიალებში გასავრცელებლად. ამ ტიპის გადაღებები ხდებოდა როგორც 35 მმ-იან ნეგატიურ კინოფირზე (რაც მრავალი ასლის დამზადების საშუალებას იძლეოდა), ასევე 16 მმ-იან შექცევად კინოფირზეც, სინქრონული ხმის ოპტიკური ან მაგნიტური ფონოგრამის თანხლებით.

საქართველოს ტელევიზია ამუშავებიდან ათი წლის შემდეგ, 1966 წელს, ახალ, კარგად აღჭურვილ შენობაში აგრძელებს მუშაობას. როგორც ჩანს, ამ

პერიოდიდან იწყება მონიტორული გადაღებებიც 16 მმ-იან შექცევად კინოფირზე (ფოტო 5). მაგრამ ვიდეოჩაწერის ტექნოლოგიის დანერგვიდან (1972 წ.) კინესკოპური გადაღება შეჩერდა და დავიწყებას მიეცა არა თუ ეს ტექნოლოგია, არამედ ის უნიკალური ფირებიც, რომლებიც ამ ტექნოლოგიით იყო გადაღებული. საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივში ძუშაობა ფონდების შესწავლით დავიწყე და კინოფონდში ჩემი ყურადღება მაშინვე მიიპყრო ამ ფირებმა. ეს ფირები უნიკალურია, როგორც დავიწყებული, უკვე არარსებული ტექნოლოგიის არტეფაქტები, როგორც ერთადერთი ეგზემპლარი, რადგანაც ის გადაღებულია შექცევად ფირზე და მისგან კინოასლების დამზადება არ ხდებოდა; ასევე უნიკალურია თავისი შინაარსით, კულტურულ-ისტორიული ღირებულებით.

ამ ფირების წამკითხველი ტექნიკა ტელევიზიას არ შემოუნახავს. მანამდე, ჩემი კინოგამოცდილების მიუხედავად, ასეთ ფირებს (ოპტიკური გამოსახულება ხმის მაგნიტური ბილიკით) მე არ ვიცნობდი, მაგრამ გამახსენდა სასკოლო, 16 მმ-იანი ფირის კინოსაპროექციო აპარატები, რომელთა ხმის წამკითხველ ბლოკში, გადამყვან სახელურზე, აღნიშნული იყო მაგნიტური ფონოგრამაც. მე და ჩემმა თანამშრომელმა გრიგოლ კუპრაძემ დავიწყეთ ასეთი კინოპროექტორის ძიება და ვიშოვეთ, მაგრამ მაგნიტური ხმის წასაკითხად საჭირო აღმოჩნდა კიდევ დამატებითი აქსესუარი... საბოლოოდ, ჩვენ შევძელით ამ ფირების ეკრანზე გაშვება და ეკრანიდან ციფრულ მატარებელზე ჩაწერა. რა თქმა უნდა, ეს ხარისხი ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე სტანდარტებს, მით უფრო, რომ იმდროინდელ ტელემონიტორებს არ ჰქონდა ისეთი მკვეთრი გამოსახულება და, შესაბამისად, დედანზე გამოსახულებაც და ხმაც დაბალი ხარისხისაა. მაგრამ დაბალ ხარისხს ანეიტრალებს ამ ფირებზე აღბეჭდილი ფაქტების და მოვლენების, როგორც

უნიკალური არტეფაქტების ისტორიული და მხატვრული ღირებულება.

კინოფონდის თანამშრომლები დიდი ენთუზიაზმით შეუდგნენ ამ მასალების მოძიებას. ბარათზე ან კინოკოლოფზე იშვიათია აღნიშვნა, რომ ეს არის მონიტორიდან გადაღებული ფირი, მხოლოდ გამოცდილებით შეძენილი ალლოთი შეიძლება მათი გამოვლენა. ამ დროისათვის გამოვლენილია 150 ერთეულზე მეტი სხვადასხვა ჩანაწერი. ხშირად კოლოფზე ან ბარათში გადაღების წელი მითითებული არ არის, მაგრამ აღნიშნული თარიღებიდან ჩანს, რომ ეს ტექნოლოგია მუშაობდა 1960 წლიდან 1972 წლამდე. ამ ჩანაწერების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ამ მეთოდს იყენებდნენ არა მხოლოდ პირდაპირი ეთერის ჩასაწერად, არამედ სპექტაკლების და გადაცემების წინასწარ მოსამზადებლად და ეთერში უკვე დამუშავებული და დამონტაჟებული გადაცემის თუ სპექტაკლის გადასაცემად. ამაზე მეტყველებს ე.წ. დაუმონტაჟებელი მასალები, სადაც სცენის რამდენიმე სრული და არასრული დუბლია გადაღებული, ან სულაც სრულიად დაუმონტაჟებელია. მაგალითად, საბჭოთა კავშირის და საქართველოს სახალხო არტისტი ვერიკო ანჯაფარიძე კითხულობს ქალაქურ პოეზიას, სადაც ერთი ლექსი რამოდენიმეჯერ ეშლება და თავიდან იწყებს კითხვას. სრულიად წარმოუდგენელია ასეთი ფაქტი პირდაპირ ეთერში მომხდარიყო („ქალაქური პოეზია“, თეატრალურ გადაცემათა რედაქცია, რეჟისორი ბადრი კობახიძე, 1970 წ.).¹ სატელევიზიო სპექტაკლის „მიზანი დღე“² რამდენიმე ეპიზოდი და ერთი სცენის რამოდენიმე დუბლია წარმოდგენილი; შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ დაზღვევის მიზნით პარალელურ

¹ სსმ არქივი, კინოფონდი: მტფ-1229

² იქვე: მტფ-3080

რეჟიმში მუშაობდა მეორე აპარატიც და ეს დუბლები აქედან არის დამატებული.

ყურადღებას გავამახვილებ სატელევიზიო დადგმაზე „უჩინარა“ (ლევო ქიაჩელის მოთხრობის მიხედვით, მთავარ როლში ელენე ყიფშიძე, რეჟისორი ნათელა აფაქიძე, მხატვარი – ა. რამიშვილი, ოპერატორები: ე. დუნდუა, თაბაგარი, მდივანი; 1968 წ.).¹ პირველ რიგში, ეს დადგმა საინტერესოა იმით, რომ მასში სტუდიის პავილიონში გათამაშებულ ძირითად სცენებს ორგანულად ერწყმის ნატურაზე გადაღებული სცენები. დუბლებიდან ჩანს, რომ რეჟისორი კარგად ფლობს მონტაჟური ჭრის და მოქმედების ტრანსსექვენციური უწყველობის მეთოდს. გარდა ამისა, რევოლუციური თემატიკის ამ დადგმაში პოეტური მეტაფორისთვის გამოყენებულია თბილისური ქუჩის, თბილისური ეზოს, მუშათა დემონსტრაციების დარბევის, მეტეხის საპრობილის და სხვა კადრები მუნჯი კინოფილმებიდან „კომუნარის ჩიბუხი“ და „კამო“.

თითქმის სრულად ნატურაზეა გადაღებული სატელევიზიო დადგმა „ყბაჩამ დაიგვიანა“ (მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, მთავარ როლში – სოფიკო ჭიაურელი და გურამ სალარაძე).² ჩანაწერი არასრულია, სიუჟეტი კი არათანმიმდევრული; როგორც ჩანს, ფირი აღარ დაუმონტაჟებიათ. ამ ტექნოლოგიამ უნიკალური ფრაგმენტი შემოგვინახა მიხეილ თუმანიშვილის ლეგენდარული დადგმიდან „ჭინჭრაქა“.³ ამ დადგმის მანამდე ცნობილი, 35 მმ-იან კინოფირზე გადაღებული რამდენიმე სცენა გამდიდრდა ახალი ეპიზოდით, რომელშიც მზიას როლს უკვე ნანა ფაჩუაშვილი განასახიერებს (ამ როლს თამაშობდა ბელა მირიანაშვილი). სცენაში თამაშობენ:

¹ სსმ არქივი, კინოფონდი: МТФ-1334

² იქვე: საფონდო-300

³ იქვე: МТФ-1184

მელეა ჩახავა, გიორგი გეგეჭკორი, ეროსი მანჯგალაძე, ზინაიდა კვერენჩხილაძე, დავით უფლისაშვილი.

1966 წელს ფართოდ აღინიშნა რუსთაველის 800 წლისთავის იუბილე; საიუბილეო დღეების ცენტრალური ღონისძიება იყო მწერალთა პლენუმი, რომელიც საზეიმოდ ჩატარდა რუსთაველის თეატრის დიდ დარბაზში. ამ საიუბილეო საზეიმო სხდომის პირდაპირი ტრანსლაციაც შემოგვინახა მონიტორული გადაღების ტექნოლოგიამ („სახელოვანი იუბილე 800“).¹ 1968 წლის საახალწლო „მომბისთვის“ რეპორტაჟს, „რითი იყო ღირსშესანიშნავი 1968 წელი“, უძღვება ჯულიეტა ვაშაყმაძე.² ძალიან საინტერესოა ახალგაზრდულ გადაცემათა რედაქციის გადაცემა „ახალგაზრდული ხმები“, სატელევიზიო მუსიკალური კონკურსის ერთ-ერთი ტური; მასში მონაწილეობენ: ზუგდიდის, ჩოხატაურის, მახარაძის და ზესტაფონის ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებლები; ჟიურის შემადგენლობაში არიან: კომპოზიტორები – გიორგი ცაბაძე, შოთა მილორავა, ნოდარ გიგაური, ბორის თბილელი, მომღერლები – ლილი გეგელია, სულიკო კოროშინაძე, მუსიკათმცოდნე სიმონ ცინცაძე, ტელევიზიის ახალგაზრდულ გადაცემათა მთავარი რედაქტორი, მომღერალი თეიმურაზ (თემო) ნაცვლიშვილი, ტელევიზიის მუსიკალური გადაცემების მთავარი რედაქტორი სულიკო ლაფაური, კომპარტიის და კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტების წარმომადგენლები. ჟიურის თითოეული წევრი თავის შეფასებას სპეციალურ ტრაფარეტებზე აღნიშნული ქულების რაოდენობით აჩვენებს. გადაცემა სატელევიზიო სტუდიაში მიმდინარეობს და ყურადღებას იპყრობს სტუდიის დიზაინით და რეჟისორული გადაწყვეტითაც.³

მონიტორულ ფირებზე საკმაო რაოდენობითაა

¹ სსმ არქივი, კინოფონდი: МТФ-3003

² იქვე, МТФ-2700

³ იქვე, П-1605

სხვადასხვა მუსიკალური გადაცემები: ანსამბლები „დიელო“, „ორერა“; მომღერლები – თამარ იმხნელი, მერი შილდელი, ჯილდა დათუაშვილი; ფრანგი მომღერალი, როზი არმენი თავის ორკესტრთან და კომპოზიტორთან ერთად; იუგოსლავიელი პოპულარული მომღერალი, ჯორჯ მარიანოვიჩი სტუმრადაა კაფეში „ცისფერი ეკრანი“¹; კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე სტუდიაში როიალთან ასრულებს იმ პერიოდისათვის მის ბოლო ნაწარმოებს „რომანტიული ციკლი ფორტეპიანოსათვის“.²

მრავალი გადაცემა ეძღვნება ლიტერატურას, პოეზიას, თეატრს, სახვით ხელოვნებას. სტუდიაში სტუმრად არიან ამერიკელი მწერალი არტურ მილერი,³ დასავლეთ გერმანელი მწერალი ჰაინრიხ ბიოლი, ფრანგი რეჟისორი და მსახიობი ჟან ვილარი, რომელიც საუბრობს თეატრზე, სამომავლო გეგმებზე, კითხულობს მონოლოგს „ანტიგონედან“ და პირდაპირ სტუდიაში თამაშობს, კოსტიუმისა და გრიმის გარეშე. დასასრულს, მას ულოცავენ დამდეგ დაბადების დღეს, ჩუქნიან „ვეფხისტყაოსანს“ და სუვენირებს, რომლებიც სტუდიაში შემოაქვს ჟანეტა არჩვაძეს.⁴ ერთ-ერთი გადაცემა – „ქართული პოეზია მოსკოვში“ (1971 წ.), ცნობილი ქართველი და რუსი პოეტების მონაწილეობით, გადაღებულია საქართველოს ტელევიზიაში. გადაცემა, როგორც ჩანს, სარელეო ხაზით გადაიცემოდა ცენტრალურ ტელევიზიაში, ადგილზე კი მოხდა მისი გადაღება მონიტორიდან.⁵

ტელეხიდის ერთგვარ წინამორბედად შეიძლება მივიჩნიოთ გადაცემათა ციკლი „მეგობრობა გზად

¹ სსმ არქივი, კინოფონდი: II-1489

² იქვე, საფონდო-30

³ იქვე, МТФ -3505

⁴ იქვე, МТФ -1126

⁵ იქვე, МТФ-1299

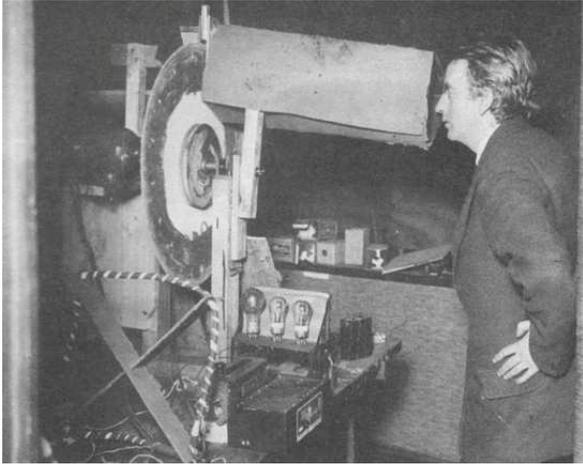
და ხიდად“. ეს გადაცემები მიმდინარეობდა საბჭოთა რესპუბლიკების ტელესტუდიებში; შემონახულია ერევნის და ბაქოს სტუდიებიდან გადმოცემული გადაცემები.¹ სტუდიაში სტუმრად არიან პოეტები, მთარგმნელები, კრიტიკოსები, საუბრობენ ქართულ ლიტერატურაზე, კითხულობენ მათ მშობლიურ ენაზე თარგმნილ ქართული ლიტერატურის ფრაგმენტებს...

„ამღერებული აფხაზეთი“ – ასე ჰქვია გადაცემას, რომელიც სოხუმშია გადაღებული. ლიტერატურულ გადაცემათა რედაქცია სტუმრადაა აფხაზეთში. სოხუმის ერთ-ერთ სკვერში შეკრებილნი არიან ქართველი და აფხაზი პოეტები, აფხაზეთის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე ივანე თარბა. აფხაზი პოეტები კითხულობენ საკუთარ ლექსებს, ქართველი პოეტები კი – მათ ქართულ თარგმანებს.²

მონიტორული გადაღებების უცვლელი ოპერატორი იყო ვალერი ტაბუნაშვილი (ფოტო 7). ამ ტექნოლოგიით დაფიქსირებული გადაცემები თუ პირდაპირი ტრანსლაციის დროს ჩაწერილი თეატრალური სპექტაკლები და სხვა ღონისძიებები მნიშვნელოვანი მასალაა იმდროინდელი ქართული სატელევიზიო გადაცემების შინაარსის, მხატვრული ღონის და ესთეტიკის თვალსაზრისით; მნიშვნელოვანია ქართული თეატრის ისტორიისთვის, რადგანაც ინახავს ლეგენდარულ დადგმებს (თუნდაც ფრაგმენტის სახით), რეჟისორებს, მსახიობებს, მათ ცოცხალ შესრულებას, რაც გვიფართოვებს წარმოდგენას იმაზე მეტად, ვიდრე აუდიო ჩანაწერი, ფოტო, მხატვრის ესკიზი ან თანამედროვეთა ტექსტები. ამ ტექნოლოგიის წყალობით, ჩვენ ვფლობთ უნიკალურ წყაროს ხელოვნების, მედიის და ა.შ. მკვლევართათვის და ქიმიური (კინო) და ელექტრონული (ტელევიზია) ტექნოლოგიების თანაარსებობის არაჩვეულებრივ საილუსტრაციო მასალას.

¹ სსმ არქივი, კინოფონდი: МТФ-3001; МТФ-1150

² იქვე, МТФ-1695



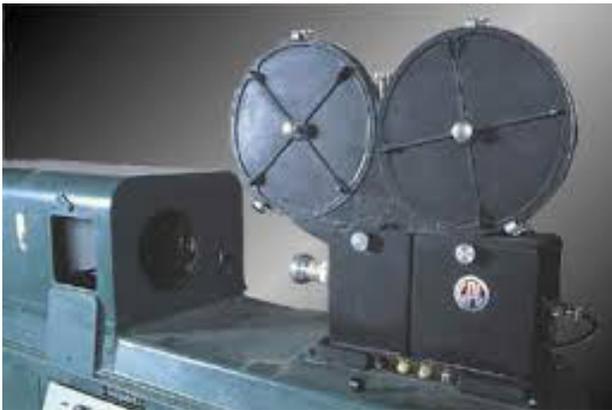
ფოტო 1. მექანიკური ტელევიზია-კამერა



ფოტო 2. პირველი მექანიკური ტელევიზორი



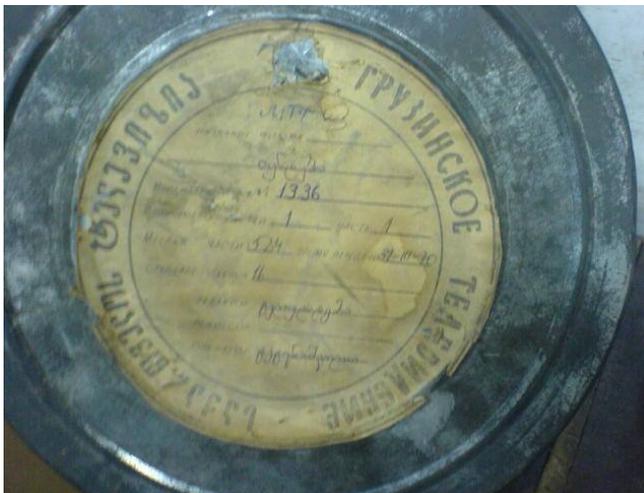
ფოტო 3. ნაცისტური ოლიმპიადა –
მოძრავი სატელევიზიო სადგური



ფოტო 4. მონიტორული გადაღების აპარატი



ფოტო 5. მონიტორული კინო ფირი



ფოტო 6. ფირის კოლოფი



**ფოტო 7. მონიტორულ კინო დანადგართან,
ვალერი ტეტუნაშვილი**

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ივლიტა მესხიშვილი, „საქართველოს ტელევიზია 1956-1988 წლებში“, თბილისი, 1999.
- ფ. შუკი, ვ. ლარსონი, ვ. დეტარსიო, „სატელევიზიო რეპორტაჟის მომზადება და ტელეჟურნალისტიკა“, თბილისი, 2014.
- საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივის კინოფონდის მასალები.
- Kloft Michael, “Television under the Swastika”, 1999, TV Spiegel
- http://www.historymania.info/view_post.php?id=169
- <http://2011.russiancinema.ru>



მუსიკისმცოდნეობა



ჟანა თოიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

რეჩიტატივის შესწავლის ძირითადი მეთოდური საკითხები

რეჩიტატივი პროფესიულ მუსიკაში დამკვიდრდა ოპერის შექმნასთან ერთად (XVI-XVII სს.). როგორც საოპერო ხელოვნებაში, ასევე კანტატების შესრულებისას, ოპერეტაშიც, რეჩიტატივის შესრულება ყველა ეპოქაში პრობლემურია მომღერლისთვის. განსაკუთრებულ სირთულეს რეჩიტატივი წარმოადგენს იმ შემსრულებლისთვის, რომელიც აკადემიურ დონეზე არ ეუფლება დეკლამაციასა და სასცენო მეტყველების მეთოდიკას, ანუ ვგულისხმობთ იმ სტუდენტ-ვოკალისტებს, რომლებიც უნივერსიტეტში არ ეუფლებიან სასცენო მეტყველებას, არ გადიან ამ საგანს.

როგორც ცნობილია, რეჩიტატივი სიმღერაში ძირითადად სრულდება მეტყველების აქცენტებით, მუსიკალური და სამეტყველო რიტმის, ტონალობის, წმინდა (სუფთა) ინტონაციის, მუსიკალური პაუზების გათვალისწინებით. საოპერო არიის წინ რეჩიტატივის შესრულება შეამზადებს მომღერალს პარტია-როლის შესასრულებლად, უქმნის მას და აგრეთვე მსმენელს შესაბამის „განწყობას“. ამგვარად, რეჩიტატივი უნდა შესრულდეს სრულად, ყოველგვარი კუბიურების გარეშე. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რეჩიტატივის სტრუქტურა ყოველ ეპოქაში საკომპოზიციო სკოლის შესაბამისად იცვლება. სტუდენტისთვის სავალდებულოა ძველი და ახალი ვოკალური სკოლების ცოდნა, მათ მსგავსება-განსხვავებებზე დაკვირვება, მათი შეგრძნება შესრულების დროს.

ურთულესი რეჩიტატივებით დატვირთულია XVI-XVII საუკუნეების ოპერები, განსაკუთრებით გამოვყოფდი ვინჩენცო ბელინის ოპერებს „ნორმა“, „კაპულეტი და მონტევი“, „პურიტანები“, „სონამბულა“ (La sonnambula) და სხვ. თითოეული ნაწარმოები მომღერლისგან ხმის სინარნარეს – belcanto-ს (მშვენიერი სიმღერა) შესრულებას მოითხოვს. შესასრულებლად ასევე მეტად რთულია გაეტანო დონიცეტის ისეთი საოპერო ნაწარმოებები როგორებიცაა: – „სიყვარულის ნექტარი“, „ლუჩია დი ლამერმური“ და სხვ. ჯოაკინო როსინის – „იტალიელი ქალი ალჟირში“, „სევილიელი დალაქი“ და სხვ.

ზემოთ ჩამოთვლილი ოპერების შესრულებისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს როგორც რეჩიტატივებზე, ასევე ურთულესი ფიორიტურების (fiortura), ტრელების (trilo), სტაკატოების (staccato) შესრულების ტექნიკაზე. კერძოდ: როგორც რეჩიტატივის შესრულება, ასევე ვოკალური ფიორიტურები და მომღვენო მუსიკალური ფრაზები, დაყრდნობილია ნეკნ-მუცელ-დიაფრაგმისეულ სუნთქვაზე. ამგვარად, სტუდენტს – ვოკალისტს, რომელიც ფლობს სასცენო მეტყველებასა და სამსახიობო ოსტატობის მეთოდებს, ბევრად უადვილდება როგორც რეჩიტატივის, ასევე ტექნიკურად ურთულესი ფიორიტურების შესრულება. ამასთან, სტუდენტებმა და ოპერის ახალგაზრდა მომღერლებმა ხშირად უნდა მოისმინონ გამოჩენილი საოპერო მომღერლების, – მაგ.: სოპრანოების: პატი, გრიზი, პასტა, გალი-კურჩი და სხვები. ტენორების: გარსია, რუბინი, ტამანიო, პერტილე და სხვ.; აგრეთვე ცნობილი ვოკალისტების: კაფარელი და ფარინელი (ეს შემსრულებლები ერთ სუნთქვაზე მღეროდნენ 16-ტაქტიან მუსიკალურ ფრაზებს) – აუდიო/ვიდეო ჩანაწერებს..

შემდეგი რჩევა: სტუდენტებმა ის საჭირო ლიტერატურა უნდა შეისწავლონ, რომელსაც იყენებენ

როგორც ვოკალის, ასევე სასცენო მეტყველების პედაგოგები, ძირითადად:

- Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. изд.: “Наука”, Л., 1977.
- Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы, изд.: “Музыка”, Л., 1968.
- მ. მრევლიშვილი. მხატვრული კითხვის ხელოვნება, გამომც. „კენტავრი“, თბ., 2006.
- ბ. ნიკოლაიშვილი. ქართული სასცენო მეტყველება, გამომც. „განათლება“, თბ., 1979.

რეჩიტატივის შესწავლის პროცესი ახალგაზრდა სტუდენტთან მისი ხმის კატეგორიის დიაგნოსტიკის შესაბამისად (განსაკუთრებით ბიჭების ხმებია საყურადღებო გარდატეხის ასაკში: 18, 19, 20 წელი) უნდა მიმდინარეობდეს. ხმის შუა რეგისტრი ხმის დიაგნოსტიკის, ე.წ. დადგენის პროცესში გამოიკვეთება. დაწყებითი, სამუშაო ეტაპის დროს, რეჩიტატივის დასწავლის პროცესი სტუდენტისთვის სპეციალურად მორგებულ, ანუ წინასწარ „დადგენილ“ რეგისტრში უნდა მიმდინარეობდეს. და მხოლოდ ხანგრძლივი და დაუღალავი მეცადინეობის შემდეგ – ლაღად, ძალდაუტანებლად – უნდა მოხდეს კომპოზიტორის მიერ მოცემულ ტონალობაში გადასვლა. სტუდენტი მხოლოდ და მხოლოდ ამ მეთოდით მოახრეხებს, შეძლებს რეჩიტატივის დასწავლას – ამ ურთულესი პროცესის ადვილად და ხალისიანად გადალახვას და ასევე ადვილად, იმავე ტონალობაში, გადავა მეცადინეობის შემდეგ ეტაპზე – მოცემული არიის სიტყვებისა და მელოდიის შესრულებაზე (ეს ყოველივე ტექნიკისა და სულიერიების შერწყმით ხდება).

ასევე მნიშვნელოვანია ე.წ. „გარდამავალი ხმების“¹ –

¹ ცნობილი მომღერალი და ვოკალის თეორეტიკოსი ჯაკომო ლაური ვოლპი მოიხსენიებს, როგორც – «промежуточные голоса».

(დრამატულ სოპრანოსა და მაღალ მეცოსოპრანოს შორის; ან დრამატულ ტენორსა და ლირიკულ ბარიტონს შორის) – არსებობის გათვალისწინებაც. ამ შემთხვევაში, ახალგაზრდა მომღერლის იოგები რომ არ დაზიანდეს, საჭიროა, მეცადინეობის პროცესი წარიმართოს შუა – ე.წ. მედიუმ რეგისტრში, და შემდგომ ნელ-ნელა, ნახევარ-ნახევარი ტონით, შედარებით მაღალ და დაბალ რეგისტრში, გაგრძელდეს მეცადინეობა. ეს პროცესი აუცილებელი სავარჯიშოების გარდა, ითვალისწინებს (მოსწავლისათვის „შეუმჩნევლად“) მისთვის საყვარელ რეპერტუარზე – მაგ.: მარკეზის, პანოკას, კონკონეს ვოკალიზებზე, შედარებით ადვილ რომანსებზე, სიმღერებზე: ნეაპოლიტანურ, ქართულ ნანებზე – გრ. ჩხიკვაძის, ა. ჩიმაკაძის, ო. თაქთაქიშვილის, გ. ყანჩელის და სხვათა ნაწარმოებებზე მუშაობასაც.

