
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
პიპანი**

№ 4 (81), 2019

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „ექნტავრი“
თბილისი – 2019

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

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

სახელმწიფო მეცნიერებათა ძიებანი № 4 (81), 2019

**სარედაქტო საბჭო
მაია პიპერაძე
ანაონ სამსონაძე
ირინე აბაშაძე**

**ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იავაზილი**

**დაგაბადონება
მგატერინე
ოქროპირიძე**

**გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
გაკა გასაძე**

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

**კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზაგნება 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 № 4 (81), 2019

Editorial Group

MAIA KIKNADZE
ANANO SAMSONADZE
IRINE ABESADZE

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) 2999411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თუმცოვილებები

ბეჭაიძეროვა მოწაფე, ქრესტიან ანარ	
სამსახურის გაკვეთილები დადგენაში ჩესოვის	
„სამი და“	9
მაკა ჭავჭავაძე	
შექსაცირის „პამლეტის“ ღვევან ჭულაპისეული	
კონცეციია	16
მრიუა მიმაცაშვილი	
მსოფლიო თეატრის ისტორიის სფავლების გზები	25
ლაშა ჩიხარეძეშვილი	
შემხებლებითი ინტერაქტივი და მისი გამოყენების ხერხები უახლეს ქართულ თეატრში	31

ხელოვნებათმოცოდნები

ლალი ოსუფაშვილი	
თამარ ეპიტის სახე XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის	
თბილისის ეკლესიათა კედლის მხატვრობაში	45

გუსიერისაგორგოვები

გვირცე ლევანვაშვილია	
გულბატ ტორაპის „ქართული გუსიერი საუკუნის გადასახელიდან“	57

უნივერსიტეტის სალოდორი პროცესი

მარაშ ლშვილი	
ანტიკური სისასტიპის არქეოლოგი	
ჰერაკლეს მითოლოგიური მოდელი ჰაინრ მაულერის პიესაში „ცემენტი“	68
მარან ჭავჭავაძე	
„ჩაგრულთა თეატრი“ – ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება	87
ან ლვინაშვილი	
საცხეგვაო როლური თამაშები, როგორც მულტიმედიალური სფავლების	
ეფექტური საშუალება	101
ნინო ჩერქეზიშვილი	
აუგუსტო ბოადის სურვილის ცისარტყმელა	115

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Bekaidarova Monshak Bekaidarkyzy, Yerkebay Anar Saimzhankyzy	
ACTING PURSUITS IN STAGING OF A. CHEKHOV'S “THREE SISTERS”	120
Marine (Maka) Vasadze	
LEVAN TSULADZE'S CONCEPT OF SHAKESPEARE'S “HAMLET”	121
Marika Mamatsashvili	
METHODS AND FORMS OF TEACHING THE HISTORY OF WORLD THEATER	122
Lasha Chkhartishvili	
TANGIBLE INTERACTIVE AND HIS METHOD OF USE IN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRE	123

ART STUDIES

Lali Osepashvili	
KING TAMAR'S CHARACTER IN THE WALL PAINTING OF THE 19TH 20TH CC. TBILISI CHURCH	124

MUSIC STUDIES

Gvantsa Ghvinjilia	
GULBAT TORAZE'S “GEORGIAN MUSIC FROM THE VIEW OF THE CENTURY”	125

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Mariam Iashvili	
HERCULES'S MYTHOLOGICAL MODEL IN THE HEINER MÜLLER'S PLAY “CEMENT,”	127
Manana Kvirkvelia	
“THEATRE OF THE OPPRESSED” – MEAN OF INTEGRATION AND REHABILITATION	128
Anna Gviniashvili	
DANCE ROLE-PLAYING GAMES AS AN EFFECTIVE TOOL FOR MULTIMODAL LEARNING	129
Nino Cherkezishvili	
RAINBOW OF DESIRE BY AUGUSTO BOAL	130

თეატრმცოდნეობა

ბეკალდაროვა მონშეკ,

- ა. ჟურგენოვას სახელობის ყაზახეთის ხელოვნების ნაციონალური აკადემიის დოქტორანტი, I კურსის სტუდენტი
ერკებათ ანარ,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
- ა. ჟურგენოვას სახელობის ყაზახეთის ხელოვნების ნაციონალური აკადემიის ასოცირებული პროფესორი

სამსახიობო გადათიღები საექტაპლისთვის ანტონ ჩეხოვის „სამი და“

ანტონ ჩეხოვს „XX საუკუნის შექსპირი“ უწოდეს, ხოლო მისი პიესა „სამი და“ – მსოფლიო დრამატურგიის კლასიკა.

1980 წელს პიესა პირველად დაიდგა ყაზახური თეატრის სცენაზე ყაზახურ ენაზე, ხოლო 2013 წელს ა. ბუპეჯანოვამ პიესის ახალი ვერსია შექმნა, რომელმაც გაათავისუფლა პიესა არქაიზმებისგან. ყაზახურ ენაზე ადაპტირებული ტექსტი უფრო დაუახლოვდა ჩეხოვის პიესის ორიგინალურ ვერსიას.

ყაზახური თეატრის სცენაზე, რუსული თეატრისგან განსხვავებით, ჩეხოვის პიესების ყაზახურ ენაზე ინტენსიურად დადგმა გასტული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაიწყო. 80-იან წლებში დაიდგა „ძია ვანია“, 90-იან წლებში „თოლია“, ხოლო 2013 წელს პიესის „სამი და“ პრემიერა შედგა აუზოვას სახელობის ყაზახური ნაციონალური თეატრის სცენაზე. სპექტაკლში მონაწილეობდა თეატრის მსახიობთა სამი თაობა. მსახიობთა თამაშის ხარისხი კი სხვა თეატრის მსახიობებისა და ახალგაზრდობისთვის გაკვეთილად იქცა.

წინამდებარე ნაშრომში გაანალიზებულია სწორედ მსახიობთა თამაში, მათ მიერ როლების გააზრება და ის გამომსახველობითი ხერხები, რომელთაც იყენებენ მსახიობები სპექტაკლში.

სტატიის ავტორები ეყრდნობიან ყაზახი თეატრის კრიტიკოსების სტატიებს და ნაშრომებს, რომლებიც აფასებენ სპექტაკლს და იმ მიღწევებს, რასაც ყაზახურმა თეატრმა ჩეხოვის „სამი დის“ დადგმაში მხატვრული თვალსაზრისით მიაღწია.

Bekaidarova Monshak Bekaidarkyzy,
Kazakh National Academy of Arts named by T. Zhurgenov
1st year undergraduate
Yerkebay Anar Saimzhankyzy,
Kazakh National Academy of Arts named by T. Zhurgenov
Associate professor, Candidate of Art

ACTING PURSUITS IN STAGING OF A. CHEKHOV'S “THREE SISTERS”

Once A.P. Chekhov was called “The Shakespeare of the Twentieth Century” and his drama “Three Sisters” is one of the masterpieces of the world classics. In 1980 A. Khangeldin translated it into Kazakh for the first time, later in 2013, A. Bopezhanova refreshed the play and brought it to life keeping its artistic mystery and adjusting it to modern scene. In A. Khangeldin's version, there were many archaisms due to those days, but second variation is clear and understandable to modern reader and spectator. The language of this translation makes easier to interpret the idea of the play and character's behavior. The dialogs of participants are more defined, purposeful and meaningful. The jokes between characters are witty, far from being shallow, and they open up the value of the tension in the drama. According to M. Auezov, one should dive into Chekhov's condition and feel his state in order to translate him well. This is what the writer says, “It is hard to learn from Chekhov, even feeling tremendous power, the power of his genius ... This is an artist of a special palette, multi-contrast, bright, unusually rich color” [1. p 283] It obviously takes huge responsibility and a lot of effort to bring the character into life in different language keeping the author's style and detailed description of a person. Taking into account the vast difference between two languages (Russian and Kazakh) this complicates the process. A. Bopezhanova's language mastery managed to succeed because the feelings, language specifics and thoughts of a play are very clear.

Chekhov's dramas were staged on Russian theaters over a century ago. In Kazakh theaters they were performed for the first time in 1980s by A. Mambetov's “Uncle Vanya” (translated by A. Kekilbayev) and in 1990s B. Atabayev's “Seagull”.

It is well known that the basic condition of the theory of drama is the conflict. Meanwhile, Chekhov's plays are lack of dramatic clashes and anxious movements. However, the intrinsic battle is strong and compact. The essence of the work, the importance of the conflict is tied by the fate of the main characters. Even though the characters keep living their usual life and are carried away by daily routine, deep down inside, they are worried about meaning of life. Each participant of the play is looking for an answer to questions, go through torment and suffer. As it is hard to depict the psychological tension on a stage and it is a great process of skill and takes a lot of research, the resurrection of Chekhov's dramas is an invaluable experience for any theater troupe. As you go deeper into Chekhov's drama, which is characterized as common life reality, you can clearly see and appreciate the delicate, confused intricacies of human nature and soul.

R. Andriyasan directed "Three sisters" for the first time in 2013 on the stage of Kazakh State Academic Theater named after M. Auezov. The actors of senior, middle generation and young actors participated in the performance.

The of General Prozorov's three daughters Olga, Masha, Irina and their brother Andrey, who had their childhood in Moscow, now live out of the city. Apart from the members of Pozorovs' intelligent family, there are some other secondary characters, such as Kuligin, Vershinin, Solenyi, Tuzenbach, who are also involved in drama. The spiritual frustration of three sisters, their illusionary dreams of moving to their native city, their loneliness, their love, was impressively conveyed through the genuine play of the theater actors.

One of the main features of the performance is the cast. E.B. Vakhtangov's opinion "You cannot create without knowledge of life" [2. p102] is in harmony with the director's decision. R. Andriyasan skillfully gave each performer his own hero. In the western countries, there are directors who have been depicting A.P. Chekhov in different interpretations. However, in order to understand the great writer's language and his deep thoughts it would be absolute win to show it in a classic manner. As the play is, the unity of different acting skills R. Andriyasan put on the play in an academic style. The main reason is that A.P. Chekhov wrote the play especially for the stage. One might

think it is quite easy to put up the play because every mise-en-scene, character costumes and facial expressions are described in details. However, mise-en-scene is the tool that every director use to visualize his ideas. Only relevant mise-en-scene can fully open up the genre of a play. That is why the director skillfully builds up clear and compact mise-en-scene here and it perfectly matches with the form of a play.

The whole set and the costumes of characters look the same style as in Chekhov's era. The production-designer V. Kuzhel could synchronized the past and the present. Nothing is spare on a stage; everything is on its place. A table, chairs, every piece of furniture, even the piano on the right is in style of that time period. V. Kuzhel managed to find the connection between the art director and the author and did his best to equip the stage.

The main characters of the play Olga, Masha and Irina are different; each one has their own point of view and their attitude to life. They spend their time waiting for something important to happen, but nothing changes. D. Temirsultanova played Olga, the eldest of the sisters, masterly. The actress did a tremendous job depicting intelligent and open-minded gymnasium teacher Olga. The monologue on the first scene where she opens up her dreams and secrets about Moscow to Irina with heavy heart convinces the spectators on her mastery. Her relationship with sisters and attitude towards her brother Andey also reflected her Kazakh behavior. According to a play, Olga is 28 year old in the first part of it and little older in the second part, but the actress depicted Olga as a lady of over 50. When Masha whistles she replies, "Masha please don't whistle. I teach in gymnasium every day, so I have headaches lately. I am getting older..." [3. p348]. Olga gets older because of her routine life, but the actress' manner of walking and moving shows her real age. However, we can surly say that D. Temirsultanova fulfilled the purpose set by the director. She really well portrayed intelligent, cultured and open-minded Russian woman thanks to her acting and life experiences. A.P. Chekhov always demanded to show the unity of intelligence and sentiment, thoughts and inner motives. In her acting, we could see meaningful intellect, soft feelings, deep thoughts and valuable action.

N. Karabalina portraying Masha in the first part of the drama

couldn't show her full potential. The way she behaves on a stage, how she slowly lights up the cigarette was not much different from D. Isabekov's "Zhauzhurek" where she played Elizabeth. Seems like that actress did not do much research before getting on a stage. Every move and every impression on her face reminded Elizabeth. Masha was married to Kulygin at her early age, but she does not love him. The actress could not express her feelings in unison with her partner K. Tastanbekov. She was out of the whole atmosphere of a play, felt like she was thinking complete different things. When you read the drama, Masha is perceived as a person in a stressful situation. She was too young to marry and was a teenager when her father died. Other girls had different position, Olga already had her personal identity and Irina was a little girl who could not understand the situation. That is probably why, Masha is described as a woman who lost a hope for life and tired of living. Perhaps the actress tried to put more effort on this side of Masha's personality. We could see Masha's image played by N. Karabalina only by the second part of the play. There was a unique ensemble between her and Lieutenant Colonel A. Vershinin played by E.Bilal. N.Karabalina was able to change. Masha, who initially was not very emotional, eventually could see and feel her partner in her dialogues with Vershinin.

Young and talented actress Z. Karimova played the youngest of three sisters. She managed to colour her character with tenderness and lyrical manners. In the first part, she could perfectly show abrupt and naughty behavior of a character as well as purity of her soul. Later in the second part, the actress performed the dynamic change in Irina's vision of life. The viewer could clearly see the difference between twenty and twenty five years old Irina in both parts of the play. The actress's behavior, attitudes, and facial expressions dramatically increased the meaning of her every word. The performance begins with the moment when the sisters congratulate the youngest sister with her birthday. In this scene, Z. Karmenova was able to show the depth of her character. Irina, in her white dress, doubtless believes her new life will begin. Just as a white bird, she dreams of going to beloved Moscow. But it was just a dream. In the second part, Irina realizes that her dreams would never come true and decides to marry Tuzenbach.

This shows how hopeless and indifferent she is. Her greatest fear always was to repeat her sisters' path, she tries to avoid it, but eventually she finds out it is her path too. She will stay in the town. In short, the actress Z. Karmenova was able to make a memorable and unexpected performance of a quiet girl, whose attitude to life changed.

Another bright character in the play is Andrey's wife Natasha. Natasha's character is realistic and vivid, when others are in a state of depression. All her thoughts and actions are clear and straight. Actress Sh. Zhanysbekova was able to show confidently her character's behavior. Natasha is a person who is out of this family, ignorant and sly. She wants to rule the household by her own laws and shows up her selfish nature. It is quite common in our society now, which makes the drama relevant today. Sh. Zhanysbekova performed cunning and self-centered traits really well with her exceptional face expressions and movements. It becomes clear that actress coped well with her role from her lines addressed to her son "Bobik, Bobik".

Even though A.P. Chekhov named his play "Three sisters", Andrey Prozorov is the first on the cast list, other characters are written related to him (Nataliya Ivanovna –his fiancée, later his wife, Olga, Masha, Natasha – his sisters etc.). In the group of characters, A. Prozorov is a person who carries the main burden. He is intelligent, educated and support of the family. He is a ray of hope. He is a person who could not live up to the expectations of his sisters him being a professor in Moscow. There is an important reason why Nataliya Ivanovna's name is in the poster of a play among the other characters. A.P. Chekhov depicts her as a main obstacle to the bright future. Zh. Sadyrbaev played Andrey's image on a stage. Although he showed a character with low self-esteem and loyal to his wife a new dimension, Chekhov did not describe him as a dependent of Natasha from the beginning of the play that is why the actor left behind some of Andrey's traits.

As M. Bazarbaev said, "Culture and literature, which do not accept the best practices of related nations, and that do not share their experiences, will vanish instead of grow. Without a doubt, the classic Russian literature influenced new genres and art forms in the Kazakh literature and culture". Culture and literature should always be the product of the modern time and be ahead of time. [4. p107] Kazakh

theatrical art is developing and enriching the repertoire of the great classics of the world class, such as A.P. Chekhov due to these cultural and literary processes today.

Bibliography:

1. Ivanov V., The Extraordinary Theater of Evgeniy Vakhtangov. - Moscow: "ART", 1999. – p. 113.
 2. Works by A.P. Chekhov. - Almaty: "Zhazushy", 1989. – p 505.
 3. Works by M.Auezov. Four volumes collection. - Almaty: "Zhibek Zholy", 2013. - 97 pages.
 4. Russian classical dramaturgy. - Astana: "Audarma", 2004. – p. 520.
-
-

მაკა (მარინე) გასაძე,

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

შექსპირის „ჰამლეტის“ ღევან ჯულაპისეული არცოვეჭია

შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმებით ერთობ მდიდარია ქართული თეატრი. საკმარისია გავიხსენოთ, თუნდაც, ლადო ალექსი-მესხიშვილის ჰამლეტი, კოტე მარჯანიშვილის მიერ 1925 წელს რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ჰამლეტი“ – უშანგი ჩხეიძით მთავარ როლში. ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი საუკეთესოა.

ამ ბოლო პერიოდში ქართველმა მაყურებელმა „ჰამლეტის“ არაერთი საინტერესო ინტერპრეტაცია იხილა. 2010 წელს „თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე“ ნაჩვენები იყო მსოფლიოში სახელგანთქმული ლიტერატურული რეჟისორების, ნეკროშუსის და კორპუსოვანის ორი განსხვავებული კონცეფციის „ჰამლეტი“. ორივე სპექტაკლმა შეძრა ქართველი მაყურებელი, განსაკუთრებით კი ნეკროშუსის დადგმამ. რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრში „ჰამლეტის“ ორი რედაქცია უზრუნველყო ქართველ მაყურებელს. ბოლო წლებში თბილისის სცენებზე ქართველი რეჟისორების მიერ სრულიად ახალი თვალით დანახული „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაციები ვიხილეთ. მხედველობაში მაქვს ბესო კუპრეეშვილის „ჩემი ჰამლეტი“ მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენაზე და რუსთაველის თეატრის ექსპრიმენტულ სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორის – ლევან ხვიჩიას მიერ დადგმული „ჰამლეტ კომიქსი“, დავით მღებრიშვილის „ჰამლეტი“ ფოთის თეატრში, გურამ მაცხონაშვილის „ჰამლეტი“ ალტერნატიულ სივრცეში.

შექსპირის გმირების პრობლემები შორეულ წარსულს არ ეკუთვნის. ისინი მუდამ ცოცხლობენ ადამიანის ფიქირასა და ქცევის ფორმებში, ამიტომაც არიან ასე ახლობელნი ყველა დროისა და

¹ ტექსტი წაკითხულია აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე – „ჰუმანიტარული მეცნიერებები გლობალიზაციის გაოქაში“. კონფერენცია ჩატარდა 2019 წლის 1-2 ნოემბერს.

ეროვნების მაყურებლისათვის. თეატრის ფუნქციაა ამ დრამების გაცოცხლება, რაც გულისხმობს ნაცნობ ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში მათ გადმოტანასა და ასახვას.

2019 წლის სეზონი მარჯანიშვილის თეატრმა პრემიერით დახურა. ლევან წულაძემ შექსპირის „ჰამლეტის“ კიდევ ერთი საინტერესო ვერსია შესთავაზა ქართველ მაყურებელს. „ჰამლეტი“ დიდი დრამატურგის პიესათა შორის, ალბათ, ყველაზე ფილოსოფიური, მნიშვნელოვანი პიესაა. შექსპიროლოგები ამტკიცებენ, რომ ჰამლეტის პერსონაჟი თავისი მსოფლმხედველობით ყველაზე მეტად ჰგავს თავად შექსპირს: სამყაროს ტრაგიკული მსოფლშეგრძნებით, ყოფიერების ფილოსოფიური აღქმით, წარსულისა და მომავლის გარდაუცალი და უწყვეტი კავშირის გააჩრებით.

ლევან წულაძის კონცეფციით სამყარო ჭუჭყისა და სიბინძურის მორცვშია ჩათრეული. სწორედ ამიტომაც სპექტაკლის მთელი მოქმედება სარაფაფში განთავსებულ სამრეცხაოში ვითარდება. ბინძური სამყარო გასუფთავება-განახლებას საჭიროებს. ბოლო წლებში დადგმული სპექტაკლების მსგავსად, სცენოგრაფია ამჯერადაც დამდგმელ რეჟისორს ეკუთვნის. მარჯანიშვილის თეატრის სცენა მაყურებელთა დარბაზზე გადმოდის, მარცხენა მხარეს სამრეცხაოა გაკეთებული, აქ რამდენიმე დიდი თუ მცირე ზომის სარეცხი მანქანა დგას, რომელთა თავზე თუ გარშემო ჭუჭყიანი თეთრეულის გორებია. სამრეცხაოს ორი გამჭვირვალე კედელი გამოჰყოფს. სცენის სიღრმეში ჩარჩოში ჩასმულ ეკრანზე უკიდეგანო ზღვის პეიზაჟია, რომელზედაც, მოვლენების განვითარების პარალელურად, ხან ზღვაში ჩამავალი მჴე, ხან ფოიერვერკები, ხან კი მოქუფრული, ჭექაუწილიანი ცა და აღლელვებული ზღვის კადრები გამოისახება. ეს ეკრანი-სურათი თითქოს საოცნებო სამყაროა, რომლისგანაც რადიკალურად განსხვავდება სამრეცხაოში არსებული რეალობა. ის ოცნებაა, ეს კი ნამდვილი ცხოვრება. ეკრანის წინ შავქვიშიანი სანაპიროა განთავსებული. სცენაზე ეშვება სანაპირო კაფეების მსგავსი განათების ნათურები. ნიკა მაჩაიძის ვიდეოკადრები სპექტაკლში განვითარებული მოვლენების და მოქმედ პერსონაჟთა სულიერი თუ ფსიქიკური მდგომარეობის ვიზუალური ემოციური გამოხატულებაა.

პიესის ადაპტაციისას ლაშა ბუდაძემ და ლევან წულაძემ გარკვეული კუპიურები გააკეთეს, ტექსტის ნაწილი ამოიღეს, გადაადგილეს, შეამცირეს პერსონაჟთა რაოდენობა, რამდენიმე

პერსონაჟი ერთ სახეში გააერთიანეს. მაგალითად, როზენკრაცი და გილდესტერნი ოფიცერები, ჯარისკაცები და მესაფლავებიც არიან. ჰამლეტის მამის აჩრდილსა და მსახიობს ერთი მსახიობი თამაშობს, დადგმაში ელსინორის სასახლეში მსახიობთა დასი კი არა, ერთი მსახიობი მოდის. აქცენტების გადაადგილებით შეცვლილია პერსონაჟთა ხასიათები.

ნიკა თავაძის კლავდიუსი და ბაია დვალიშვილის გერტრუდა შუაბნის ასაკს მიტანებულები არიან. მათ შენარჩუნებული აქვთ გარეგნული მომზიბელელობა. ორივეს ჯერ კიდევ ძალუშის სიყვარული, ერთმანეთისადმი ვნებიანი ლტოლვა. ნიკა თავაძის კლავდიუსი სიმპათიური, დინჯი, ჭკვიანი მამაკაცია, რომელსაც, რა თქმა უნდა, აქვს ამბიცია იყოს ლიდერი, ქვეწის მმართველი, გვერდით ჰყავდეს ლამაზი ქალი. ბაია დვალიშვილის გერტრუდა, ასაკის მიუხედავად, სილამაზეშენარჩუნებული, სისხლსაესე, ცხოვრების მოყვარული ქალაბატონია. მას ჯერ კიდევ შეუძლია მოხიბლოს მამაკაცი, იყოს საოცნებო ქალი. პირველ მოქმედებაში იგი ბედნიერი ქალია, რომელიც გრძნობს, რომ ჯერ ისევ სასურველია. თავის დანაშაულს მოგვიანებით გაიაზრებს, მეორე მოქმედებაში ნელ-ნელა დარდისგან მოხუცად გარდაისახება, რომელსაც მძიმე ტვირთად აწევს ცოდვები. ბაია დვალიშვილის მაღალპროფესიული გამოსახვის ხერხები: პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, შინაგანი ემოციური მუხტი სწორედ ამის გამომხატველია. ლევან წულაძის სპექტაკლში ამ ორ ადამიანს მართლა უყვართ ერთმანეთი. იგრძნობა, რომ ყოფილ, გარდაცვლილ ქმართან გერტრუდა არ იყო ისეთი ბედნიერი, როგორც კლავდიუსთანაა. ჩაბნელებულ სცენაზე, სიღრმეში მოლივლივე ზღვაზე მზის ჩასვლის პეიზაჟი აისახება უკრანზე. მის წინ ერთი ნათურით განათებული, წითელ კაბაში შემოსილი გერტრუდა ზის, ოცნებობს და სასმელს მიირთმევს. წითელი ფერის მეტაფორა ორმაგად შეიძლება იქნას გაგებული: ბედნიერებისა და იმავდროულად უცედურების მომასწავებელი.

ლევან წულაძის კონცეფციით, ზაზა სალიას გილდესტერნი, ანუკა გრიგოლიას როზენკრაცი, კოკო როინიშვილის ჰორაციო, დავით ხურცილავას პოლონიუსი ნახევრად ჯამბაზები არიან. ტრაგიკულ თუ დრამატულ ეპიზოდებში, ისინი უცებ მაყურებლის გასაცინებელ ქმედებებს სჩადიან. ტრაგი-ფარსი სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის ხერხია. სამრეცხაოში გილდესტერნი და როზენკრაცი

ფუსფუსებენ, ირკვევა, რომ ბოლო პერიოდია გარდაცვლილი მეფის აჩრდილი დაბორიალობს ელსინორის სასახლეში. ამ დროს სცენის სიღრმიდან ჰორაციო შემოდის, იგი ყურს მოქრავს როზენკრაცის და გილდესტერნის აჩრდილზე საუბარს. მას ეს სასაცილოდ არ ჰყოფნის, თავზე პიჯაკს წამოიფარებს, რწევა-რწევით მოემართება მათკენ. როზენკრაცი და გილდესტერნი, სანამ ჰორაციოს ამოიცნობენ, გულგახეთქილები არიან. შემდეგ იცინიან, მხიარულობენ და სწორედ ამ დროს აჩრდილი გამოეცხადებათ. სამრეცხაოს შუშის გედელი ყინვის შსგავსი ნახატით იბურება, მის უკან კი აჩრდილი გამოჩნდება, უცებ რაღაცა იფეთქებს და სინათლე ქრება.

ამ ეპიზოდს მოსდევს ძალიან ლამაზი სცენა კანდელიაბრებით, რომელიც რეჟისორს ვიზუალური თვალსაზრისით ეფექტურად აქვს გადაწყვეტილი. სანთლებიანი შანდლებით ხელში თითქმის ყველა პერსონაჟი სცენაზეა, სცენის სიღრმიდან კლავდიუსი სასმისებიან მაგიდას შემოაგორებს. ყველას ურიგებს სასმელს. ყველა თითქოს ბედნიერია, მხოლოდ ავანსცენაზე ჩამომჯდარი ჰამლეტია სევდიანი. სცენაზე მხიარული განწყობა სუფეს. სწორედ ამ ეპიზოდს მოსდევს ჰამლეტის აჩრდილობან შეხვედრის სცენა.

ყველა დადგმაში, რაც მინახავს, აჩრდილს სხვადასხვა დატვირთვა აქვს მინიჭებული. სწორედ აჩრდილის მიზეზით დატრიალდება პიესაში ტრაგედია. რობერ სტურუს აჩრდილი მონსტრის მსგავსი არსება იყო, ნეკომშიუსის მამა ჰამლეტი ტრაგიკული არსება გახლდათ, რომელიც შურისძიებისკენ მოუწოდებს ვაჟიშვილს, ფინალში კი, როცა ხვდება, რომ სწორედ მისი მიზეზით, მის შურისძიებას შვილი შესწირა, გულგანგმირული ბლავილით დასტირის შვილის ცხედარს. ლევნ წულაძის კონცეფციით, აკაკი ხიდაშელის აჩრდილი ამპარტავანი ტირანია, რომელიც ერთი ხელის მოსმით ანადგურებს ყველას და ყველაფერს, არ ედარდება, რომ შურისძიებას საჯუთარი შვილი შესწირა. რეჟისორის მოფიქრებულ კიდევ ერთ საინტერესო შტრიჩს გაუსვამ ხაზს. პიესაში, როგორც აღნიშნე, მსახიობთა დასი მოდის ელსინორის სასახლეში. მარჯვანიშვილის თეატრის სპექტაკლში ერთი მოხუცებული მსახიობია. რეჟისორის გადაწყვეტით, აჩრდილი და მსახიობი ერთნი არიან. როდესაც ნიკა თავაძის კლავდიუსი ხვდება, რომ ჰამლეტმა მას მასე დაუგო, იგი გვერდზე გადის და ვითომ საქმიანად საუბრობს მობილურზე. აკაკი ხიდაშელის მსახიობი პარიკს იხსნის და აჩრდილად გარდაიქმნება. რეჟისორს

ისეთი მხატვრული ხერხით აქვს ეს სცენა გადაწყვეტილი, რომ მაყურებელმა შეიძლება აღიქვას, როგორც კლავდიუსის სინდისის ქედზენის წარმოსახვა, ან მისტიკური მოვლენა. აკაკი ზიდაშელი სამახიობო ოსტატობით ასრულებს ორივე როლს. მისი აჩრდილი პომპეზური ტირანია, მსახიობი კი იმდენად მოხუცია, რომ ხელები უკანკალებს და ენაც კი ებმის. განსასახიერებელი პერსონაჟის თამაშისას კი იგი გარდაისახება, ხელებიც აღარ უკანკალებს, ენაც აღარ ებმის და პეროკულ სტილში თამაშობს გონზაგოსა და მისი მეუღლის სახეებს. მსახიობს ბოლომდე გააზრებული, შესისხლხორცებული აქვს რეჟისორის დასახული ამოცნა და პლასტიკით, მიმიკით, ჟესტიკულაციით, ხმის ტემპით, მეტყველების მანერით ქმნის თავის ტიპაჟებს.

ლევან წულაძემ პამლეტისა და აჩრდილის შეხვედრის შემდეგ ცეცხლის ალში გაახვია მთელი სცენა. ცეცხლის წამკიდებელი, რა თქმა უნდა, პამლეტია. ნიკა გუშავას პამლეტი სანთებელს ანთებს და მოისვრის. ეს სცენაც ულამაზესი და ძალიან ეფექტურია. კედლებს ცეცხლი უკიდია, სცენის სიღრმეში არსებულ ეკრანზეც ცეცხლი გიზგიზებს. პამლეტი, პორაციუსი, როზენკრაცი და გილდესტერნი ეკრანისკენ ნელა მიემართებან, თითქოს შიგნით შედიან, მერე ჩრდილების ეფექტით, ეკრანს უკან უზარმაზარ ფიგურებად გადაიქცევიან. ახალგაზრდა თაობა ბრძოლას იწყებს დარღვეული დროთა კაგშირის აღსაღენად.

მანამდე კი პაატა პაპუაშვილის ლაერტის, ანა ვასაძის ოფელიას, დავით ხურცილაგას პოლონიუსის სცენები გათამაშდება. ავისმომასწავებელი ბრძოლის დაწყებამდე მხიარული ეპიზოდი შესთავაზა მაყურებელს რეჟისორმა. ოფელია ლაერტს აცილებს, ბუშტებშემოკრულ ჩემოდანს მოაგორებს. მოსიყვარულე და-ძმა ერთმანეთს ელაზთანდარავება, ეხუმრება, იმავდროულად, ძმა დარიგებებს აძლევს უსაყვარლეს დას. პამლეტი უფლისწულია და ძას არ შეუძლია იქორწინოს ვისზეც მოუნდება. ოფელია ძმას გაამასხარავებს – ვითომ ორსულადაა. ეუბნება, დემაგოგი ნუ იქნებოთ და ჯიბიდან პრეზერვატივების აცმას ამოუღებს. ამ დროს შემოდის პოლონიუსიც. დავით ხურცილაგას პოლონიუსი სამეფოს ერთგული მსახურია, რომელიც ძალიან ბევრს ლაპარაკობს, ძალზე საქმიანია, გამუდმებით შემოსდის მობილურზე საქმიანი ზარები. იგი დაწესებული მორალურ-ზნეობრივი კანონებით ცხოვრობს. შვილს

დარიგებისას ბარათებზე დაწერილ შეგონებებს უკითხავს.

ნიკა კუჭავას ჰამლეტი ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც შეეძლო ყოფილიყო ბედნიერი, მაგრამ „წყეულმა ბედმა“ უკუღმართად წარმართა მისი ცხოვრება. იგი ჭკვიანი, მოსიყვარულე, იუმორის მქონე ადამიანია. მსახიობის პლასტიკა, უსტიკულაცია, მიმიკა ზომიერად თავშეკავებულია. მისი მეტყველება შშვიდია და მხოლოდ კულმინაციურ მომენტებში იმაღლებს ხმას. ვინ არის ნიკა კუჭავას ჰამლეტი? სამართლიანობისათვის შურისმაძიებელი, მებრძოლი, შეყვარებული ახალგაზრდა კაცი თუ მსხვერპლი. ალბათ, ყველა ერთად. იგი საკუთარმა მშობლებმა გასწირეს, დედა ნაადრევად დაქორწინდა ბიძაზე, რაც მისთვის ყოვლად მიუღებელია და ამის გამო დადარდიანებული, მაგრამ ამას გადახარშავდა, რომ არა ტირანი მამისგან დავალდებულება, მოწოდება – შურისძიებისაკენ. ამის შემდეგ ჰამლეტის ცხოვრება მას აღარ ეკუთვნის. ნიკა კუჭავას ჰამლეტი ხან მხიარული ახალგაზრდაა, ხან ნაზი შეყვარებული, ხან შურისძიების გრძნობით აღვსილი ადამიანი, ხან კი ბინბური სამყაროს ყურებით „ტვინში დაჭრილი“ შემლილობამდე მიყვანილი კაცი.

ლევან წულაძის მიერ მსახიობებისთვის დასახულმა ამოცანებმა პიტერ ბრუკის სიტყვები გამახსენა: „შექსპირის პიესების სიძლიერე იმაშია, რომ მათში ადამიანი ერთდროულად წარმოდგენილია ყველა ასპექტში: ჩენ შეგვიძლია მასთან იდენტიფიცირებაც და მისგან დაშორებაც. უმარტივესი სიტუაცია გვაფორიაქებს ქვეცნობიერის მეშვეობით, ამ დროს კი ინტელექტი აკვირდება, აკეთებს კომენტარებს, ფილოსოფოსობს“.¹

თინათინ წულაძის ქორეოგრაფია ზუსტად გამოხატავს რეჟისორის კონცეფციას. ეს არ არის სპექტაკლი, მხოლოდ დალატზე, შურისძიებაზე, ადამიანთა ამპარტავნებაზე, ბინბურ სამყაროზე, ეს სპექტაკლი სიყვარულის ისტორიაცაა. მართალია განსხვავებული, მაგრამ ეს კლავდიუსისა და გერტრუდას, ჰამლეტისა და ოფელიას სიყვარულის ამბავიცაა, რომელსაც საიმონისა და გარფუნქელის სიმღერა გასდევს ლაიტმოტივად (მუსიკალური გამფორმებელი ზურაბ გაგლოშვილი). თითოეული მსახიობი-პერსონაჟის მოძრაობა, პლასტიკა ხასიათის, შინაგანი ბუნების გამომხატველია. ანა ვასაძის ოფელია სცენაზე პირველი გამოჩენისას, სწორედ ამ სიმღერას

¹ Брук, П., «Шекспир в наше время». Англия, №2., 1964. с. 35.

უსმენს ყურსასმენებით. ყურსასმენებს გერტრუდა გამოართმევს და თვალებდახუჭული, მისი ემოციების და შინაგანი მდგომარეობის გამოქვებაზე სიმღერას, ბეღნიერი ღიმილით, ოდნავ შესამჩნევი მოძრაობით აჰყვება.

გულის ამაჩუყებელი და საოცრად ემოციურია პამლეტისა და ოფელიას სასიყვარულო სცენები. უდიდესი გრძობა გმოსჭვევის ამ ორი ადამიანის ურთიერთობაში. აუცილებლად მინდა ალვინშნო, რომ დარბაზში მსხდომი მაყურებლის უმრავლესობას, ნიკა კუჭავასა და ანა ვასაძის ეპიზოდებზე, თვალზე ცრებლი ადგებოდა და ჩუმად ქვითიერებდა. მათი სიყვარული გულწრფელი, ემოციებით აღსავსე და იმავდროულად ნაზია. როდესაც ნიკა კუჭავას პამლეტი მიხვდება, რომ მათ შეხვედრას ლეპტოპის საშუალებით თვალყურს ადეგნებენ, იგი გაოგნებული უყურებს ოფელიას, ხვდება, რომ ოფელიამ ეს ამბავი იცის, გული დაწყდება, მაგრამ იქვე პატიობს. ანა ვასაძის ოფელიას სახეზე კი დამნაშავე ბავშვის გრძობა გამოიხატება. იგი დარცხვენილი, მქერას ვერ უსწორებს პამლეტს. აღსანიშნავია, რომ სხვა „პამლეტის“ დადგმებისგან განსხვავებით (რაც მინახავს), ლევან წულაძემ თავის სპექტაკლში უფრო მეტი დატვირთვა მიანიჭა ოფელიას პერსონაჟს. ანა ვასაძის ოფელია ერთდროულად ბავშვურად მიამიტურია, გულწრფელია, ქალურია, მომხიბვლელია, დამთმობია და იმავდროულად მტკიცე ხასიათის მქონეცა. ლევან წულაძის და ანა ვასაძის ოფელიას არ სურს იყოს გარემოებათა მსხვერპლი, იგი თავგამოდებთ იბრძვის, ფინალში კი სიკვდილს ამჯობინებს მსხვერპლად ცხოვრებას. პამლეტთან დაშორების შემდეგ „სათაგურის“ სცენაში - მედიდური ქალბატონია, ულამაზეს შავ გრძელ, გიპურით გაწყობილ კაბაში გამოწყობილი შემოდის სცენაზე. თუკი მანამდე იგი სიცოცხლითა და სიყვარულით აღსავსე, ხალისიანი ახალგაზრდა გოგოა, „სათაგურის“ ეპიზოდში - სასურველ ულამაზეს ქალად გარდაიქმნება, მას სურს პამლეტს დაანახოს, რაზე ამბობს იგი უარს. საბოლოოდ მისი გონება ვერ გაუძლებს „ბინბური სამყაროს“ ცხოვრების წესებს - გიუდება და თავს იკლავს. გასაოცარია ანა ვასაძის პლასტიკის შერწყმა შინაგან ემოციურ მდგომარეობასთან სიგიჟის სცენებში. შტრაუსის ვალსის ფონზე, თონათინ წულაძის მინიმალისტური შტრიხებით დადგმული ოფელიას ცეკვა მაღალ პროფესიონალურ დონეზე შეასრულა მსახიობმა. ულამაზესი და ემოციურია მისი თვითმკვლელების სცენა. სულიერად შეშლილის ფორმაში გამოწყობილი ოფელია ნელ-ნელა მიემართება ეკრანისაკენ,

ხელებს შლის და აღელვებულ ზღვაში გადაეშვება.

ემოციური მუხტითაა დატვირთული ბაია დვალიშვილის გერტრუდას და ნიკა კუჭავას ჰამლეტის ეპიზოდი, რომელიც ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობით სრულდება. მსახიობთა პროფესიონალიზმი მაყურებელს ემოციურად მუხტავს. ამ სცენის მსვლელობის დროსაც აღელვებული მაყურებელი ტირილს ვერ იკავებს. გერტრუდას სურს შვილს გააეგებინოს, რომ მას აქვს უფლება – იყოს ბედინერი, ჰამლეტი კი ცდილობს შეაგნებინოს, რომ კლავდიუსი დამაშავევა, ხოლო მისი საქციელი – ამორალურია. ჰამლეტის თხონაზე – კლავდიუსის საწოლს აღარ გაეკაროს, ბაია დვალიშვილი, მხოლოდ უესტიო, მიმიკით და შორისძებულით უკასუხებს, რომ ეს მისოცის ძალას მხელი იქნება. ბინძურ სარეცხში ჩამალული პოლონიუსი შეშინებულია და მობილურით შველას ითხოვს. ჰამლეტს კლავდიუსი ჰვონია და დედასთან ემოციური საუბრის ფონზე, მივარდება სარეცხის გროვს და დანით კლავს პოლონიუსს. დაჭრილი პოლონიუსი წამოდგება, ბარბაციო გადადის ქვიშიან ნაპირზე, მობილურით კიდევ რაღაც მითითებებს გასცემს და უსულოდ ეცემა. გერტრუდა და ჰამლეტი მოათრევენ ჸუჭყაინი სარეცხისათვის განკუთვნილი ტომრისაგან, სცენაზე შავი ქვიშის ზოლი რჩება. თითქოს პოლონიუსისაგან მხოლოდ ეს შავი ქვიშალა დარჩა.

