
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
პიებანი**

№ 1 (78), 2019

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კინტავრი“
თბილისი – 2019

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

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

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 1 (78), 2019

**სარედაქციო საბჭო
ირინე აბესაძე
ლაშა ჩხარტოშვილი
გიორგი აჭხაზაშვილი**

**ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იავაზილი**

**დაკაბადონება
მკაფიობრივი
ოპროკირიბი**

**გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა გასაძე**

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

**კრებულის სტამბური გამოცემა
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) 2999 411 (240)

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies № 1 (78), 2019

Editorial Group

IRINE ABESADZE
LASHA CHKHARTISHVILI
GIORGI APKHAZAVA

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

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

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

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999 411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრმცოდნება

მარა კინაძე	
გიორგი თუშანიშვილის თეატრალური	
მოღვაწეობა	9
თამარ ცაგარელი	
ბუნეაპუს ნიციონი	
(მარიონეტების თეატრის სტრუქტურა ბუნრაკუს მარიონეტების მაგალითზე)	28

ხელოვნებათმცოდნება

ქოვან აზოაძე	
თბილისური ვერნისაჟები და თანამედროვე ქართული	
ვერწერის პროგლომატიკა (წერილი პირველი)	
თემურ სამადაშვილის ნახატების „ილუმალი სამყარო“	37

უნივერსიტეტის

საღიმორო პროცესი

ლელა გვარიშვილი	
აცსამპლი სარპერო თეატრში	49
ა გოგიშვილი	
ტრაგედიის არსი არისტოტელეს „პრეტიკასა“ და	
სოფოკლეს „ოიდი აოს მევაში“	59
მანანა კვირკველაძე	
აუგუსტო ბოადი და იცომრაჟფიული თეატრი	
(ფორუმ თეატრი)	69
ნუცა კობაიძე	
შავი კრემდია დელ' არტე – პრიმოვის „უმზითვო“	81
დალი მესაბლიუშვილი	
მხატვრულ-შემოქმედებით პროცესში მოზარდის	
მონაცილეობის აედაგოგიურ-ცისეოლოგიური	
ასავაჭები	86
ინგა ბესხორიძე	
სხეულის ენა - განვითარის გაცვლის საშუალება	
(ნაწილი I)	98
თამარ მუქერია	
ჯორჯო სტრელის „ქარიშხალი“	110
თამარ ჯოხოძე	
სიტყვა – ზემოქმედების საშუალება	122

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze

GIORGII TUMANISHVILI'S THEATRICAL ACTIVITY131

Tamar Tsagareli

BUNRAKU'S NINGYO

(The structure of the marionette theater on the example
of the Bunraku's marionettes)132

ART STUDIES

Ketevan Akhobadze

THE MYSTERIOUS WORLD OF PAINTINGS
BY TEMUR SAMADASHVILI134

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Lela Gvarishvili

ENSEMBLE IN OPERA THEATER135

Ia Gogishvili

THE ESSENCE OF THE TRAGEDY IS ARISTOTLE'S "POETICS"
AND SOPHOCLES " OEDIPUS THE KING"136

Manana Kvirkvelia

AUGUSTO BOAL'S FORUM THEATRE137

Nutsa Kobaidze

WITHOUT A DOWRY

Dmitry Krymov Laboratory, School of Dramatic Art138

Dali Mesablishvili

PEDAGOGICAL-PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF ADOLESCENT
PARTICIPATION IN ARTISTIC-CREATIVE PROCESS137

Inga Meskhordze

BODY LANGUAGE - THE MEANS OF EXCHANGING MOOD
(The work is presented in two parts)140

Tamar Mukeria

GIORGIO STREHLER'S TEMPESTS141

Tamar Jokhadze

WORD THE MEAN OF IMPACT.....142

თეატრმცოდნეობა

მათა კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

გიორგი თუმანიშვილის თუმათრალური მოღვაწეობა

მე-19 საუკუნის 80-იანი წლების კულტურულ-საგანმანათლებლო
საქმიანობის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა გიორგი
თუმანიშვილმა (1854-1920). მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობა
მოიცავდა არა ერთ სფეროს, მათ შორის – ლიტერატურას, ჟურნალისტიკას, თეატრს. ცნობილია მისი კრიტიკული წერილები
როგორც ქართულ, ასევე რუსულ ენებზე. თანამშრომლობდა ჟურნალ-
გაზეთებთან – „დროება“, „ივერია“, „ტიფლისკი ვესტნიკი“ და სხვ.
რედაქტორობდა გაზეთს „ნოვოე ობოზრენიე“, დაწერილი აქვს წიგნი
„დახასიათებები და მოგონებები“, გამოსცა აღმანახის ორი ნომერი (1878, 1879). 1908 წელს მან დაარსა „საზოგადოებრივი კლუბი“,
სადაც კითხულობდნენ საჯარო ლექციებს და სხვ. განათლებით
იურისტი¹ გიორგი თუმანიშვილი საქართველოში დაბრუნებისთანავე (1875) აქტიურად ჩაეძა ლიტერატურულ საქმიანობაში. წერდა
ლექსებს, მოთხრობებს, ექვემდებარებოდა მთარგმნელობით მუშაობას. აქვეყნებდა
წერილებს ლიტერატურათმცოდნეობით და თეატრმცოდნეობით
საკითხებზე. სხვადასხვა დროს მუშაობდა თბილისის სასამართლო
პალატაში, დუშეთისა და თბილისის მომრიგებელ გნიჭოფილებაში,
მეფისნაცვლის მთავარ სამართველოში, სადაც დაპყო 17 წელი.²

სრულიად ახალგაზრდა თუმანიშვილი, ჯერ კიდევ პანიონში
სწავლის პერიოდში დაკავებულია ჟურნალისტური საქმიანობით,
ბავშვური გატაცებით ქმნის ხელნაწერ ჟურნალებს („ხიზაბარელი“ – 1863, „ეხლანდელი დრო“ – 1864, „შრომა“ – 1870³ და სხვ.),
სადაც აქვეყნებს სტატიებს ლიტერატურის საკითხებზე, საუბრობს
ჟურნალების – „ცისკრის“ (1851) და „საქართველოს მოამბის“ (1863)
მნიშვნელობასა და ხარვეზებზე. დადებითად აფასებს
ილია ჭავჭავაძის მოღვაწეობას, რამაც უდიდესი გავლენა იქონია

¹ სწავლობდა ნოვორისისკის უნივერსიტეტში 1871-1875 წლებში.

² გამჭვარდაშვილი ზ., თუმანიშვილი გ., თბ., 1922, გვ. 13.

³ ხელნაწერთა ინსტიტუტი, თუმანიშვილის ფონდი - 38, 40, 438.

ახალგაზრდა თუმანიშვილის აზროვნების ჩამოყალიბებაზე. იგი წერდა: „ჩემზე დიდი გავლენა იქნია საქართველოს მოამბემ. მე ჩემს სახლში ვხედავდი რედაქტორს ილია ჭავჭავაძეს, პოეტური ფიგურა, რომელიც ცოცხლად ჩამრჩა ჩემს მეხსიერებაში“.¹ ილიას შემოქმედებაზე საუბარს თუმანიშვილი სხვა სტატიებშიც აგრძელებს – ქებასთან ერთად არ ერთდება მის კრიტიკასაც.² მათ შორის დაპირისპირება მაშინ დაიწყო, როცა თუმანიშვილმა კრებულ აღმანახში გამოაქვეყნა სტატია „ეხლანდელი უურნალ-გაზეთების მიმართულება“ (1879).

42 წლის ილია ამ დროისთვის დიდი ავტორიტეტის მქონე საზოგადო მოღვაწე იყო, თუმანიშვილი კი – ახალგაზრდა 25 წლის ჭაბუკი. წერილში თუმანიშვილი დაუფარავად გამოთქვას კრიტიკულ მოსაზრებებს „დროებასა“ და „ივერიას“ შესახებ. წერს, რომ „დროება“ წერილმანი ამბებითაა დაკავებული, „ივერიას“ კი არ შეუძლია ახალი ცოცხალი აზრის გამოთქმა, დაუმოვკრდა უნიჭო მწერლებსო. ³ აღნიშნულ წერილში თუმანიშვილი დადებითად აფასებს 60-იანელთა მოღვაწეობას, აღიარებს ილიას გავლენას სალიტერატურო ცხოვრებაზე, მაგრამ უფრო წარსულში, ვიდრე აწმყოში. ამის მიზეზად მიაჩნია ილიას მხრიდან სოციალური თემებისადმი ნაკლები ყურადღება, სწორედ ამ მოსაზრებით დაიწუნა ილიას ახალი პოემა „დემეტრე თავდადებული“. (1878) „სამშობლოს სიყარულის თემა ძევლია“ – წერდა თუმანიშვილი.⁴ აღნიშნული წერილისა და თავად კრებულ „აღმანახის“ ირგვლივ პრესაში დისკუსია გაიშალა, გამოითქვა მოსაზრებები.⁵ ბოლოს კამათში ჩაერთო ილია, რომელმაც უურ. „ივერიას“ ფურცლებზე (1879, N2) გამოაქვეყნა საპასუხო სტატია ფსევდონიმით „თქვენი თანამშრომელი“.

ილიას ფელეტონში „სხარტულა“ მიიქცია საზოგადოების ყურადღება. მიზეზი სხვადასხვა გახლდათ. ჯერ ერთი, ეს იყო პოლემიკა გიორგი თუმანიშვილთან. ილია არ იზიარებდა თუმანიშვილის

¹ ფონდი-16.

² იხ.: წერილი „მოგონილი ხალხი“, სადაც აკრიტიკებს მღვდლის სახეს მოთხოვიბიდან „გლახის ნამბიბი“ გაზ. „შრომა 1870.

³ „ეხლანდელი უურნალ-გაზეთების მიმართულება“, აღმანახი, 1879.

⁴ წერილში თუმანიშვილმა, იმავე მიზეზით გააკრიტიკა აკაკი წერეთელიც.

⁵ იხ.: გაზ. „დროება“, 1879, 21, 23, 29, 38; უურ. „ივერია“, 1879, 1, 2; გაზ. „პავჭაზი“, 1879, 38

შეხედულებას „ივერიის“ ენის არქაულობაზე. პატრიოტული თემისადმი თუმანიშვილის დამოკიდებულება ილიასთვის ცალსახად მიუღებელი გახლდათ და, მეორეც – წერილი მიმართული იყო ნიკო ნიკოლაძისა და მისი „ობზორის“ წინააღმდეგ.¹

წერილში „სხარტულა“ ილიამ არა მარტო პასუხი გასცა თუმანიშვილის ბრალდებებს, არამედ მკაცრად გააკრიტიკა ალმანახში დაბეჭდილი თარგმანები: დავით ერისთავის თარგმანი „მშვენიერი ელენე“ და თუმანიშვილის თარგმნილი მოლიერის „უორჟ დანდენი“, რომელსაც ილიამ ირონიულად „ახალი ქართულით“ თარგმანი უწოდა, ხოლო თუმანიშვილს – „მშვენიერად მეტყველი“. რაც შეეხება „მშვენიერი ელენეს“ ვამოქვეყნებას, ილიამ თარგმანთან ერთად დაიწუნა პიესის ღირებულებაც, დასცინა თუმანიშვილის გემოვნებას და აღნიშნა: „თუმანიშვილმა დაგვანახა, რა არის პოეზია და რა გვარი თხზულება უნდა ითარგმნოს ქართულად“. „მშვენიერი ელენე“ ამის ნიმუშიაო.

ილია, როგორც ცნობილია დაუფარავდ გამოთქვამდა თავის მოსაზრებებს უიდეო და უშინაარსო პიესების თარგმანების მომრავლების გამო, ის ვერ ეგუებოდა, როცა ამგვარი თარგმანები თეატრში იდგმებოდა. ილია თეატრს საგანმანათლებლო ფუნქციას აკისრებდა, ამიტომ სცენის მნიშვნელობაზე საუბრის დროსაც იმავეს აღნიშნავდა: „სცენა ჩვენი ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი უნდა იყოს“. ის საშინელ კრიტიკას დაატეხდა მას, ვინც სცენას „გულგარყვნილების მოედნად“ გაიხდიდა და რაღაც სალახანურ „მშვენიერ ელენეებს“ დადგამდა. ილია ვერ ეგუებოდა, როცა პიესა „გეო, მინას და კომპანია“ (გადმოკეთებული ფრანგულიდან დავით ერისთავის მიერ) ქართულ სცენაზე იდგმებოდა და ძირითად პასუხისმგებლობას მაინც დამდგმელს აკისრებდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ილია „ალმანახში“ დაბეჭდილ თარგმანებს აკრიტიკებდა, თუმანიშვილს კარგად ესმოდა ღირსეული თარგმანების მნიშვნელობა. წერილში „ქართული მწერლობის გადათვალიერება“² მან ყურადღება მიაქცია ილიასა და მაჩაბლის შექსპირის „მეუე ლიარის“ თარგმანს და, გარკვეულ შენიშვნებთან ერთად, დეზიდან თარგმა მთარგმნელებს ღირსებად ჩაუთვალა. თუმანიშვილის აზრით, უცხო ქვეყნის თხზულებების რუსული ენიდან თარგმნა

¹ „ივერიას“ და „ობზორს“ შორის იყო ცხარე პოლემიკა. ამ პამფლეტის შემდეგ, ბრძოლა კიდევ გაცხარდა, რასაც მოჰყვა ილიასა და ნიკო ნიკოლაძეს შორის დაპირისპირება.

² ალმანახი, 1878.

წარსულს უნდა ჩაბარებოდა. თუმანიშვილი სწორად შენიშნავდა – იმ პერიოდის ევროპული ლიტერატურა, ძირითადად, რუსული ენიდან ითარგმნებოდა.

ილიასა და თუმანიშვილის საგაზეთო პოლემიკა მას შემდეგ შეწყდა, როცა თუმანიშვილმა ილიას საპასუხო წერილი „ორიოდე სიტყვა სტატიებზე“: „ფიქრი და შენიშვნა“ და „სხვრტულა“¹ გამოაქვეყნა. წერილი ამჯერად თავშეკავებული და მოკრმალებული იყო. ილია ჭავჭავაძის და მიხეილ თუმანიშვილის ურთიერთობა გავრძელდა შემდეგაც – მათ არა ერთ მნიშვნელოვან საკითხზე მოუხდათ მსჯელობა (მაგ., 1897 წ. თუმანიშვილმა შეადგინა პროექტი თბილისის გუბერნიაში საერობო დაწესებულების დასაარსებლად, რაზედაც ილიამ მხარი დაუჭირა) და ერთობლივი მუშაობა. ეს ეხებოდა თეატრსაც.

გიორგი თუმანიშვილის თეატრალური მოღვაწეობა პირობითად რამდენიმე ასპექტს მოიცავს: თუმანიშვილი – თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი, თეატრის ხელმძღვანელი და რეჟისორი, თეატრალური კომიტეტის წევრი, დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე და თეატრის ისტორიკოსი. მისი საქმიანობის შესასწავლად მნიშვნელოვანია მის ფონდებში დაცული მონაცემები, საგაზეთო წერილები, მკვლევარ ზურა გამეზარდაშვილის მონოგრაფია (ძირითადად ეხება მის ჟურნალისტურ და პუბლიცისტურ საქმიანობას), რეცენზიები, მისი წიგნი „დახასიათებები და მოგონებები“ და ორი ბროშურა, რომელიც მან თეატრალურ ცხოვრებას მიუძღვნა.

გიორგი თუმანიშვილის თეატრით გატაცებას ხელი შეუწყო მამამისმა, ცნობილმა კრიტიკოსმა – მიხეილ თუმანიშვილმა. გიმნაზიის წლებში ის აქტიურად იყო ჩართული ლიტერატურული წრის საქმიანობაში, ამავე დროს გატაცებული იყო თეატრით. „ამ დროს იყო იტალიური თეატრი და პეტერბურგიდან ჩამოყანილი იყო მსახიობები: მუზილი, პრავდინი, იაბლონჩინი. მათი გავლენით, ძმებთან ერთად ჩშირად ვმართავდი საოჯახო სპექტაკლებს“ – იგონებს თუმანიშვილი.²

¹ გაზ. „დროება“ 1879, N57, 15/III „ფიქრი და შენიშვნა“ ნ. ქანანოვმა-დავითაშვილმა დაბეჭდდა უკურ. „ივერიაში“, გააკრიტიკა „ალმანახი“. ილიამ თუმანიშვილსაც და მასაც ერთ წერილში გასცა პასუხი.

² ფონდი-16

თუმანიშვილის ფონდში¹ შემორჩენილია მის მიერ ბაგშვილაში დაწერილი ხელნაწერი პროგრამები, საიდანაც კარგად ჩანს სპექტაკლის მონაწილეთა ვინაობაც (ძირითადად მისი ოჯახის წევრები მონაწილეობდნენ). პროგრამებიდან ირკვევა, რომ მას უთამაშია ჩაცი, გოროგნიჩი, მიკირტუმ გასპარიჩი. ასევე მოუწვევია მუსიკალური და ლიტერატურული საღამოები, საღაც წაუკითხავს აკაკის ლექსი „აპელაციის მცოდნე“ და სცენა მოლიერის კომედიიდან „ძალად ექიმი“. თუმანიშვილის სახლში გამართულა კონცერტი – „სასარგებლოდ შშიერებისა რუსეთში“ საქველმოქმედო მიზნით. აქ მას უმღერია რომანსი იღიას „ელეგია“ და სხვა.

გიორგი თუმანიშვილის მოღვაწეობა უკავშირდება 60-იან წლებში ქართულ თეატრში მიმდინარე უმნიშვნელოვანეს მოვლენას – მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნას. იღიას, აკაკის, ნიკო ავალიშვილისა და სხვა საზოგადო მოღვაწეთა მსგავსად, თუმანიშვილი ამ საქმეში აქტიურად იყო ჩართული და, უფრო მეტიც – ამ პროცესში მისი როლი განსაკუთრებულად საინტერესოა.

1. მან ჩამოაყალიბა მუდმივი დასი (დასის წევრები: მაკო საფაროვა, ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, მარიამ ყიფიანი, ზაალ მაჩაბელი, ნიკო შიშნიაშვილი, ბაბო კორინთელი, ავესენტი ცაგარელი);

2. თეატრს დაეხმარა ფინანსური პრობლემების მოგვარებაში.

თუმანიშვილმა თეატრალური კომიტეტის სახელით სათავადაზნაურო ბანკს რამდენჯერმე მიმართა თეატრისთვის 300 თუმნის მიცემის თაობაზე. პროცესი გაჭიანურდა. ბანკი ფულს ტყუილად არ იძლეოდა, ამიტომ დეტალურად ითხოვდა პირობების წინასწარ განსაზღვრას. თუმანიშვილმა ამ საქმეს ბოლომდე მისდია.

ბანკმა თხოვნა განიხილა, თეატრი ფულს მაშინ მიიღებდა, თუ ბანკის ზედამენედველი კომიტეტი დაწიმუნდებოდა, რომ თეატრს ნამდვილად პატრონი ჰყავდა და მისი საშუალებით განკარგავდა ბანკისგან ნასესხებ ფულს. მოგვიანებით, თუმანიშვილმა ბანკის კომიტეტს დაუდასტურა, რომ თეატრალური კომიტეტი (მოგვიანებით „ამხანაგობა“ დაერქვა) განკარგავდა თეატრის ეკონომიურ და შემოქმედებით მხარეს. 1879 წლის 30 აპრილს² თბილისის ბანკის ქრება ჩატარდა. ქრებას ესწრებოდა 70 წევრი.

¹ ფონდი-741.

² გაზ. დროება, 1879, N9 2, I/V.

წაიკითხეს გამგეობის წინადადება ქართული თეატრის შემწეობაზე. ბანქმა თანხმობა განაცხადა ფული ესესხებინა თეატრალური კომიტეტისთვის „იმ პირობით, რომ თეატრს უნდა წარმოედგინა ყოველს წელიწადს სამი წარმოდგენის შემოსავალი შეკლისათვის ვიდრე ამ ვალს გადაიხდიდა“. მართალია, ბანქმა თავიდან პირობა წამოაყენა, მაგრამ შემდეგ იმავე კრებამ ერთხმად დაადგინა – 3000 მანეთი მიეცა თეატრალური კომიტეტისათვის სამუდამოდ, ისე რომ არავითარი პირობა აღარ ჩამოურთმევია. ამგვარად, თეატრმა სხვა შემოწირულობების გარდა, სათავადაზნაურო ბანკისგანაც მიიღო დახმარება, რაშიც თუმანიშვილმა დიდი წვლილი შეიტანა.

ეკონომიკური პირობების მოგვარების პარალელურად, „თეატრალურმა ამხანავობამ“, 1879 წლის 20 აგვისტოს კრებაზე გიორგი თუმანიშვილს ახალშექმნილი დასის რეჟისორობა დაავალა. თუმანიშვილიც დათანხმდა. თავისი თანხმობა მოგვიანებით ასე ახსნა: „...დოროებით ვიკისრე რეჟისორობა, რადგან ქართულ ტრუპას რეჟისორი ვერ ეშოვნა და ამის გამო იშლებოდა“¹.

სეზონისათვის მზადება დაიწყო. თუმანიშვილმა დასადგმელად აირჩია ბარბარე ჯორჯაძის კომედია „რას ვექებდი და რა ვიპოვე“ და რაფიელ ერისთავის „იჭვიანი“. 1879 წლის 1 სექტემბერს საზაფხულო თეატრში საპრემიერო ჩვენება გაიმართა. სპექტაკლს გამოეხმაურა სერგეი მესხი. მან დადებითად შეაფასა დასის საქმიანობა „ტრუპა არცერთს არ შეურცხვენია... ამ ტრუპას შეუძლიან უფრო სერიოზული პიესების თამაში“². სტატიის ავტორმა ყურადღება მიაქცია თითოეული მსახიობის შესრულებას, შეაქო ჯორჯაძის კომედია, მაგრამ რეჟისორი არ ახსნა. რეჟისორის მიმართ ასეთი დამოკიდებულება მაშინ ჩვეულებრივი მოვლენა გახლდათ. იმ პერიოდში რეჟისორის გვარის იშვიათად თუ ახსენებდნენ რეცენზიებში. უფრო მეტიც, საგაზიონო ანონსებში ან აფიშებში, სადაც ჩამოთვლილი იყო მსახიობთა ვინაობა, ავტორი, სპექტაკლის მოქმედების რაოდენობა, ბილეთის ფასი და ა.შ., რეჟისორი არ იყო მითითებული. მაშინაც კი, როცა დრამატული საზოგადოება შეიქმნა და განისაზღვრა რეჟისორის უფლება-მოვალეობანი, ამ თვალსაზრისით, მანც არაფერი შეცვლილა. სამწუხაროდ, ამ მავნე ჩვეულების გამო, იმ პერიოდში დადგმული სპექტაკლების ავტორები არ არიან ცნობილნი. ეს, რა თქმა უნდა,

¹ როგორ აიდგა ფეხი ქართულმა თეატრმა, 1880, გვ.5.

² გაზ. დროება, 1879, N182, 4/IX.

ეხება გიორგი თუმანიშვილის სარეჟისორო მოღვაწეობასაც.

გიორგი თუმანიშვილი, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, თეატრს სათავეში ედგა 1879 წლის 1 სექტემბრიდან 1 მარტამდე. ამ პერიოდში სულ 27 სპექტაკლი გაუმართავს: „სანამ მე ვიყავი რეჟისორად, იყო გამართული 26 წარმოდგენა თბილისში და ერთი წარმოდგენაც გორში, ნათამაშები იყო სულ 38 პიესა“ (ამ დროისთვის ერთ საღამოს რამდენიმე პიესა იმართებოდა – მ.კ.). ყურადღება უნდა მივაკიოთ იმ ფაქტს, რომ თუმანიშვილი არ ამბობდა – ეს პიესები ჩემი დადგმულიაო. მაშ როგორ უნდა გავარჩიოთ, რა დაუდგამს და რა არა? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მნელია, ვინაიდან ჩემ ხელთ არსებული მასალა არ იძლევა აღნიშნული საკითხის დაზუსტების საშუალებას. ამასთან დაკავშირებით, მხოლოდ რამდენიმე დეტალი შეიძლება შევიტყოთ მისი „მოგონებებიდან“, რომელიც მცირედ წარმოდგენას გვიქმნის გიორგი თუმანიშვილის სარეჟისორო საქმიანობაზე.

„მოგონებებიდან“ ირკვევა, რომ თუმანიშვილს, როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, გარკვეული სტრატეგია გააჩნდა. მაგალითად, თვლიდა, რომ სხვა დამდგმელებიც უნდა მოეწვია, თუმცა სურვილი, რომ – იპოვიდა კარგ რეჟისორს – არ გამართლდა. თუმანიშვილი წერდა: „„უორუ დანდენის“ დადგმისას მოვიწვიე ცნობილი რუსი მსახიობი ანდრეევ ბურლაკი, რომელიც მაშინ თამაშობდა ტიულისის რესულ დასში. სუნდუკიანის პიესის დასადგმელად კარგი რეჟისორი აღმოჩნდა თავად ავტორი... ერთი ორჯერ მოწვეულ იქნა მოყვარული რეჟისორი მიხეილ ბებუთოვი, ხანდახან მე მიგმართავდი საშველად დასის მსახიობებს, ამის გარდა დავით ერისთავი მსახიობებს დეკლამირების ხელოვნებას აცნობდა“. აქვე ისიც უნდა აღნიშნო, რომ დასის ძეველი სპექტაკლებიც ჰქონდა რეპერტუარში, მაგ., „ხათაბალა“, „პეპო“ და ა.შ. სულ – 18 პიესა. 20 პიესა კი იყო ახალი. ამ პატარა მოგონებიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ 6 თვის განმავლობაში, ვიდრე თუმანიშვილი თეატრს ხელმძღვანელობდა, სპექტაკლების დადგმაში, მისი თხოვნით, სხვა პირებიც იღებდნენ მონაწილეობას (საინტერესოა ვიცოდეთ, რა დადგა მაგალითად, ბებუთაშვილმა – მ.კ.). სპექტაკლების დიდ ნაწილს პრესაში გამოხაურება ჰქონდა. გაზეთი „დროება“ ყურადღებას უთმობდა ახალ შექმნილი დასის გამოსვლებს, 6 თვის (სექტემბერი-თებერვალი) განმავლობაში დაწერილ რეცენზიებს თუ გადავხედავთ, მხოლოდ ერთ რეცენზიაში შეგვხვდება რეჟისორის გვარი. დანარჩენ

შემთხვევაში რეცენზიებიდან რეჟისორის ვინაობის დადგენა შეუძლებელია. იმ ერთი რეცენზის წყალობით დანამდვილებით ვიცით, რომ თუმანიშვილს დაუდგამს 1880 წლის 30 იანვარს ივ. კერესელიძის თარგმნილი „ყომარბაზის ცხოვრება“¹. რეცენზია კრიტიკული ხასიათისაა. სტატიის უცნობმა ავტორმა სათქმელი, მოკლედ რომ ვთქვა, სამი სიტყვით გამოხატა: „თან მეცინებოდა, თან მრცხვენოდა, თან ჯავრი მომდიოდა... არც პიესა მომეწონა და არც წარმოდგენა. ბრალი დრამის უხეიროდ წარმოდგენისა, ყველაზე უწინარესად, რეჟისორს უნდა დაედგას“. რეცენზენტი სპექტაკლს აკრიტიკებდა, მაგრამ ამავე დროს მიუთითებდა თუმანიშვილის დამსახურებაზე: „იმედი მაქსი, თუმანიშვილი არ გამინაწყვნდება ამაზე, კარგად ვიცი მისი ღვაწლი ქართული თეატრისათვის, კარგად ვიცი მისი გულწრფელი და ყოვლად სკინდისიანი სამსახური, მაგრამ ყველა ეს საკმარისი არ არის ამ საქმის წარმატებისათვის“². წერილში რეცენზენტი, თუმანიშვილს ბრალს სდებს სპექტაკლის წარუმატებლობაში და მას, როგორც რეჟისორს, არა ერთ ფუნქციას აკისრებს. ამ თვალსაზრისით წერილი სამაგალითოა, მასში კარგად იკითხება 60-იანი წლების მოთხოვნები სარეჟისორო ხელოვნების მიმართ. სტატიაში, რეცენზენტი რეჟისორს ავალდებულებს – ყოფილიყო სათეატრო ხელოვნების მასწავლებელი: მსახიობისთვის ესწავლებინა ჯდომა, დგომა, სიარული, მიხვრა-მოხვრა, ლაპარაკი, აქესნა აქტიორებისთვის, თუ „რა გრძნობა და რა პირი უნდა გამოიხასა ამა და ამ როლით“ და სხვ.

გიორგი თუმანიშვილს მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებამდე მცირედი სარეჟისორო გამოცდილება უკვე გააჩნდა. 1878 წელს, მეგობრის თხოვნით, მან დადგა საქველმოქმედო სპექტაკლი, მოლიერის „ქორე დანდენი“³. სპექტაკლი გაზრდა „ტიფლისკი ვესტნიკის“ რედაქციაში განახორციელა, სადაც იმ დროს თვითონ მუშაობდა. მოძებნა მსახიობები: კ. ყიფიანი და მისი დები. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ნ. ავალიშვილი, ბ. ავალოვისა, ვ. აბაშიძე, ა. ცაგარელი, ზ. მაჩაბელი, მ. საფაროვა, რომელიც „დროების“ რედაქტორ ს. მესხის რეკომენდაციით, პირველად გამოვიდა სცენაზე.

როცა გიორგი თუმანიშვილი ქართული დრამის რეჟისორად დაინიშნა, მას უკვე ჰქონდა გარკვეული მოსაზრებები სათეატრო

¹ გაზ. დროება, 1880, N26, 2/II.

² იქვე.

ხელოვნებაზე, რომლებიც გაგვიჩირა თავის შრომებში – „ქართული თეატრის საქმე“ (1878, 20 ივნისი) და „როგორ აიდგა ფეხი ქართულმა თეატრმა“ (1880, 13 მარტი). ორივე შრომა მნიშვნელოვანია ქართული თეატრის ისტორის მკვლევართათვის. შრომებში ავტორი ბევრ საინტერესო დეტალზე ამახვილებს ყურადღებას – თეატრის ჩამოყალიბებამდე და ჩამოყალიბების შემდეგ. თავის თეატრალურ გამოცდილებასთან ერთად, მან ახალშექმნილი თეატრის სირთულეები დაგვანახა: რეპერტუარის სიმწირე, მსახიობთა მხრიდან პიესის უცოდინარობა, სცენაზე ზედმეტი მანჭვა-გრეხა, სიზარმაცე. შემოქმედებითი პრობლემების გარდა, თეატრს ეკონომიური სირთულეებიც ჰქონდა. დასი კვირაში ერთ წარმოლენას მართავდა, მათ უნდა გადაეხადათ ქირა. „საჭირო იყო დიდის ეკონომიკით ხარჯვა ფულისა და დიდის სიფრთხილით გაყოფა შემოსავლისა აქტიორებში, ყველა ეს საქმე ძნელი იყო,“ – წერდა თუმანიშვილი.

გიორგი თუმანიშვილს, როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, ყველა საკითხი ისე უნდა გადაეწყვიტა, რომ უკმაყოფილო არავინ ყოფილიყო. თეატრში სხვადასხვა სახის ღონისძიებები იყო ჩასატარებელი, როგორც შემოქმედებითი, ასევე ადმინისტრაციული:

1. უნდა შეეცსო რეპერტუარი ახალი პიესებით;
2. დასის წევრებს მორის უკმაყოფილება უნდა აღმოეფხვრა;
3. მსახიობები უნდა მიეჩვია შრომისათვის;
4. უნდა აეხსნა პიესა და როლი.

თუმანიშვილი უარყოფითად ახასიათებდა მსახიობებს. ხშირად უმეცრებს, ზარმაცებს, უნიჭოებს და ერთმნეთის მიმართ არაკეთილმოსურნებს უწოდებდა. „ცირკის კლოუნებს დაემსგავსნენ, რეჟისორს ყერს არ უგდებენ“ – წერდა თავის ბროშურაში. მსახიობებზე განაწყენებული, შესაძლოა, ზოგიერთ რამეს გადაჭარბებულად იხსნებდა, მაგრამ თუ გადავხედავთ იმ პერიოდის საგაზეთო წერილებს, თუმანიშვილის შეხედულებები მსახიობთა ნამუშერის შეფასებისას (როლების უცოდინარობა, უპასუხისმგებლო დამოკიდებულება და ა.შ.) სავსებით დამაჯერებელია. თუმანიშვილი ექვსი თვე ედგა თეატრს სათავეში და ამ ხნის განმავლობაში არა ერთი უსიამოვნო შემთხვევის გადატანა მოუხდა, როგორც მორალურის ასევე ფიზიკურის. თავის „მოგონებებში“ აღნიშნავდა, რომ ერთი მსახიობი (გვარს არ ასახელებს – მ.კ), რომელიც

დასში ვერ მოხვდა, გაბრაზდა და ხელკეტით ცემა დაუპირა. სხვა მსახიობი, კი რომელსაც სცენა არ დაუთმო, ვინაიდან სპექტაკლი იყო დანიშნული, კულისებში თავს დაესხა.

მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნიდან რამდენიმე კვირაში მსახიობებს და ოუმანიშვილს შორის უსიამოვნება მოხდა. დასის ხელმძღვანელობიდან ერთი თვის თავზე, 1879 წლი 22 სექტემბერს, მსახიობმა კოტე ყიფიანმა რეჟისორ გიორგი თუმანიშვილს შეკითხვები გაუგზავნა სათაურით „რეჟისორის მოვალეობა, როლი და ადგილი თეატრში“¹. შეკითხვები 20 „პუნქტისაგან“ შედგებოდა და უკავშირდებოდა თეატრში მიმდინარე პროცესებს. კოტე ყიფიანის ტონი რეჟისორის მიმართ, მკაცრიც იყო და მომთხოვნიც. მსახიობი რეჟისორისა და დასის ხელმძღვანელისაგან ვალდებულების შესრულებას ითხოვდა. კოტე ყიფიანის საყველური მრავალმხრივი იყო, ეხებოდა ყველაფერს – როგორც თეატრის შემოქმედებით ისე მის ეკონომიკურ მხარეს. მაგ., რეჟისორი მორიგეობის პრინციპით რატომ არ არიგებდა როლებს? რატომ არ იკვლევდა „ტრუპის“ ვალების ანგარიშს და რატომ ატარებდა რეპეტიციებს ხან თეატრში, ხან მელიქოვის ტიპოგრაფიაში, როდესაც „თვითონ ჰქონდა სახლი და საფაროვის ქალსაც ჰქონდა სახლი?“ (ამ შეკითხვაში კ. ყიფიანი მიუთითებდა რეჟისორს ფულის დაზოგვაზე). მსახიობი რეჟისორისგან მოითხოვდა, რომ დამოუკიდებლად არ აერჩია პიესა. კოტე ყიფიანის აზრით, რეჟისორი ვალდებული იყო, მსახიობებისთვის ესწავლებინა „თამაშობა, მიხვრა-მოხვრა, სცენიური ხელოვნება“ (წერილს ხელს აწერდნენ: მ. ყიფიანი, გრ. ყიფშიძე, ა. ცაგარელი). ერთი სიტყვით, თუმანიშვილს მკაცრი განაჩენი გამოუტანეს: ვინაიდნ ვერ ასრულებს თავის მოვალეობას, ჯობია რეჟისორობას თავი დაანებოსო. „ცოტათი მანიც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთვის რეჟისორთან, რომელთაც არა გაეგება თავისი საქმე და რომელიც უფულოთ ეკიდება საზოგადო საქმეს“ – წერდა ყიფიანი. თუმცა ამ სიტყვების მთქმელი თეატრიდან არ წასულა, არც თუმანიშვილი მიუტოვებდა საქმეში. უფრო მეტიც – სულ რაღაც ერთ თვეში, 1 ნოემბრის სხდომაზე, რეჟისორ თუმანიშვილს მეტი უფლებები მიანიჭეს. „საზოგადოების“ ოქმში გაჩნდა ჩანაწერი: „ჩვენ ქვემო ხელის მომწერნი რეჟისორ გ. თუმანიშვილს ვაძლევთ ნებას თვითონ ჩვენდა უკითხავად მიიღოს და გამორიცხოს ჩვენი

¹ ყიფიანი კ., წერილები თბ., 1964, გვ.59.

ტრუპის წევრნი“¹. იმავე დღეს თუმანიშვილმა კოტე მესხი დასში ჩარიცხა „გმირული და დრამატული როლების შესასრულებლად“.

ერთი შეხედვით, თთქოს ყველაფერი მოგვარდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ატმოსფერო დამატული იყო – ორ თვის თავზე გვლავ ახალმა კონფლიქტმა იჩინა თავი. რეჟისორს ამჯერად ვასო აბაშიძე დაუპირისპირდა. აბაშიძე დაუპირისპირდა „თეატრალურ ამხანაგობასაც“, რომელიც ვერ უზრუნველყოფდა პრობლების მოგვარებას თეატრში. სახელოვანი მსახიობის უკან მთელი დასი იღვა. ვასო აბაშიძემ თეატრში შექმნილი მდომარეობა საქვეყნოდ გამოიტანა და „დროების“ რედაქციას 1880 წლის 28 თებერვალს წერილი მისწერა სათაურით „წერილი რედაქტორთან“² მანაც კოტე ყიფიანის მოთხოვნები გამოიროა: „ხანგრძლივი გამოცდილებით დავრწმუნდით, რომ რეჟისორს ჩვენოდენი სცენისა და ტექნიკის ცოდნაც არ ჰქონია. ვერც გამოთქმას გვასწავლიდა, ვერც მიხრა-მოხრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას პიესის აზრისამებრ“. პრეტენზიები თუმანიშვილსაც გააჩნდა, განსაკუთრებით კი მსახიობთა მიმართ. თავის ბროშურაში გაბრაზებით წერდა ვასო აბაშიძეზე: „ერთ პიესაში „ვისი თავის“ მაგივრად „ვირის თავს“ ამბობდა და ხალხს აცინებდა, კოტე მესხის სცენები ზოგჯერ სულმთლიანად ბოყინისა და სლოკინისაგან შესდგებოდა... რეჟისორად დარჩენა ამგვარ ტრუპაში სირცხვილიც კი იყო“³.

ვასო აბაშიძემ წერილი თებერვალში დაწერა, მარტის თვეში თუმანიშვილი თეატრიდან წავიდა. დიდი სკნდალი დასსა და თუმანიშვილს შორის არ მომხდარა, ისე დატოვა თუმანიშვილმა თეატრი. თუმცა, ვასო აბაშიძის ზემოხსენებულმა წერილმა ამაში, ალბათ, გარკვეული როლი ითამშა. მსახიობები მიუჩვეველნი იყვნენ რეჟისორის მოთხოვნებს და, როგორც ჩანს, თუმანიშვილსაც მობეჭრდა მსახიობების თავგასულობა. იგი წავიდა თეატრიდან, მაგრამ ჯერ-ჯერობით „თეატრალურ ამხანაგობაში“ დარჩა – კვლავ ჩართული იყო ქართული დასის შემოქმედებით ცხოვრებაში და, როგორც კომიტეტის წევრს, კვლავ უსიამოენო ვალდებულების აღსრულება უწევდა. საქმე ეხებოდა კომიტეტის მხრიდან მსახიობებისთვის გარკვეული ჯარიმების დაწესებას. ამჯერადაც ვასო

¹ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ასი წელი, თბ., 1981, გვ.58.

² აბაშიძე ვ., თბ., 1951, გვ.49.

³ როგორ აიდგა ფეხი ქართულმა თეატრმა, 1880, გვ.26.

აბაშიძესთან მოუხდა დაპირისპირება. „თეატრალური ამხანაგობა“ აბაშიძეს ჯარიმებს ახდევნებდა. აბაშიძესა და თუმანიშვილს შორის დაპირისპირებამ პრესის ფურცლებზე გადაინაცვლა. პოლემიკის მიზეზი გახდა გრიგოლ ყიფშიძის ბენეფისზე მომხდარი ინციდენტი. 1880 წლის 11 ივნისს, არწრუნის თეატრში სუფლიორ ყიფშიძის ბენეფისზე, ავადმყოფობის გამო, ვასო აბაშიძე არ გამოცხადდა. მეორე მოქმედება ჩაიშალა (უნდა ეთამაშა „მათიკო“) და მაყურებელი უკმაყოფილო დარჩა. გაზეთმა „დროებამ“ სპექტაკლის ჩაშლის ნამდვილი მიზეზი გამოაქვეყნა, თურმე აბაშიძე ავად არ ყოფილა, ის თეატრში პროტესტის ნიშნად არ მისულა. „დროებამ“ ასეთი საქციელი მსახიობს მაყურებლის უპატივცემულობაში ჩაუთვალა.¹ მსახიობი თურმე მასზე დაკისრებულ ჯარიმებს აპროტესტებდა და ნაწყენი იყო ყველაზე, ვინც ჯარიმებს ახდევინებდა.² როგორც აბაშიძე განმარტავდა, დაჯარიმების მიზეზი პირადული იყო, რადგან მან თუმანიშვილს კერძო საუბარში დაუწუნა ბროშურა „როგორ აიდგა ფეხი ქართულმა თეატრმა“. თუმანიშვილი სერიოზულად მოეკიდა აბაშიძის ბრალდებებს და საფუძვლიანი პასუხი მოსთხოვა. აბაშიძე ასეც მოიქცა და დეტალურად აღწერა მათ შორის მომხდარი დიალოგი.³ ვასო აბაშიძე აღნიშნავდა: „თუ გაბედა აქტიორმა და თუმანიშვილის ბროშურაზე თავისი აზრი წარმოსთქვა, ვაი იმისი ბრალი: მაშინვე ჯარიმას გადახდევინებენ“.⁴ თუმანიშვილმა ვასო აბაშიძეს საპასუხო წერილი მისწერა და ვასო აბაშიძე სიცრუუში დაადანაშაულა „ვითომ ქართული თეატრის ამხანაგობა ჯარიმებს ახდევინებს მათ, ვისაც თუმანიშვილის ბროშურა არ მოსწონდა“.⁵ თუმანიშვილი ადასტურებდა ვასო აბაშიძის დაჯარიმების ფაქტს და მას ორი მიზეზით ხსნიდა:

1. აბაშიძე საკუთარ ბენეფისში ბალზაკის „მერკადეში“ როლი არ იცოდა;

2. გორში წარმოდგენის დროს კულისებში საშინელი აყალ-მაყალი მოახდინა და სცენაზე გამოსკლაზე უარს ამბობდაო.

დღეს ძნელია ამ ფაქტების სინამდვილის დადგენა. ორივე საკუთარ პოზიციას იცავდა, მაგრამ საგაზეთო წერილებს თუ გადავსედავთ,

¹ გაზ. დროება, 1880, N123, 13/VI.

² გაზ. დროება, 1880, N129, 20/VI.

³ გაზ. დროება, 1880, N127, 18/VI.

⁴ აბაშიძე ვ., თბ., 1951, გვ. 45.

⁵ გაზ. დროება, 1880, N130, 21/VI.

დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ვასო აბაშიძეს „მერკადეში“ თავის ბენეფისზე როლი მართლაც არ სცოდნია. გაზ. „დროება“ ამის შესახებ წერდა: „ვასო აბაშიძე როლის უცოდინარობის გამო სრულიად ხელ-ფეხს შეკრული იყო სცენაზედ. ამის გამო ეს ცოცხალი კომედია უფერული გამოვიდა“¹ ამის შემდეგ, ივნისში ინციდენტი განმეორდა გ. ყიფშიძის ბენეფისზეც. მსახიობის საქციელს უარყოფით შეფასებას კვლავ გაზეთი „დროება“ აძლევს: „პინ აბაშიძე არა თუ ერთხელ და ორჯერ, რამდენჯერ მოიქცა უწესოდ და უმართებულოდ და არაერთხელ დაუპირებია სკანდალის მოხდენა. ჩვენ ყოველ ამას ვუთმენდით იმის ნიჭის პატივისცემით... ამხანაგობას რომ უსაბუთოდ დაენიშნა ჯარიმა აბაშიძისთვის, მანც პუბლიკისათვის შეურაცხყოფა არ უნდა მიეყნებინა“. რეცეზიის ავტორი, რომელიც ერთ-ერთი ამხანაგთაგანია, იქვე აღნიშნავს, რომ „ვასო აბაშიძე ღირსი იყო ჯარიმების გადახდევინებისა უსამართლო ქცევისათვის“ და ა.შ.²

ვასო აბაშიძეს მოგვიანებითაც მოუხდა კონფლიქტი თეატრში ერთ-ერთ მსახიობთან. ამის გამო, რეჟისორმა აბაშიძე დასიდან დაითხოვა. თეატრის რეჟისორი ამ დროს იყო სულხანიშვილი. მან აღიარა: „რადგან თეატრის საქმე ისე კარგად არ მესმის, დავავალე ბ-ნ აბაშიძეს თავისი ამხანაგისთვის შეცდომები გაესწორებინა“³. როგორც ჩანს, ვასო აბაშიძე, „შეცდომების გასწორების“ დროს მსახიობს ეჩეუბა და რეჟისორმაც დასიდან დაითხოვა. თუმანიშვილის ფონდში⁴ დაცულია ვასო აბაშიძის წერილი, საიდანაც ვიგებთ, რომ აბაშიძეს მარტო დასიდან დათხოვნა არ აქმარეს, ის დაავარიმეს კიდეც. როგორც ჩანს, ვასო აბაშიძეს რეჟისორის სახელზე წერილიც დაუწერია. მსახიობი მის „ორგვარად დასჯას“ აპროტესტებდა და გიორგი თუმანიშვილს, ამჯერად უკვე, როგორც საზოგადოების თავმჯდომარეს, წერილი გაუგზავნა. გთავაზობთ წერილის სრულ ვერსიას:

„ბატონო ვიორგი!

