
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიებანი

№2 (67), 2016

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2016

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (67), 2016

სარედაქციო საბჭო

ვაჟა ჯუგაშვილი

აია ლევანიძე

აია კიკნაძე

ლიტერატურული

რედაქტორები

მარიამ იაშვილი

მარიკა

ამადაშვილი

დაკაბადონება

ეკატერინე

ოქროპირიძე

ინგლისური ტექსტის

რედაქტორი:

მარიამ

სსირტლაძე

გამომცემლობის

ხელმძღვანელი

მამა მასაძე

კრებულისათვის მოწოდებული

მასალა უზრუნველყოფილი უნდა

იყოს შესაბამისი სამეცნიერო

აპარატით. თან უნდა ახლდეს

მონაცემები ავტორის სამეცნიერო

კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ

და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე

ნაშრომის ინგლისურენოვანი

რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა

ეგზავნება სხვადასხვა

საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვალდეთ და

ცნობებისათვის მოგმართეთ:

0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის

გამზირი №40, საქართველოს შოთა

რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №2 (67), 2016

Editorial Group

VAJA ZUBASHVILI
MAIA LEVANIDZE
MAIA KIKNADZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

The editor of English

Text:

MARIAM
SKHIRTADZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2943728

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა

ქალი, თეატრი, გენდერი

(ვარიაციები თემაზე)11

თამარ ცაგარელი

„კუნ-ფუ“ ანუ ენერგიის კალა

(უძველესი ჩინური რიტუალების ანთროპოლოგია)22

კინომცოდნეობა

ლელა ოჩიაური

მისეილ ჭიაურელის სტალინის ტრილოგია

და ღმერთ(ებ)ის დაღუპვა33

ხელოვნებათმცოდნეობა

ლალი ოსეფაშვილი

მხატვრული გაფორმების სახისმეტყველება

სახულისა და ოშკის ტაძართა სამხრეთ

ფასადების მარგალითზე59

მუსიკათმცოდნეობა

გვანცა ღვინჯილია

სიმფონიური ცეკვები – რახმანინოვის

უკანასკნელი ნაწარმოების მხატვრულ-

სახეობრივი სამყარო და სტილის

თავისებურებები71

უნივერსიტეტის საღმრთო კრება

თამარ ბერიძე	
ტემპო-რიტმის კვლევის ისტორიიდან	97
თინათინ კობალაძე	
სამსახირო უნარ-ჩვევების გამოყენება სხვადასხვა პროფესიაში (ბიზნეს ურთიერთობების მაგალითზე)	107
თამაზ ცინცაძე	
დიდი და პატარა საკომუნიკაციო სისტემები	115
გიორგი ქანთარია	
მიხეილ ჩხეიძის ფსიქოლოგიური შესტი, როგორც ფანტაზიის შედეგად შექმნილი პერსონაჟის განსხვავების საშუალება	134
ხათუნა დამჩიძე	
იმერული საცემკაო დიალექტი	146
დავით ბუაჩიძე	
სამეცნიერო კინო	160
ლევან ლეკვეიშვილი	
სპორტული რეკორტაჟი მულტიმედიაში სივრცეში	170
თამარ ბართაია	
იღმის განხორციელების წიგნიერითი თავისებურება კინოდრამატურგიაში	181
აიგულ ტუიაკოევა	
ტრადიციული წეს-ჩვეულებები, როგორც სულიერი კულტურის ანარქალი ყაზახურ კინოში ფილმ „მომთაბარეს“ მიხედვით	193
ნური ნალბანთოღლუ	
კოსმოსი, დრო და ღრამა	209

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava

WOMAN, THEATRE, GENDER

(Variations On The Theme)219

Tamar Tsagareli

“KUNG-FU”- SOME ENERGY STRENGTH

(Ritual Anthropology of an ancient Chinese practice)220

FILM STUDIES

Lela Ochiauri

STALIN TRILOGY BY MIKHAIL CHIAURELI AND

DEATH OF GOD(S)222

ART STUDIES

Lali Osepashvili

TRYPOLOGY OF STYLING ON THE SOUTH FA3ADE

OF KHAKHULI AND OSHKI224

MUSIC STUDIES

Gvantsa Ghvinjilia

ARTISTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES OF SERGEI

RACHMANINOFF’S “SYMPHONIC DANCES”225

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Tamar Beridze

SOME ASPECTS OF TEMPO-RHYTHM

IN STAGE ARTS227

Tinatn Kobaladze

USE OF ACTING SKILLS IN DIFFERENT

PROFESSIONS ON THE EXAMPLE OF

BUSINESS RELATIONS228

Tamta Tsintsadze	
BIG ADN SMALL COMMUNICATIONS SYSTEM	229
Giorgi Kantaria	
MICHAEL CHEKHOV'S PSYCHOLOGICAL GESTURE AS THE TECHNIQUE FOR EMBODIMENT OF A CHARACTER THROUGH IMAGINATION	230
Khatuna Damchidze	
IMERETIAN DANCE DIALECT	231
Dato Buachidze	
SCIENTIFIC FILM	232
Levan Lekveishvili	
SPORTS REPORT IN MULTIMEDIA ENVIRONMENT	233
Tamar Bartaia	
SOME OF THE FEATURES FOR IMPLEMENTATION THE IDEA IN FILM DRAMATURGY	234
Aigul Tuiakbaeva	
TRADITIONAL RITES AND RITUALS AS A REFLECTION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF THE KAZAKH FILM STUDIES (in the film "Nomad")	235

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

ძალი, თეატრი, გენდერი

(ვარიაციები თემაზე)

ისტორიის კრიტიკულ პერსპექტივაში ჩამოყალიბდა სოციო-კულტურულ გენდერთან ასოცირებული კულტურულ-სიმბოლური ცნებების პირობითი რიგები, რომლებიც მამაკაცური და ქალური საწყისების ნიშან-თვისებებს შეესაბამება. კულტურის მამაკაცური ასპექტი აქტიურ საწყისთან, რაციონალურთან, საკუთრივ კულტურასთან, გონების ნათელთან, სიმტკიცესთან, ინდივიდუალურ-პიროვნულთან ასოცირდება, ქალური კი – ბუნებასთან, სტიქიურობასთან, ქაოსთან, პასიურობასთან, ღამეულთან და ა.შ. ამ ნიშან-თვისებათა ჩამოთვლა დიდხანს შეიძლება გაგრძელდეს. ფემინისტური კრიტიკის თანახმად, ეს იმიტომ მოხდა, რომ მასკულიზური დისკურსი დომინანტურია და ისტორიულ პერსპექტივაში გაბატონებული მდგომარეობა უკავია. თავად ენაც, როგორც სისტემა, მასკულიზური ცნობიერების ნიშნით ფუნქციონირებს და მამაკაცის ხმას, მის ლოგოსს ემსახურება. ლუის ირიგარეის თანახმად, ქალს არ შეუძლია მამაკაცური დისკურსის მიღმა გასვლა, ამდენად მას ჯერ კიდევ არა აქვს საკუთარი ხმა კულტურულ-ისტორიულ დისკურსში. „ქალმა უნდა იპოვნოს საკუთარი თავი იმ სახეთა გადალახვით, რომლებიც უკვე შეიქმნა ისტორიაში“, – წერს იგი.¹ ირიგარეის თანახმად, ქალის გენდერული იდენტიფიკაცია მამაკაცს თვითიდენტიფიკაციისა და თვითგანსაზღვრისათვის სჭირდება. ამდენად, გენდერული

¹ Люс Иригарей, «Этика полового различия», М., ХЖ, 2005, გვ. 17.

რეფლექსიები, თეატრალურ კულტურაში ქალების პერსონალურ თანამონაწილეობაზე გაცილებით უფრო ადრე იწყება, თუმცა ფემინისტური კრიტიკის თანახმად, მასში ასახული გენდერული მსოფლმხედველობა მასკულიზური რეფლექსიის პროდუქტია და ქალის ჭეშმარიტ არსთან ბევრი არაფერი აქვს საერთო. ქალის, როგორც სუბიექტის, ხმა ზოგადად ხელოვნებისა და კერძოდ, დრამატული თეატრის ისტორიულ გზაზე საკმაოდ გვიან გაისმა. თუმცა, ქალისა და თეატრის კავშირი სიღრმისეულ, გენეტიკურ დონეზე არსებობს.

ერთი რამ ცხადია, არქაულ საბერძნეთში, დიონისეს კულტის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში ქალებს გადამწყვეტი როლი ენიჭებათ, სწორედ მათ აიტაცეს დიონისეს კულტი ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებში და მისი მიმდევრები, თაყვანისმცემლები და რიტუალების აღმსრულებლები გახდნენ საბერძნეთის ღარიბ მოსახლეობასთან ერთად. საკუთარი ყოფის ერთფეროვნებით დაღლილნი, კულტის ორგანიზებულ თავისუფლებას დაეწაფნენ. ალექსანდრე მენი წერს: „ადამიანს, რომელიც იმდროინდელ საბერძნეთში მოგზაურობდა, არ შეეძლო არ შეემჩნია, რომ ირგვლივ რაღაც უცნაური და გაუგებარი რამ ხდებოდა. მთაზე შეფენილი ტყეები დროდადრო სიმღერითა და შეძახილებით ივსებოდა; ეს ქალები იყვნენ, რომლებიც ხეებს შორის თმაგაშლილნი დაჰქროდნენ, ცხოველის ტყავი ემოსათ, თავზე სუროსაგან დაწნული გვირგვინები ედგათ; ხელში ტირსები – სვით შემკული ჯოხები ეპყრათ; ისინი თავაწყვეტილად როკავდნენ პირველყოფილი ორკესტრის ჰანგებქვეშ: ჭყიოდნენ ფლეიტები, ჟღერდნენ ლიტავრები, ცეცხლმოკიდებული კანაფი და ფისი მათრობელა კვამლით ბოლავდა... ტყის ამ ველურ დღესასწაულებზე ქალები, რომლებიც დიდი ხანია შინ იყვნენ გამოკეტილნი და ქალაქით დამონებული, რევანშს იღებდნენ: რამდენადაც მკაცრი

იყო მათ მიმართ საზოგადოების კანონები, იმდენად დიდი იყო მათი თავაშეგებული რიტუალის ენთეზიაზმი“.¹ შეიძლება, ეს გადმოცემაც ეჭვიანი მამაკაცების შთოხვული ლეგენდაა, თუმცა ბაკქი ქალების ორგეების ინსპირაცია საუკუნეების განმავლობაში კვებავს ხელოვანთა მხატვრულ წარმოსახვას. დიონისეს კულტი საკვირველი სისწრაფით ვრცელდებოდა და იკრებდა ძალებს. ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ დიონისეს გამოსახულებებსა და მისი მითის ეპიზოდებში ღმერთის ანდროგინულსა თუ ქალურ ნიშან-თვისებებს ეხვდებით. მისი კულტი ბუნების წმინდა მასკულიზურ მწარმოებლურ ძალებს (ძლიერი ზოომორფული მასკულიზრობით გადმოცემულს ვიზუალურ თუ ვერბალურ დონეზე) ქალურობის დემონსტრაციასთან აერთიანებს. ეს გენდერული ამბივალენტურობა, ალბათ, დიონისეს კულტის ექსტაზურ ბუნებას, გარეპიროვნულ, კოლექტიურ წიაღთან სიახლოვეს უკავშირდება. როგორც ცნობილია, ძველ საბერძნეთში სწორედ დიონისეს კულტის წიაღში შეიქმნა ბერძნული დრამატული თეატრი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ძვ. წ. VIII-VI საუკუნეებში დიონისეს რელიგია ტრანსფორმაციას განიცდის და თავის ორგანისტულ პირველსახეს შორდება. ორგანისტული კულტის სპონტანური, ქაოსური და სახიფათო გავლენისაგან თავდასაცავად აპოლონური რელიგია, მისთვის დამახასიათებელი გამაწონასწორებელი ბუნებიდან გამომდინარე, „თავისი მოციქულების“ საშუალებით, დიონისეს რელიგიის „დაშოშმინებას ახერხებს“.² დიონისეს კულტის რეფორმაში, ზელინსკის თანახმად, სამი „მოციქული“ მონაწილეობს, ორი მითიური – მელამპე და ორფეოსი და ერთი ისტორიული – პითაგორა. მელამპეს რეფორმა

¹ Александр Мень, История религии, т.4. гл.4. Дионис. http://www.alexandermen.ru/books/tom4/4_g_l_04.html

² Ф. Зелинский. История античной культуры. М., 1915. გვ.116.

დიონისეს ორგიულ კულტს ჩატარების ადგილსა და დროს განუსაზღვრავს. ამავე რეფორმის ფარგლებში უკავშირდება დიონისეს რელიგია ყურძნის მოსავლის აღებისა და ღვინის დაწურვის დღესასწაულებს, – მიიჩნევს ზელინსკი. ზეიმები უკვე განსაკუთრებულ თარიღებს უკავშირდება და ციკლურად ტარდება. ორფიზმის ფარგლებში დიონისეს კულტი ღრმა ფილოსოფიურ-რელიგიურ ხასიათსა და კოსმოგონიურ, ეთიკურ და ესქატოლოგიურ ასპექტებს იძენს. დიონისეს ინდივიდუაციისა და კულტის რაციონალიზაცია-დამორჩილების გზაზე ზელინსკი „სამ“ დიონისეს განასხვავებს – დიონისე ზაგრეოსს (პერსეფონეს ვაჟს), დიონისე ხარსა და დიონისე სემელეს – მოკვდავი ქალის ვაჟს. ღმერთის ინდივიდუაციის ეს ეტაპები კულტის ტრანსფორმაციის საფეხურებს ასახავს. „პითაგორამ (ძვ. წ. VI საუკუნე)... ორფიკული სექტები რელიგიურ-პოლიტიკურ ორფიკულ ორდენში გააერთიანა, ... სულის შესახებ ორფიკულ მოძღვრებაში რიცხვთა მისეული მისტიციზმი შეიტანა, რითაც მას ფილოსოფიური საფუძველი შეუქმნა“.¹ ოლიმპიელ ღმერთად აღიარებული დიონისეს კულტი ატიკის სახელმწიფო რელიგიად ცხადდება და მასკულინური დისკურსის ფარგლებში ექცევა. დრამატული თეატრი ძვ. წ. VI-V საუკუნეების მიჯნაზე იბადება, ის ქოროდან ინდივიდის – სუბიექტის გამოყოფით იწყება. შეიძლება ითქვას, რომ დრამატული თეატრის ფორმირება დიონისეს კულტში მასკულინური ლოგოსის, მამაკაცური დისკურსისა და ნარატივის გამარჯვებას აღნიშნავს; მთქმელი, მთხრობელი და ნარატორი ძირითადი სუბიექტი – მამაკაცი ხდება. ეს შედეგი დიონისეს კულტში აპოლონური საწყისის გაძლიერებამ, ღვინის ღმერთის ოლიმპიურმა ლეგიტიმაციამ მოიტანა. ორფიკული კულტით, დიონისე,

¹ Ф. Зелинский. История античной культуры. М., 1915. г. 117-118

ფაქტობრივად, იგივე ზევსია, მამისაგან სამჯერ შობილი (ორჯერ ჩასახვით, ერთხელ თქმში ჩაკერებით).

დიონისეს ორგიული კულტი მისი სპონტანურობითა და ექსტაზურობით ადგილს უთმობს კლასიკური ათენის პატრიარქალურ-დემოკრატიული პოლისის ოფიციალურ დღესასწაულებს. ეს მამაკაცთა ფესტივალებია, სადაც ქალები არ დაიშვებიან, თუმცა გამონაკლისს ჰქუტერები და მონები წარმოადგენენ. მაშინ, როდესაც ათენელი ქალები სახლებში სხედან, ათენის სცენაზე ნილაბაფარებული მამაკაცები ძალაუფლების მოყვარე ქალთა სახეების ფანტასტიკურ გაღერას წარმოადგენენ. ქალი სცენაზე მამაკაცთა აღქმითა და გააზრებით გაშუალებული შემოდის. მითსა და დრამაში ქალის მიმართ მამაკაცთა უნდობლობა იკვეთება. ქალი, რომელიც მასკულინურ დისკურსსა და ონტოლოგიაში ბნელის, ქაოსის, უზომოს, განუსაზღვრელის, სახიფათოს ნიშან-თვისებათა რიგით შემოდის, მისთვის სახიფათო ანტაგონისტია. ამასთან, ის მისი იდენტობის ნაწილია, მისი „სხვა“, მისი არსების საზღვარია. მამაკაცს ქალის ფლობა, მისი კონტროლი სჭირდება. ამდენად, ტრაგედიის ქალი ხშირად საშიშია და მრისხანე, ის ძლიერი ოპონენტია და ხშირად, ნებელობით, ინტელექტითა თუ კეთილშობილებითაც (სოფოკლე – „ანტიგონე“, ევრიპიდე – „ალკესტა“ და სხვ.) კი სჯაბნის მამაკაცებს. შეყვარებული და ერთგული ქალიც კი ხიფათის მომტანია, ასე იღუპება, მაგალითად, დეიანირას გაგზავნილი სამოსით ჰერაკლე. დეიანირას, როგორც ცოლისა და დედის არქექტიპი გმირის არქექტიპს უპირისპირდება (სოფოკლე – „ტრაქისელი ქალები“). შურისმაძიებელი ქალების გაღერას კლიტემნესტრა ხსნის, ძალაუფლებისმოყვარე, ძლიერი, პატივმოყვარე (ესქილე – „აგამემნონი“). თუმცა, ტრაგედიის ძლევა მოსილ ქალთა გაღერებაში, მთავარი ადგილი, უთუოდ მედეას უკავია. მედეაში მდედრობითობის, ქალურობის ყველა ნიშან-თვისება

ერთიანდება, კულტურული, გეოგრაფიული, რელიგიური და სხვა ასპექტები ერთიანდება. მედეა კოლხია, ის აღმოსავლეთს განასახიერებს, ის მზის შვილიშვილია, მაგრამ ეს აბოლონური დასავლური მზე არ არის, ეს აღმოსავლეთის მცხუნვარე მზეა, ვნების მზე. ის ჰეკატას ქურუმია, ღამის ქალ-ღვთაების, ბნელი მთვარის ჰიპოსტასი, მედეა გრძნეულია, მისი სიბრძნე ირაციონალურია, გაუგებარია და ამიტომ მეტად საშიში. თავად სიყვარული მედეასი დამანგრეველია, რადგან ზომას, მიჯნებსა და ფარგლებს არა სცნობს. შეიძლება ითქვას, რომ მედეას არქეტიპი, სახე ქალისა, რომელიც გასაგების, შეცნობადის ფარგლებს გადადის, არღვევს მისთვის სოციალურად და ბიოლოგიურად განსაზღვრულ როლს და ურჩხულად იქცევა, სხვადასხვა სახით დრამატურგიის მთელ ისტორიას გასდევს. მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ, უპირველეს ყოვლისა, ეს არის სენეკას მედეა, დრამატურგი თავს გმირს პირდაპირ ათქმევინებს, რომ ის მედეა ჯერ არ არის, რადგან აქამდე მხოლოდ პროგნოზირებად ქმედებებს სჩადიოდა, მაგრამ მედეას მთავარი საქმე ჯერ არ ჩაუდენია, ის ჯერ მედეად არ შემდგარა. შვილების მოკვლა, რომელიც ადამიანის თანდაყოლილ ვიტალურ ინსტინქტს, თვითშენარჩუნებისა და განვრცობის თანშობილ მისწრაფებას უპირისპირდება, ქაოსის, სიკვდილის ზეობას ნიშნავს. ფაქტობრივად, შვილების მოკვლით, მედეა ქაოსს ამკვიდრებს, სიკვდილს ამეფებს, კოსმოსის, წესრიგის, ლოგოსის ღირებულებებს და მიზანსწრაფვას უპირისპირდება. შემდეგი მაგალითი, რომელიც, დრამატურგიის ისტორიაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, შექსპირის ლედი მაკბეტია, ქალი, რომელიც ბუნების ძალებს ევედრება, რომ უნაყოფოდ ქმნან, ქალური ბუნება შეუცვალონ. შექსპირი „ბნელი“ ქალურობის არქაულსა და შუასაუკუნეების სიმბოლოებს აცოცხლებს – მოქმედებაში აღქაჯები და ჰეკატა შემოჰყავს. თითქოს ამ პიესაში ანტიკისა

და შუა საუკუნეების ჯოჯოხეთი ერთიანდება. კიდევ ერთი სახე ქალისა, რომელიც საკუთარი თავის საპოვნელად მიდის, ქალისა, რომელიც ბავშვებზე უარს ამბობს, მათგან სრულიად დისტანცირებული, სოციო-კულტურული როლისაგან განზე გამდგარი – იბსენის ნორაა, თანამედროვე მედეა.

სწორედ „გამოუცნობი ორმაგი ბუნება“ ხდიდა ქალს მასკულინური სამყაროსათვის საშიშს. ალექსეი ლოსევის აზრით, ანტიკურ სამყაროს, რომელიც წესრიგის, სამართლიანობის, ჰარმონიისა და წონასწორობის იდეალებს აღიარებდა, ქაოსის მუდმივი შიში სდევდა თან, მათ ყოველთვის ახსოვდათ კოსმოსის, როგორც წესრიგის სიმყიფე და დროებითობა. ათენი, ანტიკური დემოკრატია მათ ქაოსის მმართველ და დამძლევ ცენტრად წარმოედგინათ. სწორედ ამიტომ მიჰყავდა ქალ-ღვთაებების შურისძიებას დევნილი ორესტე ათენში, სადაც აპოლონისა და ათენა-პალადას (ზევსის თავიდან შობილი სიბრძნის ქალღმერთი, რომელსაც იუნგი მამაკაცის ანიმად მიიჩნევს და ამდენად რეალური ქალისაგან წყვეტს) მეოხებით, დედის მკვლელი თავის მართლებას ახერხებდა. ორესტეს გამართლება ძველ სამყაროზე (პირობითად, მატრიარქატის სამყაროზე) ახალი პატრიარქალური სამყაროსა და ახალი ოლიმპიელი ღმერთების გამარჯვებას განამტკიცებდა. მოგვიანებით, ჰამლეტს, ორესტეს მემკვიდრეს, აღარა ჰყავს ძლევა მოსილი მფარველები, მხოლოდ მამის აჩრდილი, რომელთანაც შინაგანად კონფლიქტური დამოკიდებულება აქვს.

ბერძნულკლასიკურ რეალობაში იკვეთება საინტერესო დუალიზმი – ერთი მხრივ, ქალი ტრაგედიასა და ძველ ანტიკურ კომედიაში, მამაცი, ძლიერი, ინიციატივიანი („ლისისტრატე“), მეორე მხრივ, – სოციალური ქალი – უუფლებო და „უხმო“. ამ ორმაგობის მაგალითია ასპაზიას სასამართლო, როდესაც მჭევრმეტყველებით განთქმულ

ქალს უღმერთობაში, ანაქსაგორას ტრაქტატების კითხვაში დასდეს ბრალი. მას სასამართლოში მისი ქმარი, ათენის სტრატეგოსი პერიკლე იცავდა, რადგან ასპაზიას, როგორც ქალს, ხმის უფლება არ გააჩნდა. ჩნდება კითხვა, მასკულინური დისკურსის ჩრდილში მოქცეული ქალი თანაზიარია თუ არა იმ ღირებულებებისა, რომლებიც ანტიკურმა თეატრმა შექმნა? სად არის ნამდვილი ქალი – შინ თუ სცენაზე? ასეთი მიდგომით, ქალი, როგორც სუბიექტი, კულტურულ-ისტორიული პროცესიდან ზომ არ გამოირიცხება და მხოლოდ ობიექტამდე ზომ არ დაიყვანება? ფემინისტური კრიტიკის წარმომადგენელთა მოსაზრებებიდან, ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, თეატრსა და ზოგადად კულტურაში ქალის როლისა და ადგილის მოსაძებნად, საინტერესოა იულია კრისტევას „მოლაპარაკე სუბიექტის“ თეორია. კრისტევას მოლაპარაკე სუბიექტი ფემინურია. თუ მამაკაცურ დისკურსში სუბიექტი დასრულებულია, შემდგარია, „მოლაპარაკე სუბიექტში“ ის პროცესუალურია, ჯერ შეუდგარია, მუდამ დაუსრულებელია, არის და არც არის, რადგან აწმყოს ეკუთვნის, დროის შემკვრელ მომენტს, რომელიც თავად ლინეარულ დროში არ შედის, წარსულად და მომავლად არ იქცევა. აქედან გამომდინარე, „მოლაპარაკე სუბიექტი“, რომელიც კრისტევას თანახმად, ფემინური თვისებებით ხასიათდება, შეგვიძლია შევადაროთ თეატრს, როგორც პროცესს, მის დიონისურ ქალურ საწყისს, ხოლო დრამატურგიის ლოგოცენტრიზმი, მისი მიზანმიმართულება, სტრუქტურა და მთლიანობა აპოლონურ, ლოგიკურ, მამაკაცურ ასპექტს გავუვივოთ. ამ თვალსაზრისით, მიუხედავად იმისა, რომ დრამატულ თეატრში ქალი მასკულინური დისკურსის ჩრდილშია, კრისტევას სოციო-სიმბოლური ნიშნობრიობით, – თეატრის პროცესუალური, დიალექტიკური ასპექტი ქალურია, თავისი არსით. დიონისე და აპოლონი, როგორც ღუაღური წყვილი, ქალური და მამაკაცური

საწყისების ერთობლიობასაც წარმოგვიდგენენ. დიონისეს ორფიკულ-პითაგორული ემანსიპაციის მიუხედავად, მაინც ინარჩუნებს თავის სტიქიურ ბაკქურ არსებას. თუმცა, დრამატულ თეატრში, როგორც ლოგოცენტრულ ფენომენში, მასკულიური დისკურსი დომინირებს, ხოლო თეატრის პოსტდრამატული მდგომარეობა მასში ქალურ საწყისს აძლიერებს – განუსაზღვრელობას, დაუსრულებლობას, პროცესუალობას ზრდის. ამდენად, სოციო-კულტურული გენდერის ნიშნობრიობა კულტურის ინსტიტუციებზე ვრცელდება და მოვლენები გენდერულ შეფერილობას იძენს.

შეიძლება ითქვას, რომ ქალი, თეატრის ისტორიაში, ყოველთვის თავისი თავის გამომხატველი არ არის, და უფრო ხშირად „თავი სხვას“, მამაკაცურ საწყისს გამოხატავს. მწერალი მონაზონი პროტსვიტა განდერსჰაიმიდან, რომლის ხმა ჯერ კიდევ მეათე საუკუნეში გაისმის, ექვს პიესას – ანტი-ტერენციუსს წერს, მისი მიზანია ტერენციუსის მორალურ დოქტრინას ახალი ქრისტიანული მსოფლმხედველობა დაუპირისპიროს. პროტსვიტას სამწერლობო ენაზე სერიოზული ზემოქმედება მოახდინეს ანტიკურმა ავტორებმა, მათი მხატვრული ფორმისა და სტილის იმიტაციით პროტსვიტა ცდილობს წარმართული შინაარსი ქრისტიანული დისკურსით ჩაანაცვლოს და ახალი ღირებულებები დანერგოს (მისი პიესებია „ჰალიკანი“, „აბრაამი“, „დელციციუსი“, „კალიმაქე“, „პაფნუტიუსი“ და „სიბრძნე“). ამ შემთხვევაში, მონაზონი ოფიციალური რელიგიური დისკურსისა და მსოფლმხედველობის გამომხატველია და მისი ლიტერატურის გენდერული ანალიზი ძალზე რთულია. თუმცა, მისი ინტელექტუალური და მწერლური ღირსების ნიველირება ამ ნიშნით შეუძლებელია.

ამდენად, თეატრის ისტორიაში ქალი თეატრის პროცესუალურ, გრძნობად მხარეში უფროა ჩართული

და, თუმცა თავად ყოველთვის იქ არ იმყოფება, მისი კულტურულ-სიმბოლური რიგი ყოველთვის გამოკვეთილია და გრძნობადი კონტაქტის, აწმყოს, პროცესის თანაზიარია.

ფემინისტური კრიტიკა ქალთა ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ზოგიერთ ნიშან-თვისებას გამოკვეთს: ეპიზოდურობა, ლინეარული თხრობის უქონლობა, ფრაგმენტულობა, თანმიმდევრულობის არქონა, არალიტერატურული ფორმების იმიტაცია, ისეთებისა, როგორებიცაა დღიური, წერილი თუ ჩანაწერები. პოსტდრამატული თეატრის დახასიათებისას ჰანს თის ლემანი შემდეგ ნიშან-თვისებებს გამოკვეთს – სიმულტანურობა, ნიშნებით თამაში და ნიშნობრიობის გაქრობა, პლეტორა (ნორმის დარღვევა, ზომის დარღვევა, ვიზუალური დრამატურგია, ფიზიკურობა, სხეულებრიობა, რეალობის შემოჭრა და სხვ.), მკაფიო საზღვრები ქრება, პროცესუალური, გრძნობადი, სპონტანურ-სიმულტანური ასპექტი იზრდება.

შეიძლება ითქვას, რომ თეატრსაც თავად აქვს გენდერი, რომელიც ეპოქების მიხედვით იცვლება, თვისობრივი გარდატეხა კი მაშინ ხდება, როდესაც პატრიარქალური სამყაროს ონტო-თეო-ფალო-ფონო-ლოგოცენტრული უნივერსუმი (ჟაკ დერიდა) პოსტმოდერნისტული კრიტიკის დეკონსტრუქციის ობიექტი ხდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Рюткенен М., «Гендерилитература: проблема «женского письма» и «женского чтения», Филологические науки, 2000, №3, с.5-17
- Культурологический журнал, 2012, 4.10., Капустина Л. Б., Аналитика театрального поставангарда. http://www.cr-journal.ru/rus/journals/169.html&j_id=12

- Люс Иригарей, «Этика полового различия», Художественный журнал, М., 2005
- Александр Мень, История религии, т.4. Издательство «Слово». 1992
- Ф. Зелинский. История античной культуры. М., 1915
- “The role of women in the art of ancient Greece”, chapter: women in ancient Greek drama including roles, influences, audiences, and questions and answers. <http://www.rwaag.org/>
- Gender and the Social Function of Athenian Tragedy. Spyros D. Syropoulos. Archaeopress, 2003

თამარ ცაგარელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

„კუნ-ფუ“ ანუ მნერგის კალა
(უძველესი ჩინური რიტუალების ანთროპოლოგია)

თეატრალური ანთროპოლოგია უძველესი რელიგიური ფორმების გათვალისწინებითაც ცდილობს ახსნას, თუ როგორ ვითარდებოდა და ვითარდება მსახიობის სხეული, ფიზიონომია, პლასტიკა. ამ შემთხვევაში აქცენტი გაკეთებულია: ჟესტზე, მიმიკაზე, პლასტიკაზე, რიტმზე, ხმოვან და მუსიკალურ თანხლებაზე. პრაქტიკულად, ეს ის კომპონენტებია, რომელთა საფუძველზეც იქმნებოდა პირველადი რიტუალები, ეს არის სათეატრო წარმოდგენის მინი მოდელი, რადგანაც ყველა ეს კომპონენტი რეალურად არსებობს სათეატრო წარმოდგენაში. შეუძლებელია, სწავლობდე მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებას ანთროპოლოგიური მეთოდით და არ მიმოიხილო უძველესი ჩინური სარიტუალო სანახაობები, რომელთა განვითარებამაც საფუძველი ჩაუყარა ჩინურ თუ იაპონურ სათეატრო ხელოვნების წარმოშობასა და შემდგომში მის განვითარებას და, რომლებიც, საკმაოდ მწირად აქვთ მიმოხილული ეუჯენიო ბარბას და ნიკოლა სავარეზს „თეატრალურ ანთროპოლოგიურ ლექსიკონში“.

ჩინური სათეატრო ხელოვნების ნიმუშების ანთროპოლოგიური კვლევა, მრავალწლიანი კვლევისა და სანახაობების ანალიზის შედეგად, შესაძლებლად მიმაჩნია, დავიწყოთ ზჰოუ-ას დინასტიიდან (Zhou dynasty. 1045-256 ძველი წელთაღრიცხვით), რის საშუალებას გვაძლევს ის დოკუმენტური წყაროები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია ვიზუალური თუ ტექსტობრივი სახით. სწორედ, ამ პერიოდში, საიმპერატორო კარზე,

ჩაეყარა საფუძველი ჩინურ სათეატრო ხელოვნებას, რომელიც, ძირითადად, შემოიფარგლებოდა ვიზუალური – მიმებისა და საცეკვაო – სანახაობით, რასაც ფონად მუსიკალური გაფორმება ახლდა. ტექსტობრივი ანუ ვერბალური ნაწილი ჩინური სათეატრო ხელოვნების საწყის ეტაპზე, ფაქტობრივად, არ არსებობდა, ამას მოწმობს ტრადიციად ქცეული ის სახილველი ფორმა, რომელსაც ჩინელები არ კარგავენ და ინახავენ, როგორც „სამუხეუმო ექსპონატს“ და მისი ნახვა თანამედროვე მაყურებელს მხოლოდ განსაკუთრებულ სადღესასწაულო დღეებში შეუძლია.

ძირიკა ელიადე აღნიშნავს: „რიტუალი არის იდეის მარადიული დაბრუნების, სამყაროს ციკლურობის, ანუ კოსმოსის რეგულარული დაშლის, ქაოსის ზემოქმედება და სამყაროს მოსაწყესრიგებლად ქმნილების ახალი აქტის განხორციელების გამოხატულება“.¹ სწორედ, ამ მიზანს ემსახურებოდა უძველესი ეპოქიდან ძველი ჩინური რიტუალიც, ისევე, როგორც ძველი ევროპელისა თუ აღმოსავლეთის ქვეყნების სათეატრო სანახაობა. ისტორიიდან ცნობილია, რომ სწორედ ჩინელმა იმპერატორებმა შექმნეს და განავითარეს სარიტუალო სანახაობა; მათი უპირველესი მიზანი გახლდათ, ვიზუალურად წარმოედგინათ „გზა“ სამყაროს წესრიგისკენ, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატებოდა ზეციური ღმერთებისა და ხილული, მიწიერი „ღმერთის“ – იმპერატორის პატივისცემაში, ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის ხომ იგი განკაცებული ღმერთი გახლდათ, შემდგომ უკვე მეომართა დაფასებასა და მათ უკვდავყოფაში. იყო რიტუალი, ძირითადად ღვთაებათა საპატივცემულოდ გამართული, სადაც თავად იმპერატორი იღებდა მონაწილეობას, რითაც, უფრო მეტად, ღიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამგვარი

¹ Mircea Eliade; Myths, Dreams and Mysteries. London. 2010Y. P.:176.

სანახაობის გამართვის აუცილებლობას.

ძველი ჩინელების „სახილველის“ ფიზიკური აქტი, ვიზუალური ქცევა ექვემდებარებოდა იმ ნახაზებსა და სქემას, რომლებიც სპეციალურად სარიტუალო სანახაობისთვის შეიქმნა და რომელთაც საკმაოდ პატარა ასაკიდანვე ასწავლიდნენ. შემუშავებული იყო საცეკვაო ტექნიკითა და სცენური მოძრაობის კანონით – „განმარცვული“ იყო ზედმეტი ჟესტიკულაციებისაგან. თითოეულ მოძრაობაში „იკითხებოდა“ და „იკითხება“ თაყვანისცემა ტოტემისადმი, ზებუნებრივი ძალებისა და იმპერატორისადმი. ვიზუალური აქტის უპირველესი მოთხოვნა გახლდათ სულიერი სიმშვიდის გამოხატვა, დაცლილი ყოველგვარი ემოციებისაგან, რათა ამით წარმოეჩინათ მაღლიერება ამქვეყნიური არსებობისთვის. თუ ადამიანს სიმშვიდე ერღვევა, ესე იგი, ის უკმაყოფილოა ზეციური ძალებისა და თავად იმპერატორისა. ასე სწამდათ ძველ ჩინელებს და ამიტომაც, მათი სათეატრო ხელოვნების უპირველესი ნიშანი პიროვნების სულიერი სიმშვიდის გამოხატვა გახლდათ, რომელსაც თან ახლდა მოკრძალების აღმნიშვნელი ჟესტიკულაცია. ეს არ იყო სანახაობა სიამოვნების მისანიჭებლად და ემოციების გასაღვიძებლად. შესაბამისად, მუსიკალური გაფორმებაც საკმაოდ მონოტონური გახლდათ.

ძველი ჩინელების გრაფიკული, სქემატური მოძრაობით განვითარდა არატექნოტობრივი, ვიზუალურად გადმოცემული ჩინური მორალი სამყაროსა და, ზოგადად, ცხოვრებაზე. მიუხედავად ამგვარი მორალისტური სათეატრო ხელოვნების ჩამოყალიბებისა, ძველმა ჩინურმა სანახაობამ, შემდგომში, განავითარა ცნობილი და ტრადიციული ჩინური ოპერა და ისეთი იაპონური სათეატრო ფორმები ჩამოყალიბდა, როგორებიცაა „ნო“ და „კაბუკი.“ სწორედ, „მორალისტური“ თეატრის სასცენო მოძრაობა, რომელიც შესაძლებლად მიმაჩნია, განვიხილოთ თეატრალური ანთროპოლოგიის

ჭრილში, გადაეცათ მათ ტრადიციად, რომელიც განავითარეს და ტექსტობრივი ანუ ვერბალური აქტის, სცენოგრაფიული ელემენტების, მრავალფეროვანი მუსიკალური აქტების დამატებით შექმნეს „თეატრი სახილველი“. უძველეს ჩინურ „მორალისტურ“ თეატრში დამკვიდრებული ამგვარი მიმიკური ქმედებით, განსაკუთრებით იმპერატორების აზრით, პიროვნებას უყალიბებოდა სიკეთის სიყვარულის შეგრძნება, მშვენიერების აღქმის უნარი და მისი დაფასება და ყველაზე მთავარი, უზენაესის პატივისცემა. საკმარისია, გავიხსენოთ დღემდე შემორჩენილი ისტორიული ფაქტი ტანგის დინასტიაზე (Tang dynasty, 618–907 ახ. წ.), რომლის პირველ იმპერატორს, საიმპერატორო კარზე, შეუქმნია ვიზუალური ხელოვნების სკოლა, სადაც ასწავლიდნენ ჟესტიკულაციას, მოძრაობას და მუსიკას. მისი მოთხოვნით ვიზუალში უნდა „წაკითხულიყო“ არა მხოლოდ ტოტემური ან რელიგიური ღმერთებისადმი თაყვანისცემა და კრძალვა, არამედ ცხოვრების ფილოსოფიაც. ცნობილია, რომ რელიგიამ და ფილოსოფიამ დიდი გავლენა იქონია ჩინურ თეატრზე.

თითოეულ რიტუალს ჩინელი ფილოსოფოსები განიხილავენ, როგორც სამყაროს მშვენიერების აღქმასა და მის წარმოსახვას, ჩვენებას. კონფუცი თავის დიალოგებში ეხება რა უძველეს ჩინურ სარიტუალო ხელოვნებას, აღნიშნავს, რომ „ეს სანახაობები არის სიმბოლური კავშირი ცასა და დედამიწას შორის (ამიტომაც, „სათამაშო სახლის“ კვადრატული სცენა მიწის სიმბოლოს წარმოადგენდა, ხოლო მსახიობთა ოვალური ტრაექტორიით მოძრაობა ცის სიმბოლოს უკავშირდებოდა. ამგვარ სცენურ ქმედებას კოსმიურ მასშტაბად აქცევდა, რაც მონაწილეებს საშუალებას აძლევდა, თავისუფლად ემოძრავათ მიწისა და ცის სივრცეში – თ. ც.), მათ ქმედებაში იკითხება ის ცხოვრებისეული სიბრძნე და მორალი, რომლითაც ჩვენ,

ადამიანებს, გვიწევს ცხოვრება, მისი გაცნობიერებით კი, მივალთ ჭეშმარიტებად¹.

თუ რამდენად შესაძლებელია ამგვარ რიტუალებში სიბრძნისა და მორალის ამოკითხვა, ამ საკითხის განხილვა და დასაბუთება თავად ჩინელი ფილოსოფოსებისთვის მიმინდვია. ჩემთვის მათი ვიზუალური სანახაობა საინტერესო აღმოჩნდა თეატრალური ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით. ჩამოვთვალოთ და მოკლედ მიმოვიხილოთ ის წარმოდგენები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია გრაფიკული გამოსახულებითა თუ ლეგენდებისა და ისტორიული ფაქტებით, რათა უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ, თუ რა შინაარსობრივი და შესაბამისად ვიზუალური დატვირთვა ექნებოდა ამა თუ იმ სახილველს:

1. „ივი-მენ“ (Ivi-Man) „ღრუბლების ნარნარი“ – ზეციური ძალების სადიდებელი რიტუალი;
2. „ტა-ხნეინ“ (Ta-khnein) „დიდებული წრე“ – რიტუალი ეძღვნებოდა იმპერატორს, მის მიერ მსხვერპლშეწირვის ცერემონიალის ჩატარების დროს;
3. „ტა-გიენი“ (Ta-Ghien) „ცეცხლისადმი თავყვანისცემა“ – ზეციური ძალებისადმი ჩვეულებრივ მოკვდავთა სავედრებელი, რომელიც აუცილებლად იმართებოდა ანთებული, ოთხკუთხა ფორმის, ჩირაღდნის ირგვლივ;
4. „ტა-ტაო“ (Ta-tao) „სტიქიები“ – ერთ-ერთი უდიდესი დღესასწაული, რომელიც იმართებოდა გაზაფხულსა და გვიან შემოდგომაზე და როცა აღიდებდნენ ბუნებაში არსებულ ყველა სტიქიას;
5. „გჰია“ (Ghia) – მთათა და ნაკადულთა ღმერთის – გჰიას – სადიდებელი რიტუალი;
6. „ტჰა-გუ“ (Tkha-gu) – მღედრობითი სქესის

¹ Herrlee Glessner Creel. Confucius and the Chinese Way. New York, Harper. 1949 Y. P.: 68

წინაპართა სადიდებელი რიტუალი, სადაც თითოეულ მოცეკვავე ქალბატონს ხელთ ეპყრა დიდი ზომის მარაო და ცეკვასთან ერთად მას ოსტატურად ათამაშებდა;

7. „ტჰა-უ“ (Tkha-u) – მეომართა სადიდებელი რიტუალი, რომელიც ძირითადად მიმართული იყო ახალგაზრდა მეომრებისთვის ბრძოლის სურვილისა და გამარჯვების მოსაპოვებლად ჟინის გასაღვიძებლად. აქ მამაკაცი მოცეკვავეები იყენებდნენ საბრძოლო იარაღებს და მას ათამაშებდნენ.

8. „უ-გჰინტჰძე“ (U-Ghienthdze) „წყლის ცეკვა“ – მიწისქვეშ არსებული სულებისადმი მსხვერპლშეწირვის რიტუალი.

ფაქტია, რომ ამგვარი რიტუალის შესასრულებლად საკმაოდ დიდი ფიზიკური მომზადებაა საჭირო. სხეულს, რომელსაც თითოეული მოთამაშე ფლობს, იმდენად მსუბუქად და ელასტიკურად ათამაშებს, რომ მნახველს ყურადღების მოღუნების საშუალებას არ აძლევს. წამებში იცვლება მსახიობის ჟესტიკულაცია, მიმიკა, ტანის მოძრაობა. ერთფეროვანი მელოდიის ფონზე სხეულის მოძრაობის მრავალსახეობრივ ფორმაში გარდასახვის მაცქერალი ხდები. წამიერად კარგავ დროისა და სივრცის შეგრძნებას და უსასრულობისკენ მიექანები, რაშიც მოთამაშის მხრიდან წამოსული სულიერი სიმშვიდის შეგრძნება „გეხმარება“.

კიდურების, ხელებისა და ფეხების, ტორსის პროპორციული და თანაფარდობითი მოძრაობა, რომელიც, ასოციაციურად, ლეონარდო და ვინჩის ქმნილებას – „ვიტრუვიანელ ადამიანს“ გვაგონებს (1490 წელს შესრულებული. როგორც ცნობილია, მასზე გამოსახულია შიშველი მამაკაცის ფიგურა ორ ერთმანეთზე დადებულ პოზიციაში – წრეში ჩასმული გაშლილი ხელებითა და ფეხებით და კვადრატში ჩასმული შერწყმული ფეხებითა და გაშლილი ხელებით). თავად სურათს და

მის აღწერილობას ხშირად კანონიკურ პროპორციებსაც უწოდებენ. სწორედ, ამგვარი პროპორციების დაცვით მოძრაობდნენ ძველი ჩინელი მსახიობები... პარალელურად თითებით განხორციელებული შესტები, რომელთაგანაც თითოეულს თავისი შინაარსობრივი დატვირთვა გააჩნია: მიმართული ზეცისაკენ, ღმერთებისადმი, იმპერატორისაკენ, ბუნების ძალებისაკენ, ადამიანური გრძნობებისაკენ და ასე შემდეგ. თითოეული შესტის განხორციელებას, რომელიც სულ რამოდენიმე წამში „ეტევა“, მოსამზადებლად და სამზეოზე გამოსატანად საკმაოდ დიდი დრო სჭირდება. ჩინელებმა სწორედ ამ რიტუალებიდან აითვისეს და ტრადიციად აქციეს ის მანერები, რომლებსაც, დღესაც, თანამედროვე ჩინელი ყოფა-ცხოვრებაში იყენებს ჩაის ცერემონიალის, სტუმართან დახვედრისა თუ პიროვნების პატივისცემის გამოხატვისას, თუნდაც, თითქოსდა ყველაზე მარტივი და შესაძლოა მკითხველისთვის გასაოცარი – მარაოს ჭერის მანერა, რომელიც თითოეულ მათგანს უკვე იმდენად აქვს გენში კოდირებული, რომ მათ მსგავსად, ეგრეთ წოდებული „ვეერი“ ვერც ერთი ერის წარმომადგენელს ვერ უჭირავს, თუ, რა თქმა უნდა, მისი ჭერისა და მოძრაობის სპეციალური მომზადება არ გაიარა. როგორც ცნობილია, მარაო გამორჩეული საგანია ჩინურ ცივილიზაციაში: დაოსური გადმოცემის თანახმად, ლი ცი იუ (ერთ-ერთი რვა დაოსელ უკვდავთაგან) თავისი ჯადოსნური მარაოთი აცოცხლებდა მიცვალებულთ. მარაოს ცერემონიალური მნიშვნელობაც ჰქონდა და მისი ზომა, ფორმა, ორნამენტირება თუ ხმარების მანერა კონკრეტულ სიტუაციასთან იყო მისადაგებული. ამავე დროს, მარაო, მისი ფორმიდან გამომდინარე, კოსმიურ სიმბოლიზმს უკავშირდებოდა, ამიტომაც, რიტუალში ის გამოიყენებოდა მისი სიმბოლური დატვირთვის მიზნით. მაგალითისთვის საკმარისია, ზემოთ ჩამოთვლილ სარიტუალო სანახაობებიდან,

„ტჰა-გუ“-ს ცერემონიალი, სადაც მხოლოდ ქალები მონაწილეობდნენ და რომელიც ნაყოფიერების ღმერთის სადიდებელი გახლდათ. ამ სანახაობაში „მთავრი მოქმედი გმირი“ კი, შესაძლებელია ითქვას – მარაოა. ქალ-მოცეკვავეებს იმ სიდიდის მარაოები ეპყრათ ხელთ, რომ თავად მონაწილეები არ ჩანდნენ და მას ათამაშებდნენ. „ვეერზე“ გამოხატული იყო სხვადასხვა სიერცეში, ზეცაზე, მიწაზე, წყალში, მყოფი ქალბატონების სახეები. აქ ყურადღება მისაქცევია მარაოს მოძრაობის, მისი წრიულად ტრიალისა თუ ვერტიკალურად მოძრაობის უნარი, რომლის დროსაც მასზე გამოსახული ფერთა გამა, თითქოსდა, ცოცხლდებოდა და ტალღისებურ ელფერს იძენდა.

ანალოგიურია „ტჰა-უ“-ს რიტუალის შესრულების მანერა, იმ განსხვავებით, რომ აქ მოთამაშე მამაკაცები საბრძოლო იარაღებს საოცარი სისწრაფით ათამაშებენ. მათი სხეულის მოძრაობა ფარდობითია იარაღის თამაშისა. მოთამაშეების კიდურები – ფეხები პარალელურ მოძრაობაშია და ამ შესტების ენის მცოდნე ერთ ჩინურ ბალადას ან თუნდაც მითოლოგიის ტექსტს და შინაარსს ამოიკითხავს.

„როდესაც, კკითხე ბალის ოსტატს, თუ რაში მდგომარეობდა მსახიობის ან მოცეკვავის პრინციპული ნიჭი, მან მიპასუხა, რომ ეს იყო „ტაჰან“ – წინააღმდეგობის გაწევის უნარი. იგივე კონცეფცია უდევს საფუძვლად ჩინურ თეატრს. იმისათვის, რომ აღნიშნონ მსახიობის ოსტატობის დონე, ამბობენ რომ, მას გააჩნია „კუნ-ფუ, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „წინააღმდეგობის გაწევას“. დასავლეთში, ჩვენ შეგვიძლია გამოვიყენოთ ტერმინი ენერგია იმისათვის, რომ ვთქვათ იგივე: „გაძლების უნარი“,¹ – წერს ბარბა. სწორედ, „კუნ-

¹ Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. Second edition. Translated by Richard Fowler. London and New York. P.:45

ფუ“ იყო ის ძალა, რომლის მეშვეობითაც რიტუალში მოთამაშეებს ევალებოდათ განგევითარებინათ სუნთქვითი ვარჯიშები, ესწავლათ სხეულის ფლობა. ეს არის იმ ფიზიკური ქცევის ბალანსი, რომელიც კლინდება ყოველი საშემსრულებლო ფორმის ფუნდამენტურ პრინციპში.

მრავალსახეობრივი შინაარსის მქონე მიმიკის გამოხატვა სახეზე, თვალებში, ხელის, მკერდისა თუ ბარძაყის, ფეხების კოორდინირება, ურთიერთშეთანხმებითი მოძრაობა და ამ მოძრაობით შინაარსის გამოხატვაა. აი, ესაა ჩინური თეატრის მსახიობის დამახასიათებელი ტრადიციული ნიშან-თვისება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Mircea Eliade; Myths, Dreams and Mysteries. London. 2010Y. P.: 176.
- Herrlee Glessner Creel. Confucius and the Chinese Way. New York, Harper. 1949 Y. P.:68.
- Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. Second edition. Translated by Richard Fowler. London and New York. P.:45

პირობცოდნეობა

ლელა ოჩიაური,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მიხეილ ჭიაურელის სტალინის ტრილოგია და ღმერთ(ებ)ის დაღუპვა

საერთო პროპაგანდისა და საბჭოთა ხელოვნების წყალობით, სტალინის მითი „დიად მეგობარსა და ბრძენ მასწავლებელზე“ გასული საუკუნის 30-იანი წლებიდან იწყებს შექმნას. მის კანონიზაციაში ერთ-ერთი უმთავრესი როლი კინემატოგრაფმა ითამაშა. სტალინის კულტი 1930-1950-იანი წლების ფენომენი იყო. მის ასეთ გაძლიერებას, გამყარებას, „რეალობად“ ქცევას ბევრმა ფაქტორმა, მაგრამ, პირველ რიგში, მაინც საბჭოთა კინორეჟისორებმა და მათგან, გამორჩეულად, მიხეილ ჭიაურელმა შეუწყვეს ხელი.

რეჟისორმა, რომელიც ისევე აღზევდა და ბოლოს ისევე დაეცა, როგორც მისი მონაწილეობით შექნილი „ბელადის ხატი“ და შემდეგ, სსრკ, რომლის ისტორიაც სტალინმა და ჭიაურელმა მის (სტალინის) პირად ისტორიად აქციეს. ჭიაურელი საბჭოთა კინოში სტალინის კულტის მთავარ შემქმნელადაა აღიარებული, „სტალინური ტრილოგიის“ საფუძველზე, თუმცა ფილმების რაოდენობა მეტი იყო.

სტალინის მითოლოგიზაციის კამპანია 1934 წელს, პარტიის მე-17 ყრილობის წინ იწყება. ყრილობის, რომელიც ორი სახელწოდებითაა ცნობილი — „გამარჯვებულთა ყრილობა“ და „დახვრეტილთა“, რომლის მონაწილეთა უმეტესობა დიდი ტერორის წლებში დახვრიტეს.

ფრანგი კრიტიკოსი ანდრე ბაზენი ნაშრომში „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“ წერს: „ცხადია, რომ

ამ კონტექსტში არ შეიძლება ჯერონად არ შეფასდეს სტალინის კინემატოგრაფიული სახის მნიშვნელობა. მასში ხაზგასმულია, რომ ამიერიდან სტალინი მთლიანად იდენტიფიცირებულია ისტორიასთან, რომ აქ არ აღმოცენდება სუბიექტურობასთან დაკავშირებული რაიმე წინააღმდეგობა. ეს ფენომენი შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმით, რომ სტალინმა საკმარისად დაამტკიცა პარტიისადმი ერთგულებაც და თავისი გენიალურობაც. მისი ღალატის ჰიპოთეზაც კი იმდენად წარმოუდგენელია, რომ სტალინის სიცოცხლეშივე შეიძლება მის მიმართ ისეთი დამოკიდებულების გამოჩენა, როგორსაც დაღუპული გმირის მიმართ ვიჩენთ.

ლენინის მუმიფიკაციით, მავზოლეუმის შექმნითა და სტალინის ნეკროლოგიტ „ლენინი ცოცხალია“ ამ დასასრულის დასაწყისი აღინიშნა. მაგრამ ლენინის ნეშტის ბალზამირება არანაკლებ სიმბოლურია, ვიდრე სტალინის მუმიფიცირება კინოში. ეს მუმიფიკაცია ნიშნავს, რომ სტალინის დამოკიდებულებაში საბჭოთა პოლიტიკასთან არ დარჩა არაფერი შემთხვევითი და, ბოლომდე რომ ვთქვათ ჩვენი სათქმელი, – არაფერი ისეთი, რაც აღინიშნება სიტყვით „ადამიანური“. ადამიანი და ისტორია – მოცემულ შემთხვევაში განვლილი ეტაპია. სტალინი თავადაა ხორცშეხმული ისტორია“.¹

სტალინიანას საფუძვლად დაედო თეზისი – „სტალინი – ეს ლენინია დღეს“, რევოლუციის სხვა ბელადებისა და იდეოლოგების სახელები – ზინოვევი, კამენევი, ბუხარინი, ტროცკი – ხალხის მტრებად იყვნენ გამოცხადებული, გზიდან ჩამოშორებული და ბუნებრივია, ისტორიის შექმნაში არ მონაწილეობდნენ. მის განვითარებას უშლიდნენ ხელს.

ცნობილია, რომ თავისი ეკრანული სახეებისა და

¹ ბაზენი ა., <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>, პირველი, ორიგინალური პუბლიკაცია Esprit, 17, N170, Paris, 1950, VI-VII, pg.210-235

ზოგადად ბიოგრაფიის (საიმიჯო-პროპაგანდისტული) შექმნაზე სტალინი ბევრს მუშაობდა, ასწორებდა ტექსტებსა და სცენარებს. მოკლედ, თავადვე ქმნიდა „სტალინის მითს“.

