.

**ფსიქოლოგიური დრამიდან - ფსიქოდრამამდე**

**რუსუდან მირცხულავა**

**შესავალი**

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნებისა და, საზოგადოდ, ხელოვნების კრიზისს ევროპული რელიგიისა და კულტურის ზეობის დასასრულს უკავშირებენ. პოსტინდუსტრიული საზოგადოების განვითარების ძირითად ვექტორებს შორის, უპირველესად, აგნოსტიციზმი, შემეცნებისადმი სრული უნდობლობა, აღინიშნება. შესაბამისად, შემეცნება ენობრივი თამაშის სახით გაიგება, ხოლო ჭეშმარიტებად, არა რეალობის ასახვა, არამედ სოციალურად მიღებული მსჯელობაა მიჩნეული. აგნოსტიციზმს უკავშირდება ეკლექტიზმი; მყარი ორიენტირების დეფიციტის პირობებში, მეთოდებისა თუ ფორმების კოლაჟური აღრევა და თავისუფალი თამაში. ამ “ რელატივისტური თავისუფლების“ შეზღუდვის მძლავრ მექანიზმად, ძირითადში, ეპოქის პრაგმატიზმი, მატერიალურ სარგებელზე ორიენტაცია და კეთილდღეობის კულტი იქცევა.

პოსტმოდერნიზმი, როგორც სოციოლოგიის ისტორიაში სპეციფიკური მოვლენა, პირველად, 1980-იანი წლების ბოლოსთვის, აღინიშნა. მისი გაგება ფრანგმა ფილოსოფოსმა - პოსტკოსტრუქტივისტებმა ( მ. ფუკომ, ჟ. დერიდამ, ჟ. ბოდრიარმა) შეიმუშავეს. ტერმინს “პოსტმოდერნი“ პირველად რ. პანვიცმა მიმართა, პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში დაწერილ, აპოკალიპტურ წიგნში „ევროპული კულტურის კრიზისი“ (1914). პოსტმოდერნის ერის მაცნედ მიიჩნევენ ლ. ფიდლერის სტატიას „გადაკვეთეთ საზღვარი, ამოავსეთ თხრილები“(1969) , რომელიც დემონსტრატიულად გამოქვეყნდა ჟურნალში „ფლეიბოი“, განწირულის უაზრო გაბრძოლების ჟესტის სახით. (43, 51,63, 64, 74, 86,90,95,97,105,112, 113,136,143)

დღეს, თანამედროვე ეტაპისთვის, პოსტმოდერნიზმის, როგორც კულტურის ფენომენის, გაგების ურთიერთგამომრიცხავი ვერსიების მიუხედავად, ერთი რამ ცხადი და გარკვეულია; მისი გაგების მუხედავად, კულტურას და, განსაკუთრებით კი, ხელოვნებას პოსტმოდერნიზმი მწვავე, მისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის, პრობლემების წინაშე აყენებს. თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ სამყაროში, მედიის, განსაკუთრებით, ელექტრონული მედიისა და საზოგადოდ, მეინსტრიმის დომინაცია, ახლებურად, ახალი სიმწვავით აჟღერებს ტრადიციულ საკითხებს და მათ შორის, ხელოვნების ფუნქციური დანიშნულების საკითხსაც; აღიძვრის კითხვა - რადიკალურად ხომ არ შეიცვალა ხელოვნების ფუნქციური მნიშვნელობა და ახლებურად ხომ არ გადანაწილდა ხელოვნების ტრადიციულ ფუქნციათა როლი და დანიშნულება?

წინამდებარე ნაშრომში აღნიშნული საკითხის ანალიზი თანამედროვე თეატრის კონტექსტში არის წარმოდგენილი. თეატრი, როგორც სინთეზური ხელოვნება, სრულად და მკაფიოდ წარმოაჩენს ხელოვნების კრიზისისთვის დამახასიათებელ, ყველა არსებით ნიშანს და თავის აღმქმელთან (მაყურებელან) უნიკალურად პირდაპირი, უშუალო კონტაქტის საფუძველზე, ამ კრიზისის გადალახვის პოტენციით გამოირჩევა.

ნაშრომში „ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე“ თეატრალური ხელოვნების განვითარების რამდენიმე, მნიშვნელოვან ეტაპზე შევჩერდებით, განვიხილავთ თანამედროვე თეატრალური ფორმებისთვის დამახასიათებელ, არსებით თავისებურებებს და მათ ჭრილში, წარმოვადგენთ ფსიქოდრამას, როგორც არა მხოლოდ თანამედროვე ფსიქო-თერაპიულ მეთოდს, არამედ ასევე, როგორც ინოვაციურ, თეატრალურ ფორმასაც.

**თავი 1**

**ხელოვნების პოლიფუნქციურობა**

ხელოვნების თეორიის საკვანძო საკითხია, თუ რა იქცა ხელოვნების აღმოცენების სტიმულად, რამ უბიძგა პრეისტორიულ ადამიანს, მუდმივი თავდაცვისა და არსებობისთვის ბრძოლის პროცესში, უტილიტარული საქმიანობიდან ხელოვნების აბსტრაქტულ სფეროში გადაენაცვლა. რამ მოწყვიტა იგი ბიოლოგიური ძალების იმპერატივს და მასთან დაკავშირებულ, ყოველდღიურ საქმიანიობას; ნადირობას, შემგროვებლობასა თუ ნაშიერზე ზრუნვას.

აღნიშნული საკითხის გაშუქება ყოველთვის კონკრეტული, თეორიული ორიენტაციის კალაპოტში მიმდინარეობს, რისი რეზულტატიც ხდება შეხედულებათა მრავალფეროვნება და სიჭრელე; დაწყებული თვალსაზრისით, რომ ადამიანი იმთავითვე გამორჩეული, უნიკალური მოვლენაა (და, აქედან გამომდინარე, საწყისშივე, არა მხოლოდ ბიოლოგიური, არამედ სოციო-კულტურული უნარების მატარებელი) და დამთავრებული თვალსაზრისით, რომ ადამიანმა მხოლოდ ევოლუციის პროცესში შეიძინა უნიკალურ-ადამიანური თვისებები, რასაც ბიოლოგიური სამყაროსგან მისი დიფერენცირება მოჰყვა. მოვახდინოთ ამ შეხედულებებისგან აბსტრაგირება და ამოსავლად ვაღიაროთ ხელოვნების პოლი-ფუნქციურობა; სწორედ მისი გათვალისწინებით ვცადოთ დასმული საკითხის ანალიზი.

ხელოვნება რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ, კოგნიტურ-შემეცნებით, სოციალურ-კომუნიკაციურ, პედაგოგიურ (საგანმანათლებლო, აღმზრდელობით, საწვრთნელ), თერაპიულ ფუნქციებსა და მათ შესაბამის, მიზნებსა თუ ამოცანებს მოიცავს. ხელოვნების ფუნქციები არა მხოლოდ თანაარსებობენ ან არა მხოლოდ აკომპენსირებენ თუ ავსებენ ერთმანეთს, არამედ, უფრო მეტიც, ურთიერთქმედებენ და ურთიერთ გამომდინარეობენ. ისტორიის მანძილზე, ეპოქალური ღირებულებების გათვალისწინებით, კერძო ფუნქციათა დომინანტობა იცვლებოდა, მაგრამ, მიუხედავად აქცენტების ცვლილებებისა, ხელოვნების ფუნქციური ინტეგრირებულობა უცვლელი რჩებოდა.

ხელოვნების პოლი-ფუნქციურობას ცხადად ავლენს სინთეზური ხელოვნება - თეატრი, და განსაკუთრებით კი, პირველყოფილი, პრეისტორიული თეატრის ფენომენი. პრეისტორიული თეატრი, როგორც პირველადი ხელოვნება, არა მხოლოდ ხელოვნების დისკრეტულ (სახვით, მუსიკალურ, დრამატულ - ქორეოგრაფიულ)

დარგებს, არამედ, შესაბამისად, ცალკეულ ფუნქციებსაც ამთლიანებდა. ეს სინთეზი მაყურებელი -აქტიორების (აუგუსტო ბოალის ტერმინოლოგიით, ,„spectactors“) მიერ წარმოდგენილ, თანა - სანახაობის პროცესში მიიღწეოდა. კოლექტივი (ჯგუფი, თემი) აქტიურად მონაწილეობდა სანახაობის შექმნაში და თავადვე იყო სანახაობის მაყურებელი. (48,58,83,102)

საუკუნეების მანძილზე პირველადი ან პირველ-თეატრისგან (ფილოსოფიის, ზოგადი „სიბრძნის სიყვარულის“ ანალიგიურად, რომლის წიაღშიც აღმოცენდა მეცნიერების თითქმის ყველა დარგი) თანდათან დიფერენცირდებოდნენ ხელოვნების ცალკეული დარგები, როგორც სუვერენული ერთეულები. თუმცა, თეატრი , რა თქმა უნდა, დღესაც ინარჩუნებს სპეციფიკურ სინკრეტულობას და, პოლიფუნქციური მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ხელოვნების დარგებს შორის გამორჩეული ადგილი განეკუთვნება.

ხელოვნების ფუნქციებს შორის, უპირველესად, მაგიურ-რელიგიური ფუნქცია უნდა დასახელდეს. ხელოვნება მის წიაღშივე არსებითად იყო დაკავშირებული კულტის მსახურებასთან და რელიგიურ-მითოსური აზროვნების ხატოვან განხორციელებას წარმოადგენდა. პირველყოფილთა სადგომებში ნაპოვნი არტეფაქტები (მაგალითად, ცხოველების, ადამიანის ხელის გამოსახულებები, არქაული პლასტიკა - ე.წ. „პირველყოფილი ვენუსები“და სხვ.) - საკულტო, რელიგიური ობიექტებია ( 92). ანალოგიურად, პირველყოფილი სამონადირეო ცეკვების არსს ნადირის მაგიური დაუფლების რიტუალი შეადგენდა. პირველყოფილი სამონადირეო მაგია ნადირის დაუფლებისკენ იყო მიმართული და მის მიზანს წარმატებული ნადირობა შეადგენდა. პირველყოფილთა მაგიის საფუძვლად ე.წ. ანალოგიის პრინციპს მოიაზრებენ, რომელიც, ობიექტის გამოსახულების ან მისი სახელოვნები ასახვის გზით, ამ ობიექტის დაუფლების რწმენას გულისხმობს. (48, 92, 102, 103, 109).

ხელოვნება ყოველთვის წარმოადგენდა რელიგიური აზრისა და გრძნობის გამოხატვის საშუალებას. თომას მანის შეხედულებით, თეატრის უმაღლესი, პატივმოყვარე მიზანი - რელიგიური რიტუალია, რომლისგანაც ის, შორეულ წარსულში, წარმოიშვა; როგორც არ უნდა გაყრილიყო მათი გზები, თეატრს და რელიგიას მუდმივად მტკიკე კავშირი აერთიანებს. გრძნობადი თვალსაჩინოება და სიმბოლური ენა თეატრისა და წმინდა მსახურებისთვის თანაბრად არის დამახასიათებელი. საგულისხმოა, რომ სიტყვას „დრამა“თ. მანი თარგმნის არა როგორც მოქმედებას, არამედ, მისი ძველი, დორიული მნიშვნელობით, - როგორც რელიგიური კულტის ამოსავალ, „საკრალურ ისტორიას“. (89)

კლოდ ლევი-ბრიულის ლოგიკამდელი აზროვნების თეორიის მიხედვით, მისტიკურობა პირველყოფილთა აზროვნების ძირითადი, დამახასიათებელი ნიშანია; ყოველ მოვლენაში (ავადმყოფობა, გვალვა, წყალდიდობა და სხვ.) პირველყოფილი ზებუნებრივ ძალთა მოქმედებას ხედავს. ასეთი აზროვნების მიმართ ლევი-ბრიულმა პარტიციპაციის (თანაზიარობის) კანონი გამოიყვანა; ერთი და იგივე მოვლენა განსხვავებულ ობიექტებში ლოკალიზდება და შესაბამისად, განსხვავებული ობიექტები იგივეობრივად აღიქმება. კ. ლევი-ბრიული პირველყოფილი თეატრის (ტოტემური ცეკვებისა და ტოტემის თაყვანისცემის რიტუალების) არსს, უპირველეს ყოვლისა, ტოტემთან მისტიკურ თანაზიარობაში ხედავდა; ცერემონიისა და ცეკვის ძირითადი არსი მითიურ ან ტოტემურ წინაპართან ურთიერთობაში, მასთან მისტიკურ შერწყმაშია. „პირველყოფილი კულტურის“ ავტორმა ტოტემური ცეკვა, ეს პირველყოფილი, სანახაობა, ცერემონიის , რიტუიალის გზით განხორციელებული თანაზიარობის სახით გაიგო. (83)

ეთნოგრაფია და რელიგიის ისტორია ნიღბის ფენომენის, ხელოვნების ამ უცილობელი ატრიბუტის, „ღვთაებრივ წარმოშობაზე“ მიუთითებს; ნიღბის ფენომენი წარმართულ კულტთან მჭიდრო კავშირში აღმოცენდა. (84) ნიღაბი კულტურაში ხვადასხვა კონტექსტით, სხვადასხვა ფუნქციითა და მნიშვნელობით შემოდის, მაგრამ ის, უპირველეს ყოვლისა, რიტუალის არსებითი ელემენტია, რომლის მონაწილენიც მითოლოგიურ პერსონაჟებს ასახავენ. ტრადიციულად, ნიღაბი რელიგიურ-მითოლოგიური იდეებისა და წარმოდგენების ხორცშესხმის საშუალება იყო. ისტორიის მანძილზე, არქაული საკრალობის არედან ნიღაბმა კულტურის სამოქალაქო სფეროში გადმოინაცვლა. თანამედროვე ევროპული ან ლათინოამერიკული კარნავალებისგან განსხვავებით, შუა საუკუნეების კარნავალს ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ ჰქონდა დაკარგული საკრალური მოტივები და შესაბამისად, ნიღაბსაც - არქაულ ძირებთან, წმინდა წინაპრებთან კავშირის დანიშნულება. (100)

ხელოვნების რელიგიური ფუნქცია იდეოლოგიურ ფუნქციასთან კავშირდება.იდეოლოგია, როგორცრელიგია, კონცეპტუალურად გაფორმებული იდეების სისტემაა და შესაბამისად, ადამიანის მიერ სამყაროსა თუ საკუთარი თავის გაცნობიერებასა და შეფასებას უკავშირდება. (95, 96).

ხელოვნების ფენომენის განხილვის პროცესში, ესთეტიკურ, როგორც საკუთრივ „ხელოვნებისმიერ,“ ფუნქციას განსაკუთრებული, ამოსავალი მნიშვნელობა ენიჭება. ტრადიციულად, ხელოვნებას ადამიანის კულტურული მოღვაწეობის იმ ფორმად

მიიჩნევენ, რომელიც მშვენიერის გადმოცემას, ესთეტიკურად გამომსახველი ფორმების შექმნას ემსახურება. „მშვენიერი“ ესთეტიკის ერთერთი ძირითადი კატეგორიაა, და მის გაგებაში განსხვავებული მოდელები (იდეალისტური, სუბიექტივისტური, მატერიალისტური, რელატივისტური) გამოიყენება. მშვენიერის ნიშნად განიხილება მისი „ობიექტურობა“; ის ასახავს ჰარმონიის, სიმეტრიისა და ზომის უნივერსალურ კანონებს. ასევე, ხაზი გაესმის მშვენიერის გაგების ფარდობითობასაც (რელატიურობასაც); მის განპირობებულობას კონკრეტული ისტორიული, სოციალური, ეთნიკური და პიროვნული ფაქტორებით. (52,87,96,101).

ესთტიკური განცდის არსებობაზე საუბარი ჯერ კიდევ პირველყოფილ საზოგადოებასთან მიმართებაში არის შესაძლებელი. კლდის ფერწერაში სავსებით კონკრეტულ ობიექტებთან (ცხოველი, ადამიანი) ერთად აისახება დეკორი - გეომეტრიული ნიშნები და ორნამენტები. (48, 92). ასევე, მზადდება დიდი რაოდენობით სამკაული, მიმართავენ სხეულის მოხატვას, რიტუალური ცეკვებისას მზადდება საგანგებო მოსართავი და სხვა. დეკორს გამორჩეული მნიშვნელობა (რა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლებად) ხელოვნების მთელი ისტორიის მანძილზე ენიჭებოდა. ის თავს იჩენდა როგორც არქიტექტურის, საყოფაცხოვრებო ნივთებისა თუ სამოსისის მოსართავის, ასევე, ფერწერული თუ სკულპტურული ელემენტის სახითაც. აქვე უნდა ითქვას, რომ ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქცია არ უკავშირდება მხოლოდ დეკორის გამოყენებას, საგნების ზედაპირული გალამაზებისა და მოწესრიგების მნიშვნელობით. ის, უფრო ზოგადად, ხელოვნების უნიკალურ ფენომენში, ხელოვნების ყველა ფუნქციის ერთობლივ მოქმედებაში აისახება.

ხელოვნება მუდმივად მიმართავს ზოგად-ფილოსოფიურ საკითხებს, მათ ასახავს და მხატვრულად მოიაზრებს. მ. კლაინის შეხედულებისგან განსხვავებით, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებას დაკარგული ან სასურველი ობიექტის აღდგენის სახით განიხილავს, (სქოლიო)

**(სქოლიო):** მ. კლაინის შეხედულება ზ. ფროიდის შეხედულებას ეფუძნება, რომლის ძირითადი პრინციპის მიხედვითაც, ხელოვნება არარეეალიზებული, დაუკმაყოფილებელი (ძირითადში, სექსუალური და აგრესიული) მოთხოვნილებების რეალიზირებას ემსახურება. შესაბამისად, მხატვრული პროდუქტი სასურველი ობიექტის (მოთხოვნილების ობიექტის) ჩანაცვლების სახით გაიგება. (79)

მ. მილნერი მიიჩნევს, რომ ობიექტის აღდგენა ხელოვნების მეორადი ფუნქციაა და მისი ძირითადი დანიშნულება - ახლის შექმნაა, კერძოდ კი, შემოქმედის ცნობიერისა და, არაცნობიერის ურთიერთქმედების საფუძველზე, ახალი მსოფლგანცდის ფორმირებაა. (79)

ხელოვნების ფილოსოფიური ფუნქციის განსახილველად შევჩერდეთ დ. უზნაძის ფილოსოფიურ ნაშრომებზე, რომლებშიც ავტორი ესთეტიკის საკითხებს საკმაოდ ფართოდ იხილავს. დ. უზნაძის შეხედულების მიხედვით, ფილოსოფიასა და ხელოვნებას საფუძვლად საერთო დეტერმინანტი ედება, რომელსაც ავტორი ადამიანისა და სამყაროს ამოცანას ან სამყაროს პრობლემის იდუმალებას უწოდებს. ეს წმინდა ეგზისტენციალური პრობლემა ადამიანის რაობასთან, სამყაროში მის ადგილთან კავშირდება. უზნაძის შეხედულებით, ფილოსოფია და ხელოვნება ამ საერთო პრობლემითაა „შეპყრობილი“, რაც მის გამძაფრებულ შეგრძნებასა და მისი მოაზრებისკენ სწრაფვას გულისხმობს. თუკი ფილოსოფია ამ მიზნით ლოგიკურ აზროვნებას მიმართავს, ხელოვნების იარაღად თვალსაჩინო ხატები და წარნოდგენები იქცევა. შესაბამისად, მხატვული შემოქმედების შეფასებისას უნდა გათვალისწინებულ იქნეს მასში „მსოფლიო ფარული ამოცანის“ (ან მსოფლიო საზრისის, სამყაროს უნივერსალური აზრის) განცდის სიძლიერეც, რადგანაც ადამიანს , დ. უზნაძის აზრით, შემოქმედად სწორედ ეს უნიკალური განცდა აქცევს. ( 4 )

როგორც ფილოსოფია, ასევე ხელოვნება სამყაროს მხოლოდ თვალსაჩინო, გარეგანი ასპექტით არ შემოიფარგლება და მის წიაღში არსებული, ფარული აზრის გახსნისადმია მიმართული. ეს დისციპლინები სამყაროს შემეცნებას, „მსოფლიო ამოცანის ამოხსნას“ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი და უნიკალური მეთოდებით ახდენენ; ხელოვანი „მსოფლიო ფარულ არსს“ ლოგიკის დაუხმარებლად, უშუალო წვდომის, ინტუიციისა და განცდის დახმარებით წვდება.

შესაბამისად, მხატვრულ ქმნილებაში უნდა ვეძიოთ ხელოვანის გარკვეული მსოფლშეგრძნება, ავტორისეული ფილოსოფია, როგორც მხატვრული ქმნილების შინაარსი, გადმოცემული გარკვეული მხატვრული ფორმის საფუძველზე.(4)

თეატრში ხელოვნების საზრისისეული ფუნქციის ამოქმედებაში მთელი მხატვრული კოლექტივი ერთვება; დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობს, სცენოგრაფს - ყოველ მათგანს საკუთარი, ინდივიდუალური წვლილი შეაქვს წარმოდგენის ზოგადი მსოფლგანცდის ჩამოყალიბებაში. თუმცა, ამა თუ იმ თეატრალური სკოლისა და მიმდინარეობის მიხედვით, კოლექტივის წევრთა როლი და მნიშვნელობა იცვლება. მიუხედავად იმისა, რომ, ტრადიციულად, თეატრში რეჟისორი დომინირებს, „წარმოდგენის ფილოსოფია“ მთელი მხატვრული კოლექტივის ურთიერთქმედების პროდუქტია.

ხელოვნების სოციალურიფუნქცია მთელი სიცხადით, ხელოვნების პირველყოფილი ფორმების (და განსაკუთრებით, პირველყოფილი თეატრის) (სქოლიო) ანალიზისას ვლინდება. ამ პერიოდის ხელოვნება უკიდურესად უპიროვნოა და მისი მიზანი - კოლექტივის მიზანია. პირველყოფილი ხელოვნების კოლექტივისტური ბუნებით აიხსნება მისი ისეთი თვისებები, როგორიცაა სტერეოტიპულობა, სიუჟეტური და სტილისტური ერთგვაროვნება. ასე მაგალითად, პალეოლითის ე.წ. „ვენუსები“, საკულტო დანიშნულების, ქალის სკულპტურული გამოსახულებები, არა ერთი ქვეყნის ტერიტორიაზე იქნა აღმოჩენილი (საფრანგეთი, იტალია, ავსტრია, ჩეხეთი, ცენტრალური რუსეთი, ციმბირი). ამ ფართო ტერიტორიაზე სკულპტურებს უცვლელად ახასიათებთ საერთო ნიშნები, როგორიცაა პირი-სახის დეფიციტი, მკერდისა და მუცლის ჰიპერტროფირება, კიდურების სქემატურობა. (92)

ხელოვნება, თავისი სოციალური ფუნქციით, ადამიანებს შორის კომუნიკაციისა და კავშირის პირობად იქცევა. მაგალითად, სახალხო დღესასწაულზე საგუნდო სიმღერის თუ საფერხულო ცეკვის შესრულება ხელს უწყობს სოციალური უნარების განვითარებას, კოლექტივისტური გრძნობების ჩამოყალიბებას, ინდივიდუალური იზოლირებულობის ძლევასა და ჯგუფის გამთლიანებას. სახალხო, თეატრალიზებული დღესასწაულების რეგულარული ხასიათი მასში მონაწილე სოციალური ჯგუფის (ჯგუფების) იდენტობის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. უფრო მეტიც, სოციალური ფუნქციის საფუძველზე, ხელოვნება როგორც პიროვნული, ასევე კოლექტიური კონფლიქტების რეგულირების ეფექტურ იარაღად იქცევა. (83, 84, 102, 109)

სქოლიო: ქვემოთ, ჩვენ საგანგებოდ შვჩერდებით თეატრის სოციალურ ფუქნციაზე.

სოციალური ფუნქციის საფუძველზე, ხელოვნება კავშირის დამყარების პირობებს ქმნის ჯგუფის გარდაცვლილ წევრებთანაც, „დიდ წინაპრებთან“, რაშიც ხელოვნების ე.წ.კომუნიკაციურ- მემორიალური ფუნქცია ვლინდება.(92) მაგალითად, წინაპართა კულტზე დაფუძნებული, ინიციაციის რიტუალების ერთერთ ამოცანას გვაროვნული მემკვიდრეობითობისა და თაობებს შორის კავშირის შენარჩუნება შეადგენს. ამგვარ რიტუალებში აქტიურად გამოიყენება ნიღბები, სკულპტურები და სხვა სახვითი სიმბოლოები. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კი ტეტომი, დიდი წინაპრის სკულპტურული გამსახულება, იძენს. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ავსტრალიური ჩურინგებიც (ჩურინგა-საკულტო დანიშნულების, ოვალური ფორმის, ქვის ან ხის ფირფიტა). ეს მხატვრულ-საკულტო ობიექტები, წინაპრის სულს ასახავენ და წინაპრის თვისებების მემკვიდრეობის ან სხვაგვარად, წინაპართან კავშირის სიმბოლოს წარმოდგენენ. (92,102,109)

და საზოგადოდ, ნებისმიერი, რელიგიურ - მხატვრული ცერემონიისა და წეს-ჩვეულების სიმბოლურ, ასახვით-საინფორმაციო მნიშვნელობას (რომელიც რელიგიური აზრის გამოხატვას გულისხმობს), კომუნიკაციური ფუნქცია უკავშირდება, რადგანაც ის, უპირველეს ყოვლისა, უზენაეს არსებებთან კონტაქტსა და მათზე ზემოქმედებას ემსახურება. (83, 84, 102, 109)

სოციალური ფუნქციის საფუძველზე, ხელოვნება, ასახავს რა სოციალური ჯგუფების ინტერესებს, არც თუ იშვიათად, სოციალური თუ პოლიტიკური დაპისიპირების პროცესებში აქტიურად ერთვება. შესაბამისად, ხელოვნებას მიეწერება როგორც პოლიტიკურ-სოციალური პროპაგანდის, ასევე სოციალური პროტესტის ფუნქციებიც. მაგალითად, სოცრეალიზმი საბჭოთა კავშირის სოციალისტური სახელმწიფოს იდეოლოგიას ემსახურებოდა და მის ღირებულებებს გადმოსცემდა (როგორიცაა შრომის და მშრომელის კულტი, ფიზიკური სხეულის ძლიერებისა და ენერგიის ხაზგასმა, ე.წ.ექსპლოატატორთა მიმართ შეურიგებლობა და სხვა). მისგან განსხვავებით, მე-20 საუკუნის ხელოვნების ავანგარდული მიმართულება აქტიურ პროტესტს გამოხატავდა ტრადიციული ფორმების მიმართ და ახალი ესთეტიკური ფორმების ძიებისკენ იყო მიმართული. 50-იან წლებში ინგლისურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მოვიდა ახალი თაობა, რომელიც თავიდანვე დაუპირისპირდა ბრიტანულ კულტურაში დამკვიდრებულ სტერეოტიპებს. ამ რადიკალური მოძრაობის წევრებს ”გაბრაზებულები” უწოდეს.

ტრადიციულად, ხელოვნება აქტიურად „გამოიყენება“ საზოგადოების გემოვნებისა და გუნება-განწყობილების რეგულირებისა თუ მართვის მიზნებით; მაგალითად, ასეთი უტილიტარული მნიშვნელობით მიმართავენ ხელოვნებას რეკლამაში; პროდუქტის თვისებების, ასე ვთქვათ, მხატვრული ასახვა (სახვითი, კინო, ტელე და სხვ. რესურსების გამოყენებით) მომხმარებელზე ზემოქმედების წმინდა კომერციულ მიზნებს ემსახურება. (64, 74, 86, 93, 125, 138,144)

ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია ინფორმაციის ასახვასთან, ფიქსირებასა და გაზიარებასთანაა დაკავშირებული. ბაუმჰარტენი (რომლის შრომებშიც პირველად ჩნდება ესთეტიკის სამეცნიერო დეფინია) ესთეტიკას განმარტავდა, როგორც გრძნობადი შემეცნების მეცნიერებას.

ნარატივი (თხრობა, ამბის გადმოცემა), ცხადია, მხოლოდ ლიტერატურასთან არ კავშირდება. თვით მუსიკა, ყველაზე აბსტრაქტული ხელოვნება, არც თუ იშვიათად მიმართავს ტექსტს (კერძოდ, ვოკალურ ხელოვნებაში). თხრობა, ასევე, ახასიათებს ინსტრუმენტალურ მუსიკასაც. ასე მაგალითად, კლოდ დებიუსის, ფორტეპიანოსთვის დაწერლი, 24 იმპრესიონისტული პრელუდია 24 განსხვავებულ, სიუჟეტს ასახავს, რასაც ნათლად მოწმობს მათ სახელწოდებებიც: „დელფოსელი მოცეკვავეები“, „ჰაერში მქროლავი ბგერები და არომატები“, „ქალიშვილი ქერა თმებით“. . . კომპოზიტორი ცდილობს გადმოსცეს პეიზაჟი, ახდენს საცეკვაო მოძრაობის იმიტაციას, აგებს ჟანრულ სურათებს. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ უფრო ადრეული მუსიკალური მაგალითიც - ანტონიო ვივალდის „წელიწადის დრონი“, რომელშიც კომპოზიტორი საკუთარივე ლირიკული ლექსების გადმოცემას ცდილობს; ასახავს და იმიტაციას უკეთებს ჩიტების გალობას, ჭექა-ქუხილს, სალამურის ხმას. . . და საზოგადოდ, მუსიკა მსმენელს ტექსტის (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), სუბიექტური აგებისკენ , განსხვავებული ასოციაციებისა თუ განცდებისაკენ განაწყობს.

პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურულ-მხატვრული მიმდინარეობა, ე.წ. კონცეპტუალური ხელოვნება (ლათ.conceptus- აზრი, წარმოდგენა) ხელოვნების დანიშნულებად სწორედ იდეის, კონცეპციის გადმოცემას მიიჩნევს. კონცეპტუალური ობიექტი შეიძლება იყოს როგორც ლიტერატურული ტექსტი, ასევე სქემა, ფოტო, აუდიო თუ ვიდეო მასალა. უფრო მეტიც, ნებისმიერი საგანი, მოვლენა თუ პროცესი. ამ მიმდინარეობის ერთერთი დამაარსებლის, მხატვარ ჯოზეფ კოშუნის მიხედვით, კულტურა ზოგადად, და კონკრეტულად, ხელოვნება - იდეის ძალაა! კონცეპტუალიზმი

ცდილობს არა ემოციების, არამედ ინტელექტუალური პროცესების (გაგების, გააზრების) სტიმულირებას.

ივ კლაინის კონცეპტუალურ პერფორმანსში «Immaterial Pictorial Sensitivity» (1962) ერთგვარი ცერემონია სრულდებოდა მდინარე სენას ნაპირზე. კლაინმა გასაყიდად გამოიტანა, არც მეტი, არც ნაკლები, „ფერწერული მგრძნობელობა“, რომლის შეძენაც ოქროსფერი ფურცლით იყო შესაძლებელი. მყიდველი იხდიდა ოქროსფერ ფურცელს (ფულისა და ოქროს პაროდიას) და სანაცვლოდ, სერტიფიკატს იღებდა, როგორც შენაძენი მგრძნობელობის პაროდიას. პერფორმანსის დასასრულს, კლაინი სენაში აგდებდა ოქროსფერ ფურცელს, ხოლო მყიდველი - წვავდა სერტიფიკატს. (30)

მხატვრული მასალის შინაარსისგან სრული დაცლა თვით ფორმალურ ხელოვნებაშიც კი საეჭვო ხდება. როგორც ხელოვანი, ასევე აღმქმელი ფორმალურ მასალაშიც „ეძებს“ და ხშირად პოულობს შინაარს. ასე მაგალითად, აბსტრაქტულ ტილოზე „ამოცნობილი“ ობიექტები ამ ტილოთა სახელდების მიზეზი არა ერთხელ გამხდარა როგორც ხელოვანთა, ასევე პუბლიკის მხრიდანაც. მაგალითად, ჯექსონ პოლოკის აბსტრაქტიულ ტილოს (რომელიც დღეს ცნობილია სახელით „პასიფაია“) მხატვარმა, მისი ასოციაციების შესაბამისად, თავიდან „მობი დიკი ან თეთრი ვეშაპი“ (ჰერმან მელვილის რომანის ზეგავლენით) უწოდა. მაგრამ პეგი გუგენჰეიმმა დაარწმუნა მხატვარი შეეცვალა სახელწოდება. პოლოკი დიდხანს ვერ იღებდა გადაწყვეტილებას. ბოლოს, ხელოვნებათმცოდნე ჯ. ჯ. სუინმა მხატვარს სახელწოდება „პასიფაია“ შესთავაზა, ასევე, საკუთარი ასოციაციის შესაბამისად. ასე შერჩა ტილოს მეფე მინოსის ცოლის, ხარისადმი ლტოლვით დასჯილი დედოფლის სახელი. ანალოგიურად, აბსტრაქტული კომპოზიციის სახელწოდება „ლავანდას ნისლი“ პოლოკს ხელოვნებათმცოდნე კ. გრინბერგმა შესთავაზა. მანამდე პოლოკის ქმნილება უბრალოდ დანომრილი იყო - „ნომერი 1“ . (111)

თვით უსახელო ტილოების შემთხევვაშიც, როგორიცაა, მაგალითად, ვასილი კანდინსკის დანომრილი კომპოზიციები, აღმქმელი საკუთარ განცდებს (გრძნობებს, ასოციაციებს, აზრებს) მიუყვება და მათ ფსიქოლოგიური შინაარსით „მუხტავს“. ვ. კანდინსკი, აბსტრაქტული ხელოვნების “მამა“, ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საკითხს როგორც პრაქტიკული, ასევე თეორიული მნიშვნელობითაც სწავლობდა და ფერს გარკვეული გრძნობების პროვოცირებისა და აღმქმელის ფსიქიკაზე უშუალო ზემოქმედების მიზმით მიმართავდა. (77) შესაბამისად, კანდისნკის ფორმალური ხელოვნების შინაარსი გრძნობების მრავალფეროვანი და ექსპერესიული დინამიკაა.

ხელოვნების ნარატიულობა სავსებით მკაფიოდ ჯერ კიდევ პრეისტორიულ ხანაში ვლინდება. დამწერლობამდელი სახვითი ხელოვნების დამახასაითებელი ნიშანი იდეოგრამატულობაა; მას საფუძვლად იდეოგრამა უდევს. (92) იდეოგრაფიკული მნიშვნელობა ჰქონდათ არა მხოლოდ კლდეზე გამოსახულ გრაფიკულსა თუ კვეთილ გამოსახულებებს, ნახატებს თიხის კედლებზე, საკულტო თუ ყოფით ნივთებზე, არამედ ასეთივე მნიშვნელობა ენიჭებოდა სიმბოლურ სკულპტურულ ფიგურებსაც.

პირველყოფილი ნარატივის საილუსტრაციოდ ძალზედ საინტერესოა ავსტრალიელ აბორიგენთა საკულტო ნივთი - ჩურინგა, რომლის ანალოგიური ნივთები ევროპასა და აზიაშიც არის აღმოჩენილი. გეომეტრიული ორნამენტით (ხაზები, წრეები, სპირალები) დაფარულ ამ ფირფიტას, მითის ვიზუალური განხორციელება ეწოდა. ჩურინგა ცერემონიების უმნიშვნელოვანესი ატრიბუტი იყო. მითების კოლექტიური თხრობისას(რაც თეატრის დასაბამის, პირველყოფილი თეატრის ასოციაციას ქმნის (!) ), მთხრობელი ჩურინგას სპირალებს თითით მიუყვებოდა, თითქოს ნახატზე ყოფილიყო ჩაწერილი ამბავი (მითი). თეატრალიზებული სანახაობის დროს, ე.წ „მნემონური ორნამენტის“ შექმნისას, მთხრობელი ირხეოდა, რითმულად იმეორებდა სიტყვებს, რომლებსაც ცერემონიის მონაწილენი სკანდირებდნენ. ჩურინგაზე ასახული ორნამენტი ამბავს „აფიქსირებდა“, „ინახავდა“ და მისი დახმარებით, მთხრობელი მომავალშიც აღადგენდა მას. მიიჩნევა, რომ ავსტრალიური ჩურინგების მსგავს ფუნქციას ასრულებდნენ პალეოლითის ხელოვნების სხვა ობიექტებიც. მაგალითად, კვერთხები, ქალის მცირე სკულპტურები და სხვა. (92 )

ანალოგიური, თეატრალიზებული სანახაობის პროცესში მთხრობელი თითით ქვიშაზე სპირალს გამოსახავდა, რომლის ცენტრიც თხრობის დასაწყისს აღნიშნავდა. თხრობის შემდეგ ეტაპებზე იხატებოდა მეორე, მესამე ... სპირალები. თხრობის შეუჩერებლად, მთხრობელი სპირალებს ხაზებით აერთებდა და თხრობის ბოლოს - ნახატიც სრულდებოდა. ( ა. ლერუა-გურანის მიერ აღწერილი რიტუალი). (92) პირველყოფილ ხელოვნებაში ცხოველის ასახვა (მაგ. კლდის ფერწერაში) ან თატრალიზებული გათამაშება, სხვა მიზნებთან ერთად, ცხოველის დაუფლებასაც ისახავდა მიზნად. ასახვა დაუფლებას უკავშირდებოდა და არა მხოლოდ მაგიური მნიშვნელობით, არამედ, ასევე, ასახულის წვდომისა თუ შემეცნების თვალსაზრისითაც.

მაგალითისთვის განვიხილოთ სამონადირეო რიტუალი და კერძოდ, ჩრდილო ამერიკელი ინდიელების ტომის (მანდანების) სამონადირეო ცეკვა - ე.წ.‘ბიზონის ცეკვა“ (აღწერილი კეტლინის მიერ 1832 წელს); შუბითა და მშვილდ-ისრით შეიარაღებული 10 -12 მანდანი, ბიზონის ნიღაბსა და ბიზონის ტყავში, ერთად ცეკვავს. როდესაც ერთერთი მათგანი იღლება, ტანს დაბლა ხრის. დაღლილს შუბს ან ისარს ესვრიან. მოცეკვავე ვარდება; დანარჩენი მოცეკვავენი გარს ერტყმიან და ტყავს, როგორც ბიზონს, იმიტაციურად „აძრობენ“. (48)

ანალოგიური ცეკვები ან პირველყოფილი თეატრალიზებული სანახაობები, სხვა ფუნქციებთან ერთად, წარმატებული ნადირობის ასახვას ემსახურებოდნენ. რასაც თან სდევდა როგორც მონადირის სათანადო ფსიქო-ფიზიკური მომზადება, ასევე ნადირის მაგიური „გამოწვევაც“. საგულისხმოა, რომ ზოგჯერ ამგვარი ცეკვები, რამდენიმე კვირა გრძელდებოდა, ნამდვილი ბიზონების გამოჩენამდე.

მხატვრული ასახვის შემეცნებითი (გარე სამყაროსა თუ თვითშემეცნების თვალსაზრისით) მნიშვნელობა ესთეტიკის მიერ, ტრადიციულად, საგანგებოდ აღინიშნება. ინტელექტუალისტური თეორიის მიხედვით, კათარზისი შემეცნებაა; ტანჯვით ან აფექტით დამუხტული შეცნობაა. კორნელი ტრაგედიის აღმზრდელობითსა და შემეცნებით ფუნქციებს (ეს ორი ფუქნცია არსობრივად გამთლიანებულია ავტორთან) ვნებათა შესახებ თხრობას, ვნებათა მავნე და სახიფათო შედეგების ილუსტრირებას უკავშირებდა. (95,96,97)

ირაციონალიზმმა ხაზი გაუსვა ხელოვნებისმიერი შემეცნების სპეციფიკასა და უნაკალობას, ინტელექტუალურ შემეცნებას - უშუალო ჭვრეტა, ინტუიცია, ვნება და რწმენა დაუპირისპირა. არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიაში სრულყოფილი შემეცნება პრატიკული ინტერესებისგან დამოუკიდებელ, ინტუიტურ, არა ინტელექტუალურ ჭვრეტასთან კავშირდება. ხელოვნების ფუნდამენტშიც ფილოსოფოსი ირაციონალურ, ინტუიტურ ჭვრეტას ან უშუალო შემეცნებას გულისხმობს, რომელსაც სამყაროს არსი მისი ნების სახით ეძლევა. შესაბამისად, ფილოსოფოსის აზრით, მხოლოდ ირაციონალური ჭვრეტითა და ხელოვნებისმიერი ინტუიციით შეიცნობა ბუნების პირველსაწყისი და უნივერსალური იმპულსი. (95, 96, 97)

ანრი ბერგსონის გაგებით, ინტუიციის, როგორც უშუალო შეცნობა-წვდომის მისტიკური აქტის, უმარტივესი ფორმა ინსტინქტია, ხოლო მისი უმაღლესი გამოვლინება - ესთეტიკური უნარი. ინტუიცია ფილოსოფიური და ესთეტიკური შემეცნების უმაღლესი ფორმაა. ინტუიტური ან უმაღლესი შემეცნების ტიპიურ სახედ ბერგსონი, უტილიტარული მიზნებისგან თავისუფალ, მხატვრულ შემოქმედებას მიიჩნევდა. ესთეტიკური ინტუიციის წაყალობით, ხელოვანი რეალობას თავისი პირველადი, უშუალო და ინდივიდუალური ფორმით აღიქვამს. (95,96,97)

ხელოვნების პედაგოგიური ფუნქცია, მხატვრული ზემოქმედებით, პიროვნების აღზრდას, ცოდნის, პიროვნული თვისებებისა თუ უნარების შეძენა-გავარჯიშებას უკავშირდება.

ჯერ კიდევ პრეისტორიული ხანის რიტუალებს, სხვა ფუნქციებთან ერთად, მკაფიოდ გამოხატული, პედაგოგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მაგალითად, სამონადირეო ცეკვა - რიტუალი მონაწილეებს შესაბამის ჩვევებს (მაგ. ჩასაფრების, იარაღის გამოყენების) უმუშავებდა და მათი უნარების გავარჯიშებას ახდენდა. სწორედ ამაში ხედავს სამონადირეო ცეკვების ძირითად მნიშვნელობას თეატრის ისტორიკოსი, ა. ავდეევი; „სამონადირეო ცეკვები, უპირველეს ყოვლისა, სასწავლი-სავარჯიშო ხასიათს ატარებდნენ და კოლექტივის აღზრდას, გამთლიანებასა და ორგანიზებას ემსახურებოდნენ.“ ( 48) პრეისტორიული ნადირობის სირთულე, პირველყოფილი ადამიანის არასაკმარისი და არა ეფექტური შეიარაღება, ფიზიკური ძალის, ამტანობისა თუ სიმარდის მნიშვნელობა, მონადირის არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ შესაბამის ფიქოლოგიურ მომზადებასაც მოითხოვდა. წარმატებული ნადირობის ილუსტრირებით, სამონადირეო ცეკვა, ფიზიკურ წვრთნასთან ერთად, შესაბამისი განწყობისა და აგუნება-განწყობილების ჩამოყალიბებით, მინადირეთა ფსიქოლოგიურ მომზადებასაც ემსახურებოდა.

ანტიკურ ესთეტიკას ყურადღების მიღმა არ დარჩენია კათარქტული პროცესის აღმზრდელობით მნიშვნელობა. არისტოტელე მუსიკის (ტრაგედიის) ზემოქმედებით აღძრული კათარზისის აღმზრდელობით ასპექტზე მიუთითებს - ვნებებისგან განწმენდას პედაგოგიურ მნიშვნელობას ენიჭება. კათარზისის მისეული მოძღვრებით, არისტოტელე პოლემიკაში შედის პლატონთან, რომელიც მუსიკისა და ტრაგედიის სოციალურ-პედაგოგიკურ სარგებლიანობას უარყოფდა. (52, 87)

ხელოვნების ფსიქოლოგიურ ფუნქციაში, ფართო მნიშვნელობით, ექსპრესია, - პიროვნების (შემოქმედის) შიდა-ფსიქიკური პროცესების გამოხატვა ან პიროვნების თვითგამოხატვა უნდა ვიგულისხმოთ.მხატვრულიექსპრესია არა მხოლოდ გრძნობების, განწყობილებისა თუ აზრის გამოხატვაა, არამედ უფრო გლობალურად, მხატვრული პროდუქტის შექმნით, შემოქმედის პიროვნების პროეცირება გარე სამყაროზე.

ხელოვნების ექსპრესიული ფუნქციის საილუსტრაციოდ მივმართოთ თეატრს, სადაც ეს ფუნქცია განსაკუთრებულ სიცხადეს იძენს.თეატრის მკვლევარს, ერიკ ბენტლის, ფსიქოანალიტიკოსს თეატრის თეორიაში, ბუნებრივად აღეძრა კითხვა, თუ საიდან მომდინარეობს არტისტისთვის (და საზოგადოდ, ხელოვანისთვის - რ.მ.) ასე დამახასიათებელი თვითპრეზენტაციის , საკუთარი პერსონის საჯაროდ დემონსტრირების სურვილი. ე. ბენტლი წერს - როგორი უხამსია თეატრი! ის ხომ, სხეულის სიშიშვლესთან ერთად, სულსაც აშიშვლებს! მსახიობის მოტივაციის დასახასიათებლად ავტორი მეოცე საუკუნის მოდურ, სამედიცინო ტერმინს - „ეგზგიბიციონიზმს“ მიმართავს  (სქოლიო1) და მსახიობის მოქმედების ლაითმოტივს ერთი სიტყვით გამოხატავს; ეს სიტყვაა - „შემომხედეთ!“ (61)

თუკი არტისტის მოქმედების არსი თვითგაშიშვლებაა, შესაბამისად, მაყურებლის სიამოვნება - „ვუაიერიზმთან“, (სქოლიო2) თვალთვალის მოთხოვნილებასთან კავშირდება. ჩაბნელებული დარბაზიდან, „არაჯანსაღი ცნობიმოყვარეობით“, მომზირალი მაყურებელი, ორმაგ სიამოვნებას განიცდის; ის მსახიობთან (უფრო სწორედ, მსახიობის პერსონაჟთან: ოიდიპოსთან, ელექტრასთან, მედეასთან. . .) ერთად სჩადის დანაშაულს და სასჯელს კი, პერსონაჟისგან განსხვავებით, თავს არიდებს. ბენტლი წერს მსაჯულის როლზეც, რომელსაც მაყურებელთა დარბაზი ტვირთულობს; მაყურებელი განსჯის და ასამართლებს არა მხოლოდ პერსონაჟს, არამედ მის შემსრულებელ მსახიობსაც. (61)

**სქოლიო 1 :** [ლათ..](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Exhibeo* -  ჩვენება, გამოფენა. ექსგიბიციონიზმი, სამედიცინო მნიშვნელობიოთ, სექსუალური ქცევის გადახრაა, რომელიც, სასქესო ორგანოთა დემონსტრირების გზით, სექსუალურ დაკმაყოფილებას გულისხმობს.