მე ცოტა ატექარდი და დაუფიქრუბლად მივიღე თქვენი წინადაღება ე.ი. რომ ბოდიშიც მოვიხადო და ერთი თვის ჯამსვირც დავკარგო, რადგანაც ამ ორივე დასჯას ატანა მეტად მხელია ჩემთვის, მთ უფრო

¹ გაზ. დროება, 1880, N77, 9/IV.

² გაზ. დროება, 1880, N125, 15/VI.

³ გაზ. თეატრი, 1889, N6 5/II.

⁴ თუმანიშვილის ფონდი-9 34.

რომ მე ჩემს თავს დამნაშვეთ არა კითვლი, მაგრამ უმორჩილესად გთხოვთ, ამ თვის ჯამავირიც ჩამოთვალოს, რომ მით საშუალება მოშეცეს ცხოვრებისათვის. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გთხოვთ არავითარი მნიშვნელობა არ მისცეთ ჩემს წერილის რეჟისორთან. ეს უკანვე დამიმტკიცეთ, რადგან მავ პირობებით, ჩემი მეორედ შესკლა დასჭირდ შეუძლებელია. ვიძორებთ კიდევ, რომ ჩემი ორ გვარად დასჭა მეტის-მეტია. იმედი ძაქს შეიწყნარებთ ჩემს თხოვანს. ე.ი. ამ თვის ჯამავირს მოძევეთ და ამით ვაძომიუგანთ უკალურეს ძვომარეობადან. უმორჩილესად გთხოვთ, ბატონი ვიორე, დღესვე მოძევეთ პასუხი. წერილი შევიძლიათ თეატრის კასსაში გამოვ ზავნოთ.

ფუკულოვის თქვენი თაყვანისძებელი კასო აბაშიძე 1889 14/I¹ მისწერა თუ არა საპასუხო წერილი გიორგი თუმანიშვილმა, ან რა გადაწყვეტილება მიიღო, ჩვენთვის უცნობია. მაგრამ ფაქტია, რომ კასო აბაშიძე მოგვიანებითაც აგრძელებდა თეატრში აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას და ამაში ხელი არავის შეუშლია. 1895/96, 1899/1901, 1902 წლებში იგი თეატრში რეჟისორის მოვალეობასაც ასრულებდა.

გიორგი თუმანიშვილი, კომიტეტში მუშაობის პერიოდში, კიდევ ერთ სკანდალში გაება. ამჯერად მისი ოპონენტი რაფიელ ერისთავი აღმოჩნდა. პოლემიკის საბაბი გახდა სერგეი მესხის წერილი „ქართული წარმოდგენა 24 ოქტომბერს“!¹ აღნიშნულ წერილში ს. მესხი თეატრალურ კომიტეტს საყვედურობდა, თუ რატომ დაიწუნა რაფიელ ერისთავის პიესა „ადვოკატები“ და რატომ არ მისცა პრემია. მესხი კომიტეტზე განაწყენებული წერდა: „იმ კომიტეტში თეატრის საქმისა და სცენიურ ხელოვნების მცირებები პირები არ ყოფილანო..“ ს. მესხის წერილს სასწრაფოდ პასუხი გასცა „მთავარმა დამწუნებელმა“ გიორგი თუმანიშვილმა, რომელმაც პიესას „გრიმელი ვოდვეცილური სცენები“ უწოდა. რ. ერისთავი, რა თქმა უნდა, თუმანიშვილს არ ეთანხმებოდა ამგვარ შეფასებაში და რეჟისორ მისეილ ბებუთოვს, რომელმაც პიესა ისე დადგა, რომ საზოგადოების აღტაცება გამოიწვია – მაღლობას უცხადებდა. სპექტაკლის წარმატება ეჭველეშ დააყენა გიორგი თუმანიშვილმა და რ. ერისთავის სიტყვებს – „პუბლიკას ძალიან მოვწონვარ“ – დასცინა: „ყოველგვარ პუბლიკას არ უნდა

¹ გაზ. დროება, 1880, N226, 26/X.

ენდოს კაციო“.¹ პოლემიკა რ. ერისთავის წერილით² დამთავრდა, რომელმაც თუმანიშვილს პუბლიკის შეურაცხოფა არ აპატია. მოგვიანებით, როცა თუმანიშვილმ „მოგონებების“ წიგნი გამოსცა (1918), რ. ერისთავს მრავალმხრივი შემოქმედი, საქმეში ჩახედული, გულისხმიერი ადამიანი უწოდა.

1880 წელს შემოღომაზე ამსანაგობამ არსებობა შეწყვიტა და დაარსდა დრამატული საზოგადოება. გიორგი თუმანიშვილს საზოგადოების გამგეობის წევრად ირჩევენ, მაგრამ იქ დიდხანს არ გაჩებულა: „ვხედავდი რა, რომ დრამატული საზოგადოება არ ღებულობდა აქტიურ მონაწილეობას დასის საქმიანობაში, მალე მე თითქოს მივატოვე საზოგადოება, მე გავშორდი ქართულ თეატრს 1886 წლამდე“.³

გიორგი თუმანიშვილი გარკვეული დროით თეატრს ჩამოშორდა. ამ პერიოდში ის კვლავ აგრძელებს უურნალისტურ საქმიანობას. პარალელურად, თვალშეურს ადევნებს თეატრალურ პროცესებს და უხარია, რომ „ეს საქმე არ ჩაიშალა“. 1886 წელს პეტრე უმიკაშვილი თხოვს, რომ კვლავ ჩაერთოს თეატრის მართვაში. გიორგი თუმანიშვილი დათანხმდა.

1886 წლის 12 იანვარს ჩატარდა დრამატული საზოგადოების სხდომა. თავმჯდომარე რაფიელ ერისთავმა თავისი სურვილით დატოვა თანამდებობა. აირჩიეს ახალი მმართველობა: ვ. თუმანიშვილი, დ. ერისთავი, ი. ანდრონიკაშვილი, ვ. სულხანიშვილი, ალ. მოსახვილი და ახალი თავმჯდომარე – გიორგი თუმანიშვილი, მოადგილედ დაინიშნა დ. ერისთავი.

თუმანიშვილმა და ახალმა მმართველობამ ძველი მმართველობისაგან მძიმე მემკვიდრეობა მიიღო. ბიბლიოთეკა და ნივთები საქმაოდ ცუდ მდგომარეობაში იყო, საზოგადოების სალაროში კი – „არც ერთი კაპიკი“. თეატრს აკლდა „მოყვარეთა და განათლებულ პირთა დახმარება“. თუმანიშვილის ფონდში შემორჩენილია ტანსაცმლისა და ავეჯის სია, რომელიც გადაეცა ქართულ დრამატულ საზოგადოებას უწინდელი გამგეობისაგან.³

თუმანიშვილის საქმიანობა პირდაპირ იყო დაკავშირებული ქართული თეატრის შემოქმედებით და ეკონომიკურ წარმატებასთან. თუ როგორ მუშაობდა თუმანიშვილი ამ „პოსტზე“, ამის შესახებ

¹ გაზ. დროება, 1880, N239, 5/XI.

² თუმანიშვილი გ., დახასიათებები და მოგონებები, 2ტ., თბ., 1905, გვ.200.

³ ფონდი-747.

შეგვიძლია შევიტყოთ იმ წერილებიდან, რომლებიც მაშინდელ პრესაში ქვეყნიდებოდა. გამოითქვა სუბიექტური თუ თბიექტური მოსაზრებები, დაიწერა კრიტიკული წერილები. კრიტიკული პათოსით გამოირჩეოდა გაზეთი „თეატრი“ და მისი „უცნობი“ ავტორი. ძირითადი კრიტიკა ეხებოდა რეპერტუარს.

გიორგი თუმანიშვილს ძლიერ ადარდებდა რეპერტუარის საკითხი. მისთვის ეს პრობლემა პირდაპირ იყო მიბმული ეკონომიკურ მდგომარეობასთან – არ მოსწონდა როცა – „მთარგმნელი ან გადმომკეთებელი დიდს არაფერს ჯილდოს არ მოელოდა და თავის საჩქაროდ შეთხზულ ნაწერს თეატრს აძლევდა როგორც მოწყალებას“.

1887 წლისთვის გადაწყდა: რეპერტუარის გაუმჯობესების მიზნით, ორიგინალური ახალი პიესების დამწერს 10% მიეცემოდა წარმოდგენის შემოსავლიდან, ხოლო თუ პიესა გადმოკეთებული ან თარგმნილი იყო – 5%. დრამატული საზოგადოების სალაროში ფული შედიოდა საწევროს გადასახადიდან, სალიტერატურო სალამოების და მეჯლისების მოწყობიდან.

საქველმოქმედო მიზნით მეჯლისების გამართვა მაშინ ჩვეულებრივი მოვლენა იყო, თბილისელებისთვის კი – მოღური გატაცება. დრამატული საზოგადოება, ფულს ხარჯავდა საორგანიზაციო საქმეში და შემდეგ ერთიორად იღებდა, შემოსავალ-გასავალს კი გაზეთში აქვეყნებდა.

გაზეთი „ივერია“ წერდა: „ქარული დრამატული საზოგადოების მმართველობა გვთხოვს ვაუწყოთ ჩვენს მკითხველებს, რომ აქამდის მისგან გამართული ბალის ანგარიში საჯაროდ არ არის გამოცხადებული, მიზეზი ის არის რომ ზოგიერთი საბალო სამკაული პეტერბურგიდან იყო დაბარებული და იქიდან აქომამდე ანგარიში არ მიუღიათ“¹.

ამ მოკლე წერილიდან უჩვეულო ინფორმაციას ვიღებთ – როგორც ჩანს, დრამატული საზოგადოება სპეციალურად მეჯლისისთვის სამკაულს ყიდულობდა, რომელსაც შესაძლოა შემდეგ აქირავებდა, ან ყიდდა და ამ ფულსაც თეატრს ახმარდა.

თუმანიშვილის მმართველობის პერიოდში ორი მნიშვნელოვანი ფაქტი მოხდა.

1. 1887 წელს ბანკის თეატრში რემონტი დამთავრდა და გაანათეს ელექტრონით. ქართულმა დასმა 1888 წელს 9 დეკემბერს

¹ გაზ. ივერია, 1886, N52 7/III.

ახალ თეატრში გამართა პირველი წარმოდგენა — „გაყრა“ და „საძაგელი“.

2. 1889 წლის 19 სექტემბერს ჩატარდა „ქართული სამუდამო სცენის 10 წლისთავი“. ვალერიან გუნიამ გამოსცა წიგნი — „ქართული თეატრი 1879-1889“

9 წელი იყო თუმანიშვილი დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე. ამ თანამდებობიდან წასკლის შემდეგაც მისი ავტორიტეტი დიდი გახლდათ. პირად არქივში ინახება ალექსანდრე იმედაშვილის წერილი, რომელიც თხოვს თუმანიშვილს — იაროს ქართულ წარმოდგენებზე და შემდეგ რეცენზიები დაწეროს მის უურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (1910). „კადნიერებაში ნუ ჩამომართმევთ ამ თხოვნას, მითუმეტეს, რომ ჩვენის თეატრის აწყობით და მომავალი ვალადა გვდევს. რეცენზენტობა ევალება განათლებულსა, მცოდნესა და დაკვირვებულს. ამ მოსაზრებით მოვიმართობით თქვენდამი. აგრეთვე თუ სხვა რაიმე მასალას მოგვაწოდებთ დიდად დავალებული ვიქნები“¹.

ალექსანდრე იმედაშვილის შემოთავაზებაზე — ითანამშრომლოს უურნალთან — გიორგი თუმანიშვილი პასუხობს: „თეატრის და ცხოვრების რედაქციამ პატივი მცა, დამპატიუა უურნალში მონაწილეობის მისაღებად, დიდი ხანია ბედმა მომწყვიტა ქართულ თეატრს. დიდი ხანია კალამი ხელში არ ამიღია, რომ ქართულად რამე დამტეწრა. მართალია სულით და გულით ჩვენი ქვეყნის შვილად დავრჩი და თუმცა რუსულად ვწერდი, მაგრამ ყოველთვის ჩვენი ქვეყნის ბედი მაინტერესებდა, მაგრამ რაკი გადავეჩვიე ქართულად წერას და ქართული სცენის ბედზე ფიქრს, ეხლა ძნელად მეზერზება ერთიც და მეორეც“². საბოლოოდ თუმანიშვილის თანამშრომლობა უურნალთან არ შედგა, მხოლოდ ერთი წერილი დაწერა იმედაშვილის თხოვნით, ნატო გაბუნიას გარდაცვალების გამო.

გიორგი თუმანიშვილს დრამატურგიაშიც მოუსინჯავს ძალები. ახალგაზრდობაში დაუწერია პიესა „ბედნიერი ქალი“, რომელიც 1879 წელს ქართულ სცენაზე დაუდგამო. თუმანიშვილი თავს დრამატურგად არ თვლიდა, ამ პიესის დაწერის მიზეზს წლების შემდეგ ხსნის წერილში, რომელიც ივანე კერესელიძეს³ მისწერა

¹ ფონდი-1587.

² უურ. თეატრი და ცხოვრება, 1910, N2.

³ ფონდი-861.

(წერილი უთარიღოა. დაწერილია პიესის შექმნიდან დაახლოებით 30 წლის შემდეგ):

„...1879 წელს, როცა სათეატრო ამხანაგობის დასს ვარდგენდი და დროებით ვრევუსორობდი, თეატრი გრძნობდა თავის რეპერტუარის სიღარიბეს. სასცენო ორიგინალური პიესები ხელში გვქონდა გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის, ითარგმნებოდა გ. სუნდუკინის კომედიები და სრულიად ორიგინალურ პიესას თუ დაგვპირდებოდნენ, იმითაც ორგინალობა ცოტა ეტყობოდათ, რადგანაც იქაც შეხვდებით გ. სუნდუკიანცის კინტოუბს, გერისთავის სომხის ვაჭრებს და იმერელ მოსამსახურებს. როგორც ჭაბუკს გული მომივიდა და ვიფიქრე მოდი ერთი პიესა დავწერო და ყველას დავუმტკიცო, რომ თანამედროვე ცხოვრებაში შესაძლოა ახალი სიუჟეტის გამოძებნა. აი ამ მაზნით დავწერე ეს პატარა ორმოქმედებანი კომედია. წავუკითხე მაშინვე ჩვენს დასს, უმთავრესი ითამაშეს უკეთესმა არტისტებმა... პუბლიკამ ყურადღებით მოისმინა, სიუჟეტმა გააკვირვა ყველანი...“

პიესა 12 დეკემბერს წარმოუდგენიათ საზაფხულო თეატრში. რეცენზენტის აზრით, სპექტაკლს დიდი შთაბეჭდილება ვერ მოუხდენია მაყურებელზე, რაც პიესის ბრალი ყოფილა. თუმანიშვილის „ორიგინალური“ პიესა ვერავის გაუგია. რეცენზენტი ვერც იმას მიმხდარა, „თუ როგორი ხასიათის ხალხის ჩვენება უნდოდა ავტორს“. მართალია, მაყურებელს გასცინებია, მაგრამ ეს საფაროვას ქალის, კ. მესხის და მაჩაბლის თამაშის დამსახურება ყოფილა.¹ ერთი სიტყვით, თუმანიშვილის მოწონებული პიესა რეცენზენტმა დაიწუნა. მისი დრმატურგიული დებიუტი ვერ შედგა.

გიორგი თუმანიშვილი აქვეწებდა რეცენზიებს რუსული თეატრის მოღვაწეთა შესახებ თბილისში, რომლებიც მის ფონდებშია დაცული. ქართულ სპექტაკლებზე არ წერდა, თუ არ ჩავთლით რამდენიმე რეცენზიას და მის პირველ თეატრალურ მწვავე პაუქრობას გორში დადგმული სპექტაკლის თაობაზე.²

გიორგი თუმანიშვილის ღვაწლი განსაკუთრებულია ქართული თეატრის წინაშე. ყველგან, სადაც კი მსახურობდა – თეატრში, კომიტეტსა თუ დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარის თანამდებობაზე მთავარი მისთვის ქართული თეატრის წარმატება იყო. ყოველთვის ცდილობდა, სიმართლე ეთქვა და ნაკლზე მიეთითებინა

¹ გაზ. დროება, 1879, N259, 14/II.

² გაზ. დროება, 1877, N142, 158.

– „მე მკითხველს არაფერს არ ვუმაღლავ და პანტასავით ვაყრი სხვა და სხვა გემოს ამბებს: ზოგი ტებილია შაქარსავით და ზოგი კი მწარე დარიშხსანისავით. მკითხველო, არ გაგიკირდეს, რომ არც სასიამოვნოს და არც უსიამოვნო ჭეშმარიტებას არ ვმაღლავ“.

გიორგი თუმანიშვილი გარდაიცვალა 1920 წლის 26 იანვარს, დაკრძალულია ხოჯივანქის სასაფლაოზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თუმანიშვილი გ., დახასიათებები და მოგონებები, ტ. II, თბ., 1905;
- მესხი ს., წერილები თეატრის შესახებ, თბ., 1958;
- გაზ. დროება, N259, 14/II, 1879;
- გაზ. დროება, N142, N158, 1877;
- ჟურ. თეატრი და ცხოვრება, N2, 1910;
- ხელნაწერთა ინსტიტუტი, თუმანიშვილის ფონდი 747, 861, 934, 1587;
- გაზ. ივერია, N52, 7/III, 1886;
- გაზ. დროება, N226, 26/X, 1880;
- გაზ. დროება, N239, 5/XI, 1880;
- გაზ. დროება, N77, /IV, 1880.

თამარ ცაგარელი,

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

ბუნეაბუს ნინიშვილ

**(მარიონეტების თეატრის სტრუქტურა ბუნრაკუს მარიონეტების
მაგალითზე)**

უპირველეს ყოვლისა, გავიხსენოთ და გავაანალიზოთ სტრუქტურის ცნება, რადგან შემდგომ უკეთ გავერკვეთ იმ მახასიათებელ ნიშნებში, რომლებიც მას გააჩნია მარიონეტების ან, თუნდაც, თოჯინების თეატრთან მიმართებისას.

ტერმინ სტრუქტურის განხილვისას, როგორც წესი, ჩვენ ვსაუბრობთ „სხეულის სტრუქტურაზე“, „სამშენებლო სტრუქტურაზე“, „სოციალურ სტრუქტურაზე“, ჰუმანიტარები კი ტექსტის, ლიტერატურის, ხოლო თეატრმცოდნები – დრამისა და სპექტაკლის სტრუქტურაზე ანუ მის აგებულებაზე.

ლევი სტროისი წერდა, რომ: „სტრუქტურა ის შინაგანი ლოგიკა, რომელიც არეგულირებს სისტემის კომპონენტთა ურთიერთდამოკიდებულებას და განაპირობებს იმას, რომ თითოეული მათი ცვლილება დაუყოვნებლივ აისახება სხვა დანარჩენი კომპონენტისა და მთლიანად სისტემის ცვლილებაზე. თუკი რაიმე სიმრავლე (მაგალითად, ერთად დაყრილი ქვები) უბრალოდ მთლიანობისგან დამოუკიდებელ ელემენტთაგან შემდგარი გროვაა, სტრუქტურაში ეს ელემენტები ექვემდებარება კომპოზიციის კანონს, რომელიც ახასიათებს სისტემას, როგორც ასეთს“.¹

იმის მიხედვით, კონკრეტულად რა გვაინტერესებს, სტრუქტურისა და მისი შემადგენელი ელემენტების განხილვა სრულიად სხვადასხვაგარად შეიძლება. თითოეულ მკვლევარს ცალკეულ შემთხვევაში შეუძლია გამოყოს სტრუქტურის შემადგენელი ის ელემენტები, რომლებიც საჭიროა კონკრეტული ანალიზისთვის. მაგრამ, ამასთან ერთად, თითოეული საკვლევი თემის სტრუქტურაში შეიძლება „მიკვლეული იქნას ისეთი უნივერსალური ელემენტები, რომელთა თანაფარდობა როგორც მიკროსისტემებში (ანუ ცალკეულ

¹ ფილოსოფიის ისტორია, წიგნი III, ლევი სტროის, იხ.: <http://www.nplg.gov.ge> (ბოლოს გადამოწმდა - 17/04/2019)

ნაწილებში), ასევე მაკროსისტემებში (ანუ ნაწარმოების მთლიან სტრუქტურაში) და ექვემდებარება ერთსა და იმავე კანონზომიერებას. ყოველი ეპოქის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში საუბარი შეიძლება იყოს რაღაც უნივერსალურ სტრუქტურულ მოდელზე, რომლის რეალიზაციის ვარიანტებად შეიძლება ჩაითვალოს მოცემული ხანის მთლიანი მხატვრული პროდუქციის სტრუქტურა. ეს მოდელი მუდმივად იცვლება – შესაძლებელია, ხელოვნთათვის სრულიად გაუცნობიერებლადაც – და ეს ცვლილებები საოცარი ძალით აირევლება მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში¹.

მართლაც, რეალისტური ინტერპრეტაციის თანახმად, სტრუქტურა ის არის, რაც ონტოლოგიურად შეადგენს ადამიანს, სამყაროს თუ საზოგადოებას. მეთოდოლოგიური ინტერპრეტაციის თანახმად კი, სტრუქტურა ჰიპოთეტიკური მოდელია, რომელსაც ძალუმს ფაქტებს შორის კონტროლირებადი დამოკიდებულებების ცნობა და ამ დამოკიდებულებათა ზოგადი სურათის ჩამოყალიბება, რაც მათ სახეცვლილებათა სტატისტიკური წინასწარ განჭვრეტის საშუალებას იძლევა.

ამ თვალსაზრისით გახდა ჩემთვის, როგორც მკვლევრისთვის, საინტერესო მარიონეტების წარმოდგენის (არა ერთი კონკრეტულის – თ. ც.) სტრუქტურულ ელემენტებად განხილვა. ამ შემთხვევაში კი – იაპონური მარიონეტული თოჯინების მაგალითზე.

ფაქტია, რომ ზოგადად, იაპონური ხელოვნების განვითარებაზე მრავალმა ფაქტორმა მოახდინა ზემოქმედება. საუკუნეების განმავლობაში ის განიცდიდა ჩინეთიდან გაძმოლებული სტილისა და კულტურის ელემენტების გავლენას, რომელთაგან ზოგიერთი კორეული წარმოშობის იყო. შუა საუკუნეებიდან კი, თანდათანობით, იაპონურ ხელოვნებას თავისი კვალი დააჩნია დასავლეური ხელოვნების ტექნიკურმა და კულტურულმა ლირებულებებმა. ამრიგად, ერთადერთი რამ, რაც იაპონიის ისტორიის განმავლობაში სხვადასხვა კულტურის იდეებითა და გამოკიდილებებით გაჯერებულ ადგილობრივ ხელოვნებაში ცალსახად იაპონური იყო, მისი უნიკალური გემოვნების გამოხატულებაა. ეს კვალი ეტყობა იაპონურ საოეატრო ხელოვნებასაც, სადაც განვითარდა ტრადიციული და კლასიკური თეატრის ოთხი ჟანრი: კბეუქი, ნოო, ბუნრაკუ და

¹ რისმაგ გორდეზიანი, რჩეული ნაშრომები, თბ.: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2000, გვ. 156.

კიოგენი. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ კაბუკი და ბუნრაკუ – შესულია UNESCO-ს კაცობრიობის არამატერიალური მემკვიდრეობის ძეგლების ნუსხაში (2001 წ.), ხოლო, ხომ და კიოგენი დღეს, თანამედროვე იაპონიაში, შენარჩუნებულია და თმაშდება ისტორიული მემკვიდრეობით გადმოცემული ტრადიციებითა და ფორმით. ამ თეატრებს თეატრმუზუმებს უწოდებნ.

UNESCO-ს მიერ ბუნრაკუს თეატრის ძეგლად აღიარების მიზეზი მისი თოჯინა/მარიონეტის მნიშვნელობა და მათი „ცოცხლად“ გათამაშება გახლდათ, რომელიც ძირულად განსხვავდება მსოფლიო მარიონეტების სათეატრო ხელოვნების თოჯინებისგან, მისი სტრუქტურული აგებულებითა და ტრადიციების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. ამ თეატრის მთავარ ხიბლს „ნინგიო“ წარმოადგენს, რომელიც იაპონურიდან ითარგმნება, როგორც ადამიანის ფიგურა. თოჯინა, რომელიც, ძირითადად, პატივისცემისა და თაყვანისცემის ობიექტი გახლდათ.

უძევესი დროიდან მოყოლებული, იაპონიის მთელი ისტორიის განმავლობაში, ადამიანის მსგავს გამოსახულებებს სიმბოლური დატვირთვა გააჩნდათ: ისინი წარმოადგენდნენ ნაყოფიერების თილისმებს, სარიტუალო დაკრძალვის მონაწილე ფიგურებს, ბაგშვების მფარველ ამულეტებს, სამშობლოსთვის დაღუპული გმირების სულების დროებით განსასვენებელს, სპეციალურ საჩუქრებს განსაკუთრებული მოვლენების აღსანიშნავად.

საუკუნეების განმავლობაში, ნინგიოს თოჯინების უმთავრესი დანიშნულება გახდა იაპონური სათეატრო ხელოვნების, კონკრეტულად კი, ბუნრაკუს თეატრისა და დრამა ბუნრაკუს (文樂) მარიონეტების პროფესიონალური თეატრის უმთავრეს მარიონეტად ჩამოყალიბება,¹

¹ როგორც ცნობილია, ესაა თეატრალური წარმოადგენის სახეობა, სადაც მოწევებებ თუკირს ამოფარებული მსახიობების მუერ მართველი თოჯინები. მართვის ხასიათისა და თოჯინების ავტორულების მანევრით განსხვავდება თოჯინების თეატრის სხვადასხვა ტაქს – სათოურებიანი, მარიონეტების, ჩრდილების, უთუკირო, რომელთა საფუძვლით შეძლება ჩამოყალიბდა დამრეკიდებელი თეატრები: თითების თეატრი, მრიონეტების თეატრი, ჩრდილების თეატრი. თეატრის ამ სახეობებს საფუძვლი ჩავყარა წარმართულ წეს-ჩვეულებებსა და თამაშობებში. მრავალ ქვეყანაში, მთ შორის, ასონიაშიც, თოჯინების თეატრი სათავეს იღებს რელიგიურ-მასტეტრიულ სანახაობებში. ივი უძველესი ხელოვნებაა და მოსხიური ჯერ კადევ ჰეროდოტეს, ქსენოფონტეს, არისტოტელეს, პორიციუსის, მარკუს აკრელიუსის და სხვათა შრომებში. დროთა განმავლობაში თოჯინების თეატრი თანამათხ კარგადა რელიგიურ შინარსს და სურო ხასიათს იღებდა. კოფით კომედიურ სიუჟეტებში

რომელიც, ძირითადად, XVII-XVIII საუკუნეებში განვითარდა. იგი იაპონიის ოთხი კლასიკური თეატრიდან (ბუნრაკუ, კაბუკი, ნო და კიოგენი) ერთ-ერთი სახეობა გახსნდათ.

სახელი ბუნრაკუ მომდინარეობს თეატრ ბუნრაკუძადან, რომელიც ისტორიულად, არა ერთ თოჯინურ სათეატრო სახეობას და მათ მიმდინარეობას მოიცავდა (როგორებიცაა: ჩრდილების, თითების, თოჯინებისა და, რა თქმა უნდა, მარიონეტების უანრი), თუმცა, დღემდე შემორჩენილია ერთადერთი – ბუნრაკუს მარიონეტების თეატრი. ბუნრაკუს სხვანაირად **ნინგიო ჯოკორუზისუ** (დრამატული თხრობის სტილი) უწოდებენ. ეს სახელი მისი წარმოშობისა და არსის გამოშხატველია ანუ, ესაა დრამატული გალობით ამბის მოყოლა შიამისენზე (სამსიმიანი ბარბითის შესავსი საკრავი) დაკვრის თანხლებით, სადაც თამამდებოლენებ ადამიანის სიმაღლის ნახევრი ან ორი-მესამედი სიდიდის ბუნრაკუს მარიონეტები, რომელებიც რამდენიმე კომპონენტისგან შედგებოდა: ხის თავი, მხრები, ტანი, მკლავები, ფეხები და კოსტიუმი. თავს აქვს ტარი, რომელზეც მიმაგრებულია საკონტროლო ზონრები თვალების, პირის და წარბების სამოძრაოდ. ხელისმოსაყიდებელი ტარი დამაგრებულია მხრების ფიცრის ცენტრში. მხრების ფიცრიდან ზონრებით ჩამოკიდებულია ხელები და ფეხები. კოსტიუმი ფარავს ტანისა და მხრების ფიცრს. კოსტიუმის ნაწილს შეადგენს ბამბუკის სალტეც, რომელიც ბარძაყს ქმნის. მდედრობითი სქესის მარიონეტებს ხშირად უშორმაო სახეები აქვთ და რადგან მათი კოსტიუმები გრძელია და სხეულის ქვედა ნაწილს ფარავს, ფეხები არც სჭირდებათ. დაახლოებით, 70-მდე თოჯინის თავი გამოიყენება თეატრში. ეს თავები რამდენიმე კატეგორიად არის დაყოფილი: ახალგაზრდა გაუთხოვარი ქალი ან ახალგაზრდა ძლიერი მამაკაცი. თითოეული თავი, ჩვეულებრივ, სხვადასხვა პერსონაჟის სახელით მოიხსენიებენ ხოლმე მაყურებლები. ომობუკაი (მარიონეტის მთავარი ოპერატორი) კოსტიუმის უკანა ნაწილიდან მარცხნა ხელს შეჰყოფს კოსტიუმში და ტარს, რომელზეც თავია დამაგრებული, ხელში იჭერს. მარჯვენა ხელით ის ამოძრავებს მარიონეტის მარჯვენა მკლავს. მეომარი მარიონეტი, დაახლოებით,

თეატრი ამხლდა სოციალურ უსამართლობას და უთანასწორობას. იხ.: შაფრანიკ B.A., Кукольное пространственно-временное искусство: <http://vla813280.narod.ru/html/3.3.1.html> (ბოლოს გადამოწმდა - 17/04/2019)

20 კგ-ს იწონის და მისი დაჭერა დიდ მოთმინებასა და ამტანბას მოითხოვს. მარცხენა მკლავს მართავს პიდარიძუკაი (პირველი ასისტენტი), ფეხებს კი – აშიძუკაი (მეორე ასისტენტი). მეორე ასისტენტი ასევე აბაკუნებს ფეხებს სპეციალური ხმის ეფექტისათვის და შიამისენის რიტმზე ასაყოლებლად. ქალი მარიონეტებისთვის აშიძუკა ამოძრავებს კიმონოს ქვედა ნაწილს ფეხების მოძრაობის სიმულაციისთვის. დრამატურგ ჩიკამაცუს¹ დროს მარიონეტებს მართავდა ერთი ადამიანი. მარიონეტის სამოპერატორიანი მართვა 1734 წლამდე არ არსებობდა. თავდაპირველად ოპერატორიც არ ჩანდა სცენაზე, მაგრამ „სონებაკი შინჯიუს“ („სიყვარულისთვის თვითმკვლელობა სონებაკიში“) მთავარი მარიონეტების ოპერატორი ტაცუმაცუ ჰაჩირობები იყო პირველი, რომელიც მთლიანად გამოჩნდა აუდიტორიის წინაშე. დღესდღეობით სამივე ოპერატორი მთლიანად ჩანს სცენაზე. მათ აცვიათ შავი კოსტიუმები და ახურავთ შავი ქუდები, რომლებიც სიმბოლურად „უხილავს“ ხდის. ცნობილი პირი ბუნრაკუს სამყაროში არის მთავარი ოპერატორი. ხშირად ქუდის გარეშე მუშაობს და ზოგ შემთხვევაში კაშკაშა აბრეშუმის ტანსაცმელი აცვია.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ყველაზე დიდი პოპულარულობა და წარმატება ბუნრაკუს თეატრს სპექტაკლმა „სონებაკი შინჯიუ“ („სიყვარულისთვის თვითმკვლელობა სონებაკიში“) მოუტანა, რომელიც დრამატურგ ჩიკამაცუს შედევრი იყო ოჯახური დრამის (სევა მონო) თემატიკაზე და რომელიც ეხებოდა კონფლიქტს ადამიანურ გრძნობებსა და საზოგადოებაში არსებულ მკაცრ შეზღუდვებსა და ვალდებულებებს შორის. ამ პიესის უდიდეს წარმატებას მოჰყვა უამრავი სხვა სასიყვარულო დრამაც, რომელიც ეხებოდა ვაჭრისა და კურტიზანის სასიყვარულო ისტორიას.

იაპონელებს სწამდათ, რომ, როგორც კი ჰუბლიგა საყურებლად განეწყობა, მარიონეტები მათ მოჯადოებას იწყებენ. სწორედ ასეთია „ბუნრაკუს“ სამყარო – რომელიც უსულო საგნებით გარდაისახება,

¹ ჩიკამაცუ მონბაქმონი – ნამდვილი სახელი სუგიმორი ნიბუმორი (1653 - 1725) – იაპონელი დრამატურგი. წერდა დრამებს, როგორც მარიონეტების თეატრისათვის, ასევე კაბუკისათვის. მისი ისტორიული („ძლევამოსილი კაგეკო“, 1686; „კოქსენგის ბრძოლება“, 1715 და სხვ.) და ყოფითი („მაჯუნურია თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, 1703) დრამების მთავარი თემაა მოგალეობის გრძნობა და ბედისწერა. იაპონიაში პირველმა შექმნა ფსიქოლოგიური დრამა. იხ.: https://data.bnf.fr/en/12216609/monzaemon_chikamatsu/ (ბოლოს გადამოწმდა - 17/04/2019)

ცოცხლდება, მაგრამ არასოდეს მეორდება. ფერადი, ჯადოსნური პერსონაჟებით სავსე – მაგრამ მაინც „რეალური“ სამყარო, სადაც ყოველი დეტალი თანაბრად მნიშვნელოვანი ხდება. მარიონეტის მსახიობები თითქოს თავისუფალნი არიან დრამატული თეატრის მსახიობის სხეულისგან, მატერიისგან. ისინი ხომ მხოლოდ ნინგიოს სახით ჩნდებიან მაყურებლის წინაშე. ურთულესი მოვალეობა – მედიატორობა – აკისრიათ, მათ ხომ მარიონეტის ფიგურა უნდა გააცოცხლონ და ის ემოცია ჩაუდონ, გადასცენ მაყურებელს, რომელსაც თითოეული პერსონაჟი თუ გმირი განიცდის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რისმაგ გორდეზიანი, რჩეული ნაშრომები, თბ., გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2000;
- Baird Bil. The Art of the Puppet. London: New Burlington Books, Quintet Publishing Limited. 1966.
- ფილოსოფიის ისტორია, წიგნი III, ლევის სტროსი. იხ.: <http://www.nplg.gov.ge>
- Шафранюк В.А., Кукольное пространственно-временное искусство: <http://vla813280.narod.ru/html/3.3.1.html>
- BUNRAKU, JAPANESE PUPPET THEATER <http://factsanddetails.com/japan/cat20/sub131/item713.html>

ს ელოვნებათა მფოდერა

ქეთევან ახობაძე,
ხელოვნებათმცოდნე,
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი

თბილისში ვერნისაშები და თანამედროვე ქართული ფერწერის პროგლოგიკა (წერილი პირველი)

თემურ სამადაშვილის ნახატების „იდუმალი სამყარო“

ფართოდ გავრცელებული თვალსაზრისის თანახმად, კულტურის პროგრესის მაჩვენებელი – პიროვნების თავისუფლებით იზომება. ქვეყნის კულტურის დონე და სოციუმში მყოფი პიროვნების თავისუფლების დონე, ერთმანეთის – ურთიერთგანმსაზღვრელი და ურთიერთმაჩვენებელია. დღეს, მიუხედავად სფეროში არსებული პრობლემებისა (სუბიექტურ-ობიექტურ დონეზე), ჩვენი ქვეყნის კულტურული ფასეულობების გავლენა – განათლების, მეცნიერების, კულტურის (იგულისხმება ყველა დარგი) განვითარებაზე ჯერ კიდევ შეიმჩნევა. თუმცა, ამ ფასეულობათა დაცვა-გადარჩენის პროცესი საქართველოში არაერთგვაროვნად მიმდინარეობს.

თანამედროვე ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების კვლევის კუთხით, მისი პრობლემატიკის შესწავლისას, არა ერთი საინტერესო ტენდენცია იკვეთება, რომელსაც ჩვენი დროის მხატვრული ცხოვრების შეფასებისათვის – ვთვაქრობ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან თვით თანამედროვე ქართული მხატვრობაა არაერთგვაროვანი მოვლენა. ვინაიდან, ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების ეს პერიოდი, ადრე, საგრძნებო კვლევის საგანი არ ყოფილა, ამიტომ სამეცნიერო ლიტერატურაში, ამ მონაკვეთის მხატვრული პროცესების ამსახველი ფუნდამენტური ნაშრომი არ არსებობს, მხოლოდ სტატიებით, ცალკეული ავტორების შემოქმედების კვლევით შემოვიფარგლებით.

ნაშრომის კვლევის საგანი, თანამედროვე ქართული მხატვრობის თავისებურებათა ანალიზს სხვადასხვა თაობის, კონკრეტული მხატვრების, ამ შემთხვევაში – თემურ სამადაშვილის და როლანდ დუმბაძის – შემოქმედების საფუძველზე გულისხმობს (კვლევა ამ

კუთხით კვლავ გაგრძელდება), ეს თავისებურებები კი, როგორც ვიცით, 50-60-იანი წლებიდან გამოიკვეთა, როდესაც სახვით ხელოვნებაში მხატვრული ფორმის, სივრცის, ფერის, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, ინდივიდუალური გააზრების „ახლებური“ პროცესი დაიწყო, რომელმაც ახალი მხატვრული ხედა, პოზიცია, სტილისტური მიმართულება, იდეები, მიზნები მოიტანა. თანამედროვე ქართულ ფერწერაში განვითარების რამდენიმე ეტაპი იკვეთება,

გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში მხატვრების პროტესტი გამოხატვის მხატვრული საშუალებების და ენის, ახლებური აზროვნების დამკვიდრებასთან პირდაპირ იყო დაკავშირებული, რომლისთვისაც ისინი იბრძოდნენ, სამაგიეროდ, 70-80-იანთა თაობისათვის – შემოქმედებითი პროცესებისაკენ გზა შედარებით თავისუფალია, რასაც XX საუკუნის მიწურულს განვითარებული, მსოფლიო ისტორიული პროცესები უწყობდა ხელს. დამერწუნეთ, ბევრად უფრო ადვილია წარსულის პელევა, ვიდრე – დღევანდელობაში მიმდინარე პროცესების ანალიზი, ამას ბევრი მიზეზი აქვს – ინფორმაციული, პროფესიული, ადამიანური და ა. შ. ამიტომ ჩვენი ეს სტატიათა „სერია“ – „თბილისური ვერნისაჟები“, ერთგარი მცდელობაა შეავსოს ამ სფეროში არსებული სიცარიელე და გამოიკვეთოს ქართველი მხატვრების მოღვაწეობის ერთიანი სურათისათვის დამახასიათებელი შტრიხები; მხატვრული მიებებისა და მიღწევების მაგალითზე – უახლესი ქართული მხატვრობის დამახასიათებელი ნიშნები, მისი სპეციფიკურობა, ადგილი და მნიშვნელობა თანამედროვეობის კონტექსტში წარმოაჩინოს.

სულ ცოტა ხნის წინ, მხატვარ თემურ სამადაშვილის სახელოსნოში, მისი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები ვიხილე და.... მისი ნახატების „იდუმალი სამყაროს“ თანამონაწილე ასე გაეხდი. ჩემთვის სამადაშვილი ჯერ კიდევ 1970-იანი წლების ბოლოდან გახდა ცნობილი, როდესაც „მხატვრის სახლში“ ვმუშაობდი და მისი, სხვადასხვა მასალაში (შამოტი, თიხა, ფაიფური, მინა...) შესრულებული – დეკორატიული ფანრული კომპოზიციები ვიხილე. მოგვიანებით, მხატვარი ფერწერით დაინტერესდა და 1980-იანი წლების ბოლოდან მოყოლებული, ათეულობით საინტერესო ტილო შექმნა.

ყველამ კარგად ვიცით, რომ ხელოვნება ადამიანის არსის

რეალური, მაგრამ თავისებური გამოხატვაა და რომ, ხელოვნება – ადამიანის შინაგან სამყაროზე ზემოქმედებს; რადგან, როდესაც სხვადასხვა მხატვრის შექმნილ ნახატს უმჹერ, ისინი ათასგარ, არაერთგვაროვან გრძნობა-ემოციებს, შთაბეჭდილებებს იწვევენ. როგორც დარგის მკვლევრები მიიჩნევენ, ფერწერის გამოხატვის საშუალებები (ფორმა, ფაქტურა, კოლორიტი, რიტმი და ა. შ.) მარტო იმისათვის კი არ შეიქმნა, მნახველში რაიმე კონკრეტული გრძნობა გამოიწვიონ, არამედ იმისათვისაც, რომ გამოხატონ ადამიანის შინაგანი სამყარო, რომელსაც აქვს უნარი, დაინახოს და შემდეგ, ტილოზე გადაიტანოს – მშვენიერება.... მხატვრის იდეა-ოცნებებში სამყაროს მრავალწახნაგოვანი ასპექტი გარდაისახება, სახეს იცვლის და ეს ტრანსფორმაცია მის ნამუშევრებში აღიბეჭდება.

ფერწერა, სახვითი ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, მნახველზე მრავალფეროვან ზემოქმედებას ახდენს, ცხოვრებისული სირთულეების სხვაგვარ აღქმაში განწყობას გვიქმნის და თუნდაც, მათ დავიწყებაში გვეხმარება, ყოფითი დაძაბულობიდან გვაღუნებს.¹

თემურ სამადაშვილის სურათებში აღწერილი სამყარო ფერთა დღიდ ღელვით არ გამოიჩევა. მას უფრო თეთრისა და ნახევარტონების პარმონიულად შერჩეული ფერთა გამა, ლაქები, ნატიფი ხაზი და უფრო ღეკორატიულობა ახასიათებს, რომელსაც ბოლო პერიოდში, წერის პუანტელისტური მანერაც ემატება და, ეს ყოველივე, მხატვრისულ სამყაროში გიტყუებთ. ტილოებიდან წამოსული ენერგია, რომელიც დამუხტულია ფერის, გამოსახულების, თვით მხატვრის ენერგიით, უდავოდ, მნახველის არაცნობიერზე ზემოქმედებს და გარკვეულ შეგრძნებებს იწვევს...

სახვითი ხელოვნება, სხვა დარგებთან ერთად, რომ ადამიანის კულტურის და საზოგადოების განუყოფელი ნაწილია, ეს დიდი ხანია – აღიარებულია. ისიც კარგად ვიციო, რომ ადამიანები სამყაროს არა მარტო აღიქვმენ, არამედ მასზე ზემოქმედებენ კიდეც. ადამიანები ასევე განიცდიან სიხარულს, ბედნიერებას, აღმაფრენას, წყენას, იმედგაცრუებას და სხვადასხვა გრძნობა-ემოციას, რომლებსაც თავიანთი პროფესიის მიხედვით გამოხატავენ.

¹ პირადად ჩემთვის, ფერწერა, ჩემი ყოველდღიურობის, ყოფის მუდმივი თანმხლებია, რადგან მხატვრის ოჯახში გაზრდილს, ცარიელებისან გარემოში ვერ წარმომიდგენია ცხოვრება – სულ თან მახლავს და, მუსიკისთან ერთად, ჩემს პიროვნულ ზრდა-განვითარებაში უდიდესი როლი ითამაშა.

გრძნობები ხომ ჩვენი ემოციების მაქსიმალური გამოხატულებაა. ამიტომ მხატვარი თავის გრძნობებს მის მიერ შექმნილ ნახატში გადმოსცემს, თანაც ყველას – სხვადასხვაგვარად...

ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენ ყველა სხვადასხვა გრძნობას განვიცდით, რაც იმის მანიშნებელია, რომ გარე სამყაროსთან გარკვეული ურთიერთობები ყალიბდება, რომლებიც შემდგომ, შემოქმედ ადამიანებში, მათ ხელოვნებაში აისახება და სახელოსნოში განმარტოებულნი, ტილოსთან ჰიდილში ემოციას – გრძნობას უპირისპირებენ.

ემოცია ხომ ადამიანის ფსიქიკური მდგომარეობაა, ინდივიდის – გარე სინამდვილესა და თავისი თავისადმი დამოკიდებულების განცდა; ადამიანის რეაქციაა მასზე სამყაროს ზემოქმედებისას, იქნება ეს პოზიტიური თუ ნეგატიური...

სახელოსნოში, მხატვრის სურათზე მუშაობის იმ სააზროვნო პროცესში, რომელსაც შემოქმედებითი წარმოსახვა ჰქვია, ნახატი – მხატვრის გონებაში, მის მიერ აღქმული გარესამყაროს მიზანმიმართული გააზრებით იქმნება, რათა ჩვენამდე, თავისი ემოციებისა და განცდების ამბავი მოიტანოს. კარგად ვიციო, რომ გონებას, გარდა „ნილული ხატებისა“, თავისუფლად შეუძლია შეგრძნებების სახესხვაობა და გონებაში თავისი ხილვის მსგავსი სურათები შექმნა.

