
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ქიბანი**

№ 3 (90), 2022

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2022

ISSN 2720-8109 (web)

ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 3 (90), 2022

სარედაქციო საბჭო:

მარიკა მამაცაშვილი

თეატროლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი.

ქეთევან ტრაპაიძე

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დავით ჯანდიერი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის, მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტი, განათლების ადმინისტრირების მაგისტრი, 2019 წელს „სსიპ მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრი“, პროექტი „ინკლუზია და სპორტი“ - კონსულტანტი

ლიტერატურული რედაქტორი

ნინო (ნუსხა) კობაიძე

დამკაბადონებელი

ეკატერინე ოქროპირიძე

გამომცემლობის ხელმძღვანელი

მაკა ვასაძე

Art Science Studies #3 (90), 2022

Editorial Group:

MARIKA MAMATSASHVILI

Doctor of Arts, Assistant Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

KETEVAN TRAPAIIDZE

Doctor of Arts, Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

DAVIT JANDIERI

Iliia State University, Faculty of Sciences and Arts, Master of Education Administration,

In 2019, “The National Center for the Professional Development of Teachers of the National Secondary School of Education”, the project “Inclusion and Sport” - consultant

Literary Editor

NINO (NUTSA) KOBALDZE

Book Binding

EKATERINE OKROPIRIDZE

Head of Publishing House

MAKA VASADZE

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი #40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

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

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

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue #40, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2022
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2022

სარჩევი

თეატროლოგია

ნერონ აბულაძე
გერმანული ექსპრესიონისტული სათეატრო და
კინორეჟისურის მხატვრული საფუძვლები და
ძირითადი პრინციპები9

ანა მირიანაშვილი
ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ევროპაში ანუ
თეატრი ყველაზე პატარებისთვის20

სოფია ნადიბაიძე
პროფესორი ნაწარმოების სცენური ინტერპრეტაცია
თეატრ ჩხეიძის სპექტაკლის „დუელი“ მახალითვა36

კინემატოგრაფია

ილია ასიტაშვილი
კასტინგი - ისტორია და მახასიათებლები49

ქორეოლოგია

ანა ღვინიაშვილი
მრავალფეროვანი მიდგომების გამოყენება
ინკლუზიური სპექტაკლის სწავლებისას59

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Neron Abuladze

ARTISTIC FOUNDATIONS AND BASIC PRINCIPLES OF
GERMAN EXPRESSIONIST THEATRE
AND FILM DIRECTION71

Ana Mirianashvili

THEATRE FOR THE VERY YOUNG IN EUROPE75

Sofia Nadibaidze

SCENIC INTERPRETATION OF PROSE WORK ON THE
EXAMPLE OF TEMUR CHKHEIDZE'S
PERFORMANCE „DUEL“78

FILM STUDIES

Ilia Asitashvili

CASTING - HISTORY FEATURES82

CHOREOLOGY

Ana Ghviniashvili

USING A VARIETY OF APPROACHES IN TEACHING
INCLUSIVE DANCE86

თეატროლოგია



ნერონ აბულაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, თეატროლოგი -
ხელმძღვანელი - ნოდარ გურაბანიძე
თანახელმძღვანელი - ლაშა ჩხარტიშვილი

**გერმანული ექსპრესიონისტული სათეატრო და
კინორეჟისურის მხატვრული საფუძვლები და
ძირითადი პრინციპები**

საკვანძო სიტყვები: *გერმანული ექსპრესიონიზმი, რიხარდ ვაისერტი, გორდონ კრეგი, ლოტტე აისნერი, გერმანული ექსპრესიონისტული სათეატრო და კინორეჟისურა.*

ექსპრესიონიზმის, როგორც მიმდინარეობის მხატვრული პრინციპების წარმოქმნა და ფორმირება დაიწყო მეოცე საუკუნის ათიან წლებში. ევროპაში განვითარებულმა მძლავრმა სოციალურმა და პოლიტიკურმა ცვლილებებმა, რასაც მოჰყვა პირველი მსოფლიო ომისა და რევოლუციური გარდაქმნების შეუქცევადი პროცესები, საფუძველი დაუდო ერთმანეთის პარალელურად ახალი მხატვრული მიმდინარეობების წარმოქმნასა და განვითარებას. გერმანული პოეზიიდან და ფერწერიდან იღებს დასაბამს ექსპრესიონიზმი და მხატვრული სახეების საშუალებით ასახავს სამყაროს დასასრულის კატასტროფულ განცდას, ჰუმანიზმის კრახს, ადამიანის მიერ საკუთარი ინდივიდუალური მახასიათებლების დაკარგვის საშინელებას ქაოსურ, უსულო და გაუპიროვნებულ საზოგადოებაში. ამ დროს წინა პლანზე გამოდის შემოქმედი, რომელმაც შეინარჩუნა საკუთარი „მე“ და თავის ნაწარმოებებში ასახავს ტრაგიკულ სახეებს, საუკუნის დასაწყისის კრიზისს, ინდივიდისა და მასის კონფლიქტს, სადაც მარტოსული გმირი პირისპირ რჩება და უპირისპირდება მისდამი მტრულად განწყობილ უსახო ბრბოს. მკვეთრმა ეპოქალურმა სოციალურ-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ამ პერიოდის მხატვრულ აზროვნებაზე, რაც არაერთგვაროვნად გამოვლინდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ერთი მხრივ, სოციალურ ძალთა მკვეთრი დაპირისპირებების შედეგად წარმოქმნილმა მწვავე პროცესებმა, ხოლო მეორე მხრივ, იმპერიალური ამბიციებით წარმოებულმა სისხლისმღვ-

რელმა ომებმა მსოფლიოს არაერთი ქვეყანა მოიცვა... - „XIX საუკუნეში ეკონომიკურად ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულმა მსოფლიოს სხვადასხვა სახელმწიფომ უპირატესი ყურადღება თავის იმ ინტერესებს მიაქცია, რითაც იგი სხვებს უპირისპირდებოდა. საკაცობრიო ერთიანობის იდეა მსოფლიოს რელიგიებიდან და ფილოსოფიიდან დიდი ხანი იყო ცნობილი, თითოეული მხოლოდ საკუთარი ჰეგემონიით წარმოედგინა“¹.

20-იან წლებში ეს თემები აქტიურად დაამუშავეს გერმანელმა დრამატურგებმა, რომლებმაც რეალიზება პოვა სცენაზე. სწორედ რეჟისურაში გამოვლინდა ექსპრესიონიზმის მხატვრული მიმდინარეობის თავისებურებები, როგორც XX საუკუნის ყველა სხვა მხატვრული მიმდინარეობისგან ემანსიპირებული, სპეციფიკური თეატრალური სტილი. ექსპრესიონიზმის წარმოქმნა, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებული იყო ცივილიზაციის გამობატულ კრიზისთან. ამ პერიოდის ბურჟუაზიული საზოგადოება იყო ეკონომიკური ძალაუფლების მწვერვალზე, თუმცა იმავე ბურჟუაზიის მიერ თავს მოხვეული ღირებულებები რადიკალურად ეწინააღმდეგებოდა ინდივიდის მისწრაფებებს, რა მისწრაფებებიც პროვოცირებული იყო პირველი მსოფლიო ომისა და 1917 წლის რევოლუციის მასშტაბური ძვრების წინასწარი შეგრძნებით. ომისშემდგომ წლებში განსაკუთრებით გამძაფრდა პროტესტი გარემოცული სამყაროს უხეში რეალობის მიმართ. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ისტორიული კრიზისი ხასიათდება, როგორც ნგრევა მრავალსაუკუნოვანი იმპერიალისტური ოცნებებისა, რა დროსაც დაიწყო ინფლაცია და რა ფაქტორებმაც გამოიწვია სახელმწიფოთა დაშლა. კონფორმისტი ბურჟუაზიის ნატურალიზმისაკენ მიდრეკილების საპირისპიროდ, ექსპრესიონიზმი წარმოსდგა როგორც გერმანული სულის მოულოდნელი აყვავება. ხელოვნების ყველა სფეროში ექსპრესიონისტები ცდილობდნენ, უპირველეს ყოვლისა, გადმოეცათ სულის, წარმოსახვის ვიზიონერების სამყარო, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არა კონკრეტულ საგნებს, არამედ მათი მნიშვნელობის, არსის გამოვლენას. ასეთ მიდგომას საფუძვლად დაედო ყოფიერების რყევის შეგრძნება, რომელიც აბსტრაქციისა და სიმბოლიზმისადმი მიზიდულობაში გამოიხატებოდა. წინა პლანზე იწევს მექანიზაციის, ინდუსტრიალიზაციისა და ურბანიზა-

¹ თევზაძე, XX საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია, თბილისის 2002.

ციის პრობლემები. ექსპრესიონისტებისათვის უცხოა კლასიკური ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებები, როგორებიცაა, პერსპექტივა, სიმეტრიისა და ანატომიის წესები, ის მტკიცედ უარყოფს აღწერილობის ნატურალისტურ პრინციპს და სინამდვილის ილუზიის შექმნას.

ექსპრესიონიზმის მხატვრულ მიმდინარეობაზე დიდი გავლენა იქონია მხატვარ ჯიმს ენსორის შემოქმედებამ და ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიის თეორიულმა საფუძვლებმა - „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.

ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობის ძირითადი მახასიათებლების განსაზღვრისას მკვლევრები გამოყოფენ შემდეგ პოსტულატებს:

- პროტესტი გარემომცველი სამყაროს სიმახინჯეებისა და არასრულყოფილების წინააღმდეგ, რაც გამოწვეულია საყოველთაო მექანიზაციით.
 - ადამიანის გაუცხოება სამყაროსგან, მიუსაფრობისა და ტოტალური მარტოობის, პიროვნებისა და მასის ურთიერთობის, მათი დაპირისპირების, სულიერების, თავისუფლების, რწმენის, უსამართლობის, ფასეულობათა დაკარგვის მძაფრი განცდა და ყველა იმ საძირკვლის ნგრევა, რომელზედაც სამყარო ადრე იდგა;
 - ინდივიდუალიზმის, სუბიექტივიზმის, მისტიკისა და პესიმიზმისადმი მიდრეკილება.
- როგორც მხატვრულ მიმდინარეობას, ექსპრესიონიზმს ასევე ახასიათებს;
- ფსიქოლოგიზმის შეგნებული უარყოფა - რიტმის, სივრცისა და დროის დამუშავება, „ირეალური ილუზიის“ შექმნა;
 - მიმართვა გრძნობათა ქაოსისადმი, მთავარი იდეის ღიად გამოხატვა, კოლიზიის გაშიშვლება და სქემამდე დაყვანა;
 - მიდრეკილება „ყველაზე ექსპრესიული ექსპრესიით“ ემოციების უკიდურესი გამოვლინებით გამოხატვისკენ;
 - მიდრეკილება ფორმების დეფორმაციისკენ, არაბუნებრიობისკენ, და გადახრებისკენ - მათ მანიფესტებში ექსპრესიონისტები ბუნების მიერ მოცემული ფორმებისგან განთავისუფლებასაც კი ითხოვდნენ;

ექსპრესიონისტებმა კიდევ უფრო გააძლიერეს დამდგმელი რეჟისორის როლი. ხაზგასმით აღნიშნეს, რომ რეჟისურა განსა-

კუთრებული სახის შემოქმედებაა. მათ წარმოდგენებში რეჟისორი თავისუფალი და დამოუკიდებელი შემოქმედი, ერთგვარი სასცენო დემიურგია. ამის თაობაზე რიხარდ ვაიხერტი წერდა, რომ – „რეჟისორის ამოცანა ამიერიდან მდგომარეობს იმაში, რომ განახორციელოს ავტორის ჩანაფიქრი, ნათელი გახადოს მისი ხედვები, გახდეს მისი იდეების რუპორი, ან თუნდაც მოირგოს მისი ადვოკატის როლი. მხოლოდ მას შეუძლია უხელმძღვანელოს დადგმას, რადგან მან შეძლო სპექტაკლის წმიდათა წმიდა არსში შეღწევა; მას ენიჭება შუამავლის როლი ავტორსა და შემსრულებელს შორის; ის აღარ არის მოწყვეტილი დამკვირვებელი, არამედ არტისტი, რომლის წარმოსახვას და მგრძობელობას შეუძლია განყენებული ხელმისაწვდომად გახადოს, წარმოსახვითი რეალურად აქციოს, ამიერიდან ის სცენის სრულუფლებიანი დემიურგია“.¹

რა ამოცანებს ისახავს რეჟისორ-ექსპრესიონისტი? უარყოფს რა მოქმედებისა და ფსიქოლოგიის ნატურალისტური განსახიერების პრინციპს, ის ცდილობს გაიაზროს პიესის ნამდვილი არსი, გამოყოს ნაწარმოების ძირითადი თემები, მთავარი მოტივი (Grundmotiv), აჩვენოს არა თავად მოვლენების განვითარების თანმიმდევრობა, არამედ მათში არსებული იდეა. ამგვარად, ჰაზენკლევერის პიესა „ვაჟიშვილის“ დადგმისას, ვაიჰენ გამოდის შემდეგი წარმოდგენიდან: „ყველა პერსონაჟი, ვისთანაც უწევს მთავარ გმირს შეჯახება, არსებობს არა თავისთავად, არამედ როგორც მისი შინაგანი სამყაროს პროექცია“.² პიესაში „ვილჰელმ ტელლი“, რომელიც დადგა ლეოპოლდ იესნერმა, ცენტრალურ მოტივად ხდება თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, ხოლო შექსპირის „რიჩარდ III“-ში გამოკვეთილია ერთი თემის ორი ასპექტი: ტირანიის საშინელება და ტირანიასთან ბრძოლა.

იქნებოდა ეს კაიზერის თუ შექსპირის ნაწარმოები, რეჟისორის ამოცანაა სპექტაკლის შინაარსი მაქსიმალურად სრულყოფილად გადმოსცეს და რაც შეიძლება გამომხატველი გახადოს, პირდაპირ შეეხოს მაყურებელთა გრძობებს, მნიშვნელოვანი გახადოს დად-

¹ Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 463 с.

² Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 466 с.

გმის ყველა შემადგენელი ნაწილი (მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, მაყურებელზე ფართო ზემოქმედების ელემენტები), რითაც ისინი კონკრეტული იდეის მატარებლები გახდებიან. ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის პოეტიკის მტკიცე უარყოფით რეჟისორ-ექსპრესიონისტებმა გამოიყენეს მათთვის ხელმისაწვდომი ყველა საშუალება, მათ შორის ტექნიკური იმისათვის, რომ სცენაზე გაენადგურებინათ სინამდვილის ილუზია. ისინი ამას აკეთებდნენ სხვადასხვა გზით, მაგრამ მისდევდნენ საერთო მიზანს: თავიდან მოეშორებინათ აღწერილობის ოდნავი მინიშნება, გათავისუფლებულიყვნენ რეალური ყოველდღიური რუტინისგან, გამოეხატათ „დრამის ღრმა არსი“ - და ამ ყველაფრისთვის მიეღწიათ სპეციფიკური საშემსრულებლო მანერის დახმარებით.

ამდენად ნათელია, რომ ექსპრესიონისტთა მჭიდრო ურთიერთკავშირი უპირველესად იდეალური ერთიანობით იყო განპირობებული, მაგრამ თითოეული შემოქმედის ინდივიდუალობის შესაბამისად ამ იდეის გამოხატვისა და განხორციელების გზები სტილისტური თუ თემატური სხვადასხვაობით ხასიათდებოდა. თუმცა ექსპრესიონიზმის გაგება, როგორც მხატვრული გამოხატვის ცალკეული სტილისა, არამართებულია... გერმანელი მწერალი კაზინ ედშმიტი წერდა: „ექსპრესიონიზმი, რომ ყოფილიყო მხოლოდ სტილი, ის ვერ დატოვებდა ასეთ ღრმა კვალს იმ თაობის ახალგაზრდებზე“. შვეიცარიელი ლიტერატურათმცოდნე ვალტერ მუშივი აღნიშნავს: „ექსპრესიონიზმი ომის საშინელებების აჩრდილით იყო განპირობებული... ეს გერმანული წვლილია ევროპის კულტურულ განახლებაში“, მაგრამ ყველაზე ლოგიკურად დაახასიათა ეს მოვლენა ლუნაჩარსკიმ - „ექსპრესიონიზმი საშინელი საზოგადოებრივი სასოწარკვეთილების ნაყოფია“.¹

ექსპრესიონისტი რეჟისორების სპექტაკლები გამოირჩეოდა აბსტრაქტულობითა და სიმბოლიზმით, რაც სინამდვილის სუბიექტურ ინტერპრეტაციებს ეფუძნებოდა. მათი მიზანი იყო გამოეხატათ მთავარი იდეა გმირთა ფსიქოლოგიის დახვეწილობაში ჩაღრმავების გარეშე. ამის მაგალითია თავისუფლების წყურვილი ნებისმიერ ფასად - ლეოპოლდ იესნერის სპექტაკლში - „ვილჰელმ ტელი“, ტირანული ძალაუფლების პრობლემა „რიჩარდ III“-ში მი-

¹ შენგელია, ექსპრესიონიზმი და არნოლდ შონბერგი, ჟურნალი საბჭოთა ხელოვნება N 9, 1980.

სივე დადგმით და ხალხისთვის შეხედვა, როგორც მთავარი გმირის შინაგანი სამყაროს პროექცია - ვაიჰენ რიჰარდის სპექტაკლში - „ვაჟიშვილი“, რომელიც რეჟისორმა ჰაზენკლევერის ამავე სახელწოდების პიესის საფუძველზე განახორციელა.

როგორც თანამედროვე, ისე კლასიკურ პიესებს რეჟისორები თანაბრად აღიქვამდნენ, მიიჩნევდნენ რა საზოგადოებისა და ადამიანის დღევანდელი, აქტუალური პრობლემის გამოვლენის საშუალებად. კლასიკური დრამატურგიის ტრადიციული კითხვის უარყოფის გარდა, ექსპრესიონისტები ასევე უარს ამბობდნენ სცენის ჩვეულებრივ ნატურალისტურ დეკორაციულ გაფორმებაზე. ინგლისელი რეჟისორის ედუარდ გორდონ კრეგის, როგორც სიმბოლიზმის მხატვრული მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენლის მიერ შემოთავაზებული ტრაგიკული გეომეტრიის სიმბოლური კონსტრუქციები გაგრძელდა გერმანული ექსპრესიონიზმის პირობით თეატრში. ლეოპოლდ იესნერისა და მხატვარ-სცენოგრაფების - ცეზარ კლეინისა და ემილ პირხანის ერთობლივ ნამუშევრებში კრეგის გავლენის კვალი აშკარაა, რომელიც მიმართულია სცენაზე ახალი სათეატრო ფორმების დამკვიდრებისკენ. „მათ მიერ გამოყენებული გამომსახველობითი საშუალება - ფართო, განიერი კიბეები - მოქმედებდა როგორც აღმასვლის, ამაღლების, ისე - დაცემის, უნაყოფოდ დახარჯული ძალისხმევის სიმბოლოდ. სპექტაკლების განმასხვავებელი ნიშნებია პლასტიკურ გადაწყვეტაზე დაყრდნობა და დინამიკურად განვითარებადი მოქმედებები, გრაფიკული, სიმბოლური გაფორმების პირობებში“.¹ აქცენტი ამ შემთხვევაში კეთდება სწორედ მსახიობზე, პიროვნებაზე, რომელიც ეწინააღმდეგება ბრბოს, სიბნელეს, დაცემას. „ამავდროულად, რეჟისორი ვაიჰენ რიჰარდი და მხატვარი ლუდვიგ ზივერტი უარს ამბობენ ტრაგიკულ, უსულო სივრცეებზე გმირის შინაგანი სამყაროს მისტიკის სასარგებლოდ, რომელიც, როგორც წესი, აღნიშნული იყო ბნელი ოთახის, კუთხის ფანჯრის, ვიწრო გადასასვლელის, დაფერდებული სახლების დაბალი კედლების მეშვეობით. გმირი გამოიყოფა კონუსით, ან სინათლის ირიბი სხივით, მის ირგვლივ კი სრული სიბნელეა, საიდანაც ნებისმიერ მომენტში შეიძლება გამო-

¹ Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 469 с.

ვიდნენ წარმოსახვით გამოძახებული სხვა გმირები“.¹

ექსპრესიონიზმის ნოვატორული პირობითი რეჟისურით, სცენოგრაფიის ძალების მიერ სულის ანტინატურალისტური სივრცის შექმნით, სცენაზე გამოდის ახალი მსახიობი, რომელიც აკმაყოფილებს დროის იდეურ მოთხოვნებს. მსახიობი აღარ არის სპექტაკლის მთავარი კომპონენტი. ის არის რეჟისორის ჩანაფიქრის მნიშვნელოვანი ნაწილი, გმირის მარტოობის ექსპრესიონისტული იდეის ცოცხალი გამოშსახველობითი საშუალება მის მიმართ მტრულად განწყობილ სამყაროში. მაშინ, როცა ზოგიერთი თეატრალური კოლექტივი ცდილობდა განეახლებინა თავის შემოქმედებაში უძველესი სამსახიობო ხელოვნების ტრადიცია, ექსპრესიონისტები მუშაობდნენ თვით თამაშის შესაძლებლობებზე და პრინციპულად უარყოფდნენ სცენურ განახლება-გადახალისებებს. თუ სტანისლავსკის სისტემა დაფუძნებული იყო როლთან შესხეულებასა და გარდასახვაზე, მაშინ ექსპრესიონისტულ თეატრში მსახიობის ამოცანა იყო პერსონაჟის გრძნობები და მოქმედებები სიმბოლურად გადმოეცა, მოეძებნა მისთვის ყველაზე დამახასიათებელი თვისებები, ხაზი გაესვა პიესის საკვანძო მომენტებისთვის, რამაც ხშირ შემთხვევაში გამოიწვია გამოსახულის გროტესკული სიმკვეთრე. ზეგავლენის მოხდენის მთავარი საშუალება, რასაც მსახიობი ფლობდა, იყო სასცენო მეტყველება და ჟესტი. პირველობა ეკუთვნოდა სცენიდან წარმოთქმულ, რიტმულად დაძაბულ ნაფიქრით გამსჭვალულ სიტყვას. ექსპრესიონისტულ სპექტაკლში მოძრაობამ ახალი მნიშვნელობა შეიძინა, ჟესტები უფრო მკაფიო, სქემატური გახდა, გადმოსცემდა დრამის განვითარებას და როლის შინაგან დაძაბულობას; უფრო მეტიც, ისინი ყოველთვის არ იყო დასრულებულად გაფორმებული, ზოგჯერ მხოლოდ ჟესტის მინიშნება საკმარისი იყო მისი საიდუმლო მნიშვნელობის საჩვენებლად. მოძრაობის მსგავს სტილიზაციას დაემთხვა სცენური სივრცის მიზანმიმართული დეფორმაცია და განათების კონტრასტი. სხეული სულის გახსნის ინსტრუმენტად იქცა და ნატურალისტური დამაჯერებლობისგან დაცლილი სქემატური ჟესტები ხაზს უსვამდა მისი მგრძნობიარე ვნებების მიმართულებას.