სპექტაკლი სამსაათზე მეტსანს მიმდინარეობს, ამისდამიუხედავად რეჟისორის მიერ შექმნილი რიტმიკა მაყურებელს მოღწეუბის საშუალებას არ აძლევს. წარმოდგენის საერთო რიტმიკიდან, ჩემი აზრით, მხოლოდ გაწელილი ექსპოზიციაა ამოგარდნილი. კარგი იქნება, თუკი ლევან წულაძე ცოტათი შეამცირებს ამ ნაწილს. დასახვეწია აგრეთვე ლაურტისა და ჰამლეტის შერკინების სცენა. რეჟისორმა ან ბოლომდე პირობითი უნდა გახადოს ეს ეპიზოდი, ან მსახიობები უკეთ დაეუფლონ ორთაბრძოლის ხელოვნებას.

ლევან წულაძისეული „პამლეტის“ ფინალი ერთობ ეფექტური და რეჟისორის კონცეფციის ნათლად გამომხატველია. სცენა გვამებითაა სავსე. მოწამლული სასმისით კვდება გერტრუდა, ლაურტი გამოუტყდება ჰამლეტს, რომ მისი დაშნის წვერზე საწამლავია წასმული და რომ ორივე განწირულია, ყველაფრის მოთავე კი კლავდიუსია. ჰამლეტი კლავდიუსისგენ მიდის, რომ მოკლას. კლავდიუსი თავის დასაძვრენად, ვითომ საქმიანად იწყებს

მობილურზე საუბარს. ისინი კულისებში გადიან. კლავდიუსი კვლავ მობილურით შემოდის სცენაზე, დაეცემა და კვდება. როზენკრაცი და გილდესტერნი დიდ ურიკას შემოიტანენ და სცენაზე მიმოფანტულ გვმებს შემოაწყობენ. ჰორაციო, რომელმაც პამლეტის თხოვნით უნდა იცოცხლოს, ავანსცენაზე ჩამოჯდება და მიმართავს მაყურებელს: „რა გნებავთ ნახოთ, თუ ეძებთ რამე სამწუხაროს, საკვირველს, შორს ნულარ წახვალთ, აქ გაჩერდით“. სცენის სიღრმეში წითლად განათებული აჩრდილი ზის, წამოიმართება და მედიდური, კმაყოფილი სახით ჰორაციოსკენ მოექმართება, მიუხსლოვდება და სახეში ჩახედავს. შეშინებულ ჰორაციოს გული უსკდება და მიწაზე გაერთხმება. კაკო ხიდაშელის აჩრდილი ბოლო აკორდით აგვირგვინებს სპექტაკლს, ჰორაციოს თავზე ჩამოკიდებულ ერთადერთ ნათურას სულს შეუბერავს და აქრობს. ირგვლივ სიბნელე დაისადგურებს. ტირანმა მეფეზ საწადელი აისრულა – შურისძიება აღსრულებულია. მის მიერვე შექმნილი ბინბური სამყაროს წევრთა უმრავლესობა მკვდარია, საკუთარი შვილიც კი. მაგრამ ეს მას სრულებითაც არ ადარდებს, რაც მთავარია, საკუთარი ამბიციები დაიკმაყოფილა.

სტატიას პიტერ ბრუკის სიტყვებით დავასრულებ: „შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადსხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს, გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“.¹ ლევან წულაძემ მარჯანიშვილის თეატრში, სწორედ თავისებურად, საინტერესოდ, განსხვავებულად დანახული „პამლეტი“ განახორციელა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Брук П., Пустое пространство, секретов нет. М., Изд., “Артист. Режиссер. Театр”, 2003.
- Брук П., «Шекспир в наше время». Англия №2 (1964), 2-38, 1964.

¹ Брук, П., «Шекспир в наше время». Англия, №2., 1964. с. 35.

მარიკა მამაცაშვილი,

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

ასოციიო თეატრის ისტორიის ცალების გზები¹

ისტორიის შემეცნებისას ინტერდისციპლინარიზმი განიხილება, როგორც ისტორიის შესწავლის მეთოდი, რომელიც განსხვავებული დისციპლინების სინოეზის საშუალებას გვაძლევს. ის იკვლევს ადამიანის სოციალური ცხოვრების განსხვავებულ ასპექტებს და ასევე სწავლობს თვით ადამიანს, როგორც ამ სოციუმის წევრს. ასევეა კონკრეტულად თეატრის ისტორიის სწავლებისას, ვინაიდან თვით თეატრის ფენომენი სინოეზურია და სხვადასხვა ხელოვნების დარგების ერთიანობას წარმოადგენს. თეატრალური წარმოადგენა მოიცავს ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნების, მუსიკის, ქორეოგრაფიის, ვოკალური ხელოვნების ერთიანობას.

ტექნიკურმა პროგრესმა კაცობრიობას ინფორმაციასთან წვდომა იმდენად გაუადვილა, რომ სახლიდან გაუსვლელად შეგვიძლია წვდომა გვქონდეს ნებისმიერი სახის ინფორმაციასთან; მაშინ ჩნდება კითხვა – რა საჭიროა ლექციებზე სიარული თუ განათლების მიღება სახლშიც შეგვიძლია..? სწორედ ამიტომაც ბაკალავრიატის საფეხურზე, თეატრის ისტორიის სწავლებისას, პედაგოგები ვაწყდებით ფაქტს, რომ ეს კურსი მოსაწყენია სტუდენტთა უმრავლესობისთვის; გარდა იმისა, რომ მათ უამრავი ისტორიული დოკუმენტი უნდა გადაამუშაონ, უნდა გაეცნონ მითოლოგიას და, ასევე, წაიკითხონ ის პიტიები, რომლებიც სავალდებულოა. პედაგოგისთვის კი, რომელიც თეატრის ისტორიას საფუძლიანად იცნობს, ეს კურსი დიდი გამოწვევაა. სწავლებისას არასწორად დასმულ პრიორიტეტებს, ხშირად, სტუდენტის ინტერესის დაკარგვისკენ მივყავართ. თვითონ მქონდა შემთხვევა, როდესაც პირველკურსელებმა გამომიცხადეს: არ შეიძლება თანამედროვე თეატრზე გვესაუბროთ?! არ გვინდა, არ მოგვწონს ანტიკური ხანის ლიტერატურა და მითოლოგიაო – ამ

¹ მოხსენება წაკითხულია ქუთაისის აგაცი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეოთხე საერთომსარისო სამუნიკირო კონფერენციაზე „თანამედროვე ინტერდისციანიანიზმი და პუმანიტარული აზროვნება“, ჩატარდა 2019 წლის 18-19 ოქტომბერს.

სიტყვებმა ძალიან დამაფიქრა: რას ვაკეთებ არასწორად? რატომ მოიწყონეს სტუდენტებმა? რა უნდა მოვიმოქმედო, რათა დავარწმუნო ისინი ანტიკური ეპოქის ხელოვნების ცოდნისა და გააზრების აუცილებლობაში! ეს კითხვები არ მასვნებდა (რა თქმა უნდა „ლომის წილი სტუდენტების უნივერსიტეტისთვის მოუმზადებლობაში სასკოლო განათლებას მიუძღვის, მაგრამ მე აქ ამაზე სასაუბროდ არ მოვსულვარ) მანამ, სანამ ბოლოსდაბოლოს, რამდენიმე იდეა არ გამიჩნდა თეატრის ისტორიის სასწავლო მეთოდოლოგიის საკითხთან დაკავშირებით. ჩემი დღვენდელი მოხსენება, სწორედ ამ პრობლემას და მისი გადაჭრის გზებს ეხება.

ისტორიული მნიშვნელობების განსაზღვრა, ამა თუ იმ დისციპლინაზე, და განსაკუთრებით კი თეატრის ისტორიაზე მსჯელობისას, ნათელია, რომ აუცილებელი ფაქტორია სწავლებისას. მაგრამ ხშირად, პედაგოგებს, როდესაც კარგად ვიცნობთ საგანს, გვავიწყდება ის, რაც აშკარა, რაც ასეთი ნაცნობი და მნიშვნელოვანია. კერძოდ – გვავიწყდება, რომ პირველი, რაც უნდა გავაკეთოთ, ესაა – დავარწმუნოთ სტუდენტები – თუ რატომ არის თეატრის ისტორიის ამ კონკრეტული მონაკვეთის გააზრება ასეთი მნიშვნელოვანი. მოვყვეთ – როგორი გავლენა მოახდინა თეატრმა საზოგადოებაზე ისტორიის ამ კონკრეტულ მონაკვეთში და რაც მოაგარია – ავუხსნათ, თუ როგორ შეიძლება მივუსადაგოთ იმ პერიოდის მოვლენები თანამედროვეობას.

როდესაც ლექციაზე ვსაუბრობთ ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს შემოქმედებაზე, არ უნდა გმოგვრჩეს იმდროინდელი ეპოქის მნიშვნელოვანი ისტორიული გარემოებები: მაგ., სტუდენტებს უნდა ავუხსნათ, თუ რა კავშირი აქვს 480 წლის სალამინის ბრძოლას ამ სამ ტრაგიკოს დრამატურგთან. ესქილე ხომ უშუალოდ იღებდა მონაწილეობას ამ ბრძოლაში, ყმაწვილმა სოფოკლემ კი ქოროს ბიჭებთან ერთად აღნიშნა გამარჯვება, ხოლო ევრიპიდე –480 წელს დაიბადა. ანუ ესქილემ გამარჯვების გემო იცოდა, ის თვითონ გრძნობდა თავს გამარჯვებულად და ეს მის ტრაგედიებზეც აისახა. სოფოკლეს მოღვაწეობა ათენის აყვავების სანას დაემთხვა და მისი ტექსტებიც ლალი და თავდაჯერებულია, ხოლო ევრიპიდემ მთლიანად იწინასწარმეტყველა საკუთარი სამშობლოს მომავალი. ასევე, ანტიგონეს მითისა და მასთან დაკავშირებული ინტერპრეტაციების შედარებისას არ უნდა დაგვავიწყდეს არჩევანის

გაკეთების მნიშვნელობაზე ხაზგასმა, გენდერული პრობლემები და მაშინ ადვილად შევძლებთ პიესის დაკავშირებას მეოცე საუკუნის თეატრთან და თანამედროვეობასთანაც. ხშირად უნდა ვკითხოთ საკუთარ თავს – როგორ მიესადაგება დღევანდელობას ის ეპოქა, რომელზეც ვსაუბრობთ. ერთ-ერთი საშუალებაა კითხვის დასმა, – როგორ შეიძლება იმ ეპოქის, რომელსაც ამ კონკრეტულ მომენტში სტუდენტები შეისწავლიან, პარალელების გავლება ყოველდღიურობასთან. ამასთან, განვიხილოთ – რა ადგილი უკავია ზოგადად თეატრს იმ კულტურაში, რომლის მატარებლებიც ჩვენ ვართ?!

ხშირად ხდება, რომ პედაგოგები ისტორიის სწავლებისას, წარსულის მოვლენების განზოგადებას, ადამიანური ფაქტორის გამორიცხვის ხარჯზე მივმართავთ. ამ დროს კულტურაზე ფართო, განზოგადებულ მსჯელობას ვეყრდნობით, რაც – არ არის სწორი. მაგ., დავუშვათ, არიან მეცნიერები, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ათენში ძვ.წ. მეხუთე საუკუნეში, თეატრში, წარმოდგენაზე, ქალები არ დაიშვებოდნენ და ამ მოსაზრებას იმით ამყარებენ, რომ ეს ეპოქა პატრიარქალური იყო. თუმცა, ამის საპირწონედ შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ დიონისეს, თეატრის ღმერთს, თავდაპირველად ქალები ეთაყვანებოდნენ, აქედან დაიწყო ყველაფერი და ვინ დაუშლიდა ქალებს საკუთარი ღმერთის სახელობის თეატრში სპექტაკლებზე სიარულს? ამას გარდა, ქორო ძირითადად ახალგაზრდა ვაჟებისგან შედგებოდა და ვინ დაუშლიდა მათ დედებს შვილების ნახვას წარმოდგენებში? და ბოლოს, ჩვენ გვაქვს დოკუმენტები, სადაც ნახსენებია, რომ დიონისეს თეატრში სპექტაკლებს ქალებიც ესწრებოდნენ.¹

მეორე როგორი ამოცანაა – როგორ დავამყაროთ კაშირი, როგორ დავუპირისპიროთ და შევადაროთ ერთმანეთს ძველი და ახალი ცივილიზაციები. მნიშვნელოვანია ასევე პარალელების გავლება – თანამედროვე თეატრს, პიესას და იმ ეპოქის თეატრსა და დრამატურგიას შორის, რომელსაც ამ მომენტში ვსწავლობთ. ამ შემთხვევაში ანტიკურ ეპოქაზე ვსაუბრობთ და განვიხილავთ, თუ რა და როგორ უნდა ვასწავლოთ, რა უნდა გავითავისოთ, რომ თეატრის ისტორიის სწავლება ბევრად საინტერესო გახდეს სტუდენტებისთვის. ამდენად, თუ ორივე მხარე შევთანხმდებით იმაზე, რომ თეატრის

¹ Мифы Народов Мира, Энциклопедия, Т. 2, под редакцией С.А. Токарева, М., 1988 г., стр. 258.

წარსულის ცოდნის გარეშე – ვერ გავიგებთ თანამედროვე თეატრში მიმდინარე პროცესებს, ვერ გავანალიზებთ მათ, მაშ, საჭიროა, რომ – ჩვენ თავად ვიქცეთ თეატრის ანთროპოლოგებად.

არსებობს სხვადასხვა ხერხი, რომელთა გამოყენებაც პედაგოგებს სტუდენტებისთვის პირველი კარგად გაგებისთვის შეგვიძლია. ლექციის მსვლელობისას, მისი ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი გავხსდოთ აუდიტორიაში ტექსტის ხმამაღლა კითხვა, შემდეგ – მასზე მსჯელობა და მხოლოდ ამის შემდეგ დავვაკალოთ ამა თუ იმ საკითხზე ესეის დაწერა. ეს ყველაფერი გვჭირდება პირველი მასლობისთვის. მაგალითად, რეკისორებთან გავლიოდით შუასაუკუნეების თეატრს, შევტელით დღევანდელობაში გაღმოგვეტანა ის დრამატურგიული ჟანრები, რომლებიც მაშინ არსებობდნენ (ანუ ფარსი, მისტერია, მორალიტე, ლიტერატურული დრამა). სტუდენტებმა მიღებს დავალება – დაწერათ პატარ-პატარა ეტიუდები ამ ჟანრებში. დავალება მათვის ისეთი სახალისო აღმოჩნდა, რომ შედეგად იუმორითა და სიბრძნით გაჯერებული შესანიშნავი ნაშრომები მივიღე, და დაბეჭდა კიდეც უნივერსიტეტის ყოველთვიურ გაზეთში „დურუჯი“.¹ ესეც ერთგვარი მოტივაცია იყო მათვის – შემოქმედებითად მიღვომონან სწავლების პროცესს.

წერითი დავალების მიცემისას, უნდა გავაღვიძოთ ახალგაზრდებში კრეატიულობა, მეტაფორული და პარადიგმული აზროვნება. ამაში ხელს სხვადასხვა საგარვიშო შეგვიწყობს. მაგ., რა იქნებოდა 10 წლის შემდეგ, რომ არა რომეო და ჯულიეტას სიცოცხლის ტრაგიკული დასასრული? რა მოხდებოდა მეცე ლირის სიცოცხლეში, რომ არ გაენაწილებინა სამეფო შეილებისთვის? ან ასეთი დავალება: შეუცალეთ ფინანსი ანტიგონეს, დაასრულეთ ისე, რომ გაამართლოთ ფინანსი. ის მანამდე მომხდარი აჩბების ლოგიკური დასრულება უნდა იყოს. თანაც ფინანსის ავტორმა უნდა დაგვარწმუნოს ასეთი

¹ გაზეთი „დურუჯი“, №4 (132), 30 აპრილი, 2019 წ., ანა გოგიშვილი, „განსხვავებები სიფოკლეს და ფან ანუს „ანტიგონეებს“ შორის“ – [http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/duruji/duruji_4\(132\)_2019.pdf](http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/duruji/duruji_4(132)_2019.pdf); გაზეთი „დურუჯი“, №5 (133), 31 მაისი, 2019 წ., ანა გოგიშვილი, „ისააკის მსხვერპლშეწირვა“ – მისტერია, „მირაკლი“, ქოთვან სამხარაძე, „შემოქმედი (მისტერიული ეტიუდი)“, „მირაკლი სამ მოქმედებად“, [http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/duruji/duruji_5\(133\)_2019.pdf](http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/duruji/duruji_5(133)_2019.pdf); გაზეთი „დურუჯი“, №6 (134), 30 ივნისი, 2019 წ., დავით თარბა, „ისააკის ხელი“, „ძალაუფლების შესახებ“; ელენე კალანდარიშვილი, „ამბავი აბრამისა“, „სულელი და უფრო სულელი“ – [http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/duruji/duruji_6\(134\)_2019.pdf](http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/duruji/duruji_6(134)_2019.pdf).

დასასრულის აუცილებლობასა და მნიშვნელობაში. რატომ შეცვალა ფინალი და რას მოუტანს ის პიესას?

ფინალის გარდა, პიესებში შეიძლება უხილავი პერსონაჟების და მოყოლილი ამბების დამატება. ამ დროს სტუდენტებს ეხსნება ფანტაზია და საშუალება ეძლევა თვითონ იგრძნოს თავი შემოქმედად, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია. ამასთანავე, შეგვიძლია სტუდენტები დავიოთ პატარ-პატარა ჯგუფებად, დრამატურგებად, მსახიობებად, რეჟისორებად და მივცეთ ერთმანეთის თანხირების საშუალება, იმსჯელონ საკუთარ ნაშრომებზე, იკამათონ, გაინაწილონ პიესის როლები და წაიკითხონ, ანუ შეითავსონ მსახიობობაც, და თუ გაიწაფებიან ასეთი ვარჯიშებით, ბოლოს შეგვიძლია პიესის ექსპლიკაციაც კი დავავალოთ.

დილემა, რომელიც დგება თეატრის ისტორიის პედაგოგის წინაშე არის – რა შევიყვანოთ დავალებების სიაში? თან როცა მასალა დიდია, დრო კი ცოტა. მაგ., ბერძნული თეატრის სწავლებისას, რა თქმა უნდა, სამი ტრაგიკოსის და ერთი კომედიოგრაფის შეყვანა აუცილებელია, მაგრამ რომელი პიესებია სავალდებულო? შეგვიძლია ამ შემთხვევაში ინდივიდუალური გადაწყვეტილების მიღება? რა თქმა უნდა, შეგვიძლია! მნიშვნელოვანია, არ დაგვავიწყდეს, თუ რომელ ფაკულტეტს ვჟეითხავთ თეატრის ისტორიას; ჯერული წევრების ინდივიდუალური მონაცემების გათვალისწინებითაც შეგვიძლია შევადგინოთ წასაკითხი ლიტერატურის საკუთარი სია. მაგ., ბერძნული თეატრი, ხელოვნებათმცოდნებისთვის წასაკითხი პიესები:

- ესქილე: ორესტეა – აგამემნონი; ქოეფორები; ევმინიდები. მიჯაჭვული პრომეთე; სპარსელები;
 - სოფოკლე: ოდიპოს მეფე; ოდიპოსი კოლონოსში; ანტიგონე; ფილოქტეტესი;
 - ეგრიძიდე: მედეა; ტროელი ქალები; იფიგენია ავლისში;
 - არისტოფანე: ლისისტრატე; ჩიტები; ღრუბლები;
- ასევე აუცილებელ საკითხავთა სიაშია არისტოტელეს „პოეტიკა“.

როგორ უნდა მოვიქცეთ იმ შემთხვევაში, როცა მსოფლიო თეატრის ისტორია მხოლოდ ერთ სემესტრში გვაქვს წასაკითხი, ანუ 32 საათში უნდა ჩავატიოთ ამხელა მასლა. ასეთ ექსტრემალურ სიტუაციაში გასავლელი მასალის სია პრიორიტეტულ დრამატურგებსა და მათ საკვანძო პიესებზე უნდა შეჩერდეს.

და მთავარი საკითხი, რომელიც ყველა ლექტორს აღელვებს – როგორ მივაწოდოთ ეს მასალა სტუდენტებს ისე, რომ მათვის საინტერესო გახდეს წარსული?

აქ უკვე ჩვენ, პედაგოგებმა უნდა გამოვიჩინოთ კრეატიულობა, არ შევიზღუდოთ თავი, არ მოვექცეთ ჩარჩოებში და ისე დავვეგმოთ კურსი, რომ სტუდენტს უხარისხეს ჩვენს ლექციაზე დასწრება. ვფიქრობ, ამისათვის აუცილებელია შემდეგი:

- ლექცია და შემდეგ ინტერაქტივი;
- კვლევით ჯაუზებად დაყოფა და კითხვა;
- პესების აუდიტორიაში კითხვა;
- პრეზენტაციების მოწყობა და დებატები.

დაბოლოს, მსოფლიო თეატრის ისტორიის პედაგოგის მისაა – დაარწმუნოს სტუდენტი, რომ თეატრის ისტორიის ცოდნის გარეშე ის ვერ გახდება კარგი თეატრმცოდნე, ვერც კარგი მსახიობი და ვერც რეჟისორი. რომ წარსულის გარეშე ვერ გაურკვევა თანამედროვეობაში მიმდინარე პროცესებში. ამას კი საგნისაღმი კრეატიული მიღებით შევძლებთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Мифы Народов Мира, Энциклопедия, Т. 2, под редакцией С.А. Токарева, М., 1988 г., стр. 258.

ლაშა ჩხარტიშვილი,

**ხელოვნებათმცოდნეობის ღოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი**

შემხადლობითი ინტერაქციი და მისი გამოყენების ხმრები ზასლეს ძარიში თეატრი

ადამიანმა როცა პირველად მიმართა პარამიტიკურ ხერხს – მიმბამველობას და დაიწყო თამაშით თხრობა, გარკვეული დროით სხვისი ცხოვრებით ცხოვრება, იმთავითვე იგულისხმა მაყურებელი. ნებისმიერი ხელოვანი თავის ნაწარმოებს, როგორც პროდუქტს, ქმნის მისი მომხმარებლისთვის, მაყურებლისთვის, დამთვალიერებლისთვის, მკითხველისა და მსმენელისთვის. თეატრი ჩანასახშივე გულისხმობს ინტერაქტივს, ინტიმურ კავშირს სცენაზე გათამაშებულსა და დარბაზში მსხდომთა შორის. წარმოდგენისას ყოველთვის მყარდება გარკვეული კომუნიკაცია მაყურებელსა და მსახიობს (შემსრულებელს) შორის. თუმცა მათ შორის მალევე გაჩნდა გამყოფი ხაზი, რამპის სახით და მივიღეთ ორი სიბრტყე პარტერი და სცენა, რამაც შექმნა ერთგვარი საზღვარი. საუკუნეთა განმავლობაში კომუნიკაციის ეს ფორმა დომინანტური გახდა. ურთიერთობის ამ ფორმას ხელი არ შეუშლია არისტოტელესეული კათარსისის მოხდენისთვის, თუმცა მაყურებელი ძირითადად, მაინც დისტანცირებული იყო პერსონაჟისგან, სცენური გმირისგან და მორიდან ადგენებდა თვალს მის ისტორიას.

თეატრისა და მაყურებლის კომუნიკაციის მაგისტრალური ხაზის პარალელურად, ყოველთვის არსებობდა ინტერაქტიული, უშუალო თეატრის ფორმები, თუნდაც იჭალიური ნიღბების თეატრის, კომედია დელ'არტეს, საქართველოში კი ხალხური იმპროვიზაციული თეატრის – ბერიკაობა-ყენენობის სახით.

XIX-XX საუკუნეში, როცა საქართველოში პროფესიული თეატრი ჩამოყალიბდა, შეიქმნა სახელმწიფო თეატრები, აიგო სათეატრო ნაგებობები, მაყურებელთან საკომუნიკაციოდ თეატრებმა მენსტრიმული პოზიცია დაიჭირეს. თავად სათეატრო ნაგებობებიც უწყობდა ხელს თეატრების მესვეურებს მაყურებელთან მხოლოდ ერთი ფორმით კომუნიკაციას – ამაღლებული ფიცარნაგიდან – სცენიდან ურთიერთობას.

საბჭოთა პერიოდში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მაყურებელი მისგან მოშორებით სცენაზე ადევნებდა თვალს ისტორიას, რომელიც მას ატირებდა ან აცინებდა, თუმცა მსახიობ-პერსონაჟთან შესებას ყოველთვის ერიდებოდა, უფრო სწორად, ამის საშუალება არ ეძღვოდა. მაყურებლისთვის ნამდვილი შოკი იყო, როცა ცნობილი მსახიობი მაყურებელმა პარტერში, მისგან რამდენიმე სანტიმეტრის დაშორებით იხილა. ერთ-ერთი პირდაპირი ინტერაქტივის ხერხი კოტე მარჯვნიშვილმა გამოიყენა ე. ტოლერის პიესის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ დადგმისას.

რუსთაველის თეატრში, 1959 წელს, მიხეილ თუმანიშვილმა ჩეხი დრამატურგის პავლე კოპიუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ დადგა. სპექტაკლი საუტაპო მნიშვნელობისა იყო. ვასილ კიკნაძე წიგნში „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ რეჟისორზე წერდა: „მანამდე თეატრის არც ერთ სპექტაკლში არ მიუღწევია განწყობათა ისეთ მთლიანობისა და შინაგანი ნევროზისთვის. შოკური თერაპიის პრინციპით მოქმედებდა სპექტაკლი მაყურებელზე, მხოლოდ ახმეტელს შეეძლო ამგვარი ექსტაზი, შემოქმედებითი პროცესით გაბრუება“.¹ მოსამართლის როლს ცნობილი მსახიობი სერგო ზაქარიაძე ასრულებდა, რომელიც სპექტაკლს პარტერში შემოსვლიდან იწყებდა (სცენის ფარდა მოხსნილი იყო). სპექტაკლის თამაშის ეს ფორმაც უჩვეულო იყო იმუამინდელ ქართულ საბჭოთა თეატრში. თეატრის მკლევარი ვასილ კიკნაძე იგონებს: „დაგვიანებულ მაყურებელს, რომლებსაც პარტერში აღარ უშვებდნენ, იარუსებზე მოსამართლე- სერგო ზაქარიაძის ცივი მზერა აქვავებდა. შემოვიდოდა პარტერიდან მანტით, სათვალეს გაიკეთებდა და ჯერ ზემოთ, იარუსებისენ გაიხედავდა. სასამართლო დაიწყოო!!! მერე ნელი ნაბიჯით წავიდოდა პარტერის შუა გასასვლელში, სადაც მეორე რიგამდე იყო შემოჭრილი დეკორაცია (საორკესტრო ორმო გადახურული). ორი საფეხურით მაღლა ავიდოდა, დარბაზს მოავლებდა თვალს და მოსამართლის საგარმელში ჩაჯდებოდა“.² მიუხედავად იმისა, რომ სერგო ზაქარიაძე მაყურებელთან ირიბი ინტერაქტივის ფორმატში ურთიერთობდა: არ შედიოდა, არ სვამდა კითხვებს, არ უხებოდა მათ, არ ეპატიუებოდა სცენაზე, მაყურებელი ამ აქტს პირდაპირ, შემხებლობით ინტერაქტივად აღიქვამდა.

¹ ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 2. თბ., 2001. გვ. 388.

² იქვე, გვ. 388-389.

მაყურებელთა ინტერაქციას მედეა კუჭუხიძემაც მიმართა მარჯანიშვილის თეატრში 1967 წელს, როცა ედუარდო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“ (ქალაქის მერი) დადგა. პერსონაჟი, რომელსაც მაყურებელთან ინტერაქტივი უნდა განეხორციელებინა, ქართული სცენის დიდოსტატ ვასო გომიაშვილს უნდა ეთამაშა, თუმცა მსახიობი ამ სახლებ დაფურთხო და უარი თქვა. შემდეგ აღნიშნული როლი იაკობ (იაშა) ტრიპოლსკიმ შესარულა. პოლიტიკური ინტერაქტივის გამო, სპექტაკლი საბჭოთა ცენტურამ მოხსნა.

პირდაპირ ინტერაქტივს, ერთიმხრივ, ხელი შეუწყო ალტერნატიულ სივრცეებში სპექტაკლების დადგმამ, ხოლო მეორე მხრივ, ახალმა ტექსტმა, რომელიც პირდაპირ მოითხოვდა მაყურებლის მხრიდან ჩართულობას. ალტერნატიული სივრცეების ათვისებაში, ჯერ კიდევ, გასული საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში, ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი აღექსანდრე ქანთარია იყო. მან ჯერ დამოუკიდებელი პროექტები განახორციელა, ხოლო შემდეგ თელავის თეატრში დადგა გურამ დოჩანაშვილის „თავფარავნელი ჭაბუკა“, რომელიც პირდაპირ თეატრის ფოიეში გათამაშდა. ალტერნატიულმა სივრცემ ბიძგი მისცა სანდრო მრევლიშვილის სპექტაკლებში უშუალო ინტერაქტივს – კამერული სივრცე მსახიობსა და მაყურებელს შორის ასოლუტურად შლიდა ზღვარს, რომელიც მეტების თეატრში „ძველ სახლი“ ხორციელდებოდა.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ბოლოს, როცა საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა, გაჩნდა კერძო, დამოუკიდებელი თეატრალური სივრცეები, რომლებიც ცდილობდნენ ახალი სათეატრო ენის შექმნას. თუმცა ძიების მოყვარული, ექსპერიმენტატორი რეჟისორები ალტერნატიულ სივრცეებშიც კი ზოგადად თეატრში გაბატონებულ ტრადიციას მისდევდნენ. ერთ-ერთი საინტერესო მცდელობა იყო ავთანდილ ვარსიმაშვილის „პროვოკაცია“, განხორციელებული თავისუფალ თეატრში 2002 წელს, რომელსაც კრიტიკოსები მიხანად სპექტაკლადაც არ მოიხსენიებდნენ და შოუს უწოდებდნენ. სინამდვილეში, „პროვოკაცია“ ერთ-ერთი პირველი ვერბატიმის ნიმუშია ქართულ თეატრში, რომელიც გამოხატავდა სამი არტისტის (ნიკო გომელაური, რამაზ იოსელიანი, სლავა ნათენაძე) ცხოვრებას და მათ გაბრაზებას მთავრობაზე, სახელმწიფოზე. მსახიობები ხშირად მიმართავდნენ სცენიდან მაყურებელს, მოუწოდებდნენ გამოეხატათ ემოცია და რომელიმე სეზონური ნილის

წვერით წუწავდნენ პარტერში მსხდომ მაყურებელს. სპექტაკლი მაღე მოიხსნა რეპერტუარიდან, მიუხედავად იმისა, რომ მის სკანდალურ ფორმას და ასეთივე შინაარსს მაყურებელი თეატრში უნდა მოეზიდა, თუმცა იკლო. მაშინ მაყურებელმა ვერც სპექტაკლის ფორმა აღიქვა და ვერც მისი შინაარსი მიიღო, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოების დიდი ნაწილი სწორედ ისე აკრიტიკებდა ხელისუფლებას, როგორც სპექტაკლის მოქმედი გმირები.

შემხებლობითი ონტერაქტივის ფორმა იმდენად მიუღებელი იყო ქართველი მაყურებლისთვის, რომ ხშირად, დამდგმელებს სპექტაკლის გადაკეთებაც კი უწევდათ. მსახიობებთან ურთიერთობის დროს გაუცხოებული მაყურებელი აპროტესტებდა მასთან ურთიერთობის ამ ფორმას. ასეთი შემთხვევა მოხდა ბათუმში, 2000 წელს, მერაბ ლებანიძის სპექტაკლის წარმოდგენისას. რეჟისორმა თუნჯერ ჯუჯენოვლუს პიესა „მატროშკა“ ბათუმის ექსპერიმენტული თთიების თეატრის შენობაში დადგა. მაყურებელთა დარბაზს ორ ნაწილად სცენა ყოფდა. დარბაზში მოსული წევილები აპროტესტებდნენ იმასც, რომ ფონიეში მაყურებელთან გრიმითა და კოსტიუმებით დამსვლური მსახიობები ზაზა გოგუაძე და ეკა ჩავლეიშვილი აცალკავებდნენ მათ და ორად გაყოფილ დარბაზში ერთ მხარეს ქალბატონებს, ხოლო მეორე მხარეს – მამაკაცებს სვამდნენ. სპექტაკლის შემადგენელი ნაწილი იყო მსახიობების მაყურებელთან ინტერვიუებიც. ფაქტობრივად, წარმოდგენა პერფორმანსული ფორმის იყო და ეს სანახაობა უშუალოდ სათეატრო ნაგებობაში შესვლისთანავე იწყებოდა. მაყურებელი არა თუ პასუხობდა მსახიობთა კითხვებს, არამედ შენიშვნასაც აძლევდა მათ – თუ რატომ იყვნენ ისინი ფონიეში სპექტაკლის დაწყებადე. ხოლო, როცა იგებდნენ, რომ ეს პერფორმანსი სპექტაკლის ნაწილი იყო, შოგო ვარდებოდნენ. 2000-ანი წლების დასაწყისში მეტენის თეატრში სანდრო მრევლოშვილმა განახორციელა ფელისიენ მარსოს „კვერცხი“, სადაც მსახიობი სლავა ნათენაძე კითხვებს უსვამდა მაყურებელს და მოჰიქაულ მიწისთხილს აჭმევდა. მაყურებელში ეს ეპიზოდი უხერხელობის განცდას იწვევდა და მსახიობები იძულებულები იყვნენ ინტერაქტივის დროს ნაცნობისთვის, ან წინასწარ გაფრთხილებული მსახიობისთვის მიემართათ.

2003 წელს რეჟისორმა გიორგი სიხარულიძემ „ცელილებების თეატრი“ ჩამოაყალიბა. ახალდაარსებულმა თეატრმა უარი თქვა ტრადიციულ სათეატრო სივრცეზე და აღტერნატიულ

სიბრტყეზე გადაინაცვლა, რომელიც ყოველი ახალი სპექტაკლის განხორციელებისას იმ გარემოს ირჩევდა, რომელიც სპექტაკლის თემას შეესაბამებოდა. გიორგი სიხარულიძე ამ პროექტის ფარგლებში თანამშრომლობდა დრამატურგებთან + ქეთი პატარაიასა და ირაკლი კაკაბაძესთან. ასე შეიქმნა სპექტაკლები: „ზღვარზე“ (ნარკომანის თემაზე), „არჩევნი“ (არჩევნების გაყალბების საკითხებზე), „ხვალ შობაა“ (ოჯახური ტრადიციების ნერვების თემაზე), „რევოლუცია №9“ (ვარდების რევოლუციის შესახებ), „ბამბაზის სამოთხე“ (აფხაზეთის თემაზე)... სპექტაკლების თემატიკა მწვავე და აქტუალურ სოციალურ პრობლემებს ეხმანებოდა. განხორციელებული სპექტაკლების დიდი ნაწილი ავგუსტო ბოლის „ჩაგრულთა თეატრის“ პრინციპებს ემყარებოდა. წარმოდგენის სიუჟეტის განვითარებაში უშუალო მონაწილეობას იღებდა მაყურებელი, ის იქცეოდა მსახიობად. ურთიერთობის ეს უჩვეულო ფორმა ერთგვარი შოკი იყო ტრადიციულ თეატრს შეევარებული და შეწევული მაყურებლისთვის. თავდაპირველად, მაყურებლის ინტერაქტივში ჩასართავად მაპროვოცირებელ მსახიობს იყენებდნენ, ხოლო შემდეგ ფასილიტატორი მართავდა ინტერაქტივს, რომელშიც მაყურებელი აქტიურად ერთვებოდა. წარმოდგენის დასრულების შემდეგ იმართებოდა დისკუსია (სპექტაკლი ღია ფინანსით მთავრდებოდა), ან გარევეულ ეპიზოდს მეორედ გაითამაშებდნენ, რომლის სიუჟეტურ ხაზსაც თავად მაყურებელი ცვლიდა.

შემხებლობითი ინტერაქტივის გამოყენება, როგორც მაყურებლის შოკში ჩაგდების ინსტრუმენტი, სხვა საფეხურზე ავიდა მიხეილ მარმარინის სპექტაკლებში. ამ დადგმებში მაყურებელი წარმოდგენის უშუალო მონაწილე ხდებოდა. „მარმარინის მოსწონს თეატრის ყველანაირი სივრცის ათვისება და მაყურებლის ჩართვა ქმედებაში თეატრში შემოსვლისთვავე. ასე იყო მის პირველ ქართულ სპექტაკლში „მედეა, ორი წერტილი, მასალა“ (ჰ. მიულერი), როცა წარმოდგენის სანახავად მოსული მაყურებელი თეატრის კარებიდონვე, ჯერ კიდევ ძევლი შესასვლელით, ერთვებოდა სასცენო ქმედებაში, დიდ გრძელ დერეფანს გაივლიდა, რომლის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ბერძნული ქოროს და სპექტაკლის მონაწილენი იყვნენ ჩამწკრივებულები და მედეას საბედისწერო ცხოვრებისა და „არგონავტების“ შესახებ ჩურჩულით გვიყვებოდნენ. ასევე იყო „ეროვნულ პიმზი“, სადაც მაყურებელი ერთ დიდ გაშლილ

ქართულ სუფრასთან სადილობდა მსახიობებთან ერთად. ასევა ახლაც მაყურებელთა დარბაზის შესასვლელში ორ მაცნეს (გ. ნაკაშიძე, კ. კალატოზიშვილი) თავები მიუდინათ ერთმანეთისთვის და მათ შორის უნდა გაჭრა სივრცე და გაიარო, ძალაუნებურად ყური მიუგდო მათ ბაასს, შექსპირის „რომეო და ურლიეტას“ ფრაგმენტს – „ნეტავ ერთი შენ რა სევდა გიგრძელებს წუთებს!“¹

სპექტაკლის „R+J; ბედისწერა დაბნეულია; რომეო და ჯულიეტა; მესამე მეხსიერება“, რომლის ტექსტიც თავად რეჟისორის ეკუთხოვთ, 2012 წელს შედგა თუმანიშვილის თეატრში. რეჟისორის ასისტენტად დადგმაზე ახალგაზრდა რეჟისორმა დათა თავაძემ იმუშავა. სპექტაკლზე გამოქვეყნებულ გამოხმაურებას ასეთი სათაური აქვს: „ბედისწერა დაბნეულია“ და ცოტა მაყურებელიც...² სათაურშივე ჩანს, რომ მაყურებელმა დასაბნეველი წარმოდგენა ნახა. მაყურებლის არაერთგვაროვან რეაქციას, პირველ რიგში, იწვევდა ცნობილი სიუჟეტის გათამაშების მოლლოდით იმედგაცრუება, ხოლო მეორე რიგში, პირდაპირი, ანუ შემხებლობითი ინტერაქტივი მსახიობებთან.

მიხეილ მარმარინოსის სპექტაკლმა ქართველ მაყურებელში არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. ეს სულაც არ არის გასაკვირი, რადგან ის განსხვავებული იყო ტექსტის კლასიკური სტრუქტურით, თხრობის სტილით, დადგმის ფორმით, რომელიც უპირისპირდებოდა ტრადიციულ თეატრალურ ფორმას.

პერფორმანსული ფორმა და ინტერაქტივის ხერხი ლოგიკურად ერწყმოლა ერთმანეთს, რომელიც აღტერნატივის მოუჩვეველ მაყურებელს შოგში აგდებდა. ინტერაქტიულობა შხოლოდ მსახიობთა და მაყურებელთა შორის გამართულ დიალოგში როდი იგულისხმებოდა, დარღვეული იყო დარბაზში მაყურებელთა განლაგების დაქვიდრებული სისტემაც. მოიშალა პირობითი საზღვრიც სცენასა და პარტეტის შორის. მაყურებლის ნაწილი სცენაზე იყო განლაგებული, ნაწილი პარტეტი სცენის დიაგრამალზეც და პორიზონტალურადაც.

მსახიობები მაყურებელთან ინტერვიუს მართავდნენ. ვერ ვიტყვი, რომ ქართველი მაყურებელი ამ მხრივ აქტიურობით გამოირჩევა, რადგან ის უფრო მეტად დისკომფორტს გრძნობს, თუმცა მსახიობებსაც

¹ ყავრიშვილი გ., „R+J“+Z“ – სამი განზომილება, ვაზ. „რეზონანსი“, 2012. 21 მაისი. გვ. 6.