მხატვარ თემურ სამადაშვილის ფერწერული ტილოების ხილვისას, მნახველი ზღაპრულ-იდუმალ და გამჭვირვალე-ჰაეროვან სამყაროში ხვდება, სადაც, აუცილებლად, ძალდატანების გარეშე – ემოციური ფონი გეცვლება და მხატვრის მიერ გენერირებულ ხილვად „გონებრივ ხატებზე“ ყურადღება პოზიტივისაკენ მიზანმიმართულად გადაგაქვს. მისი ნახატები ჩვენი კოგნიტური მარაგის „ჩართვას“ მოლიანად მოითხოვნ და ამით, ჩვენში, შემოქმედებითი წარმოსახვის პოტენციური უნარიც იზრდება. ფიქრები, განცდები, ემოციები.... რომელთა სხვადასხვაგვარობითაც თემურ სამადაშვილის ფერწერული ტილოები ხასიათდებიან, ნათლად ასახავენ მხატვრის წარმოსახვის სამყაროს, სადაც ის გულწრფელია და ამიტომაც, შენც, მნახველი, მის გულწრფელობას გრძნობ და მხატვართან ერთად, საოცარ, ლირიკულ, იდუმალ სამყაროში იყარგები...

მხატვრის სურათებს როდესაც ვათვალიერებდი, გამახსენდა პოეტისა და მთარგმნელის ნიკოლოზ ზაბოლოცკის გამონათქვამი:

„გიყვარდეთ ფერწერა პოეტები, რადგან მას, ერთადერთს, ძალუშს სულში მომხდარი ცვლილებები – ტილოზე გადმოიტანოს!“ (თარგმ. – ქ.ა.).

სამადაშვილი, ადამიანური ემოციების გადმოტანას ტოლოზე, სხვადასხვა ფერწერული ამოცანით ახერხებს. ყოფითი სიუჟეტები და მთოლოგიური იდუმალი თემატიკა ერთმანეთში ისე გადადის, რომ თანავრმნობა გვეუფლება და მათთან ერთად განვიცდით პროცესებს.

ადამიანის მხატვრული შემოქმედების პრობლემატიკის შესწავლა ანტიკური დროიდან მოდის და შემდგომ არა ერთი დისციპლინის ინტერესის საგანი გახდა. დღეს კი უკვე, როგორც დისციპლინათაშორისი კუთხით, ისე განიხილება. მკლევრები, ამ საკითხებით, განსაკუთრებით XX საუკუნეში დაინტერესდნენ და სინთეზური კვლევის ობიექტიც გახადეს. კვლევაში ჰუმანიტარულ დარგებს საბუნებისმეტყველო დარგებიც დაემატა. ისინა შეეცადნენ, მხატვრის შემოქმედებაში მიმდინარე სულიერი პროცესებისათვის „მატერიალური საფუძველი მოექცენათ“.

შემოქმედებითი პროცესი, მისი ეტაპობრივი განვითარების გზა, ასახვის მექანიზმების გრადაცია, შემოქმედებითი აქტის სახეცვლა, მხატვრის შესაძლებლობების რეალიზაცია, ნიჭის და შესაძლებლობების თანხვედრა, და ბოლოს, შემოქმედის, როგორც სოციალური არსების, მნიშვნელობა იმ საზოგადოებაში, სადაც ის იმყოფება – ეს ის საკითხებია, რომელთა მიმართ, მეცნიერთა და მკლევართა აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ერთი რამ ყველასათვის მაინც მისაღება: მხატვრის შემოქმედება, მოღვაწეობა – გარე სამყაროს სულიერ ათვისებას, აღქმას, შესწავლას გულისხმობებს. მისი შემოქმედების გრძნობა-სახეობრივი ხასიათი, ბოლოს კი შემოქმედებით მიღებული შედეგი (ანუ ჩვენს შემოხვევაში ფერწერული ტილოები) – ადამიანთა ემოციებსა და გრძნობებზე ზემოქმედებს. მხატვრის მოღვაწეობა ხომ წარმოსახვის ერთგვარი „თავისუფალი თამაშია“ სხვადასხვა მასალასთან, რომელთა საშუალებითაც ხდება სწორედ ეს ზემოქმედება; რადგან, თავისი შემოქმედებით, მხატვარი, სწორედაც რომ თავისუფალია ყოველივე ჩარჩოსაგან, კანონისაგან, დოგმისაგან და ა.შ.

თემურ სამადაშვილის ნახატების ნეიტრალურ თეთრ ფონზე, მცირე ფიგურებიან კომპოზიციებში (ძირითადად ერთი ან ორფიგურიანი),

განზოგადოებული სახეები, კონტურით გამოსახული მაქსიმალურად გამარტივებული პლასტიკური ფიგურები – მოკლებულია კონკრეტულობას. მხატვრის ნამუშევრებში კარდად ჩანს სახვითი საშუალებების და სტილის, წერის მანერის ეტაპობრივი ცვალებადობა, ფერწერული ამოცანების სხვადასხვაობა, მრავალფეროვნება. ფერწერულ ტილოებში მხატვარი თავის ფანტაზიებს უკვე გადამუშავებულს, ესთეტურად გაფორმებული სახით გამოჰქონდა და როგორც ფროიდი მიიჩნევს: „მხატვარს მივყავართ ჩვენ ტკბობის მდგომარეობამდე საკუთარი ფანტაზიის წყვალობით“¹.

მის შემოქმედებაში რაციონალური და ირაციონალური ერთმანეთთანაა შერწყმული, ხდება მათი კომბინირება, კარგად ჩანს ახლის შესაქმნელად – შემოქმედებითი პოტენციალის მაქსიმალური გამოყენება, გულწრფელობა, ღიაობა, გარე სამყაროს, ადამიანების სიყვარული, პიროვნული ზრდა...

თუ იუნგის ხაზს გავყვაბით, მხატვრის შემოქმედების წყარო ავტორის პირად გამოცდილებაში არ უნდა ვეძებოთ, ის კოლექტიური არაცნობიერიდან მოდის, რომელსაც მხატვარი ფორმას აძლევს, ანუ „აფორმებს, ფუთავს“ და საზოგადოებამდე მოაქვს, რასაც მკვლევარი სოლოვიოვი შემდეგნაირად ხსნის: „მხატვარი არის ის – ვინც ღმერთითაა შთაგონებული!“².

სამადაშვილის ნახატები მხატვრის შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკურ მახასიათებლებზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვთავაზობენ, სადაც ძალიან კარგად იკვეთება, თუ როგორაა მობილიზებული შემოქმედის სულიერი ძალისხმევა თავისი გამოცდილებებით, შთაბეჭდილებებით, სხვადასხვაგვარი გრძნობა-ემოციებით, განცდებით და ა.შ. ინფორმაციის ამ კომპლექსში შეგვიძლია ავსხნათ: მხატვრის ცხოვრების და შემოქმედების რომელიმე განსაზღვრულ პერიოდში, რა ფაქტორები უფრო ახდენდა მასზე ზემოქმედებას, რომელიც მისი შემოქმედების მიმართულებას, სხვადასხვა ამოცანის ამოხსნას, ახალი სახეების, ახალი მოტივების შექმნას, ძიებას განსაზღვრავდა. ყველაფერი ეს კი მისი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებიდან, მახასიათებლებიდან, უნარ-ჩვევებიდან მოდის. როგორც აღვნიშნეთ, სამადაშვილი,

¹ Фрейд З., Художние и фантазироване, М., 1995, с. 134.

² Юнг К. Г., Архетип и символ, М., 1991; Соловьев В. С., Смысл любви: Избранные произведения. М., „Современник“, 1991, с. 525.

თავდაპირველად, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების დარგში მუშაობდა და მოგვიანებით, ფერწერით დაინტერესდა. კერამიკაში მუშაობის გამოცდილების ფერწერასთან შერწყმაშ მის ნახატებს სხვა, ახალი ელფერი შესძინა. იგი ორივე მიმართულებით არსებულ ოსტატობას თავს უყრის და სულ ახალ – „მისეულ“ შემოქმედებით მახასიათებლებთან მიღის. თან, უკვე დაგროვილი შემოქმედებითი გამოცდილებით გამოხატვის მექანიზმებს, ხერხებს ცვლის და ეძებს – რომელი საშუალებაა მისოვის უფრო მისაღები, ნაყოფიერი. ეს ყველაფერი კი მისი პიროვნული თავისებურებების სარკეა.

მხატვარ სამადაშვილის შემოქმედება, მისი შემოქმედების წყარო, ისე როგორც ყველა ხელოვანი ადამიანის, ანთროპოსოციოგნეზის პროცესებში, უპირველეს ყოვლისა, „რეფლექსური აზროვნების ფორმირებაში“ დევს, რომლის ყველაზე დიდ გამოვლინებად – შემოქმედება ითვლება. შემოქმედებითი აქტით მიღებული ყველა სურათი ვერ და არ იქნება მაღალინტელექტუალური. თუმცა, ყველა ეს სურათი, თავის თავში, ინტელექტუალურ ძიებას მოიცავს და შინაგანი სამყაროს გარეთ რეალიზების პროცესშია. სამადაშვილის ნახატებიც მხატვრის შთავონების პროცესში და თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობის რეზულტატია, რომელიც „განსახიერდება“ და რეალობად იქცევა მის ტილოებში; რომლებშიც ახალ გადაწყვეტილებებს ეძებს, რითაც გვიჩვენებს თავისი შესაძლებლობების მაქსიმალურ რეალიზაციას, ახალი იდეების ხორცშესხმით.

მხატვრის ნიჭი მისი მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების იარაღია. თემურ სამადაშვილის ოსტატობა იკვეთება პროცესებში, როცა ის ქმნის მხატვრულ ფასეულობას, რითაც გვიჩვენებს, თუ რამდენად შეუძლია მას თავისი ჩანაფიქრის რეალიზება და როგორ ესოეტიკურ დონეზეა ეს შესრულებული.

უკვე აღვნიშნე, რომ ხელოვანი თავის გრძნობა-ემოციებს ხელოვნებაში გამოხატავს. ოსტატობა საშუალებას აძლევს, რომ თავისი აზრი, გრძნობა გამომსახველობითი საშუალებებით და ფერწერის ტექნიკიებით გამოხატოს. მისი ინდივიდუალურობა საშუალებაა – წარმოადგინოს მისი, როგორც მხატვრის, პიროვნება ყოფისა და საქმიანობის უნიკალურობით, რომელიც შემოქმედებაში იღებება. მხატვრის თვითმყოფადლობისაკენ სწრაფვას, რომელიც საფუძველია და ასე საჭირო შემოქმედების ინდივიდუალურობისათვის,

მთლიანობა, განუმეორებლობა მოსდევს და ასე ხდება მისი პოზიციის საზოგადოებაში დამკვიდრება. ინდივიდუალიზმი შემოქმედის მიერ შექმნილი სახეებით და სტილის თავისებურებაში ვლინდება, რომელიც მას სხვა ავტორებისაგან განასხვავებს. მხატვრის პროფესიონალური ოსტატობა მნიშვნელოვანია, რაც ხელს უწყობს ჩვენამდე მოიტანოს თავისი სათქმელი, ეს კი შეუძლებელია იმ შემოქმედებითი შთაგონების გარეშე, ურომლისოდაც ხელოვანი მხატვრულ ნაწარმოებს ვერ ქმნის.

სამადაშვილის ტილოების მხატვრული რეალობა – ეს მხოლოდ მისი ფანტაზიები, გამოგონილი და იდუმალი სამყარო როდია. თემურ სამადაშვილი მხატვრული კონცეფციის დემონსტრირებას, მსოფლიმხედველობის ჩვენებას ახდენს, ამიტომ გვხიბლავს მისი შემოქმედება და ყოველთვის გიტოვებს სათქმელ-საფიქრალს, იმ იდუმალებით ძოცული აქცენტებისათვის, რომელიც გეუბნება: „შეგიძლია, შენ გააგრძელო...“.

ამბობენ: თუ კაცობრიობას არ ექნებოდა საიდუმლოებანი, მაშინ ისინი უნდა გამოვიგონოთო... ნახატის ქმნადობის პროცესი მხატვრისგან დამოუკიდებელ, ორიგინალურ აზროვნებას ითხოვს, რაც, უდავოდ, მისი ნიჭის ნაწილია. შემოქმედებითი პროცესი – მხატვრის სულიერ-პრაქტიკული აქტია, რომლის შედეგი, ანუ ხელოვნების ნაწარმოები, უნდა გახდეს საზოგადოებასთან მისი კომუნიკაციის საშუალება. ამიტომ ცდილობს მხატვარი, ის მხატვრული შემოქმედებითი ფორმა მონახოს, რომელიც, მეტნაკლებად, მის განცდებს, შეგრძნებებს, იდეებს სრულად ასახავს.

სამადაშვილის შემოქმედებაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, მხატვრული ფორმები ეტაპობრივად იცვლება, თუმცა, შემოქმედების ძირითადი ხაზი მოლაპარაკით და უწყვეტი. მხატვრული ნაწარმოების აღქმა არ ხდება მხოლოდ შემუცნებით. მას ემოციონალური, გრძნობადი აქტი ახლავს და ის, აუცილებლად, მხატვრის მიერ ასახული სამყაროს თანამონაწილე, ნაწილი ხდება, რაც იმითაც მიიღწევა, როცა მხატვარი ნაწარმოებით გამოხატავს პიროვნების ზოგადჯულტურულ პოტენციალს და მისი ფასეულობების სისტემის ორიენტაციას.

აღბათ ჭეშმარიტია გამოთქმა: „ხელოვნებას სასწაულების მოხდენა შეუძლია!“

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Фрейд З., Художние и фантазирование, М., 1995;
- Юнг К. Г., Архетип и символ, М., 1991;
- Соловьев В. С., Смысл любви: Избранные произведения, М., 1991.

**‘უნივერსიტეტის
საღოძთორო პროგრამა**

ლელა გვარიშვილი,

დრამის რეჟისურის მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ასოც. პროფ. მარინა ზარატიშვილი

ანსამბლი საოპერო თეატრში

პროფესიული თეატრალური ხელოვნება ანტიკური პერიოდიდან იღებს სათავეს. საუკუნეების განმავლობაში სათეატრო ხელოვნების სულის ჩამდგმელი და მამოძრავებელი ძალა დრამატურგი და მსახიობი იყო. დროთა განმავლობაში თეატრალური ხელოვნება გარკვეული კანონზომიერებით იცვეწებოდა, რთულდებოდა. სხვადასხვა დროს სათეატრო კომპონენტები განსხვავებული ფორმითა და რაოდენობით მონაწილეობდნენ სასცენო ნაწარმოების შექმნაში. თუკი ძველ ბერძნულ თეატრში შემოქმედებითსა თუ საორგანიზაციო პრობლემებს წყვეტდა დრამატურგი, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის სასცენო შემოქმედება უკვე წარმოუდგენელია რეჟისორის აქტიური მოღვაწეობის გარეშე. სწორედ ამ პერიოდიდან რეჟისორი ხდება შემოქმედებითი პროცესის ერთპიროვნული ხელმძღვანელი და წარმართველი.

„რეჟისურამ წარმატებით გადაჭრა, როგორც საშემსრულებლო, ასევე სადადგმო კულტურის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, მათ შორის უპირველესია, ანსამბლის პრობლემა, ერთიანი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპებით თანამოაზრეთა გუნდის ჩამოყალიბება-დაფუძნება“, – აღნიშნავს მარინა ზარატიშვილი.¹

ამდენად, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან სიტყვა თეატრთან ასოცირდება არა მხოლოდ მსახიობი და დრამატურგი, არამედ უკვე რეჟისორიც. სწორედ ახალი ტიპის რეჟისორთა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოისვლასთანაა დაგავშრიებული გარკვეული შემოქმედებითი ზასიათის, ხელწერის, ესთეტიკის თეატრების შექმნა: გერმანიაში ლუდვიგ კრონეგის, ოტო ბრამის; საფრანგეთში ანდრე ანტუანის; რუსეთში კონსტანტინე სტანისლავსკის და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ შექმნილი „სამხატვრო თეატრი“. მოგვიანებით, ვსევოლოდ მეიერხოლდის, უვენი ვახტანგოვის, ალექსანდრე თაიროვის, ბერტოლდ ბრეხტის, უნ ვილარის. საქართველოში –

¹ ზარატიშვილი მ., სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები, გამომც. „გლობალ პრინტი“, 2000, გვ.7.

კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, ალექსანდრე წუწუნავას, არჩილ ჩხარტიშვილის, დოდო ალექსიძის, მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის და ა.შ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თეატრი თავისი განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა, სადაც ახალი ტიპის რეჟისორი – „იდეების გენერატორი“, პიესის ინტერპრეტატორი, სპექტაკლის კონცეფციის შემქმნელია, ხოლო მის გარშემო თავს იყრიან მსახიობები, სადადგმო ჯგუფი და მის მიერ დასახული მიზნისკენ ერთად მიემართებიან.

„როგორც ცნობილია, ახალი ტიპის რეჟისორა, უწინარესად ამ ნიშნით შევიდა სასცენო ხელოვნების ისტორიაში. მსახიობთა ანსამბლი – ეს არის ახალი ტიპის რეჟისორული მოღვაწეობის მონაპოვარი, რომელშიც კოდირებულია თავად სასცენო ხელოვნების არსი – კოლექტიური თანაშემოქმედებითი პროცესის არსებობა. სწორედ კოლექტიური თანაშემოქმედებითი აქტის განხორციელებამაც მოითხოვა წინამდლოლის (რეჟისორის) მიერ სპექტაკლის დადგმის საერთო მონახაზისა და კონცეფციის გაცნობის აუცილებლობა“, – წერს მარინა ხარატიშვილი.¹

კარლო ინასარიძე თეატრის სადადგმო ჯგუფს „დადგმის შტაბს“ უწოდებს: „დადგმის შტაბი“ თეატრში შეიცავს ხელოვანთა ჯგუფს, რომლებიც თავთავიანთ შემოქმედებით უნარს თეატრალური მსატვრული ნაწარმოების – სპექტაკლის შექმნისკენ წარმართავენ, რომლის ცენტრში დგას რეჟისორი. ამდენად, რეჟისორის საერთო ხელმძღვანელობის ქვეშ, თავს იყრის არა მარტო მისი ტექნიკური შტაბი, არამედ შემოქმედებითი შტაბი: კომპოზიტორი, დირიჟორი, მსატვარი, არქიტექტორი, დრამატურგი თუ განთვების სპეციალისტი“.² ანუ მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელიც სპექტაკლის მსატვრულ მთლიანობას უზრუნველყოფს.

მიხეილ თუმანიშვილი, ანსამბლური სპექტაკლების დიდოსტატი, უბადლო პედაგოგი, ახალი თეატრალური სივრცის შექმნელი, კინომსახიობთა თეატრის დამაარსებელი, რომელსაც ოთხმოციან წლებში, თბილისის ოპერის თეატრში არაერთო სპექტაკლი დაუდგამს, წერს: „თეატრის მუშაობის ყოველი მომენტი კოლექტიურია, ყველა საამქრო და მოღვაწე პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ერთმანეთშეა დამოკიდებული, ყველა ერთად წარმოადგენს მრავალსახა

¹ ხარატიშვილი მ., სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები, გამომც. „გლობალ პრინტი“, 2000, გვ. 7.

² ინასარიძე კ., თეატრის მეტყველება, მიუნინი 1995, გვ. 856.

კოლექტივს, რომელსაც რეჟისორი ხელმძღვანელობს. თანამედროვე თეატრი ურეჟისოროდ არ არსებობს“¹.

დღეს თეატრი ანსამბლური სისტემის გარეშე წარმოუდგენელია. ეს ეხება ოპერის თეატრსაც. ამ მხრივ დრამატულსა და ოპერის თეატრებს ბევრი აქვთ საერთო. კოლექტიური თანაშემოქმედებითი პროცესს შედეგად შექმნილი ანსამბლური საოპერო სპექტაკლი – ესეც ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობის მონაბოვარია. განსხვავება კი იმაშია, რომ თუ დრამატულ თეატრში რეჟისორი ერთპიროვნული მმართველია, საოპერო სპექტაკლს ორი მმართველი ჰყავს – რეჟისორისა და დირიჟორის სახით. ანუ თეატრის მსგავსად, თეატრალური, სანახაობრივი მხარე მთლიანად რეჟისორის მხრებზე გადადის, ხოლო მუსიკალური მხარის წარმართველი – დირიჟორია. რეჟისორისა და დირიჟორის შეთანხმებული, თანაშემოქმედებითი მუშაობა ანსამბლური პრინციპის განუყოფელი ნაწილია. მაგრამ სიტყვა „ანსამბლს“ საოპერო ხელოვნებაში კიდევ სხვა მნიშვნელობა და დატვირთვა აქვს. ეს არის ოპერისათვის ყველაზე დამახასიათებელი, თვალსაჩინო და ლამაზი თავისებურება. ეს არის „უნიკალური აქტი, სადაც რამდენიმე ადამიანს შეუძლია ერთდროულად ილაპარაკოს (ანუ იძღვროს), გამოთქვას აზრი, გამოხატოს ემოცია და ეს იყოს უაღრესად პარმონიული, შერწყმული, ემოციური და, რაც მთავარია, არაჩვეულებრივი მოსახმენი.

„ანსამბლი – ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს „ერთად“. ეს არის შეთანხმებული, ხმაშეწყობილი, მწყობრი შესრულება კოლექტიური სიმღერის ან დაკვრის დროს. ანსამბლის ხელოვნება შემსრულებელთა მუდმივ კოორდინაციაზეა დაფუძნებული, ითხოვს საერთო ხმოვანების მოსმენის და საკუთარი საშემსრულებლო მანერის, პარტნიორების მანერებთან შეხამების უნარს,“ – ვკითხულობთ „ვოკალურ ენციკლოპედიაში“².

ანსამბლი შეიძლება მიღიოდეს წმინდა დიალოგის სახით, ანუ ორი, სამი ან მეტი ადამიანი რიგ-რიგობით მღეროდეს, ან ერთდროულად; შეიძლება ერთსა და იმავე ან სხვადასხვა სიტყვას მღერონან. შესაძლებელია ერთ მელოდიას განსხვავებულ

¹ ურუშაძე ნ., გვერდების მ., თუმანიშვილი ე., „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს“, სერთაშორისით თეატრალური ლაბორატორია – ფონდი „ტერა ინკონიტა“, თბილისი, 2004, გვ. 125.

² Кочнева И., Яковлева А., Вокальный словарь, Ленинград, изд. „музыка“, 1988, гვ. 5.

ტონალობაში ასრულებდნენ, ან მელოდიაც განსხვავებული იყოს. იშვიათია ოპერა, სადაც არ არის ანსამბლი. ეს არის ოპერის ყველაზე ღამაზი და რთული მხარე. „სოლისტი დამოუკიდებელია: ის თავის თავს ჟეკითხვას უსვამს და თავადვე პასუხობს, ან მოგვითხრობს. ანსამბლისტი კი სხვებს ეკითხება, პასუხობს, კამათობს და არწმუნებს მოსაუბრებს, რომლებიც, თავის შერივ, მუდმივად რეაგირებენ მის გამონათქვამზე და თავიანთ ხმებს საერთო, უწყვეტ მუსიკალურ ქარგაში აქსოვენ“,¹ – წერს XX საუკუნის სამოციანი წლების რუსი დირიჟორი ა. პაზოვსკი.

როდესაც ვიქტორ პიუგოს პიესა „მეფე ერთობა“ პირველად დაიდგა, მაყურებელმა თურმე ცუდად მიიღო, რასაც, რა თქმა უნდა, პიუგო ძალიან განიცდიდა. რამდენიმე წლის შემდეგ, პიუგოს სიცოცხლეშივე, ვერდიმ ეს პიესა გამოიყენა თავისი ოპერისთვის და ლიბრეტისტ პავესთან ერთად დაწერა ყველასათვის ცნობილი და საყვარელი ოპერა „რიგოლეტო“. ამ ოპერის კულმინაციაა მეოთხე აქტის კვარტეტი და ტერცეტი, რომელიც აღიარებულია ერთ-ერთ ყველაზე ღამაზ ანსამბლად. როდესაც პიუგოს ეს სპექტაკლი უნახავს, გულდაწყვეტით უთქვამს: „მე რომ შემძლებოდა ოთხი ადამიანი ერთდროულად ამელაპარაკებინა, არც ჩემი პიესა ჩავარდებოდა“. ეს ისტორია ცხადყოფს, თუ რა ემოციური ძალა გააჩნია ანსამბლს და რამდენად განასხვავდება თეატრალური ხელოვნებისაგან.

ანსამბლი ვოკალისტ-მსახიობისგან ყურადღების დიდ კონცენტრაციას მოითხოვს. ანსამბლი უნდა ხედავდეს დირიჟორს, კარგად ესმოდეს პარტნიორების ხმა და აკონტროლებდეს საკუთარ ხმას, რათა არც მიიჩემალოს და არც გამოიყოფოდეს. იმავდროულად, მკაფიოდ უნდა ისმოდეს სიტყვები და ნათლად ჩანდეს თითოეულის ამოცანა. ეს ყველაფერი რეჟისორმა უნდა გათვალისწინოს – ისე დაალაგოს მიზანსცენები, რომ თითოეულმა პერსონაჟმა შეინარჩუნოს ინდივიდუალობა, ხასიათი და, იმავდროულად არ დაარღვიოს საერთო პარმონია.

დირიჟორ პაზოვსკის აზრით, „შესრულების მაღალ არტისტიზმს, რომელიც მოიცავს ავტორის ჩანაფიქრს და მის საინტერესოდ გააზრებას, უნარს – იგრძნო და სახიერად გადმოსცე მხატვრული დეტალები – ნიჭიერი და კვალიფიციური მუსიკოსი

¹ Пазовский А., „Записи дирижера“, Изд. „Советский композитор“, Москва, 1968, გვ. 157.

ყველთვის ვერ ახერხებს. კიდევ უფრო რთულია ამის მიღწევა ანსამბლში, სადაც შემსრულებლების წინაშე რთული ამოცანაა: საკუთარი ინდივიდუალიზმის დაკარგვის გარეშე, მთლიანად აპყვე შემოქმედებითად თანამოაზრე პარტნიორებს და დაუქვემდებარო ყველაფერი: შეთანხმებულად სიმღერა და თამაში, მხატვრული სახის გადმოცემა, ტემპო-რიტმის პულსაცია, დინამიკა, შტრიჩისა და ბგერის ხასიათი და ა.შ.¹

ბიჭეს ოპერა „კარმენის“ მეორე მოქმედებაში არის სცენა, ეგრეთ წილებული „კვინტეტი“, სადაც დანკარი და მისი მეგობრები მომავალი კონტრაბანდისტული ოპერაციის გეგმას აწყობენ. ამ სცენის სირთულე მდგომარეობს მის სისწრაფესა და იმ სიტყვებში, რომელთაც ისინი ცალ-ცალკე, თანმიმდევრულად, სწრაფად მღერიან. ყველ დირიჟორს თავისი ტემპი აქვს, ზოგს ჩქარი, ზოგს ძალიან ჩქარი. ბატონ ჯანსულ კახიძისა და რობერტ სტურუას სპექტაკლში ეს სცენა ძალიან სწრაფად მიღიოდა. აქედან გამომდინარე, დირიჟორის „ხელის“ გარეშე ძალიან რთული იქნებოდა ამ სცენის თამაში. ბატონმა რობერტმა ისინი დასვა და მიწაზე რუკა გაუშალა. დანკარიო ჯოხით ხელში თითქოს გასავლელ გზას აღნიშნავდა, დანარჩენი თითოეული პერსონაჟი კი თავისთი რეპლიკებით ქმაყოფილებას ან უქმაყოფილებას გამოხატავდნენ. ბატონი რობერტის მიერ მოფიქრებული ასეთი მიზანსცენა საშუალებას იძლეოდა დირიჟორისთვისაც ცალი თვალით შექედათ და სცენაც ცოცხალი ყოფილიყო. სწორედ ეს არის ის ჩარჩო, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს რეჟისორი, კერძოდ: ეს ხუთი პერსონაჟი უნდა იყვნენ ერთმანეთთან ახლოს და ისეთი ქმედება მოუფიქროს, რომ შეძლონ დირიჟორის დანახვა და თან ეს ისე გააკეთონ, რომ მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი დარჩეს.

მოცარტის ოპერა „დონ ჟუანის“ პირველი მოქმედება მთავრდება დიდი ანსამბლით. მასში მონაწილეობს ოპერის ყველა პერსონაჟი (სეპტეტი) გუნდის ჩათვლით. მაესტრო ჯანსულს ეს სცენაც საკმაოდ ჩქარ ტემპში მიჰყავდა. ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა, სპექტაკლის რეჟისორმა (ეს მისი პირველი საოპერო სპექტაკლი იყო), პერსონაჟები დაზგებზე, სხვადასხვა სიმაღლეზე განალაგა (ზოგი მდგომარე, ზოგი მჯდომარე). თავად დონ ჟუანი სცენის

¹ Пазовский А., Записи дирижера, Изд. „Советский композитор“, Москва, 1968. Ст. 158.

შუაში იდგა. სპექტაკლის ყველა მონაწილე ბრალს დებდა დონ ჟუანს და ყველა ერთდღოულად, ერთ მუსიკალურ ფრაზაზე მისკენ თითს იშვერდა. ამ მიზანსცენაში შსახიობები თითქოს სტატიკურად იდგნენ, რაც საშუალებას იძლეოდა, მუსიკალურად კარგად შეეკრათ ეს ანსამბლი, მაგრამ ხელის ეს სინქრონული მოძრაობა საოცარ დინამიკას ქმნიდა.

საერთოდ, მასობრივი სცენა-ანსამბლის დროს, განსაკუთრებით ტრაგედიაში, რეჟისორები ერიდებიან მოქმედებით გადატვირთვას. ქმედება და დინამიკა თავად მუსიკაშია. რეჟისორმა ზუსტად უნდა განსაზღვროს პერსონაჟთა შორის ურთიერთობა, დამოკიდებულება, მუსიკისა და მინაარსიდან გამომდინარე, განალაგოს პერსონაჟები. შესაძლებელია ანსამბლში იყოს ერთი ან ორი პერსონაჟი, რომელთა სიტყვები დანარჩენებს არ უნდა ესმოდეთ, ამიტომ რეჟისორმა ისენი მოშორებით უნდა დააყენოს. შესაძლებელია ერთ ჯგუფს მეორესი არ უნდა ესმოდეს, ან მთელი ანსამბლი ერთ პერსონაჟს ელაპარაკებოდეს, ანდა ყველა ცალ-ცალკე თავის თავს, ანუ მონოლოგს მღეროდეს. აქედან გამომდინარე რეჟისორმა ზუსტად უნდა გაარკვიოს ვინ, ვის, რას ეუბნება და არ ჩათვალის, რომ ანსამბლია, ყველა ერთად მღერის და რა მნიშვნელობა აქვს, ვინ ვის მიმართავს, მთავარია, კარგად იმღერონ.

კომედიის შემთხვევაში სხვაგვარად არის საქმე. რეჟისორი უფრო თავისუფალია თავის ფანტაზიაში, მხოლოდ უნდა იცოდეს, სად და რა დროს აამოქმდოს მსახიობები. კერძოდ გამოიყენოს 1) რეჩიტატივი – ეს არის მთავარი მუსიკალური ადგილი, სადაც რეჟისორს მაქსიმალურად შეუძლია ვოკალისტი-მსახიობი დატვირთოს; 2) ვოკალისაგან თავისუფალი საორკესტრო ადგილები და 3) პაუზები.

ცნობილია, რომ კომედიის დადგმა თეატრშიც საკმაოდ რთულია. დამდგმელ ჯგუფს მუდმივად ბეჭვის ხიდზე უხდება სიარული: „თამაშის წესის“ გადამეტება გადადის უგმოვნობაში; დაკლება კი კომედიას უკარგავს ჟნრობრივ თავისებურებებს და იუმორს.

კომედიური უანრის საოპერო სპექტაკლში მნიშვნელოვანია რეჟისორისა და დირიჟორის ტანდემი. სპექტაკლის „შავად აწყობის“ შემდეგ, თუ ისინი ერთად ჩატარებენ რეპეტიციას, ვოკალისტ-მსახიობებს გაცილებით უდვილდებათ, თუნდაც რთული მოქმედებით დატვირტული მიზანსცენების შესრულება.

1998 წელს თბილისის ოპერის თეატრში დავდგი ჯაკომო პუჩინის ოპერა – კომედია „ჟანი სკიკი“. ეს ოპერა, გარდა იმისა, რომ მუსიკალურად უაღრესად საინტერესოა, დრამატურგიულად ძალიან გამართულია. იგი საუკეთესო კომიკური ოპერების ათეულშია შესული. ამ ოპერის სირთულე მდგომარეობს მის ანსამბლებში. მასში მონაწილეობს 12 პერსონაჟი, აქედან 8 წარმოდგენის დასაწყისიდან დასასრულამდე სცენაზე იმყოფება. სპექტაკლის დირიჟორი ბატონი ჯანსუდ კახიძე გახლდათ. ასისტენტობას უწევდა ახალგაზრდა, დამწყები დირიჟორი ზაზა კალმახელიძე. იმ დროისთვის არ იყო მიღებული თავიდანვე რეჟისორის დირიჟორთან ერთად მუშაობის ტრადიცია. დირიჟორი ცალკე მუშაობდა ვოკალისტებთან, რეჟისორი ცალკე და მხოლოდ სცენაზე ერთიანდებოდა ეს ნამუშევრები.

ზაზა კალმახელიძე პირველივე რეპეტიციიდან იჯდა ჩემ გვერდით და დირიჟორობდა. ყოველი მიზანსცენა იდგმებოდა მასთან ერთად – იმის გათვალისწინებით, რომ ვოკალისტ-მსახიობებს კონტაქტი არ დაეკარგათ დირიჟორთან. ეს ორმაგი მუშაობა იმდენად გაუჯდათ მსახიობებს, რომ მიუხედავად რთული ანსამბლებისა და ქმედებით გაჯერებული მიზანსცენებისა, არც სამოქმედო არეალზე ფიქრობდნენ და დირიჟორსაც მინიმალურად უკურებდნენ. სპექტაკლი გამოვიდა ცოცხალი და მუსიკალურად აწყობილი. ჩვენთვის ეს იყო მაგალითი იმისა, თუ რაოდენ აუცილებელია დირიჟორისა და რეჟისორის შეთანხმებული, ერთდროული, ანსამბლური მუშაობა.

როდესაც რეჟისორი და დირიჟორი ცალკ-ცალკე მუშაობს, დირიჟორთან „შემღერებაზე“ ვოკალისტები კონცენტრირებულები არიან მხოლოდ მუსიკალურ მსარეზე, ხოლო რეჟისორთან რეპეტიციაზე, მხოლოდ თამაშზე. სარეპეტიციო დარბაზიდან სცენაზე გადასვლისას ყველაზე რთულია მუსიკალური მსარისა და თამაშის შერწყმა. როდესაც საორკესტრო ორმოში ორკესტრი ჯდება, პულტოთან კი დირიჟორი დგება, მთელი ყურადღება მათკენ გადადის. მომღერლები დაკავებულები არიან საკუთარი ვოკალით და იმაზე ფიქრით, რომ მუსიკალურად „დროზე შევიდნენ“, ანუ არ აცდნენ ორკესტრს. ვოკალისტებს, მსახიობებისგან განსხვავებით, ხომ იმის ფუფუნება არ აქვთ, „ლაპარაკი“ ანუ სიმღერა დაიწყონ მაშინ, როცა შინაგანად ამის მზაობა ექნებათ. სიმღერა უნდა დაიწყონ, როცა დირიჟორი აჩვენებთ, როგორც ეს პარტიტურაში წერია. მერვედი თვლით ადრე ან გვიან სიმღერის დაწყება შეიძლება გახდეს ორკესტრთან აცდენის მიზეზი.

განსაკუთრებული ყურადღებაა საჭირო ანსამბლის დროს, რადგან ერთი მომღერლის არასწორად „შესვლაში“ შეიძლება გამოიწვიოს მთლიანად ამსამბლის ამოვარდნა. ამიტომ ითხოვენ დირიჟორები, ხანდახან ზედმეტადაც, თამაშს თავი ანებონ და მას უყურონ.

პუჩინის ოპერა „ბოკეშის“ ფინალში, მთავარ გმირს აქვს დიდი პაუზა, რომლის დროსაც უნდა გააცნობიეროს, რომ მისი შეყვარებული, რომელსაც ორი წუთის წინ ელაპარაკებოდა, გარდაიცვალა. ორკესტრში სრული სიჩუმეა, ისმის მხოლოდ ბასკლარნეტის გაბმული ერთი ნოტი. მსახიობ-მომღერალი უყურებს შემცბარ მეგობრებს, რომელთაც უკვე შეამჩნიეს ახალგაზრდა გოგოს სიკვდილი და ეკითხება: „რა ხდება, ასე რატომ მიყურებთ?“. „გამაგრდი“ – პასუხობს მეგობარი. ამ სიტყვებს არ მღერიან, პროზაულად წარმოთქვამენ.

ეს პაუზა დრამატულ თეატრში მსახიობმა შეიძლება მაქსიმალურად გამოიყენოს, გაათამაშოს და სანამ თავის თავში არ მოამწიფებს ამ სიტყვებს, არ წარმოთქვას. რა თქმა უნდა, არ უნდა დაკარგოს ტემპო-რიტმის შეგრძება, არ გადააჭარბოს და დაბაბული სცენა არ გააციოს. მსახიობ-მომღერალს ამის შესაძლებლობა არ აქვს. ის უნდა ჩაეტიოს იმ დროში, სანამ კლარნეტისტს ეყოფა სუნთქვა, რომ ის ნოტი დაიჭიროს.

ვოკალისტ-მსახიობმა, განსხვავებით დრამატულისაგან, მუდმივად თავისი ემოცია უნდა აკონტროლოს. თეატრში თუ ბუნებრივად მომდგარი ცრემლი მსახიობის ოსტატობაზე მეტყველებს, ყელში მომდგარი ბურთი ოპერაში შეიძლება ხმის გაბზარვის ან ჩახლების მიზეზი გახდეს. ეს არ ნიშნავს, რომ ოპერაში ტირილი არ შეიძლება. პარტიტურაში ემოციის გამოშვებასაც თავისი ადგილი აქვს, სადაც ხმის გაბზარვა სავსებით მისაღები და აუცილებელიც შეიძლება იყოს.

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისის“ ფინალური სცენაა „მაროს ტირილი“. კიაზოსთან ორთაბრძოლაში განგმირული მალხაზი მიწაზეა, მარო მის წინ დაჩოქილია, გარშემო კი ამ ამბით შეძრული თანასოფლელები დგანან. ფალიაშვილს ეს დატირება მაღალ ტესიტურაში აქვს დაწერილი. ლოგიკურად მარო უნდა ტიროდეს და ისე წარმოთქვამდეს ამ სიტყვებს. დრამატულ თეატრში, სავარაუდოდ, ასეც იქნებოდა. ოპერაში კი ამ ეპიზოდის ტირილით სიმღერა პრაქტიკულად შეუძლებელია. მსახიობ-მომღერლისთვის

ოდნავ გადამეტებული ემოცია და ვოკალურად ამ სცენას ბოლომდე ვერ ჩაიყვანს. ტირილი თავად მუსიკაში და იმ მაღალ ნოტებშია. მუსიკა კი ემოციას აორმაგებს. დრამატულ თეატრშიც, ემოციის გასაძლიერებლად ხომ მუსიკას ვადებთ ხოლმე. ასეთ დროს რეჟისორის ამოცანაა, ისე ამოქმედოს მსახიობი, რომ ვიზუალურად დატირების სრული ილუზია შექმნას და სასიმღეროდ კომფორტული მდგომარეობა შეუქმნას.

თეატრში რეჟისორმა რაოდენ კარგად და ზუსტად არ უნდა ააგოს სპექტაკლი, მისი მსელელობა მაინც მსახიობთა ანსამბლზეა დამოკიდებული. სპექტაკლის მაჯის პულსაცია მათ ხელშია. ოპერის თეატრში ეს პულსაცია დირიჟორის ხელშია. დრამაშიც და ოპერაშიც, რეჟისორი თავის ნამუშევარს თუ კულისებიდან აღვნებს თვალს, დირიჟორი უშუალოდ სპექტაკლის მონაწილე და წარმმართველია. მან უნდა ერთმნეთს დაამთხვიოს, შეკრას და ჰარმონიაში მოიყვანოს ორკესტრის, სოლისტებისა და გუნდის მუსიკალური მხარე. სპექტაკლის ტემპო-რიტმი დირიჟორზეა დამოკიდებული. ტემპო-რიტმი კი განსაზღვრავს ვოკალისტ-მსახიობის მოქმედების რიტმს. თუ დირიჟორს სპექტაკლი მდორედ მიჰყავს, ვოკალისტ-მსახიობის ქმედებაც შენელებულია. თუ საჭიროზე სწრაფ ტემპში მიჰყავს, ისედაც ჩარჩოებში მოქცეული მსახიობი ვეღარ ასწრებს გარკვეული მიზანსცენების ბოლომდე გათამაშებას.

სწორედ ამიტომ, აუცილებელია დირიჟორისა და რეჟისორის ერთდღოული და შეთანხმებული მუშაობა. დირიჟორმა ზუსტად უნდა იცოდეს რეჟისორის ჩანაფიქრი და მიზანსცენები. უნდა იცოდეს, რა ხდება სცენაზე. არის შემთხვევები, როდესაც დამდგმელი დირიჟორი მხოლოდ საორკესტრო რეპეტიციებზე, პირველად ხედავს უკვე აწყობილ სპექტაკლს. შემდეგ ჩნდება პრეტენზიები, რომ ზოგ სცენებში მომღერლები მას ვერ ხედავთ, რომ გუნდი შორს დგას, არ ისმის და ა. შ.

მაშინ, როდესაც დირიჟორი და რეჟისორი, სარეპეტიციო დარბაზში (სანამ ორკესტრი შემოუერთდებათ), ერთად ატარებენ რეპეტიციას, ერთად იძლევიან შენიშვნებს, არ პატიობენ არც ერთ შეცდომას, მსახიობ-მომღერლები თავიდანვე ეჩვევიან დირიჟორის ხელს და კომპლექსურ აზროვნებას, ანუ – იმღერონ და ითამაშონ ერთდღოულად. ამის შემდეგ, სცენაზე გადასვლა და ორკესტრთან „შეერთება“ აღარ არის ისეთი რთული. საბოლოო ჯამში კი, ეს

ყველაფერი აისახება სპექტაკლზე. იგი გამოდის ორგანული, ქმედითი, მუსიკალურად და ანსამბლურად შექრული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხარატიშვილი მ., სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები, თბილისი, გამომც. „გლობალ პრინტი“, 2000;
- ინასარიძე კ., თეატრის მეტყველება, მიუნჰენი, 1995;
- ურუშაძე ნ., გეგეჭპორი მ., თუმანიშვილი ე., მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს, თბილისი, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია – ფონდი „ტერა ინკონიტა“, 2004;
- И. Кочнева, А. Яковлева. Вокальный словарь, Ленинград, изд. „музыка“, 1988;
- А. Пазовский, Записи дирижера, Москва, Изд. „Советский композитор“, 1968.

და გოგიშვილი,

დრამის რეესურის მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ასოც. პროფ. თამარ ცაგარელი

ტრაგედიის არსი არის ტომელის „პრეზიდასა“ და სოცოპლის „ოილიარს მეზეში“

ანტიკურ სამყაროშია შექმნილი ლიტერატურის ყველა ძირითადი ჟანრი, როგორებიცაა: ლირიკა, დრამა, ეპოსი, კომედია, ტრაგედია და რომანი. ამიტომ ავტორები თავად ბერძნები იყვნენ და ნაწარმოებებიც ბერძნულ ენაზე იწერებოდა. თუმცა, გარკვეულ დრომდე მათ ერთი ლიტერატურული ენა არ ჰქონიათ და სხვადასხვა სალიტერატურო დიალექტით ქმნიდნენ იმ შედევრებს, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწიეს.

ანტიკური ლიტერატურის სრული რაოდენობა თანამედროვე სამყაროსთვის ამოუცნობ თემად რჩება, მაგრამ ჩვენამდე მოღწეული მასალის ხარისხიდან გამომდინარე, ალბათ ეს მხოლოდ უმცირესი ნაწილია იმ დიდი მექანიდროებისა, რაც მაშინ უნდა შექმნილიყო. „საქმარისია აღინიშნოს, რომ მრავალი ასეული ბერძნი დრამატურგის ნაწარმოებთაგან ჩვენამდე მხოლოდ ხუთის ნაწარმოები შემორჩა სრული სახით, ხოლო ეს ნაწარმოებები თავად ამ მწერალთა შემოქმედების ერთობ მცირე ნაწილს წარმოადგენს. აღარაფერს ვამბობთ ეპიკოსებზე, ლირიკოსებზე და ა. შ.“.¹ რაც შეეხება ამ ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეულის გზებს, დადგენილია, რომ ანტიკურ ხანაში ბევრი წიგნი იძებლებოდა და გამოიცემოდა. „ბეჭდვაში“ ვგულისხმობ ადამიანებს, რომლებიც კარნახით იწერდნენ უამრავ ნაწარმოებს აპარატების ქაღალდზე და შემდეგ ყიდვნენ. ეს იმდენად ძნელი საქმე იყო, ვარაუდობენ, რომ ამაში მონები იღებდნენ მონაწილეობას. ბვ. წ. IV საუკუნიდან კი საბერძნეთში უკვე ბიბლიოთეკებიც შექმნილა. პაპირუსი ნელ-ნელა პერგამენტის ქაღალდმა შეცვალა, რომელმაც მერე ამ ქაღალდის ფურცლების წიგნად აკინძვის სქემა ჩამოაყალიბა.