¹ Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 469с.

მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით, მხატვარს, ისევე როგორც რეჟისორს, მიზნად არ დაუსახავს სცენაზე შეექმნა სოციალური გარემო, რომელიც ზედმიწევნით მიახლოებული იქნებოდა რეალობასთან. ექსპრესიონისტებმა უარი თქვეს ნებისმიერ დეკორატიულ ზედმეტობასა და ილუსტრაციულობაზე. რეჟისორის კონცეფციის შესაბამისად მხატვრის მიზანი იყო აღმოეჩინა პიესის მისეული უშუალო ხედვა. სცენა მაქსიმალურად განთავისუფლდა ზედმეტი ბუტაფორიული დეტალებისგან და ადგილი დაუთმო დრამის პოტენციური შესაძლებლობების თვითგამომჟღავნებას.

ვინაიდან ბუნების ყოველგვარ მიბაძვას ექსპრესიონისტები რადიკალურად ემიჯნებოდნენ, მხატვრული განათების კონცეფციაც, რომელიც ბუნებრივი წყაროებიდან მომდინარეობდა, მათთვის მიუღებელი იყო. სასცენო განათების უმთავრეს ფუნქციას მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედება წარმოადგენდა, მათი შინაგანი დაძაბულობის ხაზგასასმელად და მაყურებლის გრძნობებზე თამაშის მიზნით. სინათლე სხვა შემადგენელ ელემენტებთან ერთად სპექტაკლის მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენდა. ექსპრესიონისტების აზრით, მთავარი იყო არა ვიზუალური მხარე ან რეალისტური სურათის ჩვენება, არამედ განათების დახმარებით ისეთი ფონის შექმნა, რომელიც შეესაბამებოდა პიესის ამა თუ იმ მომენტს და აქცენტს გააკეთებდა მთავარი მოქმედი გმირის სულიერ მღელვარებაზე.

გერმანულმა ექსპრესიონისტულმა სათეატრო რეჟისურამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია იმ პერიოდის გერმანულ კინემატოგრაფიაზე. სივრცისა და მხატვრული გადაწყვეტის, გამომსახველობითი საშუალებების ექსპერიმენტულ მიდგომებს ვხვდებით ასევე გერმანულ ექსპრესიონისტულ კინემატოგრაფიშიც, რომელიც ამ დროისთვის იწყებს განვითარების ახალ ეტაპს და იზიარებს ექსპრესიონიზმის მხატვრულ პრინციპებს, იდეურ და სტილისტურ თავისებურებებს. კინორეჟისორებს მურნაუს, ვინეს, პაბსტს, ლანგს ეკრანზე გადააქვთ ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის გავლენით აღბეჭდილი შემაშინებელი, ხანდახან ავადმყოფური და დეპრესიული სახეები. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრს პატივს მიაგებდნენ ამ მიგნებისათვის, კინოკრიტიკოსების ნაწილი თვლის, რომ ამ მიმდინარეობის კინოს გააჩნია თავისი უნიკალობა და ბუნებრივი დამოუკიდებლობა. ექსპრესიონიზმის მკვლევარი ლიონელ რიშარი

თავის მოცულობით ნაშრომში „ექსპრესიონიზმის ენციკლოპედია“ მიიჩნევს, რომ გერმანული კინემატოგრაფი თავისი განვითარების მხოლოდ საწყის ეტაპზე ემორჩილებოდა თეატრალური ერთატიკის კანონებს: „არართული მიზანსცენები თამაშდებოდა დახატული უკანა პლანის ფონზე, მსახიობებს უნდა ეთამაშათ პირისახით პუბლიკისკენ, სცენოგრაფია ჯერ კიდევ რჩებოდა პრიმიტიული“.¹

სპეციფიკური დეკორატიული გაფორმება კინომსახიობისგანაც ითხოვდა ორგანულ თავსებადობას გარემომცველ პირობითობასთან. გერმანული კინემატოგრაფიის ცნობილი მკვლევარი ლოტე აისნერი სამართლიანად აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ „დეკორაციები რაღაც ხარისხით კარნახობენ სამსახიობო შესრულების სტილსაც“,² და მოჰყავს მსახიობების – ვერნერ კრაუსისა (კალიგარი) და კონრად ფაიდის (სომნამბულა) მაგალითი ფილმიდან „დოქტორ კალიგარის კაბინეტი“, როგორც შექმნილნი არათუ დეკორაციის გავლენით, არამედ მათთან სრულ სტილისტურ ერთობაში ყოფნით. ამას ხსნიდა იმით, რომ შემსრულებლებმა „შეძლეს სრულად შერწყმოდნენ უკიდურესად აბსტრაქტულ და დამახინჯებულ დეკორაციებს მაღალი მიმიკური კონცენტრაციის წყალობით და შეკავებული მოძრაობებით. ისინი აუბრალოებენ მიმიკას, ამსხვილებენ თავიანთ ჟესტებს და დაჰყავთ თითქმის ხაზოვან, მათემატიკურ აბსტრაქტულ მოქმედებამდე, რომლებიც გლუვად რჩებიან და ისე მკვეთრად გერვენებათ, როგორც დეკორაციის დამტვრეული ხაზები“.³

ექსპრესიონისტული თეატრისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური, პირობითი, რეჟისორული თუ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა აქტიურად გამოიყენებოდა ექსპრესიონისტულ კინემატოგრაფში. შემთხვევითი არაა, რომ გერმანულ კინოში პირველად იქნა გამოყენებული გამომსახველობითი საშუალება „სინათლის წერტილოვანი წყარო“ (Punktlichtle), როცა ჩაბნელებული ოთახი შეიძლებოდა გადაქცეულიყო სხვადასხვა მოქმედების ადგილად, სინათლით მხოლოდ ერთი დეტალის, ან გმირის სახის გამოყოფით.

¹ Ришар. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 298 с.

² Айснер. Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.

³ Айснер. Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.

გერმანული ექსპრესიონისტული კინო 1920-იან წლებში აერთიანებს ცხოვრების რეალობასა და თეატრალობის აბსტრაქციას, თამაშობს რა სიმბოლოებით, ახდენს საკუთარი სტილის ფორმირებას. როცა „კალიგარიზმის“ პერიოდმა (1910) გაიარა, როცა დამდგმელები მისტიკით იყვნენ გატაცებულნი, ადამიანური ყოფის იდუმალი მხარეებითა და ფანტასტიკური სიუჟეტებით, კინოში დადგა „ახალი ექსპრესიონიზმის“ (1920-1930) პერიოდი. დეტალი, სიმბოლო, გმირის მიმართ ყურადღების კონცენტრირება – ყველაფერი ეს დარჩა, მაგრამ რეჟისორს იზიდავს არა გარემოცულთა მისტიკა, არამედ ყოველდღიურობის საიდუმლო, რომელშიც ცხოვრობს და იღუპება ჩვეულებრივი ადამიანი. გმირი ძველებურად იმყოფება კონფლიქტში მასთან მტრულად განწყობილ რეალობასთან.

ექსპრესიონისტულ კინემატოგრაფიაში, თავისი სპეციფიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე გაიზარდა მსახიობის როლის მნიშვნელობა ფილმის შექმნის ერთიან პროცესში. როგორც უკვე აღინიშნა, მსახიობი აღარ არის სპექტაკლის მოქმედების ცენტრში და ის რეჟისორის ერთ-ერთ გამომსახველობით საშუალებას წარმოადგენს. თვით ექსპრესიონიზმის კონცეფციის მიხედვით, გმირი გამოყოფილია სამყაროსგან, რეჟისორები მას გამოყოფენ სინათლის სხივით, აიძულებენ განსხვავდებოდნენ ბრბოსაგან, გადაადგილებენ როგორც პაიკს. ასევე კინოს გააჩნდა სპეციფიკური ტექნიკური თავისებურებები, რომლის დახმარებითაც რეჟისორები წარმართავდნენ მაყურებლის ყურადღებასა და ემოციებს. ეკრანის მთავარ ობიექტს შესაძლოა წარმოადგენდეს არამარტო წერტილოვანი სინათლე, არამედ მსახიობის მსხვილი ხედი. მოულოდნელი დინამიკური აფეთქება აღარ არის საკმარისი მსახიობის გამომსახველობისთვის, სადაც ექსპრესიონისტული კინოს პერსონაჟი განსხვავდება თეატრალურისგან. ამ შემთხვევაში ექსპრესიონიზმი იძენს რეალიზმის თვისებებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ришар Л., Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура., Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003.
- Айснер Л., Демонический экран. – М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010.
- Jhering. Reinhardt, Jessner, Piskator oder Klassikertod? – Berlin, 1929.
- История зарубежного театра. – СПб.: Искусство- СПб., 2005.
- Макарова Г.В. Акторское искусство Германии: роли – сюжеты – стиль. Век XVII – век XX. – М.: Российск. Гос. Гуманит. Ун-т, 2000.
- გ. თევზაძე., XX საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია., თბილისის, 2002.
- ო. შენგელია., ექსპრესიონიზმი და არნოლდ შინბერგი., ჟურნალი, საბჭოთა ხელოვნება., N 9, 1980.

ანა მირიანაშვილი,
თეატროლოგი, დოქტორანტი, საბავშვო თეატრის მკვლევარი,
ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა
თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე

ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ევროკაში ანუ თეატრი ყველაზე პატარაბისთვის

საკვანძო სიტყვები: საბავშვო თეატრი ევროკაში, ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი, სუსანე ოსტენი, „ბებიიდრამა“, თეატრი „ლა ბარაკა“, საერთაშორისო პროექტები საბავშვო თეატრის განვითარებისთვის, ბავშვთა ფსიქოლოგია.

მეოცე საუკუნეში შემუშავებული და განმტკიცებული მეთოდის თანახმად, ევროპისა და პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნებში, საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში, როგორც წესი, რეპერტუარს ასაკობრივ ჯგუფებად ყოფენ: სკოლამდელი - 4-6, დაწყებითი საფეხურის - 6-9, საშუალო - 10-13, საყმაწვილო/თინეიჯერული 13-15 და 16+. აქტიურად მოქმედი საბავშვო თეატრები მუდამ ცდილობენ, რეპერტუარში ჰქონდეთ ყველა ასაკობრივი კატეგორიისთვის შესაფერისი წარმოდგენები. მაყურებლის ასაკობრივ ჯგუფებად დაყოფის კლასიკურმა მოდელმა მეოცე საუკუნის ბოლოდან თანდათან ცვლილება განიცადა - შემოქმედებითმა დასებმა დაიწყო მუშაობა სკოლამდელი და ადრეული ასაკის (6 თვიდან - 6 წლის ჩათვლით) აუდიტორიისთვის. წინამდებარე კვლევა ოცდამეერთე საუკუნეში ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრის განვითარების რამდენიმე მნიშვნელოვან ეტაპს შეეხება.

საგანგებოდ ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილი თეატრი ევროპის რამდენიმე ქვეყანაში თითქმის ერთმანეთის პარალელურად, დაახლოებით 3 ათწლეულის წინ გაჩნდა, თუმცა უფრო საფუძვლიანად ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში მოიკიდა ფეხი. ცხადია, საბავშვო წარმოდგენებში მანამდეც ხშირად მიმართავდნენ ინტერაქციას და ზოგჯერ მაყურებელი ჩართული იყო სპექტაკლის მოქმედებაში, მათ შორის სკოლამდელი ასაკის (3-4 წლის) მაყურებელიც, თუმცა ეს არ იყო კონკრეტულად ამ სამიზნე აუდიტორიისთვის განკუთვნილი რეპერტუარი. მეოცე საუკუნის მიწურულს, ევროპული საბავშვო თეატრი კიდევ უფრო ჩაუღრმავ-

და ბავშვთა ფსიქოლოგიას, რამდენიმე დასმა მოსინჯა წარმოდგენების გამართვა საგანგებოდ ყველაზე პატარა ასაკის მაყურებლისათვის და ეს თეატრალური ფორმა მალევე გახდა ძალიან პოპულარული როგორც მაყურებლებისთვის, ისე საბავშვო თეატრის სფეროში მომუშავე ხელოვანთათვის. ამ მიმართულების ერთ-ერთი პიონერია იტალიური თეატრი „ლა ბარაკა“ (La Baracca).

„ლა ბარაკა“ 1976 წელს ბოლონიაში წარმოიქმნა და დღემდე იტალიური და მსოფლიო საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი დასია. მათი წარმოდგენები განკუთვნილია მხოლოდ ბავშვებისა და მოზარდებისთვის; წლების განმავლობაში თავიანთი უნიკალური, ორიგინალური მხატვრული სტილი გამოიმუშავეს. დაარსების დღიდან პანდემიურ პერიოდამდე, „ლა ბარაკამ“ თითქმის 14 000-ჯერ წარმოადგინა 190-მდე დასახელების სხვადასხვა სპექტაკლი. დასს მიღებული აქვს მრავალი ჯილდო და პრემია სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალსა და ფორუმზე. „ლა ბარაკაში“ ატარებენ ვორქშოფებს, კონფერენციებს, მრგვალ მაგიდებსა და გადასამზადებელ კურსებს პედაგოგებისთვის და საბავშვო თეატრით დაინტერესებული პირებისთვის.

„ლა ბარაკას“ დასი საბავშვო აუდიტორიისთვის 1976 წლიდან მუშაობს, თუმცა განსაკუთრებული პოპულარობა 1987 წელს მოიპოვეს წარმოდგენით „წყალი“ (Aqua) - შეიძლება ითქვას, ეს იყო პირველი წარმოდგენა, რომელიც საგანგებოდ 0-3 წლის ასაკის ბავშვებისთვის შეიქმნა. იმავე წელს დაიწყო კვლევითი პროექტი „თეატრი და ბავშვი“ (Il teatro e il nido), რომლის ფარგლებშიც თეატრალური დასი ბოლონიის მუნიციპალიტეტში არსებულ საბავშვო ბაღებთან თანამშრომლობდა. პროექტი მიზნად ისახავდა 0-3 ასაკობრივი ჯგუფის ბავშვებისთვის საგანგებო თეატრალური ენის შექმნას. შეიძლება ითქვას, რომ „ლა ბარაკა“ პირველი იტალიური საბავშვო თეატრია, რომელმაც ყურადღება გაამახვილა ამ საკითხზე და კონკრეტული ქმედითი ნაბიჯები გადადგა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის მიწურულს. წლების განმავლობაში „ლა ბარაკას“ ხელმძღვანელობდნენ და-ძმა რობერტო და ვალერია ფრაბეტი.

ადგილობრივი მუნიციპალიტეტის ინიციატივით, 1995 წელს, დამოუკიდებელი დასი „ლა ბარაკა“ ბოლონიის თეატრალურ ცენტრში (Teatro Testoni Ragazzi) გადავიდა და ამის შემდეგ ევროპის წამყვანი ინსტიტუცია გახდა საბავშვო თეატრისა და კონკრეტუ-

ლად ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილი სპექტაკლების დარგში.

ევროპულ საბავშვო თეატრზე საუბრისას, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ბავშვთა სახელოვნებო და კულტურული უფლებების ქარტიის 18 პრინციპი, რომელიც ბოლონიურმა თეატრმა „ლა ბარაკამ“ პედაგოგებთან და მშობლებთან ერთად შეიმუშავა. ეს ქარტია მიღებულია თითქმის ყველა ევროპულ სახელოვნებო უწყებაში, 2011 წელს კი იტალიის რესპუბლიკის საპრეზიდენტო მედლითაც დაჯილდოვდა. „ლა ბარაკას“ ერთ-ერთი პროექტის ფარგლებში, ეს 18 პუნქტი 27 ენაზე ითარგმნა, ხოლო იტალიელმა ილუსტრატორებმა თითოეული პუნქტის მიხედვით შექმნეს ილუსტრაციები, რომლებიც ერთ წიგნად შეიკრა და მთელი ევროპის მასშტაბით გავრცელდა.

ამ კონვენციის თანახმად, ბავშვებს უფლება აქვთ:

1. ეზიარონ ხელოვნების ნებისმიერ ფორმას: თეატრი, მუსიკა, ცეკვა, ლიტერატურა, პოეზია, კინო, ვიზუალური და მულტიმედიაური ხელოვნება;
2. აღიქვან (მიიღონ) მხატვრული ენები, როგორც „ფუნდამენტური კულტურული ცოდნა“;
3. იყვნენ იმ სახელოვნებო პროცესების მონაწილენი, რომლებიც ავითარებენ ბავშვის თვალსაწიერსა და ემოციურ ინტელექტს;
4. განივითარონ სამყაროს ფიზიკური, სემანტიკური და ვიზუალური აღქმა ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან ურთიერთქმედების მეშვეობით;
5. მიიღონ ესთეტიკური სიამოვნება მაღალი ხარისხის მხატვრული ნაწარმოებებისგან, რომლებიც შექმნილია პროფესიონალთა მიერ საგანგებოდ სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისათვის;
6. აღიქვამდნენ ხელოვნებასა და კულტურას არა როგორც „მომხმარებელნი“, არამედ როგორც შესაბამისი გრძნობებისა და ცოდნის მქონე „სუბიექტები“;
7. იარონ თავიანთი ქალაქის/რეგიონის კულტურულ და სახელოვნებო დაწესებულებებში, როგორც ოჯახთან, ისე თავიანთ კლასთან ერთად;
8. რეგულარულად მიიღონ მონაწილეობა კულტურულ და სახელოვნებო ღონისძიებებში, როგორც სკოლამდელ, ისე სკოლის პერიოდში;

9. თავიანთ ოჯახებთან ერთად გაიზიარონ მხატვრული ნაწარმოებისგან მიღებული ესთეტიკური სიამოვნება;
10. ჰქონდეთ სკოლისა და სახელოვნებო სტრუქტურების გაერთიანებული სისტემა, რადგან მხოლოდ მათი მუდმივი ურთიერთკავშირის წყალობით შეიძლება შეიქმნას ჭეშმარიტად ცოცხალი ხელოვნება/კულტურა;
11. მეგობრებსა და თანაკლასელებთან ერთად იარონ მუზეუმებში, კინოსა და სხვა კულტურულ-გასართობ ადგილებში;
12. ჰქონდეთ კავშირი ხელოვნებასთან მასწავლებლების საშუალებით, რომლებიც უნდა გახდნენ მედიატორები და ბავშვებში მშვენიერების აღქმას შეუწყონ ხელი;
13. ჰქონდეთ წვდომა საზოგადოებრივ კულტურაზე, რომელიც პატივს სცემს პიროვნების თავისუფლებებს;
14. ინტეგრაციის უფლება - თუ ბავშვები არიან ემიგრანტები, ეს შეიძლება მიღწეულ იქნას იმ საზოგადოების კულტურული მემკვიდრეობის შემეცნებით, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ;
15. ჰქონდეთ წვდომა კულტურულ და შემოქმედებით პროექტებზე, რომლებშიც ჩართულნი არიან სხვადასხვა შესაძლებლობის მქონე პირები;
16. ჰქონდეთ სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისთვის განკუთვნილი ადეკვატური კულტურული და გასართობი სტრუქტურები;
17. ჰქონდეთ ისეთი სასკოლო სისტემა, რომელიც უზრუნველყოფს ბავშვების წვდომას საჯარო და ფართოდ გავრცელებულ კულტურაზე;
18. ეკონომიკური და სოციალური მდგომარეობის მიუხედავად, ჰქონდეთ საშუალება მონაწილეობა მიიღონ თავიანთი ქალაქისა თუ რეგიონის კულტურულ/შემოქმედებით ღონისძიებებში, რადგან ყველა ბავშვს აქვს ხელოვნებასთან წვდომის უფლება.

ადრეული ასაკის ევროპულ საბავშვო თეატრზე საუბრისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ცნობილი შვედი რეჟისორის, სუსანე ოსტენის თამამი შემოქმედებითი ექსპერიმენტი, **„ბებიიდრამა“** (Babydrama) - წარმოდგენა 6-თვიდან 12-თვემდე ჩვილებისთვის, რომელიც რეჟისორმა 2006 წელს სტოკჰოლმში, „უნვა კლარას“ დასთან განახორციელა.

„უფროსებს ავიწყდებათ თუ რა ჭკვიანები და გონებაგახსნილები ვიბადებით - ამბობს სუსანე ოსტენი ერთ ინტერვიუში - რო-

დესაც „ბებიიდრამაზე“ მუშაობა დავიწყეთ, ეჭვის თვალით გვიყურებდნენ (მათ შორის მუნიციპალური თეატრალური საბჭოც, რომელმაც პროექტი უსარგებლოდ და ძვირადღირებულად მიიჩნია - ა.მ). ბევრი თვლიდა, რომ ამ ასაკის ბავშვებს არ უნდებოდათ ესთეტიკური ტკბობის მოთხოვნილება და რომ ჩვენი წამოწყება ერთი დიდი, უცნაური ახირება იყო. მაგრამ პატარებს ასე არ მოეჩვენათ, პირიქით - დიდი ინტერესით უყურებდნენ წარმოდგენას, რომელიც საათი და ოცი წუთი გრძელდებოდა.¹

ამ შემთხვევაში, მეტად მნიშვნელოვანია სპექტაკლის შექმნის პროცესის თითოეული ეტაპის გაანალიზება, რომ დავინახოთ, რა გზა განვლო შემოქმედებითმა ჯგუფმა, ვიდრე საბოლოო პროდუქტს, „ბებიიდრამას“ მიიღებდა.

„ბებიიდრამა“ ფორმითა და შინაარსით დატვირთული, რთული სპექტაკლია. წარმოდგენის მთავარი თემაა დაბადების საიდუმლოება, ყოფიერება, ამქვეყნად მოვლინება. მაყურებლის თვალწინ თამაშდება ასეთი სიუჟეტი: ქალი და კაცი ერთმანეთს გაიცნობენ, დაახლოვდებიან და ერთხელაც შვილის გაჩენას გადაწყვიტენ. მაყურებელი ხედავს ჩვილის (ემბრიონის, ახალი სიცოცხლის) ცხოვრებას და განვითარებას დედის საშოში, შემდეგ მის დაბადებას. ყველაფერი ახალი და უცხოა. ჩვილი გადის გზას ემბრიონიდან თავის პირველ დაბადების დღემდე. სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი ხაზია „სად ვიყავი, ვიდრე დედიკოს მუცელში აღმოვჩნდებოდი?“ - რთული, საოცარი, ფილოსოფიური შეკითხვა. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ პიესაზე „უნგა კლარამ“ დრამატურგ და ბავშვთა ფსიქოთერაპევტ, ან-სოფი ბარანისთან ერთად იმუშავა (შემდეგ ბარანიმ წიგნიც დაწერა ამავე სათაურით).