პირველი ფილმი ლენინსა და სტალინზე იყო მიხაილ რომის „ლენინი ოქტომბერში“ (1937). 1938 წელს ასევე ლენინსა და სტალინზე მიხეილ ჭიაურელმა გადაიღო „დიადი განთიადი“. სტალინი ყველა ეპიზოდში, ანუ ისტორიის ყველა პუნქტში, ლენინის თანასწორუფლებიანი მონაწილეა, თან მონუმენტური ფიგურაა, ნახევრადღმერთი, ან ღმერთკაცი. ლენინი (როგორც სხვა, წინამორბედ თუ მომდევნო ფილმებში) უფრო ადამიანურია, უფრო უშუალო და უბრალო. შემდეგ ფილმებში ლენინი ნელ-ნელა მეორე პლანზე ინაცვლებს. იყო ეს ასე ისტორიულად თუ არა, მისი სიკვდილის შემდეგ, სტალინი ერთპიროვნულ ლიდერად რჩება. იმავე, 1938 წელს, სტალინის რედაქციით გამოდის „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური (ბოლშევიკური) პარტიის მოკლე კურსი“, რომელიც საბოლოოდ ამტკიცებს სტალინის პერიოდის ისტორიოგრაფიულ კანონს: რეკოლუციის ისტორია ლენინ-სტალინის პარტიისა და „მოღალატეებთან“ ბრძოლის ისტორია ხდება.

„...ვინ, თუ არა პარტიამ და მისმა ბელადმა სხვაზე უკეთ იციან, თუ როგორი ხელოვნება გვჭირდება? ზომ სწორედ პარტიას მივყავართ მარქსიზმ-ლენინიზმის მიზნისკენ, ზომ სწორედ ის ცხოვრობს და შრომობს ღმერთთან მუდმივი კავშირით. აქედან გამომდინარე, მისი და მისი წინამძღოლის სახით ჩვენ გვყავს გამოცდილი და ბრძენი დამრიგებელი, კომპეტენტური ყველა სფეროში – წარმოების, ლინგვისტიკის, მუსიკის, ფილოსოფიის, ფერწერის, ბიოლოგიისა და ა.შ. იგი ჩვენი მხედართმთავარიცაა, და მმართველიც, უზენაესი ქურუმი, რომლის სიტყვებში დაეჭვება ისეთივე ცოდვაა,

როგორც ღმერთში ეჭვის შეტანა“.¹

ყველა სხვა ისტორიულ ფილმი სტალინის სიკვდილამდე აზუსტებდა და ავითარებდა მის მიერ დამტკიცებულ მეტასიუჟეტს. ასე იძენს საბჭოთა კინო – „ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნებათა შორის“ – ჟამთააღმწერლის უნიკალურ სტატუსს, რომლის მიხედვითაც მითს დოკუმენტის სტატუსი ენიჭებოდა და გამონაგონი ეჭვგარეშედ იქცეოდა.

მკვეთრი საავტორო სტილის მიუხედავად, ჭიაურელის სტალინიანა ასევე მკვეთრად გამოხატული სოცრეალიზმის იდეალური ნიმუშია. სოცრეალიზმში, როგორც საბჭოთა კინოს ისტორია, არა მხოლოდ მხატვრული მეთოდია, არამედ მხატვრის უნარი – არაწიმაღმდეგობრივად შეათავსოს მითები რეალობასთან და ისაუბროს პოლიტიკის ენაზე.

ლიტერატურისმცოდნე, მწერალი, კრიტიკოსი ანდრეი სინიავესკი (ფსევდონიმი აბრამ ტერცი), გახმაურებულ წერილში „რა არის სოციალისტური რეალიზმი“ (1957) წერს: „რა არის სოციალისტური რეალიზმი? რას ნიშნავს ეს უცნაური, ყურისმომჭრელი თანაფარდობა? განა არსებობს რეალიზმი სოციალისტური, კაპიტალისტური, ქრისტიანული, მუსლიმური? და არსებობს კი ბუნებაში ეს ირაციონალური ცნება? იქნებ არც არსებობს? იქნებ მხოლოდ სიზმარია, შეშინებულ ინტელიგენტს რომ ეზმანა სტალინის დიქტატურის ბნელ, ჯადოსნურ ღამეს? ჟდანოვის უხეში დემაგოგია თუ გორკის მოხუცისებური აზირება? ფიქცია, მითი, პროპაგანდა?“

მსგავსი კითხვები, ხშირად ჩნდებიან დასავლეთში, ცხოველ კამათს იწვევენ პოლონეთში, ჩვენს წრეშიც მიდი-მოდიან, ალაგზნებენ მოქმედ ტვინებს, ეჭვისა და კრიტიკანობის მკრეხელობაში ვარდებიან.

¹ Терц А., Что такое социалистический реализм, <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1599>

ამასობაში კი, მილიარდობით ნაბეჭდი ფურცლი, ფირისა და ტილოს კილომეტრები, საათები ასწლეულებით ითვლიან სოციალისტური რეალიზმის პროდუქციას. ათასობით კრიტიკოსი, თეორეტიკოსი, ხელოვნებათმცოდნე, პედაგოგი თავს იმტკრევენ, ხმებს დაბან, რათა დაასაბუთონ, ახსნან და გამოარკვიონ მისი მატერიალისტური არსი და დიალექტიკური ყოფიერება. და თვით სახელმწიფოს მეთაური, ცკ-ს პირველი მდივანი წყდება გადაუღებელ სამეურნეო საქმეებს, რომ გამოთქვას მოსაზრება ქვეყნის ესთეტიკურ პრობლემებზე.

სოციალისტური რეალიზმის ყველაზე ზუსტი განსაზღვრებაა მოცემული საბჭოთა მწერლების კავშირის წესდებაში: სოციალისტური რეალიზმი წარმოადგენდა საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურის კრიტიკის ძირითად მეთოდს, რომელიც მხატვრისგან მოითხოვს სინამდვილის დამაჯერებელ, ისტორიულ-კონკრეტულად ასახვას მის რევოლუციურ განვითარებაში. ამასთან, მხატვრული გამოსახულების დამაჯერებლობა და ისტორიული კონკრეტულობა უნდა ეთანხმებოდეს „მშრომელთა იდეური გარდაქმნის ამოცანას სოციალიზმის სულისკვეთებით“. ეს უწყინარი ფორმულა წარმოადგენს იმ ფუნდამენტს, რომელზეც სოციალისტური რეალიზმის მთელი შენობა აგებულია.¹

მეორე მსოფლიო ომამდე მიხეილ ჭიაურელს სტალინის შესახებ პირველი ფილმი „დიადი განთიადი“ ჰქონდა გადაღებული. ომის პერიოდში იგი „გიორგი სააკაძეს“ იღებს, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ასევე სტალინს ეძღვნება – გიორგი სააკაძის სახე სტალინის მითის კიდევ ერთი წახნაგია. მითის შექმნა ომის შემდეგაც გრძელდება (უფრო ზუსტად, ღრმავდება) ფილმებში –

¹ Терц А., Что такое социалистический реализм, <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1599>

„ფიცი“ (1946, თბილისის კინოსტუდია), „ბერლინის დაცემა“ (1949, „მოსფილმი“) და „დაუვიწყარი 1919“ („მოსფილმი“) – აქედან ორი უშუალოდ ომს ეძღვნება, მესამე – წარსულში – დასაწყისში აბრუნებს ისტორიას. მითოლოგიზაციისთვის შეიქმა სტალინის ხატი, რომელიც ფორმულებში – „უბრალო დიდი ადამიანი“ და „სტალინი – ეს ლენინია დღეს“ – მოექცა.

„...ჩვენ დაუფარავად გვაგრძნობინებენ, რომ სტალინი დაჯილდოებულია ისეთი თვისებებით, რომლებსაც ფსიქოლოგიურს კი ვერ უწოდებ, არამედ ონტოლოგიურს: ესაა ყველაფრის ცოდნა და უცოდველობა. რუქის ან ტრაქტორის ძრავისთვის თვალის ერთი გადავლება საკმარისია იმისთვის, რომ მოიგოს ისტორიაში ყველაზე დიდი ბრძოლა ან უშეცდომოდ დაადგინოს, რომ ტრაქტორის რაღაც ნათურა გაჭუჭყიანდა.

ვერავითარი სხვა რაციონალური კონსტრუქცია უფრო მეტად ვერ დააკმაყოფილებდა პროპაგანდის მოთხოვნებს. სტალინი ზეკაცია... ახლა არ შეუუძლები კამათს იმის თაობაზე, მარქსისტულია თუ არა ზეკაცის იდეა – ეს მოცემული წერილის ფარგლებს სცილდება. თავს უფლებას მივცემ აღვნიშნო – ყველა მითი – „აღმოსავლურიცა“ და „დასავლურიც“ – ესთეტიკური თვალსაზრისით ერთნაირად ფუნქციონირებს. ასე რომ, ამ თვალსაზრისით სტალინსა და ტარზანს შორის განსხვავება ისაა, რომ უკანასკნელისადმი მიძღვნილ სურათებს არ აქვთ დოკუმენტური სიზუსტის პრეტენზია.

თუკი ჯერ ცოცხალ სტალინს შეძლია გახდეს ფილმის გმირი, მაშასადამე იგი გააზრებულია არა ჩვეულებრივი ადამიანური არსების მასშტაბებში, არამედ მასზე ვრცელდება განსაკუთრებული ცოცხალი ღმერთებისა და გარდაცვლილი გმირებისათვის დამახასიათებელი ტრანსცედენტურობა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ,

მისი ფიზიოლოგია დასავლეთელი ვარსკვლავების ფიზიოლოგიის მსგავსად ფუნქციონირებს. ორივე შემთხვევაში ეს სცილდება ფსიქოლოგიის ჩარჩოებს, ამგვარად ნაჩვენები სტალინი არ მოგეჩვენებათ და არც შეიძლება მოგეჩვენოთ ჭკვიან კაცად, „გენიალურ“ ბელადად – ის თავად ღმერთია, ხორცშესხმული ტრანსცედენტურობაა, ამიტომაცაა შესაძლებელი მისი ეკრანული სახის შექმნა მისი რეალური არსებობის პარალელურად.

იგი არაფერში ავლენს თავს, როგორც უბრალო მოკვდავი, ჩვენ არაფერს ვიგებთ მის ხასიათზე, ფსიქოლოგიაზე, პიროვნებაზე (ეს თვისებები ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვთ ჩაბაევს ძმები ვასილიევების ფილმში და პეტრე პირველს პეტროვის სურათში), აქ აღარ აქვს ადგილი ამ ეგზისტენციალურ კატეგორიებს და ყველაფერი რაღაც თეოლოგიას ეკუთვნის. ყველა ამ ფილმში სტალინი წარმოგვიდგება როგორც ჭეშმარიტი ალეგორია.

იგი ყოვლისმცოდნეა, უცოდველი, სწორუპოვარი და მისი ბედი წინასწარგანსაზღვრულია. იგი ხომ თავად ისტორიაა. რაც შეეხება მის წმინდად ადამიანურ თვისებებს, მისი ფსიქოლოგია განისაზღვრება ალეგორიასთან მიახლოებული ნიშნებით: გაწონასწორებული ხასიათი (პიტლერის ისტერიის საპირისპიროდ), განსჯისაკენ მიდრეკილება ან, უფრო სწორად, მაღალი შეგნება, გამბედაობა და სიკეთე (ეს უკანასკნელი თვისება განსაკუთრებით ხაზგასმულია ფილმში „ფიცი“, სავსებით ცხადია, რომ ეს საჭიროა იმისთვის, რათა განხორციელდეს კავშირი ხალხსა და ისტორიას შორის, რომელიც, მარქსისტული თვალსაზრისითი, ხალხის ნების გამოშხატველია.). როგორც ჩანს, ნებისმიერი სხვა ადამიანური თვისება

მხოლოდ დაანგრედა ამ თითქმის ქურუმისებურ სახეს, ჩაადგებდა მას წარმავალ ფასეულობათა სამყაროში“. ¹

მიხეილ ჭიაურელის ფილმებში საბჭოთა კავშირის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპია ნაჩვენები – რევოლუციიდან დაწყებული, ინდუსტრიალიზაცია, მეორე მსოფლიო ომის ცენტრალური მოვლენები, გამარჯვება ამ ომში და სხვა.

„ღიადი განთიადი“ (1938, სცენარის ავტორები – გიორგი ცაგარელი, მიხეილ ჭიაურელი. სტალინი – მიხეილ გელოვანი, ლენინი – კონსტანტინე მიუფკე (ჟანრი – ისტორიულ-რევოლუციური, სტალინის პირველი ხარისხის პრემია, 1941). მოქმედება 1917 წელს, ზაფხულში ხდება. ე. ი. ოქტომბრის რევოლუციის წინ. მზადება აჯანყებისთვის. იწყება მუშათა გამოსვლები. დროებითი მთავრობა მშვიდობიანი დემონსტრანტების დახვერტის ბრძანებას გამოსცემს. ფილმი ზამთრის სასახლის შტურმით მთავრდება, რომელშიც ფილმის მთავარი გმირებიც მონაწილეობენ.

მოქმედება „ფიცში“ (სცენარის ავტორები – პეტრე პავლენკო და ჭიაურელი) 1924-დან 1945 წლის ჩათვლით ხდება. ანუ სსრკ-ის ისტორიის არაერთ მნიშვნელოვან ეტაპსა და ფაქტს ასახავს, სწორედ იმ ჭრილში და იდეოლოგიური საფუძვლით, როგორც ეს იყო მიღებული. ომის ისტორიაც სტალინის „გეგმის“ მიხედვითა და იდეოლოგიით იყო დაწერილი და წარმოდგენილი.

ფილმი ჩაფიქრებული იყო, როგორც საბჭოთა კავშირის ისტორიის „მოკლე კურსი“ – ეს იყო ზეამოცანა. სტალინის ეპოქის ყველა პერიოდი სიმბოლიზებული იყო, საბჭოთა რიტორიკის ყველა ნიშანი კინოს ენაზე იყო გადატანილი. რომელიც ერთი, ტიპური საბჭოთა

¹ ბაზენი ა., <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>, პირველი, ორიგინალური პუბლიკაცია Esprit, 17, N170, Paris, 1950, VI-VII, pg.210-235

ოჯახის სხვადასხვა თაობის წარმომდგენლების საბჭოთა ცხოვრების გამჭოლ ხაზზე იყო აგებული.

ცენტრალურ სიმბოლოს წარმოადგენს – საბჭოების საკავშირო მე-2 ყრილობაზე (1924 წლის 26 იანვარი; კომპარტიის ალბათ ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და მნიშვნელოვან ყრილობაზე) სტალინის დადებული ფიცი, რომელშიც ლენინსა და პარტიას ერთგულებას ჰპირდება და რომელსაც წითელ მოედანზე წარმოთქვამს.

სტალინის როლის შემსრულებელი მიხეილ გელოვანი „იხსენებდა“, რომ როლზე მუშაობისას, რელიგიურ ექსტაზს განიცდიდა (გამორიცხული არაა, ასე ყოფილიყო, ან, რომც არა, სხვანაირად როგორ „გაიხსენებდა“(!) და აღნიშნავდა, რომ მასში მუდმივად ცოცხლობდა სტალინის, მუდმივად გვერდით არსებობის შეგრძნება (ნამდვილად, იარსებებდა!).

სცენარის საბოლოო ვარიანტის წინასიტყვაობაში ავტორები წერენ – „როგორ მოგვევთ სტალინზე? ვერც ერთმა მხატვარმა ვერ შეძლო გადმოეცა მისი თვალების ბრწყინვალეობა, ღიმილის მომხიბლაობა, და ბასრი ფარული იუმორი. ის, ძლივს მოსახელთებელი დეტალები, რომელთა თავისებურება მხოლოდ მას ახასიათებს და რომლებიც ქმნიან მისი ინდივიდუალური სახის შტრიხებს, უბრალოს, მაგრამ ეპიკურს...“¹

სტალინის ღმერთკაცის თვისებები (თუ შეიძლება ასე ითქვას) აქვს – უბერებელია, მომავალს ჭვრეტს, მსუბუქი შეხებით შეუძლია ტრაქტორის შეკეთება.

ფილმის ერთ-ერთი ცენტრალური და, შეიძლება ითქვას, ზოგადმეტაფორული ეპიზოდის აღწერას სტალინის შესახებ შექმნილი ფილმების ფაქტობრივად ყველა მკვლევრის ნაშრომში ვხვდებით. სტალინი გადის წითელ მოედანზე და ხედავს ტრაქტორისტებს, რომლებიც გაჩერებულ ტრაქტორს შემოხვევიან. „რა

¹ Романова О., Как рассказать о Сталине, <http://urokiistorii.ru/media/film/2010/09/staliniana-chiaureli>

თქმა უნდა, სანთლები“, – ამბობს იგი, ტრაქტორს ქოქავს და ხედავს (მასთან ერთად, ცხადია, მაყურებელიც) მომავალს, რომელშიც ათასობით ტრაქტორი საბჭოთა მიწებს ხნავს.

სტალინისა და ვარვარა პეტროვას ოჯახის გარდა, ფილმის მოქმედი პერსონაჟები ცნობილი ისტორიული ფიგურები არიან – კოროშილოვი, კალინინი, მიქოიანი, ბუდიონი, ჟუკოვი, კაგანოვიჩი, ჟდანოვი, კიროვი და უცხოელები – საფრანგეთს საგარეო საქმეთა მინისტრი – ჟორჟ ბონე, კაიზერი, ამერიკელი და ბრიტანელი ჟურნალისტები – ჯონსონი და როჯერსი. საინტერესოა, რომ სხვა პირები – ფრიდრიხ პაულიუსი, გენერალი ვორონოვი, პაპანინი, გერმანელი ოფიცერი და პარიზში საბჭოთა საელჩოს თანამშრომელი – ტიტრებში მითითებული არ არიან.

1946 წელს ვენეციის ფესტივალზე „ფიცი“ პირველი პრემიით დაჯილდოვდა, ომში გამარჯვებული ქვეყნის აღიარებისა და მსოფლიოს გეოპოლიტიკურ რუკაზე ახალი როლისთვის (!). შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებმა კი სტალინის პირველი ხარისხის პრემია და 100000 მანეთი (თითოეულმა) ფულადი ჯილდო მიიღეს, სტალინის გადაწყვეტილებით.

„ფიცმა“ ომისშემდგომი სტალინიანას ახალი ეტაპი მოამზადა, რომელიც ბელადის 70 წლის იუბილეს მიეძღვნა და რომელიც 1949 წელს აღინიშნა. ამავე წელს გამოვიდა მიხეილ ჭიაურელისა და პავლენკოს ფილმი „ბერლინის დაცემა“, რომელზეც სცენარის ავტორები, ისევე როგორც „ფიცზე“, რამდენიმე წელი მუშაობდნენ. სტალინის მიერ საბოლოოდ დამტკიცებული ვარიანტი შეიცავდა ომის მისეულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც, „მშვიდობის ორგანიზატორი“ მხოლოდ ის იყო.

„ბერლინის დაცემის“ – ორსერიიანი, ფერადი ეპოსის დაკვეთა მეორე მსოფლიო ომის, ანუ, როგორც

სსრკ-ში უწოდებდნენ, დიდი სამამულო ომის, თემაზე ფილმის გადაღებაზე, მიხეილ ჭიაურელმა პირადად სტალინისგან, ფილმ „ფიცის“ ეკრანებზე გამოსვლისა და ომის დასრულების შემდეგ მიიღო. სტალინსვე ეკუთვნოდა პროექტი – „სტალინის 10 დარტყმა“ – 10-ფილმიანი ციკლი, რომელსაც გენერალი სიშუსის საბრძოლო სიბრძნე უნდა აესაზა, რომლიდანაც სამი „დარტყმა“ განხორციელდა – ი.სავეჩეკოს „მესამე დარტყმა“ (1948), ვ. პეტროვის „სტალინგრადის ბრძოლა“ (1949) და მიხეილ ჭიაურელის „ბერლინის დაცემა“ (1949). ამ ფილმებს საბჭოთა კრიტიკოსებმა „დოკუმენტური დრამა“ უწოდეს. რაც ნიშნავდა, რომ ისინი ასახავდნენ „სიმაღლეს ომზე“ მხატვრული კინოს ხერხებით.

„ბერლინის დაცემა“, ისევე როგორც „ფიცი“ ამ პერიოდის (და არა მხოლოდ) საბჭოთა კინოს ტრადიციულ სქემაზეა აწყობილი – გმირების პირადი ბედი ქვეყნის ისტორიის ფონზე ვითარდება და მის გაგრძელებასა თუ სიმბოლურ გამოხატულებას, მთლიანობას წარმოადგენს. იდეოლოგიური ფორმულები დრამატულ სიტუაციებზეა მორგებული და, ერთი მხრივ, ემოციურ გავლენას ახდენდნენ მაყურებელზე, რომელიც საკუთარ თავს აიგივებდა პერსონაჟებთან. მეორე მხრივ, სინამდვილის მითოლოგიზება, რაც საბჭოთა პროპაგანდის განუყოფელი ნაწილი იყო, სწორედ ამ შეგრძნებების გამოწვევის წყალობით, დამაჯერებელ და რეალურ შეფერილობას იძენდა.

„ფიცი“ – მთავარი გმირი ქალი (რომლის ბედის გარშემო ეწყობა ამბავი და რომელიც მოსე თოიძის ცნობილი პლაკატის „დედა-სამშობლო მოგვიწოდებს“ გამოსახულებასთან იგივდება) საბჭოთა კავშირის ისტორიის ყველა ეტაპზე ოჯახის თითო წევრს კარგავს – ქმარს კულაკი კლავს, ქალიშვილი დივერსიის შედეგად ქარხანაში „ტროცკისტის“ გაჩენილი ხანძრის

დროს იღუპება, ვაჟი – სტალინგრადის ბრძოლაში ეცემა. ასეთივე დედა-სიმბოლოა დედა „ბერლინის დაცემაში“, რომლის შვილიც, დაბადებული 1917 წლის 25 ოქტომბერს, ჯერ სტახანოველია და შემდეგ ომის გმირი, რომელიც ბერლინში რეიხსტაგის თავზე დროშას აღმართავს. აქ მითის კიდევ ერთი სახეობაა – მათგან, ვინც ომის დასაწყისში ფრონტზე წავიდა, ცოცხალი ძალიან ცოტა გადარჩა.

სიყვარულის ხაზი ასევე ტრადიციულია საბჭოთა კინოსთვის. პარადოქსი ისაა, რომ მთავარი გმირი სიყვარულს შეყვარებულს კი არ უხსნის, არამედ თეთრ ფრენჩში გამოწყობილ სტალინს, რომელიც წითელი დროშის ორდენს გადასცემს, აყვავებული ხეხილის ბაღში. სტალინი, როგორც ყველა „საბჭოთა მოქალაქის მამა“, იბარებდა სიყვარულის ამ „ფიცს“ და ჭკუას არიგებდა თავის მრავალრიცხოვან შვილებს. ეს და ბევრი სხვა ასეთი ეპიზოდი დღევანდელ მაყურებელში (რომლისთვისაც ამ პერიოდიდან, ისტორიიდან, დამკვიდრებული ნორმებიდან ბევრი რამ უცნობია) ირონიას, სიყალბისა და აბსურდულობის მიმართ კრიტიკულ დამოკიდებულებას იწვევს, მაშინ კი ბუნებრივად და ჩვეულად აღიქმებოდა.

ფინალში ქათქათა თეთრკიტელიანი (რომელიც ფილმში მუდმივად აცვია) სტალინი პოტსდამში ჩადის, უზარმაზარი თეთრი თვითმფრინავით და ადამიანები, რომლებიც გამარჯვებას მოესწრნენ, როგორც ღვთაებას, ეგებებიან. ეს სცენა, უშუალოდ სტალინის მიერ იყო შეთხზული (როგორც ამბობენ). საკუთარი კულტი, კინოში, მით უმეტეს, სტალინს საკუთარი უკვდავების შეგრძნებისთვის სჭირდებოდა. ლეგენდა სინამდვილედ იქცოდა და უკვდავების მითად გარდაიქმნებოდა.

ამ ფილმისთვის, რეჟისორმა, სცენარის ავტორმა და მიხეილ გელოვანმა სტალინის როლისთვის, სტალინის პირველი ხარისხის კიდევ ერთი პრემია მიიღეს.

ტრილოგიის მომდევნო, ორსერიიანი ფილმი „დაუვიწყარი 1919“ (1952 წელი, მიხეილ ჭიაურელის, ალექსანდრე ფილიმონოვისა და ვსევოლოდ ვიშნევსკის სცენარით) „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის ყველზე ძვირადღირებული საბჭოთა ფილმია და სტალინის საშინაო და საგარეო პოლიტიკის ჭიაურელისეული (და საერთოდაც) ბოლო გამართლება. ბოლო ფილმი სტალინზე.

მოვლენები პეტროგრადში ვითარდება. ლენინი (რომელიც კომიკურად გამოიყურება) ფილმში იშვიათად ჩნდება. ერთ-ერთი ეპიზოდი კლასიკური შაბათობაა, როდესაც ლენინი მორს მიათრევს. რა თქმა უნდა, სტალინის ბრწყინვალე სტრატეგია თეთრგვარდიელების კონტრრევოლუციისთვის მზადებას და მათ წინააღმდეგობას ამარცხებს.

სტალინს ახალგაზრდობაში მიხეილ გელოვანი ასახეერებს. წარმოდგენილია, როგორც მონუმენტური, აუღელვებელი, გაწონასწორებული და „უბრალო“ ადამიანი. მთავარსარდალი, რომელსაც ლენინი უფლებამოსილებით აღჭურავს – ინტერვენტებისა და თეთრგვარდიელების წინააღმდეგ საბრძოლველად, მათ დასასჯელად, თავიდან ჩამოსაცილებლად, სასამართლოსთვის გადასაცემად.

იმის მიუხედავად, რომ ოფიციალურად საბჭოთა კინემატოგრაფის განვითარების ახალ ნიშნულზე დაასახელა, „დაუვიწყარმა“ სტალინის პრემია ვერ მიიღო. სტალინს თავისი ახალგაზრდობის პერიოდი და გელოვანი არ მოეწონა.

მიხეილ ჭიაურელი, როგორც სტალინის საყვარელი რეჟისორი და მისი ხშირი სტუმარი, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, 1953 წელს, მის შესახებ, გრიგორი ალექსანდროვსა და სერგეი გერასიმოვთან (კომუნისტებისა და ზელისუფლების მიერ ასევე აღიარებულ რეჟისორებთან) ერთად, სტალინზე ბოლო

ფილმს „დიადი გამოთხოვება“ იღებს – დაკრძალვის ქრონიკის მასალებისა და მსოფლიოს მგლოვიარე მუშათა კლასის დადგმული სცენების გამოყენებით. ამა თუ ისტორიული პერიოდის (ეტაპის) მიუხედავად, რომელსაც ასეთი ნაწარმოები ეძღვნება, პოლიტიკური შინაარსი ყოველთვის პასუხობს პოლიტიკურ პროცესებს, რომლებიც მიმდინარეობდა, და კურსს, რომელსაც პარტია სახავდა და რაც, პირველ რიგში, საგაზეთო (პარტიული) პუბლიკაციებში, ბრძანებებში, მოწინავე წერილებში ქვეყნდებოდა.

1950 წელს „ბერლინის დაცემამ“ ჩეხოსლოვაკიის საერთაშორისო ფესტივალზე მთავარი პრემია მიიღო. ამ ფაქტს აღტაცებული წერილები მიუძღვნეს გაზეთებმა სსრკ-ში და სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში, რომლებითაც სტალინს სიყვარულს ეფიცებოდნენ.

სინამდვილეში კი, ეს ასე არ იყო, იხსენებს მკვლევარი ოლგა რომანოვა: „ცოტა ხნის წინ გადაცემაში „ეხო მოსკვი“, ისტორიკოსმა ი. შერბაკოვამ ისაუბრა პოლკოვნიკ ე. ჩერნონოგის ბედზე, ომის გმირზე, რომელმაც, როდესაც „ბერლინის დაცემის“ ჩვენებაზე, ეკრანზე დაინახა თეთრ კიტელში გამოწყობილი სტალინი, რომელიც ციდან (თვითმფრინავიდან) ჩამოდიოდა, აღლუმი რომ მიეღო, თავი ვერ შეიკავა და თქვა – „ეს ვინ ანგელოზი მოფრენილა? ჩვენ ის იქ არ გვინახავს“. ამისთვის მას 8 წელი ბანაკში გადასახლება მიუსაჯეს“.¹

სტალინის სიკვდილისა და „კულტის გამოცხადების“ შემდეგ მისი სახე ასევე თანამედროვეების მოგონებებში სულ სხვანაირად იხატება – ყვავილით შეჭმული სახე, დაჟინებული და ყვითელი თვალების უსაზღვრო შიშისაღმძვრელი მზერა, შურისმაძიებელი ბუნება და უხამსი ხუმრობების სიყვარული.

¹ Романова О., Как рассказать о Сталине, <http://urokiistorii.ru/media/film/2010/09/staliniana-chiaureli>

თუმცა, რა თქმა უნდა, მაშინაც იყვნენ ადამიანები, რომლებიც სტალინს იმ სიმაღლეს ეუბნებოდნენ და თანაც, საჯაროდ, რის დამალვასა თუ არაღიარებას, ათასობით კომუნისტი და ათასობით უდანაშაულო ადამიანი შეეწირა. ეს სიმაღლე-ბრალდება, მით უმეტეს, დამაჯერებლად და მწვავედ, აჩვენებს ისტორიას ამ რაკურსში, რადგან ავტორი პირველი თაობის ბოლშევიკი ფიოდორ რასკოლნიკოვია, დიპლომატი, რომელიც დაპატიმრებისა და დახვეტის შიშით ემიგრაციაში დარჩა და რომელმაც სტალინს, ლეგენდარულად ცნობილი ღია წერილით მიმართა. ეს ერთი წერილიც კი საკმარისია სტალინის მითის დასამხობად, რომელიც, ყველაფრის მიუხედავად, დღემდე აგრძელებს სიცოცხლეს.

„ლენინის კუბოსთან თქვენ საზეიმოდ დაიფიცეთ, რომ მის ანდერძს შეასრულებდით და თვალისჩინივით გაუფრთხილდოდით პარტიის ერთობას. ფიცის გამტეხო, თქვენ ლენინის ეს დანაბარებიც დაარღვიეთ.

თქვენ გაანადგურეთ ლენინის პარტია და მის ძვლებზე კი ახალი – ლენინ-სტალინის პარტია შექმენით, რომელიც თქვენ ერთპიროვნულ ძალაუფლებას მოხერხებულად ნილბავს.

თქვენ ის შექმენით არა თეორიისა და პრაქტიკის საერთო ბაზაზე, როგორც ყველა პარტია შენდება, არამედ თქვენდამი პირადი სიყვარულისა და ერთგულების უდიდეს საფუძველზე.

პარტიის პირველი პროგრამის ცოდნა მისი წევრებისთვის არასავალდებულოდ გამოცხადდა, სამაგიეროდ აუცილებელია სტალინის სიყვარული, რომელსაც პრესა ყოველდღიურად აღვივებს. პარტიის პროგრამის აღიარება სტალინის სიყვარულით შეიცვალა.

ომის წინ თქვენ გაანადგურეთ წითელი არმია, ქვეყნის სიყვარული და სიამაყე, მისი სიძლიერის მყარი ნიადაგი. თქვენ თავი მოჰკვეთეთ წითელ

არმიასა და წითელ ფლოტს. თქვენ დაზოცეთ ყველაზე ნიჭიერი მხედრამთავრები, რომლებიც მსოფლიო და სამოქალაქო ომის გამოცდილებაზე აღიზარდნენ. ბრწყინვალე მარშალ ტუხაჩევსკის მეთაურობით. თქვენ გაანადგურეთ სამოქალაქო ომის გმირები, რომლებმაც გარდაქმნეს წითელი არმია ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებით და დაუმარცხებლად აქციეს ის. უდიდესი სამხედრო საშიშროების ჟამს თქვენ აგრძელებთ არმიის ხელმძღვანელების, საშუალო და უმცროსი რანგის მეთაურების განადგურებას.

სადაა მარშალი ბლიუხერი? სადაა მარშალი ეგოროვი?

თქვენ დააპატიმრეთ ისინი, სტალინ!

აფორიაქებული მოაზროვნეების დასამშვიდებლად თქვენ ატყუებთ ქვეყანას, რომ დაპატიმრებულთა და სიკვდილით დასჯებით დასუსტებული წითელი არმია უფრო გაძლიერდა. წითელი არმიის ხელმძღვანელების უნდობლობით თქვენ შეგაქვთ ორხელისუფლებიანობა და ანადგურებთ სამხედრო დისციპლინას. თქვენ ახრჩობთ საბჭოთა ხელისუფლებას, ითხოვთ მათგან პირმოთნებას, მაგრამ ის დუმილს არჩევს, „ოსანა“ რომ არ გიმღეროს. თქვენ აღვივებთ, ამცნობთ ფსევდოხელოვნებას, რომელიც მომაბეზრებელი ერთფეროვნებით უმღერის თქვენს ყბადაღებულ, დამახრჩობელ „გენიალურობას“.

უნიჭო გრაფომანები გადიდებენ თქვენ, როგორც ნახევარღმერთს, „მთვარისა და მზისგან შობილს“, თქვენ კი, როგორც აღმოსავლელი დესპოტი, ტკბებით უხეში მლიქვნელობის კეთილსურნელებით.

თქვენ დაუნდობლად ანადგურებთ ნიჭიერ, მაგრამ პირადად თქვენთვის მიუღებელ რუს მწერლებს. სადაა ბორის პილნიაკი? სადაა სერგეი ტრეტიაკოვი? სადაა ალექსანდრე აროსევი? სადაა მიხეილ კოლცოვი? სადაა ტარასოვ-როდინოვი? სადაა გალონა სერებრიაკოვა, მხოლოდ იმაში დამნაშევე, რომ სოკოლნიკოვის ცოლი იყო?

თქვენ დააპატიმრეთ ისინი, სტალინ!

...შიდა და საგარეო პოლიტიკის ყველა გათვლაში გამოდიხართ არა სამშობლოს სიყვარულიდან, რომელიც თქვენთვის უცხოა, არამედ საკუთარი ძალაუფლების დაკარგვის ცხოველური შიშიდან.

თქვენი უპრინციპო დიქტატურა, როგორც დამპალი კუნძი, ჩვენი ქვეყნის გზის გარდიგარდმო დევს. თქვენ, „ხალხების მამამ“, უღალატეთ დამარცხებულ რუს რევოლუციონერებს, მიატოვეთ ბედის ანაბარა და მათზე ზრუნვა სხვა სახელმწიფოებს გადაულოცეთ. დიდსულოვანი გადარჩენა თქვენს პრინციპებში არაა. უბედური დამარცხებულები! თქვენ ისინი აღარ გჭირდებიან“.¹

სტალინიც, ლენინის მსგავსად, წამებით მოკვდა (თუ მოკლეს, თუმცა ამ შემთხვევაში ფაქტი არ იცვლება), მის მიერ წამებული ათასობით ადამიანი კი, რომლებიც მის ნეშტთან გამოსამშვიდობებლად სვეტებიანი დარბაზისკენ მიიწევდნენ, ჭყლეტაში მოყვნენ. მან სიკვდილის შემდეგაც გაწირა ადამიანები, რომლებიც მისი მმართველობის მსხვერპლნი იყვნენ და რომლებიც, ამის მიუხედავად, კუბოსთან ერთგულების ფიცს დებდნენ, გლოვობდნენ და ეწირებოდნენ.

მიხეილ გელოვანმა, რომელიც სტალინის როლებს 15 წლის განმავლობაში ასრულებდა და რომელიც „დაუვიწყარი 1919-ის“ შემდეგ სტალინმა გაიცნო და არ მოეწონა, თავი მოიკლა სტალინის – „სოციალისტური დიქტატორის“ დაბადების დღეზე, იმ წელს, როდესაც, მე-20 ყრილობაზე „სტალინის კულტი“ ამზილეს.

ამის შემდეგ იწყება მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედებითი კარიერის დაღმავლობა. სტალინის პრემიის ექვსგზის ლაურეატი, უმაღლესი საბჭოს

¹ Раскольников Ф., Открытое письмо Сталину, «Новая Россия» 1939 г., также см. Неделя. 1988. № 26 и в кн.: Открывая новые страницы... Международные вопросы: события и люди / Сост. Н.В. Попов – М.: Политиздат, 1989. – с. 313-320.

დეპუტატი — თამაშშიღმა აღმოჩნდა. ნიკიტა ზრუშკოვმა ცნობილ მოხსენებაში — „პიროვნების კულტისა და მისი შედეგების შესახებ“ — „ბერლინის დაცემა“ და „დაუვიწყარი 1919“ წელი გააკრიტიკა. ეს კი საკმარისზე მეტი იყო „სტალინის კულტის“ ერთ-ერთი მთავარი შემქმნელისა და პასუხისმგებელის კარიერის დასასრულის დასაწყებად.

„ღმერთები დაეცნენ“ შემდეგ, როდესაც სტალინის სახელი საბჭოეთის ისტორიიდან, „სტალინის კულტის“ ეპოქაში გაქრა და უკვე მისი ხსენება აიკრძალა, მისმა თანამოაზრეებმა თანამდებობასა და ძალაუფლებასთან ერთად საზოგადოებაში არსებობის ადგილებიც კი დაკარგეს, მიხეილ ჭიაურელი „მთავარი საბჭოთა რეჟისორიდან“ თბილისის მულტიპლიკაციური კინოსტუდიის რიგით რეჟისორად „ჩამოქექილად“ და ყოფითი დრამებისა თუ კომედიების გადაღებას შეუდგა „რიგით მოკვდავთა“ ცხოვრებიდან.

„... სტალინის სიკვდილმა აუნაზღაურებელი ზიანი მიაყენა ჩვენ რელიგიურ-ესთეტიკურ სისტემას და ახლახან აღორძინებულ ლენინის კულტს მისი შევსება არ შეუძლია.

ლენინი, თავისი ბუნებით, ზედმეტად ადამიანის მსგავსია, დაბალი, სამოქალაქო. სტალინი კი სპეციალურადაა შექმნილი მისი მომლოდინე ჰიპერბოლისათვის, იდუმალი, ყოვლისმჭვრეტელი, და მხოლოდ ერთი თვისება არ ჰყოფნიდა, რომ ღმერთად ქცეულიყო — უკვდავება.

ეჰ, ნეტავ, უფრო ჭკვიანები ვყოფილიყავით და მისი სიკვდილი სასწაულებით შეგვემოსა! რადიოთი გავაცხადებდით, რომ ის კი არ მოკვდა, ამაღლდა და იქიდან გვიყურებს, დუმს მისტიკურ ულვაშებში. მისი უზრწნელი ნაწილებით დამბლადაცემულები და ეშმაკეულნი განიკურნებოდნენ. და ბავშვები დაძინების წინ, ილოცებდნენ ფანჯარაში, ციური კრემლის მანათობელ ვარსკვლავებზე.

მაგრამ ჩვენ ყური არ დავუგდეთ სინდისის ხმას და კეთილშობილი ლოცვის ნაცვლად, ჩვენივე შექმნილი „პიროვნების კულტის“ დაშლა დავიწყეთ.

ჩვენ თვითონ ავაფეთქეთ იმ კლასიციტური შედეგის ფუნდამენტი, რომელსაც შეეძლო (რა ცოტაღა გვაკლდა!) მსოფლიოს ხელოვნების საგანძურში ხეოფისის პირამიდისა და აპოლონ ბელვედერის თანასწორად შესულიყო.

სტალინის სიკვდილის შემდეგ ჩვენ ნგრევისა და გადაფასების ხაზზე გადავედით. ისინი ნელი, არათანმიმდევრული, უპერსპექტივონი არიან, ხოლო წარსულისა და მომავლის ინერცია საკმაოდ დიდია“.¹

მხატვრულ კინოს ჭიაურელი მხოლოდ 4 წლის შემდეგ დაუბრუნდა და „ოთარაანთ ქვრივი“ გადაიღო, ცხოვრების ბოლო 5 წელი თბილისში გაატარა. იღებდა ანიმაციურ ფილმებს, რომელთაგან ერთ-ერთი „როგორ დაასაფლავეს თავგებმა კატა“ – ასე ეწოდებოდა მე-17 საუკუნის ხალხურ, წარწერებიანი გრაფიკის ნიმუშს, პაროდის პეტრე პირველის დასაფლავებაზე. სინამდვილეში, კი იყო კიდევ ერთი ფილმი, რომელიც სტალინის განდიდებას მიეძღვნა, ამჯერად ალეგორიისა და ქვეტექსტების ფორმით. ის, რასაც მიხეილ ჭიაურელი პირდაპირ და გახსნილად, წლების განმავლობაში აკეთებდა, იმჟამად შეუძლებელი გახდა.

მაინც რა იყო და არის სტალინის კულტის ასეთი ხანგრძლივი არსებობის მიზეზი? რომლის მიმდევრებიც (იმის მიუხედავად, რომ მილიონობით რეპრესირებული უდანაშაულო ადამიანისა და ლენინ-სტალინის მმართველობის ათწლეულებში, ბოლშევიკ-კომუნისტების მიერ კაცობრიობის წინაშე ჩადენილი მათი სხვა დანაშაულებების შესახებ უკვე ყველაფერია

¹ Раскольников Ф., Открытое письмо Сталину, «Новая Россия» 1939 г., также см. Неделя. 1988. № 26 и в кн.: Открывая новые страницы... Международные вопросы: события и люди / Сост. Н.В. Попов – М.: Политиздат, 1989. – с. 313-320.

ცნობილი) დღესაც და ბოლომდე ამართლებენ ან თვალს ზუჭავენ საბჭოთა ტერორზე. რამ განაპირობა მაშინაც და დღემდე ასეთი უსაზღვრო და „ბრმა“ თაყვანისცემა?

საინტერესოა თეოლოგიის დოქტორ მალხაზ სონღულაშვილის მოსაზრება.

„ვისაც „სტოკჰოლმის სინდრომი“ აქვს შეყრილი, იგი თვალს არ დაახამხამებს, ისე ჩამოარაკრავებს სტალინის საგმირო საქმეებს. ხოლო გაბედავ და იმას ეტყვი, კი მაგრამ, მილიონების მსხვერპლს რითი ამართლებო, ამაზე დაახლოებით ასეთ პასუხს მიიღებთ: ასე იყო საქმისთვის საჭიროო.

ნეტა რა საქმეა იმისთანა, რომელიც მილიონობით უდანაშაულო ადამიანის მსხვერპლს კი არა, თუნდაც ერთი ადამიანის მსხვერპლს ითხოვდეს, თუნდაც ერთი ბავშვის დაობლებას და გაუბედურებას ამართლებდეს?! ერთხელ და სამუდამოდ უნდა მივიდეთ იმ დასკვნამდე, რომ თითოეული ადამიანის სიცოცხლე საკრალურია. ეს მონოთეისტურმა რელიგიებმა, რომლის პროდუქტსაც ქართული კულტურა წარმოადგენს, კარგა ხნის წინათ დაინახეს და დაადასტურეს: „გინდა ერთი ადამიანი გაგინადგურებია და ...გინდა მთელი მსოფლიო; გინდა ერთი ადამიანი გადაგიჩენია და... გინდა მთელი მსოფლიო” (თალმუდი, სანჰედრინი 37ა).

ზუსტად ამავე აზრს იმეორებს ყურანიც: „ვინც მოკლას ადამიანი... თითქოსდა მთელი ხალხი ამოეწყვიტოს და ვინც ადამიანს სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს, თითქოსდა მთელი ხალხისთვის შეუნარჩუნებინოს“ (სურა 5:32).

სტალინი უკვე 60 წელია, რაც აღარ არის, თუმცა ვიცით, მისი გავლენა დიდხანს იბოგინებს ჩვენში და მთელ მსოფლიოში სწორედაც რომ იმ სტოკჰოლმის სინდრომის გამო, რომელიც ხელს გვიშლის მონობისგან გათავისუფლებაში. სტალინის გავლენა თავის გამოვლინებას პოულობს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში და მისი ამოძირკვის ერთადერთი გზა

განათლება და კრიტიკული აზროვნებაა.

...მაგალითად, ყველამ ვიცით, რომ სტალინის 2 მილიონი ლარის ღირებულების ბრინჯაოს ქანდაკება სადღაც საგანგებოდ არის გადამალული. ის, ვისაც სტოკჰოლმის სინდრომი სერიოზულ ფორმებში სჭირს, ითხოვს, რომ ძეგლი დაუბრუნონ თავის ადგილს, ქალაქის მოედანზე, ხოლო, ვისაც – შედარებით ნაკლებად, ისინი ითხოვენ ძეგლი მუზეუმის ეზოში აღმართონ. ახლა ამაზეა დავა – კვარცხლბეკი, რომელზედაც „ვოლდემორტის“ ძეგლი უნდა შემოასკუპონ, რამსიმაღლე უნდა იყოს. ზოგი ამბობს, ძირი მაღალი უნდა იყოსო, ზოგი ამბობს, დაბალიო.

სინამდვილეში ამას არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს. საჭმე ის არის, რომ თუ სტალინის ძეგლი აღიმართა გორში, გინდა წელამდე იჯდეს მიწაში და გინდა ყელამდე, ეს მაინც ძეგლის აღმართვა იქნება. ეს კი ჩვენს საზოგადოებაში არსებულ სტოკჰოლმის სინდრომს კიდევ უფრო გააძლიერებს. თუ ჩვენ მართლა გვინდა ჩვენი საზოგადოების გარდასახვა და განვითარება, ზომ არ აჯობებდა, რომ სხვა გზას მივმართოთ? ძეგლი კი არ გადავძალოთ ან დავასახიჩროთ, არამედ გადავადნოთ და იმ ბრინჯაოსაგან სტალინიზმის მსხვერპლთა მემორიალი აღვმართოთ, გნებავთ, გორში, გნებავთ, მუზეუმის ბაღში? იქნებ აზრი აქვს, გამოვაცხადოთ კონკურსი ამ მემორიალის შექმნაზე, რომელშიც მონაწილეობას მიიღებენ იმ ქვეყნის შვილები, რომლებიც ყველაზე მეტად დააზარალა სტალინიზმმა. ჩემზე რომ იყოს დამოკიდებული, მე ამ კონკურსში მონაწილეობის მისაღებად დაუშვიახებდი პოლონელებს, უკრაინელებს, ბალტიისპირელებს, ებრაელებს და სხვებს, ვისი კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრება დღესაც დაღდასმულია სტალინიზმის შედეგებით“.¹

¹ სონღულაშვილი მ., სტალინი, სტოკჰოლმის სინდრომი და

(მაღზაზ სონღულაშვილის ეს მოსაზრება განსაკუთრებით აქტუალური და მნიშვნელოვანია ჩვენი ისტორიის ამ ეტაპზე, როდესაც დღე-დღეზე, გორში სტალინის ძეგლი კვლავ აღიმართება, თუ ამასობაში, უკვე არ დაბრუნდა).

ლავერენტი ბერიასა და შემდეგ სტალინის სიკვდილის შემდეგ მიხეილ ჭიაურელის მდგომარეობა (როგორც ფიზიკურად, მატერიალურადაც, ასევე მორალურად) შეირყა. მეტიც, ის ხელისუფლებამ დიდი ხნის განმავლობაში დაივიწყა (და უკეთესიც იყო, რომ დაივიწყა). ჯერ სვერდლოვსკის დოკუმენტური და სამცენიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიაში „გადასახალა“ და თუ სხვა შერისხულების შეწყალების თხოვნით, ნიკიტა ხრუშჩოვთან ვილაცები მიდიოდნენ, ამბობენ, რომ ჭიაურელისთვის მთხოვნელიც აღარავინ დარჩა. იმასაც ამბობენ, რომ თვითონაც დაიჯერა მისი არსებობა და სტალინის უკვდავება ირწმუნა.

და იმის მიუხედავად, რომ „ღმერთები დაეცნენ“ და „სტალინის მითიც“ დაინგრა, იქნებ არც ცდებოდა სტალინის მითის მთავარი შემქმნელი, სტალინის „უკვდავების სასწაულის“ მოწმეები ჩვენ დღესაც ვართ, „ღმერთკაცის“ სიკვდილიდან 60-ზე მეტი წლის შემდეგაც. ან ეს იქნებ მართლა სტოკჰოლმის სინდრომის ტყვეობაში მყოფი საზოგადოების ძველი მითების გაცოცხლების სურვილია, ახალი მითების შესაქმნელად და დასაჯერებლად.

ისტორიის გაკვეთილები ჩვენთვის ზომ არაფერს ნიშნავს...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაზენი ა., <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/> , პირველი, ორიგინალური პუბლიკაცია Esprit, 17, N170, Paris, 1950, VI-VII
- Романова О., Как рассказать о Сталине, <http://urokiistorii.ru/media/film/2010/09/staliniana-chiaureli>
- Раскольников Ф., Открытое письмо Сталину, «Новая Россия» 1939 г., также см. Неделя. 1988. № 26 и в кн.: Открывая новые страницы... Международные вопросы: события и люди / Сост. Н.В. Попов – М.: Политиздат, 1989
- სონღულაშვილი მ., სტალინი, სტოკჰოლმის სინდრომი და წინასწარმეტყველური პარადიგმა, <http://www.liberali.ge/ge/liberali/articles/117368>
- Терц А., Что такое социалистический реализм, http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=show_book&pid=1599

ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ მ ც რ დ ნ ე რ ბ ა

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

**მხატვრული გაფორმების
სახისმეტყველება
ხახულისა და ოშკის ტაპართა სამხრეთ
ფასადების მაგალითზე**

საქართველოში ქრისტიანული ხანის ტაძრებში ფასადთა მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებას დიდი ყურადღება ეთმობა, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ერთი რამ, ისინი მხოლოდ ესთეტიკური ტკობისთვის არ იყო შექმნილი, არც რაიმე შემთხვევითობაა დაშვებული; აშკარაა, რომ მათ დეკორში ღრმა ქრისტიანული სიმბოლიკაა გაცხადებული, ყველაფერი მეორედ მოსვლას უკავშირდება და ესკატოლოგიური საზრისია ჩადებული ჩვენთვის თითქოს მარტივ, უჩინარ ორნამენტულ ხვეულსა თუ გამოსახულებაში.

ცნობილია, რომ ყოველი მორწმუნის ცხოვრების მიზანი სასუფეველში დამკვიდრება და სულის ხსნაა. როგორია სასუფეველის, ანუ სამოთხის სურათი? ამ კითხვაზე პასუხი ცალსახა არაა, თუმცა წმიდა იოანე ღმრთისმეტყველი გადმოგვცემს მის იერსახეს. ხელოვნები ხშირად გამოსახავენ ამ თემას.

გადავწყვიტე ოშკისა და ხახულის ტაძრების სამხრეთ ფასადები იდეურად ერთიანობაში გამეაზრებინა და საინტერესო შედეგებამდეც მივედი. ჩემი აზრით, აქ გამოხატულია ციური იერუსალიმის იდეა.

მე აღარ შევუდგები ოშკისა და ხახულის სამხრეთ ფასადების აღწერას, რადგან საყოველთაოდაა სახელგანთქმული, მე შევეცდები მათ მხატვრულ-

დეკორატიულ გაფორმებაში თეოლოგიური საზრისის ძიებას.

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ფასადების თაღებით მორთვა გარდამავალი ხანის ბოლოს იწყება. ოშკის ფასადები თაღებითაა დეკორირებული, რაც გარკვეულ საზრისს გამოხატავს. მე შევჩერდები სამხრეთ ფასადზე; სამხრეთი მკლავის ცენტრალური თაღი ყველაზე მაღალია და შემოფარგლავს არწივის კლანჭებში მოქცეულ კურდღელს და მათ ზემოთ ორ მთავარანგელოზს. ამავე ფასადის პასტოფორიუმის ფასადზეა განთქმული „ვედრების“ კომპოზიცია, სადაც ადგილობრივი მმართველნი – დავით მაგისტროსი და ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი ვედრების „სამხატველის“ სცენაში არიან ჩართულნი.

როგორც წესი, მართლმადიდებლურ ტაძარში განსაკუთრებულად აღმოსავლეთი ფასადი ირთვება ხოლმე, ოშკი გამონაკლისია, მასში მთელი ყურადღება გადატანილია სამხრეთ ფასადის გაფორმებაზე, თუმცა, იდეურად ერთიანად მოიაზრება. თამამად შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ „უნივერსალიზმის პრინციპი მჭიდრო კავშირშია იერარქიზმთან, რამდენადაც სამყაროს მოწესრიგებულობა და ერთიანობა ეფუძნება მისი ნაწილების თანადაქვემდებარებულობას“.¹

შუა საუკუნეების სქოლასტიკოსების მიერ მიღებული იერარქიის განსაზღვრება გვხვდება ფსევდო-დიონისე არეოპაგელთან. იერარქია ეს არის; „წმინდა კიბისებური წესრიგი შემეცნებისა და მოქმედებისა“;² სამყარო – იერარქიული კიბეა, ყოველი ქვედა საფეხური ემორჩილება ზედას, ყველა ესწრაფვის ზესწრაფვის ობიექტს – ღვთაებას.³

¹ В. П. Даркевич, Путиами Средневековых Мастеров, Москва, 1972, გვ. 15;

² იქვე.

³ იქვე

„ღმრთის ქმნილებანი შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც სახისმეტყველობითი კიბე, რომელიც სარკის მსგავსად ერთმანეთს ირეკლავს და რასაკვირველია, საბოლოოდ კი, ღმერთი აისახება, როგორც წინასახე, არქეტიპი. ქრისტიანულ სამყაროში კიბის სიმბოლიკა ჯერ კიდევ ბიბლიიდან იწყება იაკობის კიბიდან (დაბ. 28,12) ილუმენ იოანე სინელის „სათნოებათა კიბემდე“.¹ კიბის სიმბოლიკის შესახებ ბევრი საინტერესო მასალა მოვიძიე სვეტიცხოვლის ტაძრის კათოლიკოსის საბრძანისის მოხატულობაზე მუშაობისას, ამიტომ ამ თემას აქ აღარ განვაგრცობ.²

სამყაროს, ანუ უნივერსუმის კიბის დაბალ საფეხურზე განლაგებულია განუსაზღვრელი სამყარო – მიწა და ზორციელი არსებანი, რომელნიც ოთხი სტიქიისგან შედგებიან; შემდეგ მოდის მცენარეთა და ცხოველთა სამეფო. თავისმხრივ, სხვა ყველა ქმნილება ემსახურება ადამიანს – „შემოქმედების გვირგვინს“. ეს „მიკროკოსმოსი“ სამყაროს მოდელია, ერთმანეთში აერთიანებს სულსაც და ზორცსაც, ზეციერსაც და მიწიერსაც“.³

თუ ყოველივე ზემოთქმულს შევაჯამებთ და ერთიანობაში გავიაზრებთ, ოშკის ტაძარი, მთელი თავისი მორთულობით, რომელიც, დ. უინფილდის მიხედვით, მთელ ტაო-კლარჯეთში საუცხოო მორთულობით გამოირჩევა,⁴ სამყაროს, უნივერსუმის მოდელს წარმოადგენს, ანუ „მიკროკოსმოსია“. რაც ნათლად იკვეთება გუმბათისა და ქვედა მასების ურთიერთშეთანაწყოებაში და უფრო

¹ И. К. Языкова, Богословие иконы, Москва, 1995, გვ.9;

² ლ. ოსეფაშვილი, „იაკობის კიბე“ სვეტიცხოვლის საბრძანისის მოხატულობაში, „რელიგია“ №2 (2009), გვ.72-79;

³ В. П. Даркевич, დასახ. ნაშრომი, გვ. 15;

⁴ D. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture From North-East Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 31(1968);

დაკონკრეტდები – სამხრეთ მკლავის ექსტერიერის მორთულობაზე.