² სტატია, შევსებული და დამუშავებული ვერსიით ასევე დაიბეჭდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (2012. №1, გვ. 24-27).

აკლდათ სითამამე და უურნალისტური თავხედობა. კვლევისთვის ძალზე საინტერესოა ამ ინტერვიუს ცენტრა, მოსმენა და გაანალიზება, მასზე თვალ-ყურის მიღენება, მაგრამ ის სრულყოფილად ვერ იმართება.

სპექტაკლში ჩართულმა ინტერაქტივმა მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემები კიდევ ერთხელ წამოჭრა. სპექტაკლი ჩვენ თვალწინ აწარმოებს ერთგვარ სტატისტიკურ კვლევასაც. კითხვაზე სამსახურის შოვნა უფრო იოლა, თუ მამაკაცის (ქალის) – მამაკაცთა აპსილუტური უმრავლესობა პასუხობს, რომ სამსახურის, ხოლო ქალების დიდი ნაწილი კი ამბობს, რომ მამაკაცის პოვნა უფრო როტულია, ვიდრე სამსახურის. შესაძლოა, ვთვარაუდოთ, რომ ქალები პასუხის გაცემისას იდეალურ მამაკაცს გულისხმობენ, ან „ოთორ რაშზე ამხედრებულ პრინცს“, მაგრამ ფაქტია, რომ პრობლემა კვლავაც აქტუალურია. ინტერაქტივისას ასევე ისმება კითხვები: განგიცდით თუ არა რომეო და ჯულიეტას მსგავსი სიყვარული? თქვენთვის უდალატია ვინმეს? თქვენს პირველ ღამეს ხომ ვერ გაიხსენებდით? უკვდავების გწამო? და ა.შ. მაყურებელი ფრთხილად და მორიდებულად, გაუბედავად, მაგრამ მაინც იღებს ამ გამოწვევას და პასუხობს დასმულ კითხვებს (ამ მხრივ ახალგაზრდები უფრო გამოირჩევიან). მაყურებელთა ნაწილი კი თავს არიდებს მსახიობთა შეკითხვებს, იმიტომ, რომ რცხვენია, ეუხერხულება, მით უშეტეს, ისეთ კითხვაზე პასუხის გაცემა, როგორიცაა: „განსოვთ თუ არა პირველი ღამე? ტრადიციებს ჩაბრაუჭებული და მასზე დამოკიდებული საზოგადოებისთვის არა მხოლოდ პირდაპირი ინტერაქტივი იყო შოკისმომგვრელი, არამედ მისი ფორმა და შინაარსი.

სპექტაკლის რეცენზიაში 2012 წელს ვწერდი: „სპექტაკლში ჩართულ ინტერაქტივთან დაკავშირებით კი დაგსძენ, ის უდავოდ საინტერესო ნაწილია სპექტაკლის, მაგრამ მსახიობებს უნდა შესწევდეთ ძალა და უნარი იმპროვიზაციის, მათ უნდა შეძლონ ინტერაქტივის სწორად მიზანმიმართულად წარმართვა. უნდა ვიგარაუდოთ, რომ, როცა სპექტაკლი გათამაშდება და ეს ეპიზოდები წარმოდვენის ყველაზე დასამახსოვრებელი ნაწილი გახდება მაყურებლისთვის...“¹, მაგრამ ასე არ მოხდა. სულ რამდენიმე წარმოდგენის გამართვის შემდეგ, სპექტაკლი მაღლე მოიხსნა რეპერტუარიდან, მიუხედავად

¹ ჩხარტიშვილი ლ., ბედისწერა დანეულია და ცოტა მაყურებელიც, ურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2012, №1, გვ. 26.

იმისა, რომ დადგმამ მაყურებელში დიდი ინტერესი გამოიწვია, რასაც თეატრმცოდნე გიორგი ყაჯრიშვილიც დასძენს: „თუმანიშვილის თეატრში ბერძენი რეჟისორის მიერ განხორციელებული ეს ტრაგედია სეზონის პიტია და დღემდე იგი, ჩემი აზრით, სეზონის საუკეთესო წარმოდგენად რჩება. მაყურებელთა ინტერესი კი იმდენად დიდი, რომ ცარიელი ადგილის პოვნა შეუძლებელი, ისევე როგორც ბილეთების შექნა წინასწარი შეკეთის გარეშე“.¹ მიხეილ მარმარინოსმა თავისი დადგმებით წარუშლელი კვალი დატოვა უახლეს ქართულ თეატრში. მისი ესთეტიკა და სათეატრო ენა თავისუბურად გაიზიარეს ახალი თაობის რეჟისორების ნაწილმა და მაყურებელზე შოკისმოგვრელი ზემოქმედების კვალს ახალგაზრდა თაობის რეჟისორთა დადგმებშიც ვპოულობთ.

უახლესი პერიოდის ქართულ თეატრში კიდევ უფრო დიდ ადგილს იკავებს პირდაპირი ინტერაქტივის ხერხის გამოყენება, განსაკუთრებით, ახალგაზრდა, ძიებაზე ორიენტირებული რეჟისორების სპექტაკლებში. არტისტები, შემოქმედებით ჯგუფებთან ერთად, ახალი სათეატრო ენის პოვნაში და მაყურებელთან უკეთესი კომუნიკაციის დასამყარებლად ცდილობენ დანერგონ შემხებლობითი ინტერაქტივის ფორმა, რომელიც იმავდროულად იქცევა თეატრალურ ხერხად მაყურებლის შოკში ჩასაგდებად.

ინტერაქტივის უცნაურ ფორმას იყენებდა მიხეილ ჩარკვიანი სპექტაკლში „კატარინა ბლუმის შელახული ღირსება“ (ავტორი პაინრის ბიოლი), რომელიც მან მარჯანიშვილის თეატრის ალტერნატიულ სივრცეში, ე.წ. „სარდაფუში“ დადგა. მაყურებელი მოელი წარმოდგენის განმავლობაში სავარძლებში მოკალათებული კი არ უცქერს ამბავს, არამედ ფეხზე დგას და პერსონაჟებთან ერთად გადაადგილდება. მაყურებელი მოვლენების არა მხოლოდ თვითმხილველი და შემსწრე ხდება, არამედ უშუალო მონაწილეც. რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ეს ფორმა წარმოდგენაზე მისულ საზოგადოებას პირდაპირი გაგებით შოკში აგდებდა, რასაც ბიოლის ტექსტის სიმბაფრე და სიუჟეტის სისასტიკე ემატებოდა.

შემხებლობით ინტერაქტივს ვწვდებით გურამ მაცხონაშვილის მიერ კლუბში „მტკვარზე“ განხორციელებულ დადგმაში უ-შექსპირის „პამლეტი“. სპექტაკლში ჩართული ერთადერთი უშუალო ინტერაქტივი მაყურებელთან პამლეტის მამის თემზე იმართება.

¹ ყაჯრიშვილი გ., „R+J“+Z“ – სამი განზომილება, გაზ. „რეზონანსი“, 2012. 21 მაისი. გვ. 6.

მსახიობები შემთხვევითობის პრინციპით შერჩეულ რამდენიმე მაყურებელს, გაცნობის შემდეგ, სოხოვენ მამასთან დაკავშირებული ყველაზე მძაფრი მოგონებების განსენებას. აქევე უნდა აღინიშნოს, რომ მცდელობების მიუხედავად, ინტერაქტივი ქართველ მაყურებელთან ჯერ ისე ვერ აძართლებს, როგორც ეს შემოქმედებით ჯგუფს აქვს ჩაფიქრებული. „პამლეტის“ შემთხვევაშიც, გასუბრება მაყურებელთან იქცა სპექტაკლის არაფრისმთქმელ ეპიზოდად, რამაც შეაფერხა კიდეც სპექტაკლის მძაფრ სიუჟეტურ მოვლენათა დინამიკურობა. წარმოდგენაც რიტორიკული კითხვით – „მამა გეგარებია?!“ სრულდება, რომელზედაც პასუხის გაცემა იქვე სავალდებულო არ არის.

მაყურებელი არაპირდაპირი ინტერაქტივის ფორმით, სპექტაკლში განვითარებულ მოვლენათა (მათ შორის, ინტიმურ) უშუალო მომსწრე, დამკვირვებელი და მონაწილეა, მაგრამ მოვლენათა მსვლელობაზე ვერანაირ გავლენას ვერ ახდენს, ვერაფერს ცვლის, მსახიობთა მიერ მოწოდების მიუხედავადაც ინერტულია, ისე როგორც ჩვენი საზოგადოებაა გულგრილი ქვეყანაში დაგროვილი უსამართლობის მიმართ. პასიური მაყურებლის სახით, სპექტაკლში ვხედავთ ინდიფერენტულ საზოგადოებას, რომელიც თვალყურს ადევნებს ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას და მასზე გავლენის მოხდენის, ან შეცვლის მიზნით არაფერს აკეთებს.

შემხებლობითი ინტერაქტივის, ინტერვენის ხერხს იყენებს დავით ჩხარტიშვილი გორის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში „ანტიგონე“. კრეონისა და ანტიგონეს პერსონაჟების შემდეგ, სპექტაკლში დღიდ დატვირთვა აქვს ქოროს. რეჟისორმა მათი ფუნქცია საკმაოდ გაზარდა თავის დადგმაში. ფასილიტატორის როლსაც მაყურებელთან ინტერვიუს დროს ამ დადგმაში ქორო ირგებს. სპექტაკლის მეორე ნაწილი მაყურებელთან ინტერაქტივით იწყება, რომელიც კრეონისა და ანტიგონეს პოზიციებს ეხება. დისკუსია მაყურებელთან ყოველთვის საინტერესოა და ცოცხალი, თუმცა ვფიქრობ, როგორც ბევრ სხვა დადგმაში, რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული ინტერაქტივის ეფექტუნარიანობა დაიკარგა. დისკუსიას სჭირდება მომზადებული მოდერატორი, რომელიც გამოუვალ სიტუაციაშიც კი შეძლებს გამოსავლის პოვნას, რათა არ ავნოს სპექტაკლის სტრუქტურას, სცენაზე წარმოდგენილი მოვლენების დინამიკურობას.

ალტერნატიული სათეატრო ენა დეკონსტრუირებულ ტექსტს,

ალტერნატიულ სივრცესა და ალტერნატიულ ხედვას მოაქვს. რეჟისორი დათა თავაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ფუნქცია, რომელიც თეატრს ჰქონდა, ის აღარ აქვს თეატრს დღეს და არ შეიძლება ჰქონდეს, დღეს თეატრი შესაძლებელია იყოს ერთადერთი რაღაცისთვის, ჩვენ გავჩერდეთ რაღაც პერიოდის განმავლობაში, მივუძღვნათ ჩვენი თავი რეალურ ურთიერთობას, რომელიც არ გვაქვს... დღეს ყველაზე დიდ შოკს, ჩემი აზრით, იწვევს ის, რომ ჩვენ დღეს ხალხს არ ვართობთ... ჩვენ ვიკრიბებით რაღაც სივრცეში, რათა რეალური დრო მივიღოთ, როგორც რეალური დრო და სხვათა შორის, ჩემი ბოლო პერიორმანსი, რომელიც გავაკეთე ახალი დრამის ფესტივალისთვის¹, ზუსტად ეს იყო, რომ დაღამდება ახლა აქ და მეტი არაფერი არ მოხდება. აი, ამ დაღამებას უყურე, მეტს არაფერს. მოკლედ, თეატრი ხდება მაყურებლის, მაყურებელი იწყებს თამაშს უფრო და უფრო მეტად, უფრო მეტად მივდივართ იქ, სადაც ჩვენ ვაძლევთ მაყურებელს დაახლოებით თერაპიულ სივრცეს იმისთვის, რომ თავისი თავი შეიმტცნოს, ის გრძნობდეს რაღაცებს, თეატრი გადმოდის მაყურებელში“.² დადგმაში უხვად ვხვდებით პირდაპირ და უშუალო ინტერაქტივს, რომელიც ენება პირად, ინტიმურ, საზოგადოებრივ და გლობალურ საკითხებსა და თემებს. შემხებლობითი ინტერაქტივი მაყურებლთან ყოველთვის შეიცავს გარკვეულ ინტრიგას, რომელიც ჩნდება დარბაზში მსხდომთა და მონაწილეებს შორის. ცნობისმოყვარე მაყურებელი ელოდება ამ „ინტერვიუს“ ცქერა-მოსმენას, მაგრამ ის არ ვითარდება, იქვე წყდება (თუმცა მაყურებელთა რიგებში მყოფი დრამატურგი ალექსი ჩილვინაძე ინტერაქტივის განვითარებას შეეცადა მსახიობთან კონტრშეკითხვების გზით).

დათა თავაძის მაგალითის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თეატრი გამიზნულად მიდის ტრადიციების მოყარული მაყურებლის წინააღმდეგ, რომელსაც ურღვევს კომუნიტის სივრცეს სავარძელში და სთავაზობს მას პასუხისმგებლობის გადანაწილებას მსახიობებთან ერთად. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მაყურებლის დიდი ნაწილი პირდაპირი ინტერაქტივის დროს დასკომუნიტს განიცდის, რაც გამოწვეულია მიუჩვევლობით, საბოლოოდ მაინც ერთგება მასში.

¹ საუბარია ახალი დრამის ფესტივალის ფარგლებში დათა თავაძის მიერ განხორციელებულ კომპოზიციაზე „პნელა და არ იცის, რომ ოთახში სხვებიც არიან“.

² ინტერვიუ დათა თავაძესთან, www.theatrelife/interviews

თანამედროვე სათეატრო ენის ძიების პროცესი თვალნათლივ გამოვლინდა „ახალი დრამის ფესტივალისთვის“ შექმნილ პერფორმანსებში, ხოლო პირდაპირი ინტერაქტივი, როგორც მაყურებლის შოკში ჩაგდების ინსტრუმენტი, ერთ-ერთ წამყვან ტენდენციად გამოიკვეთა. შემხებლობითი ინტერაქტივის ხერხს არც გრიგოლ ნოლიამ აუარა გვერდი. სპექტაკლში „ნოუ“ მსახიობ შაკო მირიანაშვილის მიერ შერჩეულმა ერთ-ერთმა ადრესატმა ინტერაქტივში მონაწილეობაზე უარი განაცხადა, მართალია, მსახიობს მოხალისის მოძებნა არ გასჭირებდა, მაგრამ პასიურმა მაყურებელმა გლობალურ პრობლემაზე, უფრო სწორად, ჩვენი საზოგადოების თავისებურებაზე დამაფიქრა. ქართველი მაყურებელი (შესაბამისად საზოგადოება) უფრო კონფორტულად თავს დამკვირვებლის, მოთვალოვალის ამტლუაში გრძნობს, მას არ უყვარს უშუალო მონაწილეობა პროცესში, ურჩევნია შორისხლოდან ადევნოს თვალი ყოველგვარ უსამართლობას, მათ შორის, ძალადობას... გრიგოლ ნოლია მაყურებელთან ინტერაქტივის არაერთ ფორმას და საშუალებას იყენებს. მათ შორის, იყო მაყურებლის ჩართვა დიალოგში, როგორც მეორე მხარე. მჯგრად, ერთ-ერთმა მაყურებელმა ფსიქიატრიულის ექიმის როლი მოირგო და შშვენივრად გაართვა თავი მასზე დაკისრებულ ამოცანას.

ინტერაქტივი, რომელიც მაყურებლის შოკში ჩაგდებას, მის ჩართვას მოქმედებაში და მსახიობებთან ერთად, წარმოდგნაში მოთხრობილი პრობლემის პასუხისმგებლობას ანიჭებს, რთულად, მაგრამ ფეხს იკიდებს უახლესი ქართული თეატრის სპექტაკლებში. მიუხედავად იმისა, რომ კომუნიკაციის ამ ფორმასთან ქართველი მაყურებელი ჯერ კიდევ გაუცხოებულია. ახალი სათეატრო ენა ებრძვის ძველ, გაბატონებულ, მაგისტრალურ ხაზს, რომელიც ცდილობს აღტერნატივის სახით თეატრის გადარჩენას მომავლისთვის. ვინ მოიგებს ამ ომს, ამას დრო გვიჩვენებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 2. თბ., 2001.
- ყაჯრიშვილი გ., „ლ+ჟ“+ძ“ – სამი განზომილება, გაზ. „რეზონანსი“, 2012. 21 მაისი.
- ჩხარტიშვილი ლ., ბედისწერა დაბნეულია და ცოტა მაყურებელიც, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2012, №1.

სელოვნებათმცოდნეობა



ლალი ოსეფაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ასისტენტ-პროფესორი

თამარ გევის სახე XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის თანამდებობის განვითარების შეატყობინობა

თამარ მეფე საუკუნეთა განმავლობაში ქართველთათვის სათაყვანებელი პიროვნება იყო და მისოვის არაერთ ქართველს შეუსხამს ხოტბა. როგორც ცნობილია, შეუსხამებიდან ჩვენამდე მეფე თამარის ოთხმა ფრესკამ მოაღწია, ესენია: ვარძიის, ბეთანიის, ყინწვისისა და ბერთუბნის მოხატულობებში. ვარძიაში თამარი გამოსახულია მამასთან – გიორგი III-სთან ერთად, ბეთანიაში მამასთან და ვაჟთან – ლაშა-გიორგისთან ერთად, ასევეა ყინწვისშიც, ხოლო ბერთუბანში მხოლოდ ლაშა-გიორგისთან ერთად. სამეფო ოჯახი ოთხივე ფრესკაზე აღბეჭდილია ჩრდილოეთ კედლის ქვედა რეგისტრზე. რაც იმაზე უნდა მიუთითობდეს, რომ თითქოს, ისინი ლიტურგიის უამს მრევლით ერთად ესწრებიან ღმრთისმსახურებას, რაც მათ „პორტრეტებს“ უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს.

როგორც ცნობილია, 1801 წელს ცარისტულმა რუსეთმა გაუქმა ქართლში მეფობა და საქართველო გუბერნიების სახით რუსეთის განაპირო გუბერნიად აქცია. ქვეყანამ დაკარგა ეროვნული დამოუკიდებლობა, მას აღარ შეეძლო ქვეყნის საკუთარი ნებით მართვა-განვითარება, საქართველოს სახელი ამოიშალა მსოფლიო რუკიდან. თუმცა, ქართველ მამულიშვილთა ბრძოლა არ დამცხრალა.

„1832 წლის შეთქმულება ყველაზე მნიშვნელოვნი მოვლენა იყო XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ეროვნულ-განმანთავისუფლებელ მოძრაობაში. იგი წარმოადგენდა საქართველოს პროგრესული ძალების ორგანიზებულ ცდას ქართული სახელმწიფობრივის აღდგენისათვის. შეთქმულებამ, დამარცხების მიუხედავად, ღრმა კვალი დაამჩნია 30-40-იანი წლების საზოგადოებრივ პოლიტიკურ მოძრაობას და სათავე დაუდო იმ იდეებს, რომლებიც 60-80-იან წლებში ხალხის იდეური ცხოვრების ნიშანსვეტს წარმოადგენდა“.¹

¹ 1832 წლის შეთქმულება, აკაკი სურგულაძე და პაატა სურგულაძე. მასალა აღებულია წიგნიდან „საქართველოს ისტორია“, გამომცემლობა „იბილისი“, 1992.

მიუხედავად იმისა, რომ XIX საუკუნეში საქართველო ცარისტული რუსეთის მიერ დაპყრობილი იყო, ეროვნულ გნმათავისუფლებელი მოძრაობა არ შეწყვეტილა. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჯერ 30-იან წლებში შეთქმულება გაიმართა, შემდეგ 60-იან წლებში ახალმა მოძრაობამ იფეხა. ქართულ ისტორიაში მათ „თერგდალეულებს“ უწოდებენ; ეროვნული მოძრაობის საბოლოო მიზანი კი სახელმწიფო ორგანიზაციის დამოუკიდებლობის აღდგენა გახლდათ.

ამდენად, ქვეყნის საუკეთესო შვილები წარსულს აიდეალებდნენ და სამშობლოს უკეთესი მომავლისთვის იძრძოდნენ. ვინ კალმით, ვინ ფუნჯით და სხვადასხვა საშუალებებით, ვის რითიც შეეძლო.

XIX საუკუნეში, ანუ მაშინ, როდესაც ქვეყანა დაპყრობილი იყო ცარისტული რუსეთის იმპერიის მიერ, საქართველოში აქტუალური იყო ჩვენი წარსულისადმი ძლიერი ინტერესი, მისი გაიდეალება. ამის ნათელი, მკაფიო მაგალითი იყო ხელოვანთა მიერ თამარ მეფის პიროვნებით დაინტერესება. იგი ხომ სიბოლოურად განასახიერებდა ერთიანი, ძლიერი, თავისუფალი საქართველოს იდეალებს. თამარ მეფეს, ვითარცა უდიდეს ქართველ მეფეს და წმიდანს, გრიგოლ ორბელიანმა ლექსიც კი მიუძღვნა, რომელშიც მკაფიოდ გამოხატა თავისი დროის ქართველ მამულიშვილთა სულიერი, შინაგანი განწყობილება, დამოკიდებულება გარდასულ დროთა მიმართ. ამ ლექსს ჰქვია: „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“.

მოვიტან მცირე ამონარიდებს.

„შენს წმინდა სახეს,
შვებით სავსეს,
სახიერებათ განსხივებულსა,
უშიშერ კრძალვითა,
თაყვანცემითა,
ცრუმლმორუელი ვემთხვევი ფერხთა!
მიხარის – გიმზერ,
ვსწუხვარ – და გიმზერ,
და ესრეთ მზერა მსურს სიკვდილამდე,
არ გამოვფხიზლდე,
რომ აღარ ვგრძნობდე,
ჩემი სამშობლოს სულით დაცემას!..“¹
ასევე სანტერესოა ის ფაქტი, რომ სწორად XIX საუკუნეში

¹ XIX საუკუნის მწერლობა, თბილისი, 1979, გვ. 14-15.

დაუსახავთ მიზნად, თბილისში თამარ მეფის სახელზე ტაძარი გაურთხათ. ყოველივე ამის შესახებ ცნობებს გვაწვდის გაზეთ „სახალხო გაზეთის“ 1913 წლის №984-ში გამოქვეყნებული რიშ-ბაბას ფსევდონიმით გამოხმაურება „ნუ დავივიწყებთ“, სადაც ნათქვამია, რომ „გაზეთებში ერთი-ორმა წერილმა გაიელვა წმიდა თამარ მეფის სახელზე ტაძარი უნდა აშენდეს...“.¹

კალმოსნებს არც მხატვრები ჩამორჩნენ თამარ მეფის განდიდებაში. მეტად მნიშვნელოვანია, თუ რას წერდა მხატვარი გიგო ზაზიაშვილი: „...ჩვენი ერი, რომელიც დღეს საშინელ ეროვნულ ჩაგვრასა და შევიწროებას განიცდის, წარსულში თავისუფალი, დამოუკიდებელი და ძლიერი იყო, რომელმაც კაცობრიობას მისცა დიდი თამარი და სულმნათი შოთა რუსთაველი. ჩვენი ეროვნული სულის, მესაიდუმლე. თუ ჩვენ, ქართველებმა, თვითონვე არ ავსახეთ ჩვენი დიდებული ადამიანები, ვიღა შეიწუხებს თავს, ვის სცხელა ჩვენთვის? ეს წარსული კი ჩვენთვის საჭიროა, როგორც მერმისის მასაზრდობელი წყარო, როგორც იმედი ნათელი და ბრწყინვალე მომავლისა“.²

ცარისტული რუსეთის მმართველობის პირობებში თბილისში მოხატულ ეკლესიებში თამარ მეფის გამოსახულებები გამოჩნდა. ჩვენამდე მოღწეული პირველი ნიმუშია XIX საუკუნის მიწურულს წმიდა სამების ეკლესიის მოხატულობაში ჩართული მეფე თამარის გამოსახულება, ხოლო მეორე XX საუკუნის დასაწყისში, კერძოდ, 1914 წელს შესრულებული ჩუღურეთის წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიაში, გიგო ზაზიაშვილის მიერ. წმიდა სამების ეკლესიის მომხატველი იყო იტალიელი მხატვარი ლუდვიგ ლონგო, ხოლო მოხატულობის დამკეთი და იდეის ავტორი, იმავე ეკლესიის დეკანოზი – ნიკოლოზ არდაზიანია, რომელმაც ფასდაუდებელი ღვაწლი გასწია სამების ეკლესიის აღშენებასა და გამშვენებაში.

დეკანოზი ნიკოლოზი სამების ეკლესიაში მსახურებდა 1859 წლიდან 1905 წლამდე. როგორც კ. ცინცაძე წერს, ნიკოლოზმა დაბრმავების გამო თავი დაანება სამსახურს 1905 წელს. იყო ყველასგან დიდად პატივცემული მოძღვარი, „მარილიანი“ და მშვიდად მოსაუბრე, დაუზარებელი მწირველ-მღლოცველი (როდესაც მწირველი არ იყო, ცისკარსა და მწუხერს მაინც ღლცულობდა ყოველდღე), ერთ

¹ გაზ. „სახალხო გაზეთი“ №984 (1913).

² ივანე ვეფხვაძე, მოგონებანი და პორტრეტები, თბილისი, 1958, გვ. 89.

დროს მთავარხუცესი, სემინარიის საპედაგოგო გამგეობის წევრი, სარევიზიო კომიტეტების თავმჯდომარე და სხვ. გარდაიცვალა 1907 წელს, დაკრძალულია სამების ტაძარში, რომელსაც ჯერ გუმბათი მოადგა, შემდევ მოახატვინა.¹

სამების ეკლესია, მართალია, ეროვნებით იტალიელმა მხატვარმა მოხატა, მაგრამ აშკარად იგრძნობა ეროვნული სულისკეთება. რაც გამოიხატება, ეროვნული წმიდანების, სიუჟეტების ხაზგასმაში, რაშიც უთუოდ დიდია დეკანოზ ნიკოლოზ არდაზიანის როლი. ვფიქრობ, ეკლესიის მთელი მოხატულობის ქარგა, საზრისი სწორად მას უნდა ეკუთვნოდეს. თან ყურადღებას ისიც იპყრობს, რომ კომპოზიციებს წარწერები ძველი ქართული დამწერლობით, ნუსხურით აქვთ მიწვრილი, ხოლო სახელების პირველი ასოები – ასომთავრულოთაა, რაც საქმაოდ დიდი იშვიათობაა. თუ გავიხსნებთ თბილისის სინის ტაძარს, რომლის მხატვრობაც რუს გრაფ გაგარინს ეკუთვნის, იქ წარწერები რუსულადაა. ამითიც ჩანს, სამების ეკლესიის მოხატულობაში ეროვნული სულისკეთება.

სამების ეკლესიაში საკურთხევლის მიმდებარე კედლებზე ეროვნულ მოლგარებების პორტრეტებს ვხვდებით. სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში ქვემოთ თამარ მეფეა, მის ზემოთ, წმიდა მირიან მეფე, უფრო ზემოთ – წმიდა ელენე დედოფალი, ხოლო ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში კი, ქვემოთ შოთა რუსთაველია, მის ზემოთ წმიდა ნანა დედოფალი, უფრო ზემოთ კი, წმიდა კონსტანტინე დიდი. მათი ფიგურები მკერდამდეა გამოსახული. გამონაკლისია თამარ მეფისა და შოთა რუსთაველის გამოსახულებები. ეს უკანასკნელი სწორად ისეა გამოსახული, როგორც იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ფრესკაზე. რასაკირველია, აქ უფრო მასშტაბურ ზომებში.

ჩვენ წინაშე წარმოდგენილია მეფე თამარის ისტორიული პორტრეტი. (სურ.1) იგი კდემამოსილი, დარბაისელი ქართველი ქალბატონია. მოსავს ბიზანტიური ყაიდის სამეფო შესამოსელი. ერთი შეხედვით, ეს პორტრეტი მეფე თამარის ვარძიის ფრესკაზე გამოსახულ პორტრეტს ჰქავს, თუმცა, თუ უკთ ჩაუკლომავდებით, მთლად მის ასლს არ უნდა წარმოადგენდეს, რადგან აქ მეფე თამარს კუბასტი აქვს ნიკაპქვეშ ამოტარებული. გვირგვინი შარავანდზე მაღალია. ფონი ცისფერია და სახის გასწვრივ ოქროსფერი

¹ ცინცაძე კ., ქვაშვეთის წმინდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბილისი, 1994, გვ., 86.

ნათება გამოსჭვივის, რაც ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს, სახიდან ღმრთებრივი შუქის გამონათება, ემანაცია ხდება და მთელ კომპოზიციას ცხოველმყოფელობას ანიჭებს. სახე უშუალოდ ცისფერ ფონზე კი არ იკითხება, თითქოს, საფეხურებადაა განლაგებული ფონები: ჯერ კუბასტის ფონი იკითხება, შემდეგ შარავანდის, შემდეგ ყვითლის, ანუ ღმრთებრივი შუქის და შემდეგ ცისფრის, ანუ მხოლოდ სახის გასწვრივ ფერთა საოცარი გრადაციაა. თითქოს, სახე რელიეფურადაა ნაძერწი ფერადოვანი ლაქებით.

ყურადღებას იქცევს მეფე თამარის პოზა; იგი სრული ტანით როდია წარმოდგენილი, ტორსამდეა. ხელში გაშლილი გრაგნილი უკავი, რომელზედაც ტექსტია დატანებული. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს, ჩვენ წინაშე არათუ ფრესკული გამოსახულება, არამედ ფერწერულ ტილოზე შესრულებული პორტრეტია მოცემული.

მეტად მნიშვნელოვანია, სამოსის დეტალების აღნიშვნაც. მართალია, იგი ისტორიულია, მაგრამ შეტანილია მცირედი კორექტივებიც. ლორონი თავისი ბეჭმანით, ანუ მანიაკონით მხოლოდ მკერდს ამშვენებს, ტორსამდე არ სწვდება. მკლავებზე მოსხმული აქვს მანდილი, რომელიც ზუსტად ისეა გაფორმებული და მორთული, როგორც ბეჭმანი, ანუ მანიაკიონი. ნაქარგობებში ძვირფასი, პატიოსანი ქვები იკითხება.

ანალოგიური საშემსრულებლო ხელოვნებითაა შექმნილი სხვა ისტორიულ მოღვაწეთა პორტრეტები. ისინი, მეფე თამარისაგან განსხვავებით, წელს ზემოთ არიან გამოსახული და, ერთი მხრივ, ქრისტიანობის პირველი საფეხურის მოღვაწეებს გადმოგვცემენ, ხოლო, მეორე მხრივ, საკურთხევლის მიმდებარე არებიდან ზეციურ სასუფეველს და მის მკვიდრთ გამოგვისახავენ. თითქოს, ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება „ქართლის ცხოვრების“ ქრონიკები და არა მხოლოდ „ქართლის ცხოვრების“, არამედ წმიდა კონსტანტინე დიდი და წმიდა ელენე დედოფალი ხომ პირველ ქრისტიან ოფიციალურ მოღვაწეებს განასახიერებენ, რომელნიც სხვა ერებისთვის მისაბაძ ნიშვნები წარმოადგენდნენ; ხოლო წმიდა მირიან მეფე და წმიდა ნანა დედოფალი ჩვენთვის, ქართველებისთვის ქრისტიანობის ძირა ფენებს, საწყისებს წარმოგვიდგენენ ქრისტიანული საქართველოს მაგალითზე.

აღსანიშნავია მეფე თამარის გაშლილი გრაგნილის ხუთსტრიქონიანი წარწერა. მასზე წერია ლოცვის ტექსტი: „ყოვლადწმიდაო ღმრთისმობელო შეგვეწიე და გვაცხოვნენ ჩუებ“, ამრიგად, როგორც

ცნობილია, საკურთხევლის კონქრეტული „ღმრთისმშობლის დიდების“ გამოსახულებაა, ხოლო მის მიმართ გამოსახული მეფე-დედოფალნი ვედრების პოზაში არიან აღბეჭდილნი და იდეურად ლოცვის ტექსტს ეხმაურებიან და შეესაბამებიან. მეფე-დედოფალნი თავიანთი მხურვალე ლოცვებითა და ვედრების უსტებით აღსაყდრებულ ღმრთისმშობელს განადიდებენ. ამ რიგში განსაკუთრებით გამოიყოფა მეფე თამარის გამოსახულება, რომელიც არის აღნიშნულ ფიგურათა მთავარი ბირთვი. სწორად იგია უმთავრესი განმადიდებელი ყოვლადწმიდა დედა ღმრთისას.

ლუდვიგ ლონგომ მეფე-დედოფალთა პორტრეტები მართლმადიდებლური წესისამებრ რეგისტრებად განალაგა. რეგისტრების აღმნიშვნელი ზოლები ორნამენტული მოტივებით შეამკა, რაც კომპოზიციას უფრო მეტ ცხოველმყოფელობას ანიჭებს. ოქროსფერი წრები და რომბები მუქ ლურჯ სარჩულზე უფრო მკვეთრად იკითხება, ხოლო გამოსახულებათა ფონები, როგორც უკვე ვთქვი, ერთიანი ლოკალური ფერისა როდია, სახის გასწვრივ რამდენიმე ფერის შრე გამოსჭვივის და უნგბლიერ გვახსენდება, რომ ლონგო პორტრეტის უანრში მომუშავე მხატვარიც იყო; მისი შესრულებული ნამუშევრებიდან ცნობილია „ქართველი ქალის“ და სხვათა პორტრეტები.¹ ჩემი აზრით, მოხსენიებული პორტრეტი უშუალო ანალოგიებს ჰქოვებს სამების ეკლესიის მეფე-დედოფალთა გალერეასთან.

ვფიქრობ, მეფეთა გალერეის ეს გამორჩეული ნიმუში, რაც სამების ეკლესიაში გვხვდება, საკმალ იშვიათი მაგალითია და სხვაგან არსადაა; ეს ერთგვარი თეოლოგიური პროვინცია მეფე-დედოფალთა პორტრეტებისა დეკანოზ ნიკოლოზ არდაზიანის შექნილი უნდა იყოს და ლონგოს მიერ გადმოცემული სახითი ხელოვნების ენაზე; ამ პორტრეტებში თამარ მეფეს განსაკუთრებული აღგილი უკავია.

1914 წელს შეასრულა გიგო ზაზიაშვილმა ჩუღურეთის წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობა. (სურ. 2) სადაც თამარ მეფის გამოსახულება შემორჩენილია საკურთხეველთან მიმდებარე გუმბათქვეშა ბურჯზე, გავით შელესილზე ზეთის საღებავთაა შესრულებული. ფონი ორ ნაწილადაა გაყოფილი, ქვედა მიწიერების აღმნიშვნელი შედარებით თბილ ტონალობაშია გადაწყვეტილი, ხოლო ზედა, რომელიც, თითქმის, მთელ ვერტიკალს აუყვება

¹ ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში, (XIX საუკუნე), თბილისი, 1964, გვ., 131.

ცისფერში, სახის გასწვრივ კი, ფონი მთლიანად თეთრია. თამარის ფიგურა მონუმენტური, მასშტაბური იერით წარმოგვიდგება. გიგო ზაზიაშვილი თითქოს იმეორებს ბეთანიის ფრესკაზე გამოსახულ თამარის სახეს, მაგრამ ვფიქრობ, ამ ფრესკაზე სიძველე მხოლოდ სამოსის გადმოცემაში თუ მუდავნდება, თორემ მხატვრული ფორმა ახლებურია. შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი სიბრტყითობა დაძლევულია. უკვე აღარ გვხვდება არც ლონგოსთან და არც გიგო ზაზიაშვილთან, ისინი ფიგურას უკვე მოცულობითად გადმოგვცემენ. როგორც ზემოთ, ლონგოსულ თამარ მეფის პორტრეტის განხილვისას მოვიხსენიე, იგი 3/4-შია გამოსახული, რაც შუა საუკუნეების გამოსახულებებს ემიჯნება და ფიგურის ასახვის ახლებურ მიღომას ამჟღავნებს. გიგო ზაზიაშვილთან მეფე თამარი ერთგვარ მსუბუქ კონტრაპოსტის პოზაშია. მარჯვენა ფეხზე მყარად დგას, ხოლო მარცხენა კი, ცოტა განზე გაუდგინს. წმიდანის ამაღლებული ფიგურა ერთგვარ დისტანციასაც კი ინარჩუნებს მღლოცველთან, მჭვრეტელთან დამოკიდებულებაში.

საყურადღებოა ასევე წმიდანის სახის დამუშავება; სახის ირგვლივ იქმნება თბილი ნათება, ანუ ასე ვთქვათ, ემანაცია. იგივე ტერმინი გამოვიყენე ლონგოსული მეფე თამარის სახის განხილვისას. ეს არის ღმრთებრივი შუქის გამონათება, ემპირიაზე, ამაო ყოფაზე ამაღლება და შინაგანი გასხივოსნება. სახე რბილად, რელიეფურადაა ნაძერწი. ჩრდილი კუბასტის გასწვრივ ეცემა სახეს და მას მოცულობას ანიჭებს. მზერა ცოცხალია, ცხოველმყოფელი.

გიგო ზაზიაშვილი, ვიდრე ამ პორტრეტს დაწერდა, მუშაობდა ხატწერის ნიმუშებზე, ცოტა მოგვიანებით პორტრეტის ჟანრშიც, სადაც ტილოზე ეროვნულ მოღვაწეებს გამოსახავდა, ყოველივე ამან კი მთლიანობაში ხელი შეუწყო მეფე-წმიდანის სახის პორტრეტის შექმნას.

თამარს მოსავს ბიზანტიური ყაიდის სამეფო ტანსაცმელი, რომელიც მთელ მართლმადიდებლურ სამყაროში იყო გავრცელებული. XIX და XX საუკუნეების მხატვრები აქტიურად მიმართავნ შუა საუკუნეების ამ სამოსს გამოსასახავად და XIX საუკუნეში დამკვიდრებული ქართული კაბის ელემენტებიც შემთაქვთ. თამარის კაბა აქაც ბეჭმანით, ანუ მანიაკიონითაა გაწყობილი. ლორონის ერთი ბოლო ქობამდე ეშვება, ბოლოები ფორჩებითაა გაფორმებული, ხოლო მეორე ბოლო კი, წელზე აქვს შემოსვეული და მარცხენა მკლავზე აქვს გადაფენილი, მისი ბოლოც ფორჩებითაა გაფორმებული

და ერთადაა განასკვული. მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგნილი უკავია. სამძისი საკმაოდ გაფუტბულია და ფიგურას მასშტაბს ჰქმატებს. ამასთან, დეკორატიული გაფორმება შეოლოდ მანიაკიონზე მოდის, მთელი კომპოზიცია სისადავით გამოირჩევა.

ლონგოსულ და ზაზიაშვილისულ თამარ მეფის სახეებს თუ ერთმანეთს შევადარებთ, მეტად საინტერესო პლასტები გამოიკვეთება. თითქოს, მეფის სახე-ხატის გარეკეული ასე ვთქვათ, პირობითი იკონოგრაფიული ნორმა უნდა ყოფილიყო მათში დამკვიდრებული. ორივე მხატვარი ცდილობს საკურთხეველთან ახლოს გამოსახოს, ორივესთან მეფე საკმაო დისტანცითაა გამოსახული ძლიერებულისგან, ორივესთან დაძლეულია შეუ საუკუნეების ხელოვნებისათვის მახასიათებელი ფორმის სიბრტყითობა და იგრძნობა ტენდენცია ფორმის მოცულობიანობისკენ.

როდესაც აღნიშნულ მოხატულობებზე ვსაუბრობ, აღნიშნის ღირსია ის გარემოება, რომ საშემსრულებლო მანერაში ერთმანეთს ერწყმის როგორც ქართული, ისე ევროპული ტრადიციები. განსაკუთრებით ლონგოსთან. ალბათ, აქ უფრო მეტად უნდა ვიგულისხმოთ პორტრეტის უანრის ევროპული მახასიათებლები. ზაზიაშვილი ცდილობს უფრო მეტად მიუჯაჭვოს ქართულ ტრადიციებს – შეუ საუკუნეობრივ მიღვიმებს. იგი საკუთრივ პორტრეტს როდი გვიხატავს, მეფის სახე-ხატის შეუ საუკუნეობრივ დამოკიდებულებას გადმოგვცემს, ხოლო ლონგო მთლიანად ევროპულ პორტრეტზე მიჯაჭვული და მის მახასიათებლებს გადმოგვცემს; ამის ნათელი მაგალითია, მეფის პოზის შერჩევა. ზაზიაშვილმა მეფე სრული ტანით გამოსახა და ამით მიუსადაგა შეუ საუკუნეების ქართულ რეალობას, ხოლო ლონგომ მეფე ტორსამდე გამოსახა და ამით უფრო ევროპულ ტრადიციებს მოუახლოვდა, მაგრამ მთლიანობაში უნდა ითვას, რომ მიუხედავად აღნიშნული სხვაობებისა, ორივე მხატვარი რეალისტური მხატვრობის ტრადიციებს ემსრობა, რაც განსაკუთრებით ვლინდება, წმიდანის სახის წერისას. ეს ორივე სახის განხილვისას უკვე აღვნიშნე.