სტანისლავსკის სიტყვები რომ დავიმოწმოთ: ასევე კარგი იქნებოდა, ვოკალის პედაგოგი ვოკალისტებს ასწავლიდეს მეტყველებას, ხოლო მეტყველების პედაგოგი – ვოკალს.¹

XIX-XX სს.-ში, მითუმეტეს, XXI საუკუნეში, საკომპოზიციო სკოლასთან ერთად, იცვლება საშემსრულებლო სკოლა, რომელიც მოითხოვს ბევრად ძლიერ ბგერას – ძლიერ სუნთქვაზე დაყრდნობილ, თავისუფალ, უკიდურესად მაღალ სასიმღერო – ე.წ. ფორმანტას. მეტად საყურადღებოა, რომ თეოდორ შალიაპინმა, სხვათა შორის პირველმა ვოკალურ ხელოვნებაში, მოითხოვა „ძლიერი სიტყვა“.

ცნობილია, რომ მომღერლის ხმის ჟღერადობა დამოკიდებულია ძლიერ სუნთქვაზე, არა მარტო მაღალ, არამედ დაბალ ფორმანტაზე, რომელიც ასევე შეიცავს:

- ბგერის მოცულობას;
- ბგერის სიღრმეს;
- ბგერის სიძლიერეს (სიკაშკაშეს);

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве, М., 1954

-
-
- ბგერის ე.წ. გადაფრენას – სიმსუბუქეს;
 - მოვერცხლილ ჟღერადობას.

მომღერლის ხმის მაღალ კატეგორიას კი სწორედ ხმის ხარისხი განაპირობებს. ჩვენს ეპოქაში ცნობილი გახდა უნიკალური კატეგორიის ისეთი ხმები, როგორც გააჩნდათ – კალასს, ჯილის, საზერლენდს, დომინგოს, კარერასს, პავაროტის, ბრუზონის, კაუფმანს, ნეტრებკოს და სხვებს.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ცნობილ ქართველი მომღერლებიდან, როგორც ჩემს დიხერტაციებში, ასევე ჩემი მაგისტრანტების მიერ შესწავლილი და გაანალიზებულია ცნობილი ქართველი მომღერლების – ვ. სარაჯიშვილის, ს. ინაშვილის, ვ. ქაშაკაშვილის, მ. ნაკაშიძის, გ. გოგიჩაძის, ნ. ბოკუჩავას, ნ. ანდლულაძის, პ. ამირანაშვილის, ლ. ათანელის და ა. ხომერიკის, თ. გუგუშვილის, ე. ეგაძის, ბ. მაისურაძის, ი. ალიბეგაშვილის, ი. რატიანის, მ. თომაძის და სხვათა საშემსრულებლო ბიოგრაფია და მათი რეპერტუარი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- საკანდიდატო: К вопросу становления и развития профессионального вокального образования в Грузии. 1980, Автореферат, Тбилиси.
- სადოქტორო: თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი-მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს, 1997, ავტორეფერატი, თბილისი.

განცა ლენჯილია,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული
პედაგოგი

მარტინ ლუთერის რეფორმაციის გავლენა ი. ს. ბახის შემოქმედებაზე

მარტინ ლუთერის საეკლესიო რეფორმამ უდიდესი ისტორიული როლი ითამაშა გერმანული სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების გზაზე, მისი ეკონომიკური წინსვლის და გერმანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის, განსაკუთრებით – პროტესტანტული მუსიკის განვითარების საქმეში. შესაბამისად, მარტინ ლუთერის რეფორმატორული მოღვაწეობა კომპლექსური კვლევის საგანია, რომელიც ერთნაირად საინტერესოა როგორც თეოლოგების, ფილოსოფოსების, ისე ხელოვნებათმცოდნეებისა და განსაკუთრებით, მუსიკისმცოდნეებისთვის. ლუთერის სახელს მკვლევრები გერმანულ მუსიკასა და ზოგადად ხელოვნებაში ერთგვარ რევოლუციასაც კი უკავშირებენ.¹

„ლუთერის გავლენა გერმანურ კულტურაზე ძალიან ღრმა იყო და უფრო შორსმიმავალი, [...] ლუთერის გავლენით გერმანული ნაციონალური კულტურა საკუთარ ნიადაგზე დადგა, შინაგანი შემოქმედებითი

¹ Barber, J. Luther and Calvin on Music and Worship. Retrieved from-
http://thirdmill.org/articles/joh_barber/PT.joh_barber.Luther.Calvin.Music.Worship.html

ძალა გაიცნობიერა“.¹ რად ღირს თუნდაც ჰაინრიხ ჰაინეს შეფასება, რომელიც ამტკიცებდა, რომ „გერმანულ კულტურას ლუთერის შეცდომებიც კი უფრო გამოადგა, ვიდრე სხვების ქველმოქმედება“.²

ლუთერის რეფორმაციულმა მოღვაწეობამ ფაქტობრივად განსაზღვრა გერმანული მხატვრული აზროვნების, განსაკუთრებით მუსიკალური ხელოვნების ბედი. მისი ამ დარგზე უდიდესი გავლენის დასტურად ყველა დროის უდიდესი კომპოზიტორის იოჰან სებასტიან ბახის შემოქმედებაც იკმარებდა. წარმოუდგენელია ობიექტურად და სრულფასოვნად შეფასდეს ი.ს. ბახის მემკვიდრეობა, თუ არ გავითვალისწინებთ მის ლუთერისეულ რეფორმასთან მიმართებას. კომპოზიტორის ბიბლიოთეკაში ინახებოდა 83 საღვთისმეტყველო წიგნი, რომელთა შორის, ლუთერის ნაწერებიც მოიაზრება.³ რით იყო ი.ს. ბახის მუსიკა დავალებული ლუთერის რეფორმისგან? პასუხი ამ კითხვაზე რეფორმის არსში უნდა ვეძებოთ, რადგან ლუთერის გავლენა მუსიკაზე ამ ანტიკათოლიკური პათოსის მქონე რეფორმატორული მოღვაწეობის ერთიან ფარვატერში ვლინდება.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ლუთერის რეფორმას გარკვეული საფუძველი უკვე შემზადებული ჰქონდა გერმანელი ფილოსოფოსებისა და მოაზროვნეების – ერაზმ როტერდამელის, იოჰან როიხლინის ნააზრევით. ლუთერის რეფორმაციული სწავლება ჩამოყალიბდა ერფურტის მუციან რუფის წრის ჰუმანისტებთან

¹ თევზაძე, გ. მარტინ ლუთერის მსოფლმხედველობის ძირითადი პრობლემები. კრებულში – „რელიგიური ფილოსოფიის პრობლემები“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ფილოსოფიის ინსტიტუტი. „მეცნიერება“, თბ., 1995., გვ. 10.

² იქვე, გვ. 10.

³ Barber, J. Luther and Calvin on Music and Worship. Retrieved from-http://thirdmill.org/articles/joh_barber/PT.joh_barber.Luther.Calvin.Music.Worship.html

მჭიდრო კავშირში. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს ამ წრის წარმომადგენლის ულრიხ ფონ ჰუტენის „ბნელი ადამიანების წერილები“ (1517), როგორც ერთგვარი ვალაშქრება კათოლიციზმის წინააღმდეგ. პროტესტანტული მოძრაობის პათოსი სწორედ კათოლიციზმის გავლენისგან გათავისუფლებისკენ და რელიგიის ნაციონალიზაციისკენ იყო მიმართული. ამ გზაზე ლუთერმა მუსიკალური ხელოვნება, როგორც მასებზე ზემოქმედების ყველაზე მძლავრი იარაღი, მაქსიმალურად გამოიყენა.

მან მრავალი საგულისხმო მოსაზრება გამოთქვა მუსიკალური ხელოვნების რაობის, მორწმუნის ცხოვრებაში მისი განუზომელი როლის შესახებ. იგი თეოლოგიას და მუსიკას თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებდა, მეტიც, ეს უკანასკნელი ღვთისმსახურების საფუძვლად მიაჩნდა. სულიერ შეჭირვებაში ჩავარდნილი სულების ხსნა სწორედ თეოლოგიასა და მუსიკაში იყო, რომელთაც ცოდვილ სულს დაპატრონებული ეშმაკი გაუბრბოდა.¹

ეკლესიური პოზიციებიდან შეფასებული მუსიკალური ნიჭი და მუსიკირების უნარი ლუთერისთვის ღვთისგან ბოძებული უდიდესი საჩუქრი იყო, რომელიც სულაც არ ეწინააღმდეგება რწმენას. მას სურდა შეეცვალა მცდარი წარმოდგენა მუსიკაზე, როგორც გასართობ და ზედაპირულ ხელოვნებაზე; მეტიც, ღმერთთან ადამიანის ურთიერთობის საუკეთესო საშუალებად და ამ საიდუმლო კონტაქტის აქტიურ მონაწილედ იგი სწორედ მუსიკას თვლიდა. ლუთერის აზრით, იქ, სადაც სიტყვა უძლური იყო, მუსიკა სრულყოფილად ახერხებდა გრძნობების გადმოცემას.² სწორედ მუსიკა

¹ Sabzghabaei, D. Martin Luther and early Lutheran church music: Reformation to eighteenth century.

Retrieved from -<https://danielsabzghabaei.com/martin-luther/>

² Retrieved from -<http://www.rjgrune.com/blog/martin-luthers-view-on-music>

აკონტროლებდა ქრისტიანის გონებას, გულს და სულს.¹ „არ ვემხრობი აზრს, ვინც ფიქრობს, რომ მსახურება გაანადგურებს ხელოვნების ყველა დარგს, ყოველი მათგანი და განსაკუთრებით მუსიკა მინდა იმის სამსახურში ვიხილო, ვინც ის შექმნა“.²

ლუთერისთვის მუსიკა პიროვნული პოეტიზმის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი იყო, რომელიც პოზიტიურად მოქმედებდა ადამიანის მორალურ-ეთიკურ განვითარებაზე, რაც ემშაკეულ ფიქრებს დაუპირისპირდებოდა.

თუკი კათოლიკობაში მუსიკის ფუნქცია ქრისტიანული ჭეშმარიტებების მხოლოდ მისტიკურ-ალეგორიული გამოხატვა იყო, ლუთერმა დაამკვიდრა მისი პრაქტიკული ღირებულება – ქარიზმატული ტექსტის პროკლამაციის საშუალება. მუსიკას ლუთერი დიდაქტიკურ ფუნქციასაც ანიჭებდა და ხაზგასმით მიუთითებდა თეოლოგისთვის მუსიკის შესწავლის აუცილებლობაზე.³ ლუთერი მოითხოვდა, რომ ყველა საეკლესიო პირს ჰქონოდა მუსიკალური განათლება. ყმაწვილებს საუზმის შემდეგ, აუცილებლად უნდა ემეცადინათ ვოკალში, რაც მათ მორალურ, ინტელექტუალურ განვითარებას შეუწყობდა ხელს და რწმენასაც განამტკიცებდა. ქრისტიანის ხსნას ლუთერი სწორედ ადამიანის პროფესიულ საქმიანობასა და შემოქმედებაში ხედავდა, პროფესია ღვთაებრივ მოწოდებასაც წარმოადგენდა. ეს სიტყვა ხომ გერმანულ ენაში ორივე მნიშვნელობით იხმარება. (der Beruf – არსებითი სახელი, ითარგმნება როგორც პროფესია, berufen – ზმნა – ითარგმნება როგორც მოწოდება).

თავად ლუთერს ბრწყინვალე მუსიკალური განათლება ჰქონდა, ჩინებულად უკრავდა ფლეიტაზე,

¹ Retrieved from -<http://www.eldrbarry.net/mous/saint/luthmusc.htm>

² Швейцер, А. «Иоганн Себастиан Бах», (пер. с нем.) изд. «Музыка», М., 1965, გვ. 21

³ Retrieved from - <https://songsandhymns.org/people/detail/martin-luther>

ბარბითზე, ჰქონდა მძლავრი ტენორული ხმა. თომას მანი წერილში „გერმანია და გერმანელები“ წერდა: „მარტინ ლუთერი, გერმანული სულის ეს ბუმბერაზი განსხეულება, უჩვეულოდ მუსიკალური იყო“.¹

გავისხენოთ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკალურ განათლებას ი.ს. ბაზი, როგორ ამეცადინებდა იგი თავის შვილებს თუ მოწაფეებს. კომპოზიტორის ერთ-ერთი შედეგერი – 48 პრელუდიისა და ფუგისგან შემდგარი ციკლი „სწორად ტემპერირებული კლავირი“, სწორედ პედაგოგიკური მიზნით დაიწერა. საღვთისმეტყველო ემბლემატიკით დატვირთული ეს ციკლი მოწოდებული იყო იმისკენ, რომ მოსწავლეს ღრმად გაეცნობიერებინა მუსიკალურ ბგერებში ამეტყველებული ბიბლიური ჭეშმარიტებანი, მუსიკის ენაზე შეეძეცნებინა ქრისტიანული მრწამსი. ტემპერაციის მიზანი და პრაქტიკული შედეგები საყოველთაოდაა ცნობილი – პრაქტიკაში შემოსულიყო მუსიკის დაწერა მრავალღეზიან თუ მრავალბემოლიან ტონალობებშიც, რაც მანამდე, არატემპერირებული წყობის უსუფთაო ხმოვანებების გამო, შეუძლებელი იყო. მაგრამ ეს „თანაბრობა“ სცდება მუსიკალური ტემპერაციის პრობლემატიკას; ტემპერაციის წყალობით გათანაბრებული ტონალობებიც სიმბოლური მინიშნებაა ქრისტიანული ჭეშმარიტებების თანასწორობაზე.

შევენოთ ლუთერისეული რეფორმის წამოწყების ძირითად მოტივაციას. რეფორმის დაწყების აუცილებლობა მას აგრძნობინა ინდულგენციების გაყიდვის გზით მონანიების მოპოვების მექანიზმის აბსურდულობამ.² ეს გახლდათ პროტესტი რწმენისა და სინდისის კატეგორიების მატერიალურ კალკულაციაზე (მიტევების საბუთის ყიდვით საიქიო

¹ მანი, თ. გერმანია და გერმანელები. ჟურნალში „ლიტერატურა და ხელოვნება“, ეროვნული მწერლობა. თბ., 1999, გვ. 13

² Retrieved from - <https://songsandhymns.org/people/detail/martin-luther>

ტანჯვისგან განთავისუფლებისგან დაპირება), რომელიც შუამავლის უფლებით აიღო თავის თავზე რომის პაპმა. ლუთერის, როგორც თეოლოგის მიერ სულის ხსნის ძიებამ ბუნებრივად გამოიწვია ცოდვის ფენომენის სიღრმისეული გაცნობიერება და მონანიების იდეის წინ წამოწევა. პროტესტანტული 95 თეზისიდან პირველი სწორედ მონანიებას ეხებოდა, რომელიც ლუთერის აზრით, მრავალჯერადი აქტი იყო. შემთხვევითი არაა, რომ ბახის შემოქმედებაშიც ორი უმნიშვნელოვანესი თემა დომინირებს – ჯვარცმის ტკივილის გაცნობიერება და მონანიების იდეა. ბახის პასიონების პირველი გუნდები, რომლებიც მთელი ნაწარმოების დედააზრს აზოგადებს, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ მონანიების იდეას ამკვიდრებს. ამ გუნდების მთავარი მუსიკალური მოტივი ტირილის ინტონაციის მასიმბოლოვებულ რიტორიკულ ფიგურას ეყრდნობა. ასევე რად ღირს თუნდაც „მათეს პასიონის“ №47, არია, რომელშიც პეტრეს სახეში დანახული ნებისმიერი ქრისტიანის მონანიე სულის ტირილი და გოდება გადმოიცემა. გავისხნოთ მაღალი მესის 4-ტაქტიანი შესავალიც, რომელიც მონანიე კაცობრიობის მოხმობას და მათი ლოცვისთვის შემზადებას სიმბოლიზებს. 4-ტაქტიანი ფრაზის შემდგომი პაუზა ლოცვისთვის სრულ მზადყოფნაში გარინდებულ მრევლს გამოხატავს, შემდგომი ფრაზა კი, რომელიც ერთი ბგერის ორივე მიმართულებით გაშლილ მუსიკალურ განვითარებას გვთავაზობს, გონებაში საკუთარ ცოდვაზე დაფიქრებას და სინანულში ჩავარდნას გვაგონებს. ის ფაქტიც, რომ მესამე და პასიონებშიც ყველაზე გრანდიოზული პირველი გუნდებია, სწორედ იმით აიხსნება, რომ ისინი მონანიების იდეას ეძღვნება. მონანიება სხვაგვარად ფიქრს, გონების ცვლილებას ნიშნავს, რომელიც მხოლოდ სულის დიდი მეცადინეობით მიიღწევა. სულიერი ტრანსფორმაცია კი მეტად მტკივნეული, ხანგრძლივი

და მტანჯველი პროცესია. განა პირველი გუნდების ერთ აფექტზე აკუმულირება, ე.წ. რიტორიკული ფიგურის პერმანენტული გამეორება, მეტადრე ნაწარმოების ყველაზე ხანგრძლივ მუსიკალურ ნომერში, სწორედ ამ მტანჯველი პროცესის მსმენელის მიერ გაცნობიერებას არ ემსახურება?! ამგვარად, ამ საკითხის სიღრმისეულ წვდომაში ბახი ლუთერის ღირსეული მემკვიდრეა.

შევეხთ რეფორმის კიდევ ერთ სტრატეგიულ საკითხს, რომელმაც მთელ გერმანულ ხელოვნებაზე რეკოლუციური გავლენა მოახდინა. ლუთერს მიაჩნდა, რომ რწმენა შუამავლის, ანუ ეკლესიის გარეშეც, ეძლევა ადამიანს და ამიტომ დაამკვიდრა შინაგანი რწმენით ხსნის პრინციპი.¹ ეს გულისხმობდა ღმერთთან უშუალო მიმართების შესაძლებლობის დანერგვას, რამაც ქრისტიანობის დოგმატების ახლებური წაკითხვისკენ უბიძგა გერმანელს და ამაშია პროტესტანტობის არსიც. შინაგანი რწმენის პრინციპის დამკვიდრებამ ქრისტიანს შესაძლებლობა მისცა, ბიბლია სუბიექტურ პრიზმაში გაეტარებინა. თუკი მანამდე მრევლს ბიბლიის წაკითხვაც კი ეკრძალებოდა სასულიერო პირის დახმარების გარეშე, რეალობად იქცა ქრისტიანის მიერ ბიბლიის თავისუფალი ინტერპრეტირების შესაძლებლობა. „ლუთერის ღმერთს ლუთერის ხასიათი ჰქონდა. ამას იგი თავადაც არ მალავდა. ამტკიცებდა, რომ სხვანაირად ღმერთი შეუმეცნებადია და როცა იგი მაინც გწამს, ცხადია, რაღაც გაგება იგულისხმება. ეს გაგება კი სწორედ ამ პიროვნების ინდივიდუალურ შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული. ამდენად, შეუმეცნებადი ღმერთის სახე ყოველთვის ანთროპომორფულია. ლუთერს ეკუთვნის საოცრად გულახდილი სიტყვები, რომელნიც ამ მოსაზრებას ადასტურებენ. ღმერთი ცარიელი დაფაა, რომელზედაც არაფერი სწერია, გარდა იმისა, რასაც

¹ Retrieved from - <http://ariom.ru/wiki/martinLjuter>

შენ დასწერ მასზე“.¹

პიროვნულ პრიზმაში ყოველივეს გააზრების ტენდენციამ გერმანულ მხატვრულ აზროვნებაში სრული კარტ-ბლანში მისცა მოვლენების ინტერპრეტაციას ხელოვანის ინდივიდუალობის ნიშნით ალბრეხტ დიურერის, მატეას გრუნევალდის, იოჰან ვალტერის, ჰაინრიხ შიუტცის, დიტრიხ ბუქსტეჰუდეს და განსაკუთრებული ძალით ი.ს. იაკობ ბიომის ნააზრევსა და ბახის მუსიკაში. შემთხვევითი არაა, რომ ბახს მეხუთე მახარებლად მოიხსენიებენ.² პასიონების ავტორი თავის სახარებებს მუსიკალური ბგერებით წერს. მახარებლის პარტიაში პერიოდულად ჩადგმული პროტესტანტული ქორალებით, *turbae* გუნდებით, არიებით ბახი, თითქოს, ერთგვარ კომენტარს უკეთებს სახარების მოვლენებს. მათში გადმოიცემა განცდათა სიმძაფრე, ჯვარცმის ტკივილის სიღიადე და მონანიების ღრმად ტრაგიკული სახიერება. კომენტირება ხდება არა მხოლოდ მუსიკალური ინტონაციურობით, არამედ თვით ამა თუ იმ ნომრის ნაწარმოების არქიტექტონიკაში განთავსებით. ასე, მაგ.: №47 არიაში („მათეს პასიონი“) ტენორის პარტიაში რეჩიტატიულად გამღერებულ სიტყვებზე – „და მწარედ ატირდა“ ბახი სახარების ტექსტს წყვეტს და შემდგომ ნომრად გვთავაზობს ალტის არიას, რომელიც ტირილის სასოწარკვეთილ გოდებაში გადასვლის ეტაპებს წარმოგვიჩენს. ტირილის ფსიქოლოგიის ღრმა ცოდნით დაწერილი ეს ნომერი მსმენელში სინანულის ემოციის უტრირებას ახდენს.

პროტესტანტობამ აღიარა ყოველი ქრისტიანის თანაბრობა სულის ხსნის გზაზე, რომელიც

¹ თევზაძე, გ. მარტინ ლუთერის მხოფლმხედველობის ძირითადი პრობლემები. კრებულში – „რელიგიური ფილოსოფიის პრობლემები“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ფილოსოფიის ინსტიტუტი. „მეცნიერება“, თბ., 1995., გვ. 23.

² Mohler, A. Passions of Bach. Art & Culture. April 11, 2006. Retrieved from-<http://www.albertmohler.com/2006/04/11/the-passions-of-bach/>

ადამიანთა წოდებრივ და საკრალურ იერარქიას არად დაგიდევთ. შესაბამისად, ყოველი ქრისტიანი თანაბრად სრულღირებულია, რამაც პროტესტანტული ცნობიერების ფარგლებში პიროვნების ემანსიპაცია გამოიწვია. ამის ნათელ ნიშნულად სწორედ ზემოთ ხსენებული არია გამოგადგება, რომელშიც ნებისმიერი ქრისტიანის სინანული იგულისხმება; მეცო-სოპრანოს ტემბრი მკაფიო მინიშნებაა პეტრეს სახის ნონპერსონიფიცირებაზე.

ლუთერის რეფორმის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს წარმოადგენს მისი თანმდევი პროცესი – ეროვნული იდენტობის საკითხის წინ წამოწევა. ლუთერს მიაჩნდა, რომ იმჟამინდელი კათოლიკური ღვთისმსახურება არ ემსახურებოდა მრევლის ინტერესებს, ამიტომ მრევლის აქტიური ჩართვა მსახურებაში რეფორმის უმნიშვნელოვანეს პუნქტად აქცია. ეს შეუძლებელი იქნებოდა ღვთისმსახურების პროცესის გერმანიზაციის გარეშე. ლუთერის რეფორმის უმთავრესი პათოსი სწორედ ღვთისმსახურების გერმანულ ენაზე წარმართვისკენ იყო მიმართული. მისთვის მორწმუნის შინაგანი მიმართება უფალთან შეუძლებელი იყო საკუთარ ენაზე თავისუფალი აზროვნების გარეშე, რადგან თავისუფლების ფაქტორის შეზღუდვა რწმენას შეარყევდა. ამდენად, ბიბლია თავდაპირველად მან გერმანულად, კერძოდ ზედა საქსონურ დიალექტზე ათარგმნინა, რაც საბოლოოდ, გერმანულენოვანი ღვთისმსახურების პროცესის ჩამოყალიბებით დასრულდა. ამით ტაბუ მოიხსნა დასავლეთ ევროპის საქრისტიანოს ლათინური მსახურების ქვეშ გაერთიანებაზე.

1526 წელს ლუთერმა შექმნა გერმანული მესა (რომლის მხოლოდ მცირე ნაწილი იმდღერებოდა ლათინურ ენაზე), რაც მრევლს მსახურებაში ჩართვის მეტ შესაძლებლობას აძლევდა.¹ გერმანული მესის სტრუქტურა

¹ Sabzghabaei, D. Martin Luther and early Lutheran church music: Reformation to eighteenth century Retrieved from - <https://danielsabzghabaei.com/martin-luther/>

შემდეგნაირად განისაზღვრა – გამოიტოვებოდა loria, შემცირდა და მთელ რიგ შემთხვევებში გამოიტოვებოდა – Proprium-ის რამდენიმე ნაწილი, ლუთერმა უარი თქვა Offertorium-ზე.

სწორედ ამ რეფორმით ლუთერმა ბასზე არა მხოლოდ კონცეპტუალური, იდეურ-ფილოსოფიური, არამედ წმინდა მუსიკალური გავლენა მოახდინა. როგორც ცნობილია, ლუთერი (გარდა საშემსრულებლო პრაქტიკისა) 1523 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე აქტიურად წერდა მუსიკას, თუმცა მისი თხზულებების დაზუსტებული რაოდენობა ცნობილი არ არის. ბასის შემოქმედებასთან მიმართებაში ლუთერის მოღვაწეობის ყველაზე საინტერესო მხარე პროტესტანტულ ქორალს უკავშირდება. მეტად სადავოა ლუთერის მიერ შექმნილ პროტესტანტულ ჰიმნთა რაოდენობა.¹ ცნობილია მხოლოდ მის მიერ შედგენილი 4 კრებული და უტყუარია 36 ჰიმნის ავტორობა.²

როგორი იყო პროტესტანტული ქორალი და რა სიმბოლიკით თუ ფუნქციით დატვირთა იგი ლუთერმა? მან თავდაპირველად თარგმნა ლათინური ტექსტები, შემდეგ მიუწერა ახალი მელოდიები. მოგვიანებით ეს პროცესიც ხელოვნურად მიიწინა და ახალი მელოდებისთვის ახალი ტექსტებიც დაწერა. ჰანგების ჰარმონიზაცია ითავა მისმა მეგობარმა და თანამოაზრემ, კომპოზიტორმა იოჰან ვალტერმა. იტალიური გრძელი კანტაბილური მელოდის საპირისპიროდ ქორალი დაეფუძნა მოკლე თემა-მოტივებს ან ინტონაციურ საქცევებს.