¹ „ანტიკური ლიტერატურა“, საუნივერსიტეტო კურსი, რისმაგ გორგეზიანისა და ნანა ტონიას საქრთო რედაქციით, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2007, გვ. 10.

ანტიკური ლიტერატურის შედევრების საუკუნეების განმავლობაში გამოიცემოდა და ითარგმნებოდა, რაც დღესაც ვრძელდება. ამ ეპოქის ბერძნულ ტრაგედიებს დიდი ადგილი უჭირავთ მსოფლიო დრამატურგიის ისტორიაში. სწორედ საბერძნეთი არის მიჩნეული ტრაგედიის სამშობლოდ.

„ბერძენთა გამახვილებულ ტრაგიკულ წედვას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მათი სულიერი დახვეწის გზაზე“.¹ მართლაც, ანტიკური დრამატული ხელოვნების უმთავრესი მისია გახლდათ ადამიანის, საზოგადოების სულიერი განწმენდა, ამაღლება, ანუ ეგრეთ წოდებული კათარსისი. როგორც არა ერთხელ აღნიშნულა, დრამატული ხელოვნების ეს სახეობა – ტრაგედია დიონისეს საკულტო დღესასწაულებთან არის დაკავშირებული, რომელმაც განვითარების დიდი გზა განვლო. სწორედ ტრაგედიისა და საერთოდ ანტიკური ეპოქის დიდი დამსახურებაა ევროპული კულტურის განვითარება. ამ უნარის განვითარების პროცესს საბერძნეთში წარმოადგენს სამი უდიდესი დრამატურგი – ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე.

„ტრაგედიაში ტრადიციული ამბის მოდელი შეიძლება თითქმის სრულიად იგნორირებულიც იყოს, რადგან ტრაგიკული კონფლიქტის სპეციფიკა გამორიცხავს ტრადიციული ამბისათვის დამახასიათებელი არგუმენტების დაპირისპირების გამოყენებას. ტრაგედიების უმეტესობაში წარმოჩენილია არა ნეგატიური ფუნქციის მქონე პერსონაჟის დამარცხება მის წინააღმდეგ მებრძოლის მიერ, არამედ კატასტროფა, რომელიც თავად ცენტრალურ გმირს ატყდება თავს“.² უმეტეს შემთხვევაში, ძირითადად, ეს არის უდიდესი სულიერი ძრა, მასშტაბური მოვლენა, რომელიც გმირისაგან უკიდურეს შინაგან ძალისხმევას ითხოვს. „როცა ძეველი ავტორები ტრაგიკულობაზე მსჯელობენ, მის ხარისხს უთუოდ თავად უბდეურებისა და მისგან აღძრული თანავრძნობისა და შესის სახით განსაზღვრავენ“.³

ტრაგედიას უნდა ჰქონოდა რაც შეიძლება მძაფრი სიუჟეტი, სადაც მოქმედი გმირები ერთმანეთს არწმუნებდნენ თავიანთი პოზიციის სისწორეში. ის გამორჩეული უნდა ყოფილიყო აზრობრივადაც, მთელი თავისი ადამიანური სიღრმით და საერთოდაც, მას უნდა მოეხდინა კათარსისი (განწმენდა).

¹ რისმაგ კორდეზიანი, ბერძნული ლიტერატურა, პირველი ტომი, გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2009, გვ. 309.

² იქვე, გვ. 311.

³ იქვე.

უძველესი ხელოვნების კლასიკურ პერიოდში შექმნილმა მხოლოდ ერთმა თეორიულ-დრამატულმა ნამუშევარმა (სადაც შესანიშნავადა აღწერილი იმ ეპოქის დრამატურგიაში არსებული მდგომარეობა და დღემდე, „დრამის თეორიის“ ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ სახელმძღვანელოდ ითვლება) მოაღწია ჩვენამდე. ეს არის არისტოტელეს „პოეტიკა“ (ძვ. წ. 384-382). არისტოტელე იყო ავტორი ფილოსოფიის ენციკლოპედიისაც. მისი „პოეტიკა“ მთლიანად არ არის შემონახული, ჩვენამდე მხოლოდ მისმა პირველმა ნაწილმა მოაღწია. თუმცა, ესეც საკმარისია იმისთვის, რომ მიგვდეთ, რასთან გვაქვს საქმე...

არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით, ტრაგედია უნდა შედგებოდეს ექვსი ნაწილისგან: ფაბულა, ხასიათი, აზრი, სასცენო მდგომარეობა, სიტყვიერი გამოთქმები და მუსიკალური კომპოზიცია. ტრაგედიის ფაბულაში არისტოტელე საჭიროებს მხოლოდ ერთ მოქმედ გმირს. ის ძალიან ზუსტად ხსნის კლასიკური ტრაგედიის ყველა თავისებურებას. არისტოტელე განასხვავებს ორი სახის ფაბულას – მარტივსა და რთულს. მისი აზრით, ტრაგედიის ერთ-ერთი გმირი ადამიანს უნდა უნერგავდეს შიშსა და განცდას, მაყურებელს მოსვენებას უნდა უკარგავდეს. ასეთი თეორია კარგად ხსნის ადამიანის სულიერ მდგომარეობას, რომელიც უყურებს ტრაგედიას და გაოცებულია სცენაზე მომხდარით.

არისტოტელეს „პოეტიკიდან“, სხვა დანარჩენთან ერთად, ისიც კარგად ჩანს, ტრაგედია რომ დითირამბების საწყისიდან არის განვითარებული. თუმცა, იქვე იგი მას სატირული დრამიდან აღმოცენებულსაც უწოდებს. არისტოტელე, „პოეტიკით“, თავის მხრივ, ანტიკური ეპოქის დრამის არსის მიმოხილვის ერთადერთი წყაროა და არ გვაქვს უფლება, მას არ ვენდოთ. უკეთ რომ განვმარტოთ, დითირამბი (დითირამბოს) დიონისესადმი (ლგინისა და ნაყიფიერების ღმერთი) მიძღვნილი საგუნდო სიმღერაა, რომელსაც ერთი ადამიანი და ქორო ერთად ასრულებდა. დითირამბს ღმერთის, ან გმირის ტანჯვის განსაღიძებელი მისია ენიჭებოდა. ამ სადიდებლებს ხშირად სატირებად გადაცმული მომღერლები ასრულებდნენ. წვერის გამო, ასეთ შემსრულებლებს ტრაგიკული, ანუ თხათა გუნდები ეწოდებოდა. სწორედ აქედან მოდის თავად ტრაგედიის სახელწოდებაც (ბერძნულად „ტრაგოდია“, „თხების სიმღერას“ ნიშნავს). სატირული დრამაც დიონისეს კულტთან იყო დაკავშირებული. მითოლოგიიდან

ვიცით, რომ სატირები (ნახევრად ცხოველი-ნახევრად ადამიანი) დიონისეს ამალის წევრები იყვნენ. დიონისეს დღესასწაულის დროს, სატირთა გუნდის წევრები ბაზუსის ქვეშ იმყოფებოდნენ. მართავდნენ კოსტიუმირებულ სანახაობას, სადაც გრძელი კუდითა და ყურებით წარმოდგებოდნენ ხოლმე. სწორედ ასეთი ტრაგიკული გუნდებიდან გადაიდგა ათენში პირველი გადამწყვეტი ნაბიჯი ტრაგედიისაკენ ძვ. წ. ა. 534 წელს, როდესაც თესპიდემ წარმოადგინა თავისი პირველი ტრაგედია, რომელშიც მონაწილეობდა ერთი მსახიობი და გუნდი. ამის შემდეგ დადგინდა, როგორც წესი, დიონისეს დღესასწაულებზე ტრაგედიების აუცილებელი დადგმა და სწორედ ეს დღე შეიძლება მივიჩნიოთ მსოფლიო თეატრის დაბადების დღედ (სამწუხაროდ, რიცხვი უცნობია).

ვიდრე არისტოტელეს აზრს გავეცნობით სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ შესახებ, მიმოვიხილავ ამ ამბავთან დაკავშირებულ მითსა და თავად პიესას. პიესის საფუძვლად აღებულია მითი ლაბდაკიდების შესახებ. ვინ იყო ლაიონი – ოიდიპოსის მამა?.. ლაიონი – თებეს მეფე, კადმოსის შთამომავალი, ლაბდაკეს ძე (კადმოსი-პოლიდორე-ლაბდაკე-ლაიონი-ოიდიპოსი-ეთეოკლე, პოლინიკე, ისმენე, ანტიგონე). როდესაც თებეში ძალაუფლება ხელთ იგდეს ძეთოსმა და ამფიონემ, იქიდან განდევნილი ლაიონი პელოპონესში ჩავიდა, იქ, ერთ-ერთი მითის მიხედვით, პელოპეს ლამაზი ვაჟი ქრიზიპე (ქრისიპე) მოეწონა, ეტლით რბოლას რომ ასწავლიდა, მან მოიტაცა იგი და ძალა იხმარა. ყმაწვილმა კაცმა დამცირება ვერ აიტანა და თავი მოიკლა. ამ დანაშაულისათვის ლაიონი ღმერთებმა დაწყევლეს და საკუთარი შვილის ხელით სიკვდილი უწინსწარმეტყველეს. ლაბდაკიდების, ატრიდების, პელოპიდების სახლზე დატეხილ უბეჭურებათა მთელ ჯაჭვში მისი ბედი ერთ-ერთი უსაზარლესია. ყველაზე მეტად პერა ჯავრობდა და სწორედ მან მოუვლინა თებეს სასჯელად ის დაწყევლილი ცნობილი სფინქსი, რომელიც ქალაქის შესასვლელს დარაჯობდა... ლაიონმა შეირთო მენეკევსის ასული იოკასტე (ანეპიკასტე) და მათ ეყოლათ ოიდიპოსი.

დრამატურგმა სოფოკლემ სწორედ ოიდიპოსის მამის შესახებ არსებული მითის ბოლო ნაწილი გამოიყენა პიესისათვის. ტრაგედიას, როგორც აღვიწენე, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბერძნულ კლასიკურ დრამატურგიაში. სოფოკლეს გარდა, ჯერ კიდევ კლასიკურ პერიოდში ოიდიპოსის მითი დამუშავეს და გამოიყენეს სენეკამ,

ესქილემ, ევრიპიდემ და სხვებმა... სწორედ ამ მითმა შთააგონა შემდეგში კორნელი, ვოლტერი, შილერი და ზელოვნების სხვა კორიფეებიც.

არისტოტელეს აზრით, ამ ნაწარმოებით სოფოკლემ საბოლოოდ ჩამოაყალიბა ტრაგედიის ფორმა. ამ პიესას ბედისწერის ტრაგედიას უწოდებენ (სრულად სამართლიანადაც). ოიდიპოსი – მეფე ლაიონის და ოკასტეს ვაჟი, თებეს მითიური მეფე იყო, რომელმაც გაუცნობიერებლად მოკლა მამა და ასევე გაუცნობიერებლად დაქორწინდა საკუთარ დედაზე. ოიდიპოსის დედას მითებში ეპიკასტედ მოიხსენიებენ, ოკასტედ ის ტრაგიკოსებმა მონათლეს... და რადგან, როგორც უკვე ავღნიშვნეთ, მითის მიხედვით, ოიდიპოსის მამას უწინასწარმეტყველეს, რომ მას საკუთარი ვაჟის ხელით სიკვდილი ელოდა, ასეთი საშინელი სიკვდილის თავიდან აცილების მიზნით, პიესაში მეფემ, როცა მას ვაჟი შეემინა, ფეხები შეუკრა („ოიდიპუს“ ფეხებშეკრულს ნიშნავს) და მონას გადასცა მოსაკლავად. მონას შეეცოდა ჩვილი და აღსაზრდელად კორინთოელ მწყემსებს მისცა. არსებობს მითის უფრო ძველი ვარიანტიც, რომლის მიხედვითაც, მამამ ბავშვი თვითონ გადააგდო ზღვაში, მაგრამ ტალღებმა იგი ნაპირზე ცოცხალი გარიყეს და სიკიონის მეფემ შვილად აიყვანა. ორივე შემთხვევაში, როდესაც ოიდიპოსი გაიზარდა, დელფოს ორაკულმა უწინასწარმეტყველა, რომ მამას მოკლავდა და დედას ცოლად შეირთავდა. ამ საშინელი წინასწარმეტყველებით შეძრწუნებულმა ოიდიპოსმა გადაწყვიტა სამუდამოდ დაეტოვებინა სამშობლო და წასულიყო სახლიდან, რომელიც მას მშობლიური ეგონა... გზად ერთ დიდებულს გადაეყარა, ვისთნაც შეგამათება მოუკიდა, შეებრძოლა და შემოაკვდა. მასთან ერთად ოიდიპოსმა მთელი მისი ამაღა ამოხოცა ერთის გარდა, რომელმაც გაქცევით უშველა თავს. ამის შემდეგ ოიდიპოსი წავიდა თებეში. ქალაქის შესასვლელში სფინქს შეხვდა, რომელიც ქალაქში შესვლის მსურველთ შეკითხვას უსვამდა: „რა არის ისეთი, რაც დილას ოთხ ფეხზე დადის, შუადღისას – ორზე და საღამოს – სამზეო?“ გამოცანას ვინც ვერ გამოიცნობდა, სფინქსი ყველას ჭამდა. ოიდიპოსმა გამოიცნო გამოცანა – ეს ადამიანიაო, უპასუხა. გაბრაზებული სფინქსი უფსკრულში გადაჩეხილა... ქალაქი გათავისუფლდა ურჩხულისაგან და მადლიერმა თებელებმა გმირს ახალდაღუბული მეფის ულამაზესი ქერივი და სამეფო ტახტი შესთავაზეს. ოიდიპოსი დათანხმდა და თებეს მმართველი

გახდა. მეფესა და დედოფალს ოთხი შვილი შეეძინათ. მათ ოცი წელი იცხოვრეს ბედნიერად. შემდეგ ქვეყანას შავი ჭირი მოედო. დელფოს სამისნოს წინასწარმეტყველების მიხედვით, აღმოჩნდა, რომ ყოველივე ამას მანამ არ მოეღებოდა ბოლო, სანამ ქალაქიდან ლაიოს მეფის მკვლელი არ განიდევნებოდა. ოიდიპოსი დამნაშავის ძებნას თავად შეუდგა და გაიგო კიდეც საშინელი აბავი – რომ ის დიდებული, რომელიც მან წლების წინ გზაჯვარედინზე მოკლა, სწორედ ლაიოს მეფე იყო. გადარჩენილი მოხუცი კი ის ადამიანი აღმოჩნდა, რომელსაც მრავალი წლის წინ ლაიოსმა ფეხებგაკოჭილი ბავშვი გადასცა მოსაკლავად. მოხუცმა დაადასტურა, რომ ოიდიპოსი ლაიოსისა და მისი ცოლის – ოკასტეს ვაჟი გახლდათ.

არისტოტელე „პოეტიკაში“ ტრაგედიასთან დაკავშირებულ თითქმის ყველა საკითხს განიხილავს. ზოგადად, ტრაგედიაზე მსჯელობისას კი, ხშირად ეხება სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“. „პოეტიკაში“ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საერთოდ ტრაგედიის დანიშნულებაზე საუბარსაც. არისტოტელე წერს: „ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმმდევნელი მოვლენებისა. ტრაგედიის რთული შედეგნილობა უნდა იყოს შიშისა და სიბრალულის აღმმდევნელ საქმეთა ასახვა, ამიტომ, უწინარეს ყოვლისა, ცხადია, რომ არც კარგი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებისა და უბედურებისაკენ გადადიოდეს, არც ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი უბედურებიდან ბედნიერებისკენ გადადიოდეს... ფაბულის ასეთი შედეგნილობა გამოიწვევდა კაცისადმი სიყვარულს, მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ“.¹ არისტოტელეს თქმით, შიშსა და სიბრალულს გამოიწვევს ისეთი კაცი, რომელსაც ზემოთ თქმულ ფრაზებს შორის უჭირავს საშუალო ადგილი. „ასეთი კაცია, ის, ვინც დიდს პატივისცემას იმსახურებს და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით, და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო“.² რაღა თქმა უნდა, მაგალითისათვის მას სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ მოჰყავს... რას გულისხმობს

¹ არისტოტელე, „პოეტიკა“, 1969, გვ. 23.

² იქვე, გვ. 28.

არისტოტელე „რაღაც შეცდომაში?.. ცნობილია, რომანტიკულ ტრაგედიაში გმირის ბედსაც და მოქმედებასაც განსაზღვრავს ბედისწერა. ოიდიპოსის ტრაგედიაც ბედისწერას თავიდანვე ჰქონდა განსაზღვრული... არისტოტელე ამბობს, რომ სწორედ საბედისწერო შეცდომაში განაპირობა ოიდიპოსის ამგვარი დასასრული. გუბაზ ლეთოდიანის ნაშრომში „ოდიპოს მეფე“ – ინტერპრეტაციები“ გვითხულობთ: „შეცდომად, რომელსაც არისტოტელე გულისხმობს, მიგვაჩნია, ოიდიპოსის ბიოლოგიური მამის, ლაიოსის საქციელი. მან წინასწართუმულის შიშით (მგილი მოკლავს მას და ცოლად შეირთავს დედას), ჯერ კიდევ ჩვილი, საკუთარი შვილი ტყეში წააყვანინა მოსაკვდინებლად. ეს ამბავი ტრაგედიის ფინალისაკენ ცხადდება. სიმართლის შეტყობის შემდევ თიდიპოსი ამბობს – „თურმე კყოფილვარ დაწყევლილი დაბადებითვე“. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ოიდიპოსის ბედი მისი დაბადებიდანვე განსაზღვრული და განპირობებულია პირველივე შეცდომით, ანუ მამის ამ დრამაში ყველაფერი სწორედ „პირველი შეცდომიდან“ მომდინარეობს.

ჰეგელი „ესთეტიკაში“ განიხილავს დრამატული ჟანრის სხვადასხვა ასპექტს. ჩვენი ინტერესიდან გამომდინარე, ამჯერად, ფურადებას მივაპყრობთ კოლიზის ცნებას. ჰეგელი აღნიშნავს, რომ იდეალის მშვენიერება მის აუმღვრეველ ერთიანობას, სიმშვიდესა და სრულებრივობაშია. კოლიზია კი არღვევს ამ ერთიანობას, ჰარმონიას. ეს „ერთიანი იდეალი“ მოჰყავს დისონანსისა და დაპირისპირების მდგომარეობაში (ჰეგელი)“.¹

აქ ორი სიმართლის დაპირისპირებაზეა ლაპარაკი... ტექსტიდან ჩნდს, რომ ოიდიპოსის ქმედება – მამის მკვლელობა გაუცნობიერებელია, რადგან მან არ იცის, ვის კლავს. როცა ვკითხულობთ, ჩვენ ვგვდებით, რომ ოიდიპოსის თითქმის ყველა ქმედება შეცდომაა, მაგრამ ეს არ იცის თავად ოიდიპოსმა. ვფიქრობ, პირადად ოიდიპოსის შეცდომად შეიძლება ისიც ჩაითვალოს, რომ კაცს, რომელსაც, თუნდაც ეპოქიდან გამომდინარე, ასე სკეროდა და ემინოდა ამ წინასწარმეტყველების, შეეძლო თავი მინიშებ იმით მაინც დაუცვა, რომ პირველი – მხოლოდ იმიტომ არ მოეკლა ადამიანი, რომელიც ასაკით მამად ერგებოდა, რომ მან გზა არ დაუთმო და მეორე – მასზე ასაკით

¹ გუბაზ ლეთოდიანი, „ოდიპოს მეფე“ – ინტერპრეტაციები. იხ.: <https://www.litinstituti.ge/studentkvleva/nomeri1/letodiani.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 17/04/2019)

უფროს ქალთან არაფრის დიდებით არ ჰქონოდა სასიყვარულო ურთიერთობა. თუმცა, თავად ოიდიპოსი ამ არგუმენტებისაგან თავის დასაცავდა, ალბათ იტყოდა, რომ ეგონა, წინასწარმეტყველსა და ბედისწერასაც აჯობა მშობლიური სახლის დატოვებით და ამიტომაც აღარ ეშინოდა ამ ყველაფრის... მისი, შეიძლება ითქვას, გამაღებული მისწრაფება თავის „შეცდომისკენ“ და შემდეგ ცნობიერის სწრაფვა არაცნობიერის საბოლოოდ გამოაშკარავებისაკენ გამზრდელი მშობლების სახლიდან გაქცევით დაიწყო, რითაც ოიდიპოსმა პარადოქსულად შეასრულა ბედისწერის ყველა მითითება... თითქოს მისი ყველა მცდელობა პარადოქსულია. პარადოქსულია, თუნდაც, უდიდესი სურვილი სიმართლის გარკვევისაც, რაღაც სწორედ ეს სიმართლეა მისი დამღუპველი. თუმცა სრულიად გასაგებია ადამიანის მოთხოვნა – შეიტყოს საკუთარი წარმომავლობის შესახებ. სწორედ ამის გამო ემუქრება იყი თავის გადამრჩენელ მწყემსი. მწყემსი არჩევანს შორის აღმოჩნდება, იტყვის სიმართლეს და ოიდიპოსის საზარელი ცოდვა გაცხადდება, არ იტყვის – მოკლავენ. ის მაინც ცდილობს სიმართლის დამალვას – მეორეჯერ მის გადარჩენას. ამრიგად, შეგვიძლია გამოვყოთ ორი მხარე: ოიდიპოსი, რომელიც სამართლიანად ითხოვს სიმართლის გაგებას და მწყემსი, რომელიც, ჩემი აზრით, სამართლიანად მაღავს სიმართლეს თავად ოიდიპოსის საკეთილდღეოდ. ეს მომენტი შეიძლება კულმინაციად მივიჩნიოთ, რასაც მოჰყება კვანძის გახსნა – სიმართლის გაცხადება.

რენე ჟირარის ე.წ. განტევების ვაცის თეორიის მიხედვით, ანტიკური ტრაგედიის ყველა გმირი არის მსხვერპლი. იმავე თეორიის მიხედვით, ტრაგედიაში მოქმედება აუცილებლად უნდა მიმდინარეობდეს ძალადობისა და კრიზისის ფონზე. ჟირარი ამბობს, რომ არსებობს ძალადობის ოთხი სახე:

1. ძალადობა არის რეალურად მიმდინარე აქტი.
2. ძალადობა მიმდინარეობს კრიზისის ფონზე.
3. კრიზისის ფონზე მიმდინარე ძალადობას აუცილებლად ჰყავს მსხვერპლი, რომელიც გამოირჩევა გარკვეული მახასიათებლებით.
4. მსხვერპლი განდევნილი, „მოკვეთილია“ იმ საზოგადოებისგან, რომელშიც მიმდინარეობს ძალადობა (რენე ჟირარი).¹

¹ გუბაზ ლეთოლიანი „ოიდიპოს მეფე“ – ინტერპრეტაციები. იხ.: https://www.litinstututi.ge/studentkvleva/nomeri1/letodiani.pdf?fbclid=IwAR3XNyRMc5ujmMqU1pBl7FsIqkQRXE0LRKELG2kIx2D_hzpHRA27G21IWJ (ბოლოს გადამოწმდა 17/04/2019)

აქედან გამომდინარე, „ოდიპოს მეფის“ შემთხვევაში ძალადობა რეალურად მიმდინარე აქტია, თუმცა – მეორეც, თებეში კრიზისია – ჭირი მძვინვარებს. აღმოჩნდება, რომ ერთადერთი საშველი ჭირისგან თავის დასაცავად ყოფილი მეფის მკვლელის პოვნა და მისი დასჯაა. თავად ოიდიპოს უპირისპირდება კრიზისს – ის მსხვერპლია, რასაც არისტოტელეს მიხედვით ადასტურებს მისი გარეგანი მახასიათებელი თვისებები – იგი უცხო ქვეყნიდან არის და კოჭლობს; შინაგანი მახასიათებლები კი – ძალადობა და კრიზისია, რაზეც რენე ჟირარიც წერდა, შინაგანი და გარეგანი მახასიათებლების ერთდროული არსებობა აქცევსო გმირს მსხვერპლად... რა თქმა უნდა, კრიზისის დროს საზოგადოებაში მასის ფიქტოლოგია ყალიბდება. მსგავს სიტუაციაში კი ეჭვი მიაქვთ პირველ რიგში მასზე, ვინც მკვეთრად განსხვავებულია. მოცემულ პიესაში ასეთი გმირი ოიდიპოსია... ჟირარი ანთროპოლოგიურ ჭრილში იაზრებს ტრაგედიის ოეორიას. „ოიდიპოს მეფეში“ მასისა და პიროვნების კონფლიქტი ტექსტიდან ნაკლებად ჩანს, მეტიც – პიესის მიხედვით, ხალხი ოიდიპოსს უჭერს მხარს. დედოფალზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. როგორც უპევ მოგახსენეთ, მისი რისხვისგან ოდესლაც თავდაღწეული მწყებსიც კი მის მხარეზეა, როცა ცდილობს, ბოლომდე შეინახოს მისი საიდუმლო; ტირესიასიც ინდობს მეფეს, სანამ ძალიან არ განაწყენდება და გაბრაზდება. თუმცა, თავად ოიდიპოსი პირიქით იქცევა, ცდილობს, სხვებს ემსგავსოს, თითქოს ჰგონია, აირევა ადამიანებში და ამით გადარჩება „დაე, გარდამხდეს გარდუვალი! ჩემს ფესვებს ვეძებ!.. რაგინდ დაბალი წარმოშობის არ უნდა ვიყო, არ მეშინა...“¹ აქედან გამომდინარე, ოიდიპოსი თავად უპირისპირდება საკუთარ თავს, თუმცა – გაუცნობიერებლად და არა საზოგადოება – პიროვნებას.

როდესაც ნაწარმოებს კითხულობ (არა მხოლოდ ანტიკურს) და თუკი ის საერთოდ ლირებულია (რა თქმა უნდა, მხატვრულ ღირებულებას ვგულისხმობ), ანუ შენზე – თანამედროვე ადამიანზეც ზეგავლენას თუ ახდენს ემოციურად, დაგაფიქრებს თემის აქტუალობაზე და მით უფრო შემოქმედებითი მუშაობის სურვილსაც თუკი აღგიძრავს, რაც არ უნდა დიდი ხნის წინ იყოს დაწერილი იგი და სადაც არ უნდა იყოს შექმნილი, მას დრო და გეოგრაფია ვერაფერს აკლებს. მთავარი ასეთ დროს ის არის, რამდენად შეუძლია მას ჩვენი აღელვება. ამიტომ არის ასე აუცილებელი და სასურველი

¹ სოფოკლე, ტრაგედიები, თბილისი, 1971, გვ. 77.

რეჟისორისთვის პიქსაში, ან მხატვრულ ლიტერატურაშივე, იდოს ის პირველადი იმპულსი, თავდაპირველი ბიძგი, რაც შემდგომ შემოქმედებით პროცესს აღძრავს მასში და ვფიქრობ (და – არა მარტო მე), ასეთი ბიძგი და იმპულსები სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ ნამდვილად არ აკლია...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანტიკური ლიტერატურა, საუნივერსიტეტო კურსი, რისმაგ გორდეზიანისა და ნანა ტონიას საერთო რედაქციით, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2007;
 - არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., 1969;
 - რისმაგ გორდეზიანი, ბერძნული ლიტერატურა, პირველი ტომი, გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2009;
 - სოფოკლე. ტრაგედიები, თბილისი, „საბჭოთასა ქართველო“, 1971;
 - გუბაზ ლეთოდიანი, „ოიდიპოს მეფე“ – ინტერპრეტაციები“, იხ.: <https://www.litinstituti.ge/>
-
-

მანანა კვირკველია,

დრამის რეჟისურის მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი მარიკა მამაცაშვილი

აუგუსტო ბოლი და ინტერაქტიული თეატრი

(ნაწილი მეორე)

ფორუმ თეატრი

(გაგრძელება, დასაწყისი იხ.: სახელოვნებო მეცნიერებათა ძებანი №3-4
(76,77), 2018)

აუგუსტო ბოლის ფორუმ თეატრი ინტერაქტიული თეატრის ერთ-ერთი სახეობაა. სანამ უშუალოდ ფორუმ თეატრის სპეციფიკაზე გადაკალთ, მოკლედ განვიხილოთ თეატრალური ინტერაქტივი, როგორც თანამედროვე კულტურის კომუნიკაციის მოდელი. ინტერაქტიული თეატრი, როგორც ვიცით, არის თეატრალური მოქმედების ფორმა, რომელიც აუდიტორიის აქტიურ მონაწილეობას გულისხმობს. მაყურებელი აღარ არის მხოლოდ მაყურებელი, არამედ საერთო შემოქმედებითი პროცესის სრულუფლებიანი წევრი ხდება. მას ხელოვნების ნაწარმოების აღქმა, თანაგანცდა მხოლოდ მჭვრეტელის პოზიციიდან აღარ აინტერესებს და ხელოვნების ნაწარმოებში აქტიური მონაწილეობის მიღება სურს.

ინტერაქტიულ თეატრში სპექტაკლს რეჟისორთან და მსახიობთან ერთად მაყურებელი ქმნის. ეს, პირველ რიგში, დიალოგის ფორმით ხდება. თეატრალური კომუნიკაციების მოდელებთან დაკავშირებით, სორბონის პროფესორი, თეატრის თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი, სტრუქტურალისტი¹ ანა იუბერსფილდი² წერს: „მოდელის საფუძველს კომუნიკაციის სახეები წარმოადგენს. ისინი განსაზღვრავენ თეატრალური ინტერაქტივის სიტუაციაში აქტიორსა და მაყურებელს შორის ურთიერთობის მექანიზმებებას:

1. უშუალოდ კომუნიკაციის აქტი. ადრესატის ამორჩევა, მასთან

¹ სტრუქტურალიზმი – ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ გავრცელებული მიდგომა ლინგვისტიკურ, კულტურულ, ფილოსოფიურ, სოციალურ, მათემატიკურ კვლევებში.

² ანა იუბერსფილდი (1918-2010) ისტორიაში ტრილოგიით „თეატრის წაკითხვა“ შევიდა.

საურთიერთობის მასალის შერჩევა.

2. ავტოკომუნიკაცია (კომუნიკაციის დონე, როდესაც კომუნიკატორები შეგნებულად თუ ქვეცნობიერად, ერთდროულად ადრესატებიც და ადრესანტებიც არიან) – ადამიანების ურთიერთობის პროცესში ურთიერთმოქმედება, ურთიერთზეგავლენა ხდება.

3. აუტოკომუნიკაცია (ამოქმედებულია ერთი ინდივიდი, რომელიც ადრესატიც და ადრესანტიც არის). აუტოკომუნიკაციის პროცესი გაცნობიერებული შინაგანი დიალოგია. მხატვრულ-კომუნიკატორული სიტუაციის კონტექსტში აუტოკომუნიკაცია ორი სახისაა: а) აქტიური: აქტიური აღქმა, რომელიც თავისთავად ინტელექტუალურ, კულტურულ-ინფორმაციულ, გრძნობად და ზეგრძნობადად იყოფა. б) პასიური – ფიზიკური აღქმის პროცესი, როცა მოქმედებელ ადამიანს არ უნდა, არ შეუძლია მხატვრული ინფორმაციის აქტიური აღქმის პროცესში გადასვლა.

თუ ადამიანის ტვინში ინფორმაციის მიწოდების ჯაჭვს განვიხილავთ (გარეგნული წრე – გარემო – ქვეცნობიერი – ცნობიერი), შეგვიძლია დაბეჭიოთ ვთქვათ, რომ ყველაზე პასიური აღმქმელი (მაყურებელი) ხელოვნების დადებით გავლენას განიცდის. კვალი, რასაც მის სულზე სპექტაკლი ტოვებს, დიდხანს რჩება. ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ნანახი სპექტაკლი დიდხანს ამასხოვრდება. კომუნიკაციის მიზანი – პიროვნებაზე დადებითი ზეგავლენის მოხდენის სურვილია. ხდება ხოლმე, როცა ახალი აზრები და შეგრძნებები ადამიანს ახალ მოქმედებებსა და საქციელებზე უბიძგებს.

4. მეტაკომუნიკაცია (შეგვიძლია განვიხილოთ სცენისა და მაყურებლის პოზიციიდან). შემოქმედებით პროცესში შემსრულებლები ერთდროულად ადრესატებიც და ადრესანტებიც არიან. გვერდიდნ აღიქვამენ, ხედავენ საკუთარ თავს. ეს აუცილებელი პირობაა სრულფასოვანი კომუნიკაციის აქტისთვის. „საკუთარ თავში“ წასული შემსრულებელი მხოლოდ საკუთარ თავთან კონტაქტობს და არა სცენური დიალოგის სხვა მონაწილეებთან ან მაყურებელთან.

5. პოსტკომუნიკაცია (ეს არის პროცესი, რომლის დროსაც მაყურებელი და მსახიობები კომუნიკაციის აქტის რეზულტატს აღიქვამენ და დასკვნები გამოაქვთ)¹.

¹ Григорьянц Н. В., Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры, Вестник Томского государственного университета 2014, N 383, с. 73 -77.

ბოალი თავისი წიგნის „თამაშები მსახიობებისთვის და არა-მსახიობებისთვის“ შესავალში ფორუმი თეატრის მოსამზადებელ პერიოდზე მოკლედ გვიამბობს. ევროპაში ექსპერიმენტების ჩასატარებლად ბოალს ყოველთვის ცოტა დრო ჰქონდა. ამიტომ ყოველი დღე და საათი ზუსტად იყო გაწერილი. თავიდან ორი დღე ჯგუფის შემადგენლობას აღეწინდნენ. შემდეგი ორი დღე ჯგუფის წევრებს სპეციალური თამაშებით ავარჯიშებდნენ. ბოალი ყველა ფიზიკურ, მასკულატურ მოძრაობას (რესპირატორული, მოტორული, გოკალური) საკრიკიშოს უწინდებს. ისინი ეხმარება შემსრულებელს, თავისი სხეული, კუნთები, ნერვები, ურთიერთობა სხვა სხეულებთან, გრავიტაციასთან, საგნებთან, ნივთებთან, მოცულობებთან, მანძილებთან, პროპორციებთან, ზომებთან, სიჩქარეებთან უკეთ შეისწავლის და აღიქვას. მესამე და მეოთხე დღეს უჩინარი თეატრისა და ფორუმი თეატრის სცენებს ამზადებენ. მეხუთე დღეს უჩინარი თეატრის ჩვენებაა დაგვეხმილი. მეექვსე დღეს ფორუმი თეატრის წარმოდგენა და პრეზენტაცია ჩანიშნული. თემების არჩევაში ბოალი არასდროს ერეოდა. ამას ან ჯგუფი ან „მოთამაშე მაყურებელი“ წყვეტდა.

ფორუმი თეატრზე მსჯელობისას ბოალი ყურადღებას ზოგიერთ სპეციფიკურ კანონზე ამახვილებს. დავიწყოთ დრამატურგიით.

დრამატურგია

- ყოველი გმირის ბუნება, თვისებები ტექსტმა ნათლად უნდა გამოხატოს. გმირის იდეოლოგია „მოთამაშე მაყურებელმა“ ადვილად უნდა გაიგოს.
- ორიგინალური გადაწყვეტა, რომელსაც პროტაგონისტი გვთავაზობს, სულ ცოტა, ერთ სოციალურ ან პოლიტიკურ შეცდომას უნდა შეიცავდეს, რომელსაც ფორუმ სესიის დროს გააანალიზებენ. ეს შეცდომები, სიტუაციის შესაბამისად, ნათლად უნდა იყოს გამოგეთილი. ფორუმ თეატრი პროპაგნდისტული თეატრი არ არის, არც დიდაქტიკური თეატრია. ის უფრო პედაგოგიკური თეატრია, რადგან ყველა – მსახიობებიც და მაყურებელიც ერთად სწავლობს. სპექტაკლმა შეცდომა უნდა გვიჩვენოს იმგვარად, რომ „მოთამაშე მაყურებელი“ პრობლემის გადასაჭრელად წააქეზოს. ერთად უნდა მოვნახოთ გზები და ძალადობას დავუპირისპირდეთ. ჩვენ კარგ კითხვებს დავსვამთ. აუდიტორიამ კარგი პასუხები უნდა გაგვცეს.
- აუცილებელია პერსონაჟების ჩაგრულებად და მჩაგვრელებად დაყოფა. წარმოდგენაში 4-6 ადამიანი მონაწილეობს. 100% –

ჩაგრული, 100% – მჩაგვრელი, 70% – ჩაგრულის მოკავშირე, 70% – მჩაგვრელის მოკავშირე.

- პიესა ხებისმიერი უანრის შეიძლება იყოს (რეალისტური, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული და სხვ.), გარდა სიურრეალისტურისა და ირაციონალურისა. სტილს მნიშვნელობა არ აქვს, თუ მიზნი კონკრეტული სიტუაციის განხილვაა.

- კონფლიქტი სიუჟეტის დასაწყისშივე უნდა იყოს. კულმინაცია ტრაგედიით უნდა დამთავრდეს. მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ სცენის სხვაგვარად წარმართვაც შეიძლება.

- ყოველ სცენაში 4-5 ე.წ. ბომბი უნდა იყოს ჩადებული. ბომბი არის ის ადგილი, სადაც მაყურებელს მოუწდება თქვას – „სდექ“, შეაჩერებს წარმოდგენას და სიუჟეტს პოზიტიურად განავითარებს.

დადგმა

- არტისტების თამაშის სტილი უნდა შეესაბამებოდეს მათი პერსონაჟების იდეოლოგიას, სამუშაოს, სოციალურ ფუნქციასა და ა.შ. მნიშვნელოვანია, რომ არსებობდეს პერსონაჟის ევოლუციის ლოგიკა და ქმედება. სხვა შემთხვევაში აუდიტორია თავის ადგილზე იჯდება და ფორუმი მოქმედების გარეშე წარიმართება, ისე, როგორც რადიოფონრუმი.

- არტისტები უნდა შეინარჩუნოს პერსონაჟის სტატუსი (შეცვლის შემდგომაც).

- აზრები კონკრეტულად ჩამოაყალიბოს.
- იმროვიზაციის უნარი გამოამუდავნოს.
- წარმოდგენილ კონკრეტულ პრობლემაზე სრულ ინფორმაციას ფლობდეს.

- წარმოდგენის დროს ჯოკერის, სხვა მსახიობებისა და „მოთამაშე მაყურებლის“ მოქმედებას კომენტარი არ გაუკეთოს.

- დასახულ მიზანს ბოლომდე მიჰყვეს.
- ტექსტი კარგად გაიაზროს. მყისიერად შეძლოს ნებისმიერ მიზანსცენაში დაბრუნება.

- იყოს ემოციური, მაყურებელში გრძნობები გამოიწვიოს.
- ადვილად შეძლოს როლიდან „გასვლა“ და „შესვლა“.
- ყოველმა სანახაობამ დასმული პრობლემის არსის გადმოცემის საუკეთესო საშუალება უნდა იპოვოს. სჯობს, ეს საზოგადოებასთან შეთანხმებით, პრეზენტაციის ან წინასწარ ჩატარებული რეპეტიციების დროს მოხდეს.

• ყოველი პერსონაჟი ვიზუალურად ისე უნდა გამოიყურებოდეს, რომ ტექსტის გარეშეც, მისი ხასიათი ადვილი გამოსაცნობი იყოს. სპექტაკლი აქტიორებსა და „მოთამაშე მაყურებელს“ შორის მხატვრულ-ინტელექტუალური თამაშია. კოსტიუმები მსუბუქი უნდა იყოს. „მოთამაშე მაყურებელს“ მათი ჩაცმა და გახდა არ უნდა გაუჭირდეს.

ფორუმ თეატრში სპექტაკლის სიუჟეტი განსაზღვრული სტრუქტურით იქმნება. წარმოდგენა თავიდან ჩვეულებრივად იწყება. მსახიობები სამყაროს გარკვეულ მოდელს წარმოგვიღენენ. სპექტაკლი აქტუალურ სოციალურ პრობლემას გვიჩვენებს, მაგრამ მის გადაწყვეტას არ გვთავაზობს. მთავარი მოქმედი პირი, პროტაგონისტი, ცხოვრებისეულ სიძნელებს ეჯახება. იგი მსხვერპლია, რომელიც ჩაგვრას თავს ვერ აღწევს. წარმოდგენის დასრულებისას მაყურებელი გათამაშებულ პრობლემას განიხილავს, მსჯელობს, რა არის მიზეზი ასეთი სიტუაციის, საზოგადოებისთვის რამდენად ტიპურია მოცემული პრობლემა, ადამიანების დიდ რაოდენობას ეხება თუ არა, რა კულტურული, კანონმდებლობითი, სოციალური ნორმები ქმნიან ან მხარს უჭერენ ამ პრობლემებს. შემდეგ მაყურებელს ეკითხებიან, საკითხის პროტაგონისტულ გადაწყვეტას თუ ეთანხმებიან. მაყურებელი, სავარაუდოდ, არ ეთანხმება. დიალოგისა და სცენარის ანალიზის შემდეგ, ჯოკერი მაყურებელს საკუთარი სტრატეგიის შესათავაზებლად იწვევს. ფორუმ თეატრის დროს წარმოდგენა მაყურებლის წინაშე ორჯერ თამაშდება. პირველად „გამზადებული ფორმით“, მეორედ – მაყურებლის ჩართვით და მათი შენიშვნების გათვალისწინებით. მაყურებელმა წარმოდგენა ისეთნაირად უნდა წარმართოს, რომ პრობლემის გადაწყვეტის ახალი, რეალური გზები დაგვინახოს. მსახიობები ისე თამაშობენ, თითქოს ცდილობენ დაგვიმტკიცონ, რომ ბევრი ვერსია ერთადერთია და სწორი. ასე გრძელდება, სანამ „მოთამაშე მაყურებელი“ არ ჩაერთვება და საწყის ვარიანტს არ შეცვლის. თუ მაყურებლის აზრით, პროტაგონისტი არასწორად იქცევა, „მოთამაშე მაყურებელმა“ სასწრაფოდ მისი ადგილი უნდა დაიკავოს და პრობლემის გადაჭრის უკეთესი ვარიანტი შემოვთავაზოს. ის სცენას უნდა მიუახლოვდეს და დაიძახოს: „სდექ!“. მსახიობები მყისიერად უნდა გაჩერდნენ. მცირე შეყოვნების შემდეგ, „მოთამაშე მაყურებელი“ აცხადებს, წარმოდგენა რა ადგილიდან გაგრძელდება და შესაბამის ფრაზაზე

ან მოძრაობაზე მიანიშნებს. სცენა ახლიდან იწყება. მთავარი გმირის ადგილს „მოთამაშე მაყურებელი“ იკავებს. შეცვლილი მსახიობი თამაშიდან არ გადის, მეორე პლანზე გადადის. თუმცა პერსონაჟის ხასიათიდან საბოლოოდ არ გამოდის, „მოთამაშე მაყურებელის“ თამაშს კორექტირებას უკეთებს, რომ ის მოცემული ხასიათის ჩარჩოებში დარჩეს. იმ წუთიდან, რაც პროტაგონისტი შეიცვლება, დანარჩენი მსახიობები ძალადობრივ ქმედებებს აძლიერებენ. აჩვენებენ, რამდენად როულია რეალობის შეცვლა. „მოთამაშე მაყურებელი“ პრობლემის გადასაწყვეტად ახალი გზების მოძებნას ცდილობს. დანარჩენი მსახიობები მას უპირისპირდებიან, აიძულებენ, რეალობას შეეგუოს და დაემორჩილონ.

ფორუმის მიზანი გამარჯვება არ არის. მან ადამიანები რეალურ ცხოვრებაში გადაწყვეტილებების მისაღებად უნდა მოამზადოს. ყველა ერთად, აქტიორები და მაყურებელი, მოძალადეთა შესაძლებლობებსა და ძალადობის მსხვერპლთა მოქმედების ტაქტიკასა და სტრატეგიას სწავლობს. თუ „მოთამაშე მაყურებელი“ ნებდება, მის როლს ისევ მსახიობი მოირგებს და სპექტაკლის ძველ ვარიანტს, ჩვენთვის უკვე ნაცნობი დასასრულით, შემოგთავაზებს. ახლა უკვე სცენას სხვა „მოთამაშე მაყურებელი“ მიაშურებს და თავის ვერსიას შემოგთავაზებს. აუდიტორიის მიერ შეგულიანებულმა „მოთამაშე მაყურებელმა“ შეიძლება ძალადობის შეჩრება მოახერხოს. მაშინ მსახიობები ერთმანეთის მიყოლებით ნებდებან.