ამრიგად, კვლევის შედეგად მივღი იმ დასკვნამდე, რომ თამარ მეფე საუკუნეების განმავლობაში ქართველთათვის სათაყვანებელი მეფე და წმიდანი იყო, რომელიც ეროვნულ იდეალებს, ძლიერ ქართულ სახელმწიფოს, ამყ, სრულფასოვან ქართველ მოქალაქეს გამოხატავდა და განსახიერებდა და სამშობლოს სიყვარულს შთააგონებდა მტრებით გარემოცულ თანამემამულებს.

სურ. 1. წმიდა სამების ეკლესიის ფრესკა.



სურ. 2. წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიის ფრესკა.



გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვეფხვაძე ივ., მოგონებანი და პორტრეტები, თბილისი, 1958.
- საქართველოს ისტორია, მე-4 ტ., გამომცემლობა „თბილისი“, 2010.
- ფერაძე თ., რუსი და უცხოული მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე), თბილისი, 1964.
- ცინცაძე პ., ქვაშვეთის წმინდის გიორგის ეპლესია ტფილისში, თბილისი, 1994.
- XIX საუკუნის მწერლობა, თბილისი, 1979.
- გაზ. „სახალხო გაზეთი“, №984 (1913).

მუსიკისადონობრივი

გვარცა ღვინწვილამ,

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

გულპათ ტორაპის „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახმილან“

ქართველ მუსიკისმცოდნებს შორის გულბათ ტორაძე
სიცოცხლეშივე იქცა ღვევნდარულ პიროვნებად – ღლევანდელი
მუსიკისმცოდნების ყველა თაობა აღზარდა ან, რაღაც ფორმით მანც,
მათ პროფესიულ წინსვლასა და საქმიანობაში მიიღო მონაწილეობა.
მის თვალწინ ქართული მუსიკის მრავალმა განსაცდელმაც ჩაიარა
და სიხარულის მონაწილეც ბევრჯერ ყოფილა. ინტენსიურმა
კრიტიკულმა მოღვაწეობამ სტაჟით და სტატიების რაოდენობით,
ქართველ მუსიკისმცოდნებს შორის, რეკორდი მოხსნა და, თავის
მხრივ, განსაზღვრა ტორაძის, როგორც საზოგადო მოღვაწის, სახე-
ფართო საზოგადოებისთვის იგი მართლაც ერთ-ერთი ყველაზე
პოპულარული ქართველი მუსიკისმცოდნე იყო, განსაკუთრებით
90-იანი წლებიდან მოყოლებული, რადგან საქართველოში
პრაქტიკულად ყველა ღირსშესანიშნავი მუსიკალური მოვლენის,
ფესტივალის, კონკურსის, პრემიერის ან სულაც ერთჯერადი
კონცერტის შემფასებელი გახლდათ. ამ ფაქტორის და ასევე,
მისი ასაკის გათვალისწინებით, ლოგიკური იყო აზალი ქართული
პროფესიული მუსიკის საუკუნოვანი პროცესების განმაზოგადებელი
სტატიების სერიის დაწერა. მიუხდავად იმისა, რომ ქართველი
მუსიკისმცოდნების მრავალი თაობა მუშაობს ქართული
მუსიკის საკითხებზე, ეს მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკის
საუკუნოვანი გზის მიმოხილვის პირველი ცდაა. მიზანი თავადვე
გაგვიზიარა – ქართული მუსიკალური ცნობიერების განვითარების
კანონმდებლის, მამოძრავებელი ძალების, ფერისცვალებათა
მრავალსახეობის დადგენა მათ დინამიკაში და შემოქმედებითი
პროცესის მხატვრული კარდიოგრამის შედგენა. მისი აზრით, მე-
20 საუკუნის ქართველების ფისქიკაში მიმდინარე ცვლილებები,
რომლებიც უშუალოდ აისახა ხელოვნებაში, მრავალი სფეროს

სპეციალისტის, კერძოდ პოლიტოლოგის, ფსიქოლოგის, ეთნოლოგის, კულტუროლოგის, ფუტუროლოგის კვლევის საგანია, რომელთაც მისთვის ჩვეული იუმორით – „ლოგბად“ მოიხსენიებს და თვლის, რომ კულტუროლოგიური ტიპის კვლევაში მუსიკოლოგიური ასპექტი უმნიშვნელოვანესი რგოლია. თუმცა პიროვნული თავმდაბლობისა და პროფესიული სინდისიერების გათვალისწინებით აღნიშნავს, რომ – არ იძრალებს პირველადმომჩენის ან დიაგნოსტიკის მისას და ამ კუთხითაც ქვეს იხრის პედაგოგების – ლადო დონაბის, პავლე ზუჭუას და კოლგების – ა. წულუკიძის და გ. ორჯონიკიძის ღვაწლის წინაშე.

თითოეული წერილი ამა თუ იმ ისტორიული პერიოდის უმთავრეს და ყველაზე მნიშვნელოვან მუსიკალურ მოვლენებს ეძღვნება. პირველ სტატიაში ფაქტებითაა გამყარებული საქართველოს დასავლური ორიენტაციის და მენტალობის ანალიზი, მეორე – რევოლუციამდელი საქართველოს მიერ აღტულ გეზსა და „აბესალომ და ეთერის“ ფუძემდებლურ როლზე გვიყება, რევოლუციის შედეგებისადმი მიძღვნილი მესამე სტატიიდან მოყოლებული, ყოველი მომდევნო ორი სტატია ქართული მუსიკის ისტორიას ათწლეულებად განიხილავს.

ტორაძის კვლევის პათოსი ქართული მუსიკის განვითარების ისტორიული პროცესის ობიექტზე წარმოჩენაში მდგომარეობს – სწორი პროგნოზითა და დასკვნებით, რითაც მართლაც გულუხვადა გაჯერებული ნაშრომი.

ტორაძისეული ქართული მუსიკის ხედვა ეფუძნება ორ კარდინალურ საკითხს – რა იყო მოცემულობა და რა იყო შედეგები. მოცემულობაში მას მხედველობაში აქვს არა საერო პროფესიულ მუსიკი დაგროვილი გამოცდილება, არამედ ერის გენეტიკური მუსიკალური ნიჭიერება, რაც „აცვიფრებს და ქედს ახრევინებს ადამიანს ქართველი ხალხის მუსიკალური გრნის წინაშე“!¹ თუმცა აქვე დასძენს, რომ ეს უკანასკნელი არაა ამავე დონის პროფესიული საერო მუსიკის გარანტორი და ის თანმდევ გარემოებათა კომპლექსს უკავშირდება. მტკიცეული პრობლემის გადაჭრისთვის, მხედველობაშია საერო პროფესიული მუსიკის წანამდვრების დადგენა, რაც შემოვლითი გზების ძიებას გვაიძულებს და საბოლოოდ ყამირ ნიადაგზე აღმოცენებულ პლასტებს

¹ ტორაძე გ., ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998, გვ. 9.

ვაწყდებით, მცვლევარი გვთავაზობს საინტერესო გამოსავალს – ამ მოცემულობაზე აქცენტის მაგივრად, ვიკვლიოთ – რა სულიერი ენერგია იყო ჩადებული ერის გენეტიკურ კოდში, რომელიც საკომპოზიტორო აზროვნებაში ტრანსფორმირებისთვის ხელსაყრელ დროს ელოდა. მისი აზრით, სწორედ ძველი პროფესიული მუსიკა სულიერი ენერგიის შემცველი ნიადაგი, როდესაც ქართულმა გენიამ ევროპულისგან დამოუკიდებლად შექმნა მაღალგანვითარებული პროფესიული საეკლესიო საგალობლები და მიიჩნევს, რომ აღმოსავლური კულტურიდან შემოღწეული დამატებითი ობერტონების გამო, დროებით მოვწყდოთ ევროპულ მაგისტრალს, რომელთანაც ტიპოლოგიურად უფრო ახლოს ვდგავართ.

ფანტასტიკურ ნახტომად მოიაზრებს დამოუკიდებლობის 1028 დღეს ქართულ მუსიკაში 3 საოპერო პრემიერის გამო. „აბესალომი და ეთერი“ კი, სვეტიცხოველთან და რუსთაველის პოემასთან ერთად, ქართული სიწმინდის ტრიადაა მისთვის. „ქეთო და კოტე“ კი ყველაზე ბედნიერი სცენური სიცოცხლის მქონე ოპერა, რაც დრომაც და მის მიმართ მუდმივმა ინტერესმა დაადასტურა. მიაჩნია, რომ ქართული საბავშვო ოპერებიც უნდა დაბრუნდეს სცენაზე (ა. ბუკიას „დაუპატიჟებელი სტუმრები“ და ვ. გოკიელის „წითელქუდა“).

ქართულ სიმფონიზმს, მისეულ ხედვაში, ძლიერი ეროვნული საფუძვლები უმაგრებს ნიადაგს, რისი ღოგიერი შედეგიცაა ნასიძის, ყანხელის სიმფონიზმი და სამეცნიერო ბრუნვაში შემოჰყავს საინტერესო ტერმინი – ემოციური ნაკადის მაღალი „ვოლტაჟი“. ტორაძე ყანხელის შემოჭრას ქართულ მუსიკაში მეტეორს ადარებს და აანალიზებს – თუ როგორაა ორიენტირებული მისი სიმფონიზმი მე-20 საუკუნის სიმფონიზმის მიღწევებზე; შეფასების ობიექტია ყანხელის სიმფონიების კონცერტუალური, ტრაგიკულად ხმოვნი მატერია, ფეთქებადი და ჭვრეტითჩაღრმავებული შინაარსის მონაკვეთების მონაცვლეობაზე აგებული ორიგინალური დრამატურგია. საინტერესო ხედვა უკავშირდება მაჭავარიანის სიმფონიური სტილის რადიკალურ ცვლილებას მესამე სიმფონიიდან, რაც მისთვის აზროვნებითი პროცესის ევოლუციის შედეგია, მაგრამ აქვე სვამს დიაგნოზს – ძიებებმა უკვალოდ გააქრო მაჭავარიანის აღრინდელი რომანტიკული მგზნებარება.

ქართული ბალეტის მისეულ ანალიზში გამოკვეთილია სიმპათია მაჭავარიანის „ოტელოსადმი“, სადაც გადაჭრილია ურთულესი

ამოცანა – შექსპირის ტრაგედია ბალეტის უანრში აამეტყველოს და მიაჩნია, რომ ჭაბუკიანის ფაქტორმა არ უნდა დაჩრდილოს ნაწარმოების მუსიკალური ღირსებები. ბალეტის დრამატურგიული გადაწყვეტის ორიგინალობის გამო, მაჭავარიანს თეატრალურ-სიმულიური უანრის ოსტატის კვალიფიკაციასაც კი ანიჭებს.

ხალხური საგუნდო სიმღერის თავისებურებებისა და უჩვეულო ტემბრულ-რეგისტრული შეხამებების სინთეზად ქართულ მუსიკაში ი. კეჭაყმაძის საგუნდო მუსიკა ესახება.

საკმაოდ სოლიდურ საანალიზო სივრცეს უთმობს ცინცაძის კვარტეტებს და კამერული მუსიკის მარგალიტს, თავისებურ იუმორესკად შეფასებულ – ნ. გაბუნიას „იგავს“. განსაკუთრებული ინტერესის საგანია მისთვის ი. ბარდანაშვილის შემოქმედება და ზ. ნადარეიშვილის გამოჩენაც კამერულ-ინსტრუმენტულ უანრში, ყურადღების მილმა არ დარჩენილა არც ესტრადა ან კინო-მუსიკა.

ტორაძე 60-70-იან წლების პერიოდს აფასებს, როგორც „ქარიშხლის და შეტევის ეპოქას“; ყურადღებას ამახვილებს საზოგადოებრივ-პოლიტიკულ პროცესებთან დაკავშირებულ ეტაპზე, როდესაც ქართულ ლიტერატურაში, კინოში, მუსიკაში შემოიჭრა ფსიქოლოგიზებული თემატიკა, საკაცობრიო თემები, განახლდა უანრული ფონდი, გამოიკვეთა ეროვნულობის გამოხატვის ახალი რაკურსები, ტექნიკური არსენალის განახლება მეოცე საუკუნის მუსიკის სტილურ კონტექსტში, კოლორისტული შესაძლებლობების ფართო გამდიდრება. არ გამოპარვია არც წინა თაობის კომპოზიტორების სტილური ცვლილებები, რაც საკომპოზიტორო აზროვნების ეფოლუციას უკავშირდება. ავინგარდისტული ტიპის მოვლენებს მარცვლების სახით პოლობს ნ. სვანიძის და ნ. მამისაშვილის მუსიკაში, თუმცა აფიქსირებს, რომ ქართველი კომპოზიტორები მხოლოდ სპორადულად მიმართავენ დოდეკაფონიას, დ. შუღლიაშვილის და თ. ბაკურაძის ძიებებს მიიჩნევს მემარცხენე ხელოვანებად. 80-იანი წლები მისთვის სოციალიზმის გედის სიმღერაა, როდესაც პლენუმების, ფესტივალების სიმრავლეს გარკვეული დადგებითი შედეგები მოჰყვა პროდუქტიულობის კუთხით. ტორაძე დიდ როლს ანიჭებს პოლიტიკური ატმოსფეროს დახასიათებას, რომელთანაც პირდაპირ ბმაშია მუსიკალური პროცესების განვითარება.

კულტურის ისტორია – ერის სულიერი სიძლიერის და სიჯანსაღის უტყუარი ინდიკატორია, რომელსაც სოციალურ-ფსიქოლოგიური ატმოსფერო მუდამ აკორექტირებს. ამ საკითხის

აქტუალობას განაპირობებს 70-წლიანი არაბუნებრივი გზა, რომელიც იმდენადაა საშიში, რამდენადაც კვალს მენტალობაზე ტოვებს, ისტორიკოსებს კი პოლემიკის პოტენციურად შეძცეველ კითხვებს სთავაზობს განსასჯელად. ორი პოზიციიდან – დადებითი თუ უარყოფითია ეს მოვლენები, სიმართლე სადღაც მათ შორისაა – ასეთია ტორაძის პასუხი. მართლაც, არაფერი ისე არ ვნებს ისტორიულ შეფასებას, როგორც ტენდენციურობა და ცალმხრივობა, რადგან ისტორია ფაქტების თანმიმდევრობა, რომლის მთლიან ხაზს დადებითი და უარყოფითი მოვლენები თანაბრად უხრუნველყოფენ. ისტორიული სამართლიანობის განცდის დაცვითაა გაჯერებული ტორაძის პოზიცია საბჭოთა რეალობის მიმართ, რომელსაც მისი დუალისტური ბუნების გამო, მათრახისა და ნამცხვრის პოლიტიკურ მექანიზმს უწოდებს. დადებით მოვლენად მიაჩნია ქართული საშემსრულებლო და საკოპოზიტორო ხელოვნების ტრიუმფად ქცეული დეკადები, ხელოვნების სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის რანგში აყვანა, მასზე მეურვეობის, დაფინანსების, მისი რეკლამირების, ზოგადად პატრონაჟის სახელმწიფოებრივი ვალდებულება, ცალკეული შემსრულებლების, კოლექტივების ასპარეზზე გაყვანა, მუსიკოსის ავტორიტეტის განმტკიცება, საკომპოზიტორო სევეროში შიდაცირკულირების სისტემა, როდესაც ფართოვდებოდა იდეურ-მხატვრული სფეროც, ინტონაციურ-სტილური ლექსიკონიც, ტექნიკური არსენალი და, ამ მხრივ, მუდმივად უსვამს ხაზს დ. შოსტაკოვიჩის, ს. პროკოფიევის და ა. ხაჩატურიანის უდიდეს გავლენას. არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ამ მოსაზრებას, რადგან დღეს სახეზეა არასახელმწიფოებრივი აზროვნება, რისი შედეგია კადრს მიღმა მოხვედრილი ერის გამორჩეული ნაწილის – ქართველი ხელოვნების და, მათ შორის, კომპოზიტორების ნაკლები ცნობადობა ფართო საზოგადოებისთვის, ცენტრალიზებული დაფინანსების სისტემის გაქრობის შემდეგ დაფინანსების წყაროს ძებნაზე წასული უზარმაზარი პერსონალური ძალისხმეული, სახელმწიფოს მხრიდან პრიორიტეტების არასწორი გადანაწილება პრაქტიკულ სარგებლზე ორიენტირების სასარგებლობ; მხედველობაშია ის, რომ მდარე ხარისხის პროდუქციის რეკლამირების ფონზე ინტელექტუალურ გახარჯვასთან დაკავშირებული სერიოზული ხელოვნება წამგებიან პოზიციაშია. უსამართლობის განცდას ბადებს კულტურის პოლიტიკის პრაქტიკული არარსებობა, რის ფონზეც ხელოვანი ვერც დაცულად გრძნობს თავს და ვერც დაფასებულად.

ცხადია, ტოტალიტარულ რეჟიმს იგი იმთავითვე მოიაზრებს განსაცდელად, რომელმაც მე-19 საუკუნეში საქართველოს მკაფიოდ არჩეული ეკროპული ვექტორი გაამრუდა და მთელი საზოგადოება ვივისექციის მსხვერპლი გახადა. გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი ეს ქირურგიული ტერმინი, რომელსაც ცხოველებზე ჩატარებულ ცდებს უწოდებწნ, ძალიან საინტერესოდა დაკავშირებული საბჭოთა კავშირთან, როდესაც გონიერი და საღი აზრის ელიმინაციის მიზნით, მუდმივად ცდილობდნენ მოქალაქეების ტვინებისთვის „დეოლოგიური ოპერაცია“ ჩატარებინათ. შემთხვევთ არ აღარებს სოციალისტურ რეალობას „ცხოველების ფერმის“ ავტორის, ჯორჯ ორუელის ანტისამყაროს ფანტასმაგორიებს. ორუელმა ხომ სწორედ სოციალისტური იდეის განხორციელების კრახი ასახა რუსეთში, ცხოველების დეგრადირების და ადამიანებად ქცევის ინვოლუციური პროცესის აღწერით. ტორაძისთვის მთავარი ტრაგედია სწორედ ზეობრივი ნორმების დეფორმაციაა, რაც აუცილებლად ბალებს სულიერ განსაცდელს. ამ კუთხით არ გამორჩენა არც რამპელების, პროლეტკულტურის, ადაპტირების უნარის მქონე კომპოზიტორების ან იდეოლოგიისთვის ხარკის გადახდის თემა. მაგალითად ასახელებს ი. სტალინისადმი მიძღვნილ პანეგირიკულ კანტატას (1937), რომელიც მისთვის ორატორის ჟანრის პროსტიტუციორების ტრაგიკომიკური მაგალითაა. ჟანრი, რომელიც ტორაძისთვის ი. ს. ბათთა ასოცირდება, მუსიკისტცოდნებმ საბჭოთა რეალობის ხმოვან პლაკატად, გამოფიტულობის პოლიგონად შეაფასა. კონვეიერული სისტემით ამუშავებულ ბელადომანიაში ყველაზე მტკიცნეული მისთვის მუსიკალური ენისა და სტილისტიკის გაუბრალოება, შეზღუდვა, სტანდარტიზირება და ამ პროცესების ხელოვნურობაა, რომელმაც შესაძლოა კარგი კომპოზიტორიც ჩაითრიოს. ნამდვილი ტრაგედია მისთვის რეკინის ფარდის საბოლოოდ ჩამოშვებას უკავშირდება, რამაც გააღარიბა ქართული მუსიკა და პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლენის რეციდივიც მოსპო. იძულებითმა პროცესმა კვალი დამჩნია კომპოზიტორების აზროვნებას. პოლიტიკის მუსიკისთვის მიმართების კუთხით განიხილავს ისტორიულად მნიშვნელოვან პლენუმებს, 1932, 1936, 1948 წლების დადგენილებებს, თუ რა შედეგები გამოიღო ამან მუსიკაში, როგორ დაზარალდნენ საბჭოთა კომპოზიტორები – დ. შოსტაკოვიჩი, ს. პროკოფიევი, საქართველოში შ. მშველიძე, ა. მაჭავარიანი, ა. ბალანჩივაძე. ასეთია ტორაძის მიერ

აღქმული მუსიკის დარბევად კლასიფიცირებული ქართული „მოდუს ვივენდე“.

საგულისხმოა, რომ მისი მოსაზრებები ემთხვევა 90-ანების შემდგომი თაობების პოზიციას, რომლებსაც საბჭოთა რეალობაში არ უცხოვრიათ და მარტივად ახდენენ დისტანცირებას პროცესებისგან. კომუნისტურ რეალობაში მოღვაწე ხელოვანებისთვის კი ბოლომდე დისტანცირება საკმაოდ რთულია, რაც მხოლოდ დიდი ქართველი მოაზროვნების კრიტიკულმა გონებამ შეძლო. ამავე საკითხთან მიმართებაში, საოცარ სიმპათიას იმსახურებს მისი აღიარებითი ჩვენება ძველი პოზიციის გადახედვის თაობაზე. მხედველობაშია 1958 წლის დადგენილება „დაშვებული შეცდომების გასწორების“ შესახებ, რომელსაც მოჰყვა მრავალი ახალი ნაწარმოების შექმნა. მათში ეროვნული სტილის პრობლემა სრულიად სხვაგვარად იყო გადაჭრილი. ამასთან დაკავშირებით გამართულ ცხარე დებატებსა და პაექტორობაში ტორაძე თავის თავსაც იხსენებს, როგორც საკომპოზიტორო შემოქმედების შესაძლო დენაციონალიზაციით შეშფოთებულს და მიაჩნია, რომ ეს შიშები გადაჭარბებული იყო. მიუხედავად „პროფესიული მონანიებისა“, ეროვნული სტილის პრობლემას ტორაძე მაინც სქნისტურ საკითხთა ნუსხაში ტოვებს.

ქართველი კრიტიკოსის პოზიცია საუკუნოვანი პროცესის რეკონსტრუირებისას ზოგჯერ საკმაოდ ნიკილისტურია, ჭეშმარიტი ნიმუშების შეფასება კი ერთგვარი პათოსითაცაა სავსე. ტორაძე არც მწვავე კრიტიკაზე იხევს უკან. მოვლენების რეტროსპექტულ კვლევაში მის მახვილ კალამს ვერ გადაურჩა ქართული სამემსრულებლო სეტენტი, რომელსაც ქართული მუსიკის სასცენო ბედის გამო საყვედურობს; დაუფასებელი ნაწარმოებების ჩამონათვალი საკმაოდ სოლიდურია და მრავალ მათგანთან დაკავშირებით არ შეიძლება ეს პათოსი არ გაიზიარო, რადგან ქართული მუსიკის პროგანდის ვალდებულება, პირველ რიგში, ქართველს გააჩნია. ამ კუთხით ყველაზე მწვავე კრიტიკად მენიშნა ჩიმაკაძის კანტატა „ქართლის გულის“ სასცენო ბედზე რეაგირება. საბჭოთა ოფიციოზისთვის საყვარელ უარში დაწერილ კანტატას ბერნიერი გამონაკლისი უწოდა, მისი მაღალმხატვრული დონის შესაფასებლად დ. შოსტაკოვიჩის შეფასება დაიმოწმა. ნაწარმოების მივიწყების შესახებ გამოოქვა სინანული და სტატია შემდეგი სიტყვებით დაასრულა – „კომენტარისაგან თავს ვიკავებ“. ეს პასაჟი ისეა დაწერილი, რომ თავის თავში საკმაოდ მწვავე კომენტარს მოიცავს.

კრიტიკის ობიექტია სამუსიკისმცოდნეო შეფასებებიც: ფალიაშვილის მუსიკალური ენის დაწუნებას იმ მიზეზით, რომ არ შეესაბამება შტრაუსის ან ბერგის ენას, ტორაძე პასუხობს შემდეგი არგუმენტით – „(ყველა კლასიკურ გენიალურ ქმნილებას), უკვდავება უწერია საუკუნეებში და აბა, მიბრძანეთ, რა პრინციპული მნიშვნელობა ექნება მაშინ იმას, თუ სახელდობრ როგორი მუსიკალური ენით ან ტექნიკით იყო იგი თაგის დროზე დაწერილი? მარადიული შემოქმედები ხომ მუდამ უფრო თანადროული და აქტუალურინ არან, ვიდრე ყველა დროის და ეპოქის მოკვდავი „თანამედროვენი“!¹“ ცხადია, ტექნილოგიური ნოვაცია სრულებითაც არაა მხატვრული ხარისხის საზომი. ის ვერ დარჩა გულგრილი ბალეტ „ოტელოსადმი“ გამოტანილი განაჩენის გამოც, რომელმაც გააუფასურა ს. პროკოფიევის მსგავსებაში დადანაშაულებული კომპოზიტორის დამსახურება და სვამს რიტორიკულ კითხვას – არავინ არავის გავლენას არ განიცდის? კრიტიკის ობიექტი აღმოჩნდა ქართული პოსტსაბჭოთა პერიოდის ესტრადაც, რომელმაც დაბალი ესთეტიკური და ეთიკური ღირებულების გამო, პოსტსაბჭოთა პერიოდში შექმნილი კრიზისი უკომპლექსოდ გადაიტანა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსად ტორაძის ლიტერატურული სტილი – დაწერილი, დელიკატური. სტატიები დაწერილია სამეცნიერო პოპულარული ენით, ანალიზი გაჯერებულია ოუმორით და ენამახვილობით. ასე მაგ., ტორაძისეული ხედვით, ჩვენს ქვეყანას ნამდვილი დედა საუკეთესო ისტორიული გამოცდილებით ათამამებს, ტოტალიტარული რეჟიმის დამანგრეველი ძალის შემოსვლასა და განვითარების შეფერხებაში კი დედინცვლის ხელი ურევა, რომელმაც სოციალიზმის ჯაგერნაუთის ეტლში შეგვაბა. მას აქ მხედველობაში ჰყავს მუტანტების გამომშვები ამერიკული კომპანია მარგელ კომიქსის მიერ 1965 წელს შექმნილი მუტანტი პერსონაჟი ჯაგერნაუთი. ამ ხუმრობანარევ შეფასებაში ზუსტი ანალოგიებია დაჟერილი. ჯაგერნაუტი სოლო ვან შოტის გმირია, საბჭოთა სოციალიზმიც შეუდარებლად უპრეცედენტო და განუმეორებელი მოვლენაა სოციალისტურ ბანაკში, ამ პერსონაჟსაც აქვს მერჩენდაზინგი და საბჭოთა რეალობის მერჩენდაზინგიც გვახსოვს (საბჭოთა ადამიანის ჩატბელობა, ნივთები, ტელე პროდუქცია).

¹ ტორაძე გ., ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998, გვ. 17.

სოციალისტური მუსიკალური ბალასტის მიმართ გამოყენებულ საფირმო კომენტარებს შორის ენამახვილი იუმორითაა გამორჩეული შემდევი შეფასება – უდღეური ნაწარმოებები, რომელთა აქტუალური თემატიკა ყველა ჯებირს არღვევდა. ასევე ენამოსწრებულად უწოდა 1949 წლის პარტიულ კრებას ანტიკური ტრაგედიის სტილში განვითარებული; სამიზნები გახლდნენ ა. ბალანჩივაძე და ლ. ლონაძე. ამ რეალობის განზოგადება კი მოახდინა სტალინის ციტირებით, თუ როგორი მხიარული ცხოვრება პქონდათ საბჭოთა კომპოზიტორებს.

ისტორიზმის პრინციპის დაცვით დაწერილი ტორაძის ნაშრომი გვახსენებს თავად ისტორიზმის პრინციპს – „ისტორია მოწოდებულია დაადგინოს მთავარი კანონზომიერებების, მთავარი ლირებულებების, სტილური ევოლუციის თავისებურებები. მისი მიზანია გაარკვიოს მუსიკისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა მხარეების ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათი, გამოავლინოს შემოქმედებითი პროცესის კავშირი რეალობასთან“¹.

მართლაც, ქართული მუსიკის საუკუნოვანი გზა განხილულია კომპლექსურად – საზოგადოებრივ-პოლიტიკულ პროცესებთან მიმართებაში, ლირებულებების, კანონზომიერების დადგენის გზით, ჟანრულ-სტილური განახლების კუთხით. ისტორიზმის განცდა გულისხმობს ლავირების უნარსაც. ქართული მუსიკის ისტორია ხომ არ დგას მხოლოდ საუკეთესო ნიმუშებზე. ისტორიული პროცესების სრულ სურათს, რასაც ქართული მუსიკის მდინარება პქვა, ნაკლებ მნიშვნელოვანი, ისტორიის თანამგზავრი ნაწარმოებებიც ქმნის. ტორაძე, ქართული მუსიკისთვის ნაკლებად ან სულაც ართვრით გამორჩეულ თხზულებებზე საუბრისას, ახერხებს დელიკატური ფორმით მიაგოს საკადრიისი პატივი ყველა მოვლენას. სორტირების მოყვარული ისტორია ხომ ისედაც მინორიტარულ სექციაში აგდებს სახელოვნებო პროდუქციის გარკვეულ ნაწილს.²

ახეთია ტორაძისეული ქართული მუსიკის საუკუნოვანი გზის ანალიზი, რომლის დროსაც ცალკეულ კომპოზიტორს, უარს, საჭირობოროტო საკითხს პერიოდულად უბრუნდება. ზღვა ინფორმაცია

¹ ორჯონიგიძე გ., თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შექმნები. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1985, გვ. 228.

² Кудряшов М., Как изготовить гения, или о чём спорят музыковеды и социологи музыки, 2011, გვ. 1 მიღებულია – <https://spb.hse.ru/soc/youth/news/56080562.html> (ბოლოს გადამოწმდა – 17/12/2019).

კონვერერის პრინციპით მოგვეწოდება, თუმცა შინაგანი მთლიანობა და ერთიანი ხაზის აღქმა არსად იკარგება, რის გამოც ნაშრომი ცალკეულ სტატიებად „დაპაუზებულ“ ერთიან ნარკვევად აღიქმება. მთლიანობას კი განაპირობებს მის პირველ და ბოლო სტატიაში დედააზრად მოშველიებული დ. არაყიშვილის წინასწარმეტყველური სიტყვები – „საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენ გამოვედით პორიზონტზე და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ იქიდან უკვე აღარ ჩავალთ“.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ორჯონიქიძე გ., თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შექმენება, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1985.
- ტორაძე გ., ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998.
- Кудряшов М., Как изготовить гения, или О чём спорят музыковеды и социологи музыки, 2011, მიღებულია - <https://spb.hse.ru/soc/youth/news/56080562.html>

¹ ტორაძე გ., ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1998, გვ. 77.

**‘უნივერსიტეტის
საღოგთორო პროგრამა**

მარიამ იაშვილი,

ხელმძღვანელები: პროფ. **თამარ ბოკუჩავა**

ასოც. პროფ. მარინე (მაკა) ვასაძე

ანტიპური სისასტიქის არქეტიკები

**პერაკლეს მითოლოგიური მოდელი
პაინერ მიულერის „პიესაში „ცემენტი“**

დასაწყისი ის.: №3 (80) 2019

როდესაც საუბარია პერაკლეს მითოლოგიური მოდელის კვლევაზე ჰაინრი მიულერის შემოქმედებაში, შეუძლებელია გვერდი აუარო დრმატულ პიესას „ცემენტი“, რომელიც ავტორმა რუსი მწერლის თეოდორ გლადკოვის (1889-1958) იმავე სახელწოდების რომანის საფუძველზე დაწერა. რომანი 1925 წელს გამოქვეყნდა და 1927 წელს უკვე გერმანიაში გავრცელდა. მიულერი თეატრალურ ტექსტზე მუშაობას 1972 წელს იწყებს. თუმცა წლების შემდეგ ამ პიესას „დაგვაინგბულს“ უწოდებს.

პიესა „ცემენტი“ რანდენიმე დასათაურებული ქვეთავისგან, და შიგ ჩართული პროზაული ჩანართების – ე. წ. სურათებისგან შედგება. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული თავი ლოგიკურად ებმის ერთმანეთს და რომანის სიუჟეტის დრამატურგიულ ქარგას შინაარსობრივადაც მიჰყვება, ვფიქრობ, შესაძლოა, რომ ისინი, ზოგჯერ ცალკეულ, ან დამოუკიდებელ ნაწილებად აღვიქვათ, ზოგჯერ კი გადავადგილოთ, ერთმანეთს იდეურად დაფუკავმიროთ და ისე ავაწყოთ. საბოლოო ჯამში, ვღებულობთ დასურათებული ნაწილებისგან აწყობილ თეატრალურ ტექსტს, სადაც მთავარი ამბის – ომიდან შინდაპრუნებული სამამულო გმირის ისტორიის გაცოცხლება ხდება დრამატურგის მიერ ტექსტში ჩამონატაჟებული სხვადასხვა მითოლოგიური პერსონაჟის და მათი ისტორიების ინტერპრეტაცია-მოდელირებით.

პიესაში, გარდა მასობრივ სცენებში დაკავებული სხვადასხვა სოციალური და ასაკობრივი (მაგ., „ახალგაზრდა“) პირების, მათ შორის კაზაკების, გლეხების და მუშებისა, – ცხრამეტ მოქმედ პირს დაითვლით. თვალში მოგხვდებათ ისეთი სათაურები, როგორებიცა: „ოდისევსის დაბრუნება“, „პრომეთეს გათავისუფლება“, „აპარატი

ანუ ქრისტე ვეფხვი“, „პერკლე 2 ანუ ჰიდრა“, „მედეაკომენტარი“, „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“, „მიცვალებულების გათავისუფლება“, და ა. შ. თუმცა, პიესის კითხვისას დაწმუნებით, რომ ამ ყველასათვის ნაცნობი ბერძნული მითების კავშირი სიუჟეტის შინაარსთან, ძირითადად, მაინც მთავარი პერსონაჟების – გლებ ჩუმალოვისა (პერაკლე) და მისი მეუღლე დაშას (მედეა) სახეების დრამატურგიულად გადამუშავებას, მათ შესაბამის მითოლოგიურ მოდელებში ჩასმასთან კავშირდება.

ამდენად, სახეზე გვაქვს დრამატურგიულად აბსოლუტურად განსხვავებული წყობისა და ფორმის პიესა, რომელიც „ახალ გამოშვახველობით შესაძლებლობებს იძლევა“. როგორც გერმანელი დრამატურგი, მწერალი და კრიტიკოსი ჰორსტ ლაუბე 1975 წელს პაინერ მიულერთან საუბრისას აღნიშნავს, – უფლება გვაქვს ტექსტში მოცემული მოქმედებები განვიხილოთ არა მხოლოდ ვერტიკალურ დონეზე (მრეზე), არამედ გავიაზროთ ისინი ჰორიზონტალურად, ანუ ლინეალურ ჭრილში.¹ ეს ეხება ტექსტში გამოყენებულ როგორც აბსტრაქტულ (ანუ მითოლოგიური თემატიკის ჩანართებს, კომენტარებს, სურათებს და ა. შ.) დონეებს, ისე სხვადასხვა პერსონაჟის მიერ რეალისტურად გაცოცხლებულ სცენებს (ანუ ყოფით ხასიათის ამბებს).

პიესის თემატიკის მთავარი ღერძი, სამამულო ომიდან შინდაბრუნებული გმირის გლებ ჩუმალოვის სოფლად ადაპტაციისა და მისი ცოლის – დაშას ისტორიის გარშემო ტრიალებს. პროლოგიდან, რომელსაც „მანქანების ძილი“ ჰქვია, ვიგებთ, რომ ომში წასვლამდე გლები, რუსეთის ერთ-ერთ პატარა სოფელში ცხოვროვდა და სხვა დანარჩენ მოსახლეთა მსგავსად, ცემენტის უზარმაზარ ქარხანაში მუშაობდა, ჰყავდა ცოლი დაშა და ერთი შვილი – ნურკა. შინდაბრუნებულ სამამულო ომის გმირს ყველაფერი შეცვლილი ხვდება: ქარხანა გაჩერებული და გაძარცვული, სოფელი გაპარტახებული და გავერანებული, ირგვლივ მხოლოდ შიმშილი და გაუსაძლისი სიღატაცე მეფობს. ფრონტზე სამწლიანი ბრძოლის შედეგად გმირული „საქმეების კეთებას“ შეჩვეული გლებ ჩუმალოვი, გადაწყვეტს, რომ ცემენტის ქარხანა ხელახლა აამუშაოს. პიესის მსელელობისას იგი ხან ოდისევსად, ხან აქილევსად, ხანაც

¹ Müller H., „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten“ 1975. Gespräch mit Horst Laube. In: Heiner Müller im Verlag der Autoren. Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt/M. 1986. S.18.

„პროლეტარ“ მესიად გვევლინება. აღსანიშნავია, რომ მიულერი მთავარ პერსონაჟად ისეთ პროტოტიპს ირჩევს, რომელსაც არ გააჩნია (არც სჭირდება) ინფორმაციული ან თუ გნებავთ, აკადემიური განათლება. შესაბამისად, მას არანაირი წარმოდგენა არა აქვს ბერძნული მითოლოგის და, მით უმეტეს, მითოლოგიური პესრონაჟების ცხოვრების დეტალების, მათი საგმირო საქმეებსა და დანიშნულების შესახებ. თუმცა, როცა საჭიროა, არაჩვეულებრივად ითავისებს და ირგებს სხვადასხვა მოთოლოგიურ ნიღაბს, განსაკუთრებით კარგად გამოსილის „პერაკლეონა“. გლებ ჩუმალოვი სხვის თვალშიც გმირია (მას ასედაც მიმართავენ საუბრისას), რომელიც ამ სოფლის მოსახლეთა კეთილდღეობისთვის იბრძვის და მზადაა, სწრაფად განვითარებული პოლიტიკური მოვლენების შედეგად გამოწვეულ, არაერთ „ცხოვრებისეულ დავალებას“ გმირულად გაუმკლავდეს.

პერაკლეს გმირობებს შორის (გარდა 12 ციკლისა), როგორც ვაცით, პრომეთეს გათავისუფლების აბბავიცა მოხსენიებული. მიულერი ამ მითოლოგიურ მოვლენას პიესაში პერსონაჟების – გლებ ჩუმალოვისა და ინჯინერ კლაისტის ურთიერთობაში შლის. თავი, რომელსაც „პრომეთეს გათავისუფლება“ ეწოდება, ურთიერთშელაპარაკების სცენით იწყება. გლები ინჯინერს პოლიტიკურ წარსულს უხსენებს: კლაისტი „თეთრებს ემეგობრებოდა“ და „ცივილიზაციაზე“ საუბრობდა. ერთ დროს „ბატონად“ (Herr) წოდებული ინტელიგენტი, ახლა აღარავის სჭირდება. მიუხედავად იმისა, რომ გლებ ჩუმალოვის იდეური მტერია (გამუდმებით „ცივილიზაციის აღსასრულზე“ ესაუბრება) პირველი სამამულო ომის გმირი ჯერ მის სიკვდილს (ორივე ხელით მის დახრჩობას) გადაწყვეტს, ხოლო შემდეგ გადაიფიქრებს და საბოლოოდ – „ათავისუფლებს“ კიდეც. ჩუმალოვის აზრით, კლაისტი მას ცემენტის ქარხნის ამუშავებაში დაეხმარება და ამიტომაც სჭირდება „მტრის“ უგნებლად დატოვება.

