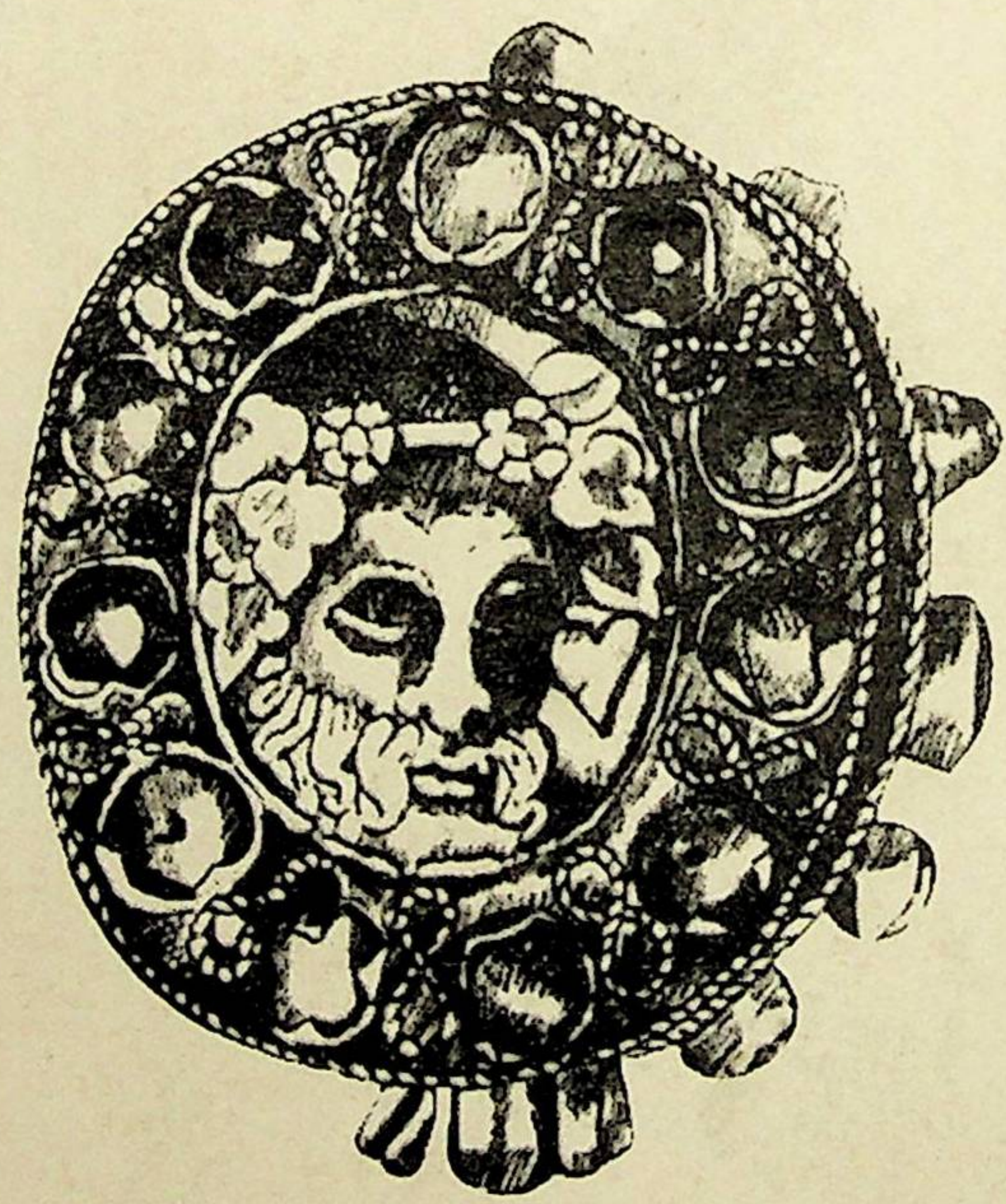


769
2004

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი
ძიებანი №1 (20), 2004





ქართული
სახელმწიფო
თეატრისა და
კინოს უნივერსიტეტი

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პირველი (05) 1971 წლის თეატრმეცნიერებისა და კინომეცნიერების

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმეცნიერებითი და კინომეცნიერებითი
კვირეული №1 (20), 2004

The Georgian State University of Theatre and Film

FINDING OF SCIENCE OF THEATRE

AND FILM №1 (20), 2004

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №1 (20), 2004

რედაქტორი

ნათელა არველაძე

კრებული გამოიცემა
წელიწადში ერთხელ.

კრებულისათვის მოწოდებულ მასალას თან უნდა
ახლდეს სათანადოდ მომზადებული მეცნიერული
აპარატურა, ერთვოდეს მონაცემები ავტორის
სამეცნიერო კვალიფიკაციის თაობაზე და ორი
სპეციალისტის რეცენზია.

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება
თეატრისა და კინოხელოვნების საერთაშორისო
ინსტიტუტებს.

გეჟნიკური რედაქტორი

მარია იაშვილი

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის
მოგვმართეთ:

0108, თბილისი, რუსთაველის გამზირი

№ 19, საქართველოს შოთა რუსთაველის

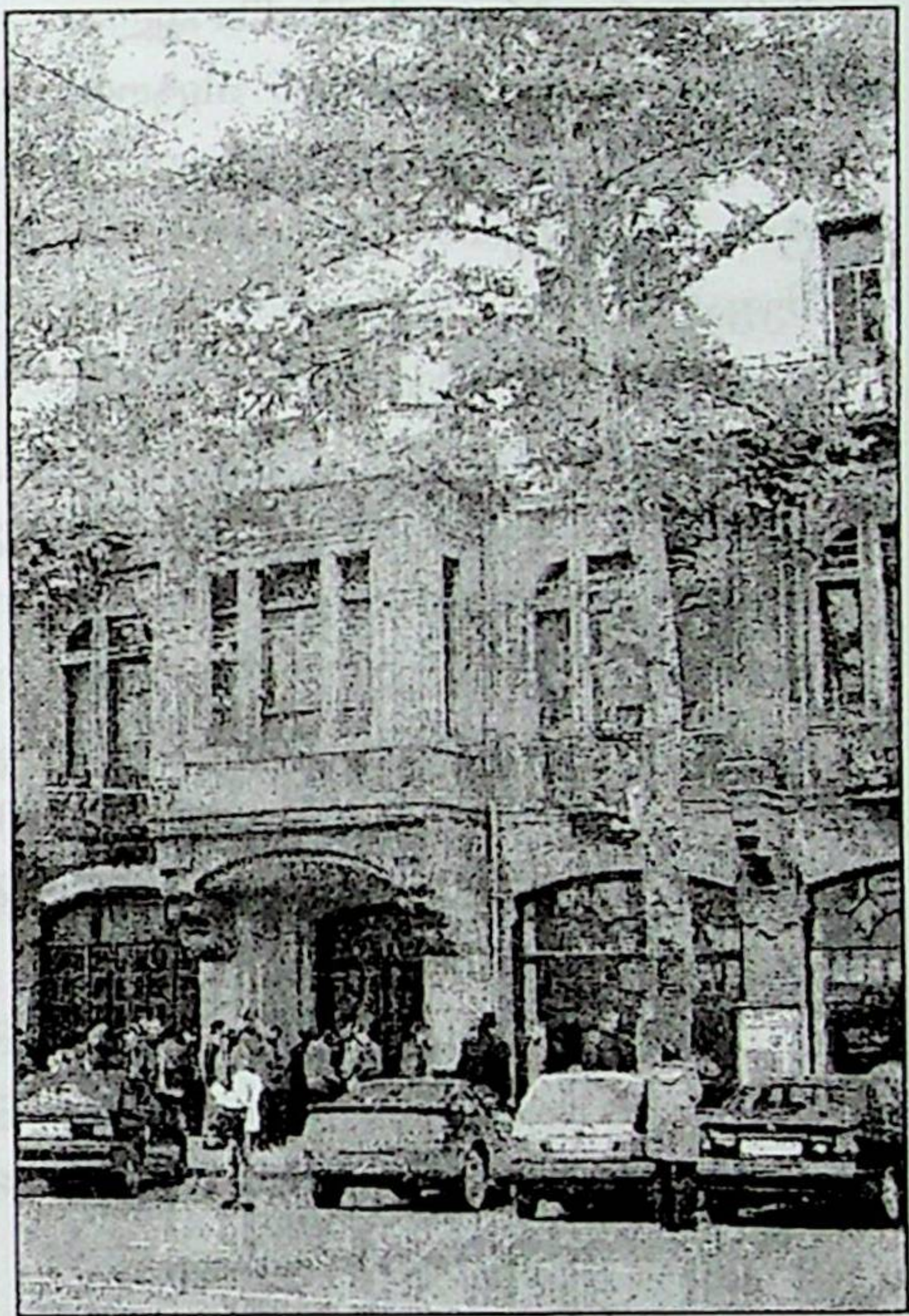
სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი,

Tel: (995 32) 999 411, Fax: (995 32) 983 079

ცენტრალური მისამართი: თბილისი, ვაჟა-ფშაველას გამზ. 109

23492

სამეცნიერო ნაშრომების კრებული, თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, პირველად გამოცა 1970 წელს. მისი გამოცემა შეწყდა 1994 წელს, ქვეყანაში არსებული მძიმე ეკონომიკური პირობების მიზეზით. ამ ხნის მანძილზე დაისტამბა 19 კრებული. 2004 წელს აღდგენილ კრებულს მიენიჭა სერიულ გამოცემათა საერთაშორისო სტანდარტული ნომერი და შეიცვალა სახელწოდება: თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი.



წინამდებარე კრებული მიეძღვნა თეატრისა და კინოხელოვნების თანამედროვე ეტაპისათვის ნიშანდობლივ პრობლემებს.

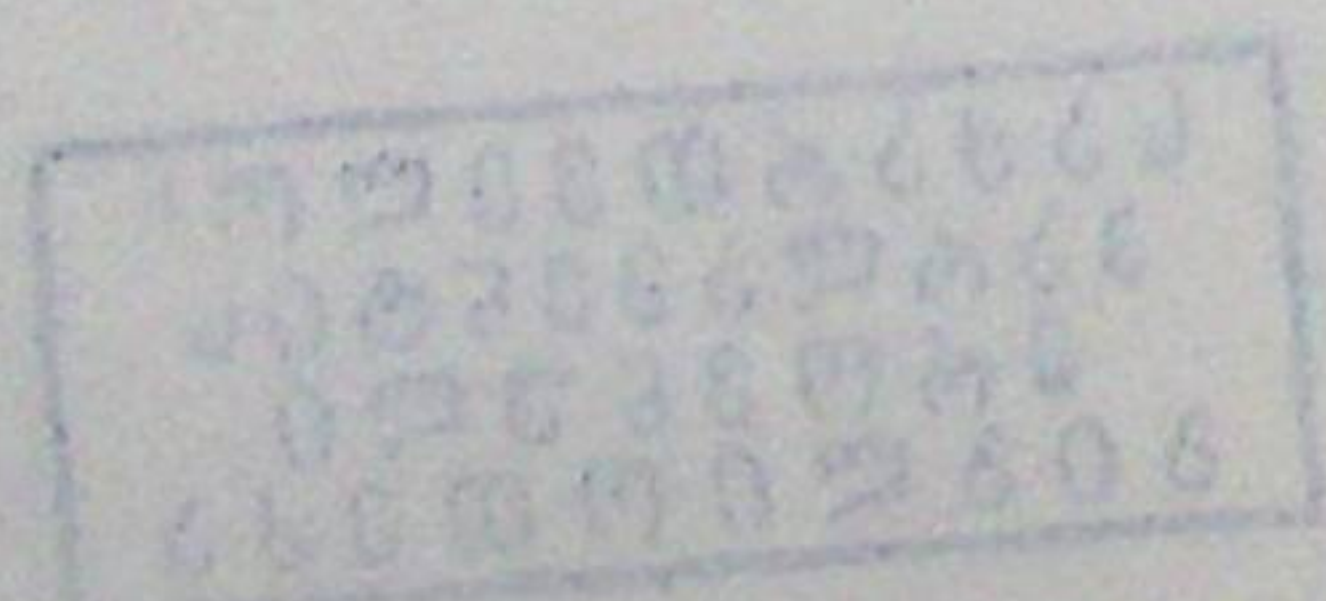
მომავალში სამეცნიერო ნაშრომთა კრებული გააფართოებს კვლევის არეალს. სპეციალისტები სპეციფიკურ საკითხთა წამოჭრითა და სპეციფიკური კვლევით წარმოაჩენენ პოსტმოდერნული ეპოქის სასცენო ხელოვნებისა და კინოხელოვნების უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს; გა-

საქართველოს
პარლამენტის
მრეწველთა
ბიბლიოთეკა

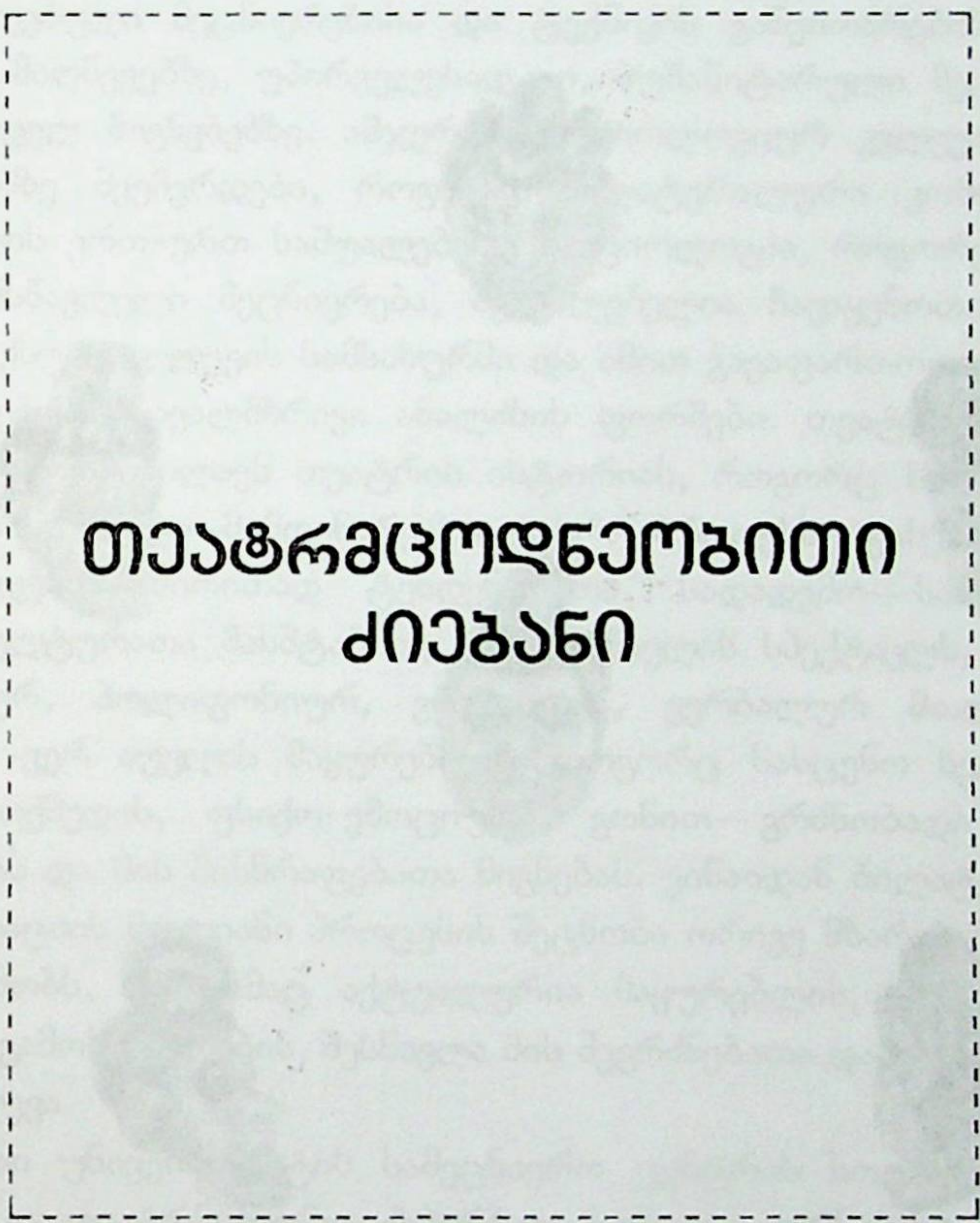
ნიხილავენ ეროვნული სათეატრო თუ კინოხელოვნების ასპარეზზე მიმდინარე პროცესებს მსოფლიო არენაზე შესაბამის ძვრათა კონტექსტით; განიხილავენ ისტორიულ მოვლენებს დროთა კავშირის პერსპექტივით; კულტურული მემკვიდრეობის ფართო ჰორიზონტის წარმოჩენით, წარსულს ჩააყენებენ აწმყოში შექმნილ ნიმუშთა შეფასებისა და მომავლის პერსპექტივის განჭვრეტის სამსახურში; ტექნიკისა და მეცნიერების, განსაკუთრებით, ჰუმანიტარული მეცნიერების უახლეს მიღწევათა გამოყენებით, გაამდიდრებენ კვლევის ფორმებს; სოციოლოგიური კვლევის გამოყენებით წარმოაჩენენ თეატრი-სოციუმისა და კინო-სოციუმის ურთიერთობის ფორმებს, რითიც პრაქტიკულ დახმარებას გაუწევენ თეატრებს, კინოსტუდიას, ცალკეულ რეჟისორებსა თუ მსახიობებს; თეორიული ნაშრომებით გამოკვეთენ კულტურის სტრატეგიულ მიმართულებასაც, წარმოაჩენენ ეროვნული ხელოვნების ევოლუციის პერსპექტივას თანამედროვე მსოფლიო წესრიგის პირობებში.

რედაქცია სიამოვნებით ითანამშრომლებს მეცნიერთა ფართო წრესთან, გაეცნობა და გამოაქვეყნებს სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა ნაშრომებსაც, მათ შორის კულტუროლოგიის დარგის სპეციალისტთა ნააზრევსაც.

ნათელა არველაძე



თეატრმცოდნეობის ინსტიტუტი



**თეატრმცოდნეობითი
ქიზანი**



თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები

თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმებს, უნინარესად, თავად შესწავლის საგანი განაპირობებს. აგრეთვე, ეს ფორმები ბევრადაა დამოკიდებული მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარების თანამედროვე მიღწევებზე, უპირველესად კი, ჰუმანიტარული მეცნიერების ამჟამინდელ მიგნებებზე. ამჯერად სოციოლოგიურ კვლევათა მნიშვნელობაზე შევჩერდები, როგორც ბილატერალური კომუნიკაციის შესწავლის ერთ-ერთ საშუალებაზე. სოციოლოგია, როგორც სოციუმის შემსწავლელი მეცნიერება, შესაძლებელია ჩავაყენოთ თეატრის კომპლექსური კვლევის სამსახურში და ამით გავაფართოოთ სასცენო ხელოვნების მრავალმხრივი ანალიზის ფორმები. თეატრმცოდნეობა, რომელიც განიხილავს თეატრის ისტორიას, როგორც სპექტაკლების ისტორიას, ხოლო მიმდინარე სათეატრო პროცესს აფასებს სასცენო შემოქმედების ძირითად ტენდენციათა, სადადგმო—საშემსრულებლო კულტურათა მასშტაბით, და შეისწავლის სპექტაკლს, როგორც სინთეზურ, პოლიფონიურ, ვიზუალურ, ვერბალურ მთლიანობას, გვერდს ვერ აუვლის მაყურებლის, როგორც სასცენო ხელოვნების თანაშემოქმედის, ფსიქო-ემოციური, გონით—გრძნობადი ბუნების გაცნობას და მის მისწრაფებათა მიგნებას. ვინაიდან ბილატერალური კომუნიკაციის მთლიანი პროცესის შეცნობა ორივე მხარის შესწავლას გულისხმობს, ამიტომაც აქტუალურია მაყურებლის, როგორც სოციუმის გამოხატულების, შესწავლა მის შეგრძნებათა და მისწრაფებათა გამოკვლევა.

ჩვენი უნივერსიტეტის სამეცნიერო ცენტრის სოციოლოგიურმა ჯგუფმა და თეატრმცოდნე-ექსპერტთა პირველი კურსის სტუდენტებმა ჩაატარეს მარჯანიშვილის, ახმეტელის თეატრებისა და თეატრალური სარდაფის მაყურებელთა სოციოლოგიური გამოკითხვა. გამოიკითხა 446 რესპოდენტი (მარჯანიშვილის თეატრი — 200, ახმეტელის თეატრი — 200, თეატრალური სარდაფი — 46); თითოეულს 20 კითხვით მიმართეს. სამივე თეატრის რესპოდენტთა უმეტესობა ახალგაზრდობა აღმოჩნდა (25 წლამდე ასაკისა — 67,4%). შედეგმა მეტად საინტერესო

სურათი შექმნა, წარმოაჩინა არა ერთი აქტუალური საკითხი, ამჯერად აღნიშნული თეატრების მაყურებელთა მიერ მხოლოდ რეპერტუარის შეფასებას განვიხილავ, როგორც თეატრი—სოციუმის ურთიერთობის გამომხატველ ასპექტს და მნიშვნელოვან პრობლემას.

* * *

კითხვა — რა თემატიკის სპექტაკლების ხილვა გსურთ?

პირველ ადგილზე აღმოჩნდა ქართული რეალობის, ჩვენი თანამედროვეობის ამსახველი დადგმები:

1. მარჯანიშვილის თეატრის მაყურებლის — 69,5%
2. ახმეტელის თეატრის მაყურებლის — 59%
3. თეატრალური სარდაფის მაყურებლის — 42%.

მეორე ადგილზე აღმოჩნდა კლასიკური რეპერტუარი:

1. მარჯანიშვილის თეატრის მაყურებლის — 42%.
2. ახმეტელის თეატრის მაყურებლის — 27%
3. თეატრალური სარდაფის მაყურებლის — 34%

მესამე ადგილზე აღმოჩნდა ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკის სპექტაკლები:

1. მარჯანიშვილის თეატრის მაყურებლის — 42%
2. ახმეტელის თეატრის მაყურებლის — 14%
3. თეატრალური სარდაფის მაყურებლის — 7%

როგორც ამ გამოკითხვის მონაცემებით ირკვევა, მაყურებელთა უმეტესობა უპირატესობას ანიჭებს თანამედროვე ყოფის ამსახველ დადგმებს, რაც გვიდასტურებს რაოდენ მაღალია სოციუმის სწრაფვა შეიმეცნოს თანამედროვე სამყარო, მით უფრო, მიკროსამყაროსათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებანი. მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების შემეცნებისათვის, მას საგულისხმოდ მიაჩნია დამდგმელი გუნდის თვალსაზრისის, პოზიციის გაცნობა. სოციუმისა და თეატრის ურთიერთობათა კვლევისათვის მნიშვნელოვნად მესახება იმ მოცემული პირობების მითითება, რომელთა ერთობლიობა აყალიბებს ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმებს.

* * *

მაყურებელი გარკვეული გამოცდილებით, მსოფლშეგრძნებით, გონით-გრძნობადი აღქმის შედეგად ჩამოყალიბებული პოზიციით მოდის თეატრში. ცხოვრების გზაზე უამრავ დაბრკოლებათა გადალახვის, სხვადასხვა სახის ამოცანათა გადაჭრის პროცესში იგი აცნობიერებს ყოფიერების საზრისს, შეიმეცნებს მოვლენათა განვითარების კანონზომიერებას, შეიცნობს საკუთარ თავსაც, ცდილობს გარდაქმნას სასიცოცხლო სივრცე, მოაწესრიგოს ყოფა. ამ პროცესთა სახეცვლილებაში მონაწილეობით, საკუთარი ფსიქო-ბუნების ცვლილებათა განცდით გამდიდრებული ადამიანი, სცენაზე წარმოსახულ ამბავს ცხოვრების პროექციად აღიქვამს, რადგანაც, მიხეილ თუმანიშვილის ზუსტი მიგნებით, „სპექტაკლი — მსახიობთა მიერ ხელის შემშლელ გარემოებათა დაძლევის და მათი ქცევის მუდმივი ცვლილებების დემონსტირებაა“ (1). ამ დინამიკის, მსგავსი მოვლენების, ნაცნობ-უცნობის შეცნობით, მრავალფეროვანი ინფორმაციის მიღებით, მაყურებელი კიდევ უფრო მდიდრდება გამოცდილებით, რადგანაც ნანახი მის ფსიქო-ემოციურ ბუნებაზე მნიშვნელოვან კვალს ტოვებს. ამაში ხედავს მიხეილ თუმანიშვილი თეატრის არსს: „... ყოველ სპექტაკლში იმპროვიზაციულად განვლო დაბრკოლებათა, განცდათა საკუთარი გზა და ადამიანებს უამბო საკუთარ თავზე, თავად მათზე, იმ საზოგადოებაზე, რომელშიც ვცხოვრობთ“ (2). ამგვარი მიდრეკილება უღრმავებს სოციუმს სცენაზე მისი თანამედროვე მოვლენების სასცენო ინტერპრეტაციისადმი ლტოლვას.

თუკი მაყურებელი სპექტაკლის თანამონაწილე, თანაშემქმნელია, მაშინ მის მზაობაზე — მიიღოს ინტელექტუალურ-ემოციური, მხატვრული ინფორმაცია და მის წარმოსახვის უნარზე — ბევრადაა დამოკიდებული ორმხრივი კომუნიკაციის მთლიანი პროცესი. გიორგი ტოვსტონოგოვის მართებული მოსაზრებით, ნებისმიერი ხელოვნების დანიშნულება შემდეგშია: „ის უნდა მიმართავდეს მისი მაყურებლის არა მარტო გონებასა და გრძნობას, არამედ მის წარმოსახვასაც. მან უნდა გააღვიძოს ეს წარმოსახვა და წარმართოს მოულოდნელი, მაყურებლისათვის ახალი, მისთვის მიუწვდომელი მიმართულებით“ (3). „ასოციაციური ნაკადის“ მასშტაბიც ხომ, ერთის მხრივ, მაყურებლის წარმოსახვის უნარზეა დამოკიდებული, რომელიც მიანიშნებს მის მზაობაზე, მეორეს მხრივ კი, განაპირობებს რეაქციის (ოვაცია, ტაში,

სიტყვიერი შეფასება) ფორმებს: სიმხურვალეს, ხანგრძლივობას, გამომსახველობას. ვინაიდან, „შემოქმედებითი წარმოსახვა უკეთესის წარმოსახვაა, ვიდრე ყოველდღიური სინამდვილე: შემოქმედება სინამდვილეზე ამაღლებაა“ (4), ამიტომაც ადამიანის გაუნელებელი ლტოლვა თეატრისადმი, შესაძლებელია აიხსნას მისი სურვილითაც გაუცხოვდეს მომქანცველი, რუხი ყოველდღიურობისაგან, ის ესწრაფვის ყოფით წვრილმანებზე ამაღლებას, რეალობის შეცნობით მისი სიმკაცრის დაჯაბნას, უკეთესის წარმოსახვით არსებულის გარდაქმნას. თანამედროვე რეალობის წარმოდგენის დროს, მაყურებლის აქტივობის ხარისხის შემწეობით, თანაშემოქმედების პოტენციალი იზრდება.

შესაძლებელია ადამიანს თავისი „ღია ქრილობის“ მოშუშება სურს მიმდინარე სინამდვილის სასცენო ადაპტაციის ნიმუშებით, მას სურს თეატრის კონცეფციით საკუთარი განცდების, შთაბეჭდილებების, შეგრძნებათა, მსოფლგაგების, პოზიციის გადამონმებაც, თანაც საჯაროდ, მანიფესტაციის შეგრძნებითა და განცდით. ადამიანის დასაბამიერი მოთხოვნების თანახმად, მას გაუნელებელი სწრაფვა ახასიათებს საჯარო ყოფისადმი, კუთვნილებითი განცდისადმი. თავის მხრივ, თეატრი ცდილობს ამ კუთვნილებითი შეგრძნების სისტემაში მოქცევას, პუბლიკისათვის ესთეტიკური ტკბობის მინიჭებას, თეატრი ეშურება მაყურებლის გართობას შეგონებასთან ერთობლივად (5).

ადამიანს აგრეთვე, ახასიათებს მიმდინარე ისტორიული მოვლენებისადმი, როგორც ამბის მონაწილის განცდაც. ადამიანს აქვს მოთხოვნა „სუბიექტური საზრისით“ (მაქს ვებერი) გადაამონმოს, შეუფარდოს, შეიმეცნოს, გამოხატოს (იმპერატივით, ან განსჯის პრიმატივით, ან თუნდაც, ინსტინქტის დონეზე) საზოგადოების მთელი იერარქიული სტრუქტურა, რათა მოვლენები, თვით ინდივიდიც, დაინახოს სოციალური პერსპექტივის დინამიკით. ადამიანს აქვს მოთხოვნა აღიქვას საკუთარი პერსონა ისტორიის შემოქმედად სხვა ფაქტორებთან ერთად, ამიტომაც აქვს მას მოუთოკავი სურვილი დაინახოს ის რეალობა სცენაზე, რომლის შემოქმედი თავადაც არის. და კიდევ, ადამიანს სცენაზე მისთვის ნაცნობი სინამდვილის ადაპტაცია მიაჩნია მისი ხვედრისა თუ ბედისადმი თეატრის დაინტერესების, ყურადღების ფაქტად, მისი შეჭირვების თანაზიარობის გამოხატულებად.

გადამონმების, შეფარდების, გარკვევის სურვილითაცაა, უთუოდ,

აღმოცენებული პუბლიკის მოთხოვნილება გაეცნოს მის მიერვე ავტორიტეტად მიჩნეული თეატრის, დამდგმელი გუნდის პოზიციას, მის მსოფლგანცდას, უნარსა თუ შესაძლებლობას. თეატრის პოზიციის მიღების ან მასთან პოლემიკის შემთხვევაშიც კი, მაყურებელი თეატრს განიხილავს, როგორც ავტორიტეტულ ინსტანციას. ამასთანავე, თანადროული მოვლენების ასახვის პრიორიტეტი თეატრის არსის გამოხატულებითაც შეიძლება აიხსნას. აქტიურობა, აქტუალურობა ეფუძნება მაყურებელზე ვიზუალურ — ვერბალური და ამდენად, უნივერსალური ზემოქმედების აქტის განხორციელებას. როგორც აღვნიშნე, ასეთ დროს მაყურებელთა დარბაზის თანაშემოქმედების პოტენციული მაქსიმალურად გაზრდილია, რაც გამოიხატება ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმებით, პუბლიკის აქტივობის სახეობით. ამას რომ უდიდესი საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა აქვს გაცნობიერებული ჰქონდათ ანტიკურ ეპოქაშივე, ათენის დემოკრატიის ზეობის დროსაც, პროფესიული სათეატრო ხელოვნების წარმოშობის პირველსავე ეტაპზე. ხალხის ნების საჯარო გამოხატვის ფორმებს, თეატრის ზემოქმედებით აღმოცენებული მაყურებლის აქტივობის სახეობას, უთუოდ, ჯეროვნად აფასებდა და უფრთხოდა კიდეც არეოპაგი. თუნდაც, ამიტომ დრამატურგებს და, შესაბამისად, თეატრსაც ეკრძალებოდათ თანამედროვეობის ამსახველ სიუჟეტებზე პიესების შექმნა. მითის ინტერპრეტაციის კულტივირება ამ პოზიციის დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. დაშიფრული ტექსტი, პარაბოლური აზროვნება, გრძნობისა და დიდაქტიკის ერთიანობა დამახასიათებელი აღმოჩნდა ბერძნული პოლიტიკური თეატრისათვის.

თანამედროვე სიუჟეტების კულტივირება შეინიშნება შუასაუკუნეების სამოედნო თეატრების რეპერტუარში. „უნივერსალური სიცილით“ (მიხეილ ბახტინი), ნებისმიერი ტაბუს ნიველირებით გამოირჩეოდა სამოედნო სათეატრო სანახაობა, რითიც პრინციპულად განსხვავდებოდა საკარო, საეკლესიო სანახაობებისაგან. ასევე, რეაქციის ეფექტით, აქტივობის კოეფიციენტის ზრდით, თანაშემოქმედებითი პროცესის მაქსიმალური ღიაობით გამოირჩეოდა ფარსის მაყურებელიც საკარო და, განსაკუთრებით, საეკლესიო სანახაობითი კულტურის პუბლიკისაგან (6). ეს ნიშანი სულ უფრო და უფრო ხელშესახები ხდება, განსაკუთრებით კი გამოიკვეთა ახალი ეპოქის პირველსავე ეტაპზე, შემ-

დეგშიც, როცა სამოღვაწეო ასპარეზი თანდათან დაეთმო ახალი ტიპის რეჟისორებს და სასცენო შემოქმედება თვისებრივად შეცვლილი სახით წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ასე რომ, მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური ყოფის სასცენო ადაპტაციისადმი სოციუმის ასეთი მისწრაფება, მხოლოდ პოსტმოდერნული დროებისათვის არ არის დამახასიათებელი; ამ ნიშნით გამოირჩეოდა ყოველი ეპოქის სოციუმი და კლასიკის ინტერპრეტაციის შემთხვევაშიც კი, სპექტაკლში თანადროული ყოფის გამოძახილს ეძიებდა. ამდენად, ისტორიული გამოცდილება კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს რა ხვედრითი წონით გამოკვეთს თეატრი—სოციუმის ურთიერთობას აღნიშნული ვითარების სიღრმისეული ანალიზი.

გამოკითხვის ერთი ასპექტიც ძალზე მნიშვნელოვნად მესახება, ამიტომაც გამოვყოფ განსაკუთრებულად. თეატრალურმა სარდაფმა (გაიხსნა 1997 წელს) შვიდი წლის მანძილზე 62 პრემიერა შესთავაზა მაყურებელს. მოქმედ რეპერტუარში კი 21 სპექტაკლია. ამ ხნის მანძილზე დაიდგა თანამედროვეობის ამსახველი 31 წარმოდგენა (19 — ორიგინალური, 12 — უცხოური), 26 კლასიკის ნიმუში, 4 — ეროვნული, 22 — უცხოური), 1 ისტორიულ-პატრიოტული წარმოდგენა. ამავე პერიოდში მარჯანიშვილის თეატრში აღმოჩნდა 24 სპექტაკლი და მხოლოდ 9 დადგმაა ეროვნული მწერლობის სასცენო ადაპტაციით განხორციელებული. ამავე პერიოდში ახმეტელის თეატრმა მხოლოდ 5 პრემიერა მოამზადა, აქედან 2 თანამედროვე თემატიკისა, 2 უცხოური კლასიკა, 1 საახალწლო ზღაპარი. ფაქტია, რომ გაჩნდა თუ არა ჩვენში ე.წ. ღია სცენის პრინციპით მოქმედი თეატრი, რომელიც არ იმყოფება სახელმწიფო დოტაციაზე, მაშინვე გაიზარდა პრემიერათა რიცხვი (სეზონში 9-12), პრიორიტეტი კი მოიპოვა მიმდინარე რეალობის ამსახველმა დადგმებმა. სხვაგვარად თეატრი ვერ მოიზიდავს მაყურებელს, ამიტომაც „იძულებულია“ გაითვალისწინოს მაყურებლის დაკვეთა. თეატრალური სარდაფის მაგალითმა) ახალი ასპექტით წარმოაჩინა თეატრი-სოციუმის ურთიერთობათა მთელი სპექტრი (7).

გამოკითხულთა 1/3 უპირატესობას ანიჭებს კლასიკურ რეპერტუარს. ამ მონაცემით შესაძლებელია ვიმსჯელოთ მაყურებლის გემოვნე-

ბაზე, მის მსოფლშეგრძნებასა და კულტურული მემკვიდრეობისადმი მის ინტერესზე.

კულტურული მემკვიდრეობისადმი ინტერესი მიანიშნებს იმაზეც, როგორ ჩამოუყალიბა მაყურებელს გასული საუკუნის 70-იანი წლების სათეატრო ცხოვრების ძირითადმა ტენდენციამ თავისი „მიკროლირებულებათა სისტემა“. კლასიკოსთა „ტექსტის გაცოცხლებამ“ (როლანდ ბარტი), მოდერნულმა ინტერპრეტაციამ, მათი თანამედროვეობის სამსახურში ჩაყენებამ, ამბივალენტური ნიღბების მოდერნულმა ტრანსკრიპციამ მაყურებელს გაულრმავა ლტოლვა საერთოდ კლასიკური რეპერტუარის მიმართ. იმხანად, თეატრმა ქეშმარიტად შეასრულა განმანათლებლური მისიაც (8).

წიგნისაგან გაუცხოებული ადამიანის პრობლემა ძალზე მწვავედ წამოიჭრა დღევანდელი კაცობრიობის წინაშე. კაპიტალის კულტის, სოციალური დაუცველობის, საერთოდ კულტურული მემკვიდრეობის რევიზიის, ეროვნული ნიჰილიზმის, დეჰუმანიზაციის, დროის დეფიციტის ეპოქამ გაუხეშებული სულის, წიგნიერებისადმი გულგრილი ადამიანის ტიპი ჩამოაყალიბა. ახალი ტიპის აუტსაიდერმა გაამულავნა არსებული რეალობის არა შეგნებული მიუღებლობა, არამედ გაუცნობიერებული აგრესია. ამ მტრულმა ინსტინქტმა გამოიწვია „მზა აზრების“ (გუსტავ ფლობერი) მიმართ კამათი და დაპირისპირება კი არა, არამედ თავდასხმითი რეაქცია საერთოდ „სხვაზე“, როგორც განსხვავებულ მოცულობაზე. თეატრმა თავისი რეპერტუარით, შესაძლოა, მიაღწიოს საზოგადოების ნაწილის „მოქცევა“-ს ამასთანავე, მთლიანად საზოგადოებისა და ხელისუფლების დაფიქრებას ასეთ, მეტად მწვავე, საკითხზე.

ამ პრობლემასთანაა დაკავშირებული გამოკითხული მაყურებლის მესამე (შედარებით მცირე) ნაწილის მისწრაფება ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკისადმი. თუ გავითვალისწინებთ მკაცრ რეალობას, ნათელი გახდება, რომ არსებულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა ყველაზე დიდი დარტყმა მიაყენა სოციუმის მიერ ილიასეული სამებისადმი დამოკიდებულებას: ენა, მამული, სარწმუნოება, რაზეც მიუთითებს ამ გამოკითხვის შედეგიც. განსაკუთრებით დამაფიქრებე-

ლია (ვიტყოდი, საგანგაშოცაა) ეს გარემოება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ აღნიშნული თეატრების (თითქმის ყოველი თეატრის!) მაყურებელთა უმეტესობას (თითქმის 70% - ს) ახალგაზრდობა წარმოადგენს.

პოსტმოდერნული ეპოქის სამყაროსათვის დამახასიათებელი აღმოჩნდა ისტორიის, როგორც მდგრადი რეალობის, ფასეულობის მკაცრი რევიზიის მოთხოვნილება. საზოგადოების გარკვეულმა ნაწილმა თანდათან გამოხატა აგრესიულ-ირონიული, ვიტყოდი, ცინიკური დამოკიდებულება ცი წარსულისადმი, ტრადიციისადმი, წინაპრისადმი. თანამედროვეობა უპირისპირდება წარსულს, არა უშუალოდ წინა ეპოქას, გუშინდელ დღეს, რომელმაც უშუალოდ განაპირობა ამჟამინდელი ყოფა, არამედ ინდივიდს მზერა გადააქვს ჰორიზონტს ხაზს მიღმა, რადიუსი მაქსიმალურად იზრდება, მოიცავს ქრისტეშობამდე პერიოდსაც, იმ ოც საუკუნესაც, რომელსაც ჯერ კიდევ მოდერნულ ეპოქაში ადამიანი სწავლობდა და აფასებდა, როგორც არსებული სინამდვილის სიღრმისეული შემეცნების ორიენტირსაც კი. ტრადიციული შინაარსისაგან ასეთი განდგომა, დაცლა, გაუცხოება, თანამედროვე მეცნიერთა მოსაზრებით, ნიშნავს ადამიანის, მისი მსოფლალქმის, თვითალქმის, ცნებათა თუ კატეგორიათა შეფასების ტრანსფორმაციას, რაც იწვევს ღირებულებათა სისტემის მიმართ დამოკიდებულების ცვლილებასაც, იქნებ საერთოდ ღირებულებათა ქრობის მოთხოვნილებასაც.

XIX საუკუნის ფილოსოფიურ-მხატვრული აზროვნებისათვის ათვლის ერთ-ერთ ორიენტირად შეიძლება მივიჩნიოთ ლაიბნიციისეული ფორმულა: „ანმყო შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა“, ანუ ისტორიული დინამიკისათვის ამ მოცემულობათა ურთიერთკავშირის ფუძემდებლური არსის აღიარება (9). ეს პოზიცია გამოიხატა არა მარტო ისტორიის მიმართ ყურადღებით, რაც ახასიათებდა ისეთ მიმართულებას, როგორიცაა რომანტიზმი, არამედ ფილოსოფოსთა, პოლიტიკოსთა, მეცნიერთა მოღვაწეობითაც. ხელოვნებამ უაღრესად საგულისხმო ნიმუშებით გაამდიდრა კულტურა. მიღწეული იყო ერთგვარი განონასწორება ღირებულებათა სისტემის შეფასებაშიც. მიუხედავად მკვეთრი პოლიტიკური ცვლილებებისა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნისათვის ინერციით გაგრძელდა წარსულისადმი დამოკიდებულების ამგვარი პათოსი. შემდგომ კი პოლიტიკურმა სიახლემ, რევულუციის პათოსმა, სახელმწიფოთა ახლებური მონყობის წესმა, მსოფლიო გადან-

ანილების პროცესმა ახალი თვალსაზრისი დაამკვიდრა ღირებულებათა სისტემის მიმართ, რამაც დაბადა ისტორიისადმი, წარსულისადმი ჯერ ფრთხილი დამოკიდებულება, თანდათან კი მისი მიუღებლობა. განსაკუთრებით ეს ნიშანდობლივი აღმოჩნდა იმ სასიცოცხლო სივრცისათვის, რომელიც ხელოვნურ სიმბიოზს წარმოადგენდა და ერქვა საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა კავშირი . . .

თანამედროვე ადამიანი კი არა მარტო უფრთხის ამ საფუძველს, ამ ფუძემდებლურ საზრისს, არამედ თითქოს ლამობს საერთოდ საარსებო, საზრისობრივი არეალიდან მის ამოშლას. ამ უნივერსალური საფუძველის ქრობა ინვეს არაერთ ცნებათა ნიველირება-გაქრობასაც, რასაც ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი განიხილავს, როგორც თანამედროვეობის დამახასიათებელ ნიშანს, მიუთითებს კიდევ ამ საფრთხეს და არქმევს მას „ანთროპოლოგიურ კატასტროფას“ (10). მოშლილია ისტორიის, როგორც წიაღის, სვლის, დინამიზმის, წინსვლის ცოცხალ განცდაში მოქცევა; მისი, როგორც მყარი და მდგრადი რეალობის აღქმა. შესაძლოა, ამანაც განაპირობა თანამედროვე ადამიანის ნდობის, როგორც სამყაროსთან და ადამიანებთან ურთიერთობის ერთ-ერთი საყრდენის ნიველირება. ეს ნდობის ფაქტორი, (აქ ვგულისხმობ გონების მიმართ ნდობასაც) წინათ საიმედო, მკვირვ საფუძველს ეყრდნობოდა. ღირებულებათა სისტემის, ფასეულობათა მიმართ „ლეგიტიმურობის“, ჟან ლიოტარი) სიმყარე, თანდათან კრიზისით შეიცვალა და ნათელი გახდა თანამედროვე ადამიანის მიერ ყოველი ცნების, ფასეულობის, კატეგორიის ეჭვის ქვეშ დაყენების მოთხოვნილება. ძნელია არ დაეთანხმო ფრანგ ფილოსოფოსს ბოდრიარს, რომელმაც თანამედროვეობას უწოდა „რეალობის აგონია“ (11).

თანამედროვეობის ამგვარი ნიშნები მეტ-ნაკლები ძალით შეინიშნება დასავლური ცივილიზაციის ამჟამინდელ ეტაპზე. მისი სიმპტომები უკვე ხელშესახებად ვლინდება ქართულ სინამდვილეშიც. შეინიშნება სოციუმის გარკვეული ნაწილის (და არც თუ მცირე ნაწილის) აგრესიულობა ცნებებისადმი: სამშობლო, ტრადიცია, წინაპარი, ეროვნება, პატრიოტიზმი და ა.შ. (12). ილიასეული წმინდა სამებისადმი — ენა, მამული, სარწმუნოება — სოციუმის აღნიშნული ნაწილის ცინიზმი, ძალზე დამაფიქრებელი ხდება. მით უფრო, თუ მხედველობაში მივიღებთ სამ უმნიშვნელოვანეს მოცემულობას: 1. ქართველი ერი მცი-



რერიცხოვანია და მას მრავლრიცხოვან ერთაგან განსხვავებით სხვა სასიცოცხლო პრობლემებიც აქვს გადასაჭრელი, სხვა სახის წინააღმდეგობებიც აქვს გადასალახავი. 2. დე-იურე დამოუკიდებლობა ჯერ კიდევ არ არის გამყარებული დე-ფაქტო სუვერენიტეტით, ისევე, როგორც არც მოდერნული რუსეთის იმპერიის მთლიანად დაცლილი კლასიკური იმპერიული მიდრეკილებებისაგან, რაც მოდუნების, სიფრთხილის დაკარგვის უფლებას არ გვაძლევს, მით უფრო, რომ ჩვენი გეო-პოლიტიკური მდგომარეობის მიზეზით, აღმოვჩნდით დასავლეთის ინტერესთა არეალში. უცხო სახელმწიფოებს კი საკუთარი და მყარი სტრატეგიული ინტერესები გააჩნიათ. 3. ინტეგრაციისა და ფართო მასშტაბიანი გლობალიზაციის ეპოქა თავის კორექტივს, უთუოდ, შეიტანს ჩვენს სასიცოცხლო სივრცეში, ყოფასა თუ აზროვნების სისტემაში, გამოიწვევს თანდათან ერის ფიზიონომიის ცვლილებასაც, რაც, უნდა არესად, გამოიხატება ღირებულებათა სისტემის ტრანსფორმაციით.

მაყურებელთა გამოკითხვის მონაცემებით თუ ვიმსჯელებთ, თეატრი-სოციუმის ურთიერთობათა შესწავლა, უთუოდ, წაადგება თეატრის ხელმძღვანელობას რეპერტუარის შერჩევის მეტად საპასუხისმგებლო და რთულ პროცესში, ვინაიდან სოციუმის დაკვეთა მნიშვნელოვანია თეატრის ფუნქციონირებისათვის საბაზრო ეკონომიკის დროს. ეს მით უფრო გასათვალისწინებელია ჩვენს პირობებში, როდესაც ამჟამინდელი სათეატრო ცხოვრებისათვის დამახასიათებელია სარეპერტუარო თეატრების არსებობა. სტაბილური დასის პირობებში სარეპერტუარო პოლიტიკის წარმართვა, დასახელებული პრობლემების გადაჭრა უფრო ეფექტურად შეიძლება განხორციელდეს.

ბილატერალური კომუნიკაციის სახეობათა შესწავლა, მაყურებლის სოციოლოგიური გამოკითხვის შედეგების ანალიზი, გაამდიდრებს თეატრმცოდნეობის კვლევის ფორმებს, გაზრდის თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის მასშტაბს, რაც გამოიხატება თეატრებისათვის პრაქტიკული დახმარების მნიშვნელობითაც.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

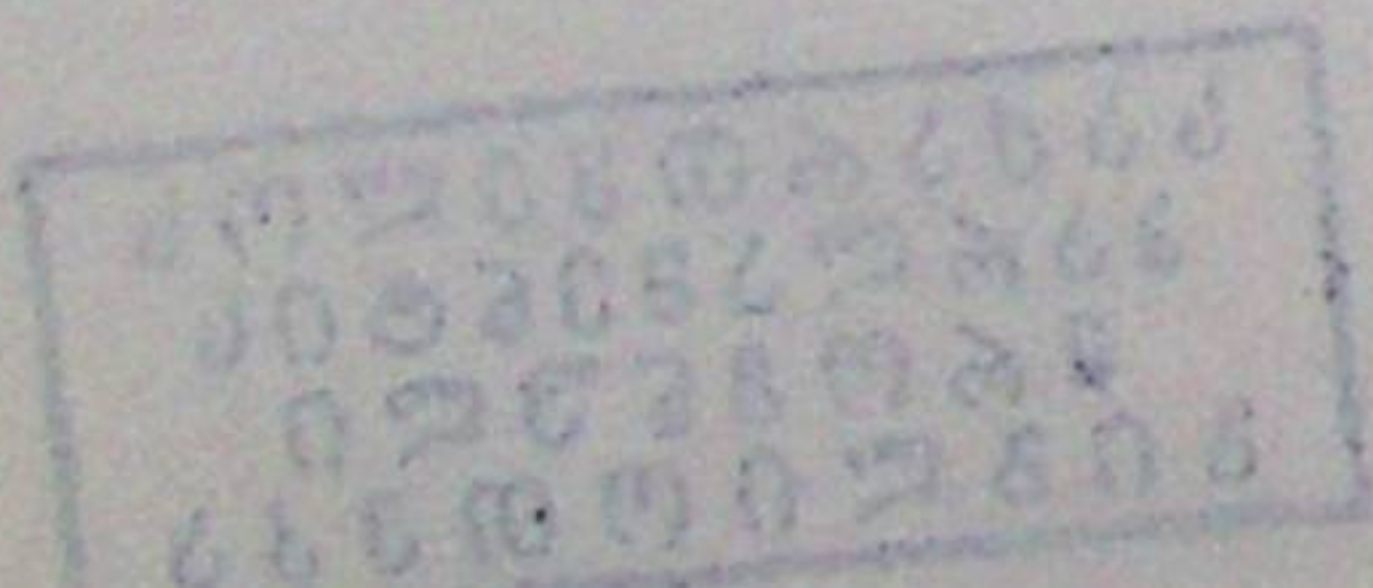
1. მიხეილ თუმანიშვილი. ახლა კი, ფარდა! თბ., 1998, გვ. 255
2. იქვე
3. გიორგი ტოვსტონოგოვი. რეჟისორის პროფესია, სთს, 1972, გვ. 92
4. ნიკოლო ბერდიაევი. ღმერთი, ადამიანი, თავისუფლება. . . , თბ., 2004, გვ. 131
5. შუასაუკუნეების სამოედნო თეატრის სანახაობითმა კულტურამ ორგანულად დააკავშირა ფარსის სითამამე მორალიტეს დიდაქტიკასთან. შემდგომ ეს პრინციპი ფორმულის სახით ჩამოაყალიბა კომედია დელ'არტეს მსახიობმა, ბელტრამედ ნოდებულმა ნიკოლო ბარბიერიმ: „მსახიობის მიზანია — გართობით სარგებლობის მოტანა“. ეს მოსაზრება ბერტოლდ ბრეხტის მიერ ასე გაფორმდა: „გართე და შეაგონე“.
იხ.: История западноевропейского театра, т. II., М., 1956, с. 217.
6. იხ.: მიხეილ ბახტინი. ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის სახალხო კულტურა, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება,“ 1987, №№ 1,2
7. თანამედროვე სიუჟეტის, ამბის სასცენო ადაპტაციის მოთხოვნა არ ნიშნავს რეალური ფაქტებისა თუ მოვლენათა ზედაპირულ სასცენო ტრანსფორმაციას, ორიოდ თამამი რეპლიკისა თუ ქუჩური რეალიზმის კულტივირებას. მხედველობაში მაქვს იმ პოსტსაბჭოთა პერიოდის გააზრებაც და ასახვაც, რომელმაც ჭეშმარიტი სახით წარმოაჩინა არა მარტო ისტორიული ფაქტები, სიტუაციები, წინააღმდეგობანი, ფარდა ახადა საზოგადოებრივი ცხოვრების, ქვეტექსტს, შინაგან დინებას, ცალკეულ ადამიანებსა თუ ადამიანთა გაერთიანებებს. აგრეთვე წარმოაჩინა საუკუნეების მანძილზე დაკარგული თავისუფლება როგორ აყალიბებს სოციუმის, ცალკეული ინდივიდის მონურ ფსიქიკას, ადამიანს როგორ უქვეითდება ეროვნული თვითშეგნება, როგორ ემსხვერპლა ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი იდეა მავანთა პიროვნული ინტერესების მოძალებას, ამბიციებს. ეს პროცესი ჯეროვანი მასშტაბით ჯერ კიდევ არ ასახულა ქართულ სცენაზე.
8. იგულისხმება ღირებულებათა სისტემის კლასიკური მნიშვნელობა და არა ამ ცნების სხვადასხვა კონტექსტით მანიპულირება. იგულისხმება ის ზოგადი, ტრადიციულად მოქმედი პრინციპები, რომელიც ამ კონკრეტულ ერს, მის სასიცოცხლო სივრცეს, კულტურას, საზოგადოებას ახასიათებს,

23492

ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს
პ ა რ ლ ა მ ე ნ ტ ი ს
ქ რ ო ვ ნ უ ლ ი
ბ ი ბ ლ ი ო თ ე კ ა

მას ხერხემალს უმაგრებს, არსებობს როგორც ქცევათა განმაპირობებელი, თაობიდან თაობებში გადასული, ისტორიული მიმოქცევით დადასტურებული, საყოველთაოდ აღიარებული მოცემულობა.

