



ԵՐԱՅԵՐԱՅԻՄԻ ԱՊՏԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԵՎ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ
 ԹՎԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱԳՆԱԾՈՒԹՅԱՆ ԴԵՊԱՐՏԱՄԵՆՏ



ԹՎԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱԳՆԱԾՈՒԹՅԱՆ ԴԵՊԱՐՏԱՄԵՆՏ

769 / 2
 1993 / 1994

ԵՐԱՅԵՐԱՅԻՄԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ
 ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ
 ԹՎԱԾ
 XIX

ՎԵՐՆԱԳՐՈՒՄ ԴԵՊՈԶԻՏՈՒՄ ԵՎ ԳՆԱԳՆԱԾՈՒԹՅԱՆ

70

ԵՐԱՅԵՐԱՅԻՄ



1993 ~ 1994



ՆԱԿԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ ԵՎ ԱՐԽԻՎՆԵՐԸ
 ԱՅՏՈՒՆԵՆ ԵՎ ՎՈՒՄԵՆ ԼՆԵՎՏԻՎՈՒՄ ԸՆԴՈՒՄԸ



Ն Վ Ե Վ Ե Ն Ե Ն Ե Ն Ե Ն
 Գ Տ Թ Թ Թ Թ Թ Թ Թ
 Ի Տ Թ Թ Թ Թ Թ Թ Թ

Ժ Թ Թ Թ
 XIX

ՄԵՅՈՒՆ ԵՎ ՆԱԿԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
 ԱՅՏՈՒՆԵՆ ԵՎ ՎՈՒՄԵՆ
 ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ



Մ Ե Ն Ե Ն Ե Ն
 1993-1994

შეატრის სოციალური კვლევა
და შედეგების განხილვა

კრებულში გასხილულია შეატრის სოციალური და შედეგების განხილვის ანგარიშები. კერძოდ, შეატრისა და მასობრივი პრეზენტაციის, შეატრის რეპრეზენტაციის კვლევის ძირითადი საკითხები, შეატრის ბუნებრივი არასოციალური ფორმის, მასობრივი ბუნებრივი, აბორიგენული და სტრუქტურული ფორმის კვლევის შედეგები, უცხო ენებიდან შარბინილი შედეგების განხილვის ანგარიშები, უცხო ენებიდან შარბინილი შედეგების განხილვის ანგარიშები, რეპრეზენტაციის განხილვის ანგარიშები, რეპრეზენტაციის განხილვის ანგარიშები და შედეგების განხილვის ანგარიშები.

- მასობრივი რეპრეზენტაციის: მამია ცხარია, ფილოლოგიური ინსტიტუტი, კლასიკური, პრეზენტაციის
- სარეპრეზენტაციო კვლევა: ე.ს. მარტოვი, ბუნებრივი, პრეზენტაციის დონორი, პრეზენტაციის; ე.ა. კლასიკური, ბუნებრივი, პრეზენტაციის დონორი, პრეზენტაციის; ე.ვ. შარბინია, პრეზენტაციის; ე.ს. ჯანელიძე ბუნებრივი, პრეზენტაციის დონორი, პრეზენტაციის

კრებული გამოცემის შემთხვევაში: სახელია გარდაცემი

© საქართველოს საგარეო საზღვრების დაცვისა და კონტროლის სამსახური ინსტიტუტი

წ ი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა რ ბ ა

წინამდებარე სამეცნიერო შრომების კრებული „შუატრის სოციოლოგიური კვლევა და შეშუქებული მხიტილვა“ - საიუბილეოა. იგი ეძღვნება შუატრალური ინსტიტუტის დაარსების 70 წლისთავს.

თამამად შეიძლება იტყვას, რომ თავისი არსებობის მანძილზე შუატრალური ინსტიტუტს უდიდესი წვლილი შეაქვს შუატრალური და კინოხელოვნების განვითარების საქმეში.

საქართველოში შუატრისა და კინოს ინსტიტუტი წარმოადგენს ერთადერთ კერას, სადაც სასწავლო-მეცნიერებრივ პროცესთან ერთად მიმდინარეობს ინტენსიური მეცნიერული კვლევა-ძიება.

აღსანიშნავია, რომ ინსტიტუტი დასაპამიდან შრუწავდა მარადკვალი-ფიციური პუბლიკაციებისა და ცნობილი მეცნიერების მოზიდვისა და ამავე დროს ახალი სამეცნიერო კადრების მოზიდვის საშუალებას, რამაც წლების განმავლობაში განაპირობა ბელარუსის დარგების კვლევის მძლავრი მეცნიერული პოტენციალის არსებობა. აქ იქმნება შუატრალური და კინოხელოვნების ისტორიის, ლოკისა და პრაქტიკის უმთავრესი პრობლემებისადმი მიძღვნილი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო შრომები, საბეჭდო-საბეჭდო, მონოგრაფიები, ნარკვევები, შეშუქებული პორტრეტები. ფაქტურად, ინსტიტუტის პრეზენტაციის-მასწავლებელი განსაზღვრავს ქართული შუატრალური და კინოხელოვნების შემდგომ განვითარებას და მის სამეცნიერო ღონეს.

შუატრისა და კინოხელოვნების სისტემატურ, მიზანმიმართულ და მრავალდარგობრივ შესწავლას ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის დაარსებამ რაყარა საფუძველი.

შუატრისა და კინოს ისტორიისა და ლოკის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის 25 წლის არსებობის მანძილზე აქ შეიქმნა 200-ზე მეტი სამეცნიერო შრომა, გამოქვეყნდა 700-მდე სატურნალ სტატია, გამოიცა 40-მდე წიგნი, სამეცნიერო შრომების 5 კრებული - "შუატრალური მხიტილვა", დასტავა საამეცნიერო კონფერენციისა და სესიის მრავალი ლოკის, დაფიქსირდა განსვლელი სამეცნიერო ექსპედიციის კვლევის შედეგები, რომ-

ღვივს რეგულარულად ეწყობოდა საქარტველს მთასა და ბარში, მოწმადდა მრავალი სადოქტორო და საკანდიდატო ღირსება.

ჩვენს რესპუბლიკაში შეატრინსა და კინოს პირველი სამეცნიერო სექტორის ბევრს უდიდეს სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, რომელთა გადაწყვეტას დიდი აზარი დასდეს იმხანად კულტურის მინისტრის მოადგილემ ბატონმა აკაკი ღვალაძემ და რექტორმა ქალბატონმა ეთერ გუგუშვილმა.

სამეცნიერო სექტორს დღემდე დაარსებისა საშავი ვეგა ქარტული შეატრინს ცოდვის ატრიალში ბატონი დიმიტრი ჯანუღლი. დღეს მის სახელს ატარებს სექტორის პაპაშვილი სამეცნიერო ცენტრი.

სამეცნიერო სექტორის დაარსების პირველადი წილიდან დადგა შეატრინსა და კინოს კომპლექსური კვლევის აუცილებლობის საკითხი. ასევე კვლევის ობიექტად იქცა შეატრინსა და კინოს ისტორიის, ღრანატორიის, რეჟისურის, სამსახირო ბელოვნების, შეატრადური კრიტიკის, სცენოგრაფიის, მუსიკის, ქორეოგრაფიის, ტრადიციისა და ნოვატორიის, ბელოვნების ფილმობის და შეატრადური სოციოლოგიის ძირითადი საკითხები.

მეცნიერული კვლევის ამ საბუთში სხვა დარგების სპეციალისტებთან ერთად მონაწილეობა უნდა მიეღოს ფილმობის, სოციოლოგებს, ფილოსოფოსებს, ეკონომისტებს, მხარამბელებს.

ამ მოთხოვნათა გათვალისწინებით, 25 წლის წინ, პრეზენტის მოთხოვნით ინიციატივით შეიქმნა პეოქმელებითი ფილმობის და შეატრის სოციოლოგიური კვლევის დაბორატორიები.

შეოქმელებითი ფილმობის დაბორატორია, რომელსაც დაარსებიდან ბელმელანდებს პრეზენტის აკაკი პაინდურანდი, აქარაშებს როგორც შეატრად, ასევე პრეპტიკულ მუშაობას. მნიშვნელოვანია ამ დაბორატორიის სამეცნიერო კვლევის ძირითადი მიმართულებანი:

1. აბიტრინენტთა და სტუდენტთა ინდივიდუალ-ფილმობის საკითხების შესწავლა.
2. საბიოტო ნიჭის სპეციფიკობა.



3. მსახიობის შემოქმედებითი პიროვნის ფსიქოლოგიური ბუნების კვლევა.
4. არაფრაზიული ფსიქიკურის როლის გარკვევა ლაბორატორიულ შემოქმედებაში.
5. შემოქმედებითი ფსიქოლოგიაში უცხოელ ავტორთა სამეცნიერო დიფერენციალური შარკმნა.

აბიჭურიღენტობა და სტრუქტურა ინდივიდუალური-ფსიქოლოგიური-ხასიათების-მედიუმის-გამოყენების-მიზნით წარმოების ფსიქოლოგიის კონსტრუქციული მიმართების დამუშავება, მათი აპრობაცია და სტანდარტიზაცია. ლაბორატორია დაბრუნების უწყვეტ მიმდებარე კონსტრუქციული კონსტრუქციული ბუნებრივი-დაკომპლექსირებაში. წარმოებს მომავალი მსახიობის პიროვნული სრულყოფისა-სთვის აუცილებელი, ინდივიდუალური მუშაობის საფუძვლიანი რეკონსტრუქციის შემუშავება.

საქართველოში პირველად, ლაბორატორიული ინსტიტუტის შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის ლაბორატორიის მიერ გამოყენებულ იქნა სხვადასხვა ტესტების აბიჭურიღენტობისა და სტრუქტურის პიროვნული მონაცემების კვლევა, მომდებარე ძალიან საინტერესო შედეგები მოგვცა.

მსახიობის ნიჭის სპეციფიკური-არსის-გადასაწყვეტად პირველად-ინსტიტუტში მნიშვნელოვან აქვს იმის გარკვევა, თუ რა არის მასში შანსები და რა - შედეგი. ამ საკითხის გარკვევა, გარდა ლაბორატორიული მნიშვნელობისა, დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს. მომავალი მსახიობების ბუნებრივი მსახიობის ნიჭის შანსები კონსტრუქციული, მსახიობის ნიჭის ნასახის საფუძვლიზე უნდა განხორციელდეს.

მსახიობის ნიჭის მეცნიერული შესწავლის მიმართებით დღესათვის ახლოდ რაიმეხნოვანი პირობებში ცდა გვხვდება. ამის ძირითად მიზეზს, როგორც ჩანს, პირობების უკიდურესი სიღრმე ნებადებს.

მსახიობის ნიჭის სპეციფიკურობის პირობების გადაწყვეტა მსახიობის, რეჟისორის და ფსიქოლოგის მიხედვით შანსების დამუშავებას საჭიროებს.



მსახიობის შემქმნიელები, პროცესის შესრულებული ბუნების გარკვევის მიზნით, წარმოებს საგანგებოდ შემუშავებული ვრცელი კითხვარის საფუძველზე /ზედგენილია 300 კითხვარ-ანკეტა/ მსახიობის ინტერვიუება, მათი ინფორმაციის გაცემის უზრუნველყოფის გამოცდინება, მსახიობის შემქმნიელების პროცესის მოკლე განმარტებითების დადგენა. აღნიშნულის გარდა, ამ მიმართულებით წარმოებული კვლევა წესდებლობას იძლევა, შეიქმნას ცალკეული მსახიობების შესრულებული პორტრეტები. ასევე ტარის მასშტაბური გამოკვლევები, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, საერთოდ, იშვიათობას წარმოადგენს.

არაგნობიერი შესრულების რეგისა და ადგილის გარკვევის მიმართულებით წარმოებული მუშაობის შედეგად შესაძლებელი ხდება გამიჯნულ იქნეს ერთმანეთისაგან ამ ცნების მცნოვრული და არამცნოვრული გაგება, რა რილსა და ადგილს ანიჭებენ მას ზეატრადები; თანამედროვე შესრულებული მცნოვრების მონაცემებზე დაყრდნობით გარკვეულ იქნეს არაგნობიერი შესრულების ცნება, მისი რილი და ადგილი ზეატრადურ ბუნებზედებანი.

შემქმნიელებით შესრულებული, კერძოდ, ზეატრადური ხელოვნების შესრულებული საკითხების გაგნობისა და შესწავლის მიზნით, დაზრატრირის მთავრებულსა და მისი მთავრების მიერ წარმოებს ცნობილი მკვლევარების ბრძოების, მონოგრაფიების თარგმნა ინგლისური, ფრანგული და გერმანული ენებშიდან.

I. სოციოლოგიური კვლევის დაზრატრირა წლების მანძილზე იკვლევს ზეატრის რილს საზოგადოების ცხოვრებაში, ზეატრისა და მკვლევრების ურთიერთობას, სწავლასა და ასაკობრივი და სოციოლოგიური ჯგუფის მკვლევრების თავისებურებებსა და მის დამოკიდებულებას ზეატრთან, ზეატრადურ რეკლამას; შეისწავლის, აგრეთვე, ექსპერტის /კრიტიკოს-ზეატრმცოდნე/ დამოკიდებულებას ცალკეული ზეატრისა და წარმოდგენებისადმი.

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ზეატრადური მკვლევრების აღმზრდელს პრობლემებს. შეისწავლის ბავშვების დამოკიდებულებას ზეატრისადმი, მათ აღმზრის თავისებურებებს. ასევე, სტუდენტთა ზრის ბიუჯეტისა და

პროფესიონალიზაციის დამოკიდებულებას შემოქმედებითი ინსტიტუტებში.

2. შეატარი წარმომადგენელი მასწავლებლის გარეშე. ღვთაებრივ ღვთაებად, როცა ასე მწვავედ ღვთა მასწავლებლის პრობლემა, აუცილებელია შევინაწილოთ, ვინ არის იგი, რა აინტერესებს, რას მოელოდა შეატარისაგან. დაბო-
რატორთა ატარებს არაერთ მნიშვნელოვან გამოკვლევას როგორც შეატარალური, ასევე პოეტური მასწავლებლის გამოკითხვის გზით, რომლის შედეგები პერიოდულად ქვეყნდება სამეცნიერო კრებულებასა თუ ჟურნალებში. პრაქტი-
კული რეკომენდაციები წარუდგინება კულტურის სამინისტროს, შეატარის მოვლასთან კავშირსა და ცალკეულ შეატარებს.

3. შეატარის კომპლექსურ შესწავლასა და გაერთიანებასთან ერთად მესაძლებელი ხდება მეცნიერული კვლევის ობიექტის მუსიკის განსაზღვრა. ეს ობიექტი არის "შეატარალური ცხოვრება" საერთოდ. ცნებაში "შეატარალუ-
რი ცხოვრება" იგულისხმება მოვლენებისა და პროცესების ერთობლიობა, რომელიც უზიარებს როგორც შეატარალური ხელოვნების წარმოებას, ასევე მის "მომხმარებას". ამიტომ, აუცილებელია, შევქმინას შეატარალური ხელოვნების სოციალური კონტექსტის განსაზღვრა.

4. შეატარი შეინაწილება როგორც განსაკუთრებული სახის სოციალური ინსტიტუტი, რომელიც წარმოიქმნება შეატარალური სანახარების შემქმნელით, მის სიყვარულსა და მის გამო. ამ სანახარების გაშვების წინაშე მისი კვლევა დაკარგავს აზრს.

5. შეატარი მთელი განსაზღვრავს მასწავლებლის დამოკიდებულებას მის მიმართ. ამიტომ, საჭიროა შესწავლიდ იქნეს შეატარი როგორც შემოქმედებითი კოლექტივი, შეატარალურ მ-ღვაწეთა სოციალური პირობები, სარეპერტივარო პოლიტიკა და ა. შ. მხოლოდ ასეთი კომპლექსური კვლევა მოგვცემს საბუნა-
ბას, გაფართოვებს შეატარისა და მასწავლებლის ურთიერთდამოკიდებულების რთულ პროცესს.

წინამდებარე კრებულში წარმოდგენილია მხოლოდ მცირე ნაწილი იმ გამოკვლევებისა, რომელიც წლების განმავლობაში ჩატარდა შემოქმედებითი კონფერენციისა და სოციალური კვლევის დაბოლოებით 7.

ამგვარად, ზეატრისა და კინოს ინსტიტუტში სამეცნიერო-თეორიული და პრაქტიკული კვლევა-ძიება წარმოებს როგორც სამეცნიერო ცენტრში, ასევე ყველა კახედერბაში. წელიწადში სამეცნიერო შრომების სახით, სამეცნიერო ცენტრსა და კახედერბაში შესრულებულია 4000-ზე მეტი შრომა. ამ შრომების ძირითადი ნაწილის აუბლიკაცია ხდება სამეცნიერო შრომების კრებულებში - "ზეატრმცოდნეობის ძიებანი", რომელიც 20 წელიწადში გამოცემა ინსტიტუტის სამეცნიერო ნაწილის მიერ. ღვინისათვის მომზადდა და გამოცემა 19 ტომი.

საბუნებისმეტყველო დისციპლინების ყოველმხრივი და საფუძვლიანი შესწავლის მიზნით, ბოლო ათი წლის განმავლობაში, 1984 წლიდან წარმოებას მისი-ლოდ ზეატრის სამეცნიერო შრომების კრებულების გამოცემა: "ქართული რევოლუციის საკითხები" /ტომი 12/, "თანამედროვე ქართული კინოს პრობლემები" /ტომი 13/, "სასცენო მეტყველების სწავლების მეთოდები" /ტომი 14/, "დემოკრატიული ახალგაზრდობის აღზრდის პრობლემები" /ტომი 15/, "მეცნიერული დისციპლინების სწავლების საკითხები" /ტომი 16/, "ქართული ზეატრი" /ტომი 18/, "ზეატრის სოციალური კვლევა და დემოკრატიული ცვლილებები" /ტომი 19/.

ასევე საბუნებისმეტყველო გამოცემა ახალი სასწავლო პრაგრამები. ამჟამად გამოცემაზე მომზადდა "ქართული კინოს ისტორიის ნარკვევა" 2 ტომად, "სამეცნიერო შრომების პიბლიოგრაფია" 1953-1993 წლებში /ინსტიტუტში შესრულებული სამეცნიერო-კვლევითი წელიწადი შრომების ანოტირებული კატალოგი/.

1991 წელს ინსტიტუტში შეიქმნა ასპირანტურა-სტაჟირების განყოფილება. წელს ასპირანტურის პირველი განყოფილება შედგა.

სამეცნიერო კადრებს მომზადება, ზეატრისა და კინოს სამეცნიერო კონსულტაციები, - ინსტიტუტის გადაუდებელი საქმეა. წინამდებარე სამეცნიერო შრომების კრებულში ამ მიზანს ემსახურება.

პროფ. შამაგ ძვინავანი

აქაქი ბარბელაშვილი

ფსიქოლოგიურ მენეჯერებათა დოქტორი, პრფესორი

არაგნობიერის გაგების საკითხისათვის დ. უმანის განწყობის
თეორიაში /ვეთქმელების საფუძვლად მდებრი არაგნობიერი ფსი-
ქიკურის ბუნების საკითხისათვის/

ბელჯების ფსიქოლოგიის ძირითადი ამოცანაა, გაარკვიოს, თუ რა
წარმოადგენს მხატვრული ვეთქმელების სტიმულს, როგორია ვეთქმელების
პროცესის, ბელჯების სანარმოების აღქმისა და გაგების, მისი ადაზიან-
ზე ვეთქმელების კანონზოთიერებაანი. ამ ამოცანების გადაწყვეტა ვერ
ბერბდება მხოლოდ ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების ანალიზით. ჯერ
კიდევ პლატონი მოუახიებდა /დიადოვი "იონი"/, რომ "თეთონ პოეტებმა
ყველაზე საკლებად იციას, თუ როგორ ქმნიან ისინი". "ძე ვეიერობ, -ერ-
და გოლთე შიღერისადმი მიწერილ წერილში, - ყოველივე ის, რასაც გენიოსი
აკეთებს როგორც გენიოსი, მიმდინარეობს არაგნობიერად. გენიოსმა ადა-
ზიანმა შიღერობა იმექმედოს განსჯის, მრწამსის საფუძვლებზე, მაგრამ
ყოველივე ეს მხოლოდ ისე, სხვათაშორის ხდება"¹. "ცნობიერება არასოდეს
არ ქმნის ბელჯუნებას, - მიუთითებდა ე. ვაბჯანკოვი, - იტაქციონათა
შუალედში არაგნობიერში ხდება მიღებული მასალის ვეთქმელებითი გადა-
მუშავება"². კომპოზიციური ა. დარგოშიქსი "ქვის სფუპარბე" ქუზაობის
პროცესს ასე ახასიათებს: "მე არაკითხარ სიძნელეს, არაკითხარ ტანჯვას
არა ვვრძობ. თითქოს მე კი არ ვწერ, არამედ რაღაც სხვა, იდუმალი,
უნობი ძალა". რაჭაელი თავის მოწაფე ანტონიოს თხოვსავე, ესწავლებინა,
რა გზით შეიძლება ესწავლა ოდნავ ძაინე მიმსგავსებობა მას, წერდა:
"სამწუხაროდ, მე თავად არ ძაღმიძს გიპასურო ამ კითხვაზე. და, არა
ივისი გათო, რომ ამისაგან რაიმე სანჯკვარ საიღუმელებას ვქმნიდე, არა.

¹ Pете, И., Сопр. соч. т. XIII, 1949, стр. 261.

² ცერცვაძე ე., შრომის ბელჯუნების თეორიის კრიტიკა, "მენეჯერე-
ბა", 1976, გვ. 47.



მე სიხარულით გადავშლიდი ამ საიდუმლოებას ჰერნსა და საერო ? ყველა
ქინსაზე, მაგრამ არ ძაღმითს, რადგანაც იგი ჩემთვისაც საიდუმლოა"¹.

ჩვენ ვერასოდეს შეიძლება ბუნებრივად იმის განსაზღვრებას, თუ რაგვარ
შოგვეწმინდა ესა თუ ის ნაწარმოები. "ანალიზი სპობს ტვიზბას"-ბიუჯიბიბი-
და ა. ჩემოვი. ვერც შემოქმედისგან და ვერც მხატვრული ნაწარმოების
აღმქმსდისსაგან ვატიბებთ, აუ რაბი მდვმარტობს იმ გახდნის არსი. რ-
ბილაც რათ ზელოუნებასთან აკავშირებთ. ყოველგვარი ცნობიერი და გონივ-
რული ახსნა. რამდენსაც ზედა რსი მავისი საწარმოების შესახებ გვთავა-
შობს, ანდა ზელოვსების საწარმოებში აღმქმდეი, არსებობად, არის პოსტ-
ყაქტუშ მორგონილი ახსნა, შოგვიანო რადიონადიბადია.

არაღსებობისს ღიღ მნიშვნელობაზე მიუთითებენ არამარტო ზელოვანსა,
არამედ ძეგსიტირებიც. ანრი პუანკარე ქერდა: "თავდაპირველად, ყველა ზე
ძეგად ზეპირავს ზოღზე ეს უცნაური წვდომა, რომდენიც აზრის ხანგირდელი,
გაუცნობიერებელი და წინასწარი ქმედების ზეღვება. ამ ქვეყნობილი
ქმედების მნიშვნელობა ნაღმბადიკუსი აღმორენების ღრის უღვიველ რაიზედ
მიმარჩია"².

შემოქმედების პროცესში მონაწილე არაგნობიერის აღსახიშნავად უფ-
რო ხშირად იხმარება ტერმინი ინტუიცია, რომდენსაც, ჩვეულებრივ, გან-
მარტავენ რგორც ქვემარტიბების უშუალო, უნებურ და არაღნობიერ ქვდომას.
ინტუიცია განიცდება რგორც ჭსიქოლოგიური აქტი. შემოქმედის არავითარი
წარმოედგენა არა აქვს იმის შესახებ, თუ რა მოსდა მის ჭს ქიკაში; მას
ახლოდ შედეგი აქვს ცნობიერებაში წარმოედგენილი, ხოლო ამ შედეგამედ
მისვლის გზა მისთვის სრულიად უცნობია, არა აქვს გაცნობიერებული.
ინტუიციის შედეგი არ არის დასაბუთებული, იგი დისკურსული გზით არ
არის მიღებული.

რმდესაც შემოქმედების პროცესის არაგნობიერი მონაკვეთის აღსა-
ხიშნავად იხმარება ტერმინი არაგნობიერი, ეს ჭაქვის კონტრატაციაა.

1 Тик Л., Об искусстве и художниках, М., 1898, стр.39-40.

2 Проблемы личности, Сб./мат.симпозиума/, М., 1969, т.1, стр.491.

მაგრამ, როდესაც იხმარება ტერიტორიის ინტენციის, ამ პერიოდებში, როგორც სანარჩენად სიუჟეტებს შ. გაბილია, საჭივ რაუდებმა იმიო, რომ ინიტენციის აღნიშნულ არაბოლოდ გაქვს, ჟენომის, სოციალის, რ. ილის არსებობაღ ცვს არ იქნეს, არამედ ინტენციისაღიასაღ ¹.

არაგნობიერი ფსიქოლოგის ტენიის შესახებ მისამართმა შრავაღმა მიუნიტრმა გამოთქვა, მაგრამ თანამედროვე ენაღვე ყველაღვე მიჭი გავრეღება ჰქვამ ამ ცნების გაგების იმი ნაირსახეობამ, რომელიც მ. ჟოღიღის ფსიქოანალიზის თეორიის სახელით არის ცნობილი. სანამ არაგნობიერი ფსიქოლოგის რაგორც ამხსნელი ცნების განხილვას შევედგებოღოთ, მოცღეღ ² ვებოთ ცნობიერების ცნებას და შევედგოღოთ, გავარკვეოთ, თუ რამინიშნულიაა ჩადებული მასაღ.

ცნობიერების ცნება პირვეღ 2 ცნობიღმა ჟრანგმა ფილოსოფოსმა რ. დუღკარტემ შექოიღანა თარებაში ². მისი მიხედვით, ცნობიერება არის "...ყოველიღ ის, რაც ჩვენში ხორციეღდება ისღ, რომ ჩვენ თვითონ ვეღაღოღ ამას ჩვენში აღვიქვამთ". ცნობიერების თანარსები ფიქციონისაღან იმიო განსხვავებოღან, რომ ისინი არამარტო განიცდებოღან, არამედ ვიღოთა კიღეღ, რომ განვიცდოთ; განცდის არსებობას თამ ახლავს ლღმა მისი არსებობის შესახებ. ცნობიერების თინარსების წვეღომა, სათი შენეღება მიოლოღ ცნობიერების საშეღლებით არის შესაძლებელი, ისინი მიოლოღ იმათთვის არის თისწეღოღი, ვინც მათ განიცდის. ცნობიერების თინარსების წვეღოღს ეთადეროთ გმა არის თვიდაკორიღება, ინტენციისაღ.

დუღკარტეს მიხედვით, ცნობიერების თინარსი ფსიქოლოგის აუცილებელი აჭრიბუღია, მისთვის ცნობიერი და ფსიქოლოგი კრთი და იგივეა, ყვეღა ფსიქოლოგი ცნობიერი, ყვეღაღოღ, რაც ცნობიერი-ფსიქოლოგია. მისი მიხედვით არაგნობიერი ფსიქოლოგი არ არსებობს, ცნობიერების თინარსები უღა აიხსნას თვითონ ცნობიერებისაღ, თინარსებიღ.

დღესათვის კომინი ცნობიერება სხვარსხვაგვარი მინიშნულიაოთ

¹ გაბილია შ., ფილოსოფიური წერილები, თსუ. 1989, გვ. 64.
² თვითონ დუღკარტე ამ კუთხინს არ ხმარობს, ი 'ს ნაცვლად იყენებს ტერმინს "სული", მაგრამ მასში მან ზოო ის მინიშნულია, რაც მოგვითს-სებოთ იკვლისხმება ტ. მინიშნულიაოთ:

იხმარება როგორც მეცნიერებაში, ასევე ყოველდღიურ მეტყველებაშიც. იგი ყოველდღიურ მეტყველებაში მოიაზრება ფსიქიკური ზინაარსისა და, ფსიქიკური ფესომენისაგან განყენებულად როგორც ისეთი რამ, რაშიც მოთავსებულია ფსიქიკური ფენომენი და რომლისთვისაც სუღერითა, რომელი ზინაარსი იქნება მასში მოთავსებული; ცნობიერება მასში მოთავსებული ზინის მისი მიმართ ინდიფერენტულია.

ქართულ მეტყველებაში ცნობიერების ნაცვლად ხშირად იხმარება სიტყვა "შეგნება". ამ შეგნებაში, შეგნების ქვეშ იგულისხმება რაიმე ზინაარსის გაგება, მისი გოპებრივი გადაწყვეტება. ყოველდღიურ მეტყველებაში სიტყვების "შეგნებისა" და "ცნობიერების" მნიშვნელობები აღნიშნული არ ამოიწურება.

ცნობიერების ცნება სხვადასხვა გაგებით იხმარება ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაშიც. გერმანელი ფილოსოფოსი ე. ჰუსტერლის მიხედვით, ცნობიერების ცნება, სულ ცოტა, სამი მნიშვნელობით იხმარება:

1. ადამიანის განცდების მდღიანობისა და ერთიანობის აღსანიშნავად;
2. იმ გაგებით, რომ ჩვენი განცდების შესაბამის ერთვარი უშუალო ცოდნა გვეძლევა; უფრო გავრცელებულია, — მიუთითებს ჰუსტერლი, — შესაძენიანი გაგება: ადამიანი ყოველ მომენტში მრავალ განცდას ატარებს, რომელთაგან თითოეული მას შეუძლია აქციოს მისი დაკვირვების, ზინაგანი აღქმის საგნად. ამ ზინაგანად აღქმულ განცდათა ერთობლიობა წაიშობადგენს ცნობიერებას.

ამრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ყველა მათგანში საერთოა ერთი ძირითადი აზრი: ცნობიერება ფსიქიკურის ის ძირითადი მუხსლებაა, რითაც იგი ყველა არაფსიქიკურისაგან განსხვავდება და რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ფსიქიკურის არსებობა და ცოდნა მისი არსებობის შესაბამის ერთმანეთს ემთხვევა; ფსიქიკურს არ შეუძლია არსებობა მისი ცოდნის არსებობის გარეშე, თუ ჩვენ მას უშუალოდ არ განვიცდით, იგი არ არსებობს. ყოველგვარი განცდა იმავე დროს უშუალო ცოდნაცაა იმისა, რაც განიცდება. ამ მხრივ, ფსიქიკური პრინციპულად განსხვავდება არაფსიქი-

კურნისაგან; ცნობიერი და ფსიქიკური ერში და იგივეა, არ არსებობს არა-
 ცნობიერი ფსიქიკური. ცნობიერების ცნების ამგვარი გაგება მრავალმა
 ფსიქოლოგიურმა მიმდინარეობამ აღიარა და შესაბამისად ფსიქოლოგიის
 საგნად ცნობიერების შინაარსები გამოაცხადა. ასეთ ფსიქოლოგიურ მიმდინარე-
 ბურებას ცნობიერების ფსიქოლოგიებს უწოდებენ.

წინააღმდეგ ცნობიერების ფსიქოლოგიისა, ის მოაზროვნეები, რომელ-
 ბიფსიქიკებმა ცნობიერი ფსიქიკურის არსებობას, მიუხედავად, რომ
 ცნობიერი და ფსიქიკური არის ერში და იგივე: ფსიქიკური უფრო ფართო
 ცნებაა და ციო მოიცავს როგორც ცნობიერ, ასევე არაცნობიერ ფსიქიკურს.
 არაცნობიერი არამარტო არსებობს ცნობიერების გვერდით, არამედ იგი სა-
 ფუძვლად ედება ცნობიერ ფსიქიკურ პროცესებს და მათთან სდევს. არა-
 ცნობიერიდან აღმოცენდება ცნობიერი და ეს უკანასკნელი ისევე არაცნობი-
 ერიში ბრუნდება. არაცნობიერს ისეთივე გემოქმედების უნარი შესწევს,
 როგორც ცნობიერ პროცესებს. არაცნობიერი ფსიქიკურის ცნების გამოყენე-
 ბის ერთ-ერთი მიზანია ცნობიერი ფსიქიკური სინამდვილის ახსნის საჭი-
 რება; იმის ახსნის საჭიროება, თუ საიდან მოდის ცნობიერების ფაქტო-
 ბი, როგორ ჩნდება ინიონი, რა განსაზღვრავს მათ რავარობას, სად
 ქრებიან, სად მიდიან, როდესაც მოვებენ ცნობიერებას და ა. შ.

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, თანამედროვე ეჭაპზე ყველაზე მეტად
 გავრცელებულია არაცნობიერის ის გაგება, რაც მ. ფროიდის სახელთან არის
 დაკავშირებული. დღეს მსოფლიოში უაღრესად პოპულარულია ლოზუნგი: "ჩვე-
 ნი ძროის გააზრება ძნელია ფროიდის გარეშე". ფროიდის თეორიის გაგება
 არ შემოისაზღვრება ფსიქოლოგიით, მან უაღრესად დიდი გეგაგება მოაბ-
 დინა ბედიცინაში, პოლიტიკაში, ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში, განსაკუთ-
 რებით დიდა მისი გავლენა ხელოვნებაში.

ფროიდის მიხედვით, ადამიანის მოცემდებას წარმოადგენს სამი ინს-
 ტანციის ურთიე ხნიმარება: "იგი", "მე" და "ზემე". "იგი" ბოლოდღიურ
 მისწრაზებას სფეროს წარმოადგენს, "მე" -- ცნობიერების სფეროს,
 "ზემე" - იმგვარი მყარ საზოგადოებრიდან მომდინარე და ინდივიდის ცხო-

ბიერებაში ჩადებულ ჰეხედულებებს, მოახოვნინებებს, ნორმებს, რეგულაციებს, ძირითადში, მნიშვნელოვან ხასიათისაღი არიან. ადამიანის მოქმედებას უშუალოდ წარმარებას "მე" - ცნობიერება, რომელიც არეგულირებს, ერთი მხრივ, იმ იმპულსებს, რომლებიც ბიოლოგიური ლოგეტიდან მომდინარეობს, ხოლო, მეორე მხრივ, "მეებს" ნორმებსა და მოახოვნინებებს. ადამიანის ფსიქიკური მოქმედების მაროქრავებელ ქაღას წარმოადგენს ღიბილოგიური, სქესობრივი ღლოღა, რომელიც სიამოვნებისაკენ ისწრაფის. მაგრამ, რამდენადაც ღლოღის იმპულსები ეწინააღმდეგება "მეებს" ნორმებსა და მოახოვნებს, ისინი ცნობიერებიდან ვანიღეწებიან, გადღიან არაკნობიერში. იმ ღლოღებს, რომლებიც ცნობიერებიდან არიან განდღუნიღნი, არ ქაღუთ რუღიღება ცესაღყვისი მოქმედებები. მაგრამ, ისინი არ ქრებიან და ყოვეღვის მიისწრაფიან ზეიღრუღიღიისაკენ. ღლოღათა ზეიღრუღიღიამ ცნობიერებაზე უსდა გაიარეს, მაგრამ ცნობიერების წინააღმდეგობის გამო ვარღვნულად იცვიღან საბეს, ინიღბებიან, სხვად წარუღბებიან, უწრო მისაღებად, უწრო კუთრიღობიღრად გარღიქმსებებიან, ხღება მათი სუბნიმიღრება. ცნობიერების, ეენზორის ასეიი გნიი მოღყუბიი, ისინი აღწევენ ცნობიერებამდე და ედღეუთ რუღიღიის მიღსადღებლობა.

ფროღის მიხეღვიი, ხეღვნიების წარმოზობას განაღიღობებს კოღეღიჭი ადამიანის ღლოღებსა და სამოგადღებრივ აკრძაღვათა შორის. ხეღვნიების წარმოზობის საჭიროება საბოღოღდ ისევე იწიღიღის ინსტიღეტიბის ღაკმიყოფიღების აუციღებღობიი არის ღასაბოღებღი. ხეღვნიებას იგი აკისრებს ღლოღათა სუბნიმიღრებუღი ღაკმიყოფიღების ზუღკიას. ხეღვნიება აადვიღებს ფსიქიკური წონასწორობის ზენიღრუღეასს, მაგრამ, იგი არ არის იმღეღად ძღეღრი, რომ ღავიღყოღ ადამიანს ნამღღეღი სისწრაფიღეღი. იგი, როგორც რაკოზი, აღუნებს, ასუსტებს ადამიანს სუღიღი, თაღბღი.

ხეღვნიება, მეცნიერეღი, შირობა წარმოადგენს სეღსუაღური ღრეღიის სუღიღიღიას. თღღეღენის ერთი სვეროღან მეღოღში მისი გად ვანიი ადამიანები უწებენ ფსიქიკური ღადამღუღობას და თაღ ვან. იციღებენ ნეღ-

რომს. ფსიქოანალიტიკოსებმა დაიწყეს ბედოვნებას საფუძვლად უღიას კონფ-
ლიქტი "იგი"-სა და "ბედნი"-ს წიგნის. ბედოვნება საცხოვრობს ისეთივე ბუ-
ნობისაა, როგორც სიწმინდე და ნეტოვნება, მაგრამ მასში არანაზიონური
რამდენადღეც (უბაგვარად ვეინდებამ. თვითონ პოეტისათვის მხატვრული ნა-
შრომები დაუძლიაყოფილებელი და განუზოზოციებელი სურვილების დაკმა-
ყოფილების პირდაპირ საშუალებას წარმოადგენს. ამდებვის ცნობად კითხვაზე
"მერე რა არის პეტუბა მიხატვის, ან თვითონ პეტუბასათვის, როცა ასე
ცხარე ვრეზისა ღვინოა?" ფსიქოანალიტიკოსი რანკი ასე პასუხობს. პეტუ-
ბას წარმოადგენით, მსახიობში ურთიანდებობან მის მიერ განდებნილი აფექ-
ტები; მსახიობი, თითქოსდა, დასჭირის პეტუბას უბედურებას; მაგრამ,
სისამდებრივში იგი აქრობს თავის საკუთარ მიწუბარებას. გოგონი ამტკი-
ვებდა, რომ ის თავისუფლებობდა საკუთარი ნაკლუბანებობისაგან და სხვა
საათის მისწრაფებებისაგან იმით, რომ მიაკლუბებდა მათ თავისი საწარ-
მოებების განარბს. ფსიქოანალიტიკოსები საცხებით სერიოზულად ამტკი-
ვებ, რომ ბედნიპირი და ღოსტოვსკი იმიტომ არ განდებენ ბოროტმოქმედნი,
რომ თავდათ ნაწარმებებში გამოსატელს მივდებენ და ასეთი სახით რა-
სღრეს საკუთარი დანაშაულებრივი პიდრევილებანი. ამრიგად, ბედოვნება
როგორც თვით მტკივნეულისთვის, ასევე მასწარმებლისათვისაც წარმადგენს
თერაპიულ საშუალებას; ის შეესაძლებლობას იძლევა, არანაზიონურად ისე
მოავგაროს კონფლიქტი, რომ ნეტოვნებაში არ ჩავარდეს. მ. ჟრონი ბედოვნე-
ბაში ცნობიერ და არანაზიონურ მომტკივებს მორის არანაზიონურს ანიჭებს
პროორიტეტს.

ჟრონიის მტკივნეულით, თუ ფსიქიკას აღწერილით თვალსაზრისით განვი-
სიდავთ, იგი წარმოადგება საში სფეროში: ცნობიერი, წინაცნობიერი და
არანაზიონური. წინაცნობიერი ეს არის ფარული არანაზიონური, რომელიც
პოტენციურ ცნობიერს წარმოადგენს, რადგანაც მას შეუძლია ცნობიერება-
ში ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე შეაღწიოს. არანაზიონური ფსიქი-
კა, მისგან განსხვავებით, არის განდებნილი არანაზიონურ ფსიქიკას. ეს
უკანა კენდი, მისი აზრით, არის წამდებრივი არანაზიონური. ბოლო პირობებში

ფროდი მიუზიკლებდა არაცნობიერი ფსიქიკის ომს ფუნქციონალურ რთვებობა-
 ბე: წინაცნობიერი, განდევნილი, არქაული მემკვიდრეობა და საკუთრივ
 არაცნობიერი. არაცნობიერი ფსიქიკის ამ ფუნქციონალურ რთვებობას
 ეკისრებათ განსწავლვებულ ამოცანადაა წესრულება. წინაცნობიერი, განდევ-
 ნილი და არქაული მემკვიდრეობა ერთ დროს ცნობიერების წინააღსები
 იყვნენ და შეშლავს, სხვადასხვა ვითარებათა გამო, იქცნენ არაცნობიერ-
 რად. მათთვის არაცნობიერობა მთლიანი ბუბიბისაა.

საკუთრივ არაცნობიერი ფსიქიკა საწყისივლდა; იგი ცნობიერებისა-
 გან დამოუკიდებლად არსებობს და ამიტომ არაფრის ზღვა არ შეიძლება
 მისი არსებობის ფორმის, წარმოშობის და გარკვეულობის წესებზე, რად-
 გან საკუთარი წინაგანი სახით არასოდეს არ წესოდის ცნობიერებაში. მის
 არსებობაზე ფსიქოანალიზი მიუზიკლებს ზღვრიული მისამართებშიდან გამომ-
 დინარე.

არაცნობიერი სფეროდან ცნობიერში გადასვლა პირობების საშუალებით
 ხორციელდება. ფსიქოანალიტიკოსი ერთზე ნეტიმანი პირობების მოვლენას
 წარმადგენს კინემატოგრაფიული აპარატის შესავსად, რომელიც მათუ-
 რებლის უკან ღვას და ეკრანზე ქინის სურათს. მუსიკად ა-ევე იღება არა-
 ცნობიერი წინააღსის ვარუთ პირობებზე. იგი აღიქმება როგორც ვარუ-
 საწყისის მონაცემი და არა როგორც არაცნობიერის წინააღსი. მაგ., "დე-
 მონი" პიროვნების მიერ განიცდება არა როგორც მისი სახელი, არამედ
 როგორც არსება, რომელიც ცხოვრობს და მოქმედებს ვარუსამყაროში.

ფროდის მოძღვრებაში ძირითადია არაცნობიერისა და ცნობიერის
 ურთიერთობის პირობებზე. როგორც აღნიშნული იყო, არაცნობიერი ფროდის
 არ აღმოუჩინია, არც ხელმძღვანელი მისი როლის გარკვევის ცდაა მისი
 დამსახურება. მასზე აღწერ ნელინგმა მხატვრული შემქმნელად წარმოად-
 გინა როგორც არაცნობიერისა და ცნობიერის ურთიანობა. ფროდის დამსახურ-
 ებაზე მინაწილად ის, რომ მას არაცნობიერი აქვია კონკრეტულ-ფსიქოლო-
 გიური კვლევის რბიერებად და მისი საშუალებით სცადა, აებნა ადამიან-
 ის ქვევა და შემოქმედება.



ცემბისათვის, ამ ცემბისთვის უნდა ვთქვათ დიდი პატივი. საკმაოდ
 იმისა, რომ ზედვიწი ანსტრუქციის მიხედვით არსებობდა დასკვნა მარ-
 ტინისა და სხვათა იმ ცემბისთვის, თუ მათ შორის არის ურთიერთმეტიწილი-
 სი დასაჯილებელი; ზედვიწის არსებობიდან მიხედვით არსებობდა დასკვნა
 შეიძლება მხოლოდ იმ ცემბისთვის, თუ ამ ზედვიწის გამოწვევა მხოლოდ
 ამ მიხედვით შეუძლია. ამ ცემბისთვის კი უფრო მეტი შეიძლება გამოწვევა
 იყოფს სხვაგვარი ან რაიმე სხვა პერიოდული ფაქტორის მიხედვით.

არასწორი ცნობიერებიდან არის განსაკუთრებული. ერთგვარად იმეორე არა-
 ცნობიერის ანგარიშ გავლების ცემბისთვის უნდა ვთქვათ საკმაოდ აყენებს კიდე-
 ვას - რა გვეცნობდა "ცემბისა", რა განსაკუთრებით მიუღებელი მისწრაფებას,
 რომელიც "იგი"-დან მომდინარეობს და იქვე ანსტრუქციის, იმისათვის, რომ
 სხვადასხვა მისწრაფებათა შორის ამხარჯილად მიგვიჩივონ, რაგონად რაიმე
 შედეგისათვის იმეორე და განსაკუთრებით, ანსტრუქციის, წარსულგვანად გვეცნობ-
 დეს, ჯერ ერთი, მეორე მიხედვით ნიშნებსა და შედეგებზე, მეორე
 მხრივ კი, მეორე იმ მისწრაფებებზე, რომლებიც ამ მიხედვით ნიშნები-
 სსა და შედეგებს მიმართული არიან. წარმოდგენის მიხედვით კი შეუძლია
 მხოლოდ ცნობიერებას. განსაკუთრებით, რომ განსაკუთრებით საკმაოდ. ერთ-
 დი მიხედვით, რომ არასწორი ცნობიერებიდან იმეორე და შედეგები
 სახით აცნობს ცნობიერებაზე. ნაკლებად, იმისათვის, რომ შეიძლება, ამას-
 თას ერთად გარკვეული ნიშნებისა და მიხედვითიდან დასაბამისად, წარ-
 მოგვან უნდა გვეცნობდეს, რად მხრივ, ამ ნიშნებისა და მიხედვითიდან
 ბის შედეგებ და, მეორე მხრივ, იმისა, თუ რაგონი ნიშნები უნდა მოიგონ,
 რომ შედეგებისთვის მას. მაშასადამე, განსაკუთრებით, რომ განსაკუთრებით
 მისწრაფებების შედეგად ასევე ცნობიერების მიერ ხორციელდება; გამო-
 დეს, რომ არა განსაკუთრებით მისწრაფებები, რაგონად არასწორი ბუნებრივი
 ძალები, აყენებენ ცნობიერებას, არამედ მეორე ცნობიერება აყენებს
 საკმაოდ დას. არასწორი ბუნებრივი ძალა, ისევე, რაგონისა
 მიხედვითის ძალა და მას არ ძალუძს შეიძლება და იმეორეობს^I.

^I Какабадзе З., Феномен искусства, "шестьдесят", 1966, стр. 27-28.

ამრიგად, ბიბლიოთეკის "განდევნის" ფენომენი და დაფარული სახით მისი მოქმედება, როგორც ფროიდის მიერ ინტერპრეტირებულია როგორც არანგონიერი ფაქტორის მოქმედება, არსებითად არის, როგორც სარტრი მიუთხილებს, ზეთონ ცნობიერების მიერ ზეთიშოგყვება და "არაგულწრფელი" მოქმედება. "მღ", როგორც ცნობიერება, იმის გამო, რომ ზოგიერთი ლოკუსი მიმართ თავს უძღურად გრძნობს, ნიღბავს მათ და მისაღები და უწყინარი სახით აძლევს მათ გასაქანს.

ფსიქოანალიზის ბიბლიოთეკა, ფსიქიკის ყოველგვარი გამოვლენებანი დაიყვანოს ურთაღიერ - სექსუალურ ბიბლიოთეკაზე, სავსებით დაუსაბუთებელია. ფსიქოანალიზის ამ პანსტუალურიზმით იქმნება ისეთი ზეაპქედენტება, რომ არსებობს რაღაც სექსუალური სიმბოლიკის კატალოგი, რომ ეს სიმბოლოები ყოველთვის ყველა საკუთნში და ყველა ხანებინსაჯის ერთ-დაიგივენი არიან. საკუთარსია ვაპოვოთ ამი ზუ იმ მხატვრის შეპოქმედებაში შესაბამისი სიმბოლო, რათა მისი მხებევით აღვაგვინოთ ოდიპოსის კომპლექსი. გამოდის, რომ ადამიანი მიჯაჭვულია თავის ოდიპოსის კომპლექსზე და რომ ჩვენი მოქმედების ყველაზე რთულ და მალად ფორმებში იძულებული ვხვდებით, სულ ახლად და ახლად გასვიფადოთ საკუთარი ინფანტილიზება. გამოდის, რომ მთელი მალად ხელოვნება წარმოსდგება ზორეულ წარსულში ფიქსირებულად. ადამიანი, თიქონდა, მონაა თავისი ადრეული ბავშვობის; ის მთელი თავისი სიციცხლის მანძილზე თავიდან იშორებს, მაგრამ ვერ ახერხებს იმ კონფლიქტებს, რომლებიც შეიქმნა მისი სიციცხლის პირველ ზვეებში. მწერლის, მხატვრის, მსახიობის, მღვინიერის და სხვათა მიმოქმედება სხვა არაფერია, ზუ არა არანგონიერი სექსუალური მოთხოვნილებების შენიღბული გამოვლენება.

არც ზუ დიდი ხნის წინათ ფსიქოლოგები უმთავრესად იკვლევდნენ შემოქმედების კონკრეტულ სახეობებს; მღვინიერის, მუსიკოსის, მხატვრის, გამომგონებლის, მსახიობის და ა.შ. შემოქმედებას. ამ გამოკვლევებში შიუსწავლებლად დაიკვლი დარბების შემოქმედება ცოდნასთან, ჩვევებთან დაკავშირებულ პრობლემებს და თიქმის ან განიხილებლად შემოქმედებთი

საქმიანობის ფსიქოლოგიური აზრის, მისი შინაგანი, ფსიქოლოგიური კანონ-
ზომიერებასი. თანამედროვე ეტაპზე საყოველთაოდ იქცა შედეგადგინის,
რომლის მიხედვითაც შემოქმედების პრინციპის საფუძვლად მდებარე კანონზო-
მიერებაში უნივერსალური ხასიათისანი არიან და დამახასიათებელია ად-
ამიანის საქმიანობის ყველა სფეროსათვის. ვ. მილერის ამასთან დაკავში-
რებით წერდა: "მოქმედების მრავალი სახეობა ატარებს შემოქმედების
ხასიათს. მაგრამ, ეს განსაკუთრებით გამოყვედნად ჩანს ბუნებრივი
დაარტებით მათი აკონომიური ბუნების გამო. მათში ნიშნობა სახით სერ-
ცოდებმა შემოქმედებითი საქმიანობა, გამოყვენებითს ბუნებრივად, მიე-
ნიერებაში და ადამიანურ საქმიანობაში სურათი სხვა ფაქტებით იზინდუ-
ბა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათში შემოქმედებითი ელემენტი ოდნა-
ვად არ არის ნაკლებ მნიშვნელოვანი". ბუნებრივად არ ნარმოადგინს
რამდენიმე რჩეულის პრინციპებს, -- მიუხედავად ვ. ვ. გილერის, პირიქით,
ამი უნარით მებრძვლები ხარისხით არის აღმურველი მთელი კაცობრიობა.
შემოქმედებითი პოტენციული უწყვეტად არის განაწილებული ადამიანთა
მთელ გვარში, მაგრამ ამ შენებში გენიოსები უფრო მეტი ხარისხით არი-
ან დაჯილდოებულნი, ვინეი სხვები.

ასეთი ახალი ორიენტაცია იმიო არის განაწილებული, რამ შემოქმე-
დების პრინციპებისადმი მიძღვნილ თანამედროვე განყოველვითი ყურადღე-
ბაა გამახვილებული არა შემოქმედების მიედეგებზე, როგორც ამაა ადგილი
ქონდა უკანასკნელ პერიოდებზე, არამედ, შინაგანი ფსიქოლოგიურ მელა-
ნიზმზე, რომელსაც ზოგადქადაგობური ხასიათი აქვს. აქედან გამომდ-
ნარე, შემოქმედების პრინციპის ახლისი პრინციპის მიქნე შენობას მო-
თახვება შემოქმედების კონკრეტული სახეობის ახლნა, დააფუძნის სალო-
თად შემოქმედების პრინციპის ახლნაზე. ამ მიხედვით ვი ვიხილის ბუნებრი-
ვის თორთა პრინციპის ვერ უძლებს.

შემოქმედების საბუნებრივ იმარე მიგრობარობს, რამ მის პრინციპში
იქმნება ახალი, ისეთი რამ, რაც მიცნებული იწინვილის გამოყენებამი
არ ყოფიდა წარმოდგენილი. ცხადია, შემოქმედების პრინციპი იმდროინდელი

სინამდვილის შესახებ ადრე მიღებულ ცოდნას, აწარმოებს მის გადამტეხ-
ვებას და ქმნის აზარს. უროდის დროიდან მიხედვით ეს არაფერია იქნის
ფსიქიკის საკვები ასახავენ არა სინამდვილეს, არამედ საკუთარ თავს,
მასთან ბედნიერების ყურწვიას წარმოადგენს ილაღობიდან გაქცევა და რეა-
ლური დროდების სუბიექტიური გნოა დაცვა-სადაც.

სულნიერული წებოქმედების, ინტუიციის ანალიზი ნაშლად გვიჩვენებს,
რომ არაფერია ნასიამს აჭარბებს არა მხოლოდ ბუნებრივების პრეცესი,
არამედ გარკვეული დარისიით ცოდნის დაგროვების, ანალი ცოდნის მოპო-
ვების პრეცესიც, რის ახსნასაც ფსიქოანალიზის თეორია ვერც ახერხებს
და არც ისახავს მიზნად.

უროდის არაფერია იქნისა და ცნობიერის ურთიერთობის პირობა-
შიაგვენილა რეკონს რი ურთიერთდაპირისპირებულ რაიში, რომელთა ურთი-
ერთობა, არსებობა, მიხედობა ურთიერთკომპარატიული ვიით. ამიტო-
მად, როდისაც საკითხი დგას ცნობიერების სინამდვილის ახსნის პესახებ,
ამ თეორიის მიხედვით, ცნობიერების სინამდვილის ახსნა უნდა განხორ-
ციელდეს ცნობიერებისავე სინამდვილებით. ხოლო, იმ შემთხვევაში, როცა
ეს არ ხერხდება, ამხსნელად არაფერია იქნის უნდა იქნეს გამოყენებული.

ე. უზნაძის მტკიცებით, ცნობიერების ფსიქოლოგიისათვის ახსნა-
ლია "უზნაძის პრეცესია". ტრადიციულ ფსიქოლოგიაში უზნაძის პრე-
ცესია ირი მიმართულია იქნის თავს: 1. დიდი ფსიქიკის მიხედობა
შორის კავშირის პრეცესიის გარკვევისას და 2. რბივქმური სინამდვილის
და ფსიქიკის სინამდვილის საკითხის გადაწყვეტილისას.

1. ფსიქიკის მიხედობა შორის კავშირის საკითხის გარკვევისას
ცნობიერების ფსიქოლოგია ემყარება "ბუნების დაბნეული კავშირების პრე-
ცესია", რომელიც გვიხსნის, რომ ფსიქიკის საკითხი ფსიქიკის მი-
ხედობის აქტივობა წარმოადგენს¹; "ფსიქიკის ფსიქიკის ახსნა ასევე
ფსიქიკის ფსიქიკის მიხედობა უნდა მიხედობას"². მაგრამ, რაკ ცნობი-
ერების

1 უზნაძე ე., განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები,
"ფსიქოლოგია", ტ. 6, 1949, გვ. 35.

2 იქვე, გვ. 39.

რების ფსიქოლოგიისათვის გაიგივებულია ცნობიერი და ფსიქიკური, ამდენად, უშუალოდ აქსტუალის ნუსაბამისად ცნობიერება უშუალოდ თავის თავში დასაბუთებული სინამდვილეა, ცნობიერების მოვლენების ახსნა ცნობიერების მოწინააღმდეგის საფუძველზე უნდა განხორციელდეს, მათი ასახსნელად ცნობიერების გარეშ არ უნდა გავიდეთ.

2. უშუალოდ აქსტუალის მიხედვით, კავშირი ფიზიკურსა და ფსიქიკურს შორის ასევე უშუალო ხასიათისაა. ობიექტური სინამდვილე პირდაპირ, უშუალოდ მოქმედებს ცნობიერებაზე და იქვეც მასში გარკვეულ ფსიქიკურ ფენომენს.

ფსიქიკური ახსნის საკითხის ორივე ეს ძირითადი მხარე ერთმანეთთან მივიღრო კავშირშია. ერთის გადაწყვეტის რაგვარობა თავის ასახვას აკულოებს მეორის გადაწყვეტის რაგვარობაში. ამიტომაც, უშუალოდ აქსტუალის დაძლევა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია მოსაბერებელი, თუ იგი საკითხის ამ ორივე ძირითადი მხარის გადაწყვეტასთან დაკავშირებით განხორციელდება.

როგორც აღნიშნული იყო, ფიქრის მეორეაზი ნაცადია ცნობიერების მოვლენების ახსნა არაცნობიერი ფსიქიკურის საფუძველზე. ამიტომ, ბუნებრივია კითხვა - რამდენად ხერხდება მასში უშუალოდ აქსტუალის დაძლევა?

ფსიქოანალიზის მეორის მიხედვით, ფსიქიკა ორ დიდ მონაკვეთს შეიცავს: ერთს - ცნობიერ სულიერ მოვლენათა და, მეორეს - არაცნობიერ სულიერ მოვლენათა მონაკვეთს. ორივე მათგანი ფსიქიკის თანაბრად აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს. ფსიქოანალიზის მეორის, ისევე, როგორც არაცნობიერი ფსიქიკურის ყველა მეორის, არაცნობიერ ფსიქიკურს როგორც ამხსნელ ცნებას, იყენებს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ცნობიერების მოვლენების ახსნა ცნობიერებისავე მიწააჩნით ვერ ხერხდება. ე.ი. იქმნება შეაბეჭდილება, რამ ეს მეორეობი, ცნობიერების ცადკულო მიწააჩნების ახსნისას, უშუალოდ აქსტუალის პოზიციებზე დაგანან, ხოლო ცნობიერების გარკვეული მიწააჩნების ახსნისას კი არაცნობიერის საფუძ-



ვერღე ხორციელებმა, ე. ი. არა უშუალოდის პოსტულატის პოზიციებიდან. იმისათვის, რომ გავრეკვეთ, იმ შეიშხვევაში, როდესაც ცნობიერების წინააღსაზღვრის ახსნა არაფრთხიერი ფსიქიკის საფუძველზე ხორციელებმა, არის დაძლეული ან არა უშუალოდის პოსტულატი, აუცილებელია გათვალისწინებულ იქნეს, ან როგორ წყდება შეიშხვაში საკითხი არაფრთხიერი ფსიქიკის წარმოშობის შესახებ.

ყველა ფსიქოლოგიური შეიშხვა, რომელიც რაიმე ხარისხით მიანიჭ იყვანება არაფრთხიერი ფსიქიკურს როგორც ამხსნელ ცნებას, აღიარებს მის პირველადობას უცვლელ კონკრეტულ აქტის მიმართ იმ ამრიგად, რომ არაფრთხიერი განსაზღვრავს ცნობიერების წინააღსაზღვრის, გაცდენას ახდენს მასზე და შეიშხვის შესაფუძვლად იწვევს მასში ცვლილებებს. ყველა მათგანში არაფრთხიერი სიბრძნეობა როგორც ცნობიერების გარე აგენტი, იგი ცნობიერების წინააღსაზღვრის ახდენს გაცდენას, მათგანში, ცნობიერების წინააღსაზღვრის არსებობა არაფრთხიერი ფსიქიკით არ არის განსაზღვრული, ცნობიერი ფსიქიკურის არსებობისათვის არ არის აუცილებელი არაფრთხიერი ფსიქიკურის არსებობა. მას არსებობა შეუძლია არაფრთხიერის ჩაბრუნება გარეშე. რაც შეეხება შეიშხვი არაფრთხიერი ფსიქიკურის წარმოშობას, ფსიქოანალიზის შეიშხვის მიხედვით, ისევე, როგორც არაფრთხიერის შეიშხვის ყველა შეიშხვის მიხედვით, იგი მხოლოდ ცნობიერებაზე გაცდენა შეიძლება აღმოცენდეს; არაფრთხიერი ფსიქიკური შეიშხვის წარმოშობის მიხედვით შეიშხვი ცნობიერების მიმართ, იგი სინამდვილის მოცდენებთან პირდაპირ, უშუალო კავშირში არ იმყოფება; რამდენადაც თბილესური სინამდვილის მოცდენები უშუალო კავშირში მხოლოდ ცნობიერებასთან იმყოფებიან, რამდენადაც არაფრთხიერი ცნობიერების შეიშხვიში შეიშხვიანია, ამდენად, იმ შეიშხვევაშიც, როდესაც ცნობიერების წინააღსაზღვრის ახსნა ნადავია არაფრთხიერი ფსიქიკურის საფუძველზე, არსებობა, ცნობიერების წინააღსაზღვრის ახსნა წარმოშობის ფსიქიკური; იგი, მარტალია, მოცდენი შეიშხვიში არ არის ცნობიერი, მათგანში შეიშხვის წარმოშობით ცნობიერი იყო. ამიტომ, ამ შეიშხვევაში, არსებობა ცნობიერების წინააღსაზღვრის ახსნა წარმოშობის ცნობიერებისავე

შინაარსებით. ამრიგად, ფსიქოანალიზის მეორეა წარმოსდგება როგორც ცნობიერების ფსიქოლოგია.

ვეროლანტინიდან ნათელია, რომ ფრიდის მეორეა სერიოზული ნაკრავანებებით ხასიათდება. მისი ხელისუფლების მეორეა ვერ იმდენა არათუ საერთოვე შემოქმედების პროცესის, არამედ თავი ხელისუფლების ვენომების რამდენადმე დამაცმაცოფილებელ ახსნას.

შობიერების სინამდვილისა და ფსიქიკის ურთიერთმიმართების საკითხი პირინცისად სხვაგვარად წყდება დ. უმნადის განწყობის მეორეაში. "... ეს ურთიერთობა სანქციონირანია, - მიუთითებს დ. უმნადე, - ჩვენი სქემა ასეთია: გარემო - სუბიექტი - ქვეცა"¹. გარკვეული მოთხოვნების მიქონე სუბიექტზე მიქმედებს ამ მოთხოვნების დამაცმაცოფილების შესაძლებლობის მიქონე სიტუაცია და ამ ორი ფაქტორის ურთიერთქმედების შედეგად აღმოცენდება განწყობა, რომელიც წარმოადგებს სუბიექტის მდგომარეობას და რომელიცაც ასახულია როგორც აქტუალურად მოცემული სიტუაცია, ასევე პირინების მთელი წარსული გამოცდილება; განწყობის საფუძველზე აღმოცენდება ცნობიერების შინაარსები, რომელიც წარმოადგენს განწყობის ნაწილობრივ პირობებს. განწყობა არაფორმალური ფსიქიკური მდგომარეობაა და იგი განსაზღვრავს მთელ სულიერ ცხოვრებას, განწყობა ცნობიერების შინაარსის მიქონე პირინებადია როგორც ქვეცის კონკრეტული აქტის, ასევე წარმოქმნის მიქონეც. მათსადაში, გარემოს მიქმედება ცნობიერებაზე უშუალო არ არის, იგი განწყობით არის გამოვლენული. ამიტომაც განწყობის მეორეის მიქმედებით, ცნობიერება არ არის თავისთავითი დასაბუთებული სინამდვილე, მისი ახსნისათვის საჭიროა მის გარეთ გასვლა; ცნობიერების შინაარსები არაფორმალური ფსიქიკურის - განწყობის საფუძველზე უნდა აიხსნას. განწყობის მეორეა, არაფორმალურის სხვა მეორეობისაგან განსხვავებით, მოგადფსიქოლოგიური მეორეაა.

განწყობის მეორეა იხუთი თავისებურებებით ხასიათდება, რომლებიც

¹ უმნადე დ., მოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 69.

შესაძლებლობას იძლევიან, შეიშუშავებულ იქნეს შეზღუდვების ბევრად უფრო სრულყოფილი აღორძინება, ვინაშთ ათის შესაძლებლობას შეიცავს არაფინანსური სხვა აღორძინები, განვიხილოთ მოგვირეოთ მათგანი:

1. არაფინანსურის უშუალო წყაროა, მისი კვირვაა შევადგინოთ. მისი არსებობის შესახებ კვლევა დასკვნა ფსიქოლოგი აქტივობის ანხნის პრინციპისადაა დაკავშირებით. არაფინანსურის ყველა აღორძინაში არაფინანსური წარმოსდგება როგორც ცნობიერის გვერდით მოქმედი ფსიქოლოგი; მასში ფსიქოლოგი აქტივობის ნაწილი აიხსნება ცნობიერების ბინაარსებით, ხალხ რის ანხნად ცნობიერებით არ ხერხდება, ხერხდება არაფინანსური ფსიქოლოგი. ამიტომ, არაფინანსურის ყველა აღორძინა კერძო აღორძინაა, ხსნის მხრედ ფაქტების ნაწილს.

მაგან განსხვავებით, დ. უზნაძის მიხედვით, არაფინანსური ფსიქოლოგი - განწყობა საფუძვლად უდევს ყოველგვარ ფსიქოლოგი აქტივობას. "განწყობის ვარდნი, საღრმად, არაფინანსური დასრულებული, კონკრეტული ფსიქოლოგი პრინციპი არ უნდა არსებობდეს; იმისათვის, რომ ცნობიერებაში რომელიმე გარკვეული მიმართულებით დაიწყოს მუშაობა, წინასწარ განწყობის აქტივობა უნდა იქნეს აღიარებული, რომელიც მოწოდებულია იმისათვის, რომ ყოველ ცდასავე ნებისმიერად ამ ცნობიერების მიმართულებით წარმართოს"¹. ამიტომ, დ. უზნაძის აღორძინა მოგადგინოს ფსიქოლოგი აღორძინაა.

2. არაფინანსურის ყველა არსებული აღორძინის მიხედვით, არაფინანსურის პირველადია მხრედ კონკრეტული აქტის მიხედვით, მაგრამ მაგისი წარმოსდგება იგი სურათადია. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც არაფინანსური მაგისიდან არის გამოყვანებული, იგი მაინც გამოდგება როგორც გამოყვანებულია პრინციპი, რომლის გამოყვანებაც ცნობიერებაში უნდა იქნეს ან მისი, ვადგურ მოკლებლობის საფუძვლად ხერხდება.

დ. უზნაძის მიხედვით, განწყობა პირველადია როგორც უნდა კონკრეტული აქტის, ასევე წარმოსდგება მხრითაც. იგი ცნობიერებაში იმდენად

1 უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები, "ფსიქოლოგია", ტ. VI, 1949, გვ. 37.

3345

რეობაა, წინ უსწრებს ცნობიერების წინააღსების აღმოცენებას და პირინ-
სიპუდად ვამორიციხვალა მისი ცნობიერების შემდგომი წარმოშობა.

3. არაყნობიერის ფსიქოკურის ყველა არსებელი მეორის მხივდით, არაყნობიერი ფსიქოკური სუბიექტური მდგომარეობაა, რომელიც შესაძლოა, იღესდაც იყო სინამდვილის მოვლუბის ასახვა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც არაყნობიერ მდგომარეობაში გადავიდა, იგი ყოველთვის სუბიექტურ მომენტს წარმოადგენს, რაც ცდინდება, პირველ რიგში, სინამდვილის მდგომარეობის განსაზღვრის, იღუბიებში, ქვეყნის კონკრეტული აქტის სინამდვილისად-
მი ბეუფერობაში.

დ. უზნაძის მიხედვით, განწყობა "...ყოველთვის ობიექტური ვიშა-
რების ზენოქევიდების შედეგად ჩნდება და ისეა მდგომარეობას წარმოად-
გენს, რომელიცაც მეორეს მისი გამოქვეყნებული ობიექტური მდგომარეობაა
ასახული. განწყობა, მათასადაძვე, წმინდა სუბიექტური მდგომარეობა კი
არაა, იგი ობიექტური ვიშარების სუბიექტურში გადატანაა; იგი, ასე
ვეჭვათ, სუბიექტური გადაქცევი ობიექტური ვიშარებაა. ამიტომ, განსაგუ-
ბია, რომ განწყობა პირველ რიგში სინამდვილის მდგომარეობის განსაზღვრის
ან იღუ-
ბიას კი არ უღეს საფუძვლად, არამედ ობიექტურის სწორი განსაზღვრის
საძეგბლობას იძლევა"¹. "განწყობის ... სახით სინამდვილის დაქცე-
ბური ასახვის ფაქტთან გვაქვს საქმე, რადგანაც ეს სინამდვილე აქტიუ-
რი სუბიექტის აშა თუ იმ ქვეყნის აუცილებელი პირობას წარმოადგენს"².
შეშოქევიდების პიროცესი უმყარება სინამდვილის ასახვის და წარმოადგენს
ბის გარდაცმსას, ახლის შექმნას. ამიტომ, არაყნობიერის რეგონც მხო-
ლოდ სუბიექტური მომენტის წარმოდგენის ნიშნებზეაში შეუძლებელი ხდება
შეშოქევიდების პიროცესის ახსნა. ამ მხრივ განწყობის მეორის უმყარებ-
ლობა აშკარაა.

4. არაყნობიერი ფსიქოკურის ყველა მეორეში არაყნობიერი ისეთი-
ვე შენოქენადური სტატუსით გაიხიბება, რეგონც ცნობიერების სინამდვილი.

1 უზნაძე დ., ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 73.

2 უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები, "ფსიქოლოგია", ტ. VI, 1949, გვ. 43.

ამ უკანასკნელთაგან ისინი მხოლოდ ისინი განსხვავდებიან, რომ მათ არა აქვთ ცნობიერების ნიშანი; ისინი, მარბუს ტერმინებით რომ დაუბასიო-თო, წარმოადგენენ ცნობიერების არაყნობიერ ფაქტებს, არაყნობიერი გაგებულია როგორც ცნობიერი ფსიქიკური, შინუს ცნობიერება.

ამგვარად გაგებული არაყნობიერი, ე. უზნაოსის მიხედვით, ბელოტი ცნებაა, რადგანაც არაყნობიერი დისპოზიციური მდგომარეობაა, ხოლო ცნობიერი ფსიქიკური ფუნქციონირება შეუძლებელია გადავიდეს დისპოზიციური მდგომარეობაში. დისპოზიციური მდგომარეობა შეიძლება ეფუძნებოდეს მხოლოდ იშვიათად ცნობიერების გარემოებარე ისეთ რაიმეს, რასაც დროთა განმავლობაში არსებობა აქვს და რასაც სხვა შეიძლება შეხება დასრულ შეუძლია ამ ფუნქციონირების დისპოზიციად იცეს. ამრიგად, ე. უზნაოსის მიხედვით, არაყნობიერი ფსიქიკური არ შეიძლება იყოს ფუნქციონალური ბუნების, არ შეიძლება გააზრდეს იქნეს როგორც ცნობიერი ფუნქციონირების, შინუს ცნობიერება.

5. არაყნობიერის არსებული მეორეობის სიბუნებო, არაყნობიერი ცნობიერების გარეშე აგებულია. ცნობიერების პინაარსის არსებობა აუცილებლობით არ საყიროებს არაყნობიერის არსებობას—ცნობიერების ბინაარსის შეიძლება არსებობდეს მისი მონაწილეობის გარეშე. არაყნობიერი გავლენას ახდენს ცნობიერების ბინაარსზე, ცვლის მას, მაგრამ არაყნობიერი არ წარმოადგენს ცნობიერის არსებობის პირდაპირ, ცნობიერის ბინაარსის არაყნობიერის მონაწილეობის გარეშე შეიძლება არსებობდეს.

ე. უზნაოსის მიხედვით, ცნობიერების ბინაარსები განწყობისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობენ. განწყობა ცნობიერების ბინაარსის არსებობის აუცილებელი პინაარსობაა. ცნობიერების ბინაარსის განწყობის რეალიზაციას, მის გასრულებას, მის განხორციელებას წარმოადგენს. ის, რაც განწყობაში არ არის წარმოდგენილი, არ შეიძლება იყოს მოცემული ცნობიერებაში. ამ ამრიგად, ცნობიერების ბინაარსის განწყობის პირობების, მის განმარტლებას უარყოფდეს.

6. შეიძლება განწყობის პირველადობის შესახებ არ სიტყვას მხოლოდ



დროში პირველადობას. განწყობის პირველადობა არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქმის ცნობიერებაში წინაპარსის აღმოცენების მომენტისათვის განწყობა წყვეტდეს მის არსებობას და ადვილს უწოდებდეს ცნობიერების წინაპარსს. დ. უმნათის მიერ წამოყენებული ფსიქოკური აქტივობის სამწვერიანი ზონა უდა - გარემო-განწყობა-ცვლვა - არ უნდა გავიგოთ როგორც დროში მასაშიმდევარი ელემენტი, რომლებიც ერთმეორეს უშობებს ადვილს, ერთმეორეს უნაცვლებიან. განწყობა დროში წინ უსწრებს ცნობიერების წინაპარსის აღმოცენებას, მაგრამ იგი ცნობიერებაში მისი შესაგყვისი წინაპარსის აღმოცენების შემდეგაც აგრძელებს არსებობას, ფუნქციონირებას. ამის გარეშე განწყობა ვერ განახორციელებს ცნობიერების წინაპარსების დაკავშირების ფუნქციას, შეუძლებელი გახდება ქვეყნის მომავლის და მომავლის განსაზღვრების ახსნა, ქვეყნის დაქრულად წესისაგანის შესახებ უკონცეპტუალის მიღება და მის შესაგყვისად ქვეყნის კორექცია.

7. განსხვავებით ყველა არაცნობიერის თეორიისაგან, განწყობის თეორია უწყარება სრავადმხრივ ექსპერიმენტულ მონაცემებს, რაც მას ბევრ უპირატესობას ანიჭებს. ამ ექსპერიმენტებით დავინებება, რომ ქვეყნის კონკრეტულ აქტს წინ უსწრებს არაცნობიერი მდგომარეობა, რომელიც სუბიექტის მდგომარეობით მდგომარეობას, მაგრამ მასში ასახულია, აგრეთვე, აქტუალური სიტუაცია. რაც შეეხება დებულებას წარმოშობის მხრივ განწყობის პირველადობის შესახებ, ის პოსტულირებულია და ექსპერიმენტულად არ არის დადგენილი.

სინამდვილის მოცდენები ცნობიერებაზე უშუალო მემორიზებას არ ანდენენ, ეს შეშლემდებელია განწყობით არის ვაშუალებული. ამიტომ, ცნობიერებაში არ შეიძლება იყოს წარმოდგენილი ისეთი რამ, რაც განწყობაში არ არის ასახული. ცნობიერების წინაპარსი და მის საფუძვლად მდებარე განწყობა მათთან სტრუქტურით ერთმეორისგან განსხვავებული არიან; მათი სტრუქტურა რომ ექსპანდირებადია, მაშინ არაცნობიერის-განწყობის ანსხვად ცნობად გამოყენების საყრდენი აღარ დადგება, რად-

გასაყ ცნობიერების შინაარსების ახსნა შესაძლებელი იქნებოდა ცნობიერების სავე მონაარსებით. მაგრამ, ეს ვერ ხერხდება, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ არაფრთხიერი, რომელიც წინ უსწრებს და საჭუძვლად ედება ცნობიერების შინაარსის აღმოცენებას, უნდა იყოს იმაზე მეტი, ვინაშე ცნობიერებაშია წარმოდგენილი, არაფრთხიერი უნდა იყოს ასახული ის, რაც ცნობიერებაშია წარმოდგენილი და ისეთი რამაც, რაც ცნობიერებაში არც არის და არც იქნება ყოფილა ასახული.

დ. რაობიერი და სხვათა მიერ არაერთგვარად ექსპლანატორულად და-
დასტურებული ფაქტია, რომ ე.წ. ყოველდღიური ცნებების მნიშვნელობები
ჩვენში არაფრთხიერად არის მოცემული. მტყველების პროცესში ჩვენ
მარტუბლად ვიყენებთ ამ სიტყვებს, შემეც ვერ ვახერხებთ მათ წესტ
გასსახლერებას, ვერ ვახერხებთ იმის გაფრთხიერებას, თუ რა უდევს სა-
ფუძვლად მათ მარტუბლად გამოყენებას. ასეთი სიტყვების მნიშვნელობათა
გამოყალიბებას წინ უსწრებს მათი ამა თუ იმ კონტექსტში ცნობიერება-
ში მოცემულობა. ეს გარტობა თანაფრთხიერად იმაზე მიუთითებს, რომ ყოველ-
დღიური ცნებების ეს არაფრთხიერად მოცემული მნიშვნელობები თავისი
წარმოშობით მუდმივი, ცნობიერების შექმნაში წარმოადგენიან. მაგრამ,
თუ ამ სიტყვების ცნობიერებაში და არაფრთხიერი წარმოდგენილი მნიშვნე-
ლობების სტრუქტურებს შევხდებით ერთმანეთს, საკმის ვიხილება სხვა-
დასარად წარმოდგება.

სამტყველო არაფრთხიერი სიტყვა ყოველთვის ამა თუ იმ კონტექსტულ
კონტექსტში იმარტება, ცნობიერებაში იგი ყოველთვის ამა თუ იმ კონტექსტ-
ტული ვარაუტით არის წარმოდგენილი. სიტყვის მნიშვნელობა არაფრთხიერ-
ში კი ვიგარტი ხასიათისაა, მოიცავს ამ სიტყვის გამოყენების კონტექსტულ
ვარაუტებს, მაგრამ მათზე არ დაყვანება. ამიტომ, რომ ჩვენ
ვერასოდეს ვერ შევხდებით იმის ტყვეობას, რომ არ შეიძლება კიდევ ერთი
ვარაუტის მოგონება, რომელიც ნაშინაირად სავაგვარად, ვინაშე ეს იყო
ადაშე, არ შევხდებით სიტყვის ამრი. სიტყვის მნიშვნელობის ეს კონ-
ტექსტური შესაძლებლობები არ არის და არც შეიძლება იყოს ცნობიერი

განოცდებინს პროფესორი. ჩვენი სიტყვები ღმერთს უფრო მეტ
ინფორმაციას აწარმოებენ, ვიდრე ვაპყველია ჩვენს ცხოველებში. ამიტომაც,
რომ სიტყვის სადღესასწაულო მნიშვნელობის უკარგობა ძირითადი იყო არ
არის განპირობებული, რომ პრაქტიკულად ბევრდებულა ამ სიტყვის ხმაურ-
ბის ყველა კონკრეტული ვარიანტის გათვალისწინება, არამედ იმისა, რომ
მასში ვერ იღნება წარმოდგენილი არასიმბოლური ღმერთს ასახული და სიტყ-
ვის მნიშვნელობაში წარმოდგენილი ის მომენტები, რომლებიც ბევრდებულს
ხელს შეუწყობს იყოს არა მხოლოდ რეპროდუცირება, არამედ პროდუცირე-
ლიც. ამრიგად, ყოველდღიური ცნებების არასიმბოლურად წარმოდგენილი
მნიშვნელობები არ შეიძლება შეიქმნას, ცხოველებების ბუნებრივ არასიმბოლურ-
რად ავადიფიციერებულს.

ვაპვი ადრევე ასაკში არასიმბოლურად ევლება ენას. ენის დაწყე-
ბის პროცესში ბავშვის ცხოველებში ყოველთვის კონკრეტული წინადად-
ებია წარმოდგენილი. ამის მიუხედავად, იგი საკმაოდ იოლად, არასიმ-
ბოლურად წვდება, ასაბავს და ევლება ენის წინაგანი სტრუქტურას, არა-
ცხოველურად განაზრგავებს სისხლის ცეხილად რეგულარულ კონკრეტულ წინა-
დადებებში რეალიზებულ გრამატიკულ კონსტრუქციებს. მათგანაც, ბავშვის
მიერ ენის წინაგანი სტრუქტურის წვედრას წინ უსწრებს ცხოველებში
კონკრეტული წინადადებების მოცემულობა, რომლებშიც რეალიზებულია ამ
ენისასვის სპეციფიკური გრამატიკული წესები და კანონები, მაგრამ,
რამდენადაც ენის დაუჭლებს პროცესში ბავშვის აქტიუობა არასოდეს არ
არის წარმართული ენის წინაგანი სტრუქტურის წვედრისაკენ, იგი არასო-
დეს არ ბეიძებოდა ყოფილიყო ცხოველებში წარმოდგენილი. ამიტომ,
ენის წინაგანი სტრუქტურის არასიმბოლურ ღმერთს ასახვა არ შეიძლება მიჩ-
ნებულ იქნეს შეიქმნას, ცხოველებების ბუნებრივ მდგომარეობადაც.

ამრიგად, არასიმბოლურში მოცემული ასახვა ღმერთს მოცულობით გაცი-
ლებით მეტია, ვიდრე ცხოველებში მოცემული ასახვა. არასიმბოლურში ასა-
ხულია ისიც, რაც ცხოველებში არასახება და ისიც, რაც ცხოველებში
არ არის და არც ყოფილა წარმოდგენილი. ცხოველებების ბუნებრივდრო-
ბადაც

არაცნობიერი არ შეიძლება იყოს ასახული იმაზე მეტი, რაც ცნობიერებაში არის ამ ყოფილა ასახული; ამიტომ, არაცნობიერი არ შეიძლება იყოს სტოქადი. პირველადი უნდა იყოს ასახვის ის ფორმა, რომელიც უფრო სრულია. პირველადად უნდა მივიჩნიოთ არაცნობიერ დონებზე განხორციელებული ასახვა; ცნობიერი ასახვა შეიძლება, იგი არაცნობიერის, განწყობის საფუძველად აღმოცენდეს. ცნობიერებაში ხორციელდება არაცნობიერი - განწყობაში ასახვის მხარედ ხაწილობრივი პირობება.

როგორც ვხედავთ, დეპლასის განწყობის აღიარება კარგად აღსაქმობდებოდა იმდენად, რამა შის საფუძველზე შეიქმნა იქნეს შექმნენდების, მათ შორის ხელისუფლების გაცვილებით უფრო სრულყოფილი ფსიქოლოგიური შედეგია.

მსახიობის ნიჭის სპეციფიკურობის საკითხისათვის

მსახიობის ნიჭის სპეციფიკურობის საკითხის გარკვევა პირად არის დაუპყრებელი, საერთოდ, ნიჭის რიგ პოგადელორითი საკითხებში გადაწყვეტის რავტარობაზე. მაგრამ ჩვენ მხედრე რ საკითხს რვეტობით: საერთოდ, ნიჭის არსის და ნიჭის მათობიღება-ვეტყინიღობის საკითხს.

ერთიღი ნიჭი ფსიქოლოგიური ღიჭირაკუნიამი ხანიღად ერთიფუქონისავას საკითხს. ვანსბავავეტური მინივეტყინობის აღსანიწნავად ვამოიფუქინია. ცნობიღი ფსიქოლოგი კ. როჭი ამის მიბღვიად ასახეღობს ნიჭის პრობღვიანს ხუთ-შუღესა და პრავდასსპეციფიკურობას. მავრამ, როჭორც ჩასს, პიბღვი მხოლოდ ეს არ არის, ნიჭის ცნობის სავდასსავტავარი ვავღია მიივეტყინიღობის ხარისხით ვაპირობღვიღობ პრობღვიმისადღა მიღგობის სავდასსბავაობიღობა.