საინტერესოა, რომ „პრომეთეს გათავისუფლების“ თავში მიულერი ბერძნულ მითოლოგიას ორჯერ მიმართავს. პირველად ზემოხსენიებული „დახრჩობის მცდელობის სცენის“ დროს, როდესაც დრამატურგი რემარკაში „ცოცხალი სურათის“ (Tableau) გამოყენების ტექნიკას (პრინციპს) მიმართავს და პომეროსის ეპიკური პოემიდან „ილიადა“ მკითხველს აქილევსის მითოლოგიური სახის ერთ-ერთ სახასიათო შტრიჩს ახსენებს: „ბრძა პომეროსი ილიადაში პყვება, თუ როგორ იძია შური ოთხი ათასი წლის წინ ბერძნმა აქილევსმა ტროელ

ჰექტორზე – მეობარ პატროკლოსის გამო, რომელიც ჰექტორმა ოშმი ბრძოლისას მოკლა. აქილევსმა განაახლა შეწყვეტილი ომი“ – წერს ჰომეროსი/მიუღერი და იქვე განმარტავს, რომ აქილევსის მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ ბრძოლაში მდგომარეობდა და არა ჰექტორის სიკვდილშით. რადგან – „როდესაც აქილევსმა მიზანს მიაღწია, ყველას, ჰექტორის გარდა, ჯარისკაცები და მაღლები მიუსია“. შემდეგ ავტორი აღწერს თუ რა სისასტიკით ეპყრობოდა აქილევსი მკვდრებსაც და ცოცხლებსაც. ნაწამები მიცვალებულების დამარტვაზე უფლების მოპოვება კი ოჯახს თითოეული გარდაცვლილის წონა ოქროს ფასად უკდებოდა. „მისი (აქილევსის) ჯარისკაცები ოქროს მიათრევდნენ თავიანთი კარვებისკენ.“¹ ამ დეტალური სიზუსტით ასრულებს ავტორი ე.წ. სურათის აღწერას.

ამ სურათოვანი ჩანართის შემდეგ ვიგებთ, რომ გლებ ჩუმალოვმა კლაისტის მოკვლა გადაიფიქრა. საინტერესოა, რატომ იხსენებს დრამატურგი სწორედ ამ დრამატიზმით აღსაცსე მომენტში, აქილევსის სახეს. სწორედ მაშინ, როდესაც გლები ორთავე ხელს ყელში უჭერს თავის „მტერს“ და შენც, კითხვისას ძალაუნებურად სიკვდილის სცენას ელოდები. ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, კვლავ რისმაგ გორდეზიანის სახელმძღვანელოს „ბერძნული ლიტერატურა“ მიგმართოთ, სადაც მთოლოგიის ბრწყინვალე მცოდნე წერს: „რასაკვირველია, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „ილიადას“ ცენტრალური ფიგურა აქილევსის სახე. უკვე ანტიკურ ეპოქაში იყო დავა იმაზე, თუ რამდენად თანმიმდევრულია იგი. არისტოტელეს ფორმულირებას თუ მოვიშველიებთ, იგი თანმიმდევრულად არათანმმდევრული იყო. [...] თუკი „ილიადაში“ გმირის ყველა სიტყვასა და ქმედებას შევისწავლით, შეიძლება აღინიშნოს, რომ თითქმის არ არსებობს შემთხვევა, აქილევსს ბოლომდე სისრულეში მიუყვანოს თავისი მუქარა თუ მუქარანარევი დაპირება. მისი პირველი რეაქცია იმაზე, რაც ხდება, ყოველთვის რადიკალურია: ... იგი ჰექტორს გადაჭრით უცხადებს, რომ მის სხეულს არავითარ შემთხვევაში არ დაუბრუნებს ტროვლებს, მაგრამ აქილევსი არც სამშობლოში ბრუნდება, არც აქაველთა ხომალდების გადაწვას უცდის ბრძოლაში ჩასაბმელად, არც ჰექტორის გვამის დაბრუნებაზე უუბნება უარს თესისსა და შემდეგ პრიამოს... აქილევსის სიფიცხე, რომელიც

¹ Müller H., Werke – Werke 4: Die Stücke 2, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, 2001, s. 401.

თავიდან ყოველთვის იმგვარი რადიკალური გადაწყვეტილების საფუძველი ხდება, რომელსაც, ფაქტობრივად, არაკეთილგონიერება ან უაზრობა შეიძლება კუწოდოთ, ბოლოს და ბოლოს იცვლება კომპრომისთ, შერიგებით, კეთილგონიერებაზე გადასვლით. ამდენად, თავდაპირველად გამოჩენილ სისასტიკეს, დაუნდობლობას, სიფიცხეს მასში, ბოლოს და ბოლოს, ყოველთვის ანეიტრალუბს გულჩვილობა, თანალობის ძლიერი გრძნობა და მზადყოფნა შესარიგებლად“¹.

ძველბერძნული გმირის სახასიათო შტრიხები, რომლებსაც რისმაგ გორდეზიანი აქლივესის მითოლოგიური სახის აღწერისას იყენებს, ვფიქრობ, აბსოლუტურად ზედმიწევნით მიესადაგება გლებ ჩუმალოვის პიროვნების ფსიქილოგიურ პორტრეტს. ამ ჩანართის გაკეთება ჰაინრ მიულერს, ჩემი აზრით, სწორედ ამ ერთ-ერთი დონის წარმოსაჩენად დასჭირდა. ეს ის იშვიათი გამონაკლისია გერმანელი დრამატურგის შემოქმედებაში, როდესაც ავტორი საკუთარი პერსონაჟების „დახასიათების“ საშუალებასაც გვაძლევს. გლებ ჩუმალოვის შემთხვევაში, მიულერი თითქოს მთელი პიესის განმავლობაში მიჰყება გმირის სახეში გამოკვეთილი მზა ხასიათის „ყალიბის“ კონტურებს და იმავდროულად, შინაარსში მოცემული გარემოებისდა მიხედვით ახდენს მის იდენტიფიცირებას სხვადასხვა მითოლოგიურ ნიღაბთან, რომელთა შორისაც საბოლოოდ პერაკლეს მოდელი „იმარჯვებს“. რაც შეეხება კლაისტის პერსონაჟს, ამ თავში იგი თავადვე, თანაც გაცნობიერებულად ირგებს პრომეთეს „როლს“. მას შემდეგ, რაც გლებ ჩუმალოვი კლაისტის დახრჩობას გადაიფიქრებს, მათ შორის მანამდე დაწყებული ურთიერთშელაპარაკების დაბატული ვითარება შედარებით განიმუშტება. გლები ინჟინერს ცემენტის ქარხნის ამუშავების პერსპექტივაზე და საბჭოთა ხელისუფლების „ხვალინდელი დღის“ უკეთესობაზე ესაუბრება, რაზეც განსწავლული კლაისტი პასუხობს: „თქვენ მართალი ხართ: მე ჩემი სამარე გავითხარე. მაცალეთ, დაე ჩემი კუთვნილი სამარე მევე მეკუთვნოდეს. რისთვის უნდა ვიცხოვროთ წარსულის შემდეგ. რისთვის უნდა ვაშენოთ ახალი საფლავები. ცემენტი. ხვალინდელი დღიდან... ცემენტი, რომელიც ხვალინდელ დღეს ეკუთვნის/დღევანდელი მიცვალებულების საკუთრებაა. ძვლები, ჩუმალოვ, კირქვა. საბჭოთა ხელისუფლება. ჩვენი ქარხანა. რევოლუცია. [...] ჩვენ ჩვენსავე კავკასიონზე ვართ

¹ გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, თბ., 2009, გვ.116.

მიჯაჭვულები... თითოეული ჩვენგანი... არწივები გვასკინტლავნ
თავებზე და მათი სკინტლი ჩვენივე შიგნეულობაა [...] თქვენი
საბჭოთა ხელისუფლება ვერ შეცვლის მსოფლიოს, ჩუმალოვ.
[...] მაცალეთ, რომ მოვაკვდე ჩემთვის კუთვნილი ბორკილებით
შებოჭილი/ არ მსურს რომ გამათავისუფლოს თქვენმა საბჭოთა
ხელისუფლებამ... ჩუმალოვ, თქვენ მე ყველაფერი წამართვთ,
ყველაფერი, რაც კი მებადა. ჩვენ მტრები ვართ, ჩუმალოვ“.
ჩუმალოვი: „... ძალიან ცოტა გცოდნიათ საკუთარი თავის შესახებ,
კლასტი. ჩვენ გაჩვენებთ, ვინ ხართ თქვენ... ჩვენ გვესაჭიროება
მუშახელი ქარხნისთვის. ... ჩვენ ახალ მსოფლიოს ვაშენებთ...
ამხანავო კლასტი. თქვენი თავი ჩვენ გვეკუთვნის. არაანარი მონა და
არაანარი ბატონი“.¹ და აი, სწორედ ამ სიტყვების შემდეგ, იწყება
ჰერაკლეს მიერ „პრომეთეს გათავისუფლების“ თემაზე შექმნილი
სურათის აღწერა. ესაა ვრცელი პროზაული ტექსტი, სადაც პაინურ
მიულერი საკუთარი ინტერპრეტაციით გვთავაზობს ბერძული მითის
ვარიაციას. იგი აღწერს პრომეთეს გათავისუფლების ხანგრძლივ
პროცესს, რომელიც, მისივე აზრით, საუკუნების განმავლობაში
გრძელდებოდა. და გრძელდებოდა მანამ, სანამ პრომეთე ჰერაკლეს
უშუალო დახმარებით, მიწამდე დაეშვებოდა, ხოლო შემდგომ, უკვე
„გამარჯვებულ პოზიციაზე მყოფი“ ადამიანებამდე მიაღწევდა.

ტექსტი მიჯაჭვული პრომეთესა და ზევსის მიერ მის საჯიჯვნად
მიჩენილი არწივის მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობის აღწერით
იწყება. ეს ტექსტი ავტორისუეული ინტერპრეტაციაა და მხოლოდ
მისთვის მნიშვნელოვან დეტალებზე არის კონცენტრირებული. მაგ.,
პრომეთეს სხეულის ნაწილები, მიულერთან ძალისთავიანი არწივის
ყოველდღიური კვების მთავარი ინგრედიენტი გახლდათ. განსაკუთრებით
ეს ეხბოდა ღვიძლს, რომელიც ყოველ ჯერზე კვლავ მოელდებოდა.
პრომეთე კი შიძმილის გრძნობას ფრინველის სკინტლით იკლავდა.
ასე გრძელდებოდა სამი ათასი წლის განმავლობაში, მანამ, სანამ ამ
ძალისთავიანი არწივის ფეკალიების სუნისგან აყროლებულ მთაზე
ჰერაკლეს არ დაადგმევინეს ფეხი. ყველასგან უარყოფილ მიჯაჭვულ
პრომეთეს, რომელიც საუკუნების განმავლობაში დაგროვილი
„ჩიტის სკინტლისგან თეთრად ბრწყინვდა“, მიულერის თანახმად,
ავგიასის თავლაგამოვლილი გმირი ჰერაკლე მოევლინა მხსნელად.

¹ Müller H., Werke – Werke 4: Die Stücke 2, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, 2001, s. 402, 403-404.

„შეჭამე არწივი – უთხრა ჰერაკლემ, მაგრამ პრომეთეს არ შეეძლო მისი სიტყვების აზრის გაგება.¹ არ შეეძლო, რადგან „მან აგრუთვე იცოდა: რომ არწივი ღმერთებთან დაკავშირების უკანასკნელი საშუალება იყო.“² მიულერის აზრით, „პრომეთეს ადვილად შეეძლო საკუთარი თავის გათავისუფლება, იმ შემთხვევაში, თუ იგი არწივის გამოკვებაზე იტყოდა უარს. [...] ის, რომ მას თავისუფლების მიმართ უფრო მეტი შეში ჰქონდა, ვიდრე ჩიტის მიმართ, ამაზე, მისივე (შემდგომი) საქციელი მეტყველებს“ – დასძნს ჰაინრი მიულერი და კვლავ დეტალურად აღწერს ჰერაკლეს მიერ მისი ჯაჭვებიდან ახსნის რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზას; აღწერს, თუ როგორი გამეტებით ღრიალებდა და ეწინააღმდეგებოდა პრომეთე მრავალსაუკუნოვანი ტყვეობიდან თავდახსნის მომენტს. საბოლოოდ, როდესაც გათავისუფლებული მიხვდა – სიარულიც შემიძლიაო, – გახევდა ერთ ადგილას, ზუსტად ისე, როგორც ამას მსახიობები აკეთებენ, სცენიდან გასვლა რომ არ უნდათო, – წერს მიულერი. მაშინ ჰერაკლე იძულებული გახდა, კიდევ მომდევნო სამი ათასი წლის განმავლობაში „საკუთარი ზურგით“ ეთრია პრომეთე, საკუთარი ზურგით ეტარებინა ეს „ტვირთი“ იმისათვის, რომ ბოლოსდაბოლოს დანიშნულების ადგილამდე – ანუ ადამიანებამდე მიყვანა. ჰაინრი მიულერს არც ეს ხიფათით სავსე მოუქნილი გზა რჩება ყურადღების მიღმა და აღნიშნავს, რომ განმათავისუფლებლის კისერზე მკლავებშემოხვეული პრომეთე ჰერაკლეს გზად ყურში ჩურჩულით მიანიშნებდა „ჭურვებისკენ“; ისე ჩუმად მიანიშნებდა, რომ ამ ხიფათებისგან თავის დაღწევა შეძლებოდა. ღროდაღრო კი, ხმამაღლა, საკუთარ უდანაშაულობაში ღმერთების დასარწმუნებლად, მთელი მონდომებით ღრიალებდაო, – ამბობს მიულერი, – ისე რომ, მისი სასოწარკეთილი ხმა ცას მისწვდომოდა. პროტესტის ნიშნად, თურმე სიტყვებიც კი ქვაღებოდა, – რამაც, დრამატურგის აზრით, საბოლოოდ ღმერთების თვითმკვლელობის პროცესი გამოიწვია: „ერთი მეორეს მიყოლებით ცვიოდნენ ღმერთები ციდან“, – წერს მიულერი – „ჰერაკლეს ზურგზე ეცმოდნენ და ნაწილებად იშლებოდნენ“. პრომეთემ, რომელიც „ჰერაკლეს ზურგს უკან“ იჯდა, და გამუდმებით „საკუთარ თავზე მუშაობდა“, – მოახერხა, რომ

¹ Müller H., Werke – Werke 4: Die Stücke 2, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, 2001, s.404.

² ოქვე, გვ. 405-406.

გამარჯვებულის პოზიცია დაკავებინა. მიუღერი მას „გახვითქულ ულაყზე“ შემომჯდარ მხედარს ადარებს, რომელიც „სახალხო დღესასწაულზე ცხენს უკუმიმართულებით მიაჭერებს.¹

„პრომეთეს გათავისუფლებაში“ მიუღერის მიერ გაკეთებული მინიშნებები და მეტაფორები, რომლებიც თავიდან ბოლომდე პოლიტიკურ სარჩევს ატარებს, იმდენად პირდაპირი და ნათელია, რომ ვფიქრობ, მათი ვიზუალური ნიშნების ახსნა-განმარტება ზედმეტია. თუმცა, მიუღერისეულ ინტერპრეტაციასთან კავშირში ამ მითოლოგიურ სახეებზე ფექტისას, მახსენდება 1990-იანი წლების „დამოუკიდებელი საქართველო“ და მრავალწლიანი „ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობები“. მახსენდება, მედეას მითოლოგიური სახის მსგავსად, რა სათუთა დამოკიდებულება გავქვს პრომეთეს მითთან (იგივე ამირანთან) ქართველებს. და რადგან პრომეთე იმდროინდელი პოლიტიკური მდგომარეობის, ანუ – „დატყვევებული“ თავისუფლების სიმბოლოდაც გახლდათ მიწნეული, დავიძომწმებ საქართველოს პირველი პრეზიდენტის, ბატონ ზეიად გამსახურდიას 1990-იან წლების თბილისში ჩატარებულ ფესტივალზე გაკეთებულ მოხსენებას. „სახისმეტყველების“ აგტორი და ენათმეცნიერი ზ. გამსახურდია, სხვა საჭირობოროტო საკითხებთან ერთად, იქ დამსწრე აუდიტორიას (რომელთა შორისაც სხვადასხვა ქვეყნის სახელმწიფო მოხელეებიც გახლდნენ) დატალურად განუმარტავს პრომეთესა და პერსონაჟებს მითოლოგიურ სახეთა მნიშვნელობებს მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში:

„ერთ-ერთი მთავარი ახსნა, პრომეთეს მითისა კაცობრიობის ევოლუციაში, აზროვნების ევოლუციაში, – თვლის ბატონი გამსახურდია – არის ის ეტაპი, როდესაც აზროვნება მიეჯაჭვება ადამიანის ფიზიკურ სხეულს ადამიანის სულის ფიზიკურ სხეულში ჩამოსვლასთან ერთად და არის დატყვევებული ამ ფიზიკურ სხეულში. ხოლო განთავისუფლება პრომეთესი, რომელიც მიჯაჭვულია კავკასიონის ქედზე, არის განთავისუფლება ამ აზროვნებისა სხეულებრივი საწყისისგან. განთავისუფლებული პრომეთე არის განთავისუფლებული წინასწარმეტყველური აზროვნება, ხოლო მიჯაჭვული პრომეთე – ადამიანის სხეულზე მიჯაჭვული აზროვნებაა. ეს არის ეტაპი კაცობრიობის ევოლუციაში, რომელიც ცნობილია

¹ Müller H., Werke – Werke 4: Die Stükce 2, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, 2001, s. 406.

ადამიანური არსების, სულის ჩაძირვად ფიზიკურ სხეულში, ხოლო შემდეგ ხდება მატერიისგან სულის განთავისუფლება. ეს არის ერთი ასპექტი პრომეთეს მითისა, მისი სპირიტუალური, ფილოსოფიური ასპექტი¹.

მეორე ასპექტი, კვლავ ზ. გამსახურდაის თუ დავიმოწმებთ, — არის ეთნოლოგიური ასპექტი. კერძოდ „პრომეთე არის სიმბოლო იმ მოდგმისა, იმ ხალხისა, რომელმაც უნდა განავითაროს მისტერიათა კულტურა, რომელიც არის შემქნელი მისტერიათა კულტურისა და ყოველივე იმისა, რაც მოდის ამ მისტერიათა კულტურიდან. სახელდობრ, სულიერი განვითარებისა, ინიციაციისა და სულიერი აზროვნებისა. ასეთია ეს მოდგმა. ხოლო ზევსი, ამ თვალსაზრისით, განასახიერებს იმ მოდგმას, რომელიც უფრო გვიან არის მოსული საბერძნეთში და რომელიც ძალადობით ამგვიდრებს თავის კულტს და მიაჯაჭვავს პრომეთეს კავკასიის კლდეზე (აქვე გაგახსნებთ, რომ მიუღერისთვის ზევსს განასახიერებდა სტალინი).¹

„რა იყო მიზეზი პრომეთეს მიჯაჭვისა კავკასიის ქედზე?“ — კითხულობს გამსახურდა და იქვე პასუხობს: „მიზეზი იყო ის, რომ კორინთოში ურთიერთს შეხვდნენ ორი კულტურის, ორი რასის წარმომადგენელნი — ერთი პრომეთესთან, ხოლო მეორენი ზევსთან დაკავშირებულნი. ე. ი. აქ სიმბოლურად აირეკლა შეხვედრა ორ კულტურას შორის, ორ რასისა შორის; ერთი იყო მკვიდრი, პირველადი მოსახლეობა იმჟამინდელი საბერძნეთისა, ხოლო მეორე — მოსული, ანუ ინდოევროპული, ელინური. პრომეთე და მისი მიმდევარი ქურუმები ამ შეხვედრის დროს მოატყუებენ ზევსს და მის ქურუმებს სამსხვერპლო ხარის დანაწილებისას. მოატყუებენ იმ გაგებით, რომ მათი ინტელექტი, მათი აზროვნება იყო უფრო წინ წასული, ამიტომ მათ შესძლეს ზევსის ქურუმთა მოტყუება. ეს მოტყუება სიმბოლოა იმისა, რომ მათი ინტელექტი უფრო განვითარებულია, რომ ის კულტურა, რომელიც მოსულ ინდოევროპელებს დახვდათ — პელაზგური კულტურა — უფრო მაღლა იდგა მათზე. უფრო მაღლა იდგა შესაბამისად აზროვნებითი კულტურაც. შემდეგ კი ინდოევროპელებმა ელინური აზროვნებითი კულტურა უმაღლეს საფეხურამდე განავითარეს, მაგრამ ჯერ ის

¹ გამსახურდა ზ., „საქართველოს სულიერი მისია“, ლექცია წაგითხული „იდრიატის“ ფესტივალზე თბილისში 1990 წლის 2 მაისს, იხ.: თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია, https://elibrary.sou.edu.ge/ge/books/saqartvelos_sulieri_mission/679 ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019.

პერიოდია, როდესაც პირველად შეხვდა ეს ორი რასსა, ორი მოდგმა ერთმანეთს და პრომეთეს ქურუმები დაანაწილებენ ხარს იმგვარად, რომ ზევსის ქურუმებს და ზევსის შეხვდებათ ძვლები და ქონი, ხოლო მათ ხარის საუკეთესო ნაწილები. ესეც სიმბოლურია. სიმბოლურია, ვინაიდან აქ მსხვერპლის ორგვარ გაგებასთან გვაქვს საქმე და ამ დროს ზევსის ქურუმები ისე წარმოსახავენ საქმეს, თითქოს მათ შეგნებულად მოიტყუს თავი. შემდეგ ზევსი მიმართავს პრომეთეს: – იაპეტოსის ძეო, უკეთილშობილებსო ყველა მეუფეთა შორის, ყველაზე დიდო მცნობო მომავლისა, მეგობარო, რად დაანაწილე ხარი ამდაგვარად?

ზევსი გვიან ჩვდება იმას, რაც პრომეთემ ქმნა. აქედან გამომდინარე, განსაზღვრულია პრომეთეს რაობა და შემდგომ ამისა ზევსი აღარ აძლევს ცეცხლს კაცობრიობას და პრომეთეს მიაჯაჭვავს კავკასიის ქედზე, ვინაიდან მან კაცობრიობას მისცა ის ცეცხლი. ცეცხლი ამ შემთხვევაში არის სიმბოლო ადამიანის „მე“-სი. თქვენ იცით, რომ ოთხ ელემენტს შორის – ცეცხლი, წყალი, მიწა, ჰაერი – ადამიანის „მე“-ს, თვისებას, მეობას შეესაბამება ცეცხლი. ის, რომ ზევსი აღარ აძლევს მეობას კაცობრიობას, რომ კაცობრიობა მოკლებულია „მე“-ს, ხოლო პრომეთე აძლევს ცეცხლს კაცობრიობას, ე.ი. მეობას, ასახავს მისტერიალური კულტურის განვითარების გარკვეულ საფეხურს, როდესაც ადამიანებმა მიიღეს „მე“ ფიზიკურ სხეულში ჩამოსვლით და პრომეთეს მიჯაჭვა არის სწორედ ის ეტაპი (სხვათა შორის, ამას ნიშანვს აგრეთვე ტიტანების დამარხვაც ტარტაროსში ღმერთებისა და ტიტანების ბრძოლის შემდეგ), როდესაც ადამიანის სული და მის „მე“ ჩამოდის სულიერი სამყაროდან ფიზიკურ სხეულში და ადამიანს ებადება „მე“ ცნობიერება. აი, ეს არის პრომეთეს მიერ კაცობრიობისათვის ცეცხლის მიცემა, ვინაიდან „მე“-სგან მოდის ყოველგვარი კულტურა, ისევე როგორც ცივილიზაცია მოდის ცეცხლის გამოყენების სწავლისაგან და ამგვარი სიმბოლოებით ჩვენ ვხვდებით, რომ პრომეთე ასახავს მისტერიათა კულტურას, რომელიც იყო პირველადი ძველ საბერძნეთში და შემდეგ ლოკალიზებული კავკასიაში, რაც სიმბოლურად ასახულია პრომეთეს მიჯაჭვით კავკასიის ქედზე.

პრომეთეს აწამებს ზევსის არწივი. არწივი, ერთი მხრივ, სიმბოლოა სულიერი აღმაფრუნისა და შემეცნებისა და ძალმომრებისა, რომელიც აწამებს პრომეთეს. კლდეზე მიჯაჭვული პრომეთე, ანუ

ფიზიკურზე მიჯაჭვული აზროვნება გაანთავისუფლა ჰერაკლემ“¹

დაბოლოს, ზ. გამსახურდია კიდევ ერთ, ჩვენთვის უმთავრეს და, საქმაოდ რიტორიკულ კითხვას პასუხობს, როდესაც ჰერაკლეობის არსის გამოკვლევას კვლავაც ევროპული კულტურის ღრმა ფესვებში განაგრძნობს.

„რა არის ჰერაკლე? ეს არის ინიციაციის ახალი კულტურა, წებელობითი ინიციაცია, ჰეროიკული ინიციაცია, რომელიც არის წინასახე ქრისტიანული ინიციაციისა. საერთოდ, ძველბერძნული მისტერიები თავისი ხასიათით პროფეტური იყო. ტელი საბერძნეთის ცენტრალური მისტერიები „ელოიზისის“ მისტერიები იყო. სიტყვა „ელოიზის“ ძველბერძნული სიტყვაა, ნიშნავს მოწვევნადს, მოვლინებადს, წინასწარ განჭვრეტას მომავლისას. ჰერაკლეს სახე არის წინასახე ქრისტიანული ინიციაციისა, რომელიც დაკავშირებულია ნებელობასთან, სულის აქტივობასთან და კერძოდ იმასთან, რასაც ქრისტიანობაში სასუფევლის ძალით აღება ჰქვია, ვინაიდან ქრისტიანული ინიციაციის არსი იქსო ქრისტემ განმარტა როგორც სასუფევლის აღება ძალისხმევით („სასუფეველი იძულების“). ამრიგად, ჰერაკლეს გმირობანი სიმბოლურად უნდა გავიგოთ როგორც ინიციაციის სხვადასხვა საფეხურები, სულიერი განვითარების სხვადასხვა დონეები, რომლის კულმინაციაც არის პრომეთეს განთავისუფლება, ანუ აზრის განთავისუფლება ფიზიკური სხეულის ტყვებისაგან და კაცობრიობის გამოხსნა. [...] ჰერაკლე, როგორც მოგახსენეთ, არის სიმბოლური გამოხატულება ახალი ინიციაციური კულტურისა, კერძოდ, ქრისტიანული კულტურისა და, სხვათა შორის, ეს არა მხოლოდ თანამედროვე სულიერ მეცნიერებაში არის ასე, არამედ შუასაუკუნოებრივ ღვთისძებლებაშიც. ბიზანტიურ ღვთისძებლებაშიც კი ვხვდებით ჩვენ ისეთ ძეგლებს, სადაც მინაშებულია, რომ ჰერაკლე არის წინასახე ქრისტესი“².

ზეიად გამსახურდიას ეს ვრცელი ციტატა, ვფიქრობ, „ბნელ“ 1990-იანებში ქართულ საზროვნო სივრცეში გაცხადებული ის ერთ-ერთი სახიერი მესიჯია, რომელმაც საბოლოოდ განსაზღვრა ქართული სახელმწიფოებრივი ცნობიერება. მოუხდავად იმისა,

¹ გამსახურდია ზ., „საქართველოს სულიერი მისია“, ლექცია წაკითხული „ღრიათაშის“ ფესტივალზე თბილისში 1990 წლის 2 მაისს, იხ.: თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია, https://elibrary.sou.edu.ge/ge/books/saqartvelos_sulieri_mission/679 ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019.

² იქვე.

რომ მიუღერიც და გამსახურდიაც ერთსა და იმავე პერიოდში მოღვაწეობდნენ (1930-1995)¹ და ორივეს სხვადასხვა გზით მოუწია სახელმწიფო, ტოტალიტარულ სისტემებთან როგორც შეგუება, ისე მათ წინააღმდეგ ბრძოლა, მათი მიღომა მითურ გმირებთან, და ზოგადად, მითოსურ აზროვნებასთან თვისებრივად განსხვავებულია. გამსახურდიაც და მიუღერიც ერთმნიშვნელოვნად თანხმდებან ჰერაკლეს მითოლოგიური სახის პრეროგატივასა და მის უპირატეს მნიშვნელობაზე პრომეთეს ფიგურასთან მიმართებაში. ორივე თვლის, რომ – თუ არა ჰერაკლე, ერთ დროს „ადმინისტრაციულის დამცველი“, „ოლიმპოს მთიდან ცეცხლის მომტაცებელი“ და „ღმერთებთან მებრძოლი“ პროტეფე, მართლაც რომ სამუდამოდ „დარჩებოდა კავკასიონის ქედზე მიჯაჭვული“. ორივე მათგანი ბერძნული მითოლოგიის გმირებს საკუთარი კულტურული, რელიგიური და ნაციონალური კოდებიდან გამომდინარე განიხილავს. ჰაინრი მიუღერისთვის, რასაკეირველია, ნაცნობია ის ფილოსოფიური და ანთროპოლოგიური ასპექტები, რაზედაც ბატონი გამსახურდია საუბრობს და არც ჰერაკლეს რელიგიური დოგმების ჭრილში არსებულ განაზრებანს ტოვებს ყურადღების მიღმა. მაგრამ, ჰერაკლეს მითოლოგიურ მოდელში გაერთიანებული თეზები, რომლებსაც ჩვენ უხვად ვხვდებით პიესაში „ცემენტი“, იმდენად არის გმირის „ინიციაციის სხვადასხვა საფეხურით“, განვითარების სხვადასხვა დონით გაჯერებული კატეგორიები, რამდენადაც ეს ტოტალიტარული მმართველობის სისტემის ქვეშ მოღვწე, მაგრამ „თავისუფლად მოაზროვნე“ დრამატურგის იმდროისთვის გაცნობიერებულად და გააზრებულად „აწყობდა“. მრავალსაუკუნოვან დასავლეთ-ევროპულ წიაღს და ფილოსოფიას შეზრდილი მოაზროვნე, რომელიც ასევე გახლდათ ბერძნული მითოლოგიის უბადლო მცოდნე და მისი ინტერპრეტატორი, მთელი თავისი შენიებით გათავისუფლებულია რელიგიური დოგმატებისგან და შესაბამისად, უფრო ადგილად ახერხებს წაიკითხოს და გაიაზროს ჰერაკლეს გმირობები კრიტიკულ-ანალიტიკურ ჭრილში. უფრო მეტიც, მისთვის ჰერაკლე ისტოიგე საშიში და „ბნელი“ ძალების მატარებელი გმირია, როგორც მისი მამა – ყოვლისშემძლე ზევსი. მიუღერი მოხიბლულია ჰერაკლეს სახით, რადგანაც მისი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი სხვა

¹ ზეიდ გამსახურდია: დ. 31 მარტი, 1939 – გ. 31 დეკემბერი, 1993; ჰაინრი მიუღერი: დ. 9 აგვისტი, 1929 – გ. 30 დეკემბერი, 1995.

მითოლოგიური გმირებისგან არის – შრომა, თავდაუზოგავი შრომა (თუნდაც ფიზიკური) საკუთარი მიზნების მისაღწევად. მაგრამ ვერ ვიტყვი, რომ მიუღერი მასში სულიერ და გონებაზე დაფუძნებულ ინტელექტუალურ შრომას ხედავდეს. იგი ბრძად ენდობა მამამისის ბრძანებებს და ამიტომაც არის საშიში ძალის მატარებელი.

ბატონ გამსახურდიასთვის – „პერაკლეობა“ უმაღლესი სულიერი კატეგორიაა, ქრისტეს სადარია და ამიტომ აქვს დაკისრებული მხსნელის ფუნქცია. გამსახურდია მართლმადიდებელი ქრისტიანია და ამიტომ „ძალით დამყარებული სასუფეველიც“ მისთვის მისაღებია. როგორც პოლიტიკოსისთვის, როგორც მეცნიერისთვის და როგორც „დიდი ქართველი ოჯახიშვილისთვის“ პერაკლეობა უდიდესი პატივია. „თავისუფლებას მოწყურებულმა“ ქართველმა ხალხმა კი ეს საუკუნეებგამოვლილი მითოსური აზროვნების არქაული ფორმულა მთელი თავისი შეგნებით აიტაცა, უპირობოდ მიიღო და გაითავისა. სწორედ ამიტომ, ამ ლექციის წაკითხვიდან რამდენიმე დღეში ფილოლოგის მეცნიერებათა დოქტორი და საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის (1973-1990) ერთ-ერთი ლიდერი საბჭოთა კავშირისგან დამოუკიდებელი საქართველოს პირველი პრეზიდენტი ხდება...

იმ დროს, როდესაც ჰაინრ მიულერი პერაკლეს მოდელზე მუშაობს პიესაში „ცემენტი“, ბერლინის კედელი უკვე აღმართულია, ხოლო პიროვნული და ინტელექტუალური თავისუფლების თემა – მთელი გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მასშტაბით – ტაბუირებული და აბსურდულიც კია. იმ დროისთვის მიულერი ჯერ შხოლოდ ერთ-ერთ რიგით და არც თუ ისე პოპულარულ დრამატურგად ითვლება. თუმცა მას უკვე მოსინჯული აქვს ცენტურის „ბასრი კიბილების გემო“... და მაინც... მიუხედავად ყველაფრისა, იგი ბოლომდე რჩება საკუთარი პრინციპების დამცველი და შემოქმედებითი ექსპერიმენტების შეუპოვრობით ინარჩუნებს თავისუფალი მოაზროვნის სტატუსს. დრამატურგი ირონიითა და სარკაზმით უდგება ნებისმიერი „მესანური“ კატეგორიის გამოვლინებებს ისტორიაში და ამიტომ, თეოდორ გლატკოვის რომანში წამოჭრილ საკვანძო თემებთან, განსაკუთრებით კი საბჭოთა იდეოლოგიასთან დაკავშირებულ საკითხებთან დამუშავებაშიც, ერთი მხრივ, ფრთხილი და თითქოს არაერთმნიშვნელოვანია, მაგრამ, იმავდროულად – რადიკალურად ლალია იდეოლოგიური ნიშნების გააზრებისას. მაღალი ინტელექტისა

და ცენტურასთან დიპლომატიურობის გამოვლენის ხარჯზე, მისთვის მტკიცნეული საკითხების ირგვლივ გამართულ „დიალოგებში“ მუდამ ახერხებს მიუკერძოებული პოზიციის შენარჩუნებას, პოულობს რა „საერთო ენას“ მითოლოგიური აზროვნების სახით – მასსა (თეატრი) და ტოტალიტარულ მმართველობას (ცენზურა) შორის. მოულერი თითქოს ნაწილებად შლის და ანგრევს საბჭოთა მითოსურ აზროვნებას, „ამიწებს“ საკუთარ პერსონაჟებს, რომლებიც მითოლოგიური გმირები არიან. საბოლოო ჯაში, უკვე წლების შემდეგ, ვლებულობთ საბჭოთა მითოსური აზროვნების კრიტიკული ანალიზის მიულერისეულ ვერსიას. ვფიქრობ, ყოველივე ამის ფონზე, ლოგიკურია, თუ რატომ ისმება „ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის“ ლიდერისგან განსხვავებით, ემიციურად აბსოლუტურად ნეიტრალური, მაგრამ ინტელექტუალურად და შემოქმედებითად, გაცილებით მწვავე პოლიტიკური აქცენტები ჯერაც გდრ-ში მოღვაწე მიულერთან. იგრძნობა როგორც ჰერაკლეს, ისე პრომეთეს მითოლოგიური სახეების არა ინტერპრეტაციების წაკითხვაში, არამედ ამ ინტერპრეტაციებითან მათი დამოკიდებულების გამოხატვაში, მათი ავტორისეული პოზიციის ფიქსირებაში. ეს „თვისებრივად განსხვავებული მიდგომა“ ჰერაკლეს მოდელთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით მაშინაა საგრძნობი, როდესაც საქმე ისეთ მნიშვნელოვან კატეგორიას ეხება, როგორიცაა „თავისუფლება“.

პიესაში „ცემზნტი“, როგორც უკვე აღნიშნე, პაინერ მიულერი კიდევ ერთხელ მიმართავს ჰერაკლეს მითოლოგიურ სახეს და წერს კიდევ ერთ პროზაულ ჩანართს, სახელწოდებით – „ჰერაკლე 2 ანუ ჰიდრა“: ავტორი აქაც უარს ამბობს დალოგებზე და მიუჟედაგად იმისა, რომ ტექსტში ე. წ. ცოცხალ სურათზე არ მიანიშნებს (მისთვის ჩვეული რემარკის სახით), თავისი ფორმით და სტრუქტურით, იგი მაინც გაცოცხლებული, „მოლაპარაკე სურათების“ ასოციაციას ბადებს. ამდენად, პიესის ფაბულისგან ასოლუტურად დამოუკიდებელი „ჩანართი“,¹ ჰერაკლეს რიგით მეორე გმირობის, „ლერნეს ჰიდრასთან ბრძოლის“ შთავონებით დაწერილი პროზაული ტექსტია. დრამატურგს, ამჯერად, საერთოდ არ აინტერესებს არქაული მითის შინაარის მოყოლა და არც ჰერაკლეს მორიგი, გმირული საქციელის დემონსტრირებაზე ხარჯავს დროს.

¹ „ჰერაკლე 2 ანუ ჰიდრა“ არა ერთ გამოცემაში დამოუკიდებელ, ლიტერატურულ ნაწარმოებადაც გამოქვეყნებული.

მიუღერი მრავალთავიან პიდრასთან საბრძოლველად მიმართული პერაკლეს მრავალსაუკუნოვან გზას თავად გმირის პოზიციიდან აღწერს. ჰერაკლე ამჯერად ის „განმათავისუფლებელი“ გმირია, რომელიც საკუთარ თავს კითხვების დასმის უფლებას აძლევს. კითხვები ეგზისტენციურია და „თავისუფლების“ და განსაკუთრებით კი „მიჩვენებითი თავისუფლების“ პრობლემას ეხმანება.

საუკუნეების განმავლობაში პიდრასთან საბრძოლველად წასული და ტყე-ტყე „მოსარულე“ ჰერაკლე ერთ მშვინიერ წამსაც მიხვდება – აღმოაჩენს, რომ იგი თავადაა მრავალთავიანი ურჩხული. თავადაა ის საშინელი მონსტრი, რომელსაც „განმათავისუფლებლის“ ნიღაბამოფარებული და მუდამ გამარჯვებული გმირი – აქამდე ებრძოდა. საუკუნეების განმავლობაში საკუთარი სხეულიდან გამოზრდილი მკლავები კი, რომელთა დახმარებითაც იგი მტრებს ამარცხებდა – ხეების მოშრიალე ტოტები ეგონა. საკვირველი არცაა, რომ მკალევრები ამ პროზაულ ტექსტს პოლიტიკურ კონტექსტში განიხილავენ, ხოლო რეიისორები და არტისტები მას ცალკეულ პროექტებად ახორციელებენ და სხვადასხვა სახელოვნებო მედიუმებში გადამუშავებით მრავალმნიშვნელოვანი აქცენტებით ინტერპრეტირებენ.

„ხანგრძლივი დროის განმავლობაში სჯეროდა მას, რომ იგი გაივლიდა თბილი ქარით გაფლენთილ ტყეს, სადაც ყოველი მხრიდან იგრძნობოდა ხეების გამაყრულებელი შრიალი, იმ ხეებისა, რომელიც გველებივით ირხეოდნენ“, – წერს მიუღერი და იქვე ვიგებთ, რომ ეს გზა ჰერაკლესთვის განკუთვნილი „სისხლით მოსილი გზა“ იყო, რომელიც დროთა განმავლობაში ცხოველთან შერკინების სადარი აღმოჩნდა.