ფორუმ თეატრის მნიშვნელოვნი პერსონაჟია მასხარა (ჯოკერი), რომელიც სპექტაკლს წარმართავს. მან თამაშის წესები უნდა ახსნას, დაშვებული შეცდომები შეასწოროს, ორივე მსარე გაამხნევოს, მხარი დაუჭიროს, რომ თამაში განაგრძონ. მისი მიზანია მაყურებელი გააქტიუროს, დისკუსიაში ჩააბას, მოქმედების სურვილი გაულვიძოს. წარმოდგრინის მსვლელობისას ცდილობს მსახიობებსა და მაყურებელს შორის ზღვარი წაშალოს. წარმოდგენის შემდეგ მაყურებელს პროვოკაციულ კითხვებს უსვამს: ცხოვრებაში ასე ხდება? ეს სიმართლეა? და ა.შ. კულმინაციურ ადგილზე სპექტაკლს აჩერებს (თუ ამას მაყურებელი არ აკეთებს), პუბლიკას მოუწოდებს, პრობლემის გადაწყვეტის მისეული ვარიანტი შემოგვთავაზოს, მსახიობებს რჩევებს აძლევს, მათ ნაცვლად როლში შედის. სასურველია, ჯოკერის როლის შემსრულებელს, პედაგოგიკური, ფსიქოლოგიური ან სარეჟისორო განათლება პქონდეს. იგი პროცესს

აკონტროლებს და შედეგებზე პასუხს აგებს. მან უნდა ცოდნეს, როდის შეაჩეროს თამაში, ვის რა როლი მისცეს, სპექტაკლი დელიკატურად დამთავროს. თანაც, აბსოლუტურად შეუმჩნეველი იყოს. მაყურებელმა ის, როგორც წამყვანი, უნდა აღიქვას და არავითარ შემთხვევაში, როგორც რეჟისორი ან ხელმძღვანელი, რადგან ფორუმში ყველა თანასწორია. ამ როლში ხშირად თავად ბოალი გვევლინებოდა.

ფორუმს იმ შემთხვევაში ექნება დადებითი შედეგი, როცა ჯოგერი მოახერხებს აუდიტორიის დარწმუნებას, რომ სამყაროს მათ მაგივრად ვერავინ შეცვლის. თუ ისინი ამას არ გააკეთებენ, მაშინ ყველაფერი ძველებურად დარჩება.

ბოალი წიგნში „თამაშებიმსახიობებისთვისდაარამსახიობებისთვის“ ფორუმ თეატრის რამდენიმე ფუნდამენტალურ საკითხს გამოჰყოფს:

- მოძალადე თუ აგრესორი?

ფორუმ თეატრის პიესაში „მოთამაშე მაყურებელი“ არასდროს არ უნდა იყოს განიარაღებული. მას უნდა ჰქონდეს მოქმედების საშუალება, რომ წინ აღუდეს მოცემულ მოდელს, სხვა შემთხვევაში იგი განიარაღებულია და შედეგი – უარყოფითი. მაგალითად, შუალამისას მეტროში ოთხმა შეიარაღებულმა მოძალადემ გოგონა გააუპატიურა. ცხადია, ამ შემთხვევაში გოგონა ბევრს ვერაფერს გააკეთებს.

მოღელი არაადეკატურია, შედეგი – გარდაუგალი კატასტროფა. ეს არის ფიზიკური აგრესია და ნებისმიერი გადაწყვეტილებაც შეიძლება მხოლოდ ფიზიკური ყოფილიყო. ასეთი შემთხვევები ფორუმ თეატრისთვის არ გამოდება. ისინი არ გვაჩვენებენ ძალადობის ისეთ მაგალითებს, რომელთა წინააღმდეგ ვინმეს ბრძოლა შეუძლია. ეს არის აგრესია, რომელსაც მოცემულ ვითარებაში გოგონა თავიდნ გერ აიცილებს. აგრესია არის უმაღლესი დონის ძალადობა. ძალადობა მხოლოდ ფიზიკური ფენომენი არ არის. ჩაგრულს ჯერ კიდევ შეუძლია ძალადობისგან თავის დაღწევა. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ განვიხილოთ და გამოვიკვლიოთ მოცემულ მაგალითში, სად ჰქონდა ჩაგრულ ადამიანს პრობლემების პოზიტიურად გადაჭრის საშუალება. რისი გაკეთება შეეძლო გოგონას, რატომ იყო ის მარტო, რატომ არ სთხოვა მეგობრებს გაცილება, რატომ არ ჰქონდა გაზის ბალონი და სხვა.

ფორუმ თეატრი შეიძლება არსებობდეს იმ შემთხვევაში თუ

არსებობს აღტერნატივა. სხვა შემთხვევაში ეს ფატალური თეატრია.

- მოდელის სტილი

სანამ ფორუმ ნაწილი დაიწყება, სპექტაკლი კარგად დადგმული, ესთეტიკური, მაყურებლისთვის სასიამოვნო და საინტერესო უნდა იყოს.

- პრობლემები უნდა გადავჭრათ თუ არა?

ბევრად მნიშვნელოვანია დებატები, ვიდრე პრობლემების გადაჭრა. უნდა მოიძებნოს ხერხი, რომელიც მაყურებელს წააქვთებს თამაშში ჩასართავად. პრობლემის გადაჭრის გზა ან მოიძებნება, ან – არა. დებატები, იდეების კონფლიქტი, განვითარება, არგუმენტები, კონტრარგუმენტები – ყველაფერი ეს „მოთამაშე მაყურებელს“ სტიმულს აძლევს, აქეზებს თამაშში ჩასართავად, ამზადებს მას რეალურ ცხოვრებაში მოქმედებისთვის.

- მოდელი თუ ანტიმოდელი?

ფორუმის პიესა ეჭვს, ძიებას უნდა გადმოსცემდეს. დებატებისთვის ანტიმოდელი ყოველთვის უნდა არსებობდეს, რომელიც გვიჩვენებს, რა გზას უნდა გაპყვე. ანტიმოდელი ჩაგრული პროტაგონისტის ქცევაზე ეჭვის გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს.

- ჯოკერი

არსებობს რამდენიმე კანონი ჯოკერისთვის, რომელიც თითქმის საგალდებულოა:

1. ჯოკერი იწყებს და წარმართავს დისკუსიას.
2. აკონტროლებს ჯგუფის შიგნით სიტუაციას.
3. ფლობს ტრენერის უნარ-ჩვეულებს.
4. არ მანიპულირებს აუდიტორით. ნათელი დასკვნები გამოაქვს და მათ კითხვით, და არა მტკიცებით, ფორმაში აყენებს.
5. პირად გადაწყვეტილებას არ იღებს. აუდიტორიდან შემოთავაზებულ ცვლილებებს კრიტიკისა და შეფასების გარეშე ტოვებს.

6. არ არის დაღლილი, დეზორინტირებული. არის ფრთხილი და დინამიკური.

7. აჩერებს სპექტაკლს. თუ ამას მაყურებელი არ აკეთებს.

- თეატრალურობა თუ რეფლექსია?

ეს დამოკიდებულია შოუს მიზნებზე, პირობებზე, თემაზე და სხვა. უმეტესად, თეატრალიზმირება გარდაუვალია. პაროდირება აუცილებლად თავიდან უნდა ავიცილოთ. როცა საქმე პატარა

აუდიტორიასთან გვაქვს, ბოალი უპირატესობას რეფლექსიას ანიჭებს.

- სცენაზე დადგმა

ის ჯგუფები, რომლებიც ფორუმ თეატრს დგამენ, ხშირად, ფინანსურად შეზღუდულები არიან. მაგრამ თუ არის საშუალება, რომ სცენაზე იყოს დეკორაცია, ეს კარგია. იგივე ეწება კოსტიუმებს. რაც უფრო მეტი ყურადღება მიექცევა წარმოდგენის ესთეტიკურ მხარეს, მაყურებელსაც მონაწილეობისთვის მეტი სტიმული გაუჩინდება. „მოთამაშე მაყურებელი“ სცენაზე გასვლისას თეატრალურ კოსტიუმში თავს უფრო დაცულად გრძნობს. თუ სპექტაკლს მუსიკა და ცეკვა დასჭირდება, უნდა გამოიყენოთ.

- გრძნობათა გამოწვევის ფუნქცია

10-15 წუთის განმავლობაში ჯოკერი ხსნის, რა არის „ჩაგრულთა თეატრი“. დაწვრილებით აღწერს ფორუმ თეატრისა და უჩინართა თეატრის რამდენიმე მაგალითს და თამაშის კანონებს ადგენს, რომლებიც უნდა დაიცვათ. შემდეგ მონაწილეებს რამდენიმე სავარჯიშოს სთავაზობს. მარტივიდან იწყება. სავარჯიშოების მერე „იმიჯ თეატრს“ დგამენ. „მოთამაშე მაყურებელი“ შემოქმედებითად იწყებს მუშაობას. საბოლოოდ, ჯგუფი ანტიმოდელს წარმოადგენს. ამ წერტილიდან იწყება ფორუმი.

- მსახიობის ფუნქცია

ფორუმ თეატრი სხვა სტილის თამაშს მოითხოვს. მსახიობი არ უნდა იყოს ნარცისი. ანტიმოდელი დაეჭვებას უნდა გამოხატავდეს. ყოველი ფრაზა საპირისპირო აზრის გამოთქმის საშუალებას უნდა იძლეოდეს.

- სცენის გამეორება

ანტიმოდელის ერთხელ ჩვენების შემდეგ, დებატები იწყება. ხშირია შემთხვევა, როცა რამდენიმე „მოთამაშე მაყურებელს“ ძალადობის დამსხვრევა ერთიმეორის მიყოლებით უნდა. ეს ნიშნავს, რომ ერთი და იგივე სცენა რამდენჯერმე უნდა გათამაშდეს. არის საშიშროება, რომ სპექტაკლი მონოტონური გახდეს, რაც ყოვლად დაუშვებელია, რადგან აუდიტორიის ინტერესი, ენთუზიაზმი, კრეატიულობა მოიკლებს. ამიტომ სცენები ზედმეტჯერ არ უნდა გათამაშდეს და ყოველი თამაშის დროს მსახიობებმა განსხვავებული ტემპო-რიტმი უნდა მოქმედონ.

- მაკროკოსმოსი და მიკროკოსმოსი

ფორუმ თეატრის მსახიობები იმროვიზატორები უნდა იყვნენ და ერთმანეთის კარგად ესმოდეთ. შესაძლებელია, პრობლემის გადაჭრის გზა, რომელიც მაყურებელმა შემოგვთავაზა, ანტიმოდელის „მიკროკოსმიურ“ სამყაროში მიუღწეველი აღმოჩნდეს. შოუს ანტიმოდელი მხოლოდ მიკროკოსმოსს აჩვენებს, მაგრამ ისე, რომ მოელი საზოგადოების „მაკროკოსმოსში“ ჩაეწეროს. მაგალითად, ახალგაზრდა წყვილი ბინას ეძებს. აგენტი მათგან ხელფასის ამონაწერს მოითხოვს. შემოღის შეძლებული მამაკაცი, რომელსაც იმავე ბინის დაქირავება საყვარელთან შესახვედრად სურს. აგენტმა ბინა ამ უკანასკნელს მიაქირავა. ახალგაზრდა წყვილს აუცილებლად სჭირდება სივრცე, სადაც იცხოვერებენ, ამიტომ ისინი ბინაში იჭრებიან. აგენტი პოლიციას ურეკავს, თუმცა ანტიმოდელში პოლიციასთან სცენა არ არის გათვალისწინებული. „მოთამაშე მაყურებელი“ იმ წამსევე იმპროვიზებულად პოლიციის განყოფილებას წარმოადგენს. მაშინ ახალგაზრდა კაცმა თავის ადვოკატს დაურეკა (ანტიმოდელში არც ადვოკატი იყო). „მოთამაშე მაყურებლის“ დახმარებით ადვოკატის ოფისიც გაჩნდა და ა.შ.

- როგორ ჩავანაცვლოთ მსახიობი, რომ მისი ტრანსფორმაცია არ მოხდეს.

ხშირად „მოთამაშე მაყურებელი“ მსახიობს ჩაანაცვლებს, სახეს უცვლის სცენურ გმირს და პრობლემის გადაჭრის სრულიად ახალ გზას გვთავაზობს. „მოთამაშე მაყურებელმა“ განსაზღვრული მოცემულობა არ უნდა დაარღვიოს. პირველი – „მოთამაშე მაყურებელს“ არ შეუძლია სოციალური გარემოს, მოქმედ გმირებს შორის დამოკიდებულების, ასაკის, ეკონომიკური მდგომარეობის და სხვა შეცვლა. მეორე – გმირის მოტივაციის შეცვლა.¹

ბოალის წიგნიდან ფორუმ თეატრის ერთ მაგალითს მოვიყვანთ: კოპერატივი. მოქმედება იტალიაში, ქალაქ ჯორჯანოში სდება. შოუ ექსტრაორდინარულად განვითარდა. პერსონაჟი, რომელსაც მსახიობი თამაშობდა (ქალაქის მერი), მაყურებლებს შორის აღმოჩნდა. ჯორდანოში მეცხვარეებს კოოპერატივის ჩამოყალიბება სურდათ. ისინი ქალაქის მერს ადანაშაულებდნენ ხელის შემლაში. მათ მოამზადეს სცენა და წარმოადგინეს.

პირველი მოქმედება. კოპერატივის სამი წევრი კამათობს. ბოლოს

¹ Augusto boal. Games for actors and non – actors, London and New York, 1992, p. 240.

გადაწყვეტინ, პრობლემების მოსაგვარებლად, მერს მოსთხოვონ გარკვეული ღონისძიების გატარება. ყველა შეთანხმდა.

მეორე მოქმედება. შემოდის მერი მოსამართლის თანხლებით. მან გადაწყვიტა, თანაშემწედ კომპეტენტური მოსამართლე აირჩიოს. კომპანიონები აპროტესტებენ. მათი აზრით, თანაშემწე ჯორდანის მცხოვრები უნდა იყოს, ვისაც მათი პრობლემები კარგად ესმის და არა უცხო ადამიანი. მერს კონტრარულებები მოჰყავს და საბოლოოდ თავის სურვილს გლეხებს თავს ახვევს.

მესამე მოქმედება. მოსამართლე თავის გეგმებს კოოპერატივის წევრებს აცნობს. კოოპერატივის ბაზის სხვა სოფელში განთავსებას სთავაზობს, რადგან აქ, მისი აზრით, იდეალური პირობები არ არის. პარტნიორები აპროტესტებენ, მაგრამ მოსამართლისა და მერის არგუმენტებს ვერ უმკლავდებიან და მარცხდებიან.

მეოთხე მოქმედება. მერი ითხოვს კომპანიონების ხელმოწერას დოკუმენტებს, ოფიციალური პროცედურების განსახორციელებლად. კომპანიონები უარს ამბობენ, მაგრამ საბოლოოდ ნებდებიან.

ფორუმი

ფორუმი დაძაბულობის მაღალი ხარისხით გამოირჩეოდა. სანამ მსახიობი – მერი თამაშობდა, მაყურებელი ნამდვილი მერის რეაქციებსაც აკვირდებოდა. ეს უკანასკნელი ცდილობდა, ყველაფერი ხუმრობაში გაეტარებინა. ეს არც ისე ადვილი იყო. „მოთამაშე მაყურებლები“ აქტიურობდნენ. ერთმა მათგანმა მერი დაადანაშაულა იმაში, რომ კოოპერატივის გაუქმების გამო, იგი იძულებული გახდა, ემიგრაციაში წასულიყო. მეორემ მერს კორუფციულ გარიგებაში დასდო ბრალი. მესამე მისი კოოპერატივიდნ გარიცხვის მომხრე იყო. უცრად, საშინლად გაღიზიანებულმა მერმა თავად დაიყვირა – „სდექ“ და ჩაანაცვალა მსახიობი, ვინც მას სცენაზე განასახიერებდა. მერი თეატრალურ თამაშში ჩაერთო, მაგრამ მისი საპარლამენტარო თამაშად გადაქცევა მოინდობა. ის ჩვიდმეტი წელი იყო მერის თანამდებობაზე. ხელმძღვანელობდა მოქმედების მსვლელობას, ცვლიდა მიმართულებას ისე, როგორც მოისურვებდა და ვერავინ ბედავდა შეწინააღმდეგებას. თუმცა ფორუმის შემთხვევაში თამაშში თეატრალური დემოკრატია ჩაერთო. ნებისმიერ „მოთამაშე მაყურებელს“ შეეძლო დაეჭვირა, „სდექ“ და იგი იძულებული იქნებოდა გაჩერებულიყო. გლეხები ამას მიხვდნენ. ამ თამაშში ყველა თანასწორი იყო. მერს დემოკრატია არ მოეწონა.

რამდენჯერაც შეუცადა, თავი ტყუილებით გაქმართლებინა, იმდენჯერ გაისმოდა ყვირილი – „სდექ“ და „მოთამაშე მაყურებელი“ სცენაზე ადიოდა თავისი არგუმენტებით შეიარაღებული. უპირისპირდებინა მას და აბათილებდა მერის კონტრარგუმენტებს. საბოლოოდ ჩიხში მომწყვლეულმა მერმა იფეთქა და დაიღრიალა – „ეს ჩემი კოოპერატივია. თუ გინდათ, კოოპერატივი გქონდეთ, თქვენ სხვა დაარსეთ“.

ფორუმ თეატრში არასოდეს არ უნდა იყოს თავსმოხეული იდეა. ის არ უნდა მანიპულირებდეს ხალხით. ფორუმ თეატრი ათავისუფლებს „მოთამაშე მაყურებელს“, უბიძგებს მას მოქმედებისკენ.

ფორუმ თეატრმა დაიბყრო ლათინური ამერიკის, შეერთებული შტატების, ევროპისა და აზიის ქვეყნების სცენები. სანტერესოა, რომ რუსეთსა და პოსტსაბჭოურ ქვეყნებში (კერძოდ, სომხეთსა და აზერბაიჯანში) დიდი ინტერესით იდგმება ფორუმ თეატრის სპექტაკლები. საქართველოში ფორუმ თეატრის რამდენიმე წარმოდგენა დაიდგა. თუმცა რიგი ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო, ამ მიმდინარეობამ ჩვენთან ჯერჯერობით ფეხი ვერ მოიკიდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Augusto boal. Games for actors and non – actors, London and New York, 1992;
- Augusto Boal. Hamlet and the Baker's son my Life in Theatre and Politics, London and New York, 2001;
- Ника Порхомовская. Аугусто Боаль „Театр угнетенных“. Журнал „Театр“, N24-25, 2016;
- Н. В. Григорьянц- Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры; Вестник Томского государственного университета N383, 2014

ნუცა კობაიძე,

თეატრმცოდნების მიმართულება
ხელმძღვანელი: პროფ. მაკა ვასაძე

შავი პოეზია დელ' არტე – პრიმოვის „შეზითვო“

თანამედროვე თეატრალურ რეჟისორის დღეს ჰყავს დიმიტრი ქრიმოვი, რომელიც, ფაქტობრივად, ვასილევის გამგრძელებელია. კრიმოვის ლაბორატორიაში არ ასწავლიან, როგორ გაფორმდეს სპექტაკლი, ეს არ არის გამოყენებითი ხელოვნების სახელოსნო და არც სცენოგრაფიის სკოლა. დღეისათვის მოსკოვის არც ერთ თეატრალურ სასწავლებელში არ არსებობს რეჟისორებისა და მხატვრების მომზადების ასეთი პრაქტიკა. ძირითადი საგნების სწავლების გარდა, როგორებიცაა მხატვრობა, კომპოზიცია ან მაკეტი, სტუდენტ-მხატვრები რეჟისორებთან ერთად მუშაობენ ამონარიდებზე, რომელთა ფორმაც, შესაძლოა, გამოხატული იყოს პერფორმანსის ან ინსტალაციის სახით. სწორედ ასეთია სპექტაკლი, რომელზეც ახლა ვისაუბრებ.

ყველას, ვინც კრიმოვის სპექტაკლ – „უმზითვოს“ აფიშას ნახავს, სათაურიდანვე ინტრიგა მოიცავს: „Безприданница“ – „з“ ასოთი ჩანაცვლებული „с“ ორთოგრაფიული შეცდომაა თუ რეჟისორისეული რამე ხრიკი. კრიმოვის აზრით „с“ ბერა არბილებს სათაურის არსე, ხოლო „Безприданница“ გამოითქმის უფრო მკაცრად, როგორც განაჩნი. ამის მსგავსად რეჟისორი საბირფარებოს კარის წარწერაზე ამოაგდებს ასო „И“-ს – „сарт(и)р“; მიუხედავად „Т“-ს და „Р“-ს შორის ჩამატებული „И“-სა, ავტომატურად სარტრის „ცხრაკლიტული“ გვახსენდება. ... „ისევ ცელქობა და კრიმოვის მთელი კარნავალი – სარტრიდან ეგზისტენციალიზმამდე“.¹ თანამედროვე რეჟისორები ძალიან ერიდებიან ოსტროვსკის ტექსტის შეცვლას, ეს ტაბუდადებული თემაა. კრიმოვი კი ტექსტს ცვლის უშიშრად, გამაოგნებელი სიმსუბუქით.

დიმიტრი კრიმოვის სხვა დადგმებისგან განსხვავებით, „უმზითვო“ უფრო ახლოს არის დრამატულ თეატრთან, თუმცა სავსეა

¹ www.krymov.org - <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/145a7733-e4cd-466b-823e-8be24bdfe542> (ბოლოს გადამოწმდა 21/02/2019)

რეჟისორისთვის დამახასიათებელი ექსპერიმენტებით. კრიმოვი ირჩევს XIX ს-ის ბოლოს დაწერილ ამ პიესას და თამამ ინსცენირებას უკეთებს. კონსერვატორი საზოგადოება, რომელიც მოშხრეა კლასიკის ხელშეუხებლობის, ცხადია, უკაფიფილო დატოვებს დარბაზს. სწორედ ასეთი, ძალიან პატარა ჯგუფი გავიდა რუსთაველის თეატრის პარტერიდან, როდესაც მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის „საჩუქარი“ (2018 წ.) პროგრამის ფარგლებში ვიზილეთ ეს სპექტაკლი. მოგეხსენებათ, ამ ფესტივალის მეშვეობით გაიცნო ქართველმა საზოგადოებაშ დიმიტრი კრიმოვის შემოქმედება, ეზიარა მის მხატვრულ ხედებს და თეატრ-ლაბორატორიას. სწორედ მისი ხშირი ვიზიტით მიღებული შთაბეჭდილებები გახდა ჩემი საკლევი თემის არჩევის მიზეზი. რეჟისორი საინტერესო და განსხვავებული ფორმებით გვაწვდის საოქმელს, განსაკუთრებით იგრძნობა მისი მხატვრობის მიმართ სიყვარული. დაახლოებით 15 წელია, რაც სცენოგრაფიიდან რეჟისორაში სცადა ბედი და თან ძალიან წარმატებულად.

მიუხედავად პიესის რეჟისორული ვერსიისა, ის არ კარგავს დრამატურგის მთავარ სათქმელს. ახალ სამყაროში, ახალ ფასეულობებთან ერთად, ყველა უბედურია. სიყვარულისა და ბედნიერებისთვის ადგილი აღარ რჩება. დიმიტრი კრიმოვმა პირველი მოქმედება ააწყო სასაცილო, ექსცენტრული სცენებით. კომიკური ეფექტის გასამძაფრებლად ხარიტა იგნატიევნა ოგუტოვას როლი კაცს მოარგო (სერგეი მელკონიანი). ეფექტური და სახალისოა იატაკის ჯოხთან მისი ცეკვის სცენა სიმღერის „I will survive“ ფონზე (გლორია გაინორის შესრულებით), რომელიც 1978 წელს დაიწერა და არატრადციული ორიენტაციის მქონე ადამიანების პიმად იქცა. დიმიტრი კრიმოვი ამ პასაჟს ტექნიკურად იყენებს სპექტაკლში. ლარისას დედა (ხარიტა იგნატიევნა) სოურჩეალიზმის განსახიერებაა. რომელი დედა ასწავლის ქალიშვილს დამცირებას? ის ხან მამაკაცური ძალით ესხმის თავს ლარისას სატრფოს, ხან კი ქალური სისუსტით მანიპულირებს. სერგეი მელკონიანი მთელი ოსტატობით ასრულებს ტრანსფორმირებული ქალის როლს, რომელიც არამდგრადი და ჩამოუყალიბებელია, ის თითქოს ქალიშვილის უბედურების ერთ-ერთი მიზეზია.

კრიმოვის „ხელოვნების სკოლის“ უპირატესობას სცენოგრაფია განსაზღვრავს, რაც ბუნებრივია. მისი ხელმძღვანელი ხომ

მხატვარია. უნიკალურია ტექნილოგია, თამაშის ხერხი, კოსტიუმები, მულტიმედია. XIX-XXI საუკუნეების კოსტიუმებით და მიზანსცენებით კრიმოვი ოსტატურად ახერხებს დროში მოვზაურობას ისე, რომ ჰარმონიული ეკლექტიკა სრულებითაც არ არის თვალშისაცემი და გამაღიზიანებელი (სცენოგრაფი – ანა კოსტრიკოვა). რეჟისორი გვეუძნება, რომ ეპოქათა დიდი განსხვავების მიუწედავად, ადამიანები და მათი პრობლემები არ იცვლება.

ოსტროვსკის რემარკა – „მოქმედება წარმოებს ჩვენ დროში (იგულისხმება ავტორის დრო) დიდ ქალაქ ბრაზიმოვში, ვოლგაზე“¹ – რეჟისორმა მარტივად, სცენის სიღრმეში დაკიდებულ დიდ ეკრანზე მოათავსა. იგრძნობა კინემატოგრაფის ელემენტები (ვიდეოდიზაინერი – ელიზავეტა იურევა). ეკრანზე მდინარე ვოლგა ჩანს, რომელიც უძრავად დგას. შორს ჩნდებიან ადამიანთა მცირე ზომის ფიგურები, რომლებიც გვიახლოვდებიან, ზომაში იზრდებიან, აღწევენ სრულ სიმაღლეს და მომენტალურად ქრებიან, თითქოს ეკრანიდან პირდაპირ სცენაზე გადმოდიან გვერდით არსებული კარით. პერიოდულად ისმის გემის „მერცხალი“ ხმა, რომლითაც სერგეი სერგეის პარატოვი მიადგა ნაპირს. ასევე ეკრანის მეშვეობით ვიგებთ, თუ როგორ ემზადება ლარისა პარატოვთან ერთად გასაქვევად (ფარულ ჩანაწერში ჩანს წყვილის ალერსი). რუსეთში ძალიან პოპულარულია გადაცემები, სადაც ეჭვიანობის ნიადაგზე წყვილები ქირაობენ დეტექტივებს, რომლებიც უთვალთვალებენ და ფარული კამერით იღებენ ინტიმურ კადრებს. უსიყვარულოდ აგებული ურთიერთობები, უნდობლობისა და, ხშირ შემთხვევაში, ფატალური დასასრულის მიზეზი ხდება. სპეცტაკლის ფინალში კარანდაშვი საკუთარი ზელით კლავს ლარისას: „დაუნურავისი გახდები“, ქალი მისი მადლიერია, რომ წერტილი დაუსვა უიმედო სიყვარულით გამოწვეულ სასტიკ ტანჯვას.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სცენა კლუბში ფეხბურთის ფურებაა, რომელიც 2008 წლის რუსეთ-პოლანდიის მატჩს გადმოსცემს, სადაც რუსეთი გავიდა ევროპის ჩემპიონატის ნახევარფინალში და მოიპოვა ბრინჯაოს მედალი. ამ თამაშის საყურებლად შეკრებილი პერსონაჟები წამიერად გაიხარებენ გამარჯვებით და უემოციოდ იშლებიან. ეს ის ერთადერთი სიხარულია, რაც ქვეყანამ მოუტანა. იმედგაცრუებულები არიან, ვერ ხვდებიან, რა ახარებთ, როცა ასეთი მძიმე ყოფა აქვთ. ეს ეკრანი თითქოს ერთადერთია, რაც ამ ხალხს აერთიანებს. აქ

¹ ოსტროვსკი ა. ნ., პიესები, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1950

არავინ არავინ სჭირდება და არც აინტერესებს. ყველა, მიუხედავად იმისა, მდიდარია თუ ღარიბი, თავისებურად უბედურია. ეფექტურია სტადიონის განათების გამოყენება, რომელიც პარტერში მყოფ მაყურებელს ისე სჭრის თვალს, თითქოს ჩემპიონატს ესწრებოდეს. კრიმოვს მაქსიმალურად დაჭრილი ჰყავს აუდიტორია და არ აძლევს სცენიდან გამოითხვის საშუალებას. თუ პიესაში ჩაიხანაა თავშეყრის ადგილი, სპექტაკლში ესაა კლუბი, სადაც ფეხბურთს უყურებენ. ტელევიზია „Первый канал“-თან ინტერვიუში მარია სმოლნიკოვა ამბობს: „როგორც ჩეხოვთან ჩაის სმის დროს წყდება ბედ-იბბალი, ასეა აქაც, ფეხბურთის ყურების დროს ხდება საშინელება“!¹ იული კაპიტონიჩ კარანდაშევი (მაქსიმ მამინოვი) მოსიარულე საცოდაობაა, რომელსაც მუდმივად ეხსნება ხელსაწყობით საკეს ყუთი და მის ალაგებას პატარა ბავშვივით მთელ დროს ანდომებს, ასევე სათითაოდ კიდებს ძირს დაყრილ ქურთუკებს. ის მზად არის შეასრულოს ნებისმიერი დავალება. კარანდაშევი ერთადერთია, ვისაც უმზითო ლარისას შერთვა სურს, ლამაზი ქალი მისოვის პრესტიუს საკითხია. როგორც სხვა სატრფოებს, არც მას უყვარს ლარისა, უბრალოდ უნდა ოჯახის შექმნა და შვილების ყოლა, სხვებივით რუტინული ცხოვრება.

მოკი პარმენიჩ კნუროვი (კონსტანტინ მუხანოვი) – უკანასკნელი დროის ფართო გაქანების საქმისანი. ხანშესული, მარჯვე და მოხერხებული კაცი. დიდი ქონების პატრონი – ასე აღწერს პერსონაჟს ოსტროვსკი. კრიმოვს კი სცენაზე შემოჰყავს დაჩაჩანაკებული, წელში მოხრილი მოხუცი, რომელიც კოჭლობით შემზარავად დადის. გოძლი ქურქი, რომელსაც შლეიფივით მიათრევს და ხელზე ასხმული ბეჭდები მის ძლევამოსილებას უსვამეს ხახს. ის უბედურია თავისი უბადრუკი სიბერის გამო. მისოვის ლარისა მხოლოდ საგანია, რომლის ყიდვაც ისე შეუძლია, როგორც სხვა დანარჩენი ნივთის. გამაოგნებელია სცენა, როდესაც კნუროვი „შთანთქავს“ ლარისას – ის გველივით მიიკლაკნება ქალისკენ, დაბალი მოხუცი სატანური ძალისხმევით უცბად მაღლდება და მის ქურქში ისე ახვევს ლარისას, თითქოს ერთ მთლიანობად გარდაისხებიან, შემდეგ კი გონებადაგარგულს აგდებს ძირს, როგორც გამოყენებულ, უვარგის ნივთს.

ლარისა დმიტრიევნა (მარია სმოლნიკოვა) – უბედური, უმზითო ქალია, რომელსაც თავისი უიდელო ცხოვრების გამო სიმღერა

¹ Спектакль „Безприданница“ Дмитрия Крымова, youtube канал - <https://www.youtube.com/watch?v=xxCUuR44fO4> (ბოლოს გადამოწმდა 21/02/2019)

აღარ შეუძლია და კარაოკეში ფონოგრამით მღერის. კომპოზიცია კარგად მოერგო ლარისას სულიერ განცდებს: სულისშემძვრელი „გარსკვლავი“, უანა აგუზაროვას შესრულებით, ტრაგიკული სიმღერაა სანატრელ, მაგრამ ვარსკვლავივით მიუღწეველ თავისუფლებაზე. ნაწარმოები შეურაცხყოფილ სიყვარულს ეხება, რომელიც ვითარდება კაპიტალიზმის დასაწყისში, სადაც ფული მართავს ყველაფერს. სიყვარული, ბენდინერების ნაცვლად, უბედურების მომტანი ხდება.

„კრიმოვს ოსტროვსკი გადაყავს თავის პირად, უნიკალურ სამყაროში, ფარსი, გროტესკული, დამცინავი... მაგრამ ირობიულს ვერ დაარქმევ. განდღევსკის განმარტებით ირონია „იმედგაცრუების მხიარულებაა“,¹ კრიმოვი კი, მოუხედავად სპექტაკლის მთელი ტრაგიზმისა (სასტიკი და სისხლიანი ფინანსი ხომ სახეზეა), მანც ინარჩუნებს იდუმალებას – თეატრი, როგორც საოცრების ადგილი, სადაც შეგიძლია შექმნა ყველაფერი და ისიამოგნო ღვთისაგან ნაბოძები თავისუფლებით.

„სპექტაკლი ჩევნს ვნებებზეა, განცდაზე, რომელიც გვაშფოთებს და გვმართავს. პიესის გმირები „ფსკერზე“ არიან, სადაც ერთი გროშის გამოც დაუფიქრებლად დაახრიობენ ერთმანეთს. და ზუსტად აქ, არც არსაიდან გაჩნდა სიყვარული, რომლის ადგილი არ არსებობს. როგორც პეპელა შეფრინდა მაღაროში. მართალია, ქვანახშირის შახტში პეპელა ბოლომდე პეპელაც არაა და მან მუტაცია განიცადა, როგორც სხვა ყველაფერმა – სიყვარულიც, ფულიც აქ ჰიპერტროფირებულია, თუმცა ეს უკვე ჩვეულებრივ ამბად იქცა. პიესის ღერძი ადამიანის გრძნობებია, რომლებიც, პრინციაში, არავის სჭირდება: მათაც ახურდავებენ, მაგრამ ვიღაცას კვლავაც სჯერა მათი,“ – დიმიტრი კრიმოვი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ოსტროვსკი ა. ნ., პიესები, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1950.
- მიხელ თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქარი“ - 2018 წლის კატალოგი.
- რუტკოვსკი ვადიმ, იხ.: www.krymov.org
- Спектакль “Безприданница” Дмитрия Крымова: www.youtube.com

¹ www.krymov.org - <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/145a7733-e4cd-466b-823e-8be24bdfc542> (ბოლოს გადამოწმდა 21/02/2019)

დალი მესაბლიშვილი,

შემოქმედებითი პედაგოგიკის მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. დიმიტრი ხეთისიაშვილი,
პროფ. მარინა ზარატიშვილი

მხატვრულ-გეოგრაფიული პროცესები მოზარდის მოცავილეობის პედაგოგიურ-ფიქრობიური ასახელები

შემოქმედებითი პედაგოგიკის მიმართულებით სასკოლო ასაკის მოზარდებთან წარმართულ სასწავლო პროცესში ჩვენი პროფესიული მიღები და პოზიციები სასურველია ითვალისწინებდეს და ეფუძნებოდეს სოციუმში არსებული იმ გამოწვევებისა და პროცესების ობიექტურ ანალიზს, რომლებიც თანამედროვე ბავშვს უამრავ პრობლემას უქმნის. ამიტომ, ურთიერთობის საწყის ეტაპზევე ჩვენს ერთ-ერთ პრიორიტეტს უნდა წარმოადგენდეს მათ ინტერესებში გარკვევა, მათი პრობლემების შესწავლა, თითოეული მათგანის ბუნების შეცნობა. ჩვენი პროფესიული ვალდებულებაა, ვიყოთ მათზე ორიენტირებული, განსაკუთრებული სიფრთხილით შევძლოთ შევაღწიოთ ყოველ მათგანში, შეძლებისამებრ გავაანალიზოთ და შევაფასოთ მათი მენტალური მდგომარეობა, პოტენციალი, მათი მზაობა თანაშემოქმედებისათვის, რათა შევძლოთ ბილატერალური კავშირის დამყარება.

პედაგოგებს სასურველია გვქონდეს ანტიციპაციის უნარი, საღად შევძლოთ სასწავლო პროცესში მოვლენების შეფასება და იმის განსაზღვრა, თუ რა სახის პრობლემებთან შეიძლება მოგვიხდეს შეხება, თუ რა სახის სირთულები შეიძლება გვქონდეს გადასალახი. ბავშვი უნდა გვიყვარდეს უპირობოდ. ბავშვისადმი მხოლოდ ამგვარი განწყობა და დამოკიდებულება შეგვაძლებინებს იმას, რომ ამა თუ იმ მოზარდის რადიკალურად განსხვავებულმა ხედვამ, პოზიციამ, მოსაზრებამ, თუნდაც ხისტად გამოხატულმა ქმედებამ საგაკვეთოლო პროცესში არ დაგვირღვიოს წონასწორობა, არ შეგვიქმნას ფსიქოემოციური დისკომფორტი.

სასწავლო პროცესი, ჩვენს შემთხვევაში, შემოქმედებით პროცესს წარმოადგენს. ჯანსაღ ატმოსფეროში წარმართული შემოქმედებითი პროცესი მოზარდის გრძნობათა ბუნების გახსნისა და წრფელი

ემოციების გამოვლენის საუკეთესო საშუალებაა. ამიტომ, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მეცადინეობებისას ბავშვებთან მეგობრულ, გახსნილ საუბრებს. იმისათვის, რომ საუბრებში ღირებულებათა სოციალური ასპექტები ბავშვისათვის მისაღებ კონტექსტში გადმოვცეთ, მის გულშემატკივრად და თანამოაზრედ ვაქციოთ, სასურველია, მეტი დამაჯერებლობისათვის არგუმენტებად მოვაწეველიოთ მათ მიერვე თეატრალურ ეტიუდებში გათამაშებული სოციალური მოდელები, იქ დასტული პრობლემები; პერსონაჟთა ხასიათები, თვისებები, ინტერესები; მათი საქციელი, ჩადენილი ქმედებები, საპასუხოდ მიღებული შედეგები. ასეთი განხილვებისას ბავშვები იწყებენ ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ სიტუაციებთან პარალელების გავლებას; ასეთ სიტუაციებში ისინი იხსნებან და ზედაპირზე ამოაქვთ ფარულად დაგროვილი პრობლემები, რაც აწუხებთ და ხელს უშლით სულიერი ბალანსის დაცვაში. ამგვარ პროცესებში ხდება ბავშვის უარყოფითი ემოციისაგან გათავისუფლება, რის შედეგად, უფრო ადვილი ხდება შემოქმედებითი პროცესით მასში პოზიტიური განწყობის შექმნა.

ბავშვის უარყოფითი ემოციისაგან გათავისუფლება და მასში პოზიტიური განწყობის შექმნა მისთვის ეგზისტენციალურად მნიშვნელოვანია, რადგან ის ამ პროცესში იხსნება და ყალიბდება როგორც შემოქმედებითი სწავლების სწორად მიმღები სუბიექტი, რაც ასევე განაპირობებს მის პოზიტიურ პიროვნებად ჩამოყალიბებას.

ბავშვს თუ არა აქვს გახსნისა და პრობლემების გაზიარების საშუალება, ასეთ შემთხვევაში, შეიძლება ჩაიკეტოს საკუთარ თავში, ჩამოუყალიბდეს არასრულფასოვნების კომპლექსი, ნიპილისტური დამოკიდებულება, განუვითარდეს დეპრესია, გახდეს აგრესიული.

თანამედროვე მოზარდს სხვა სახის მერტალური პრობლემებიც აქვს, რაც ხშირად მომდინარეობს მისი ნებისყოფის სისუსტისგან და ვლინდება გარკვეული გადაწყვეტილების შესრულების უნარმოკლებულობაში. ნებისყოფის სისუსტეს, უმტერესად, თავდაჯერებულობის ნაკლებობა და აქვდან გამომდინარე, შინაგანი მერყეობა იწვევს, რაც მასში გარკვეულ პროცესებზე პასუხისმგებლობის აღების მიმართ შიშის გრძნობას უვითარებს. ასეთი ტიპის ბავშვი სოციუმში პასიურად ყოფნას არჩევს, მასში ჩნდება მოტივაციის დეფიციტი, უფერხდება კოგნიტური განვითარების პროცესი, უქვეითდება წარმატებისაკენ სწრაფვის სურვილი.

ამგვარი პრობლემების მქონე ბავშვებთან სასურველია დავგევმოთ მიზნობრივი და კოლაბორაციული შემოქმედებითი პროცესები, რომელთა მრავალფეროვნება და შინაარსი დააინტერესებთ მათ და დაეხმარებათ მოტივაციის ამაღლებასა და წარმატების მიღწევის დომინანტურ განწყობად ჩამოყალიბებაში.

იმისათვის, რომ პროცესები ეფექტურად წარვმართოთ და დასახულ მიზანს მიგადწიოთ, საჭიროა მოზარდებში შევძლოთ ჩვენს მიერ შეთავაზებული პროცესებისადმი ცნობისმოყვარეობის გამოწვევა, დადგინდითი განწყობისა და დამოკიდებულების ჩამოყალიბება, რაც აუდიტორიაში მაღალი სამოტივაციო გარემოს ფორმირებაშიც დაგვეხმარება. სასწავლო პროცესში მოტივაციის ფაქტორის არსებობა მოზარდისათვის წამყვან როლს თამაშობს და შედეგების ხარისხსაც განაპირობებს.

ამ თვალსაზრისით თანამედროვე პედაგოგიკა სხვადასხვა მეთოდსა და ხერხს გვთავაზობს. მათ შორისაა ე.წ. პროექტთა მეთოდი, რომელსაც ჩემს პრაქტიკაში საკმაოდ ხშირად მივმართავ, რადგან ამ მეთოდით მუშაობის პროცესი მოზარდებში ცნობისმოყვარეობას ავითარებს, ცნობისმოყვარეობის განვითარებას, თავის მხრივ, მოტივაციის ზრდას იწვევს, რაც განაპირობებს კოგნიტური უნარების განვითარებასა და წარმატებისაკენ სწრაფვის განწყობის გააქტიურებას.

ჩვენი ამოცანაა, მოვახდინოთ, ერთი მხრივ, სათეატრო ხელოვნების ესთეტიკურად განმტკიცებული აქტივობების, ხოლო მეორე მხრივ, ცოდნის ძიებაზე და უნარ-ჩვევების განმტკიცებაზე მიმართული აქტივობების ურთიერთშერწყმა, ინტეგრირება, რათა მიყიდოთ მოზარდოთ შემოქმედებითი განვითარებისთვის თანამედროვე და ეფექტური მოდელი. ამისათვის საჭიროა მოვახდინოთ ე.წ. პროექტთა მეთოდის ფორმაცია-გარდაქმნა და სათეატრო ხელოვნების კოლაბორაციულ სასწავლო პროცესად ჩამოყალიბება, რაც იმას გულისხმობს, რომ სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში სასურველია გავაერთიანოთ მსახიობის ოსტატობის ელემენტები, მეტყველება, ქორეოგრაფია, პლასტიკა, მუსიკა, მხატვრობა, გამოყენებითი ხელოვნება, ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების მიმართულების ზოგიერთი ასპექტი.

ამ მეთოდით მუშაობისას, ვერბალურ მასალად უმჯობესია გამოვიყენოთ იგავ-არაკი, ლეგენდა, ზღაპარი, თქმულება, რადგან თეატრალურ ეტიუდებში განხორციელებისას, ისინი, ერთი მხრივ,

უკიდეგანო ფანტაზიის ინსპირაციის წყაროს წარმოადგენენ, ხოლო მეორე მხრივ, ისევე საჭიროებენ ლოგიკური პრინციპების დაცვას, როგორც სხვა დანარჩენი ფორმატისა თუ შინაარსის მქონე ლიტერატურული ნაწარმოებები.

ამგვარ ფორმატში მუშაობა მოზარდისათვის რთული, მაგრამ საკმაოდ საინტერესოა. მას უწევს ლიტერატურულ მასალაში ასახული ირეალური სამყაროს მოდელების ობიექტურ ჭრილში გაშუქება, ამასთანავე, ცხოვრებისულ სიტუაციებთან ლოგიკური კაშშირების მოძებნა და იქიდან გამომდინარე, რეალური სოციალური მოდელების შექმნა; ამავე დროს, ძალიან სასარგებლოა, როგორც ჩარჩოებს მიღმა აზროვნების განვითარების პროცესში ლოგიკური და მოქნილი აზროვნების უნარების გამომუშავების საშუალება. ყოველივე ეს ბავშვში ავითარებს ზომიერების გრძნობას, რაც, თავის მხრივ, უხვეწს გემოვნებასა და ინტელექტს. წარმოგიდგენთ ე.წ. პროექტის მეოთხით შემოქმედებითი მუშაობის პროცესის მოკლე აღწერას.

იმ შემთხვევაში, თუ ჯგუფი არ იცნობს აღნიშნულ მეთოდს, ბავშვებს ვუყვები სტუდიაში ჩემ მიერ ინპლემენტირებული ე.წ. პროექტის მეთოდის შესახებ, კაცნობ ადგილობრივად განხორციელებული პროექტის შედეგებს; ცუდილობ, გაერკვნენ ამ მეთოდის პოზიტიურ მხარეებში, კუსხი მის მნიშვნელობას მათი შემოქმედებითი განვითარების კონტექსტში; ცუდილობ, მათში გამოვიწვიო და ავამაღლო პროექტის განხორციელების ინტერესი და მოტივაცია.

პროექტ-გაკვეთილს აქვს თავისი განსაზღვრული სტადიები:

1. პროექტის ინიციატივა: ჯგუფთან გამოვლივარ პროექტის განხორციელების ინიციატივით, რომლის ფარგლებშიც მოზარდებს ვთავაზობ მოცემულ ეტაპზე იგავ-არაკების თეატრალურ ეტიუდებში დადგმას და პერფორმანსის მომზადებას.

პროექტ-ინიციატივის ირგვლივ ჯგუფში იმართება დისკუსია, ყველა გამოთქვამს თავის მოსაზრებას, აფიქსირებს საკუთარ პოზიციას.

კონსესუსის შემთხვევაში, ჯგუფს ვთავაზობ კონკრეტულ ავტორს; ვთხოვ, შეძლებისამებრ მოიპოვონ და გაეცნონ მისი პიროვნების შესახებ სოციალურ მასალებსა და შემოქმედებას. ბავშვებმა უნდა მოიკვლიონ და შეარჩიონ მათოვის სამუშაოდ საინტერესო მასალა.

შერჩეული მასალები ჯგუფმა დათქმულ ვადებში უნდა წარმოადგინოს.