საგულისხმოა, რომ ადრეული ქორალები პოლიფონიური წყობის იყო, რაც მნიშვნელოვან

¹ Barber, J. Luther and Calvin on Music and Worship. Retrieved from-
http://thirdmill.org/articles/joh_barber/PT.joh_barber.Luther.Calvin.Music.Worship.html

² Retrieved from -<http://www.museeprotestant.org/en/notice/martin-luther-and-music/>

სირთულეებს უქმნიდა პროფესიული სპეციალური განათლების არ მქონე გერმანულ მრევლს. ლუთერის რეფორმამ ეს პროცესი წარმართა ქორალის მისაწვდომლობის კოეფიციენტის გაზრდისკენ. იმისთვის, რომ მრევლს არ გასჭირვებოდა მსხურების პროცესში ჩართვა, ლუთერმა მას შესთავაზა ადვილად დასამახსოვრებელი ერთხმიანი ქორალები გერმანულ ენაზე (რაც თავისთავად აიოლებდა ქრისტიანული ჭეშმარიტებების შემეცნებას). ამდენად, საეკლესიო მუსიკალური პრაქტიკა ერთხმიან წყობაზე გადავიდა და პოლიფონიური წყობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იყო მისაღები, თუკი მუსიკა ვერბალური ტექსტის აღქმას არ აბუნდოვანებდა. ამ თვალსაზრისით, იმისთვის იდეალი ჟოსკენ დეპრეს მესები იყო.¹

რას ემსახურებოდა ყოველივე ეს? ღვთისმსახურების პროცესში მრევლის მაქსიმალურ ჩართულობას. გერმანული ქორალის დანერგვა ღმერთისადმი უშუალო მიმართვის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა.

მიუხედავად იმისა, რომ პროტესტანტული ქორალი თვითმყოფი მოვლენაა, მას, როგორც მუსიკალურ ჟანრს, დიდი ისტორიული მენსიერება გააჩნია. მისი ერთ-ერთი წყარო მაისტერზინგერთა მელოდიები იყო, საიდანაც მომდინარეობდა მათი ფორმა. ეს იყო 4, 8-ტაქტიანი სტრუქტურის მელოდია ფრაზირების მკაფიო ნიუანსებით. არსებობდა ორი სახის ქორალი: ურეპრიზო (aab) და რეპრიზით (aaba). რამდენიმე სტროფით, სხვადასხვა ტექსტით ერთ მელოდიაზე. ქორალის ხმოვანება ამალღებული, ჰაეროვანი და ქარიზმატული იყო, ყველა ხმაში ერთგვაროვანი რიტმით. ხალხურ ძირებთან კავშირი განსაზღვრავდა მის დემოკრატიულობას. შინაარსობრივად ისინი უახლოვდებოდა ჩეხების ჰუსისტურ და ჰუგენოტების

¹ Retrieved from- <http://www.museeprotestant.org/en/notice/martin-luther-and-music/>

ფრანგულ ჰიმნებს, რომლებიც ასევე რეფორმაციის პირშმო ჟანრებად მოიაზრებიან.

ქორალების რაოდენობა წელიწადში ექვსს არ აჭარბებდა, ანუ რამდენიმე თვის მანძილზე მღეროდნენ ერთსა და იმავე ქორალებს. თუ რომელიმე ქალაქში არ იყო პროფესიული გუნდი, მრევლის როლი იზრდებოდა და ყოველწლიურად 20 ქორალიც იმღერებოდა. გარდა იმისა, რომ ლუთერის მესამე მოახდინა ბახზე გავლენა, გამორჩეული მნიშვნელობა ბახმა მაინც ლუთერის პროტესტანტულ ქორალებს მიანიჭა. ისინი ბახმა თვითგამონახტვის მძლავრ იარაღად აქცია და უკვდავყო. კომპოზიტორი მიმართავდა ლუთერის უშუალოდ ციტირებასაც და იყენებდა სხვადასხვა ავტორის დაწერილ პროტესტანტულ ქორალებსაც. ასე მაგალითად, „სწორად ტემპერირებული კლავირის“ მრავალი პრელუდიის და ფუგის საფუძველი სწორედ ქორალებია, რომლებიც თავიანთი ცნობადობის მაღალი კოეფიციენტის გამო, ტექსტის გარეშეც იწვევენ სახეობრივ-აზრობრივ ასოციაციებს.

არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ბახის მიერ პასიონებში სახარების მოვლენების და ქრისტიანული ჭეშმარიტებების ყველაზე სიღრმისეული გაცნობიერება, ემოციური კომენტირების მეტად ფაქიზი ნიუანსები სწორედ ქორალებშია აკუმულირებული. პასიონების a cappella ქორალების ქარიზმატული ხმოვანება თითქოს ყველაზე არქაულ, დემატერიალიზებულ სიბრტყეში გადაისვრის მუსიკალურ ქსოვილს და ლუთერის დროში გვაბრუნებს. საგულისხმოა, რომ ლუთერმა დაწერა როგორც გერმანული (1526) ისე ლათინური მესაც (Formula missae, 1523). ამ მხრივაც, ბახი მისი უშუალო გამგრძელებელია – იგი ორივე კონფესიაში მუშაობდა; ბახის მესები ესადაგება კათოლიკურ მსახურების კანონიკას, პასიონები, კანტატები და ორატორიები კი – გერმანული პროტესტანტული კონფესიის კანონიკას.

ლუთერი საერო ყოფაში გავრცელებულ მელოდიებსაც იყენებდა მესაში, რაც კანონიკის დარღვევად არ ესახებოდა. მისი არგუმენტაცია კვლავ ქრისტიანობის ჭეშმარიტებებს ეფუძნებოდა – „თუკი იქადაგება, რომ უფალი არის სეკულარული (მიწიერი) და ასევე სასულიერო (სპირიტუალური) სამყაროს მმართველი, ეს მუსიკასაც ეხება: სასულიერო და საერო მუსიკის შთაგონების წყაროც ქრისტია“.¹

ბახის მუსიკაშიც მრავლად ვხვდებით საერო წარმომავლობის მელოდიებს, რომლებიც ნაწარმოებში თვით გრეგორისეულ ქორალებთან და პროტესტანტულ ქორალებთან ერთ მხატვრულ სივრცეში არსებობენ.

ამგვარად, ი. ს. ბახის მუსიკა ღვთისმსახურების სფეროში ლუთერის მიერ განხორციელებულ გლობალურ ცვლილებებთან ნაზიარები რთული ფენომენია. კომპოზიტორის შემოქმედების გააზრება ლუთერის რეფორმის გარეშე შეუძლებელია, რადგან ბახის მუსიკის არსი რელიგიის ენაზე ცნაურდება. კომპოზიტორის პროტესტანტული მსოფლმხედველობის გათვალისწინების გარეშე, მართლაც გაუგებარია, მაგალითად ის, თუ რატომ თანაარსებობს ნაწარმოებებში სახარების კანონიკური ტექსტები და თავისუფალი რელიგიური პოეზია, ორმაგი გუნდი ორკესტრის თანხლებით და ქორალის ქარიზმატული ხმოვანება, რატომ ჩაერთვება მახარებლის კანონიკურ ტექსტში არიები, გუნდები და ქორალები სახარების კომენტარების ფუნქციით.

კომპოზიტორის მუსიკალურ აზროვნებას პროტესტანტული მრწამსი აყალიბებს, რომელიც მან მემკვიდრეობით მარტინ ლუთერისგან შეითვისა. ბახმა მუსიკაში ააჟღერა ის, რაც ღვთისმსახურების სფეროში

¹ Sabzghabaei, D. Martin Luther and early Lutheran church music: Reformation to eighteenth century Retrieved from -<https://danielsabzghabaei.com/martin-luther/>

გერმანული ისტორიის სტრატეგიული მნიშვნელობის ფიგურამ – მარტინ ლუთერმა განახორციელა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თევზაძე გურამ. მარტინ ლუთერის მხოფლმხედველობის ძირითადი პრობლემები კრებულში – „რელიგიური ფილოსოფიის პრობლემები“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ფილოსოფიის ინსტიტუტი. თბ., „მეცნიერება“, 1995.
- მანი თომას. გერმანია და გერმანელები. ჟურნალში „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი: ეროვნული მწერლობა. 1999.
- Швейцер Альберт. «Иоганн Себастиан Бах», (пер. с нем.) М., изд. «Музыка», 1965
- Barber John. Luther and Calvin on Music and Worship. Retrieved from-http://thirdmill.org/articles/joh_barber/PT_joh_barber.Luther.Calvin.Music.Worship.html
- Retrieved from- <https://songsandhymns.org/people/detail/martin-luther>
- Retrieved from- <http://ariom.ru/wiki/martinLjuter>
- Retrieved from -<http://www.museeprotestant.org/en/notice/martin-luther-and-music/>
- Retrieved from- <http://www.rjgrune.com/blog/martin-luthers-view-on-music>
- Retrieved from -<http://www.eldrbarry>.

უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა

ნური ნალბანთოღლუ,

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

დროის ბუნება

(რეჟისორის კომენტარები დროის არსთან
დაკავშირებით პიესაზე მუშაობის პროცესში)

ეს არის მცდელობა ჩამოვაყალიბოთ თვალსაზრისი, რომელიც დაგვეხმარება პიესაზე რეჟისორის შეხედულების, მისი ხედვის გააზრებაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, დროის ცნების ხელახლა განმარტება გასცდებოდა ამ ნაშრომის ფარგლებს. როდესაც რეჟისორი პიესაზე კომენტარს აკეთებს, ის თავის ინტელექტუალურ გამოცდილებას ეყრდნობა და, გარდა ამისა, საკუთარ თვალსაზრისთან ახლოს მდგომ მწერლებს, მათი აზროვნების სტილს სწავლობს. ამით ის თავის პოზიციას აძლიერებს, ამდიდრებს. რეჟისორის თვალსაზრისის, პიესაზე მისი კომენტარის ფორმირებაზე გავლენა შეიძლება ნებისმიერმა მოვლენამ მოახდინოს – საგაზეთო ინფორმაციამ, სიმღერამ, მოულოდნელმა შემთხვევამ. ჩვენ მიერ ქვემოთ განხილული დროის გაგება ეფუძნება ეროლ ანარის სტატიას – „გამოკვლევა დროის ცნების შესახებ“.

ავგუსტინე, კანტი, ჰაიდეგერი, ჰეგელი, არისტოტელე, ნიუტონი და სხვა მოაზროვნენი და მეცნიერნი წერდნენ და ფიქრობდნენ დროსა და მის ბუნებაზე. დროის არსის გაგება ერთ-ერთი ყველაზე რთული ამოცანაა. ჩემი აზრით, იმისათვის, რომ გაიგო თუ რა არის დრო, ერთდროულად უნდა გქონდეს როგორც სამეცნიერო, ასევე ფილოსოფიური ხედვა.¹

¹ <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

„რა არის დრო? თუ არავენ მკითხავს, ვიცი, რაც არის. მაგრამ თუ მოვინდომებ, რომ ვინმეს განვუმარტო, უკვე აღარ ვიცი... დარწმუნებული ვარ, თუ არ განვლო, წარსული დროც არ იარსებებს, რაღაც თუ არ მოვიდა, მომავალი დრო არ იარსებებს. როგორ ხდება, რომ არსებობს წარსული და მომავალი? წარსული უკვე აღარ არსებობს. მომავალი – ჯერ არ არსებობს. აწმყო კი მუდამ არსებობს. თუ წარსულად არ იქცა, აწმყო კი არა, უსასრულობა იქნება. ესე იგი, იმისათვის, რომ იყოს აწმყო, საჭიროა ის წარსულად იქცეს. ვსვამთ კითხვას: როგორ შეიძლება ვილაპარაკოთ აწმყოს არსებობაზე, რომელიც განწირულია გაქრობისთვის? ე.ი. დრო არსებობს იმდენად, რამდენადაც არარსებობას ექვემდებარება“.¹

ავგუსტინემ დროის ცნება თავისი ფილოსოფიის შესაბამისად მეტაფიზიკურ სიბრტყეში შეაფასა, ამასთან მან თავი აარიდა დროის ზუსტ განსაზღვრას. უფრო მეტს წერდა იმაზე, თუ რა არ არის დრო, ვიდრე იმაზე, თუ რა არის ის. არისტოტელე აღიარებს, რომ დროის საწყისი წერტილი სამყაროს საწყისი წერტილია. უეჭველია, როგორც სამყაროს, ასევე დროის შემქმნელი ღმერთია.

ფრანგი ფიზიკოსი ეთიენ კლეინიც ცდილობს განმარტოს დრო. იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ დრო ვერ განსაზღვრა როგორც ერთი მთლიანობა.

დრო:

1. არსებობს (მიედინება) მაშინ, როცა სხვა არაფერი არ არსებობს;
2. ეს არის პროცესი თანმიმდევრული მოვლენებისა;
3. ეს არის მომავალი, რომელიც მოდის;
4. დრო ბუნებამ შექმნა, რათა გაგვიადვილოს ცხოვრება, რომ ყველაფერი ერთდროულად არ

¹ Itirafkar, Augustinus, s. 354-430

მონდეს.¹

როდესაც დროის ცნებაზე ვიწყებთ ფიქრს, ვფიქრობთ წარსულზე. იმიტომ, რომ ადამიანის დროსთან არსებული ურთიერთობა კვინდება წარსულთან დამოკიდებულებაში. დრომ ადამიანების ცხოვრებაზე „წარსულში“ მოახდინა გავლენა. წარსულმა დრომ ადამიანი შეცვალა, მოვლენებისადმი დამოკიდებულებაც შეუცვალა. ასეთი რამ მომავალ დროს არ ეხება. ამიტომ, როცა დროს ვახსენებთ, მომავალზე კი არა, წარსულზე ვფიქრობთ.

დროის შესახებ ბევრი რამ შეიძლება ვისწავლოთ მეცნიერებისგან. ქვემოთ შემოგთავაზებთ, თუ რა წვლილი შეიტანეს მეცნიერებმა დროის განსაზღვრაში. ოღონდ იმისათვის, რომ გავიგოთ ისეთი ცნება, როგორცაა დრო, გვჭირდება როგორც მეცნიერული განათლება, ასევე ფილოსოფიური კრეატიულობა. მაგალითად, გალაქტიკის უშორესი წერტილებიდან ვარსკვლავები სინათლეს გვიგზავნიან, ეს სინათლე ჩვენამდე ასი ათასი წლის მერე აღწევს. ასი ათასი წლის წინანდელი გამოსხივებების ნახვა ძალიან მომაჯადოებელია. თითქოს დროის მანქანაში ვსხდებით და გალაქტიკას ასი ათასი წლით წარსულში მივყავართ. წარსული საით მიდის? შესაძლებელია წარსულში დაბრუნება? ანდა მომავალში „გადახტომა“? თუ მხოლოდ აწმყოში ვცხოვრობთ, წარსულს და მომავალს რა ადგილი უკავია ამ რეალობაში? როგორც ვხედავთ, თუ ჩვენ გვინდა, დროის ცნება განვსაზღვროთ, უნდა დავსვათ ბევრი კითხვა და პასუხებით გავიკვლიოთ გზა.²

კლეინი ამ საკითხზე წერდა: „ბოლოს უნდა აღვნიშნო, რომ დრო პარადოქსულია, ქრება. წარსული უკვე აღარ არსებობს, მომავალი კი ჯერ არ დამდგარა, აწმყო კი

¹ <http://www.derindusunce.org/2010/09/06/fizikcilerin-zamani/>

² Anar, Erol. <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

დადგომისთანავე დამთავრებისკენ, გაქრობისკენ არის მიმართული. როგორ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ დროის არსებობა, რომელიც არარსებობასთან ასე ახლოა? როგორც ვიტყვით შტეინი ამბობს: „სად მიდის აწმყო, რომელიც წარსულად იქცევა? სად არის წარსული? აი, ეს არის ფილოსოფიის ყველაზე დიდი სისუსტე“.¹

ნიუტონის შეხედულება სამყაროზე დეტერმინისტულია. მისი აზრით, ყველაფერი დაგეგმილი და დაანგარიშებულია. ნიუტონი სამყაროს საათს ამსგავსებს. ეს მიმსგავსება ზუსტად მიესადაგება პიესას, რომელიც ჩვენ უნდა განვიხილოთ. „თამაშის დასასრული“ თითქოს „დანადგარზე გამართული“ სპექტაკლია. ყველაფერი ძალიან მექანიკურია. ნიუტონთანაც დრო წარსულიდან მომავლისკენ მიედინება მუდმივი სიჩქარით. დრო სივრცისა და ობიექტებისგან, ყველაფრისგან დამოუკიდებელი განზომილებაა. ნიუტონის მნიშვნელოვანი დასკვნა დროის შესახებ არის დროის მოძრაობასთან დაკავშირება: „აბსოლუტური, ჰემმარიტი და მათემატიკური დრო თავისი ბუნების შესაბამისად გაწონასწორებულად მიედინება. რაიმე გარე მოვლენასთან კავშირი არ აქვს. სხვაგვარად მას ჟამი ეწოდება. ფარდობით, განსაზღვრულ და ძირითად დროს აქვს გარკვეული განზომილებები: საათი, თვე და წელიწადი“.²

დრო სივრცეში არის მათემატიკური მოდელი, რომელიც მოცემულია ნაშრომში – „სივრცეში დროის ხანგრძლივობა“. ამ თვალსაზრისის თანახმად, სამყარო შედგება სივრცის სამი განზომილებისა და დროისგან, რომელიც მეთხე განზომილებას ქმნის. აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის თანახმად, დედამიწის მიზიდულობას (გრავიტაციას) შეუძლია დრო მოდრიკოს.

¹ <http://www.derindusunce.org/2010/09/06/fizikcilerin-zamani/>

² Newton, Isaac. *Mathematical Principles of Naturel Philosophy*, Chicago, IL: Encyclopaedia Britannica, Inc.

ყველანაირი მასა ადგილს იკავებს სივრცეში, ეს კი იწვევს სივრცობრივი დროის მოდრეკას. სივრცობრივი დროის მოდრეკა კი ხდება მიზეზი საგნების დახრილ ორბიტაზე მოძრაობისა. სწორედ ამას ვუწოდებთ დედამიწის მიზიდულობას. წარმოვიდგინოთ სწორი საწოლი. ამ საწოლს გადაჭიმული ზეწარი გადავაფაროთ, რომელიც საერთოდ არ იქნება დაჭმუჭნული. ჩავთვალოთ, რომ ეს ზეწარი სივრცობრივ-დროითი სიბრტყეა. ახლა ამ სიბრტყეზე დადეთ რკინის ბურთულა, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს პლანეტას. ბურთულა ზეწარში ჩაეფლობა და წარმოშობს ჩაზნექილ ადგილს, ზეწარსაც მოდრეკს. დროის მოდრეკაც ასე შეიძლება მასის საშუალებით, რომლის სიმბოლოცაა რკინის ბურთულა. მასის ზრდა ამ მასის სივრცობრივი დროის სიბრტყის დახრას ზრდის.¹

ფიზიკაში ეს საკითხი ნიუტონიდან იწყება და აინშტაინით მთავრდება. რადგან ნიუტონის სამყაროს უცვლელი მოდელი აინშტაინის ფარდობითობის თეორიამ დაანგრია. ნიუტონთან ყველა განზომილება (დრო, სივრცე, მოქმედება და სხვ.) ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი იყო. აინშტაინის თეორიის თანახმად კი ეს განზომილებები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ფარდობითობის თეორიის თანახმად, სამყარო სივრცობრივი დროის სახით განისაზღვრება. მაგალითად, მოხდა ორი მოვლენა. ერთდროული იქნება თუ არა ეს ორი მოვლენა, დამოკიდებულია დამკვირვებელზე. ინერტული დამკვირვებლისთვის სხეულის ზომა, თუ ის სინათლის სიჩქარით მოახლოვდება, მოკლდება. ანუ ყველა სიდიდე (რეალობა) ხდება შედარებითი. ინერტული დამკვირვებლისთვის და მაღალი სიჩქარით მოძრავი პირისთვის დრო ერთნაირად არ მიდის. მაგალითად, ადამიანისთვის, რომელიც სინათლის სიჩქარით

¹ <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

მოდრაობს, დრო ჩერდება. ყველაზე ღიდი საჩუქარი, რაც აინშტაინმა მეცნიერებას მისცა არის $E=mc^2$. როგორც ამ ფორმულაში ჩანს – ენერგია(E), მასა(m) და სიჩქარე (c) სხეულისგან შეიძლება მომდინარეობდეს. ყველა სიდიდე შეიძლება ერთმანეთში გადაიზარდოს. ამგვარად, დროის ცნებას, ნიუტონისგან განსხვავებით, დამოუკიდებელ სიდიდედ ვეღარ განვიხილავთ.

ბერგსონი აკავშირებს დროსა და ცნობიერებას. ბერგსონის ფილოსოფიურ სამყაროში ცენტრალური ადგილი უკავია დროის ცნებას. დრო ადამიანის ცნობიერების ნაყოფი და შემოქმედებითი განვითარებაა. ის მუდამ განვითარების პროცესშია. ადამიანის ცნობიერება კი მეხსიერების ჩამოყალიბების ცალკე სახეობაა. მეხსიერების საფუძველი კი წარსულის აწმყომდე მოტანაა. მეხსიერება ამ თვისების გამო, არ არის სტატიკური. უწყვეტი ნაკადია, რომელიც წარსულიდან დღემდე მოედინება. ამგვარად, ადამიანის „ცნობიერი არსებობის არსს მეხსიერება ქმნის, წარსული აწმყომდე მეხსიერებას მოაქვს. წარსულს უკან ვერ დააბრუნებ. ექსპერიმენტი ამას პირდაპირ გვაჩვენებს“.¹

ინტუიტივიზმის მიმდინარეობის დამაარსებლის, ბერგსონის აზრით, ნაკადი არის განგრძობითობა, რომელსაც არ აქვს დასასრული და საზღვარი, რომელსაც მხოლოდ თვითონ შეუძლია განსაზღვროს საკუთარი თავი. მეორე მხრივ, დრო დაუნაწევრებელი მოძრაობაა, ეს არის გარღვევა, რომელიც არ იზომება, ქმნილებაა. დროის შესახებ ვერ ვიტყვით, რომ ის „არის“, დროის შესახებ შეგვიძლია მხოლოდ ვთქვათ, რომ ის „მყოფობს“. ბერგსონის ეს მოსაზრებები რაც არ უნდა იდეალისტური იყოს, მან დროის ცნება „პროცესთან“ დააკავშირა, დროის დინებაზე მოახდინა ფოკუსირება.

აზრი დროში მოგზაურობის შესახებ იბადება ყველა

¹ Bergson'un Felsefe Anlayışı (Kaynak:http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/henri_bergson_felsefe_anlayisi.asp)

იმ ადამიანის თავში, რომელიც დროის ცნებაზე იწყებს ფიქრს. თუ ფარდობით თეორიამდე ამაზე ოცნებაც კი არ შეიძლებოდა, ფარდობით სამყაროში ეს შესაძლებელია. რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თუ ყველა სიდიდე ერთმანეთის ფორმით შეიძლება მოგვევლინოს, მასისა და სისწრაფის მეშვეობით შესაძლებელია დროის დამორჩილება? სტივენ ჰოკინგის აზრით, მათთვის, ვინც შავი ხვრელის ირგვლივ ტრიალებენ, დრო შეიძლება განახევრდეს. ანუ შავი ხვრელის ირგვლივ მყოფი ადამიანებისთვის განვლილი ხუთი წელი, შავი ხვრელისგან შორს მყოფი ადამიანებისთვის ათ წელს უდრის.¹ რადგან შავი ხვრელები თავიანთი სტრუქტურებიდან გამომდინარე, ძალიან ძლიერ მიზიდულობის ძალას ქმნიან. ეს ძალიან დიდ მასას ნიშნავს. ეს კი შავი ხვრელის ირგვლივ არსებულ დროს ცვლის და შორს მყოფი ადგილების დროსგან განასხვავებს.

ჰოკინგის აზრით, წარსულში მოგზაურობა რამდენიმე პარადოქსული მიზეზის გამო ვერ მოხდება. თუმცა მომავალში მოგზაურობა უფრო მარტივია, ვიდრე ეს წარმოგიდგენიათ: ერთადერთი, რაც უნდა გავაკეთოთ, ეს არის აჩქარება. ჩვენ რომ შევძლოთ ავავოთ მატარებელი, რომელიც მსოფლიოს გარშემო სინათლის სიჩქარის 99 პროცენტის სიჩქარით იმოძრავეს, ამ მატარებელში ერთი დღე ერთი წლის შესაბამისი იქნებოდა. ისევე აინშტაინის ფორმულას რომ დავუბრუნდეთ, ეს შესაძლებელიც რომ იყოს, ამისათვის წარმოუდგენლად დიდი ენერჯია დაგვჭირდება.

პარმენიდეს თანახმად, რომელიც ბევრს ფიქრობდა ყოფიერებაზე, ყოფიერება არსებობს, დანაწევრებული არ არის, ერთი მთლიანობაა, მოძრაობა და ცვლილება მას არ ეხება. თუ მოძრაობა და ცვლილება არ არსებობს, დროის ცნებაზე საუბარიც ზედმეტია. დისერტაციაში ბეკეტის

¹ <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1269288/Stephen-Hawking-How-build-time-machine.html>

„თამაშის დასასრულზე“ საუბრისას ეს მოსაზრებაც განხილულია. მოძრაობის დროსთან დაკავშირებამ პიესის განხილვას მნიშვნელოვანი მოსაზრებები შემატა. ზენონმა პარმენიდეს მოსაზრება, ყოფიერების როგორც უცვლელი რეალობის შესახებ, განავრცო და სხვადასხვა პარადოქსი შექმნა. მაგალითად, როგორც არის აქილევსისა და ისრის პარადოქსები. აქ ძირითადი აზრი ასეთია: „მშვილდიდან გატყორცნილი და წინმსწრაფი ისარი დროში ყოველ წამს კონკრეტულ ადგილზე მდებარეობს. თუ მომენტი ერთი განსაზღვრული წერტილია, მაშინ ისრის მოქმედებას დრო არ აქვს და სტატიკურია. ამიტომ შემდგომ მომენტებშიც სტატიკური ანუ უმოძრაო უნდა იყოს. ამგვარად, ისარი ყოველთვის სტატიკურია და არ მოძრაობს, მოძრაობა შეუძლებელია“. ამგვარად, ზენონი აღნიშნავს, რომ მოძრაობა და ცვლილება შეუძლებელია, ეს ყველაფერი ილუზიაა და „ყოფიერება“ არ იცვლება.