სამხრეთ მკლავის გარეთა მხარეს გაჭრილია სარკმელი, რომელიც ტრიუმფალურადაა დაგვირგვინებული ქუსლიანი საპირით. მას ებჯინება კურდღელი, რომელიც არწივის კლანჭებშია მოქცეული, მათ ზემოთ კი, ორი ვირტუოზულად შესრულებული მთავარანგელოზია. ე. წ. „ვედრების სამხატვრო“ და ქტიტორნი სამხრეთის პასტოფორიუმის კედელზე იკავებენ ადგილს, რომელიც უფრო დაბლაა ჩართული.

რაც შეეხება კურდღელს, მის სიმბოლიკას მნიშვნელოვანი ნაშრომი მიუძღვნა ირ. გივიაშვილმა¹. ამიტომ მას აღარ მივუბრუნდები. თუმცა, აქ გამოსახულია, როგორც არწივის ნადავლი, მის კლანჭებშია მოქცეული და ზეციური კიბის იერარქიის ყველაზე დაბალ საფეხურს განასახიერებს, ანუ იგი სიმბოლოა მიწიერი ცხოვრებისა.

რაც შეეხება არწივს, ძველი ქართული ტექსტები მას ორბით ანაცვლებენ. ორბი ზმირად გვხვდება როგორც ძველ, ისე ახალ აღთქმაში. არწივი, ანუ ორბი, სხვა ფრინველებისაგან განსხვავებით, ყველაზე მაღლა დაფრინავს და ყველაზე ახლოსაა მზესთან, მას შეუძლია მზეს გაუსწოროს თვალი. დავით ფსალმუნთმცოდნეობელი ბრძანებს: „განახლდეს, ვითარცა ორბისა, სიჭაბუკე შენი“ (102,5); როგორც წმიდა ათანასე დიდი ალექსანდრიის მთავარეპისკოპოსი განმარტავს: „იმიტომ რომ ღმერთი მომავალში განახლებს ჩვენს სიჭაბუკეს, როგორც ორბისას. ამით დავითი აღნიშნავს ჩვენთვის მონიჭებულ აღდგომას.

განახლებულები ორბს იმიტომ მიამსგავსა, რომ ორბი ყველა ფრინველზე უფრო მაღლა დაფრინავს და ყველაზე მეტად მეფურია,

¹ ირ. გივიაშვილი, კურდღლის სიმბოლური მნიშვნელობა ზეგანის რელიეფზე, თსუ, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა 4, თბ., 2002, გვ.37-49;

და ერთადერთს შეუძლია მზის ბრწყინვალეობას ისე უმზიროს, რომ თვალები არ მოხუჭოს“.¹

ვითარცა ცხოველთა სამყაროში ლომია სიძლიერის სიმბოლო, ისე ფრინველთა სამყაროში არწივია ამ სიმბოლოებით გაჯერებული. მისი აქ ჩართვა, ვფიქრობ, ტაო-კლარჯეთის ადგილობრივ მმართველთა გლორიფიკაციასაც უნდა წარმოადგენდეს.

ყველაზე მაღალ საფეხურზე წარმოდგენილია ორი მთავარანგელოზი, რაც მათ ზეციური სამყაროს წევრებად წარმოადგენს. ისინი კედლის სიბრტყეზე ფრონტალურად, წყვილად არიან გამოსახულნი. ხელში ლაბარუმები უკავიათ, ხოლო სფერო კი, არ აქვთ. სახეები, სამწუხაროდ, დროთა ვითარების გამო ამოცვენილია. საკმაოდ ფართოდ გაშლილი ფრთები აქვთ; მოსავთ ჩვეულებრივი კაბა და არა ლორატიული სამოსელი ან პალიუმი და ტუნიკა, როგორც ეს საყოველთაოდ მიღებულია. ცნობილია, რომ მთავარანგელოზები მფარველებად მოიაზრებიან, განსაკუთრებით მთაში. ბიბლიაში ნათქვამია, რომ ღმერთმა ადამისა და ევას სამოთხიდან გამოდევნის შემდეგ მცველად ანგელოზები დააყენა. ასევე სოლომონის ტაძარი სამი ნაწილისგან შედგებოდა და წმიდათაწმიდას, ანუ საკურთხეველს ორი ანგელოზი იცავდა. შესაძლოა, ოშკის წყვილ მთავარანგელოზთა გამოსახულებებში წმიდა ქალაქის მცველობაა გაცხადებული.

ამრიგად, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის განთქმულ თხზულებაში „ზეციურ იერარქიაზე“ ისინი ყველაზე მაღალ საფეხურს – სასუფეველის წევრებს წარმოადგენენ.

ანგელოზთა იკონოგრაფია საუკუნეთა მანძილზე ყალიბდებოდა. ადრეულ საუკუნეებში ანგელოზი მამაკაცის სახით გამოისახებოდა. ანგელოზის ყველაზე

¹ წმიდა ათანასე დიდი, ალექსანდრიის მთავარეპისკოპოსი, ფსალ-მუნთა განმარტება სამ ნაწილად, ნაწილი III, თბ., 2010, გვ. 12;

ადრეულ გამოსახულებად ითვლება პრისცილას კატაკომბის ანგელოზი „ხარებიდან“. აგრეთვე ადრეულია „ხარების“ ანგელოზი რავენას პიგნატას სარკოფაგიდან და სხვ.¹

ამრიგად, ოშკის სამხრეთ ფასადის ყველაზე მაღალ თაღზე წარმოდგენილია „ზეციური იერარქიის“ სახე. თუმცა, რასაკვირველია, სხვა ინტერპრეტაციაც არის შესაძლებელი. მის შესახებ უთუოდ ჩამოვაყალიბებ ჩემს აზრს, ახლა კი ხაზულს მივუბრუნდები.

ხაზულის სამხრეთ კედელზე ორ შეწყვილებულ სარკმელს ორნამტირებული საპირე აქვს, ირგვლივ სხივისებურად გაშლილი თეთრი და მეწამული ფერის ქვების მონაცვლეობა „მარაოსებრ“ მოტივს ქმნის. მათ ზემოთ არწივს ჭანგები ჩაუვლია კურდღლისთვის, ფრთები გაუშლია, თავი მაღლა აუწევია, თითქოს ეს ესაა უნდა აფრინდესო.

ზემოთ მცირეოდენი ცნობები მოვიტანე იმ ფართოდ გავრცელებული სიმბოლიკიდან, რაც არწივს შეეხებოდა. ძნელია, ეძებო ხაზულის არწივის ანალოგი თავისი ოსტატურად მაღალი სამემსრულებლო ხელოვნებით, ასე რიგად გამორჩეული რომ იყოს. ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, ოშკის სამხრეთ ფასადისგან თან ძალიან განსხვავებული, თან ძალიან ახლო პარალელების მოძებნა შეიძლება. ოშკში თუ იერარქიული კიბე რედუცირებული სახით, მაგრამ მაინც არსებობს, ხაზულში პირდაპირ არწივი გადმოგვცქერის თავისი ნადავლით კლანჭებში. მოჩარჩოებულია ქუსლიანი თაღით. იგივე შემიძლია გავიმეორო, რაც ოშკის არწივის განხილვისას ვთქვი, ეს გამოსახულება უნდა წარმოადგენდეს ტაო-კლარჯეთის ადგილობრივ მმართველთა გლორიფიკაციას, ვითარცა ძლიერი ძალაუფლების სიმბოლოს. ხაზულში, ისევე

¹ ლ. ოსეფაშვილი, წმიდა ბასილი დიდისა და წმიდა იოანე ოქროპირის ჟამისწირვათა გრაფიკების თავფურცლის მინიატურები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ №1(1999), გვ.132;

როგორც ოშკეში, არწივი ტრიუმფალურ თაღს, სარკმლის თავსამკაულს ეყრდნობა, ხახულში ამ თავსამკაულზე გულისებრი ფორმის მოტივია ამოკვეთილი. როგორც ფართოდაა ცნობილი, გულის ფორმის ორნამენტი სამეფო სამკაულია და ხშირად გვხვდება სამეფო ინსიგნიებთან.

დღევანდელი მკვლევარი წიგნებში ეძიებს შუა საუკუნეების ცოდნა-წარმოდგენებს სიმბოლიკის, პერსონიფიკაციების, იკონოგრაფიის, სახისმეტყველების შესახებ; მაშინ მეცნიერმა კი არა, თითოეულმა მორწმუნემ იცოდა თითოეული გამოსახულების საზრისი.

შუა საუკუნეებში ყოველ გამოსახულებას ოთხი საზრისი, მნიშვნელობა ჰქონდა: ბუკვალური, ანუ სიტყვასიტყვითი (ისტორიული), და სამი სპირიტუალური მნიშვნელობის: ალეგორიული, ტროპოლოგიური, ანუ მორალური და ანაგოგიური, ანუ მისტიკური.

მაგალითად, იერუსალიმი სიტყვასიტყვით აღნიშნავს ქალაქს წმიდა მიწაზე, ალეგორიულად მოზიგე ეკლესიას, მორალურად, ყოველგვარ კეთილმორწმუნე სულს, ანაგოგიურად, ზეციურ სამეფოს, ანუ ახალ იერუსალიმს.

ლათინი მამები იერონიმე, ავგუსტინე და კასიანე ახლებურად ავითარებენ ალეგორიულ მეთოდს, ისინი ცდილობენ ძველი ტერმინების გარდაქმნას, ძველ გამოთქმებში ახალი მნიშვნელობების ჩადებას. მათ ჩამოაყალიბეს საღვთო წერილის ოთხი მნიშვნელობის თეორია. ამათგან პირველი სიტყვასიტყვით (*ლიტერალურ*) მნიშვნელობას ეხება, დანარჩენი სამი კი, სპირიტუალურ მნიშვნელობას: **1. ალეგორიული, 2. ტროპოლოგიური, 3. ანაგოგიური.** ოღონდ ეს სამი სპირიტუალური მნიშვნელობა როდი აუქმებს სიტყვასიტყვითს, ისტორიულ მნიშვნელობას საღვთო წერილისას. ეს უკანასკნელი განაგრძობს არსებობას და ქმნის ბაზისს დანარჩენი სამი ინტერპრეტაციისთვის...

ანაგოგიით გვეძლევა ესქატოლოგიური განმარტება, რაც გვიცხადებს მომავლის „საღვთო ქალაქს“, „ზეციურ იერუსალიმს“ ქრისტიანული მისტიერიის ტოტალობას. აი, ამ საფუძველს ემყარება შუასაუკუნობრივი ეგზეგეტიკის უმველებელი შენობა.¹

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში „ციური იერუსალიმის“ გამოსახვის იკონოგრაფიას საფუძვლად უდევს წმ. იოანეს გამოცხადების 21-ე და 22-ე თავები. მხატვრობაში ეს აბსოლუტურად გამოვლენილი და გამოკვეთილია და მისი პლასტიკური ასახვა ბუნებრივია, გაკვირვებას არ იწვევს. უმეტესად, გამოსახება გოლგოთის როტონდისებური ტაძარი. მართალია, „გამოცხადების“ ტექსტის მიხედვით, ქალაქს ოთხკუთხა ფორმა ჰქონდა, მაგრამ უმეტესად წრიულ ნაგებობებს გამოხატავდნენ, მაგალითად, კედლის მხატვრობაში, ხელნაწერთა მინიატურაში, ჭედურ ხატებზე და ა. შ. ციური იერუსალიმი ხშირად მოიხსენიება წმინდა წერილში, რომლის მიხედვით, იგი არის მართალთა სამყოფელი, სასუფეველი, ანუ სამოთხე.²

ქართულ ტაძართა მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებაში აშკარად იკითხება ზეციური იერუსალიმის იდეა. თავის დროზე სამთავისის აღმოსავლეთ ფასადის დეკორის შესახებ ეს აზრი გამოთქვა ჯერ გერმანელმა მეცნიერმა ი. ფლემინგმა,³ შემდეგ — ფ. დაიხმანმა⁴.

¹ ზ. გამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., 1991, გვ. 60;

² ლ. ოსეფაშვილი, ქართულ ხელნაწერ ოთხთავთა თავფურცლის მინიატურების იკონოგრაფიული თავისებურებანი (ჯვარი და „ვედრება“ IX-XII სს.), თბ., 2005, გვ. 42;

³ J. Flemming, Der Lebensbaum in der Georgischen Kunst und sein Verheltnis zu Byzanz und zu einigen Byzantinischen Einflussgebieten, თსუ შრომები, №162(1975), გვ. 89-109;

⁴ Ф. В. Дейхман, О значении оформления фасадов в церковной архитектуре Закавказья, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, გვ. 9-10;

შორს რომ არ წავიდეთ, განა გელათის ღმრთისმშობლის შობის სახელზე ნაკურთხი ტაძარი „ახალ ათენად“ და „ახალ იერუსალიმად“ არ აშენდა?

ოშკის ტაძარს ზემოდან თუ დავხედავთ, მართლაც უნივერსუმის მოდელს წარმოადგენს, გუმბათი, რომელმაც ჩვენამდე ძლივს მოაღწია ქალაქის გვირგვინია. მასაც ხომ სწორკუთხა ფორმა აქვს. ძლიერი არქიტექტურული მასები და მათზე დაფუძნებული ძლიერი გუმბათი ქალაქის სიძლიერეზე მიუთითებს. ესაა სწორედ ის ზეციური იერუსალიმი, რომელიც არა მხოლოდ გუმბათის სიძლიერეში იკვეთება, არამედ თაღებით შეკრული ფასადები, რომელიც ტრიუმფალური თაღების დარად, ზეაღსვლის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამ სასუფეველის სახე იკვეთება სამხრეთ პასტოფორიუმის კედელზე გამოსახულ „ვედრების“, ანუ „სამხატველის“ სცენაში, სადაც ქტიტორნიც არიან ჩართულნი, რომელთა სიძლიერეზეც უნდა მიუთითებდეს ტაო-კლარჯეთის ორი უდიდესი სიწმიდის – ოშკისა და ხახულის აგება და ჩემი აზრით, ისინი ზეციური ქალაქის წევრებად მოიაზრებიან, ისინი ზეციური იერუსალიმის მკვიდრნი არიან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზ. გამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., 1991;
- ირ. გივიაშვილი, კურდღლის სიმბოლური მნიშვნელობა ზეგანის რელიეფზე, თსუ, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა 4, თბ., 2002;
- ლ. ოსეფაშვილი, წმიდა ბასილი დიდისა და წმიდა იოანე ოქროპირის ჟამისწირვათა გრაგნილების თავფურცლის მინიატურები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ №1 (1999);

- ლ. ოსეფაშვილი, ქართულ ხელნაწერ ოთხთავთა თავფურცლის მინიატურების იკონოგრაფიული თავისებურებანი (ჯვარი და „ვედრება“ IX-XIII სს.), თბ., 2005;
- ლ. ოსეფაშვილი, „იაკობის კიბე“ სვეტიცხოვლის საბრძანისის მონასტულობაში, „რელიგია“ №2 (2009);
- წმიდა ათანასე დიდი, ალექსანდრიის მთავარეპისკოპოსი, ფსალმუნთა განმარტება სამ ნაწილად, ნაწილი III, თბ., 2010;
- J. Flemming, Der Lebensbaum in der Georgischen Kunst und sein Verheltnis zu Byzanz und zu einigen Byzantinischen Einflussgebieten, თსუ შრომები, №162(1975);
- D. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture From North-East Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 31(1968);
- В. П. Даркевич, Путиами Средневековых Мастеров, Москва, 1972;
- Ф. В. Дейхман, О значении оформления фасадов в церковной архитектуре Закавказья, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983;
- И. К. Языкова, Богословие иконы, Москва, 1995;

მუსიკათმცოდნეობა

გვანცა ღვინჯილია,
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**სიმფონიური ცეკვები –
რახმანინოვის უპანასკნელი
ნაწარმოების მხატვრულ-სასემოვარი
სამყარო და სტილის თავისებურებები**

სერგეი რახმანინოვის გელის სიმღერა, სამნაწილიანი სუიტა „სიმფონიური ცეკვები“, კომპოზიტორის შემოქმედებითი ძიებების ერთგვარი შეჯამებაა. მიუხედავად იმისა, რომ ემიგრაციაში გამგზავრების შემდეგ (1918 წ.), რახმანინოვმა ცხოვრების უდიდესი ნაწილი ამერიკაში გაატარა, „სიმფონიური ცეკვები“ ერთადერთი თხზულებაა, რომელიც თავიდან ბოლომდე მხოლოდ ამერიკაშია დაწერილი.¹ ნაწარმოებში აშკარად ამოიკითხება კომპოზიტორის დებრესიულ სინდრომამდე მისული ნოსტალგია, ომის საშინელებებით პროვოცირებული შიშის სინდრომი. შემთხვევითი არაა, რომ აზრობრივ-სახეობრივი დომინანტის რანგში წარმოჩენილმა Dies irae-ს სეკვენციამ თხზულების ინტონაციური სფეროც განსაზღვრა და პათოსიც. ნაწარმოებში გამოხატულება ჰპოვა შემოქმედებითი ფიასკოს გამოძახილმაც, რაც უკავშირდებოდა პირველი სიმფონიის წარუმატებელ პრემიერას; სიმფონიის მცირე მონაკვეთის „სიმფონიურ ცეკვებში“ „ინტეგრირება“ პროფესიული მარცხის ფსიქოლოგიურად დაძლევაზე მიუთითებს. ნაწარმოებში თავს იყრის სტილის სტაბილური და ნოვატორული

¹ Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია – https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

თავისებურებები, რის გამოც, იგი მრავალი პარამეტრითაა კვლევის საინტერესო ობიექტი. პირველ რიგში შევეხოთ შექმნის ისტორიას.

ემიგრაციაში რახმანინოვის პრიორიტეტი პიანისტური (ასევე სადირიჟორო) მოღვაწეობა გახლდათ. ამერიკაში ხელოვანებისთვის შექმნილმა ხელსაწყოებმა პირობებმა გამორჩეულ სიმაღლემდე აიყვანა რახმანინოვის საშემსრულებლო დონე, რამაც მას მსოფლიოს ყველა ღრთის ერთ-ერთი უდიდესი პიანისტის სახელი და ათასობით ერთგული მსმენელი შესძინა. მეოცე საუკუნის კატაკლიზმების ფონზე, რუსეთიდან და ევროპიდან ტვინების გადინების ინტენსიური პროცესის გამო, ამერიკას ემიგრაციის რამდენიმე ტალღა მიაწვდა. ამავე მიზეზით ძნელიც კი გახლდათ ვარსკვლავებს შორის თავის დამკვიდრება, თუმცა, სწორი მენეჯმენტისა და ფრომოუშენის პირობებში, ამერიკამ ყოველ მათგანს მისცა თვითრეალიზაციის საშუალება.

1909 წელს რახმანინოვი წერდა – „დამალა ამერიკამ. წარმოიდგინეთ კონცერტირება თითქმის ყოველდღე, ზედიზედ სამი თვე. ეუკრავდი მხოლოდ საკუთარ ნაწარმოებებს. დიდი წარმატება მხვდა წილად. ზოგჯერ შვიდჯერაც კი მაიძულებდნენ ბისის შესულებას, რაც იქაური მსმენელისთვის მეტისმეტად ბევრია, თუმცა მსმენელი საოცრად ცივი და განებივრებულია პირველხარისხოვანი შემსრულებლების გასტროლებით. ის ეძებს რაღაც უჩვეულოს, არაფერს რომ არ ჰგავს. იქაური გაზეთები აუცილებლად აღნიშნავენ, თუ რამდენჯერ გამოძიახეს სცენაზე. დიდძალი მსმენელისთვის ეს შენი ნიჭიერების საზომია“.¹ რახმანინოვს გარკვეული კაპიტალიც შესძინა ამერიკამ, შემთხვევით არ უწოდებდა მას „დოლარების პრინცესას“.²

¹ Бортникова Е. С. В.Рахманинов. Жизнь и творчество в документах и материалах, კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947. გვ 66

² Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство

კომპოზიტორს ამერიკაში მჭიდრო ურთიერთობა ჩამოუყალიბდა ცნობილ ორკესტრებთან. „ორკესტრები ძალიან კარგია, განსაკუთრებით ბოსტონში, იგი ერთ-ერთი საუკეთესოა მსოფლიოში“.¹ უდიდესი როლი რახმანინოვის კარიერაში ფილადელფიის სიმფონიურმა ორკესტრმა ითამაშა, რომელმაც 1909 წელს შეასრულა მისი მეორე სიმფონია კარლ პოლიგის დირიჟორობით. მოგვიანებით, ორკესტრმა ლეოპოლდ სტოკოვსკის დირიჟორობით შეასრულა მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტი (1927 წ.), რაფსოდია პაგანინის თემაზე (1934 წ.), მესამე სიმფონია (1936 წ.). ყველაზე პროდუქტიული აღმოჩნდა ორკესტრის ერთ-ერთ დირიჟორობთან – იუჯინ ორმანდთან თანამშრომლობა 1938-1941 წლებში, როდესაც შესრულდა მისი მეორე სიმფონია, სამი საფორტეპიანო კონცერტი, რაფსოდია, „გარდაცვლილთა კუნძული“ და „ზარები“.² ორმანდის დირიჟორობით რახმანინოვი პიანისტის აპპლუაში ასობით კონცერტზე წარდგა.³ უკანასკნელი თხზულებაც რახმანინოვმა სწორედ ამ ორკესტრს და იუჯინ ორმანდს მიუძღვნა.

„სიმფონიური ცეკვების“ გენერალურ რეპეტიციაზე კომპოზიტორმა განაცხადა – „ოდესღაც მე ვწერდი უდიდესი შალიაპინისთვის, იგი გარდაიცვალა და მე ვწერ ახალი რანგის არტისტისთვის – ფილადელფიის ორკესტრისთვის“.⁴ ნაწარმოები დაიწერა 1940 წლის

«Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 503

¹ С. В. Рахманинов. Литературное наследие. Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1978. გვ. 67

² С. В. Рахманинов. Письма. Государственное музыкальное издательство, Москва. 1955. გვ. 547

³ მიღებულია: <http://www.library.upenn.edu/exhibits/rbm/ormandy/sergei.html>

⁴ Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство

ზაფხულში ლონგ აილენდში, 1919 წლის შემდეგ ეს პირველი ზაფხულის თვეები იყო, რომელიც რახმანინოვმა ამერიკაში გაატარა სრულად.¹ 21 აგვისტოს კომპოზიტორმა ორმანდს მისწერა – „წინა კვირას დავასრულე ახალი სიმფონიური ნაწარმოები, რასაც, პირველ რიგში, შენ და შენს ორკესტრს გადმოგცემთ, მას ჰქვია „ფანტასტიკური ცეკვები“, ვიწყებ გაორკესტრებას“.² 67 წლის კომპოზიტორი ნაწარმოებზე თავდაუზოგავად მუშაობდა (დილის 9 საათიდან ღამის 11 საათამდე), რაც ახლობლების შფოთის საგანი გახდა.³ პარტიტურა იმავე წლის 29 ოქტომბერს დასრულდა.⁴ ბოლო გვერდს ამშვენებს წარწერა – „გმადლობთ შენ უფალო“.⁵

კომპოზიტორმა თხზულების თავდაპირველი სათაური შეცვალა – „თავიდან ჩემი ახალი ნაწარმოებისთვის მსურდა „ფანტასტიკური ცეკვები“ მეწოდებინა, მაგრამ შემეშინდა, მსმენელს არ ეფიქრა, რომ საცეკვაო მუსიკა დავწერე ჯაზ-ორკესტრისათვის. ისინი ჩათვლიდნენ, რომ რახმანინოვი ჭკუიდან შეიშალა“. ⁶ ამერიკაში კომპოზიტორი მუდმივად თავს იკავებდა

«Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 593

¹ С. В.Рахманинов. Литературное наследие. Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор»,Москва. 1978. გვ. 141.

² Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია – https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

³ Василенко Сергей. Сергей Васильевич Рахманинов 1873-1943. Государственное музыкальное издательство, Ленинград. 1961. გვ. 90.

⁴ Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В. Рахманинова. Музгиз, Москва. 1957. გვ. 118.

⁵ С. В.Рахманинов. Литературное наследие. Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор»,Москва. 1978. გვ. 498.

⁶ იქვე. გვ. 141.

ინტერვიუებისგან, რათა საკუთარი ნაწარმოებების პროგრამულ სათაურებთან და მათში გადმოცემულ შინაარსთან დაკავშირებით ახსნა-განმარტება არ დასჭირვებოდა. სავარაუდოდ, „სიმფონიური ცეკვების“ თავდაპირველი ქვესათაურებიც („დღე“, „ბინდი“, „შუალამე“) ამ მიზეზით გააუქმა. იგი უარყოფითად იყო განწყობილი დეტალიზებული პროგრამებისადმი, რაც, მისი აზრით, მსმენელს ზღუდავდა.¹ კომპოზიტორი იფარგლებოდა მხოლოდ ზოგადი მინიშნებებით. ასე მაგ., 1941 წლის ინტერვიუში (ფილადელფიის ჟურნალი The Etude) მან განაცხადა – „სიყვარული, დარდი, სევდა ან რელიგიური განწყობილება – ჩემი მუსიკის შინაარსია“.²

რახმანინოვი, ცხადია, უარყოფს პროგრამულობას, მაგრამ მხატვრული სახიერების მაღალი ხარისხის გამო, მისი ნაწარმოებების ფარული შინაარსი ადვილი გასაშიფრია. ეს სათაურის და პროგრამული მინიშნებების უქონლობის ერთგვარი კომპენსაციაა. მეტადრე, რომ ბოლო თხზულებაში გამოყენებულია კონკრეტული პროგრამული გაიდლაინები – ადრეული პირველი სიმფონიის ნაწყვეტი, Dies irae, ზნამენური საგალობელი მისსავე ნაწარმოებიდან „მწუხრი“, ზარების ხმოვანება, რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამლის“ სამხმოვანების ბგერებზე აგებული მამლის ყივილის მსგავსი თემა – სიგნალი. ცხადია, უნდა გავითვალისწინოთ ნაწილების თავდაპირველი სათაურებიც. „მეორე ნაწილში რახმანინოვი მოგვიყვება „მტანჯველ ბინდზე, რომელიც ჩაილექა მის სულში იმ წლებში, რომლებმაც სამშობლოს დატოვების შემდეგ უღიმღამოდ ჩაიარა“.³ მესამე

¹ Соколова Ольга. Сергей Васильевич Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1987. გვ. 149.

² С. В. Рахманинов. Литературное наследие. Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1978. გვ. 147.

ნაწილში პროგრამულობა ყველაზე სახიერია – „იმას, რომ შემზარავი შაბაში იხსნება შუალამეს, მიგვითითებს კონკრეტული დეტალი – მთელ პარტიტურაში მხოლოდ ერთხელ გამოიყენება სპეციალური ინსტრუმენტი – ზარები და მხოლოდ იმისთვის, რომ ჩამოჰკრას ზუსტად 12 ავბელითი დარტყმა“.¹

ნაწარმოების შესრულებას გარკვეული სირთულეები ახლდა თან, რაც უკავშირდებოდა „მულტილოებს“ და სავიოლინო პარტიის სირთულეს. პრემიერაზე იუდჟინმა ამ სირთულეებზე გაამახვილა ყურადღება, რახმანიოვმა კი განაცხადა, რომ მათი პარტია ექსპერტიზისთვის უდიდეს ავტორიტეტს, ფრიც კრეისლერს გადასცა და დადებითი შეფასებაც მიიღო.² ვინაიდან კომპოზიტორმა პირველად გამოიყენა საქსაფონი, მისი პარტიაც პროფესიული თვალსაზრისით გადაამოწმებინა ბროდვეის გაორკესტრების ექსპერტს, რობერტ რასელ ბენეტს.³ ნაწარმოების პრემიერა შედგა 1941 წლის 3, 4, 6 იანვარს ჩიკაგოში, 7 იანვარს კი ნიუ-იორკში იუდჟინ ორმანდის დირიჟორობით.⁴

საგულისხმოა განსხვავება ნაწარმოების კომპოზიტორისეულ და მსმენელის შეფასებებს შორის. რახმანიოვი მაღალი აზრის იყო ნაწარმოებზე. „გასაოცარი იყო მისი ეს სიყვარული ბოლო ნაწარმოებისადმი. არც ერთ სხვა ნაწარმოებს არ უსმენდა ასეთი ხალისით, არც ერთის ჩაწერის სურვილი

¹ იქვე გვ. 589.

² Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია -https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

³ მიღებულია: <http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonic-dances-op-45-sergei-rachmaninoff>

⁴ Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 587.

არ იყო ასეთი ძლიერი“.¹ თუკი რომელიმე ორკესტრი სწავლობდა ამ ნაწარმოებს, ეს განსაკუთრებულად ახარებდა.² მსმენელისა და კრიტიკის უარყოფითმა შეფასებებმა კი გავლენა მოახდინა ღირიჟორზე. ნიუ იორკის წარუმატებელი პრემიერის შემდეგ ორმანდმა ნაწარმოების მიმართ ინტერესი არ გამოიჩინა, თუმცა რახმანინოვის მანამდელი ნაწარმოებების სტუდიური ჩანაწერები ორმანდის ღირიჟორობით ბესტსელერებად აღიარეს.³ „სიმფონიურ ცეკვებთან“ ერთად გადაიღო „ზარების“ ჩაწერაც, რადგან, გევმის მიხედვით, მათი სტუდიური ჩაწერა ერთად უნდა განხორციელებულიყო.⁴ არც ბალეტის დადგმა მოხერხდა მუსიკაზე; მიხაილ ფოკინის მიერ რახმანინოვის რაფსოდის მუსიკაზე წარმატებული ქორეოგრაფიული სპექტაკლის დადგმის შემდეგ (1940 წ.),⁵ კომპოზიტორმა მას „სიმფონიური ცეკვების“ საფორტეპიანო ვერსიაც მოასმენინა.⁶ ფოკინი რახმანინოვის მიმართ კრიტიკული მანამდეც იყო, როდესაც ადრეული ბალეტ „სკვითების“ მუსიკა (რომლის

¹ Соколова Ольга. Сергей Васильевич Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1987. გვ. 148.

² Василенко Сергей. Сергей Васильевич Рахманинов 1873-1943. Государственное музыкальное издательство, Ленинград. 1961. გვ. 91.

³ Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია – https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

⁴ Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 593.

⁵ Соловцов Анатолии. Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1969. გვ. 145.

⁶ Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია -https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

ფრაგმენტიც ბოლო თხზულებაშია გამოყენებული) ბალეტისთვის შეუფერებლად მიიჩნია.¹ ფოკინს გარკვეული წინააღმდეგობა გაუჩნდა მეორე ნაწილის რიტმთან დაკავშირებით და კომპოზიტორს ცვლილებების შეტანა სთხოვა. ბალეტმაისტერი საბოლოოდ მაინც სტუდიურ ჩანაწერს ელოდებოდა, მაგრამ 1942 წელს იგი გარდაიცვალა.² ნაწარმოების ფაქტურა ცეკვისთვის განკუთვნილ სწორ ხაზებს მართლაც არ მიჰყვება. რთული კონტრაპუნქტული თუ რიტმული სურათის გამო, ეს მუსიკა ქორეოგრაფიისთვის მოუხერხებელია, მაგრამ თანამედროვე რეალობაში ნიუ იორკ სითი ბალეტის სამხატვრო ხელმძღვანელმა პეტერ მარტინსმა 1994 წელს „სიმფონიურ ცეკვებზე“ ბალეტი მაინც დადგა. მარტინსი ხელმძღვანელობს ჯორჯ ბალანჩინის პრინციპით – „აირჩიო მუსიკა არა სიმპათიის ან სიყვარულის გამო, არამედ იმიტომ, რომ მოძრაობის სურვილს აღვიძრავს“.³ იმ ხანად კი არც ბალეტის დადგმა განხორციელდა. ყოველივედან გამომდინარე, კომპოზიტორი უიმედოდ იყო განწყობილი ყველაზე საყვარელი ნაწარმოების სასცენო პერსპექტივისადმი.⁴

საგულისხმოა, რომ რუსეთიდან ემიგრაციაში გამგზავრების შემდეგ რახმანინოვმა მხოლოდ 6

¹ მიღებულია: <http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonic-dances-op-45-sergei-rachmaninoff>

² Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 593.

³ DANCE; Is There a Ballet In Rachmaninoff's Symphonic Dances? By JAMES R. OESTREICH მიღებულია: <http://www.nytimes.com/1994/01/30/arts/dance-is-there-a-ballet-in-rachmaninoff-s-symphonic-dances.html>

⁴ Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია -https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

ნაწარმოები დაწერა. შემოქმედებითი აქტივობის შესუსტების მიზეზი საშემსრულებლო ცხოვრების გააქტიურება არ გახლავთ. უპრეცედენტოა „შემოქმედებითი გვალვის“ შემდგომი ინტენსივობა, რაც „სიმფონიურ ცეკვებს“ უკავშირდება. შევეხოთ შემოქმედებითი კრიზისის მიზეზებს, რომლებშიც მკაფიოდ ვლინდება სტილური კრიზისიც და მისი დაძლევის შედეგებიც. ფართოდ გაშლილი საშემსრულებლო მოღვაწეობა რახმანინოვის შინაგანი სულიერი სამყაროს სუბლიმირებას ბოლომდე ვერაფრით ახდენდა. კომპოზიტორის წერილებში უდავოდ გამოსჭვივის მტანჯველი სიმარტოვის, დაუკმაყოფილებლობის განცდა.¹ დიდი ალბათობით უნდა ვივარაუდოთ, რომ 1917 წლიდან დაფიქსირებული შემოქმედებითი ღუმილი იყო ერთგვარი რეაქცია სამშობლოსთან განშორებასა და ომზე, რამაც შემოქმედებითი ნების პარალიზება გამოიწვია.² ნოსტალგიასა და დებრესიაზე მიგვითითებს ბოლო თხზულებებში რუსული თემატიკის ან *Dies irae*-სადმი ხშირი მიმართვა.

„რახმანინოვი პირველი მსოფლიო ომის, რუსეთის რევოლუციის დროს იმპერიის ნგრევის, მილიონი რუსი პატრიოტის განადგურების თვითმხილველი აღმოჩნდა. მოგვიანებით იგი ევროპაში გასტროლებზე ყოფნისას, იტალიასა და გერმანიაში ფაშიზმის გამოჩენის, ნაცისტების ჩირაღდნიანი მსვლელობების, მეორე მსოფლიო ომის დაწყების მომსწრე გახდა“.³

¹ Келдыш Юрий. Рахманинов и его время. Издательство «музыка», Москва. 1973. გვ. 431.

² Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова. კრებულში: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947. გვ. 130.

³ ქარუხანოვა ირინა. სერგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010. გვ. 156.

ის ფაქტი, რომ ბოლო 25 წლის განმავლობაში რახმანინოვი სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციებს წერდა (მათ შორის ცნობილ 3 რუსულ ხალხურ სიმღერას (თხზ. 41), ვარიაციებს კორელის თემაზე (თხზ. 42), რაფსოდias პაგანინის თემაზე (თხზ. 43)), დამატებითი არგუმენტია მისი შემოქმედებითი კრიზისის დასამტკიცებლად. ტრანსკრიფციები დამხმარე იმპულსების აქტიურ ძიებაზე მიგვანიშნებს და არა საშემსრულებლო ტექნიკური ამოცანების გადაჭრაზე, როგორც ამას ლისტის შემთხვევაში ჰქონდა ადგილი. კრიზისი ვლინდებოდა პიროვნულ იზოლირებულობაში და მეოცე საუკუნის უახლესი საკომპოზიტორო მიღწევების კონტექსტიდან ამოვარდნაშიც. რახმანინოვი ზომ ძველმოდურ კომპოზიტორად ითვლებოდა.¹

„თავს აჩრდილად ვგრძნობ, რომელიც მარტოდ დაეხეტება მისთვის უცხო სამყაროში. მე ვერ უარვყოფ ძველი სტილის ხელწერას და არ ვღებულობ ახალს. ყველანაირად ვცდილობდი, რომ შემეგრძნო ახლანდელი დღის მუსიკალური სტილი, მაგრამ ის ჩემამდე არ დადის. არ შეძწევს ძალა, მაღამ ბატერფლაის მსგავსად, უარვყო ჩემი ძველი ღმერთები და იქვე ფეხმოდრეკილი აღმოვჩნდე ახლების წინაშე... მეჩვენება, რომ ახალი ტიპის მუსიკა არა გულისიდან, არამედ გონებიდან მოედინება. კომპოზიტორები ასეთ მუსიკას იგონებენ, ვიდრე შეიგრძნობენ“.²

წმინდა ფსიქოლოგიური მიზეზებით გამოწვეულმა

¹ Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45 მიღებულია - https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

² ქარუხანოვა ირინა. სერგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010. გვ. 156.

კრიზისმა თავი იჩინა მუსიკალური აზროვნების კრიზისში. რადგან მუსიკალური აზროვნება პირდაპირ უკავშირდება სტილის საკითხებს, სწორედ ამ მიმართულებით ეძებდა გამოსავალს კომპოზიტორი. სტილური გზების ძიებისას იგი არ წასულა არც ექსპრესიონიზმის, არც იმპრესიონიზმის გზით, თუმცა ახალი გზა გამოიკვთა.¹

შემოქმედებითი ძალების ნაწილობრივი აღდგენა მესამე სიმფონიაში მოხდა.² უკანასკნელი თხზულება კი წარმოგვიჩენს ბოლო წლების ემოციურ მდგომარეობას, ღრმა სულიერ განცდებს და კრიზისის დაძლევას. მკვლევარი ოღვა სოკოლოვას აზრით, მან გადმოსცა „საშინელი სევდა და სულიერი გამოფიტვა, მოგვიყვა თავის სიმარტოვეზე სამშობლოსგან შორს, მისთვის უცხო მხარეში“.³ ამ მოსაზრებას იზიარებს მკვლევარი იგორ ბელზაც, რომელიც ცხოვრების დასასრულისა და გამოუვალობის იდეის გადმოცემის კუთხით, ნაწარმოებს სერგეი ტანეევის „იოანე დამასკელს“ ამსგავსებს.⁴ შემოქმედების ბოლოს მოძლიერდა უძღურების შეგრძნება, მტანჯველი უკმაყოფილება, ამიტომ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემის გვერდით კომპოზიტორმა მარტოსულობის ტრაგედიაც გადმოგვცა.⁵ ღებრესიიდან თავის დაღწევა რახმანინოვმა ინტენსიური მუშაობით

¹ Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В.Рахманинова. კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947. გვ. 130.

² იქვე. გვ. 132.

³ Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В.Рахманинова.Музгиз,Москва. 1957. გვ. 133.

⁴ Белза Игорь. С. В.Рахманинов и русская музыкальная культура. კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз,Москва- Ленинград. 1947. გვ. 34.

⁵ Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В.Рахманинова.Музгиз,Москва. 1957. გვ. 120.

შეძლო. „სამუშაოს დროს თავს ვგრძნობ შინაგანად უფრო ძლიერად, ვიდრე სამუშაოს გარეშე და ღმერთმა მომცეს ძალა, ბოლო დღეებამდე ვიმუშაო“. ¹ ერთ-ერთი პირველი ნიშანი, რაც მიგვითითებს კრიზისის დაძლევაზე, მისივე პირველი სიმფონიის ნაწყვეტის გამოყენებაა. წარუმატებელი პრემიერით მიყენებული დარტყმის გამო, კომპოზიტორმა ამ სიმფონიის შესრულება აკრძალა და მასზე საუბრისგან თავს მუდამ იკავებდა.

„სიმფონიური ცეკვების“ ძირითადი იდეა სიკეთისა და ბოროტების მუდმივი ჭიდილის ინვარიანტია. მას შემდეგ, რაც ღვთაებრივი მარადისობის მასიმბოლოვებელი ქორალის ეპოქამ განვლო და სეკულარიზაციის შედეგად, მუსიკა ქარიზმატული სიმაღლეებიდან გეოცენტრული ორიენტირებისკენ დაეშვა, ჩვენი სასრული ყოფის აბსურდულობა ხელოვნებაში სიკეთისა და ბოროტების მუდმივი ჭიდილის იდეაში აისახება. მრავალფეროვანი ფორმით ტრანსფორმირებული ეს იდეა დომინირებულ სახელოვნებო თემადაც კი იქცა. სწორედ ამაოების აბსურდულობის გამოა, რომ ხელოვნების ვერც ერთმა ნიმუშმა ვერ გადაჭრა მარადისობისა და ამაოების, სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილის საკითხი, რომელშიც ინდივიდების ბედიც ისევე ტრაგიკულად ერთვება, როგორც მთელი ერებისა. ორი საწყისის ჭიდილის იდეას არ გააჩნია ხელოვნების სხვადასხვა ფორმასა და ჟანრებში „განთავსების შეზღუდვები“. იგი სამყაროს აღსასრულის პანიკური შიშის ეპოქაშიც აქტუალურია და ამ შიშისგან თავისუფალ ეპოქებშიც, – წარმატებით „განთავსდება“ პოემის სემანტიკურ სიბრტყეში და სიმფონიის, ოპერის, რომანის ფორმატში, ფერწერულ ტილოზეც და სკულპტურაშიც. ამ იდეის წარმოჩენა ხელოვნებაში არც განსაკუთრებულ დროით ქრონომეტრაჟს ითხოვს და შესაძლოა ფიქრის საგანი

¹ С. В.Рахманинов. Письма. Государственное музыкальное издательство,Москва. 1955.გვ. 547.

გახდეს მინიატურულ ესესა თუ რამდენიმე დღეზე გათვლილ საოპერო ტეტრალოგიაში. რახმანინოვის „სიმფონიურ ცეკვებში“ ეს პრობლემატიკა დეკადანსური იდეების ჭრილშია გადმოცემული; სამყაროს საშინელი აღსასრულის შემზარავი სურათი ცეკვის გაშმაგებული რიტმების ატმოსფეროში წარმოგვიდგება. მრავალ ინტონაციად დაფლეთილი თემების ფრაგმენტები შიგნიდან დამსხვრეულ, ბრძოლაში დაღლილი ცხოვრების უკანასკნელ ამოსუნთქვას გვაგონებს. ფინალში მკაფიო მინიშნებაა ნათელი ძალების დამარცხებაზე, რაც მარტოსული ადამიანის პესიმიზმსაც ითავსებს. სწორედ სულიერი კრიზისის გამომწვევმა მიზეზებმა, სამშობლოს ნოსტალგიით გამწვავებულმა განცდებმა განაპირობეს ფინალის ამგვარი ინტერპრეტაცია. აქ ვლინდება რახმანინოვის მხატვრული აზროვნების მეთოდიც – ლტოლვა სიმბოლიზმისადმი, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა ბოლო წლებში. სიმბოლისტურმა აზროვნებამ გამოხატულება ჰპოვა მოტივ-სიმბოლოებში, რომელთა შორის უმთავრესი Dies Irae „სიმფონიურ ცეკვებშიც“ ჩნდება. ნაწარმოებში „გრძნობის გადმოცემას მინიჭებული აქვს ზეპიროვნული ხასიათი, რომელიც ზღვარზეა სიმბოლოსთან“.¹ ნაწარმოების ძირითადი იდეა სწორედ ამ მოტივი-სიმბოლოს წყალობითაა გადმოცემული. ყველა ხელოვანს გააჩნია საყვარელი თემა, რომელსაც მუდამ უბრუნდება შემოქმედებაში. რახმანინოვი იტანჯებოდა სწორედ Dies Irae-ს მოტივით ლათინური სამგლოვიარო მესიდან.² მას ყოველთვის სურდა

¹ Келдыш Юрий. Рахманинов и его время. Издательство «музыка», Москва. 1973. გვ. 391

² Rachmaninov and the Day of Wrath. Some thoughts on Rachmaninov, the Dies Irae and the Symphonic Dances by Soo Kian Hing. მიღებულია: <http://inkpot.com/classical/rachsymdances.html>

ჰქონოდა ეს საგალობელი სეკვენცია.¹ Dies Irae-ს მოტივს რახმანინოვი იყენებს „გარდაცვლილთა კუნძულში“, ვარიაციებში კორელის თემაზე, რაფსოდიაშიც.

თავდაპირველად ეს საგალობელი მხოლოდ ჯოჯოხეთთან, ბოროტი ძალების შაბაშთან როდი იყო დაკავშირებული, იგი გამოხატავდა უფლისადმი ღოცვის აღვლენას ცოდვილი სულების შეწყალებისთვის. დროთა განმავლობაში კი გამოიკვეთა სხვა აზრობრივი დომინანტები, რის გამოც გახდა ასოცირებული ბოროტი ძალების შაბაშთან. მსგავს ინტერპრეტაციას ეხედებით რახმანინოვის შემოქმედებაშიც. „ბერლიოზის ფანტასტიკური სიმფონიის ან ჩაიკოვსკის მანფრედის მსგავსად, „სიმფონიური ცეკვები“ შავბნელი ძალების შაბაშით სრულდება“.² რახმანინოვთან ეს მოტივი უნდა განვიხილოთ უფრო ფართო ფილოსოფიურ სიბრტყეში. ამ შემთხვევაში იგი ასოცირდება კატასტროფასთან, წინასწარგანსაზღვრულობის, შურისძიების, სამყაროს ესქატოლოგიური აღსასრულის იდეასთან. მართებულად წერს მკვლევარი ირინა ქარუხანოვა ამერიკული პერიოდის თხზულებებზე – „ძირითადი შინაარსობრივი სიმბოლო-მოტივი ამ პერიოდისა ხდება შუა საუკუნეების საეკლესიო მოტივი (სეკვენცია) Dies irae, რომელიც რახმანინოვთან კატასტროფის, სამყაროს დასასრულის, რისხვის წინათგონებებს განასახიერებს“.³ მკვლევრის აზრით, ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორმა მოახდინა სულიერი ფასეულობების დაკარგვის კოდირება.

¹ Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В.Рахманинова.Музгиз,Москва. 1957. გვ. 33.

² Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 589.

³ ქარუხანოვა ირინა. სერგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010. გვ. 155.

მართლაც, პირველ ნაწილში მილიტარისტული თემები შემოფარგლავენ საქსაფონის ნაზ სოლოს, რაც მინიშნებაა სიკეთის დათრგუნვაზე. როგორც ვლადიმერ პროტოპოპოვი წერს – „მუსიკალურ სახეს არ გააჩნია კონკრეტიკის იგივე ხარისხი, როგორც ლიტერატურულს, ან ფერწერულს, ამიტომ ჩვენ კატეგორიულად ვერ დავამტკიცებთ, თუ კონკრეტულად რისი გადმოცემა სურდა რახმანინოვს. მის ნაწარმოებში *Dies irae*-ს ინტერპრეტაცია, როგორც დასასრულის ჟამზე ფიქრების განსხეულება, მხოლოდ ერთ-ერთია შესაძლო ინტერპრეტაციებიდან“.¹

საინტერესოა, თუ როგორ არის შეთავსებული ნაწარმოებში სტილის სტაბილური და ნოვატორული ნიშნები.

სტილის მუდმივ მახასიათებლებს შორის, რომელიც ნაწარმოებში აისახა, პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოთ რუსული კლასიკური მუსიკის დაზნაბენური გალობის ტრადიციისადმი მგრძნობიარობა, რაც თვით მიკრო ინტონაციურ ღონეზეც ვლინდება. „ცხოვრობდა რა საზღვარგარეთ, ბოლო დღეებამდე რჩებოდა რუს ადამიანად არა მხოლოდ წარმომავლობით, არამედ ფიქრებისა და გრძნობების წყობით“.² ცხადია, ამერიკული ცხოვრების სტილიც (რუსი ეროვნების მომსახურე პერსონალის დაქირავება, რუსული საყოფაცხოვრებო ტრადიციების დაცვა) მისი მუსიკის ეროვნულ ბუნებას შეესაბამებოდა. რად ღირს ის ფაქტი, როდესაც 1941 წლის 1 ნოემბერს მორიგი კონცერტის პროგრამაში მან დააფიქსირა, რომ თანხა სრულად ერიცხებოდა რუსულ არმიას. ეს ჰონორარი მან თავად გადასცა რუსეთის გენერალურ

¹ Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В.Рахманинова. კრებული: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947. გვ. 153.

² Белза И. С. В.Рахманинов. Государственное музыкальное издательство, Москва. 1946. გვ. 12.

კონსულს ნიუ იორკში ვ. ა. ფედოუშინს.¹ ამ ქმედებით რახმანინოვმა რუს თანამემამულეებს რუსეთისთვის საქველმოქმედო მოღვაწეობისკენ მოუწოდა.

ეროვნულობა მისი ყოველდღიური ყოფიერებისა და შემოქმედების მთავარი სტიმულატორი გახლდათ. შემთხვევით არ წერდა ალექსანდრე სკრიაბინი (რომლის მუსიკის პოპულარიზებაც რახმანინოვს პატრიოტულ მისიად ჰქონდა აღქმული) – „თუ გსურთ შეიმეცნოთ რუსული მუსიკა, აიღეთ ხელში ნოტები – რაიმე რახმანინოვის მუსიკიდან და გაეცანით „ყურის თვალებით“ და შემდეგ ის რახმანინოვის შესრულებით მოისმინეთ“.²

კომპოზიტორის ბოლო ნაწარმოებიც, ბუნებრივია, სავსეა რუსული ნოსტალგიით; მხედველობაში გვაქვს რამდენიმე თემა: სიგნალი-მოწოდება (პირველი ნაწილი), რომლის შთავგონების წყარო რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამალია“. „ამ სიმბოლური ყვირილის ჩანასახი ეფუძნება მაჟორულ სამხმოვანებას“.³ რუსულ ატმოსფეროს ქმნიან ასევე: პირველი ნაწილის საქსაფონის სოლო, ნაწყვეტი მისივე პირველი სიმფონიიდან, ზარების ხმოვანება ფინალიდან, ამავე ნაწილის დამხმარე თემა, რომლის საფუძველია ზნამეწურ ტრადიციაში გადაწყვეტილი მისივე „მწუხრის“ მეცხრე საგალობელი, მესამე ნაწილის დამუშავების ლირიკული ეპიზოდი. ის ფაქტი, რომ ახალგაზრდობის შემოქმედებით ტკივილს – პირველ სიმფონიას ბოლო ნაწარმოებში მიუბრუნდა, ასევე მეტყველებს ფიქრებით კვლავ რუსულ გარემოსთან კავშირზე. „სიმფონიური

¹ С. В.Рахманинов. Письма. Государственное музыкальное издательство,Москва. 1955. გვ. 550.

² Соловцов Анатолий. Рахманинов.Издательство «музыка», Москва. 1969. გვ. 150.

³ Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 584.

ცეკვების“ ფინალი ჰგავს პირველი სიმფონიის ფინალის ძლიერ დინამიზირებულ თავისუფალ ვარიანტს ოცდარი წლის კომპოზიტორის პირველი სიმფონიის გასაოცრად თამამი და შორსგათვლილი გამოცდილება მნიშვნელოვნად იყო გამოყენებული „სიმფონიურ ცეკვებში“.¹ ეს ყოველივე სრულებით ბუნებრივია იმ ხელოვანისთვის, რომლის მუსიკაც ამოიზარდა ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, რიმსკის, ხალხური სიმღერის, რუსული ზარის ტრადიციებიდან.² უფრო ფართოდ, მსოფლმხედველობრივ და იდეურ დონეზე რახმანინოვის შემოქმედება უკავშირდება ლევიტანის და სეროვის პეიზაჟებს, ჩეხოვის, გორკის, ბლოკის ლიტერატურას.³ ცნობილია, რომ კომპოზიტორი ტოლსტოის, ჩეხოვის, ბუნინის, გორკის ხშირი სტუმარი იყო.⁴ ნაწარმოებში აისახა მგრძნობიარობა რუსული ხალხური მუსიკასადმი, რომელიც ყოველთვის იყო მისი მთავარების წყარო.

1919 წელს ფილადელფიის მუსიკალურ ჟურნალში The Etude იგი წერდა – „მრავალი დიდი ევროპელი ოსტატის მუსიკასა და მათი მშობლიური ქვეყნების ხალხურ მუსიკას შორის მჭიდრო კავშირია, მაგრამ არა იმიტომ, რომ კომპოზიტორებს ხალხური თემები გადააქვთ ნაწარმოებებში (თუმცა ესეც ხშირად ხდება), არამედ მათი მუსიკა იმსჯელება მშობლიური ხალხის მელოდიის სულით, ნაწარმოებები იძენს ისეთსავე განსხვავებულ და სახასიათო იერს, როგორც ეროვნული ღვინის ან ხილის გემო“.⁵ რუსულ ტრადიციას უკავშირდება ზარის ხმოვანებისადმი მიმართვაც, რაც

¹ იქვე. გვ. 592

² Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В. Рахманинова. Музгиз, Москва. 1957. გვ. 3.

³ იქვე. გვ. 4.

⁴ იქვე. გვ. 17.

⁵ იქვე. გვ. 23.

მისსავე „ზარებს“ გვაგონებს. თავად კომპოზიტორიც ავლებდა მათ შორის პარალელს.¹

საგულისხმოა, რომ ბოლო პერიოდში გამოიკვეთა რახმანინოვის ლტოლვა კლასიციზმისაკენ, რაც ვლინდება სიმფონიზმის როლის გაზრდაში. ასე მაგ., რაფსოდია ყველაზე სიმფონიზებული კონცერტია, ამ მხრივ საყურადღებოა ბოლო თხზულების ჟანრული არჩევანიც – „სიმფონიური ცეკვები“.

რაც შეეხება ნოვაციებს, პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოთ ნაწარმოების დისტანცირებული ემოციური მხარე, რაც ნაკლებ ტიპურია კომპოზიტორისთვის. აშკარად შეინიშნება ემოციების დისტანცირება და შესაბამისი ინტონაციური სამყაროც, რაც სიმბოლური აზროვნების მოძლიერებასაც უკავშირდება. შემთხვევით არ წერს მკვლევარი ოლგა სოკოლოვა – „გულწრფელი ვნებები შებოჭილია თავიანთ გამოვლენაში, მოკლებულია უშუალობას“.² არსებობს აზრი, რომ „რაფსოდისთან“ და მესამე სიმფონიასთან ერთად „სიმფონიური ცეკვები“ სპარტანული ნაწარმოებია, რაც თავისთავად გულისხმობს ემოციურ სიცივეს.³ რახმანინოვი აშკარად ნიღბავს ემოციურობას სკეპტიციზმით, რაც ტანჯვის გრიმასად გვევლინება. სახეების, გროტესკულ ხასიათს ხაზს უსვამს რიტმის მექანიკურობა. მელოდიური მშვენიერება თითქოს მოწამლულია მწარე, მტანჯველი ფიქრებით, ტრაგიკული წინათგრძნობით.⁴ ასე მაგ., მეორე ნაწილის ოღნავ „მსუსხავი“ ჰარმონიები პერმანენტულად ახშობენ

¹ Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976. გვ. 580.

² Соколова Ольга. Сергей Васильевич Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1987. გვ. 150.

³ მიღებულია: http://www.good-music-guide.com/reviews/061_rachmaninov_symphonic_dances.htm

⁴ Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В. Рахманинова. Музгиз, Москва. 1957. გვ. 120.