ჭრადიღიღად, ვერმანღიღი და ფრასავა ფსიქოლოგები მიბღსად ისახავღებენ ნიჭის ფსიქოლოგიური ახალიბს, მისი არსის ვარკვევას; რაც პღვიღობა ამერიღიღად და ჩიჭიჭიღად ცნობიღობას, იჭ სიჭის საკითხი უმთავრესად იღვას და ღღესსც ღვას თიღვიანს მხოლოდ იბღვიღვიღადღი-ფსიქოლოგიური ვანსბავავეტობის ვამოქვასთან ღვავაპირიღობით; სიჭის არსებობის მავკრინღიღად მიჩიღვიღობა ტესტური ამოქვანიათა ვადაწყვეტვანი წარწავღობის ხარისხი. მხოლოდ თვით ტესტების ვერიღვიღა სღღობა ტვიპირიღად. არ არის ვარკვევღი მათი მიქენიღვიღი არსი და რიჭორც მფრასავა პღვიღიღვიღი და ბრიჭასღიღი ფსიქოლოგობი მიუთიღვიღენ, მათი ვღვიღავაღობა არ არის ვავავეტინიღვიღი რანიმი მოვად თეორიასთან. ამასთან ვავავეტინიღობით, ცნობიღი ფსიქოლოგი კ. პღვიღი მიუთიღვიღს, როჭ თეორია "ერასიღვიღად" ჩანობიღობა საერთოდ ტესტირიღობის პრავტყინობას. მიჭორც: ვეიღვიღობა იმღვიას, როჭ მირავადი ფსიქოლოგი საჭირიღობა არ მიიჩიღვიღს ნიჭის მოვადი საკითხიღობის ღვიღავაღობას. ასე, მავადიღობად, ტესტოლოგიის ერთ-ერთი ფუტეღვიღვიღი, ცნობიღი ტრადიციული ფსიქოლოგი ანრი ბინე მიუთიღვიღება: "მოვადი გონიღვიღობა არის ის, რასაც

ზომავს ზოგადი გონიერების ტესტი". ბინები შეადგინა ზოგადი გონიერების გამოცდის ტესტი ისე რომ, არც ცდილა იმის გარკვევას, თუ რას წარმოადგენს ზოგადი გონიერება.

20-ანი წლების წააყვანი ამერიკელი ტესტოლოგი დ. ტერმისი წერდა: იმის მოხიზვება, რომ სანამ ინტელექტის გამოცდას დაუწყებდა, საჭიროა ვიფიქროთ რა არის ინტელექტი, საკუთვლეს სოციალურად. ჩვეს ჯერ კიდევ სათანადოდ არა გვაქვს შესწავლილი ედუკაციის ბუნება, - ნიუთონი იყო იგი, - მაგრამ ეს ბელს არ გვიძლეს, ფართოდ გასაუფიქროთ იგი პრაქტიკული მიზნებისათვის. ნიჭის ზოგადელორრული საკითხების დასაბუთების საჭიროების უგულებელყოფის დასასაბუთებლად "ველი საუკუნის 50-ანი წლების დასასრულს ასალოკოვრ არგუმენტებს მიმართა ანტირეკლამ ტესტოლოგმა ჯ. რავენიმაც. ჩვენ შეგვიძლია ვისარგებლოთ ლინკოლნის მოწვევებით, - მიუთითებდა იგი, - იმის ცოდნის გარეშე, თუ რას წარმოადგენს ტესტირება.

ნიჭის ზოგადელორრული საკითხების გადაწყვეტილებასთან დაკავშირებით აიხსნება ნიჭის პირობების უკიდურესი სირთულე და იგი თანამედროვე ეჭამზე საცინოკერია თიქუნის მხელი საპლემარგაროული ტესტოლოგისათვის.

ტერმისი "ნიჭი" საპლემარგაროულ ფიქსურაციასში უპირატესად აღიწერება თანამოძი ბიოლოგიური კომპლესი, რომელიც გაგვიხსნის როგორც ბიოლოგიური საუბიანობის დაუქვების შესაძლებლობა; ზოგჯერ ნიჭი მიიხსნება პიროვნების ბუნებრივ ინვარიანტულ მვისებად, რომელიც სწავლა-აღმწიფის პროცესში ცხლად ექვემდებარება ცვალებადობას.

ნიჭი, სალოლოდ, განიხილება როგორც გარკვეული საქმიანობის წარმატებით განხორციელების პირობა. მაგრამ, საქმიანობის წარმატებით განხორციელება მილოდ მასზე არ არის დამოკიდებული; იგი მნიშვნელოვანი ხარისხით დამოკიდებულია იგი პიროვნულ მვისებებზედაც, როგორცაა, მაგალითად, ყურადღების კონცენტრაციის უნარი, ამ საქმიანობის დაუქვებისადმი ინტერესი, პირობისუნარიანობა, დროის დინიტი, რომელიც



შეიძლება დათმობილ იქნეს ამ საქონიანობის დასაუფლებლად და ა. შ. ანი-
ტომ, ზოგიერთი ფსიქოლოგი /კ. სვრუნცი, კ. გოჭაიანი, ა. დერხი, გ. რვე-
ში, რ. ვეისი და მრავალი სხვა/ საჭიროდ მიიჩნევენ ნიჭის ცნება 'მაჩუ-
ბულ იქნეს და არა და ვიწრო მნიშვნელობით. ვიწრო მნიშვნელობით - მხო-
ლოდ ნიჭის აღსანიშნავად; ხოლო, ფართო მნიშვნელობით კი ნიჭი მოიცავს
ყველა იმ პირობას, რომელიც აუცილებელია საქონიანობის წარმატებით
დაუფლებინსადავს.

ზოგიერთი ავტორი კი /გ. როჭი, გ. ვენცი, კ. მერუნცი და სხვ./ ნი-
ჭის ცნებას გაურკვევლად მიიჩნევენ და მიცხობიერებად უვარგისად ჰყვებიან.

სამღვარეულო ფსიქოლოგიისაგან განსხვავებით, რუსი ფსიქოლო-
გების მიერ ნიჭის პირობებში პირველ რიგში განიხილება როგორც თეორიუ-
ლი პრ. ბეღია და უკანასკნელ დრომდე ნაკლები ყურადღება ექცეოდა ნი-
ჭის დიაგნოსტიკის პირობებს. ნიჭის ძირითადი პირობებია: ცილის გა-
დაწყვეტა ნაცადი ისეთი ცნობილი ფსიქოლოგების გამოკვლევებში, როგო-
რცაა ბ. მ. ტაძელოვი, ს. ი. რუბინშტიინი, ა. ნ. დოხოვიცი, ბ. გ. ანანოვი,
გ. ს. კოსტევი, ვ. ნ. მიასნიკოვი, ა. გ. კოვალოვი, კ. კ. პალტოვი, ვ. დ.
კრუტიცი, თ. ი. არტიომოვი და მრავალი სხვანი, მაგრამ, იტაც ნიჭის
პირობებია: ცილის თითქმის ყველა საკითხი წარმოდგენს დავის საგანს.

რუსი ფსიქოლოგების უმრავლესობას მისაღებად მიანია ნიჭის ბ. მ.
ტაძელოვისული განსაზღვრება, რომლის მიხედვითაც ნიჭი ეწოდება ისეთ
ინდივიდუალურ შავისებურებას, რომელიც წარმოდგენს რაღაცეა ღრთი ან
რამდენიმე საქონიანობის წარმატებით განხორციელების პირობას. ამათთან
ერთად, ბ. მ. ტაძელოვი გამოჰყვებს ნიჭის სამ ნიშანს:

1. ნიჭი წარმოდგენს ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურ მახასიათებელს,
რომლის მიხედვით ადამიანები ერთმეორისაგან განსხვავდებიან;
2. ნიჭი მხოლოდ ისეთი ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური მახასიათებე-
ლია, რამდენაც არის დამოკიდებული ღრთი ან მრავალი საქონიანობის წარმა-
ტებით განხორციელება;
3. ნიჭის ცნება არ დაიცვანება ადამიანის უცვლ გამოქვეყნებულ

ჩვევებში, უნარ. ა და ცოდნაში.

ნიჭის ამ განსაზღვრებას ყველა არ იზიარებს. განსაზღვრების ნაკლად მიიჩნევენ იმას, რომ მასში ატყეპტი გადაჭანილია მრეწველობის, სატეხნილობის წარმატებით განხორციელებაში და არა ნიჭის ფსიქოლოგიურ შინაარსში, მის როგორც ფსიქიკური წარმონაქმნის სატენიუკამბ. ამიტომ-
მა, რომ ამ განსაზღვრებას მიიჩნევენ არაფსიქოლოგიურ განსაზღვრებად.

ნიჭი თანაობილია თუ ფორმირდება ცხოვრების პროცესში?

ამ პრობლემის კვლევა დაიწყო XIX საუკუნის მეორე ნახევარი
ერე-ერეში უდიდესმა ინგლისელმა მეცნიერმა ფრენსის გალტონმა. ფ. გალ-
ტონიდან მოყოლებული დღემდე საზღვარგარეთედ ფსიქოლოგიაში გაბატონე-
ბულია პეტიუდუბა, რომლის მიხედვითაც ნიჭი გენეტიკურად არის გაპი-
რობებული და დღემდე წარმოებს ამ შეხედულების დამადასტურებელი ფაქ-
ტორი მასაღის ძიება. ამ საკითხთან დაკავშირებით საზღვარგარეთედ
ფსიქოლოგიაში არსებობს სხვადასხვაგვარი თეორიები. ჩვენ ხომოდ რ
მათგანში მივუთითებთ.

პრეფორმიზმის თეორიის მიხედვით, რომელიც საშავეს ცნობილი გერ-
მანელი ფილოსოფოსისა და მათემატიკოსის გ. ფ. ლიბნიცის მოძღვრებაში
იღებს, განვითარება წარმოდგენს მემკვიდრეობითი ნასაბის თანდათანო-
ბით განვითარებას. ნიჭის ნასაბი ჩანასახშივთა მოგეშული და, მათასა-
დამე, განვითარების პროცესში რაიმე ახალი შეხედვები არ წარმოქმნება.

ცნობილმა გერმანელმა ფსიქოლოგმა ვილიამ შტერნმა წამოაყენა რი
ფაქტორის კონვერგენციის თეორია, რომლის მიხედვითაც ნიჭი წარმოიშვე-
ბა შინაგანი და გარეგანი ფაქტორების კონვერგენციის შედეგად. შინა-
განი ფაქტორი მისი აზრით, არის ნიჭის ნასაბი, რომელიც წარმოდგენს
სატეხნილობის ურ კოდვთ არაგამოკვლილ შესაძლებლობას. გარეგანი ფაქ-
ტორია - გარემო და სწავლა იმის მიუხედავად, რომ ვ. შტერნი რი ფაქ-
ტორის კონვერგენციაში დაპარაკობს, იგი წამყვან მნიშვნელობას მანინ
მემკვიდრეობას ანიჭებს.

პრეფორმიზმისა და რი ფაქტორის კონვერგენციის თეორიების ვარიან-

ტები დღესად გვხვდება. უკანასკნელ ხანებში სამღვარგარეულ ფსიქოლო-
გიაში ერთგვარად შეიჩნა რწმენა ნიჭის წინასწარგანსაზღვრულობის შე-
სახება, ძაგრაძ ფსიქოლოგია უმრავლესობა მაინც გენეტიკურ ვერსიას
ეწმხრობა.

ნიჭის თასწობილობა-ვეფენილობის პირობება რუსულის მეფენიერთა
მიერ სხვადასხვაგვარად წყდება. გულტიკის წარმავტებთან დაკავშირე-
ბით ნიჭის წინასწარგანსაზღვრულობის ვერსიამ აქ ბოლო ხანებში რუსუ-
თიც ქარვა გავრცელება, განსაკუთრებით ბიოლოგებს შორის. აქ ჟვალსამ-
რისის მიხედვით, სიჭის განვითარების პირობები არის ადამიანის "გენეტი-
კური პიროგამის" რეალიზაცია; ყოველი ადამიანის ნიჭის სპეციფიკა და
განვითარების დონე გენური პირობებით არის განსაზღვრული.

რუს ფილოსოფოსობს შორის გავრცელებულია სპიჩირსაირე ჟვალსამრი-
სა). მათ მიხედვით, ადამიანის ნებისმიერი სპეციფიკური ნიჭი, ირებანი
მთლიანად მხოლოდ გარემოშეშეშეშეშეშეშეშეშე არის განპირობებული, განპირობე-
ბულია ცხოვრების პირობებითა და საუშიანობით, სწავლითა და აღმრდით;
ყველა ადამიანი ერთხაირი ბუნებრივი შესაძლებლობებით იბადება;

რუსი ფსიქოლოგების უმრავლესობას თიანწინა, რომ თრევი ეს ჟვალსამ-
რისი ცადმხრივია. უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ ნიჭი ფორმირდება საუ-
შიანობის პირობებში, თანწობილია მხოლოდ ნასაბი.

სხვადასხვაგვარად არის გაგებული, აგრეთვე, ნასაბის ცნებაც.
ბ. შ. გლუვის მიხედვით, ნასაბი არის ადამიანის ანატომიურ-ფიზიოლო-
გიური თავისებურება, მასში კონკრეტულად არ არის მყოფი რაიმე ნი-
ჭისადმი მიდრეკილება. ბ. შ. გლუვის მიხედვით, ნასაბი სავითად არ
წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ კატეგორიას. ანალოგიურ ჟვალსამრისის იცავს
შეორე ცნობილი რუსი ფსიქოლოგი ა. ნ. დეონტოვიც. მის მიხედვით, ნასაბი
არის წერტილი სისტემის თანწობილი კიბიბი; ნასაბი არ განსაზღვრავს
ნიჭს, იგი ნიჭის მხოლოდ ერთ-ერთი პირობაა.

ნასაბის შესახებ ალბიწეული მასაზრებანი ლორიედი ხასიათისანი
არისა; ისინი მოყვლებული არიან ფაქტობრივ საფუძველს და არსებობდა

წარმოადგენენ ფილანთროპებს სხვის გავერცელებული ღვადასაზრისის ფსიქოლოგიაში გადმოჭანის ცდას.

ნიჭი ადამიანის ფსიქოლოგიური თავისებურებაა. ნიჭის ნასაბი რომ მხოლოდ ანატომიურ-ფიზიოლოგიური თავისებურება იყოს, მაშინ გაუკუგებარია, როგორ არის შესაძლებელი, რომ ანატომიურ-ფიზიოლოგიური თავისებურება გადაიტვიტოს ფსიქოლოგიურ თავისებურებად. ნასაბში უნდა იყოს ფსიქოლოგიური ხასიათის ძველი თავისებურება, ისევე, როგორც ფსიქოლოგიური ხასიათისაა ხიჭი.

უკანასკნელ ხანებში რუს ფსიქოლოგებს შორის, განსაკუთრებით იმათ შორის, ვინც ისლეთ სპენიანურ ნიჭთა კვლევას აწარმოებენ, როგორცაა მუსიკალურის, მათემატიკურის, მხატვრობის, აგრეთვე ფსიქიკური დეჟექტივის, როგორცაა დადგენიბში, გემოსა და ცხელის შეგრძობის უნართა დაკარგვა და ა. შ., გავერცელდა ძესაზრება, რომლის მიხედვითაც აუცილებლად არის ძიხანული ნასაბი ნიჭის ეღმეიტვიბის მსყმუღება.

ჩვენ შევერბლთ მხოლოდ თი საკითხს ნიჭის პრობლემატიკიდახ ნიჭის არსისა და მასში თანშეზიღისა და შეძენიღის ურთიერთმიმარღების საკითხს და ვნაბლთ, რომ თიივე მათგანი არასაკუწარისად არის დამუწავებული, რომ მათში თანამიღროვე ფსიქოლოგიას რამდენადღი გარკვეული ჰასუბი არ გააწინა.

როგორია ვითარება მსაბიობის ნიჭის შესწავლის მხრივე მსაბიობის ნიჭის მიცნიღრული შესწავლის მიმარღებში დღიისათვის მხოლოდ რამდენიმე მიკროდაღებული ცდა გვხვღება; ღიღრატურაში არ მოთღვევა ამ პრბღღინისადმი მიძღენიღი მიღწავღებად ჟუნდამღნჭური გამრკვეღვა. ამის ც რიშადი მიბღნი, როგორც ჩანს, უნდა ვეფიოთ პრბღღემის უკიდურეს სირშულესა და მსაბიობის პრბღღისიის არანასობრივბაში.

როღრასღ მსჯღღობა ებღვა რომღღიღი სპენიფიკური ნიჭის, აუცილებღლია გარკვეული იღენის ამ ნიჭის არსი, მიღღრუნდ მრბხბეღვაში, მსაბიობის სიჭის არსი, გაიიკვეს ამ ნიჭის სტრუქტიურის შემადგუნღიღი ეღმეიტვიბი, მისი ციპოლოგიური თავისებურღებების საკითხი, დადგუნღი იღენის ამ ნიჭში

დაკვირვების უნარი, ხმისა და სხეულის აპარატი, საკოორდინაციო ცენტრები, მუსკულატურის აგებულება, მგრძობელობა და ა.შ. ყველა ეს მახასიათებელი სპეციფიკურია თითქმის ყველა ნორმალური ადამიანისათვის და ბუნებრივია, რომ მათი არსებობა-არარსებობის საფუძველზე ვერ განვსაზღვრავთ, არის თუ არა დაზიანებული მსახიობის ნიჭით მოცემული ინდივიდი.

თეორეტიკულად კიდევ უფრო რთულდება იმით, რომ სხვადასხვა თეატრალური სკოლისა და მიმართულების წარმომადგენლები სხვადასხვა მოთხოვნებს უყენებენ მსახიობს და ზოგჯერ სხვადასხვაგვარად წყვეტენ მსახიობის ნიჭის შემაჯავებელ კრიტერიუმებს საკითხს.

ზოგჯერ მსახიობის ნიჭის შემაჯავებელ კრიტერიუმებად ასახილვებენ ესთეტიკურ გრძობას, ბატონან აზროვნებას, ემოციურ აგზნებადობას, იმპროვიზაციის უნარს, ნებოქმიდობით ინიციატივას, "ანალიტიკურობას", განათლებულობას, მგრძობელობას და ა.შ. აღნიშნული თავისებურებანი არ არიან ზოგადგონიეროვანი მახასიათებლები, მაგრამ, არც მხოლოდ მსახიობისათვის არიან სპეციფიკური. ისინი მეტნაკლებად დამახასიათებელი უნდა იყოს მხატვრული ნებოქმიდობის ნებისმიერი დარგის სპეციალისტისათვის.

ავტორთა რიგი მსახიობის ნიჭის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებლად მიიჩნევენ გარდასახვის უნარს. მაგრამ ეს ტერმინი ყველას ერთნაირად არ ესმის. ისეც არ იყოს, მრავალი მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე არ მიიჩნევენ მას მსახიობის აუცილებელ ზვისებად.

მსახიობის ნიჭის პრობლემატიკიდან ერთ-ერთი ძირითადია მსახიობის ნიჭის გიგანოვანი სხვადასხვაობის საკითხი. სხვადასხვა ამაღლებულ მსახიობთა არსებობის ფაქტი ჯერ კიდევ არ იძლევა საკმაო საფუძველს დასკვნისათვის მსახიობის ნიჭის გიგანოვანი სხვადასხვაობის არსებობაზე. აუცილებელია, გარკვეულ იქნეს მსახიობის ნიჭის რა კრიტერიუმები განსაზღვრებენ მის გიგანოვან სხვადასხვაობებს, რა სპეციფიკურობანი განსაზღვრავთ მას. ამ კრიტერიუმების შესაბუბ მიზნება საგნობა-

ღურ ღიჭერასტურაში თიხუბის არ გუბეღება.

მსახიობის ნიჭის პრობლემატიკიდან გასსაკუთრებული ადგილი უკაცია იმის გარკვევას, თუ რა არის მსახიობის ნიჭის სასახე, რა არის მასში თანშობილი და რა ფორმირდება ცხოვრების პირობებში. ამ საკითხს არამარტო თეორიული, არამედ უაღრესად დიდი პრაქტიკული-გამოცდებითი მნიშვნელოზა აქვს, რამდენადაც უკაციად მსახიობების შერჩევა მსახიობის ნიჭის ნასახის არსებობის მიხედვით უნდა ხდებოდეს. მიუხედავად პრობლემის ესოდენ დიდი მნიშვნელობისა, დღემდე არ არის გარკვეული, რა არის მსახიობის ნიჭის ნასახე, როგორია მისი სიჭიად ქვეყნის განვითარების გზა, რა გეგმითა და საუბრებობით დავადგინოთ მსახიობის ნიჭის ნასახის არსებობა-არარსებობის ფაქტი.

ასეოთა თანამედროვე ლტაპბი, სადრთოდ, ნიჭის და, კორძოდ, მსახიობის ნიჭის პრობლემის შილწადვის მდგომარეობა. როგორც ვნახეთ, მსახიობის ნიჭის პრობლემატიკიდან გეოთაღნიშნული საკითხებიდან არცერთი არ არის შილწადილი რამდენადმე დამაკუთრებული დონეზე.

როდესაც ჩვენ წინაშე დგება მსახიობის ნიჭის დიავინსტიკის ამოცანა, ბუნებრივია, რომ პირველ რიგში ჩვენ უნდა შევხედეოთ გარკვეული პოზიციის ამ პრობლემის ყველა აღნიშნული ასპექტის მიმართ.

არსებობს საყვიადურ ნიჭითა კვლევის რიგი ტრადიციული გზა:

პირველი მათგანის მიხედვით წარმოებს იმ საქვიმანობის ბესწავდა, როშეღობაც ვდინდება ესა თუ ის ნიჭი და მილი ანალიზის გზით ღობებში იმ ინიციდუალურ-ფიქციულგოურ მახასიაებებებს, როშელის საფუძვედზედაც წარმატებოთ ხორცილდება ეს საქვიმანობა. ჩვენს ბომბევეტაში მსახიობის ნიჭის საყვიფიკურიობის საკითხის გადასაწყვიტად უნდა შესწავლიდ იქბეს მსახიობის ბეოთქვიღობის პირობესი და მასში უნდა ვეოთოთ, რა არის მსახიობის ნიჭისათვის არსებოთი და საყვიფიკური.

ნიჭის ბესწავლის მეორე გზის მიხედვით, როშეღობ ურთავრესად ამე-რიკული და ბრიტანული ფიქციულგოპაშია გაფრეღებული, უოოდოლოგური პირი-ცილებიდან გამოშინარე და საკითხთან დავადგინებოთ არსებული გ.დნის

საფუძველზე ყალიბდება პიპოთეზის ნიჭის სტრუქტურისა და სპეციფიკურ კომპონენტების შესახებ, იქმნება ამ კომპონენტების გამოსავლინებად სპეციფიკური მეშობლები, ტარდება ექსპერიმენტული კვლევა და აღიწერება მიღებული შედეგებისა და ამ სპეციალურ საქმიანოებაში წარმატებებს შორის ურთიერთმიმართება სპეციალური მათემატიკურ-სტატისტიკური მეშობლების გამოყენებით. ამას თუ იმ კომპონენტის სპეციფიკურობის სარისხი განისაზღვრება იმისდამოკიდებით, თუ რომელი კომპონენტი აღმოჩნდება მაღალ კორელაციაში მსახიობის შემოქმედებით წარმატებულთან.

სპეციფიკური ნიჭის კომპონენტების დადგენის თითოეული ეს ტრადიციული გზა მუშაობსთან შედარებით გარკვეული უპირატესობით სარგებლობს, მაგრამ, თითოეულ ბათვანს სერიოზული ნაკლებანებებიც გააჩნია. როგორც მრავალწლიანმა პრაქტიკამ გვიჩვენა, ცალ-ცალკე თითოეული ეს გზა ნაკლებად პრეფერირებულია. მაგრამ, იმის გამო, რომ ისინი ურთიერთებს ასუსტებენ, უფრო ნაყოფიერი უნდა იყოს პიპოთეზის ორივე მიმართულებით კომბალტური კვლევა.

თეატრალური შემოქმედების ფსიქოლოგიისადმი მიძღვნილი გამოკვლევების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელია ის, რომ მათში ნაგაღია თეატრალური შემოქმედების პიპოთეზები იქნეს ფსიქოლოგიური თეორიების პიპოთეზებიდან გააზრებული. ასევე თეორიად, უპირატესად, ფილოზოფიის თეორიად გვეცინება, შედარებით იშვიათად კი ასევე გავიყვანოთ ფსიქოლოგიური თეორიის წარმოსდგება. ამ გამოკვლევებში მრავალი საინტერესო და მნიშვნელოვანი რამიეს მიკვლევაა შესაძლებელი, მაგრამ, მათ უფრო მტკიცის შენელობა აქვთ თვით ამ თეორიისათვის, ვინეში შემოქმედების ფსიქოლოგიური ბუნების გახსნისათვის. საქმე იმავითა, რომ ეს გამოკვლევები, ნებსით თუ უნებლით, ორიენტირებულნი არიან არა თეატრალური შემოქმედების ფსიქოლოგიური არსის გარკვევაში, არამედ ისი პიპოთეზიკის გარკვეული თეორიის ასპექტში განხილვის შესაძლებლობის ჩვენებად. და არსებითად ამ თეორიის მართებულების დასაბუთებაში. ამ გამოკვლევებში თეატრალური შემოქმედების განხილვა თვითმიზანს არ შეუდგენს, - აქ



შემოქმედების პრობლემატიკის განხილვა მომსახურეობით რაღაც ასრულებს, ემსახურება თეორიის შესაძლებლობების გამოვლენილას და, მაშასადამე, ამ გზით მისი მარტოებულების დასაბუთებას.

ასეთი ხასიათის კვლევა მოკლებული არ არის მის მნიშვნელობას. საჭმელ იმავთა, რომ ამო თუ იმ თეორიის ასპექტში პრობლემატიკის განხილვისას ჩნდება შესაძლებლობა, დანახუდ და წინააღმდეგე რამდენიმე შემთხვევების პროცესის მედეი რიგი ისეთი მხარეები, რომელთა შემწევა სხვა თეორიის პოზიციებიდან საკითხის განხილვისას შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩეს.

შემოქმედების პროცესის, საერთოდ, და მათ შორის თეატრალური შემოქმედების პროცესის კვლევა დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ჯერ ერთი, თვით ფსიქოლოგიური სინამდვილე უაღრესად რთული და ძნელად შესამიწე-ნობელია, ხოლო შემოქმედების პროცესი ფსიქოლოგიური პროცესთა შორის ყველაზე უფრო რთული და ძნელად შესამიწეობელია. შემოქმედების პროცესი მთლიან ფსიქოლოგიური ენერჯის კონცენტრაციას საჭიროებს და თვითდაკვირვების წარმოება ვერ ხერხდება. მისი სირთული განპირობებულია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი უაღრესად ინდივიდუალურია, არამედ იმიტომაც, რომ მისი უმეტესი ნაწილი არაფორმალურ დონეზე მიმდინარეობს. აღნიშნულის გამო იმის გარჩევა - რა არის ჭეშმარიტად საკონცენტრირებული შემოქმედებითი პროცესისათვის და რა დოკუმენტის შედეგი, რა არის ფაქტი და რა მისი ინტერპრეტაცია - ძნელი გასარჩევია.

შემოქმედების პროცესის კვლევას მნიშვნელოვნად აძნელებს ადამიანების ბუნებრივი სურვილი, წარმოსდგინონ არა ისლუბად, როგორც ისინი ფაქტობრივად არიან, არამედ ისლუბად, როგორც მათ უკეთესად მიიჩნეა. როგორც ჩანს, სწორედ შემოქმედების პროცესის უკიდურესი სირთული უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ფსიქოლოგიის 40-მდე არსებული დარგიდან შემოქმედების ფსიქოლოგია ყველაზე ნაკლებად განვითარებული დარგია.

საქართველოს ბანკის განცხადება

ინტერვიუ ვერის ანგარიშების შესახებ

ინტერვიუება ჩატარდა 1982 წლის ოქტომბრის თვეში საბჭოთა კავშირის
შეგვიძლია კომპიუტერის მიხედვით.

ინტერვიუს დასაწყისში ქ-მა ვერისმა შემოგვთავაზა ჩანა-
წერილი მის მიერ შექმნილი გრაფიკულად შესრულებული ნაშრომისა და
მასზე მიხედვით შესაბამისი სიამოვნებით მივიღეთ იგი და, მიზანშეწონი-
ლად მივიჩინეთ, რომ ეს ჩანაწერი წარმოადგენდა ინტერვიუსთვის.
არ ვიცით, გამოქვეყნდება თუ არა ეს ჩანაწერი, მაგრამ ამახილავ
ეს არ მიგვაჩნია გადაუწყვეტი მნიშვნელობის მქონედ. შესაძლოა, რომ
ეს ჩანაწერი ბევრ საყურადღებო მასალას შეიცავდეს მისი შემოქმედე-
ობის პროცესის დასაბამისად.

- შექმნილი მასალების წინაშე ხსნის დიდ სამყაროს, სადაც ცხოვ-
რობენ და მოქმედებენ მგზავნადი ვიდეოები შექმნილი ადამიანები.
რომ შეგვეძლოს ისეთი ძლიერი სიყვარული, როგორც შექმნილის გვირგვინ
შეუძლია, უნდა შევარდნო ყველაფერი საჯაროებას, წმინდა და მშვენიერი,
რაც ყოველი ადამიანის სულისა წარმოადგენდა. რომ შეგვეძლოს ისეთი
სიძლიერე, როგორც მათ შეუძლია, უნდა მათ შევიგრძნო ადამიანის სუ-
ლის გახრწნილი, ბოროტი ვიდეოების მთელი სიმძაფრე.

შექმნილის მთელი შემოქმედება ადამიანისადმი მიძღვნილი პოეზია,
დაშინაობის მთელი სულის სიმდიდრისა, რწმენა მისი გონების,
სიმარტლისა და სიღამისა. მიუხედავად მისი დიდი მასშტაბებისა, შეეს-
პირი საფრად უბრალო და ადამიანურია. შექმნილის გვირგვინ სენსატი
ვინ შექმნი მოჩვენებითი განცდებით და გრძობის ვიდეოებას ქარიშხლის
გამაჯავებთ. მოკლედ რომ ვთქვათ, დაყრდნობა მხოლოდ აქტიურად ტექნი-
კას. იმავე დროს, თუ მხოლოდ გასცდათ სიმარტლით შემოგვარდნა, არც ეს

იქნება საკუთარი. თუ შეატრადობა არის უმაღლესი ფორმა სიციხის
 გამოსახვისა სცენაზე, შექსიერი შეატრადურია ამ სიციხის ყველაზე მა-
 ლდი ვაგები. მაშასადამე, გრძობათა სიმართლესთან ერთად უნდა გა-
 ნავითარო შენი შემოქმედებითი წარმოდგენის უნარი და უნდა ფლობდ
 გამოთბატვლადი საბუნებრივი ძლიერი არსებობა. შექსიერი კარგად
 იცნობს აქტიურად შემოქმედების ბუნებას, ის ბუნებრივ განსაზღვრავს
 მოქმედების განვითარებას, მის აღმავლობას, ასვენებს მსახიობს აფუ-
 ჯების წინ. მსახიობი უნდა ფიციკურად ძლიერი იყოს, რომ შესძლოს ბექს-
 პირის გვირების თამაში. იქნება პარადოქსულად მოგუგვენი, მაგრამ
 შექსიერის კლუბამდამდე მი გამოხანგრძლივა ახალგაზრდობა. ეს ისედივე
 ტრენაჟია, როგორც სყირდება საორგანოებს, მუსიკოსს, მოცეცეცებს. ყვე-
 ლადერი, რაზედაც მოგახსენებთ, ჩემს თავზე გამოცეცადე. ალბათ, ვეც
 ერთ რადიო ვერ შევძელი აესტრეიყავი შექსიერის სიმალღებდე, მაგრამ
 იყო ბედნიერი წუთებიც აღმადგენისა.

სრულად ახალგაზრდამ ვითამაშე რფელია კ. მარჯანიშვილის ღიღებუდ
 დადგამაში. კ. მარჯანიშვილს რფელია სიგიჟის სცენაში გადაწყვეტილი
 ქონდა მემდომარად; სიცილი უნდა ყოფილიყო რფელიას სიგიჟის სცენის
 ფონი. მე ვიგრძენი, რომ ამ მხრივ თიქმის ვერაფერს ვაკეთებდი, ხმა-
 ძადარი სიცილი არ შეხერხებოდა, მაშინ სულ ახალგაზრდა ვიყავი ჰამე-
 ტი რომ დადგა. სცენური ტექნიკა ჯერ არ მიქონდა ათვისებული. მაგრამ,
 როგორ გამოვთქვა ეს, რომ არ გამოხარულეს რეჟისორი! გადაწყვეტი
 როდზე უარის თქმა. მოკრძალებულად ვიხივე ამის შესახებ, მაგრამ, ბა-
 ტონი კოტეს დახრებითი მოთხოვნით გამოვცეცი, რომ მიზინოდა სიცილის,
 მან ჩემი უარი არ მიიღო. მარჯანიშვილმა თიქმის დანიქცეა რფელიას
 სცენა, მისთვის ხელი არ უადია და, აი, სპენტიკლის მიწაბაში უკვე
 გამოიკვეთა. რეპრეზენტივი ვადიოდა, მაგრამ რფელიას ხელს არ ჰკიდებდა.
 ერთხელ, როდესაც მარჯანიშვილი კარგ გუნებაზე იყო, უფროდ წინადადე-
 ბა მომცა, გამოვლყო სიგიჟის სცენა. საჩინად ვლდავიდი, მიჭირდა დაწ-
 ყება და, ალბათ, ამიტომ, პირველსავე სიციხეებზე წანსკდა გრემებში,

ცხდელია ცრემლები ღმირი დასაწყისს, ყველას მუცელს ვარდებში, გული მიღწევაშია, ძლივს დასაძინებელი. კ. მარჯანიშვილი ჩემთან ერთად ტირიდა, მოეწონა ჩემი ოჯახი. ამ რეპეტიციამ ბევრი სულიერი ძალა წამარტყა. სვენს დაიბადა იმ სწორი ატმოსფეროს შედეგად, რომელიც მარჯანიშვილია შექმნა ამ დღეს. შემდგომში ამ სვენის რეპეტიციის დროს ქმნიდა იმ ატმოსფეროს, რომელიც პირველად მამოყვინა ჩემი ოჯახი.

უფრო გვიან მე დავძლიე მისი არსის განსაზღვრა - უბრალო არსება, გოგონა, რომელიც არ უნდა, რომ ვინმეს აწყვინინოს, ნაზად შეყვარებული, გამგონი, ნიჭიერი არ გამოიჩინებოდა. ადამა, ასე არ არის მიღებული ოჯახი-ში დაპარაკი, მიხ უბიჭვს, ასე შამაში, მამრამ, ეს იყო როდის ჩემი უღი გაგება ჯერ ინტუიციით, შემდეგ შეგნებულად და, მუცელს, ძალიან მინდოდა რაიმეით გამეგრებულიყავი ეს სახე, მამრამ თავს ნებას არ ვაძლევდი.

დღემდომონასთან დაკავშირებით მიწა მთავრობა მხოლოდ ბოლო სვენს, როდესაც ოჯახი შარბრობდა მე - დღემდომონას. მეშინოდა, მამრამ სიბრალულის გრძობა ოჯახისადმი მიწა ძლიერი იყო. რას არ მიცემდი, ოჯახი კვლავინდებურად ძალიან ოჯახი მიმდებოდა, ადრისიანი, მოსიყვარული. ვბედავდი, როგორ იტანებოდა, ეს ყველაფერივე უფრო მძიმე იყო ჩემთვის. ვაცდებოდი ამ გრძობით.

კლუბატრას რიღის შესრულებისათვის მთელი ჩემი ძალის დასაბვა მომიხდა. მე შემიყვარდა კლუბატრა. აქედან დაიწყო ჩემი მუშაობა ამ როდში. მის სინსტრუქტს, ენადაცობასა და ეგოიზმს, ჩემს წარმოდგენაში, ჩრდილავდა მისი ტანს, ქალური მომზივდელია და უბარმამარი ვნება ანტონიოსის მხრიანად დაუფლებილათეს. მის ხასიაში წინააღმდეგობანი უფრო მნიშვნელოვან, უცაბედი და მკვეთრი ცვლილებები მის განწყობილებაში, უფრო ღრმად ხსნიდნენ კლუბატრას ხასიათს, ხასიათის სიმდიდრეს და მრავალფეროვანებას. ის უფრო და უფრო მიმართდა თავის გრძელად ბადეში, არ მათვლიდა მშვიდად ფიქრის, ამოსუნთქვს და საშუალებას. მე უკვე ვამარტყებდი მის სულისადა, წერილთან ქვევასაც. სადღაც წავიკობდი, რომ

ანგონიოსი მისთვის იყო ვარსკვლავი, რომელიც ხან ბრწყინავდა, ხან ქრებოდა. არა! ის იყო მისი მიზე, მისი სიცოცხლე და რძელსაც ის ჩაჭრა, სიცოცხლეც დაიშავდა. კლუპატრას - ეგვიპტის დედოფალს ასევე მივხვდებარედ უყვარდა თავისი ეგვიპტე. ანგონიოსის სახით მან დაკარგა არამარტო საბრჭო, არამედ სწორპაოვარი სარდალი, რომელიც მას სჭირებოდა ეგვიპტეს ბენარჩუნებისათვის. მე ბევრჯერ მიხამამათია გრავიკული და დრამატული როლები, თითქმის ყველგან ვიჭამეხუბოდი, ვიბრძოდი და ვკვებებოდი, მაგრამ ისეთ დიდ მიწუბარიბას, რასაც კლუპატრამ ვანტიცედიდი, არსად არ მიქონდა. ყოველთვის მეგონა, რომ მეც ვიღარ ვავუძღვოდე. მაგრამ, ბომდეც სცენაში უფრო ძლიერებოდა ეს გრძინობა. კლუპატრას აღწევდა სცენა, როცა კლუპატრა ბეიჭყობდა, რომ დაჭყვევებულს რომის ქუჩებში გაატარიებდნენ. ბომდეც დგებოდა სრული სიმბეჭედე და, სიკვდილი ჩებთვის უკვე იოლი იყო. აი, მივბოდა სიკვდერი. კლუპატრა გრძინობს მის სუნთქვას, სისხლი ეყინება ძარღვებში, სული ებუბება, სიცოცხლის ძაფი წყდება, მაგრამ, იგი მანც აბერბებს უკანასკნელად დასცინოს კეისარს, უწოდოს მას ვირი. მაღრობელი ვარ ჩები პეღის, რომ ჩებმ სიცოცხლეში კლუპატრას ბებახვედა.

მე, უბეჭეს ბებახვევაში, ინტუიციით ვხამათობიდი. იცით, საცა ვუღს მიჭყებარ, იქით მიდებარ. და, ბომდეც როდესაც ჩახედაც, რას აკუბებდი და როგორ აკუბებდი როდის მბუღ პარტიჭუტას, ბერე ვბვებოდი თუ სად ვიყავი ბყრბადი და სად - არა.

ბეიცივალ თუ არა ბანამბუღროვე ეჭამბე მობხოვბეში აჭჭორის მიმარბ და, საურბოდ, სბვადასბვა ეჭამბე იცვლეა თუ არა ეს მობხოვბეში?

- რა ბებმა უნდა, ბეიცივალა, რა ბებმა უნდა, სბვადასბვა. აი, უკანასკნელად რბარბანბ ქვრივი ვიხამამე. რა ბებმა უნდა, ნაკლები პირცია, ისეთი აბყარად გაბობატული ვიოცია, ნაკლები მობრბობა, ყველაბერი უფრო ძუნწი ბდება.

- 3-ნო ვერიკო! ეს საეროთად გახდა ასე, თუ თქვენმა დიდმა გარე-
დილობამ განაპირობა ეს ცვლილება?

- არა, მე არ ვიცი, ეს საეროთად არის თუ არა, მაგრამ მე ასე
ვგრძნობ. მე ვ-ყურებ სხვა მსახიობების მიუხედავად და, ცხადია, რომ
ყველა მსახიობი ასე არ მიუხედავს. არიან მსახიობები, რომელთაც ძველ-
ბურად შეინარჩუნეს როლის გახსნის მთელი თავისი აქტიულობა. მე ვფიქ-
რობ, რომ ეხლა აცვილებით ძუნწად უნდა ვიყო.

- 3-ნო ვერიკო! დღეს ამბობენ, რომ ძველად, მაგალითად, ორი ათეუ-
ლი წლის წინ უფრო მეტი გასაქმნი ეძლეოდა გრძელბუდების გამოხატვას,
უფრო ინტენსიურად, უფრო ჭარბად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი გარეგა-
ნი მხარეები. საგანგებო ყურადღება ექცეოდა დეტალს, მიტყველებას.
ამ ბოლო ხანებში კი საყვედურს გამოიქვეყნენ, რომ მსახიობები მიტყვე-
ლებამდე იკლებდნენ მიუხედავად.

- ღიას, სულ არ მიუხედავს. ეს საწინდელი ნაკლია და მინიჭებულგან-
წილად განაპირობებულია იმიტომ, რომ ნაკლებ მოთხოვნებს უყენებენ დღეს
თეატრს. მასურებელი დღეს მეტს ატყობს თეატრს. მე მახსოვს ჩემი მა-
ყურებელი, ძალიან მომთხოვნი იყო, ძალიან მომთხოვნი. გერონტი ქიქოძე,
ას, ამ ყაიღის მასურებელი იყო. წარწოდებდნენ, რა მოთხოვნა იყო.
დღეს იწვეოდა ნახევრად მასურებელს, ვისთვისაც გინდა, რომ ითამაშო.
თვითონ თეატრიც არის დანაშაული: თეატრში უფრო იოლი გახდა თამაში.
წინათ უფრო ძნელი იყო. წინათ მსახიობის კარგ ნამუშევარს ძალიან დი-
დი ფასი ჰქონდა. ეს არ იყო ძალიან ხშირი ამბავი. ეხლა წარმოდგენიან
მძევლ ნახევრად რამდენიმე თეატრს. სხვადასხვა თეატრი, რა თქმა უნდა,
ერთ ეხლავე არ დაანარკობს, სულ სხვადასხვა კიდეკართა. წარმოდგენისად-
მი მოთხოვნილება აცვილებით უფრო დაბალია, ვინაშე იყო წინათ. ამიტო-
მაც, ჩემი აზრით, მსახიობის ნეკროზიდან უფრო იოლი გახდა. ძნელი
გმით არ უნდათ სიარული. ჩვენ ძალიან ძნელი გმით მივდიოდით. არასო-
დეს დამაფრთხილებს ურიოდ აკრებდნენ უმანტი ჩემი. სულ მაცვილებოდა -
"არა, უნდა მიხარო, მიხარო, მე მიხარო ძალიან სუსტი ვარ ანა და ამ

სცენარში. ნუთუ, არ გეხმის, რომ მე არ შემიძლია, ვერ ვაღწევ იმ ამბავს". ეს იყო უშინაგი ჩხვიძე. აბა, უნდა ... მე თანაღი მიმძიმს ამის თქმა, მაგრამ ვაქტია ...

- რას ნიშნავს "ინტელექტუალური აქტიორი" ?

- მე არ ვიცი. ადამა ის აქტიორი, რომელიც არ გრძობს და მარტო შიკაპს შიკადებს. ყველა აქტიორი ინტელექტუალურია. მოსკოვი შემიკითხვნებ: "შქვენი შაკი ინტელექტუალურ შუ წარმოქმნის მსახიობად მიგაჩნიათ?" მე ვკითხვ: "შქვენი როგორ მიგაჩნიათ, კარგი მსახიობი ვარ შუ ცუდი?" მან მოასპუბა: "შქვენი შესანიშნავი მსახიობი ხართ". მაშინ ჩათვადეთ, რომ არის ისიც, მეორეც და მესამეც. ეს, ცადვადე არ არსებობს", ღობობი არაა მოცემული.

ყოველ მსახიობს აქვს მისი სპეციალური მიზანი, ცხოვრებისეული ბეამოცანა. რა ხდება, როდესაც შევენი მოქალაქეობრივი ბეამოცანა არ ემთხვევა პერსონალურს ბეამოცანას. როდში მუშაობა როდისაა უფრო ძნელი და უფრო ადვილი, როდესაც შევენი მოქალაქეობრივი მე კონტექსტშია პერსონალური, შუ, როდესაც საერთოა რაღაც, ან, როდესაც საჭიროა რაღაც კომპრომისევი?

- არა, როცა ვაქვთ ეს მიზანი, მანინ, რა შემა უნდა, უფრო ადვილია და მე მატვს, იფით, მიზანი. აი, მე ვაკვირდობდი ჩემს მუშაობას, ჩემს გვირ ეადებს, ყოველთვის ვგრძობდი, რომ მე მიწდა, რომ ის ყოველთვის იყო გამარჯვებული, რომ რს იყო კარგი, ძალიან კარგი.

- უნო ვერიკო! შევენი ბემა და შევენა ნიჭმა ვარჯუნათ ისეთი ხვედრი, რომ ყოველთვის თანაობდით დადობით როდეს, რომელიც მოხიბვლენი არიან, როგორც შაკიანთი შინაგანი საწყაროთი, ასევე შაკიანთი სტატუსითაც. შევენი დამოკიდებულება ასეთი როდობისადმი, ნოხილვინება, ყოველთვის გამარჯვებული იყო შევენი გვირი, დეიდება ამით იყო განპირობებული, მაგრამ წარმოვიდგინოთ, რომ თანაობით ისეთ პერსონალს, რომელიც, როგორც პიროვნება, შევენი გვირდება, მათთან ვექნებათ სურვილი, რომ იყო გამარჯვებული?

- ისეთივე ძალით ვიშამაშებ, როგორც დადებითს.

- ე. ი. შეუცდებთ გააკეთებდით?

- არა, პირიქით, იაგო რომ ვიყო, იაგო, რა შენა უნდა ვიყავი, რომ ვიყო მუხბალი. აი, ის ადამიანი, რომელმაც შეშალა მტელი, დაუბრა-
რია მთელი არსება. მაშასადამე, არ დიქდება, რომ ყველა როლი უშვებლად
გააკეთებდით. ეს არ არის კარგი მსახიობის რვევა. ყოველ როლს აქვს
შავისი მიზანი, რისთვისაც არსებობს ის და, აი, ამისკენ უნდა წაიყვანო
უშვებლად. არის ხოლმე ისეთი როლები, როცა თამაშის დროს უკამათები
როდეს და ეს მაცურებლისათვისაც შესაძლებელია. მე მიშამაშია ასეთი როლი.
იმ ზომამდე მიიყვას პერსონაჟის უარყოფითი თვისებას, რომ უკვე შენ
შეთქვი გუბნივდება. მაცურებელი ხშირად ამჩნევს ამას, ასეთ შემთხვე-
ვაში, არცაა იჭრება, მაცურებელს უშვებლად რეჟისორს - როგორ გუბნი-
ვდება ბუნ ეს ადამიანი, რომელსაც თამაშობ.

- საჭიროა თუ არა მსახიობისათვის საგანგებო გარემო და როგორ
წარმოგიდგენიათ მისთვის იდეალური გარემო?

- არ ვიცი, არ ვიცი. ყველას აქვს შავისი, აბსოლუტურად შავისი
რვევა. მე მყავდა მასწავლებელი პერსონაჟი. გენიალური მსახიობი იყო და
ის როლებს გრამატიკაში უძობისას აკეთებდა, ხმაური რომ იყო. აქ მას შე-
უძლო ეფორა როდეს. იცით არის როლები, რომლებიც მე საბჭოში არ გადა-
მიხდია. მე როდეს რეჟისორისავე ვაკეთებ. მე მჭირდება რეჟისორია, აი,
აქ, რეჟისორისავე ვაკეთებ მე ყველაფერს. რეჟისორია არ არის რეჟისორის
ტყუილად გატარებელი დრო. როდესაც როდეს მუშაობისას რაღაც ძველი
მაქვს გადასაწყვეტი, მე მიყვარს კონტრეტულად სიარული. რა, რა კარგია
მესიყვარ.

- აქვს თუ არა შენიშვნები მსახიობის ხასიათს მნიშვნელობა, თუ, სულ ერი-
შია?

- არა, კარგი, კარგი კონტრეტი. მოყვარული მიყვარს საშინლად. მი-
ხარ კარგი კონტრეტული და როლი კეთდება.

- უცხოელი აცურებელი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შეიძლება მისთვის

პროცესში ანიჭებენ ბიოლოგიურ ინსტინქტებს. შევემ როგორ ვიქნებით, შევემ რადიკალურ შემოქმედებაში აქვს თუ არა რაიმე მნიშვნელობა ბიოლოგიურ ინსტინქტებს? შეიძლება თუ არა ჩაითვალოს ისინი მსახიობის, რეჟისორის ბიოქიმიკაში წამყვანი მნიშვნელობის მქონე ფაქტორად?

- არაფერია, ჩემთვის აბსოლუტურად არაფერია მნიშვნელობა არა აქვს.

- რა გავლენას ახდენს ფიზიკური დადობა შექმენიდან პროცესზე და რაზე ვლინდება იგი?

- ბეიძეებს იყო გადაღლილი. მთელი დღე უფრო, უფრო, მოხუცდებიან რეპერტივარზე გადაღლილი, გატანჯული, დაგდებული და განაჯდება ეს ბენი როლი. ეს ისეთი საოცარი, იმდენად ინდივიდუალური პროცესია, რომ, ალბათ, არ მსახიობს ვერ იპოვებ, რომ მათში როდეს მუშაობა ურთიერთად მიმდინარეობდეს. ეს პროცესი უაღრესად ინდივიდუალური და თავისებურია. ეს ისეთი თანამშრომელი ხომ შესაძლებელი მსახიობია. როცა ერთად ვამაზობდით, რეპერტივის დაწესებულებები ძარღვები გვინდა აწილი როგორც ყველა მსახიობს, ასევე რეჟისორსაც. დანდაცდა როდეს, დანდაცდა პიუსას, გთხოვებდა ხასიათს. რაღაც არ გამოდგოდა რეპერტივიში. რამდენადაც ეს სინტეზურად ასე ხდებოდა, მივხვდი, რომ ეს მისთვის აუცილებელი იყო. ჩვენ ყველას ნერვები გვინდა, ის კი უფრო ამ დროს როდეს აკეთებდა; ჩვენ ხასიათს გთხოვებდა, თვითონ კი, უფრო, ამ დროს შესანიშნავად მუშაობდა. ასე რომ, როდეს მუშაობა მეტისმეტად თავისებურია, ყველა თავისებურად მუშაობს.

- ხომ არ გეჩვენებათ, რომ, როგორც ბევრი დასავლელი ავტორი მიუთითებს, მსახიობი ბავშვობის ოცნებაზეა მიჯაჭვული და რომ სცენაზე თამაში იგი ხელახლა პოულობს თავის ბავშვობას, უბრუნდება ბავშვობის ცხოვრებას?

- ბეიძეებს ამას აქვს რაღაც საფუძველი, მაგრამ მე, მარტალი ვიხსენებ, ეს არ მიგრძენია არასოდეს.

- რამდენად შესაძლებელია მიგაჩნიათ სავადასხვა მსახიობისათვის ერთ-



მდიდარი გვიმოქმედებინათ მეთაური მუშაობა?

- მე მგონია, არა. ერთი მსაბირობის მუშაობის მეთაური არ ჰგავს მუშაობას. ზოგი მითარევს მთელ რეპეტიციებს. რეპეტიცია მიღის უპირადად არსად, უფროსად და მხოლოდ ბოლოში, ბოლო რეპეტიციაზე გამოაყენებს პირს. ზოგი პირველსავე რეპეტიციიდან მუშაობს, ეძებს ფრაგმენტებს. ... იცით, ძალიან თავისუფალია.

- მსაბირობი, რომელიც ბოლოს გამოაქვს თავს, ეს რით არის გამოწვეული, ადრევე შეუძლია გამოავლინოს თავი, თუ მოკვლევითაა ამის შესაძლებლობა?

- არ ვიცი, არ ვიცი. მე ვფიქრობ, რომ, ალბათ, რაღაც ხდება რეპეტიციების პირობებში, რაღაც გროვდება. ალბათ, ამიტომ, თორემ თავს რა ჯობს, როცა თავიდანვე გეძლევა რელი.

- შექვენი თაბანი რომენსებრება მალადი მოთხოვნის დროზე, თუ რიგით მასურებდებ?

- არა, ამას არ ვაქვევ ყურადღებას. წინათ შეაგრი ყველაფერი გადმოდა რაიონებში. წარმოადგინეთ, რომ, თუ დამიჯერებთ, რაიონებში მე უკეთ ვამაზობდი. აი, მარგარიტა გოჭივი, ძალიან ძნელი და ძალიან მიზნობველი რელია. მას რაიონებში ძალიან დიდი მოწონება ჰქონდა.

- ქადაგონი ვერიკო, რაიონებში რომ უკეთ ვამაზობდი, ეს უნებრებელად გამოდგოდა, თუ ამასვე გიბივებდათ შექვენი მოქალაქეობრივი მიზანით?

- არა, არა. იცით რა, ჩვენ და მასურებელი ერთხანსთან ვარდ დაკავშირებულნი სასტიკად. ე.ი. მე ვგრძობთ შექვენს სურთქვას. შექვენ თუ ჩემი ხარ, მე ამას ვგრძობთ სენებაზე. თუ შექვენ შორსა ხართ ჩემგან, მეც სულ გაცივებული ვიდედი. და, აი, ამას რომ ვგრძობთ, ვგრძობთ, რომ მიღის ჩემთან მასურებელი, რომ რაზდენიმე ასეულ კაცს ჩვენთანად უცემს მაჯა, ერთხანად გვიხარია, რომ ერთხანად რაღაც გვიჭირს, ეს საჭიროებას მაძლევს, უკეთ ვამაზობი ... აქ ძალიან ვარ დამოკიდებული მასურებელზე, ძალიან. თუ ვგრძობთ, რომ მასურებელი არ იღებს, მე არ ვეშინდები ამას.

-დარბაზიდან სპექტაკლის ყურების დროს როგორ აფასებთ მას, პრეზიდენტის და მსახურების პოზიციებიდან?

- არა, როგორც მსახურები. ძაწინ ძნელია უკვე განსაზღვრა, იცით, რაღაცას ვამჩნევ, ვინაიდან ვიცი საიმედოობები.

- როგორი შედეგები და განცდები წარმოადგენს მსახურებისათვის მასალას; ასევე მასალის დაგროვება წარმოებს კონკრეტული როლის განხორციელების მიზანდასახულებით, თუ, საერთოდ, გამრცელების გაღრმავების მიზნით?

- კონკრეტული როლისათვის მასალის დაგროვება არ არსებობს, მაგრამ როცა როლი არის რაღაც, გაგახსენდება, რომ აი, ეს ადგილი მე ასე. ეს შეიძლება სადღაც დაგვხმაროს, მაგრამ ეს ისე ... მე, მაგალითად, ცხოვრებისეულ რაღაც შედეგებს საგანგებოდ არ ვაგროვებ. ეს მე არ მეხმარება. მე ვგონი, თუ ვაგროვებ თქვენი კითხვა, ეგ არის, არა?

- როგორ და რა გზით ხორციელდება იმ შედეგების დაგროვება, რომელიც აუცილებელია თქვენი შემოქმედებითი მუშაობისათვის. საგანგებოდ ეძიებთ მას, თუ ეს მასალა თავისთავად, რაიმე წინასწარი, მიზანდასახული დაკვირვების გარეშე გროვდება თქვენში? ამ მიზნით მიმართავენ თუ არა სხვადასხვა წრის, სპეციალისტების, ფუნის ადამიანებთან სპეციალურ კონტაქტებს?

- არა, საგანგებოდ არ ვაკვირდები. მივდივარ ცხოვრებაში ჩვეულებრივი მოქალაქის გზით. შესაძლოა, შედეგები თავისთავად გროვდება. იცით, ჩემთვის იმას უფრო დიდი რისკივლდება აქვს, ვის ეკუთვნის გმირი, რა ხადებს, რომელ ეპოქას, ვინემ იმას, რაც დაგროვილი მაქვს ცხოვრების მარაგის სახით. მე უფრო ღიბრატურა და მუსიკა მეხმარება.

რთაბანთ ქვეყნში და რაგარეშე გოტივზე მუშაობისას მოცარტი ერთხანრად გუხმარებდა?

- კი, კი. საზღვარში. მე როცა მარგარეშე გოტივზე ვმუშაობდი, იცით, ვინ მეხმარებოდა? ეპოქა-ფსიქოლოგი. თქვენ დაიჯერებთ ამას? დაუჯერებდით. ეპოქა-ფსიქოლოგი მეხმარებოდა ... ეპოქა-ფსიქოლოგი არის რა-

დაც ღრმა, ძირი რომ არა აქვს, ბოლო რომ არ უჩანს, უძირო რაღაცაა ... რატომღაც, ვაჟა-ფშაველა მეზმარებოდა.

- სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის პირობებში გაქვთ თუ არა მოხზოვნილება გამოიყენებთ მათი პიროვნება?

- არა. მაგაზე არასოდეს არ ვფიქრობ. ხანდახან, უბრალოდ, ჩანს, პიროვნებისა ადამიანი. ისე რომ, საცოდაურ. დ არ ვაკვირდები.

- მე რა აზრით გვეუბნებით, იცით. ვაქვამ, კლეოპატრა - მაღალი წრის ქალი, დედაშალი, არისტოკრატიული მანერებით, ანდა ოთარაანთ ქვრივი - სოფელი დედაკაცი. მათ შორის ძალიან დიდი ზღვარია. იმისათვის, რომ ერთიც და მეორეც განაზოგოვლოთ, საკუთარი გამოცდილებიდან ვერ ამოხვალთ, რადგანაც არც კლეოპატრა ყოფილბრათ და არც ოთარაანთ ქვრივი, ე.ი. რაღაც მასალები...

- რაშია საქმე, იცით, მასალები არის. ოთარაანთ ქვრივიც მე ვაამოზებ დედას, არა გღებ ქალს, სოფელი ქალს, არამედ დედას. აი, ეგ არის ჩემი დასაყრდენი. და, რომ იგი სოფელიდან არის და რომ ის გღებია და ქარბველი ქალია, ეს უკვე მავისმავად მოღის. ე.ი. მე ნიშნები კი არა მაქვს, არამედ როღის ზინაგანი მოხზონა, ზინაგანი მისი იღია.

- გიყვარბ ბავშვები? აბდენთ თუ არა მათ მოქმედებაზე და მამაშინს პირობებზე დაკვირვებას და თუ გაძღვთ ეს რაიმეს?

- ბავშვები, რა მქმბა უნდა, მიყვარს. აი, ებღა მიბ უფრო ჩემს ასაკში, ბავშვები ჩემი ყვეღაზე უფრო დიდი გაჭაფებაა. მე მყავს შვილიშვილი ყვეღაზე უმცროსი, სოფიკოს შვილი. ეს ბიჭი უკვე დიღია, მაგრამ მე მისმავის ვცხოვრობ, მიყვარს განსაკუთრებულად. აი, იმისი ცხოვრების პირობებზე მე ყვეღაფრს ვაკვირდები, სასჭიკად ვაკვირდები.

- მანამდე როვე პერსონალებს განსაზოვრებისას პირად გამოცდილებას, სხვადასხვა სახის მვერძენებებს, განდებებს, სხვადასხვა სახის დაკვირვებებს ეყრდნობთ მეცნიღად თუ საღრთოდ?

- განსხვავება არ არის. რა მქმბა უნდა, ზოგი რამ მეზმარება ძალიან, მაგრამ მანამდე როვეა ეს ქალი. თუ წინაღროსა ამას არა აქვს

მნიშვნელობა. განცდები აქვთ ძველი ღრობს ადამიანებსაც და ახლანდელ-
ლებსაც.

- მარტალია, მადრამ თანამედროვე პერსონაჟებში, ადამი ისეთ განც-
დებს ვერ ვნახავ, როგორც, მაგალითად, მედუანი, რომელსაც შევერ
ახსახიერებდით.

- რა შეშა უნდა. ამიტომაც მე უფრო ჩემს ინტუიციას ვყრდნობი,
მე შეიძლება ასე ვთქვამ. იგივე რა, მე არასოდეს არ მიქონია სურვილი,
რომ შევხედო ან დაეკამათებო რაიმე ცნობიერებისეული, რომ მეტი გამო-
ყვეს. ეს მე არ მიქონია.

- როდესაც თამაშობთ ამა თუ იმ პერსონაჟს, გაქვთ თუ არა იმის
განცდა, რომ როლი გეხმარებათ საკუთარი თავის დაძლევაში, ბინაგანბ
კონტროლებების დაძლევაში?

- მე სხვანაირად გეგყვი: ეს მე ვერ გავიგებ. მაგრამ, ვთქვამ,
ძალიან დიდი მნიშვნელობა სცენა მაქვს, მაგალითად, მარტალია გოტივი
განმცდობა მე ეს ძალიან, ისეთი ბედნიერი ხარ შენ ბიჭი. ამ ბინა-
გან ბედნიერებასთან ერთად მე ვთხრობდი არმანს. მე ვკვებობდი, მე
ნამდვილად ვთხრობდი და ნამდვილად განვიცდები ამაში. ნეპირიკო-
დან ჩემთვის იქნა ერთ წარმოდგენაზე აქ, ახლან, ჩვენს მარტალია ლეონი.
შე-დგის ის უამბობდა კინო-ჩემთვის: "მე ვიყავი გვირგვინი და ვიღებ-
ბოდი, როგორ მოკვებობდა ვერნიკო, მე ვიღებობდი ამ მიწებებს და ვერ
ვიგრძენი, მე როგორ მოკვდა. ვერ მიხატებია ჩემი თავისათვის, რომ
ვერ შევნიშნე, როგორ გააკეთა ეს ვერნიკო". როცა კარგად ვთამაშობ,
არ შეიძლება რომ არ განვიცდოდე... პირი კომპანიც თამაშობდა არმანს
და უკანასკნელ მოქმედებაში ყოველთვის მისინჯავდა პულსს. მეუბნებო-
და - ვერნიკო, რა ცუდი მაჯა გაქვს. მე კი მიხაროდა ხოლმე. ვეუბნებო-
დი - მაშასადამე, მაშინ მე კარგად ვიკვებები. იგივე, არის როცა შენ
გინდა ეს პირდაპირ ფიზიკურად იგრძენი და ამასვე ღრეს მიღის ძლიერი
სიხარული, გიხარია, რომ კარგად გამოგდის. მაშასადამე, მარტალია ამა
ძალიან ძველი სცენა მიქონდა - არმანის მამასთან ნეტაცუბა, მასთან დამ-

ღოგო. და, ამ დოკუმენტის დროს, როდესაც ვარგად მიდგოდა სცენა, მე მი-
ხაროდა. უცნაურია, ამავდროულად დროს ვიხარო, იგივე, საჭინდად ვიხარო...

— **თუ შეგიძლიათ თქვენი თავისთავის, რომ მოგჯერ პირად ცხოვრე-
ბაში თამაშობთ როლს, რომ ადამიანებთან ურთიერთობაში მოგჯერ თქვენ
თქვენ ბიურ განხორციელებულ პერსონაჟს უფრო აკავებართ, ვინმე თქვენ
თავს? პერსონაჟი რაღაცნაირად ხომ არ ახდენს გავლენას თქვენზე?**

- არა, არასოდეს.

— **ხომ არ არის ისეთი შეთხვევა, როდესაც, უბრალოდ, იგივე მარგა-
რიტა გოჭივი ითამაშებთ და უცებ ვერ გაპოხებდით ამ მდგომარეობიდან.
ასეთი მისთვის ვინმეა მხედველი, მითხრე განსხვავებული ხომ არ აკეთებდათ ბოლ-
ზე პერიოდულად და ცხოვრებაში ურთავარად ბუღისპეციალური მდგმა თქვენ-
თვის?**

- გადმოვაძიებთ თუ არა სცენიდან კულისებში, უკვე აღარაფერი
აღარ არის. მე წამოვიტყობავ ჩემზე წერილებში, რომ ვერცხვ როგორც კი
გადმოვაძიებთ სცენიდან, იგი სავსებით გამოდის როლიდან და შეიძლება
მას ანეკდოტები კი მხოლოდ. ტარირება /საყვარელიც. ა. ბანინდურაშვილი/
მიხარა ამას წინაშე: რა საოფარი მსახიობი ხარო. მე ვიამბობდი რაღა-
ცას, მოხვედი კულისებამდე, დაჯიქი, ძალიან ახტერესით მისმინდი და
გადაადგი თუ არა უბი სცენაზე ... როგორ ხდება ეს, მეკითხებოდა ტა-
რიელი. მე ვუპასუხებ, რომ თუ წინ ურთისადასრული ტრენაჟი გააკეთე, ამით
რა, უკეთ ითამაშებ? ასე რომ, სხვადასხვაგვარია მსახიობი.

— **ტ-სო ვერიკო! უამრავი როლი შეგისრულებიათ, მათ შორის ისეთები,
როგორიცაა კლეოპატრა, მარგარიტა გოჭივი და სხვა. და, ნუთუ ეს როლები
არავითარ კვალს არ ტოვებენ თქვენს პიროვნებაში?**

- რა თქმა უნდა, ალბათ, ტოვებენ, მე ვერ ვამჩნევ, მაგრამ, რა
თქმა უნდა, ტოვებენ. მდღისად ჩემს პიროვნულ განვითარებაში დიდი ად-
გილი უჭირავს ჩემ მიერ განსახიურებულ როლებს; ძალიან დიდი ადგილი.
მე ვგრძნობ, რომ მოგიერთი ფილოსოფიური აზრებიც კი ჩემს კუთვნილება
გადააქცია.

- როდესუ მუშაობისას აწარმოებთ მის ცნობიერ ანალიზს, აუ იგი უშუა-
ლოდ წარმოიქმნება?

- უშუალოდ წარმოიქმნება, რადგანაც ჩემთვის ინტუიციას ძალიან
დიდი მნიშვნელობა აქვს. მე ინტუიციით ვწვდები როდს და მეგრე შეიძლე-
ბა დაიწყოს მუშაობა ინტელექტით. მე ასე მარტო როდს კი არ ვაკეთებ,
არამედ მიზანსცენებსაც. მთელი მიზანსცენები ჩემია, უშეგეს როდებში
ჩემია. განა, რეჟისორისაა, ჩემია. აი, 'აფა გული წამიყვანს, იქით
მივდივარ. შეშოვს რეჟისორს შეუძლია შეშისწოროს. იმ რეჟისორებმა, რომ-
ლებიც ჩემთან მუშაობენ, იცნან, რომ მე ასე ვმუშაობ და რა წინასწარ
არაღონ არ უნდა მიკარნახოს როდეს ჩამდე. მე ახვად უნდა დაინახოს
როდი. შემდეგ შევერ. ჩაერივთ, რამდენიც გნებაა. როდის პირველი დანახ-
ვა ჩემი უნდა იყოს, ჩემი. შემდეგ კი, როცა უკვე ვმუშაობთ, შევერნი
ნებაა, შევერ რეჟისორი ხართ და უნდა ჩაერივთ.

- როგორ ხედავთ შევერს მომავალ პერსონაჟს როდთან პირველი შეხვედ-
რისას?

- როდესაც პიესას ვეცნობი. ჩემთვის აუცილებელია ვიგედე, საით
მიდის ავითან პიესა, რა არის ბოლო. მე ვიწყებ ბოლოდან.

- აი, პიესას უკვე გაეცანივთ და მანინ ხომ რაღაცნაირად გაქვთ წარ-
მოგგენილი, როგორი იქნება შევერ მიერ განსახიერებული პერსონაჟი?

- წარმოგგენილი აბსოლუტურად არაფერი არა მაქვს.

- ე.ი. წმინდა ინტელექტუალური პროფესია?

- ინტელექტუალური ამბები ეხება პიესის რედას. ავილო, აუნდაც,
მიდეა. ჩემთვის აუცილებელია ვიგედე მისი საბოლოო ტონუსი, ე.ი. სად მი-
დის. იმიტომ, რომ აქედან არის მისი დასაწყისი, ჩემთვის ეგ არის აუ-
ცილებელი. ე.ი. მე როდს ახვადან ბოლომდე კი არ ვიწყებ, მე უნდა ვი-
გედე მისი საბოლოო მიზანი, მისი საბოლოო წერტილი.

- აქვთ, გაარკვივთ ეს საბოლოო მიზანი, მისი და შენელება, პიე-
სის იდეა და სხვა ამდაგვარი, რის შედეგადაც, ადრათ, გაარკვეულ თე-
მატიკაზე შეგვერებათ როდეს. მანინტერესებს, როგორ არი პირველი თე-



ბეჭიდილვაა ლექსები წარმოადგენილი?

- იცით, ეს სხვადასხვანაირია, სხვადასხვა როლის ძიხვდეთ მას-
ზე შობაბეჭიდილვა სხვადასხვანაირია. აი, მაგალითად, ავიღოთ ისეთი
პიესა, როგორცაა ოსტროვსკის უმნიხეთი. უმნიხეთი იწყება იმით, რომ
ღარისა ღვას და იხვდება, ზოგას გააყურებს, ოცნებობს. იგი ოცნებებს
ვინაგან, ოცნებობს იმაზე, თუ როგორ გადავარდება ვინაგან. ... მერე
არის პარატოვის სიყვარული. ეს მისი პირველი სიყვარული არ არის,
განმეორებული სიყვარულია. მაყურებელს აუცილებლად სჭირდება, რომ ეს
პროცესი მთლიანად გაიაროს, ვიდრე თავის მოკვლამდე მივა. და, ვინა-
დან მუ ყოველთვის ვგრძობთ მაყურებელს, მაყურებელზე ვარ დალიან და-
ძოვილებზე, აუცილებელია, მაყურებელს ესმოდეს, თუ რას ვაკეთებ. ა-
უცილებელია, ვიცოდე მაყურებლის მოთხოვნა. ეს დალიან ახდენს ვაგდენას
ჩემზე როდეს მუშაობის დროს. ამის გარეშე სტრუაზე ჩემი მუშაობა არ
შეიძლება.

- როგორც ჩანს, იმისდაძიხვდეთ, თუ რა როლის შესრულება გიხდებათ,
პერსონაზე პირველი შობაბეჭიდილვა ლექსების სხვადასხვანაირია. მუ
მიანტერესებს, ეს შობაბეჭიდილები პერსონაჟის ცალკეული ელემენტები,
ცალკეული დამახასიათებელი მხარეებია, თუ უფრო მთლიანობაშია წარმო-
დგენილი?

- მე მიანტერესებს მთლიანობა. როცა მე მის სულს მივხვდები, რო-
დესაც ჩემთვის მისი გულისცემა მისაწვდომია, მერე წამოვა ბელები, მი-
სი მფალები, მისი სიარული და ა.შ. დანარჩენი მერე მოდის, მერე. გარ-
და ამისა, არის როდები, რომლებიც პირველი წაკითხვისთანავე ჩნდება
გარკვეული შობაბეჭიდილვა. აი, მაგალითად, მარგარიტა გოტიე. ეს როლი
პირველად რაა წავიკითხე, მთელი ჩემი მუშაობა პირველ შობაბეჭიდილვას
მიჰყვებოდა, პირველ შობაბეჭიდილვას. არის ისეთი როდები, სადაც პირვე-
ლი შობაბეჭიდილვა არის გადაწყვეტილი; ჩემთვის, უმეტეს შემთხვევაში, ეს
არის დამახასიათებელი. ბენსონის გარდა. იქ უკვე ირტყალებს აქვს მე-
ტი დაწვდის, ასჯერ მეტი.

- საქციალისტები პერსონაჟის განსნის სამი შესაძლო გზაზე მიუთითებ-
ენ: ა/რემიგან სახისაკენ, ბ/სახიდან ჩემსკენ, გ/ერთდროულად ორივე
გზა "გვირაბი აქტიურსა და სახეს შორის ორივე მხრიდან ითხრება". რას
იგეგმით ამ კლასიფიკაციის შესახებ, რამდენად მართებულია მიგანიშნა
იგი?

- მე ვფიქრობ, რომ ეს ასე არ არის. აი, მე რომ მსახიობებს ვიფიქრობ და, ძალიან დიდ მასშტაბებს ვიფიქრობ, არ უხდებათ მათ ეს კლასიფიკაცია. ეს გზა ყველას თავისებური აქვს. მე მყავდა მასწავლებელი პედაგოგი, ძალიან დიდი მსახიობი, რომელიც ხმაური რომ ყოფილიყო, მაინც მუშაობდა როდესაც წაშავებოდა: მაგრამ, რანვესკაია რომ არის, იმან მიამბო, რომ ის როცა სახელში მარტოა, მაშინ შეუძლია მუშაობა. ე.ი. სრული სიჩუმე სჭირდება, აბსოლუტური სიჩუმე და აბსოლუტური მარტოობა. იცნო, იმდენად სხვადასხვანაირია ყველა მსახიობის მუშაობა, რომ კლასიფიკაცია ძალიან ძველია.

- აქ მაინც სხვა მომენტებია აქვენი და მინდა შევჩინო ყურადღება
ამაზე მივაპყრო. აი, რემიგან სახეზე...

- სხვადასხვანაირად არის, არის ასეც, რომ შენ ვიფიქრობ, რომ ასეა. მაგალითად, ჩემი ოთხნობილი ქვეყნის. ჩემთვის ის იმდენად მარტო-ბედი, რომ მთა ვინაა, უწოდებ ჩემგან სახისაკენ. როდესაც დამოკიდებული.

- მაშასადამე, პრინციპში ეს გზები არსებობს, მაგრამ შენაშინა,
რომ ეს გზა ერთი მსახიობისათვის არის დამახასიათებელი, მეორე მე-
რესათვის, როგორც ჩანს, გადაჭარბებული იქნება.

- რა შენა უნდა, გადაჭარბება იქნებოდა. გარდა ამისა, არსებობს კიდევ ათასი გზა სახის მოძებნისა. აი, მაგალითად, არის ისე, რომ გადაიკითხავ როდეს და, აბსოლუტურად არაფერი მოდის თავში და სადღაც მიხარ, მაგალითად კონცერტზე, უსმენ და, უფროა გადაიხსნება სახეა მთელი გაღრუბა. ძალიან უცნაურია და ძალიან სხვადასხვაგვარია.

- აი, ამ სამი გზიდან რომელი უფრო ღირებულია?

- მსახიობები სხვადასხვანაირნი არიან; არის მსახიობი, რომლისთვისაც უფრო დამახასიათებელია სახიდან ჩემსკენ; არის მსახიობი, რომლისთვისაც პირიქით - ჩემივე სახისაკენ. თავისთავს კი არ დაჰაპობს, არამედ ყველგან ის ზის. ეს იქნება ჩემგან სახისაკენ. არ შეიძლება ასე კატეგორიულად, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება.

- როდის გაგჩნდათ სცენაზე თამაშის სურვილი, გაქვთ თუ არა ბავშვობის მოგონება, როდელიც დაკავშირებულია თქვენი მოწოდების დასაბამთან?

- ათი წლის რომ შევიქვინი, მამაჩემმა შეატყობს ამიშენა სახლში. ადრეა, იყო რაღაცა. დიდი სადარბაზო გვექონდა ჩვენ და იქ ააშენა პატარა სცენა. გამოვდი ჩემს ოთახიდან და, დაჯინახე. დაბადების დღის საჩუქარი იყო სცენა, ჭარღები, კულისები. ყველაფერი იყო, მაგრამ ძალიან პატარა. პირველი ჩემი როლი იყო დარისპანი, დედგი ბავშვებთან ერთად "დარისპანის გასაჭირი" და მე ვთამაშობდი დარისპანს. საერთოდ, ახვდები, რომ მე უნდა მეუბნებოდა მამაკაცის როლები.

- "შეატყობს ატმოსფერო" აძლიერებს თუ არა გრძობებს; ხომ არ უტყობს, რომ სცენაზე გრძობები უფრო ინტენსიურად უნდა იქნეს წარმოდგენილი, ვინაიტი რეაღორ ცხოვრება...?

- ეს კითხვა მე არ მესმის, იმიტომ, რომ ატმოსფერო ქმნის ვემოციონალურად ატმოსფეროს. ასეთ ატმოსფეროს მარჯანიშვილი ქმნიდა. ... მისი რეპეტიცია იყო ასეთი. ატმოსფეროს ქმნიდა და ეს ატმოსფეროს ხსნიდა ჩვენში ყველაფერს. ატმოსფეროს ჩემთვის გადამწყვეტი მითქვამდა. ეს აქვს, ვინაიდან მე როდღე რეპეტიციებზე ვმუშაობ; მე რეპეტიციას უბრალოდ არ ვაკვივდი. რეპეტიცია არის ჩემთვის მუშაობის პირობები. ამიტომაც, ატმოსფეროს ჩემთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ამ მიზნით, ძალიან საინტერესოა ჩემი რეაღორ. მარჯანიშვილი როდესაც მომცა ეს როლი, მიხვდა, რომ სიცილი უნდა იყოსო ვინ, სიცილი. მე ვერ ვუხვარნი უარი იმიტომ, რომ მარჯანიშვილი მარჯანიშვილი იყო და ჩვენ კიდევ

პატარა მსახირობები. რეპუტაციებში უკან დაჯდებოდი ხოლმე, რომ არ დაეცა. მან იგრძნო ეს და მიმავლდა. ერთი დღე რომ ჯავდა ... უშანგი თამაშობდა ჰამლეტს. მოეწონა უშანგი ერთ რეპუტაციაში, მოიხილა რენესანსი და მიხარა, გამოდის და გააკეთე ის, რაც შენ გინდა. მან იცოდა, რომ ამ ხნის განმავლობაში მე რეპუტაციებში ვიქცევი და რომ ადრე რემი რაღაც პრეცედენტს მიმდინარეობდა. მე გამოვდი. მარჯახანიშვილის სასტიკად მერიდობდა. მე რომ გამოვდი, დაჯდენი და წამსუდა ცრემლები, მომდოდა ცრემლები. მან მიხარა, გააკეთე ის, რაც გინდა. მე მარჯახანიშვილს ვარიდებდი პირს და, იცოდა, მთელი ჩემი ოფიცია, აი, სიკეთის ეს სცენა წავიდა ამ გრძობით. აი, როგორ ახადება ხანდისხან ... არავითარი ჯიქი, არავითარი მოსაზრება, არავითარი პრეცედენტი. პირდაპირ მდგომარეობის მიხედვით დაიბადა. ამის შემდეგ, მარჯახანიშვილი როცა ამ სცენას ვადიოდა, ჰქმნიდა იმ ატმოსფეროს, რომელიც მაშინ იყო.

- ამ კითხვაში მანინც ასეთი მომენტია: შენთვის, სცენაზე საყოფაცხოვრებო პრეცედენტებზე მსჯელობა და შეიძლება ისეთივე სიტუაცია იყოს, როგორც რეალურ ცხოვრებაში, სხვაანირად, ცხადია, აზრი არ უქნებოდა. და, აი, გრძობების ინტენსივობის შევალსაზრისით, სცენაზე ხომ არ არის გრძობები უფრო მეტი ხარისხით წარმოდგენილი, რათა მასურებულზე მეტი შთაბეჭდილება მოახდინოს?

- სხვადასხვაანირა, იცოდა. წინათ მანინც უფრო ინტენსიური იყო გრძობა გამოხატვის მხრივ, ეხლა შეიცვალა, პირიქით გახდა. ეხლა უფრო შეკავებული უნდა იყოს. იმიტომ რომ, მე ვფიქრობ, რომ თვითონ მასურებულთან ძალიან ემოციური. გარდა ამისა, მასურებულს უნდა მისცე საშუალება, განაზრკოს, მიხვდეს. არ შეიძლება ყველაფერი სულ ბოლომდე ვადაუშალო. მე ასე ვფიქრობ.

- როგორ მუშაობთ როდღე - ჯერ ქმნით გარეგან მხარეს - პირველ პლანს და მერე ავსებთ მას შექვენი გამოცდილების ელემენტებით - გარეგანიდან პინაგანილსკენ თუ, პირიქით, იწყებთ პინაგანიდან და ვადაუ-

ბარათ გარეგანზე?

- არცერთი არ უდგება. ძლიერ სხვადასხვანაირადაა, ძლიერ დაბრუნდება.

- როდღე მუშაობის პროცესში ამოსავალი არის ცალკეული ელემენტები, რომლებიც შემდგომ მთლიანობად ფორმდება - ელემენტებიდან მთლიანად, თუ პირიქით, ამოსავალი მთელია და დეტალებით შევსება შემდგომ ხდება - მთლიანობიდან ელემენტებისა?

- ეს როდღეა დამოკიდებული. შეიძლება იყოს როლი, რომელიც დასაწყისში ცალკეული ელემენტებიდან ამოხვიდეთ და შეიძლება პირიქით. მე მაგალითად უფრო შემიძლია გედასაჩვენო. რეალურად ქვეყნის მიმართაც კონკრეტული და შედეგითაც მიმართა. რამე გამოვლინდა სტრატეგია, დაგეგმიანი, მიზნობრივი-მოტივით, ი.ე. ვადასტურებს პირველი იყო სტრატეგია. შევძელი მის სამყაროში. ასეთი იყო ჩემი გრძელობა - პირველად რომ გამოვლინდა სტრატეგია. ილიას სამყაროა. დაგეგმიანი და მთელი რეალური ვიზუალიზაცია მათზე სკამზე მიხედობა. მთელი პიესა ასე ვიზუალიზაცია... ისეთი მასპინძელი, როგორც არას სუბილით თანამშრომელი, რომელიც დადანი მანქანის მფლობელია, მეუბნებოდა, რომ მთელი პიესა მიხედობარე იმამაშეო. როგორც ჩანს, მე აღვიქვამდი ყველაფერს, რაც ხდებოდა, რაც უნდა მომხდარიყო მიხედობარე. არავითარი მიზნობრივობა, არავითარი ხელის გაქვია, არავითარი მოქმედება, არავითარი. მე მიხედა ვიხედა, რომ როდისა და მისი შექმნის პროცესი ისეთი სხვადასხვანაირია, რომ საიდან მოდის როლი, როგორ მოდის, ძველია ამის თქმა. როლი ხანდახან შემთხვევით მოდის. არ არსებობს რაიმე კანონი.

- როდის ხდება პერსონაჟის საბინა აღმოცენება: ა/ პიესის პირველი კითხვის დროს თუ შემდგომ და სახელდობრ როდის? ბ/ თქვენს პერსონაჟს ხდება თუ არა ვიზუალიზაცია, თუ - კი, განიცდით თუ არა მას ენოციურად? გ/ როგორ მიმდინარეობს ამ ხატის გაშინაგანების პროცესი?

- ჩემთვის პირველი კითხვის დროს, როგორც ვიზუალიზაცია. როგორ ხდება ვიზუალიზირება ხატის გაშინაგანება, ანაზე ვერ ვიპასუვებ. ვიზუალიზირება

ეს არის პირველი გაგონების დროს. მაგრამ, ამით არ ისაზღვრება. მეტი
აღარ ვიცი, მე ვფიქრობ, რომ მეტი რაღაც სხვა მოდის, არა ის, პირვე-
ლად დაწესებული სახე. მოგჯერ, როგორც ადრე გითხარით, მარგარიტას რე-
ლის პირველი შთაბეჭდილება ბოლომდე დარჩა.

- რა მეთოდს თმობდათ ქვეტექსტის დასადგენად?

- არაკომარკი მეთოდი არ არის საჭირო.

მეთოდი შეიძლება ძალიან ხმაბალა ნაშტკომის.

- როცა კითხულობ, უკვე ამჟამად, რა ქვეტექსტის, უკვე იცი. მაგ-
რამ, არის ისეთი რელობი, როგორცაა, მაგალითად, მარია სტიუარტი, რე-
მედსაც ძალიან დიდი ქვეტექსტი აქვს. ქვეტექსტი, იცით, მთლიანად
არის შეჭრილი მის მოქმედებაში. მარია სტიუარტს ელისაბედთან შეხვედ-
რისას გამუდმით სჭირდება საკომარკი თავის ბედი დაჭერა. ქვეტექსტი
მოდის სულ სხვა და მოქმედება უნდა იყოს სულ სხვა და ასე ყველა პერ-
სონაჟთან შეხვედრის დროს.