ჰერაკლიტეს აზრით, დაპირისპირებულთა ბრძოლა ყოფიერების ერთადერთი და აუცილებელი პირობაა. დაპირისპირებულებს შორის ბრძოლა რომ არ იყოს, არაფერიც არ მოხდებოდა. ეს არის დიალექტიკის პრინციპი – დაპირისპირებულების ერთიანობა და ბრძოლა. კოსმოსი არის დაპირისპირებულთა ბრძოლის შედეგად დამდგარი ჰარმონია. მისი აზრით, ყველაფერი მიედინება და მუდმივად იცვლება. ეს შემდეგნაირად გამოიხატება: „ერთსა და იმავე მდინარეში შესულეებს სხვადასხვა წყალი ასველებს“. ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალთ, რადგან მდინარე მიედინება და იცვლება. ჰერაკლიტე აინშტაინამდე დიდი ხნით ადრე ფიქრობდა, რომ ყველაფერი ფარდობითი იყო. ზოგ ფრაგმენტში განმარტა: მაგალითად, ზღვის წყალი არის ძალიან სუფთა და ძალიან ბინძური. თევზები მას სვამენ და მათთვის ეს წყალი არის მხსნელი. ადამიანი კი მას

ვერ დაღვეს და თუ დაღვეს, მოკვდება.¹

ჰეგელი დროს განმარტავს, როგორც ინტუიციას. დრო არის „იქ“ მყოფი, რომელიც შენთან მოდის, როგორც ინტუიცია. ამიტომ სული მხოლოდ დროში ცხადდება. დრო არის თავის თავში დაუსრულებელი სულის „ბედისწერა“ და აუცილებლობა.²

ენგელსის აზრით, ყოფიერების ძირითადი ფორმაა სივრცე და დრო. თავის ნაშრომში „ანტი-დიუინგი“ იგი აღნიშნავს, რომ იმაზე დიდი სისულელე არაფერია, ვიფიქროთ, რომ ყოფიერება არსებობს დროისა და სივრცის გარეშე.³ ეს მოსაზრება ჩვენი თვალსაზრისის პარალელურია. როგორც ქვემოთ იქნება განხილული, დროს არ უნდა შევხედოთ როგორც სინგულარულ მოვლენას, რომელიც მარტო თავისთვის მიედინება, არამედ უნდა განვიხილოთ ადამიანთან ურთიერთქმედების თვალსაზრისით.

ლენინი, სარგებლობს რა „ანტი-დიუინგით“, თავის – ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ აღიარებს ობიექტურ ჭეშმარიტებას, ანუ მატერიალიზმს, რომელიც ჩვენი ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ამ თვალსაზრისით, მატერიალიზმი სრულიად განსხვავდება კანტიანიზმისგან. კანტიანიზმში, ისევე როგორც იდეალიზმში, დრო და სივრცე ობიექტური ჭეშმარიტება არ არის, ადამიანის ცნობიერების ფორმებია.⁴

ჰაიდეგერის ფილოსოფიის საფუძველში „იქ მყოფობის“ ანდა „იქ არსებული ყოფიერების“ ცნება ღვეს. ჰაიდეგერი ამ ცნებას იყენებს ადამიანისთვის,

¹ <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

² Hegel, *Tinin Görüngübilimi* s. 484

³ <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

⁴ Lenin, V.I. *Materyalizm ve Ampiryokritisizm* s. 169

რომელიც არის სამყაროს პატრონი და რომელიც ეკითხება, თუ რა არის ყოფიერება. „იქ მყოფობის“ მთავარი თავისებურებაა, ამქვეყნიურ მოვლენებში მყოფობა. ეს არის ადამიანის არჩევანი, სამყაროს გაგების მცდელობა.¹ თავის ნაშრომში „ყოფიერება და დრო“ იგი აღნიშნავს, რომ დრო არსებობს „იქ მყოფობისათვის“, ყოფიერებისათვის: „იქ მყოფობის“ ისტორიული ანალიზი გვაჩვენებს შემდეგს: ყოფიერება დროსთან იმიტომ კი არ არის დაკავშირებული, რომ ისტორიაში იკავებს ადგილს, პირიქით, მის საფუძველში დროის არსებობის გამო დაიკავა ისტორიაში ადგილი.² ჰაიდეგერი ყოფიერების დროსთან კავშირის ძიებისას აცხადებს, რომ არსებულის წარსულში დასარჩენად ის აღარ უნდა არსებობდეს. მისი აზრით, ერთადერთი, რამაც შეიძლება ნათელი მოჰყინოს „აქ მყოფობას“, არის ესთეტიკური³ დროებითობა.⁴

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ კლასიკურ ფიზიკაში დროისა და სივრცის მუდმივობაზე. კვანტურ ფიზიკაში კი დრო და სივრცე არ არის მუდმივი და წყვეტილია. ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, კლასიკურ ფიზიკაში საგნების თვისებები უწყვეტად იცვლება. მაშინ, როცა კვანტურ ფიზიკაში ყველანაირი ცვლილება წყვეტილია, მათი ცვლილება წამიერად ხდება. კლასიკურ ფიზიკაში დეტერმინისტული მიდგომა არსებობს, კვანტურ ფიზიკაში კი მოვლენები დეტერმინისტულად არ ვითარდება.⁵ ცვლილებები პროცენტული ალბათობით

¹ Cevizci, Ahmet. *Felsefenin Kısa Tarihi*. s. 600

² Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman* s. 4

³ Ekstatik: Ruhun dünyevi realitelerden kurtulduğu, kendinden geçme ve coşkunluk hali.

⁴ <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

⁵ <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>

არის გამოხატული. თერმოდინამიკის მეორე კანონში ვხვდებით ასეთ განმარტებას: „თერმოდინამიკის მეორე კანონი გვიჩვენებს მოვლენის მიმართულებას. როდესაც ჩვენ ავიღებთ სხეულს და გავუშვებთ ხელს, ის ვარდება მიწაზე და გამოიყოფა სითბო. ამ შემთხვევაში მოძრაობის კინეტიკური ენერჯია გადადის სითბურ მოძრაობაში. სხვა შედეგის მიღება შეუძლებელია“ (კელვინ-პლანკის მოხსენება).

თერმოდინამიკული ტერმინის ენტროპიის სისტემაში არსებობს თბოენერჯია, რომელიც მექანიკურ მოქმედებად არ გარდაიქმნება. ამ სისტემაში მოქმედებს შემთხვევითობა და უწესრიგობა, რომელიც არასოდეს იცვლება და არც მატულობს. სამყაროს პროექტი, რომლის უწესრიგობაც მუდმივად იზრდება, შეიძლება დროსთან დავაკავშიროთ. ამ მოდელის მიხედვით, ორ მოვლენას ან ორ მდგომარეობას შორის რომელი უფრო ადრე მოხდა და რომელი უფრო გვიან, შეგვიძლია განვსაზღვროთ ენტროპიის ცნების მეშვეობით. ენტროპიულობა ანუ მოვლენა (მდგომარეობა), რომელშიც მეტი იყო უწესრიგობა, უფრო მოგვიანებით განხორციელდებოდა. გატეხილი ვაზა უფრო უწესრიგოა, ვიდრე გატეხამდე იყო. კბილის პასტა, როგორც კი თიუბიდან გამოვა, უფრო უწესრიგო ხდება, ვიდრე მანამდე იყო. ამ მაგალითებში თანმიმდევრობის პრობლემა ენტროპიის ცნების დახმარების გარეშეც ადვილად გადაიჭრება. მაგრამ აბა წარმოვიდგინოთ, რომ ხელთ გვაქვს სამყაროს ერთისა და იმავე ნაწილის ორი სურათი. რომელი სურათია უფრო ძველი? ენტროპიასთან მჭიდრო კავშირშია სამყაროს გაფართოებული მოდელი. სამყარო 13.7 მილიარდი წლის წინ, დიდ აფეთქებამდე, აბსოლუტურ წესრიგში იყო. ერთი შეხედულების თანახმად, მატერია, რომელიც სამყაროს ქმნის, ძალიან პატარა ადგილას იყო ჩაპრესილი. დიდი აფეთქების შემდეგ ეს ჩაპრესილი მატერია გაიფანტა. ანუ დიდი

აფეთქების შემდეგ უწესრიგობა გაიზარდა. როცა სამყაროს ამ ორ სურათს ვუყურებთ, ვამბობთ, რომ ის სურათია უფრო ადრინდელი, რომელშიც უფრო მეტია მანძილი სხეულებს შორის, რადგან უფრო მოუწესრიგებელ მდგომარეობაშია, ენტროპია მაღალია. სამყარო, რაც დრო გადის, ფართოვდება და ენტროპიაც (ანუ უწესრიგობა) იზრდება. თუ დროს დასაწყისი აქვს, დასასრულიც აქვს? ამ კითხვაზე ასტრონომები პასუხობენ: „დიახ, შეიძლება ჰქონდეს“. ერთი თეორიის მიხედვით, კოსმოსში შავი ხვრელები გაჩნდება. ისინი შთანთქავენ ყველაფერს, რაც ჩვენს გალაქტიკაზე არსებობს, შემდეგ ისინი აორთქლდებიან.

შესაძლებელია დრო არსებობდეს სამყაროში, რომელშიც არაფერი არ იარსებებს? დრო თუ ადამიანის ცნობიერების მიერ შექმნილი ცნებაა, შეიძლება დროზე ვილაპარაკოთ, თუ ადამიანი აღარ იარსებებს? ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას კრებულის მომდევნო ნომერში შევეცდებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Anar, Erol. Zaman Kavramı Üzerine Bir Deneme (Kaynak: <http://karaanaliz.blogspot.com.tr/2015/12/zaman-kavrami-uzerine-bir-deneme.html>)
- Augustinus. İtirafılar (Kaynak: <http://www.meryemana.net/books/itirafilar>)
- Aristoteles / Augustinus / Heidegger Zaman Kavramı (Çev.: Saffet Babür) İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1996
- Cevizci, Ahmet. Felsefenin Kısa Tarihi. Say Yayınları, İstanbul, 2013

-
-
- Hegel, George W. F. Tinin Görüngübilimi(Çev.: Aziz Yardımlı)İdea Yayınları, İstanbul, 1986
 - Heidegger, Martin.Varlık ve Zaman (Çev.: Kaan H. Ökten) Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008
 - Lenin, V.I. Materyalizm ve Ampiryokritisizm, Eriş Yayınları. İstanbul, 2013
 - Newton, Isaac. Mathematical Principles of Naturel Philosophy, Chicago, IL: Encyclopaedia Britannica, Inc.1952

შოთა გევიაძე,

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

ყურადღება და ემოცია სასცენო მოძრაობაში

ფსიქოლოგიისა და პედაგოგიკის ისტორიული, თანამედროვე და მეცნიერული ფაქტების გაანალიზებისას, ნათლად იკვეთება ყურადღებისა და ემოციების საკითხის მნიშვნელობა, როგორც ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ისე სასწავლო-შემოქმედებით პროცესშიც. დღესდღეობით პედაგოგიკური მეთოდოლოგიისადმი მრავალი სახის მიდგომა არსებობს. მათ შორის, გამოირჩევიან იმდაგვარი მიდგომის ფორმები, რომელთა საფუძველშიც დევს პედაგოგისა და სტუდენტის ერთობლივი შემოქმედებითი პროცესები. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დაკვირვების მეთოდს, რაც გულისხმობს – სტუდენტის შემოქმედებით პროცესებში მიმდინარე ფსიქიკური რეაქციების გამოვლენას და დაკვირვების საფუძველზე მიგნებული ხარვეზების დაძლევას. სასწავლო პროცესის ამ მოდელში ჩართულია ინფორმაციული, სამოტივაციო, ოპერაციული, დიაგნოსტიკური, კომუნიკაციური და ა.შ. კომპონენტები. სასცენო მოძრაობის გაკვეთილის მოდელის ძირითადი სტრატეგია კი, სტუდენტის ფიზიკურ მონაცემებთან ერთად, ისეთი ფსიქიკური თვისებების განვითარებასაც გულისხმობს, რომელიც სტუდენტს სასცენო მოძრაობაში პროფესიული დაოსტატების ყველა ეტაპის წარმატებით დაძლევაში დაეხმარება.

სასცენო პედაგოგიკაში სასწავლო პროცესის საბოლოო შედეგი სპექტაკლია. ეს შედეგი კი (დადებითი თუ უარყოფითი) იმ ტექნიკურ დეტალებზეა

დამოკიდებული, რომლებისგანაც შედგება სასწავლო პროცესი. ამ პროცესში ჩაბმულ სტუდენტს შესაძლებლობა აქვს მიიღოს განათლება და დაეუფლოს სპეციალურ ცოდნას, როგორც საკუთარი სხეულის შესაძლებლობების, ასევე ფსიქიკური და ემოციური პროცესების მართვის შესახებ, აქედან გამომდინარე – პედაგოგის დახმარებით მიაღწიოს ფიზიკურ და ფსიქიკურ ჰარმონიას.

მ. თუმანიშვილი წერდა: „...რეჟისორი, ვიდრე სპექტაკლზე მუშაობას შეუდგება, სათანადოდ უნდა მოემზადოს და მომავალი მუშაობის გეგმა შექმნას“.¹ გეგმა აქ შემოქმედებითი პროცესის მარეგულირებელ საშუალებას წარმოადგენს და განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სწავლების პროცესშიც. სასწავლო გეგმის სისტემატური არარსებობა შეიძლება ქაოსის წარმოქმნის მიზეზი გახდეს. გაკვეთილის გეგმა, რაც კონკრეტული მიზნისაკენ არის მიმართული, სასცენო მოძრაობის პედაგოგსაც გააჩნია. მაგრამ ნებისმიერი გაკვეთილის წარმართვა, მისი ხარისხი და ეფექტურობა, ასევე დიდად არის დამოკიდებული სტუდენტის ფსიქო-ფიზიკურ მზადყოფნაზე – მაქსიმალურად ჩაერთოს სასწავლო-შემოქმედებით პროცესებში. თუმცა, ობიექტური მიზეზების გამო, პედაგოგს ხშირად უწევს დასახული გეგმიდან გადახვევა, კორექტივების შეტანა გაკვეთილის მსვლელობაში და სტუდენტის სამოტივაციო დონის ხელოვნურად ამაღლება, რაც ისევ და ისევ ემოციებთან, ნებისყოფასა და ყურადღებასთან არის დაკავშირებული. ე.ი. სასცენო მოძრაობის შესწავლის პროცესში, სტუდენტის მიერ ყურადღების კონცენტრაციის და ემოციის მართვის უნარი ერთ-ერთ ძირითად პრობლემას წარმოადგენს. მიზეზი? მიზეზი არის როგორც სუბიექტური, ასევე ობიექტური:

¹ მ. თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება... წიგნი პირველი. გამოცემლობა „კენტავრი“ თბილისი 2008, გვ. 32.

1. შიდა ჯგუფური ურთიერთობები, რაც გავლენას ახდენს სტუდენტთა სწავლის ხარისხზე და ეს არც არის გასაკვირი. მათი ურთიერთობების საწყისი ეტაპი, ხასიათთა ურთიერთშეგუება, ინტელექტუალური და ფიზიკური შესაძლებლობების სხვადასხვაობა, დაღს ასვამს მათი შემოქმედებითი აქტიურობისა და ხარისხის ისეთ თვისებებს, როგორებიცაა: ყურადღება და ემოცია.

2. კონკრეტული სასწავლო პროცესისადმი სტუდენტის საწყისი ფსიქიკური მდგომარეობის შეუსაბამობა, ანუ სტუდენტში შესაბამისი განწყობის არარსებობა (სუბიექტური).

3. სასწავლო პროცესში უარყოფითი კლიმატის არსებობა (ობიექტური). მაგ., იქნება ეს დარბაზის მდგომარეობა თუ ტექნიკური აღჭურვილობა, განათება, გაკვეთილის ჩატარების დრო, ტემპერატურა და ა.შ.

ე.ი. სტუდენტმა პირადი ინტერესები, გუნება-განწყობა გვერდზე უნდა გადადოს და პედაგოგის მიერ შემოთავაზებულ ამოცანაზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება, მობილიზდეს იმისათვის, რათა მის წინაშე მდგარი ამოცანა წარმატებით დაძლიოს. მაშასადამე, გაკვეთილზე სტუდენტი, თუკი დ. უზნაძის სიტყვებს მოვიშველიებთ: „აკეთებს იმას კი არა რაც ამჟამად უნდა, არამედ იმას, რაც მის მე-ს ინტერესებს შეესაბამება“¹ და რაც შესაძლებელია იმჟამად მას სრულებითაც არ სურდეს.

სწავლების საწყის ეტაპზე პედაგოგისათვის მნიშვნელობას იძენს სტუდენტთა ფიზიკური და ფსიქიკური შესაძლებლობების გამოვლინება. შეგვიძლია პედაგოგის სტუდენტთან ურთიერთობის ორი ძირითადი მომენტი გამოვყოთ:

1. დაკვირვების მეთოდი – მხედველობაშია

¹ დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. გამოცემლობა „საქართველოს მაცნე“, გვ. 164.

სტუდენტთა საერთო, საწყისი ფსიქო-ფიზიკური მდგომარეობის გაშიფვრა (ეს პროცესი მეტნაკლები ხანგრძლივობით, მთელი გაკვეთილის მანძილზე სხვადასხვა ხარისხით ვლინდება).

2. კონტროლისა და თვითკონტროლის ფუნქცია – აქცენტირებული სასწავლო მასალის ათვისების ხარისხსა და საგნისადმი შემოქმედებით დამოკიდებულებაზე.

სტუდენტის შესაძლებლობების შეცნობა შესაძლებელია მხოლოდ ორმხრივ – ცოცხალ და პრაქტიკულ შემოქმედებით – ურთიერთობებში, რა დროსაც თვალნათელი ხდება, თუ რამდენად ადვილად ან ძნელად ითვისებს ესა თუ ის სტუდენტი შეთავაზებულ მასალას. რამდენადაც ინდივიდუალურ-ჯგუფური ფორმა ჩვენი საგნის – სასცენო მოძრაობის შესწავლის საკითხს წარმოადგენს, საჭიროა ყურადღება გამახვილდეს სტუდენტთა ჩვევების ისეთ აუცილებელ ფორმირებაზე, როგორებიცაა – მობილურობა და სიტუაციების (ძირითადად ემოციურის) პროგნოზირება. აუცილებელია ასევე აქცენტების დასმა ისეთ საკითხზე, როგორიცაა – სტუდენტზე შემოქმედების შესაძლებლობა, რაც მიიღწევა როგორც სტუდენტის მხრიდან თვითშეფასებისა და თვითკონტროლის საშუალებით, ასევე ლექტორის მიერ პედაგოგიკური ხერხებისა და მეთოდოლოგიის გამოყენებით. ეს პროცესი სტუდენტს საშუალებას აძლევს დაინახოს საკუთარი შემოქმედებითი პროცესების როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მხარეები და პედაგოგთან ერთად მოახერხოს მისი შეჯერება-გაანალიზება. ეს კი სტუდენტისათვის დამატებითი მოტივაციის საფუძველი ხდება, რასაც, თავის მხრივ, სტუდენტის წარმატებაში პედაგოგის უშუალო დაინტერესებულობაც უწყობს ხელს (სტუდენტები პედაგოგიკური ურთიერთობების ნიუანსებს კარგად გრძნობენ).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია

გამოვეყნოთ ის პედაგოგიკური და ფსიქოლოგიური პირობები, რომლებიც სასწავლო პროცესში სტუდენტის პროფესიონალურ ჩამოყალიბებაზე პოზიტიურ გავლენას ახდენენ:

- სასწავლო პროცესებში არსებული პედაგოგიკური მეთოდების გაუმჯობესება.
- სასწავლო პროცესების შემოქმედებითი ხასიათის გაუმჯობესება. (იგულისხმება პრობლემურობა, ვარიაციულობა და შერჩევითი სიტუაციების შექმნა).
- სტუდენტის საერთო პროფესიონალური და ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური შესაძლებლობების განვითარება.
- პედაგოგის მხრიდან სტუდენტის ინდივიდუალურ-ჯგუფური თვითგანვითარების დაგეგმარება თვითფექტურობის საშუალებით (ტერმინი 70-იან წლებში შემოიტანა ა. ბანდურამ. ბანდურა მიიჩნევდა, რომ ყველაზე მცირე მონაცემების პირობებშიც კი, მისი გონივრულად გამოყენება ადამიანს აძლევს შესაძლებლობას მიაღწიოს მაღალ შედეგს და იმავდროულად, მაღალი მონაცემების არსებობა, თუკი არასწორად იყენებს ადამიანი საკუთარ შესაძლებლობებს, ჯერ კიდევ არაა იმის გარანტი, რომ მაღალ შედეგს მიაღწევს).

- პედაგოგის პროფესიონალური კომპეტენტურობა.
ამდენად, ჩვენი პედაგოგიკური მეთოდოლოგიის ძირითადი მიმართულება აქცენტირებული უნდა იყოს არა მხოლოდ სპეციალური ჩვევებისა და ქცევების ათვისების პროცესებზე, არამედ სტუდენტის ორგანიზმში (როგორც ერთიანი სისტემა) მიმდინარე იმ ფსიქიკურ პროცესებზეც, რომელთა საშუალებითაც ხდება ამ ჩვევათა და ქცევათა ფუნქციონირება და რეგულირება.

მსახიობის სასცენო მოქმედებასთან კავშირში არსებობს ორი – ტრადიციული და ერთმანეთისაგან

განსხვავებული პოზიცია: წმინდა „ემოციის თეორია“ და „ინტელექტუალური (იმიტაციის) თეორია“. „დღესდღეობით, ფსიქოლოგთა უმეტესობა, რომლებიც დაკავებულნი არიან ინტელექტუალური შემოქმედების შესწავლით, აღიარებენ ემოციის როლს აზროვნებაში და გამოთქვამენ აზრს, რომ ემოციები არა მარტო მოქმედებენ აზროვნებაზე, არამედ ასევე გვევლინებიან ინტელექტის აუცილებელ კომპონენტად“.¹ ე.ი. ინტელექტუალური ემოცია განსხვავდება საბაზო ემოციებისაგან და ადამიანის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების კატალიზატორად გვევლინება. მსახიობის ინტელექტუალურ უპირატესობაზე გრძნობებთან მიმართებაში ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში წერდა დიდრო: „მე მინდა, რომ ის (ანუ მსახიობი) იყოს მოაზროვნე, ცივი, დაკვირვებული და არავითარი მგრძნობიარობა. მგრძნობიარობა არ არის გენიოსების თვისება, ყველაფერს განაგებს არა გული, არამედ თავი. მგრძნობიარობა ყოველთვის იქნება ორგანიზმის საერთო სისუსტის ნიშანი“.² ფაქტობრივად, დიდრო თავის „პარადოქსში“ ეხმაურება სპინოზას დებულებებს (ეთიკაში სულისა და გონების ძალაზე) და მსახიობის შემოქმედებაში გრძნობებთან მიმართებაში უპირატესობას გონებას (ინტელექტს) ანიჭებდა. მაგრამ მსახიობი გრძნობების გარეშე, როგორც პარადოქსი ისე უღერს.

სასცენო მოძრაობის საგნის ამოცანაა – მოძრაობათა ათვისების პროცესში ერთმანეთს შეუთანხმოს ინტელექტისა და ემოციურის შესაძლებლობები. ე.ი. ერთმანეთს დაუკავშიროს (ემოციების შეგნებული მართვის ხარჯზე) სტუდენტის ცივი გონება და პროფესიული ჩვევების ათვისება. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია სწავლის პროცესში ერთმანეთს კი არ დავუპირისპიროთ ემოცია

¹ Е. П. Илин. „Эмоции и чувства“, 2-ое изд. СПб., Питер, 2007, გვ.85.

² Д. Дидро. „Парадокс об актёре“, Академия. 1936. გვ.2-3.

და ინტელექტი, არამედ ისე მიზანმიმართულად, ნაბიჯ-ნაბიჯ წარვმართოთ სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესები, რომ სტუდენტის ფიზიკური მონაცემები სრულ ჰარმონიაში იყოს მის ინტელექტუალურ და ემოციურ შესაძლებლობებთან.

პედაგოგის ამოცანაა, სწავლების საწყის ეტაპზე სტუდენტმა ისწავლოს გონების მეშვეობით ემოციური მდგომარეობის კონტროლი, რაც შეუძლებელია ნებისყოფისა და ყურადღების გარეშე და რაც, მხოლოდ ცივი გონების ფონზე, ნებისყოფის ძალისხმევით გამოძევაებით მიიღწევა. ეს ყოველივე კი სტუდენტს ეხმარება მოძრაობითი ჩვევების წარმატებით ათვისებაში – მივიდეს ისეთ ფსიქო-ფიზიკურ მზადყოფნამდე, რომ იმის კეთება შეძლოს, რისი შესრულებაც მას სინამდვილეში სურდა. სტუდენტს, იმავედროულად, ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი სცენური მოქმედების მიზანი და ამოცანა. ამ ყველაფრის მიღწევა მხოლოდ ტრენინგის საშუალებითაა შესაძლებელი. „მხოლოდ ტრენინგის საშუალებით არის შესაძლებელი სასცენო ცოდნის ათვისება“ – ამბობდა ე. ბარბა და ტრენინგს განიხილავდა როგორც მსახიობის პროფესიული იდენტურობის გამოხატულებას და საკუთარი თავის შეცვლის მცდელობას.