**სქოლიო:** [ფრ..](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *voyeurisme*  - ხედვა, ყურება. სამედიცინო მნიშვნელობით, სექსუალური დევიაციაა, რომელიც ინტიმური აქტების თვალთვალისკენ ლტოლვით ხასიათდება.

ე.წ. „დიდროს პარადოქსის“ შესაბამისად, მსახიობი საკუთარ თავშიც აღმოაჩენს მკაცრ მაყურებელსა და მსაჯულს; ის ასრულებს როლს და თავადვე აკვირდება, განსჯის საკუთარ სასცენო მოქმედებას. მსახიობს არა მხოლოდ როლი, არამედ საკუთარი სამსახიობო ხელოვნება და საკუთარი პერსონაც გამოაქვს საჯაროდ და ამ თვალთვალის, დაინტერესებული მზერის, პროცესში, მაყურებელთან ერთად, აქტიურად ერთვება. სარკე თეატრალური ხელოვნების ატრიბუტად შემთხვევით არ ქცეულა; ის მსახიობს საკუთარ თავზე პერმანენტული დაკვირვების რეჟიმში ამყოფებს. (61)

ე. ბენტლი ასეთ საკითხსაც წამოჭრის - აჩვენებს კი რეალურად, მსახიობი (ხელოვანი) საკუთარ თავს, გამოაქვს კი საკუთარი პიროვნება აუდიტორიის წინაშე? თეატრალური ტრადიციით, მსახიობი როლებს ექვემდებარება, პერსონაჟის ნიღაბს ეფარება, რასაც ბენტლი არა მხოლოდ პროფესიულ თვითდისციპლინას, არამედ პროფესიულ მსხვერპლშეწირვასაც უწოდებს. რამდენად ართულებს არტისტის (ხელოვანის) ექსპრესიას და მის იდენტიფიკაციას ნიღაბი, როგორც, საზოგადოდ, ხელოვნების ძირითადი სიმბოლო? საგულისხმოა, რომ ამ საკითხს, რომელიც ესთეტიკური ფორმისა და შინაარსის მიმართების პრობლემას უკავშირდება, ე.ბენტლი ღიად ტოვებს. ვინიკოტის განმარტებით, შემოქმედების პროცესი გარეგანი და შინაგანი რეალობის შეჯახებაა, შეპირისპირებაა, გარეგანი ფორმებითშინაგანის გამოხატვის წინააღმდეგობრივი პროცესია. (Winnicott, 1980, 1988)

ზ. ფროიდის ხელოვნების თეორიაში მხატვრული ექსპრესიის საკითხს მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა. კლასიკური ფსიქოანალიზი მხატვრულ შემოქმედებას ისევე, როგორც სიზმარსა და ფანტაზიას, არაცნობიერი მოვლენების გამოხატვის ფორმად მიიჩნევს. შესაბამისად, ხელოვნებას კომპენსატურული ფუნქცია მიეწერება და მის არსებით ნიშნად ფსიქიკური დაძაბულობის მოხსნა სახელდება. ხელოვნებისეული ექსპრესია - დათრგუნული, განდევნილი ბიოლოგიური ლტოლვისა და, მასთან დაკავშირებული, ფსიქიკური მოვლენების გამოხატვაა. ხელოვნება ფსიქიკის ე.წ. დაცვით მექანიზმთა ასპარეზია, რომელთა შორისაც განსაკუთრებული აქტივობა სუბლიმაციას, პროექციასა და ჩანაცვლებას მიეწერება. ფსიქიკის მარეგულირებელი ამ მექანიზმების წყალობით, არაცნობიერში განდევნილი, ტაბუირებული ლტოლვა (სესუალური თუ აგრესიული) ხელოვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში პოულობს თავის ასახვასა და რეალიზებას. (1, 106, 107, 108)

ფსიქოანალიზის ავტორი სიმბოლოს ინსტინქტური მოთხოვნილებისა და გარე, რეალური ობიექტის შეთავსებას უწოდებს. ამგვარი შეთავსებისას სიმბოლოები პირველად ან მეორად ფსიქიკურ პროცესებში ერთვებიან. პირველად პროცესებში ჩართვისას, სიმბოლოს შინაარსი გარეგანი ობიექტების თვისებებს წყდება და ლიბიდოზურ ფანტაზიებს ასახავს. თუკი სიმბოლოები მეორად ფსიქიკურ პროცესებში ერთვებიან, მაშინ მათი შინაარსი გარეგანი ობიეტების სისტემას უკავშირდება. ამ შემთხევვაში, სიმბოლები ხელს უწყობენ ადაპტაციას და წარმოსახვის ინსტრუმენტად იქცევიან. (106, 107, 108)

კ.გ. იუნგის ანალიზური ფსიქოლოგიის მიხედვით, ხელოვნება (მხატვრული შემოქმედება) თავისებური ინსტინქტია, რომელიც ადამიანს კოლექტიური არაცნობიერის გამოხატვის ინსტრუმენტად აქცევს. თეორიაში სიმბოლოთ-წარმოქმნა ფსიქიკური ექსპრესიის უნივერსალური საშუალების სახით განიხილება , რომელიც ფსიქიკური განვითარების ნებისმიერი ეტაპისთვის არის დამახასიათებელი. სიმბოლოთ-წარმომქნას კ. იუნგი ფსიქიკის, ე.წ. „ტრანსცენდენტულ ფუნქციას“ უკავშირებდა , რომელიც ფსიქიკურ თვითრეგულაციასა და ფსიქიკური აპარატის განვითარებას უზრუნველყოფს. (1, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123)

თავისი არსებობის მანძილზე, ხელოვნება ადამიანის ფსიქო-სოციალური ფუნქციების რეგულირებას ახდენდა და, ამ თვალსაზრისით, თერაპიულ მნიშვნელობას იძენდა, აღნიშნავს კ. იუნგი. ავტორი სიმბოლოთ-წარმოქმნას ფსიქიკის თვითკურნების უნართან, ეწ. „ჰომეოსტატურ ფუნქციასთან“ აკავშირებს; მხატვრული შემოქმედება არაცნობიერთან კონტაქტის დამყარებას ეფუძნება , რაც იმ კომპენსატორული პროცესების აქტივირებას იწვევს, რომლებიც ფსიქიკური აპარატის განვითარებაზეა მიმართული.

ხელოვნების ფენომენში, ესთეტიკური და სამედიცინო ფუნქციების მთლიანობას ნათლად ასახავს ტერმინი „კათარზისი“. ტერმინი ძველბერძნული ფილოსოფიიდან მომდინარეობს და, საუკუნეთა მანძილზე, სხვადასხვა მნიშვნელობით (მაგიური, მისტერიალური, რელიგიური, ეთიკური, პედაგოგიური, ჰედონისტური, ფიზიოლოგიური, სამედიცინო) გამოიყენებოდა.

ტრადიციულად, კათარზისი გაიგება, როგორც ძველბერძნული ფილოსოფიისა და ესთეტიკის კატეგორია, რომელიც ადამიანზე განსხვავებული ფაქტორების განმწმენდი, შემამსუბუქებელი და გამაკეთილშობილებელი ზემოქმედების პროცესსა და შედეგს აღნიშნავს. არისტოტელეს მოძღვრებაში კათარზისი განწმენდაა, რომელიც ტრაგედიით აღძრული, თანაგანცდის - დარდისა და შიშის განცდების საფუძველზე მიიღწევა. (1, 52, 95,96).

მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების მიუხედავად, კათარზისი, ძირითადში, ესთეტიკისა და მედიცინის სფეროებთან კავშირდება. ძველბერძნულ კულტურაში, ტერმინი პირველად მისტერიებისა და რელიგიური დღესასწაულების თავისებურების დასახასიათებლად იქნა გამოყენებული.

ძველბერძნულ რელიგიურ მკურნალობაში კათარზისი სხეულის - მავნე მატერიისგან, ხოლო სულის - მტკივნეული აფექტებისგან განწმენდის, განთავისუფლების სახით გაიგებოდა. კათარზისის შესახებ წარმოდგენები რელიგიურ -სამედიცინო სფეროდან ხელოვნების სფეროში ჯერ კიდევ არისტოტელემდე იქნა გადმოტანილი. ტრადიციული გაგებით, ტერმინი პითაგორელებს უკავშირდება, რომლებიც მუსიკას სულის განწმენდის მნიშვნელობას ანიჭებდნენ და ამ მიზნით მიმართავდნენ. (1, 87, 95, 96)

პითაგორა პირველი მოაზროვნეა, რომელმაც, გადმოცემის თანახმად, საკუთარი თავი „ფილოსოფოსის“ (სიბრძნის მოყვარულის) სახით მოიხსენია. მან პირველმა უწოდა სამყაროს კოსმოსი (წესრიგი); პითაგორა მიიჩნევდა, რომ მუსიკალური ჰარმონია სამყაროს (კოსმოსის) ჰარმონიას ასახავს, ხოლო მუსიკალური ინტერვალები - დედამიწას, პლანეტებსა და ვარსკვლავებს შორის ინტერვალების შესაბამისია. ეს მოძღვრება „სფეროთა ჰარმონიის“ „*Musica universalis*“ სახელწოდებითაა ცნობილი. პოთაგორელები, ბერძნული მისტერიალური კულტის მსახურები, - სიწმინდის კონცეპციაზე დაფუძნებულ ცხოვრებას ქადაგებდნენ. განწმენდა (κάθαρσι ), თავისი პირველადი მნიშვნელობით, როგორც ასკეტიზმის (ასკეზის) ფორმა, თავდაპირველად რიტუალს წარმოადგენდა, ხოლო მოგვიანებით, თავისებური ცხოვრების სტილის სახით იქნა გაგებული. საინტერესოა, რომ ვეგეტერიანობა პათაგორელებისა და ორფიკოსების ზოგიერთი განშტოების ცენტრალური ელემენტი იყო. (66, 71, 72, 114, 115, 116).

შემდგომში ტერმინ „კათარზისს“სხვა ფილოსოფიურ სკოლებშიც მიმართეს.ჰერაკლიტეს სკოლა ცეცხლით განწმენდაზე მსჯელობდა. პლატონმა განავითარა სწავლება კათარზისზე, როგორც სხეულისგან (ვნებათაგან, სიამოვნებათაგან) სულის განთავისუფლებაზე.

არისტოტელეს კათარზისის მოძღვრებაში მუსიკის (ტრაგედიის) აღმზრდელობითსა და განმწმენდ მნიშვნელობას გაესმის ხაზი. კათრაზისის ზემოქმედება აფექტებისგან (ვნებებისგან) განთავისუფლებისა და განწმენდის, სასიამოვნოდ განცდად, პროცესს უკავშირდება. არისტოტელეს მოძღვრება პლატონის შეხედულებას უპირისპირდება, რომელშიც უარყოფილია მუსიკისა და ტრაგედიის სოციალურ-პედაგოგიური სარგებლიანობა.

არისტოტელესეული „კათარზისი“ ორი სახით შეიძლება იქნეს გაგებული, რადგანაც ძველბერძნულიდან ტექსტი, ძირითადში, ორი მნიშვნელობით ითარგმნება; 1. როგორც ვნებათა გაკეთილშობილება, ეთიკური თვალსაზრისით (ლესინგის შეხედულება) და როგორც აფექტთაგან განმუხტვა (სამედიცინო გაგება). არისტოტელესა და სხვა ანტიკურ ავტორებთან ამ ტერმინის გამოყენების შესწავლამ მკვლევარები დაარწმუნა, რომ კათარზისი მისი სამედიცინო გაგებით უნდა იქნეს მოაზრებული, - როგორც, მათი აგზნების გზით, აფექტებისგან განმუხტვა - განთავისუფლება. (66, 71, 72, 114, 115, 116).

კათარზისის იდეამ ახალი იმპულსი აღორძინების ეპოქაში მიიღო. ტრაგედიის აღმზრდელობითი ზემოქმედების გაგება ადამიანის ვნებათანაგან განწმენდის მნიშვნელობით ვითარდებოდა. ამავე პერიოდში ჩნდება კათარზისის ჰედონისტური გაგებაც - ესთეტიკური განცდა სიამოვნების განცდაზე დაიყვანება.

მოგვიანებით, ლესინგმა კათარზისის ეთიკური გაგება წარმოადგინა, ხოლო მე-19 საუკუნის გერმანელმა ექიმებმა კათარზისს სამედიცინო განმუხტვის მნიშვნელობა მიანიჭეს. (66, 71, 72, 114, 115, 116)

მე-19 სკ-ს ბოლოდან „კათაზისის“ ცნება ფართოდ ვრცელდება ფსიქოლოგიასა და ფსიქიატრიაში , რასაც სტიმული მისცა ი. ბრეიერისა და ზ. ფროიდის თეორიამ და პრაქტიკამ.

ბრეიერისა და ფროიდის „კატარქტული მეთოდი“ ასე ხასიათდება: პაციენტი შეყავთ ჰიპნოტურ მდგომარეობაში, რათა მიიღონ ინფორმაცია პათოგენური მოგონებისა და ტრავმირებადი განცდების შესახებ. არაცნობიერში განდევნილი მოგონების გახსენების დროს, პაციენტი ძლიერ ემოციონალურ რეაქციას იძლევა, რასაც მოსდევს პათოგენური აფექტებისაგან განთავისუფლება და ისტერიული სიმპტომების მოხსნა. (1, 106, 107,108).

თანამედროვე ფსიქოთერაპიული მეთოდების მთელი რიგი აგრძელებს ტრადიციას და კათარზისის მიღწევაზეა მიმართული. თანამედროვე ფსიქოლოგიაში კათარზისი გაიგება, როგორც ინდივიდუალური ან ჯგუფური პროცესი, რომელიც ფსიქიკური ენერგიის გამონთავისუფლებას, ემოციონალურ განმუხტვას გულისხმობს. კათარზისის ეფექტი, ვერბალური თუ სხეულებრივი ექსპრესიის გზით, შფოთვითი მდგომარეობის, კონფლიქტების, ფრუსტრაციის მოხსნისა და შესუსტების მიზნით გამოიყენება. კათარზისის ეფექს აქტიურად მიმართავს: ფსიქოანალიზი, ფსიქოდრამა, სხეულზე-ორიენტირებული თერაპია, რაიხის ხასითის ანალიზი (Reich 1828), ნარკოანალიზი (Horsley 1943), გეშტალტთერაპია (Perls 1969),პირველადი ყვირილის თერაპია (Janov 1970), ბიოენერგეტიკული ანალიზი (Lowen 1975) da sxv. (91)

თანამედროვე გავრცელებული შეხედულება კათრაზისს ფსიქიკის ე.წ. „ჰიდრავლიკურ მოდელთან“ აკავშირებს, რომლის მიხედვითაც შეკავებული ემოციები ფსიქიკაში „გროვდება“ (როგორც ორთქლი-საქვაბეში), რასაც ფსიქიკის ფუნქციონალური დარღვევები მოსდევს. შესაბამისად, აღიარებულია „ჭარბი“ ემოციებისგან ფსიქიკიფის პერიოდული განმუხტვისა და განთავისუფლების აუცილებლობა (Bohart, 1980).

„კათარზისის“ სინონიმურად ან მის შინაარსთან მიახლოებულად მიმართავენ ტერმინებს: „“ვენტილაცია“, პირველადი ყვირილი“, რაიხის „ტოტალური ორგაზმი“, პიკის განცდები, ინსაითი. ავტორთა რიგი კათარზისს, ასევე, რელიგიურ აღსარებასთან აკავშირებს. გამოყოფენ კათარზისის განსაკუთრებულ სახეეებს, როგორიცაა მოქმედების, ინტეგრაციის, ჩართულობის, „კოსმიური“ და სხვ. კათარზისი.

ზემოთქმულის მიუხედავად, კათარზისის თერაპიული ასპექტი დღემდე კვლევის ობიექტად რჩება. ტრადიციული შეხედულება კათარზისის თერაპიულ ეფექტს მხოლოდ პოსტ-ტრავმატული სტრესის სინდრომთან მიმართებაში იხილავს. („ტრავმატულ სტიმულებზე შეკავებული ემოციის გამონთავისუფლება“ - ზ. ფროიდი.

1894). ხოლო თანამედროვე მოსაზრებით, კათარზისი ეფექტურია ასევე, პიროვნების შიზოიდალური, განრიდების, ობსესიურ -კომპულსიური, პასიურ -აგრესიული დარღვევების შემთხვევაში და ასევე, იმ ზოგიერთი სომატური დარღვევის დროსაც, რომლებსაც აფექტის შეკავება ახასიათებთ. არსებობს ერთგვარი, „ მაქსიმალისტური“ შეხედულებაც, რომლის მიხედვითაც კათარზისი, როგორც მეთოდი, ნებისმიერი ფსიქიკური დაღვევის შემთხვევაშია ეფექტური.

კათარტულიმეთოდის კრიტიკა შემდეგი არგუმენტებით ოპერირებს: 1. კათრაზისით გამოწვეული შვება დროებითია, 2. გრძნობის გამოხატვა უცილობლად მის შესუსტებას არ იწვევს (მაგალითად, ტირილი ყოველთვის არ ამცირებს დარდს), 3. გრძნობის გამოხატვა ყოველთვის არ ახდენს თერაპიულ ზემოქმედებას. მაგალითად, რისხვის გამოხატვა ერთმნიშვნელოვნად პოზოტიურად არ ზემოქმედებს სოციალური კონფლიქტის დარეგულირების პროცესზე.

რაც შეეხება კათარტული მეთოდის მომხრე თერაპევტებს, მათი ძირითადი არგუმენტის მიხედვით, ფსიქიკური ჯანმრთელობა, უწინარესად, სწორედ ემოციების თავისუფალი და სპონტანური გამოხატვის უნარს უკავშირდება.

პირველყოფილი ხელოვნების მიერ თერაპიული ფუნქციის შესრულების სარწმუნო არგუმენტებს იძლევა როგორც სამკურნალო რიტუალების ან ზოგადად, რიტუალების სამედიცინო მნიშვნელობის ანალიზი, ასევე შამანის (ჯადოქრის, ქურუმის) სოციალური როლის განხილვაც. (57, 83, 102, 104, 109)

არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, შამანური რიტუალები ციმბირში ჯერ კიდევ ნეოლითსა და ბრინჯაოს ხანაში სრულდებოდა. შამანიზმი გლობალური მოვლენაა, რომელმაც ძველი სამყაროს ხალხების უმრავლესობა მოიცვა. მკვლევარები მიუთითებენ შამანიზმზე ძველ საბერძნეთშიც. აღმოჩენილია შამანური ელემენტები ბერძნულ ეპიკურ პოეზიასა და ბერძნულ ტრადიციაში. ხვადასხვა რეგიონებში, სხვადასხვა ხალხებთან შამანური გამოცდილების დაგროვებისა და გააზრების გზით, რელიგიურ შეხედულებათა პრიმიტიული და ამორფული სისტემები (და მათთან დაკავშირებული რელიგიური ინსტიტუტები) უფრო რთულ და მდგრად ფორმებად ვითარდებოდა.

შამანისრიტუალური ქმედების მიზნებს შორის(როგორიცაა თემის სახელით უზენაეს არსებასთან კონტაქტი და კომუნიკაცია, გარდაცვლილთა სულების გაცილება, წინასწარმეტყველება, ბუნებრივი მოვლენების - წვიმა, გვალვა, და სხვ.- კონტროლი) ერთ ერთს აშკარად გამოხატული თერაპიული მნიშვნელობა აქვს - ესაა ავადმყოფის სულის გამოხსნა დემონური ძალებისაგან და განკურნების მიღწევა.არქაულ ცივილიზაციებში, ქურუმის, კულტის მსახურის, სასულიერო მსახურება განსხვავებული პროფესიების ფუნქციების შესრულებას მოიცავდა, როგორიცაა ექიმი (!), არტისტი, იურისტი, ფილოსოფოსი და სხვა.

[](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:SB_-_Altay_shaman_with_gong.jpg)

ალტაელი შამანი, მე-20 საუკუნის დასაწყისი

ექსტატიკური მოგზაურობისთვის სამზადისში, შამანი რიტუალურ სამოსში იმოსებოდა, ცვლიდა ხმის ტემბრსა და მოძრაობის მანერას, ასრულებდა სიმღერას და ცეკვას. პირველყოფილი თემის წინაშე შამანთა და ჯადოქართა თეატრალიზებული გამოსვლა რთულ და საინტერსო მოვლენას წარმოადგენდა. (48, 83, 84, 102, 103, 109)

შამანი ანიმისტური კულტის მსახური იყო და მისი გამოსვლა მისტიკურ ხასიათს ატარებდა. შამანთა გამოსვლას მოგზაურ-ეთნოგრაფებზეც წარუშლელი შთაბეჭდილება მოუხდენია. შამანები შთაგონებისა და ჰიპნოზის ხელოვნებას ფლობდნენ და ფსიქიკაზე ზემოქმედების მეთოდებს აქტიურად მიმართავდნენ. შამანური მისტერია ერთიანი, ვრცელი და ორგანიზებული წარმოდგენის სახეს ატარებდა, რომლის ერთადერთი მსახიობიც, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, შამანი იყო; ის ყველა როლს თავადვე ასრულებდა; წინაპრის, თემის ავადმყოფი წევრისა თუ ინიციაციის პროცესში მყოფი ყმაწვილის. შესაბამისად, შამანი მოქმედებდა, როგორც ნამდვილი მსახიობი აუდიტორიის წინაშე. (48)

პირველყოფილ საზოგადოებაში შამანის ან ჯადოქრის გამორჩეული როლის გამო, ის, ფაქტობრივად, მმართველად იქცეოდა. მეფისა და ქურუმის ტიტულების გამთლიანება ძველი სამყაროსთვის საზოგადოდ, დამახასიათბელი ნიშანია. ასე მაგალითად, სპარტაში ყველა სახელმწიფო მსხვერპლშწირვას მეფე, ღმერთის შთამომავლი, ასრულებდა. რომში, სამეფო ხელისუფლების გაუქმების შემდეგ საგანგებოდ დაწესდა მსხვერპლშწირვის მეფის ტიტული; მანამდე, ე.წ. მეფეთა პერიოდში, მსხვერპლშეწირვას თავად მეფე ასრულებდა. ( 109) (სქოლიო)

ხელოვნებას უკავშირდება, რა თქმა უნდა, გართობისა და რელაქსაციის ფუნქციაც. ხელოვნების ე.წ. „მსუბუქ ჟანრებში“ (იგულიხსმება აღნიშნული ჟანრი ხელოვნების ყველა დარგში: მუსიკა, ლიტერატურა, კინო, თეატრი) სწორედ ეს ფუნქციაა აქცენტირებული. თუმცა, კლასიკური ხელოვნებაც, მისი სუბიექტური განცდის მიხედვით, შეიძლება სწორედ გართობისა თუ რელაქსაციის მიზნით იქნეს „გამოყენებული“ (მაგალითად, ლირიკული პოეზია, მოცარტის სიმფონიური მუსიკა და სხვა).

ხელოვნების თეორიაში, ზემოთ განხილულ, მოტივრებულ ფუნქციებთან ერთად, ხელოვნების ე.წ. არა მოტივირებული ფუნქციების არსებობაც აღინიშნება.

სქოლიო: დღესაც შამანური ტენიკები აქტიურად გამოიყენება ნიუ-იეჯის სკოლებსა და რელიგიებში და ასევე, ფსიქოთერაპიის განსხვავებულ სისტემებში.

ხელოვნების არამოტივირებული ფუნქციები ადამიანის ბუნებასთან არიან კავშირში, არ დაიყვანებიან შემოქმედის პიროვნულ თვისებებზე და არ ითვალისწინებენ გარეშე, უტილიტარული, კონკრეულად სარგებლიანი მიზნის მიღწევას. ხელოვნების არა-მოტივირებული ფუნქცია ადამიანის საკუთარი ბუნებიდან მომდინარეობს, რითიც ადამიანი, როგორც შემოქმედი, მკვეთრად განსხვავდება სხვა ცოცხალი სამყაროსაგან. ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა ადამიანისთვის ადამახაიათბელი, ჰარმონიის, წონასწორობისა და რითმის ფუნდამენტური ინსტინქტისა და, შესაბამისად, ჰარმონიისა და მშვენიერისკენ სწრაფვის შესახებ.

ხელოვნების არა-მოტივირებულ ფუნქციათა კონტექსტში უნდა განვიხილოთ დ. უზნაძის ფუნქციონალური ტენდენციის მოძღვრება, რომელსაც ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის დამაარსებელი ქცევის ფორმების კლასიფიკაციის პროცესში აყალიბებს. (5)

ფუნქციონალური ტენდენციის, როგორც უნივერსალური მოტივის, მიზანს თავად აქტივობა, ფუნქციონირება შეადგენს. ეს უნივერსალური ტენდენცია ე.წ. ინტროგენულ ქცევას ან სუბიექტის შინაგანი, ფსიქოლოგიური ფაქტორებიდან მომდინარე ქცევას, უკავშირდება. ექსტროგენული ქცევების ძირითად თავისებურებას კი - გარეგანი მიზნის მიღწევაზე მიმართულობა შეადგენს. ექსტროგენული ქცევების (როგორიცაა მოხმარება, მოვლა, მომსახურება და შრომა) დამახასიათებელი ნიშანია აქტუალურ ან პერსპექტიულ (სამომავლო) მოთხოვნილებასა და კონკრეტულ ობიექტზე ინტენცია. მათგან განსხვავებით, ინტროგენული ქცევა შინაგანი იმპულსით აღიძვრის, როგორც, პროცესუალური სიამოვნებასთან დაკავშირებული, „ქცევა ქცევისთვის“ ან თვითკმარი ქცევა. (5, 6)

ფუნქციონალური ტენდენციის თეორიას დ. უზნაძე თამაშის თეორიის კონტექსტში წარმოადგენს. თამაშს, როგორც ადამიანის ძალთა სპონტანურ, თავისუფალ მოქმედებას, ერთგვარ, „უაზრო“ და „უსარგებლო“ მოქმედებას, ინტროგენულ ქცევათა ჩამონათვალში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიეწერება. თამაში არა აქტუალური, ბილოგიური მოთხოვნილებით, არამედ ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსით აღძრული ქცევაა. საგულისხმოა, რომ ფუნქციონალური ტენდენციით სტიმულირებულ, ნებისმიერ, ინტროგენულ ქცევას (როგორიცაა თამაში, მხატვრული შემოქმედება, ესთეტიკური ტკბობა, სპორტი, გართობა) უზნაძე, ფართო მნიშვნელობით, თამაშს უწოდებს და დასძენს - „მარტო ექსტროგენური აქტივობის ამარა ადამიანის

ძალთა განვითარება უფრო ცალმხრივად წარიმართებოდა. ძალთა თავისუფალი თამაში აბსოლუტურად აუცილებელია ადმიანისათვის“ (5, გვ.431).

თანამედროვე ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში (იგულისხმება სოციალური ფსიქოლოგია, პედაგოგიური ფსიქოლოგია, ჰუმანისტური ფსიქოლოგია) გავრცელებულია „შინაგანი მოტივაციისა“ (intrinsic motivation) და „ფუნქციონალური მოტივის“ ტერმინები. (44)

შინაგანი მოტივაციის ტიპოლოგიური ანალიზისას გამოყოფენ სხეულებრივ -ფუნქციონალურ მოტივებს, რომლებიც კუნთური დაძაბულობის მოხსნას, რელაქსაციას უკავშირდება და ასევე, საგნობრივ - ფუნქციონალურ მოტივებს, რომლებიც გარემოზეა მიმართული და მხატვრულ - შემოქმედებითი აქტივობის, ასევე, თამაშისა თუ სოციალური ურთიერთობების (ურთიერთობა გართობის მიზნით) სახით ვლინდება. მოტივაციის აღნიშნული ფორმისადმი დიდი ინტერესის მიუხედავად, ავტორთა კვლევით მუშაობას ხშირად, ერთიანი თეორიული ფუნდამენტი არ გააჩნია და მკვლევარები განსხვავებულ თეორიულ შეხედულებათა კომპილაციას მიმართავენ. (44) (სქოლიო)

ზემოთ განხილული შეხედულებებისგან განსხვავებით, დ. უზნაძის „ფუნქციონალური ტენდენციის“ ფენომენი განწყობის თეორიის ერთიან სისტემაში მოიაზრება, რაც მისი შემდგომი თეორიული შესწავლისა თუ პრაქტიკული გამოყენების ხელსაყრელ პირობებს იძლევა.

დავუბრუნდეთ თავის დასწყისში დასმულ საკითხს; ხელოვნების აღმოცენების სტიმული, და უფრო სწორედ, ხელოვნების აღმოცენების აუცილებლობა მის პოლი- ფუქნციურ მნიშვნელობას უკავშირდება. მოიცავს რა რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ, ფსიქოლოგიურ, კოგნიტურ-შემეცნებით, სოციალურ-კომუნიკაციურ, პედაგოგიურ (საგანმანათლებლო, აღმზრდელობითი თუ საწვრთნელი მნიშვნელობით), თერაპიულ, ზოგად-სააქტივაციო ფუნქციებსა და მათ შესაბამის ამოცანებს, ხელოვნება (მხატვრულ შემოქმედებასთან ერთად) შიდა-ფსიქიკურსა თუ გარე სამყაროზე წარმოდგენების სისტემატიზირების პროცესში ერთვება და მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ფსიქიკური, სოციალური თუ ზოგადად, საადაპტაციო პროცესების რეგულირებისა და მართვის საქმეში. რაც შეხება თეატრს,

სქოლიო: როგორიცაა ვაინერის „ატრიბუციის თეორია“, ბანდურას შეხედულება მე-ს ეფეექტურობაზე, ლოკუს-კონტროლისა და მიზანზე ორიენტაციის კვლევები.

მისთვის დამახასიათებელი სინთეზურობისა და სხვა, სპეციფიკური თვისებების საფუძველზე, მას ხელოვნების ფუნქციების განხორციელების საქმეში, ტრადიციულად, განსაკუთრებული ადგილი და როლი განეკუთვნება.

**თავი 2**

**თეატრი, როგორც კონტაქტი**

რაში მდგომარეობს თეატრის სპეციფიკა? მიღებული განმარტებით, თეატრი (ძვ, ბერძნულიდან - სანახაობის ადგილი, სანახაობა) საშემსრულებლო ხელოვნების ფორმაა და ხელოვნების სხვა დარგების სინთეზსს ეფუძნება, როგორიცაა ლიტერატურა, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, ქორეოგრაფია. თეატრის მთავარი მხატვრული იარაღი მსახიობის სცენიური მოქმედებაა, ხოლო მისი აუცილებელი ელემენტი - აუდიტორია.

და მაინც, რას შეიძლება ეწოდოს თეატრი? ეს კითხვა მნიშვნელობას იძენს იმის გათვალისწინებითაც, რომ თეტრალურ და არა-თეატრალურ სფეროებს შორის ზღვარი ხშირად პირობითია და, თანამედროვე ხელოვნებაში, არც თუ იშვიათად, საერთოდაც იხსნება.

ი. გრეგორს თეატრის ისტორიის კონტექსტში შეჰყავს ბუნებრივი და საზოგადოებრივი მოვლენებიც; მსჯელობს „მსოფლიო სივრცის დრამის შესახებ“ და ასტრონომიულ მოვლენებს თეატრალური ტერმინოლოგიით აღწერს. ასევე, პოულობს თეატრალურ ელემენტებს ომებში, საპარლამენტო დებატებში, დღესასწაულებში, ჩვეულებრივ დიალოგში, ბავშვის თამაშში. ასევე, უშვებს თეატრის არსებობას ცხოველებთანაც კი! ( 31)

ფსიქოანალიტიკოსი ე.ბერნი მონოგრაფიაში „თამაშები, რომლებსაც ადამიანები თამაშობენ და ადამიანები, რომლებიც თამაშობენ თამაშებს“ ზოგადად, ადამიანური ურთიერთობების ფსიქოლოგიას თამაშის კატეგორიას მიაკუთვნებს. ავტორი ყოველდღიური თამაშების ისეთ ტიპებს გამოყოფს, როგორიცაა საოჯახო თამაშები, კომპანიური თამაშები, სექსუალური თამაშები, დამნაშავეთა სამყაროს თამაშები და სხვა. ე.ბერნი თამაშს ადამიანთა შორის ურთიერთობის ძირითადი ასპექტის სახით განიხილავს და მას, უწინარესად, სოციალურ მნიშვნელობას ანიჭებს. უნივერსალური, ყოველდღური თამაშები, თავისი ძირებით, წინა თაობებიდან მოდის, თაობიდან თაობას გადაეცემა და მემკვიდრულია. მათ მემკვიდრეობითობაში დიდ როლს ასრულებს განათლების, სწავლი-აღზრდის სისტემა. ამავე დროს, კონკრეტული, სოციალური თუ პიროვნული ფაქტორების ზეგავლენით, უნივერსალურ თამაშთა ტიპოლოგია მეტ-

ნაკლებად იცვლება; თამაშს ახალი ელემენტები ემატება, თუმცა, არსობრივად, ის უცვლელი რჩება. (62)

ე. ბერნი მიუთითებს, რომ თეატრალური სპექტაკლების სცენარი ცხოვრებისეულ სცენარს ეფუძნება. მათ შორის ბევრია საერთო და მსგავსი; ასე მაგალითად, როგორც თეატრალური, ასევე ცხოვრებისეული სცენარები თემათა შეზღუდულ რაოდენობას ეფუძნება და მითებისგან მომდინარეობს. ყველაზე გავრცელებულ სცენარად ბერნს, როგორც ფსიქოანალიტიკოსს, ოიდიპოსის ტრაგედია მიაჩნია; ტრაგიკული ისტორია კაცისა, რომელიც, მისდა უნებურად, ბედისწერის ძალით, სისხლის აღრევის მიზეზად იქცა. (62)

მარადიულ, მოარულ თემებთან, როგორც პარადიგმებთან, კავშირის საფუძველზე, ფსიქოთერაპევტი წინასწარ განჭვრეტს, თუ როგორ დასრულდება მისი კლიენტის (პაციენტის) თამაში თუ თამაშის სცენარი. ბერნის მტკიცებით, ფსიქოანალიზი თამაშისა და სცენარის კორექტირების საშუალებას იძლევა. მაგალითად, ყოველგვარი ირონიზირების გარეშე, ავტორი წერს, რომ მედეა, როგორც ფსიქოთერაპიული სეანსების მონაწილე და ფსიქოანალიტიკოსის კლიენტი, თავს დააღწევდა მისი ცხოვრების ტრაგიკულ კულმინაციას და შვილების მკვლელად არ იქცეოდა. ე. ბერნის შეხედულებით, ადამიანის ცხოვრება საკმაოდ განჭვრეტადია და თეატრის მსგავსად, სცენარები და მათი განხორციელება წინასწარ განსაზღვრულია და მოტივირებული. (62)

აქვე უნდა აღინიშნოს,რომ თეატრისა და თამაშის მიმართ ამგვარი უნივერსალიზმი და ფართო სპექტრის პროცესებსა თუ მოვლენებთან მათი გაიგივება დიდი ტრადიციის მქონეა და შექსპირისეულ პარადიგმას - „ცხოვრება თეატრია!“ უკავშრდება. როგორც გვამცნობს წარწერა თეატრზე „გლობუსი - “„მთელი სამყარო მსახიობობს“ (“Totus mundus facit histrionem”).

რა თქმა უნდა, არსებობს განსხვავებული პოზიციაც, რომელიც თეატრალურ ხელოვნებას მიჯნავს არა მხოლოდ „ცხოვრებისეული, ყოველდღიური თეატრისგან“, არამედ ე.წ. თეატრალიზებული წარმოდგენებისგანაც. საკითხის, თუ რომელ მოქმედებას შეიძლება ეწოდოს არტისტის მოქმედება, განხილვის დროს, ა. ავდეევს, ილუსტრაციის სახით, ნენცების მიერ შესრულებული, ხალხური, ე.წ. „თევზის ცეკვა“ მოჰყავს. ( 48 ). (შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ეს სანახაობა ნენცური მითოლოგიიდან კერძოდ, თვზთან დაკავშირებული, მითოლოგიური წარმოდგენებიდან მომდინარეობს). ავტორის შეხედულებით, ეს სანახაობა არა თეატრია, არამედ მხოლოდ

სიმღერით თანხლებული ცეკვა, ან უფრო სწორედ, სიმღერაა, თანხლებული მაილუსტრირებელი ჟესტით. ამ სანახაობას ავტორი არა თეატრს, არამედ თეატრალიზებულ წარმოდგენას უწოდებს.

ა. ავდეევის ასეთი ვიწრო პოზიციისგან განსხვავებით, მეორე საბჭოთა მკვლევარს, ვ. ხარუზინას პრიმიტიული დრამატული წარმოდგენების სფეროში შეჰყავს: მოქმედ პირებში ზღაპრის თხრობა, „როლებში“ სიმღერის შესრულება, ცეკვა, თამაშები, წეს-ჩვეულებები (მაგ.საქორწინო) და სხვ. ვ.ხარუზინა გამოყოფს პრიმიტიული დრამატული წარმოდგენების ისეთ ჟანრებს, როგორიცაა ზღაპრებისა თუ სიმღერების დრამატიზირებილი გადმოცემა, პანტომიმა (პანტომიმური ცეკვა) და თამაშები. ამ სანახაობების მიზნად ავტორი გართობას ასახელებს. მათგან განსხვავებული ფუნქცია მიეწერება საკულტო წარმოდგენებს, როგორიცაა საქორწინო, ნაყოფიერების, დაკრძალვის, მაგიურ-ანიმისტური, შეთქმულების, ინიციაციის ცერემონიები და შამანების (ქურუმების) საკულტო ქმედებანი. (110)

თეატრალური მოვლენების სფერო გაფართოებულია ა. დალსკის შეხედულებებშიც; თეატრალური მოვლენის სახით ავტორი ნებისმიერ მოქმედებას იხილავს, რომელსაც ე.წ. “სანახაობრივი გამოყენება“( ვ. ვსევოლოდსკის ტერმინი) აქვს და რომელიც მაყურებლების წინაშე მიმდინარეობს. დალსკის მტკიცებით, მის მიერ განხილული ქმედებები (მათ შორის სპორტულ-სანახაობრივი) ინფორმაციას იძლევა იმის შესახებ, თუ პირველყოფილ საზოგადოებაში როგორ მიმდინარეობდა თეატრალურ-სანახაობრივ მოქმედებათა განვითარება, რომლებმაც, მოგვიანებით, საფუძველი ჩაუყარა თეატრის წარმოშობას ანტიკურ საბერძნეთში. ( 69)

ფართო გაგებით გამოყენებისას, ტერმინი „თეატრი“ პირობით მნიშვნელობას იძენს; მაგალითად, გამოთქმა „ოჯახური თეატრი“ (ჰ. იბსენის „თოჯინების სახლის“ ანალოგიურად) ირონიზირებას გულისხმობს ოჯახურ გარემოში გამეფებული თამაშისა და ოჯახის წევრთა ურთიერთობის ავტომატიზმის მიმართ. მაგრამ, მეორეს მხრივ, თანამედროვე თეატრალურ ფორმათა მრავალფეროვნება ეჭვის ქვეშ აყენებს ტერმინ „თეატრის“ფართო გაგებით გამოყენების მხოლოდ პირობით მნიშვნელობას. თანამედროვე ფორმათა სიჭრელისა და ზოგჯერ, პარადოქსულობის გათვალიწინებით, თანამდროვე თეატრსაც მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს თეატრი.

და მაინც, რა არის თეატრის, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით, სპეციფიკა? უპირველს ყოვლისა, ის, რომ თეატრს სცენაზე გამოყავს ცოცხალი ადამიანი, ყურადღების ფოკუსში აქცევს ცოცხალ, მოქმედ ადამიანს. თეატრისგან განსხვავებით, ხელოვნების არც ერთ სხვა სფეროში არ ფიგურირებს „განსხეულებული“ ადამიანი. მაგალითად, კინო ისევე, როგორც სახვითი ხელოვნება, ადამიანს მხოლოდ აღბეჭდავს და მას „აღქმულის კვალის“ სახით წარმოადგენს. მისგან განსხვავებით, თეატრი, თავისი უნიკალობით, ადამიანს ცოცხლად ათამაშებს „აქ“ და „ამჟამად“! თომას მანის სიტყვებით, თეატრს არა აქვს წარსული, ის მუდმივი აწმყოა! სცენაზე გათამაშებული დრამა მაყურებლის წინაშე სიცოცხლეს - აწმყოში, დამკვირვებლის თვალწინ, მიმდინარე პროცესის, ფორმას, იღებს. სწორედ ამ თავისებურებით აიხსნება, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის ზემოქმედების განსაკუთრებული ძალა.

თეატრის მეორე ძირითად ნიშნად მისი ღიაობა უნდა დასახელდეს. აქ იგულისხმება, ერთის მხრივ, თეატრის ღიაობა აუდიტორიასთან ურთიერთობის თვალსაზრისით; ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, თეატრი პირდაპირ, უშუალო კონტაქტს ამყარებს თავის აღმქმელთან თუ შემფასებელთან. ის პირდაპირ, „ცოცხალ“ დიალოგში შედის მაყურებელთან და მას სასცენო მოქმედების თანამონაწილედ ხდის. თეატრი მხოლოდ მაყურებელთან, აღმქმელთან თუ შემფასებელთან ურთიერთობის სახით არსებობს. აუდიტორია მისი აუცილებელი ელემენტია.

თ. მანი თეატრს, ამ გამორჩეული ღიაობის გამო, მასების ხელოვნებას უწოდებდა; არის რა, მანის შეხედულებით, ხელოვნების ნაივური, ბავშვურად „გულუბრყვილო“ ფორმა, თეატრი საჯარო მნიშვნელობას იძენს (როგორც „სახალხო გართობა“) და მხოლოდ საჯარო ფორმით არსებობს. თეატრის „რეალურობა“ ადამიანთა კონკრეტულ ერთობაზე მის ზემოქმედებაში მდგომარეობს. შესაბამისად, იდეალურ მაყურებელად თ. მანს არა ერთეული ინდივიდი, არამედ მხოლოდ სახალხო პუბლიკა ესახება. ( 89) საგულისხმოა თ. მანის ფრაზა: „.თეატრი ცდილობს იქცეს სახალხო მოქმედებად!“ ეს ფრაზა შეიძლება გავიგოთ, მაყურებელთა დარბაზში არა მხოლოდ მასების მოზიდვის თვალსაზრისით, არამედ, ასევე, როგორც თეატრისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია უარი თქვას იმ ზღვარზე, რომელიც, ტრადიციულად, მასა და მაყურებელსა შორის არსებობს. და ეს ტენდენცია არა იმდენად თეატრის თვითუარყოფაა, რამდენადაც თეატრის მაქსიმალიზმი - ხელოვნების ჩარჩოებს მიღმა განფენისკენ სწრაფვა. (89)

ექსპერიმენტული თეატრის ერთერთ ძირეულ ამოცანად აუდიტორიასთან კავშირის ახალი, უფრო ეფექტური გზების ძიება სახელდება. პიტერ ბრუკის შეხედულებით,

თანამედროვე თეატრს აუდიტორიასთან სპეციფიკური მიმართება ახასიათებს; მათ შორის ფუნდამენტურ სხვაობას მხოლოდ პრაქტიკული განსხვავება ცვლის.

ტრადიციულად, აუდიტორია (პუბლიკა) პასიური დამკვირვებლებისგან შემდგარი ერთობის სახით განიხილება. ექსპერიმენტული თეატრი ამ ვითარების შეცვლისკენ არის მიმართული. ასე მაგალითად, ბერტოლდ ბრეხტის თეატრი, აუდიტორიისთვის უპასუხო კითხვების დასმით, მის მობილიზებასა და გააქტიურებას ისახავს მიზნად, აუგუსტო ბოალის თეატრალური სკოლის ამოცანას აუდიტორიის საპასუხო მოქმედების პროვოცირება შეადგენს, ხოლო ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრი“, თავისი მეთოდებით,  მაყურებლის ფსიქიკაზე პირდაპირ ზემოქმედებას ითვალისწინებს.

თეატრის თეორეტიკოსი ე. ბენტლი (სქოლიო: ) საგანგებოდ ჩერდება თეატრისა და მისი აუდიტორიის მიმართების საკითხზე. მონოგრაფიაში, სახელწოდებით „დრამის სიცოცხლე“ (“The Life of Drama”) , ე. ბენტლი გვერდს ვერ აუვლიდა თეატრში მიმდინარე, ცოცხალი კომუნიკაციის პროცესს. ავტორი გვთავაზობს, შეიძლება ითქვას, „იდეალური თეატრის“ მოდელს, რომელიც მაყურებლის სპეციფიკური მოთხოვნილებით იწყება - ეს მსახიობთან და საზოგადოდ, თეატრთან ურთიერთობის, თანადასწრების მოთხოვნილებაა. ამ მოთხოვნილებას მხოლოდ სოციალური ნიშანი როდი აქვს. ის აგრეთვე, თავისებური, ესთტიკური „ტკბობის“ თვისებითაც ხასიათდება; მაყურებელი „ტკბება“ მსახიობის საზოგადოებით. (61)

ეს თეატრალური ჰედონიზმი ფრიად თავისებურია; სიბნელეში, დარბაზის სიღრმეში მჯდარი, უჩინარი მაყურებელი, უზენაესი ღვთაების ყოვლისმხედველი მზერით, თვალს ადევნებს მსახიობის მოქმედებას, რათა შეაფასოს და განაჩენი გამოუტანოს. განაჩენი კი სრული ინდიფერენტობიდან აღფრთოვანებამდე მერყეობს. მსჯელობს რა თეატრალური კომუნიკაციის სპეციფიკაზე, ე.ბენტლი „კოლექტიური ვუაიერიზმის“, მასობრივი თვალთვალის ფენომენზე ჩერდება, რომლის საფუძველზეც თეატრი „ერთობლივი ოცნების“ (ჰანს საქსის ტერმინი) ასპარეზად იქცევა.

სქოლიო: რომლის შეხედულებებში არა მხოლოდ ფსიქოლოგიისადმი, არამედ ფსიქოანალიზისადმი გამძაფრებული ინტერესი იგრძნობა. უფრო მეტიც, ავტორი მთელ რიგ საკითხებს სწორედ ფსიქოანალიზის რაკურსიდან იხილავს და აანალიზებს.