დასი შეუდგა ბავშვთა ფსიქოლოგიის შესწავლის ხანგრძლივ პროცესს, ეცნობოდნენ საბავშვო ლიტერატურასთან დაკავშირებულ უახლეს თეორიებს, მოწვეული ჰყავდათ მეანი/ბებიაქალი, რომელმაც მათ საგანგებო ლექცია ჩაუტარა მშობიარობის თემაზე. მსახიობებმა ერთ ექსპერიმენტშიც მიიღეს მონაწილეობა - რასაც „ტივტივა“ ჰქვია, სადაც ადამიანს ათავსებენ ერთგვარ რეზერვუარში, წყალქვეშ, დახურულ ავზში და მას ეუფლება უწონადობის შეგრძნება, თითქოს დედის საშოშია.

„უნგა კლარას“ დასი სამიზნე აუდიტორიასთან და საცდელ ჯგუფებთან აქტიურად მუშაობდა. ვინაიდან წარმოდგენა 6-12 თვის

¹Babydrama, by Ann-Sofie Bárány. <https://www.barany.se/en/babydrama-2/>

ბავშვებისთვის იყო განკუთვნილი (ასევე მათი მშობლებისთვის). რეჟისორი და შემოქმედებითი ჯგუფი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მაყურებლის რეაქციებს კონკრეტულ სცენებზე. ყურადღებით იყვნენ თუ არა ბავშვები ჩართულები? აინტერესებდათ თუ არა? ხომ არ ეშინოდათ? დასმა გადაწყვიტა, რომ წარმოდგენას დაესწრობოდა მხოლოდ 12 ბავშვი (მათ თან ახლდა ერთი ან ორი უფროსი). ამგვარად ყველა ბავშვი კარგად დაინახავდა სცენას. სპექტაკლის დაწყებამდე ყოველ მაყურებელს ფოიეში ეგებება მსახიობი, ბავშვთან კონტაქტს ამყარებენ, რათა შემდეგ თეატრალური შეხვედრა უფრო გაიოლდეს. „ბებიიდრამაში“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება განმეორებით ელემენტებს. ფოიეში მსახიობი ბავშვს ე.წ. „ჭიტას“ ეთამაშება, რითაც მასთან კონტაქტს ამყარებს და ასე ვთქვათ, თავს ამახსოვრებინებს. შემდეგ ყველა მსახიობი წითელი ქსოვილის ქვეშ იმალება და ჩინურ საბავშვო სიმღერას მღერიან, შიგადაშიგ ნაჭრიდან იჭყიტებიან. „ჭიტას“ პრინციპი წარმოდგენის მსვლელობისას რამდენჯერმე გამოიყენება. დარბაზში შემოსული მშობლები და ბავშვები სკამებზე სხდებიან, ზოგი პირდაპირ იატაკზე მოთავსდება. ერთი ბავშვი ბოთლიდან რძეს სვამს, მეორე ორცხობილას ლოლნის, ზოგი დაცოცავს, ზოგი კი ყურადღებით ათვალთვლებს საინტერესო უცხო გარემოს.

წარმოდგენის დასაწყისში სცენა მთლიანად დამალულია. თეთრი ფარდის გაწევისთანავე ჩნდება ჯადოსნური სივრცე. კედლები წითელი ხავერდითაა მორთული. მსახიობები ჭერიდან ჩამოშვებულ, თოკივით დახვეულ წითელ ქსოვილში ეხვევიან, როგორც ემბრიონია გახვეული დედის საშოში ჭიპლარში. ისინი საუბრობენ დედებზე და იმაზე, თუ რა გრძნობაა საშოში ყოფნა და დაბადების მოლოდინი.

ამ მონაკვეთში განსაკუთრებით საინტერესოა ბავშვების რეაქციები, ზოგი მსახიობთან ერთად იმეორებს ამ ბგერებს, ნაწილს კი ძალიან უხარია, იღიმის. 6-12 თვის ბავშვები სრულად ერთვებიან წარმოდგენაში და დიდი ინტერესით უცქერენ.

წარმოდგენა რამდენიმე აქტადაა დაყოფილი. ზოგიერთ მონაკვეთში მაყურებელს ადგილს უცვლიან, ერთი ნაწილი კი მათ აქტიურ ჩართულობასაც გულისხმობს. ჭერიდან ჩამოდის წითელ-ხავერდ გადაკრული 5 საბავშვო ბაუნსერი, იმ ბავშვებს, ვისაც არც ცოცვა უნდა და ჯერ არც დადის, შეუძლიათ ამ პატარა სავარძლებში მოთავსდნენ. ეს ხდება მოქმედებებს შორის შუალედში. ამ დროს

სცენაზე შემოაქვთ კალათა, სადაც აწყვია ნილაბი, ბავშვის სახით, ყველა იდენტური. მსახიობები ხელზე წამოიცივამენ ნილებს და ასე აცნობენ მათ ბავშვებს, თავდაპირველად სახეზე არ იკეთებენ, უჭირავთ როგორც თოჯინები. და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ბავშვებს ამ ნილებს კარგად გააცნობენ, იკეთებენ სახეზე. ეს იყო ერთგვარი მტკიცებულება იმ გავრცელებული აზრის გასაქარწყლებლად, რომ ჩვილ ბავშვებს ნილების ემინიათ და რომ ნილბოსნური სანახაობა „კლავს“ გამოხატვას, ემოციას. ოსტენი-რეჟისორი ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგებოდა და ამ წარმოდგენაში საპირისპიროც დაამტკიცა. ხშირად ბავშვები საუბარს გაუბამდნენ ნილიან მსახიობებს, ეძახდნენ, მათთან მეტი კომუნიკაცია სურდათ.

„თავდაპირველად პროექტს საკმაოდ სკეპტიკურად, ეჭვის თვლით ვუყურებდით – ამბობს მსახიობი მალინ კედერბლადი – როცა ამ ამბავს ვიწყებდით, ვიფიქრე, დიდ მითქმა-მოთქმას გამოიწვევს-მეთქი. ხალხს ეგონა, რომ ამას მხოლოდ ბავშვების გასართობად ვაკეთებდით. ჩემთვის წარმოვიდგენდი, რომ ბავშვები წინა რიგში ჩამომწყრივებული ცომის გუნდები იყვნენ, რადგან ასეთი პატარა ასაკის ბავშვს მაყურებლად ვერ აღვიქვამდი. ყველაზე მეტად იმის მეშინოდა, რომ ბავშვებს შეეშინდებოდათ და ტირილით გასკდებოდნენ, უმართავი ქაოსი იქნებოდა. ამ არეულობის მეშინოდა“¹.

„ეჭვი არ მეპარებოდა, რომ საინტერესო რამ გამოვიდოდა, მაგრამ სათანადო ეფექტს თუ მივალწევდით, არ მეგონა. როცა წარმოდგენის ნაწილი მაყურებელზე მოვსინჯეთ, ნამდვილი შოკი მივიღე. წითელი ქსოვილის ქვეშ ვისხედით და ვმღეროდით, პირველად რომ გამოვიტყით, რამდენიმე ბავშვი დავინახე. 4 თუ 5 განსაკუთრებით ჩართული იყო, პირდაპირ მე მიყურებდნენ, თვალი თვალში გამისწორეს. ეს ჩვეულებრივი მშერა კი არ იყო, ეს იყო კონცენტრაციის უდიდესი მოზღვაგება/ნაკადი, რომელმაც თავიდან გამაშეშა. პირველი ფიქრი ასეთი მქონდა – ჰო, ეს ნამდვილად გაამართლებს. ყველაფერი კარგად იქნება. მათ ეს უნდათ, მათ ეს სჭირდებათ“².

რეჟისორი აღნიშნავს, რომ მათი მიზანი იყო, წარმოდგენის არსით მშობლებიც დაინტერესებულიყვნენ; დაფიქრებულიყვნენ შვილების განცდებსა და ფიქრებზე. რეჟისორი განსაკუთრე-

¹ Babydrama. https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=325s

² იქვე.

ბული სიზუსტით აწარმოებდა ჩვილ მაყურებელზე დაკვირვებას: „ბავშვების ასეთი ყურადღება და ჩართულობა ხომ ჩვეულებრივი ამბავი არ არის. 12 ჩვილი ერთი მიმართულებით იყურება. ამ 12-დან 6 განსაკუთრებით კონცენტრირებულია და ზუსტად მიჰყვება მათ წინ მიმდინარე მოვლენებს და მოქმედებებს, რასაც თან ახლავს მუსიკალური ან ხმოვანი ფონი. მათ აინტერესებთ ვიზუალური მხარე, თუმცა მათთვის უპირველესი არის ხმოვანი ნაწილი. 8 თვის ბავშვს სცენაზე მხოლოდ რამდენიმე დეტალის აღქმა შეუძლია. მათ აინტერესებთ მსახიობების სახეები, სხეულები, აფექსირებენ განცდებსაც. ეს ჩვენ მიერ გადაღებულ ვიდეოშიც კარგად ჩანს. როდესაც დავაფიქსირეთ, რომ ბავშვები ერთსა და იმავე ადგილას იცინიან, ისე გავვიხარდა, როგორც აინშტაინმა გაიხარა ფარდობითობის თეორიის აღმოჩენით. ბავშვები მიჰყვებიან რიტმს, ხმის მოდულაციას, აღიქვამენ იუმორს და გრძნობას სიცილით გამოხატავენ“¹.

სუსანე ოსტენის თამამი ექსპერიმენტი კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იმას, რომ ადრეული ასაკის თეატრალური წარმოდგენაც შეიძლება შეეხებოდეს ისეთ ეგზისტენციალურ და ფილოსოფიურ თემებს, როგორცაა სიცოცხლის, დაბადების, ცხოვრების საზრისი და მათი გააზრება. „ბებიიდრამამ“ დიდი ბიძგი მისცა შვედეთში ადრეული ასაკის თეატრის განვითარებას.

შვედეთის პარალელურად, 2003 წელს, ნორვეგიაში, ოსლოს უნივერსიტეტში დაიწყო ადრეული ასაკის თეატრის განვითარებისათვის უმნიშვნელოვანესი პროექტი „ბრჭყვიალა ფრინველი“ (Glitterbird), რაც გულისხმობდა 6 ქვეყნის კოლაბორაციას: ნორვეგია, ფინეთი, დანია, საფრანგეთი, უნგრეთი და იტალია. ამ პროექტს წინ უძღოდა ივარ სელმერ-ოლსონის ინიციატივა, რომელმაც 1997 წელს ნორვეგიის კულტურის საბჭოს ბავშვთა და მოზარდთა ხელოვნების კომიტეტს შესთავაზა პროექტი ყველაზე პატარა ასაკის მაყურებლისათვის. პროექტი აერთიანებდა ხელოვნებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, ბავშვთა ფსიქოლოგებსა და პედაგოგებს. „ბრჭყვიალა ფრინველი“ სწორედ მისი წინამორბედი პროექტის წარმატების შედეგად წარმოიქმნა და თავდაპირველად ევროპული კომისიის კულტურული პროგრამის ფარგლებში ფინანსდებოდა. პროექტი თავის თავში მოიცავდა წარმოდგენების, კვლევების, ლექციების ციკლს, რაც, თავის მხრივ, მიზნად ისახავდა მეტი ხე-

¹Babydrama. https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=325s

ლოვანის ჩართვას საბავშვო თეატრის სფეროში, კონკრეტულად კი 0–3 წლამდე ასაკის აუდიტორიისთვის მუშაობას, ოღონდ შიდა ევროპულ მასშტაბში. ამ სამი წლის განმავლობაში ჩატარდა სამი სემინარი ოსლოში (2004), ბუდაპეშტსა (2005) და პარიზში (2006). თავის კვლევაში, ივარ სელმერ-ოლსენი არგუმენტირებულად აქარწყლებს გავრცელებულ მითებს და განმარტავს, თუ რატომ აქვთ ადრეული ასაკის ბავშვებს უფლება მიიღონ ესთეტიკური სიამოვნება ხელოვნების ნაწარმოებისაგან და აქტიურად იყვნენ ჩართულნი მასში.

ამ სფეროში მომუშავე ბევრი სხვა პრაქტიკოსის მსგავსად, სელმერ-ოლსენის შემოქმედებითი იმპულსი მისი პირადი გამოცდილებიდან წამოვიდა – ამ შემთხვევაში, ტრაგიკული გამოცდილებიდან. „ბრჭყვიალა ფრინველის“ პარიზულ სემინარზე წარმოთქმულ სიტყვაში სელმერ-ოლსენი ამბობს: „პირადად ჩემთვის ეს ჯვაროსნული ლაშქრობა სიკვდილით დაიწყო, ჩემი შვილის გარდაცვალებით. მინდა გავიხსენო ერთი ბარათი, რომელიც 1980 წლის დეკემბერში, ჩემი შვილის მკურნალი ექიმისგან მივიღე. ჩვენი ბიჭი 8 თვის ასაკში დაიღუპა. ექიმმა მაშინ ჩემთვის სრულიად გაუგებარი სიტყვები მომწერა: „გახსოვდეთ, რომ მან იცხოვრა სრულფასოვანი ცხოვრებით, მისი ცხოვრება იყო სავესე და აზრიანი“. მას შემდეგ ბევრი წელი დამჭირდა ამ საოცარი სიტყვების გააზრებისთვის და დარწმუნებული არ ვარ, რომ მათ დღემდე ბოლომდე ვაანალიზებ. ჯერ კიდევ ვფიქრობ ამ სიტყვებზე და ვცდილობ მათ სიღრმეს ჩავწვდე“.¹

წლების განმავლობაში მან თანდათან გააცნობიერა, რომ ბავშვი დაბადებიდანვე არის „არსება“, პატარა ზომის ადამიანი თავისი განცდებით, გრძნობებით, სამყაროს შეცნობისა და მშვენიერების აღქმის უფროსთაგან განსხვავებული უნარით. იმისათვის, რომ შექმნა ხელოვნება ყველაზე პატარა ასაკის ბავშვისთვის, პირველ რიგში უნდა აღიქვას იგი, როგორც პიროვნება – ეს არის ამოსავალი წერტილი იმ შემოქმედათათვის, ვინც ამ ასაკობრივი ჯგუფისთვის დგამს წარმოდგენებს. სელმერ-ოლსენი თვლის, რომ „ბავშვებს აქვთ უფლება ეზიარონ არაჩვეულებრივ, ტყუილად ხელოვნებას, რომელიც მათ ესთეტიკურ სიამოვნებას მინიჭებს. უფროსი ასაკის მაყურებლის მსგავსად, მცირეწლოვანი მაყურებლის აღქმაცა და

¹ Glitterbird, articles – paris. http://www.dansdesign.com/gb/articles/index_paris.html

განცდაც სცდება „მოწონება/არმოწონების“ ფარგლებს. ბავშვებსაც ისევე შეუძლიათ მიიღონ და აღიქვან ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც უფროსებს, აქვთ უნარი ჩასწვდნენ ესთეტიკის საიდუმლოებას და სრული სისასხით შეიგრძნონ იგი¹.

საინტერესოა უნგრელი ბავშვთა ფსიქოლოგების, კირალი ილდიკოსა და კოოს ორსოლიას კვლევაც, რომელიც ამავე პროექტის ფარგლებში, ბუდაპეშტის სემინარზე იქნა წარდგენილი და რომელიც გარკვეულწილად საფუძვლად დაედო თანამედროვე უნგრულ საბავშვო თეატრს „კოლიბრი“. ფსიქოლოგთა აზრით, 0-3 ასაკობრივი ჯგუფისთვის წარმოდგენის მომზადებისას განსაკუთრებული სიფრთხილეა საჭირო - სადადგმო ჯგუფი უნდა ერიდოს იმ სქემებს, რითაც სხვა შემთხვევებში მუშაობენ; საჭიროა ისეთი მხატვრული ხერხების მიგნება, რომლებიც კონკრეტულად ამ ასაკის ბავშვებისთვის იქნება გასაგები და ამავდროულად, არ დაღლის მათ.

ილდიკო და ორსოლია ერთმანეთისგან მიჯნავენ კულტურასა და სოციალიზაციას - კულტურა ბავშვის ცხოვრების ნაწილია დაბადებიდანვე, ხოლო სოციალიზაცია პროცესია, რომლის გავლის შემდეგ ბავშვი ამ კულტურის სრულყოფილებიანი წევრი ხდება. გარდა ამისა, ფსიქოლოგები ხაზს უსვამენ იმასაც, რომ მცირეწლოვანი ბავშვები არ წარმოადგენენ განვითარების ჰომოგენურ ჯგუფს, პირიქით - გაცილებით უფრო მეტი ჰეტეროგენულობა (არაერთგვარობა, სხვადასხვაგვარობა) ახასიათებთ, ვიდრე მათზე უფროს მოზარდებს. ამრიგად, 0-3 წლის ასაკის ჯგუფი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც გარკვეული კულტურის მატარებელი მაყურებელი, რომელსაც ამ კულტურის შესახებ ჯერ საკმარისი ცოდნა არ აქვს. ამ ასაკის მაყურებლის აღქმა, უპირველეს ყოვლისა, გადის ემოციურ ხაზზე, ხმებსა და ბგერებს უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ვიზუალურ მხარეს. ემოცია სხვადასხვა დიაპაზონისაა და მერყეობს სიცილიდან - ტირილამდე და შიშამდე. ემოციას მოსდევს ვიზუალური რიგი. ფსიქოლოგთა დასკვნით, ემპათიის უმაღლესი წერტილია ის მომენტი, როდესაც ბავშვი ხვდება, რომ ყველა ადამიანი სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვანაირად რეაგირებს. კოგნიტიური თვალსაზრისით, პატარა ბავშვებს შეუძლიათ გარემოს შემეცნება დაკვირვების, მოძრაობის, მანიპულაციების,

1 Glitterbird, Ivar Selmer – Olsen. http://www.dansdesign.com/gb/articles/18_08_04.html

აგრეთვე იმიტაციის, მიბაძვის მეშვეობით; ამასთანავე, პატარები შეიმეცნებენ სოციალურ კავშირებსა და ბმებს. ილდიკოსა და ორსოლიას ამრით, „სწორედ ეს კოგნიტიური უნარები უდევს საფუძვლად თეატრალურ აღქმას, ვინაიდან პატარები კონცენტრირებულნი არიან წარმოდგენაზე და ამავდროულად აკვირდებიან უფროსი მაყურებლის რეაქციასაც; ინფორმაციის ეს ორი წყარო კი ერთმანეთს ავსებს და აძლიერებს“.¹ ილდიკო და ორსოლია თეატრალურ სანახაობას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ – ეს მოვლენა ბავშვის ყოველდღიურობის ნაწილი არ არის, მაგრამ ეს არის საერთო გამოცდილება, როდესაც პატარას შეუძლია ხელახლა განიცადოს, გაიხსენოს და დაამუშაოს ხელოვნების ნაწარმოებისგან მიღებული ემოცია და შთაბეჭდილება, რაც, მომავალში, მას რეალურ ცხოვრებაში, ნამდვილი სოციალური ურთიერთობების აწყობაში დაეხმარება. ვფიქრობ, ეს მოსაზრება თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ მოზარდთა (და ზოგჯერ ზრდასრულთა) თეატრალურ აღქმასაც.

საერთაშორისო პროექტის „ბრჭყვიალა ფრინველი“ ერთ-ერთი მონაწილე იყო თეატრი „კოლიბრი“, რომელიც ბუდაპეშტში მდებარეობს. უნგრელი ფსიქოლოგების კვლევაც ამ პროექტის ფარგლებში მომზადდა და „კოლიბრის“ დასმა რამდენიმე ათეული სპექტაკლი სწორედ მის საფუძველზე დადგა. მაგალითისთვის გამოდგება თუნდაც ზოლტან ბოდარას ინტერაქციული მუსიკალური წარმოდგენა „ტოდა“ (ხანგრძლივობა 35 წუთი), სადაც 4 მსახიობი, რამდენიმე ფერადი ყუთისა და გეომეტრიული ფიგურებით აწყობილი თოჯინების მეშვეობით ჰყვებიან მარტივ ამბავს გოგონასა და ბიჭზე.

ადრეული ასაკის (0–6 წელი) მაყურებლისთვის განკუთვნილი თეატრის განვითარებაში დიდი მნიშვნელობა იქონია ევროკომისიის მიერ დაფინანსებულმა პროექტმა „მცირე ზომა“, რომელიც 2005 წელს დაიწყო და რამდენიმე ქვეყანას მოიცავდა. პროექტის ინიციატორი იყო 4 წამყვანი ევროპული დასი, რომელიც იმ დროს კონკრეტულად ამ მიმართულებით მუშაობდა: „ლა ბარაკა“ (იტალია), თეატრი „გიმბარდი“ (Theatre de la Guimbarde, ბელგია), Accion Educativa (ესპანეთი) და მოზარდ მაყურებელთა თეატრი GOML (სლოვენია). ერთწლიანი პროგრამა მოიცავდა სხვადას-

¹ Ildikó, Orsolya, Theatre for tiny tots, 2005, p. 8.
http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html

ხვა აქტივობას, კონფერენციებს, ტრენინგებსა და საგანმანათლებლო ღონისძიებებს, კვლევების პრეზენტაციას, შოუქეისებსა და კოპროდუქციების წარდგენას კონკრეტულად 0-3 და 3-6 წლის ასაკის ბავშვთა თეატრის სფეროში. ერთი წლის შემდეგ პროექტი გაფართოვდა - „მცირე ზომა, ქსელი“, გაგრძელდა და მასში ჩაერთნენ კიდევ: თეატრი ჰელიოსი (გერმანია), თეატრი პოლკა (გაერთიანებული სამეფო) და თეატრი იონ კრეანგე (რუმინეთი). 2009 წელს კი პროექტის მასშტაბი და გეოგრაფია კიდევ უფრო გაიზარდა, მას ეწოდა „მცირე ზომა, დიდი მოქალაქეები“. 12 ქვეყნის 12 პარტნიორი ორგანიზაციის სათავეში იტალიური „ლა ბარაკა“ იდგა. ამ უმნიშვნელოვანესი პროექტის აქტივობები და მიზნები შეიძლება სამ ნაწილად დავყოთ: 1. წარმოდგენების შექმნა და მხატვრული ძიებანი; 2. ტრენინგები და სემინარები ხელოვანთათვის, პედაგოგებისა და ბავშვებისთვის; 3. ინფორმაციის გავრცელება: მულტიმედია, კვლევები, პუბლიკაციები, ფესტივალები და შოუქეისები.