ყოფილა თუ არა შემთხვევა, რომ რეპეტიციის დროს უცერად, წინას-
წარი განსჯის გარეშე, გუბოვრობი მიხანსცენა?

- კი, ამ კითხვაში მე უკვე გიპასუხებ. საცა გული წამიყვანს,
იქით მივდივარ.

- როდღე მუშაობის პროცესში როგორია თანაფარდობა ინტელექტუალურ
განსჯასა და ინტუიციას შორის?

- ინტუიციას ჩემთვის წამყვანი მნიშვნელობა აქვს.

- როდღე მუშაობის პროცესში რა ხარისხით არის აუცილებელი ეპოქის
დამახასიათებელი მხარეების შესწავლა?

- მე ვფიქრობ, ეს არ არის აუცილებელი. რა ლემა უნდა, უნდა იც-
ნობდე ეპოქის, უფრო მეტად უნდა იცნობდე ავითონ ავტორს. ამისდამიხედ-
ვით სცენაზე ადამიანის ყოფა და ქცევა არ იცვლება. მით უფრო, თუ დღეს
ვთამაშობთ. მაყურებელი მიიღებს იმას, რაც დღეს არის დამახასიათებელი.
იქნება ეს ძველი დროის გმირი, ეფროპიდეს, ლექსიკონის თუ დუმიტრი
გმირი, ამას არა აქვს მნიშვნელობა. თანადროული უნდა იყოს ყველა შემთხ-

ფედაში, თანადროული. მე არ ვამბობ ქვევით, სიარულით. თანადროული უნდა იყოს, საერთოდ, თავისი განწყობით, თავისი ემოციებით. მერ უნდა გალღვებულს, თანადროული მაცურებელი უნდა აღლღვებული იყოს; მერ თუ არ ააფორიასტი, მერ თუ არ ააღლღვი, მერ თუ არ აიყვანე, მაშინ სცენაზე მერ გაჩნდები ადგილი ხარ. სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა მაცურებელი იყო. აი, ახი წინს წინათ ჩვენთან სხვა მაცურებელი მოდიოდა. მერ უნდა ძალიან უარგად იცნობდო დღევანდელობას და ამასთან დაკავშირებით ჩველა მუშაობა მჭიდრო კავშირშია დღევანდელობასთან. ყველა იმ მოვლენასთან, რომელიც აწუხებს დღეს ადამიანს. სცენაზე ქვევით დროს ამას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს.

- რა მასალა უშინი რგის, ძირითადი მასალა შევინი სხუეღია, თუ უსიტიკა? რომელ თუაჭრს მიაკუთვნებდით შევინი. თავს - "განგღის" თუ "წარმოსახვის". თუაჭრს?

- სხვადასხვა დროს სხვადასხვანაირად არის, რა შემი უნდა, განგ-ღაც არის, უსიტიკაც არის. მხატვართა სახლში იყო შეხვედრა მოსკოვდ მხატვრებთან. იქ იყო ერთი დიდი რუსი კრიტიკოსი. მე და პიერი ვიყავით. გვთხოვეს რაღაც ითამაშეთო. ჩვენ ვითამაშეთ მესამე აქტის სცენა მარგარიტა გოტიუდთან. მაშინ იმ კრიტიკოსმა შევსა, რომ არიან ისეთი მსახრობები, რომელთაათვისაც აბსოლუტურად არ არის აუცილებელი, რომ ის ტანსაცმელი ჩაიცვას, რომელიც საჭიროა, ანდა, ის გარემოცვა ჰქონდეთ, რომელიც სცენაზე არის. ნებისმიერ გარემოცვაში, ნებისმიერ ტანსაცმელში მათ შეუძლიათ ეს გააკეთებ. მე ნამდვირად შემიძლია ეს გააკეთებ; ჩემთვის მნიშვნელობა არა აქვს არც ტანსაცმელსა და არც გარემოცვას.

- აი, შევინი ბრძანეთ, რომ გარეგან მხარეს - ტანსაცმელს, გარემოს და ა. შ. შევინითვის არა აქვს მნიშვნელობა. მაგრამ, იქნება, ეს გარეგნული მომენტები ერთ-ერთი საწყაღებაა მაცურებლად შევინი გვირის განგღების ვისაგანად?

- ადრათ, აქვს. მაგრამ, ჩემთვის სუდერთია. ჩემი სუდერი მდგომარეობისათვის, ჩემი წინაგანწყობისათვის ამას არა აქვს მნიშვნელობა.

თორემ, მასურებლები საშვილი, აღმათ, სუდერთი არ იქნება რეში კაბით გამოსად თუ ოთარაანთ ქვრივის ტანსაცმელით. აღმისაშვილი, აღმათ, აქვს მნიშვნელობა.

— როგორ უქვრიობთ, რა მიზეზები განაპირობებენ მსახიობად გახდომის არჩევანს, ამ პირობებისაღმდეგ ახალგაზრდობის დროს?

— იმიტომ, რომ ახალგაზრდები უქვრიობენ, ზედათს ეს ძალიან იოლი პირობებიაა თანაც, ძალიან უფლებური და ამიტომ, მხოლოდ ამიტომ. რა თქმა უნდა, მსახიობის პირობების აქვს თავისი მიზიდვებაც. მაგრამ, ეს რომ იყოს, როგორც მოვიდრებებს პირობათ, რომ სხვაგვარად არ შეუძლებათ, ან მსახიობი ან, საერთოდ, არაფერი. მე უფრო, ეს არ არის. მათთვის ძალიან ადვილი პირობებიაა.

— რა განსხვავებაა ცხოვრებისეულ და სცენურ ემოციებს შორის, ცხოვრებისეულ და რეპრეზენტაციის დროს აღმოცენებულ ემოციებს შორის, ცხოვრებისეულ და პირობებში აღმოცენებულ ემოციებს შორის, ცხოვრებისეულ და მრავალჯერად ნათამაშებ როლის შესრულებისას აღმოცენებულ ემოციებს შორის?

— არის, არის და არის. მაგალითად, თუ შევიხილთ ატმოსფერო, რაზედაც ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ; მაგალითად, არის რეპრეზენტაცია, მარჯანი-შვილის რეპრეზენტაცია. მე უფრო რეპრეზენტაცია მიყვარდა მარჯანი-შვილის, ვინაშე წარმოგვინა. წარმოგვინა არის საბოლოო, უკვე გათავდა ყველაფერი და შენ გგები მასურების წინაშე და აი, ეს რეპრეზენტაციის პირობის რეპრეზენტაცია და სხვებისთვისაც უფრო მეტი მიზიდვებებით ხასიათდება, მას მეტი მნიშვნელობა აქვს. მე უფრო მინიჭავს ზეთთან პირობებში მუშაობის პირობის, მსვლელობა და არა საბოლოო შედეგი.

რა მნიშვნელობა აქვს როლის გახსენისათვის პირობის ენას?

— ძალიან დიდი. დღესაც პირობა მე არასოდეს არ მიმართია. არ მქონია ამინიერი შემთხვევა.

ოქვლია, მაგალითად, ეს ხომ დღესაც არის დაწერილი?

— როგორ გეკადრებათ! როგორ გეკადრებათ! ოქვლიას აქვს პავარა

სინდრომა, რომ შემოქმდის სიგიჟის სცენაში. რაში სტრიქონია ეს დეჟენი.

- მე სხვა რამეს გეკითხებოდა: იგივე ურიველ აკოსტა, ეს არის გა-
რითმულად დაწერილი?

- არ არის გარითმული, არა.

- უცნაურია. მარგარიტა გოტიეს მე აღვიქვამ როგორც პირობად დაწე-
რილს, ხოლო ურიველს აღვიქვამ როგორც გარითმულს.

- არ არის გარითმული. იქ არის, მე ვიგყენდი, უფრო პოეტური, მუ-
სიკალური, ჩამოსხმულია როგორც პოეტური ნაწარმოები და, მე ვფიქრობ,
ამიგომ იქმნება ასეთი შთაბეჭდილება.

- გრიშთან, დეორადიასთან, რეკვიზიტთან, განათებასთან, მუსიკას-
თან პირველ შეხვედრისას ხდება თუ არა რაიმე ცვლილება როლის გაგება-
ში, მის გააზრებაში, მის ბუნებრივებაში?

- მუსიკასთან შეხვედრისას, ადრეა, შეიძლება შეიცვალოს ძალიან
ბევრი რამე. ამიგომ, მარჯანიძევილი ჯერ ქმნიდა მუსიკის და შემდეგ
მივდიოდით ჩვენ რეპეტიციებში. მუსიკას აქვს უზარმაზარი გავლენა.
აქვე, ადრეა, დეამჩნევდით, რომ ურიველ აკოსტა მუსიკის მსვლელობის ქვეშ
მიდის. დაპარაკი უფარდება მუსიკას, რიტმი, ტემპი, თვითონ ინტონაცია,
ღიას, სულ სხვა ხდება მუსიკის ფონში. ივლითის სიკვდილი მუსიკის ფონ-
ზე მიდიოდა. მე მახსოვს ის დღეები, რომ ეუბნება ... ასე რომ, მნიშე-
ნელობა აქვს, იცით, იცვლება, მუსიკა რომ არ ყოფილიყო, ადრეა, სულ
სხვანაირად წავიფიქრებ. სხვა აქუსუარებს ჩემთვის მნიშვნელობა არა
აქვს.

- აქვე გარდასახვის შესახებში ხარ?

- არა ვარ გარდასახვის შესახებში.

- მაშინ, ჩვენ გარდასახვა სხვადასხვანაირად გვესმის. აქვე, მა-
გალითად, როგორ წარმოგიდგენიათ გარდასახვის შესახებში, ვინმეს ხომ
არ დაასახელებდით?

- სულ სხვაა, სულ სხვა ადამიანი მოგვედინება. გარეგნულად
და შინაგანადაც სულ სხვაა. ყოველთვის ჩანს, რომ ეს არის ვერკო ან-

ჯაფარიძე. არ ყოფილა შემთხვევა ... არ, რამდენი როლი ითამაშა მე
კინოში - ბაბაღე ვიშაშვილი, კუდიანი, მასხრავა; კინოში ვიშაშვილი კი-
დეც რაღაც როლები, ზოგადად, სცენარზე არასოდეს ყოფილა, რომ ვარდასა-
ვის უნარი გამოემყუდრა ვინმეს. არ შემიძლია მე ისე გადავიღო როლი
რომ ... სულ ჩანს, რომ ეს მე ვარ.

- გქონიათ თუ არა თქვენი მოღვაწეობის პერიოდში თქვენზე დამოკი-
დებული მიმდებარე ნაკლებად ნაყოფიერი პერიოდები, ხომ არ არის პე-
რიოდული ნაკლებნაყოფიერება საერთოდ, საცენარო მსახიობის მუშაო-
ბისათვის?

- თქვენს მსახიობისათვის, მე მგონია, არა. შეჯერები კი შეიძლე-
ბა იყო ისეთი პერიოდი, რომ ვარკვეული მსახიობისათვის იყო არაბუ-
ლად. იცით, იცით რა, მსახიობი იმისათვის არის შეჯერები, რომ
იშაშვილს, მთელი მისი ოცნებაა - იშაშვილს. როდესაც ის ბის და არა-
ფერს აკეთებს, ეს მისთვის საძინებელია. არაფერი არსებობს შეჯერში
ისეთი, რომ თუ მან როლი მიიღო, ბელი ნეუბადოს. ოღონდ იმუშაოს. მე
მგონია, პასუხი ვაქვს.

- პერიოდულად ხომ არ არის, როცა რაღაც მუშაობა არ გამოდის?

- არა, არ არის. თუ არის, რაღაცა, მინარე რამე, რაც ბელს
უბრუნებს - ეს სხვაა, მაგრამ, ისეთი პერიოდი, რომ რაღაცა ვერ მუშაო-
ბის ნაყოფიერად, მე მგონია, არ არის. არ ვიცი, მხოლოდ იმ შემთხვე-
ვაში, თუ როლი არ მოგონის, როდესაც როლი არ ვარგა.

- ბავშვობაში თქვენი ასაკის ბავშვებთან შედარებით უფრო მეტს და-
მართავთ თუ არა? უფრო მეტად რა ხასიათის მამაკაცები ვინიდავდათ?

- მე ბიჭებთან ვიყავი, ვიყავი არ მიყვარდა, ბიჭები იყვნენ
ჩემი ამბანაგები. ხეობაზე დასვრებოდი და ვიშაშვილი იწას, რაც ბიჭს
შეეჯერებოდა.

როგორ დაახასიათებდით ადამიანების განცდას, შეიძლება თუ არა
იგი განიცადო მრავალჯერ წაშაშინებელი როლის განსახიერებისას, წინა
მიმდებარე სუბიექტურია თუ განსაზღვრულია გარეგანი მიმდებარე /სადა-

სუბსიდებზე გასჭირდება, მაღალი კვალიფიკაციის მასწავლებელი და ა.შ. /

- არის ისეთი მომენტები, როგორ ვთხზნათ, მე არ ვიცი, როგა ყველაფერს, აბსოლუტურად ყველაფერს, რაღაც ნისლი გადამდება და ბერ ბარ ბენი განცდები. არის ბოლო, ვერ დავაძახებ.

- შევერ ბრძანებ, რომ გარდასახვის მსახიობი არა ხარ და მე ეს აღნიშნავს არის ისეთი რამ, რომ ყველაფერი დატოვებულია, ყველაფერი ბინდოვა რა ან პერსონაჟთ არსებობა, არ შეიძლება ამათ გარდასახვა ვუნდობ?

- არა, არ შეიძლება. არ, "ბეჭეტი გეგუქრად კვდება". მე ვარ ბუჭებია, მე არა ვარ ვეროვო ანჯაფარიძე, მე ვარ ის ქალი, მაგრამ ნიშნავს ეს იმას, რომ მე დავყარავ ჩემი მე? გარდასახვა არის ის, რომ შენ არ ხარ ბენი, შენ ხარ ის. მე ასე ვფიქრობ. ჩვენ გვყავს გარდასახვის მსახიობები. მაგ., იგივე სუსილია მაყარიშვილი, ჟურნალ, რომელიც მანაკობს ის ბეჭეტი "მე, ბეჭეტი, ილიკო და ილიკონი". უმჯობესად გარდასახვის მსახიობია. იგი მამაკობდა ელისაბედს, მე მარია ვიყავი. აბსოლუტურად სხვა, სხვა ქალი იყო. ... შევერ მახე "დათა დათაშვილი", ის ასე რომ აკლავს და გვერდზე აყავს ბეჭეტი, არ არის გარდასახვა? მე, იგივე, ასეთი მემხებვეები არ მქონია.

ამის მიხედვით იმისი ხომ არ არის, რომ შევერნი ამჟღავნებთ, რომ რა როლიც არ უნდა განასახიერებ, მათზე ყველგან რა ხარისხის გარდასახვაც არ უნდა იყო, ვეროვო ანჯაფარიძე მათზე ყველგან იქნება, შევერნი როლებია ისეთი? მაგალითად, შევერნი არ ვთქვამთ ისეთი როლები, როგორცაა ასინუნი?

- შეიძლება ამასაც აქვს ძნიშნულობა. მე ისეთ როლებს ვამაობ, სადაც არ მიხდება ეს. რა ვიცი, მაგრამ გარდასახვა ...

- როდესაც გარდასახვის შესახებ დავაპრობებ, არ გულისხმობენ სპეციალური სახის დავაპრობას. მაგ., სტანისლავსკი ამბობდა: იყავ სხვა, დარჩი რაღა ხარ.

- ეს გასაგებია. დარჩე, რაც ხარ, კი მაგრამ, იყო სხვა - ბო-



ღრმად მე ეს არ გამოიძიებს. წესადღოა, მე ჩემ თავს ისე არ აღვიქვამ, ებმამკმა იცის. ყოველ შემთხვევაში, მთლიანად გარდასახვა ჩემთვის ძალიან ძნელია.

- არსებობს თუ არა ისეთი სპეციფიკური მთავრები, რომელთა არსებობის შემთხვევაში შეიძლება იმტვას, რომ ადამიანი მსახიობად არის დაბადებული?

- მაგალითად, მე ჩემზე ვაჭყვით. ჩემზე ბავშვობიდანვე ამბობდნენ, ეს იქნება მსახიობიო. რატომ, იცით? იმავტომ, რომ მე სულ რაღაცას ვაამაშობდი. მე ბებია მყავდა და ძალიან მიყვარდა. დიდი რამ შემოვიღოდა ოთახში, როცა ბავშვები ვიღვიძებდი, მე უსათუოდ ასე, გულზე ხელებს დავიწყობდი, ვითომ მკვდარი ვარ, ვაამაშობდი ასე. ბავშვი ვიყავი სულ. ანდა ასე: ვრანგი მასწავლებელი გყავდა და როდესაც ის მოვიდოდა, მიძებდნენ მე. მე კი უსათუოდ დავიმალდებოდი. მე არ ვიყავი არც ეზოში, არც სახლში. დიდი ვარდები გვეკიდებდა სასტუმრო ოთახში, კარებს მალავდა და იქ ვიყავი ჩაცმული. ძალიან მსიამოვნებდა, რომ დიდხანს მიძებდნენ და შერე გამოვძვრებოდი. იცით, ყველაფერი ეს ჩემი ამირთ, არის ნიშნები ... სულ რაღაცის თამაში მინდოდა, ვიღაცის თამაში.

- იმიტაციის მომენტები ხომ არ ...

- იმიტაციის მომენტები არა, არა. რაღაც სხვა, სხვა. ვიღაცას ვაამაშობდი, ანდა რამდენიმე შემთხვევა ყოფილა, მაგალითად, მე მქონდა რევოლვერი, ბიჭებმა მარქტეს, პატარა რევოლვერი. ამხანაგები რომ შევიკრიბებოდით ხოლმე ჩემს ოთახში, იმ რევოლვერს ვისროდი. ერთხელ ვისროდი და თურმე ტყვია ყოფილა წიგნით და კინაღამ მოკვადი ჩემი ამხანაგი - სადიკო ღრმადიღა ნიძე. ანდა, მაგალითად, ავტობუსი კივიდს, შემოვარდებოდა ბეზიარში. ბებიას ვაწვადებდი. ვწევარ, ვითომ გულწასული ვარ ... რაღაც ასეთები, იცით.

- გარკვეული ბგერა, ტონი, მიღოდა, სიტყვა და ა.შ. ხომ არ იქცევა შექცევის დამატებით შეგონებებს, ნაგ., ფერის შეგონებებს, ან ...

რამდე ემოციურ განცდას და თუ იკუნებთ ამ თანმხლებ განცდებს როდემდე შეაზღოვებთ ან თამაშის დროს? დასავლეთელი ავტორები მიუთითებენ, რომ ასეთი სინესთეზური მოვლენები მსახიობისათვის აუცილებელია.

- კი, მე ვფიქრობ, რომ აუცილებელია.

- შექვენი პირადი განსაცხადებთ თუ არა სინესთეზია?

- კი მქონდა.

- მაგალითად, რომელი ტონთან, რომელი ფერისა?

- მე მქონდა როდესაც რუსი ავტორის პიესაში და სულ ვამბობდი, რომ ის არის ღურჯი ფერის. მე არ შემიძლია შექვენი აგინება, რაჭობი ... სულ ვფიქრობდი, რომ ღურჯი ფერი ეს არის ის, რაც მას იტყვებდა. ამიტომ, მე ვთხოვდი, რომ ჩემთვის მოეცათ ღურჯი ადაქსი, ღურჯი.

- როდესაც რომ გადავაცვლოთ ფაქტი, შეიძლება თუ არა ისინი ფერებით დაგანსაცხადოთ.

- რა ვიცი, ადრე შეიძლება, მე არ მიფიქრია ამის. არის უფრო რთული.

შენიშვნა: შესაძლოა, მკითხველს გაუჩინებს შეაზღოვებლობა, რომ ცალკეულ შემთხვევებში ქაღალდის ფერის ეფინანსაციური სპეციალური მანერითაა. მაგრამ, საჭიროა გათვალისწინოთ, რომ მას ინტერვიუების პრეცედენტში პასუხის გაცემა უნდა იყოს კითხვებზე, რომელიც შეესაბამება მას ადრე ნაკლებად, ანდა საერთოდ არ უფიქრია. ინტერვიუების პრეცედენტში იგი ეძებს პასუხებს კითხვებზე, მსჯელობს და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, იგი მოკლებულია შესაძლებლობას, თავისი მსჯელობა შეუდაროს ადრე გამოხატულ მოსაზრებებს.

ՅՈՒՑՈՐԹՅԱՆ ԻՍԿԱԽԱՆԵ

ՄԻՋՈՒՑ ԵՎ ԿՐԻՄԻՆԱԼ ԻՊՐԱՎԱՊԵՐ

ՄԵՍԻՍԻՆԻՆ ԿՐԻՄԻՆԱԼԻՆԻ ՎՄԵՆԻՆԱԿՆԵՆԻ ԻՍԿԱԽԱՆԵ

Քանի որ վերջին տարիներում Երևանի քաղաքում զգալիորեն աճել է ծրարների և ծրարուհիների թիվը, ապա նաև նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունները, որոնք սովորաբար ուղղված են անօրինակների դեմ, այդպիսի ծրարների կողմից կատարվող հանցագործությունները, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ...

Մասնավորապես նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ...

Քանի որ վերջին տարիներում Երևանի քաղաքում զգալիորեն աճել է ծրարների և ծրարուհիների թիվը, ապա նաև նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունները, որոնք սովորաբար ուղղված են անօրինակների դեմ, այդպիսի ծրարների կողմից կատարվող հանցագործությունները, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ, որոնք կատարվում են նախապես նրանց կողմից իրականացվող հանցագործությունների օգնությամբ...

რას აძლევს აქტივობის როგორც სუბიექტს, როგორც ინდივიდს თვატრი? რატომღა მისი სიღრმეებზე რძლის გარეშე ტრანსფორმაცია?

ბედოვნიშობამცლოვნიება და, კერძოდ, თვანტრანსფორმაცია უფრო და უფრო საჭიროებას თავის ძიებებში უსივრლოგლორ საყრდენებას, რადგან, სადაც კი საუბარია აირთვნიებაში, ადამიანში, იქ ფსიქოლოგიის გამოთქიშვა მიუძღვება.

თხლოველი ადამიანი უნიკალურია, უნიკალურია თხლოველი მსახიობი, საჭიროა ამ უნიკალობის შენარჩუნება, დრო უღობველია და წარსულში წაშვას ყველაფერს, რაც ამ ნუჯს აწიყია, ზვად - წარსულის საკუთრებას.

მსახიობის მიმოქმედების ანალიზი რუჯლია. მას ვერ გააჩნვე ისე, როგორც ვარჩვეთ წინადადებას წუქრების მიხედვით: გარეგნობა, მიმოქმედებში ბედწერა, თამაზის მანერა, მის ძიერ გარხორცოდებელი პერსონაჟები ... ადგილბეღია მიღვლიება, რავწვდეთ მსახიობის მიმოქმედებას მის რუჯლ, მრავადღონიან ურთიერთობებში: მის ღრესთან, საბოგა-ღოვასთან, მავუწვდეღთან, კოდეგებთან, ახლობებთან, საკუთარ აზრებთან, მიღიეროდებთან, ვანწყობებთან, სურვილებთან, მიჭიგებთან, აჭიჭიჭებთან, მის "მე"-სთან, ერთი სიჭყით, მთელ იმ უამრავ ცვლადებთან, რამველთა გათვალისწინების გარეშე მიუძღვება, საერთოდ, აირთვნიებაში მსჯელობა. მსახიობი კი, აირვველ რიგში, აირთვნიება და მხლოდ ამის მიშდეგ - მიმოქმედი.

როგორც ვიცი, თვატრალური სამყარო განსაკუთრებულია და, ამასთან, რაკლებ მხოზილი გარეშე აირთავთვის. მსახიობები იწარჩუნებენ რადაც ღისტანციას მის ათმართ, ვრწე მასთან ერთად არ განიცდის გენერალური რეპრეზენციისა და პრეპიერის მღვდვარებას. რძლის მიქმინის პროცესი, რეპრეზენციები, მიქვამ სადეშლოდ რჩება გარეშე ადამიანისსათვის. ყოველი მსახიობის პრეპიერაცია რძლის მიმბადების პროცესში მიხვებებით რადაც-ნაირი მონის გრინეობასაც, რამველსაც ისინი არ აწიბღვენ. მსახიობები ცოტას დასარაკობენ თვით თავთან ბედოვნიშობასთან დაკავშირებულ ინტიმურ მთავებზედებებზე. უარავლებს მიმთხვევაში, ისინი მიჭვად უწიბობად

უყურებდნენ მეცნიერულ ფსიქოლოგიას, ალიტომ, ჩვენი წინაშე დადგა რთული ამოცანა: ჩვენი ხომ მიზნად სწორედ ამ საინფორმაციო სისტემების ამოცნობა და ვისაბეჭდო. ისეთიხარად მივხვდებით მსახიობს, რომ მას გული გადაუშალა ჩვენი წინაშე, აქსარტებასავით ეძებდა ყველაფერი საკუთარი პიროვნების შესახებ; ჩვენიხარად დაფიქრებულიყო, გაეანალიზებინა საკუთარი შემოქმედება, უმნიშვნელო წვრილობანიც კი, რაც მას ცხოვრებისა და შემოქმედებითი მუშაობის პირობებში ხვდება.

ადრე ჩვენ მიერ ჩატარებული მუშაობა სხვადასხვა მიმართულებით იყო; ერთი ძირითადი - რა ხდება უნდა, - პრაქტიკული; ინტერვიუს მეშვეობით მასალის მოპოვება, მეორე კი - წარსულისა და აწარმოებულ სტრატეგიის მოხსენიება ნაპირების შექმნა და ანალიზი. განსხვავებული შედეგად მხოლოდ მსახიობის შემოქმედებისადმი განსხვავებული მიდგომა აქვს. თითოეული შემოქმედის მუშაობის საკუთარი გამოცდილებით ამოცნობა. შემოქმედის მეცნიერი არ არის და, მას არც მოუხმობია ადრე მიღებული ანალიზის შედეგად დასკვნის გამოცხადება. ჩვენი იტყობს უდიდესი მადლიერების გრძობით ვიმსჯელებით მათ მიმართ, რომ მოგვეცა საშუალება, ჩაგვეხვედნენ მათი სულის სიღრმეებში, იმ სახელოსნოში, იმ დაბრუნებულში, რომელიც შემოქმედის, როგორც მუშაობის ადგილისთვის უნდა დაეხმოს და საბოლოო ნებისა და საბოლოო ნებისადმი, ცდისა და შედეგობის გზით, ფორმალურ სტრატეგიას და კვლავ ალტერნატივით ადრევე საკუთარ სულს საბოლოო შედეგისათვის - როდის შექმნისათვის, რომ ბოლოს აღიჭარბოს მსახიობის, დაავიწყოს ყველაფერი, ჩაახვედნოს საკუთარ სულში, დაავიწყოს, ამიერიხარად ბელოვების უნებარეს მოვლას, მოხდინოს კამარისი და განმარტობის კვლავ დაუბრუნოს მის რეალურ ყოფას, როგორც მდინარე შეცვლილი, მდინარე უკეთესი ...

სტრატეგიის მოხსენიებას განსხვავებულად ესწრება მსახიობის ბელოვების შემადგენელი კომპონენტების არსით: რეჟისორის როლი და ადგილი მსახიობისათვის, პარტნიორი, როგორც მუშაობა, მსახიობის, კრიტიკა. ეს, ადრევე, ინიტიალ ხდება, რომ თითოეული მსახიობისათვის, როგორც სუბიექტი-



აღფაბუტის ასოებით აღგვენიშნა. ეს იმიტომ დაგვევიწყა, რომ ჩვენ ში-
რის წარმოებულ საუბრობას მსახიობი პოლომდე გუდაგაბნდიდა და ვში-
შობთ, რომ ღიაღოვის მონაწილეებს არ ნოეწონებდათ მათ მიერ დაუფარა-
ვად ნათქვამი ყოველი სიტყვა და საჯაროდ გამოტანილი სანწყუარნი ამრი.

კითხვა: რამდენად მნიშვნელოვნად მიგაჩნიათ მემკვიდრეობის ფაქ-
ტორი თეატრალურ ხელშეწყობაში?

პასუხი ა/ - რა თქმა უნდა, არსებობს გენეოკა. მაგრამ, ჩემი დაკვირ-
ვებით, დიდ და საინტერესო მსახიობებს გაყიდებით ნაკ-
ლებ ნიჭიერი მსახიობი - შვილები ჰყავთ, ან პირობითად
შვილები მოხდეს. მემკვიდრეობის ფაქტორი არის, თლმდ
იმი ხარისხში არა - იგი გაყიდებით უარეს ვარიანტში გვეტ-
ლინება, როცა ხდება გაგრძელება საინტერესო და კარგი
მსახიობისა. მაგალითად, მამარჯომი მსახიობი არ ყოფილა,
იგი ეჭობია, ძალიან უყვარს თეატრი... იმი პომამდე, რომ
სულ მსახიობობაზე ოცნებობდა, მაგრამ, მშობლებმა არ
მისცეს უფლება. მეგობრობდა შავგულიძესთან, ერთ ქუჩაზე
განმარდნენ და დღემდე შეყვარებულია თეატრზე. მამის
დიდი სურვილი იყო, რომ მე მსახიობი ვყოფილიყავი. ასევე
დობა, რომელიც მშვენივრად კითხულობს დეტებს; უფრო დიდ
მნიშვნელობას ვანიჭებ ყოფას; ჩვენი მსახიობების შვილ-
ბი თითქმის იმდენიდან თეატრში, ხშირად უნდებდათ კულისებ-
ში ყოფნა, ისინი თეატრის გარემოში ვაცხოვრიდან ტრიალ-
ბენ და ცხადია, ეჩვევიან თეატრს. მე, მაგალითად, ვფი-
ლმ, თამუნა იწვიათად იყო თეატრში, მაგრამ, ვგრძნობ,
რომ უკვე ძალიან უყვარს თეატრი და მსახიობობაზე ოცნე-
ბობს. დიდი მნიშვნელობა აქვს ყოფას, გარემოს.

პასუხი ბ/- რა თქმა უნდა, არსებობს, მაგრამ აუცილებლად არ მიმარ-
ნია, რადგან ადამიანის დაბადების გარემოს, მე ვგონი,
უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. თუმცადა, ძალიან ბევრ სა-

კომბში გუნდების და დიდ პარტიის დროს, ვაჭარებ და მჯიღე
მისი არსებობისა, იქამდეც კი, რომ მგონია, რომ უბეჭე-
ლი ნაწილი ადამიანის არსებობისა მაინც გუნდისკენ ყოფს
უმოწინდელა.

პასუხი /გ/ - როგორ გითხრათ ... მემკვიდრეობის ფაქტორი, რა ხედავ უნ-
და, მინიჭებულვანია ადამიანის ცხოვრებაში. მარტაღია,
დღესანს, ძალიან დღესანს მემკვიდრეობას ჩვენს ქვეყანა-
ში მინიჭებულვანს არ ანიჭებდნენ. ახლა კი მიაქვითეს ყუ-
რადღება ... მარტაღი ... მსახიობის ცხოვრებაში ... უ.ი.
მსახიობის კოდი, ასე ვამბობ, რომ? არ ვიცი ... ბეი-
ღება არსებობდეს ... არ მიფიქრობ ... კი, ადრე, არსე-
ბობს. აქვენი ბეიღეღიათ მიაგნოთ? აქვენი როგორ გგონიათ?...

პასუხი /დ/ - რა ხედავ უნდა ... აქმა არ უნდა, რომ არსებობს ... ძა-
ღიან ძლიერი. მშობლის გენი ხომ ყველაფერი დაყვება
ადამიანს ... ან გარეგნობა, ხასიათი, მიდრეკილებები,
დე ყოველგვარს ვგრძობს ხოლმე ჩემში რომელი გენი ამოღობა-
ღება ხოლმე ... მაინც მეტყველებდა კი არ ვიქცევი ასე
აწ ისე ... მარტაღი ასე ვიქცევი და ვერც ვერვინ ჩემს
ხატს. დე ყოველგვარს უცნო ხოლმე, რომელი გენი მიაძლედა,
ასევე ადრეც მიფიქვდა და მაინც ბეიღეღი არ მიფიქვდა ასე,
ბეიღეღება არ ბეიღეღია. ასევე, ადრე, მსახიობის ხე-
ღებებთან, უნდა არსებობდეს რაღაც ფაქტორები, სპეციფი-
კური, ბისთვის დამანახობადელი გენი, რომელიც მშობლები-
ღან ვადრევედებია ... ასე ... მე ბევრი რამ მიმცა
მშობლებს კომია. არა, ისევე არა ვარ, როგორც ისინი
იყვნენ, აქ სხვა. აქ მადანტი-მარტისტი მადანტი
სხვა - იქ, მშობლებთან ბევრად მეტი იყო ... ადრე, ტა-
ღანტიას უნდა მქონდეს ფაქტორი გენი ... მარტაღი, აი, მსა-
ხიობის გენი რომ მშობლებსაგან უნდა - ეს ასე.

პასუხი /7/ - არ მიმარჩნია აუცილებელ ფაქტორად ... არა, არაა აუცილებელი. მაშინ ყველა პიროვნების ადამიანებს იგივე პიროვნების მტრები უნდა აყავდეთ ... ეს კი ასე არაა ... შეიძლება ვინააპირაკოთ რაღაც განყენებულ ნიჭიერებაში... ხომ არიან, საერთოდ, ნიჭიერი ადამიანები, სუდ ერეოა, რა დარგში, რა სფეროში. უბრალოდ, ადამიანი აქ დარგში, ან იმ დარგში ნიჭის ამჟღავნებს ... აი, ეს უფრო სწორია - ნიჭიერ ადამიანს ნიჭიერი მტერი აყავს უნიჭესად ... თუმცა, არ ვიცი ... ყოველ შემთხვევაში მიემჯობებოდა მსახიობობაში აუცილებელ პირობად არ მიმარჩნია.

პასუხი /8/ - არა, არ მიმარჩნია აუცილებლად.

პასუხი /9/ - ისევე, როგორც ინტელიგენცია ... ინტელიგენცია ხომ არის გენეტიკური? რა თქმა უნდა ... ბოდა, ასევე მსახიობიც ... ოღონდ, არაა სავალდებულო მშობელი აუცილებლად მსახიობი იყოს. მთავარია, რომ პიროვნება იყოს შემოქმედებითი. არ უნდა იყოს გენეტიკური უნიჭო, ყველაფრის მიმართ ინდიფერენტული. აღსაყვებელი შიშობები უნდა აყავდეს, გარკვეულ... აღფრთოვანებულები და ეს მერე შენც გადმოგვცემს.

კითხვა - საერთოდ გაქვთ თუ არა უკმარისობის განცდა თქვენც სცენარული მოღვაწეობით, რაში მდგომარეობს იგი?

პასუხი /10/ - თუნდაც იმაში, რომ მე ვერ შევძელი ცხოვრებაში და ჩემს შემოქმედებაში ... აღბათ ... მე ასე მგონია ... მეჩვენებინა, დაეუფლათ, ჩემი შავი, ვინც კი ჩემით იყო დაინტერესებული, ჩემით და ჩემი შემოქმედებით, ეს ჩემი ბრალია, რომ ჩემში დაინახეს ის, რაც მე მგონია, არ იყო განხორციელებული სცენარულ სახეობში... კონკრეტულად თუ განიჭვრეს... ეხლა რაშია საჭმე, შავიდანვე ჩემი ცხოვრება ისე აქვს, რომ, რაღაც უფრო უფრო მსახიობად მივდივარ და მეც ასე ჩავთვალე ჩემი შავი, რომ მე ვიყავი რაღაც

კვლად, უწყობიარე, წარუბეჭდური და უბეჭდური ხანის მტკნარ
მსახიობი და ვაჭრებზედაც უბედურ ასეულებ; ყოველ შემთხვევა-
ში, პირველი ნაბიჯები და პირველი წილი ჩემს ცხოვრებაში
ასეულებ ვამოკლებდა და ასეულებ მივარჩევი მე ჩემი თავი. სა-
ბედნიერად, ეს ხომ ასე არ არის... მე, ყოველ შემთხვევაში,
ასე მჯერია. მეცა, სამოგადეობს ჩემი მიიჩნევს? მე ასე
მჯერია, რომ სამბედნიერად მისდა ასე, რომ ჩემთან და ჩემ
იჩვევებს იყენებ შალის ნიჭიერი ადამიანები, იყენებ ჩემი
გული მსახიობები და ჩემი ბედნიერები. ღერდაც ის, რომ
ღრმად ადრესივით ადრესირება ჩემში... ეს იყო მესამე კურ-
სი... მესამე კურსზე ვიყავი ჩემი, რომელსაც ვარჩობ...
თავიდანვე იყო ჩემი... ეს იყო ჩემთვის წარმოუდგენელი.
სრულად ვანსტრუბული იმი პერიოდში და, სხვათაშორის, ამ
როდის თანამის შემიღება მიმარება, რომ ეს იყო რაღაც ცდა
და ამის შემდეგ აღარ ვანთქმარებდა ასე ჩემი ცხოვრება
და ჩემი შემოქმედება. ჩემს შემოქმედებაში ეს ხაზი...
მეორედ კურსზე აქვია უსაძვირ და მკაცრად ძალიან რთული
სამუშაო როდის დადგინის "გუბინდობაში" - კონია უქმადის
სახის შექმნა და მიუხედავად იმისა, რომ რაღაც წარმატ-
ბული იყო ეს როდის და იმსტრუბული ადრესირება ეს როდის, მე
თავიდანვე და ყველას მიმარება, რომ ეს ისეთი მიმდინი
იყო ჩემს უბედურებაში, რომელიც შემიღებ არ მიიღებდა ვან-
თქმარებას... და, ძალიან დიდხანს მიმარება ასე, თუმცადა,
მარჯანიშვილს თვალიში მიხვდის შემდეგ დიდი იოსელიანის
მოქალაქე "პიტიპიტინი" დამკვირება, აგრეთვე, ფრედი პილის
როდის შექმნება. აქაც ადრესირება სხვათა შორის ის თვალ-
ბეჭდი, მსახიობის ადრესირებად რომ უნდა ახდდეს, ე.ი, საბა-
სილო მსახრე, რომელიც ხანობის მნიშვნელობას ატყობს
სტუმრს და მასში არის, რამდენი შემოქმედარი რამდენად

მოდო... რეჟისორი მაკლდა... ყველან ჩვეუთაგანს აკლდა რე-
ჟისორი, რომ ასეთა? ამიტომ, მე დამეზადა სურვილი, რომ
აზნაგაზირდა მსახიობებს გადავვი ჩინი ცხადმა, მე ვიყურ
რეჟისორი... ზუკია, ანდა ვგრძობ, რომ ესეც მშველია და
აღმათ აქვს უკმარისობის გრძობა და მუდგეობა.

პასუხი /1/ - ძლიერი განცდა მათეს უკმარისობის და კიდევ იცნო რის?
რომ მიწადალი კიდევ უფრო მშველი იქნება.

პასუხი /2/ - ადმათ არის... კი არის... მაგრამ საბედნიერად, მე ვიყურ-
დიდაც კმაყოფილი ვარ.

პასუხი /3/ - მე სკოლი, არა... მე ძალიან ბედნიერი ვიყავი, მაშინა,
შუაგრი... რომ იცნო, რადგან არასოდეს მაკლდა, მაშინა
სხვადასხვაანირი. ბევრი ბედნიერი შენობა ჩემს ცხოვრება-
ში და სწორედ შუაგრიდან დაკავშირებული... ანდა კი ეს მუდ-
ნიერება ჩემს ბედში გრძობდა. არა, არა მაქვს უკმა-
რისობის განცდა... მაგრამ, მანინ ანდაც მინდა ვიყურ და-
კავებული, ანდაც მინდა ბევრი მაშინა...

კითხვა - როგორ და რა გმით ახერხებთ, განიხილოთ ზეგნები სცენური
ენაგები? ნებისმიერად ბედა ამ უმცირესის აღმოცენება
შუაგრიდან, ცხოვრებისა და ნების კონტროლის გარეშე?

პასუხი /4/ - ხშირ შემთხვევაში, აქ ნებისმიერად უმცირესი ნებისმიერება -
პირადი შუაგრი სასიხ მიღებელი და ეს უმცირესი მუდნი-
ერება ბიძგს მაინც და საჭირო უმცირესი იქნება, მაგრამ
შუაგრიდან ას ან მეტი სავეტყელს წლების განმავლობაში,
ანდაც, აღარ გუზანება უმცირესი მუდნიერება. აქ უკვე
ცხოვრება, წარმოსახვა მუდმივად, მაშინა გუზანება ის,
რომ ბუნის ციხი ვიყვარს და ეს გამოქმნილებს.

პასუხი /5/ - ეს იხუთი პრეცედენსი, ყოველ შემთხვევაში ამას ვგრძობ,
რომ ბედნიერი პრეცედენტი და ქვეყნობიერი ურთად მიღის,
ბან ურთი უსწრებს, ხან მიუჩი. მე, პირდაპირ, ძალიან ვრ-

დღი იმპერიალს, ასე უპრობა, ქვეყნობიერ პრეცედენტს. მკო-
ნია, რთი შემიქმედი ყველაფერს უნდა აკეთებდეს: კითხუ-
ლობებს, შემატებებს, აკრებულებებს, იმპროვირებებს გრძელ-
ბაზა ბუნებას, რთი საჭიროების შემთხვევაში მისი ტრანს-
ფორმაცია მოხდეს, ამბიანება და ამტყველებს მოხდეს მი-
ნაგადად, იმიტომ, რთი მსახიობისათვის დიდი მნიშვნელობა
აქვს წაბაძვიდობებს. ამათ, საერაოდ, ნეპომიერნი შემი-
ქმედიბისათვის აქვს მნიშვნელობა. მის განწყობილებას,
უნიციტობს - ქვეყნობიერ პრეცედენტს, იმიტომ, რთი, მე მკო-
ნია, შემიქმედიბა შეგნებულ პრეცედენტთან ერთად, უმეტესად
მანისე წინასწარ გააზრებულ და წინასწარ დათმულ საქციოდ-
თან გვაქვს საქცი. შემიქმედიბა არის, ან უნდა სწორად,
ქვეყნობიერნი პრეცედენტის მაგარებელი უნდა იქნოს, იმიტომ
რთი ცოდნა, გამოცდილება, კითხვა, პიესის მიგვიც იმპრო-
ვიაციის დაგროვება იმისთვისაა, რთი მერე ამტყველებს
იღიერ ბეგრბებები, რთიღებები შემიქმედიბა საბეს განსაზღვრავს.
და, მე მანისე მკონია, რთი ადამიანი უფრო მეტად უნებელი
საქციოდით არის ცნობილი; წინასწარ განსაზღვრული და ცოდ-
ნის შედეგად მიღებული საქციოდით არ უნდა განსაზღვროთ
ადამიანი და გვირი, უნდა განსაზღვროთ იმიტომ, თუ როგორია
იგი უნებელ საქციოდით. აი, როდესაც შეგნების და ცოდნის
ელემენტრი ნაკლებია, როცა ადამიანი ინსტიტუტებით არის
გამოვლენილი, მაშინ ეს თვისებები სრულად არის წარმოდ-
ბი.

ბასუანი /გ/ - ეს ძალიან რთული საკითხია. არის როლი, როდესაც მე მასზე
არ ვფიქრობ. მუშაობაც თითქმის შეუმჩნეველად მიდის, ძაღლ-
ტანების, ცნობიერების ჩარევის გარეშე. მაგრამ არის სამუ-
შაო, რაღაც ფორმა, როცა გარეგნული მხარე წამყვანია. ჟეს-
ტები, მორალაობა განსაკუთრებული და კიდევ უამრავი რამე, აქ

ու, հո քարտեզի վրա, Երևանից հեռու գաղափարագիր... Երևան
կոմիտեի, հոգի քարտեզի վրա ներկայացնելով անապատ-
ընդունել - ճանաչել, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը.

Վանյան /բ/ - ան քարտեզի, մի անգամ ժամանակ քարտեզի վրա ներկայ-
ցնելով անապատը... Երևանի քարտեզի վրա ներկայ-
ցնելով անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը.

Վանյան /գ/ - ան քարտեզի, ճանաչելով անապատը և ճանաչելով
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը.

Վանյան /գ/ - քարտեզի վրա ներկայացնելով անապատը և ճանաչելով
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը.

Վանյան /գ/ - քարտեզի վրա ներկայացնելով անապատը և ճանաչելով
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը, ինչպես ճանաչել անապատը և ճանաչել
դա անապատը.

Ֆրեն Եկսանոստըր Նայրժննաուր ռոժոճը, ռնանընա զա մերո, շրթաճ, ռոճա զագիրճընա, սմոճարճընա ռո Նայրժննաուր զա ռնուո Նայրճարո ճրճոնոնա ճընաճընա...

Արճընա - ռոճոնոնա ճըճընոն զաճոճոնոնոնոնոնա ճընաճրճալոնոն ճրոնոնոնոնոնաճ-
նո, ռոճոնոն ռոնաճրոնոն ճընաճնո զա ճաճընաճնո? Յոնոնոն
ճաննոնոնոնոնոն սն յոնոնոն սն յոնոնոնոնոն ճընա յոնա; սնճընն ճը
սնոն ոնոն ճոնոնոնոնոն ճըճըննոն մոնոնոնոնոնոն ռոնոնոն ճընոնոնոնոն
սոնոնոնոնոնոնոնոնոն, ճաճընոն ճընա յոնա ռոնոնոն ճընոնոնոնոն ճընոնոն-
նոնոնոնոնոն ճընոնոնոնոնոն?

Յոնոնոն /ս/ - ռոնոն ճըճընա, ռոնոն ճընոն մոնոնոնոնոնոնոնոն ճընոնոնոնոն
ճրոնոնոնոն, սոն ճընոնոնոնոն մոնոնոնոն. ռոնոն ճընոնոնոն ռոնոն,
մոնոնոնոնոնոնոն ճընա սոն մոնոնոնոնոնոն, մոնոնոն ճընոնոնոնոնոն
մոնոնոնոնոնոնոն ճընոն զա Նայրճարճընոն, մոնոնոն ճընա ռոնոնոնոն-
նոն սոնոնոն, ճընա սնճընն ճընա Նայրճարճընոնոն, ճաճընոնոնոնոնոն-
նոն ճընա ճանճանոն ռնոնոնոն ճընոնոնոն ճընոնոնոնոն, ճընոնոնոնոնոն
նոնոնոնոն ճընոնոնոնոն, ռոնոն ճընոն ճընոնոնոն ճընոնոնոն ճը-
նոն մոնոնոնոնոն ճընոնոն ճընոնոն, մոնոնոնոնոնոն ճընոնոն, ճըն-
ոնոն սոն ճընոն ճընոն, ռնոնոն ճընոն ճընոնոնոնոն... յոն ճընոն ռոն
ճընոնոնոնոնոնոն ճընոն, ռոնոն ճընոնոնոնոնոն ճընոնոն ռնոնոն
ճընոնոնոնոնոն... ռոնոն ճընոն, ռոնոն ճընոնոն ճընոնոն ճընոն
մոնոնոնոնոն, ճընոն ճընոնոնոնոնոն, ռոնոն ճընոնոնոնոնոն
ճընոնոնոնոնոնոն... սոն, "ճընոնոնոնոնոնոն" ճընոնոն ճընոնոն,
ճընոնոնոնոնոնոնոն... մոնոնոն, մոնոնոնոնոնոն - ճընա...
սոնոնոն սոն ճընոնոնոնոն ճընոնոնոնոն ճընոն մոնոնոնոնոնոնոն. ճընոնոն
մոնոնոն մոնոնոնոնոն, սնճընոնոնոն սնճընոն մոնոնոն, ճընոնոն
մոնոնոն զա ճընոն. սոն սնճընոնոնոնոն ճընոնոնոնոն ճընոնոնոն.
սոն, ճընոնոնոնոնոնոնոն ճընոն մոնոնոնոնոնոն ճընոնոնոնոն զա ճը

ჰასუბი /8/ - არ მარტოვს მემბრვევა, რომ რთველიმე რელი ურთხანირად მუ-
თაშაზის... არ, მენ ყოველდედე ურთხანირი ბარ? არა? ჰოდა,
როლი როგორ ჰევიძლია ურთხანირად ითაშაზი? სქემა - ეს
მიზანსცენებია... მერე ხომ შევიძლია იგივე მიზანსცენებში
სხვადასხვანანი იყო? ყოველთვის იმპროვიზაციას მივმარ-
თავ... განა შეგნებულად... ასე გამოვიდეს...

ჩვენს ნაპრობში წარმოგვხილია შვიდი მსახიობის ჰასუბები რამდე-
ნიმე კითხვამე. კითხვების ზინაარსი ურთხანირობა. თუ დავაკვირდებთ ჰა-
სუბებს, ღრმა ანალიზის გარეშე დავინახავთ, რომ ურთი და იგივე სა-
კითხვე ჩვენს დიალოგში წართედ მსახიობებს განსხვავებული აზრი და და-
მოკიდებულება გააჩნიათ. დასცვიან თითოეული საკუთარი დემონტაჟებიანი
გამოცდილების ნიადაგზე აკეთებს. ყველა ამ მსახიობმა ურთი შეატრადე-
რი სკოლა - ჩვენი, ზოთა რუსთაველის საბელეზის საბელევიტო შეატრადე-
რი იმსტიტუტი. გაიარა, ურთ საბელესლონი გამოიქროთ, თირითადად ურთი
და იგივე რესპეტებთან დაუფრედნ სამსახიობო ბელევიტებს, რეჯისორებიც,
ჟისთანაც ბათ უბებოდათ მუშაობა, ძირითადად ურთი არიან, ურთი შეატ-
რის კედლებში და, თანაც, მათი ძხრიდან რა განსხვავებული მიდგომაა
ურთი და იგივე პრეპლენისადი.

უდავოა ის პრეპლენობა, რომ კულტურის ინსტიტუტში განსაკუთრებულ
ადგილს იმეტიდებენ ის ბელევიტნი, რომელთაც მუდმივი შეთაშალიზის
უნარი დაჰყავთ.

როდესაც ვუგნობით ამ ბელევიტთა ნაპრობებს, არამარტო მათი პირრე-
ნება, არამედ შეატრადერი ბელევიტების მათი შეატრებულება ანად მოცუ-
ლობასა და ბარისბი წარმოგვხება, მათი მემუარები რომ არა, დღეს
არ გვემეზობდა მსოფლიოს მრავად ბადება შეატრის ინსტიტუტი. ხოლო, რაც
მეუბნება ქართული შეატრის ინსტიტუტის, განსაკუთრებით კი ბის უანდრეს
პერიოდს, მისი მემუარე კიდეც და აიდეც უფრო მეტად გაჭირდება მემუარე-
ლი ღებრატურის ანგვარი დეფინიციის პირრეპლენი. რაოდენ მარტალია მსა-
ხიობი დ. მ. დოლიძე, რომელსაც ქერს: "სრულიად დაქვერედ მოგნებებს

ცადად დაწერილი მოგონებები სჯობია. რამდენი რამის მოწმე ვიყავი, რამდენში თავად მიმიღია მონაწილეობა. იქნებ როდესმე ვინმეს ჩემი მოგონებებიც გააშთაგებს". სამწუხაროა, რომ ჩვენი თანამედროვე თეატრის სინაპსიდან ჩვენს ქართულ მსახიობებს სურვილი არა აქვთ ფურცლებზე აღბეჭდონ თავისი ცხოვრებისა და შემოქმედების მდიდარი გამოცდილება. ამიტომ, მარჯალია, — ქართულ მემუარულ ლიტერატურაში არსებულ თერთმეტმა ჩვენი ვამოკვდივა ვერ შეავსებს, შავრამ ექსპერიმენტის შედეგად მოპოვებული მასალა იძლევა მსახიობის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნის საშუალებას. ვცდებით, რომ ეს პორტრეტი არ იყოს მხოლოდ გარეგნული მსგავსება, არ იყოს მხოლოდ ყველადადის ნაცნობი მგრიხები. ჩვენ გვაინტერესებს სიღრმეული შინაარსი. ერთი სიტყვით, ჭეშმარიტი პორტრეტი მისი შუქ-ჩრდილებით.

მანანა მარაბალი

უმაჯობის უნარის კვლევა მსახიობებთან

მრავალჯეროვან, შეატრისსადმი მიძღვნილ ღიტირატურაში ხშირად არის მიხიბული ადამიანის ისეთი თვისებებზე, როგორცაა პიროვნების უპროვინი მხარე, რომელიც უდიდეს როლს თამაშობს, საერთოდ, ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში და, კერძოდ, სახსახიობო ხელოვნებაში. დიდი რუსი შეატრადელი მოღვაწე კოსტგაბინოვი სტასინდავსკი პირდაპირ მიუთხიბებს, რომ "განცდა უბმარება მსახიობს, ალასრუდს სცემური ხელოვნების სირი-შადი მიმანი, რომელიც მდგომარეობს განსასათიერებელი როლის შექმნასა და სცენაზე მხატვრული ფორბით ამ სიციხების გადმოცემაში".

მსახიობის თირიშადი ამოგანაა, სცენაზე შექმნას მხატვრული საბის და მთელი პივისის მინაგანი ცხოვრება. ამისათვის კი საჭიროა, სსახიობ-მა სბვის ცხოვრებას მოარგოს საკუთარი ადამიანური განცდები. მისცეს როლს საკუთარი სული; აუცილებელია როლის განცდა! ეს კი ნიშნავს - განცდადო როლის აწადოვიური განცდები.

რა მიქსანიშიც უდიდეს სბვისი აწადოვიური განცდების აღმოცენებას მსახიობის პიროვნებაში? როგორ ხდება მსახიობის პიროვნებისა და განსასახიონებელი გვირის შერწყმა ერთ მთელში?

ამ კითხვაზე თითქმის პირდაპირ პასუხს იძლევა რუსი მსახიობი მიხილი დებოვი მის პატარა ესსეში "ფიქრები დონ კიბოტზე".

"ჯერ კიდეც რეში შეატრადელი მოღვაწეობის პირველ წლებში გამოიქვს-სადა დონ კიბოტი და მოკრძალებით წარმონიღდა მებდები სიჭყვებით: "უბდა განცსახიონებელი..."

აღიღებელი ვასუსობ: "არვის თადუს..."

ეს არც კი მიკითხავს: "რატომ გამოიქვსადე?" - ვიცოდი, რომ ცდობდა...



განვდევენ რა ჩემგან ღონ კიხოტი, მე ღინჯად, ობიექტურად და ცი-
 ზი გრნებით ვიწვრები მის სახეს, ოღონდ ეს ვიწვრება იყო მოგადი! მე
 მესტადა, ვგრძობადი, რა სიღრმეა მასში, რა განუთქორებელი ბიბლი, მრ-
 ვადწაბნავოვნება და ყოველი ეს ჩემი პიროვნებისათვის მიუწვდომელი. მე
 მჭვირვად ვგრძობადი თავს: ის და მე - ჩვენ არასოდეს წევრდებით.

ასე განვლო წლებია.

სამწუხაროდ, ღონ კიხოტი განაერთობდა ზევდომების გზით სიარულს,
 კვლავ და კვლავ წარმოჩნდებოდა ჩემ წინაშე; ოღონდ, ახლა სხვა მოთხოვ-
 ნით:

"შენ უნდა განმასახიერო"...

ბიჭი მიპყრობდა:

"ჯინ?"

ის ქრებოდა მანამ, სანამ პასუხს განცემდა, მისი გამოცხადება
 კვლავ პირობებოდა, მეორეებოდა მისი მოთხოვნაც.

ბოლოს ჩემში გაჩნდა მისი მოღრმინი. მე ვიმედოვნებდი, რომ, როცა
 იგი კვლავ წარმოსდგებოდა ჩემ წინაშე, ავუხსნიდი, რომ არ შემიძლია,
 არ ძალმობს, ჩემში ხორცი შევასხა საიდუმლოებით მოცულ მის ტანჯვით
 აღესიღ სულს. მე ველოდებოდი მას იპისათვის, რომ ამეხსნა, რომ არ გა-
 მანინა ის საბუღალბანი, არც ის ფიზიკური ზუსტადი ძალა, რაც ასე
 საჭიროა მისი კვლავ წვემინისათვის. ო, მე ვეშაბებოდი მასთან ბრძოლა-
 თი ჩასაბაღლად და იმის დასამტკიცებლად, ზე რა სიღრმისეული განსხვავე-
 ბაა მის არსსა და ჩემს ბოროს; ჯინ-ის და ჯინ-ვე!

იგი გამომეცხადა და მე მტკიცება დავუწყე: დიდხანს ვბრძოდით.
 ამ ბრძოლამ აღმადრთავანა. საოღარი მოხერხებით, რომელსაც სასურველ
 ბრძოლაში ამჟღავნებს ადამიანი, ვიწვრებადი მის პიროვნებაში სულ უფრო
 ღრმად... მე მას საკუთარ თავს ვუძიებავდი...

"აი, როგორი ხარ შენ! აი, რა უნდა გააჩნდეს ადამიანს, აი, რა
 უნდა განიცადოს მან იპისათვის, რომ შენ ხორცი შევასხას.

მე განვსვავდი იგი საკუთარი ფიქრებით, გრძობებით, სუბისყოვიდ!

მე მორჩი. თავისუფალი ვარ. ამიერიდან იგი აღარ მეწვევა...

ის იგვს ჩემ წინაშე გამარჯვებული! კმაყოფილი და ძლიერი, მხლია-
ნად განსჭვადული ჩემს ჭიქრთა და გრძობაზეა ისრებში, ჩემი ნებში
განმტკიცებული!

მან თიხბრა:

"ვემხედო!"

მეცხედ. მან საკუთარ თავზე მიმიხიდა და მიბრძანა: "ახლა ეს
მენა ხარ. ამიერიდან ეს ჩვენ ვართ!"

ასე დაწავრდა ბრძოლა ღონ კიბოჭთან. ის, რომელიც მუდამ მარცხ-
ლებოდა, გამარჯვა. მე კი მისი ბედი მივიღე - დაგმარცხდი. და, ამ
ჯილბოკ ბრძოლაში, ამ დაპარცხებში გავხდი მე - ღონ კიბოჭი".

ამ უაღრესად პოეტურ ესსეში მიხეილ ჩხეიძემ მაღალმხატვრულად აღ-
წერა სწორედ საშისახიოზო ბელგენებისათვის დამახასიათებელი ის ერთ-
ერთი მთავარი ნიშანი მხატვრული სახისა და მსახიობის პიროვნების წერ-
წყობის პრინციპი ერთ ნაგებში.

შთავრძობის, სხვის პიროვნებაში წვდომის პირობებმა, საბედნიე-
როდ, ფსიქოლოგიური მეცნიერების წინაშე დგას. ამაზე განაპირობა ჩვენი
ყურადღების მიქცევა შთავრძობაზე ანუ ენა-სტიაზე.

ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში "ემპათიის" ცნებამ გავრცელება ჰქონდა
XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან. უფრო ადრეულ ლიტერატურაში მეცნიერე-
ბი იყენებდნენ "სიმპათიის" ცნებას. ამ ცნებას ფართო მნიშვნელობას
ანიჭებდნენ. "სიმპათია" გულისხმობდა ურთიერთგაგებას, გულისხმიერე-
ბას, ემოციურ თანაგრძობას. თანამედროვე საბჭოთაგარეთულ ფსიქოლოგია-
ში "ემპათია" გაგებულია როგორც უნარი, ჩაწვდომი სხვა ადამიანის განც-
დას საწყაროს, ან როგორც უნარი, ეპიარო სხვა ადამიანის ემოციურ
ცხოვრებას, განიხილო მისი განცდები.

თავდაპირველად პირობებში, რომლებიც დაკავშირებული იყო ემპათიას-
თან, წარმოადგენდა ფილოსოფიურ დისციპლინათა ლესწავლის ობიექტს, - მას
ბუნებადგინდა უთიკა და ესთეტიკა.

მკითხველთა - უმჯობესი მომსახურების სიმართლის უზრუნველყოფის მიზნით, /აღმა სმიტი, სპენსერი, შოპენჰაუერი/ და მთავრობის ცნობიდან, რომელიც აღმოცენდა გერმანულ ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში /ლიპსი/.

სიმართლის ცნობას ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში იცნობდნენ და მასში გულისხმობდნენ ყველა საგნის სულიერ ობიექტურ ერთიანობას, რომლის ძალით ადამიანებს შესწევთ ერთმანეთის თანაგრძობის უნარი.

სმიტის, სპენსერისა და შოპენჰაუერის უზრუნველყოფის სისტემაში სიმართლა გაგებულა როგორც ადამიანის სულის მტკიცება და იგი განიხილება როგორც სამოგვაძობაში ადამიანთა შორის ურთიერთობის მომწესრიგებელი, როგორც სინდისის, ადგილობრივი და სამართლიანობის საფუძველი.

სიმართლის მეორე ბევრად უფრო ფართოდ და თანმიმდევრულად აღმუშავებული წოდების მიერ. შედგენისათვის სიმართლა ადამიანთა შორის თანაგრძობაა; ერთი ადამიანის მიერ მეორე ადამიანის გრძობაა გაზიარება. ეს არის ინტერნაციონალური აქტი, მომართული უმაღლესი ღირებულების მიერ სხვა პიროვნების მიმდევრებაზე. სიმართლის აქტი გაიმოყვანილი სიყვარული ბევრად მეტია, ვიდრე ადამიანთა სოციალური ყოფის თანხმობა. სიმართლის აქტი ვლინდება ადამიანის პოტენციური შესაძლებლობანი უდაბლესი დონიდან /ვგაგე-ტორიდან/ უმაღლესობისაკენ /სულიერისაკენ/.

სიმართლის მეორეის გარდა, უმჯობესი პირობებში გარკვეულად დაკავშირებულია ღიპისის ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაში აღმუშავებულ მთავრობის მეორეისთან. ღიპისის მიხედვით, მთავრობა - ესაა საგნის ამ ობიექტის არსის მიმდევრების სპეციფიკური სახე. სუბიექტი მიმდევრებს საკუთარ თავს და საკუთარ განცდებს საგნის ამ ობიექტის შინაარსიდან იმით, რომ ახდენს თავისი "მე"-ს პირობების ამ საგანში ამ ობიექტის და მხოლოდ ამის მიმდევრებას მკითხველს საგნის მიმდევრებაზე.

ესთეტიკური ვიწროების პირობებში მათხრობელი თითქმის იმეორებს იმის ტონს, უსუსს, პირობის/კონტრასტული გადამდები უფროსი/. ესთეტიკური

ტყბობა მოდის მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ადამიანი პროექტის საშუალებით აღწევს ობიექტსა და საკუთარ თავს შორის საერთობას, განიცდის რა ამ ობიექტიდან წამოსულ განწყობილებას. ფაქტიურად, ღიპსისთვის შემეცნების ყოველი აქტი დაიყვანება ობიექტური "მე"-ს საშუალებით დათმობის მიხედვით.

ფროდი ხაზს უსვამდა, რომ შთაგრძნობის მექანიზმში შეჭრა საშუალებას მოგვცემს ღრმად ჩავეყვდეთ, გათვალისწინოთ, თუ როგორ ხდება სხვა ადამიანის სულიერ სამყაროსთან შეხება. იგი ანალიზს უკეთებდა ადამიანთა საერთო გამოცდილების მნიშვნელობას შთაგრძნობაში. იგი ვარაუდობდა, რომ სხვის ემოციურ მდგომარეობასთან შთაგრძნობა ხორციელდება წაბადვის მექანიზმით.

სიმპათიის გენეზისის პრობლემა შემდგომში დამუშავებულია რიბოს, შტერნის, მაკ დაუგლისა და ოლპორტის მიერ.

მარშალია, თანაგრძნობა რაღაც ახალი და თავისი დაუმთავრებელი სიმპათიის ცნებას, ღიპსამ არღერით არ იქცა სამუშაო ცნებად, ამიტომ, აქ აღარ შევხვდებით მათ მოსაზრებებს.

ფსიქოლოგიაში ემპათიის ცნება ტიპურად შემოიჭრება. ამ ტერმინით ის აღნიშნავდა შთაგრძნობის პროცესს. შემდეგ ემპათიამ შეიძინა უპირატი ელფერი - როგორც ელქიკური, ასევე ფსიქოლოგიური.

ემპათიის არსებული განსაზღვრების ანალიზისას, შეიძლება გამოვყოთ ყველაზე მეტად გავრცელებული 4 განსაზღვრება:

1. სხვისი გრძნობების, მოთხოვნილებების გაგება;
2. ბუნებრივი, ხელოვნების ობიექტში, მოვლენაში შთაგრძნობა;
3. სხვასთან აფექტური კავშირი, სხვისი ან ჯგუფის მდგომარეობის გაზიარება;
4. ფსიქოლოგიური კავშირის დაცვა.

აშკარაა, რომ ასეთნაირი განსაზღვრებანი გულისხმობენ ემპათიას როგორც პროცესს; ან, ემპათიას როგორც დაცვას /როსც/. პირველი საბუთი განსაზღვრება განიხილავს ემპათიის პროცესუალურ მხარეს, სხვადასხვა

მიმართულებების ფსიქოლოგები გამოყოფენ ემიპატიკური ურთიერთქმედებითი პროცესის კოგნიტიურ და აფექტიურ ასპექტებს.

ემიპატიისადმი კოგნიტიური ასპექტით მიდგომისას, არსებ. 3ს ტენდენციები, ემიპატიის ჩინიშვალის წმინდა პერცეპტუალ აქტად ან დიპსის შთაგრძობის გავლენით ემიპატიის პროცესს რთავენ კომპონენტების სინტეზაში.

ამერიკულ ფსიქოლოგიაში ყველაზე მეტად გავრცელებულია ემიპატიის როგორც პერცეპტუალ აქტის გაგება. უმეტეს შემთხვევაში, იგი აღწერება სოციალური სენსიტივობის ცნებით, რაც ნიშნავს ინდივიდის უნარს, სხვისი შეფასებისა და შეთქმულფასების წარმოდგენით ჩანვდეს ძეოიე პირუენების აზრებსა და გრძნობებს.

როგორც ჩანს, ემიპატიის განსაზღვრებისას არ უნდა იყოს სწორი რეძელიე ურთის მხარეზე, მის შესებებზე ხაზგასმა. უთუოდ მართებულად უნდა მივიჩნიოთ მარკუსის დებულება, რომლის თანახმადაც, ემიპატიის - ეს არის შემეცნებითი, ემოციური და მოტორული კომპონენტების ურთიერთქმედება. ამრიგად, გამოდის, რომ ემიპატიის უსაა განსაკუთრებული ფსიქიკური აქტი, შაფისი ბუნებით განუყოფელი მადიანი, რომელიც მოიცავს როგორც კოგნიტიურ, ასევე ემოციურ და მოტორულ კომპონენტებს და ემსახურება ადამიანთა შორის სოციალური ურთიერთობის და ფსიქიკური კონტაქტების დამყარებას. მოცემული ფსიქიკური აქტის არსი მდგომარეობს, ჯერ ურთი, სხვა ადამიანის სულიერ, მინაგან სამყაროში ნეშეფვაში, იქნება ეს ემოციური განცდა, პირუენული შესებები, მოხზვნილებაში თუ მისწრაფებები ან შეფასებებითი მსჯელობა და, მეორეც, სხვა სუბიექტის მიერ გამოვლენილ მინაგან ცხოვრებაზე მეორე სუბიექტის რეაქციაში.

ამრიგად, ჩვენ ძალიან მოკლედ შევხეხეთ ემიპატიის არსს და ის მცირედით, რაც ჩვენ ემიპატიის შესახებ გემოთ აღვნიშნეთ, აღბათ, საკმარისი იქნება, ნათელყოს ჩვენი ამ საკითხზე შეჩერების მიზმი. "ყოველი მსახიობი უნდა გრძნობდეს და სინამდვილეშიც გრძნობს იმას, რასაც ანსახიერებს" - აცხადებს ტომასო სადენი. ესაა მისახიობის შემეცნებების სპეციფიკა. მას ვეალება, სცენაზე იცხოვროს სხვისი განცდებით, სურვილ-



ბიზა და მოტივებით. მსახიობებმა კარგად იცინა, თუ რა ძნელია "სხვის
ტყავი" შეთქმობა, სხვად გახდობა, სხვისი თვალთ ვერა, სხვისი ტყ-
ვილის განცდა და ა.შ. აღბა, ამ მოვლენასაც საფუძვლად უნდა ედგას
ემატა - სხვისი მხარხარება.

როგორც ემატის მიკვლევაში ამტკიცებენ, აღაზრდები განსხვავ-
დებიან ემატის უნარით. მსახიობის შემოქმედებასთან დაკავშირებით
ჩვენ წინ ჩრი კითხვა ამოტივტივდა:

1. განსხვავებულია თუ არა მსახიობების ემატის უნარი არაანსა-
ხიობებისაგან.

2. როგორია ინდივიდუალური განსხვავება მსახიობებში ემატის
უნარის მიხედვით?

ამ კითხვებზე პასუხის ვასაფუძვლად საჭირო იყო ექსპერიმენტი. ხე-
ლწილების ფსიქოლოგიის გამოკვლევებში ემატის ბუნების გაგება აკრძ-
ლებს ღიპის ტრადიციებს.

ესმეტიკური ობიექტის აღქმა - ეს არის ერთდროულად ტკბობისა და
შემიწიების აქტი. ემატის საშუალებით ხდება მხარხარება ობიექტში,
საკუთარი გრძობების პრეცედენტისა და ინდივიდუალურობის გზით მხარხარე-
ბა ესმეტიკური ობიექტის შემეწიება.

მარკუსი კი იხილავს ემატის როგორც ინდივიდის უნარს, შემეწი-
წის როგორც სხვა აღაზრდის მინაგამი საფარო, ასევე მხარხარედი მე-
მოქმედება.

მსახიობის წინამდე ღვას ეს ჩრი ამოცანა: შემეწიწის ღრმადტკბობის
შივრ შექმნილი ნაწარმოები ანუ მხარხარედი შემოქმედების ნიმუში. ბუნ-
დგ შემეწიწის მხარხარედი სახე და ამ მხარხარედი სახის მიღება არსებუ-
დი აღაზრდის. ე.ი. თითქოს მსახიობს უნდა ორგანიზაციული ემატის უნარი -
მხარხარედი სახისა და აღაზრდისა, ხელწილების მინაწარმოებისა და მასში
ჩაქსოვილი ცხოვრებისა. ხელწილება და ცხოვრება! აი, ის ჩრი მოქმეტი,
რომელმაც ჩვენ დაგვიანტკბობა მსახიობებთან ემატის კვლევისას.

ამრიგად, ჩვენ წინ იღვა გადასაჭრედი კითხვა - მოკვდივინა ისე-

თი სახის ექსპერიმენტი, რომელიც საჭაღებლად მოგვემზადა ეპიკრიის ეს
 ორი მომენტი, ესაუბრებოდა ტექნიკის ობიექტის აღქმისას, მოქმედი ეპიკ-
 რია და სხვა ადამიანის ეპიკრია ერთდროულად, ერთ ექსპერიმენტში ამო-
 ქმედებულიყო. ჩვენი არჩევანი შეჩერდა ფორმირულ ტილოზე; მისი მიწოდ-
 ბისას საჭაღებლად გვექმნებოდა, ჯერ ერთი, ტიკველად ესაუბრებოდა
 ობიექტით გამოწვეული ეპიკრია და, მეორე, იგივე ფორმირული ტილოს ჩვე-
 სებით, ოღონდ ცდის ბელმძღვანელის განსაკუთრებული შიხითებით დავისი
 კოდეგის მფალით, მისი პოზიციიდან გამომდინარე, შეეხება ე.პ. -ს ამ
 ფორმირული ტილოსადვის; ეს კი საჭაღებლად მოგვემზადა, დაგვეჩაბა, თუ
 რამდენად შეუძლია ე.პ. -ს მოაბერხოს სხვის პირველებთან წიგნება. ე.ი.
 რამდენად ძლიერად აქვს ნას განთქმარებული ეპიკრიის უნარი. ე.პ. -ს
 პასუხებს კვლავს შემდგომ ეპიკრია ვადარებთ მათი იმ მსახიობთა პასუ-
 ხებს ფორმირულ ტილოზე, რომელსაც მისი სურვილით იმრევედა ჩვენი ე.პ.
 და რომლის პოზიციიდან ახასებდა იგი სურათს. ისტორიკული მიჯნითებ-
 ლით, რომ არჩეული კოდეგა მისთვის კარგად ნაცნობი პირველება უნდა ყო-
 ზილიყო.

სანამ ექსპერიმენტი საბოლოოდ სასეს მიიღებდა, ჩავატარეთ შესარ-
 ჩვეტი სამუშაო. საჭირო იყო ისეთი სურათის შეჩვენება, რომლის მიწოდებ-
 სას ყველა ე.პ. ერთნაირ მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა; ე.ი. ეს სურა-
 თი მათთვის ერთნაირად უცნობი იქნებოდა.

შესარჩვეტი ცდების დროს ვხვდით მთავრებს, მათ გილოვს. აღ-
 მოჩნდა, რომ სურათის მიწოდების დროს ის ე.პ. იცდებოდა უფრო ნეტი პასუ-
 ხებს, ვისთვისაც ცნობილი იყო შეთავაზებული მთავრების შეთავაზებება და
 კონკრეტულად ეს ტილო. ამასთანავე, ამ პასუხებში იგონებოდა ის გატ-
 ლენა, რომელსაც ე.პ. -მე ნებსით თუ უნებლიედ ახდებდა მთავრის შესა-
 სებ ადრე მიღებული ცოდნა.

ამრიგად, ჩვენ მივხვდით იმ დასკვნამდე, რომ საჭირო იყო, მოგვე-
 ძებნა ისეთი მთავრები და ისეთი ტილო, რომელიც შედარებით უცნობი
 იქნებოდა ყველა ე.პ. -ისათვის. ბოლოს ჩვენ შევჩვენეთ დათმ კატაპანის

ორ ტილოზე.

1. "წერბელების გამყიდველი"

2. "დეკორატიული მიტინგი ზავ ჭონში"

ჩვენი არჩევანის სისწორე დაგვიდასტურეს შემდგომშიც ცდებში. III ც.პ-დან /90 ძირითადი გვერდი - მსახიობები და 21 საკონტროლო გვერდი/ მხარედ რომა ც.პ-ში /მსახიობებშია/ ამოიღო მიწოდებულ სურათებში ავტორიც და სურათის დასასრულბაც /საკონტროლო გვერდი შემდგომად ტელე-ვიზიის კიდურთაგანისაგან და ტელეკონტროლისგანისაგან/.

ორი სურათის ექსპერიმენტში გამოყენება კი გვიკარობაა შესაძლებელი ცდების დროს მიღებულმა შემდგომშია - მხოლოდ ც.პ. აბსტრაქტულ სურათებზე მივ პასუხს იძლეოდა, მეტად მოსწონდა, ვიდრე რეალისტური. ამიტომ, სურათის მიწოდებით /ერთი აბსტრაქტული, მეორე - რეალისტური/ ცდის პირები ერთნაირ ვითარებაში აღმოჩნდნენ.

ახლა, რაც შეეხება საბოლოო საბით გამოყვანილებულ და ჩატარებულ ექსპერიმენტს.

ც.პ.-ს ვაწვდომი ჯერ ერთი რეპროდუქციას, კერძოდ, როგორც მუშა ალტერნატივად, და ვითაც კაპაბათის "წერბელების გამყიდველს". ც.პ.-ში არ იყო და არც ავტორის ვინაობა და არც სურათის დასასრულბა. ვახლოვდით მას, დაწვრილებით მოუხარო ყველაფერი ამ სურათის ირგვლივ. ც.პ.-ს დროში არ ვაძლევდით. ც.პ. იწყებდა თხრობას, რა დანიანა სურათში, რა ემოციები გამოიწვია სურათში მასში, მოსწონს თუ არა და ა.შ. ც.პ.-ის პასუხებში ჩვენ არ ვერცხვდით. როდესაც ც.პ. წყვეტდა თხრობას, ვკითხულობდით, ხომ არაფერს დაუმატებდა. თუ ც.პ. უარყოფითად გეპასუვებდა, ეს ნიშნავდა, რომ მისი პასუხები ამოწურული იყო და იმეორედ გადასვლა მეორე სურათზე, კერძოდ და ვითაც კაპაბათის "დეკორატიულ მიტინგზე ზავ ჭონში" და ვითაც ვითაც ამ სურათზეც მოუხარო ყველაფერი დაწვრილებით. ც.პ.-ის ყოველ პასუხს ვიწვინდით; როდესაც ც.პ. ჩერდებოდა, ეს ნიშნავდა, რომ ექსპერიმენტის პირველი ნაწილი დასრულებული იყო.

აქედან იწყებოდა ექსპერიმენტის მეორე ნაწილი. ამჯერად ჩვენ



კომპლექსური ც.პ -ს, ამოღონია რეზიდენცი მისი ორი კოლეგა /არჩევანი ც.პ-ზე იყო დასოკიდებული/ და ცდინიყო ამ ორი კოლეგის თვალთ შევხედო ბიწრდებული რეპროდუქციისათვის. ამ პრეზენტაციის მიწოდებული სურათები იგივე იყო, რაც ექსპერიმენტის პირველ ნაწილში/. ც.პ. იწყებდა თხრობას სურათის ირგვლივ, მაგრამ ამჯერად იგი ცდინობდა ისედათად დაუნახა და აღეწერა ეს სურათი, როგორადაც შეეძლო ამ სურათის დანახვა მის მიერ ამოჩვენებულ კოლეგას. ამ პრეზენტაციის ც.პ.-ის პასუხებს აწებრდით.

ამრიგად, თითოეულ ც.პ-ს უბედობდა სურათების დახასიათება სამჯერ: ერთხელ საკუთარი თვლიდან გამომდინარე და ორჯერ - ორი სხვადასხვა კოლეგის პიროვნებიდან გამომდინარე.

ცდა ჩატარებულ იქნა სულ III ც.პ-ზე. აქედან 90 ც.პ. /მსახობები/ შედითხნენ ძირითად ჯგუფში, 21 ც.პ. კი საკონტროლო ჯგუფში. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, საკონტროლო ჯგუფი შედგებობდა ტელეფონადისტივისა და ინჟინრებისაგან.

სანამ ექსპერიმენტის შედეგების ანალიზსა და დამუშავებაზე გადავდივით, მოვიყვან ც.პ-თა პასუხების რამდენიმე მაგალითს.

I. დათნიური ასობით პირობითად აღვნიშნოთ მსახობების პიროვნებები /საერთოდ, როგორც მარხან, ასევე წელსაც, ჩატარებული ექსპერიმენტებისას, აღვნიშნა, რომ მსახობებს სურთ დარჩნენ ინკოგნიტოდ. ე.ი. მათი პიროვნება უცნობი იყოს სხვებისათვის, ხოლო საკონტროლო ჯგუფის /ინჟინრები, ფონადისტიები/ არცერთ მონაწილეს ასეთი სურვილი არ გამოუთქვამს.

II. საკუთარი პასუხები პირველ სურათზე

ჭროსმანია, ხომ? ხომ არ ვეღები? საოცარი სურათია, ვერც გატყვო, პირმიტივიზმია. ჭროსმანი ხომ არ არის, ან ვინმე ხომ არ დახატა... თუცა რეალიზმს არ განუთიანავს. ძალიან რეალისტური სურათია. კარგად დამუშავებული... ბევრით ხიღრღი იგრძნობა, სხვაც ბევრის მიქმეღია.

ბ. პასუხები II სურათზე

ასევე თანაირი სურათები ჩემზე ყოველთვის ცუდ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ნარდალა, ჯერების ცვლა, მაგრამ ვერ ვიგებ. პიკასოს აქვს ნათქვამი: "სანამ ნორმალურად ვხატავდი, არავის უნებოდა ჩემი, როცა უცნაურად დაიწყებოდა ხატვა, მაშინ გავხდებოდი დიდი მხატვარი" - მგონი ამგვარი რამე უნდა...

ბ. მსახიობის მიერ ა. მსახიობის შევლით დაწესებული სურათები

ბ. პასუხები I სურათზე

ის მინც შეხედავდა, როგორც საბასიანო სურათს. ჯერ გარკვევითაა მიატყვევს ყურადღებას, მერე კი ვინაგანა... ამ ჯგუფშიც მოძებნიდა ხასიათს.

ბ. პასუხები II სურათზე

მუსიკალურად შეხედავდა. პანგობიანო, მგონი, ასე იტყვოდა.

ბ. გ. პ. -ს მიერ ყ. გ. პ. -ის შევლით დახასიათებული სურათები

ბ. პასუხები I სურათზე

ასევე პირს სიამოვნებით ვითარებდები, საოცრად მგავს მე...

ასე იტყვოდა მისი ხასიათით, მოძრაობებით და დასძინდა - სიამოვნებით ვითარებდები ასევე ვიპოვებ...

ბ. პასუხები II სურათზე

ამაზე მივიჩნის რაიმეს დასა, რა ვიცი, ვის რა აზრი აქვს...

ჯერების ცვლილებებზე იმეორებდა ძალიან... დიდი უარბუქიანო.

მიანგრის სივლითი...

II გ. პ. აღვნიშნავ ჩემი.

ბ. გ. პ. საკუთარი პასუხები I სურათზე

აღაბიანი მის და ყიდის წერტილებს. ძალიან სწორდება ფული. რაღაცას ანგარიშობს. უწინაჟი კაცი არ უნდა ჩანდეს. ყველაფერი მოკრიპადობული აქვს გარკვეული. აგორ, გვინდებოდა ბევრად უფრო... გაქურდული კაცია, რაღაცნაირად. ცოცხლებათი ბუდი არ უღიშის ამ კაცს.

8. გ. ა. - ის პასუხები II სურათზე

საკარნავალო ლამია. დამთავრდა კარნავალი...

უსიხარულ სურათთა. კარნავალის ჩამოცხრების იდეალური ახსნაა დარჩენილი. ადგილი მიტოვებულია, თითქოს ქარი ქრის და აწირავს ამ აქსესუარებს. ეს ადგილი თითქოს ბევრადან არის გაძაღბული.

8. გ. ა. - ის მიერ 8. გ. ა. - ის შედეგად დაწესებული

8x. პასუხები I სურათზე

ზის გაჭირვებული კაცი. გვერდზე ბაჭყალი უპის. კაცს მოუწყვია მადიდა, გაუკრიალებია, კაცი ზის და ფრთობს, აქვს იოკორ უნდა ვაკეთებდეთ. ეტყობა ვიღაცას დარდობს... ვიღაცის გამო აკეთებს ამას.

8x. პასუხები II სურათზე

რადაც კოსმიურია. ლამია კოსმოსში.

III გ. ა. ადვინიზიონი C ასაკში

8. გ. ა. - ს საკუთარი პასუხები I სურათზე

ეს წერბუღების გამყიდველი ხომ არ არის? ხო, ეს სურათი... კაც-ბაძისა... ინტელიგენტი ვარ და უნდა ვიფიქრობდე ამ სურათს. პირველად გიორგისმანი მეგობრა, ადრეა ფრინოს გამო. ამ ფრინოს და სილარბეზი გიორგისმანის ემოცია გამოიწვია. მათხრობდაა ინტელიგ. ეს სურათი მე არ მალავებს. ადრე რომ ვფიქრობდი ამ სურათს, არასასიამოვნო ემოციას იწვევდა, რადგან წერბუღა და სისხლს წოვს. სისხლთან და მწიფელებთან დაკავშირებით არასასიამოვნო ბეგრძობა შექვს.