„ჰერაკლეს არ შეეძლო დროის გაზომვა, რადგან ცას ვერ ხედავდა, მხოლოდ ხანდახან, საკუთარ თავს ეკითხებოდა – რა შეიძლებოდა ყოფილიყო მიწაზე, რაც მის ფეხებეშ, სიარულისას ტალღებს წარმოქმნიდა, რაც მას სუნთქვის საშუალებას აძლევდა. როდესაც ის უფრო მეტ სიფრთხილეს იჩენდა, ეჩვნებოდა, რომ ის თავად იყო მიწა, რომლისაც მას ასე სწამდა, რომ იგი მინდობილი იყო თავისსავე სიმძიმეს, რომელიც მისი ფეხებიდან ამოდიოდა, და უკვე მიჩვეოდა იმ უნებლიერ მოძრაოებებს, რომლებიც ფეხებს ძალას აცლიდნენ. მას ჰქონდა მძაფრი შეგრძნება იმისა, რომ ფეხები მძიმდებოდნენ, რასაც რამდენიმე მიზეზი განაპირობებდა: 1) მისი

ფეხები მძიმდება და ნიადაგი მის ფეხებს იწოვს. 2) იგი გრძნობდა, რომ მისი ფეხები დამძიმდნენ, რადგან ნიადაგი მის ფეხებს იწოვდა. 3) მის წარმოსახვაში ნიადაგი მის ფეხებს იწოვდა, რადგან ისინი უფრო და უფრო მძიმდებოდნენ. ეს კითხვები მას გარკვეული დროის (საუკუნეები, საათები, წუთები) განმავლობაში აწვალებდნენ. და მან იპოვა პასუხი მომძლავრებულ თავბრუსხვევაში, რომელიც გამოწვეული იყო ნიავის დაბერვით: მისი ფეხები არ იყო მძიმე, და ნიადაგიც არ წოვდა მის ფეხებს. რომ მისი მოჩვენებები გამოწვეული იყო არტერიული წნევის დაცვით. ეს მას ამშვიდებდა და ფეხს უჩქარებდა. ან, შესაძლოა, რომ ის მხოლოდ ფიქრობდა, რომ მან ფეხს აუჩქარა. რამდენადაც ქარი მატულობდა, ის უფრო მეტად ეჭიდებოდა ტოტებს და მისი სახის, ყელისა და ხელების შეხება ხეებსაც კი შეეძლოთ. მათთან სიახლოვე და შეხება ალერსიანი და სასიამოვნო იყო. ან, შესაძლოა, ისინი მას ცდიდნენ და მათი დამოკიდებულება იყო ზედაპირული — არ გააჩნდათ მისდამი არავითარი ინტერესი. ამ მაშინ კი ეჩვენებოდა, რომ ტყე იყო უფრო მკაცრი, უფრო უხეში და იგი მათი ურთიერთობის საზომი გამხდარიყო ... ტოტები მოიცავდნენ ჯერ მის თავს, შემდეგ მსრებს, შემდეგ მკერდს, წელს და ა. შ. ისიც კი ეჩვენებოდა, რომ თავად მისი ნაბიჯები იყვნენ დაინტერესებულები ტყით... ეს ავტომატური პროცესი მას აღიზანებდა. ვინ ან რა ხელმძღვანელობდა ამ ხების, ტოტების მოძრაობებს ... საერთოდ შეიძლებოდა კი ეს ტყე, რომელიც მას უნდა გაევლო, შესაბამისობაში ყოფილიყო იმ მოცემულობასთან, რასაც იგი ტყეს ეძახდა. შესაძლოა ის დიდხანს იყო გზაში, დღდხანს მოგზაურობდა და საერთოდ ტყეებიც იმაზე მრავლად იყვნენ, ვიდრე მხოლოდ მის მიერ ამორჩეული ეს ერთი კონკრეტული ტყე. შესაძლოა, მხოლოდ და მხოლოდ თავად ანიჭებდა იგი ამ ტყეს მნიშვნელობას და სხვა დანარჩენი თვისებები, სხვა ტყისთვის განკუთვნილი ფუნქციები დიდი ხანია მხოლოდ შემთხვევითობა იყო და დროთა განმავლობაში მათ (ფუნქციებმა) ფორმა იცვალეს. იმ ცხოველმაც კი, რომელსაც იგი ჯერ ისევ კლავდა, ან თუნდაც, მონსტრმა, რომელიც მას უნდა გაენადგურებინა, დროთა განმავლობაში სახე და ადგილმდებარეობა იცვალეს და აღარ არსებობდნენ. საერთო აღარაფერი ჰქონდათ იმასთან, რაც მან თავის დროზე წიგნში ამოიკითხა. მხოლოდ ის უსახელო არსება, ვინც თავად იყო, არსებობდა და მხოლოდ იგი დარჩა უცვლელი,

მისთვის განკუთხნილ ბრძოლაში მიმავალი. ამ ფიქრებში გართულს, კვლავ დაეკარგა ტყეზე კონტროლი. მოჩვენებითი მოცემულობა მისი ჩონჩხის აგებულებას სწავლობდა, ზომავდა მის ძალას, სწავლობდა მისისხეულის ნაწილების განლაგებას, ძვლების და მათი შემაკავშირებელი ხრტილების ფუნქციებს. ოპერაცია მტკიცნეული იყო. თუმცა მას იმდენი ძალა აღმოჩნდა – არ ეყვირა. უპევ იცოდა, რომ არ შეეძლო სწრაფად სიარული. არ შეეძლო არც ერთი ნაბიჯის გადადგმა. ტყე მისი სიარულის ტემპს აგდებდა და რჩებოდა გაყინულ მდგომარეობაში, გრძნობდა – როგორ უჭერდნენ თითოეულ ძვლს. დიდი მოთმინებით ეწინააღმდეგებოდა მისკენ წამოსულ წესებს და დისტანციური პანიკით ხვდებოდა, რომ: ტყე თავად იყო ის ცხოველი, რომელსაც იგი ებრძოდა, რომ ის ტყე, რომელსაც ეგონა, „გადიოდა“, აღმოჩნდა ცხოველი, რომელიც მისსავე ნაბიჯების ტემპს აკონტროლებდა. და რომ ნაკვალევი, რომელსაც ის მიუყვებოდა, მისივე საკუთარი სისხლი იყო, რომ ტყე, რომელიც ასევე ცხოველი იყო, ცდას ატარებდა იმაზე, თუ რამდენი სისხლი ჰქონდა ადამიანს, რომ მან ეს ყოველთვის იცოდა, მხოლოდ არ იცოდა მისი სახელი. [...] მას ესმოდა, როგორ იცინოდა, როდესაც ტკიცილი აღემატებოდა მისი სხეულის კონტროლს. თითქოს ამოისუნთქა: აღარანაირი ეჭვი, ეს იყო ბრძოლა. ეს იყო წინააღმდეგობა საკუთარ მტერთან, ეს იყო თანხვედრა. მასთან ადაპტაცია, მიჩვევაც და მიუჩვევლობაც. თანდათანობითი რეგულაცია შეუთანხმებლობასთან. [...] ხანდახან ანელებდა თვითაღდებნის პროცესს. დიდი მოთმინებით ელოდა სრულ განადგურებას იმ იმედით, რომ მიაღწევდა – არარაობამდე. შემდეგ უსასრულო პაუზა, ან შიში გამარჯვების წინ, მხოლოდ სრული განადგურება ცხოველისა, რომელიც იყო მისი არსებობის საზომი, რომლის გარეშეც, მას შესაძლოა, არც არაუკრი გადახდენოდა თავს, და არც არავინ და არაუკრი ელოდა. აი, ამ გაცისკროგნებულ მდუმარებაში, რომელმაც აუწყა ფინალური რაუნდის დაწყება, მიხვდა, რომ საჭირო იყო, მას ყოველთვის ცოდნოდა მანქანის გეგმის ცვალებადობის წაკითხვა, რის შემდეგაც იგი გახდებოდა სხვა და კვლავ იქნებოდა თითოეული წამის ნაბიჯი, და იგი დაფიქრდებოდა, რომ შეძლებდა სიკვდილისა და საქმეების კეთების ხელწერის შეცვლას“.¹

¹ Müller H., Werke – Werke 4: Die Stücke 2, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, 2001, s. 425-428.

უკეთესი იქნებოდა, ეს კითხვები „ცემენტის“ მთავარ პერსონაჟ გლებ ჩუმალოვს საკუთარი თავისთვის პიესის განმავლობაში დაესვა. იმ გლებ ჩუმალოვს, რომელიც თავისდაუნებურად და გაუცნობიერებლად ირგებს „ჰურაკლეობის“ ნიღბას. მას ხომ სხვადასხვა „გმირის“ წოდებით მოიხსენიებქნ. მაგრამ საქმეც ესაა: პაინური მიულერს ასეთი „რეალისტური“ პირდაპირობა ნამდვილად არ აინტერესებს. პიესის ფაბულაში გამოკვეთილი სოციალისტური რეალიზმის ფონზე, დრამატურგს სხვა შრეებში გადააქვს ის, რისი სცენაზე ჩვენებაც არ შეიძლებოდა. ამიტომ ჰურაკლეს პალუცინაციათა სურათის გაცოცხლებით, იგი იმ მთავარ კითხვებს ახსენებს ადამიანებს, რომელებიც ზოგადად თავისუფლების და პიროვნების თავისუფლების იმ პრობლემას წარმოაჩენდა და მთელი მონძლომებით ჩქმალავდა ტოტალიტარული მმართველობითი სისტემა. კითხვებს, რომელთა სმამაღლა დასმას ვერავინ ბედავდა, ან უბრალოდ ალარავის ახსოვდა, შესაძლოა, არც ადარავის აინტერესებდა: ადამიანთა უმრავლესობა ხომ უფრო მთავარი და ქვეწისთვის მნიშვნელოვანი საქმეების კეთებით იყო დაკავებული. „ჰურაკლეობა“ საბჭოთა ჰურიოდში, პირველი მსოფლიო ომიდან მოყოლებული, თანდათან თითქმის ყველა ადამიანში იდგამდა ფესვებს. ჰურაკლეს მითოლოგიური მოდელის ჩვენებით, მიულერი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს, რომ მსგავსი „არქაული სისასტიკის არქეტიპი“ ნებისმიერ ადამიანში დაბადებიდანვე ჩადებული მოცემულობაა. ბერძნულ მითოლოგიაში ნაპოვნი „კოლექტური არაცნობიერი“, რომელიც დროთა განმავლობაში, ისტორიული საჭიროებისდა მიხედვით წარმოჩნდებოდა, მრავლდებოდა და საბოლოოდ ერთ განზოგადებულ ისტორიულ მოდელში – „საბჭოთა რეალიზმში“ ერთიანდებოდა, მეოცე საუკუნის ომებით დახუნდლულ ეპოქაში აბსოლუტურად აღეკვატურ გარემოში ხვდება, ნაყოფიერდება და მზადაა ხელახლი რეცეფციისა და გადამუშავებისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, თბ., 2009, გვ. 116.
- Müller H., Werke – Werke 4: Die Stücke 2, Herausgegeben von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, 2001.
- Müller H., „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten“ 1975. Gespräch mit Horst Laube. In: Heiner Müller im Verlag der Autoren. Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt/M. 1986. S.18.
- გამსახურდია ზ., „საქართველოს სულიერი მისია“, ლექცია წაკითხული „იდრიატის“ ფესტივალზე თბილისში 1990 წლის 2 მაისს, იხ.: თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია, https://elibrary.sou.edu.ge/ge/books/saqartvelos_sulieri_missia/679 (ბოლოს გადამოწმდა 28/09/2019).

მანანა კვირკველა,

**სელმძღვანელი: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ასისტენტი პროფესორი მარიკა
მამაცაშვილი**

„ჩამოულთა თეატრი“ – ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება¹

„შექსპირი „ჰამლეტში“ ამბობდა, თეატრი სარკეს უნდა ჰგავდეს, რომელშიც ჩვენს ნაკლსაც და სათნოებასაც დავინახავთ. ვთიქრობ, ეს ძალიან კარგია, მაგრამ მე მაგიური სარკე მინდა, სარკეში შეღწევა და ჩემთვის მიუღებელი გამოსახულების ტრანსფორმაცია. თეატრი უნდა გამოიყენოთ, როგორც რეალობის ტრანსფორმაციის რეპეტიცია“.² – ეს სიტყვები აუგუსტო ბოალს ეკუთვნის.

„ფორუმ-თეატრი“ დღესაც ამერიკაში, ევროპასა და პოსტ-საბჭოთა სივრცეში დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ამ თეატრის მაყურებელი უბრალო დამკვირვებელი არ არის, ის წარმოდგენის აქტიური მონაწილე და თანაავტორია. ნებისმიერ მაყურებელს სცენაზე გასვლის, აზრისა და ემოციის გამოხატვის საშუალება ეძლევა. მაყურებელი სიუჟეტის განვითარებასა და მოქმედ პირთა ბედს თავის შეხედულებების შესაბამისად წყვეტს. „ასეთი ტიპის თეატრი ადამიანებს ცხოვრებისეულ გამოწვევებთან საბრძოლველად ამზადებს“.³

2013 წელს შემოქმედებითმა ჯგუფმა, რომელშიც შედიოდნენ თეატრის რეჟისორი – მანანა კვირკველა, სცენარისტი – ქეთევან პატარაია, ოპერატორი – ელენე ასათიანი, ფსიქოლოგი – ქეთევან მაყაშვილი, ფონდის „დია საზოგადოება – საქართველო“ პროექტი „სპექტაკლი ციხეში“ წარუდგინა. წლის ბოლოს პროექტმა კონკურსში გაიმარჯვა და დაფინანსება მიიღო. მიუხედავად ამისა, პროექტის განხორციელება შესაძლებელი მხოლოდ ორი წლის მერე გახდა.

¹ მოხსენება წაკითხულია ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეოთხე საერთომორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე „თანამედროვე ინტერდისციალური ინიციატივები და პუმანიტურული აზროვნება“, ჩატარდა 2019 წლის 18-19 ოქტომბერს.

² Augusto Boal „Hamlet and the Baker’s Son“. Routledge Taylor and Francis Group London and New York* c 2001.

³ იქვე.

დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ სამინისტრომ შემოქმედებით ჯგუფს სასჯელაღსრულების ქალთა მე-5 დაწესებულებაში სპექტაკლის განხორციელების უფლება მისცა. დაიწყო მოსამზადებელი პერიოდი. რა თქმა უნდა, ჯგუფის თვითმიზანი არ იყო მხოლოდ სპექტაკლის დადგმა. პროექტის მთავარი მიზანი პრობაციონერი ქალების რეაბილიტაციისა და საზოგადოებაში ინტეგრაციის პროცესების ხელის შეწყობა იყო.

ციხეში მოხვედრილი ადამიანი, ხშირ შემთხვევაში, კარგავს სულიერ წონასწორობას, იწყება პიროვნების რღვევის მმიჩე პროცესი. ზოგიერთს დანაშაულისა და სინდისის ქენჯნა არ ასვენებს, ზოგს პირიქით – ჰერია, რომ უდანაშაულოა და შურისძიების წყურვილით არის აღსავსე. ადამიანებს აქვთ განცდა (ხანდახან არცთუ უსაფუძვლო), რომ ყოველგვარი მცდელობის მიუხედავად, განწირულები არიან, არშემდგარნი, დაღდასმულნი, საზოგადოებისგან გარიყელნი და ბოლომდე ასეთებად დარჩებიან. ამიტომაც, არავითარი სტიმული არ გააჩნიათ, ძალები მოიკრიბონ და საკუთარ სისუსტეებს შეებრძოლონ. სასჯელის მოხდის შემდეგ, საზოგადოება იღებს არა „გამოსწორებულ“, არამედ, პირიქით – ჩაეტიოლ, აგრესიულ, ზოგიერთ შემთხვევაში, გარშემო მყოფთათვის საშიშ ადამიანს.

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ, პატიმრებს დამხვედრ გარემოსთან შეგუება უჭირთ. მათი საადაპტაციო პერიოდი საგრძნობლად იწელება. შესაბამისად, საზოგადოებაში ინტეგრაციის პროცესიც რთულდება. ამიტომაცაა გამართლებული, როცა მსჯავრდებულების რეაბილიტაცია ციხეში, სასჯელის მოხდის პერიოდში, იწყება.

2014 წლის ბოლოს შემოქმედებითი ჯგუფის წევრები სასჯელაღსრულების მე-5 დაწესებულების დირექტორს შეხვდნენ და პროექტის შინაარსი გააცნეს. დაიწყო ეტაპობრივი მუშაობა პროექტის განსახორციელებლად. 2015 წლის დასაწყისშივე ჯგუფი პრობაციონერ ქალებს შეხვდა. პირველი შეხვედრა გაცნობითი ხასიათის იყო, თუმცა აქვე სავარაუდო მონაწილეებიც შეარჩიეს. პრობაციონერები თუ უარს იტყოდნენ პროექტში მონაწილეობაზე, კანონით, ამას ვერავინ აიძულებდა. ცხადია, იძულების გამოყენება არც შემოქმედებითი ჯგუფის ამოცანა იყო. შეხვედრას ოპერატორიც ესწრებოდა, რომელიც, პირველი დღიდან (რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლის ჩათვლით), ყველაფერს კამერით იღებდა. სწორედ გადაღებები გახდა იმის მიზეზი, რომ რამდენიმე

პრობაციონერმა უარი თქვა ჯგუფთან თანამშრომლობაზე. მათ არ სურდათ ეკრანზე გამოჩენა, რადგან რცხვენოდათ თავიანთი ძლიერობების, არ უნდოდათ ნაცნობებს პატიმრების სტატუსით ენახათ. დარწმუნებულები იყვნენ, რომ ოჯახის წევრები, შვილები ამ გადწყვეტილებას არ მოიწონებდნენ და ასე შემდეგ. ასე დაიწყო პრობლემები და მათი გადაჭრის გზების ძიებები.

დარჩენილ პრობაციონერებთან (8 ქალბატონი) გაგრძელდა გაცნობითი საუბარი. საერთო შეთანხმების საფუძველზე, გადაწყდა – პრობაციონერები პიესის შექმნის თანამონაწილეები იქნებოდნენ. მათ პირველი დავალება მიეცათ – აქტუალური თემების ჩამოთვლა და თხზულების დაწერა. შედევი ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა. ზოგიერთმა დავალება „კეთილსინდისიერად“ შეასრულა და დაწერა ის, რაც მათი აზრით, სხვებისთვის (იგულისხმება, შემოქმედებითი ჯგუფის წევრები) მოსაწონი იქნებოდა. დასკვნა: პრობაციონერი არ ენდობა უცხო ადამიანებს, მათთან სასიცოცხლო პრობლემებზე საუბარს არ თვლის საჭიროდ. იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც თავის მოწონებას უფრო „აგრესიული“ საშუალებებით ცდილობდნენ. მაგალითად, ერთ-ერთი პრობაციონერი, რომელიც ადრე დიდი თანამდებობის პირი იყო, ხელისუფლების პირველ პირებთან დაახლოებული და პატივცემული, თავის დამკვიდრებას ქედმალობითა და ცინიკური კომენტარებით ცდილობდა. მასთან თანამშრომლობა ვერ შედგა. როლების განაწილების დროს, პრობაციონერს მათხოვრის როლი შესთავაზეს და ამით შეურაცხოფილმა საერთოდ უარი თქვა თანამშრომლობაზე (საინტერესოა, რომ ეს ქალბატონი ყველას, განსაკუთრებით სხვა პატიმრებს, უდიერად ეპყრობოდა. მათ ის არ მოსწონდათ, მაგრამ ვერაფერს უბედავდნენ, თითქოს მისი ეშინოდათ. როგორც მოგვიანებით გაირკვა, ქალბატონი სასჯელს ჯგუფურ მკვლელობაში მონაწილეობისა და მსხვერპლის სასტიკად წამებისთვის იხდიდა). იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც აზრის ჩამოყალიბებას კარგად ვერ ახერხებდნენ, მაგრამ ორიოდე სიტყვაში მათი გულწრფელობა და დაუცველობა ჩანდა. ასეთი იყო ახალგაზრდა გოგონა, რომელიც სასჯელს მკვლელობისთვის იხდიდა. მას გენდერული იდენტობის პრობლემაც ჰქონდა.

დაიწყო მეორე ეტაპი. რამდენიმე შესვედრის შემდეგ, პრობაციონერებსა და შემოქმედებითი ჯგუფის ურთიერთობაში პატარა პაუზა გაჩნდა. საჭირო იყო თემების საფუძვლიანად შესწავლა და პიესაზე მუშაობის დაწყება. პრობაციონერებსაც ცოტა

დრო სჭირდებოდათ, რომ ყველაფერი გაეაზრებინათ, ერთმანეთს დალაპარაკებოდნენ, ახალ გამოწვევას შეგუებოდნენ.

მოცემულობა ასეთი იყო: დასი შეიძი საშუალო ასაკის ქალბატონისგან და ერთი ახალგაზრდა გოგონასგან შედგებოდა. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ შემოქმედებითი ჯერუფის ერთ-ერთი მიზანი ციხეშივე პრობაციონერების ინტეგრაციის პროცესის დაწყება იყო. ამ მიზნით გადაწყდა პიესის მეცხრე მოქმედი გმირი ყოფილიყო პროფესიონალი მსახიობი და თანაც მამაკაცი. მსახიობი გიორგი ზანგური გახდა დასის ახალი წევრი. ჯგუფმა მოითაბირა პრობაციონერებთან, გაითვალისწინა მათი სურვილი და გადაწყდა: პიესის მოქმედება ციხეში არ განვითარდება, ისინი არ იქნებიან პატიმრები და განასახიერებენ ჩვეულებრივ, თავისუფალ ადამიანებს. თუმცა შემოქმედებითი ჯგუფისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რა იქნებოდა პიესის თემა და მისი მთავარი გზავნილი.

ყველა ცნობილი ფსიქოლოგი ამბობს, თუ გვინდა პრობლემას მოვერიოთ, ის უნდა ვაღიაროთ. პრობაციონერებთან ყველაზე მწვავედ დგას შემდეგი პრობლემა – თითქმის ყველა მათგანი თვლის, რომ უსამართლოდ არის დასჯილი, რომ ის უდანაშაულოა. ამიტომ მნიშვნელოვანია, მსჯავრდებულმა გააცნობიეროს, როცა ჩვენი საქციელის გამო, სხვა ადამიანის უფლება ილახება, დამნაშავე პასუხისმგებელია კანონის წინაშე. რელიგიურად (აღსანიშნავია, რვავე პრობაციონერი იყო მორწმუნე, აღმსარებელი და მაზიარებელი) არ არსებობს დანაშაული, რომელიც წრფელი სინაულისა და აღსარების შედეგად ადამიანს არ მიეტევოს, გარდა სული წმიდის გმობისა. „ამენ გეტყვ თქუნ, ვითარმედ ყოველივე მიეტევოს ქეთა კაცთა ცოდვანი და გმობანი, რაოდნენსაცა ჰგმობდენ; 29. ხოლო რომელმან თქუას გმობაი სულისა წმიდისათვის, არა აქეს მიტევებაი უკუნისამდე, არამედ თანა-მდებ არს საუკუნოსა სასჯელისა“¹.

როცა ადამიანი აცნობიერებს, რომ მან დაარღვია კანონი, ჩაიდინა დანაშაული (სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზის გამო) და სამართლიანად ისჯება, მისთვის ფსიქოლოგიურად ასეთი განაჩენის გადატანა უფრო ადვილია. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ პრობაციონერმა, პირველ რიგში, საკუთარი თავის წინაშე გულწრფელად აღიაროს – მე დამნაშავე ვარ. ეს აღიარება

¹ ახალი აღთქმა უფლისა ჩუენისა ისკო ქრისტესი, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა „თბილისი“, 1995, გვ. 7, მარკოზი, თავი მე-3, 28-29 გული.

ძალას მნიშვნელოვანია. აღიარება რეაბილიტაციის გზის დასაწყისია. მსჯავრდებული სასოწარკვეთილებაში არ უნდა ჩავარდეს, არ უნდა იფიქროს, რომ ეს საბოლოო განაჩენია, ცხოვრების დასასრული. „იმისთვის, რომ ციხეს თავი დააღწიო, საჭიროა გაიგო, რომ ციხეში ხარ. ხაფანგი – ესაა ადამიანის ემოციური, ხასიათობრივი სტრუქტურა. ცოტა სარგებელი მოაქვს აზრთა სისტემის გამოვლებას ხაფნების ბუნების შესახებ; ერთადერთი, რაც საჭიროა გასათავისუფლებლად – ესაა ხაფანგის ცოდნა და გამოსავლის პოვნა.¹ სწორედ აქ სჭირდებათ პრობაციონერებს ოჯახის, სასჯელაღსრულების დაწესებულების თანამშრომლების, საზოგადოების მხარდაჭერა. ისინი უნდა დარწმუნდნენ, რომ შეძლებენ ცხოვრების გაგრძელებას ან თავიდან დაწყებას. ამისთვის მათ მოტივაცია სჭირდებათ.

ცნობილი ამერიკელი ფსიქოლოგი აბრაჰამ მასლოუ თავის ნაშრომში „ადამიანური მოტივაციის თეორია“ მოთხოვნილებათა იერარქიას აყალიბებს. ამ თეორიის მიხედვით, ადამიანის შეიდი ძირითადი მოთხოვნილებაა: „1. ბიოლოგიური მოთხოვნილებები, რომლებიც ფიზიკურ გადარჩენასთან არის დაკავშირებული (საკვების, სასმელის, უანგბადის, დასვენების, სექსის, დამაბულობის მოხსნის); 2. უსაფრთხოების მოთხოვნილება (უსაფრთხოების, კომფორტის, უშფოთველობის, შიშისაგან თავისუფლების); 3. მიკუთვნებულობის მოთხოვნილება (თანაზიარობის, აფილაციის, მოთხოვნილება იმისა, რომ გიყვარდეთ და უყვარდეთ. ეს მოთხოვნილება ადამიანს გამოქვაბულში ცხოვრების პერიოდიდან აქვს, როცა მარტო ფიზიკურად ვერ გადარჩებოდა. ჯგუფური ცხოვრების დროს მას ახალი უნარ-ჩვევების გამომუშავება დასჭირდა, პირველ რიგში, ნებისყოფის); 4. პატივისცემის მოთხოვნილება (დარწმუნებულობის, საკუთარი თავის ფასეულობისა და კომპეტენტურობის, თვითპატივისცემისა და სხვებისგან პატივისცემის მოთხოვნილება); 5. შემეცნებითი მოთხოვნილებები (ცოდნის, გაგების, სიახლის); 6. ესთეტიკური მოთხოვნილებები (მშვენიერებისა და წესრიგის); 7. თვითაქტუალიზაციის მოთხოვნილება (პოტენციალის სრულიად გამოყენების, განსაზღვრული მიზნისკენ სწრაფვის მოთხოვნილება)². და ხმირად დამატებულია მე-8 ტრანსცედენტური მოთხოვნილება:

¹ მამკა გურული, „რაიხის კუნთოვნი ჯაგშანი და ორგანული ენერგია“, ელ. ჟურნალი „მაგმა“, იხ.: <http://agma.ge/categories/psycho/14> ბოლოს გადამოწმდა 17.12.2019.

კოსმიური დანიშნულების შეცნობის სულიერი მოთხოვნილება“¹

პირველი ორი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი მოთხოვნილება, რამდენადაც შესაძლებელია სასჯელაღსრულების დაწესებულებაში, პრობაციონერებს მეტ-ნა კლებად და გმაყოფილებული პქონდათ. ვფიქრობთ, სუბიექტურობიექტური მიზეზების გათვალისწინებით, პატიმარ ქალებს დანარჩენი ზემოთ ჩამოთვლილი მოთხოვნილებების დიდი დეფიციტი გააჩნდათ. შემოქმედებითი ჯგუფის ერთ-ერთ მთავარი ამოცანა სწორედ ამ დეფიციტის შევსება გახდა, სპექტაკლი კი, ამის რეალიზაციის საუკეთესო საშუალება.

თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა. მუშაობის პროცესი თანამშრომლობას, ურთიერთგაგებას მოითხოვს. კოლეგბი ერთმანეთის შრომას პატივს სცენებ. ადამიანებს კი, როცა დაკისრებულ მოვალეობას კარგად ასრულებენ, თვითკმაყოფილების გრძნობა ეუფლებათ, თვითშეფასებაც იზრდება.

ნებისმიერი ადამიანი აფასებს საკუთარ თავს, ანუ თვითშეფასების უნარი აქვს. აფასებს და გრძნობს სხვების დამოკიდებულებას მისდამი, საზოგადოებაში საკუთარ ადგილს ხედავს. ყველა ნორმალურ ადამიანს სურს საზოგადოებაში პატივცემული, დაფასებული, მისაღები იყოს.

ყველი ახალი სპექტაკლი, ახალი როლი სამყაროს შემეცნებისა და გააზრების საშუალებაა. ხელოვნების საშუალებით ადამიანი მშვინიერებას ეზიარება და ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს. როცა ადამიანი მთლიანად იხარჯება, თავის სათქმელს სხვა ადამიანებს უზიარებს, გამოხატვის ფორმაზეც ნაფიქრი აქვს, თავის პოტენციალს სრულად იყენებს და დასახული მიზნისკენ მიისწრაფის. ამრიგად, სპექტაკლი და თამაში ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ყველაზე კარგი საშუალებაა.

მესამე ეტაპი – პიესის კითხვა. ძალიან მოგლე დროში (დაახლოებით ორ კვირაში), დაიწერა პიესა „ჩემი მძევალი ანგელოზები“.

მოქმედი პირები:

1. ზაზა – მძარცველი
2. მადონა – ოჯახის მარჩენალი
3. მაკა – ბანკის თანამშრომელი

¹ Maslow's hierarchy of needs <https://www.teacherstoolbox.co.uk/maslows-hierarchy-of-needs/> ბოლოს გადამოწმდა 17.12.2019.

4. გულიკო – მკაცრი ქმრის ცოლი
5. მართა – შინაბერა
6. მეგი – და ჰყავს ამერიკაში
7. ეთერი – ქვრივი
8. მთვარისა – ეთერის შვილი
9. რუსულანი – მათხოვარი

პიესის სიუჟეტი: შეა ხანს მიღწეული ზაზა ახალგაზრდობაში ნიჭიერი და პერსპექტიული მხატვარი იყო. 90-იან წლებში აფხაზეთის ომში იპრძოდა. იქედან ჩამოსვლის შემდეგ, ძალიან შეიცვალა, ცოტა ხანს ციხეშიც იჯდა, მერე სმა დაიწყო, საბოლოოდ თავს მოერია, ბებიასა და პაპას მიეხმარა და სოფელი ფეხზე დააყენა. ცოლის მოყვანის შემდეგ იგი კვლავ თბილისში ბრუნდება. ერთი ბიჭი ჰყავდა. ზაზა სამუშაოს ვერ შოულობდა. ოჯახს ძალიან უჭირდა. ამასობაში ბიჭი წამოიზარდა და მოთავებული ნარკომანი გახდა. ზაზა, რომელსაც ისედაც ბევრი ვალი ჰქონდა, სახლს კრედიტში დებს. ვერც კრედიტის ფულს იხდის, შვილსაც ვერ შევლის. სასოწარკვეთილი ბანკის გაძარცვას გადაწყვეტს. ამ დღეს თბილისი ამერიკის პრეზიდენტს მასპინძლობს. ყველგან უსაფრთხოების უპრეცედენტო ზომებს იცავენ. არავის სურს ქალაქის გარეუბანში მომხდარი ბანკის გაძარცვის გახმაურება. ხელისუფლება მძარცველთან მოლაპარაკებას აწარმოებს და სთხოვს პრეზიდენტის წასვლამდე ნურავითარ ზომებს მიმართავს. ვიზიტის დამთავრების შემდეგ, მოლაპარაკება ისევ გაგრძელდება. არავის ადარდებს, რომ მძარცველმა რვა უდანაშაულო ადამიანი აიყვანა მძევლად. ხელისუფლებისთვის ახლა მთავარია – რამე ინციდენტი არ მოხდეს და ინფორმაციამ არ გამოიყონოს. როგორ იქნება რვა მსხვერპლი, მათ სიცოცხლეს საფრთხე ემუქრება თუ არა, ამ ეტაპზე, ეს ნაკლებად მნიშვნელოვანია. მიუხედავად იმისა, რომ მძარცველი ირწმუნება – თუ მას თითო მძევალში ასი ათას დოლარს არ გადაუხდიან და თავისუფლად გასვლის საშუალება არ ექნება, მძევლებს რიგ-რიგობით დახმოცავს.

ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო რვა შეშინებული ადამიანი ერთ ოთახშია შეყუული. მათზე არანაკლებ შეშინებული ჩანს სრულიად გამოუცდელი მძარცველი, რომელიც ყვირილითა და რევოლვერის ტრაალით ცდილობს ნერვიულობის დაფარვას. ვიდაც ცუდად ხდება, ვიდაც ცდილობს წინააღმდეგობის გაწევას. ბოლოს ბედს შერიგებულები გაყუჩდებიან და გარედან ელოდებიან დახმარებას,

თუმცა იციან, რომ ხვალ დილამდე, ასე ღვთის ანაბარა იქნებიან მიტოვებულები. ერთმანეთს უნდობლად და შესამჩნევი აგრესით ეჭყობიან. მერე თავიანთი ისტორიების მოყოლას იწყებენ. ზოგს თავის წარმოჩენა უნდა, ზოგს ქმარ-შვილით მოაქვს თავი, ზოგი საკუთარ ინტელექტს ამზეურებს, ბანკის თანამშრომელი ქალი გარეგნობით იწონებს თავს და არც ცდილობს იმის დამალვას, რომ ბევრი მოტრფიალე და მფარველი მამაკაცი ჰყავს. ყველა ერიდება სუნიან მათხოვარ ქალს, რომელიც კარგად შეზარხოშებულია. სწორედ მათხოვარი ქალის სიტყვები ხდება ყველასთვის გარდამტეხი: „რუსუდან – ტყუილად ნუ ახსენებთ დმერთის სიყვარულს. ეს მას ვუყვარვაროთ. ჩვენ მხოლოდ ვამბობთ, თორემ სინამდვილეში არ გვიყვარს ის. რომ გვიყვარდეს, ასეთები კი არ ვიქნებოდით და არც აქ ვიქნებოდით“¹.

ამ სიტყვებს მოჰყება ადამიანების აღსარებები, სინდისის ქენჯნა. მიუხედავად იმისა, რომ არაფერი შეცვლილა, მძევლებს ერთმანეთის მიმართ ინტერესი გაუჩნდათ, მძარცველის ბედითაც დაინტერესდნენ – „რამ მიიყვანა ეს კაცი ასეთ მდგომარეობამე“. ქალები ხელავნ, რომ ზაზას რაღაც გაჟირება აქვს. მან სხვადასხვა სიტუაციაში მძევლების მიმართ შეძლებისდაგვარად გულისხმირება გამოიჩინა. პროფესიონალი მძარცველი ასე არ იქცევა. შემთე და ბრაზი თანაგრძობით შეეცვალათ. განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდა ეს, როცა შეზარხოშებული, თავგზააბნეული, დაღლილი, სასოწარკვეთილი ზაზა შემოდის ქალებთან, ბოლიშს უხდის მათ ყველაფრისთვის და სთხოვს – წავიდნენ. შემდეგ განერვიულებულს სკამზე ჩაეძინება, ხელში რევოლვერი უჭირავს. რუსუდანი და გულიკო გაპარვას აპირებენ, სხვა ქალები არ უშვებენ. ისინი მიხვდნენ, ზაზა თუ მარტო დატოვეს, აუცილებლად თავს მოიკლავს. ქალები ჩუმად გალობას იწყებენ. ზაზას ეღვიძება. გაკვირებული და გახარებული უყურებს ქალებს და იღებს ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებას – უნდა ჩაბარდეს პოლიციას. ქალები ზაზას მიმართ თანაგრძობას გამოხატავენ და ყველა ხელებაწეული ოთახს ტოვებს.

მეოთხე ეტაპი – როლების განაწილება. ამ ეტაპზე მთავარი იყო, ყველა პრობაციონერს მისცემოდა შესაძლებლობა, პერსონაჟის მეშვეობით, მაყურებლისთვის თავისი სათქმელი ეთქვა. ეს გახდა როლების განაწილების მთავარი პრინციპი.

¹ ქეთევან პატარაია, „ჩემი მძევალი ანგელოზები“, გვ. 20, 2015 (აგტორის ხელნაწერის უფლებით).

პატიმარი, რომელიც ბანკის თანამშრომელ ქალს თამაშობდა, მარტოზელა დედა იყო. მას არასრულწლოვანი შვილი და ხანდაზმული დედა ჰყავდა. ბავშვი მეურვეებთან იზრდებოდა, დედა მოხუცთა თავშესაფარში იყო. როცა პრობაციონერი თავისი პერსონაჟის, მაკას, სიტყვებს წარმოოქვამდა: „იცით, მე კიდევ სულ არ მახსოვს, როგორი სუნი აქვს ჩემს შვილს... ჩვილი რომ იყო ვგრძნობდი, ახლა უბრალოდ არ მახსოვს...“ – თითქოს ერთგვარ კათარზის განიცდიდა. ყველა გრძნობდა რაღაც განსხვავებულ, ამაღლებულ განცდას სხვა პატიმრები, მაყურებელი და რა თქმა უნდა, თავად მსახიობი. ამას ადასტურებდა მაგას რეპლიკის შედეგ ჩამოვარდნილი პაუზა და სიჩუმე, რომელიც რეჟისორის დადგმული არ იყო.

ახალგაზრდა პატიმარ გოგონას, როგორც უკვე ითქვა, იდენტობის პრობლემა ჰქონდა. ის ქალის ტანსაცმელს არასდროს იცვამდა და თმებიც ბიჭურად ჰქონდა შეჭრილი. პატიმრების მიერ დადგმულ სკეტჩებშიც სულ ბიჭებს თამაშობდა (მაგალითად, ბიჭს თავისი შეეგარებული გოგონასთვის საჩუქრის ყიდვა უნდა. ფული არ აქვს. გადაწყვიტავს, მეზობელს მოპაროს. მეზობელი გაიგებს და პოლიციის გამოძახებას გადაწყვეტს. ჩაერევიან დანარჩენი მეზობელები. პოლიციაში დარეკვას გადაათქმევინებენ. გახარებული ბიჭი ბუქნას ჩამოუვლის. ყველა ბედნიერია, ცეკვაეს და მხიარულობს).

ზემოთ მოყვანილი სკეჩის შინაარსი და მისი სათქმელი ცალკე განხილვის თემაა, რაზედაც ყველას ერთად, სასჯელაღსრულების სისტემის თანამშრომლებს, ფსიქოლოგებსა თუ პატიმრებს მართებს ფურადღების გამახვილება.

პატიმარმა გოგონაზ თანამშრომლობაზე თანხმობა განაცხადა. პირველ ხანებში შეხოჭილი იყო, თავს უხერხულად გრძნობდა. თუმცა მუშაობის პროცესში პერსონაჟების ბიოგრაფიებზე ბევრმა ლაპარაკმა შედეგი გამოიღო. პატიმარს, რაც უფრო ეცნობოდა თავის პერსონაჟს, ინტერესიც უფრო ეზრდებოდა. თვითონაც იგონებდა რაღაცებს. საკუთარი ცხოვრებიდან მოჰყავდა მაგალითი. ადამიანი ნელ-ნელა იხსნებოდა. მისი პერსონაჟი მმის სიკვდილის შემდეგ, დედასთან ერთად, თბილისში ჩამოდის საცხოვრებლად. მატერიალურად უჭირთ. დედა ოჯახს კერვით არჩენს. თბილისში ცხოვრების ორივეს ეშინია. დედის აზრით, აქ მამაკაცები ჩასაფრებულები არაინ, რომ პატარა გოგოები შეაცდინონ და დაღუპონ. თუმცა კი, ძალიან უნდა შვილის გათხოვება, მაგრამ ყველა ნაბიჯს უკონტროლებს, კალთაზე

ჰყავს გამობმული და თან კოჭებამდე კაბებს აცმევს, რომ ვინმე ვიგინდარას მისი გოგონა თვალში არ მოხვდეს. ასეთი ბიოგრაფიის პერსონაჟისთვის შარვლის ჩაცმა, რომელიც დედის აზრით უზნეო საქციელის ტოლფასია, გაუმართლებელი იყო. როცა ეს აუქსნეს პატიმარს, იგი ყველაფერს დაეთანხმა, მაგრამ კაბის ჩაცმაზე მაინც უარი თქვა. შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებს ამაზე ყურადღება აღარ გაუმახვილებიათ. სპექტაკლამდე, რეპეტიციაზე გოგონა კაბით მივიდა. რეპეტიციის ბოლოს მას მადლობა გადაუხადეს. მეორე დღეს გოგონა ისევ კაბით გამოცხადდა. ეს დიდი გამარჯვება იყო.

პრემიერაზე, ფინალურ სცენაში, როცა ყველა მიხვდება ზაზას გადაწყვეტილებას, პატიმარი გოგონას პერსონაჟი – მთვარისა მმარცველს უუბნება: „ერთი რამე მინდა გოხოვოთ... თუ შეიძლება, დამხარეთ“. ამ სიტყვებმა გამოაცოცხლა სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი მძარცველი და ფიზიკურადაც გადაარჩინა. პატარა პაუზის მერე ის იწყებს გოგონას ხატვას და თითქოს თავის ბეჭნიერ დროსა და ცხოვრებას უბრუნდება. მთვარისა, მადლიერების გრძნობით სავსე, ცრემლებს ვერ იკავებს, ზაზას ეხუტება და კოცნის. პატიმარი გოგონა ისე ემოციურად და უშუალოდ თამაშობდა ამ სცენას, რომ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც ვერ იკავებდა ბეჭნიერების ცრემლებს. ეს სინანულის, დიდი დარღის, გამოსავალის ძებნისა და იმედიანი ხვალინდელი დღის ცრემლები იყო. მოგვიანებით პატიმარი გოგონა ჯგუფის წევრებს გამოუტყედება, რომ მისი გარდაცვლილი მამაც მხატვარი იყო და ხშირად ხატავდა თავისი გოგონას პორტრეტს.