დღეს სპეციალისტები ადრეული ასაკის მაცურებელს 0-3 და 3-6 ასაკობრივ ჯგუფებად ყოფენ, სხვადასხვა ქვეყანაში ეს ასაკობრივი დაყოფა შეიძლება ოდნავ მერყეობდეს, თუმცა 0-6 წლის ჩარჩოებს არ სცდება. 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულში, ამ ასაკობრივი ჯგუფისთვის შექმნილი წარმოდგენები თავად თეატრალური დასებისა და ზრდასრული მაცურებლის ერთგვარ სკეპტიკურ დამოკიდებულებას იწვევდა, თუმცა დღეს ევროპის ნებისმიერ ქვეყანაში ამგვარი ტიპის თეატრი უკვე აღარავისთვის გასაკვირი აღარაა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ზრდასრული მაცურებლის ინფორმირებულობას (მშობელი, ოჯახის წევრი, პედაგოგი), ვინაიდან 0-6 წლის ბავშვი თეატრში თვითონ ვერ ივლის, უფროსმა უნდა წაიყვანოს. ქვეყნის საგანმანათლებლო და სკოლამდელი აღზრდის სისტემიდან გამომდინარე, განსხვავდება თეატრში სიარულის წესიც - ზოგიერთი სპექტაკლი საგანგებოდ ისეა დადგმული, რომ მშობელმა და ბავშვმა ერთად უნდა ნახოს, ხოლო ზოგიერთი მხოლოდ ბავშვთა ერთი ჯგუფის დასწრებაზეა გათვლილი. მაგალითისთვის შეიძლება შევადაროთ შვედეთისა და იტალიის მოდელები: სუსანე ოსტენის „ბეიბიდრამა“ 10-15 მშობლისა და ბავშვისთვისაა განკუთვნილი და კამერულ სივრცეში თამაშდება. ოსტენის მიდგომა გამომდინარეობს მისი ქვეყნის სოციალური და

კულტურული გარემოებებიდან, სადაც მშობელს საშუალება აქვს აიღოს ხანგრძლივი, ანაზღაურებადი დეკრეტული შვებულება და გაცილებით მეტი დრო გაატაროს თავის შვილთან ერთად, ვიდრე მაგალითად იტალიაში, სადაც სახელმწიფოს მხრიდან ჩვილ ბავშვთა ბაგა-ბალები და შესაბამისი ინსტიტუციები ისეა სუბსიდირებული, რომ მშობელს შეუძლია ძალიან მცირე ასაკიდან მიიყვანოს შვილი ბაგაში. შესაბამისად, იტალიაში, საბავშვო თეატრები ხშირად უფრო მჭიდრო კომუნიკაციაში არიან პედაგოგებთან და აღმზრდელებთან, ვიდრე ბავშვების მშობლებთან. ეს მაგალითი არ ემსახურება რომელიმე მოდელის დადებითი ან უარყოფითი ნაწილის ჩვენებას და მხოლოდ იმისთვის მოვიყვანე, რომ დავინახოთ თუ რა თვალსაზრისით განსხვავდება ერთმანეთისგან თუნდაც სუსანე ოსტენის „უნგა კლარა“ (შვედეთი) და „ლა ბარაკა“ (იტალია) იმ სოციალური და კულტურული, ეკონომიკური, საგანმანათლებლო და პოლიტიკური გარემოებების გათვალისწინებით, რომელშიც მათ უწევთ მუშაობა.

ადრეული ასაკის თეატრის მიმართულებით განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია კიდევ ორი დასი: ბრიტანული „პოლკა“¹ და შოტლანდიური „ვარსკვლავთმრიცხველები“.² დიდ ბრიტანეთში 3-6 წლის ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილ წარმოდგენებს ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში დგამდნენ, თუმცა საგანგებოდ 0-3 წლის ჯგუფისთვის შექმნილი სპექტაკლები 21-ე საუკუნის მონაპოვარია. ეს მოძრაობა ნაწილობრივ გამოწვეულია დიდი ბრიტანეთის ლეიბორისტული მთავრობის ინიციატივებით საგანმანათლებლო სისტემაში, კერძოდ კი - ყველაზე მცირე ასაკის ბავშვების ამ სისტემაში უფრო მეტად ჩართვით და მათთვის საგანგებო პროგრამის შემუშავებით. მათ შორისაა ისეთი პროგრამები, როგორებიცაა „ბავშვზე ზრუნვის ეროვნული სტრატეგია - ყოველი ბავშვი მნიშვნელოვანია; ცვლილებები ბავშვებისათვის“ და „ადრეული განვითარების ძირითადი ეტაპები“, რაც ითვალისწინებს 0-5 წლის ასაკის ბავშვის განათლებას, განვითარებასა და მასზე ზრუნვას. ამ სისტემის ფარგლებში გაჩნდა რამდენიმე დიდი ქსელი, რომელიც აერთიანებს ხელოვანებს, პედაგოგებსა და აღმზრდელებს, რომლებსაც ადრეული ასაკის ბავშვებთან აქვთ შე-

¹ Polkatheatre. <https://polkatheatre.com/>

² Starcatchers., Never too young to be inspired., starcatchers.org.uk

ხება.¹

თეატრი „პოლკა“ ევროკომისიის დიდი საერთაშორისო პროექტის „მცირე ზომა“ პარტნიორი ორგანიზაციაა და ამ პროექტის ფარგლებში, დიდი როლი შეასრულა გაერთიანებულ სამეფოში, ადრეული ასაკის ბავშვთა თეატრის პოპულარიზაციის საქმეში. ამჟამად თეატრი თავის რეპერტუარს 4 ასაკობრივ ჯგუფად ყოფს: 0-3, 4-6, 7-9 და 10-12 ჯგუფები. სპექტაკლების გარდა, „პოლკაში“ ხშირად ტარდება სემინარები და ვორქშოპები საბავშვო თეატრით დაინტერესებული ადამიანებისთვის. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა წარმოდგენას თან ახლავს სუბტიტრები და სურდოთარგმანი.

შოტლანდიური თეატრალური დასი „ვარსკვლავთმრიცხველები“ 2006 წელს, რონა მეთისონმა დააფუძნა. „ლა ბარაკას“ მსგავსად, ამ დასის წევრებმა ჩრდილოეთ ედინბურგის ბავშვთა ცენტრებსა და ბაგა-ბალებში ჩაატარეს კვლევა, რომლის საფუძველზეც შეიქმნა რამდენიმე წარმოდგენა. „ვარსკვლავთმრიცხველები“ დღემდე მუშაობენ კონკრეტულად 0-4 ასაკის საბავშვო საგანმანათლებლო და შემეცნებით წარმოდგენებზე, ხშირად ატარებენ ტურნეებს შოტლანდიაში და მის ფარგლებს გარეთაც.

ზემოთ ჩამოთვლილი მოდელების განხილვისას კარგად ჩანს, რომ საბავშვო თეატრი არა მხოლოდ კულტურის, არამედ ქვეყნის პოლიტიკისა და საგანმანათლებლო სისტემის განუყოფელი ნაწილია. ბავშვზე ზრუნვა იწყება მისი დაბადების წამიდან და ეს გამოიხატება არა მხოლოდ მისი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებაში, არამედ ბავშვის, როგორც ცალკეული ინდივიდის უფლებებისა და თავისუფლებების აღიარებასა და მისთვის ამ უფლებებით გათვალისწინებული სერვისების (მათ შორის საგანმანათლებლო და სახელოვნებო) მიწოდებაში.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საერთაშორისო პროექტების, ფესტივალებისა და კოპროდუქციების როლი ამ მიმართულების განვითარებაში, ვინაიდან თითოეული წარმოდგენა თუ სემინარი შეიძლება ახალ შემოქმედებით იმპულსად იქცეს. სწორედ გამოცდილების გაზიარება, ინფორმაციის გაცვლა და ცოდნის გაღრმავება ამ სფეროს განვითარების საუკეთესო გზაა. აქვე უნდა

¹ Earlyarts, Seven benefits of the arts in early childhood. https://earlyarts.co.uk/7-benefits-of-arts-in-the-early-years?fbclid=IwAR1LSFGvKYUk12-VYMbNGE49CC6-vXM0tF-CYKhgM_pjW6ewFUUNegdjlNA

აღინიშნოს, რომ 2018 წელს მობარდ მაყურებელთა თეატრის მოწვევით, თბილისში ჩამოსული იყო პოლონური თეატრი „ბინოქიო“, რომელიც ადრეული ასაკის მაყურებლისთვისაც დგამს წარმოდგენებს. დასმა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი წარმოადგინა და ჩაატარა სამდღიანი უფასო ვორქშოპი საბავშვო თეატრით დაინტერესებული პროფესიონალებისთვის. სამწუხაროდ, ამ ღონისძიებებს სულ 20-მდე ადამიანი თუ დაესწრო. იგივე განმეორდა იმავე წელს ლაიფციგის მობარდ მაყურებელთა თეატრის გასტროლისას. როგორც ჩანს, ჩვენი საბავშვო თეატრი ჯერ კიდევ პოსტ-საბჭოთა პერიოდიდან გამოყოფილი ინერციით მიგორავს და ჯერ არ არის მზად თანამედროვე დასავლური გამოცდილების მიღებისა და გაგებისათვის.

ჩვენს ქვეყანაში ხშირად მომისმენია მოსაზრება, რომ ყველაზე პატარა ასაკობრივი ჯგუფისთვის განკუთვნილი წარმოდგენები (0-3 – 3-6 წ. წ.) ე.წ. „მაღალი თეატრალური ხელოვნებისაგან“ შორს დგას და არაფერი საერთო არ აქვს იმ თეატრთან, რომელიც ჩვენთან ათწლეულების განმავლობაში ვითარდებოდა. ვინც საკითხს სიღრმისეულად არ იცნობს, ერთი შეხედვით, შეიძლება ასეც მოეჩვენოს. მით უმეტეს, რომ საქართველოში (ისევე, როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა ქვეყანაში) მყარად აქვს ფესვი გადგმული სტერეოტიპს, რომ ბავშვი 3 წლამდე სპექტაკლზე არ უნდა წაიყვანო, ხოლო 3 წლიდან მხოლოდ თოჯინების თეატრში, 5-6 წლიდან კი მობარდ მაყურებელთა თეატრის წარმოდგენებზე, მაშინ როდესაც თანამედროვე ევროპულმა საბავშვო თეატრმა დიდი ხნის წინ თქვა უარი ამ კლიშეებზე – თანამედროვე საბავშვო წარმოდგენაში შერწყმულია როგორც დრამატული თეატრი, ისე პანტომიმა, თოჯინები და მარიონეტები, ქორეოგრაფია, პოეზია, საცირკო ელემენტები და მულტიმედია, ჩრდილები, ფერები, ფორმები და ყველაფერი, რასაც კი ხელოვანის ფანტაზია გასწვდება.

ადრეული ასაკის თეატრის წარმოშობა და განვითარება მსოფლიოში საბავშვო თეატრის განვითარების ერთ-ერთი ლოგიკური ეტაპია, რომელიც უახლოესი ათწლეულების განმავლობაში კიდევ უფრო საინტერესო ფორმასა და სახეს მიიღებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Helander K, Artistic development on the frontline, NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013
- Ildikó K., Orsolya K., Theatre for tiny tots, http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html
- OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten>
- Selmer-Olson, Ivar. “Art for the Very Young.” Glitterbird. Web Jan. 18, 2012 <http://www.dansdesign.com/gb/articles/index.html>.
- Selmer-Olson, Ivar. “Death, Forgiveness and Never Losing the Aim Outside Myself.” Lecture Paris. Seminar, Glitterbird. Web Jan. 18, 2012 <http://www.dansdesign.com>
- Švachová Romana; The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children’s Theatre and Its Experimental; Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 30 / 2016 / 1
- Unicef. “Convention of the Rights of the Child.” New York: Unicef, 1989. Web Oct. 19, 2010, <http://www.unicef.org/crc>.

სოფია ნადიბაიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სამაგისტრო პროგრამა „ხელოვნების ისტორია და თეორია“
ხელმძღვანელი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი, მარინე ვასაძე

პროზაული ნაწარმოების სცენური ინტერპრეტაცია თეატრ ჩხეიძის სპექტაკლის „დუელი“ მახალითვა

საკვანძო სიტყვები: *ფსიქოლოგიური თეატრი, სცენური ინტერპრეტაცია, სამეფო უბნის თეატრი.*

ანტონ ჩეხოვმა მოთხრობა „დუელი“ 1891 წელს გამოაქვეყნა, თუმცა სიუჟეტი გაცილებით ადრე ჰქონდა მოფიქრებული. პირველი ჩანაწერი მას შემდეგ გაჩნდა, რაც მწერალმა კავკასიაში იმოგზაურა (1888). ჩეხოვმა წერილი მისწერა ალექსეი სუვორინს: „ოჰ, როგორი მოთხრობის წერა დავიწყე. სიყვარულის შესახებ ვწერ. ფორმად ავიღე ფელეტონურ - ბელეტრისტული. წესიერმა ადამიანმა ასევე წესიერი ადამიანის ცოლი წაიყვანა და ამის შესახებ თავის მოსაზრებას წერს“.¹ მოთხრობაში მოქმედება ვითარდება შავიზღვისპირა პროვინციულ ქალაქში. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, ბათუმში ან სოხუმში. ამ ქალაქის ფონზე ჩეხოვი დაწვრილებით გადმოგვცემს მეფის რუსეთის დროინდელ სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემას, ადამიანთა ცხოვრებას, გმირების ხასიათს, მათ ჩვევებს, მისწრაფებებს, მოსაზრებებსა და ლტოლვებს. მოთხრობის მთავარი პერსონაჟები: ივან ანდრეევიჩ ლაევსკი და ზოლოჯი ფონ კორენი იდეოლოგიურად დაპირისპირებული ადამიანები არიან. მათ შორის არსებული კონფლიქტი დუელის ველზე სრულდება.

მწერალი მოთხრობაში იყენებს ნატურალისტური ხასიათის ელემენტებს, რომლებიც ვლინდება მოქმედების ადგილის დაწვრილებითი აღწერითა და პერსონაჟის პროტოტიპის ზედმიწევნითი კვლევით. იგი იკვლევს ადამიანის ცნობიერების არსს; ჩეხოვი, როგორც ჰუმანისტი, თითოეულ პერსონაჟს თანაუგრძობს, მათი

¹ Дюэль. Примечания. [Дюэль. Примечания. http://chehov-lit.ru/chehov/text/duel/duel-prim.htm](http://chehov-lit.ru/chehov/text/duel/duel-prim.htm)

განსხვავებული მწიბრობის მიუხედავად. ადამიანის ბუნების ძიებაში, ამ პროცესის ტრანსფორმაციამ მოთხრობის პერსონაჟები მხოლოდ იდეურ გმირებად კი არა, რეალურ და თანამედროვე სახე-ხასიათებად აქცია. მწერლის სამყარო, როგორც თემატურად, ისე ფსიქოლოგიური თვალთახედვით, დღესაც აქტუალურია.

„დუელი“ პროზაული ტექსტია. მასში გამოყენებულია მხატვრული მეტყველების როგორც მონოლოგური, ისე დიალოგური ფორმები, რაც სასურველ წანამძღვრად გვევლინება ნებისმიერი ჟანრის დრამატურგიული ვარიაციის შესაქმნელად. ამიტომაც სასცენო ვერსიის დამუშავებისას, მთარგმნელმა და ინსცენირების ავტორმა თამაზ გოდერძიშვილმა ჩეხოვის ავთენტური ტექსტი თითქმის უცვლელი დატოვა. პერსონაჟების ხასიათი, დინამიზმი - დრამატურგიული სიზუსტით არის წარმოდგენილი. თემურ ჩხეიძემ და თამაზ გოდერძიშვილმა ინსცენირებისას მოთხრობის ტექსტობრივი სტრუქტურა მინიმუმამდე შეამცირეს, თუმცა შეინარჩუნეს მოთხრობის სიუჟეტური განვითარება და კონცეფცია.

ინსცენირების ავტორმა, ნაწარმოები 125 გვერდიდან 42 გვერდამდე დაიყვანა პიესის სახით. ტექსტის შემცირების მიუხედავად, შენარჩუნებულია მოთხრობის თემატური ლერძი - ფაბულა. ნაწარმოები 21 თავადაა დაყოფილი, პიესა კი სულ 15 ეპიზოდისგან შედგება. რამდენიმე ადგილას ვხვდებით ეპიზოდთა მიმდევრობის ცვლილებას, მაგალითად: მოთხრობის მეხუთე თავი - პიესის მესამე ეპიზოდია. მეთვრამეტე თავი, სადაც დიაკვნის აღწერაა, პიესაში ამოღებულია, თუმცა ინსცენირების ავტორმა დიაკვნის სცენა ოსტატურად გააერთიანა დუელის სცენაში.

ინსცენირების სიუჟეტური სტრუქტურა შემდეგი პრინციპითაა აგებული:

1. I-II თავი მოთხრობაში - პირველი ეპიზოდი პიესაში (ლაევსკისა და სამოილენკოს სცენა);
2. V თავი მოთხრობაში - მესამე ეპიზოდი პიესაში, აქ მეორე ეპიზოდს მოჰყვება (ნადეჟდასა და ლაევსკის სცენა) მესამე ეპიზოდი, რადგან ორივე ნადეჟდას ეხება (ნადეჟდასა და მარია კონსტანტინოვნას სცენა);
3. III თავი მოთხრობაში - მეოთხე ეპიზოდი პიესაში (სცენა სამოილენკოსთან);
4. VI-VII-VIII თავები მოთხრობაში - მეხუთე ეპიზოდი პიესაში (პიკნიკის სცენა);

5. IX თავი მოთხრობაში - მეექვსე ეპიზოდი პიესაში (ნადეჟდასა და ლაევსკის სცენა);
6. მეშვიდე ეპიზოდი პიესაში (ლაევსკისა და სამოილენკოს სცენა);
7. X თავი მოთხრობაში - მერვე ეპიზოდი პიესაში (მარია კონსტანტინოვნასა და ნადეჟდას სცენა);
8. XI თავი მოთხრობაში - მეცხრე ეპიზოდი პიესაში (სცენა ფონ კორენთან);
9. XII-XIII-XIV თავები მოთხრობაში - მეათე ეპიზოდი პიესაში (სცენა მარია კონსტანტინოვნასთან);
10. XV თავი მოთხრობაში - მეთერთმეტე ეპიზოდი პიესაში (სცენა სამოილენკოსთან);
11. XVI თავი მოთხრობაში - მეთორმეტე ეპიზოდი პიესაში (დიაკვნის, სამოილენკოსა და ფონ კორენის სცენა);
12. XVII თავი მოთხრობაში - მეცამეტე ეპიზოდი პიესაში (სცენა ლაევსკისთან);
13. XIX-XX თავები მოთხრობაში - მეთოთხმეტე ეპიზოდი პიესაში (სცენა დუელის ველზე).
14. XXI თავი მოთხრობაში - მეთხუთმეტე ეპიზოდი პიესაში (3 თვის მერე; დასასრული).

საბჭოთა ეპოქის მკვლევრის, ლიტერატურის კრიტიკოსის, არკადი გორნფელდის მოსაზრებით, ჩეხოვი რუს ინტელიგენტში ხედავს მეშინას, რომელიც კარგად ახერხებს, შემნიღბავი თხელი ბლონდის საშუალებით თავისი მორალური უპასუხისმგებლობის დამალვას,¹ რაც კარგად ვლინდება ლაევსკის ხასიათში. ივან ანდრეევიჩი ლაევსკი გაუცხოებულია, როგორც საკუთარ თავთან და ცოლთან, ასევე საზოგადოებაში დამკვიდრებული შეხედულებების მიმართ. მეოცნებე, კანონების უარმყოფელ, მექალთანე პერსონაჟს ქმრიანი ქალი შეუყვარდება, რომელთანაც თავდაპირველად საერთო ინტერესები და იდეალები აკავშირებს, თუმცა მოგვიანებით ყოველგვარი გრძნობისგან იცლებს. ივან ანდრეევიჩი ორი წელი, სამოქალაქო ქორწინებით, ჯვარდაუწერლად ცხოვრობს ნადეჟდა ფიოდოროვნასთან, რომლის მიმართ არანაირ პასუხისმგებლობას აღარ გრძნობს. მათ შორის უკვე სულიერი კავ-

¹ Метафизическая дуэль. К пониманию Чехова, Кантор;
<https://voplit.ru/article/metafizicheskaya-duel-k-ponimaniyu-chehova/>

შირიც აღარ არსებობს – ურთიერთობა ტყუილზეა დამყარებული.

ივან ანდრეევიჩ ლაევსკი, თავისი ყოყმანითა და გაუბედავი ხასიათით, მაგონებს ბელიკოვს, მთავარ გმირს ჩეხოვის მოთხრობიდან – „კაცი ფუტლარში“, რომელიც, როგორც ლაევსკი – ფუტლარშია გამოკეტილი. მკვლევარი ერემია ქარელიშვილი ნაშრომში – „დიდი რუსი მწერალი ანტონ ჩეხოვი“ წერს: „ბელიკოვი ტიპური წარმომადგენელი იყო იმ უიმედო ობივატელი ინტელიგენტისა, რომელიც რეაქციისაგან შეშინებული, ცხოვრებას განუდგა და ყოველ წუთს მხოლოდ თავის გადარჩენაზე ფიქრობდა“.¹ არსებულ მრავალფეროვნობით სისტემას ბელიკოვისა და ლაევსკისნაირი ადამიანები ფატალურ შედეგებამდე მიჰყავთ. მაგალითად, გავიხსენოთ, „შინელის“ (ნიკოლოზ გოგოლი) პერსონაჟი აკაკი აკაკიევიჩი – რეაქციული სისტემის, ბიუროკრატიისა და უსულგულო სამოგადოების წარმომადგენელი, რომელიც, იმავდროულად, მსხვერპლიც აღმოჩნდება.

გორკის აზრით, „ჩეხოვი ჭკვიანი, გულმართალი, მოსიყვარულე და თანამგრძობი ადამიანია“.² ვფიქრობ, ჩეხოვის შემოქმედებაში ექიმი პერსონაჟები („დუელში“ – სამოილენკო, „ძია ვანიაში“ – ასტროვი, „თოლიაში“ – დორნი და ა.შ.), მწერლის ბიოგრაფიიდან გამომდინარე, მის პიროვნულ ფასეულობებსა და პოზიციებს გამოხატავენ. სავსებით შესაძლებელია, რომ მწერლის სათქმელი დავაკავშიროთ პერსონაჟ სამოილენკოსთან, რომელიც ყველასათვის სანდომიანი, უანგარო და თავდადებული მკურნალია. „დუელში“ ლაევსკის გვერდით წარმოდგენილია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟი – ზოოლოგი ფონ კორენი, რომელიც კავკასიაში ჩადის შავი ზღვის მედუზების ემბრიოლოგიის შესასწავლად. ფონ კორენი, ლაევსკის მიმართ თავიდანვე სკეპტიკურად არის განწყობილი. მისი თვალთახედვით, ლაევსკისნაირი ადამიანები, რომლებიც ალკოჰოლში, ბანქოს თამაშსა და ქალებში ხედავენ კაცობრიობის ცხოველმყოფელობის არსს, უპერსპექტივონი და ამაოების ჭაობში ჩაფლულნი არიან. ისინი მხოლოდ ფიზიკურად ამრავლებენ „უძლურ და გახრწნილ კაცობრიობას“.