სენტიმენტალობის ნებისმიერ გამოვლენას“. ¹

კიდევ ერთი ნოვაცია – რახმანინოვის მუსიკაში მუდამ მეტობდა სასიმღერო და არა საცეკვაო სტიქია. ცეკვადობის წინაპირობას ვხედავთ მესამე სიმფონიის ფინალში, რაც სტილის ცვლილების პირველი რეციდივი გახლდათ.² რახმანინოვმა გრძელი მელოდიისკენ მიდრეკილება იმ მოდერნისტულ საცეკვაო რიტმულ ელემენტს შეურწყა, რომლითაც სტრავინსკიმ და პროკოფიევმა შთააგონეს. ნოვაციად გვევლინება ცეკვის რიტმების ატმოსფეროში თვით ზნაშენური გალობის გამოყენება; მხედველობაშია მესამე ნაწილის დამხმარე თემა, რომლის სტილური საფუძველიც მისივე „მწუხრის“ მე-9 საგალობლია.³ ბოლო თემის სტაკატოები და ქრომატიული სვლები, რაც ძალზე ეგზოტიკურად ჟღერს, გვაგონებს რიმსკი-კორსაკოვის ოპერას „ოქროს მამალი“. ⁴ ამგვარად, ჭარბობს საცეკვაო რიტმები, მოწოდებითი ინტონაციები, მოკლე მოტივები, ფანფარულობის ელემენტები, მარშისებურობა, თვით ახალგაზრდული პირველი სიმფონიის თემატ მარშისებურ რიტმს მორჩილებს. ამ ფონზე პირველი ნაწილის რახმანინოვისეული ფართო სუნთქვის გულში ჩამწვდომი საქსაფონის თემა გამონაკლისია.

¹ Symphonic Dances. Sergei Rachmaninoff. Notes by Janet E. Bedell copyright 2014. მიღებულია: <http://bsomusic.org/calendar/events/2013-2014-events/nadja-salerno-sonnenberg-plays-shostakovich/rachmaninoff-symphonic-dances.aspx>

² Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова. კრებულში: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва-Ленинград. 1947. გვ. 150.

³ Соколова Ольга. Сергей Васильевич Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1987. გვ. 151.

⁴ მიღებულია: <http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonic-dances-op-45-sergei-rachmaninoff>

ნოვაციაა ასევე ის, რომ რახმანინოვმა ფანტასტიკური სახეობრიობის შესაქმნელად მიმართა მულტიოლების და გრძლიობების რეგულარული დაჯგუფებების შერწყმას, რაც პოლირიტმიას გვაძლევს.

სიახლე უკავშირდება ნაწარმოების მეორე ნაწილზე ჯაზის გავლენასაც.¹ რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, რომ მან პირველად მიმართა „ვიზიტორს ბიგ ბენგ ჯაზიდან – ალტის საქსაფონს“.² თანამედროვე ჯაზის ზეგავლენა ორკესტრობაზე, ცხადია, განპირობებული იყო თავად ჟანრული არჩევანით. ასე რომ ჟანრულ პარალელებზე უარის თქმა მართებული არ იქნება.

ნაწარმოებში გამოვლინდა სტილის კიდევ ერთი ახალი და მეტად საინტერესო თვისება – მელოდია იყოფა არა მოტივებად, ფრაზებად, წინადადებად თუ პერიოდებად, არამედ ინტონაციებად, რომლებიც სემანტიკურ ფუნქციას იძენენ.³ ინტონაციები ემყარება სეკუნდურ და ტერციულ სვლებს. ამ დიაპაზონის ფარგლებში ხმათასვლის გამო *Diesire* (რომელიც ცალკეული ინტონაციების ჯამია) ლოგიკურადაა შემზადებული.⁴

შევეხოთ თემატური ტრანსფორმაციის საკითხს, რაც რახმანინოვის სტილის მრავალ ნოვატორულ მხარეს ფენს ნათელს. მის ნაწარმოებში, ცხადია, იგრძნობა ჩაიკოვსკის ლირიკულ-რომანტიკული სასიმღერო

¹ Соловцов Анатолии. Рахманинов. издательство музыка москва, 1969, გვ. 146.

² Symphonic Dances. Sergei Rachmaninoff. Notes by Janet E. Bedell copyright 2014. მიღებულია: <http://bsomusic.org/calendar/events/2013-2014-events/nadja-salerno-sonnenberg-plays-shostakovich/rachmaninoff-symphonic-dances.aspx>

³ Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова. კრებულში: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947. გვ. 151.

⁴ იქვე. გვ. 153.

მელოდიური სტილის გავლენაც, თუმცა რახმანინოვის მელოდიკას მეტი რიტმული თავისუფლება აქვს შეძენილი. პეტერბურგის სკოლის კომპოზიტორთათვის ამგვარი ტიპური მოტივის ვარიანტული ტრანსფორმაციის გზით განვითარება კულმინაციამდეა აყვანილი.¹ ინტონაციური ტრანსფორმირების წყალობით სკერცოზული, მარშისებრი, გროტესკული ინტონაციები ლირიკული თემების ინტონაციური საფუძველი ხდება, რაც თვისობრივად ახალ ხარისხში აყვანილ ლისტის ტექნიკას გვაგონებს (გავიხსენოთ, მეფისტოფელურ საწყისთან ასოცირებული მთავარი პარტიის მეორე თემა, რომელიც მარგარიტას სახეთან ასოცირებული ლირიკული თემის ინტონაციური საფუძველია). მუსიკალური ქსოვილის საშენი მასალა სამხმოვანების ბგერები ან ქრომატიული სვლებია – სიმყარისა და სიმერყევის სიმბოლოები. მათი თემატური ტრანსფორმირების წყალობით მიღწეულია გასაოცარი კონცენტრირებულობა და თემატური მთლიანობა. სამხმოვანების ბგერებზე დაყრდნობა ფსიქოლოგიურად შესაძლოა ავხსნათ სულიერი საყრდენის ძიებად, ქრომატიულ ბგერებზე აგებული მონაკვეთები კი იმ სახეობრივ სამყაროს ახასიათებს, რომელიც ამ საყრდენს ეჭიდება. სიმყარისა და არამდგრადობის დაპირისპირება, ალბათ, ძალზე ლოგიკური და სიმპტომატურია ემიგრაციაში ნოსტალგიით შეპყრობილი ხანდაზმული კომპოზიტორისთვის. სამხმოვანების ბგერებზე აიგება პირველი ნაწილის შესავლის თემა, მთავარი თემა, შემაკავშირებელი ნაგებობა (ც. 10, ტ. 5), რომელიც შუა ნაწილის საქსაფონის პარტიის რუსული თემის თანხლებად იქცევა. ეს უკანასკნელიც სამხმოვანების ბგერებზე იწყება (ც. 10, ტ. 12). შუა ნაწილის კულმინაციური ზონაც სამხმოვანების ბგერებზე აგებული

¹ Мазель Лорин. О лирической мелодике Рахманинова. კრებულში: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва-Ленинград. 1947. გვ. 157.

აპოთეოზია (ც. 21, ტ. 4, Des dur). სამხმოვანების ბგერებს ეყდრნობა პირველი სიმფონიიდან ნასესხები რუსული ხალხური მელოდიის მსგავსი თემაც, რომლის კოდაში გამოჩენა წარსულის ნოსტალგიად აღიქმება (ც. 26, ტ. 6). სამხმოვანების საფეხურებზე სვლას რახმანინოვი იყენებს პირველი ნაწილის მარშისებრ, სკერცოზულ მონაკვეთებშიც. სამხმოვანების ბგერებს ეყდრნობა მეორე ნაწილის ვალსის თემაც. ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს ლაიტსამხმოვანებასთან, რომელიც ნაწარმოების სამივე ნაწილს მსჭვალავს. მთავარი თემის მომამზადებელი აკორდები ქრომატიული სვლებით (რომლებიც გვაგონებს მუსორგსკის პიესას „ქოხი ქათმის ფეხებზე“ ციკლიდან „სურათები გამოფენიდან“), სასიგნალო ფუნქციით ჰგავს მესამე ნაწილის ლაიტმოტივს, რომელიც ამ ნაწილის მთავარი თემის საფუძველია. ყოველივე ეს თემატური კონცენტრირებისა და ტრანსფორმაციის მაგალითებია.

ამგვარად, ნაწარმოები, რომელიც თვით კომპოზიტორის სტილისთვის ერთგვარი გამონაკლისია, სტილური ძიების ახალ, უნიკალურ ეტაპად მოგვევლინა,¹ ხოლო კომპოზიტორის სკეპტიციზმი „სიმფონიური ცეკვების“ სცენურ პერსპექტივასთან მიმართებაში სრულიად უსაფუძვლო აღმოჩნდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქარუხანოვა ირინა. სერგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010.
- Белза И. С. В.Рахманинов. Государственное музыкальное издательство, Москва. 1946

¹ Соловцов Анатолии. Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1969. გვ. 146

- Белза Игорь. С. В.Рахманинов и русская музыкальная культура. კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947
- Бортникова Е. С. В.Рахманинов. Жизнь и творчество в документах и материалах. კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947
- Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1976
- Василенко Сергей. Сергей Васильевич Рахманинов 1873-1943. Государственное музыкальное издательство, Ленинград. 1961
- Келдыш Юрий. Рахманинов и его время. Издательство «музыка», Москва. 1973
- Мазель Лорин. О лирической мелодике Рахманинова. კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947
- Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В.Рахманинова. კრებულში: С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. Музгиз, Москва- Ленинград. 1947
- С. В.Рахманинов. Литературное наследие. Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1978
- С. В.Рахманинов. Письма. Государственное музыкальное издательство, Москва. 1955
- Соколова Ольга. Сергей Васильевич Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1987
- Соколова Ольга. Симфонические произведения С. В.Рахманинова. Музгиз, Москва. 1957
- Соловцов Анатолий. Рахманинов. Издательство «музыка», Москва. 1969
- DANCE; Is There a Ballet In Rachmaninoff's Symphonic Dances? By JAMES R. OESTREICH მიღებულია: <http://www.nytimes.com/1994/01/30/arts/dance-is-there-a-ballet-in-rachmaninoff-s-symphonic-dances.html>
- Rachmaninov and the Day of Wrath. Some thoughts on Rachmaninov, the Dies Irae and the Symphonic Dances by Soo Kian Hing. მიღებულია: <http://inkpot.com/classical/rachsymbdances.html>

- Symphonic Dances. Sergei Rachmaninoff. Notes by Janet E. Bedell copyright 2014. მიღებულია: <http://bsomusic.org/calendar/events/2013-2014-events/nadja-salerno-sonnenberg-plays-shostakovich/rachmaninoff-symphonic-dances.aspx>
- მიღებულია: http://www.good-music-guide.com/reviews/061_rachmaninov_symphonic_dances.htm
- მიღებულია: <http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonic-dances-op-45-sergei-rachmaninoff>
- მიღებულია: <http://www.library.upenn.edu/exhibits/rbm/ormandy/sergei.html>
- Program notes by Phillip Huscher, Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op. 45. მიღებულია -https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Rachmaninov_SymphonicDances.pdf

უნივერსიტეტის საღიჟტორო პროგრამა¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით, სტატიების სტილი დაცულია

თამარ ბერიძე,
საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართულების
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

ტემატ-რიტმის კვლევის ისტორიიდან

*„თავიდან იყო რიტმი და რიტმი იყო
ხელოვნებაში და ხელოვნება იყო რიტმი“¹*

ხელოვნება ასახავს ობიექტურად არსებული მატერიალური სამყაროს კანონზომიერებებს, იყენებს ბუნებრივ ფორმებს და გარდაქმნის მათ ხელოვნების ნიმუშად. ხელოვნების ნიმუშის აღსაქმელად, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რიტმს – როგორც სტატიკაში, ასევე, დინამიკაში.

ხელოვნების დარგები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან გამომსახველობითი ფორმებითა და რიტმულობით. თითოეულ მათგანს გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური რიტმი. მაგალითად: არქიტექტურის, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს არ გააჩნიათ მოძრაობის და დროში განვითარების უნარი. მათი ტემპი ნულის ტოლია, ხოლო რაც შეეხება რიტმს, ის ეფუძნება სივრცობრივ აღქმას და არ არის კავშირში რეალურ დროსთან. რიტმის გაგება ლიტერატურაში, მუსიკაში, ქორეოგრაფიასა და სასცენო ხელოვნებაში პირიქით, პირდაპირ კავშირშია დროსთან. ნაწარმოებებს გარკვეული დინამიკა, დროში განვითარებისა და მოძრაობის უნარი გააჩნიათ, შესაბამისად, აქვთ რეალური ტემპი. აქედან გამომდინარე, რიტმისა და ტემპის ურთიერთკავშირი გარკვეულ დროსა და სივრცეში წარმოადგენს ერთ

¹ Шторк К. , Система Далькроза, Ленинград, 1924 ст. 1

მთლიანობას – ტემპო-რიტმს.

ჯერ კიდევ გვიანდელ ანტიკურ ეპოქაში გამოჩენილი მოაზროვნედასატირიკოს-მწერალილუკიანესამოსათელი თავის ნაშრომში „ცეკვის შესახებ“ (ჩვ. წ. 163-165), რომელიც ანტიკური ქორეოგრაფიისა და ესთეტიკის კვლევის ნიმუშს წარმოადგენს, რიტმის შესახებ წერდა: „ერთი ასრულებენ უთავბოლო მოძრაობებს, ისე რომ მათი ფეხები ამბობენ ერთს, მუსიკის რიტმი კი სულ სხვაა. ხოლო მეორენი ზედმიწევნით იცავენ რა ზომას, ურევენ მოვლენებს და გამოსახავენ მათ დაგვიანებით, ან კიდევ წინსწრებით“.¹

მუსიკალური რიტმი განისაზღვრება, როგორც მუსიკალური ელემენტების მწყობრი დროითი თანამიმდევრობა. რიტმული ერთეულის ხანგრძლივობა განპირობებულია ტემპით, რომელიც თავისთავად გამოსახავს მოძრაობის სისწრაფეს. მუსიკალური ნაწარმოების რიტმული განვითარება ხორციელდება მუსიკალური მეტრის მეშვეობით. რიტმის გრძნობა მუსიკაში ყველაზე კარგად ვლინდება ამა თუ იმ მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების დონით, რაც უკვე შემსრულებლის-არტისტის ინტერპრეტაციის უნარსა და მის ინდივიდუალურ რიტმის შეგრძნებაზეა დამოკიდებული. საშემსრულებლო თეატრალურ ხელოვნებაში სცენური მოქმედების მუსიკალურ-რიტმული მთლიანობა დროითი და სივრცობრივი რიტმის სინქრონულობითა და თანმიმდევრული ცვალებადობით არის განპირობებული.

„ხელოვნება არის იმ გარეგანი ხერხების ცოდნა, რომლითაც იხსნება ადამიანის ცხოვრება, სული და გონება. ხელოვნება არის იდეალების მატერიალიზება, და მატერიის იდეალიზირება“, – აღნიშნავდა ფრანსუა დელსარტი, რომელმაც შექმნა სისტემა „ადამიანის

¹ Эмил Жак-Далькроз, Ритмика, Москва, 1998, ст. 239

სხეულის ესთეტიკური წვრთნა“.¹ მოგვიანებით ემილ ჟაკ-დალკროზმა ეს სისტემა საფუძვლად დაუდო თავის მეთოდს „რიტმული ტანვარჯიში“ – რიტმიკა. შეეცარებოდა მუსიკოსმა, კომპოზიტორმა, ჟენევის კონსერვატორიის პროფესორმა ემილ ჟაკ-დალკროზმა პირველმა დაიწყო მუსიკალური რიტმის მეცნიერული შესწავლა. მას მიაჩნდა, რომ „რიტმი მუსიკის სხეულია“² და თავისი პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე ცდილობდა მუსიკალური რიტმის შერწყმას სხეულის მოძრაობებთან. აქედან გამომდინარე, შეიმუშავა ადამიანის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მეთოდი – რიტმული ტანვარჯიში (რიტმიკა) – რომელიც ეფუძნება რიტმის გრძნობის, ყურადღებისა და მეხსიერების, სხეულის კოორდინაციის განვითარებას, ნერვული სისტემისა და კუნთების ორგანიზებულ მწყობრ მოქმედებას, რაც ხელს უწყობს რთული მოძრაობების ავტომატიზირებას.

გერმანიაში, დრეზდენთან ახლოს, პატარა ქალაქ ჰელერაუში, 1911 წელს, ემილ ჟაკ-დალკროზმა, ვოლფ დორნის დახმარებით, რომელიც მისი თანამოაზრე იყო, შექმნა მუსიკისა და რიტმის ინსტიტუტი, სადაც სხვადასხვა ეროვნების სტუდენტები სწავლობდნენ რიტმიკას, მხატვრულ ტანვარჯიშს – პლასტიკას, ცეკვას, სოლფეჯიოს, ჰარმონიას, იმპროვიზაციას, ანატომიასა და ფიზიოლოგიასაც კი. სწორედ ამ პერიოდში წარმოჩინდა რიტმიკის დალკროზისეული სკოლის სახელმძღვანელო პრინციპები, რომელიც საფუძვლად დაედო რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიას. ჟაკ-დალკროზის პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობა მიმართული იყო ხელოვნების

¹ Волконский С. М., Выразительный человек: сценическое воспитания жеста (по Дельсарту), Москва, 2012 г. ст. 35

² Эмил Жак-Далькроз, Ритмика, Москва, 1998, ст. 116

სხვადასხვა დარგის – მუსიკის, ცეკვის, პლასტიკისა და სიტყვის სინთეზისაგან. ის ამტკიცებდა, რომ რიტმიკის თითოეულ მიმართულებას თავისი სპეციფიკა გააჩნია და ამავე დროს მათ აერთიანებთ საერთო მიზანი – მუსიკალური რიტმიდან გამომდინარე მოძრაობის აქტივირება.

დალკროზის მეთოდის სახელმძღვანელო პრინციპია მუსიკის მთლიანობის, მუსიკის ემოციონალური აღქმის განვითარება, მუსიკისა და მოძრაობის მჭიდრო ურთიერთკავშირი.¹

– მოძრაობათა ხარისხის სრულყოფა, მათი რიტმულობა და კოორდინირება, პლასტიკური გამომსახველობა, მოძრაობის სიმსუბუქე და დახვეწილობა;

– სტუდენტებში მუსიკალურობის, რიტმის შეგრძნებისა და შინაგანი სმენის განვითარება – გაცნობიერებული ემოციონალური დამოკიდებულებით მუსიკისადმი;

– შემოქმედებითი დამოუკიდებლობისა და ინიციატივების, აქტივობისა და ფანტაზიის, მხატვრულ-შემოქმედებითი უნარ-ჩვევების განვითარება.

ჟაკ-დალკროზის მოსწავლე ვერა გრინერი სასცენო პრაქტიკაში რიტმებს ყოფდა შინაგან და გარეგან რიტმებად: „გარეგან რიტმს ჩვენ ვუწოდებთ ისეთ რიტმს, რომელიც გამოისახება მოძრაობის ნახაზის გარკვეული ფორმით და აღიქმება მხედველობით. ხოლო ადამიანის შინაგანი რიტმი გამომდინარეობს მისი სულიერი მდგომარეობიდან, რომელიც წარმოიშობა მოცემული გარემოებების გავლენით“.

სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, გარეგანი რიტმი არის არა მარტო „შეგრძნებადი“, არამედ „თვალთ დანახულიც“. ხოლო შინაგანი რიტმი განსაზღვრავს მსახიობის განცდის ინტენსივობას და განაპირობებს

¹ Лифиц И. В., Ритмика, Москва, 1999 г. ст. 6

მის ქცევას. ანუ, „არა გარეგნულად დანახულს, არამედ მხოლოდ შინაგანად გაცდილს“. მოცემულ გარემოებებს შეუძლია შეცვალოს მსახიობის მოქმედების შინაგანი რიტმი და გავლენა მოახდინოს ტემპზე, ხასიათსა და მის ქცევაზე. აქედან გამომდინარე, აჩქარება, შენელება, გაძლიერება, შესუსტება, მკვეთრი გადასვლები ერთი ტემპიდან მეორეზე თავის ასახვას ჰპოვებს მსახიობის სცენურ მოქმედებაზე.¹

შინაგანი მდგომარეობის სწორი ტემპო-რიტმი, დაფუძნებული სწორ ფიზიკურ მოქმედებაზე, განაპირობებს მსახიობის თამაშის დამაჯერებლობას. სცენური მოქმედების ტემპო-რიტმი, სწორი აღქმა და მისი ზუსტი ანალიზი გამომდინარეობს მსახიობის ბუნებრივი რიტმულობიდან და, ამავე დროს, როლის გახსნის პროცესში მას უნდა შეეძლოს სხვადასხვა რიტმების გათავისება და გადმოცემა. მსახიობის რიტმულობა — ტემპო-რიტმი გამოიხატება სასცენო მოქმედების სტრუქტურულ მოწესრიგებულობაში.

ტერმინი ტემპო-რიტმი XIX საუკუნეში თეატრალური ხელოვნების დიდმა რუსმა რეფორმატორმა, რეჟისორმა და პედაგოგმა კ. ს. სტანისლავსკიმ დაამკვიდრა. თეატრალურ ლექსიკაში ტემპო-რიტმს უწოდებენ ცხოვრების ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ ინტენსივობას, რომელიც პირველ რიგში, განსაზღვრავს მოცემულ როლში მსახიობის შინაგან დამაბულობას (ენერგია), ფსიქიკურ და ემოციურ განწყობილებას. სტანისლავსკის შეხედულებით, ტემპო-რიტმი ეს არის მოცემული როლის მიხედვით მსახიობის შინაგანი დამაბულობის, ფსიქიკური და ემოციური ცხოვრების განმსაზღვრელი. „თითოეული ადამიანის ვნებებს, გრძნობებსა და გაცდებს საკუთარი ტემპო-რიტმი აქვთ. ყოველ შინაგან და გარეგან სახასიათო სახეს გააჩნია საკუთარი ტემპო-რიტმი. ჩვენს შიგნით და ჩვენს გარეთ მუდმივად

¹ Гринер В. А., Ритм в искусстве актера, Москва, 1966 г. ст. 10

ცხოვრობს ესა თუ ის ტემპო-რიტმი“.¹

მსახიობს სცენაზე ცხოვრების, ანუ როლის შექმნის პროცესში, უწევს კონკრეტულად რაღაცის შეფასება, შემდეგ გადაწყვეტილების მიღება და ამ გადაწყვეტილების ასრულება. მსახიობის აზროვნებაში მიმდინარე პროცესი, რომელიც მის შინაგან რიტმზეა დაფუძნებული, განაპირობებს როლის – სახის სულიერ განცდებს, ემოციებსა და ადამიანურ თვისებებს. ხოლო გარეგანი რიტმი, რომელიც მისივე სხეულის მოძრაობებით გამოისახება – სცენაზე სიტუაციების აღქმის შედეგად, რეაგირებასა და ქმედებას განსაზღვრავს. მსახიობის მიერ განსახიერებული პერსონაჟის ხასიათის გამოსავლენად აუცილებელია ყოველი მოვლენის აღქმა-შეფასება მისი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარე და მოქმედება-გადაადგილება მოცემული სიტუაციების შესაბამისად.

სამსახიობო ხელოვნებაში სასცენო მოქმედება იყოფა ორ სახეობად: სიტყვიერი და მოძრავი (პლასტიკური). სიტყვიერი მოქმედება ფსიქო-ფიზიკური პროცესია, ხოლო პლასტიკური მოქმედება გამომდინარეობს აზროვნების ქმედითობიდან და მიმართულია გარკვეული ამოცანების შესასრულებლად. მოქმედება სცენაზე შეიძლება იყოს გამოსახული მხოლოდ მოძრაობით, სიტყვიერი ფორმით, ან კიდევ მეტყველებისა და მოძრაობის შერწყმით. ცალკეულ მოძრაობას გააჩნია საკუთარი რიტმი და ტემპი. ტემპი ფასდება მოძრაობათა რაოდენობით განსაზღვრულ დროში. მოძრაობის რიტმი კი შედგება, როგორც მასში შემავალი რიტმული ფიგურის (სამუშაო ციკლი) ელემენტებისგან, ასევე ამ ელემენტებისშორისი დროითი და დინამიკური ურთიერთდამოკიდებულებით.

მწყობრი, თანაბარზომიერი და ორგანიზებული მოძრაობა დროსა და სივრცეში განსაზღვრავს მის

¹ Кох И. В., Основы Сценическое движения, Глава восьмая – темпо-ритм физического действия, 2001 г. ст. 239

რიტმს. ცალკეულ როლს გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რიტმი, რომელიც გამოისახება როგორც სიტყვიერი, ასევე ფიზიკური მოქმედებით. ამა თუ იმ მსახიობის მოძრაობა, გამომდინარე როლიდან, რომელიც აზრობრივად დაკავშირებული ტექსტუალურ მასალასთან და განსაზღვრულია სწორი ტემპო-რიტმით, განაპირობებს სიტყვის ქმედითობას. ცალკე აღებული ტექსტიც კი, წარმოთქმული მონოლოგის სახით, გამომდინარეობს სცენური მოქმედების ტემპო-რიტმიდან. ფიქრები და განცდები მთლიანად უნდა ემორჩილებოდეს მოქმედების განვითარებას და ხასიათები უნდა გაიხსნას ისევ და ისევ მოძრაობის მეშვეობით. ხოლო ტექსტუალური პაუზა სცენურ მოქმედებაში გამართლებული უნდა იყოს მსახიობში მიმდინარე შინაგანი ფსიქო-ფიზიკური პროცესებით და ამ პროცესებს დაქვემდებარებული შინაგანი ტემპო-რიტმით. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებს მსახიობი სცენაზე სრულყოფილი სახის შექმნას.

სცენური მოქმედება მკვეთრად განსხვავდება ადამიანის რეალური ცხოვრებიდან. როგორც აღვნიშნეთ, თითოეულ ადამიანს გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ტემპო-რიტმი, რომელიც დაფუძნებულია მის შინაგან და გარეგან ფსიქო-ფიზიკურ ქმედებებზე. მსახიობები ყოველთვის მოქმედებენ მხოლოდ ამა თუ იმ როლისათვის მოცემულ დროსა და გარემოში და მათი შინაგანი და გარეგანი ფსიქო-ფიზიკური ქმედებები ეფუძნება ამ კონკრეტული ამოცანის ტემპო-რიტმს.

სცენური დრო — არის სცენაზე მიმდინარე მოქმედების პროცესი. სპექტაკლში ცალკეულ ელემენტებს, ეპიზოდებს, ნაწყვეტებს გააჩნიათ შესაბამისი ტემპო-რიტმი, მაგრამ ეს ტემპო-რიტმი აუცილებლად უნდა გამომდინარეობდეს სპექტაკლის საერთო ტემპო-რიტმიდან. მსახიობი მოქმედებს სიტუაციის შესაბამისად. ამის მისაღწევად აუცილებელია სწორი

ტემპო-რიტმი. მსახიობის ტემპო-რიტმი არის დროის საზომი სცენაზე.

სპექტაკლის ტემპო-რიტმს ქმნის ცალკეული ნაწყვეტების, ეპიზოდების, სცენების ტემპო-რიტმების ტალღისებრი ცვალებადობა სცენური მოქმედების ზრდადი და კლებადი პროცესებით. სპექტაკლის მთლიანი ტემპო-რიტმი არის გამჭოლი მოქმედების ინტენსივობის მაჩვენებელი. როგორც, კ. ს. სტანისლავსკი ამტკიცებდა – „მთელი პიესის ტემპო-რიტმი ეს არის მისი გამჭოლი მოქმედებისა და ქვეტექსტის ტემპო-რიტმი“.¹

რუსი რეჟისორი ალექსეი პოპოვი აღნიშნავდა, რომ „გამჭოლი მოქმედების განვითარებადი ტემპო-რიტმი წინასწარ განსაზღვრავს და მნიშვნელოვანწილად განიპირობებს მთელი სპექტაკლის მიზანსცენათა სტილისტიკასა და პლასტიკურ ხასიათს“.² ეპიზოდში, სადაც ორი ან ორზე მეტი მონაწილეა, სცენები ლაგდება სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედების ტემპო-რიტმიდან გამომდინარე. სწორი რიტმიდან ნებისმიერი გადახვევა უცილობლად ამახინჯებს მოქმედი პირის ქცევის ლოგიკას და პიესის გამჭოლ მოქმედებას. სწორედ ამიტომ ტემპო-რიტმი სამსახიობო ტექნიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტია.

პიესაში მიმდინარე მოვლენების საფუძვლიან ანალიზს მიყვავართ აქტიურ მოქმედებებამდე. რეჟისორის და მსახიობის ჩანაფიქრი რეალიზდება ქცევებში, გამომსახველობით ფიზიკურ ქმედებებში, მოძრაობის და მეტყველების სწორად ნაბოვნ ტემპო-რიტმში. ამასთან, ტემპო-რიტმი ემორჩილება დრამატურგის, რეჟისორის მიერ წამოწეულ ძირითად ამოცანას, რის ხორცშესხმასაც ახდენს მსახიობი

¹ Мозорова Г. В. О пластической композиции спектакля, Москва, 2001, ст. 49

² Мозорова Г. В. О пластической композиции спектакля, Москва, 2001, ст. 52

სცენაზე. ასეთია ბუნებრივი და კანონზომიერი სამუშაო პროცესი.¹ სცენაზე მოქმედების ტემპო-რიტმი მოცემულ გარემოებებზეა დამოკიდებული და იცვლება ამ გარემოებათა ცვლილებების პარალელურად.

რიტმულობის მიღწევის უმაღლესი ფორმაა, როდესაც რეჟისორის დახმარებით, მსახიობი როლის შინაგან ცხოვრებას ესთეტიკურად აღიქვამს, როგორც საკუთარი ჩანაფიქრის რეალიზაციას, როგორც პოეტურ შემოქმედებას, რომელიც იღებს კონკრეტულ სცენურ სახეს. შინაგანი სცენური ტემპო-რიტმი განსაზღვრავს მესრულების ღრმა ფსიქოლოგიურ სინამდვილეს.

სპექტაკლის სცენური ტემპო-რიტმი განისაზღვრება თემის მასშტაბურობით, ტემპერამენტითა და ხასიათთა სიმკვეთრით, სცენური ენის დინამიკურობით. სცენური რიტმი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შინაარსობრივად დატვირთული, როდესაც მსახიობს შეუძლია მოცემულ ვითარებებში ვნებათა სინამდვილის გადმოცემა. როცა გმირთა შინაგან სამყაროში იმატებს სულიერი დაძაბულობის ღონე, რასაც განაპირობებს გარე ფაქტორები, ზემოქმედებს ადამიანზე და განსაზღვრავს მის ბედს. სწრაფვა სცენური მოქმედების ტემპო-რიტმის სრულყოფისაკენ სრულიად კანონზომიერია და პასუხობს თეატრალური ხელოვნების ესთეტიკურ ბუნებას. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლი იქნება გამართული და საინტერესო მაყურებლისათვის მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მისი ყველა კომპონენტი: დრამატურგიული მასალა, რეჟისორული ჩანაფიქრი, მუსიკალური გაფორმება, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ელემენტები და მსახიობის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა იქნება ჰარმონიულად შერწყმული, ანსამბლური და განისაზღვრება ერთი მთლიანი ტემპო-რიტმით. და სცენაზე გარკვეულ დროსა

¹ Немеровский А., Пластическая выразительность актера, Москва, 1988 г. ст. 35

და სივრცეში განვითარებული მოვლენები დატვირთული იქნება შინაგანი ემოციითა და სიღრმით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Эмил Жак-Далькроз, Ритмика, Москва, Изд. „Класика“, 1998
- Лифиц И. В., Ритмика, Изд. «Академия», Москва, 1999
- Кох И. В., Основы Сценическое движение, Глава восмая – темпо-ритм физического действия, 3-е изд. 2001 (<http://www.klex.ru/919>)
- Шторк К., Система Далькроза, изд. «Петроград», Ленинград, 1924
- Немеровский А., Пластическая выразительность актера, изд. «Искусство», Москва, 1988
- Волконский С. М., Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту), изд. «Либроком», Москва, 2012
- Мозорова Г. В. О пластической композиции спектакля, Методическое пособие, изд «ВЦХТ», Москва, 2001
- Гринер В. А. , Ритм в искусстве актера, изд. «Просвещения», Москва, 1966 г.

თინათინ კობალაძე,
საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართულების
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი; პროფ. დავით კობახიძე

სამსახიობო უნარ-ჩვევების გამოყენება სხვადასხვა პროფესიაში

(ბიზნეს ურთიერთობების მაგალითზე)

თანამედროვე მიდგომები ყოველთვის საინტერესო და კრეატიულ გამოწვევებს გვთავაზობს. დღესდღეობით პოპულარულია მსახიობის ოსტატობის მეთოდოლოგიის გამოყენება სხვადასხვა სფეროში, განსაკუთრებით ისეთ პროფესიებში, სადაც საჭიროა საჯარო გამოსვლები, პრეზენტაციები, საზოგადოებასთან ურთიერთობები და ა. შ.. მსახიობის ტრანსფერაბელური უნარები დასავლეთში ფართოდ გამოიყენება და საერთოდ ასეთი მიმდინარეობაც კი არსებობს. მაგალითად, ტორონტოს სამსახიობო სკოლა ამდაგვარ სწავლებას სტუდენტებს დიდი ხანია სთავაზობს.

უნარი ტრანსფერაბელობა იგივეა, რაც გარდაქმნა კარიერული ზრდის მიღწევისას. იყენებენ პოლიტიკოსები, ბიზნეს ლიდერები, იურისტები, მასწავლებლები და ბოლოს და ბოლოს მსახიობებიც.

„ვიცი, რომ სოციოლოგიასა და ფსიქოლოგიაში ბევრი რამ დაწერილა კომუნიკაციური სტრატეგიის შესახებ, მაგრამ მინდა შევეხო შედარებით ნაკლებად შესწავლილ სფეროს, რომელშიც მსახიობი ყალიბდება ფსიქოლოგიური და პერსონალური უნარებით, რათა იმოქმედოს როგორც კოლექტიური ემოციების მანიპულატორმა“¹ – წერს ცნობილი პროფესორი სტეფანესკუ.

¹ საერთაშორისო ჟურნალი. გამოცემა №3, ტომი №2, 2012წ. სექტემბერი http://www.ijcr.eu/articole/92_81_IJCR%203-2012.pdf

სამსახიობო უნარების გამოყენება კარიერაში თავს თავდაჯერებულად გაგრძნობინებს. გარდაქმნაში იგულისხმება ინტრაპერსონალური უნარები, რომელიც ნიშნავს საკუთარი თავის ცოდნას, თვითდაჯერებულობასა და ემოციონალურ გაცნობიერებას. ინტრაპერსონალური უნარები გულისხმობს – იმუშაო სხვებთან და იმუშაო ჯგუფებში. იმ პროფესიისთვის, რომელსაც ახასიათებს საჯარო გამოსვლები, საზოგადოებაზე მანიპულირება, მონუსხვა და დისკურსი, აუცილებელია ეზიარონ სამსახიობო ოსტატობის ხელოვნებას, ვინაიდან ეს წარმატების საწინდარია. ამ ცოდნის მიღება შესაძლებელია სასწავლო თეატრების საშუალებით, რომელთაც ბიზნეს სტრუქტურაში ბიზნეს-თეატრებსაც უწოდებენ.

ნებისმიერი ღონის მოლაპარაკებათა წარმატება დიდწილადაა დამოკიდებული პიროვნებათშორის ურთიერთობებზე, ამიტომ კომპანიებს სჭირდებათ არა მარტო კარგი გარეგნობის, არამედ კარგად მოაზროვნე ლიდერები. აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს ენების ცოდნას, შთაბეჭდილების მოხდენისა და სიმპათიის დამსახურების უნარს. ნებისმიერი ბიზნესმენი იძულებულია წარდგეს აუდიტორიის წინაშე, მაგრამ ცოტას თუ აქვს ზემოხსენებული ნიჭი და უნარი. შესაბამისად, როდესაც საქმიან ადამიანებს ურთიერთობების ხარჯზე უხდებათ გარკვეული მიზნების მოღწევა, ამას ისინი ინტუიციით, დაკვირვებებსა და გამოცდილებაზე დაყრდნობით ახერხებენ. არადა, არსებობს გარკვეული კანონები, რომელთა გამოყენებითაც შესაძლებელია ადამიანზე სასურველი გავლენის მოხდენა. ამდგევარ საშუალებებს თეატრალურ სასწავლებლებში პროფესიულად ასწავლიან.

სცენაზე გასვლის წინ ფსიქოლოგიური კომპლექსების, სცენისა და პუბლიკის შიშის დაძლევაა საჭირო, რეპეტიციებზე კი მრავალშრიანი

აზროვნება ყალიბდება, რაც ისეთ უნარებს ავითარებს, როგორებიცაა – პარტნიორის შეგრძნება და მოსმენა, ტექსტის წარმოთქმა, საკუთარი თავის აღქმა სივრცეში, მაყურებელზე ზემოქმედება და საკუთარი თავის სხვისი თვალით დანახვა.

სცენა აუდიტორიის წინაშე გამოსვლის საუკეთესო ტრენინგია. უნდა ილაპარაკო გასაგებად, რომ მოგისმინონ; უნდა ილაპარაკო ხმამაღლა, შენი ხმა რომ ყველას მიაწვდინო. ამიტომაც განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ხმის მონაცემებსა და დიქციას. მსახიობისაგან წამოსულ ემოციურ მუხტს ალტაცებაში მოჰყავს მაყურებელი. რაც უფრო ძლიერია ეს მუხტი, მით უფრო მეტია ადამიანის ფსიქოლოგიური ძალა, ენერგეტიკა. ეს კი წარმატების საწინდარია, როგორც სცენაზე, ისე ცხოვრებაში.

ამერიკელმა მეცნიერმა გოლემანმა ემოციური ინტელექტის (EQ) მნიშვნელობა დაადგინა. EQ-ს მაღალი დონის მქონე ადამიანებს აქვთ კარგი ინტუიცია, სწორად შეუძლიათ საკუთარი თავის შეფასება და ემოციების მართვა. ისინი გავლენას ახდენენ ადამიანებზე და ხანგრძლივ კომფორტულ ურთიერთობას ამყარებენ გარესამყაროსთან.

სასწავლო თეატრებში ადამიანის იმიჯის ფორმირება, კომუნიკაციის ელემენტების დახვეწა, ენის შესწავლის მოტივაციის გაძლიერება, „როლის ნიღბის“ ხარჯზე კომპლექსებისა და პუბლიკის შიშის გადალახვა ხდება. აქ, ბუნებრივია, უნდა ასწავლიდნენ სპეციალისტები, რომლებიც კარგად ფლობენ სამსახიობო ტექნიკას, პროფესიონალური რეპეტიტორები, სასცენო მეტყველების სპეციალისტები და ბიზნეს კომუნიკაციის ექსპერტები.

ბოლო დრომდე ადამიანის ემოციურ სფეროზე ზემოქმედების პრეროგატივა იყო თეატრი, კინო, მუსიკა, ვერწერა, ლიტერატურა. ბიზნესი და ხელოვნება

გამიჯნულად თანაარსებობდა. დღეს კი ნათლად ჩანს სამსახიობო ხელოვნების ჩანერგვის მცდელობა ისეთ პროფესიებში, როგორებიცაა: ბიზნესი, პოლიტიკა, რეკლამა, არქიტექტურა და კულინარიაც კი.

წარმოებულმა საქონელმა და მომსახურებამ ემოცია უნდა გამოიწვიოს მყიდველში. სტატისტიკის თანახმად, წარმატებული გაყიდვების 75% დამოკიდებულია ადამიანზე (მიმწოდებელზე) და მხოლოდ 25% – გასაყიდ პროდუქტზე. ეს იმიტომ, რომ ადამიანი (გამყიდველი) თავისი არტისტულობითა და ენერგეტიკით მოქმედებს მყიდველზე. ეს შემსრულებლის – მსახიობის ხელოვნებაა.

საერთაშორისო გამოცდილება აჩვენებს, რომ სამსახიობო ხერხების შესწავლა ბიზნეს-განათლების ერთ-ერთი მთავარი პრიორიტეტია. უცხოეთის პირველი კლასის ბიზნეს-სკოლებში, მაგ., ჰარვარდში, უკვე დაახლოებით მეოთხედი საუკუნეა კლასიკური დრამატურგია სასწავლო მასალადაა გადაქცეული.

არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმად, ცხოვრება შემოიღლი რეჟისორის დაუსრულებელი სპექტაკლია, რომელშიც ურიცხვი როლი, პერსონაჟი, სიუჟეტური ხაზი და მუდმივად ცვალებადი დეკორაციებია. ამ პიესაში ერთი მსახიობი ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა როლს თამაშობს სხვადასხვა სცენაზე. ეს როლები ხშირად ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, რაც კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის ცხოვრებას. განსაკუთრებით საინტერესოა ბიზნესის დრამატურგია, რადგან ის უზარმაზარ შესაძლებლობებს აძლევს დამწყებ, ნიჭიერ მსახიობს, ეპიზოდური როლი შესაძლოა მთავარი გახდეს, ტალანტმა კი მთელი პიესა შეცვალოს. ბიზნესის საფუძველი ადამიანებს შორის ურთიერთქმედებაა, რომელიც „ოქროდ“ შეიძლება ვაქციოთ. ვისაც ბიზნესში წარმატების მოპოვება სურს, ამ ურთიერთქმედების მართვა უნდა შეეძლოს, ამისთვის ის სამსახიობო

უნარებს უნდა ფლობდეს. აქედან გამომდინარე, აუცილებელია ბიზნესმენი ეზიაროს მსახიობის ხელოვნებას, ისწავლოს მსახიობის ოსტატობის უნარ-ჩვევები და დაიმახსოვროს, რომ პროფესიონალური თამაში წარმატებული კარიერის საწინდარია. შემდგარი ლიდერი მუდმივად სცენაზე იმყოფება. მას გამუდმებით აკვირდებიან. მცირე შეცდომაც კი ძვირად შეიძლება დაუჯდეს, რის გამოც უნდა შეეძლოს სიტუაციის სწრაფად შეფასება, სხვის ემოციებში გარკვევა, მათი ქცევების მართვა. თუმცა გაცილებით ძნელია მართო საკუთარი თავი. აქ მოიაზრება ემოციების ბალანსი, ღიმილი, ამაღელვებელი ამბის გაწონასწორებულად გადმოცემის უნარი.

„ბაზარი – ის არენაა, სადაც ბიზნესის სუბიექტები კონკურენტულ უპირატესობებს აჯიბრებენ ერთმანეთს. მათი მეტოქეობის ერთ-ერთი პოზიტიური მხარეა სამეწარმეო ბიზნესის თითოეული სუბიექტის სწრაფვა საკუთარი სამომხმარებლო, ფუნქციური და საზოგადოებრივი ღირებულების დამტკიცებისაკენ. ამასთან, კონკრეტულ ურთიერთობათა სისტემა აუცილებლად ტრიალებს ყველა სუბიექტის მიზიდულობის ცენტრის გარშემო“¹. ამ ცენტრს ყველაზე მარტივად „კონკურენტების სამყარო“ შეგვიძლია ვუწოდოთ.

ბიზნეს სუბიექტების ტექნოლოგიების განხილვა, კერძოდ, მოგებისა და წაგების, გამრავლებისა და დამარცხების განმარტება – აგრეთვე, კონკურენტული სიტუაციების სახეებისა თუ მეტოქეობის ტაქტიკური ციკლების სტრუქტურის განსაზღვრა, მოსახერხებელია სპორტული ანალოგიის პრინციპების გამოყენებით. თუმცა, ვიდრე შეჯიბრების მინდორზე მოხვდება, სამეწარმეო ბიზნესის სუბიექტები ჯერ ე.წ. საკონკურენტო თეატრის სცენაზე უნდა გავიდნენ, სადაც კომპანიები ამა თუ იმ

¹ რუბინ შუსტოვი, Конкуренция: Реалии и перспективы, М: Знание, 1990. გვ. 11.

კონკრეტულ როლს ირგებენ კონკურენტების სამყაროში და, სადაც, ისინი ნებაყოფლობით ან იძულებით იწყებენ ამ როლების თამაშს. ასეთ თეატრალურ ანალოგიას შემდეგი მიზნები უმტკიცებს საფუძველს:

1. თეატრი ადამიანთა მიზიდულობის ცენტრია, რომლებსაც აინტერესებთ გარდასახვის გზით ესთეტიკური მომსახურების გაწევა ან მიღება.
2. ნებისმიერი თეატრალიზებული წარმოდგენა სხვადასხვა სახის მქონე ქმედებათა თავმოყრაა, რომლებსაც მნიშვნელობის მხრივ ერთმანეთისგან განსხვავებული სუბიექტები ახორციელებენ;
3. მსახიობთა თამაშისა თუ მიზანსცენების მიუხედავად, თეატრალური ხელოვნება უაღრესად რეალისტურია. იგი რეალურად არსებულ სიტუაციებს, ადამიანებსა და მიზნობრივ-შედეგობრივ კავშირებს აცოცხლებს, იკავებს დროსა და სივრცეს, აქვს დასრულებული სახე და თვალსაჩინოება.
4. თეატრი, ისევე როგორც სპორტი, პროფესიულ და სამეწარმეო საქმიანობის სახედ გვევლინება, რომელიც თავისუფლად შეგვიძლია მოვათავსოთ ცალკე კონკურენტულ ანკლავში.
5. თეატრალური წარმოდგენა ხელოვნების განსაკუთრებული სახეა, რომლის განხორციელებისთვისაც, სამემსრულებლო ხელოვნების გარკვეული დონის მიღწევა, შენარჩუნება და, შეძლებისდაგვარად, მუდმივად განვითარებაა აუცილებელი.
6. თეატრალური მოქმედებები, კონკურენციის მსგავსად, ორგანიზებულია და არა სტიქიური, თანაც ისინიც შთაგონების გავლენით მიმდინარეობს.
7. სწორედ თეატრალურ ხელოვნებასთან ანალოგია გვაძლევს ისეთი კატეგორიების გამოყენების შესაძლებლობას, როგორებიცაა: „როლების განაწილება“, „პერსონაჟის ფუნქციები“, „დებიუტი“,

„ზემოცანა“, „სარეპეტიციო აქტიურობა“.

სამეწარმეო ბიზნესის სუბიექტების ქცევას ყოველთვის აქვს დროსა და სივრცეში შეზღუდული სცენური მოქმედების თვისება, რომელსაც ახასიათებს გარკვეული ქცევა, გამომსახველობითი ხერხების ერთობლიობა და მაყურებელზე ორიენტირება. „მაყურებელი“ აქ არის ის „გარეთა წრე“, რომელმაც „აპლოდისმენტებითა“ და „ჯიბით“ უნდა მისცეს ხმა კონკურენტების მიღწევებს. სწორედ ამიტომ თანამედროვე საქმიან მოქმედებათა სისტემაში სავსებით უპრიანი ტერმინია ცნობილი თეატრალური რეჟისორის, კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ დანერგილი ტერმინი „თეატროცენტრიზმი“.

თეატროცენტრიზმის მოვლენა ადამიანთა საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ, რის გამოც ხშირად გვხვდება ისეთი თეატრალური ანალოგიები, როგორებიცაა „საბრძოლო მოქმედებათა თეატრი“, „სამხედრო თეატრი“, „ანატომიური თეატრი“ და სხვა. ბიზნესის თანამედროვე სისტემაში კონკრეტული თეატროცენტრიზმი შედგება კონკურენტულ წარმოდგენათა დამდგმელების, კონკურენტების, პერსონაჟის ფუნქციების შემსრულებლების, პროდუქციის და მომსახურების მომხმარებლების (მაყურებლების), პარტნიორების (კომპოზიტორების, მხატვრების, სამსახიობო ოსტატობის პედაგოგების), კრიტიკოსების (ბაზრების ანტიმონოპოლიური რეგულირების ორგანოების, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების) და ზემოხსენებული გარეთა წრის სხვა წარმომადგენლებისაგან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- საერთაშორისო ჟურნალი. გამოცემა №3, ტომი №2, 2012წ. სექტემბერი. http://www.ijcr.eu/articole/92_81_IJCR%203-2012.pdf
- ი. სოვიცკაია. ემოციური ინტელექტი Hr-portal. [ru>article\u005Cuchebny-teatr-delovogo. 6. c. p. alinova. publichnie bistuplenie I iskusstbo prezentacii.....www.ldst.ru/leadership/lider-prodvets_nadezhdy\](http://ru>article\u005Cuchebny-teatr-delovogo.6.c.p.alinova.publichnie_bistuplenie_I_iskusstvo_prezentacii.....www.ldst.ru/leadership/lider-prodvets_nadezhdy/)
- რუბინი.შუსტოვი. ”Конкуренция: Реалий и перспективы” М: Знание, 1990. გვ. 11
- Ю. Рубин. Театральные Аналогии конкурентного соперничество. Практический Маркетинг #2, 2004

თამაზა ცინცაძე,

საშემსრულებლო მიმართულების დოქტორანტი

ხელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე,

თანახელმძღვანელი: პროფ. ნანა დოლიძე

დიდი და პატარა საკომუნიკაციო სისტემები

რადიოში და განსაკუთრებით კი ტელევიზიაში მომუშავე ჟურნალისტებისათვის პროფესიული მოვალეობის შესრულებას (კერძოდ – განსაზღვრული ტექსტის მსმენელამდე/მაყურებელამდე მიტანას) მიღწევადს და მეტად ეფექტურს გახდის მათ მიერ თანამედროვე თეატრის მსახიობის ოსტატობის საბაზისო უნარების დაუფლება.

ყურადღების მაქსიმალური მობილიზების, ყურადღების ერთი ობიექტიდან მეორეზე მყისიერი გადართვის, ყურადღების რამოდენიმე ობიექტის ერთდროული კონტროლის, კუნთების დაჭიმულობის მართვის, სხეულის კოორდინირების, ხმის ტემბრალური ვარიაციებისა და სამეტყველო აპარატის, მეტყველების დროს პროსოდიისა და ქმედითი სიტყვის ფლობის, პაუზის, ატმოსფეროს შეგრძნების, ტექსტისა თუ გადაცემის ზემოცანისა და ამ ამოცანის ფარგლებში წამყვანის გამჭოლი მოქმედების დადგენის და სხვა უნარების დაუფლება დამატებით შესაძლებლობებს მისცემს ტელე-რადიო ჟურნალისტის საქმიანობას. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ რაკი ასეთ უნარებს ფლობენ, მსახიობები საუკეთესო წამყვანები არიან. პირიქით – ხშირად პროდუსერები ერიდებიან კიდევ მათ დასაქმებას. გარდა იმ ობიექტური გარემოებისა, რომ მათ ჟურნალისტის განათლება არ აქვთ, ამის მიზეზი გახლავთ ასეთი არგუმენტიც – პროფესიით მსახიობები გადაცემის წამყვანისას ზედმეტად თამაშობენ,

რაც გადაცემას ბუნებრივობას, უშუალობას უკარგავს. დარბაზსა და სცენას შორის დისტანციის დაფარვას ჩვეული თეატრის მსახიობი, „ზემგრძნობიარე თვალისთვის“ – კამერისთვის შესაძლოა ზოგჯერ მართლაც გადაჭარბებული ემოციურობით გაუძღვეს სატელევიზიო გადაცემას. ნაწილობრივ ამას ხელოვნების მსახური არტისტიკისთვის ბუნებრივი, შემოქმედებითი ბუნება და რეალურად არარსებულ ვითარებაში მოქმედების თხზვის ერთგვარად შესისხლზორცებული უნარიც განაპირობებს (ასეთ წუნს ვერ დავუდებთ არჩილ სოლოლაშვილის, ბაია დვალისშვილის, ნინო ზაუტაშვილის და სხვათა სატელევიზიო მოღვაწეობას).

მსახიობი და ჟურნალისტი რომ ორი, განსხვავებული სპეციფიკის პროფესიაა, ამაზე არც დავა, არც მათი შედარება ჩვენი მიზანი არ არის. ახლა, საუბარი გვაქვს სამსახიობო სკოლის მხოლოდ დაწყებით საფეხურზე ასათვისებელი უნარების შესახებ, რომლებიც კომპლექსებით, უზერხულობით განპირობებული დაჭიმულობის მოხსნისთვის, სივრცეში ადაპტირებისთვის, წარმოსახვითი, თუ ნამდვილი აუდიტორიისთვის თითქოს პირადად მიმართვისთვის, საჭირო ემოციური მდგომარეობის დაჭერისთვის, წინასწარ მომზადებული ტექსტის ორგანულად, იმ წამს დაბადებულივით წარმოთქმისთვის აუცილებელია. „არ კმარა იმის ცოდნა, თუ რა თქვა, არამედ აუცილებელია იმის ცოდნაც, თუ როგორ თქვა, რადგან იმაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული, თუ რა შთაბეჭდილებას ტოვებს ორატორი მსმენელებზე, ... რასაც განსაკუთრებით დიდი ზემოქმედების უნარი აქვს, მაგრამ ჯერ არ განხილულა, ესაა საუბარის წარმოება გამომეტყველებით¹,“ – ჩვენ წელთაღრიცხვამდე წერს არისტოტელე „რიტორიკაში“ და ერთგვარად გვეხმიანება თანამედროვე პროფესიების

¹ არისტოტელე, „რიტორიკა“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981, თარგმ. თ. კუკავა, გვ. 165

წარმომადგენლებს, რომელთა სამსახურებრივი ვალდებულება/წარმატებულობა ეფექტურ კომუნიკაციაზე გადის. კომუნიკაცია – communication – ლათინური სიტყვაა და შეტყობინებას, გადაცემას, communico – საერთოს ვხდი – ნიშნავს. ეს ორ, ან მეტ პიროვნებას შორის ინფორმაციის გაგზავნა-მიღების ციკლია, რომელიც ეფექტურად ითვლება მაშინ, როდესაც მიმღების მიერ აღქმული ინფორმაცია გამგზავნის განზრახვის იდენტურია. თანამედროვე გლობალიზაციის და აქტიური ინტეგრაციის ფარგლებში ეფექტური კომუნიკაციის როლი განუზომლად დიდია, ვინაიდან სწორედ ეფექტურობის დონე განსაზღვრავს საერთო ინფორმაციული ველის ხარისხს.¹ ეჭვგარეშეა, რომ დღეს, „ორატორული ხელოვნება“ სჭირდება ყველას, ვინც მონაწილეობას იღებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ნამდვილი ორატორისთვის არა მარტო გრამატიკულად თუ აზრობრივად გამართული ტექსტია მნიშვნელოვანი, არამედ – რაღაც დამატებითი უნარი, „საჯარო გამოსვლის ოსტატობა“,² რომელსაც ძალუძს აუდიტორიის გულსა და გონებას ჩააწვდინოს თითოეული სიტყვა, დააინტერესოს, თავისი პოზიციისკენ მიიმხროს, ახალი სურვილებით აანთოს აუდიტორია. „მას (ორატორს – თ. ც.) ყოველთვის მხედველობაში ჰყავს მსმენელი, რომ მისი ყურადღება არ მოდუნდეს. ხოლო თუ მსმენელი ყურადღებას მოადუნებს, ორატორმა უმაღლესად მიიღოს ზომები, რათა აღადგინოს, კვლავ მოიპოვოს მსმენელის დაკარგული ყურადღება“.³

¹ Батищева А, Морозюк Ю, Роль межличностных коммуникаций в развитии организации, конференция <http://nauchforum.ru/ru/node/5449>

² Поль Л. Сопер. Основы искусства речи, Теннессийский университет, 1956, с. 2

³ არისტოტელე, “რიტორიკა”, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981, თარგმ. თ. კუკავა, გვ. 19

ტენესის უნივერსიტეტის თეატრისა და რიტორიკის ფაკულტეტის ხელმძღვანელის, კომუნიკაციის სპეციალისტის, დოქტორ პოლ სოპერის (1906-1988წწ. აშშ.) აზრით, ადრესატის ასეთი ინტერესის გარანტად არც გარეგნული, ვიზუალური ეფექტები, არც დახვეწილი ტექსტი შეიძლება წარმოვიდგინოთ.¹ „ორატორიისთვის საწყენად იოლია აუდიტორიასთან ურთიერთობის დაკარგვა, ...მაგრამ საქმე ტექნიკაშია, რომლის მეშვეობითაც მასთან ურღვევი კავშირის გაბმა შესაძლებელია“.² ტექნიკაში, რომლის მეშვეობითაც სიტყვები მსმენელის გულგრილობას ძლევენ, აზრით იჟღინთებიან და ნამდვილი ურთიერთობის ძაფებად იბმებიან გამომსვლელსა და თითოეულ მსმენელს შორის. სწორედ ეს ტექნიკა – „სიმაღლით, გულწრფელი ემოციით გაჯერებული სიტყვის ძალა“³ გახდა კონსტანტინე სტანისლავსკის და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მნიშვნელოვანი მონაპოვარი არსებული შტამპებისგან თავისუფალი, ახალი თეატრალური ესთეტიკის ძიების გზაზე.