9. XIX საუკუნის II ნახევრის ქართული ფილოსოფიურ-მხატვრული აზროვნებისათვის, შესაძლებელია, ერთ-ერთ ორიენტირად მივიჩნიოთ ლაიბნიცისეული ფორმულა. იგი ილია ჭავჭავაძისათვისაც სამოქმედო პროგრამის ერთ-ერთ ასპექტად იქცა.
10. იხ.: Мераб Мамардашвили. Как я понимаю философию, М., 1992.
11. იხ.: გურამ ლებანიძე. დასავლეთი, თბ., 2000, გვ. 31 - 47.
12. არ ვგულისხმობ არც ირაციონალურ ნაციონალიზმს, არც ეროვნულ ნარცისიზმს, არც ურაპატრიოტიზმს, არც ნაციონალისტურ დოქტრინას. ჩვენი სახელოვანი წინაპრების შეგონებას ვგულისხმობ, რომელიც აკაკი წერეთელმა პოეზიის ენით სრულქმნილად გამოხატა: „ჩემი ხატია სამშობლო, სახატე მთელი ქვეყანა“. ამ ამაღლებულ დოქტრინაზე არაერთი ადამიანი აღიზარდა ჭეშმარიტ პატრიოტად, მამულიშვილად და ისე მიიღო მსოფლიო საზოგადოებრიობის, დიდი თანაცხოვრების საზრიანი ყოფის წესები.



RESEARCH FORMS OF DRAMA STUDY

The subject of the study highly stipulates the research forms of drama study. These forms significantly depend on modern accomplishment of technique and science, especially in humanitarian science.

I believe that the utilization of sociological research for the study of theatre-spectator bilateral communication is a key problem for the development of drama study, therefore, sense-sensibility perception of spectator is also vital in addition with the investigation of whole spectrum, data analysis of sociological survey.

On one hand the participation of modern sociological achievements in the study of art theatre will enrich drama study and increase its potential, also improve participation of specialists in drama study; on the other hand, it will identify some practical values of drama study.

რეცენზენტები:

ირინე აბესაძე

ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი.

მარინე ხარატიშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.



მითი და ინიციატივის და რიტუალი რობაქიძის დრამაში

„ლაშარა“ (პიესის ერთიანი ანალიზის ნაწილი)

მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების თეორიასა და პრაქტიკაში თავი იჩინა კონცეპტუალიზაციის პროცესმა, რომელიც ხელოვნების ფუნქციასა და რაობას, მის ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ და სოციოგენურ მისიას იკვლევდა. ხელოვნება ერთის მხრივ რელიგიას, მეორეს მხრივ კი ფილოსოფიას დაუახლოვდა. ფაქტობრივად, თეატრალური „ავანგარდი“ ახალ რევოლუციურ ესთეტიკას, სინამდვილის ხედვისა და „განცდის“ ალტერნატიულ ნესებს ამკვიდრებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ასეთი ხელოვნება, განსაკუთრებით კი საბჭოთა კრიტიციზმში, განიხილებოდა როგორც დეკადანსი, „ფორმალიზმი“ და „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ფაქტობრივად, თვით საბჭოეთის იდეოლოგიზირებული ხელოვნება ისეთივე ფსიქოგენურ და სოციოგენურ მისიას ასრულებდა, როგორც მისი „ოპონენტი“ „იზმები“. მეოცე საუკუნეს ხელოვნების გლობალური „ეგზისტენციალიზაცია“ და „ონტოლოგიზაცია“ ახასიათებს. ავანგარდსა და კერძოდ მოდერნიზმში ეს ტენდენცია ხელოვნების რიტუალურ სანყისებთან დაახლოვებაში გამოიხატა. გაიზარდა ინტერესი პრიმიტიული საზოგადოებებისა და მათთვის დამახასიათებელი სინკრეტული მითოლოგიური მსოფლალქმისადმი, ხელოვნების რიტუალური, „ინიციაციური“ ბუნებისადმი. რიტუალის, როგორც მარად განმოერებადი მაგიური ქმედების, უნივერსალური საინიციაციო ფორმის დანიშნულება განსაკუთრებით ზრდიდა ინტერესს სიმბოლოებისა და ფორმებისადმი, რომლებიც კოსმიური ყოფიერების მოდელური ბუნების მატარებლებად მოიაზრებოდა. ამ ტენდენციამ ავანგარდული ხელოვნების წიაღში რადიკალურად განსხვავებული ესთეტიკური და კონცეპტუალური ფენომენები გააერთიანა. შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის ხელოვნების თეორია და პრაქტიკა ერთმანეთს დაუახლოვდა და მიზნად ხელოვნების კულტურტრეგერული, სოციოგენური და ფსიქოგენური როლის აღდგენა დაისახა.

განსხვავებულ მოძღვრებათა იდეოლოგია, ფილოსოფია თუ „მითო-

ლოგია” სამყაროსა და საზოგადოების სხვადასხვა მოდელს ქმნიდა და ამ მოდელში ახდენდა ადამიანის ინტეგრირებას. გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ დრამაში ის ყოფიერების მისტერიის აღსრულების უმთავრეს გმირად გვევლინებოდა. რობაქიძის შემოქმედებითი პოზიცია ნათლად არის გადმოცემული სტატიაში “ექსპრესიონიზმი” (1(ა)). ამ წერილში რობაქიძე ექსპრესიონიზმის ფენომენის გლობალურ, ტრანსეპოქალურ ანალიზს გვთავაზობს. მისთვის ექსპრესიონიზმი გაცილებით მეტია, ვიდრე ავანგარდული ხელოვნების ფარგლებში აღმოცენებული ერთ ერთი მიმდინარეობა. „ექსპრესიონიზმი ყველგან ნახულობს კოსმიურ გრძნობას. საკმაოა გავიხსენოთ გრეკო, ზენატურალიზმი გოთიკისა (ქიმერიზმი), გოტიური პრიმიტივი და პრიმიტივი საერთოდ, ველურების ფეტიშები, ძველი პაპირუსი, ინდოეთის კოლოსი, ზანგების ნაშენი, გრიუნვალდ და მრავალი სხვა. ქმედითი ფორმა ექსპრესიონიზმისა ექსტაზია. ... არის კიდევ სახელი, რომელსაც უნდა დაეპირისპიროს ექსპრესიონიზმი: ფრიდრიხ ნიცშე... მაგრამ... უნდა ითქვას, რომ ნიცშეს იმმორალიზმი ექსპრესიონიზმისათვის მიუღებელია. სხვა საკითხია ნიცშეს სწავლება ექსტაზზე აქ შესაძლოა ნათესაური კავშირის გამონახვა” (1(ბ)).

რობაქიძისათვის ხელოვნება, მით უფრო დრამატული ხელოვნება უნდა გადმოსცემდეს ეგზისტენციის ექსპრესიას, მის კოსმიურ მთლიანობას, “გამოსავალი: სიცოცხლე აბსოლუტურში. მიზანი — სიცოცხლე ინტენსივობაში. ინტენსივობა სიმპტომია სულის ქმედების... ექსპრესიონიზმში კაცი აღებულია თავის თავად: ყოვლის გარე. კოსმოსსა და კაცს შორის აღარ არის არავითარი ზღვარი ან ზღუდე. ატომიზმი განცდებისა უარყოფილია. არის მხოლოდ ერთი გრძნობა: კოსმიური გრძნობა: ყოვლის შემცველი და ყოვლის დამტევნელი, განუყოფელი და დაუნაწევრებელი” (1(გ)). რობაქიძის წერილიდან ჩანს, რომ მწერალს სურს ნაწარმოების საშუალებით ადამიანის ეგზისტენციის გლობალური კოსმიური მიზანსწრაფულობა გადმოსცეს, ყოფიერების ფუნდამენტურ სანყისებს მიაკვლიოს და ადამიანი სამყაროს პირისპირ და სამყაროს უზენაეს ძალებთან დრამატულ კავშირში დაგვანახოს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივად იბადება მისი ინტერესი მითოლოგიისა და არქაული კულტურებისადმი, სადაც გაცილებით უფრო საცნაურია კავშირი ყოფიერების ფუნდამენტურ ძალებთან. ამავე წერილში ის

თავად მიუთითებს ექსპრესიონისტული ხელოვნების ქმედით ფორმას — ექსტაზს, რომელიც საკულტო რიტუალური ქმედების მეშვეობით მიიღწევა.

„დრამის არსება არის მითი. მითი კი კოსმიური მოვლენაა და არა ისტორიული. ამიტომაც არის რობაქიძისათვის ერთადერთი ჭეშმარიტი დრამა ბერძნული ტრაგედია, რომელშიც ყოველის სახის მიღმა დიონისე ტირის ან იცინის“, წერდა რუდოლფ კარმანი წერილში “რობაქიძე და მითის აღორძინება” (2). დრამის არსება არის მითი, ხოლო მისი ქმედითი ფორმა, მოქმედების ფორმალური ღერძი ექსტაზია და რიტუალი, შეგვიძლია დავძინოთ ჩვენ რობაქიძისა და კარმანის კვალდაკვალ.

ყველაზე უკეთ გრიგოლ რობაქიძის კონცეპტუალურ შეხედულებათა შესახებ მისი საუკეთესო პიესა — “ლამარა” მოგვითხრობს. ნაწარმოების განხილვასთან ერთად, ალბათ, უფრო იოლი იქნება გრიგოლ რობაქიძის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის წვდომა.

პიესის სიუჟეტი, რომელიც მინდიას შესახებ თქმულებათა მიხედვით შეიქმნა, მითოლოგიური ისტორიის კანონების გათვალისწინებით ვითარდება. რობაქიძე ძალზე მტკივნეულად აღიქვამდა მისი ნაწარმოების ვაჟას “გველისმჭამელთან” მიმართებაში “მეორეულ” მოვლენად მიჩნევის ცდას. წერილში ვაჟას ენგადი, რომელიც ამ საკითხის ირგვლივ მსჯელობას ეთმობა, რობაქიძე წერს: “ვეკითხები მკითხველთ: “ლამარა” შედის ვაჟას შემოქმედების რკალში, თუ ვაჟა “ლამარას” რკალში? (მწერალს მხედველობაში აქვს ვაჟას პერსონაჟის სახით დრამის ტექსტში შემოყვანის ფაქტი (3).)... “გველისმჭამელი” სხვაა და “ლამარა” კიდევ სხვა — მაგრამ თაური ორივესი ერთია. ესაა — მწვერვალი ქართველი ხალხის ზეპიროვნული შემოქმედებისა: მინდია: არსი, რომელშიც მთლიან სახიერდება ორმაგი უნივერსალური იდეა: “სიყვარული შეიქმნს შემეცნებას (მოციქული პავლე), შემეცნება შეიქმნს სიყვარულს (ლეონარდო და ვინჩი). სწორედ ამ მითიურმა არსმა მოითხოვა “ლამარასი” და “გველისმჭამელის” ერთიმეორისადმი ამომწურავი შეპირისპირება” (4) ამ ნაწყვეტში რობაქიძე ხაზს უსვამს ნაწარმოების მითიურ არსს, რაშიც დასრულებულ კოსმოგონიასა და საკრალურ ისტორიას გულისხმობს. აქვე მოდერნისტული და საერთოდ ავანგარდული დრამის ერთი საყურადღებო თავისებურებაა მინიშნებული, კერძოდ, რეალური

პერსონაჟის, ისტორიული თანამედროვის მითოლოგიზაცია, მისთვის ორმაგი არსებობის — რეალური და მითიური ყოფიერების მიწერა.

ნაწარმოებში ერთიანი საკრალური ისტორიის ამოკითხვაა შესაძლებელი. მოქმედების განვითარებაც მითოლოგიური გადმოცემის მსვლელობის ტრადიციულ წესებს ექვემდებარება. ასეთი მსჯელობის საფუძველს მრავალი გარემოება გვაძლევს. ჯერ ერთი, პიესაში მითოლოგიური პანთეონის სხვადასხვა რანგის ღვთაებათა გამოკვეთა შეიძლება, მათ შორის როგორც უზენაესი, ისე “ლოკალური” მნიშვნელობის ღმერთებისა. ცენტრალური ადგილი ამ სახეთა შორის, რატომ უნდა, მზეს ეკუთვნის. თუმცა, ვიდრე ქართულ მითოლოგიაში მზის ადგილსა და ფუნქციაზე ვილაპარაკებდეთ, “ლამარაში” ფრაგმენტულად გადმოცემული კოსმოგონიური მითოსის შესახებ უნდა ვისაუბროთ. თხრობა კი როგორც მითოლოგიას — სულის საკრალურ ისტორიას შეეფერება, დასაბამიდან უნდა დავიწყოთ. პიესის მიხედვით მითოლოგიური მსოფლალქმის ერთიანი სურათის შექმნა მრავალ კითხვაზე გაგვცემს პასუხს.

პიესის მეორე კამარაში, მას შემდეგ რაც მინდია ქავთარის პატარა ვაჟს გველის ნაკბენისგან უნამლებს, იგი შინ დაძინებას გარეთ დარჩენას ამჯობინებს.

- მე მინდიასთან დავრჩები... ვარსკვლავებს გამოვკითხავ, -
გადაწყვეტს ლაგაზი, ქავთარის უფროსი ვაჟი .
- ამაღამ ძილი არ მოვა ... ვარსკვლავნი სხვანაირად კრიალებენ,
- ეუბნება მას მინდია.
- ხედავ?!
- ვხედავ... ბევრს ვხედავ... ამაღამ ბევრი ვარსკვლავი მოწყდება...
- საით გადავარდების?!
- უკუნეთში... ბუნების უბეში... საცა იშვა... (5)

მაშასადამე, ვარსკვლავები ბუნების უბეში შობილან და ამავე უბეს ესწრაფვიან ისინი იმ ღამით, როდესაც მინდია და ლაგაზი ცაზე “კითხულობენ”. ეს ჩვეულებრივი ღამე არ არის, განსაკუთრებული ღამეა, ვარსკვლავთა ინიციაციის ღამე, რადგან ისინი საწყისს უბრუნდებიან

რათა იქიდან ხელახლა იშვან. უბე იქ არის, სადაც გული ძგერს, მაშასადამე, ვარსკვლავნი ბუნების გულიდან იშვიან. გულს კი ერთი თვისება აქვს, ის რიტმულად ძგერს, სისხლს გადაისვრის მთელს სხეულში, სისხლი ყველა ძარღვს გაირბენს და ისევ გულს დაუბრუნდება, რათა ახალი ძალითა და სიცოცხლით გამდიდრებული ხელახალ წრეზე გაემართოს. გულიდან შობილი სამყაროს ამბავი იმასაც გვამცნობს, რომ ეს შობილნი, სრული წრის გავლის შემდეგ, კვლავ გულისაკენ ბრუნდებიან ახალი წრის გასავლელად.

ამ შეთხვევაში, რობაქიძის მიერ ვარსკვლავთა დაბადების ამბავის თხრობა მათი ბედისწერის ისტორიასაც მოიცავს. უკუნი უბე ამავე დროს, ბუნების მდედრობითი არსის, მისი საშოს სიმბოლოც არის. იქ, იმ საკრალურ პირველქმნილ წყვდიადში, იბადება ახალი სიცოცხლე, იქ გადის ახალბედა “სიკვდილის” ფაზას, რათა წყვდიადთან ნაზიარები ხელახლა იშვას.

მინდია და ლაგაზი სამყაროს რეკრეაციის მონმენი და მომსწრენი ხდებიან. ვარსკვლავთა “ინიციაცია” იმას ნიშნავს, რომ ისინი, პირველქმნილ უკუნეთში დაბრუნებულნი, დროებით უნდა “მოკვდნენ” რათა ხელახალი სიცოცხლით აღვსილნი განახლებულ სამყაროს მოევლინონ. მინდიასა და ლაგაზის დიალოგში აღწერილი სურათის ყველა ნიშანი და სიმბოლო კოსმოგონიური აქტის სამზადისის მაუნყებელია. ასეთივეა დამკვირვებელთა განწყობა, რომლებმაც ზეცაში უნდა ამოიკითხონ სამყაროს ციკლური განახლების, მისი ქმნადობის მათთვის უკვე ნაწილობრივ გამხელილი საიდუმლო. ისინი ხომ “ნაზიარებთა” რიცხვს ეკუთვნიან, თუმცა, მათი “ზიარების” ხარისხი სხვადასხვაა. იერარქიულ კიბეზე მინდია, ჯერჯერობით, ბევრად უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ლაგაზი, მისი მონაფე, რომელიც ბუნების საიდუმლოსთან შეხებას თავისი უტყუარი ნიჭისა და მასწავლებლის გამო იძენს. თუმცა, ლაგაზის — მონაფისა და გამგრძელებლის თემა ტრადიციის უწყვეტობის, მისი განმეორების, ახალ ხარისხში აყვანის იმედს და საფუძველს იძლევა. ლაგაზი, ასე ვთქვათ, სხვა დრამის გმირი უნდა შეიქნას, დრამისა, რომელიც ჯერ არ დადგმულა, მაგრამ რომლის “დადგომასაც” ყველა უტყუარი ნიშანი მოასწავებს. მითი ხომ, მისი ციკლური ბუნების გამო, შობის, შემოქმედების აქტის განმეორებისა და გაგრძელების იმედს იძლევა.

ვარსკვლავთა გამოჩენას დრამაში ორმაგი მნიშვნელობა აქვს, პირველ ყოვლისა, ისინი ბედის ვარსკვლავებიც არის, რომელთა ზეციური ქცევით მოკვდავნი თავის ბედისწერას კითხულობენ. ასეთია, ნაწილობრივ, იმ ინტერესის ერთ ერთი მოტივი, რომელიც მასწავლებელსა და მონაფეს ამოძრავებს. მაგრამ, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ვარსკვლავნი, ამავე დროს, თავის საკუთარ ბედისწერასაც ექვემდებარებიან, ანუ, ადამინთა ბედის მაუნყებელთა გარდა, დამოუკიდებელი თავგადასავლის განმცდელნი არიან უპირველეს ყოვლისა. თუმცა, იმ სამყაროში, სადაც დრამის პერსონაჟები ბინადრობენ, ინდივიდუალური ბედისწერის ცნება პირობითია, რადგან თავიდანვე გაცხადებულია, რომ სამყარო ერთი გულითა ძგერს, რომ ის ერთი რიტმით არის შეკრული და ყოველი ყოფიერის “ქვემდებარე” საერთო უზენაესი სიცოცხლეა, რომელიც ჩიტის გულშიდაც ძგერს და გველისაშიც. «В этой predeterminedности «возникать» и «гибнуть» заключается необходимость и судьба всего сущего» (6). ელენე თოფურიძე ამ ნაწყვეტში ანაქსიმანდრეს შეხედულებას გადმოგვცემს, რომელიც განკერძოებულ ყოფიერებას სასჯელადაც კი მიიჩნევდა. ყოფიერების “გაუსაძლისი” ტრაგიზმის თემა სიცოცხლის აუცილებლობასთან არის დაკავშირებული. ადამიანს არჩევანის თავისუფლება არა აქვს. ხშირად ის მისი ნების გარეშე ერთვება ყოფიერების დრამის ყველაზე მძაფრად დრამატულსა და ტრაგიკულ მომენტებში. თუმცა, როგორც ლაგაზისა და მინდიას მიერ ღამის ზეცაზე წაკითხული ისტორია მოწმობს, ვერც თვით ცთომილნი გაურბიან სიკვდილისა და განახლების მისტერიას.

ვარსკვლავთა ენას მინდია სხვაგვარ “კრიალს” უწოდებს. ვარსკვლავთა ენა და მათი ყოფიერების დასტური სინათლეა. ასტრალურ ღვთაებათა ღვთაებრიობა ძირითადად ნათელისა და ბნელის ურთიერთგადაჯაჭვულ სიმბოლიკასთან არის დაკავშირებული. ყოფიერება ნათელს უკავშირდება — სინათლე საგნისათვის საგნობრივი ხილული არსებობის მინიჭების საშუალებაა. მზე და ნათელი სახიერი არსებობის პირობა და წყაროა. ცოდნას მინდია ვარსკვლავთა კრიალის “კითხვით” იძენს. ანუ ცოდნა და ხედვა (რაც, შეიძლება ითქვას, იგივე ცოდნაა) ნათელს მოაქვს. ვარსკვლავნი ბუნების უბეს — წყვდიადს უბრუნდებიან, რათა იქიდან მეტი სინათლით იშვან. წყვდიადიდან იშვის ნათელი. თუმცა, ეს წყვდიადი, ნათლის წარმომქმნელი, ჩვეულებრივი წყვდიადი

არ არის, ის “უბის” წყვდიადია. ბერძნულ მითოსში სინათლე — ეთერი და დღე — ჰემერა ერების (წყვდიადი) და ნიუქტას (ღამე) კავშირიდან იზადებიან. ღამევე შობს მოირას — ბედისწერას, რომელიც არა მხოლოდ ადამიანებზე, არამედ ღმერთებზეც მეფობს, წერს ჰესიოდე. ვარსკვლავებზე “კითხვის” ღამეს სამი ღვთაების არსება იკვეთება: ნათელის (მზის), წყვდიადის (ღამის, პრეკოსმიური დედის), ბედისწერის, რომლის ძალას ვარსკვლავნიც ემორჩილებიან.

როდესაც ბუნების უბის შესახებ საუბრობს, მინდია მას უკუნეთთან აიგივებს. ინციაციის რიტუალში პირობითი “წყვდიადის” სხვადასხვა ხერხით შექმნის მიზნად მირჩა ელიადე წინაკოსმიურ მდგომარეობაში დროებითი დაბრუნების მიღწევის სურვილს მიიჩნევს. ინციაციის “განმცდელთა” ტოტებით დაფარვას, ბუჩქებსა და ქოხებში დამალვას, ტყის უსიერ ტევრში გადამალვას მკვლევარი ვირტუალურ, პრეკოსმიურ მდგომარეობაში დაბრუნების იმიტაციად (ან რეალურ განცდად) წარმოადგენს, რასაც, შემდგომ, ხელახალი შობა უნდა მოჰყვეს, რომელიც “სამყაროს შექმნის” ტოლფასია. პრეკოსმიური მდგომარეობა ბერძნულ მითოსში ქაოსის სახელით არის ცნობილი.

რობაქიძე, წყვდიადის ბუნებისა და თვისების აღსანიშნავად განსაკუთრებულად გამომსახველ ემოციურ განსაზღვრებას პოულობს - „უბე“. „უბე“ სითბოსთან, სიცოცხლის გადარჩენასთან, აკვანთანაც ასოცირდება. მას შექმნილის მიმართ ნეიტრალური განწყობილება აღარ ახასიათებს, პირიქით, მისი დანიშნულება სიცოცხლის შეფარვა და დაცვაა. მეტიც, ეს მისი ერთადერთი დანიშნულებაა, უბე ძალავს მკერდს, რომელმაც სიცოცხლე უნდა ასაზრდოვოს.

საინტერესოა, რომ კოსმოსსა და პრეკოსმიურ მდგომარეობას შორის, რობაქიძის ლექსიკური არჩევანის წყალობით, ასეთი თანახმიერი კავშირი, შეიძლება ითქვას განსაკუთრებული “მოკავშირეობა” მყარდება. სამყაროში ყველაფერი სიცოცხლის განახლება და შენარჩუნებას ემსახურება. ვარსკვლავნი, უსახელო ღვთაებანი, კოსმოგონიური აქტის სუბიექტნი, საწყისს ესწრაფვიან, სამყაროში რეკრეაციის დრო დადგა, რომელიც ყოველთვის ნახტომთან, ზებუნებრივი ყოფიერების საიდუმლოსთან სულის არსებობის მიზნობრიობის ხელახალ და, შესაძლოა, უფრო ღრმა წვდომასთან არის დაკავშირებული. თუმცა, რეკრეაცია, რომელიც, ერთი მხრივ, ხსოვნას გულისხმობს (და ეს ხსოვნა არის

საფუძველი სულის საკრალური ისტორიის შექმნისა), მეორე მხრივ, სრულ განახლებასაც გვპირდება, რაც ახალი მახსოვრობის, ყოფიერების შესაძლოა მარად იგივე, მაგრამ მაინც მარად ახალი ფურცლის გადაშლას გვიქდის.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ბუნების უბე ბუნების მკერდის, მისი მასაზრდოებელი ძალის ასოციაციას იწვევს. რობაქიძის მხატვრული მეტაფორის წყალობით, შესაძლებელი ხდება ვარსკვლავთა სამშობლოს გრძნობადი ხატების შექმნა.

ვფიქრობთ, სწორედ ამ “პრეკოსმიური” დედის მიმართ უნდა იყოს მიმართული მინდიას ლოცვა, რომელსაც იგი ძალის დაკარგვის გამო სასონარკვეთილების ჟამს აღავლენს.

მინდია. უსახელო! მალალო!
 რისად მამცილდი?! რისად დამტოვე?!
 რისად დამაგდე ვით ნისქვილი სათავეგადაგდებული?!
 რისად დამცალე ვით ამამშრალი წყარო კლდეების?!
 რისად ამიმღვრიე მზერა ნათელი?!
 რისად დამიბანდე გული უცხო სურვეებით?!
 მოვედ ჩემთან — ვით დედა შვილთან.
 მოვედ ჩემთან დედაი —
 და ძუძუს ნუ დამაკლებ!
 გავხსნი გულს ვით წყურვალ თასს:
 ჩაეშვი გულში ვით ყვავილოვანი ნაკადული...
 ნუ იქნები მტერფავი ჩემი!
 ამიქარვე გული,
 ამიხილე თვალი!
 ვიყო კვლავ შენი მსახური! (7)

მინდია თითქოს უსახელო ღვთაებას ევედრება, მაგრამ, მეორე წუთს, მას დედას უწოდებს და ვით ჩვილი ძუძუთი დაპურებას თხოულობს მისგან. კავშირი დედასთან მინდიას გულზე გადის, რადგან სწორედ გულში უნდა ჩაეშვას უსახელო მალალი დედა ვით ყვავილოვანი ნაკადული, რათა განკურნოს მლოცველი უცხო სურვეებისგან, აუქარვოს გული და აუხილოს თვალი. ჩანს, მინდიასა და ვარსკვლავებს ერთი დედა უნდა ყავდეთ, დედა, რომელიც ყველგან არის, ყველაფერს განმსჭვალავს და ასაზრდოვებს თავისი მაცოცხლებელი ძალით. ამ

ღვთაების განუსაზღვრელობა იმით არის გამოწვეული, რომ იგი ყველგან არის და ყოველივეს მოიცავს. ქვეყნიერება მასში ისეა მოქცეული, როგორც ნაყოფი საშობში, ამიტომაც არა აქვს მას სახელი, რადგან არა აქვს განსაზღვრელობა მის აღმატებულ ყოფიერებას, არ არის ფორმა და მეტაფორა, რომელიც პრეკოსმიური მდედრობითობის არსს გამოხატავს უკეთესად, ვიდრე სიტყვა უბე, რომელიც მთლიანად შიგნიდან მოსაქცევს, მოსაკალათებლს, თავშესაფარებელს ნიშნავს. ის უხილავია, ისევე, როგორც უხილავია ჩანასახისთვის საშობი, რომელიც მთელი თავისი არსების დედობრივი ძალით ასაზრდოებს მას. თუმცა, დგება ჟამი, როდესაც, ემბრიონი “სამზეოზე” უნდა გამოვდეს, როდესაც უნდა მოწყდეს დედის ძუძუს და დამოუკიდებელი ნაბიჯები გადადგას.

მინდიას ლოცვა დამოუკიდებელი ყოფიერების გამო განცდილი შიშით არის გამოწვეული. ინიციაცია სრულდება, ახალბედა პირველ ნაბიჯებს დგამს ახლადშექმნილ სამყაროში. მას აღარ იცავს განუსაზღვრელი აღმატებული მდედრობითობის საფარი, მდედრობითობის “უბე”. მინდიას სურვილი გულში შემოუშვას ყოვლისმომცველი დედა პირადული, განკერძოებული ყოფიერების წინაშე შიშის მაუნყებელიც არის. ჰარმონიულ, არადიფერენცირებულ “პრეკოსმიურ” ყოფიერებას საზღვარი დაესვა. კოსმოსის ჰარმონია წინააღმდეგობათა ერთიანობაზე, განსაზღვრულ, საზღვარდადებულ ყოფიერთა თანაარსებობაზეა დაფუძნებული.

მაგრამ წინააღმდეგობათა ერთიანობის დინამიკური ბობოქარი ჰარმონია ადამიანის მიერ ტრაგიკულად განიცდება, მას დარღვეული კავშირების აღდგენის მტანჯველი ამოცანა ეკისრება. ადამიანის ბუნების თანშობილი “მანკიერების” გამო ორფიკები ძველ საბერძნეთში ბავშვის შობას გლოვობდნენ, ხოლო ადამიანის გარდაცვალებას ზეიმით აღნიშნავდნენ. «Представление о напряженной противопоставленности двух тенденции действительности: необходимости, господствующей в мироздании и обществе, и субъективного стремления человека подчинить ее своей воле проявляется еще у Гесиода. Идея возможности победы человека над необходимостью, а следовательно, и идея возможности культуры, находит выражение в рассказанном им мифе о Прометее. Эта же идея выражена и в мифе о победе духовных богов (Зевса) над природными (титанами)...

Следует сказать, что трагическое становится в мысли эллинов некой определенностью самой вселенной, ее существенным моментом. Тот факт, что борьба стихии, вызывающая космические катастрофы, разрешается в последних основах бытия невидимой для человека гармонией, отнюдь не снимает неизбежности глубоко трагических конфликтов и катастроф в его кратковременной жизни. Одним словом, трагическое становится существенным моментом самой экзистенции.» (Е. И. Топуридзе, Человек в античной трагедии, «Мецниереба», 1984) (8).

ვარსკვლავთა ბედისწერაც იმას გვაუწყებს, რომ აუცილებლობას ყველაფერი ემორჩილება, თვით ღვთაებრივი ქმნილებანი. ვარსკვლავთა კრიალი და სანყისი კომფორტული “არარსებობისაკენ” სწრაფვა მინდიას ლოცვის ფარულ ტონალობას იმეორებს. ძუძუს მოითხოვს დიდი დედისაგან მინდია, რადგან “ჩვილ” არის და უმძიმს დაპირისპირების გადალახვა, რომლის შეცნობის საშუალება წინაკოსმიური იდილიის შეცნობის ფონზე მიეცა.

თუმცა, სანამ მინდიას მრავალსაფეხურიანი ინიციაციისა და მის მიერ “სრული” და “ქმედითი” ცოდნის მიღწევის, იჩოს “ინიცირებისა” და ტრაგიკული დაპირისპირების გადასაჭრელად საკუთარი თავის მსხვერპლად გამეტების შესახებ ვისაუბრებდეთ, შევეცადოთ, პიესის კონფლიქტის “დიდი” და “მცირე” წრეები მოვხაზოთ, ასტრალურსა და მიწიერ, კოსმიურსა და ადმიანურ ეგზისტენციას შორის არსებული კავშირი გამოვკვეთოთ. ეგზისტენციური დილემის გადაჭრის ერთადერთ შესაძლებლობად რობაქიძის “ლამარაში” ადამიანის პირადი არჩევანი მოჩანს, რომელსაც კულტურშემოქმედებითი აქტის მნიშვნელობა აქვს. რობაქიძე ცდილობს კოსმოგონიური და სოციოგენური შემოქმედება სინქრონულად, შეთანხმებულად წარმოადგინოს, განგებისა და ადამიანის ნებას შორის მიზნობრივი თანხვედრა დაინახოს და ცხადყოს, რომ მხოლოდ ამ ერთიანობის განცდის შემთხვევაში, მხოლოდ ადამიანის მიერ ეთიკური პასუხისმგებლობის გაცნობიერებისა და, შესაბამისად, თავისუფლების განცდის შემთხვევაში, ხდება შესაძლებელი გადაულახავი ანტინომიის გადალახვა და ჰარმონიის აღდგენა. მწერალი აშკარად იმ აზრისაკენ იხრება, რომ ტრაგიკული კონფლიქტის, ეგზისტენციის ანტინომიის მოგვარება მხოლოდ პიროვნულ დონეზეა შესაძლებელი და

მხოლოდ თავისუფალი ნების გაჩენის პირობებში მიიღწევა. ხოლო იქ, სადაც თავისუფალი არჩევანი ხორციელდება, ეთიკური ცნობიერება ზეიმობს. წერილში “ექსპრესიონიზმი” რობაქიძე წერს: “... უნდა ითქვას, რომ ნიცშეს იმმორალიზმი ექსპრესიონიზმისათვის მიუღებელია. სხვა საკითხია ნიცშეს სწავლება ექსტაზზე”. აქ მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თვალსაზრისს გვიზიარებს დრამატული ხელოვნების ფორმალური და იდეური არსის თაობაზე. “ლამარაც” ამასვე ადასტურებს — წარმართული რიტუალის ფორმა, ბუნების “ღმერთობის” იდეა მასთან ემანსიპირებულ ქრისტიანულ მორალთან სიმბიოზშია წარმოდგენილი, თანაც ისე, რომ ერთი მეორეს წარმოქმნის, ერთი მეორეს “მოითხოვს” და განაპირობებს.

“ლამარას” მითოსი ისე არის “ანყობილი”, რომ პრეკოსმიური დედა თვითონ უბიძგებს ადამიანს თვითშეცნობისა და ეგზისტენციური არჩევანისკენ. პიესის მთელი მოქმედება ერთი ძირითადი მიზნის განხორციელებას ეძღვნება, ამ სულისკვეთებაში ღვთაება და ადამიანი სოლიდარულნი არიან. რობაქიძე ცდილობს ისეთი დისტანციიდან შეხედოს მოვლენებს, რომ “ბუნებისა” და “სულის” ღმერთების (ბერძნულ მითოსში “ზევისა” და “პრომეთეს”) კონფლიქტის მიღმა, ადამიანმა მათი ფუძისეული მოკავშირეობა განჭვრიტოს. ამ წინააღმდეგობის დაძლევა მზის სიმბოლიკის საშუალებითა და მისი “რეინკარნირებული” მიწიერი სახის - “ლამარას” საშუალებით ხდება. რატომ იქცევა მზე რობაქიძის “რელიგიის” ცენტრალურ “ღმერთად”?

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, “სრულყოფილი” საკრალური ისტორიის გამართვაში რობაქიძეს ქართული კულტურის ისეთი უნივერსალური სახე ეხმარება, როგორიც არის მზე. მზის ღმერთობა საქართველოში მრავალი არქეოლოგიური თუ ეთნოგრაფიული მასალით არის დადასტურებული, ამასვე ადასტურებს ქართველი ემიგრანტი მკვლევარის — ვიქტორ ნოზაძის “ვეფხისტყაოსანისადმი” მიძღვნილი ფუნდამენტური გამოკვლევა, სადაც ერთი წიგნი მთლიანად “ვეფხისტყაოსანის” მზისმეტყველებას ეთმობა (10). სოლარულ მითოლოგიას ყოფიერების “მსვლელობის” მოდელირებისათვის არაჩვეულებრივად სრული და ყოვლისმომცველი “სიმბოლო” აქვს. მზის იდეის უნივერსალურ ტევადობას სოლარული ორნამენტიც ადასტურებს (მაგ. ბორჯღალი, სვასტიკა). რომლებიც, პრაქტიკულად, ყოფიერების ყოველგვარი გრძნობადი

გამოვლინების მოდელირებას ახდენს. აქ თავს იყრის წარმოდგენები ნათელისა და მოძრაობის ბუნების ერთიანობაზე. სინათლისა და მოძრაობის ცნებები ერთ გრძნობად სიმბოლოში განუყოფლად ერთიანდება. ბორჯღაღსა და სვასტიკაში კიდევ მრავალი მნიშვნელობის ამოკითხვაა შესაძლებელი — კერძოდ კი იმისა, რომ მზიური ნათელი, როგორც საფუძველი ყოფიერებისა, “წარმართ” - მარცხნიდან მარჯვნივ “მოძრაობს” და სიცოცხლის მარადიულობის, მისი ღირებულების იდეას განამტკიცებს. მზის ღმერთობა და მის სიმბოლიკასთან დაკავშირებული მსოფლმხედველობრივი მომენტები ადასტურებს, რომ ქართული კულტურისათვის, მთელი მისი ისტორიული ყოფიერების მანძილზე, სიცოცხლე, მისი ტრაგიკული ანტინომიურობის მიუხედავად, ყოველთვის უპირობო ღირებულებას წარმოადგენს. ყველაზე მნიშვნელოვანი მზის სიმბოლოში მისი უნივერსალიზმია, სიცოცხლის მიმართ მისი პირველადობა. მზე, ერთსა და იმავე დროს დასაწყისის, დასასრულისა და მარადიული მოძრაობის სიმბოლოა, იგია, ამავე დროს, გრძნობადი სამყაროსათვის ხილული ფორმისა და არსებობის რიტმის მიმნიჭებელი - დროის საზომი. ამიტომაც უკავშირდება მზისა და ხედვის ფენომენები ერთმანეთს. მზის სიმბოლიკა ქრისტიანული თეოლოგიისა და ფილოსოფიისათვისაც უაღრესად მნიშვნელოვანია, ხოლო წარმართულ კულტებში მზე და მისი დღიური ციკლი სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის მისტერიის გრძნობადი დასტურია. სწორედ ამიტომ ხდება მზე რობაქიძისათვის მისი მისტერიის ცენტრალური სიმბოლო, მისი პიესის გრძნობადი სამყაროსა და კონცეპტუალური არსის ღერძი, რომელიც გვამცნობს, რომ სამყაროში ყოველივე ურთიერთკავშირშია, რომ ყოფიერებას “მზიური” ბუნება აქვს და სრულყოფილებას ესწრაფვის. მზე, ერთსა და იმავე დროს, ყოფიერების ერთიანობასა და მის სიმრავლეს “განსახიერებს”, მის ცვალებადსა და მარადიულ ბუნებას აერთიანებს და ორივეს ყოფიერების ფუნდამენტური “კანონის” რანგში “აიყვანს”. მას უკავშირდება ნათელისა და წყვდიადის მონაცვლეობის იდეაც, რომელიც კატეგორიათა ურთიერთგანპირობებულობის, მათი ფუძისეული კავშირისა და იმავდროული ანტაგონიზმის მოდელია. ის ერთსა და იმავე დროს “სიცოცხლესაც” განსახიერებს, როგორც მუდმივად ცვალებადს და “აბსოლუტურსაც”, როგორც მარადიულსა და “სრულქმნილს”. ხოლო რობაქიძისათვის დრამის დანიშნულება სწორედ ეს

არის — გადმოიცეს “სიცოცხლე აბსოლუტურში”, რაც ცვალებადისა და უცვლელის, მარადიულის მუდმივი კავშირისა და “კოორდინაციის” გათვალისწინებას გულისხმობს. ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით მზის სიმბოლოს ღვთაებრივსა და რიტუალურ მნიშვნელობას, როგორც რობაქიძის დრამატურგიის, ისე ქართული თეატრის წარმართული რიტუალური ფესვებისათვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით.

“ლამარაში” გადმოცემულ მითოლოგიურ ვერსიაში, რომელიც მწერლის პოეტური წარმოსახვისა და მითის კონსტრუირების “ობიექტური” კანონების მიხედვით არის აგებული, საყოველთაო ინიციაცია ეტაპობრივია და მითოსურ სახეთა და სიმბოლოთა თანახმიერი მოქმედებით ხორციელდება - ვარსკვლავნი, ბუნების უბე, მზე, გველი, სისხლი, ჩიტი და სხვ. გმირი სულის საკრალური ისტორიის თანაშემოქმედი და ერთ ერთი ფუძემდებელი ხდება. სწორედ მას ევალება კონფლიქტური ზღვრული ვითარების გადალახვა. თუმცა ამას იგი “განკაცებულ” ღვთაებასთან თანაშემოქმედებით აღწევს. ღვთაება ადამიანურ ბუნებას იძენს, ადამიანი - ღვთაებრივს. მხედველობაში გვაქვს მინდიასა და იჩოს სცენა, როდესაც მინდია ცნობიერი ეთიკური თავგანწირვის წყალობით, იჩოს ინიციაციას განახორციელებს. ადამიანი ღვთაებისათვის დამახასიათებელ ძირითად თვისებას “იძენს”, ის სხვისთვის ღვთაებრივი ბუნების მინიჭების უნარმქონე ხდება. მინდია იჩოს “აზიარებს”, მის სრულყოფილ და მყისიერ “ინიცირებას” მოახდენს და საკრალური სულიერების “რკალში” ჩართავს. ღვთაება და ადამიანი ბედისწერაზე ეთიკური არჩევანის გზით ამალღებებიან და ტრაგიკულ წინააღმდეგობას ერთობლივად აუქმებენ.

პიესის ერთიანი პოეტური ტექსტიდან თავიდანვე იკითხება ის გარემოება, რომ ამ საკრალური ქმედების მიზანი მიჯნათა გადალახვაა. მწერალი თითქოს ყოველ სიტყვას მიკრომითის დატვირთვას ანიჭებს. ჩვენ უკვე შევაჩერეთ ყურადღება სიტყვა “უბეზე”. გაცილებით უფრო დიდი დატვირთვის მატარებელია ის სიმბოლო, რომელიც პიესის ტექსტში პირველივე რემარკიდან შემოდის და მთელი მოქმედების ერთიანი მიზანსწრაფვას, მეტიც, სამყაროს ინიციაციის მიზნობრივი აქტის შინაგან ენტელექიას გამოხატავს. ეს სიმბოლო სხვადასხვა ვარიაციაში მოცემულ ზღვარის თემას გამოხატავს. რემარკა გვამცნობს: “ხევსურეთისა და ქისტეთის საზღვარი. ღბილი ფერდობი. ფერდობი თითქო

გარღვეულია ხრამით. მეორე მხარეს გადახტომა ნადირს შეუძლია". უკვე ამ შესავალ "პეიზაჟში" ასახულია მთელი ის პრობლემატიკა, რომელიც პიესის მოქმედების შემდგომი მსვლელობისას გაიშლება. ნაწყვეტში ზღვრის, ზღურბლის თემა სამჯერ და სამგვარად არის მონოდებული, პირველ ორ ვარიანტში - როგორც პრობლემა, რომელიც გადასაჭრელად, გადასალახავდ გვიხმობს - საზღვარი, ხრამი — მესამედ კი როგორც ამ პრობლემის გადაჭრის ერთ ერთი შესაძლებლობა: მეორე მხარეს გადახტომა ნადირს შეუძლია. მაშასადამე, არსებობს სფერო — ბუნება — სადაც ეს პრობლემა მოგვარებადია, მაგრამ რჩება მეორე რეალობა — კულტურა — რომელმაც საზღვრის გადალახვის თავისი ვერსია უნდა შემოგვთავაზოს. თვით პირველი ორი აღნიშვნა საზღვარისა ორივე ქრილშია მონოდებული — ბუნებრივსა (ხრამი) და სოციალურში (ხევსურეთისა და ქისტეთის საზღვარი). ნადირს სწორედ ბუნებრივი საზღვრის გადალახვის ძალა შესწევს, მაგრამ საჭიროა საზღვრის გადალახვის ადამიანური, კულტურული "ვერსიის" შექმნა. მაშასადამე, დასანისშივე ცხადია, რომ ის, რაც ბუნების, ანუ აუცილებლობის სამყაროში თავისთავად გვარდება და ეთიკურ დილემას არ ქმნის, ადამიანურ სამყაროში გადაულახავ წინააღმდეგობად გადაიქცევა. კანინზომიერება, თავისუფალი არჩევანის არარსებობა, ანუ უზენაესის ნების აბსოლუტური უპირობო აღსრულება ბუნებას ცოდვისაგან იცავს. ბუნებაში არსებული სიკვდილი მკვლელობის, ანუ სიცოცხლის წინააღმდეგ ეთიკური დანაშაულის სტატუსს არ ატარებს.

მინდია. - მე გველ მიყვარს, გველსაც ვუყვარვარ, რადგან ჩიტის გული მიყვარს.

II ბიჭი. - გველ ჩიტსა ახრჩობს.

მინდია. — ეგ სხო რამაა. (11)

მინდიას გველის მიერ ჩიტის მოკვდინება მკვლელობისა და დანაშაულის რანგში არ აჰყავს. მხოლოდ ადამიანის მოქმედებას შეუძლია თავისი შეჭრით დაარღვიოს ბუნების ჰარმონია და მისი შინაგანი ძვერისა და შემობრუნების "მცირე" თუ "დიდი" რიტმები.

მწყემსი ბიჭების მიერ ნამღერ წარმართულ სიმღერაში ადამიანის ეგზისტენციის ტრაგიკული წინააღმდეგობანი აისახა: აი მთაზედა - / თოვლიანზედა. / ია დავთესე - / ვარდი მოსულა. / ირმისა ჯოგი შიგ შაჩვეულა. / ნეტავ ეძოვა / არ გაეთელა. / სიძე-სიმამრი მთას ნადირობდნენ.

/ ტყორცა სიძემა — მაჰკლა ირემი. / ტყორცა სიმამრმა — მაჰკლა მან სიძე (იხ. №12). კონფლიქტი სახეზეა. სამწევრა სიმრავლეში ირემი-სიმამრი-სიძე — მოკავშირეობისა და მტრობის თავისებური სისტემა არსებობს. სიძესა და სიმამრს სოციალური კავშირი კრავს, სიმამრსა და ირემს საკარლური. საკარლური კავშირი უფრო ადრეულია, ვიდრე სოციალური, ამაზე კულტის მამის ფიგურასთან კავშირი მეტყველებს. აქვე შეგვიძლია ამოვიკითხოთ ვაჟას “გველისმჭამელის” პრობლემაც, რომელიც სიძე-სიმამრის ფიგურებზეა “გადანაწილებული”. თუ მრწამსსა და საჭიროებას შორის წინააღმდეგობა “გველისმჭამელში” მინდიას სულში იყო მოქცეული, წარმართულ ტექსტში ის სიძესა და სიმამრს შორის ნაწილდება და კონფლიქტი “შიდა” სარბიელიდან გარეთ გადმოინაცვლებს. თუმცა, თავისი ბუნებით მაინც ტრაგიკულად ჩაკეტილი და გადაუჭრელად ანტინომიური არის.

- შენ ჩემო ქალო მე რა გახარო:
- ქმარი მაგიკალ — თავს ნუ მაიკლამ.
- შენ ჩემო მამავ დარბაისელო:
- აგრემც მაკვდები — ვერ მაისვენო.
- მამეც ცულ-წალდი:
- გზა გავიკაფო.
- მამეც სანთელი:
- გზა ჩავინათო
- უნდა ჩავიდე ჩვევა-ქცევითა.
- უნდა გაჰვპოხო ირმის ტვინითა.
- უნდა შავსუდრო აბრეშუმითა. (11).

ადამიანი-ღმერთის საკრალური “ვერტიკალური” მოკავშირეობა სოციალური “ჰორიზონტალური” კავშირების სიბრტყეზე დესტრუქტიულადაც აისახება. ადამიანი ყოველთვის საბედისწერო არჩევანის წინაშე დგას --- მოვალეობასა და გრძნობას, მრწამსსა და სიყვარულს შორის არჩევანის წინაშე. მამის არჩევანი ქალიშვილს რადიკალური დაპირისპირებისკენ უბიძგებს. ის წყვდიადში, “ქვესკნელში” მიემართება, სადაც ირმის გამო მსხვერპლად შეწირულს ირმისავე ტვინით “გაპოხავს”, მამას გაემიჯნება და საუკუნოდ შეაჩვენებს (აგრემც მაკვდები --- ვერ მაისვენო). თუ ჩავეძიებით, ქალის მიერ სანთლით წყვდიადის ჩანათება და საქმროს ღვთაებრივი ცხოველის ტვინით გაპოხვა მისთვის

ღვთაებრიობის ნიშნის მინიჭებასაც ნიშნავს. ღვთაების დამარცხება და მისთვის ღვთაებრივი ძალის წართმევა (რისი სიმბოლოც აქ თავისუფლად შეიძლება იყოს ტვინი, რომელიც გონის ადგილია და ძალასა და საზრიანობას შეიცავს, რომელიც თავში მდებარეობს და, შესაბამისად, სათავო, "სამთავრო" მნიშვნელობაც აქვს). დაპირისპირება სიძესა და სიმამრს შორის მამასა და ქალიშვილს შორის დაპირისპირებაში გადადის. აქ, სრულიად ლოგიკურად გვახსენდება ანტიკური დრამა, კერძოდ კი ანტიგონეს ისტორია, სადაც ღვთაებრივი "კანონმდებლობის" სხვადასხვა მოთხოვნათა ანტინომიური დაპირისპირების წინაშე ვდგებით. სიმღერის წარმართულ ტექსტში ტრაგიკული კონფლიქტის განვრცობადობა, "მემკვიდრეობითობა" და საბედისწერო გადაულახავობაა ნაჩვენები.