ბუნებისმეტყველი მეცნიერის, ფონ კორენისა და ფილოლოგ ლაევსკის სიტყვიერი კონფლიქტი შესაძლებელია მეტაფორულადაც გავიაზროთ, როგორც დუელი. გავაიგივოთ ეს იდეური კონფ-

¹ ქარელიშვილი, დიდი რუსი მწერალი ანტონ ჩეხოვი, თბ., 1954, გვ. 34.

² წულუკიძე, გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1944, N24.

ლიქტი იმ მარადიულ, არსობრივ დაპირისპირებასთან, რომელიც გამოწვეულია როგორც საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარული მეცნიერებების, ასევე ემპირიული და თეორიული ცოდნით - ორი მსოფლმხედველობის ურთიერთშეჯახებით.

ალბათ, ფონ კორენის ცხადად არარუსული გვარი ბგერწერითი მსგავსებით (პარონიმივით) შემთხვევით არ უკავშირდება მსგავსი რუსული სიტყვის ფუძეს, იქნებ (გარდა პროფესიისა) ამ ალევორიებითაც მინიშნებულია, რომ ის ყოფიერებაზე ჩაფრენილი, მიწაში მყარად ფესვადგმული მატერიალისტია. ფონ კორენს სურს, რომ ივან ანდრეევინი გამრავლებაზე მაინც იყოს ორიენტირებული, ლაევსკი კი - საზოგადოებრივი აზრისგან თავის დაღწევას, პირობითობებისა და მორალური ნორმებისაგან თავისუფლებას ცდილობს. ეს იდეოლოგიურად განსხვავებული ადამიანები, ცხადია, ზნეობრივადაც მკვეთრად განსხვავდებიან. თავად ლაევსკი საკუთარ თავს „უიღბლო ადამიანს“ უწოდებს და ამაში, ლიტერატურას ადანაშაულებს. მის მიერ დასახელებულ „დამნაშავეთა“ შორის ცნობილი რუსი მწერალიცაა (ტურგენევი) და ლიტერატურული პერსონაჟებიც (პეჩორინი და ონეგინი).¹

მოთხრობაში ეპოქისათვის დამახასიათებელ ისტორიულ რეალიებს ვაწყდებით. მეფის რუსეთის დროს მცხოვრები მწერალი, ბატონყმობის შემდგომდროინდელ თავგასულობას ლაევსკის აზროვნებასთან აიგივებს, ლაევსკი კი თავის გასამართლებლად ამბობს, რომ „ჩვენ ვართ უსიცოცხლო, ნერვებაშლილი მოდგმა ბატონყმობისა“.² ლაევსკის მისწრაფებების რეალიზება ისევე შეუძლებელია, როგორც ფუტლარში მყოფი ბელიკოვის. მას მთელი არსებით სურს რეალობიდან გაქცევა, მაგრამ გარემოება არ აძლევს ამის საშუალებას.

ნაწარმოებში ექიმ სამოილენკოს სახლში გაიმართება, განსხვავებული პოზიციებისგან წარმოქმნილი, სიტყვიერი დუელი. ეს სცენა, შესაძლოა, მათი ურთიერთობის კულმინაციურ მომენტადაც აღვიქვათ. ვფიქრობ, ზოოლოგის მთავარი შეცდომაა, რომ ვერ უგებს საკუთარ თავსაც კი. დუელის დასასრულს ხვდება, რომ ლაევსკის მიმართ მხოლოდ პირადი შუღლი ამოძრავებს. სიტყვიერი დუელი ქმედით, რეალურ დუელში გადაიზრდება. ლაევსკის შიში მოერევა და იწყება პერსონაჟის ტრანსფორმაცია. თავის

¹ პეჩორინი - პერსონაჟი ლერმონტოვის ნაწარმოებიდან, ჩვენი დროის გმირი.

² ჩხეზოვი, დუელი, თბ., 2017, გვ. 23.

სიზმრისეულ ცნობიერებაში იგი გარდაისახება საზოგადო მოღვაწედ და სამართლიან პიროვნებად. „[...] აღარ გაურბოდა ნადეჟდა ფიოდოროვნას, მას აღარ სჭირდებოდა ადგილის შეცვლა, ვინმესთვის რამის ახსნა. ასე დამთავრდა გმირის შინაგანი კონფლიქტი. ლაევსკიმ თავად გადაჭრა საკუთარი პრობლემები და ეს მოხდა მაშინ, როდესაც პირველად გადაწყვიტა დამოუკიდებლად ნადეჟდა ფიოდოროვნასთან დაახლოება, ეს იყო დუელის წინ“. ლაევსკი ინანიებს წარსულში ჩადენილ შეცდომებს. საკუთარ თავთან აღსარება კათარსისს განაცდევინებს და სურვილი უჩნდება, რომ დუელს ცოცხალი გადაურჩეს.

დუელი იმართება ერთმანეთისგან განსხვავებული ორი მეცნიერული დისციპლინის წარმომადგენელს შორის. ფონ კორენი, აფექტურ მდგომარეობაში, გადაწყვეტს ესროლოს ლაევსკის, სწორედ ამ დროს გამოდის სამალავიდან დიაკვანი, რაც განაპირობებს დუელის მშვიდობიანად დასრულებას. „როცა ჩეხოვმა „დუელში“ მოისურვა ეჩვენებინა ლაევსკის პარაზიტული ცხოვრების უმაქნისობა, მას ბრალი დასდო იმაში, რომ მშობლიურ ბაღში „არც ერთი ხე არ დაურგავს და არც ერთი ღერი ბალახი არ გაუზრდია“.¹ დუელში გამარჯვებით ლაევსკიმაც და ბუნებამაც თანაბრად განიცადეს სახეცვლილება.

სპექტაკლი ორი პერსონაჟის – ლაევსკისა (გიორგი შერვაშიძე) და სამოილენკოს (დავით ხურცილავა) დიალოგით იწყება. მწერლის მიერ ნატურალისტურად გადმოცემული დიალოგური მეტყველება თემურ ჩხეიძემ პერსონაჟების ვიზუალურ-ვერბალური პრიზმიდან დაგვანახვა. წარმოდგენის დასაწყისში უკვე იკვეთება ორი განსხვავებული პროტოტიპის – მეფის რუსეთის დროინდელი რომანტიკოსისა (ლაევსკი) და სამხედრო ექიმის (სამოილენკო) სცენური სახე. სიუჟეტის განვითარების პროცესში, იმ დროს, როდესაც მაყურებელი ეცნობა ლაევსკის კონტრასტულ ხასიათს, სცენაზე ნადეჟდა ფიოდოროვნა (ქეთა შათირიშვილი) ექსტრავაგანტური, თავდაჯერებული ქალის იმიჯი შემოდის. ამ ეპიზოდში ლაევსკი მეგობარი ქალის მიმართ ნიჰილისტურ განწყობილებას ავლენს, თუმცა, საკმარისია სცენაზე გაჩნდეს მესამე პირი, მარია კონსტანტინოვნა (ლილი ხურითი), რომ ლაევსკი მომენტალურად მზრუნველ კაცად გარდაისახება.

¹ ჩუკოვსკი, ჩეხოვი, თბ., 1973, გვ. 33.

სცენაზე XIX საუკუნის, მეფის რუსეთის დროინდელი გარემო (მხატვარი: გიორგი ალექსი-მესხიშვილი). რეჟისორსა და სცენოგრაფს სურთ სცენაზე ეპოქისათვის დამახასიათებელი ატმოსფერო შექმნან. სპექტაკლში გამოყენებულ თითოეულ ნივთს ინდივიდუალური დატვირთვა აქვს. დეკორაციის სიძუნწე იმაზე მეტყველებს, რომ რეჟისორისთვის პრიორიტეტულია მსახიობის მიერ შექმნილი როლი და არა სპექტაკლის ვიზუალური მხარე.

თითოეული პერსონაჟი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ხასიათებით გამოირჩევა. სპექტაკლის დასაწყისიდან დასასრულამდე დავით ხურცილავას გმირის -სამოილენკოს საპასუხო ქმედება არის გააზრებული და შეგნებული პროტესტი არსებული იდეოლოგიური დუელის მიმართ. ფონ კორენი კი, რომელიც შემდგომდროინდელი რუსი ბოლშევიკის პროტოტიპურ სახედაც კი გამოდგება, ლაევსკისადმი, როგორც ინტელიგენციის წარმომადგენლისადმი, ზიზღს გამოხატავს. ეს კონფლიქტი ასოციაციურად გაგვახსენებს ბოლშევიკებისა და ინტელიგენტების ცნობილ ანტაგონისტურ მიმართებებს, მოგვიანებით რომ გასაქანი მიეცემა საბჭოთა კავშირში.

რეჟისორი მსახიობების გონებას და გრძნობას ერთმანეთს უპირისპირებს. სრულიად შესაძლებელია, რომ გონება ფონ კორენს დავუკავშიროთ, გრძნობა კი - ლაევსკის. ასეთი დისპოზიციისას, ასოციაციურად, ცხადია, ვიხრებით კლასიციზმის ესთეტიკისკენ, როცა გონება მკვეთრად უპირისპირდება გრძნობას, ეს ვითარება ქმნის კონფლიქტს, ხოლო კონფლიქტი თავისთავად წარმოშობს დუელის, ანუ შეურიგებელი და ტრაგიკული ორთაბრძოლის, ალბათობას.

მასობრივ სცენებში თითოეული პერსონაჟი თანაბრად იქცევა ყურადღებას, ამისათვის რეჟისორი მარჯვედ და ეფექტურად იყენებს განათებას, რადგან ყველა მსახიობის მოქმედება ნათლად ჩანდეს და მაყურებელსაც უყურადღებოდ არ დარჩეს არცერთი მოქმედება. სპექტაკლში ორი სცენაა, რომელიც, ნიმუშია იმისა, თუ როგორ უნდა გამართო მოკლე ეპიზოდი დრამატურგიული სტრუქტურის სრული დაცვით, თანაც ისე, რომ სასცენო ინსტრუმენტები არ გამოიყენო და ააგო მხოლოდ მსახიობის შესაძლებლობებზე.

მსახიობ ლილი ხურითის პერსონაჟი - მარია, ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია მეფის რუსეთის დროინდელი ეპოქისა, თავისი არისტოკრატიული ეტიკეტითა და იმ ზნეობრი-

ვი ქალის სტატუსით, რითაც საზოგადოებაში სარგებლობს. მარია ნადეჟდასთან სახლში მხოლოდ იმის შემდეგ მიდის, როცა გაიგებს, რომ ნადეჟდას ქმარი გარდაცვლილა. „შეწუხებული“ უსამძიმრებს მეუღლის გარდაცვალებას, თუმცა იმასაც ეუბნება: „ზოგი ჭირი მარგებელია და თქვენ უკვე შეგიძლიათ დაქორწინდეთ ლაევსკიმე“. ნადეჟდა რთულ ფსიქოლოგიურ ჩიხშია, იგი გრძნობს პასუხისმგებლობასაც და თან, თავს არიდებს საჩოთირო აღსარებას – უმძიმს ლაევსკის გამოუტყდეს, რომ ურთიერთობა ჰქონდა აჩმიანოვთანაც (მსახიობი – ლევან სარალიძე) და კირილინთანაც (მსახიობი – თორნიკე გოგრიჭიანი). ნადეჟდას სურს, თავისი შეცდომა გაუზიაროს მარიას, თუმცა ვერ ბედავს. ეს არყევს მის ფსიქიკას და ისევე როგორც ლაევსკი, ერთადერთ გამოსავალს ამ ქალაქის დატოვებაში ხედავს. ორივე პერსონაჟს აერთიანებს შექმნილი რეალობიდან ფსიქოლოგიური და ფიზიკური გაქცევის სურვილი. ისიც აღსანიშნავია, რომ ტერიტორიის, სივრცის ცვალებადობას ესწრაფვიან და არა შინაგან ტრანსფორმაციას.

რეჟისორს სპექტაკლში ახალი პასაჟი შემოაქვს. მსახიობი ავტორის მიერ დაწერილ რეპლიკას თავად ამბობს და ამავე დროს, განასახიერებს. „ნადია შევიდა საძინებელში და ლოგინზე წამოწვა, აკანკალდა, სწყუროდა, არავინ იყო წყლის მომწოდებელი“ – სპექტაკლში ტექსტს მსახიობი თვითონ ამბობს და ვიზუალურადაც ასახიერებს. წარმოდგენის დროს მაყურებელი ფსიქოლოგ-დამკვირვებლის როლშია. სპექტაკლში რეჟისორი ადამიანის არსს იკვლევს. ის რომელიმე პერსონაჟს კი არ ადანაშაულებს, არამედ იმ მიზეზშედეგობრივ მოვლენებს ეძებს, რომელთა გამოც ასეთებად ჩამოყალიბდნენ. ლაევსკი ეტაპობრივ ტრანსფორმაციას გადაის მაშინ, როდესაც გაიგებს, რომ რამდენიმე დღით მისი ქალაქიდან გამგზავრება გადაიდიო. ამ მომენტში პერსონაჟს ნერვული აშლილობა ეწყება. ეს სცენა ერთ-ერთი რთული ფსიქოლოგიური ეპიზოდია სპექტაკლში. აქ ლაევსკის ემოციები დინამიკური და კასკადურია – სიცილიდან ტირილში გადაიზრდება, ვფიქრობ, რომ ეს მონაკვეთი მსახიობისაგან უფრო მეტ სიზუსტესა და გააზრებას ითხოვს.

სპექტაკლში ქორეოგრაფიას (ქორეოგრაფი – მარიამ ალექსიძე) მნიშვნელოვანი როლი აკისრია. ეს ამკარაა განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მარია კონსტანტინოვნას სახლში ლაევსკის პა-

ნიკური შეტევა ემართება. ამ სცენაში ნადეჟდა თავის მღელვარებას ვალსის ცეკვაში გამოხატავს. ამ ეპიზოდური ცეკვის მონაკვეთში ნადეჟდა ორგანულად და დინამიკურად გადმოსცემს საკუთარ ემოციურ განწყობას.

რეჟისორი დეტალურად იკვლევს პერსონაჟთა ფუნქციას და მოთხრობის ფსიქოლოგიურ-ლიტერატურული ანალიზი სცენაზე გადმოაქვს. ლაევსკის პათიოსან მოქალაქედ გადაქცევა და კულმინაციური ტრანსფორმაცია დუელის წინაღამეს ხდება. ამ დროს ის საკუთარ ფიქრებს თავისუფლებას ანიჭებს. იმ დროს, როდესაც სეკუნდანტები (მსახიობები: გაგა შიშინაშვილი, გიორგი რაზმაძე, ლევან სარალიძე, ბექა ხაჩიძე) მოუწოდებენ შერიგებისკენ ლაევსკისა და ფონ კორენს, ლაევსკი თანახმაა, თუმცა ფონ კორენი შეთავაზებას უარყოფს. ამ ტრაგიკულ ვითარებას ფატალური შედეგი აარსდა დიაკვნის (მსახიობი - ივა ქიმერიძე) გამოჩენამ. სპექტაკლში, ისევე როგორც მოთხრობაში, საბოლოო რეპლიკას დიაკვანი წარმოთქვამს - „არცა რა ჩანს, არცა რა ისმის“. ეს სიტყვები პიესის ფაბულის შემაჯამებელი ფრაზაა. ვფიქრობ, დიაკვნის მოქმედება მოთხრობაშიც და სპექტაკლშიც რეჟისორის მთავარი სათქმელია, რადგან მან გადაარჩინა ორი განსხვავებული იდეოლოგიის მქონე პერსონაჟის მომავალი. ფაქტობრივად, დიაკვნის ფრაზა აგვირგვინებს მოთხრობას. რა არის ეს?! ავტორისეული სკეფსისი თუ კონტრასტული იდეური ბრძოლით გატაცებული ეპოქის ნიშანი?!

ნაშრომში განვიხილეთ თარგმნილი თხზულების ინსცენირება, სადაც წარმოდგენილია ადამიანის შინაგანი ცხოვრების, წინააღმდეგობების ძიება, ღრმა და გააზრებული ფსიქოლოგიზმი, იდეური ჭიდილი და ყოფის, ეპოქის, იდეოლოგიების ტყვეობაში მოქცეული პიროვნებების საზრისული მაძიებლობა. ყოველივე ეს მეტწილად სწორედ ისეთი გამორჩეული ხელწერის შემოქმედისთვის შეიძლება იყოს საინტერესო, როგორც რეჟისორი თემურ ჩხეიძე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- А. П. Чехов, „Дуэль“, Примечания.
- Кантор Владимир Карлович, „Метафизическая дуэль. К пониманию Чехова“, Vorlit.ru;
- არისტოტელე. სულის შესახებ, მთარგმნელი თამარ კუკავა, თბ., 2001;
- ქარელიშვილი ერემია, დიდი რუსი მწერალი ანტონ ჩეხოვი, თბ., 1954;
- ჩეხოვი ანტონ „დუელი“, მთარგმნელი თ.გოდერძიშვილი, თბ., 2017;
- ჩუკოვსკი კორნეი, ჩეხოვი, თბ., 1973;
- წულუკიძე ვანო, ა. ჩეხოვი, გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1944, N24;



კინომსოფენობა



ილია ასიტაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
აუდიო-ვიზუალური რეჟისურის
სადოქტორო პროგრამის დოქტორანტი
ხელმძღვანელები - პროფ. დავით ჯანელიძე,
პროფ. ლელა ოჩიაური

პასტინგი - ისტორია და მახასიათებლები

საკვანძო სიტყვები: კასტინგი, მსახიობი, ტიპაჟი, ფსიქოლოგიური სა-
ხე, უნარები, მახასიათებლები.

კასტინგის არსი, თავისებურებები, პრობლემები და მახასიათებლები - საქართველოში ნაკლებად შესწავლილი და გაანალიზებულია, მხოლოდ ეპიზოდური ხასიათი აქვთ, არა მხოლოდ თეორიული, არამედ პრაქტიკული საჭიროების თვალსაზრისითაც. მაშინ, როდესაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია კინონაწარმოების შექმნის პროცესში.

თუ როგორ მიმდინარეობდა კასტინგი და პრობლემები, რომლებიც სინჯების დროს გათვალისწინებული არ იყო, მოგვიანებით, უკვე ფილმის გადაღების პროცესში იჩენენ თავს. სამსახიობო ნამუშევრის სირთულეებიც სწორედ ამ ეტაპიდან იწყება.

მსოფლიო კინოს ისტორიაში კასტინგი ყოველთვის გარკვეული მნიშვნელობისა და საპასუხისმგებლო ეტაპად, „სამზადისად“ ითვლებოდა. და უხმო კინოს პერიოდიდან, უკავშირდება მთავარ კითხვას - რას და ვის ეძებს ავტორი, რა უდევს მის ძიებებს საფუძვლად და რა მიზანი აქვს.

ნებისმიერ შემთხვევაში, არჩევანის გაკეთებისას, ითვალისწინებენ, თუ ვინაა პერსონაჟი, სად და როდის ცხოვრობს ის, რა წარსული, რა ბიოგრაფია ჰქონდა და რა სურს აწმყოსა თუ მომავალში. უფრო ზუსტად, როგორ ხედავს ამ ყველაფერს რეჟისორი, როგორ წარმოუდგენია მომავალი ფილმის ბუნება და რას და რა მიზნით მოითხოვს, ამა თუ იმ როლის შემსრულებელი მსახიობისგან.

თუ რეჟისორი ეძებს ამ კითხვაზე პასუხს, თან, კონკრეტულ პასუხს, მაშინ მხატვრული სახეც პასუხების თანახმად იქმნება და

კასტინგის ძირითად პირობაშიც ეს უნდა იყოს გათვალისწინებული.

ფაქტმა, რომ სინჯების სათანადო შესწავლა და მნიშვნელობის ხაზგასმა, კვლევა, შედეგებზე დაკვირვება და დასკვნების გამოტანა წლების განმავლობაში იშვიათობა იყო, ქართული კინოცა და კინოსამსახიობო სკოლაც ნეგატიურ შედეგამდე მიიყვანა.

კასტინგის თეორიული ანალიზი, არც სამეცნიერო ლიტერატურაში და არც მიმოხილვითი სტატიების სახით, კასტინგის თავისებურებებისა და სპეციფიკის შესახებ, არც ქართული ფილმების კვლევის საფუძველზე და არც ქართულ ენაზე არ მოიპოვება. მაშინ, როდესაც თეორიული კვლევა და კრიტიკული ანალიზი, სავარაუდოდ, გავლენას მოახდენდა ფილმის პროფესიულ ჩარჩოებში შექმნასა და გმირის მხატვრული სახის ჩამოყალიბების პროცესზეც.

ცხადია, სინჯების მართვა და სარეჟისორო ამოცანასთან თანხვედრა, ის საკითხია, რომლის სრულყოფაც აუცილებელი, ხოლო ანალიტიკური განხილვა სასურველია, კინოს სპეციალობის სწავლების პროცესში.

რობერ ბრესონი, წიგნში „ჩანაწერები კინემატოგრაფზე“ ხშირად ადარებს პროფესიონალ და არაპროფესიონალ მსახიობებს. იგი, ძირითადად, არაპროფესიონალ მსახიობებთან მუშაობდა და მიზეზს თავისებურად განმარტავს.

ფრანგული კინოს რეფორმატორი, „ახალი ტალღის“ ლიდერი ფრანსუა ტრიუფო, წიგნში „რაც თვალს სიამოვნებს“, პროფესიონალებს პირად გამოცდილებას სთავაზობს.

წიგნში „ჰიჩკოკი/ტრიუფო“ (Hitchcock/Truffaut, 1966) სინჯების თემაზე ალფრედ ჰიჩკოკის ანალიზს ვეცნობით: „საუკეთესო კასტინგი ჩანს ნოველებში, რადგან იქ ავტორებს არ უწევთ მსახიობების მოძებნა“.

სიდნი ლუმეტი, წიგნში „ფილმის კეთება“ (Making Movies), საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს მსახიობის ქცევის მოტივაციის საკითხების განხილვას.

ქართველ რეჟისორ, დრამატურგ, მხატვარ რემო ესაძის წიგნის „ბიპლონი კინორეჟისურის შესახებ“, ერთ-ერთი თავში, „კინო და თეატრალური მსახიობი - მსგავსება და განსხვავება როლზე მუშაობისას“, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ავტორის მო-

საზრებები მსახიობთან მუშაობისა და კასტინგის პროცესის პრაქტიკული შედეგების შესახებ.