მასალების წარმოდგენით სრულდება პროექტის პირველი ეტაპი.

2. პროექტის მეორე ეტაპზე იმართება დისკუსია: ჯგუფში ეწყობა წარმოდგენილი მასალების კითხვა. ყოველი იგავის წაკითხვის შემდეგ ხდება მისი როგორც კონცეპტუალური, ასევე მხატვრულ-ლირებულებითი შეფასება, განხილვა. მსჯელობისა და ანალიზის საფუძველზე, ვარჩევთ გავებს. შერჩევის პროცესი უნდა წარიმართოს დემოკრატიულ გარემოში, სრული კონსესუსის დაცვით. არ უნდა ჰქონდეს ადგილი პედაგოგის მხრიდან თავსმოხვეულ პროცესს – ძალაუფანების გარეშე ბავშვებს უნდა ჰქონდეთ არჩევანის სრული თავისუფლება, რადგან უმთავრესია მათ მოსწონდეთ, უნდოდეთ, უხაროდეთ იმაზე მუშაობა, იმის კეთება, რასაც სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში ვთავაზობთ. მათი განწყობა განაპირობებს საქმისადმი მათ დამოკიდებულებას, რომლის პოზიტიურ ჭრილში ჩამოყალიბება ასევე პოზიტიურად აისახება შემოქმედებითი პროცესების შედეგებზე.

3. მესამე ეტაპზე კეთდება პროექტის ჩარჩო-მონახაზი: ჩვენი მიზანია მოვამზადოთ და წარმოვადგინოთ ღია გაკვეთილი-ჰერცორმანისი.

მიზნის განსახორციელებლად ჯგუფს ვყოფ გუნდებად, ვანაწილებ როლებს, ვადგენ სარეპეტიციო განრიგს.

სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში ბავშვები ასევე იმუშავებენ ესკაზებზე პერსონაჟებისათვის კოსტიუმების დეტალების, აქსესუარებისა და დეკორაციის სიმბოლური ელემენტების შესაქმნელად. დამზადებენ აფიშას, მოსაწვევებსა და პროგრამას. შეარჩევენ მუსიკალურ მასალას.

ბავშვები ერთმანეთში შეთანხმებულად ინაწილებენ საორგანიზაციო საკითხებს, იყოფენ ფუნქციებს.

ვადგენთ პროექტის განხორციელების ვადებს.

4. მეოთხე ეტაპი პროექტის ჩარჩო-მონახაზის განხორციელების პროცესია.

შემოქმედებითი მუშაობისას, ჩემი ამოცანაა, სცენაზე მდგომ ბავშვს შევუნარჩუნო ბუნებრიობა, დავეხმარო, რათა შეძლოს სწორად და ორგანულად მოქმედება.

როგორც ცნობილია, სცენაზე სწორად მოქმედებისათვის, მსახიობმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეძლოს კუნთების მართვა, რასაც იგი „კუნთების თავისუფლების“ გამომუშავებისათვის განკუთვნილი სპეციალური სავარჯიშოებით აღწევს. კონსტანტინე სტანისლავსკი კუნთების მოწესრიგებას შემოქმედებითი პროცესის დაწყებამდე გვირჩევს: „ვიდრე საკუთრივ შემოქმედებას შევუდებოდეთ, წესრიგში უნდა მოვიყენოთ კუნთები, რომ მათ მოქმედების თავისუფლება არ შეზღუდონ“,¹ რაც ბავშვისათვისაც ისევე აუცილებელი და მნიშვნელოვანია.

მსახიობისათვის განკუთვნილ ამ მიმართულების სპეციალურ სავარჯიშოებს, ბუნებრივია, არა აქვთ შემეცნებითი ხასიათი, ამდენად, არც შინაარსობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევან. ამიტომ, ამ სავარჯიშოებზე მუშაობა, ბავშვისათვის დამდლელი, უინტერსო და რუტინული ხდება, რაც, ჩემი აზრით, უფრო ფორმალურ პროცესს ემსგავსება და ნაკლებად შედეგიანია.

მრავალწლიან პრაქტიკულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით შემიძლია ვთქვა, რომ ბავშვებთან „კუნთების თავისუფლების“ მიღწევის, სხეულის თავისუფალ მოქმედებაში მოყვანისა და აზროვნებასთან მისი შერწყმულად მოქმედების უნარების გამომუშავების კველაზე ეფექტური გზა პანტომიმის, პლასტიკის, ქორეოგრაფიის, სასცენო მეტყველებისა და როლური თამაშების კოლაბორაციული მეთოდით მუშაობაა. ეს კონცეფცია ბავშვის კომპლექსურად განვითარებისათვის მნიშვნელოვან საფეხურს წარმოადგენს და, საერთო ჯამში, კარგ შედეგებს იძლევა. მასში, ერთმანეთის პარალელურად, ერთდროულად ვითარდება ყურადღება, რიტმი, მუსიკალურობა, პარტნიორის შეგრძება, მეზისირება, არტისტიზმი, კოლექტივიზმის განცდა, ითვისებს ეთიკურ ნორმებს და ა.შ. მნიშვნელოვანია, რომ ბავშვებს მოსწონთ და ინტერესით ეკიდებიან ამ მეთოდით წარმართულ სასწავლო-შემოქმედებით პროცესს.

ამ პროცესში რელევანტურია, ვერბალური მასალა იყოს ბავშვის ასაკისათვის შესაფერისი და საინტერესო, მისთვის მრავალფეროვანი ასპექტებით გაჯერებული, რათა ბავშვმა დაძლიოს და მოახერხოს მისი შემეცნება. შემოქმედებითი პროცესისათვის ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც ბავშვისათვის სამყარო საინტერესო

¹ Станиславский К., „Работа актёра над собой“, Собр. соч. 8-и томах, Т.2, часть I, М., 1954, стр.133

და მრავალფეროვანი კუთხით მისი შემოქმედების კვალდაკვალ იხსნება და მასში შემოქმედებითი ინსპირაციის გამომწვევ ფაქტორად მის საფუძველზე გარდაიქმნება. შემოქმედებითი ინსპირაცია და კოლაბორაციული მეთოდი ბავშვს ეხმარება, თავისი უტყუარი ინტუიციითა და წრფელი ემოციით სცენაზე იყოს გახსნილი, ორგანული და იმოქმედოს სწორად. ჩემი ამოცანაა:

- ბავშვში შემოქმედებითი ინტერესის განვითარება და მისი ხანგრძლივად შენარჩუნება.
- მისი კოგნიტური განვითარებისთვის შემოქმედებითი პროცესის სწორად და ეფექტურად გამოყენება.
- კოგნიტური განვითარების გზით ბავშვში შემოქმედებითი უნარების ინსპირირება.

წარმოგიდგენთ ერთ-ერთ იგავ-არაპზე მუშაობის პროცესს.

ეზოპე – „ლომი, ვირი და მელა“

ვადგენთ მოცემულ ვითარებებს, რაც ვანსაზღვრავს, რის მიხედვით იგეგმება და ხორციელდება ეტიუდში ქმედებათა ერთობლიობა, ზეამოცანისკენ მიმავალი გამჭოლი მოქმედება და ამოცანები:

- მოქმედ პირთა ხასიათები
- მათი ურთიერთობები
- რამ განაპირობა მათი ერთად ყოფნა
- რა სურს თითოეულ მათგანს
- მათი ჩვევები
- ჩვევებისადმი ურთიერთდამოკიდებულება
- ინტერესები
- ოცნებები
- მოქმედების ადგილი
- მოქმედების დრო
- ასაკი
- ჯანმრთელობის მდგომარეობა
- ამინდი

და ა. შ.

დადგენილი მოცემული ვითარებების მიხედვით, ვიწყებთ ეპიზოდების შეთხზვას, ყოველი შეთხზული ეპიზოდის ეტიუდებად გათამაშებას.

თავიდან ეტიუდებს, ძირითადად, ქორეოგრაფია-პლასტიკაში ვდგამო, რათა ცხოველების ხასიათები და ემოციური ნიშნები ბავშვებმა პლასტიკის საშუალებით, მისი გამოშვასელობითი ხერხებით შეიგრძნონ და გადმოსცენ, არ დაიწყონ ცხოველების გარეგნული მიბაბვა, რაც მათ შტამპამდე მიიყვანს. ამავე დროს, ეს პროცესი მათი სხეულის პლასტიკაში დაზუშავებასა და კუნთების გათავისუფლების პროცესსაც წარმოადგენს, რაზეც ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ.

ეტიუდებს ეტაპობრივად ვურთულებ სხვადასხვა ამოცანით:

1. სასცენო ყურადღება – ერთი ობიექტიდან ეტაპობრივად გადამყავს რამდენიმე ობიექტზე: ა) მელია – ლომი; ბ) მელია – ლომი, ვირი; გ) მელია – ლომი, ვირი, შორიახლოს ქათამი დასეირნობს, ლომი კი მელიას საქმიანად ესაუბრება და ა.შ.
2. დამოკიდებულება – ა) ლომი – „მე მეფე ვარ“; ბ) ლომი – „მე ჯერ კიდევ მეფე ვარ“; გ) ლომი – „მინდა და ვაკეთებ, იმიტომ რომ მეფე ვარ“.

3. მოქმედება – ა) რისი სურვილი აქვს მელიას გაღვიძებისთანავე? ბ) რისი სურვილი აქვს მელიას გაღვიძებისთანავე, მაგრამ ლომის შიშის გამო ვერ ახორციელებს? გ) რისი სურვილი აქვს მელიას გაღვიძებისთანავე, მაგრამ ლომის შიშის გამო, ვერ ახორციელებს, აბაზანიდან კი ვირი არ გამოდის და ყროფინებს?

4. შეფასება – მოქმედების ყოველი ახალი ეტაპი ახალ გარემოებას წარმოადგენს, ცვლის ამოცანას და ახალ ამოცანას ბადებს: მელია თუ მუცლის ტკივილით იღვიძებს, აბაზანაში უნდა შესვლა, მაგრამ ამ დროს ლომს ფეხი გაენასკა, იკრუნჩხება, გამწარებული მელიას ბლავილით უხმობს, სასწრაფოდ ფეხი დამიზილეო, მელიას, მიუხედავად იმისა, რომ მუცელი ტკივა, ვერ ბედავს საკუთარი სურვილის განხორციელებას – სხვა გზა არა აქვს, ლომს ფეხს უზელს. ამასობაში ვირი შედის აბაზანაში, მელია გაექნება – ვერ შეასწრებს, ლომი მელიას გამწარებული უყვირის – სად მიდიხარ, ფეხი მტკივა, თან ზურგი უნდა დამიზილოო. მელიას, მიუხედავად იმისა, რომ მუცელი ტკივა, სხვა გზა არა აქვს – ტკივილისაგან გამწარებული ლომს ფეხს უზელს, ვირი კი თითქოს მის ჯინაზე აბაზანაში ყროფინებს და ა.შ.

5. ყოველ პერსონაჟს, თავისი ამოცანიდან და გარემოებიდან გამომდინარე, ეცვლება შინაგანი მოქმედების რიტმი, ანუ დაბაბულობის ხარისხი, რაც თავისთავად ცვლის ტექს – ანუ მოძრაობის სიჩქარეს:

მელიას მუცელი ტკივა, ლომს ფეხი აქვს გაკვანძული, კმაყოფილი ვირი ბედნიერია და ყროფინებს.

6. ურთიერთობა – პერსონაჟთა ურთიერთსაპირისაპირო ინტერესთა და ამოცანათა მიხედვით შექმნილი ურთიერთქმედება, ურთიერთდამოკიდებულება სცენაზე ქმნის ამბავს.

ეს ელემენტები მოქმედების ერთ მთლიანობას წარმოადგენებ და მათი ცალ-ცალკე დამუშავება არამართებულია. მაგრამ, მნიშვნელოვანია, მუშაობის პროცესში ბავშვი გავარკვიოთ თითოეული ელემენტის არსები, რათა შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გაცნობიერებულად ვაქციოთ, მივცეთ საშუალება, გააზრებულად იმოქმედოს, თავადვე შემოგვთავაზოს ამა თუ იმ ელემენტის მიხედვით წარმოწეული ამოცანა და გაიაზროს მისი გადაჭრის გზები, ჩამოაყალიბოს სამოქმედო სქემა და ა.შ. მოვალენი ვართ, ხელი შევუწყოთ ბავშვს, რათა გაიხსნას და გამოვლინდეს მისი კრეატიული აზროვნების შესაძლებლობები.

ბავშვის უფლებაა, გაცნობიერებული პქონდეს და ერკვეოდეს, თუ რას, რატომ და რისთვის აკეთებს; იგი არ უნდა წარმოადგენდეს ბრმა იარაღს რეჟისორ-პედაგოგის ხელში, რადგან ბავშვი ქვეცნობიერად ეწვევა ამგვარ პროცესს, შემტებული ხდება, რაც მასში მარიონეტულ კომბლექსს აყალიბებს.

ჩვენს ამოცანას არ წარმოადგენს ბავშვისაგან მსახიობის აღზრდა. მსახიობის ოსტატობის ელემენტებზე მუშაობის პროცესში მნიშვნელოვანია მოვახდინოთ ბავშვში პოზიტიურ თვისებათა აქტივაცია, დავეხმაროთ, ემოციური მეშიერების საშუალებით შეძლოს მისი გარდაქმნა და დროთა განმავლობაში პოზიტიურ თვისებად ჩამოაყალიბება.

სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში ბავშვებს ერთმანეთში ხშირად ვაცვლევინებ როლებს, რაც მათ საკუთარი პერსონაჟების შესახებ ახალი დეტალების აღმოჩენის საშუალებას აძლევთ; ემოციურ შემხებლობაში მოღიან თითოეულ მათგანთან, მუდმივად ეცვლებათ ამოცანები, მოქმედებათა კომბინაციების სწრაფად გააზრებასა და აწყობას ეწვევიან, რაც მათ აზროვნებას უფრო მოქნილსა და კრეატიულს ხდის. ამ მეთოდით მუშაობა ბავშვებს იცავს დაშტამპისაგან. ამ პროცესში მნიშვნელოვანია ყურადღებით ვიყოთ, რათა ბავშვებმა არ მიბაძონ ერთმანეთს. ამიტომ, სასურველია, პერსონაჟების ცვლასთან ერთად, ყოველ პერსონაჟს ვუცვალოთ მოცემული ვითარებები.

რეპეტიციაზე ბავშვებს ვამჟავებ მეტყველებაზე როგორც ტექნიკური, ასევე საშემსრულებლო მიმართულებით.

შსახიობის ოსტატობისა და მეტყველების პარალელურად, უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების მიმართულებით მუშაობას. ამ მეთოდში, რანჯირებული ფაქტორების გათვალისწინებით, მუშაობენ ბავშვები იგავში არსებული მოვლენის, ფაქტის, ვარაუდების ინდენტიფიკაცია-შეფასებაზე, ურაზების ინტერპრეტაციასა და გააზრებაზე, არგუმენტების შექმნაზე.

იგავიდან სხვადასხვა მოვლენას უსაბაგებენ ცხოვრებისულ სიტუაციებს, ახდენენ მათ ტრანსფორმაციას, ქმნიან თანამედროვე სოციალური მოდელების ამსახველ სიუჟეტებს. მაგალითად, ჩვენ მიერ წარმოდგენილ იგავში მეღლია ნანადირევიდან მცირე ულუფას იტოვებს თავისთვის, დანარჩენს კი მთლიანად ლომს უთმობს. ლომი ეკითხება, რამ მიგაღებინა ასეთი გადაწყვეტილებაო? მეღლია პასუხობს – ვირის მაგალითმათ (იგავ-არაკში ლომი ვირს „შეცდომის“ გამო შეჭამს). ბავშვები აანალიზებენ მოვლენას, აფასებენ, პირობითად ასათაურებენ: „შიში“. ამის შემდეგ ვისხსნებთ შიშის თემაზე ანდაზებსა და აფორიზმებს: „შიში ფარო თვალები აქვს“, „შიში შეიქმნა ს სიყვარულსა“ და ა.შ. ბავშვებს ვთხოვ მოიკვლიონ მასალები ამ თემის ირგვლივ და მომდევნო ერთი კვირის განმავლობაში წარმოადგინონ, ასევე მოახდინონ ამ მოვლენის ტრანსფორმაცია, შექმნა სოციალური სიუჟეტის ამსახველი მოდელები, რაზეც შემდეგ დადგამენ ეტიუდებს.

პერსონაჟების შესახებ მდიდარი მასალის შესაქმნელად, თითოეული შემსრულებელი თავის გმირზე წერს კომიკური და დრამატული ჟანრის ნოველებს. საუკეთესო ნოველების ავტორები, პერფორმანსის დასრულების შემდეგ, მაყურებელს აცნობენ თავიანთ თხზულებებს. ამდენად, მოზარდებში ინტერესი და მოტივაცია ამ თვალსაზრისითაც საკმაოდ მაღალია.

5. მეხუთე ეტაპზე ხდება პროექტის შეუალებური შეფასება, მონიტორინგი; ერთმანეთს კუზიარებთ საკუთარ მოსაზრებებს, ამ დროისათვის მოზარდებს უკვე გამომუშავებული აქვთ ობიექტური შენიშვნების გაზიარების უნარი, პროექტში მონაწილე ყველა ბავშვი შეინიშნება მნიშვნელოვანი გარდატეხა პოზიტიური თვალსაზრისით, არიან მოტივირებულები, უჩნდებათ წარმატებისკენ სწრაფვის სურვილი, ჯგუფი შეკრულია ერთ ძლიერ გუნდად.

6. პროექტ-გაკვეთილი სრულდება შედეგების პრეზენტაციით.

7. დასკვნა: ე. წ. პროექტის კოლაბორაციული მეთოდით შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი მოზარდთათვის წარმოადგენს ერთგვარ გზამკვლევს ღირებულებათა კომპეტენციების ფორმირების კონტექსტში, რომლის შედეგადაც მოზარდში ხდება:

- შემოქმედებითი ქცევისა და ეთიკის ნორმების სოციალური განმტკიცება.

- კრეატიულობის აქტუალიზება, სტიმულირება.

- შემეცნებითი, სოციალური, გონებრივ, ფასეულობათა და შრომითი კომპეტენციების ფორმირება.

- ზოგადკულტურული და პიროვნული კომპეტენციების სრულყოფა.

შემოქმედებით პროექტზე მუშაობის პროცესში მოზარდები უშუალო ეხებიან და ეცნობიან კოოპერატიული მუშაობის ორგანიზებისათვის საჭირო ასპექტებსა და მექანიზმებს, მისი დემოკრატიული მართვის პრინციპებს, რასაც თავადვე ახორციელებენ კოლაბორაციული შემოქმედებითი საქმიანობის ფორმატები.

ეს პროცესები ხელს უწყობს მოზარდებს მოტივაციის ამაღლებასა და წარმატების მიღწევის დომინანტურ განწყობად ჩამოყალიბებაში.

„პროექტის მეთოდს“ უამრავი დადებითი მხარე აქვს:

- ავითარებს შემეცნებით ინტერესებს და შესატყვის უნარ-ჩვევებს.

- მოსწავლეები იყენებენ მუშაობის სხვადასხვა ფორმას (დისკუსია, ლიტერატურაზე მუშაობა, ემპირიული ინფორმაციის შეგროვება, დამატებითი წყაროების ანალიზი, ფოტო და ვიდეომასალების გამოყენება, პრეზენტაციების მოწყობა...).

- მოსწავლე საქმიანობით კამაყოფილია, ხედავს თავისი შრომის შედეგებს, იწყებს ფიქრს ახალ მიზნებზე.

- მიღებული ცოდნა არ არის ფორმალური, იგი ფიქრის, ძიების, სხვადასხვა აზრობრივი ვერსიების შეჯერების, იდეათა დაპირისპირების შედეგია და, შესაბამისად, დიდი განმავითარებელი ეფექტის მქონეა.¹

¹ ალავიძე ო., გოგიჩაშვილი ნ., ბალანჩივაძე თ., კრეატიული პედაგოგიკა, გამომცემლობა „ლიკა“, თბილისი, 2011, გვ. 204.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალავიძე ო., გოგიაშვილი ნ., ბალანჩივაძე თ., კრეატიული პედაგოგიკა, გამომცემლობა „ლიკა“, თბილისი, 2011;
- თუმანიშვილი მ., ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე, წიგნი IV, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2013;
- ტოვსტონოვი გ. რეაქსორის პროფესია, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბილისი, 1975;
- Амонашвили Ш.А., Здравствуйте, дети!, Москва, „Просвещение“, 1988;
- Станиславский К., Работа актёра над собой, Собр.соч. 8-и томах, Т.2, часть I, М., 1954.

ინგა მესხორიძე,

საშემსრულებლო-შემოქმედებითი წელოვნების მიმართულება
წელმძღვანელები: პროფ. დავით კობაზიძე
ასოც. პროფ. მარინე ვასაძე

სხეულის ენა – გაცოგობის გაცვლის საშუალება (ნაწილი I)

სიტყვის, როგორც უპირობო ფენომენის, გვერდით სხეულის ენამ შეუცვლელად დაიმკვიდრა თავი და განაგრძობს ევოლუციას. სცენა მინიმიზირებული სამყაროა, მისი მთავარი ფუნქცია – ესთეტურობისა და შემოქმედების წარმოჩენის პალდაკალ – კათარსისის მიღწევა. შემოქმედებითი კორპორაციების ამოცანას ვერბალური და არავერბალური კომუნიკაციის უნართა შესწავლა წარმოადგენს, შედეგი კი – ემბათიის, აპათიის, გრძნობათა და ემოციათა გარდასახვა, ასევე შინაგანი იმპულსების გადაცემის კვალდაკვალ, არავერბალურ კლასტერთა, როგორც ინსტრუმენტთა სრულყოფა გახლავთ. წარმოლენილი ნაშრომი ამ ინსტრუმენტებისა და მეთოდების კვლევა-ძიების მცდელობაა. ის ნოვაციას წარმოადგენს ქართულ სახელოვნებო სივრცეში და შემოქმედის გამომსახველობითი შესაძლებლობების უკეთესად დემონსტრირებას ემსახურება.

დანაწევრებული მეტყველება, სიტყვებით გადაცემული ინფორმაცია ურთიერთობის ყველაზე ეფექტური საშუალებაა. „მეტყველება ინტელექტუალური ოპერაცია“¹ საზოგადოება, როგორც კრებსითი მოცემულობა, მისი რიგითი წევრები, ერთმანეთთან კომუნიკაბელური ურთიერთობების შექმნისას – ლოგოსს – იყენებენ; წყვეტებული კერძო თუ საჯარო ურთიერთობების მნიშვნელოვან საკითხებს, რომლებიც ამ ეფექტურ შედეგებზეა ორიენტირებული.

თუკი სიტყვებით გამოხატულ ინფორმაციას, ჩვეულებრივ, აპრობირებულ მეთოდად მივიჩნევთ და ვაღიარებთ, რომ „სიტყვას იმიტომ შეუძლია შეგნებული კომუნიკაციის როლის შესრულება, რომ მას აღმიშვნელობითი ანუ სიგნიფიკაციური ფუნქცია გააჩნია“,² მაშინ, შესაძლოა, დამატებითი დეტალები „იდუმალ ტექსტად“ მოვნათლოთ, პირობითი ნიშნების ანბანი კურსორთ და ამასთან ვაღიაროთ, რომ

¹ ნათაძე რ., ფინქოლოგის მოკლე გურსი, თბ., 1976, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 226.

² იქვე, გვ. 224.

დინამიკაში ეს „იდუმალი ტექსტი“ უფრო ეფექტურად იკითხება. დაკვირვების ობიექტს გაცნობირებულ თუ გაუცნობირებულ „გზაგნილებს“ დამატებით, საინტერესო ინფორმატიულობას სძენებ და ისე აღწევენ ინტერაქციის პროცესში ჩართულ პირთა აღქმის ველში.

სიტყვებითა თუ გამოშახველობის სხვა საშუალებებით გადაცემული ნებისმიერი ინფორმაცია – „ესაა ფენომენალური ველი, ადამიანის მიერ დანახული და სუბიექტურ პრიზმაში გარდატეხილი სიმბოლიზებული რეალური სამყარო“¹.

კერძო თუ საჯარო ინტერაქციისას, ადამიანის უპირობო სურვილია საკუთარი თავის აქტუალიზაცია, თვითდამკვიდრება და გაძლიერება. ინტერაქციისთვის, ერთმანეთთან საკომუნიკაციოდ სხვადასხვა ფორმას და საშუალებებს, მათი ამოხსნის მეთოდებს (პატერნები, ატრიბუციები, კონტაცია), იმ მოღულაციებსა და გამოხატვის საშუალებებს გამოიყენებენ, რომლებიც თავის თავში მოიცავენ ძლიერ და სუსტ მხარეებს, რათა კომუნიკაციის მაღალი დონე განაპირობონ. კომუნიკაცია (ის, რასაც ადამიანი მეორე ადამიანს ატყობინებს), გამოცდილება (ის, რაც ხდება) და გაცნობირება (ის, რასაც ადამიანი ამჩნევს და სიმბოლიზაციას ახდენს) მეტ-ნაკლებად ადეკვატურია, ეს კი, იმას ნიშნავს, რომ თვით ამ ადამიანის და მასზე უცხო დამკვირვებლის აზრები ერთმანეთს ემთხვევა.²

საკუთარი თავის აქტუალიზაციის საშუალებათაგან, სიტყვის, როგორც უპირობო ფენომენის, გვერდით უკვე დიდი ხანია ადგილი დამტკიცდრა კომუნიკაციის ისეთმა საშუალებამ, როგორიც გახლავთ სხეულის ენა. ცნობილია, რომ „ორგანიზმისა და ფსიქიკის ერთიანობა ყველაზე მკვეთრად თავს იჩენს გრძნობების მოქმედების დროს. ყოველი მეტნაკლებად ინტენსიური გრძნობა და ემოცია უთუოდ შესატყვის სხეულებრივ ცვლილებებთან არის დაკავშირებული. ეს კავშირი ხშირად იმდენად მკვეთრია, რომ შესაძლებელი ხდება ადამიანის მოძრაობებში, გამომტკველებაში ამოვიკითხოთ რას განიცდის ივი – სიხარულს, მწუხარებას, სიძულვილს, სიყვარულს, შიშს თუ სირცხვილს“.³

¹ ჰუმანისტური თეორია – კარლ როვერის - <https://www.qwelly.com/group/psychology/forum/topics/carl-rogers> (ბოლოს გადამოწმდა - 18/04/2019)

² იქვე.

³ ნორაკიძე ვ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967, გამ. „განათლება“, გვ. 377.

მეტის მთქმელი ინტერაქციისას. „ფსიქოლოგიას აინტერესებს ქცევის ფსიქოლოგიური მხარე. უეჭველია, რომ ქცევის ფსიქოლოგიური მხარე, განუყორებლად დაკავშირებულია მის ფიზიოლოგიურ მხარესთან, კერძოდ, მოძრაობებთან. ქცევის განხორციელება შეუძლებელია სხეულის ორგანოების მონაწილეობის გარეშე... ფსიქოლოგიურად მოძრაობათა კომპლექსი მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჩაითვლება ქცევად, როდესაც იგი გარკვეული აზრის, მნიშვნელობის, ღირებულების მატარებლად განიცდება“¹.

გარდა სიტყვებისა, ნებსით თუ უნებლივ, პერსონა იყენებს და გასცემს ინფორმაციას, როგორც ძირითადი, ისე დამატებითი კომპონენტის სახით, რითაც კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას ქმნის ურთიერთობაში ჩართულ პირთა შორის კეთილსამედო შედეგის დადგომისათვის. სხეულის ენაზე, მის რესპექტაბელურობაზე მსჯელობისას, საგულისხმოა გაანალიზდეს ის, რომ სხეულის ენა, ავლენს რა ემოციებსა და აზრებს, გვაძლევს შესაძლებლობას დავახსათოთ იგი, როგორც ვერბალურ გამომსახველობით საშუალებებზე მტკიცე რესურსი.

არავერბალური კომუნიკაცია ნიშნავს კომუნიკაციას სიტყვების გარეშე. იგი გულისხმობს კომუნიკაციას ზმის ტონის, მეტყველების ტემპის, ჟესტების, სხეულის გამომტყველების, თვალით კონტაქტის, შეხების, გარეგნობისა და ურთიერთობისას დაკავებული მანძილის მეშვეობით.

სოციუმის წევრები, ერთმანეთთან კონტაქტის დამყარებისა და კეთილსამედო შედეგებზე ორიგნტაციის გზაზე, ემპათიისა და აპათიის, სურვილებისა და განცდების, ზოგადად ინფორმაციის გადაცემისათვის სხადასხვა ელემენტსა და საშუალებას მიმართავს. ამ უკანასკნელთა შორის ზოგიერთი, ე.წ. ღიაობით, ზოგი კიდევ დახურული ელემენტებით გამოიხატება. ამათგან კი, ნაწილი გენეტიკურადაა განსაზღვრული, ნაწილი – იმპულსების დონეზე ტრანსფორმირებული, ზოგი, კიდევ უფრო მეტი – კულტურის ნაწილია და ამიტომ განსხვავებული ელფერის მატარებელია განსხვავებულ კულტურაში.

ნებისმიერი კვლევა სხეულის ენისა და არავერბალური კომუნიკაციის მიმართულებით, ეჭვებარეშე, რომ ინდივიდის მაგალითზე წარმოებს და მისი საჭიროების, ახალი გამოწვევების,

¹ ნორაკიძე ვ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967, გამ. „განათლება“, გვ. 664.

უნარების, ასაღ შესაძლებლობათა ტრანსფორმირებისკენაა მიმართული. „ადამიანი ისტორიული არსება და მისი მოთხოვნილება სოციალურ ურთიერთობათა განვითარების ნიადაგზე განუწყვეტილი ქმნადობის პროცესში იმყოფება. ამის შედეგი გახლავთ ის, რომ იცვლება არამარტო მოთხოვნილებები, არამედ განუწყვეტლივ ახალი მოთხოვნილებებიც ჩნდება“.¹ ამიტომ, დროით აპრობირებული ვერბალური კომუნიკაციის პარალელურად, გაჩნდა შესაძლებლობა – სოციურში არავერბალურ კომუნიკაციათა მექანიზმების დამკვიდრებისა და კვლევისა, რომელიც, უდავოა, კარგ სამსახურს გასწევს ბევრი საინტერესო საკითხის მოსაგვარებლად.

„კალიფორნიის უნივერსიტეტის (UCLA) პროფესორის ალბერტ მექერაბიანის მიხედვით, კომუნიკაციის პროცესში ვერბალური ინფორმაციის წილი მხოლოდ 7%-ს შეადგენს. დანარჩენი 93% არავერბალურ ინფორმაციაზე მოდის, საიდანაც 38% ხმის ტონს და ინტონაციას უკავია, 55% კი სხეულის ენას – ჯესტებს, მიმიკას, სხეულის მოძრაობას და ა.შ.“.²

სოციუმის წევრთა ურთიერთობა ნებისმიერ დონეზე, წარიმართება როგორც დიალოგის, ასევე მონოლოგის ფორმით, სადაც პირველი ფორმის ურთიერთობა მასშტაბურობით უფრო ფართოა, ვიდრე მეორით.

„ცნობილი ფაქტია, რომ თითქმის 2000 წლის წინათ, ძველმა ბერძნებმა ადამიანთა ურთიერთობის მნიშვნელოვანი ფორმა – დიალოგი – შექმნეს, იმ მიზნით, რომ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებების არარსებობის შემთხვევაში იოლად შეექმნათ ჭეშმარიტების მიღწევის საუკეთესო გზა. ოუკი ვერბალური კომუნიკაცია აზრების გაცვლის სამსახურშია, „სხეულის ენა – განწყობის გაცვლის საშუალება“.³ განწყობა კი ის სპეციფიკური მდგომარეობაა, რომელიც სუბიექტში, მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ობიექტური სიტუაციის ზეგავლენის შედეგად აღმოცენდება. „იმ სპეციფიკურ მდგომარეობას, რომელიც სუბიექტში მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ობიექტური

¹ უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგის ექსპრიმენტული საფუძლები. განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2009, გამომც. „საქართველოს მაცნე“, გვ. 286.

¹ არავერბალური კომუნიკაცია, საზოგადოებასთან ურთიერთობა და ფსიქოლოგიური ზემოქმედების პროცესი იხ.: არავერბალური კომუნიკაცია, <https://paatachakhnashvili.blogspot.com/p/1.html>

² პიზი ა., პიზი ბ., სხეულის ენა, თბ., 2016, გამომცემლობა „არეტე“, გვ. 20-21.

სიტუაციის ზეგავლენის შედეგად ჩნდება – განწყობა შეიძლება ვუწოდოთ“¹

განწყობის გაცვლის, ანუ სხეულის ენის მნიშვნელოვან საშულებად, უპირველეს ყოვლისა, მიმიკური ჟესტები გვევლინებიან, რომლთა „ძალაც“ საქმაოდ მტკიცეა და უთუოდ ბევრი რამის მთქმელი. მიმიკურ-ჟესტური კომპლექსები ანუ კინესიკურ-პროქსემიკური პატერნები,² საერთო ტონალობას გამოხატავენ და მათი დიფერენცირება ასე შეიძლება იყოს წარმოდგენილი: აღმატებული, ნეიტრალური, ნეიტრალურ-გარდამაგალი, ფამილიარული, ვულგარული.³

„ჟესტები, რომლებიც არ შეესაბამებიან არავერბალური ქცევის „მშობლიურ“ პატერნებს, უკეთეს შემთხვევაში აღიქმებიან თვალისებური ხმაურის ფონად, უარეს შემთხვევაში – როგორც ქცევის არაადეკვატური, მოუღებელი, უღირსი, ვულგარული ფორმები“⁴.

„ჟესტებს შეუძლიათ გაიმურონ აქტუალური სამეტყველო ინფორმაცია, ანუ მოახდინონ მისი დუბლირება. ამ ფუნქციას ასრულებენ, მაგალითად, ისეთი ჟესტები, როგორიცაა თითით, თვალებით ან თავით რამეზე მითითება“⁵.

„ყველა ელემენტი, რომელიც მონაწილეობს პატერნის ჩამოყალიბებაში, შეიძლება დავყოთ უნივერსალურად და იმ ელემენტად, რომელიც დამოკიდებულია ურთიერთქმედების მონაწილეობა კულტურულ კუთვნილებაზე და პიროვნულ, ინდივიდუალურ თვალისებურებაზე“⁶.

ადამიანები, ლოგიკური, თანმიმდევრული ურთიერთობების შესაქმნელად დიალოგის ან პოლილოგის (ბევრის საუბრის) ფორმას იყენებენ, რომლის რენტაბელურობასაც დიალოგში ჩართული მინიმუმ ორი სუბიექტის ტანდემი განაპირობებს. ვინაიდან მხოლოდ „ორი ხმა

³ უნაძე დ., დასახ. ნაშრ., გვ. 45.

⁴ პატერნები იმ მახასიათებლთა კრებადობაა, რომელიც ერთ საგანს მეორისგან განასხვავებს. ამიტომაც მათი როლი საქმაოდ დიდია ჟესტების ენის განმარტების საკითხებში.

¹ Лабунская В. А., Невербальное поведение (социально-перцептивный подход), Ростов на Дону, 1986, стр. 40.

² იქვე;

³ ქურდამე ე., არავერბალური კომუნიკაცია, როგორც ნარატიული ფენომენი და როგორც ლინგვიკულუროლოგიური პრობლემა (ხელნაწერის უფლებით), ქუთაისი, 2004, გვ. 43.

⁶ Лабунская В. А., Указ. соч., стр. 40.

არის სიცოცხლის მინიმუმი, ყოფიერების მინიმუმი¹, სუბიექტური აღქმა არაა საკმარისი პიროვნული „მე“-ს თვალსაჩინოებისთვის, ამისათვის უფრო მნიშვნელოვანია „სხვათა ყოფიერება“². ასევე, სხვათა წინაშე ჩვენი უნარების წარმოჩენა და ტრანსფორმირება არის სწორედ სუბიექტის შინაგანი სურვილების რეალიზაცია და ამ რეალიზაციით ეფექტური ნიშის დაკავების მცდელობა. რადგან ურთიერთობებში ჩართულნი არიან მონაწილენი, რომელებიც ცდილობენ ეფექტურად წარმოაჩინონ ინფორმაცია მსმენელისა თუ მაყურებლისათვის, უბრალოდ, ინფორმაციის მიმღებისათვის და ასრულებდნენ უკეთესი კონტაქტის დამყარების, სოციუმის წევრების გაერთიანებისა და პარმონიზაციის უებარ საშუალებას.

ინტერაქციისას, სოციუმის წევრთა ურთიერთობები, სხადასხვა კონტექსტში ჰპოვებს ასახვას, რაც საბოლოოდ, იმ ეფექტურ შედეგებზე აისახება, საითკენაცაა მიმართული ორატორის მიზანმიმართული ქმედება, გამოხატული ფიზიკურ, სოციალურ, ისტორიულ, ფიქილოგიურ, კულტურულ თუ ფიზიკურ კონტექსტში, რომელებიც, ცალ-ცალკე და ერთად, ეფექტურ შედეგზე არიან ორიენტირებულნი.

სხეულის ენაზე და არავერბალური კომუნიკაციის სხვა საშუალებებზე მსჯელობისას, უპირველეს ყოვლისა, ის ძირითადი მოცემულობები უნდა იქნას განხილული, რომელთა საფუძველზეც არის შესაძლებელი აღნიშნული საკითხის კვლევა.³

თუკი თვალების მოძრაობას, განვიხილავთ როგორც არავერბალური იმპულსის მაგალითს, აღმოჩნდება, რომ დაკვირვება ხდება თვალის გუგებზე და მზერისათვის დამახასიათებელ ქცევებზე.⁴ თვალი ყველაზე ზუსტად შეიძლება გამოხატავდეს ადამიანის, როგორც გრძნობისმიერ, ისევე რაციონალური გადაწყვეტილების მზაობას. ამიტომ, როცა მასზე – როგორც „სულის სარტკე“ საუბარი, ეჭვიც არ ჩნდება მის გამორჩეულობაზე სხვა საკომუნიკაციო საშუალებებთან შედარებით.

ხელები არავერბალური კომუნიკაციის წაკითხვის ერთ-ერთ

¹ მაჩიბელი მ., კომუნიკაციის თურია, თბ., 2018, გამოცემლიბა „ჯნტავრი“, გვ. 11.

² იქვე.

³ მაგ.: თვალის სიგნალები, ხელისა და ცერის ჟესტები, მკლავის სიგნალები, ფეხები, სათვალის საიდუმლო, სარკისებური ასახვა, მოწონების გამოხატვა, საკუთრების, ტერიტორიის სიგნალები, ინტერვიუ და ღიმილისა და სიცილის სასწაული.

⁴ პიზი ა., პიზი ბ., დასახ. ნაშრ., გვ. 148.

საინტერესო მოცემულობებს ქმნიან. ქართულ ყოფიერებაში, სიტყვა – ხელს არაერთი განმარტება და შინაარსი გააჩნია, თუმცა ამ შემთხვევაში – საინტერესო მისი ის განმარტებაა, რომელიც უშუალოდ საკვლევ მსალას უკავშირდება. მაგ.: „თანამდებობის პირს სამართლის ძეგლების მიხედვით მოხელე ეწოდებოდა. ეს სახელწოდება არ არის ახალი. მას ვწვდებით X-XIII საუკუნეებშიც. მოხელე წარმომადგება სიტყვა „ხელისაგან““. აქედანაა წარმომობილი მთელი რიგი სიტყვებისა: ხელისუფლება, ხელმწიფე და სხვა“¹.

თანამედროვე მედიცინის მიღწევების გაცნობისას კი ვარკვევთ, რომ ხელის მტევნის რენტგენოსკოპიულმა კვლევამ, შესაძლოა, არაერთი სახის ინფორმაცია მოგვაწოდოს. ხელის მტევნის ზრდის შეფასების შედეგად, ძვლოვანი სისტემის ჩამოყალიბების თაობაზე რომ არაფერი ვთქვათ – ინტერაქციისას ხელის მოძრაობათა, მისი ჩამორთმევის პოზიციორებასა და მოძრაობის დინამიკაზე.²

მკლავის სიგნალების ანალიზისას, საინტერესო იქნება დასივას საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად კომფორტულია ესა თუ ის ჟესტი, რომლითაც გაიცემა ინფორმაცია ჩვენი დამოკიდებულების შესახებ კონტრაქტორთან. უპირველესად, ეს ჟესტი ბარიერის შექმნის მცდელობაა, ხოლო ინტერაქციისას გამოცდილი აქტიორი ყველა ზომას ღებულობს, რათა გაანეიტრალოს მსმენელთა პოზიციონების ეს საშუალება.

სარკისებური ასახვა, თავად მინიშნება, ვერასოდეს გვაფიქრებინებდა, რომ მთქანარება გამოხატული მოქმედებაა. ის იმდენად ძლიერი საშუალებაა, რომ შეუძლია ურთიერთგაგება დაამყაროს სუბიექტებს შორის. რადგან ადამიანები ასეთ შემთხვევაში, საქმაოდ თავისუფლად გრძნობენ თავს. და ერთიც, „სარკისებური ასახვის გამოყენება კარგი სტრატეგიაა, როდესაც ერთ გუნდად, ერთად აწყობთ პრეზენტაციას“³: თუმცა, უარყოფითი სიგნალების ასახვა კატეგორიულად მიუღებელია.

ინტერვიუზე მიწვევისას საგულისხმო დეტალების გააზრება

¹ სურგულაძე ო., საქართველოს სახელმწიფოსა და სამართლის ისტორია, თბ., 1952, გვ. 156.

² შეუძლებელია, ამ შემთხვევაში შ. ცვაიგის „ქალის ცხოვრების 24 საათი“ არ გაგვასენდეს, თუ რა როლს აკისრებს შემოქმედი სიფორმირებულობას. მწვანე მაუდის მაგიდაზე დაღაგებული ხელები როგორ ამბებს ყვებიან, როგორ ამჟღავნებენ ისინი საიდემლო.

³ პიზი ა., პიზი ბ., დასახ. ნაშრ., გვ. 228.

ურიგო არ იქნებოდა. გარკვეული კლასტერები ან მონაცემები საშუალებას იძლევა, დაიძლიოს ინტერვიუერის ღელვის მომენტები და შედგეს ინტერვიუ. ამიტომ მნიშვნელოვანია, ზოგიერთი დეტალის ზუსტი ცოდნა და ამ დეტალებით წარმოშობილი კვაზიბარიერების გადალახვა. მაგ., ისეთი მოქმედებები, როგორებიცაა – შესვლა, მაახლოება, ხელის ჩამორთმება, დასაჯდომად გამზადება, დისტანცირება, გამოსვლა. ღიმილისა და სიცილის სასწაული უპირველესად ალბათ იმაში გამოიხატება, რომ ადამიანს ძალუბს ერთმანეთისაგნ განასხვაოს ყალბი და გულწრფელი ღიმილი. ღიმილი ერთგვარი ტესტია, რომლითაც შესაძლოა მატყუარები გამოვლინდნენ. ღიმილის ტიპოლოგიური ღიფერენცირება საშუალებას იძლევა უკეთ იქნას ამოცნობილი სუბიექტის დამოკიდებულება და ამის შემდგომ კი, იოლად ამოიხსნას ამოცანა. ღიმილის ღიფერენცირება კი ასეა წარმოდგენილი – ღიმილი მოკუმული ტუჩებით, გამრუდებული ღიმილი, ღიმილი ჩამოვარდნილი ყბით, გვერდით მომზირალი ღიმილი.¹

ხელისა და ცერის ჟესტები, მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელი შეიძლება იყოს განწყობის გაცვლის საკითხში და ამიტომ ტვინთან, როგორც მასთან ყველაზე ახლომდგომ ორგანოსთან, ემოციის გამჟღავნების მეტი გარანტია აქვს. ზოგადად, „სხეულის ენამ ხუთი ტიპის ფუნქცია შეიძლება შეასრულოს. ეს ტიპებია: ემბლემები, ილუსტრატორები, გრძნობის მაჩვენებლები, რეგულატორები და ადაპტორები.

- ემბლემები სიტყვების ნაცვლად იხმარება, მაგალითად, თავის დაქნევა „კი“-ს წარმოთქმის ნაცვლად.

- ილუსტრატორები ახდენენ წარმოთქმული სიტყვების ილუსტრაციას. მათი მეშვეობით კომუნიკაცია უფრო ცოცხლად მიმდინარეობს. ვერბალური შინაარსი უფრო ნათელი ხდება. მაგალითად, მარჯვენა ხელის მოძრაობა გარედან სხეულისკენ სიტყვის „წავედით“ კვალდაკვალ.

- გრძნობების მაჩვენებლად გამომეტყველების გამოყენება ითვლება. სახის მეშვეობით ხდება სიხარულისა და მწუხარების, გაოცებისა და ინტერესის გამოხატვა.

- რეგულატორები მოსაუბრის მეტყველებას აკონტროლებს. ჩვენ თავს ვაქნევთ დროდადრო, მოსაუბრეს მზერას ვაპყობთ,

¹ პიზი ა., პიზი ბ., დასახ. ნაშრ.გვ. 71-74.

სხვადასხვა ხმას გამოცემთ. რეგულატორები მოსაუბრეს მიანიშნებენ, გვსურს თუ არა კიდევ რამეს გაგება, თუ მიგვაჩინა, რომ თემა უგვევა ამოწურულია.