პიტერ ბრუკი თეატრალური წარმოდგენის პროცესში სამგვარ კავშირზე მიუთითებდა: წარმომდგენის ან დრამის შინაგან კავშირებზე, წარმომდგენთა ან მსახიბთა ურთიერთკავშირებსა და მსახიობების აუდიტორიასთან კავშირზე. (65, 141)

აღიარებს რა აუდიტორიიის მნიშვნელობას, თეატრი სხვადასხვა მეთოდებით ცდილობს მის ჩართვას მოქმედებისპროცესში.(125,126,127,128,129,130,136,137,138,140,142,143,144,146) მაგალითად,  ბრიტანეთის ექსპერიმენტალური ჯგუფი [Welfare State International](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Welfare_State_International&action=edit&redlink=1) ცერემონიალურ წრეს იყენებს, რომელშიც თეატრის დასი და აუდიტორიაც ერთვება. ზოგიერთი პრაქტიკოსი უარს ამბობს პროსცენიუმის თაღზე და არათეატრალურ სივრცეებს მიმართავს. აუდიტორიის მოქმედებაში ჩართვის მიზნით სხვადასხვა ხერხები გამოიყენება, როგორიცაა ვოლონტიორების ან მსახიობების განთავსება მაყურებელთა დარბაზში, პერფორმანსების გათამაშება, რომლებშიც, მსახიობებთან ერთად, მაყურებელიც ერთვება. მაგალითად, ასეთია დიდაქტიკური აგიტ-პროპის თეატრი ([didactic](http://en.wikipedia.org/wiki/Didactic) [agit-prop](http://en.wikipedia.org/wiki/Agit-prop) theatre) ან უელფეა სთეით ინთერნეიშენალი  ([Welfare State International](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Welfare_State_International&action=edit&redlink=1)), რომელთა ამოცანას მიკრო სოციუმის ჩამოყალიბება და მაყურებლის ცხოვრების სტილის კორექტირება შეადგენს. მაყურებელთან „პირდაპირ კონტაქტზე“ გასვლის მიზნით, იცვლება თეატრის არქიტექტონიკაც; იხსნება პროსცენიუმის სივრცე, პროსცენიუმის თაღი, სცენას სცვლის, არენა, რომელიც დარბაზის ცენტრში ინაცვლებს.

თეატრის ღიაობა, მეორეს მხრივ, ახალი ფორმებისა და ექსპერიმენტირებისადმი მის მიდრეკილებას უკავშირდება. ხელოვნების ავანგარდული ძიებები მე-20 სკ-ის პირველ ნახევართან ასოცირდება. მაგრამ ახლის ძიების ასეთი, „ დროში ლოკალიზება“, რა თქმა უნდა , პირობითია.

ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში დაწერილ მონოგრაფიაში , ჯ. გასნერი მიუთითებდა, რომ მისი დროის თეატრი უკიდურესი არამდგრადობით, ეკლექტურობითა და ჟანრთა აღრევით ხასიათდება.როგორც ავტორი აღნიშნავს, თანამედროვე თეატრის წამყვანი იდეა თავისუფლებაა! თანამედროვე თეატრი უკიდურესად ექსპერიმენტულია და ამიტომაც მრავალფეროვანი.თუკი ადრე თეატრი ტრადიციულ, კულტურულ ნორმათა შენარჩუნების ინსტიტუტის სახით გაიგებოდა, დღეს თეატრი სივრცეა, სადაც შემოქმედებით ფანტაზიას სრული თავისუფლება ენიჭება. ერთი პიესისა და ერთი წარმოდგენის ფარგლებში, უკვე ტრადიციად იქცევა სტილთა მოზაიკური აღრევა და პოპური. ეს პოსტ-მოდერნისტული „აღრევა“ ხშირად სტილის ფორმულირებას შეუძლებელსაც ხდის . თეატრი თანამედროვე არამდგრადი

ცივილიზაციის ასახვად და, შესაბამისად, მრავალფეროვანი, ურთიერთ-გამომრიცხავი შეხედულებებისა და თეორიების ტრიბუნად იქცევა. (3, 124, 125,126,127,128,129,130,136,137,138,140,142,143,144,146)

პოსტ-მოდერნიზმის ეპოქაში თეატრალური, საესტრადო თუ სატელევიზიო ფორმები შერეულად გამოიყენება. არც თუ იშვიათად, სერიოზული კლასიკური ნაწარმოებები კაბარეს ჟანრში იდგმება. ასე მაგალითად, „თანამედროვე პიესის სკოლამ“ ჩეხოვის „თოლია“ ოპერეტის ჟანრში დადგა. თეატრში მიმდინარე პროცესებზე კრიტიკის რეაქცია ხშირად მაქსიმალისტურია; ითხოვენ ჩეხოვის დადგმის დროებით აკრძალვას, აცხადებენ „მორატორიუმს ჩეხოვზე“. სტატიაც კი გაჩნდა პრესაში, სათაურით: „ვინ მოკლა ჩეხოვი?“ კრიტიკა ტრადიციული დრამატურგიის თვითამოწურვაზეც ლაპარაკობს. (124, 59, 60, 82, 64, 74)

უნდა ითქვას ე.წ „ბიზნეს-ხელოვნების“ შესახებაც. მიუზიკლი, იპერეტა, ცირკი - ეს შოუები, როგორც წესი, კარგად აგებული კომერციულ ღონისძიებებია, თავისი გათვლილი ბიუჯეტითა და ფართო სარეკლამო კამპანიით. მაგრამ, როგორც წესი, „გამრთობი“(entertainment) თეატრი არასწორად ანაწილებს პრიორიტეტებს და როგორც გართობის ინდუსტრია, სრულიად არაკონკურენტუნარიანია, კინოსა თუ ელექტრონულ მედიასთან შედარებით. (124) ზემოქმედების საკუთარ, სპეციფიკურ არსენალზე უარის თქმით, თეატრი არა მხოლოდ ღალატობს საკუთარ თავს, არამედ თვითგანადგურების წინაშეც დგება. (64, 74, 86, 93, 125, 138, 144).

თეატრში მიმდინარე პროცესები, რა თქმა უნდა, ზოგად, კულტურულ ტენდენციებს უკავშირდება. ამავე დროს, თანამედროვე თეატრის „ლაბორატორიულობა“ და გამოხატვის ახალი ფორმებისადმი ინტენსიური მიმართულობა თეატრის სპეციფიკითაც - მაყურებელზე მისი მიმართულობით და „ცოცხალი დიალოგის“ რეჟიმით აიხსნება; თეატრი ახალ ფორმებს მიმართავს იმ მიზნითაც, რომ არ „მოადუნოს“ ცოცხალ დიალოგში მყოფი მაყურებელი და არ გაუნელოს მას კონტაქტის მოთხოვნილება. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა Punchdrunk კომპანიის მაგალითის განხილვა.

Punchdrunk 2000 წელს ჩამოყალიბებული, ბრიტანული თეატრალური კომპანიაა და ე.წ. „immersive" (ჩაძირვა, ჩართვა) პრეზენტაციის ფორმის პიონერი. პრეზენტაციის ამ

ფორმატში აუდიტორია თავისუფლად ირჩევს წარმოდგენას. კომპანიის პროდუქციაში აუდიტორიის წევრები თავისუფლად „ხეტიალობენ“ პერფორმანსის საითზე, რომელიც შეიძლება იყოს ისეთივე ვრცელი, როგორც უზარმაზარი**,** ინდუსტრიული საწარმო. მაყურებელს შეუძლია ამოირჩიოს პერფორმერები (მსახიობები), თემები (ისინი, ჩვეულებრივ, მრავალი მიმართულებისაა), ან უბრალოდ, განიხილოს პროდუქცია, როგორც ერთიანი**,** ფართო არტ- ინსტალაცია. როგორც განხილვა გვიჩვენებს, მომხმარებლის მოზიდვის მიზნით, ტენიკური რესურსის ამ სახით გამოყენება, თეატრს თავის სპეციფიკას სრულიად უკარგავს, რადგანაც ამგვარი პრეზენტირების ფორმატში ქრება მაყურებელთან „აქ“ და „ამჟამად“ მიმდინარე ურთიერთობა.  **(**126, 127, 128, 129, 138)

თეატრალური ექსპერიმენტები მრავალფეროვანია და იმას, თუ რა არის თანამედროვე (და განსაკუთრებით, ექსპერიმენტუილი) თეატრი, ყველა თავისებურად განსაზღვრავს. დღეს ჩვენ ვცხოვრობთ სამყაროში, წერს თეორეტიკოსი მაიკლ ბილინგთონი, სადაც აღარაა კონსენსუსი თვით სათეატრო აქტივობის, მისი სპეციფიკის დეფინიციის მხრივაც და თავიდან აღიძვრის კითხვა - თუ რაშია თეატრის როლი? ყველგან ექსპერიმენტია! მაგრამ საით მივყავართ მათ? მიუთითებს რა ექსპერიმენტებთან დაკავშირებულ ხიფათზეც, ავტორს გამოსავლად ექსპერიმენტირების „ინსტიტუციონალიზაცია“ ესახება. მ. ბილინგტონის შეხედულებით, თანამედროვე თეატრმა უფრო რადიკალური მიზნები უნდა დაისახოს, იტვირთოს სოციალური ფუნქცია, რისი მაგალითის სახითაც ასახელებს [Cardboard Citizens](http://www.cardboardcitizens.org.uk/)-ის წარმოდგენას; სპექტაკლს, რომელშიც პროფესიონალ მსახიობებთან ერთად „მაწანწალები“, უსახლკარო ადამიანები მონაწილეობენ და რომელიც სოციალური ჩაგვრის თემას აშუქებს. ავტორი აქვე მიუთთბს, რომ წარმოდგენაში ნათლად იკვეთება დიდ ბრაზილიელი მარქსისიტის, აუგუსტო ბოალის ზეგავლენა. ბილინგტონი იმედს გამოთქვამს, რომ ექსპერიმენტის დახვეწილ ხელოვნებასთან კომბინირება სავსებით შესაძლებელია. ამის მაგალითად სახელდება ბერძენი რეჟისორის, თეოდორო თერზოფულოსის შემოქმედება. (125, 142, 144) .

რუსეთის ეროვნულ თეატრალურ ფესტივალზე „ოქროს ნიღაბი“, ტრადიციულად, ყველაზე საინტერესო, ცოცხალი და მრავალფეროვანია ნომინაცია „ნოვაცია“. ელექტრონული სტატიის „Закостенеть не дадут“ ავტორი, დინა გოდერი, მიმოიხილავს რა „ოქრის ნიღბის“ მე-13 ფესტივალს, აღნიშნავს, რომ სწორედ ამ ნომინაციაში ავლენს თეატრი თავს, როგორც ცოცხალი ხელოვნება, მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და მოულოდნელობით. (125,137,140,144,146)

მაგალითები არა ერთია; ესაა „მედია-ოპერა“ (ირაიდა იუსუპოვას „აინშტაინი და მარგარიტა“) - მელოდრამატული სიუჟეტი აინშტაინისა და კონენკოვის ცოლის სიყვარულზე , ახალგაზრდული შოუ, „საუნდრამა“, სახელწოდებით „გადასვლა“ („Переход»), „ფაუსტი კუბში“, დადგმული ჯგუფ AXE-ს მიერ, სადაც თეატრის კომპოზიტორი და დიდჯეი ანდრეი სიზინცევი საკუთარ თავში შეყვარებულ და ჭკუასუსტ ფაუსტს თამაშობს. გმირის გვერდით კი, გამჭვირვალე კუბში, რომელიც ალქიმიური ხელსაწყოებითაა გამოტენილი, მეფისტოფელი ჯადოქრობს. ირგვლივ დახტიან მარიონეტები, მოძრაობენ ჩრდილები, წიგნებიდან გადმოედინება წყალი და ცეცხლი. . . . კიდევ ერთი მაგალითი - დ. კრიმოვის „დონკიი ხოტი“, (და არა, „დონ კიხოტი“), გადაწყვეტილი ჟანრში „მხატვრის თეატრი“; წარმოდგენა მოგვითხრობს სენტიმენტალურ ისტორიას აყლაყუდა, სათვალეებიან მწიგნობარზე, რომელიც ბოროტმა ჯუჯებმა დაღუპეს. საბრალო მწიგნოარის ისტორია თითქმის უსიტყვოდ გადმოიცემა, - ნახატებით, რომლებიც ან ფუნჯით იხატება ფურცელზე ან ჩრდილით გამოისახება ფარდაზე და ანდაც მსახიობების სხეულებისგან „იგება“. „ორფეუსი“ ტ. გრინდჩენკოს ანსამბლმა საბაშვო სანახაობად აქცია, რომელსაც, მე-18 საუკუნის ოპერის პაროდირებით, მუსიკალურ ფონს უქმნის პატარა ორკესტრი, შემოსილი ხან ანგელოზებად და ხანაც ბალერინებად. . . თეატრ «Дерево »-ს (პეტერბურგი) მრავალმნიშვნელოვან და ბუნდოვან სპექტაკლში „კეტცალი“ თავგადაპარსული და შიშველი ახალგაზრდები თამაშობენ; ეს მედიტაციური სანახაობა „ფიზიკური თეატრის“ ჟანრშია გადაწაყვეტილი. . . (146)

როგორც თეატრის თეორია ადასტურებს, ინტენსიური ძიებები, ტრადიციულად, თეატრალურ ფორმას, და არა შინაარსს, ეხება. უხვად გამოიყენება ანიმაცია, ინსტალაცია, თოჯინური წარმოდგენები და სხვა. შესაბამისად, დრამის განვითარება უფრო მეტად ფორმის და არა შინაარსის მიხედვით მიმდინარეობს. მაგრამ წმინდა ფორმალური ინოვაციების გარდა, უნდა აღინიშნოს თეატრის უფრო შინაგანი, არსობრივი, შინაარსობრივი ცვლილებაც - როდესაც თეატრი თავის დანიშნულებას ახლებურად მოიაზრებს. ამ არსობრივი ცვლილებების საილუსტრაციოდ ორ მაგალითს განვიხილავთ; (ე.წ. „ვერბატიმს“ და ა. ბოალის „დათრგუნულთა თეატრს“).

ვერბატიმს (verbatim) თანამედროვე თეატრალურ ავანგარდში ერთერთი ყველაზე მკაფიო ექსპერიმენტული პროექტის სახით იხილავენ.  „ვერბატიმი“ (ლათ. „სიტყვა-სიტყვით“) სიტყვა-სიტყვით ჩაწერილი ტექსტის მონტაჟია; დრამატურგი ირჩევს თემას,

აგროვებს დოკუმენტურ მასალას -კერძოდ, იღებს ინტერვიუს საჭირო ადამიანებისგან და იწერს დიქტოფონზე. ასეთი ფორმით იწერება პიესა და შემდგომ, იდგმება სპექტაკლიც. (80, 124 , 145 )

განსაკუთრებით რეზონანსული სტივენ დოლარდის ვერბატიმი, „სხეულის ენა“, გამოდგა. პიესას საფუძვლად დაედო მამაკაცი-ჰომოსექსუალების, საკუთარ სხეულთან დაკავშირებული, წარმოდგენების ხატოვანი, ფსიქოლოგიური და ინფორმაციული კვლევა. ასეთივე გამოხმაურება მოყვა ქერილ ჩერჩილის ვერბატიმს „სერიოზული ფული“- დრამას სითის ბიზნესმენებზე და სხვა.

როგორც მიუთითებენ, აღნიშნული ტექნიკა ინოვაციური არ არის, რადგანაც მხატვრული ლიტერატურა დოკუმენტურ მასალას ადრეც მიმართავდა. პრინციპი „ხელოვნებისთვის ნებისმიერი მასალა გამოდგება - “ დოკუმენტურ კინოსა და ფოტოგრაფიასაც ახასიათბს. მაგრამ დოკუმენტურმა ტექნიკამ ახალი, და შეიძლება ითქვას, მაქსიმალური, განხორციელება სწორედ დრამაში, „ვერბატიმი“ ჰპოვა; კერძოდ, ტექნიკაში, რომელიც მხოლოდ ცოცხალ მეტყველებას მიმართავს.მეთოდი შემუშავდა ლონდონის თეატრ „როიალ კორტში“ (დაარსდა 50-იანი წლების მიწურულს) რომელიც, უკვე ტრადიციულად , თანამედროვე ავტორებს უთმობს სცენას. (80, 124, 145)

პივ ენსლერის პიესის „ვაგინას მონოლოგი“ (“The Vagina Monologues”, 1996) ტექსტი რამდენიმე ასეულ ქალთან აღებული ინტერვიუების საფუძველზე აიგო. ინტერვიუს თემად დრამატურგმა ქალის სხეული აირჩია. მოგვიანებით, პიესამ სტიმული მისცა ფემინისტურ მოძრაობას ქალთა უფლებებისთვის, რითაც კიდევ ერთხელ აღინიშნა ამ ტექნოლოგიის სოციალური როლი. საზოგადოდ, ვერბატიმ-პიესების თემა მწვავედ სოციალურია. ამავე დროს, ვერბატიმ-დრამატურგიას „არასრულფასოვანი“ დრამის სახითაც მოიხსენიებენ და მონტაჟის ხელოვნებად მიიჩნევენ, რადგანაც ის, რეალურად, ტექსტის ნაწილების მონტაჟს გულისმობს.

ვერბატიმ-პიესის სცენიური განხორციელების მიზნად იქცევა მსახიობის მიერ პერსონაჟის (მისი თანამედროვე, რეალური ადამიანის) მეტყველების მაქსიმალურად ზუსტი კოპირება - მსახიობი იმეორებს განსხვავებულ სტილისტურ დონეებს, სოცი-ოდიალექტებსა თუ ინტონაციას. თამაშის მიზანია პერსონაჟთან სრული იგივეობის ილუზიის შექმნა. სწორედ ამიტომ მსახიობები ხშირად აქტიურად ერთვებიან ინტერვიუს შეგროვების პროცესში.

ვერბატიმ-ტექნიკა ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე „დოკუმენტურ თეატრში“ „ТЕАТР.DOC“, რომლის მანიფესტში (შედგენილია ჯგუფის მიერ: ვარტანოვ-კოპილოვა-მალიკოვი) ხაზგასმულია, რომ თეატრმა უნდა ასახოს საზოგადოების მწვავე კონფლიქტები, სოციალურად მნიშვნელოვანი და პროვოკაციული თემები, იკვლიოს ადამიანის არსებობის ზღვრული, ექსტრემალური ზონები, მიმართოს ჩვეული მოვლენების ახლებურ ხედვას, ინოვაციურ ტექნიკებს და, ამავე დროს, შეინარჩუნოს გადმოცემის სიცხადე და სისადავე. „დოკუმენტური თეატრი“ მინიმალურად იყენებს დეკორაციას (ხშირად საერთოდაც უარს ამბობს მის გამოყენებაზე), ასევე, დაუშვებლად მიაჩნია სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება, ქორეოგრაფიული თუ პანტომიმის ელემენტები, სარეჟისორო მეტაფორები და გრიმი. (80, 124, 145)

თანამედროვე თეატრის დოკუმენტალიზმს ნათლად ასახავს რუსულ, ნაციონალურ, თეატრალურ ფესტივალზე „ოქროს ნიღაბი“ წარმოდგენილი სპექტაკლების თემატიკაც; სპექტაკლი „დიდი ლუკმა“ (“Большая жрачка”) - ტელე-შოუების წარმოებას შულამაზებლად ასახავს,  „ვნების დანაშაული“ - მკაცრი რეჟიმის კოლონიაში ქალი -მკვლელების ცხოვრებას, „მოსკოვის ხალხთა სიმღერები“ — მოსკოველი ბომჟების ყოველდღიურობას, „ფხიზელი PR-1“ - პოლიტ - ტექნოლოგებისა და „პიარშჩიკების“ ბინძურ სამზარეულოს. (124)

ცალკე ისმის საკითხი, თუ რამდენად შეიძლება დოკუმენტურ დრამატურგიასა და დოკუმენტურ თეატრს ეწოდოს ხელოვნება. თეატრის თორეტიკოსის, ი. ბოლოტიანის ირონიით, თუკი ხელოვნების საბოლოო მიზანი ცხოვრების ზუსტი მიბაძვაა, მაშინ საუკეთესო დრამად სისხლის სამართლის პროცესის სტენოგრაფიული ჩანაწერები უნდა დასახელდეს. (124)

მაგრამ აქვე აღიძვრის მეორე საკითხიც - რას შეიძლება ეწოდოს „ზუსტი“ მიბაძვა და რას -არა? ეს საკითხი საკმაოდ მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებითაც, რომ მიბაძვას („მიმესისს“), ტრადიციულად, ხელოვნების ძირეულ ფუქნციებს მიაკუთვნებენ. თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშანი, როგორიცაა ცხოვრების შიდა, ფარული ასპექტების „დოკუმენტური“ გამომზეურება და მათზე მახვილი, არა მხოლოდ ხელოვნების თეორიის, არამედ სოციოლოგიის, ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის შესწავლის ობიექტად უნდა იქცეს. აღნიშნული საკითხის შესწავლა მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებითაც, რომ თანამედროვე თეატრის კრიზისის დაძლევის გზად ხშირად თეატრალურობისა და რეალიზმის გონივრული სინთეზი სახელდება.

ჩნდება კითხვაც - თანამედროვე თეატრისთვის დამახასიათებელი, „ცხოვრების სიმართლის“ გაშიშვლება მხოლოდ პრობლემის ასახვაა თუ მისი გამძაფრებაც? არსებობს შეხედულება, რომ ეს დოკუმენტალიზმი, სხვა არაფერია, თუ არა გამოუხატავი, დათრგუნული გრძნობების ემპათიური გამოხატვა. „დოკუმენტური თეატრის“ („ТЕАТР.DOC“) მწვავე ფსიქოლოგიზმი თავად თეატრსაც არ რჩება უყურადღებოდ. როგორც აღმოჩნდა, დოკუმენტური მასალის შეგროვების პროცესში რესპოდენტები აქტიურად საუბრობდნენ საკუთარი ცხოვრების ინტიმურ დეტალებზე და ეს ხდებოდა იმის მიუხედავად, რომ მათი მონათხრობი პიესად და, შესაბამისად, საჯარო განხილვის საგნად უნდა ქცეულიყო.

დრამატურგ ელენა ისაევას ინტერპრეტაციით, ( რომლის პიესაც 1 წელი გადიოდა და ასახავდა ისეთ „მარადიულ- ქალურ“ პრობლემებს, როგორიცაა მორჩილება, მანიპულირება, სიყვარულისკენ ლტოლვა) სპექტაკლზე მუშაობისას **ფსიქოთერაპიული ეფექტი** გამოვლინდა; რესპოდენტთა „ნეგატიური გამოცდილება“ ვერბალიზებას, სიტყვიერ გამოხატვას და ამით, განმუხტვას მოითხოვდა; (საგულისხმოა, რომ კრიტიკამ ისაევას „ფსიქიატრიული თემის“ არჩევა უსაყვედურა). შესაბამისად, წარმოდგენის მიზნის ფორმულირებისას, ე. ისაევამ წმინდა „ფსიქოლოგიურ“, ან, უფრო სწორედ, ჯგუფური ფსიქოთერაპიის, მიზნებზე მიუთითა, როგორიცაა პრობლემის ჯგუფში გაზიარება, პრობლემის ჯგუფური განხილვა, ჯგუფის ემპათიური უკუკავშირი (124).

განხილული მაგალითი თანამედროვე თეატრის ფსიქო-სოციალურ პრობლემებზე ფოკუსირების კიდევ ერთი არგუმენტია. უფრო მეტიც, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ თანამედროვე თეატრი ჯგუფური ფსიქოთერაპიის პრინციპებს აქტიურად მიმართავს. [http://bits.wikimedia.org/static-1.20wmf6/skins/common/images/magnify-clip.png](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Augusto_Boal_nyc5.jpg)აუგუსტო ბოალის ვორქშოპი. დათრგუნულთა თეატრი. 2008 წელი

[](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Augusto_Boal_nyc5.jpg)

ბრაზილიელი რეჟისორის, მწერლისა და პოლიტიკოსის, აუგუსტო ბოალის (1931-2009), ე.წ. „დათრგუნულთა თეატრს“ ხშირად „პოლიტიკური თეატრის“ სახელით მოიხსენიებენ. ის თეატრის როლისა და ფუნქციის ახალი გაგების მცდელობაა, როგრც ზოგადად, საზოგადოებრივი მოძრაობის, ასევე თეატრალური აუდიტორიის ჩართულობის გათვალსიწინებითაც. ამავე დროს, ა. ბოალის „დათრგუნულთა თეატრი“ სცილდება ვიწო-თეატრალური ამოცანების სფეროს და ფსიქო-სოციალური პრობლემების გაშუქება-გადაწყვეტის ეფექტური ინსტრუმენტის სახით გამოიყენება. (7,18,19,20,21,22, 28)

თავისი რევოლუციური მეთოდების პიონციპები და პრაქტიკა ბოალმა წარმოადგინა მონოგრაფიაში „თამაშები მსახიობებისა და არა-მსახიობებისათვის**“ .** ასევე, მისი თეორიული ნაშრომებია: „დათრგუნელთა თეატრი“, „სურვილების ცისარტყელა“ ,“საკანონმდებლო თეატრი“ და სხვა.

ა. ბოალის ძირითადი პრინციპის თანახმად, თამაში ყველას შეუძლია, ის უნივერსალური ფენომენია და, შესაბამისად, თეატრი უნდა აქტიურად იქნეს გამოყენებული, როგორც საზოგადოებაზე ზემოქმედების, სოციალური პროცესების რეგილირება-მართვის ინსტრუმენტი. საგულისხმოა, რომ, ამბობდა რა უარს ტრადიციულ თეატრალურ ფორმებზე, ბოალი თავად მიდიოდა მაყურებელთან და წარმოდგენას მოსახლეობის თავშეყრის ადგილებში მართავდა.

„დათრგუნულთა თეატრის“ სამი ძირითადი ფორმაა: ხატოვანი თეატრი, უხილავი თეატრი და თეატრი-ფორუმი. თუმცა, ეს ფორმები არაა იზოლირებული და ერთმანეთს უკავშირდება. (7,18,19,20,21,22, 28)

ხატოვანი თეატრი მთელი რიგი სავარჯიშოებისგან შედგება, რომლებიც განსხვავებული საზოგადოებებისა და კულტურების შესახებ ინფორმაციის გამოსავლენად არის შემუშავებული. ინფორმაცია, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვიერად მიიღება, რასაც ასევე, განსხვავებული ხატების „დინამიზაციაც“ ერთვის. კერძოდ, ხატოვან თეატრში მონაწილენი მათი ცხოვრების, გრძნობებისა და დათრგუნვის ამსახველ უძრავ თვალსაჩინოებებს (ხატებს) წარმოადგენენ. თემის შეთავაზებისა და შერჩევის შემდეგ, მონაწილენი მის ამსახველ ქანდაკებას ქმნიან. ხატოვანი თეატრი უხილავი თეატრისა და თეატრი - ფორუმისთვის მოსამზადებლად გამოიყენება. საგულისსხმოა, რომ ხატოვან თეატრს ბოალი თერაპიულ სამუშაოსთან აკავშირებს („Methode Boal de theatre et de therapie“).

უხილავი თეატრი საჯარო თეატრია, რომელიც მაყურებელს მოქმედებაში რთავს და მისი მხრიდან თამაშს გაცნობიერების გარეშე აღწევს; მაყურებელი სპონტანურად, გაცნობიერების გარე იქცევა აქტიორად. შესაბამისად, ბოალი მაყურებელს **„spect-actor“ - მაყურებელ-მსახიობს** უწოდებს; თეატრალური დადგმის მაყურებელი აქტიურია და ვერ ხვდება, თუ სად მთავრდება რეალური ცხოვრება და სად იწყება თეატრი.

უხილავი თეატრის მაყურებლის წინაშე რამდენიმე მსახიობი წინასწარ მომზადებულ სცენას თამაშობს. მსახიობების მოქმედება მოულოდნელად წყდება, რომლის შემდეგაც მაყურებელი ერთვება დისკუსიაში. დისკუსიის პროვოცირებას „აგენტი-პროვოკატორები“ ანუ მაყურებელში შერეული მსახიობები ახდენენ; ისინი მიმდინარე მოვლენების მიმართ უკიდურესად ოპოზიციურ რეაქციებს გამოხატავენ. შესაბამისად, უხილავი თეატრი დებატებისა და საჯარო მსჯელობის სტიმულირებას ახდენს.

თეატრი - ფორუმი თეატრალური თამაშია, რომელშიც პრობლემა გადაუწყვეტელი ფორმით არის წარმოჩენილი. მაყურებელი-მსახიობი ამ პრობლემის შესახებ მსჯელობს და ცდილობს იპოვოს მისი გადაწყვეტის გზები. პრობლემა ყოველთვს დათრგუნვის სიმპტომს შეიცავს. აქ ძირითადი მოქმედი პირები დამთრგუნველები და პროტაგონისტები (ან დათრგუნულები) არიან. მოქმედების პირველი ჩვენების შემდეგ , რასაც ბოალი „მოდელს“ უწოდებს, იგი ხელმეორედ, მცირედი აჩქარებით, თამაშდება. მოვლენები მიმდინარეობს მანამდე,, სანამ რომელიმე მაყურებელი არ დაიძახებს - „შეჩერდით!“ ამის შემდეგ მაყურებელი პროტაგონისტის ადგილს იკავებს და დამთრგუნველის დამარცხებას ცდილობს.

თამაში მაყურებელი-მსახიობისა (რომელიც ცდილობს წარმოდგენა ახლებურად განავითაროს) და მსახობის (რომელიც დადგმას ორიგინალური ვერსიით წარმოადგენს) შეჯიბრს უკავშირდება. ამ პროცესს ხელმღვანელობს ე.წ. „ჯოკერი“, რომლის ძირითადი ფუნქციაც თამაშის წესების დაცვაა. ჯოკერი რეჟისორის, ფასილიტატორისა (ფასილიტაცია- ჯგუფური კომუუნიკაციის უზრუნველყოფა და წახალისება) და სესიის წამყვანის ფუნქციებს ასრულებს. ჯოკერი შუამავალია მაყურებელსა და მსახიობს შორის და არც ერთ მხარეს არ მიეკუთვნება. თამაშის წესები მოთამაშეების მიერ წესდება, ხოლო თუ ჯოკერი თავის ფუნქციას სათანადოდ ვერ ასრულებს, მონაწილეებს უფლება აქვთ, შეცვალონ იგი.

თეატრი ფორუმი გამოიყენება დღის ცენტრებში, საზოგადოებრივ ცენტრებში, უსახლკარო ადამიანებთან, უნარშეზღუდულ პირებთან, სკოლებში, ქარხნებში, ეთნიკურ უმცირესობათა წარმომადგენლებთან, იძულებით გადაადგილებულ პირებთან და სხვა. (7,18,19,20,21,22, 28)

ა. ბოალი აღნიშნავს, რომ თეატრი არა მხოლოდ წარმოდგენისთვის აგებული ნაგებობაა ან სცენაზე გათამაშებული მოქმედება. ტერმინი „თეატრი“ისეთ სოციალურ მოვლენებსაც მიესადაგება, როგორიცაა მონარქის კორონაცია, პრეზიდენტის ინაუგურაცია, მეჯლისი, ქორწინების ცერემინია, სამხედრო აღლუმი და სხვა. ბოალი თეატრს ისეთ ყოველდღიურ, ცხოვრებისეულ აქტებსაც უწოდებდა, როგორიცაა საუზმე, მეგობართან შეხვედრა, სამსახურში გასვლა და სხვა.

თეატრის მისეული გაგების საილუსტაციოდ, ა.ბოალი ჩინურ იგავს, შვა-შვას, პირველყოფილი ქალის, ისტორიას იხსენებს. ბოალის გაგებით, თეატრის აღმოჩენა იწყება მაშინ, როდესაც შვა-შვა (პირველყოფილი ქალი ძველი ჩინური იგავიდან) მის ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების გაცნობიერებას იწყებს და საკუთარ თავს შეკითხვებს უსვამს. ეს „პირველყოფილი ნორა“ , იბსენის „თოჯინების სახლის“ მთავარი გმირის ანალოგიურად, აკვირდება საკუთარ თავს, თავის შეყვარებულსა და შვილს. ის მაყურებელიცაა და აქტიორიც. ბოალის გაგებით, სწორედ ამაშია თეატრის რაობა; თეატრი იწყება იქ, სადაც ადამიანი საკუთარი თავის ჭვრეტას იწყებს. შესაბამისად, ყოველ სიტუაციაში, ნებისმიერი ადამიანი პოტენციური მაყურებელ-აქტიორია (spect-actor).

დათრგუნულთა თეატრის არსენალი მოიცავს სავაჯიშოების (ე.წ. „ფიზიკური მონოლოგების“), თამაშების (ე.წ „ფიზიკური დიალოგების“) და ხატოვანი თეატრის ტექნიკების სისტემას. სავარჯიშოების უმეტესობა ორიგინალურია და ბოალის მიერაა შექმნილი.

1970-იან წლებში აუგუსტო ბოალმა ევროპულ ქვეყნებში რამდენიმე თეატრალური ექსპერიმენტი ჩაატარა (პორტუგალია, საფრანგეთი, იტალია, დანია). პირველი ორი დღე ჯგუფის ინტეგრაციას ეთმობოდა (მორენოსთან „მოთელვა“, ბოალის სიტყვიებით - ფიზიკური გახურება), შემდეგი ორი დღე - უხილავი თეატრისა და თეატრი ფორუმისთვის მზადებას, მეხუთე დღეს უხილავი თეატრის სცენები თამაშდებოდა და მეექვსე დღეს კი - თეატრი ფორუმი. თემები მსახიობების ან მაყურებლის მიერ იყო შემოთავაზებული. მაგალითად, იტალიაში (კერძოდ,დასახლებაში „გოდრანო“, სიცილია) თემას გენდერული დისკრიმინაცია წარმოადგენდა.

1956 წელს სან პაულოს თეატრში ბოალმა თამაშის ლაბორატორია (Acting Laboratory) ჩამოაყალიბა, სადაც ძირითადად, სტანისლავსკის მეთოდები გამოიყენებოდა. როლზე მუშაობის პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქ ემოციებსა და გრძნობებს მიენიჭა. მუშაობას ბოალი მექანიზაციის მოხსნით იწყებდა; მსახიობი ხელახლა სწავლობდა იმ ემოციებისა და გრძნობების აღქმას, რომელთა ცნობისა და გარჩევის უნარიც დაკარგული ჰქონდა. კერძოდ, სტანისლავსკის სისტემის საფუძველზე, შეგრძნებების, გრძნობების, ყურადღების, მეხსიერების, წარმოსახვის, ასევე, ფიზიკური სავარჯიშოები გამოიყენებოდა.

ექსპერიმენტული თეატრის სპეციფიკა ყოველთვის თავისებურად განისაზღვრება. მიუთითებენ, რომ ჯერ კიდევ არ არის კონსენსუსი ისეთ საკითხზე, თუ რა აყალიბებს აქტივობას თეატრში და, შესაბამისად, ვერ თანხმდებიან ექსპერიმენტული თეატრის როლზეც. ასეა თუ ისე, ექსპერიმენტულმა თეატრმა მაყურებელი თეატრს დაუბრუნა! რა თქმა უნდა, თეატრისკენ შემობრუნების მიზეზი მრავალ-ასპექტიანია, ხოლო მისი ზემოქმედების მექანიზმი - ჯერ კიდევ საკვლევი. ამ ეტაპზე ექსპერიმენტული თეატრის წარმატებას აუდიტორიასთან მის რეალურ კონტაქტს, „ცოცხალი“, „ნამდვილი“ ენის გამოყენებას ან, სხვაგვარად, მის ნეო-რეალისტური ტენდენციებს უკავშირებენ.

თეატრში მიმდინარე პროცესები ზოგადად, პოსტ-მოდერნის პრინციპებთანკავშირდება,როგორიცაა პლურალიზმი, ალუზიები**,** განსხვავებული მასალის სინთეზი და ირონია. საგულისხმოა, რომ შესაბამისი პროცესები თანამედროვე ფსიქოთერაპიის იმ მიმართულებაშიც მიმდინარეობს, რომელიც, პაციენტზე თერაპიული ზემოქმედების მიზნით, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს მიმართავს. (50, 73, 79, 81, 91 )

თანამედროვე არტ-თერაპია აქტიურად ვითარდება, ეძებს ახალ ფორმებსა და მოდელებს. მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებად იქცევა: მიდგომების დიფერენცირება და პლურალისტური კონტექსტის ფორმირება (კლიენტის ქარაქტეროლოგიისა და თერაპევტის თეორიული ორიენტაციის გათვალისწინებით), ინტეგრაციული ტენდენციების გამრავლება და არტ-თერაპიული მიმართულებების გაერთიანება, მულტიდისციპლინარული მიდგომის გამოყენება, რომელშიც ასიმილირებულია თანამედროვე სოციოლოგიის, ესთეტიკის, ლინგვისტიკის, ფილოსოფიისა და კულტურის თეორიული შეხედულებები. ასევე, არტ-თერაპიაში „პოსტმოდერნისტული“, ინოვაციური მიმართულებებიც (მულტიკულტურალური,

ფემინისტური, ინტეგრაციული, ეკოლოგიური, სოციო-კონსტრუქტივისტული) ჩამოყალიბდა.

|  |
| --- |
|  |

თავის დასასრულს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე თეატრის კრიზისის თითქმის საყოველთაო აღიარების მიუხედავად, კრიტიკა მასში მიმდინარე ინტენსიურ ექსპერიმენტებზეც ერთხმად მიუთითებს. ისმის კითხვა: საზოგადოდ, რას გულისხმობს კრიზისი - კატეგორიულ უარს მოძველებულ ფორმებზე, მათი გამოყენების შეუძლებლობას თუ თვითგამოხატვისა და აუდიტორიასთან კონტაქტის მიზნით, უფრო თანადროული და, რაც მთავარია, ეფექტური გზების ძიებას?

**თავი 3**

**თეატრალური ფორმები**

რეალიზმს, რომლის იდეალებიც ანალიზი, მოტივირება და დამაჯერებლობაა, თანამედროვე თეატრის პირველ და გადამწყვეტ ფაზას უწოდებენ.

უკვემე-19 საუკუნის შუა წლებისთვის დამახასიათებელ პოზიციას ასახავს  ფრიდრიხ ჰებელის (ჰეგელიანელი პოეტისა და დრამატურგის) შეხედულება, რომ დრამამ უნდა ასახოს ურთიერთობები კერძოდ კი, კონფლიქტი და დრამატული შეპირისპირება. (65)

დრამის თეორიაში ნატურალიზმის შემოტანა ემილ ზოლას ცნობილ წინასიტყვაობას უკავშირდება, პიესისთვის „ტერეზა რაკენ“ (1873 წელს). საბუნებისმეტყველო მეცნიერების წინსვლით შთაგონებულ, ამ ნარკვევში ზოლა დრამატურგიას ობიექტურ მოვლენებზე ორინეტირებისკენ მოუწოდებს და ქცევის ახსნისას ითხოვს გათვალისწინებულ იქნეს, რომ ადამიანი ინსტინქტური, გარკვეული ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური მახასიათებლების მქონე, არსებაა. (65)

რეალიზმთან ერთად, რომელიც ჰენრიკ იბსენმა და მისმა მიმდევრებმა შემოიტანეს თეატრში, დაიბადა სამსახიობო შესრულების ახალი ტექნიკაც; ის პერსონაჟის ხასიათში ჩაღწევას, მასთან გაიგივებას და მხატვრულ გარდასახვას გულისხმობდა. რეალისტურ თეატრსა და ფსიქოლოგიურ დრამაში დიალოგი დრამის ორგანული ელემენტი ხდება. სწორედ ამის გამო ჰ.იბსენს „ადამიანის სახეთა შემქმნელი“, „ გულების მკვლევარი“ უწოდეს.

სოციალურ თუ ფსიქოლოგიურ კონფლიქტზე აგებული დრამა დისკუსიის ბრწყინვალე ნიმუშებს ქმნიდა. ბერნარდ შოუს შეხედულებით, დისკუსია დრამატურგიის ახალი და არსებითი ელემენტია; დისკუსია მთელს მის დრამატურგიას გასდევს, როგორც „ტვინთა შერკინება““(უილიამ ბლეიკის ტერმინი) ან „გონების თამაში“. გუსტავ სტრინდბერგმა და მისმა მიმდევრებმა, დიალოგისა და დისკუსიის გამოყენებით, ფსიქოლოგიურ დრამებში, მთელი სიღრმით, წარმოაჩინეს

ფსიქოლოგიური კონფლიქტის რაობა. ჯ.გასნერს ბრწყინვალე მაგალითი მოჰყავს; ასეთია ქალური და მამაკაცური საწყისების ბრძოლა, „სიტყვიერი დუელები“ სტრინდბერგის დრამაში „მამა“. ამ სიტყვიერი ჭიდილის მიზანი წმინდა ფსიქოლოგიურია - პერსონაჟთა შინაგანი გაშიშვლება, მათი პიროვნული რაობის წარმოჩენა და გამომზეურება. (65)

ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა ფსიქოლოგიური დრამისთვის დამახასიათებელი ე.წ. რეტროაქტიული მოქმედების პრინციპი; ეს კლასიკური, მხატვრული მეთოდი ჯერ კიდევ ანტიკურ დრამაში გამოიყენებოდა. მაგალითად, სოფოკლეს ტრაგედიაში, ოიდიპოსი, თებეში მძვინვარე უბედურების მიზეზის საძიებლად, წარსულში ბრუნდება, წარსული მოვლენების თანმიმდევრობას აღადგენს და საკუთარ ცოდვას სწორედ წარსულში პოულობს.

წარსულსა და არაცნობიერში განდევნილი მოგონებების აღდგენა, აშკარად, ფსიქოანალიზურ ასოციაციას იწვევს. არაა შემთხვევითი, რომ ფროიდი თავის ერთერთ მასწავლებლად სოფოკლეს ასახელებდა. ანტიკური დრამიდან მოყოლებული, თეატრის ინტერესის ობიექტს ადამიანის სწორედ, შინაგანი, ფსიქოლოგიური, მოგზაურობა შეადგენდა. ფსიქოლოგიურმა ოდისეამ თავის უმაღლეს განხორციელებას ფსიქოლოგიურ დრამაში მიაღწია.

რეალისტურმა თეატრმა თავისი ყურადღების ფოკუსში მხატვრული სახე, კერძოდ, ადამიანის ფსიქოლოგია,მისი ქარაქტეროლოგია მოაქცია. ფაბულამ მნიშვნელობა დაკარგა. უფრო სწორედ, დრამის შინაარსი ადამიანის ფსიქო-სოციალურ განცდებზე აიგო. დრამის ძირითად პრინციპად ადამინის ცხოვრების, მისი ფსიქოლოგიური თუ სოციალური პრობლემების ასახვა იქცა.

რეალისტური, ფსიქოლოგიური დრამის პრინციპების შესაბამისად, შემუშავდა კ. სტანისლავსკის სამსახიობო ოსტატობის სისტემაც, რომლის მიზანი მსახიობის მოქმედებაში ე.წ. შინაგანი რეალიზმის (ან ფსიქოლოგიური რეალიზმის) მიღწევაა დაშესაბამისად,პერსონაჟის ხასიათის გახსნა. შესაბამისი სატრენინგო ტექნიკის გამოყენებით, მსახიობი პერსონაჟთან სცენიური გაიგივების, მხატვრული გარდასახვის უნარებს იძენს. სტანისლავსკის სისტემა „ცხოვრებისეული სიმართლის“ იდეას

ეფუძნება და ე.წ. „მეოთხე კედლისა“ და „შემოქმედებითი ვითომ“-ს პრინციპებს მიმართავს, რომლებიც სინამდვილის ილუზიის შექმნას, ე.წ. „თეატრალურ ილუზიონიზმს“ ემსახურება. შესაბამისად, სცენაზე წარმოდგენილი არა მხოლოდ რეალობას იძენს, არამედ მაყურებელზე „ჰალუცინატორული“ ზემოქმედების უნარსაც. (65 )

სინამდვილის ილუზიის მისაღწევად, სტანისლავსკის სისტემა აქტიურად აკვირდება და სწავლობს ადამიანს. თეატრი ფსიქოლოგიური დაკვირვების „ლაბორატორიად“ იქცევა! ( საგულისხმოა, რომ რეალიზმის ფორმებს შორის, კრიტიკულ და ბუნტარულ რეალიზმთან ერთად, გამოიყოფა კვლევითი და ანალიტიკური რეალიზმიც). თეატრი მიმართავს ე.წ. „გრძნობად მეხსიერებას“ ან ემოციური განცდების გამოცდილებას. მხატვრულ სახეზე მუშაობის პროცესში მნიშვნელობას იძენს განცდებისა და ზოგადად, ფსიქოლოგიური შინაარსების აღდგენა -„გაცოცხლება“.

დრამატურგიისა და თეატრის ტრადიციულ ფსიქოლოგიზმს მათი ოჯახისადმი გამძაფრებული ინტერესიც ავლენს. ამ ტრადიციას ჯერ კიდევ ანტიკურ დრამატურგიაში ჩაეყარა საფუძველი; ესქილეს, სოფოკლესა თუ ევრიპიდეს ტრაგედიები „შიდა-ოჯახური“ ტრაგედიებია, რომლებშიც ოჯახის წევრთა (მშობელი-შვილისა თუ ცოლ-ქმრის) ურთიეთობები აისახება. თვით შექსპირის „იულიუს კეისარი“ , ფაქტობრივად, მამათა მკვლელობის თემისა და შესაბამისად, „ოიდიპოს კომპლექსის“ ასპარეზია, წერს ოტო რანკი, ხელოვნების მკვლევარი ფსიქოანალიტიკოსი (98). ძირითადში, სწორედ ოჯახის წევრთა ურთიერთობების დეტალიზირების გამო ა. ჩეხოვს არა მხოლოდ რეალისტად, არამედ ნატურალისტადაც მიიჩნევენ.

რეალიზმის ზოგიერთი მიმართულებისთვის ფსიქიატრიული თემებით დაინტერესება, ადამიანის ლტოლვათა, ფსიქიკური პათოლოგიის გაშუქება ხდება დამახასიათებელი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ზ. ფროიდის „ფსიქოანალიზის“ გავლენად უნდა ჩაითვალოს. თეორეტიკოსების ნაწილი ამ „ფსიქიატრიულ ელემენტებს“ რეალზმისთვის ორგანულ ასპეტებად არ მიიჩნევს. არის შეხედულებაც, რომ სამედიცინო თემებმა დრამატურგიისა და თეატრის დეჰუმანიზაციას შეუწყო ხელი. ასეა თუ ისე, რეალისტური ხედვა უნივერსალიზმისკენაა მიამართული; ცდილობს მოიცვას ადამიანური არსებობის ყველა სფერო და მათ შორის, სამედიცინო -ფსიქიატრიულიც.

თეატრალურ რეალიზმს ტრადიციულად, უპირისპირდებოდნენ. როგორც ჯ, გასნერი მიუთითებს, იბსენიზმს ებრძოდნენ სწორედ მისი გამორჩეული სოციალური თუ ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის გამო. ამის მაგალითია თეორეტიკოს უინტერის სტატია, დაწერილი 1913 წელს; „რეფორმატორი, რომელიც გვაიძულებს ჩავძვრეთ საკანალიზაციო მილში და ისიც მხოლოდ იმისთვის, რომ დავინახოთ და ჩავისუნთქოთ სიბინძურე, საზოგადოების პრობლემაა“ - წერდა სტატიის ავტორი. უფრო მეტიც, ავტორი მიუთითებდა იბსენის „აშლილ ცნობიერებასა“ და, მისი ტერმინოლოგიით, „გონებრივ ასტიგმატიზმზე“. გერმანულ თეატრში „ნორას“ დადგმისათვის, იბსენს კომპრომისზე წასვლა მოუხდა; დრამატურგმა ფინალი შეცვალა და ნორა ოჯახში დააბრუნა! ( 65).