აღსანიშნავია, რომ ბოლო ათწლეულის განმავლობაში კომუნიკაციის სპეციალისტები თვალთ დანახულსა და ენას შორის კონტექსტს სრულიად ახლი კავშირებითი მიდგომით განიხილავენ და იკვლევენ – ეს გახლავთ ფსიქო-ლინგვისტური პარადიგმა.⁴ კომუნიკაციის თანამედროვე მკვლევარები არა მხოლოდ ხმოვან საინფორმაციო არხებს, არამედ ადამიანის ვიზუალურ საკომუნიკაციო

¹ Поль Л. Сопер. Основы искусства речи, Теннессийский университет, 1956, с. 8

² იქვე, გვ. 29.

³ Кнебель М, О действенном анализе пьесы и роли, Искусство, 1982, с. 8

⁴ Кибрик А, Мультиmodalная лингвистика, с. 135
http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

არნებსაც შეისწავლიან, ასეთებია: ჟესტები, მზერის ვექტორი, მიმიკა, კულტურული სიმბოლიზმი და საერთოდ, სხეულის ენა. კალიფორნიის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის პროფესორმა (1939 წ., ირანი) ალბერტ მეირაბიანმა კვლევებით დაადგინა, რომ კომუნიკაციის პროცესში ინფორმაციის 55 პროცენტი სწორედ არავერბალური სიგნალებით გადაიცემა. ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ნიკოლაი კოზლოვი ადამიანებს შორის კომუნიკაციის არავერბალურ ნარატივს 90 პროცენტით განსაზღვრავს.¹ ასეთი გათვლით, ადამიანი/ აუდიტორია მიღებული ინფორმაციის მხოლოდ 10 პროცენტს აღიქვამს ვერბალური ტექსტით. ვიზუალური საშუალებები უდიდეს როლს თამაშობენ კომუნიკაციის პროცესში და შეუძლიათ მთლიანად შეცვალონ ვერბალური კომპონენტი და კონტენტი.²

„XX საუკუნეში ლინგვისტიკა ჯერ კიდევ ცდილობდა თავისთავი ადამიანის შესახებ ისეთი მეცნიერებებისგან, როგორებიცაა ფსიქოლოგია, ანთროპოლოგია, სოციოლოგია და სხვა, იზოლირებულ, განცალკევებულ, დამოუკიდებელ მეცნიერებად მოეაზრებინა, ახლაც არიან მეცნიერები, რომლებიც ისევ ფიქრობენ, რომ ლინგვისტიკამ მხოლოდ ფონემები, მორფემები, სიტყვები და სხვა ვერბალური სეგმენტები უნდა იკვლიოს“.³ ასეთ მეცნიერთა მიდრეკილება – ვერ შენიშნონ კომუნიკაციის მულტიმოდალური ბუნება, რეალობის მხოლოდ ერთ ასპექტზე ფოკუსირებად, „ნაკლებ კონსტრუქციულად და ხელოვნურად“ მიაჩნია ლინგვისტ, ფილოლოგიის

¹ Козлов Н, Невербальное общение психолога, Сб. Энциклопедия практической психологии веб-портал http://www.psychologos.ru/articles/view/neverbalnoe_obschenie

² Кибрик А, Мультимодальная лингвистика, с. 135 http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

³ Кибрик А, Мультимодальная лингвистика, с. 134 http://iling-ran.ru/kibrik/Multimodal@Cog_Studies_2010.pdf

მეცნიერებათა დოქტორს, პროფესორ ანდრეი კიბრიკს. „მულტიმოდალურია ჩვენ გარშემო სამყარო და ჩვენც მულტიმოდალური ორგანიზმები ვართ. კომუნიკაცია ბუნებრივად მულტიმოდალურია“.¹ მოდლობა ლათინურად ხერხს, სახეს ნიშნავს, შესაბამისად, კომუნიკაციის მულტიმოდალურობა ფილოსოფიური მიდგომით მის „შერეულ“, „მრავალხერხიან“ ბუნებაზე მიუთითებს.

ლინგვისტი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ანდრეი კიბრიკი (1963 წ., რუსეთი) პროსოდიულ და ვიზუალურ არხებს ენისთვის პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებს². ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ლინგვისტიკის ინსტიტუტის პროფესორი გრიგორი კრეიდლინი (1946 წ., რუსეთი), რომლის მეცნიერულ ინტერესს კომუნიკაციური პროცესის სემიოტიკური მხარე წარმოადგენს, წერს: „ნიშნების ფუნქციონირების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სფეროს არავერბალური კომუნიკაცია, ნიშნებით ინფორმირება წარმოადგენს და ის უდიდეს ადგილს იკავებს ადამიანის/საზოგადოების ცხოვრებაში“.³

თანამედროვე სამყაროში მილიონობით ადამიანი სოციალური ქსელის მეშვეობით ურთიერთობისას ყოფით, თუ საქმიან შეტყობინებას თან ურთავს სხადასხვა სახის ლიმილაკებს, რომელთა მეშვეობითაც თითქოს, გარკვეულწილად, არავერბალური კომპონენტით ავსებს ტექსტს. მომხმარებლის მხრიდან კომპიუტერული კომუნიკაციის საშუალებების გამრავალფეროვნების მზარდი მოთხოვნის გამო, ემოციების, ჟესტების, მდგომარეობების, მოძრაობების ამსახველი ახალი ლიმილაკების შემუშავებაზე ახლაც მუშაობენ

¹ იქვე, გვ. 145.

² იქვე, გვ. 142.

³ Крейдлин Г, НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА, 2002, с. 6 http://lib100.com/book/contact/nonverbal_semiotics.pdf

კომპიუტერული პროგრამირების მსხვილი კომპანიები, რაც კიდევ უფრო ნათელს ხდის კომუნიკაციის პროცესის მულტიმოდალურ ბუნებას¹.

გრიგორი კრეიდლინის ნაშრომი ცხადყოფს შემდეგ პოსტულატს – მიუხედავად იმისა, რომ პარალინგვისტური საშუალებები არ შედიან ბუნებრივი ენის სისტემაში, ისინი დიდწილად განსაზღვრავენ კომუნიკაციურ აქტს და სწორედ ეს არის მათი მთავარი მახასიათებელი.

მხოლოდ ძალიან მცირე მეტყველებითი შეტყობინება შეიძლება გახდეს ფაქტი რაიმე სახის პარალინგვისტური მხარდაჭერის გარეშე. კომუნიკაციის არავერბალური სემანტიკის სხვადასხვა დარგის მკვლევარი თავის სფეროს გავლენის მოხდენის პროცესში წარმმართველი მნიშვნელობის მქონედ განიხილავს:

„ადამიანები ერთმანეთთან ურთიერთობენ არა მხოლოდ სიტყვების საშუალებით, არამედ სხეულის ენითაც“.²

„უესტების დახმარებით, ისევე როგორც სიტყვებით, შესაძლებელია გამოვხატოთ აზრები და გრძნობები, გადავცეთ იდეები და ემოციები“.³

„ადამიანის ემოციებისა და სხვა მრავალგვარი ინფორმაციის გადაცემის დროს განსაკუთრებულ ფუნქციას თვალები იღებენ საკუთარ თავზე“.⁴

„გამოხედვა ურღვევად ებმის ადამიანის გრძნობებსა და ფიქრებს, სურვილებსა და მისწრაფებებს. ის გამოხატავს ადამიანის მდგომარეობას“.⁵

„ჩვენ ვგრძნობთ, გვიყვარს და გვძულს, სხვასთან,

¹ Кибрик А, Мультимодальная лингвистика, с. 146.

² Крейдлин Г, НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА, с. 47 http://lib100.com/book/contact/nonverbal_semioticspdf

³ იქვე, გვ. 48.

⁴ იქვე, გვ. 376.

⁵ იქვე, გვ. 377.

ან სხვისი შეხების შეგრძნებით“.¹

ასეთივე გამორჩეულ, წამყვან მნიშვნელობაზე საუბრობენ აუსკულტაციის, გასტიკის, ოლფაქციის და სხვა სპეციალისტები. ზემოთ ჩამოთვლილი თანამედროვე დარგები არავერბალური ინფორმაციული შეტყობინების ცალკეულ ნიშნებს და მათ მნიშვნელობებს შეისწავლიან. ამგვარი მიდგომით ადვილი წარმოსადგენია რამდენი მოძრაობა, რამდენი შესტი, რამდენი მიმიკა უნდა დაისწავლოს ადამიანმა იმისთვის, რომ წარმატებულად შეძლოს კომუნიკაციის დამყარება. ამასთან გასათვალისწინებელია ის უკიდურესობაც, რომელიც სემიოტიკური შესტებისა და მიმიკების გაუცოცხლებელ, სქემატურ გამოყენებას მოჰყვება. წარმოვიდგინოთ დაჭიმული კუნთებით დადებითი კონტექსტის ნიშნების შესტიკულირება, ან სახის დამაბული მიმიკური გრიმასებით კეთილგანწყობის ნებისმიერი გამოვლინება. ასეთ ინფორმაციულ შეუსაბამობას გარდაუვლად თვლის ალან პიზი, თუკი წინასწარ შერჩეული, დასწავლილი შესტებით, თვალისა თუ სხეულის მდგომარეობების გამეორებით,² გარკვეული შეტყობინების ტრანსლირებას განვიზრახავთ. ცხადია, რომ თუკი ზუსტად არ არის დაჭერილი საჭირო ემოციური მდგომარეობა, არავერბალური სემიოტიკური მოძრაობების უსიცოცხლო გამეორება უარყოფით ჰერმანევტიკულ ეფექტს გააჩენს. ნეირო-ლინგვისტური პროგრამირების საერთაშორისო ინსტიტუტის დირექტორი მიხეილ დერნაკოვსკი (რუსეთი) ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენის მოხდენის პროცესში ყველა კომუნიკაციური არხით ტრანსლირებული

¹ იქვე, გვ. 412.

² Аллан Пиз Язык телодвижений, с. 11, http://korovaynyi.at.ua/knigi/EZOTERIKA/jazyk_telodvizhenij.pdf

ინფორმაციის შეთანხმებულობაა.¹ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: ადამიანის კომუნიკაციის ყველა აპარატის „შეთანხმებული“, თანხვედნილი მუშაობა. „თუ შესტიკულირებთ ღია ხელისგულებით, ამ დროს კი თქვენი სახე გადმოსცემს არასასიამოვნო ემოციას, რაც უნდა ბევრი უმტკიცოთ თანამოსაუბრეს, არ დაგიჯერებთ, რომ მისი ნახვა გაგიხარდათ“.² მართალია, „არავერბალური სემიოტიკა, როგორც სამეცნიერო დისციპლინა ... ძალიან ახალგაზრდაა“³, თუმცა, ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში დიდი მეცნიერი, ფიზიოლოგი, აკადემიკოსი ვლადიმირ ბესტერევი შენიშნავს: „მნიშვნელოვანია მოსმენილი სიტყვები, ... მაგრამ ასევე უდავოა ამ დროს სხვა ორგანოების, განსაკუთრებით მხედველობის მედიატორული როლი, რომ არფერი ვთქვათ მიმიკაზე, ფესტზე. ასევე შეგვიძლია არაერთი მაგალითი მოვიყვანოთ კუნთოვან შეგრძნებაზე, მაგალითად ხელის ჩამორთმევა. საერთოდ უნდა ვაღიაროთ, რომ სმენის, მხედველობის და ადამიანთა შორის ურთიერთობაზე კიდევ უფრო მეტად ადაპტირებული აპარატების შუამავლობით ყველაზე ხშირად და სარწმუნოდ ხორციელდება ზეგავლენა“.⁴

ზემოთ ჩამოთვლილი და სხვა „აპარატების“ მონაწილეობა კომუნიკაციის პროცესში მის მულტიმოდალურ ბუნებაზე მიუთითებს და გულისხმობს, რომ ინფორმაციის გამგზავნი მიმღებს (რეციპიენტს) შეტყობინებას რამდენიმე არხის მეშვეობით გადასცემს. ამგვარად, კომუნიკაციური აქტი ადამიანის სხვადასხვა

¹ ДЕРНАКОВСКИЙ М, Личностное влияние: технологии внушения, ლექციები, ინტერნეტ მასალა

² იქვე;

³ Крейдлин Г, НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА, 2002, Новое литературное обозрение, электронная книга, с. 6.

⁴ Бехтерев В. М. Внушение и его роль в общественной жизни. <http://psylib.org.ua/books/behtv01/index.htm>

სისტემის სინერგეტიკული, თანხედენილი მუშაობის შედეგია.

სინერგეტიკა¹ შეისწავლის რთული არათანაწონადი სისტემების მუშაობის თვითრეგულირების პროცესების კანონზომიერებას. როგორც კვლევის მეთოდი, ის ასეთი სისტემების მუშაობის მახასიათებლებს და შედეგიანობას შეისწავლის/პროგნოზირებს. სინერგეტიკა დისციპლინათშორისი თეორიაა, რომელიც დღესდღეობით ინტეგრირებულია სოციოლოგიაში, თეოლოგიაში, ენათმეცნიერებაში, ტექნიკურ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში, მედიცინაში, აღმზრდელობით და პედაგოგიურ საქმიანობაში, მასმედიაში და სხვა.

მისი ავტორი გერმანელი ფიზიკოსი, თეორეტიკოსი, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა და ფილოსოფიის დოქტორი ჰერმან ჰაკენია (1927 წ., გერმანია). „25 წლის წინ მე ვკითხე ჩემს თავს – აქვს კი თვითორგანიზებას რაიმე ერთიანი კანონი? – შემოვიტანე წინადადება შეგვესწავლა ეს საკითხი და მისთვის სინერგეტიკა დაგვერქვა, რაც ბერძნულად თანამშრომლობას ნიშნავს“.² სინერგია არის ერთგვარი ჯამური ეფექტი, რომელიც წარმოიშობა ორი, ან მეტი ფაქტორის ზემოქმედების შედეგად. სინერგეტიკის თეორიის თანახმად, სისტემის წარმატებულ მუშაობას მასში შემავალი პატარა სისტემების თანხედენილი მუშაობა უზრუნველყოფს. თანამედროვე მეცნიერთა მიერ აღიარებული კომუნიკაციის პროცესის მულტიმოდალურობა, ცხადია, გულისხმობს, რომ ინდივიდი შეტყობინებას რამდენიმე არხის მეშვეობით ტრანსლირებს და ინფორმაციის გადაცემა (სხვადასხვა სისტემის მუშაობის) სინერგეტიკული – ჯამური ეფექტია.

¹ Хакен Г, Тайны Природы Синергетик: учение о взаимодействии, 2003, Москва Ижевск, электронная книга

² Хакен Г, Можем ли мы применять синергетику в науках о человеке? сайт с. П. Курдюмова, <http://spkurdyumov.ru/what/primenyat-sinergetiku-v-naukax-o-cheloveke-german-haken/>

კომუნიკაციის პროცესის უკეთ დასანახად ვცადოთ მისი სინერგეტიკის პრიზმაში განხილვა, რაც თავად დიდი სისტემის – ადამიანის მიერ განხორციელებულ ტრანსჟექციას უფრო ნათელს, „თვალმისაყოლებელს“ გახდის, რადგან გამოავლენს, მეტყველების აპარატის გარდა, სხვა რა არხები, რა საშუალებები წარმოგიდგებიან ამ დროს „კომუნიკატორებად“ და როგორ, რა „შეთანხმებულობით“ ხორციელდება მათი მუშაობა. „სისტემად შესაძლებელია მიჩნეული იყოს როგორც „სითხე-მოლეკულა“, ასევე – „საზოგადოება-ინდივიდები“, რადგან სამყაროში განუსაზღვრელი რაოდენობის სისტემაა, სინერგეტიკის თეორიის დიაპაზონიც განუსაზღვრელია“,¹ – ამბობს ჰერმან ჰაკენი და ამგვარად, კომუნიკაციურ აქტში ადამიანის დიდ სისტემად მიჩნევას სრულიად ლეგიტიმურს ზდის. ცხადია, რომ კომუნიკაციის სინერგეტიკის თეორიის ჭრილში განხილვა მეცნიერული თვალსაზრისით ვალიდური და სასარგებლოა. ასეთი მიდგომა თვალისთვის შეუმჩნეველი, მყისიერი პროცესების დისკრეტიზაციისთვის ძალზე ეფექტურია, ეს კი, თავის მხრივ, მათზე დაკვირვება-შესწავლას ამარტივებს და ამ მიმართულებით კვლევების გაგრძელების საშუალებას იძლევა.

რეციპიენტისთვის ინფორმაციის გადაცემის პროცესის მონაწილე მოდულების მუშაობის მნიშვნელობის დასანახად ვცადოთ ადამიანის საინფორმაციო არხების პირობითი დეფინიცია. კრიტერიუმებად შევარჩიოთ: ა) შეტყობინების გადაცემის და ბ) ერთმანეთის მუშაობაზე ზემოქმედების უნარები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სისტემადად წარმოვიდგინოთ ის აპარატები, რომელთაგან ყოველივეს ინფორმაციის ტრანსლირება და ამასთან, ერთმანეთის მიერ გადაცემული ნარატივის შეცვლა შეუძლიათ. ასეთი მიდგომით შეგვიძლია დიდი

¹ იქვე;

სისტემა – ადამიანის კომუნიკაციის პატარა სისტემებად მივიჩნიოთ:

1. საყრდენ-მამოძრავებელი აპარატი (სხეულის მდგომარეობა, მისი განლაგება სივრცეში, პოზა, ჟესტი);
2. კუნთების აპარატი (კუნთების დაჭიმულობის გრადუსი, მიმიკა, ტემპი);
3. სამეტყველო აპარატი (ხმის ტემბრი, პროსოდია, ბგერათა წარმოთქმა);
4. ემოციის აპარატი (ემოციური მდგომარეობა, განწყობა, შინაგანი რიტმი);
5. მენტალური აპარატი (ტექსტის სიტყვები, თვალი, ყურადღების მობილიზებულობის გრადუსი).

თუ წარმოვიდგენთ ადამიანს, როგორც დიდ სისტემას, ხოლო ვერბალურ და არავერბალურ საკომუნიკაციო აპარატებს (საყრდენ-მამოძრავებელი აპარატი, კუნთების აპარატი, სამეტყველო აპარატი, ემოციის აპარატი, მენტალური აპარატი), როგორც პატარა სისტემებს, მაშინ, ამ მიკრო სისტემების მუშაობის მართვა მაკრო სისტემა-ადამიანს სასურველი ზემოქმედების შესაძლებლობას აძლევს. კომუნიკაციის ეფექტურობისთვის, ადრესატზე სასურველი ზემოქმედების მოხდენისათვის აუცილებელი არ არის, შეტყობინებას ყველა პატარა სისტემა გადასცემდეს. შესაძლებელია, სამეტყველო აპარატი, ანუ ვერბალური კომპონენტი სრულიად არ იღებდეს მონაწილეობას, მაგრამ სხვა ერთი, ან რამოდენიმე არხის, სხვა სისტემების საშუალებით ადრესატამდე იმდენად წარმატებულად მივიდეს შეტყობინების შინაარსი, რომ რეციპიენტის ნდობა და კეთილგანწყობა მოიპოვოს დიდმა სისტემამ. რადიო, ან სატელეფონო კომუნიკაციაც, როდესაც ვიზუალური კომპონენტის ხილვის შეუძლებლობის გამო, უფუნქციოდ რჩება საყრდენ-მამოძრავებელი სისტემა, შესაძლებელია ნდობის მოპოვების კვალიმეტრით წარმატებულ აქტად

ჩაითვალოს, თუკი სამეტყველო სისტემასთან ერთად, მეთანხმებულად მუშაობს კუნთების, მენტალური, ემოციური სისტემები, რაც ხმის ტემპრზე, ინტენსივობაზე, პროსოდიაზე, პაუზებზე, საუბრის ტემპო-რიტმზე და სხვ. აისახება და წარმოთქმული სიტყვები სწორედ ამ კომპონენტების მეშვეობით აღწევს მსმენელის გულსა და გონებად. თუმცა, პატარა სისტემების მიერ შეუთანხმებელი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ინფორმაციის ტრანსლირების შემთხვევაში ადრესატი შეტყობინების სანდოობას მყისიერად ეჭვქვეშ აყენებს, რაც გამომსვლელისთვის, აუდიტორიაზე ზემოქმედების მოხდენის კუთხით, გარდაუვალ ფიასკოს ნიშნავს.

მიხაილ დერნაკოვსკის მაგალითის მიხედვით, ღია ხელისგულების მეშვეობით ტრანსლირებული მიგებების მზაობა-სიხარული სრულიად არასარწმუნო ზდება სახის კუნთების სისტემით – მიმიკით გადაცემული საწინააღმდეგო ინფორმაციის შემთხვევაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კუნთების სისტემას შეუძლია საყრდენ-მამოძრავებელი სისტემის (ამ შემთხვევაში ძლიერი ჟესტის) მეშვეობით გასხივებული ინფორმაციის შეცვლა. თუ ღია ხელისგულების ჟესტიკულირებისას ხელის კუნთები იქნება ზედმეტად დაჭიმული, ეს შიშით, რდიით, ან სხვა მიზეზით გამოწვეულ, თვით ამ ჟესტის არაორგანულ დაბადებაზე მიუთითებს. ასეთივეა, მაგალითად, მენტალური სისტემის მნიშვნელობა და გავლენა კომუნიკაციის პროცესში. თუ პერსონის თვალები სხვა მხარეს იმზირება, არ არის ძობილზებული, მიზანმიმართული, ხელიგულების ღიაობა რეციპიენტისგან ინტერპრეტირებული იქნება, როგორც მის მიმართ გულგრილობა, საუბრის სურვილის არ არსებობა. იგივე მაგალითის დროს, თუ ინფორმაციის გადამცემი თან ამბობს მისაგებებელ ტექსტს, მაგალითად, – მიხარია, რომ გხვდავ! – ამ დროს კი ხმა უთრთის და დროგამოშვებით უწყდება

– ესეც ცვლის ტექსტის საერთო შინაარსს. ასეთივე ზეგავლენა აქვს ჩვენ მიერ პირობითად დეფინირებულ სხვა სისტემებს ერთმანეთზე, ამასთან, მათ აქვთ დიდი სისტემის ინტენციების გამოხატვის დისკრეცია.

„ზღედა ასეც – ადამიანი დუმს, მაგრამ ჩვენ ვუყურებთ რა, როგორ ზის, ან დგას, ან დადის, ვხვდებით, რას გრძნობს, როგორ მდგომარეობაშია იგი“, ¹ – იხსენებს მარია კნებელი კონსტანტინ სტანისლავსკის სიტყვებს. გამიზნული ემოციის სტიმულირების ხერხებზე მუშაობის დროს, სტანისლავსკი საჭირო მდგომარეობის გაჩენას აკონტროლებს ემოციის გარეგნული ნიშნებით, გამოხატვის ფორმებით, ქცევითი რეაქციებით, შინაგანი ორგანოების მუშაობის ცვლილებით. ემოციის აღმოცენების გადამოწმებისას სტანისლავსკი ეკითხება მსახიობს: „როდესაც ფიქრობთ ამ შთაბეჭდილებებზე, თქვენი გულისცემა იმატებს?“ ² სწორედ სტანისლავსკის ეკუთვნის წარმოდგენა ფსიქიკურის ფიზიოლოგიურთან ურღვევი ბმის შესახებ. ის თვლიდა, რომ სუბიექტურად განცდილი მდგომარეობა პირდაპირკავშირშია მის გარეგნულ ობიექტურ გამოხატუვასთან. ³ ამგვარად, თუ პერსონა ახერხებს ზუსტად დაიჭიროს საჭირო ფსიქო-ემოციური მდგომარეობა მისი მიმიკური, ოკულესიკური, კინესიკური და სხვა რავერბალური სემიოტიკური, ნარატივი სრულ შესაბამისობაში იქნება. ასეთი მიდგომით ჩვენ კი არ ვიმახსოვრებთ წინასწარ დაგეგმილ შესასრულებელ მოძრაობებს, მიმიკასა თუ ჟესტს, არამედ მათი ორგანულად დაბადების სტიმულირებას ვიწვევთ.

¹ Кнебель М. О., О действенном анализе пьесы и роли, Искусство, 1982, с. 7.

² Симонов П., Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций, 1962, Москва, с. 4.

³ Симонов П., Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций, 1962, Москва, с. 38.

ვლადიმირ ბეზტერევი წერს: „არ არის არც ერთი გაფიქრებული ფრაზა, რომელსაც არ ახლავს ფიზიკური გამოხატულება“.¹ ურთიერთობის პროცესში ერთმანეთს ერწყმის ვერბალური და არავერბალური ტექსტი და სწორედ „ასეთი ურთიერთდამოკიდებულებით² ხდება ადამიანის, როგორც ერთი მთლიანის აღქმა“. იგივე შეხედულებას გვიზიარებს ფრანგი მწერალი, დრამატურგი, ფილოსოფოს-განმანათლებელი დენი დიდრო თავის კრიტიკულ ნაშრომში „პარადოქსი აქტიორზე“: „ნამდვილი წარმოდგენა არის შეთანხმება მოქმედებისა, სიტყვისა, ფიგურისა, ხმისა, მოძრაობისა, შესტისა“.³

როლზე მუშაობისას მსახიობი რეპეტიციებზე ეძებს და პოულობს ყველაზე საუკეთესო ფორმას, რომელიც მაქსიმალურად ინფორმატიული და გმირის მდგომარეობის გასაგებად, სახიერად გამოსახატად ზუსტი იქნება. არავერბალური კომუნიკაცია, სემიოტიკური ნიშნებით გმირის ემოციური თუ ვითარებითი მდგომარეობის გამოხატვა, მსახიობის შემოქმედებითი ასპარეზის მნიშვნელოვანი ველია. მეტიც, მართებული სემიოტიკური ნარატივის დაბადება მსახიობის იმ მომენტიზე სრულ გარდასახვაზე მიუთითებს. სადისერტაციო ნაშრომში „მსახიობის სცენიური შემოქმედების ესთეტიკა: სტანისლავსკის სისტემის მასალებზე დაყრდნობით“ ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი ი. სკლიარი მსახიობის შემოქმედების ესთეტიკური კონცეფციის ანალიზის დროს მსახიობს წარმოგვიდგენს, როგორც

¹ Ткаченко Е, Кинесика, Владивосток, Издательство, ВГУЭС, 2008, с. 3.

² Кинесика, речь- тела, ვებ-პორტალი styleadvisor
<http://www.styleadvisor.ru/samorazvitiye/obshenie-s-lyudmi/40.html>

³ დენი დიდრო, პარადოქსი აქტიორზე, საბჭოთა ხელოვნების გამოცემა, 1939, გვ. 32

ურთიერთდაკავშირებული კომპონენტებით შემდგარ ერთ მთლიან რთულ სისტემას.¹ მაღალი პროფესიონალიზმის მქონე არტისტი სცენაზე გატარებული ყოველი წუთის განმავლობაში თავისი გმირის ფსიქო-ემოციური, თუ სოციალური მდგომარეობის, დამოკიდებულებების, განწყობების, ფიქრების და სხვა უამრავი შეტყობინების ტრანსლირებას ახდენს, ამისთვის კი სრულად იყენებს თავის ერთადერთ ინსტრუმენტს – საკუთარ სხეულს.

„მაყურებელთა დარბაზის დაპყრობის საიდუმლოს“ ამოხსნის მცდელობისას ვოლდემარ პანსო სტანისლავსკის სიტყვებს იშველიებს: „სიტყვა ცარიელ ხმად“ რომ არ დარჩეს, არტისტმა უნდა მოახერხოს „საკუთარი ხედვების გამოსხივება და სამიზნე ობიექტისთვის გადაცემა ისე, რომ მან არა მხოლოდ გაიგოს, არამედ შინაგანი მზერით დაინახოს, რას და როგორ ხედავს თავად გადამცემი, მასთან ურთიერთობაში მყოფი სუბიექტი“.² ასეთი უნარი, მაყურებლის „სულში ჩადწევა“ ძალზე მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის, ისევე, როგორც ტელე-რადიო ჟურნალისტისთვის არის მნიშვნელოვანი გადაცემის მიზნისა და განსაზღვრული ნარატივის ზუსტად, გადამდებად მიტანა აუდიტორიაში.

„ტექსტის მექანიკურ წარმოთქმასთან ბრძოლისკენ“³ მოუწოდებდა კონსტანტინ სტანისლავსკი და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო ყველა თეატრალურ დასს. 1897 წლის 22 ივნისს, ამ ორი ადამიანის შეხვედრამ განსაზღვრა მსოფლიო სცენიური

¹ Скляр И, Эстетика сценического творчества актера :На материалах системы К. С. Станиславского, Научная библиотека диссертаций и авторефератов <http://www.dissercat.com/content/esetika-stsenicheskogo-tvorchestva-aktera-na-materialakh-sistemy-k-s-stanislavskogo#ixzz3aYwospKH>

² Пансо В, Труд и талант в творчестве актера, ГИТИС, 2013, с. 117

³ Кнебель М. О, О действенном анализе пьесы и роли, Искусство, 1982, с. 2.

ხელოვნების ახალი ერა. კონსტანტინ სტანისლავსკიმ, ცხოვრებისეულ ვითარებაში ადამიანის ორგანული მოქმედების დაკვირვების და საკუთარი გამოცდილების განზოგადების, ღრმა ანალიზის გზით შეძლო ამოეხსნა, ჩამოეყალიბებინა მსახიობის შემოქმედების ძირითადი კანონები¹, რასაც „ელემენტარული გრამატიკა“ დაარქვა და რასაც დღემდე არ აქვს ანალოგი მსოფლიო სასცენო ხელოვნებაში. სიტყვა „გრამატიკით“ ხაზგასმულია მიგნებული კანონების უნივერსალურობა. მას მიაჩნდა, რომ „ლამაზად და უბრალოდ საუბრის უნარი, ეს მთელი მეცნიერებაა, რომელსაც თავისი უცვლელი კანონები აქვს“. უდავოა, რომ ამ „მეცნიერების“ „ელემენტარული გრამატიკის“ შესწავლა, ზემოთ ჩამოთვლილი უნარების დაუფლება, ნამდვილად გაამდიდრებს ტელე-რადიო ჟურნალისტების პროფესიონალურ უნარებს. ზედმეტი დაჭიმულობისგან თავისუფალი, ბუნებრივი, ორგანული საუბარი სხეულის მდგომარეობის, ქვესტის, კუნთების დაჭიმულობის, მზერის ვექტორის, ყურადღების კონცენტრირების მართვას, საჭირო განწყობის გამოძახებელი მიმიკისა და ტექსტის შინაარსიდან გამომდინარე, ადეკვატური ემოციური მდგომარეობის სტიმულირებას გულისხმობს. ვოლდემარ პანსო წერს: „ურთიერთობა მსახიობის ფსიქოტექნიკის ერთ-ერთი ურთულესი და უძნელესი ელემენტია. იმაგდროულად, სწორედ ის გახლავთ მსახიობის ოსტატობის ყველაზე ნათელი მაჩვენებელი“.²

სამსახიობო ხელოვნების პედაგოგის, სერგეი გიპიუსის (1924-1981 წწ., რუსეთი) აზრით, სტანისლავსკის სიტყვები: „შეიმეცნე – ნიშნავს იგრძენი“ – ზოგჯერ ინტერპრეტირებულია, როგორც თეორიული ცოდნის

¹ Симонов П., Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций, 1962, москва.

² Пансо В, Труд и талант в творчестве актера, ГИТИС, 2013, с. 117.

გამორიცხვა.¹ ის ასეთ ახსნას შეცდომას და თეატრებში „შერჩენილი დილექტანტიზმის“ საფუძვლად აღიქვამს, რადგან მიაჩნია, რომ კონსტანტინე სტანისლავსკი მსახიობის შემოქმედებითი პროცესის ობიექტური კანონზომიერების თეორიის შემუშავების პროცესში მივიდა ზემოთ ხსენებულ მტკიცებამდე, ფორმულირება გაუკეთა რა გონებრივი და გრძნობისმიერი შემეცნების შერწყმის აუცილებლობას.

აზროვნების ფსიქოლოგიაში ანალიზისა თუ აბსტრაქციისათვის გამიზნული ტიპობრივი, ან სახეობრივი დიფერენციაცია მეტად პირობით ხასიათს ატარებს, რადგან ძირითადად წარმოქმნილი ამოცანა განსაზღვრავს ხოლმე გადაწყვეტის საშუალებას და გზას.² ამრიგად, პროფესიონალური ნიშნით აზროვნების სახის გამოყოფა გაუმართლებელია, თუმცა, პრაქტიკული მაჩვენებლის მიხედვით, ცხადად იკვეთება, რომ (ზოგიერთთა მიდგომით მსახიობ სტუდენტთათვის თითქოს არასავალდებულო) თეორიული ბაზისი სრულიად ვალიდურია სტუდენტთათვის, რომელთა მომავალი სამოღვაწეო სარბიელი არ არის ხელოვნება.

კონსტანტინე სტანისლავსკის მოწაფე, სამსახიობო სკოლის დიდი პედაგოგი ლილია ნოვიცკაია ნათლად გვისახავს სწავლების პროცესის მიმართ მართებულ დამოკიდებულებას: „რეჟისორმა, ან პედაგოგმა სისტემა არ უნდა მიიღოს, როგორც რეცეპტი. მან უნდა იპოვოს სწავლების თავისი მეთოდი და ხერხი, თავისი დაკვირვებით და გამოცდილებით მიგნებული

¹ Гиппиус С, Гимнастика чувств, электронная книга flibusta.com

² თ. გაგომიძე, აზროვნება და აზროვნების სახეები <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxwc3lnZTIwMTF8Z3g6YmI0YTdkOTdmYTEwZTZk>

იდეა“.¹ კომუნიკაციის პროცესის სინერგეტიკის პრიზმაში განხილვა ორატორისთვის სამსახიობო სკოლის დაწყებით საფეხურზე ასათვისებელი უნარების გამომუშავების აუცილებლობა/ეფექტურობას ცხადყოფს და სწორედ ამ მიზნისთვის არის ჩვენ მიერ შემოთავაზებული, რადგან სტუდენტებს, რომელთაც მომავალ პროფესიად არ აქვთ ხელოვნების სფერო არჩეული, სჭირდებათ ნათლად დანახვა, თუ რა და როგორი გამოყენებითი სარგებლობისთვის ვაკითარებთ ამა თუ იმ უნარს.

სინერგეტიკა, როგორც კვლევის მეთოდი არანაკლები სარგებელის მომტანია მომავალი ჟურნალისტებისათვის. შესასრულებელი სამუშაოს ანალიზის დროს პატარა სისტემების მუშაობაზე დაკვირვება გაამარტივებს ხარვეზების კონკრეტული მიზეზის დადგენა-აღმოფხვრას. ყურადღების კონცენტრირების, ყურადღების რამოდენიმე ობიექტის, ემოციური აპარატის, ტემპო-რიტმის, საყრდენ-მამოძრავებელი სისტემის, კუნთების დაჭიმულობის, პაუზის მართვის, ატმოსფეროს შეგრძნების, ეპიზოდის, ამოცანის, ზემოცანის განსაზღვრის და მსახიობის ოსტატობის სხვა საბაზისო უნარების გამომუშავებისთვის განკუთვნილი სავარჯიშოების ტელე-რადიო წამყვანთა სამუშაო სიტუაციური პირობითობით ადაპტირება და თავად კომუნიკაციური პროცესის ახალი, კომპლექსური მიდგომით – კერძოდ: განსაზღვრული ტექსტის მაყურებელამდე/მსმენელამდე მიტანის პროცესის სინერგეტიკის პრიზმაში განხილვის შემოტანის ცდა უდავოდ მართებულია მომავალი ჟურნალისტებისათვის, რომლებიც შემდგომში ტელევიზიაში, ან რადიოში შეეცდებიან მოღვაწეობას.

¹ Новицкая Л Уроки вдохновения электронная книга flibusta.com

გიორგი ქანთარია,

საშემსრულებლო მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. დავით კობახიძე

მიხეილ ჩხიკვიძის ფსიქოლოგიური შესტი, როგორც ფანტაზიის შედგენად შექმნილი პერსონაჟის განსხვავების საფუძველი

1935 წელს კონსტანტინე სტანისლავსკი გაორკეცებული ძალით ქადაგებს პიესის მოქმედებით გაანალიზების იდეას: „გადაიყვანეთ გრძნობების ლოგიკა მოქმედებაში“.¹ ქმედითი ანალიზის მეთოდი, რა თქმა უნდა, გენიალური აღმოჩენაა. ამ „გაცვეთილ“ ფრაზას ყველგან გაიგონებთ, სადაც კი თეატრზე, კერძოდ მსახიობის ხელოვნებაზე საუბრობენ. ეს ჭეშმარიტებაა. ეს არის სისტემა, რის გარეშეც სცენაზე, ამბის გაცოცხლება შეუძლებელია.

რა მინდა? რას ვაკეთებ? – ეს ის კითხვებია, რომლებზეც ყველა მსახიობს პასუხი უნდა ჰქონდეს გაცემული, რათა მოქმედების ხაზის აგება შეძლოს, მაგრამ არის კიდევ ერთი აუცილებელი კითხვა, რომელიც პირდაპირ ასახავს მსახიობის მიერ სცენაზე შესრულებული როლის ხარისხს – როგორ ვაკეთებ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა აუცილებელია იმისთვის, რომ სრულყოფილი მხატვრული სახე შედგეს.

კონსტანტინე სტანისლავსკის წიგნში „მსახიობის მუშაობა როლზე“, მთელი პროცესი აქვს გადმოცემული იმის შესახებ, თუ როგორ იბადება როლი მსახიობში. ხაზს ვუსვამთ იმ ფაქტს, რომ როლი მსახიობში იბადება! ანუ მსახიობი თავისი თავიდან გამომდინარე იწყებს როლის შენებას.

1945 წელს პოლივუდში გამოიცა წიგნი „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“, სადაც მიხეილ ჩეხოვი წერს: „თუ

¹ მ. თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, გ.ს.თ.ს., 1977წ., გვ. 115.

თქვენ ზუსტად ფორმულირებულ, ძლიერ, გამომსახველ ჟესტს გააკეთებთ, შესაძლებელია თქვენში შესაბამისმა სურვილმა იფეთქოს“¹ (გაიხსენეთ ჩეხოვის გმირი, მოზუცი, რომელმაც ჯერ ფეხი დააბაკუნა, ხოლო შემდეგ გაბრაზდა).

ფიზიკური მოქმედება, ორივე შემთხვევაში (სტანისლავსკისთან და ჩეხოვთან) ამბის მოყოლის ერთ-ერთი მთავარი საშუალებაა, მაგრამ, თუ სტანისლავსკისთან შინაგანი მოთხოვნების შედეგს წარმოადგენს, ჩეხოვთან პირიქით, ფიზიკური მოქმედების შედეგად, შესაძლებელია სათანადო შინაგანი მდგომარეობისა და მგრძნობელობის დაბადება. როლის მხატვრული სახის შესაქმნელად, ორივე პრინციპი თანაბრად სასარგებლოა. როლზე მუშაობის ეს ორი ზემოთ აღნიშნული საშუალება (სტანისლავსკისა და ჩეხოვის) თითქოს ავსებენ ერთმანეთს. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით, პირველი მეორეს გამომრიცხავად გვევლინება და პირიქით. სტანისლავსკი თავში („მსახიობის მუშაობა როლზე“), სადაც გარდასახვაზე აქვს საუბარი, წერს, რომ როლზე მუშაობის ბოლო ეტაპზე მსახიობმა შინაგანად შექმნილი „ხატი“ (интер) გარეთ უნდა გამოიტანოს, ანუ გარეგნული „ხატი“ უნდა შეიქმნას.² მისივე სიტყვებით, იდეალურ შემთხვევაში შინაგანი სახე კარნახობს მსახიობს გარეგნულ ფორმას და მსახიობიც ორგანულად გარდაისახება.

როლის გარეგნული სახე შეიგრძნობა და გადაცემა მსახიობს, როგორც ცნობიერად ასევე გაუცნობიერებლად, ინტუიციის საშუალებით. ხშირად მსახიობი როლის გარეგნულ ფორმას ეძებს სხვადასხვა ვარცხნილობის, სიარულის, ლაპარაკის მანერის და სხვა გამომხატველ

¹ М. Чехов, Литературное наследие, Т.2, М., Изд. «Искусство», 1986, стр.203.

² К.С. Станиславский, Собр. соч., в восьми томах, Т.4, Изд. «Искусство», М., 1957г., стр. 185.

საშუალებათა საკუთარ თავზე მოსინჯვით. ხშირად ასეთი ცდები ინტუიციით არის ნაკარნახევი.

ინტუიცია ადამიანის ცნობიერებას არ ექვემდებარება და ქვეცნობიერის ამოძახილია; ხშირია შეცდომები, სადღაც ნანახი და დავიწყებული ფორმების გამოვლენა; ასევე ხშირია მსახიობის მიერ ადრე შესრულებული როლების გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებაც, რაც იწვევს მსახიობის ფანტაზიის გაღარიბებას და ერთფეროვნების საშიშროებას ბადებს. იმისთვის, რომ მსახიობმა გვერდი აუქციოს ამ პრობლემას და მისი ყოველი როლის გარეგნული სახე შინაგანი „ხატით“ იყოს ნაკარნახევი, საჭიროა, როლზე მუშაობის გარკვეულ ეტაპზე, მ. ჩეხოვის თქმით: „ჯერ ფეხი დავაბაკუნოთ და მერე გავბრაზდეთ“.

„ფსიქოლოგიური ჟესტი“ – სარეპეტიციო პრინციპი, რომელიც მ. ჩეხოვმა აღმოაჩინა, ძალიან სასარგებლოდ მიგვაჩნია ზემოთ ხსენებული პრობლემის გადასაჭრელად, რადგან მის თანახმად, მსახიობს ეძლევა საშუალება – პერსონაჟის შინაგანი მისწრაფება (სურვილი) გამოხატოს ზოგადი ფიზიკური მოძრაობით (ჟესტით). ხაზს ვუსვამთ იმ ფაქტს, რომ მოძრაობა შესაძლებელია იყოს ზოგადი, ანუ არ მოიცავდეს კონკრეტულ, ყოფით ფიზიკურ მოქმედებას, რაც იმის საშუალებას იძლევა, რომ მსახიობი ღროებით თავისუფლდება ყოფისგან და უფრო მასშტაბურ გასაქანს აძლევს თავის ფანტაზიას, მგრძნობელობას. ის ცდილობს სხეულის მოძრაობით, ფიზიკურად ხელშესახები გახადოს პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა და სურვილი (მისწრაფება). „მაგალითად, გოროდნიჩის როლზე მუშაობისას, თქვენ შესაძლებელია აღმოაჩინოთ, რომ გმირის მისწრაფება მდგომარეობს შემდეგში: მხდალად (შეფერილობა) მიიწვევდეს წინ (ჟესტი). თქვენ პირველი შთაბეჭდილებით აყალიბებთ მარტივ ფსიქოლოგიურ ჟესტს, დავუშვათ, რომ ეს

ჟესტი იქნება ასეთი...“.¹

მ. ჩეხოვის მიერ მითითებულ სურათზე წარმოდგენილია ადამიანის სილუეტი, რომელიც თითქოს სიბნელეში ხელის ცეცებით მიიწევს წინ; მისი მუხლები ოდნავ მოხრილია, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ მტკიცედ ვერ დგას იატაკზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც წინ მიიწევს.

„...მისი შესრულების და შეგრძნების შემდეგ, თქვენ გიჩნდებათ **ფჟ**-ს განვითარების, და შემდეგ ეტაპზე გადაყვანის მოთხოვნა. თქვენმა ინტუიციამ შესაძლოა გიკარნახოთ: ძირს მიწისკენ (ჟესტი) შენელებულად და მძიმედ (შეფერილობა). ყოველი სწორად ნაგრძნობი.

ფჟ ბაღებს ახალ მოძრაობებს. ახლა შესაძლებელია მაგალითად: ჟესტი – განზე გასხლტომა (ცბიერება, მოხერხებულობა), მტევნები მუშტებად იკვრება (მოუთმენლობა), მხრები ზევით არის აწეული მთელი სხეული ოდნავ იხრება მიწისკენ, მუხლები მოხრილია (სიმზღაღე), ტერფები ოდნავ შიგნით არის შებრუნებული (საიდუმლოება, ფარულობა)“.² – ასე აღგვიწერს როლის ფსიქოლოგიური ჟესტის მაგალითს მ. ჩეხოვი. ეს ყველაფერი მარტივ ფიზიკულტურად გადაიქცევა, თუ მყარი შინაგანი ბაზა არ არის ჩამოყალიბებული მსახიობის მიერ, ანუ თუ პერსონაჟის შინაგანი „ხატი“ არ არის შექმნილი; არ არის გარკვეული – რა მინდა? და რას ვაკეთებ? ხოლო თუ ამ კითხვებზე პასუხი გაცემულია, კითხვაზე – როგორ ვაკეთებ? – ამის გარკვევაში უდავოდ გვეხმარება ფსიქოლოგიური ჟესტი, რადგან ის თავისი არსით ერთგვარი ქცევების თანმიმდევრობას წარმოადგენს, რის შედეგადაც მსახიობს ეძლევა საშუალება ფიზიკურად შეეხოს თავის გონებაში

¹ М. Чехов, Литературное наследие, т.2, Изд. «Искусство», М., 1986, стр.206-207.

² М. Чехов, Литературное наследие, т.2, Изд. «Искусство», М., 1986, стр.206-207.

ფანტაზიის შედეგად დაბადებულ პერსონაჟის სახეს.

მიგვაჩნია, რომ ამ მეთოდის გამოყენება განსაკუთრებით სასარგებლოა სტუდენტებში, იმ ეტაპზე, როდესაც ისინი ნაწყვეტებზე მუშაობას იწყებენ. სავარჯიშოების სახით შესაძლებელია პირველი კურსის მეორე ნახევრიდანაც იქნეს შეთავაზებული, რათა სტუდენტმა თავისი ფსიქოფიზიკური აპარატი უფრო ელასტიკური გახადოს და ფანტაზიას მისცეს გასაქანი. მაგალითად, პირველ კურსზე, დამწყები მსახიობები ყოველ რეპეტიციას სავარჯიშოებით იწყებენ. ათავისუფლებენ კუნთებს, ყურადღებას ამახვილებენ სხეულის სხვადასხვა ნაწილზე: „დავკვიმოთ მარჯვენა ხელი, – გავათავისუფლოთ“, ან აკეთებენ ეგრეთ წოდებულ „ტალღას“ (მწოლიარე მდგომარეობაში, ფეხის ტერფებიდან, თავის უმაღლეს წერტილამდე, ერთმანეთის მიყოლებით ძაბვენ კუნთებს და შემდეგ ასევე ათავისუფლებენ). ამ სავარჯიშოს შემდეგი ფაზა, ანუ გაგრძელება შესაძლებელია იყოს მზადება ფსიქოლოგიური ჟესტისთვის. მაგალითად: პედაგოგი აძლევს დავალებას, საკუთარ სხეულში მონახონ სხვადასხვა შეგრძნება: შიში, სიყვარული, სიკეთე, აგრესია, ბოროტება, სიძუნწე და სხვ. მსახიობმა უნდა მონახოს, სხეულის რომელი ნაწილიდან იღებს სათავეს ესა თუ ის მდგომარეობა; რომელ ნაწილშია ჩაბუდეული ესა თუ ის შეგრძნება. პასუხები ყოველთვის გასხვავებულია, თითქმის იმდენივეა, რამდენი მსახიობიც ასრულებს ამ სავარჯიშოს. ყოველი სტუდენტი ინდივიდუალურ პასუხს იძლევა: ერთი იძახის, რომ სიკეთე ხელის გულებში აღმოაჩინა, მეორემ კი, მუცლის არეში მიაგნო. შემდეგ ეტაპზე, პედაგოგი სთხოვს მსახიობებს ამ მდგომარეობის შესაბამისი მოძრაობა შეასრულონ; მოძრაობა, რომელსაც აუცილებელია ჰქონდეს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული, მაგრამ იმ პირობით, რომ სათავეს სხეულის იმ წერტილიდან აიღებს, სადაც სტუდენტმა

ამა თუ იმ მდგომარეობის საწყისს მიაგნო. შესაბამისად, მოძრაობაც ვერ იქნება ერთნაირი, რადგან მათი საწყისი წერტილები განსხვავებულია. ეს სავარჯიშო ჯერ არ არის ფსიქოლოგიური ჟესტი, მაგრამ მისკენ გადადგმული ნაბიჯია, რადგან მისი მეშვეობით მსახიობი შინაგან მდგომარეობას ფიზიკურთან აკავშირებს და ორივეს გაერთიანებას ცდილობს, რაც აუცილებელი პირობაა ფსიქოლოგიური ჟესტის ასათვისებლად.

ფსიქოლოგიური ჟესტის კარნახი შეუძლებელია. ეს სარეპეტიციო მეთოდი ინდივიდუალურ შეგრძნებებსა და გამომსახველ საშუალებებს ემყარება. შეუძლებელია მსახიობისთვის რაიმე მოძრაობის ჩვენება და შემდეგ მოთხოვნა: „აბა, გაიმეორე“, იმ იმედით, რომ ეს მოძრაობა მსახიობში სათანადო მგრძნობელობას აღძრავს. ეს ასე არ მოხდება. ყოველმა მსახიობმა თავად უნდა შეადგინოს ამა თუ იმ პერსონაჟის შესაბამისი ფსიქოლოგიური ჟესტი, თვითონ უნდა მოარგოს პერსონაჟის მდგომარეობებსა და მისწრაფებებს.

ფე-ს ჩამოყალიბების პრინციპი სამსახიობო ხელოვნების სამ ძირითად კითხვას ემყარება:

- რა მინდა?
- რას ვაკეთებ?
- როგორ ვაკეთებ?

ფსიქოლოგიური ჟესტი ერთგვარი პასუხია ძირითად კითხვებზე:

- რა მინდა? – მინდა დავანახო, რომ მისი არ მეშინია
- რას ვაკეთებ? – დავცინი, ვაღიზიანებ
- როგორ ვაკეთებ? – თავგანწირვით, სიცოცხლის ფასად.

დავუშვათ, რომ ასეთი პასუხები ამოძრავებს მერკუციოს, ტიბალტთან საბედისწერო სცენის დროს. რეჟისორი მსახიობს ამ სამ საყრდენს სთავაზობს, რაზეც მსახიობი ფსიქოლოგიურ ჟესტს აგებს,

მოძრაობას, რომელსაც აუცილებლად უნდა ჰქონდეს დასაწისი, განვითარება და დასასრული. მოძრაობა, რომელიც გამოხატულია ზმნით: „რას ვაკეთებ? – დავცინი!“, დამუხტულია შეგრძნებით: „როგორ ვაკეთებ? – თავგანწირვით! სიცოცხლის ფასად!“ და ბოლოს მიზანმიმართულია აპოთეოზისკენ: „რა მინდა? – დავამტკიცო, რომ მისი არ მეშინია!“. თუ მსახიობის **ფე** დამუხტული იქნება ამ სამი პასუხით, მასში (მსახიობში) აუცილებლად დაიბადება სათანადო მგრძნობელობა და ასევე შეძლებს საინტერესო, მხოლოდ მისეული, გამომსახველი საშუალებების მოძებნას. ის მგრძნობელობა, რაც მსახიობში სარეპეტიციო პროცესის დროს **ფე**-მა დაბადა, მის ემოციურ მეხსიერებაში აუცილებლად დაილექება და სპექტაკლში სათანადო ეპიზოდის დროს იჩენს თავს.

„მერკუციოს“ მაგალითის მოყვანისას, ჩვენ განგებ ვამბობთ უარს სავარაუდო მოძრაობის აღწერაზე, რადგან, როგორც აქამდე ვთქვით, **ფე** ინდივიდუალური სარეპეტიციო საშუალებაა, მისი კარნახი შეუძლებელია. ყოველმა მსახიობმა, ფსიქოლოგიური ჟესტის საკუთარი ვარიანტი უნდა მოარგოს ამა თუ იმ ეპიზოდსა, თუ პერსონაჟს. სწორედ ამის ხარჯზე არ იზღუდება მსახიობის ფანტაზია და შემსრულებელს საშუალება ეძლევა, როლის მხატვრული სახის, საკუთარი ვერსიის გაცოცხლებისა.

ჩარლზ დარვინი ნაშრომში „ცხოველთა და ადამიანთა ემოციების შესახებ“ წერს: „კონკრეტულ სხეულის მოძრაობებსა და პოზებს ზოგჯერ სათანადო ემოციის გამოწვევა შეუძლიათ. მაგალითად, თუ თქვენ ნაღვლიან პოზას მიიღებთ და გარკვეულ დროს ამ მდგომარეობაში დაჰყოფთ, მართლაც დადარდიანდებით, ემოციები მოძრაობებს იწვევენ, მაგრამ ზოგჯერ სხეულის მოძრაობებსაც შეუძლიათ სათანადო

ემოციის გამოწვევა“.¹ სწორედ ამ პრინციპს ეფუძნება მ. ჩეხოვის „ფსიქოლოგიური ჟესტი“, რადგან თუ შინაგანი მდგომარეობა ადამიანის სხეულის დინამიკაში აისახება, რატომ არ შეიძლება, პირიქითაც მოხდეს.

კ.ს სტანისლავსკიც, როლზე მუშაობის იმავე მეთოდს გვთავაზობს: ცნობიერიდან ქვეცნობიერისაკენ წვდომის პრინციპი ერთადერთია, რის შედეგადაც მსახიობი სცენაზე პერსონაჟის გაცოცხლებას ახერხებს.