8. გ. ა. - ს პასუხები II სურათზე

ბუნების კოდექსიან პავსს, ნეი-ბელა ვაკცირდები. ჩანს ადამიანი. ქართვლი ქალს პავსს, ცნობისაპირაფრეცს და ბედა ტურნი ამის ვაობ და-მანიბუნებელია. ბუნებრივ პირაპირისა კარგავს. არაბუნებრივია. ბუნებრივ წინააღმდეგ წასვლა ყოველთვის ცუდად მთავრდება.

8. გ. ა. - ის პასუხები 8. გ. ა. - ის შედეგად დაწესებული I სურათზე. Cx

ამ სურათზე იტყობა: "რა სადავლობაა".

8. გ. ა. - ის პასუხები 8. გ. ა. - ის შედეგად დაწესებული II სურათზე. Cx

ეს შინაგანად მოუწყობიდა. ანდა, მისი ბუნებრივად და ესევედრად განმარტინარე, ცინიბის გაუქვდა, მაგრამ დამალავდა.

ც.გ.პ. მიერ უ.გ.პ. შვალთ დაბასური I და II სურათი ერთავ

აღმტანი

იგი/ც.პ. - შვა დასარაკი/ იდოგია. რა შვმა უნდა, არ ეტოღონებ-
და არც ამ სურათების ატორი და არც ის, თუ რა სურათია, ამ შესაბო-
ბი წარმართავდოდა ემოცია და არა ტყუა. მეც ასეთივე ვარ და ამბო
ცადი არაფერი. მასში ბევრ ემოციას გამოიწვევდა ჩრდივ სურათი, ბევრს
იდასარაკებდა. ემოციით როცა დასარაკობს ადამიანი, აზრი არ მოსდევს.
ევეწნობიერად გრინობს ამას და ბერე იდაბება და უფრო სუდეო და ემო-
ციური ბდება.

შვალ-შვალავებზე ანალიზი

ბეოთ იმიტომ მოკეყანეთ რაბდენიშე ც.პ. - ის პასუხები, რადა
შეიხბველისათვის გასაცები ვაბბდარჩეო შედეგების შემიგომი ანალიზი.
ე.ი. რას ვაანალიზებთ, რაგომ, რას ურებთ ამ ანალიზით და, ბოლს,
რა დასკვნას ვაკეთებთ და რის საფუძველზე.

ც.გ.პ.-ს მიერ სურათის აღმტისას მიღებულ ემიჯნა

როგორც მოყვანილი შაგალითებიდან შეამჩნევდოთ, თავდაპირველად,
სურათის დაბასობებისას თითოეული ცდის პირი იჩრევა ვარკვეულ პიზი-
ციას, ე.ი. იდაჩრეველია მასში, როგორც პირავებამში, იწვევდა რაღაც
განცდას, რევილიც ბიჩრ შეიხბვევაში დიფფერენი იყო. გადიოდა ვარკვეუ-
ლი დრო და ც.პ. ბოლოდ შემიდეგ იწვევდა პასუხის ვაცემას. ე.ი. საჭირო
იყო დროის ვარკვეული მიწაკვეთი, რადა ეს დიფფერენი, ჯერ ვაურკვეველი
განცდა საბოყანიბებელიყო, მიოლო ვარკვეული აზრი და ცდის პირს ვესდ-
ბოდა სიჭყვიერად პასუხის ვაცემა. პირველი პასუხი უფრო შიგალი იყო.
შემდეგომ ც.პ. ცდილდა უფრო დავაინკრევებინს ის გრინობა, რასაც მასში
სურათი იწვევდა. ემიჯნის ცდის პირებისას სურათის დაბასობებისას ირ-
ჩევიდენ ერთ გზას, დიგეყრად მისდევიდენ სურათის ვარჩევას, იწვიათ
შეიხბვევაში ჩვენი ექსპერიმენტივებში ჩრი ც.პ. სურათის დაბასობას რაბდ-
ენიშე კუთბიდან ადებებდა. მაგ.: "წუკვილების გამყიდველი" ერთ შეიხბვე-
ვაში იყო ღოთი, მიქვიცე კაცო; ბოლო, ბოლო შეიხბვევაში - ვილსოგოსი.



ერთი ც.პ. ხზვადასხვა რაკურსით იხილავს რეპროდუქციას. ერთ მიმართულებით, ესაა ღოთი და მთელი სურათის დახასიათება ღოთისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტებით მიდგოდა. მეორე მიმართულებით ეს კაცის იყო ფილოსოფოსი და ამჯერად მთელი რეპროდუქციის ხელახალი დარასხვაობა ხდება ფილოსოფოსისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტებით.

ამრიგად, თითოეულ სურათზე მიღებული პასუხები ერთზე მეტი, დასრულებული, დოკუმენტად გამართული ამრობრივი ერთეულისაგან შედგებოდა. მასალები ანალიზისას, ჩვენ მართებულად მივიჩნიეთ, ცად-ცადვე გამოგვეყოს და დაგვეთვა ეს ამრობრივი ერთეულები. ამ ერთეულების რიცხობრივი მაჩვენებლის ძირითად ც.პ -თა შორის ძლიერი სხვაობა აღმოჩნდა. მუშაობის ერთეულს, იყო ისეთი ც.პ-ებიც, რომელთა პასუხებში თითოეულ სურათზე აღრიცხვებოდა ოცამდე ამრობრივი ერთეული. ის თქმა უნდა, ოცი პასუხი ან მასზე ცოტა ნაკლები, ბევრად უფრო სრულად ახასიათებდა სურათს, ვიდრე მცირე რაოდენობის პასუხები. 20 ამრობრივი ერთეულის ც.პ. უფრო ღრმად ცდილობდა შემოჭირილიყო სურათის არსში, არ გამოეყოფებინა არცერთი დეტალი. თანაც, მეტი მნიშვნელობისა იმ ფაქტის, რომ მათ პასუხებს უფრო ემოციური ელემენტი დასდებოდა, ვიდრე 4 პასუხის მქონე ც.პ. თითქოს ეს ცდის პირნი ამრობრივად და ემოციურად იჭრებოდნენ სურათში, შეჭვინიდათ მასში საკუთარი "მე", ხდებოდა სურათში "შეაგრძელება".

როდესაც II ტიპის ც.პ. -ს პასუხებს ემოციური ვანცდა არ ახდდა და ისინი გულგრილნი იყვნენ სურათის მიმართ, რეპროდუქცია მათში არავითარ გრძობებს არ იწვევდა.

ამრიგად, ერთი ტიპის ც.პ.-ები სურათის აღწერისას იძლეოდნენ მეტი პასუხებს /ამრობრივი ერთეულები/ და მათ პასუხებს ახდდა ემოციური ვანცდა. მეორე ტიპის ც.პ.-ები სურათის აღწერისას იძლეოდნენ მცირე რაოდენობის პასუხებს /ამრობრივი ერთეულები/ და მათ პასუხებს არ ახდდა ემოციები.

საინტერესო იყო ც.პ.-თა პასუხები რეაქციების ძირითად, როგორც

აზრობრივი ურთულებების მიხრივ, აუაც გამოცყავთ ც.პ. -უბის ორი ტიპი. ერთ ჯგუფში მიტოვოყვაათ ის ც.პ. -უბი, რომელთა პასუობს გარეგნული მოძრაობები, ქვატყობი, შორისდებულები, წამოთახილები და ა. შ. ანდდა ან თითქმის არ ანდდა. ასეთი ტიპის ც.პირები სურათის აღწერიასა იძლეოდნენ ცივ, კოგნიტურ პასუებებს, თითქოს ბრვადეობას იბდიანო.

II ჯგუფის ც.პირების პასუებებს უბვად ანდდა ბორისდებულები, წამოთახილები, სურათს აქეთ-იქით აბრუნებდნენ, თითქოს ც.პირებს სელით უნდოდათ მოქსნიჯათ იგი; სურდათ, ბეტყოთ თისი სური, არბადი... ერთი სიტყვით, იბპუსურნი იყვნენ სურათის აღწერისას.

აბდა რაც ბეებება პასუბთა ბიბაარსს:

განსბვავებულ ც.პირთა წინაშეა ერთი და იგივე სბატერის ერთი და იგივე სურათი. თითქოს, ამბადი, რაც ამ სურათშია აღწერილი, გაბოსაბული, ბინაარსობრივად ყვედასათვის ერთნაირი უნდა იყოს; თითქოს, ც.პირნი ამ სურათის აღწერისას უნდა განირჩეოდნენ მბლოდ აღწერის სიღრმით, უნარიით, მბატერის წანაფერის ღრმა წვედობით. ეს, რა თქმა უნდა, ჩვებს ექსპერიმენტვიც ასუა. ჩვენი ც.პ. განირჩევიან აღწერის სიღრმით, ღრმად წვედობის უნარიით; მაგრამ, ჩვებს ექსპერიმენტვიცში თავი იჩინა ბინაარსობრივმა სბვარბამაც. ასეთი სბვარბა /ე.ი. თუ რა დანიბხეს ც.პირებმა მოცუთუდ სურათნი/ გასაგებია აბსტრაქტულ სურათში. ბოგისათვის "დეკორაციული მოტივი ბავ ფრბე" არის მუსიკის პანგების, მბიარულების, დღესასწაულის განსაბიერება; ბოგი კი მასპი ბბედ სარყაროს, ტვირის მყიდვებს, დაქსატსუდობას და უბმედობას ბედაუს. მაგრამ, ასეთივე დიდი ბინაარსობრივი სბვარბაა I სურათის აღწერისას, რომელსაც თვით ავტორმა ბისცა საბედწოდება "წურბდეების გამყიდველი". ერთნი წურბდეების გამყიდველები ბედავენ საწმოსანს, რომელსაც აბტერესებს ვაჭრობა, ჟული, მოგება, მეორენი - უბმედოდ განწირულ კაცს, ტრაგიკულს, რომლისთვისაც მველი ცბოვრება წარსულშია და მობავლისაგან არაფერს ელის, არიან ც.პ. და არცთუ ცოტანი, რომელთათვისაც წურბდეების გამყიდველი - ესაა ვისბე მოქვიფე, დარღნიბანი კაცი, რომელიც ეს-ესაა საბეიფოდ ებბადება, სურნაც



კი ვაუწყებთ. ეს ც.პ. ვერც კი ამჩნევდნ მადიდაზე მდგარ ქიდას, რამდე-
შეც მწერბელებია.

ეს მინაარსობრივი სხვაობა ყველა ცდის პირს ახასიათებდა. ბუნებ-
რივია, დაგვიბადა კითხვა: რა განაპირობებდა მინაარსობრივ სხვაობას
სურათის აღქმისას? რატომ აღიქვამენ ც.პირები, თითქოსდა, მინაარსობ-
რივად ცალსახად გასაგებ სურათს ასე სხვადასხვანაირად?

გრობები - ესაა პერსონიტიკაციებზე, დაფუძნებული ორიენტაციები,
რომელთა კონსტრუირება ხდება, ძირითადად, მოტივების მიწერის გზით.
მოტივის მიწერა ამ შემთხვევაში ნიშნავს, სხვა ადამიანის შინაგან
განცდათა შესახებ დასკვნ 'ს გაკეთებას. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ვთა-
რაუდოდ, რომ სხვანი ჩვენი მსგავსნი არიან და ამ დასკვნის საჭიროებ-
ზე გვაქვს უნარი, ჩავწვდეთ, გათვით მათი ქცევა. ამ დროს ჩვენ ვაბ-
დებთ ამ სხვებზე ჩვენს განცდათა პირობებებს. მანაც, ადამიანს არ
შეუძლია იმ განცდათა პირობებება, რომელიც მას არასოდეს განუცდა. ე.ი.
რადგან ყოველი აღქმა პიროვნებისეული ხასიათისაა, არიტომ, სხვადასხვა
პიროვნებაში ერთი და იგივე საგანი შეიძლება აღიქვას სხვადასხვანაი-
რად. გასაკვირი არ არის; რომ ადამიანის ერთი და იგივე უბსებებს სხვა-
დასხვა ინდივიდი სხვადასხვა მოტივებს მიანიჭოს. მაგ., აგრესიული ადა-
მიანი ძალივ მგრძობიარება მის მიმართ ყოველგვარ ექსპლუატაციურ მცდე-
ლობაზე და ხშირად უჩვენება, რომ სხვებს მისი ექსპლუატაცია აქვთ გან-
ზიარებული; ამიტომ, მთავრ რეაქციას იძლევა იქ, სადაც სხვა ადამიანები
მსგავს რამეს არც მიანიჭებდნენ ყურადღებას.

მოტივის მიწერა ბევრადაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რა იქნა აღქ-
მული, ხოლო ეს უკანასკნელი კი მთლიანად დამოკიდებულია აღმჩნეულის ინ-
ტერესებსა და მასში ჩამოყალიბებულ სამყაროს სურათზე. თუ ადამიანს
სჯერა, რომ ქვეყანაა ესაა ჯუნგლები, საცხებივ ბუნებრივია, რომ ის
ყოველ მოვლენას სამყაროს ამ მისეული სურათიდან აღიქვამს.

როგორც ჩანს, ესეტიკური ტიპობის აღქმისას მსგავს მოვლენასთან
გვაქვს საჭივი. ესეტიკური ობიექტის აღქმა ესაა პერსონიტიკაციაზე და-

ფრთხილად უნდა მოიხდეს. ჩვენ ობიექტს მივაწერთ საკუთარ განცდებს და შემიძლება, თითქმის ამ ობიექტიდან სარკვეში გარდატეხილს უკან ვღებუდეთ.

ბევმა ჩვენი განცდების პროცესირება ესტეტიკური ტიპობის ობიექტთან და შემიძლება იდენტიფიცირება მასთან.

თუ ეს ასეა, მაშინ უკვე ნათელია ც.პირველად სურათების აღქმით მიღებული პასუხების შინაარსობრივი სხვაობა. ამრიგად, ესტეტიკური ტიპობის ობიექტის აღქმისას, ც.პირველის მიერ მისი ემპათიკურობის დროს მიღებული მასალის ანალიზისას ჩვენ მივიღებთ შემდეგი მიწვევები:

I. ც.პ. პასუხები ლოგიკური ურთულადობის რიცხობრივი მანკვინებლობის მიხედვით შეიძლება დაიყოს ორ ჯგუფად:

1. რაოდენობრივად მცირე პასუხები,
2. პასუხთა დიდი რაოდენობა.

ეს საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ერთ ჯგუფში შემაჯავრო ც.პ. ბევრად, მეტაპირუდად ახერხებენ ესტეტიკური ტიპობის ობიექტში წვედობას. ხოლო II ჯგუფში შემაჯავრო ც.პ. ნეუტრალად სრულად, მრავალმხრივად ჩაწვდნენ ესტეტიკური ტიპობის ობიექტს.

ცდის პირთა რეაქციების ხასიათის მიხედვითაც შეიძლება ორი ჯგუფის გამოყოფა:

1. ც.პ. არ იძლევიან არავითარ გარდგნულ და ემოციურ რეაქციებს.
2. ც.პ. პასუხებს მან ახლავს ემოციური ედუარი და გარდგნული რეაქციები.

ამის საფუძველზე ჩვენ ვასკვნით, რომ I ჯგუფის ც.პ. ვერ ახერხებენ ემპათიკურობას ესტეტიკური ტიპობის ობიექტთან. ხოლო II ჯგუფის ც.პ. პირიქით, ახდენდნენ ემპათიკას ესტეტიკური ტიპობის ობიექტთან.

შინაარსობრივი სხვაობა ც.პირთა პასუხებში განპირობებულია პერსონიფიკაციით, რომლის კონსტრუირება, როგორც აღვნიშნეთ, ძირითადად, ბევრად მსკვირების რიქურის გზით. შემიძლება ამას მოყვება პროცესირება და იდენტიფიკაცია.

რაც შეეძება საკონტროლო ჯგუფს, სხვაობა ესტეტიკური ტიპობის ობი-

უძველესი ემიგრირებულნი ისეთივე იყო, როგორც მსახიობებში - ერთი ნაწილი აბერებდა ემიგრაციას, მეორე ნაწილი - არა.

ც. პირუაძე მიერ მიღებული სურათის სხვისი ზვადით დანახვის
დროს მიღებული ემიგრირების მონაცემების ანალიზი

ელსპერიმენტის ამ ნაწილში მიღებული მასალის ანალიზისას არ შეგვიძინებოდა დიდხანს იმ მონაცემებზე, რაც საერთოა ელსპერიმენტის I ნაწილში მიღებულ მონაცემებთან. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ეს ც. პირუაძე, რომლებიც ვერ აბერებდნენ ესთეტიკური ტკბობის ობიექტთან ემიგრაციას, ვერ მოახერხეს სხვისი ზვადით შეებუდათ ამ ობიექტისათვის; ხოლო, ის ც. პირუაძე, რომელმაც შეძლეს ემიგრირება ესთეტიკური ტკბობის ობიექტთან, განიყვანნენ ორ ჯგუფად. I ჯგუფში შევიდნენ ის ც. პირუაძე, რომლებმაც ადვილად მოახერხეს სხვისი ზვადით სურათის დანახვა. II ჯგუფში შევიყვანდით ც. პირუაძე კი ან ძალიან ძნელად აბერებდნენ ამას ან სრულდებოდა ვერ აბერებდნენ - საერთოდ უარს ამბობდნენ სხვისი ზვადით შეებუდათ სურათისათვის. ცდის ხელმძღვანელის თხოვნაზე - შევდილიყვნენ შეებუდათ სურათისათვის კვლევის ზვადით და ისე დაეხასიათებინათ იგი, მას შემდეგ, რაც ისინი ამთავრებდნენ საკუთარი "მე"-დან გამომდინარე სურათის დახასიათებას, ც. პირუაძე პასუხობდნენ, რომ, რის შემდეგ კი შეიძლება სურათის ირგვლივ, მათ უკვე შევსეს და რომ სხვათა ასევე დაინახავდათ ამ სურათს და, საერთოდ, ამ სურათის სხვაგვარად დანახვა შეუძლებელია.

ერთი რამ შეგად შეადგინოს: პასუხების რიგობრივი მარჯვენა-ბოლო II ნაწილში საგრძობად დაბადია. ე.ი. სხვისი ზვადით დანახული სურათის დახასიათებისას ნაკლებია ამოხსნის ერთეულები.

სურათის დახასიათება ლარიბეზა, აღწერაც ფორმირებადება. ჩვენნი ამინო, აქ თავს იჩინეს კონტრასტის უფლები, დაპირისპირება სხვა სუბიექტთან. როდესაც ც. პ. ასახელებს პირთებებს, ლისი ზვადითაც სურს შეებუდოს ადამაქმედ სურათს, როგორც ჩანს, მას, პირველ რიგში, ამ დროს არანდობიერ ღონებზე მიანდ უნდა პიროვნულ მოცემული იმ სავა პირთებების "სხვაობა" - განსხვავება საკუთარი პირთებებისაგან და სურათის აღწერი-



სას სხვისი ზვადით მას არ უნდა განმეორება, იმის მიუხედავად, რაც
ერაზმის უკვე აღქვა სურათის აღწერისას, საკუთარი პიროვნებიდან გამო-
დინარე.

რაც შეეხება ც.პ. რეაქციებს, აქაც იმ ც.პირებთან, რომლებმაც
მოახერხეს ემიგრაცია სხვა პიროვნებებთან, - პასუხებს თან სდევდა
ეპოქური ელფერი. ეს ც.პირები თითქმის ჩვენ ზვადები "თამაშობდნენ" იმ
პიროვნებებს, რომლის ზვადითაც მათ ევალუატირებდა სურათის აღქმა /სიტყვა
"თამაში", რა თქმა უნდა, აქ პირობითადაა ნახშირი/.

ექსპერიმენტის ამ ნაწილი მიღებულ შედეგებზე დაყრდნობით ც.პირე-
ბი დაიყვანენ შემდეგ ჯგუფებად:

1. ჩემი პასუხები ემთხვევა სხვისას
2. ჩემი "მე" შემატყვის სხვის პასუხებში
3. ჩემი პასუხები არ ემთხვევა სხვისას
4. მივაწერ რა სხვას გარკვეულ პიროვნულ თვისებებს /სოციალური
პერსონაჟი/, დავასკვნებ სხვისი ენოქიების შესახებ სურათის აღქმისას.

ჩემი პასუხები ემთხვევა სხვისას

რას ვგულისხმობთ ამით?

როდესაც ც.პ. ახერხებდა სხვისი ზვადით დანახული სურათის დახასია-
თებას, სანაღვრა გვექნდა, შეგვემოწმებინა მისი პასუხების აღქვატორ-
ბა, ამისათვის იგივე ექსპერიმენტი ვსაძრებდით იმ სუბიექტზე, რომლის
ზვადითაც ჩვენი ც.პ. ახასიათებდა სურათს. ამ რჩე ც.პ. პასუხების შე-
დარებით შეგვეძლო გაგვეჩვენა, რამდენად ემთხვეოდა მათი ხედვა ერთმან-
ეთს. ხშირ შემთხვევაში, აზრობრივი ერთეულების ნაცვლად ერთმანეთს
ემთხვეოდა ერთი მხლიანი აზრი, სურათიდან ამოკითხული შინაარსი, პოზი-
ცია, სანიდანაც ბეჭობდა სურათის აღქერა. ძირითად ჯგუფში ასეთი დამთ-
ვევა ოცდაათი ც.პირიდან იყო. ამასვე დროს, გვექნდა ერთი შემთხვევა,
როცა დამთხვევა მოხდა სრული, არაქმარტო მხლიანი აზრი, არამედ აზრობ-
რივი ერთეულების რაოდენობა, თვით წყობა ამ ერთეულებისა, მოხდა სიტყვა-
სიტყვით დამთხვევა. ა.გ., "მე მგონია, რომ ის ასე იტყობა... და ის,

რაც ც.პ. ეგონა, რომ ის "სხვა" იტყოდა, სიტყვა-სიტყვით განმეორდა. ამ შემთხვევაში მოხდა სრული იდენტიფიკაცია.

ჩემი "მე" - შემთავის სხვის ანსუბუბში

აქ, რა თქმა უნდა, იგულისხმება პრეტენცია; როგორც ცნობილია, ინტერპერსონალურ ურთიერთობაში პრეტენციის საშუალებით ხდება პიროვნების თავისებურებების, მიზნებისა და გრძობების მიწერა სხვა ადამიანზე.

რაც მივსად წიგნობრივი და მეუბნებელი ადამიანის გარემოსთან, მით უფრო მივსად ახდენს საკუთარი თავის პრეტენციას სხვაში.

საკუთარი მიზნების და სურვილების საფუძველზე ადამიანის თავისებურად ხსნის პარტნიორის პიროვნულ თავისებულებას და ქცევებს. ამ ხდება საკუთარი "მე"-ს პრეტენცია, რაც იმას ნიშნავს, რომ სუბიექტი "სხვას" პიროვნულ თავისებულებას და მისწრაფებებს აიკვავებს საკუთარ თავთან. სწორედ ამიტომ, ჩვენს ექსპერიმენტში ც.პირმა მიერ სხვისი თავადი დანახული სურათის აღწერისას თავი იჩინა საკუთარი განწყობილებების და წარმოდგენების გადაჭარბებით. თანაც, საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ც.პირისათვის ეს მომენტი სრულიად შეუძინებელია. თავდათ სურათი აღიქვა მეტი, სველიან ტონებით. ეს ტონები გადადის "სხვის" ანსუბუბშიც. ამ რთი ც.პირის ანსუბუბის შედარებისას, რა თქმა უნდა, დამთხვევა იცნობა შემთხვევაში მოხდა. ასეთი ც.პ. აღმოჩნდა 10.

სურათის აღქმისას მივსად რა სხვას განსვად აღიქვამდა აღიქვამდა სუბიექტს /სტრ. აღიქვამდა/ დასასვინი სხვისი უმცირესი მუხიდან

ჩვენს ექსპერიმენტებში შეგვხვდა შემთხვევა განხილული ექსპერიმენტური ურთიერთობისას მოქმედი იდენტიფიკაციის განსხვავებული ფორმა. მოვიხილო ც.პირს პირდაპირ აღიქვამდა შეშინებული საკუთარი სუბიექტი და წარმოდგენები სუბიექტზე და როდესაც ის ამ პიროვნებისაგან გამოიშინებდა სურათს ახასიათებდა, სწორედ ეს სუბიექტი და წარმოდგენები ადრეაღიქვამის საშუალებას, გაეცა ანსუბუბში. ეს ც.პირები ვერ ახერხებდნენ თავი

დადწიათ ამ სტემებისა და წარმოდგენებისაგან. ასეთ შემთხვევაში მი-
თღუდვით არა შევირს სხვის შინაგან სამყაროში, არა "შთაგრძნობა", არა-
მივდ სხვა პირთაგანგვე წარმოდგენის პრეპარატი.

მარცხენა მხარე ჩვენი მსახიობთა სოციალურ პერფორმაციაზე,
რითაც სააუტორიტეტო მოგვარება, შეგვემთხვევებინა ჩვენი მოსაზრების სისწორე,
- მარტლაც მოქმედებდნენ თუ არა სტემები და წარმოდგენები ემპათიურ
ურთიერთობაში. აღმოჩნდა, რომ ის ცდის პირები, რომლის ემპათიურ ურ-
თიერთობას საფუძვლად ედგა წარმოდგენები და სტემები სხვაზე, ამ წარ-
მოდგენებისა და სტემების გყვეთაში რჩებდნენ. მაგ. : თუ ც.პირს სუ-
ბიექტზე შემთხვევითი პტონდა სოციალური პერფორმაცია როგორც სტემა, რომ
სუბიექტი ა : ან ვეკონანი, პესიმიზმი, ძლიერი და პრეპარატიული - სურათის
აღწერისას მისი პასუხები ამ სტემებიდან გამომდინარეობდა. რაც შეეხე-
ბა საკონტროლო ჯგუფს, სურათის სხვისი სახიდან გამომდინარე, დაბასია-
თებაში უარი განაცხადა IB ც.პირმა იმ მიზეზით, რომ ასეთი რამ ძალიან
რთულია და ვერ მოახერხებდნენ. საკონტროლო ჯგუფში მხოლოდ ვ ც.პ. /გე-
ლოურნალიზმი/ მოახერხა სხვა პირთაგანგვე ემპათია.

ამრიგად, ჩვენმა ექსპერიმენტებმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ
ემპათია ესაა ინდივიდის უნარი, ჩაწვდეს როგორც სხვა ადამიანის შინა-
გან სამყაროს, ასევე მხატვრულ შემოქმედებას. ემპათია ხორციელდება
ინდივიდუალურობის, პრეპარატიურობის და ინტროექციის აქტების საშუალებით და
ამასთანავე ეს აქტები გაშუალებულია შემოცნებითი პრეპარატივით. ამ შე-
დეცნებითს პრეპარატებს შან ახლავს ემპათიური მდგომარეობანი და ორგანიზალ
რეაქციები.

ექსპერიმენტის მონაწილეებზე დაყრდნობით ჩვენი ც.პირები დაიყო
შემდეგ ჯგუფებად. ძირითად ჯგუფში სულ 90 ც.პ. იყო.

ექსპერიმენტის მონაწილეების ემპათია

ემპათიის უნარის შენე 65 ც.პ.	ემპათიის უნარის არაშეკრ 25 ც.პ.
---------------------------------	------------------------------------

სხვა ინდივიდის ემიგრაციის უნარის მქონე ც.პ.

ჩემი პასუხები დაემხვა სხვის პასუხებს	ჩემი პირადი ბუბე- ღბანი და განცდები შემაქვს სავის პასუ- ხებში	სოციალურ პერცეფ- ციამე დაყრდნობით დავასკვნის სხვა პიროვნებებზე
14	36	40

ამრიგად, ვფიქრობთ, რომ ჩვენს ექსპერიმენტულ მონაცემებზე დაყრდნობით შეიძლება ასეთი სახის ვარაუდების გაწოდება. თუმცა, წინასწარ აღვნიშნავ, რომ ეს დაყოფა მანაც პირობითია.

1. თუ ინდივიდს არ გააჩნია ემიგრაციის უნარი, ვფიქრობთ, ასეთი პიროვნება ახლს არ უნდა იღვეს მსახიობის პიროვნებასთან.

2. თუ ინდივიდი აბერნებს სხვა სუბიექტის სრულ ემიგრაციას, უნდა ვთვარაუდოთ, რომ ასეთი მსახიობი შეძლებს სრულად, ღრმად და მრავალმხრივ ჩაწვდეს იმ მხატვრულ საბუებს, რომლის დაშლით მას მოუწევს ცვენამე.

3. რაც შეეხება იმ ც.პირებს, რომლებიც აბერნებენ ემიგრაციას სხვებთან, მაგრამ მათი პირადი განცდები, მიდრეკილებები, სურვილები აშკარად ღმინირებს, ასეთი მსახიობები საკმაოდ ღრმად აბერნებენ მხატვრულ საბუებში შეჭრას, მაგრამ მათი გმირები რაღაცნაირად ერთმანეთს პტონან. თითქოს ყველა საბუები მსახიობი ერთ ძირითად ხაზს ატარებს და უნდა ვთვარაუდოთ, რომ ეს ხდება იმიტომ, რომ მის შემოქმედებაში ღმინანტა მისი პირადი სუბიექტი საშყაროა.

რაც შეეხება მესამე ჯგუფში წესულ ცდის პირებს, უნდა ვთვარაუდოთ, რომ მათთვის ის სტრუქტურები, რაც ერთხელ ჩამოუყალიბდათ, განსამდღვრად მხატვრული სახის გახსნას. ადრე, სტრუქტურები ხელს უხდის ამ პიროვნებების უფრო ღრმად შეჭრას სხვა პიროვნების სუბიექტი საშყაროში. მათ მიერ წევი-ნილი მხატვრული საბუები სწორედ ამ მხა სტრუქტურები უნდა მოთავსდნენ. ამიტომ, სავარაუდოა, რომ ამ მსახიობთა შემოქმედებას, მათს მხატვრულ საბუებს უნდა აკდეთ სიცოცხლე, ასეთი მსახიობები თითქოს ნიღბებს უნდა

მამაშობდნენ და არა ცოცხად ადამიანებს.

რადგანაც ჩვენს ექსპერიმენტებში ყველა ცვლადი იცვლებოდა ერთ-
მის გარდა /მიმდებელი სურათი/, - ამიტომ, რა ბეჭედი უნდა, მიღებული
ექსპერიმენტული მასალა არ ექვემდებარება უფრო ზუსტ, მათემატიკურ
დამუშავებას; შენდგომი კვლევისას, აღბათ, ცვლადი უნდა დაკონკრეტ-
დეს, იმისათვის, რომ დაევემდებაროს მათემატიკურ ანალიზს, რაც სა-
შუალებას მოგვცემს ჩვენი ვარაუდები მტკიცებად ვაქციოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. დ. უზნაძე, შოგადი ფსიქოლოგია. თბილისის სახელმწიფო უნივერ-
სიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1940.

2. К.С. Станиславский, Сборник сочинений, т.2, Работа актёра
над собой, "Искусство", М., 1954.

3. Михаил Чехов, Литературное наследие в двух томах, т.2,
"Об искусстве актёра", "Искусство", М., 1966.

4. Н.И. Сарджвеладзе, О балансе проекции и интерпроекции в
процессе эмпатического взаимодействия, Бессознательное. Природа,
функции, методы исследования, "Мецниერბა", Тბ., 1976.

მანანა მასაბელი

მსახიობის პიროვნების ღირსშესანიშნო მკვლევარი ანატოლი

როგორც ცნობილია, სამსახიობო ხელოვნების სპეციფიკა მდგომარეობს იქნა, რომ, ჯერ ერთი, მსახიობის პიროვნება რეგულარულად "მედის" წარმოსახული გმირის შინაგან სამყაროში, ე.ი. სხვის "მე"-ში, ამავდროულად იწარმოებს საკუთარ "მე"-ს და, მეორე, აქტიური ანდრეს საკუთარი თავის პიროვნებას როლი და პარადელურად მათი მსახიობის იმპროვიზირება მხატვრული სახის შინაგანი სამყარო. აქ ორი ამოცანა - "შინაგანური სამყარო თავი", და, ამავდროულად, "განხილვა" - უნდა ასევე სტრუქტურულად ერთმანეთს. არ უნდა ვივიწყებდეთ, რომ აქტივის შინაგანი მხედრობის ფორმები კიდევ მრავალი რამ განიცდის შინაგან დამუშავებას და ამ მრავალში უპირველესია მასწავლებლის სახე და მათი მსახიობის კონცეპტი, მათი შეფასებითი მსჯელობები.

ყველა ადამიანის და, რა ჯერ უნდა, მსახიობის ცხოვრებისეულ და პროფესიულ რიგგარეშე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ის, თუ რა კონცეპტური სტრუქტურებით ხასიათდება მისი პიროვნებისეული განწყობა საკუთარი პროფესიისა და შესაძლებლობის მიმართ.

კონცეპტური სტრუქტურების მფლობელობა ერთ-ერთი ძირითადი პიროვნება ის წარმოდგენები, რომლებიც გარკვეულ რაღაც თამაშობენ კონკრეტულ ქვეყანასა და ცხოვრებისეულ რიგგარეშეში. როგორც სოციალურებს - ღირსებას და მნიშვნელობის მიმართ, ადამიანის ქვეყანის განსაზღვრავს ის, თუ როგორ ეხმარება მას ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვანი სიტუაციები. მეორე მხრივ, სოციალურ ფსიქოლოგიაში ჯ.მიდისა და სხვების მიერ წამყვანი ნაშრომები, თუ როგორ ამორტიზებენ ადამიანის სოციალურ ქვეყანასა და განწყობებს ის პიროვნული ფორმები, რომლებიც მიღწევი პიროვნებისათვის რეკონსტრუქციული ჯგუფიდან. ასე იქნება ფსიქოლოგიაში შემოქმედებული "მნიშვნე-



ლოვანი სხვების" ცნება. მსახიობისათვის რეჟირენტი უღაჯუ და შეესა-
ბამისად "მინიშენილოვანი სხვას" წარმოადგენს მისივე კოლეგა და მსა-
ხიობმა საკუთარი თავის ინტეგრირება უნდა მოახდინოს იმ წარმოდგენებ-
ში, რითაც ხასიათდებიან რეჟირენტი უღაჯუ და მოახდინოს იმ წარმოდგენებში.

ამდენად, ინტერ- და ინტრაპერსონალური მიმართებები უნდა გარკ-
ვეულ ერთიანობას.

მსახიობის პირიუნიების დინამიკასთან მიმართებისას დავისტრუქტურ-
დით ასევე საკითხები:

ა/ როგორ "შედის" მსახიობი მისი პერსონაჟის სულიერ საკუთარში?

ბ/ რა დამოკიდებულებებს აწყობს იგი განსახიურებულ გმირთან?

გ/ როგორ აიგება მსახიობისათვის მისი კოლეგის საბუ ასუ როგორ
ესმის მსახიობს საკუთარი კოლეგების /ე.ი., "მინიშენილოვანი სხვების" -
რეჟირენტი უღაჯუ და პირიუნიული თვისებები.

დ/ როგორ აიგება მსახიობის "მე"-ს ხატი. ე.ი., როგორ ესმის
მსახიობს საკუთარი თავი. ანაზთან, წარმოდგენა საკუთარ თავზე განხი-
რულია "მე"-ს, რეგრესიუტი უღაჯუ "მე"-ს და პროსპექტიუტი "მე"-ს.

აქტიუალი "მე"-ს ცნების ქვეშ იგულისხმება, თუ როგორ ესმება
მსახიობს საკუთარი თავი აწმყში, რეგრესიუტი - როგორ აწმყის
სკუთებს საკუთარ თავს წარსულში და პროსპექტიუტი - თუ რა გეგმებსა და
პერსპექტიუტებს ხატავს მომავალში.

ამ საკითხის საკვლევადა ადექტიუტი რავთვალთ მონოლოგური ინ-
ტერვიუს მეშვენი, რომელიც შეშეწავებულია საქარმველის ფსიქოლოგიის
ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი თანამშრომლის, პროფესორ ნ.ე. სარჯველიის
მიერ და გამოქვეყნებულია პრალის IV საურთაშორისო კონფერენციის მა-
საღებში.

რათი მდგომარეობს მეშვენი არსი.

მონოლოგური ინტერვიუს მეშვენი საშუალებას იძლევა, კვლევის სუ-
ბიექტი წარმოეგვიჩინოს არა რესპონდენტის სახით, რომელიც პასუხობს ინ-
ტერვიულის კითხვას, არამედ როგორც სუბიექტი, რეაქციას გამოხატავს კვლე-

ვის აქტივობა; ამასთანავე, თვითონ ადგენს კითხვებს სხვათა ან საკუთარი თავის შესამოწმებლად და თვითონვე პასუხობს დასმულ კითხვებს.

ინისათვის, რომ ნათელი გახდეს მ.ი. -ს არსი, საჭიროა მოკლედ გაუპასუროთ გამოკითხვის მეშვეობით კლასიკური სტრემა, რადგან მ.ი. -ით კვლევის სიტუაცია წარმოადგენს გამოკითხვის სიტუაციის ინვერსიულს.

პირველებს ფსიქოლოგიაში, სოციალურ ფსიქოლოგიაში თუ სოციალ-გიაში შექმნილი გამოკითხვის ასეთი მეთოდები /ინვერსიუ, კითხვარები, ატიტუდების გამოკითხვის შეკლები, ტესტები/ უარდნობა მკვლევარს და საკვლევი სუბიექტს შორის გარკვეულ ურთიერთობათა ტიპს, რომელიც გულისხმობს უფრო აქტიურ მხარედ მკვლევარსა და არა გამოსაკვლევი სუბიექტს. კვლევის მიზნებიდან, სამუშაო პირობებიდან და გარკვეული პირობებიდან გამომდინარე, მკვლევარი ადგენს კითხვარს ან მტკიცებათა გარკვეულ რიგს, რომელიც შემდეგ ეძლევა საკვლევ რესპოდენტს; ე.წ. დახურულ კითხვარებში რესპოდენტის თავისუფლების ხარისხი და აქტივობა საკმაოდ შეზღუდულია: ამ შემთხვევაში მას მოუხმობენ მხარედ ან ბინარული ხასიათის პასუხების გაცემა ან მრავლიდან ერთის არჩევა. რესპოდენტს ამ შემთხვევაში არ ევალება შეთავაზებულ კითხვარსა თუ მის მტკიცებას რაიმე დაუშვას. მისი ფუნქცია იმთავითვე განსაზღვრულია ინფორმაციის მუკრების სტრემასთან პასუხის მისადაგებით. ამრიგად, იკარგება ინფორმაცია რესპოდენტის შინაგან აქტივობაზე. სამავიეროდ, მკვლევარისათვის მიღებული შედეგების დამუშავება უფრო მარტივა და იოლი. იოლდება ამ შედეგების კლასიფიცირებაც. ე.წ. ღია კითხვარების გამოყენებისას შედარებით იზრდება რესპოდენტის თავისუფლების ხარისხი და შესაბამისად თვით რესპოდენტის აქტიურობა. ამ შემთხვევაში მიღებული შედეგები ინფორმაციის მხრივ უფრო მდიდარია, თუმცა, მკვლევარს ამ ხერხით მიღებული შედეგების დამუშავებაზე უფრო მეტი დრო და ენერჯია ეხარჯება. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ღია კითხვარების გამოყენებისას რესპოდენტის თავისუფლებისა და აქტივობის ხარისხი გაზრდილია, მაინც ეს აქტივობა და თავისუფლება გარკვეულად შეზღუდული რჩება. რესპოდენტ-



მა უნდა უპასუხოთ დასმული კითხვის ფარგლებში, ამით კი რუსაზღვრის აქტივობის მიმართულება იმთავითვე დეტერმინირებულია. მისი ამოცანება წარმოებს ზინაგანი და გარეშე გამოცდილების შემდეგ არეში, რათა სწორედ ამ არეში იქნას მოძებნილი პასუხი.

ეს დეტერმინიზმი განპირობებულია ზვეთ კითხვათა ბუნებით.

პიროვნება მთლიანად მიჭადაა აქტიუალიზებული კვლევის ე.წ. პროექციულ მეთოდებში. მკვლევარი, იყენებს რა პროექციულ მეთოდებს სუბიექტის კვლევისას, იღებს ბევრად უფრო მდიდარ ინფორმაციას, ვიდრე ინტერვიუსა და კითხვარის მეთოდის გამოყენებისას. სამაგიეროდ, ასეთი კვლევით სიღებული შედეგთა დამუშავება, კლასიფიკაციური სტანდარტების დადგენა რთულდება და ხანდახან მოწინავეთა ინტერპრეტაციისას ძნელი ხდება მკვლევარისათვის, თავი დააღწიოს ინტუიციასა და სუბიექტურობას. არსებული პროექციული მეთოდები არ განეკუთვნებიან გარკვეულ მოვლენათა მიმართ აღამიანთა განწყობისა და აზრის კვლევას.

შეიძლება დავუშვათ, რომ სუბიექტს აღეძრება ინტენცია პროდუცირებისაკენ იმ შემთხვევაში, როდესაც ის გვევლინება არა მოპასუხე მხარედ, არამედ როგორც "შესულს" მკვლევარის როლი, - თავად სვამს კითხვებს და აყალიბებს არჩვის სიტუაციებს.

ასეთი კვლევის საშუალებას სწორედ მონოლოგიური ინტერვიუს /მ.ი./ მეთოდი იძლევა.

შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ აღამიანი მიჭად ახდენს საკუთარი თავის პროექციას იმ შემთხვევაში, როდესაც თავად უსვამს შეკითხვებს სხვა აღამიანებს და არა მაშინ, როდესაც მას მოუთხოვება სხვის მიერ დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა.

მ.ი. მეთოდის გამოყენებისას, კვლევის სუბიექტი, რომელიც სვამს კითხვებს და შემდეგ ამ კითხვებზე პასუხობს საკუთარი თავიდან გამომდინარე, ერთ შემთხვევაში; მეორე შემთხვევაში კი სხვა პირი უნებინდან გამომდინარე ძასულებს იძლევა, ზვეთ ხდება ერთგვარად აქტიური მკვლევარი და კვლევის საყრდენს ცნობიერების საკუთარ კატეგორიებში პოულობს.



ამავე დროს, სუბიექტს შეუძლია შინაგანი მიზნოლოგის საბით სხვადასხვა აწარმოოს დოკოლოგი, აძღვეს რა მას-ამ "სხვას"- შეკითხვებს, თავადვე ცდილობს უპასუროს მათ იმგვარად, რაგვარადაც ამ შეკითხვებზე ვასწავლავთ პასუხს ის "სხვა". მაშასადამე, სუბიექტი მიზნოლოგიური აქტივობის პირობებში იღებს სხვისგან ინტერვიუს, ინტერვიუერი და რეაქციური ექსპრესია უნდა სახეში.

მ.ი. მიუხედავად არ გულისხმობს წინასწარ შედგენილი რაიმე კითხვარის, სურათის, ტექსტის და ა.შ. არსებობას, პირიქით, ტექსტი მთელი სუბიექტის მიერ იქმნება. უნდა აღინიშნოს, რომ მთელი სუბიექტის მიერ, რაც მიუხედავად სუბიექტის, უსაბუნო ინსტრუქციას, რაიმე სუბიექტის მიერ, დაუსრულს კითხვები საკვლეფ პირებს და შევიდეს თავის მიერ დასმულ კითხვებს თავადვე უპასუროს, კლდე ისე, რომ შეძლებისდაგვარად დაეძვოს იმ პირთა /ადრესატის/ პოზიციებზე, ვის მიმართაც იყო დასმული შეკითხვები.

ამრიგად, მ.ი. მიუხედავად ადრესატად შეიძლება მოგვეცოდინოს როგორც სხვა, ასევე მთელი სუბიექტი. მ.ი. სტრუქტურული ექსპრესიები: მიმართვის სუბიექტი - ადრესატი, დასმული კითხვები და პასუხები.

ექსპრესიების მიმდინარეობა.

მ.ი. მიუხედავად შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც ჯგუფურ, ასევე პიროვნების ინდივიდუალურ კვლევებში. საინტერესოა, რომ ვიზუალური პიროვნების /მსახიობის/ ინდივიდუალური კვლევის მიმდინარეობას, რადგან მსახიობებში ჯგუფურ კვლევებში გულახდობილი და ნაკლებ აქტიური ადგილები იქნებიან. კვლევა ჩატარდა გრძელვადიანი სახელობის შეყვანის მსახიობებზე. თავდაპირველად ფსიქოლოგი გააცნობს თავს საკვლეფ სუბიექტს; შემდეგ მოკლედ განუმარტავს ფსიქოლოგიის რაობას, რასაც მოჰყვება ვერბალური ინსტრუქცია.

"ყოველი ადამიანი მისი ბუნებრივ ადამიანის მცოდნეა, რადგან ყოველდღიური ცხოვრება მთელი რიგი რეალური წინაშე აყენებს ამოცანას, შევითქვით რეალური ინტელიგენცია, მყოფი ადამიანები, ცენტრალური განკვეთილი ამინი მათ შორის, შევითქვით მათი ქვეყნები, შევითქვით მათ შინაგან სამ-

ყაროში, ეს უბემა როგორც ჩვენივეს ახლოდელ ადამიანებს, ასევე საკ-
მაოდ შორს მდგომებსაც. რა გზით ხდება ადამიანთა შენეობა? ყოველი
შემეცნება იწყება კითხვის დასმით. ჩვენ ირავლიც მყოფ ადამიანთა შე-
სამეცნებლად არსებობს ერთი უფლებური საშუალება: მიზანშეწონილია,
შავდაპირველად დავუსვათ ერთი ან რამდენიმე გარკვეული შეკითხვა ადა-
მიანს, რომლის შემეცნებასაც ვაპირებთ და შემდეგ მისი პასუხების მი-
ზედვით ვიმსჯელოთ და დავასკვნათ, თუ რას წარმოადგენს ეს პიროვნება.
ფსიქოლოგი ან სოციოლოგი სპეციალურად იგონებს ისეთ კითხვებს, რომელ-
თა პასუხები იმთავითვე შეიცავენ ინფორმაციას საკვლევი სუბიექტზე.
ახლა გვხვთ, ჩააყენოთ შეკვენი. შავი შემდეგ სიტყვათაში: წარმოადგი-
ნეთ, რომ შეკვენი წინაშეა ამოცანა - შეიმეცნოთ ადამიანის სული, ამ
შემეცნებაში მსახიობი. რა სამი კითხვას დაუსვამთ მსახიობს, რომელ-
ბიც მოგვემდინე ინფორმაციის მაქსიმუმს პიროვნების ცხოვრებაზე, ფიქ-
რებზე, მისწრაფებებზე, მის შავისუბურებებზე, ე. ი. საერთოდ როგორია
იგი. ახ მიზნით, შეკვენი წარმოადგიენთ მსახიობი - შეკვენი კოლეგა, მე-
გობარნი, სხვა შეყვრის მსახიობი, კონკრეტულად არსებული, დამოუკიდებ-
ლად სქესისა და უროვნებისა ან საერთოდ არარსებული აბსტრაქტული მსა-
ხიობი. შეკვენი შავისუბული ხართ კითხვების არჩევანშიც. როდენ, გვხვთ,
გამორიცხობთ ისეთი სახის ბანალური კითხვები, როგორცაა "რა გქვიათ?",
"რამდენი წლისა ხართ?", "სად ცხოვრობთ?" და ა. შ. დროში არ გვხვდათ.
შეკვენი ნებარეობთ კი შეკვენს პასუხებს ჩავიწერ.

მას შემდეგ, რაც პირველი ამოცანა შესრულებულია, სუბიექტს სთა-
ვაზობენ მეცნიერს ადრესატი. ამჯერად ადრესატი ხდება თვითონ სუბიექტი,
"აქამდე შეკვენი სხვა ადამიანს უსვამთ შეკითხვებს, მაგრამ შეკითხვ-
ბი ხშირად მიმარეული იყო საკუთარი შავისადმიც, როდესაც დება თვით-
შემეცნების ამოცანა. რა შეკითხვას დაუსვამთ საკუთარ შავს?"

შემდეგ, ამოცანას სუბიექტი წარმოასახვის სახით საკუთარ წარსულში
გადაყავს. აქ ასეთი სახის ინსტრუქცია უძლევა სუბიექტს: "ადამიანი
დროში იცვლება. ამჟამოში ჩვენ მუსტად იგივენი არა ვართ, როგორც ვი-

Կաշիտ առի իւրս ինճ, գառաքա զայսՅատ Ճեյոառքա մաՅինճըճ "ճեղ" .

Յիմճըճ, սշոնըճիճ մառառքըճա իարմառառքիճ սառնառ ճաճըրառառ մառ-
մառճըճ . առճըրառ ճնճկըրառքիճ սառառառ: "առա իարմառճըրառ, հոռի
ճըճըրառ ճառըճա առի իւրի . հա Ճեյոառքառ միմառառքըռ առքըռն "մըլ"
առի իւրս ճըմճըճ?"

ըռսառըրիմընճիճ Յիմճըճը ըռսառ ըլ սհոն սշոնըճիճ միմըր ճառառառ-
Յիմը հոռիմըրիմը հոռիսառմի Ճեյոառքառ միմառառքառ: "գառաքառ, ճառնսընառ
նըռնսիմըրի առքըռ միմըր մառառառՅիմը հոռի ճա ճառսՅատ մաս նըռնսիմըրի
Ճեյոառքառ" .

Յճոն Յիրի Կըճըլա առ ճառմըլ յոառքառ, հոռըրը Յիմառ առըրիճըռառ,
առըռառ Յասընառն . Գ.Յ. -ն մառառքըճառ, ճաճըլն սճըրըսառքիճ Յոռիմըրըճը .
սըլ, մառճըրառառ: առըռառմըրընըռասառ ճառճառըրըճըլ յոառքըճըճը /"մը"
սիճԿըճի, իարնսըլա ճա մառառճըրի/ սշոնըճիճ լըճա լռասընառ սառառառ-
րի առըրառ ճառառըրառ, Յոռը, հոռ ճըլընըճա սնըլա յոառքըճըճը, ը.հ.
յոառքըճըճը, հոռիմըռիճ միմառառքըլ ոսո իարմառառըլ միսառնոռիսա ճա ճառ-
առառառըճը հոռիս յիմառառ, սշոնըճիճ ճըճըճա սճըրըսառքիճ Յոռիմըրառը ճա Յառ-
սընառն ոսը, հոռըրը ճիմըլառ ըռսառընառ առ սճըրըսառք .

սիրիճըճ, մ.հ. մըռառը ճըճըճըճա ճըմճըճը յոռի ճառիսառճան:

1. սշոնըճիճ միմըր յոառքըճիճ ճիմըճըճա
2. յոառքըճըճը Յասընըճիճ հառառքըճըճըճա .

ըռսառըրիմընճիճ մըռը ճառառի ոռիմըճըճա ոռի սճըրառառառ ըռիճառքիճ
Յիրըռառ, ճոն մառըրառճը Գ.Յ. Յճըրըռն Յասընըն ճառըմառն . մ.հ. -ն ոռ-
ըրըրըլաըրի ըռսառըրիմընճի հառառըլ ոսառըռն 4 ի իճառճըճ 2 հառառառըլ
ըրոռն մոռառքըռն .

միմըլըլ ճիմըճըճը ճա մառի սնառըռի

մ.հ. մըռառըռ միմըլըլ:

ա/ հոռըր ըլսմիճ միսառնոռն հառառարի յոռըրըճըճիճ /ը.հ. "ճըրիճըլ-
ըլառն սնըճըճիճ"/ Յիրըրըլըլ առըրըճըճըռ .

ბ/ როგორ უსმის მსახიობს საკუთარი თავი. ამასთან, საკუთარ თავზე წარმოდგენა ჩვენ მიერ, როგორც აღვნიშნეთ, განხილულია ტემპორალურ ასპექტში.

გ/ მსახიობის ვარკვეული დანოკიდებულება გზირთან.

როგორ უსმის მსახიობს საკუთარი კოდეგების /ე.ი. "მნიშვნელოვანი სხვების"/ პიროვნული თვისებები

ექსპერიმენტის ამ ნაწილში მიღებულ შედეგებში გამოიყავით 4 მახასიათებელი:

I. ადრესატი. ამ ცნების ქვეშ იგულისხმება, თუ ვის მიმართ სვანს სუბიექტი კითხვას.

ა/ მეგობარი მსახიობი

ბ/ ცნობილი მსახიობი

გ/ აბსტრაქტული მსახიობი

დ/ ადრესატის სქესი

იმავე, თუ ვისთან ახდენს იდენტიფიკაციას სუბიექტი, თუ ვინ წარმოდგენს მისთვის "მნიშვნელოვანი სხვას", ბევრად არის დამოკიდებული სუბიექტის ქცევა.

როდესაც სუბიექტი კითხვას უსვამს მეგობარ მსახიობს და მის მაგივრადაც პასუხობს დასმულ კითხვაზე, ეს სიშინავეს, რომ სუბიექტი იდენტიფიცირებას ახდენს მეგობარზე; ამიტომ, ცხადია, მისი ქცევა მიუძღრება ავიდენციის გზით.

როდესაც სუბიექტი ასაბუღებს ადრესატად ცნობილ მსახიობს - აქ იდენტიფიკაცია ხორციელდება უჭაღონთან გაიგივების გზით.

რაც პეუება ადრესატად აბსტრაქტული მსახიობის არჩევას, პიედ-ღვა ვივარაუდოთ, რომ საკვლევო მსახიობის "იდეალი", მისი უტადონი ძლიერ არის დამოკიდებული რეალზმიდან და ასეთი სუბიექტი მოწყვეტილ უნდა იქნეს რეალურ ცხოვრებას, რომლის მიგვების აოსნას აქ არ შეუღლები, რადგან ეს ცადვე კვლევის საგანია.



იღებს პიტიუკაცია საკუთარ სტეჰთან მარვენებელია იმისა, რამ სუ-
ბიექტისათვის საკუთარი სტესი დაფიქსირებულია როგორც ეტალონი.

ჩვენი ცდის 27 პირიდან ადრესატად მეგობარი მსახიობი დაასახე-
ლა 14 სუბიექტმა, ცნობილი მსახიობი დაასახელა 6 ც.პ. აბსტრაქტული -
4 ც.პ. 3 ც.პ -მა არ იხურვა ადრესატის დასახელება.

როგორც ვხედავთ, 27 ც.პ. -დან მხოლოდ 4 ასახელებს აბსტრაქტულ
ადრესატს, დანარჩენები კი კონკრეტულ ადრესატს მიმართავენ კიბხვე-
ბით.

სავარაუდოა, რომ კონკრეტული ადრესატის არჩევა მიუთითებს მსა-
ხიობის პროფესიის სპეციფიკაზე. სცენაზე თამაშის დროს მსახიობს ყო-
ველთვის კონკრეტულ პიროვნებასთან აქვს საქმიე. მას მოუხზოვება კონკ-
რეტული ადაშიანის, თავისი ბიოგრაფიით, სურვილებით, ქცევებით, მოტი-
ვებით და ა.შ. სახის შექმნა და არა ზოგადი, აბსტრაქტული იღვის თა-
საძი.

ახლა, რაც შეეხება სხვა მახასიათებლებს:

სუბიექტის მიერ შერჩეული კიბხვები და აშ კიბხვებზე პასუხები
სამუალებას იძლევა, გამოვყოთ ინტრაპერსონალური და ინტერპერსონალური
მარვენებები.

ინტრაპერსონალურ მარვენებებში ექსპერიმენტის შედეგად გამოიყო
შემდეგი ძირითადი ჯგუფები:

1. თვითრეალიზაციის მოთხოვნილება
2. პატივმოყვარეობის მოთხოვნილები დაკმაყოფილება
3. თვითდარწმუნებულება - დაურწმუნებლობა
4. გარეგნობა
5. ეთიკური მოთხოვნილება
6. ესთეტიკური მოთხოვნილება
7. წარმატებისაკენ ღჭოდვა
8. პიროვნების ფსიქოლოგიური მვისებები
/ნებისყოფა და ა.შ./
9. კონფლიქტი

ჩვენი ც.პ.-ის მეთხრვალიზაციის მოახლოვნილება და მისი დაკმაყოფი-
ლება აუ დაუკმაყოფილებლობა აღნიშნა 17 ც.პ. -მა. პატივმოყვარეობის
განცდა - 4 ც.პ. -მა ეთიკური და ელთეტიკური მოახლოვნილების დაკმაყოფ-
ილება - 3 ც.პ. -მა მეთხდარწმუნებულება - დაურწმუნებლობა - 3 ც.პ. -
მა. გარეგნული მონაცემები აისახა 3 ც.პ. -ის კიანებებსა და პასუხებში.

რა დასკვნების გამოტანა შეიძლება ამ მონაცემებზე დაყრდნობით?

მეთხრვალიზაციის მოახლოვნილება და ამ მოახლოვნილების დაუკმაყოფი-
ლებლობით გამოწვეული ფრუსტრაციის შედეგად საკუთარ შესაძლებლობათა
გამიღის შეაღსამჩინით - მეთხდაუკმაყოფილებლობაზე, რაც ზოგ შემთხვევა-
ში შეიძლება მოგვევლინოს მსახიობის შემოქმედებაში მასკიძულირებელ
ძაღად, ზოგ შემთხვევაში კი - მახლოკირებელ ძაღად. იმ შემთხვევაში,
აუ მსახიობის პირვნების ფრუსტრაციას იწვევს ობიექტური პირებები, ე.ი.
მსახიობის პირვნების გარეშ არსებული პირებები და მსახიობი მანინ
ფრუსტრაციის გამოწვევ მიზეზებს საკუთარ თავში ეძებს, ეს მსახიობის
შინაგანი საპყაროს კონფლიქტური ბუნების მარვენებელია.

კონფლიქტი

კონფლიქტს ჩვენს ც.პ. -ში სამი მიზეზი უღეს საფუძვლად:

1. კონფლიქტი მატერიალურ და პროფესიულ შესაძლებლობებს შორის
2. კონფლიქტი: პირადი - საზოგადოება
3. კონფლიქტი: პირადი - პროფესია

რაც შეეხება ინტერპერსონალურ მარვენებლებს - აუ გამოყოფ შემდე-
გი შემთხვევები:

ქაღებში ოჯახისა და შვილის შემა. ეს შემა მდებრობითი სქესის ც.პ.
ყვდასთან საბეღა და შეიძლება იშვეს, რომ წამყვანი შემის როღს ას-
რულბს. ორივე სქესის წარმომადგენლებში სქესობრივი პარტნიორის შემა
მისი კონფლიქტობითა და კოღიობი... აუ ქაღებში კონფლიქტი, ძირითადად,
პირადსა და პროფესიულ საქმიანობაში, საკუთარ პირვნებასა და მოწინა-
აღმდეგ სქესის წარმომადგენელს შორისაა, მამაკაცებში ხშირია კონფლიქტი



"მე"- საზოგადოება"-ს შორის. არცერთ მამაკაცში არ მივიღეთ კონფლიქტი: "მე - პროფესია"-ს შორის.

ინტერპერსონალურ მახასიათებლებში ხშირია პატივმოყვარეობის დემა, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდება წარმატების მოტივს. წარმატების მოტივი მსახიობში გამაგრებულია მეორე მსახიობთან კონკურენციის, მეორე მსახიობთან პატივმოყვარეობითი დამოკიდებულების საფუძველზე. ამ ნიშნულზე პატივმოყვარეობა იკვეთება არა მაშინ, როცა იმდენი საკუთარი წარმატებით ღებულა სულიერ დაკმაყოფილებას, არამედ მაშინ, როდესაც წარმატება დაკავშირებულია მეორე მსახიობზე უკეთესად წარმორენასთან. არა წარმატება თავისთავად, არამედ წარმატება სხვაზე მეტად, ასე ვთქვათ, "პირველ ნომრად" გასვლა.

ადრესატი საკუთარი "მე" /აწმყოში, წარსულსა და მომავალში/

ექსპერიმენტის ამ ნაწილში მიღებული მასალები გვაძლევს საშუალებას, ვიკვილოთ სუბიექტის ავტობიოგრაფიული "მე", ე.ი. როგორ უსმის მსახიობს საკუთარი თავი აწმყოში, როგორსავეტყვილი - როგორ ანალიზს უკეთებს მსახიობი თავის "მეს" წარსულში და პრესენტულ - ე.ი. რა გავლენას და პერსპექტივებს საბავს მომავალში. ექსპერიმენტის შედეგად მიღებულ მასალებში გამოვყავთ შემდეგი თირიშადი მომენტები:

"მე-აწმყოში", "მე-წარსულში" და "მე-მომავალში". ყველაზე არის საკუთარი არსის ატვირთი ძიება. მე-პროფესიაში, მე-საზოგადოებაში, მე-ოჯახსა და სტრუქტურის პარტნიორთან ურთიერთობაში.

ამ მასალებში გამოიყო ინტრა და ინტერპერსონალური ასპექტები. შემდეგ თირიშადი იკვივა, რაც ექსპერიმენტის "ადრესატი-მსახიობი"-ს ნაწილში: მთავარი იმპაციის ნოქსიონა, წარმატებისაკენ სწრაფვა, სტრუქტურული პარტნიორი, ოჯახი - შვილი. თუ შევადარებთ "მე"-ს ამ სამ დროში, აწმყო მოკლებულია დამოკიდებულებას, მყარად დასა დასა საფუძველზე. თითქოს აწმყოში სუბიექტი მიგუბულია ფრუსტრაციას, იღებს ამას როგორც გარდუვალს, მიუბუდავად იმისა, ამ ფრუსტრაციას აწეს ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზები.

რაც შეეხება "მე"-წარსულში", - აქ ყველაფერი, ასე ვთქვათ, "ცარდისფერ სათვალეებში" ჩანს, "მე" წარსულში ღომინანტად გვევლინება ორი შემთხვევა: 1. ზეთიერადიზაციის ძლიერი მოხზვნა და ამიტომ ირჩევს ამ პირობებისას, 2. სწრაფად წარმატებისაკენ. მხოლოდ 2 ც.პ.-მა წარსულში აღნიშნა ისეთივე მძიმე პირობა და პირობისთვის მდგომარეობა, როგორც აწმყოში. წარსული, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ხდება წარმოსახვითი სახით, აწმყოშია მიმდინარეობს დასრულება, რეგისტრირებული. "მე"-მომავალი - იგივე შემთხვევა, რაც "მე" - აწმყოში, ოღონდ შედარებით დაბალი იკლავს აქტიურობა, ფორმა მუქდება, "მე"-მომავალი - რამდენადაც ავსიმიტიზირებულია.

ეჭვსა და უნდობლად მონაცემებზე დაყრდნობით, შევსებად შეგვედგინა ცალკეულ მსახიობთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები. იყო ცდა, ამოგვეკრიბა და შეძლებისდაგვარად მოგვეხატინა მსახიობთა რეინტეგრაციის საფორმები და შედეგების განმარტება. დამატებით უნდა იქნას მსახიობებთან ნაჩვენები იქნა ინტერვიუსთან დაკავშირებული დამოკიდებულებების ღომინირება ინტერვიუსთან დაკავშირებული ურთიერთობებზე. ამასთან, ინტერვიუსთან დაკავშირებული ურთიერთობები ამ მსახიობებთან ღომინირებს როგორც საკუთარი "მე"-ს ხატის აგებისას, ასევე "მინიფინელური სხვის" ხატის აგების დროსაც ხატისაგან, რომ მსახიობის პიროვნების დინამიკაში ჩვენი კვლევის ექსპერიმენტებში დადასტურდა ისეთი წამყვანი შემთხვევა მსახიობის პიროვნების, როგორცაა ძლიერი მინიფინელი ზეთიერადიზაციის დასრულებული ფორმის განცდა, დინამიკაშია მოქმედებდა პირად ცხოვრებასა და წარმატების მოტივს შორის. დასტურდება ის ფაქტიც, რომ შემოქმედებითი პოტენციალი იზრდება და კომპლექსი არა დასაბუღების რედაქციის პრინციპით, არამედ ამ დასაბუღების სუბიექტობით, ხშირ შემთხვევაში, მისი ბრძოლა.

ბუღიძის კავშირები

წამყვანი მეცნიერი მუშაკი

ბუღიძის სოციალური საგანი და ამოცანები

ბუღიძისა და მაცურებლის ურთიერთობა მარადიული პირობებისაა, რო-
მიელსაც ბუღიძის დასაბამიდან ღრმად არ დაუკარგავს აქტუალობა. ბუღი-
ძის მაცურებლისთვის არსებობს. იცვლება მაცურებელი და იცვლება ბუღი-
ძის. დროის ცვალებადობა ბუღიძის აისახება უმად. ყოველი ეპოქის,
მიმართულების, სტილის ბუღიძის, ანტიკურობიდან მოყოლებული ღრმად,
გარკვეული მაცურებლის ინტერესებს გამომხატავდა, მის აზრებსა და მის-
წინადადებას ემსახურებოდა.

მაცურებლის გარეშე არ არსებობს ბუღიძის ისევე, როგორც არ არსე-
ბობს იგი მსახიობის გარეშე. ბუღიძის საკუთარი საკუთარი დასრულებული
სახე მხოლოდ მაცურებლის მეშვეობით, მისი თანდასწრებით იქმნება. იგი
წინმოქმედებითი პირობების უშუალო მოწმე და მოწინააღმდეგეა. მსახიობისა და
მაცურებლის შორის კონტრასტი ურთიერთად აუცილებელია რჩევისათვის. რაც
უფრო მჭიდროდ, რაც უფრო საგრძობია ეს კონტრასტი, მით უფრო მეტს იღებს
მაცურებელი მსახიობის ხელშეწყობისაგან.

მაცურებელი კარნახობს ბუღიძის თავის მოთხოვნილებებს; ამდენად,
იგი ბუღიძის სასიცოცხლო ძარღვია. კ. სტანისლავსკი აღნიშნავდა:
"ბუღიძის სამი მთავარი პირობა - პოეტი, მსახიობი და მაცურებელი" და,
დასძენდა: "მაცურებლის შესწავლა ისევეა აუცილებელი, როგორც მსახიო-
ბის სცენური გრძობისა". ყოველი ხელმძღვანელი მუდამ ცდილობდა ჩასწავლო-
და მაცურებლის სულს. ეს გადაწყვეტილი ჰქონდა მსახიობთა ნაწილებს, დაკო-
ნახავე, მუ რა მუსიკად გრძობდნენ ისინი მაცურებელს, ადგილობრივად მის
მუდამ ცვალებად ინტერესებსა და გამოყვანას.

კანონზომიერია, აღბახ, რომ მაცურებლის მეცნიერული შესწავლა

I სტანისლავსკი კ.ს. საუბრები, გვ. 139, გამოც. III, მ., 1952, /რუ-
სულ ენაზე/.

დღის წესრიგში მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში დადგა. თუ ადრე საერ-
ოთუ ბელჯინებასა და კერძოდ თეატრში ამა თუ იმ მიმართულების წარმო-
შობას ასწავლებენ სვირდიშობა, საუკუნის დასაწყისიდანვე ეღვის სის-
წრაფით იცვლება ადამიანთა ფსიქიკა, ღრუბუღუბანი, განწყობანი,
რაც ასევე სწრაფად იცვლება ბელჯინებისა და ამ ჰეზეზბუღუბანი თეატრის
ცვალებადას. იქნებოდა სრულიად განსხვავებული მიმართულების, სტუ-
დენტის თეატრები.

აუცილებელი გახდა თეატრალური მაცურების პრობლემის მეცნიერული
წესწავლა და მისი კოორდინება. უკვე 20-იანი წლებიდან მაცურების
წესწავლა სერიოზულ მეცნიერულ ბაზაზე წარმოება. თეატრის მუშაკებს
აინტერესებდათ, ვინ არის მისი ახალი მაცურებელი, რა ალღევებს, რა
უყვარს, რას მოელოდა თეატრისაგან. ყოველივე ამის გათვალისწინების
გარეშე თეატრი ვერ იარსებებდა, რადგან ტრადიციული სამკუთხედის - დრ-
მატურა, მსახიობი, მაცურებელი - წონასწორობა დაირღვა. მსგავსი პრო-
ბლემები ბეზობა ღებრატურასა და ბელჯინების სხვა დარგებშიც. მკითხ-
ველის, მაცურების, მსმენელის შესწავლა ცხოვრებისეული აუცილებლობით
იყო განპირობებული.

მაცურების სოციოლოგიური კვლევა თავდაპირველად მთელ თეატრებში
დაიწყო /მოსკოვში - ვ. მიხეიროვილის რეჟისურის თეატრი, დენინგრადში -
მოზარდ მაცურებელთა თეატრი/. გამოკვლევათა შედეგებს მთელ თეატრები
იყენებდნენ. ვ. მიხეიროვილი აღნიშნავდა, რომ ასეთი გამოკვლევები საჭი-
როა "საბჭოთავის რეჟისორული ბაზის განსამტკიცებლად, მსახიობისა და
დრამატურის კლასიკური ხერხების დასაბუთებლად" ¹.

თეატრის სოციოლოგიურ გამოკვლევებს თანდათან მეტი მეცნიერული
ბალიაი ეძლეოდა. მოსკოვში საბელმწიფო ბელჯინების აკადემიის თეატრა-
ლურ საბელმწიფოან შეიქმნა მაცურების შემსწავლელი ცენტრალური კომი-

¹ ვ. მიხეიროვილი, სტატიები, წერილები, სიტყვები, ტ. II, გვ. 93,
5., 1966, /რუსულ ენაზე/.

სია. სოციალური ჯგუფი, რომელსაც აღმშენებლობაში ცნობილი მუ-
ნიციპალიტეტის ვ. ფრიდ და დ. აქსელერი, შიშნაველი და ისეთ პრობლემათ, რე-
გორიცაა: სოციალური გარემო, რომელიც წარმოიქმნება ხელისუფ-
ლის ნაწარმოების შემსწავლელი სოციალური მეთოდები, ხელისუფ-
ლის გენდისი, რელიგია და ხელისუფლება, ხელისუფლების კლასობრივი მნიშვნელო-
ბა და ა. შ. ამ პერიოდში შეატარეს სოციალური ძირითადი აქციები გადა-
ტანილი იყო შეატარებული პროცესის, სოციალური გარემოსა და მასობრივი
ეროვნული კვლევა.

ამ ხანებში საქართველოში იყო მასობრივი შეწყვეტის ცდები. ახა-
ლი ქართული შეატარეს ჩამოყალიბების პროცესში კ. მარქანიშვილი და ად.
ანბერელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ახალი მასობრივი შეწყვეტის.
იმდროინდელი ქართული შეატარეს წარმატებას სწორედ იმიტომ ხსნიდნენ, რომ
შესძლეს, დაემყარებინათ კონკრეტული ახალი მასობრივი. შეატარეს და
მასობრივი პრობლემათ ნიშნულსა სპეციალური გამოკვლევა კრიტიკოსმა
სერგო ამალაშვილმა¹. იგი საშეატარო ხელისუფლების საკითხებს უწყალოდ
სამოგადოების განვითარებასთან კავშირში აანალიზებს. ყოველი ექვსი,
ყოველი სამოგადოება მათ წარმოშობს მის სანახაობის ხელისუფლებას და
ამ სანახაობის ანალიზის საფუძველზე შეიძლება მსჯელობა მათი ექვსისა
და ხაზის კუთვნილის დონეზე. ს. ამალაშვილი მუსტად განსაზღვრავს შეატ-
რის როლს სამოგადოების ცხოვრებაში და სამოგადოების გავლენას შეატრის
იდეო-ესთეტიკური სახის ჩამოყალიბებაში.

20-იანი წლების გამოკვლევები დღესაც ინტერესებს მოგა-
დი მეთოდოლოგიით, კვლევის მეთოდოლოგიით, პრობლემათა სწორი წარმოჩენით.
გაწეული იყო დიდი მუშაობა შეატრისა და მასობრივი ურთიერთობის რთული
პროცესის გასანალიზებლად. მაგრამ, სულ მალე ყოველგვარი სოციალური
კვლევა შეწყდა, სოციალურია ცნობილი მუშაობა გამოცხადდა. მისი "რეაბი-
ლიტაცია" მხოლოდ 20-იანი წლებში გახდა. შესაძლებელი და კვლევითი

¹ ამალაშვილი ს., შეატრისა და კინოს პრობლემათ, ტოლისი, 1928.

სინფიზავით დადგა მასურებლის კვლევის პირობებში. სწორედ ამან განაპი-
რობა, რომ ჩვენში სათანადოდ არ ყოფილა შესწავლილი ხელეწიერების სო-
ციალური ბუნება, მისი განვითარების კანონზომიერებანი, თუმცა, დიდი-
რატიონალური მსჯელობის, ხელეწიერებათმცოდნეობასა და ესთეტიკას არაერთხელ
უცდია, წამოყვებუბინა და დაკვირვებულად გადაეჭრა კიდევ ეს საკითხები.

ამან ერთგვარად ბუნდოვანი გახადა მღვარი ხელეწიერების სოციოლო-
გიასა და ხელეწიერების მეცნიერებლად სხვა მეცნიერებათა კვლევის საგანს
შორის. დღეს ხელეწიერების სოციოლოგიამ უკვე დაიმკვიდრა ადგილი მეც-
ნიერების სხვა დარგთა შორის, სცადა დაეგინა მისი საგანი და კვლე-
ვის მეთოდები.

ხელეწიერების სოციოლოგიის ამოცანა პირველად განსაზღვრა ბედიერ-
მა ხელეწიერებათმცოდნემ და ფილოსოფოსმა მიკელანჯოლო, რომელიც ხელეწიერ-
ების სოციოლოგიის მამამთავრად და აღიარებული. იგი წერდა: "ხელეწიერების
ისტორია აუცილებელია განხილულ იქნას ქვეყნის პოლიტიკურ, საზრუნველო
და სოციალურ განვითარებასთან მიმართ კავშირში" ¹.

ხელეწიერება ისევე დამოკიდებული საზოგადოებრივ ყოფიერებაზე, რო-
გორც საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმები. მხოლოდ ასეთმა ურ-
თიერთდამოკიდებულებამ შეიძლება მოგვცეს ხელეწიერების როგორც საზოგა-
დოებრივი ცნობიერების განსაკუთრებული სახის განვითარების ნამდვილი
სურათი. ხელეწიერება შესწავლილ უნდა იქნას ისევე, როგორც საზოგადოებ-
რივი ცნობიერების სხვა ფორმები. ხელეწიერების საზოგადოებრივ განვითარ-
ებასთან კავშირში შესწავლა მხოლოდ სოციოლოგიას შეუძლია. "სუდ უფრო
და უფრო ნათლად იკვეთება ის ამრი, რომ ხელეწიერება მხოლოდ მაშინ შეიძ-
ლება გახდეს მეცნიერული კვლევის ობიექტი, როდესაც იგი განხილული
იქნება როგორც საზოგადოების ერთ-ერთი სასიცოცხლო ფუნქცია სოციალური
ცხოვრების სხვა მხარეებთან მიმართ კავშირში, მის კონკრეტულ-ისტორიულ
განსაზღვრულობაში" ².

1 იხ. ფრიე ვ. ხელეწიერების სოციოლოგია, მ., 1929, გვ. 7.
2 ფრიე ვ. ხელეწიერების ფილოსოფია, მ., 1974, გვ. 23, /რუს. ენ. /.

ბელოვების სოციალური შესწავლისას აუცილებელია მისი სპეცი-
ფიკურობის გათვალისწინება. ბელოვების სოციალგამი თავისი წვლილი
უნდა შეიფასოს ბელოვების კომპლექსურ გამოკვლევაში; მაგრამ, იგი
უნდა შეისწავლიდეს ბელოვების მხოლოდ იმ მხარეებს, რომელიც არც ეს-
თეტიკის და არც ბელოვებათმცოდნეობის კვლევის ობიექტი არ არის. მან
უნდა შეისწავლოს ბელოვების სოციალური ფუნქციონირების პირობები,
რომელიც შეუძლებელია გადაწყვეტოს სოციალური მეტოდების გამოყენების
გარეშე.

ბელოვების ცადკუელი დარგის სპეციფიკურობა ავით განსაზღვრავს
კვლევის ბელოვების თავისებურებას.

თეატრალური ბელოვების არსი მკვლევარებთან მის კონტაქტში მდგომ-
არეობს. თუ ბელოვების სხვა დარგში ნაწარმოების შექმნისა და აღქ-
მის პროცესი დაცილებულია ერთმანეთს, მსახიობის შემოქმედების დასრუ-
ლებული საბუ მხოლოდ მკვლევარს შეადგინ, მისი მიზევებით იქმნება.
მუსიკის, სასტიკი ბელოვების, ლიტერატურის შესწავლისას ჩვენ უშუალოდ
გვეძლევა ნაწარმოები. ამიტომ, შესაძლებელია მსახიობის ნაწარმოების
ობიექტური შესწავლა, ნიშანდობილი თვისებების გამოყოფა, მათი განვი-
თარების კანონზომიერების დადგენა, სოციალური ფუნქციის განსაზღვრა.
მკვლევარ-მკითხველთან მათი მიმართება მხოლოდ ერთი მხრივ არის შე-
სასწავლი, ვინაიდან ეს მკვლევარ-მკითხველი უშუალოდ არ მიკმედებს
ბელოვების ნაწარმოებზე, არ არის მისი შექმნის მონაწილე. ამიტომ, მი-
სი შესწავლა მკვლევარს გარეშეა შესაძლებელი.

თეატრში კი მკვლევარი შემოქმედებითი პროცესის უშუალო მონაწილე
და მონაწილეა. და, სწორედ შემოქმედების ეს "ამწუხარება" ქმნის
განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას. მკვლევარი სპექტატორის მანძილზე ერთი
აზრით, ერთი ცხოვრებით ცოცხლობს, ერთმუნება უდადეს იღვინას, პირობი-
თობას.

I დავითი ი. სოციალური ფსიქოლოგია და თეატრი, ჟურნ. "Театр", №1,
1969, გვ. 2 / რუს. ენა. /



ამიტომ, შეატყობის სოციალური შესწავლისას, შეატყობი ქართულად აღწერილ უნდა იქნას არა როგორც, საერთოდ, "სოციალური ინსტიტუტი" ანალოგიური სამრეწველო, სავაჭრო, სასწავლო დაწესებულებისა, ან თუნდა ბუნებრივების სხვა სახისა, არამედ როგორც განსაკუთრებული სახის "ინსტიტუტი", რომელიც წარმოიშობა შეატყობილი საზოგადოების შექმნისთანავე და მის გამო. ამ საზოგადოების გათვალისწინების გარეშე იგი დაკარგავდა აზრს სოციალური კვლევისათვის.

ეს თქმა უნდა, შეატყობის სოციალური შესწავლისათვის აუცილებელი კვლევის ისეთი მეთოდების გამოყენება, როგორცაა ამკუჭური გამოკითხვა, ინტერვიუ და ა. შ. ეს მოგვეხმარება მკვლევარის სოციალური, ასაკობრივი, პოლიტიკური და სხვა მხარეების, ესთეტიკური გემოვნებისა და მოთხოვნების ნათელი სურათის; მაგრამ, ეს მხოლოდ დასაწყისი ეტაპი უნდა იყოს შეატყობის სოციალური ბუნების კვლევისა.

როგორც აღვნიშნეთ, შეატყობის სოციალური უნდა შეისწავლოს ის მხარეები, რომელიც უშუალოდ გამოიხატება მისი მიზანმიმართული ბუნებით, წარმოუდგენელია მის გარეშე და ამავე დროს არ არის წმინდა ბუნებრივებისეული; ამიტომ, მას ვერ შეისწავლის ვერც ესთეტიკა და ვერც შეატყობილ მეთოდებსა.

ეს თავისებური ელემენტი არის სწორედ მკვლევარს, რომელიც ყოველდღე ავსებს მკვლევარსა და მისი, რომლის საკუთარს მსახიობთან ერთად.

მსახიობსა და მკვლევარს შორის არსებული კავშირის შესწავლა შეატყობის სოციალური თორიანი ამოცანაა. საკუთარს უნდა განიხილოდეს როგორც ამ "კავშირ-კავშირის" ერთობლივი წარმოშობა, ერთი მხრივ, როგორც ბუნებრივი წარმოშობა, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც მოთხოვნის ამ აღქმის პირდაპირი. "ბუნებრივი კონკრეტული სოციალური უნდა არის მეცნიერება მხატვრული წარმოშობის შესახებ მისი შექმნის და მოხმარების, შექმნილებისა და აღქმის სიტუაციებში" ¹.

¹ ვახუშტისა ა., პოეტური ს. აღმოსავლეთი და ბუნებრივი, მ., 1968, გვ. 13.



ასეთი შესწავლა კი მხოლოდ ხელწვდომის ნაწარმოების ფუნქციონირების სიტუაციაში, ე. ი. მისი მაცურებელთან მიმართებაში არის შესაძლებელი.

ხელწვდომის ყოველი ნაწარმოები თავის თავში ორ ძირითად - ნაწარმოების ჯეშინის და აღქმის - მომენტს შეიცავს. ყოველი ხელჯანი, იქნება ის მხატვარი თუ მუსიკოსი, მიწერალი თუ მსახიობი, ემშინ მაცურებლისათვის, მკითხველისათვის. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ხელწვდომის ნებისმიერ დარგში მაცურებელი მზა ნაწარმოებს ღებულობს, შეუძლია მხოლოდ მისი აღქმა და არა დემონსტრაციის მოხდენა. თეატრი კი არ არსებობს არც მსახიობის და არც მაცურებლის გარეშე.

მაცურებლის შესწავლის საკითხი ღელს მთელი სიმწვავით დგას ხელწვდომის ყველა დარგის და მით უფრო თეატრის წინაშე. მაცურებელი ყოველთვის იყო და აღბათ შემდგომშიც დარჩება პრობლემად. მისი დამოკიდებულება ხელწვდომისადმი გაპირობებულია არა ურთი და ორი ფაქტორით, მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პროცესი ხშირად რთული და ურთიერთსაწინააღმდეგოა. ჭეშმარიტი ხელჯანი მუდამ ცდილობდა, ჩასწვდომოდა მაცურებლის სულს; მაცურებელს ვერც შეეძინებოდა აუარა გვერდი - ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ესთეტიკა ყოველთვის ცდილობდა, ამოეხსნა მხატვრული ნაწარმოების აღქმის თავისებურებანი. მაცურებლის ცნება მრავლისმომცველია და ამიტომ მისი შესწავლა მრავალი ასპექტით არის შესაძლებელი. თეატრმცოდნისათვის, რეჟისორისათვის, მსახიობისათვის მაცურებელი არის ობიექტი, რომლისთვისაც იქმნება სპექტაკლი. ის გარკვეული ესთეტიკური გემოვნებისა და შეხედულებების მქონეა; ამიტომ, თეატრისათვის მაცურებლის ამ მხრივ შესწავლა საინტერესოა.

მეცნიერებისათვის კი იგი გარკვეული სოციალური თუ ღირებულებითი ორიენტაციის, განწყობის, სოციალური თუ პრიფესიონალური ჯგუფის წარმომადგენელია. სოციალურ მეცნიერებას ის არაესთეტიკური მოგვებით ინტერესებს, რამაც განაპირობა მაცურებლის მიერ ხელწვდომის ამა თუ იმ სახის არჩევანი.