დრამატურგი ამ სიმღერით, ისევე, როგორც პირველი რემარკის ტექსტით, შეგვაშაადებს, რომ მოქმედება გადაულახავ წინააღმდეგობებს შეეხება, რომელთა გადაჭრა დრამის ამოცანას წარმოადგენს. იგი იმაზეც "მიგვითითებს", რომ ეს კონფლიქტი გლობალური, კოსმიური ხასიათისა იქნება. სწორედ ამიტომ კონფლიქტის საფუძვლებისა და მისი გადაჭრის გზების ძიება დასაბამიდან უნდა დავიწყოთ. სამყაროს კრეაციისა და რეკრეაციის ფენომენი შინაგანი მიზნობრიობით აღვსილ აქტს წარმოადგენს. სამყაროში მარად არსებობს ნება ყოფიერების თანშობილი, მისი ბუნების იმანენტური ტრაგიკული კონფლიქტის დაძლევისკენ მიმართული. სწორედ ამიტომ იწყება მარად ხელახლა სამყაროს შექმნის კოსმოგონიური აქტი, რომელსაც თან სდევს ადამიანის მენტალური შექმნა და მისი საშუალებით სოციუმის ფორმირება. ამ სიმღერაში იკვეთება ის ამოცანაც, რომლის გადაჭრას უნდა შეეცადოს დრამატურგი, რომლის გადაჭრა ერთიანი კოსმოგონიისა და საკრალური ისტორიის მიზანს წარმოადგენს — მამისა და ქალიშვილის შერიგება, მათი ტრაგიკული განმხოლოებისა და დაპირისპირების დაძლევა. სწორედ ამ მიზნის განხორციელება ხდება ლამარა-მინდიას ტანდემით. ლამარა თავისი უნებლიე დანაშაულის გამოსყიდვის საშუალებად მინდიას "ამზადებს", მინდიას, რომელსაც თავისი ბუნების ნაწილს უზიარებს, მისი მისტიკური "სწორფერი" ხდება.

დრამის ამოცანის გაგება, როგორც გლობალური, კოსმიური, მითოლოგიური ფენომენისა, ჯერ კიდევ არისტოტელეს "პოეტიკიდან"

იღებს სათავეს. არისტოტელეს დრამის სული --- ამბავი --- მითოსის სახელით აქვს წარმოდგენილი. მართალია, ის აქვე მითის მნიშვნელობას აღარ განმარტავს, მაგრამ ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ არისტოტელეს აზრით, დრამა ღვთაებრივი განჩინებით შექმნილი სამყაროსა და საზოგადოების დრამატული კანონების მიხედვით არსებობის წესის შესახებ "მოგვითხრობს". ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დრამაში "აღწერილი" ამბავი არასოდეს არ არის ლოკალური. მას ყოველთვის მითის გლობალურობა ახასიათებს. ანუ, ტრაგედიაში შეიძლება ამოკითხულ იქნას ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტურ ანტინომიაში მოხვედრის ისტორია, რომელიც მისი გადასაჭრელი ხდება. მხოლოდ ამ რანგისა და მასშტაბის წინაღმდეგობას შესწევს ძალა ადამიანს კათარზისი, ანუ გადალახვისაგან განცდილი სიამოვნება განაცდევინოს. "ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალურლის აღმძვრელი მოვლენებისა." (იხ. № 13). კ. ლევი-სტროსი წიგნში "სტრუქტურული ანთროპოლოგია" წერს: «Кеннон показал, что страх, как и ярость, сопровождаются исключительно интенсивной деятельностью симпатической нервной системы. Подобная деятельность обычно полезна, поскольку возникающие при этом органические изменения позволяют индивиду приспособливаться к новой ситуации» (14). ლევის სტროსი მაგურ სიტუაციას განიხილავს, როგორც კონსენსუსს, ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფსა თუ მთელ საზოგადოებაში არსებულ თანხმობას მოვლენათა შინაგანი მიზეზშედეგობრიობის სტრუქტურისა და საზრისის თაობაზე.

ჩვენი დებულების თანახმად იმის შესახებ, რომ თეატრალური ქმედების ერთ ერთი ძირითადი დანიშნულება კოლექტიური ინიცია-ციაა, რომელიც საზოგადოების წევრთა ერთიანი კულტურის სივრცეში ინტეგრირებას ემსახურება, ის შიში და განწმენდა, რომელიც ტრაგედიასთან „შეხებას“ ახლავს თან, ინიციაციის რიტუალის დროს ახალბედას მიერ განცდილ გრძნობებს შეესატყვისება. შიში სიკვდილის, არარსებობის შიშს უკავშირდება. ადამიანს ეშინია, რომ ტრაგიკული ანტინომია ვერ გადაიჭრება და ეს კულტურისა და საზოგადოების, ხოლო საზოგადოების ფარგლებში კი ინდივიდის არსებობას შეუძლებელს გახდის. მაგრამ, ტრაგედიის მეშვეობით, ანტინომიური ვითარების დროებითი გადალახვა ხდება და კულტურული ანუ საზოგადოებრივი

არსებობის გაგრძელების შესაძლებლობა ძალაში რჩება. საინტერესოა, რომ დრამის გმირის დაღუპვა, რიტუალური მსხვერპლშენიერვის აქტსაც შეიძლება შევადაროთ, როდესაც სისხლით ხდება ღვთაების “დამწყალობება”, საკრალური კავშირის შეკვრა. თეატრალური სანახაობა პირობითი “მსხვერპლშენიერვის” დატვირთვასაც ატარებს, ერთი შენირული ზვარაკით მთელი საზოგადოების “განწმენდა” ხდება.

საინტერესოა, რომ არისტოტელე სწორედ სიტყვა განწმენდას მიმართავს. რაც, უთუოდ, რელიგიურ რიტუალსა და მისტიკრიასთან დაკავშირებული ლექსიკიდან მომდინარეობს. ახალბედა ღვთაებისადმი შენირულ მსხვერპლსაც განასახიერებს. თუმცა, ამ მსხვერპლშენიერვით, იგი ღვთაებრივ ბუნებას იძენს და ხელახალი შობისთვის განემზადება. სიკვდილისა და შობის რიტუალური მონაცვლეობა, როგორც სულიერი ცხოვრების მოდელი, როგორც მისი კონტინუუმის შესაძლებლობა, ქართველი ფილოსოფოსის, მერაბ მამარდაშვილის ნაზრევის საფუძველსაც წარმოადგენს. მისი აზრით, ადამიანის სულიერი ცხოვრების პროცესი მუდმივ შრომას ეფუძნება, ის დრამატულია, ქმედითი, ანუ ციკლური ბუნება ახასიათებს — სიყვარული, ცოდნა თუ რწმენა ერთხელ და სამუდამოდ კი არ მოიპოვება, არამედ განმეორებადი შრომის შედეგად მიიღწევა ყოველ ჯერზე ხელახლა. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორია, რომელიც სულიერი სამზადისისა და დაუფლების იმავე სქემას გამოკვეთს.

პრაქტიკულად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თეატრი, ისევე როგორც ქართული ფილოსოფია, მითოლოგიური ტოტალური განახლების მოდელის პროექციას ადამიანის სულიერი და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნებისმიერ სფეროზე ახდენს და ყოფიერების საყოველთაო მოდელად აცხადებს.

ვარსკვლავთა “ინიციაციის” ეპიზოდი, შესაძლოა, ის საკვანძო მომენტია, ის “განმარტებაა”, რომელიც პიესის ერთიანი დრამატურგიის გახსნას ემსახურება. ფაქტობრივად, მთელი პიესა ხელახალი შექმნის მოტივით არის განმსჭვალული. ის ერთიანად მოიცავს ყველაფერს და სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის, განახლების საყოველთაობაზე გვესაუბრება. განახლების, ხელახალი შობის თემა მუსიკალური რეპრიზასავით გასდევს ნაწარმოებს და სხვადასხვა სახით, ერთმანეთთან შინაგანი აუცილებლობით დაკავშირებული, ცალკეული ეპიზოდების

სახით მოგვეწოდება. ავტორი სამყაროს, საზოგადოებისა და ინდივიდის ინიციაციისა და შემდგომი სულიერი ცხოვრებისათვის განახლების ამბავს მოგვითხრობს.

ვარსკვლავთა “ინიციაციის სცენას” წინ მინდიას ინიციაცია უძღვის. მინდიას ინიციაციას საყოველთაო დრამის ტოტალურობაში რამოდენიმე მიზანი აქვს, ერთ ერთი კი იმაში მდგომარეობს, რომ იმისათვის, რომ სამყაროს განახლების დრამა განხორციელდეს, ამ დრამის ენის მცოდნე უნდა მომზადდეს. ძირითადი მიზანი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ღვთაებას ადამიანი საკუთარი ბუნების შემეცნებისათვის სჭირდება. ადამიანი-ღმერთის ანტაგონისტურ-პარტნიორული ურთიერთკავშირი ყოველი მითოლოგიისათვის ცნობილია. ეს განუყოფელი წყვილი გრიგოლ რობაქიძესთან “ღმერთკაცობრიობის” სახელს იძენს, იმდენად გადაჯაჭვულია მასთან ადამიანისა და ღმერთის სულიერი ცხოვრების მარადიული განახლებადობა.

მინდიას ინიციაციის შესახებ თვითონ მისგანვე შევიტყობთ. ბუნების უბის, ანუ გულის თემით ვითარდება მინდიას მიერ შექმნილი ცოდნის ამბავი. სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ საწყისი იმ საყოველთაო ერთიანობისა, რომელსაც მინდია მწყემს ბიჭებს აზიარებს პიესის დასაწყისში. ყოველი არსებულის ძირი ერთია, მათ ერთიანი საწყისი სიცოცხლის ძეგრა აერთიანებს, რიტმი, რომელიც ბუნების გულის ძეგრამ, მათმა შემქმნელმა მიანიჭა მათ.

მინდიას “ინიციაციის” შესახებ მისივე მონათხრობიდან შევიტყობთ. მისი ინიციაცია, მირჩა ელიადეს ენით რომ ვთქვათ, შამანურ, ანუ მკურნალის ინიციაციას მოგვაგონებს. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც “ზიარებისთვის” პიროვნების ინდივიდუალური მოხმობა ხდება. ერთი შეხედვით, ეს აქტი, მხოლოდ ერთი პიროვნებისთვის არის გამიზნული, მაგრამ, როგორც ამაში მოგვიანებით დავრწმუნდებით, შამანური თუ მკურნალის ინიციაცია თავის პირდაპირ თუ არაპირდაპირ მიზნად კოლექტივის გაშუალებული ინიციაციისაკენ არის მიმართული. თავად შამანი და მკურნალი თემში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს და სამყაროს ზებუნებრივ ძალებთან მეკავშირის როლს თამაშობს. ის იმ “კარიბჭედ” იქცევა, რომელიც ვირტუალურ, ფანტაზმურ, ზებუნებრივ რეალობაში მიუძღვება “სამწყსოს”.

მაშასადამე, ცოდნის შემძენისა და მფლობელის მდგომარეობა ორ საზრისს მოიცავს: ერთი მხრივ, ის გვაჩვენებს, რომ მცოდნე რჩეულია, მისთვის ცოდნის რიტუალური განდობა დაფარული ზებუნებრივი მიზეზით მოხდა. ხშირად ცოდნის გაზიარება, საინიციაციოდ შერჩევა ობიექტის სურვილის წინააღმდეგაც კი ხდება, ამიტომ ელიადე ნებაყოფლობით და იძულებით, ან, გნებავთ, უნებურ ინიციაციათა ტიპებს განასხვავებს. მინდიას ინიციაცია უნებურის კატეგორიაში უფრო ექცევა. აქ კიდევ ერთხელ იკვეთება აუცილებლობისა და თავისუფლების ეგზისტენციალური პრობლემა. რჩეულობა ნიჭივით არის, ის ბუნებით, აუცილებლობით გენიჭება. მაგრამ ეს მხოლოდ გზის დასაწყისია. ინიციაციის უმაღლესი დანიშნულება კი თავისუფალი არჩევანის განხორციელებაა, სიცოცხლის შინაგანი მიზნობრიობის ნებაყოფლობითი და ცნობიერი არჩევა.

იმისათვის, რომ ამ ეპიზოდის სიმბოლიკაზე მსჯელობის საშუალება მოგვეცეს, უმჯობესი იქნება, თუ ნაწყვეტს გავეცნობით:

“მინდია. კალოზე ვინევ. სიცხეში. ხის ძირას. სიცხე დიდი იყო: აღმურიანი.

წამძინებოდა. ჩრდილი გადასულიყო. მზე დავესიცხე. იცის გახელება.

I ბიჭი. განა მზეც გახელდების?

მინდია. ჰაი-ჰაი რომ გახელდების.

II ბიჭი. მერე?! მინდიაუ!

მინდია. ყურიდან სისხლ წამსდენოდა.

გამომელვიდა. დათენთილ ვიყავ.

ძილსა თავი ვერ ავართვი. ისევ მიმეძინა.

ძილში ვილაც ყურს მილოკავდა.

ნელთბილი იყო ლოკვა სისხლის.

რაცაცას ჩამჩურჩულებდა.

ტკბილი იყო ჩურჩული.

გამომელვიდა — გველ იყო:

წითელი, რქანაყარი, ჯაგარაყრილი.

ბიჭები. უუუჰ! უუუჰ! უუუჰ!

მინდია. მას შემდეგ გველ მეგობარია ჩემი (15).

“ზოგადად თუ ვიტყვით, - წერს ელიადე, - ისინი, ვინც ნებით

თუ უნებლიედ ინიციაციის მესამე ტიპისათვის (იგულისხმება შამანური ანუ რჩეულთა ინიციაცია) დამახასიათებელ გამოცდებს გაივლის, ბედის მიერ მოწოდებულნი არიან უფრო ღრმა რელიგიური გამოცდილების მისაღებად, ვიდრე ეს საზოგადოების სხვა წევრთათვის არის ხელმისაწვდომი” (16). ცხადია, რომ მინდია ასეთ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის და მას სულის საკრალური ისტორიის მსვლელობაში განსაკუთრებული ადგილი მიენიჭა.

შევთანხმდით, რომ ინიციაციის იმ ფორმას, რომელიც მინდიას ხვდა წილად, უნებლიე შეიძლება ვუნოდოთ. სიმბოლიკის თვალსაზრისით, ამ ეპიზოდში რამოდენიმე მნიშვნელოვანი სახე გამოიყოფა: ხე, რომლის ქვეშაც მინდია იწვა, უკვე ჩვეულებრივი ხე არ არის, მას საკულტო დატვირთვა და საზრისი ენიჭება, რადგან სწორედ ამ ხის ქვეშ ხორციელდება ახალბედის ზიარების აქტი. აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში არსებული სიცოცხლის ხის კულტის შესახებ მკვლევარი ვერა ბარდაველიძეც მოგვითხრობს. იგი თვლის, რომ ხის თაყვანისცემა თავის ადრეულ საფეხურზე ასტრალურ ღვთაებათა კულტთანაც იყო დაკავშირებული. თვითონ მისტიკური მომენტის წყალობით, ყველა საგანი თუ ნივთი, რომელიც ინიციაციის წრეში ექცევა, ჩვეულებრივი რიგითი ყოფიერების ნაცვლად განსაკუთრებული მნიშვნელობით დატვირთულ საზრისს იძენს. ამას გარდა, სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხის მოტივი, რომლის ქვეშაც განხორციელდა მინდიას ინიციაციის აქტი, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ამ ქმედებას, ასტრალური ღვთაებისაგან მომდინარეს, სიცოცხლის განმტკიცებისათვის პოზოტიური საზრისი აქვს. ვერა ბარდაველიძესთან აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში დადასტურებული საწესო ქმედების შესახებ ვკითხულობთ: “Обряд «подкатывания» под священное дерево совершенно голого ребенка, которому еще не было году от рождения, по существу, представлял собой симуляцию рождения от дерева. Такое дерево «рождающее» детей покровительствуемой им общины первоначально должно было быть тотемным деревом” (17). ცხადი ხდება, რომ თავად ხის სიმბოლიკა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს “დაბადების” ფაქტს. ინიციაცია ახალბედს ხელახალ შობას გულისხმობს. ხის ქვეშ მინდიას ძილი მისი ხელაღი შობის, “სიცოცხლის ხესთან” მისი სასიცოცხლო კავშირის მაუწყებელია. თუ სიტყვა “უბეს” გავიხსენებთ, დავრწმუნდებით, რომ

სიცოცხლის ხეც, ემოციურად, იგივე დატვირთვის მატარებელია და მას სიცოცხლის იდეის, განახლებული შობის მოტივის განმამტკიცებლის დატვირთვა აქვს.

სწორედ აღნიშნულ ეპიზოდში ასრულებს ხილულად აქტიურ როლს მზე, რომელსაც, როგორც უკვე ვთქვით, ქართულ მითოლოგიაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ენიჭება. მწერლის ტექსტი ზუსტად გამოხატავს მზის “ორბუნებოვნებას”. მზემ გახლება იცის, ამ გახლებით თესავს იგი, სიცოცხლის მომცემი, “სიკვდილს”. სწორედ მზე აძინებს — სიმბოლურად “კლავს” მინდიას. ეს “რიტუალური” სიკვდილი მითოლოგიის ფარგლებში ხელახალ შობას უძღვის წინ. სიკვდილის მომენტი, ინიციაციის რიტუალში ახლბედასათვის “კოსმიური გაკვეთილის” სწავლების პლანში, ძალზე მნიშვნელოვან დატვირთვას ატარებს. “გველისმჭამელის” ვაჟასეულ ვარიანტში მინდია ქაჯებს ყავდათ დატყვევებული. ქაჯებთან ტყვეობაში ყოფნა საიქიოში ყოფნას უტოლდება. მაშასადამე, მისი მყისიერი გარდაცვალება იმქვეყნიური მოგზაურობის თემასაც შეიცავს. გახლებული მზე “მკვლეელია”, ხოლო მინდია კი ის მსხვერპლი, რომელიც მისმა “სიხელემ” შეინირა. ვაჟასთან მინდია გველის ხორცს იგემებს და ცოდნას შეიძენს. რობაქიძის ვერსიაში გველი იგემებს მინდიას სისხლს.

გველის მიერ მინდიას სისხლის “ლოკვა” აფრიკულ და ავსტრალიურ ინიციაციათა მონაწილე მონსტრის ქმედებასაც მოგვაგონებს. ახალბედას გველი ან სხვა ურჩხული ყლაპავს, რომლის სტომაქში ის სიკვდილის ფაზას გაივლის და ამის შემდეგ ხელახლა დაიბადება. გველსა და ბუნების უბეს, ანუ უძველესსა და უპირველეს საწყისს შორის პარალელის გავლებაა შესაძლებელი. უბე, საშო, პრეკოსმიური წყვდიადი პიესის სიმბოლიკაში, ბუნებისა და მხატვრული სახეების სამყაროში გველის სახით შემოდის. გველი, ნიანგი თუ რაიმე სხვა მონსტრი არყოფნის, წინაკოსმიური წყვდიადის სიმბოლოდ იქცევა. “გველისმჭამელში” ჩანს, რომ საიქიოს ყოფნით იწყება მინდიას მიერ ცოდნის მიღება — სწორედ იქ იგემებს იგი გველის ხორცს და სააქაოსთვის დაიბადება. მისი საიქიოში ჩაფიქრებული “თვითმკვლელობა” ბუნების საიდუმლოების შეცნობის ტოლფასი გახდება. ამ ცოდნით უბრუნდება იგი საწუთროს. ცოდნა სიკვდილიც არის და დაბადებაც. ერთ ხარისხში კვდები და ახალ ხარისხში იბადები.

პიესის მსვლელობისას, ინიციაციის რიტულთან დაკავშირებულ კიდევ რამოდენიმე დამახასიათებელ მომენტს ვხვდებით. პირველ რიგში, ეს მინდიას ლამარას მიმართ “უძღურებაა”. რითია ის გამოწვეული? მირჩა ელიადეს მიერ აღწერილ საინიციაციო რიტუალთა შორის ბიჭებისათვის “ვაგინალური” განასერის ამბავიც არის მოთხრობილი. ეს განასერი მათი ორსქესიანობის, ან, უსქესობის სიმბოლური დადასტურების ნიშნად კეთდება. გარკვეული რიტუალების შემდეგ “ახალბედა” უსქესოდ, ანუ ღვთაებასთან დაახლოებულად ითვლება, რადგან იმ რელიგიურ წარმოდგენათა თანახმად, რომელთა წიაღშიც ეს წესები მოწმედებს, სქესობრივი განსაზღვრულობა არასრულყოფილების, განკერძოებულობის მაჩვენებელია. ამისათვის, საკმარისია, პლატონის “ნადიმის” ცნობილი მითი გავიხსენოთ, სადაც, ერთ ერთი მითის თანახმად, ანდროგენონი უფრო სრულყოფილია, ვიდრე მისი დასჯისა და გაკვეთის შემდეგ გაჩენილი “ნახევრები”. ასევე ასტრალურ მითოლოგიაც იცნობს ღვთაებათა ცვალებად გარდამავალ სქესს, რაც სქესობრივი განსაზღვრულობის სანყისისმიერ მონოლითურობასთან მიმართებაში მეორადობის გამომხატველია.

მინდიას ძალა არ შესწევს ლამარას დაეუფლოს. ამას ორგვარი განმარტება აქვს — ჯერ ერთი, ის რომ მინდია ჯერ კიდევ “ჩვილია” რაც ლამარამ, როგორც რეინკარნირებულმა ღვთაებამ, მზემ, წინასწარ იცის. მინდიას მართლაც რაღაც ბორკავს და ეს შებორკვა, გარკვეულად, მის “ანდროგენულ” ბუნებას უკავშირდება. როდესაც მირჩა ელიადე დიაკების ტომში გოგონათა ინიციაციის შესახებ მოგვითხრობს, იგი დასძენს: “Here we recognize the theme of the temporary androgenyza-tion and asexuality of novices,” (18). (“აქ ჩვენ ახალბედათა დროებითი ანდროგენიზაციისა და ასექსუალობის თემას ვცნობთ” (თარგმნ. თ.ბ.)).

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ლამარა მინდიას მისტიკური სწორფერი ხდება. სწორფერობის ინსტიტუტისა და მისი მისტიკური დატვირთვის შესახებ რობაქიძე მოგვითხრობს მოთხრობაში “ენგადი”. იგი თვლის, რომ სწორფერობის ინსტიტუტი რომელიმე ძველი ორდენისა თუ საიდუმლო საზოგადოების მისტიკური რიტუალის გადმონაშთია, რომელიც საყოველთაო კოსმიურ ერთიანობას ეძღვნება. ასეთი დასკვნის გაკეთების საშუალება მას ერთი მოხუცი ხევსურის, მკურნალისა და სწავლულის

მიერ ნათქვამმა სიტყვამ მისცა: “ღვთიურ არს სიყორულ; ხორციელ იგემებ — მოჰკლავ მას; იწვოდ მხოლოდ!”. “მივდიოდი ფიქრებში გართული. “იწვოდ მხოლოდ” — განა ეს ცხადება არაა პლატონურ გაგებულ სიყვარულისა? ალბათ ხევსურთა ტომი უძველეს დროში ორდენი იყო ერთგვარი, რომელსაც მიზნად ჰქონდა დასახული ასეთი გზნება და მტკიცება სიყვარულისა. ხევსურების ზიზლი მშობიარეს მიმართ ეხლა გასაგები გახდა ჩემთვის: იგი მატარებელია მათთვის არა “შობისა მშვენიერებაში”, არამედ უსრულო შობისა, რომელშიაც მორჩი წარმავლისა იმთავითვეა შთასახული. “იწვოდ მხოლოდ” — ესე იგი: იგზნე ღვთიურ-წარუვალი ცეცხლეულ ზღვარზედ (გვ. 128) ... ხევსურეთის გულისყური უფრო გონისა და სულისკენაა მიქცეული, ვიდრე მატერიალურისკენ... ხევსური ცეცხლია და კაეშანი.” (გვ.129) (19).

მინდიასა და ლამარას სწორფერობას, პიესის მითოლოგიური ისტორიიდან გამომდინარე, წინ მზისა და მინდიას სწორფერობა უძღვის. ხოლო პიესის მოვლენათა ლოგიკით ლამარა რეინკარნირებული, ადამიანად მოვლენილი “მზეა”. ანუ, როდესაც მინდია და ლამარა ერთმანეთს ხვდებიან, ისინი უკვე სწორფერნი არიან, მათი დაქორწინება იმთავითვე აკრძალულია. სწორედ ამ აკრძალვის დარღვევისათვის ისჯებიან ისინი და ხანგრძლივი გამოსყიდვისა და განწმენდის გავლა უწევთ. თუ მზის რეინკარნაციაზე ვისაუბრებთ, ეს მზის, როგორც ღვთაების ცხოვრებაში ახალ სტატუსში შობას უდრის. ახალ სტატუსში შობას კი წინ ინიციაციის რიტუალი უძღვის. მირჩა ელიადეს წიგნში დიაკების ტომში აღწერილ გოგონათა ინიციაცია საინტერესო ისტორიას მოგვითხრობს: “The fundamental experience, which alone can enlighten us as to the genesis of the rites, is a female experience and is crystallized around the mystery of blood. Sometimes this mystery is manifested under strange aspects. Such, is the case, for example of the Dyaks, among whom the pubescent girl is isolated for an entire year in a white cabin, is dressed in white, and eats white foods. At the end of her segregation, she sucks the blood from a young man’s opened vein, through a bamboo tube. The meaning of this custom it seems to be that during the period of her segregation the girl is neither man nor woman.” (“ის ფუნდამენტური გამოცდილება, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემს საწესო ქმედების გენეზისს გავაღვეწოთ თვალი, მდებრთა გამოცდილებაა და სისხლის მისტერიის

ირგვლივ კრისტალიზდება. ხანდახან მისტერია უცნაური ასპექტების მანიფესტაციით მიმდინარეობს. ასეთია, კერძოდ, დიაკების მაგალითი, რომელთა შორისაც გოგონა მთელი წლით არის თეთრ სათავსოში იზოლირებული, თეთრ სამოსშია ჩაცმული, თეთრ საკვებს ჭამს. მისი სეგრეგაციის დასასრულისთვის იგი ბამბუკის მილით ახალგაზრდა ვაჟის გახსნილი ვენიდან სისხლს წოვს. ამ წესის საზრისი ის უნდა იყოს, რომ სეგრეგაციის პერიოდში გოგონა არც მამაკაცია და არც ქალი”, (20)). ჩვენ ჩვენის მხრივ დავამატებთ, რომ სისხლის მოწოვით, ანუ საპირისპირო სქესთან “ზიარებით” ხდება გოგონას, როგორც წმინდა შესაძლებლობის მიერ ქალური ბუნების შექმნა და ყოფიერებისათვის სქესობრივი ინდივიდუაცია.

დიაკების ტომის გოგონათა საინიციაციო რიტუალი სისხლის წოვის მომენტით ისევ ჩვენს ცნობილ სცენას მოგვაგონებს. გველმა მოწოვა მინდიას სისხლი, გველი, როგორც მზესთან დაკავშირებული სიმბოლო (იმავე ქართულ ორნამენტში, მრავალ სხვა მითოლოგიაშიც), მზის ერთ ერთ სახედ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, ხოლო მის მიერ სისხლის მოწოვა მზის ინიციაციასაც უნდა ნიშნავდეს. საინტერესოა, რომ დიაკი გოგონა სისხლს ბამბუკის მილის საშუალებით წოვს — გველი, ისევე როგორც ბამბუკის მილი, ამ შემთხვევაში საბოლოო ინსტანცია კი არა, პარტნიორთა კომუნიკაციის საშუალებაა. მაშასადამე, აქ ორმხრივი ინიცირება ხდება, რაც სწორფერობის ინსტიტუტის მითოლოგიზირებულ ვერსიას უნდა წარმოადგენდეს. სწორფერობა კი “თანასწორობასაც” გულისხმობს, ე.ი. რობაქიძეს ღვთაება და ადამიანი ჯვარედინი კრეაციის, ადამიანური და ღვთაებრივი ბუნების გაზიარების, ზღვარის გადალახვისა და ამავე დროს მისი შენარჩუნების “ზღვარზე წვის” რიტუალური სურათი აქვს შექმნილი. სწორფერობის ინსტიტუტმა რობაქიძის პოეტურ წარმოსახვაში განვითარება განიცადა და მითოლოგიური სიმბოლიკა “ალიდგინა”. შეიძლება ითქვას, რომ ეპიზოდს, რომელსაც “მინდიას ინიციაცია” ვუწოდეთ, “მზის ინიციაციაც” შეგვიძლია დავარქვათ სახელად.

ასე გადმოგვცემს რობაქიძე დრამატული ნაწარმოების გრძნობადი ფორმით “სიცოცხლეს აბსოლუტურში”.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. ა) რობაქიძის ნერილი "ექსპრესიონიზმი" გამოქვეყნდა ჟურნალ "კავკასიონის" 1924 წლის 1 ნომერში, გვ. 129.
ბ) იქვე. რობაქიძეს მოჰყავს ვიქტორ რუბინერის, კაზიმირ ედშმიდისა და ვილჰელმ ჰუმბენშტაინის შეხედულებები: ვიქტორ ჰუმბენშტაინი ამბობს —
"თაყვანების ადგილს იკავებს სიცხარე,
მორჩილების ადგილს — გახელება,
უშუალო ცდის ადგილს — ლოდინი ცხადების,
ჭვრეტის ადგილს — ხილვა.
იმედის ადგილს — ექსტაზი.
ხდება აფეთქება საგნის ინ ექსტრემის." გვ. 131
გ) იქვე, გვ. 131, 132.
2. რუდოლფ კარმანი, "რობაქიძე და მითის აღორძინება", კრებულიდან "ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია", თბილისი, "ჯეკ-სერვისი", 1996, გვ. 384.
3. გრიგოლ რობაქიძე, "ვაჟას ენგადი", კრებულიდან "ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია", თბილისი, "ჯეკ-სერვისი", 1996 წელი, გვ. 180.
"ვაჟას შესვლა რკალში "ლამარასი" გულისხმობს იმ ფაქტს, რომ რობაქიძე ვაჟას თავის პიესის პერსონაჟად აქცევს და ხევსურთა ნადიმის სცენაში ერთ ერთ ცენტრალურ პერსონაჟად გამოჰყავს.
4. გრიგოლ რობაქიძე, "ვაჟას ენგადი", კრებულიდან "ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია", თბილისი, "ჯეკ-სერვისი", 1996 წელი, გვ. 183.
5. გრ. რობაქიძე, "ლამარა", კამარა მეორე, თეატრალური მოამბე, 1989, № 4, გვ. 81.
6. Е. И. Топуридзе, Человек в античной трагедии, "Мецниереба", Тбилиси, 1984 год, глава 2-ая – «К вопросу о специфике характера трагического героя», стр. 25.
7. გრ. რობაქიძე, "ლამარა", კამარა მეორე, თეატრალური მოამბე, 1989, № 4, გვ. 88.

8. Е. И. Топуридзе, Человек в античной трагедии, “Мецниереба», Тбилиси, 1984 год, глава 2-ая – «К вопросу о специфике характера трагического героя», стр. 21.
9. “ექსპრესიონიზმი”, ჟურნალი “კავკასიონი”, 1924 წელი, № 1, გვ. 132.
10. იხ. ვიქტორ ნოზაძე, “ვეფხისტყაოსანის მზის მეტყველება”, სანტიაგო დე ჩილე, 1957.
11. გრ. რობაქიძე, “ლამარა”, კამარა პირველი, თეატრალური მოამბე, 1989, № 4, გვ. 2
12. გრ. რობაქიძე, “ლამარა”, კამარა პირველი, თეატრალური მოამბე, 1989, № 4, გვ. 71.
13. არისტოტელე, “პოეტიკა”, გამომცემლობა “განათლება”, თბ., 1979, გვ. 164.
14. К. Леви-Строс, «Структурная Антропология», Москва, издательство «Наука», 1983 год, стр. 148.
15. გრ. რობაქიძე, “ლამარა”, კამარა პირველი, თეატრალური მოამბე, 1989, № 4, გვ. 73.
16. Mircea Eliade, “Rites and Symbols of Initiation”; Woodstock, Connecticut, 1995. Chapter I, Initiation Mysteries in primitive religions, გვ. 2.
17. იხ. В. Бардавелидзе, «Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен», , Тбилиси, 1957.
18. В. Бардавелидзе, «Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен», издательство Академии Наук Грузинской ССР, Тбилиси, 1957, глава: «Древо жизни и изобилия», стр. 65.
19. მოთხრობიდან “ენგადი”, კრებული “ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია”, შპს. “ჯეკ-სერვისი”, თბ., 1996
20. Mircea Eliade, “Rites and Symbols of Initiation”; Woodstock, Connecticut, 1995. Chapter III, From Tribal Rites To Secret Cults , pg. 44.

MYTH AND RITUAL IN ROBAKIDZE'S DRAMA "LAMARA"

The article "Myth and Ritual in Robakidze's drama "Lamara" "represents the analysis of the play written by Georgian writer and one of the leaders of the Avant Guard movement in Georgian literature and drama - Grigol Robakidze. The analysis is based on the writers point of view on essence of drama - "the essence of drama is myth and myth is a cosmic phenomenon". This point of view gives us the base to see in the play the creative development of the traditional form of the ritual, in particular the ritual of initiation.

The analysis of the play evidences that Robakidze shares the general interest of Avant Guard movements to the always actual fundamental patterns of culture and to the basic mechanisms of existence reflected in the "primitive" consciousness. His aim is to create the dynamic picture of the dramatic contradictive wholeness of cosmic, social and individual existence, natural and cultural "universe".

We can consider the "super" aim formulated by Robakidze for Expressionistic drama to be a "devise" of his own dramaturgy - the aim of expressionistic drama is "to show the life in Absolute". This very circumstance shapes the "duality" of Robakidze's play, its double stream leading by the way of the formation and individuation of hero's personality as well as by the way of his integration in the whole "cosmos".

რეცენზენტები:

ნოდარ გურაბანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი;

პაოლა ურუშაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.



ბედისწერის პირველი სახე

(ფრაგმენტი ნაშრომიდან „ბედისწერა და თავისუფლება ანტიკური დრამის სამყაროში“)

ყველა დროის ადამიანისთვის თანაბრად აქტუალურია ცხოვრებაში გარდაუვალი კანონზომიერების, შემთხვევითობისა და თავისუფლების ურთიერთმიმართება. თუმცა ადამიანები სრულიად განსხვავებულად, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი თვალთახედვით აღიქვამენ თავად თავისუფლებისა და ბედისწერის გამომხატველი ძალების არსს, შესაძლებლობებსა და პრეროგატივებს. ის, რასაც ერთნი იღბალსა თუ უიღბლობას მიაწერენ, სხვები ადამიანისვე მოქმედება-საქციელის ლოგიკურ შედეგად აღიქვამენ. ამასთანავე ერთი და იგივე მოვლენები თანაბარი წარმატებით შეიძლება მივიჩნიოთ როგორც ღვთის ნების, ასევე ფატალური ძალების ქაოტურ გამოვლენად – იქნება ეს ბუნების სტიქიური მოვლენები, უკურნებელი სნეულებები, სოციალური კატაკლიზმები თუ ადამიანთა ინდივიდუალური ბედ-იღბალი.

უძველესი დროიდან მოყოლებული, ეპიდემიებისა თუ სტიქიურ უბედურებათა დროს, ადამიანები განსხვავებულ რიტუალებს მიმართავდნენ უზენაესი ძალების მრისხანების დასაშოშმინებლად. ის, რაც ერთისთვის ბრმა სტიქიას წარმოადგენს, სხვისთვის ღვთიური რისხვის მანიშნებელია. ადამიანს ოდითგანვე არ სურს გულგრილ, მისი პერსონის არმცნობ სამყაროში ცხოვრება, სამყაროში სადაც უმოტივო და უპიროვნო ძალები მოქმედებენ. ამიტომაც უმისამართოდ გამოვლენილი ბედისწერის ბრმა ფატალურობას, დანაშაულისა და სასჯელის მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკით გაპირობებულ ღვთიურ კანონზომიერებას ამჯობინებს.

მსოფლიო დრამატურგიაში ალბათ არსად ისეთი ტრაგიკული ფატალიზმით არ წარმოჩენილა ბედისწერის ძალა, როგორც ძველ ბერძნულ დრამაში, რომელსაც ხშირად ბედისწერის ტრაგედიათა უწოდებენ.

ჩვეულებისამებრ ბედისწერაში ადამიანის ნებისგან დამოუკიდებლად მოქმედი, მაგრამ ამავედროულად მისი ცხოვრების განმსაზღვრე-

ლი გარდაუვალი აუცილებლობა იგულისხმება – იქნება ეს ცხოვრების სწრაფლმავლობა თუ ბოლოვადობა, წელიწადის დროთა მონაცვლეობის მსგავსად ასაკობრივი ციკლების მონაცვლეობა, საზოგადოებრივი ცხოვრების კატაკლიზმები თუ კანონზომიერებანი.

ადამიანი უძლურია გარდაუვალი აუცილებლობის წინაშე. მისი სწრაფლმავალი ცხოვრების ყოველი დღე სიკვდილთან აახლოვებს. ადამიანი განწირულია ახლობელთა დანაკარგის განსაცდელად. უძლურია, კრონოსით თავისი პირმშოების მშთანთქავი დროის წინაშე, რომლის შეუჩერებელ მდინარებასაც თან გაჰყვება ახალგაზრდობა, ჯანმრთელობა, ახლობელთა სიცოცხლე, სიბერემდე მიღწეული კი საკუთარი თავის საზარელ ლანდად იქცევა. მრავალ უკურნებლად მიჩნეულ სნეულებებთან წარმატებული ბრძოლის მიუხედავად, ადამიანს ამ მხრივაც არ ელევა განსაცდელი. იმ ზღაპრისეული ურჩხულის მსგავსად, მოჭრილი თავის სანაცვლოდ ახალს რომ წარმოშობს, დამარცხებულ სნეულებასაც მუდამ ახალი ენაცვლება.

ანტიკური დრამა ადამიანის არსებობის ტრაგიკულობის განცდითაა გამსჭვალული: სოფოკლეს „ოიდიპოს კოლონოსში“ ქორო ზოგადად ადამიანური ხვედრის სწორედ ტრაგიკულ სახეს წარმოადგენს, რომლის მიხედვითაც ტანჯვა ცხოვრების მუდმივ თანამგზავრად გვევლინება.

„არ დაიბადო, აი რა არის
ყველაზე კარგი და მერე ის, რომ
უკეთუ იშვი, საჩქაროდ ისევ
იქვე დაბრუნდე, საიდანაც მოხველ
როცა გაივლის ახალგაზრდობა
უზრუნველი და ქარიფანტია,
რა ტანჯვა არის, შენ არ გენვიოს
რა ჯაფა, შური ანდა ზვაობა
შუღლი, ბრძოლა ანდა მკვლელობა?
ბოლოს კი მოდის საძულველი, ძალაგამცლელი
მარტოდ მშთენელი და უამური
სიბერე, რათა სიავეთა ყველა სიავე
ერთად აცხოვროს.“ (1)

გადმოცემის თანახმად ორფიკულ მისტერიებში მისტიროდნენ ახალშობილს, როგორც ამქვეყნად სატანჯველად მოვლენილს და

ზეიმობდნენ გარდაცვალებას, როგორც ტანჯვისაგან გათავისუფლებას.

გარდაუვალი აუცილებლობის გარდა, ადამიანის არსებობას ბევრად განსაზღვრავს სოციალურ-პოლიტიკური თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურებები, კატაკლიზმები თუ კანონზომიერებანი. ცხადია, არავინ ეკითხებოდა დიდგვაროვან ინდოელ ქალებს სურდათ თუ არა დაქვრივების შემთხვევაში თავადაც გამოსალმებოდნენ სიცოცხლეს, თანაც ცოცხლად დაწვის საპატიოდ მიჩნეული რიტუალის შედეგად. არც ეგვიპტელ მონებს ეკითხებოდნენ რამდენად ხიბლავდათ გარდაცვლილ ბატონთან ერთად აკლდამაში ამოქოლვა, რომაელებს — გლადიატორთა ბრძოლებში მონაწილეობა. სლავური თუ ებრაული წარმომავლობის ადამიანებს ნაცისტურ ბანაკებში მოხვედრა. თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის ეპოქაში კი შემაშფოთებლად მზარდი რაოდენობით ილუპებიან ადამიანები მხოლოდ უდროოდ დროსა და უადგილო ადგილზე აღმოჩენის, უმისამართოდ გამოვლენილი ძალადობის შედეგად, უცნობი ვირუსის მოუხელთებელი სტიქიურობით რომ მოედო მთელ მსოფლიოს.

ადამიანის არსებობას, ცხადია, არა მხოლოდ უკიდურესად ფატალური გაგებით, ბევრნილად განსაზღვრავს მისი პიროვნული თვისებებისგან სრულიად დამოუკიდებლად არსებული გარემოებები. ადამიანი არ ირჩევს მისი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს წინაპირობებსა თუ მახასიათებლებს. არ ირჩევს დაბადების დროს და ადგილს, სქესსა და გარეგნობას, ეთნიკურ თუ სოციალურ წარმომავლობას.

ევრიპიდეს ტრაგედიებში ხშირად მეორდება ადამიანის სოციალური მდგომარეობის, საზოგადოებაში მისთვის კუთვნილი როლის შემთხვევითობის მოტივი. მონა თავისი შინაგანი ღირსებით, შესაძლოა ბატონზე თავისუფალი იყოს, რადგან თავისუფლება ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველია და არა სოციალური სტატუსის. ბევრ მამაკაცზე უფრო ჭკვიანი და ძლიერი ევრიპიდესეული მედეა, სავსებით სამართლიანად, თავს საზოგადოების უუფლებო წევრად მიიჩნევს, მხოლოდ იმიტომ რომ სუსტი სქესისა და უცხო ტომის წარმომადგენელია. ამდენად, სოციალური როლი, ევრიპიდესთვის, ისევე როგორც ლუიჯი პირანდელოსთვის, გარედან თავსმოხვეული რეალობის, იღბლიანი თუ უიღბლო გარემოებების გამომხატველი უფროა, ვიდრე

მისი პიროვნული ღირსებებისა თუ უნარ-შესაძლებლობების.

ბედისწერის მრავალსახოვნება არა მხოლოდ ერთეულ ადამიანთა ცხოვრებაში, არამედ კაცობრიობის ისტორიაშიც ვლინდება ბრმა შემთხვევითობის სახით. ცნობილია, რომ ფატალურმა მოვლენებმა ბევრად განსაზღვრეს უდიდესი კულტურის შემქმნელი ათენის დამარცხება პელოპონესის ომში. ათენისთვის უმნიშვნელოვანეს პერიოდში გავრცელებულმა შავი ჭირის ეპიდემიამ მოსახლეობის დიდი ნაწილი, მათ შორის ათენის დემოკრატიის ლიდერის, დიდი პერიკლეს სიცოცხლეც იმსხვერპლა. ამ მოვლენების თვითმხილველის, პერიკლეს მეგობრისა და თანამებრძოლის, სოფოკლეს ტრაგედიებში ხშირად ვლინდება ცხოვრებაში შემთხვევითობის ბატონობა. ეთიკური კანონზომიერების არარსებობა. სამართლიანობის გამარჯვება-დამარცხების სრული განუჭვრეტელობა.

ისტორიული მოვლენების არაპროგნოზირებად ხასიათს ქვეყნის მმართველთა უკიდურესი სუბიექტურობაც განაპირობებს, და არა მხოლოდ ანტიკურ სამყაროში. თუკი ტროას ომს, სილამაზის „პრიზის“ მოსაპოვებლად ნამონყებული, სამი ქალ-ღმერთის დავა გამოიწვევს, ეუენ სკრიბის ცნობილ პიესაში „ჭიქა წყალი“ სამი შეყვარებული ქალის ქიშპობა, ომის შეწყვეტისა და ქვეყნის საგარეო პოლიტიკის შეცვლის მიზეზად იქცევა. ფრანგულ ვოდევილში გონებამახვილური გამჭრიახობითაა წარმოჩენილი სწორედ თავნება შემთხვევითობის უპირატესობა ობიექტური კანონზომიერების „სერიოზულ“ ლოგიკაზე, დიდი მოვლენების პატარა მიზეზები.

ნათქვამია, კლეოპატრას ცხვირი ოდნავ მოკლე რომ ყოფილიყო ისტორია სულ სხვაგვარად წარიმართებოდა. ამ ირონიულ გამონათქვამშიც გამოსჭვივის მისი უდიდებულესობა შემთხვევითობის მოუხელთებელი ძალა.

ანტიკური დრამის სამყაროში გაცილებით მეტი დრამატიზმითაა წარმოჩენილი სხვათა თვითნებობის ფატალური შედეგები. უზომოდ პატივმოყვარე ადამიანები ქმნიან ავტორიტარულ რეჟიმებს, აჩალებენ ომებს, საკუთარ ნება-სურვილს კანონად შერაცხავენ.

ანტიგონე თებეს მმართველის იმ ბარბაროსული ბრძანების დაუმორჩილებლობისთვის ისჯება, რომელიც მისი ძმის ცხედრის დამარხვას კრძალავდა. ესქილეს „ორესტეაში“ ქოროს თქმით, ტროას ომის

გამჩალებლის აგამემნონის პატივმოყვარეობამ მრავალი ოჯახი დააობ-
ლა. ათენის დასალაშქრად წასული ქსერქსეს უგუნურმა ამბიციურობამ
სპარსეთის მრავალრიცხოვანი ჯარი იმსხვერპლა. ჰერას მიერ ჰერაკლეს
ჭკუიდან შეშლას მისი შვილები ეწირებოდა.

ზევსის განაჩენით კლდეზე მიჯაჭვული პრომეთეს მრავალსაუკუ-
ნოვანი ტანჯვა ზოგადადამიანური ხვედრის განსახიერებად იქცევა.
პრომეთეს მსგავსად ადამიანიც მიჯაჭვულია მისგან დამოუკიდებლად
არსებულ ობიექტურ თუ სუბიექტურ გარემოებებზე. ზევსის ტირანია
სწორედ ბედისწერის იმ სუბიექტურ ნაირსახეობას, სამყაროში არ-
სებულ ძალმომრეობასა და უსამართლობას წარმოაჩენს, რომლის
განცდა ამა თუ იმ სახით ნებისმიერ ადამიანს უწევს ცხოვრებაში.

ამდენად ბედისწერის პირქუში მრავალსახოვნების გამოვლენისას,
ბერძნული ცნობიერება ძალზედ შორს არის იმ ზერელე ოპტიმიზმისა-
გან, მუდამ თვალს რომ არიდებს ყოფიერების ტრაგიკულ არსს. ბე-
დისწერის დამარცხების შესაძლებლობას რომ ქადაგებს, ცხოვრების
ერთადერთ ავტორად თავად ადამიანს რომ მიიჩნევს. ბერძნული
მსოფლმხედველობისთვის უცხოა ინტელექტის ყოვლისშემძლეობის
აპოლოგეტური, პრაგმატული რაციონალიზმი, გააფთრებული რომ
უარყოფს ადამიანის არსებობის ფატალურსა თუ ირაციონალურ, ნე-
ბელობით-ცნობიერი აქტივობისათვის მოუხელთებელ მხარეებს. ყო-
ფიერების ტრაგიკულობის უარყოფა არასასურველი სინამდვილისაგან
გაქცევის სირაქლემისეულ მცდელობას უფრო გამოხატავს, ვიდრე სი-
ცოცხლის მოყვარულ ოპტიმიზმს. ამგვარ „ოპტიმიზმს“ თანამედროვე
კულტურულ სივრცეში კარგად წარმოაჩენს წარმატებული, საქმიანი
და იღბლიანი პერსონის ნილაბში შთანთქმული კონფორმისტის მეტად
გავრცელებული ფსიქოტიპი, რომლის ერთგვარ სიმბოლოდაც აღიქმება
მალკოლმ მაკდოუელის კინოგმირის დასწავლილ ღიმილში გაშეშებული
ლაქიმენის სახე-იმიჯი.

ცნობილი ფსიქოლოგი კარლ გუსტავ იუნგი სამყაროს აღქმის ცალ-
სახად ოპტიმისტურ სულისკვეთებას იმ ცალმხრივობად მიიჩნევს, რომ-
ლის კომპენსაციასაც თავად ადამიანისვე ფსიქიკური არაცნობიერი
ახდენს. მისი დაკვირვებით, ცხოვრების ნაკლებ საამური მხარეების
იგნორირებისკენ მიდრეკილი ოპტიმისტი სრულიად სანინააღმდეგო
პათოსის გამომხატველი არაცნობიერი ფსიქიკური ტენდენციების ტყ-

ვეობაში ექცევა: იქნება ეს „უმიზებო“ დეპრესიისა თუ აფექტებისკენ მიდრეკილება, კომმარულ სიზმართა თანმიმდევრული სიხშირე თუ სხვადასხვა სახით გამოვლენილი ნევროტული სიმპტომები. სამყაროსადმი ცალმხრივად ოპტიმისტური მიმართების მეტად სავალალო შედეგის თვალსაზრისით საგულისხმოა ალორძინების ეპოქის ცნობილი იტალიელი ჰუმანისტის ლორენცო ვალას ბედი: ცხოვრებით მუდამ ტკბობის მქადაგებლის, უზომო ოპტიმისტის, ყოველივე უსიამოვნოსა და დრამატულის უარყოფელი ტრაქტატების ახალგაზრდა ავტორის თვითმკვლელობის თითქოს პარადოქსული ფაქტი.

ცალსახა ოპტიმიზმის კრიტიკულ შეფასებაში იუნგზე კიდევ უფრო მეტად კატეგორიულია ართურ შოპენჰაუერი, რომელიც ცხოვრების ტრაგიკულობის უარყოფელ ოპტიმიზმს არა მხოლოდ უგუნურ, არამედ უზნეო მსოფლმხედველობადაც მიიჩნევს. (2)

ძნელია ცხოვრებაზე მონუნუნე პესიმიზმი დაბრალდეს იმ ტიტანებს, განსხვავებული ვარიაციით ბედისწერის დამარცხების შეუძლებლობას რომ გვახსენებენ. „განგებასა ვერვინ შეცვლის, არ-საქმნელი არ იქნების“ (3), „არვის ძალუძს ხორციელსა განგებისა გარდავლენა“ (4) - ამბობს რუსთაველი.

ბერძნულ მითოლოგიაში ულმობელი ბედისწერის ღმერთქალები - მოირები არა მხოლოდ მოკვდავთა ცხოვრებას, არამედ ღმერთების ბედსაც განაგებდნენ. თვით ზევსიც კი უძლურია მოირების წინაშე.

რომაელი სტოიკოსების აზრით, თავისუფალი ადამიანი თავად მიჰყვება ბედისწერას, მონას კი ბედისწერა ძალით მიათრევს (5).

ბედისწერის გაყოლა იმ გარდაუვალი აუცილებლობის აღიარებასაც ნიშნავს, რომლის გარეშეც შეუძლებელია თავისუფლების ჭეშმარიტ არსთან თანაზიარება. ცხოვრება თავისთავად გულისხმობს ყოველთვის უკვე არსებული თამაშის იმ პირობებს, გასაჩივრებას რომ არ ექვემდებარება, იმ მდინარეში ყოფნას, რომელშიც ხელმეორედ შესვლა შეუძლებელია, რადგან მასში უკვე დაბადებისთანავე იმყოფები, რადგან „ავსა კარგად ვერვინ შეცვლის, თავსა ხელად ვერვინ იშობს“. (6)

ანტიკური დრამის სამყაროში ადამიანის არსებობის წარმმართველი ძალების — ბედისწერისა და თავისუფლების მარადიულ ბრძოლაში შეუძლებელია რომელიმე მათგანის როგორც გამარჯვება, ასევე დამარცხება. დაპირისპირებულთა ერთიანობის პრინციპის თანახმად ორივე

ძალას ურთიერთგამიჯნული გავლენის სფეროები, პრეროგატივები და შესაძლებლობები გააჩნია.