1890 წლიდან რეალისტური და ნატურალისტური თეატრის “ილუზიონიზმის“ წინაღმდეგ აქტიური პროტესტი იწყება. წლების შემდეგ, რეალიზმი შემოქმედების ბარიერადაც აღიარეს. ჯერ კიდევ ლუიჯი პირანდელო, მისი ინოვაციური, სიმბოლოსტური თეატრით, ცდილობდა დაენგრია, ჩამოეშალა სცენის მეოთხე კედელი, რომელსაც ტრადიციულად, რეალიზმი ქადაგებდა. იმ ხანად წერდნენ, რომ პირანდელოს „ექვსი პერსონაჟი. . “ მეტა-თეატრია“, ასახავს რა თამაშში თამაშს ან ორმაგ თამაშს. რეალიზმის კრიტიკა მრავალრიცხოვანი არგუმენტებით შეიარაღდა. მაგალითად, საუბრობდნენ თეატრის მაგიაზე, წარმოსახვის ძალასა და თეატრზე, როგორც, უპირველეს ყოვლისა, რეალობისგან თავშესაფარზე. მიაჩნდათ, რომ რეალისტური თეატრის ფსიქოლოგიზმმა არა უბრალოდ, ყურადღების მიღმა დატოვა ეს „მაგიური სფერო“, არამედ, ფაქტობრივად, უარი თქვა ხელოვნების, მხატვრული აზროვნების სპეციფიკაზეც.

ამ პერიოდში თეატრი თვიდან იწყებს თავისი უძველესი ატრიბუტების აღმოჩენას; მაგალითად, იყენებდნენ ნიღაბს, თუმცა არაერთგვაროვანი მოტივირებით. გორდონ კრეგის მიხედვით, თეატრმა უნდა დაიბრუნოს ნიღბის მორგების უძველესი ჩვეულება იმიტომ, რათა მსახიობის სახის გამომეტყველება, როგორც პოეტური სულის თვალსაჩინო გამოხატულება, მუდამ უცვლელი დარჩეს. დრამატურგი - მოდერნისტები კლასიკური თეატრის მეორე ძირითად ელემენტს - ქოროსაც მიმართავდნენ და სცენაზე ისევ შემოჰყავდათ წამყვანი, როგორც ახალი პერსონაჟი. (სქოლიო) (65)

(სქოლიო) მაგალითად, ელიოტის „მკვლელობა ტაძარში“ და ,„ნათესავთა ყრილობა“, ჟიროდუს „ელექტრა“, ო’ ნილის „კეთროვანი იცინოდა“, ო’კეოსის „კარიბჭის მიღმა“.

გორდონ კრეგის თეატრში, რომელიც ტრადიციულ ემპათიასა და გარდასახვას უარყოფს, მსახიობი ზე-მარიონეტია და სრულად ემორჩილება რეჟისორი-დემიურგის ნებას. რეჟისორი თეატრში მთავარ ფიგურად იქცევა, ხოლო მსახიობი - მხოლოდ ინსტრუმენტად მის ხელში. სამსახიობო შემოქმედებისადმი ამგვარი პოზიციის კულმინაციად იქცა კონსტრუქტივისტული თეატრი და ე.წ. ბიომექანიკა; მსახიობი მოქმედი მექანიზმის იქნა წარმოადგენილი, ხოლო სასცენო მოქმედების ეტალონებად - ავტომატიზმი და მექანიციზმი. სამსახიობო ხელოვნება მანქანის იმიტირების ხელოვნებაზე დაიყვანეს. „მაქანების ეპოქით“ შთაგონებული, კოსნტრუქტივიზმის მანიფესტი აცხადებდა, რომ ახალი ხელოვნების შესაქმნელად ხელოვანი მოძველებული აღქმისგან უნდა განთავისუფლდეს. საგულისხმოა, რომ კონსტრუქტივიზმის აღმოცენებაზე ზემოქმედება მოახდინა არა მხოლოდ მეცნიერულ-ტექნიკურმა რევოლუციამ, არამედ , ასევე, პავლოვის რეფლექსოლოგიამაც, რომელიც ადამიანის ქცევას რეფლექსებით, ფიზიოლოგიური „მექანიკით“ განპირობებული ავტომატური რეაქციებით, ხსნის. (65)

პარალელურად, იქმნებოდა სიმბოლისტური თეატრიც.1890 წელს, პარიზში გახსნილი „ხელოვნების თეატრი“ „იდუმალის განცდის“ გადმოცემას ისახავდა მიზნად. მ. მეტერლინკის, პ. კლოდელის, კ. ფოლმელერის დრამატურგია ირაციონალურ განცდებსა და ხილვებს აღწერდა . რეალური, საჭირბოროტო პრობლემების ნაცვლად, თეატრმა ყურდაღება რეალურს მიღმა არსებულ, მარადიულ ჭეშმარიტებებს მიაპყრო. სცენა დაეთმო ზღაპრებს, ალეგორიებსა და სასწაულებს. მახვილი გაკეთდა ინტენსიურ გრძნობებსა და ფანტაზიაზე. (8)

სიურეალიზმის ობიექტიადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკა, ირაციონალური განცდებისა და ქცევების სფეროა, ობიექტურს მიღმა არსებული, ფარული, მაგრამ „ჭეშმარიტი“ რეალობაა. (ჟან კოკტოს „ორფეუსი“, ი.კამმინგის „ის“) ექსპრესიონისტული თეატრის ფოკუსში კი (სტრინბერგის „სიზმრის თამაში“, „მოჩვენებების სონატა“, „გზა დამასკოსკენ“) სუბიექტური განცდები, ფანტაზმები, მოგონებები, უწინარესად კი, ინტენსიური გრძნობები და ვნებები ექცევა. (8, 12)

სიმბოლოსტური, ექსპრესიონისტული და, განსაკუთრებით კი, სიურეალისტური თეატრის ჩამოყალიბებაში უნდა აღინიშნოს არაცნობიერის ფსიქოლოგიისა და კერძოდ, ზ. ფროიდის ფსიქოანალიზის დიდი ზეგავლენა. ოსკარ კოკოშკა, ექსპრესიონისტი მხატვარი და დრამატურგი, წერდა: „ჩვენ უნდა ყურადღებით ვუსმინოთ ჩვენს შინაგან ხმას... მოვადუნოთ თვითკონტროლი, დავივიწყოთ კანონები; მხოლოდ ჩვენი სულია სამყაროს ჭეშმარიტი ასახვა“ ( 43, გვ 286). ეს შინაგანი ხმა, ახალ თეატრალურ მიმდინარეობებს, უწინარესად, არაცნობიერთან, ცნობიერის ზღურბლს მიღმა არსებულ, ირაციონალურ სფეროსთან, კავშირში ესახებოდა. მხატვრული ძიების ფორმათა მრავალფეროვნება, უპირველესად, სწორედ ამ ფარულისა და მიუწვდომელის ასახვის, მისი გამოხატვის მცდელობასთან კავშირდებოდა.(8, 12)

რეალისტური თეატრის ანტიპოდად, ტრადიციულად, ე.წ. სანახაობრივ ან წარმოდგენის თეატრს მიიჩნევენ. მე-20 საუკუნეში წამყვან სტილად თანდათან იქცევა სანახაობრივი თეატრი, მისი ფორმალიზმით, სტილიზაციითა და „მოთამაშე თეატრალობით“ (გასნერის ტერმინი). ჯერ კიდევ მე-19 სკ-ს 90-იან წლებში ფორმალისტები თვლიდნენ, რომ თეატრი უნდა გაემიჯნოს რეალისტურ ხელოვნებას და ანტიკურ იდეალს დაუბრუნდეს; კერძოდ, მიმართოს პარადულ, სადღესასწაულო, სკულპტურულ ფორმებს. ეს პრინციპი ე. ვერჰარნის, პ. კლოდელის, იეიტსის, ო. უაილდის, თ. ელიოტის, თ.უილიამსისა და ბ. ბრეხტის (თუმცა, ამ უკანასკნელთან ფორმალიზმისა და რეალიზმის ნაზავით) შემოქმედებაში განხორციელდა.

ფილოსოფიურ აზრთან ერთად, იცვლებოდა თეატრის მნიშვნელობის გაგებაც. ტერმინი „აბსურდის თეატრი“ პირველად კრიტიკოსმა მარტინ ესლინმა, ეგზისტენციალური მნიშვნელობით, ამავე სახელწოდების ესსეში, გამოიყენა (1960 წ.). აბსურდი თეატრში, უპირველესად, უაზრო სამყაროზე მიმართული რეაქციის სახით გაიგება. აბსურდის დრამატურგია ( ავტორები: ს. ბეკეტი, ე. იონესკო, ჟ.გენეტი, ჰ.პინტერი, ტ. სტოპარდი, ფ. დიურენმატი, ფ. არაბელი, ე. ელბი) ადამიანის არსებობის უაზრობასა და ადამიანებს შორის ურთიერთობების განწირულობას ასახავს. რისი ილუსტრირების მიზნით ხშირად გამოიყენება პერსონაჟების ალოგიკური, ირაციონალური მეტყველება ( დიალოგისა თუ მონოლოგის სახით) და ასევე, დუმილი. ეს უკანასკნელი აბსურდულობის ერთგვარ კვინტესენციად იქცევა. (27).

სოციო - პოლიტიკური ძვრებისა და კატაკლიზმების ექოდ, იქმნებოდა ბ.ბრეხტის (გერმანელი პოეტის, პროზაიკოსის, დრამატურგის, თეატრის რეფორმატორის) „ეპიკური თეატრი“. ბერტოლდ ბრეხტმა, როგორც თეორეტიკოსმა და პრაქტიკოსმა, თეატრი პოლიტიკური იდეების ფორუმის სახით მოიაზრა. მარქსისტი ნოვატორის მიზანს დიალექტიკური მატერიალიზმის კრიტიკული ესთეტიკის ჩამოყალიბება შეადგენდა. სხვა მრავალი ავანგარდული მიმართულებისგან განსხვავებით, ბრეხტი არ იყო მიმართული ხელოვნების ინსტიტუციონალურ დესტრუქციაზე და, როგორც ნოვატორი, თვლიდა, რომ თანამედროვეობა თეატრისგან მისი ფუნქციური დანიშნულების შეცვლას მოითხოვს. (23, 24, 25).

ეპიკური თეატრის პრინციპების მიხედვით, წარმოდგენა არ უნდა იწვევდეს მაყურებლისა და მსახიობის ემოციურ გაიგივებას პერსონაჟსა თუ მოქმედებასთან. პირიქით, წარმოდგენამ სასცენო მოქმედებისადმი რაციონალური რეფლექსიისა და კრიტიკული დამოკიდებულების პროვოცირებას უნდა შუწყოს ხელი. ბ.ბრეხტმა თეატრალურ ხელოვნებაში ემპათიის ალტერნატივა, - „გაუცხოვების“ (verfremdung) ფენომენი შემოიტანა. შესაბამისად, ბრეხტის ესთეტიკა როლთან არა გაიგივებას, არამედ მის გარედან დაკვირვებას უკავშირდება. ეს ახალი, თეატრალური პრინციპი (მოქმედების „ცივი გონებით“ დაკვირვება), ბრეხტისვე განმარტებით , მას მეცნიერული დაკვირვების მეთოდმა შთააგონა. ბრეხტი თვლიდა, რომ ემოციის განცდა აუდიტორიას ამშვიდებს, სიამოვნებას ანიჭებს და, ამით, კრიტიკულ ანალიზს შეუძლებელს ხდის.

ბ. ბრეხტის თეატრის პრაგმატული და სოციალური მიზანი - აუდიტორიის სტიმულირებაა; კერძოდ, მაყურებელმა უნდა ცხადად დაინახოს სოციალური უსამართლობა და ექსპლოატაცია. შესაბამისად, „ეპიკური თეატრი“ თავის უმაღლეს დანიშნულებად რეალური, უსამართლო ცხოვრების შეცვლას მიიჩნევს. ბ. ბრეხტის იდეები ა. ბოალის შეხედულებებს უნდა დავუკავშიროთ; სოციალური უსამართლობის იდეა და სამართლიანობისთვის ბრძოლის პათოსი „ეპიკური თეატრისა“ და „დათრგუნულთა თეატრის“ არსებითი, საორიენტაციო მახასიათებლებია. (23, 24, 25).

ბ. ბრეხტის ეპიკური თეატრი სოციალურ სინამდვილეს სცენაზე ეპიზოდების სერიის სახით წარმოადგენს. ეპოზიდებს თან ერთვის თხრობითი და ლირიული ინტერმედიები, სიმღერა თუ ლექცია. თხრობის ეს თავისებურება, კერძოდ, თამაშის სტილიზებული მანერა და გაუცხოვების ესთეტიკა, ეპიკურ თეატრს რეალისტური დრამისგან მკვეთრად განასხვავებს.

ბ.ბრეხტი კატეგორიულად უარყოფდა კათარზისისა და ემოციური გაიგივების მნიშვნელობას, რადგანაც, მისი აზრით, ისინი ბარიერად იქცევიან პიესა-სპექტაკლის კრიტიკული აღქმისა თუ მისი სოციალური იდეის გააზრების პროცესში. შესაბამისად, ბ.ბრეხტი სტანილავსკის „ილუზიონისტური“ (სინამდვილის ილუზიის თვალსაზრისით) დადგმების წინააღმდეგიც იყო და როლისგან ფსიქოლოგიურ დისტანცირებას ითხოვდა; ეპიკურ თეატრში მსახიობი უნდა რჩებოდეს პერსონაჟს „მიღმა“, როგორც „ცივსისხლიანი“ დამკვირვებელი. ბრეხტი მიმართავდა ე.წ. „დეფამილიზაციის“, „დისტანცირების“ ან „გაუცხოვების ეფექტს“ (61). „მოხსენით მოვლენას მისი ცხადობა, ნაცნობი, აშკარა თვისება და მიანიჭეთ მას გამაოგნებელი, კურიოზული მნიშვნელობა“ - წერდა ბრეხტი.(62). ამ მიზნის მისაღწევად ისეთ ტექნიკებს იყენებდა, როგორიცაა მსახიობის პირდაპირი მიმართვა აუდორიისადმი, ძლიერი სასცენო განათება, სიმღერები, ამხსნელი პლაკატები. . . (63).

ე. ბენტლის აზრით, ბრეხტი თეატრისთვის დამახასიათებელი, ინფანტილობის წინააღმდეგია; ბრეხტის თეატრის თეორიაში „მაგიური“ (სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული თუ სიურეალისტური) თეატრი „მეცნიერული“ თეატრით იცვლება. სწორედ ამით აიხსნება ბრეხტის მიერ ასახვის სისწორის, მისი „ობიექტურობის“ კრიტერიუმების შემოტანაც. ამ, „მეცნიერულ“ თეატრში მხატვრის ამოცანა არა „საკუთარი სამყაროს“ შექმნაა, არამედ, სამყაროს აღქმა და მისი ადექვატური ასახვა. შესაბამისად, უარი ეთქმის თეატრისთვის ასე ტრადიციულ, „ჰიპნოტიზირებისა“ და ემპათიის მექანიზმებსაც. (65)

ეპიკური თეატრის შესაბამისი ინოვაციების სახით, ხელოვნების სხვა დარგებში სახელდება: ჯ. ჯოისის რომანში „ულისე“ თხრობის აღრევის სტრატეგია, სერგეი ეიზენშტეინის ფილმების კონსტრუქტივისტული მონტაჟი, პიკასოს კუბიზმი და ზოგადად, კოლაჟი ვიზუალურ ხელოვნებაში. (60).

ეპიკური თეატრისგან სრულიად საპირისპირო თავისებურებებით გამოირჩევა ანტონენ არტოს (ფრანგი მწერლის, დრამატურგისა და მხატვრის) “სისასტიკის თეატრი“. ის თეატრის ბრეხტისეული გაგების ერთგვარი „კონტრაპუნქტია“; მასში აქცენტირებულია სწორედ მომენტები, რომელიც ბრეხტის თეატრს იგნორირებული დარჩა. როგორც არტო წერდა - სისასტიკის თეატრი ცხოვრების „მგზნებარე“ და „კონვულსიური“ კონცეპციის დასაბრუნებლად შეიქმნა.

ა. არტო ფოკუსირებული იყო სოციალურ დრამაზე და ინტენსიური გრძნობებითა და მათი ექსპრესიით მანიპულირებდა. სისასტიკის თეატრში ესთეტიკური დისტანცია იხსნება და მაყურებელი აქტივობის ცენტრში ექცევა. არტოს მაყურებელი ცხოვრების სახიფათო, სახიფათო მხარეებთან პირდაპირ შეხებაში მოჰყავს და ამით, წარმოდგენაში ჩართვას აიძულებს, თანაც სპონტანურად, ინსტინქტურ დონეზე. მაყურებლის შოკირება არტოსთვის სასტიკი, მაგრამ აუცილებელი აქტია. ( 9, 10, 11,13, 14, 15, 26)

წიგნში „თეატრი და მისი დუბლი“ ([The Theatre and Its Double](http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_and_its_Double),), რომელიც „სისასტიკის თეატრის“ პრველ და მეორე მანიფესტებს შეიცავს, არტო თეატრის აღმოსავლური ფორმებისადმი (განსაკუთრებით კი, ბალის თეატრით) აღტაცებას გამოხატავს. იგი იხიბლება ბალის თეატრის უკიდურესად რიტუალიზებული და ფიზიკალური (იგულისხმება ჭარბი ქორეოგრაფიული ელემენტები) ბუნებით.

არტოს თეატრის სისასტიკე სადიზმს არ ნიშნავს; მისი მიზანი მაყურებლის ძლიერი, ფიზიკური დეტერმინაციაა ყალბი რეალობის დასანგრევად. არტო სისასტიკეს მორალური სიწმინდის დაცვასთან აიგივებდა და მიუთითებდა ცივილიზაციის დეგრადაციასა და ადამიანის „მეს“-ს დაკარგვაზე. მისი გაგებით, წარმოსახვა, სიზმარი, აზრი თუ ილუზია არა ნაკლებ რეალურია, ვიდრე ობიექტური სამყარო, ხოლო ტანჯვა - ადამიანური სიცოცხლის არსებაა. ( 9, 10, 11,13, 14, 15, 26)

ა. არტოს თეორია და პრაქტიკა არა ერთი შემოქმედის სტიმულად იქცა. „სისასტიკის თეატრის“ ზეგავლენას ხედავენ პიტერ ბრუკის ვორკშოპების სერიაში, სადაც შეიქმნა სახელგანთქმული „მარატი-სადი“. არტოს გავლენას განიცდის „ცოცხალი თეტარის“ ([Living Theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre)) პროდუქცია, ინგლისურ-ენოვანი ექსპერიმენტული თეატრი, პერფორმანს -არტი, ასევე, ისეთ ხელოვანთა შემოქმედება, როგორიც არიან კ. ფინლი, ს. გრეი, რ.ფორმენი, ჩ.მაროვიცი, ს.შეპარდი, ჯ.ჩაიკინი და სხვები.

არტოს თეატრი კათარზისზე იგება; მსახიობი გადის რა კატარქტულ პროცესს, ემოციების სიჭარბით, „ზღვრულ მდგომარეობაშია“ , ფსიქიკური წინასწორობის ზღვარზეა. განცდათა ამ „გაცოცხლებში“ დიდ როლს ასრულებს ემოციური მეხსიერება. პროცესში ერთვება მაყურებელიც და მსახიობის თანამონაწილე ხდება. „სისასტიკის თეატრის“ ძირითადი პრინციპის მიხედვით, თეატრის ზემოქმედება მაქსიმალური, შოკის მსგავსი უნდა იყოს. ამ მიზნით არტო ძლიერ და მოულოდნელ გამღიზიანებლებს მიმართავდა: იყენებდა უცნაურ და გამაღიზიანებელ, მკვეთრ განათებას, ხმაურს და სხვ.

„სისასტიკის თეატრში“ მითოლოგიური და კატარქტული სტრუქტურები ერთმანეთთან კავშირდება; მითი და კათარზისი ერთნაირად ახდენს გმირის პიროვნული (ან კერძო პიროვნული-რ.მ.) საწყისის განადგურებას და მის სამყაროსთან, უნივერსუმთან შერწყმას - წერდა არტო. ახალი თეატრის ავტორი ებრძოდა ინდივიდუალიზმს, მისი კერძო, პიროვნული მნიშვნელობით, და ამოცანად პიროვნულის ფარგლებიდან გასვლას, პიროვნულის დაძლევას ისახავდა. ( 9, 10, 11,13, 14, 15, 26)

„სისასტიკის თეატრი“ რიტუალურ ქმედებებს ფართოდ მიმართავს. არტოს თეატრს რიტუალური საფუძველი და კათარქტული სტრუქტურა ახასიათებს. სამსახიობო სისტემა კი ე.წ. გრძნობათა (აფექტთა) ათლეტიზმის კონცეპციას ეფუძნება. საკუთარი პერსონისადმი სისასტიკის გამოსავლენად, მსახიობი შესაბამის წვრთნას გადის, რომელშიც უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება სუნთქვასა და ე.წ. „საყრდენ წერტილებს“. მსახიობის ტრენაჟის თეორიულ-პრატიკული საფუძველია კაბალა და აღმოსავლური ენერგეტიკული მოძრვრება.

ა. არტოს მიმდევართა შორის უნდა დავასახელოთეჟი გროტოვსკი, პოლონელი რეჟისორი და ნოვატორი. გროტოვსკი წერდა ერთგვარი „პარა-თეატრის“, „საწყისთა თეატრისა“ და თეატრი-წინამძღოლის შეასახებ. (68) უბრუნდებოდა რა თეატრის არქაულ ძირებს, გროტოვსკი ცდილობდა სპექტაკლი გადაექცია ერთგვარ, წმინდა მსახურების აქტად. მსახიობისგან, შესაბამისი ფსიქო-ფიზიოლოგიური ტრენინგის საფუძველზე, საკუთარი თავის „მწვავე“ აურყოფას მოითხოვდა და სცენაზე მოქმედ პირს „ტოტალური მსახიობის“ (ანუ არა კერძო პირის) სახით მოიხსენიებდა.

უნდა აღინიშნოს „სისასტიკის თეატრის“ ზეგავლენა მე-20 საუკუნის შუა წლების ქარიზმატული პოეტისა და როკერის, ჯიმ მორისონის შემოქმედებაზეც.საგულისხმოა, რომმორისონი ესწრებოდა სპეცკურსს არტოს თეატრზე (ლოს ანჟელესი, 1964 წ ), რომლის პრინციპებიც საკუთარ შემოქმედებაში განახორციელა. მორისონის ჯგუფი Doors მსენელისა და მაყურებლის მიმართ მუსიკის შოკურ თერაპიას, მასზე „ფსიქიკურ დარტყმებს“ მიმართავდა. მორისონს თანამედროვე კულტურის დიონოსე უწოდეს და მის მუსიკას - „არტო-როკი“ (არტოს „სისასტიკის თეატრის“ ანალოგიურად). (54) (სქოლიო)

## (სქოლიო) Doors აქტიურად იყენებდა არაცნობიერის სიმბოლიკას - ბნელ, აფექტურად დამუხტულ ტექსტებს, პულსირებად რითმსა და მთრთოლვარე ტონს. მორისონის ექსპრესია იმდენად ძლიერი იყო, რომ მასზე წერდნენ - ისე მღერის, თითქოს ელექტრო სკამზე სჯოდნენო!

აქვე კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ე.წ. ექსპერიმენტულ თეატრს, რომლის ზოგადი თავისებურება - კვლევისადმი ტენდენციაა. ტერმინი „ექსპერიმენტული თეატრი“ , ისევე როგორც „ავანგარდული თეატრი“, დასავლური თეატრის იმ მრავალი მიმდინარეობის აღსანიშნად გამოიყენება, რომლებსაც ახალისადმი ძიება გამოარჩევთ. აამ უკანასკნელში იგულისხმება არა მხოლოდ ახალი მხატვრული ფორმებისადმი მიმართულობა, არამედ, ასევე, თეატრის ფუნქციური დანიშნულებისა და ზოგადოდ, თეატრის ფსიქოლოგიისა თუ ფილოსოფიის ახლებური გააზრებაც. (3,124, 125, 130, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 146)

ექსპერიმენტულ თეატრს, ავანგარდის სხვა ფორმების მსგავსად, კულტურის კრიზისზე რეაქციას უწოდებენ. კრიზისიდან თავის დაღწევის ერთერთ ეფექტურ გზად, ექსპერიმენტულ თეატრს, მაყურებელთან აქტიური კავშირი და მასზე პირდაპირი ზემოქმედება ესახება. ასევე, ექსპერიმენტული თეატრისთვის დამახასიათებელია პერფორმერისთვის (მსახიობისთვის), როგორც შემოქმედებითი არტისტისთვის, სულ უფრო ახალი, ფართო სპექტრის ფუნქციებისა და ინტერპრეტაციული თავისუფლების მინიჭება. მსახიობი (პერფორმერი) და მაყურებელი პირისპირ რჩებიან ერთმანეთის წინაშე. საგულისხმოა, რომ თეატრისა და მისი მაყურებლის ამ კონტაქტის ფონზე, თანამედროვე თეატრი, არც თუ იშვიათად, დოკუმენტალიზმისკენ იღებს გეზს, უბრუნდება ემპათიისა და კათარზისის ფენომენებს, რათა ამით, კიდევ უფრო გაანტენსიუროს დაპირისპირებულთა - აქტიორისა და მისი მაყურებლის - გამთლიანების პროცესი. ეს თეატრალური ორიენტაცია, მომძლავრებულ მეინსტრიმთან მისი დაპირისპირებისა და შეურიგებელი კონკურენციის პირობებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.(3, 124, 125, 130, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 146)

ცალკე ისმის საკითხი, თუ რა უნდა ვიგულისხმოთ, კონკრეტულად, თანამედროვე თეატრის კრიზისში, რომელზეც კარგა ხანია წერს და საუბრობს კრიტიკა. მასში უნდა ვიგულისხმოთ მაყურებლის ინტერესის განელება თეატრის მიმართ, ტრადიციული ფორმებისა და ტრადიციული დრამატურგიის „ამოწურვა“ თუ თეატრის „ჩაძირვა“ მეინსტრიმულ ნაკადში? ალბათ, ყველაფერი ერთად. თეატრს ( და ალბათ, საზოგადოდ, ხელოვნებასაც) ბრძოლის რეჟიმში უხდება არსებობა, რასაც ის ცხადად აცნობიერებს, ამის დასტური, უპირველეს ყოვლისა, ექსპერიმენტული თეატრის არსებობაა.

**თავი 4**

**ფსიქოდრამა, როგორც „შეხვედრა“**

თეატრის ტრიუმფის ეპოქაში, იცავდა რა ლიტერატურის ღირსებას, თ. მანი თეატრს უმეცარი ბრბოსთვის შექმნილ, სუროგატულ ხელოვნებას უწოდებდა. მანი თვლიდა, რომ, ლიტერატურისგან - როგორც ჭეშმარიტი ხელოვნებისგან განსხვავებით, თეატრის აუთენტურობა ადამიანთა ერთობაზე (და არა ინდივიდზე) მის კონკრეტულ ზემოქმედებაშია! (89 )

ტრადიციულად, თეატრი ზემოქმედების არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ სოციალურ, პოლიტიკურ, ნაციონალურ, ზნეობრივ თუ რელიგიურ მექანიზმებსაც მიმართავს. შესაბამისად, ეკლესიის ზეგავლენის შემცირების პერსპექტივაში, თეატრს ეკლესიისგან მემკვიდრეობით ერგება ადამიანის იმ არსებითი მოთხოვნილების რეალიზების მისია, როგორსაც სიმბოლოებთან კონტაქტის, სიმბოლური აღქმისა და სიმბოლოებით მანიპულირების მოთხოვნილება შეადგენს (!). მაშინ, გარდაუვალ მომავალში, წერს მანი, თეატრი მართლაც, ტაძრად იქცევა. ამ გრანდიოზული მიზნის მისაღწევად კი, თეატრმა უნდა გაიხსენოს თავისი პირველადი და ბუნებრივი დანიშნულება - დაუბრუნდეს სახალხო ხელოვნებას. ეჭვი არაა, დასძენს ავტორი, მომავალი სახალხო თეატრს ეკუთვნის! (89)

ეს შეხედულება დღეს, მეინსტრიმული კულტურისა და მასობრივი ხელოვნების დროში, როდესაც ე.წ. მაღალი ხელოვნების ჟანრებიც თანდათან იძირებიან მეინსტრიმულ ნაკადებში, ახლებურ ჟღერადობას იძენს. მეინსტრიმის, კულტურის „ძირითადი დინების“, უკიდურესად ხალხური ბუნება, მისი განფენისკენ, უნივერსალურობისკენ სწრაფვა, სახალხო გართობასა და, შესაბამისად, ე.წ. „დაბალი ხელოვნების“ ჟანრებზე - ორიენტაცია, დიდი ხანია, რაც კულტუროლოგიისა და სოციოლოგიის ინტერესების ფოკუსშია მოქცეული. აკადემიური ხელოვნების კრიზისი და, რაც მთავარია, მედიის, განსაკუთრებით კი, ელექტრონული მედიის (ტელევიზის, ინტერნეტის) ჩართულობა ამ პროცესში, თ. მანის შეხედულებას დღეს არა მხოლოდ მეტ სიმძაფრეს, არამედ ახლებურ მნიშვნელობასაც ანიჭებს.

ამავე წერილში ავტორითეატრის, მისი ენის სისადავის აუცილებლობაზეც მსჯელობდა, რომელიც ზემოქმედების სისუსტეს სულაც არ ნიშნავს; მაქსიმალური

ზემოქმედების ძალას თეატრი სწორედ ადვილად გასაგები, სადა ენის გამოყენებისას აღწევს. თანამედროვე თეატრი ცდილობს დაიბრუნოს ნაივურობა, სისადავე, „კეთილშობილი ბავშვურობა“, მას ახასიათებს სულ უფრო მზარდი სწრაფვა პირველყოფილი ფორმებისადმი - აღნიშნავდა თ. მანი და არგუმენტად მოყავდა თოჯინური თეატრის, ჩრდილების თეატრისა თუ მისტერიებისადმი უკვე მის დროში აღორძინებული ინტერესი. თ. მანი მიუთითებდა, რომ თეატრი ხალხურ პირველ-საფუძველს უბრუნდება, დროის სული აბრუნებს მას ხალხის სტიქიამდე, თეატრი ცდილობს იქცეს სახალხო მოქმედებად. თეატრი საკუთარი, ჭეშმარიტი დანიშნულების გაცნობიერებას იწყებს და თავს აცნობიერებს, როგორც სახალხო თეატრი. ( 89)

ისმის საკითხი, თუ კონკრეტულად, რა უნდა ვიგულისხმოთ თეატრის „ხალხურობაში“? თუ მისი ღიაობა აუდიტორიის მიმართ, მაშინ, მართლაც, თეატრი უკიდურესად ხალხური ხელოვნებაა. მაგრამ თეატრის „ხალხურობა“ ინდივიდის მუდმივ იგნორირებას როდი ნიშნავს. ამის დასტურად თეატრისთვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიზმიც იკმარებდა, რომლის ორიენტირები, მანისვე სიტყვების მოშველიებით, პირადი ეთიკა, აღსარება, სინდისი, პროტესი, ავტობიოგრაფია, ზნეობრიივი პრობლემა, პიროვნების აღზრდა და ფორმირებაა. აქსიომატური შეხედულებით, დრამატურგი საკუთარ, შინაგან რაობასა და პირად ფსიქოლოგიას მოქმედი პირების სახით გამოხატავს, რასაც, სცენიური განხორციელების პროცესში, რეჟისორისა და მსახიობის პირადი ფსიქოლოგიაც ერთვის.

თეატრის „ხალხურობა“ თუ „საჯაროობა“, უპირველეს ყოვლისა, რეალურ ცხოვრებასთან და რეალურ ადამიანთან თეატრის მტკიცე, ორგანულ კავშირს ასახავს. “ფსიქოდრამის“, როგორც ფსიქო-თერაპიული მეთოდის ჩამოყალიბება და განვითარებაც სწორედ ამ კავშირის გამოვლინებაა.

თეატრის თეორეტიკოსი ე. ბენტლი თავის მონოგრაფიაში ცალკე გამოყოფს პარაგრაფს, - სათაურით, „ფსიქოდრამა“; „დრამის სიცოცხლის“ ავტორს, რომელიც, ძირითადში, თეატრისა და მისი მაყურებლის ინტერაქციის ცოცხალ პროცესზე მსჯელობს, ყურაღების მიღმა ვერ დარჩებოდა ფსიქიატრ ჯ.ლ. მორენოს ინოვაცია. ე. ბენტლი ადამიანის ყოველდღიური როლებით ან „რეალობად ქცეული“ თეატრითაც ინტერესდება. ავტორი აღნიშნავს, რომ „სამყაროს თეატრის“ ( როგორც ყოველდღიური,

ყოფითი, ასევე უნივერსალური თეატრის მნიშვნელობით) იდეა ( „სამყარო თეატრის სახით აღიქმება“) თანამედროვე მედიცინის და კერძოდ, ფსიქო-თერაპიის პრინციპად იქცევა. ასე მაგალითად, ფსიქოანალიზი წარმოსახვის ველში კლიენტის ბავშვობის სცენების გრანდიოზულ გათამაშებას მიმართავს. ამ მიდგომამ თავის სრული განხორციელება ჯ. ლ მორენოს თეორიასა და პრაქტიკაში ჰპოვა, სადაც თეატრმა წარმოსახვითი სფეროდან რეალურ დროსა და სივრცეში გადმოინაცვლა. ( 61)

საგულისხმოა, რომ ბენტლისთვის, როგორც შეურაცხყოფილი თეატრალისთვის, მიუღებელია მორენოს ცნობილი თვალსაზრისი: „რეალურ“ ან ფსიქოდრამის პროცესში გათამაშებულ დრამას უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება დრამატურგიულ ან თეატრალურ დრამებთან შედარებით. ფსიქოდრამის უპირატესობა მისი „რეალურობიდან“, ადამიანის პიროვნებასა და ცხოვრებასთან მტკიცე კავშირიდან მომდინარეობს.

ფსიქოდრამა, როგორც „რეალური დრამა“, შეიძლება თეატრალური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს დავუკავშიროთ და, ამ თვალსაზრისით, განვიხილოთ, როგორც თანამედროვე თეატრის ფორმა (ა. ბოალის „დათრგუნულთა თეატრის“ ანალოგიურად). და მით უფრო, რომ თეატრს (განსაკუთრებით, თანამედროვე, ექსპერიმენტულ თეატრს) და ფსიქოდრამას არა ერთი საერთო ნიშანი აქვთ: როგორიცაა მასალის თავისუფალი ინტერპრეტირება, აუდიტორიასთან კონტაქტი, იმპროვიზაციულობა, მთელი რიგი ანალოგიური, კერძო ტექნიკებისა.. . (განვიხილავთ ქვემოთ)

აქ მხოლოდ მათ ორ საერთო ნიშანზე შევჩერდებით. თეატრის თანამედროვე ფორმებთან ფსიქოდრამას კომპაქტურობაც „აახლოვებს“. ასე მაგალითად,“ТЕАТРА.DOC”-ს წარმოდგენების ხანგრძლივობა სულ - 1 საათია. კლასიკური ფსიქოდრამის მაქსიმალური ხანგრძლივობა 2 საათია - მოთელვის, თამაშისა და გაზიარების ჩათვლით. მოკლე წარმოდგენები და გადმოცემის ლაკონურობა, ძირითადში, თანამედროვე ცხოვრების სწრაფი ტემპით და, შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანის ყურადღების მართვის სირთულით აიხსნება. თუმცა, სხვა მიზეზების არსებობაც უნდა ვიგულისხმოთ; კერძოდ, ლაკონური ფორმით მატულობს, ერთიანი ექსპრესიული ჟესტის სახით, „სათქმელის“ მაქსიმალურად ინტენსიური გამოხატვის შესაძლებლობა. ასევე, საშუალო აღმქმელის შესაძლებლობების გათვალსიწინებით, იოლდება მასზე მხატვრული ზემოქმედების პროცესიც.

ე.ბენტლი წერს თეატრისთვის დამახასიათებელი, გაძლიერების ან გაზვიადების ეფექტის შესახებ. სცენიური ცხოვრება, რეალურ ცხოვრებასთან შედარებთ, პიროვნებისგან მეტ „ხარჯვას“, ძალების მაქსიმუმს მოითხოვს. (ტყუილად არ უწოდეს ტრაგედიის პროტაგონისტს „სულის მაქსიმუმი!“). ეს ნიშნავს „ასხივებდე“ სიცოცხლეს; ხდიდე მას უფრო მეტად შესაგრძნობს, ახდენდე მის პროეცირებას მაყურებელთა დარბაზზე - წერს ბენტლი.

თეატრი - უკიდურესობების არენაა; მას არ ახასიათებს ზომიერება და უყვარს ეფექტის უკიდურესობამდე, ზღვრამდე მიყვანა. თეატრის (და ალბათ, ზოგადად, ხელოვნების) ამ ნიშნის ანარეკლია ფსიქოდრამაში გამოყენებული ტექნიკა, რომელსაც .„მაქსიმალიზაცია“ ეწოდება; კლიენტი გაითამაშებს რა პრობლემას, მას განსაკუთრებულ სიმძაფრეს, გამორჩეულ ინტენსივობას ანიჭებს. მაქსიმალიზაცია პრობლემის ასახვის, მასზე დაკვირვებისა და მსჯელობის მიზნით გამოიყენება. მაგალითად, ცოლ-ქმრული უთანხმოება შეიძლება დაპირისპირების სახით გათამაშდეს, სადაც ორივე მხარე ბოლომდე აჟღერებს საკუთარ თვალსაზრისს და აშკარად გამოხატავს ემოციებს. პროცესი ფსიქოდრამატისტისა და მაყურებლების მიერ კონტროლდება, რაც მას სწორ, ფსიქო თუ სოციო კორექციულ მიმართულებას აძლევს.

მოიცვა რა ექსპერიმენტული თეატრისათვის დამახასიათებელი ყველა არსებითი ნიშანი, შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოდრამა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების უნიკალურ ფორმად იქცა. უფრო მეტიც, ამ არსებით ნიშნებს მაქსიმალური გამომსახველობაც კი მიანიჭა. მაგალითად, მაყურებელი არა მხოლოდ ჩართო სცენიურ მოქმედებაში, არამედ ის წარმოდგენის ცენტრში, მის ბირთვში მოაქცია. არა მხოლოდ დაუთმო ასპარეზი თავისუფალ ინტერპრეტირებას, არამედ სპონტანობა საკუთარი სტრუქტურის ღერძად აქცია. და ბოლოს, პოსტ-მოდერნის თეატრის მსგავსად, სცენა ღია კითხვების ასპარეზად აქცია და მასზე უკიდურესად ინდივიდუალური პასუხის პრეროგატივა მაყურებელს (ან უფრო სწორედ, მაყურებელ-აქტიორს) დაუთმო.

მაგრამ, უპირველესად, ფსიქოდრამა თანამედროვე ჯგუფური ფსიქოთერაპიის მიმდინარეობაა. საკუთარ მეთოდს მორენომ ხატოვნად “Sexvedra” (encounter) uwodა. “fsiqodrama mowvevaa paemanze”- წერდა j.მoreno. მართლაც, socialuri kavSirebis damyarebaსა Tu aRdgenaს, ადამიანებს შორის კონტაქტს ფსიქოდრამაში ცენტრალური ადგილი ეთმობა. ფსიქოდრამა იწყება და სრულდება სოციომეტრიით - ანუ ადამიანებს შორის სოციალური კავშირების კვლევით. მისი მეთოდის ეფექტობას მორენო, უწინარეს ყოვლისა, სოციალური კავშირების აღდგენითა და დამყარების

კრიტერიუმით ზომავდა და თვლიდა, რომ ფსიქოდრამას გამორჩეული სოციალური ფუნქცია გამოარჩევს. ამავე დროს, ფსიქოდრამა შეხვედრაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ იგი ერთმანეთს ახვედრებს ხელოვნებას, მედიცინასა და მეცნიერებას. ეს პარადოქსული ერთიანობა შესაძლებელი გახადა თავად ჯ.ლ. მორენოს, როგორც პიროვნების, ფენომენმა, და კერძოდ, მისი ინტერესებისა და შესაძლებლობებს ფართო სპექტრმა.

ჯ. მორენოს გამორჩეულ კრეატულობას ავლენდა ისიც, რომ თვით სამეცნიერო თუ სამედიცინო ტერმინების შინაარსს, ზუსტი, სამეცნიერო დეფინიციის გარდა, მხატვრული ხერხებითაც გადმოსცემდა. ამის მაგალითია მორენოს ლექსი „შეხვედრა“, რომელშიც ფსიქოდრამის სოციალური შინაარსი პოეტური ენითაა გადმოცემული.

„ჩემსა და შენს შორის არაა შუამავალი

უშუალო ვარ შენთან! მხოლოდ შენთან არა ვარ მარტო!

და სულ ერთია, ვინ იქნები - დემონი, ღმერთი,

შენით წმინდა ვარ და ვარ მრთლი!“

ჯ.ლ. მორენო „ეხვედრა“ 1 სტროფი. 1914 (თარგმანი ჩემია)

**თავი 5**

**ფსიქოდრამა როგორც ფსიქოთერაპიული მეთოდი**

aqFfsiqodramis logo

„ფსიქოდრამა თამაშის პროცესში კრეატული თვითაქტუალიზაციაა“.

„ფსიქოდრამა წარმოსახვის კანონებს მიმართავს რეალობის ტრანსფორმირების, მისი „აქ“ და „ამჟამად“ შეცვლის მიზნით“

jeikob levi Mmoreno (1892\_1974)

aq morenos foto ბიოგრაფიული ნარკვევი

fsiqodramatuli meTodis avtori jeikob leviMmoreno, avstro-amerikeli fsiqiatri, fsiqoTerapevti da fsiqo\_sociologiა. mis saxels aseve, sociodramisa da sociometriis teqnikebic ukavSirdeba. j. l. moreno jgufuri fsiqoTerapiis pioneria.Mman erTerTma pirvelma gamoiyena terminebi “jgufuri fsiqoTerapia”, “jgufuri Terapia” da pirvelma mimarTa rolur Treinings. (17, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 133, 134)

j. l. moreno daibada 1892 wels, buqarestSi. medicinis doqtoris xarisxi miiRo venis universitetSi. 1925 wlidan cxovrobda da moRvaweobda amerikis SeerTebul StatebSi.

ავტობიოგრაფიაში მორენო იხსენებს გასაუბრებას პროფესორ ზიგმუნდ ფროიდთან, რომელიც, მორენოს სტუდენტობის პერიოდში, სახელგანთქმული ფსიქოთრაპევტი იყო და „ფსიქოანალიზიც“ დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. პროფესორის კითხვაზე მისი პრაქტიკის შესახებ, მორენომ უპასუხა:“თქვენ პაციენტებს კაბინეტში ხვდებით, მე- ბუნებრივ გარემოში. თქვენ ხსნით მათ სიზმრებს, მე ძალას ვანიჭბ, რათა სიზმრები კვლავ ნახონ. თქვენ აანალიზებთ, აქუცმაცებთ, მე კი ვეხმარები, რათა დაშლილი ნაწილები გაამთლიანონ და განსხვავებული როლები შეასრულონ.” (38)

morenos avtobiografiidan moyvanili dialogi ნათლად ასახავს არა მხოლოდ ახალგაზრდა მორენოს ამბიციებს, არამედ inovaciuri meTodebisadmi mis miswrafebasაც. ზ. ფროიდის არა ერთი და მათ შორის, ფროიდზეც არა ნაკლებ

სახელოვანი, მოწაფე, თეორიის ფუნდამენტური დებულებების კრიტიკული ანალიზის მიუხედავად, ფსიქოანალიზის ფარგლებს არ გასცდენია. მცირე გამონაკლისთა შორის იყო მორენოც, რომელმაც jer kidev studentობის პერიოდში miznad დაisaxa axali da, misi gagebiT, fsiqoanalizze ufro efeqturi fsiqoTerapiuli teqnikis SemuSaveba.

საგულისხმოა, რომ universitetSi swavlis პერიოდშივე morenos interesebi ukavSirdeboda ara mxolod medicinas, aramed, aseve, Teoriul fsiqologias, filosofias, Teologias, politikas, literaturasa da Teatrs. amas garda, igi sakuTar Zalebs sinjavda praqtikuli reJisurisa da poeziis sferoebSic. morenos pirveli leqsebis krebuli “mowveva paemanze” 1914 wels daibeWda. es krebuli “fsiqodramis” erTgvari poeturi variantia. (“fsiqodrama mowvevaa paemanze”). და უფრო მეტიც, ზოგადად, ფსიქოთერაპიის მორენოსეული გაგების მხატვრული ილუსტრაციაა.

ჯ .l. მorenosთის დამახასიათებელი, interesTa farTo speqtri, gansxvavebul sferoTa dakavSirebis unari da mxatvruli Semoqmedebisadmi midrekileba mkafiod aisaxa fsiqodramaze, rogorc unikalur fsiqoTerapiul da kerZod, art\_Terapiul meTodze. evropis klinikebSi Teatralიზებული sanaxaobebi j. morenomdec imarTeboda, magram fsiqodramis, rogorc originaluri fsiqoTerapiuli meTodis, arseboba j. l. morenos damsaxurebaa.

უნდა ითქვას, რომ ფსიქოდრამის თეორიამ და პრაქტიკამ გარკვეული გავლენა იქონია გასული საუკუნის 60-იანი წლების ანტი-ფსიქიატრიულ მოძრაობაზე. ამ პერიოდის ფსიქოთერაპია ახალ გზებს აქტიურად ეძებდა, ყალიბდებოდა ე.წ. არტ-თერაპია (არტ-თერაპია: ვიწრო მნიშვნელობით, - თერაპია სახვით-მხატვრული მეთოდებით; ფართო მნიშვნელობით, - თერაპია ზოგადად, ხელოვნების დარგების გამოყენებით), რომელიც არა მხოლოდ დასაქმების თერაპიის ალტერნატივად, არამედ ზოგადად, ფსიქიატრიული პრაქტიკის ალტერნატივად განიხილებოდა.