• ადაპტორები, ჩვეულებრივ, ადამიანის რამე მოთხოვნილების დაქმაყოფილებას ემსახურება. ეს, როგორც წესი, მიზანმიმართული ქმედებები არ არის. ისინი უფრო ავტომატურად, ხშირად გაუცნობიერებლად მიმდინარეობენ. მაგალითად: ნაკბენის მოქანა, უსიამოვნობიროვნების მიახლოებისას მკლავების მკერდზე გადაჯვარედინება, ან სასიამოვნო ადამიანის გამოჩენისას მასთან მიახლოება, მოსმენისას ფანქრის ღეჭვა“.¹

ნებისმიერი საკითხის კვლევა, უპირველესად, საგანთა და მოვლენათა აღქმის პროცესით იწყება. სხეულის ენისა და არავერბალური კომუნიკაციის საშუალებები გამომსახველობით უნდა არსებობდნენ, რომ დინამიკაში შესაძლებელი იყოს მათზე დაკვირვება და მათი მხრიდან, მაქსიმალური ინფორმირებულობის უზრუნველყოფა.

სუბიექტის აღქმის პროცესზე სხვადასხვა ფაქტორი რეაგირებს, რომლებიც ფარულად თუ ღიად „ამხელენ“ პირთა ინტერესებს და მათი კოგნიტიურობის კოეფიციენტის მასშტაბურობას. ეს კრიტერიუმები უკავშირდებიან მოთხოვნებს, ინტერესებს, მოლოდინებს, აღქმების სტიმულთა ორგანიზაციას, მოვლენათა გამარტივებას – იმ მახასიათებელთა კრებადობას, რომლებიც ერთ საგანს მეორისგან განასხვავებენ, რაც, საბოლოოდ, ვიზუალურ საკომუნიკაციო საშუალებათა ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა.

„ადამიანთა შორის ინფორმაციული ურთიერთობანი, გაცნობიერებულ შემეცნებითი ხასიათისა არიან. ადამიანის აღქმა, სუბიექტურია და დამოკიდებულია სოციალურ მდგომარეობაზე, ჩვევებზე, ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე, მორალურ და სოციალურ განწყობაზე, ემოციურ მდგომარეობაზე, გენეტიკურ თუ ფიზიოლოგიურ წყობაზე. მთავარი ამ აღქმათა დინამიკა და ფურადღების კონცენტრირების საკითხია. მაგ., „ხშირად, ადამიანი მოძრაობას ხედავს იქ, სადაც ნამდვილად არ არსებობს. უძრავი სხეული მოძრავად გამოიყერება. ამ მხრივ საინტერესოა ე.წ. სტრობოსკოპული მოძრაობები, რომელიც კინემატოგრაფიის

¹ ინტერპერსონალური კომუნიკაცია, იხ.: სხეულის ენა - www.nplg.gov.ge

საფუძველს წარმოადგენს“¹

სხეულის ენის თავისებურება იმაშია, რომ მოძრაობათა იმპულსი ადამიანის არაცნობიერიდან მოდის და ამ იმპულსთა ჩანაცვლება საგანგებო წვრთნის გარეშე წარმოუდგენელია. „სწორედ ამიტომ სხეულის ენა, ურთიერთობის ვერბალურ დონეზე უფრო სანდოა“² ანუ სიტყვა, შესაძლოა, ემპარიული გაანალიზების შედეგი იყოს, წინასწარ მოფიქრებული, განვივრეტით განმტკიცებული. შესაბამისად – პრეზენტირებული. მაშინ, როცა სხეულის ენის სტრუქტურა არაცნობიერიდან იღებს სათავეს, რომლის კონტროლი გაცილებით რთულია. აქედან გამომდინარე, სიტყვა ბუნებრივია, ბუნებრიობა კი, სანდოობის მკაცრად განმსაზღვრელი პარამეტრია, რომლითაც იზომება ემოცია, როგორც პრაქტიკულად თვალსაჩინო მოცემულობა და როგორც თეორიულად საინტერესო საკვლევი მასალა.

„ემოციათა თეორია იმ კვლევის შედეგია, სადაც დარვინი ამტკიცებდა, რომ ემოციათა ექსპრესიულ-სხეულებრივ მოძრაობებში ბევრი რამ ანთროპოიდებსა და „ბრმად დაბუდებულ ჩვევებში“ ის სანდო ინსტრუმენტია, რაშიც სხეულის ენაა ტრანსფორმირებული და კოდირებული.

პიროვნებათა შორის კომუნიკაცია, რომელიც აზრთა და გრძნობათა გაცვლას გულისხმობს, ისეთ მახასიათებლებს ეფუძნება, როგორებიცაა საუბრის სახეები და სტრუქტურები, რომელიც თავის თავში ორ მთავარ სახეს მოიცავს, ძალდაუტანებელი საუბარი და პრობლემათა საქმიანი განხილვა. ალბათ, საგულისხმოა ის, რომ არაგერბალური კომუნიკაცია, აზრის ერთგვარი შლეიფია. ყველა შემთხვევაში არაგერბალური კომუნიკაცია იმ მოძრაობებს გულისხმობს, რომელიც თან ახლავს ვერბალურ შეტყობინებებს.

ყოველი სახის რეაქცია, თვით უმარტივესიც კი – სამ მოქმედს გულისხმობს:

1. სენსორულ მოქმედს, რომელიც დაკავშირებულია სიგნალის აღქმასთან;
2. ცენტრალურს – გამღიზანებლის ობიექტივიზაციას, გაცნობიერებას;
3. მოტორულს – მოძრაობის იმპულსის გაგზავნას არჩეულ

¹ ნორაკიძე ვ., დასახ. ნაშრ., გვ. 217.

² მაჩაბელი მ., დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

საპასუხო მოქმედების შესასრულებლად“¹

აქ მნიშვნელოვანია ყურადღების როლი. ამ შემთხვევებშიც, საგულისხმო გახლავთ ის, რომ „აქტიური ყურადღება განსაკუთრებული სიმკვეთრით თავს იჩენს მაშინ, როდესაც პიროვნებისათვის აუცილებელი ხდება ცნობიერების მიპყრობა ისეთი მოქმედებისადმი, რომელიც მოცემულ მომენტში საინტერესო არაა, როდესაც ადამიანს ობიექტური შთაბეჭდილება არ იზიდავს, მაგრამ იძულებულია ყურადღება მიაპყროს ამ ობიექტს“². იმ ამოცანების ამოხსნისას, რომელიც კომუნიკაციის ასეთი საშუალებებით ხდება აღქმადი, უპირველესი სასტარტო ამოცანა – ყურადღების კონცენტრაციაში მდგომარეობს.

კომუნიკაციის პროცესში არაერთი სუბიექტი იღებს მონაწილეობას. მათი ტანდემი ქმნის „წარმოდგენას“, სადაც ჩართულნი არიან ინფორმაციის გამგზავნები და ინფორმაციის მიმღებნი; ისინი აგზავნიან შეტყობინებებს კომუნიკაციის არხების საშუალებით. ამ გზაზე შესაძლოა მხარეებს შეხვდეთ ე.წ. კომუნიკაციის ბარიერები, რომლებიც დაძლეული იქნება კონტექსტის საშუალებით, რაც საბოლოო ჯამში, ინფორმაციის ადრესატამდე მიტანას უზრუნველყოფს. ასე, რომ ინტერაქციის საინტერესო და აუცილებელი საშუალებების ჩამონათვალი შემდეგნაირად გამოიყურება:

1. გამგზავნი;
2. მიმღები;
3. შეტყობინება;
4. კომუნიკაციის არხი;
5. კომუნიკაციის ბარიერები;
6. კონტექსტი.

ყველა პარამეტრი, ყველა მოცემულობა იქითებნაა მიმართული, რომ განხორციელდეს კომუნიკაციის მიზანი, შედგეს თავად ეს ურთიერთობა, რომელშიც ჩართულნი არიან მონაწილენი და ეს ჩართულობა კონტრაქტორ პირთა შორის უკეთეს შედეგებს ისახავს მიზნად.

(გაგრძელება იხ. შემდეგ ნომერში)

¹ ნორაგიძე ვ., დასახ. ნაშრ., გვ. 423.

² იქვე, გვ. 238.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რევაზ ნათაძე, ფსიქოლოგიის მოკლე კურსი, თბ., 1976;
- ვლადიმერ ნორაკიძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1967;
- ალან პიზი, ბარბარა პიზი, სხეულის ენა, თბ., 2016;
- დიმიტრი უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები. განწყობის თეორიის ძირითადი დებულებები, თბ., 2009.
- რუსუდან მირცხულავა, ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე, თბ., 2012;
- მანანა მაჩაბელი, კომუნიკაციის თეორია, თბ., გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018;
- ანდია ბოჭორიშვილი, ფსიქოლოგიის პრინციპული საკითხები, თბ., 1962;
- ეკატერინე ქურდაძე, არავერბალური კომუნიკაცია როგორც ნარატიული ფენომენი და როგორც ლინგვიკულტუროლოგიური პრობლემა (ზელნაწერის უფლებით), ქუთაის, 2004;
- ივანე სურგულაძე, საქართველოს სახელმწიფოსა და სამართლის ისტორია, თბ. 1952;
- Лабунская В. А., Невербальное поведение (социально-перцептивный подход), Ростов на Дону, 1986;
- Лабунская В. А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание, Ростов на Дону, 1999;
- <https://www.qwelly.com/group/psychology/forum/topics/carl-rogers>
- არავერბალური კომუნიკაცია, საზოგადოებასთან ურთიერთობა და ფსიქოლოგიური ზემოქმედების პროცესი იხ.: არავერბალური კომუნიკაცია, <https://paatachakhnashvili.blogspot.com/p/1.html>
- ინტერპერსონალური კომუნიკაცია, იხ.: სხეულის ენა - www.nplg.gov.ge

თამარ მუქურა,

თეატრმცოდნეობის მიმართულება
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოგუჩავა
თანახელმძღვანელი: მაკა (მარინე) ვასაძე

ჯორჯო სტრელერის „ქარიშხალი“

ჯორჯო სტრელერმა იტალიურ სცენაზე პირველმა დადგა შექსპირის კომედია „ქარიშხალი“. შესაბამისად, სპექტაკლმა კრიტიკოსების დიდი ყურადღება მიიპყრო და ის განსაკუთრებული აღმოჩნდა იმითაც, რომ პრესტიულული თეატრალური ფესტივალის „Maggio Fiorentino Musicale“ ფარგლებში (ბობოლის ბაღი, 1948 წ.) წარმოადგინეს. აღსანიშნავია, რომ სტრელერმა კომედია რამდენიმე წლის შემდეგ კვლავ განახორციელა, ამჯერად პიკოლო თეატრის სცენაზე. პირველი დადგმა მეორისგან სრულიად განსხვავებული იყო, როგორც ვიზუალური თვალსაზრისით, ასევე სარეჟისორო ჩანაფიქრითაც. მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ პირველმა დადგმამ საყოველთაო გამოხმაურება დაიმსახურა, თუმცა, საეჭაპო სპექტაკლად მაინც მეორე ვერსია იქცა.

ფლორენციის მახლობლად ბობოლის ბაღი ცნობილი ადგილია. პირველი წარმოდგენაც სწორედ ამ ბაღში განხორციელდა. პიესის სიუჟეტიდან გამომდინარე, ბაღის ანტურაჟი – ხეები, ბუქები, შადრევანი, მოცურავე გვდებით სავსე აუზი თუ მიწა სათეატრო სანახაობის ბუნებრივ სცენოგრაფიად იქცა. ცხადია, დეკორაცია მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სპექტაკლის მხატვრულ მიმართულებას და მის კონცეფციას. რეჟისორმა ბაღში დასადგმელად სპეციალურად ეს პიესა შეარჩია, ასე რომ სარეჟისორო ჩანაფიქრი ბაღის გარემოს შექსაბამებოდა. სპექტაკლის მხატვარმა ჯანი რატომ ხეებს წითელი და ცისფერი ელფერი მისცა, რამაც წარმოდგენას ზღაპრული იერი შემატა. სტრელერმა დიდი ცვლილებები არ შეიტანა გარემოში. სიუჟეტის მიხედვით მოვლენები კუნძულზე ვითარდება, შესაბამისად, სპექტაკლის მხატვრულ იერსახეს ბუნებრივი გარემო უხდებოდა. მუსიკალურ თემებად ფიორენცო კარპიმ დომენიკო სკარლატის ნაწარმოებები გამოიყენა. კომიკოსების (მეფის მასხარა და მსახური) დიალოგები ნათარგმნი და დამუშავებული იყო ნეაპოლურ და ვენეციურ კილზე. ეს განსაზღვრავდა კონკრეტული სცენების ხასიათს და

მსახიობთა თამაშის სტილს. მაყურებელი ხედავდა მხატვრულ იმპროვიზაციას, რომელიც კომედია დელ’ არტეს სტილისტიკაში ჯდებოდა.

ადამიანი-მონსტრის როლს ასრულებდა სტრელერის ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი – მისი პირველი არლეკინო – მარჩელო მორეტი. არტისტმა მაღალი შეფასება მიიღო კალიბანის სახის შექმნისათვის. თუმცა, ერთ-ერთ რეცენზიაში დაიწერა, რომ ერთ-ერთ სცენაში მელანქოლიურ პერსონაჟს წარმოადგენს, მისი გმირი უფრო სევდიან მასხარას დაემსგავსა. მას თითქოს ებრალებოდა ეს მონსტრი არსება. ეს იყო მსახიობის დამოკიდებულება მისი პერსონაჟის მიმართ.

სტრელერი სპექტაკლისთვის არ იყენებდა დღის შუქს. წარმოდგენა 21 საათსა და 45 წუთზე იწყებოდა, რაც იმას ნიშავდა, რომ რეჟისორს სურდა მზე კარგად ჩასულიყო და სპექტაკლი სპეციალურად შემუშავებულ განათებაზე გამართულიყო.

„ქარიშხალი“ პირველი წარმოდგენა სტრელერმა რეალისტურ სტილში გადაწყვეტია. ცხადია, სამსახიობო ანსამბლის შესრულებაც იმავე ჭრილში შეიძლება განვიხილოთ. მეორე ვერსიისგან განსხვავებით, აქ სპექტაკლის ავტორი არ მიმართავს დიდ ნოვაციებს, არც სარეჟისორო გადაწყვეტის და არც არტისტთა შესრულების თვალსაზრისით. 1948 წლის დადგმა აუცილებლად უნდა აღნიშნულიყო, რადგანაც, მოუხედავად იმისა, რომ მას დიდი მნიშვნელობა არ ჰქონია არც სტრელერისა და არც პიკოლო თეატრის ისტორიაში, ის აღსანიშნავია, თუნდაც იმიტომ, რომ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ რეჟისორი კვლავ უბრუნდება შექვებირის „ქარიშხალს“ და ისე დგამს, თითქოს მანამდე არც კი შეხებია ნაწარმოებს. ეს შთაბეჭდილება გაჩნდა ორივე სპექტაკლის შესახებ არსებული მასალების შესწავლის შემდეგ (რეცენზიების, რეჟისორის ჩანაწერების, ორივე დადგმის ამსახველი ფოტო მასალისა და, ასევე, მეორე დადგმის ვიდეოჩანაწერის). განსხვავება ამ ორ სპექტაკლს შორის საკმაოდ დიდია. პირველი წარმოდგენა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეალისტურია. იგი მიპყვება უკვე დამკვიდრებულ თეატრალურ ფორმებს თუ გამოსახვის ხერხებს. მეორე დადგმა სრულიად სხვა მხატვრულ ტენდენციებს მოიცავს, რაც გამოიხატება როგორც რეჟისორის ჩანაფიქრში, მის კონცეფციაში, ასევე სამსახიობო ანსამბლის შესრულების სტილისტიკაში.

ოცდაათი წელი აშორებს სტრელერის „ქარიშხლებს“. ამ ოცდაათი

წლის განმავლობაში რეჟისორმა მეტი ცოდნა და გამოცდილება შეიძინა. იტალიელი კრიტიკოსი ალბერტო ბენტოლიო წერს: „ოცდაათი წლის წინ ფლორენციაში ახალგაზრდული დადგმის შემდეგ, რეჟისორი წარმოადგენს ახალ ნამუშევარს უფრო ღრმა მხატვრული თუ ინტელექტუალური მოწიფეულობით. ეს ცვლილებები განაპირობა როგორც პროფესიულმა ზრდამ, ისე თანამედროვე საზოგადოების სპეციფიკაშ“.¹

სტრელერი სწორედ თანამედროვე საზოგადოებაში ხედავდა იმ პრობლემებს, რომლებზედაც სპექტაკლში გამახვილა ყურადღება. მეორე „ქარიშხალი“ სტრელერის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარია შექსპირის პიესებიდან, რომელიც მიღანში, თეატრ ლირიკოში დადგა. პრემიერა 1978 წლის 28 ივნისს შედგა. ეს იყო სტრელერის ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრალური წარმოდგენა.

რეჟისორი შექსპირის „ქარიშხალზე“ მუდმივად ფიქრობდა. თითქმის მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრება ამ პიესის განხორციელებისკენ მიდიოდა. მას სურდა, „ქარიშხალი“ ღრმად გააზრებული თეატრალური სანახაობა ყოფილიყო. ამბობდა, რომ ამ პიესამდე იგი უნდა მისულიყო, როგორც უკვე ჩამოყალიბებული და ზრდასრული ადამიანი მოწიფეული აზროვნებით, გამოცდილი ოსტატობით და მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებდა „ქარიშხლის“ სცენაზე განხორციელებას. სტრელერი თავის წერილებში აღნიშნავდა, რომ შექსპირის ტექსტი ზედმიწვნით თანამედროვე იყო და ზუსტად ესადაგებოდა დღევანდელობას. სტრელერისთვის „ქარიშხალი“ დაიბადა იმ მომენტში, როდესაც რეჟისორმა ერთგვარი აპოკალიფის ნიშნები შეაჩნია. როდესაც, „ყველაფერი ფსკერზე დავიდა და თითქოს გაქრა. როდესაც ადამიანებმა დაკარგეს პუმანურობა, ერთად ცხოვრების უნარი და ეგზისტენციური პრობლემები უფრო გაღრმავდა“².

რეჟისორისთვის უმთავრესი იყო, თუ რა ხდებოდა თვითონ ადამიანში, მის ცნობიერში, სადაც მუდმივი ბრძოლა მიმდინარეობდა სამართლიანობის აღდგენის სურვილსა და მიტევბას შორის. სამართლიანობის აღდგენა არ უნდა ყოფილიყო შურისძიების გრძნობით გაჯერებული. ეს თემა თვითონ ტექსტში საკმაოდ კარგად არის აქცენტირებული და, რა თქმა უნდა, რეჟისორმა ეს მიიჩნია

¹ Bentoglio A., La Tempesta, Invito al teatro di Strehler, Editore Mursia, 2002. გვ. 109.

² Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992

წარმოდგენის წარმმართველ ძალად. ზუსტად ეს გახდა სტრელერისთვის მნიშვნელოვანი – ზღვარი გაევლო სამართლიანობის აღდგენასა და შურისძიებას შორის. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ სამართლიანობის აღდგენა კეთილშობილური საქციელი იყო და შურისძიებასთან არანაირი კავშირი არ ჰქონდა. სტრელერი უმნიშვნელოვანეს ფაქტად მიიჩნევდა ადამიანის თვითგამოიღვიძებას. დამაშავე თავად მისულიყო დანაშაულის შეგრძებისა და გააზრების მდგომარეობამდე. ეს პროცესი რეჟისორისთვის გადარჩენის და ადამიანად ყოფნის მნიშვნელობას იძენდა. მისი ჩანაწერებიდან ვიგებთ, რომ სპექტაკლი არ იყო მხოლოდ თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც შექსპირის შესანიშნავი ნაწარმოების მიხედვით დაიდგა. ეს იყო სპექტაკლის თითოეული მონაწილისთვის, როგორც ცხოვრებისეული, ასევე პოლიტიკური და მოქალაქეობრივი გამოწვევა: „ამ ოთხ საათში, რაღაცნაირად უნდა შეგვეჯამებინა ჩვენი განვლილი ცხოვრება, ისტორია, ჩვენი აწყო და, ასევე, ჩვენი მომავალი, რაც შევნიშნეთ ამ სიბელეში“¹.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება მინიმალისტურია (მხატვარი: ლუჩიანო დამიანი, განათება: ალბერტო სავი). სტრელერთან ფერსა და განათებას ძალიან დიდი და გადამზევეტი მნიშვნელობა აქვს. ფაქტობრივად, ეს ორი სეგმენტი ქმნის სპექტაკლის აურას და მის კონცეფციას ხილულად წარმოაჩენს.

სტრელერი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო ამბავი ადამიანზე. ეს იყო ისტორია უზურპაციაზე, იმედგაცრუებაზე, ღალატზე. რეჟისორის მოსაზრებით, ყველაზე მნიშვნელოვანია პროსპეროს (ტინო კარარო) საქციელი, პროსპეროს ჩანაფიქრი, რომელიც დამნაშავებს კი არ სჯის, არამედ მათ ანახებს საკუთარ დანაშაულს და ახვედრებს, რომ ბოროტებას სჩადიოდნენ. ეს არის პროსპეროსთვის უმნიშვნელოვანები ფაქტორი სამართლიანობის აღდგენისთვის, ამიტომაც იგი ქარიშხლის დროს არ კლავს მათ. პროსპერომ იცის, რომ განსაცდელის შემდეგ მათ სხვაგარად დააფიქრებს ცხოვრებაზე. პროსპეროს უღალატა საკუთარმა ძმის. თორმეტი წლის წინ მისი სამეფო ტახტი დაისაცუთრა, ქალიშვილთან ერთად უსაჭერ ხომალდით ზღვაში გაუშვა და დასაღუპად გასწირა. მაგრამ პროსპეროც და მირანდაც გადარჩენენ.

საყურადღებოა, როგორ ხედავს რეჟისორი პროსპეროს, რა

¹ Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. გვ.105

რაკურსით წარმოაჩინს იგი ამ გმირს და რით ამართლებს მიღანის ჰერცოგის მიერ დატრიალებულ ქარიშხალს. სტრელერი მიიჩნევს, რომ „მთავარი გმირის სახელი პროსპერო ირონიაა. იტალიურად პროსპერო (პროსპერიტა) გაფურჩქვნას, აყვავებას, კეთილდღეობას ნიშნავს. ეს ბედნიერი სახელი კი, უბედურ ადამიანს ჰქვია. თითქოს ანტისახელია“¹. პროსპერო ჯადოქარია, მას თავისუფლად შეუძლა ბუნების მოვლენების მართვა. რეჟისორი აღნიშნავს, რომ უკაცრიელ კუნძულზე 12 წელი ცხოვრება შემთხვევით არ არის. თორმეტი წელი ერთ ციკლს მოიცავს. ეს არის დასაწყისისა და დასასრულის სრული ციკლი. თორმეტი საკრალური რიცხვია და ეზოთერულ მნიშვნელობასაც იძენს.

წარმოდგენა იწყება რეინის ფარდის ახდით, სცენაზე მემანქანები გამოდიან და სცენას ლურჯი ნაჭრით აწყობენ. ეს ლურჯი დიდი ნაჭერი შემდგომში ზღვის ილუზიას ქმნის, დიდი ტალღები წარმოიშვება, რომელებშიც გემი ჩასაძირადა განწირული. იქვე დგანან მუსიკოსები. დასარტყამი და სხვა სახის ინსტრუმენტების გამოყენებით, ისინი ქარიშხლის ხმებსა და ეფექტს ქმნიან. აღლვებული ტალღების თავზე პროსპერო (ტინო კარარო) ჩნდება, რომელიც ამშვიდებს წყალს. თხელი ლურჯი ნაჭერი სცენის საფეხურებში „ძვრება“ და სიმშვიდეც ისადგურებს. პროსპეროს წყალზე გამოჩენა ღმერთის ასოციაციას იწვევს, ის თითქოს ქრისტეა, რომელიც აზვირთებულ ტალღებში მოცურავე მეოუგზების ნავს გადაარჩენს. სტრელერი ბუნების მოვლენას ადამიანის ბედთან და ცხოვრებასთან აიგივებს. მსგავს შედარებებს მის სხვა სპექტაკლებშიც ვხვდებით. იგი მიიჩნევდა, რომ ადამიანის ცხოვრების გზა და ბუნების მოვლენები საოცრად გვანან ერთმანეთს და როგორც ქარიშხალი ენაცვლება მზიან ამინდს ან პირიქით, ასევეა ადამიანის ბედიც – კარგ დროს ავი პერიოდი მოსდევს, ავს – კარგი, და ასე შემდეგ.

პროსპეროს ტანზე მოსხმული აქვს დიდი თეთრი მოსასხამი, რომელსაც თავის ქალიშვილ მირანდას (ფაბიანა უდენიო) დახმარებით იხდის. სწორედ ამ მოსასხამზე კონტურის სახით მკრთალად მოხატულია ლეონარდო და ვინჩის ცნობილი გრაფიკული ნამუშევრის – „ვიტრუვიუსის ადამიანის“ წრიული და ოთხკუთხედი ფიგურები. როგორც ცნობილია, ვიტრუვიუსი ადამიანის კანონიკურ პროპორციებს გამოსახავს. რომალი არქიტექტორის ნაშრომები

1 Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. გვ. 112

გვისწავლიდა, რომ ადამიანი იყო საღვთო პროპორციის, უმაღლესი არსების გამოხატულება. რეჟისორი ჯადოქარ პროსპეროში ასეთ ადამიანს, ერთგვარ „ზეარსებას“ ხედავს, როგორც მიკრო და მაკრო სამყაროთა წარმომადგენელს და მათ მმართველს, როგორც იღეალურ ქმნილებას. სტრელერის მოსაზრებით, ადამიანი თვითონ არის ჯადოქარი, თვითონ ქმნის სასწაულებს და მართავს საკუთარ ცხოვრებას. რეჟისორისთვის თავად ადამიანია ზეკაცი, ჯადოქარი და უმაღლესი არსება. პროსპერო კეთილშობილების უმაღლესი გამოვლინებაა.

არიელი (ჯულია ლაძარინი) სცენაზე ზევიდან ჩნდება, იგი უხილავი თოკის საშუალებით დაფრინავს და ტროსზე ჩამოკიდებული მცირედ მანევრებს აკეთებს სცენის სივრცეში. ეს არის კეთილი სული, თითქოს გამჭვირვალე, მსუბუქი და ლაღად მფრინავი. მას კომბინეზონის ტიპის სამოსი აცვია, რომელიც ჯამბაზის კოსტიუმსაც მოგვაგონებს. არიელი პროსპეროსთვის ნებაყოფლობითი მსახურია, მეტიც – მისი მონაა, რომელსაც საკუთარი ბატონი ძალიან უყვარს და უანგაროდ ემსახურება. ჯულია ლაძარინის გმირი უსქესო არსებაა და მისი ინფანტილიზმი გმირის უმანკო ბუნებაზე მიუთითებს. მსახიობი შესრულებისას სრულიად თავისუფალი და ლაღია. ლაძარინი თითქოს არც არის როლში, იმდენად ბუნებრივი და ძალდაუტანებელია მისი თამაში. არიელში არ არსებობს ბოროტების უმცირესი ნაწილაკიც კი. იგი თითქოს პროსპეროს მფარველი ანგელოზია, რომელსაც ყველა საქმეში ეხმარება. თავად პროსპეროში კი, კეთილშობილი ბუნების მიუხედავად, ტირანსაც ვხედავთ, რომელიც კუნძულს და ბუნების ძალებს მართავს. თუმცა ტირანში ერთპიროვნული, ძლიერი მმართველი მოიაზრება და არა ბოროტმოქმედი მბრძანებელი. სტრელერი თავის სარეჟისორო ჩანაწერებში არა ერთხელ აღნიშნავს, რომ ეს გარიყული კუნძული ახალი სამყაროა. რეჟისორისთვის კუნძული არის ქვეყნიერების სიმბოლო. ამ ახალ სამყაროში არსებობს სამი სახეობის არსება, ესენია: კეთილი სული არიელი, ადამიანი – პროსპეროს და მისი ქალიშვილის მირანდას სახით და ბოროტი ძალა კალიბანით წარმოდგენილი.

უილიამ შექსპირის „ქარიშხლის“ დასაწყისში, სადაც მოქმედ პირებს ვკითხულობთ, წერია: კალიბანი – ველური, მახინჯი მონა. დრამატურგი თავიდანვე ახასიათებს ამ პერსონაჟს და გვიქმნის წარმოდგენას მასზე, რომ იგი მახინჯია, ველურია და, შესაბამისად,

მისგან კარგს არ უნდა მოველოდეთ. კალიბანი, პიესის მიხედვით, არის ჯადოქარ სიკორაქსისა და დემონის შვილი. მისთვის არ არსებობს არაფერი ნათელი, კეთილი და დადებითი. კალიბანი ფიქრობს მხოლოდ საკუთარ თავზე, თავის კეთილდღეობაზე და მისთვის არ აქვს მნიშვნელობა, ამას რა გზით მიაღწევს. არა ერთხელ აღინიშნება, რომ კალიბანი ჯადოქრისა და დემონის შვილია. ეს გრძი მასში დევს და მის ქმედებებზე საკმაოდ ძლიერ გავლენასაც აზდენს. კალიბანი ამაყობს კიდეც დედის წარმომავლობით. მამას ხშირად არც ახსენებს, რადგანაც, ისტორიის თანახმად, დემონმა ორსული სიკორაქსი მიატოვა. სტრელერი კალიბანის სახელსაც იკვლევს და პარალელს ავლებს კანიბალსა და კალიბანს შორის. იგი ვარაუდობს, რომ ეს თანახმიანობა შემთხვევითი არ არის. საყოველობრივ ცნობილია, რომ კანიბალები ადამიანის ხორცით იკვებებიან. ისინი ადამიანებს კლავენ და შემდეგ მიირომევენ ნადავლს. სტრელერი კანიბალებს ხარბ მჭამელებს ეძახის. ბუნებრივია, იგი არ არის კანიბალი, მაგრამ მისი ბუნება გაუმაძლარი, ავი და მუდამ ბოროტი ზრახვებით არის სავსე.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ კალიბანი (მასიმო ფოსკი) პროსპეროსა და მირანდას კუნძულზე დახვდა, იგი მანამდე იყო ამ მიწის გამგებელი. დედის სიკვდილის შემდეგ, კალიბანი გახდა კუნძულის პატრონი. იგი იცნობდა მთელ კუნძულს და ყველაფერი იცოდა მის შესახებ. ახალჩასულ პროსპეროს მან არა ერთი საიდუმლო გაუმსილა. პროსპერომ იგი შვილად მიიღო და ზრდიდა, ვიდრე თავად კალიბანი არ მოისურვებდა დიდი ცოდვის ჩადენას. მას მირნდასადმი ვნება გაუჩნდა, თუმცა პროსპერომ აღკვეთა მისი თავნებობა. კალიბანი დასჯის შემდეგაც არ ნანობს თავის დანაშაულს, მეტიც – კვლავაც სურს საწადელს მიაღწიოს. სტრელერი კალიბანის პერსონაჟს და მის თვისებებს ცალისახად არ გვიხატავს. კალიბანს თავისი საქციელის ახსნა, მოტივაცია და საკუთარი სიმართლე აქვს. ეს სიმართლე კი იმაში მდგომარეობს, რომ ის პროსპეროში დამცყრობელს ხედავს. იგი მოვიდა კუნძულზე და დაეპატრონა იმას, რაც მას არ ეცუთვნის. ყველა სულმდგმული დაიმორჩილა და მონად აქცია. მსახიობის გმირი ერთგვარად მსხვერპლადაც წარმოაჩენს თავის თავს და მის ფრაზებში უსუსური არსების სახესაც ვხედავთ. აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ სამეტყველო ენა კალიბანმა პროსპეროსგან შეისწავლა. შესაბამისად, მან განათლება მიიღო

სწავლული კაცისგან და პროსპერო არ არის ე. წ. უზურპატორი, რომელიც მხოლოდ საკუთარი თავის სასიკეთოდ ფიქრობს. თუ პროსპერომ კალიბანი შეიღად მიიღო, მას განათლება მისცა და მასზე ზრუნავდა, კალიბანმაც ის ცოდნა გადასცა პროსპეროს, რაც ასე მნიშვნელოვანი იყო კუნძულზე საარსებოდ. აქეე აღსანიშნავია ისიც, რომ კალიბანის გენეტიკური კოდი (დემონის და სიკორაქსის შეილი) მას კეთილშობილური ქცევის საშუალებას არ აძლევდა. შესაბამისად, მირანდას მიმართ ვნების დაკმაყოფილება მისთვის მხოლოდ სურვილის ასრულება იყო და კალიბანისთვის შეგავსი საქციელი ბუნებრივ ქმედებად მიიჩნევა.

რეჟისორი საქმაოდ ორიგინალურად წყვეტს კალიბანის პირველ გამოჩენას მაყურებლის წინაშე – მასიმო ფოსკის გმირი მიწის ქვეშ, სარდაფუშია ჩამაღლული და იქიდან ამოდის. ფოსკის სარდაფიდან ამოსვლა და პლასტიკური მოძრაობები ობობის ეფექტს ქმნის. სტრელერი თავიდანვე გვაჩვენებს კალიბანის მტაცებლურ ბუნებას, მის დაუკეტელ სურვილებს – ყველაფერი საკუთარ ქსელში მოაქციოს და გაანადგუროს. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში კალიბანი, მართლაც, შესაძლებლობას არ უშვებს, რომ პროსპერო და მისი ქალიშვილი დალუპოს. იგი დედამისის, ჯადოქარ სიკორაქსის წყვლასაც კი იყენებს და რიტუალს ატარებს მათ საწინააღმდეგოდ. მასიმო ფოსკის დანაწევრებული და გამოკვეთილი მეტყველება მაყურებელში ყურადღებას იწვევს და კარგად ამახსოვრდება თითოეული სიტყვა.

სტრელერმა მირანდას როლის შემსრულებლად ფაბიანა უდენიო შეარჩია. შსახიობის სცენური გარეგნობა პერსონაჟის ინფანტილურ ბუნებაზე მეტყველებს, თუმცა მისი ზედაპირული მიმიკა, ქესტები და მოქმედება ბოლომდე ვერ გადმოსცემს მირანდას ცხოველ ინტერესს, როცა მას მამა წარსულის შესახებ ესაუბრება, ასევე სიღრმეს მოკლებულია ფერდინანდისადმი სიყვარულის გამოხატულებაც. ეს ყველაფერი ილუსტრაციული სასიათისაა და გულწრფელი დამოკიდებულება ნაკლებად ივრმნობა.

სტრელერს სურდა, რომ მირანდას პერსონაჟი ფიზიკურად ნეაპოლის პრინცის შეგავსი ყოფილიყო. შესაძლოა, ამიტომაც შეირჩა ფაბიანა უდენიო. მირანდა და ფერდინანდი საოცრად გვანან ერთმანეთს და ერთად მდგომნი ერთ მთლიანობას წარმოადგნენ. სტრელერი თავის ჩანაწერებში ამბობს, რომ ეს წყვილი რომეო და ჯულიეტას

მსგავსი უნდა ყოფილიყო. მათი სიყვარული მოუღლოდნელად და ისევე სწრაფად უნდა განვითარებულიყო, როგორც ეს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაშია“. თუმცა, ტრაგედიისგან განსხვავებით, ამ პიესაში პროსპერო თანახმაა, რომ მისი ერთადერთი ქალიშვილი მტრის ვაჟს გაჰყვეს ცოლად. სწორედ ეს არის პროსპეროს „შურისძიება“ – დალატს უპასუხოს სიყვარულით და პატივით.

სპექტაკლში ვხვდებით რელიგიურ თემატიკას, სადაც მმა მმის წინააღმდეგ იღაშქრებს. ეს ფაქტორი სტრელერისთვის უმნიშვნელოვანესია. სებასტიანო (ლუჩინო ვირჯილიო) წარმოგვიდგება ბიბლიურ კაენად, რომელსაც ჯერ არ ჰყავს მოკლული აბელი და ამაზე მუდმივად ფიქრობს. მასთან მოსაუბრე ეშმაკის იერსახეს, ამ შემთხვევაში, უკვე მმისმაკლელი ანტონიო წარმოადგენს. ოსვალდო რუკერის ანტონიო საკმაოდ თვითდაკერებული და თვითკმაყოფილი ადამიანია, რომელიც ერთი წამითაც კი არ ნანობს ჩადენილ საქციელს; საბოლოოდ, ანტონიო აღწევს საწადელს და სებასტიანო მზადა, ნეაპოლის მეფე სიცოცხლეს გამოასალმოს, თუმცა, კეთილი არიელის ჩარევის გამო, ისინი ჩანაფიქრს ვერ განახორციელებენ.

მეფის მასხარა ტრინკულო (პაოლო ფალაჩე) კომედია დელ' არტეს ტიპური ძანია, ნეაპოლელი პულჩინელა. მას პულჩინელას კოსტიუმი აცვია – თეთრი სამოსი, თეთრი ქუდი და შავი ნიღაბი უკეთია. ტრინკულოს საუბარიც აბსოლუტურად შეევერება სამხრეთელი იტალიელის, კერძოდ – ნეაპოლელის აქცენტს. პერსის მიხედვითაც, ტრინკულო ნეაპოლელი მეფის მასხარაა და რეჟისორს ამიტომაც მიეცა საშუალება, ეს კომიკური პერსონაჟი კომედია დელ' არტეს სტილში გადაეწყვიტა. შექსპირის დრამატურგიას სრულიად პარმონიულად შეერწყა იტალიური ნიღბების კომედიის სტილისტიკა. ლიტერატურული პირველწყარო იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ სპექტაკლის ავტორს მასში სხვა ესთეტიკის გმირის პორტრეტი დაუხატა. ჩვენ თუ გავავლებთ პარალელებს, მასხარები, კომიკური გმირები, ხუმარები დღიდან არ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან; მითუმეტეს, აღორძინების ეპოქის მეფის მასხარასა და XVI საუკუნის კომედია დელ' არტეს ნიღბებს შორის არსებითი დიდი განსხვავებები არ არსებობს. თუმცა, მაინც საინტერესოა, რატომ შეარჩია სტრელერმა პულჩინელას ნიღაბი ტრინკულოს პერსონაჟისთვის? რადგან მხოლოდ გმირის ადგილმდებარეობა არ განსაზღვრავს მის ჩანაფიქრს და კონცეფციის მოტივი მხოლოდ ქალაქი ნეაპოლი არ იქნებოდა.

ა. ჯივილეგოვის ნაშრომში „იტალიური ხალხური კომედია“ დეტალურად არის აღწერილი პულჩინელას წარმოშობა, მანამასიათებლები და ბევრი სხვა ინფორმცია; თვალსაჩინოებისთვის გაგაცნობთ ამონარიდს: „პულჩინელას ნიღაბი შეიქმნა ნეაპოლში XVI საუკუნის ბოლო ათწლეულს. მის წარმოშობასთან დაკავშირებით არსებობს არაერთი ჰიპოთეზა. პულჩინელას ნიღაბი, რომელიც სამხრეთული კომედია დელ“ არტეს კვარტეტში მეორე ძანია, არის ძველი რომაული მაკუსის ტიპი, რომელიც ხალხურ ატელანებში იყო. ამ ჰიპოთეზით გარეგნული შეგავსება იმაში მდგომარეობს, რომ პულჩინელას ფიგურა და სახე, ასევე მისი კოსტიუმი იმეორებს მაკუსის და ძველი რომაული ხალხური პერსონაჟების სახესა და ფიგურას. ამ ვარაუდს ისიც ადასტურებს, რომ პულჩინელას ნიღაბიც, სწორედ სამხრეთ იტალიაში წარმოიშვა, სადაც რომაული ხალხური კომედია კვაოდა... პულჩინელა შეიძლება იყოს მებაღე, კონდიტერი, დარაჯი, მონასტრის დარაჯიც კი. მას შეუძლია იყოს ვაჭარი, მხატვარი, ჯარისკაცი, კონტრაბანდისტი, ქურდი, ყაჩალი. მისი ბუნების მთავარი მახასიათებელი, რა თქმა უნდა, უგუნურობაა, მაგრამ არა ყოველთვის. მას შეუძლია იყოს მოხერხებული, ცბიერი და მოქნილი, როგორც ბრიგელა. პულჩინელა ხალხს თავდაპირველად ნეაპოლის დაბალი ფერის წარმომადგენლად მიაჩნდა, მაგრამ ეს ასე არაა. პულჩინელას ხასიათი, ძირითადად, წარმოადგენს სატირულ სტილიზაციას, როგორც არლეკინო და ბრიგელა, ამიტომაც მისი უარყოფითი თვისებები, როგორებიცაა: სისულელე, სიზარმაცე, სიხარბე, დანაშაულისკენ მიდრეკილება, არც ისე ახასიათებს ნეაპოლის პლებს, როგორც ამას სატირულ უანრში ვწედავთ“¹.

ფინალურ სცენაში, როდესაც პროსპერო არიელს თავისუფლებას აჩუქებს და თავისუფალი სული მაყურებელს, ხალხს შეერევა, თავად პროსპერო ჯერ სამეფო მოსახლეობის იხდის, შემდეგ ტეხს ჯადოსნურ ჯოხს და მთელი მისი ჯადოსნური სამყაროც მის ჯოხთან ერთად იმსხვერევა. პროსპერო მაგის პერანგსაც გაიხდის და ჩვეულებრივი მოკვდავი ხდება. მას სურს, რომ სიცოცხლის ბოლომდე ჩვეულებრივ ადამიანად დარჩეს და ისე იცხოვროს, როგორც თავად ამბობს, მიღანში დაელოდება სიკვდილს. „ეს კაცი უბრუნდება რეალობას, იმისათვის რომ იფიქროს სიკვდილზე. ამ სცენაში გამოკვეთილად

¹ Дживилегов А.К., „Итальянская народная комедия“, Академии Наук СССР, 1954. გვ. 140

ჩანს შუასაუკუნების ქრისტიანისთვის დამახასიათებელი ფიქრი. ეს ფრაზა სწორედ პატიების სცენაში ისმის“¹

სპექტაკლს ძალიან დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. პრესაში არა ერთი წერილი გამოქვეყნდა. კრიტიკოსები თითქმის ერთხმად ამბობდნენ, რომ განსაკუთრებით ბოლო დადგმებში, სტრელერი წარმოაჩენს არა შხოლოდ თეატრალურ სანახაობას, არამედ მისი ნამუშევრები არის „რეჟისორის ერთგვარი თეორიზაცია, „საუბრები“ და ფიქრები თეატრისა და შექსპირის შესახებ“.² სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება ფიორენცო კარპის ეკუთვნის. მთელი წარმოდგენის განმავლობაში დომინირებს ერთი სიმღერა, რომელიც შუასაუკუნების კომპოზიტორ ფრანჩესკო ლანდინის (1325-1397) ეკუთვნის. ეს არის სასიყვარულო მაღრიგალი „Angelica Bilta“, რომელსაც პროვინციელი მოხეტიალე მომღერლები ასრულებენ და ჩაწერილია გასული საუკუნის 70-იან წლებში. მელოდია მთლიან სპექტაკლს მეტ მისტიკურობას მატებს.

შექსპირის შემოქმედება ჯორჯო სტრელერისთვის ამოუწურავი იყო, ამიტომაც იგი მუდმივად უბრუნდებოდა ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებას და ცდილობდა, სხვადასხვა რაკურსით წარმოეჩნია ესა თუ ის თემა. დრამატული თეატრის გარდა, რეჟისორი საოპერო სცენაზეც შეეხო შექსპირის ნაწარმოებს და იქაც გარკვეული სიახლეები შეიტანა.

მთავარი და მნიშვნელოვანი ფაქტი ის იყო, რომ სტრელერი, როგორც რეჟისორი, გახლავთ შექსპირის პიესების დამამკვიდრებელი იტალიურ თეატრში. სტრელერის სახელს უკავშირდება ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედების ინტეგრირება იტალიურ თეატრთან, რითაც მიუახლოვდა თანამედროვე თეატრალურ ტენდენციებს. მან რადიკალურად ახლებური დადგმები შესთავაზა მაყურებელს. ეს იყო შექსპირის პიესების ახლებური ხედვა და კონცეპტუალური გააზრება. მისი დრამატურგიის მასშტაბური და, იმავდროულად, ღრმა ფსიქოლოგიური წაკითხვა. სტრელერმა შექსპირი პოპულარული გახადა თავის ქვეყანაში და შექსპირის კონტექსტში იგი კაცობრიობის მანკიერების გადალახვის მცდელობებს განიხილავდა, მაგრამ სტრელერს ახასიათებდა აქტიური ბმა თანამედროვე მოვლენებთან.

¹ Bertrani O., Di nuovo ci scuote la grande Tempesta, გაზ. „Avvenire“, 29 ottobre, 1978, Milano, Italia.

² Lunari L., „La Tempesta“ continua la meditazione sul potere e la storia“, გაზ: „Avanti“, 28 ottobre, 1978 Milano-Roma.