ანტიკური მსოფლმხედველობა სწორედ ბედისწერის ფატალური გარდაუვალობის განცდითაა გამსჭვალული და ამავედროულად ყოფიერების ტრაგიკულობის აღიარებისას, მისთვის თვალის გასწორების საფუძველზე თავისუფლების უძლეველობის რწმენითაა აღსავსე. მეტიც, რაც უფრო ძლიერი, ფატალური და უსამართლოა ბედისწერა, მით უფრო ძლიერი და დაუმარცხებელია თავისუფლება.

ადამიანმა თავისი შესაძლებლობები უნდა შეიცნოს არა მხოლოდ საკუთარ ინდივიდუალობასთან, არამედ არსებულ რეალობასთან მიმართებაშიც. შეუძლებლის მიღწევის ილუზია სწორედ შესაძლებლის შეუცნობადობისა და შინაგანი რესურსების ფუჭი დანახარჯის მანიშნებელია მხოლოდ.

ცნობილია, რომ ადამიანი ადვილად ეგუება გარდაუვალს, იტანჯება კი იმის გამო, რის შეცვლასა, თუ თავიდან აცილებას შესაძლებლად მიიჩნევს, მანამ სანამ ადამიანი არსებობის ტრაგიკულობას შემთხვევითობად აღიქვამს, ბედისწერის გასაჩივრების ამაო მცდელობაში დახარჯულ მუამბოხედ იქცევა. მხოლოდ ბედისწერის მკაცრ რეალობასთან შემგუებელი შეძლებს ილუზიების ტყვეობიდან თავის დაღწევას. არსებობის საკუთარი შესაძლებლობების აღმოჩენას. თავისი შინაგანი რესურსების ჭეშმარიტი თვითრეალიზაციისკენ წარმართვას. ძველ ბერძნებს კარგად ესმოდათ რომ ჭეშმარიტი სიცოცხლის მოყვარეობა ცხოვრების შეულამაზებლად მიღების უნარში ვლინდება, ცხოვრების შიშის დაძლევა კი მხოლოდ ძლიერი პიროვნების პრეროგატივაა. თავის ერთ-ერთ ცნობილ საჯარო გამოსვლაში პერიკლეს უთქვამს, რომ ძლიერი პიროვნება ის არის, ვინც თვალს არ ხუჭავს არსებობის საშინელებებზე და მაინც უყვარს სიცოცხლე.

ფრიდრიხ ნიცშე ადამიანის ძლევა მოსილების უმაღლეს გამოვლენად ესქილეს და სოფოკლეს ტრაგედიებს მიიჩნევდა. ანტიკური მითოსური მსოფლალქმის მეცნიერული რაციონალიზმით ჩანაცვლებაში კი მთელი დასავლური ცივილიზაციის დაკნინების უმთავრეს მიზეზს ხედავდა. (7).

თითქოს პარადოქსალური მოვლენაა, რომ ადამიანი სწორედ ბედისწერის ტრაგედიაში, ბედისწერის ფატალური გარდაუვალობის

აღიარების პირობებში თავისუფლებისაკენ დაუძლეველი სწრაფვით შეპყრობილ ტიტანად იქცევა. მეცნიერული გონის მზარდი ძლევა-მოსილების ეპოქაში კი ასევე მზარდი კრიზისულობით ვლინდება ადამიანის პიროვნების დაკნინების პრობლემა. ნიველირების ამ პროცესის ერთ-ერთ მანიშნებლად სავსებით საფუძვლიანად მიიჩნევენ თავად ტრაგედიის ჟანრისა და ამ ჟანრისთვის აუცილებელი მასშტაბური გმირის გაუჩინარებას თანამედროვე ცივილიზაციის კულტურული სივრციდან.

და მაინც, უმთავრესი განსხვავება არა ორ, ეპოქალურად დაშორებულ კულტურას შორის, არამედ იმ ორ ფუნდამენტალურად განსხვავებულ მსოფლალქმას შორის ვლინდება, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციითა და ამოუწურავი მრავალფეროვნებით წარმოჩინდება ნებისმიერი კულტურისა თუ რელიგიის წიაღში. ერთის მხრივ მითოსურ-სიმბოლურია. მეორეს მხრივ კი პრაგმატულ-რაციონალური მსოფლალქმა. ერთის მხრივ, დროის, სივრცისა და მიზეზ-შედეგობრიობის ფაქტობრივი კონკრეტიზმის მიღმა არსებული, ყოფიერების სიღრმისეულ არსთან თანაზიარი გმირი, ხოლო მეორეს მხრივ კი, ყოვლისმომცველი მიზეზ-შედეგობრიობის მარტივ მამრავლებად დაშლილი სამყაროს და ცნობიერების პირმშო.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. სოფოკლე. ოიდიპოსი კოლონოსში, თებეს ტრაგედიები, თბ., 1988, გვ 174.
2. იხ.: Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление, мп., 1998.
3. შოთა რუსთაველი. ვეფხის ტყაოსანი, თბ., 1963, გვ. 40.
4. იქვე.
5. იხ.: Римские стоики, мс., 1995.
6. შოთა რუსთაველი. ვეფხის ტყაოსანი, თბ., 1963, გვ. 39.
7. იხ.: Фридрих Ницше. Зотмение трагедий, или эллинизм и пессимизм, мс., 1990.



THE GLOOMY FACE OF DESTINY

The article “gloomy face of destiny” represents a fragment from scientific work about destiny and freedom in antique drama.

The problem of destiny is a *vitae* question in every time. For the people of different epochs is equally actual the correlation of irresistible necessity, accidental and freedom in their life. Notwithstanding people quite differently perceive essence of freedom and destiny. The author represents differential forms of destiny in antique drama. But the struggle between freedom and destiny can't be over with conquer from any side. It's impossible to conquer freedom so as it is impossible to conquer destiny. The heroic nature of person in antique drama reveals in receiving the gloomy face of destiny, in receiving the irresistible necessity and in spite of this to be able find the ways of revealing the possibilities of free will.

რეცენზენტები:

მაია კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.

თამარ ქუთათელაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.

დონ ჟუანის ინტერპრეტაციისათვის

დონ ჟუანის იდეის თავდაპირველი განხორციელება შუა საუკუნეებში, ფართოდ გავრცელებული მასობრივი სანახაობებისა თუ წარმოდგენების საშუალებით მოხდა. დღევანდელი გადასახედიდან, უკვე ნათლად ჩანს, რომ იმდროინდელ ეპოქაში „ახალი მითის“ სახით დამკვიდრებულმა სიუჟეტმა არსებული კულტურის ღრმა გამოხატულება წარმოადგინა და ამავე დროს მთელი დასავლური აზროვნების სფეროც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა.

ქრისტიანულმა ცნობიერებამ თან მოიტანა ევროპული სამყაროს თვითშეგნებაში აღმოცენებული სულის, როგორც „თავისუფალი ნების“ გაცნობიერების აუცილებლობა და ამდენად ბერძნული ყოფიერების ნაცვლად, ქრისტიანული სულის ხსნის პრობლემა ყველაზე აქტუალურ საკითხად დააყენა. საგულისხმოა, რომ ევროპულ თვითშეგნებაში გარდატეხილმა ამ რელიგიურმა ჭეშმარიტებამ, ქრისტიანული გონი არსებული სამყაროს ყველაზე დადებით პრინციპად, ძალად გამოაცხადა და ამასთან მანამდე დამკვიდრებული ღირებულებებისა თუ ადამიანური მოვალეობების გადაფასებაც მნიშვნელოვნად მოითხოვა. გრძნობადობა (აისტეიზი), რომელიც ამ თემის ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილს ბოლომდე განსაზღვრავს, ქრისტიანულ ცნობიერებაში აღმოცენებული ის პრინციპი გახდა, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს ვნების მომცველი, ნეგატიური ძალისა და გონის დაუძინებელი მტრის მნიშვნელობას.

როგორც ცნობილია, გრძნობადობის პრობლემა ბერძნულ სამყაროშიც არსებობდა და ამასთან, ფრიად მნიშვნელოვან ადგილსაც იკავებდა ქრისტიანობამდელი ადამიანის ცნობიერებაში. მაგრამ იგი ყოველთვის მოიაზრებოდა ელინურ ცნობიერებაში აღმოცენებულ სულიერებასთან ერთად, რომელიც უკლებლივ განსაზღვრავდა წარმართული სამყაროს ჰარმონიულობას, მის ერთიანობას. სწორედ იმიტომ, რომ არსებული მსოფლმხედველობა რელიგიისაგან სრულე-ბითაც არ გამორიცხავდა გრძნობადობას, შეუძლებელია ბერძენს ავხორცობაზე ჰქონოდა რაიმე წარმოდგენა, მითუმეტეს, როგორც ნეგატიურ პრინციპზე საერთოდ. ლამაზი სხეული და სულიერად

განსაზღვრული გრძნობადობა, ქრისტიანობამდელ პერიოდში, ესთეტიურ ფენომენებად, როგორც სრულ დადებითებად მოიაზრებოდა მაშინ, როდესაც ქრისტიანულ ცნობიერებაში გარდატეხილი ვნებადობა, ღმერთის საპირისპირო, დემონურ, ანუ ნეგატიურ სანყისადაა მიჩნეული და დამკვიდრებული. ამდენად, სრულიად ნათელია თუ რატომ შეცვალა ქრისტიანულმა რელიგიამ, სულისა და სხეულის ჰარმონიულობა დისჰარმონიით, მითუმეტეს, რომ მანვე წარმართობაში ღვთაებრივად, ეროსად წოდებული ეროტიული გრძნობადობა, დონ ჟუანის სახით დემონურ სანყისს მიაწერა. სიორენ კიერკეგორთან პირდაპირ ვკითხულობთ, რომ დონ ჟუანი არის გრძნობადობად განსაზღვრული დემონურობის ნათელი გამოხატულება (1) საინტერესოა, რომ ინდივიდუალური სულის გადარჩენისათვის მზრუნველი ნებელობა, შუასაუკუნეებმა სიკეთისა და მორალის ცენტრად გამოაცხადა, ხოლო სული წმინდის უარყოფა პირდაპირ მიიჩნია ზნეობრივი პრინციპების მოშლის სავანედ. ახალი რელიგიის სახით, ჭეშმარიტი აზრის, ღმერთის გამომხატველმა ქრისტიანულმა იდეოლოგიამ, სავსებით ნათელია, რომ სულის წინა პლანზე გამოყვანის პარალელურად, თვითნებურად ან შეგნებულად დაიწყო ხელოვნების გრძნობადი, ასე ვთქვათ მისი „სასიცოცხლო ხის“ გამოშრობის მცდელობა. ეგრეთ წოდებულმა „წმინდა ხელოვნების“ რეპროდუქციურმა კრიზისმა კი თავისი საბოლოო გამოხატულება, სრულიად ლოგიკურად და ბუნებრივად, ისევ და ისევ ხალხურ სანყისებში, კერძოდ, ბაზრობებზე გამართულ მასობრივ სანახაობებში ჰპოვა. თავშესაქცევად შეკრებილი ხალხის ბრბო, განსაკუთრებულ უპირატესობას ამალღებულ ფიცარნაგზე წარმოდგენილ „სახისმეტყველების“ სასწაულებრივ შესაძლებლობებს ანიჭებდა და იმპროვიზირებული სიუჟეტების მხიარულ სცენარებს, ხშირად თვითონვე იგონებდა. თუმცაღა, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ შუასაუკუნეებში წარმოდგენილი ტიპაჟების ძირითად ხასიათს, აუცილებლად რეალობასთან შერწყმული ხალხური ფარსი აყალიბებდა. ჩვენი აზრით, სწორედ აქ, ბაზრობაზე გამართულ თავყრილობაში, უნდა აღმოცენებულიყო დონ ჟუანის იდეა, ხოლო მისი კომიკური ხასიათის აუცილებლობაც სწორედ ამ ვითარებაში უნდა განსაზღვრულიყო.

დღეისთვის უკვე ფართოდ გავრცელებული ლეგენდა „მომადგოდოელი საყვარლის“ შესახებ, პირველად ესპანელმა დრამატურგმა,

აღორძინების ეპოქის ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა, ტირსო დე მოლინამ დაამუშავა და თავქარიანი აზნაურის, ვინმე დონ ხუან ტენორიოს შემარცხვენელი ვინაობა 1620 - 1630—იან წლებში „სეველიელი ონავრის, ანუ ქვის სტუმრის“ სახით, დასავლეთ ევროპის ფართო საზოგადოებას წარუდგინა.

თანამედროვე საზოგადოებაში არსებულმა, ზნეობრივი თუ რელიგიური მორალის რღვევამ, ესპანელ მღვდელს შესაძლებლობა მისცა, დაუფარავად ემხილებინა იმდროინდელი ადამიანის ცოდვილიანი ბუნება, რომელიც რალა თქმა უნდა, ამავე დროს სამყაროში არსებულ ყველა უსამართლობასა და უკანონობას უქმნიდა საფუძველს. თუმცა შეგახსენებთ, რომ ტირსო დე მოლინას ნაწარმოებში წარმოდგენილი შუასაუკუნეობრივი მორალისა და რელიგიური პრინციპების წინააღმდეგ ამხედრებული რენესანსული თანამედროვეობის პროტოტიპი ნაწარმოების ბოლოს, ჯერ კიდევ იმავე იდეოლოგიის მსხვერპლი ხდება. ვფიქრობ, თეატრის სამსახურში მდგომი ესპანელი ბერისთვის ადვილად შესაძლებელია, რომ მნიშვნელოვანი ყოფილიყოს დასავლურ ცნობიერებაში უკვე დაუფარავ მოთხოვნილებად ჩამოყალიბებული გრძნობადობის, როგორც ქრისტიანული გონის წინააღმდეგ მიმართული პრინციპის და ძალის დაფიქსირება, მაგრამ აქვე არც ის უნდა დაგვაფიქსედეს, რომ იმავე ესპანელმა დრამატურგმა, ადამიანის ცოდვილი ბუნების მოხაზვის პარალელურად სამყაროში არსებული უსამართლობები, ჯერ კიდევ მეფის ხელისუფლებაში გაბატონებული წეს-წყობილებების სიმტკიცეს დაუკავშირა და არა ცალკეული ინდივიდის არასწორად გაანალიზების შედეგს. სწორ შემთხვევაში პირველი დონ ჟუანი თავნება, მატყუარა დიდგვაროვანი უფროა, რომელიც თავისივე ურჩი ხასიათისა თუ საქციელის გამო, „ღვთის სჯულით“ სამართლიანად ისჯება, ვიდრე მექალთანე გულთამპყრობელი, რომელიც თავისი ვნებების დასაკმაყოფილებლად მთელი თავისი არსებით იღვწის. დონ ხუან ტენორიოს „დაუსჯელობას“ ამოფარებული ცდუნება ტირსო დე მოლინასთან მსხვერპლის დამარცხების, მისი დაპყრობის უხეშ საშუალებად გამოდის და ამიტომაც არის, რომ ამორალური აზნაურის ვინაობის ფართო საზოგადოებაში დაფიქსირება, აღორძინების ეპოქამ მხოლოდ და მხოლოდ მართლმსაჯულების გარყვნილი შთამომავლის ცბიერებაში მხილებად აღიქვა. საკუთარ გვარიშვილობას და რაინდულ

წოდებას შეკედლებული თვითნება მატყუარა, სიტყვიერი ძალის მოხერხებული გამოყენების პირველივე შემთხვევაში მსოფლიოში აღიარებულ მაცდურად მოგვევლინა.

დაუშრეტელი ენერჯის ის დაუმარცხებელი ძალა, რომელიც დონ ჟუანს მაცდუნებლად აქცევს, არის ვნებად-ეროტიული გრძნობადობა, გონის სანინაალმდეგოდ მოვლენილი ის „ნეგატიური პრინციპი“, რომელიც არაცნობიერად მოუხაზა ესპანელმა ბერმა დასავლურ ქრისტიანულ საზოგადოებას და რომელიც ძალიან ნათლად გამოკვეთა ჟან ბატისტ მოლიერმა თავის კომედიაში - „დონ ჟუანი, ანუ ქვის სტუმარი“. არსებული პიესა, რა თქმა უნდა თავის დროზე ფრანგი მეფის ხელისუფლების მიერ იქნა აკრძალული და მხოლოდ ავტორის სიკვდილის შემდეგ მოხერხდა მისი ფართო საზოგადოებაში დამკვიდრება. სახელგანთქმული დიდგვაროვანი, რომელიც ამჯერად დონ ჟუანის სახელით წარსდგა ფრანგი ხელისუფლების წინაშე, პირდაპირ ამხელდა შუასაუკუნეების იდეოლოგიაში მოარული გრძნობადობის ნეგატიურ პრინციპებს. სევილიელი აზნაურის თვითნებური საქციელიდან ამოზრდილი მატყუარა-მაცდუნებელი, ჟან ბატისტ მოლიერმა ურწმუნო „ათეისტად“ გამოიყვანა და ამით ქრისტიანულ თვითშეგნებაში აღმოცენებული სულის გადარჩენის პრობლემა დააყენა თემის ერთ-ერთ აქტუალურ საკითხად.

ფრანგ დრამატურგთან ინდივიდი დონ ჟუანის სახით თავისივე ნებით ირჩევს გონის საპირისპიროდ არსებული გრძნობადობის პრინციპს და ვნებად-ეროტიული ძალის მეშვეობით იღებს ცდუნების ფორმას. მოლიერის გმირი, მთელი თავისი არსებით, უკვე ნამდვილ მაცდუნებელს განასახიერებს, რადგან იგი დაუფარავად მიილტვის არა გონითი, არამედ გრძნობადი სიყვარულისაკენ.

დონ ჟუანში გამოვლენილი, გრძნობად-ეროტიული გადახრა ქრისტიანულ ცნობიერებაში თავისთავად იძენს ცოდვის მნიშვნელობას. იგი მაცდუნებელია, მაგრამ ამასთან თავად ვერ აცნობიერებს საკუთარ დანაშაულს. (2) თავის შეგნებაში, იგი სრულიად უდანაშაულოა, ანუ უცოდველია და ამიტომაც იღებს ასე ადვილად შეუდარებელი მიჯნურის მაცდუნებელ სახეს. მოგვიანებით, დონ ჟუანის საქციელში გამოვლენილ ამგვარ უშუალო ქმედებას, სიორენ კირკეგორი „ესთეტიკოსი“ ადამიანის სახეში გააერთიანებს. დანიელი ფილოსოფოსი,

თავის ერთერთ ნაშრომში წერს, რომ „ესთეტიკური ადამიანში ისაა, რითაც იგი უშუალოდ არის ის, რაც არის.“ (3) ანუ, ინდივიდი აქ სრული ბუნებრივობით, მისივე უშუალო ნატურითაა განპირობებული და რაც მთავარია, აბსოლუტური გაუცნობიერებლობით მიილტვის თავისივე ქმედებისაკენ, რომელსაც ასევე მთლიანად განსაზღვრავს ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ვნება. გრძნობადობის, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, ადამიანის „გარეგან სამყაროს“ აყოლილი დონ ჟუანი, თავისი ცოდვილიანი ბუნების გაუცნობიერებლობით თავიდან იცილებს საკუთარ თავზე პასუხისმგებლობის გრძნობას და ამით ბოლომდე უერთდება კაცობრიობის პირველყოფილი სამყაროს იმ უბინო ერთიანობას, სადაც ყოველი ესთეტიკური დიონისურ სანყისში გამოვლენილ ექსტაზურ თავისუფლებაში ვლინდება. არსებულ ეპოქაში, სადაც დონ ჟუანის იდეა ყოველგვარი აკრძალვების მიუხედავად მაინც აღნიშნავდა თავის ტრიუმფს, მომხიბვლელი მაცდური ქრისტიანულ ცნობიერებას ღირსეულ მეტოქედ გამოეცხადა და ამით ყველაზე რჩეული, მარადიული მიჯნურის სახელის დამკვიდრება მოახერხა. „დონ ჟუანის საიდუმლოება იმაშია, რომ სიუჟეტებს კი არ სთავაზობს საყვარლებს, არამედ საკუთარ თავს. აზრის შექმნა, თუ ვინ არის თვითონ, მისი საქმე არ არის, ეს საყვარლების საქმეა.“ (4) საკუთარი თავის ავტორობაზე უარის თქმით აღიარებული მაცდუნებელი იმ მარადიულ ტანჯვას ეზიარება, რომელსაც კიერკეგორი „სასიკვდინო სნეულებას“ უწოდებს და ასეთ ადამიანებს ერთ, ზოგად ცნებაში „ყველაზე უბედურთა“ სიაში მოიაზრებს.

მოგვიანებით ამაზე დანვრილებით გვექნება საუბარი. ახლა კი ისევ მოლიერის დონ ჟუანს დავუბრუნდეთ, სადაც ვკითხულობთ „ჩემი ბატონი, დონ ჟუანი ყველაზე დიდი ნაძირალაა, ვინც კი ოდესმე დედამიწის ზურგს უტარებია. ცოფიანი ძალღია, ეშმაა, ურწმუნო თურქია, მწვალებელია, რომელსაც არც სამოთხისა სწამს, არც ჯოჯოხეთისა და არც ჯადო თილისმისა... მერწმუნე, საკუთარი ვნების დასაოკებლად შენს ქალბატონს კი არა, შენც, თქვენს ძაღლებსაც და კატებსაც კი დაგიმტკიცებდათ სიყვარულს...“ იხ. (2). ტირსო დე მოლინასთან თვითნება დიდგვაროვანი მატყუარას ნილაბში გახვეულმა დონ ხუან ტენორიომ, როგორც გვახსოვს, მაცდუნებლის სახელი ყალბი სიტყვის მეშვეობით დაიმკვიდრა.

მოლიერთან ის ძალა, რომელიც დონ ჟუანს მაცდუნებლად აქცევს, არის ლტოლვა, ეგრეთ ნოდებული გრძნობადობის ვნებადი ენერგია, რომელიც ასევე ტყუილის ფორმით არის მიმართული თითოეული მსხვერპლის ხელში ჩასაგდებად. ფრანგ დრამატურგთან ვნება ჯერ კიდევ სიტყვის მეშვეობით ხორციელდება და კომიკური სიუჟეტის დატვირთვას იძენს. ის გრძნობადი ენერგია, რომელიც დონ ჟუანობის არსს მთლიანად მოიაზრებს, მოლიერთან მხოლოდ სიტყვის საშუალებით ვითარდება. აქ ჯერ სიტყვა მოქმედებს ვნების სახით, ამიტომ სასაცილოდაც კი გამოიყურება. შეიძლება ითქვას, როგორც კი სიტყვა დაკარგავს მოქმედების უნარს, ვნებიანი ლტოლვაც უმნეო და უსუსური გახდება მსხვერპლის დასამორჩილებლად. მოლიერმა მოახერხა, რომ სიტყვა, საჭირო შემთხვევაში ტყუილიც ქმედითად უქცია და მისთვის უალრესად ვნების მატარებელი ფუნქცია დაეკისრებინა. დამეთანხმებით, რომ დონ ჟუანი მთელი თავისი არსებით ეტრფის ქალურობის არსს და გრძნობადობის იდეალურ არჩევანსაც ამით გამოხატავს. სეველიელი მაცდური ყველას გრძნობადობის გენიალურობით ატყუებს, მას არ გააჩნია (არც სჭირდება) არანაირი გეგმა, არავითარი საჭირო მომზადება და არანაირი დრო, რომ გახდეს მსოფლიოში აღიარებული მიჯნური. დონ ჟუანი უბრალოდ ყოველთვის მზადაა, რომ თავისივე უშუალო, ბუნებრივი ნატურით განპირობებული მაცდუნებლობა გრძნობადობის გენიალურობას დაუკავშიროს და ამით თავად გახდეს კაცობრიობის ისტორიაში ვნებად-ეროტიული ფენომენის (მოცარტთან დემონურობის) ერთადერთი პირველი რჩეული. "თუ მე მოვიაზრებ გრძნობად-ეროტიულს, როგორც პრინციპს, ე.ი. განსაზღვრულს იმგვარად, რომ სული მას გამორიცხავს; თუ მე მოვიაზრებ გრძნობადს, კონცენტრირებულს ერთს ინდივიდში, მაშინ მე მაქვს გრძნობად-ეროტიული გენიალურობის გაგება" (5) საინტერესოა, დანიელი ფილოსოფოსის აზრით, დონ ჟუანის იდეის გამომსახველობის ადეკვატურ ფორმას ყველაზე მეტად მუსიკალური მედიუმი ფლობს და ამდენად გრძნობად-ეროტიული პრინციპების გამოვლინების და განხორციელების საუკეთესო ნიმუში მთელი კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე არის ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის უკვდავი ოპერა "დონ ჯოვანი." სიორენ კირკეგორის მიხედვით არც შუა საუკუნეების ხალხურ ლეგენდაში, არც თეატრალურ მისტერიებში და არც ერთ დრამატულ ნაწარმოებებში არ არის დონ

ჟუანის სახე გამოხატული ისეთი ჭეშმარიტებით, როგორსაც ჩვენ მოცარტის მუსიკალური ნაწარმოებების მიხედვით ვეცნობით. ძირითადი პრობლემა მარადიული მიჯნურის იდეის სრული განხორციელებისა, მის გამომსახველობით ფორმაში, მის მედიუმში მდგომარეობს.

ამასთან დაკავშირებით, მოდით, კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ, რომ გრძნობადობა, მთელის თავის დღევანდელი გაგებით, ქრისტიანულმა ცნობიერებამ წარმოშვა. გონად მოაზრებული რელიგიური ჭეშმარიტება კი პირველ რიგში სიტყვას, როგორც წმინდა აზრის ზუსტად გამომსახველ ერთადერთ საშუალებას, მთელ თავის უფლებებში სვამს და მისთვის საშიშ ყველა ფორმას, რაც კი გრძნობადობასთანაა დაკავშირებული, სასტიკად კრძალავს — შუა საუკუნეების პერიოდში ქრისტიანული იდეოლოგიიდან განდევნილ ერთ-ერთ ასეთ მედიუმად საერო მუსიკა აღმოჩნდება. რამდენადაც მისი გამომსახველობითი ენა ყოველთვის გრძნობადობის უმაღლეს საფეხურამდე იყო აყვანილი, ამდენად საერო მუსიკალური ხელოვნებაც წმინდა სულიერი პრინციპით იქნა განსაზღვრული.

სიტყვა, თავის არსით, ყოველთვის წარმოგვიდგება ზოგადი იდეის გამომხატველ საშუალებად, რომელიც ამავე დროს პირდაპირ განსაზღვრავს კაცობრიობის აზროვნებებში ჩამოყალიბებულ გონით სამყაროს. მუსიკაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველაფერი გრძნობამდე დაიყვანება და ამიტომაც გრძნობადი ენერჯის, მისი ძალის გამოვლინებაც ყველაზე კარგად მუსიკალური ენის დახმარებით ხდება შესაძლებელი. ერთადერთი მიზეზი, ამ საუკეთესო ურთიერთობის არსებობისა, გახლავთ მუსიკალური მედიუმის უშუალო ხასიათი, სწორედ ადამიანის ბუნებაში, მის ქმედებაში ჩადებული ისეთი ფორმა, რომელიც პირველ რიგში იკრძალებოდა ქრისტიანული აზროვნების მიერ. ამდენად, გონიდან, ქრისტიანული ცნობიერებიდან განდევნილი უშუალობა ყოველთვის იგივედებოდა გრძნობადობასთან, რომელიც რალა თქმა უნდა, თავის აბსოლუტურ მედიუმს სწორედ მუსიკალურ ენაში პოულობდა. (6) საერო მუსიკა — წერს დანიელი ფილოსოფოსი — ყველაზე მკაცრი გაგებით ქრისტიანულ ხელოვნებად აღმოჩნდება სამყაროში. უფრო სწორედ, იმ მედიუმად, რომელსაც ქრისტიანული ცნობიერება გონითი პრინციპის უარსაყოფად იყენებს და ეს უკანასკნელი დემონური სულის მატარებელი ხდება შუასაუკუნეების პერიოდში. მოცარ-

ტის “დონ ჯოვანი” სამყაროში არსებულ ამ ურთიერთსაპირისპირო პრინციპების ურთიერთობის (ურთიერთდამოკიდებულობის) ფორმის გამოხატულების ყველაზე საუკეთესო შემთხვევად ყალიბდება, რამეთუ მისი ვნებად-ეროტიული გრძნობადობის გენიალობა ხომ სწორედ დემონურია და ამასთან უშუალოც. დონ ჟუანის, როგორც იდეის მთელი გენიალურობა ალბათ, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ მისი ძირითადი ღერძის — მოტივის შენარჩუნების პარალელურად ამა თუ იმ ეპოქას, აბსოლუტურად განსხვავებული ინტერპრეტაციების საშუალებას აძლევს თავისუფლად. როგორც აღმოჩნდა, გრძნობადობა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით ისტორიულად განვითარებადი პროცესი ყოფილა და ამიტომ სულაც არ უნდა გაგვიკვირდეს თუ მას განსხვავებულ ხანაში სრულიად მოულოდნელ და ცოტა უცნაურ ნილაბშიც კი აღმოვაჩინოთ, მით უმეტეს, როდესაც ამ ზოგადი იდეის სრულ განხორციელებას ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად დამოუკიდებელ ვითარებაში ჩამოყალიბებული ცალკეული ინდივიდები განსაზღვრავენ. საგულისხმოა, რომ მსოფლიო ხელოვნების ისტორია თურმე ასზე მეტ დონ ჟუანს იცნობს და ალბათ მხოლოდ ეს რიცხვიც კმარა იმისათვის, რომ ამ ჩვენს სამყაროში მოარული გრძნობადი გენიალურობის მიმზიდველობის მრავალფეროვნება თითოეულმა ჩვენგანმა ერთი წუთით მაინც შეიგრძნოს. მათ შორის ჩვენ ჩვენთვის მეტნაკლებად მნიშვნელოვან ინტერპრეტაციებს გთავაზობთ...

დასავლეთ ევროპულ საზოგადოებაში დონ ჟუან ტენორიოს სახელით გაცნობილი რაინდი, მთელი სამყაროს მასშტაბით გახდა ის ლეგენდარული საყვარელი, რომელსაც თითოეული ავტორი, საკუთარი ნაწარმოების სიუჟეტური ქარგის მსვლელობისას თითქოსდა სავალდებულო “სასამართლოს” უწყობს, რის შედეგადაც საბოლოო განაჩენს შესაბამისად თავად წარუდგენს ხოლმე ლიტერატურისა და საერთოდ, ხელოვნების მოყვარულ ადამიანთა გარკვეულ წრეს.

თავდაპირველი “სასამართლო” განაჩენი, დონ ჟუანს როგორც ყველას კარგად მოგეხსენებათ, შუასაუკუნეობრივმა იდეოლოგიამ ქრისტიანული ცნობიერების მიერ მკაცრად განსაზღვრული კანონების გათვალისწინებით გამოუტანა და მოჩვენებითი ზებუნებრივი ძალების არსებობა საკუთარი ინტერესების გამოყენებით ხალხში ფესვგადგმულ ცრურწმენებს დაუკავშირა. ტირსო დე მოლინას მიერ შემოთავაზებული

პიესის ძირითადი შინაარსი სწორედ ხალხურ თქმულებას უკავშირდება, თუმცა ლა ნანარმოების ფინალის დამაჯერებლობა დღეისთვის ცოტა არ იყოს და ყალბად, ხელოვნურად გამოიყურება. დონ ჟუანის ასეთი საბოლოო განაჩენი პირდაპირ უკავშირდება შუასაუკუნეობრივ აზროვნებას, რომელიც აგრეთვე თავისუფლად ითვლის “ბნელი” ადამიანების ცრურწმენებთან დაახლოებულ წარმოდგენებს. საგულისხმოა, რომ ხალხური ლეგენდის საფუძველშივე ნაგულისხმევი წარმოსახვის უნარი - ქვის სტუმარი, რომელიც ოდითგანვე თითოეული ინდივიდის ცნობიერებაში ვლინდებოდა ხილვებთან და მოჩვენებებთან მჭიდრო კავშირში, დონ ჟუანის ცხოვრების უკანასკნელ წუთებს თითქმის ყველა ავტორის შემთხვევაში განსაზღვრავს. ორდერის კომანდოსის ჩინით წარმოდგენილი სეველიელი ონავრის “ქვის სტუმარი” მოგვიანებით “მარადიული მიჯნურისა” და “მარადიული ტანჯვის” ურთიერთდამაკავშირებლად საჭირო ის მრავლისმთქმელი სიტყვა აღმოჩნდება, რომელმაც თითოეულ ავტორთან დონ ჟუანის თემის ხელახალი და რაც მთავარია, აბსოლუტურად ორიგინალური გააზრების ნყურვილი დაბადა. თუმცა ამ ერთხელ და სამუდამოდ დადებულ ხელშეკრულებას “ყველაზე უბედურთა” სიაში მოხვედრის თაობაზე ლეგენდარული საყვარელი ვერც ერთ ავტორთან ვერ დააღწევს თავს. “სადღაც ინგლისში, წერდა კირკეგორი თავის დღიურში, არის საფლავის ქვა, რომელზედაც მხოლოდ ერთი სიტყვაა ამოკვეთილი “უუბედურესი”, მე შემიძლია დავუშვა, რომ ვინმე ამას წაიკითხავს და იფიქრებს, რომ იქ არავინ არაა დაკრძალული და რომ ეს სამარე მისთვისაა განსაზღვრული” იხ. (7) ავტორის აზრით, ყველაზე უბედურთა სიაში ის ხალხია გაერთიანებული, ვინც “სასიკვდინე სნეულებით” არის დაავადებული. “სასიკვდინე სნეულება” მუდმივი პროცესია სიკვდილისა, რომელიც არ აღსრულდება, მდგომარეობაა, რომელსაც მარად თან სდევს საკუთარი ცარიელი სამარე. “მოკვდე, ნიშნავს, რომ ყველაფერი დასრულდა, მაგრამ სასიკვდინე სნეულება ნიშნავს განიცადო საკუთარი სიკვდილი... განიცადო მუდმივად...” (ეს განცდა არის სასონარკვეთილება). თავად ეს ცნება “მარადიული კვდომა” ბევრის მთქმელია. პირველ ყოვლისა, ის ნიშნავს სიცოცხლის ვერ განხორციელებას, მაგრამ ამ სნეულების საოცრება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ სიცოცხლის არსებობა არ ემთხვევა არარსებობას, არყოფნას საერთოდ. ე.ი. გულისხმობს უსიცოცხლო

ყოფიერებას.” (8) ამ სიტყვების მნიშვნელობას რომ ბოლომდე ჩანვ-
დეთ, მაშინ ბაირონის “დონ ჟუანი” აუცილებლად თავიდან ბოლომდე
უნდა წაიკითხოთ. თუმცა, მანამ, სანამ ბაირონის ლირიკული პოემის
მთავარი გმირის ძირითად თავისებურებებს შევხებოდეთ, ვფიქრობ,
რომ ჯერ ორიოდ სიტყვით, მოლიერის პიესას კიდევ ერთხელ უნდა
მივუბრუნდეთ. ფრანგ დრამატურგთან ურწმუნო დიდგვაროვანი ბა-
ტონისა და მისი “ჭკვიანი” მსახურის ერთ-ერთი საუბრისას პირველად
დგება ადამიანის, როგორც ინდივიდის, თავისუფლებაზე დამყარებული
არჩევანის პრობლემის საკითხი.

“ადამიანი ტოტზე შემომჯდარ ჩიტს ჰგავს. ტოტი ხის ტანზე
ამოდის და საკვებსაც აქედან იღებს. ეს საკვები კი ტოტისთვის
იგივეა, რაც ჩვენთვის კეთილი რჩევა-დარიგება. კეთილი რჩევა კი იმ
ბრტყელ-ბრტყელ სიტყვებს სჯობს, მეფის კარზე რომ ფანტავენ. იქ,
მოგეხსენებათ, კარისკაცები არიან. ისინი მოდას მისდევენ, მოდას წარ-
მოსახვა ბადებს, წარმოსახვა სულის თვისებაა, სული კი ის არის, რაც
სიცოცხლეს გვანიჭებს. სიცოცხლე სიკვდილით სრულდება; სიკვდილი
გვაიძულებს ზეცაზე ვიფიქროთ: ზეცა დედამიწის თავზეა, დედამიწა
იგივე არ გახლავთ, რაც ზღვა; ზღვაზე ქარიშხალი იცის, ქარიშხალი
ხომალდებს ჩაძირავს; ხომალდს გამოცდილი და ბრძენი მესაჭე სჭირდ-
ება; ასეთი მესაჭე მუდამ კეთილგონიერია, ახალგაზრდებს კი მისხალი
კეთილგონიერებაც კი არ გააჩნიათ; ყმანვილებმა მოხუცებისა უნდა
ისმინონ; მოხუცებს სიმდიდრე უყვართ, სიმდიდრე კი ადამიანებს მდი-
დარს ხდის; მდიდარი კაცი სხვაა, ღარიბი კი სხვა; ღარიბებს უჭირთ;
გაჭირვება კი კანონს არად დაგიდევს; ის, ვინც კანონს არ იცავს, პირუ-
ტყვივით ცხოვრობს და გამოდის, რომ თქვენც, ჩემო ბატონო, კუპრის
ქვაბში ამოყოფთ თავს (9) ჟან ბატისტ მოლიერმა “ჭკვიანი” მსახურის
ამ ერთ ფრაზაში “სიცოცხლის ფილოსოფიის” ფონზე დონ ჟუანის საბ-
ოლოო განაჩენის მთელი დასკვნითი ნაწილიც შემოგვთავაზა; სგანარე-
ლის ამ ერთი შეხედვით და უაზროდ მიბმული წინადადების მთლიან
შინაარსში, მაინც ხდება შესაძლებელი რომ მკითხველმა ერთი ფრიად
საინტერესო აზრის გამოტანა მოახერხოს: დედამიწაზე დროებით მოვ-
ლენილი ცოცხალი არსება-ინდივიდი, უდიდესი წარმოსახვის მატარე-
ბელი სულია, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე მიელტვის ღვთისაგან
ბოძებულ თავისუფლების მოსაპოვებლად და ამავე ლტოლვაში, ამავე

ექსტაზურ თავისუფლებაში თავისივე ნებით იღუპავს თავს. არანაკლებ საინტერესო და მნიშვნელოვანია ის, რომ თავის თავზე საბოლოო განაჩენის გამოტანა ამ ქვეყნად ისევ თავად ადამიანის ახლად გამოლვიძებულ ცნობიერებას ევალება.

შუასაუკუნეობრივი იდეოლოგიის თანახმად, “ღვთის ხატად” შექმნილ ინდივიდს, მისი მომავალი ცხოვრების ერთადერთ განმსაზღვრელად სიკეთე (იგივე ქრისტიანული გონი) ან ბოროტება (იგივე ქრისტიანული გონის წინააღმდეგ ჩამოყალიბებული პრინციპების ერთიანობა) თავისივე ნებით უნდა აერჩია. როგორც ჩანს, თავისუფლება შუასაუკუნეებში “ღვთიური ცხოვრების” იდენტურად აღიქმებოდა და შესაბამისად ამ აზრის უარყოფაც არსებულ საზოგადოებაში სიცოცხლის შემდეგ მარადიულ მონობასთან, მარადიულ ტანჯვასთან ზიარებას უტოლდებოდა. დონ უუანის ათეისტური მრწამსით განსაზღვრული პიროვნული თვისებები შუასაუკუნეობრივმა აზროვნებამ ქრისტიანული ცნობიერების მეტოქეობასთან, მის სანინააღმდეგო ძალასთან დააკავშირა და შესაბამისი განაჩენიც რელიგიურ-ფილოსოფიური სამართლის მიხედვით გამოუტანა.

ქრისტიანულ ცნობიერებაში გააზრებული თავისუფლების ცნება შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანის “თავისუფალ ნებაზე” დამყარებულ არჩევანს გულისხმობდა, ოღონდ საინტერესო ისაა, რომ ამ თავისუფალ ნებას, და საერთოდ ცნებას თავისუფლების შესახებ ყოველი ეპოქა თავისებურად აღიქვამდა და შესაბამისად სხვადასხვაგვარადაც განიხილავდა.

შუასაუკუნეობრივმა ცნობიერებამ ადამიანის თავისუფლება ამქვეყნიურ ყოფიერებას დაუპირისპირა და ცალკეული ინდივიდის სულიერი ლტოლვა მკაცრად განსაზღვრულ ჩარჩოებში მოათავსა. ამდენად, ქრისტიანულ იდეოლოგიაში გონის სახით მოაზრებულმა აბსოლუტურმა ჭეშმარიტებამ კაცობრიობის არსში ჩადებული თავისუფლების ცნებას თავისებური ახსნა მოუძებნა და ადამიანის ბუნებაში ოდითგანვე არსებული ეს უშუალო ქმედება (როგორც თავისუფლების უკიდურესი ფორმა) ცოდვის სახელით მოიხსენია. მკაცრად განსაზღვრული ნებელობა ქრისტიანულ ცნობიერებაში, როგორც ჩანს, ცალკეული ინდივიდის მეშვეობით კეთილი სანყისის არჩევას გულისხმობდა, რაც პირდაპირ მაჩვენებელია იმისა, რომ ამ სამყაროში დროებით მოსული ადამი-

ანი თავიდანვე იდგა აუცილებელი არჩევანის წინაშე, ხოლო გარკვეულ ეპოქამდე ადამიანი, მთელი რიგი საუკუნეების მანძილზე, მხოლოდ და მხოლოდ ამ სამყაროში ორი დიდი ძალაუფლების მქონე პრინციპებიდან გამომდინარე მოიზრებოდა, ანუ, ამქვეყნიურ სამყაროს თავისებურ ახსნაზე ორიენტირებული ქრისტიანული იდეოლოგია თითოეული ინდივიდის არსებობას შესაბამის პრინციპებთან (დადებითი ან უარყოფითი) მჭიდროდ დამოკიდებულებაში განიხილავდა.

მოლიერთან ინდივიდი, მთელი მის უშუალო ქმედებაში ჩადებული თავისუფლების სრული გამოხატულებით, პირველად იკვეთება დონ ჟუანის სახეში. ესპანელი რაინდის პრინციპული ათეიზმი სწორედ მის თავისუფალ ნებაზე დამყარებულ არჩევანში მდგომარეობს. მარადიულმა მიჯნურმა კი, როგორც ვიცით, თავისი არჩევანი ვნებად — ეროტიული გრძნობადობის აღიარებით (მიღებით) დააფიქსირა და სწორედ ამიტომაც იგი ქრისტიანული ცნობიერების ღირსეულ მეტოქედ ჩამოყალიბდა.

ყველას კარგად მოგეხსენებათ, თუ რა დიდ როლს ასრულებს შემეცნების წყურვილი ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მაგრამ განსაკუთრებულ შემთხვევაში, როცა საქმე რჩეულებს ეხებათ, იგი ყოველთვის მტკივნეულ ზომებს იღებს და აბსოლუტური ქეშმარიტებისაკენ სწრაფვაც უმეტეს შემთხვევაში ტრაგიკული, ანუ ემპირიულად გამოუვალი ხდება. ამის მიზეზს ადამიანის სულიერ ბუნებას და ემპირიული სინამდვილეს შორის არსებული ღრმა უთანხმოება განაპირობებს. პ. გაიდენკოს აზრით ადამიანის შინაგანი განხეთქილება, რომელიც ინდივიდში ხშირად იწვევს ემოციონალური და ინტელექტუალური დაძაბულობის მკაფიო გამწვავებას, თავის დროზე მჭიდროდ დაუკავშირდა ქრისტიანულ ცნობიერებაში უკვე ნათლად გამოვლენილ ეროტიულ გრძნობადობას (10) ყოველივე ამან სიტყვა ტრაგიკულის ცნება ანტიკური ეპოქისაგან განსხვავებით აბსოლუტურად განსხვავებული კუთხით ახსნა. გავიხსენოთ, რომ ბერძნულ ტრაგედიაში საქციელი არის შუამავალი მოქმედებასა და სინანულს შორის. ინდივიდის სულიერი მდგომარეობის გამოხატულება აქ ნუხილია უდანაშაულობის, უცოდველობის გამო. ხოლო ანტიკური ხანის გმირის გრძნობა უცნობი არარას, ბედისწერის წინაშე მის ცნობიერებას ცოდვის საშინელების შესაცნობად ხდის უძლურს, რაც ხშირ შემთხვევაში კონკრეტული

დანაშაულის ინდივიდუალურად განხილვის საბაზს ჩვენთვის არ იძლევა. ქრისტიანულ ცნობიერებაში გააზრებული დანაშაული, პირიქით, მკაცრად სუბიექტურია, რამეთუ ნებისმიერ შემთხვევაში ინდივიდი აქ თვითონ ხდება პასუხისმგებელი საკუთარ საქციელზე. რელიგიური გარემოში მოხვედრილმა ინდივიდმა, ელინისგან განსხვავებით, წინასწარ იცის საკუთარი დანაშაულის შედეგის თაობაზე, მაგრამ საინტერესოა ის, რომ როგორც ყოველთვის, რატომღაც იგი არასოდეს უფიქრდება თავის საქციელს. თავის შეგნებაში აქ გმირი ყოველთვის გამართლებულია. ამ შემთხვევაში ინდივიდის ტრაგიკული დანაშაულის ახსნა ძალზედ რთულდება, რადგანაც წესისამებრ ქრისტიანულ საზოგადოებაში გამოვლენილ დამნაშავესთან დანაშაული როგორც ზოგადი, ისე კონკრეტული გაგებით მკაცრად სუბიექტური უნდა იყოს.

მოლიერის დონ ჟუანი, როგორც ვიცით, თავს დამნაშავედ სულაც არა გრძნობს მიუხედავად იმისა, რომ მსახური სგანარელი მას წამდაუნუმ ახსენებს გარდაუვალი სასჯელის შესახებ. უფრო მეტიც, ლეგენდარული საყვარელი სიცოცხლის ბოლომდე ცდილობს თავისი უშუალო ბუნების ბოლომდე შენარჩუნებას და შესაბამისად, რაც უფრო დიდი დოზით ხდება მასთან აკრძალვა, მით უფრო აზარტულია იგი თითოეულ მსხვერპლთან მიმართ არსებულ დამოკიდებულებაში. მარადიული მიჯნური აქ, როგორც წესი, არ უფიქრდება თავის საქციელის, თავისი სიამოვნების მიზეზ-შედეგობრიობის გაცნობიერებას და ამიტომაც გამოდის, როგორც უკიდურესად უშუალო ნატურა, რომელიც მთელი ძალისხმევით ელტვის სიყვარულის თავისუფლებას ქალურობის სახით. მისი ენით აუნერელი ხიბლი და მაცდუნებლობის ერთგვარი "ხრიკიც" სწორედ ამაში მდგომარეობს. რაც უფრო უშუალოდ მეტყველებს მასში ვნება და ეროტიკული ენერგია, მით უფრო მეტად იზრდება მისი შეცდენილი "თაყვანისმცემელთა" ნუსხა.

როგორც ჩანს, მოლიერთან დონ ჟუანი სამყაროს ჰარმონიული წყობის პირველი დამარღვეველი და სულიერ და ეროტიკულ სანყისს შორის გამართული ბრძოლის ერთადერთი „გამარჯვებული“ მონაწილეა. იგი აკრძალულს ელტვის და ამიტომაც ქრისტიანული სულის წინააღმდეგ ამხედრებული ბუნების ძალას განაპირობებს. ხოლო არჩევანი, როგორც ასეთი, მარადიულმა მიჯნურმა პირველად სწორედ მოლიერთან გააკეთა, როცა მან თავისუფალი ნება ვნება-ეროტიკული

გრძნობადობის გენიალურობას ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ეპოქაში დაუკავშირა.

საგულისხმოა, რომ გრძნობადობა ისტორიულად განვითარებადი ის პროცესი აღმოჩნდა, რომელიც მარად უწყვეტი მოძრაობის ენერჯის საშუალებით თითოეულ ეპოქაში თავისებური ანაბეჭდის წარუშლელი კვალის დატოვება შეძლო. ალბათ, სწორედ ერთ-ერთ ამგვარი პროცესის შედეგს წარმოადგენს კაცობრიობის აზროვნების გარკვეულ საფეხურზე გამოვლენილი რომანტიკული მიმდინარეობაც, რომელმაც ცალკეულ ინდივიდში ჩადებული თავისუფლებისაკენ სწრაფვა ამა თუ იმ პიროვნებების შინაგან სამყაროში მოარულ გრძნობებს, ემოციებს, მის თავისუფალ ვნებებს (ლტოლვებს) დაუკავშირა. აქვე შეგახსენებთ, რომ პიროვნული მოვალეობებისადმი ერთგულების ნაცვლად ადამიანის ამქვეყნიური ტკბობისადმი მისწრაფება რომანტიკოსებმა სარკაზმამდე მისული ირონიის ბადეში გაახვიეს და ამდენად ცალკეული ინდივიდის ცხოვრების ერთადერთ მრწამსად სამყაროს “ესთეტიკურად” ტკბობაში მიღებული შთაბეჭდილებების ნუსხა გაიხადეს.

ბაირონის დონ ჟუანი XIX საუკუნის ცივილიზირებულ სამყაროში მოხვედრილი ერთი ჩვეულებრივი ადამიანი აღმოჩნდა, რომელმაც საკუთარი ადგილის საზოგადოებაში დასამკვიდრებლად ბრძოლის ყველაზე ბასრი იარაღი — “გრძნობადობის გენიალობა” აირჩია და რა თქმა უნდა, ცნობიერებასთან მეტოქეობაში უკვე საკმაოდ გამონვრთნილი მაცდუნებლის სამიჯნურო “ტრიუკების” გამოყენების შედეგად არაჩვეულებრივ წარმატებასაც მიაღწია. ამჯერად საქმე ისეთ მარადიულ მიჯნურთან გვაქვს, რომლისთვისაც ცხოვრებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების პარალელურად უკვე ღირსების საკითხს რჩეულობა განაპირობებს. თუმცა მანამ, სანამ ბაირონის დონ ჟუანს უშუალოდ შევეხებოდეთ, გავიხსენოთ, რომ ადამიანის ცხოვრებისადმი ესთეტიკური და ეთიკური დამოკიდებულებების განსაზღვრება არსებულ ეპოქაში პირველად კირკეგორმა თავის ფილოსოფიურ ნაშრომში “ან-ანი” გააკეთა. ქრისტიანულ ცნობიერებაში, როგორც ვიცით, ცნება არჩევანის შესახებ ყოველთვის იკავებდა მნიშვნელოვან ადგილს. უფრო მეტიც, როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, თავისუფალ ნებაზე დამყარებული არჩევანი ყოველთვის განსაზღვრავდა ქრისტიანული ცნობიერების ძირითად არსს. ჩვენ იმ აზრსაც შევეხეთ,

რომ შუასაუკუნეობრივ და რენესანსულ ცნობიერებაში არჩევანი სიკეთისა და ბოროტების შეცნობის ტოლფასი იყო მხოლოდ. კირკეგორმა არჩევანის აუცილებლობა პირველად დაუკავშირა ადამიანის, როგორც ცალკეული ინდივიდის, შეცნობის სწორად გააზრებას. მთელი ქრისტიანული ცნობიერების განმსაზღვრელი ფრაზა — "შეიცან თავი შენი", დანიელ ფილოსოფოსთან "შექმენი თავი შენით" შეცვალა და ამდენად "შეცნობაც" რელიგიურად მოზროვნე კირკეგორთან "მარად ქმნადობას" დაუკავშირდა. საგულისხმოა, რომ ამით მან კაცობრიობას კიდევ ერთხელ შეახსენა ყველასთვის მეტად ჭეშმარიტი სიტყვები, რომ სამყაროს ყოველი გამოცანის ამონახსენი თითოეულმა ჩვენთაგანმა, თავად ადამიანებში (ისევ ჩვენში) უნდა ვეძებოთ.