საგულისხმოა, რომ არტ-თერაპევტთა სოლიდური ნაწილი ფსიქოაანალიზური განათლების იყო და, შესაბამისად, თერაპიული პრაქტიკის თეორიულ ფუნდამენტად სწორედ ფსიქოანალიზს მოიაზრებდა. ამ მიმართულების არტ-თერაპევტებს შორის უნდა აღვნიშნოთ მ. მილნერი, დ. ვინიკოტი, რომლებსაც არტ-თერაპიული მოძრაობის ინტელექტუალურ ლიდერებად მოიხსენიებენ. აქვე უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე არტ-თერაპია (ტერმინის ფართო მნიშვნელობით) მულტიმოდალურია და მრავალფეროვან მეთოდებს მოიცავს, რომლებიც რამდენიმე ძირითად (სახვით, დრამატულ, ქორეოგრაფიულ, მუსიკალურ) მიმართულებად ჩამოყალიბდა. არტ-თერაპიის მეთოდების მრავალფეროვნება, თანამედროვე, ავანგარდული თუ ექსპერიემნტული ხელოვნების ზეგავლენით, თითქმის ყოველდღიურადმატულობს. მასში მკაფიოდ აისახება პოსტმოდერნიზმის ისეთი ძირითადი ნიშანი, როგორიცა ინტერპრეტაციული აზროვნების დომინანტი და აღქმის ინტერპრეტაციული თავისუფლება. ( 17, 29, 36)

1908 wels j. moreno “kreatiul dramebs” (“God-Playing Stories”, “story-telling”) dgams; venis parkebSi bavSvebs zRaprebs, მითებს ukiTxavs, ris Semdegac mosmenilis spontanuri inscenireba, გათამაშება xdeba. (სქოლიო) წლების შემდეგ მორენო ixsenebდა - “venis parkebSi cocxali qmedeba sufevda da irealuri realobas iZenda.” 1921-1924 wlebSi venaSi moqmedebs “spontanobis Teatri”, sadac axalgazrda fsiqoTerapevti ukve mozrdilebTan muSaobs. (38)

1921 wlis 1 aprilsMჯ.moreno fsiqodramis “dabadebis dRed” moixseniebs; es fsiqodramis, rogorc axali fsiqoTerapiuli meTodis pirveli gamoyenebis TariRia.

rac Seexeba sociometriul teqnikas, misi SemuSavebis stimulად, aseve, j. l. morenos saeqimo praqtika იქცა;Ppirveli msoflio omis miwuruls, miterndorfis ltolvilTa banakis axalgazrda eqimis mignebiT, banakis mkvidrTa Terapiisa Tu reabilitaciis efeqturoba mkveTrad izrdeboda socialuri urTierTobebis regulirebisa da marTvis pirobebSi. mogvianebiT, sociometria morenos fsiqoTerapiuli praqtikis mniSvnelovan, da rig SemTxvevebSi aucilebel, komponentad iqca.

1925 wels j. moreno amerikis SeerTebul StatebSi gadadis. “Neu York Times”-Si ibeWdeba informacia morenos gamogonebis (magnitofonis winamorbedi aparatis) Taobaze. morenom gayida patenti da miRebuli TanxiT bikonSi (niu\_iorkis Stati) kerZo fsiqiatriuli sanatoriumi gaxsna. sanatoriumi dRes morenos saxels atarebs.

სქოლიო: საგულისხმოა, რომ თანამედროვე ფსიქოთერაპიის არსენალში გამოიყოფა მითო-დრამა, ზღაპრით-თერაპია, პერფორმანს-თერაპია, სიმბოლო-თერაპია, რომელთა ჩამოყალიბებაშიც არ შეიძლება არ აღნიშნოს ჯ. მორენოს როლი და მნიშვნელობა.

swored bikonSi, daarsda jgufuri fsiqoTerapiis pirveli saerTaSoriso centri, romelsac 1974 wlamde j. moreno xelmZRvanelobda. (38)

aq morenos scenis foto. bikonis sanatoriumSi mdebareobs j. morenos proeqtis mixedviT agebuli Terapiuli Teatri. მისი სტრუქტურა ასეთია: sam-iarusiani mrgvali scenა, scenis Tavze farTo aivანი da mayurebelTa darbazi. სწორედ აქ, bikonSi, originaluri Teatris scenaze miiRes dasrulebuli, saboloo ფორმა da Sinaarsi fsiqodramisa da sociodramis meTodebma.

1975 wlidan fsiqodramatuli moZraoba saerTaSoriso masStabebs iZens da amerikis, evropis, aziisa da aseve, e.w. mesame msoflios qveynebSi vrceldeba. ixsneba fsiqodramis institutebi da samecniero sazogadoebebi, muSaobas iwyebs fsiqodramis yovelwliuri saerTaSoriso kongresi. fsiqodramis kongresis monawileTa ricxvi yovelwliurad matulobs, rac meTodis mzard popularobaze metyvelebs. sociometruli meTodi sauniversiteto kursebSi Sedis da gamoiyeneba rogorc fsiqodramasTan kavSirSi, aseve, misgan damoukidebladac. (78)

j. l. morenos Teoriisa da praqtikis ganviTarebaSi unda aRiniSnos m. heqselis, l. iablonskis, s. holanderis, g. leitcis, f. kelermanis, e. eliasafis, d. TviTCel\_alenis, h. vaineris, aseve, morenos meuRlis (zerka morenos) da Svilebis wvlili.

ფსიქოდრამი განვითარებაში 4 ძირითად ეტაპს გამოყოფენ, რომელთაგან 2 - პირდაპირ უკავშირდება ჯ.ლ. მორენოს სახელს. ეს ეტაპებია:

1. მორენოს ნოვატორული იდეები და ნაშრომები ევროპაში 1925 წლამდ

2. მორენოს ნოვატორული საქმიანობა ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1950 წლამდე

3. ფსიქდრამატული მოძრაობის საერთაშორისო გავრცელება 1975 წლამდე

4. ფსიქოდრამის გავრცელება თანამედროვე მსოფლიოს ქვეყნებში (78, 85)

**ფსიქოდრამის Teoriuli postulatebi da ZiriTadi principebi**

*გამოყენებული ტერმინების დასაზუსტებლად იხილეთ ქვე-თავი : „ფსიქოდრამის ძირითადი კონცეპტები და ფენომენები“*

“fsiqodrama”, zusti Targmaniთ, - amoqmedebuli fsiqikaa; Zv. berZnulad “drama” \_ moqmedebaა, qceva an aqtivoba. მეთოდის saxelwodeba მის ZiriTad principze miuTiTebs, rogoricaa fsiqologiuri Sinaarsebis, Teatraluri moqmedebis gziT, gamoxatva da gaTamaSeba. aRiarebs ra meTodis ideaze Seqspiris saxelganTqmuli frazis \_ “cxovreba Teatria!”\_ პირდაპირ zegavlenas, j. moreno fsiqodramas “Seqspiriseul fsiqiatriadac” moixseniebs. (17, 29, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 78, 85, 133, 134)

proceduruli an operaciuli definiciiT, “fsiqodramatuli fsiqoTerapia rolur TamaSsa da dramatul TviTgamoxatvas efuZneba. meTodSi gamoiyeneba rogorc verbaluri, aseve araverbaluri komunikaciis formebi. TamaSdeba scenebi, romlebic, principiT “aq” da “amJamad”, mogonebebs, fantaziebs, sizmrebsa Tu momavlis molodinebs asaxavs. meTodSi gamoiyeneba gansxvavebuli teqnikebi, rogoricaa rolTa gacvla, dublireba, sarke, konkretizacia, maqsimalizacia, monologi da sxv.,Ggamoiyofa fazebi: moTelva, TamaSi, Seringi.”(f. kelermani) (78). fsiqodramas rTul fsiqikur ritualsac uwodeben, რადგანაც მასში რიტუალიზირებული, სიმბოლური ქმედებები ხორციელდება. fsiqodrama art-Terapiul an kreatiuli Terapiis meTodebs miekuTvneba.

fsiqodramas efeqturad miiCneven qcevis adapturi stilis SemuSavebis procesSi, antisocialuri da miuRebeli qcevis koreqciis SemTxvevebSi. ფსიქოდრამის Teoriasa da praqtikaში momuSave avtorebi, aseve, miuTiTeben, rom meTodi relevanturia gansxvavebuli diagnozis, individualuri da socialuri problemebis, qceviTi darRvevebis farTo speqtris mimarTაც. fsiqodramis Terapiul amocanebad saxeldeba: simptomis Sesusteba, krizisuli Careva, konfliqtis gadawyveta da pirovnuli cvlileba (zrda). fsiqodramis gamoyenebis sferoebia: fsiqoTerapia, fsiqoreabilitacia, fsiqoprofilaqtika, Treiningi, swavleba, biznesi და marTva.

j. l. morenos „როლთა Teoriis“ mixedviT, yoveli moqmedeba individis TviTgamoxatvis formaa. adamiani moqmedi, aqtiuri arsebaa; is TviTSemecnebasa თუ garemos Secnobas moqmedebis saSualebiT axdens.Yamave dros, yoveli moqmedeba individis ama Tu im rols ukavSirdeba. “me” \_ rolTa erTobliobaa. adamiani “rolTa Semsrulebelia”; igi biologiuri, fsiqikuri, socialuri Tu eTikuri roluri modelebis safuZvelze moqmedebs.

yovel rolSi j. morenom individualuri (specifikuri, TavisTavadi) da koleqtiuri (universaluri) elementebis arsebobaze miuTiTa. dedis, mamis, Svilis da sxv. rolebi koleqtiuri roluri modelebia, romlebSic koleqtiuri warmodgenebi da koleqtiuri gamocdileba aisaxeba.

XX saukunis 20-iani wlebidan j. moreno aqtiurad iyenebs rolis fenomens Tavis praqtikaSi. rolisP definicias man pirvelad 1923 wels mimarTa, naSromSi “improvizaciuli Teatri”.

fsiqodramis avtoris Teoriul pozicias naTlad asaxavs misi cnobili fraza: “roli \_ pirveladia, “me” \_ meoradi!” morenos mixedviT, “me” aTvisebul rolTa safuZvelze igeba da formirdeba. rolebis daufleba ki, mxolod socialuri urTierTqmedebis procesSi mimdinareobs. roli individis funqcionirebisa da fizikur Tu socialur garemosTan urTierTqmedebis konkretuli formaa.

fsiqodramis Teoriაში rolSi moqmedebaTa “konservirebuli”, fiqsirebuli sistema an met\_naklebad mtkiced organizebul moqmedebaTa erTianoba იგულისხმება. amave dros, roli interpersonalur gamocdilebas emyareba da misi aqtualizebisTvis, rogorc wesi, ori an meti individis komunikaciaa aucilebeli.

socialuri fsiqologia qcevis rolebTan (ufro konkretulad, socialur rolebTan) permanentul, uwyvet kavSirze miuTiTebs. adamiani asrulebs rolebs, romlebic mas, garkveul farglebSi, Tavisufali improvizirebis saSualebas ar ukargaven. socialur rols, uwinaresad, qcevis normaTa sistema ukavSirdeba. amitomac mas normaTa an standartTa erTobliobis saxiTac ganixilaven.MmagaliTad, pedagogis roli qcevis

garkveuli, gansazRvruli normebisa Tu wesebis dacvas moiTxovs; rogoricaa, magaliTad, skolis disciplinisa da saswavlo procesis moTxovnaTa gaTvaliswineba, moswavleebTan urTierTobis konkretuli formis an formebis mxedvelobaSi miReba da sxva. amave dros, individi pedagogis rolis saxecvlasa da varirebas axdens, misi individualuri, pirovnuli Taviseburebebidan gamomdinare (88).

j. morenos “rolTa TeoriaSi” roli ufro farTo mniSvnelobis fenomenia, miuxedavad imisa, rom e.w. roluri ganviTarebis process avtori arsebiTad swored socialur garemosTan akavSirebs; socialuri an roluri ganviTarebis procesSi bavSvi akvirdeba rolebs (role-perception, role-recognation), mosinjavs TamaSis procesSi, axdens rolTa imitacia-mibaZvas, (role-playng, imitation) da Semdeg \_ iTvisebs (role-taking). mibaZvis procesi bavSvis mier gansxvavebuli rolebis asaxvas gulisxmobs. jer kidev adreul bavSvobaSi vlindeba universaluri fenomeni \_ imitacia, მიბაძვა, romelსაc ფსიქოდრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა და რომელსაც მკაფიოდ ასახავს ტექნიკები „სარკე“ და „დუბლი“ (ix: qvemoT). roluri asaxvis an roluri imitaciis fazas Tan mosdevs ufro maRali safexuri \_ rolTa gacvlis daსwavla; am etapze bavSvi qcevis mxolod garegani aspeqtiT aRar Semoifargleba da qcevis “fsiqikuri Sinaarsis”, fsiqikuri gancdebis asaxvas eswrafvis. ასეთია, ეგრეთ წოდებული, როლური თამაშების ბუნება; განსხვავებული საქმიანობის (მძღოლის, ექიმის, პედაგოგის, მეომრის და სხვ) იმიტაციით, ბავშვი შესაბამის როლებს სწავლობს და ეუფლება. (17, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 133, 134)

j. moreno rolTa Semdeg kategoriebs gamoyofs:

1. somaturi an fsiqosomaturi rolebi \_ ეს pirveladi, Tandayolili rolebiა, romlebic permanentulad Tan sdevs individs misi arsebobis manZilze. es rolebi organizmis cxovelqmedebis SenarCunebas emsaxureba da biologiur moTxovnilebebTan kavSirdeba. magaliTad, aseTia sakvebis mimRebis roli.

2. fsiqikuri rolebi \_ somaturi rolebis fsiqikuri korelatebiა; magaliTad, kvebis procesSi bavSvi siamovnebas ganicdis, rac, j. morenos SexedulebiT, siamovnebis ganmcdelis rols ukavSirdeba.

3. socialuri rolebi \_ stereotipulia da maT roluri an socialuri statusi Seesabameba. aseTia, magaliTad, Svilis, mSoblis, profesionalis, moqalaqis da sxva rolebi.

4. transcendenturi an integraciuli rolebi \_ socialur rolTa miRma igulisxmeba da religiur Tu eTikur sferoebs ukavSirdeba.

5. meoradi roluri kategoriebi: a) fsiqodramatuli rolebi an rolebi, romlebsac fsiqodramatuli sesiis monawile asrulebs, b) konservirebuli anETeatraluri rolebi.

j.morenom daamkvidra termini \_ “roluri Treiningi”, romelic socio\_pedagogiuri funqciis მქონე, rolur TamaSTan daakavSira. როლური თამაშისაგან განსხვავებით, ფსიქოდრამას Terapiuli (uwinaresad, swored Terapiuli!) mizანი გააჩნია. rolur Treinings (role-training) gansakuTrebuli pedagogiuri mniSvneloba eniWeba. mas pedagogiur rolur TamaSadac moixsenieben. (qvemoT ixile \_ roluri TamaSi da roluri inversia).

Ffsiqodramis Teoriis mixedviT, pirovnebas misi rolebi ayalibebs; adamianis pirovneba rolTa safuZvelze formirdeba. fsiqodramaSi roluri TamaSis mizani ara mxolod garkveuli roluri qmedebis swavlebaა, aramed, aseve, protagonistis (fsiqodramis mTavari moqmedi piris) mier gansxvavebul rolTa integracia\_gamTlianeba daAarsebul rolTa sistemaSi axali rolებიs CarTvac. magaliTad, dedis axali rolis CarTva momsaxure qalis ukve arsebul rolTa sistemaSi. ფსიქოდრამის ავტორის mixedviT, fsiqikuri balansi da janmrTeloba swored farTo registris, gansxvavebul rolTa efeqtur gamoyenebas ukavSirdeba.

fsiqodramis Teoriasa da praqtikaSi yuradRebis fokusSi eqceva roluri deficitis, roluri atrofiisa da roluri konfliqtis fenomenebi.fsiqodramis amocanebi arsebuli roluri deficitis Sevsebasa (axali rolis daswavlas an daviwyebuli rolis aRdgenas) da roluri konfliqtis gadawyvetasac moicavs.

rolTa konfliqtSi urTierTsapirispiro rolebis winaaRmdegoba an dapirispireba igulisxmeba. magaliTad, rolTa konfliqti SeiZleba Camouyalibdes daojaxebul axalgazrdas; moxdes dapirispireba studentis ukve aTvisebul rolsa da meojaxis axal rols Soris. axali rolis aTviseba da rolTa sistemaSi misi integrireba fsiqo\_socialuri balansis aRdgenis pirobad iqceva.

როლთა თეორიის მიხედვით, როლური კონფლიქტი ფსიქიკური დარღვევის ერთერთი, ძირითადი მიზეზია. როლური კონფლიქტი შეიძლება განიცდებოდეს ინტრაროლური (ერთი როლის ფარგლებში), ინტერროლური (სხვადასხვა როლებს შორის) და ინტერპერსონალური როლური კონფლიქტის (სხვადასხვა ადამიანებს შორის) სახით.

მორენოს მიხედვით, ინტრაროლური კონფლიქტს საფუძვლად ედება ე.წ. კლასტერის ეფექტი. ნებისმიერი როლი რამდენიმე ქვე-როლის ერთიანობას წარმოადგენს. შესაბამისად, როლი ქვე-როლების კლასტერი ან კონგლომერატია. მაგ, დედის როლი შედგება არა მარტო მშობიარის როლისგან, არამედ მკვებავის, მომვლელის, აღმზრდელის და ა.შ. როლებისგან. როგორც წესი, როლური კლასტერის ცალკეული როლები ერთროულად არ აქტუალიზირდება; ზოგიერთი ვლინდება და ზოგი კი - ლატენტური რჩება. მიუხედავად ამისა, კლასტერის ლატენტური როლები ზემოქმედებას მაინც ახდენენ აქტუალიზირებულ როლებზე. ინტერროლური კონფლიქტის ფორმით, კლასტერის ეფექტი მაშინ ვლინდება, როდესაც, კლასტერთან დაკავშირებული, ცალკეული როლები არათანაბრად მიიღება ან უარიყოფა. მაგალითად, დედის როლში, ქალმა შეიძლება მიიღოს მშობიარის ან მოსიყვარულე დედის როლი, მაგრამ უარყოს აღმზრდელისა და მომვლელის როლები.

ინტრაროლური კონფლიქტის თერაპიის პროცესში პარტნიორი იღებს პროტაგონისტის უკუგდებულ როლებს. პროტაგონისტს საშუალება ეძლება როლურ თამაშში ჩამოიყალობოს ახალი დამოკიდებულება ამ როლებისადმი და ისწავლოს მათი ადექვატური აქტუალიზირება. (პ.ფ. კელერმანის მიხედვით).

ინტერროლური კონფლიქტი ჩნდება მაშინ, როდესაც რამდენიმე როლი ერთმანეთს უპირისპირდება ან, ზოგიერთ შემთხვევაში, ერთმანეთს გამორიცხავს. მაგალითად, ყმაწვილს აქვს ურთიერთ-გამომრიცხავი ინტერესები მუსიკისა და ბუნების

მეტყველების მიმართ; მან ან ერთს უნდა დაუთმოს მთელი დრო და ენერგია ან მეორეს. როგორც წესი, ინტერროლური კონფლიქტის ფსიქოდრამა-თერაპია კლიენტის ამბივალენტობის შესწავლით იწყება. ამ მიზნით გამოიყენება ე.წ. მრავლობითი დუბლირების მეთოდი. ჩვენი მაგალითიდან, სცენაზე ყმაწვილის გვერდით დუბლები განთავსდებიან. ყმაწვილი (ფსიქოდრამის პროტაგონისტი) იწყებს ხმამაღლა მსჯელობას საკუთარი ინტერროლური კონფლიქტის შესახებ. როდესაც აკეთებს პაუზას, ერთი დუბლი გამოხატავს მის მიდრეკილებას მუსიკისადმი, ხოლო მეორე - ბუნების მეტყველებისადმი. ყოველი არგუმენტის შემდეგ, პროტაგონისტის საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვის საშუალება იძლევა. დუბლირების დახმარებით, შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ ამბივალენტობა მხოლოდ ზედაპირიულია და პროტაგონისტი ერთერთი დუბლისკენ (და მისი არგუმენტებისკენ) იხრება. ფსიქოდრამატული მოქმედების პროცესში მიღებული გადაწყვეტილება პროტაგონისტს შვებას ანიჭებს . თუმცა, მრავლობითმა დუბლირებამ შეიძლება საპირისპირო ეფექტიც გამოიწვიოს. კერძოდ, პროტაგონისტის გაუბედაუობა მყარ ამბივალენტობად ჩამოყალიბდეს. ამ დროს პროტაგონისტი ორივე დუბლის არგუმენტებს ერთნაირად თანხმდება და მისი ფსიქიკური დაძაბულობაც მატულობს. ასეთ ეტაპზე სესია არ უნდა შეწყდეს! პროტაგონისტს უნდა მიეცეს საშუალება ორივე როლი გაითამაშოს; ფსიქოდრამატისტები მიიჩნევენ, რომ პირველ რიგში შესრულებული როლი მის უპირატესობაზე მეტყველებს. (78)

ინტრაპერსონალური როლური კონფლიქტის მიზეზი კლიენტის არა აქტუალურ მდგომარეობაში, არამედ მის წარსულში უნდა ვეძოთ. მაგალითი: საკუთარი შვილებისადმი კეთიგანწყობილი მამა ვერ ახერხებს მამის როლის თანმიმდევრულ და გულწრფელ აქტუალიზებას; შვილებს „კარგ მამობას“ ვერ უწევს, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი გულით უყვარს. ეს პრობლემა მხოლოდ ოჯახური სიტუაციის გათვალსწინებით ვერ აიხსნება და ვერც ინტრა თუ ინტერროლური კონფლიქტების საუძველზე. პ. კელერმანი მიუთითებს, რომ მხოლოდ ბავშვობის ფსიქოდრამატული აღგენა წარმოაჩენს პროტაგონისტის (პრობლემური მამის) პრობლემის რეალურ მიზეზს. მოყვანილი მაგალითიდან, წარსულის ყოველ აღდგენილ სცენაში პროტაგონისტის (პრობლემების მქონე მამის) პაპა ფიგურირებდა. როგორც გამოვლინდა, ის ძალიან მკაცრად ზრდიდა შვილიშვილს, მამის სრული პასიურობის ფონზე. არც ერთ გათამაშბულ სიტუაციაში მამას ხმას არ ამოუღია. თუმცა, ძალიან მორიდებულად

ავლენდა შვილისადმი სინაზეს. როლური უკუკავშირის დროს, პროტაგონისტმა აღნიშნა, რომ მისი პრობლემის მიზეზი ბავშვობასთან, მის საკუთარ მამასთან არის დაკავშირებული. პ. კელერმანი მიუთითებს პროტაგონსიტის წინააღმდეგობრივ გამოცდილებასა და ორი, სრულიად განსხვავებული, მამის ტიპის ინტერნალიზაციის თაობაზე. (პ.ფ. კელრემანის მიხედვით).(78)

**როლური დეფიციტის სინდრომი**

ფსიქოდრამაში როლური თამაში, თერაპიული პედაგოგიკის მიზნით, აქტიურად გამოიყენება გეენტიკური, თანდაყოლილი დარღვევების შემთხვევაში. ასე მაგალითად, ოლიგოფრენიული სინდრომის დროს, ფსიქოდრამატული მუშაობა როლური განვითარების გარკვეულ დონეს აყალიბებს; კერძოდ, პაციენტი, გარკვეულ ფარგლებში, სოციალურ როლურ ქცევას ეუფლება.

როლური დეფიციტის მქონე პაციენტები, განვითარებაში არსებული შეფერხების გამო, ვერ ახერხებენ სოციალური მოლოდინების გამართლებას და როლური ქცევის პროცესში სერიოზულ სირთულეებს აწყდებიან. მუდმივი ფრუსტრაცია მათთვის დამახასიათებელ, არასრულფასოვნების გრძნობას ზრდის და რეგრესიული სიმპტომების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. (85)

მაგალითი: აქტიური დედის, ჭარბი მზრუნველობის პირობებში, ახალგაზრდა ვაჟი არა სპორტულ ცხოვრებას ეწევა. 13 წლის ასაკში, როდესაც ყმაწვილების ერთობლივი გართობა, ხშირად, სწორედ სპორტს უკავშირდება, ვაჟი აუთსაიდერად ჩამოყალიბდა. თავიდან ის თანატოლებთან კონტაქტში შესვლას ცდილობს, მაგრამ სპორტსმენის როლის განუვითარებლობის გამო, დასცინიან და იგნორირებენ. ამავე დროს, ვაჟს როლური კონფლიქტიც უყალიბდება; დედიკოს ბიჭის როლი და სპორტსმენის როლი ერთმანეთს უპირისპირდებიან. ვაჟი ისევ ძველ, დედიკოს ბიჭის, როლს უბრუნდება, ამით ხსნის კონფლიქტს და თავიდან შვებას გრძნობს. თუმცა, თანდათან აუთსაიდერის როლი უფრო მკვეთრად გამოხატული ხდება; ვაჟს უქრება სწავლის სურვილი და სწავლას ახლა მხოლოდ დიდი ძალისხმევით ახერხებს. დროთა განმავლობაში, მას დეპრესიული ნევროზის ნიშნები უვლინდება. (85)

მოცემულ შემთხვევაში, დარღვევის სტადიების შესაბამისად, ფსიქოდრამა-თერაპიამ შეიძლება სხვადასხვა ფორმა მიიღოს. მაგალითად, თუკი ვაჟი ფსიქოდრამატისტს

პირველ სტადიაზე მიაკითხავს (როდესაც ის ჯერ კიდევ ცდილობს თანატოლებთან დამეგობრებას და სპორტში ჩართვას), ჯგუფზე ცენტრირებული ფსიქოდრმა (იხ: ქვემოთ) გამოიყენება, რომელშიც, ვაჟთან ერთად, მისი მეგობრებიც ჩაერთვებიან. სესიის პროცესში თანატოლები ემპათიურად იგრძნობენ ვაჟის მძიმე ემოციურ ფონს და ვაჟი მათგან თანაგრძნობას მიიღებს. შედეგად, შეიქმნება პირობები იმისა, რომ ჯგუფმა ვაჟს კონკრეტული დახმაება გაუწიოს; სპორტში ჩართვის, როლური კონფლიქტის გადაწყვეტისა და ახალი როლის ათვისების თვალსაზრისით.

თუკი ჯგუფზე ცენტრირებული მიდგომის განხორციელება შეუძლებელია, მაშინ განსხვავებულ მეთოდებს მიმართავენ; მაგალითად, თამაშდება წარმატებული მომავლის (როგორიცაა სპორტულ კლუბში ჩაწერა და აქტიური სპორტით დაკავება) თუ დედასთან ურთიერთობის სცენები.

უკვე ჩამოყალიბებული, ობსესიური ნევროზის ეტაპზე ფსიქოდრამა-თერაპია ვაჟს ადრეულ, სიმპტომების ჩამოყალიბების, პერიოდში აბრუნებს. გამოიყენება ტექნიკები, რომლებიც კლიენტს საკუთარი თავის დამკვიდრების უნარების განვითარებაში ეხმარება და რომელთა ერთერთ მიზანსაც დედასთან კონფლიქტის დარეგულირება შეადგენს. ასევე, ამ ეტაპზე ეფექტურია ოჯახური ფსიქოთერაპიის გამოყენებაც. (85)

როლთა აუთვისებლობა, სოციალურ დონეზე, პიროვნებას სერიოზულ პრობლემს უყალიბებს. თვით მაღალი კოგნიტური უნარების ადამიანი, სოციალურ როლურ დონეზე ქცევის არაადექვატურობის გამო, შეიძლება სოციუმთან პერმანენტული დაპირისპირების რეჟიმში აღმოჩნდეს და საკუთარი სოციალური როლი არა მხოლოდ არასაინტერესოდ, არამედ სახიფათოდაც ეჩვენოს.

უკიდურეს შემთხვევაში შეიძლება გაჩნდეს ბოდვითი ან ნაწილობრივ ბოდვითი იდეებიც. სოციალური აქტივობის დეფიციტისას, პაციენტი პრობლემებს სოციალური სფეროდან ფსიქიკურ როლურ დონეზე გადაიტანს. ის, რაც სოციალურ როლურ დონეზე აღიქმება, როგორც შეცდომა ან დანაკარგი, ფსიქიკურ როლურ დონეზე - პირადი უმწეობის, ცოდვის ან მოსალოდნელი ხიფათის სახით განიცდება. ფსიქიკურ როლურ დონემდე რეგრესის კერძო გამოვლინებად შეიძლება იქცეს მეგალომანიაც (85). ფსიქოდრამა ასეთ შემთხვევებში რეალობის განცდასა და ბოდვის კონკრეტიზაციაზე ფოკუსირდება; კლიენტს ბოდვითი იდეებისა და წარმოდგენების ფსიქოდრამის სცენაზე გადანაცვლების საშუალება ეძლევა. - მეთოდის მიზანს მათი ამოცნობა, შესწავლა და რეალისტური შეფასება შეადგენს.

გ. ლეიტცი მიუთითებს, რომ ფსიქოპათლოგიურ პიროვნებთან მუშაობა, მისი როლური ქცევის განვითარების მიმართულებით, საკმაოდ რთული პროცესია. თუმცა, ამ შეთხვევაშიც, ჯგუფის წევრების პარტნიორობა და კეთლგანწყობის ატმოსფერო სასურველ თერაპიულ ეფექტს უკავშირდება. (85)

**როლები ახალ სიტუაციებში**

ადამიანი მუდმივად ცვლად გარემოში ცხოვრობს, რაც მას ცხოვრების სტილის შესაბამისი ცვლისა და ახალ როლთა ათვისების ამოცანებს უყენებს. მაგალითად, სწრაფი ადაპტირების მოთხოვნები წაეყენება ახალგაზრდას, რომელიც უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, საპასუხიმგებლო თანამდებობაზე ინიშნება. ანდა ახალგაზრდა ქალს, რომელიც გაუთხოვარი ლამაზმანის როლს შეეჩვია და გათხოვების შემდეგ, მეუღლის მოთხოვნების შესრულებას ვერ ახერხებს. ასეთ დროს ფსიქიკური მდგომარეობა იმაზეა დამოკიდებული, თუ სპონტანობისა თუ კოგნიტური უნარების დახმარებით, რამდენად შეძლებს ახალგაზრდა ქალი ახალი სიტუაციის მოთხოვნების გათვალისწინებას. საწინააღმდეგო შემთხვევაში, მას პრობლემისგან განრიდება და ქცევის ძველ, ადრეულ (უფრო იოლად და საიმედოდ განცდად) ფორმებამდე რეგრესი ემუქრება.

ახალ სიტუაციასთან ადაპტირების პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინტერპერსონალური ფაქტორებიც. მაგ, ახალ სიტუაციასთან გამკლავება ბევრად იოლად წარიმართება, როდესაც ბავშვი სასკოლო ცხოვრებას, ოჯახის წევრების აქტიური თანადგომით იწყებს. როლური შეუსაბამობის სინდრომის შემთხვევაში, ფსიქოდრამასთან ერთად, პედაგოგიურ როლურ თამაშსაც მიმართავენ.

**როლთა პათოლოგიური ატროფია**

როლთა პათოლოგიური ატროფიისა და როლური დეფიციტის სინდრომი მკაფიოდ ვლინდება კლიენტის ხანგრძლივი ჰოსპიტალიზაციის შემთხვევაში. სტაციონარული მკურნალობის პროცესში ზოგიერთი მნიშვნელოვანი როლი, (მაგ, მეუღლის, მშობლის, პროფესიონალის) შეიძლება ლატენტურ მდგომარეობაში გადავიდეს და ადამიანი მხოლოდ პაციენტის როლით შემოიფარგლოს. ასეთ დროს, რეაბილიტაციის მიზნით, როლური თამაშები გამოიყენება, რომლებშიც პაციენტის წარსული და მომავალი (პაციენთის როლთან დაუკავშირებელი) ცხოვრებისეული როლების აქტუალიზებას ემსახურება.

**სპონტანობის შეკავება**

სპონტანობის შეკავება ზოგჯერ ნორმალური აქციონალური შიმშილის პირობებშიც ვლინდება. (იხ: ტერმინების განმარტება). ასეთ დროს, აქციონალური შიმშილი აგრესისა და თვითაგრესიის ფორმას იღებს. ეს პროცესი შეიძლება არ გადიოდეს ნორმის ფარგლებიდან, მაგრამ შეიძლება, ასევე, საგანგაშო დონესაც მიაღწიოს და ფსიქიკური დარღვევის სახით ჩამოყალიბდეს. ამიტომაც მორენო აქციონალური შიმშილისა და სპონტანობის განვითარებას გამორჩეულ ნიშვნელობას ანიჭებდა.

სპონტანობის ტესტირებისა და ტრენინგის მიზნით, ფსიქოდრამის კლიენტს სცენაზე მოულოდნელ სიტუაციებს უქმნიან და მის რეაქციებს აკვირდებიან. თუკი ქცევა არაა სპონტანური, (მაგ, მეტოქეობის სიტუაციაში), მაგრამ, ამავე დროს, მდგომარეობა არ გადის ნორმის ფარგლებიდან, მაშინ კლიენტის სპონტანობის უნარს, ხვადასხვა მოულოდნელ სიტუაციებში, სწორედ ამ კონკრეტულ პრობლემასთან (მეტოქეობასთან) დაკავშირებით, ავარჯიშებებენ. თუკი უფრო ძლიერი შეკავება გამოვლინდა, მაშინ ე.წ. გამოვლენის ფსიქოდრამა გამოიყენება. (იხ: ქვემოთ განმარტება).

გამოვლენილი მეტოქეობის პრობლემის დიაგნოსტირება შესაბამისი, რეალური სიტუაციის სცენიური ასახვით ხდება. ე.წ. დუბლირების ტექნიკით მიიღწევა სპონტანობის სწრაფი გამონთავისუფლება. გ.ლეიტცის მაგალითში, პროტაგონისტის დუბლი (იხ: განმარტება) გაზვიადებით ასახავს პროტაგონისტის სპონტანობის შეკავებას. დუბლი ამბობს: „თუკი ჩემს გარდა ფირმის მართვის ახალ თანამდებობაზე მიულერის კანდიდატურას განიხილავენ, მაშინ მე თანამდებობას დავთმობ. მიულერი ჩემზე ბევრად ჭკვიანი, ნიჭიერი და კომპეტენტურია“. პროტაგონისტის რეაქცია: „ჰო, ჯობია დავთმო! მაგრამ მიულერი ასეთი ნამდვილად არაა!“ დუბლი განაგრძობს: „მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უნდა დავთმო. ყველა დაინახავს, როგორი სულელი და უმწეო ვარ მიულერთან შედარებით“. პროტაგონისტი აპროტესტებს: “არა, მე ასეთი არა ვარ!“ (85)

ამ ეპიზოდში ფსიქოდრამატისტი წყვეტს სცენას და პროტაგონისტს სთხოვს აჩვენოს (აქ და ახლა), რომ ასეთი არაა. – „მიულერიც და თანამშრომლებიც თქვენს წინაშე არიან. დაამტკიცეთ, რომ არა ხართ უმწეო და არაკომპეტენტური. დაამტკიცეთ, რომ არაფრით ჩამოუვარდებით მიულერს!

ფსიქოდრამატული ჯგუფის პოზიტიური უკუკავშირი პროტაგონისტის არა მხოლოდ სპონტანობის აქტივირებას ახდენს, არამედ მის აქციონალურ შიმშილსაც ზრდის. (85)

**არასაკმარისი რეალური შესაძლებლობები**

გარკვეული როლისთვის აუცილებელი, რეალური შესაძლებლობების მუდმივმა დეფიციტმა შეიძლება სერიოზული ზიანი მიაყენოს კლიენტის თვითშფასებას და ჩამოუყალიბოს, აქციონალური შიმშილის ფრუსტრაციასთან დაკავშირებული, დეპრესიული ან აგრესიული რეაქცია.

ობიექტური რეალური შესაძლებლობების უკმარობის შემთხვევაში იმაგინაციური ფსიქოდრამატული ტექნიკები გამოიყენება, რომლებიც კლიენტის ფანტაზიის სტიმულირებას ახდენენ.

მაგალითი: კლეინტი თავისუფლად ვერ ფლობს უცხო ენებს. იგი არასრულფასოვნების გრძნობით იტანჯება, რადგანაც უცხოელ კოლეგებთან ხშირი და აუცილებელი ურთიერთობა აქვს. კლიენტი ჯგუფს მოუთხრობს, რომ უცხოელი კოლეგების გამოჩენაც კი ხშირად პანიკაში აგდებს.

თერაპიის პროცესში, სხვა მეთოდებთან ერთად, იმაგინაციური ტექნიკა გამოუყენება. მაგალითად, კლიენტის პრობლემა თამაშდება ე.წ. „ჯადოსნურ მაღაზიაში“. აქ კლეინტს შეუძლია იმ უნარების „შეძენა“, რომლებსაც ასე მარტივად ვერ მოიპოვებ რეალურ ცხოვრებაში. საფასურად მან უნდა ხელიშემშლელი დაბრკოლებები „გადაიხადოს“. როგორც აღმოჩნდა, სიძნელეს სწორედ ეს უკანასკნელი შეადგენს. ჩვენს მაგალითში, უცხოეთში უცხო ენის შესასწავლად მაღაზიის გამყიდველმა მოითხოვა პროტაგონისტს მისი საიმედო პროფესიული მდგომარეობა დაეთმო სამშობლოში. ფსიქოდრამატული მუშაობის პროცესში, რეალური ხიფათის მიუხედავად, კლიენტმა მაინც გარისკვა გადაწყვიტა. (85)

**არაადექვატური როლური ქცევა**

აქციონალური შიმშილისა და სპონტანობის შემცირებას (ასევე, ე.წ. კრეატულობის ნევროზს) არაადექვატური როლური ქცევაც იწვევს. ასეთ შემთხვევაში ფსიქოდრამა-თერაპია ბიჰევიორალურ-თერაპიულ როლურ თრენინგს (ბიჰევიოდრამას, „ ქცევით-დრამას“) ან პედაგოგიურ როლურ თამაშს მიმართავს.

მაგალითი: სამედიცინო ფაკულტეტის წარმატებული სტუდენტი ვერ აახერხებს ექიმის როლთან გაიგივებას. შედეგად, ვერ იმსახურებს ვერც კოლეგების და ვერც პაციენტების პატივისცემასა თუ ნდობას. მისი ქცევა სულ უფრო შეკავებული ხდება, რაც მის პრობლემებს კიდევ უფრო ამძაფრებს. საბოლოოდ, სტუდენტს უჩნდება სურვილი უარი თქვას პროფესიაზე, უყალიბდება არასრულფასოვნების გრძნობა და უფუჭდება ურთიერთობა კოლეგებთან.

ამ შემთხვევაში თერაპიის ფორმად ჩვეულებრივი როლური თრენინგი გამოიყენება. კლიენტი ან წარსულიდან აღაგენს ანდაც წარმოისახავს იმ განსხვავებულ სიტუაციებს, რომლებშიც პაციენტებსა და ექიმ -კოლეგებთან ურთიერთობებია ასახული. კრიტიკულ მომენტებში როლთა გაცვლის ტენიკა (იხ: ტექნიკის დახასიათება) გამოიყენება, რაც კლიენტს საშუალებას აძლევს საკუთარ თავზე იწვნიოს ექიმის მოუხერხებელი ქცევა (უხეში, უდიერი დამოკიდებულება, უყურადღებობა და სხვ). კლიენტის მოქმედების კორექტირების მიზნით გამოიყენება ე.წ. სარკის ტექნიკაც (იხ; სარკის ტექნიკა). ფსიქოდრამის პროცესში, პარტნიორების პოზიტიური უკუკავშირების საფუძველზე, კლიენტი თავს დაცულად გრძნობს და უყალიბდება რწმენა, რომ, რეალურ ცხოვრებაშიც, ექიმის როლის წარმატებულად შესრულებას შეძლებს. (85)

**არასაკმარისი როლური დისტანცია**

არსებობენ ადამიანები, რომელბიც ეფექტურად ასრულებენ მრავალფეროვან როლებს, მაგრამ ვერ გრძნობენ აუცილებელ, ფსიქოლოგიურ დისტანციას საკუთარ თავსა და როლს შორის. ასეთ შემთხვევაში ადამიანი homo sociologucus-ად იქცევა და, თუკი გამოვიყენებთ იუნგის ტერმინოლოგიას, სრულად იდენტიფიცირდება არქეტიპ პერსონასთან. (1, 117, 118, 119)

გ. ლეიტცი მიუთითებს, რომ ერთ სოციალურ როლთან სრული იდენტიფიკაცია (დანარჩენი როლების იგნორირების ფონზე) ადამიანის ქცევის სტერეოტიპიზაციასა და, ასევე, საპირისპირო როლებთან კონფლიქტებს იწვევს. (85) აღნიშნულ შემთხვევაში ფსიქოდრამა პიროვნების გამოვლენაზე იგება; კერძოდ, კლიენტი სოციალური როლისგან ტრანსცენდირებასა და როლური კონფლიქტის რეგულირებას ეუფლება.

მაგალითი: ახალგაზრდა ექიმი იმდენად გაიგივებულია ექიმის როლთან, რომ, მისი ოჯახური ცხოვრების საზიანოდ, მუდმივად იკიდებს ახალ -ახალ პასუხისმგებლობას კლინიკაში. მისი ცხოვრების ფსიქოდრამატული ასახვის დროს, ექიმი კლინიკაში ოჯახის მონატრებით იტანჯება, ხოლო სახლში - ექიმის პასუხისმგებლობა უქმნის ფსიქოლოგიურ დისკომფრტს. ამიტომაც მას სახლში (ღამითაც კი !) კლინიკისკენ მიუწევს გული, ხოლო კლინიკაში ის - სახლში დაბრუნებაზე ოცნებობს. (85)

აღნიშნული პრობლემა სივრცობრივად, საინტერესოდ არის გათამაშებული სცენაზე; კლინიკის, პროფესიული პასუხისმგებლიბის ეპიზოდები სცენის მარჯვენა მხარეს თამაშდება, ხოლო მის მარცხენა მხარეს - ოჯახური იდილიის ეპიზოდები. ამ ეპიზოდების მონაცვლეობითი შესრეულება პასუხისმგებლობასა და სიამოვნებას შორის ინტრაფსიქიკურ კონფლიქტს ასახავს.

პროტაგონისტს (ახალგაზრდა ექიმს) საშუალება ეძლევა საკუთარ რეოლურ კონფლიტს „გარედან“ ან „ზევიდან“ შეხედოს. მოქმედებაში ერთვებიან დუბლები, რომლებიც პროტაგონისტის ორ ძირითად როლს (ექიმის, მეოჯახის) ასრულებენ და როლთა კონფლიქტს ასახავენ. დუბლების მოქმედების მანძილზე, ფსიქოდრამატისტი პროტაგონისტს სკამზე აყენებს, რათა მან „ზემოდან“ დახედოს თავის ცხოვრებას. პროტაგონისტი (ახალგაზრდა ექიმი): - „აქ. ოჯახურ სცენაში ბედნიერი ვარ, მაგრამ, იმის ნაცვლად რომ ხვალისთვის გადავდო საქმე, ისევ კლინიკაში გავრბივარ. რა სასაცილოა! (იცინის). ვიცი, რომ ორივე ფორმა - ჩემი ცხოვრების ნაწილია და არსებობას იმსახურებს.“

პროტაგონსტმა არა მხოლოდ ასახა შინაგანი კონფლიქტი, არამედის გარედან (ზემოდან) აღიქვა, ტრანსცენდენციის ეგზისტენციალური განცდის საფუძველზე. შემდგომ ფსიქოდრამატულ პროცესში, მას თანდათან ახალი დამოკიდებულება ჩამოუყალიბდა საკუთარი ცხოვრების მიმართ. როგორც გ. ლეიტცი აღნიშნავს, ახალგაზრდა ექიმმა საკუთარი პიროვნება „გაიცნო“, რომელიც მის როლებზე, homo sociologicus-ზე, მაღლა დგას.

**ლტოლვათა პარალიზების ფენომენი**

ფსიქოდრამის თეორიაში, აქციონალური შიმშილის დეფიციტი ე.წ. ლტოლვათა პარალიზების ფენომენთან კავშირდება. არა ერთი ფსიქიკური დარღვევის ძირითად სიმპტომად სწორედ ლტოლვათა პარალიზებაა მიჩნეული, რომელიც როლთა ნორმალურ აქტუალიზებას აფერხებს და, შესაბამისად, სიძნელეებს ქმნის პიროვნების განვითარებისა და მისი გარემოსთან ურთიერთქმედების პროცესებში.

ლტოლვათა პარალიზების გადალახვისა და აქციონალური შიმშილის აღძვრის მიმართულებით, პირველი ფსიქოდრამატული ნაბიჯი - კლიენტის მიერ მისი პასიური ქცევის ასახვაა. ამის შემდეგ ჩაერთვის ე.წ. „გამოვლენის ფსიქოდრამა“ (იხ: განმარტება) და შემდგომ, სპანტანობის, კრეატულობისა თუ როლების თრენინგი.

აღნიშნულ შემთხვევაში გამოყენებული ფსიქოდრამის საილუსტრაციოდ განვიხილოთ გ. ლეიტცის მაგალითი: (85)

28 წლის ქალი (ანა) ბავშვობიდან იტანჯება აპათიით (ლტოლვათა დარღვევით, ლტოლვათა პარალიზებით - გ.ლ.). ანა დიდ დროს ლოგინში ატარებს.

ფსიქოდრამატულ სესიაზე ანა თავს ჯგუფის მეორე წევრ - ქალთან აიგივებს. ანა ამბობს, რომ ის ძალზე ააღელვა ქალის ოჯახური კონფლიქტის სცენამ და საკუთარი პრობლემის წინაშე დააყენა. ანა თამაშის სურვილს გამოთქვამს და მოთელვის ეტაპზე, ამბობს, რომ ერთი წელია, რაც ქმარს გაეყარა, ათწლიანი უშვილო ქორწინების შემდეგ.

ფსიქოდრამის თამაშის ფაზა პროტაგონისტის ოჯახური კრიზისის (ქმართან დაშორებამდე) ასახვით იწყება. მწვავე დეპრესიის გამო, ანა ფსიქიატრიული კლინიკის სტაციონარულ განყოფილებაში აღმოჩნდა. ამ პერიოდში მის მეგობარსა და ქმარს შორის ახლო ურთიერთობა დამყარდა. ამ ურთიერთობას ანა მნიშვნელობას არ ანიჭებს. ერთერთ სცენაში ანა -პროტაგონისტის (იხ: ტერმინის განმარტება) მეგობართან და ქმართან შეხვედრა თამაშდება. მათთან უაზრო საუბრის შემდეგ, ანა თავისი ნებით ბრუნდება ინსცენირებულ კლინიკაში.