ეკრანზე მხატვრული სახის შექმნის პროცესი ერთ-ერთი მთავარი პრობლემატური საკითხია. პერსონაჟების სინჯებზე მუშაობის არსებული გამოცდილების პრაქტიკა ძალიან შორს მიდის და ისტორიული ფესვებით უკავშირდება სახიობით ხელოვნების (სახალხო წარმოდგენები) გამოცდილებას, რომელიც, სამსახიობო უნარებისა და გარკვეული მონაცემების გარდა, პერსონაჟის თვისებების წარმოჩენასა და გამოყენებას გულისხმობდა.

გმირის სახეზე მუშაობისას, ყოველთვის დიდ როლს ასრულებდა წარმოსახვის უნარიც, რომლის მიხედვით, მაყურებლის წარმოდგენები დადებით, უარყოფით, კეთილ, სევდიან, მხიარულ ან სხვა თვისებების პერსონაჟებზე ერთიან სტანდარტს ეფუძნებოდა.

ნეგატიური თვისებების გამოსახატად, მსახიობები და ქრისტიანობამდელი პერიოდის ხელოვანები ეძებდნენ ისეთ მარტივ მიმიკურ ნიშნებს, როგორებიც შეიძლება ჰქონოდა შესაბამისი ხასიათის ადამიანს/მსახიობს. ან ეძებდნენ მსგავსებას, ამა თუ იმ ცხოველთან ასოცირებული მიმიკურ-სახასიათო შტრიხების მიხედვით.

ეს მარტივი და ცნობილი გამოცდილებაა, რომელიც, ძირითადად, ამ პირდაპირი ხასიათის ნიღბების - ტიპური ხასიათებისა და განწყობის შექმნას ემსახურება.

როდესაც მხატვრობამ და ლიტერატურამ ხასიათისა და გმირის მხატვრული სახის „დახასიათების“ დიდი გამოცდილება შეიძინა, საზოგადოებისთვის სტანდარტად ქცეულმა „ნიღბებმაც“ და პერსონაჟებმაც ხასიათების ძიების პროცესს სხვა გზა მისცეს. ესეც ერთგვარი „კასტინგი“, პირველი სინჯები იყო, თუმცა, უფრო მარტივ ფორმებად ჩამოყალიბებული - გარეგნულ ნიშნებსა და ღრმად ჩაბუდებულ თვისებებში.

ადამიანის გარეგნობასა და ხასიათში, მთავარი დეტალების ძიების ხელოვნება რთულად წარმავალი პროცესია და ცალკეული ავტორების ბიოგრაფიაში ინსპირაციის წყაროდ ყალიბდებოდა. სწორედ ამ ძიებების შედეგია ხასიათისა და ტრადიციული გარეგნული იმიჯის შექმნის სურვილიც, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და კერძოდ, სამსახიობო ხელოვნებაში.

ასევე, ამ ძიების შედეგია ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებებისა და გარეგნული ნიშნებისადმი კინორეჟისორების ინტერესი, რომელიც XX საუკუნის 20-იან წლებში, ავანგარდულ კინოში გა-

მომჟღავნდა. და რეჟისორი სინჯებზე, ხშირად მისთვის, საინტერესოს სრულიად საპირისპირო ფიზიკური მონაცემებისა და ტემპერამენტის, პროფესიონალ თუ არაპროფესიონალ მსახიობებში აღმოაჩინდა ხოლმე.

რას ნიშნავს ტიპაჟი, რომელსაც ასევე მხოლოდ ხასიათის მიხედვით ეძებდნენ რეჟისორები კინოს იტორიის სხვადასხვა ეტაპზე და რას ნიშნავს პროფესიონალი მსახიობის თვისებების, ფსიქოლოგიური და ტიპური ნიშნების ჯერ აღმოჩენის, ხოლო შემდგომ გამოვლენის ხელოვნება?

ესაა ათასობით, გარეგნული და არა გარეგნობაში არსებული ფსიქომახასიათებლის ერთობლიობა, ერთმანეთისაგან გამომდინარე ნიუანსები, რომლებსაც სინჯებისას, სხვადასხვა მიზნისთვის ეძებენ პროფესიონალი ავტორები.

კასტინგის პროცესი ხშირად წარმოსახვით რესურსს ეყრდნობა, რომელსაც, მეორე მხრივ, შესაძლებელია გამოუსწორებელი შედეგები მოჰყვეს, თუ ამ სტანდარტით შერჩეული ხასიათები მოქნილობას და მხატვრულ აზრს იქნებიან მოკლებული.

კინოს მკვლევარი, თეორიული კვლევების ავტორი და ანალიტიკოსი, ისტორიკოსი ანდრე ბაზენი, ნაშრომში „ტოტალური კინოს მითი“ წერს, რომ კინო იდეალისტური მოვლენაა, რომ მისი ძირები არსებობდა ადამიანის გონებაში, რომ საუკუნეობრივი წარმოსახვა კინოს საწყისს, მის იდეას რეალობის ასახვასთან აიგივებდა.¹

შესაბამისად, რეჟისორის მიერ პერსონაჟის ხასიათის აღქმის ნებისმიერი გზა, არა უშუალოდ კინოს გამოგონებასა და განვითარებასთან, არამედ ზოგადად, მისი იდეის განვითარებასთან ერთად ყალიბდებოდა, ხოლო არსებობის პირველ ათწლეულებში, კინომ მხოლოდ დაიწყო პერსონაჟის ძიების პროცესი.

კინოში პროფესიონალი მსახიობების მისვლამ სინჯები კიდევ უფრო საინტერესოდ წარმართა. მერი პიკფორდისა და დაგლას ფერბენქსის კინოიმიჯები გარეგნული თვისებების სხვადასხვა სტანდარტს მოიცავდნენ. ჩაპლინის „პატარა მაწანწალა“ მანამდე არარსებულ, ახალ ხასიათს ქმნიდა, ხოლო ცივი, თითქოს ემოციისგან დაცლილი სახეების მოზღვავება კინოს განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე - სტანდარტისგან გაქცევის სურვილთან ასოცირდება, რაც თითქმის ყველა რეჟისორს სურდა, თუმცა სხვადასხვა დროში და კასტინგზევე აკეთებდა სათანადო არჩევანს.

¹ კუჭხიძე, ეკრანი და დრო, 2009, გვ.45.

გმირის ხასიათის ძიების ეტაპი საინტერესო და უმეტესად ხანგრძლივი პროცესია, რომელიც ერთ რომელიმე სტანდარტულ სისტემაში იშვიათად თავსდება. გმირისა და ხასიათის, ანუ პერსონაჟის, წინასწარ, ნაწილობრივ მაინც, ჩამოყალიბებული ხასიათის გარეშე, ამბავი უბრალოდ ვერ იარსებებს. სინჯებზე ხასიათის მთავარი შტრიხების თავიდანვე მიგნება განსაზღვრავს იდეის წარმატებასაც. კასტინგი შესაძლებელია გახდეს გმირის ბუნებრივად წარმოჩენის გზა, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ საქმე გვაქვს პირობით ფორმასთან მხატვრულ ფილმში, ან, უბრალოდ, პირობით გარემოსთან. რამდენად სიმბოლურიც ან მეტაფორულიც უნდა იყოს ამა თუ იმ პერსონაჟის ხასიათის შექმნის ფორმა, რამდენად პირობითიც უნდა იყოს სამყარო მის ირგვლივ, კასტინგის პროცესშიც კი, რეჟისორი უკვე ეძებს ე.წ. მთავარ საყრდენს. კონკრეტულად, ეძებენ იმას, რაც მაცურებელს ნანახის სიმართლეში, მის „ნამდვილად“ არსებობაში დაარწმუნებს.

ის, რომ გარემო ეკრანზე შეიძლება იყოს პირობითი, კინოში ჩვეულებრივი ამბავია. ისიც, რომ გმირის ხასიათში ხშირად არა ერთი, არამედ რამდენიმე თვისება უნდა იყრიდეს თავს, მიღებული ფაქტია. მაგრამ ყოველთვის, ასეთ პირობითობაშიც კი, მოძრავი ფიგურა, ადამიანი, პერსონაჟი, გმირი – მკვეთრად გამოხატული თვისებების მატარებელი უნდა იყოს.

სწორედ აქ იჩენს თავს კითხვა, პროფესიონალი და არაპროფესიონალი მსახიობების ყოფნა-არყოფნის საფუძველსა და განსხვავებების შესახებ. გარეგნული ნიშნები ერთი მხრივ – როდესაც გვგონია, რომ არაპროფესიონალ მსახიობში მხოლოდ გარეგნულ შტრიხებს უნდა ვეძებდეთ და მხოლოდ დრამატული მსახიობის რესურსის აღმოჩენის სურვილი პროფესიონალ მსახიობებში – მეორე მხრივ.

და მაინც, საბოლოოდ დადგენილი წესი კასტინგის პროცესში იშვიათად მოქმედებს – თუ რა, რომელი მახასიათებელი აღმოჩნდება სინჯის პროცესში დომინანტური – ე.წ. წამყვანი თვისება, ამა თუ იმ არჩევანის გაკეთებისას, მაინც ბუნდოვანია. არასტაბილურია. ერთ ადამიანში, ერთ პერსონაჟში რამდენიმე თვისების არსებობა თავიდანვე გულისხმობს მის შემსრულებელში რაღაც გარკვეული ტიპის რესურსის აღმოჩენას და გააზრებას.

როდესაც ამგვარ კრებით ხასიათებზეა საუბარი, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი, როგორცაა რე-

ალური ხასიათების აღმოჩენის სურვილი, რაც გულისხმობს, რომ სიმართლის გამოხატვის თითოეული გზა და ფორმა საინტერესოა და, თავისთავად, გულწრფელიც უნდა იყოს.

ფრანგი თეორეტიკოსი ემედვი ეფრიმი თვლიდა, რომ კინოქმნილება ეფუძნება სამ ძირითად კომპონენტს – მაყურებელს, ავტორსა და სინამდვილეს.¹ მაყურებელი ავტორის არჩევანს აღიქვამს – ავტორი ირჩევს, ხოლო სინამდვილე მსახიობსა და ტიპაჟში დამალული რესურსის ამოცნობის საშუალებას იძლევა.

კინოს ბუნებიდან გამომდინარე, მხატვრის, რეჟისორისა და თავისთავად, სცენარისტის აღმოჩენილ ხასიათს ხედვა სჭირდება და არც ისაა აუცილებელი, ავტორი კასთინგზე, რეალობის ზუსტ გამოვლინებას ეძებდეს.

თუ ისტორიას დავუბრუნდებით, სწორედ XX საუკუნის 20-იანი წლების კინოავანგარდმა შეასუსტა და შეცვალა ასეთი მიდგომა მხატვრული სახის მარტივად გასაგები თვისებების ძიებისადმი. ისეთმა მიმდინარეობებმა, როგორებიც იყო, მაგალითად, სიურრეალიზმი და გერმანული ექსპრესიონიზმი, გმირის შემსრულებლის არჩევის გზა რადიკალურად შეცვალა – მინიმალურმა ემოციურმა გამოხატულებამ გარეგნობაში ექსპრესიული ხასიათები ჩაანაცვლა და პირიქით, მკვეთრმა შტრიხებმა გარეგნობაში ახალი ფუნქცია შეიძინა.

მოგვიანებით კი, ეს ექსპრესიული შტრიხები ჩაიკარგა 40-იანი წლების გასართობი კინოს სტანდარტებსა და გარეგნულ ნიშნებში.

ნიცშე წერს: „ადამიანი არის ხიდი და არა მიზანი“, რომ „ადამიანად ყოფნა გულისხმობს ზრდას, ცვალებადობასა ასევე, განვითარებას“;² ისევე, როგორც პერსონაჟის ხასიათის ძიება – სინჯი გულისხმობს ამ ხასიათის ზრდასა და განვითარებას.

აუცილებელი არაა ყოველ ჯერზე ამ საზომით მივუდგეთ შემსრულებლის არჩევის, მისი ძიების მხატვრულ პროცესს, თუმცა ნიცშეს პოზიციიდან ერთი რამ ნათელია: მსოფლმხედველობა – როგორიც და რამდენად პრიმიტიულიც უნდა იყოს მაინც, მარტივადაც კი, უნდა ჩანდეს გმირის ხასიათში და ხასიათის გამოხატვის პირველ ეტაპზევე, გარეგნულ ნიშნებში.

¹ იქვე კუჭუხიძე, ეკრანი და დრო, 2009, გვ. 35.

² ბერიძე, თავართქილაძე, ფანცულაია, ფილოსოფია, 2009, საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის ბეჭდური არქივი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერიძე ი., თავართქილაძე გ., ფანცულაია თ., ფილოსოფია, თავართქილაძის ეკონომიკურ ურთიერთობათა და სამართლის უნივერსიტეტი, თბილისის ეკონომიკურ ურთიერთობათა სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბ., 2009, საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის ბეჭდური არქივი.
- კუჭუხიძე ი., „ეკრანი და დრო“, თბ., 2009.
- „ჰიჩკოკი/ტრიუფო“ (Hitchcock/Truffaut), 1966.
- [www.masterclass.com /classes/martin-Scorsese-teaches-filmmaking](http://www.masterclass.com/classes/martin-Scorsese-teaches-filmmaking)
- OBITUARIES, Not Forgotten, By THE NEW YORK TIMES.
- Tom Burke, ‘Forman: ‘Casting Is Everything’, By THE NEW YORK TIMES, 1976; <https://www.nytimes.com/1976/03/28/archives/forman-casting-is-everything-castingis-everything-says-cuckoos.html>
- [https://www.nytimes.com/interactive/projects/cp/obituaries/archives/henri-cartier-bresson-photography,](https://www.nytimes.com/interactive/projects/cp/obituaries/archives/henri-cartier-bresson-photography)



ქორეოლოგია



ანა ღვინიაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქორეოგრაფიული ხელოვნების
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ეკატერინე გელიაშვილი

მრავალფეროვანი მიდგომების გამოყენება ინკლუზიური ცეკვის სწავლებისას

საკვანძო სიტყვები: *ინკლუზიური ცეკვა, გაკვეთილის მოდელი, სწავლის სტილი, სწავლების მრავალფეროვანი მიდგომები.*

საქართველოს სახელოვნებო და საგანმანათლებლო სფეროში შშმ პირებისა და ბავშვების საცეკვაო შესაძლებლობების მიმართ დღემდე არსებობს სტერეოტიპული დამოკიდებულება, რის გამოც დისკრიმინაციის მსხვერპლნი ხდებიან.

ცეკვის გაკვეთილებზე, ხშირ შემთხვევაში, პედაგოგ-ქორეოგრაფებს უჭირთ მოსწავლის სწავლის სტილის სწორად განსაზღვრა და სწავლების მრავალფეროვანი მიდგომების გამოყენება, რამაც უნდა უზრუნველყოს ჯგუფში ყველა მოსწავლის თანაბარი ჩართულობა.

აღნიშნული გამოწვევების საპასუხოდ, შევიმუშავეთ ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილის საავტორო ინოვაციური მოდელი და სწავლების მიდგომები, რომლებიც ეფუძნება ქორეოგრაფიულ პედაგოგიკას, ინკლუზიური განათლების მეთოდოლოგიასა და ინტეგრირებულ საცეკვაო ჯგუფებში ოთხწლიან, საკუთარ, პედაგოგიურ პრაქტიკას.

შემუშავებული გაკვეთილის მოდელი სოციალურია. პირველ რიგში ორიენტირებულია მოსწავლეების საბაზო საცეკვაო უნარების განვითარებასა (14 უნარი) და ქორეოგრაფიული დადგმების განხორციელებაზე. გარდა ამისა, საგაკვეთილო პროცესში ვიყენებთ სინთეზურ თერაპიულ მიდგომას, სადაც გაერთიანებულია მუსიკათერაპიისა და ცეკვით/მოძრაობითი თერაპიის ტექნიკები.

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე ცეკვის სწავლების გზით ვცდილობთ მივალწიოთ გონების, სულისა და სხეულის ჰარმონიზაციას, გავაუმჯობესოთ მოსწავლის ზოგადი უნარები და ემოციუ-

რი სფერო, ხელი შევუწყობთ მათ სოციალიზაციასა და საზოგადოებაში ინტეგრაციას.

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილის აღნიშნული მოდელი განკუთვნილია სხვადასხვა შესაძლებლობათა მქონე ბავშვებისა და პირებისათვის. გაკვეთილი ეფუძნება საყოველთაოდ მიღებულ, უნივერსალური დიზაინის პრინციპებს, რითაც ვცდილობთ შევქმნათ თანაბარი სასწავლო საცეკვაო გარემო.

აღნიშნული სამუშაო მიზნების მისაღწევად, ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე საჭიროა გავითვალისწინოთ თითოეული მოსწავლის სწავლის სტილი.

„სწავლის სტილი არის პიროვნების მახასიათებელი და ინფორმაციის გაგების, დაუფლების, გადამუშავების, შენახვისა და აღდგენის უპირატესი გზა, რომელიც აადვილებს ცოდნისა და უნარ-ჩვევების დაუფლების პროცესს. ბევრისთვის მისაღებია ნებისმიერი გზით მიწოდებული მასალა, თუმცა რომელიმე მათგანს მაინც ვანიჭებთ უპირატესობას. სწავლის სტილის კლასიფიცირების არაერთი მოდელი არსებობს, თუმცა მათ შორის ყველაზე გავრცელებულია VAK (Visual, Auditory, Kinaesthetic) მოდელი, რომელიც სწავლის სამი ძირითადი სტილისა და მეთოდის მიხედვით ახდენს კატეგორიზებას: ვიზუალური (მხედველობითი), აუდიალური (სმენითი) და კინესთეტიური (სხეულებრივი)“.¹

VAK (Visual, Auditory, Kinaesthetic) - ეს სწავლების მოდელი სავსებით შეესაბამება ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილის ფორმას. მნიშვნელოვანია განვიხილოთ თითოეული სტილი, რათა მივუსადაგოთ სხვადასხვა საცეკვაო შესაძლებლობათა მქონე მოსწავლეებს სწავლების პროცესში.

აუდიალური (მუსიკალური) სწავლის სტილის მქონე მოსწავლეები ინფორმაციას უკეთ აღიქვამენ მოსმენით. ამ შემთხვევაში, საცეკვაო მოძრაობებსა და სივრცეში გადაადგილებებს (ნახაზებს) ვხსნით ვერბალური ან აუდიო საშუალებების გამოყენებით. მოსწავლეები უპირატესობას ანიჭებენ რიტმულ მელოდიებს, რაც ამარტივებს ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე დასწავლის პროცესს. ასეთ დროს, დამახსოვრების საუკეთესო მეთოდია საცეკვაო მოქმედებების დაწყებამდე ან მოქმედებების პროცესში ინსტრუქ-

¹ სწავლისა და სწავლების სტრატეგიების გამოყენება სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეებთან, გზამკვლევი, გვ. 33-34. shorturl.at/eGIT3

ციის ხმამაღლა წარმოთქმა და გამეორება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოსწავლის ყურადღება ადვილად გადართვადი ძლიერ ხმაურზე ან პირიქით, სიჩუმეზე. ამიტომ, საჭიროა ჯგუფში მუსიკისა და სხვა ხმების დაბალანსება.

ვიზუალური (სივრცითი) სწავლის სტილი, განსაკუთრებით მოცეკვავეებში, ყველაზე მეტადაა გავრცელებული. ვიზუალური საშუალებების დემონსტრირებისას ისინი უკეთ აღიქვამენ და ითვისებენ მასალას. სივრცითი უნარები და ორიენტაცია მათ ძლიერ მხარეს წარმოადგენს და დიდ როლს თამაშობს ეფექტური სწავლების პროცესში. ვერბალური გზით მიწოდებას, მოსწავლეებს წერილობითი ან ფერადი ნიშნებით ინსტრუქციები ურჩევნიათ. ასეთ დროს, საცეკვაო მოძრაობებისა და გადაადგილებების (ნახაზების) უკეთ აღქმისათვის, რეკომენდებულია დამხმარე საშუალებების (ფერადი ნიშნების, იატაკის სტიკერების, ალტერნატიული ბარათების, სლაიდების, ვიდეოების და ა.შ.) გამოყენება. ვიზუალური საშუალებების გამოყენებისას გასათვალისწინებელია ბალანსის დაცვა, რომ მოსწავლეების ყურადღება არ მოსწყდეს მთავარს – ცეკვის შესწავლას.

კინესთეტური (სხეულებრივი) – „კინესთეტური, მოტორული ანუ მოძრაობითი შეგრძნებები ეწოდება ჩვენი სხეულისა და მისი ნაწილების მოძრაობისა და მდგომარეობის შეგრძნებებს. კინესთეტური შეგრძნებების რეცეპტორებს უწოდებენ პროპრიოცეპტორებს, რადგან მათი გალიზიანება ხდება ჩვენი ორგანიზმის ამოძრავებით. საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ კინესთეტურ შეგრძნებებზე დაყრდნობით ადამიანი აღიქვამს ობიექტურ საგანთა და საზოგადოდ გარემოს თვისებათა რიგს შეხებითი აღქმის პროცესში. კინესთეტური შეგრძნებები დიდ როლს თამაშობს სივრცის აღქმის და, კერძოდ, სივრცის ოპტიკური აღქმის ჩამოყალიბებაში, ჩვევების შემუშავებაში და ა.შ. კინესთეტიკურ შეგრძნებათა დარღვევა იწვევს მოძრაობათა კოორდინაციის დარღვევას“.¹

ჩვენს პრაქტიკაში არსებობენ კინესთეტური სწავლის სტილის მქონე მოსწავლეები, რომლებიც უკეთ შეიმეცნებენ ინფორმაციას ტაქტილური (შეხებითი) რეპრეზენტაციების საშუალებით, სხეულის მოძრაობითა და ობიექტების მანიპულაციით. ასეთები შეიძლება იყვნენ აუტისტური სპექტრის მქონე მოსწავლეები ან დასწავლის უნარის დაქვეითების მქონეები.

¹ ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1981, გვ. 63-64.