სტუდენტის ფსიქიკური ფუნქციების ვარჯიში (ამ შემთხვევაში ყურადღება და ემოცია) სასწავლო პროცესის ისეთივე განუყოფელი ნაწილი უნდა გახდეს, როგორც ფიზიკური და ტექნიკური ვარჯიშები. „დიდი ხანია ექსპერიმენტულად დამტკიცებულია, რომ ყურადღების ყველა ძირითადი თვისების გავარჯიშება შესაძლებელია. ე.ი. ყურადღების ვარჯიშის შედეგად მისი ყველა ძირითადი თვისება ვითარდება, მატულობს მისი ინტენსიურობა, სიტუაციებისადმი შეგუების სისწრაფე, ვითარდება ყურადღების გამძლეობა და

ა.შ.“¹ ყურადღების ძირითად თვისებათა გავარჯიშებაში იგულისხმება სტუდენტის ფსიქიკური მდგომარეობის გააქტიურება და მისი რეგულირება, რაც თავის მხრივ, ნიშნავს სასწავლო პროცესში სტუდენტის ემოციური მდგომარეობის დონის გაძლიერებას ან შესუსტებას. „ემოციური მასალა იმით არის ფასეული, რომ სწორედაც მისგან ყალიბდება ადამიანი-როლის სულის ცხოვრება, რომლის შექმნაც წარმოადგენს ჩვენი ხელოვნების ძირითად მიზანს“, – წერს სტანისლავსკი და იქვე აგრძელებს: „ამ მასალის მიღება რთულია იმიტომ, რომ ის უხილავია, მოუხელთებელია და მხოლოდ შინაგანად არის ხელშესახები. თუმცა, მართალია, რომ მრავალი უხილავი, სულიერი განცდები ასახვას პოულობენ მიმიკაში, ხმაში, თვალებში, მეტყველებაში, მოძრაობაში და ჩვენს მთლიან ფიზიკურ აპარატში... ჩვენს ფსიქო-ტექნიკას კი ჯერაც არა აქვს გამოძეშავებული ისეთი ხერხები, აღნიშნული პროცესების შესრულება რომ შეგვიძლებოდა.“² რა ხელშესახებ ცვლილებებზეა აქ ლაპარაკი და როგორია ეს ცვლილებები? დ. უზნაძე ამ კითხვას შემდეგნაირად პასუხობს: „ზოგი მათგანი იმდენად თვალსაჩინოა (მხედველობაშია სხეულებრივი ცვლილებები), რომ შეუიარაღებელი თვალითაც ადვილად შეამჩნევთ; ზოგის დასაჭერად კი საგანგებოდ ამ მიზნისათვის აგებული, მეტად თუ ნაკლებად გრძნობიერი აპარატია საჭირო, ეს ცვლილებები ენება: მაჯისცემას, სუნთქვას, სისხლის განაწილებას სხეულში – რის გამოც სხეულის ნაწილის მოცულობა იმატებს ან იკლებს – კუნთების ენერგიას, სახის გამომეტყველებას (მიმიკას), მთელი სხეულის პოზას

¹ რ. ნათაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1977, გვ. 266

² К. С. Станиславский. «Работа актёра над собой», Дневник ученика. Второе Государственное издательство „Художественная литература“, Москва, 1938. გვ.201.

და შესტებს (პანტომიმიკას)¹“ ფსიქოლოგიაში მსგავს ცვლილებებს გამომხატველ მოძრაობებს უწოდებენ.

„მსახიობი ფიზიკური მოქმედების ოსტატია“ – ამბობდა სტანისლავსკი. შესაბამისად, სტუდენტის მოქმედების გარეგნული ნიშნები (გამომხატველი მოძრაობების სახით) გამოხატულებას პოულობს ფსიქო-ფიზიკური ელემენტების ისეთი საშუალებებით, როგორებიცაა: ყურადღება, წარმოსახვა, დამოკიდებულებები, ნებისყოფა, კუნთების შეკვრა-გათავისუფლება და ა.შ. ამას თან ახლავს შესაბამისი ემოციური რეაქციები – შესტის, მიმიკის თუ მთლიანი სხეულის გამომხატველი მოძრაობების სახით. ყურადღების ძირითად ობიექტად გვევლინება მიზანი, რომლის მისაღწევად ადამიანი გარკვეული სახის მოქმედებას მიმართავს. მოქმედება მსახიობის ხელოვნების ძირითადი იარაღია და იგი, როგორც ფსიქიკური და ნებელობითი აქტი, მიმართულია კონკრეტული მიზნისაკენ, რომელშიც მეტნაკლები თვალსაჩინოებით მჟღავნდება ფიზიკურისა და ფსიქიკურის როგორც ერთობა, ასევე წინააღმდეგობრიობა. არსებული წინააღმდეგობების დასაძლევად კი ადამიანს სჭირდება ნებისყოფის მობილიზება. მხოლოდ ნებისყოფის საშუალებით არის შესაძლებელი ე.წ. სხეული ჯავშნის² წინააღმდეგობის დაძლევა. ნებისყოფა წარმოადგენს პიროვნების შეგნებულ აქტს. მისი ერთ-ერთ ფუნქციას ყურადღების ნებელობითი მართვა და ინტერესთა ობიექტებზე დროის გარკვეული ხანგრძლივობით შეჩერება, დაფიქსირება. „საჭიროა გავიგოთ, რომ

¹ დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. გამოცემლობა „საქართველოს მაცნე“, გვ.152

² ვ. რეიხი. ავსტრიელი ფსიქოანალიტიკოსი: პირველმა გამოიყენა ფსიქოლოგიაში ტერმინი „სხეულის ჯავშანი“, რომელიც ენერჯის ბლოკირებას ახდენს და რომელიც ვერ პოულობს ორგანიზმიდან გამოსავალს. შედეგად, ვღებულობთ ბუნებრივი ემოციურობის დაკარგვას, რაც ორგანიზმში ბიოლოგიური ენერჯის დაგროვების შედეგია.

ყურადღების როგორც მოკრება, ასევე მისი განაწილება შეიძლება გამოუმუშავდეს სპეციალური ვარჯიშების საშუალებით... ყურადღების მოკრება კი თეატრალური მაგიის ჯადოქრული თვისებაა. მსახიობს, რომელსაც გააჩნია ტალანტის ყველა ბუნებრივი მონაცემები, მაგრამ არ გააჩნია ყურადღების მოკრების უნარი, ვერასოდეს გახდება დიდი მსახიობი“.¹

სწავლების საწყის ეტაპზე ემოცია მუდამ სჭარბობს სტუდენტში, რაც დაკავშირებულია სხეულებრივ ცვლილებებთან შესაბამისი სპეციფიკური, გამომსახველი მოძრაობების სახით. ამ შემთხვევაში სტუდენტი არ არის მზად ნებისყოფის საშუალებით აკონტროლოს ემოცია. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ სტუდენტის დამოკიდებულება სიმაღლესთან (სიმაღლიდან ვარდნის შიში). დიმიტრი უზნაძე ამ საკითხზე მსჯელობისას ჯემს-ლანგეს ემოციის თეორიას (James Lange Theory of Emotion) იშველიებს, რომლის მიხედვითაც: „ის, რასაც ჩვენ შიშს ვუწოდებთ, დაახლოებით ასე ჩნდება: სუბიექტი რასმე შიშს აღიქვამს, მაგალითად: საშიშ მხეცს პირისპირ ხვდება, ეს აღქმა რეფლექტორული გზით იმწამსვე იმ ცვლილებებს იწვევს ორგანიზმში, რომელიც შიშის გამოსახულებად არის ცნობილი – კუნთების დაძაბვას, თმის აბურძგვლას... ეს სხეულებრივი ცვლილებები შინაგალიზიანებად იქცევა და შინაშეგრძნებებს იწვევს. მაგრამ ეს უკანასკნელნი ურთიერთისაგან გამოყოფილ შეგრძნებათა სახით კი არა, ერთად, კომპლექსურად განიცდება; და ეს ის განცდაა, რასაც შიში ეწოდება. ამრიგად ემოცია, ჯემსის აზრით, სხეულებრივი პროცესების ცნობიერებაში მოცემულ ანარეკლს წარმოადგენს: იგი შინაშეგრძნებების

¹ Пансо В. Труд и талант в творчестве актёра – М.; Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013 - 228с. стр. 147

კომპლექსია და მეტი არაფერი“¹

ჯემს-ლანგეს ემოციის თეორია (სხვანაირად მას – ჯემს-ლანგეს სხეულებრივი რეაქციის თეორიასაც უწოდებენ) იყო ამერიკელი ფსიქოლოგის უილიამ ჯემსის და დანიელი ანატომის – კარლ ლანგეს მიერ შემოთავაზებული კონცეფცია, რომლის თანახმადაც, ფიზიკური რეაქციები წინ უსწრებს ემოციების აღმოცენებას. ანუ ჯერ მოძრაობა, მოქმედება და შემდეგ ემოცია. არა ფსიქოლოგიზმიდან მოძრაობისაკენ, არამედ პირიქით – „შემემინდა და იმიტომ კი არ გავრბივარ, არამედ გავრბივარ იმიტომ, რომ შემემინდა“. ჯემს-ლანგეს თეორიის მიხედვით, ეს ფორმულა გულისხმობს, რომ რეფლექსები გაცილებით სწრაფად რეაგირებენ სიგნალზე, ვიდრე გრძნობები, რაც შესაბამის კუნთურ რეაქციებთან არის დაკავშირებული. რეფლექსი გაცილებით რეაქტიულია, ვიდრე გრძნობები, რასაც ამერიკელი ფსიქოლოგის პ. ეკმანის მიერ, ახლო წარსულში ჩატარებული კვლევებიც ადასტურებს (ემოციის ფსიქოლოგია). თუ ჩვენს მაგალითს დავუბრუნდებით, უმეტეს შემთხვევაში, სტუდენტის ფსიქიკაში არსებული სიმაღლისადმი დამოკიდებულება (საიდანაც ის უნდა ჩამოვარდეს ან ჩამოხტეს), შესაბამისად, ემოციური განცდების იმავე თანმიმდევრულ შეგრძნებებს იწვევს, რაც ხელს უშლის მას დასახული ამოცანის ტექნიკურად, სწორად შესრულებაში. ამ შემთხვევაში პედაგოგიკური ხერხების სწორად გამოყენების მეთოდს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

სასწავლო პროცესში სტუდენტებზე დაკვირვების შედეგად, გასაგები ხდება, რომ პირველად უცნობ მოძრაობით ამოცანასთან შეხვედრისას, სტუდენტის სხეული ინსტინქტურად მიისწრაფვის, რათა მუშა ორგანოში შეამციროს კუნთების თავისუფლების

¹ დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, გვ. 151-152.

ხარისხთა რიცხვი და ამით მოახდინოს სხეულში ნეგატიურ ძალთა შემცირება, განეიტრალება. იგი მტკიცედ აფიქსირებს კუნთებს, რაც ვიზუალურ გამოხატულებებში მჟღავნდება. მაგალითად, მოძრაობის ლოგიკური სურათის რღვევა, უხეში კუნთები, კოორდინაციის რღვევა და ა.შ., სტუდენტის მოძრაობებში ადვილად შესამჩნევია:

- მოძრაობათა რეალიზაციისას ძალთა განაწილების უყარათიანობა.
- მოძრაობის რიტმული შინაარსის რღვევა.
- მთლიანი ფსიქო-ფიზიკური აპარატის დაძაბულობა.

შედევად ვლტულობთ მოძრაობის ინტელექტუალურ აღქმასა და მის ფიზიკურ შესრულებას შორის წინააღმდეგობრიობას. მეტი თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან მაგალითს: სტუდენტი, რომელმაც წარმატებით გადალახა სპეციალურ მოძრაობათა ათვისების საწყისი ფაზა, ხვდება მარტივ აკრობატულ ამოცანას, რომლის შესრულებაც მას ხელეწიფება, მაგალითად, ადვილიდან წინკოტრიალი ზედგომ მდგომარეობიდან. პედაგოგის დახმარებით, ამოცანის დიფერენციაციისა და მოქმედების გონითი გეგმის საფუძველზე, სტუდენტი ამ ამოცანას ადვილად და სწორად ასრულებს. აქ არ იგრძნობა ძლიერი ფსიქიკური გადატვირთვა და ამიტომ სხეულსაც თავისუფლად ეუფლება. მოცემულ შემთხვევაში სტუდენტის ყურადღება კონცენტრირებულია მხოლოდ ერთი ელემენტის შესრულებაზე – წინკოტრიალი. და აი დგება მომენტი, როდესაც სტუდენტის ყურადღების მოცულობა მკვეთრად ფართოვდება, შესასრულებელი ამოცანა რთულდება – ყურადღების ცენტრში ხვდება რამდენიმე ობიექტი: გამორბენი, კასკადით წინკოტრიალი და დაბრკოლება, რომელიც სტუდენტმა უნდა გადაიფრინოს. ეს ის ობიექტებია, რომლებზედაც სტუდენტის ყურადღება ნაწილდება. რა თქმა უნდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს სტუდენტთა ის ჯგუფი (რომელიც

საწყის ეტაპზე ზემოქმედების კიდევ ერთ ფაქტორს წარმოადგენს), რომელთა ყურადღების ქვეშაც მიმდინარეობს პედაგოგის მიერ შეთავაზებული ამოცანის შესრულება. დაკვირვების საფუძველზე შემსრულებელი ფრენით წინკოტრიალისას ყურადღების დიდ ნაწილს უშუალოდ დაბრკოლებაზე (ყურადღების ძირითად დომინანტზე) მიმართავს, რის საფუძველზეც, უმეტეს შემთხვევაში, წარმოიქმნება ფსიქოლოგიური ბარიერი, რაც აისახება სტუდენტის ფიზიკურ მდგომარეობაზე. ეს რომ არ მოხდეს, საჭიროა სტუდენტმა ყველა შეთავაზებული მოძრაობა ყურადღების ერთ ფოკუსში მოაქციოს: დაბრკოლება არ უნდა დარჩეს ყურადღების ცალკე ობიექტად. რაც უფრო ნაკლებია ობიექტთა რაოდენობა, მით უფრო ძლიერია ყურადღების ხარისხი და პირიქით. ანუ, ყურადღება შერჩევითობის, პროპროტეტულობის პრინციპით მუშაობს და სტუდენტის ფსიქო-ფიზიკური მოქმედებები ორგანიზებული ხდება. აქ საქმე გვაქვს ყურადღების „ვოლუტატური“, იმავე ნებელობით ბუნების აქტივობასთან.

სტუდენტის მიერ ყურადღების ახალი ობიექტისადმი წარმართვა, როგორც რ. ნათაძე წერს: „სათანადოდ ცვლის ცნობიერების სტრუქტურას... ცნობიერების ველში დომინირებს ყურადღების შესატყვისი შინაარსები. ეს შინაარსები ხშირად შესასრულებელი მოქმედების მიზანს წარმოადგენს ან რომელზედაც ფიქრობს სუბიექტი“.¹ ამ შემთხვევაშიც დომინანტი დაბრკოლების სახითაა მოცემული, რომლის დაძლევაც ძალისხმევით, სხეულის ძაბვის ენერგიით და ტრენინგების საშუალებით მიიღწევა. ბარბა სწავლების საწყის ეტაპზე ტრენინგს კვლევის მეთოდად იყენებდა. ცდილობდა სავარჯიშოთა ჯგუფის უწყვეტობით, ორგანიზმის უკიდურესი მობილიზებით და ენერგიის მაქსიმალური ხარჯვით მსახიობში

¹ რ. ნათაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1977, გვ. 239

გამოეწვია დინამიკურობის შეგრძნების მდგომარეობა, ამ ძალის (ანუ ენერჯის) ნებისყოფის საშუალებით მართვის უნარით და მასზე ყურადღების კონცენტრაციის ღომინირებით.

ვ. პანსო წერს: „ხელოვნება იწყება იქ, სადაც ძალას იმორჩილებენ და დაუფლებულნი არიან მას. სცენა მუდამ იტანჯება ძალის სტიქიისაგან ისევე, როგორც უძღურებისაგან. კუნთური შებოჭილობა, როგორც ძალის სტიქიური თანამგზავრი, მსახიობის მუდმივი მტერია. ხელს უშლის აზროვნებას და გზას უკეტავს ნამდვილ გრძნობას. ამიტომაც სცენისათვის უაღრესად საჭიროა შეგეძლოს მოღუწება და ყოველივე ამას ხელი უნდა შეუწყოს ტრენაჟმა“.¹ საკუთარი კუნთური სისტემის თვითნებობის შეგრძნებას სტუდენტი უშუალოდ ხვდება სპეციალურ ჩვევათა ათვისების პროცესში. ე.წ. სხეულებრივი მდგომარეობა როგორც სცენაზე, ისე მის გარეთაც, თავისუფალი, ძალდაუტანებელი უნდა იყოს, რაც ისევ და ისევ ყურადღების ინტროსპექციის (თვითკონტროლის) საშუალებითაა შესაძლებელი. საკუთარ თავზე ძალადატანება მთავრდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც პრაქტიკული გამოცდილების შედეგად, შემსრულებლის ყურადღება მართვადი ხდება. ა. ვასაძე თავის მოგონებებში წერდა: „სწორედ სცენიური ყურადღების მეოხებით აღწევდა იგი (ლაპარაკია ვასო აბაშიძეზე) სახის „ქერქში“ შესვლას და გარდასახვას!... სასცენო ყურადღების დაძაბვით და გამახვილებით, მსახიობის ფხიზელი თვითკონტროლით იგი თავს იზღვევდა ყოველგვარი ეგზალტაციისაგან, გადაჭარბებისაგან“.²

საკუთარი სხეულის სპეციალურად მოცემულ

¹ В. Пансо. Уроки мастера. Труд и талант в творчестве актера, ГИТИС. М.; 2013. გვ. 75.

² ა. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. 1977. გვ.89.

გარემოში მართვა რთული პროცესია. ცხოვრებაში ნებისმიერი მოძრაობა, რომელსაც ადამიანი ასრულებს, ბუნებრივ, თავისუფალ და ორგანულ ხასიათს ატარებს. მაგრამ, როგორც კი მასზე სპეციალურად ვამახვილებთ ყურადღებას და იგი ხელოვნურად შექმნილ გარემოში გადაგვაქვს (და თუ ამისათვის მზად არ ხართ) იწყება ის, რასაც „სხეულის შეჯავშნა“ ჰქვია. ჩვენს ამოცანას წარმოადგენს: მაქსიმალური ფსიქიკური დაძაბულობის პირობებში, მაქსიმალური თავისუფლების მიღწევა. შედარებისათვის შეგვიძლია ავიღოთ მსახიობის მდგომარეობა სცენაზე გასვლის წინ, რომელიც თავისი ნიშან-თვისებებით ძალიან ახლოს დგას სპორტსმენის მდგომარეობასთან. მაგალითად სპრინტერის მდგომარეობა „სტარტი“ წინ (ვ.პანსოს მაგალითი), რომელსაც წინ უძღვის უდიდესი ფსიქიკური დაძაბულობა და, იმავდროულად, კუნთების სრული თავისუფლების მიღწევა სპეციფიკური მოძრაობების საშუალებით და „სტარტი“, რომლის დროსაც ფიზიკური (კუნთური) ძაბვა მაქსიმალურ ზღვარს აღწევს, ფსიქიკური ძაბვა კი უკანა პლანზე გადადის.

სასცნო მოძრაობა, უწინარეს ყოვლისა, არის კონკრეტული, – სპეციალურ მოძრაობით ჩვევთა ერთობლიობის ნაყოფი. რა არის ჩვევა? ჯემსი თვლიდა, რომ ჩვევა უდიდეს როლს ასრულებს ადამიანის ცხოვრებაში.¹ პროფესიული ჩვევების გამოთქმავეების აუცილებლობაზე ყურადღებას ამახვილებს ტოვსტონოგოვიც: „საჭიროა საკუთარ თავში გამოიმუშავო ჩვევა – მოუსმინო და დააკვირდე ყოველივეს. ხშირად დამიჭერია საკუთარი თავი იმაში, რომ ვუსმენ, თუ როგორ დაობს ორი ადამიანი ერთმანეთთან. მაგრამ დაობენ სხვადასხვაგვარად იმიტომ, რომ მათ განსხვავებული ამოცანები აქვთ. ამოცანები, რომლებიც განსაზღვრავენ მათი მოქმედების

¹ Д. Шульц. История современной психологии. Санкт-петербург. 2002.

ზარისზობრივ სხვაობას. ეს ჩვევები, აკვირდებოდე და გადაიტანო ემოციის ენა მოქმედების ენაში, უნდა გახდეს თქვენი მეორე ნატურა...“¹ რა თქმა უნდა, აქ ლაპარაკია:

1. ჩვევათა იმ კომპლექსზე, რაც ნებისმიერი ადამიანისათვის ცხოვრების აუცილებელ პირობას წარმოადგენს და რომელთა გარეშეც, წარმოუდგენელია ადამიანის ყოველდღიურობა (ყოველდღიური ჩვევები).

2. პროფესიულ ჩვევათა კომპლექსზე, რომელთა ათვისებაც, სტუდენტისთვის პროფესიული დაოსტატების გზაზე შეგნებულ პროცესს უნდა წარმოადგენდეს.

პროფესიული ჩვევა მოქმედების შესრულების სრულყოფილ ხერხია, რა დროსაც ახალი მოძრაობების ფორმირება ცნობიერი პროცესია და რაც ტრენინგისა და ნებისყოფის საშუალებით ყალიბდება. ნებისმიერი გაცნობიერებული მოძრაობა დაკავშირებულია ნებისყოფასთან. ნებისყოფა არის ადამიანის აქტიურობა, რომელიც მიზნის მისაღწევად წინასწარ შერჩეულ ხერხებს იყენებს. ნებელობითი მოქმედება გაცნობიერებული „ობიექტივაციაქმნილი“ (დ. უზნაძის ტერმინი) და წინასწარ განზრახული და მიზანმიმართული მოქმედებაა. ნებისყოფის საშუალებით ადამიანი შეგნებულად არეგულირებს საკუთარ ქცევებს. იგი (ნებისყოფა) ისე მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადამიანის ფსიქიკის ინტელექტუალურ და ემოციურ გამოვლინებებთან, რომ მთლიანობაში ერთად აღებული წარმოადგენს ერთიან ინტელექტუალურ და ემოციურ პროცესს. სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში ნებისყოფა უდიდეს როლს თამაშობს. სწორედ ნებისყოფისა და ინტელექტის საშუალებით ახდენს სტუდენტი სასწავლო პროცესების მართვას. ნებისყოფა ის ძალაა, რომელიც შემოქმედებითი ძალების მობილიზებას ახდენს, რაც

¹ Товстоногов Г. Л. Зеркало сцены., М.; “Наука”. 1984. გვ.13.

თავის მხრივ, ხელს უწყობს დასახული ამოცანების წარმატებით შესრულებას. ნებისმიერ მომენტში (ასე ვთქვათ დაკვეთით) სტუდენტს უნდა შეეძლოს საკუთარი ფსიქო-ფიზიკური აპარატის აქტიურ შემოქმედებით მდგომარეობაში მოყვანა და პირიქით, მშვიდ მდგომარეობაში გადასვლა. იმის გამო, რომ ნებისყოფა წარმოადგენს შემოქმედებითი პროცესების შეგნებულ, ნებელობით აქტს, ამოცანის გადაწყვეტა, ბუნებრივია, აუცილებლად მოითხოვს ყურადღებას. მსახიობისათვის სპეციალური, სასცენო „ყურადღების მოკრებულობა“ სცენაზე ძირითადი, წინასწარ დასახული და დაგეგმილი მოქმედების პირობაა (რეპეტიციისა და გაკვეთილის სახით), რაც, მხოლოდ ნებისყოფის საშუალებით მიიღწევა. და როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ ნებისყოფა – შეგნებულად მიმართული მოქმედებისადმი, შეიძლება იქცეს ყურადღების მობილიზების წყაროდ. იმისათვის, რომ სტუდენტმა შესაბამის სასწავლო-შემოქმედებით მდგომარეობაში შესვლა მოახერხოს, საჭიროა მობილიზების უნარი და ყურადღების სრულად მიმართვა დასახული ამოცანის გადასაჭრელად. სხვაგვარად მას შეიძლება ვუწოდოთ ნებისყოფის მიზანმიმართულობა, გამონატული ყურადღების კონცენტრაციაში.

დ. უზნაძეს ნებელობითი აქტის დახასიათებისას მოყავს ტერმინი „გეგმიანი ქცევა“. იგი ერთი მთლიანი, მაგრამ რთული ქცევაა: დასახულია ძირითადი მიზანი და გარკვეულია საშუალებები, რომელთა დახმარებითაც ეს მიზანი მიღწეული უნდა იქნას; ეს იმას ნიშნავს, რომ როდესაც ადამიანი რასმე გადაწყვეტს, მაგალითად კონცერტზე წასვლას, ეს გადაწყვეტილება საკმარისია, რათა მან საგანგებო მოფიქრების გარეშეც სწორედ შესაფერის მოქმედებათა მთელ რიგს მიმართოს: ადგეს, შესაფერისად ჩაიცვას და დაიხუროს, საკონცერტო დარბაზის მიმართულებით წავიდეს; გზაში რომ რაიმე დაბრკოლება შეხვდეს, იგი მაინც თავისი

მიზნის შესაფერისად განაგრძობს მოქმედებას. ერთი სიტყვით, როდესაც ადამიანი რასმე გადაწყვეტს, შემდგომ მისი მოქმედება ძალდაუტანებლად, თითქოს თავისით სწორედ იმ გადაწყვეტილების შესაფერისად მიმდინარეობს; ადამიანს არ სჭირდება ყოველი ნაბიჯი წინასწარ მოიფიქროს, ყოველი თავისი მოქმედება მისი მიზანშეწონილობის მხრივ ყოველთვის საგანგებოდ შეაფასოს. არა, მას სწორედ მიზანშეწონილი ტენდენციები უჩნდება, სწორედ იმის ტენდენცია, რაც საჭიროა“.¹ ე.ი. სწორედ მოქმედების საჭიროების გაცნობიერების აუცილებლობა ბადებს სტუდენტში გადაწყვეტილების მიღების პროცესს, რომლის გარეშეც (ე.ი. გადაწყვეტილებისა და ნებისყოფის დახმარების გარეშე) წარმოუდგენელია სტუდენტის სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში ჩართულობა.

მოძრაობათა ათვისების პროცესში სტუდენტმა, უნდა:

1. განავითაროს საკუთარ თავში იმის უნარი, რომ ნათლად შეძლოს მიმდინარე ემოციის აღქმა.

2. გამოიმუშაოს ჩვევა, რათა მომენტალურად შეძლოს ყურადღების გააქტიურება ძლიერი ემოციების გამოვლენის დროს.

3. გამოიმუშაოს უნარი, რომ დააკვირდეს საკუთარი ემოციების ყველა ფაზას. გააანალიზოს, თუ რამ გამოიწვია ეს ემოცია და ცივი გონებით შეუდგეს ამოცანის გადაწყვეტას.