ცხადია, მაცურებელი ამ ორივე ასპექტს მოიცავს და მისი შესწავ-
ლაც, აღბათ, სხვადასხვა მიუთხოვს და პრინციპით უნდა წარმოებდეს.
სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები იკვლევენ შეატრის ადვილს საზოგა-
დობის ცხოვრებაში, მის როლს მაცურებლის ესთეტიკურ-იდეურ ჩამოყალი-
ბებაში, სწავლობენ მაცურებლის ცალკეული სოციალური, ასაკობრივი და
ა.შ. ჯგუფის დამოკიდებულებას შეატრისადმი, მათი მხატვრული ღონისა
და აღქმის თავისებურებებს და ა.შ.

სოციალური ვარიაციების გარეშე არც საკუთრივ შეატრის "არამხატვ-
რული" მხარე დარჩენილა - იკვლევენ შეატრის არქიტექტურის, ეკონომიკი-
სა და ორგანიზაციის სოციალურ პირობებებს.

ა. იუფტი წიგნი "ბეცნიერება შეატრის შესახებ" შეატრისფორმების
საკითხებზე წერს: "შეატრისფორმება - სოციალური ბეცნიერებაა. მისი
მთავარი ამოცანაა - შეატრის იდეოლოგიური, ესთეტიკური, მნიშვნელო-
ვანი, მისი იდეურ-მხატვრული ღირებულების შესწავლა. მავრამ, ესთეტი-
კური და იდეოლოგიური ასპექტის გარდა არსებობს სხვაიც. ისტორიული,
ფსიქოლოგიური, ეკონომიკური"¹. და, რადგან ბეცნიერება ასე დაინტერეს-
და შეატრის, საჭირო გახდა საკვლევი ობიექტის დაზუსტება. ასეთი დი-
ფერენცირული წარმოდგენა შეატრის ბეცნიერების შემადგენელ ნაწილებზე
და მის ფუნქციონირებაზე საზოგადოებაში, აუცილებელს ხდის ყველა ამ
ასპექტის გაერთიანებას ერთიან ცნებაში. ასეთ ცნებად მიჩნეულია "შეატ-
რის ცხოვრება" მთლიანად, რომელიც თავის თავში შეიცავს საკითხთა
მთელ კომპლექსს, რომელთაც წინათ ცალკეული დისციპლინები შეისწავლი-
დნენ.

ამრიგად, შეატრის სოციალური უნდა შეისწავლოს შეატრისა და
საზოგადოების - მაცურებლის ის კომპლექსური ურთიერთობა, რომლის გარე-
შეც შეატრის ბეცნიერება დაკარგავს აზრს. მან უნდა შეისწავლოს ის
შემოქმედებითი და არაშემოქმედებითი ფაქტორები, რომლებიც განაპირობე-

¹ იუფტი ა. შეატრისფორმების საკითხები, კრ. "ბეცნიერება შეატრის
შესახებ", დ., 1975, გვ. 3, /რუს. ენ. /.

մըն սիս ԽՊ ոմի Սահին Խղատրին անկըծոծաս Թեղըմըը Սահիգաղըծոծասի ըս
 մին Ցըգաղըընաս միպըրծըմլին ողըր-ընԽըղիզըր Բամիպաղըծոծաղը. Խղատ-
 րին Սոցիոլոգիոն միճանիս, ՅըլնՖիսցըլն Խղատրին ցնոզըրըմս Սահիգաղը-
 ծոծի ըս Սահիգաղըծինս Խղատրի. սմիգրմ, ըղլինՍաԽըլն Խղատրին Սոցիո-
 րոգիըրի Հըղըլըլն ցաճարԽըղըմս ըս ցաղըմիսըմս ՍաՅիլըղըմս ցըսժըղըլ,
 շըրո Բըլնցաղ Բամիգապաղըծոծ Թըղընըրըղը Հըղըլըլն Կոնըլըլի. ՅըլնՖիս-
 ըղն րս ոնըԽ Սալըցիցըր ՍպըոԽԽըլն, րոգըրիցս Սալըլնցըլն միսըլըր-
 ըղ ըղրնըմս, մինո Յըլնցաղըմս Հրիցիցին միըր, Անշըղըրըմս /ըն անսնշը-
 ըղըրըմս/ Սնցաղնսնցս միպըրծըղըն, ՅըլնՖիսցըղըն Սնցաղնսնցս Սոցիո-
 ըղմիգըրաճըղըլ չըղըլն միպըրծըլն ցանսնցաղըլը ըսմիցըղըծըղըլն
 Սալըլնցըլն միմարԽ, մինո սղըլմին Խաղընըլըրըլն, Ցըմիցըլըղըլն
 ըղըլըլն ըս ս. Բ. ՍոցիոլոգըլնսաԽըլն սըրըղըղըլ ցանցս ցըղըս սնսլըլն
 ըրԽ ցըղըմսի ոնըլըրըղըմս. սնըԽ ցըղըմս ՍԲըրըղը "Խղատրըղըր ցնոզըր-
 ծոծ". րոմըղըց միոցսլն ՍպըոԽԽա մԽըղ Հրմիլըղըլն.

“Ընըմսի "Խղատրըղըր ցնոզըրըմս" Բըղըն ցըրըԽոնընԽ ոնըղը ցըղը-
 ծինս ըս Արոցըլըլն ըրԽըղըրըմս, րոմըղըց ցըղըլըղըղըմս Խղատրըղըր
 Նըղըլըլն րոգըրը "Ֆարմըղըմս", սնըղը "Րոնմարըմս", սնսղը ըրմի-
 ցըղը մաՖարմըղըլն Յըլըմնս ըս մաԽը րըղընըղըլ Նըրըլըլն, միսնո-
 ծին Ցըմիցըլըղըլն Ֆարմըղըլն ըս սպըրծըղըլն սնըղըլն մըղըլըլն,
 Հրիցիցըղըլ Ֆըրըղըլն ցաղըլն ԽՊ "Միոլըմս-Միոլըմս" Սալըլնցըլն ոնըղըլը,
 ժսղը ցանսղըլըլն Թըղըլըլն, ԽՊ ցըրըղըլն ըսրըմսի - ցըղըղըլը ըս Խղատ-
 րըղըր ցնոզըրըլն ցըլըլըլն ըս միցըղըլն. Խղատրըղըր ցնոզըրըլն
 Հրմիլըղըլըլն ՑըլնՖիսցըլն ցըղըլնսնցըլն ոնըղը Խըրըղըլն Սըղըլն Ցըմիցըլըղըլն,
 րոմըղըց սըրԽոնըլն րոգըրը Խղատրն, սնըղը միպըրծըլն ըս սնըղը մա-
 Յըրին անկըղըլ Հսցըրըմս Սոցըլըլն”¹.

Կըղըղըլըլն Ցըմիցըլըղըլն ցանցըլըղըրը Խղատրին Սոցիոլոգիոս սր

¹ սըղըլըղըլն ս. Խղատրին ցըղըլըղըլըլն Ցըղըղըլն Խըղըղըլն Խըղըղըլըլն
 Բըղըլըլըլն Ըղըլըլն Հըղըլըլն ցըղըլըլն Արողըղըլն, Հըղըլն. "Խղատրըլն ըս մըղ-
 ոնըղըլն", մ., 1976, ՑՑ. ՑՑ, /ըղըլ. ըղըլ. /.

დაიყვანება მარტოսედე მაცურებლის შესწავლაზე. რა აღემა უნდა, აუცი-
ლებელია, ვინცოდა, ვინ არის ის მაცურებელი, რომელიც ყოველდღეობა
მიღის აუტორი, რა მოსწონს მას, რა ალერჯობს, რა ინტერესები ამო-
რავებს; მაგრამ, ამავდროულად არ შეიძლება მაცურებელი შევისწავლოთ ან
აუტორი პრინციპისაგან დამოუკიდებლად, ცალკეული აუტორის შემოქმე-
დებითი პრინციპების გათვალისწინებლად. თითოეული აუტორი უნდა იყონ
შეისწავლეს, ანგარიშს უნდა მიანიჭოს მისი მუშაობისთვის. მაცურ-
ებელი უნდა ძალიან სწავლავდეს იმდენად. ის, რაც საინტერესო იყო კვირ,
დღეს შეიძლება არასაინტერესო გახდეს. დღევანდელი მაცურებელი უნდა
რედაქცია არა აუტორის, არამედ ბელოვების სხვა სახეობისა და უ-
მცირესად მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებით. ამიტომ, აუტორის სტი-
ლი უნდა განისაზღვრავდეს, რომელიც განსაზღვრავს მუშაობის რაოდენობა მაცურ-
ების მოხიზვისა და მისი შენარჩუნებისათვის.

დასაბამიდან ცნობილია, რომ აუტორი მოიყვას სამი ძირითადი შედეგ-
განედი ნაწილს: დრამატურგიას, საკუთრივ სასცენო ბელოვებას და მაცურ-
ებელს. ეს დაყოფა საკვებით შეესაბამება აუტორის რთულ სტრუქტურას.
თითოეული ეს ასპექტი მოთხოვს მის გამომწვევით შესწავლას. და, ამ-
რიგად, მცენებლების სხვადასხვა დარგს მასში შეუძლია აკლავს მისთვის
საინტერესო კვლევის ობიექტი.

საქვებელი ერთიანი შემოქმედების ნაყოფია. იგი ერთდროულად არის
შემოქმედებითი პრინციპი, მისი შედეგი და ალერჯობა. აუტორის შესწავ-
ლისათვის აუცილებელი ძირითადი მოდელი შეგვიძლია პირიპრინციპად დავეთ
რთ ვესადა:

1. სცენური ნაწარმოების შემწვის პრინციპი,
2. ანუ საქვებელი - ანუ შემოქმედებითი პრინციპის პრინციპი,
3. მისი ფუნქციონირება ანუ ალერჯობა მაცურებლის მიერ,
4. საქვებლის ალერჯობა გამომწვევით შედეგი ანუ შემოქმედება.

თითოეული ნათესავის შესწავლის გარეშე შეუძლია აუტორის ერთი-
ანი, კომპლექსური გამოკვლევა, შეუძლია ანაზღაურება აუტორის დღე-

ვანდელ და სხვათაგანდ დღეში მსჯელობა. კომპლექსური კვლევის აუცილებლობა მათემატიკის სფეროში მნიშვნელოვანია. ა. იუფტი წერს: - "სხვადასხვა ფუნქციის მათემატიკის მიერ შექმნილი ხელშეწყობის აღქმის ყოველმხრივი შესწავლა, მათემატიკის ადგილი სოციალური სამოგვაგებების ცხოვრებაში - მათემატიკის შესახებ მიყენიერების ყველაზე აქტიურობის ამოცანაა. მისი გადამწყვეტია, რასაკვირველია, შესაძლებელია სხვა მიყენიერების - ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიის, დემოგრაფიის, სოციალური ფსიქოლოგიის დახმარებით, მაგრამ მხოლოდ დახმარებით და არა ამ მიყენიერებაში მისი გადაბარებით" ¹.

ა. იუფტი სწორედ მიუთითებს იმ საპრობლემაზე, რომელიც შეიმჩნევა დღეს მათემატიკის კომპლექსური კვლევის დროს. ხშირად სხვადასხვა მიყენიერებიდან აირიყვანის გადაჭრის მიზნად მიმართული ვერ იმართლებიან მათემატიკის სფეროში მათემატიკის განვითარებას. ამიტომ, ამ გამოკვლევებში მათემატიკის განვითარება როგორც ერთ-ერთი სოციალური ინსტიტუტი. ხოლო მისი ძირითადი მიზნები - მათემატიკის უზრუნველყოფა - იკარგება. ეს წარმოშობს ერთგვარ პრობლემას მათემატიკის მუშაობაში. ურთიერად "მათემატიკა" 1975 წელს გამართულ დისკუსიაში "მათემატიკის და მიყენიერება" კარგად შეიმჩნევა ის ძირითადი ტენდენციები, რაც მიყენიერებაში გამოიკვეთა ამ უკანასკნელ დროს. მიყენიერება ერთ ნაწილს /მაგ. ა. იუფტი/ მათემატიკის მიყენად ფასდელი მიმართები ფიზიკისა და მათემატიკის სფეროდან მიმართის უფროდ გადაჭრის ხელშეწყობაში. ამ დროს კი იკარგება მათემატიკის ხელშეწყობის არსი, მიმართები მათემატიკის განვითარების მიყენად მათემატიკის ფსიქოლოგიისა და სოციოლოგიის სფეროში იმ მიმართებით, რომ მიმართები მათემატიკის ინსტიტუტის, არაფორმალური, იგი არ ექვემდებარება შესწავლას და, ამიტომ, არც მისი ახსნაა საჭირო.

დისკუსიაში გამოიკვეთა, აგრეთვე, მესამე მათემატიკის, რომლის

¹ იუფტი ა. დასახ. ნაშრომი, გვ. 12, /რუს. ენ. /.

წარმომადგენლები როგორც მივინიერებ, ასევე ზეპირად მუშაობენ მიმდევრად, რთი ზეპირად მივინიერებდი შენსავედა აუცილებლად; ახლად უნდა მოინახოს კვლევის ახალი მეთოდები, ან უკვე არ უნდა მივინიერებდეს ზეპირად მივინიერებდეს.

გნობილი ყოფილხარის და სოციალური ი. ღვედოვი ასე აყალიბებდა ხელისუფლების სოციალური ანტიფუნქციონირება: "მა, ეს გამოკვლევებში იგი უნდა გამოიყენოს ზეპირად ისე, "უღმერთებელი", რომელიც შენსავედა ახალგაზრდაებს მას როგორც ხელისუფლებას, როგორც სანახარების განსაზღვრულ /სა-ხელისუფლებას - მხატვრობა/ სახესხვაობას, რომელიც რეგულირებს ურთიერთმომართობას მის საკუთარიც უსაფრთხოებას ასევე უნდა, მისთვის ამავე დროს ან უმთხრევს ამ ასევეც, არ იტარებს ამით და არ იმეორებს მასში" ¹.

ზეპირად სოციალური იწვევა იქ, სადაც სოციალური და ზეპირად-მეორის ზეპირადი ურთიერთობა, როცა ის შეისწავლის მასობრივად მან-მან, როცა იგი მასობრივად და მსახურად ურთიერთმომართობას საკუთარს.

მასობრივად მიკვირება საკუთარს მსხვერპლს და ეს კვლევად განსხვავდება მისი მიკვირებისაგან ზეპირად გარდა. ამ დროს ის არც სოციალური ფორმებისა და არც უსაფრთხოება. მას უნდაც კიდეც რაღაც ისე, რაც განსაზღვრავს მის ზეპირად, მისი აღქმისა და ქვეყნის თანხლებერეობას.

მასობრივად - აუდიტორიის შესწავლას მრავალჯერ შეესაბამებენ სოციალური და ფსიქოლოგიური. უარ კიდეც 1916 წელს ამერიკელი ფსიქოლოგი ბენეტ მიუთხილებდა აუდიტორიის შესწავლას აუცილებლობად. ამ უკვე მისმა რეზიუმეში, ილინის უნივერსიტეტის პროფესორმა ს. ვუდბერტმა მოგვ-ცა ა. პოლიის ზეპირადი ანალიზი. იგი განსხვავდება მრი საბის აუდიტორიის - მფიციანური და არამფიციანური, მფიციანური მისეც კვლებდა წინასწარი მი ურთიერთ ურთიერთობას. ამავე იგი ამსხვერპლად რეგულირებს, რომელიც უნდა ინფორმაციას, და რეგულირებს, რომელიც უნდა განთ-

¹ ღვედოვი ი. ზეპირად სოციალური კვლევა, ტომ. "ზეპირად", 112, 1966, გვ. 37.



ბას /კინოს, თეატრის, კონცერტის მაცურებელი/.

ღწობილი პოლიტიკური სოციალიზმი იმ ბუბანსკი აუდიტორიას განიხილავს როგორც მემკვიდრეობით მემკვიდრეობად ხაღბს, რომელიც გაერთიანებულია რაღაც მიზეზით, მადრამა არ არის ფორმალური, არ გააჩნია გარკვეული ურთიერთობის სისტემა და მარტუალიზებული ინსტიტუტები, და, ამიტომ არ მიაჩნია იგი სოციალური ჯგუფად. იგი ანსხვავებს იმ სხვის აუდიტორიას, მემკვიდრეობით მემკვიდრეობას ანუ თავმჯდომარის და წინასწარი მიზნით მემკვიდრეობას. პირველ მათგანს აკრძალვებს კინოსა და თეატრის, სპორტის მაცურებელს, ხოლო მეორეს - დეპრესიის მსმენელებს.

იმ ბუბანსკი სწორედ ბენიშნავს აუდიტორიის მოქმედების ურთიერთობას. "განწყობის, რიგნების მსგავსება და მზადყოფნა მოქმედების-თვის - აუდიტორიის გაერთიანების საფუძველია. გაერთიანების შემდეგ, ყველაზე ურთი და იგივე სტიმულების /ფილმი, თეატრალური წარმოდგენა, დრამა ან განხილვა/ მიმოქმედების შემდეგ აუდიტორიასი წარმოიშობება განსაზღვრული მსგავსი ან ურთიერთი რეაქცია, განცდა ან ძველი რიგნ-ქცევა. აუდიტორია კინოში, კონცერტში ან თეატრში აცნობიერებს მათში წარმოშობილ განწყობილებას და ეს განცნობიერება ადრევედებს მათვედრეობას, ვამარტუალიზებს საერთო სტიმულის მიმოქმედებით" ¹. განიხილავს რა აუდიტორიის ქცევას, მათი მოქმედების, რეაქციის, განწყობის მსგავსებას და აღნიშნავს რა ამ სანახარობის ვაგდენას მათზე, ბუბანსკის მიმართ, რომ ამ სანახარობის ვაგდენით აუდიტორია კარგავს საკუთარ სახეს, მოქმედების კონტროლს და საერთო ემოციური გუგავდენით იგი ბეიძეობა იქცევა ბრბოდ.

იმ ბუბანსკი არ ანსხვავებს ისეთ, სრულიად განსხვავებულ აუდიტორიას, როგორცაა, ურთი მიხიცი, მნიშინების /როგვსაც პოლიტიკური დაძაბულობის ურთიერთობაში მარტადვე ბეიძეობა ხაღბსა დაკარგოს მთიკონტროლი და აღნიშნავს ურთი მიხიცი /და სანახარობათ აუდიტორიას.

1 ბუბანსკი ი. სოციალიზმის ელემენტარული ცნებები, თ., 1969, გვ.185, /რუს.უბ./.

მკვეთრი განხილვა ვება არსებობს ზეით მხატვრულ სანაოაობათა /კონო, ლეატრი, კონცერტი/ აუდიტორიას შორის. ხოლო, რაც შეეხება აუდიტორიის ზრბოდე გადაქცევას, ასეით რამ არ უნდა ახასიათებდეს ხელოვნობას. ის, რაც ხადბს ზრბოდე გადაქცევს, არ შეიძლება იყოს ხელოვნება. ეს ექნისაალებეება ხელოვნების ტუნებას.

ღეატრი მოსული მყურებელი განიცდის სავტესკლში გათამაშებულ ამბავს, მებრამ ისევე, როგორც მსახიობმა, ჟევადაც იცის, როჟ ეს ყადნი გრძნობაა.

ასად, რ. ნათათე სწავლებდა რა მსახიობის გარდასახვის ტრიქლო-გორ სავტეველებს, განიხილავდა მსახიობის გრძნობის რეალებს საკითხს. იგი ამ პირობებში გადასაწყვეტად იშველიებს ცნობილი ტრიქლოგების ად. პეტრევიჩისა და კ. მებრინის ცებებს - "მებრინავი გრძნობა" და "არასერიოზული გრძნობა" ¹.

ამ ცნებას იგი იყენებს მყურებლის გრძნობებისა და ემიციის ახსნისათვისაც. მყურებელი იცის, რომ მისი გრძნობა არ არის გამოწვეული ნამდვილი რეალები ამბავ; ამიტომ, მყურებელი განიცდის გრძნობებს ამ ნაწარმოების გმირთა მიმართ და არა გრძნობებს, რომელსაც განიცდის ზეით გმირი ამ ნაწარმოებში შექმნილი სიტუაციისა მიმართ. მყურებლის ჟე მებრინის მიმხედვებით "არასერიოზული" გრძნობა ეფრო კონტამპდატური, შვეტიტიანი ხასიათისაა. ძირითადში ეს არის მყურებლის პიბილია.

"მებრინავი", "არასერიოზული" გრძნობა ნაკლებად და ნამინკრობას, რაც უმთავრესად ეფექტება და გრძნობებს ახასიათებს; ისინი მიხედუ განცდას კი არ შარბოდაგენენ, არამედ გარკვეული მოქმედათი გადასტონს სწრაფვასაც "მებრინავი" /არასერიოზული/ გრძნობები არ იწვევს სერიოზულ, რეალებ ცნობებისეულ მოქმედას. ამ გრძნობების სავტეტიკრობას, პირველი რიგში ის განსაზგვრავს, რომ ისინი აღმოცენებებიან

¹ ნათათე რ. სასცენო გარდასახვის სავტეველის პირობებში, ზბ., 1970, გვ. 68.

არასაპროტონო, არარეალურად ნაგვილისხმევი სრულყოფილი გავლენით, როდესაც სუბიექტმა იცის, რომ ის, რაც მას აღედგება, ხამფილიად არ არსებობს, შეუძლებელია. არასურთობიერი ვრდნობა არ უბიძგებს ადამიანს მისი შესაძლებელი სერიოზული მოქმედებისაკენ" ¹.

"მფრინავი ვრდნობის" ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ იგი აწმყის ვრდნობაა და სიტიომ არ ტოვებს კვადს არც მსახიობში და არც საყურადღებო, მრთვე მათგანს ტრადიციული სცენიკ ბეშეგ ზე 'ლია გაიციონოს, იდაპირაკოს სხვა საგანში. ე.ი. მაცურებელი აქ ყოველთვის რეაბა თავის "მე"-დ, არ კარგავს მე უკონტროლს.

სწობილი რეჟისორი ად.თაიროვი წერდა: "სცენაზე ყველაზე უკიდურესი ტრადიციული კატაკლიზმების ღრესაც მთლიანად გატაცებულ და პოდრული მაცურების სუდში მათნც უნდა თრთოდეს უბილი, წარმოუშობილი... იმ მარადიული ხელნების სიხარულით, რომელიც მის თვალწინ იქმნება" ².

ყოველივე ეს ადამიანებს იმ ფაქტს, რომ ხელნების ბიზისსაიერი სანის ადგილით არასოდეს კარგავს თვითკონტროლს. რაც ადებება იმ ცადკედ ბეშეგებებს, რაც სწობილია თვითრის ისტორიანი, როცა მაცურებელი დაკარგავს კონტროლი და სინამდვილე აღეწვა სცენაზე მომხდარი ამბავი, იგი პათოლოგიურ მოვლენად უდასწავთვალს.

ი.შეპასკვი სოციალურ ჯგუფს განიხილავს მისი სტრუქტურის მიხედვით. იგი ჯგუფს უწოდებს ადამიანთა ისეთ ერთობლიობას, რომელიც დაკავშირებულია გარკვეული დამოკიდებულებების სისტემათ, რეგულაციების, ინსტიტუტებით, აქეთ ერთიანი ღირებულებები და გამოყოფილი არიან სხვა ჯგუფებისაგან გარკვეული პიანციით; ამიტომ, ცხადია ადგილობრივი მისთვის არ არის სოციალური ჯგუფი.

მაგრამ, ეს ჯგუფს განმსაზღვრელად მივიჩნევთ არა სტრუქტურის, არამედ მოქმედების ანადრის როგორც ამას აკადემს წრობილი აბე.იკელი

¹ ნათაძე რ. დასახ. ნაშრომი, გვ. 13.

² თაიროვი ა., რეჟისორის წანაწერი, სტატიები. ძ., 1970, გვ. 123, /რუს. ენა. /.

სოციალ-დემოკრატიული პარტიების მიერ, მესამედიდელი იქმნება აუდიტორიის გან-
 ვიპიქონი საგარეო არაფორმალური პარტიული სოციალური ჯგუფი, რომელიც გააძლიერ-
 ნებულაა გარკვეული მიქმედებისათვის მცირე ხნით. ეს ჯგუფები განსხ-
 ვავდებიან იმისდა მიხედვით, თუ რა მიზანი აქვს მათ ერთობლივ მიქმე-
 დებას და რა გინი აქვთ ამ სიზანს.

ასეთი დიფერენციულობის, შეპყრობის აუდიტორიის მიქმედება ჯგუფს,
 რომელიც ეძებს გარეობას; იგი მიღის შეპყრობის უბედურკური მოხმარების
 დასაკმაყოფილებლად. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ აუდიტორიაში, რომ-
 ლე არ ჩვენ განვიხილავთ როგორც არაა რამდენიმე სოციალურ ჯგუფს,
 ბიძებუა განიკეთა ჯგუფები, რომლებიც გააძლიერებული არიან გარკვეუ-
 ლი ურთიერთობებით, სოციალური ინსტიტუტებით, აქვთ ერთიანი ღირებუ-
 ლები ე.ი. არიან ფორმალური. ეს ჯგუფები განსხვავდებიან ერთმან-
 ნედიანადან თავისი მოხმარების მიხედვით, ეს შეპყრობის დამოკიდებულებით,
 მიქმედებით, თავიანთი ამ ნუშის იანი გარეობის მიხედვით არიან ერთი მიზნით -
 მათ აერთიანებს; სანახარება და აქ რჩებიან ნარჩობება დიდი ჯგუფის
 წევრად და ექვემდებარებიან თავიანთი ქვენი.

ჯგუფის შექმნებას მიახერს საეტიკის მასურებელს, აგრეთვე, გარ-
 მანელი სოციალური კ.პ.მ. კ.პ.მ., ხოლო დ.ფრ. ვიდე განიხილავს მ.ა. როგორც
 "ურთიერთობის არამდგრად სტრუქტურას, რომელიც წარმოიქმნება მცირე
 ხნით კრებული ურთიერთობის ურთავარგანი ბირთვიდან. როგორც იქმნე-
 ბა სიჭარბის, რომელიც აერთიანებს ყველა მონაწილეს მიახლოებით მსგავს
 სიქმედების განცდით" ¹.

ჯგუფის რეაქცია, მსაჭერელი მოვლის განცდა ილიერება ურთიერთ-
 ეკავდებით. არსებობა ჯგუფები, სადაც შეპყრობითი დღისა და პირობით,
 შეპყრობითი დიქტონის ისარება. მაგალითად, ლუბორანი. შეპყრობითი სა-
 ნახარება ამ რე საპირისპირო მოვლენათა ნორის თავსდება. აქ მასურებუ-
 ლი არ ჩარგავს შეპყრობითს, მაგრამ ხშირად ექვემდებარება საერთო ეკავად-

1 მიქმედების სოციალური ფსიქოლოგია. მ., 1967.
 2 ი.ბ. გ. სტეფანოვი. შეპყრობის პუბლიკა გერმანულ ენაზე სოციალურად, ა.
 კრებული - "შეპყრობის სოციალური კვლევის საკითხები", მ., 1979,
 გვ. 73 / რუს. ენ. /.

ნის ქვეშ.

აუღიარებელი მაცურებელი რედაქტორი, მასთან ამრე-
ბით, ვებედელებზე, მაცურებელი კლდეები და მისი საერო განვითარება
ღვინას შინაგან ახლებს მასზე.

შეფარებული ბედავების მაცურებელი კლდეები ახლებს მასთან
განმარტებელი. მაცურებელი არა მხოლოდ მასთან, ერაზმანუხსაც კარ-
ნახოვს გვაქვს. ამ მაცურებელი გაორებულია. მას არი საბუ ატვის -
ერში ინდივიდუალიზმი, განსაკუთრებულია. მას მდიდრება ვეჭვობთ "მაცურ-
ებელი-ინდივიდი", და მეორე, როგორც ნაწილი მხელი აუღიარებელია, -
"კლდეები სუბიექტი". ხშირია შეშინებუა, როცა "მაცურებელი ინდი-
ვიდი" მხლისი კლდეები, მისი რეაქციის გაგონის ქვეშ ვეწევა.
ხშირად მაცურებელი გულისადა იტინის ან ტირის იაფდასთან ვეწევა,
რომელიც მას ან მისებრს. ამასვე ღრეს მაცურებელი გრძობს, როცა მისი
რეაქცია ან არის განმარტებული საბეჭედადის ექსტრემული ღრუბრით, ეს
რეაქცია მხინდა რეაქტიურობა - მაცურებელზე იტინის ან იტინის გან-
ვითარება მიეწევა, მის უფრო, როცა ბედავ სხვადა რეაქციას.

სწორედ ამ "კლდეები" განვითარების მოდის მაცურებელი შეფარ-
ვი. მისთვის აუღიარებელია კლდეები განვითარების, მაცურებელი-ინდივიდის
სწილზეა აუღიარებელი. ვინაიდან სწორედ კლდეები განვითარების ადგილზე
მის რეაქციას.

შეფარების მაცურებლის მუშაობისას საჭიროა განვითარებისათვის არც
და "შეფარებული მაცურებელი" და "საბეჭედადის მაცურებელი".

"შეფარებული მაცურებელი" განვითარდება როგორც ადამიანისა ერშიანო-
ბა, რემელიც არივებული მხრის შეფარებისადა და სინტეზისადა
გვეყვანივინ მის მხოდავებდაც /მაცურებელი/.

"საბეჭედადის მაცურებელი" კი მდიდრება მიმხედვით ადამიანის
იყვინ. "შეფარებული" და არა "საბეჭედადის" მაცურებლის არსებობა მი-
ბედავს, საეროდა, შადავის მოსახლეობის დამოკიდებულებად შეფარებისადა.
ამიტომ, ამ ტიპისადა განვითარების ღრე მხინდავებდაც ვეწევა როგორც "შეფარ-

რადური მაცურებელს", ასევე მოკლებული მაცურებლის შესწავლის დროს.

"თვატრადურ მაცურებელს" ანაზიანდებს მისი განმანდგადებელი
დგინებები: 1. მათ აურთიანებთ ვარკვეული ინტერესები, ორიენტაცია
თვატრისადმი და ეს ორიენტაცია გამოყოფს მაცურებელს საერთო სამოგა-
დობრივ სტრუქტურაში. 2. თვით ამ "თვატრადურ მაცურებელში" სილიონ-
გური გამოკვლევის შედეგად შეიძლება გამოვყოფთ ცალკეული თვატრის ან
ცალკეული ჟანრის მოყვარულები, ცალკეულ მსახიობისა თუ რეჟისორის
ნამუშევრის სანახავად მოსულნი, მაცურებელი, რომელიც ღაღის მხილველ
საგანტროლო სპექტაკლზე და ა. შ. /შანიდის მასალითზე განსაკუთრებულ
შესწავლას მოითხოვს თვატრ "ნეგოპიობის" მაცურებელი, ვინაიდან, რ-
გორც ჩანს, იგი აკვეთრად განსხვავდება ადგილობრივი თვატრის მაცურ-
ებლისაგან/.

3. "თვატრის მაცურებელს" ყოველთვის მივძღრო ურთიერთკავშირი
აქვს თვატრთან. ის არის ურთავარი მუამყარი თვატრსა და სამოგადობ-
ბას შორის. სწორედ "თვატრადური მაცურებელი" კარნახობს თვატრს სამო-
გადობის მოთხოვნილებებს. ვინაიდან ეს მაცურებელი სრულიად განსხვა-
ვებული გამოვნიების, ინტერესებისა და სოციალური ღირებულებებისა გაბ-
დავთ, ამიტომ მისი მოთხოვნები თვატრის მიწარმ რთულია და ბინრად
ურთიერთსაწინააღმდეგოც კი. ამავდ დროს, თვატრიც მიმოქმედებს მაცურ-
ებელზე, აყალიბებს მის სულიერ სამყაროს, ხედს უწყობს მის იდურ-ეს-
თვლურ აღმრდას. ამგვარად, თვატრი განიცდის რა "თვატრადური მაცურ-
ებლის" მიმოქმედებას, ინარჩუნებს საკუთარ პრინციპებს, მიწამსს იმით,
რომ იმდენს იწინებს ანოლოდ მისთვის მისაღებ მოთხოვნილებებს. ამის
გამა, რომ სისწევიანი "თვატრი - მაცურებელი" წამყვანი როლი მუდამ
დატრს უკავია.

"თვატრადური მაცურებლისაგან" განსხვავებით, "სპექტაკლის მაცურე-
ბელი" შეაბნეულია ადამიანებისაგანაც შედგება. მაგრამ, ცალკეული
სპექტაკლის მაცურებლის შესწავლისას შეაბნეულია ურთიერთობის ელემენტს დიდი
როლი არ უნდა მივსაკვნიოთ, რადგან თვით ის უაღვი, რომ მაცურებელია

սորհրատ Երևանի ևս սրտ հոմեղմից ևնց ևանստարած, շարժ մեծցելովն
մին զսոցարեղծանցը, ևհորդը մեծեցցուցիտուն ևնց հարազարդանա հանն
գարգելու աղբուղծանա.

Նալոթիսի ևանանցը մեծը մայրընդնը մոթմեղը՝ յաթրագր
գրաթորո, հորդը ևրտունցն մին սահրնսա ևս գանց յնն ևարգելու
ըրոտն ևանմիւղծանն. Յր ք. ը. Կրգանմ համ. սպանոնա "Նալոթիսի հա-
սրընդն" զանանստարեղ յր ևրտնընն. յևրնոս: Ի. "Լըթմին ևրտն-
ըրոտն ևս մին յան մոթմեղնընց ցնոթուղբուրն յսցնորո - "Երեցուրն ևս-
մընցն":

- 2. Պանգանցն ոնըրցոս - սըմոնա մեղմիցն ևրտ մեղանոթանն.
- 3. Զաննցընցն սըթմինս ևս Յըսընցն յնոթն" 1.

Նալոթիսի սըթմին սրցեցն յանն սոթըսնոնս, ևսըս ցընցըն
ոնըցընցն մորոն միւղծն ցնոթուղբուր - մեծընդն յսպո. ո. հոր-
ըր. սըն թը ոնը, մնցըն ևսընցըն յանսոթորոն. ևհորդը սմին Յը-
ցնոթա յընցըն ևսընցըն յրտունոն, ոթմըն ևրտունն սոնցըն. հո-
մընը ևրոթըն ևսընցըն ևսընցըն հորոցն սըցնսըրն քըցը. սն քըցըն
սնստարեղն մնցըն ոնցընցըն, ժըղընոն, ևսընցը. սն քըցըն ևր-
ըրտն ժըրոթա յոթանոն մինն ևանմիւղ յարտունըն, հազըն Նալոթիսի-
ն ևսընցընցն մեղմըց ոցո ոնըն, Նալոթիսի ցընցըն, յանս ևս
ոցո, յընցը սընցըն մնոլըն ևրոթը, հարոցընցըն, մարոն շարժ ևնց
մայրընդն. մայրընցըն հորոցն սոնցըն "Երեցընցըն մեղանոթն.
միւղընցն ոցո, համ մայրընցըն ևրտ քըցըն ցընցըն մը յը.

"Նալոթիսի մայրընցըն" յընցընցըն, հորոցն շարժ սըցընցըն,
մեղանոթն մնսոթորոն յընցընցըն, հոն Յընցընցըն մայրընցըն յընցըն
սըցընցըն ցնոթընցըն" զանմոթմըն ևս ևսընցըն ևց. Նալո յանսոն "Եր-
եցընցընցըն". ևսընցըն սն ըրոտն ոթմըն ևսընցընցըն սըցընցըն

1 Կրգանն ը. Պանգըն ևս մայրընցըն, յր. "Պանգընցըն մայրընցըն
ևսընցընցըն սոթնցընցըն". մ., 1973, թ. 35-40 /հըս. յս./

კავშირი-უკუკავშირით მაცურებულმა და მსახიობის მოვლის, ამ კავშირის მნიშვნელობა იმამის მდგომარეობა, რაც სწორედ ამ მუხტებზეა მსახიობის სცენური მოქმედება, მისი ალტმის ზანაფარობა. თუ ერთ მუხტზე ვაპირებ უკუკავშირით მარტოებულთა იმისა, რაც მაცურებლის მიერ სცენური ქმედების ალტმა ადვოკატურის მიმოქმედებით განაფიქრებს, მერევე შევახვე-ვათი შეიძინება განსხვავება მაცურებლის ალტმასა და იმ მუხტზედგება მოვლის, რ-ველიც განაფიქრებელი პირდაპირ სპექტაკლის მიმოქმედება, ამიტომ, მოგვიწოდებ და მსახიობი ერთგვარ კონტრასტს უკუხვედრ სპექტაკლ-სა და მოვლს. ალტმა მაცურებულთან კავშირის უდიდეს როლს, მსა-ხიობებს მოვლის მოწინააღმდეგე პრინციპში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ მაცურებულთან შეხვედრას.

სპექტაკლის ალტმის პრინციპი მაცურებელი, ისევე როგორც მსახიობი, ცნობილია "მედიკალიზებულ ვიზუალიზაციაში". მსახიობი იწვევს ალტმის მოვლისპირის იმედგინაფიქსაციას, რომლის დროსაც მდებამ მაცურებლის "განდასახვას".

მაცურებელი ალტმა დროს ასრულებს თავის ფუნქციასაც. სპექტაკლის ალტმისას დიდ როლს იმამის მაცურებლის ფანტაზიას; იგი "აქტებს" სცენური ქმედებებს თავისი იმედგინაფიქსაციის-მომხდომის შესაძლებლობის მი-ბეჭდით. რაც უფრო იმამის მაცურებლის კონტრასტს, მით უფრო ალტმა ალტმებზე სპექტაკლს და მის უფრო ალტმა მსახიობის განსახიობისას.

როგორც ალტმის მიხედვით, თვით სპექტაკლის მაცურებელი ქმედება სხვა-ფანტაზიის მიხედვით სოციალური ჯგუფებისაგან. ისინი განსხვავდებიან ერთმან-ერთისაგან პრინციპით, ასაკით, განათლებით, სპექტაკლებელი იმედგინაფიქსაციით, ქმედების შესაძლებლობით, მიხედვითადაც...

მაცურებლის მოხიბვლილებებს და იმედგინაფიქსაციას სწორედ მათი სოციალური ჯგუფი, ე.ი. კონტრასტის დროს, ესეც სოციალური მიმოქმედების, სოციალური განსახიობა, ღირებულებებით მოხიბვლილებით და ა.შ.

როგორც ალტმის მიხედვით, ყოველ დროსაც თუ სპექტაკლის პრინციპით და



და რიგით სპექტაკლებზე განსხვავებული მაცურებელი პყავს. **მუ პირველ** წარმოდგენაზე უფრო შეაგრძნობს მაცურებელია, უფრო მაღალი მოახლოვნი-
 ლებობისა და გემოვნებისა, რამდენც უდიდეს ოსტატობას მოიხსენებს და
 ამინდებს მთერზე სიყვარულსაც კი, ჩვეულებრივთ, მოძველებული წარმოდგე-
 ნის მაცურებელს ხშირად მისდაუნებურად შეავსის მოახლოვნილების მიხედ-
 ვით მისიყავს შესანიშნავი.

შავის მხრივ, მსახიობზე უფროდომედ იგებს მაცურებლის რეაქციას.
 ამიტომ, მსახიობის შემართის ვალკეული ნიჟანსუბი იცვლება არა მხოლოდ
 ღროს განმავლელაში, არამედ სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე და მათ
 წარმოდგენის მსუველებლის გრასაც, აუდიტორიის შესაბამისად. სხვადა-
 სხვა მაცურებელი სხვადასხვანაირად აღიქვამს სპექტაკლს. ზოგისათვის
 დადებითი წინააღმდეგობა მთავარი. ზოგს უფრო მეტად მსახიობის შემართი, რე-
 ჟისორული გადაწყვეტა მუ საერთო გამონსახველობითი ღონე აინტერესებს.
 მაცურებლის მოახლოვნილებასა და გემოვნებას ამ შემთხვევაში ბევრი
 პირება განსაზღვრავს.

ამის მიხედვით ხდებოვნიბის ნაწარმოების აღქმის მომდებრი შეიძლე-
 მა პირობიდან რ უკეთად დაიყოს: პირველში წივა სიტუაცია, როსადღიც
 "უკუკავშირი" მიმდინარეობს მაღალ თეორიულ ღონეზე, როდესაც ხდება
 ორწინარი ღონეშეღებების ვაცვლა, როცა მაცურებელს უსმის, აღიქვამს
 და აფასებს მხატვრული ნაწარმოების გამომსახველობითს შევსებულობას
 შევსებულობის, საერთოდ, მსოფლიმხედველობის ნიდაგამი; მეორე
 უკეთში შედის სიტუაცია, როდესაც არ ხდება ხედვების ნაწარმოების
 სრული აღქმა, მისი ვაცება, როდესაც მაცურებლის მხრივ არ არის სრულ-
 ფასეული "უკუკავშირი", მიუხედავად იმისა, რომ მაცურებელი შევსებუ-
 რადას დაინტერესებული ხედვებით. ასეთ შემთხვევაში შევსება დამო-
 კიდებელია სტიქიურ გემოვნებაზე, შემთხვევით ხასიათზე, ჩვევებზე და
 ა. შ. მის შემთხვევაში ყოველი დამოკიდებულება ვუწოდებ.

ავტორალიული ფსიქოლოგი რ. ვაჭგი, დამარკობს რა მსახიობისა და
 მაცურებელს შორის არსებულ კომუნიკაციაზე, განსხვავებას მის რ გობს -

პირდაპირს, შევნიშნაძე კომუნიკაციას და არაპირდაპირს, არამშენობადს. მისი აზრით, მსახიობთა უბედურება შეუძენობად ვერდნობა მაცურებლის რეაქციას, რომელიც გამომდინარეობს მაცურებლის ცენტრალური ნაწილიდან და მასთან უბილავი თავიდან აკავშირებს. "უფრო თანამედროვე უნით, - წერს ტაფტი, - მსახიობი შესაძლებელია ჭკობისა" "ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ დიდიკატორი ძაფი რასიისათვის გაგებისა, განსახიურებული სცენაზე ჩვენსა და ჩვენს მაცურებელს შორის" ¹. იგი აღნიშნავს, აგრეთვე, რომ არაშეზღუდვად მაცურებელს აქვს განსხვავებული დამოკიდებულება მსახიობისადმი, ზოგი მსახიობებიც გრძნობენ დარბაზს და განუწყობიან ქვეშეცნეულად დადებითად ან უარყოფითად მაცურებლის მიმართ. "მაგრამ, რა უნდა, - წერს ტაფტი, - მათ უფრო ძალზე დატარონ თავიანთი გრძნობა".

ბედებების ნაწარმოების თეორიულ და ყოფით აღქმას შორის, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იყოფს მკვეთრი ზღვარი.

იკვლივენ რა თეატრალურ მაცურებელს და მის ურთიერთობას ბედებების სხვა სახეების მაცურებელთან, განსაკუთრებით კინოსა და ტელევიზიის მაცურებელთან, რომელიც ფაქტურად მსახიობების მიხედვით უნდა იყოს ბოლოაქვს, მკვლევარები მივიღებენ იმ დასკვნაზე, რომ თეატრალურ მაცურებელს კვლურის უფრო მაღალი დონე ანაბიანთებს.

"უდავოა, რომ ორიენტირება თეატრისადმი განათლების უფრო მაღალი დონით, საერთო კვლურის, მხატვრული გამოცდილების რაღაც მინიმუმით, ესაბეჭადი მზაობით, სასცენო ბედებებთან რეკლამური ურთიერთობის მოზონტით დაწყებულია ტრადიციამდე, რომლის საფუძველია - ჩვევათა აღზრდა" ².

როგორც ჩვენთან, ასევე მოსკოვსა და ლენინგრადში ჩატარებული გამოკვლევები ცხადყოფენ, რომ ასაკისა და განათლების მრდასთან ერთად

1 Taft Ronald - A Psychological Assessment of Professional Actors and Related Professions, Sidney, 1961, p. 24.
2 ვლადიმერ ვ. თეატრი და ტელევიზია: ურთიერთობის სოციოლოგიური ასპექტი. კრებ. "ურალის მშენებელთა სულიერი განვითარების კვლევა და დაბავება", სვერდლოვსკი, 1975, გვ. 148 ჩუხ. ენ. 1.



იზრდება ინტერესი თეატრისადმი. ადამიანის ფორმირებასთან ერთად ხდება კულტურული ორიენტაციის სისჭრეობის გადაფასება - იზრდება ინტერესი ხელოვნების უფრო რთულად აღსაქმველ ფორმებისადმი, ხოლო შედარებით ადვილი კარგადვე უპირატესობას.

მაცურებლის აღზრდა კი დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ამ შემთხვევაში გადაწყვეტილი როლი ღვთის თეატრს ეკუთვნის.

ძალით ვერაგის აიძულებ, იყოს თეატრალი, უყვარდეს იგი. ამისათვის უნდა გულისხმობს სულიერი მოწოდება. ამ მოწოდებას კი გამოვლინება სჭირდება. მაცურებელი თეატრში უნდა შეძრას - აი, ის ერთადერთი, რომელსაც ძალუძს შედგინება შეავსოს და ამრავლოს მისი საყვანისმცემელითა რიგები.

იქნებ სწორედ აქ უნდა ვიძიოთ მაცურებლის თეატრით ნაკლებდანიტურებასის მიზეზი. რომ არ გავხადეთ თეატრი მოსაწყენი, ერთფეროვანი. ხშირად სპექტაკლი პროფესიულ ღონივრად დადგმული, თითქმის პირობდღმაყ აქტუალურია, მსახიობებიც კარგად თამაშობენ, მაგრამ მაცურებელი მანინე არ არის. ზუსტად, საკმარისია გამოჩნდეს მარტლაც საინტერესო სპექტაკლი, რომ მაცურებელი აცვებს დარბაზს, ხშირად დიდხანს ძნელდება მასზე ბილითის თქვანა. ცხადია, სპექტაკლის მხატვრული ღონე განსაზღვრავს მისაღები საზოგადოების ინტერესს, მაგრამ ცალკეული სპექტაკლების წარმატებები მანინე ვერ განსაზღვრავენ თეატრის ზოგად მხატვრულ ღონეს.

ღონივრადის თეატრალური მაცურებლის შესწავლისას გამოვლენილია მაცურებლის 4 სახის ღირებულებანი: 1. რდოლოგიური /აქტუალური სოციალური ღირებულებანი/, 2. მორალური /ზოგადი ადამიანური ღირებულებანი/, 3. მხატვრული /მხატვრული კულტურის ღირებულებანი/ და 4. პოეტინეური - მასობრივი /მასობრივი აღქმის ღირებულებანი/ ^I.

^I ფირსოვი მ. თეატრი და ღონივრადის სოციალ-კულტურული განვითარება, დ., ლს, 1984, გვ. 32 /სამსახურეობრივი პრესახურეობისათვის/ /რუს. ენ. /.

ეს დაყოფა სრულად გამოხატავს ჩვენი გამოყვადვის საფუძვლივ მიღებულ წოდებებსაც. გამოყვადულ სოციალურ ჯგუფებს ახასიათებთ გამოყვადული ღირებულებანი, მათგანვე საერთო ჯამში ჰარბობს მასობრივთ ადქინის ღირებულებანი. ღვაჭრთც უმეტესად ავი მაცურებულს იმფადისწინებეს. აქედან მიწიღინარეობს ღვაჭრის "ღუმეკრატისაფინის", ჟართქ მასუბის იწმე-რესუბის გამოფადისწინებუბის ტუნიღინეს.

ღღუფანიღღელი მაცურებულს იმთბრეწინიღღა მცკუთრად განსბვაფუბა ბი-იანი წლების მაცურებულსაგანაც კი. ჩვენი ფვაბსოცს საბუტყაფუბი, რთიღღიღი თიფუბის მაცურებულს ცბოჭრებუბის პარადღღურად. მიმღინარეობიღღინ, არ ებმაცურებობიღღინ მას. სღუნამი მუჭობდა ჰიურღღე მიღღობა ჟაბტე-ბისა და მიღღუნებუბისადმი და უსარგებლუ ღიდაბტყისა. იმჭიათი განღღათ გიბრის ხასიათის ღრმა ფსიქოლოგიური სიბარბლთ განსნა, აბღა უჭრო ასოციაციური განდა ადანიანთა აბრეწინება. ღღუფანიღღელი მაცურებულსა-თვის უკმარისთაცბრეწინებუბის იღუბიის სღუწური იწმეკრატეფაფეს. მას აბღა საბიბი რორმები გამოხატული მცკუთრი, აბრეწინიღღა უჭრო აბტყური და დაბაბული ბღღუწინება იჭაფუბს.

მსაბრეწინი თვით არის წეჭრი საბრეგადღობისა, იგი ადანიანთა აბ-რეწინებუბის ფვაღღაღობის უმეგრეს ნიუბანსუბსაც კი ვრბრბს. ამიჭობი, თვით ღვაჭრადღური კრღუბტყიფ უნდა განჭობიღღთ რეგორც ჩამოყადიბღღუ-ღი სოციადღური ჯგუფი, რთიღღისაც გააჩინა ჯგუფის მარბგუღირბღღელი ყვე-ღა იწსტიბტყი და სიწტემა. მსოღღე ავი გბიბ მიგვიბღღეს მივეისწაფლთ იგი რეგორც გამოყვადული მიმეწმიღღებიბიბი მიწამსის კრღუბტყი და განჭ-ბიღღთ მსაბიბობსა და მაცურებულს ბორის არსებული კავშირის სოციადღურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლები.

ღვაჭრის სოციოლოგიური მიწსწაფლის აუცილებლობა ღღეს მიბღელი სიბიწ-ვაჭთ ღვას. ღვაჭრი უნდა იგნობღღეს თავის მაცურებულს, იგოღეს ვინ არის იგი, რა უყვარს, რა სბღღეს, რას მიღღლის ღვაჭრისაგან. უნდა სწაფ-ღობღღეს მის მიუღინიღღა ფვაღღაღად იწმეკრატეფსა და გუმეწინებას და თავა-ღაც იღღღღღღეს მის აღღამბრღღღად. მსოღღე მარბნი იწინება ღვაჭრი თანა-

მიმდინარე და დაამუშავებული მასალები.

მთავარი მხარე მასში შეასრულებს თავის მიზანს, ხუ ეკი მასად
 ხელშეწყობას მიიწვევს მასშტაბებს, დაამუშავებს, სადაცღვეს. მიუხე-
 დავად ხელშეწყობის "საბინაო" სახეობის უდიდესი კონკრეტული, მთავარი
 მასშტაბის მიზიდვის უდიდესი შესაძლებლობები გააჩნია. ამისათვის
 ეკი უნდა იყოს მთავარი მასშტაბი. მთავარი მასშტაბი უნდა შე-
 ვსრულებდეს არა ვაშლისადაც, აბსტრაქტულად, არამედ ვაშლის
 შესაძლებლობა და საინტერესო საინტერესო-კონკრეტული განვითარების ფორ-
 მის, ინტერესული გრადიენტების ვაშლისსწინებობის. მთავარი ამ მიზანშეწონი
 მივითვლით პრაქტიკულ შედეგებს, რად მართლაც გვინდა რეალური და-
 რითად ამოცანას.

ბუნების მკვლევართა

შეკრები და მაცურებელი

/მაცურებლის სოფიოლოგიური კვლევის შედეგები/

შეკრებისა და მაცურებლის ურთიერთობა სოფიოლოგიური მეთოდითაა ჩვენს ანტიკვლევებში და, ამიტომ, სისი კვლევა ძრავადი ასპექტით უნდა წარმოებდეს. საკუთრივ შეკრებადური ბუნებრივი მდგომარეობის მიხედვითაა გაჩენილი, ამ საკითხს სოფიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ისტორიული, ეკონომიკური მთავარი მხარეებიდან განვიხილავთ.

მაცურებლის პირობებში ყოველთვის იდგა შეკრების წინაშე, მაგრამ იგი არასოდეს განმარტავს სოფიოლოგიური კვლევის რეზიუმე, ვინაიდან მათ შორის არსებული კავშირი მდგრადი იყო, შეკრება წამყვანი ადგილი ეკავა სამოგადობის ცხოვრებაში. მხოლოდ XX საუკუნეში დაინტერესდა მეცნიერება მაცურებელით, ეს განპირობებული იყო როგორც სამოგადობის მძაფრი სოფიოლოგიური ცვლილებებით, რაც ცხადია, მაცურებლის მესაქმრობის და რაოდენობრივ ცვლილებებსაც იწვევდა, ასევე იმ კონკურენტული მხარეების, რომელიც განიცადა შეკრება ურთიერთობა და მშვიდობის განხორციელების წყალობით.

შეკრებისა და მაცურებლის ურთიერთობის რეალურა იმ საერთო ტენდენციების გამოხატულებათა, რასაც განიცდის მანამდე რეალურ სამოგადობა. ეს არც შეკრების ბილია და არც მაცურებლის, თუმცა, ორივე მხარეს მიუძღვის ამ რეალურა წვლილი. მას რეალურა მიზნები განპირობებენ, რეალის კვლევა და განმარტება აუცილებელია შეკრების მშვიდობის მიხედვით.

დღევანდელი მაცურებელი რეალური ფუნქციონირა და მისი ინტერესებისა და მშვიდობის განხორციელების შესწავლა უნდად სიძველესთან არის დაკავშირებული. პირველ ყოვლისა, საჭიროა შევისწავლოთ ის სოფიოლოგიური უპირობები, რომლებიც განპირობებენ მოსახლეობის დამოკიდებულებას ბუნებრივობასთან საერთოდ, და, კერძოდ, შეკრებაში.

ქართველი ადამიანისა და მაცურებლის ურთიერთობის სოციალური კვლევა პირველად საქართველოს შიდა რუსთაველის სამეცნიერო-ადაპტაციური ინსტიტუტის სოციალური კვლევის დამონაცემების მიერ ჩატარდა. ამ კვლევის შედეგების გამოცდისწინება, ვფიქრობ, ბუნებრივად დადგინდა ადაპტაციური ურთიერთობების რთული პირობების წარმოჩენისა და მოწესრიგებისა.

ესაშუაღ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ, სავრთუდ, არ ვიცნობდით ჩვენს მაცურებლებს. ამიტომ, მისთვის პირველადი წინაშე აღმოვჩინეთ. პირველ კვლევისა, უნდა გავფიქროვოთ, ვინ არის ის მადნი, ვინც ურთიერთობად ავსებებს მაცურებლებს დამონაცემს, რა ასაკისა, რა განათლებისა და პირობებისა, რას მოელოდნენ ისინი ადაპტაციისა, რა პირობებებ, რა ადგილებზე.

გამოკვლევათ ამ ეტაპზე ჩვენი ძირითადი მიზანი იყო გამოკვლევა:

1. ადამიანის დამონაცემი ადაპტაციის მაცურებლის სოციალური შედეგებზე, ცენტრული სოციალური ურთიერთობის დამოკიდებულება ადაპტაციისადმი და მათი ინტერესების დონე.
2. სავრთუდ, ადამიანის მისაღწეობის დამოკიდებულება ადაპტაციისადმი, გამოკვლევა-სარგებლობისა ის ძირითადი ბუნებრივი ფაქტორები, რომელს გამოეყენებოდნენ ვერ ახერხებენ ადაპტაციის სიარულს.
3. დაფიქრებინა მაცურებლის ინტერესი ამა თუ იმ ადაპტაციისადმი, გამოკვლევი სოციალური ურთიერთობის გემოვნებისა და ინტერესების ცვალებადობა.
4. შევეცდებოდნენ ის ძირითადი ფაქტორები, რომელს მიხედვითაც ირჩევს მაცურებელი სამონაცემ საეტიკას, რა მუშაობებს ახლებს ადაპტაციის სწავლისთვის საშუალებები /პირდაპირ, რადიო-გადაცემები, ტელევიზორ/ ადაპტაციის მაცურებლის დამონაცემებზე.
5. სავრთუდ, მაცურებლისა და, კერძოდ, ცენტრული სოციალური ურთიერთობის ინტერესი სწავლისთვის ადაპტაციისა და მონაცემის საეტიკასადმი.
6. როგორ აღმოვაჩინოთ მაცურებელი საეტიკას გამოკვლევის მონაცემები.

კომპონენტებს /სიუჟეტი, რეჟისურა, მსახიობის ოსტატობა, მხატვრობა, მუსიკა/.

7. რა იდეურ-ესთეტიკურ ზეგავლენას ახდენს თეატრი, საოჯახოდ, მამულში და, კერძოდ, ცალკეულ სოციალურ ჯგუფში.

ჩვენ მიერ დასახულები ამოცანებმა და ადრე ჩატარებულმა სასიხეში გამოკვლევებმა დაგვანახეს, რომ ყველა შემთხვევაში კომპლექსური ანალიზის გადამავალი გამოკვლევა შეუძლებელი იყო. ამიტომ, ჩატარებულ კომპლექსურ-კვლევას 2 ეტაპად. პირველი ეტაპზე გამოკვლევათი მხილის დრამატული მთავრობის მასალები და მხოლოდ შემდეგ ეტაპზე შევისწავლეთ მხილის მასალები - პოეტური მასალების დამოკიდებულება თეატრისადმი /გამოკვლევა ჩატარდა მხილის სკოლებში, პრაქტიკულ-მეცნიერ სასწავლებლებში, ინსტიტუტებში, ფართო-სარეკლამო, სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტებში, წარმოება-დაწესებულებებში/. ამ ორი გამოკვლევის შედეგებისა და თეატრების მუშაობის ანალიზის შედეგება გამოდგება თანამედროვე თეატრისა და მასალების დამოკიდებულების ნათელ სურათს; ამავე დროს შეესაბამებელი ხდება, დანახვის ანალიზი მასალების ანტიურ მასალებად გადაქცევის ხარვეზი პრაქტიკული ღონისძიებანი, რაზედღე შეფერს შემთავებს ქალაქის მასალების გარკვეულ რაოდენობას.

მხილის დრამატული მთავრობის მასალები კვლევების მიზანშეწონილობა მიიღო 2416 რესპონდენტმა /გამოკვლევა ჩატარდა რუსთაველის სახ., მარჯანიშვილის სახ., მეტეხის, საგირისა და იურიის თეატრების სპექტაკლებში 1987-88 წ.წ. სემინარი/. კვლევა წარმოებდა წინასწარ შემუშავებული კომპლექსური ანგარიში, რომელიც შეიცავდა რვა კომპლექსურ კითხვას: 1. რა რაოდენობით შე ანა სპექტაკლებს? 2. რატომ არ დადინარე მხილად თეატრში? 3. განსაკუთრებით რა მხილ თეატრი გიყვარს? 4. უმთავრესად რისთვის მიდინარე თეატრში? 5. განსაკუთრებით რა ჟანრის სპექტაკლები მოგწონს? 6. რა თეატრის სპექტაკლები გსურს იხილო თეატრში? 7. რატომ მიხვედით დღეს თეატრში? 8. რა არის შექვეყნის მომავალი თეატრი?

თითოეულ კომპლექსს შან ახლდა პასუხება ვარიანტები. კომპლექსი გახლდათ ანონიმური. მასზე მითითებული იყო სქესი, ასაკი, განათლება, პიროვნება.

მაცურებელთა სტრუქტურული ანალიზმა ნომინალური ტენდენციები გამო-
ამჟღავნა. 1. მაცურებელთა უმრავლესობას - 62,13% - შეადგენს ქალები.
/შესაბამისად მამაკაცები - 37,87%. 2. 40 წელს გადაცილებულ მაცურებ-
ლებში ჩნდება სქესობრივი განსხვავებების შემცირების ტენდენცია. 3. მა-
ცურებელთა უმრავლესობა ახალგაზრდობაა. 20 წლამდე - 28,37%; 21-25
წლამდე - 24,37%. 4. თითქმის არ გვხვდება 60 წელს გადაცილებული მა-
ცურებელი.

განათლების მიხედვით მაცურებლის სტრუქტურა შემდეგ სურათს იძლევა:
ძირითადი მასა უმაღლესი განათლების მქონეა - 56,04% /მათ შორის ჭირ-
ბობს ტექნიკური ინჟინერების წარმომადგენლები - 33,24%/. შემდეგ,
რედაქციის მიხედვით, არიან სტუდენტები - 26,78%, საშუალო განათლების
მქონე მაცურებლის რიცხვი - 10,8%-ა. ცოტაა მაცურებელთა შორის არასრუ-
ლი საშუალო და საშუალო ტექნიკური განათლების მქონე ახალგაზრდობა -
8,05%. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ბიზნისის დამატებითი შეტრუ-
ბის მაცურებელთა შორის ძალიან მცირეა მუშაობის რიცხვი. ჩვენ მიერ გამო-
კვლევულ პოპულაციაში აღმოჩნდა მხოლოდ 4%. თითქმის არ გვხვდება დია-
საბლისი და პენსიონერი.

მა თქმა უნდა, შეიმჩნევა მნიშვნელოვანი განსხვავება თითოეული
შეატრის მაცურებელთა შორის. როგორც გამოკვლევამ დაადასტურა, ყოველი
შეატრის ჰყავს თავისი სტაბილური მაცურებელი, რომელთა მოთხოვნილებასა
და გემოვნებას მათი შეატრის შემოქმედებითი სახე განსაზღვრავს. შეატრის
მისი ფუნქციის განსაზღვრვითადაა აუცილებლად ესაჭიროება ასეთი მუდმი-
ვი მაცურებელი. სტატისტიკისათვის სურვილია - მაცურებელი მივა თითო-
ეული შეატრის, თუ ერთი დავსწრება ახდენ. შეატრისათვის კი ეს არ არის
ერთმნიშვნელოვანი ფაქტი. შეატრის წარმატება განისაზღვრება იმით, თუ
როგორია მისი მუდმივი აუდიტორია. შემთხვევითი მაცურებლის რიცხვი



25%-ს არ უნდა აღემატებოდეს. ასევე შეატანი შეძღვეს, მოამზადოს მასუ-
რებულთა რეზერვი და ყოველწლის ასყიდვის მუდმივი მასურობილი.

როგორც შეატარის სოციალიზაციისა და ეკონომიკის მკვლევარი გ. დადა-
ძიანი აღნიშნავს: "შეატარაღური მასურობის შეტარებშივე კვების გუნდენ-
ცისას ყოფილ საბჭოთა კავშირში სპეცისტიკურიც კი არა, სოციალიზური
ახსნა აქვს... ამ მოვლენის მიზეზი იმამი მდგომარეობას, რომ ქალაქის
მოსახლეობის მრდა არ იწვევს თანაჟარდობითი პრინციპით შეატარაღური
კვლევრისა და შეატარაღური ხელეწვების მოხმეწვნილების მრდას"¹.

შეატარის პრეზიდენების მიწნიერული ანალიზისასთვის აუფილიზღელია
იგი კვლევრულიკური კონკეტისტი განვიხილოთ. შეატარის განვიშარება უშეა-
ლოდ დაკავშირებულია ქვეყნის სოციალ-ეკონომიკური განვიშარებასთან. დის-
პროპორციას, რინელოფ არსებობს ქალაქსა და სოფელს შორის, დიდსა და პა-
ტარა ქალაქს შორის, სხვადასხვა სოციაღური ჟგუფის განაშღების დონის
განსხვაება და კვლევრულ დაწესებულებათა არაშარბარტი გერეკერიკული
განდაება - ყოველივე ეს ერითა და, თითოეული ცად-ცადე, რა შემა უნ-
და, დიდ გეგავიღნას ახდენს ჟარით მასუბის კონკეტისტი ხელეწვებასთან.
თუ წიგნისა და გამეშის კითხვა, კინოფილისა და საკვლევიტიო გადაცე-
მითა ყურიება თანაბრად არის განაწილებული მოსახლეობის ყველა ფრნამე,
ხელეწვების არამსობრივი სახეები /შეატარი, სომეწნიერი მესიკის კონ-
ფორტი, სამხატვრო გამოწვნიები და ა.შ. / ყველაში მკაჟიოდ ასახავენ
არსებულ დისპროპორციას ხელეწვების განვიშარებასა და მის მიწმარებას
შორის. "ორიუნტაციას შეატარაღურ ხელეწვებაში - თანდაყოლილ ფსიქოლოგიუ-
რი მახასიაშებელი რეღია, იგი განეკუთვრება სოციაღური მოხმეწვნითა
ქალს და ყალიბდება როგორც სოციაღური მოხმეწვნილება პრინციპების მიერ
გარემომეწველ სოციაღური სამყაროს წორმების, ლრებულებების და კვლევ-
რული ქევიის სჟანდარტიბის შეშესუბის პრეესში"².

¹ დადაძიანი გ. შეატარაღური ხელეწვების სოციალ-ეკონომიკური პრე-
ზიდენი, თ., 1982, გვ. 74 /რუს. ებ. /.
² დასახ. ნაწი., გვ. 82.



ყოველივე ეს ართულებს შეატრისა და მაცურებლის ურთიერთობის პრობლემას. მაგრამ თუ, ერთი მხრივ, შეატრის აუცილებლად სჭირდება მუდმივი, შეატრალურ ბელოვნებაში გათვითგონიერებული მაცურებელი, მეორე მხრივ, იგი მუდმივად უნდა მრუნავდეს მასობრივმაცურებლის მოზიდვისათვის. ასეთი მაცურებელი კი, რომელიც ნაკლებად ირკვევა შეატრალური ბელოვნების თავისებურებაში, შეატრისაგან მოთხოვს უმეტესად "მასობრივი წარმოების პროდუქტს".

დღეს ძაღვე მომრავლდა საშუალო ღონის მაცურებელი, რომელიც უმეტესად გართობას მიუძღვის ბელოვნებაში. ამიტომ, ძაღვე დიდი პოპულარობით სარგებლობენ, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში, მასობრივი სანახაობანი - სპორტული იქნება ეს თუ საესტრადო გასართობი. საესტრადო მუსიკის მოყვარულებს მათთვის განკუთვნილი დარბაზებზე ველარ იტვის და ხშირად ასეთი კონცერტები დიდ სპორტულ სტადიონებზე ეწყობა. კულტურის საშუალო ღონეში აიწია, მაგრამ, ამ მაცურებელს შედარებით იოლი, ადვილად გასაგები, გასართობი სანახაობანი უფრო იზიდავს, ვიდრე ბელოვნების მაღალი საბეჭები. ცხადია, ყოველივე ამას თავის სოციალურ-ეკონომიკური მიზეზები განსაზღვრავს. "კულტურის მრავალფეროვნებად ჯერ კიდევ არ უმრუნველყოფს მხატვრული მოთხოვნილებების მაღალ ღონეს, მაცურებლის აქტიურობასა და ასევე მაღალ მხატვრულ მოთხოვნილებებს. ჩვენს დროში შეიძლება შევხვდეთ გაიოლებულ ალემას, რომელიც ხშირად წარმოიქმნება ნაწილობრივ ისეთი სპორტული სანახაობების ზეგავლენით, როგორცაა ციკლიკობით სრიალი, მხატვრული ტანვარჯიში, სპორტული შეჯიბრებები, საესტრადო წარმოდგენები, რომელთა ხვედრითი წილი არანაბლად გაიზარდა. "გაიოლებულია" ალემამ შეიძლება გამოიწვიოს "ამრობრივი ბარიერი" მაცურებელსა და სტენას შორის, როდესაც ურთსა და იმავე ტენებებს, სტენტიურ რეალობას მაცურებელი და შეიქმნედი ანიჭებს სხვადასხვა ამის. რაც არ უნდა სამწუხარო იყოს ეს მოვლენები, საუბედუროდ, მას აქვს ადგილი და დროს ავსხნათ ისინი. ვფიქრობ, ერთ-ერთი მიზეზი ამგვარი მოვ-

ღონებისა არის არამალაღაპროვნისი, არა ჭეშმარიტად მხატვრული მოხატუ-
ნები რეპერტუარის მიმართ¹.

მაგრამ, ბოლო მხრივ, კულტურის გამასიურებასთან ერთად ჩნდება
მაცურებელი, რა შედეგ მოხატვის მალად ხელოვნებას. მას აღარ აკმაყოფი-
ლებს შეატრის ღვთაუნდელი ღონე.

მუ შეატრის ამოგანა მხოლოდ მასობრივი მაცურებლის დაკმაყოფილე-
ბა იქნება, მაშინ ის ვერ შეძლება, შექმნას ნამდვილი ხელოვნების ნა-
წარმოები და მიიზიდოს მალადკვალითგონივრული მაცურებელი. ასეთი შეატ-
რი უარს ამბობს შეატის ძირითად - ესატიკური და იდეოლოგიური ფუნქციამე
და მარტოოდენ კომერციული მიზნებს ისახავს მიზნად. ამიტომ, შეატრი
ვადდებულია ავითონ აღმარდოს შეატისი მაცურებელი, ამისაშეთის მან აუცი-
ლებლად უნდა გაითვალისწინოს არსებული ს.ცოად-კულტურული პრობლემები,
საჭიროა ძაღმედ დიდი მუშაობა, რომ ვიპოვოთ გზები სტადიონიდან - შეატ-
რისაკენ, გასართობი შეატრიდან - შეატრ-ხელოვნებამდე.

"მაცურებლის აღმრდა მრავალწახანგა პრობლემა - ეს არის მხარე-
ბაც შეატრადური ხელოვნებასთან და შეატისებური შეატრადური განაშდელებ...
ეს არის ადამიანის ესატიკური გემოვნების, შემოქმედებითი საწყისის
განვითარებაც და მიდრეკილება ცხოვრებისეული სერითხული პრობლეების
გაამრებისა, საერთო კულტურის, სულიერი მოხატვნების გამდიდრებაც.
ამგვარად მაცურებლის აღმრდა განეკუთვნება ადამიანის, პარმონიულად
განვითარებული პირვნების ფორმირების სოციალურად მნიშვნელოვან პრობ-
ლემა².

ჩვენ მიერ ჩატარებულმა ე.შბილისის პოტენციური მაცურებლის გა-
მოკვლევაში დაგვანახა, რომ შეატრში დადის საერთო მოსახლეობის ძაღმე
მცირე ნაწილი - 10-12%. მოსახლეობის უდიდესი უმრავლესობა კი შეატ-

1 შავადასკი ი., რაჭვერი ი., შეატრი და პირვნება სამეცნიერო-ტექ-
ნიკური რეკლუციის პირობებში, ჟურნ."კომუნისტი", №14, 1974, გვ.18
/რუს.ენ./.

2 ჟურნ."გვატრადანაია ჟიზნი", №15, 1984, გვ.3 /რუს.ენ./.

Ռոն Ջեյմսը իր գիրքը գրել է 1957 թվականին, որի մեջ նա քննարկում է Երկրի վրա կյանքի ծագումը և զարգացումը, որի մասին նա համոզված է, որ այն ծագել է անօրգանական ռեակցիաների և ինտերմիդիատների միջոցով:

Գաղափարները ընդհանուր առմամբ ճիշդ են, սակայն, չեն համարձակվում ընդհանուր տեսակետի, որի մասին նա համոզված է, որ այն ծագել է անօրգանական ռեակցիաների և ինտերմիդիատների միջոցով:

1. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է:
2. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
3. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
4. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
5. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
6. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
7. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
8. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
9. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
10. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
11. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:
12. Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:

Երկրի վրա կյանքի ծագումը հնարավոր է, որովհետև ընդհանուր առմամբ ճիշդ է:

Գաղափարները ընդհանուր առմամբ ճիշդ են, սակայն, չեն համարձակվում ընդհանուր տեսակետի, որի մասին նա համոզված է, որ այն ծագել է անօրգանական ռեակցիաների և ինտերմիդիատների միջոցով:

Սակայն, չեն համարձակվում ընդհանուր տեսակետի, որի մասին նա համոզված է, որ այն ծագել է անօրգանական ռեակցիաների և ինտերմիդիատների միջոցով:

1. ლეკი - 54,93%
2. კონი - 54,88%
3. ლეკიანთა - 51,83%
4. ესტრადი - 50,54%
5. კლასიკური მუსიკა - 35,47%
6. მხატვრობა - 25,86%
7. გირკი - 5,99%

ამჟამადამ გამოკვეთილი დადებითი დამოკიდებულება ხელოვნების ისეთი დარგებისადმი, როგორცაა ლეკი, კონი, ლეკიანთა და ესტრადი. შედარებით ნაკლები, მაგრამ საკმაოდ გამოკვეთილი ტენდენციები აქვთ გამოკითხულ ინდივიდებს კლასიკური მუსიკისა და მხატვრობის მიმართ. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ქალები უფრო მეტ ინტერესს ამჟღავნებენ ხელოვნების ცალკეული დარგების მიმართ, ვიდრე მამაკაცები. მათი შეფასებები უახლოვდება ერთმანეთს მხოლოდ ესტრადის მიმართ.

	ქალი	კაცი
1. ლეკი	66,6%	54,0%
2. კონი	56,1%	27,6%
3. ლეკიანთა	56,8%	39,6%
4. ესტრადი	49,3%	40,8%
5. კლას. მუსიკა	42,9%	24,4%
6. მხატვრობა	34,0%	14,6%
7. გირკი	4,3%	7,7%

როგორც ვხედავთ, ქალებთან პირველ ადგილზეა ლეკი, მეორეზე - ლეკიანთა, მესამეზე - კონი და მეოთხეზე - ესტრადი. კაცებთან კი პირველ ადგილზეა ესტრადი, მეორეზე - ლეკიანთა, მესამეზე - ლეკი

და მუშაობენ - კონკ. ასევე დიდი განსხვავებაა მაცურებელთა დამოკიდებულებაში ბელაჯების სახეობა მიმართ ასაკისა და განათლების მიხედვით.

მიღებული მასალის დამუშავებისას, პირველად დაგვაუქვია შეაფრისადმი გამოვლენილი ტენდენციების უპირატესობამ, მაგრამ, როგორც სხვა გამოკვლევებიდანაც იჩვენება, მაცურებელი ყველგან დიდ უპირატესობას შეაფრის ანიჭებს, თუმც, უმრავლესობა, უამრავი ობიექტური და სუბიექტური მიზეზის გამო, შეაფრის, ხშირად ვერ ახერხებს შეაფრში სიარულს.

საინტერესო სურათი მივიღეთ მაცურებლის მიმართებისა ბელაჯების რამდენიმე ორი დარგისადმი /მოგვყავს შედეგები შეაფრთან მიმართებაში/:

1. შეაფრი და კონი - 37,79%
2. შეაფრი და ლტორატურა - 34,67%
3. შეაფრი და უსტრადა - 30,67%
4. შეაფრი და მუსიკა - 25,35%
5. შეაფრი და მხატვრობა - 19,31%
6. შეაფრი და ცირკი - 2,94%

როგორც ვხედავთ, ყველაზე ძლიერია შეაფრისა და კონის მიმართ ანიჭებული კავშირი, რაც ავიტყობთ მათი სპეციფიკური მონაცემებისა.

მაცურებლის ბელაჯების სხვა დარგებისადმი მიმართული კვალიტეტუალურად იშინებოდა, რომ აქ იკვეთება ტენდენციები /რომელიც მუშაობის შედეგად კონსტრუქციის/ ვინც რა პირინდობით იჩვენებს სპეციფიკულს, რა მიმართებაში იხილავდა შეაფრში.

მეორე კითხვა - შეგი შეაფრისა და კონის მიმართებაში რა მიმართებაშია? - უნდა ვხედავდეთ აკონსტრუქციულად პირველ კითხვას. გარდა ამისა, ხშირად შეაფრისა, როცა ადამიანის ანუ და იმ მიზეზის გამო არა აქვს საშუალება, შეგი დრო დაუთმოს ბელაჯების იმ დარგს, რომელიც მას უყვარს. ეს პასუხები საშუალებას გვაძლევს, დაგვაჩვენოს სხვადასხვა დაჯგუფების მაცურებლის ინტერესების სახესხვაობა.

ამ კითხვას შესაძლებელი ვთვლით, რომელიც შედეგებისადმი გვაძლავს:



1. წავიკითხავდი წიგნს - 61, 90%
2. წავიკითხე სასტრატო კონცერტები - 46, 10%
3. ვნახავდი ფილმს - 45, 69%
4. წავიკითხე ლექსებს - 44, 66%
5. მოვუხმენდი კლასიკური მუსიკის - 34, 95%
6. დავაძვადიერებდი სამხატვრო გამოფენას - 22, 87%
7. წავიკითხე ჟურნალს - 4, 15%

ამ კითხვას პასუხებში გამოიკვეთა ტენდენცია, რომ გამოკითხულ პოპულაციამ უმრავლესობა უპირატესობას ანიჭებს წიგნის კითხვას. მუშაობა ადგილებზე დასწრებას, კონცერტებს, კინოფილმის ყურების ტენდენცია და ლექსებს წასვლა. მეტი, ეს უპირატესი საბი ტენდენცია თქმის თანაბარი განვსივრებითა წარმოგვინდი. ასევე პასუხს შესაბამისად იძლევა გამოკითხულთა 46, 10%, 45, 69% და 44, 6%.

ასაკის მიხედვით იმდენად ღირსეული კითხვის, მუსიკის მოსმენის, სამხატვრო გამოფენის და კლასიკური და ლექსების სიარულის სიხშირე მაშინ, როდესაც კონკრეტული სიარულის სურვილი მერყეობს, ხოლო სასტრატო კონცერტის მოსმენის სურვილი 73, 7%-დან 5, 7%-მდე დადის.

იგივე ტენდენციები ვლინდება განათლების დონის მიხედვითაც. მაგ., წიგნის კითხვის სურვილი იმდენად 49, 4%-დან/დაუმთავრებელი საშუალო/ 78, 8%-მდე /უმაღლესი ჰუმანიტარული/. ეს საშუალო განათლების მიხედვით ახალგაზრდობის მხრივ 29, 7% აცხადებს ლექსებს სიარულის სურვილს, უმაღლესი ჰუმანიტარული განათლების - 56, 6%. ასევე იმდენად ამ ჯგუფში კლასიკური მუსიკის მოსმენისა და გამოფენის დაძვადიერების, ხოლო მცირედად სასტრატო მუსიკის კონცერტები წასვლის სურვილი.

ყველა სტატუსის ჯგუფში ხმათა ძალზე მცირე რაოდენობა მიიღო ციკლური. მისაღები გამოკითხულთა ასაკისა და განათლების უდიდესთან ერთად მხოლოდ მინიმალურად იკვლება.

კითხვარის მიმოვიწიე 'საბი კითხვა მიზნად ისახავდა ლექსების



სპეციალურად დასწრების ტენდენციის გარკვევას. ამასთან, პოტენციური მკვლევარების ანკეტის კითხვათა განსხვავებული ფორმების გამოყენებით მივიღეთ მათი ურთიერთმიჯნაობის შესაძლებლობა. ეს საჭიროებას გვაძლევს, ვერნიშნოთ მნიშვნელოვანი შედეგების სანდოობას.

კითხვები შემდეგნაირად იყო ფორმულირებული:

1. ხშირად დადინარით თუ არა თეატრში?
2. ყველა ახალ სპექტაკლს ნახულობთ?
3. მხოლოდ საინტერესო სპექტაკლებზე დადინარით?

მოცემული სამი კითხვის პასუხების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ პოტენციური მკვლევარებს დადებითი დამოკიდებულება აქვს თეატრისადმი. აღმოჩნდა, რომ ნოსახდობაში მონაწილეობს საინტერესო სპექტაკლებზე დასწრების ტენდენცია. ამასთან, გამოკითხულთა მნიშვნელოვანი ნაწილი სპეციალურად ხშირად დადინარით თეატრში.

პოტენციური მკვლევარების მონაცემების შედარება თეატრალური მკვლევარების პასუხებთან შემდეგ სურათს იძლევა:

	თეატრული მკვლევარი	პოტენციური მკვლევარი
1. ნახულობს ყველა ახალ სპექტაკლს	41, 11%	28, 14%
2. ნახულობს მხოლოდ საინტერესო სპექტაკლს	30, 46%	65, 36%

თეატრალური მკვლევარების დამოკიდებულებით განსწავლა, რომ ისინი ნამდვირად აქტიური მკვლევარები არიან და ესწრებიან თეატრის ყველა ახალ დაჯგუფებას /რეპერტუარს, გარკვეულ თეატრში/, მაშინ, როდესაც, პოტენციური მკვლევარები მხოლოდ საინტერესო სპექტაკლს ნახულობს.

თეატრალური მკვლევარების უმეტესობა - 41, 11% ნახულობს თეატრის ყველა ახალ დაჯგუფებას, ხშირად /2-3 თვეში ერთხელ/ დადინარით - 17, 46%, ნახულობს მხოლოდ საინტერესო, აღიარებულ სპექტაკლს - 30, 40%,

ე.ი. თეატრის მისული მაცურებლის 87,03% მისი მუდმივი ან ხშირი სტუდია-რისა, ხოლო დანარჩენი 13,97% შემთხვევით მოვიდა თეატრში. მათგან 9,49% იშვიათად, მაგრამ, მანინ ნახულობს სპექტაკლებს, ხოლო 6,15% თითქმის სავრთოდ არ დაიქნს თეატრში. ამასთან, შემთხვევითი მაცურებლის უმეტესობას მამაკაცები შეადგენს.

მსგავსი პასუხები მივიღეთ პოტენციური მაცურებლის გამოკითხვის შედეგადაც. როგორც ჩანს, ჩვენ მიერ გამოკითხული მაცურებლის უმეტესობაც, თითქმის 50%-მდე ხშირად დადის თეატრში, იშვიათად, მაგრამ, მანინ ნახულობს სპექტაკლებს-35,04% და მხოლოდ 12,96% თითქმის არ დადის თეატრში. მაგრამ, პასუხთა ასეთი შეფარდება არ ბუესაბამებია რეალურ მდგომარეობას. როგორც ჩანს, ის ხადნი, რომელთაც სავრთოდ არა აქვთ კავშირი თეატრთან, თავს არიდებენ ანკეტის შევსებას, რადგან თავისთავად ანკეტის შევსება უკვე პირიქების თეატრით დაინტერესებამდე ხუტყვადებას. ამიტომ, მიღებული ინფორმაცია გამოგვადგება უფრო იმ რეგიონის დასაბუტებდაც, რომელთაც დადებითი დამოკიდებულება აქვთ თეატრთან. ცნადია, მათი აქტიური მაცურებდაც გადაქცევა შესაძლებელია, თუ შევისწავლით და გაიკვადილსწინებთ მათს სურვილებსა და მოთხოვნებებს. ხოლო, რაც შეეხება მასახლეობის იმ მასივს, რომელიც სავრთოდ არ არის დაინტერესებული თეატრით და არც ჩვენს გამოკვლევაში მიიღო მონაწილეობა, შესწავლით უნდა იქნეს კომპლექსური გზით /თავისუფალი დროის ბუტუქი, იდეურ-ესთეტიკური დონე, დამოკიდებულება ხუდეწების სხვა სახეებთან და ა.ბ./ ამჟამად კი მხოლოდ გამოჩინების მეთოდით შეგვიძლია ვიწინიოთ წარმოდგენა იმ დიდ რეგიონზე, რომელიც, სავრთოდ, თეატრის მუგავდების გარეზე რჩება.

თეატრის მიმართ, იმრუტის თეატრადური მაცურებლის აღმრდაზე. ამიტომ, თეატრის სადისხებუვა, უპირველესად, მიმარმული უნდა იყოს მუდმივი აუდიტორიის გასაფაროვებდაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში მნიშვნელოვნად დაიკლებს როგორც მაცურებლის სავრთო რიცხვი, ასევე ცადებულ სპექტაკლ-

მე მაცურებლის რაოდენობა. სხვადასხვა ქალაქში ჩატარებული გამოკვლევების შედეგად წამოჩინდა, რომ უკანასკნელ ხანს მცირდება მომზადებული მაცურებლის რიცხვი და შესაბამის უ იზრდება მოუმზადებელი მაცურებლის რაოდენობა, რომელიც არ არის მზად შეატარაღური ხელკვების მალე დონეზე აღქმისათვის.