XIX საუკუნეში ზემოთხსენებული ფრაზა იმის მაუნყებელი გახდა, რომ არსებულმა ეპოქამ თავისი კვლევის ძირითად ობიექტად ადამიანი, მთელი მისი სრულყოფილი "აღჭურვილობით" გამოიყვანა, რასაც მანამდე ქრისტიანულ ცნობიერებაში დამკვიდრებული ღირებულებების შეცვლა მნიშვნელოვნად მოყვა თან. დანიელი ფილოსოფოსთან "ან-ანი" უმთავრესად მოიზრებს არა არჩევანს სიკეთესა და ბოროტებას შორის, როგორც ეს მაგალითად წინასაუკუნეობრივ ცნობიერებაში ხდებოდა, არამედ თავად არჩევანის აქტს, რომლის ძირითადი არსიც, ბოროტებასა და სიკეთეს შორის გაკეთებული არჩევანში კი არაა, არამედ იგი იმ კეთილ ნებაშია, იმ არჩევანის სურვილში მდგომარეობს, სადაც ცალკეული ინდივიდის მეშვეობით უკვე თავისთავად ეყრება საფუძველი სიკეთისა და ბოროტების სწორად გაანალიზებას. რა თქმა უნდა, ადამიანის თავისუფალ ნებაში მდგომარეობს ნებისმიერ დაპირისპირებულ მხარეთა შორის (იქნება ეს თავისუფლება და აუცილებლობა, თუ მოვალეობა და ტკობა, ან კარგი და ავი, თუ სიკეთე და ბოროტება) არსებული აუცილებელი არჩევანის გაკეთება, მაგრამ დანიელ მოაზროვნესთან ეს უკანასკნელი საკუთარი თავის არჩევანში, ანუ თვითარჩევანში იგულისხმება. აბსულუტური არჩევანის აქტით ინდივიდი თავისთავს ირჩევს მის მარადიული მნიშვნელობაში. თუმცაღა აქვე დავკონკრეტდეთ, რომ კირკეგორთან შემეცნება აბსტრაქტული "მეს" შეცნობაში კი არა, არამედ საკუთარი თავის შექმნაში მდგომარეობს. მაგრამ დამეთანხმებით, იმისათვის, რომ რაღაც შექმნა, ამ სამყაროში, ჯერ იმ ნიადაგს უნდა მიაგნო, სადაც სასურველი საძირკვე-



ლის ჩაყრა იქნება შესაძლებელი. ამისათვის კი ხედვითი წარმოსახვის გამომუშავება აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. “შეიძლება დიდხანს უყურო რაღაცას, მაგრამ ვერ დაინახო, საგანი “ბინდით მოცული” დარჩეს, ხშირად თვალსაწიერს გარეთ ისეთი ფენომენები აღმოჩნდებიან, რომლებიც ჩვენ “წინაა” — უახლოესია;” უახლოესთა შორის უახლოესს თითოეული ადამიანისთვის ხომ მხოლოდ საკუთარი თავი წარმოადგენს და მაინც “შესაქმედან დროის საკმაოდ დიდ მონაკვეთს უნდა გაეგლო, სანამ ადამიანი თვითშემეცნების აუცილებლობას გააცნობიერებდა. მისთვის საკუთარი თავი შორეულია, არა მარტო როგორც გარკვეულობა, არამედ აგრეთვე როგორც პრობლემა...” (11) როგორც აღმოჩნდა, ხედვის უქონლობის მიზეზი ადამიანის გრძნობადი ბუნების იმ უშუალო გამოვლინებაში მდგომარეობს, რომელსაც წამდაუნუმ შევხვდებით (გადავეყრებით) ხოლმე ნებისმიერი ჩვენთაგანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

ჯორჯ ბაირონის დონ ჟუანი უდიდესი მონოდების მქონე ესთეტიკოსია, რომელიც თავიდან ბოლომდე ბუნებამ დაბადა და შექმნა. იგი უმეტეს შემთხვევებში არსებული გარემოებების მსხვერპლად გვევლინება და ამიტომაც არის, რომ ლეგენდარული საყვარელი რომანტიზმის ეპოქაში თავად კი არ ირჩევს სასურველ მსხვერპლთა ვინაობებს, არამედ იგი თავად ხდება მსოფლიო მასშტაბით აღიარებული რჩეული. ბაირონთან დონ ჟუანის ასაკობრივ და ფსიქოლოგიურ განვითარებასთან პარალელურად, ჩვენც შესაძლებლობა გვეძლევა რომ წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ იკარგება და ქრება მთელი სამყაროს გულების დამპყრობელი ადამიანი თავისსავე წარმოსახვაში და გრძნობებში. უკანასკნელ თავებში გამოყვანილი მიჯნური “უკვდავი პორტრეტების” უზარმაზარ გალერეაში გააცნობიერებს, რომ მან, მსოფლიოში ყველაზე ლეგენდარულმა საყვარელმა საკუთარ თავს მარადიული კვდომის უკვდავება მიუსაჯა და ამით სამუდამოდ წაშალა საკუთარი თავადობის ბუნებრივად შემორჩენილი კვალი. ვფიქრობ, რომ ბაირონი ერთადერთი მწერალია, ვინც “ქვის სტუმარი” პირდაპირ და უშუალოდ ადამიანის რეალურ წარმოსახვას, მის მოჩვენებით ფანტაზიას დაუკავშირა და ამით “ესთეტიკის” გმირში გამოვლენილ “გრძნობადი გენიალურობის” თანამედროვე გაგება XIX საუკუნის ერთი ჩვეულებრივი ინდივიდის განსაკუთარებულ რჩეულობაში გამოხატა.

ცნობიერების ღირსეულ მეტოქედ გამოყვანილი დონ ჟუანი რომანტიკოს მწერალთან პირველად აღმოჩნდება საკუთარი არსებობის დაკარგვის საფრთხის წინაშე. მოჩვენება, რომელიც მას მოხუცი ბერ-მონაზონის სახით ნაწარმოების უკანასკნელ თავებში გამოეცხადება, მარადიული მიჯნურის შინაგანი სამყაროს გაცნობიერების ამაო საშუალება გახდება. და რაც მთავარია, ბაირონის გმირს აქ მისი (მოჩვენების) აკვიატების გზით პირველად ეძლევა ერთადერთი საშუალება, რომ სასონარკვეთილებაში ჩაგდებით, “სასიკვდინე სნეულე-ბამდე” მისულმა ინდივიდმა სწორ გზაზე დადგომა შესძლოს. კირკეგორი მიიჩნევს, რომ “სასონარკვეთილებას” ხშირ შემთხვევაში პოზიტიური მხარე გააჩნია, რადგანაც ავადმყოფობა იმის გამო წარმოიშვება, რომ სული ითხოვს განხორციელებას, მის სინამდვილედ გადაქცევას. ხოლო თუ არა განგაში სულისა, ადამიანი ვერასოდეს შესძლებდა დაბადებას, იგი ვერასოდეს განხორციელდებოდა თავადობად. საგულისხმოა, რომ განუკურნებლობის შემთხვევაში სნეული, როგორც წესი, “ყველაზე უცეცხურთა” სახელით გაცნობილი საკუთარ თავს მარადიული კვდომის უკვდავებას მარადიულად მიუსჯის.

ჩვენ არ ვიცით, სინამდვილეში თუ როგორ დასრულდებოდა ბაირონის ეს ერთ-ერთი ბოლო დიდტანიანი ნაწარმოები. ვარაუდით, დონ ჟუანი რევოლუციის მსხვერპლი უნდა გამხდარიყო და ჩვენც თუ აქედან გამომდინარე ვიმსჯელებთ, იმ საბოლოო დასკვნის გაკეთება მოგვიწევს, რომ ლეგენდარულმა საყვარელმა დონ ჟუან ტენორიომ საკუთარი თავის ავტორობაზე საბოლოოდ უარის თქმის შედეგად და პიროვნული მეობის თვითგანადგურებისდა მიუხედავად, ადამიანური ცნობიერების ღირსეულ მეტოქის, რჩეულის და საყვარლის სახელის შენარჩუნება საუკუნეობრივად მოახერხა. აქედან გამომდინარე, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დონ ჟუანი ადამიანის “ესთეტიკური” ცხოვრების იმ უმაღლეს საფეხურზე დგას, რომელიც ამქვეყნიურ სამყაროში აუცილებელია “საკუთარი თავის შესაქმნელად,” ღვთის მიერ მოვლენილ თითოეული ინდივიდის პიროვნული ზრდის განვითარებისათვის, რამეთუ ყველაფერთან ერთად, ეს უკანასკნელი ხომ ღვთის წინაშე დამკვიდრების მცდელობად აღიქმება.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ. Kierkegaard Sjoren, Entweder / Oder, gesammelte werke, Dusseldorf, 1993, S. 109.
2. იხ. მოლიერი ჟან-ბატისტ, ფრანგული დრამა, თბ., 1982, გვ. 742.
3. Кьеркегор Серен, Насаждение и дол. Ростов 1982., გვ. 742.
4. რატიანი სერგი, ადამიანის პრობლემა სირონენ კირკეგორის ფილოსოფიაში, თბ., 2002, გვ. 130.
5. Kierkegaard Sjoren. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 78.
6. იქვე, გვ. 92.
7. პოპიაშვილი ავთანდილ, ინდივიდის პრობლემა სიორენ კირკეგორის ფილოსოფიაში, თბ., 1982, გვ. 56.
8. რატიანი სერგი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 97.
9. მოლიერი ჟან-ბატისტ, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 743.
10. Гайденок Пиама, Трагедия Эстетизма, М., 1970, с. 185.
11. რატიანი სერგი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 28

INTERPRETATION OF DON JOAN

The author shows that the idea of Don Joan is an attempt to demonstrate the existence of sin in this world and its everlasting nature. At the same time it is an excellent demonstration that the eternal lover who carries the sensual geniality in himself is the fast phase of passion when the desire is tealed by means of immediate action of the individual and due to the extrence from of sin turns into the act of negation of Christianily.

The author startes that the negation of this idea is that prescribing its main motive – temtation – it enables us to give it absolitly different interpretation in different epoochs.

As it turned out the principle of sensuality is a historically diveloping process and we can find it in different space and time and under different masks, especially when the complete relization of this general idea is conditioned by individuals in absolutely defferens circumotances.

რეცენზენტები:

მერაბ გეგია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ნინო მაჭავარიანი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,

დოცენტი



**ქართული თეატრი საქართველოს
ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში,
XIX საუკუნის მეორე ნახევარში**

რუსეთის ცარიზმმა საქართველო დაპყრობისთანავე თავის საკუთრებად გამოაცხადა და „მხრუნველობის“ საფარქვეშ გაააქტიურა მუშაობა ქართველი ხალხის გარუსების, მათი ეროვნული გადაგვარების, ეროვნული ენის და კულტურის წართმევისათვის და მის სანაცვლოდ ქართველ ხალხში რეაქციული სულის დამკვიდრებისათვის.

60-70-იანი წლების რეფორმების გატარებით, თვითმყოფელობამ უდიდესი დარტყმა მიაყენა ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას, მაგრამ თავიდან ვერ აიცილა მისი წინსვლა. დაიძრა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მძლავრი ტალღა, თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ჩაება საზოგადოების ყველა ძალა. ეროვნულ მოძრაობას შეუერთდა ქართველი თეატრიც, რომელმაც მიზნად დაისახა ხალხში ეროვნული გრძნობების გაღვივება, სცენიდან წარმოსახვა იმისა, თუ ვინ და რანი იყვნენ ქართველები, რა მდიდარი წარსული ჰქონდათ, როგორ განსაცდელს გაუძლეს, როგორ დაიცვეს თავისი მეობა მტრის ძლიერი შემოტევებისაგან.

ქართული კულტურის მოღვაწეებმა ილია ჭავჭავაძემ, დიმიტრი ყიფიანმა, სერგეი მესხმა, რაფაელ ერისთავმა და სხვებმა გაილაშქრეს იანოვსკის, კატკოვის, ვორონცოვისა და სცვათა წინააღმდეგ, რომლებიც ცდილობდნენ მოექციათ საქართველოს კულტურა „ველიკორუსულ“ ბრჭყალებში.

ს. მესხმა გაზეთ „დროების“ ფურცლებიდან საკადრისი პასუხი გასცა იანოვსკის, რომელიც ცდილობდა ქართული ენის სწავლების ამოღებას ქართული სკოლებიდან: „ორი ათასი წელიწადია, რაც ჩვენი ხალხი ისტორიული ცხოვრებით ცხოვრობს, ორი ათასი წელიწადია, რაც თითქმის დაუნყნარებლად, მოუსვენრად იბრძვის თავისი სარწმუნოების, ენისა და ერობის დასაცავად. . . და თქვენ გნებავთ ახლა . . . უეცრად მოსპოთ ხალხის ენა და უცხო ენაზე აგვალაპარაკოთ, და . . .

ერთის თვალის დახამხამებაში ხალხმა დაივიწყოს ის, რაც ორი ათასი წლის განმავლობაში სისხლის ღვრითა და ტანჯვა-წამებით შეუძენია და ძვირფას საუნჯედ გადმოუცია თავისი შთამომავლობისათვის.“

ს. მესხი აფრთხილებდა რუსეთის თვითმპყრობელობას, რომ აღარ გაებედათ უსაფუძვლო თავდასხმა ქართველ ხალხზე.

ს. მესხის წერილს მოჰყვა დ. ყიფიანის გამოსვლა იანოვსკის წინააღმდეგ და ხმამაღლა ყველას გასაგონად განაცხადა, რომ ქართველი ხალხი თავს გასწირავდა ქართული ენის შენარჩუნებისათვის, ენისა, რომელზეც ლაპარაკობდნენ ვ. გორგასალი, დ. აღმაშენებელი, თამარ მნათობი, რომელზედაც ქრისტიანობას გვიქადაგებდნენ ნონი მოციქული თანასწორი და ცამეტი სირიელი მამანი, რომელზედაც მწერლობდნენ პოეტნი როგორც შოთა რუსთაველი, ფილოსოფოსნი, როგორც იოანე პეტრინი, სჯულმდებელი როგორც ვახტანგი (2).

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მამამთავარმა დიდმა ილიამ ცარიზმს და მის დამქაშებს შეახსენა, რომ მათი ცდა ქართული ენის შევიწროვებისა და შებლაღვისათვის უქმად დროის დაკარგვა იქნებოდა. ქართული ენის სინძინდის დაცვა ილიას აზრით, თეატრის მეშვეობითაც უნდა განხორციელებულიყო. თეატრის მოღვაწეთა ინიციატივით, თერგდალეულებმა თავიანთ პროგრამაში შეიტანეს ბრძოლა ქართული ენის დაცვისათვის. მოსახლეობის განათლების, ერთა თანასწორუფლებიანობის, თვითმმართველობის, სამშობლოსადმი სიყვარულის, მოვალეობისადმი პასუხისმგებლობის, უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის მოთხოვნებით.

ქართული თეატრის დამფუძნებელი გიორგი ერისთავი თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრამაში მთავარ როლს აკუთვნებდა ერის თვითმყოფადობის შენარჩუნებას და სულიერების განმტკიცებას. მისი აზრით, ერის თვითმყოფადობის შენარჩუნებაში თერგდალეულებს ყველაზე მეტად ხელს შეუწყობდა ქართული სცენა. ასევე ფიქრობდა გიორგი წერეთელიც. გ. წერეთელმა კოლონიური ჩაგვრის წინააღმდეგ მშვიდობიანი ბრძოლის გზა აირჩია, რაც ხელოვნების მეშვეობითაც უნდა განხორციელებულიყო. გ. წერეთელმა დააყენა აგრეთვე თვითმპყრობელობასთან ბრძოლის წინააღმდეგ ქართველი და პოლონელი ხალხის ერთიანი ფრონტის შექმნის იდეაც.

გ. წერეთლის ამ თვალსაზრისს შეუერთდა ნიკო ნიკოლაძე. მისი აზრით ქართველებს, პოლონელებს, უკრაინელებს და სხვ. საერთო ძალით უნდა აეღოთ ცარიზმის ბასტილია და სწორედ სცენას უნდა ეთქვა ხალხისთვის, რომ ძალა ერთობაშია, რომ ქართველებს, სომხებს, აზერბაიჯანელებს და სხვებს გაერთიანებული ძალით უნდა ებრძოლათ თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ (3).

გ. წერეთელი ენერგიულად იბრძოდა ქართული ენის დასაცავად, ქართველი ერის ძალდატანებით გარუსების წინააღმდეგ. თუმცა მისი შეხედულებები ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის შესახებ ცვალებადი და არათანმიმდევრული იყო, მაგრამ მის მიერ წამოყენებულ წინადადებებს, რომლებიც თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრამაში შევიდა, უალრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოში დაწყებული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წინსვლის, თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრამის დახვეწისათვის. გ. წერეთლის ძალისხმევაქართული კულტურის დასაცავად, იყო ბასრი მახვილიცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ.

სცენის მოღვაწენი უშუალოდ იღებდნენ მონაწილეობას თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პროგრამის შექმნაში და მის დახვეწასა და განხორციელებაში. სცენიდან გაისმოდა გაბედული ხმა ერის მთლიანობის დასაცავად, სცენამ ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა, ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას ჩასწვდა და გამოეხმაურა.

ივანე კერესელიძემ ჟურნალ „ცისკრის“ მეშვეობით სცენის მოღვაწეთა წინაშე დასვა საკითხი, სცენიდან გაბედულად ემხილებინათ რუსეთის ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის მძვინვარება, მეფის მოხელეთა მექრთამეობა, ქართული კულტურისადმი აგდებული დამოკიდებულება. 1855 წელს ჟურნალმა „ცისკარმა“ გამოაქვეყნა ანტიბატონყმური სულისკვეთებით გამსჭვალული პოემა „მწყემსის სიყვარული“. ჟურნალს მხარი აუბა ქართულმა თეატრმა, რომელმაც ქართულ სცენაზე წარმოადგინა დრამა „შვილი უმანკოებისა“, რომელიც ივ. კერესელიძემ გადმოაკეთა კოცუპის დრამიდან და ავტორისებული სიუჟეტის შენარჩუნებით მოქმედება საქართველოში — ალგეთის ნაპირებზე გადმოიტანა, ქართულ სინამდვილეს მიუსადაგა და მკაცრად

ამხილა მებატონეთა უსამართლობა მალე თერგდალეულთა ნაწილმა „ცისკარი“ მიატოვა, მაგრამ მაინც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 1857-1862 წ.წ. ჟურნალი ეროვნული მოძრაობის და კულტურის ფორვატერში იდგა და ძირითადად თერგდალეულთა ეროვნული პროგრამის განვითარებასა და სრულყოფას უწყობდა ხელს.

1862 წელს ილიას რედაქტორობით გამოდის „საქართველოს მოამბე“, რომელიც აქტიურად უწყობს ხელს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გაძლიერებას და ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლას, არჩევს მასალებს თერგდალეულთა ეროვნული პროგრამის დახვეწისა და სახავს მისი განხორციელებისათვის გზებს. პეტერბურგში მყოფი ნ. ნიკოლაძე აღფრთივანებული იყო „საქართველოს მოამბის“ საქმიანობით. იგი წერდა, რომ გაზეთი უჩვენებდა გზას ახალგაზრდობას შეექმნათ ახალი ცხოვრება აღსავსე სიყვარულით და სიკეთის ღირსებით (4).

„საქართველოს მოამბემ“ დასახა ეროვნული პროგრამის ძირითადი დებულებები, რომ ცხოვრება მუდამ ზრდას, განვითარებას განიცდის, რომ მუდმივი მოძრაობა ცხოვრების ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა, რომ ცხოვრება რაც გუშინ იყო, ის დღეს არ არის, იგი წინ მიდის, მოაქვს ახალი სიცოცხლე და განახლება. ჟურნალმა ხელოვნების მოღვაწეებს მოუწოდა, რომ უფრო აქტიურად ჩაბმულიყვნენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში: „დადგა დრო, რომ ხელოვნება ჩავიდეს ცხოვრების მდინარეების ძირში, იქ მონახოს შიგ მდებარე აზრი თავის ცხოველური სურათებისათვის . . . იქ ცხოვრების ძირში ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა, არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა არ უნდა აშინებდეს ჟურნალსა (5). „საქართველოს მოამბემ“ დიდი შრომა გასწია ქართული თეატრის აღდგენისათვის და ხელი შეუწყო ქართული თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეებს გაზეთის ფურცლების მეშვეობით ეჩვენებინათ სცენის მოღვაწეთა ღვაწლი ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში.

ქართული თეატრალური ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწემ, ქართული დრამატული თეატრის დამფუძნებელმა გიორგი ერისთავმა და ქართული სცენის მოღვაწეებმა დიმიტრი ყიფიანმა, კოტე მესხმა, ლადო-ალექსი მესხიშვილმა, ივანე მაჩაბელმა, ნატო გაბუნიაშვილმა და სხ-

ვებმა თეატრალური სცენა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სამსახურში ჩააყენეს. გ. ერისთავის პიესების გამოჩენა ქართულ სცენაზე იყო გაბედული ხმა „ჩვენი თავის ჩვენადვე ყუდნებისა“ და ეროვნული დამოუკიდებლობის მოპოვებისაკენ ბრძოლისა.

ეროვნულ მოძრაობაში ჩაბმულმა ქართულმა თეატრალურმა დასმა მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე შესანიშნავად წარმოგვიდგინა საქართველოს წარსული და მომავალი ცხოვრების მაჯისცემა ცივი მყინვარის და ბობოქარი მღვრიე, დაუდგრომელი თერგის გულისცემა და, როგორც ილია იტყოდა, თეატრმა ხმამაღლა თქვა: „წაიღეთ ეს ბნელი და მშვიდობიანი ღამე თავის ძალითა და სიზმრებით და მომეცით მე ნათელი და მოუსვენარი დღე თავის ტანჯვითა, წამებითა, ბრძოლითა და ვაი-ვაგლახითა“ (6).

თერგდალეულებმა თავიანთი სოციალური პროგრამა წარმოადგინეს ეროვნულ პროგრამასთან კავშირში და მთლიანობაში. მათ სწორად განსაზღვრეს, რომ ბატონ-ყმობა მთავარ დაბრკოლებას წარმოადგენდა მათი ეროვნული პროგრამის განხორციელების გზაზე. ილია ჭავჭავაძეს ერის გათიშულობის მთავარ მიზეზად სოციალური უთანასწორობა მიაჩნდა, ამიტომ მას მოურიდებლად გამოჰყავდა მზის სინათლეზე მუქთახორა, გონებრივად დაჩლუნგებული, სასაცილო, პირუტყვული ჟინით შეპყრობილი და უნაყოფოდ მეოცნებე ტიპები ქართველი თავადებისა, რომლებიც თანამდეროვე ცხოვრების ხორცმეტად გადაქცეულან და დაუვინყებიათ ქართველის დანიშნულება.

ილია ეძებდა ისეთ საერთო ნიადაგს, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა ყველა წოდების თანამშრომლობა, სადაც ერის მატერიალური და სულიერი ძალების ასაღორძინებლად ყველა ერთისთვის და ერთი ყველასთვის იმუშავებდა. მხოლოდ იძულებითი ბორკილებისაგან განთავისუფლებული შრომა, ცალკეულ საზოგადოებრივ კლასებსა და ფენებს შორის ჰარმონია, ილიას აზრით უზრუნველყოფდა ქართული ეროვნული ინტერესების დაკმაყოფილებას. ილიას აზრით, საქართველოს მომავალი კეთილდღეობისათვის ერთნაირად საჭირო იყო გამრჯე და გონიერი გლეხის, აზნაურის, ვაჭარ-მრეწველისა და სხვათა ჰარმონიულობა, რომელიც ეროვნულ ნიადაგზე დაუფუძნდებოდა. ვაჟა-ფშაველა სამართლიანად შენიშნავდა, რომ ილიამ გლეხებისა და თავადების სისხლი ერთნაირი თვისებისად სცნო და მათ ერთ-

მანეთში შერევას თავისი მაღლიანი მარჯვენა ხელი მოუმართა, რათა გაემრთელებინა ჩატეხილი ხიდი. ამ ჩატეხილი ხიდის გამრთელება იყო ილიას ოცნება. ილიამ ეროვნული საკითხი მკვიდრ ნიადაგზე დააყენა „მან საქართველოს ბედი კალთით ატარა, იყო მისი დარაჯი, როგორც დედა ერთადერთი ჩვილი შვილისა, ისე დაჰკანკალებდა, არ შემიცვივდეს, არ მომიშვივდესო. მოსეულს მტერს, ვინც საქართველოს ისრებს ესროდა იგი პირველი აგებებდა თავის მკერდს, შემოქნეულ ხმაღს პირველი უფარებდა ფარსა“ (7). ილია ჭავჭავაძემ ქართველი ხალხის კეთილდღეობისათვის ბრძოლაში მიიმხრო ამ პერიოდის მოღვაწეთა ბრწყინვალე თაობა: აკ. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი, ალ. ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, გ. ერისთავი გ. წერეთელი, ს. მესხი, კ. მესხი, დ. ყიფიანი და სხვა, რომლებმაც ქართული სცენიდან აუბეს მხარი თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას და მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობის პროგრამის შემუშავებასა და მის განხორციელებაში, მაშინაც კი როცა თერგდალეულების დასმა დაიწყო დაშლა.

სამშობლოსადმი თავდადების, მამულის სიყვარულისადმი გრძნობამ XIX საუკუნის 80-იან წლებში თეატრის დრამატურგიაშიც ჰპოვა ასახვა. დიდმა აკაკიმ ქართული სცენისათვის შექმნა დრამატული პოემა „თამარ ცბიერი“ /1885წ./, რომელშიც გადმოგვცა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობის იდეა. სცენამ ამ პიესის დადგმით მაყურებლის თვალწინ გადაშალა სამშობლოსათვის ტავდადების, ეროვნული მეობის დაცვისათვის თავგანწირული ბრძოლა.

ი. გოგებაშვილმა, რომლის მოთხოვნითაც თერგდალეულთა ეროვნულ პროგრამაში თავიდანვე შევიდა ეროვნული თანასწორობის აღდგენისა და დაცვის მოთხოვნა, ხელი შეუწყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობის აღმავლობას. მარტო „ბუნების კარი“, „დედა ენა“ და „რუსკოე სლოვო“ საკმარისი იყო იმისათვის, რომ დაეცვა თერგდალეულთა მაღალი იდეების დანიშნულება, ქართველი ერი და მისი მშობლიური ენა ცარიზმის გამანადგურებელი დარტყმებისაგან.

ვაჟკაცობის, თავდადებისა და თავგანწირვის, თანასწორობის და თავისუფლების იდეებს წერგავდა ქართული სცენა ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელის“, „შვლის ნუკრის ნაამბობის“, „გველის მჭამელის“ და სხვა ნაწარმოებების ინსცენირებით. სცენა იმედს უსახავდა

ხალხს, რომ დაჭრილი არწივი განიკურნებოდა და საქართველო შვე-
ბით ამოისუნთქებდა. „რომ მომავალი ჩვენია, ამას რად უნდა მისანი“
- თამამად გაისმოდა სცენიდან (8).

90-იან წლებში ცარიზმმა გააფთრებული იერიში მიიტანა ქართულ
სცენაზე, მაგრამ ვერ ჩაკლა თეატრის სულისკვეთება ეროვნულ-განმათ-
ავისუფლებელ მოძრაობის აღმავლობისათვის ბროლაში. სცენაზე ნატო
გაბუნია ამაყად წარმოსთქვამდა „ხალხი აზვირთდდა, ხალხი აღსდგა,
ხალხი მოქმედებს — კასპის ზღვიდან შავ ზღვამდინა, ერთს ფიქრსა
ფიქრობს და ეს ფიქრია მთელი კავკასიის თავისუფლება“,

ქართული თეატრის სცენაზე ზედიზედ იდგმებოდა პიესები:
ნ. ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვნახე“, აქვ. ცაგარელის
„რაც გინახავს ველარ ნახავ“, აკ. წერეთელის „კინტო“, „ბუტიაობა“,
„კუდურ-ხანუმ“ და სხვა. ქართული სცენა ეროვნულ-განმათავისუ-
ფლებელ მოძრაობის კერად აქციეს თერგდალეულთა მოძრაობის
თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა: ი. ჭავჭავაძემ, აკ. წერეთელმა, ალ.
ყაზბეგმა და სხვებმა.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობის სიმბოლო გახდა
1882 წლის 20 იანვრის ქართულ სცენაზე წარმოდგენილი დ. ერისთავის
„სამშობლო“. მისი დამდგმელი რეჟისორი მ. ბებუთაშვილი იყო. პიესა
ცნობილმა ფრანგმა დრამატურგმა სარდუმ 1879 წელს დაწერა. პატრი-
ოტულმა სულმა, რომელიც ამ პიესაში ჩადო სარდუმ თავის დროზე
ფრანგი მაყურებლის დიდი ინტერესი და მონონება დაიმსახურა. დ.
ერისთავმა ფრანგი დრამატურგის პიესა „ფლანდრია“, „სამშობლოდ“
გადმოაქართულა და ქართულ სცენაზე წარმოადგინა. მისი საშუალე-
ბით ქართველ ხალხს საკუთარი სამშობლოს ტრაგედია დაანახა, აჩვენა
შაჰ-აბასის ვერაგი მისწრაფება, ამოეძირკვა ქართველი ხალხი ისტორი-
ული სამშობლო ტერიტორიიდან და მის მაგივრად თურქმენი ტომები
ჩაესახლებინა და გაემრავლებინა. სპექტაკლი ქართველმა ხალხმა მი-
იღო, როგორც შეხსენება გმირული ბრძოლისა ვერაგი შაჰის წინააღმ-
დეგ, როგორც სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის მონოდება.
„სამშობლოს“ დადგმა არ მოეწონათ ცარიზმის დამქაშებს, აბობოქრდა
რუსული ბიუროკრატია ქართველების ეროვნული მეობის, მისი კულ-
ტურისა და ხელოვნების წინააღმდეგ. ეკატერინე გაბაშვილი წერდა:
ფარდა აიხადა და მოლოდინს გადააჭარბა იმან, რაც ქართველებმა

სცენაზე დავინახეთ . . . ლევან ხიმშიაშვილის როლში ლადო მესხიშვილი . . . მშვენიერი ვაჟკაცი, ქართულ ძველებურ ტანისამოსში გამოწყობილი ქართული ძვირფასი იარაღით შესხმული მეომარი, რომელმაც „სამშობლო უნდა დაიცვას მტრისაგან და რომელიც ასრულებს ფიცს . . . და ზეციური ხმით, რაინდული გრაციით და შეუდარებელი გმირობით ეუბნება შაჰს სამსახურზე უარს და უკან უბრუნებს ხმალს: „არა, მე ვერ მივიღებ . . . მე კარგად ვიცნობ ჩენს ხმალს, ამჯობინებს ჩემს გულში გადატრიალებას, ვიდრე თავის მტერს ემსახუროს . . . მე და ჩემი ხმალი ქართ ელები გახლავართ დიდებულო შაჰო!“ (9).

სცენიდან წარმოთქმულმა ამ გაბედულმა ტონმა სასწაულებრივად იმოქმედა მაყურებელზე, მთელი საზოგადოება ფეხზე ადგა და სასოებით გამსჭვალული მზად იყო მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წინაშე.

განრისხებულმა ცარიზმის ერთგულმა დამცველებმა ქართულ დროშას ცირკში ასაფრიალებელი დროშა უწოდეს. გაზ. „მოსკოვსკიე ვედომოსტის“ რედაქტორმა კატკოვმა გამოაცხადა: „ეგ დროშა სამშობლოსათვის ბრძოლისა, გირჩევთ აღარ გამოაჩინოთ და ცირკს მიჰყიდოთ“.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობის მოამაგემ ილიამ კატკოვს გაზეთ „დროების“ ფურცლებზე გასცა პასუხი: „გაცვეთილიმ კაციდან ყველაფერი მოსალოდნელია, მაგრამ ეგრე უკადრისად ხსენება მისი, რასაც ყოველი პატიოსანი კაცი, ყოველი პატიოსანი ერი თაყვანსა სცემს, როგორც ემბლემას ერის პატიოსნებისას, ერის ღირსებისას, რომლის შეუბღალავად დაცვისათვის არამცთუ ცალკე კაცი, არამედ მთელი ერი დედამიწის ზურგზე სიცოცხლეს არ ზოგავს და მისთვის სიკვდილი სასახელოდ და დიდებად მიაჩნიათ, - იმის ეგრეთ უკადრისად ხსენებას არ ვიცი რა სახელი დავარქვათ და მისი ეგრეთ მომხსენებელი რა სულიერებაში შევრიცხოთ“.

ქართული დროშა ორიათასი წლის განმავლობაში ქართველობას სასახელოდ და დიდებით ხელში სჭერია, თავის სისხლში ამოუვლია და რუსეთისათვის შეუმნიკვლელად და უჩირქოთ გადაუცია. გაჭირვების დროს ქართული დროშა რუსეთის დროშასთან ერთად არა ერთხელ გამოსულა საომარ ველზე და მისი წინამძღოლობით და სახელით ქართველობას არა ერთხელ დაუღვრია სისხლი რუსებთან ერთად. ეგ დროშა, რომელიც ეგეთი სასოებით და პატივით უტარებია იმოდენა

ხანს უნინდელ ქართველს, ეგ დროშა, რომელიც წინ დახვედრია მოზღვავებულ თათრობას და მუსულმანობას და ქრისტეს ჯვარი თამამად წინ წაუმძღვარებია ძლევამოსილებით ომიდან გამოუტანია და დაუმკვიდრებია კავკასიაში, ეგ დროშა, რომელსაც აწინდელი ქართველი იმავე ვაჟკაცობით და თავდადებით თან გაჰყოლია და რუსებთან ერთად სისხლი უნთხევია მამულისათვის დღეს ეგ დროშა საცირკოდ გაგვიხადა ვილაცა კორესპონდენტმა და კატკოვმა ბანი მისცა. თვით ბარბაროსიც კი არ იკადრებდა გაუპატიურტებას მთელი ერისას, მაშ ბარაქალა კატკოვს და მის მომხრეებს, რომ იკადრეს ის რასაც თვით ბარბაროსიც კი ითაკილებდა“ (10).

როგორც ცნობილია, ქართული დროშის დასაცავად ილიასთან ერთად აკაკი წერეთელიც გამოვიდა. აკაკიმ მკაცრად ამხილა კატკოვი და მისი თანამოაზრეები, რომლებსაც არ სურდათ გაეგოთ დ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებული პიესა „სამშობლოში“ შაჰ-აბასის მიერ თბილისის დაქცევა, საქართველოს აოხრება და ხალხის უღელტა. აკაკი გულისტკივილით ამბობდა: „რათ შურთ ჩვენი წარმატება, რატომ გვაყენებენ შეურაცყოფას . . . ყოვლის უმიზეზოდა ლანძღავენ ქართველებს და ანმყოს გაკიცხვას, რომ არ იკმარებენ მამა-პაპის საფლავებსაც უბრუნებენ“ (11). აკაკიმ კარგად იცოდა, რომ გაზეთ „მოსკოვსკიე ვედომოსტის“ მიერ ქართული დროშის უღირსად მოხსენიება ცარიზმის უშუალო წაქეზებით ხდებოდა: „ასე თამამად მისთვის გვნამებენ ცილს, რომ იციან როგორ უნდა და როგორც უნდა და კიდევ როგორც ვემართლებით, მისთანა პასუხს არავინ გვათქმევინებს, თორემ მაშინ დავუმტკიცებდით რა შვილებიცა ბრძანდებიან და რადგანაც აქაურობა არ მოსწონთ, სად შეფერით ბინა“ (12).

„სამშობლოს“ წარმოდგენით ქართულმა სცენამ ქართველი ხალხის ეროვნული ღირსება დაიცვა. „საკუთარი ეროვნული ღირსების დაცვით, ზნეობრივი პრინციპებით და იურიდიული უფლებების შეხსენებით ეს წარმოუდგენელი სითამამე გახლდათ, დამორჩილებული ხალხის წარმომადგენელთა მხრიდან გაუგონარი დემარში გახლდათ! ეს მოვლენა საქართველოსა და რუსეთის იმპერიის ურთიერთობათა ახალი ეტაპის მაუწყებელი ნაშინაც კი იყო რაოდენ საამაყოა, რომ სწორედ ეროვნულმა სცენამ, პატრიოტულმა სპექტაკლმა მისცა ბიძგი ამ დაპირისპირების გამოვლენის მცდელობას“ (13). ასეთ შეფასებას აძლევს

სპექტაკლ „სამშობლოს“ გამოჩენას ქართულ სცენაზე თეატრის ისტორიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე. ცარიზმს არ სურდა „სამშობლოს“, „ქართველი დედის“, „ლალატის“, „მარიამ დედოფლის“, „თამარ ცბიერის“, „პატარა კახის“, ქართულ სცენაზე ამეტყველება, რადგან ამ დადგმებიდან, როგორც ცოცხალ სარკეში მაყურებელი ხედავდა ცხოვრების ავ-კარგიანობას და აღიჭურვებოდა ბოროტისადმი სიძულვილით და კეთილისადმი სიყვარულით. მიუხედავად ცარიზმის მხრიდან დიდი დაბრკოლებისა, თეატრი მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახდა ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების საქმეში. თეატრის ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი იდეა სცენიდან მჭიდროდ დაუკავშირდა ხალხს, გამოაფხიზლა ისინი, მისცა მათ ძალა ეროვნული მეობის დაცვისათვის. ხალხი თეატრისაგან ითხოვდა, ქართულ სცენას ხშირად გაეტარებინა მათ თვალწინ ცხოვრების ხატი და ამ ხატში განეხორციელებინა აზრი და საგანი მომავალი წუთისოფლისა“ (14).

რეაქციონერთა შეტევის მიუხედავად, ქართულმა თეატრმა შეძლო გაეძლიერებინა ძალისხმევა ქართული ეროვნული თვითშეგნების დასაცავად.

1890 წელს, 28 ნოემბერს თეატრმა მაყურებელს უჩვენა აკ. წერეთლის დრამატული პოემა „პატარა კახი“. სცენის ოსტატებმა სცენიდან ქართველი ხალხს მიმართა „კმარა მონობა! კმარა მოთმენა! დრო არის აღსდგეს ერთპირად ერი, ან ბრძოლის ველზე სული დალიოს, მოიგერიოს მოსული მტერი! . . .“, „მონას რად უნდა ორი სიცოცხლე? ვისთვის აანთოს წმინდა ლამპარი? სჯობს მონიბაში გადიდკაცებულს თავისუფლების ძებნაში მკვდარი“ (15). აკაკის ამ მოწოდებას თეატრის მიმართ 1885-1890 წლებში გაზ. „თეატრმა“, ქართული თეატრალური ხელოვნების პირველმა ორგანომ აქტიურად აუბა მხარი. ასევე მხარში ამოუდგა ქართულ დრამატულ თეატრს 1896 წელს გახსნილი ოპერისა და ბალეტის ქართული თეატრი. მათი გავლენით დღითიდღე ძლიერდებოდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისთვის ქართველი ხალხის თავდადება.

ამრიგად, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში აქტიურად ჩაებნენ ქართული კულტურის ბრწყინვალე წარმომადგენლები. სცენის ოსტატებმა თერგდალეულებთან ერ-

თად შეიმუშავეს ქართველი ერის განთავისუფლებისათვის ბრძოლისა და მოქმედების ერთიანი პროგრამა და ხელი შეუწევს საქართველოს მთლიანობისა და ეროვნული ღირსების დაცვას.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. გაზ. „დროება“, 1880, № 254;
2. გაზ. „დროება“, 1880, № 262;
3. იხ. ნიკო ნიკოლაძე, თხზ., ტ. 3, თბ., 1950, გვ. 75-76;
4. ნიკო ნიკოლაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76;
5. ილია ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. 3, გვ. 65-69;
6. ილია ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. 2, თბ., 1950, გვ. 20-21;
7. ვაჟა-ფშაველა, თხზ., ტ. 5, თბ., 1960, გვ. 213;
8. იქვე, გვ. 221;
9. ჟურ. „კლდე“, 1913, № 7;
10. „დროება“, 1882. № 40;
11. აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. 15, თბ., 1956, გვ. 446-447;
12. იქვე;
13. ნათელა არველაძე, თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, 1998, გვ. 187;
14. ვასილ კიკნაძე, სივრცე თეატრისა, თბ.ს, 1979, გვ. 31;
15. აკაკი წერეთელი, რჩეული ორ წიგნად, ნ. 1, 1977, გვ. 345-346.

THE GEORGIAN THEATRE IN THE NATIONAL – LIBERATION MOVEMENT OF GEORGIA IN THE SECOND HALF OF XIX CENTURY

The second part of XIX century occupied an essential place in the life of the Georgian people. There were risen the new problems, czarism of Russia created the danger for Georgian language and culture though the occupying of Georgia nation didn't obey it. was created a wide range for the deep analyzing of the situations as a result of the activity of czarism and the acknoweleding that We must act by ourselves.

There was begun the years of the developing of national-liberation movement. The Georgian culture subordinated all its creation to interests of National-liberation movement.

The role of national acknowledging, its struggle striving was charfed to the theatre as well, who should defend the worthy Georgian talk, richness of the Feorgian spech, what is a dignity of the nation.

In spite of great obstacles from the party of czarism, theatre became an important power in the activity of increasing the national conscious. The theatre woke up the Georgian people, gave it the power for defend- ing the national conscious. The performers of the Georgian stage joined the strong wave of National-liberation movement and by staging the per- formances on the stage: „Motherland“, „Treaching“ „Mariam the queen“ „Tamar the insidious“ „Little Kakhi“ and the others, they wupported the development of National-liberation movement in Georgia.

რეცენზენტები :

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
ავთანდილ სონლულაშვილი.

ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი, პროფესორი
გურამ შენგელია.

არტთერაპია — ფსიქოლოგიისა და ხელოვნების თანხვედრა

არტთერაპია დამსახურებულად იკავებს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს თანამედროვე ფსიქოთერაპიულ მეთოდთა შორის. მეთოდისადმი ინტერესმა, როგორც ფსიქოლოგთა და ფსიქიატრთა, ასევე ხელოვანთა შორისაც იჩინა თავი, რაც მათი მჭიდრო თანამშრომლობის ხელსაყრელ პირობას ქმნის.

არტთერაპია ქვედარგთა და მეთოდთა, ასევე კომუნიკაციურ თუ ექსპრესიულ საშუალებათა დიდ არსენალს ფლობს. მათ შორისაა მუსიკოთერაპია, „აქტიური წარმოსახვის მეთოდი“, „ონეირო-თერაპია“ ანუ სიზმრით თერაპია, ფსიქოსინთეზური სავარჯიშოები, ფიქსირებული როლის თერაპია და სხვა. თითოეული მეთოდი პროფილაქტიკური და თერაპიული ზემოქმედების სპეციფიკურ და უნიკალურ თავისებურებებს გულისხმობს. დიდია მათი როლი ფსიქიკურ ფუნქციათა გავარჯიშება — თრენინგის და ასევე, წმინდა პედაგოგიური თვალსაზრისითაც. აღნიშნულ მეთოდთა ძირითად მიზანს შეადგენს პაციენტის ფსიქოლოგიური ავტონომიურობის განმტკიცება, მის კომუნიკაციურ თუ ექსპრესიულ საშუალებათა ზრდა და გამდიდრება, შემოქმედებითი პოტენციალის მობილიზება.

არტთერაპიის მამად პითაგორას მიიჩნევენ, რომელიც ლეგენდის თანახმად, სულიერ და ფიზიკურ სწეულებებს მუსიკით კურნავდა. პითაგორელთა დოქტრინასა და პრაქტიკაში დიდი მასწავლებლის „პრეარტთერაპიულ მეთოდს“ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა. არტთერაპიის „აკვნად“ ანტიკური დიონისიები და ბაკქანალიები შეიძლება დასახელდეს, ნაყოფიერების სარიტუალო დღესასწაულებთან დაკავშირებული სეზონური თამაშობანი, რომელთა წიაღშიც ყალიბდებოდა ევროპული ხელოვნება, წმინდა თერაპიულ-კათარზისულ ეფექტსაც ახდენდა. დიონისეს რიტუალები, სხვა თავისებურებებთან ერთად, ტაბუთა მოხსნასა და ბლოკირებულ, აკრძალულ იმპულსთა რეალიზებასაც გულისხმობდა, ძირითადად წარმოსახვით სფეროში. ფსიქონალიზი, რომელსაც განსაკუთრებული როლი განეკუთვნება

ხელოვნების ფსიქოლოგიის სფეროში, თანმიმდევრულად მიმართავს ბიოლოგიურ პრინციპს და ნაყოფიერების საკულტო რიტუალების, ხელოვნებისა და თერაპიის კავშირს სავსებით ლოგიკურად და ბუნებრივად მიიჩნევს. XX სკ. პირველი ნახევრიდან ამ კავშირმა ახალი ძალით იჩინა თავი. იგულისხმება როგორც არტთერაპიულ მეთოდთა სიუხვე, ასევე ე.წ. ფსიქოპათოლოგიური (ფსიქიატრიულ პაციენტთა) შემოქმედების აქცენტირება და პირველყოფილი თუ მოზარდთა შემოქმედებისადმი ინტერესის ზრდა.

1926 წ. ფსიქიატრი პრინციპორნი პაციენტების ნამუშევართა პირველ ექსპოზიციას სთავაზობს პარიზელებს, რომელმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვია. 1947 წელს მოენყო პროფესიონალ მხატვარ-სიურეალისტთა და ფსიქიატრიულ პაციენტთა ნამუშევრების ერთობლივი ექსპონირება. ანრი ბრეტონი, სიურეალისტური მანიფესტის ავტორი, სიურეალისტური ხელოვნებისა და აზროვნების იდეოლოგი, ფსიქოპათოლოგიური ექსპრესიის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აღიარებდა, რომლის უმთავრეს თვისებადაც სპონტანობას მიიჩნევდა(1).

ამავე პერიოდში თეატრალურ სცენებზე ჩნდება არტთერაპიული შოუები, იდგმება იმპროვიზირებული სანახაობები, ჰეფფენინგები, კაპუსტნიკები, მოქმედებას იწყებს ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრი“, აკადემიურ თეატრთან თანაარსებობს თეატრი — ბალაგანი. მაყურებელი აქტიურად ერთვება თეატრალურ სანახაობაში და მისი თანამონაწილე ხდება. ფრანგი მსახიობი, რეჟისორი და თეორეტიკოსი ანტონენ არტო „სისასტიკის თეატრის მანიფესტში“ არქაული თეატრალური ფორმებისა და მითებისადმი შემობრუნებას მოითხოვდა, სადაც საუბარს შეცვლიდა ყვირილი, პასიურ ჭვრეტას — ექსტაზი, სადაც გაქრებოდა ზღვარი მაყურებელსა და სცენას შორის. გავიხსენოთ არტოს ლოზუნგები: „დავუბრუნოთ ცხოვრებას მაგია!“ „კულტურამ უნდა მოახდინოს ზემოქმედება ძალით და ეკზალტაციით!“ „საჭიროა არა მხოლოდ ფორმათა ჭვრეტა, არამედ მაგიური გაიგივება ამ ფორმებთან!“ „საჭიროა მაყურებლის გამოლვიძება!“

60-70-იან წლებში არტოს იდეებმა განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა. ამერიკელი პიტერ შუმანი და რიჩარდ შეხნერი სპექტაკლებს რიტუალებსა და მითებზე აგებენ. ცნობილია შუმანისეული ფრაზა: „ხელოვნება ახლა არის ის, რაც უნინ რელიგია იყო!“

და ბოლოს, სწორედ მგზნებარე 60-იან წლებში თეატრს დიონისე-ბაკქუსი უბრუნდება. შეხვეტი დგამს სპექტაკლს - „დიონისე — 69“, რომელსაც წარმართული რიტუალის სახეს აძლევს. წარმოდგენა ასახავდა ნაყოფიერების ღვთაების სიკვდილ-აღდგომის მისტიერიას, რომელშიც მაყურებლები აქტიურად მონაწილეობდნენ. ამავე წლებშია გადაღებული ინგმარ ბერგმანის „რიტუალი“, ფილმი, რომელიც ასევე გვაბრუნებს არქაულ თეატრში, მაყურებლის თვალწინ პიეროს რაფინირებული და სენტიმენტალური ნიღაბი დიონისეს არქაულ და სასტიკ ნიღბად იქცევა.

ჩვენი შემდგომი მსჯელობა არტთერაპიაში სახვითი ხელოვნების ხერხებისა და მეთოდების გამოყენებასთან (არტთერაპია ვინრო მნიშვნელობით) იქნება დაკავშირებული. წარმოდგენილი მსჯელობა გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე არტთერაპია მულტიმოდალურია და იგი ხელოვნების განსხვავებულ დარგთა გათვალისწინებით სახვითი ხელოვნების მეთოდთა გამდიდრებას გულისხმობს.

ტერმინი „არტთერაპია“ ფსიქიატრსა და არტთერაპევტ ა. ჰილს ეკუთვნის, რომელმაც კლინიკური გამოცდილება ერთგვარად შეაჯამა მონოგრაფიით „სახვითი ხელოვნება ავადმყოფობის წინააღმდეგ“. არტთერაპიული მეთოდის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი მიუძღვით ლომბროზოს, იუნგს, მორენოს, კრისს, კლაინს, მილნერს, ასაჯოლს, ლეინერს, დეზოილს, კელის და სხვებს. მ. სიმონმა მხატვრული შემოქმედებისადმი დიაგნოსტიკურ მიდგომას ჩაუყარა საფუძველი, დაუკავშირა რა მხატვრული სტილის თავისებურებები ფსიქოლოგიურ ნიშან-თვისებებს. შემდგომში ამავე მიმართულებით მუშაობდნენ კლინიკური ფსიქოლოგიის ფრანგული სკოლის წარმომადგენლები: ჟ. ვინჩონი, რ. ვოლმა, ჟ. დელეი, კ. ვეიარი, ჟ. ბობონი(2).

მხატვარმა ჟ. დებიუფემ პრინციპორნის მონოგრაფიის („სულიერად დაავადებულთა მხატვრული შემოქმედება“) ზეგავლენით პაციენტთა ნაშუქვერების სოლიდური კოლექცია შეაგროვა და ჩამოაყალიბა Compagnie de L'Art Brut, რომელშიც მხატვრები და ექიმები გაერთიანდნენ. დებიუფე პაციენტთა თავისებური მხატვრული ექსპრესიის იმიტირებასაც ცდილობდა საკუთარ შემოქმედებაში. მხატვრის მოღვაწეობამ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა მისი დროის არა ერთი შემოქმედის მსოფლმხედველობაზე. ერთნი პაციენტთა შემოქმედებას საკუთარი

მოღვაწეობის სტიმულად მიმართავდნენ, მეორენი კლინიკებში მხატვრულ სტუდიებს ქმნიდნენ. პაციენტთა მხატვრული პროდუქციის აღსანიშნად დებიუფე იყენებდა ტერმინს „art brut“ რაც ითარგმნება, როგორც დაუმუშავებელი, ნედლი ხელოვნება.