შემდეგ სცენაში ანას შვიდ-წლიანი ფსიქოანალიზური მკურნალობის პროცესი აისახება. დიდი ხნის მანძილზე ფსიქოანალიზური სეანსები ანას მტკიცე დუმილში მიმდინარეობდა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უქმეებსა თუ ფსიქოანალიტიკოსის შვებულების პერიოდებზე ანა დეპრესიის განწვავებით რეაგირებდა და კვირაობით არ

დგებოდა ლოგინიდან. მონოლოგში ანამ მადლიერება გამოხატა დეპრესიის მიმართ, რადგანაც მის მწვავე ფაზებში საკუთარი თავის აღქმის (!) საშუალება ეძლეოდა.

ბოლო სცენაში ანამ საკუთარი თავი პატარა სახლში წარმოადგინა, სადაც ის ქმართან გაყრის შემდეგ, მარტო ცხოვრობს. ანა სიხარულს გამოხატავს ყოფილი ქმრის (რომლის როლსაც ჯგუფის, ანას მიერვე შერჩეული, წევრი ასრულებს) მოსალოდნელი ვიზიტის გამო. მაგრამ მასთან შეხვედრის პირველივე წუთები აუტანელი ხდება (როგორც რეალურ ცხოვრებაში) და ქმრის როლის შემსრულებელი სცენას ტოვებს.

მეორე დღეს ანა აქტიურია და ამბობს, რომ შვება იგრძნო გუშინდელი სესიის შემდეგ. ფსიქოდრამატისტი ანას ყურადღებას მის პოზიტიურ კავშირზე ამახვილებს, დისა და დედის მიმართ. შემდეგ სთხოვს ბავშვობის სცენები გაითამაშოს.

პირველად ანა ბავშვობის პერიოდს გაითამაშებს, როდესაც 4 წლის ასაკში, ენურეზის სამკურნალოდ, ბავშვთა კლინიკაში მოხვდა. თამაშისას ანა აჩვენებს, თუ, ლამაზ კაბაში, როგორ ბრუნდება კლინიკიდან სახლში. მას აღიზიანებს ორსული დედა, აშინებს მუდმივად მთვრალი მამა და არ სურს თავის ასოციალურ ოჯახში დაბრუნება.

შემდეგ სცენაში ანა კვლავ 4 წლისაა და თანატოლ გოგონას ქუჩაში ესაუბრება.„არ გეთამაშები. იმიტომ რომ ღარიბი ხარ“- ეუბნება ანა გოგონას.

აქ თამაშში ე.წ. დუბლი (ანას როლის შემსრულებელი, თერაპევტი) ერთვება. დუბლი ანას პოზიციას აკონკრეტებს და მისი შეხედულებების (განცდების, მოლოდინების...) გახმიანებას უწყობს ხელს.

დუბლი (როგორც ანა): „მე....

ანა: ლამაზ სახლში ვცხოვრობ

დუბლი: ზოგჯერ მე იქ მივდივარ

ანა: არა, მე იქ ვცხოვრობ

დუბლი: და მე. . .

ანა: ვზივარ, ატლასსა და აბრეშუმში გამოწყობილი, ჩემს ლამაზ ოთახში!. .

დუბლი: და. . .

ანა: ფანჯრიდან ვიყურები

დუბლი: ჩვეულებრივ. . .

ანა: ადამიანიები მიყურებენ გარედან

დუბლი: მაგრამ ზოგჯერ ქუჩაში გავდივარ

ანა: არა, მე არასოდეს გავდივარ სახლიდან

დუბლი: მხოლოდ ზოგჯერ. . .

ანა: მე უფლებას ვაძლევ, რომ ხელით გამომიყვანოს სახლიდან

დუბლი . . .

ანა: ჩემი ძმის მეგობარს

დიალოგი წყდება. პროტაგონისტი ირჩევს ჯგუფიდან ძმის და ძმის მეგობრის როლის შემსრულებლებს. სცენა თამაშდება.

ძმის მეგობარს ანა ხელში აყვანილი გამოყავს, ისინი ანას ძმას ჩაუვლიან და შორით მოგზაურობას განასახიერებენ. ძმის მეგობარი ანას, მისივე სურვილით, შორეულ თოვლიან უდაბნოში, ყინულის პატარა სახლში (იგლუში) ტოვებს.

დუბლი (ფსიქოდრამატისტი): აქ ცივა

ანა: მე არ მცივა

დუბლი: მაგრამ მარტო ვარ

ანა: არა, ზოგჯერ გარეთ გაივლიან ბავშვები და აღფრთოვანდებით მომჩერებიან, - თოვლის პრინცესას

დუბლი: რომ აღარ მოვიდნენ?

ანა: მაშინ მარტო ვიქნები ჩემს იგლუში

დუბლი: ამიტომაც უკან დავბრუნდები ქალაქში, თორემ მომშივდება

ანა: (ხმამაღლა წამოიყვირებს) არა, ჯობია მშიერი ვიყო!

ფსიქოდრამატისტს ჯგუფიდან მეორე დუბლი გამოყავს და ისინი ანას მარჯვენა და მარცხენა ფეხს განასახიერებენ.

დუბლი (ანას მარცხენა ფეხი): ჩვენ შენი ფეხები ვართ, გვინდა სიარული და სირბილი, ჩვენ ხომ მოძრაობისთვის ვარსებობთ, გამოგვიყენე!

ანა: არ მჭირდებით!

დუბლი: რატომ?

ანა: იმიტომ რომ პატარა და დაბრეცილი ხარ

დუბლი (მეორე ფეხი): მე?

ანა: შენ კი ხარ ჯანმრთლი, მაგრამ მაინც არ მჭირდები

როლების გაცვლა. ანა ახლა თავის მარცხენა, ავადმყოფ ფეხს განასახიერებს

დუბლი (ანას როლში) არ მჭირდებით, არ მჭირდებით!

ანა (მარცხენა ფეხი): შურს ვიძიებ ამის გამო! მე უკვე დავლპი მუხლამდე და ეს პროცესი გაგრძელდება მანამ, სანამ არ გამომიყენებ!

როლების გაცვლა

დუბლი ( როგორც მარცხენა ფეხი) იმეორებს ანას ბოლო ტექტს და ხმამაღლა ამატებს: გამოგვიყენებ თუ არა?!

ანა (გაუბედავად, პაუზის შემდეგ): გამოგიყენებთ!

ამის შემდეგ დუბლები ხელს ჩასჭიდებენ ანას და სცენაზე დიდი ხანი დაარბენინებენ. ანა სულ უფრო ხმამაღლა იცინის.

ფსიქოდრამის ბოლო, განხილვის, ეტაპზე ძმისა და ძმის მეგობრის რომლების შემსრულებლებმა აღნიშნეს, რომ ანამ ჯგუფის ერთი და იგივე წევრი აირჩია ქმრისა და ფსიქოანალიტიკოსის როლების შესასრულებლად. ასევე, აღინიშნა პარალელი ფეხების გამოუყენებლობასა და, ქორწინებისა თუ ფსიქოანალზის პერიოდებში, ანას პასიურობას შორის. პრინცესის როლის თაობაზე ანამ განაცხადა, რომ მისი შესრულებისას თავს ისე გრძნობდა, როგორც ბავშვობაში. მართალია, ანა გარეგნულად ასოციალურ პირობებში იზრდებოდა, მაგრამ შინაგანად, საკუთარ თავს, ზღაპრულ სასახლეში მცხოვრებ,

პრინცესად აღიქვავდა. ამ ფანტაზიას ანამ თავი პუბერტეტში დააღწია. სწორედ მაშინ დაეწყო ფსიქოტური სიმპტომები და კლინიკაშიც პირველად მოხვდა.

მეორე ჯგუფური სესიის შეფასებისას ანა აცხადებს, რომ დაასევდიანა პრინცესაზე, მისთვის ასე ძვირფასი, ფანტაზიის დაკარგვამ. რაც შეეხება თერაპიულ ეფექტს - უნდა ითქვას, რომ ანა ჯგუფის ორ წევრს (სოციოლოგს და სოციალურ მუშაკს) დაუხლოვდა და, რამდენიმე თვის ფსიქოდრამატული მუშაობის შემდეგ, მათთან ერთად გაემგზავრა საზღვარგარეთ, უმაღლესი განათლების გასაგრძელებლად.

გ.ლეიტცის კომენტარი: ანას აპათია ზღაპრულ პრინცესაზე ბავშვური ფანტაზიის კონკრეტული განხორციელებაა. ეს ფანტაზია ანასთვის არახელსაყრელი პირობებისა

თუ მიუღებელი სოციალური ურთიერთობების კომპენსაციის სახით ჩამოყალიბდა. ფსიქოდრამატული თამაში (მორენოს სიტყვებით, -„ჭეშმარიტი მეორეჯერ“ ან, სხვანაირად, წარსულის თერაპიული გამეორება ) ანას ფანტაზიებისგან განთავისუფლების სტიმულად იქცა. ანა რეალურ, აქტიურ ცხოვრებას დაუბრუნდა და ახალ შეძენილ მეგობრებთან ერთად, საზღვარგარეთ გაემგზავრა სწავლის გასაგრძელებალდ. (85)

**acting out და „აქციონალური შიმშილი“**

„მოქმედება კურნავს და არა სიტყვა!“- ჯ. მორენო

fsiqodrama “TamaSis meTodebs” განekuTvneba; masSi mTavar adgils ikavebs ara msjeloba problemebsa Tu konfliqtebze, aramed maTi gaTamaSeba an moqmedebis saxiT gamoxatva. fsiqodrama efuZneba e.w. acting out - is fenomens. Acting out morenos terminia da iTargmneba, rogorc moqmedebiT an moqmedebaSi gamoxatva. aRniSnuli fenomeni gulisxmobs: grZnobaTa eqspresias, fsiqikuri realobis moqmedebis gziT gadmocemas, araverbalur komunikacias \_”sxeulis enas” da, sazogadod, nebismieri saxis moqmedebas. (46, 78, 85)

fsiqodrama aqcionaluri meTodia. j. morenoს თეორიით, adamianს ე.წ “aqcionalurი SimSilი” an “aqcionalurი deficitი” ახასიათებს, რომელიც Sinagani motivaciis analogiurი fenomenია და bazaluri, fundamenturi ltolvა. aqcionaluri SimSili an aqtivobis tendencia pirovnebis ganviTarebis fundamentia; blokirebuli aqcionaluri SimSili ara mxolod

kreatul rolur ganviTarebas aferxebs, aramed zogadad “mes” formirebis processac! (17, 29, 36)

adamianis ZiriTad fsiqikur maxasiaTebelTa Soris j. moreno ასახელებს: dinamiurobas (an aqcionalur SimSils), kreatulobas (SemoqmedebiTobas) da spontanobas (Tavisufal TviTgamoxatvas). aRniSnuli sami fenomeni (dinamiuroba, kreatuloba, spontanoba) erTmaneTTan arsebiT kavSirSiა. (ix: terminebis ganxilva). rac Seexeba socialuri cxovrebisa da socialuri urTierTqmedebis procesebs, maTSi empaTiis, gadatanisa da “teles” (encounter) fenomenebis mniSvneloba aRiniSneba (ix: terminebis ganmarteba).

fsiqodramatuli meTodis avtori spontanobasa da kreatulobas ganviTarebisa da progresis ZiriTad determinantebad, fundamentur faqtorebad miiCnevs. spontanoba da kreatuloba biologiuri Tu socio \_ ekonomikuri motivebisgan damoukideblad da maTze dayvanis gareSe moiazreba.

fsiqodramis zeamocanad j. moreno adamianebis e.w. “*zeaqtiuri erTobis”* saxiT gaerTianebas miiCnevda. sityvaTa wyobaSi “zeaqtiuri erToba” gacxadebulia morenos ideali: \_ e.w. “teles”-s kavSiriT an ormxrivi TanagancdiT gamTlianebuli individebis produqtiuli da SemoqmedebiTi urTierTqmedeba. (40, 41, 42)

fsiqodrama, Teatraluri speqtaklisgan gansxvavebiT, araa sanaxaoba an mxolod sanaxaoba.MmeTodis avtori miuTiTebs, rom fsiqodramis moqmedi piri (romelsac SemTxveviT rodi ewoda berZnuli tragediis gmiris \_ protagonistis \_ saxeli) “axloa” ara indenad Tanamedrove msaxiobTan, ramdenadac antikuri misteriebis, Zvel berZnuli sakulto Teatralizebuli sanaxaobis monawilesTan; am ukanasknels intensiuri, erTgvarad “realuri” emociebi flobda da ufro metic, eWvi ar Sehqonda sakuTari TamaSis “realobaSi”; mistikos \_ msaxiobsa da mis personaJs Soris zRvari TiTqmis qreboda. analogiurad, fsiqodrama ar gulisxmobs dramaturgiuli მასალისა და დრამატურგიული personaJebis gaTamaSebas. is sasicocxlod mniSvnelovani, mwvave gancdebisa Tu problemebis gamoxatvisa da, zogadad, TviTgamoxatvis saSualebaa. (16, 17)

ჯ. moreno aRniSnavs, rom Tuki adamianis cxovrebiseuli asparezi viwroa da SezRuduli, misgan gansxvavebiT, scena (“sceniuri sivrce”), samoqmedo asparezs afarTovebs da Tavisuflebis momniWebelia. scenaze daiZleva konfliqti cxadsa da warmosaxuls, realursa da irealurs Soris. scenis logikiT, hamletis mamis aCrdili iseve realuria, rogorc Tavad hamleti. da, ufro metic, hamleti iseve realuria, rogorc msaxiobi an mayurebeli. amave dros, scenis arqiteqtonika adamianis operacionalur moTxovnilebebs Seesabameba; misi ovaluri formebi moqmedebis Tavisuflebas uzrunvlyofen. scenis pirobiTi garemo misi simboluri transformaciis SeuzRudav SesaZleblobebs iZleva; scena SeiZleba gardaiqmnes nebismier, yofiT Tu fantastikur, samoqmedo ared, rogoricaa saxli Tu tramali, brZolis veli Tu saklaso oTaxi, dedamiwis landSafti Tu Soreuli planetis peizaJi. (17, 29, 36, 37,38, 39)

fsiqodramatuli TamaSi imitaciaa; warsulis an warmosaxulis awmyoSi “gadmotanaa”.Aam transpozicias Terapiuli da pedagogiuri mniSvneloba eniWeba. morenos sityvebiT: *“yoveli namdvili meore \_ ganTavisuflebaa pirvelisagan!”;* warsuli movlenisa da masTan dakavSirebuli gancdis aRdgena-gameoreba Terapiuli efeqtis mqonea. aRniSnuli SexedulebiT, moreno “fsiqoanalizs” exmianeba; fsiqoanalizur teqnikaSi travmatuli gamocdilebis reprezentaciasa da masTan dakavSirebul kaTarziss erTerTi ZiriTadi adgili eTmoba. (17, 29, 36, 37,38, 39)

morenos mimdevrebis mier, tradiciulad, yuradRebis fokusSi eqceoda fsiqodramis praqtikuli, da ara Teoriuli, aspeqtebi.AdResac ara erTiFfsiqodramatisti meTodis Teoriuli bazisis ignorirebas axdens. sazogadod, humanisturi fsiqoTerapia antiTeoriuli orientaciisaa, rac am mimdinareobis fsiqodramatistebsac exeba (Farson 1978). am mizeziT, j. l. morenos Teoriulma Sexedulebebma ganviTareba, gadaxedva Tu aprobireba naklebad ganicada. dRes saxezea calkeul ideaTa didi simravle, rac Sesabamis sistematizirebas moiTxovs. zogierTi praqtikosi fsiqodramatisti iseT Teoriul, ukve Camoyalibebul sistemebs mimarTavs, rogoricaa fsiqoanalizi, socialuri fsiqologia, geStalt\_fsiqologia, transsaqciuri analizi, ego-fsiqologia, egzistencialuri fsiqologia, humanisturi fsiqologia, aseve, aRiniSneba ekleqturi Teoriuli midgomac.

**ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქიკური რიტუალი .** მიიჩნევენ, რომ ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქოთერაპიული მეთოდი, იმ შემთხვევაშია ეფექტური, როდესაც კლიენტს საკმაოდ რთულ, ფსიქიკურ რიტუალში ჩართვისა და მასში მონაწილეობის უნარი თუ შესაძლებლობა გააჩნია. კერძოდ, კლიენტი უნდა ტვირთულობდეს როლს და, ამავე დროს, არ კარგავდეს რეალობასა თუ სოციალურ ჯგუფთან კონტაქტს, ინარჩუნებდეს თვით -კონტროლს და, ამავე დროს, ემოციების განმუხტვის უფლებასაც აძლევდეს საკუთარ თავს.

ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქიკური რიტუალი, უარყოფითი განცდებისა და ფრუსტრაციის მიმართ ტოლერანტობას მოითხოვს. შესაბამისად, ავტორთა რიგი ფსიქოდრამისთვის „არასასურველ“ კლიენტთა საკმაოდ გრძელ სიას ჩამოწერს. თუმცა, არსებობს განსხვავებული შეხედულებაც; რიტუალი ყველასთვის ღიაა, თუკი, სწორად არის შერჩეული ჯგუფი (მისი ჰომოგენურობის თვალსაზრისით) და სწორად არიან მომზადებული (მოთელვის ეტაპზე) ჯგუფის წევრები. ( ქვემოთ, ფსიქოდრამის ძირითადი ელემენტების განხილვისას, ჩვენ ისევ დავუბრუნდებით რიტუალის თემას. ( 39, 40, 41)

**ჯ. მორენოს ტრიადული სისტემა.** fsiqodrama, sociometria da jgufuri fsiqoTerapia triaduli sistemis urTierTdakavSirebuli sub-meTodebia. Tumca, aRniSnul sub-meTodebs damoukidebladac ganixileven da gamoiyeneben. magaliTad, პ.f. kelermani fsiqodramis efeqturobis gazrdis mizniT, მისგან sociometriis separacias moiTxovს. gansxvavebuli pozicia sociometrias fsiqodramis empiriul da Teoriul bazisad ganixilavs da, Sesabamisad, fsiqodramatuli sesiis pirvel da mniSvnelovan etapad miiCnevs. (17, 29, 36, 37, 38, 78)

sociometria individs socialur mimarTebaTa prizmaSi Seiswavlis. sociometrul gamokvlevaSi gamoiyeneba sociometruli testi, romelic jgufis wevrTa Soris araformalur socio-emocionalur mimarTebebs avlens da e.w. socialur atoms asaxavs. socialuri atomi (an “socialuri samyaro”) pirovnebebs Soris yvela SesaZlo mimarTebaTa erTobliobis erTeulia. termini fizikur atomTan ara zusti analogiiT gaigeba, aramed am sityvis pirdapiri mniSvnelobiT \_ “atomus~- ganuyofeli. socialuri atomi individis socialur mimarTebaTa konstelacias asaxavs და ინდივიდს warmoadgens mis socialur kavSirebSi. morenos skolaSi socialuri atomis Seswavlas gamorCeuli mniSvneloba eniWeba.

fsiqodramatul jgufSi axali socialuri kavSirebi myardeba; jgufi socialuri mikrokosmia, romlis wevrebsac Terapiuli urTierTqmedeba akavSirebT. fsiqodramatuli sesiis garemo pirobebis (da maT Soris, damxmare pirebisa Tu auditoriis) raodenobriv - Tvisobrivi varireba klientTa specifikis gaTvaliswinebiT warmoebs.M

magaliTad, protagonistis sircxvilisa da danaSaulis grZnobebis dasaZlevad efeqturia fsiqodramis farTo auditoriis win gaTamaSeba, xolo ufri seriozuli darRvevebis SemTxvevaSi misaRebi ხდება ufro “intimuri” jgufebis organizeba. optimalurad miiCneva jgufi, romlis wevrebic cxovrebis gansxvavebul stadiebsa da mravalferovan pirovnul Tvisebebs asaxaven, rac rolTa farTo speqtris gamoyenebisa da mravalmxrivi diskusia-gaziarebis saSualebas iZleva.

j. morenos SexedulebiT, separatიuli, gankerZoebuli individi \_ fiqciaa da individis arsebobis erTaderT formas socialuri urTierTqmedeba Seadgens. “socialuri atomis testi” (SAT- “Social Network Inventory”) socialur mimarTebebis asaxvas emsaxureba. testis Sedegebi simboloebis (niSnebis) daxmarebiT gamoisaxeba da Terapiis procesSi gamoiyeneba. sociometruli testiT socio-emocionalur struqturas ikvleven. kvlevis Sedegebs grafikulad sociograma asaxavs.

fsiqodramis pirvel da bolo etapebze sociometruli meTodebis gamoyeneba fsiqodramis Terapiuli efeqtis asaxvisa da dafiqsirebis efeqtur saSualebad miiCneva (ix: qvemoT sociometruli meTodis kerZo magaliTi).

**დაღლილი მოგზაურის იგავი** ( ადაპტირებულია პ.ფ. კელერმანის მიერ. პირველ - წყარო: Witzum, Hart & Friedman, 1988).

იყო მოგზაური. ერთხელ მან მოიკიდა დიდი ტომარა და გზას გაუდგა. რაც უფრო წინ მიიწევდა, მით უფრო მძიმდებოდა ტომარა, რადგანაც მოგზაურს უცნაური თვისება ჰქონდა; იქ, სადაც სირთულე ხვდებოდა, რაიმე ნივთს იძენდა და ტომარაში დებდა. გზა გრძელი იყო და ტომრის სიმძიმე თანდათან, აუტანელი ხდებოდა.

ერთხელ, გზაჯვარედინზე, მოგზაურმა მოხეტიალე მსახიობები შენიშნა, რომლებიც წარმოდგენისთვის ემზადებოდნენ. მოგზაურმა შესვენება გადაწყვიტა და თან თვალს ადევნებდა მსახიობების ლაღ თამაშს.

ერთერთმა მსახიობმა თვალი მოჰკრა ტომრიან კაცს და მხიარულად, მისი მოძრაობების იმიტაცია დაიწყო. მსახიობი სხვადასხვა საგნებს კრეფდა და ზურგზე, ჩანთაში იკიდებდა. ჩანთა დამძიმდა და მსახიობი ძირს დაეცა.

როდესაც მოგზაურმა წარმოდგენაში საკუთარი თავი ამოიცნო, შეხედა თავის ტომარას და ტირილი აუვარდა. მას მსახიობები გარს შემოეხვივნენ და სევდის მიზეზი ჰკითხეს. მოგზაურმა უთხრა, რომ დიდი ხანია დააქვს მძიმე ტომარა და მისი ძალები იწურება. შემდეგ ტომრიდან ერთი ნივთი ამოიღო და მასთან დაკავშირებული ამბავი მოუთხრო მსახიობებს. მსახიობებმა ეს ამბავი მის თვალწინ გაითამაშეს. მოგზაური მათ თამაშში ჩაერთო. როდესაც , ყველა ნივთთან დაკავშირებული, ამბავი გათამაშდა, მსახიობებმა მოგზაურს შესთავაზეს ნივთბისგან მონუმენტი აეგო და ის ცხოვრების სიძნელეებისადმი მიეძღვნა.

როდესაც მონუმენტი დამზადდა, მოგზაური მიხვდა, რომ ის აქ, გზაზევე უნდა დაეტოვებინა, როგორც მისი თავისუფლების სიმბოლო. მოგზაურმა მსახიობებს მადლობა გადაუხადა და, ტვირთის გარეშე, თავისუფალმა გზა ისევ განაგრძო.

დაღლილი მოგზაურის იგავი ფსიქოდრამის პოეტური არქეტიპია, რომელიც ლაკონური, მხატვრული ფორმით ასახავს ფსიქოდრამის პროცესსა და მის დანიშნულებას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მორენოს, მისი მეთოდის მიმართ, მაქსიმალიზმი ახასიათებდა, რომლის შერბილებასაც შეეცადნენ მისი მოწაფეები. კერძოდ, მორენო თვლიდა, რომ ფსიქოდრამა ერთდროულად არის: თეოლოგია რელიგიური პოსტულატებით (Moreno, 1920), დრამატული ხელოვნების ფორმა ესთეტიკური ღირებულებით (Moreno, 1923), პოლიტიკური სისტემა საზოგადოებრივი ფასეულობებით (Moreno, 1953), მეცნიერება კვლევითი პრეტენზიებით (Moreno, 1953), და ბოლოს, ფსიქოთერაპიული მეთოდი და ცხოვრების ფილოსოფია. მორენოს მიმდევრებმა სცადეს მეთოდი მეცნიერულსა თუ სამედიცინო ჩარჩოებში მოექციათ. ამის მაგალითია ქვემოთ წარმოდგენილი, ფსიქოდრამის ქვე-ტიპების კლასიფიკაციაც. (78)

**fsiqodramis ZiriTadi saxeebi:**

*protagonistze centrirebuli fsiqodram*a \_ protagonisti (mTavari moqmedi piri. ix. qvemoT \_ protagonisti) partniorTa daxmarebiT pirad problemebs warmoadgens. protagonisti e.w. moTelvis etapze vlindeba da TamaSi mis mier SerCeul problemaze igeba.

protagonistze centrirebeul fsiqodramas **“**gamovlenis” fsiqoTerapiasac uwodeben; radganac mas, uwinares yovlisa, gandevnili fsiqikuri Sinaarsebis gacnobierebis, maTi obieqtivirebis (gamovlenis) mizniT mimarTaven.

magaliTi: moTelvis etapze gamoikveTa protagonisti \_ 19 wlis qaliSvili. Temad SeirCa problemebi sapirispiro sqesTan urTierTobaSi (frazebi moTelvis etapze: “ar minda maTTan raიme saerTo mqondes”, “saerTod ar mainteresebs rogor gamoviyurebi”. . .) TamaSis etapze sesia “gamovlenis fsiqodramis” saxiT mimdinareobda; qaliSvilma damxmare pirebTan erTad gaiTamaSa, სიმბოლურად გამოსახა ara erTi epizodi Tavisi cxovrebidan da, maT Soris, travmatuli (gaupatiurebis, masze ganxorcielebuli Zaladobis) epizodebic. gamoyenebuli fsiqodramatuli teqnikebi da fenomenebi (insaiTi\_moqmedebaSi, kaTarzisi, tele. . .) efeqturi aRmoCnda; meTodis efeqtma, Secvlili imijisa da urTierTobis stilis saxiT, ukve მესამე sesiaze iCina Tavi.

*Temaze centrirebeli fsiqodrama* \_ TamaSis Temad airCeva problema, romelic jgufis yvela wevrisTvis aqtualuria. aseTad SeiZleba iqces SiSis, simartovis, agresiis da sxv. problemebi.

ase magaliTad, ltolvilebTan da iZulebiT gadaadgilebul pirebTan muSaobisas xSirad Temaze centrirebuli fsiqodrama gamoiyeneba, romelic jgufis yvela wevrisTvis saerTo da aqtualuri problemebis gaSuqebis saSualebas iZleva.

*jgufze centrirebuli fsiqodrama* \_ am terminiT aRiniSneba: 1. fsiqodrama, romelsac ara yavs wamyvani - protagonisti , 2. fsiqodramis tipi, romlis interesebis fikusSic moqceulia jgufuri, interaqciuli procesebi. მაგალითად,jgufze centrirebuli fsiqodrama gamoiyeneba axali socialuri jgufis Camoyalibebis anda ukve arsebul jgufSi (vTqvaT, erTi klasis moswavleebTan) socialuri problemebisa da konfliqtebis

daregulirebis mizniT.3. zogjer termini „ჯგუფზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა“ sociodramis sinonimadac gamoiyeneba. (ix: sociodrama).

gamoyofen *qceviTi, egzistencialuri da integraluri fsiqodramis* tipebsac:

*qceviTi fsiqodrama* simptomze Terapiul zemoqmedebas axdens. mis mizans simptomis moxsna da fsiqikuri cxovrebis normalizeba Seadgens. (qceviTi fsiqodramis magaliTi warmodgenili iqneba qvemoT, ilustraciis saxiT).

*egzistencialur fsiqodramas* me-koncepciis koreqciisa da spontanobis misaRwevad mimarTaven. misi mizani klientis TviTaqtualizeba da TviTgamoxatvaa (refleqsiasTan erTad).Eegzistencialuri fsiqodrama ar fokusirdeba simptomze da klientis pirovnul zrdazea mimarTuli. fsiqodramis aRniSnuli saxe ufro farTod SeiZleba iqnes gamoyenebuli gansxvavebuli asakis, profesiisa da sxv.klientebTan mimarTebiT.

*integraluri fsiqodrama* kompleqsuri meTodia da qceviTi (simptomze centrirebuli) da egzistencialuri (TviTaqtualizebaze mimarTuli) fsiqodramis niSnebs ierTianebs.

Tanamedrove etapze, terminiT *“****fsiqodrama-Terapia”***iseT calkeuli meTodebi erTiandeba, rogoricaafsiqodrama, improvizaciuli TamaSi, roluri TamaSi, situaciuri TamaSi da sociodrama.F

fsiqodramasa da sociodramas erTiani, zogadi struqturა axasiaTebs, როგორც etapebis ასევე, teqnikebis Tvalsazrisiაც. რაც შეეხება improvizaciul TamaSს, rolur TamaSსა da situaciur TamaSს - ეს მეთოდები meti “TavisuflebiT” gamoirCeva და ნაკლებად მკაცრადაა სტრუქტურირებული.

ფsiqodramas, uwinaresad, Terapiuli miznebi ukavSirdeba maSin, rodesac sxva meTodebi pedagogiuri Sinaarsis miznebsa da profesiul Treinings SeiZleba iTvaliswinebdes. magaliTad, samedicino universitetebSi sul ufro xSirad mimarTaven rolur TamaSs, romlis drosac studentebi axlos ecnobian momaval profesias. isini ganasaxiereben meddebs, sanitrebs, eqimebs, pacientebsa da maT naTesavebs. studentebs uwevT gansxvavebuli situaciebis gaTamaSeba, problemebis gadawyveta da socialuri konfliqtebis daregulireba. aqtiurad gamoiyeneba rolTa gacvlis (rolTa inversiis) teqnika. am meTodiT momavali eqimebi erTi da imave sakiTxis

gansxvavebuli rakursebidan Sefasebas, sxva adamianebis poziciis gaTvaliswinebasa da sxv. swavloben (17, 29, 36)

**ფსიქოდრამა-თერაპიის ფორმები**

ფსიქოდრამა-თერაპია, გარდა ფსიქოდრამისა, ისეთ მეთოდებს აერთიანებს, როგორიცაა იმპროვიზაციული თამაში, როლური თამაში, სიტუაციური თამაში და სოციოდრამა. (17, 38, 39, 41, 42, 133, 134)

*იმპროვიზაციული თამაშის* პროცესში წინასწარ არაფერია განსაზღვრული და ის, მოთამაშთა სპონტანური თვითგამოხატვის პროცესში, „ თავისით“ მიმდინარეობს. თუკი ჯგუფის წევრი სპონტანურად იწყებს თამაშს (მაგალითად, სცენის გათამაშებას მატარებლის კუპეში), თამაშში ჩართვა ნებისმიერ მსურველს შეუძლია. (მაგალითად, კუპეში სამი დანარჩენი მგზავრის, გამცილებლის და ა.შ. გათამაშება). ისევე, როგორც ფსიქოდრამაში, ამ შემთხვევაშიც ცალკეული ტექნიკები (როლთა გაცვლა, დუბლირება, სარკე) გამოიყენება და, თამაშის შემდეგ, ეწყობა განხილვა.

*როლური თამაში,* (მორენოს მიხედვით, “role-trainig”)ძირითადში, პედაგოგიურ ფუნქციას ასრულებს. ამიტომაც მას პედაგოგიურ როლურ თამაშსაც უწოდებენ. მორენო, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, მკაცრად აკრიტიკებდა ინტელექტუალური თუ პრაქტიკული განათლების ცალმხრივობას, მიუთითებდა მასთან დაკავშირებულ, პროფესიულ პრობლემებზე და აღნიშნავდა სოციალური ტრენინგისა და როლური თამაშის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. სწავლების მორენოსეული მეთოდი სულ უფრო ფართოდ მკვიდრდება უნივერსიტეტებში; მაგალითად, სტუდენტი მედიკოსების ან პედაგოგების სწავლების პროცესში . როლურ თამაშში, „როლთა გაცვლის“ ტექნიკასთან ერთად, ტექნიკები „სარკე“ და „დუბლირებაც“ გამოიყენება (იხ: ტექნიკების განმარტება). მაგალითად, როლური თამაშის პროცესში, პედაგოგიური ფაკულტეტის სტუდენტი სწავლობს კლასთან ურთიერთობას, კონკრეტული, საკლასო პრობლემების გადაჭრის მეთოდებს, პრაქტიკულად იმუშავებს პედაგოგისთვის აუცილებელ უნარებსა და ჩვევებს.

*სიტუაციური თამაში,* როლური თრენინგის მსგავსად, სოციალური თრენინგის მეთოდია, თუმცა ამავე დროს, მას დიაგნოსტიკური მნიშვნელობაც მიეწერება. მისი მიზანია არა მხოლოდ ადექვატური როლური ქცევის სწავლება, არამედ რთულ, პრობლემურ სიტუაციებთან გამკლავების უნარის განვითარებაც. ამ მეთოდს ბევრი აქვს საერთო სპონტანობისა და კრეატულობის თრენინგთან. მეთოდში გამოიყენება

სხვადასხვა სირთულის სიტუაციები, რომელთა გადალახვის ამოცანაც დგას პროტაგონისტის წინაშე.

*სociodrama* (ზუსტი მნიშვნელობით, “qmedeba sociumSi”) aqcionaluri meTodia, romelic jgufebsa da koleqtiur warmodgenebs Soris mimarTebebs asaxavs. sociodrama ar Semoifargleba mxolod erTi adamianis an romelime konkretuli jgufis problemebiT.MmasSi ჩართულია adamianTa didi jgufi da SeiZleba erTi kulturis yvela warmomadgenelic ki. did jgufebze gaTvlili sociodrama აქტიურად იყენებს masobriv sainformacio saSualebebს.

sociodramaSi monawile adamianebi erTdroulad, erTgvarovani (somaturi, fsiqikuri, socialuri da eTikuri TvalsazrisiT) rolebis zemoqmedebas ganicdian. aRniSnuli meTodis yuradRebis fokusSi kulturis Sinagani struqtura da problemebi, aseve, socio-kulturuli rolebi eqceva. miuTiTeben sociodramis rogorc diagnostikur (aqtualuri problemisa da misi mizezebis asaxvis თვალსაზრისით), aseve makoreqtirebel mniSvnelobaze.

sociodramas safuZvlad edeba mosazreba, rom pirovnebis winaSe arsebuli problema SeiZleba ukavSirdebodes ara mxolod individualur \_ pirovnul sferos, aramed aseve, koleqtiuri bunebis fenomenebsac. magaliTad, koleqtiuri buneba aqvs rasizmis problemebs; aseT SemTxvevaSi konkretuli Savkanianis problema mTeli rasis diskriminaciaa. sociodramas j.l. morenom *koleqtiuri refleqsiis* (ან ერთობლივი წვდომის, გაგების)fenomeni daukavSira.

sociodramatuli sesiis moTelvis etapze, winaswari msjelobisa da diskusiis safuZvelze, xdeba erTi saerTo, zogadi problemis SerCeva.Mase magaliTad, 50-ain wlebSi SeerTebul StatebSi gansakuTrebul mniSvnelobas ojaxuri problemebi iZenda (politikur problemebTan SedarebiT), 60-ian wlebSi \_ rasobrivi problemebi dominirebda nacionalursa da religiur problemebze, 70-ian wlebSi \_ wima planze ekologiuri problemebi gamovida.

*sociodramis magaliTi:*

pirvelი scena: eTnikuri umciresobis warmomadgeneli gaiTamaSebs situacias samsaxurSi. sceniurad aisaxeba ufrosisa da kolegebis mxridan misi mudmivi Cagvra da Seviwroeba. sociodramatul procesSi protagonistTan erTad, amave eTnikuri warmomavlobis mayureblebic erTvebian da erToblivi gamocdilebis asaxvas cdiloben. adgili aqvs, morenos sityvebiT, *koleqtiur identifikaciasa და,* მოგვიანებით,  *koleqtiur kaTarziss.*

TamaSis Semdeg epizodებSi ხდება eTnikur umciresobasa da umravlesobas Soris konfliqtis სხვადასხვა, განსხვავებულ situaciebსა და განსხვავებული jgufebis poziciidan წარმოჩენა.

Seringis etapze, roluri ukukavSirisa da identifikaciuri ukukavSiris procesSi, aqtiurad ერთვებიან gansxvavebuli eTnikuri jgufebis, umciresobebisa da umravlesobis წარმომადგენლები.

წარმოდგენილი მაგალითი ნათლად ასახავს, თუ რამდენად მტკიცეა და ორგნული მორენოს მეთოდებსა და ბოალის „დათრგუნულთა თეატრს“ შორის არსებული კავშირი.

**ფსიქოდრამის 3 ძირითადი ეტაპი**

დავუბრუნდეთ ისევ ფსიქოდრამას და განვიხილოთ ფსიქოდრამატული სესიის (morenos klasikuri variantiT) **სამი ძირითადი ეტაპი:** moTelva (warming-up) TamaSi an moqmedeba (play), gaziareba-ganxilva (Shering, process-analyss). აქვე უნდა ითქვას, რომ morenos klasikuri fsiqodramis maqsimaluri xangrZlivoba \_ 2 saaTia. (17, 29, 36, 37, 38, 39, 40)

*moTelvის ეტაპი*(warming-up, sityva-sityviT,Sexureba) **\_** jgufis wevrebi da fsiqodramatisti sxdebian wriulad an naxevradwriulad ganlagebul skamebze. fsiqodramatisti jgufis wevrebis saubarSi CarTvas cdilobs; exeba maTTvis saintereso da mniSvnelovan fsiqo\_socialur sakiTxebs. moTelvis etapze (Tumca, yovelTvis ara) sociometruli teqnikac gamoiyeneba.

moTelvis procesSi vlindeba fsiqodramatuli sesiis protagonisti (mTavari moqmedi piri, wamyvani), romelic, jgufis danarCen wevrebTan

SedarebiT, ufro aqtiuria da sasceno TamaSis mzaobasac avlens.rodesac protagonisti saubarSi detalebze iwyebs fokusirebas, fsiqodramatisti awyvetinebs da scenaze gadanacvlebas sTavazobs. protagonisti irCevs jgufidan partniorebs (“damxmare pirebs”), anawilebs rolebs da axdens garemos (scenis) Sesabamis organizebas.

Tanamedrove fsiqodramaSi moTelvis etapze yovelTvis mxolod saubris meTodiT ar Semoifarglebian. Cveulebriv, jgufis wevrebs uWirT aqtivobaSi CarTva, amitomac gamoiyeneba iseTi saxis moTelviTi savarjiSoebi, romlebic jgufis wevrebs maTi problemebis, survilebisa Tu fantaziebis sceniuri gamoxatvisken waaxalisebs. gamoiyeneba aseve, aqtiuri fizikuri savarjiSoebi, e.w. ritualebi (mag; ficis dadeba), “misalmebis TamaSebi” ( e.w. “saxelis TamaSebi” name games), savarjiSoebi yuradRebis koncentrirebisaTvis da sxva.

ზოგჯერ მოთელვის ეტაპზე იმპროვიზაციული თამაშიც გამოიყენება. qvemoT warmodgeniliა moTelvis savarjiSo “fauna”, romelic jgufis sociometruli Seswavlis saSualebasac iZleva.

*moTelvis savarjiSo \_ “fauna”*(g. leitcis magaliTi) (85)

savarjiSos miznebi: jgufis wevrebis moTelva, jgufis socio-emocionaluri struqturis Seswavla, fsiqodramis Temisa da protagonistis gamovlena.

jgufis wevrebi iwyeben improvizaciul TamaSs \_ “fauna”; ganasaxiereben ama Tu im cxovels, sakuTari arCevanis mixedviT.

erTi irCevs katis rols \_ wveba scenaze da nebivrobs: “kargia, roca mzeze Tbebi!” jgufis meore wevri ZaRls ganasaxirebs da katas uyefs: “ei Sen, mousvi aqedan! uflebas ar mogcem, saukeTeso adgili daikavo.” scenaze gamodian kurdRlebi, irmebi, melia, lomi, spilo. . .

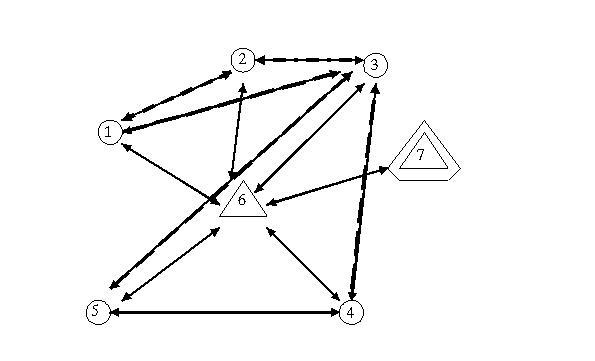
jgufis erTi wevri dgeba skamze da Tavis amxanags mimarTavs: “Sexede, TuTiyuSo, am sulel mxecebs! rogor dascinian erTmaneTs da ver xvdebian, rom male monadire mova! verc ki amCneven, rogor Telaven mSvenier mcenareebs! raRas SeWamen, roca gvalva daiwyeba?! me, brZenma bum, rოგორღა ვუშველო მაშინ?! isini arc კი mismenen! Sen, TuTiyuSo, gadaeci maT Cemi gafrTxileba!”

TuTiyuSi mimarTavs cxovelebs: “sulelo mxecebo! monadire mova da dagxocavT! rame unda moiფიქროთ, Tu gadarCena gindaT! cxovelebi jgufebad iyofian da iwyeben msjelobas. kurdRlebi amboben, rom yvelaze mniSvnelovani meliisgan dacvaa. erTi maTgani spilos Txovs daxmarebasa da mfarvelobas. melia არავის არ აქცევს ყურადღებას.

Fsiqodramatisti (დირექტორი) TamaSs akvirdeba. igi iniSnavs, ramdenad xSirad (da vis konkretulad) mimarTaven jgufis wevrebi, ramdenad xSirad emTxveva erTmaneTs (an gansxvavdeba erTmaneTisgan) maTi Sexedulebebi. am masalis safuZvelze fsiqodramatisti agebs sqemas (aqtogramas an sociogramas). xdeba jgufis muSaobis sociometruli interpretacia. Seiswavleba jgufis socio\_emocionaluri struqtura.

K1 kata 2 ZaRli 3 melia 4 spilo 5 kurdReli 6 TuTiyuSi 7 bu

12



jgufSi vlindeba ori lideri.

1. TuTiyuSi e.w. *mizidvis varskvlavia* (misadmi gansakuTrebiT xSiri mimarTvebis gamo). is, amave dros, *“popularuli lideria” \_* pirdapiri Tu iribi gzebiT, TuTiyuSi jgufis yvela wevrTan kavSirdeba.
2. jgufis sociometruli (realuri an “ideologiuri”) lideria bu, romelic gankerZoebul pozicias irCevs da uSualo urTierTobaSi ar Sedis jgufTan.Bsamagierod, bus intensiuri kavSiri aqvs TuTiyuSTan.Aam kavSiris safuZvelze bu mTels jgufze axdens zemoqmedebas. (amgvar kavSirs fsiqodramaSi zogjer pirobiTad “aristo-teles” uwodeben.)
3. jgufis gavlenian wevrebad yalibdebian lomi da spilo.
4. melia iqceva e.w. *ukugdebis varskvlavad.* garda amisa, aRiniSneba ormxrivi arCevanis 11 wyvili, urTierT uaryofis \_ 2 wyvili.

warmodgenil magaliTSi fsiqodramis protagonistebad gamovlindnen bu da TuTiyuSi. SesaZloa maT Tavad SearCion fsiqodramis Tema. fsiqodramatistma jgufs Temis iseTi variantebi SeiZleba SesTavazos, rogoricaa “monadiris molodinSi”, “nadirTa samefo”, “martosuli an Wkviani bu”, “keTili TuTiyuSi”, “jgufi da lideri” da sxva. warmodgenil TemaTa saxelwodeba, რა თქმა უნდა, mxolod pirdapiri mniSvnelobiT ar გაიგება.

sociograma fsiqodramatistisa da jgufis wevrebis mier ganxilvis obieqtად იქცევა. zogjer, fsiqodramatistis arCevanis Sesabamisad, sociograma mxolod fsiqodramatistis samuSao masalaa. aqto-sociograma jgufSi arsebul ierarqiul mimarTebebs asaxavs da fsiqodramatuli aqtivobis stimulad iqceva.

*TamaSiს ეტაპი (play) \_* am etapze moTelvis დროს wamoWrili sakiTxi Teatralizebuli moqmedebis, TvalsaCino warmodgenis saxiT gamoixateba. fsiqikuri Sinaarsebi moqmedebis saxes iZens mocemul, awmyo drosa da konkretul sivrceSi (“aq” da “amJamad”).

TamaSis etaps fsiqodramis ZiriTad etapad miiCneven, radganac teqnikebis didi umravlesoba swored misi msvlelobisas gamoiyeneba.

*TamaSis მაგალითი: (*sesia Caatara zerka T. morenom**,** jeikob morenos meuRlem da Tanamoazrem). (78)

fsiqodramaSi monawileobs 50 studenti. sesia gadaRebulia videofirze da grZeldeba saaTnaxevari. sesiis pirobiTi saTauria \_ “vin marTavs Cems avtomobils?”(sityva “avtomobili” gamoiyeneba rogorc pirdapiri, aseve gadataniTi mniSvnelobiTac).

protagonistma \_ 29 wlis bilma, ase warmoadgina Tavisi problema: “ CemSi patara biWia, romelic Cems avtomobils marTavs. ar minda, sul ase grZeldebodes. me Tavad minda vmarTo avtomobili!”

zerka moreno winaswar ekiTxeba bils, Tu rogoria misi avtomobili: “ra markisaa, ra feria, vin marTavs?” bili aRwers, rom avtomobili mwvanea, aqvs oTxi savarZeli: “avtomobilSi orni sxedan; erTi \_ saWesTan, meore \_ ukana savarZelze. es Cemi ori, gansxvavebuli mxarea: patara bili da didi bili. patara bili manqanas marTavs, xolo didi bili ukana savarZelzea mokalaTebuli.”

scena I. *mwvane manqana*

scenaze 4 savarZeli dgas; ori \_ win, ori \_ ukan (rac manqanis salons gamoxatavs).Ppartniori (damxmare piri, auxiliary ego) patara bils ganasaxierebs.

winaswar bili uxsnis partniors, Tu rogor unda Sesruldes patara bilis roli. Tavad bili (didi bilis rolSi) ukana savarZelze jdeba da manqanis marTvis survils gamoTqvams. patara bili uflebas ar aZlevs da Tanac, kategoriuli toniT. maT Soris dialogi ramodenime xans grZeldeba, didi bili cdilobs saWesTan adgilis dakavebas, magram TandaTan nebdeba, TiTqos SiSisganaa paralizebuli.

z. moreno patara da did bilebs rolebis gacvlas sTavazobs, raTa protagonistma aCvenos, Tu rogor warmoudgenia situaciis misTvis misaRebi varianti. magram patara bilis rolSi, protagonisti partnioris winaSe muxlebze dgeba da xmas ar iRebs.