ფაქტობრივად, სამივე ზემოთ ჩამოთვლილი უნარ-ჩვევათა გამოიმუშავების პროცესი პირდაპირ კავშირშია როგორც ყურადღებასთან, ასევე ინტელექტუალურ და ნებელობით აქტებთან. ანუ მოძრაობათა ათვისების პროცესში ხდება ფიზიკურისა და ინტელექტუალურის შესაბამისობაში მოყვანა. მოძრაობის პრაქტიკულ

¹ დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, გვ. 183-186

პროექტს, შეთავაზებულს და სიტყვიერად ახსნილს პედაგოგის მიერ, ჩვეულებრივ, გაცილებით უკეთესად აფიქსირდებს გონება (ინტელექტი) და ბევრად დახვეწილია, ვიდრე მოძრაობის ფიზიკური შესრულება. ამ მხრივ, საინტერესოდ მესახება პ.ა. გალპერინის კონცეფცია ყურადღების შესახებ. გალპერინმა ჩამოაყალიბა გონებრივი მოქმედების მიზანმიმართული, ეტაპობრივი ფორმირების თეორია, სადაც ყურადღება გონებრივი (ინტელექტუალური) მოქმედების ტოლფასია. „ყურადღების ყველა ცნობილი აქტი კონტროლის როგორც ნებელობით, ასევე უნებლიე ფუნქციებს ასრულებს და წარმოადგენს ახალი გონებრივი მოქმედების ფორმირების შედეგს“.¹ ფაქტობრივად, ეს არის კონტროლი მიმდინარე მოქმედების შესრულებაზე. სწორედ ფიზიკური მოქმედება, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იქცევა ის გონებრივ მოქმედებად, გარდაიქმნება ყურადღების აქტად. „თავისი ფუნქციით, ყურადღება არის კონტროლი შინაარსზე. ადამიანის ნებისმიერ მოქმედებაში დევს საორიენტაციო, საშემსრულებლო და საკონტროლო ნაწილები“.² და თუ გალპერინის მიერ შემოთავაზებულ თეორიულ ნაწილებს შესაბამის, პრაქტიკულ განსაზღვრებებს მოვუძებნით, იგი შემდეგ სახეს მიიღებს:

- საორიენტაციო = ინფორმაცია
- საშემსრულებლო = მოძრაობა
- საკონტროლო = ყურადღება

აღნიშნული ფორმულა ახალი მოძრაობითი ჩვევების ათვისების სრულ თანმიმდევრულ სურათს გვაძლევს, რომელიც ჩვენ შეგვიძლია რთული მოძრაობითი ჩვევების ათვისების პროცესისას გამოვიყენოთ

¹ П. Я. Гальперин. Четыре лекции по общей психологии., М., 2000. გვ.15

² Гальперин П.Я. К проблеме внимания // Доклады АПН РСФСР. 1958. - № 3. გვ.30

სასცენო მოძრაობაში, როგორც ერთ-ერთი დამხმარე მეთოდოლოგიური საშუალება (პირობითად გალპერინის მეთოდი).

ამდენად, სასწავლო პროცესში აუცილებელია, რომ სტუდენტმა ქვემოთ ჩამოთვლილი სპეციალური ჩვევები გამოიმუშავოს:

- ყურადღების მდგრადობა. სტუდენტის უნარი – კონკრეტული დროის მანძილზე შეინარჩუნოს ყურადღების მდგრადობა ანუ მისი გადაუსრელობა და ამოცანისადმი შემსრულებლის მიზანმიმართული აქტიურობა.
- ყურადღების კონცენტრაცია. სტუდენტის უნარი – მაქსიმალურად დააფიქსიროს ყურადღება მოცემულ მასალაზე.
- ყურადღების გადანაწილება ობიექტთა ჯგუფზე, იმავდროულად, ძირითადი აქცენტი მიმართული უნდა იყოს ამ ობიექტთა ჯგუფიდან მთავარზე.
- ყურადღების მოქნილობა. სტუდენტის უნარი – სწრაფად ცვალოს ყურადღების მიმართულება. ე. ი. ყურადღების გადართვის სისწრაფე.
- კოორდინაცია. ანუ ყურადღებისა და მოძრაობის სწორად განაწილება დროსა და სივრცეში.
- ყურადღება, როგორც ინფორმაციის მიღებისა და გადაცემის საშუალება და მასზე შემდგომი რეაგირების უნარი.
- თვითკონტროლი. ანუ შესაძლებლობა – აკონტროლო საკუთარი ქცევა და მიმდინარე ფსიქიკური პროცესები.
- მოქმედების გონითი ანალიზი და მისი პრაქტიკული გადაწყვეტა, რაც, შესაბამისად, ხელს შეუწყობს მოქმედების შესრულების პროცესში მოძრაობის ავტომატურობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შემსრულებლის იდეამოტორული შესაძლებლობების განვითარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ა. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. 1977.
- მ. თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება... წიგნი პირველი, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2008.
- რ. ნათაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1977.
- დ. უზნაძე. ზოგადი ფსიქოლოგია. გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“.
- Е. П. Илин. Эмоции и чувства. 2-ое изд. СПб., Питер, 2007.
- Д. Дидро. Парадокс об актёре, Академия. 1936.
- К. С. Станиславский. "Работа актёра над собой", Дневник ученика. Второе Государственное издательство „Художественная литература“, Москва:, 1938.
- Пансо В. Труд и талант в творчестве актёра – М., Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013.
- В. Пансо. Уроки мастера. Труд и талант в творчестве актера, ГИТИС. М.; 2013.
- Д. Шульц. История современной психологии. Санкт-петербург. 2002.
- Товстоногов Г. Л. Зеркало сцены., М.; “Наука”. 1984.
- П. Я. Гальперин. Четыре лекции по общей психологии. М., 2000.
- Гальперин П.Я. К проблеме внимания // Доклады АПН РСФСР. 1958. - № 3.

ნათუნა დამჩიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი, ასოც. პროფ. ანანო სამსონაძე

ბურული საცეკვაო დიალექტი

ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი არ არის მდიდარი გურული საცეკვაო ნიმუშებით. მათ შესახებ ისტორიული ცნობებიც ძალიან მწირია. ანსამბლების რეპერტუარშიც მხოლოდ ერთი გურული ფერხული, „ფარცაკუკუ“, იდგება. მიუხედავად ამისა, რამდენიმე ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ცნობა საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ გურიაში ნამდვილად არსებობდა მდიდარი საცეკვაო შემოქმედება. იმერეთისა და ლეჩხუმის მსგავსად, დასავლეთ საქართველოს ბარმა ვერ შეძლო შეენარჩუნებინა ხალხური შემოქმედების ეს სფერო, რასაც ვერ ვიტყვით მდიდარ და უნიკალურ ვოკალურ ნიმუშებზე.

გურიის შესახებ მოგზაურთა ჩანაწერებში ხშირად ვხვდებით მასალებს გურული ქორწილის შესახებ. ისინი განსაკუთრებულად ამახვილებენ ყურადღებას, თუ რაოდენ დატვირთული იყო გურიაში ღვინო, ცოცხალი და მრავალფეროვანი სანახაობით. მოგზაური ნ. დუნკელ-ველინგი გაზეთ „კავკაზის“ 1853 წლის №87 ნომერში, სტატიის „ჩანაწერები გურიის შესახებ“, აღწერს ქორწილს გურიაში. ხანგრძლივი თამაშისა და ცხენთა ჭენების შემდეგ დგება ცეკვის დრო, სადაც „ეძლევათ ახალი შესაძლებლობა გამოხატონ თავიანთი მოხერხებულობა და უპირატესობა სხვების წინაშე“.¹ ეს მცირე ამონარიდი გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ გურიაში მასობრივი ცეკვის გარდა არსებობდა

¹ Дункел-Веллинг Н., Из записок о Гурии; Кавказ, 1853, №87.

ინდივიდუალური ცეკვა, სადაც შემსრულებელს თავის წარმოჩენა შეეძლო.

სანახაობითა და გართობა-თამაშით ყველაზე დატვირთულ პერიოდად აპ. წულაძე აღდგომიდან ამაღლებამდე დროს ასახელებს. აღდგომის მეორე-მესამე დღე და ზემოთ დასახელებული დროის ყოველი კვირა დღე სოფლის მოედანზე დიდი დროსტარებით აღინიშნებოდა. სხვადასხვა თამაშს თან ახლდა ცეკვა და სიმღერა, „ცეკვის დროს უკრავდნენ ხან ერთად, ხანაც ცალ-ცალკე“¹. ავტორი ამ ერთი წინადადებით მეტად საგულისხმო ინფორმაციას გვაწვდის, კერძოდ: თუ ცეკვის დროს უკრავდნენ, ეს ნიშნავს, რომ მოცეკვავეს შეუძლო ცეკვის დროს ინსტრუმენტზეც შეესრულებინა მელოდია, სავარაუდოდ, საცეკვაო მელოდია, რომლის თანხლებითაც ცეკვას ასრულებდა. ამასთან ერთად, ინსტრუმენტზე შემსრულებელ-მოცეკვავეთა რაოდენობა შეზღუდული არ იყო. ჩნდება კითხვა: რომელი ინსტრუმენტი იქნებოდა მოსახერხებელი ცეკვის დროს? აჭარა-ლაზეთში ჭიბონი, იგივე თულო იყო მიღებული და საცეკვაო მელოდიების დიდი ნაწილი სწორედ ამ საკრავზე სრულდებოდა. შესაძლოა სალამური ყოფილიყო, შესაძლოა პატარა გარმონი ან დოლი. ფანდური და ჩონგური, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ინსტრუმენტებზე ზოგადად საქართველოში უამრავი საცეკვაო მელოდიაა შემორჩენილი, ცეკვის დროს მოუხერხებელია. გურული ფერხულის სასცენო ვარიანტში მედოლე შემსრულებელ-მოცეკვავე დამკვიდრდა.

როგორც აღვნიშნე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ცნობების თვალსაზრისით, გურული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი თვალშისაცემი სიმწირით ხასიათდება.

ყველაზე ძველ ცეკვად აპოლონ წულაძე „ფარცაკუკუს“ ასახელებს.

¹ წულაძე აპ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971, გვ. 97.

„ფარცაკუკუ“ უძველესი ცეკვაა, ცეკვავენენ გათხოვილი ქალები, ვაჟები იშვიათად – უფრო ქალებს აჯავრებდნენ. ცეკვის მანერით და ცეკვის დროს სიმღერის ტექსტის მიხედვით უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ცეკვა ქართველი ამორძალების (ამაზონელები) ცეკვა უნდა იყოს. ცეკვა არის ჩამჯდარი, წყვილ-წყვილი. შეიძლება ცეკვაედეს 2, 3, 4 და 10 წყვილი. მოცეკვავე ტაშს უკრავს და კიდევ უველის, თამაშობს, პირველად ხელს ხელზე დაირტყამენ, მეორედ – ორ ხელს მუხლებზე, და მესამედ სხეულის უკანა რბილ ადგილებზე. ამავ დროს მღერიან და ჩამჯდარნი, სიმღერას ფეხებს აყოლებენ, სიმღერის ტექსტი ასეთია:

ფარცა კუკუ, ფარცა დინა!

ყურსა სისხლი რამ გადინა?!

ლაშქარს ვიყავ დავიკოდე,

ყურსა სისხლი მან მადინა!..

ზღვას გადავედ ნემსებითა,

ზედ გავიარ ჩექმებითა!

„ცეკვა სიცოცხლით სავსეა და ვნების აღმძვრელი“.¹

ყურადღებას იპყრობს ტერმინი „კუკუ“, რომელიც არც თუ იშვიათად გვხვდება ქართულ ენაში. მაგალითად, სვანეთში თევღორობას აცხობენ პურის ცომისაგან „ბაციკს“ (ბაციკუკუ), რამდენი ვაჟიშვილიც ჰყავთ ოჯახში, იმდენს: „,,ბაციკი“ ჰქვინან ცომისაგან გაკეთებულს რომელიმე ოთხფეხის საქონელის შინაურის, გინა გარეულის და ფრინველის სახეს, ხარი, ცხენი, მტრელი, ჯიხვი...“²

მო-კუკვა – მოკუზვა, წელში მოღუნვა – ასე არის განმარტებული ტერმინი, „კუკვა“, ვუკოლ ბერიძის

¹ წულაძე აპ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971, გვ. 97.

² ეთნოგრაფიული წერილები სვანებზე, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1973, გვ. 79.

მიერ შედგენილ (რაჭულ-იმერულ) სიტყვის კონაში.¹ სულხან-საბაც „ფაცქიკუკუს“ „კუკილით (კუკით) ხლტომად“ განმარტავს.² თუ სვანურ ვერსიას გავყვებით, თველორობას ცხოველის გამოსახულებიანი კვერების დაცხობა, განაყოფიერების კულტს უკავშირდება და შინაურ თუ გარეულ (მოსანადირებელ) ცხოველთა სიმრავლის სავედრებელს წარმოადგენდა. აქვე უნდა გავიხსენოთ ტერმინი „მოკუტალიება“, რაც ზურგზე კაცის მოსმას ნიშნავს და გვახსენებს საქართველოში გავრცელებულ ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილ რიტუალს, როდესაც სრულიად შიშველი წყვილი (ცოლ-ქმარი) კერის გარშემო ერთურთზე „მოკუტალიებული“ ტრადიციულ საწესო ქმედებას ასრულებენ. თუ ამ აზრობრივ ვექტორს გავყვებით, გურული „ფარცაკუკუ“ არქაული პერიოდის უძველესი კულტის დანაშრევს უნდა შეიცავდეს და წარმართობისდროინდელი ღვთაების სადიდებლის დანატოვარს უნდა წარმოადგენდეს.

ზემოაღწერილი ცეკვა დღევანდელ ქორეოგრაფიულ სივრცეში მხოლოდ სახელწოდების, „ფარცაკუკუთი“, დონეზეა შემორჩენილი, რომლის სასცენო ვარიანტი მკვლევარებმა საბრძოლო ხასიათის ფერხულად შეაფასეს; ავთენტური „ფარცაკუკუ“ ქალთა სათამაშოა. ავთენტურ ცეკვაში დაფიქსირებულ მოძრაობათა ერთობლიობა კი სრულიად უცხოა არა მხოლოდ გურული ცეკვის ქალთა რეპერტუარისთვის, არამედ მთლიანად ქართული საცეკვაო ფოლკლორისთვის. ბუქნებმა ფერხულის სასცენო ვარიანტში მამაკაცთა საცეკვაო ლექსიკაში გადაინაცვლა, რაც ლაზური ცეკვისთვისაც იყო დამახასიათებელი. მაგ.: ნიკო მარის მიხედვით, იმერხევში იცოდნენ ფერხული ბუქნით „დელიხორომის“ სახელწოდებით. გურული ფერხულის „ფარცას“

¹ ბერიძე ვ., „სიტყვის კონა (იმერულ და რაჭულ თქმათა)“, პეტერბურგი, 1912, გვ. 25.

² გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბ., 1997, გვ. 84.

სასცენო ვარიანტი 1951 წელს ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ შექმნა. ცეკვას მასობრივი ხასიათი აქვს. ჩვენი აზრით, ქორეოგრაფმა გურიაში აპოლონ წულაძის მიერ მოძიებული და დაფიქსირებული ფერხულისა და ცეკვა „ფარცაკუკუს“ ერთგვარი სინთეზური სასცენო ვარიანტი განახორციელა.

ავთენტური ფერხული კი ასეთი სახის აღწერილობით შემოგვრჩა: „**ფერხული** ცეკვა თავდებოდა, ეს იყო, ასე ვთქვათ, უკანასკნელი ცეკვის აპოთეოზი... ჯერ დინჯი და შემდეგ კი თანდათან სწრაფი... ეს ცეკვა უნდა იყოს მზის კულტის. ფერხულს საკუთარი სიმღერა და ტექსტი აქვს:

ეწერში კახამბალები
ზედ შეყურულა ქალები,
ზოგს მოკვდომია ქმარები,
ზოგს საყვარელი ძმანები.
ძმანების მომტირალებსა
კრემლით სავსე აქვთ თვალები,
ქმარების მომტირალებსა
კიდევ სხვაზე აქვთ თვალები...

ფერხული იცოდნენ ორსართულიანი და მეტიც.“¹
სამწუხაროდ სხვა ინფორმაცია გურული ფერხულის შესახებ არ მოგვეპოვება.

სწორედ ეს ფერხული დაედო გურული ფერხულის სასცენო ვერსიის პირველ ნაწილს საფუძვლად. თუმცა, აქ ფერხულის ტექსტი არ გამოიყენება. სასცენო ვერსია ეყრდნობა რა ორი ცეკვის („ფერხული“ და „ფარცაკუკუ“) აპოლონ წულაძისეულ ცნობებსა და ინფორმატორთა მონათხრობს, მთლიანად ქორეოგრაფმა გ. სალუქვაძემ შექმნა.

მიუხედავად იმისა, რომ „ფარცაკუკუ“ ნაყოფიერების კულტის დანაშრევს შეიცავს, ფერხული კი ავტორთა

¹ წულაძე ავ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971, გვ. 100.

აზრით, ასტრალურ ღვთაებათა კულტის გამომსახველია, ქორეოლოგთა ნაწილი მას საბრძოლო ხასიათის ნაწარმოებად თვლის: „ფერხული „ფარცაკუკუ“ გამარჯვებულ გურულ მეომართა ცეკვაა, ის შედგება ორი ნაწილისაგან, – ცეკვის პირველი ნახევარი, ანუ „აღაჯიო“, გურული ფერხულია, მეორე ნაწილი „ფარცაკუკუ“ კი ქალ-ვაჟთა მხიარულებისა და აღტაცების გამომხატველია, რომელიც საზეიმო ფინალური გასვლით მთავრდება“.¹ სასცენო ვარიანტთან დაკავშირებით მიღებულია, რომ სართულები სამხედრო-მეომრული ხასიათის მხატვრული სახეა, თუმცა, როგორც აღვნიშნე, ამ საკითხთან დაკავშირებით აზრთა მნიშვნელოვანი სხვადასხვაობა ფიქსირდება. სამხედრო-მეომრულ ფერხულად მიიჩნევენ გურულ „ფარცას“ ა. თათარაძე,² ლ. გვარამაძე³.

ა. თათარაძე არ ასაბუთებს, თუ რატომ მიიჩნევენ გურულ ფერხულს საბრძოლო ხასიათის ფერხულად და ეყრდნობა ლოტბარის, ვასილ მახარაძის ინფორმაციას: „გურულ ფერხულს ადრე, სხვა კუთხის სართულებიანი საბრძოლო ფერხულების დარადმამაკაცები ასრულებდნენ. ქალები ამ ფერხულში მოგვიანებით ჩაებნენ და ამჟამად გურული ფერხული ქალ-ვაჟთა საერთო ცეკვაა“.⁴ ვფიქრობთ, რომ ა. თათარაძისა და ვ. მახარაძის შეფასება სასცენო ვერსიის გათვალისწინებითაა ჩამოყალიბებული.

რაც შეეხება ლ. გვარამაძის განმარტებას ცეკვის, „ფარცაკუკუ“, შესახებ: მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფოლკლორული ნიმუში ქალთა მიერ სრულდებოდა და

¹ ჭანიშვილი რ., ალავიძე ო., „გიორგი სალუქვაძე 100“, თბ., 2014, გვ. 128.

² თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა, თბ., 1974, გვ. 32.

³ გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბ., 1997, თბ., გვ. 84.

⁴ თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 167.

მამაკაცები მასში მონაწილეობას არასოდეს იღებდნენ, მაინც აღნიშნავს, რომ იგი „სამხედრო-პატრიოტულ ცეკვებს უნდა მივაკუთვნოთ“.¹ მის საფუძვლად სულხან-საბასეული განმარტება „კუკილით ხლტომის“ შესახებ და ქორეოგრაფ გ. სალუქვაძის სასცენო ვარიანტი მოაქვს. იგი ასევე ეყრდნობა, ფაქტობრივად, სპორტული შეჯიბრის აღწერილობას, როდესაც სოფელ დვბაზუდან ოზურგეთში ახალგაზრდების ჯგუფების მიერ „ფარცაკუკუს“ ცეკვით-ხტუნვით, ბუქნით რამდენიმე კილომეტრის გავლამ მოცეკვავეების ყურებიდან სისხლის წამოსვლა გამოიწვია და რომ სწორედ ეს დეტალია დაფიქსირებული ხალხურ ლექსში: „ყურში სისხლი რამ გადინა“

ლ. გვარამაძის აღწერილობით უნდა ვივარაუდოთ, რომ ასეთ დაძაბულობას ქალები ვერ გაუძლებდნენ და ზემოაღწერილი სანახაობა მამაკაცების ჯგუფების მიერ იყო შესრულებული. თავად ეს ლექსი კი ორი ძმის საბრძოლო თავგადასავალს აღწერს, სადაც ერთ-ერთს ყურის დაზიანების გამო ჩონხა სისხლით ეღებება. ლ. გვარამაძისეული ვერსია „ფარცაკუკუს“ შესრულების შესახებ სრულ წინააღმდეგობაში მოდის გ. შარაშიძის ვერსიასთან, რომელიც იმეორებს აბ. წულაძისეულ აღწერილობას, სადაც ცეკვის შემსრულებლები უსათუოდ ქალები უნდა ყოფილიყვნენ და ტექსტს დიალოგის ხასიათი აქვს.²

წინააღმდეგობაში მოდის ფერხულის სახუმარო-იუმორისტული ხასიათის შემცველი ტექსტი, რომელსაც არაფერი აქვს ასტრალურ სხეულთან საერთო. უნდა ითქვას, რომ არც ფერხულის და არც „ფარცაკუკუს“ ტექსტები ხსენებული ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშების აზრობრივ სინკრეტიზმში მჭიდრო რგოლს

¹ გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბ., 1997, გვ. 84.

² თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 167.

არ ქმნიან, ისინი თითქოს ცალკე არსებობენ და მხოლოდ რითმულ ხაზს აწესრიგებენ. ვფიქრობთ, რომ სანახაობა ნაყოფიერების უძველესი კულტის აღმნიშვნელ რიტუალს ან რიტუალის ფრაგმენტს უნდა წარმოადგენდეს, **ტექსტი კი, სავარაუდოდ, გვიან უნდა დაშენებოდა.** ეს დეტალი ხალხური შემოქმედებისთვის უცხო არ არის და საკმაოდ ხშირი მოვლენაა. სანახაობის შინაარსობრივი და ტექსტის შინაარსობრივი ნაწილები აბსოლუტურად აცდენილია და არ ემთხვევა ერთმანეთს, ტექსტის შინაარსი არ ასახავს მოქმედების შინაარსს.

როგორც ცნობილია, სართულებიანი ფერხულები, ზოგადად, საბრძოლო ხასიათის ცეკვებად არის მიჩნეული. ეკატერინე გელიაშვილი კი სართულებიან ფერხულებს, როგორც სამყაროს კოსმოგონიურ მოდელს განიხილავს და ასტრალურ სიმბოლიკას უკავშირებს. „სართულებიანი ფერხული ქართველთა მიერ თავისებურად აღქმული სამყაროს მოდელია. აქ ცისა და მიწის კავშირის აღდგენა ხდება ქორეოგრაფიული ფორმით, რომლის საშუალებით საკრალურ სივრცეში მიმდინარეობდა ქაოსის კოსმიზირება“.¹

რაც შეეხება „ფერხულის“ მუსიკალურ მხარეს, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გურულ საფერხულოთა არც ერთი ვარიაცია ზემოთ მოყვანილ ტექსტს არ შეიცავს და მხოლოდ გლოსოლალიებზეა აგებული. მუსიკალური თვალსაზრისით გურული ფერხულის რამდენიმე ვარიანტი მოიძებნება, მაგრამ ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით ქართული ცეკვის რეპერტუარი გურული ფერხულის მხოლოდ ერთ სახეობას, „ფარცას“ სახელწოდებით, იცნობს. ეთნომუსიკოლოგ ვ. სამსონაძის კვლევის შედეგად სანოტო მაგალითის გურული „ფერხულის“ „ოთხი ვარიანტის მოძიება გახდა შესაძლებელი:

¹ გელიაშვილი ე., ორნამენტული სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში (დისერტაცია), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2014, გვ. 6.

-
-
1. დ. არაყიშვილის ნაშრომში მოთავსებული;
 2. ვ. სიმონიშვილის გუნდის მიერ შესრულებული;
 3. ვ. სალუქვაძისეული ვარიანტი;
 4. ვრ. კოკელაძის წიგნში მოთავსებული ვარიანტი.

ამ ერთი საფერხულო ნიმუშის სხვადასხვა ვარიანტებს შორის განსხვავება საკმაოდ დიდია“.¹

ეთნომუსიკოლოგები დ. არაყიშვილისეულ ვარიანტს ყველასგან განსხვავებულად და ყველაზე ადრეულად მიიჩნევენ. გურულ ფერხულთან დაკავშირებით დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, რომ საგუნდო სიმღერა „ფერხული“ გურიაში განსაკუთრებულად უყვართ. „ეს არის ცეკვის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი ფორმა, თანაც ძალზე ორიგინალური. არსებობს მისი ორი ფორმა – ერთსართულიანი და ორსართულიანი. ერთსართულიანი წარმოადგენს ადამიანთა უბრალო წრეს, რომელთაც ხელები ერთმანეთის მხრებზე აქვთ გადადებული და მღერიან და ცეკვავენ სიმღერის ზომიერ მქოლდიაზე, თავიდან ნელა, შემდეგ სწრაფად; ხოლო, ორსართულიანია, როდესაც პირველი წრის მხრებზე აძვრება მეორე პარტია, მღერის და ირწყვა პირველთან ერთად. სანახაობა უაღრესად საინტერესო და ორიგინალურია“.²

ეთნომუსიკოლოგ ვ. სამსონაძის მოკვლევის საფუძველზე, სანოტო კრებულებში გურული საცეკვაო მხოლოდ რამდენიმეა: „ფერხული“, „სათამაშო“, „ხორუმი“, „ვადილა“. დ. არაყიშვილის კრებულში

¹ სამსონაძე ვ., „გურული საცეკვაო მუსიკა (გურული ფერხულის მაგალითზე)“, სამეცნიერო შრომები კრებული III, თბილისის ე. თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2005, გვ. 251.

² Аракчиев Д., Народная песня Западной Грузии (Гурийской ветви), М., 1908, стр. 13.

აღმოჩენილია ასევე გურული „მჭედლო“, რომელსაც, როგორც საფერხულოს, მესხეთში ვხვდებით. გურული ვარიანტი განსხვავებულია მისგან, მაგრამ ხასიათითა და რიტმული სურათით ისიც საფერხულო სიმღერის ელფერს ატარებს.¹

ძირითადი ინფორმაციის წყარო გურული საცეკვაო ხელოვნების შესახებ აპ. წულაძეა და ისევ მას მივმართავ. აპ. წულაძე აღწერს ცეკვა „კალმასურს“:
„კალმასურიც ძველი ცეკვაა. კალმასურის მოცეკვავე ძლიერ იშვიათი იყო, უფრო ხშირად ერთპიროვნულად ცეკვავდნენ. მოცეკვავე უნდა ყოფილიყო კალმასხივით ცოცხალი, სწრაფი და მოძრავი.