„საკუთრივ შეხების შეგრძნება, მხოლოდ შეხების რეცეპტორების გაღიზიანებით გამოწვეული, მეტად ღარიბია სენსორულად. მას არ აქვს მკვეთრი სპეციფიკური სენსორული გამოხატულება: იგი იძლევა მხოლოდ შეხების, ხოლო ინტენსიური გაღიზიანების შემთხვევაში წნევის (დაწოლის) შთაბეჭდილებას“.¹

უფრო ცხადად და კონკრეტულად რომ განვმარტოთ – „ტაქტილური გულისხმობს შეხებას, ხოლო კინესთეტიური მოძრაობას, ორი მოდალობა, რომლებიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან. ამ სტილის მქონე მოსწავლეთათვის მნიშვნელოვანია, რომ პროცესში აქტიურად იყვნენ ჩართულები. „კეთებით სწავლება“ მათთვის ყველაზე ეფექტური სტრატეგიაა“.²

კინესთეტიური სტილის მოსწავლეებს, მაგალითად, ესა თუ ის ცეკვის ილეთი უკეთესად ამახსოვრდებათ მაშინ, თუ სხეულზე ვეხებით და ვეხმარებით მოძრაობაში. ამ დროს მოსწავლე გრძნობს მხარდაჭერას და მატულობს მოტივაცია საკუთარი საცეკვაო შესაძლებლობების მიმართ.

ტაქტილური რეპრეზენტაციის მეთოდი ხშირად წარმატებულია აუტისტური სპექტრის ან დასწავლის უნარის დაქვეითების მქონე მოსწავლეებთან მუშაობისას. გასათვალისწინებელია, რომ ასეთ დროს, საჭიროა მოქმედების სიხშირის დაბალანსება და ზომიერების დაცვა, რათა ცეკვაში დამოუკიდებლობის ხარისხი შენარჩუნდეს. ამასთან, ტაქტილური რეპრეზენტაცია არ უნდა იყოს უხეში ფორმით განხორციელებული. ის უნდა იყოს ნებადართული და მოსალოდნელი აქტი.

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილის პროცესში, სასურველია, მასწავლებელმა იცოდეს კონკრეტულ მოსწავლესთან რომელი სწავლის სტილით იხელმძღვანელოს. შესაძლოა ასევე ერთდროულად სამივე მათგანის გამოყენება, რასაც გულისხმობს მულტი-მოდალური სწავლების მიდგომა (სხვადასხვა შეგრძნებათა ერთდროულად ჩართვა).

ამდენად, ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე, ვიდრე მოსწავლის სწავლების მიდგომებს განვსაზღვრავდეთ, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია შევადგასოთ სწავლის სტილი და შემდეგ ვიფიქროთ მიდგომებზე, რომელთაც ქვემოთ განვიხილავთ.

¹ ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1981, გვ. 66-67.

² სწავლისა და სწავლების სტრატეგიების გამოყენება სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეებთან გზამკვლევი, გვ. 33-34.

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე სწავლების ძირითადი მიდგომები:

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე სწავლებისას ვიყენებთ მრავალფეროვან მიდგომებს: ა) ჰოლისტიკური მიდგომა; ბ) განვითარებაზე ორიენტირებული მიდგომა; გ) შესაძლებლობებზე დაფუძნებული მიდგომა; დ) ემოციურ, კოგნიტიურ ჩართულობაზე ორიენტირებული მიდგომა; ე) მულტიმოდალური მიდგომა; ვ) სინთეზური თერაპიული მიდგომა (მუსიკათერაპია და ცეკვით/მოძრაობითი თერაპია). ინკლუზიური ცეკვის სწავლების კონტექსტში მოკლედ განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

ა) ჰოლისტიკური მიდგომა

„ინდივიდს განიხილავენ, როგორც ბიოფსიქოსოციალურ ერთეულს (Engel, 1977, 1980), რომელიც ემყარება ადამიანის ჰოლისტიკური ხედვის და გონება/სხეულის კავშირს. ფსიქომოტორიკულობა აერთიანებს ფიზიკურ, ემოციურ, სიმბოლურ და შემცნებით ურთიერთქმედებას ინდივიდუალური შესაძლებლობისადმი - იყოს ბიოფსიქო სოციალურ კონტექსტში და იმოქმედოს“.¹

გარდა ამისა, ჰოლისტიკური მიდგომა „აქცენტს აკეთებს მოსწავლის მთლიან ზრდაზე, იმის ნაცვლად, რომ ხაზი გაუსვას ადამიანის გამოცდილების მხოლოდ კონკრეტულ ნაწილებს. ის ხაზს უსვამს მატერიალიზმს და ხელს უწყობს ადამიანის გამოცდილებას ყველა სფეროში: ინტელექტუალურ, ემოციურ, სოციალურ და სხვა“.²

ინკლუზიური ცეკვის სწავლებისას მოსწავლეს განვიხილავთ ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური და სოციალური ფაქტორების გათვალისწინებით. ბიოფსიქოსოციალური მიდგომა არის ფართოდ დანერგილი მოდელი, რასაც იყენებს ადამიანის ფსიქოლოგია, პედაგოგია, სოციოლოგია და ა.შ. ბიოფსიქოსოციალური მოდელის პრინციპების რეალიზებისას, ხდება ადამიანის საჭიროების კომპლექსურად გააზრება და შესაბამისად, შედეგიც კომპლექსურია.

ბ) განვითარებაზე ორიენტირებული მიდგომა (მრავალმხრივი და ჰარმონიული აღზრდა)

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება

¹ DR. MARIA DINOLD, University of Vienna., MICHELLE ZITOMER University of Alberta, Creating Opportunities for All In Inclusive Dance., Article January 2015, გვ. 46,47.

² იქვე.

მოსწავლის მრავალმხრივ და ჰარმონიულ აღზრდა-განვითარებას. აქ იგულისხმება: 1) ფსიქომოტორული განვითარება; 2) კოგნიტიური განვითარება; 3) ემოციური ინტელექტისა და სოციალური უნარების განვითარება; 4) ესთეტიკური და ზნეობრივი განვითარება.

ფსიქომოტორული განვითარება - ხელს უწყობს აღქმასა და მოძრაობას შორის კავშირის გაუმჯობესებას.

არისტოტელეს ამრით, „ზრუნვა სხეულისათვის უნდა უსწრებდეს ზრუნვას სულისათვის. სხეულის შემდეგ უნდა ვიზრუნოთ მიდრეკილებათა განვითარებისათვის ისე, რომ მათი აღზრდა ხელს უწყობდეს გონების განვითარებას, ხოლო სხეულის განვითარება სულის აღზრდას“.¹

„მეცნიერებმა დაამტკიცეს, რომ ადამიანის ფსიქიკური და ფიზიკური აპარატი განუყოფელია. იდეები, ემოციები, შეგრძნებები სხეულებრივ ფორმაში ასახვას პოულობს. ყველა ამრი, ფიქრი, ემოცია ფიზიკურად აისახება. ეს არის კავშირი ფსიქიკურსა და ფიზიკურ აპარატს შორის“.²

აღნიშნულ ასპექტს თუ განვიხილავთ კონკრეტულად ცეკვის სწავლებასთან მიმართებაში, უნდა აღინიშნოს, რომ „ფსიქომოტორული დომენი მოიცავს ცეკვის უნარების განვითარებას, მათ შორის კუნთების სიძლიერეს, მოძრაობის დიაპაზონს, გულსისხლძარღვთა ამტანობას, წონასწორობას, პოზის გაუმჯობესებას, კოორდინაციას და გამძლეობას (Green-Gilbert, 1992 Kaufmann 2006).

Seewald-მა (1993) შემოგვთავაზა ოთხი კონცეპტუალური მიდგომა მოძრაობის აღსაწერად: ა) ფუნქციური ინსტრუმენტი, რომელიც ცეკვაში ხაზს უსვამს ბალანსის გაუმჯობესებას და დაძაბულობის განმუხტვას; ბ) თვითაქტივირების პროცესს, რომელიც ცეკვაში ფოკუსირებულია გამოხატვის შინაგანად შესწავლასა და სხეულის ცნობიერების გაუმჯობესებაზე; გ) სტრუქტურების მიღწევა, რომელიც იძლევა აღქმისა და კომბინაციის შექმნის საშუალებას. ცეკვაში შექმნილ მრავალფეროვან მოძრაობის ნიმუშებს მივყავართ მოქნილობამდე და სენსორულ-მოტორულ ქცევამდე და დ) ცეკვაში არსებული ექსპრესიული შესაძლებლობების გამოყენებით ინ-

¹ პედაგოგიკის ისტორია, 1988, გვ. 29-30.

² კვირკველია, პრაქტიკუმი დამწყები მსახიობებისთვის და არა მარტო მათთვის, 2021, გვ. 51-52.

დივიდებსა და მათ ირგვლივ შექმნილი გარემოს შორის ურთიერთობების განვითარების საშუალება“.¹

კოგნიტიური განვითარება - ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია ცეკვის გაკვეთილზე სრულფასოვანი ჩართვისათვის და სწავლა-სწავლების პროცესში წარმატების მისაღწევად. ცეკვისას არავერბალური საშუალებით ხდება სამყაროში არსებული მოვლენებისა და ობიექტების შესახებ ინფორმაციების მიღება-გადამუშავება. მაგალითად, „კოგნიტიური ფსიქოლოგია შემეცნების პროცესს განიხილავს, როგორც ინფორმაციის გადამუშავების თანმიმდევრულ ეტაპებს, სადაც თითოეულ მათგანს თავისი უნიკალური ფუნქცია აქვს. იგი ეფუძნება კოგნიტიურ მიდგომას (პერსპექტივას) და ცდილობს პასუხი გასცეს შემდეგ კითხვებს: როგორ ხდება გარე სამყაროდან ინფორმაციის მიღება? როგორ გადაამუშავებს და ინახავს ადამიანის გონება მიღებულ ინფორმაციას? როგორ ხდება პრობლემების გადაჭრა და რა გავლენას ახდენს ეს ინფორმაცია ქცევაზე? აღნიშნულ კითხვებზე პასუხის გასაცემად ის შეიმუშავებს ინფორმაციის გადამუშავების კოგნიტიურ მოდელებს. მაგალითად, ერთ-ერთი ასეთი მოდელია მეხსიერების მრავალსადავიაანი მოდელი. კოგნიტიური მოდელი დაკვირვებებისა და დასკვნების საფუძველზე შექმნილი მეტაფორაა, რომელიც აღწერს შემეცნების სტრუქტურასა და პროცესებს“.²

ემოციური და სოციალური უნარების განვითარება - მნიშვნელოვანია, როგორც სწავლა-სწავლების პროცესში, ასევე ადამიანებთან ურთიერთობაში (ჯგუფში მეგობრობა, ემოციების გამოხატვა, ემპათია, პრობლემის გადაჭრა, იმპულსის კონტროლი და სხვა).

„სწავლის პროცესში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მოსწავლის ემოციური უნარები, რადგან შესაძლოა ის მნიშვნელოვნად აფერხებდეს, როგორც აქტივობებში ჩართულობასა და მონაწილეობას, ასევე სწავლის პროცესს“.³

სწავლა-სწავლების პროცესში მოსწავლის ღელვა ხელისშემშლელი ფაქტორია. შეიძლება ითქვას, რომ ემოციები ზეგავლენას ახდენს შემეცნებით უნარზე, როგორც არის: ყურადღება, აღქმა, მეხსიერება და აზროვნება.

¹ კოგნიტიური განვითარება, shorturl.at/DMRUZ

² კოგნიტიური ფსიქოლოგია, shorturl.at/acIMX

³ იქვე.

„სოციალური და ემოციური უნარების განვითარება ასევე მჭიდროდაა დაკავშირებული მოსწავლის ქცევასთან. არასასურველი ქცევები, იქნება ეს დავალების შესრულებაზე უარის თქმა, საკუთარი თავის თუ სხვისი დაზიანება მასწავლებლებისა და სპეციალური მასწავლებლებისთვის ხშირად, საკმაოდ დიდ გამოწვევას წარმოადგენს“.¹ აღნიშნული გამოწვევების დასაძლევად მოსწავლეს შესაძლოა სჭირდებოდეს სოციალური და ემოციური უნარების განვითარებაში ხელშეწყობა, რაც ძალიან კარგად მიიღწევა საცეკვაო განმავითარებელი თამაშებისა და ვარჯიშების საშუალებით.

ესთეტიკური და ზნეობრივი განვითარება – პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ესთეტიკურ აღზრდას, ვინაიდან აღზრდის ეს სახეობა გამჭოლი კომპეტენციაა. მისი არსებობა თითქმის ყველა სფეროში შეინიშნება, მათ შორის ქორეოგრაფიაშიც. უფრო კონკრეტულად, ესთეტიკური განვითარება ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ნაწილია. იგი გულისხმობს მშვენიერების, სილამაზის აღქმის, გაგებისა და განცდის უნარის გამომუშავებას. ცეკვის სწავლებისას ხდება მოსწავლეებში მშვენიერების განცდის ფორმირება და ამასთან ერთად ქორეოგრაფიული გემოვნების ჩამოყალიბება. ცეკვის მეშვეობით გაზიარებული ინფორმაციები გვეხმარება სამყაროს მშვენიერებისა და სილამაზის მასშტაბურად აღქმასა და შემეცნებაში. გარდა ამისა, „ქორეოგრაფიული აღზრდა უნდა გავიგოთ, როგორც ფიზიკურად და სულიერად სრულყოფილი, ჰარმონიულად განვითარებული ისეთი ესთეტიკური სუბიექტის აღზრდის პროცესი, რომელსაც გააჩნია მშვენიერების აღქმა-შეფასების უნარებზე დაფუძნებული მიმართება სინამდვილის მოვლენებისადმი, აქვს მაღალი ესთეტიკური გემოვნება, ინტერესები, მოთხოვნილებები, სილამაზის კანონების, მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნომრების მიხედვით მოქმედებებისათვის აუცილებელი ესთეტიკური კულტურა, მისი შესატყვისი ცოდნა, გამოცდილება და უნარ-ჩვევები“.²

1 ტყემელაშვილი, კუბლაშვილი, სპეციალური მასწავლებლის გამაგვლევი, 2021, გვ. 58-59.

² ჭანიშვილი, ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება მოსწავლე ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში, 2000, გვ. 11-12.

გ) შესაძლებლობებზე დაფუძნებული მიდგომა

ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე ერთგებიან სხვადასხვა შესაძლებლობის მქონე მოსწავლეები. სწორედ ამიტომ, სწავლა-სწავლების პროცესში საჭიროა ყურადღებით დავაკვირდეთ, შევისწავლოთ, ობიექტურად შევაფასოთ და პატივი ვცეთ თითოეული მოსწავლის ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს, თავისებურებებსა და საჭიროებებს. სწავლების პროცესში მნიშვნელოვანია მოსწავლემ თავად აღმოაჩინოს და აღიაროს საკუთარი საცეკვაო შესაძლებლობები და შეძლოს თვითგანვითარება. ცეკვის პროცესში შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე მოსწავლე უპირველესყოვლისა სწავლობს საკუთარი სხეულის მიღებას.

დ) ემოციურ და კოგნიტიურ ჩართულობაზე ორიენტირებული მიდგომა

ემოციური და კოგნიტიური ჩართულობა არის წინაპირობა ფიზიკური ჩართულობისა. საცეკვაო ჯგუფში პედაგოგ-ქორეოგრაფის მიერ დადებითი ემოციის გამოხატვა მოსწავლეებში იწვევს მოტივაციის ამაღლებას და სასურველი ქცევის განხორციელებას. აღსანიშნავია, რომ ცეკვით სიამოვნების განცდა დამოკიდებულია ჯგუფში შექმნილ პოზიტიურ განწყობაზე.

ე) მულტიმოდალური მიდგომა

ცეკვის სწავლისას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ბუნების უმარტივეს ფსიქიკურ პროცესს - შეგრძნებასა და აღქმას. სამეცნიერო კვლევები ცხადყოფს, რომ „შეგრძნების პროცესის აღმოცენების გარეშე აღქმა შეუძლებელია. სხვაგვარად თუ არა, შეგრძნების შემწეობით ჩვენ არაფრის ცოდნა არ შეგვიძლია არც ნივთების ფორმებზე, არც მოძრაობის ფორმებზე. შეგრძნებების სახით მოცემულია გარე გამღიზიანებლის ენერჯიის გარდაქმნა ცნობიერების ფაქტად. აღქმის შინაარსი შეგრძნებების მასალაზე აიგება: ცხადია, რომ ფერის, ბგერის, სუნის, გემოს, ტემპერატურის, სიმაგრის თუ სირბილისა და სხვა თვისებათა შეგრძნებების გარეშე საგნის აღქმა შეუძლებელია“.¹

ვ) სინთეზური თერაპიული მიდგომა (მუსიკათერაპია და ცეკვით/მოძრაობითი თერაპია)

აღამიანის მდგომარეობა შედგება ხუთი ძირითადი კომპონენტისგან: ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, შემეცნებითი, სულიერი და სოციალური, რომლებიც ერთმანეთთან მუდმივ ურთიერთქ-

¹ნათაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1981, გვ. 40-41.

მედებაშია. ერთი მნიშვნელოვნად ახდენს გავლენას მეორეზე და პირიქით. ხუთივე მდგომარეობის გაუმჯობესებას ემსახურება ხელოვნების თერაპია, რომლის მიმართულებებსაც წარმოადგენს მუსიკათერაპია და ცეკვით/მოძრაობითი თერაპია. ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე ვიყენებთ სინთეზურ თერაპიას, სადაც ვაერთიანებთ მუსიკათერაპიისა და ცეკვის/მოძრაობითი თერაპიის ტექნიკებს. აღნიშნული მიდგომით მოსწავლე განვითარების თვალსაზრისით იღებს მეტ სარგებელს და გაკვეთილიც გაცილებით ეფექტური ხდება.

აღსანიშნავია, რომ სინთეზური თერაპიული მიდგომა და აქტივობები შემუშავდა ანა ღვინიაშვილისა და მუსიკოთერაპევტ თამარ ჟორდანიას შემოქმედებითი თანამშრომლობის პროცესში. აქტივობებმა აპრობაცია გაიარა 9 თვის მანძილზე სხვადასხვა შესაძლებლობის მქონე, ომგამოვლილ, უკრაინელ ბავშვებთან World Vision International-ის საქართველოს ფილიალში, პროექტ - „UKRAINE CRISIS RESPONSE IN GEORGIA“¹ ფარგლებში და პარალელურად დაინერგა ინკლუზიურ საცეკვაო სკოლა „ანისში“, როგორც ინოვაციური თერაპიული სესია საქართველოში.

9 თვის მანძილზე სინთეზური აქტივობების უწყვეტ პროცესზე დაკვირვებამ გვაჩვენა ძალიან კარგი შედეგი. ასეთი ტიპის აქტივობებმა უპირველეს ყოვლისა ხელი შეუწყო მოსწავლეების განწყობის გაუმჯობესებას, მრავალფეროვანი უნარების განვითარებასა და ჯგუფში ინტეგრაციას.

წინამდებარე საკითხის განხილვის საფუძველზე შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ მოსწავლის სწავლის სტილის განსაზღვრისას როდესაც ვიხელმძღვანელოთ VAK-ის მოდელით ეს დაგვეხმარება სწავლების მრავალფეროვანი მიდგომების მიზნობრივად გამოყენებაში. ამით უზრუნველვყოფთ ინკლუზიური ცეკვის გაკვეთილზე ყველა მოსწავლის თანაბარ ჩართულობას და წარმატებას.

¹ შენიშვნა: პროექტი - „UKRAINE CRISIS RESPONSE IN GEORGIA“, მენეჯერი ქეთევან ქიმოსტელი

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კვირკველია მ., პრაქტიკუმი დამწყები მსახიობებისთვის და არა მარტო მათთვის, გამომცემლობა - კენტავრი, თბ., 2021.
- ნათაძე რ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემა, თბ., 1981.
- პედაგოგიკის ისტორია, თბ., 1988.
- ტყეშელაშვილი შ., კუბლაშვილი მ., სპეციალური მასწავლებლის გზამკვლევი, 2021.
- სწავლისა და სწავლების სტრატეგიების გამოყენება სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეებთან, გზამკვლევი 2021. <https://mes.gov.ge/uploads/files/stsavla-stavslebis%20gzamklevi.pdf/> შემოწმებულია 17.10.2022.
- ჭანიშვილი რ., ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება მოსწავლე ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში., 2000.
- კოგნიტიური განვითარება <http://dictionary.css.ge/content/cognitive-development/> შემოწმებულია 17.10.2022.
- კოგნიტიური ფსიქოლოგია, <http://dictionary.css.ge/content/cognitive-psychology/> შემოწმებულია 17.10.2022.
- DR. MARIA DINOLD, University of Vienna, MICHELLE ZITOMER University of A lberta, Creating Opportunities for All In Inclusive Dance, Article • January 2015shorturl.at/mtY38//შემოწმებულია 17.10.2022.



Neron Abuladze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Ph.D. of Theater Studies
Heads of: Prof. Nodar Gurabanidze,
Assoc. Prof. Lasha Ckhartishvili

**ARTISTIC FOUNDATIONS AND BASIC PRINCIPLES OF
GERMAN EXPRESSIONIST THEATRE
AND FILM DIRECTION**

Keywords: German Expressionism, Richard Weichert, Gordon Craig, Lotte Eisner, German Expressionist theater and film direction

Abstract

The creation of artistic principles of expressionism and its formation as a modernist movement began in the early 20th century. Profound socio-political shifts in Europe, which resulted in the irreversible events of World War One and other revolutionary transformations, laid the basis for the emergence and development of a new artistic movement. Expressionism originates from German poetry and art. It utilizes various creative forms to depict the catastrophic feeling of the end of the world, the collapse of humanism, and the loss of individualism amongst humans trapped in a chaotic, soulless, and impersonal society. At this moment, the artist preserving his own 'I' becomes a priority. Who, in his works, depicts tragic faces, the crisis of an upcoming century, and the conflict between the individual and the mass. Where the sole hero left alone confronts a hostile, faceless crowd. Sharp epochal socio-political changes had a significant impact on contemporary artistic thinking, which was unevenly manifested in different fields.

Expressionists, furthermore, strengthened the role of the stage director. They emphasized the unusual kind of creativity used in the directive process. In their perspective, the director is a free

and independent creator and sort of a stage demiurge. Richard Weichert wrote in this regard that 'The director's task from now on is to implement the author's idea, make his visions clear, become a mouthpiece for his ideas, or even take on the role of his lawyer. Only he can direct the performance as he was able to penetrate the holy essence of play; He is assigned the role of a mediator between the author and the performer; He is no longer a detached observer, but an artist whose imagination and sensibility can alter the imagination into reality, henceforth from now on he becomes a full-fledged stage demiurge.'

What are the tasks of the director-expressionist? He denies the naturalistic principle of an embodiment of action and psychology. He attempts to understand the true essence behind the play, to distinguish the major themes of the work, and the main motive (Groundmotiv), and to highlight not only the development and sequence of the events themselves but the leitmotif within them.

Expressionists believed that it is the director's task to convey the contents of the performance as perfectly and expressively as possible. To cause it to directly touch the viewer's feelings, to emphasize all components of the staging (acting, scenery, elements of broad impact on the viewer), through which they will become the ultimate bearers of certain ideas. Expressionist directors of naturalist and impressionist poetics used all available means, to destroy the illusion of reality. However, they were doing so in diverse ways, pursuing a common goal.