*zerka:* vis ginda Sexvde?

*bili*: mamas

*zerka*: kargi, vnaxoT, ra daaklda patara bils bavSvobaSi.

scena II. *patara bili Tavis oTaxSi.*

protagonisti axla 8 wlisaa; wevs Tavis sawolSi da Cumad tiris. is ver iZinebs, radganac SeSinebulia, Tanac gverdiT oTaxidan qeifis xmauric aRizianebs

*zerka*: ratom tiri?

*bili*: sibnelis meSinia

*zerka*: vin SeiZleba iyos iq, sibneleSi?

*bili:* Zia valteri.

*zerka:* modi, SevxvdeT Zia valters.

winaswar bili uxsnis partniors (romelmac Zia valteri unda ganasaxieros), rom valteri mTeli sanaTesaos “patriarqi” iyo, uzarmazari kaci, boxi xmiTa da SuSis TvaliT. es SuSis Tvali gansakuTrebiT aSinebda bils bavSvobaSi. bili Zia valteris rols ganasaxirebs.

*bili* (rogorc valteri): miuxedavad imisa, rom Cemi xma ise quxs, TiTqos gabrazebuli viyo \_ es sinamdvileSi yovelTvis ase rodia. . . unda gamogityde, bil, arasodes vzrunavdi sakuTar Tavze.

*zerka*: valter, risi Tqma ginda bilisTvis?

*bili* (rogorc valteri): izrune sakuTar Tavze. Sen SegiZlia is, rasac me moklebuli var.

*zerka:* modiT, axla SevxedoT SeSinebul patara bils.

*rolebis gacvla.*

*bili:* boroti xar, Zia valter!

*valteri:* ar unda geSinodes Cemi. me vici, rom uSno var, Tanac cali Tvali SuSis maqvs. magram Sen xom ar xar aseTi? mamam Senze Tqva, kargi biWiao. minda, Sennairi viyo.

*bili:* marTla cudi rodi xar. . .

*valteri:* ici, bil, rac Seexeba SuSis Tvals. . . ubeduri SemTxvevis bralia. TvalSi ankesi momxvda.

*bili:* mamam icis, rom aq xar?

*valteri:* ara.Gginda, vetyvi?

*bili:* ara, me TiTon SemiZlia gavide da vuTxra.

*zerka:* axla daemSvidobe valters, Cven Semdeg scenaze gadavdivarT.

*Bbili da valteri erTmaneTs emSvidobebian.*

scena III. *bili mamasTan samzareuloSi.*

bili aZlevs instruqcias partniors, Tu rogor Seasrulos mamis roli. bili (rogorc mama) Sedis samzareuloSi Rvinis dasalevad, partniori (rogorc patara bili) zis RumelTan da kankalebs.

*partniori* *(rogorc bili)*: aq valteri iyo. SemeSinda da ver viZineb.

*bili (rogorc mama*): ho, SegeSinda, bil. ginda dedas davuZaxo*?*

*bili (rogorc patara bili):* ara, me minda, rom Sen iyo CemTan!

*bili (rogorc mama):* magram Cven xom stumrebi gvyavs. Sen unda dawve.

*Mmamas bili sawol oTaxSi miyavs.*

*zerka (mamas):* araferi gamogivaT, Tu Svils ase moepyrobiT. axla,Bbil, gvaCvene, rogori mama ginda, rom gyavdes.

meordeba scena samzareuloSi, magram idealuri versiiT. bili aZlevs instruqcias partniors, Tu rogor iTamaSos idealuri mama.Ppartniori \_ idealuri mama, bili \_ 7 wlis bili.

*mama:* bil, ras akeTeb samzareuloSi?

*bili:* me ise SemeSinda! aq valteri iyo.

*mama:* SegeSinda? (mama exveva Svils)

*bili:* meSinoda, rom gamijavrdebodi.

*mama:* axla erTad viqnebiT. ginda, Sens oTxSi SevideT da vilaparakoT?

*Mmama da bili bilis oTaxSi Sedian.*

*mama (jdeba bilis sawolze):* Sen iseTi patara sawoli gaqvs da me ki imxela Ripi! (erTad icinian da saubroben.)

*zerka:* bil, axla SesaZlebloba gaqvs ganasaxiero, Tu rogor zrunav SenSi arsebul patara biWze. Tavidan gaiTamaSe pirveli scena.

scena IV. *pirvel etapze dabruneba*

“dekoracia” iseTivea, rogorc dasawyisSi. didi da patara bili avtomobilSi sxedan.

*zerka: (mimarTavs bils):* gvaCvene, rom SenSi arsebul patara bilTan erTad apireb cxovrebis gatarebas da rom patara bili daxmarebas gagiwevs mTeli cxovrebis manZilze.

*bili (mimarTavs jgufs da patara bils):* rodesac vTamaSob,is Cemi saukeTeso megobaria. Tan Wkvianicaa. axla me manqaniT gaseirneba gadavwyvite. . . me manqanas vmarTav, Sen ki, patara bil, CemTan erTad wamoxval. yovelTvis Tan gatareb xolme.

didiBbili da patara bili adgilebs cvlian. didi bili saWesTan jdeba. (78)

*3. ganxilva \_ gaziarebის ეტაპი (shering)* **\_** moicavsroluri ukukavSirisa da identifikaciuri ukukavSiris fazebs. Seringis ZiriTadi amocana emociurad daukavSirebeli jgufis empaTiuri gamTlianebaa, misi gardaqmnaa “cocxal\_emociur erTobad”.

*roluri ukukavSiris* fazaze ჯგუფის წევრები im grZnobebs aRweren, romlebsac rolebis Sesrulebisas ganicdidnen. Sesabamis informacias iZleva protagonistic. xdeba gansxvavebul rolebTan dakavSirebuli grZnobebis verbaluri fiqsireba. Sesabamisad, protagonists saSualeba eZleva sakuTari pirovneba Tu qceva gansxvavebuli rakursebidan aRiqvas. sagulisxmoa, rom protagonisti ar iRebs rCevebs da arc kritikis obieqtad iqceva.

*identifikaciuri ukukavSiris*fazaze jgufis wevrebi warmoadgenen informacias imis Sesaxeb, Tu gaTamaSebuli scenebidan romeli daukavSires sakuTar warsuls, rodis ganicades identificireba protagonistisTan, rodis aReZraT Tanagancda misi grZnobebisa da, sazogadod, mis mimarT.

xazi gaesmis ukukavSiris gansakuTrebul socialur funqcias; protagonisti koleqtiuri Tanagancdis safuZvelze emocionalur kavSirs amyarebs jgufTan da masTan “siRrmiseul erTianobasGganicdis” . Seringis etapze gamovlenil empaTias morenom xatovnad “siyvarulis kaTarzisi” uwoda. (ix: empaTia, kaTarzisi).

შერინგის ეტაპზე დასაშვებია პროტაგონისტის მოქმედების კონსტრუქციული კრიტიკაც. მაგალითად, ჯგუფის წევრმა შესაძლოა, ტექტიანი ტონით, პროტაგონისტს უფრო აქტიური მოქმედებისკენ და გრძნობათა თამამი გამოხატვისკენ მოუწოდოს.- „სცენაში შეფთან, თქვენ მეჩვენეთ ადამიანად, რომელიც აგრესიას იკავებს. ჩემი აზრით, არ უნდა დაგეტოვებინათ შეფის კაბინეტი, საკუთარი თვალსაზრისის გამოთქმის გარეშე“. (85).

ავტორები მიუთითებენ, რომ სესიის ამ ეტაპზე, თერაპიული ჯგუფის წევრებისაგან, მიუღებელია ე.წ. „ფსიქოლოგობა“; პროტაგონისტი ჯგუფის წევრების სახით უნდა ხედავდეს არა ფსიქოლოგებს (და ისმენდეს მათ რჩევებს), არამედ ადამიანებს, რომლებისგანაც არავითარი ბარიერი არ აშორებს.

*P4. procesingi an process\_analizi (processing) \_*fsiqodramatuli sesia SeiZleba SeringiT dasruldes. procesings (e.w. “didaqtikur konferencias”) mis aucilebel etapad ar miiCneven. fsiqodramatistis gadawyvetilebiT, procesingi tardeba Seringis Semdeg, drois intervaliT an sesiis meore dRes.P

procesingi pedagogiur da samecniero funqciebs atarebs; ganixileba sesia, fasdeba fsiqodramatistis (ZiriTadSi, axalbeda praqtikosis) muSaoba rolTa Teoriisa da sociometriis safuZvelze.

Seringis etapze yuradReba jgufis ukukavSirsa da protagonistTan emocionalur identifikaciaze fokusirebuli. procesingis amocanas ki axalbeda praqtikantebis swavleba da maTi muSaobis Sefaseba Seadgens.

P procesingis dros Semdegi meTodebi gamoiyeneba: sesiis da fsiqodramatistis Sefasebis kiTxvari, fsiqodramatistis roluri diagrama, dramaturgiuli analizi. fsiqodramatistis Sefasebis meTodis magaliTia “fsiqodramatistis

process\_analizis kiTxvari”. (იხ. კითხვარი ქვემოთ). rac ufro viTardeba fsiqodrama, rogorc struqturirebuli fsiqoTerapiuli meTodi, miT ufro იზრდება moTxovnebi misi Sefasebis principebis sistematizirebisa da sertificirebis სტაბდარტიზირების მიმართულებით.

ჩვეულებრივ, პროცესინგში მონაწილეობენ პროტაგონისტი, დირექტორ-ასისტენტი (ან პრაქტიკანტი), დამხმარე პირები, ჯგუფის წევრები და ფსიქოდრამატისტი - პედაგოგი. ყოველი მათგანი, ჩატარებული სესიის თაობაზე, საკუთარ თვალსაზრისს გამოხატავს.

პირველ რიგში, სიტყვა ეთმობა პროტაგონისტს; ფსიქოდრამის ამ ეტაპზე ის კრიტიკოსი-შემფასებლის როლში გამოდის და აფასებს არა მხოლოდ საკუთარ თამაშს, არამედ ფსიქოდრამას, მთლიანობაში. შემდეგ, კომენტარებს აკეთებს დირექტორი-ასისტენტი (პრაქტიკანტი); იხილავს ძირითადი თემის დამუშავებას, სცენების თანმიმდევრობასა თუ ტექნიკების გამოყენებას. ყურადღებას უთობს იმას, თუ რა მიაჩნია სესიის ნაკლად და რას გამოასწორებდა. ამის შემდეგ, დისკუსიაში ერთვებიან დამხმარე პირები და ჯგუფს სხვა წევრები. ბოლოს, ფსიქოდრამატისტი-პედაგოგი განიხილავს სესიას და შეფასებას აძლევს მას, მთელი ჯგუფის შეფასებების საფუძველზე. (78)

პ. ფ. კელერმანი ფსიქოდრამის პედაგოგს სუპერვიზორის სახით არ მოიხსენიებს, რადგანაც ის არ ახდენს სტუდენტების მუშაობის ინსპექტირებას, არ ადევნებენ თვალს სესიას გარეშე დამკვირვებლის სახით. არამედ, პირიქით, ასისტირებას უწევს, როგორც კოლეგა და ჯგუფის მუშობაში აქტიურად ერთვება. (78)

ჩვეულებრივ, პროცესინგს 4 ძირითადი სირთულე ახლავს; - ფოკუსი, პროფესიული ჩვევები - პიროვნება, პროტაგონისტის მონაწილეობა და პედაგოგის ტიპი. (პ.ფ. კელერმანის მიხედვით) (78)

1. ფოკუსი. პროცესინგში მონაწილე პირებისათვის დამახასიათებელია მთელი რიგი, ურთიერთ-საწინაღმდეგო განცდების არსებობა. მაგალითად, პროტაგონისტს სურს, რომ მიიღონ ისეთი, როგორიც არის და, ამავე დროს, სურს იცოდეს, თუ რას ფიქრობენ ადამიანები მასზე. როგორც წესი, პროტაგონისტი ძალზე მგრძნობიარეა კრიტიკის მიმართ და კრიტიკისას ფსიქოლოგიურ დაცვით მექანიზმებს მიმართავს.

ასევე, შესაბამისად, დამწყები დირექტორები ხშირად „იცავენ“ საკუთარ, შესრულებულ სამუშაოსა და ასევე პროტაგონისტსაც. ანალოგიურად, დამხმარე პირები ელიან ქებასა და მადლობას, ახდენენ სამუშაოს მხოლოდ დადებით ასპექტებზე ფოკუსირებას. შედეგად, ჯგუფი ვერ ახერხებს ყურადღბის გამახვილებას ერთ ფოკუსზე; ერთნი ყურადღებას მიმართავენ დირექტორ-პრატიკანტზე, მეორენი-პროტაგონისტზე და ა.შ.

1. პროფესიული ჩვევები ან პიროვნება. ეს სირთულე სწორი პროპორციის პოვნას უკავშირდება დირექტორ-პრაქტიკანტის პიროვნულსა და ტექნიკურ შეფასებებს შორის. პროცესინგი უფრო პროდუქტიული ხდება, როდესაც უკუკავშირი შემოიფარგლება მხოლოდ პროფესიული ჩვევების შეფასებით და არ ახდენს პრაქტიკანტის პიროვენული თვისებების გაშუქებას.
2. პროტაგონისტის მონაწილეობა. როდესაც დირექტორი-პრაქტიკანტი საკუთარ მოქმედებას ასაბუთებს , ის თავს ვერ არიდებს პროტაგონისტის პიროვნების ანალიზსაც. რასაც, ბუნებრივია, პროტაგონისტი ან იწონებს და ეთანხმება ან - არა. დირექტორსა და პროტაგონისტს შორის თანხმობა ინტეგრაციული ინსაითის პირობად იქცეა. საწინააღმდეგო შემთხვევაში შეიძლება თერაპიული ეფექტისთვის საზიანო, დაცვითი მექანიზმები აქტივირდეს. პროტაგონისტის პიროვნების განხილვას სიფრთხილით ეკიდებიან და ხშირად პროცესინგს პროტაგონისტის გარეშე მიმართავენ.
3. პედაგოგის ტიპი ( კრიტიკაზე ან მხარდაჭრაზე ორიენტირებული პედაგოგი)

ე.წ. მხარდამჭერი პედაგოგი, უმეტეს წილად, პოზიტიურ უკუკავშირს იძლევა და შესრულებული სამუშაოს პოზიტიურ მხარეებზე მიუთითებს. ის ფრთხილად, შეთავაზების სახით, გამოთქვამს კრიტიკას, რათა არ შეურაცხყოს პრაქტიკანტი და ამით, არ ჩართოს მოქმედებაში მისი დაცვით მექანიზმები. შესაბამისად, პრატიკანტებს ექმნება ნდობისა და უსაფრთხოების ატმოსფერო. მაგრამ, რადგანაც ასეთი პედაგოგის მოთხოვნები იოლად აღიქმება, მისი აზრი, დროთა განმავლობაში, ფასს კარგავს.

რაც შეეხება „კრიტიკოსებს“, მათი დაკმაყოფილება ბევრად რთულია. ისინი უმეტესად, უარყოფით შეფასებებს იძლევიან, პრაქტიკანტების შეცდომებსა და სუსტ მხარეებზე მიუთითებენ. ასეთი პედაგოგები ავტორიტეტულ ფიგურებად იქცევიან და ან თაყვანისცემას იწვევენ ანდაც ბუნტის მიზეზი ხდებიან.

პ.ფ. კელერმანის რჩევით, პროცესინგის პროდუქტიულობის ამაღლების მიზნით, ფსიქოდრამატისტმა-პედაგოგმა ორმაგი ფუნქცია უნდა იტვირთოს, რადგანაც პრაქტიკოს- სტუდენტს ესაჭიროება როგორც მხარდაჭრის „დედობრივი“, ასევე მკაცრი კრიტიკოსის „ მამობრივი“ დამოკიდებულება (78.)

**fsiqodramis Terapiuli faqtorebi**

j. l.Mmoreno fsiqodramis ძირითადი Terapiuli faqtorebis saxiT gamoyofda: teles, rolur TamaSs, spontanobasa da kreatulobas. z. morenom (j. morenos meuRlem da Tanamoazrem) miuTiTa 3 ZiriTad faკqtorzე, როგორიცაა tele, kaTarzisi da insaiTi. (17,29,36,38)

fsiqodramis Terapiuli efeqtebi 1960-iani wlebidan aqtiurad Seiswavleba. განსხვავებული , ფსიქოთერაპიული, სკოლების წარმომადგენლები სხვადასხვა ფაქტორების მნიშვნელობაზე მიუთითებენ. მაგალითად, ფსიქოანალიტიკოსები აღნიშნავენ რეკონსტრუირებული თვით-გაგების ან „ინსაითის“ მნიშვნელობას. სოციალური დასწავლის თეორეიის მიხედვით, თერაპიული ეფექტი კოგნიტურ პროცესებს (ე.წ.სქემებს) უკავშირდება (Bandura, 1967), პიროვნებაზე-ორინეტირებული პრაქტიკოსები თვლიან, რომ უმთავრესი მნიშვნელობა თერაპევტის პიროვნულ თვისებებს უნდა მიეწეროს და კერძოდ, მის პოზიტიურ დამოკიდებულებას, ემპათიასა და კონგრუენტობას. ბიჰევიორისტები ამტკიცებენ, რომ თერაპიული ცვლილება უნდა გავიგოთ მხოლოდ დასჯა-წახალისებით სწავლების პოზიციიდან. არიან ავტორები, რომელბიც მიუთითებენ „არასპეციფიკური“ ან „ექსტრა-თერაპიული“ ფაქტორების როლზე, როგორიცაა, ძირითადში, პლაცებოს ეფექტი.

თანამედროვე კვლევა ადასტრებს fsiqodramis Terapiul efeqturobaს rogorc damoukideblad, aseve sxva fsiqoTerapiul meTodebTan ერთად (kerZod, bihevioralur, fsiqoanalizur, egzistencialur-humanistur meTodebTan), kompleqsurad, gamoyenebis SemTxvevaSiც. (Dickoff & Lakin, 1963; Butler & Fuhriman 1983; Yalom, 1975,Polansky & Harkins, 1969; Kipper, 1978; 1989; Schramski & Feldman 1984; Kellerman 1985, 1987; D’Amato & Dean 1988; Schneider-Duker 1991 da sxv.)

**პ.** f. kelermanma, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ფსიქოდრამის თეორიისა და პრაქტიკის განვითარებაში, fsiqodramis Terapiuli faqtorebi ase Camoayaliba:

1**.**Terapevtis ostatoba; მისიkompetenturoba და რელევანტური pirovnuli Tvisebebi (მათ შორის, უპირველესად, ჯგუფური მუშაობისა და მხატვრული თვითგამოხატვის უნარები)

2. emocionaluri ukukavSirი; kaTarzisi, Sekavebuli afeqtis ganmuxtva

3. kognituri insaiTi (obieqtivacia, integracia, aRqmis rekonstruqcia).

4. socialuri procesebi (tele, gadatana da kontrgadatana).

5. qceviTi daswavla (axali qcevis daswavla dasja-waxalisebiT).

6. warmosaxulis imitaciuri modelireba (moqmedeba \_ “viTom”, TamaSi, simboluri wamodgenebi, iluziebi) (12).

პ. f. kelermanma aRniSnuli faqtorebi 5 ZiriTad faqtorზე daiyvana da ფსიქოდრამის თერაპიულ ფაქტორთა Semdegi modeli warmoadgina:

emocionaluri faqtori - kaTarzisi

kognituri faqtori - insaiTi moqmedebis procesSi

socialuri faqtori - tele

imaginaciuri faqtori - fenomeni -“viTom”

qceviTi faqtori - moqmedeba.

**სიმბოლო, როგორც თერაპიული ფაქტორი**

ცალკე უნდა დაისვას საკითხი ფსიქოდრამატული სიმბოლოს თერაპიული მნიშვნელობის

შესახებ. რა განიხილება მხატვრულ ნიშნად ან სიმბოლოდ ფსიქოდრამის პროცესში?

- პრაქტიკულად ყველაფერი. კერძოდ, 1. წარმოდგენილი სივრცე; ის, თუ სად ვითარდება

მხატვრული მოქმედება და სად იქმნება მხატვრული პროდუქტი (ოთახი, დარბაზი, ეზო,

ბაღი, ქუჩა) , 2. მონაწილენი (კერძო პარტიციპანტი, პროტაგონისტი, ფსიქოდრამატისტი,

დამხნარე პირები, მთლიანად თერაპიული ჯგუფი, ), 3. ქმედება - ის, თუ რას სახის, როგორ აქტივობას (ზოგადად) და მხატვრულ აქტივობას (კონკრეტულად) აქვს ადგილი,

4. ურთიერთქმედება - რა სახის სოციალური მიმართებები ვლინდება ჯგუფის წევრებსა და ფსიქოდრამატისტს შორის.

ფსიქოდრამატულ სესიაზე სიმბოლური ტექსტის სახით გაიგება არა მხოლოდ

„მხატვრული პროდუქტი“ - გათამაშებული სცენა, არამედ, ასევე, მხატვრული აქტივობა

(თამაშის პროცესი, დრამატული მოქმედება) , საზოგადოდ, სესიის მანძილზე. ამას გარდა,

აქტივობის ნებისმიერი

ფორმა (როგორ მოძრაობენ თუ ურთიერთქმედებენ ჯგუფის წევრები, მხატვრული

აქტივობისგან დამოუკიდებლად) და ფსიქოდრამაც მთლიანობაში (როგორ მიმდინარეობს

სესია და რა სპეციფიკა გამოარჩევს). სემიონია შესრულებული როლი, მისი შესრულების ფორმა, ჯგუფის წევრების მოქმედება სესიის მანძილზე და ფსიქოდრამაც მთლიანობაში.

მაგალითი: ჯგუფისა და არტ-სესიისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად პროტაგონისტი სკამებისგან „კედელს“ აღმართავს, იატაკზე ჯდება „კედლის“ მიღმა და თავს მუხლებში ჩარგავს. ნიშნის ფუნქციას იძენს არა მხოლოდ პროტაგონისტის პოზა თუ „კედელი“, არამედ ასევე, მთლიანად სესიის სივრცე და ჯგუფის წევრებისა და ფსიქოდრამატისტის უკუკავშირიც. მხატვრულ სიმბოლოს ქმნის ჯგუფის ურთიერთქმედება, რომელშიც

განმსაზღვრელ ფუნქციას პროტაგონისტის პოზა და „კედელი“ ასრულებს; ეს ერთგვარი

„ჩამრთავი მექანიზმებია“, სტიმულატორებია, რომლებსაც მოქმედებაში მოჰყავთ ჯგუფი და სესია.

ფსიქოდრამა მხატვრული ნიშნებით მანიპულირებას და უფრო კონკრეტულად, სიმბოლოებით კომუნიკაციას ეფუძნება; აქ იგულისხმება პროტაგონისტის თვითკომუნიკაცია, ასევე, ჯგუფის წევრებთან, ფსიქოდრამატისტთან და ზოგადად, გარემოსთან კომუნიკაცია. ფსიქოდრამის

მონაწილე მონაწილე „პირდაპირ“ არ ამხელს სათქმელს (საკუთარ განცდას, შეხედულებას, დამოკიდებულებას) და მას სიმბოლოს სახით განასახიერებს.

ვ. ტერნერი მიუთითებს, რომ სიმბოლური ქმედება მის შემსრულებლებს სიმბოლოს

ძალასა და მნიშვნელობას უშუალოდ განაცდევინებს, რის შედეგადაც მიიღწევა „ენერგიისა

თუ იდეის მობილიზება“. ( 103 ) ამ პროცესში საგნები და მოვლენები ახალ დატვირთვას იძენენ

და არა უბრალოდ რაღაც აბსტრაქტულს განასახიერებენ, არამედ ტრანცენდენტული,

საკრალური ძალების უშუალო კომპონენტებად იქცევიან. შესაბამისად, სიმბოლური ქმედება თერაპიულ მნიშვნელობას იძენს - დასძენს ავტორი (103, გვ. 40). ტერნერი მიუთითებს,

რომ პრიმიტიულ საზოგადოებებში რიტუალური, სიმბოლური საგნები, სამკურნალო

მნიშვნელობით, წამლების სახით ხშირად გამოიყენება. მაგალითად, რიტუალური ხეების ფოთლების ნაყენი დასალევად ან განბანის მიზნით გამოიყენება.

სიმბოლოს თერაპიული პოტენციალი სრულად გააშუქა ფსიქოანალიზმა. სიმბოლოს

თერაპიული გაგება ბუნებრივად გამომდინარეობს ფსიქოანალიზის ზოგადი

შეხედულებებიდან არაცნობიერ ლტოლვებსა და დაცვით მექანიზმებთან დაკავშირებით.

(1, 106, 107, 108 ) განსაკუთრებით ფართოდ განიხილება სიმბოლოს აღნიშნული

ასპექტი კ. იუნგის „ანალიზურ ფსიქოლოგიაში“, სადაც სიმბოლოს თერაპიული ძალა კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებთან მისი ორგანული, არსობრივი კავშირით აიხსნება. (1, 117,118,119,120,121,122,123) და ბოლოს უნდა ითქვას, რომ სწორედ სიმბოლოს თერაპიულ მნიშვნელობას ეფუძნება , ზოგადად, არტ-თერაპია. (1,2,)

**fsiqodramis ZiriTadi instrumentebi**

ჯ. მორენო fsiqodramis *5 ZiriTad instrumentze*miuTiTebs, rogoricaa scena, protagonisti (aqtiori, mTavari moqmedi piri), direqtori (fsiqodramatisti), damxmare pirebi (partniorebi) da auditoria. (78, 85)

1. **scena.** fsiqodramis Terapiuli efeqti, morenos SexedulebiT, uwinares yovlisa, realuri movlenis (grZnobis, ფანტაზიის, პრობლემის da sxv.) pirobiT, esTetikur garemoSi gaTamaSebas ukavSirdeba. am pirobiT -esTetikur garemos an scenasMmoreno “warmosaxvis damcav sivrceდ” მოიხსენიებს.

bikonis sanatoriumSi, j. morenos proeqtis mixedviT, originaluri scena aigo. scena sam\_iarusiani ovalisgan Sedgeba, romlis Tavzec farTo aivania. fsiqodramis monawiles scenis nebismier “simaRleze” SeuZlia moqmedebis ganxorcieleba; igi (da mTlianad, jgufi) Tavisuflad gadaadgildeba scenaze da mis transformirebas axdens dekoraciisa da rekvizitis daxmarebiT.

სცენის სამი იარუსი და აივანი ცხოვრებისეული რეალობის სამი, განსხვავებული განზომილების, სახით გაიგება. მესამე იარუსი და სათამაშო მოედანი ( ფსიქოდრამა სწორედ, ძირითადში, მასზე თამაშდება) განიხილება, როგორც კოლიზიებისა და “ ყოფიერებაში გადანაცვლების“ (მორენოს განმარტებით) განზომილება. რაც შეეხება აივანს, ის ერთგვარ, „მეოთხე განზომილებას“ ქმნის; მორენომ სცენაზე გადმოკიდებული აივანი ჩაიფიქრა, როგორც ტრანსცენდენციის ინსტრუმენტი; ეს ადგილია, (ზეციდან დაშვებული პოდიუმია), რომელიც მხსნელის, გმირის, ზე-მეს, ან ზე-ადამიანის როლებს განეკუთვნება.

მრავალ-პლანიანი სცენა მორენოს საშუალებას აძლევდა განესახიერებინა რეალური თუ წარმოსახული სამყაროები; მაგალითად, სამოთხე და ჯოჯოხეთი, ზესკნელი და ქვესკნელი, ცნობიერი და არაცნობიერი, ადამიანი და ზე-ადამიანი და სხვა. ასევე, პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით, ადამიანის ვარდნა თუ ამაღლება, ზესვლა თუ დაცემა.

ფსიქოდრამის სცენა ღიაა მაყურებლებისა და მათი სპონტანური ჩართვისათვის. მაყურებელს, ნებიმიერ მომენტში, შეუძლია გადალახოს ბარიერი სცენასა და დარბაზს შორის, სცენაზე ავიდეს და მოქმედებაში ჩაერთოს. შესაბამისად, ფსიქოდრამის სცენა მოთამაშე ადამიანების განცდას კავშირისა და გარიყულობის პოლარულ თვისებებს ანიჭებს; ერთის მხრივ, მოთამაშენი განცალკევებულნი არიან მაყურებლისაგან და, მეორეს მხრივ, მაყურებელი მათი თანამონაწილეა.

საგულისხმოა, რომ სცენის რეკვიზიტის ძირითად ელემენტებად მორენო იყენებდა სკამებს და მაგიდას - „ოჯახური დრამის“ გათამაშებისათვის აუცილებელ ატრიბუტებს! მორენო ცვლიდა სცენის განათებას - ფანჯრების ფარდებისა და მდგარი ლამპიონების დახმარებით. მიიჩნევდა, რომ სცენიეური მოქმედება განათების ცვლილებას აუცილებალდ მოითხოვს. სცენის რეკვიზიტში ხშირად იყენებენ ხალიჩას, რადგანაც. . . .

Tanamedrove etapze fsiqodrama scenis gareSec TamaSdeba. zogierTi fsiqodramatisti miiCnevs, rom “scena” pirobiTi mniSvnelobiT unda iqnes gagebuli; is “warmosaxvis sivrcea” da ara Teatris arqiteqturuli elementi. Sesabamisad, fsiqodrama SeiZleba nebismier, daxurul Tu Ria sivrceSi gaTamaSdes.

Tavad j. morenos klasikuri fsiqodrama, Tanamedrove midgomisgan gansxvavebiT, scenis ideas mimarTavs rogorc pirobiTi, aseve pirdapiri mniSvnelobiTac; scenaSi igulisxmeba rogorc SemoqmedebiTi Tavisuflebis are, aseve, savsebiT realuri Teatraluri “SemaRlebac”.

1. **protagonisti** (mTavari moqmedi piri, e.w. pirveli moTamaSe). termini Zvel berZnulia: protos - pirveli, agon - moTamaSe, mebrZoli.

protagonisti scenaze sakuTar pirovnebas warmoadgens. misgan gansxvavebiT, msaxiobi (artisti) dramis garkveul personaJs ganasaxierebs da TamaSobs. protagonisti, aqtivobisa da spontanuri eqspresiis TvalsazrisiT, Tavisufalia.Mmisi TamaSi improvizaciulia da araa winaswar dagegmili da repeticiebiT Camoqnili.

Pprotagonisti, erTdroulad, aqtioria, pacienti da studentic, radganac fsiqodrama Teatralur, Terapiul da pedagogiur aspeqtebs aerTianebs. protagonisti, Cveulebrivi msaxiobisgan gansxvavebiT, dramaturgis, reJisorisa da kritikosis funqciebsac iRebs; igi irCevs TamaSis Temasa da struqturas, anawilebs rolebs, Tavadac iRebs aqtiur monawileobas moqmedebaSi da Seringis etapze, Sesrulebuli moqmedebis (rogorc sakuTari, aseve mTlianad jgufis TamaSis) Sefasebas axdens.

amave dros, protagonisti, improvizaciuli Tavisuflebis miuxedavad, fsiqodramis zogad struqturasa da aucilebeli principebis sistemas emorCileba; kerZod, mas evaleba garkveuli situaciebis reprezentacia, gansxvavebuli rolebis gansaxiereba da mravalferovan teqnikebSi monawileobis miRebaF(ix: fsiqodramatuli teqnikebi).

**A**

TamaSis procesSiprotagonists e.w. **antagonisti** “upirispirdeba”**,** romlis rolsac fsiqodramis damxmare piri asrulebs. magaliTad, Tuki protagonisti ufrosi saskolo asakis Svils ganasaxierebs, misi antagonisti – mSoblis, ufrosi an umcrosi Zmis (dis) da sxv. rolebs asrulebs. fsiqodrama, ZiriTadSi, protagonistisa da antagonistis urTierTqmedebis da zogjer ki, maTi aSkara dapirispirebis safuZvelze igeba. yovel fsiqodramatul sesiaze protagonistsa da antagonists Soris rolTa gacvlis teqnika gamoiyeneba. (ix: rolTa gacvlis teqnika).

Tanamedrove fsiqodrama yovelTvis ar gulisxmobs erTi konkretuli antagonistis moqmedebas; SesaZloa protagonisti ara erT pirTan, aramed mTel jgufTan urTierTqmedebdes an mTels jgufs upirispirdebodes.

1. **fsiqodramatisti (direqtori**)\_ reJisoris, Terapevt-konsultantisa da analitikosis “rolebs ganasaxierebs”.K morenos mier miTiTebul am funqciebs (rolebs) f. kelermanma jgufis lideris rolic daumata (78).

ფსიქოდრამის წამყვანი პასუხიმგებელია ფსიქოდრამატული სესიის მიმდინარეობაზე. მისი ძირითადი ამოცანაა თერაპიული ჯგუფის პასიური და შკავებული წევრების თამაშში ჩართვა, მათი თამაშის პროტაგონისტის ამოცანებთან შესაბამისობაში მოყვანა და პროცესის თეაპიული მიზნისადმი დაქვემდებარება.

ფსიქოდრამის საწყისს ეტაპზე ფსიქოდრამატისტი სტიმულს აძლევს ჯგუფისა თუ პროტაგონისტის მოქმედებას და მათ თამაშისადმი განაწყობს. სესიის პროცესში დროულად მიმარტავს ტექნიკებს: როლთა გაცვლას, დუბლირებას და ა.შ. ფსიქოდრამატისტს უფლება აქვს შეწყვიტოს სესია, თუკი ჩათვლის, რომ ის არა პროდუქტიულია.

**fsiqodramatistis rolebi** ( j. morenosa da f. kelermanis mixedviT) (78)

**roli funqcia Cveva ideali**

analitikosi empaTia gageba hermenevtuli

reJisori dadgma reJisura esTetikuri

Terapevti cvlileba zemoqmedeba Terapiuli

jgufis lideri marTva lideroba socialuri

ა) fsiqodramatisti, rogorc analitikosi, protagonistis moqmedebis analizs axdens da mis axsnas cdilobs. analizis procesSi fsiqodramatisti, ZiriTadSi, empaTiiT, TanagancdiT xelmZRvanelobs. empaTiis (emociuri wvdomis, emociuri gaigivebis) unaris ganviTarebaze mniSvnelovan zemoqmedebas axdens ara mxolod Teoriuli codna, aramed Sesabamisi gamocdilebac. miiCneven, rom empaTias, didwilad, fsiqodramaSi protagonistis saxiT monawileobis gamocdileba ayalibebs; “kargi fsiqodramatisti erT dros kargi protagonisti iyo”- წერდა მორენო.

protagonistis moqmedebis analizis procesSi ramdenime fazas gamoyofen:

1. protagonistis moqmedebaze dakvirveba, masTan empaTiuri kavSiris damyareba, misi dublireba. protagonistis dublirebas, misi moqmedebebis gameorebas axdens ara mxolod e.w. damxmare piri, aramed fsiqodramatistic. ამ პროცესში გამოიყენება სარკის ტექნიკაც; დირექორი (ფსიქოდრამატისტი) დამხმარე პირებთან ერთად, არა მხოლოდ პროტაგონისტის მოძრაობისა თუ სხეული ენის იმიტირებას ახდენს, არამედ, მათი დახმარებით, პროტაგონისტთან ემპათიური კავშირის დამყარებას ცდილობს.

2. miRebuli informaciis protagonistisadmi gaziareba: fsiqodramatisti protagonists uzirebs, Tu ra saxis informacia miiRo TamaSis procesSi.

ფსიქოდრამატულ სესიაზე განცდების, აზრების გაზიარება პერმანენტული პროცესია; შესაბამისად, ფსიქოდრამატისტს მოეთხოვება არა მხოლოდ საკუთარ განცდებზე დაკვირვება-და მათი ობიექტივირება, არამედ მათი დროული ტერმინაციაც (გამოთქმა, სიტყვიერი ჩამოყალიბება) პროტაგონისტისა და აუდიტორიის წინაშე. დირექტორი, საკუთარი შთაბეჭდილების საფუძველზე, პროტაგონისტის მოქმედების (მისი თამაშის) ახსნას ან მის ინტერპრეტირებას ცდილობს.

ტერმინაციის მიზანს შეადგენს სესიის მანძილზე მიღებული გამოცდილების, კერძოდ, პროტაგონისტის ქცევის გაგების გადამოწმება და, საჭიროების შემთხვევაში, შეხედულების შეცვლა. ასევე, მიღებული ინფორმაცია პროტაგონისტს საკუთარი მოქმედებისა (თამაშის) და მისი ეფექტურობის გადამოწმების საშუალებას აძლევს.

**3.**protagonistis ukukavSiri: miRebuli informaciis Sefaseba, fsiqodramatistisa da protagonistis msjeloba.

ფსიქოდრამატისტის (დირექტორის) მიერ საკუთარი შთაბეჭდილებების (განცდების, აზრების) ტერმინაცია სტიმულს აძლევს ერთგვარ, „დებატებს“ დირექტორსა და პროტაგონისტს შორის.

პროტაგონისტის უკუკავშირი ფსიქოდრამის აუცილებელი ასპექტია და დირექტორის ფუნქციებს შორის უკუკავშირის სტიმულირების ფუნქცია ხაზგასმით არის მითითებული.

ბ) fsiqodramatisti, rogorc reJisori, dgams speqtakls da qmnis esTetikur Rirebulebas. შესაბამისად, ფსიქოდრამა თეატრალური ხელოვნების ფორმად თავად ფსიქოდრამატისტთა მიერ განიხილება, ხოლო ფსიქოდრამას, როგორც ხელოვნების პროდუქტს, ესთეტიკური ღირებულება ენიჭება. ფსიქოდრამატისტს მოეთხოვება sceniuri garemos organizeba, mizanscenebis ageba, sceniuri riTmis kontrolireba, ganaTebisa da dekoraciis SerCeva (Karp, 1988;Riebel 1990).

როგორც აღნიშნავენ,sasurvelia fsiqodramatisti klasikur Teatralur ostatobaSi erkveodes, SeeZlos stanislavskis (personaJTan emocionaluri gაიგივების) da brextis (personaJisgan distancirebisa da gaucxoebis) Teatraluri meTodebis ჩართვა პრაქტიკაში და მათი ეფექტური gamoyeneba. ფ. კელერმანი მიუთითებს, რომ es ori, gansxvavebuli Teatraluri (gancdisa da gaucxovebis) skola fsiqodramatisti \_ reJisoris iseT or, urTierT-sapirispiro amocanas asaxavs, rogoricaa gancda (protagonistisadmi Tanagancda) da dakvirveba (protagonistis mimarT “obieqturi”, “ara-emocionaluri damokidebuleba)

Fგ) fsiqodramatisti, rogorc Terapevti, protagonistze Terapiul zemoqmedebas axdens,Arac iseTi meTodebis Teoriulსა თუ praqtikul codnas saWiroebs, rogoricaa emociaTa ganmuxtva, დაძაბულობის მოხსნა, kognituri gageba, pirovnebaTa Sorisi ukukavSiri და qceviTi daswavla. fsiqodramatistis teqnikuri repertuari verbalur da araverbalur Terapiul intervenciebs moicavs. fsiqodramaSi Terapiuli intervencia protagonistTan varirebadi, ცოცხალი komunikaciis saxes atarebs.

magaliTad, araverbaluri komunikacia fizikuri distanciis, xmis, Tvalebis kontaqtis, sxeulis poziciisa da sxva meTodebs moicavs. yvelaze intensiur araverbalur intervenciad fizikuri Sexeba miiCneva. Tumca, fizikuri Sexeba yovelTvis erTmniSvnelovnad ar aRiqmeba; kerZod, protagonistma is SeiZleba miiRos, rogorc infantilur mdgomareobamde regresi, SeWra მის pirovnul sivrceSi, seqsualuri gamowveva da sxva. protagonistisTvis misaRebi da misTvis optimaluri fizikuri distanciis amocnoba rTuli da, amave dros, mniSvnelovani amocanaa. (Fine, 1959).

*fsiqodramatistis mier gamoyenebuli intervenciebia:*

konfrontacia, ganmarteba, interpretacia, kaTarzisi, miReba, sugesTia, rCeva\_ swavleba da TviTanalizi(Bibring,1954; Greenson,1967; Goodman7Dooiey1976).

*Kკonfrontaciული*(ან dapirispirebis) ინტერვენციისძირითადი mizaniprotagonistis yuradRebis maqsimaluri fokusirebaa. ეს მიზანი uaryofiTi emociuri gancdebis stimulirebiT miiRweva. fsiqodramatisti konfrontaciaSi Sedis protagonistis konkretul grZnobasTan, pirovnul niSanTan da ამით, maTze axdens yuradRebis fokusirebas; klienti misTvis arasasiamovno sakiTxebze da problemebze miimarTeba.K

konfrontaciul intervencias fsiqodramatistisa da protagonistis duels, orTabrZolas adareben. is, garkveul wilad, agresiis gamovlenas ukavSirdeba da, Sesabamisad, fsiqodramatists agresiuli impulsis marTva da kontroliEevaleba. morenos mixedviT, klientis Sokireba da masze Tavdasxma zogjer iseve aucilebelia, rogorc masTan empaTiuri gamTlianeba.Munda aRiniSnos, rom konfrontacia protagonistisTvis mxolod usafrTxo situaciebSi gamoiyeneba; rodesac usafTxoebis gancda mas mtkivneuli emociebiT datvirTvis saSualebas aZlevs. ზოგადად, მიიჩნევენ, რომ ფსიქოდრამაkonfrontaciisa da mxardaWeris ტექნიკების SeTavsebის საფუძველზე იგება. ამ ურთიერთ-საპირისპირო ტექნიკების ერთიანობის metaforული სახეა fsiqodramatisti, romelic “erTi xeliT exveva protagonists, xolo meore xeliT კი, mis win sarke uWiravs.” (კელერმანი)

*ინტერვენცია, სახელწოდებით „ganmartebა* „ - fsiqodramatistis mier damazustebeli kiTxvebis gamoyenebas უკავშირდება. აღნიშნული ინტერვენციის mizanი situaciis ukeT aRwera da dakonkretebaა. aRniSnuli intervencia gamoiyeneba ara mxolod fsiqodramis mesame, გაზიარების, etapze, arames TamaSis msvlelobis drosac. საკუთარ თამაშთან დაკავშირებით, განმარტებებს იძლევა არა მხოლოდ პროტაგონისტი, არამედ, ასევე, ფსიქოდრამატისტი, დამხმარე პირები და აუდიტორიაც აქტიურად ერთვებიან მსჯელობაში.

ინტერვენცია*interpretacia* \_ gancdis (problemis) mizezis an misi Camoyalibebis procesisverbalur axsnaს გულისხმობს. interpretaciasa da insaiTs fsiqodramaSi specifikuri buneba aqvs; klasikuri fsiqoanalizisgan gansxvavebiT (romelSic sityvier interpretaciebs mimarTaven), fsiqodrama upiratesobas moqmedebis msvlelobisas miRweul insaiTs aniWebs. (ix: qvemoT insaiTi\_moqmedebaSi).

ინტერვენციით*kaTarzisi* \_ protagonistis Sekavebuli grZnobebis ganmuxtva მიიღწევა. ეს პროცესი საგანგებოდ არის stimulirebeuli fsiqodramatistis mier. fsiqodramaSi kaTarzisi ara mxolod emociur ukukavSirs, aramed gamoxatuli emociebis integraciasac emsaxureba. (ix: qvemoT kaTarzisi).

ინტერვენცია*miReba* ასე ხასიათდება: fsiqodramatisti protagonistis mimarT permanentul dadebiT damokidebulebas avlens; protagonisti ar elis kritikas Tavisufalი TviTgamoxatvიs პროცესში. warmatebuli fsiqodrama miRebisa da konfrontaciis, urTierT-sapirispiro intervenciebis, efeqtur SeTavsebas emyareba.

ინტერვენცია*sugesTiის* (STagonebის) \_ მიზანი protagonistis cnobierebis mdgomareobis Secvlაა (hipnoturi transis analogiurad). aRniSnuli intervencia mexsierebisa Tu fantaziis intensifikaciis mizniT gamoiyeneba.

ინტერვენცია*rCeva da swavleba* **\_** protagonistisTvis aucilebel, sainformacio da saxelmZRvanelo didaqtikur instruqciebs moicavs. unda aRiniSnos, rom sasurveli qcevis ganmtkicebiს პროცესში, როგორც წესი, maxvili keTdeba waxalisebaze (dadebiT ganmtkicebaze) da ara dasjaze (uaryofiT ganmtkicebaze).

ინტერვენცია*TviTanaliziს* გამოყენებისასfsiqodramatisti protagonistს sakuTar gancdebs (grZnobebs, azrebs, gamocdilebs) უზიარებს. amgvari “gamWvirvaloba” klientიsa da Terapevtიs efeqturი urTierTqmedebიs აუცილებელი პირობაა.

ფსიქოდრამატისტის e.w.**M***manipulaciebში* იგულისხმება:1.meTodebi, romlebiTacprotagonistis emocionaluri თუ inteleqtualuri resursebi Terapiis mimarTulebiT warimarTeba. 2. avtoritaruli iZulebis meTodebi, romlebic protagonists misi nebis sawinaaRmdego (an gauazrebeli) moqmedebis Sesrulebisken ubiZgebs.Ees meore tipis manipulacia Terapiul procesze ZiriTadSi, uaryofiT zemoqmedebas axdens.

Fდ) fsiqodramatisti, rogorc jgufis lideri, jgufურ პროცესებს მართავს და ხელს უწყობს ჯგუფის ეფექტურ ფუნქციონირებას. ის ქმნის jgufisთვის აუცილებელ, konstruqtiul, samuSao klimatს da ასევე, აყალიბებს socialuri mxardaWeriს ატმოსფეროს.

fsiqodramatists, rogorc lideris, funqciebia:

1. jgufis struqturuli organizeba (Sexvedris droisa da adgilis, jgufis Semadgenlobis mixedviT).

2. jgufuri normebis Camoyalibeba (magaliTad, rogoricaa konfidencialoba, jgufuri pasuxismgebloba da sxv.).

3. jgufis gamTlianeba, daZabulobis xarisxis regulireba da muSaobis mimarT interesis uzrunvelyofa.

4. jgufis yvela wevrებიs waxaliseba aqtiuri moqmedebisken. ასევე, maTi komunikaciis xelSewyoba, urTierTobebis ganmarteba moqmedebis meTodebiTa da verbaluri interpretaciebiT.