ფსიქიატრთა და მხატვართა გვერდით ფსიქოპათოლოგიურ ექსპრესიას XX სკ. პირველ წლებში ფსიქოანალიზიც იკვლევს, რასაც საფუძველი ფროიდის კულტუროლოგიურმა გამოკვლევებმა ჩაუყარა. აღნიშნული პოზიციიდან საკითხის კვლევაში დიდი როლი მიუძღვით კრისს, კლეინს, ერენცვეიგს, ნაუმბურგს, ჩემპერნონს, პიკფორდს, მილნერს და სხვებს. საგულისხმოა, რომ აქედან ზოგიერთ მკვლევარს მხატვრული განათლებაც ჰქონდა მიღებული.

კლასიკური ფსიქოანალიზის მიხედვით, მხატვრული შემოქმედება სუბლიმაციის კერძო ასპექტია, რაც ინსტინქტური იმპულსის მხატვრულ-ხატოვან წარმოდგენად ტრანსფორმაციას გულისხმობს. ფროიდის მიხედვით, შემოქმედებას ბევრი აქვს საერთო სიზმართან და როგორც ეს უკანასკნელი, კომპენსატორულ როლს ასრულებს. მხატვრული შემოქმედება დაკმაყოფილების კომპრომისული ფორმაა, ხოლო სიმბოლოთწარმოქმნა შედარებით პრიმიტიული ფსიქიკური მექანიზმის გამოვლენა, რადგანაც სიმბოლო ინსტინქტური მოთხოვნილების საგნისა და რეალური ობიექტის მხოლოდ ილუზიურ შეთავსებას გულისხმობს.

განსხვავებულია კლასიკური ფსიქოანალიზის მეორე სახელგანთქმული წარმომადგენლის, კ.გ. იუნგის შეხედულებები. მისი გაგებით, სიმბოლო და მხატვრული შემოქმედება ფსიქიკის აუტოთერაპიული პოტენციალის რეალიზაციას უკავშირდება. კერძოდ, სიმბოლოთწარმოქმნა ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილებაა, ინსტინქტია და საზოგადოდ, ფსიქოლოგიური ექსპრესიის უნივერსალური საშუალება ფსიქიკის განვითარების ყველა დონეზე, რომელთა გამოყენებითაც პაციენტს თვითგანკურნების მიღწევა შეუძლია. შესაბამისად, ფსიქოლოგიურ ანალიზს მეორეხარისხოვანი როლი განეკუთვნება, აღიარებულია რა, რომ გარკვეულ პირობებში პაციენტს დამოუკიდებლადაც ძალუძს მუშაობა საკუთარ არაცნობიერთან.

არტთერაპიის განვითარების ისტორიაში მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვით ირენ და ჯილბერტ ჩამპერნონებს. იუნგიანელმა ფსიქოთერ-

აპეკტებმა კერძო კლინიკის ბაზაზე (უიტმიდ-ცენტრი) დაარსებულ არტთერაპიულ სტუდიებში (მუსიკის, ფერწერის) პაციენტები აქტიურად ჩართეს მხატვრული შემოქმედების პროცესში. უიტმიდ-ცენტრი უარყოფდა ე.წ. „დახურული კარების“ წესს. კლინიკა წარმოადგენდა კომუნას, რომელშიც ფრიად დემოკრატიული ატმოსფერო სუფევდა. ჩამპერნონების ცენტრი განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს 40-60-იან წლებში, როდესაც ის ფსიქოლოგთა, ხელოვანთა და პაციენტთა ერთობლივი თავშეყრის ალაგად იქცევა. უიტმიდ-ცენტრში პაციენტის მხატვრულ ექსპრესიას სრული თავისუფლება ენიჭებოდა, თერაპევტი არადირექტიული, ერთგვარად დისტანცირებული იყო მისგან, არ მიმართავდა პროდუქციის ინტერპრეტირებას და ფაქტიურად, ფასილიტატორის როლით შემოიფარგლებოდა ანუ ხელს უწყობდა პაციენტს, რათა მას თავად გაეაზრებინა შემოქმედებაში ასახული მენტალური პროცესები(4).

40-50-იან წლებში ფსიქიატრი ჰილი არტთერაპიის აქტიურ პროპაგანდას ეწევა ბრიტანეთის მასმედიაში და აუდიტორიის მხარდაჭერასა და ინტერესს აღწევს, იგი აქტიურად თანამშრომლობდა წითელ ჯვართან, ქმნიდა მხატვრულ სტუდიებს პაციენტთათვის, უწევდა კოორდინირებას მხატვარ-ინსტრუქტორთა მუშაობას.

XX საუკუნის შუა წლებიდან ევროპაში არტ-პედაგოგიკის იდეები ვითარდება (გ. რიდი, დ. დიუი). არტთერაპევტთა შორის არა ერთი მხატვარიცაა. ასე მაგალითად, მხატვარი ადამსონი 40-იან წლებში აქტიურად თანამშრომლობს წითელ ჯვართან, მუშაობს კლინიკაში, კითხულობს ლექციებს სახვით ხელოვნებაზე, აყალიბებს სტუდიებს.

1949წ. ბრიტანეთში პირველი არტთერაპიული კომიტეტი ყალიბდება ა. ჰილის ხელმძღვანელობით. 1963 წ. იქმნება ბრიტანელ არტთერაპევტთა ასოციაცია, რასაც მალევე მოჰყვა ამერიკელ კოლეგათა ასოციაციის ჩამოყალიბება. ა. ვედერსონის (ბრიტანული ასოციაციის თავმჯდომარე) სტატიაში, რომელიც ჟურნალში, “new society” დაიბეჭდა, ასახული იყო იმ ახალი, კომპრომისული დეფინიციის სურვილი, რომელიც არტთერაპევტთა მოღვაწეობის ყველა ასპექტს გაამთლიანებდა. ერთნი არტთერაპიას დასაქმების (შრომითი) თერაპიის ფორმად განიხილავდნენ, მეორენი კი მხატვრულ საქმიანობას პაციენტთა მენტალური სტატუსის შესწავლისა და კორექციის მიზნით მიმართავდ-



ნენ. ვედერსონი აღნიშნავს, რომ ორივე პოზიცია გარკვეულწილად ცალმხრივია. პირველი კატეგორიის არტთერაპევტებს სერიოზული ფსიქოლოგიური და თეორიული მომზადების დეფიციტი ახასიათებთ, მეორენი კი იმით სცოდავენ, რომ უგულვებელყოფენ პაციენტის მიერ მხატვრული პროდუქციის მიღების პროცესს და მხოლოდ მზა შედეგის ანალიზით შემოიფარგლებიან(3).

დასაწყისში არტთერაპიული ასოციაციები მხოლოდ რამდენიმე ათეულ ადამიანს იერთიანებდა. შემუშავდა ნევრობის კრიტერიუმები. კერძოდ, სავალდებულო იყო კლინიცისტის ან არტპედაგოგის პრაქტიკა, შესაბამისი კვალიფიკაცია, დიპლომი და გამოცდილება.

შემდგომ წლებში არტთერაპევტთა გაერთიანებები შეიქმნა ევროპის მრავალ ქვეყანაში, ასევე კანადაში, ავსტრალიასა და იაპონიაში. 1996 წ. ამგვარი ორგანიზაცია რუსეთშიც ყალიბდება.

ბრიტანეთში არტთერაპია ინტეგრირებულია ჯანდაცვის სახელმწიფო სისტემასთან, რის მიღწევაშიც დიდი როლი ითამაშა ხელოვნებისა და ფსიქოთერაპიის შესწავლის ბრიტანულმა ინსტიტუტმა, დაარსებულმა 1977 წელს არტთერაპევტთა ბრიტანული ასოციაციის ხელშეწყობით. ეს ინსტიტუტი ხელოვნების განსხვავებული დარგების ფსიქოთერაპიულ შესაძლებლობებს იკვლევდა და პროფესიული სტანდარტების ჩამოყალიბებასაც შეუწყო ხელი.

იმ ქვეყნებში, სადაც არტთერაპევტის პროფესია დამოუკიდებელ სპეციალობადაა აღიარებული, შესაბამისი სასწავლო-საგანმანათლებლო კურსებიც არსებობს. არტთერაპიული განათლების პირველი იდეები ეკუთვნით მ. პეტრის, ე. კრამერს, გ. ნაუმბერგს.

60-იან წლებში არტთერაპევტთა ბრიტანულმა ასოციაციამ სცადა არტთერაპიული კურსის ორგანიზება ლონდონის უნივერსიტეტის ბაზაზე. აბიტურიენტს მოეთხოვებოდა სამხატვრო განათლების დიპლომი ან მხატვრის თუ არტპედაგოგის ხუთწლიანი სტაჟი. აღნიშნული პროექტი არ იქნა მიღებული სხვადასხვა მიზეზთა გამო. თუმცა, არტთერაპიის ცალკეული კურსები შეტანილი იქნა მხატვრული კოლეჯების პროგრამებში. 1969 წ. არტთერაპიული კურსი გაიხსნა ბირმინგემის პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში. ხოლო 1974 წ. ჰოლდსმიტის კოლეჯში (ლონდონის უნივერსიტეტი). დღესდღეობით კურსები რამდენიმე ქვეყანაშია. მუშაობს არტთერაპიული განათლების ევროპული კონსორციუმი.

60-70-იან წლებში არტთერაპევტთა სოლიდური ჯგუფი ანტიფსიქიატრიული მოძრაობის აქტიური მონაწილე ხდება და არტთერაპიას იხილავს არა მხოლოდ როგორც დასაქმებით (შრომით) თერაპიის, არამედ როგორც საერთოდ, ფსიქიატრიული პრაქტიკის ალტერნატივას. აღნიშნულ პერიოდში არტთერაპევტთა კონფრონტაცია ფსიქიატრიისა და განათლების სისტემის მიმართ დაკავშირებული იყო სპეციფიკურ საზოგადოებრივ ატმოსფეროსთან დასავლეთში, რომელიც სოციალურ გარდაქმნათა და კულტურულ არტერნატივათა აქტიური ძიების უნით ხასიათდებოდა. სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა შეხედულება მედიცინისა და განათლების მიმართ „რადიკალურად“ განწყობილი არტთერაპიის შესახებ, რომელსაც არსებულ სიტუაციაზე მკვეთრი ზემოქმედების უნარი გააჩნია. ასეთი მაქსიმალისტური განწყობის ანარეკლად შეიძლება განვიხილოთ ნიუ-იორკის ფსიქიატრიული კლინიკის ბაზაზე 1983 წელს დაარსებული „ცოცხალი მუზეუმი“.

ნიუ-იორკის ქვინსის რაიონის ცენტრში, ვინჩესტერ ბულვარში არსებულ ფართო ტერიტორიაზე განთავსებულია სახელმწიფო ფსიქიატრიული ცენტრი კრიდმური. 1983 წ. პოლონელმა მხატვარმა ბოლექ გრეჩინსკიმ და ფსიქოლოგმა ი. მარტონმა შეისყიდეს კლინიკის ერთ-ერთი შენობა და აქ „ცოცხალი მუზეუმი“ ჩამოაყალიბეს. ფსიქიატრიული კლინიკა სამხატვრო სტუდიად თუ ატელიედ გარდაიქმნა. „ცოცხალი მუზეუმი“ შემოქმედებითად ორგანიზებული სივრცისა და ალტერნატიული ფსიქიატრიული მეთოდის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო მაგალითად იქცა. პაციენტთა მხატვრული შემოქმედება აქ მთელი კლინიკის სივრცის „ათვისებას“ თუ გარდაქმნას გულისხმობს. დარბაზები, ოთახები, პალატები, ბაღი, ცალკეული ნივთები — ყოველივე შემოქმედების მასალად გამოიყენება. ამგვარ სივრცეს ფსიქოლოგი რ. ეემანი მულტი ფუნქციონალურს უწოდებს, რომლის ძირითადი თავისებურებაცაა დინამიურობა — მუდმივი სახეცვლილება სუბიექტი — შემოქმედის მენტალური სტატუსის შესაბამისად. პაციენტთა შემოქმედებას სრული თავისუფლება ენიჭება, ისინი თავისუფლად ირჩევენ მასალას, მიმართავენ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგს, ხერხს, მეთოდს, აქტიურად შედიან შემოქმედებით კონტაქტებში, აწყობენ ნამუშევართა ექსპოზიციებს, მართავენ დისკუსიებს. რაც საგულისხმოა, „ცოცხალი მუზეუმი“ პაციენტთა იზოლირების პირობად არ იქცევა. არაერთხელ



მომხდარა მხატვრული პროდუქციის ექსპონირება „მუზეუმის“ ფარგლებს გარეთაც. „მუზეუმს“ პროფესიონალი მხატვრები და ხელოვნების მოყვარულნიც სტუმრობენ. შესაბამისად, ნიუ-იორკის „ცოცხალ მუზეუმში“ მხატვრული შემოქმედება როგორც ექსპრესიულ, ასევე კომუნიკაციურ ფუნქციას ასრულებს(2).

თანამედროვე არტთერაპიული სეანსები აღარ შემოიფარგლება მხოლოდ ვიზუალური ხატების აგებით და არც თუ იშვიათად ადგილი აქვს სპონტანურ გადასვლას შემოქმედებითი ექსპრესიის განსხვავებულ ფორმებზე. ვინაიდან პროექციულ-სიმბოლური ანუ ვიზუალური ხატებით ექსპრესია კომუნიკაციის შედარებით „უსაფრთხო“ ფორმაა სენსომოტორულ და დრამაროლურ ექსპრესიასთან შედარებით, ის ხშირად ირჩევა როგორც არტთერაპიული სესიის პირველი, მოსამზადებელი ეტაპი. სესიის მონაწილეთა აქტივობის ზრდასთან ერთად ხდება გადასვლა მხატვრული ექსპრესიის შედარებით „რთულ“ ფორმებზე და არტთერაპიული სესია მულტიმოდალურ ხასიათს იძენს, რითაც პერფორმანსსა და ინსტალაციას უახლოვდება. „არაოფიციალური ხელოვნების“ მოსკოვის სკოლის წარმომადგენელი და „ინტერსტუდიოს“ პარათეატრალურ ფორმათა კურსების ხელმძღვანელი ი. სობოლევი წერს, რომ დღეს აღარ არსებობს საზღვარი, რომელიც მკაცრად გამიჯნავდა მეცნიერულ ფსიქოთერაპიულ მეთოდებს ხელოვნების სტრატეგიათაგან; არტთერაპია იყენებს თანამედროვე ხელოვნების სტრატეგიებს, ხოლო მხატვრები ინტუიციით ან შეგნებულად მიმართავენ არტთერაპიულ მეთოდებს(4; 5).

თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი აქციონიზმი ადამიანის სხეულის გამოყენებას გულისხმობს შემოქმედებითი პროცესის ძირითადი მასალისა თუ ინსტრუმენტის სახით. ფსიქოლოგი მაკნიფი, რომელიც აქტიურად მიმართავს პერფორმანსის მეთოდს, თვლის, რომ მეთოდი საშუალებას იძლევა აისახოს მხატვრული ხატის ადამიანის სხეულზე ზემოქმედება, სხეული გარდაიქმნას ერთგვარ „ცოცხალ ხატად“, რაც შემოქმედების ამ სახეობას სკულპტურასა და ლანდშაფტის ხელოვნებასთან აახლოებს. მაკნიფი აღნიშნავს, რომ მოძრაობის, დრამატული მოქმედების, ხმის და ა.შ. გამოყენებით სუბიექტი ფიზიკურად ჩაერთვება მხატვრულ სახეთა იმაგინაციურ კონტექსტში და ფიზიკურად განიცდის მის მიერვე წარმოდგენილ ხატებს. ავტორის

აზრით, პერფორმანსი მჭიდროდაა დაკავშირებული სახვით ხელოვნებასთან, რადგანაც წარმოდგენა და მსახიობთა ურთიერთზემოქმედება გარკვეული ხატის პრეზენტაციას გულისხმობს. პერფორმანსი ხელს უწყობს სახვითი ხატების ინტერპრეტაციასა და წვდომას. შესაბამისად, სახვითი ხელოვნება პერფორმანსის კონტექსტს ქმნის(6).

არც თუ იშვიათად თანამედროვე არტთერაპიული სესია კაბინეტის თუ სტუდიის საზღვრებიდან გადის და ქუჩებსა თუ ბუნებაში ინაცვლებს. მხატვრული ექსპრესიის აღნიშნული ფორმა „ლანდშაფტის თეატრის“ სახელითაა ცნობილი (გლატჰორნი 2000, ჰუკი 2000, გინშარი 2000. კოპიტინი 2000).

პერფორმანს — თერაპიაში რიტუალური ანუ გარკვეული თანმიმდევრობის სიმბოლური ქმედებებიც გამოიყენება. აღინიშნება მსგავსება და მიმართება ე.წ. „შამანურ ტრადიციასთანაც“. ამ უკანასკნელის თავისებურებათა შორის მაკნიფი აღნიშნავს პოეტიკურ-ვიზიონერულ ორიენტაციას, რომელსაც სციენტისტურ (მეცნიერულ) ორიენტაციას უპირისპირებს(7).

თანამედროვე არტთერაპია ინსტალაციის მხატვრულ მეთოდსაც მიმართავს, რომელიც მხატვრულად ორგანიზებული სივრცის აგებას გულისხმობს და პერფორმანსისაგან განსხვავებით, არ საჭიროებს ადამიანისა და მისი ქმედებების აქტიურ დასწრებასა და ჩართვას. ინსტალაცია ახლოა შემოქმედების ისეთ ფორმებთან, როგორცაა ანსამბლაჟი, საგნობრივი სკულპტურა, ლენდარტი. თავის დროზე მარსელ დიუმანმა მოახდინა ერთგვარი „გაჭრა“ წმინდა ხელოვნებიდან რეალობაში, როდესაც მხატვრული ნაწარმოების სახით ბაზარზე ნაყიდი „ბოთლების საშრობი“ წარმოადგინა. ხშირ შემთხვევაში არტთერაპიულ სესიებზე საგნობრივი სკულპტურა არა მხოლოდ ვიზუალური ხატების აგებას უკავშირდება, არამედ მხატვრული ექსპრესიის სხვა ფორმებსაც, მაგალითად, ტექსტის, მუსიკის და ა.შ. გამოყენებას(8).

თანამედროვე მულტიმოდალური არტთერაპიის ილუსტრაციად შეიძლება მოყვანილ იქნეს მაგალითი ა. კოპიტინის პრაქტიკიდან, სადაც მხატვრული ექსპრესიისა და კომუნიკაციის სახვითი, როლურ-დრამატული და სენსომოტორული ფორმები გამოიყენება. სესიის მონაწილეებს ევალებოდათ მხატვრული ხატების აგება თემაზე: „თეთრი და შავი“. ისინი ორ ჯგუფად განაწილდნენ და ურთიერთქმედების ძირითად

არენად მაგიდა აირჩიეს. წინასწარი მოლაპარაკებისა და შეთანხმების შემდეგ „თეთრის“ შემსრულებელნი მიდიოდნენ მაგიდასთან და მასზე ათავსებდნენ მათ მიერ დამზადებულ განსხვავებულ ობიექტებსა და საგნებს, რასაც თან ახლდა შესაბამისი პლასტიკა და ვოკალი. ნაცადი იყო სახვითი, ვოკალური და პლასტიკური ფორმების დახმარებით „თეთრის“ მიმართ დამოკიდებულებისა თუ განწყობის გამოხატვა და „თეთრის“ როგორც სიმბოლოს წარმოდგენა. „შავის“ შემსრულებელნი კი შავ ქუდებში გაყინული სახეებით უძრავად იხდნენ მთელი სესიის განმავლობაში. ასეთი სახით იყო წარმოდგენილი „შავის“, როგორც სიმბოლოს განცდა თუ გაგება. სესიის მეორე შეკრებისათვის კოპიტინმა ორივე ჯგუფის წევრებს არჩეულ თემასთან დაკავშირებული ტექსტის წარმოდგენა დაავალა. მათ ევალუბოდათ ტექსტის განთავსებაც უკვე არსებულ კომპოზიციაში. არტთერაპიული სამუშაოს ფინალად იქცა სანთლების ანთება, რამაც „ტოტალური ინსტალაციის“ სიმბოლური დატვირთვა გაამძაფრა და აღქმულ იქნა, როგორც შავისა და თეთრის ფსიქოლოგიური შერიგების აქტი.(3)

საქართველოში არტთერაპია ჯერ კიდევ ფეხს იკიდებს. თუმცა, თანდათან მატულობს ფსიქოლოგთა და ფსიქიატრთა რიცხვი, რომლებიც თავიანთ პრაქტიკაში აღნიშნულ მეთოდს მიმართავენ. ნორვეგიის ლტოლვილთა საბჭოს ბაზაზე ავტორის მიერ ჩატარებული არტთერაპიული სესია ჩვენს ქვეყანაში მეთოდის თანმიმდევრული გამოყენების ერთ-ერთი პირველი მაგალითია (2003 წლის დეკემბერი). მუშაობის თავისებურებას განსაზღვრავდა სესიაში მონაწილეთა კონტინგენტი — აფხაზეთიდან და ჩეჩნეთიდან ლტოლვილი და იძულებით გადაადგილებული (ეროვნებით ქართველი, ჩეჩენი, აფხაზი, ქისტი) პირები. (ძირითადად ქალები, მხოლოდ 4 მამაკაცი). ლტოლვილები 4 სამუშაო ჯგუფად ჩამოყალიბდნენ. ოთხივე ჯგუფს აერთიანებდა მშობლიური ტერიტორიების დაკარგვა, მატერიალური თუ სულიერი დანაკარგები, განცდილი ტრავმა, მძიმე ფსიქოლოგიური ფონი. ნორვეგიის ლტოლვილთა საბჭოში, სადაც სხვადასხვა ეროვნების ლტოლვილებზე ნორვეგიელთა თაოსნობითა და ხელშეწყობით ზრუნავენ ჩვენი თანამემამულენი, შექმნილია ყოველმხრივ კომფორტული გარემო, კეთილგანწყობის ატმოსფერო, რომელიც ერთგვარ ოაზისს ქმნის უკიდურესად მძიმე მდგომარეობაში მყოფი ადამიანებისათვის.

მულტიმოდალური სესია სამ დღეს გაგრძელდა. ყოველი დღე მოთელვით (warming up) იწყებოდა, რომლის დროსაც გამოიყენებოდა „მისალმებისა“ და ყურადღების სავარჯიშოები, ფერხულის ელემენტები, „მაგიური ადგილის“ მეთოდი, სადაც მონაწილენი პირადი პრობლემების სხეულიდან რიტუალურ ჩამობერტყვას ახდენენ. თამაშისეულ ელემენტებზე აგებული „მოთელვა“ ან როგორც სხვაგვარად უწოდებენ არტსესიის პირველ ეტაპს - „შეხურება“ სესიის მონაწილეებზე აშკარად დადებით ზეგავლენას ახდენდა, ზრდიდა მათ აქტივობას, აუმჯობესებდა გუნება-განწყობილებას, ხელს უწყობდა სოციალური კონტაქტების დამყარებას და შემდგომი მოქმედებისადმი განაწყობდა.

სესიის პირველი დღე იმაგინაციურ სავარჯიშოებს დაეთმო. მონაწილეებს წარმოსახვასთან დაკავშირებული ამოცანების შესრულება დაევალათ. პირველ ეტაპზე მათ საკუთარი თავი უნდა წარედგინათ გარკვეულ სიმბოლოთა გამოყენებით (რომელი მცენარე, ცხოველი, საგანი, პერსონაჟი ვარ) და მოკლედ დაეხასიათებინათ.

მომდევნო ეტაპზე სესიის მონაწილენი რელაქსაციურ სავარჯიშოს ასრულებდნენ მოდიფიცირებული შულცის მეთოდიკით და რელაქსაციურ მდგომარეობაში ევალუბოდათ განსხვავებული მოდალობის შეგრძნებათა (ოპტიკური, აკუსტიკური, ტაქტილური, ყნოსვის, გემოს) წარმოდგენა. წარმატებულ წარმოდგენას მონაწილენი ხელის მალლა აწევით მიგვანიშნებდნენ. იმაგინაციური სავარჯიშოები თანდათან რთულდებოდა. სესიის მეორე ეტაპის დასასრულს ლტოლვილებს ევალუბოდათ ზღვის სანაპიროს წარმოდგენა (სანაპიროს ხედი, ტალღების და თოლიების ხმა, ქვიშის ხმაური ფეხქვეშ, თავისებური სურნელი, კენჭების შეხება, წყლის წვეთები სახეზე და ა.შ.) ეს სავარჯიშო, როგორც წარმოსახვითი დაბრუნება სამშობლოში, ლტოლვილებში ბუნებრივად იწვევდა ძლიერ ემოციებს, რასაც ისინი დაუფარავად, აბრეაქციულად (განმუხტვით) გამოხატავდნენ. საგულისხმოა, რომ იმაგინაციური სავარჯიშოს შესრულებაზე მხოლოდ ერთმა ადამიანმა, ჩეჩენი ეროვნების ქალბატონმა თქვა უარი. მისთვის პრობლემად იყო ქცეული თვალების დახუჭვა განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობისა და განცდილი ტრავმის გამო. სესიის მანძილზე ქალბატონმა არა ერთი შინაგანი დაბრკოლება გადალახა, რასაც მონაწილეს მესამე დღეს მისივე ინიციატივით შესრულებული საბავშვო სიმღერა.

პირველი დღის ბოლო ეტაპზე სესიის მონაწილენი ასრულებდნენ რ. ასაჯოლის იმაგინაციურ სავარჯიშოებს „შინაგანი სამოთხე“ და „ქოხი“ რელაქსაციის, ფანტაზიის აქტივობის სტიმულირებისა და ნარ-მოდგენილი ხატების წვდომა-გაგების მიზნით.

პირველ სამუშაო დღეს ასრულებდა „შერინგი“ – მიღებული შედეგების ანალიზი და განხილვა. სესიაში მონაწილენი საკუთარი იმაგინაციური ქმედების ინტერპრეტირებასა და გაგებას ცდილობდნენ, აფასებდნენ და კომენტარებს უკეთებდნენ როგორც საკუთარ, ასევე სხვათა აქტივობას, გამოხატავდნენ არტსესიისადმი საზოგადო დამოკიდებულებას.

სესიის მეორე შეკრებაზე „მოთელვის“ შემდეგ ლტოლვილებს ორი კოლექტიური ნახატის შესრულება ევალებოდათ, თემზე „სასონარკვეთა“ და „იმედი“. (ორ white-board-ზე ფერადი მარკებისა და ფლომასტერების გამოყენებით). დავალება მათ ნარედგინათ, როგორც „ანტიპოდებით თამაში“, რათა სესიის განმავლობაში აღმოცენებული ძლიერი ემოციები თამაშისეულ ჩარჩოებს არ გასცდენოდა, მონაწილეთ შესძლებოდათ მათგან ესთეტიკური დისტანცირება და მხატვრული რეალიზება თუ სუბლიმირება ხელოვნების დამცავ სფეროში. როგორც მოსალოდნელი იყო, „სასონარკვეთა“ ლტოლვილთა მიერ ძირითადად ომის თემზე იქნა შესრულებული. როდესაც თეთრი დაფის ზედაპირი დაიფარა ომთან, სიკვდილთან, უმწეობასთან, მარტოობასთან დაკავშირებული სიმბოლოებით, თავად ლტოლვილებმა ისურვეს კოლექტიური ნახატის გადახაზვა. ისინი რიგრიგობით მიდიოდნენ დაფასთან და კომენტარების დართვით „სასონარკვეთას“ ერთგვარი რიტუალის სახით ებრძოდნენ თუ ანადგურებდნენ. საბოლოოდ, „სასონარკვეთა“ ფერადი ბადის მიღმა აღმოჩნდა.

ასეთი ქრელი და ქაოტური ნახატის გვერდით მეორე white-board-ზე შესრულდა კოლექტიური ნამუშევარი „იმედი“, რომელიც უტოპიური-იდილიურ სამყაროს ასახავდა უზარმაზარი მზით გაციკროვნებული და ცისარტყელით შემოვლებული პეიზაჟის სახით. როგორც შემდგომმა დისკუსიამ აჩვენა, ლტოლვილებმა გააცნობიერეს მათში იმედის დეფიციტი, რასაც ცხადად ასახავდა რეალური „სასონარკვეთის“ გვერდით ინფანტილურად საოცნებო „იმედი“. პასიურობა, გარეშესაგან ხსნის მოლოდინი, უიმედობა – ასე დაახასიათეს ლტოლვილებმა არა

მხოლოდ შესრულებული ორი კოლექტიური ნახატი, არამედ საკუთარი შინაგანი მდგომარეობაც. სესიაზე იყო მაჟორული აკორდიც, როდესაც ერთმა მონაწილემ მცირე პაუზის შემდეგ წარმოსთქვა, რომ არსებობს ერთადერთი გამოსავალი; დახმარების, გადავადების და ასევე ბრძოლის გარეშე ლტოლვილები ერთიან მშვიდობიან ლაშქრად უნდა დაუბრუნდნენ სამშობლოს.

სესიის მეორე ეტაპზე სახვითი მეთოდის გვერდით გამოყენებულ იქნა მონაწილეთა მოტორული აქტივობაც, რაც შეამზადა ჯ. მორენოს „სარკის“ მეთოდმა. სესიის მონაწილენი წყვილებად დანაწილდნენ და ერთმანეთის მოძრაობების გამეორება — ასახვა დაევალათ. მორენოსაგან განსხვავებით, ჩვენს მიერ გამოყენებულ მეთოდში სესიის მონაწილეთა წინაშე მდგარი ამოცანა თანდათან რთულდებოდა. მოძრაობების გამეორება ჯერ პირისპირ, შემდეგ გვერდიგვერდ დგომით, სიარულის განმავლობაში და ბოლოს, ზურგშექცევით ხდებოდა. შესაბამისად, სავარჯიშოს შესრულება არა მხოლოდ ყურადღების მობილიზებას, არამედ პარტნიორთა მიმართ თანაგანცდის თუ გამახვილებული სხეულებრივი ერთობის უნარსაც მოითხოვდა(8).

მოსამზადებელი „სარკის“ მეთოდის შემდეგ, სესიის მონაწილეებს დაევალათ „სასონარკვეთისა“ და „იმედის“ გამოხატვა სხეულის ენით. (სტატიკაში - „ქანდაკების მეთოდი“ და დინამიკაში - „პანტომიმის მეთოდი“). აღნიშნულ მენტალურ მდგომარეობათა ტრადიციული, კლიშეებად ქცეული პლასტიკური სიმბოლოების გამოყენებასთან ერთად (სასონარკვეთა — მოხრილი, თავჩაქინდრული ფიგურა, იმედი — ხელებანეული ფიგურა), გამოიკვეთა ერთი ტენდენცია - „იმედს“ სოციალური დატვირთვა მიენიჭა და წარმოდგენილ იქნა ხელჩაკიდებული, გადახვეული ადამიანების ერთობის ან სხვაგვარად, ფერხულის სახით.

სესიის მეორე დღის ბოლო ეტაპზე ლტოლვილებს პერფორმანსი შევთავაზეთ ზღაპრის ტრადიციული ფაბულით (უფლისწული გადალახავს სიძნელეებს, გზად შეხვედრილი პერსონაჟებისაგან შეიძენს ჯადოსნურ ნივთებს და მზეთუნახავის გამოცანაზე პასუხის პოვნას ცდილობს). სესიის მონაწილენი შეთანხმებით ირგებდნენ როლებს (უფლისწული, მზეთუნახავი, ჯადოქარი, კეთილი ფერია, ბრძენი და ა.შ.), შემდეგ ფერადი ქალღმერთებისაგან ამზადებდნენ პერსონაჟის სამოსის დეტალებს, ჯადოსნურ ნივთებს, ადგენდნენ საკუთარ ტექსტს.

ყოველგვარი ურთიერთშეთანხმების (არავინ იცოდა, თუ რა მოაშენებდა მისმა მეგობარმა) და რეპეტიციის გარეშე გათამაშებული პერფორმანსი მოითხოვდა არა მხოლოდ იმპროვიზაციულ თუ ექსპრესიულ, არამედ სოციალურ — კომუნიკაციურ უნარ-თვისებებსაც. საგულისხმოა, რომ ზღაპრის პერსონაჟები უფლისწულს ჯადოსნურ ნივთებთან ერთად (ჯადოსნური ჯოხი, უჩინმაჩინის ქუდი ა.შ.) სავსებით რეალური საგნებითაც ამარაგებდნენ პრაგმატული მობილური ტელეფონით დაწყებული და პროექტური ვარდით დამთავრებული. უფლისწულის როლის შემსრულებელი საკუთარი ფანტაზიისა და მხატვრული ნიჭის დახმარებით ცდილობდა ზღაპრის ფანტასტიკური სამყარო და მზეთუნახავის კოშკისაკენ მიმავალი რთული გზა წარედგინა(9).

უფლისწულის ბედი მზეთუნახავის გამოცანას უნდა გადაეწყვიტა. ლტოლვილთა ერთ ჯგუფში მზეთუნახავმა (აფხაზი ეროვნების ქალიშვილი) უფლისწულს ზღაპრის ფაბულისათვის სავსებით ბუნებრივი კითხვა დაუსვა: „რა არის საჭირო და რა უნდა მოვიმოქმედო ჩემი სახელმწიფოს ბედნიერებისათვის?“ (რა თქმა უნდა, შეკითხვა დასმული იყო ზღაპრისათვის შესაბამისი ფორმულირებითა და ინტონაციით). უფლისწულმა (ჩეჩენი ეროვნების ვაჟი) ჯადოქრის დახმარებით უპასუხა, რომ ამისათვის აუცილებელია ხელისუფალის სიკეთე. მზეთუნახავი არ დაკმაყოფილდა პასუხით და ჩაეძინა, თუ ამის გარდა, კიდევ რა არის აუცილებელი, რაზედაც უფლისწულმა ვერაფერი უპასუხა.

ზღაპარს არ მოჰყვა კეთილი დასასრული, მზეთუნახავმა უარით გაისტუმრა უფლისწული, საკუთარი სისასტიკე კი იმით ახსნა, რომ სახელმწიფოს განსაცდელში ვერ ჩააგდებდა და თავადვე გასცა პასუხი შეკითხვას („ხელმწიფეს მოეთხოვება ნათელი გონების, კეთილი გულისა და მტკიცე ნებისყოფის ერთიანობა“).

სესიის მეორე სხდომის დასასრულს გამართულ დისკუსიაში ძირითადად სწორედ პერფორმანსის შესახებ მსჯელობდნენ. შეფასებულ იქნა არა მხოლოდ საკუთარი თუ სხვათა ქმედებანი, შთაბეჭდილებები ჯადოსნურ ნივთებთან თუ ტექსტთან დაკავშირებით, არამედ მთლიანად ფაბულის განვითარების ფორმა და სახეც. პერფორმანსისადმი განსაკუთრებული ინტერესი იგრძნობოდა იმ ჯგუფში, რომელშიც ზღაპარს ტრადიციული კეთილი ბოლო არ ჰქონდა. სესიის მონაწილეებმა მიიჩნიეს, რომ პერფორმანსმა გარკვეულწილად ასახა

კავკასიაში არსებული გადაუნყვებელი პრობლემების ფსიქოლოგიური ასპექტი.

სესიის მესამე სხდომა „მოთელვის“ შემდეგ მოსამზადებელ სავარჯიშოს დაეთმო: მონაწილეებს წარედგინათ ს. დელინგერის ფსიქოლოგიური ტესტი, რომელიც გეომეტრიული ფიგურის სიმბოლურ გაგებასა და მანიპულირებას გულისხმობს. ჩვენს ძირითად მიზანს ფიგურათა სიმბოლური აღქმის გავარჯიშება შეადგენდა.

სხდომის მეორე ეტაპზე ლტოლვილებს დაევალათ რეალური (რეალური „მე“) და იდეალური (იდეალური „მე“) კავკასიელის ნიშანთვისებათა ჩამონერა და ამ თვისებათა საფუძველზე რეალური და იდეალური კავკასიელის ფსიქოლოგიური პროტრეტის დახატვა გეომეტრიული ფიგურების სიმბოლური გამოყენებით.

საგულისხმოა, რომ რეალური კავკასიელის თვისებებში (რა თქმა უნდა, ტრადიციული თუ სტერეოტიპული „სტუმართმოყვარეობის“, „სილამაზის“, „სიკეთისა“ და „ვაჟკაცობის“ გვერდით) დომინირებდა უარყოფითი ემოციებისადმი მიდრეკილება (სევდა, ცრემლი, უიმედობა) და უმწეობა — პასიურობა. რეალური კავკასიელის ფონზე იდეალური კავკასიელის ფსიქოლოგიურ ნიშანთვისებათა ერთობლიობა ყოველმხრივ განვითარებული და ყოვლისშემძლე ზეადამიანისა და ასევე, სესიის პირველი სხდომის უტოპიურ-იდილიური „იმედის“ ასოციაციებს იწვევდა.

ლტოლვილებს დაევალათ რეალური და იდეალური კავკასიელის პროტრეტის დახატვა ანუ რეალური და იდეალური „მე“-ს ვიზუალიზაცია შემდეგი კითხვების გათვალისწინებით: „რომელ გეომეტრიულ ფიგურად შეიძლება წარმოვადგინოთ იგი?“, „რა ფერის და სავსე თუ ცარიელია ეს ფიგურა?“ „რომელი გეომეტრიული ფიგურების გარემოშია იგი წარმოდგენილი?“

რეალური კავკასიელის ვიზუალურ-სიმბოლური ასახვისათვის ლტოლვილთა ყველა ჯგუფში სამგანზომილებიანი ფიგურები (კუბი, კონუსი, პარალელოპიპედი) იქნა გამოყენებული. ერთ ჯგუფში ფიგურა წითელი და შავი (გლოვასთან დაკავშირებული) ფერებით იქნა წარმოდგენილი, დანარჩენ ჯგუფებში — ფიგურა მრავალფეროვანი იყო. ასევე მრავალფეროვანი იყო ფიგურის გარემოც. ფიგურა არა ერთი სიმბოლოთი შეივსო: წიგნი, თოფი, ჯვარი, ხე, თოლია, ყვავილი,

ეკლესია, სასმისი ღვინით, ცრემლი და სხვა). საბოლოოდ მივიღეთ „ჭრელი ქაოსი“, რომელშიც ლტოლვილთა მიერვე ხაზგასმული „უიმედობა“ და „პასიურობა“ სრულიად დაიკარგა. იდეალური კავკასიელის შესატყვის ფიგურად არჩეულ იქნა ცისფერი წრე (ჰარმონიის ტრადიციული სიმბოლო), გამოყენებულ იქნა სიმბოლოები: მტრედი, ჯვარი, ცისარტყელა, მზე. ჭრელი და არაერთგვაროვანი რეალური „მე“-ს გვერდით იდეალური „მე“ ცალსახად და ერთმნიშვნელოვნად აღიქმებოდა. ლტოლვილთა რეაქციაც შესაბამისი იყო. მათი სიმპათია რეალური „მე“-ს მიმართულებით გადაიხარა. იყო ასეთი ფრაზებიც: „რა უცნაურად გამოვიდა!“ „კარგები ვყოფილვართ!?“ „იდეალური პროტრეტი აუტანელია!“, „ეს ჭრელი უფრო მომწონს, მეტი სიცოცხლეა!“ მიღებულმა პარადოქსმა და კერძოდ, განსვლამ ვერბალიზებასა და ვიზუალიზებას შორის და რეალურის უპირატესობამ იდეალურთან შედარებით ლტოლვილები სასიამოვნოდ ააღელვა და ისინი კოლექტიური ნამუშევრის შესახებ დიდხანს მსჯელობდნენ.

სესიის ბოლო, დამაგვირგვინებელ ეტაპზე გამოყენებულ იქნა ნიღბების მეთოდი (mask-making). ლტოლვილები ამზადებდნენ იმ პერსონაჟის ნიღბს, რომლის განსახიერებაც სურდათ (წარმოსახული ან რეალური პირი, მხატვრული ნაწარმოების გმირი, მცენარე, ცხოველი, საგანი, სტიქია და სხვა). მათ ევალუბოდათ ნიღბის მორგება, საკუთარი არჩევანის ახსნა, პერსონაჟის დახასიათება პირველ პირში. შეიძლება, ასევე, შესაბამისი ლექსის დეკლამირება და სიმღერა(10).

ნიღბების დამზადებამ სოლიდური დრო მოითხოვა. სესიის მონაწილენი დიდი მონდომებით და გატაცებით ამზადებდნენ ნიღბებს. როგორც ცნობილია, თერაპიულ თუ პროფილაქტიკურ ზემოქმედებას ნიღბებისა და მხატვრული აქსესუარების დამზადების პროცესიც ახდენს. ამიტომაც ჩვენ ვცადეთ მაქსიმალურად აღვეჭურვა ლტოლვილები მუშაობისათვის საჭირო მასალით.

როგორც გაირკვა, სესიის მონაწილეთა შორის განსაკუთრებული პოპულარობით მზის ნიღაბი სარგებლობდა, ბევრმა მათგანმა სწორედ მზის განსახიერება ისურვა, რისი სიმბოლური დატვირთვაც სრულიად ნათელია. აქ მხოლოდ ციტატას მოვიყვან ერთი ქალბატონის მიერ დეკლამირებული ნ. ბარათაშვილის ლექსიდან: „მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ დღეთა გარსამოვალო“. მრავალ ტანჯვა გამოვლილი,

დღემდე მძიმე მდგომარეობაში მყოფი ადამიანების მიერ სიყვარულისა და სიკეთის, თავისი არსით ჰეროიკული სიმბოლოს გამოყენება, ალბათ, მრავლისმთქმელია და დამაფიქრებელი.

სესიის მონაწილენი ამზადებდნენ ცისარტყელის, წვიმის, მთვარის ნიღბებსაც, რაც მზის სიმბოლოს ერთგვარად ეხმიანებოდა და ავსებდა. სესიის მონაწილეებმა გაიხსენეს საბავშვო ლიტერატურისა და კინოს პერსონაჟებიც. მათ წარმოადგენს წითელქუდას, ბურატინოს, კატა ალისას, ნამცეცას, ჩებურაშკას, ზოროს, მშვენიერი მეფის ასულის ნიღბები, რასაც თან ახლდა შესაბამისი სიმღერა და ცეკვა. ასეთ „დაბრუნებას ბავშვობაში“ ხელს ბევრად უწყობდა არტსესიის თამაშისეული სტილი და ასევე, ლტოლვილთა თავისებური მდგომარეობაც, კერძოდ მათი დაქვემდებარებაში ყოფნა და ხსნისა და დახმარების ძირითადად გარედან, გარეშე ძალებისაგან მოლოდინი.

სესია დაასრულა შერინგმა, სამი სამუშაო დღის ანალიზმა. გამოითქვა სამომავლო სურვილებიც. წარმოდგენილი მულტიმოდალური მეთოდი სესიის მონაწილეებს ექსპრესიისა და კომუნიკაციის შეუზღუდავ საშუალებას აძლევდა, რასაც ბუნებრივად სდევდა ანალიზის, გაგება-გააზრების ტენდენცია. მუშაობის გაადვილების მიზნით, სესიის აგების პრინციპი ექსტერიორიზაციას, ანუ იმაგინაციური, წარმოსახვითი ხატის თანდათან, ეტაპობრივად „გარეთ გამოტანას“, პროექტირებას ითვალისწინებდა შემდეგი სქემის სახით: იმაგინაცია — ოპტიკური ხატი — სენსომოტორული ექსპრესია — თეატრალიზებული წარმოდგენა.

სესიის მუშაობა აიგო ანტიპოდთა პრინციპითაც, გამოიყენებოდა წყვილები სასონარკვეთა — იმედი, რეალური „მე“ - იდეალური „მე“, „მე“ - ნიღაბი, რაც სესიის მონაწილეთა მიერ ფსიქოლოგიურ ინტეგრაციას (რ. ასაჯოლის ტერმინოლოგიით), როლთა დიაპაზონის გაფართოებას (ჯ. კელის ტერმინოლოგიით) ისახავდა მიზნად. რ. ასაჯოლისა და ჯ. კელის ფსიქოთერაპიულ პრაქტიკაში ანტიპოდური წყვილების გამოყენებას განმსაზღვრელი როლი ენიჭება. ასაჯოლისთან „მე“-სა და არა „მე“-ს შეპირისპირება მათი გამთლიანების და შესაბამისად, პიროვნული ზრდის, ინტეგრაციის საფუძველია. ჯ. კელი თვლიდა, რომ პიროვნების უნიკალობა ღერძული როლების (მშობლის, შვილის, პროფესიონალის და ა.შ.) და კონსტრუქტთა სისტემის (მსოფლმხედველობის) როგორც თანამდებობით განისაზღვრება. ვინაიდან გარემო და პიროვნება

დინამიური სისტემებია, ძველი, გახისტებული კონსტრუქციებისა (აზრების, იდეების) და ღერძული როლების ცვლა, ასევე კონსტრუქტთა სისტემის დიაპაზონის გაფართოება და როლების კარგად განვითარებული რეპერტუარი ფსიქოლოგიური ჯანმრთელობის გარანტიად იქცევა. შესაბამისად, ჩვენს მიერ წარმოდგენილ სესიაზე გამოყენებული მეთოდი ლტოლვილთა წინაშე მდგარი პრობლემების ახლებურად აღქმასაც უწყობდა ხელს. ის გარემოებაც, რომ მხატვრულ პროდუქციას ერთობლივად ქმნიდნენ „მტრად შერაცხული“ ქართველები, აფხაზები, ჩეჩნები და ქისტები, ხელსაყრელ ნიადაგს ამზადებდა მათი გახისტებული შეხედულებების დაძლევისა და ფიქსირებულ, არაადეკვატურ განწყობათაგან განთავისუფლებისათვის.

და ბოლოს, გვინდა დავძინოთ, რომ როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, არტთერაპია არა მხოლოდ პროფილაქტიკურ-კორექციული, არამედ სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის, ვინაიდან მდიდარ და მრავალფეროვან მასალას გვთავაზობს შემდგომი შესწავლისა და დამუშავებისათვის.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

1. იხ.: Сборник, Арт-Терапия в Эпоху Постмодерна, составитель Копытин А. И., С-П., 2002.
2. იხ.: Арто А. Театр и его двойник, С-П., 2002.
3. იხ.: Копытин А. И. Теория и практика Арт-Терапии, С-П., 2002.
4. იხ.: Томас К. Переживание образов., М., 1994.
5. იხ.: Методы эффективной Психокоррекции, составитель Сельчонок К. В. Минск, 1999.
6. იხ.: Лебедева Л. Д. Практика Арт-Терапии., С-П., 2003.
7. იხ.: Зинкевич-Евстигнеева Т. Д. Практикум по сказко-терапии. С-П., 2002.
8. იხ.: Асаджолли Р. Психосинтез. Relf book., 1994.
9. იხ.: Андерсон-Уорен М. Грейнджер Р. Драматерапия., С-П., 2001.
10. იხ.: Келлерман П. Психодрама крупным планом. М., 1998.

ART-THERAPY – THE CONTACT OF ART AND PSYCHOLOGY

Interest in Art Therapy exists not only among psychologists and psychiatrists but among creative people as well. It is mutually beneficial and creates favorable conditions for their future cooperation. It is worth to mention that nowadays psychotherapeutic methods are not isolated from art strategies. Art Therapy often applies art strategies and art therapeutic methods are reflected in artistic works. Modern Art Therapy is multimodal. It applies different art sectors, for example: communicative or expressive ways, artistic skills and methods. In Art Therapy studios, it is common to use modern artistic forms, such as: performance, installation, land-art, sculpture.

Session on Art Therapy help by the author of the article is the first example of successive application of this method in our country (2003). Multimodal session involved application of art skills: fine arts and drama-role skills. In order to simplify the work, session was structured on exteriorization, in other words “taking out” the imaginary-fictitious image gradually, step by step according to the following scheme: imagination-optical image, sensitive expression, theatrical performance. Psychotherapeutic work made it clear that Art Therapy creates favorable conditions not only for preventive-therapeutic but for scientific-research activities as well, since it gives rich and diverse material for further studies and works.

რეცენზენტები:

მარინე ჩიტაშვილი

ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი.

მანანა გაბაშვილი

ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი.



სასცენო მეტაფორა - სპექტაკლის კოდური სისტემა

ჰუმანიტარული მეცნიერების ერთ-ერთი დარგის, თეატრმცოდნეობის განვითარებისათვის, როგორც ცნობილია, უდიდესი როლი შეასრულა მეცნიერთა გერმანულმა სკოლამ. განსაკუთრებით ამ სკოლის რამდენიმე წარმომადგენელმა. მათ გერმანიის სხვადასხვა უნივერსიტეტში დააფუძნეს თეატრმცოდნეობითი ფაკულტეტი და თეატრის მეცნიერული შესწავლის აუცილებლობის პრობლემაც წამოჭრეს. პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობით მათ მყარი საფუძველი შეუქმნეს სათეატრო ხელოვნების სიღრმისეული შესწავლის საქმეს, სპეციფიკური მიდგომის შემწეობით სპეციფიკური საკითხების კვლევას...

მაქს ჰერმანმა, არტურ კუჩერმა, კარლ ნისენმა და სხვებმა, პრინციპულად ახალი თვალსაზრისი გამოხატეს თეატრმცოდნეობის, როგორც თეატრის შემსწავლელი დარგის ამოცანის თაობაზე. მათ კვლევის ამოცანის გამოკვეთით, საკვლევი საგნისა და მეთოდის მიგნებით თეატრმცოდნეობა ჰუმანიტარული მეცნიერების სუვერენულ დარგად ჩამოაყალიბეს. ამ მხრივ საგულისხმოა მაქს ჰერმანის მიერ შემოღებული რეკონსტრუქციის მეთოდი, რომლის გამოყენებით სპექტაკლების შესწავლა (წარსულისა თუ მიმდინარე რეპერტუარისა) შესაძლებელი ობიექტურობით ხდება (1). თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ თეატრმცოდნეობის კვლევის საგანი სპექტაკლია, მაშინ კვლევის ამოცანა და მეთოდიც ამ მოცემულობის გათვალისწინებით უნდა შემუშავდეს.

მაქს ჰერმანის მოსაზრებით თეატრმცოდნეობის კვლევის საგანი სპექტაკლია. ნათელა არველაძე თავის ნაშრომში აკონკრეტებს და აღნიშნავს, რომ: „სპექტაკლის სპეციფიკური ნიშანი, მისი სამეტყველო ენა... ცოცხალი სასცენო ქმედებაა. თუკი თეატრმცოდნეობითი კვლევის საგანი სასცენო ნაწარმოებია, სპექტაკლია, ხოლო მისი სპეციფიკური ენა, ნიშანი, თვისება - ცოცხალი სასცენო ქმედებაა, მაშინ თეატრმცოდნეობის კვლევა-ძიების უმთავრესი საგანი - ცოცხალი სასცენო ქმედებაა, მისი წარმოსახვის ფორმებია, მისი დაბადების საფუძველია, მისი ზემოქმედების სახეობაა, უწინარესად კი მსახიობთა ურთიერთქმედების საშუალებათა შესწავლა — რეკონსტრუქცია — ანალიზია“ (2).