შექსპირის განზოგადება, ისტორიის და ადამიანის ცხოვრების ფილოსოფია სტრელერის სპექტაკლებისთვისაა დამახასიათებელი და სწორედ ამით თანამედროვე შექსპირულ რეჟისორებს მიუახლოვდა – იან კოტს, პიტერ ბრუკს, რობერტ სტურუას და მეოცე საუკუნის სხვა გამორჩეულ რეჟისორებს. მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედებითი ექსპერიმენტები, რაც საშემსრულებლო სტილისტიკაში სიახლეს წარმოადგენდა და ასევე აღსანიშნავია შექსპირის პიესების განხორციელებისას ბრეხტის თეატრალური ესოეტიკისა და კომედია დელ’ არტეს პრინციპების გამოყენება, რომლის ერთ-ერთი მკაფიო მაგალითიც სპექტაკლი „ქარიშხალი“ გახლავთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- უ. შექსპირი, ქარიშხალი, ვ. ჭელიძის თარგმანი, თბ., გამ. „სახელგამი“, 1948;
- Bentoglio A., La Tempesta, „Invito al teatro di Strehler“, Editore Mursia, 2002;
- Strehler G., „Inscenare Shakespeare“, Bulzoni Editore, 1992;
- Bertrani O., „Di nuovo ci scuote la grande Tempesta“, „Avvenire“, 29 ottobre, 1978;
- Lunari L., “La Tempesta, continua la meditazione sul potere e la storia“, „Avanti!“, 28 ottobre, 1978;
- Ronfani U., „Io, Strehler, una vita per il teatro“, Editore Rusconi, 1986.
- Дживилегов А.К., Итальянская народная комедия, Академии Наук ССР, М., 1954;

თამარ ჯონაძე,

შემოქმედებითი პედაგოგიკა მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. თემურ ჩხეიძე,
ასოც. პროფ. მარინა ხარატიშვილი

სიტყვა – ზემოქმედების საშუალება

მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარებაში საბერძნეთს დიდი წვლილი მიუძღვის და მის სახელთან დაკავშირებული მრავალი წამოწევება დღემდე დიდ როლს თამაშობს, როგორც ლიტერატურასა თუ ფილოსოფიაში, ასევე დრამატურგიაზე დაშენებულ თეატრალურ ხელოვნებაში.

თეატრალურმა ხელოვნებამ ელადაში სათავე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეექვსე საუკუნეში დაიდო. „ევროპული თეატრის აკვანი დაირწა საბერძნეთში ჩვენს ერამდე, რომელზედაც აღმოცენდა ბერძნული კლასიკური თეატრი მეხუთე-მეოთხე საუკუნეებში, თეატრი ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს თუ არისტოტელესა“¹.

თეატრი ყურძნის, ღვინის, ბაზუსის, გამრავლების, სიამოვნების, მხიარულების და საბოლოოდ, თეატრალური ხელოვნების სულის ჩამდგენლისა და დამაარსებლის, ღვთაება დიონისეს პატივსაცემად ჯერ სოფლის დღესასწაულებზე აღმოცენდა, მოგვიანებით კი იგი ქალაქში გავრცელდა და ნამდვილ ზეიმად გადაიქცა.

დიონისეს სადიდებლად გამართულ ამ ზეიმზე განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ამაღლებულ მჭევრმეტყველებას ცეკვას, სიმღერას, — დითირამბებს. იწურებოდა ღვინი და ეს მხიარულებისა და გართობის დროდ ითვლებოდა. სხვადასხვა სოფლიდან მოსულები შვებასა და მოსვენებას ეძღვოდნენ, ერთობოდნენ, დიონისეს კულტს ხოტბას ასხამდნენ, სასახლესთან მიკქონდათ საჭმელი, ხილი, შესაწირს კლავდნენ და ღმერთის პატივსაცემად იქმე მოფიქრებულ სახალხო სცენებს მართავდნენ. ნაყროვნებასა და ღვინის სმასთან ერთად, საქანელაზე ქანაბითა და ცხვრის გაქონილ ტყავზე სრიალით იქცევდნენ თავს, ყურძნის აკიდოებით იქაურობის დახვავებითა და მორთვით ხაზს უსგამდნენ, რომ ეს ყოველივე დიონისეს მოწონებითა და წაქეზებით ხდებოდა.

ომგამოვლილი ნაბაზუსევი მეომრები ქალაქ-ქალაქ, სოფელ-სოფელ, კარდაკარ, დაეხეტებოდნენ, შეზარხოშებულები მდეროდნენ,

¹ ინასარიძე კ., თეატრის მეტყველება. მიუნჰენი, 1995

გამომვლელ-გამომვლელებს ათასნაირ მხიარულ ამბებს უყვებოდნენ, ერთმანეთს მოსწრებული სიტყვის მოგებაში ეჯიბრებოდნენ, არც უწმაწურ ხუმრობებს ერთდებოდნენ, რითაც თავადაც იქცევდნენ თავს, სხვებსაც ართობდნენ და ამხიარულებდნენ. ნელ-ნელა დიონისეს სადიდებელი დღესასწაული იხვეწებოდა და დიორამბებს სპონტანური იმპროვიზაციის სახე აღარ ჰქონდა – გაჩნდა საგანგებო გუნდი, რომელიც შეთანხმებული, წინასწარ შედგენილი, სიტყვიერი მასალით გამდიდრებული ტექსტით ხელმძღვანელობდა.

დღესასწაულმა ქალაქში გადმოინაცვლა და ორგანიზებული სახე მიიღო. ამისთვის საჭირო გახდა საგანგებო ადგილი – სცენა, სიტყვის წაროთების თვალსაჩინო ასპარეზი, რომელმაც ბინა ფერდობზე, აკრობოლისის ახლოს, ღია ცის ქვეშ დაიდო. სცენაზე წამყვანი როლი გუნდს – ქოროს ენიჭებოდა. ქოროს თვალებსა და პირთა ამოჭრილი ნიღბები ეკეთა. პირის ადგილები მეტად იყო ამოჭრილი და იქიდან მთხოვნელის ტუჩები ჩანდა, რათა სიტყვა და ხმა მაყურებლამდე მკაფიოდ, დაუკარგავად მისულიყო, ტანზე თხის ტყავი ჰქონდათ შემოხვეული, წელს ზემოთ კი შიშვლები იყვნენ. ისინი დითირამბებს უმღეროდნენ ღმერთებსა და იმ ადამიანებს, რომლებიც საგმირო საქმეებით იყვნენ გამორჩეულნი, ოხუნჯობდნენ და საზოგადოებას იმპროვიზაციული სანახაობით ართობდნენ.

ქოროს ჰყავდა სიმღერის – დითირამბის დამწევები – კორიფევსი, რომელიც მჭექარე ხმით გამოირჩეოდა და მას ქორო სიმღერაში ჰყვებოდა. საგმირო ისტორიებს ქორო თხრობით ყვებოდა. საგულისხმოა, რომ კორიფევსს ჰქონდა უნაკლო მეტყველება და თხრობის დაწვეტილი მანერა.

ბერძნებმა ხმის აკესტიკაზე იმითაც იზრუნეს, რომ ღია ცის ქვეშ, ძაბრს მიმსგავსებულ, ამფითეატრულ ნაგებობაში, რაც ხმის გაძლიერებას ემსახურებულა, რიგებს შორის თიხის ქოთნები მოათავსეს, რომ სიტყვა არ დაკარგულიყო.

ხოტბის შესხმის – დითირამბების მღერის გარდა, აქ საგმირო საინტერესო სიუჟეტებსაც ყვებოდნენ, მაგრამ იმის გამო, რომ თეატრის – სანახაობის არსი და საფუძველი, სიტყვის განსაკუთრებულად გაუღერების ასპარეზის გარდა, ქმედება, კონფლიქტი, დაპირისპირება, ურთიერთდამოკიდებულებაა, რომელიც სიუჟეტში ჩართულობას იწვევს, ღმერთებზე საინტერესო ამბების მხოლოდ მოყოლა, დამღლელი და მოსაწყენი ხდებოდა. მაყურებელს ყურადღება

ეფანტებოდა, იწყებოდა ხმაური და აურ-ზაური, რის მოსაგვარებლადაც – სიჩუმის დასაცავად და წესრიგის დასამყარებლად, სპეციალური გრძელვაზიანი ადამიანები ე.წ. აბდუქები გაჩნდნენ. სანახაობა რომ უფრო საინტერესო და დაძაბული გამხდარიყო, საჭირო გახდა ქოროდან ერთი მსახიობის – პროტოგონისტის გამოცალკევება, კარგი მეტყველებითა და მაღალი ხმის ტემპით. როგორც მაყურებელთან, ასევე გუნდთან კონტაქტი რომ არ გაეწყვიტა, იგი აუცილებლად საინტერესო და ემოციური მთხოვობელიც უნდა ყოფილიყო. როცა დითორამბის მთქმელი გუნდს გამოცალკევდებოდა და მას მიმართავდა, ხოლო ქორევტები (მეგუნდენი) კი სასიმღეროდ თავგადასავლის თხრობიდან დიონისეს ან გმირის თავგადასავლის ეპიზოდების ასახვაზე გადადიოდნენ, უკვე საჭირო გახდა ახალი ცვლილებების შეტანა – გამოცდილი მსახიობის გამოყენება.

ეს იდეა პირველად პოეტ-დრამატურგ არიონს გაუჩნდა, რომელიც თავად ასრულებდა პროტოგონისტის როლს. როდესაც მსახიობი გუნდს გამოეყოფოდა, მას შეეძლო გუნდი პარტნიორად ექცია, მასთან დიალოგი გაემართა, სიტყვისთვის ინდივიდუალურად მიენიჭებინა სასურველი ინტონაცია, მოქმედებაში ჩართულიყო და გუნდის წამყვანთან, როგორც სრულფასოვან მოქმედ პირთან, კონფლიქტშიც შესულიყო. მოგვიანებით გაჩნდა აუცილებლობა მეორე მსახიობიც გამოყოფოდა გუნდს, რათა სცენაზე ინტერესთა კონფლიქტი უფრო გამაფრებულიყო.

დასაწყისში სოფოკლემ თავად სცადა პროტოგონისტობა, თავად ყოფილიყო თავისი პიესების მთავარი მოქმედი პირი, მაგრამ, თავისი დაბალი ხმის გამო, ამ საქმეს მაღლევე ჩამოშორდა, მესამე მსახიობი დაამატა და ეს საქმე მას მიანდო. ურთიერთობა სრულფასოვანი, საინტერესო და დაძაბული გახდა, გაჩნდა მონოლოგი, დიალოგი – ურთიერთობა, კონფლიქტი, სიტყვა იქცა მთავარ ბერკეტად. მოუხედავად იმისა, რომ მსახიობები „პირველ პლაზე“ გადმოვიდნენ, გუნდს მაინც განსაკუთრებული დატვირთვა ჰქონდა და მუდმივ ფუნქციასაც ინარჩუნებდა. მართალია, იმდროინდელ მსახიობებს წამლერებითი, აღმატებული, დიდაქტიკური მეტყველების სპეციფიკური მანერა ჰქონდათ, მაგრამ სიტყვა ძირითად დატვირთვას იძენდა, თუმცა გამოხატვის ფორმასა და სათქმელს პლასტიკითაც აძლიერებდნენ.

საბერძნეთში თეატრის ასეთმა აღზევებამ და ხალხის ინტერესმა ხელისუფალთა ყურადღებაც მიიპყრო. საჭირო გახდა

პროფესიონალების მომზადება, რათა მსახიობის ოსტატობას დაუფლებოდნენ. ამისათვის კონკურსებიც კი ცხადდებოდა, ირჩევით საქახიობო ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანებს. აუცილებელი მოთხოვნა იყო კარგი მეტყველება, ცეკვა, მუსიკალური მონაცემები. დიდი ყურადღება ხმის ტებბრსაც ექცეოდა. უკვე აღარ იყო მისაღები სპონტანური თამაშის წესები, ისინი პროფესიას ნელ-ნელა უუფლებოდნენ – იხვეწებოდა გამომსახველობითი ხერხები და სამეტყველო მანერა ევოლუციას განიცდიდა.

„საგანგებო ვარჯიშებითა და მომზადებით ბერძნული თეატრის მსახიობები დიდოსტატებად ყალიბდებოდნენ, მათ შესანიშნავი დიქცია და მკაფიო, მუდერი მეტყველება და ხმა პქონდათ“.¹

მწერალ-დრამატურგებით ბერძნები განებივრებული იყვნენ. ისინი მალევე მიხვდინენ, რომ დიდი ლიტერატურული ღირებულების საუნჯეს ფლობდნენ და ამას დანიშნულებისამებრ იყენებდნენ კიდევ. თეატრში მთავარ ბერკეტად სიტყვა მოიაზრობოდა. სიუჟეტს კლასიკური ქარგა პქონდა – პროლოგი, განვითარება, კულმინაცია – ეწ. აგონი, დასასრული და ფინალი. პროლოგს გუნდი ავითარებდა, მსახიობები ურთიერთობდნენ და ერთმანეთთან და გუნდთან კონფლიქტში შედიოდნენ – იხსნებოდა კვანძი, ხოლო შემდეგ გუნდი და მსახიობები ამბავს ერთობლივად ამთავრებდნენ.

საბერძნეთში მეტყველების და აზროვნების მაღალმა კულტურამ რიტორიკის – მჭერმეტყველების სკოლის დაარსება ბუებრივად გამოიწვია. სკოლა იმიტომაც დაარსდა, რომ აზროვნებასთან დაკავშირებულ მეტყველებას საგანგებო ყურადღება სჭირდებოდა. რიტორიკის სკოლაში სწორედ ამ ნიშნით ასწავლიდნენ მეტყველებას, როგორც აზროვნების პროდუქტს – აზრისა და ემოციის სიუხვით, საჯაროდ გამოხატვას, სიტყვის აზრიანად წარმოთქმას. ხალხზე ზეგასვლენის მომხდენი ემოციურად დამუხტებული სიტყვა – ორატორული მეტყველება – ოსტატობის, ხელოვნების დონეზე ავიდა.

სიტყვის მნიშვნელობის განსაკუთრებულობის გამო რიტორიკის სკოლაში დიპლომატიური და სხვა ურთიერთობებიც ისწავლებოდა. ელჩებად იგზავნებოდნენ მჭერმეტყველი ორატორები. არსებობდა ორატორთა რამდენიმე დარგი: სათათბირო-პოლიტიკური,

¹ ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, ტ. 1, გამოცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2018, გვ. 48.

სამოსამართლო და საზეიმო, სარბიელი დარჩა მხოლოდ საზეიმო რიტორიკას, რომელიც მეფე-მონარქის სადიდებლად გამოიყენებოდა. ორატორები დაწერილი ტექსტით ხელმძღვანელობდნენ. თავად ისინი არ იღებინენ ტექსტის შედგენაში მონაწილეობას, მათ მხოლოდ კარგი მეტყველებითა და ზემოქმედებით უნდა მოეხდინათ შთაბეჭდილება შსმენელზე.

საკუთარი აზრის და, თუნდაც, სასამართლოში სარჩელის დასამტკიცებლად საჭირო გახდა ადამიანის აღზრდაზე ბავშვობიდანვე ზრუნვა მისი მშეგრმეტყველებისა და ლოგიკური აზროვნების ჩამოსაყალიბებლად. ამისათვის რიტორიკის სკოლაში გამართული, მკაფიო მეტყველება ისწავლებოდა.

საკუთარი მსოფლმხედველობის გასაფართოებლად მათ ლიტერატურის კითხვა ევალებოდათ და ამას გარდა, შესაბამისი ხასიათით თავად უნდა აემეტყველებინათ ესა თუ ის ლიტერატურილი გმირი. ამიტომაც ორატორული სკოლადამთავრებული ყალიბდებოდა განათლებულ და ლოგიკურად, გამართულად მოაზროვნე, მჭერ-მეტყველ პიროვნებად. სწორედაც რომ ეს შეძნილი მეტყველების კულტურა აძლევდა მათ საშუალებას, გაეფართოებინათ საქმიანობაცა და მისიაც, რაც, ახალი რელიგიის – ქრისტიანობის გავრცელების ხანაში, ხალხში გასვლასა და ახალი მორალის ქადაგებასაც უწყობდა ხელს.

მსახიობებსაც სწორედ მათი მკაფიო, უნაკლო მეტყველებითა და ფიზიკური აღნაგობით ირჩევდნენ. თუმცა ცოტა მოგვიანებით გარეგნობას დიდი მნიშვნელობა აღარ ენიჭებოდა, რადგან მსახიობები წის ფეხებზე, ოჩოფეხებზე დგებოდნენ ან დიდი პლატფორმიზი წის ფეხესაცმელი ეწ.-კოთურნები ეცვათ, სახე კი ნიღბებით ჰქონდათ დაფარული. გუნდის უუნქციები რომ არ გაფერმკრთალებულიყო, მორალური, ზნეობრივი როლი მსახიობს დააგისრეს, გუნდი კი ყურადღებით უსმენდა მსახიობების თამაშს და შესაბამის დასკვნებს აკეთებდა – ერთგებოდა დიალოგში, აკრიტიკებდა ან ეთანხმებოდა მსახიობის ქმედებას და პოზიციებს, რითიც უფრო ამბაფრებდა ურთიერთობებს და ერთგავარად მაყურებელსაც უადვილებდა მოვლენის გააზრებას. მსახიობის მეტყველებას გადამწყვეტი როლი ენიჭებოდა. მას როგორც ამ პროფესიის უნარი, ნიჭი, ასევე მეტყველებითი, ორატორული მონაცემებიც უნდა ჰქონოდა.

დიონისეს კულტის აღზევებამ ბიძგი მისცა თეატრალური კულტურის განვითარებას და საფუძველი ჩაუყარა დრამატული თეატრის არსებობას, თუმცა მსგავსი ნიშნები სხვა ქვეყნებშიც იყო, კერძოდ საქართველოში.

თუკი ბერძნები თეატრის წარმოშობას ასე გულმოლგინედ იძიებენ და თავიანთ ღმერთებს, ტრადიციებსა და წეს-ჩვეულებებს უკავშირებენ, ქართულ ისტორიაშიც უხვად მოიძებნება მსგავსი სანახაობითი გამოვლინებები მოსავლის აღებისა თუ მთვარის თაყვნისცემის თაობაზე. თუ ჩვენს სათავეებს მოვიძიეთ, ქართულ კულტურაშიც მოიძებნება თეატრის ფესვები და სიტყვის განსაკუთრებულად წარმოოთქმის საწყისები. ჩვენთანაც იყო მსგავსი რიტუალები, კოსტიუმირებული სიუჟეტებით დატვირთული და გაჯერებული. წარმართულ პერიოდში ჩალექილი „ბერიკობა“, „ყევნობა“, სვანური „ლამპრობა“, საუკუნოვანმა ფენებმა დღემდე შეინარჩუნეს. ჩვენი წეს-ჩვეულებების გულმოლგინედ გამოიძიებისას აუცილებლად წავაწყდებით თეატრალური ხელოვნების იმ კვლებს, რომლებიც ასე უხვად შემოგვინახა ისტორიამ.

საუკუნეთა განმავლობაში ბერიკების ქმედება სულ უფრო დახვეწილი და შემოქმედებითი ხდებოდა, თუმცა ძირითადი დატვირთვა მაინც ბერიკების წარმოთქმულს, მათ მიერ სიტყვით გამხელილ, გაუღერებულ სიმართლეს ენიჭებოდა, რაღვან ყველა ამ თვისებებთან ერთად, ისინი ენამოსწრებულიც იყვნენ. მონად დაბადებულებმა სწორედ თავიანთი ენამოსწრებულობით, გამორჩეული ნიჭით, ჭკუთა და არტისტიზმით მეფის ყურადღება დაიმსახურეს და სასახლეში დაიდეს ბინა. დიდგვაროვნები კი ბრაზით უზრდნენ და მათი თავიდან მოშირება უნდოდათ. მეფის „მასხარა-ბერიკებად“ წოდებული იუმორით, სიტყვის ოსტატური მოქნილობით „ამხელდნენ“ მეფის კარზე არსებულ ნაკლოვანებებს – მსუბუქად, იუმორით, მეფეს „ოვალს უხელდნენ“ და ამა თუ იმ უარყოფით მოვლენასა თუ ქვეშევრდომთა შეუსაბამო საქციელზე მიუთებდნენ.

„ბერიკობა“ მოელ საქართველოში იყო გავრცელებული და გამორჩეული ბერიკების არა მარტო სახელები (გიორგი მახათა, აბელ რევაზიშვილი, ვასო გულბათაშვილი), არამედ მათი იუმორით შერქმეული ზედმეტი სახელებიც შემოუნახავს ისტორიას („ოიანა“, „ბუიანა“, „თარხანი“, „ოთარ ნორიოელი“, „ოპო“, „ბოყო“, „როყოყო“ და სხვ.). ცხადია, საქართველოს სხვადასხავა კუთხეში

ბერიკები დამახასითებელი კუთხური ინტონაციით მეტყველებდნენ, რაც დამატებით ელფერს სბენდა მათ თამაშს და კიდევ უფრო იუმორისტულად, საინტერესოდ, განსხვავებულად ჟღერდა. მათ მიერ გაუღერებული ეს მრავალმხრივი იუმორი იმდენად მოსაწონი იყო, რომ ხალხში, თაობიდან თობაში, ზეპირი გზით გადადიოდა. არტისტიზმა, ბასრმა სიტყვამ მათი ცხოვრება მაღალ სიმაღლეებზე აიყვანა და შემოგვინახა.

ბერიკა-მასხარა აბელ რევაზიშვილს თავისი დასიც კი ჰყავდა. თვისი არტისტიზმით მას მაყურებელი აღტაცებაში მოჰყავდა. ოჩოფეხებზე შემდგარმა ბერძნული თეატრის ერთ-ერთი დეტალი ორგანულად გაითავისა და ქართულსაც ცეკვავდა და ყირასასაც კი ჭიმავრა. მის წარმოლგენებს თავად-აზნაურობაც სიამოვნებით ესწრებოდა და დაუკინგარ სანახაობად მიიჩნევდა.

დიდგვაროვნთა ნათელმა თუ ბნელმა ზრახვებმა, იუმორში გაზაფხულმა არტისტულად მოწოდებულმა სიტყვამ, სასახლის ცხოვრების ჩვეულ რიტმში, მეფის განწყობა შეცვალა ქვეშვრდომების მიმართ და როგორც ბერძნი მეიგავე ეზოპე, ისინიც დიდგვაროვნებმა სასახლიდან მოიშორეს ინტრიგებისა და ცილისწამების ხარჯზე. მართალია, ბერძნების მსგავსად, ეზოპეს ბედი არ გაიზიარეს, „სიკვდილის განაჩენი“ არ დამდგარა, მაგრამ მეფის სასახლეს კი განარიდეს.

ბერიკა-მასხარებს არცთუ იოლი ბედი ჰქონდათ როგორც სიცოცხლეში და ისე სიკვდილის შემდეგაც. სიმართლის გამო ცოცხლებს ხშირად როზგავდნენ, ხოლო სიკვდილის შემდეგ, როგორც ეშმაკეულთ, ქრისტიანულ წესის აგებასაც არ აღირსებდნენ. ასეთი ბედი ერგო დოლო ბერიკას. სამგლოვიარო პროცესის დროს ხალხს ხატის მაგივრად, ბერიკას ქუდი მიჰქონდა. ეს იმას ნიშნავდა, რომ „მოკვდა კაცი, რომელიც ყველა კაცს არ ჰყავდა“¹.

თუმცა, არტისტიზმით, მჭევრმეტყველებით გამორჩეულმა ამ ადამიანებმა იმდროინდელ საბრძოლო მოქმედებებშიც თავიანთი როლი ითამაშეს. ბრძოლაშიც გამორჩეულნი, ისინი სამშობლოს თავსაც სწირავდნენ, ხოლო მშვიდობიანობისას, თავყრილობებში – თავიანთი წვლილი შეჰქონდათ.

¹ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018, გვ. 402.

მართალია, ბერძნები ადრეული საუკუნეებიდან განსწავლული იყნენ სიტყვასთან დაკავშირებულ მრავალნაირ უნარებში, მაგრამ ისტორიული წყაროებიდან კარგადაა ცნობილი და დადასტურებული, რომ საქართველოშიც რიტორიკის სწავლებამ და გამოყენებამ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო. იყალთოში, გელათსა და ფაზისში ჩამოყალიბებულ რიტორიკის სკოლებში, ქართველებთან ერთად, უცხოტომელებიც სწავლობდნენ. მოგვიანებით ასეთივე სკოლები უკვე ორეავსა თუ თბილისშიც შეიქმნა, სადაც განათლებამიღებული ახალგაზრდები უკვე ოურისპრუდნციაში იყნებდნენ მათ მიერ ნასწავლ რიტორიკასა და მჭევრმეტყველებას.

სიტყვა მძლავრი ზემოქმედების საშუალებაა. როგორც რეალურ, ასევე სასცენო შემოქმედებაში ურთიერთობა მოქმედებას და სიტყვას ეფუძნება. მხოლოდ ემოციურად დამუხტული სიტყვა – მეტყველება ახდენს ზემოქმედებას საზოგადოებაზე. ამიტომაც, ისევე როგორც ძველ საბერძნეთში, საქართველოშიც ხდებოდა სიტყვის დახვეწა, მასზე საგანგებო მუშაობა და მთლიანად მეტყველების ფორმირება. ამ თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში სიტყვამ დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. საქართველოშიც მხატვრული, სამსახიობო თუ დიპლომატიური სიტყვისადმი მსგავსი დამოკიდებულებაც დიდი ხნის წინ ჩამოყალიბდა, რაც დღემდე იხვეწება და მეცნიერულ დონეზე აყვანილი ეს დისციპლინა სულ ახალ დონეზე აღის.

დღეს სწორმეტყველება, სასცენო მეტყველება, მჭევრმეტყველება, მხატვრული მეტყველება უკვე მეცნიერული შესწავლის საგანი გახდა და ცალკეულ დისციპლინად ჩამოყალიბდა. ანტიკური ხანიდან დღემდე ამ დისციპლინათა ევლიუციურ განვითარებასა და მასზე ზრუნვას არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა და დღესაც ამ სფეროს სათანადო ყურადღება ენიჭება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე, რიტორიკა, „უნივერსიტეტის გ.-ბა“, თბ., 1981;
- ბოკუჩავა თ., გოშაბე მ., „მსოფლიო თეატრის ისტორია“, გ.-ბა „ენტიკური“, თბ., 2018;
- თუმანიშვილი მ., „ახლა კი ფარდა“, გ.-ბა „არადანი“, თბ., 1998;
- ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995;

- მრევლიშვილი მ., „მხატვრული კითხვის ხელოვნება“, გ.-ბა „ხელოვნება“, 1973;
- უზნაძე დ., „განწყობის ფსიქოლოგია“, გ.-ბა „საქართველოს მაცნე“, თბ.;
- ყაუხჩიშვილი ს., „ანტიკური ლიტერატურის ისტორია“, თბ.;
- ჯავახიშვილი ივ., ქართველების წარმართობა, თბ., ტომი 1, 1979;
- ჯაგოდნიშვილი თ., გაბისონია ი., ჯაგოდნიშვილი ივ., ახალი რიტორიკა - საჯარო კამათის ტექნოლოგიები, გ.-ბა „ოურისტების სამყარო“, თბ., 2018;
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, გამ.-ბა „კენტავრი“, თბ., 2018.
- Масленица в Грузии, Газета «Кавказ», №6, 1846,

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze,

The doctor of Arts, An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

GIORGI TUMANISHVILI'S THEATRICAL ACTIVITY

Summary

Giorgi Tumanishvili (1854-1920) played significant role in the development of cultural and educational activity in the 80s of the 19th century. His many-sided activity included all spheres of culture: literature, journalism and theatre. He used to write verses and stories and translate. He translated Moliere's "George Dandin". He used to publish letters on the issues of literary criticism and theatre studies.

Giorgi Tumanishvili's theatrical activity included some aspects: Tumanishvili was one of the founders of theatre, director, member of theatrical committee, chairman of drama society and theatre historian.

During his study at gymnasium he was fond of theatre, he used to stage family performances and even himself participated in them.

In the 60s of the 19th century was established permanent theatre in Georgia (1879) and he is one of the founders of such theatre. He played significant role in the formation of actors' company. In order to have established the theatre he submitted request at manorial bank for financing and was struggling till the end, until bank did not provide 3000 rubles.

From August 20, 187, based on theatrical partnership's request, he was appointed as a director of newly established actors' company. As he mentioned he was employed as a director for 6 months. During his stage direction he staged 27 performances.

Many problems were solved during Giorgi Tumanishvili's employment as stage director. First of all it was repertoire's indigence, illiteracy of play by actors and laziness. Also he faced financial problems. He had dispute with some actors and soon left the theatre.

At the same time he was a member of theatrical partnership. At that time the activities of Georgian theatre were managed by theatrical partnership. When theatrical partnership was reorganized into drama society, he left this organization (1881).

Till 1886 he had no any relations with theatre. In 1886 he was appointed

as a chairman of theatre company and he was occupied on this position for 9 years.

G. Tumanishvili wrote 2 pamphlets about Georgian theatre. “Georgian Theatre’s Business” (1879) and “How Was Developed Georgian Theatre” (1880).

He died in January 26, 1920.

Tamar Tsagareli,

Theater critic, Doctor of Arts;

Associate professor of the Art Sciences, Media and Management Faculty
of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

BUNRAKU’S NINGYO

(The structure of the marionette theater on the example
of the Bunraku’s marionettes)

Summary

In sociology, anthropology, and linguistics, structuralism is the methodology that implies elements of human culture must be understood by way of their relationship to a broader, overarching system or structure. It works to uncover the structures that underlie all the things that humans do, think, perceive, and feel. In drama and theatre theory, structuralism criticism relates performance to a larger structure, which may be a particular genre, a range of intersexual connections, a model of a universal narrative structure, or a system of recurrent patterns or motifs. Structuralism argues that there must be a structure in every text, which explains why it is easier for experienced readers than for non-experienced readers to interpret a text. In this article we study structuralism in the marionette theatre, on example of the Japanese Ningyo Johruri Bunraku marionette/ puppet theatre.

Ranking with No and Kabuki as one of Japan’s foremost stage arts, the Ningyo Johruri Bunraku marionette/ puppet theatre is a blend of sung narrative, instrumental accompaniment and puppet drama. This theatrical form emerged during the early 1600 years, when puppetry was coupled with Johruri, a popular fifteenth-century narrative genre. The plots related in this

new form of puppet theatre derived from two principal sources: historical plays set in feudal times and contemporary dramas exploring the conflict between affairs of the heart and social obligation. Ningyo Johruri had adopted its characteristic staging style by the mid eighteenth century. Three puppeteers, visible to the audience, manipulate large articulated puppets on the stage behind a waist high screen. From a projecting elevated platform (*yuka*), the narrator (*tayu*) recounts the action while a musician provides musical accompaniment on the three-stringed spike lute (*shamisen*). The *tayu* plays all the characters, both male and female, and uses different voices and intonations to suit each role and situation. The three puppeteers must carefully co-ordinate their movements to ensure that the puppet's gestures and attitudes appear realistic. The puppets, replete with elaborate costumes and individualized facial expressions, are handcrafted by master puppet makers. The genre acquired its present full name Ningyo Johruri Bunraku – in the late nineteenth century, a period in which the Bunrakuza was a leading theatre.

Ketevan Akhobadze,

Art critic, Doctor of Social Sciences (PhD)

**THE MYSTERIOUS WORLD OF PAINTINGS
BY TEMUR SAMADASHVILI**

Summary

The article introduces about the creativity artist Temur Samadashvili which after graduating from the Tbilisi State Academy of Arts initially he worked a decorative genre compositions, executed in various materials (chamotte, clay, porcelain, glass...). Later on the artist took an interest in painting and from the end of the 1980s he has created dozens of interesting works.

Thoughts, feelings, emotions...the variety of which is characteristic of the paintings of Temur Samadashvili clearly reflect the painter's world of imagination, in which he is sincere and therefore you, a viewer, also feel his sincerity and together with the painter get lost in the wonderful, lyrical, mysterious world...

T.Samadashvili's paintings provide us significant information on the specific characteristics of the painter's creative process, where it is clear how the creator's spiritual effort with his experiences, impressions, various feelings and emotions, etc. is mobilized. In this complex of information we can explain: in one or another period of the painter's life and work which factors affected him to a greater extent, which defined the direction of his work, solution of various problems, creation, searching for new images and new motifs. All this derives from his individual traits, characteristics, skills. As noted above, T.Samadashvili initially worked in the field of decorative applied art and later on was interested in painting. Merging of his experience in ceramics with work in painting adds a different, new colouring to his works. He combines his mastery in both fields and arrives at entirely new, "his own" creative characteristics. Along with this, on the basis of the accumulated creative experiences he is varying the mechanisms and methods of expression and is searching which means is more acceptable and productive for him. And all this is a mirror of his personal peculiarities.

In T.Samadashvili's work, as noted above, artistic forms undergo step-by-step alterations, however, the main line of his work is uninterrupted and continuous.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Lela Gvarishvili,

Head: Prof. Giorgi Margvelashvili, Prof. Marina Kharatishvili

ENSEMBLE IN OPERA THEATER

Summary

The Concept “Ensemble Performance” has been introduced in theater art in the second half of the 19th century, when the director became leader in the performance preparation process. If before the playwright and actor put the sole to the theater art, now it is impossible to imagine the stage without active participation of director. Exactly from this period the director becomes the single manager and leader. From the second half of the 19th century the theater began new development phase, where the new type director is a generator of ideas, play interpreter, performance concept creator and the artists as well as stage-management group gather around director and move together toward the goals set by him/her. The “Ensemble of Artists – this is a new type of directorial achievement, in which is coded the essence of stage art itself – existence of collective co-creativity process” – writes Marina Kharatishvili.¹

At resent it is impossible to imagine theater without ensemble type system; this refers to the Opera Theater too. In this respect, the drama and opera theater has much in common. The difference is the fact that if the drama theater the director is the sole manager, the opera performance has two managers – director and conductor; i.e. the theatrical, spectacular issues are fully imposed to the director and the music issues to the conductor. The co-creative work, agreed between director and conductor is an integral part of the ensemble work principles.

However the word “ensemble” has more importance and significance in opera art.

“Ensemble” – is a French word and means “together”. It is agreed, coherent, co-sound performance during collective singing or playing.² – We read in “vocal encyclopedia”. The ensemble is the most characteristic, remarkable and beautiful feature for the opera. This is a unique act, where unlike the dramatic performance several people can speak simultaneously (i.e. to sing), in harmonious, combined, emotional, melodic and what is most important with excellent manner.

¹ Kharatishvili M., “Directing Explication Forms” publ. Global Print 2000; p.7

² Korneva I., Iakovleva A., “Vocal Dictionary”, Leningrad, publ. “Music” 1988; p.5

THE ESSENCE OF THE TRAGEDY IS ARISTOTLE'S “POETICS” AND SOPHOCLES “ OEDIPUS THE KING ”

Summary

The complete number of antiquarian literature remains an unconventional theme for the modern world, but it is only a minor part of the great inheritance that can then be created.

In the antique world is created all the major genres of literature, such as: lyric, drama, epic, comedy, tragedy and romance.

Greece is considered to be the homeland of the tragedy, the document confirming to the world this is enough. What was the main mission of antique dramatic art? It was the spiritual cleansing of the human and the general public, the so-called “catharsis”. The most important place in today's achievement of ancient times is Aristotle's “Poetics” - the theory of drama. It is impossible to deal with the literature of this period or dramaturgy and did not touch Aristotle or mythology, which not only in the theatrical space, He went into daily and political life, and it seems that even a kind of ideology has come from that time ... When you read the work (not only antiquity) and if it is worth it (I mean the artistic value), or if you are on the modern-day effect of emotionally and even more creative work, if you move it, you should not have written a long time ago to be created, time and geography can not do anything. The main thing is, how much can we care about it in the process of questioning and how much will we have to deal with so-called mini-infectious events? I mean that the primary impulse should be in the literature, the initial push that motivates the creative process. If you remember well, I did not see almost any play created in the antiquity, which was not the primary creative push. “Oedipus the King” is especially full of such burdens. Perhaps not only in the correct structural point of view, this play was also interesting for Aristotle's and in her “Poetics” this tragedy is the main model.

I do not seem to be incredibly excited about the “religion” of the antiquity of the gods with all its brilliant gods and churches and greetings in the temples built for them, which are probably not greatly disliked by the cult of the personality, and the Oedipus (excluding his personality) is already a “cult,” because he is a king. Gods, society, personality ... These three divisions have their own demands and needs, and therefore individual rituals must also be characterized, and my search is related to all this and I have tried to review these issues in a given article ...

Manana Kvirkvelia,

Head: Prof. Giorgi Margvelashvili, PhD Marika Mamatsashvili

AUGUSTO BOAL'S FORUM THEATRE

Summary

The subject of our study is “Augusto Boal’s Forum Theatre”. In Forum Theatre the plays are staged on currently central social topics. It is the most democratic form of theater, because everybody who presents at performance can participate in it and express his or her opinion. The function of the spectator is widened. Being passive, spectator becomes “spec-actor”. He or she can not only change the life story, fate of a certain personage, but can change the plot of the whole play. At Forum Theatre the performance is played twice in front of the audience. For the first time the “ready-made form” is performed. For the second time it is played by involving spectators and by taking into consideration their remarks. Usually, conflict of the performance takes place between oppressed and oppressor. Oppressed often can not support himself or herself and makes mistakes. In such cases, the spectator stops the performance, offers his version, and then begins to participate in the play. The plot of a play is composed according to a certain structure. The play starts ordinarily. Actors represent a certain model of the universe. The play shows us and represents current social issue but does not offer decision. The protagonist faces difficulties of life. He is a victim, who can not free himself from oppression. When the play is finished, spectators discuss the performed issue, what is the reason and if the issue is typical one for the society. After this, the audience is asked if they accept protagonist’s decision. Supposedly, the audience does not agree. After interaction and analyzing scenario, joker invites spectator and offers his own strategy.

The important personage of the Forum Theatre is joker, who leads the play. He should explain the rules of the play, correct mistakes, encourage both sides, support for continuing the play. His aim is to activate the audience, involve them into discussion and kindle the desire to act. When the performance ends, he puts provocative questions to the audience: does it happen in the life? Is it true? and etc. He stops the play on its climax (if the spectator does not do this) and encourages audience to present his variant of solving the problem, gives an advice to actors, plays their role in the performance. It is preferable that the actor who plays joker had pedagogical, psychological education or of director. He should know when to stop play, to whom give which role and bring the performance to the end delicately. Besides, he is to be unnoticed. The audience should think he is a presenter and by no means is a director or leader as everybody is equal in the Forum. Often Boal himself was in this role.

Nutsa Kobaidze,
Head: Prof. Maka Vasadze

WITHOUT A DOWRY

Dmitry Krymov Laboratory, School of Dramatic Art

Summary

Dimitry Krymov offers the text, which analyzes contemporary Russian life. “More Ostrovsky, more careful attention to the source text, and the attempt to shake dust off of the text which everybody has read at school” – says the director, implying experience of the modern epoch, as well as of the author’s, whose steady psychology leads to a kind of a carnival, to the grotesque and comic condition of our current being, causing a sudden paradox: the foundation of the modern aggressive dramaturgy with its extraordinary spirit, playfulness and secrets.

Peering into the old play, Krymov impetuously draws his very own storyline. Unlike Ostrovsky, no one knows what to grab hold of here – no property, no substance. Both the poor and those who have a bit more money go to that local shebeen for entertainment, to listen to this weak-of-voice singer – there is no alternative. Nor does Larisa have an alternative. Whether this charming teenage girl marries the boring clerk or leaves with the loutish Paratov, nothing much will change in her life.

In ‘Director’s note’ Krymov emphasizes Alexander Pushkin’s notable phrase from his poem “Eugene Onegin” as an epigraph: “To me, unsmiling lips bring terror, however scarlet; free from error of grammar, Russian language too» proving to be driven by the genuine and pure spirit of his nation, rather than elaborate languages that hide the truth. This should be essential for any artist while passing the audience the highest message of the show. But at the same time Dimitry Krymov, as the artistic director of Moscow’s most mischievous theatre, has deliberately emphasized the spelling mistake in the title of his new production [in Russian it should be the small “s” instead of the capital letter “Z”], by which Krymov-led actors demonstrate yet again their brilliant flair for a loose interpretation of classical texts - Georgian International Festival Of Arts In Honor Of Michael Tumanishvili 2018.

PEDAGOGICAL-PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF ADOLESCENT PARTICIPATION IN ARTISTIC-CREATIVE PROCESS

Summary

The present work represents the dramatized educational-creative method of so-called project-classes created by collaboration of artistic components from Young Children's Studio program.

On one hand this method aims to combine the aesthetically enhanced activity of the theatrical arts and on the other hand, to interact with the activities aimed at searching for knowledge and skills, to integrate the modern and effective model for the creative development of adolescents.

While working on the so-called project-classes, it is important to establish a bilateral relationship, to develop positive mood and attitudes, to encourage curiosity among adolescents, which will help in the formation of high motivation in the audience.

The creative process in such an atmosphere is the nature of the teenager's feelings. It is one of the best ways of expressing emotions when it comes to exposure to negative emotions, which in turn contributes to the positive attitude of the process. The teenager opens up in this situation and is formed as a proper recipient of creative teaching. This circumstance also promotes the development of positive qualities in them.

The work also discusses what kind of verbal material is used, especially when working with this method, which helps us to be a learning-creative process to fit the child's age, so that he can overcome it and get familiar with it. It is of great importance, since the world for the child is created in an interesting and multilateral sense of the minds of his consciousness and transforms it into a factor of creative inspiration. The creative process in such an atmosphere is the nature of the teenager's feelings.

The creative inspiration and the collaboration with their true intuition and open emotion on the stage method help the child to act correctly.

Our task in this process is:

- Developing creative interest in the child and maintaining it for a long time;
- Proper and efficient use of creative process for its cognitive development;

-
-
- Inspiring creative skills in child through cognitive development;
 - Social Strengthening of Creative Behavior and Ethics, cognitive, mental values and labor competences;
 - Forming general and personal competences to the perfection among adults.

In the process of working on a creative project, adolescents are directly involved in the work and are familiar with the aspects and mechanisms necessary for organizing cooperative work, its democratic management principles, which are implemented in the form of collaborative creative activities.

The context of creative work by the project coordination method is also a guide to teenagers in the context of the formation of the competences of values and promotes the development of motivation and the dominant attitude of success.

Inga Meskhridze,

Head: Prof. David Kobakhidze, Prof. Maka Vasadze

BODY LANGUAGE - THE MEANS OF EXCHANGING MOOD

(The work is presented in two parts)

Summary

In this work, we are talking about the mechanism of non-verbal impulses in parallel with verbal communication. It is based on the example of the individual and is aimed at transforming new possibilities. This is the language of the body, which is the average exchanging of sentiments. «The mood is the specific condition that results in the objective situation of satisfying the need for the subject.

Body language - non-verbal communication involves the movements accompanied by verbal alerts and a few seconds ahead of them. Therefore, non-verbal action is also subjected to intelligence, informative action, transmitted with sentiment and transformed into an additional enhancement of content.

The character of the body language is that the momentum of the movement comes from human unconsciousness and the replacement of these impulses without training is unimaginable, its control is much more difficult. Consequently, the more natural nature is the strictly determinant of the

reliability of the emotions as a practically visible volume and the theoretical study material.

The scene is a minimized world, its main feature - the advent of aesthetics and creativity - to achieve the catharsis. As well as the transformation of internal impulses, the non-verbal cluster as the perfection of instruments. The novelty is in the Georgian artistic space and serves to showcase the possibility of expression of the Creator. The present work is an attempt to research these tools and methods.

Tamar Mukeria,

Head: Prof. Tamar Bokuchava, Prof. Maka Vasadze

GIORGIO STREHLER'S TEMPESTS

Summary

Giorgio Strehler was the first to perform William Shakespeare's comedy "The Tempest" on the Italian stage. Therefore, the play immediately attracted much attention of critics and became special in that it was presented at the prestigious Theatre Festival of "Maggio Fiorentino Musicale" (The Boboli Gardens, in 1948.). It is noteworthy that Strehler restaged the comedy several years later on Piccolo's stage. The first staging was completely different from the second one both from the point of visual and directional conception. It is also worth mentioning that the first staging received universal replies whereas the second one became the landmark play. The interval between the two performances was thirty years. Over the thirty years the director acquired more knowledge and experience. In his letters he referred to the Shakespeare's text as absolutely modern and completely relevant to nowadays. For Strehler the birth of "The Tempest" was the moment when the director noticed some signs of apocalypse. The moment when everything went to the very bottom and sort of disappeared. When the people lost humanity, the ability to live together and the problems of existence became deeper. The director attached more importance to what was happening inside the person, in his consciousness where a constant struggle between a desire of restoration of justice and forgiveness is being held. Restoration of justice should not have been filled with the feeling of revenge. The main and important fact was that Strehler as a director was founder of Shakespeare's plays in the Italian theaters. His name is connected with integration of English dramaturgy with Italian theater which has drawn to modern theatrical trends. He introduced absolutely new

performances to the audience. It was a new slant on Shakespeare's plays and its new conceptual understanding. Wide and deep philosophical narrate of his dramaturgy at the same time. Strehler made Shakespeare popular in his country and in the context of Shakespeare he was considering attempts to overcome mankind's viciousness.

Tamar Jokhadze,

Head: Prof. Temur Chkheidze, Prof. Marina Kharatishvili

WORD THE MEAN OF IMPACT

Summary

The word is a powerful means of influence. The relationship is base on the action and word in real as well as on stage art. Only an emotionally full word – speech has an influence on the society. Therefore, like an ancient Greece in Georgia the word was refined, had been conducted special work on it and the speech had was formed. In this point of view even in ancient Greece the word was given a great importance. In Georgia the relevant attitude had been formed toward the feature, artistic and diplomatic word a long time ago, that is still refining and it is on the scientific level, which takes up new and new levels.

In the rhetoric schools established in Ikalto, Gelati and Phazisi together with Georgians studied foreigners. Later such schools where established in Telavi and Tbilisi, the graduates of which used studied rhetoric and eloquence in jurisprudence and which later was so widely spread in stage art.

Nowadays the correct speech, rhetoric, artistic speech became a subject of scientific study and was established as a separate discipline. Since ancient time up-to-date the evolutional development of such discipline and care of it does not lose its importance and now it is given a proper attention to this area.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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