"მომზადებული მაცურებელი აუდიორიის უზენაესი დონის განმარტება... აქვს რა გამოცდილება შეატარაღური ურთიერთობისა, განვითარებული მხატვრული გეგმვა; მომზადებული მაცურებელი წარმოადგენს იმ "სოციალურ ფორმებს", რომელიც არქარის შეატარაღური ხელკვების პროცესს აუდიტორიასთან შეთანხმებით, ყვადღებს სამოგადებრივ იზრს ამოთუ იმ შეატარაღურის მის სპეციალზე ახად და პროცესურ მაცურებელთა შორის".

ამ ახად და პროცესურ მაცურებლის მომზადებულ მაცურებლად დადატება მრავად შეატარაღური გამოკვლებული. უპირატესი უი შეატარაღური შეატარაღური დება, ე.ი. შეატარაღური ხელკვების მომზადების სტიმულირებაა თვით შეატარაღური მიერ. ახადი, მოუმზადებული მაცურებლის მიერ, მომზადებულ მაცურებლად დადატების შესაძლებლობა სურვედ სპეციალების ჩარისხვე, რეარტუარის სწორად ფორმირებაზე, შეატარაღური შესაძლებლობაზე არის მნიშვნელოვანწილად გამოკვლებული.

მაცურებელი შეატარაღური ითვისად სიარულს ამრავი მიზეზი განაარტებს. ცხადია, შეატარაღური უფრო ხშირად სიარულის სურვილი იმ მაცურებელს აქვს, რომელიც დინტერესებულად შეატარაღური დეკვებით. ამიტომ, შედეგად, გამოკვარტვა სპეციალზე დასწრების ხელისშემწელო. სიარულები და გვერტა მათი დადატების რბილტვური შესაძლებლობანი.

ამ პრობლემების შესწავლისას კითხვაზე პასუხები შემდეგნაირად განაწილდა:

I დადანაინი გ. დას.ი. ნაში. გვ. 92 /რუს. ენ. /.

	საქტიური მასშტაბები	პოტენციური მასშტაბები
1. არა გაქვეითებული დრო	48,1%	40,32%
2. შორს ცხ. ვრობა	10,9%	8,72%
3. ოჯახური მდგომარეობის გამო	8,21%	11,46%
4. ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო	4,3%	2,22%
5. ცვლილი მუშაობა გიშლით იღებს	3,12%	4,18%
6. ჯრანსაორტი ცუდად მუშაობს	9,05%	5,12%
7. ბილითები ძვირია	9,05%	5,12%
8. ბილითები ძნელად იმკვება	14,26%	8,05%
9. არ გაკმაყოფილებს სამუშაოს დონე	16,6%	8,57%
10. არ გიყვარს მუშაობა	2,2%	1,55%
11. სხვა მიზეზების გამო	3,15%	1,6%

როგორც ვაჩვენებთ, ასევე პოტენციური მასშტაბების უდიდესი პირობები სამუშაოებში არასაკმაყოფილო დანერგვას ხსენებს მათგან უმეტესად. მეორე მხრივაც ასახელებენ შორს ცხოვრებასა და სამუშაოების დონის უკმაყოფილებას, ბილითები, მედიკოსის სიძნელესა და ჯრანსაორტის ცუდ მუშაობას.

როგორც ვხედავთ, მათგან უმეტესად უჭირავს პოტენციური, ისე ვაჩვენებთ მასშტაბები. სქესის, ასაკისა და გენდერის მიუხედავად. ცხადია, ამ სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფში დიდი განსხვავებაა. დროის უჭირავს განსაკუთრებით უჭირავს 25-50 წლის ასაკის მასშტაბები. ეს ის ასაკია, როდესაც ადამიანი უფრო დიდ აქტიურობას იჩენს ოჯახსა და სამსოფლიოებრივ ცხოვრებაში და ცხადია, დროის დიდი ნაწილიც ყველაზე მეტად აწინებს, მეტიც, უმთავრესად სწორედ ამ ასაკის მასშტაბებია მუშაობის სტუდია.

წინააღმდეგობრივად, როდის ვადასახელებთ უბრალოდ მუშაობის დაინტე-

რესპუბლიკის ადამიანის, სხვადასხვა ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: 1. წინააღმდეგობა, როდელიც გაპირობებულია პირივეების როდით მუხახსა და საპროგა-
ლობაში, 2. წინააღმდეგობა, როდელიც გაპირობებულია ობიექტური, მის-
გან დამოუკიდებელი მიზნებით, ამ უკანასკნელში უნდა განვიხილოთ რე-
გორც შეატრის შემოქმედებითი მხარე /საინტერესო სპექტაკლი/, ასევე
ტრანსპორტის მუშაობის, ბილითების გაყიდვა-განაწილების, კოლექტიური
დასწრების ორგანიზება და ა.შ. ამ არამხატვრული, მაგრამ ბელისპედი-
ლითი მიმდებარის მოწესრიგება შეატრის მასურებლის დიდ რაოდენობას შე-
მატებს. როგორც ჩვენ მიერ ... სხვა ქალაქებში ჩატარებული სოციალ-
ლოგიური გამოკვლევებმა გვიჩვენა, შეატრის უმრავლესობის ძირით-
ადი შეატრისი პატარა ბავშვის ყოფა. შეატრის, კინოს და სხვა სანა-
ხატობებში დაბარჯული დრო მცირეწლოვანი ბავშვების მიზნობითან მცირედი-
ბა 4-6-ჯერ დასაოჯახებულ ახალგაზრდებთან შედარებით¹.

ერთ-ერთი ძირითადი მიზნები შეატრისი იშვიათად სიბრძნისა არის
შეატრისთან შორს ცხოვრება. ცხადია, ამ მიზნის ამდაგრებას ტრანსპორტის
ცუდი უზრუნველყოფა. ქალაქის განაბუნიაბებისა და გაბრდის გამო, ქა-
ლაქის მოსახლეობის გარკვეულია, შეიძლება ითქვას, შეატრისდურ ტრადი-
ციებში აღმწიფილია მასურებელია, ახალგაზრდებზე რაოდენობითი გადამ-
ნაცვლა. სურვილის მიუხედავად, ცხადია, მათ უწინაა ბნირად შეატრისი
სიბრძნის. შეატრისთან ბანგრძლივად კონტაქტის უმრავლესობა კი მიყვარათ
შეატრისდურ ბედოვნებასთან ურთიერთობის ჩვევის, ტრადიციის რღვევაშივე.
ქალაქი, უმრავლესად, იმრდება სოფლიდან ჩამოსული ბაღბის ბარჯბი, მათ
უმრავლესობას კი არა აქვს შეატრისთან ურთიერთობის ჩვევა, როდელიც
ბავშვობაშივე უნდა ჩამოყალიბდეს /ნა შემთხვევაში უნდა, აქ დაპარაკი არაა
ცადკეულ გამოწვევებისგან/. ამიტომ, ქალაქის მრდა პრამორციულად არ
იწვევს შეატრისდური მასურებლის ბრდას. ძველი შეატრისდების დაკარგვა

¹ ი გრუშინი ბ. შეატრისდური დრო. აქტუალური პრამბლები. 1967, გვ. 112 /რუს. ენ. /.

კი შეატყობინებდეს ძალში მინიჭებულ ვაჭარს დასაჯებისა.

საკრედიტოს დამუშავებაში დაგვიანებულა, რომ დიდი იმ მსყურებლის რიცხვი, რომელთაც უნდათ შეატყობინონ გაცემის უფრო ხშირად სიარული, მაგრამ ვერ ახერხებენ სავსებადის ნაბჭვას რბივქეური, მათგან დამოუკიდებელი მიზნების გამო. ცხადია, ამ საკითხის გადაწყვეტა შეატყობს არ ძალში. მაგრამ, შეატყობს მსყურებლის პრინციპში შეატყობს კი არა, მთელი საზოგადოების პრინციპში. ამიტომ, ამ რბივქეური, შედარებით ადვილად მოსაგვარებელი საკითხის გადაწყვეტა, რომელიც მინიჭებულ ვაჭარს მსყურებლის რიცხვს, ყველა შეესაბამისი ორგანიზაციისათვის მინიჭებულ ვაჭარს უნდა გახდეს /სხვადასხვა ქალაქში განხორციელებულმა ამგვარმა ღონისძიებებმა - შეატყობს მსყურებლის ტრანსპორტით უზრუნველყოფაში, ძალში დიდი მიღები გამოიღოს და შეატყობს მსყურებელთა რიცხვმა მინიჭებულ ვაჭარს იმათა/. ასევე გაანალიზებას მოიხმავს ბილეთების შეყვანის სიძნელე. უნდა ვიფიქროს, რომ აქ იკვლიან მთავარი საინტერესო დადგინები. ეს ადრე, იმის მაჩვენებელია, რომ მოსაწესრიგებელია ბილეთების განაწილების საკითხი. კრედიტორი სვლელი უმიტყობსა ვეყობს უკვე მოძველებულ საკრედიტოებში დარბაზის შეყვანისა და ფინანსური გეგმის შესრულებების ნიშნით. ბილეთების ძალით უსაადრეა კი უკრედიტორებს ახდენს მსყურებელში, როგორც ყველაფერი დაესმოხვედეს. ამგვარად, შეატყობს სრულად გეგმას და კარგავს მსყურებელს. ჩანს, საჭიროა ამ საკითხში დაფიქრება. კრედიტორი დასწრების ორგანიზება ისე უნდა მოეწყოს, რომ შეატყობს და მსყურებელსაც ერთნაირი სიხარული მოუტანოს.

როგორც ცხრილიდან ჩანს, იმის გამო, რომ მსყურებელს არ აკმაყოფილებს სავსებადების ღონე, ხშირად არ დადის შეატყობს 16, 6% /ფაქტიური/ და 8, 05% /პოტენციური/. წარმოდგენის ღონეში აკმაყოფილებს ფაქტიური, ვიდრე პოტენციური მსყურებელს. ცხადია, მსყურებელს, რომელიც ხშირად დადის შეატყობს, უფრო მეტი პრინციპში აქვს დადგინის მიმართ, ვიდრე იმას, რომელიც წელიდან დასწრე ვერ ნახულა სავსებადების მიხედვით.



რული ღონე ყველაში მეტად არ აკმაყოფილებს ჰუმანიტარული და ტექნიკური ინტელიგენციის წარმოებადგენილებს. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით გამოკვეთილია ჰუმანიტარული ინტელიგენციის წარმოებადგენილებთან. ე. ი. ტექნიკური ინტელიგენციის წარმოებადგენილების რიცხვი ფაქტურ მაცურებელთა შორის გაიგივებულ მიწისა, სხვადასხვა თვატრში მაცურებელთა სხვადასხვა სოციალური ჯგუფები სწავლობენ, ასე რომ, მაცურებელთა წრედადგენილებას თვით თვატრის მხატვრული საბუ განსაზღვრავს.

მაცურებლის ძალიან ბევრე რაოდენობა თვატრში იშვიათად მისვლის მიზეზად ასახელებს იმას, რომ არ უწყარს თვატრი/ ფაქტური მაცურებლის 1,5 % და პოტენციური მაცურებლის 2,2 % / რაგორც მანს, თვატრისადმი ინტერესი საზოგადოებაში დღეს, მავრამ უბნისადმი თბილქტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო, რაგორც მივით აღვნიშნეთ, მაცურებელთა უმრავლესობა ვერ დადის თვატრში.

გამოკვლევის ერთ-ერთი ძირითადი მიზანი იყო, შეგვეწყავეს ის ფაქტორები, რომლის მიხედვითაც მაცურებელი ირჩევს სანაბავ სპეციალს. გაინტერესებდა, რა როლს ასრულებს ინფორმაციის საშუალებანი - პრესა, რადიო, ტელევიზია, რეკლამა მაცურებლის თვატრით გაინტერესებამი და, სკრთო, რა განსაზღვრავს სპეციალის პოპულარობას მაცურებელთა შორის.

კითხვას " რატომ მოხვედით ღლეს თვატრში" - პირდა პასუხთა 15 ვარიანტი. პასუხთა ანალიზის საფუთველზე ისიპი შემდეგნაირად განაწილდა:

1. დაგანტერესათ სპეციალის თემან - 30, 96 %
2. წაკითხული ნაწარსოების მიხედვითა - 22, 80%
3. გაინტერესებდათ მსახიობის ნამუშევარ - 20, 45 %
4. დაგანტერესათ სპეციალის შინაარსთა - 22, 41 %
5. გაინტერესებდათ რეჟისორის ნამუშევართა - 21, 01%
7. ესწრებოთ ამ თვატრის ყელთა დადგმას - 9, 96%
8. დაგანტერესათ პიუსის შეფასებამ - 9, 29%

9. ნაფნობების რჩევით	9,14%
10. დაგანტერესაბ მხატვრის ნამუშევარმა	8,98%
11. დაგანტერესაბ კომპოზიტორის ნამუშევარმა	8,52%
12. კოლექტიური სვლა	7,54%
13. მიგომიდაბ ტელერეკლამამ	5,27%
14. მიგომიდაბ აფიშამ, პლაკატამ	3,15%
15. შებხხვევით	5,32%

პოტენციურ მაცურებელთან შეტნაკედება გამოკვეთილთა ტენდენციოთა, რომ ისინი სანახავ სავტეტაკელს ირჩევენ ლეშის მიხედვით, ან წაკითხვლის მიხედვით. შეგვიძლია ვივარაუდოთ /ეს ჩანს ანკეტის სხვა კითხვებიდანაც/, რომ აქტიური, მომზადებული მაცურებელი უფრო უკეთეს ალექტრამს შეატრის სავციფიკურ ელემენტებს, ვიდრე პოტენციური მაცურებელი, რომლისთვისაც უმთავრესი მანინე ლიტერატურული საფუძვლია. ამ პოპულაციოში შედარებით დიდი ადგილი უკავია მსახიობის ნამუშევარს, გაგიღებთ ნაკლები - რეჟისურას. ძირითადი პასუხები მანინე სავტეტაკელს წინაპრისადმი მიმარტული. მაცურებელთა ყველაზე ნაკლები პრეფერენტი /როგორც აქტიური, ასევე პასიური/ მიუთხილებს, რომ სანახავ სავტეტაკელს ირჩევენ იმის მიხედვით, რომ პრესა აქებდა სავტეტაკელს ან პრესაში ამ დადგმის გამო კამათი იყო გამოარტული. ან კიდევ მიიგმიდა ტელერეკლამამ, აფიშამ... ამ პასუხების გამო არ აღემატება 10%-ს. ასევე ნაკლებია კოლექტიური სვლაზე მიმარტება. ეს აშკარად ადასტურებს იმას, რომ შეატრს არ ეწევა საკრთო პრეზაგანდა საზოგადოებაში. თუ არტყ ისე დიდი ხნის წინ პრესაში ხწირი იყო კამათი, ქვეყნდებოდა ამრთა სხვადასხვაობა ამა თუ იმ სავტეტაკელს ირჩევივ, დღეს იბეჭდება თითოორრდა, თითქმის ყოველთვის დადებითი რევენშია, ისიც არა ყოველ დადგმამზე. ბოლო, კრიტიკული წერილი, რომელიც დღეს ასე იშვიათად გვხვდება პრესაში, ხწირად საუკეთესო რეკლამა ხდება სავტეტაკელსათვის.

თუმც, რადრო და ტელევიზია აწყობს შეატრისადმი მიძღვნილ გადა-



ცემებს, მაგრამ, ჩანს, ეს არ არის საკმარისი. მხოლოდ გარკვეული ინ-
ფორმაციის მიწოდება ვერ დაინტერესებს მასწავლებელს. ინფორმაცია მა-
სწავლებელს აცნობიერებს, მაგრამ ნეიტრალურს გოგებს მას, რეკლამა კი
უპოვოებრივ შეფასებებში დამოკიდებულებებს იძლევა რეკლამირებული ობიექ-
ტისადმი. რეკლამის მიზანია, ჩამოუსყარებოს ადამიანს მოქმედების მო-
ტივი და მისი მოქმედება წარმოიშოს სასურველი მიმართულებით, აუცილ-
ბელია რეკლამა გაეწიოს არა მხოლოდ ცალკეულ შეაგრს, არამედ სპექტაკლს,
პიესას, რეჟისორს, მსახიობს და ა. შ. საჭიროა, თითოეულ შეაგრს მასწავ-
ლებლის წარმოდგენაში აქონდეს მისი განუმეორებელი სახე. "გამოკვლ-
ვები გვიჩვენებს, რომ სპექტაკლების შესახებ რეკლამის უქონლობის შემთხ-
ვევაში არც შეაგრაღური აფიშა, არც შეაგრაღური პლაკატი, არც კინემატო-
გრაფიკის გამოსვლა შეაგრის ეფექტურობით ვერ შეედრება იმ შეფასე-
ბას, რომელიც ყალიბდება და მკვიდრდება "აზრის კედლებში" მიერ განს-
ვავებულ სოციალურ ჯგუფებში. სოციალური გამოკვლევების მიხედვით
ჯგუფური აზრი /მეგობრები, ამხანაგები, კოლეგები.../ ეფექტურია არა-
მხოლოდ სკოლაში შეფასებებით აზრით შეაგრის, მისი რეპრეზენტის მიმართ,
არამედ ბევრად განაპირობებს ახალი, მოქმედებელი მასწავლებლისთვის
სპექტაკლის აღქმის და მისი შეფასების წინასწარ განწყობას"^I.

შეაგრაღური რეკლამა ჩვენთან სკოლაში არ არსებობს. ანტიკომ, მხო-
ლოდ იმაზე დაყრდნობა, რომ შეაგრაღში მანინ ივლის მასწავლებელი, თანამედ-
როვე მძაფრი კონკურენციის პირობებში, შეაგრს არ შეუძლია. შეაგრისა
და საზოგადოების შემდგომი დაახლოებისათვის ეს მეტად მნიშვნელოვანი
პრობლემაა, ვინაიდან, როგორც ჩანს, დღეს ისინი სხვადასხვა ცხოვრე-
ბით ცხოვრობენ.

როგორც ცნობილია, ფაქტობრივ მასწავლებლის უმრავლესობას ქალები
შეადგენენ. ამ კითხვის პასუხებიდან ირკვევა, რომ ქალები მეტად არიან

^I სოკოლოვი ვ. ქალაქის შეაგრაღური აუდიტორიის განვითარების გზე-
ბი, კრბ. "შეაგრაღი და დრო", მ., 1985, გვ.100 /რუს.ენ./.

დანიტორესებული შეატრადური ცხოვრებით. მსახიობის ახალი ნაშუვევარი აინტორესებს ქალბის 30,6%, ხოლო მამაკაცების 17,9%. იუჟისორის ნა-
 მუშევიარი, შესაბამისად 29,6% და 11,8%, მხატვრის - 10,4-4,5%, კომ-
 პოზიტორის - 9,6-3,9%. როგორც ჩანს, შეატრის შესაბებ ქალე ა უფრო
 მეტს კიხებულბენ. პრესას ეცნობა ქალბის 12,1%, მამაკაცებისა - პხო-
 ლოდ 5,0%.

გამოკვლევა მიზნად ისახავდა, აგრეთვე, დაგვედგინა ცალკეული
 შეატრის პოპულარობა ქალქის მოსახლეობაში, თბილისში მოქმედი შეატრე-
 ბიდან რომელს ანიჭებს მაცურეული უპირატესობას და შემდგომში თვით
 შეატრების მუშაობის ანალიზიდან დაგვედგინა ამის ძირითადი მიზეზები.

მაცურებულთა შორის პოპულარობის მნიხევით შეატრები ასე განაწილ-
 და:

1. რუსთაველის სახელობის შეატრი	72,5%
/მცირე სცენა/	14,9%
2. მარჯანიშვილის სახელობის შეატრი	47,7%
3. კინოსახიობის შეატრი	26,1%
4. ლებრისა და ბაღევის შეატრი	16,1%
5. მუსიკალური შეატრი	16,3%
6. მარჩოვტების შეატრი	15,3%
7. სატირისა და იუმორის შეატრი	14,9%
8. ახმეტელის სახელობის შეატრი	6,5%
9. მეტეხის შეატრი	6,1%

როგორც ჩანს, ძირითადად, საბი შეატრია თბილისში ისეთი, რომელიც
 მაცურებულს გამორჩეულად მოსწონს. სხვა შეატრები მათ კონკურენციას
 ვერ უწევენ.

ყრიად საგანგაშოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ რუსთაველის შეატრმა
 თითქმის ორჯერ მეტი ხმის რაოდენობა მიიღო, ვიდრე მარჯანიშვილის
 შეატრმა. ადრე ჩატარებულმა გამოკვლევებმა გვიჩვენა, რომ მარჯანიშ-

თლის ლეგირი კარგავს ახელური წილები მანძილზე მოპოვებულ მაცურებელ.

საინტერესო სურათს გვაძლევს მონაცემების ანალიზი იმ ინდივიდუ-
ბის პასუხების მიხედვით, რომლებიც საყვარელ ლეგირად ასახელებენ მხო-
ლოდ ერთ მათგანს. მათ პირობილად "ჭანატიკოსები" შეიძლება ვუწოდოთ.

1. რუსთაველის სახელობის ლეგირი	21,4%
2. მარჯანიშვილის სახელობის ლეგირი	9,9%
3. კინოსახიობის ლეგირი	9,7%
4. მუსიკალური ლეგირი	2,6%
5. სატირისა და იუმორის ლეგირი	2,6%
6. ოპერისა და ბალეტის ლეგირი	1,8%
7. მარხაშვილების ლეგირი	1,4%
8. ახმეტელის სახელობის ლეგირი	0,7%
9. მეტეხის ლეგირი	0,6%

როგორც ვხედავთ, ყველაზე მეტი "ჭანატიკოსი" რუსთაველის ლეგირს
პყვას, შემდეგ მარჯანიშვილის და კინოსახიობის ლეგირებს, თუმცა, მათ
გულშემატკივართა რაოდენობას შორის აქაც მნიშვნელოვანი სხვაობაა. და-
ნარჩენ ლეგირებში ასეთი მაცურებლის რიცხვი ძალიან მცირეა.

რუსთაველისა და მარჯანიშვილის ლეგირები 1-2 ადგილია ყველა
ჯგუფში, მხოლოდ საშუალო და საშუალო-ტექნიკური განათლების მეორე მა-
ყურებელი მარჯანიშვილის ლეგირს ანაცვლებს პირველ ადგილზე. განათლე-
ბის ზრდასთან ერთად იზრდება ინტერესი რუსთაველის, კინოსახიობის,
ოპერისა და ბალეტის ლეგირისადმი, ხოლო დანარჩენი ლეგირების მიმართ
კი კლებულობს. კინოსახიობის ლეგირისადმი უპირატესობის მიჩნეობის
კოეფიციენტი კლებულობს 50 წელს გადაცილებულ მაცურებელში, რაც აღ-
ბათ კანონზომიერია ახალგაზრდული ლეგირისათვის.

მაცურებლის სოციალური სტრუქტურის ანალიზი ადასტურებს სხვადა-
სხვა ლეგირის მაცურებლის განსხვავებულ შემადგენლობას. ყოველივე ამის
გამომწვევ მიზეზებზე ცალკეული ლეგირის რეპრეზენტის განხილვისას შევძირ-
ებოთ.

ანკეტიის შედეგები კითხვა მიზნად ისახავდა, გაგვიჩვენოს, თუ რომელი სპორტის წარმოდგენებს ანიჭებენ მასშტაბური უპირატესობას. სპორტების პოპულარობის მიხედვით მივიღეთ შემდეგი სურათი:

1. კომბედი	59,1%
2. ტრაგედია	28,1%
3. ღრამა	26,2%
4. ვოდვილი	21,6%
5. მუსიკალური კომბედი	21,3%
6. ტრაგიკომედია	13,1%
7. მიუზიკლი	12,2%
8. მელოდრამა	6,8%

მოწინავეებიდან ნათლად ჩანს, რომ მასშტაბურად განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს კომბედიური სპორტის საექსპლექტები. როგორც კინოს სოციოლოგიური გამოკვლევებიდან ირკვევა, იგივე ტენდენციებს ამჟღავნებს კინოს მასშტაბურად.

კომბედიის პოპულარობა არ უნდა ნიშნავდეს მსუბუქი სპორტისადმი მიდრეკილებას. ამის საფუძველი გაცილებით ღრმად ძეგს და ადრეა უნდა გაფიქვადისწინოთ ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილება - შეატრია გარეობა. გარეობა ხომ შეატრის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქციისა. ამავდ დროს, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვიჩვენოს შეატრიალი შეატრის, დრამატურ-გის ტრადიციებიც, სადაც კომბედიური საწყისები მუდამ ჭარბად იყო. მაგრამ, ეს ცალკე კვლევის შედეგია და ამჟღავნად მასზე ვერ შევჩერდებით.

როგორც ყველა მოწინავეებში, განათლების დონის მიხედვით აქაც იცვლება ხმათა რაოდენობა ნებისმიერი სპორტისადმი. მაგ., უმაღლესი პუ-მანიჭარული განათლების მქონე მასშტაბურად /ერთადერთი ჯგუფი/ პირველ ყდვილზე კომბედიის ნაცვლად ღრამაა, ხოლო კომბედი ტრაგედიასთან ერთად შე-2-3 ადვილებს იყოფს. საშუალო და საშუალო ტექნიკური განათლების მქონე მასშტაბურად კი ღრამა მე-6 ადვილება. მუსიკალური კომბედი III

ჯგუფში /საშუალო ტექნიკური/ მეორე ადგილს იკავებს 28,2%-ით, მამინ, როდესაც V-VI ჯგუფში /ჰუმანიტარული და ტექნიკური უმაღლესი/ იგი 8,5% და II, 6%-ით ბოლო ადგილზეა. დრამის პირობები 4,2%-დან /საშუალო განათლების/ იზრდება 36%-მდე /უმაღლესი ჰუმანიტარული/.

შემდეგი კითხვა ეხებოდა საექსპერტის შემადგენის პოპულარობას. ხმათა რაოდენობა შემდეგ თანმიმდევრობას გვაძლევს:

- I. თანამედროვე ქართული 64,7%
- 2. თანამედროვე საზღვარგარეთული 32,1%
- 3. ისტორიული 26,9%
- 4. კლასიკური რეპერტუარი 22,6%
- 5. სამამულო ომის შემავი 7,1%

საგრძობად გამოკვეთილია ინტერესი თანამედროვე ქართული პიესებისადმი, მან მიიღო ხმათა 64,7%, ხოლო მეორე ადგილზე გასულმა თანამედროვე საზღვარგარეთულმა პიესებმა მხოლოდ 32,1%. პოპულარობის მიხედვით ბოლო ადგილზეა ინტერესი ისტორიული და სამამულო ომის შემავი შექმნილი საექსპერტისადმი. როგორც ჩანს, ჩვენი თეატრებისა თუ კინოს რეპერტუარი ძალიან დაიტვირთა ამ შემადგენელ შემქმნილი ნაწარმოებებით.

ყველა ჯგუფი, განურჩევლად განათლებისა, უირობესობას ანიჭებს თანამედროვე ქართულ წარმოდგენებს. შემდეგ შეიმჩნევა თანამედროვე საზღვარგარეთული პიესებზე დაინტერესების ტენდენცია. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით გამოკვეთილია 30 წლამდე ასაკის მკვლევარებში, ხოლო, შემდეგი ასაკის ჯგუფებში იზრდება ინტერესი კლასიკური რეპერტუარისა და ისტორიული შემადგენისადმი.

აღსანიშნავია, რომ ამ კითხვაზე ფაქტობრივი და პოტენციური მკვლევარების პასუხები თითქმის ერთნაირია, რაც მკვლევარების ჩამოყალიბებულ, სტაბილურ მოთხოვნებებსა და ინტერესებზე მეტყველებს.

ანკეტის ბოლო კითხვა ასეთი იყო - რა არის შეფრთხილს მთავარი საექსპერტის პასუხები შემდეგნაირად განისაზღვრა:

1. მსახიობის ოსტატობა	47, 1%
2. სანიტორული მუშა	46, 9%
3. საბავშვო პარკებისა და მისი იდეა- ტივობის მიმართულება	24, 1%
4. რეჟისორის ნამუშევარი	24, 1%
5. მორალურ-აღმზრდელობითი შინაარსი	22, 1%
6. თეატრის ატმოსფერო	9, 1%
7. მხატვრის ნამუშევარი	7, 2%
8. მსახიობის გარეგნობა	7, 1%
9. კომპოზიტორის ნამუშევარი	3, 8%

ამჟამად გამოიკვეთა ინტერესი მსახიობის ოსტატობისა და საბავშვო-
ლის შემოსაღობი, რაც ესადაგება ჩვენ მიერ შემოთ მსოფლიო კითხვის
ანალიზს. მასურებელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, აგრეთვე, საბავშვო-
ლის პარკებისა, რეჟისორის ნამუშევარსა და საბავშვოების შინაარსს. მა-
სობრივი მასურებელი, როგორც ჩანს, გადაწყვეტილ როდ საბავშვოების აღქ-
მაში სხვა კომპონენტებს არ მიაკუთვნებს.

ასაკის მიხედვით პასუხების დეტალურანალიზისას შეინიშნება საბავშვო-
ლის პარკების, მისი იდეა-ტივობის შინაარსისადმი გაზრდი-
ლი ინტერესი. პასუხთა შორის გარკვეული ცვლილებები განათლების მიხედ-
ვითაც შეიმჩნევა. მაგ., განათლების ზრდასთან ერთად იზრდება ინტერესი
სა რეჟისორისა და მხატვრის ნამუშევარისადმი /რაც წინა კითხვის პასუ-
ხებშიც იგრძნობდა/; თუმცე, კომპოზიტორის ნამუშევარი კვლავ ერთ-ერთ
ბოლო ადგილზე რჩება.

თეატრში მასურებელი და მსახიობი ერთნაირი სიმბოლოებით სარგებ-
ლობენ - ესენია მუშაობა და ფიზიკური მოქმედება. ამიტომ, მათ კარ-
გად ესმით ერთმანეთის, მათ შორის ყოველთვის მყარდება ელემენტარული
გაგება. ყოველივე ეს, თითქმის უადვილებს მასურებელს საბავშვოების აღქ-
მას, სინამდვილეში კი ამ იოლი გაგების იქით მასურებელს უძნელებს,
გაერკვეს მხატვრული ნაწარმოების ჭეშმარიტ ღირსებასა და ნაკლავანება-

ში. მასურებელს უჭირს მსახიობის ღამის და სპექტაკლის შინაარსის მიღმა ამოკითხვის რეჟისორული კონცეფცია, ამოცნოს მიზანსცენების მხატვრული მნიშვნელობა, მხლიანობაში აღიქვას წარმოდგენის სცენოგრაფიული აუ მუსიკალური გადაწყვეტა. ამიტომ, ხშირად აღქმა-უკუკავშირის მიხედვით დონეზე მიმდინარეობს. სპექტაკლის გაგება-გაანგებება კი გარკვეული მხედროვნება, შეატრადური ხელოვნების რაობის ცოდნა ესაჭიროება. ამიტომ, რთი განათლების ზრდასთან ერთად ინტერესის იზრდება სწორედ შეატრადური გამომსახველობითი ხერხების მიმართ. მაგრამ, ეს ებება მხოლოდ აქტიურ შეატრადურ მასურებელს, რომელიც აღზრდილია შეატრადურ სპექტაკლებზე. სხვა შემთხვევაში, განათლების დონე არ გამოხატავს შეატრადური კულტურის დონის ზრდას. ფსიქოლოგებმა დაამტკიცეს, რომ შეატრადი ხდება ის, ვინც ბავშვობაშივე ეზიარება შეატრადის მაგურ ზემოქმედებას. ასევე, მასურებელი, აღიქვამს რა სპექტაკლის შინაარსობრივ მხარეს, თანდათან ეცნობა შეატრადის ბუნებას და ხდება ჭეშმარიტი შემთხვეული შეატრადური ხელოვნებისა.

ყოველი შეატრადი თავად უნდა ზრუნავდეს მისი მასურებლის აღზრდაზე. ამისათვის იგი აქტიურად უნდა ებმინებოდეს თანამედროვეობას, გამოხატავდეს მასურებლის აზრებსა და მისწრაფებებს. მხოლოდ მაშინ შემთხვევით მასურებელი შეატრადისაქვს.

თითოეული შეატრადი, მისი შემოქმედებითი მიზანსა და სპექტაკლის მიზანს, თვით აყალიბებს თავის აუტორიტეტს. ზოგი შეატრადისათვის ძირითადი და გადამწყვეტი - მომზადებული მასურებლის ესთეტიკური მომხივების დაკმაყოფილებაა, ზოგისათვის კი - მსახიობრივი მასურებლის მიზიდვა და მათი ინტერესების გათვალისწინება. ცხადია, შეატრადი რივე მიმართულებით უნდა მუშაობდეს, რათა თვითონ აღზარდოს, მოამზადოს მასურებელი.

პირველსი და უმნიშვნელოვანესი მომავალი შეატრადური მასურებლის აღზრდაა, ვინაიდან ის განსაზღვრავს სწორედ ხელოვნული შეატრადის რაობას. მასურებლის აღზრდა მრავალწახნაგა პრობლემაა და იგი მარტო შეატრადისათვის არ არის მნიშვნელოვანი. იგი მნიშვნელოვანწილად გან-

სამხედროებს სამოგალოების კულტურის დონეს. აქედან უნდა იქნას მიმართული ერთიანი ძალისხმევა. სხვა შემთხვევაში შეაფრს კიდევ უფრო გაუჭირდება.

ერთ კიდევ საუკუნის დასაწყისში წერდა დიდი ილია - "უჩივიან, ცოტა ხალხი დადის და მარხდაც არის. მარხდაც ჩვენდა სამწუხაროდ. მაგრამ ამის მიხედვით მოძებნა უნდა და შე შესაძლებელია, მოაპოვოს კი"¹. მიხედვით კი საკმაოდ ბევრია. ჩვენი შეფასების შემოქმედებითი მუშაობისაა განპირობებული, ჩვენივე მოგვარება კი დამოუკიდებლად მას არ ძალუძს.

მარხდაც, თანამედროვე ქართულმა შეფასებამ დიდი გამარჯვებები მოიპოვა და მსოფლიო ანაბრებზე გაიჭინა ქართული კულტურა, მაგრამ, შეფასების საერთო მდგომარეობა დღესდღეობით მაინც საგანგაშოა, ვინაიდან, ცალკეული მიმდევრები ვერ განაპირობებს შეფასებულ კულტურის საერთო დონეს. ამის ერთ-ერთი მიზეზი შეფასების შეფასების ინტერესებია. უკანასკნელ წლებში მან ვერ შეძლო, გაეფასოს მისი სამოგალოების მიმდევარი ცვლილებები. ბოლო ხანს ყველა შეფასების შემოქმედება ერთნაირი დრამატურებისაა, მისდევს, აქტიურად გამოეხატა მანამდე მისი მისი პირობები; აქედან, ვაჭირდება იმის დაქვემდებარება, რომ რამდენიმე შეფასება შეასრულა ეს მისი. სამწუხაროდ, დღეს შეფასების და მართლაც სხვადასხვა ცხოვრებით ცხოვრობენ.

ქართულ შეფასების ძალზე ბევრი შემოქმედებითი და არამომოქმედებითი პირობებისაა მოსაგვარებელი, როდესაც მოწესრიგება აუცილებელია შეფასების ნორმალური მუშაობისათვის. და, ეს ისე და ისე მთელი სამოგალოების ხელშეწყობით უნდა მოხდეს.

თანამედროვე მისი პოლიტიკური და სოციალური განვითარების უპირობო შედეგად შეფასება არ იცოდეს მისი როდესაც სამოგალოების

¹ შავჭავჭავაძე ილია. შეფასების შესახებ, თბ., 1953, გვ. 58.

ცხოვრებაში, არ იზრუნის მაცურებლის მწეობრივ და უსაფრთხო პატივდა-
ბე. თუაქრის წარმატების უმთავრესი საფუძვლი მაცურებელია. ამიტომ,
თუაქრი უსაფრთხოდ მაცურებელს და ეძიოს მასთან კონტაქტის განმე-
ორების გზები.

გულისხმობა

ქართული ლიტერატურის მკვლევარი თეატრისა და მაცურების
ურთიერთობის შესახებ
/ისტორიული მიმოხილვა/

თეატრი ერის ცხოვრების საბუთი - ამბობდა დიდი ილია. თუ ვადაკ-
ნედავთ ქართული ლიტერატურის ისტორიას, დაგინახავთ, რა მჭიდროდაა დაკავ-
შირებული იგი ლიტერატურის ისტორიასთან. არ ყოფილა არცერთი, ცო-
ტად თუ ბევრად, მნიშვნელოვანი მოვლენა მოვლენას ერის ცხოვრებაში, რა-
მდენსაც ქართულ ლიტერატურაში არ ეპოვა განაპირობებო. მეტიც, დღეს XIX საუ-
კუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის საბუთის ისტორია წარმოუდ-
განსებელია ლიტერატურის განვითარებასთან, ქართული ლიტერატურის რთულ ყო-
ფილად მარტოა დასაბუთებული ადგილი: ეს იყო ტრიბუნა, სადაც მარტო
სიბუთი უსაფრთხოდ ბადებს, ერთადერთი ადგილი, სადაც უფროსი ქართული სიბუ-
თი! "ჩვენ ჩვენს სცენას რა ღვაწილია ვახარებთ, - წერდა ილია ჯორჯიანი
ქართული ლიტერატურის განვითარებაში. ადგილი - რა მარტო განმეორებული იყო
ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ცხოვრებისა და გულის განმანათლებელი და მწერ-
ნი, და მეორე - იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ვახარებ
უნდა წამოვდგეთ მთელის თავისი მნიშვნელობა და სიმდიდრითა. დღეს ჩვენს
მედიაციონალურებაში სცენის მეტი სხვა ისეთი სასაბუთი არა აქვს რა ჩვენს ბა-
დებს, რა გონება, გული გაიხსნას და ენა ავარჯიშოს საბუთად, საბ-



ქართულ ჟურნალ მრავალ სიძველეს გადალახვა უხდებოდა. მსახირო-
ბები შეკუთბულნი იყვნენ გაჭირვებას, უსახსრობას; ძალიან ხშირად სა-
ციფრო ხდებოდა, შეიკრიბებოდა აუ არა დასი ახალი სუბიონის ჩასატყობი-
ლად ან დასრულებოდა აუ არა სუბიონი; თუმც, მსახირობები ასეთ მძიმე
პირობებშიც კი არ ღალატობდნენ სცენას, მიუხედავად იმისა, რომ მათი
გარჯა ხშირად კაპიკითაც კი არ ნაშლავდებოდა.

XX საუკუნის დასაწყისში, ქუთაისის ჟურნალის დაწვის გამო, საქარ-
თველს მთელი მოსახლეობამ იწყო ჟურნალის შეგრძობა ჟურნალის აღსადგე-
ნად. უჟურნალე ცხოვრება თითქმის შეუძლებელი გახდა, ჟურნალი "აუცილი-
ბელ საჭიროებად" იქცა. ხალხი ჟურნალს აგრძობდა, აგრძობდა, დაღი მესხი-
თლის მკურნალისათვის გასაგზავნად; მისი ავადმყოფობა ერის საერთო
ტკივილად აღიქმებოდა. ჟურნალის მხრივ, ქართული ჟურნალი და მისი მოღვაწე-
ნი უპირველესნი იყვნენ ყოველგვარ საზოგადოებრივ საქმეში. ისინი ხში-
რად მართავდნენ საქველმოქმედო წარმოდგენებს. 1890 წელს, როდესაც
ილია წინამძღვრისთვის გახსნა სასოფლო-სამეურნეო სკოლა, ახლადგახს-
ნილი სკოლის სასარგებლოდ საქართველოს თითქმის ყველა ქალაქში და მის
სამღვრებს გარეშაც, გაიშარა წარმოდგენები /მაგ., ყარსში, ზემანაში
და ა. შ. /, სადაც კი რამოდენიმე ქართველი სცენისმოყვარე მოღვაწეობდა.
საქველმოქმედები იმართებოდა, აგრძობდა, იმხანად ახლადშემოგორებული აჭარ-
ელი ქართველების სასარგებლოდ. არ იყო არცერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა,
რომ ქართული ჟურნალი და ხალხი გვერდგვერდს არ მიგარჩევენ, ერთმან-
თის ჭირ-ფარამი არ გაუღიარებინათ. ჟურნალში აისახებოდა საზოგადოებრივი
ცხოვრების ყოველი ცვლილება, ჟურნალი ჟურნალსა და მხარში ედგა და ასულ-
დებოდა მოწინავე საზოგადოებას. საყოველთაოდ ცნობილია, აუ რა დიდი
გავლენა იქონია დაღი მესხისთვის რეკლამური-რემატიკული საქველ-
მოქმედება 1905 წლის რეკლამის პერიოდში. ისიც უაღრესად, რომ ჟურნალის
მთელი დასი დღევანდელი დაღი მესხისთვის მთავრობით ბარკადაბებ
იღგა ხალხთან ერთად. "ჟურნალი არის ნაყოფი საზოგადოებრივის ცხოვრ-
ბის თვით მოქმედებისა, მისი მოღვაწეობისა და, ამრიგად, ყოველად შეუძ-



ღმადღა მისი /თეატრის/ ავტორგანობა მჭიდროდ დამოკიდებული არ იყ-
ვას საზოგადოების ავტორგანობასთან. თეატრის საქმედებებში ნება
უნებლიედ ემორჩილება საზოგადოებრივი მოქმედებისა და მსვლელობის გზა-
კვალს. საზოგადოებრივი ცხოვრებასა და მოთხოვნილებასთან ერთად თეატრ-
საც ნებაუნებლიედ უნდა მიეღოს იმგვარი ფორმა და კილო, რაც საზოგადოე-
ბას ეტყობოდა. თეატრიც საზოგადოებრივი ცხოვრებასაკეთი იძულებული იყო
ხან ძირს, ხან მალა მოქცეოდა დროთა ვითარებას¹.

ეს ურთიერთგაგება, ურთიერთმომოქმედება ქართვად ხადხას და თეატრს
ძირის არასოდეს გამქრალა. თუ გადავხედავთ ქართული თეატრის მოღვაწე-
ბის, მსახიობების ჩანაწერებს, დაჯილბათ, თუ რა დიდ მისიას ანიჭებდ-
ნენ ისინი თეატრს, "სცენა ხადხის მწვერული, ხადხის ვამირდელი უნდა
იყოს და ამასთანაც იმისთანა შემაქმევეარიც არის, რომ უკეთეს მხარეს
ადამიანებისას ფხს ადგმევიანებს, ფრხას აწილვიანებს, უკეთესი დრეს-
გასარჩობი, სულისა და გულის ამამალღებელი, სხვა ისეთი არა ვიციოთ რა,
სცენის მეტი. თუ ეს ძვირფასი თვისება, როგორც ხადხის წვერთან და ზრდას,
სცენას ჩამოვაციოთ, იგი მივიტხანად გადაიქცევა და მათინ სჯობს წაწყ-
მდეს, ვიდრე სუფრეველს"².

ქართული თეატრი მუდამ იყო მედროში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი
მოძრაობისა და ამიგომაც უდიდესი როლი შეასრულა ქართული საზოგადოე-
ბის იდურ, პოლიტიკურ, მორალურ თუ ესთეტიკურ ჩამოყალიბებაში.

ისეთი საკუთვარეობი, რომლებიც ასახავდნენ იმდროინდელი საქართვო-
ლის საჭირობორღო საკითხებს და პასუხობდნენ ხადხის უკიდურესად გამ-
ძაფრებულ ეროვნულ ვრძნობას, მოვლენად იქცეოდა ხოდმე საზოგადოების
ცხოვრებაში. დ. ერისთავის "სამშობლო", ი. სუმიანთაძვიდ-იუჟინის "ლალ-
ტი", ვ. გუნიას "და-ძმა", ილიას "დოდა და შვილი", აკაკის "პატარა
ქახი" და მრავალი სხვა საკუთვარეობი ალვივებდა ეროვნულობის იმ მიმქრად

1 გუნია ვ., თბ., გამ-მა "ხელოვნება", 1953, გვ. 172.
2 ილია ვინაძვიდ დასაბ. კრებული, გვ. 57-58.

გროძის, ზრინდისადაც გაუძნელებოდა არაუბოხა ქარავედ ხაღმს. ამათ
ებნებოდა მსოფლიო კლასიკის ნედეგრები - ნევესიერი, შიღერი, პიუგო,
გუგოვი... "პამილეი", "მეფე ღირი", "რედიო", "ყარალონი", "რუი ბლა-
ნი", "ზრინდ აკოსტა" ..., რედიოშიც კომუნიკაციებისაკენ, ბრძოლისაკენ
მოქმედებდა სამოგაგობას.

1882 წელს მ. ერისთავის "სამეზობლს" დადგინა უდიდესი ეროვნული მოღ-
წონად იქცა. ქალაქში გაიმართა მანოფრესტაციები. "სტენაზე ახალმა სი-
ლი დაქროდა: მაყურებლის გული წესდნა, ეროვნული თავმოყვარეობა გაუღ-
ვიდა, სამეზობლსაჟის თავდადების იდეამ სული აუწირდა, გამოაფინდა,
თიხვის ერთხაშიად რაღაც ამოძრავდა, ალღადა, ახმაურდა. ქარაველი ქარ-
თული იგრძნო სტენაზე და მიამყდა ლეგის"¹ /ი. შვენიერგია/.

სტენაზე გამოქანული ქარაველი ღრმის აპურად ადღებამ მთელი საჭო-
ვლოების უდიდესი გულიწყინება გამოიწვია, რაც კიდევ ერთხელ ცხად-
წყოვს, რამე ლეგის არ იყო მხარედ გასართობი ადგილი, რამე ლეგის და
ხაღმს ერთი გულისღებამ, ერთი მისწრაფებამ და ერთხიერი იდეალები ასუ-
ღებულბდა.

რა ლეგამ უნდა, რეგორც ყოველთვის, მანინაც ბევრი იყო შუი, არაღ-
რისმთქმელი პიესა. ბიერად ქარაველი ლეგისს დარბანი ცანივილი ვახდდა,
მეგრამ ლეგის სრვა გამოსავალი არა ქონდა - მას უნდა ეარსებამ, რის-
თვისაც საჭირო იყო კვირამი ლეგაც ერთი ახალი წარმოებების ჩვეულება
მიანც. რეპერტუარი კი ლარბი ქონდა. ამიტომ იყო, რამე უმრავლესობამ
ქარაველი მსარობებისა, მოლტანებობსა ლეგორც წერდნენ პიესებს, რამ-
ლებიც, მარხალია, ღრამატორგოული სინატიკით არ გამოიჩინებდნენ, მეგრამ
მეამი ცხოვრებისეული საჭირობოგო საკომბები იყო დასმული და ამიტომ
მოქმედებდა სარგებლობდნენ ხაღმნი. "სამოგაგოდ ვიწყობთ, რამე ყოველ
ხაღმს ძლიერ უყვარს ლეგორც ცხოვრების და მნე-ჩვეულებების დამანება,

¹ ი. ი. ვ. კიკნაძე. რა უნდა ქარაველი ხაღმს "სამეზობლში", "სამეზობლ
ბელოვება", XI, 1990, გვ. 40.

გამომავალი დრამატული ნიჭილობაში. და სტენამბე წარმოადგენილი. ჩვენი ხალხი ცხოვრობდა ამ მოკვად ქაიონს და ჩვენს გულგამოკლებიხ უნდა ვა-
 ლაირო, რომ ქაიონვედ საზოგადოებას არა ურთხვდ და ათჯერ დაუშვებო-
 ბია ამ უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში, ქაიონვედ თუ ავად მამავე-
 ხენ და ადგენდენ ამ ცხოვრებას. ამის მიუხედავად ქაიონვედ საზოგადო-
 ბას ყოველთვის აუვსია თვატრი, როცა უი სტენამბე ისეთი პიღსა წარმოუ-
 გენიათ, რომედეშიც იხატებოდა მისი ცხოვრება და ხასიათი, მისი ავ-ქაი-
 გიანობა, სასაცილო თუ სამწუხარო მხარე მისი წარსულისა თუ აწინდელის
 მოვლენება ყოფა-ცხოვრებისა და მდგომარეობისა¹.

სამეტიკაცდების რეგენზირებად, დღევანდელი დღისაგან განსხვავ-
 ბით, ცნობილი ქართული ნიჭილობი და საზოგადო მოღვაწენი გვევლინებო-
 ან. რეგენზირებული იყო თითქმის ყველა წარმოადგენა. ვაგედეში სისტე-
 მატურად, ყოველდღურად /ზიორად სრულად უმნიშვნელოც უი/ იბეჭედი-
 და ცხოვრები თვატრის შესახებ. ყოველი ახალი სამეტიკაცი ფასდებოდა,
 პირველყოვლისა, იმიო, თუ რა სარგებლობის მოგანა შეეძლო მას საზოგა-
 დობისათვის - "რა მხრიო არის იგი ქაიონს გრძნობისა და ვიკუის ჰამა-
 ფატიბებელი, განმწმენდელი" /ილია². სუსტი პიღსის დადგმას რეგენ-
 გენებები მიზლოდ იმ მიმხვევაში ამართლებდენ, თუ მასში საინტერესო
 მხატვრული სახის შექმნა მათინგ ხერხებოდა. ასეთი რამ უი ზიორად ხდ-
 ბოდა ჩვენს სტენამბე. არაერთი საგალითი შეგვიძლია გავიხსენოთ იმისა,
 თუ რა ბრწყინვალე სახეები შეუქმნიათ ჩვენს გამორჩენილ მსახიობებს
 სუსტ პიღსებო. და მათინგ, ისინი ზიორად უჩიოდენ საზოგადოების გულ-
 გრილობას თვატრის მიმართ. ვაგედეში "დროება", "ივერია" - ილია,
 აკაკი, ილია წინამძღვრიძელი, ილია ვიკონია, ვინმე "რეგენზენტი",
 "თვატრისმოყვარე" და სხვანი გულნატკენი არიან საზოგადოების უყურად-
 ლებობით. სამართლიანობა მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ აქ ბრალი, ძირითა-

1 ვუნია ვ. - თვატრის შესახებ, თბ., "ხელოვნება", 1953, გვ. 25.
 2 ილია ვიკონია აქ თვატრის შესახებ, თბ., გან-და "ხელოვნება",
 1955, გვ. 57.

დღის შიგნით 4 ანაბეჭდებს მიაყურებდნენ, პირბადეაბდოლო უწესობა კი უკვე
ნაკლებ საინტერესო და მასთან ბრძოლა შედარებით ადვილია.

3. გუნია ამასვე დროს მიგვეთხრობდა, თუკონის ურთიერთდასაყვენიერ-
ად შეხვედრებში, რასაც ასევე დრო მისთვის აღიარებდა უნიჭობა ჩვენს დროში.
თუკონი აკავშირებს ადამიანებს, ურთიერთდასაყვენიერებას და საერთო ინტერეს-
ებს უნიჭობის მათ და, სწორედ, იმხანად "სოციალური ფსიქოლოგია" რო-
გორც მდებარეობდა ა. არსებობდა, რის გამოც ავტორს არ შეუძლო მდებარე-
ობის სრულყოფილების გამოყენებით "მასობრივ კომუნიკაციებში" მსჯელო-
ბა, მაგრამ ერთსა და თუკონის დიდი მიჭირნახელო მანინე შესადაც განსა-
ზღვრავდა მოვლენის არსს. იგი წერდა: "თუკონის წყალობით ხაღბსა მო-
რის ხეობა ახლად დასაყვენიერება, ე.თმანუთის გაგება და გაყვება, საერ-
თო წაღიღობა და სურვილთა ერთად შედუღება"¹.

მაგრამ ყოველივე ამისათვის საჭიროა თუკონის ყოველთვის ღირსეული
ადამიანები ედოებინათ სათავეში. მსახიობი, ვ. გუნიას ამათ, საზოგადო
მოღვაწევი უნდა იყოს, რადგან ბის ყოველ ინტერესს ყურს უგებებს ამათი
კაცობი. მსახიობმა რომ მიაყურებდეს დასჯეროს, ჯერ თვითონ უნდა იყოს
გონიერი. მიაყურებელი უნდა გრძობს ავტორის "ჭკუის გაუვარჯობას".
გონიერ მსახიობს კი დიდი გავლენის მოხდენა შეუძლია საზოგადოებაში.
ამასვე დროს, მიაყურებელსაც სჭირდება გონება და ნიჭი, რომ გაუგოს და
დაუჯეროს მსახიობს. ორივე მათგანს უნდა სჯეროდეთ და ენდობოდნენ
ერთმანეთს, ურთიერთსადაც თუკონის მადგურნი მიმეხმეებება არ შეეგება.

ასევე დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობის მი-
მოქმედება მიაყურებელზე კოლე ყოფიანი. "არვისგინ ხაღბის მოღვაწი...
არვისგინა შეუძლია რასაც ავითონ გრძობს, თავის მიაყურებელ ხაღბსაც
ავრძობდინო" ის, როგორც თვითონა გრძობს; შეუძლიან აუხილოს თავად
და დაან ხის, თუ რა არის ცუდი და არის კარგი; რა არის საგულისხმო,
რა არის საკეთილი და სასიამოვნო; შეუძლიან აღმოებოს მიაყურებელი,

¹ გუნია ვ. დასახ. კრებუნი, გვ. 91.



გრძნობათი მოწყვანოს და ამოქვიღოს”¹.

ჩვენი გამოჩენილი მსახიობები საშავლოდონი იყვნენ სამოგადობი-
სადვის; ისინი უმწიკვლოდ ემსახურებოდნენ ღირსად სარგოს. მსახიობი-
სა და მყურებლის ურთიერთობის რთული პირობები, როდის მივნივრუდ მისწავ-
დას ჩვენს დროში ღირს მნიშვნელობა უნიჭობა, პრაქტიკულად შეატრევი ყო-
ველთვის მიმდინარეობდა. მსახიობი და მყურებელი უშუალოდ ხვდებიან ერთ-
მანეთს, ისინი ერთმანეთი სიამაღლებით /მეტყველებით, პლასტიკა/ ახროვებდნენ.
თუ ხელეწივების სხვა დარგის აღქმასა და შედეგობას ხშირად მისამდე /უა-
მავალი/ პირი სჭირდება, შეატრევი მსახიობსა და მყურებელს შორის პირდა-
პირი კონტაქტი მყარდება. შემოქმედებას მსახიობი ხვდება უშუალოდ მ-
ყურებელს, ამიტომ, მან უნდა გასცეს პასუხი იმ უაზრად კითხვას, რასაც
მყურებელმა დარბაში ყოველდღეურად უყენებს შეატრეს. მან უნდა მიიჭანოს
სამოგადობამდე დრამატურის ჩანაფიქრი. "სრისტი ხალხის მოძღვარი; ის
არის მთხვედ-მწერლის თანავემწე-მოკარნახე. მთხვედს არისტი ახორ-
ცილებს და ერთად შეატრევი ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემს”².

მყურებელმა დარბაში ყოველ სარგოსადმი სხვადასხვაგვარია. წარ-
მოდგენის წარმატება ბევრადაა განპირობებული იმით, შედეგება თუ არა კონ-
ტაქტი მსახიობსა და მყურებელს შორის. მსახიობი უნდა გრძნობს მყურებ-
ლის რეაქციას და შედეგობიერად ცდილობს "აიყვანოს" მყურებელი ან პირი-
ქით "ითამაშოს მასზე", აპყვეს მას.

ქართულ შეატრევი, როგორც აღვნიშნეთ, მსახიობებსა და მყურებელს
სადრთო აზრები და მისწრაფებები აკავშირებდა. მადრამი, აღბათ, არცთუ იშ-
ვითი იყო შემთხვევა, როცა მყურებელს მოლოდინი გასცრუებია; პრესამი
არადრთხედ აღვნიშნულა, რომ ესაა თუ ის მსახიობი უპასუხისმგებლოდ, ბერე-
ლედ ეკიდებოდა როდეს. პიროვნობადი მსახიობი, როგორცაა კოტე მესხი,
სასტიკად ილაშქრებდა ანუთი მსახიობების წინააღმდეგ. "ატეორის პირვე-

1 ყიფიანი კოტე. შეატრის წესებზე. შპ., გამ-ვა "ხელეწივება", გვ.46.
2 ი ი ვ ე, გვ.46.

ընդհանուր իրավունք ունենալու, որի մասին միջուկային հարցումները և յաջող-
գրությունը և այլ մասնավոր հարցերով մտախառնելու, հասցնելու հարցումները, որոնց
մասին զեկազեկ խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի
մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն:

Այսպիսով, հիմնականում միջուկային հարցումները, որոնց մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի
մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն:

Սակայն միջուկային հարցումները, որոնց մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի
մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն: Երկրորդը, որի մասին խոսելու և այլն:

1 Պետրոս Կ. Սահակյան, "Երկրորդը", 1953, թ. 42.

მისწონს ხოდმე ეს, და დაკმაყოფილება მხოლოდ ამ მაცურებლისა, სირცხვილია კუთხისინდისიერი მსახიობისათვის"¹.

"განვითარებული მაცურებელი" ადვილად გრძნობს სიყაღბეს, ზომიერებას ვრცელის სუდ მცირე დარღვევასაც კი. მაცურებლის წვედომადი შეყვანა ძაღზე ძნელია. "სცენა მეტად სასტიკია და მარტუბულიც, მითამაშის უკორც ღირსებას, აგრეთვე ნაკლავანებას მაშინვე გაუმეფავენებს მაცურებელს"². ვ. გუნიას აზრით, სცენიდან უნდა დაღაღებდეს სრული ჭიშმარიტება, რადგან მას ყურს უგდებს ათასობით კაცი, ადამიანის ყვედა გრძნობა და ინსტიტუტი. ამიტომ, მსახიობი ყოველთვის, ყოველ წარმოდგენაში უნდა ცდილობდეს საუკეთესოდ ითამაშოს როლი, რომ არ დაკარგოს მაცურებლის თანაგრძნობა და სიყვარული, რომლის მოპოვება ძნელია, დაკარგვა კი ადვილი.

ურთიერებაგება, ურთიერებამოქმედება ქარაჯილ ხაღბსა და მის თავრს შორის არასოდეს გამქრალა. ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში აღორძინებული ქარაჯილი თეატრი იქცა სწორედ ახალი იდეების ედროშიედ. კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა კარგად იცოდნენ, რომ "ძველი თეატრი მოკვდა" და ახალ საზოგადოებას ახალი თეატრი სჭირდებოდა.

ყოფი მარჯანიშვილის დიდებული საბეჭავლით "ცხვრის წყარო" დანიყო ახალი ეპოქა ქარაჯილი თეატრისა და საზოგადოების ცხოვრებაში. თეატრში მოვიდა იმ ახალი, რასაც ასე ესწრაფვოდა ხაღბი. საჭირო იყო არა მხოლოდ ახალი მსახიობისა თუ რეჟისორის, არამედ ახალი მაცურებლის ადრდაც, რომელიც ჯერ კიდევ არ იყო გარკვეული ხელოვნებაში. ახალი მსახიობი-პირივნების აღმრდა იყო კორპორაცია "დურუჯის" ძირითადი მიზანი, მაგრამ ახალ თეატრს ახალი მაცურებელი სჭირდებოდა და "დურუჯიც" ახმეტელის თქმით, "მაცურებლის ფსიქიკის გარდაქმნას დამოხს"³.

აღ. ახმეტელისათვის თეატრი იყო ერის სულისკვეთების გამომხატველი

1 აბაშიძე ვ. დასახ. ნაშრ., "ხელოვნება", 1951, გვ. 39.

2 გუნია ვ. დასახ. ნაშრ., "ხელოვნება", 1953, გვ. 64.

3 ახმეტელი ად. დოკუმენტები და ნარკვევები, კრება. ტ. I, თბ., 1978, გვ. 415.

ტადარი. ამიტომ, იზრდებოდა იგი ჰიპოთეზად თანამედროვე ქართული მე-
სტრის შექმნისათვის, სადაც მიხედვით სისრულით წარმოსდგებოდა ქართული
კაცის ბუნება, ხასიათი, ტემპერამენტი, ცხოვრების განსხვავებული
რიგები. ერიის და მეტრის ურთიერთობა მისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნე-
ლობას იძენდა და ერის აღორძინებას უშუალოდ უკავშირებდა მეტრის
აღორძინებასაც. "აღდგება ერი, აღდგება სვეტიცხოველი, საუბრის ვით
ქართული სული"¹.

ახალი დროი, ახალი აუდიტორიამ სთქმობრივად ახალი მეტრის
შექმნა მოითხოვა. მარჯანიშვილი და ახმეტელი მიძღვეს ისეთი მეტ-
რის შექმნა, რომელიც ზუსტად ეხმიანებოდა ამ ახალი მაცურებლის სული-
ერ მოთხოვნილებებს. ახალი მეტრის გარშემო ნამდვილი ბრძოლა გაჩაღდა -
ბრძოლა სამკვიდრ-სასიცოცხლო. ძველი მაცურებელი დატოვა მეტრი,
რომელიც თითქმის "განწირული" იყო, მაგრამ მეტრში მოვიდა ახალი მა-
ცურებელი, რომლისთვისაც იქმნებოდა ახალი მეტრი.

კოტე მარჯანიშვილი იმ ხანებში მეტრის შესახებ გამართულ ერთ-
ერთ ღილაკებზე ამბობს: "როგორი რეზულტატი მივიღეთ? 88, 26% დასწრები-
სა უკვე სთქმონ დაპარაკობს შედეგზე. მეტრს არ უხდება სინანული,
რომ მეტრის მასა წამოშორდა მას - ჩვენი მეტრი იცავდა თითქმის
მხოლოდ უმაღლესი სასწავლებლების ახალგაზრდობით, რომელსაც უნდა ემი-
საბურებოდათ ძირითადად ახალი კულტურის მეტრი, რადგან ბუნებების
წინააღმდეგ ამოცანა ადამიანის ინტელექტუალური ღონის ამოღება"².

აღ. ახმეტელი ბედნიერად მიიჩნევდა 1924-25 წლებს ქართული მე-
სტრისათვის და წერდა: "მეცნიერებათა შორის ყველაზე სანდო სტატისტი-
კა - გადამღებ მაცურებელთა დასწრების მათემატიკური მოხსენებებით და-
რათები /წ.წ. და მარშანდელი/ და აღმოჩნდება, რომ მაცურებელთა დასწ-
რება ორნახევარჯერ გაიზარდა. მაცურებელი არ წავიდა, ის მოვიდა! მაგ-

¹ იქვე, გვ. 97.

² მარჯანიშვილი კ. კრებ., თბ., ტ. 2, გვ. 144.

რამ რიმიდო მაცურებელი - რა ზეშა უნდა ჩვენ არა გვყავს "ხელოვნების
ისტორი ქვემოდალი მცოდნეები", რომელშიც შეწყნარების მიზნით მხარგე
ხელს მოგვეშაბუნებენ, ჩვენი ლაგრის დერეჟნები არ მანმარებენ იმად
შეძახილებით, ვინც "ყველაფერი იცის, ყველაფერი უნდაბავს, მადრავ არა-
სადეს ზავისი უბიდან უფრო გარეშ არ გამოუყვია", სამაგრიროდ საუ-
სება ახადგამრდა სახეობით, ანგებული ზვალიბით. ესენი არიან ლაგრის
ენშეზიასტები, რომლებიც აქ უძიებენ არა საფარძელი მსუყვი საფლის
მონებების ფიზიოლოგიურ განცდას, არამედ გრძნობათა ნაშელსა და ზედ-
ნიერ დღესასწაულს, ცნობისმოყვარე, აზრის მხნე მიძგება! ჩვენი უმირ-
ველესი სადამიც ამ მაცურებელს ეკუთვნის, ამ ახადგამრდა და აგზნებულ
სახეებს ეკუთვნის" ¹.

მარჯდაც, მარჯანისვილისა და ახმეტელის ლაგრებმა უდიდესი რილი
იხამაშეს იმ ზაობის მორადურ, ელიკურ და ესლავურ ჩამოყალიბებაში.

ყველი ახალი საექსპლი მაცურებლის უდიდეს ინტერესს იწვევდა.
ხილთ მიერე ღრამატული ლაგრის შექმნის შემდეგ /მარჯანისვილის სახე-
ლობის ლაგრი/ მაცურებელი რ ნაწილად გაიყო. რრივე ლაგრს ზავისი
განსხვავებული პონიფია, მხატვრული მიწაში, შემოქმედებითი ხელწერა
ქტონდა. რრივე ლაგრს მყავდა ზავისი ურთველი აუდიტორია, რყი უნარე
კამათი, მიწავე დისკუტები, პრესაში იბეჭდებოდა ურთიერშსაწინააღმდე-
გო ხასიათის წერილები ყველი საექსპლის მიხაბებ. ლაგრების ირგუ-
ლივ შემოკრებილი რყი მთელი ინტელიგენცია. გამორჩენილი მწერლები,
მხატვრები, კომპონიტორები უმუადოდ მიწაწილობდნენ საექსპლის
შექმნაში. ეს რყი უაღრესად საინტერესო, შეიძლება ითქვას, ლაგრაღუ-
რი ხანა სამოგადობის ცნოქობაში.

შემდეგმნიც, ახელი წიღების განმავლობაში შეინარჩუნეს ლაგრებ-
ის ზაფისი მაცურებელი. მძწყუნვადი ტარსველ მსახიობთა ხელო ადღადა

¹ ახმეტელი ად. დეკლემენტის და ნაწილავები, ტ. I, მხ. 1478,
გვ. 361.

ღირსეულად აგრძელებდა თავის მასწავლებელთა შემოქმედებას, ორივე ად-
 ატრი თავისი ტრადიციების ურგულად დარჩა და მაცურებელიც არასოდეს
 მოჰკვდებია მათ. თნელად მოიძებნებოდა ღელს საქართველოში ამ თაობის ადა-
 მიანი, რომ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებს, მის დიდებულ
 მსახიობებს არ ეზიარებინათ ჭიმიარის ბელოვნივასთან. აღმათ, ბევრად
 ღარიბი იქნებოდა ჩვენი სულიერი სამყარო, რომ არ გვენახა უმანგი ჩვე-
 თუ და ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე, მადრა ლა-
 ბაშიძე და სერგო შაქარიაძე, ვასო გოძიაშვილი და გიორგი შავგულიძე,
 სესილია მაყანიშვილი და პიერ კობახიძე... ყოველი მათგანი ხაღბის უდი-
 დესი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა. მაცურებელი თეატრში
 საყვარელი მსახიობების სახელებად მიდიოდა. ამ წლების ქართული თეატ-
 რი მსახიობის თეატრი იყო. იყო არაერთი შესანიშნავად შესრულიპული
 მხატვრული სახე, მაგრამ თანდათან თეატრმა დასთმო თავისი პოზიციები,
 სამოგადლევაში ახალი მოთხოვნილებანი წაუკვნა თეატრს, მან კი ვერ შეძ-
 ლო დროულად გაეშვალისწინებინა ეს. თეატრის ცხოვრება სამოგადლეობრივი
 განვითარების კანონზომიერებებს ემორჩილება. დროის, ეპოქის ცვლასთან
 ერთად იცვლება ადამიანთა აზროვნების წესი, მათი ინტერესები, ფსიქი-
 კა. იცვლება დამოკიდებულებაც ბელოვნივისადმი. ის, რაც ღირებული იყო
 გუშინ, არასაინტერესო, უმნიშვნელო ხდება ღელს. იცვლება სუბიექტის
 მოთხოვნილება, ეს კი თავისთავად ობიექტის შეცვლასაც იწვევს. შემდეგ
 უკვე მივხვდილი ობიექტი კვლავ მოქმედებს სუბიექტზე და კვლავ ცვლის
 მის მოთხოვნილებებს და ასე, უსასრულოდ. ბელოვნივას უდიდესი როლი
 ენიჭება სამოგადლეობის აღმშენებელ, მაგრამ ღებება ხოლმე დრო, როცა მათი
 სამოგადლეობა კარნახობს ბელოვნივას ახალ მოთხოვნებს. ჩვენს დროში,
 ტექნიკისა და ინჟინრის ნიჭივების ეპოქაში, საოცრად სწრაფად
 იცვლება სოციალური ღირებულებანი, აღმათ, ეს არის მიზეზი ამ უამრავ
 მიმდინარეობათა წარმოშობისა, რომელიც გვხვდება ღელს ბელოვნივის
 ყველა დარგში.



... დღევანდელი ქართული ლიტერატურის მიხედვითი დამატებითაც. იგი უკვე მსოფლიოში აღიარება მოიპოვა და მისი მნიშვნელობა, საინტერესოა, გამოიჩინოს საბინის მქონე საბავარო ხელისუფლებამ. ჩვენი გვყავს არა ერთი და ორი აღიარებული რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, გვამყავს ბრწყინვალე საბავაროები. მაგრამ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მიხედვით ქართული ლიტერატურის განვითარების, რომელიც მათგან მხოლოდ მხოლოდნიდებებს. ლიტერატურის ეს უპირველესი ადგილი აღიარებულია საზოგადოების ცნობილობაში. ამას მრავალი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზი განაპირობებს. მათგან, ასევე კრიტიკის მიხედვით ქართული ლიტერატურის რთვი აქვს. ეს ადრევე კანონიერების პრინციპი, კინო, ტელევიზიის, ვიდეოს განვითარებამ ლიტერატურის დიდი კონკურენცია გაუწია. ერთი დროს დადგა კიდევ ლიტერატურის "ყოფნა-არყოფნის" საკითხი. მაგრამ ხელისუფლების ამ დარღვევამ კიდევ უფრო ნაკლებად განსამტკიცებს ლიტერატურის სოციალური ფუნქციის და სწრაფად ურთიერთსაქმიანობის დროს იმისთვის მასწავლებლის ინტერესში ლიტერატურის მიმართ.

მასწავლებლის პირობებში მუდამ იდგას ლიტერატურის წინაშე. დღეს განსაკუთრებით მწვავეა ეს პირობები, ვინაიდან თანამედროვე მასწავლებლის მრავალი არა ლიტერატურა, არამედ კინო, ტელევიზია და მასმედია ინფორმაციის საშუალებებია. ლიტერატურის მასწავლებლის რიცხვმა მნიშვნელოვნად იკლო. ამან აუცილებელი გახდა მასწავლებლის და ლიტერატურის ურთიერთობის მიმდინარეობის შესწავლა.

დღევანდელი ქართული ლიტერატურა ბევრი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობით და ორგანიზაციული საკითხების მოსაგვარებელი. მათგან უმნიშვნელოვანესად გვესაბუბა ლიტერატურის სოციალური ფუნქციის დადგენა, მისი რთვის განსამტკიცება თანამედროვე მეთოდური გარდატეხის ეპოქაში. ამისათვის კი ლიტერატურა უნდა იყოს მათგან ლიტერატურის მასწავლებლის, მის სურვილებს, გულისხმობას, მოთხოვნებს.

წამალა ურუშაძე

ბელოვნიბაშმიცოდნიეობის დოქტორი, პროფესორი

მაცურებელი

დღოდან სასცენო ბელოვნიბის აღმოცენებისა, ადამიანები შეაჭრნენ რაღაცის სანახავად, საყურებლად მიდიან. სხვადასხვა დროისა და ქვეყნის საშეატრო დარბაზები ურთმინეთისაგან მხოლოდ ზომით, ჭორობით და კამბულობით არ განსხვავდებიან - მათ განახსხვავებთ ის ადამიანებიც, ამ დარბაზს რომ ავსებენ. ამა თუ იმ შეატრნი სისცემატრად მოსიარულ მაცურებელთა ძირითადი შემაღგენილბა სამოგადოების წაქილია; ამიტომ განსხვავებულთა შეატისი მდგომარეობით, ჩაცმულობით, ინტერესებით, საუბრის კილოთი, რეაქციებით... ურთთა ყვედასათვის საერთო - ადამიანის მანდაყოლილი ინტერესი და დტოდვა სანახაობისადები. შით უფრო, თუ ამ სანახაობით წარმოჩინებულ ამაღადგებელია მისათვის. ვ. გუნია წერდა: "იმილათვის, რომ ხადნი შეატრს მანაუგრომბდეს და დადოედეს კიდეც, უკვივლად საჭირთა, რომ თვითონ შეატრი იძლეოდეს იმას, იისი მოცემაც შეუძლია და რასაც კანონიერად მოითხოვს ხადნი... საკმარისია შეატრნი იყოს ისეთი რამე, რაც სამოგადოების გულს ესადებუნება, რაც მის სულსა და გულს სადრდოს აძლეც და მიერწმუნეთ, რომ ხადნი უკვივლად მთვა და აავსებთ შეატრს. შეატრი უნდა გადაიქეცს იმგვარ სამოგადოებრივ წყაროდ, საიდანაც ხადნს წყურჭილის მოკვივა შეუძლია". /ვ. გუნია. კრებულთ. "ბელოვნიბა", თბ., 1953, გვ. 24-25/.

ცხადია, თვითონ შეატრბვა დამოკიდებულთ, რას მიიჩნევს იგი სამოგადოებისათვის საჭირთა საპრდოდ, როგორ წარმოუდგენია მას სცენის ბელოვნიბის უშეატრესი დანიშნულება, რას ამტკიცებთ, რას ამტკიცებრბთ, რისკენ მოუწოდებთ... სერიოზულ, სამოგადოებრივად საჭირბოროტო პრობლემებზე დავიძნისიებისაკენ, თუ პირიქით - ცდოდებს მათგან ადამიანე-

ბის ყურადღების აცილებას? აქედან გამომდინარე, როგორი სახის მხატვრულ საზრდოს აწოდებს მაცურებელს - რთულსა და ფსიქოლოგიურად ღრმას, თუ მხოლოდ სანახაობრივს, რათა გაართოს და დაასვენოს იგი?

თეატრის მოქალაქეობრივი მრწამსისა იმის განმსაზღვრელიც, თუ რას მიიჩნევს იგი თანადროულ პირობებში და თანადროულ ნაწარმოებში, ყველაზე მნიშვნელოვნად მისი ხალხის ცხოვრებაში - იმას, რაც ღელს უშიშროებასა და უმრავლესი, თუ პირიქით? ყოველ ეპოქას ხომ მისი თეატრი აქვს, მისი დროის სინამდვილის, მისი დროის აზრების აწარმოებელი. გრძობები და მცდელობები - ტვირთული, ალსავეს საკუთარი სიძულვილებით, საკუთარი სუნთქვით, მარტინობით და მანქანადებელი კითხვებით, რომლებიც პასუხს იმსვენ. ამიტომაც, ყოველი ეპოქა თავისებურად აისახება ხოლმე მისი, დროის თეატრსა და მისი მაცურებლის გეგმვებში. ვის რომელი თეატრი იზიდავს? ეს განსაკუთრებით მაშინაა აშკარა, როცა ერთდროულად თანაარსებობენ განსხვავებული ტენდენციების თეატრები. მაშინ მაცურებლის დიფერენციაციაც შეადგინა.

დროს მოაქვს თეატრში არაპირდაპირი აზრები და იდეები, არამედ ახალი ტექნიკური საშუალებებიც, რაც უშუალოდ და დაკავშირებული სცენურ ხატოვანებასთან და იმ მთავარდებთან, რასაც მაცურებელი ღებულთან. იყო დრო, როდესაც შიშა-ქუხილის ეფექტს თეატრში კაცობის ერთი ტომიდან მეორეში გადაყრა-გადმოყრით აღწევდნენ. ღელს კი მაგნიტოფონის წყალობით პერსონაჟის შინაგან მოწოდებას ვისმენთ. იყო დრო, როდესაც პეტრობურგის საიმპერატორო თეატრში ე.წ. სამეფო დღეებში სპექტაკლის დაწყებამდე მთელი დასი გამწვანდებოდა ფარდის წინ და ორკესტრის თანხლებით ასრულებდა პირის "ღმერთო, აჭარბე მეფესა". მაშასადამის ფრასი ეცაბა, ქალებს - სამეფოს კაბეზე. ადგილი წარმოსადგენია, ვინ ავსებდა ასეთი თეატრის დარბაზს. მუდმივად მუხაბები მთელი სეზონით ყიდულობდნენ ღოჭას. ღელს წარმოდგენებში მოჰყავდათ ბავშვები, მათი გუგონიანტები და მოსამსახურეები საჭიმელ-სასმელით და ა. შ.

დარბაზში მყოფი ადამიანები მრავალი ნიშნით განსხვავდებიან ერთ-

მანუშისაგან: ასაკით, სქესით, განათლებით, ხასიათით, გუიოვნებით, პიროვნებით... სცენასთან კონტაქტი კი წარმოადგენის პირველსავე წუთში უნდა დაიბადოს, მათი შეხვედრისთანავე. ამ შეხვედრისათვის ორივე მხარე სპექტაკლის დაწყებამდე ბევრად უფრო ადრე ემზადება.

როგორ ემზადება მსახივრი? მუდმივად თუ არა წარმოადგენის შესახებ, ალღობა მისი ნაბვის სურვილი, იზრუნა ბიდეზე. იძუება. საგანგებოდ გამოეწყოს, ვიღაც აირჩია თანამგზავრად. გაიარა მანძილი შეატრანდო. მუვიდა შეატრანი, დაიკავა ადგილი. ამ წუთიდან იგი უკვე ვიზადას სპექტაკლთან შესახვედრად, სცენასთან კონტაქტის დასამყარებლად.

როგორ ემზადება მსახივრი? წარმოადგენის დაწყებამდე ურთი საათით ადრე მანც მოდის შეატრანი, ხელს აწერს გამოცხადების ურნალს, შედის საკაბიულოში, სადაც მას ჩამომედი და გრინოორი გარეგნობის შეცვლაში ემზადობან. ამოწმებს - ადგილზეა თუ არა ყველაფერი, რაც დეკორადე გინის ესპირობა და ელდემა სცენაზე გასვლის დროს საკავებლოში ან შესანიობთა ფოიში.

კონტაქტი, რომელიც მსახივრსა და მსახივრედთა შორის შეიქმნება, რთულია დაკისი ბუნებით, შენდაც იმის გამო, რომ მსახივრი ურნას და იმავე დროს პარტნიორთანაც ამყარებს კონტაქტს სცენაზე დაიბადები მყარ მსახივრედთასაც. პარტნიორთან - უშუალოდ, მსახივრედთან კი პარტნიორის საშუალებით. მის სპექტაკლში პირდაპირი კონტაქტი მსახივრსა და მსახივრედებს შორის წინასწარაა ჩაფიქრებული, რადგან ამჟღერად ეს გზაა ურნული საუკეთესოდ. ანტიმ, ასევე კონტაქტი შესაძლებელია შეატრანი, ძაგრამი და მახასიათებელი არაა მისთვის.

უკვადავთა სცენაზე მოქმედ პირთა შორის კავშირები, მათი ურთიერდასამოკიდებუდათა სახეობა. რაგინდ განსაცავებელიც უნდა იყვნენ ისინი, ურთი რამ ყველას საუთო აქვს - ემოციური კავშირები; რადგან, ურთადას ცოცხალი ადაზიანები უკავშირდებიან. ყოველი კავშირი, წუთიერიც რომ იყოს იგი, მანც გარკვეულ დროს მოიცავს. ამ დროს რაღაც იცვლება თვით კავშირში, ვინაიდან იცვლება ან ვითარება ან კონსტან-



ქის სურვილი, ან მისი განწყობილება ჩნდება ახალი მიზნები, წარმოებს გარკვეული ქმედებანი. პერსონაჟის ხასიათი ხომ დროში იშვლება, თანდათან წარმოჩინდება.

მოქმედი პირობები ერთმანეთს მონაცვლეობით ხვდებიან, სცილდებიან, ისევ ხვდებიან - კომბინაცია ბევრგვარია. ამიტომ, ერთი რთულიღე მსახიობის კონტაქტი პარტნიორთან და მასურბეღღთან შეიძლება შეწყდეს /პერსონაჟი ვაკიდა სცენიდან/, მაგრამ, ამ დროს სხვა გვირჩი შედის ვიღაცასთან კონტაქტში; ასე რომ, მოქმედების დროს ცაღკუღ მსახიობთა კონტაქტი მასურბეღღთან შეიძლება შეწყდეს, მაგრამ მასურბეღღის კონტაქტი სცენასთან მოქმედების მიმდინარეობის დროს არ წყდება; რაც უფრო აქტიური არიან მოქმედი პირობები საკუთარი მიზნებისა და სურვილების განხორციელებაში, რაც უფრო საინტერესო, უჩვეულო, მოულოდნელი და ხატოვანია მათი საქციიდი, მიუ უფრო მეტადაა დაინტერესებული მასურბეღღი იმიუ, რაც სცენაზე ხდება. მაშასადამე, მიუ უფრო მჭიდროა კონტაქტი, მიუ უფრო ძლიერია შეხატვიდიღება.

ავტორის ინდივიდუაღობა მოიხზოვს შეატრისაგან, რომ ყოველი მათგანი განსხვავებულიად იყოს განხორციელებული სცენაზე. ამიტომ, დღევანდელ შეატრში, სადაც ავტორის შეატრებუღება მიუღ სავექტაკლს განაპირობებს, არაა საკმარისი, რომ მსახიობი საღრთოდ იყოს ბუნებრივი და მართალი სცენაზე, ის ბუნებრივი უნდა იყოს კონკრეტული ავტორის კონკრეტულ ნაწარმოებში, რომელიც სინამდვიღელს გარკვეული რაკურსით ასახავს.

სწორედ ეს რაკურსი განაპირობებს კონტაქტის შეატრებუღებას, რომელიც, ცხადია, გარკვეული მიხატრული ხერხებით მიიღწევა. პიესის სცენური განხორციელებლის დაკანონებული ერთი გზა, რასაკვირვლია, არ არსებობს. მას სცენის ხელწვანი ამოიკითხავს ხოღმე. ამოიკითხავს შეატრებუღად, მაშასადამე, ნაწარმოების მიხატრული აღქმა იქნება მისი სცენური ბუნების განმაპირობებელი. ამიტომ ამბობენ - ხორავს რტელო, ვერიკოს ივღიუი, უწანვის ყვარყვარე, კ. მარჟანიშვიღის "ურდიღ აკოსტა", ს. ანდრეღიღის "ყარაღები", მიხ. თუშანიშვიღის "ანტიკობე" და ა. ნ.

სტენის ყველა ხელშეწყობილი შიდაგეგმვით ახდენს მასწავლებლები: მწე-
 რადიც, ნახტვარიც, კომპიუტერულიც, რეჟისორიც; მაგრამ, თავის მიზნით,
 მასწავლებელი მასზე არ მოქმედებს - სავეტიკაციის მსვლელობის დროს მასწავ-
 რებლის რეაქცია ვერც პიესაზე მოახდენს ბეგავდენას, ვერც სტენოგრაფი-
 ასა და ვერც მუსიკალურ გაფორმებაზე. მსახიობზე კი შეუძლია იმოქმედოს,
 ზოგი რამ შეაფრთხილოს კიდევ როგორც გაუმჯობესების, ისე გაუარესების
 მიზნით - ისინი ურთიერთმომქმედებენ, რადგან მხოლოდ ისინი ხვდებიან
 ერთმანეთს უშუალოდ. აღმათ, სწორედ ამიტომ აქვთ მსახიობსა და მასწავრ-
 ბელს ერთმანეთის მიმართ განსაკუთრებით მწვავე ინტერესი.