მოდერნულმა თეატრმცოდნეობამ, რომელიც ახლა უკვე საუკუნოვან გზას მიითვლის, თეატრის ისტორიის შესწავლისა და მიმდინარე სათეატრო პროცესის სიღრმისეული ანალიზისათვის პრინციპულად განსხვავებული თვალსაზრისი გამოხატა. ეს პოზიცია სწორედ შესწავლის საგნის სპეციფიკამ და შესწავლის საშუალების, მეთოდის, მიკვლევამ განაპირობა. როგორც ცნობილია, რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენებით თეატრის ისტორიის შესწავლამ ახალი ჰორიზონტითა და მასშტაბით წარმოაჩინა წარსულის სასცენო ხელოვნება.

რა თქმა უნდა, სპექტაკლის ეფემერული ბუნება კვლევის სპეციფიკურ საშუალებას ითხოვს. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმისი მტკიცება, რომ სასცენო ხელოვნების სწორედ ეს უმთავრესი თვისება გაითვალისწინა მაქს ჰერმანმა, როდესაც საბუთიანი მსჯელობისათვის ყველაზე ოპტიმალურ საშუალებად რეკონსტრუქციის მეთოდი მიიჩნია. ნუთიერი, მხოლოდ ანმყოში არსებული და სივრცეში განფენილი ახალი მთლიანობის შესწავლისათვის რეკონსტრუქციის მეთოდი პრაქტიკულად მისაღები, და ამიტომაც მნიშვნელოვანი მიგნებაა. ამ მეთოდის გამოყენებით წარსულის სასცენო ქმნილებათა შესწავლას უკვე არაერთი ნაშრომი მიეძღვანა და დღეისათვის იგი აპრობირებულ საშუალებად ითვლება (3).

თავისთავად გამოიკვეთა კიდევ ერთი საკითხიც. სპექტაკლის ეფემერული ბუნება ართულებს მის ობიექტურ შეფასებას, მასზე საბუთიან მსჯელობას. ობიექტური შეფასებისათვის ხომ საბუთიან მსჯელობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება (იგულისხმება შესაძლებელი და არა აბსოლუტური ობიექტურობა, ვინაიდან მხატვრული ნაწარმოების შეფასების დროს სუბიექტური ფაქტორის აბსოლუტური გამორიცხვა და უგულებელყოფა შეუძლებელია). ჩვენს შემთხვევაში, როდესაც საბუთიანი მსჯელობისათვის შეფასების ობიექტის ეფემერულობა მხოლოდ დაბრკოლებას ქმნის, შესაძლებლად მიმაჩნია ისეთი საშუალების გამოყენება, რომელიც ნებისმიერ ობიექტს, ან მის ნაწილს (მოვლენას, ეპიზოდს და ა.შ.) მატერიალურ ფორმას მიანიჭებს.

მიმდინარე რეპერტუარის ქმნილებათა შესწავლა-შეფასებისათვის, ასევე, შესაძლებლად მიმაჩნია რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენება, რადგანაც ასეთ დროს მაქსიმალურად გაზრდილია საბუთიანობისა და საფუძვლიანობის კოეფიციენტი. ამავე დროს, მხედველობაში თუ მი-

ვიღებთ, რომ ყოველი წარმოდგენა ფარდის დაშვების მომენტიდანვე ისტორიის კუთვნილებად იქცევა, მისი მთლიანი ან ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია უკვე წარსული ქმნილების სიტყვიერი ქარგით მატერიალიზაციის ფაქტად შეიძლება მივიჩნიოთ. რეკონსტრუქციის შედეგად „აღდგენილი“ ეპიზოდი, მოვლენა, დეტალი, მიზანსცენა და ა.შ. უკვე საბუთია, მტკიცებულებაა სპეციალისტის შეფასების დროს. საბუთიანი მსჯელობა ბევრადაა დამოკიდებული სპეციალისტის ნიჭსა და ოსტატობაზე, რაზეც მეტყველებს სასცენო გამომსახველობის შესაბამისი სიტყვიერი სახიერებით ტრანსფორმაცია. არგუმენტირებული შეფასება კიდევ უფრო ზრდის სპეციალისტის მსჯელობის ღირებულებას, მისი განსჯის მნიშვნელობას.

როგორც ცნობილია, ყოველი სპეციალისტი—თეატრმცოდნე (რეცენზენტი, მკვლევარი) პასუხისმგებელია არა მარტო თანამედროვე საზოგადოებისა თუ თეატრის წინაშე (მას ხომ ორი ადრესატი ჰყავს — სოციუმი და შემოქმედებითი გუნდი), არამედ ისტორიის წინაშეც. უწინარესად, ეს პასუხისმგებლობა, ეს ვალდებულება ანიჭებს მის მოღვაწეობას განსაკუთრებულობის სტატუსს, განსაზღვრავს მისი მოღვაწეობის სირთულეს, ხიბლსა და მნიშვნელობას თანამედროვე საზოგადოებისა, თუ მომავლის წინაშე.

თეატრმცოდნე აფასებს რა მიმდინარე სათეატრო პროცესს, აფასებს სპექტაკლს, როგორც ამ პროცესის გამომხატველ მოცემულობას, ქმნის თეატრის ისტორიისათვის მეტად საგულისხმო დოკუმენტს. მსჯელობის საბუთად გამოყენებული ეპიზოდის, მოვლენის, მიზანსცენის და ა.შ. სიტყვიერი რეკონსტრუქცია, შესაძლებელია მივიჩნიოთ წარმოდგენის „დოკუმენტურ“ მასალად, მტკიცებულებად.

სიტყვით გამოსახული სპექტაკლის ორივე, აზრობრივი და ფიზიკური (ფიზიკური პარტიტურა ფსიქოფიზიკურია თავისთავად), პარტიტურა არა მარტო საბუთიანი მსჯელობის ხერხია, არამედ სპექტაკლის „შენახვის“ ერთ-ერთი სახსარიცაა, შთამომავლობისათვის მისი „გაცნობის“ ერთ-ერთი საშუალებაცაა. მართალია, მეტად რთული და საპასუხისმგებლოა სპეციალისტის მიერ სპექტაკლის შეფასება, მაგრამ მას უდიდესი ხიბლიც ახლავს — თეატრმცოდნე ერთდროულად არის კრიტიკოსიც და ისტორიკოსიც, მისი წყალობითაც რჩება შთამომავლობას სათეატრო ცხოვრების ნებისმიერი ასპექტი. მართალია, თანამედროვე

ტექნიკურ მიღწევათა შემწეობით, სპექტაკლის „შენახვის“ პრობლემა გადანყვეტილია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ახალი წინააღმდეგობა იჩენს თავს: ჯერ ერთი, ყოველი წარმოდგენის ფირზე აღბეჭდვა შეუძლებელია, მეორეც — თუნდაც, ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმათა სრულყოფილი აღბეჭდვა ფირზე არ ხდება, რაც ამცირებს ამგვარი დოკუმენტური მასალის ღირებულებას. თანამედროვე მეცნიერ-სპეციალისტისათვის კი ამგვარი კვლევაც ხელმისაწვდომია, რაც ზრდის კიდევ ნაშრომის (რეცენზია, გამოკვლევა) ღირებულებას. წარმოდგენის აზრობრივი პარტიტურის მიგნება, მისი აქტუალობის მითითება და ა.შ. ხდება გარეგნული, ფიზიკური, პლასტიკური პარტიტურის, როგორც კოდური სისტემის გაშიფვრით, რაც ნიშნავს სპექტაკლის ამოკითხვას, ამოცნობას. ეს კი საბუთიანი მსჯელობის გარანტიად შეიძლება მივიჩნიოთ.

პლასტიკურ პარტიტურაში კოდირებული აზრის, პოზიციის ამოცნობა და მისი მართებულობის დასაბუთება გულისხმობს ცოცხალი სასცენო ქმედების წაკითხვას, აღწერას, მისი ექვივალენტური სიტყვიერი ქარგის მიგნებას, შესაბამისი სიტყვიერი სახიერების მიკვლევას (4). სპექტაკლის შესწავლისათვის, უწინარესად, მნიშვნელოვანია დამდგმელი გუნდის პოზიციის, სანახაობის ზეამოცანის დადგენა (უფრო სწორი იქნება, თუ გამოვიყენებთ — მიგნებას). სპექტაკლის ვიზუალური პარტიტურა „ინახავს“ და „გამოსახავს“ მასში ჩაქსოვილ აზრობრივ პარტიტურას. ეს უკანასკნელი კი მაქსიმალური სიძლიერითა და სიზუსტით გამოხატავს პოზიციას, სპექტაკლის ზეამოცანას. მაგრამ სპექტაკლი ხომ მშრალი ანარეკლი არ არის დამდგმელი გუნდის ზე-ზეამოცანისა, წარმოდგენის ზეამოცანისა. თუ დავუშვებთ, რომ მხატვრული აზროვნების მასშტაბი, სახიერება განსაზღვრავს დადგმის გონით-გრძნობად პოტენციალს, მაშინ სპექტაკლის სახიერება, მისი მეტაფორათა სისტემა, დამდგმელი გუნდის გონით-გრძნობადი მიგნება, მხატვრული გამოსახვის ფორმათა ერთობლიობა უნდა მივიჩნიოთ სპექტაკლის ამოკითხვის საშუალებად, მისი ობიექტური შეფასების, საბუთიანი მსჯელობის გარანტიად.

თუკი სასცენო მეტაფორაში აკუმულირებულია დამდგმელი გუნდის მიგნებათა სპექტრი, მაშინ მასში ჩაქსოვილი აზრის, პოზიციის შეცნობა შესაძლებელია ამ სისტემის გაშიფვრის შემწეობით. სპექტაკლის

ნაკითხვა, უნინარესად, მეტაფორათა სისტემის შემწეობითაა შესაძლებელი. ეს სისტემა არა მარტო სპექტაკლის გადანყვეტის, ზე-ზეამოცანის, ზეამოცანის დაშიფრული კოდია, არამედ მისი ემოციური ბუნების, მასშტაბის, სახიერების გამოხატულებაცაა. ამიტომაც, შესაძლებლად მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ მეტაფორათა სისტემა სპექტაკლის ნაკითხვის კოდური სისტემაცაა, რომლის საშუალებით შესაძლებელია მასზე საბუთიანი მსჯელობა.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995.
2. ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები (სპექტაკლ "სამშობლოს" შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით), თბ., 1998, გვ. 17.
3. იხ.: Наука о театре. Сборник, Л., 1975, с. 44-46; კარლო ინასარიძე, დასახელებული ნაშრომი; ნათელა არველაძე, დასახელებული ნაშრომი.
4. როლანდ ბარტის მიერ შემოღებული ტერმინი „ტექსტის სიცოცხლე“, ანუ ტექსტის გაცოცხლების ვარიანტები, შესაძლებელია, ჩვენც გამოვიყენოთ. თუკი ტექსტად მივიჩნევთ სპექტაკლს, მაშინ მისი ყოველი ახალი ნახვის, ანუ „ნაკითხვის“, მასალის ხელახალი გაცნობის შედეგად, იგი ისევ ცოცხლდება, როგორც ლიტერატურული ტექსტი. იხ.: Роланд Барт. Философия по краям, М., 1994, с. 27-29.

STAGE-METAPHOR - CODE SYSTEM OF PERFORMANCE

The German School of the science of theatre played an important role in scientific studying of the theatre. As it is known, by clearing out of the task of research, finding the subject and method of research, the representatives of this school formed the science of theatre as a sovereign branch of science. From the point of view, it's important to note the method of reconstruction researched by Max Herman, through the using of which the studying the performances (past or present repertoire) becomes possible while the objective discussion, the coefficient of proof and base is increased. If we take the ephemerical nature of the performance into the consideration, as well as the fact that each performance becomes the belonging of history through the putting down of the curtain. Its complete or partial (of the main events) reconstruction can be considered as a fact of materialization of the verbal tambour of the past, what is a guarantee of proofed estimation.

The scale of artistic thinking of creative group provides the potential of the influence on the audience, which first of all depends on the system of metaphors. If in the stage metaphor there is accumulated the spectrum of findings of staging group, than the acknowledging of the idea knitted in it, as well as the potential is possibly by means of enciphering of this code system.

The system of metaphors is not only the ciphered code of deciding the performance, super task, but it's the expression of its emotional task. That's why I consider it expedient to note, that the system of metaphors is a code system, through the which it's possible to read the performance and discuss it with the proof.

Reading the performance means the acknowledging of its opinion, plastic, partite and feeling nature, which first of all is possible by means of the system of metaphors.

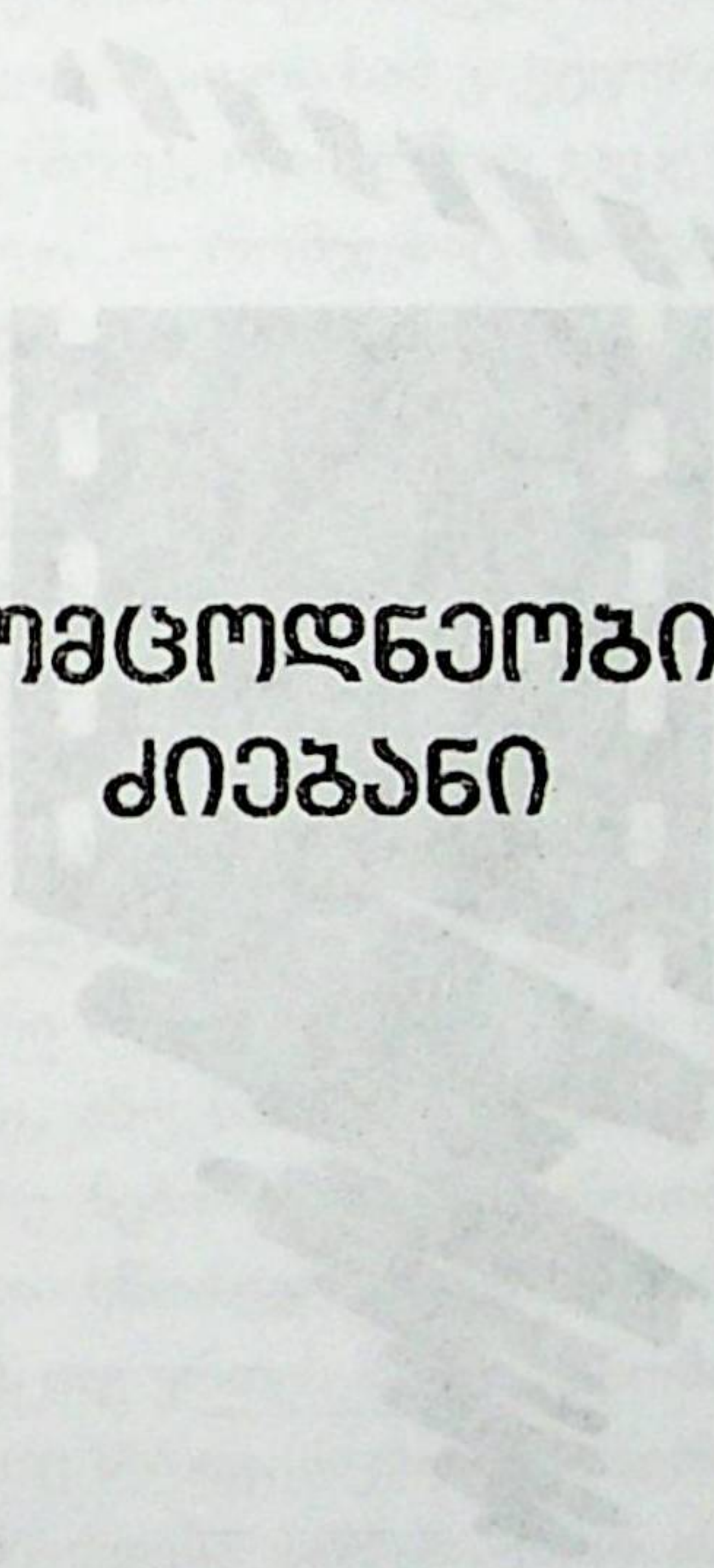
რეცენზენტები:

ნათელა არველიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

მარინე ხარატიშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კადიდატი, დოცენტი.



**კონსტრუქციული
ქიმიკანი**

მცირე სატელევიზიო ფორმები

საქართველოში ტელეინდუსტრია ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. სწორედ ამიტომ, მკვეთრად გამორჩეული, ეროვნული ნიშნის მქონე პროდუქტის შექმნაზე საუბარი ნაადრევად მიმაჩნია. თუ გადავხედავთ ქართული ტელევიზიების საერთო საეთერო ბადავს, ვნახავთ, რომ დღესდღეობით საქართველოში შექმნილი გადაცემები, პროდუქცია შესაძლებელია დაიყოს სამ კატეგორიად: I საინფორმაციო, II გასართობი (მაგ. თოკ-შოუ), რომელშიც გავაერთიანებთ სერიალებსაც, III “სარეკლამო ბლოკი” — რომელსაც პირობითად მცირე სატელევიზიო ფორმები ვუნოდე. ცხადია, ეს პროდუქციაც ძლიერ განიცდის დასავლურ არხებზე შექმნილი მსგავსი გადაცემების ფორმისეულ თუ სტრუქტურულ ზეგავლენას.

თუ დღეს ამერიკელი მაყურებელი, როგორც ცნობილია, უფრო მეტ დროს უთმობს გასართობი ჟანრის ტელეგადაცემებს, საქართველოში უპირატესობას ანიჭებენ საინფორმაციო გადაცემებს. ეს ალბათ, ერთის მხრივ განპირობებულია საქართველოში არსებული ძალზედ მწვავე, რთული სოციალურ-ეკონომიური, პოლიტიკური ფონით, ყოფის აქტიური რიტმით და მეორეს მხრივ, რა თქმა უნდა, არხის შიდა რეიტინგით, ანუ საინფორმაციო გადაცემების რეიტინგი უფრო მაღალია, ვიდრე ნებისმიერი გასართობი პროგრამებისა თუ თოკ-შოუების (შესაძლოა სწორედ ამიტომ საქართველოში თოკ-შოუც კი პოლიტიზირებულია). თუ ერთის მხრივ დროში შეზღუდულია გასართობი გადაცემები, მეორე მხრივ, საკმაოდ ხანგრძლივი დრო სარეკლამო ბლოკებს უკავია. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი საეთერო დროის უდიდეს ნაწილს მოიცავენ და მაყურებელს ყოველდღიური შეხება აქვს მათთან. თითოეული “სარეკლამო ბლოკი” უხეშად ჭრის, ამუხრუჭებს ფილმისა თუ ზოგადად ნებისმიერი გადაცემის საერთო აღქმის პროცესს და ხელს უშლის გადაცემის ერთიანობაში, მათ მთლიანობაში აღქმასა თუ გააზრებას. სარეკლამო ბლოკის ხანგრძლივობა და კვეთის სიჭარბე საეთერო, საერთო დროში დამოკიდებულია და განპირობებული მათი რენტაბელობით. აქ ისევ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება

რეიტინგს. როგორც ზოგადად არხის რეიტინგულ მდგომარეობას, ასევე კონკრეტულად გადაცემის. მაღალრეიტინგულ არხზე რეკლამების განთავსება მომგებიანია, როგორც პოლიტიკოსებისთვის, ასევე მენარმეებისათვის, კომერსანტებისათვის, რადგან მათ სჭირდებათ აქტიური კონტაქტი ფართო მასებთან, რაც უფრო მაღალრეიტინგულია არხი თუ გადაცემა მით უფრო ქმედითუნარიანია, მომგებიანია, რენტაბელურია რეკლამაც. თუმცა აქვე უნდა ავლნიშნოთ, რომ მაღალი რეიტინგი ყოველთვის არ ნიშნავს ხარისხს და პირიქით.

ამგვარად, მცირე სატელევიზიო ფორმებში შესაძლებელია გავაერთიანოთ: მუსიკალური კლიპი, სარეკლამო რგოლი და ფილმის ანონსი. მუსიკალური კლიპი თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე უფრო რთული გამომსახველობითი ნაზავია, ვიდრე სარეკლამო რგოლი, ჩანართი (ტიხარი), ფილმის ანონსი. ამჟამად კონკრეტულად განვიხილავ სამივე მათგანს.

სარეკლამო რგოლი თუ ფილმის ანონსი. თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე შესაძლებელია დაიყოს რამოდენიმე ტიპად. მაგალითად, სარეკლამო რგოლში გავაერთიანოთ: საარჩევნო რეკლამა (ანუ აგიტაციურ-პროპაგანდისტული რგოლი), “სამრეწველო რეკლამა” და ჩანართი (ტიხარი). თუ უფრო დავაკონკრეტებთ, შესაძლებელია თითოეული მათგანის დაყოფა ისევ რამოდენიმე შრედ და ა.შ.

ჩანართი (ტიხარი) — მისი გამოყენება ხშირად შეინიშნება ამ ბოლო პერიოდის ქართულ ტელეარხებზე. განსაკუთრებით, როგორც “რუსთავი-2”-ის, ასევე ტელეკომპანია “მზის” ეთერში, მაგრამ განსხვავებული ასპექტით.

ჩანართი “რუსთავი-2”-ზე აშკარად ემსახურება თვითრეკლამას, გარკვეულწილად არხის რეიტინგის შენარჩუნების, ანდა რეგულირების პროცესს. ამის დასტურად, შეიძლება გავიხსენოთ ტიხარი: “რუსთავი-2” – “პირველი სატელიტური არხი თანამგზავრზე”, ანდა “რუსთავი-2” – “გამარჯვებული ხალხის ტელევიზია” და ა.შ. პირველ შემთხვევაში ფრაზას ედება დედამინის ირგვლივ მოძრავი თანამგზავრის გამოსახულება, რაც ჩვენთვის ნათელს ხდის როგორც ამ არხის უდიდეს მნიშვნელობას ქართულ ტელეინდუსტრიაში, ასევე მისი გავრცელების არეალს.

მეორე შემთხვევაში, ზემოთ მოყვანილ ტექსტს ფონად ედება

“ვარდების რევოლუციის” ამსახველი კადრები. ანუ ქრონიკა, რაც თვითრეკლამაა და ხაზს უსვამს ამ ტელეკომპანიის როლს რევოლუციის მოვლენებში და მასების აქტიურობის საუკეთესო შედეგებს ერთგვარ პროპაგანდირებას უწევს. ამ მცირე ჩანართში (ტიხარი) იკითხება არხის ამბიციის და აქტიურად მუშაობს დევიზი: “ჩვენ რეალობის სარკე ვართ”, “ჩვენ ყოველთვის ვიცავთ და ვითვალისწინებთ ხალხის ინტერესებს” (ალბათ ამიტომ, ამ მოტივით კრიტიკულ მომენტში ტელეკომპანია დაცვას ხალხისაგან მოითხოვს ანუ “მე დავიცავ შენს ინტერესებს, შენ დაიცავი ჩემი”). ფაქტობრივად, “რუსთავი-2”-ზე განთავსებული ყველა ჩანართის შეჯამებისას, ნათელი ხდება ძირითადი მოტივი: “ჩვენ საზოგადოების ცხოვრებასა და ტელეინდუსტრიაში ყოველთვის პირველები ვნერგავთ სიახლეებს”.

ტელეკომპანია “მზე”-ზე განთავსებული ჩანართები უფრო ზოგადი მნიშვნელობის მატარებელია და ხშირად შთაბეჭდილება რჩება, რომ ჩანართი საეთერო დროის შესავსებად იქმნება, მათ არ შეიძლება მუსიკალური კლიპები ვუნოდოთ. უფრო ზუსტად თუ განვსაზღვრავთ, შესაძლოა მუსიკალური — განწყობა ვუნოდოთ. ძირითადად პოპულარული მუსიკალური მოტივია აღებული, რომელსაც ედება ცხოველთა სამყაროს ყოფის ამსახველი ვიზუალური რიგი და აქტუალური ხდება ფრაზა: “უნყინარი ყოფა მუსიკის თანხლებით”. რაც მსუბუქი ყოფის და განწყობის იმიტაციას იწვევს.

სარეკლამო საარჩევნო კლიპში მნიშვნელოვანი ხდება “მონტაჟური სიტყვა” ანუ სიტყვის მონტაჟური კვეთა. აქვე სიტყვას ემატება ფერი, როგორც აზრის გამწვავების პრიმიტიული მცდელობა. სიტყვაში ამობურცული ახალი სიტყვა, მაყურებელში ახალ, გადატანით მნიშვნელობას იძენს ანუ იქცევა ნიშან-კოდად. იძენს რამოდენიმე ახალ, უფრო კონკრეტულ და ამავდროულად ზოგად მნიშვნელობას. მაგალითად, შეიძლება მოვიყვანოთ იგივე, უკვე ყოფილი სამთავრობო ბლოკის სატელევიზიო რეკლამა (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სატელევიზიო რეკლამის ანალოგიურია პლაკატი, მასში გამოყენებულია “მონტაჟური სიტყვა”, ანუ სიტყვებით თამაშის პრინციპი). ოჯახი, პატარა ბიჭი ცალკეული ნაწილებისაგან ახლიდან “ამთლიანებს” საქართველოს რუქას. აქ მნიშვნელოვანია ბავშვის ფაქტორიც, როგორც უმანკო, უმნიშვნელო არსება და ამავდროულად, აქცენტია გაკეთებული ამ პარტიის

მიზანზე – მომავალი თაობისთვის ააშენოს, გაამთლიანოს საქართველო. სარეკლამო რგოლის “ფინალში” მოჩანს კადრის კუთხეში მთელ სიმაღლეზე გადაშლილი ერთიანს, კვეთავს დამარცვლილი სიტყვა “გავერთი-ანდეთ”. აქ მნიშვნელოვანია ორი ფაქტორი. ერთი მხრივ მაყურებელმა უნდა დაიმახსოვროს კონკრეტული ციფრი და მეორე — იგი უნდა გააიგივოს ქვეყნის გაერთიანების გარანტიან. ანუ ერთ გამოსახულებაში იკვეთება ორი მარტივი კოდი. ფაქტობრივად რეკლამა არაქმედითუნარიანი გამოდგა ანტირეკლამასთან დაპირისპირების გამო. ნიშან ერთიანის ქვეშ ანტირეკლამამ გააერთიანა “კორუმპირებული ელიტა”. უფრო შორს წავიდა “კმარა”-ს მიერ შექმნილი სარეკლამო კლიპი, როცა ეკრანზე გამოიტანა წარწერა - “კმარა ვარდნა”, რამოდენიმე წუთის შემდგომ კი “ვარდნას” ემატება ნითლად შეფერილი თავსართი და ბოლოსართი, რომლის შედეგადაც ვიღებთ წარწერას “კმარა შევარდნა-ძე”. მარტივ სიტყობრივ ფონზე მკვეთრი წარწერა და კუთხეში “განრისხებული მუშტის” გამოსახულება აქტიურად და ნათლად, თუ შეიძლება ითქვას, მარტივადაც ამყარებს კონტაქტს მაყურებელ-მასასთან. რეკლამა მუშაობს შემდეგი მიმართულებით, ერთის მხრივ ის საზოგადოებას მოუწოდებს აქტიური ქმედებისაკენ, რათა მან უარი ითქვას ქვეყანაში არსებულ მანკიერ მხარეებზე, იქნება ეს კორუფცია, სოციალური პრობლემები თუ სხვა. მეორე მხრივ ქმნის მტრის ხატს, ანუ კონკრეტულ სახეს აძლევს მას – შევარდნაძეში რეალურად განსხვავდება ყველა ის პრობლემა, რომელიც არსებობს ქვეყანაში. ვიღებთ “ბოროტების” კრებით, ამავე დროს კონკრეტულ სახეს. “კმარა”-ს სარეკლამო კამპანიის „სამუშაო“ საერთო, საინფორმაციო კოდის პროდუქტიულობა რეალურად, ნათლად გამოჩნდა “ვარდების რევოლუციის” სახით.

დასავლურ პრესაში თუ ზოგადად გადავხედავთ რეკლამისადმი მიძღვნილ სტატიებს, ვნახავთ, რომ ეროტიულობა, შავი იუმორი და გარკვეული ძალადობის ფორმები არის ის არსებითი და ძირითადი კომპონენტები, რომლებიც მკვეთრად განსაზღვრავენ რეკლამის პროდუქტიულობას, უფრო ზოგადად თუ ვიტყვით, საუბარია ზოგად ნიშნებზე, რომლებიც მეტად ზემოქმედებენ მაყურებელზე. ქართული პროდუქცია ფაქტობრივად მოკლებულია მსგავს ნიშნებს. მაგალითად, მაშინაც კი უარყოფილია ეროტიული ელემენტები, როცა ცდილობენ

გაასაღონ ქალის საცვლები (“სან-სეტის” რეკლამა).

არსებული რეკლამის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ რეალობაში უფრო მეტად მუშაობს შემდეგი კომპონენტები: ტრადიცია, კომფორტი, ზოგადი განწყობა, იუმორი. მაგალითად, სასმელების რეკლამირებისას აქცენტი კეთდება ამ დარგში არსებულ გამოცდილება-სა და ტრადიციებზე. ფაქტობრივად ქართულ “სამრეწველო სარეკლამო რგოლებში” აქტიურად მუშაობს რამოდენიმე ერთმანეთის მსგავსი, თუმცა, მაინც განსხვავებული ლოზუნგი: I — “წარსულის დიდების აჩრდილები — რეალური ადეკვატური მიღწევები”, II — “სიძველე, ტრადიცია განსაზღვრავს ხარისხს”.

სარეკლამო რგოლების პარალელურად, უკვე კარგა ხანია ქართული ტელევიზია აწარმოებს იმ ტიპის სარეკლამო რგოლებს, რომლებშიც ხდება არხზე წარმოდგენილი ფილმების ანონსირება. ზოგადად მათი აგების პრინციპი შემდეგია: “ფილმიდან ამოღებულია ტიტრი, მთავარი როლის შემსრულებლები, ყველაზე დრამატული ხერხები, რომლებიც დაკავშირებულია თავბრუდამხვევი მონტაჟით და შესაბამისი ტექსტით, დიქტორი ხოტბას ასხამს ამა თუ იმ ფილმს. ამგვარად, სარეკლამო ფილმი, ისევე როგორც ნებისმიერი რეკლამა გამოირჩევა სიმცირით, სისხარტით, სიმარტივით. ვინაიდან სარეკლამო ფილმი უნდა იყოს ნათელი და ადვილად გასაგები, თუ მას სურს მიაღწიოს ხალხის ფართო მასებამდე”(1)

ზოგადად ქართული ანონსები შესაძლებელია დაიყოს რამოდენიმე კატეგორიად. ამჟამად დავაკონკრეტებ და გამოვყოფ სამ ტიპს:

I — ზოგადი ფრაზებით შექმნილი ზოგადი განწყობა, რომლის პარალელურად ხდება ზოგადი ვიზუალური მასალის მონტაჟი, გამოსახულების მთავარი ღერძი იგება სიტყვიერი ფრაზის სტრუქტურიდან გამომდინარე.

II — ფილმიდან ამოკრეფილი ფრაზებით იგება ახალი მინი-ფილმი ანუ დიალოგები ამოკრეფილი ფრაზებით. მასში იხსნება ფილმის მოკლე შინაარსი, საერთო განწყობა. გარკვეულწილად რიტმი იგება ფილმის ძირითადი მუსიკალური ლაიტმოტივის გათვალისწინებით.

III — აგების პრინციპი იგივეა, როგორც მეორე შემთხვევაში, თუმცა ტექსტუალურ ნაწილში ჭარბობს პირობითი მაყურებლის დამოკიდებულება რეკლამირებული “პროდუქტისადმი”. აქ შესაძლებელია, გამოვ-

ლინდეს იუმორი, ზოგჯერ შავიც, ამოკრეფილია “ფრთიანი ფრაზები”, რომლებიც უკვე გახდა ან აქვს შანსი გახდეს პოპულარული, შემოდის ჟანრის შეგრძნება, გამოსახულებაში აქტიურდება წარწერა. მნიშვნელობა ეძლევა ანონსისტის დამოკიდებულებას, აღფრთოვანების გამოხატვას, რომელიც აიძულებს მას “რეკომენდაცია გაუწიოს” ამა თუ იმ ფილმს.

ფაქტობრივად, ეს სამივე ტიპის ანონსი მეტად გავცელებულ ფორმას მიეკუთვნება და ისინი ხშირად გვხვდებიან თითქმის ყველა ტელეკომპანიის ეთერში.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ა :

1. კარლო ინასარიძე. ტელეხედვა, მიუნხენი, 2000. გვ. 453



THE SHORT TELEVISION FORMS

The main goal of the work is to discuss the identity, specificity and special signs and characteristics of the short television forms.

The author unites the video, advertisements and news reel in the short television forms. The author isolates and characterizes special types and signs based on analysing national TV productions.

According to specificity video is more complex than advertisements. Symbols, rhythm and etc of video depend on musical motive. Advertisements can be different kinds: advertisements about election (propagandistic agitation type), industrial advertisement and announce. Each of them are divided into several parts. Film news-reel can be considered one of the most widespread form of Georgian TV. The Author describes three the most widespread types of advertisements.

რეცენზენტები:

გოგი გვახარია

ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი

თეო ხატიაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი

„პიროვნების კულტიდან“ „ოტტაველისკან“ – ქართული კინოს ჟანრული სისტემის თავისებურებანი

საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრებაში ახალი ეპოქის დადგომა ზუსტად არის დაფიქსირებული – ის უკავშირდება ნიკიტა ხრუშჩოვის ფართოდ ცნობილ მოხსენებას „პიროვნების კულტზე და მის შედეგებზე, რომელიც 1956 წლის 24 და 25 თებერვალს იქნა წაკითხული XX პარტიული ყრილობის დახურულ სხდომაზე.

მაგრამ მომავალ გარდატეხას საძირკველი კიდეც უფრო ადრე, 1953 წლის გაზაფხულზე ჩაეყარა, იმ დღეს, როცა მთელი კავშირი დიდი ბელადის გარდაცვალებას დასტიროდა. გავიდა წლები და აღმოჩნდა, რომ ტიროდა, გულწრფელად, ყოველ შემთხვევაში, არა მთელი ქვეყანა. მაგრამ ერთი რამ ყველას აერთიანებდა: ყველას უჭირდა იმის წარმოდგენა, რა იქნებოდა ხვალ, როგორ იცხოვრებდა ქვეყანა მის გარეშე, „ყველა ჩვენ გამარჯვებათა შთამაგონებლისა და ორგანიზატორის“ გარეშე.

მაგრამ დადგა ხვალ და აღმოჩნდა, რომ ცხოვრება შეიძლება. ცხოვრება გრძელდებოდა და ყოველ ახალ დღეს ახალი სიურპრიზები მოჰქონდა. ცხოვრება გრძელდებოდა კინემატოგრაფშიც. და არა მარტო გრძელდებოდა, არამედ შესამჩნევ გამოცოცხლებასაც განიცდიდა.

40-იანი წლების მეორე ნახევარში მცირერიცხოვანი, მაგრამ მსხვილი და მნიშვნელოვანი კინოხელოვნების ნაწარმოებების შექმნაზე ალებულმა კურსმა თვალნათლივ აჩვენა თავისი უნაყოფობა და უსუსურობა. პარტია იღებს გადაწყვეტილებას ფილმწარმოების გაზრდის შესახებ.

ყოველწლიურად იზრდება გამოშვებული ფილმების რაოდენობა, იცვლება მათი ხასიათიც. აღარ არის სტალინი, მაშასადამე მისი საყვარელი ჟანრიც – მონუმენტური ისტორიულ-ბიოგრაფიული ფილმიც ქრება კინოსტუდიების თემატური გეგმებიდან. მაგრამ ჯერჯერობით არ ჩანს გარკვეული და ნათელი დირექტივებიც. კინემატოგრაფის ხელმძღვანელობის უმაღლეს ეშელონებში ჯერ ვერ მოასწრეს გარკვეულიყვნენ ახალი ხელისუფლების გემოვნებაში, ჯერჯერობით ბუნდოვანია ნებადართულის ახალი საზღვრები.

მაგრამ შემოქმედებით მუშაკებში უკვე იწყება დუღილი. სიცოცხლეს უბრუნდება ტოტალიტარიზმის წლების განმავლობაში თითქმის სიკვდილის პირას მიყვანილი „შემოქმედებითი ძიება“.

რა თქმა უნდა, თავდაპირველად იყო სიფრთხილეც, უკანმოხედვაც, ახალი აზრები ყოველთვის ვერ თავსდებოდა ძველ ფორმებში და პირიქით, ახალი ფასადის მიღმა ხშირად გამოსჭვიოდა ძველი კონსტრუქცია. იბადებოდა კინემატოგრაფიული კენტავრები. ჯერ კიდევ ჭრის თვალს (განსაკუთრებით დღევანდელი გადასახედიდან) წინა წლების სტერეოტიპები და სქემები. მაგრამ რაც მთავარია, კინო გამოვიდა მკვდარი ზონიდან. პროცესი დაიძრა, და დაიძრა იდეოლოგიური „სიმართლიდან“ მხატვრული სიმართლის მიმართულებით.

სწორედ ამ დროს იქუხა სახელგანთქმულმა მოხსენებამ. ამიერიდან მმართველი აპარატი იღებს ახალ ორიენტირებს, შემოქმედებითი კადრებისათვის კი ეს ნიშნავდა თავისუფალი შემოქმედების საშუალების მიღებას, განთავისუფლებას მრავალწლიანი ბორკილებისაგან, რომელიც ედო გონებასა და ტალანტს.

მართალია, შემოქმედნი მალე მიხვდნენ, რომ ეს მხოლოდ ერთი ბორკილების მეორეთი შეცვლა იყო. გასაგები გახდა, რომ სტალინური ეპოქის სრული აკრძალვა სიმართლეზე ხრუშჩოვისეული ამორჩევითი სიმართლით შეიცვალა. მაგრამ მეორეს მხრივ – წყურვილით გათანგულისათვის წყლის ყლუპი თუ უშრეტი წყარო ერთნაირად ფასეულია: ორივე სიცოცხლეს უბრუნებს დაუძღურებულ სხეულს. გამოცოცხლებული შემოქმედებითი ენერგია კი ძნელად თუ ემორჩილება შეთავაზებულ ჩარჩოს.

რა ხდება ამ დროს საქართველოში:

ისტორიის ნებით რუსეთთან საერთო ბედით დაკავშირებული საქართველო იძულებული იყო მასთან ერთად განევლო პოლიტიკური თუ კულტურული ცხოვრების ყველა ეტაპი. თუმცა თუ პოლიტიკურ ცხოვრებაში სინქრონულობა გარდაუვალი და აბსოლუტური იყო, კულტურულმა სფერომ მაინც შესძლო გარკვეული ავტონომიურობის შენარჩუნება.

სტალინის გარდაცვალებამ ქართველი კინემატოგრაფისტებისაც შეაღო თავისუფლების კარი და ისინიც დაუყოვნებლივ შეუდგნენ ნაბოძები წილის ათვისებას. 1954 წლიდან იწყება ქართული კინოს

სწრაფი აღორძინება, თუმცა ეს სისწრაფე აქაც ძირითადად საწარმოო მხარეს ეხებოდა, შემოქმედებითი ფორმის აღდგენა გაცილებით ძნელი აღმოჩნდა.

უფროს თაობას გაუჭირდა ახალ რელსებზე გადასვლა. თუმცა შეინიშნება მკვეთრი შემობრუნება უკონფლიქტობიდან ცხოვრებისეული პრობლემებისაკენ, მაგრამ პრობლემების ძიებას ჯერ კიდევ სიფრთხილე ახლავს. ძირითადად მას ყოველდღიურობაში ეძიებენ, გადანყვეტაც ხშირად სწორხაზოვანი და ზედაპირულია. ქართულ კინოს აშკარად ესაჭიროება ახალგაზრდული ენერჯისა და შემართების ინექცია. და ახალგაზრდობამაც არ დააყოვნა. 1955 წელს ე.გაბაშვილის მოთხრობის „მაგდანას ლურჯას“ ეკრანიზაციით (რეჟ. თ.აბულაძე და რ.ჩხეიძე) იწყება ქართული კინოს ისტორიის ახალი ეტაპი.

ამ პერიოდის ჟანრული პრიორიტეტების განხილვისათვის ალბათ უნდა გადავხედოთ აქამდე არსებულ ჟანრულ სისტემასაც.

ომისშემდგომ ათწლეულში („მაგდანას ლურჯამდე“) გადაღებულია სულ ათი ფილმი. ფილმების ეს რიცხვი მეტად მცირეა ჟანრულ სისტემებზე სასაუბროდ, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული კინემატოგრაფი დიდი საბჭოთა კინემატოგრაფის „ორგანულ“ ნაწილს წარმოადგენდა, ვნახავთ, რომ ერთეული ფილმებითაც სრულად არის წარმოდგენილი ამ წლების პრიორიტეტული ჟანრების სპექტრი – ისტორიულ-რევოლუციური, ისტორიულ-ბიოგრაფიული, მუსიკალური კომედია, საკოლმეურნეო და საწარმოო ფილმები (კინომოთხრობად წარდგენილი „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ ფაქტიურად საწარმოო ფილმია, შერბილებული ლირიკული ისტორიებით).

მაგრამ არის თავისებურებანიც. ამ ეპოქის ყველაზე პრესტიჟული და ყველაზე მნიშვნელოვნად მიჩნეული ისტორიულ-ბიოგრაფიული ჟანრის ფილმების მთავარ გმირებად ქართული კინო ირჩევს არა ცნობილ მხედართმთავრებს, პოლიტიკურ ფიგურებს ან რევოლუციონერებს, არამედ დიდ ქართველ პოეტებს. მართალია, დანარჩენში კინოსურათები მისდევს ჟანრულ კანონებს (განსაკუთრებით „დავით გურამიშვილი“), მაგრამ უკვე არჩევანიც მეტყველია.

მეორეს მხრივ, ეპოქამ თავისი დალი დაასვა ქართული კინოსათვის ტრადიციულად საყვარელ და წარმატებულ ჟანრსაც. მართალია, თუ პროცენტული მაჩვენებლებით ვიმსჯელებთ (ათიდან სამი), კომედიას

წამყვანი ადგილი უკავია პროდუქციის ასეთი სიმწირის დროსაც, მაგრამ რამდენად არის ისინი კომედიები? „ქეთო და კოტეს“ „გაუმართლა“, რომ მოქმედება წარსულ დროში მიმდინარეობს – ეს ავტორებს გარკვეულ შემოქმედებით თავისუფლებას უტოვებდა (რომ აღარაფერი ვთქვათ კარგ დრამატურგიულ მასალაზე).

რაც შეეხება დღევანდებლობაზე შექმნილ კომედიებს, კომიზმისათვის ტაბუირებულ პერსონაჟთა და სიტუაციათა რიცავი იმდენად ყოვლისმომცველი იყო, რომ ავტორებს ხელში თითქმის აღარაფერი რჩებათ. მართალია, „ჭრიჭინაში“ ახალგაზრდა ქალის თავქარიანი ხასიათის საფუძველზე და ტრადიციული კომედიური ხერხების გამოყენებით ავტორები ასე თუ ისე მაინც ახერხებენ კომიკური ეფექტის მიღწევას. თუმცა ფინალში დაცინვის ობიექტი „ქრება“ – საბჭოთა კინოსთვის აუცილებელი გამოსწორების გამო; რაც შეეხება „ბედნიერ შეხვედრას“, აქ საერთოდ ძნელი გასაგებია მისი კომედიისადმი მიკუთვნების პრინციპი, რადგან მასში გარდა ცალკეული კომედიური, როგორც წესი, მეორე პლანის შტრიხებისა – რომლებიც თავისუფლად შეიძლება არსებობდეს ტრაგედიის, დრამის თუ სხვა ჟანრის ჩარჩოებში – მასში არაფერია კომედიური – არც კონფლიქტი, არც პერიპეტეიები, არც გმირები, არც სამყაროს ხედვა.

50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, როგორც უკვე აღვნიშნე, პოლიტიკური სიტუაციის ცვლასთან ერთად მკვეთრად იცვლება კინემატოგრაფიული სიტუაციაც. კინოპროდუქციის რიცხოვნობის ზრდის კვალდაკვალ თავს იჩენს თვისებრივი ცვლილებებიც: ფართოვდება ძიებათა ფრონტი; ძიება მიდის ახალი იდეების, თემების, პრობლემების, გმირების, გამომსახველობითი საშუალებების სფეროში. სპექტრის გამრავალფეროვნება ნაკლებად შეეხო ქართული კინოს ჟანრულ სისტემას, მაგრამ თვისებრივი ცვლილებები აქაც უდავოდ შეიმჩნევა.

უპირველეს ყოვლისა თვალთახედვის არედან იკარგება ისტორიულ-რევოლუციური და ისტორიულ-ბიოგრაფიული ფილმები. წამყვან ადგილს კინომოთხრობა იკავებს. ფილმოგრაფიის ერთი გადახედვითაც აშკარად თვალშისაცემია, რომ თითქმის ყოველი მეორე ფილმი კინომოთხრობის ჟანრით არის სახელდებული.

საერთოდ კინომოთხრობა, ისევე როგორც კინორომანი, ჟანრულ სისტემათა სრულყოფილებიანი წევრია და არ ითხოვს არსებობის

უფლების დამტკიცებას, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი და ზოგიერთი პერიოდი მას ეჭვის თვალთ უყურებს მისი აშკარად ლიტერატურული წარმომავლობის გამო. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ის არნახულ აქტუალიზაციას განიცდის მთელ მსოფლიოში, უაღრესად მოდური ჟანრი ხდება არა მარტო ქართულ, არამედ მთლიანად საბჭოთა კინოშიც. როგორც მოდის ფართოდ გავრცელების დროს ხდება ხოლმე, კინომოთხრობის სახელით ინათლება ბევრი ფილმი, რომელიც მოდური ტალღის გადავლის შემდეგ თვალნათლივ ავლენს სრულიად სხვა ჟანრულ ბუნებას.

ამგვარი მოდის გავრცელება სულაც არ ყოფილა ერთი ან რამოდენიმე პიროვნების ჭირვეული ფანტაზიის ნაყოფი და მას რეალური საფუძველი ჰქონდა.

დირექტივებით ხელ-ფეხდაბორკილი საბჭოთა კინემატოგრაფი ასლებს ამზადებდა ცხოვრებისეული ხატებისგან, რომლებიც რეალობაში არ არსებობდა. მას ალბათ არანაკლებ შეეფერებოდა „ოცნებათა ფაბრიკის“ ეპითეტი, ვიდრე ჰოლივუდს, თუმცა ამ შემთხვევაში უფრო ზუსტი ალბათ მაინც „იდეათა ფაბრიკა“ იქნებოდა.

ხელოვნება კი, როგორც ცნობილია, ქანქარის პრინციპით ვითარდება. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ პირველი შესაძლებლობისთანავე მოხდა მკვეთრი შემობრუნება ფიზიკური რეალობისკენ. გრძნობად სამყაროს ფართო კარი გაეღო ეკრანზე. ანალოგიური მოძრაობაა ევროპაში „თეთრი ტელეფონების“ კინოდან იტალიური ნეორეალიზმისაკენ, „მამების“ კომერციული, დაშტამპული კინოდან ფრანგული „ახალი ტალღისკენ“.

სწორედ ამ პირობებში გამოდის პირველ პლანზე კინომოთხრობა, ჟანრი, რომლის მამოძრავებელი ძალაა არა კონფლიქტი (დრამისაგან განსხვავებით), არამედ თხრობა, რომელშიც ფაბულა და სიუჟეტი არ ემთხვევა ერთმანეთს, რომელშიც ხშირად ძირითად მოქმედებას გადაფარავს მეორეხარისხოვანი სიუჟეტური ხაზები, მთავარ გმირზე არანაკლებ საინტერესო ხდებიან ეპიზოდური პერსონაჟები, თავისთავად მნიშვნელობას იძენს ფონი, გარემო, ატმოსფერო.

კინომოთხრობის ჟანრი მოხერხებული საფარია მაშინაც, როცა სხვა ჟანრის ნიშნები არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი ან ჭირს დომინანტურის გამოყოფა. ამასთან დაკავშირებით მეტად საინტერესოა მ.იამპოლსკის მოსაზრებები ჟანრის შესახებ:

„სისტემაში გაბატონებული კინემატოგრაფიული ინსტიტუცია ინტუიციურად შედარებით იოლად იყოფა ჟანრებად: კომედია, ვესტერნი, თრილერი, მუზიკლი, დეტექტივი, მელოდრამა, ფანტასტიკური ფილმი, საშინელებათა ფილმი, ფსიქოლოგიური დრამა და ა.შ. მაგრამ ჟანრთა ეს ერთობლიობაც არაერთგვაროვანია. მასში გამოიყოფა ფილმების დიდი მასივი, რომელიც მეტისმეტად ძნელად ემორჩილება ჟანრულ დეფინიციას. ფილმების ეს ტიპი ჩვენ აღვნიშნეთ საეჭვო განსაზღვრებით „ფსიქოლოგიური დრამა“. ამ ტიპის ფილმების ჟანრული განსაზღვრის ყველა მცდელობა ნარუმატებელი აღმოჩნდა. გაურკვეველ მასივს, რომელიც თავის თავში აერთიანებს თითქმის მთელ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ კინემატოგრაფს, მე განვსაზღვრავდი ტერმინით „რეალისტური ფილმი“. საქმე იმაშია, რომ სწორედ ამ მასივის შიგნით ყველაზე აქტიურად ფუნქციონირებს სოციალური და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობის კოდები. სხვა ჟანრების ფონზე „რეალისტური ფილმი“ რეალობის უფრო მეტად დამაჯერებელ ასახვად მოჩანს ჩვენთვის ყველაზე ჩვეულ ფორმებში... „რეალისტურ ფილმში“ მიღებული პირობითობის სისტემას მნიშვნელოვანი თავისებურება გააჩნია. მაყურებელთა მასის უმეტესობაში ეს პირობითობა არ აღიქმება ასეთად, არამედ როგორც რეალობის ყველაზე ადეკვატურ ასლად.

„სამაგიეროდ ამ დამაჯერებელ-რეალისტური ფილმის ფონზე სხვა დანარჩენი ჟანრები ავლენენ თავის პირობითობას... „რეალისტური ფილმი“ გვევლინება დამაჯერებლობის ნორმების, რეალობის „ადეკვატური“ ასახვის ნორმების მცველად.“ (1)

ვფიქრობ, შეიძლება კამათი იმის თაობაზე, რომ ეს ჟანრულად განუსაზღვრელი მასივი მხოლოდ და მხოლოდ „ფსიქოლოგიური დრამის“ ნიშნით გვევლინება, მაგრამ ამ ტიპის ფილმებს რომ მართლაც კინოპროდუქციის ლომის წილი უკავია, ეს უდავოა. როგორც სამუშაო ტერმინი, მეტად მოსახერხებლად და საგნის არსთან მიახლოებულად მეჩვენება ტერმინიც „რეალისტური ფილმი“.

60-იან წლებში სწორედ „კინომოთხრობა“ ასრულებს იამპოლსკისეული „რეალისტური ფილმის“ ფუნქციას ე.ი. გვევლინება დამაჯერებლობის ნორმების, რეალობის ადეკვატური სურათის სრულყოფილებიან წარმომადგენლად ჟანრული კინოს პირობითობის საპირისპიროდ. ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე უკვე კანონზომიერად აღიქმება, რომ

კინომოთხრობაა „ჩვენი ეზო“, „საბუდარელი ჭაბუკი“, „ორი ოჯახი“, „ნინო“, „განაჩენი“, „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, „კეთილი ადამიანები“, „თეთრი ქარავანი“ და ა.შ.