გურიაში სურებელ რამიშვილს ჰქონდა საკუთარი საგვარეულო ლოცვა (დღეობა) „ჭაბუკობა“. ეს დღეობა იციან ადრე გაზაფხულზე და იმ დღეს ზვარაკად ჭურის პირზე ცოცხალ კალმასს დაკლავდნენ. ეს არის ჭაბუკობის – ახალგაზრდობის, ტრფობის რიტუალი. ჩემი აზრით, კალმასური ცეკვაც ამასთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რადგან კალმასი მეტისმეტად მოქნილი და სიცოცხლით სავსე თევზია, ზვარაკად, მსხვერპლად კალმასი აურჩევიათ მისი სისწრაფისა და სიმარჯვისათვის“.²

ცეკვა „კალმასობასაც“ სასცენო სიცოცხლე ქორეოგრაფმა გიორგი სალუქვაძემ მიანიჭა 1954 წელს. ის ფაქტი, რომ კალმასს ადრეულ გაზაფხულზე მსხვერპლად სწირავდნენ, ბუნების გაცოცხლება-განაყოფიერებისადმი მიძღვნილ საკრალურ რიტუალს უნდა უკავშირდებოდეს. გიორგი სალუქვაძის ჩანაწერებში კი „კალმასობა“ შრომის პროცესის ამსახველ ცეკვად არის წარმოსახული,

¹ სამსონაძე ვ., „გურული საცეკვაო მუსიკა (გურული ფერხულის მაგალითზე)“, თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის სამეცნიერო ცენტრი, თბ., 2004, (ხელნაწერის უფლებით).

² წულაძე აპ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971, გვ. 98.

რომელიც აგვისტოს 19-ში, ფერისცვალება დღეს, სოფლის თაყვრილობის დროს იცოდნენ: „ცეკვა-თამაშის დროს, როდესაც კაცები დამწკრივდებოდნენ ერთად. მოპირდაპირე მხარეს შეიქმნებოდა ქალების მწკრივი. ყველა მღეროდა. კაცები ვითომც მეთევზეები იყვნენ, ქალებს ისე მიეცეკვებოდნენ, თითქოს ბაღე გადააცვსო. ქალები ტანის ნაზი შერხევით კალმახებს ბამავდნენ“.¹ თუმცა ერთი ცხადია, ამ ცეკვის არც საცეკვაო, არც მუსიკალური, არც სხვა პირდაპირი ავთენტური მასალა ქორეოგრაფს არ მოეპოვებოდა. წერილობითი წყაროებისა და სასცენო სახედ ასამეჭვფელეებელ ობიექტებზე ხანგრძლივი და გულმოდგინე დაკვირვების შედეგად დაიბადა ეს ცეკვა, რომელიც საავტორო ნაწარმოებთა კატეგორიას მიეკუთვნება.

გურულ ცეკვად ითვლება, ასევე, 1961 წელს გიორგი სალუქვაძის მიერ შექმნილი ცეკვა „ფუნდრუკი“.

„ფუნდრუკი“ მამაკაცთა, „ხუნტრუცი“ კი – ქალთა სპორტულ ვარჯიშს, ერქვა. მან ორივე ქმედებისთვის დამახასიათებელი მოძრაობები გააერთიანა. აქაც ცეკვას მთლიანად ავტორის შემოქმედების ნაყოფად მოვიაზრებთ. მასობრივი ცეკვა ქალ-ვაჟთა შემადგენლობით, ძირითადად, მუშაითა ილეთებზე იყო აგებული. მუსიკალური თვალსაზრისით გამოყენებული იყო ქართულ ფოლკლორულ მელოდიათა კოლაჟი და სიმღერა „იარამაშა“.

აპოლონ წულაძის გადმოცემით, გურიაში იცოდნენ ცეკვა – **მოკვლა-გაცოცხლება**: „ორი ვაჟი ცეკვავს, ცეკვის დროს ვითომ წაიჩხუბეს, ერთიმეორეზე ხანჯლით მიიწვევენ (ისე, რომ ცეკვა არ წყდება). ერთი სძლევს და მეორეს „მოკლავს“ – წააქცევს, გულზე ხელებს დაუკრებს – „გაასწორებს“, გარშემო ცეკვით უკლის, ცეკვის დროს მიუახლოვდება, ყურს დაადებს, რწმუნდება,

¹ ჭანიშვილი რ., ალავეძე ო., „გიორგი სალუქვაძე 100“, თბ., 2014, გვ. 117.

რომ მკვდარია, აღარ სუნთქავს, თავით „საკურთხს“ დაუდებს, კიდევ გარს უვლის, ხანჯალს ამოიღებს და შეულოცავს, რაღაც გაუგებარ სიტყვებს ჩასჩურჩულებს, მერე ამ შელოცვით ხანჯალს „მიცვალებულს“ სიბრტყით სცემს და მიცვალებულიც გაცოცხლდება, წამოიჭრება და ორივე მომღიმარი ცეკვავენ¹. ცეკვაში პერსონაჟის გარდაცვალება – მკვდრეთით აღდგომა, შესაძლოა, ქრისტიანობამდელი ღვთაების სიკვდილ-სიცოცხლის მონაცვლეობის დინამიკური ციკლის მისტერიის სახეცვლილ გადმონაშთს წარმოადგენდეს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, აღდგომის შემდგომი პერიოდი განსაკუთრებული ხალისითა და სანახაობათა სიმრავლით გამოირჩეოდა. სოფლის მოედანზე შეკრებილი ხალხი ამ დროს **ფოთლით ცეკვას** ასრულებდა. „აღდგომასა და მეორე-მესამე დღეს (ახალ კვირამდე) სათამაშოზე ცეკვა რომ დაიწყებოდა, 10-15 საცოლედ შეღერებული ჭაბუკი სათამაშოდან მოშორებით, ერთ-ერთ კარგ მოცეკვავე ვაჟს მთლიანად მორთავდნენ მწვანე ფოთლებით, დაამსგავსებდნენ ადამიანის ფიჭულს, ქუდი და ქამარ-ხმალიც კი ფოთლებისაგან უნდა ყოფილიყო და ამავე დროს დამალული ჰქონოდა თავის ადგილას კარგა მოზრდილი მწვანე „ფალოსი“. ვაჟი არ უნდა ეცნოთ. როცა ქალ-ვაჟი თავდავიწყებით უვლიდნენ, ამ ფოთლის ვაჟს შემოატარებდნენ, გაარღვევდნენ წრეს და საცეკვაო წრეში შეაგდებდნენ. ის დაიწყებდა ცეკვას და ვაჟს ქალს წაართმევდა, დაღლიდა ერთს, გაიწვევდა მეორეს, მესამეს და შეიძლება მეტსაც, და როცა თვითონაც დაღლას იგრძნობდა, მაშინ „ფალოსს“ იშიშვლებდა და იმათ ყველა მხრივ სალაშს აძლევდა – „აბაბრიკება“. შეიქმნებოდა ქალების წიოკი. დაირცხვენდნენ, მაგრამ ცალი თვალით მაინც უცქეროდნენ, ვაჟები ჟრიაბულობდნენ, იცინოდნენ, ამავე დროს წაეტანებოდნენ

¹ წულაძე აპ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971, გვ. 99.

მას და ცდილობდნენ ფოთლის შემოგლეჯას, მაგრამ ის წრიდან თავის ტოლებს გაჰყავდათ, ზოგჯერ ვერც კი გაიგებდნენ თუ ვინ ცეკვავდა.

ეს ცეკვა, უსათუოდ, გაზაფხულის მიგებებისა და გამძრავლების კულტის არის“.¹

აღწერილობიდან ცხადი ხდება, რომ ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ სახიობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც აჭარულ-ლაზური „ფადიკოს“ გურულ სახესხვაობას უნდა წარმოადგენდეს. აღდგომა-აღორძინებას უკავშირდებოდა ჩონატაურში ცეკვა „ქაჯური“, რომლსაც მამაკაცები ასრულებდნენ.

უაღრესად საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის ვახტანგ კოტეტიშვილი საგაზაფხულო წესჩვეულებებთან დაკავშირებულ რიტუალზე და პარალელს ავლებს გურიაში გავრცელებულ (აწ უკვე დაკარგულ – ხ. დამჩიძე) ცეკვა „ქაჯურთან“. მრავალფეროვანი იყო საგაზაფხულო დღესასწაულები ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. დროის ამ ინტერვალში ნაყოფიერების ღვთაებისადმი ორგებით დატვირთული სანახაობები ჭარბობდა. ამ სანახაობებს ახლადღორძინებულ ბუნებასთან, სიმწვანესთან დაკავშირებული მისტიციების სახე ჰქონდა. საგაზაფხულო დღესასწაულები გერმანიაში, შვეიცარიაში, ავსტრიაში ძალიან ჰგავს გურიაში შემორჩენილ „ქაჯურ ცეკვას“: „საერთოდ გერმანულ მოდგმებში იცოდნენ ვაჟის ყვავილებითა და ფოთლებით მორთვა (der grüne Mann), რომელიც გუნდთან ერთად დადიოდა კარდაკარ დიდებაზე. საქსონიაში ასეთი წესი ყოფილა: ერთ-ერთი ვაჟი, წესის დაწყებამდე ტყეში გაიქცეოდა და ჯაგებში იმალებოდა. მოძებნიდნენ, იპოვნიდნენ, ის კვლავ ცდილობდა გაქცევას და სხვ.“²

ნაყოფიერების წარმართული კულტის გამოძახილს

¹ წულაძე აპ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971, გვ. 99.

² კოტეტიშვილი ვ., ფოლკლორული ძიებანი, თბ., 2006, გვ. 175.

უნდა წარმოადგენდეს **მიმიკით ცეკვა**, (პანტომიმა). „ორი ვაჟი იწყებს ცეკვას, ჯერ სერიოზულად შეხვდებიან, მერე ერთიმეორეს ტუჩის, ხელის, ფეხის და უკანა ნაწილის სხვადასხვა სასაცილო მოძრაობით ერთიმეორეს ემანჭებიან, მაიმუნობენ და ეს დიდ სიცილს იწვევს“.¹

ამავე საგაზაფხული ციკლის ნაწილია „ბერიკაობა“, რომელიც გურიაშიც იცოდნენ. გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისთვის მასალებში ვკითხულობთ: „ლანჩხუთის რაიონის ს. ჯურუყვეთის მცხოვრების კოწიე გიორგის ძე სალუქვაძის გადმოცემით, „აღდგომის მოადგილეა პირველი მაისი. ამ დროს იცოდნენ „მასკობა“, იმართებოდა ცეკვა-თამაში“. ბავშვები ამ მხიარული სანახაობის მეთვალყურეებად გამოდიოდნენ. როგორც ჩანს აქ „ბერიკაობა“ ნაგულისხმევი, რომელიც მართლაც მხიარულად მიმდინარეობდა.“²

ამგვარად, ზემოთ წარმოდგენილი ინფორმაცია გურული საცეკვაო დიალექტის შესახებ გვაუწყებს ქრისტიანობამდელი სანახაობითი კულტურის არსებობას, სადაც აღდგომა-აღორძინების, ნაყოფიერების კულტის შემცველი შინაარსის მოტივი დომინირებს. ისტორიული მასალის საფუძველზე დაყრდნობით ისახება საცეკვაო ლექსიკისა და მოძრაობა-პანტომიმის შემცველი სანახაობების განსაკუთრებული სიმრავლე. თუმცა, მათი დიდი ნაწილი დაკარგულია, ნაწილი კი – საყოფაცხოვრებოდ ტრანსფორმირებული. დღეს სასცენოდ წარმოდგენილი ფერხული „ფარცაკუქუ“ ერთადერთია გურული ქორეოგრაფიული ნიმუშებიდან.

¹ კოტეტიშვილი ვ., ფოლკლორული ძიებანი, თბ., 2006, გვ. 175.

² მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისთვის, თბ., 1980, გვ. 151.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერიძე ვ., „სიტყვის კონა (იმერულ და რაჭულ თქმათა)“, პეტერბურგი, 1912.
- გელიაშვილი ე., ორნამენტული სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში (დისერტაცია), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2014.
- გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბ., 1997.
- მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისთვის, „მეცნიერება“, თბ., 1980.
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა, თბ., 1974.
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010.
- კოტეტიშვილი ვ., ფოლკლორული ძიებანი, „მერანი“, თბ.; 2006.
- წულაძე აპ., ეთნოგრაფიული გურია, „საბჭოთა საქართველო“, 1971.
- ჭანიშვილი რ., ალავეძე ო., „გვიორგი სალუქვაძე 100“, თბ., 2014.
- სამსონაძე ვ., „გურული საცეკვაო მუსიკა (გურული ფერხულის მაგალითზე)“, სამეცნიერო შრომები კრებული III, თბილისის ე. თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2005.
- Аракчиев Д., Народная песня Западной Грузии (Гурийской ветви), Москва, 1908.
- Дункел-Веллинг Н., Из записок о Гурии, Кавказ, 1853, №87.

მზია მანჯავიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ელისაბედ ერისთავი

ოთარ იოსელიანის „ზამთრის სიმღერა“ და მისი ხმოვანი კონცეფცია

კინემატოგრაფიაში 60-იანი წლებიდან მოღვაწე რეჟისორი ოთარ იოსელიანი, უპირატესად, ევროპულ აზროვნებასთან და სტილისტიკასთანაა დაკავშირებული. მაგრამ განსხვავებული რაკურსისა და ხელწერის მქონე ქართველი ხელოვანი პირველივე ნამუშევრებში ავლენს საკუთარ, ინდივიდუალურ ხედვას – გაჯერებულს, როგორც განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი, ისე მორალურ-ზნეობრივი მრწამსით.

ოთარ იოსელიანის დოკუმენტური, თითქოს მდორე, მაგრამ იუმორითა და, ხანდახან, სარაკაზმით სავსე რეჟისორული მანერა – სპეციფიკურია. ეს ეხება როგორც ადრეულ – ქართულ, ასევე მის ფრანგული პერიოდის ფილმებს. კინორეჟისორი დრამატულ სვლებსაც კი ისეთი რაკურსით, ტემპო-რიტმითა და ხმოვანებით აჩვენებს, თითქოს, მაყურებელს მძაფრი განცდებისგან იცავდეს. ძალზე თავისებურია მისი კინოხმოვანებაც – არასოდეს არის ილუსტრაციული და გადაჯაჭვულია ფილმის შიდაკადრულ თუ გარეკადრულ ხმაურთან, მუსიკასთან და მხოლოდ რეჟისორის კონცეპტუალურ მიზანს ემსახურება.

ნიკოლოზ ზურაბიშვილი, რომელიც იოსელიანმა თავისი ფრანგული ფილმების კომპოზიტორად აირჩია, მოკლე საფორტეპიანო რექტაიმ-ვალსებს აკეთებს, ძირითადად, ფილმის ტიტრებისთვის. თუმცა, ცნობილია, რომ რეჟისორი ყოველთვის თვითონ ადგენს საკუთარი ფილმების მუსიკალური ხმოვანების რიგს,

რის საშუალებასაც მას პროფესიონალური მუსიკალური განათლება აძლევს.

„ზამთრის სიმღერა“ იოსელიანის კინოსთვის დამახასიათებელი მრავალპერსონაჟიანი ისტორიებითაა დახუნძლული. რეჟისორი ფილმში ასევე მრავალფეროვან სოციალურ პანორამას წარმოადგენს – დაწყებული გალატაკებული არისტოკრატიიდან, პოლიციის ზედამხედველობითი სამსახურიდან ან ქუჩის ქურდბაცაცებიდან – დამთავრებული ლტოლვილებისა თუ უსახლკარო, მაწანწალა ლოთების ჩვენებით.

ფილმის ტიტრები საფორტეპიანო ლირიკული ვალსით იწყება, რომელსაც მოცემულ სიუჟეტთან და მის ხმოვანებასთან თითქოს არანაირი კავშირი არა აქვს. პირველივე კადრში ვხედავთ ბარონის სიკვდილით დასჯის სცენას (XVIII ს.), სადაც ყურადღებას უნვეულო შიდაკადრული ხმები იქცევენ – ქალაქის მაცხოვრებელი ქალები ხალისიანი ყიჟინითა და სიცილით ეგებებიან გილიოტინაზე ბარონის თავის კვეთას. ირკვევა, რომ ბარონს ბრალი საეჭვო მიმოწერის გამო დასდეს. მოკვეთილ თავს ერთ-ერთი ქალი დიდი ამბით ინახავს, როგორც საპატიო რელიკვიას (ამ ქალის ფოტოს და ბარონის თავის ქალას ფილმის შემდგომ ეპიზოდში – თანამედროვე დროში განვითარებულ სიუჟეტში კვლავ შევხვდებით). ეპიზოდი მთავრდება საფორტეპიანო, მხიარული რექტაიმიტ და გადადის უახლესი პერიოდის ომის ამსახველ კადრებზე – რომლებსაც ზოგიერთმა კინოკრიტიკოსმა სახელიც ვერ მოუძებნა – ხან სირიის, ხან აღმოსავლეთ ევროპის ერთ-ერთი ქვეყნის, ხან, საერთოდ „უსახელო ომიც“ კი უწოდეს. მაგალითად, რუსი კინომცოდნე ანდრეი პლახოვი თვლის, რომ „ომი ფილმში გაკვრითაა ნაჩვენები და მნიშვნელობა არა აქვს, სად ხდება: სირიაში, აფხაზეთსა თუ სხვაგან...“¹

¹ Андрей Плахов. Со своим эпатажем, Журнал «Коммерсант

არადა, რეჟისორი ამ ეპიზოდში ჩასმული შიდაკადრული მუსიკის მეშვეობით, აშკარა მინიშნებას იძლევა – ჯარისკაცები ნანგრევებში მღვარ პიანინოზე რუსულ მელოდიას ასრულებენ. ეს მუსიკა, აქ მათ, თითქოს სულ ახლახან ჩადენილ, ცოდვებს ჩამორეცხს და სასტიკი ჯარისკაცებიდან ჩვეულებრივ ბიჭებად გარდაქმნის – ადამიანებად, რომლებსაც, თითქოს, ვხედავთ კიდევ თავიანთ ოჯახურ გარემოცვაში. რეჟისორი სარკაზმის მთელი აპოთეოზით გვიჩვენებს კადრში მიმავალ ტანკზე შემოდებულ უნიტაზს. ასოციაციურად იმ აზრამდე მიდიხარ, რომ ეს 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომია. ოთარ იოსელიანი თითქოს ხარკს იხდის სამშობლოს წინაშე – საკუთარ თავზე იღებს მისიას – მხატვრული კინოს საშუალებით, ესაუბროს დანარჩენ მსოფლიოს იმ დრამატული მოვლენების შესახებ, რომელიც საქართველომ გამოიარა. კინომცოდნე კლიმენტი გისმა, „გამოიცნო“ რა რეჟისორის მესიჯი, ამ ომს – „ქართული“ უწოდა.¹ ამ ფაქტს იმდენად აქვს ფილმის დრამატურგიისთვის მნიშვნელობა, რამდენადაც, მომდევნო სიუჟეტში ქართველი ლტოლვილების ეპიზოდს ამ სასტიკი ომის ლოგიკურ, მიზეზ-შედეგობრივ გაგრძელებად მივიჩნევთ. ხოლო ის, რომ ლტოლვილები ნამდვილად ქართველები არიან, იოსელიანი ამ ფაქტსაც, კვლავ, მხოლოდ ხმოვანებით – კადრში ჩართული ქართული სიმღერით – მიგვანიშნებს.

ომის ერთ-ერთ ეპიზოდში ასევე ვხედავთ მართლმადიდებელ მამაოს, რომელიც მდინარეში ჯარისკაცების (დამპყრობი, რუსი მეომრების) ცოდვებისგან განბანის რიტუალს ასრულებს. მიუხედავად იმისა, რომ განბანის კადრებს ძველი გრიგორიანული

Weekend” №14 от 29.04.2016, стр. 25 (<http://www.kommersant.ru/doc/2981793>).

¹ Clément Ghys. Personnages d'hiver et variés (http://next.liberation.fr/cinema/2015/11/24/personnages-d-hiver-et-varies_1415837).

გალობა გასდევს ფონად, მაინც ადვილია რუსი წარმოშობის მამაოს ამოცნობა, – მომდევნო სცენაში მღვდელთმსახური სამხედროს ფორმას იცვამს სვირინგებით მოხატულ სხეულზე და საომრად ემზადება (ცნობილი ფაქტია, რომ რუსული ჯარი, საქართველოში წამოსვლის წინ, ერთ-ერთმა მამაომ აკურთხა). ამდენად, XI საუკუნის ევროპული გალობის ჟღერადობის ფილმში გამოყენებით, რეჟისორი არა მხოლოდ ნიღბავს დამპყრობლების კონკრეტულ წარმომავლობას, არამედ მაყურებელში, თითქოს, ჯვაროსნულ ომთან ასოციაციის გამოწვევა სურს (გავისხენოთ, როდესაც ჯვაროსნების ე.წ. კეთილშობილურ მიზანს, ათასობით ადამიანი ემსხვერპლა).

მდინარეში ცოდვებისგან განბანილი ჯარისკაცები ვაგონზე დატვირთული, ნაყაჩაღევი ნივთებით, მხიარულად ტოვებენ იქაურობას. სცენას რეჟისორი გერმანული რომანტიკული სიმღერითა და საკვარტეტო, ლირიკული ხასიათის მელოდით ასრულებს. ამით ოთარ იოსელიანი ერთი კონკრეტული ფაქტის განზოგადების ხერხსაც მიმართავს. ესაა ტრაგიკული ამბავი, რომელიც თავისთავად დაცლილია დრამატული ემოციებისგან.

აღსანიშნავია, იმავე ომის ეპიზოდში ჩართული ხანმოკლე სასიყვარულო სცენაც – ერთი-ერთ მებრძოლს ნანგრევებში ნაპოვნი სამკაული მიაქვს შეყვარებულთან. ხის ქვეშ წყვილის ნებივრობას რეჟისორი მატარებლისა და ვერტმფრენის უტრირებული, შიდაკადრული ხმაურის ეფექტებით ავსებს. ირგვლივ ყველაფერი ხმაურობს, რეჟისორი თითქოს ბოროტად დასცინის მათ იდილიას – გარშემორტყმულს სისხლითა და ცოდვებით. მსგავს ემოციას აღძრავს ასევე სცენის დასასრულს გაჟღერებული მუსიკალური ციტატაც, რომლის წარმომავლობა მუნჯი კინოს სასიყვარულო მოტივებიდან მოდის.

ფილმის ძირითადი სიუჟეტი – ფრანგული ამბავი ქუჩის სცენიდან იწყება – თინეიჯერი ქურდბაცაცები

ხალხზე თავდასხმას ახორციელებენ, რასაც ასევე აქტიური, უტრირებული, შიდაკადრული ხმაურის ეფექტები ახლავს თან. თავდასხმის ეპიზოდს ტრაგიკომიკური ხასიათის სცენა ენაცვლება, როდესაც მამაკაცები კომპაქტორის მიერ გაბრტყელებულ ლოთს სახლში მიიტანენ და ფანჯრიდან დაზარალებულის ცოლი მშვიდად მიუგებს – კარის ქვეშ შემოაცურეთო... ეს ხომ ძველი ანეკდოტია, რომელსაც რეჟისორი აქ შავი იუმორის განწყობილების შესაქმნელად იყენებს.

ფილმის კონკრეტულ პერსონაჟებს, მომდევნო ეპიზოდში, გასული საუკუნის 40-იანი წლების რეტრო-მუსიკის განწყობილების ფონზე ვეცნობით, რომელიც ფანჯრის რაფაზე დადგმული პატეფონიდან მოედინება. საცხოვრებელი სახლის ეზოში მეზობელი ქალები ერთობლივად ქსოვენ. ეს სცენა გილიოტინის სცენასთან ასოციაციებს ბადებს – იქაც ასე ერთად ქსოვდნენ მოციქინე ქალები. ამ ეპიზოდში გაჟღერებული მსუბუქი რეტრო მელოდია ისეთ მყუდრო და უშფოთველ განწყობილებას ქმნის, როგორც ძველი თბილისის ეზოებში ერთ დროს ტრიალებდა. რეჟისორს ამკარად სურს, მშობლიური ქალაქის ძველი უბანი პარიზის ამ უბანთან დაანათესაოს (ამის დასტურად შემოძლია მოვიყვანო ფილმის ერთ-ერთ სცენაში გამოყენებული თბილისური არღნის შიდაკადრული ხმოვანება).

ფილმის გმირები პარიზის ერთსა და იმავე უბანში და ერთსა და იმავე სახლში ცხოვრობენ, გარდა ციხე-კოშკის მფლობელი ღარიბი ბარონისა, რომელსაც ამ სახლში შვილიშვილები სამეცადინოდ დაჰყავს კაცთან (ენრიკო კეზი), რომელიც წიგნების შეგროვებით არის გატაცებული. ბიბლიოფილი (იტალიელი კრიტიკოსი ენრიკო გეცი) და მისი მეგობარი – მეზობელი ანთროპოლოგი (ამირან ამირანაშვილი) ფილმის მთავარი პერსონაჟები არიან. იმავე სახლში ცხოვრობენ ქურდბაცაცა ბიჭები, ქუჩას რომ პერიოდულად აწიოკებენ,

და, ასევე, პოლიციის უფროსი ზედამხედველი, რომელიც ყველასა და ყველაფერს ღურბინდით აკვირდება. აქვე დაუდევთ ბინა ცოლ-ქმარს, რომელთა ჩხუბისგან ყველა შეწუხებულია.

ფილმ „ზამთრის სიმღერის“ თითოეული ეპიზოდი მდიდარია ხმოვანი პალიტრით, რეჟისორი იყენებს როგორც შიდაკადრულ, ასევე გარეკადრულ ხმოვანებას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ძველი ფრანგული შანსონების ჟღერადობა, რომელიც ოთარ იოსელიანის სხვა ფრანგულ ფილმებშიც გვხვდება. რეჟისორი ამ მელოდიებს აქტიურად მიმართავს მამინ, როცა ეპიზოდში ჭეშმარიტად ფრანგული განწყობის, ფრანგული ბუნების წარმოჩენა სურს და, არა აქვს მნიშვნელობა, ვინ ასრულებს შანსონს – მდიდარი თუ ღარიბი პერსონაჟი, ორივე მათგანს ერთი ძირითადი მახასიათებელი – ტრადიციული ღვინო აერთიანებს.