ადამიანს სხეულის მოძრაობის მეშვეობით მრავალი ინფორმაციის გადმოცემა შეუძლია. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ მიქელანჯელოს ქანდაკებას. ბიბლიური პერსონაჟი „დავითი“, რომელსაც მხარზე შურდული აქვს გადადებული. მისი სხეულის მდგომარეობა იმ წამიერი შეგრძნებებით არის გაჯერებული და მთელი მისი არსების ამოხსნის საშუალებას იძლევა. ერთი შეხედვით მშვიდი, უდარდელი სხეულის მდგომარეობა, მოსალოდნელი ბრძოლის მთელ სიმძაფრეს ასახავს. დავითი თითქოს ემზადება ერთადერთი, ზუსტი სროლის განსახორციელებლად. მისი მდგომარეობა ერთგვარ ფსიქოლოგიურ ჟესტს წარმოადგენს, რომელიც სამ კითხვას პასუხობს:

- რა მინდა? – მოვკლა გოლიათი
- რას ვაკეთებ? – ვცდილობ სუსტი წერტილი მოვუჩახო და ზუსტი სროლა განვახორციელო
- როგორ ვაკეთებ? – მშვიდად, ზედმეტი ძალდატანების გარეშე

მ. ჩეხოვის თქმით ფსიქოლოგიურ ჟესტს ყველგან შეიძლება წავაწყდეთ: ნახატებში, მუსიკალურ ნაწარმოებებში, უსულო საგნებში, მცენარეებში, ცხოველებში და სხვა. მთავარია, მსახიობმა ჟესტის ამოცნობის უნარი გამოიმუშაოს.

მეორე კურსის სამსახიობო ჯგუფის სტუდენტებს

¹ www.Klex.ru – *О выражении эмоции у человека и животных. Чарльз Дарвин.*

სავარჯიშოს სახით ეძლევათ შემდეგი დავალება: ხელმძღვანელი ასახელებს ნებისმიერ საგანს: ცხოველს, მუსიკალური ნაწარმოების ფრაზას, ნახატს, მცენარეს და სხვ. მაგალითად, ერთ-ერთ ლექციაზე, სტუდენტების ყურადღება გავაძახვილეთ კაკლის ხეზე. წარმოსახვითი სავარჯიშოს დროს ვთხოვეთ, რაც შეიძლება ნათლად წარმოედგინათ მათთვის ნაცნობი, სოფელში, ბაღში, ტყეში ნანახი ნებისმიერი კაკლის ხე, რომელიც მათ მახსოვრობაში ამოტივტივდა; შემდეგ ორ კითხვაზე პასუხის გაცემა მოვთხოვეთ, – რას აკეთებს კაკლის ხე? და როგორ აკეთებს? პასუხები სხვადასხვანაირი იყო, ზოგი საინტერესო, ზოგი ნაკლებად, მაგრამ ყველა განსხვავებული. ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ თუ სტუდენტი პასიურობს და მას სავარჯიშო არ იტაცებს, გამორიცხულია ძალდატანება, ვალის მოსახდელად გაცემული პასუხი ვერ იქნება სასარგებლო. პასუხები კი ასეთი იყო, აღმოჩნდა, რომ კაკლის ხე:

- რას აკეთებს? – ყვავილობს, იცავს, ბერდება, დგას, ფესვს იდგამს, ჩრდილავს და სხვ.
- როგორ? – ხარბად, უგზოუკელოდ, ნელა, მყარად, უსასრულოდ, სიცოცხლის ფასად და სხვ..

მას შემდეგ, რაც კითხვებზე პასუხები დავაფიქსირეთ, თითოეულ სტუდენტს ვთხოვეთ, შესაბამისი ფიზიკური მოძრაობის მოფიქრება, მოძრაობისა, რომელიც ორივე პასუხს მოიცავს. სტუდენტებმაც რიგრიგობით, მოსინჯეს მოძრაობის ვარიანტები. პირველ ეტაპზე ილუსტრაციის ბევრი შემთხვევა იყო, მაგრამ თანდათან გამოიკვეთა უნიკალური, მხოლოდ კონკრეტული სტუდენტისთვის მისაღები მოძრაობები და საბოლოოდ კაკლის ხის ფსიქოლოგიური ქესტის იმდენი ვერსია ჩამოყალიბდა, რამდენი სტუდენტიც აკეთებდა სავარჯიშოს.

ფიზიკური მოძრაობა მხოლოდ მაშინ გადაიქცევა მოქმედებად, თუ ის შინაგანი აუცილებლობით არის გამოწვეული და ამოცანით არის ნაკარნახევი.

მაგალითად: ფანჯარა გამოვალე, მხოლოდ მოძრაობაა, მაგრამ თუ მას ამოცანას დავურთავთ: გავანიავო ოთახი, გავიპარო სახლიდან, შევამოწმო მეგობრები არიან თუ არა ეზოში, და სხვ. ამ შემთხვევაში, ეს მოძრაობა მოქმედებად გადაიქცევა. ასევე ფსიქოლოგიური ჟესტიც, აუცილებელია ისწრაფოდეს ამოცანისკენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მხოლოდ ფიზიკულტურის გაკვეთილი შეგვრჩება ხელში. მხოლოდ მოძრაობა არაფრის მთქმელია, თუ მას შინაგანი განვითარება არ აქვს, თუ არ ისწრაფის ამოცანის შესასრულებლად, ბოლოსდაბოლოს თუ მას არ გააჩნია ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, პერიპეტიები, კულმინაცია და აპოთეოზი. ისევე როგორც პიესაში მოთხრობილ ამბავს, ფსიქოლოგიურ ჟესტსაც აუცილებელია ჰქონდეს არქიტექტონიკა (აგებულება): სადღაც დაიწყოს, მიაღწიოს კულმინაციას და დასრულდეს. ასე, რომ ფუ ვერ იქნება მხოლოდ ერთი ხელის მოძრაობა; ვერც მხოლოდ ნაბიჯის გადადგმით დაკმაყოფილდება; მასში საჭიროა მთელი სხეულის ჩართვა. ჟესტის შესრულებაში მთელი ფსიქო-ფიზიკური აპარატი იღებს მონაწილეობას. იმისთვის, რომ სტუდენტი დარწმუნდეს, ფსიქოლოგიური ჟესტის ეფექტურობაში, შესაძლებელია შემდეგნაირი სავარჯიშოს შეთავაზება: ავიღოთ ნებისმიერი დიალოგი, თუნდაც პიესის ნაწყვეტი, რომელსაც მეორე კურსელები საგამოცდოდ ამზადებენ. განვსაზღვროთ კონფლიქტი, გავარკვიოთ ამოცანები, გამჭოლი მოქმედება და კონტრგამჭოლი მოქმედება. მას შემდეგ, რაც პერსონაჟების ხაზები გარკვეულია, ვთავაზობთ, მთელი სცენა გავითამაშოთ ფარიკაობის საშუალებით, რათა შეძლონ შინაგანი კონფლიქტის გარეთ გამოტანა; ამის საშუალებას სრულად იძლევა ფარიკაობის იმიტაცია, თუ სტუდენტები იარაღს კარგად ფლობენ, მაშინ უფრო სასარგებლოა არა იმიტაცია, არამედ ნამდვილი სასცენო ორთაბრძოლა, რადგან ამ შემთხვევაში მათი ყურადღება უფრო მობილიზებულია,

მოდრაობებიც უფრო კონკრეტული და მართალი. სცენის ამგვარ გადაწყვეტას ხშირად ვხვდებით ფილმებსა, თუ სპექტაკლებში, როცა პარტნიორები ჩოგბურთის თამაშისას, ან კრივის დროს არკვევენ ერთმანეთში ურთიერთობებს; რაც შეეხება ფარიკაობას, შორს ნუ წავალთ და გავიხსენოთ ჰამლეტის ფინალი, ლაერტიისა და ჰამლეტის ორთაბრძოლა, სადაც ამ „უწყინარი“ სპორტული შეჯიბრის ფონზე, მთელი სამყაროს ბედი წყდება.

ყველა დიალოგი ინტერესთა შეჯახებით არის განპირობებული, იქნება ეს ტიბალტიისა და მერკუციოს შეხვედრა, თუ რომეო და ჯულიეტას „აივნის სცენა“, ამიტომაც ნებისმიერი პიესის ნებისმიერი სცენა იძლევა ფარიკაობის სავარჯიშოს ჩატარების საშუალებას. მოფარიკავის მიზანი გადამწყვეტი, სასიკვდილო ჩხვლეტის გაკეთებაა. იმისთვის, რომ ჩხვლეტამ შედეგი გამოიღოს, საჭიროა სხეულის მთელი სიმძიმის წინა ფეხზე გადატანა, რათა დაშნამ მოწინააღმდეგეს გულის ფიცარი გაუხვრიტოს და გულამდე მიაღწიოს. ასე რომ, მოფარიკავე, რომელიც ამ გადამწყვეტ მოძრაობას აკეთებს, უკან დასახევ გზას აღარ იტოვებს, მაგრამ თუ მოწინააღმდეგემ დარტყმა მოიგერია, მოფარიკავე განწირულია, რადგან მისი სხეული ვეღარ მოასწრებს საწყის პოზიციაში დაბრუნებას. ამრიგად, ჩხვლეტა კეთდება ყველაზე ბოლო, კულმინაციურ მომენტში, როცა მოფარიკავე დარწმუნებულია, რომ მეტოქე სრულიად გახსნილია, დაშნა კი მიზანს არ ასცდება. მანამდე მოფარიკავეები ყველა ხერხს ხმარობენ ერთმანეთის გასახსნელად. უტყვენ, თავს იცავენ, აკეთებენ ცრუ მოძრაობებს, ეძებენ ერთმანეთის სუსტ წერტილებს, რათა საბოლოოდ ზუსტი და მეტოქისთვის საბედისწერო ჩხვლეტა განახორციელონ. ყოველი მათი მოძრაობა ერთგვარი ფსიქოლოგიური ჟესტია, რომელიც მომართულია ამოცანის შესასრულებლად და რომელშიც

მთელი სხეულია ჩართული თავიდან ფეხებამდე. ფსიქოლოგიური ჟესტის უფრო ზუსტი გამოვლინება ძნელად თუ მოიძებნება, რადგან ფარიკაობა ის შემთხვევაა, როცა შინაგანი და გარეგნული მდგომარეობა ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს. ამრიგად, ეს სავარჯიშო სტუდენტს აძლევს საშუალებას, ზედმეტი ძალდატანების გარეშე საკუთარ თავზე გამოსცადოს ამ სარეპეტიციო მეთოდის ეფექტურობა. ხელოვნური, გამოუსადეგარი, ფიზიკური მოძრაობების აღბათობა ნულამდეა დაყვანილი, რადგან ამგვარი ორთაბრძოლის დროს, სხეულის მდგომარეობა კარნახობს შინაგანს, რაც ფსიქოლოგიური ჟესტის მთავარი პრინციპია – „ჯერ ფეხს ვაბაკუნებთ, ხოლო შემდეგ – ვბრაზდებით...“.

დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს, რომ მიხეილ ჩეხოვის „ფსიქოლოგიური ჟესტი“ თეორიულად და პრაქტიკულად წარმოადგენს მსახიობის მიერ პერსონაჟის, მხატვრული სახის ფანტაზიის შედეგად შექმნის ერთ-ერთ საუკეთესო, ორიგინალურ საშუალებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მ. თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, გ.ს.თ.ს., 1977 წ.
- М. Чехов, Литературное наследие, Т.2, М., Изд. «Искусство», 1986 г.
- К.С. Станиславский, Собр. соч., в восьми томах, Т.4, Изд. «Искусство», М., 1957г.
- М. Чехов, Литературное наследие, т.2, Изд. «Искусство», М., 1986, г.
- www.Klex.ru – О выражении эмоции у человека и животных. Чарлз Дарвин.

ხათუნა დამჩიძე,
ეთნოქორეოლოგიის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანო სამსონაძე

იმერული საცეკვაო დიალექტი

იმერეთი, სვანეთისა და რაჭისაგან განსხვავებით, თანამედროვე ეტაპზე, არ გამოირჩევა ქორეოგრაფიულ ნიშუშთა სიმდიდრით. თავად რიტუალური წეს-ჩვეულებებიც წაშლილია და ძნელად ამოსაკითხი. ქვემოთ წარმოდგენილი მასალა ის მცირე ნაწილია, რაც ჩვენამდე მოღწეულმა დოკუმენტებმა შემოინახეს.

იმერულ ლექსიკონში აღმოჩნდა ცეკვასთან დაკავშირებული ტერმინი „ფერხა“ ანუ ფერხული, რომელიც დაკონკრეტებულ, საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს ჩვენთვის საინტერესო თემის შესახებ: „ფერხა ერთგვარი ცეკვა ყოფილა ძველად – 7-10 კაცი გააკეთებდა წრეს, მათზე კიდევ კაცები შედგებოდნენ და უვლიდნენ წრეში. „ჩამევივლიდნენ სოფელში, ხვალე ფერხა ჩავაბათო და მიორე დღეს თამაშობდნენ ხომე“.¹ როგორც ვხედავთ, ინფორმატორი იმერეთში მამაკაცთა მიერ შესრულებული ორსართულიანი ფერხულის შესახებ გვაწვდის ცნობას, თუმცა ლექსიკონში არ არის დაცული ინფორმაციის ალების წესი – არ არის დაზუსტებული ინფორმაციის წყარო. გარდა ამისა, არც დრო, არც თავად ფერხულის დასახელება მოცემული არ არის.

საფერხულოებიდან შემორჩენილი მცირე საცეკვაო ნიშუშებიდან ყურადღებას გავამახვილებთ ფერხულზე „ქრისტე აღსდგა მადლი მახარობელსა“, რომელსაც რაჭის გარდა იმერეთშიც ცეკვავდნენ. იგი წარმოადგენდა სართულებიან ფერხულს, ქუთაისსა და ტყიბულში მას აღდგომას ასრულებდნენ. „ზემო იმერეთში, შორაპნის

¹ გაჩეჩილაძე პ., იმერული დიალექტის სალექსიკონო მასალა, „მეცნიერება“, თბ., 1976, გვ. 135

რაიონში (ახლა თერჯოლის რ.) სოფ. სიქთარუაში, თერჯოლაში და სხვა სოფლებში 1916-17 წწ., და ადრეც, ამ სიმღერას, ადღგომის დღესასწაულის დროს, მომღერალთა ჯგუფი ასრულებდა ფერხულის თანხლებით, ყოველი სახლის წინ. ისინი იქ მცხოვრებთ მიულოცავდნენ დღესასწაულს. ჩვეულებრივად ეს ხდებოდა წირვის გამოსვლის შემდეგ. მამაკაცები შეადგენდნენ წრეს და სიმღერის რამდენიმე კუპლეტის შესრულების შემდეგ შედიოდნენ სახლში, სადაც დაუხვდებოდათ გაშლილი სუფრა, მიულოცავდნენ მასპინძელს და ცოტა ხნის შემდეგ განაგრძობდნენ „ჩამოვლას“ სახლიდან სახლში და ასე უკანასკნელ მოსახლემდე, სადაც უკვე მეტ ხანს შეჩერდებოდნენ დროს გასატარებლად“.¹ ტექსტი რაჭული იმავე სახელწოდების საფერხულო სიმღერის ანალოგიურია.

იმერეთში სააღდგომო წეს-ჩვეულებებთან დაკავშირებით, მეტად საგულისხმო ინფორმაციას გვხვდებით IXI საუკუნის გაზეთ „ივერიას“ 1894 წლის №82 გამოცემაში: „აღდგომის დღეს ქართველნი წინად ჭამა-სმაში კი არ ატარებდნენ, არამედ ადრევე გამოვიდოდნენ ხოლმე საბურთალოზედ, საცა ზოგი კვერცხს სჭიდებდა, ზოგი ბურთაობდა და სხვ. ბურთაობა იმერეთში დღესაც იციან: შეიყრება ხოლმე დიდ-ძალი ხალხი. განაწილდება ორ უბნად ან დასად, ააგდებენ ვეებერთელა წითელს ბურთს და, რომელი მხარეც ამ ბურთს ხელში იგდებს და ლელოს მიიტანს, ის მხარე გამარჯვებული ითვლება! წინად თვით მეფენიც მონაწილეობდნენ ამ გართობაში.“² სააღდგომოდ ბურთის თამაში სამეგრელოსა და აფხაზეთშიც მიღებული იყო.

სართულებიანი იყო „შვიდმაისობის“ სახელით ცნობილი ფერხული, რომელიც „კოხინჯრობას“

¹ არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950, გვ. 27

² გაზეთი „ივერია“, სააღდგომოდ, №82, 1894

ემთხვეოდა. „შვიდმაისობა“ – ქალ-ვაჟთა ძველი ქართული ფერხული, რომელიც ბუნების გამოცოცხლების, ნაყოფიერებისა და მცენარეთა ღვთაების საპატივცემულოდ შექმნილი სანახაობის გადმონაშთი უნდა იყოს. ხალხური გადმოცემებით, ძველად, ყოველ შვიდ მაისს, ქალ-ვაჟნი მინდვრად გადიოდნენ სიმღერა-თამაშით, ფერხულს აბამდნენ და დასძახოდნენ-„შვიდმაისის წვიმა, თმა კოჭებადინა“. ამ ფერხულის ყოველ მოთამაშეს თავზე დაწნულტოტებიანი გვირგვინი ედგა¹.

შვიდმაისობის დღესასწაულს ხშირად „კოხინჯრობა“ ემთხვეოდა. როგორც ვთქვით, მაისის შვიდს ბუნების მაცოცხლებელ ძალთა, ნაყოფიერების ღვთაებათა დღესასწაული აღინიშნებოდა. „კოხინჯრობის“ არსი წვიმის გამოწვევა, მიწის განაყოფიერება და მცენარეთა მოსავლის ბარაქიანობის გარანტირება წარმოადგენდა. ი. სურგულაძე თავის ნაშრომში „მითოსი, კულტი. რიტუალი“ აღწერს: „იმერული „კოხინჯრობის“ დღესასწაულის განსხვავებული ვარიანტი არის დაცული გასული საუკუნის დასასრულის აღწერილობაში. სოფ. წევაში „კოხინჯრობას“ და „ელიობას“ საერთო პურისჭამა სცოდნიათ საყდრის გალავანში. ღვინო ხატის მამულისა იხარჯებოდა. კაცი კაცზე შედგებოდა, ჩაებმოდნენ ორსართულიან ფერხულად და გარს უვლიდნენ საყდარს, თან გაიძახოდნენ: „ოკრიალე, ჰო! მარჯვედ ბიჭებო!“ ფერხულში ერთ წყებად ქალები ჩაებმებოდნენ, ისინიც უვლიდნენ და იძახოდნენ „ოკრიალეს“. შემდგომ კაცები ბურთაობდნენ და ჭიდაობდნენ. საერთო მხიარულებაში შუა ხნის ხალხიც იღებდა მონაწილეობას. ამ წესს ფრიად არქაული იერი დაჰკრავს, რადგან ფერხული, ოკრიალეს შეძახებები, საერთო თამაშობები არაქრისტიანულია თავისი წარმომავლობით.

¹ თათარაძე ა., ქართული ცეკვის განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 45

საერთოდ იმერეთში გავრცელებული „კოხინჯრობა“, ჩანს, ეკლესიასთანაა დაკავშირებული. ძირითადად იმართებოდა აპრილის ბოლოს, გიორგობის ან ამაღლების სწორზე. ხშირად ეს დღესასწაული მაისის

ოთარ კაპანაძის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილ დისერტაციაში მოყვანილი აქვს რამდენიმე საფერხულო ნიმუში: მიხეილ ჩირინაშვილის მიერ ჩაწერილი **საოხუნჯო ფერხული და სალხინო ფერხული**, გ. გარაყანიძის მიერ საჩხერის რაიონში ჩაწერილი **ჭონა**, რომლის შესახებაც კაპანაძე მიუთითებს მისი წყობის საფერხულო ხასიათზე, მის მიერვე მოპოვებული **ჩემო ნათლიდედაო, ორი და ოდეღია, საბოდიშოები**. მაგრამ მათი საცეკვაო ლექსიკის შესახებ სავარაუდოდ გამოთქმული მოსაზრების გარდა, არაფერია ნათქვამი. მხოლოდ ა. ბენაშვილის მიერ შემონახული ცნობა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ამ ფერხულის შესახებ: „მომღერლები გააკეთებენ მოზრდილ წრეს, ხელს ხელში ჩაავლებენ, ფეხების აყოლით და თან ხელების ქნევით უვლიან გარშემო და მღერიან — შავლეგოს. ამას რომ გაათავებენ ხელებს გაუშვებენ და იწყებენ „სოლოდას“ ლექსს. შავლეგოს რომ გაათავებენ, მომღერლები იწყებენ „სოლოდა ბუტულაშვილს“. მღერიან ჩქარა, ტაშს უკრავენ და ათიოდ თამაშობენ.“¹ აღწერილობიდან ცნობილი ხდება ხელჩაბმული საფერხულოს წრიული ფორმის შესახებ, რომელიც სიმღერის თანხლებით სრულდება. ეს არის ფერხულის პირველი, ნელი ნაწილი. ცეკვის განვითარება ცალად ცეკვაში გადადის და ტემპიც ჩქარდება. ამ დროს ფერხული დგას და წრისშიგნითა შემსრულებლებს

¹ ბენაშვილი ა. „ქართული ხმები“, ტფილისი, 1885, გვ. 48 — აღებულია ოთარ კაპანაძის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციიდან — „ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები“, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2014, გვ. 133

ტამითა და სიმღერით უკეთებს აკომპანირებას. ზოგადად მუსიკალური დიალექტური ანალოგიების თვალსაზრისით, მუსიკისმცოდნე ო. კაპანაძე იმერული საფერხულოების მეტწილად ქართლურ და რაჭულ საფერხულოებთან მსგავსებაზე აკეთებს აქცენტს.

გაზეთ „კავკაზში“ აღმოჩნდა ცნობა საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ძეობის რიტუალის შესახებ, სადაც ავტორი აღწერს 1850 წლის 23 ივლისის ნადიმს, რომელიც საჩხერეში თავად ც-სთან, შესაძლოა წ-სთან (ქართული წ რუსულად ც-დ წარმოითქმის ენაში ასო წ-ს უქონლობის გამო, შესაძლოა ავტორი გულისხმობდა თავად წერეთელს – ხ. დამჩიძე) გაიმართა. როდესაც ქალი მშობიარობდა, იმართებოდა ღამის თევა და შემდგომ სირის-კუდი, რომელიც ღამის თევის შემდგომ, გამთენიისას გამართულ ვახშამს ერქვა (ავტორი აღნიშნავს, რომ აზრობრივად სერის კუდი სერობის ნარჩენს უნდა ნიშნავდეს, მაგრამ რატომღაც სირის (ჩიტის) კუდად მოიხსენებენო). ისროდნენ იარაღიდან, მხიარულობდნენ. პირველი შვილის შემთხვევაში ღამის თევა 15 დღე გრძელდებოდა, ყოველი შემდგომი ძეობის დროს ის თითო დღით ნაკლები დღით განისაზღვებოდა. ამ დროს თამაშობდნენ სხვადასხვაგვარად, ცეკვავდნენ სალამურის, დაირისა და სიმღერის თანხლებით. აღნიშნავს ასევე, რომ „ადრე სალამურზე დაკვრა ღამის თევის დროს აუცილებელი იყო, განსაკუთრებით სირის-კუდის დროს, ახლა კი ხმარებიდან გამოსულია“.¹

თავად მშობიარის ოთახსა და აივანზე ასამდე ადამიანი იყო შეკრებილი, ისინი მღეროდნენ, თამაშობდნენ, ისროდნენ იარაღიდან, ცეკვავდნენ. უშუალოდ მშობიარის ოთახში საწოლის მოპირდაპირედ ისხდნენ ქალები ფეხმორთხმით, მათ შორის ზოგიერთი დაირაზე უკრავდა და ცეკვავდა.

¹ Цветков В., Гамис-Тева (ღამის-თევა). – Сирис-куди (სირის-კუდი), Кавказ, №11, 1851

ავტორზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოუხდენია ცეკვას, რომელსაც ის თამაშს უწოდებს და საკმაო კონკრეტიკის შემცველობით აღგვიწერს. ეს აღწერილობა, ვფიქრობ, ფასდაუდებელია: „შედგება წრე – ერთი ნახევარი კაცების, მეორე ნახევარი ქალების შემადგენლობით, ეყრდნობა რა ხელებით ერთი მეორის მხარს, ცეკვავენ ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ. ყოველ მხარეს ასრულებენ ორნახევარ პას, ხოლო მესამე ჯერზე სამ ან ოთხნახევარ პას, ასე, რომ ყოველი მიმართულებისას დარჩენილ ნახევარ პას შედგენს აწეული მარცხენა ფეხი, ამ დროს შეეძლოთ წასვლა მარჯვნივ, და მარჯვენა, როდესაც მიდიოდნენ მარცხნივ. სიმღერა, რომელიც ჩვეულებრივ ამ დროს იმღერება, შემდეგია:

მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შემოდიო.
 მზისასა და მთვარისასა, მზეში შემოდიო.
 იაგუნდის მარანშია, მზეში შემოდიო.
 მინა დგას და ლალი სჭვირსო, მზეში...
 შიგ ალვის ხე ამოსულა, მზეში შემოდიო.
 იადონი მხარსა შლისო, მზეში ...
 მზე დაწვა და მთვარე შობა, მზე...
 ჩუ ნ ვაჟი დაგვბადებია, მზე...
 დუშმანსა ქალი ჰგონია, მზე...
 ვაჟის მამა შინ არ არის, მზე...
 ქალაქს არის აკენისათ ის, მზე...
 აკენის იარაღისათ ის, მე (*)

სიმღერას იწყებს ერთ-ერთი ქალი, რომელსაც დანარჩენები ყვებიან და იმღერებენ რა პირველ ორ ლექსს, მამაკაცები გააგრძელებენ შემდეგ ორ ლექსს; მათ შემდეგ ქალები იწყებენ ისევ სიმღერას და იმპროვიზირებენ. ამბობენ, მთელი ეს სიმღერა შედგება იმპროვიზირებული ლექსებისგანო. მაგრამ მე ამის შემდეგ ის წავიკითხე ქართულ ქრესტომათიაში, თუმცა

სხვა სახით.¹

როგორც აღწერილობიდან ჩანს, სახეზეა ძეობასთან დაკავშირებული საფერხულო „მზე შინას“ იმერული ვარიანტი. თავდაპირველად ყურადღებას იპყრობს რეფრენი „მზეში შემოდიო“ ნაცვლად მზის მიმართ თხოვნისა „მზევ შინ შემოდიო“, როგორც ზოგადად ყველა სხვა ვარიანტშია მიღებული. საქმე მდგომარეობს შემდეგში: უცხოელმა ავტორმა ქართულად ჩაიწერა ტექსტი ქართული ანბანის მეშვეობით, სადაც წერია „მზეში შემოდიო“, ხოლო როდესაც უთარგმნეს ლექსის შინაარსი, იქ უკვე წერს *воиди солнце* ანუ „მზევ შინ შემოდი“. რაც შეეხება თავად ფერხულს, ნიშანდობლივია, რომ ის სრულდება ქალთა და მამაკაცთა შერეული შემადგენლობით, თუმცა ყურადღებას იქცევს მათი განლაგება — ნახევარ წრეს რომ ქალები ქმნიან, მეორე ნახევარს — კაცები ავსებენ. მხარმოხებულია, რადგან ავტორი საგანგებოდ მიუთითებს, რომ ერთი მეორის მხარს ხელებით ეყრდნობა და მოძრაობს ზან მარჯვნივ, ზან მარცხნივ. აქედან, ცხადია, მოცეკვავეები წრისკენ პირშექცეული ღვანან და არა ერთმანეთის ზურგსუკან. „ყოველ მხარეს ასრულებენ ორნახევარ პას“, — ნიშნავს — რომ მოთამაშეები ყოველ მხარეს ასრულებენ ორნახევარ ნაბიჯს, შემდეგ იყო პაუზა და ნახევარ თვლაზე ჰაერში დაყოვნებული ფეხი აგრძელებდა მოძრაობას საპირისპირო მიმართულებით. ამ მოძრაობის შემდეგ, ყოველ მესამე ჯერზე, ორის მაგივრად, სამი ან ოთხი ნაბიჯი სრულდებოდა. ფერხული, სიმღერის „მზე შინას“ თანხლებით სრულდებოდა და ორპირული იყო — ქალთა და მამაკაცთა გუნდების მონაცვლეობით. სიმღერას ქალი სოლისტი იწყებს და როგორც ავტორი აღნიშნავს, ამ დროს ხდებოდა ტექსტის იმპროვიზირება. ეს კი საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ამ ნაწარმოების ვარიანტობრივ მრავალგვარობაზე.

¹ იქვე;

„სირის კუდი“ ქართლშიც სცოდნიათ, ქორწილის მეორე დღეს „დამკვრელები ავიდოდნენ ბანზე და დაუკრავდნენ დილის საარს, ხოლო თუ მეზურნეები არ ჰყავდათ, მაყრები იმღერებდნენ. ამის შემდეგ ხალხი იწყებდა მისვლას ნეფის ოჯახში. ნათესავებსა და მეზობლებს მიჰქონდათ „სირის კუდი“: ჩურჩხელა, ვაშლი, ყურძენი, მურაბა, არაყი და აწყობდნენ სუფრაზე.“¹

ქორწილის მეტად საინტერესო აღწერილობა ეკუთვნის ყვორილის (ზესტაფონის) სასწავლებლის მასწავლებელს ო. ხუსკივაძეს, რომელიც XIX საუკუნის მიწურულს ქუთაისის გუბერნიის ადგილმდებარეობისა და საზღვრების შესახებ სტატიას აქვეყნებს:

„ჯერ კიდევ სადილამდე ან ვახშამდე იმისდა მიხედვით თუ როდის იმართება ქორწილი, ახალგაზრდები იყოფიან ორ პარტიად. ერთს შეადგენენ გოგონები, მეორეს ვაჟები. გოგონები თავიანთი წრიდან ირჩევენ უფრო თამამსა და ბევრი სიმღერის მცოდნე მეგობარს. თავის მხრივ, იმავეს აკეთებენ ვაჟებიც. და აი, გოგონებისა და ვაჟების ამ პარტიებს შორის იმართება რაღაც შეჯიბრის მსგავსი: გოგონები მღერიან ერთ სიმღერას, ვაჟებიც პასუხობენ სიმღერით და ა. შ. იქამდე, სანამ სიმღერების მარაგი არ ამოიწურება. აი, მაგალითად ნიმუშისთვის.

გოგონები იწყებენ:

თქვენ ილიას დაუხურავს

ქული შავი კრაველია;

ნიკაპი გაგრძელებია—

ცხვირი სამი მტკაველია.

ვაჟების სიმღერა

ყოველი ჩიტი ბუდეს დგამს,

ყველა და გუგული არა;

მე ბევრი ქალი მინახავს

¹ მაჩაბელი ნ., ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში, „მეცნიერება“, თბ., 1978, გვ. 122

შენსავით ღამაზი არა.
თეთრ ქორათ გადამაქცია,
შენ წინა დამაბზიალა;
ერთ ღამეს შენთან მამყოფა
მომკლა და არ მაზიარა.

გოგონების სიმღერა

შულო, რას იპრანჭებო,
მასრას გიგავს კანჭებო;
ათასი რომ გადიპრანჭო
მაინც არ წამოგყვებო.

ვაჟების სიმღერა

პირველიდგან სევდა ვნახე,
ნიაღ რომ თვალით დავინახე;
თუ სიყვარული არ გქონდა
ღმერთს მოვეკალ არ გენახე.

გოგონების სიმღერა

იასა და ვარდსა შუა
მე ყაყაჩო მიკრეფია
მაგ თქვენის წრის ბიჭებშია
მე გიორგი მირჩენია.

ვაჟების სიმღერა

კაპასი ქალის ქმარსაო
რა გამოუღევეს ჯავრსაო;
მეზობლებს წაეკიდება
შინ დედამთილს და რძალსაო;
აგულიანებს ქმარსაო
გამოიყევი ძმასაო,
თუ გაეყოფი ძმასაო,
მაშინ ვაჯობებთ სხვასაო.
ქმარს სამუშევრათ გაგზავნის,
გამოუკეტავს კარსაო,
ჩაიცვამს და დაიხურავს,
ამთვალეირებს სხვასაო.
ამ სიმღერების დროს, როგორც ვაჟები, ისე გოგონები

ცეკვავენ“.¹ ავტორი ასევე აღნიშნავს, რომ „იმერულ ქორწილში ბოლო არ უჩანს დაირისა და ჰარმონიკის მუსიკის ქვეშ სიმღერას, ცეკვას და სხვადასხვა გასართობს“.² ამ მრავალფეროვნებამ იმერეთის რეგიონში არქეტაპების სახით შემონახვა ვერ შეძლო.

მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს შაირთან – გენდერულად დანაწილებულ სასიმღერო პარტიასთან, რომელსაც ორივე მხრივ წამყვანი გააჩნია. ცეკვასთან დაკავშირებით ავტორი მეტად მწირი ინფორმაციით იფარგლება – სიმღერას თან ახლავს ცეკვა, როგორც ქალთა, ასევე ვაჟთა. სახეზეა იუმორისტულ-სალაღობო ცეკვა შაირით.

შემდეგ ინფორმაციაც XIX საუკუნეს განეკუთვნება.

აი, რას გვამცნობს 1885 წლის „დროება“ №158. როგორც რამდენიმე ამონარიდიდან გახდა ცნობილი, იმერეთში ცეკვა „ლეკურის“ სახელწოდებით მეტად გავრცელებული ყოფილა. ჩვენთვის უცნობია თვისობრივად რა მახასიათებლები გააჩნდა იმერულ „ლეკურს“, იყო თუ არა რაიმე ეთნიკურად ნიშანდობლივი მისთვის, თუ იყო ეს მთელ საქართველოში გავრცელებული ცეკვა „ქართული“ იმ დროს ცეკვა „ლეკურად“ წოდებული.

ბ. წერეთლის შედგენილ ზემოიმერულ ლექსიკონში „ჩამორებულ ლეკურს“ ვხვდებით, რომელსაც განმარტება – რიგრიგობით ჩამოვლილი ლეკური – ახლავს.³ ტერმინს, „ჩამორებული“, სხვა ქართულ დიალექტშიც ვხვდებით, კონკრეტულად „ხორუმთან“ დაკავშირებით. იმერული ლექსიკონში ამ სიტყვის საგულისხმო განმარტება აღმოჩნდა.

„სოფ. საწულუკიძეო – ივლისის 15 აქ დღესასწაულობენ წმ. კვირიკეს დღეობას (ხონიდან 2-3 ვერსის მანძილზედ).

¹ Хускивадзе О., СМОМПК, Вып 19, Тифлис, 1894, стр. 176.

² Хускивадзе О., СМОМПК, Вып 19, Тифлис, 1894, стр. 178.

³ წერეთელი ბ., ზემოიმერული ლექსიკონი, 1938, გვ. 129

საღამოს ხუთ საათზე მინდორი გაივსო ევროპულად ჩაცმული საზოგადოებით. საიდანღაც მოისმა „ნადური“.

მალე დაიძახეს „ლეკური, ლეკური“. დაჰკრეს ტაში. წინ წამოიჭრა ვიღაც გოგონა, რომელსაც დოლის მაგიერ ხელთ „გარმონია“ ეჭირა და ასტეხა თუ არა „ჭიჭყი-ჭიჭყი“ დატრიალდნენ „დამა-კავალერი“. ხალხი ერთბაშად მოაწყდა აქა.¹

როგორც ვხედავთ, ევროპულად ჩაცმული საზოგადოება XIX ს-ში ისევ ცეკვავს „ლეკურს“, თანაც რელიგიურ დღესასწაულზე (წესისამებრ რელიგიური დღესასწაულები ცეკვა-თამაშითა და მოლხენით მთავრდებოდა).

ცეკვა „ლეკურის“ შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას აკაკი წერეთელი, რომელიც საოცარი იუმორითა და სიტბოთი აღწერს ქორწილში გამართულ „ტანცი-მანცისა და „ლეკურს“: „გაიმართა ტანცი-მანცი ქალბატონების სასიხარულო და ბოლოს, როდესაც დაიღალნენ გაახსენდათ ჩვენი საწყალი „ლეკურიცა“ მართლა ბევრს უნდოდა, რომ ეთამაშნა ლეკური, მაგრამ ერცხვინებოდათ, „მოდნა“ აღარ არის და დაგვძრაზავენო, ამის გამო პირველათ გამოხტომა ყველას ეჯავრებოდა და ჩვენი ტაშიც ტყუილად იკარგებოდა. რითიც იქნა, გამოჩნდა ქართველი დიდი ამბით და დატრიალდა. ცოტა მეტათ მსუქანი კი გახლდათ (რადგანაც ქართველია და უძილობა, ბევრი საქმე და ცოტა ჭამა სჩვევია უთუოდ); მაგრამ მაინც მარდათ დაუარა ლეკური; მეორე კი მართლაც მშვენიერათ თამაშობდა ლეკურს, ასე, რომ მისმა მჭვრეტელმა მადლობა შევსწირე და ესთქვი; გმადლობ, ღმერთო, რომ ქართული ცეკვა მაინც ზოგიერთებს არ დავიწყებიათ. ამ ორსგარდა სხვებმაც ბევრმა იცეკვეს რიგიანათ. მათს რიცხვში ერთი ყმაწვილი გამოჩენილა, თამაშობდა, მაგრამ არ შვენოდა, რადგანაც ფრაკის ბოლო კიბორჩხალის კუდივით ეტყაპუნებოდა

¹ გაზეთი „დროება“, №158, 1885

ხან ზურგზედ, ხან უფრო ქვევით. ამათ თამაშს ქალებიც ეშხში მოეყვანა და მათაც იკადრეს ლეკური. გამოვიდა სცენაზედ ერთი მშვენიერი ქალი და დაუარა დავლური, მაგრამ რა გრძნობით და რა ეშხით?! ვარდივით ტურფათ გაიშალა იმ დროს! – მიკვირს ქართველი ქალები, რომელთაც ისე უხდებათ ლეკური, ტანცი-მანციში რაღათ იხრუკებიან? მაგრამ შინაურს ღვდელს მადლი არა აქვსო ნათქვამია? ტურფას ქება შეასხეს ტაშის კვრით. წითელმა კაბიანმაც გამოიწვია წითელ კაბიანი, დაუარა მშვენიერმა კეკლუცათ, აიღო ხელში ყურთმაჯის წვერი, გაიკეთა მკლავსა და ყურთმაჯს შუა და დავლურის დროს აქიდამ გამოაკაფა ნაპერწკლის მსროლი თვალები. ვაი, მას, ვის დამონებასაც ის თვალები მოინდომებენ! მანაც გაათავა. ამოხტნენ ორნი ძლიერად და დაიწყეს თამაში, ცდილობდნენ ერთი – მეორისთვის ეჯობნათ; მაგრამ ორივე გამარჯვებულნი დარჩნენ. მათ შემხედვარეს მე სწორეთ გაზაფხულის პეპლების კინწლაობა მომაგონდა. ბოლოს გამოვიდა საცეკვაოთ ერთიც კიდევ. მის თამაშს აგიწერთ ერთი იმერლის სიტყვებით, რომელიც დღესაც სიამოვნებით იგონებს მასს: „ახლა ჩემო ბატონო, ერთიც ვნახოთ, ხვლიკივით გამოხდა ერთი ტურფა მზეთუნახავი ქალი. მიხვლიკინდა, მოხვლიკინდა, გახვლიკინდა, გამოხვლიკინდა და გაჩერდა ზე კაკალ შუა-ადგილას. დეიწყო ბატონო ჯარასავით ტრიალი. იტრიალა, იტრიალა-დედა, რატომ ტარაბუა (თავბრუ) არ დაესხა, მაგრამ თურმე ეშმაკი და მანდილოსანი უცებ მოხტა ჩემთან, დეიწყო ფეხების ცუცქური, მერე ერთი უცებ გაქრა შევარდენივით და თურმე ქვეით-ქვეით ჩაგოგებულიყო. მისი ფეხების ჳირიმე, ის რომ ჩემი ცოლი იყოს, იმ ფეხებს ხიზილალაში ჩავაყოფინებდი, ისთე შევინახავდი. თქვენ ნუ მომიკვდებითო“. არ შეიძლება რომ ამ იმერელს არ დაუჯეროთ, სწორეთ მართალის გულით გვიამბობს თავის გრძნობებს. სხვებმაც ბევრი იცეკვეს, მაგრამ

არ დაშვენდათ, რადგანაც ევროპულათ ეცვათ და ისე იყვნენ კარსეტებით გაძაგრული, რომ სულის ამოღება უჭირდათ და რალა ლეკურს მოახერხებდნენ?!

ვახშმმის უკან გაახურეს ლეკური, მაგრამ იქ უფრო ბახუსს ეთამაშებოდნენ და რადგანაც მასპინძლის სახეს შევატყვე ეს სურვილი:

აკაკაჩია, ბაკაკაჩია

გისვამთ, გიჭამიათ,

გზა გაგაჩნიათ.

ამისათვის თავი დაუკარ და მეც წამოველი¹.

დიდი მწერლის ნაკვესი მეტად სიმპტომატურია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევართათვის. როგორც ამონარიდიდან ჩანს, XIX საუკუნის II ნახევარში საქართველოში მაღალი სოციალური წრის წვეულება წარმოადგენდა ქართული ხალხური და ევროპული კულტურის ერთგვარ სიმბიოზს. საზოგადოება გონებით ისწრაფვის პროგრესთან ასოცირებული ევროპისაკენ, მაგრამ გრძნობით საშუალება მიეცემა თუ არა, თავის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ნაციონალურის მიმართ. პროფესიული თვალსაზრისით, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ „ცეკვა ქართულს“, გასულ საუკუნეებში „ლეკურად“ წოდებულს, საქართველოს დიდი ნაწილი ცეკვავდა და მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ რეგიონში მას ხალხური არქეტიპიც შენარჩუნებული აქვს (მაგ.: სამეგრელო – არირა), ამ საცეკვაო ნაწარმოებს ხალხურ ხელოვნებაში თავისი მკვიდრი ადგილი გააჩნია, ის კუთხურობის ნიშანგარეშე ზოგადქართულია.

¹ წერეთელი ა, „არც ჩვენია, არც თქვენი, მაშ შუათანათ იყოს“ (ქართული საქორწილო ჩვეულებანი), გაზ. „დროება“, №5, 1868

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950
- ბენაშვილი ა., „ქართული ზმები“, ტფილისი, 1885
- ბერძენიშვილი ლ., „ხალხური სიტყვიერება „აკაკის კრებულში“, „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1986
- გაჩეჩილაძე პ., იმერული დიალექტის სალექსიკონო მასალა, „მეცნიერება“, თბ., 1976
- „დროება“, №158, 1885
- თათარაძე ა., ქართული ცეკვის განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986
- კაპანაძე ო., ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია „ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები“, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2014
- სურგულაძე ი., „მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში“, თბ. უნ-ტის გამ-ბა, თბ., 2003
- წერეთელი ა, „არც ჩვენია, არც თქვენი, მაშ შუათანათ იყოს (ქართული საქორწილო ჩვეულებანი), გაზ. „დროება“, №5, 1868
- წერეთელი ბ., ზემოიმერული ლექსიკონი, 1938
- Хускивадзе О, СМОМПК, Вып 19; Тифлис, 1894
- Цветков В, Гамис-Тева (ღამის-თევა). — Сирис-куди (სირის-კუდი), Кавказ, 1851, №11

დავით ბუაჩიძე,
აუდიო-ვიზუალური რეჟისურის (ტელერეჟისურა)
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

სამეცნიერო კინო

კინო – XX საუკუნის ესთეტიკური და ტექნიკური საოცრება, მჭიდროდ არის დაკავშირებული მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარების აქტუალურ პრობლემებთან და თავისი გამორჩეული ნიშა უჭირავს კინემატოგრაფში, სახელად „სამეცნიერო-პოპულარული კინო“. თანამედროვე სამეცნიერო კინო თავის სხვადასხვა მრავალსახეობით და ჟანრით საშუალებას გვაძლევს, შევალწით მიკრო და მაკრო სამყაროში, გვეჩმარება დროისა და სივრცის დამორჩილებაში. აქ აუდიოვიზუალური ინფორმაცია სხვადასხვა ეფექტისა და გადაღების თავისებურების გამოყენებით ემსახურება ზუსტი სამეცნიერო ინფორმაციის გამოხატვა-გადმოცემას.

სამეცნიერო კინო ძალიან მნიშვნელოვანია საზოგადოების ცხოვრებაში. ხელს უწყობს ბუნების საიდუმლოებების ამოხსნას, ტექნიკისა და მეცნიერების მიღწევების დანახვას და მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას. თავდაპირველად სამეცნიერო კინოს დანიშნულება მხოლოდ განათლება იყო, დღესდღეობით კი მან საგრძნობლად გააფართოვა თავისი შესაძლებლობები. პირველი ფილმები მაყურებელს აძლევდნენ ელემენტარულ ცოდნას, აცნობდნენ მეცნიერების სხვადასხვა დარგის საფუძვლებს. თანამედროვე სამეცნიერო-პოპულარულ კინოს კი კვლევის, შესწავლისა და პოპულარიზაციის ძალიან ფართო არეალი აქვს. მაგალითად, თუ XX საუკუნის პირველი ნახევრის სამეცნიერო ფილმების

ძირითადი თემა იყო ფიზიკა, მეორე ნახევარში, თავად მეცნიერების აღიარებით ლიდერობა ბიოლოგიისკენ, ფსიქოლოგიასა და კიბერნეტიკისკენ გადავიდა. ეს ამ პერიოდში გადაღებული ფილმების თემატიკაზეც აისახა. ამასთან ერთად, სამეცნიერო-პოპულარული კინოს ინტერესს არა მხოლოდ ზუსტი, არამედ სხვა დანარჩენი მეცნიერებებიც იწვევს.

სამეცნიერო კინო მოიცავს როგორც მხოლოდ მეცნიერების მიზნებისთვის საჭირო ფილმებს, რომლებსაც არანაირი კავშირი აქვთ ხელოვნებასთან, ასევე ფილმებს, რომლებშიც სხვადასხვა დოზით (ხშირად საკმაოდ დიდით) იგრძნობა მხატვრული მხარე.

პირველი ცდები კინოტექნიკის სამეცნიერო კუთხით გამოყენებისა მიეკუთვნება კინოს არსებობის საწყის პერიოდს, უფრო ზუსტად კი ლუმიერებამდელ პერიოდს. რადგან ჯერ კიდევ ძმები ლუმიერების მიერ კინოაპარატის გამოგონებამდე (1895), იქმნებოდა სპეციალური ხელსაწყოები, რომლებიც ეხმარებოდა ადამიანს, დაენახა ან დაეფიქსირებინა ბუნების ესა თუ ის მოვლენა, ან სამეცნიერო კვლევა, რომლის დანახვა შეუძლებელი იყო შეუიარაღებელი თვალით. ესენია: ფრანგი მეცნიერის, ასტრონომის პ. ჟანსენის „ფოტორეგოლვერი“ (1874), ამერიკელი ფოტოგრაფის, ქრონოფოტოგრაფიის გამომგონებლის ე. მეიბრიჯის „ფოტოდრომი“ (1877), ფრანგი ფიზიოლოგის და გამომგონებლის ე. მარეს „ფოტოგრაფიული თოფი“, „ფოტორეგოლვერი“, „ქრონოფოტოგრაფი“ (1882) და ამერიკელი მეცნიერის და გამომგონებლის ტ. ედისონის „კინეტოსკოპი“ (1893).

რუსმა ბიოლოგმა ვ. ლებედევმა პირველად შეაერთა მიკროსკოპი და ფოტოკამერა, რისი საშუალებითაც შეძლო გადაეღო თვალისთვის უხილავი მიკროორგანიზმები (ფილმი „ინფუზორია“, 1912წ.).

აკადემიკოს ი. პავლოვის ლაბორატორიაში კი ნერვული სისტემის ფიზიოლოგიის და პათოლოგიების ცდების მრავალწლიანი კინოგადაღებები მიმდინარეობდა. ასევე საინტერესო სამეცნიერო ექსპერიმენტებია დაფიქსირებული ვ. პუდოვკინის ფილმში „თავის ტვინის მექანიკა“. ექიმის, მეან-გინეკოლოგის ბერნარდ ნატანსენის ფილმში „ჩუმი ყვირილი“, რომელშიც ნაჩვენებია, თუ რა ემართება ბავშვს აბორტის დროს. ამ ფილმის ჩვენების შემდეგ ბევრი სიცოცხლის გადარჩენა მოხერხდა.

დღესდღეობით გამოიყენება გადაღების ყველა საშუალება – რენტგენის, ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით, გადაღება მიწისქვეშ, წყლისქვეშ და კოსმოსში. ძალიან ნელა მიმდინარე მოვლენის გადასაღებად იყენებენ ცენტრაფერულ (Time Lapse) გადაღებას. ძალიან სწრაფი ფიზიკური მოვლენების აღსაბეჭდად კი ზესწრაფი გადაღებები გამოიყენება (მისი სიჩქარე, მართლაც რომ ფანტასტიკურია – 1 მილიარდი კადრი წამში). გადაღების ეს ორი მეთოდი ძალზე ეფექტურია და გამოიყენება სამეცნიერო ფილმის გადაღებისას, რადგან მათთვის არ არსებობს დროის ცნება და ზღვარი.

მეცნიერებისა და ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარება აქტიურად აისახება სამეცნიერო კინოს გადაღების მხატვრულ და ტექნიკურ შესაძლებლობებზე. პერიფერიული ხედვის (შესაძლებლობას იძლევა დაინახო მრავალი ობიექტი ერთდროულად) მეშვეობით შესაძლოა აუდიოვიზუალური ინფორმაციის მრავალარხიანი გადაცემა. ამ პრინციპზეა აგებული პოლიეკრანი.

პოლიეკრანი ძალზე ბევრი ინფორმაციის გადმოცემის საშუალებას იძლევა. მასში ხშირად გადაღების უამრავი სხვადასხვა ხერხი ერთდროულად გამოიყენება: კინოპროექცია (დინამიკური, ადრე დაფიქსირებული გამოსახულება), ტელეპროექცია

(დინამიკური გამოსახულება, რომელიც უშუალოდ ობიექტიდან გადმოიცემა ეკრანზე მისი ჩვენებისას) და დინოპროექცია (სტატიკური გამოსახულება – ფერადი სლაიდები, მონოქრომული გრაფიკები, სქემები და სხვა). პრაქტიკაში ეს ჩანს როგორც მაყურებლის მიერ ეკრანებზე სხვადასხვა გამოსახულების პროგრამის ერთდროული აღქმა, როდესაც გამოსახულების ერთი ჯგუფი მოძრავია, მეორე კი გაჩერებულია და პერიოდულად იცვლება. ასე იქმნება ორიგინალური, ეფექტური და ინფორმაციულად მდიდარი პროგრამები, რომლებშიც ავტორები ცდილობენ მაყურებელს მიაწოდონ სამეცნიერო ინფორმაცია პლასტიკური, ადვილად გასაგები ფორმით და მოახდინონ მათზე ემოციური ზემოქმედება.

მეცნიერებისა და კინოს თანხვედრისას წარმოიქმნება და ვითარდება სამეცნიერო კინოს ისეთი დარგები, როგორებიცაა: სამეცნიერო-კვლევითი, შემეცნებითი და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები. მათი განსხვავება მასალის სხვადასხვაგვარ გადმოცემაშია – ობიექტურ-სამეცნიერო და სუბიექტურ-მხატვრული.

სამეცნიერო-კვლევითი კინო ცოდნის საწყისებს უკავშირდება და, შეიძლება ითქვას, შემეცნების მძლავრი იარაღია. შემეცნებითი კინო უკვე აღმოჩენილის სწავლებას და ათვისებას უწყობს ხელს. სამეცნიერო-პოპულარული კინო კი როგორც აღმოჩენილის ათვისებას, ისე ახლის ძიებაზეა ორიენტირებული. მეცნიერულ აღმოჩენებზე ინფორმირებისას ის ხელს უწყობს მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას საზოგადოებაში და მის წინაშე ახალ ამოცანებს სახავს.

სამეცნიერო-კვლევითი კინო ემსახურება მეცნიერებას (მაგალითად, კოსმოსის გადაღებები, სამეცნიერო ექსპერიმენტების ობიექტების დაფიქსირება და სხვა). დღესდღეობით ეს ტექნიკურად ყველაზე განვითარებული სფეროა კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში. ასეთი

გადაღებები ძალიან მნიშვნელოვანია ტექნიკური რეკოლუციის ეპოქაში. სამეცნიერო-კვლევითი კინოს მთავარი მიზანი ამოუცნობი, შეუსწავლელი მოვლენის, ბიოლოგიური თუ ფიზიკური ობიექტების შეცნობაა. ცალკეული უნიკალური სამეცნიერო გადაღებები შესაძლებელია შემდგომ გამოყენებულ იქნას სამეცნიერო-პოპულარულ ან შემეცნებით ფილმებში (მაგალითად, დედამიწის გადაღება კოსმოსიდან).

სამეცნიერო-კვლევითი კინო შემეცნების და სამეცნიერო აღმოჩენების ინსტრუმენტი და იარაღია. მაგალითად, ფილმი „გალაქტიკების ევოლუცია“, მეცნიერ-მათემატიკოსების გადაღებული (ტ. ენეკვი, ნ. კოზლოვი და რ. სლუნაევი), დაეხმარა სპეციალისტებს, ვიზუალურად წარმოედგინათ, თუ როგორ მიმდინარეობს ვარსკვლავების და გაზების დაჯგუფებებიდან ახალი გალაქტიკების დაბადება. რეალურად ეს პროცესები მიმდინარეობს 10-15 მილიონი წლის განმავლობაში, ეკრანზე კი ის რამდენიმე წამშია ნაჩვენები. კომპიუტერების მეშვეობით მეცნიერებმა შექმნეს სამყაროს მათემატიკური მოდელი. მათემატიკური გამოთვლები და ფორმულები გარდაქმნეს გამოსახულებაში და შემდგომ ამისა უკვე კინოაპარატით გადაიღეს. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მეცნიერული ექსპერიმენტი და კინოტექნიკის ექსპერიმენტი ერთდროულად განხორციელდა.

შემეცნებითი კინო სასწავლო პროცესის მიზნებს ემსახურება. მისი ამოცანაა, გარკვეულმა აუდიტორიამ, უკვე შეძენილი ცოდნა გაიმყაროს. შემეცნებითი ფილმები აუდიტორიის მიხედვით იყოფა. ცალკეული სახე შემეცნებითი ფილმებისა ინსტრუქტიული კინოა, მოსახლეობის სხვადასხვა ჯგუფისთვის, ე. წ. ვიზუალური სახელმძღვანელოებია მათთვის. არსებობს აგრეთვე შემეცნებითი სატელევიზიო პროგრამები და გადაცემები, რომლებიც იმავე მიზნებს ემსახურება, რასაც შემეცნებითი კინო. თუ სამეცნიერო კინოში

სახვითი ელემენტი არ გამოიყენება, რადგან არ არის მისი საჭიროება, შემეცნებით კინოში აქტიურად შეიძლება გამოიყენებოდეს კინოხელოვნების სხვადასხვა გამოსახვითი და სახვითი საშუალებები. შემეცნებით ფილმებს ჟანრების ძალიან ფართო დიაპაზონი აქვთ — დაწყებული ზუსტი სამეცნიერო აკადემიური და მკაცრი თხრობის სახით, დოკუმენტურ-პუბლიცისტური და მხატვრული აგებულებების ფილმებით დამთავრებული, რომლებიც უფრო მხატვრული კინოს ტიპს მიეკუთვნებიან.

სამეცნიერო-პოპულარული კინოს საგანი კი მეცნიერების კანონზომიერებებში გარკვევაა, სამეცნიერო ძიებანის თავისებურებების გადმოცემა. მიზანი კი — ფართო მასებისთვის სპეციფიკური ცოდნის პოპულარიზაციაა. ვინაიდან მეცნიერებაც და ხელოვნებაც საზოგადოების აზროვნების ფორმებია, მათ ერთმანეთთან აახლოვებს საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების და მოთხოვნების გადმოცემის და ასახვის შესაძლებლობა.

სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმს გარდამავალი ადგილი უკავია სამეცნიერო მიზნებისთვის დაფიქსირებულ მოვლენებსა და კინოს, როგორც ხელოვნებას შორის, რომლის წინა პლანზე ჩანს მხატვარი, მის მიერ დანახული სამყაროს განუმეორებელი, თავისებური აღქმა. ესაა მეცნიერებისა და ხელოვნების სინთეზი, ცხოვრების რაციონალური და ემოციონალური ასახვა. ლიდერად აქ მეცნიერებაა მიღებული. ახალი აღმოჩენები და მიღწევები მაყურებლისთვის მიწოდებული უნდა იყოს მაქსიმალურად ნათელი, პოპულარული და ლოგიკური ფორმით. ამ შემთხვევაში კი ხელოვნება მაყურებლამდე ინფორმაციის მიწოდების საშუალებად გვევლინება.

სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი, განსხვავებით შემეცნებითი და სამეცნიერო ფილმებისაგან, კინოხელოვნების ერთ-ერთი სახეობაა, რომელსაც შემეცნებით და სამეცნიერო ფილმებთან შედარებით,

ყველაზე ფართო აუდიტორია ჰყავს. მისი ამოცანაა მეცნიერების მიღწევების სამეცნიერო-სახვითი რეპორტაჟი. მისი მიზნები იგივეა, რაც ცნობილი ჟურნალებისა (“Nature“, “Sciense“, “Наука и жизнь“, “Вокруг света“, და სხვა) და ტელეგადაცემების (“Nature“, “How it’s made“, “Cosmos“, “В мире животных“, “Клуб путешественников” და სხვა). პოპულარობა, ადვილად აღქმადობა და მარტივად გადმოცემა, ხშირ შემთხვევაში, რთული ფიზიკური თუ ბიოლოგიური მოვლენისა, მხატვრულად გამოსახვასთან და ლაკონურ შინაარსთან ერთად – საუკეთესო სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების გამოსარჩევი ნიშნებია.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების აღმავლობის პერიოდის დროს შეიქმნა ბევრი საინტერესო სურათი, მაგალითად, გენის ქიმიური ბუნება, ქრომოსომების მოლეკულარული სამყარო. ქრომოსომების დაყოფა გახდა მ. კლივმანის ფილმის „სიცოცხლის სიღრმეებში“ და მ. კაროსტინის ფილმის „უჯრედიდან ცოცხალ ორგანიზმამდე“ კვლევის საგანი, ხოლო მცენარეების მრავალნაყოფიანობა, მათი უჯრედების ბირთვების ექსპერიმენტების გზით ცვლილება და ახალი მეტად ნაყოფიერი ჯიშების გამოყვანა მხატვრულად და ნათლად არის გამოსახული ლ. მიხალევიჩის ფილმში „უჯრედში შეჭრა“. არანაკლებ საინტერესო ფილმებს იღებენ ჰარვარდის უნივერსიტეტში: „Inner Life of the Cell“, „Powering the Cell: Mitochondria“ და სხვა. არაერთ სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მონაცემები გამოიყენება ბუნების კანონებისადმი ფილოსოფიური მიდგომის მასალად.

თანამედროვე სამეცნიერო-პოპულარული ფილმის განმაპირობებელ ნიშნად ის ფაქტი გვევლინება, რომ ეს უკანასკნელი, ხშირ შემთხვევაში, კვლევის საბოლოო

შედეგს კი არ გვატყობინებს, არამედ გვიჩვენებს თავად პროცესს, კვლევის მსვლელობას, რისი საშუალებითაც მაყურებელს უძლიერდება ინტერესი. მეცნიერებს აქვთ რამდენიმე მოსაზრება თეორიული აზროვნების პროცესის მოდელირებისა, სამეცნიერო თუ მხატვრული ასპექტების შემეცნებისას. სამეცნიერო-პოპულარული ფილმის გადაღებისას, როდესაც საჭირო ხდება ექსპერიმენტების ან რამე ფიზიკური მოვლენის აღბეჭდვა, აუცილებელია ამ დარგის ექსპერტების ჩართულობა აღნიშნულ პროცესში. რეჟისორის ხედვა განსაზღვრავს საბოლოო შედეგს, თუმცა ექსპერტებზეა დამოკიდებული ექსპერიმენტისა თუ ფილმში ნაჩვენები სხვა სამეცნიერო კვლევის სიზუსტე.

ბუნების თემატიკაზე შექმნილი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ამოცანაა – მისი შეცნობა, ბუნების დაცვა, მის მიმართ სიყვარულისა და მაღალი ეთიკურ-ზნეობრივი თვისებების გაღვიძება-განვითარება პიროვნებაში.

აბსტრაქტული თემატიკის სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების გადაღება დამატებით სიძნელეებს ქმნის, რადგან წარმოსახვითი ვიზუალურად უნდა იქცეს. ძნელია ფორმულების ენა გამოსახო და აჩვენო ეკრანზე, თან ეს იყოს მარტივი, ლოგიკური და, იმავედროულად, საინტერესო მოსახლეობის ფართო მასებისთვის. ამისთვის საჭირო ხდება ეფექტებისა და მოდელირებული გადაღებების გამოყენება. ტექნოლოგიურმა განვითარებამ ძალიან წინ წაწია და ხელი შეუწყო ამ მიმართულებას, რადგან ადრე ძნელად განსახორციელებელი, შეუძლებელი ან ნაკლებად ეფექტური, დღეს უკვე შესაძლებელია და საყურებლადაც უფრო საინტერესო. ამ მხრივ, ერთ-ერთი ყველაზე ძნელი ამოცანაა არამატერიალურის, აბსტრაქტულის მატერიალურად ქცევა. ამასთან, არ უნდა იკარგებოდეს მნახველის ინტერესი, დინამიკაში უნდა ხდებოდეს ეს ტრანსფორმაცია და მაყურებელი ვერ უნდა წყდებოდეს ეკრანს.

სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები შეიძლება ორ კატეგორიად დავყოთ: ცოდნის აქტუალიზაციის და ფუნდამენტალიზაციის მიხედვით.

აქტუალიზაციური კატეგორიის ფილმებში მთავარი ამოცანაა სამეცნიერო აღმოჩენის „სენსაციურობა“ და ისე შეფუთვა და მიწოდება მაყურებლისთვის, რომ მათი ფართო მასების ინტერესი აღიძრას. პრაქტიკაში ასეთი ფილმები უფრო კომერციულ სახეს ღებულობს და სამეცნიერო დანიშნულებას კარგავს.

ფუნდამენტალიზაციური კატეგორიის ფილმები ასახულ პრობლემაში საფუძვლიან და ძლიერ ჩაღრმავებას ემსახურება, ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ სპეციალისტების ვიწრო წრისთვის გასაგებად.

სამეცნიერო-პოპულარულ კინოს არ გააჩნია მკვეთრად გამოხატული ჟანრების სისტემა. კრიტიკოსები მოიხსენიებენ მას როგორც „სამეცნიერო-პუბლიცისტური“, „სამეცნიერო-ინფორმაციული“, „სამეცნიერო-მხატვრული“. ზოგიერთი გვთავაზობს გამოვიყენოთ მასში ტელევიზიის ჟანრები: „დრამატიზებული ქრონიკა“, „დოკუმენტალური დრამა“, „ღია ფინალიანი დრამა“ და სხვა. ფაქტია, რომ სამეცნიერო-პოპულარული კინოს საზღვრები ფართოვდება და მისი სახეობები უფრო მრავალფეროვანი ხდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Нечай О. Ф. , Ратников Г. В. - Основы кино-искусства, Минск «Вышэйшая школа», 1985 г.
- Ратников Г. В. - Жанровая природа фильма, Минск “Навука і Тэхніка”, 1990 г.
- Базен А. - Что такое кино? М.: “Искусство”, 1972 г.
- Левин Е. - О художественном единстве фильма, М.: “Искусство”, 1977 г.

ლევან ლეკვეიშვილი,
კინო-ტელე რეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

საორბული რეპორტაჟი მულტიმედიაში სივრცეში

1983 წლის აგვისტოს ცხელი დღე იდგა. საბჭოთა კავშირის ჩემპიონატზე მოასპარეზე თბილისის „დინამო“ მორიგ კალენდარულ შეხვედრას ატარებდა. იმ დროისთვის უკვე საქართველოს ტელე-რადიო მაუწყებლობის კომიტეტის სპორტული რედაქციის რეჟისორი ვიყავი. მოძრავი სატელევიზიო სადგურის სერეჟისორო პულტთან სოსო კლდიაშვილი იჯდა. მე გვერდით ვეჯექი და გაფაციცებით ვადევნებდი თვალს არა თამაშს, არამედ იმას, თუ როგორ მუშაობდა ჩემი გამოცდილი კოლეგა. დასრულდა პირველი ტაიმი. შთაბეჭდილებებით სავსე ვიყავი. მეორე ტაიმის დაწყებას წუთებილა აკლდა.. უცებ სოსო ადგა რეჟისორისთვის განკუთვნილი სკამიდან და მითხრა: „დაჯექი. შენ გვერდით ვარ...“. როგორ წავიყვანე ჩემი პირველი რეპორტაჟი, არ მახსოვს. მახსოვს, რომ ყველა მილოცავდა და მამხნევებდა: ოპერატორები, მსს-ინჟინრები და სოსო კლდიაშვილი. სახლში კანკალმა ამიტანა. სიცხე გავიზომე – 38,5. იმ დღის შემდეგ, როგორც რეჟისორს, 800-ზე მეტი პირდაპირი ეთერი მაქვს წაყვანილი. ჩვენს ქვეყანაში ჩატარებულ სპორტული ღონისძიებებში ყოველთვის აქტიურად ვიყავი ჩართული. 3 ტელეკამერით დაწყებული რეპორტაჟები 16 ტელეკამერამდე გაიზარდა. ტელეაუდიტორიის მოთხოვნა ყოველდღიურად იცვლება. რაც იყო წარმატებული გუშინ, დღეს უკვე მოძველებულია. ინტერესმოკლებული არაა, რა იქნება ხვალ. (ფოტო 1)



ცოტა რამ წარსულიდან

კინემატოგრაფიის შექმნისთანავე სპორტი ამ მასობრივი სანახაობის ერთ-ერთი მთავარი შემადგენელი ნაწილი გახდა. სწორედ ფირზე აღიბეჭდა და ისტორიას შემორჩა მე-19 საუკუნის ბოლოს აღდგენილი ოლიმპიური ასპარეზობების ამსახველი უნიკალური კადრები. ამის შემდეგ სპორტი მჭიდროდ დაუკავშირდა კინოს. ტექნიკური პროგრესის „სასწაულმა“ სპორტი კინო დარბაზებიდან მაყურებელს „პირდაპირ სახლში მიართვა“, ამ „სასწაულის“ სახელწოდება გახლავთ – ტელევიზია.¹

...და დაიწყო ახლი ერა. ახალი ერა გამოსახულების მანიძლზე გადაცემისა.

სპორტის ისტორიაში პირველი სატელევიზიო რეპორტაჟი 1936 წელს ბერლინის XI ოლიმპიური თამაშებიდან მოეწყო (ამავე ოლიმპიადაზე მუშაობდნენ 40-მდე ქვეყნის რადიორეპორტიორები).

„პირველი რეგულარული გადაცემები 1939 წ. დაიწყო. ეს იყო ნიუ-იორკის მსოფლიო გამოფენის

¹ ტელევიზია – ბერძნული – τῆλε – შორს და λατინური video – ვხედავ-ისგან შედგება

გახსნის ცერემონია და ფრანკლინ რუზველტი გახდა პირველი პრეზიდენტი, რომელიც ტელევიზორის მეშვეობით ნახა ამერიკამ. ამ დროისათვის ტელევიზიაზე დახარჯული იქნა 20 მილიონი დოლარი. ამავე წელს აჩვენეს პირველი სპორტული გადაცემები: შეხვედრები ბეისბოლსა და ამერიკულ ფეხბურთში. ტელევიზორის შეძენა შეიძლებოდა 400 დოლარად. ეს მაშინ ძალიან დიდ თანხად ითვლებოდა, ტელევიზორის მფლობელთა რიცხვი შეადგენდა 2 ათასიდან 3 ათასამდე ამერიკელს. გადაცემათა რაოდენობა ძალიან მცირე იყო. ეს იყო **RC**-ს ახალი ამბები, **Medison Squer Garden** სპორტული გადაცემები“¹ (ფოტო 2)



¹ ალექსანდრე ვახტანგოვი, «ვიდეოარტის განვითარების ტენდენციები და თანამედროვე ტელევიზია», 17. 00. 01 - თეატრალური ხელოვნება, კინო, ტელე და ეკრანის სხვა ხელოვნება, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი, დისერტაცია თბილისი – 2006 წ.

დღეს თითოეულ ოჯახში ერთი ტელევიზორი უკვე საკმარისი აღარაა.

სპორტის მესვეურებმა მალევე აუღეს ალღო, თუ რაოდენ დიდი კომერციული მოგება შეეძლო მოეტანა სატელევიზიო რეპორტაჟებს. სპორტულმა პროგრამებმა სატელევიზიო ბაზებში მათთვის განკუთვნილი ადგილის დაკავება დაიწყეს, ფედერაციები კი ტელევიზიებთან შეთანხმებით ნიშნავენ შეხვედრების დაწყების დროს.

მაინც რით აიხსნება ტელევიზიის მხრიდან სპორტისადმი ასეთი ინტერესი?

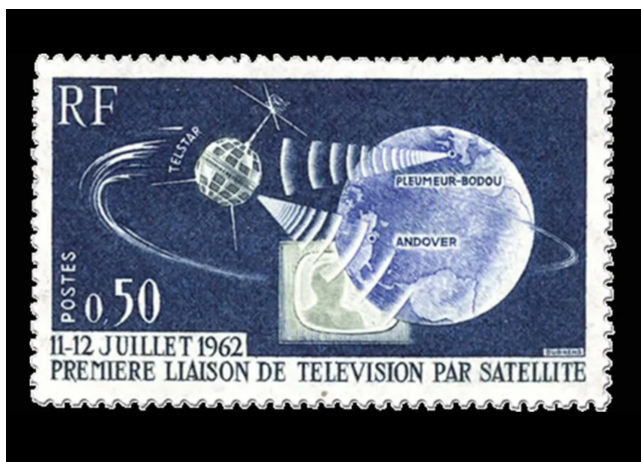
ნებისმიერ ეკრანულ ნაწარმოებში უმთავრესი ადგილი დრამატურგიას უკავია. სატელევიზიო წარმოების სპეციფიკიდან გამომდინარე, სპორტულ მიმართულებას, ამ მხრივ, ნამდვილად წაუგებელი პოზიცია უჭირავს. თავად სპორტული სანახაობის (მატჩის) დრამატურგია საკმაოდ მარტივია და ამასთანავე საკმაოდ ქმედითი, ვინაიდან საფუძვლად უდევს მეტოქე გუნდების (ან სპორტსმენთა) პაექრობა გამარჯვებისთვის. შეჯიბრი კი წარმოქმნის კონფლიქტს და აღწევს კულმინაციას. თან ამისთვის სცენარის დაწერაც კი არ არის საჭირო. დრამატურგია თვით თამაშის წესებშია ჩადებული. და კიდევ ერთი და ყველაზე მნიშვნელოვანი – ყოველივე ეს შენ თვალწინ, რეალურ დროში ხდება.

რაც შეეხება ჩვენს ქვეყანაში რეპორტაჟების განვითარებას, საქართველოს ოლიმპიელთა კლუბის ვებ გვერდზე, სპორტულ მედიაზე მომზადებულ სტატიაში ვკითხულობთ, რომ საქართველოში პირველი სპორტული ტრანსლაცია 1958 წელს შედგა. თბილისში, „დინამოს“ სტადიონზე, სახელდახელოდ მოწყობილ მოედანზე, ერთმანეთს საქართველოსა და ამერიკის შეერთებული შტატების კალათბურთელთა ნაკრებები დაუპირისპირდნენ. რეპორტაჟს უძღვებოდა კოტე მახარაძე. რეჟისორი – ბექარ მემერიამშვილი ბრძანდებოდა. ეს ინფორმაცია კოტე მახარაძის ვაჟმა

ივანე (ივიკო) მახარაძემ დამიდასტურა. ამ ფაქტს ადასტურებენ ასევე ნიკო ბახტაძე და ვაჟა შონია, რომლებიც სხვადასხვა პერიოდში საქართველოს ტელევიზიის მსს-ს ჯგუფებს ხელმძღვანელობდნენ.

1950-იანი წლების ბოლოსა და 1960-იანი წლების დასაწყისში ტელემიმღებები თითო-ოროლა თუ მოიდიებოდა. ამიტომ ფეხბურთის (ასევე სხვა გადაცემების) ყურება „კოლექტიურ“ ხასიათს იძენდა. მასპინძლის ოჯახში ისეთივე ატმოსფერო სუფევდა, როგორიც სტადიონზე.

პირველად ტელევიზიით გადაცა და უდიდესი ინტერესი გამოიწვია 1966 წელს ინგლისში ჩატარებულმა მსოფლიო ჩემპიონატმა ფეხბურთში. ამას წინ უძღოდა ერთი მეტად საინტერესო ფაქტი: 1962 წლის 10 ივლისს NASA-ს ხელშეწყობით Bell-ის სისტემაზე აწყობილი ექსპერიმენტალური აქტიური თანამგზავრით Telstar1 კოსმოსში გაგზავნეს. (ფოტო 3) ამდენად, მიწის ზედა და კომუნიკაციების ეპოქა ნელ-ნელა დასასრულს მიუახლოვდა. სპორტული რეპორტაჟებისადმი უდიდესი ინტერესი კი, კვლავ უცვლელი რჩება.



საქართველოში სპორტულმა ტრანსლაციებმა უფრო ინტერნსიური ხასიათი გასული საუკუნის 60-იანი წლების შუაში მიიღო. საბჭოთა კავშირში შემაჯავლი რესპუბლიკების დედაქალაქებში თითქმის ერთდროულად დაიწყეს სატელევიზიო ცენტრების მშენებლობა. მოსკოვის, კიევის მინსკის, ვილნიუსის და მათ შორის თბილისის ეს ცენტრები იმ დროისათვის საუკეთესო სატელევიზიო ტექნიკით აღჭურვეს. გაჩნდა საშუალება სხვადასხვა ქალაქიდან პირდაპირი რეპორტაჟების ხილვისა. ამავე პერიოდში დაიწყო მსს-ს ბაზის გაძლიერება და 3 კამერას კიდევ 2 დამატა.

საქართველოს ტელევიზიის პირველი მოძრავი სატელევიზიო სადგური 3 საბაზო კამერისგან შედგებოდა. სპორტული ტრანსლაციის დროს მათი განლაგება შემდეგნაირად ხდებოდა: 1-ლი და მე-2 კამერები წამყვანისა და საშუალო ხედის ფუნქციებს ასრულებდნენ. მე-3 კამერა ქვემოთ, სარბენ ბილიკთან ახლოს იდგა და ძირითადად, მსხვილი ხედით აჩვენებდა სპორტსმენებს. (ფოტო 4)



1-2 ტელეკამერით წამყვანილი რეპორტაჟები აღარ აკმაყოფილებდა სპორტის მოყვარულ ტელეაუდიტორიას.

დაიხვეწა და ახალ ელფერი შეიძინა ხარისხმა, რეჟისურამ. ოპერატორთა მუშაობა გაუმჯობესდა. შემოვიდა გამეორების ტექნოლოგია და გრაფიკა. ამან საშუალება მისცა რეჟისორს, ფეხბურთის დროს კამერები კარების გვერდით დაეყენებინა, მაყურებელს კი მეკარის საჯარიმოში შექმნილი საინტერესო მომენტები უფრო კარგად დაენახა. ძირითადად, ამგვარი განლაგებით ხდება დღესაც ფეხბურთის მატჩების ტრანსლირება.

როდესაც რეპორტაჟებზე მუშაობა დავიწყე, მაშინ სახიფათო მომენტების (გოლის) გამეორება შემდეგნაირად ხდებოდა: გამეორების ამერიკული სისტემა „ამპექსი“ ტელევიზიის შენობაში იდგა. მსს-დან მოწოდებული გამოსახულება ცენტრალური სააპარატოს გავლით მიეწოდებოდა იმ ოთახს, სადაც „ამპექსი“ იდგა. რეჟისორის ასისტენტი ნიშნავდა სახიფათო მომენტებს და სათამაშო პაუზის დროს უშვებდა ეთერში. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მეორდებოდა არა რომელიმე ცალკეული კამერა, არამედ ეთერში გასული მასალა (პროგრამა). დღეს კი თანამედროვე ტექნიკა საშუალებას იძლევა გავიმეოროთ თითოეული კამერა, რაც სპორტულ სანახაობას მეტ ხიბლს სძენს, გულშემატკივარს კი შესაძლებლობას, ყველა სახიფათო და „საეჭვო“ ეპიზოდი არაერთი რაკუსით იხილოს. ამიტომაც გახდა სატელევიზიო კამერების რაოდენობის გაზრდა აუცილებელი. (ფოტო 5)



თუ აღრე ანგარიშის ჩვენება სტადიონის შუქფარით („ტაბლოთი“) გვიწვედა, მოგვიანებით გრაფიკით (ტიტრებით) შეიცვალა. ტიტრმა უფრო გასაგები გახდა არენაზე მიმდინარე პერიპეტეიები. კიდევ ერთი უცნაური დეტალი: შავ-თეთრი ტელევიზიის ეპოქაში გუნდების უკეთ გასარჩევად აუცილებელი იყო მეტოქეებს კონტრასტული ფერის ფორმები სცმოდათ. დღეს საყოველთაოდ მიღებული ნუმერაციაც რეპორტაჟების დამსახურებად შეიძლება ჩაითვალოს.

შავ-თეთრი ტელევიზორები ნელ-ნელა ფერადი მიმღებებით იცვლებოდა. პირველად, ფერადი გამოსახულებით, ინგლისის საფეხბურთო ჩემპიონატის მატჩი „ლივერპული“ – „ვესტ-ჰემი“ 1969 წლის 15 ნოემბერს გადაიცა.

ინტერნეტი – ამ სიტყვის წარმოთქმის გარეშე დღე არ ჩაივლის. უკვე წარმოუდგენელია მის გარეშე ჩვენი ყოფა. მობილურმა ტელეფონმა და უსადენო ინტერნეტმა (WI-FI) თანამედროვე სამყაროს კომუნიკაცია მთლიანად შეცვალა. დღეს აღარ გიწევს დღეობით ლოდინი სასურველი ინფორმაციის მისაღებად. ამისათვის მხოლოდ ინტერნეტში შესვლაა საჭირო. ყოველივე ამის შესახებ, ნინო ნატროშვილი 2009 წლის 3 მარტით დათარიღებულ სტატიაში „მომავლის ტელევიზია ქართულ ინტერნეტ-სივრცეში“ მოჰყავს ამერიკული ტელეარხის CBS-ის პროდიუსერ კიმ მოზესის სიტყვები: „ტრადიციული ტელევიზია 7-8 წლის შემდეგ აღარ იქნება“, – დარწმუნებულია მოზესი, – „თანამედროვე მაყურებელს უკვე აღარ სჭირდება თანამგზავრული ანტენები თუ დეკოდერები იმისთვის, რომ სასურველ არხს უყუროს“.¹ ამ სტატიის დაწერიდან 7 წელი გავიდა. კიმ მოზესის „წინასწარმეტყველება“ საფუძველს მოკლებული ნამდვილად არაა. ტელევიზიამ უკვე შეაღწია ინტერნეტში. ინტერნეტიდან კი

¹ ნინო ნატროშვილი, გაზეთი „ნავიგატორი“, 2009 წლის 3 მარტი

კომპიუტერში, პლანშეტში, მობილურ ტელეფონებში.

ჟურნალისტის კითხვაზე: თუ როგორ ხედავს იგი ტელევიზიის მომავალს? გახდება ის 3D? სპორტულმა კომენტატორმა ნიკოლაი ჩერდანცევმა ასეთი პასუხი გასცა:

„3D-ზე კი არა, უფრო უნდა ვიფიქროთ, თუ როგორ აისახება გამოსახულება მობილური მოწყობილობების ეკრანებზე. დღეისთვის მყარად აღინიშნება ტენდენცია, რომ უფრო და უფრო მეტი ადამიანი მიმდინარე სპორტულ მოვლენებს თვალს ადევნებს არა სახლში ტელევიზორთან, არამედ „მობილურ მდგომარეობაში“ – კაფეში, ბარში, გზაში, პიკნიკზე. ჩემი აზრით, ტელევიზიის მომავალი მცირე ზომის გაჯეტებშია, და სწორედ მაგისკენ უნდა ავიღოთ ორიენტირი“.¹ ძველი თაობის მოდელები ახალმა, თანამედროვე დიდი ეკრანის სმარტფონებმა შეცვალა. სხვა გადაცემების მსგავსად, სპორტულმა რეპორტაჟებიც უფრო ხელმისაწვდომი გახდა. გულშემატკივარს შეუძლია მისთვის მოსახერხებელ დროს უყუროს საყვარელი გუნდის თამაშს.

სპორტული რეპორტაჟების ტრანსლირება დღესაც მოძრავი სატელევიზიო სადგურებით ხდება და მას საშუალოდ 30 ადამიანი ემსახურება (კამერების რაოდენობიდან გამომდინარე, მათი რიცხვიც იცვლება) და ხარჯებიც შესაბამისად დიდია. (ფოტო-5) სულ მალე თანამედროვე სატელევიზიო ტექნიკას აღარ დასჭირდება ამდენი მომსახურე პერსონალი. 3-4 ტექნიკოსი სავსებით საკმარისი იქნება სრულყოფილი რეპორტაჟის საწარმოებლად. ხოლო მსს კი ერთ პატარა კეისში იქნება განთავსებული. ამის მაგალითები დღეს უკვე არსებობს. ინტერნეტის ახალი თაობის 4G-ის მეშვეობით კი პირდაპირ ეთერში ნებისმიერ IP მისამართზე და ასევე სატელევიზიო სივრცეში შეგვიძლია განვათავსოთ

¹ Андрей Шитихин , « Московские новости», 16.01.2013

მიმდინარე სპორტული შეხვედრა. თუ წარმოვიდგენთ თანამედროვე მმს-ის გაბარიტებს (128X3,5მ), რომლის ფასი რამდენიმე მილიონ ლარს აღემატება, ადვილი წარმოსადგენია Streamstar Case უპირატესობა. მის „სამუშაო მდგომარეობაში მოსაყვანად“ მხოლოდ ერთი ჩვეულებრივი მაგიდაა საჭირო. მე ბედნიერება მხვდა წილად – ასეთ აპარატურაზე მემუშავა. (ფოტო 6)

აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ თანამედროვე და მომავალი თაობებისთვის ბევრად უფრო ადვილია თანამედროვე ტექნოლოგიების ათვისება და მისი გამოყენება.

Streamstar Case, რომელიც ყოველდღიურობაში მკვიდრდება, სრულად შეესაბამება ახალი სიტყვას – „მულტიმედია“. კარგად თუ დავაკვირდებით, სპორტული ტრანსცლაცია ზედმიწევნით ზუსტად მიესადაგება ამ ტერმინს – მულტიმედია. ტელერეპორტაჟის დროს რეჟისორი აკონტროლებს არამარტო გამოსახულებას და გამეორებას (ვიდეო), არამედ უსმენს კომენტატორებს (ხმა), ასევე ეთერში გასული ტიტრის (გრაფიკა) სისწორეს ადევნებს თვალს. აღარაფერს ვამბობ ტექნიკურ მხარეზე (ფერთა კორექცია). და თუ მულტიმედია – ბევრი საშუალების ერთობლიობას ნიშნავს, მაშინ სპორტული რეპორტაჟი ამ სიტყვის სინონიმად შეგვიძლია გამოვიყენოთ.

დღეს განუზომლად გაიზარდა, და არ შეეცდები თუ ვიტყვი, რეჟისორის როლი და ფუნქცია თანამედროვე ტელევიზიაში. არაა აუცილებელი, რეჟისორი იყოს სპეციალისტი ყველა სფეროში, მაგრამ აუცილებლად უნდა იცოდეს თითოეული მოვლენის შინაარსი და იცოდეს როდის და სადაა მისი გამოყენების აუცილებლობა.

დღესდღეობით რეჟისორი უნდა გამოირჩეოდეს ანალიტიკური აზროვნების უნარით, შეეძლოს ურთიერთს შეუთავსოს სხვადასხვა მოცემულობა, მოახდინოს მათი სინთეზი და გამოყოს მთავარი. ყოველივე

ზემოთ აღნიშნული ზუსტად მიესადაგება სპორტული ტრანსლაციების რეჟისორს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალექსანდრე ვახტანგოვი, „ვიდეოარტის განვითარების ტენდენციები და თანამედროვე ტელევიზია“, 17.00.01 – თეატრალური ხელოვნება, კინო, ტელე და ეკრანის სხვა ხელოვნება, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი, დისერტაცია თბილისი, 2006 წ.
- ნინო ნატროშვილი, გაზეთი ნავიგატორი, 2009 წლის 3 მარტი
- Андрей Шитихин, «Московские новости», 16.01.2013
- Анжелика Валентиновна, Спорт на экране: телережиссура массового зрелища, тема диссертации и автореферата по ВАК 17.00.03, кандидат искусствоведения Аверкова, <http://www.dissercat.com/content/sport-na-ekrane-telerezhissura-massovogo-zrelischa#ixzz42mGby88b>
- The Story of Television <https://www.youtube.com/watch?v=9A7MN4TjC2Q>
- History Of Sport Broadcast <https://www.youtube.com/watch?v=IVhcAS-0prI>
- www.videoscope.ge

თამარ ბართაია,
კინომცოდნეობის (მსოფლიოს კინოს ისტორია)
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ზვიად დოლიძე

იდეის განხორციელების ზოგიერთი თავისებურება კინოდრამატურგიაში

ადრეული და უახლესი, XX-XXI საუკუნის კინოდრამატურგია, ხშირად იმეორებს იდეისადმი დამოკიდებულებას ავტორთა მხრიდან. ცხოვრებისეულმა სინამდვილემ, წარსულსა და მომავალზე ფიქრმა, სხვადასხვა თემატიკაში ჰპოვა ასახვა. დრო, ათწლეულები არ მოქმედებს იმაზე, თუ რამდენად საინტერესოდ განვითარდება თემის, მთავარი გმირის ინტერპრეტაცია თანამედროვე დრამატურგიაში იდეის საფუძველზე.

ობიექტური სივრცე და გარემოებები, რომლებიც უბიძგებს ხოლმე სცენარის იდეის შექმნას, ქმნის ინტერესის პირველ საფეხურს. ამით ნარჩუნდება თვითმყოფადი იდეაც, დრამატიზმიც, განწყობაც და სივრცის დიაპაზონიც, რომელიც ავტორს სურს გააფართოოს.

კიდევ ერთი სირთულე, რომელიც იდეას ექმნება, მოულოდნელობისთვის ხელსაყრელი სივრცის შექმნაა, ამიტომ, ნებისმიერ კინემატოგრაფიულ იდეაში იბადება კითხვა, რომელიც იწყება სიტყვიდან, „თუ...“. სწორედ ეს სიტყვა აკავშირებს შემდეგ მოტივებსა და ქმედებების მთელ რგოლს, რათა არ დაირღვეს თხრობის მთლიანობა. ეს აუცილებლობა ვრცელდება ნებისმიერი იდეის მოცულობაზე. რა თქმა უნდა, მცირე მასშტაბის სათქმელზე ორიენტირებულ იდეასა და ვრცელ იდეურ ჩანაფიქრს შორის არჩევანი მხოლოდ დრამატურგის სუბიექტურ მოსაზრებაზეა დამოკიდებული და საინტერესო სწორედ მისი რეალიზების პროცესია.

საერთო პრინციპი, რაც ყველა იდეას აერთიანებს, მისი შინაარსისგან დამოუკიდებლად, შემდეგნაირად ჟღერს: ჩანაფიქრში არსებული ყოველი პერსონაჟი არსებობს და უკვე ხასიათია, რომელიც ვითარდება.

იდეიდან ფილმის შექმნამდე, კიდევ ერთი ეტაპია: სცენარისტმა მოვლენათა უწყვეტი ჯაჭვი უნდა შექმნას, გაითვალისწინოს ის, რაც თხრობაში „შემთხვევით“ ხვდება. ამას მრავალგვარი განმარტება გააჩნია: თეორიულად, დრამატურგია საშუალებას იძლევა სცენარში აისახოს მხოლოდ ის მოვლენები, რომელთა არსებობაც არ შეიძლება ავტორისათვის შემთხვევითი იყოს. ეს პოზიცია უცვლელია თანამედროვე კინოშიც.¹

სუბიექტურია ის, თუ რამდენად ადლეგებს ავტორს თემა, რომელზეც მუშაობს – როგორც წესი, ეს ცხადდება იდეის არსებობის პირველი ეტაპიდანვე.

იდეისა და სცენარის რომელიმე თეორიულ მოცემულობასთან გაიგივებაზე არავინ ფიქრობს იმ დროს, როდესაც იდეა ფორმირდება. აქედან გამომდინარე, უამრავი სხვა ხელოვნების დარგისგან განსხვავებით, გამოცდილებისა და სუბიექტურის წილი დრამატურგიაში შეიძლება უფრო მეტია, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში. ალბათ ესეც ქმნის სცენარისტის პროფესიის თავისთავადობის, მისი პრინციპების ერთ-ერთ საფუძველს – არსებულისა და შესაძლებლის, წარმოსახვითის ფორმისეულ გამოთვლიანებას.

ჩნდება აზრი, თითქოს სცენარის წარმატებას განაპირობებს იდეურ-თემატური მთლიანობის ძიება, ის, რაც ავტორის ფიქრში, ხანდახან წლების განმავლობაში შეიძლება იკრებდეს რესურსს და იხვეწებოდეს, ხანდახან კი უეცრად გამოიკვეთოს და კონკრეტული ფორმა მიიღოს. სწორედ დრამატურგის მუშაობისას იკვეთება ახალი დინების შექმნის სურვილი, ახალი ტენდენციის დამკვიდრებისაკენ სწრაფვა და შედეგად

¹ В. К. Туркин, Драматургия кино <http://kinocondor.ru/?pageid=229>

ზშირად იცვლება თემატური ინტერესებიც ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებაში. სხვა საკითხია, თუ რამდენად შესაძლებელია, სტილისა და თემის მოქნილობის, მისი მთლიანობის შენარჩუნება როგორც საავტორო, ასევე კომერციული კინოსთვის განკუთვნილ სცენარებში.

კინოქრონიკაშიც და მხატვრულ კინოშიც, არაერთხელ შექმნილა ეპოქაზე ორიენტირებული, მრავლისმეტყველი მეტაფორული სახეები. ყოველი მათგანის არსებობა, თავის დროზე, თავდაპირველმა ჩანაფიქრმა, იდეამ განაპირობა. რაც შეეხება ეროვნულობის ნიშანს, ის თავისთავად იბადებოდა, თითქმის მხატვრული აზროვნების სტილად ჩამოყალიბდა და მისი ცვლილებისთვის თვალის გადევნება ყოველთვის გვაძლევს საშუალებას, უფრო კარგად გავივით, როგორ ყალიბდებოდა დრამატურგიული აზროვნების სპეციფიკური ნიშნები ამა თუ იმ ეპოქაში.

რეალური ფაქტი უცვლელია, მისი გადმოცემის, მხატვრულ მოვლენად, ამაღლ, იდეად ქცევის ხერხები და ავტორის მიდგომები კი სრულიად სხვადასხვა – იცვლება ფორმა, სტილი, თხრობითი ნიშანი და საბოლოოდ, ნაწარმოების ჟანრიც კი.

„ამბავი, რომელსაც ავტორი თავისი მომავალი ფილმის სიუჟეტად ირჩევს, შესაძლოა არც არის სინამდვილე, მაგრამ არ შეიძლება იყოს ბანალური. ის უნდა იყოს დრამატული და ადამიანური. დრამა არის ცხოვრება, საიდანაც ამოჭრილია მოსაწყენი მომენტები...“ – ეს სიტყვები ალფრედ ჰიჩკოკს ეკუთვნის.¹ ის, თუ რისი თქმის სურვილი ამოძრავებს დრამატურგს, როგორ ახერხებს სათქმელის გამოხატვას, უკვე იწვევს მინიშნებების, ალეგორიის ძიების სურვილს. არსებობს მეორე მხარეც – დრამატურგია ნებისმიერ ეპოქაში ცდილობს გვერდი აუაროს ლიტერატურულ

¹ Альфред Хичкок, Сценарии, Собрание сценариев и книг по драматургии; 1<https://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/29/hitch-about-script/>

ნატურალიზმს. ეს აშკარა, თვალშისაცემი და საინტერესო თავისებურებაა. თუმცა, მცდარია მოსაზრება, თითქოს დრამატურგიული ნაწარმოები თავისუფალი უნდა იყოს ამა თუ იმ საკითხზე ხელოვანის მკაფიოდ გამოხატული პოზიციისაგან, აზრის თამაში გამჟღავნებისაგან, ან აქტიურად გამოთქმული პროტესტისაგან. აქედან იბადება პრობლემები, რომლებიც კვლევის ობიექტად იქცევა ხოლმე.

სხვადასხვა ავტორის დრამატურგიულ ჩანაფიქრში არსებული საერთო, ან უბრალოდ მსგავსი სატკივარი, ხშირად განსხვავდება ხედვით, მკაფიო, ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილით, ინდივიდუალობით. დრამატურგიაში ყოველთვის აქტუალურია რეალური ცოცხალი ადამიანი და არა სქემატური, ყალბი პათოსით სავსე გმირი. სცენარის ჩანაფიქრში ავტორისეული ემოცია უნდა იკითხებოდეს – თუ სრულად არა, ნაწილობრივ მაინც. ამბავი, რომელიც ეკრანზე უნდა აისახოს, დიდ მნიშვნელობას იძენს ავტორებისათვის. იდეა შეიძლება რეჟისორს ეკუთვნოდეს, რაც არ ნიშნავს სცენარისტის არქივის მნიშვნელობის დაკნინებას. კინოსცენარის ლიტერატურული ტექსტის სტატუსის გამო, დღეს აღარავინ დაობს, მაგრამ არავინ განიხილავს ასევე საკითხს, მისი ფორმის მრავალფეროვნების შესახებ. ამის გაცნობიერება გვაძლევს საფუძველს, გავითვალისწინოთ კინოხელოვნების სპეციფიკაც და დრამატურგის წარმოსახვითი დიაპაზონიც.

ამბავი, რომელიც იდეიდან სცენარამდე მხატვრულად ტრანსფორმირდება და ყალიბდება, როგორც დამოუკიდებელი მოვლენა, ვერ იარსებებს მოძრაობის, ქმედითი აზრისა და ვიზუალური აქცენტების გარეშე. ამიტომ, მიუხედავად მისი ლიტერატურული საფუძვლისა, იდეიდან კინოსცენარის შექმნამდე, ნებისმიერი ფაქტორი, რაც კინონაწარმოების სპეციფიკას განსაზღვრავს, ასევე ახასიათებს დრამატურგის შემოქმედებით პროცესსაც.

სცენარის დინამიკა და მისი ზარისხი იკითხება ტექსტის ყველა მონაკვეთში. მისი შენარჩუნება ძალიან რთულია. XX საუკუნის 50-70-იანი წლების კინემატოგრაფში, ამერიკული კომერციული კინოს სტანდარტმა, ცოტა არ იყოს, დაარღვია და გაამარტივა კინოს ტემპო-რიტმი, დრამატურგიული დინამიკა, მაგრამ არა საბოლოოდ. კინოხელოვნების და დრამატურგიის მდიდარი გამოცდილებიდან გამომდინარე, ნათელია, რომ რიტმის შენარჩუნება მხოლოდ სანახაობრივი ქმედითი დაძაბულობის ხარჯზე არ მიიღწევა. ამის ნათელი მაგალითები მსოფლიო კინოშედეგებში და მათ ლიტერატურულ საფუძველშიც შეგვიძლია მოვიძიოთ – რეჟისორების, იდეისა და სცენარის ავტორების, ინგმარ ბერგმანის, ლუკინო ვისკონტის მიერ შექმნილ შედეგებს ახასიათებთ ერთგვარი მდორე ქმედითი რიტმი, დაუსრულებელი და დროდადრო ხანგრძლივი მოქმედებათა ჯაჭვი. ძირითადად ის ინტერესი, კონფლიქტის შინაგანი ძალა, რომელიც მათი ფილმების განუმეორებელ დინამიკას ქმნის, გარკვეულწილად სწორედ ლიტერატურულ საფუძველში – სცენარსა და იდეაში გამოსჭვივის.

სცენარის დამუშავების პერიოდში ტექსტის, როგორც ერთიანი დინამიკური სისტემის გააზრება ვერ მოხერხდება და დრამატურგს არ ამოძრავებს მხოლოდ ეს მიზანი. ამიტომ, იწყება ამბავთან დაახლოებისა და მონათხრობთან ბოლომდე შერწყმის რთული პროცესი. იწყება სინამდვილის ხედვით და სმენით ასპექტში გადმოცემა მაშინ, როდესაც სხვა ლიტერატურულ ჟანრებში ამას განსჯისა და საფიქრალის, ანალიზის კრცელი ასპარეზი ეთმობა. ასევე იწყება წარმოსახვითი მონტაჟის პროცესიც, რაც ბევრად უფრო აადვილებს და ორგანულს ხდის კინემატოგრაფიულ თხრობას დასაწყისშივე, თუმცა, ბუნებრივია, ავტორისაგან დიდი ძალისხმევასა და ფრაგმენტული ხედვის უნარს

მოითხოვს. ნებისმიერი მონტაჟური სცენა და ფრაგმენტი უნდა განიხილებოდეს მონტაჟურ რიტმში.

ყოველ ახალ ისტორიულ პერიოდში, კინო მხატვრულ-შემეცნებითი საშუალებების მობილიზებას ახდენს, აკვირდება მენტალური და სოციალური სინამდვილის ცვალებადობას. თემატურ-დრამატურგიული ტენდენციებიც კინემატოგრაფისა და სინამდვილის ურთიერთობათა მრავალგვარობით აღინიშნება. ეპოქები, თანამედროვეობა, ინდივიდის დრამა და საზოგადოება, რომელშიც პიროვნებას უხდება ინტეგრირება – თემების ვარიაცია მრავალგვარია, მაგრამ ერთიანია პირობითობიდან რეალიზმამდე მისვლის და პირიქით – რეალიზმიდან პირობითი სივრცის შექმნის აუცილებლობა.¹

სიუჟეტური კლიშეების უარყოფა, საკუთარი სათქმელის მაყურებელამდე მიტანის სურვილი, მსოფლმხედველობის მთავარი საკითხების გამოტანა სათქმელში, ერთიანდება დრამატურგიის მხატვრულ მიზნებში და თუ პროცესს ლოგიკური საფუძველი ან გამოცდილების შეძენის სურვილი არ ახლავს, მაშინ თემა სრულფასოვან ფორმას ვერ იძენს.

ცხოვრებისეულ მოვლენებს, ფაქტებს დრამატურგი თავისებურად ხედავს, განცდილი ინდივიდუალურ აღქმას ემორჩილება, რაც რთული, სამაგიეროდ, საინტერესო პროცესია. მხატვრული აზრის ავტონომიურობა ამ პროცესის დამახასიათებელი ნიშანია და ახასიათებს, მაგალითად, ნეორეალისტურ, ასევე XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების დასავლეთ ევროპის კინოს დრამატურგიას.

კინოდრამატურგია სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურული ტექსტებისგან სპეციფიკით განსხვავდება და მიეკუთვნება კინოხელოვნებას.

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Москва, «Искусство», 1956, Том 4, ст. 45-47

გამოდის, რომ დრამატურგი ბუნებრივად მუშაობს ორივე ხელოვნების დარგის – ლიტერატურასა და კინოხელოვნებაში და ბუნებრივად უხდება ყველაფრის გათვალისწინება, რაც კინემატოგრაფიული სპეციფიკის საწინააღმდეგო შეიძლება იყოს.

ფილმის შექმნის რთული ეტაპების მიუხედავად, ძირითადი კითხვები თავდაპირველად მაინც ყოველთვის დრამატურგიული ნაწარმოების მიმართ ჩნდება. შეიძლება იდეა საინტერესოდ იკითხებოდეს, მაგრამ მისი განხორციელების ხერხები და ხედვები იწვევდეს უარყოფით დამოკიდებულებას. ესეც მუშაობის ბუნებრივი პროცესია.

კინორეჟისორი და თეორეტიკოსი მიხაილ რომი წერდა: „ფილმის საკითხს წყვეტს დრამატურგია. ყველაფერი მნიშვნელოვანია: მნიშვნელოვანია მსახიობთან მუშაობა, რეჟისორის გამომგონებლობა, მისი სამუშაოს სინატიფე, გამომსახველობითობა, ტემპერამენტი, მასასთან მუშაობის უნარი; მნიშვნელოვანია მონტაჟი, მხატვრული გადაწყვეტა; მნიშვნელოვანია ყველა ის კინემატოგრაფიული კომპონენტი, რაც გამოსახულების ფორმირებას ახდენს, მაგრამ კინოსურათის ფუნდამენტი სცენარია და ის წყვეტს საქმის წარმატების საკითხს. ის განსაზღვრავს აზრობრივ და მხატვრულ შედეგს“.¹

იდეა, ზეამოცანა ნებისმიერი დრამატურგიული ნაწარმოების არსის განმსაზღვრელია, მაგრამ დრამატურგი კინოში თავიდანვე ეძებს სახიერ ფორმას მისი განზოგადებისთვის და პირობით მოდელს ქმნის – დავარქვათ მოდელი არსებული რეალობიდან, ან მოდელი, რომელიც თავიდან ბოლომდე წარმოსახვის ნაყოფია. საბოლოოდ, მაინც ავტორის მიერ შეთხზულ და სინამდვილიდან აღებულ სიმბიოზს ვეხებით, რომელიც სხვადასხვა ფორმით წარმოგვიდგენს განცდილს, გადატანილს, პირობითსა და უმეტეს შემთხვევებში,

¹ Михаил Ромм, О Прозе. Ленинград, “Худлит”, 1969, ст. 54

რეალურს. ასეთი ზეამოცანა, სცენართან ერთად, ყოველ ნამუშევარს გააჩნია და განიმარტება, როგორც პიესის, სპექტაკლის, სამსახიობო სახის იდეურ-შემოქმედებითი მიზანი.¹

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს იდეაზე და შემდეგ მის განვითარებაზე მუშაობას აუცილებელი, უცვლელი თანმიმდევრობა სჭირდება. თავდაპირველად იბადება თემა, შემდეგ ხდება მასალის შეგროვება და მერე საბოლოო, ძირითადი იდეის ჩამოყალიბება. უფრო სწორად, იდეის მთავარი ღერძის განსაზღვრა. ადვილი შესაძლებელია, იდეის პროვოცირება ბევრად უფრო ადრე მოხდეს, ვიდრე საერთოდ სცენარის შექმნის აუცილებლობა გაჩნდება და სცენარისტის არქივიც სწორედ ამ მიზანს ემსახურება. ხშირად არქივიდან იბადება ცხოველი ინტერესი ამა თუ იმ ფაქტის, თემის მიმართ. იდეას ამ დროს, შესაძლებელია, სრულიად ჩამოუყალიბებული კონტურები ჰქონდეს, ამიტომ მისი დახვეწა წლების განმავლობაში მიმდინარეობს.

ნაწარმოების ჟანრის და სტილის საკითხიც მჭიდრო კავშირშია თემასთან. შეიძლება თამამად ითქვას, გარკვეულწილად დამოკიდებულიცაა და მისგან განპირობებულიც. სათქმელი და სატკივარი, რომლებიც თემაშია გაცხადებული, განსაზღვრავს ფილმის ჟანრსაც და სტილისტურ თავისებურებასაც. ამიტომ თემასა და სტილზე მსჯელობისას, დრამატურგიის როლის გარკვევისას, აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული ჩემოთვლილი კომპონენტების სრულფასოვანი თანაარსებობა, თუმცა გადამწყვეტი როლი საბოლოოდ მაინც თემას, პრობლემას და სათქმელს ენიჭება. კინომ, ალევორიული სამყაროს ძიებისას, წარმოსახვითისა და რეალურის გაერთიანება სცადა. ისტორიას თუ დავესესხებით, გამოცდილებამ

¹ Кучухидзе И. Поэзия и реальность. «Литературная Грузия», 1981, № 3, ст. 208

დრამატურგიაში ცხადყო, რომ დროდადრო, მძლავრ მიმდინარეობებში, მაგალითად, გერმანულ ექსპრესიონიზმში, სწორედ სოციალურ-პოლიტიკური რეალობა და არა ინდივიდის, არამედ საზოგადოებრივი ცნობიერება აიძულებდა კინემატოგრაფისტებს, აერჩიათ პირობითობა და ზეამოცანად კრებითი სახის – მსხვერპლისა და ძალაუფლების სიმბოლური სხვადასხვაობა ეჩვენებინათ მაყურებლისთვის.

მოგვიანებით, ნეორეალიზმი, პირიქით, განდევნის დრამატურგიიდან პირობითობის ნიშნებს და სინამდვილეს მიმართავს იმგვარი პირდაპირობით, რამდენადაც შესაძლებელია. მაგრამ, სწორედ ნეორეალისტების მთელმა ჯგუფმა გვიჩვენა, თუ რამდენად დიდი იყო წარმოსახვითის, ვიზუალურის როლი ნეორეალისტი მწერლების თაობაში, რაც მოგვიანებით მათ ხელში მხატვრულ იარაღად იქცა.¹

კინოდრამატურგისთვის ნათელია, დაახლოებით, რა ქმედითი და ვიზუალური სტილი სჭირდება ამა თუ იმ იდეისთვის თხრობითი ფორმის მისაცემად, მაგრამ ცვლილებების შესანარჩუნებლად, გმირის უწყვეტ მიზანთან ერთად, უკვე არა მხოლოდ გმირის, არამედ იმ გარემოს შესწავლაა აუცილებელი, რომელშიც დრამატურგი მიკროსამყაროს ათავსებს და სადაც უკვე არსებული რეალობის დეტალური დანაწევრება უხდება, რათა გამოარჩიოს მთავარი, არ გადატვირთოს ნამუშევარი ნაკლებად ქმედითუნარიანი მასალით. აქ კი თავს იჩენს საგანთა თავისთავადი ურთიერთკავშირი, მათი ბუნება. ჩვენ ბოლომდე გავიაზრებთ მიზანს – ერთს ან სულაც რამდენიმეს თავიდან ბოლომდე. ჩავთვალოთ, რომ დრამატურგის იდეიდან სცენარის ფორმაზე გადასვლის პროცესში ეს ზეამოცანაა, რომელიც ტრადიციულად მოქმედების მთავარი მოტივაციის შესაქმნელადაა მიმართული.

¹ Иванов В. О структурном подходе к языку кино, »Искусство кино», 1973, №11, ст.91

სცენარზე მუშაობის სპეციფიკის განსაზღვრისთვის, აუცილებელია ნამუშევრის სტრუქტურის გათვალისწინება, რაც მკვეთრად ჩამოყალიბებული ნიშნების ერთობლიობას ქმნის. ეს არის ამბავი, რომლის განსაზღვრებაც ორიოდ სიტყვით ხდება და სცენარისტის სამუშაოს საწყის პროცესს მოიცავს: რა ხდება, რას მოგვითხრობს სიუჟეტი, რომლის თხრობასაც იწყებს ავტორი და რომელსაც ხანდახან ძირითად სათქმელს ვუწოდებთ, ხანდახან კი ის თავისთავად განსაზღვრავს ყველაფერს დანარჩენს.

სიუჟეტი ტევადი ცნებაა: როგორც ვიცით, ის არა მხოლოდ მთავარ, არამედ გვერდითა მოტივებსაც გულისხმობს და ნებისმიერი მათგანის ერთ ძირითად ნაკადში გაერთიანება უნდა შეეძლოს. სიუჟეტის სპეციფიკას განაპირობებს საავტორო პოზიცია და სამოქმედო სივრცე, რომელსაც ვირჩევთ – იმის დამოუკიდებლად, რეალობას ეფუძნება ამბავი თუ შეთხზულს.

რაც შეეხება იდეას, სცენარის ასევე უმნიშვნელოვანეს საწყისს, შეიძლება ის სხვადასხვა კინემატოგრაფიული ფორმისთვის იყოს განკუთვნილი. ფილმის იდეა სხვადასხვა ასაკისა და მხატვრული ხელწერის მქონე სცენარისტებს სხვადასხვაგვარად ახასიათებს – იდეის საფუძველზე გამოიცნობა მათი ინტერესები, გრძნობათა ბუნება და სხვ.

სერგეი ეიზენშტეინი წერდა:

„სცენარი, მისი არსით მასალის გაფორმება კი არა, მასალის მდგომარეობის ერთ-ერთი სტადიაა“. „სცენარი არ არის დრამა. დრამა – დამოუკიდებელი ფასეულობაა და არა მისი მოქმედებით-თეატრალური გაფორმებითაა მნიშვნელოვანი. სცენარი კი – ეს მხოლოდ გარკვეული ემოციური სურვილის სტენოგრამაა, რომელიც ილტვის, გარდაიქცევა უამრავ მხატვრულ სახედ...“

სცენარი – ეს შიფრია. შიფრი, რომელიც ერთი

ტემპერამენტით მეორეს გადაეცემა.

ავტორი თავისი ხერხებით ალბეჭდავს სცენარში საკუთარი კონცეფციის რიტმს.

შემდეგ მოდის რეჟისორი და ამ რიტმის კონცეფცია საკუთარ ენაზე გადაჰყავს – კინოენაზე.

ის პოულობს ლიტერატურული გამონათქვამის კინემატოგრაფიულ ეკვივალენტს.

ესაა საქმის ძირი.

და არავითარ თვალს, რომელიც ფაქტებს ოპტიკურად გადმოსცემდა, არ ვცნობთ...“¹

კინოს სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, ამგვარი დეტალების ერთიანობაში, დრამატურგი აუცილებლად უნდა ითვალისწინებდეს კინემატოგრაფიული სპეციფიკის ყველა ნიშანს და, უპირველეს ყოვლისა, ერთი შეხედვით დაუკავშირებელი საგნების ერთიანობას. თხრობა, აღწერა სცენარში ფრაგმენტული ასახვისგან შედგება და, საბოლოოდ, იძულებულნი ვართ ვადიაროთ, რომ სწორედ ფრაგმენტები ქმნის მთავარს – მთლიან სურათს.

დროთა განმავლობაში გააქტიურდა პირობითობისა და სინამდვილის ურთიერთგავლენის პროცესიც. ამის შესახებ ინფორმაცია თავმოყრილია და გაანალიზებულია კვლევებში, რომლებშიც ქართული კინოს ზოგადი ეტაპობრივი გააზრება იკითხება და შემდგომ წლებში, დრამატურგიაში კიდევ განაგრძობს არსებობას სტილის ნიშნების სახით. რა თქმა უნდა, საინტერესო პერიოდია ქართული კინოსთვის, ვინაიდან კინოენის თვალსაზრისით, ეს ნოვაციების, მიგნებების ზანაა.