სხვა საკითხია, რომ ყოველ ეპოქას, და არა მარტო ეპოქას, შეიძლება ითქვას, ყოველ ქვეყანასაც რეალიზმის თავისი კრიტერიუმები გააჩნია და ის, რაც თანამედროვეთათვის რეალიზმთან მაქსიმალური მიახლოებაა, დროთა განმავლობაში ხშირად მკვეთრად გამოხატულ პირობითობად წარმოგვიდგება. უფრო კონკრეტულად, „კინომოთხრობის“ მასივიდან ბევრი კინოსურათი დღეს თავისუფლად შეიძლება მივაკუთვნოთ დრამას, უმეტესობაში კი მელოდრამას კარგად ნაცნობი სქემები ან სტილური მახასიათებლები გამოსჭვივის.

საერთოდ, 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მთელ საბჭოთა კინოში შეინიშნება მელოდრამატული ტენდენციების მკვეთრი გაძლიერება. ეს გასაგებიც იყო. დიადი იდეებით შეპყრობილი დიდი პიროვნებების შემდეგ, რომლებისთვისაც თითქოს არ არსებობდა პირადი, კერძო ცხოვრება, ან თუ არსებობდა, საზოგადო ყოველთვის დომინირებდა მასზე, ეკრანი ჩვეულებრივი ადამიანების ყოველდღიური ყოფისკენ, ადამიანური გრძნობებისკენ შემობრუნდა. ხანგრძლივი წლების შემდეგ კინემატოგრაფი ხარბად დაეწაფა გრძნობათა სუბიექტურ, ღია, ხშირად გადაჭარბებული ლირიზმით გამოხატვის შესაძლებლობას. ამის საშუალებას კი ყველაზე კარგად მელოდრამა იძლეოდა.

მაგრამ საბჭოთა კინემატოგრაფის ჩამოყალიბების ადრეული ეტაპებიდანვე ტრადიციად იქცა მელოდრამისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება. როგორც ოფიციალური, ისე კრიტიკა და რეჟისურაც ათვალისწინებით უყურებდა ამ ჟანრს, ესირცხვილებოდა მისი, როგორც ბურჟუაზიული გადმონაშთის, ამიტომ იშვიათად თუ აფიქსირებდა. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ საბჭოთა მელოდრამამ არსებობა შეწყვიტა. არსებულ გარემოებათა ზეგავლენით მან გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა და ფარულ ფორმებში გადავიდა.

50-იანი წლების მეორე ნახევარში — 60-იანი წლების დასაწყისში მელოდრამა „კინომოთხრობას“ აფარებს თავს.

მაგალითისთვის თუ განვიხილავთ „ნინოს“ სიუჟეტურ ქარგას, სახეზეა მელოდრამისათვის დამახასიათებელი ტიპიური ნიშნები და მოტივები: ცხოვრებისეული მოვლენების გამარტივებული ტრაქტირება,

მკვეთრად გამიჯნული შავი და თეთრი; გმირები: პატიოსანი, სიკეთისა და ერთგულების განსახიერება. ექიმი ნინო, ასეთივე სულისკვეთებით აღზრდილი მისი შვილები, ერთის მხრივ და მეორეს მხრივ, თავქარიანი, განებივრებული მომღერალი ეთერი თავისი უქნარა, ხელმრუდი ვაჟით; მათ შორის მოჭოჭმანე მამაკაცი – ერთის ქმარი, მეორის საყვარელი. მელოდრამისათვის ტიპიური უდანაშაულო ტანჯვის და უსამართლო ბრალდების მოტივი, სიკეთის საბოლოო გამარჯვება და ააცვალგება ფინალში, და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია მელოდრამისათვის, ფილმი მაყურებელს არ უტოვებს არჩევანის, ფიქრის, შეფასების შესაძლებლობას. მისი დეკლარაციული ხასიათები, ერთმნიშვნელოვანი და ღიად გამოხატული განცდები მხოლოდ თანაგრძნობაზე „მუშაობს“.

იგივე შეიძლება ითქვას ფილმზე „ორი ოჯახი“: გამარტივებულ, გრძნობად სქემაზე დაყვანილი ცხოვრებისეული მრავალმნიშვნელოვნება და როგორც საჯილდაო ქვა, რომელთან ჭიდილშიც ხასიათები ერთ ან მეორე პოლუსზე განლაგდებიან – ყველაზე მძაფრი, ეფექტური და ნაცადი საშუალება – ბავშვი.

ეს ის შემთხვევებია, როცა მელოდრამა აშკარად და დაუფარავად ავლენს თავის ბუნებას. მაგრამ ამ პერიოდის ფილმებში საკმაოდ ბევრი მოიძებნება ისეთიც, სადაც მელოდრამატული ხაზი შეუღლებულია სხვა, ავტორთა აზრით უფრო აქტუალურ პრობლემებთან ფილმის სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ამალგების მიზნით ან პირიქით, საჭირობოტო საკითხის მაყურებელთან ემოციურად მიტანის მოთხოვნის გამო (გააჩნია, რა კუთხით შევხედავთ).

მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ 1956 წელს გადაღებული კინოსურათი „ჩრდილი გზაზე“. აქ ორი სიუჟეტური ხაზია: ერთი – ტრადიციული სასიყვარულო; მომხიბვლელი მასწავლებელი ქალი და მისი გულის დაპყრობისათვის მოპაექრე ორი ახალგაზრდა: კარგი – მშრომელი მწყემსი, და ცუდი – რაიონის აღმასკომის თავმჯდომარის პატივმოყვარე მოადგილე. როგორც ტიპიურ მელოდრამას შეეფერება, ბოროტი დგება ორთა სიყვარულს შორის, ქალის გული უფრო ეფექტური ბოროტი ძალისაკენ იხრება და მოტყუებული რჩება. მაგრამ კარგი რისი კარგი იქნებოდა, თუ ასე ადვილად დათმობდა სიყვარულს – იგი მისი ერთგული რჩება, მისი კეთილდღეობისათვის იღწვის და ფილმის ფინალი გამრთელებული სიყვარულის იმედისმომცემ ნიშანს აძლევს მაყურებელს.

მეორე სიუჟეტურ ხაზს შეიძლება „სანარმოო“ ვუნოდოთ. კარი-ერის მაძიებელი თავმჯდომარის მოადგილე თავის გამოჩენის მიზნით (ანუ გეგმის გადაჭარბებით შესრულებისათვის) საერთო საქმისათვის საზიანო გადანყვეტილებას იღებს, მაგრამ, როგორც მოსალოდნელია, მარცხდება და ქების ნაცვლად კიცხვას იმსახურებს.

ფილმში მელოდრამატული და დრამატული (საბჭოთა „სანარმოო“ და „საკოლმეურნეო“ ფილმების უმეტესობა ხომ ფაქტიურად სოციალური დრამის სპეციფიკური, საბჭოთა სახეცვლილებაა) ერთმანეთს არის გადაჯაჭვული; ერთიც და მეორეც ანტაგონისტების ხასიათს წარმოაჩენს, ხაზს უსვამს ერთის დადებით, მეორის – უარყოფით მხარეებს. მხოლოდ რომელი რომელს ემსახურება, რომელია ნამყვანი, რომელი – დაქვემდებარებული, ამის განსაზღვრა მთლიანად დროის კონიუნქტურასა და მკვლევარის ჟანრის გრძნობაზეა დამოკიდებული. თავის დროზე დრამა არჩიეს, მე კი ვთვლი, რომ ფილმი უფრო მელოდრამაა, სადაც კონფლიქტი მწყემსების კოლექტივთან უფრო ფუნქციონალურ როლს ასრულებს: ერთის მხრივ, ლევანის ხასიათის გასამუქებლად და მეორეს მხრივ, კინოსურათისათვის თანადროულობის ელფერის მისანიჭებლად, რაც არსებულ ვითარებაში სამაყურებლო წარმატებაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო. მელოდრამას სასარგებლოდ მეტყველებს სახელწოდებაც – „ჩრდილი გზაზე“.

ზემოთმოყვანილ მაგალითებში მელოდრამა ძირითადად მოიძიება სიუჟეტური ქარგის მიხედვით, მელოდრამისათვის ტიპიური ხასიათების განლაგებით და სამყაროს აღქმით. მაგრამ ფილმის ჟანრის მხოლოდ ამ ასპექტით კვლევამ საკმაოდ სახიფათო გზაზე შეიძლება დაგვაყენოს, რადგან არსებობს ჟანრთან სისხლხორცეულად დაკავშირებული ისეთი კატეგორიაც, როგორიცაა სტილი.

არის ჟანრები, რომლებიც თავის თავში უკვე მოიცავს აშკარად გამოკვეთილ სტილურ თავისებურებებს (მაგალითად, მუზიკლი), მაგრამ არის ჟანრები, რომლებიც სტილური თვალსაზრისით გაცილებით ნეიტრალურნი არიან და სხვადასხვა სტილური ტენდენციებისკენ ორიენტირების საშუალებას იძლევიან. და მაინც თავისი არსებობის ისტორიის მანძილზე ზოგადად, და კონკრეტულად ფუნქციონირების არსებულ არეალში თითოეული ჟანრი აყალიბებს მისთვის დამახასიათებელ ჟანრულ-სტილურ კანონს.

ამ კანონის ფარგლებში მათი ურთიერთობა ეს არის ტიპიურისა და ინდივიდუალურის, ჩამოყალიბებულის და ცვალებადის ურთიერთობა. ჟანრი განსაზღვრავს სტილის საზღვრებს და სტაბილურობის ფაქტორად გვევლინება, სტილი საშუალებას აძლევს მაყურებელს დატკბეს „ნაცნობში უცნობის“ აღმოჩენის პროცესით.

მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ავტორის შემოქმედებითი ბუნება, ინდივიდუალური სტილი (მიზანდასახულად თუ უნებლიედ, სცილდება ჩამოყალიბებულ სტილურ-ჟანრულ კანონს და მასთან წინააღმდეგობაში მოდის. როდესაც ირღვევა ჟანრის კანონები, უფრო ხშირად ვსაუბრობთ თვისებრივად ახალ ჟანრში გადასვლაზე (კარგ შემთხვევაში) ან შემოქმედებით მარცხზე; როცა სტილი არღვევს ჟანრით შემოსაზღვრულ ემოციურ ზონას, მკვლევარის წინაშე დიდი კითხვის ნიშანი ისმება და იწყება კონკრეტული, ამ ფილმისთვის ინდივიდუალური ჟანრის ძიების გზა.

„ოტტეპელის“ პირველი წლების ფილმებიდან ჟანრთან ამგვარი კამათის შესანიშნავი მაგალითია თ. აბულაძის „სხვისი შვილები“.

ცნობილია, რომ ფილმი საგაზეთო ნარკვევის საფუძველზე დაიბადა. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს რუსუდან თიკანაძე, მასალა სხვადასხვა ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლეოდა: „მასში შეიძლება სოციალური დრამის მარცვალის დანახვა... ეს ნარკვევი შეიძლება სასტიკი მელოდრამას საფუძველიც გამხდარიყო: ახალგაზრდა გოგონას იმედგაცრუების ისტორია, ნათელი იმედების მსხვრევა და ბოლოს სულიერი სიმშვიდის მოპოვება სწორედგაგებული აღსრულებული მოვალეობის გრძნობაში“. (2)

რეჟისორმა უარყო როგორც ერთი, ისე მეორე შესაძლებლობა და ჯვარედინ ცეცხლქვეშ მოექცა. ერთის მხრივ, დრამა არ შედგა – თანამედროვენი ფილმს უსაყვედურებენ კამერულობას, ხასიათების ფსიქოლოგიურ დაუსაბუთებულობას, სოციალური ფონის უგულვებლყოფას, გმირების სოციალური სტატუსის გაურკვევლობას, საზოგადოებისაგან გარიყვას.

აქ კვლავ იკვეთება საბჭოთა კრიტიკისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია, თვალი აარიდოს მელოდრამის ჟანრულ ნიშნებს. ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლები ხომ სწორედ მელოდრამას ტიპიური ნიშნებია.

მაგრამ მაყურებელმაც ვერ აღიქვა ფილმი მელოდრამად, რადგან ავტორები თავისი შემოქმედებითი მანერით ეკამათებიან მას. უპირველეს ყოვლისა, ისინი კატეგორიულად წინააღმდეგნი არიან ერთი ფერის საღებავით დახატონ თავისი გმირები, განაჩენი გამოუტანონ მათ (პირველ რიგში ეს ეხება დათას და არანაკლებ თეოსაც – მელოდრამას ტიპიურ პერსონაჟს – საბედისწერო იდუმალ ქალბატონს).

დათა იმსახურებს გაკიცხვას, მაგრამ ფილმის ავტორებისათვის უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მისი გაგებაც შესაძლებელი იყოს. ისინი გვერდს უვლიან მელოდრამატული ვნებების გაჩაღების მეორე საშუალებაც – მაყურებელთა მთელი რისხვა გადაიტანონ თეოზე, როგორც ყველა უბედურების წყაროზე. თეო მხოლოდ გაიელვებს ფილმში, მისი სახე ფუნქციონალურის დონეზე რჩება – დათას იდუმალი სიყვარული. რამდენიმე შტრიხით შექმნილი ხატის მიღმა თითოეულს თავისი სამყაროს წარმოდგენის თავისუფლება ეძლევა.

ფილმი ჟანრს ეკამათება მსახიობთა თამაშის მანერითაც. ვერსად დავიჭერთ გრძნობათა ხაზგასმულ გამოხატვას (მელოდრამის ერთ-ერთი მთავარი იარაღი). ავტორები უპირატესობას აძლევენ უსიტყვო მზერას, წამიერ გამოხედვას, ცოცხალ რეაქციას, არა ხმამაღალ გამოთქმულ, არამედ ნაგულისხმებ ემოციას. ამას დამატებული ლევან პაატაშვილის პოეტური კამერა, მეტყველი პორტრეტები, შუქ-ჩრდილების თამაში... და ფილმი გამოდის რეფლექტორული ემოციების განზომილებიდან.

მელოდრამისათვის არაკმარისად მძაფრი გრძნობები, დრამისათვის არასაკმარისად მწვავე კონფლიქტი, მისი სოციალური თუ ფსიქოლოგიური მოტივირება. მაშ, რა ჟანრი მივიღეთ? გამორიცხვის მეთოდის გამოყენებით იძულებული ვხდებით დავკმაყოფილდეთ კინომოთხრობის ან პოეტური კინომოთხრობის ჟანრით, ან ვაღიაროთ, რომ საქმე გვაქვს ე.წ. „საავტორო ფილმთან“, რომელიც არ აზროვნებს ჟანრული კანონებით და მაყურებლისგან თანაშემოქმედებას უფრო მოითხოვს, ვიდრე წმინდა ემოციურ განმუხტვას.

არსებობს კიდევ ერთი შესაძლებლობა. დავუშვათ, რომ მელოდრამაც არ არის ერთგვაროვანი წარმონაქმნი. მის ჩარჩოებში თავსდება სხვადასხვა ქვეჟანრები, რომელთა კლასიფიკაციაც შორს წაგვიყვანს, მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ მელოდრამა „ელვირა მადიგანიც“, უკვდავი „კასაბლანკაც“, „რომაული არდადაგები“ და კიდევ მრავალი სხვა კინოსურათიც, რომლისაც სულაც არ ერცხვინება ხელოვნებას.

ჟანრთან რთული დამოკიდებულების მიხედვით „სხვისი შვილები“ ქართულ კინოში სულაც არ წარმოადგენს გამონაკლისს. ეს მით უფრო თვალსაჩინო ხდება, რაც უფრო ძალაში შედის „ოტტეპელი“.

კინოხელოვნებას აღარ აკმაყოფილებს ფიზიკური რელობის მხოლოდ ჭვრეტა, ცხოვრების მდინარების მხოლოდ დაფიქსირება და დასკვნების გამოტანა. მას უკვე პრობლემების არსში წვდომა სწყურია, წამოჭრილი კითხვების კვლევა აინტერესებს და არა ერთმნიშვნელოვანი პასუხების მონოდება. ცხოვრებისეული პროცესების არსი კი ყველაზე მკვეთრად დრამატულ მომენტებში წარმოჩინდება, წინააღმდეგობათა კონფლიქტური დაპირისპირების მომენტში. სწორედ ამიტომ გამოდის დრამა ამ მომენტში „კინომოთხრობის“ საფარიდან, წამყვან ადგილს იკავებს და თავად ხდება ერთგვარი „საფარი“ სხვა ჟანრული წარმონაქმნებისათვის. თანდათან დრამა იჭერს სინამდვილის სინამდვილისავე ფორმებში ასახვის ფლაგმანის ადგილს.

შეგვიძლია შევაჯამოთ შედეგები:

მოცემულ ათწლეულში ქართული კინოს ჟანრული სისტემა შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: 60-იანი წლების დასაწყისში გაბატონებულ და ოფიციალურად აღიარებულ ჟანრად კინომოთხრობა გვევლინა. ეს არის ის ჟანრი, რომლის ფარგლებში საბჭოთა, და მათ შორის ქართული კინოც წარმატებით ახორციელებს ფიზიკური რეალობის დაფიქსირებას. ამავე დროს არაოფიციალურად, მაგრამ ფაქტიურად მეტად მძლავრად არის წარმოდგენილი მელოდრამატული ტენდენციები. იგი გვეძლევა არა მხოლოდ წმინდა მელოდრამის ჟანრის ნაწარმოებების ფორმით, არამედ ხშირად გვხვდება სრულიად სხვა ჟანრის ფილმებშიც ცალკეული სიუჟეტური ხაზების, პერსონაჟების, შესრულების თუ აზროვნების სტილის სახით.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. Михаил Ямпольский. Тезисы к проблеме жанров - ж. «Киноведческие записки», № 11, 1991, с.61-67
2. Русудан Тиканадзе. Грузинское кино... проблемы, искания, Тб., 1978, с.87.

FROM "CULT OF PERSONALITY" TO "OTTEPEL" - FEATURES OF GENRE SYSTEM OF THE GEORGIAN CINEMA

This article explores the influence of political line alteration on the Georgian cinema and, in particular, on his system of genres.

The review of an actual material demonstrates that during the end 50 - the beginnings 60, the film-story becomes the basic and officially recognized genre, instead of Stalin's favorite genre of the historic-biographic film. By means of this genre the Georgian cinematographers successfully carry out fixation of reality which was earlier forbidden to them.

It is a genre, in which conflict is not the motivating force (unlike drama), but a narration, in which the history and a plot do not coincide; in which minor subject lines frequently become more significant than main ones; and the characters of the second plan (side-tracks) seem more interesting than the leading role; in which the background, environment, atmosphere acquire special significance.

During this period the film-story carries out function of "realistic film", in other words it is the representative of norms of credibility instead of conventionality of genre cinema. However, a wide range of genre versions is represented under its cover.

At the same time melodramatic tendencies are powerfully represented informally, but actually. They stand for not only as a pure genre, but also they are frequently present in films of other genre as parallel plots, characters of the sidetracks or style of actor's execution.

რეცენზენტები: ირინე კუჭუხიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი

მაია ლევანიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.



ხელოვანი, გმირი, დრო საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში

მთავარი ხაზი, რომელიც 80-იანი წლების ახალგაზრდების შემოქმედებას თან სდევდა და რაც მათ სხვა თაობის რეჟისორებისაგან განასხვავებდათ. გმირი იყო გმირი, რომელიც სინამდვილეს გაურბოდა და სოროში იმალებოდა, მაშინ ეს გმირობის ტოლფასი იყო. არსებულ სინამდვილეს ხელოვანი და “გმირი” ვერ ეგუებოდა. ყალბი გარემოს, ყალბი ურთიერთობების ფონზე ის გარიყურლი იყო, მისი პროტესტი უმეტეს შემთხვევაში ჩუმი და არა აგრესიული. ის ყველაფერს თავის თავში მალავდა, დიალოგს გაურბოდა, ხშირად გამოსავალს სმასა და ნარკოტიკებში ხედავდა. 80-იანელთა “გმირი” უაზროდ დაეხეტებოდა თბილისის ქუჩებში, ის საზოგადოებისთვის ზედმეტი, არასასურველი პიროვნება გახდა. 90-იან წლებში მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა, თუ ჩვენი საზოგადოება, ცხოვრება მეტ-ნაკლებად მდორედ, უინტერესოდ ვითარდებოდა, თუკი წლების განმავლობაში, ჩვენ სხვისი იდეების, თავსმოხვეული ცხოვრების მოდელის მონები ვიყავით, ახლა საქართველო უკვე დემოკრატიული ქვეყანა გახდა, კომუნისტური რეჟიმი დაემხო, ჩვენ განვთავისუფლდით, სამოცდაათწლიან მონობას წერტილი დაესვა. შეიცვალა საზოგადოება, შესაბამისად უნდა შეცვლილიყო ხელოვანი და “გმირი” ეკრანზე. ცხოვრება საოცარი ტემპით მიედინება, მოვლენა — მოვლენას ცვლის. ჩვენმა ქვეყანამ დაკარგა აფხაზეთი, ოსეთი, გადავიტანეთ სამოქალაქო ომი. ხელოვანი და მით უფრო “გმირი” სოროში ველარ იჯდება, ეს უკვე გმირობა აღარ არის, ასეთ საქციელს გამართლება არა აქვს. დროა გამოვიღვიძოთ, მოვლენები დავინახოთ და შევაფასოთ. მეტ-ნაკლებად, რა თქმა უნდა ქართული კინემატოგრაფი ცდილობს არ ჩამორჩეს დროს და ეპოქას, მაგრამ სამწუხაროდ ჯერ ვერ გვთავაზობს ახალ “გმირს”. სულ ახლახან შესდგარეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის “ნუცას სკოლის” პრემიერა. მერაბ კოკოჩაშვილი 60-იან წლებში მოვიდა ქართულ კინემატოგრაფში, “დიდი მწვანე ველი” ქართული კინოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. 60-იან წლებში ფილმის გარშემო ბევრს კამათობდნენ,

ეს კამათი, ფილმით აღფრთოვანება დღემდე არ შენელებულა. ფილმის გმირი უჩვეულო და მიუღებელი იყო იმ წლებისათვის, რეჟისორმა და მსახიობმა - დოდო აბაშიძემ შექმნეს დაუვინყარი სახე ქართველი კაცის, რომელიც გაუღენთილია მინის, კუთხის, სამშობლოს სიყვარულით. მას ყველაფერი წრფელი, ბავშვური გულით უყვარს, მისი სიყვარული მთასავით დიდია და ღრმა. მას ზედაპირული ურთიერთობები არ შეუძლია. იგი თავისი რწმენის, მსოფლმხედველობის ერთგულია. მისთვის არ არსებობს სხვა სიმართლე, სხვა სამყარო, იგი მყარად დგას მინაზე და გრძნობს ამ მინის სიდიადეს. მინა აძლევს მას ძალას, გამბედაობას. მისი სამყარო, მისი მხარეა. მას ცოტა რამ ყოფნის იმისათვის, რომ თავი სრულყოფილ ადამიანად იგრძნოს, ის მუდამ მინას უსმენს, იქ პოულობს სასიცოცხლო ენერგიას. მას არ შეუძლია უღალატოს თავის პრინციპებს. იგი შეუვალაა გადანყვეტილებებში, მას შეუძლია თავისი იდეალების დაცვა - ეს კი იმ დროისათვის გმრობის ტოლფასი იყო.. დოდო აბაშიძის გმირს — ახალი არ აინტერესებს, მისი ფესვები წარსულში იღებს სათავეს, იქ არის მყარად გამჯდარი და ამიტომ ებრძვის ასე გაშმაგებით დღევანდელობას და ყველაფერს ახალს, მან არ იცის რას უქადის ის. მას არ უნდა უარი თქვას იმ ფასეულობებზე, რომელიც მისთვის არის მნიშვნელოვანი. თითქმის ათი წლის შემდეგ მერაბ კოკოჩაშვილი იღებს "ცხელი ზაფხულის სამ დღეს", აქ მთავარ გმირებს კახი კავსაძე და ნინელი ჭანკვეტაძე ასრულებენ. მერაბ კოკოჩაშვილის გმირების გვერდით ყოველთვის არიან ქალები, რომლებიც აქტიურ მონაწილეობას იღებენ გმირების ცხოვრებაში. კავსაძისა და ჭანკვეტაძის გმირებს შორის დიდი ასაკობრივი სხვაობაა, ისინი მამებისა და შვილების თაობას წარმოადგენენ. კახი კავსაძის გმირიც წარსულით ცხოვრობს, ისიც სულ უკან, წინაპრებისაკენ იხედება, იქ ეძებს ქართველი ერის სიდიადეს, იქ იმ წარსულების აჩრდილებში პოულობს თანამოაზრეებს, თუმცა აქაც ყავს მეგობართა წრე, რომლებთანაც კარგად გრძნობს თავს, გაუთავებლად დაობს ნინელი ჭანკვეტაძის გმირთან, მოსწონს მისი მაქსიმალიზმი, უკომპრომისობა, ახალგაზრდული შემართება, ბრძოლისუნარიანობა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, თავად მაინც მკვლევარად ყოფნა ურჩევნია. იგი ცოცხალი ისტორიაა, წარსულის მემკვიდრე. აწმყოსთან შეჯახება მასაც აშინებს, მაგრამ ის მზადაა დაიცვას თავისი ქვეყნის წარსული და განადიდოს



წარსულის ისტორია. რეჟისორის ამ ფილმს, მრავალწლიანი დუმილი მოჰყვა, შემდეგ ის თითქმის ხუთი წლის მანძილზე იღებდა თავის ახალ ფილმს "ნუცას სკოლა". ფილმის გმირი ნიკო ძია თანამედროვე ახალგაზრდაა, კეთილი, გულუბრყვილო, ბავშვურად მიამიტი, კეთილმოსურნე და მეოცნებე. მასაც ფესვები წარსულში აქვს გადგმული და უჭირს რეალობასთან შეგუება, მით უმეტეს, რომ საქართველოში ახლა უკვე სხვა რეალობაა, ახლა უკვე თამამად შეიძლება დაიცვა შენი სამშობლოს ინტერესები, მაგრამ აქტიურ ცხოვრებას ნიკო ძია გაურბის, წინაპართა ადგილსამყოფელს უბრუნდება, სახლს და მინას იბრუნებს და საზოგადოებიდან შერაცხულ "უცნაურ" ადამიანებთან ერთად იქ აშენებს საკუთარ "სამოთხეს". კუთხეს სადაც ყველაფერი სიყვარულზე, ურთიერთგაგებაზე, მიმტევებლობაზე არის აგებული. ლმობიერს, მომთმენს, ხშირად კი უბრალოდ ინფანტილურს, სურს, რომ მის მიკრო სამყაროში არავინ არ შემოაღწიოს, რომ ეს ფაქიზი სულები არ დაინგრეს, არ გაბოროტდეს, მაგრამ ნიკოს აქაც არ ასვენებენ. საქართველო იყიდება ნაწილ-ნაწილ, კუთხე-კუთხე. აქაც ჩამოდიან უცხოელი ინვესტორები, უცხოელი ნათელმხილველები, რომლებიც უბრალო, დაბეჩავებულ ადამიანებს განკურნებას, გამდიდრებას სთავაზობენ, და მიდის ყველაფრის დაყოფა, დაქუცმაცება-გაყიდვა. ინფანტილურ ნიკო ძიას არ შეუძლია თავისი სკოლის დაცვა. იგი ვერც თანასოფლელების აგრესიას აღუდგება წინააღმდეგ, მხოლოდ მათ გახიზვნას მოასწრებს, თვითონ უკან ბრუნდება, იარაღსაც იღებს ხელში, მაგრამ ბოლო წუთს მაინც უკუაგდებს მას და ასე მიდის მტრებთან შესახვედრად. მან თავის თავზე იტვირთა ამ ადამიანების ბედი, მაგრამ მათი დაცვა ვერ შესძლო, რადგან ისიც წარსულში დარჩა, რეალობას ვერ გაუსწორა თვალი, მაგრამ თუ შენ სხვისი საზიდი ტვირთის ზიდვაც გინდა, უნდა შეგეძლოს მათი დაცვაც. მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის გმირს ეს არ შეუძლია, მას ჯერ არ გაუღვიძია. ცხოვრებაში დგება მომენტი, როცა განზე დგომა არ შეიძლება, როცა შენ თავად უნდა შეგეძლოს გადანყვეტილების მიღება და მისი სისრულეში მოყვანა, ბოროტებას თუ არ შეებრძოლე, სიკეთე ვერ გაიმარჯვებს. ბოლო დროს დასავლეთის კინომატოგრაფისტებიც ხშირად მიმართავენ საზოგადოებიდან გარიყული ადამიანების თემას, იქ ამ პრობლემას იზოლაციით არ წყვეტენ, პირიქით ცდილობენ ასეთი ადამიანები საზოგადოების აქტიურ წევრებად ჩამოაყალიბონ, არ გარი-

ყონ ისინი, არ გაუმძაფრონ არასრულფასოვნების კომპლექსი, ისინი ასეთ ადამიანებს იცავენ. რეჟისორმა კი, ისინი საზოგადოებას მოაცილა, იზოლაცია გაუკეთა, სწორედ ამიტომ ცხოვრებასთან პირველსავე შეჯახებისას ისინი კიდევ უფრო იკეტებიან თავის თავში და მათი მდგომარეობა უფრო მძიმდება. როდემდე შეიძლება, გმირი წარსულში ხედავდეს მხოლოდ სიდიადეს, იქ ეძებდეს კითხვაზე პასუხს და ანმყო, მომავალი ქვეყნის, ხალხის, თუნდაც ერთი ადამიანის არ აინტერესებდეს და არ აღელვებდეს. მერაბ კოკოჩაშვილი თავისი საქმის პროფესიონალია, მას თავისი კინო სამყარო აქვს, თავისი იდეალები, იგი ძნელად ეგუება ახალი ცხოვრების რიტმს, ამდენად მისი გმირი 70-80-იანი წლების რომანტიკოსს უფრო ჰგავს, ვიდრე დღევანდელ საზოგადოებაში მცხოვრებ ადამიანს.

რეალობას გაურბის რეჟისორ დიტო ცინცაძის გმირი ფილმში "ზღვარზე". რეჟისორი შეეცადა გაეანალიზებინა რა მოხდა ჩვენში, რატომ გაიხლიჩა ერი ორ ნაწილად, რა აკავშირებდა დაპირისპირებულ მხარეებს და რა განასხვავებდა მათ, ვის მხარეზე იყო სიმართლე, ასეთ სიტუაციაში ლაპარაკი ზედმეტია ქეშმარიტების პოვნაზე. ფილმის გმირს ორივე მხარეს ყავს ნაცნობ-მეგობრები, ის ორად არის გახლეჩილი. ყავს ყოფილი ცოლი და მოქმედი საყვარელი, იგი თითქოს ინერციით აგრძელებს მასთან ურთიერთობას. მსახიობი გიორგი ნაკაშიძე კარგად ართმევს თავს დასმულ ამოცანას, მას თავისი პოზიცია არ გააჩნია, ის არავის მხარეზე არ არის, ის ზღვარზეა, ზღვარზე მისული ადამიანი კი საშიშია, მისი ქმედების განსაზღვრა ძნელია, თითქმის შეუძლებელი, იგი იმპულსურად მოქმედებს, მის ქმედებას ლოგიკა არ გააჩნია, თუმცა არც დაპირისპირებულ მხარეთა ინტერვიუებში იგრძნობა ლოგიკური აზროვნების უნარი. მხარეების შერიგება ძნელია, რადგანაც სიმართლე ორივე მხარესაა. ფილმის გმირის ქცევა შეესაბამება მისი ცხოვრების სტილს, იმ საზოგადოებას, რომელშიც ის ცხოვრობს, საზოგადოებაში ქაოსს, გაუგებრობას, ძალადობას დაუსადგურებია. ასეთ დროს ადამიანი ხელში იარაღს იღებს და თავის სიმართლეს ამყარებს ან უბრალოდ უაზროდ, უმიზნოდ ჰაერში ისვრის, განტვირთვა რომ მიიღოს. ეს ჩვენი საზოგადოების ნათელი სურათია სამოქალაქო ომის დროს, გმირიც ამ საზოგადოების ნაყოფია. 80-იანელთა თაობის წარმომადგენელი კვლავ განზე დგომას ამჯობინებს უშუალოდ მოვლენებში მონაწილეობის

მიღებას. ის ალბათ გაიქცევა ამ საზოგადოებიდან, მისი ადგილი აქ არ არის, ის გაცლას ამჯობინებს. კვლავ ვერ ვხვდებით აქტიურ გმირს, რომელსაც თავის თავზე შეუძლია პრობლემების გადაწყვეტის აღება. აბსურდული სიტუაცია, აბსურდულადვე მთავრდება. გმირი უმიზნოდ, უმისამართოდ ისვრის, გამვლელებსაც ხოცავს და მეგობრებსაც იმსხვერპლებს, მისი გასროლა უკვე პოზიციის გამოხატვასაც ნიშნავს ერთგვარად.

თავის შემდეგ ნამუშევარში დიტო ცინცაძე ემიგრანტების, სამშობლოდან გაქცეული ადამიანების თემას შეეხო, ფილმის გმირებს შორის ერთ-ერთი ქართველია, იგი არაპროფესიონალმა ლაშა ბაქრაძემ განასახიერა. შემთხვევითი არ არის, რომ რეჟისორი ამ პრობლემით დაინტერესდა და მთავარი გმირის შესრულება უცხოეთში, კერძოდ კი გერმანიაში დიდი ხნის მანძილზე მცხოვრებ ადამიანს მიანდო. უნინ ქართველი ემიგრანტები თითზე ჩამოსათვლელი იყვნენ და მათ სახელებს თითქმის ყველა იცნობდა. დრო შეიცვალა, მრავალი რამ მოხდა და ბევრმა ქართველმა სხვების მსგავსად დასავლეთში დაიწყო თავისი ადგილის ძებნა. ფილმში გერმანიის ერთ-ერთ პატარა ქალაქში სხვადასხვა კუთხის ემიგრანტები შეკრებილან. დიტო ცინცაძე კარგად გრძნობს გარემოს, სიტუაციას, ემიგრირებული ადამიანების გუნება-განწყობას. სერბი — ბრანკო, ქართველი — მერაბი, იუგოსლაველი — გოგონა, ვიეტნამელი — მეძავი და მისი სენეგალელი — მეგობარი. ისინი სიყვარულში ეძებენ მეგობრებს, ხოლო მეგობრობაში — სიყვარულს. ისინი ადვილად პოულობენ ერთმანეთს, რადგანაც უცხო სამყაროში, მარტო თავის გადატანა ძნელია. სერბი ბრანკო და ქართველი მერაბი დაქირავებული, იაფფასიანი მკვლევლები არიან. ისინი მაქსიმალურად ცდილობენ გაჭიმონ ეს პროცედურა, ათასგვარ მიზეზს იგონებენ, რომ არ მოიყვანონ სისრულეში დაკვეთა. გაუთავებლად სვამენ, მერაბს შიგადაშიგ სამშობლოს ნოსტალგიაც ეძალება. ყველა თავისებურად ცდილობს მათთვის უცხო სამყაროში ადგილის დამკვიდრებას, უმეტესწილად ეს მეძავეობით ან დაქირავებული მკვლევლობით ხდება, მხოლოდ სენეგალელი არის მონადინებული საკუთარი ფილტვის გაყიდვით მოიწყოს ავსტრალიაში ტკბილი ცხოვრება. ფილმის ატმოსფერო მძიმეა და დამთრგუნველი, ადამიანები მიუსაფარნი, უკან დასახევი გზაც მოჭრილი აქვთ. მერაბი სამშობლოში ყოფნას აქ, ამ გაურკვეველ

სიტუაციაში ყოფნა ურჩევნია, თუმცა შეიძლება ეს მისი ნებაყოფლობითი არჩევანი არ არის. ის აქ სამშობლოში შექმნილ სიტუაციას გაექცა, მისი ქვეყანა დაქუცმაცდა, მრავალი ჭირვარამი გამოიარა, ბევრი ფასეულობა თავიდან გადაფასდა. მათი ცხოვრება გაუსაძლისია, ისინი მიტოვებულები არიან, მაგრამ ეს მათი არჩევანია. თავისი ახალი ფილმით დიტო ცინცაძეს თითქოს ღრუბლებიდან რეალობაში ჩამოვყავართ. იქ დასავლეთში ყველაფერი ია-ვარდით როდია შემოსული, იქაც ძნელია ადგილის დამკვიდრება, ამიტომ იწვევს ფილმის ყველა გმირი სიბრაღის გრძნობას. ახალი ფილმის გმირებმა ზღვარს გადააბიჯეს, ვნახოთ რა იქნება შემდეგ, რას შემოგვთავაზებს 21-ე საუკუნეში ახალს რეჟისორი, შეიცვლება თუ არა მისი პოზიცია, მოვლენების მისეული ხედვა. რეჟისორის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ფილმიდან-ფილმში ოსტატდება და ალბათ არც ლოკარნოს ფესტივალის მთავარი პრიზი, რომელიც მან ფილმ "ზღვარში" მიიღო და არც კანის საერთაშორისო ფესტივალზე "ვაი მკვლელების" ჩვენება შემთხვევითი არ არის. დიტო ცინცაძე, სწორედ ის რეჟისორია, რომელიც ქმნის ახალ ქართულ კინოს, ახალი გარემოთი და გმირით.

უკვე რამდენიმე წელია საზღვარგარეთ მუშაობს ნანა ჯორჯაძე და რამდენიმე ქვეყნის ერთობლივი ძალისხმევით ქმნის თავის ფილმებს რა თქმა უნდა ტანდემი კვირიკაძე-ჯორჯაძე, ფილმიდან-ფილმში მეორდება. მათი ხელწერა უკვე ერთფეროვანი და მომაბეზრებელი გახდა. "ჩემი ინგლისელი პაპა", "ფრანგი კულინარის 1001 რეცეპტი" და "37 მოპარული კოცნა" — ტრილოგიადაც შეიძლება ჩაითვალოს. პირველ ფილმში ინგლისელს — ჟანრი ლოლაშვილი ასახიერებს, მაშინ უცხოელი მსახიობების მოწვევა ჭირდა, ამიტომ არა ქართული გარეგნობის მქონე ჟანრი ლოლაშვილს დააკისრეს არა ტიპიური ინგლისელის თამაში. ქართველი ქალი და უცხოელი მამაკაცი, ურთიერთლტოლვა და დიდი სიყვარული, მაგრამ წითელი ბოლშევიზმი მათ იდილიურ სიყვარულს ამსხვრევს. ოპერატორ ლევან პაატაშვილის მიერ გადაღებული ფილმი, თავისი ესთეტიკით ხიბლავდა და აჯადოვებდა მაყურებელს. ინგლისელისა და ქართველი გოგონას სიყვარულიც უჩვეულო, რომანტიკულ წარსულთან გვაკავშირებდა. ამ ფილმისთვის ნანა ჯორჯაძემ "ოქროს კამერაც" დაიმსახურა კანის საერთაშორისო ფესტივალზე, წარმატებული დებიუტისთვის. აქედან მოყოლებული დაიწყო მათი "ხეტიალი" ევროპის ქვეყნებში. მეგობრობას პიერ რიშართან მოჰყვა



ფილმი “ფრანგი კულინარის 1001 რეცეპტი”. კვლავ ქართველი ქალი და ამჯერად ფრანგი კულინარი. დრო კვლავ რევოლუციის წინ და შემდგომ უკვე რევოლუციის პირველი წლების საქართველო. მშვენიერ ქართველ ქალბატონს და ფრანგ პიერ რიშარს ერთმანეთი შეუყვარდებათ. მათი გრძნობა რა თქმა უნდა ამაღლებულია და სურნელოვანი, როგორც ფრანგი კულინარის მიერ დამზადებული კერძები. “ბებოს” ისტორიას პარიზში ჩამოსული შვილიშვილი გეზულობს და მალე, ხვდება, რომ იგი ნახევრად ფრანგია, რადგანაც, სწორედ ამ უჩვეულო ურთიერთობის ნაყოფია თავად. კულინარისა და ქართველი თავადის ქალის სიყვარულს რევოლუცია უშლის ხელს. ყველაფერი გროტესკულ ფერებშია მოცემული, რეჟისორი და სცენარის ავტორი ცდილობენ კიჩი შექმნან იმ დროინდელ საქართველოზე. რამდენადაც სტალინის თემა ირაკლი კვირიკაძის ფილმში “მოცურავე” - შიშის ფონს ჰქმნიდა, იმდენად არაფრისმთქმელი და არაფრის მომცემი არ არის ის პოლიტიკური ფონი, რომელიც თან სდევს ფილმს. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ კვირიკაძე-ჯორჯაძე, რომლებიც არაჩვეულებრივად გრძნობენ დროის, ეპოქის მაჯისცემას, იციან რაზე ამახვილებენ დასავლეთის კინემატოგრაფში ყურადღებას. თავის მესამე ფილმში უკვე ვლადიმერ ნაბოკოვის “ლოლიტას” თემის თავისუფალ ინტერპრეტაციას მიმართეს. ეს მხოლოდ ციფრების თამაში როდია. ეს სიყვარულის ისტორიაა, სიყვარულის ასაკი კი 14-41. ფილმში ყველაფერი საოცრად ლამაზია — ახალგაზრდა ნიჭიერი მთავარი როლის შემსრულებელი, ცოტა ეროტიკა და ბევრი თვალისმომჭრელი ბუნება. მაგრამ მიუხედავად ამისა, უკმარისობის გრძნობა გრჩება, კიდევ ერთხელ ხვდები, რომ ავტორებმა ყალბ გარემოში, ყალბი ისტორია მოგვითხრეს, რომ მოვლენების ზედაპირული ჩვენება, პრობლემის არსში ჩანვდომას აძნელებს. ყველაფერი ყურით მოთრეულს უფრო გავს, ვიდრე გულის სიღმიდან ამოხეთქილს. გენანება კარგი ფირი, ენერჯია და დრო, რომელიც ამ ფილმზე დაიხარჯა. მომაჯადოებელია რა თქმა უნდა ფილმის ბუნება, ოპერატორის ნამუშევარი, ფილმის სახვითი გადანყვეტა, მაგრამ ფილმში არა თუ ტრაგედია, არამედ დრამაც კი არ შედგა, ყველაზე გამაღიზიანებელი კი ამ შემთხვევაში ავტორთა თვითდაჯერებულობა და საკუთარი ნაწარმოებით ტკბობაა, ეს ის კინოა, რომელიც არ გაღელვებს, ამბავი არ ზოგადდება და კონკრეტულ ჩარჩოებში რჩება.



თითქმის ოცი წელიწადია უკვე, რაც საფრანგეთში მოღვაწეობს რეჟისორი ოთარ იოსელიანი, მისი ყოველი ახალი ფილმი, მაყურებელში აღტაცების გრძნობას იწვევს. ჯერ კიდევ “მთვარის ფავორიტებში”, იოსელიანმა გვიჩვენა, რომ ის ქმნის კინოს საზღვრებს გარეშე. მისი ფრანგული პერიოდი, მხოლოდ ფრანგული პერიოდი არ არის, იგი კოსმოპოლიტია თავისი ბუნებით და “მსოფლიო მოქალაქე”, რომელიც მარადიულს პარიზში, აფრიკასა თუ საქართველოში ერთნაირად გრძნობს. მისთვის ხელოვანი, გმირი, დრო ერთმანეთისაგან განუყოფელია. რეჟისორს თავის ბოლო ნამუშევარში ინდივიდზე მეტად, ინდივიდთა ჯგუფი აინტერესებდა, ფილმში “ინ ვინო ვერიტას” კი იგი ისევ ინდივიდს დაუბრუნდა და ეს ინდივიდი მან ფილმში თავადვე განასახიერა. დღევანდელ საზოგადოებაში ჩავარდნილი ადამიანი და ამ შემთხვევაში არა აქვს მნიშვნელობა კერძოდ, რომელ საზოგადოებაზე არის საუბარი, გაქცევის საშუალებას ეძებს. მას აღარ შეუძლია ფასეულობა მოკლებულ, ფარისევლურ, ფულზე გაგიჟებულ საზოგადოებაში ცხოვრება, მას ბუნება, ამირან ამირანაშვილის მათხოვრის ბედი იტაცებს. სიყალბეში ცხოვრება დამლუპველია. უკან ბუნებისაკენ! — მოგვიწოდებს ოთარ იოსელიანი. ყოველდღიური ფუსფუსი ამაოა, ჩვენ ყველანი უნდა დავუფიქრდეთ საკუთარ ცხოვრებას და წერტილი დავუსვათ უაზრო ყოფიერებას, რომ სულიერმა სიმშვიდემ დაისადგუროს.

ოთარ იოსელიანი კვლავ თავისი თავის ერთგულია, ფილმი მხატვრულ-დოკუმენტურ მანერაშია გადაღებული, გასაოცარია ფილმის ხმოვანი რიგი, სწორედ შერჩეული ტიპაჟები, ინტერიერი და ბუნება — ყველაფერს აღფრთოვანებაში მოყავს მაყურებელი და პროფესიონალი. იგი მართლაც რომ თავისი პროფესიის ჯადოქარია, ჩავიხედოთ სულის სიღრმეში და იქ ვიპოვით რაც გვჭირს.

“დღევანდელი ადამიანი არც გუშინდელია და არც ხვალინდელი და ისევე როგორც იცვლები შენ თვითონ, შეიცვალოს შენი იდეალიც, რომელსაც თავადვე ჭედავ, შენი ცხოვრება — შენივე შემეცნების წინაშე წარმოდგება ვითარცა მუდმივი გამოვლინება, შენივე მარადისობისა დროში, ვითარცა შენი სიმბოლოს განვითარება. შენ შენს თავს საქმეში გამოაჩენ, მაშ წინ! წინ! შენი სულის სიღრმეებისაკენ და ყოველივე აღმოაჩენ ახალ-ახალ თანავარსკვლაველებს. ჩვენი საზოგადოება ღრმა

კრიზისს განიცდის. ამ საზოგადოების წიაღში ხდება შიდა შეთანხმებები, თანამდებობის პირთა ხშირი გადანაცვლება, ამას ემატება დაყოფა-დაქუცმაცებისაკენ ჩვენი მიდრეკილება და ბოლოს ყოველი ეს უიმედო მარაზმითაა დაღდასმული. ასეთი კრიზის ვითარებაში მხოლოდ ჭეშმარიტ ეროვნულ ხასიათს შეეძლო დაძაბუნებულ ერში გაეძლო და კიდევ გამოვლენილიყო, თუმცა არცთუ ცოტანი არიან უკვე ღრნის სტადიაში”(1). ასე შეაფასა მე-20 საუკუნის დასაწყისის ესპანეთი მოგელ დე უნამუნომ, მისი ეს სიტყვები ჩვენი ქვეყნის მდგომარეობას ესადაგება. ქართული კინოც, როგორც ქართული საზოგადოება ღრმა კრიზისს განიცდის, იგი ახალი “გმირის” მოლოდინშია. ღმერთმა ქნას და გაგვიმართლოს და მოხდეს რადიკალური შემობრუნება სულის სიღრმეში, იქნებ მაშინ მაინც დავფიქრდეთ მარადიულზე და არ დავწვრილმანდეთ.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ა :

1. მიგელ დე უნამუნო — “სულის სიღრმეში, თბ., 1994, გვ. 4.

მიგელ დე უნამუნო XX საუკუნის ესპანური ლიტერატურის უდიდესი წარმომადგენელია. უაღრესად მრავალმხრივ მოღვაწეს არ დარჩენია დარგი, რომელსაც არ გამოხმაურებოდა და არ ეთქვა თავისი სიტყვა: პოეზია, პროზა, დრამატურგია, პუბლიცისტიკა, რელიგია, საზოგადოებრივი ცხოვრება, პოლიტიკა, ეკონომიკა. ყველაზე ნათლად მწერლის შეხედულებები, მსოფმხედველობა და მრწამსი გამოვლინდა მის ესეებში: “დინდელობისათვის”, “ადამიანის ღირსებისათვის”, “პატრიოტიზმის კრიზისი”, ესპანეთის თანამედროვე მარაზმისათვის”, “მოხუცები და ახალგაზრდები”, “ცივილიზაცია და კულტურა”, ხელოვნება და კოსმოპოლიტიზმი”, “ესპანური ფილოსოფიის საკითხებისათვის” და მრავალი სხვა. მოგელ დე უნამუნოს ნააზრევი მე-20 საუკუნის ესპანეთზე, იძლევა საქართველოსთან პარალელების შესაძლებლობას.



THE ARTIST, THE HERO AND TIME IN THE SOVIET AND POST-SOVIET GEORGIAN CINEMA

Cinema critic Nino Mkheidze's work "The Artist, the Hero and Time in the Soviet and Post-Soviet Georgian Cinema", analyses the changes in the artist's attitude to the hero and society in Georgia, given the recent developments in the country. The author basis her analysis on the works of Georgian directors of different generations – M. Kokochashvili, N. Jorjadze, O. Ioseliani and D. Tsintsadze. What was the hero like in the 1980's and what is he like at the end of the 20th century? will the Georgian cinema be able to overcome crisis and offer a new hero and a new environment to the public? Will it be able to go beyond individual events and gain an insight into the latest developments in Georgia? Maybe, we will witness a radical turn towards spiritual values and start thinking of the eternal rather than small, transient things.

რეცენზენტები:

გიორგი გვახარია

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი

მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.

შინაარსი

თეატრმცოდნეობითი ძიებანი	5
ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები	7
თამარ ბოკუჩავა. მითი და ინიციაციის და რიტუალი რობაქიძის დრამაში „ლამარა“ (პიესის ერთიანი ანალიზის ნაწილი)	20
მაია გოშაძე. ბედისწერის პირაუში სახე (ფრაგმენტი ნაშრომიდან „ბედისწერა და თავისუფლება ანტიკური დრამის სამყაროში“)	48
მარიამ იაშვილი. დონ შუანის ინტერპრეტაციისათვის	57
სულეკო (ლამარა) კირვალიძე. ქართული თეატრი საქართველოს ეროვნულ-განმანათლებლებელ მოძრაობაში, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში	76
რუსუდან მირცხულავა. არტთერაპია — ფსიქოლოგიისა და ხელოვნების თანხვედრა	88
ნანა ქრელაშვილი. სასცენო მეტაფორა - სპექტაკლის კოდური სისტემა	107
კინომცოდნეობითი ძიებანი	113
მაია ლევანიძე. მცირე სატელევიზიო ფორმები	115
მანანა ლეკბორაშვილი. „პროვინციის კულტიდან“ „ოტტაველისკან“ – ქართული კინოს უანრული სისტემის თავისებურებანი	122
ნინო მხეიძე. ხელოვანი, გმირი, დრო საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში	135

კომპიუტერული უზრუნველყოფა და
გარეკანის დიზაინი
ილია ხელაია



გამომცემლობა
ინტელექტი

თბილისი, ილია ჭავჭავაძის გამზირი №17ბ
25-05-22, 8(99) 25-05-22, 8(99) 53-05-22, 8(99) 55-66-54
inteleqti@telenet.ge

2-

hp 169/1



ქართული
ბიბლიოთეკა

ISSN 1512-2077