ძველი ფრანგული სიმღერა, რომელსაც ფილმში მთავარი პერსონაჟი ბარონის პატარა შვილიშვილებს ასწავლის, მომდევნო ეპიზოდის წამყვანი, შიდაკადრული ხმოვანებაა. იმავე ეპიზოდში ჩნდება გილიოტინაზე მოჭრილი ბარონის თავის ქალაც, რომელიც ხმაურიანი ცოლ-ქმრის უსიამოვნების მიზეზი შეიქმნება – ქმარი ბარონის თავის ქალას მეზობელ ანთროპოლოგს აძლევს.

ფილმის სხვა დანარჩენ პერსონაჟებს საპროტესტო აქციაზე ვეცნობით, როდესაც პოლიცია მათ დროებით თავშესაფარ ბარაკებს უნგრევს. და აი, მოულოდნელად გვესმის ცნობილი ქართული სიმღერა – „გვიმღერია, კიდევ ვიმღერთ“ – საიდანაც ვგებულობთ, რომ ლტოლვილები ქართველები არიან. საკვირველია, რატომ ვერ გაიგეს კინოკრიტიკოსებმა ამ სიმღერის ეროვნულობა და ლტოლვილები ბოშებად მოიხსენიეს!(?)¹

¹ Антон Долин. «Зимняя песня» Отара Иоселиани: бульдозерная выставка (<https://daily.afisha.ru/cinema/1381-zimnyaya-pesnya->

დრამატურგიული თვალსაზრისით, ეს სცენა უნებლიეთ ომის იმ ეპიზოდს მოგვაგონებს, სადაც რუსის ჯარისკაცები მშვიდობიან ქართველ მოსახლეობას არბევენ. ჩნდება ლოგიკური ასოციაცია და იბადება აზრიც, რომ შესაძლოა, ეს ლტოლვილები, სწორედ იმ ომსა და გაჭირვებას გამოქცეული ქართველობა იყოს, უნიკალური, ეროვნული მრავალხმოვანებით თავს რომ იმხნევენს შორეულ ქვეყანაში. აქვე მასხენდება რეჟისორის ადრინდელი ფილმი „ყაჩაღები“, სადაც სამოქალაქო ომის ეპიზოდი თბილისის გაპარტახებულ ქუჩებშია გადაღებული, ხოლო დანგრეული შენობის ფანჯრებიდან მხიარული, საქეიფო სიმღერები მოისმის.

დავუბრუნდეთ ბარაკების ეპიზოდს, როდესაც დარბეული ლტოლვილები და მათი ფრანგი დამცველები პოლიციის მანქანას მიჰყავს, კადრში კი იქვე მშვიდად მოვარჯიშე – თაი-ძის ჯგუფი რჩება, რომელსაც ფონად გარეკადრული ხმა – აღმოსავლური მუსიკალური ციტატა მიჰყვება. უნდა აღვნიშნო, რომ იგი ფილმში გამოყენებული ერთადერთი ილუსტრაციული მუსიკალური ხმოვანებაა.

პოლიციის მანქანაში მსხდომი, ასევე დაკავებული – ფრანგი უფლებადამცველები მთელი შემართებით მღერიან ძველ ფრანგულ შანსონს. ამ შესრულებით ისინი თითქოს ენათესავენბიან ბარაკების ეპიზოდში მომღერალ ქართველ ლტოლვილებს – ბედისგან ბოძებულ გაჭირვებას ეროვნული სიმღერით რომ ეგებებიან. მოგვიანებით, მათ ისევ – ნაგავსაყრელის სცენაში შევხვდებით – წუმპეში მსხდომებს, კვლავ მშობლიური, მრავალხმიანი სიმღერით ამღერებულებს.

ფილმის შემდეგი ეპიზოდი მისტიკურ ხასიათის ატარებს – ქუჩაში მოსიარულე მთავარი გმირი მოულოდნელად გაჩენილ კარში შევა და ჩიტებით სავსე სამოთხის მსგავს ბაღში აღმოჩნდება. აქ მას

otara-ioseliani-buldozernaya-vystavka/).

კეთილგანწყობით სვდება უცნობი ქალი, თუმცა სცენა მეტად ხანმოკლეა, რადგან ასევე მოულოდნელად დარეკილ მობილურ ზარს მამაკაცი თავისდაუნებურად, გაუცნობიერებლად კვლავ გამოჰყავს ბალიდან ტელეფონზე სალაპარაკოდ. როგორც კი მამაკაცი გააცნობიერებს, რა ხდება მის თავს, კარიც გაქრება. ტელეფონიდან კი რუსული სიმღერა გვესმის, რომელსაც სასახლის წინ, ეტლში მჯდარი ქალი კაცს ფანჯრის რაფაზე დადგმული პატეფონის მეშვეობით ასმენინებს. სიმღერა გვაფიქრებინებს, რომ ქალი რუსული წარმოშობის ძველი არისტოკრატი უნდა იყოს. ამ ვარაუდს ამბაფრებს ქალის სასახლეში მოწყობილ საღამოზე გამართული იდენტური სცენაც – ქალი კაცს კვლავ ასმენინებს პატეფონით სიმღერას – რეჟისორი ხმოვანი მინიშნებებით ყვება მათ ძველ, წარსულ გრძნობაზე, რომელიც ორივესთვის ჯერ ისევ ძვირფასია. ეს არის ამბავი შეუძღვარი სიყვარულის შესახებ. ამ ეპიზოდში ირკვევა ასევე, რომ თურმე ქალი უიმედოდ ჰყვარებია კაცის მეგობარ ანთროპოლოგს, რომელიც მხოლოდ ორი სიტყვით ამხელს დაფარულ სიყვარულს – „მას მე ვუყვარდი“ – რასაც მეგობრების ჩხუბი მოჰყვება...

კოშკის მეპატრონე ბარონის ისტორიზე ცალკე ფილმის გადაღება შეიძლება. მას დიდი ოჯახი ჰყავს – ავადმყოფი მამა, კაპასი ცოლი და გოგო, ორი ბავშვით. ოჯახი ღარიბია, არ ძალუძს კულტურულ ძეგლად აღიარებული საცხოვრისის გარემონტება, რის გამოც, მათ კოშკიდან გამოსახლება უწევთ. ბარონი ოჯახის სარჩენად ქუჩაშია გამოსული და ჩელოზე უკრავს, მისი შვილი – ელიტარულ საროსკიპოში დაიარება ფულის საშოვნელად. ფინალში ვხედავთ, რომ ქალი სიყვარულისა და ჰარმონიის პოვნას მაინც ახერხებს კაცთან, რომელიც იქვე შორიახლოს, ყველასგან განცალკევებით, სახლს იშენებს. ფილმის დასასრულს მათ ჩაის სმის იდილიურ ატმოსფერში ვტოვებთ.

„ზამთრის სიმღერის“ ისტორიებში გაელვებულ სასიყვარულო ამბებს რეჟისორი ეპიზოდური კადრებით, დრამატურგიული განვითარების გარეშე, მხოლოდ მხატვრული მინიშნებებით გვიყვება, ისევე, როგორც თითქოს გაკვრით ყვება ქართველ ლტოლვილთა ამბავზე, რომელიც ოთარ იოსელიანმა ასე უცნაურად ჩასვა თავის ახალ, ფრანგულ სურათში. ქართული ფესვები აქვს ასევე ერთ-ერთ ეპიზოდში ტელევიზორის ეკრანზე ასახულ ომსაც, რომელსაც ბარონის გოგო, ორ შვილთან ერთად, უდარდელად, ნაყინის ჭამით უყურებს. ესაა რეაქცია ომზე, რომელზედაც მსოფლიომ გამოხმაურება მხოლოდ სიტყვიერი შეშფოთებით შემოფარგლა. ფილმის ფინალში, მთავარ პერსონაჟებს – მეგობარ, უფლებადამცველ ფრანგებს რეჟისორი ზუსტად იმავე სიტუაციაში ტოვებს, როგორშიც ფილმის დასაწყისში გვიჩვენა. ისინი კვლავ განაგრძობენ წყნარი, უშფოთველი ცხოვრებით ცხოვრებას – სიმღერით, ღვინით, ერთმანეთით გარემოცულნი და მზად არიან გაჭირვებულის დასახმარებლად.

ოთარ იოსელიანს ყველა თავისი კინო-გმირი უყვარს, იმისდა მიუხედავად, თუ რამდენად დადებითი გმირები არიან ისინი. აქაც, ფილმის – პოლიციის უფროსი ზედამხედველი, რომელიც, ფილმის ყველაზე არასიმპათიური გმირია (იოსელიანის „შემოდგომის სიმღერაში“ ის, ასევე იდენტურ ტიპაჟს თამაშობს), შემთხვევით ვარდება საკანალიზაციო ჭაში. ჭას მაშინვე თავს ახურავენ და ჩვენ გვგგონია, რომ ის იქიდან ველარასოდეს ამოძვრება, რომ ის დაიღუპა. მაგრამ რეჟისორი მას საკანალიზაციო მილიდან პირდაპირ მდინარის პირას გადმორიყავს, სადაც ვხედავთ ტყის პირას მშვიდად მობალახე თხას და ძროხას. აქ სრულიად მოულოდნელად გვესმის ქართული ხალხური სიმღერა – „ბატონებო“. იოსელიანი ამ კონკრეტული სიმღერის მეშვეობით გადმოსცემს ფილმში გატარებულ,

საკუთარ ფილოსოფიურ თუ ესთეტიკურ კონცეფციას.

ალსანიშნავია, რომ ქართულ კინემატოგრაფიაში არც ერთ სხვა რეჟისორთან არ გვხვდებით ქუჩაში მოწანწალე უსახლკარო ლოთებისადმი ასეთ კეთილგანწყობილ დამოკიდებულებას, როგორც ამას იოსელიანი ფრანგული პერიოდის ფილმებში ასახავს. ეს გალატაკებული ადამიანები ყველგან მღერიან... მღერიან ძველ ფრანგულ შანსონებს – ყელისჩახლეჩვამდე, სასაცილოდ, მაგრამ ძალზე გულწრფელად. როგორც ჩანს, რეჟისორი მათ ამქვეყნად ყველაზე უწყინარ და გულწრფელ არსებებად მიიჩნევს, რომლებიც თავისუფლებას განასახიერებენ.

„ზამთრის სიმღერას“ კინოკრიტიკოსებიც განსხვავებულად აღიქვამენ და აფასებენ. ანა სოტნიკოვა სურათს „ტრაგიკულ ფარსს“ უწოდებს, ანტონ დოლინი კი – „კომედიურ აბსურდად“ ახასიათებს.¹ პიერ მურატის აზრით, ეს ფილმი რეჟისორის „მთვარის ფავორიტებს“ ჩამოჰგავს.² ვფიქრობ, რომ „ზამთრის სიმღერა“, თავისი დრამატურგიული წყობით, მართლაც ახლოს დგას „მთვარის ფავორიტებთან“ – იქაც და აქაც გვხვდება სხვადასხვა ეპოქალური დროის ჩვენება, ორივეგან ერთსა და იმავე საგნებზეა აქცენტი დასმული – „მთვარის ფავორიტებში“, ეს ძვირფასი ჭურჭელი და შიშველი ქალის პორტრეტია, „ზამთრის სიმღერაში“ კი – სიკვდილმისჯილი ბარონის მოკვეთილი თავი, რომელიც ფილმის თანამედროვე

¹ Антон Долин. «Зимняя песня» Отара Иоселиани: бульдозерная выставка (<https://daily.afisha.ru/cinema/1381-zimnyaya-pesnya-otara-ioseliani-buldozernaya-vystavka/>); Анна Сотникова о «Зимней песне» Отара Иоселиани-- (Еще одна похвала глупости), АФИША DAILY (<http://www.kommersant.ru/doc/2974746>).

² Pierre Murat, Télérama, Comédie dramatique, Chant d'hiver (<http://www.telerama.fr/cinema/films/chant-d-hiver,503417,critique.php>).

დროის სიუჟეტშიც ფიგურირებს. ანტონ დოლინიც ამახვილებს ყურადღებას ამ ორ ფილმს შორის კავშირზე. ამასთან, თვლის, რომ „ზამთრის სიმღერა“ ვიზუალურად იმდენად გამომსახველია, თავისუფლად შეიძლება სურათი უხმო ყოფილიყო. „რეჟისორს ასაკობრივი დაღლა არ ემჩნევა, ის კვლავ აგრძელებს ბოჰემურ ცხოვრებას, მიუხედავად თავისი ასაკისა“ – აღნიშნავს დოლინი და იქვე ვარაუდობს, რომ შესაძლოა ფილმის სათაურში სეზონის ნაცვლად სიკვდილი იგულისხმებო. ¹ კინოკრიტიკოსი მატეი ამარიკი ასევე ხაზს უსვამს ფილმის გამომსახველობით სტრუქტურას და სურათს „ფრესკას“ უწოდებს. იგი ასევე წერს, რომ „იოსელიანის ფილმები უცვლელია და ისინი ყოველთვის მელანქოლიური სიამოვნების მომტანია“.² თუმცა, ჩემთვის რეჟისორის ყველაზე უტყუარ შემფასებელად მაინც ქართველი კინომცოდნე – ირინე კუჭუხიძეა, რომელიც ამბობს: „მისი ხელოვნება – სიმართლის ხელოვნებაა, სადაც პოეტურადაა გააზრებული და განზოგადებული რეალური სინამდვილე... რეჟისორის ყურადღება მიმართულია ჩვენი დროის ყველაზე უფრო სიღრმისეული, მნიშვნელოვანი სულიერი და ზნეობრივი პროცესებისა და პრობლემებისკენ“.³

¹ Антон Долин. «Зимняя песня» Отара Иоселиани: бульдозерная выставка (<https://daily.afisha.ru/cinema/1381-zimnyaya-pesnya-otara-ioseliani-buldozernaya-vystavka/>).

² Marie Gueden. Chant de cygne? (<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/chant-d-hiver/>).

³ კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბილისი, 2009, გვ. 65.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბილისი, 2009.
- Clément Ghys. Personnages d’hiver et variés- http://next.liberation.fr/cinema/2015/11/24/personnages-d-hiver-et-varies_1415837
- Pierre Murat, Télérama, Comédie dramatique, Chant d’hiver - <http://www.telerama.fr/cinema/films/chant-d-hiver,503417,critique.php>
- Marie Gueden. Chant de cygne? -<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/chant-d-hiver/>
- Антон Долин. «Зимняя песня» Отара Иоселиани: бульдозерная выставка - <https://daily.afisha.ru/cinema/1381-zimnyaya-pesnya-otara-ioseliani-buldozernaya-vystavka/>
- Анна Сотникова о «Зимней песне» Отара Иоселиани - Еще одна похвала глупости), АФИША DAILY - (<http://www.kommersant.ru/doc/2974746>)
- Андрей Плахов. Со своим эпатажем, Журнал «Коммерсантъ Weekend» №14 от 29.04.2016 - <http://www.kommersant.ru/doc/2981793>

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze,

The Doctor of Arts,

The head of Publishing House “Kentavri” at Shota Rustaveli

Theatre and Film Georgia State University

Member of the International Association of the Theatre

Critics of Georgian Section (IATC)

AMERICAN COMEDY AND DRAMA FILMS IN THE MODERN GEORGIAN THEATRE

Two interesting plays were created on the stages of Kutaisi and Tbilisi theatre in 2015. It should be noted, that both plays present the theatrical adaptation of American films. One is a light, entertaining, comedy genre, the second one is reflecting the dramatic intense life of human. Billy Wilder’s “Some like It Hot” (1959) is recognized as the best comedy of all time. This film has always had the audience and even today it causes the great interest and admire. Perhaps it was the main motive of director Giorgi Sikharulidze, when he aimed to stage “Some like It Hot” In Kutaisi’s Drama Theatre named after Lado Meskhishvili. The audience demands from theatre not only reflection of the painful problems existing in society and talk about it from the stage but the creation of comedy entertaining so called relieving plays. Making the stage performance of well-known film classics is fearless decision but director reached his goal and created entertaining, light play of having comedic nature by moving accents in the staging and sharing the roles correctly. Sidney Polak made a film according to novel “They shoot horses, do not they?” by McCoy Horace. Avtandil Varsimashvili staged a play by his dramatization in “Liberty Theatre”. Polak’s film arises the feeling of sacrifice, inhumanity and brutality in viewer. People of tired with unemployment, lack of money, desperate and having loss of faith are doing everything to earn money for existence. Others are making a new kind of cynical entertaining such as the dance-marathon

for gaining more income. Several pairs are standing in the ring, they have to dance without rest until everyone fall and then one of them will become the winner. The main say remains unchanged in the Georgian variant of Avtandil Varsimashvili. Director added the elements of Georgian reality in the play, changed the names of characters and place of action, he made the nature of heroes and modern situation.

Marina Lomidze,
The Doctor of Journalism
Marina Kharatishvili,
The doctor of Arts,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

VARIATION ABOUT THE THEME OF SHOWMAN

In the article there is one aspect of Nika Tsulukidze's work - as the host of the program and more the screen face of showman

Characteristic features of Nika Tsulukidze (TV presenter and Showman) are that he is educated, confident, charismatic, intellectual, kind of psychologist and eloquent and his smileful conversation that can include a bit of irony according to the context; Pleasant timbre and the manner of dynamic speech which is followed by the audience so that neither is getting sick nor irritated; Using the artistic professional skills demonstrates himself what seems and completely naturally perceived. Distinguished goodwill towards the guest, mixing the humor and information, erudition, tactics; the proper reaction, sharp-wittedness, warm-heartedness; "healthy Outrageous" and less aspiration towards scandals what is defined by the format of programs taken by him; Good Georgian speech, less noticeable grammatical and stylistic gaps.

I think, Nika Tsulukidze's work as showman really deserves attention in general and especially due to current quality condition of media space.

MEDIA STUDIES

Vaja Zubashvili,
Associated Professor,
PhD in Audio-Visual Arts,
The head of the documentary film department.

TECHNOLOGIES IN TV BROADCASTING

Digital technologies have moved cinematograph, a predecessor of contemporary audio-visual culture, into an ancient, mythological world. It is obvious that the new technologies have caused the dramatic changes and provoked the need to rethink the function of cinema, TV and media, generally. By the time when TV was tightly connected to film and film technologies, the appearance of satellite systems of TV broadcasting and of the video-recording technologies was exactly such a breakthrough for it. The film was used in TV all around the world as before the World War II, so after it. Georgia was not an exception either, film was used in Georgian TV until the end of the 20th century (In the archives of Georgian Broadcaster's film funds, the last material recorded on 16mm film for different TV shows and news programs dates back to 1991-1992).

The TV shows, as well as the live broadcastings of theatre plays or other events recorded using this technology, represent an important material in terms of the content, artistic value and aesthetics for understanding the development of Georgian TV shows of that period. This technology is a significant illustration of coexistence of chemical (film) and electronic (TV) technologies and a unique source for the researchers of art, media, etc.

Jana Toidze,

The Doctor of Arts, The Professor

**BASIC METHODOICAL ISSUES OF LEARNING A
RECITATIVE**

It is known that learning a recitative is different for vocalist student. Recitative has got a great importance in vocal art, because it trains internally in order to fulfill for aria – especially for the artistic face to open the role.

Recitative must organically move in the aria performance. It must be merged as a true vocal-technical and also in performing point of view.

Composers themselves were mastering the art of recitative in XVII and XIX centuries. Their operas were reloaded by declamation. During the working on recitative, the specifics of the language phonetics should be taken into account by the teacher and student on which there is performing this operas in original.

Learning stages:

1. Introducing the musical text of aria and recitative, determination of the style (Comic, lyrical, lyrical-dramatic and etc.)
2. Determination of tessitura of musical work (considering the voice range of singer);
3. Learning and understanding the melody of recitative, considering so called “Speaking Pause” (Mikh. Chekhov – Speaking Pause) especially on permato;
4. Introducing the words of aria and recitative and eliminating the articulating drawbacks;
5. Listening to the aria and recitative and the whole party-role with observing on clavier by the performance of the famous singers;
6. Learning process should be going on with using the methods of acting skills;

(It should be noted: Free and healthy articulating machine,

-
-
- right pronunciation of vowels and consonants, right management of diaphragmatic breathing during the singing and recitative)
7. Working process on recitative of modern opera music is differ from the old vocal school. Voice output process requires the special strength of acoustic-resonator machine, rich sound palette with overtones (without force) lower-rib diaphragmatic breathing;
 8. Working out so called “Speaking words” and “Vocal phrase” on the basis of the methods of “Stage speech” and “Acting vocal phrase”;
 9. Lessons should be going on a creative joyful atmosphere and organism muscles of singers should not be tensioned.
- All these serves the creation of artistic face with high-professional level.

Gvantsa Ghvinjilia,
An Associate Professor of V. Sarajishvili Tbilisi State
Conservatoire,
Invited Lecturer at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia
State University,
The Doctor of Arts

THE INFLUENCE OF MARTIN LUTER’S REFORMATION ON J. S. BACH’S MUSIC

Martin Luter’s church reform has played a great role in the matters of formation of the German state, its economic advance and dynamic development of the process of artistic thinking in German art branches. Without the Reformation, it is inconceivable to assess objectively, in full value, the heritage of Johann Sebastian Bach, the greatest composer of all times. The fact that Bach is referred to as the ‘fifth evangelist,’ is connected exactly with the reforms of Luther.

Luther has set as his aim to introduce the possibility of the direct relation with the God as well as the principle of the internal faith, which has given him and his followers, including

Bach, an inspiration for a novel reading of Christian dogmas. Luther's reform has initiated the tradition of transition of the Bible into one's own prism, which has been revealed in the original interpretation of theological emblematics in Bach's passions in music. Within his own reform, Luther practically determined the future perspectives of development of the German music. According to Luther's ideas, the global changes should find their reflections in the musical part of the divine service in the first turn, as he believed that the musical art is tightly connected with the religion.

Luther's reformatory activities have found their direct implications in the modification of the rules of divine service, including its musical part. In this respect, the introduction of the German choral and the emphasis of the factor of congregation should be considered as greatest reforms.

Actually, Luther has created a novel type of the German mass.

The music of J. S. Bach, directly connected with Protestantism, is a complex phenomenon that had a communion with those global changes that Luther implemented in the sphere of divine service. He has expressed in sounds of music the same phenomenon which Luther has implemented in the sphere of divine service.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Nuri Nalbandoglu,

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
The head: Prof. Tamar Bokuchava

FEATURE OF TIME

(Director's comments with regard to the Essence of Time in
the Process of Play Working)

The article "Nature of time" represents the reflections of author and director on the essence and nature of time while he is commenting the Play. Vision of time is very important in Beckett's literary art and drama. The flow of time is one of the main factors shaping the action in "Endgame." Approaching the play director needs to realize what time is, what is its nature and how it was interpreted in the past and present. Time is one of the most accurate and at the same time most mysterious and ambiguous things we know. Most of philosophers tried to develop their vision of time from Aristotle to nowadays, to understand is it totality or has fragmented nature, is it objective physical phenomenon or subjective intuitive thing. In the article, as in the part of the qualification work is asked the questions we aim to answer in the whole dissertation. Besides, author tries to underline the specific features of director's work, which depends both on objective knowledge and subjective impressions, regular phenomena and accidental occasions. This part of dissertation presents the preliminary analytic work lead by the author to understand the peculiarities of time "scheme" and its sensual nature in Beckett's "Endgame".

Shota Gegiadze,
PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
The head: Prof. David Kobakhidze

ATTENTION AND EMOTION ON STAGE MOVEMENT

On the basis of the modern and scientific, pedagogic historical and psychological facts and based on their analysis becomes very clear for us that attention and emotion are being paid a great significance as in everyday life of human also on learning and creative process.

Many approaches exist towards the pedagogic processes in modern conditions. Among them more or less demanded are those processes on the ground of which are pedagogues' and students' joint creative processes. Special importance is given to the processes of pedagogic support such as revealing (the method of observation) a current psychic reaction in student's creative process and overcoming defects which is found on the basis of observation. Informative, motivation, operational, diagnostic and communicational and other components are involved in the model of learning process. The main strategy of stage movement's model of lesson is the development of such psychic features together with student's physical skills which will help the student to overcome all stages of professional mastering in stage movement. Also the common methods for solving the aimed tasks by the way of using pedagogic resources and methods is the specific task of learning process.

Performance is the final result of learning process of stage pedagogic. This result depends on those technological processes which consist the learning process. The students who are involved in these processes are able to master a special knowledge. Knowledge about the skills of own body at the same time control of psychical and emotional processes and hence it follows the students attempt in the process of learning movements and to reach the absolute harmony of physic and psychic by the help of pedagogue.

Khatuna Damchidze,
PhD student at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Humanities, Social Sciences,
Business and Management Faculty
The head: Prof. Anano Samsonadze

GURIAN DANCE DIALECT

Georgian folk choreography is not rich in Gurian dance patterns. Historical data about them is very scarce too. There is only one Gurian Perkhuli “Partsa-kuku” in the repertoire of the ensembles. However, some historical and ethnographic information enable us to assume that Guria had really rich dance creations. Like Imereti and Lechkhumi, the plain in western Georgia was unable to maintain this field of folk art, the same does not hold true for the rich and unique vocal samples.

The paper discusses the following choreographic works “Partsa-kuku”, “Perkhuli”, “Kalmakhuri”, “Pundruki”, “Killing - Resurrection”, “Dancing with leaves”, “Kajuri”, “Mimic Dance”, “Maskoba”.

Information about the Gurian dance dialect tells us about the existence of sightseeing culture of pre-Christian times, where the motive of content containing the cult of Easter-revival, fertility dominates. However, the majority of them is lost, while the part is transformed.

Mzia Manjavidze,
PhD student at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The head: Prof. Elisabed Eristavi

**IOSELIANI'S "ZAMTRIS SIMGERA"
("WINTER'S SONG") AND ITS SOUNDSCAPE**

The soundscape of O. Ioseliani's films represent one of the most notable original features within the Georgian cinema. In all of his films the director clearly hints towards the confrontation between the genuine life values and false and unhealthy phenomena. He mocks humorously and sarcastically the faulty and wicked habits of the humanity, which are to be perceived generically. Such is the case in "aprilshi" ("In April"), as well as in his last work "Zamtris simgera" ("winter's song") in which irony and sarcasm characterize the war scenes.

In his soundscapes Ioseliani actively deploys different types of sounds, exaggerating noise sounds from street, public transport, etc. He makes an interesting use of motifs from National Georgian music: from street-organ, and city folk songs to the folk song "Batonebo". His soundscapes are a good presentation of his world-views.

Interpretations of his ideas by film specialists are not uniform. According to the author of this article this results from a false conception of Ioseliani's soundscapes. This is firstly the case with the Georgians living in Paris, whose identity is only referred to with a Georgian song in the film "Zamtris simgera". A correct perception of this component is vital for understanding the film's dramaturgy and conception.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

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