Both modern and classical plays were equally perceived by the directors, as a means to identify contemporary challenges and issues. Apart from rejecting the traditional perception of classical dramaturgy, expressionists disapprove of the usual naturalistic stage decorations. English director Edward Gordon Craig, as a prominent representative of the artistic branch of symbolism, offered tragic symbolic constructions of geometry. This was later continued within the conditional German theatre of expressionism.

The theatric direction of German Expressionism had a considerable influence on the German cinematography of the time. Experimental approaches to spatial and artistic solutions are widely seen in German Expressionist cinematography, which at the time

begins a new stage of development and shares the artistic principles and ideological and stylistic features of expressionism. Film directors such as F. Murnau, R. Vines, G. V. Pabst, and F. Lang bring expressionism to the screen through the depiction of mortifying, sometimes morbid, and depressed faces. Although the theatre was honored for this innovation, some critics believe that such nature of movie production has its uniqueness and inherent independence.

German expressionistic film of the 1920s combines the reality of living with theatric abstraction, plays with symbols, and forms its authentic style. After the period of 'Caligarism' (the 1910s) passed, where the directors were fascinated by the mystics of human existence and fantastic stories, the film industry was introduced to the period of 'New Expressionism' (1920s-1930s). Detail, symbol, concentration on a hero - all these remain. Nevertheless, the director now is not attracted to the mysticism of the surroundings, but to the secrecy of everyday life, in which an ordinary person lives and dies, where the protagonist still disputes a hostile reality.

In expressionist cinematography, based on its specific abilities, the importance of the actor's role in the overall creative process significantly increases. The expressionist actor, as already mentioned, is no longer a center of action in the performance; rather is one of the expressive means of the director. According to the very concept of expressionism, the hero is separated from the world, the directors separate him with a beam of light, forcing him to differ from the crowd, moving him like a pawn. Filmmaking also had a specific technical feature, with the help of which the directors were able to guide the audience's attention and emotions. The main object of the screen may represent not only a point light but also a large cast view. A sudden dynamic burst is no longer enough for the expressionism of the actor. And wherever the film character differs from the theatrical one, expressionism acquires the properties of realism.

Bibliography:

- Richard L. Encyclopedia of Expressionism: Painting and Graphics. Sculpture. Architecture. Literature. Dramaturgy. Theatre. Movie. Music. – M.: Respublika, 2003.
- Eisner L. The demonic screen. – M.: Rosebud Publishing; Post Modern Technology, 2010.
- Jhering H. Reinhardt, Jessner, Piskator oder Klassikertod? – Berlin, 1929.
- History of foreign theater: – Art – 2005.
- Makarova G.V. Acting art of Germany: roles – plots – style. Century XVII – century XX. – M.: Russian. State. Humanite. University, 2000.
- Guram Tevzadze – „History of 20th-century philosophy“ Tbilisi, 2002.
- Otar Shengelia Expressionism and Arnold Shinberg, Magazine „Soviet Art“ No. 9, 1980.

Ana Mirianashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Ph.D. of Theater Studies
Head of: Assoc. Prof. Marine (Maka) Vasadze

THEATRE FOR THE VERY YOUNG IN EUROPE

Keywords: Theatre for children, theatre for the very young in Europe, international projects, Babydrama, Glitterbird, small size.

Abstract

As we know, professional theater for children or TYA (Theatre for a Young Audience) originated and developed in Europe, the USA, and Russia at the beginning of the twentieth century, and later in the entire Soviet Union. Theater for the very young is a relatively new direction, which was created about three decades ago and is a purely European phenomenon. This type of theater has developed well in many European countries and is gradually gaining popularity in independent troupes in large cities of Russia and the post-Soviet space.

Starting from the 20th century, in the countries of Europe and the post-Soviet space, theaters for children usually divide the repertoire into some specific age groups: preschool - 4-6, primary school - 6-9, middle school - 10-13, youth/ Teens 13-15 and 16+. Active children's theaters always try to have performances suitable for all age categories in their repertoire. The classic model of dividing the audience into age groups has undergone a gradual change since the end of the twentieth century - creative troupes began to work for the audience of preschool and early age (from 6 months to 6 years inclusive).

The theorists and practitioners of contemporary TYA divide the audience of early childhood into age groups of 0-3 and 3-6 years. In different countries, this age division may vary in different ways, but it does not go beyond the framework of 0-6 years. It is significant that even in the first decade of the 21st century, performances created for this age group caused a kind of skepticism of the theater troupes

themselves and some part of the adult audience, although today this type of theater is no longer a surprise to anyone.

In this research, I discuss several models and important projects of theatre for the very young in Europe, such as the „Babydrama“ staged by the Swedish director Susanne Osten – a performance for 6-12-month-olds, the Italian theater „La Baracca“, the projects „Glitter Bird“ and „Small Size“, troupes working in Great Britain, Scotland, Hungary, Denmark, and other European countries, working specifically for the very young audiences, etc.

From birth, a child is a small person with feelings, emotions, ability to know the world and perceive beauty, different from adults. To create art for the youngest child, one must first perceive him as a person – this is the starting point for creators who stage performances for this age group. A necessary condition for performances intended for very young audiences is privacy, and the proximity of the audience and performers, such kind of a performance cannot be attended by a large number of children. Based on these features, this kind of theater develops in different ways in different countries – theater for early ages is trendy and widespread in countries with a high level of social security and educational system, where the state supports parents with long-term paid leave, daycare centers, and nurseries.

In the research process, several interesting aspects were revealed: artistic features characteristic of European children’s theater for the very young, the specificity of dividing the audience into age groups, financial, social, organizational, and legislative issues, the importance of professional studies, and many more.

Through these models and examples, we can see that children’s theater is an integral part not only of culture but also of the country’s politics and educational system. Caring for a child begins from the moment of its birth, and it is manifested not only in meeting its physiological needs but also in recognizing the rights and freedoms of the child as an individual and providing corresponding services (including educational and artistic).

The theater for the very young is one of the logical stages in developing TYA in the world. The process of refinement and development of art forms will continue in the future and will be even more interesting for professionals interested in this field, as well

as for the direct addressee of these performances – the children’s audience.

Bibliography:

- Helander K, Artistic development on the frontline, NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013.
- Ildikó K., Orsolya K., Theatre for tiny tots, http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html
- OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten>
- Selmer-Olson, Ivar. „Art for the Very Young“. Glitterbird. Web Jan. 18, 2012, <http://www.dansdesign.com/gb/articles/index.html>.
- Selmer-Olson, Ivar. „Death, Forgiveness and Never Losing the Aim Outside Myself“. Lecture Paris. Seminar, Glitterbird. Web Jan. 18, 2012 <http://www.dansdesign.com>
- Švachová Romana; The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children’s Theatre and Its Experimental; Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 30 / 2016 / 1
- Unicef. „Convention of the Rights of the Child“. New York: Unicef, 1989. Web Oct. 19, 2010, <http://www.unicef.org/crc>.

Sofia Nadibaidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Master of Theater Studies
Head of: Assoc. Prof. Marine (Maka) Vasadze

SCENIC INTERPRETATION OF PROSE WORK ON THE EXAMPLE OF TEMUR CHKHEIDZE'S PERFORMANCE „DUEL“

Keywords: Stage interpretation, Royal District Theater, psychological theater, Temur Chkheidze

Abstract

Both the performance „Duel“ and the story realistically are represented consecutive development and transformation of characters' natures. Even though the characters live in the same time and space, they have different ideologies and even diverse moral and ethical values. Stage director Temur Chkheidze demonstrates in the performance „Duel“ some human, super-epochal, specific problems not within time-space and the relations. Accordingly, he provides us with artistically and creatively comprehended versions of certain events as a provoker of humanization processes.

The tragedy of existence, human comprehensive intension, melancholy, and ephemera of psychological balance and relation, not exactly action as an outward factor of narration, but of internal dynamism, accentuation of spiritual movement, transfer of detail and nuance within creative vision is singlehandedly reflected with the stage director. The story that did not make and even today does not make indifferent its reader is also agitating its spectator even at the time of its performance to the stage. The principal purpose is not lost in staging. The mood and philosophy of the story are even maintained in the theatrical performance. This performance staged by Temur Chkheidze once more demonstrated to our diversity, ambivalence, and dramatism of the human inner world that the initial authentic, archetypic struggle and intolerance of human individual

problems lead mankind even to tragic, dehumanized, and sometimes even delirious ideas.

At the very beginning of the performance, the stage director informed spectators about the character Laevski. He represented Laevsk as a nervous romanticist, who migrated to the province of the Russian empire, the province of Black Sea beach for finding ideals. In the very first event, the stage director showed us the dialogue speech of characters naturalistically represented by the writer from the visual-verbal prism. Exactly from the beginning of the performance is already presented a scenic image of two different prototypes – a romanticist (Laevski) and a military doctor (Samoilenko) serving during tsarist Russia.

The stage director's attitude towards each character is found in the performance. As if there are deleted limits between the first-rate and episodic roles. Stage director Temur Chkheidze equally emphasizes each character, as the development of a plot with the unity of characters and ensemble is important for him. The performance of actors and actresses surpasses the visual image of performance as the stage director pays significant importance to the actor's mastery.

Temur Chkheidze in detail studies the function of characters and represents psychological and literary analysis on the stage. Laevski's transformation into an honest citizen and culminating transformation takes place on the previous night of the duel. This time he grants his dreams liberty. He candidly wishes to return home alive. When the seconds appeal Laevski and Fon Coren for reconciliation, Laevski even expresses his desire for conciliation, though Fon Coren replies negatively. If not for the appearance of the deacon in such a tragic condition, the bullet aimed by Fon Coren would cause a fatal result.

The deacon's personality is interesting as both the performance and story represent the final word of the deacon – „neither visible nor heard“. These words are conclusive phrases of the play's plot. To my mind, the deacon's deed both in the story and at the same time even in the performance the principal word as he saved the future of characters with two different ideologies. The deacon was the mediator between Fon Coren and Laevski. Thus I would like to

state that the deacon's words have a significant role in the creation of the offstage director and writer.

There is to be also noted stage designer of performance, who is adequately associated with the environment of the second half of the nineteenth century in the performance „Duel“. Similarly, the costumes also form a color set appropriate to the time.

Musical determination of performances is also impressive changing epoch after epoch and independently narrates the story.

It is to be noted that before launching work on staging the prose, Temur Chkheidze searches for effective dialogues in literary texts. The culturological value of performance was revealed by maintaining and more evidently providing ideal, psychological, or aesthetic accents selected upon the theatrical performance of literary texts both with verbal and conceptual potentials applied so skillfully by the stage director. So, itself authenticity of the text, its conceptual and psychological status, and position is a determinative factors for the stage director to work on the text that further provides the precondition of exact apprehension of time and space (chronotype) both for the author (like the original) and theatrical performance and creative and collective process of occupation with the actors/actresses participating in the performance. The author (Tamaz Goderdzishvili) of the theatrical performance of 125 paged story „Duel“ minimized the story to 42 paged play.

Despite of decrease in text, the theatrical performance maintained the thematic axis of the story – the plot. The story „Duel“ is divided into 21 chapters and the play is composed of total 15 episodes. In some places, we find the shift in the episodes' sequence. For example, the fifth chapter of the story is the third episode of the play. Also, in the eighteenth chapter of the story provided by the author the description of the deacon, is deleted in the play, though the author of the theatrical performance managed and merged the performance of the deacon in the performance of the duel. On the one hand in the urban (based on their interior, non-renovated walls) and on the other hand in the chamber space, the performance staged by stage director Temur Chkheidze at Royal District Theatre made me associate the feeling of documentary film and at the same time the feeling of drama theater. While consideration of the performance I once more got

assured about the actuality of social, political, and religious contexts of work carried out within this space as this space maintains that already existing urban and inviolable authentic environment that especially indicates these unplastered and ruined walls. It is not possible to state as to which system or aesthetics influenced the creation of the stage director as his stage manner is revealed even in Aristotle's and not Aristotle's expressive forms of theater. Thus, like the variety of his list of performances, also aesthetics of the stage director offers us a variety of choices of visual interpretation of the search process. Though the principal point of art maintained by Chkheidze everywhere and always covers the presentation of such characters on the stage that personification is based on in-depth knowledge and study of human psychology.

Bibliography:

- Aristotle, on the soul, translator Tamar Kukava, Tb., 2001;
- Chekhov Anton „Duel“, translator T. Goderdzishvili, Tb., 2017;
- Chukovsky Korney, Chekhov, Tb., 1973;
- Karelshvili Eremia Great Russian writer Anton Chekhov, Tb., 1954;
- Tsulukidze Vano, A. Chekhov, „Literature and Art“ newspaper, 1944, N24;
- Voplit.ru;
- А. П. Чехов, „Дуэль“, Примечания.
- Кантор Владимир Карлович, „Метафизическая дуэль. К пониманию Чехова“.

Ilia Asitashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Ph.D. of Audio-Visual Arts
Head of: Prof. Davit Janelidze, Prof. Lela Ochiauri

CASTING - HISTORY FEATURES

Keywords: *casting, actor, type, psychological face, skills, characteristics.*

Abstract

The art of acting often exposes the negative results of casting. This won't take place if we act accordingly to the meanings of the following questions whilst making a choice: Who is the character? Where and when do they live? What kind of past did they have and where do they come from? What do they want and why? Defining the final results of casting is an important but overlooked, less analyzed step in Georgian cinema. In the history of film around the world, the principles of casting are linked with finding one or several traits of a character in a drama actor according to physical features. This is a broad and difficult process from casting to voiceover.

In Robert Bresson's book „Notes on Cinematography“ the author often compares professional and amateur actors. Bresson worked with non-professional actors and explained it in his way, François Truffaut in his „Le Plaisir des Yeux“ offers his personal experience to professionals. Also, in „Hitchcock\Truffaut“, which he wrote in 1966, we can read the analysis of Hitchcock's famous quote: „Really the novelist has the best casting since he doesn't have to cope with the actors and all the rest“. Sidney Lumet in the book „Making Movies“ talks a lot about the actors' behavior and motivation.

One of the most important works about interacting with actors is „Bialon about Filmmaking“ written by Georgian director, playwright, and painter, Rezo Esadze. One of the chapters is named „Film and Theatre Actor – Similarities and Differences While Working on a

Role“. Here, seeing the example of the author’s own experience, we get some clarity about the practical results of casting.

Video lectures from different directors and actors on www.masterclass.com (Martin Scorsese, David Lynch, Werner Herzog, Spike Lee, Ron Howard, Samuel L. Jackson, Helen Mirren, Kevin Spacey, Jodie Foster, Natalie Portman) tell us about the specifics and difficulties of casting.

To portray negative traits, artists from the B.C era and actors would look for simple mimic qualities which would be seen in an actor of similar characteristics. Resemblance could also have been achieved with features common in animals. This is a rather easy and quite famous method that directly serves to create straightforward characteristics and moods.

Later, paintings and literature managed to gain experience in other, alternative ways of „describing“ the artistic portrait and mood. What is the meaning of a character who was being looked for according to their traits by the cinema during its entire history and the art of uncovering the typical qualities and features gathered in a professional actor? This is a unity of a few thousand psychological and distinctive details, nuances dependent on each other that are being searched by professionals who want to achieve different goals.

Andre Bazin, a researcher of cinema, an author of several theoretical works, and an analyst wrote in his research called „The Myth of Total Cinema“, that film is an idealistic creation. The beginnings of its existence lived in a human’s mind, the imagination of centuries identified the idea of cinema and its starting point with a unified reflection of reality.¹

The process continued and became more fascinating as professional actors entered the spotlight of film. The cinematic characters of Mary Pickford and Douglas Fairbanks contained different standards of visual traits. Chaplin’s little tramp created a new characteristic that didn’t exist before. Whilst a new stream of cold faces which seem to have no emotion during different eras of cinema’s development is associated with a wish to run away from standards and it was wanted by almost all directors.

¹Kuchukhidze, „Screen and Time“, Tbilisi, 2009. Page 45.

The stage of looking for a character's images is quite an interesting process.

Still, no matter how symbolic or metaphorical is a character's personality, it still looks for the main support point even during casting. To be specific, the authors of the film are looking for it, a unity of feelings that will persuade, and convince the viewer in the fact that what they see is real and does exist.

The existence of several traits in one character means finding and realizing a specific type of resource in the performer from the beginning. When speaking about such collective faces, we must mention an important issue which is cinema and reality. It means that every form and way of portraying the truth must be interesting and of course, honest.

According to different opinions by French theoretics, a cinematic creation depends on three different components – the viewer, the author, and reality.¹ The viewer perceives the choice of the author – the author chooses and reality allows the recognition of resources hidden in both the character and the performer.

Based on the nature of cinema, a portrait discovered by the painter, a director, and of course, the screenwriter needs a vision and it's not necessary to use it as an exact portrayal of reality during casting.

The cinematic avant-garde of the 1920s' changed and weakened such approach towards the search for easily understandable quirks of an artistic profile. Such movements as surrealism and German expressionism changed the practice of choosing the performer – minimal emotional expression in appearance replaced expressive characters and on the contrary, bold strokes in mimics and looks gained meaning.

After some time, unexpected strokes existing in behavior got lost in the standards and traits of appearance of entertaining cinema in the 1940s'.

It is not necessary to approach the artistic process of searching and finding the artist, or performer with this measure, but one thing is clear from Nietzsche's view: a worldview, no matter what it's like, how primitive even, must be visible in the portrait of the character

¹Kuchukhidze, There, page 35.

at least by a simple sign. Just like a mark of their conscience – no matter what it's like, it must be seen in external traits in the first stage of expressing the character.

Bibliography:

- „Hitchcock\Truffaut“, 1966
- Kuchukhidze I. „Screen and Time“, Tbilisi, 2009.
- www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking

Ana Ghviniashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Ph.D. of choreographic art branch
Head of: Assoc. Prof. Ekaterine Geliashvili

USING A VARIETY OF APPROACHES IN TEACHING INCLUSIVE DANCE

Keywords: Inclusive dance, lesson model, learning style, diverse teaching approaches

Abstract

In dance lessons, in many cases, teacher-choreographers find it difficult to correctly determine the student's learning style and use diverse teaching approaches, which should ensure equal involvement of all students in the group.

In response to the mentioned challenges, we have developed an original innovative model of an inclusive dance lesson and teaching approaches based on choreographic pedagogy, inclusive education methodology, and four years of our pedagogical practice in integrated dance groups.

The developed lesson model is social, primarily focused on developing students' basic dance skills (14 skills) and implementing choreographic performances. In addition, we also use a synthetic therapeutic approach in the teaching process, where the techniques of music therapy and dance/movement therapy are combined.

By teaching dance in the inclusive dance class, we try to achieve harmony of mind, soul, and body, improve students' general skills and emotional sphere, and promote socialization and integration into society.

To achieve the mentioned work goals, it is necessary to consider each student's learning style in the inclusive dance class.

Learning style is a characteristic of a person and a preferred way of understanding, acquiring, processing, storing, and retrieving information that facilitates the process of acquiring knowledge and skills. For many, any method of delivery is acceptable, but we prefer one or the other. There are many models for classifying learning styles, but the most common among them is the VAK (Visual, Auditory, Kinaesthetic) model, which categorizes according to three main learning styles and methods: visual (visual), auditory (auditory), and kinesthetic (bodily).

The VAK (Visual, Auditory, Kinaesthetic) teaching model fully corresponds to the form of the inclusive dance lesson. It is important to consider each style to accommodate students of different dance abilities in the teaching process.

In the process of an inclusive dance lesson, the teacher should determine which learning style to guide with a particular student and then apply teaching approaches.

We use a variety of approaches when teaching inclusive dance classes. These are:

1. holistic approach;
2. development-oriented approach;
3. capacity-based approach;
4. an approach focused on emotional and cognitive involvement;
5. multimodal approach;
6. synthetic therapeutic approach (music therapy and dance/movement therapy).

Let's briefly consider each of them in the context of teaching inclusive dance.

1. A holistic approach „emphasizes the whole growth of the learner, rather than emphasizing only specific parts of the human experience. It emphasizes materialism and promotes human experience in all areas: intellectual, emotional, social, and more.“
2. Development-oriented approach (multifaceted and harmonious education): In the inclusive dance class, great importance is attached to the student's multifaceted and harmonious education development. This means: 1) psychomotor development; 2)

- cognitive development; 3) development of emotional intelligence and social skills; 4) aesthetic and moral development.
3. Ability-based approach: „Every student is unique with their individual physical and mental characteristics, abilities, emotions, interests, personal experiences, academic needs, and learning styles, which must be taken into account during instruction“.
 4. Emotional and cognitive engagement-oriented approach: Emotional and cognitive engagement is a prerequisite for physical engagement. The expression of positive emotion by the teacher-choreographer in the dance group leads to an increase in motivation and the implementation of the desired behavior. The feeling of enjoying dancing is related to the positive mood created in the group. The role of the teacher in this case is immeasurably great.
 5. Multimodal approach: when overcoming difficulties in an inclusive dance lesson, the multimodal (multisensory) learning-teaching method is a kind of strategy and „golden key“, during which two or three modalities of sensation are involved. A multimodal approach allows for the activation of different sensory channels. „If a student has a weakly developed modality when using multisensory strategies, it is compensated by a stronger modality“.
 6. Synthetic therapeutic approach (music therapy and dance/movement therapy): In inclusive dance classes, we use different directions established in music therapy in synthetic activities, namely: a) analytical music therapy; b) cognitive behavioral music therapy (CBMT) and c) Nordoff-Robbins music therapy. Let us briefly describe all three directions.

Based on the discussion of the present issue, we can confidently say that when determining the student’s learning style, when we are guided by the VAK model, it will help us to use a variety of teaching approaches in a targeted manner. This ensures equal participation of all students in the inclusive dance class.

Bibliography:

- Using learning and teaching strategies with students with special educational needs, guide, shorturl.at/eGIT3
- DR. MARIA DINOLD, University of Vienna, MICHELLE ZITOMER University of Alberta, Creating Opportunities for All In Inclusive Dance, Article • January 2015, shorturl.at/jmFLY
- Kvirvelia M., Practicum for beginning actors and not only for them, publishing house - Kentavri, Tbilisi, 2021.
- Natadze R. - General Psychology, Tbilisi University Publication, Vol. 1981.
- History of pedagogy, Tbilisi 1988.
- Tkeshelashvili Sh., Kublashvili M., Special teacher's guide. 2021.
- Using learning and teaching strategies with students with special educational needs, Guide 2021. <https://mes.gov.ge/uploads/files/stsavla-stavslebis%20gzamkvlevi.pdf> checked on 17.10.2022.
- Chanishvili R. - Folk choreographic art in the service of education of student youth. 2000.
- Cognitive development <http://dictionary.css.ge/content/cognitive-development/> checked on 17.10.2022.
- Cognitive psychology

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40