მსახიობი მასწავლებლისათვის ქმნის თავის ნაწარმოებს. მისი სურვი-
 ლია, რაც შეიძლება დიდი იყოს მასწავლებელზე რაოდენობა, არც იცის, სა-
 ხელმძღვანელო, ვინაა ეს მასწავლებელი, დარბაზს რომ აცხვებს. ის მხოლოდ გრძ-
 ნობს მის დამოკიდებულებას სავეტიკაციისადმი, კონტაქტის არსებობასა და
 თავისებურებას.

რაც შეეხება მასწავლებელს, მისი დამოკიდებულება მსახიობისადმი
 განსხვავებულია. ცნობილია, რომ უდიდესი დეატირადსაც კი ყველა მსახი-
 ბი არ უყვარს. უყვარს ის მსახიობი, რომელიც იპყრობს მის ყურადღე-
 ბას, გადააქვს იგი სტენაზე. ამის მოწყობის დარბაზში მჭიდროს მისი ყო-
 ვილდობა, პირადი ინტერესებისაგან და გადაკანს მსახიობის დღევან-
 დელი პერსონაჟის ცხოვრების სამყაროში. თუ ეს მოხდა, მაშინ მასწავრ-
 ბელი ბედნიერია და მადლობელი. ეს გრძნობები ისე ააცხვებს მას, რომ
 არ მყოფის ტაში, რომელსაც უხვად გაიღებს ხოლმე სავეტიკაციის ბოლოს.
 თუ მსახიობს იცნობს, კულისებში შედის მისი აღსაყვების სიჭყვივრად გა-
 მოსაბაჭავად. თუ არ იცნობს, ქუჩაში ეღოება მსახიობის გამოსვლას.
 მხოლოდ მსახიობს - სავეტიკაციის არცერთ სხვა მოწაწილს, გენიოსს რომ
 იყოს იგი, მასწავლებელი არ ეღოება ქუჩაში. თანაც, არა იმიტომ, რომ
 მსახიობმა მარტაც ბრწყინვალედ განახორციელა შექმნილი მისი პერსონაჟი,
 არამედ იმიტომ, რომ მან გამოიწვია ემოცია უშუალო კონტაქტში. ესაა
 იმის მიზეზი, რომ სასიამოვნოდ გრძნობების გამოქმნივთ მსახიობს მათი-

ნაც აქვს წარმატება, როდესაც მისი სცენური სახის ღონე არაა მალადი.

მაყურებელთა შორისაც არსებობს განსხვავება - ასაკობრივი, პროფესიული, ეროვნული, სოციალური, ასევე სპეციფიკური ნიჭიერების ზვადსამრისიზაფ, რაც მუსიკალური სმენის მსგავსად, ღრმატული მზატრული მოვლენისაგან შობავედიღების მიღების სიძლიერეს, უნარს ნიშნავს. ეს უნარი და მისი სუდიერი მოთხოვნილება ღიდად განაპირობებს ნებისმიერი სცენური ნაწარმოების წარმატებას. სტანისლავსკი ამბობდა - ყოველ სცენურ სახეს სამი მშობელი ჰყავს: მწერალი, მსასიობი და მაყურებელი. ამიგომაც მიარნდა, რომ ლეაგრი მაყურებლის ამროვნებას უნდა აღმავებდეს, უნდა ატაქიზებდეს მის გრძნობებს, ამალღებდეს მის კელტურას. მაშინ ლეაგრიდან წასული ის უფრო ღრმად სწვდება ცხოვრებას და, ასე ამალღებული მეტსაც მოსახზვს ლეაგრს და მეტსაც გაიღებს მისზვის.

გემოთაც ითქვა, რომ ლავი და ლავი ყოველგვარი ძლიერი შობავედიღებისა ღამარწმუნებლობა - აუ არ გჯერა, განცდასა და შობავედიღობაზე ღაპარაკი გეღეიგია.

მაგრამ, რაგინდ მარლალი და ღამაჯერებელიც უნდა იყოს სცენაზე წარმოღვენილი, ის სახიღვედად უნდა იყოს საინტერესო. მაყურებელი საყურებლად მოღის, მან ყველაფერი საკუთარი ზვადით უნდა ღანიახოს. უკლერესად ღიღმინიშვნიღოვანი მწვავე საზოვადოებრივი პრობლემავე კი მის მიერ გააზრებული იქნება სპექტაკლის ზეღმეგ, როდესაც ლეაგრი ამ პრობლემაზე ღააფიქრებს. მაგრამ სპექტაკლის მიზიღინარეობის ღროს, მისი აღქმის პროღესში, მაყურებელი პრობლემაზე კი არ ფიქრობს, ის გმირლა ცხოვრებაშია ჩარლული, ზვადს აღვენებს იმ კონკრეტულ ზროღებს, რომელსაც ეს გმირღი აწარმოებენ. მაყურებელიმა ჯერ უნდა ღანიახოს, რა ბღება, ვინ რას სჩადის, რა მიზიზით, რა მიზნიღ და, მიზლოღ ამის ზევიღე და ამის გამო ზიიძლება განიცადოს რაღაც. ამიგომ, ნამღვიღი ღრმავეტრგიც და ნამღვიღი რეჟისორიც უმინიშვნიღოვანეს მოვლენებს სცენაზე აზღენს.



როდესაც დრამატული ფორმიტ მოწოდებული მოვლენა დამარწმუნებელი, საინტერესო, ამაღლებული და ხატოვანია, მაშინ მოდის წარმატებაც ანუ საბას ზემოთ - "საქმიტ და სწავლიტ მატება სხვაში".

წარმატება-წარუმატებლობის პირობებში, წარმატების ღირებულება, რაც საბოლოო ანგარიშიში, ნაწარმოების მასშტაბებში ზემოქმედების, მას-ზე ზეგავლენის პირობებშია - ყველა დროს იყო ატყუადური.

რა არის წარმატება? რა ზემოხვევაში იხველება, რომ სტენურ ნაწარ-მოებს აქვს წარმატება? არსებობს ამის ნიშნები?

პირველ ყოვლისა, მანინც დასწრებას მიიჩნევენ თეატრში. აუ ბად-ბი დადის, აუ დარბაში ყველა წარმოდგენაში სავსეა, აუ ბილითის შივნი-ჭირს, ცხადია, მასურებელს მოსწონს სპექტაკლი. მაგრამ, საიდან იგის ამ მასურებელში თეატრში რამ უნდა მოვიდეს? თეატრის რეკლამის გარდა, არსებობს კიდევ იმ მასურების "რეკლამაც", პირველია რომ ნახა წარ-მოდგენა, სოწონა იგი და თეატრი შთაბეჭდილება გაუზიარა სხვას - ვი-საც სპექტაკლი ჯერ არ უნახავს და ა. შ. ყველა წარმოდგენის მასურ-ებელს შეუძლია მომდევნო სპექტაკლს მოუყვანოს ან არ მოუყვანოს მასურ-ებელი. გათხსენოთ, რამდენჯერ წავსუდვართ თეატრში იმის გამო, რომ "ამბობენ, ვარგი წარმოდგენაა" და რამდენჯერ არ წავსუდვართ იმის გა-მო, რომ "ამბობენ, არ ვარგაო".

წარმატების ნიშანია მასურებლის რეაქციები სპექტაკლის მსვლილე-ბის დროს, ევიძლება ეს იყო სუნთქვაშეკრული მღუმარება, როდესაც, რო-გორც იტყვიან, ბუზის გაფრენას ვაიგონებ. შივიძლება იყო სიცილი, ტა-ნი, რომელიცაც მოქმედების მსვლილობის დროს აჯიღებებენ ხოლმე მსახი-ობს ამა აუ იმ ეპიზოდის თამაშის გამო.

იყო დრო, როდესაც საზოგადოებაც და თეატრის ხელმძღვანელებაც მსახიობის წარმატებას ტაშით და მისი გამოხეობის რაოდენობით განსაზ-ღვრავდა. ამ რაოდენობის დასაზღვრად პეტრე ბურგის საიმიერატორო თე-ატრში სავანებო რინკონიკოც კი არსებობდა. ცხადია, ამგვარ ვიშარი-ბაში სავსებით ბუნებრივია ცნობილი იტალიელი მსახიობის ურნესტო როსის

სიჭყვეობი - "ჭაშინ - ჰაერია მსახიობისთვის".

საქვეყნის შემდეგ ჭაშინს ხანგრძლივობას და ფარდის /თუ ის არ-
სტუმბოს! / გახსნა-დახურვის რაოდენობას მუდამ ითვლიდნენ და რუსსაც
ითვლიან, როგორც წარმავლების საბუთს, ვინაიდან აშკარაა - მაცურებელი
ჭაშით ახანგრძლივებს ღღვანდელ შეხვედრას სცენის ბუღვინებასთან. აკი,
წერდა ვაბ. "დროება" /1882, №39/ ქუთაისში გამართული ცოცხალი სურა-
თების გაბი "ვეფხისტყაოსნიდან":

"... ისე შევერდნენ და ისე დაზაბიანნი იყვნენ, რომ კაცის გული
ნაჭრობდა ფარდის ჩაბოშების დაგვიანებას და რა ფარდა ხრიალით წამო-
ვიდოდა, მოუხვედარი ჭაშინს ცემა, როგორც მოწყალებას, ითხოვდა, რომ
კიდევ რამდენიმე წუთს დაეჭობო მაცურებელთ თავადი".

ზოგჯერ საქვეყნის ან რომელიმე მის მოწაწილს ხმაურიანი აღიარე-
ბა აქვს მაცურებლისა და კრიტიკის მიხრიატე, მაგრამ ბუღვინი ამის გა-
მო კნაყოფილებას არ განიცდის. სერიოზული ბეზომედი ისხვავებს ერთ-
მანეთისაგან წარმავლების საბუთებს. გამოჩენილი რუსი მსახიობი ი. ბუ-
ცოვი აფრთხილებდა მსახიობს - გახსოვდეს, წარმავლების მიზმი მუდამ
არაა ფასეული. მაცურებლის ქება უნდა შეესაბამებოდეს საკუთარ შეხე-
დულებას ღღვანდელ მიღწევას. კ. სტანინსლავსკის უყვარდა თქმა - თ-
მოქმედმა საკუთარი თავის წინაშე უნდა მოიპოვოს წარმავლებათ. ისეთი
მომხრონი ადამიანისაგან, როგორც სტანინსლავსკი იყო, პირველ ყოვლი-
სა, საკუთარი თავის მიმართ, საკითხის ავივარი დაყენება უმკაცრესია.
ამავდ დროს, იმის შემახსენებელიც, რომ ბუღვინები ერთმანეთისაგან
იმიტაც განსხვავებებიან, თუ ვინ რა სახის წარმავებისაგან იღვთს, რის
მოსაპოვებლად იღწვის. მაშასადამე, რომელი და როგორია ის მაცურებელი,
რომლისთვისაც იგი თავის ნაწარმოებს უმინის, ვინაიდან არ არსებობს
წარმავლება მაცურებლის გარეშე, არ არსებობს არც თვით სცენის ბუღ-
ვინა.

რამა და მოკიდებული წარმავლება? მიზმი ბეჭი და განსხვავებუ-
ლი. უფრო ხშირად ასახელებენ დროის მომხრონილებთან თანხვედრას, ვი-

ნაიდან ასეთ შემთხვევაში ყველაფერი ადვილად ამოსაცნობი, გასაგები და ამაღლდებოდა. როდესაც დიდი წარმატება ხვდა წილად კ. მარჯანიშვილის მიერ მოსკოვში, ნებლეზინის შეატრები დადგმულ დ. ანდრეევს პიესას "ვა-კი ნილეზინი", ზგთნად კ. მარჯანიშვილმა ასე ახსნა წარმატების მიზეზი:

"იმი წილადში საწინიელი რეაქციით დახრგუნვილი და დამცირებული რუ-სეთის იმტელიკენცია მისტიციზმის მიეცა. აღმოჩნდა, რომ მიეც ასეთი ბე-ლოცნების სისხლბორცეული ნაწილი ვარ. ამიტომ აპოკვის ასეთი გამოცხობილი მაყურებლის სულის "ვაგმა ნილეზინი". საეჭვადის მაყურებელი უკიდურე-სად იყო დაფიქრებული, არავინ იღებდა, არც ცრემლი მოთვია ვისზე. ასეთი განწყობილებიდან ისინი არც ანტირეაქციით განთავსებულად" / К. Марджанишвили. Воспоминания, статьи, документы. "Заря Востока". Тб., 1958, стр. 48).

როდესაც სცენის ბელევიანთა და მაყურებელთა ემოციურ-ამორბირიტი სწრაფვა მონათესავეა, გახსაკურებული სიმთაფრით ამუშავდება ხოლმე მაყურებლის ასოციაციური ამორფინების უნარი და დარბაზში აღმოცენდება საჭირო განწყობილება. ეს განწყობილება, ზავის მიხრივ, ზეააგონებს მსახიობებს და ვიღის მათს სცენურ ქმნილებათა ძაღას.

მსახიობებს ნიარჩინათ, რომ წარმატებისათვის ძაღიდან დიდი მნიშვე-ნილება აქვს პერსონაჟის ადამიანურ ღირსებებსა და იღეაღებს, რისბტო-საც ის იღწვის. მარბდაც, ხომ ცნობილია, როგორ უყვარს მაყურებელს და-დვიშიტი გვირის განმასახიბრებელი მსახიობი / ვიგჯერ განსახიბრების მთავრული ღონის მიუხედავად / და არ უყვარს უარყოფითი გვირის შემსრუ-ღებელი / ისიც განსახიბრების მთავრული ღონის მიუხედავად / ისინი ე.წ. მიწებებიან და არამომგვიბიან. როდესაც ასბეავებენ იმისდა მიხედე-თი, თუ როგორი აძრევის საშეაღებას მსახიობს, გამოავლინოს ის ბვისე-ბები, მაყურებელზე ზეააგეღიღებას რომ მოაბღენენ.

ასეა თუ ისე, წარმატების ერთი საწომი, "ღიაცნობის" დამსბელი რაიმე ბელსაწყო ჯიჩჯირობით არ არსებობს. არსებობს მუღმიტი, უწირვიტი წყურვილი - მოღწიონ მაყურებელს. აღბათ იმიტიტი, რომ წარმატება ყვე-



დავით დიდი საბჭოთა იმისა, რომ ბენი ქმნილება საჭიროა სხვისთვის.

მაინც ვისთვის? წარმატების უდიდეს სიხარულსაც კი უშუალოდ ახდას კითხვა - ვისთვის გაწეს წარმატება? ეს მოსწონხარ? ეს სჭირდება?

იქ, სადაც არ უჭირთ, არც ჩივილება მოეწონათ. მაშას ღამე, წარმატებაზე დასაყრდენი შედეგები და უნაიდან წარმატება მრავალნაირია. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში დაფიქრება: საჭირო - რას აქვს წარმატება? პირობები? მუდამ სასარგებლოა წარმატება? მოგეწონება იქნება სიზიანოც? მაგალითად, ისეთ შემთხვევაში, როდესაც წარმატებით თავბრუსხვევით ხელკარი ალარ იხრება უკეთესისაკენ; ან ინდივიდუალური წარმატების გამო ალარ დაგიდებს სპეციფიკის ჩანაფიქრს, მის დედას. სერიოზული ხელკარისთვის ყველა სხვის წარმატება ანა სასურველი. ასე, მაგალითად, კ. მარჯანიშვილი დიდი მასშტაბის მშენებელი ს. ამალაშვილი მის მიერ დადგმულ ნ. ამიანიის "დემონსტრაცია" წარმატებას თვატრი გამარჯვებად არ სიიხარება:

„...„დემონსტრაცია“ ისე მიიღო მასშტაბებმა, როგორც მანამდე დადგმული არცერთი პიესა, მაგრამ ეს სულაც არ იყო თუ ვინც გამარჯვება. უფრო სსრკად, თვატრზე გაიმარჯვა უგემოვნო მასშტაბის „გემოვნება“ და ამ უბეში ქრონიკის წინ მალაშვილს დადგმობა დროებით უკანა პლანზე გარდინაგორს / К. Маржанишвили. Воспоминания, статьи, очерки. // საქ. Восток. - Тб., 1958. стр. 51).

როდესაც მოსკოვის სამხატვრო თვატრის სცენაზე დადგმულ ი. სურგულაძის პიესას - „ბუმბუკის ვილი“ - ხმაურიანი წარმატება ხდა წილად, ამავე თვატრის სადიტორატორი ნაწილის გამგე მ. მარჯანიშვილი ეს გარდგნული გამარჯვება თვატრის შინაგან მარცხედ განიხილავდა.

თვატრის ხელმძღვანელი იყო ვლ. ნემეიროვიჩი-დანჩენკო და კარგად ესმოდა წარმატებელი მომავალი შემოსავლის მნიშვნელობა მხანაგობის საფუძველზე არსებული თვატრისთვის. მაგრამ, როგორც ხელკარი, მაინც მუდამ იმაზე ფიქრობდა, რომ შემოქმედების სამოძრაველები უნდა იყოს ძირის სურვილი და არა დასწრება, ცაში და შეასასვარი:

"მსგავსად ყველა დიდი ხელკარიანსა, ზეატრიც უთუოდ უნდა ერჩიას-
 ნებოდეს თანამედროვე ცხოვრების უკეთილშობილეს მისწრაფებებს. ქინა-
 აღმდეგ შემთხვევაში იგი მკვდარ დაწესებულებადად გადაიქცევა. მაგრამ,
 ერთი სუდეგმულობდა თანამედროვე ცხოვრების საუკეთესო მნიშვნელოვანი და
 შემოქმედებითი იდეებით და სულ სხვათა, მსწრაფად, გამოუხატავრო ყვე-
 ლადგონს, რაც იპყრობს სამოგადობის ყურადღებას.

კირველ შემთხვევაში მოსალოდნელია წარუმატებლობა, ვინაიდან
 ჭარბი მყურებელი იშვიათად აიტყვებს ხოლმე მსწრაფდ საუკუნის უკო-
 თილშობილეს იდეებს, სამაგიეროდ, გამარჯვებას ბყარი.

მეორე შემთხვევაში წარუმატებლობა გამოიწვევლია, ვინაიდან ზე-
 ატრი კი არ მიუძღვება წინ სამოგადობას, არამედ ზეილდეს მის
 უკან. სამაგიეროდ, გამარჯვებობა ნაკლებად მყარი და უჭრო ხშირად შე-
 მთხვევითი" (Вл. Немуров и Г. Вантенико. Избр. писем. „Кс-
 кустемბо“, 1954, стр. 222).

წარმატების ნეჭასების კრიტიკული მის მიერ მოგაბილი შედეგია,
 როდელიც შემოქმედებითს ძიებასთან და შემოქმედებითს მრდასთან უნდა
 იყოს დაკავშირებული. მხილედ ასეთი წარმატება შეიძლება გახდეს თა-
 ვისებური კომპასი მომავალ შემოქმედებითს გზაზე სასიარული. ასეთი
 წარმატება დიდი სიხარულის მოუტანია შემოქმედებისათვის; მაგრამ, იმავე
 დროს, დიდი პასუხისმგებლობის დამკისრებელიც.

წარუმატებლობა რაღას? ვინა ის კი, ერთი მიზეზითაა მუდამ გამო-
 წვეული და ამის გამო ერთმნიშვნელოვანი? მის გარეშე არსებობს შემო-
 ქმედება?

წარუმატებლობის მიზეზები და საბეობა მრდადგვარია: ნაწარმოე-
 ბის ნეცდომით არჩევა, როდების არასწორი განაწილება, მოქვედებული
 შემოქმედებითი ხერხები, ხელკარიანთა ან მყურებელთა მოუბმადებლობა
 და ა. შ. და ა. შ.

ბეობა ისიც, რომ ზავდაპირველად წარუმატებლად განსახიერებული
 სცენური საბე დროთა მანძილზე იხვეწება და წარმატებასაც აღწევს.



შეატრის ისტორიისათვის ცნობილია როდები, რომლებიც მშვენივრად და დაწერილი, მაგრამ მათ განხორციელებას სცენაზე ღიღი წარმატება არასოდეს ახდდა მან. ერთი ასეთი როლია სალიური პუშკინის "მოცარტისა და სალიურიში". თვით ღიღი სტანისლავსკის ცდაც წარუმატებელი აღმოჩნდა. სალიურის როლის მიმართ მან მანინც განსაკუთრებული დამოკიდებულება შეინარჩუნა. ისევე როგორც ი. პეტროვიმ მიხედილი მიმართ. მათ მიანდათ, რომისათვის წარუმატებლობა. მოთხოვნა მიხედვის განხორციელებას, რაც ხელს უწყობს დასტაბილას.

მიუხედავად ამისა, ხელეყანის უმთავრესი საზრუნავი მანინც წარმატებაა, მიხ უფრო მსახიობისათვის, შეატრისათვის. მაგრამ, სცენის კომპარტი ხელეყანის მანინც ღირსებით აღსავსე წარმატებაზე ოცნებობენ და პრაქტიკულადაც მასზე ზრუნავენ. ზრუნავენ წარმატებაზე, რომელიც მოწოდების გარდა სცენის ხელეყანისადმი პატივისცემისადაც მოცავს. იგი თვითონ მოდის და არა რაღაც დამხმარე ძალებითაა მოზიდული. მაღალი კულტურის შეატრი, არც ცალკეული მისი ხელეყანი არ იკადრებს იაფფასიან უფლებს.

ტაში წარმატების ისეთი ნიშანია, რომელიც შეატრის შეგნით იბადება და არსებობს წარმოდგენის მსვლელობისას ან მის დასასრულს. შეატრის გარეთ, წარმოდგენის შემდეგ სცენის ხელეყნებისა და მისი შემქმნელებისადმი თავის დამოკიდებულებას მაყურებელი სხვანაირად აცლენს: ქუჩაში ელდებიან მონაწილეებს, ავტოგრაფებს სთხოვენ. ძველად ახალგაზრდობა მსახიობის ეტლი შეგებებოდა ხოლმე და სადაცმეხდებოდა მსახიობს ამგვარად მიაცილებდა შინ.

ერთი ასეთი საოცრება ჩვენს დროშიც მინახავს -1947 წელს, როდესაც მოსკოვის მაყურებელმა აკაკი ხორავას ოცელო იხილა. მაყურებელთა დარბაზში შეატრადური მოსკოვის თითქმის ყველა ვარსკვლავი ბრწყინავდა იმ საღამოს. სცენაზე კედელსავით იყო აღმართული შეატრი მხედარშითაგანი. იგი ვახტანგობის განსახიერებდა იყო დაბადებული და უნაშვისი სიყვარული შეეძლო. პეონდა ამ სიყვარულის შეურყვეველი

რწმუნა. ბედნიერი იყო. შემიღვა ეს ბედნიერება ვერაგობამ დაუმსხვრია
 -რწმუნა შეურყიან გუდმარხაღას დაქმნივნივნი მავრს. ეს იყო მისხვის უღ-
 დისი ცრავადია. როდესაც გამოიჩვენა, რომ დამდომიონა უდანაშაულთა,
 მავრმა სიფრცხელი მოიხსო. ხორავას რტადო ბედნიერი ღიმილით შორდ-
 ბოდა სიფრცხელს -მისხვის მთავარი დამდომიონას ერტყუღება და სიმიარ-
 ღელი იყო. მთავარი იყო ის, რომ შეიძლება ვნამღეს ადამიანის.

ვინცეიელი მავრის სტენაზე განდღილი ეს სიფრცხელი აკაკი ხორა-
 ვას ქანდაკ სხუეღლი იკვეთებოდა, გასაოცარი უღერადობის დამატყვე-
 ბელი მის ბმამი იღვრებოდა. დარბაზი იმ ღღეს მთლიანად ხორავას ცყვე-
 რბანი იყო.

ეს იყო, მარხდაც, საოცრება. ის სასწაული თეატრისა, როდესაც
 ერთი მსახიობი მრავალ ასეული ადამიანის ყურადღების ცენტრშია და
 კონტაქტი ესთეტიკური განდღის დიდ სიმაღლეს აღწევს. ანტრატის დროს
 ფიციანი ჯგუფ-ჯგუფად მოსიორნოთა აღდღებული საუბრები მოსიოდა.
 ყველაზე ბშირად ისიოდა ერთი სიტყვა -"შადიამინი... შადიამინი..."
 ასოციაციის ბინაარსი დაქმნივივნივნი კომენტიარს არ საჭიროებს.

თეატრიდან რომ გამოვიდით, მღვა ხადნი იღვა ქუჩაში, მსახიობს
 ელოდებოდა. გამოჩნდა თუ არა აკაკი ხორავა, მყისვე მისკენ განწვი-
 დი ბეღების რკადში მოქტვა -რას არ უწვიდინენ ავტოგრაფისთვის: უბის
 შიგნაკებს, სვეტტაკლის პროგრამებს, ბიღოთებს -რღონდ კი ბელი მო-
 ეწერა სამახსოვრედ... ამ ხადნიც ტადღამ მსახიობი თითქმის ატატე-
 ბული შიიყვანა სასტევირის კარამღე... რა ყოფიდა მსახიობის ბეღე-
 ნება! ბევივნივნივნი რაქდა აქონია მას!

მოწონების ძალა შეიძლება ისედიც იყოს, რომ მრავალი წლის შემ-
 დისაც ადრე ნანახ წარმოდგენას ან რომელიმე მსახიობს აღტავების
 გარეშე ვერ იხსენებდნენ და ძლიერ განდღილი მანც ცოცხლობდეს მა-
 ყურბადღი, როგორც რეალურად არსებული დინამიკური ძალა. განა, ასე
 არ იხსენებდენ ნევა ჩხვიძელს, ად. ივიდავიძელს, კ. მარჯანიშვილს,
 ს. აბვეტელს, უნანო ჩხვიძელს, ვერიკო ანჯაფარიძელს, სენილია თაყა-



იბრუნდეს, გიორგი შავგულიძეს, სერგო მაღარიკაძეს, ვასო გომიანიძეს...

თუ მათი შემოქმედებისადმი ან ხალხებისადმი მიძღვნილი საღამოსა, მიმ-
უხროს იუბილე—მაყურებელი ყველა ღწნეს ხმარობს იმისათვის, რომ ამ სა-
ღამოს დაესწროს. ეს უკვე დროს, ბოგჯერი ახალგაზრდა წლების მომდევნო წარ-
მატებას, რომელიც შემოქმედებელი მიტანს ცხოვრებას.

დღე წარმატებას იმისა თაღაც აქვს, რომ გადაეღოს იმათაც კი, ვინ-
საც სცენის ეს ბედოვანი საყუთაძის თვალთა აწიანადეს უნახავს - ბიძი
ბოგჯერა, რომ ვასო აბაშიძე, დადო მისი ბიჭური, ნაჭი გაბუწისა, ვად-
როსან გუნია დღი მსახირობები იყვინენ?

ვინ ვინის ამ დეკონდას? ვინ იწახავს და აცოცხლებს? პირველ ყოვ-
ლისა, მაყურებელი —თავიანის უმთავრესი ადრესატი, ვისთვისაც იქმინება
სასცენო ნაწარმოები. ვინც უნდა მიიწოდოს ან დაიწინოს იგი და ამით
მისი არსებობის საკითხიც გადაწყვიტოს. დღევანდელმა, ვინცინებს და მუ-
სიკალური ნაწარმოებს შეუძლია ან იკუთვნოს იმისი აღქმისა და
რეჟი, ვინაიდან მივხიერი მათი არსებობის ფორმა. სასცენო ბედოვების
ნაწარმოებს ამის შესაძლებლობა არ გააჩნია - ცოცხალი იგი და, ამი-
ტომ, არსებობის ურთი დრო აქვს მხელად. მათასადაც, იგი დღეს უნდა მი-
იღოს მაყურებელი. დღეს უნდა მიიღოს. ნაც უფრო მეტი მოვს, ვინ უკ-
თესი - წარმატება დღესაც აუცილებელი. ღვიფსა, ყველამ იცის, რომ მასობ-
რივი დასწრება / ე.წ. საღამოს წარმატება/ და ბედოვების ჭეშმარიტი წა-
რმატება ბიჭრად არ უფროს ურთავინებს. ამის შემთხვევაში, როდესაც მხატ-
ვრული თვალსაზრისით ავსარად სუსტ ნაწარმოებს წარმატება აქვს. რატომ?
იმიტომ, რომ იგი სუსტია? ეს შეუძლებელია. მაშ, რატომ? ჩანს, მიუხედა-
ვად იმისა, რომ იგი სუსტია, რაშია საჭირო? რას მოცდავს ეს ნაწარმოები
იღებს, მხატვრული სიჭეხის მიუხედავად, მისივე ბიჭის მოსწონს? რა მოს-
წონს? - ამბავი? ძლიერი ვინი? საჭირობისთვის პირბედიანობა? ნიჭიდან-
ობრივი გაბედულება? ყოველ ცხადყოფილი შემთხვევაში მიმიღო თანაგრძობისა.

მხატვრული ნაწარმოები მიუძღვება წინ უსწრებელს დროს. ასევე ნა-
წარმოები "ნაადრევი" ქმნილებას და თანამედროვე ადრესატს იქნება ის ანც

მიიღოს. სამაგიეროდ მოზავადს მიუძღვის აღიარება იგი. სალიტერატურო და სამუსიკო ბელოვნიბაში მოზავადი ალექსი ბეშტაძეცაა ცნობილი, მაგრამ სტენის ბელოვნიბა ცოცხალია და არსებობის მხრლედ ურთი დრო აქვს - აწმყო, ამიტომ, მის "ნაადრევ" ქმნილებას მასურებლის მიხსიურება ნიასავს მხრლედ. სანიმუშოდ გამოდგება ა. ბილირის "სელილიის პრეცენი", რომელიც რ. სტურუამ 1965 წელს დადგა რუსთაველის თეატრში. ეს იყო ტრიტოლოგიური თეატრის მაღალმხატვრული ნიმუში. მიუბედავად კრიტიკისა და სპეციალისტების მხრივ მაღალი შეფასებისა, რვენი "სელილიის პრეცენი" მასურებელი არ აყავდა. ამიტომაც, ბანიმუკედ აღმოჩნდა მისი სტენური სიფოცხლე. დღეს კი ეს სპეტიტაცილი უშუაოდ იწმუშოდა აბად დადგამი, რომელიც უკვე მიიჩნივდა თანამედროვე თეატრში - დტრედა მოვლენათა სიღრმიტი წვედომისაკენ. ადამიანის სულიერი სამყაროსადმი კნტურისის გამწვავება. ამას ადასტურებს დ. როსებას "პროვინციული ამბავი", რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის სტენამი დადგა რეჟისორმა ბ. კუჭუბიძემ. მასურებელთა ურთ ნაწილს მინავანი პრეტესტი გაუჩნდა როგორც პიესის, ისე სპეტიტაცილის მიმართ. ეს იგროძობრდა სპეტიტაცილის მიმდინარეობის დროს, აგრეთვე, მიუბედავებში, რომლებსაც გამოაქვამდენენ მის მიმდეგ. მაგრამ, ურთი წელს მიმდეგ სპეტიტაცილია მოსკოვშიც დიდი აღიარება მოიპოვა. თბილისში კი ვითარება რადიკალურად მიიფვალა - აღარ ისმის სპაროტესტი ხმები, ბილითის შოვნი ჭირის.

ბელოვნიბის ყველა დარგის პრეტესტი ადასტურებს, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებთ მასურებელთა გულამედ მოღოს და ბოღოს ადწევს. მაგრამ, ამისთვის გარკვეული გზაა გასავლელი, თანაც ურთმანუთისაკენ. ბელოვანი და მასურებელი უნდა მიიღოდნენ ურთმანუთისაკენ და არა მიუბედავად ნიასვედომდეს უმრავლესობის სურვილს. მაშინ ის აღარ მიიძღვება იყოს ავანგარდი და იდეოლოგი.

არ მიიძღვება იმის თემა, რომ მასურებელი მუდამ მარტადია თავის ეს-თეტიკურ მოუფნილებებში. განა, ვინც სპეტიტაცილს ან ჭეშმარიტად ნაწარმოებებს უყურებს, ყველა ბედავს ინიას, რასაც ბელოვნიბა უწოდება? ყველას

შეუძლია ჭეშმარიტი სურთგაჭისაგან განასხვავოს?

არც ხელოვნებაშია ერთი ღონე, არც მის აღმქმედ აუღიგორიაში. "საშუალო არიანტიკული" აქ არ არსებობს. არსებობს განსხვავებული, ინდივიდუალური მაცურებელი, სხვადასხვა ღონისა და მომჭაღები, სხვა-დასხვა მოქალაქეობრივი და ესტეტიკური მოთხოვნილებებისა და ავადსამ-რისის, განსხვავებული სოციალური ნდგომარეობისა და გუნება-განწყობი-ლების ადამიანი.

აი, ასეთი შემიადგენღობის მუდამ ახალსა და მუდამ უღწობ ადამიან-ებს სთავაზობს აუაჭრი ცხოვრებაზე თავის შეხედულებებს. დარბაზში მსხდომი ადამიანები, პირველ ყოვლისა, ებმასურებიან იმას, რაც ყოველი მათგანისთვისაა უჭრო ახლოველი. არამარტო გონებრივი და ესტეტიკური ღონისა, არამედ ღლეჯანდელი გუნება-განწყობილების მიხედვითაც. აუაჭრი-ში ხომ სუბიექტები მოდიან და ანა ერთგვაროვან ცოცხად არსებათა მასა. ყოველი მათგანი სპექტაკლში ეძიებს იმას, რაც მას ესაჭიროება ახლა, რასაც მოეღის იგი - ვინ რჩევას, ვინ გართობას, ვინ მანაგრძობას და ნუგაშს... მაგრამ, რას მოეღის უმრავლესობა? აი, სწორედ იმაზეც, აუ რას მოეღის დარბაზის უმრავლესობა და როგორ აასუბობს ამათ აუაჭრი, დამოკიდებულოა როგორც ცადკული ბელოვანის, ისე საერაოდ ამ აუაჭრის წარმატების ზომაც, ბუნებაც და მისი გამოვლინების ტორილებიც.

რამდენიმე ცნობა ისტორიიდან წარმატების შესახებ:

"ჰამილეტი"... ქუთაისი... აუაჭრი გაჭედელი იყო ბადრიშ. პიუასს მიუ კლავდოუსი იწყებდა, მაგრამ, ვინ აცადა: აჭყდა ტაშის ვრიალი, აოვლივით ეჭრებოდა სცენას ფერად-ფერადი აატარა ქალადის მატრები, რომლებმაცაც დეუსები იყო დაბეჭედილი დადო მესობივილის მისამართით. სცენა ყვავილებით აივსა" /ნ. გვარამძე. აუაჭრადური მიუშარები. საბედ-გამი. 1949. გვ. 144/.

"...1910 წლის 9 იანვარი... დიდი აღტაცებით შეხვდა საზოგადოე-ბა დადის პირველ გამოსვლას. მიუღი ხუთი წუთი იგდა დადო სცენაზე გარეგნული, უნდა დაპარაკი დაეწყო, მაგრამ ბადრიშ არ სცხრებოდა და

ფიქში აბეჯარო, საყვარელი პიქსტის ღანახვის ჯამო სიბარუდას და აღ-
ტაყუნას გამოხატავდა" /ნ. ჯვარაცხ. ლიტერატურის მიზეზარები, გვ. 137/.

"...1900-1901 წ. ჩაგვადოთ ბაქუშიში, სადაც ორი წარმოდგენა ჩა-
ტაყარდა. დიდი ოფიცები და ყვავილები სწორად სვეტნაში. ძმებმა აბა-
შვიდებმა წინა ჩხვიდეს საჩუქრად მიწის ატარა ნაკვეთი მთარმვეს ქა-
დავის ფარგლებში. ეს იმ დროს დიდი ატვივისებოდა ყოო" /ვ. ურუშაძე. მი-
გონებანი, "ბეღლენობა", თბ., 1951, გვ. 57/.

"გარდამოვი უყვარდა... და პეტერბურგში, თხოვს იმის საბავას-
მილად, რომ მათი დამოკიდებულება მისდამი განსაკუთრებულია, "ძია კოს-
ტისა" ეძახდნენ. ამ სახელის პაპიროსებშია უხეობდნენ, სიგარეტსაც და
მდეკოლმსაც" /წ. შერკინა - Куперник. Из воспоминаний,
БТО, 1959, стр. 77/.

დიდ ბეღლენობა ცხოვრებაში აჩინს ხოლმე პერიოდები, როდესაც ისინი
მეყურობდნენ ახრთა მფლობულები ხეობიან. შერბევა შეიძლება წარუმატებლ-
ობის პერიოდსაც დაეკეს. ეს იმდენად მწარია, რომ სატყვეროდ აღიარებულ
აქლურე მადლამინიც კი წერის:

"...ასეააა მსახრობის ბეღი, მეყურობის საშამაშოა იგი, არც მე-
ტი, არც ნაკლები. ღაჭუკარგა მშა და აღარ ხარ კაცი, ყველამ დაგიტყ-
ყა, მიგატყვა, მსგავსად საშამაშო ჟანისკაცისა, რომელიც მდესდაც უყ-
ვარდა, ახლა კი აღარ ახსოვს" /წ. შერკინი. Литературное
Наследие, т. 1, "Мексედონი, 1957, стр. 60/.

ისიც ხდება ხოლმე, რომ მდესდაც დამსახურებულად მომკვებელი წარ-
მატება მათინაც უნარჩუნებს ბეღლენის პიქსტის, როდესაც მისი შემოქ-
მილება აღინიღელი ღონის აღარაა. ამის მიუხედავად, ხადნი მათიც მო-
ღის და მოღის - ასეააა პიქსტის ინეციონის ძადა.

რამდენი ვარინაცი და მადლმინი არ უნდა გატიხსენოთ, ურთი აშ-
კარაა - ნამდვილად ფასულად მხრად მადლი კატეგორიის წარმატებაა.
წარმატება, რომელიც მან ახლავს ჭეშმარიტად მბატრულ მოვლენას. ბე-
ღლენობის წინსვდასა და განვითარებას ასეააა ნაწარმოებები განაპირობე-

ბუნ. ჭანა, აძის საბჭოთა არაა, უმეტეს, იგივე იღია ზეცხვათისა და
 ღაღით კლდისკვილის უნივერსიტეტი, რამდენი აუროტაჟისა და ბმუარის გა-
 რეზე სუდ უფრო მეტ ზეგაუღენას ანდენენ ადამიანებში? გამრთობსა და
 თავის ზესაქვეყნარ ნაწარმოებს ნახავ, დანსვენებ, ისწავლებს და დი-
 ვიდეო! მისი ზეგაუღენა მუდამ ირუღია. ამიტომაც, ყველა მარცხისა და
 ყველა წარმატების შეხვედრევაში უთუოდ უნდა იყოს გაცნობიერებული, რა-
 ზე მარჯვებებს წარმატებული ნაწარმოები? იპყრობს თუ არა იგი ადამიან-
 ბის აზრსა და გრძობას? თუ ამ ღონემდე არ მალდებამ?

წარმოდგენას დახატავდა, ყველა და ყველაფერი, რაც წუთის წინ
 ცოცხლობდა სვენამდე, ჭრავებს მას - დეკორაცია, სამოსლეა, რეკვიზიტი,
 ბუტაფორია, სსახიობები, ტექნიკური პერსონალიც კი. სუენა ცარიღელა,
 მარტოა და ისვენებს სრულ სიბნელესა და სიჩუმეში, მარტოვე ნათურის
 მკრთალი მუქია მხოლოდ მისი ღარაჯი.

მამ, ასე - მაცურებულმა ნახა ის, რის სახილველაც უბიობდა
 თეატრი. ნანახისადმი თავისი დასჯილბუღელა გამონახვა ისე, როგორც
 ეს სურდა და შეეძლო - ჭამით, ყვათიღობით, მინოცვებით ... ანდა მი-
 ღის თეატრიდან, გამოიარა ფრივე, ვესტიბიული, საგარდერობო და გამოვი-
 და იმავდ კარით, რომელიც რამდენიმე საათის წინ შევიდა თეატრში.
 ასე იყო მუდამ, ასეა ანდაც...

კონ მოთვლის დისკუსიობს, სათეატრო ბეღოვლების შესახებ რამ გა-
 მართულა ბრავადსაუკუბოვანი მისი არსებობის მანძილზე? კონ არ იცის,
 ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში, თანდათან როგორ იზრდებოდა ამ
 ანსამბლური ბეღოვნების შემადგენელი ნაწილები, მისი კომპონენტების
 რაოდენობა? ხომ იყო ღრო, როდესაც ტერმინი "რეჟისორი" საერთოდ არ
 არსებობდა, დღეს კი, აბა, კონ არ იცის ამ შემოქმედის ადვილი და
 მინიჭრელობა სათეატრო ბეღოვნებისათვის? ისიც ყველამ ვიცით, რომ მა-
 ყურებლის გარეშე თეატრს არასოდეს არ უარსებია. პრაქტიკულად ეს ყვე-
 ლამ ვიცით, მაგრამ თეორიულად პრობლემა - მაცურებელი, როგორც სპექ-
 ტაკლის შემადგენელი ნაწილი, როგორც თანამონაწილი - საგანგებო შეს-

წავლის საგნად არ ქცეულა. დრამატურგიის, სცენოგრაფიის, სამუსიკო და სარეჟისორო ხელოვნების ინტორიის გვერდით, არსებობს ინტორიის თეატრალური მაცურებლისა, რომელიც სპექტაკლის კანონიერი კომპონენტიცაა, თანაც მუდმივი. მარტლაც და, რა ვიცით იმ მაცურებელთა ზესადებ, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში სცენის ხელოვნებასთან ერთად ქმნიდნენ ქართულ სათეატრო ხელოვნებას? ის კი ვინა და ვინა როგორ იცვლებოდა! დავფიქრებულვართ იმისზე, თუ კონკრეტულად რას ნიშნავს მაცურებლის ბრწინა-წილობა სპექტაკლში?

საკმარისია დავფიქრებთ, რომ ჩვენ წინაშე მყისვე წამოჩნდალს უამრავი და ძალზე რთული კითხვა: რატომ ეწოდებათ იმ ადამიანებს მაცურებელი და არა, ვაქტა, მსხენელი, ვინც აქვებს სათეატრო საკვებობის ერთ ნაწილს, მაცურებელთა დარბაზად წოდებულს? რატომ მთლიან იქ, სადაც წარმოდგენა იმართება, მოგვირ დიდი წინააღმდეგობის ვადადავით, სხვადასხვა ასაკისა და იროვნების, განსხვავებულ სოციალური მდგომარეობისა და ცხოვრებისეული მდგომარეობის, ერთმანეთისთვის უცხო პიროვნებები. იმდენა მთლს, იკავებენ მრავალთა წილის მისხვის განკუთვნილ საფართელს და თავისი სიცოცხლის ერთ სალამოს ამ საფართელში ატარებენ? ელოდებიან ჟარდის ვახნას და იმ ცხოვრებას, მსახიობები რომ წარმოაჩვენენ? საიდან მოდებენ? რა გზით? რასაირო მანძილებს ვადადავით? ჟებით, ევლით, სპექტაკლ ტრანსპორტით, თუ შერსაქდესით მისული მაცურებელი ერთი და იგივეა? როგორაა შეტოსილი ეს მაცურებელი? თავდაბურული, მდელიფანტი კაბით ზემოსილი თუ თანამედროვე ტანსაცმელში გამოწყობილი მანდელისანი ერთი და იგივე მაცურებელია? განმასხვავებელ ნიშანთა რაოდენობა უთვალავი და ცვალებადია. ერთი უცვლილი - ის, რომ ველს მხდის იროსათვის, რომ ვახდეს სპექტაკლის მაცურებელი. სწორედ რომ ვახდეს, რადგან დარბაზში ადგილის დაკავებაშივე ის არაა მაცურებელი, ის მოქალაქეა.

რამ იოატოვებინა მოგვირ სიცივესა და ქარბუქში თბილი საბდი და იამ წაიყვანა ამ სიშორეზე? რატომ უნდა, რე ვახდეს მაცურებელი? რას

მოდის იგი ლაგერში? როგორი მოხმარების დამატებითობა?
 როგორ იქცევა საექსპლუატაციო მიმდინარეობის დროს? როდისაა სულწინააღმდეგობრივი და ცრემლმორქვი? როდის იღივება და იცინის? როდის უკრავს ტანს, გაიძახის "ბრავოს" ფეხზე მდგომი, უწყვეტი ტანით, როდის და რატომ ახანგრძლივებს ლაგერში ყოფნის დროს? საექსპლუატაციო შემდეგ რად ჰედის მსახიობთა საკამპულაში? იქ როგორღა გამოხატავს იმას, რაც ეს-ესაა სცენაზე ხილეთ განიცადა? ვინც უხილავს ვერ ახერხებს შესვლას, რატომ ელოდება მსახიობს ქუჩაში? ახლა ის აღარაა მასურბადი-მონაწილე, რადგან საექსპლუატაციო დამატებდა. ახლა ის კვლავ მოქალაქეა, რამდენიმე საათის წინ რომ მოვიდა ცხოვრებიდან ლაგერში, საექსპლუატაციოგან მიიღო რაღაც, რაც თან მიჰყვება კვლავ იმ ცხოვრებაში დაბრუნებულს. რა მიჰყვება? რა ბედი ეწევა ამ თანდაყოლილ შემდეგში? რა შემორჩება უხსიერებას? რა გადაეცემა მემორიალურებას? როგორ, რა სახით? ადამა ისე, როგორც ეს შეეხერხება ყოველ ცალიურ მასურბადს...

ლაგერი!.. ის რატომ ვერ იღებს უმასურბადო? იმიტომ, რომ ლაგერი ის ერთადერთი ხელოვნება, რომელსაც აღქმების გარეშე ფიზიკური არსებობა არ ხეუძლია. იმიტომ, რომ ცოცხალია, არა დაწერილ-დაბატვლ-გამოქანდაკებული და საგნობრივი, არამედ ცოცხალი, მიმდინარე, მოუხეობელი. ამის გამო მისივე უნდა გადაეცეს იმას, ვისთვისაც იქმნება. უნდა წარმოგვოს გმირთა სცენური ცხოვრებით, სადღეს, დაფიქრის, აღმოაგონოს მასში ცოცხალი გამოცხადი და იგრძნოს იგი სუნტვაშეკრული მდუმარებით, სიცილით, ტანით... ამ ქუთუბში გრძნობს სცენის ხელოვნობა, თუ რაოდენ საჭიროა მასურბადისათვის სულის ის საზრდო, რომელიც მისი ნიჭისა და თავდაუზოგავი პრინციპის შედეგია. განა, ამისათვის არ ზრუნავს ლაგერი იმაზე, რომ მასურბადს, მისი მხატვრული ტანისუბის თანამონაწილესა და ამავე დროს აღქმების ტანისუბისა, განათავსებულ-ფიქრის ზედა ტანისუბისგან, განსეირნოს ღამაშ ფიქრში, პრეგრანის ძველ-ვერით გადაწოს წარმოგონის მონაწილედებს, დაიკავოს რბილი და მარტ-

ბრძოლი სადასრულოა, რეპრესიის წინააღმდეგ და მისი დასრულების მიზან-
საბუთად, აგრძელებს ეს ქვეყნად სადასრულო ბრძოლა, საბრძოლველად
დასრულებს განუყოფელი სამყოფელი რაღაც უფრო დასრულებს იყოს მოკავშირე,
ვიღებთ მასწავლებელთა დასრულებს? რაღაცეა ასე? იმიტომ, რომ ყველავენი,
რაც წინადადებას დასრულებს ცხარეობასა და საბრძოლველად, მასწავლებლებსა
განუყოფელი. და, რადგან ყველავენი, — ჩვენს ყველავენი უნდა ვიყოთ
დასრულებს ამ უმნიშვნელოვანებს და განუყოფელი წინააღმდეგ ბრძოლა.

ამ მიზნით, ვაჩ. "დასრულებს და უნდა" საბრძოლველად რეპრესიის "მასწავ-
ლებელი" სინამდვილად, აგრძელებს ყველაფერს ვაჩვენებს ამ რეპრესიის და უაღ-
რესად მისივე დროს სადასრულებს პრინციპს. ეს არ ნიშნავს იმისთვის უაღ-
რესად დასრულებს მასწავლებლებს, ეს ნიშნავს ის მასწავლებლებს, რომლებსაც სა-
დასრულებს ბრძოლებს მისივენი მიზნით. ჩვენ არ ვიშინებთ დროით წინ-
დასრულებს, ყურადღებას არ მოკავებთ არც წინააღმდეგ, არც აწმყოს, რათა თა-
ვი მოვუყაროთ ყველავენი მასწავლებლებს მასწავლებლებს, დასრულებს
იგი და დასრულებს სადასრულებს ბრძოლებს.

ვინაშემდეგ ჩვენს დროს მასწავლებლებს — ქ-ნი კაცის ზრუნვისთვის, რომ-
ლებსაც ვინაშემდეგ წინააღმდეგ იმისთვის უაღრესად დასრულებს სამოგადასრულებს
რეპრესიის ვერცხვად ანდასრულებს გულმხრედ დასრულებს მასწავლებლებს და მათი
მისი რეპრესიის წინააღმდეგ ბრძოლებს. ცხარეობაში მათი ბრძოლებს ამისთვის
დასრულებს ქ-ნი კაცის ასე გვიანობებს:

"პირველად ვერცხვად ანდასრულებს "ურთულ კაცისთვის" ვინაშემდეგ. მათი
ჯერ ვიდრე სკოლის მოწვევა ვიყო. საბრძოლველად, განსაკუთრებით ეს ვი-
რცხვად თამაშის რეპრესიის წინააღმდეგ ვინაშემდეგ ვინაშემდეგ დასრულებს. ჩემი მათთვის
წინააღმდეგ ვინაშემდეგ, ის იყო ანამდვილად არსებობს, განსაკუთრებით ამისთვის
მოვლენი იმისთვის, რომ ანამდვილად მისთვის ბრძოლებს და სინამდვილად
მიუხედავებინა.

ამის ბრძოლა ვი არ ვაჩვენებთ არცერთი საბრძოლველად მისი მოწვევა-
ლებს. ყველა ეს საბრძოლველად ვინაშემდეგ მათთვის წინააღმდეგ. მათ წინააღმდეგ
უსაყვარელს იყო "მარგარიტა გოტიე", რომელიც რე-ჯერ ვინაშემდეგ. ვინაშემდეგ-

ღობისა, ყოველი მისი პირობებია მივიჩნიოთ იყო მიმდინარე, პირველი ყველაზე-
 ბიფ ჩემგან უნდა მივლეთ. ამას ვერაფრის დავეთმობდეთ. ვინცა და ღებინში
 მის გვერდით ვიდექი და ბედნიერი ვიყავი, რადგანაც ვგრძობდით მისგან
 საპასუხო მადლიერებას. ამბავი მაშინვე ჯიბიდან ვიღებ ნაწილობრივად,
 ყველა მისი აზრები და ურთიერთობები ადამიანი ღვთისავე ძვირფასი და საყ-
 ვარდღია ჩემთვის.

ერთი ცხოვრება არ მიყვარს იმისთვის, რომ აღვწერო ის სიხარული
 და ბედნიერება, რაც ვერცხვით სიხარულით მიმიტანა. ამას მხოლოდ
 ის გამოვიტყვებ, ვინც ჩემსათვის ბედნიერების ურთიერთობა და ვისაც მისგან
 რამ განუყოფელი ბედნიერებაა.

ვერცხვილი ნიჭის საყვანისმცემლებს ვინ დაიხვედრება, მაგრამ ჩემთვის
 საყვარელი საყვანისმცემელი მას არ მყოფია"

მარტინს ამბობს უ-ნი კატო. ამას დადასტურებს ვერცხვი ანჯაფა-
 რიძისთან დასახლებული ყოველი ადამიანი. ამას დადასტურებს ვერცხვი ან-
 ჯაფარიძის, მიხეილ და სოფიას ვიკტორიების დეპოზიტი, წერილები და
 ბარათები, საბუღალტრო ბიუჯეტი რომ იმდენად უ-ნი კატო ჯავახიშვილის პი-
 რად არევიდა. ამას დადასტურებს ის ფაქტები, რომ ვერცხვი ანჯაფარიძის
 ცხოვრების ყველა წერილობითი დახვედრება და შევიწმევა შესაძლებელია
 უ-ნი კატო ჯავახიშვილის დახმარებით - ყველაფერი ახსოვს, რადგან ყვე-
 ჯერი ძვირფასი და ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მისთვის. ასევე ახსოვს
 უ-ნი ვერცხვი სტენური გიორგი, რომლებიც განსაცვიფრებელი ძალიან
 ცოცხლობდნენ მის სულის; ღვთისავე არ შეუძლია მათი გახსენება დიდი მღელ-
 ვარებისა და გრემების გარეშე.

რა არის ეს? ეს არის მსახიობის ბედნიერების სიცოცხლის ერთ-ერთი
 ფორმა - ვიღაცის მიყვარების მიერ შემოწმებული საკუთარ სულის. ერთი
 ასეთი მიყვარებელი უ-ნი კატო ჯავახიშვილი. ჩვენ უნდა ვიცნობდეთ მას.
 უნდა ვიცნობდეთ სხვა, მისგან მიყვარებულებსაც.

ბირი წაგვიღი
მიცნვირი მუშაკი

სტენური ექსპრესიის ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის საკითხისათვის

საბუღალტრო, რომელიც მსყურობისათვის ავტომატი-დროული თანხმობისათვის, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებული ძალის მქონეა მისი გრძელვადიანობა და აღნიშვნის ასამოქმედებდა. მის განმეხმედ როდეს უფრო უფრო არის გამოყენებული მიუხეობდა, მას იგი "ცნობის განმეხმედ" საუკუთხის სა-
ბუღალტრად მიაჩნდა. დროთაგან და მსყურობის შორის არსებულ დაბ-
ყოფილებათი თარიღადი განსტრუბილი და მუშაკადი მსახობითა. ის,
რაც დროთაგან და მსყურობის აღნიშვნის, გარკვეულ გეგმისათვის იწ-
ვევს მსახობით. მუხი, როდეს განსტრუბილია მსახობისათვის მნი-
შობის ფსიქოლოგი, ავტომატი და განსტრუბილი მნიშვნელობის, ავტომატი-
შის გრძელვადიანობის, ექსპრესიის, ცნობის საბუღალტრად განსტრუბილია,
გულისხმად და ღრმა განმეხმედ. მართლაც, მსახობით როდეს მხოლოდ "გუ-
ლი უნდა მისცეს, საფრე ვი შეინარჩუნო", მან იგი უნდა დაკარგოს ბოლო-
ეობა, უნდა დროთაგან მისთვის ექსპრესიის და ავტომატი მსახობის
გეგმ, საბუღალტრად სურს, მსახობით, ამის მიუხეობდა, განსტრუბილი
როდეს, როგორც ეს ბუღალტრად მსახობით არსებობის უფრო და აღ-
ნიშნული, მსახობით განსტრუბილი მსახობის ცვლილებების იწვევს.

საკითხის ასახმობისად დაყენებით დროთაგან ბუღალტრის ავტომატი-
შის ექსპრესიის და მსახობით მსახობით, რომ უკვე და, მუშაკადი-
ნად ღრმა ავტომატი ცვლილებით ბუღალტრად მსახობით და მსახობით
და როგორც ხანგრძლივობით მსახობით იგი. მისი, ვარაუდით, მუშაკადი
მსახობით მსახობით /ან მნიშვნელობის სტენური, ექსპრესიის/, ღრმა
და ხანგრძლივობით ცვლილებების იწვევს, მათი მას განსტრუბილი
ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის უნდა აქონდეს.

1960 წლის მანუშის დღეებში აღნიშნულია, უნდა-კლდე ბუნებაში და პროფესორმა უილი დარსმა შექმნიეს მანამომარეობა ზღუდრე და სცენური ექსპერიმენტის გზით ღრმა პიროვნული ცვლილებების გამოწვევის შესაძლებლობის საკითხის კვლევას შეუდგნენ.

მიუხედავად უაღრესად დიდი აქტიულობისა, საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად ღრმა პიროვნული ცვლილებები ხორციელდება მასობრივად და მსახიობში და როგორი ხანგრძლივობით ხასიათდება ისინი, - ნაკლებადაა შესწავლილი. მეტიც, დროებითი, წარმავალი ხასიათის ცვლილებების არსებობა არაკონსტანტურად დასაბუთებულია, მათგან, ღრმა, მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივ პიროვნული ცვლილებების არსებობას თითქმის ყველაფერი /მსახიობებშიც და მასობრივად/ უარყოფენ.

საერთოდ, საექსპერიმენტო, განსახილველი როდესაც პიროვნებაში გამოწვეული ცვლილებების, განსაკუთრებით ღრმა პიროვნული ცვლილებების საკითხის კვლევა დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. თვითდაკვირვებით, რომელსაც უყრდნობიან, ჩვეულებრივ, ამ საკითხზე შესწავლისას, ვერ ახერხებენ ამ ცვლილებათა კონსტატირებას. ესეც არ იყოს, მსახიობები, როგორც ცნობილია, თანამედროვეობის დაპირისპირებულ მათთან ხელმძღვანელებთან დაკავშირებულ ინტერესთა მთავარი წინააღმდეგობაა, უმეტეს მუშაობისათვის, უსაფრთხოებას, რომელიც, თითქმის, მათს ტრადიციულ ექსპერიმენტს, ტრადიციას, რომელსაც ისინი თითქმის მათგან განსხვავებულად მიიჩნევენ. აქედან გამომდინარეობს, ადრევე, ის გარკვეული სიამაყე და დისკონფორტი, რაც შეინიშნება მათსა და იმათ შორის, ვინც არ იმეორებს და არ განიცდის მათთან ერთად გენერალურ რეაქტივობასთან დაკავშირებულ დასაწყისურად და მდინარეობის ელემენტს.

პროფესორმა უილი დარსმა და მისმა მუშაობებმა პიროვნების განვითარების უაღრესად რთულად გზას მიავსებს: ისინი ვარაუდობენ, რომ, თუ მსახიობი ნაწარმოებში, - ცენტრი ექსპერიმენტის, ღრმა და ხანგრძლივ პიროვნული ცვლილებებს იწვევს, მაშინ მას გარკვეული ფსიქო-

თერაპიული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ამიტომაც, სვენიური ექსპრესი-
ის ფსიქოთერაპიული ეფექტი, რომელიც არსებობის შემთხვევაში ობიექტუ-
რი სონაცემებით დიდიხდება იქნეს დადასტურებული, იქნება საბუთი ასე-
თი ცვლილებების არსებობისა.

იხვევა, როგორც რენე დეკარტემ "განდგამა ტრანსპარენტი" ეპიფორ-
ადგომარეობაშია ნომენკლატურის ჩამოსაყალიბებლად, გრძობაშია საკით-
ხის კვლევაში, გამოიყენა თავისი თანამედროვე მედიკოსის მიღწევები,
ნაწილობის ავტორიტეტაც, ახალი მედიკოსის შესამუშავებლად დაჭირდათ ადა-
მიანის გრძობაშია კლასიფიკაციის კარგოთქვის შექმნა. ხოლო, შემდეგ
დრამატურგულენაწარმოებშიც ყოველი გრძობის შესაბამისი საკუთხეს
გამომხატველი ნაწყვეტის /მონოლოგი, დიალოგი და ა.შ./ მიიღებნა მ-
თი სამკურნალო პრაქტიკაში გამოსაყენებლად.

სინადასხვა ეპიფორებისა და სიტყვების შემცველ ტექსტთა სიმ-
ღიღრემი მკვლევარებს მისცა ადამიანის გრძობაშია შემდეგი სახის კლ-
სიფიკაციის შექმნის შესაძლებლობა:

პირიფინების ტანჯვის მდგომარეობანი: სევდა, ნიში, წუხილი, გა-
მობატვის სირცხვილი, სასოწარკვეთილება, გლოვა.

პირიფინების კმაყოფილების მდგომარეობანი: სიხარული, სიამოფინე-
ბა, ტრიუმფი, დამიფილება, ესთეტიკური სიამოფინებისა და ტკბობის შე-
გრძობა...

საკუთარი თავის სიყვარული და სიძულილი: სიამაყე, მუღიფინო-
ბა, ძლიერების სურვილი, ჩამორჩინილობის, არასრულფასოფინების, უღირ-
სობის შეგრძობა...

სხვისი სიყვარული და სიძულილი: სექსუალური სწრაფვა, ნაში,
ფინიბანი ან ამაღლებული სიყვარული, მეგობრობა, მიზანწინოფინა, სი-
ძულილი, სიბრაფე, შური, ეფინი...

მოგადი ატიტუფინები: მეტოქეობა, მიუხროფინა, დათანხმება, სუბლი-
მაციონა, წარსულინსაკენ დაბრუნება, მომავალი მოქმეფინის განწინოფინა,
რელიგიური, მისტიკური გრძობა...

განსაკუთრებული სიღვაყეობი: უცხო, მოგზაური, ზიკრიკი, ჯაღდო-
ნაციური სცენარი...

ინტერინდოვიდუალური რედაციები: ოჯახური /მამა და ვაჟი/მედი, მავალითად/, წყვილთა კავშირი, ან უფრო ფართოდ სოციალური /შალაღი
წრის ატიტუდები: მიზრდილება, ბატონობა, სხვადასხვა სახის კონფლიქტ-
ბი/...

წარმოადგენიდი კლასიფიკაცია საშუალებას იძლევა, სწრაფად და მუს-
ტად ზეირვეს ცეუსტი, განისაზღვროს მისი ნიმივესეღობა ფსიქოლოგიური
მკურთაღობის კურსის მსველეღობანი.

მკვეღვარები სუანსეობის დროს სარგებლოდნენ ზევიდვიღი დიჭერაჭუ-
რიღ:

პირიწეღობის სრამიწეღობისა და სანჯაღის მდგომარეღობა
სანჯაღა

მეღუბარება. "განცადკვეღობიღ" - დამარტიღი.

"ეღეღტრა" - ჟირღეღ /ღაღენტიღ დიღ ჟარღიწიღს დეღიღტი/
ბიღი. "ჰამბურღის პრინცი" - ვონ კელისტი /III მიღეღ. V სჰ. ჰამ-
ბურღი/

ჰამბერი. "ღერიმინაღი" - ზიღა /ჭრამენტიღ/

"რიჩარდი III" - შიღესპირი /I მიღეღ. IV სღ.. კღარღესი/
ღამობატიღის სირიღეღეღ "აღსარება" - ე.ე.რუსო /"რეღიწი ერიღიანღება
ორი ლიღეღის დეღკავღირღებღი რამ..."/

ღამბაწავეღობის ნეღრინღება. "ფღღრა" - რასიწი /ფღღრას რიღის
ჭრამენტიღ/

"ღანაღაღეღი და სანსღეღი" - დოსტოვესკი /II ნაწიღი,
VII სურათი. მარღეღღღღეღი/

ღმადღესი შიღოღეღ. "ჰამღეღი" - შიღესპირი /III მიღეღ. I სღ. "ყოფ-
ნა, არყოფნა - სავიღბაღი აი, ეს არის..."/

სრამიწეღობა

სიხარული. "სიხარული" - ეშიდ ვერენერი

ბუნების სიყვარული. "გაზაფხული ბრეგანში" - ზაფხობრიანი

"სიდი" - კოლეტი /ნაწყვეტი/

თავისუფლების შეგრძნება. "სტელა" - ვიქტორ პიუგო /სასჯელი/

"მთვრალი ხომადღი" - რემო

ცხოვრებისეული ტკბობა მოქმედებაში "ლამის პილოტი" - სენტი-ეტი-
ზიუპერი

ტრეუფი. "სიდი" - კორნელი /IV მოქმ. III სგ. როდრიგო/

ლორსების შეგრძნება. "სამხედრო სიდიადე და მონობა" - ადვრედ
დუ ვინი

რელიგიური ემოცია "ქრისტეს ჟებებთან" - პოლ ვერლენი

"ადამიანი ლირიკისაგან იღებს ცეცხლს" - ზოსუე

ესთეტიკური ემოცია. "ლორენზაციო" - მიუსე /III მოქმ. II სგ.
ტუბადეო/

ესთეტიკური შემოქმედება. "მარის ანონსი" - კლედეო /IV მოქმ.
პიერ დე კრანონი/

"კურთხეულ იყოს ლირიკი, რომელმაც ეკლესიის მამად მათქვია..."
დამშვიდება. "ვესაბამისობა" - დიდრო

იმედი. "პირველი პაემანი მონტეს სკვერში" - პოლ ფორტი
საკუთარი თავის სიყვარული და სიძულვილი

ნარცისიზმი. "მიგანტროპი" - ძოლიერი /III მოქმ. I სგ. ადვესტი/
"ნარცისი" - პოლ ვალერი

სიამაყე. "მკვდარი დედოფალი" - პონტერნადი /I მოქმ. I სგ. ინჯანტა/

"სირანო დე ბერჟერაკი" - ედმონდ როსტანი /II მოქმ. VIII სგ.
სირანო/

ბრძანებულების, ბედისუფლების სურვილი. "ერნანი" - ვიქტორ პიუგო /IV
მოქმ. II სგ. - ღონ კარდოსი/

არასრულფასოვნების შეგრძნება. "ძია ვანია" - ჩეხოვი /I მოქმ. /
მიტეულია. "პატარა პიპერტროფიკის სიმღერა" - ჯივდ დავორგი.

სხვისი სიყვარული და სიძულვილი

- სიყვარულის დაპაღმბა. "რომეო და ჯულიეტა" - ბექსპირი /რომეოსა და
ჯულიეტას ვებვადრება/
ნაზი სიყვარული. "ბერენისი" - რასინი /II მოქმ. IV სც. ბერენისი/
"მოისმინეთ ტყვილი სიმღერა" - ვერდენი
ვნებიანი სიყვარული. "სისხლიანი ქორწილი" - ლორკა /III მოქმ. I სურ.
ღოწანარდი და ჟიანსე/
"წითელი და შავი" - სტენდალი /მადამ დე რენალის წერილი/
ბედნიერი სიყვარული. "ანდრე დე სარტო" - ალფრედ დე ვიუსე /I მოქმ.
III სც. კორდანი/
უბედური სიყვარული. "ღონა რიზიგა" - ლორკა /III მოქმ. ღონა რიზიგა/
"ანდრომატე" - რასინი /II მოქმ. II სც. ორესტე/
სექსუალური ღმრღვა. "მვადისმომყრელი ჟამი" - ანა ბონაფი /ანრი ჟან-
სონის დიალოგი /II სურ. სირ რონადე/
"ბრიგანიკუსი" - რასინი /II მოქმ. II სც. ნერონი/
დედობრივი სიყვარული. "მკვდარი დედოფალი" - შონტერდანი /II მოქმ.
IV სც. ინესა/
"არღვიველი ტალი - დოდე /როზა მამაი/
მეგობრობა. "ესუები. ბოუტის მეგობრობა" - მონტენი
"მეგობრობა" - ემილ მურგე /I მოქმ. III სც. ჟანი და რო-
ბერი/
სიბრადული. "ქურის ხსოვნა" - ვიქტორ ჰიუგო /სასჯელი/
აღჭრუიზი. "კეთილი ნების ადამიანები", "საცოდავნი" - ჟიულ რამენი.
აშატი. ჟანა ლაჭაკობთან.
აგრესიული. "ვიზანტროპი" - მილეერი /I მოქმ. III სც. ელექტრა/
სიძულვილი. "კორიოლანი" - ბექსპირი /I ნაწ. VII სც. ოფიდიუსი/
აღწეულობა. "რუი ბლამი" - ვიქტორ ჰიუგო, გულისწყრომა /III მოქმ. რუი
ბლამი / "კარგ მადას გისურვებთ, ბაჭონებო!"

მრგვალი ავტობიოგრაფიები

ნოსტადგია. "სირანო დე ბურჟუაჟი" - როსტომი /IV მრგვ. III სვ. სირანო/
ბავშვობის მოგონება. "სიყვარულთან არ ხუმრობენ" - შიუსე /I მრგვ. IV სვ.
ნა - პერდიკანი/

გაყრა. "მწველი... " - პეტი; "ყაღები ფულისმჭირელები" - ჟიდი
მარტოობა. "პროვინციული ნოტიურნი" - სამენი

ცხოვრების ამინი. "პატარა ბურჟუები" - გორკი /IV მრგვ. - ცვატავა
ბეღალი. "ანტიგონე" - სოფოკლე /საშუალო ხაღბთან - ქრეონი/
ვეურაცხყოფა. "სიდი" - კორნელი /I მრგვ. VII სვ. ღონ დივარ/
უცხოეთი. "დავსებადარი" - დამენე

ჯანყი. "დიდა" - ჟაკ პრევერი

პროტესტის განცხადებები. "25- ე საათი" - ვინჟოდ გარგიჟ
პატიმარი. რიჩარდ II" - ბუქსაირი /მე-18 სურათი, რიჩარდი/

ს"მონადური კავშირები

სადავანო კავშირები. "სევილიელი დადატი" - შომარვე / I მრგვ. VII სვ.
ფიგარო, ადმარევა/

შავანიანი დამოკიდებულება. "მიზანდროსი" - ნილიერი
/ I მრგვ. I სვენა - ფილიანტი/

ფილიტი და კაცდულობა. "კარინი - მიუსე /მადამ დედერი, ბატონი დე
შავანი/

მამაკაცი და გოგონა. "ბიდიდან დანახული" - არტურ მილერი
უმალდესი - უმდაბლესი კავშირები. "ფიგაროს ქარქინება"-შომარვე
/III მრგვ. IV სვ. - გრანფი ფიგარო/

ქრისტეანობები

მამა და ვაჟიშვილი. "ეტიენი" - დევილი /II მრგვ. I სვ. დეპარსიდი,
ეტიენი/

დედა და ქალიშვილი. "ციცხვრეობი დიდი სიყვარულით" - პასურ.

/ III მოქმ. I სტენა - კლდე, ოლივი /

მამა და ქალიშვილი. "პატატა" - აწარი /II მოქმ. როდო, ადუქსა/
ომათა წორის. "ჩრდილების დაბჭერი" - სარბაძე /III მოქმ. ჟანი, რენე/
" რეგორ მიგუწობებათ" - ბექსიანი /I მოქმ. ისტ. ოლი-
ვი, ორდანდო/

სხვადასხვა

მოკისებური ეპოგია. "სადამბო" - ფლობერი

ბეგრძნებები. "პარიზის მუცელი" - ზოდა, ადეს მოქცევა, ყნოსვა. "რა-
ბოლიოტი"- ჟენევა, ტყის სურნელი, სიგბე "შვანების
მხრნიდან" - მ. პრუსტი

მმანებანი. "ღუთაუპრივი კომედიო". დანტე /სამოთხე - I სიმღერა/
აურელია" - ნერვადი

ორიგინალური პერსონაჟები და სახეები. "ჩემი დეგონერი" - რენეობე ასო
პათოლოგიური მდგომარეობანი. "აზროვნება" - ანდრევი /V სურათის
დასასრული - კერი სემიონოვი/

"ივანოვი" - ჩუბოვი /III მოქმ. VI სტ. იჭანოვი.

ბოვარიზმი. "მადამ ბოვარი" - ფლობერი

თავდაპირველად ეშიდ დარსი სტენურ ექსპრესიას ფსიქოთერაპიული
მიზნებისათვის ცადკული ინდივიდუალის მიმართ იყენებდა. მას მოჰყავს
რამოდენიმე მადალითი ასეთი შეთხვევიდან. ჩვენ დავკვირვდებით ორ
მადალითზე მიხილებით.

პირველ მადალითად მოვიყვანთ ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტის 20
წლის ყმაწვილი კაცის შეთხვევას: მამასთან მისმა ოპონიციამ ოჯახთან
კავშირის გაწყვეტა გამოიწვია. რამდენიმე თვე იგი მარტო ცხოვრობდა.
ამ ატრონიკის მიუხედავად, ყმაწვილი კაცი თავს ვეღად გრძნობდა: გა-
მუდმებით აწუხებდა დადინობა, უჩიოდა დროის უქმი 2 დაკარგვას და ერთ-
გვარ დატაბულობას. ფსიქოთერაპიული სუანსების მსვდელობაში ნელი ევო-
ლუცია შეიმჩნეოდა. ამ შეყვანებაში ეშიდ დარსი სტენური ექსპრესიის



გამოყენების აუცილებლობამდე მიიყვანა. პირველი ორი სუბსტიტუტის სუბიტიტუტის სარედაქციო შეიგვარა, მან გასაოცარი ტრანსფორმაცია განიცადა: გარეგნობა მკვეთრად დინამიკური გაუბდა, საბუბო ლამილი მოუფრინა, საუბარიც ბევრად უფრო გაუბდა. პირველი სუბსტიტუტის ემილი დარსმა საბიტიტუტის გამოყენება: ა. სამუნის "პროვინციული ნოქტიურნი", გორგოჯის "ოცდა-მეხუთე საათი" და ჟან-პოლ სარტრის "ბუბები". მეორე სუბსტიტუტის კი - შექსპირის "რიჩარდ მესამე" კლარენსის სიზმარი და ბოშარდის "სუ-ვილილი დღისათვის" ზოგადი ტუტისტიკის ურავიბები. ყველა ეს ტუტისტიკის იფ-ვივიდა სუბიტიტუტისათვის მახლობელი გრძობებს, მავრამი ფანტასტიკურ კონ-ტიტუტისი და სხვადასხვა ტონალობაში. მათი წყალობით ყმამწვილი კაცი საკმაოდ უარული ტუტისტიკის ავიღნდა. ამ ექსპერიმენტმა მას სოციალური გარემოსთან მუგუბა გაუადვალა. რამდენიმე დამატებითა სუბსტიტუტის ეს პირველი რეზულტატები კიდევ უფრო განამტკიცდა.

სცენური ექსპერსიის მეორე მავალით გორგოჯის, რომ იგი სწრაფ ექსპერტ მუდგუბს იძლევა მოზარდ გორგოჯისი. ექიმი სტუდენტთან მთობ-ღობითურ გამოცხადდა 18 წლის ქალიშვილი, რომელიც თავის ბასიამთი ძლიერი ქოლერიკული მავსუბების არსებობას უჩიოდა. მისი ავიტუტების იმპულსურობა და აგრესიული კრიზისების ინტენსივობა მუხამი განუწყვიტ-ლივ გაუგებრობისა და ურთიერმუდლის კლიმატს ქმნიდა. გორგოჯული მო-სამგობით მან სწავლაც მუწყვიტა. ქალიშვილი ვერ ეგუბობდა ვერავითარ დისციპლინასა და ხელმძღვანელს. ის უჩიოდა, აგრესივი, საკუთარი თავის კონტროლის უტონობას. ქალიშვილს, ცოტა არ იყოს და, ბიჭური გარეგნო-ბა აქონდა. ექიმმა სტუდენტმა რამდენიმე ურთიერამკული საუბრის მუმიდეგ გადაწყვიტა, მავალური ედეტებიონ ქალიშვილის ექსპერსიული რეაქტივობისათვის და ამ მუთხვივამი სცენური რარევა ეცადა. მარტლაც, ამ მუთხვივამ გამოყენებამ გასაოცარი მუდეგები მოტანა. დასაწყისში ქალიშვილი მისთვის მუთხვივად ტუტისტიტუტის მუარჩია ერთ-ერთი, რამ-მელიც მისი ამრით, მისი ცენტრალური პრობლემის ინტენსიური ექსპერსიონისა და სრული კამარზისის მიმუბს წარმოადგენდა: მის მიერ მუარევი

მასალაში, კერძოდ, ჟან-პოლ სარტრის "ბუზების" ნაწყვეტში ელემენტარა წყვეტლის იუპიტერის ქანდაკებას - ყოველგვარი ბუნებრივი სიმბოლოს და მონოლოგის დასასრულს გამოთქვამს იმედს, რომ მომავალში სასიკეთო ცვლილებები მოხდება. პაციენტმა აღწერა, თუ პირველი სუანსის შემდეგ როგორი ენთუზიაზმით შეუდგა ნაწყვეტების დასწავლას. შემდეგ, როგორც აღმოჩნდა სუანსში სცენური ექსპარტის გაშოყვებით, ტექსტმა თანდა-თანობით თავისი ძალა დაკარგა. ახლა იგი ექსპარტისაა კი აღარ განიც-დის, არამედ მხოლოდ თანაშობდა. დასასრულს მან ბუნებრივი ცხოვრების ბედნიერება მოიპოვა.

ეს ორი შემთხვევა შეაღწევი გვიჩვენებს სცენური ექსპარტის იუტიტიზაციას. სცენური ექსპარტის გამოყენება სასარგებლოა მხოლოდ სუბიექტთანაც ნეგოციულ მდგომარეობაშია შემთხვევებში.

ამის შემდეგ ემილ დარსი თავის მუშაობას აგრძელებს უშუალოდ ფსიქოანალიზულ კლინიკებში, სადაც იგი მარტავს ე.წ. "მარტულ" სცენურ სუანსებს.

"მარტული" სცენური სუანსებისათვის საჭირო ტექსტების შერჩევა დიფერენციალური კლასიფიკაციისა და საკვლევი ძიების გათვალისწინებით ხდება. გამოსაკვლევი ექსპარტის ტიპის მერქვებში თავად სუბიექტის მიწაწილუბაა საჭირო; მან აქტიური მიწაწილუბა უნდა მიიღოს მკურნა-ლობის კურსისათვის გამოხადევი თასადის შერჩევაში. ხშირად, სასურვე-ლთა, პაციენტს პირველივე სუანსებიდან არ დაევალოს მისაბუბრებელი ტექნიკური სავარჯიშოები, რომლებიც მას ბალისს დაუკარგავს, მაშინ, როდესაც სულ რამოდენიმე ინტერპრეტაციის შემდეგ, სიამოვნებით ბუას-რულებს იგივე სავარჯიშოებს. აღვნიშნოთ ისიც, რომ მეტადი შორდება მსახიობის თამაშს. არ არის აუცილებელი, რომ სუბიექტს პუნდეს შე-სასრულებელი რილის ამბულა ან გარეგნობა; საჭიროა, გაბედულად ვაქცი-ოთ მკურნი სცენის მოთხოვნებსა და გულებს. მკურნებლის გაუქმებით უქმ-დება თამაშის, თავისუფალი დიქციის, დისტანციამდე ასახვის აუცილებლო-ბა. არც დეკორაციებია საჭირო, არც სხვა რამე თვალის მოშავყუბელი,



უნდა ვინაირთ რაც შეიძლება ნაკლები ავეჯი და აქუსუარები, მაგრამ ისე კი, რომ ეს ყველაფერი "ნაბეჭდი" იყოს. სტანსები ჩაჭარდება ნებისმიერ ოთახში, არც თუ ძალიან დიდში, მაგრამ მოქმედებისათვის საჭირო ფართი მაინც ჰქონდეს. მუშაობა უშუალოდ თანამარ ღონეზე მიმდინარეობს, არაფრთარი სტენა-"თვითონ თამაში უნდა მივიღეს რაც შეიძლება მეტ ბუნებრივამდე. არაფერი არ უნდა იყოს "თეატრალიზებული" - ასეთია ძირითადი მოთხოვნა.

თერაპევტი - თავისი რჩევით და საკუთარი მაგალითით - მიუძღვის სუბიექტს ამ გზაზე. ის იძლევა რეაქციას და ასწორებს მონოტონურ ან გადაჭარბებულ ექსპრესიებს, ეხმარება სუბიექტს, შეაღწიოს ტექსტით მინიშნებულ აფექტურ მოძრაობებში და შეიგრძნოს ისინი მანამდე, სანამ შეეცდობოდა მათს გაშლას. ის შეადგენს ადევნებს ექსპრესიის უზუალობას და ეხმარება სუბიექტს, გათავისუფლდეს ბიძის, შეკრთმის, ან თავდაჭერილობის ჩვეული გარსისაგან. თერაპევტი იძლევა, აგრეთვე, საჭირო ტექნიკურ რჩევას ხმის დაყვანების, სუნთქვის პარამონიზაციისა და ნუტრაციის რეგულირებაზე.

პირველი ტექსტების შემდეგ მეტად მნიშვნელოვანია. როგო პაციენტი გამუდმებით დაძაბულია, იგი მიშობს, რომ მისთვის განკუთვნილი აბალი საფარჯიშოთი, რთველსაც მიანცადამაინც კარგად ვერ ეგუება, შეაფასებენ მას. სტენური ექსპრესიის ბელმძღვანელი ხსნის მონაკვეთის მნიშვნელობას. ითხოვს მათს ინტერპრეტირებას, ასწორებს შეცდომებს, იგი თამაშის სულისჩამიღვებია, ხაზს უსვამს ტექსტით შემოთავაზებულ საბუბის გამოუსახებლობის ძალას, ბელმძღვანელმა ამკარა ინტერესი უნდა გამოამუშავდეს პაციენტის სამუშაოს მიმართ. იგი ექსპრესიის სარკის ნაირსახეობას წარმოადგენს. აღსანიშნავია ისიც, რომ გვირად ნასწავლი ტექსტი ბევრად უწყობს ბელს პრეგრესს. ხშირად, შესწავლილი მონაკვეთი სუბიექტში მთელი ტექსტის ინტერესს ბადებს, იგი ითხოვს მის წაკითხვას, რაც უდავოდ ამოტივტივი რეგულირებაა. მიიღწევა რა სა-



სურველი შედეგი, სუბიექტს როგორც აქტიურს არ ეკრძალება, ითავიანოს
თავიანდურ წარმოდგენებში, თავისი პიესის და განსაკუთრებით როლის
წერწერა კვლავაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ინარჩუნებს.

ტექსტების წერწერისას საჭიროა გათვალისწინებულ იქნას პაციენ-
ტის ასაკი, სქესი, კულტურა, მისი მიღწევილობანი; ალბანობრივი
ისიც, რამდენი ხუ უარყოფდნენ ღვთის ფრთას, მეორეხედი მოთხროვდნენ
მას. ამ პირობების გათვალისწინებით წერწერელი ტექსტები უკუნიშნის
კურსში სასურველ რეზულტატებს იძლევა.

სცენური ექსპრესია კომპონენტისა და კონფლიქტების ექსპრესიის
მნიშვნელოვან შესაძლებლობებს გვაძლავს. ღებრატურული ნაწარმოებ-
ების სიმბოლური საფარველი იძლევა ზოგიერთი მღვდელმთავრის გამოთქმული
სტრუქტურის პირდაპირი მიდგომის საშუალებას. ავადმყოფურ გრძობასა
და დამუშავებულ ტექსტს შორის ბუნებისა და ტონის უფროსი ასაღვანი
სუბიექტს თავისი ნაღველის კერძთან მიმავალი კონსტრუქციის ხელში მად-
ღების საშუალებას აძლევს. პერსონაჟური თემის ექსპრესიის შედეგად
ხდება. როგორც ტექსტის ღებრატურა, ასევე მღვდელმთავრის მანერის-
ა განსაზღვრებას ემთხვევა გათვალისწინებას და მღვდელ უწყობს კონფლიქ-
ტის ექსპრესიას - ხშირად მანამდე ფარულს.

ამგვარად, სცენური ექსპრესიის გაანალიზი სწრაფი ფსიქოლოგიური
რეზულტატის გამოთქმული შედეგები. ის ადვილადც პაციენტს ახალი
ფსიქოლოგიური საშუალებებით, განვითარებას საკუთარი თავის ინტეგრირ-
ურ და კომპლექსურს ვეძღვრები, სუბიექტის და მოგონებელი ელემენტების
მეცნიერებას.

როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, ფსიქოლოგიის კურსის მადღებელი
სასარგებლოა ღებრატურული ანალიზების დაყოფა. ემიდ ღებრატ-
ურად წერწერელი პასუხებითან სხვადასხვა ადგილებს იყენებდა. ამას-
თანვე, იგი უარყოფდა, მისი აზრით, ნაწილების მიტანისთვის ხე-
ლისუბიექტის ფრთავს. სასურველია, საეროად, უფრო მადღებელი ფრთავს

მასალის გამოყენება. ღარსის მიერ შეჩვენულ მასალებში კლასიკური პოეტური გეგმები და თეატრალური სიტუაციები დომინირებენ.

გეგმების სიმრავლიდან, მისი ლიტერატურული თუ თეატრალური ღრუბუღობა, როგორც ჩანს, გადაწყვეტს როგორ ასრულებს მის განმეგმვლად და ექსპრესიულ ეფექტურობაში. ისტორიული, ადგილობრივი თუ პოეტური ნიღბში საწყობებს იძლევა, შევნიშნათ ის გრძობები, რომელთა გადაჭრული სუბიექტურად გვიჩვენებს. სუბიექტობა კომპლურად შედის გეგმის მართვით, როგორც მასში აღვიძებს მისთვის მსივნულიდან ესტეტიკური შეგრძობებას. ამასთანავე მეტოქის ერთ-ერთი ძირითადი საკვანძობა.

გრძობათა ზემოქმედებით კლასიკურად ნაღველი და მარყვინა პირველადის ტანჯვის ყველაზე უფრო ჩვეული გამოვლინებაა. ამ გონაღობას მრავალი გეგმისი იწვევს. მათ შეუძლიათ უფრო მუსიკის ფორმის მიღება, მაგალითად, ობიექტის ან სიტუაციისადმი მიხედვის სახე და ა. შ. წუხილი - პუნქტისგური გრძობის ეს ნაირსახეობა, შეიცვლება იყო მარტინი, გარკვეულ შემთხვევაში კი შეიძლება გარშეული, გადაწყვეტილებული როგორც ბეჭდობისგური ფილოსოფიური ან უმაღლესი წუხილი. ამ შემთხვევაში მარყვინელი და გამოყენებული გეგმები უმეტესად არაპირდაპირი გზით გვახსენებენ ამ გრძობებს და ეს გახსენება გაშვებულია პოეტური სიტუაციით /შავ. : ზოდის "ნაღველი", ან ღარტინის "განცადკვება"/.

ეს უკანასკნელი შენიშვნა ნებას გვაძლევს, ერთხელ კიდევ გავხსენებოთ, რომ სვეტური ექსპრესია თამაში "თივს კაბარისს. იგი განსაკუთრებით პირველ სუბსტრუქტში იყენებს დამრესიულ და ბლედვარე ტონაღობებს. ხშირად სუბიექტის, მისთვის შეუძლებელი გეგმების შეჩვენებას, უკუაგდებს ამ ნეგატიურ გრძობებს. მისი იმპრესიული უფრო მუნებრივად გადადის ღრუბიკური ან ექსპრესიული ტონაღობის გეგმებზე. კმაყოფილების, სიხარულის შემცველი გეგმების გამოყენება საკვირველ შედეგებს იძლევა ღრუბელ მრავალ შეგრძობულ სუბიექტთან.

სიძულვილი, აგრესიულია, სიბრაძე და მათი ექსპრესია წარმოი-
ვება ისეთი ტექსტებისაგან, რომელთაც შეუძლიათ ასეთი აფექტივისაგან
განთავისუფლება. სუბიექტის სოციალური ცნობილობა და თავის გარემო-
თან შეხედრო კავშირი ხშირად ასეთი იმპულსების ბუნებრივ ექსპრესიას
აბრძობს. ასეთი ტექსტი მრავალ მამრობით სუბიექტში გამოიყენება აგრე-
სიული მიჯნობრიობის სხვადასხვა მიჯნობის გამოსავლინებლად. ამ
შემთხვევაში ექსპრესიის ბელმდღვანელის პედაგოგიური ბელოვნება - რო-
გორც ტექნიკა - მთავარ როლს ასრულებს, მან შეაღწალოვ უნდა დაანაბ-
ლოს სუბიექტს ნაწყვეტში ჩაქსოვილი აზრი. ყოველთვის, ლიტერატურული
ტექსტით შემოთავაზებული სიმბოლური ნიღაბი საშუალებას იძლევა სვე-
ნურ სიტყვების შევუნარჩუნოთ თავისი და შენიღბვის თავისუფლებანი.
იგი აიოლებს ახალი ატიტუდების მიღებას ან პირობის ექსპრესიას.

შესაფერისი ტექსტების დამუშავება იძლევა წარსული გრამატიკის
შეცვლების კაშარისის საშუალებას. მხოლოდ თერაპიული გეგმის შე-
თანხმებული მიქმედებით მიიღება საუკეთესო შედეგები. როცა ბერძული
ტექსტი ადრევეს ადრევეს კონტრაქტების ანალიზურ ელემენტებს,
ასეთ შემთხვევებში უსაშუალოდ შეიძლება განმეორებული იმარჯვებს.
მაშინ, ლიტერატურული ნიღაბი წარმოშობს ძლიერ ემოციებს, რომელნიც
მხოლოდ ბელმდღვანელის მიმხედრი ატიტუდის შემეფობით ვითარდებიან
კარგად. მისი კუდილისმყოფელი არსებობა უმრავლესეს სუბიექტისათვის
სასურველ უნივერსალს აფექტიური ატიტუდებისა და თემის სრულ ექსპრე-
სიანი, არარსებობა, განსაკუთრებით პირველ სტანსებში, სუბიექტს უდა-
ვოდ ებმარება სასურველი უწყობის მიღწევაში. ყოველი სტანსი განსა-
კუთრებული შედეგინიღბისაა. ტექსტების ბერძული ემყარება ბელმდღვანელი-
სა და ადრევეს რიგით ურთიერთთანამშრომლობას. ბელმდღვანელის გა-
დაწყვეტილებანი სხვათა მიერ უკვე მიღებულ გამოცდილებაზე დახუჭი-
ბული და წესადღა მან მათი მიზნებანი გამოიყენოს. მაგრამ, ის თავ-
ისი კლინიკურ ინტენციასაც უნდა უწევდეს ანგარიშს. ბელმდღვანელი

ბის ნებანს რთავს და, ამდენად, პერსონალური ჯიშის ექსპანდირება ვერსაძ-
ლებელია. სტრუქტურული ექსპანდირება მჭიდრო და ბუნებრივ კავშირშია სხვა
ფსიქოლოგიურად მუშაობებთან. იგი, ძირითადად, პაციენტის ექსპანდირებულ
უნარს ემყარება.

თანამედროვე პირობებში, სტრუქტურული ექსპანდირება ფსიქოპათოლოგიური მკურ-
ნალობის კადრში ერთ-ერთ ძირითად ადგილს იკავებს სხვა მეთოდთა გვერ-
დით. ამასთანავე, მას მეტად მჭიდრო და უშუალო კავშირები აქვს მუ-
სიკალური და პლასტიკური ხელოვნების ამა თუ იმ განხილვებთან. ლაგ-
როლოგიკურად სტრუქტურული ექსპანდირების ერთ-ერთი კერძი შემთხვევაა. ინდივი-
დუალური შემთხვევითადაც მერყეული სტრუქტურული სავარჯიშოები, როგორც
ეს ბევრად იყო აღნიშნული, კარგად პასუხობენ იმ ექსპანდირებასა და
პროექციებს, რომელნიც პაციენტის ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვერ პოულ-
ბენ მიქრონარობას. ლაგროლოგიკურად სხვადასხვადას აძინებენ მათ
მანამ, ნუ დაგვატყვიან, რომ ტექსტებისა და როლების მერყევაში
დღი სიფრთხილია სავარჯიშო და რომ ანგარიში უნდა გაეწიოს პაციენტის
მრავალ ფსიქოლოგიურ ნიშან-თვისებას. ამ მეთოდში ფსიქოლოგიკურად
ახალი ტექნიკა და უდავოდ ეფექტური მეთოდები მოიგონა.

მერი ჩხავეჭავაძე

მსახრობის ბეჭეტიველები და მათი აზრის
საკითხისათვის

კომედი-ფრანსუზისა და რეჟონის მთავარი ექიმის პიერ ბიუჟარის
წიგნი "მსახრობი და მისი ორეული" ცკობულთხ: "... მსახრობების უბ-
რავლესობა მამაშობს სიამოვნებისათვის, ყოველგვარი პრობლემის გარეშე,
ან იმიტომ, რომ ეს მათი პრინციპია... ძალიან ძნელია მსახრობის ფრ-
თლოვანად დაპირაკი, ყოველ მათგანს რომ საკუთარი ტემპერამენტი, სა-
კუთარი პიროვნული მექანიზმი გააჩნია". და, მანინ, პიერ ბიუჟარმა შე-
ქმნა მკვეთერი ნაწილი მსახრობის ფრთლოვანად. ეს არის ფრთლოვან-
ური დაკვირვება, ნარკვევი და აგრეთვე ცოცხალი დეკუმენტი - ადრე
მეცნიერულ რეკონსტრუქციას. მისი განმარტულია უყრდნობა რეალურ და უშუალო
დინამიკებს ისეთ ცნობილ მსახრობებთან, რეკონსტრუქციას არიან: არღვი, ჟა-
ღვი მარო, ჟღვი ბერტი, პიერ ბრასერი, მარია კანარესი, ანი დეკო,
მიხედ დეკუმენტი, მონის ესკანდი, მიხედ ექვიერი, ედვიჟ ჟიერი, მიხი
ჟანპერი, პიერ ფრანსუი, ჟან ვილარი, ჟანჟ ვილარნი და სხვები. ამ დინ-
ამიკებში და, აგრეთვე, ანტიონი არტის განმარტულია ნაწილებში დაყრ-
დობით, დეკუმენტი ბიუჟარმა შექმნა მსახრობის ფრთლოვანური პიერეტი,
ამასთანადე, უფრო დაწერილებით განიხილა მსახრობის სერიული და ფრთ-
კური მექანიზმები.

იგი მოკრძალებით აღნიშნავს: - "მე არ ვაგებებ პრინციპის, და-
წერილ მსახრობის ნესახებ ფრთლოვანობის ნარკვევი, არამედ უბნად მის
მონაქნობში დავაფრთხ დეკ-მეტიკისისეული, ფრთლოვანეული, დაკანისეული
ქარვა. ეს წიგნი წარმოადგენს განსაუბრებას მსახრობას; მთლიან მსახრო-
ბი დაპირაკობს და აშუქებს მათისი მონაყლის ღრმა წინაარსს: "მისი
ქვეცნობიერი ცნობიერის დრევივა და ანით ის უფრ- ნევის აქობს, ვიდრე
მთლიან კგონია".

Երգչան ճիշտն էլ զայն զայն զայն զայն: Իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն մեծահասակներն, իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն, իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն:

Երգչան ազգային ազգային ազգային, որով "ճշտորեն մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն, իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն":

Իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն, իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն, իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն:

Ազգային ազգային, որով ազգային յառաջնորդներն զնորոգողներն մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն, իսկ ընդհանրապես մեծահասակներն զնորոգողներն մեծահասակներն:



დვიდი სოციალური რღობისაგან, მაგრამ, საკმაოდ სიფრთხილს უნარიანია ამ ახალ სიკეთესთან. ავტორი ზეპირს მიზნად უსაბავს მასწავლებლის განთავსებას იმ პირობებშიაგან, რომლებიც მას ზეპირს ყოველდღიურ ცხოვრებაში გააჩნია, "საჭიროა, ზეპირიდან მასწავლებელი რაღაცისაგან განთავსებულნი გასწავლენ" - შეგვანსებებს ის ექვეყნის სიჭყვებს. მე-მდეც იგი დაპირატობს მსახიობისა და მასწავლებლის მსგავს. თუ განსხვავებულ ზეპირებამდე. აღნიშნავს, რომ სპექტაკლის ყურებისას მასწავლებელი როგორღაც სცილდება ზეპირს სოციალურ რღობს, იგი წარმოსახვით სადმეარაღი გადადის, კვლავ ბავშვად გადაიქცევა, ეძებს ბავშვობის დროის დედნიერებას და სიხარულს, ის უყრებს, ელოდება რა მხრდება მედეგ, მზად არის უყარდეს, სძულდეს, იცინოს, იტიროს. ის აქ პოულობს იმას, რაც ბავშვობაში განსტყდია, უნაჭიროა. ზეპირი ხორცს ასხამს მის სურვილებს, მეორე მხრივ - სპექტაკლს აქტიურობს და მის გაორებულ სურვილთან: დაინახოს და დაინახვდ იწინეს ის; მის სურს, ისე დაინახოს სხვები, რომ ამ უკანასკნელებშია ვუჩი მეტყველებს ის. ავტორის სურვილია, ითამაშოს სიყვარული, წარმართობა სცენა, მამის ტრავმატიული მკვლელობა და კომბინაში დაგინვადგარდაქმნილი ტადუსი. ავტორი ადაპირატობს მკვდრებს, ავტორი აპირობს და ასრულებს სცენაში პერსონაჟის საშუალებით იმას, რის ზემოსაც და გაკეთებასაც ის ვერასრულს გაბედავდა ზეპირს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ამ აპის ზიზქმის ყვად. მსახიობი ადასტურებს დიადობაში.

ავტორის ნიხედვით, მეორე პარალოლი ზეპირისა და მსახიობისა არის საკომუნიკაციო ველი, რომელიც მყარდება ავტორისა და მასწავლებლის შორის: ავტორი აქ პერსონაჟისა განსახიერებულნი, მასწავლებელი სპექტაკლი კვლავ პოულობს ზეპირს ბავშვურ მეს. კომუნიკაციის ეს მეტყველები სიხტემა ჩყენებს ვერბაღურ მეტყველებას, სინას, მხედველებას, ელსებას, სხეულის გამომხატველობით საშუალებებს დაქორციელებს მიზნიდან სიჭყვების მიღმა ნატიყად აღქმულ საინფორმაციო ნიუანსების უსასრულებას, როგორცაა: სუნთქვა, ხვედა, ამოხრება, სიჩუმი. ავტორის ზქმისა არ იყოს - მღლის ამ მხარის ზეპირ ვარდის ახდამდეც კი მეორეხარის ავტორი.



ბიუჯეტის მსახიობის მიხედვით პარადოქსად ასახელებს დიდობს პარადოქსს - აქვს თუ არა მსახიობს გრძობები? ესაა მცდარი პარადოქსი და მცდარი პრინციპი, რომლის გადაჭრა ვერ შეიძლება ვერც XVIII საუკუნეში და რწმუნებულად ღელსაც დიდი აზრით სხვადასხვაობაა. რასაკვირველია, მსახიობს გააჩნია გრძობები, მაგრამ ის რაღაც უფროს იდენტიფიკაციის, კონფიდენციალის, სუბლიმაციის, საბჭოების ღრუბელ, მაცურებლის მხრივაც იგივე მიკანონებობა, რწმუნებულად მათ ემატება ასახვა. ავტორი მიუთითებს, რომ ამ საკითხის გადაჭრა არაა ადვილი საბჭო და მას უფრო მეტი დაყოფა და ასალიში ესპირაციება, რომ ამ ხანგრძლივ დასაში მისი ინტენციებს აძლევს უპირატესობას და მისი განცდას. ის აქვე განიხილავს დისკანციის პრინციპს. მისი აზრით - საჭიროა დისკანციის უნდა გააჩნდეს მსახიობი მაცურებლისაგან. ეს დისკანციის არ უნდა იყოს არც მათგან დიდი - კომუნიკაცია, იდენტიფიკაცია და ასახვა დაკავშირებულია, არც მათგან პატივია, ამ დედაბუნებში მსახიობს ექნება და დანაშაულებად რეაბილიტაციის - თითქოსდა მხოლოდ ურთიერთობის დასაბუთებს. იმისათვის, რომ მსახიობმა თავისი აზრით სრულყოფილად შეასრულოს სტუდიაში, მაცურებლები მისთვის ანონიმუბი უნდა იყვნენ - ეს თანცემს საჭიროებას მას სიზოლოდრად "მიშვილი" გამოჩნდეს რაღაც წინაშე. დიდიგვამდარ გამოხატობაში, ბიუჯეტის მსახიობს, რომ მსახიობმა უნდა დაიცვას დისკანციის თავის ტექსტთან და თავის პერსონაჟთან, წინააღმდეგ შემთხვევაში მიღება საჭიროება, იმამაშის მან თავისი თავი - თავისი მე და არა სხვა - პერსონაჟი. თუ დისკანციის კარგადაა ურთიერთობაში მსახიობსა და მის ტექსტს შორის, ატორისა და მაცურებელს შორის, მიხილი მიღწეულია, ე.ი. მსახიობმა რაღაც გადაღება. ამ უნარს მსახიობი მოწყობის წილები მუშაობის, გამოცდილებით მიადნებს. აქტიორის ნედი ურთიერთობა მდგომარეობს იმამი, რომ იგი უნდა აღეჭრუოს თავისი განცდების, თავისი მიგვიჯელებისა და სხეულებრივი სტრუქტურის შეგნებში, ატორის ინტენციური რწმუნების თავი, თავისი არსება. "სტანინდავსკი და საურთოდ რუსები ატორის ურთიერთობისათვის შვიდ

მიგნობა: ის, რაც შედეგად მიტყვევებულია, სწორედ, სხვადასხვა გარ-
დაქონებაში აღარ მიერთდება. განუყოფელი მსგავსებების მიუხედავად - აღნიშ-
ნავს ბიუჯეტი - ინტერნა და დეპარტამენტის მსგავსად განსხვავებულად ურთიერ-
ებისაგან. დეპარტამენტის მიხედვით, ის უკიდურესად მნიშვნელოვან
იგი თანამედროვე ეპოქის სურსსუველებთან გამოიხატება, ის პირის
მხატვრული ამოცანებისა და აქტიურობის ამოცანის პირდაპირია. ინტერნა კი
ბიუჯეტიდან მოდის, ის დამადავებელია, უარყოფს სინამდვილის პირ-
ციას და რეალურ დროს, ან უარყოფი საფუძველზე გამოიხატავს მარადიულ ჰიპოთე-
ზისაგან. რადგან ინტერნა რეკონსტრუქციის საფუძველზე მნიშვნელო-
ბაში და ბოლოს, ინტერნაში სურსსუველობა რეკონსტრუქციის, დეპარტამენტი კი ის უმარ-
ტაშია. "სტრუქტურული საფუძველი გვაქვს" - იმისთვის ბიუჯეტი დროს გიგანტის
სიგნალებს.

რეკონსტრუქციის მიხედვით, ბიუჯეტი მათთან საუბრისას
უბრალოდ მათ ბავშვობას, რეალურ წიგნს, მიწოდებას, მნიშვნელობის როლს ამ მი-
წოდების რამდენიმე-განვიხილოთ. ის შენიშნავს, რომ მსახიობის
უარყოფითად გამოსვლას საშუალო რეალურიდან, ხშირად შენაგანად შეუძლებ-
ბედი რეალურიდან. დედა და მამა უდიდეს როლს ამოცანებში დეპარტამენტი
სიმბოლოებას და მიწოდებაში. რეკონსტრუქციის მიხედვით, მათთან აბაღვაში და მსახიობის
დამატებითი რეკონსტრუქციის მიხედვით მის მიხედვით სტრუქტურულად, მისი
ფუნქციის მსგავსებები ურთიერება დედისაგან მის რამდენიმე დედისაგან; ამ-
ჟამად არარსებული ფაქტის, სხვისი და სხვა ადგილის რეკონსტრუქციის მიხედვით;
"მსახიობის ურთიერების რეკონსტრუქციის ბიუჯეტი, - გრძელ ურთიერება
რეკონსტრუქციის სრულ და ძლიერ კომპლექსი".

რეკონსტრუქციის მიხედვით, რადგან პარალელი გავლენის მსახიობის მი-
წოდებას და აკრედიტაციის მიწოდებას მიხედვით: რეკონსტრუქციის ამანსაგანს საფუძვე-
ლის პირ-ან პარანუკრეტილი სტრუქტურა, საუბრის წიგნის გადაბიუჯებისა და
სურსსუველი და აგრესიული ინსტრუქციებისაგან გათავისუფლების სურვილი,
საბოლოო პირდაპირია, ურთიერება და დამატების ბუნდ სიგნალებში ამოცანაში.

რევოლუციური იდეოლოგია /ნაგვიანდელი ადგილი, დაწესება, ვიდეო/, ისინი სრულ-
 ყოველგვარად იმ მომენტში ცხოვრობენ, როცა ჩვენ ვაყენებთ - მათი ცხოვ-
 რება სტრუქტურა. აქედან გამომდინარე - ასკეზის ბიუჯეტი - გასაგებია,
 რომ მათ მხოლოდ ერთმანეთის შეყვარება შეუძლიათ ძლიერი სიყვარულით.

აღვიწყობის უმნიშვნელო, ორიგინალური კონსტრუქციის, საარსებო დი-
 დენიციები, დამსხვრეული ტაძრები - ყოველივე ეს, - ამოშავს ბიუჯეტს, -
 მსახიობთან უმნიშვნელო დანაშაულებსა და კავშირის საფუძველს, რომელიც გა-
 მოთხარება ყოველდღიურ ადგილებში სტრუქტურის გამოსვლის წინ, უფრო მე-
 ტად, ვიდრე უბრალოდ ან უსიამოვნებამ, ამ ადგილებში შეიძლება მი-
 ილს დეპრესიონალიზაციის კრიზისის უკიდურესად გამწვავებულ ფორმა;
 მაგრამ, თამაშის წყალობით, მსახიობი იკურნება პოტენციური ნეკროზისა-
 გან და სანამ ის თამაშობს - დაკმაყოფილებულია. დეკორატიულია თავის
 იქნის მათში, როცა ის კარგავს თავის როლს, თავის ამაღლებას, თავის პო-
 ნორარს, ამ დროს იგი დეპრესიონალიზაციის, მეტაფორულად ორიგინალურ ნეკრო-
 ში, ანდა ისტერიულ კრიზისში ჩაგარდნის რისკზე მიდის. მსახიობის მე-
 წინააღმდეგობრივ მოთხოვნებებს შორის დანაშაულებულ სისტემას წარ-
 მოადგენს. ბიუჯეტი შეგვახსენებს ფოტოების მიერ აღწერილ დეპრესიონალიზა-
 ციის კრიზისს, რომელიც ამ უკანასკნელმა აკროზის ძირში - თავისი
 არსებობის ამ დღეებში პერიოდში - მსახიობის მდგომარეობის ანალიტიკურ
 მდგომარეობაში შეიკრძა, იმ მსახიობისა, რომელიც დიდი ხნის წინ შე-
 დგ ბრწყინვალე გამარჯვებას მიადგინა. ფოტოს, მიგვახსენებს ბიუჯეტი,
 რომელიც მათი უკვე საკმაოდ ცნობილი იყო, შეგვახსენებს ახალი კულ-
 ტურა, ახალი მოსვ. ფოტოს კრიზისმა იხვედრს სწორედ იმ ადგილას, რო-
 მელიც ბერძნული და დასავლეთის კულტურის კერას წარმოადგენს და, ბოლოს,
 ეს ის ადგილია, სადაც შემუშავდა ორიგინალის ისტორია. დეპრესიონალიზა-
 ციის ეს კრიზისი აჭრის ადგილებს ფორმით ვლინდება. ეს არის "მე"-ს
 გაქცევა, სინანულიანი უარყოფა, საკუთარი თავის ურყევობის შეგრძობა;
 ეს მსახიობთან "მესა" /ego/ და შეუწინააღმდეგებელი "სხვის" /idi/ ურთიერთობის

հրապարակման համարները, ու ամենադժվար դեպքերում, զազանեցողություններ
հրապարակման իր հարգանքները և անհրաժեշտ է մտածողները և մասնագետները համարեն
և անհրաժեշտ է մտածողները և մասնագետները համարեն և անհրաժեշտ է մտածողները և մասնագետները համարեն

Միջոցառումները ընդհանուր առմամբ պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք

Սովորաբար ասում են, որ մեծագույն ծախսերը չեն արվում միայն այնպիսի մեթոդներով, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք

Սովորաբար ասում են, որ մեծագույն ծախսերը չեն արվում միայն այնպիսի մեթոդներով, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք

Միջոցառումները ընդհանուր առմամբ պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք
համարվում են արդյունավետ և անվտանգ, ինչպես նաև պետք է ընդգրկեն միայն այնպիսի մեթոդներ, որոնք



დაცინვა: კომედია დიდ არტე და მისი სადღესასწაულებანი. კომედიაში ანტი-გონივრული შეწყვეტილია. "მე" /ეგო/ ალარ ებრძვის დაუბრუნებელ "იმას" /იდი/. შეცდომა იხსნება სასაღილო მხარეთი... სიცილი განტვირთავს ბინაგან დაძაბულობას.

თეატრი როგორც ბუნებრივი ნაწარმოები და კომპოზიციის, განაბრ-ცხილვების, აგრეთვე, კულტურის დამახასიათებელ პერმანენტულ სურათებს და კავშირებს. ყოველი კულტურა, - ამბობს ბიუგარი, - თავისი მოდელი ან ანტიმოდელი: ზრმირებას საჭიროებს; თეატრი არის სწორედ ის რა-რატორული მოდელი, სადაც თეატრალური რელი, სოციალური რელის საპირისპი-როდ, არ გადადის რეალურად და რჩება ქმნადობაში, დასრულებულ წარსულ-ში ან აუბედებელ მომავალში. აი, ეს განუწყვეტელი ასახვა წარმოსა-ვითი აქტიორის თავისი თავის მუდმივ ძიებაში ჩაბაბის. ისტორია და თე-ატრი ერთხსა და იმავე მოვლენაზე სხვადასხვა საშუალებით, სხვადასხვა ენით დასარაკებენ. თეატრი მხსნელ ფუნქციას ასრულებს. ის ბელს უწყობს სოციალური და ფსიქოლოგიური წინასწარობის ბენარჩუნებას.

"თავისი თავის პოვნა" სხვების საშუალებით, - ამბობს ბიუგარი, - ასევეც მსახიობის ძლიერი სურვილი: მსახიობი განუყოფელია სიტყვითსაგან, სადაც შეკავშირებული არიან სპექტაკლი, ავტორი და მყურებელი; მაგრამ, ეს სამწევრა სიტყვითა, ავტორის მიხედვით, ამ წევრებზე უფრო მეტს შეი-ცავს. ამასთან, რომელიც იტყვებს მყურებელს, მსახიობისათვის არის სა-შუალება - დაიფას დასტანდის მის პირად კონტრაქტებთან. აქტიორი თავის ისტერიას თამაშის წყალობით გადაღობავ. თეატრი ეპოქის სულის გამოხატუ-ვლია. ცხოვრებისეული მოვლენები სცენაზე თავისებურ ასახვას პოულობენ. ამის დასტურად ბიუგარი ბენიკანავს, რომ დასაცდელის სცენაზე პრეტენი-ონალი მსახიობისა და ღონ ჟურნის გამორჩევა ერთდროულად მოხდა. დაბადების-თანვე იხილი ეთიკებისა და კლასიკის წიქს: ღონ ჟურნი ჟანყდება ფოდალური სტატუსისა და მამის წინააღმდეგ, აქტიორიც უპირისპირდება, აგრეთვე, მა-მამისს, თავის ოჯახს, საზოგადოებას. ამგვარად, ასკვინის ბიუგარი, ღონ

ქრისტიანული და ავტორიტარული წარმართული კლასები არიან, უბრალოდ სინდონის პრინციპით, რადიკალური სიმბოლოები არიან, რომლებიც უნდა იქნებოდნენ განმარტებულნი. რადიკალური მეთოდებით მტრულნი არიან მათთან, ავტორიტარული კლასების მიმართ და მათი სტრუქტურა განუსაზღვრელია. მაყურებლისა და ავტორიტარული ურთიერთობის გადმოსახედავად, ბიუჯეტი უნდა სიგყვარებას იხსენებდეს: "შეყურებელი გამოიხატავს თუ განსხვავებულ პიროვნებად, რომელთაგან ურთი სტრუქტურა და მიზანი უყურებელს, ის დაუსრულებელი გამოიხატავს განმარტებას. მაყურებელი არის პოეტური სიგყვარების გამოხატვა, მას არ შეუძლია თავისი თავის გადმოცემა, მასში არსებობს ევოლუციური რეჟიმები... და, ავტორიტარული, არსებობს თავდაპირველი - მოვალეობა მიმართული რეჟიმის გადასვლა".

ბიუჯეტის მსახიობის უბრალოდ ვინაობის განმარტებით ნიშნად ნიშნისა პერსონალური პიროვნებისა და სოციალური კლასიფიკაციის სისტემის რეჟიმულია ამასთანავე დონეზე. ავტორიტარული სოციალური და კომუნიკაციური რეჟიმის მსახიობის ამასთანავე და რადიკალური მიმართებას. მისი ამინო, ავტორიტარული სისტემისა და ავტორიტარული ინტეგრირებული სისტემის რეჟიმის ინტეგრირებულია ურთიერთობა, რაც არაერთგვაროვანი სტრუქტურისა და სისტემისა.

ამ, ძირითადად ის საკითხები, რომლებსაც ბიუჯეტი უნდა თავის ნაწილობით. ნაწილობით თავისთავად შეესაბამებოდნენ პიროვნებად და რეჟიმის საინტეგრირებელი მრავალ საკითხს აწეობს; იგი იმ მხრივაცაა საინტეგრირებელი, ვინაიდან ბიუჯეტის თავისთავადი, რადიკალური ავტორიტარული, მსახიობების დიფერენციალური სისტემის, რადიკალური ან ავტორიტარული მსახიობისა მთელი ანდა ავტორიტარული სისტემისა და სისტემის ნაწილობით.

ვინაიდან ანდა, ან დიფერენციალური სისტემისა და სისტემის ავტორიტარული თავისთავადი რეჟიმული მასთანავე მიმართება.

ბიბლიოგრაფია

1. პიერ ბიუვარი. მსახიობი და მისი ორეული. პარიზი, 1971.
2. ფრენკ პურიონი. შეშოქმედი და შეშოქმელებიანი პროცესი, ბერკლი, 1964.
3. ლენი დიდიო. მსახიობის ჟანრული, გარნი, 1965.
4. ჟან ლუვიუ. თეატრის სოციოლოგია, პუბ. 1965.
5. ჟან პორტი. ანტონინ არტო, საზოგადოების ფილოსოფიური, ჟენევა, 1960.
6. ედვარდ მორენი. ვარსკვლავები, პარიზი, 1957.
7. კ. სტანისლავსკი. მსახიობის ფორმირება, მცირე ბიბლიოთეკა, პარიზი, 1958.
8. ემილ დარსი, ჟან-კლოდ ბენუა, ლორენ სტევენენი. სტენური ექსპრესია, თეატრი და ფსიქოლოგია, პარიზი, 1964.
9. შარლ დიქუდენი. მოგონებები და შენიშვნები მსახიობის სამუშაოზე, პარიზი, 1946.
10. ლუი ჟუვე. ფიქრები მსახიობზე, პარიზი, 1954.
11. დანიელ შნაიდერი. ფსიქოანალიტიკური და ბელოვანი, 1963.
12. პიერ ჟანე. ნაღველიდან ექსტაზისაკენ, პარიზი, 1926-28.
13. ანტონინ არტო. თეატრი და მისი ორეული, პარიზი, 1938.
14. მარკ-ჟოდორ სოვაჟონი. 3000 წელი სავარძელში, პარიზი, 1958.
15. პიერ-ემე ტუშარი. დიონისე. თეატრის აპოლოგია, პარიზი, 1938.
16. ანდრე ვილიერი. მსახიობის ფსიქოლოგია, პარიზი, 1942.

Bibliographie

1. Artaud (Antonin). Le théâtre et son double.
Paris, Gallimard, 1938
2. Binet (A.) L'émotion chez les acteurs.
Revue des Revues. 1^{er} mai 1897.
3. Copeau (Jacques). Diderot. Paradoxe sur
le comédien, présenté par
Jacques Copeau. Paris, Plon, 1929.
4. Dullin (Charles). Souvenirs et notes
de travail d'un acteur. 1946
5. Dars E., Benoit J.-C., Stevenin L.
L'expression scénique. Psychologie
de l'expression. Théâtre et psycho-
thérapie. Paris, 1964.
6. Dussane (Béatrix). Le comédien sans
paradoxe. Paris, Plon, 1933.
7. Jamnet (Pierre). De l'angoisse à l'extase.
F. Alcan. Paris, 1926-28.
8. Jouvet (Louis). Réflexion sur le comédien.
Librairie Théâtrale, 1952
Le comédien désincarné. Flammarion, 1954.
9. Bugard (Pierre). Le comédien et son double.
Psychologie du comédien. Stock, 1971.
10. Hort (Jean). Antonin Artaud, le suicide de la
société. Connaître, Genève, 1960.
11. Racamier (P.C.). Hystérie et théâtre. Evolution
psychiatrique. Paris. 1952

12. Sauvajon (Marc-Gilbert). 3000 ans dans un fauteuil. Paris, Gallmann-Lévy, 1958.
13. Morin (Edgar). Les Stars. Le Seuil, 1957
14. Stanislawski (Constantin). La formation de l'acteur. Olivier Perrin, 1958.
15. Touchard (Pierre-Aimé). Divinises. Apologie du théâtre. Aubier, Paris, 1938.
16. Ranc (Otto). Don Juan. Une étude sur le Double. trad. de l'allemand. Denoël et Steele, 1932.
17. Villiers (André). La psychologie des comédiens. Paris, Mercure de France, 1942.
18. Duvignaud (Jean). Sociologie du théâtre. P.U.F. 1965
L'acteur, sociologie des comédiens, Gallimard, 1965.

შენა სასაზღვრო

საზღვროს ცნების რამდენიმე ნიშანი ანრი ზურგსონის
ნააზრევში

ანრი ზურგსონის ფილოსოფია იმდენად არივირდალურია, რომ, როგორც წესი, მრავალი მკვლევარი რამდენიმე ფილოსოფიურ პირობებში მსჯელობისას გვერდს უვლის ბოლო ზურგსონის ნააზრევს. იმის მიუხედავად, რომ, როგორც ძირითადად ფრანგი ავტორები აღნიშნავენ, ზურგსონის ენა, თითქოს, დაზღვეულია ენობრივი ნულოვანი მდგომარეობისაგან, მისი ფილოსოფიური სისკვება აზრის გადმოცემის არივირდალობის გამო ძველად გასაკვებია. წერის, გადმოცემის ეს სიძნელე იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ, მავალი-თად, ამ სიძნელეს ვერ აცდა ისეუი დიდი მთავრებზეც კი, როგორც იყო პ. პეტროვი. თითქოს საკვირველია, რომ დიდ ფილოსოფოსთა შორის გარკვეული გაუგებრობა უმყარება არაქმარგო მათი ნააზრევის პირინგაძულ სხვადასხვაობას, არამედ ზურგსონის წერის მანერას, სვილს /ამავე დროს, მრავალი ავტორის მიერ ანრი ზურგსონი მიჩნეულია პლატონისა და ა. შპინ-ჰაუტის გვერდით "ბრწყინვალე სვილის" მიწერად/. უნდა ვიფიქროთ, რომ წერის მანერის მხატვრობა და ბრწყინვალეობა ფილოსოფიურ აზროვნებას მოგვიერ ბელს არ უწყობს.

საზღვროს რაობის გარკვევას ანრი ზურგსონმა უძღვნა ერთი, მცირე მოცულობის ნარკვევი სახელწოდებით: "სიფილი". პირველად ეს ნაწარმი გამოქვეყნდა 1900 წელს ერთ-ერთ ფრანგულ ჟურნალში. დღეს კი ჩვენ ბელ გვაქვს ამ ნაწარმის 273-ე ფრანგული გამოცემა, რომელიც დასაბრლოებულია 1969 წლით. აღნიშნული ნიშნის დიდ ღირებულებაზე მოულოდებლად, რომ მის ავტორს 1928 წელს მიუნიჩის ნობელის პრემია /ლიტერატურის დარგში/.

ზურგსონის ამ ნაწარმობით ჩვენი დაინტერესება განპირობებულია

համընդունելի անգանդիցանալից խորհրդանունը, մեծ շահերն շահաբերող են, որոնք չորսը լինելով "Սոցիալական" Երևանից առաջինն են անցնում:

Երևանից առաջինը խորհրդանունը խորհրդանունը անհրաժեշտ է անհրաժեշտ են իրենց խորհրդանունը և մեծ շահերն են, որոնք չորսը լինելով "Սոցիալական" Երևանից առաջինն են անցնում:

Երևանից առաջինը խորհրդանունը խորհրդանունը անհրաժեշտ է անհրաժեշտ են իրենց խորհրդանունը և մեծ շահերն են, որոնք չորսը լինելով "Սոցիալական" Երևանից առաջինն են անցնում:

Երևանից առաջինը խորհրդանունը խորհրդանունը անհրաժեշտ է անհրաժեշտ են իրենց խորհրդանունը և մեծ շահերն են, որոնք չորսը լինելով "Սոցիալական" Երևանից առաջինն են անցնում:

Bergson Henri. Oeuvres, e'dition du Centenaire, Paris, 1990, p. 388.

ცოდეს არ ჰყავს ემოციონაზე უფრო დიდი მტერი. "წმინდა ინტელექტუალურ საზოგადოებაში, ალბათ, მიუხედავად ალარ იტირებდნენ, მაგრამ იცინებდნენ კი"¹. ასეთი საზოგადოების არსებობა, ალბათ, ძნელად წარმოსადგენია. მაგრამ, თუ პირიპირადად დავუშვებთ მგრძობიარე არაინტელექტუალურ ადამიანთა თავყრილობას, მისთვის ჭირილი იქნება ბუნებრივი რაში, ხოლო სიცილი - უცხო. ასეთ კურიოზულ დებულებას აყენებს ბერგსონი. ეს დებულება პირდაპირ ეწინააღმდეგება ყველასათვის მიღებულ ანბანურ დებულებას, რომ სიცილი არის არა ემოციური ფსიქიკური, არამედ - ინტელექტუალური, მაშინ, როდესაც სიცილის წყვილი - ტირილი, რჩება გრძობებისა და ემოციების ჯგუფის ერთ-ერთ წარმომადგენლად. მკითხველი რომ დაარწმუნოს ამ უკანასკნელი დებულების სისწორეში, ბერგსონი აგრძელებს: იმ ადამიანზე, რომელიც ჩვენში იწვევს თანაგრძობას ან შებრალებას, ჩვენ შეგვიძლია ვიცინოთ. მაგრამ, ეს მოხდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მიმენჭაღურად დავიფიქრებთ ჩვენს გრძობებს: თანაგრძობას და შებრალებას. თუ მოვახერხებთ, რომ ჩვენი წარმოსახვის ინტენსივობის გაზრდით ყველაფერს, რაც ჩვენს გარშემო ხდება, ერთ შემთხვევაში წვეხვდავით მხელი სერიოზულობით, გრძობით, თანამონაწილეობით, თანაგრძობით, ხოლო შემდეგ ყველაფერს ამას ზვალს გადავაყვებთ როგორც რაღაც გარეშეს, გრძობას თანამონაწილეობის გარეშე, ალბათ, მრავალი დრამა კომედიადა გადაიქცევა. საკმარისია, დარბაზში მოცუკვავებებს ვუყუროთ ისე, რომ მუსიკა არ გვესმოდეს, რომ ეს მოცუკვავებები სასაცილოდ იქნენ. "მაშასადამე, კომიკური მოთხროვს, ბოლოს და ბოლოს, მხელი თავისი ეფექტის გამოსადგინებლად გულის მომენტუალურ ანესთეზიას. იგი მიიძარბება წმინდა გონებისაკენ"².

მაგრამ, ამით საწმე როდი მთავრდება. კომიკური, კერძოდ, სიცილი რომ მატსიმალურად გამოიქვლავნდეს, ადამიანურიობა და უგრძობადობა არ არის

¹ ი ტ ვ ე, გვ. 338-389.
² ი ტ ვ ე, გვ. 389.

საკმარისი, ანრი ბერგსონს შემოაქვს კიდევ ახალი პირობა: სიცილი
 შესაძლებელია მაშინ, როდესაც მოცინარის გონება ურთიერთობას ამყა-
 რებს სხვათა გონებასთან. სიცილი უგერგოლო იქნება იმისთვის, ვინც
 თავს იზოლირებულად წარმოიღვენს. სიცილი საჭიროებს გამოცახილს, რო-
 გორც ნათეი გავარდნილი თოჯინის ხმა. მაგრამ ეს ხმა დაუსრულებლად არ
 ვრცელდება. იგი უნდა დასრულებს ადამიანთა რაღაც წრეში, სულ ერთია,
 დიდსა თუ პატარაში. სიცილი ყოველთვის რომელიმე ჯგუფისაა. სიცილის
 ბუნების გასაგებად, ბერგსონის ამრივ, აუცილებელია, შევქმნათ მის-
 თვის ბუნებრივი გარემო, კერძოდ, საზოგადოებრივი გარემო. ბერგსონი
 წერს: "რომ გავიგოთ სიცილი, იგი უნდა მოვათავსოთ თავის ბუნებრივ
 გარემოში, - საზოგადოებაში" ^I.

შემდეგ ბერგსონი კვირჩევს აქამდე განხილული ყველა შენიშვნის
 გავრთიანებას. როგორც ჩანს, სასაცილო აღმოჩნდება მაშინ, როდესაც
 ხალხი ერთ განსაზღვრულ ჯგუფში გავრთიანდება, ამ ჯგუფში ამოირჩევის
 ერთ-ერთ პიროვნებას და ამის შემდეგ, როცა თავის თავში ჩააქუმებს
 ყოველგვარ მგრძობადობას, ამ ამოჩრეულზე მიმართავს თავის გონებას.
 თუ როგორ წარმართება შემდგომი პიროვნები, ბერგსონის ინტეგრებით, შე-
 იძლება ნათელი გახდეს რამდენიმე მაგალითის ანალიზით.

უქვით, ქუჩაში, ჩქარი ნაბიჯით მიმავალი კაცი, რომელიც ვერ
 ამჩნევს, რომ მის წინ ქვა აგდია, წამოკრავს ჟუნს და ქვაფრინილზე ეცე-
 მა. ხალხი იგინის. ეს ბუნებრივია, მაგრამ საინტერესოა, ეს კაცი რომ
 დამჯდარიყო ძირს ისე, რომ ამ კაცის წაქვითვა ყოფილიყო წინასწარ გა-
 მიზნული აქტი, ხალხი მანცე გაიციინებდა თუ არა? ბერგსონი გვარწმუნებს,
 რომ ხალხი გაიციინებდა მხოლოდ მაშინ, თუ წაქვითვა მოხდებოდა არანების-
 მიერად, მოუქნელიების გამო. მხოლოდ ადამიანის მიერ თავისი პირობისა, თუ
 ინგომატობის სწრაფად შეცვლა სიცილს ვერ გამოიწვევდა. კაცი წაიქვითა

^I ი ქ ვ ე, გვ. 390.

იძის გამო, რომ იგი მოქმედებდა დაზნულად, ტღანტად, მოუქნელად. იძის მაგიერ, რომ წინამდებარე ქვისსახვის ან გვირდო შემოთვლო, ან გაჩერებულყო მის წინ, კაცო აგრძელებს წინანდელ მოქმედებას, იძის მაგიერ, რომ სიჭუაცის ნესაგყვის მოძრაობა შეესრულებინა. ყოველივე ეს ბერგსონს აღნიშნული აქვს სიგყვიო "მოუქნელობა" /raideuz/. მოუქნელი და, ამდენად, სასაცილო კაცო შეიძლება იყოს ის, ვინც სიჭუაცისთან ბეუ-თანხმებდად მოქმედებს. ეს შეიძლება იყოს აღებური ტემპის უნებური არქარება, რაც გარემოებით არ არის ნაკარნახევი, ან, პირიქით, მომენტალური შეჩერება, რაც მოქმედი ადამიანის მოუქნელობით აიხსნება. სხვა მაგალითი: კაცო მათემატიკური სიზუსტით ეწევა მისთვის ჩვეულ ყოველდღიურ მოქმედებას. უაქვით, ვიღაც ბორბომა მასხარამ მას მუცელად გარეუო სიჭუაცო. ამის შედეგად იძის ნაცვლად, რომ კადმის წვერიო საბიღ-ნიდან ამოვლო მელანი, კადმის წვერს ამოჰყვა რაღაც სიბინძური, ან ფიქრობს, რომ მავარ სკამზე დაჯდეს, იშინდარბება იატაკზე, რიივე შემხვევაში მოქმედების ინერცია გრძელდება. საჭირო კი იყო, რომ ამ ადამიანს გამოეჩინა მუტი მოქნილობა. ბერგსონის აზრით, აქ ზუსტად იგივე ფაქტთან გვაქვს საქმიე, როგორიც იყო გემოთ საშქვაში მორბენადი კაცის შემთხვევაში. "ის, რაც არის სასაცილო როგორც ერთ შემთხვევაში, ისე მორეში, არის სწორედ მექანიკური მოუქნელობა /raideuz de mecanique/ იქ, სადაც სასურველი იყო ყურადღების მიბილობა და პიროვნების ცოცხადი მოქნილობა"¹. განსხვავება ამ სასაცილო მოვლენებს წორის მიხლოდ ის არის, რომ ერთ შემთხვევაში სასაცილო მიხბა მოცინარის ჩაურველად, თავისთავად, ხოლო მორე შემთხვევაში დაპვირრებელი ატარებდა თავისებურ "ეუსპერიმენტიებს". რიივე შემთხვევაში სიცილი განსამიღვრა გარეში ფაქტორებში. "კომიკური, მათემატადიე, არის შემთხვევითი; იგი რადება, ასე რომ უაქვით, პიროვნების გედაპირზე"². იძისათვის, რომ იგი პიროვნების

¹ ი ქ ვ ი, გვ. 391.
² ი ქ ვ ი,

სიღრმეში მივიწვას და მოიყვას პირივინა, ამისაფვის, ბერგსონის მტკიცეობით, აუცილებელია, რომ მეტანაკურთ მოუქნელობა აღარ საჭიროებდეს თავისი არსის იმ წინააღმდეგობაში განოვდენას, რასაც წამოჭრის მის წინაშე მდგომარეობა ან ადამიანური ეშმაკობა. აუცილებელია, რომ მან თავის საკუთარ შესაძლებლობებიდან სრულიად ბუნებრივი ოპერაციებით იპოვოს უწყვეტად გარეგნულად გამოხატულების საბაზი.

როგორ უყურებს საზოგადოება სიცილს? სვამს საკითხს ბერგსონი და იქვე პასუხობს: სიცილი არის საზოგადოებრივი ჟესტის გამოვლინება. "ის, რასაც სიცილები და საზოგადოება მოითხოვს ყოველი ჩვენთაგანისაგან, არის მუდმივი და ფრთხილი ყურადღება, რომელიც მოცემული სიტუაციის ყოველ კონტურს წვდება; ის არის, აგრეთვე, სხეულისა და გონების ნამდვილი ელასტიკურობა, რომელიც ახდენს ჩვენს ადაპტირებას სიცილებელთან. დაძაბულობა და ელასტიკურობა - ეს არის ორი ურთიერთმიმავალი ელემენტი, რომელიც შორისაც თავსდება სიცილები"¹. ზუსტად არა აქვს ეს ზვისებები, იგი ავადდება, მახინჯდება, ხოლო როდესაც იგი აკადრია გონებას, იწყება ფსიქიკური აწილილობა და სხვ. საზოგადოება ესწრაფვის განუწყობისადაც დაძაბულობასა და ელასტიკურობას შორის. ავტონატივიზმი და მოუქნელობა, რომელიც განსაზღვრავს სიცილს, ძალიან პავს დაბნეულობას. სიცილი სოციალურ ცხოვრებაში არის ჩართული. მისი სოციალური ბუნება არ იწყებს ეჭვს, მაგრამ ასევე ნათლად ჩანს, რომ საზოგადოება თხოულობს სიცილს, როგორც ერთგვარ გამოსწორების ხაზუადებას. რამდენადაც სიცილი ცხოვრებისეულია, ამდენად იგი არ არის წმინდა ბელოვებისეული მოვლენა. ბერგსონი წერს: "მამისადაც, სიცილი არ მომდინარეობს წმინდა ელასტიკურობისაგან, რამდენადაც იგი მიიწვრავს /არაწინააღმდეგადად, მრავალ კერძო შემთხვევაში უზინოდ და კი/ უტილიტარული მიზნის ზოგადი გაუმჯობესებისაკენ"². მაგრამ, - აგრძელებს ბერგსონი, -

¹ ი ქ ვ ე, გვ. 395.

² ი ქ ვ ე, გვ. 396.



მასწი არის ესთეტიკურიც, რამდენადაც სასაყიდო იუმინება სწორედ იმ მი-
 ბენებში, როდესაც საზოგადოება და პიროვნება, განთავისუფლებულია მთლიან-
 გადარჩენის შრუნვისაგან, საკუთარი თავის მიმართ მიმართებულია რეგორც
 ბელოვნების ნაწარმოებები. საზოგადოება ვერ იტანს, ვერ ეგუება სიტან-
 ქებს, მოუქნებლობას და გარკვეულად ებრძვის მას. ეს მოუქნებლობა არის
 სასაყიდო, ხოლო სიცილი - მისი სასჯელი.

ქვემოთ ჩვენ არ შევცვლებით ბერგსონის მთელი კონცეფციის დეტალურ
 გადმოცემას, ალენიწნავთ მხოლოდ ძირითადს. თუმცა, არ შეიძლება არ აღი-
 ნიშნოს, რომ ბერგსონის თხრობის, განსაკუთრებით ღრვიანადური წერის მა-
 ნერა ყოველთვის არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ ზოგჯერ, თითქმის, შე-
 უძირვადი სიზუსტის დარღვევა, ქირითადი დებულების დამახინჯების სა-
 მიწროებას არ ბადებებს.

სიცილის ბნელპირებაციისას ბერგსონი ამუშავებს მოუქნებლობის /*vaide-*
ლუ/ რეგორც სიცილის მიზების საბულებს ანუ აბდენს მის კლასიფიკაციას.
 კერძოდ, ეს არის სბულის, გონების და ხასიათის მოუქნებლობა.

ბერგსონი იზიარებს იმ დებულებას, რომ ბელოვნებაში არის გარკვეული
 გადამიტება. მაგრამ, ისიც ცხადია, რომ ზოგჯერ ეს გადამიტება ქვეულია
 მიზნად. მაშინ ასეთი გადამიტება მიზანს ვერ აღწევს. უაქველია, რომ
 ბელოვნება ამიტებს, მაგრამ არაა სწორი, როდესაც გადამიტებას მიიჩნე-
 ვენ ბელოვნების მიზნად. გადამიტება მხოლოდ მაშინ იქცევა კომიკურად,
 როდესაც ადამიანის სულის მოქნებლობას, მის დაუსრულებელი მოძრაობას
 წინ ელბება მაგერიის სიტანქე და ამით ამუხრუჭებს მას. "იქ, სადაც
 მაგერია ახერხებს გასტანქებს /გასტანქოს სულის სიცილებდ, მის გარდა
 გააივლინებებში და ამით შეაჩეროს მისი მოძრაობა, დაარღვიოს ბოლოს და
 ბოლოს მისი გრაცია, იგი აღწევს სბულის კომიკურ ეფექტს"^I.

შედეგ ბერგსონი იზიარებს სიცილის გამომწვევს განსხვავებულ ფორ-
 მებს. ჩვენ ყველაფერზე ვერ შევჩერდებით. ალენიწნავთ მხოლოდ ზოგჯერ:

^I ი ქ ვ ე, გვ.400.

Մագալիտա, Թրակոն, Ռոզորց իջև, միմարազն շխտոյրազնան. սյ
 րաժանեաք շարրոնսարընա սարոն զա շխտո. շխտո արաղադրոն ժաննըզն,
 յգաղազգաղ մոպրընա սարն. սարոն յն արոն յրիշընաղ մարնոն զասարիսո-
 զան ծոնոմըն, ոգո արասղըն իրընա զա, ռաղ մազարոնա, արասղըն մոոր-
 զընա. սարոն արաղադրոն յնզա ոգընոմըն, ռաղզան մոնո իրընա սոյզըն-
 զոն մարընընա. շխտա յնզա մոնընոն ման, ոգընոմըն սարոն մսգա-
 զա, ոգո յնզա զաղմորրոնոն սոնոնընոն ժորոնաղ յանոն, զա արասղըն
 ար յնզա գանմոորըն. մարամ, իրն ծըրզսոնո, ջաղթաա, մը Յըզամրոնո,
 ռոմ ռամընընոմը սարոն զընոնընն ժան զարաա զընոն սն ժազոն յրաղզա-
 ռոզանո մոմարաա, ման մոնընա իրոն յրաղընա զա իրոն մոնընոն, ռոմ
 սմա զա սմ մոմընընոն սարն ժանզարազոն սնաա զա սնաա շխտո, մը յն-
 ծըրաղ գանմոնընա. յն մոնընա ոմոնոմ,--սարմընն ծըրզսոնո,--ռոմ ար-
 զընոն յն իրոն իրոնաղ իարոմարաա ռոզորց մըմաննոն, ռոմընոն սըն-
 մաղրաղ մոմընն. յն յրաղ սաղար արոն սոնոնըն. յն գարոնընա յո արոն
 սասարոն. սոնոն, ոն շխտոն, ռոմընոն իրոնոն սոնոն ար ոնընն,
 մարամ աա ոգո սնզա սընոնոն մոնոն իրնընա մոնաղոն գանմոորըն, ոյ-
 զընա սասարոն մոնընա.

սմգարաղ իրմընա սաստոն գաղըն սասարոն մոնոն մոն "սարնոն"
 զասմըն յրա-յրա յոննա: ռոն մսգազոն սորոնընա, ռոմընա յընա աոա-
 յընոնա զաղարաղընաղ ար ոնընն սոնոն, աա յրաղ արոն, մսգազոն
 գաղոն ընոնոն սասարոն. սաղմըն ոմարոն, սարմընն ծըրզսոն, ռոմ
 ռամընընաղ զոննաղ սոնոնըն արասղըն ար յնզա գանմոորըն. ոն, սաղաղ
 արոն գանմոորըն, մոնոն մաղանոն մսգազոն, ոգընոնն, ռոմ սոնոն-
 զոն յրան մոմընն մըմանընոն¹.

ծըրզսոն իրմըն գաննոնըն յրաղ իրնընոն սըն գաննաղըն սա-
 սարոն ջաղթն. յարաղ, ոգո յոննըն: ռաղոն ոնոնոն իրաղոն զընոն
 զաննոնն, սն ռաղոն ոնընն ծանոն սնաղըն ռաղընոն? սմ յոնն

¹ ո յ ը յ, թ. 403.

სვამენ, - აგრძელებს ბერგსონი, - ისევე ცნობილი ფსიქოლოგები, როგორებიც არიან პეტკერი, კრეპელინი, ლასკი და განსხვავებულად პასუხობენ მას. მაშინ, როდესაც ეს საკითხი, ალბათ, გადამჭირა შაშინ, როდესაც ერთმა უბრალო მეტეორი მავის ეტლიმ ძველმარე ვანგის დანახვაზე თქვა: პირდაუბანდელი. სახის შავი ჭური ჩვენს წარმოსახვას ეძლევა როგორც შავი მღვინი ან მური თაბუპუნელი. ასევე განიცდება წითელი ჭურიც ცხვირზე. ისევე, როგორც ჩვეულებრივი კოსტიუმი სხვაა, ვიდრე ჩვენი ტანის, მაგრამ იგი ჩვენ გვეძლევა ხოლმე როგორც მონუმენტული ჩვენს სხეულზე, იმიტომ, რომ ჩვენ მივეჩვიეთ ამას. აქედან გამომდინარეობს: ჩვენი ჩადგომლობა, ჩვეულებრივი, შეადგენს ჩვენი სხეულის ნაწილს. ეს ღებულება, ცხადია, უაზრობაა ჩვენი გონებისათვის, მაგრამ წარმოსახვას იგი ნამდვილად სწორად მიანიშნავს. წარმოსახვის ლოკია და გონების ლოკია არაა ერთი ან არის ერთიდაიგივე, არამედ როგორც ეწინააღმდეგებიან კიდევ ერთმანეთს. ყველგან აქ, ბერგსონის აზრით, მოქმედებს კანონი, რომელიც გამოიხატება ჩვენი პირველების, ჩვენი "მუს" გადამცემლობაში: გადამცემი ადაშიანი სასაფლაოა. იგივე სიტუაციაა აღწონს ღმრთი ცნობილ "გარგარენი" / "გარგარენი ადაბეზე" /, სადაც ბოძარი არწმუნებს გარგარენს, რომ შევიფარო ხელეწინადა აგებული ქვეყანაა, რომ ამას ერთი ორგანიზაცია ხელმძღვანელებს, რომ იყოს ყინულიანი მთები, ნაპრალები და სხვ.

ყველგან აქ სიცილის მიზეზად გვევლინება ცოცხალის გადაკეთება მოქმედებში მანქანად. მაშინ, როდესაც ცოცხალი სხეული უნდა იყოს სრულყოფილი მოქმედების ღმრთისგრაფია, მუდმივად მოქმედების საწყისი, იგი როგორც კარგავს აღნიშნულ ნიშნებს, რომლებიც უნაღვესი საწყისით არის პირდაუბანდელი. როდესაც ცოცხალი სხეული გვეძლევა როგორც გრაცია და მოქმედობა, ჩვენ გვავეწყება, რომ ამ სხეულში არის რაღაც წონიანი, რასაც შეუძლია წინააღმდეგობის გაწევა, ერთი სიტყვით, მავერიადური. მაგრამ, როგორც კი ეს მავერიადური მიიქცევა ჩვენს ყურადღებას ანუ როგორც კი დაამთხრობს ჩვენს სულს და წარმოგვიდგება როგორც რაღაც ბა-

დასტი, სხეული იქცევა სულისათვის იმად, რაც იყო ზემოთ მოყვანილ მა-
გალითი-კაბა, რაც შეიძლება, რომელიც ამუხრუჭებდა, მოუქნელად აქცევდა
სულის უსასრულო მოქნილობას, მოძრაობას.

ბერგსონი ერთმანეთს უპირისპირებს ტრადიციას და კომუნიკაციას. ტრადიციის უნდა გაურბოდეს ყოველივეს, რაც მის ყურადღებას მიმართავს მისი გვირგვინის მაკერიალურ მხარეზე. როგორც კი გამომჟღავნდება სხეულზე ზრუნვა, უნდა გუშინდელს კომიკურის ინტენსივობის. ამიტომაც, რომ ტრადიციის გვირგვინ არც სვამენ, არც ჭამენ, არც ჯიბიან. რამდენადაც კი შეიძლება ისინი არ ჯიბიან. ტრადიციის წარმოუქმის პრინციპში დაჯდომა ნიშნავს მოკლევადიან, რომ გაქვს სხეული. ნაპოლეონი, რომელიც იყო ადამიანური სულის მცოდნე, მიუთითებდა, რომ საკმარისია დაჯდო, რომ ტრადიციიდან გადახვიდე კომუნიკაციის¹. ბერგსონს შემდეგ მოაქვს ერთი საყურადღებო ადგილი ბარონ გურგოს /Gourguaud/ "გამოუქვეყნებელი ღიჯიდან", სადაც მოხსენიებულია ნაპოლეონის შეხვედრას პრუსიის დედოფალთან იუნიის შემდეგ. როდესაც დედოფალს მიუმართავს ნაპოლეონისათვის ძალიან ტრადიციული ტონით, რომელიც ძალიან ავიწყობდა და აწუხებდა იმპერატორს, ამ უკანასკნელს მიუმართავს დედოფლისათვის, რათა იგი დაუყოვნებლივ დაეხმარებოდა. "არაფერი უკეთესად არ წყვეტს ტრადიციულ სცენას; რადგან საკმარისია დაჯდო, რომ იგი გადაიქცეს კომუნიკაციად"².

ზემოაღნიშნული მოქმედება: ჭამა, სმა, გათბობა ან სკამზე დაჯდომა და სხვა ასეთივე მოქმედებები გვასაბუთებენ სიცილითა, რადგან, ბერგსონის საერთო კონცეფციის მიხედვით, ყველაფერი, რაც სულის უწყვეტ მოძრაობას, მის მოქნილობას რაიმეწინააღმდეგობა დაუზრუნველბით, დამძიმებთ, იწვევს სიცილს. "ჩვენ ვიცინით ყოველ შემთხვევაში, როდესაც პიროვნება უმსგავსება ნივთს"³. ჩვენ ვიცინით, აგრძელებს ბერგსონი, სანამ პანსაზე, როდესაც მას, საბანკო განხილვას, ისტორიან ჰაერში რომ-

1 ი ი ვ ვ, გვ. 411-412.
2 ი ი ვ ვ.
3 ი ი ვ ვ, გვ. 414.

გორც უბრალო ბურჟუაზია; ან ბარონ მიუნჰაუნდენგე, რომელიც ბარბაზინის
ქვეყნში გადასახდარი, როგორც ქურცი, მიფრინავს.

ბერგსონის სიცილის მექანიკიზმების შესახებ მსჯელობა ჩვენ იძუ-
ლებული ვართ ამით დავამთავროთ. ამჟამად ჩვენ აღარ დავგრძავთ დრო, რომ
კიდევ უფრო ჩაღრმავებულად ვიმსჯელოთ ამ საინტერესო ფილოსოფიის
ასეთი საინტერესო და ძალზე რიგიანი აღწერილობის ნააზრევის შესახებ; ჩვენ
ცდა ჩავთვლიდით გამართლებულად, თუ ჩვენს მკითხველთა, განსაკუთრე-
ბით შეატრადნათ, შორის აღფრთხილებით ურთავარ ინტერესს სიცილის რაობის
დასადგენად.

ასეთია ანრი ბერგსონის ცნობილი ნაშრომის - "სიცილი" - მოკლე
გადმოცემა. იგი, როგორც მკითხველი ჩემთვის დემა, ძალზე რიგიანი აღწერი-
ლობით მასალაზეა აგებული. ჩვენი მიზანიც ის იყო, აღნიშნული ემპირიული
აღწერები გაგვებადა ცნობილი. რაც შეეხება ბერგსონიზმის, როგორც რი-
გიანი აღწერილობითი ფილოსოფიური კონცეფციის კრიტიკას, ჩვენ ამჟამად მას ვერ
მივმარტავთ იმის გამო, რომ ასეთი კრიტიკა საჭიროებს სრული ფილო-
სოფიური პირობების ანალიზს, მოცულობით ბევრად დიდს, ვიდრე აქ წარ-
მოდგენილი მცირე სტატია.

Татьяна Датукишвили

научный сотрудник лаборатории конкретно-социологических исследований

Социологические аспекты театральной рекламы

Наверное, не много найдется общественных явлений, мнение о которых в нашей стране было бы столь разноречиво, как о рекламе.

С одной стороны, есть немало свидетельств о ее необходимости. С другой - всем нам привили стереотип, который представлял рекламу как попытку негодными средствами заставить человека следовать сомнительным советам. И это неудивительно, т.к. существовавшая до недавнего времени реклама и качество рекламируемых товаров давали немало поводов для скепсиса. Наши бывшие соотечественники П.Вайль и А.Генис, преуспевавшие ныне в американском рекламном бизнесе, писали: "Конечно, реклама есть и в Советском Союзе. Однако там она не только бессмысленна, но и упоительно анекдотична".¹

Такое положение дел закономерно, если принять во внимание, что реклама возникает и развивается одновременно с возникновением и развитием рынка.

¹ "Неделя", №25, 1990

Собственно история рекламы начинается с выделения этого вида деятельности из сферы торговли во второй половине XIX века, с момента появления первых рекламных агентств. Однако о рекламной практике речь идет уже в первых документах письменной истории.

Самыми древними рекламными обращениями можно считать рисунки наскальной живописи.

При раскопках на территории стран Средиземноморья археологи нашли вывески, извещающие о различных событиях и предложениях. Римляне расписывали стены объявлениями о гладиаторских боях, а финикийцы разрисовывали скалы по маршрутам разного рода шествий, всячески превознося в этих росписях свои товары. Все это предшественники современной наружной рекламы.

Другую раннюю разновидность рекламы олицетворял собой городской глашатай. Вот как звучала "рекламная песнь", предназначенная для древнего жителя Афин: "Чтоб глаза сияли, чтоб адели щеки, чтоб надолго сохранилась девичья краса, разумная женщина будет покупать косметику по разумным ценам у Эклиптоса".¹

Еще одной ранней разновидностью рекламы было клеймо, которое ремесленники ставили на своих товарах. По мере того, как молва разносила сведения о репутации ремесленника, покупатели начинали искать товар с его клеймом.

Поворотным пунктом в истории рекламы стал 1450 год, год изобретения Гутенбергом печатного станка. Первое печатное объявление появилось уже в 1478 году.

¹ Котлер Филип. Основы маркетинга. М., 1991 стр.513

Мощный стимул реклама получила в виде начатой выходить регулярно газеты, а изобретение радио и позднее телевидения сделали ее возможности практически неограниченными.

Наибольшего расцвета реклама достигла в США. Американский историк Дэниел Бурстин считает, что она "оказала на нацию такое огромное влияние, какого не производили за всю историю ни священные, ни светские писания". И далее объясняет: "Никогда не было рекламной кампании более возмутительной, более бессовестной и столь превратно информирующей, чем та, с помощью которой пропагандисты американских колоний завлекали в них поселенцев... Интересно прикинуть, сколько времени потребовалось бы на заселение континента, не будь такого стимулирования со стороны предприимчивых рекламодателей. И какое влияние оказал на формирование американской цивилизации тот факт, что в этой стране проходил своего рода естественный отбор людей, готовых охотно верить рекламе".¹

До 50-х годов реклама рекламировала товар. Однако, чем богаче становилось население, тем очевиднее сказывалась ограниченность сугубо материального идеала. Изобилие вынудило рекламу создать новый, более духовный стандарт потребления. В рекламу пришли психоаналитики, которые начинают активно вмешиваться в эту сферу, создавая новые теории /например, теорию "климата оптимизма"/, предлагая свои услуги для усиления воз-

¹ Сэндилж Ч., Фрайбургер В., Ротголл К.

действия на духовную жизнь людей и их гражданского поведения. Если сравнить сегодняшний рекламный мир с тем, что был в 50-е годы, то мы увидим, что нынешние идеальные американцы куда уютнее, интеллектуальнее, выскотельнее. Рекламный мир залпал другие потребительские ориентиры. Раньше в рекламных роликах влюбленные знакомились на бейсболе, теперь - на выставке Ван Гога.

Реклама презрагилась в институт увезвания, пропагандирующий социально-экономические ценности - благополучие, здоровье, образование, культуру, благотворительность, свободу, демократию, терпимость и личные устремления.

Любому американцу знакомо словосочетание "Мэдисон-Авеню", которое относится к улице в центре Нью-Йорка, на которой располагаются штаб-квартиры ряда крупнейших рекламных агентств, где работают 30 тыс. человек. Всего в стране их 6 тыс. Семьдесят крупнейших - "Дж. Уолтер Томпсон", "Макканн-Эрикссон", "Янг энд Рубикем", "Огилви энд Мейтер", "БВДО", "Тед Бейтс", "Лес Вернетт". Самое крупное в мире рекламное агентство находится в Японии и называется "Денцу".

Сегодня во всех цивилизованных странах реклама считается искусством организации бытия. Выванная к жизни в основном экономическими факторами, сейчас она прочно объединяет интересы экономики и идеологии. Реклама способна двигать не только торговлю. Для нее характерно активное вторжение в социальную, политическую и культурную жизнь людей. Она призывает обществу гомогенную структуру, создавая универсальные идеалы и повелительские стереотипы. Задавая высокие нравственные стандарты, рекла-

ма порождает особое позитивное мышление, призывая человека стремиться стать участником и вальной рекламируемой жизни. Позитивная картина мира приводит к поразительным результатам. Считается, что именно реклама помогла американцам пережить годы "великой депрессии" и превратила их в нацию оптимистов.

До недавнего времени у нас не было спроса на рекламу. Сейчас ситуация кардинально меняется. Новые экономические отношения привели к спросу на хорошую рекламу, дефицит которой остро ощущается уже в торговой сфере. К этой же проблеме несомненно придут и театральные коллективы.

Современное состояние театра тревожит каждого, кто сопряжен с этим видом искусства. С одной стороны, перемены, происходящие в нашем обществе, привели к творческой и экономической самостоятельности театральных коллективов. С другой - тяжелая экономическая ситуация в республике в первую очередь больно ударила по учреждениям культуры. Материальные и бытовые проблемы привели к тому, что театр уходит на периферию культурных интересов современного человека, большинство коллективов ощущают острый дефицит зрителей. Однако, будем надеяться, что это временные трудности, и постепенно ситуация будет меняться к лучшему. К этим переменам надо готовиться. В новых условиях рыночной экономики, помимо творческих исканий, театру придется по-новому строить взаимоотношения со своим зрителем, от которого будет зависеть и состояние сложного экономического хозяйства театра.

Однако, для того, чтобы начать серьезный диалог с аудиторией, ее надо сначала увидеть в зрительном зале, "завлечь" на спектакль. Для этого у человека, в первую очередь, вновь должна возникнуть потребность в общении с театральным искусством. Эту функцию может и должна выполнять реклама.

В данном случае под рекламой подразумевается более широкое понятие, т.е. комплекс маркетинговых коммуникаций, состоящий из четырех основных средств воздействия:

- собственно реклама - неличные формы коммуникации, осуществляемые через посредство платных средств распространения информации с четко указанным источником финансирования;
- стимулирование сбыта - кратковременные побудительные меры поощрения;
- пропаганда /"публицити"/ - неличное и неоплачиваемое стимулирование спроса посредством формирования общественного мнения /"публик рилейшнс"/ в средствах массовой информации;
- личная пролажа - работа специальных агентов с потенциальными потребителями.

Каждой категории присущи специфические приемы коммуникации. Однако, прежде чем приступить к выбору предпочтительных средств воздействия, надо знать, какие аудитории необходимо достичь и какие ответные реакции мы хотим получить.

В театральной социологии изучение аудитории уделялось наибольшее значение. Поэтому основные характеристики зрителей довольно подробно описаны в специальной литературе по данному вопросу.

Наиболее общие характеристики зрительской аудитории театров во многих исследованиях ¹ выглядят следующим образом.

В сфере эрелицих-форм культуры женщины значительно активнее мужчины: они не только приобщены к большому количеству форм культуры, но это приобщение у них более интенсивно. Уровень приобщения женщин к театру в полтора-два раза выше, чем у мужчин. Однако мужчинам, приобщенным к театру, не уступают в своей активности женщинам.

Театральная активность женщин растет только до 21-25 лет, после чего у них либо наступает стабилизация достигнутого уровня, либо / как это случается чаще / они отходят от театра вообще. У мужчин рост театральной активности продолжается по крайней мере до 50 лет. Мужчины в своей приобщенности к театру более стабильны - они труднее вовлекаются в реальную аудиторию театра, но, попав в нее, закрепляются там прочнее.

Процесс вовлечения потенциального зрителя в реальную аудиторию происходит в основном до 20 лет. Наиболее активный период освоения всех форм культуры 17-25 лет. Эта возрастная группа составляет 50-60 % в аудиториях практически любого зрелища. Изменение культурной активности с возрастом объясняется различиями в этапах жизненного цикла. Так на стадии становления личности люди весьма активны в сфере культуры потому, что искусс-

¹ См. Театр и город. М., 1986; Социологические исследования театральной жизни. М., 1978; Вопросы социологии театра. М., 1982; Алексеев А. Театр и молодежь. 1979; Зритель в театре. М., 1981 и др.

во содержит социокультурные образцы и модели поведения. Затем эта активность падает в связи с определенной перегруженностью в сфере труда и быта. К 40-60 годам отмечается возрождение культурной активности, вызываемое и необходимостью приобщения к культуре подростков детей и стремлением поддержать свой социальный престиж.

Среди 17-25 летних городских жителей театр посещает примерно каждый второй-третий, а в возрасте 41-50 лет - только каждый десятый из посещающих его в юности. После 20 лет начинает понижаться активность потенциальной аудитории, опускаясь в самых старших возрастных группах до уровня в 10 и более раз более низкого, чем уровень, достигнутый в наиболее активной возрастной группе.

Существенным фактором общакультурной и театральной активности является также степень приобщенности к жизни большого города.

Установлено, что наиболее существенное влияние как на уровень активности, так и на характер ориентаций оказывает условия, в которых прошло детство человека. Ориентация на театр, требующая навыков художественного восприятия, успешно формируется, если человек провел детство в крупном городе и имел ранний / до 10 лет / опыт приобщения к театру.

Определяющее влияние "стартовых" жизненных условий корректируется ближайшим социокультурным окружением взрослого человека.

Студенты демонстрируют высокую активность и более отчетли-

ную ориентированность на традиционные формы культуры практически вне зависимости от того, в каких условиях они росли и воспитывались.

Реальная аудитория трагических театров по начала событий 90-х годов составляла лишь около 20 % / по некоторым данным 10% / зрительского населения. В составе этой аудитории более 40 % случайных зрителей. Таким образом, устойчивое ядро театральной аудитории, обеспечивающее преемственность поколений, охватывает весьма небольшую часть населения. Это ядро имеет тенденцию к сокращению.

Детские театры, в силу их недостаточности и нищенского существования, не в состоянии привлечь в театр подрастающее поколение. Это означает, что в настоящее время практически не обеспечивается воспроизводство активного культурного слоя населения, что в недалеком будущем приведет к еще большему сокращению численности ядра театральной аудитории, к утрате культурных традиций.

Таким образом, наиболее приближенные к театру группы - студенты, гуманитарная и научная интеллигенция до 35 лет, по Тбилиси - инженерно-техническая интеллигенция.

Самая низкая приближенность к театру характеризует рабочих промышленных предприятий и служащих без специального образования, особенно в старших возрастных группах.

Необходимо отметить, что омоложение массовой театральной аудитории имеет свои минусы. Прилив в театральные залы юных зрителей /особенно зрительниц/ 18-22 лет свидетельствует о

преобладании временной, случайной аудитории, интерес которой к театру обусловлен в значительной степени процессом интенсивной адаптации. "Развлекательность" спектакля сильнее привлекает эту аудиторию, чем специфика театра.

И еще один факт следует учитывать, говоря о театральной аудитории. Сейчас в театр пришло поколение полностью воспитанное на телевизионной культуре. Это повлечет за собой изменения в характере функционирования в обществе художественной культуры в целом.

Роль театра в жизни современного человека существенно изменилась и многие, некогда важнейшие его функции - например, познавательную, образовательную, информационную - с большим успехом выполняет телевидение.

Новые формы распространения искусства ломают традиционные представления о приобщенности человека к искусству. Есть основания предположить, что в этих новых социокультурных условиях значительная часть населения и к сценическому искусству приобщается сидя перед экраном телевизора. Телевидение, особенно в сегодняшней тяжелой ситуации, резко перераспределило структуру досуга, сильно приостановило рост кино- и театральных посещений.

В социологических опросах населения театр, как правило, оценивается весьма высоко, тогда как фактически его посещает гораздо меньше людей.

Существующие представления о приобщенности населения к сценическому искусству в значительной степени устарели, так

как они основываются лишь на фиксации общения публики с оригиналом искусства, в то время как сегодня аудитория резко разделилась по характеру его потребления. Количественно малая часть продолжает традиционно общаться с оригиналом — спектаклем в театре, а количественно преобладающая аудитория смотрит постановки по телевизору.

Конечно, общение с подлинником всегда качественно значимее и эффективнее. Во-первых, присутствует непосредственный контакт зрителя со сценой, импровизированность, причастность к творчеству, живое общение с актером, которые всегда были неотъемлемой частью театра. Во-вторых, зрители имеют возможность общаться друг с другом, ощущается праздничная атмосфера театрального посещения. Этот ритуал всегда имел свою самоценность, так как предполагал выключение из внешней суеты, быта, неторопливое общение публики в фойе, буфете. В театр приезжали заранее, антрактов было несколько, они поддерживали определенную настрой для восприятия спектакля. Посещение театра имело значимость общественного акта. Теперь ритуал посещения театра предельно упростился. Сокращение антрактов, рост числа одноактных спектаклей, исчезновение буфетов, теперь еще и перенос начала спектаклей на дневной время обесценили отношение зрителей к пребыванию в театре. Непромышленная экономия повела его к тому пределу, за которым он теряет свою качественную самоценность и видовую привлекательность. Это обусловило уход из зрительных залов истинных театралов, сместило структуру

аудитории в целом, и театр оказа.ся перед необходимостью переориентироваться на так называемый средний уровень среднего зрителя. Однако эта группа публики не является и никогда не станет активным театральным ядром.

Если раньше в театр человек приходил подготовленный своим личным опытом, то ныне его знакомство со всеми видами искусства происходит на фоне огромного запаса телезпечатлений. Современное телевидение как бы уравнивало в своей доступности и значимости все виды и жанры передач. Раньше разные виды проведения досуга предполагали наличие разных ориентаций и возможностей, требовали неравноценных усилий и навыков. На телеэкране они сближались, благодаря чему все разнообразие уровней индивидуального восприятия в значительной мере унифицировалось. Телевидение сделало возможным превращение всех видов искусства, в том числе театрального, в фон повседневных бытовых занятий, что повлияло на культуру и навыки зрительского восприятия и привело к усреднению театральной аудитории.

Однако сегодня нельзя забывать и о положительной роли телевидения для развития культуры. Тяжелое экономическое положение сделало почти невозможным нормальное функционирование театров, а для зрителя - его посещение. Поэтому телевидение осталось едва ли не единственным средством общения с искусством. По телевидению можно посмотреть лучшие спектакли лучших режиссеров, лучшие актерские работы мирового масштаба. Огромную роль также в приближении к сценическому искусству самих широких слоев населения играют специальные передачи об ис-

тории театра, о судьбах актеров и режиссеров, театральных коллективах, которые ведут известные театральные критики и мастера сцены. Телевидение предлагает своей аудитории более широкий выбор театральных программ, чем конкретный театр в конкретном городе. Жизнь театра сегодня настолько сложна, что он не в состоянии вступать в творческое соперничество с телевидением. Речь должна идти лишь о качественном совершенствовании доставки сценического искусства на дом, о расширении и обогащении театрального репертуара, поступающего к населению по нетрадиционным театральным каналам.

В борьбе за выживание задача театров состоит не только и не столько в реагировании на запросы зрителя, сколько в определении тенденций развития этих запросов и формировании интересов к театру в нужном для театра направлении.

Как показывают исследования, телевидение перестает быть сегодня занятием, отличающимся особой привлекательностью, являясь легкодоступным способом проведения досуга. Возникающий при этом дефицит общения, рано или поздно "вытолкнет" массы телезрителей в сферы внедомашнего потребления культуры и искусства. К этому времени театр должен обладать высокой самоценностью в представлениях людей. Иначе его место в культурной иерархии будет потеснено другими видами искусства.



- 803 -

Грузинский государственный институт театра и кино им. Шота Руставели

Сборник научных трудов

т. XIX

Т Б И Л И С И - 1993-94

ответственный редактор профессор Т.Л.Кварцiani

"Социологические исследования театра и психология творчества"

В сборнике рассмотрены социологические проблемы театра, в частности, взаимоотношения театра и зрителя, основные вопросы исследования репертуара драматических театров, которые в течение ряда лет проводились в лаборатории конкретно-социологических исследований института.

В сборнике представлены также исследования, проведенные сотрудниками лаборатории психологии творчества по вопросам бессознательно-психической природы театрального творчества, в частности, актерского; приведены результаты психо-диагностического изучения абитуриентов и студентов, собраны аннотации трудов по психологии творчества, перемеченные в лаборатории с иностранных языков.

The Georgian state Institute of Theatre and Film.

The collection of scientific works.

Volume XIX Tbilisi. 1993-94

"Sociological investigation and creative psychology of theatre".

Chief editor - Professor Tamaz Kvariani.

In the collection there are analysed the problems of sociological and creative psychology of theatre, the attitude betwin the teatre and the audience, the chief mettters of theatrical repertory researches, the essence of psychical neture of theatrical art, the actor's creative work, the results of students' psychodiagnostic researches, the anotations of the werks that are connected to the creative psychological problems, which were translated from foreign languages and have been worked off at the sociological and creative psychology laboratory of the institute during the years.

მ ი ნ ა ა რ ს ე

შესავალი	III
ა კ ა კ ე ბ ა ნ ი ნ დ უ რ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
არაფინანსირების გაგების საკითხისათვის დ. უზნაძის განწყობის თეორიული /მეცნიერებების საფუძვლად მიღები არაფინანსირება ფსი- ქოლოგიის მუშაობის საკითხისათვის/	I
ა კ ა კ ი ბ ა ნ ი ნ დ უ რ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
მსახიობის ნიჭის სპეციფიკურობის საკითხისათვის	24
ა კ ა კ ე მ ა კ ი დ ე დ ე მ ი ვ ი დ ე ზ	
ინტერვიუ ვერნიკ ანჯაფარიძესთან	35
მ ა ნ ა ნ ა მ ა რ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
მსახიობის მეცნიერებების ფსიქოლოგიის საკითხისათვის	62
მ ა ნ ა ნ ა მ ა რ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
ემიაციის უნარის კვლევა მსახიობებთან	83
მ ა ნ ა ნ ა მ ა რ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
მსახიობის პიროვნების დინამიკის მკვლევარი ასპეტივი	106
ბ უ ლ ი კ ი ჯ ა ვ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
თეატრის სოციოლოგიის საგანი და ამოცანები	118
ბ უ ლ ი კ ი ჯ ა ვ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
თეატრი და მაცურებელი /მაცურებლის სოციოლოგიური კვლევის შედეგები/	143
ბ უ ლ ი კ ი ჯ ა ვ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
ქართული თეატრის მოღვაწეები თეატრისა და მაცურებლის ურთიერ- ობის შესახებ /ინტერვიუ მინიშხიძეს/	170
ნ ა მ ე დ ა უ რ უ მ ა ძ ე	
მაცურებელი	185
მ ი ვ ი დ ე მ ა მ ი ვ ი დ ე ზ	
სცენური ექსპრესიის ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის საკითხის- ათვის	208

მ ვ რ მ ა ნ ა შ ი ვ ა დ ა
 მსახიობის შემოქმედების უნარის აჩსის საკითხისათვის 224

ბ ვ დ ა შ ა ვ ი ა რ ი შ ი ვ ა დ ა
 კომიკურის ცნების გამდენიმე ნიშანი ანრი ბერგსონის
 ნააზრევში 239

ტ ა ტ ი ა ნ ა ღ ა მ უ კ მ შ ი ვ ა დ ა
 ლეატრალური რეკლამის სოცოლოგიური ასპექტები /რუს. ენ./ 250

ანოტაციები რუსულ და ინგლისურ ენებზე 262

საქართველოს შიშა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო ინსტიტუტი

თეატრმწოდნობითი ძიებანი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ტომი XIX

ხედომწერილია დასაბეჭდად	25/V
გადაეცა წარმოებას	
ქაღალდის ზომა	60 x 84 I/16
ნაბეჭდი შაბახი	12 შაბახი

ბეკვეთის № 212

ტირაჟი 50 ეგგ.

უახი სახელმწიფო