პრობაციონერი, რომელიც მართას თამაშობდა, ექმით იყო. იგი წლების წინ გახმაურებული „ექიმთა საქმის“ ეწ. მსხვერპლი გახლდათ. მისი პერსონაჟი ჩუმი, მარტოხელა ქალბატონია. მას ბევრი შეცდომა აქვს ჩაღენილი, სინდისი ქეწჯნის, დარჩენილი დრო უნდა შეცდომების გამოსწორებას მოანდომოს. პატიმარი ქალბატონიც გაუთხოვარი იყო, ჩუმი, ჩაკეტილი. მარტო ყოფნასა და დუმილს იყო მიჩვეული. დიდი სტრესის გამო, პატიმარს ჯანმრთელობა შეერყა, ნერვული ტიკები დაეწყო და ენის მოკიდება დასჩემდა. თავიდან თითქმის შეუძლებელი ჩანდა მასთან რამე შედეგის მიღწვა და მისი შეცვლის აზრიც მწიფებოდა. შემოქმედებითი ჯგუფი დროს ჭიმავდა. ადვილი არ იყო გადაწყვეტილების მიღება და ისედაც ტრავმირებული ადამიანისთვის კიდევ ტრავმის მიყენება.

მისი თვითშეფასება ხომ ისედაც უკიდურესად დაბალ ნიშნულს იყო მიახლოებული. ამას ისიც ამძაფრებდა, რომ სხვა პატიმრები ხშირად მას დაუფარავად დასცინოდნენ და ამით კიდევ უფრო მეტად ტკენდნენ გულს. პირდაპირი, დიდაქტიკური საუბრები შემოქმედებითმა ჯგუფმა არასასურველად მიიჩნია, რადგან ამას შეიძლება მეტი აგრძესია გამოეწვია. ამიტომ სხვა, როგორც ბოლოს აღმოჩნდა, სწორი ტაქტიკა აირჩია. თუ მანამდე სხვებს ფრთხილად და რბილად მიუთითებდნენ შეცდომებზე, ახლა უკვე არც ერთ შეცდომას უყურადღებოდ და შენიშვნის გარეშე აღარ ტოვებდნენ. ეს საჭირო გახდა იმის დასამტკიცებლად, რომ თითოეულ მათგანს აქვს სუსტი მხარე და არავინ არის უშეცდომი. სამაგიეროდ, ყოფილი ექიმის ყოველ წარმატებას ხაზი ესმებოდა. ისე მოხდა, რომ მან ირწმუნა საკუთარი შესაძლებლობები, გაიხსნა, გათავისეუფლდა. ენასაც სულ უფრო ნაკლებად უკიდებდა. ამ ტაქტიკის გასატარებლად შემოქმედებით ჯგუფს ბეწვის ხიდზე მოუხდა გავლა. დადგიბითმა შედეგმა ყველა გაახარა, წარმატების სურვილმა პატიმრები უფრო გააერთიანა და შეკრა. ერთმანეთის მიმართაც უფრო შემწყნარებლები გახდნენ. ადრე თუ საბაბს ეძებდნენ, ახლა თვითონვე ცდილობდნენ ყოველგვარი კონფლიქტი სათავეშივე აღმოეფხვრათ. პრემიერაზე ყოფილ ექიმ – პატიმარის ენა არ დაბმია.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ერთ-ერთმა პრობაციონერმა იუკადრისა მათხოვრის როლი და შემოქმედებით ჯგუფთან თანამშრომლობაზე უარი თქვა. რეპეტიციებზე მათხოვრის როლს ხან რეჟისორი, ხან დრამატურგი გადიოდა. პრემიერის მოახლოებასთან ერთად, აუცილებელი გახდა პრობლემის გადაწყვეტა. აირჩიეს ერთი პრობაციონერი ქალი. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ, ისიც უარს აცხადებს მათხოვრის როლის შესრულებაზე. მიზეზი საკმაოდ ბანალური აღმოჩნდა. პატიმარი წარსულში კინგბოქსინგის ჩემპიონი იყო, ფიზიკურად ძალიან ძლიერი, ამაყი. მას ზონაში ერთგვარი ავტორიტეტი ჰქონდა (კრიმინალური ავტორიტეტი არ იგულისხმება). როცა სპექტაკლის არამონაწილე პრობაციონერებმა გაიგეს, რომ მას მათხოვრის როლი უნდა შეესრულებინა, დაცინვის ობიექტად გადააქციეს. შეურაცხყოფილმა ყოფილმა ჩემპიონმა პრესტიუს აღსაფეხნად „დამამცირებელ“ როლზე უარი თქვა.

ამ დროს თავად პრობაციონერებისთვის ძალიან სენსიტიურია ის პრობლემა, რომ მთელი ცხოვრების განმავლობაში ისინი

საზოგადოებისთვის გარკვეული სტიგმის მატარებლებად რჩებიან. როგორც ირვინ ჰოფმანი ამბობს: „ეს არის პროცესი, რომლის საშუალებითაც სხვების რეაქცია ამანინჯებს ნორმალურ იდენტობას“!¹ სამწუხაროდ, პრობაციონერები თავად არ არიან გარკვეული სტერეოტიპებისგან თავისუფალი, თუმცა ამას სხვებისგან მოითხოვენ.

შემოქმედებითმა ჯგუფმა სპექტაკლის გადასარჩენად მათხოვრის როლის თამაში დრამატურგს შესთავაზა.

5 მაისს, სასჯელალსრულების მე-5 დაწესებულებაში პრემიერა გაიმართა, რომელსაც დეპარტამენტის თავმჯდომარის მოადგილე, სხვადასხვა თანამდებობის პირები, შინაგან საქმეთა მინისტრის მოადგილე, ომშუდსმენის აპარატის თანამშრომლები, ფონდ „ლია საზოგადოება – საქართველოს“ დირექტორი, ციხის თანამშრომლები, უფლებადამცველები, კოლონის ადმინისტრაცია და პატიმრები ესწრებოდნენ.

კულმინაციურ მომენტში სპექტაკლი შეწყდა. ფასილიტატორმა, (ბიალთან, ჯოკერი) რომლის როლი ფისიოლოგმა შეითავსა, დისკუსია გახსნა. ფასილიტატორს არ გასჭირვება დარბაზის დისკუსიაში ჩაბმა. მაყურებული ძალიან აქტიური იყო. ყველა ერთად, კანონდამცველი თუ მსჯავრდებული, პიესაში დასმულ პრობლემაზე მსჯელობდა და საზოგადოებას ფინანის სავარაუდო ვარიანტს სთავაზობდა. ეს ინტეგრაციის კიდევ ერთი კარგი მაგალითი გახდა. როგორც სავარაუდო იყო, მსჯავრდებულების უმეტესობა მძარცველს ამართლებდა და თვლიდა, რომ ის არ უნდა დაისაჯოს, რადგან მძიმე ცხოვრებამ უბიძგა ასეთი საქციელისკენ. უმცირესობაში იყვნენ ის პატიმრები, რომლებიც ამბობდნენ, მძარცველი დასასჯელია, რადგან მან სხვა ადამიანების სიცოცხლე დააყენა საფრთხის წინაშე, დაარღვაა კნონი, ამტომ პასუხი უნდა აგოს. სამართალდამცავებიც ამ აზრს იზიარებდნენ და საილუსტრაციოდ, გარკვეული მუხლები მოჰყავდათ. დაახლოებით ნახევარსაათიანი დისკუსიის შემდეგ ფასილიტატორმა მსახიობებს სპექტაკლის გავრძელება სთხოვა.

პრემიერასთან დაკავშირებული აუთოტაქის გადავლის შემდეგ, შემოქმედებითი ჯგუფი, მსახიობებთან ერთად, ჩატარებული სამუშაოს შესაჯამებლად შეიკრიბა. ყველაზე მთავარი გზავნილი, რაც გამოითქვა,

¹ სტიგმა: ელ. ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, იხ.: dictionary.ccs.ge.>content>stigma. ბოლოს გადამოწმდა 17.12.2019.

იყო ის, რომ ადამიანებს საკუთარი თავის რწმენა დაუბრუნდათ, თვითშეფასება აუმაღლდათ, ბედნიერების გრძნობა დაუუფლათ და მომავლის იმედი გაუჩნდათ.

2015 წლის შემოდგომაზე სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის სცენაზე გადაიტანეს. წარმოდგენას ქვეყნის უმაღლესი ეშელონების წარმომადგენლები, დიპლომატიური კორპუსი, პატრიარქი, მინისრტები, მსჯავრდებულების ოჯახის წევრები, 60 მამაკაცი პატიმარი ესწრებოდა.

წარმატებული და ძალიან ემოციური სპექტაკლის შემდეგ, პატრიარქმა პრემიერ მინისტრს პატიმარი ქალების შეწყალება სთხოვა. ერთი თვის განმავლობაში ოთხი პატიმარი შეიწყალეს. შემდეგ, ერთი წლის განმავლობაში – დარჩენილი სხვა ქალბატონები. ბოლოს მკვლელობაში ბრალდებული ახალგაზრდა გოგონა გაათავისუფლეს.

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ, რამდენიმე ყოფილმა პატიმარმა არასამთავრობო ორგანიზაცია შექმნა, ზოგი ოჯახს დაუბრუნდა, შვილებსა და შვილიშვილებს ზრდის, ზოგმა მცირე ბიზნესს მიჰყო ხელი. მათ შეძლეს ცხოვრების გაგრძელება, მისი უკეთესობისაკენ შეცვლა. ეს არის აუგუსტო ბოალისა და მისი „ჩაგრულთა თეატრის“ მთავარი გზავნილი – ადამიანებმა უნდა იმოქმედონ, მათ მაგივრად ამას არავინ გააკეთებს. ეს იყო პროექტის მთავარი მიზანიც.

დასასრულს, ამონარიდი ბოალის ავტობიოგრაფიული წიგნიდან. ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ, რომელშიც მოსამსახურე (დამლაგებელი) ქალები თამაშობდნენ (სპექტაკლს დიდი წარმატება მოჰყვა), ბოალი კულისებში შევიდა. ერთი მონაწილე ქალი ატირებული დახვდა. ბოალმა ტირილის მიზეზი ჰკითხა. მან უპასუხა:

„ – ეს ჩვენთვის ძალიან ამაღლებელია. ჩვენ სხვის სახლებში ვმუშაობთ და იქ უჩინარები უნდა ვიყოთ. ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ და არ უნდა გამოვჩნდეთ. დღეს გამნათებელმა რეპეტიციის დროს დამიძახა, აქეთ გამოიწიე, რომ კარგად გამოჩნდეო. დამუნჯებას გვასწავლიან. დღეს მიკროფონები დაგვიდგეს, რომ ჩვენთვის მოესმინათ.

- ამიტომ ტიროდით?
- არა. ოჯახი, სადაც ათი წელია ვმუშაობ, დღეს დარბაზში სიბნელეში იჯდა და სცენაზე მე მიუურებდა.
- ალბათ, ამიტომ ატირდით?
- არა.

-
-
- აბა, რამ აგატირათ?
 - როცა კულისებში გავედი და სარკეში ჩავიხედე, შემეშინდა.
 - რა დაინახეთ სარკეში?
 - ქალი.
 - ეს ხომ ნორმალურია. თქვენ სარკეში ქალს დაინახავთ, მე – ქაცს.
 - მაგრამ მე პირველად დავინახე ქალი.
 - მანამდე ვას ხედავდით?
 - აღრე მოსამსახურეს ვწედავდი, ახლა ქალი დავინახე...
- თეატრში თქვენი იდეების, ემოციების, სურვილების დემონსტრირება ხდება, საკუთარი თავის იდენტობა და არა თავს მოხვეული. საზოგადოებაში ყველა შენილბულია. თეატრში კი ნიღაბს იხსნი და შენ, შენ ხარ. ეს არის „ჩაგრულთა თეატრის“ უპირატესობა¹.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახალი აღთქმა უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესი, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა თბილისი 1995,გვ.7 მარკოზი თავი მე-3, 28 -29 მუხლი.
- ქეთევან პატარაა, „ჩემი მძვალი ანგელოზები“, 2015 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
- Augusto Boal „Hamlet and the Baker's Son“. *Routledge Taylor and Francis Group London and New Yok*c 2001.
- მამუკა გურული, „რაინის კუნთოვანი ჯავშანი და ორგონული ენერგია“, ელ. ჟურნალი „მაგმა“, იხ.: <http://magma.ge/categories/psycho/14>
- სტიგმა: ელ. ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, იხ.: dictionary.ccs.ge.>content>stigma
- Maslow's hierarchy of needs <https://www.teacherstoolbox.co.uk/maslows-hierarchy-of-needs/>

¹ Augusto Boal, „Hamlet and the Baker's Son“, Routledge; 1 edition, 2001, p.45.

ანა ლვინიძეშვილი,

**ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ეგატერინე გელიაშვილი
კონსულტანტი: ხელოვნებათმც. დოქტორი
ალექს გელაშვილი**

**საცხაო როლური თავაზები, რომორც
გულტიმოდალური სჯავლების ეფექტური
საშუალება**

საზღვარგარეთის ქვეყნების ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში საცხაო როლური თამაშებით სწავლების მეთოდი უკვე წარმატებით არის აპრობირებული და დანერგილი. განათლების სპეცილისტები ინტენსიურად იკვლევენ და აანალიზებენ სწავლა-სწავლების პროცესში ცენტრის ინტეგრირების მაგალითებს. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოშიც არსებობს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში ძალზე საინტერესო საცხაო როლური თამაშების გამოყენების ერთეული პრაქტიკები, დღემდე არ მომხდარა აღნიშნული საკითხის აქტუალიზება და კვლევა. მით უფრო, რომ თანამედროვე პედაგოგიკა, განსაკუთრებით ინკლუზიურ კლასთან მიმართებაში, პრიორიტეტს ანიჭებს მულტიმოდალურ სწავლებას. ის გულისხმობს მრავალფეროვანი სტრატეგიის გამოყენებას და მოიცავს მგრძნობელობის ყველა არხის ჩართვას.

სხვადასხვა კვლევით დასტურდება, რომ გაკვეთილის პროცესში მულტიმოდალური გზით ახსნილ მასალას მოსწავლეები უკეთ აზრებენ და იმასოვრებენ. გარდა ამისა, თანამედროვე საგანმანათლებლო სფეროში აქცენტები კეთდება დემოკრატიულ მიდგომებზე და სრულიად გამორიცხავს დისკრიმინაციულ ქმედებებს. შესაბამისად, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა მრავალფეროვან კლასებში შშმ/სსმ მოსწავლის სრულ ინკლუზიას. ამასთანავე, თანდათანობით მკვიდრება ისეთი ფასეულობები, როგორებიცაა: მიმღებლობა, თანასწორობა და სამართლიანობა. სწორედ ამ დროს, უაღრესად მნიშვნელოვანია სწავლა-სწავლების პროცესში მულტიმოდალური მიდგომა და ამ გზით თთოვეული მოსწავლის შესაძლებლობების დაკმაყოფილება.

საგანმანათლებლო სექტორში არსებული თანამედროვე გამოწვევების მიუხედავად, მასწავლებელთა უმრავლესობა ჯერ

კიდევ ორიენტირებულია სწავლების ვერბალურ/ლინგვისტურ და ლოგიკურ/მათემატიკურ გონებრივ შესაძლებლობებები და ხშირად არ იყენებს შემოქმედებით ხერხებს. შშმ/სსმ მოსწავლეებთან მუშაობისას, მასწავლებლები მიმართავენ მათთვის არააღეკვატურ მეთოდებს. სწორედ ამიტომ, მოსწავლეები, რომლებსაც არა აქვთ დასწავლისას საჭირო უნარ-ჩვევები, განიცდიან ფსიქოლოგიურ წნევს და კარგავენ სწავლის სურვილს.

ცეკვა, როგორც სწავლების ეფექტური საშუალება, ჯერ კიდევ საუკუნეების წინ მოიაზრებოდა. განმანათლებლები და ფილოსოფოსები, დაწყებული არისტოტელები, თვლიდნენ, რომ სწავლის ხელშეწყობისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მოძრაობების გამოყენებას. მეცნიერები, რომლებიც იკვლევდნენ ადამიანის ტვინის მუშაობას და ტვინზე მორგებულ სწავლების სტრატეგიებს, მიუთითებენ სასწავლო პროცესის კომპლექსურობაზე. ეს პროცესი პედაგოგისგან მოითხოვს სწავლას ხევა მოდალობისა და გამოცდილების ინტეგრაციას.

მკვლევარებმა კ. კარტერმა და რ.რიჩმონდმა, ჯერ კიდევ 1973 წელს წამოაყენეს ჰიპოთეზა, რომ „დასწავლის უნარის დარღვევის მქონე ბავშვებს, შესაძლოა აინტერესებდეთ ისეთი სახელოვნებო დარგები, რომლებიც არ შედის აკადემიურ პროგრამებში. მათი რეკორდზეც არის, რომ დასწავლის უნარის დარღვევის მქონე ბავშვებთან მუშაობისას, შემოქმედებითი განვითარების სტიმულირების დროს, გამოვიყენოთ ვიზუალურ-მოტორული (მამოძრავებელი) და კინესტეტიკური (მოძრაობის აღქმის ხელოვნება) მეთოდები. სწორედ ამიტომ, საჭიროა სწავლებისას გამოვიყენოთ მულტიმედიალური მიდგომა და გავამახვილოთ ყურადღება ცეკვით სწავლებაზე“¹.

მკვლევარი სთეისი ენ სკონინგიც ცეკვას განიხილავს, როგორც სასკოლო სწავლების ეფექტურ ინსტრუმენტს და აღნიშნავს მის უპირატესობებს: მოსწავლისათვის პედაგოგის მიერ მიწოდებული მასალის შინაარსის გაცნობიერების გაზრდილი დონე; კლასში ქცევის კულტურის ამაღლება; შეფასების ახალი ფორმების განვითარება².

¹ Carter, K. R., Richmond, B.O. & Bundschuh, E. L., The effects of kinesthetic and visual-motor experiences in the creative development of mentally retarded students. Education and Training of the Mentally Retarded 8 (1), 1973, p. 24-28.

² Stacey N. Skoning; TEACHING Exceptional Children Plus; Volume 4, Issue 6, July 2008, Copyright, <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ967723.pdf>. უკანასკნელად გადამოწმდა 14.12.2019.

ამ ფაქტორების გათვალისწინებით, მსოფლიო მასშტაბით ზოგადი განათლების საფეხურის ბევრი მასწავლებლი პრიორიტეტს ანიჭებს თანამედროვე მეცნიერის, ჰოგარდ გარღვერის პედაგოგიკურ კლვევებს. მისმა მეთოდმა აჩვენა, რომ „მოსწავლეები, რომლებსაც ჰქონდათ ყურადღების დეფიციტი, აღმოჩნდნენ კლასის ლიდერები და მთავარი ქორეოგრაფები. მათ შესანიშნავად მოახერხეს უნარების დემონსტრირება და ჩამოაყალიბეს მოსწავლეთა შიდა ჯგუფები, დადგეს ცეკვები და მოიფიქრეს ისეთი გზები, რომ სხვა მოსწავლეებიც ჩართულიყვნენ საორგანიზაციის მუშაობის პროცესში. ქორეოგრაფიულმა აქტივობებმა ხელი შეუწყო შემ მოსწავლეების სოციალური უნარ-ჩვევების ზრდას. ნიჭითა და ტალანტით დაჯილდოებულმა მოსწავლეებმა გააანალიზეს, თუ როგორ დაეხმარათ მოძრაობა და ზოგადად ცეკვა ლიტერატურული ნოველების პერსონაჟების ქცევათა გააანალიზებისას“.¹

საგანმანათლებლო მიზნებსა და გეგმებში მოძრაობათა ჩართულობის უპირატესობასა და სარგებლიანობაზე მიანიშნებს ასევე მეცნიერის, მ. გრატის მიერ ჩატარებული კვლევაც. უნდა აღინიშნოს, რომ თავად მ. გრატი, საკუთარ პრაქტიკაში, კინესთეტიკურ მიღვომებს პირველ კლასელებთან იყენებდა, რათა გადაეცა მათოვის წერისა და კითხვის უნარები, რომლებიც ეყდრნობან მოტორულ უნარებსა და უესტების გამოყენებას აუდიო და ვიდეო საშუალებებთან ერთად. მკვლევარი აღნიშნავდა, რომ კინესთეტიკური მიღვომები სასარგებლო აღმოჩნდა არა მხოლოდ ტიპური განვითარების მქონე მოსწავლეებისთვის, არამედ საქმაოდ გასართობი და სალალო იყო შემ მოსწავლეებისთვისაც. აღნიშნული მკვლევარი ესპერიმენტალური ჯგუფების ფორმირებასა და გაუმჯობესებას სწორედ კინესთეტიკურ მიღვომებს მიაწერს.²

„სასწავლო გეგმაში საცეკვაო მეთოდების დამატებამ გაზარდა ცოდნა საგნის შესახებ და გაუმჯობესა მოსწავლის ქცევები“³ – აღნიშნავდა ს. გრისი. იგი ცდილობდა ადამიანის

¹ Gardner, H., Frames of mind: The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books, 1983. <https://howardgardner01.files.wordpress.com/2012/06/443-davis-christodoulou-seider-mi-article.pdf> უკანასკნელად გადამოწმდა 14.12.2019

² იხ.: Grant, M. (1985). A kinesthetic approach to teaching: Building a foundation for learning. Journal of Learning Disabilities 18(8), p.455, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002221948501800803>. უკანასკნელად გადამოწმდა 14.12.2019

³ Griss S., Creative movement: A language for learning. Educational Leadership N 51 (5), p. 78-80, 1994.

შინაგანი ენერგია გარდაექმნა შემოქმედებითად და ამბობდა, რომ, როდესაც შემოქმედებითი ენერგია უთანაბრდება სასწავლო ამოცანებს, იქმნება პოზიტიური გარემო. ბავშვები, რომელთა რთული ქცევაც კვლავ გამოწვევად რჩება მასწავლებლებისათვის, შესაძლებელია მივაკუთნოთ „კინესთეტიკურ მოსწავლეებს“. ასეთ მოსწავლეებს ახასიათებთ სირთულეები მაგალითად, ვერ ჩერდებიან თავის ადგილებზე, დებიან მთელი კლასის წინაშე და ხშირად დამოუკიდებლად მუშაობისას უჩნდებათ მოძრაობის მოთხოვნილება. გრისმა აღმოაჩინა, რომ სწავლის დროს ამოძრავების საშუალება ამცირებს აღნიშნული მოსწავლეების სხვაგვარ არასათანადო ქცევებს და მათ მოძრაობას ყველასთვის მისაღებად ხდის. ამიტომ, ეფრაიმობდა რა სპეციალური ფიზიკური განათლების გადაცემისა და კვლევის ცენტრის (ჩრდილოეთ ილინოისის უნივერსიტეტი) სასწავლო გეგმის მნიშვნელოვან ნაწილს, ცეკვას მოძრაობათა არეალის გაფართოების მიზნით იყენებდა. მოსწავლეებს, რომლებიც სწრაფად რეაგირებდნენ ერთი სკოლიდან მეორეზე გადასვლისას, ავალებდნენ შეესრულებინათ იგივე მოძრაობები სწრაფ ტემპში. მათ შეეძლოთ შეესწავლათ ამ მოძრაობების მსგავსი სხვა მოძრაობები და გამოეწროთ საკუთარი სხეული მრავალგვარ მანერებსა და ხასიათებში, რაც შესაძლებლობას ქმნიდა, საკუთარი კინესთეტიკური სიძლიერები სხვადასხვა გზით გამოეყენებინათ. გარდა ამისა, შეზღუდული ემოციური შესაძლებლობათა მქონე მოსწავლეები ამ გზით სწავლობდნენ ემოციებს და განსაზღვრავდნენ, თუ რას გრძნობდნენ სხვადასხვა სახის მოძრაობისას. ისინი ასევე ხსნიდნენ, თუ როგორ უბიძებდა მათ თავიანთი გრძნობები სხვადასხვაგვარი მოძრაობებისაკენ. ცეკვა სასარგებლოა იმ მოსწავლეებისათვის, რომლებიც რთულად აღწერენ საკუთარ თავს ზეპირად ან წერილობით“, — აღნიშნავს ს. გრისი.¹ განათლების თანამედროვე სპეციალისტები ვარაუდობენ, რომ ცეკვის აქტივობები შესაძლოა მარტივად დაინერგოს ზოგადსაგანმანათლებლო საფეხურზე. მეცნიერება ს. სკონინგის აზრით, „საჯარო სკოლის მოსწავლეებმა შესაძლებელია დადგან ცეკვები, რომლებიც, მაგალითად:

- აღწერენ სახელისუფლებო სტრუქტურების ფუნქციებს, როდესაც საკანონმდებლო ორგანო იღებს კანონებს. ამ შემთხვევაში

¹ Griss S., Creative movement: A language for learning. Educational Leadership N 51 (5), p. 78-80, 1994.

-
- მოსწავლეთა ერთმა ჯგუფმა შესაძლოა წარმოადგინოს
მოძრაობები, რომელიც ასახავენ მაგ.: დებატებს, ერთმანეთში
გაყოფას, მეტოქეობასა და გადაწყვეტილების მიღებას.
- მოძღვნო ჯგუფს შეუძლია შექმნას ცეკვა, რომელიც
განასახიერებს აღმასრულებელ ორგანოს და შესაბამისად,
კანონების ამოქმედებასა და აღსრულებას. მათ შეიძლება
განახორციელონ მოძრაობები, რომლებიც წარმოსახავენ
შეიარაღებული ძალების მთავარსარდალს და სხვა აღმასრულებელი
ორგანოს თანამშრომელს.
 - მესამე ჯგუფში შესაძლოა დაიდგას ცეკვა, რომელიც
მოსწავლეების მიერ სასამართლო ორგანოების დემონსტრირებას
ასახავს. ამ შემთხვევაში მოსწავლეები იმავდროულად ეცნობიან
სასამართლოს როლს, რომელიც მათ კანონების განმარტების,
დებატების მოსმენისა და კონსტიტუციის გასაზღვრისას საჭირო
და აუცილებელ ინფორმაციას მისცემდათ.

შემდგომში ცეკვები შესაძლოა შეიქმნას მოსწავლეთა აღნიშნულ
ჯგუფებში ბალანსის შემოწმების მიზნით, რამეთუ ისინი ერთმანეთზე
ზემოქმედებენ“!¹

ზოგადსაგანმანათლებლო საფეხურზე საცეკვაო როლური
თამაშების ამგარი გამოყენების მცდელობები ძალიან დიდ
სამსახურს გაუწევს მოსწავლეების ცნობიერების ამაღლებას და
განავითარებს სადაღმო უნარ-ჩვევებს. გარდა ამისა, მასწავლებელმა
საცეკვაო როლური თამაშები შესაძლოა გამოიყენოს მოსწავლეების
შეფასებისას. ჩვენ ვიცით, რომ ცეკვა წარმოადგენს კომუნიკაციის
არავერბალური გამოხატვის ფორმას და სწორედ ამიტომ, ის არის
ხელსაყრელი ინსტრუმენტი იმ მოსწავლეების შეფასებისათვის,
რომლებსაც უჭირთ სათქმელის სიტყვიერად გამოხატვა.

1994 წელს, პედაგოგი და მეცნიერებარი გრისი წერდა:
„მოსწავლეს უნდა მისცე ნება იცეკვოს ისე, როგორც მას ესმის
გაკვეთილის კონცეფცია და შინაარსი. აღნიშნულის მიზნით, თვით
მასწავლებელიც კი ასრულებდა საჩვენებელ ცეკვას, რომელიც
ძალიან დიდი გამოცდილება იყო საკუთარი მოსწავლეებისთვის.

¹ Stacey N. Skoning; TEACHING Exceptional Children Plus; Volume 4, Issue 6, July, 2008, Copyright, <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ967723.pdf>. უკანასკნელად
გადამოწმდა 14.12.2019.

ისინი უფურებდნენ მასწავლებლის ცეკვას, ზოგი ტიროლა, ზოგი ტაშს უკრავდა და ზოგიც გაოცებული იყო მისი პერფორმანსის დასრულების შემდგომ. კლასი უდიდეს ოვაციებს გამოხატავდა მასწავლებლის მიმართ. ცხადი გახდა, რომ თითქმის ყველამ გაიგო მისი ჩანაფიქრი ცეკვისდროს და მასწავლებლმა, რომელმაც სწავლა-სწავლების პროცესში გამოიყენა საცეკვაო როლური თამაში, მარტივად შეძლო გაკვეთლის შინაარსისა და კონცეფციის საჯარო დემონსტრირება. ეს მეთოდი პირველ რიგში სასარგებლო აღმოჩნდა იმ მოსწავლებისთვის, ვისაც უჭირდა საჯუთარი აზრების ზეპირად და წერილობით გადმოცემა.

იმისათვის, რომ ცეკვა გამოიყენოთ მოსწავლის ცოდნის შეფასებისას, როგორც ლეგიტიმური ფორმა, საჭიროა მასწავლებლებმა შეიმუშაონ ქულობრივი შეფასების სათანადო რუბრიკები, რომლებიც შეესაბამებიან და უტოლდებიან წინასწარ დადგენილ სტანდარტებს, კრიტიკურებებსა და მიზნებს. მასწავლებელმა მიზნობრივად და ნათლად უნდა აღწეროს მოსალილობი შედეგები, რადგან ისინი ქმნიან რუბრიკებს მოსწავლის ობიექტურად შეფასებისთვის. რუბრიკები იქმნება ასევე იმ ქცევის მიზედვით, რომელიც საგინის თემატიკის (ესეების) ანალოგიურია. იდეები, ორგანიზება, ტექსტი და გამოხატულება – შესაძლოა შეფასდეს ისე, როგორც მოხდებოდა დაწერილი ესეის შეფასების შემთხვევაში. თემის ნათლად წარმოჩნა თანაბრადმნაშენელოვანია, როგორც ცეკვის ჩვენებისას, ასევე წერილობით ფორმაშიც. როდესაც მოსწავლეები წერენ რომელიმე ნოველიდან შერჩეული პერსონაჟის შესახებ და ევალებათ თან დაურთონ მათი ფიზიკური აღწერილობა, გრძნობები, ემოციები, ინტერესები, მათი ურთიერთკავშირი, ამ შემთხვევაში ყველა ეს საკითხი შესაძლოა გამოიხატოს მოძრავი (ქმედითი) ფრაზეოლოგით – საცეკვაო ტექსტით და შეფასდეს შესაბამისად. მკვლევრი ს.სკონინგი გვთავაზობს პედაგოგ გრისის რუბრიკული შეფასების ცხრილს, სადაც მოყვანილია 3,2,1-ქულიანი შეფასების კრიტიკურებები.

გთავაზობთ აღშენული ცხრილის ერთ-ერთ მაგალითს.

№1 ცხრილი: პერსონაჟის ანალიზისა და შეფასების
კრიტიკოუმები

- 3 – პერსონაჟის გარეგანი თვისებები (ფიზიკური დამოკიდებულებები და მოქმედებები), პერსონაჟის შინაგანი თვისებები (პიროვნულობა, მოტივაცია და ურთიერთობები) ცხადად და ნათლად განსახიერებული შესრულებული მოძრაობითი ფრაზების შედეგად;
- 3 – თავდაპირველი გართულებები/პრობლემები, რომლებიც ასასიათებს პერსონაჟს საკმაოდ კარგად არის განსახიერებული მოძრაობითი ფრაზების შედეგად;
- 3 – ორგანიზებულობა არის ძლიერი და მოიცავს კარგად ჩამოყალიბებულ მოძრაობათა ფრაზებსა და გადასვლებს; თემატიკა მკაფიოა და ნამდვილი.
- 3 – შერჩეული მოძრაობები ემთხვევა იმ ხასიათს, რომელიც გამიზნული იყო განსასახიერებლად.

- 2 – პერსონაჟის გარეგანი თვისებები შესრულებული მოძრაობითი ფრაზებით შეესაბამება სინამდვილეს. გარევეული ყურადღება მიპყრობილია პერსონაჟის შინაგან თვისებებზე, თუმცა ორიენტაცია მაინც გარეგან თვისებებზე გაკეთებული.
- 2 – მთავარი პრობლემა მოქმედებაში შეესაბამება სინამდვილეს, თუმცა სხვა სირთულეები არარეალურია.
- 2 – ზოგიერთი მნიშვნელოვანი მოძრაობითი ფრაზა ნამდვილია და კარგად ჩამოყალიბებული, თუმცა გადასვლებში დეფიციტია ისეთი მოძრაობებისა, რომლებიც საჭიროა სინამდვილის აღსაწერად და თვისებების განსასახიერებლად.

- 1 – პერსონაჟის მხოლოდ გარეგანი თვისებებია ასახული მოძრაობებში. ამბის ზოგიერთი ასპექტი წარმოდგენილია მოქმედებითი ფრაზებით, თუმცა ისინი არ მოიცავენ იმ თავდაპირველ პრობლემებსა და გართულებებს, რომელთა წინაშეც დგანან პერსონაჟები.
- 1 – მოძრაობების ფრაზების თანმიმდევრულობა რთულად დაწყობილია და განიცდის ორგანიზებულობის ნაკლებობას.
- 1 – მოძრაობები, რომლებიც შეირჩა განსასახიერებლად, ხშირად არ ემთხვევა იმ თვისებებს, რომელთა წარმოჩნაც იყო დაგეგმილი.

მოძრაობის ხასიათების სწავლების კონტექსტში, ს. გრისი აღნიშნავდა, რომ სასკოლო სწავლებაში შემოქმედებითი მოძრაობებისა და ცეკვის ინტეგრირებაში შესაძლოა პედაგოგი შეაზინოს, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისინი არ არიან მოცეკვავები. აღნიშნული იდეა შედარებით მისაღები ხდება, როდესაც მასწავლებლები გაიგებენ, რომ მათ არ მოუწევთ ცეკვა. მის ნაცვლად მასწავლებლები აყალიბებენ საკუთარ გამოცდილებას და სვამენ კითხვებს, რაც უბიძგებს მოსწავლებს ცეკვის წამოწევებისა და გაკვეთილის თემის გააზრებისკენ. მასწავლებლებს ასევე წინასწარ უნდა ჰქონდეთ შემუშავებული მოძრაობების მოფიქრების მგაფიო სტრატეგია. მოძრაობათა საერთო ლექსიკონის არსებობა კლასში სარგებელს მისცემს ყველას, ვინაიდნ საერთო ლექსიკონი ამარტივებს მოძრაობის ფრაზების განხილვასა და შეფასებას.¹

აღსანიშნავია, რომ მეცნიერისა და ქორეოგრაფ რუდოლფ ფონ ლაბანის მოძრაობის ანალიზი ამარტივებს აზროვნების ჩარჩოებს, რათა მოძრაობების პრაქტიკა დაინერგოს კლასებში. ლაბანმა დაჰყო ყველა ადამინური მოძრაობა სამ ძირითად ფიზიკურ და გონიბრივ ძალისხმევად – წონა, სივრცე და დრო. წონა განისაზღვრება მაჩვენებელ მძიმესა და მსუბუქ ძალისხმევას შორის. სივრცის გამოყენება მერყეობს პირდაპირ და ირიბ ძალისხმევას შორის. დრო მერყეობს მაჩვენებელს – სწრაფსა და ნელ ძალისხმევას შორის. ძალისხმევათა სამივე სახეობის გაერთიანებით ლაბანი აღწერს რვა სახის ძირითად ძალისმიერ აქტივობას. აღნიშნულ აქტივობათა კომბინაციები შესაძლოა გამოიყენებოდეს, როგორც მოძრაობათა განხილვებისა და კლასის ფარგლებში დაგეგმილი ცეკვების საფუძველი.

მასწავლებლებმა სასწავლო პროცესი უნდა დაიწყონ მძიმე და მსუბუქ, პირდაპირ და ირიბ, სწრაფ და ნელ მოძრაობებს შორის არსებული განსხვავებების სწავლებით. თავდაპირველ ეტაპზე აღნიშნული მოძრაობები შესაძლოა გამოიყენებოდეს, როგორც გარდამავალი მოძრაობები გაკვეთილებს შორის. როდესაც მოსწავლეები გაიაზრებენ და მოახდენენ ძირითადი მოძრაობების დემონსტრირებას, მათ შეუძლიათ დაიწყონ მოძრაობების გაერთიანება იმისათვის, რათა შექმნან რვა სახის ძალისმიერი აქტივობა (მუშტის

¹ Griss S., (1994). Creative movement: A language for learning. Educational Leadership N 51 (5), p. 78-80.

მოქნევა, დარტყმა, მოთათუნება ხელების დაქნევა, მიწოლა, დაგრეხვა, სრიალი, ტივტივი). აღნიშნული აქტივობები შესაძლებელია გაერთიანდეს არაერთი გზით, იმისათვის, რომ აკესნათ და ვაჩვენოთ მეცნიერული შინაარსის, სოციალური კვლევის თემატიკის, ნოველის პერსონაჟთა მოძრაობები. ამის შემდეგ მოსწავლეები მზად არიან შექმნან ცეკვა, რომელიც წარმოაჩენს მათ მიერ მრავალგვარი საგნის გაგების დონეს. მასწავლებლებმა უნდა დასკან შეკითხვები, რაც დაეხმარება და მეტ საშუალებას მისცემს მოსწავლეებს, გამოხატონ საკუთარი პიროვნული მახასიათებლები და ახსნან საკითხის საკუთარი ფორმით გაგება. უნდა მოხდეს მოსწავლეების წახალისება, იმისთვის, რომ იაზროვნონ უფრო ღრმად, თუ როგორ უნდა შეიცვალოს რამე. მათ უნდა წარმოაჩინონ კონცეცია და უნდა ახსნან რაიმე საკითხი მოძრაობით. ყოველივე ეს მოსწავლეებში აყალიბებს ინდივიდუალურ კინესთეტიკურ შესაძლებლობებს.¹

მკვლევარ დევივისს მოჰყავს ერთ-ერთი პედაგოგის – მიშელის მიერ განხორციელებული შესანიშნავი საცეკვაო როლური თამაშის მაგალითი, სადაც დეტალურადაა აღწერილი ოკეანის თვისებები, რომელიც დაკავშირებული იყო წყლის მიმოქცევასთან. პედაგოგის მიერ მასალის ახსნისას, კლასი ისმენდა, რომ ოკეანე თანდათან უფრო მარილიანდება. მათ სურდათ გაეგოთ, რატომ ხდებოდა ასე. მიშელმა გადაწყვიტა ეჩვენებინა და აეხსნა მოსწავლეებისთვის ეს ქიმიური პროცესი მოძრაობებით. მან დააყენა ყველა მოსწავლე საკუთარი მერხების უკან და დაავალა გადაევადილებინათ მერხები რიგებში. შემდეგ, აირჩია ოთხი-ხუთი მოსწავლე, რომლებიც გამოვიდნენ კლასის წინ პირობითად ოკეანის პირისპირ. აღნიშნული მოსწავლეები ახდენდნენ აორთქლების დემონსტრირებას. ისინი თანდათანობით გადაადგილდებოდნენ უფრო მაღალ სიმაღლეზე ტივტივა მოძრაობების შესრულებით. შემდეგ კლავ უბრუნდებოდნენ საწყის მდგომარეობას და ერთად შემჭიდროვდებოდნენ, სადაც შესქელების დემონსტრირებას ახდენდნენ (ღრუბელს). შემდეგ კი იწყებოდა წვიმად მოსკლის პროცესი. როდესაც ისინი გადაიქცეოდნენ სითხედ და ეცემოდნენ მიწაზე, მასწავლებელი მათ ამოძრავებდა წინ და უკან კლასის მიმართულებით და პირიქით, რათა ეჩვენებინათ უკვე წყლის

¹ Davis J., Laban movement analysis: A key to individualizing children's dance. JOPERD: The Journal of Physical Education, Recreation & Dance N 66 (2), 1995, p. 31-33, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07303084.1995.10607039>; უკანასკნელად გადამოწმდა 14.12.2019.