¹ <http://tehne.com/library/lef-zhurnal-1923-1925>

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ი. კუჭუხიძე, ეკრანი და ღრო, თბ., გამომცემლობა „კენტავრი“, 2010
- Аристарко Г. История теории кино. М., «Искусство», 1966.
- Базен А. Что такое кино? М., «Искусство», 1972.
- Барт Р. Избранные работы. Семиотика, Поэтика. М., «Искусство», 1989.
- Вейцман Е.М. Очерки философии кино. М., «Искусство», 1978.
- Иванов В. О структурном подходе к языку кино //»Искусство кино», 1973, №11.
- Михаил Ромм, О Прозе. Ленинград, Худлит, 1969.
- <http://kinodramaturg.ru/v-k-turkin-dramaturgiya-kino/2/>
- <http://theatstory.ru/page/dramaturgicheskaja-forma>
- <http://4screenwriter.worldpress.com/2010/07/10/walter-dialogue>
- http://www.proza.ru/rec_writer.html?almadovar
- <http://tehne.com/library/lef-zhurnal-1923-1925>
- <https://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/29/hitch-about-script/>собрание сценариев и книг по драматургии Альфред Хичкок сценарии

აიგულ ტუიაკბოვა,
ტ. ჟურგენოვის სახელობის ყაზახეთის
ხელოვნების ნაციონალური აკადემია
დოქტორანტი
თანახელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური

**ტრადიციული წმინტების, როგორც
სულიერი კულტურის ანარქი
ყაზახურ კინოში
(ფილმ „მომთაბარეს“ მიხედვით)**

ანოტაცია

სტატიაში ასახულია ყაზახი მომთაბარე ხალხის კულტურა, მათი მდიდარი და მრავალფეროვანი სულიერი სამყარო. ხალხური ტრადიციების, რიტუალების, წეს-ჩვეულებებისა და ანდაზების გარდა, რომლებიც ფილმ „მომთაბარეში“ არიან წარმოდგენილი, ჩვენ შეგვიძლია ყაზახური კინოს სამყაროში ამოვყოთ თავი.

„მომთაბარეს“ რთული ისტორია აქვს. ამ კინოპროექტს, გაქირავებაში გამოჩენით, მილიონობით მაყურებლისთვის ყაზახი ხალხის გმირობისა და ბრძოლის, ასევე, დიდ ზან აბილაზე უნდა მოეთხრო, რომელმაც შესძლო მთელი ერის გაერთიანება და ჯუნგარის მრავალრიცხოვანი არმიის განადგურება.

პროექტი ყაზახეთის რესპუბლიკის პრეზიდენტ ნურსულტან ნაზარბაევის შეკვეთა იყო, რომელსაც ქვეყნის კინოთეატრების ეკრანების მეშვეობით მეომარი და ბრძენი ყაზახების აღრინდელი სულის აღორძინება უნდა მოეხდინა.

დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, ახალგაზრდა ყაზახი ერისთვის, მისი წარსულის ფესვების აღორძინებას, რომელშიც შენახულია მდიდარი კულტურა თავისი წეს-ჩვეულებებით, ტრადიციებითა და რიტუალებით, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. და ეს თემა დღემდე აქტუალური რჩება.

Айгуль Шаймуратовна Туякбаева,
Казахская Национальная академия искусств имени
Т. Жургенова
Докторант 3 курса

**ТРАДИЦИОННЫЕ ОБРЯДЫ И РИТУАЛЫ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ В
КАЗАХСКОМ КИНОМАТОГРАФЕ
(по фильму «Кочевник»)**

Кинопроект «Кочевник» – который возник в середине девяностых годов. задумывался как грандиозное историческое полотно, призванное рассказать миллионам зрителей о великом казахском хане Абылае, сумевшем собрать под одни знамена войска трех казахских жузов и разгромившего многотысячную армию джунгар. Исторически хан Абылай возродил былой дух казахов, что фактически, способствовало краху великой непобедимой империи джунгар. В тематическом плане проект был политически актуален для молодого государства, ищущего свои корни в относительно недалеком историческом прошлом. Данный проект был заказан президентом Республики Казахстан Нурсултаном Абишевичем Назарбаевым и взят под контроль администрацией президента.

В основу фильма легли события, происходившие в 18-веке – освободительная война казахов против джунгарских завоевателей.

Героями фильма являются реальные исторические личности: хан Абулхаир, Аблай-хан, мудрый Толе би, предводитель джунгар Галдан Церен.

Центральная фигура фильма – герой Мансур, ставший Аблай-ханом, проходит все испытания

подлинного народного полководца, но при этом не теряет притягательных личных черт, благодаря удачно выписанной лирической линии его любви к девушке-воину Гаухар.

Основной каркас кинофильма таков. 18 век. Казахстан. На просторах Туркестана мудрец, воин и прорицатель Ораз пытается найти новорожденного сына султана Вали. Ораз заранее предвидел, что казахские племена, и весь народ может и должен объединить для защиты своей земли от многочисленных врагов, недавно родившийся сын султана Вали- Мансур (в будущем нареченного Аблай). Главные противники казахов, джунгары, под предводительством храброго война Шарыша, также находятся в поисках наследника. Мудрец опережает врагов, успев перехватить младенца из передвигающегося по степям каравана. В течение следующих двадцати лет, он должен вырастить из Мансура настоящего война, способного объединить казахские племена и бросить вызов иностранным завоевателям. В одном из сражений Мансур выходит на поединок «жекпе жек» (один на один) с джунгарским батыром Шарышом и побеждает его. Посрамленные джунгары уводят свои войска. Народ узнает, что молодой воин Мансур – потомок кроважадного Абылая. Затем джунгары устраивают западню и берут в плен Мансура. В неволе у врагов находится и его возлюбленная Гаухар, которая ради сохранения жизни своему брату поневоле стала младшей женой сына Галдан-Церена Шарыша. Кульминационная сцена – поединок Мансура не на жизнь, а на смерть с неизвестным противником, который, к несчастью, оказывается его другом-соратником Ералы.

Стремительное начало фильма: нашествие многочисленного войска джунгар на кочевников. Вся безысходность народа, трагизм находится в эпизоде фильма, где показана юрта, оголенная, без шанырака, и бесик (люлька), оставленная в суете. Если мы обратимся к символике юрты, то поймем, почему не показана в фильме массовая гибель мирных людей, нет их ужаса, хаоса. Авторы фильма обратились к языку символов. С их помощью они передали ужас и боль, хаос и страдание, безысходность народа, но сделали это очень тактично, не вызывая у зрителя чувства страха и жалости или сочувствия, которые бы непременно возникли, если постановщики фотографически отразили бы это событие.

Например, шанырак – навершие юрты, а также символ рода, символ единства людей и т.п. Через эти символы кочевник объяснял и осваивал окружающий мир, регулировал отношения внутри семьи, рода или жуза. Большая часть жизни кочевников проходила в его микрокосмосе – юрте. Она была одной из доминант жизнеобеспечения казахов, она же была показателем искусства, здесь каждая вещь, имеющая утилитарное значение, способствовала своими качествами, проявившимися в декоративно-прикладном оформлении, духовности. Заслуживает большое внимание символика казахской юрты, раскрывающая духовно-культурные и научно-философский смысл юрты. Сборка и разборка ее при перекочевках на другое джайлау символизировали наступление Хаоса и вновь создания Гармонии. Вообще, символизм кочевой культуры представлял собой философское отношение к миру и был нормой жизни. Не было разделения философии мира и быта, они были взаимосвязаны.

Рассматриваемый объект символики не просто физическое описание юрты, но и передает его смысловое значение. Таким образом, символика юрты в традиционном мировоззрении казахов определил и мировоззренческий опыт повседневного быта.

Шанырак (навершие юрты) был семейной реликвией, символом продолжения рода. Он передавался из поколения в поколение. Старшие дети, отделяясь от родителей, получали енши (свою долю), в юрте оставался самый младший сын. Хозяйство у него было общее с отцом, он был наследником всего его богатства и назывался шанырак иеси (хозяин дома). Когда умирал последний представитель рода, на его могиле оставляли шанырак. Символ шанырака – крест в круге – знак вечного движения в природе солнца, символ эволюции, развития жизни.

Проявлением ситуации «смерть» являлось разрушение деревянного остова юрты, особенно дверных косяков. С этим связан запрет в обыденной ситуации вставать на порог и опираться, прислоняться к дверному косяку, держаться за притолоку и т.п. – «босагага турма жетим боласын», – «не вставай на порог, осиротеешь».

В центре юрты находится очаг. Это не только топографический центр ее, но и функционально важное, сакральное, священное место. Почитание очага выражалась в умилоствлении духа огня – хранителя очага. При первом заходе в юрту свекра или свекрови в свадебную юрту (отау) невеста лила растопленное сало в огонь очага. При этом отправитель обряда и присутствующие женщины проговаривали: «От-ана, Май-ана, жарылка» – «Мать-огонь, мать-Умай, благослови». С почитанием очага,

уважительным отношением к нему связаны запреты специально тушить огонь. Для далеких предков казахов угасание огня в очаге означало прекращение жизни семьи. Поэтому одним из самых тяжелых проклятий было: «Ошакта отын сонсін – «Пусть погаснет огонь в твоём очаге». В представлении казахов казан-ошак (очаг) является символом продолжения рода, функционирования семьи, поэтому казахская пословица гласит: «катыныннан айырылсан да казан-ошагыннан айырылма» – «Хоть с женой разведешься, но некому не давай свой казан-ошак».

В целом выражения, характеризующие целостность, сохранность, устойчивость деревянного остова юрты и ее войлочных покрытий, символизировали у казахов благополучие.

Следующий не менее важный эпизод фильма, когда в степи Ораз внезапно настигает Шарыш со своими воинами. Ораз дал им отпор и достойно выиграл сражение. Когда Шарыш сказал, что хан отрубит им головы, если они вернутся домой без него, то Ораз вызвался поехать с ним. Ораз верил в то, что никто не причинит ему зла, так как он ехал с «миром» – таков был Закон Степи. Каким тяжелым не было время, какие испытания не ложились на плечи степного народа, они должны жить по Закону Степи, оставаться людьми, не терять доверия к другим, а в особенности – доверия к мирному пришельцу.

Этот долг регулирует взаимоотношения между людьми, и потому его можно назвать внешним по отношению к человеческой личности. В степи всегда действовал строгий закон гостеприимства – если незнакомец пришёл в дом, хотя бы и без приглашения, и при этом не представляет прямой угрозы хозяевам,

он должен быть принят самым наилучшим образом. Ради него режут последнего барана, он ест за одним столом с хозяином, который вместе со всей семьёй делает всё в пределах разумного, чтобы угодить гостю. Человек, без приглашения явившийся в чей-то дом, тем самым доверил хозяину дома свою безопасность. В условиях степи он проявил доверие даже раньше – когда отправился в длинный путь, возможно, не имея припасов на обратную дорогу. Оставить путника в степи без ночлега и воды иногда равнозначно убийству. Поэтому степной закон гостеприимства не знает дозволенных исключений – его нарушители теряют честь, поскольку не имеют совести. И здесь мы видим, что хотя Ораз и Галдан – Церен являются непримиримыми врагами, его принимают не как врага, а скорей всего как гостя.

Особое место в казахской традиционной культуре предназначается бесик – люльке, в эпизоде фильма показана вне юрты, что было нехарактерно для мирного времени, так как у казахского народа «Бесік» является священной, желаемой, приносящей добро домашней утварью...

И десять, и сто лет назад сидела мать у колыбели и пела песню, укачивая младенца..ю У казахов и у многих народов Центральной Азии незаменимым помощником был бесик. Никто не может точно сказать, когда он появился, но ясно то, что это одно из гениальных изобретений кочевых народов. Нашим предкам-кочевникам нужна была такая колыбель, которую можно было легко разобрать и быстро отправиться в дорогу.

С тех времен и по сей день уважение к бесику – это уважение к прошлому и будущему народа. Это ценная вещь, которая была частью быта, традиций и

воспитания. Недаром о воспитанном человеке казахи говорят: „Бесік көрген” (бесика до земляного).

По древнему поверью, колыбель нельзя жечь, ломать или удлинять. Считается, что этим можно укоротить жизнь ребенка. В каждом доме имелся свой счастливый бесик, а тем, у кого его еще не было, колыбель изготавливалась заново.

Колыбельные песни имеют древнейшее происхождение. Некоторые источники свидетельствуют, что корни колыбельных песен идут из заговоров и обрядов первого укладывания малыша в колыбель. Это связано с древними домусульманскими верованиями, когда считалось, что особенно в первые 40 дней жизни ребенку угрожает наибольшая опасность, что его могут подменить злые духи или наслать на него болезни и хворь. Матери и бабушки, как главные сочинители детских колыбельных песен, стремясь оградить ребенка от влияния злых духов, уберечь от напастей, защитить его от болезней и от плохого сна, произносили заговоры, которые впоследствии стали колыбельными песнями.

Мудрец – Ораз спешит на помощь. Подъехав к повозке, где находилась мать с ребенком, приоткрыв занавеску, увидел младенца, от которого зависела судьба целого народа. У него на лбу была отметина сажей (күйе), чтобы не сглазили ребенка. У казахов есть такое поверье, что младенец больше всех повержен сглазу. Над изголовьем его бесика вешали бусы, серебряные монеты, голову змеи, одевали ребенку старую одежду, чтобы сберечь малыша от сглаза. Запрещено изумляться новорожденному. Если о ребенке говорили что-то особенное, то говорили: «Тіл – аузым тасқа» (имелось ввиду, что слова сказанные попадут не на ребенка, а на камень).

Если такие слова ненароком сказаны, то нужно трижды сплунуть. Оразу удастся спасти малыша.

Мудрец понимая, что враги не оставят в живых наследника султана, просит отца, отдать ему сына на воспитание. Ему было дано имя Мансур. Учитель долго со всей степи собирает самых лучших мальчиков и обучает их военному искусству.

Все внимание мудреца направлено к тому, чтобы поддерживать телесную силу детей и скорее их поставить на ноги, научить их жить по Законам Степи – по правилам нравственности, основанные на преданиях, обычаях и опытах.

Кочевой образ жизни определил и духовно-культурное основание Казахского ханства: будучи на коне, находясь в состоянии динамики (Мурат Ауэзов), то есть движения, степняк просто не имел возможности накапливать материальные ресурсы. Да он и не нуждался в них, ибо «был мало привязан к материальному миру» (Едихан Шаймерденулы). А потому казахи-кочевники, не отягощенные материальным балластом, главное свое богатство: духовную силу, высоту и величие, несли в душе, хранили в сердце.

Абылай стремился сохранить независимость казахского ханства. Содержал крупную армию, укреплял обороноспособность. Укрепил экономические связи, торговлю с соседними государствами. Этнический состав казахского ханства существенно увеличился за счет калмыков, башкиров, киргизов, каракалпаков и среднеазиатских народов. Численность казахов достигла тогда около 3-х млн. Россия, Китай, Джунгары, Хивинское ханство, Бухарско ханство: все они поддерживали тесные связи с казахским ханством во время правления Абылая.

Абылай сумел объединить все казахские жузы, сохранил казахские земли. Он сумел удержать власть, а потом создать новое казахское государство, которое признали Китай, Россия и южные соседи. Как видим, процесс сложения казахского народа – длительный исторический процесс, который заслуживает внимания благодарных потомков.

Обман доверия, повлекший за собой гибель доверившегося, был тяжелейшим преступлением в Степи. Когда оседлые соседи по своему невежеству убивали официальных гостей — степных послов, кочевники навсегда запоминали город убийц и считали его своим смертельным врагом вплоть до дня отмщения, который рано или поздно приходил. Современная культура также считает убийство послов и парламентёров военным преступлением, но она освоила эту норму на много веков позже Великой Степи. Долг доверия не знает изначального деления людей на своих и чужих. Обычай степного гостеприимства показывает, насколько сильным было его действие в отношении именно чужих. В этом проявляется абсолютный универсализм Небесного Закона.

Свобода воли не означает отказа от подчинения установленному порядку и приказам, необходимым для координации коллективных действий. Она означает лишь то, что любое внешнее подчинение проходит постоянную проверку на соответствие Небесному Закону. И при расхождении с этим Законом внешнее подчинение должно прекращаться, а личность должна принимать собственные решения, сообразуясь лишь со своей совестью и умом.

В фильме прослеживается взросление мальчиков. Однажды их посещает султан Вали. По старинному

казахскому обычаю он просит назваться мальчиков. Каждый называет себя и происхождение, но только двое назвались казахами. Это был сын султана Вали – Мансур и его друг - Ералы.

Память об умерших, их имена передавались из поколения в поколение. При этом отношение к предкам, конечно, не исчерпывалось благоговением и страхом перед ними. Потомки явно стремились к близости с предками, к поддерживанию отношений, в которых, как считалось, были равно заинтересованы и умершие, и оставшиеся на земле.

Традиция почитания духов предков обязывала тюрок знать свою родословную до седьмого поколения, подвиги дедов. Каждый мужчина понимал, что и его поступки будут также оценивать семь поколений. Вера в Тенгри и в небожителей устремляла тюрок на достойные дела, к свершению подвигов и обязывала к нравственной чистоте. Ложь и предательство, отступление от клятвы воспринимались ими как оскорбление естества, следовательно, самого Божества. Признавая коллективную ответственность за род и племя, а также наличие наследственных признаков, тюрки не позволяли людям, причастным к предательству, жить и иметь потомков. Такая стратегически важная память о предках должна была оформиться в культ предков, которые у кочевников считались живущими в своих потомках. Этот культ не нуждается в особой мистике, и на практике не противоречит вполне логичному представлению о наследовании духовной воинской культуры по мужской линии. В каждом мужчине живут его великие праотцы-воины, причём — не столько в виде доли генетического кода, который разбавляется вдвое в каждом поколении, сколько в

виде комплекса духовных качеств — того мужества, которое может передаваться через поколения от наиболее выдающихся отцовидецов, накапливая в себе их лучшие достоинства. Разумеется, этот комплекс гораздо лучше передаётся, если наследник знает о его существовании и помогает подсознательному наследованию ещё и целенаправленным интересом к достоинствам предков.

Предков помнили по именам, а имена храбрейших богатырей прошлого звучали в качестве боевого клича рода. Если же собиралась многоплеменная орда, её общим боевым кличем был возглас «Аруах!». Это слово соответствует обобщённому понятию духа предков. Этот клич звучал над ордой Батыя, и впоследствии его приняла русская армия в виде возгласа «Ура!». А затем его заимствовала и вся Европа до самой Англии.

В эпизоде фильма, в честь приезда вождей племен (которых собрали для обсуждения вопроса об объединении), организуются игры, состязания для молодых людей. Перед началом любого благого дела, по обычаю казахского народа, уважаемые люди аула, аксакалы, произносят бата. Бата, которая была дана перед кокпар: «О Всевышний! Пусть страна, а земля расцветет. Пусть у воинов прибудет силы, а у коней — резвость! Да поднимется дух у народа, да иссякнет сила у его врагов!». Бата тоже звучит неоднократно в фильме: выход на поединок Мансура с Шарыном, ...ата — благопожелания, отражающие веру в магическую силу слова. О его значении в жизни казахов свидетельствует пословица «Жанбырмен жер көреді, батамен ел көгереді» — Для народа бата то же, что дождь для земли, без которой земля засохнет. Бата — благословление в путь, на добрые дела. Любое

событие, той, путь начинается и завершается с бата. Содержание бата, совершаемых особо уважаемыми людьми, составляет забота о будущем народа. После бата начинается азартное зрелище – кокпар, куда собирается стар и млад.

В другой части поселения проводится другая, не менее интересная национальная игра – это «казакша курес» – борьба. Эта игра начинается с того, что участники помогают друг другу держать мягкий крепкий кушак и как можно крепче хватаются за него. Дело это очень серьезное. Без крепкого захвата не получится ни хорошего броска, ни силового приема. Побеждает тот, кто сумел бросить соперника на лопатки. Эта игра требует физической силы, сноровки, быстрой реакции, естественно, она оказывала большое воспитательное значение. Батыры – победители были образцом для подражания, как для детей, так и для молодежи.

Гаухар- девушка воин, она с детства находилась с Мансуром и Ералы и обучалась военному ремеслу. Качаясь на алтыбакане, она роняет платок, который поднял Мансур. Мансур с детства был не безразличен к ней. В нескольких кадрах это можно понаблюдать: разговор на берегу реки, когда они были еще детьми, восхищение ею храбростью и ловкостью Мансура во время тренировок, игр. Но настоящая любовь появляется с их взрослением. Мы видим Мансура, испытывающего сильные возвышенные любовные чувства и переживания, связанные с поднятием платка, что означало его объяснение в любви.

Особую роль платок играет в обычаях и традициях казахского народа. Платок, за все свое время существования стал символом женской чистоты и материнской любви. В данном случае

платок это не просто атрибут женского костюма, это символ чистоты, и он мог быть передан только в руки избранника, будущего мужа. В казахском обществе запрещалось девушке открыто показывать свою симпатию, поэтому платок использовали как способ выражения отношений. Если джигит поднимал упавший платок девушки, и не возвращал его, это означало, что девушка ему интересна. Платок был элементом обычаев и традиций казахского народа. После свадьбы старшая сестра передает свой головной платок младшей сестре. Это как бы означает: «пришла твоя очередь найти свое счастье». Все замужние молодые женщины обязаны были покрывать свои головы белым платком.

Народ продолжал бедствовать: вожди племен опять не договорились о воссоединении. Но к тому времени «волчонок стал волком». Настало время, когда Мансуру «надо принять участие в судьбе народа», – об этом сообщает Ораз Мансуру в своей юрте, у очага, потому что это не только топографический центр ее, но и функционально важное, сакральное, священное место.

Огонь считался в юрте частицей солнца и напоминал о дарах Тенгри. Кроме того, очаг – связующее звено между предками и потомками, символ преемственности поколений. Один из древнейших и строго соблюдавшихся запретов – запрет гасить огонь в очаге. Погашенный огонь – символ упадка рода, распада семьи. Огонь может догореть и погаснуть сам, хотя, вероятно, в более ранние времена огонь в очаге должен был гореть постоянно. Огонь-очаг всячески сберегался и содержался в чистоте, нерадивое отношение к нему могло привести к тому, что он сердился и «уходил» из

юрты. Нельзя было передать огонь чужакам, а также выносить его из юрты после захода солнца. Вместе с огнем могло уйти счастье и достаток семьи.

После поединка Мансура Ералы уезжает к джунгарам освободить Гаухар, которая попала в плен, но об этом он не говорит другу. Учитель объясняет Мансуру, почему он отпустил Ералы: «Он рожден помочь тебе сделать то, для чего рожден ты. У тебя свое особое предназначение. Ты избран Звездами, чтобы объединить казахов».

Снова начинается война. Это было «решающее сражение, когда казахи или приобретут свободу, или потеряют надежду навсегда». Народ сплотился как никогда. Настала долгожданная победа.

Высоко ценит народ своих предков за сохранение Великой Степи, великую любовь к родной земле и родному народу. И сегодняшняя независимость Казахстана – это «священная ценность, переданная нам мужественными предками – кочевниками Великой Степи». (Н. Назарбаев). Ею надо дорожить и беречь, – таков был завет наших предков.

Список литературы и Internet-источников:

- Все самое интересное о платке: интересные факты из истории платка. WWW. Платок.
- Кенжеахметулы С. Быт и обычаи казахского народа. - Алматы, ОАО «Алматыкитап», 2006, 2007.
- Безертинов Р.Н. Тэнгрианство – религия тюрков и монголов. – Казань, «Слово», 2004.3. 3. Кокумбаева Б.Д. Культурология тенгрианского искусства. – Павлодар, 2012
- Тенгрианство–древняя религия казахов. Национальный Медицинский университет имени С. Д. Асфендиярова. - Интернет- ресурсы.
- Дмитрий Мадигожин, Сматай Аязбаев. Логика Небесного Закона - Көк Төре.- Интернет- ресурсы. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов.–Алма- Ата «Ғылым», 1991.

ნური ნალბანთოდლე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საშემსრულებლო მიმართულების დოქტორანტი
დრამის რეჟისურის მიმართულებით,
ხელმძღვანელები: პროფ. თამარ ბოკუჩავა,
პროფ. ზაზა სინარულიძე

კოსმოსი, დრო და დრამა

ანოტაცია

აღნიშნული სტატია დრამატურგიისა და დრამატურგიული დროის შესწავლისა და ანალიზის მეთოდოლოგიას ეძღვნება. კერძოდ, ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ საბუნებისმეტყველო კონცეფციების გამოყენებას.

სამყაროსა და ხელოვნების ნიშუშებს გააჩნია სტრუქტურა. ამ სტრუქტურის საფუძვლების გაგება და ანალიზი სწორედ სამყაროს და ხელოვნების ნიშუშების შეცნობასთან მიგვიყვანს. დროის კონცეფცია სამყაროსა და დრამის გაგებაში საკვანძოა.

დრამატურგიული ნაწარმოების ანალიზისას ჩვენ ვიყენებთ სამეცნიერო და ფილოსოფიურ მეთოდებს. მაგალითად, დრამატურგიული ნაწარმოების მხატვრული დროის პარადიგმისა და სტრუქტურის ანალიზს დიდი აფეთქების თეორიისა და მისი შედეგების ამსახველ ენთროპიის თეორიას ვუსადაგებთ.

ანალიზის საფუძველზე, აღმოჩნდა, რომ ტრაგედიის სტრუქტურა და სამყაროს გაფართოების მოდელი, რომელიც სამყაროს კონცეპტუალიზაციისთვის გამოვიყენეთ, ერთმანეთის მსგავსია. ტრაგედიის ანალიზისთვის ასევე შეგვიძლია გამოვიყენოთ დიდი აფეთქების თეორია და ენთროპიის კონცეფცია.

სწორედ ამ მეთოდების გამოყენებით შეგვიძლია შევისწავლოთ და გაგაანალიზოთ, მაგალითად, სოფოკლეს ისეთი პიესები, როგორებიცაა „ოიდიპოს მეფე“ და „ოიდიპოსი კოლონოსში“.

Nuri Nalbantoğlu

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia

State University,

Phd. student of Performing

Direction in Drama Directing,

Supervisors: prof. Tamar Bokuchava,

prof. Zaza Sikharulidze

COSMOS, TIME AND DRAMA

We encounter ‘structures’ when we examine the universe. Everything, from galaxies to tiny atoms, has a structure. We can tell that the ‘understanding’ we have of these substances is proportional to what we can explain about these ‘structures’. In works of art, also, perceiving the ‘structure’ and analyzing it will lead to understanding the work. The structure is also the basis of art. There is no art without a structure. Both the universe and art have structures. Art can be defined in a number of ways, but the most inclusive definition is this: *Art is an alternative universe!* Universes that have existed, universes that are too impossible to exist, imaginary universes and universes that can’t even be imagined... Now, art is about creating these universes. An artist is a master builder of structure that constructs an artwork; these ‘universes’.

Drama also has a structure. What Aristotle tries to do in his Poetics is to explain this structure. Aristotle has examined the structure and made suggestions regarding it. For Aristotle, this structure consists of the story, the

space and the time. The story (mythos) contains the characters and the events, where space and time are other dimensions of this universe. Another important phenomenon that helps us to comprehend the structure of both the drama and the universe is the concept of “time”.

Time is a subject of philosophical speculations – about time wrote different writers and philosophers of the past and present. What were the main questions? Does time really exist? Is it illusion or a substance? For example, Zeno considered that time is connected with movement and he supposed that movement is an illusion. In our daily experience we believe that time exists, because we cannot imagine our life out of time, everything exists and changes in time – sun rises, seasons change etc.

The phenomenon, which makes us understand the concept of time, is the matter. Time is a magnitude that is identified as a space where matter exists in time continuum. The units of time are used to measure movement of objects, life, history... For example, within the classical (Newton) physics if one knows the data at the moment of a ball tossed upward, one can calculate its exact height after any moment. Therefore, time constant of Newton is based on certitude; which means that everything can be predicted and calculated in his world. He is a determinist, and time is the most reliable and constant building block of this determinism. In the world of low velocity, that is to say in human life, in observable universe we have a perception that time progresses in constant speed. Within this scope, we think that time advances everywhere with the same speed; however, our conception of time will change as we pass to modern physics. Newton Physics that is valid in low velocity breaks down as we approach to the speed of light. From now on, time is no longer a

phenomenon accelerating at constant rate, but a variable dependent on mass and velocity. For example, when we move at the speed of light, we can no longer mention the progression of time. In these circumstances, time is not absolute but relative.

As we remember the twin paradox, one of the identical twins makes a journey into space at the speed of light and returns home to find that the twin who remained on Earth has aged thirty years more than him. According to Modern Physics time is relative; that is to say, in different speeds flow of time dramatically changes. On the other hand it is certain that perception of time is subjective what means that we do not always perceive the flow of time as a constant phenomenon. In some cases it seems to us that time accelerates too quickly, for example, when we are getting ready for an important exam or when we're having fun and are happy. In a manner, time decelerates when we focalize on it and accelerates when we're unaware of it. Even though these examples rely on personal experiences and perceptions, they give us opinion about the nature of time.

Time measurement informs us about “the place “and subsequence of events and happenings in the flow of time. These are two things entirely related to time concept. How can we understand which one of two incidents took place first? First of all we should agree that time advances straightly from past to future and all events and phenomena are included in it. The only problem here is to define what happened earlier and what later. In physics the realization of two events will be aligned by ‘entropy’¹.

¹ **Entropy:** Entropy is a term of thermodynamic that represents in physics, the thermal energy of a system, which cannot be transmitted into mechanical work. It is the second law of thermodynamics and defined as irregularity. As the regularity (density) is at its maximum level before the big bang, entropy is zero. After the big bang entropy,

Aristotle explains the task of subsequence by category of reason⁴ and action. Action could be understood as a logical chain of related events.

Can we use the physical method in drama analysis? We suppose that it is possible. We try to explore the dramatic events through the concept of entropy. The level of entropy depends on the time passed from the initial explosion (big bang)¹. The farther we are the more entropy is. We presume that the more irregular events take place later. To imagine what we mean we can bring an example of a perfume and the level of entropy in three different cases. In the first case (before big bang) perfume is closed in a bottle and the level of entropy is very low. In the other case we spray perfume in one room of three room house. Now the level of entropy is higher. In the third case we smell perfume spread in each room of the three room house – here we have the highest level of entropy. So the level of entropy indicates how close we are to the initial point, the exposition or initial stage of a big bang.

As we noted we can compare the initial condition of events in drama to the condition of matter before big bang as well as with a bottle of perfume before it's opened. The universe continues to expand, to advance towards the disorder from the absolute order after the big bang. Theory of entropy suggests also that time is unidirectional- time flows one direction. We cannot put back into the tube the toothpaste after it has been squeezed. All the incidents can be put into an order of precedence

which means irregularity, starts to escalate.

¹ **Big Bang:** The universe was formed by a tennis ball sized sphere (absolute density) that has compressed the basic unit of matter in itself, and the infinite space encircling this sphere. 13.8 billion years ago, this sphere has exploded and the occurring substances have expanded all over the world. This expansion still continues.

with the entropy. Theatre scripts can also be interpreted in this direction. In fact, incidents in the script advance in harmony until the climax or the peripeteia (big bang). Starting from this point (climax), disorder takes the lead and pursuit of order continues until the end of the play. In this matter, the level of disorder will increase as and when time advances.

For Oedipus, all is well in life, since there is an order. However, disorder runs the show starting from the moment that he comes to know that he has killed his father and then married his own mother. This disorder will continue and accelerate until the “disappearance” of Oedipus.

Polybus, King of Corinth, and Queen Merope love and raise Oedipus as if he was their own child. The king and the queen live happily with Oedipus, until one day, a drunken guest treats him like an ‘adopted child’ during a feast. The next day, the young man asks his parents about this and they both deny it. Oedipus has his doubts, and these doubts would be the beginning of the end. First, the absolute order of Oedipus’ universe would collapse... Thereon, Oedipus leaves for Delphi. The prophet predicts a hideous future: Oedipus will lay with his mother, an offspring -a product of adultery- will be born and he will kill his father, the person who gave Oedipus his life. Oedipus, terrified, runs away without knowing where to go, never to return to Corinth again. As he leaves Delphi, he comes across an old man that he doesn’t know, riding a cart at a narrow junction with a couple of servants. They dispute over the right of way and in the end; Oedipus kills the old man, which was actually his father. Let’s stop and think for a while: What if Oedipus never came across this man? Maybe he would go to another country and live on without any problems.

But the big bang happens right at that moment in which he kills his father, and there is no turning back. The order is replaced by disorder that grows day by day. As of this moment, Oedipus' life would move towards disorder, which is chaos. Oedipus dedicates the remaining days of his life to a search of order, wishing for the chaos to end. But is it possible? After the big bang, the universe would expand until its' limit point. Nothing would be able to stop this expansion. The most accepted design of the universe is based upon the idea of it expanding until the border of the universe and then tightening, shrinking due to gravitation until the initial point, the point of big bang. The whole universe has been shrunk into a sphere/point the size of a single tennis ball, exploded (big bang), expanded, stopped at the limit, tightened and shrunk again until it was as small as a tennis ball once again, thus, completing the cycle of the universe. Disorder has grown with big bang, and then it has shrunk and came back together to a state of absolute order. The structure of tragedies is similar to this. Tragedies begin and grow. Everything is in order during this process. Then, the big bang occurs in climax or peripeteia, the order breaks and disorder starts growing. In the end, the protagonist of the tragedy dies, leading to the construction of a new order (absolute order) both for him and everything else, so the cycle is complete, until a new big bang. This cycle goes on and on.

Let's get back to Oedipus' story. The moment than Oedipus kills his father and marries his mother, *just like the universe expanding and reaching its' limit*, is the moment that Oedipus realizes his destruction. After this destruction, what the protagonist of the tragedy, Oedipus has to do is close his eyes (blinding himself) against this world chaos (disorder) and get away from everyone and

everything. The following action of Oedipus is taking the road; he is looking for peace and desires to be alone, what could be explained by his yearning for cosmic order. He wants to get back to way things were before the big bang, to peace and happiness. He does not prefer killing himself like Jocasta, because death means annihilation. Total annihilation does not exist in the universe. We know that the total energy of the universe doesn't change, potential energy turns into motion, solar energy turns into heat. There is no such thing as lost energy. This is true for matters too. Matters don't vanish, they transform into each other. Every substance that forms the universe is made of a determined number of types of atoms. The most significant number in the universe is 10 to the 46th power; which is presumably the total number of all atoms in the universe! That's what Carl Sagan meant when he said "The nitrogen in our DNA, the calcium in our teeth, the iron in our blood, the carbon in our apple pie have all been made in collapsing stars. We are made of starstuff"¹: You can't destroy something in the universe, you can only change its' structure...

Back to Oedipus's story: 20 years pass. We see Oedipus as a majestic person at the end of his exile despite the fact that he is blind, miserable and about to die. Antigone is a grown woman now, and his most faithful child. They end up in Kolonos, a sacred place. But unhappy Oedipus has no peace in there either. Their sons, Eteocles and Polynices want to manipulate Oedipus and make him go under their tutelage for their own interests. Ismene brings him a word; "If you die without a grave, if nobody knows where you are buried, it will bring them misery and grief. So they want to take you near Thebes, where you can't have your own way". Thereon, Oedipus

¹ Sagan, Carl. "Cosmos". Random House, New York. 1980

casts out Creon and his own sons with the help of Theseus, King of Athens. Theseus does not reject Oedipus and takes him into his land. Well, how does the story of Oedipus end? Sophocles does not reveal a fine ending for Oedipus. Oedipus is not an ordinary man that could just be buried and forgotten! His end is mysterious. The earth opens up and Oedipus ‘disappears’ into this gap. We think that he is dead, but this death is no ordinary one, because the death of someone means that this individual vanishes. Yet, the disappearance of Oedipus is a sign of him transforming, passing on to another dimension, and his soul rising up to a *sacred level*. Oedipus doesn’t vanish, he transforms, and thus, he advances towards absolute order, perfection. Every discipline has its own definition of ‘absolute order’: For Plato, this is a world of ideas. To me for human life the absolute order is ‘death’. Since death signifies the transformation of human form into energy. In astronomy, it’s the ‘moment’ before the big bang in which entropy is minimal. For religions, it’s ‘God’. Sophocles must be influenced by Plato, his coeval; that’s why we can think that Oedipus has gone towards the world of ideas, in another approach, towards the one and only god. His words, “I see!”, at the end of the play; can be interpreted as a blind man seeing and perceiving this world of ideas, the absolute order, or god.

References:

1. Sophocles “Oedipus The King”, “Oedipus at Colonus”, “The Project Gutenberg EBook”. London. 2006
2. Sagan, Carl. “Cosmos”. Random House, New York. 1980
3. Aristoteles, “Poetics”. Translator: İsmail Tunalı. Remzi Yayınları, İstanbul, 1987
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Zeno_of_Elea
5. <https://en.wikipedia.org/wiki/Entropy>
6. https://en.wikipedia.org/wiki/Big_Bang

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Doctor of Art Studies, Professor

WOMAN, THEATRE, GENDER (VARIATIONS ON THE THEME)

Summary

The article presents the reflections on the theme of woman and gender from the position of feminist criticism about the dominant role of masculine discourse in the history of human culture and theatre. According to that point of view women do not have their voice in the masculine world till the last centuries but they are deeply connected with the genetic roots of the western theatre and cult of god Dionysus in particular. In VII-VI centuries they have been the most devoted followers of his cult before it was developed and “refined” by the masculine discourse of the Greek patriarchate. The establishment of masculine festivals excluded women from the official theatrical process. The social women were not allowed to attend the performances except hetaeras and slaves. At the same time in the masculine culture gender reflections there arose the women gender signs and powerful figures presented by the gallery of women characters as Clytemnestra, Media, and others. This tradition went on in renaissance and modern drama (Lady Macbeth, Nora etc.). The author puts a rhetoric question: do the women have their role in the development of human culture under the dominance of masculine discourse? She tries to answer this question according the Julia Kristeva’s theory of “subject in process”. Kristeva’s theory transferred to Lehman’s theory defines the “Gender” of the theatre, where dramatic theatre is attributed the masculine identity and post-dramatic the feminine one. The logic is based on the definitions of post-dramatic theatre identified by Lehman: Simultaneity, play

with signs and significations, disappearance of signification, plethora, visual dramaturgy, physicality and emphasis on process not on product etc.

Tamar Tsagareli,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Doctor of Art Studies, Associated Professor

**“KUNG-FU”- SOME ENERGY STRENGTH
(Ritual Anthropology of an ancient Chinese practice)**

Summary

Theatre Anthropology is the study of the performer's pre-expressive scenic behaviour which constitutes the basis of different genres, roles and personal or collective traditions.

In an organised performance situation the performer's physical and mental presence is modelled according to principles which are different from those applied in daily life. This extra-daily use of the body-mind is what is called technique.

As elsewhere in the world, it is also in China that the origins of the theatrical arts seem to lie in early religious rituals, in China most probably in shamanistic rites. China has always been an exceptionally history-conscious culture with a long continuity, and the Chinese system of writing was invented very early. Thus it is no wonder that a relatively substantial amount of written evidence of the theatrical tradition exists from the early periods. It gives enlightening, yet fragmentary, information about the development of early performance traditions.

It is known that during the Shang dynasty (c. 1766–1066 BC) hunting dances as well as dances imitating animals were performed. As has been already discussed on several occasions, the dances imitating animals and employing the so-called “animal movements” have been common in most cultures. In fact, animal movements still form an integral part of many martial art, dance and theatre traditions today.

The so-called chorus dances were popular during the Zhou (Chou) dynasty. They were divided into two groups: wu dances performed by men and xi dances performed by women. Besides religious rituals, there were less ceremonial types of performances, such as comic numbers performed by clowns and dwarfs as well as displays of acrobatic skills.

Martial art demonstrations or shows were popular and, as elsewhere in Asia, in China, too, many of the movements employed by dances originated from the martial art techniques. It seems most probable that the early martial art systems formed the basis from which the rich tradition of Chinese martial operas and their acrobatic fighting scenes as well as the 20th century gongfu (kung-fu) movies later developed.

The Chinese theater is unique by itself. In the Middle Ages there were troupe, where male and female roles were played by either men only or women only. In addition, the nature of the character could be traced not only by an actor performing a role, but also by the make-up, applied to his face. Depending on the color, the audience understood the role type. For example, the red color indicated loyalty and honesty of the hero, the gold one was used for the mythical heroes, etc

Lela Ochiauri,
Shota Rustaveli Theatre And Film Georgia State
University
Doctor of Art Studies, Full Professor

**STALIN TRILOGY BY MIKHAIL CHIAURELI AND
DEATH OF GOD(S)**

Summary

Thanks to Propaganda in the Soviet Art, myth on Stalin as of “Great Friend and Wise Teacher” has been created since 30-ies of the XX century. Cult of Stalin was a phenomenon of 30-50-ies of the last century. Reinforcement and transferring into “reality” of the cult was supported by many factors and first of all by the Soviet cinematography including the works of Mikhail Chiaureli, the film director whose art rose and fell like the “image of the leader” created by his participation. Stalin and Chiaureli turned the history of the USSR (that also collapsed) into Stalin’s personal history. Mikhail Chiaureli as a film-maker was recognized as a creator of Stalin’s cult in the Soviet Cinematography as he made the “Stalin Trilogy”. Films about Stalin made by Chiaureli were much more, though.

The very first film on Lenin and Stalin was made by the Soviet film-maker Mikhail Rome (Lenin in October, 1937). Mikhail Chiaureli made the next film on Lenin and Stalin in 1938 named as The Great Dawn.

“The Vow”, “The Fall of Berlin”, “The Unforgettable Year 1919”, and finally “The Eminent Farewell” (made jointly with Grigori Aleksandrov and Aleksander Gerasimov based on the materials on Stalin’s funeral and the staged scenes showing how the world’s working class was mourning for Stalin’s death), they are all Mikhail Chiaureli’s films about Stalin. Though his fiction film Giorgi Saakдзе and the animated film How Mice

Entomb the Cat were also dedicated to Stalin.

Mikhail Chiaureli's films tell us about different stages in the life of the Soviet Union, starting from the revolution (1917), including industrialization activities, central events of the World War II, victories in the war and so on. Despite the stages of the history, to which one or the other film was dedicated, political contents of the films always coincided with the political processes which took place at that time and the course, which was set by the Communist Party and which, first of all were published in the party newspapers, directives and leading reports.

Despite the facts that "the Gods Fall" and "the Stalin's Myth" were destroyed, who knows, maybe the main creator of the Stalin's myth was not wrong and nowadays, 60 years later since the death of the "idol", we still witness the "miracle" of Stalin's immortality or maybe it is a wish of the society that is in captivity of Stockholm syndrome, to revive old myths for creating and believin in new ones.

Lali Osepashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University,
Assistant-professor, The doctor of Arts

**TRYPOLOGY OF STYLING ON THE SOUTH
FAÇADE OF KHAKHULI AND OSHKI**

Summary

There are many Christian temples in Georgia and a great attention is paid to their decorative styling

There is an important symbolical in the decorations of the temples. Everything is connected with the Last Judgment Day. The most important place is taken by the picture of paradise.

The aim of this article is to show the south facades of Khakhuli and Oshki and their tendency.

As a result of this research, the conclusion was given by the author. She says, that it is the reflection of Jerusalem in Heaven.

Gvantsa Ghvinjilia,
V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Associate
Professor

**ARTISTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES
OF SERGEI RACHMANINOFF'S "SYMPHONIC
DANCES"**

Summary

The article is dedicated to artistic and stylistic peculiarities of Rachmaninoff's "Symphonic Dances." The composition, dedicated to the orchestra of Philadelphia, is a clear example of overcoming of deep creative crisis that developed at the end of the composer's creative life. Paralysis of Rachmaninoff's creative will in his American period was caused by intellectual traumas, nostalgia for the homeland, depression inspired by the atrocities of the World War II, which was equally revealed in his aspiration to personal self-isolation and in the crisis of his musical thinking. The opus mentioned above, which falls out of the context of the most contemporary advances of the 20th century, contrarily, points to a completely unprecedented renewal of the composer's creative style. The ideological foundation for "Symphonic Dances" is the invariant of an eternal problem: the constant struggle between good and evil; At the same time, the composer was sensitive to the idea of decadence of the European civilization, so popular in art and philosophy at the turn of the century. The terrible picture of the hopeless situation of inevitable end of the life as well as of the horrible end of the world, was reflected by Rachmaninoff in the whirlwind of the frenzy of dance rhythms, crumbles of themes torn into separate intonations. A clear implication to the defeat of the forces of light in the finale integrates in itself not only the universal problem but also the pessimism of a lonely person. Rachmaninoff's method of artistic thinking

was symbolism, thus, his the ideas are reflected in the motif-symbols. Among them a distinctive function is conferred to the famous motif of *Dies Irae*, which has lost its Middle Ages meaning and symbolizes the idea of the eschatological end of the Universe. “Symphonic Dances” is the only work written by Rachmaninoff entirely in America and represents itself a kind of the summary of the composer’s creative searches.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Tamar Beridze,

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Ph.D student

Supervisor. Prof. Davit Kobakhidze

SOME ASPECTS OF TEMPO-RHYTHM IN STAGE ARTS

Summary

The fields of arts are different from each other by their expressive means and rhythm. Each of them is distinguished by its peculiar rhythm. For instance, pieces of architecture, visual and applied art have no ability to move and develop through time. They have no rhythm at all. The rhythm itself is based on spatial perception and have no ties with real time. Understanding rhythm in literature, music, choreography and stage arts is directly related to time. These types of pieces of art have certain dynamics and ability to move and develop through time. Therefore, they have got a real tempo. Thus, the interconnection of rhythm and tempo create - tempo-rhythm.

Action on a stage can be expressed by movements, speech or the mix of speech and movements. Each role has its peculiar rhythm expressed either orally or physically.

The tempo-rhythm of a play is determined by its theme, temper, character and stage speech dynamics. Stage rhythm gets its real meaning when an actor/actress is able to express the real passions in the given context. A play will be coherent and interesting for the audience if all its components including dramatic materials, director's intentions, musical compositions, elements of visual and applied arts and performing mastery by actors are mixed harmonically and determined by tempo-rhythm and the events developed on a stage through space and time are loaded with inner emotions and covers.

Tinatin Kobaladze,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Ph.D student
Supervisor.Prof. Davit Kobakhidze

**USE OF ACTING SKILLS IN DIFFERENT
PROFESSIONS ON THE EXAMPLE OF BUSINESS
RELATIONS**

Summary

Using the methodology of acting skills in different fields is very popular today. In areas where the public speaking, presentations, public relations and so on is necessary. Transferable skills of actor in West is widely used. When you use transformation in your career you achieve the greatest success as politician, a business leader, as a lawyer, a teacher and after all as an actor. Professions which are characterized by public statements, manipulation of the society, fascination of public and discourse is necessary for them to gain the art of acting skills, because it is the key to success.

Success of any talks depends on interpersonal relations. Therefore companies need not only good looking leaders but well-minded ones also. Any businessman is forced to appear before the audience but few have enough talent and skill. For this there are certain laws with using of which it is possible to influence on person. Emotional charge of actor admire the audience. The stronger this charge is, the greater is psychological power and energy of human. This is the basis of success as on the stage also in life.

Tamta Tsintsadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Ph.D student
Supervisor.Prof. Davit Kobakhidze
Co-head: Prof. Nana Dolidze

BIG AND SMALL COMMUNICATION SYSTEM

Summary

For last decades modern scholars have been studying not only the verbal information channel, but the visual communicative passage of humans as well . Thus, communicative act is a result of synergistic work of the various systems of the human. In order to clearly visualize communication process we exercised someoptional definition of the human'sinformational channels. The selected criteria were as follows: A. Message transmission and B. Ability to impact each others work. As a result we have received 5 small systems.

1. Supporting and movement apparatus (body condition, positioning in space, posture, gesture)
2. Speech apparatus (timbre, sound intensity, prosody, articulation)
3. Muscular apparatus (degrees of stretch, tempo, mimics)
- 4.Eemotional apparatus (emotional condition, frequency of breath, internal rhythm, skin)
5. Mental apparatus (intention, words, degree of concentration, eye)

We examine the communication process through synergetics prism since this type of approach clearly shows the usefulness and effectivity of basic acting skills for any speaker/orator.

Giorgi Kantaria,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Ph.D student
Supervisor. Prof. Davit Kobakhidze

**MICHAEL CHEKHOV'S PSYCHOLOGICAL
GESTURE AS THE TECHNIQUE FOR EMBODIMENT
OF A CHARACTER THROUGH IMAGINATION**

Summary

The present work is an attempt to understand the essence of the “psychological gesture” developed by an actor Michael Chekhov. What is its essence? How can it be achieved? What stages should be passed and ultimately, what is its value and what can be achieved using this tool; what is the difference between conventional rehearsal methods and the psychological gesture; what is the difference between Stanislavsky’s approach and the technique discovered by Michael Chekhov ...

Finally, as a result of analysis, the author comes to the conclusion that the psychological gesture by Michael Chekhov is one of the best, original and convenient tools used by an actor for creation of a character, its artistic image.

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

IMERETIAN DANCE DIALECT

Summary

Imereti is one of the regions of which dancing folk compositions in fact no longer exists. Today Georgian choreographic art only knows dances created by imagination-interpretation of the author, and it is also very rare due to lack of dance vocabulary.

In Imeretian vocabulary there is term “Perkha” and the description of the rules for its performance clearly indicates that we are dealing with a two-story Round Dance (Ferkhuli) composed of 7-10 men.

According to historical and ethnographic materials, in Imereti people Easter dance “Madli Makharobelsa”. They also organized Lelo with red big ball for Easter. Often Kokhinjroba “ was coincided with “Shvidmaisoba” and at this time they dance female-male two-storey round dance known as “Shvidmaisoba”, which was dedicated to regenerative forces of the nature.

There was Imerian version of dance “Mze Shina” related to “Dzeoba”, which became famous for us from the description published in the newspaper “Kavkaz”.

Wedding in Imereti was very interesting in terms of events. However, this diversity in the form of archetypes is not preserved in Imereti region.

Jocular (Saokhunjo) Ferkhuli and Feast (Salkhino) Ferkhuli recorded by Mikhail Chirinashvili, Chona, Chemo Natlidedao, Ori da odelia, Sabodishoebi recorded by G. Garakani in Sachkhere region- lost dance vocabulary.

In Imereti, as it becomes clear from the letter of Akaki Tsereteli, the dance “Lekuri” was quite a popular dance, which

was performed together with European dances at balls and parties.

Not so extensive information scattered in periodical press and other literary works still gave us the opportunity to build certain opinions and views about Imeretian dance folklore.

Dato Buachidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Ph.D student

Supervisor.Prof. Sandro Vakhtangov

SCIENTIFIC FILM

Summary

Film – aesthetic and technical wonders of XX century is closely related to the actual problem of development of science and technology and it has got its distinctive niche in film entitled “Scientific and popular film”. Scientific film includes only needed films for the goals of scientists what had nothing to do with art, also comprises the films where artistic side is felt with different doses.

Concurrence of science and film arise and develop those fields of scientific film such as: science research, educational, scientific popular films. Their difference is in their diverse convey – objective-scientific and subjective-artistic. Quick development of science and technology is actively reflected on artistic and technical possibilities of shooting the science fiction film. By the means of peripheral vision (an opportunity to see many objects at the same time) a multichannel transition of audio-visual information is possible. It should be noted that scientific, popular film doesn't have a clearly revealed system of genres. Critics refer it as scientific-publicist”, scientific-information”, “science-fiction”. Some of them suggest us to use TV genres in it – “Dramatized chronicle”, “Documentary drama”, Drama with open finale and more. In fact, the

boundaries of scientific-popular film are expanding and its species are becoming more diverse.

The article is about what goals and objectives are served by “scientific film” in formation of broad public awareness, how it helps the solution of nature secrets, sees achievements of technology and science and forms materialistic world view.

Levan Lekveishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Ph.D student
Program: Film and Television Faculty
Supervisor.Prof. Sandro Vakhtangov

SPORTS REPORT IN MULTIMEDIA ENVIRONMENT

Summary

In this article I tried to describe shortly the stages of development of sports reports that started in 1936 with only one TV camera.

It was my first time in 1983 when I made a football match report as a director of Georgian TV sports programs. I have taken part in broadcasting of any kind of tournament held in Georgia.

I remember that I made a first report with Outside Broadcast- OB VAN that had 4 TV cameras. Today the First Channel Outside Broadcast- OB VAN has 11 basis cameras.

The first sports transmission in Georgia was made in 1958. Since the middle 60ies of the last century sports reports were permanently placed in Georgian TV program schedule.

Today, in the epoch of the Internet and multimedia, TV audience can't even imagine football match report without repetition and graphics.

When I started working there was only one video replay and we had to show match results by tablo.

The technical progress was reflected on football sphere as

well. Sport transmissions broadcasting quality got more and more sophisticated. Many sports channels were created. Now sports fans have opportunities to observe a play of favorite team not only on TV but in the Internet as well. They can do it in personal computers or in mobile phones.

If we observe well, sport transmission exactly matches with this term – multimedia. When making a TV report a director controls not only image and replay (video) but he also listen to the commentators (voice). He also pays attention to correctness of broadcasted titles (graphics) let alone technical side (color correction).

If multimedia is unity of various means sports report can be used as its synonym. I won't be mistaken to say that a role and function of director in modern TV has increased dramatically.

It's not important for a director to be a specialist in every sphere but he must by all means be aware of every event and know where and when to use it.

Modern director must have analytic mind, be able to match various facts with one another, synthesize them and derive the most important one.

All the above mentioned exactly matches with sport translations director.

Tamar Bartaia,

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Ph.D student

Supervisor.Prof. Zviad Dolidze

SOME OF THE FEATURES FOR IMPLEMENTATION THE IDEA IN FILM DRAMATURGY

Summary

For development of modern movie we actively study the problems of film dramaturgy and its specifics.

Time presents the process of the main character's artistic interpretation in a movie in an interesting way. It's natural,

each new feature, a new character is created based on some certain idea.

In any dramaturgical concept there is created a character which lives, is being perfected and which reveals the features existing in the author's idea.

There is a long way to pass from the idea up to the film, however it depends upon the specific and characteristic features used by the screenwriter, and how he develops the dramaturgical processes and in what shape he expresses his own idea.

The experience and skills of a playwright create some kind of subjective and unique micro-world. One of the peculiarities of his profession is artistic unification of this world and complete presentation of the imagination.

For modern filmmaker the issue of dramaturgical innovation is crucial as just this sphere creates new space and outlook in the movie of the latest period.

Aigul Tuiakbaeva,

Kazakh National Academy of Art named after T. Zhurgenov

Ph.D student

Co-head: Prof. Lela Ochauri

**TRADITIONAL RITES AND RITUALS AS A
REFLECTION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF
THE KAZAKH FILM STUDIES
(in the film “Nomad”)**

Summary

This article describes the culture of the nomadic Kazakh people, their rich and varied spiritual world. In addition to folk traditions, rituals, customs, proverbs and sayings, which are reflected and shown in the film “Nomad”, we will be able to plunge into the world of Kazakh cinema. The film “Nomad” has complicated history. This movie project, by its appearance at the box office, was supposed to show to millions of viewers

the heroism and militancy of the Kazakh people, as well as his great Abylai Khan, who managed to unite all his people and to defeat the army of many thousands of Jungars. This movie project was the order of the President of Kazakhstan Nursultan Nazarbayev, who would like to revive the spirit of the former militant and wise Kazakh through the cinemas of the country. To revive the historical past of his roots after gaining the independence for, in which the rich culture with the customs, traditions and rituals rests, was of great importance young Kazakh people, and the topic is actual to the present day as well.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

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