მიმოქცევა (მათი მოძრაობა იყო მძაფრი და ძლიერი, თუკი ახდენდნენ შტორმის დემონსტრირებას, ხოლო უფრო ნელა მოძრაობდნენ ლიკვლივის საჩვენებლად). შემდეგ მოსწავლეები გადადგილდებოდნენ რიგებს შორის, როგორც წყლის მოლეკულები და იკრავდნენ სხვა მოსწავლეებს მდინარის ნაპირებიდან (აღნიშნული მოსწავლეები განსახიერებდნენ მარილის მოლეკულებს). წყლის ოკენეში დაბრუნებისას, მოლეკულები კვლავ ორთქლდება, თუმცა მარილი სადმე უნდა დარჩეს. როდესაც მიშელმა გაკვეთილის დასრულების დროს ჩაატარა მოსწავლეების შუალედური გამოცდა, მან აღმოჩინა, რომ თითოეულმა მოსწავლემ მისი კლასიდან, მიუხედავად მათი მახასიათებლებისა (მას ჰყავდა რამდენიმე შშმ მოსწავლე), ზესტად ახსნა, თუ რატომ არის ოკენე მარილიანი და რატომ მარილიანდება უფრო მეტად თანდათანობით. ეს იყო ერთი წარმატებული აქტივობა, სხვა დანარჩენ წარმატებულ პრაქტიკულ მეცადინეობებს შორის, რომელთაც მიშელი წარმართავდა. ამ მეოთხმა თვალნათელი გახადა, რომ აღნიშნული პრაქტიკა იყო ერთგვარი „გასაღები“ როგორ საკითხებისა და კონცეფციების გასაზრებლად.¹

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი მკვლევრების გამოცდილებიდან გამომდინარე, დავინტერესდით ცეკვის ინტეგრირების პრაქტიკით ქართულ საგანმანათლებლო სექტორში. სკოლის პედაგოგთა კონფერენციაზე „თანამედროვე გამოწვევები სწავლებაში“, მოვიძიეთ ქ. ჭუთაისის №14 საჯარო სკოლის მათემატიკის მასწავლებლის საკუთარი პედაგოგიური პრაქტიკის კვლევის ჩვენთვის ძალზე საინტერესო პრეზენტაცია.

მასწავლებელმა, დაწყებით კლასში განახორციელა საცეკვაო როლური თამაში – „მოგზაურობა რიცხვთა სამყაროში“, სადაც მოთამაშები ცეკვით ასახიერებდნენ სხვადასხვა ციფრსა და რიცხვებს. მოსამზადებელ ეტაპზე, როლების გათამაშებისათვის შეიქმნა შესაფერისი გარემო, მოხდა როლების განაწილება, შემდეგ გათამაშება, დისკუსია და შეჯამება. სასწავლო მიზნისა და პროგრამის შესაბამისად, მოსწავლეებთან ერთად დაიწერა სცენარი – მათემატიკური მოთხოვა „მეჯლისი პრინცესასთან“. მოსწავლეებმა გადაინაწილეს როლები, მოიძიეს ინფორმაცია რიცხვების წარმოშობის შესახებ და დამზადეს დეკორაციები.

¹Davis J., (1995). Laban movement analysis: A key to individualizing children's dance. JOPERD: The Journal of Physical Education, Recreation & Dance 66 (2), p. 31-33.

მთავარ როლებში:

- ბრძენი – პითაგორა;
- პრინცესა – არითმეტიკა;
- არითმეტიკის და – გეომეტრია;
- არითმეტიკის დეიდაშვილები – მუსიკა და ფილოსოფია.

მონაწილეობები:

- ნატურალური რიცხვები;
- მარტივი რიცხვები;
- ტყუპი რიცხვები;
- სრულყოფლი რიცხვები;
- მეგობარი რიცხვები;
- სამკუთხა რიცხვები. სცნარი:

პრინცესა არითმეტიკას სტუმრად ეწვია მისი და – გეომეტრია. ასევე, დეიდაშვილები ფილოსოფია და მუსიკა. სტუმრების პატივსაცემად გაიმართა მეჯლისი. პრინცესას განკარგულებით ყველა ნატურალური რიცხვი მიიპატიჟეს. დაუსრულებელ ნაკადად მოედინებოდნენ ისინი არითმეტიკის დიდებულ დარბაზში. დეიდაშვილებმა იქვე მდგომ ბრძენს, რიცხვთა სამყაროს საიდუმლოებების მცოდნე პითაგორას, სთხოვეს დახმარება – „მოწვეული სტუმრები“ დაეხასიათებინა. ისინი ყურადღებით აკვირდებოდნენ მოცეკვავე რიცხვებს.

სტუმრები მეჯლისზე:

- 1 – რა ამაყად შემოვიდა დარბაზში, ის ხომ პირველია ნატურალურ რიცხვთა მწკრივში;
- 2 – მის გარდა არცერთი ლუწი მარტივი რიცხვი არ არსებობს;

3 – შესანიშნავი თვისებები აქვს. ის პირველი კენტი მარტივი რიცხვია; სამკუთხა რიცხვია; მისი წინა რიცხვების ჯამია $1 + 2 = 3$

სრულყოფილი რიცხვები:

6 – მედიდურად დახეირნობს დარბაზში, ის მისი გამყოფების ჯამის ტოლია $1+2+3=6$ ამის გარდა, პითაგორამ პრინცესას და მის დობილებს კიდევ სხვა სრულყოფილი რიცხვებიც გააცნო 28, 496, 8128.

ფილოსოფიამ სთხოვა არითმეტიკას, მისი კარისკაცებისთვის დაევალებინა, კიდევ მოექმნათ სრულყოფილი რიცხვები.

მეგობრული რიცხვები:

მუსიკამ შენიშნა რომ ორი რიცხვი – 220 და 284 სულ ერთად არიან. პითაგორამ აუხსნა მას, რომ ისინი ნამდვილი მეგობრები არიან და ერთმანეთს ვერაფერი დააშორებთ. თითქოსდა გადაჯაჭვულები არიან. ყოველი მათგანის საკუთარ გამყოფთა ჯამი მეორის ტოლია.

— ამას წინათ ერთმა კაცმა მკითხა — რა არის მეგობრობაო, ამბობს პითაგორა.

მე ვუპასუხე: მეორე მე არის, მეთქი და მაგალითისთვის რიცხვთა წყვილი 220 და 284 დავუსახელე. ოო, ამას როგორ ვერ მივჩვდი?! გეომეტრიის სახეზე სინაზული გამოიხატა, მე ხომ ძალიან კარგად ვიცნობ მარტივ რიცხვებს.

— არაუშავს, ჩემო დაო, — ანუგეშა ის არითმეტიკამ, ნუ დარდობ. სჯობს მადლობა გადავუხადოთ ამ ბრძენ კაცს და საცეკვაოდ წავიდეთ.

ყველამ მხურვალე მადლობა გადაუხადა პითაგორას, რომელმაც აღუთქვა მათ, რომ კვლავაც ერთგულად ეშვახურება მისი გულის რჩეულებს — არითმეტიკას, გეომეტრიას, ფილოსოფიას და მუსიკას.

როლურ თამაშში მოსწავლეების ჩართვამ გაზარდა პედაგოგის მიერ მიწოდებული მასალის შინაარსის გაცნობიერებისა და გააზრების დონე. ასევე მოსწავლეებში განავითარა კომუნიკაციის უნარი, შემოქმედებითი და კრიტიკული აზროვნება. გარდა ამისა, აამაღლა როგორც მასწავლებლის, ასევე მოსწავლეების განწყობა. მათვის მათემატიკის დასწავლა აღარ წარმოადგენდა რუტინას. წარმატებულმა გაკვეთილმა პედაგოგს მისცა მეტი მოტივაცია — შემოქმედებითად განევითარებინა საკუთარი საგაკვეთილო პროცესი.¹

ამრიგად, ჩენ მიერ წარმოლდებილ მკვლევართა ექსპერიმენტების საფუძველზე დგინდება მულტიმდალურ სწავლებაში საცეკვაო როლური თამაშების ეფექტიანობა. შესაძლებელია ითქვას, რომ თუ გვინდა სწავლა-სწავლების პროცესში დავაკმაყოფილოთ ყველა მოსწავლის ინდივიდუალური შესაძლებლობები, გავაუმჯობესოთ მათი აკადემიური მოსწრება, გავზარდოთ დასწავლის მოტივაცია, შევქმნათ პოზიტიური გარემო, განვავითაროთ შემოქმედებითი და

¹ საგანმანათლებლო და კონსულტინგური ორგანიზაციის — „ქეი კონსულტინგი“ სკოლის პედაგოგთა კონფერენციის — „თანამედროვე გამოწვევები სწავლებაში“ მასალები; სიპ ქალაქ ჭუთაისის №14 საჯარო სკოლის მასწავლებლის ა. მარუაშვილის პრეზენტაცია „როლური თამაში“. სამეცნიერო კვლევაში გამოყენების უფლებით.

გუნდური, საცეკვაო და სადადგმო მუშაობის უნარები, დავეხმაროთ მოსწავლეებს მიწოდებული მასალის გააზრებაში, შევაფასოთ მოსწავლეები არავერბალური კომუნიკაციის გზით, გავზარდოთ მასწავლებლის თვითკომპეტენციაც და რაც მთავარია, შევქმნათ საინტეგრაციო ინკლუზიური საგანმანათლებლო გარემო, უნდა გამოვიყენოთ საცეკვაო როლური თამაშები.

მიუხედავად იმისა, რომ წინასწარი მონაცემები დამამტკიცებულია, დამატებითი კვლევის საჭიროება, ვფიქრობ, კვლავ არსებობს, რათა სწავლების სარგებლიანობა კიდევ უფრო მრავალგვარ საცეკვაო როლურ თამაშში იქნას აღმოჩენილი. შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე მოსწავლეების სარგებლიანობის კვლევისას, საჭიროა, ძირეულად იქნას შესწავლილი პედაგოგიურ პრაქტიკაზე დაფუძნებული მეთოდური მითითებანი. აუცილებელია მოვიძიოთ და გავაანალიზოთ საინტერესო ქიისები, ვიფიქროთ შემდგომ შემოქმედებით გზებზე და განვსაზღვროთ მისი ფუნქცია ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილის მოდელში. უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ ჩვენს ქვეყანაშიც, მსგავსად საზღვარგარეთისა, ცეკვა მაქსიმალურად ინტეგრირდეს ინკლუზიურ კლასებში, რათა დავაკმაყოფილოთ მრავალფეროვანი ჯგუფის საჭიროებები საინტეგრაციო საგანმანათლებლო სივრცეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Carter K. R., Richmond, B.O. & Bundschuh,E. L. (1973). The effects of kinesthetic and visual-motor experiences in the creative development of mentally retarded students. *Education and Training of the Mentally Retarded* 8 (1).
 - Griss, S. (1994). Creative movement: A language for learning. *Educational Leadership* 51 (5).
 - Grant M.. (1985). A kinesthetic approach to teaching: Building a foundation for learning. *Journal of Learning Disabilities* 18(8), <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/00222194850180080>.
-
-

- Gardner H., (1983). Frames of mind: The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books) <https://howardgardner01.files.wordpress.com/2012/06/443-davis-christodoulou-seider-mi-article.pdf>
- Stacey N., Skoning; TEACHING Exceptional Children Plus; Volume 4, Issue 6, July, 2008; <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ967723.pdf>
- Davis J., (1995). Laban movement analysis: A key to individualizing children's dance. JOPERD: The Journal of Physical Education, Recreation & Dance, N 66 (2), <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07303084.1995.10607039>.
- საგანმანათლებლო და კონსულტინგური ორგანიზაციის – „ქეი კონსულტინგი“ სკოლის პედაგოგთა კონფერენციის – „თანამდებროვე გამოწვევები სწავლებაში“ მასალები; სსიპ ქალაქ ქუთაისის №14 საჯარო სკოლის მასწავლებლის ა. მარუაშვილის პრეზენტაცია „როლური თამაში“. სამეცნიერო კოლევაში გამოყენების უფლებით.

ნინო ჩერქეზიშვილი,
ჟულიანის ასოც. პროფ. თამარ ცაგარელი

აუგუსტო ბოალის „სურვილის ცისართყელა“

1980-იანი წლებიდან ბოალიმ შექმნა თეატრალური მეთოდების ახალი ვარიაციები, რათა ეპასუხა ჩაგვრის სხვადასხვა ფორმაზე. ამ კონტექსტში „სურვილების ცისართყელა“ აღქმულია ბოალის ადრეული ნამუშევრების შესავსებად. ზოგიერთის აზრით, ჩაგრულთა თეატრის გამოყენება საკმალ რთულია გაარკვიო, ვინ არის „მჩაგვრელი“ ან „ჩაგრული“. ზოგიერთ შემთხვევაში, ჩაგრულთა თეატრი გამოიყენება კიდეც ჩაგვრის გასაძლიერებლად ან განსავითარებლად. ერთმა ამერიკელმა კომენტატორმა თქვა, რომ ბოალის თეატრი ამერიკაში წარმატებას ვერ მიაღწია. ეს თეატრი იშვიათად მიიჩნევა „რეალურ“ თეატრად შეერთებულ შტატებში, და ჩნდება პოლიტიკური ცნობიერების ნაკლებობა. ზოგიერთების განმარტებით, ბოალის თეატრი ამერიკელი ადამიანების ცხოვრებას ასახავს სცენაზე, და არა ცვლილებებს. ბოალი პასუხობს ასეთ სიძნელეებს ინტერკონტექსტუალური განსხვავებებით. ლათინურ ამერიკაში, მის ადრეულ ნამუშევარში, ბოალიმ აღმოაჩინა, რომ მონაწილეებს შეეძლოთ ადვილად მოეწყოთ თავიანთი ცხოვრება მჩაგვრელთა და ჩაგრულთა ურთიერთობის კონტექსტში. ნათლად ჩანდა, ვინ იყო მჩაგვრელი – კონკრეტული პირი, რომელიც ფლობდა ძალაუფლებას – მაგ., სამსახურის უფროსი, პოლიციელი ან მიწათმფლობელი. ბოალი გვთავაზობს იმას, რომ მაყურებლებმა ხელი შეუწყონ სპექტაკლში პრობლემებზე ფოკუსირებას, მყისიერად გადასაჭრელ პრობლემებზე, როგორებიცაა სამეზობლო კონფლიქტები და სამუშაო პრობლემები. შესაბამისად, ფორუმ თეატრის ორიგინალურმა განსხვავებულობამ კარგად იმუშავა. სხვადასხვა ინოვაციით, ბოალი ნერგავს ახალ მიღვომას კონკრეტულ სიტუაციაზე. პრობლემა დასრულდა მაშინ, როცა ბოალი ევროპაში გაძევეს. მონაწილეები ხშირად ითხოვდნენ მის მეთოდს ჩაგვრის გამოსავლენად, განსაკუთრებით, სადაც არ იყო აშკარა პირადი მჩაგვრელი. მოგვიანებით, ბოალის თეატრის აუდიტორია, გაიზარდა და მრავალფეროვანი გახდა.

ევროპელები, ისვე, როგორც ამერიკელები, არ არიან მიჩვეულნი მჩაგვრელისა და ჩაგრულის თვალსაზრისით ფიქრს. ბოალიმ შენიშნა,

რომ მისი ენა ჩრდილოეთში არ არის პოპულარული. ხალხი ვერ აღიქვამს საკუთარ თავს დაჩაგრულ მდგომარეობაში. ბოალი ჰყვება, რომ საფრანგეთში ერთ-ერთ სესიაზე, მონაწილე სტუდენტმა თქვა, რომ მას არასოდეს განუცდია ჩაგვრა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ წარწერას „საძაგელი“. შემდეგ მან ჩამოთვალა ინციდენტები, სადაც უმრავი ჩაგვრის ფაქტი იყო ასახული. სხვა სიტყვებით, პრობლემის ნაწილი მარტივია, რადგან ჩრდილოეთის ხალხს არ ესმის ჩაგვრის დეფინიცია. ჩაგვრის კონტექსტი შესაძლოა შეივსოს ლინგვისტურად. ხალხი ღებულობს სიამოვნებას საკუთარი ლექსიკური მარაგის გაზრდით. მაგრამ ბოალიმ კვლავ გააანალიზა, რომ ჩაგრულ მდგომარეობაში მყოფი ვერ გრძნობს ჩაგვრას. ასეთ მდგომარეობას ხშირად აქვს სოციალური საძირკველი. ბოალის სჯერა, რომ დღვევანდვლი საზოგადოების წევრები, როგორებიც არიან ამერიკელები, ბრიტანელები და ბრაზილიელები, ავტორიტარული სახელმწიფოს მოქალაქეები არიან და ამიტომ ისინი თავად იქცნენ მჩაგვრელებად. ხოლო, ჩაგვრა თავისთავად აზიანებს იმ ადამიანს, ვინც ცხოვრობს ამ გარემოში. თუმცა ასეთი ჩაგვრის წყაროები უხილავია. ლათინურ ამერიკაში ჩაგვრა ხშირად გამოწვეული იყო ქუჩებში – პოლიციისა და სამხედროების მიერ. მეტად დაჩაგრულ საზოგადოებაში, ჩაგრულების სინდრომს იწვევს ფრაზა – „cops in the head“!¹ ჩაგვრის ასეთი სტრუქტურის გამო, ჩრდილოეთ ქვეყნებში მცხოვრებ მონაწილეებს ბოალისთან კვლავ ახალი პრობლემები ჰქონდათ – მარტობა, სიცარიელის შიში, კომუნაკაციის უუნარობა. ბოალი ხანდახან აყალიბებს პრობლემას ხალხის თვალსაზრისით, რომელთაც აქვთ თავისუფალი დრო, განიცდიან მარტობასა და სიცარიელეს. როდესაც ასეთ ხალხს კითხვებს უსვამენ, ისინი წამოწევენ ამ პრობლემას, მაგრამ, ასეთ პრობლემებს თეატრი იშვიათად აშუქებს, რაღაც გარე ჩაგვრა უარესია. ბოალის აზრით, მარტობა და სიცარიელე უფრო მწვავეა ჩრდილოეთში. ევროპელი ხალხი იღუპება არა შიმშილით, არამედ სუიციდისა და გადამეტებული დოზისგან.

სურვილის ცისარტყელა შექმნილია ამ სახის პრობლემების საპასუხოდ. ამ ტიპის თეატრი ცდილობს მიიღოს აფექტური განზომილება. ადამიანებს გააჩნიათ სხვადასხვა სუბიექტურ იგამოცდილებები სივრცესა და მოვლენებთან დაკავშირებით. ეფექტურ

¹ შიშის საფუძველზე – საკუთარი თავისთვის დაწესებული აკრძალვა. იდეა – „cop in the head“ (თავის კონტროლი) – ეს არის ნათხვავარი სლოგანი ფრანგული სიტუაციონიზმიდან.

განზომილებაში, ხალხს შეუძლია დააპროექტოს თავისი მეხსიერება და გამოცდილება ესთეტიკურ სივრცეში. ესთეტიკური სივრცე გამოიყენება წარსულის ან ქვეცნობიერი შემთხვევების აწმეო დროში გადმოსატანად. თეატრის უდიდესი ნამუშევრები ხშირად ესაუძღვება ადამიანის არაცნობიერს. ასეთი თეატრი ეძებს მოაგვაროს შიდა კონფლიქტები ესთეტიკურ სივრცეში.

იდეა – „cop in the head“ (თავის კონტროლი) – ეს არის ნათხოვარი სლოვანი ფრანგული სიტუაციონიზმიდან. ეს არის მეტაფორა გათავისებული მჩაგვრელისათვის, რომელიც ასრულებს იმავე ფუნქციას, რაც გარე მჩაგვრელი. ხალხს გააჩნია ასევე შიდა მჩაგვრელი – სახელად „თავის კონტროლი“ (ხოლო ზანდხან „მოჩვენებები“) – რომელიც ასევე ავალდებულებს ან არიდებს ქმედებებს მსახიობს, მისივე სურვილის საწინააღმდეგოდ. ბოალის თანახმად, ხალხი განიცდის „ოსმოსის“¹ (osmosis) რაც შთანთქავს სოციალურ ჩაგვრას. „ოსმოსის“ არის სოციალური ინტერპრეტაციის სახეობა იმ ადამიანებში, რომლებიც არჩევენ იღებს, ღირებულებას და გემოვნებას. ეს შიდა ფუნქცია ეჯექტურია გარე ჩაგვრის ძალის შიდა გავრცელებაზე. ბოალი ვარაუდობს, რომ დამპყრობლები (შინაგანი აკრძალვა) არსებობენ ადამიანის თავში, მაგრამ მათი მთავარი ადგილი გარეთაა.

ჩაგრულთა თეატრის თანახმად, სურვილის ცისარტყელის განზრაახული ფუნქციაა – ჩაგვრის მსხვრევა. იგი მუშაობს, მჩაგვრელ-ჩაგრულთა ურთიერთობაში მონაწილის ცნობიერებაზე. ხალხს არ შეუძლია წარსულ მტკიცნეულ ემოციებს დაუბრუნდეს. თეორიული პროცესის მიზანია დამანგრეველი მტკიცნეული ემოციების შემცველი ელემენტების გარეთ გამოტანა, რის შედეგადაც ისინი უჩინარდება. ჩაგრული ადამიანი გამნევებულია, რომ რეალობა წარმოსახვაში შეცვალოს, ხოლო შემდეგ ამ წარმოსახული სურათებით თამაშობს. მაშასადამე, საბოლოოდ, ის რეალობას გარდასახვავს. თავისუფლების წარმოსახვით ადამიანმა შესაძლებელია გამოითვალის, თუ როგორ შეიძლება იქცეს თავისუფლება რეალობად.

სურვილების ცისარტყელას მეთოდის ტექნიკები მოიცავენ არა პერსონაჟების, არამედ ზოგადად, კონკრეტული ადამიანის ფიქტებისა და ემოციების წარმოშობას. პირად ცხოვრებაში ადამიანი ცდილობს სურვილები ასრულოს, თეატრში მას შეუძლია ისინი შესამჩნევი

¹ Osmosis – ბერძნული ტერმინი, დამკვიდრდა ფიზიკაში, დიფუზის ნაწილი, თანდათანობით ათვისება.

გახადოს. ეს ნიშნავს, რომ მოქმედები სრულდება, შესაძლოა მოწმების, მაყურებლების თანდასწრებით. აუდიტორიას შეუძლია განიცადოს ის შემთხვევები და ემოციური მდგომარეობა, რომელიც პროტაგონისტს, მთავარი როლის შემსრულებელს, აქვს. შედეგად, ეს მოვლენები შესაძლოა ჩანდეს სხვა რაკურსიდან. ასეთი სიმპათია სტანდარტულ თეატრში არ არის შესაძლებელი.

ბოალი ვარაუდობს, რომ ხალხი საკუთარ ცხოვრებაში ფსიქოლოგიურად თავს ითრგუნავს, და იშვიათად წარმოაჩნის თავისი შესაძლებლობების სრულ პოტენციას. და, როგორც წესი, თავს ითრგუნავს მორალისა და შინაგანი შეზღუდვების შესაბამისად. ამას მივყავართ გაუფასურებასთან, რომელსაც ბოალი უწოდებს პიროვნულობას. თეატრი ხშირად შეუქს ჰუკინს ამ პროცესს, რადგანაც თეატრალური პერსონაჟები ხელოვნურად ითრგუნავნ თავს ან ნევროზდებიან კიდეც. ეს ანალიზი ჰგავს ბოალის ადრეულ ნამუშევარს.

ბოალის მიზანია — გახადოს ხალხი „ჯანსაღი“, პიროვნული თვითშეფასების ამაღლებით. იგი მიზნად ისახავს მაყურებელი აქციოს მთავარი როლის, მოქმედების შემსრულებელიდ, რის შედეგადაც იგი ცხოვრებაშიც პროტაგონისტი გახდება. იდეა მდგომარეობს იმაში, რომ ბოალი ადამიანს მოუწოდებს მოქმედებების განხორციელებისკენ. თეატრს ეს შეუძლია, რადგან მოქმედების ძალა მის რეალურობაშია. მაშინაც კი, თუ პროტაგონისტი ცრუობს, ეს სიცრუე მოიცავს სუბიექტურ სიმართლეს. სცენის სიღრმეში ადამიანის ქვეცნობიერი ამოდის. პროცესი კვლავ სოციალურია და არა პიროვნული. მუშაობისთვის, პროცესს ესაჭიროება სცენა და გამოსახულებები, რომლებიც მაყურებელს მოეწონება. პირადი ელემენტები უნდა იყოს სიმბოლური ხასიათის. შემთხვევები, რომელთა განზოგადებაც არ შეიძლება, თეატრისთვის არ გამოდგება. შესაძლოა საჭირო გახდეს ანალოგის გამოყენება, კოლექტიური ინდივიდუალური გამოცდილების შესაქმნელად.

მიზანი არის კათარსისი, რომელიც პოსტულატების ნაცვლად, ბლოკავს კონტრ-პოსტულატებს. ეს არის თვითტრანსფორმაცია, რომელიც სოციალურ მიზნებს არ ემსახურება და ხელს უწყობს თვითგამოხატვას. კათარსისის ყველა ფორმა წმენდს, ან არიდებს ხელისშემსრულ ელემენტებს, კლასიკურ კათარსისში, ძლიერდება ტრანსფორმაციის სურვილი. საწინააღმდეგოდ, ბოალის თეატრი წარმოადგენს კათარსისის უარყოფას.

ამგვარად, წარმოდგენები უნდა აჩვენებდეს მოქმედებას, ვიდრე ვინძეს „ყოფნას“. ბოალი ვარაუდობს, რომ არსებობს ყოველთვის სურვილი, „მე შეურს“, მოქმედების ძირში. ბოალი ასევე წერს, რაც არის ნაგულისხმევი სტრუქტურულ კანონებად. თეატრს უნდა შეექმნა მქანიზმი ან სტრუქტურა, რომელიც სცენაზე წარმოადგენდა ჩაგვრის პროცესს, სადაც უამრავი პერსპექტივა სტრუქტურების მითითებებში გამოვლინდებოდა.

„ცისარტყელას“ იდეაა სურვილების გახლეჩვა ფერებად, მათი ახალ სასურველ საშუალებებად გაერთიანება. ემოციები არ არსებობს სუფთა სახით, მაგრამ სხვადასხვა პროპორციაში ჩეულებრივ ერთი ემოციაა დომინანტი. გათავისებული ჩაგვრა, შესაძლოა, იყოს როტული. მაგალითად, ხალხი ხშირად სიამოვნებას ღებულობს იმ სიტუაციებში, რაც არის მტკიცებული და დამტრგუნველი. ასეთ თეატრში განსაკუთრებული ემოციებია გამოხატული. ბედნიერება უფრო აქტიური ჩანს, ვიდრე წარმოსახვითი მდგომარეობა. დანარჩენი პოზიტიური ემოციები მოიცავს განციფრებას და აღფრთოვანებას. გაოცება მოულოდნელი შეცნობაა ჩაგვრის, რომელიც ადრე ნორმალურად აღიქმებოდა. აღფრთოვანება აღმოჩენის შეგრძნებად მიიღება. სხვა პოზიტიური ემოციაა – სიყვარული. ორივე ემოციაში – სიძულვილსა და სიყვარულში არის ნაკლებობა, მაგრამ მათ მიმართ დამოკიდებულება განსხვავებულია. სიყვარული არის სათნოება, რომელიც წარმოადგენს ყველა ადამიანურ სიკეთეს, თანაგრძნობასა და ერთგულებას. რელიგიურ კონტექსტში, სიყვარული არა მხოლოდ სათნოება, არამედ ყოველი არსების საფუძველია. სიძულვილი ცდილობს გაანადგუროს ნებისმერი რამე, რაც მის საკუთრებაში არ არის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Augusto Boal, Theatre de l opprime, edition la decouverts Syrons, Paris, 1996.
- Augusto Boal, The rainbow of desire, edition London, 1995;
- Augusto Boal , Games for Actors and Non-Actors, 2nd Edition, Paris, 1999.

Bekaidarova Monshak Bekaidarkyzy,

Kazakh National Academy of Arts named by T. Zhurgenov

1st year undergraduate

Yerkebay Anar Saimzhankyzy,

Kazakh National Academy of Arts named by T. Zhurgenov

Associate professor, Candidate of Art

**ACTING PURSUITS IN STAGING OF A. CHEKHOV'S
“THREE SISTERS”**

Abstract

This article describes the translation of Chekhov's dramaturgy as long as the analysis of the problems of scenography and artistic peculiarities in the modern Kazakh theater art, from the theory of theater perspective. In addition, the drama and the acting researches in “Three Sisters” were analyzed.

Maka (Marine) Vasadze,
PhD of art history, Associate Professor at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University

LEVAN TSULADZE'S CONCEPT OF SHAKESPEARE'S "HAMLET"

Summary

Georgian theater is rich with performances of Shakespeare's "Hamlet". In the last period, Georgian viewers saw many interesting interpretations of "Hamlet". In 2010, two different concepts of "Hamlet" by world-famous Lithuanian directors, Nekrošius and Korsunovas, were shown at Tbilisi International Theater Festival. Georgian audience was impressed by both performances, especially by Nekrošius. Robert Sturua showed Georgian audience two editions of "Hamlet" at the Rustaveli Theater. In recent years, on the scenes of Tbilisi, we have seen interpretations of "Hamlet", seen by Georgian directors from a completely new angle. I mean "My Hamlet" by Beso Kupreichvili on the small stage of the Marjanishvili Theater and "Hamlet.ComX" staged by young director Levan Khvichia on the experimental stage of Rustaveli Theater, "Hamlet" by Davit Mgebrishvili at Poti Theater, "Hamlet" by Guram Matskhonashvili in talternative he space.

Problems of Shakespeare's characters do not belong to the distant past. They always live in minds and behavioral forms of people, that's why they are so close to viewers of all times and nationalities. The function of the theater is to revive these dramas, which means that they may be transferred and reflected in familiar national, political or social contexts.

Levan Tsuladze offered another interesting version of Shakespeare's "Hamlet" to Georgian viewers. Among the plays of the great playwright "Hamlet" is perhaps the most philosophical play and the hardest one to be staged. Shakespeareologists claim that Hamlet's character is most close to Shakespeare himself: by his tragic worldview, philosophical perception of existence, understanding of inevitable and continuous connection between the past and the future. According to the concept

of Levan Tsuladze, the world is drawn in a whirlpool dirt and filth. That is why all the action of the play is developed in a laundry room located in a basement. The dirty world needs cleansing and renewal.

During the adaptation of the play Lasha Bugadze and Levan Tsuladze made certain changes, cut or moved some parts of the text, reduced the number of characters, combined some characters into one. For example, Rosencrantz and Guildenstern are at the same time officers, soldiers, and gravediggers. The ghost of Hamlet's father and the actor are performed by one actor. In the performance, it's not the troupe that comes to Elsinore Castle, but only one actor. Replacement of accents changes characters of the personages.

Marika Mamatsashvili,
Doctor of Art Studies
Guest Lecturer at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University

METHODS AND FORMS OF TEACHING THE HISTORY OF WORLD THEATER

Summary

- An interdisciplinary understanding of history is considered to be a method of studying history that allows for the synthesis of different disciplines. It studies the different aspects of human social life and the person, as a part of a social community.
- For centuries, the history of theater was mainly presented through monographs, which focused on researching dramaturgical and historical facts and biographies. Thus, the discipline of theater studies was less oriented towards understanding contemporary world processes and analyzing events in the context of theater. In other words, maximizing the proximity to scientific research methodology was done partially.
- In the 20th century, researchers found themselves facing different challenges. Methods and approaches to research changed. The issue, that theater studies had virtually lost its original function was

raised more than once. For instance, by examining textbooks from 20-30 years ago, it is evident that the main function of theatrical research was to document the theatrical process and record performances. Nowadays, this approach is decidedly wrong, since theater studies no longer serves just this purpose. The function of documentation is much better performed by means of modern-day technologies.

Lasha Chkhartishvili,

Doctor of Art Studies

Associate Professor at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University

TANGIBLE INTERACTIVE AND HIS METHOD OF USE IN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRE

Summary

The theater itself is meant to be interactive. A theater does not exist without a spectator. There are two forms of relationship with the viewer. The first is a trunk, the second is directly interactive. During the Soviet Union, Soviet theater was not used for direct interaction. There were still cases in the Soviet theater of crossing the highway.

Direct interaction used Georgian directors: Kote marjaniSvili, Mikheil Tumanishvili, Medea Kuchikhidze and others. In the 90s of the twentieth century experiments started in the Georgian theater. Theater free from censorship and contemporary Georgian theatre stared research new forms. This period is interested, but Georgian stage directors started make free performances. Interesting any Georgian directors works. For example: Sandro mRevlishvili, Avtandil Varsimashvili, Giorgi Sikharulidze and others. Giorgi Sikharulidze make new theatre space named „The Theatre of changes“.

Direct interactive used Michael Marmarinos in Tumanishvili Film actors theatre. Interactive like Georgain directors: Data Tavadze, Mikheil Charkviani, Guram Matskhonashvili... This research Tell us about it more on the Tangible interactive and his method of use in contemporary Georgian theatre.

Lali Osepashvili,

The doctor of Art Studies

Assistant-professor at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University

**KING TAMAR'S CHARACTER IN THE WALL PAINTING
OF THE 19TH 20TH CC. TBILISI CHURCH**

Summary

The goal of this paper is to present the results of the study how actively was pictured King Tamar's Character in the wall Painting.

At that time Georgia was outside province of Russia and Georgians were under Russians oppressing. Georgian patriots idealized the heroic past. The King Tamar was idolized person by everyone. There were painted two Church at that time in Tbilisi. The first was painted by Italian painter Ludwig Longo at the end of 19th Holy Trinity Church, the second 1914y. by Gigo Zaziashvili in Chugureti St. Nikolas Church. In both Churches were portrayed the King Tamar's image near to altar.

According to results of my research, the author of idea of painting in the Holy Trinity Church was by archpriest Nikoloz Ardziani. In both paintings in front of us are presented historical portrait of King Tamar. She wear byzantinian royal clothe. Both painters painted in genre of portrait. Longo used European traditional skills, whereas Zaziashvili used Georgian painting of the middle age.

MUSIC STUDIES

Gvantsa Ghvinjilia,

The Doctor of Arts,

An Associate Professor at V. Sarajishvili Tbilisi State
conservatoire,

Guest Lecturer at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University

GULBAT TORAZE'S "GEORGIAN MUSIC FROM THE VIEW OF THE CENTURY"

Summary

Gulbat Toradze's intense activities in the sphere of criticism has smashed all the records in terms of time and number of articles amongst the Georgian musicologists and, in its turn, determined his image as that of a public figure. For the wide society, he was indeed one of the most popular Georgian musicologists, especially, since in the 90-ies, as he was the evaluator of practically all the remarkable musical events, festivals, competitions, premieres or even single concerts. Keeping in mind this factor as well as his age, it was logical that he authored the series of the articles generalizing the centennial processes occurring in the new Georgian professional music.

Despite the fact that many generations of the Georgian musicologists worked on the issues of the Georgian music, this was the first attempt to review the centennial path of the Georgian music of the 20th century. He shared his aim to us himself – it was to establish the generalities, driving forces, diversities of transformations of the development of Georgian musical cognition in their dynamics and to draw an artistic cardiogramme of the creative process.

Each of his articles is devoted to principal or most important musical events of this or that historical period. In the first article, the analysis of the Western orientation and mentality that is common to Georgia is substantiated by facts. The second article narrates of the course taken by Georgia before the revolution and of the foundational

role of “Abesalom and Eteri.” Starting from the third article, devoted to results of the revolution, each next two articles discuss the history of the Georgian music as decades.

In Toradze’s articles, there is shown objectively the process of the historic development of the Georgian music, and there are made correct prognoses and conclusions. The centennial path of the Georgian music is discussed in a complex way, in reference with the social and political processes, with the emphasis on the establishment of values and generalities, from the point of view of genre and stylistic refreshments.

Mariam Iashvili,

Head of: Prof. Tamar Bokuchava,
Asoc. Prof. Marine (Maka) Vasadze

**HERCULES'S MYTHOLOGICAL MODEL IN THE
HEINER MÜLLER'S PLAY “CEMENT,”**

Summary

Another mythological image that interests Müller simultaneously with Philoctetes, is Hercules (Heracles). As distinct from Philoctetes, the dramaturg gets interesting with this archaic hero in various times during his life, and just like other mythological images, elaborates it in many aspects, and puts it into the structure having diverse forms and images. While studying the materials, finally we get Heracles's mythological model. In this chapter of the dissertation work, there is elaborated Müller's dramatic play “Hercules 5” (1964) and prosaic inclusions “Prometheus Unbound,” “Hercules 2 or Hydra” – from the play “Cement” (1972). In this part there is also given the comparative analysis of the report that the first President of Georgia, linguist and researcher Zviad Gamsakhurdia made in 1992, titled as the “Spiritual Mission of Georgia,” in reference with the problem of “reading” of the Heracles's myth.

The second part of the research, in its turn, includes the following subchapters: “Myth on Hercules – Euripides (421-415 BC), “Hercules 5” (1958-1964/65), Hercules's model in the play “Cement,” “Hercules 2, or Hydra” (1972), “Hercules 13” (1992).

Manana Kvirkvelia,

Head of: Prof. Giorgi Margvelashvili,
Assist. Prof. Marika Mamatsashvili

**“THEATRE OF THE OPPRESSED” –
MEAN OF INTEGRATION AND REHABILITATION**

Summary

Modern theatre is a part of the entire globalization process. Technical progress made easier to share information and knowledge through time and space. Modern directors of drama are researchers of theater as well. They study and use accumulated information and based on this information, they establish avant-garde theater. It means that theater is discussed in the terms of cultural heritage and the indicator of the ongoing processes in culture.

Brazilian director Augusto Boal’s “Theatre of the Oppressed” is one of the directions of the social theatre, which is very popular in Europe, America and Post-Soviet countries. Its most prevalent form is “Forum theatre”.

In May, 2015 at Women’s 5th penitentiary our group performed “Forum theatre” play. The participants of the play were 9 women prisoners and a male professional actor.

On the initial stage of the work questioners were given to probationers. They have chosen the issues which were the most burning for them. The play had been written only after analyzing these problems.

The goal of our investigation was to find means of rehabilitation of the target group with the help of the “Forum theatre”.

The “Forum theatre” is not only theatrical performance, but it is used with great success in drama therapy. This was exactly our goal; to overcome problems of certain people with the help of art.

We can say that on the final stage of the work most of the problems were got over which is proved by the individual or group interviews with participants.

Anna Gviniashvili,

Head of: Assoc. Prof. Ekaterine Gelashvili,
Consultant: Doctor of Art Studies Aleko Gelashvili

DANCE ROLE-PLAYING GAMES AS AN EFFECTIVE TOOL FOR MULTIMODAL LEARNING

Summary

The work presents the essence and effectiveness of dance role playing as a multimodal teaching in the integration educational process. It is based on surveys by foreign educators, teachers and teacher-choreographers: Montessori, Grant, Davies, Whitehead, Carter, Richmond, Sconing, and others. In addition, the transcript of the presentation of a role-playing presentation at the Kay Consulting Pedagogical Conference in 2019 by Georgian teacher Aza Maruashvili represents the latest attempt to integrate dance into a math lesson. It provides ways and means of integrating dance into the classroom, allowing school teachers to practice their own practice, experiment and become confident in the effectiveness of dance role-playing, and eventually introduce them into their classrooms.

RAINBOW OF DESIRE BY AUGUSTO BOAL

Summary

The theatre of oppressed is a non-tradition theatre, crated by Augusto Boal – Brazilian theatre director and politican. It is used to encourage people to start a dialogue and solve problems through debates. The greatest humanistic and historic task of the oppressed is as follows: they have to free not only themselves, but oppressors as well. Boal took into practice the methodologies of Paolo Freire which meant political and social activation of target groups. Boal presents the new term: “Spect-actors” and this creates the new form - “Theatrical Debates”, so called “Forum Theater”. He also brings “Joker” i.e. “Moderator” in theatrical act. Imagination of Boal stands on an idea, whereas any “Spect -actors” can be involved in theatrical play during the play, express his/her position about play issues, even changing the play course. Method of Boal (used in many countries of the world) aims to turn the audience into active participant of the play, providing improvement of people and their environment.

From the 1980s onwards, Boal has designed new variations on his theatrical methods to respond to situations other than those of external oppression. In this context, “Rainbow of Desire” is a response to perceived inadequacies with Boal’s earlier work, particularly in its application to the global North. Theatre of the Oppressed has a reputation for being difficult to use in relatively privileged settings. In these settings, disagreements often appear over who counts as “oppressor”or “oppressed”.







დაიბეჭდა სტამბაში „პენტაგრა“

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