5. jgufuri TanamSromlobis procesSi aRZruli problemebis (rogoricaa, magaliTad, konkurencia) daZleva.

lideris funqciebis Sesrulebisas fsiqodramatisti mimarTavs socialuri fsiqologiis, jgufis fsiqologiis, jgufis kompoziciis, jgufuri procesebis, jgufuri fsiqoTerapiis kanonebs da maT praqtikulad iyenebs. mniSvnelovania sociometriuli meTodis gamoyenebac. (moreno, 1953).

fsiqodramatistis 4 ZiriTad funqciaა: emocionaluri stimulacia, mxardaWera, axsna da mxatvruli moqmedeba.

aRniSnuli oTxi funqciis mixedviT fsiqodramatisti\_lideris 4 ZiriTad tips (mastimulirebeli, mxardamWeri, amxsneli, artistuli) ganasxvaveben. avtorTa jgufi gamoyofs fsiqodramatistis gansakuTrebul tipsac, romelsac “energiis agresiuli wyaro” ewoda; es eqscentriuli, energiuli, emociurad Ria, Semtevi da, amave dros, mxardamWeri (e.w.“qarizmatuli”) fsiqodramatistis tipia. (Lieberman,et.al.,1973).

gamokvlevis mixedviT, fsiqodramatistebi, umetes wilad, eqstravertebi arian da emociaTa aRqmisa Tu identificirebis gamorCeuli unari axasiaTebT (Buchanan&Tailor, 1986). fsiqodramatistis stils, ZiriTadSi, misi individualuri Taviseburebebi ayalibebs. Tumca,“idealuri lideri”, misi individualuri Tvisebebis miuxedavad, stilis cvlas situaciuri pirobebis Sesabamisad unda axerxebdes.

F aRiniSneba fsiqodramatistis specifikuri problemebi, rogoricaa:

1. fsiqodramatisitis rolis Sida konfliqti \_ gansvla rolsa da pirovnebas, rolis moTxovnebsa da pirovnebis Sinagan Rirebulebebs Soris. morenos magaliTis mixedviT, morcxvi adamianisTvis lideris rolis gaTaviseba uproblemo ar iqneba.

2. rolTa Soris konfliqti \_ opozicia pirovnebis or an met rols Soris. magaliTad, aseTia “altruist\_Terapevtisa” da “egoist\_reJisoris” rolTa Soris konfliqti.

3. pirovnebaTa Sorisi roluri konfliqti \_ uTanxmoeba im praqtikos kolegebs Soris, romlebic gansxvavebul rolebs asruleben. magaliTad, fsiqodramatists, romelic Tavs konfortulad grZnobs racionaluri analitikosis rolSi, problemebi eqmneba kolegebTan muSaobisas, romlebic aqcents reJisoris rolis SemoqmedebiT aspeqtebze akeTeben.

miuTiTeben protagonistis rezistentobasa (winaaRmdegobasa) da dapirispirebaze fsiqodramatistis mimarT; moreno werda, “fsiqodramatistma da protagonistma erTmaneTi ori mebrZolis msgavsad unda Seavson.” sagulisxmoa, rom fsiqodramatisti, mas Semdeg, rac aamoqmedebs protagonists, stovebs scenas, xSirad saerTodac aRar erTveba moqmedebaSi. fsiqodramatistis es “ganrideba” Tu “ukusvla” protagonists erTgvari gamarjvebis gancdas uyalibebs.

fsiqodramatistis amocanas oTxi funqciis (analitikosis, reJisoris, Terapevtisa da lideris funqciebis) gamTlianeba da maTi pirovnul TaviseburebebTan SeTavseba Seadgens.

**4.** **“damxmare piri”** (auxiliary ego) **\_** ase uwoda j. morenom Terapevtis asistents an protagonistis partniors. z. morenom, j. morenos meuRlem, terminis Semoklebuli varianti SemogvTavaza \_”damxmare”.

damxmare pirebi protagonistis gadatanis obieqtebs warmoadgenen. (ix: gadatana). isini realur an warmosaxul pirebs ganasaxiereben. protagonisti maTze axorcielebs gadatanasa da proeqcias (ix: qvemoT ganmarteba). zogjer damxmare pirebi Tavad protagonistsac ganasaxiereben („სარკის“, „დუბლის“ ტექნიკების საფუძველზე). isini, aseve, Suamavalni arian protagonistsa da fsiqodramatists Soris.

damxmare pirebi (partniorebi) socio-Terapiul funqcias asruleben; daxmarebas uweven protagonists gansxvavebul adamianebTan urTierTobebis gamoxatvisa da am

urTierTobebze dakvirvebis procesSi. aseve, xels uwyoben protagonists mis realur partniorebTan urTierTobis damyarebasa da socialuri kavSirebis wvdomaSi, rac gansxvavebuli teqnikebis daxmarebiT miiRweva (ix: qvemoT teqnikebi).

უფრო მეტიც, დამხმარე პირები ანტაგონისტის როლს ტვირთულობენ, პროტაგონისტის საპირისპირო პოზიციას გამოხატავენ და ერთვებიან მასთან დებატებში.

აქვე უნდა ითქვას, ეგერთ წოდებული, „შენ“- გამოცდილების თაობაზეც; ფსიქოდრამა იმ სპეციფიკურ განცდასაც ასტიმულირებს, რომელსაც „შენ“ - გამოცდილება ეწოდება. როლთა გაცვლის მიზანი (იხ: ტექნიკა როლთა გაცვლა, ინვერსია) არა მხოლოდ პარტნიორის როლს შესრულებაა, არამედ, რაც მთავარია, პარტნიორის, მეორე ადამიანის, „შენ“-ის განცდა, მასთან ფსიქოლოგიური იდენტიფიკაციის მნიშვნელობით.

**5. auditoria** (an Zv. berZnuli Teatris analogiiT, **qoro**)\_ xels uwyobs, daxmarebas uwevs protagonists da amave dros, Tavadac ganicdis mis zemoqmedebas. auditoria pasiurad ar aRiqvams protagonistis moqmedebas da masTan aqtiur urTierTqmedebaSia; TamaSis etapze Sesabamisi emociuri reaqciebiT, xolo Seringis etapze msjelobiT amcnobs protagonists sakuTar emociebsa Tu Sexedulebebs.

auditoria fsiqodramaSi gansakuTrebul funqcias asrulebs, radganac “fsiqodrama Terapiaa jgufSi, jgufisTvis da jgufis mier” (j. moreno). meTodis avtori miuTiTebs, rom auditorias protagonistis gagebisa da misi miRebis mzaoba unda axasiaTebdes.A

ფსიქოდრამატული თერაპიული ჯგუფი, ოპტიმალურ ვარიანტში, 6-9 ადამიანისგან (აქ არ ითვლებიან პროტაგონისტი, ფსიქოდრამატისტი და მისი ასისტენტები) შედგება. თუ ჯგუფი უფრო მცირეა, მაშინ, მაყურებლების რაოდენობის სიმცირის გამო, მორენოს სიტყვებით, „თამაში ვაკუუმში მიმდინარეობს“, რაც დაუშვებელია. ხოლო თუ ჯგუფი ძალიან დიდია (15 ადამიანს აღემატება), მაშინ ჯგუფის დინამიკის მართვა სირთულეებს აწყდება.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სასწავლო ჯგუფები, რომლებიც სოციალური გარემოს შესწავლას ემსახურებიან, შეიძლება უფრო მოცულობითიც იყოს. რადგანაც ფსიქოდრამის მონაწილეთა დიდი რაოდენობა უფრო შინაარსიან იდენტიფიკაციურ უკუკავშირს იძლევა და ამდიდრებს, მთლიანობაში, სასწავლი პროცესს.

მნიშვნელობას იძენს ჯგუფის შემადგენლობაც. თერაპიულ პროცესს ხელს უწყობს ჯგუფის ჰეტეროგენურობა. განსხვავებული სქესის, ასაკის, პიროვბული სტრუქტურის, უნარების, გამოცდილებისა თუ პრობლემების მქონე ჯგუფის წევრები უფრო სრულად ასახავენ მოულოდნელ სიტუაციებს და უფრო მდიდარ სამუშაო მასალას იძლევიან, ასევე, შერინგიც უფრო მრავალფეროვანი ხდება. ჰეტეროგენული ჯგუფი განსხვავებული ადამიანებისგან შემდგარი, სოციუმია მინიატურაში.

რაც შეეხება თერაპიას ჯგუფისათვის (ან ჯგუფზე ორიენტირებულ თერაპიას), ის , როგორც წესი, ჰომოგენურ ჯგუფებში მიმდინარეობს. მაგალითად, მეუღლეთა წყვილების, მშობელთა, მოზარდთა თუ ალკოჰოლიკთა ჯგუფებში. ჰომოგენურ ჯგუფში პროტაგონისტის მიერ რომელიმე პრობლემის ასახვა და მასზე თერაპიული მუშაობა, იმავდროულად, პროტაგონისტის თერაპია, არამედ ჯგუფის წევრების პრობლემის ასახვა და მასზე მუშაობაა.

ფსიქოდრამარული ჯგუფი შეიძლება იყოს დახურული ან ღია. დახურულ ჯგუფში უფრო მტკიცე ჯგუფური შეჭიდულობა იქმნება. რაც შეეხება ღია ჯგუფს, ის განიხილება, როგორც ფსიქოდრამა-თერაპიის ბუნებრივი შედეგი, რომლის მიზანიც თითოეული ინდივიდის მიერ დამოუკიდებლობის მოპოვება შეადგენს.

ინდივიდუალური ფსიქოთერაპიისგან განსხვავებით, სადაც პაციენტი მონოლოგურია, და ასევე, არა-ფსიქოდრამატული ფსიქოთერაპიისგან განსხვავებით, სადაც ჯგუფის წევრები ერთმანეთზე ვერბალურად რეაგირებენ, - ფსიქოდრამის ჯგუფი სცენიური მოქმედებით გზით ურთიერთქმედებს.

ჯგუფი ან auditoria უშუალოდ ganicdis protagonistis Terapiul zemoqmedebas; is Tavs aigivebs protagonistTan, radganac scenaze ara viwrod pirovnuli, aramed koleqtiuri simptomebi TamaSdeba. j. moreno axali mniSvnelobis kaTarzisze, e.w. “jgufur kaTarzisze” akeTebs maxvils \_ “protagonistma gasca siyvaruli da axla am siyvaruls ukanve iRebs auditoriisgan; protagonisti ubrundeba jgufs.”Aaseve, aRiniSneba e.w. “socialuri kaTarzisis” fenomenic, romelic sociodramis kulminaciaa, radganac sociodramis subieqts ara individi, aramed mTlianad jgufi Seadgens. (ix:sociodrama).

ჯგუფის ახალი წრევრის მიღების ან ახალი ჯგუფის ფორმირების დროს იდება ჯგუფური ფიცი , რომელიც მორენომ, ჰიპოკრატეს ფიცის ანალოგიურად, შეიმუშავა. ფიცის ძირითადი ამოცანა - ჯგუფში მოსმენილისა თუ დანახულის საიდუმლოდ შენახვაა.

**გარე რეალობასთან ურთიერთქმედების პროცედურები**

რეალობის განსხვავებული განზომილებების (რეალისტური, შიდაფსიქიკური და წარმოსახული) შესამუშავებლად სამი ძირითადი ფსიქოდრამატული პროცედურა გამოიყენება (Henne, 1969, Pitzele, 1991).

რეალისტური (კლასიკური) პროცედურა კლიენტის მეხსიერებას მიმართავს და იწვევს მოგონებებს. ეს პროცედურა წარსული ტრავმატული სიტუაციების გათამაშებას გულისხმოობს.

მეორე, შიდაფსიქიკური პროცედურა, რომელსაც „ფიგურატიულ ფსიქოდრამასაც“ უწოდებენ, კლასიკური ფსიქოდრამის გაგრძელების სახით ხშირად გამოიყენება. მისი მიზანი პიროვნების შინაგანი სამყაროს შესწავლაა, ის პიროვნების განსხვავებულ ასპექტებზე კონცენტრირდება. მაგალითად, „დამხმარე სკამის“ ტექნიკაში (Lippit, 1958), ადგილი აქვს პიროვნების განსხვავებული ასპექტების პროეცირებას ცარიელ სკამზე; თავსდება რა ხან ერთ სკამზე და ხან - მეორეზე, პროტაგონისტს საშუალება ეძლევა საკუთარი პიროვნების სხვადასხვა ასპექტებს მიმართოს, გამართოს მათთან დიალოგი და ამით, საკუთარი პიროვნების ასპექტთა ინტეგრაციას მიაღწიოს.

ფიგურატიული სესიის დროს ფსიქიკა წარმოდგენილლი იყოს, როგორც შინაგანი დრამის სახით წარმოსდგება. მაგალითად, ასეთი შეიძლება იყოს დრამატული ურთიერთობა პიროვნების სტრუქტურულ ელემენტებს ( ego-ს, id-სა და super-ego-ს) შორის. ego წარმოჩინდება, როგორც შეშინებული პროტაგონისტი, რომელიც ძალთა ამიწურვას, უმწეობას და საკუთარი თავით უკმაყოფილებას უჩივის. მას, ერთის მხრივ, საქმე იაქვს id-თან - უპასუხისმგებლო ბავშვთან, რომელიც ყველა სურვილის დაუყოვნებლივ დაკმაყოფილებას მოითხოვს. მეორეს მხრივ, ego მიმართებაშია super-ego-სთან, თავდაჯერებულ ტირანტან, რომელიც ყოველ მის მოძღრობას აკრიტიკებს დასრულ მორჩილებას მოითხოვს. ფსიქდრამატისტისა და დამხმარე პირების დახმარებით, პროტაგონისტი, ბოლოს და ბოლოს, აგვარებს ამ კონფლიქტებს და აღწევს კომპრომისს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოთხოვნებს შორის. (78)

მესამე, წარმოსახვით პროცედურას „მეტაფორულ“, „სიურეალისტურ“ ან „სიმბილურ“ ფსიქოდრამას უწოდებენ. ეს პროცედურა დრამა-თერაპიის (Jennings, 1986; Landy, 1986) ზოგიერთი ფორმის ანალოგიურია და გულისხმობს სიზმრების გათამაშებას (Notle, Weistart & Wyatt, 1977). მისი მთავარი მახასიათებელი პროტაგონისტის შინაგანი რეალობის სიმბოლური განსახიერებაა. პ.ფ. კელერმანის მაგალითში, ჯეინმა თავისი ცხოვრება ფერადი ცისარტყელას სახით აღწერა, რომლის ერთ მხარეს საგანძურია დამალული,, ხოლო მეორე მხარეს - გადასახადების ამკრეფი დგას! ამ პროცდურის გამოყენების მაგალითია, ასევე, ნაშრომში განხილული სცენები, სათაურით: „ვინ წაიყვანს ჩემს მწვანე ავტომობილს?“

გამოყოფენ, ასევე, მეოთხე, „ფსიქოანალიტიკურ“ პროცედურას, რომელიც, ლაკანის სიტყვებით, „ფსიქოანალიზის პირველად პრინციპს“ და კერძოდ, წარმოსახულის, სიმბოლურისა და რეალურის ერთმანეთისგან დიფერენცირებას ეფუძნება ფსიქოდრამა ფანტაზიის გამონთავისუფლბას მიმართავს, განააცვლებს რა მოთამაშეებს წარმოსახვით რეგისტრში, შემდეგ, როლების გადანაწილების საფუძველზე, მოთამაშენი სიმბოლური რეგისტრში გადაინაცვლებენ, მაგრამ, ყველა ეტაპზე თამაში მუდმივად შე იცავს რეალობის განცდას. (Anzieu, 1960).

**როლური თამაში ფსიქდრამასა და თეატრში**

როგორც თავადვე აღიარებს ფსიქოდრამის თეორია, ფსიქოდრამატული როლური თამაში თეატრიდან მომდინარეობს და, აქედან გამომდინარე, ის შეიძლება გავიგოთ, როგორც რეალობის წარმოდგენისა და ასახვის მცდელობა (Kipper, 1986). მიუხედავად იმისა, რომ ფსიქოდრამა, მის თერაპიულ ფუნქციაზეა ფოკუსირებული, ფსიქოდრამა და თეატრი თანაბრად ეფუძნება როლურ თამაშს! (Sabrin $Allen, 1968; Goldfried & Davidson, 1976; Yablonsky, 1976; Kipper, 1986). როლი კი, გათავისებას, მის „შინაგან გაცოცხლებასა“ და გულწრფელობაში საკუთარი თავისა თუ მაყურებლების დარწმუნებას მოითხოვს.

პ.ფ. კელერმანი აღნიშნავს, რომ თეატრალური თამაშის „ბუნებრივი“ სტილი სტანისლავსკის სკოლასთან ასოცირდება, რომელიც, მსახიობის ერთი რეალობიდან მეორეში გადასაყვანად, გარდასახვის მისაღწევად ე.წ. „ვითომ“- ის ფენომენ მიმართავს. (78)

ჯ.მორენოს შეხედულებით, თეატრალური როლი ყოველთვის წინააღმდეგობაში შედის მსახიობის პიროვნებასთან; როლი წინასწარ არის დაწერილი, სპონტანურად არ ჩნდება და ამიტომაც მსახიობისგან თვალთმაქცობას მოითხოვს. საწინააღმდეგო შეხედულებისაა იარდლი (Yardley, 1982 ), რომელიც მოუთითებს, რომ სტანისლავსკის გაგებით, მსახიობი არა უბრალოდ თამაშობს როლს, არამედ მთლიანდება საკუთარ როლთან, ახდენს როლის პერსონიფიცირებას „ვითომ“-ს ფარგლებში და მასში „ცოცხალი შინაარსი“ შეაქვს.

მსახიობის პიროვნებასა და მის როლს შორის არსებული დაძაბულობა უნივერსალური ფენომენია და ანალოგიური იმ კონფლიქტისა, რომელიც პიროვნებასა და მის სოციალურ როლს შორის არსებობს. პ. კელერმანი აღნიშნავს, რომ წარმოსახვისა და „ვითომ“-ფენომენის აქტივირებით ფსიქოდრამა ამ კონფქლიტის გადაწყვეტისკენაა მიმართული. ამ პროცესში „ვითომ“- ფენომენი (იმაგინაცია) მძლავრ თერაპიულ ფაქტორად, თვითრეალიზაციის ბერკეტად იქცევა. ასე გარდაისახება სტანისლავსკის „ჯადოსნური ვითომ esli bi “ მორენოს „ვითომ kak budto“ად ფსიქდრამატული სესიის მანძილზე (Ginn, 1974).

„ვითომ“- ფენომენისადმი უნდობლობის გამო, ზოგიერთი პრაქტიკოსი ფსიქოდრამას „არაბუნებრივ“ მეთოდად მიიჩნევს. მაგალითად, იანოვი (Yanov, 1970) ფსიქოდრამას „ვითომ- თამაშს“ უწოდებს და ამტკიცებს, რომ უაზრობაა მოსთხოვო პაციენტს გარდასახვა, როდესაც მას თვითიდენტობის განცდაც არ გააჩნია. კრიტიკა, როგორც წესი, ეფუძნება აზრს, რომ როლური თამაში თვალთმაქცობაა, ხოლო ფსიქოთერაპიული მოზნით წარმოსახვის გამოყენება - ყოველთვის ილუზიებთან დაკავშირებული.

პ.კელერმანი მიუთითებს, რომ როლური თამაშები ფსიქოდრამაში პიროვნების განსხვავებული ასპექტების გამოსავლენად, პიროვნების მეტი მოქნილობისა და მაღალი ფუნქციონირების მისაღწევად გამოიყენება. ამ პროცესში დიდ მნიშვნელობას იძენს კლიენტის ემოციური ჩართულობა. როლში ემოციური ჩართულობა, იარდლის მიხედვით, იმ სამი, ძირითადი ტექნიკის გამოყენებით მიიღწევა , რომლებსაც ბევრი აქვთ საერთო სამსახიობო ოსტატობასა და სცენიურ როლზე მუშაობასთან (Yardley, 1982). ეს ტექნიკებია: 1. დეტალიზაცია - თამაშის თემისადმი რელევანტურ დეტალებზე კონცენტრაცია. მაგალითად, ფსიქოდრამის რეკვიზიტზე, დამხმარე პირების ჰაბიტუსზე და სხვ. ამ მიზნით აუცილებელია „კარგი“ მოთელვა, გასათამაშებელი მოვლენის მეორე პლანისა და კონტექსტის დეტალური აღწერა და სხვ. 2. პერსონალიზაცია - დეტალიზაციის პროცესში პროტაგონისტის აქტიური ჩართვა. მაგალითად, პროტაგონისტი თავად აწყობს სცენას ისე, რომ ყოველ დეტალს მისთვის გარკვეული მნიშვნელობა გააჩნდეს, 3. თანადასწრება - დეტალიზებული და პერსონალიზებული მასალის წარმოდგენა „აქ“ და „ამჟამად“ - სცენის გათამაშება ემოციური ჩართულობით. ( 78 )

**ფსიქოდრამა და ცნობიერების გაფართოება**

„ფსიქოდრამა წარმოადგენს ფანტაზიასა და რეალობას შორის დიალობას ხსნის და თავდაპირველ მთლიანობას აღადგენს“ . მოჰყავს რა მორენოს ეს, სახელგანთქმული ფრაზა, გ. ლეიტცი მიუთითებს, რომ ფსიქოდრამა ცნობიერების გაფართოებაა, რადგანაც რეალური მოვლენების ასახვასთან ერთად, ის ასევე, ფანტაზიებს, სიზმრებს, წარმოდგენებსა და ჰალუცინაციებს უთმობს სცენას. ფსიქოდრამატული ასახვის შედეგად ისინი რეალობად იქცევიან. ამ გაფართოებულ რეალობას მორენო დამატებით რეალობას (Surplus-Reality) უწოდებდა. ეს, ახალი რეალობა დამატებითი რეალობის ასახვით ფართოვდებაროგორც პროტაგონისტის, ასევე პარტნიორებისა და მაყურებლების ცნობიერების გაფართოებას ასტიმულირებს. (85 )

გ.ლეიტცი დამატებითი რეალობის ორ ძირიათად სახეს გამოყოფს: „მე“- გამოცდილების დამატებით რეალობასა და „შენ“- გამოცდილების დამატებით რეალობას. „მე“- გამოცდილების დამატებითი რეალობა, ასევე ორ ქვე-სახედ იყოფა, რომლებიც უკავშირდება გარეგანი რეალობის მიმართ და ინდივიდის შინაგანი რეალობის მიმართ ცნობიერების გაფართოებას.

აღნიშნული მეთოდი სხვადასხვა კატეგორიის პრობლემების შემთხვევაში გამოიყენება. მაგალითად, აკვიატების ნევროზის დროს, კლიენტი, სიმბოლური რეალიზაციის ( Realisation Symbolique) საფუძველზე, მისი ცხოვრების გარკვეული პერიოდის თავიდან, ახლებურ განცდას აღწევს. გარდა ამისა, *დამატებითი (გარეგანი) რეალობა* პროტაგონისტს საშუალებას აძლევს მოინანიოს წარსულში ჩადენილი დანაშაული. ამ მიზნით , პირველ სცენაში კონფლიქტის გამომწვევი ინცინდეტი თამაშდება. შემდეგ სცენაში რეალურად არსებული მდგომარეობა აისახება; პარტნიორის მხრიდან სიძულვილი და პროტაგონისტის მხრიდან დანაშაულის გრძნობა. მესამე სცენაში პროტაგონისტი იყენებს ფსიქოდრამის დამატებით რეალობას და იმავე პარტნიორთან საუბრის სხვადასხვა ვერსიას წარმოადგენს, როგორიცაა პატიების თხოვნა, ახსნა-განმარტება. პარტნიორის უკუკავშირი, განცდილი გრძნობების გაზიარება და როლთა გაცვლით მიღებული გამოცდილება, პროტაგონისტს ახალ შესაძლელობებს აძლევს, მისი რეალური ცხოვრების რეორგანიზაციის თვალსაზრისით. (85)

*შინაგან რეალობასთან მიმართებაში* , *ცნობიერების გაფართოება* სიზმრების, ფანტაზიის და ა.შ. ასახვის გზით მიიღწევა. ექსტრავერტი პროტაგონისტი გზას იკვალავს „სულის ხატების სამყაროსკენ“, ხოლო ინტროვერტი საკუთარი, ინტერა-ფსიქიკური ხატებისთვის გარეგანი რეალობის ფორმის მინიჭების საშუალებას იღებს - წერს გ. ლეიტცი. ინტროვერტს ახლა მათი შეხება, შეგრძნება, მათთან საუბარი, როლების გაცვლა და , შესაბამისად, მათი მნიშვნელობის გაგება შეუძლია. სესიის დასასრულისთვის, პროტაგონისტი, როგორც წესი, ჯგუფის თანარძნობაში რწმუნდება. თუკი ფსიქოდრამატულ თამაშამდე ჯგუფის წევრები მისთვის უცხონი იყვნენ, თამაშის შემდეგ იგი აშკარად გრძნობს მათ თანაგრძნობას და ახლობელ ადამიანებად მიიჩნევს. (85 )

*სიზმარი ფსიქოდრამაში.* თამაშამდე კლიენტი არ მოუთხრობს ჯგუფს მისი სიზმრების შესახებ, რათა არ შემცირდეს სპონტანობა და ფსიქოდრამატული ასახვის ზემოქმდების ძალა. ფსიქოდრამატისტი სთხოვს პროტაგონისტს სცენაზე თავისი საწოლი ოთახი წარმოადგინოს; იქ, სადაც საწოლი უნდა იდგეს, პროტაგონისტი წვება. სცენა ოდნავ ჩაბნელებულია. პროტაგონისტი თვალებს ხუჭავს. ის კონცენტრირებას ახდენს და აღწერს შინაგანი მზერით დანახულს. ამის

შემდეგ მას სთხოვენ დრამატულად ასახოს დანახიული სცენაზე. პროტაგონისტი ირჩევს დამხმარე პირებს, დგამს დეკორაციას და სიზმრის ასახვას იწყებს. თამაშის ბოლოს, როლური უკუკავშირი იწყება. სიზმრის გათამაშება შემდეგი კომპენენტებისგანაც შეიძლება აიგოს: სიზმრის ასახვა, მისი გაგრძელება, ლატენტური სურვილის სპონტანური აქტუალიზაცია.

*მაგალითი:* კლიენტმა ქალმა (ლიამ) ითხოვა თავისი სიზმრის ასახვა, რომელიც წლების მანძილზე ესიზმრება. ლია ყვება, რომ სიზმარში თავისი ბინის პატარა სამზარეულოში მოხვედრა უნდა, მაგრამ გზად რამდენიმე ბნელი, არეული ოთახი უნდა გაიაროს და ამიტომაც, ყოველ ღამე, არასასიამოვნო გრძნობით ეღვიძება. (85)

პროტაგონისტის სახით, ლია წვება იმპროვიზირებულ საწოლში , თვალებს ხუჭავს და აღწერს ბნელ, მტვრიან ოთახს, დაშვებული მძიმე ფარდებით. ის შემდეგი ოთახის აღწერასაც აპირებს, მაგრამ ფსიქოდრამატისტი აჩერებს და პირველი ოთახის სცენაზე გათამაშებას სთხოვს.

იწყება მოქმედება. პროტაგონისტი-ლია დგება და აჩვენებს, თუ სად და როგორ დგას ავეჯი. ამ დროს ოთახის სწრაფად დატოვება უნდა, რადგანაც არ სიამოვნებს მისი სიბნელე. ფსიქოდრამატისტს ლია ფანჯარასთან მიყავს და ფარდების გაწევას ურჩევს. ოთახში სინათლე შემოდის და პროტაგონისტს ძლიერი ემოციები ეუფლება, ტირილს იწყებს.

*პროტაგონისტი (ლია):* აქ ყველაფერი ისეთი მტვრიანია!

ამ დოს თამაშში ერთვება პარტნიორი-დუბლი

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* ისეთი მტვრიანი. მაგრამ შემიძლია დავალაგო!

*პროტაგონისტი*: შემიძლია, მაგრამ რისთვის? ჯობია, მეორე ოთახში გავიდე

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* როგორც კი ამ ოთახს შემოვდივარ, ბავშვობის მოგონებები მიცოცხლდება!

*პროტაგონოსტი:* არა, მე ეს ბინა არასოდეს მინახავს. პირველად ვნახე სიზმარში!

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* მე მესიზმრა ეს მტვრიანი, ნაჭრით გადაკრული ავეჯი. ეხლა განათდა მაინც აქაურობა. იქ დგას.. . (ხელს იწვდის)

*პროტაგონისტი:* ლამაზი სავარძელი

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* რას იფიქრებდა სავარძელი, ფიქრი რომ შეეძლოს?

ამ დროს ფსიქოდრმატისტი პროტაგონისტს წარმოსახულ სავარძელთან მიიყვანს და სავარძლის სახელით საუბარს სთხოვს. ამჯერად პარტნიორი სავარძელს კითხვებს უსვამს.

პროტაგონისტი, სავარძლის სახელით, საუბრობს მხიარულ, მშვენიერ დროზე, რომელიც წარსულში ჰქონდა და ამჟამინდელ მის უაზრო არსებობაზე - როდესაც მტვრით დაფარული დგას, ბნელ ოთახში.

ფსიქოდრამატისტი როლების გაცვლას მიმართავს. პროტაგონისტი ისევ თავისი სახელით გამოდის, პარტნიორი - სავარძლის როლშია.

*პარტნიორი, როგორც სავარძელი:* მე ვდარდობ, რადგანაც დამტვერილი, უაზროდ ვდგავარ

*პროტაგონისტი:* გადაგწმინდავ, თუკი ამით გახალისდები

პროტაგონისტი სწრაფად იღებს ცხვირსახოცს, მხიარულად წმენდს მტვერს სავარძელს და აპრიალებს. შემდეგ მთელს ოთახში წესრიგს ამყარებს. მაგრამ ისევ უნდა მეორე ოთახში გასვლა, „სავარძელი“ ეწინააღმდეგება.

*პარტნიორი, როგორც სავარძელი:* კიდევ გინდა მარტო დამტოვო?

*პროტაგონისტი:* არ იღელვო, მალე მოვალ

*პარტნიორი, როგორც სავარძელი:* როდის?

*პროტაგონისტი:* ალბათ, ერთ-ორ კვირაში

*პარტნიორი, როგორც სავარძელი:* ეჰ, მე ისევ მტვრით დავიფარები!

*პროტაგონსტი*: რა გინდა ჩემგან?

პარტნიორები როლებს ცვლიან.

*პროტაგონისტი, როგორც სავარძელი:* მინდა, რომ მოიწვიო ადამიანები, სიცოცხლით აავსო ოთახი და ერთხელაც, აქ დღესასწაული აღნიშნო!

პარტნიორი, როგორც პროტაგონისტი: ვინ მოვიწვიო?

*პროტაგონისტი, როგორც სავარძელი:* უბრალოდ, გადი გარეთ და მოიყვანე, ვინც მოგეწონება

ისევ როლების გაცვლა. პროტაგონისტი ბრუნდება მამაკაცთან ერთად, რომელთანაც რამდენიმე წლის წინ მეგობრობდა. მამაკაცის როლს ასრულებს ჯგუფის წევრი, შერჩეული პროტაგონსიტის მიერ. პროტაგონისტი უყვება, თუ რა განიცადა მასთან განშორების შემდეგ და როგორ გაახარა მისმა ნახვამ. ამით სცენა მთავრდება.

პროტაგონისტს ისევ აწვენენ საწოლში, ის თვალებს ხუჭავს და იხსენებს თავის სიზმარს; ბნელ ოთახებს, რომლებსაც შიშით გადის, რომ თავის პატარა სამზარეულოში მიაღწიოს.

*პროტაგონსიტი:* ყოველთვის მეშინოდა ამ ბნელი ოთახების, თუმცა მათში არაფერი ცუდი არ მომსვლია

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* დღეს მე ოთახში შუქი შემოვუშვი!

*პროტაგონისტი:* და დავინახე , რომ ეს ლამაზი ოთახია. სიხარულს მანიჭებდა მისი მოწესრიგება.

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* და მერე მოვიწვიე პაული

*პროტაგონისტი*: ეს ისევე მშვენიერი იყო, როგორც ადრე, როცა ვმეგობრობდით

*პარტნიორი, როგორც დუბლი*: შემდეგ . . .

*პროტაგონისტი*: შემდეგ ყველაფერი სულ ერთი გახდა. მას შემდეგ მე არ ვცოცხლობ. უბრალოდ, ვარსებობ

*პარტნიორი, როგორც დუბლი:* მე მივატოვე ოთახები ჩემს ბინაში. დამრჩა ერთი, პატარა სამზარეულო. მაგრამ, დღეს დავალაგე პირველი ოთახი და ამან სიხარული მომანიჭა!

*პარტნიორი*: მართლაც გამახარა!

შემდეგ იწყება ჯგუფური დისკუსია.

*პროტაგონისტი*: მართლაც, პაულთან დაშორების შემდეგ, რაც იყო, ყველაფერი დავივიწყე!

*ფსიქოდრამატისტი*: თუკი თქვენს თამაშს ვენდობით, მომავალში სიხარული გელით!

*პროტაგონისტი* (იცინის): შევეცდები! (85)

**F**

**fsiqodramiis ZiriTadi konceptebi da fenomenebi.**

**spontanoba და აქციონალური შიმშილი**

spontanobis, kreatulobisa da aqtivobis (aqcionaluri SimSilis), urTierT-dakavSirebul, fenomenebs j. morenos Teoriasa da praqtikaSi gamorCeuli miSvneloba eniWeba. (17,29,36,37,38,39,40,41,42,133,134)

spontanoba გაიგება, როგორც novaciaze (axalsa da uCveulo pirobebze) adeqvaturi რეაქციის, xolo tradiciulze (Zvelsa da Cveul pirobebze) novatoruli, axleburi reagirebis unari. მორენოს გაგებით, spontanoba, ამავე დროს, TviTregulirebis auto-Terapiuli faqtoria da misi Seferxeba fsiqikur darRvevebs (e.w. kreatulobis nevrozs) iwvevs.

ფსიქოდრამის თეორიაში, spontanoba და აქციონალური შიმშილი (აქტივობის მოთხოვნლება) ინდივიდის ganviTarebis საფუძველი, რომლებიც განსაზღვრავენ rogorc individualuri Tvisebebis, aseve socialuri urTierTobebis ჩამოყალიბების პროცესსაც. spontanoba “arqi -katalizatoria!” თუმცა, SemoqmedebiTi aqtivobisTvis is არაsakmaris pirobებს iZleva, რადგანაც spontanoba SesaZloa sruliad destruqciul bunebasac atarebdes. უმართავი სპონტანობა დესტრტუქციულად აისახება ფსიქიკურსა თუ სოციალურ დონენებზე. დესტრუქციული სპონტანობის მაგალითია ზოგიერთი ფსიქიკური აშლილობა, სადაც მაღალი სპონტანობა მხოლოდ აგრესიის არარელევანტურ, დესტრუქციულ „აფეთქებებში“ და სხვა არაკრეატულ ქმედებაში ვლინდება. ბავშვებთანაც, მნიშვნელოვანი მიზნების დასახვის თვალსაზრისით, მათი უუნარობის გამო, თითქმის შეუძლებელი ხდება მაღალი სპონტანობის კრეატული გამოყენება. მორენო მიუთითებს, რომ difuzuri spontanobis kreatuli miznebisadmi dakavSireba mxolod kognituri funqciebis daxmarebiT არის SesaZlebeli.

fsiqodramis erTerT ZiriTad amocanas protagonistis da sazogadod, fsiqodramatuli jgufis spontanobis “gamonTavisufleba” da fsiqikur struqturaSi misi integrireba Seadgens.

დათრგუნვის შემთხევვაში, სპონტანობა და აქციონალური შიმშილი დესტრუქციულ პოტენციალს სრული სასავსით ავლენენ; პიროვნება პასიური, ხოლო მისი ცხოვრება - სტერეოტიპული ხდება. ვითარდება ე.წ. „კრეატულობის ნევროზი“- ადამიანი საკუთარი უნარების გამოვლენის შესაძლებლობას კარგავს. მორენოს ფსიქოთერაპიის მიზანი არა მხოლოდ დათრგუნული სპონტანობის გამონთავისუფლებაა, არამედ მისი ინტეგრირებაც ადამიანის ცხოველქმედების ერთიან სისტემაში. სპონტანობის გამონთავისუფლება და ინტეგრაცია კრეატულობის საფუძველად იქცევა.

**rezistentoba (winaaRmdegoba)**

rezistentobaspontanobis sapirispiro fenomenia da, spontanobis deficitisas, met\_naklebi intensivobiT vlindeba. (37,38,78,85)

winaaRmdegoba protagonistis dacviTi strategiaა, dapirispirebuli protagonistis CarTulobasa da spontanobasTan. რეზისტენტობა, როგორც წესი, TamaSis

procesSi, bazaluri konfliqtis aqtivaciis SemTxvevaSi vlindeba. იs, როგორც dacviTi meqanizmebis gamovlineba, nevrozis Status quo-s SenarCunebas emaxureba.

fsiqodramaSi winaaRmdegobis iseT saxeebs ganarCeven, rogoricaa protagonistis pasiuroba, sijiute, sarkazmi, kritikuloba, სიმორცხვე da a.S. winaaRmdegobiT protagonisti cdilobs airidos ისეთი arasasiamovno gancdebi, rogoricaa SfoTva, danaSaulisa Tu sircxvilis grZnobebi da maT mier gamowveuli diskomforti.

magaliTad, axalgazrda kaci uars ambobs jgufs warmoudginos damokidebuleba qalebis mimarT, radganac es masSi marcxis mtkivneul mogonebebs აღძრავს. fsiqodramis amocanas pacientis pirovnuli funqciaTa gaZliereba da axali, ufro maRali fsiqikuri integraciis miRweva Seadgens. Sesabamisad, gamoiyeneba winaaRmdegobis (rezistentobis) daZlevis ისეთი meTodebi, rogoricaa analizi, neitralizacia, monologi, dublireba, sarke, rolebis gacvla, maqsimalizacia, konkretizacia. sazogadod, rezistentobis Semcirebas, mis neitralizebas fsiqodramis mTeli teqnikuri arsenali emsaxureba. Sesabamisi teqnikebis gamoyenebiT, protagonisti rezistentobis obieqtivirebasa თუ verbalizebas, მისი გამომწვევი მიზეზების ანალიზს axdens. და რაც მთავარია, protagonisti TandaTan axal, მისი პიროვნებისთვის უფრო პროდუქტიულ strategiaze gadaსვლის მეთოდებს ეუფლება. (ix: fsiqodramis teqnikebi).

**kreatuloba da fenomeni \_”viTom”.**

Ffsiqodramis, rogorc fsiqoTerapiuli meTodis, erTerT samizned j.l. moreno e.w. kreatulobis nevrozs an SemoqmedebiTobis, am sityvis farTo gagebiT, deficits miiCnevda. morenos ganmartebiT, misi meTodi სწორედ kreatuli aqtivobis an SemoqmedebiTobis stimulirebazea mimarTuli. (78, 85)

Fფsiqodramis TeoriaSi kreatuloba spontanobasTan aqtiur kavSirSi moiazreba. spontanobis gageba, imavdroulad, kreatulobis gagebacaa; kerZod, orive fenomeni, upirveles yovlisa, axal garemoze \_ adeqvaturi, xolo Zvelsa da Cveulze \_ axleburi, arastandartuli reagirebis unars gulisxmobs.

kreatulobasa da spontanobas ukavSirdeba fenomeni \_ “viTom”, romlis gareSec, morenos sityvebiT, “fsiqodrama ukve aTasjer gancdilis gameoreba iqneboda. swored misi daxmarebiT iqceva moqmedebis danawevrebuli avtomatizmi WeSmarit TviTgamoxatvad” (moreno, 1972).

fsiqodramis teqnikebis umravlesoba “viTom”\_ aqtivobis elementebs emyareba. magaliTad, rolebis gacvlis teqnikaSi petre moqmedebs ise, viTom pavlea, xolo pavle \_ viTom petre. e.w.“sarkis teqnikaSi” petre viTom xedavs sakuTar Tavs sarkeSi, xolo pavle viTom petres sarkiseuli anareklia da a.S.

sazogadod, scenis pirobiT garemoSi moqmedeba imaginaciur, “viTom”\_ fenomenTan dakavSirebul unarebs efuZneba. სწორედ იმაგინაციურ განზომილებაში პოულობს kreatuloba სრულ Tavisuflebas. პ.f. kelermanis sityvebiT,“fsiqodramatul scenaze yvelaferi SeiZleba moxdes, TviT warmoudgenelic ki” (78). ase magaliTad, warsuli awmyoSi (“aq da amJamad”) warmoCindes, usulo sagnebs cocxal arsebaTa statusi mieniWos, gaqres sxvaoba ucnob da nacnob adamianebs Soris da sxva.

უნდა ითქვას, რომ ფენომენი “ვითომ“, თერაპიული მიზნით, არა მხოლოდ ფსიქოდრამატულ მეთოდში გამოიყენება. მაგალითად, ჰიპნო-თერაპიაში „ვითომ“ ტრანსთან, სუგესთიასა და ცნობიერების შეცვლილ მდგომარეობასთან კავშირდება. წარმოსახვას თერაპიული მიზნით მიმართავს: იუნგის „აქტიური წარმოსახვის მეთოდი“ (Jung, 1967), დეზოილის „მიმართული ოცნების მეთოდი“(Desoille,1965), ფრერინისა და ვერილის „ონეიროდრამა“- „სიზმრით-თერაპია „ (Frerigni & Virel, 1968), ლეინერის “მიმართული აფექტური წარმოსახვა“ (Leuner, 1978), „ეიდეტური ფსიქოთერაპია“ (Ahsen, 1968, Ahsen, 1984), „ფსიქოსინთეზი“ (Assagioli, 1973), „მოდელირება“ (Bandura, 19971), „ნეირო-ლინგვისტური პროგრამირება“ (Bandler & Grinder, 1979; Buchanan & Little 1983) და სხვ. ( 78, 55).

პ. ფ. კელერმანის აღნიშნავს, რომ იმაგინაციური „ვითომ“ ერთერთ განმსაზღვრელ როლს ასრულებს ფსიქოდრამის თერაპიული ზემოქმედების პროცესში. მაგალითი: მარიანას (ასაკი-21 წ), გაუპატიურების მსხვერპლს, შემდეგის სცენის წარმოდგენა დაევალა: ის წყალს ნელ-ნელა მიუყვება წყაროს სათავისკენ. ეს წარმოსახული მოგზაურობა სიმბოლურად გამოხატავს არა მხოლოდ წყლის მკურნალ, განმწმენდ ძალას, არამედ ასევე, მარიანას დაბრუნებას მისი, თავდაპირველი უმანკოებისა და სიმშვიდის სამყაროში. (78)

**kaTarzisi**

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, kaTarzisis fenomens, ტრადიციულად, mniSvnelovani adgili eTmoba fsiqoTerapiaSi. (იხ: თავი1). აქ მხოლოდ ფსიქოდრამაში კათარზისის ადგილისა და მნიშვნელობის საკითხზე შევჩერდებით.

fsiqodramaSi kaTarzisi erTerT ZiriTad Terapiul faqtorad ganixileba და ის სესიის yvela etapze (moTelva, TamaSi Tu Seringi) SeiZleba gamovlindes. კათარზისის stimulirebis mizniT sagangebo teqnikebis arsenali gamoiyeneba (Ginn,1973). polanski da harkinsi miiCneven, rom fsiqodramas swored kaTarzisis misaRwevad mimarTaven (Polansky & Harkins).

ფსიქოდრამის TeoriaSi kaTarzisi spontanobis fenomenTan kavSirdeba da ganixileba, rogorc farTo mniSvnelobis movlena. ასე გაგებული კათარზისი gulisxmobs ara mxolod emociaTa gamoxatvas (martiv afeqtur ganmuxtvas), aramed aseve, emociur moclenaTa integrirebasa da regulirebasac.

ჯ. moreno kaTarziss Sida-fsiqikuri daZabulobis Semcirebasა და ასევე, socialuri konfliqtebis gadawyvetის პროცესებთან აკავშირებდა. avtoris gagebiT, kaTarzisi ara mxolod, samedicino mniSvnelobiT, ganmuxtvaa, aramed aseve, ganwmendac, wminda esTetikuri TvalsazrisiT. შesabamisad, termini “kaTarzisi” fsiqodramatul Terapiul faqtorTa (afeqtur, kognitur da socialur faqtorTa) krebiT saxeladაც მოიაზრება. (17, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 133, 134)

ფსიქოდრამაში კათარზისის კერძო სახეებია: ობსერვაციული, აქციონალური და ჯგუფური კათარზისი.

*observaciuli* an aRmqmelis (sityva-sityviT, mayureblis) kaTarzisi, შედარებით, pasiuri bunebisaa da am fenomenis aristoteleseul gagebas ukavSirdeba; kaTarzisi miiRweva raime movlenis an obieqtis (magaliTad, mxatvruli nawarmoebis) aRqmis procesSi. j. moreno observaciuli kaTarzisis miRwevas, misi pasiuri bunebis gamo, TviT hipnotur mdgomareobaSic kი SesaZleblad მიიჩნევდა.

*aqcionaluri* kaTarzisi fsiqodramatuli თამაშის manZilze, სპონტანური მოქმედებით აღიძვრის და აქტიორის, მოქმედი პროტაგოსტის აქტივობას უკავშირდება.

*jgufuri kaTarzisi,* fsiqodramatuli sesiis manZilze,auditoriisa da damxmare pirebis mier gancdil kaTarziss ewoda. observaciuli kaTarzisisgan gansxvavebiT, is protagonistis moqmedebis ara pasiurი dakvirvebიდან, aramed protagonistTan aqtiurი urTierTqmedebიდან ; empaTiisa da teles fenomenebis safuZvelze, auditoria ara mxolod ukukavSirs amyarebs protagonistTan, aramed aseve, identifikacias (gaigivebas) axdens masTan.

**insaiTi \_ moqmedebaSi.**

F protagonistები fsiqodramis yvelaze efeqtur Terapiul faqtorad refleqsiaს gagebaს ასახელებენ (Inkelmann, 1985). magram mxolod gageba, problemis mizezis mxolod axsna avtomatur Terapiul efeqts ar iZleva (Freud 1910; Adlern1930; Ferenzi & Rank 1925; Alexander & French 1946; Horney 1950; Fromm\_Reichmann 1950; Sulivan 1953; Hobbs 1962; Gendlin 1961; Singer 1970; Yanov 1970; Kohut, 1984). warmatebuli Terapia gagebis procesis emocionalur damuxtvas, afeqturi da kognituri procesebis urTierTqmedebas moiTxovs.

“insaiTi”, zusti TargmaniT, “SigniT cqeraa”; ara gare realobis, aramed sakuTari pirovnebis wvdomaa. insaiTs, ZiriTadSi, myisieri movlenis saxiT ganixilaven. Tumca, arsebobs Sexeduleba, rom is droSi gaSlili procesic SeiZleba iyos.

fsiqodramaSi gageba (insaiTi) ukavSirdeba moqmedebas da ara mxolod verbalur interpretacias. mas morenom “insaiTi \_ moqmedebaSi” uwoda da fsiqodramis erTerT ZiriTad Terapiul faqtorad warmoadgina. (17, 29, 36, 37, 78, 85)

insaiTi \_ moqmedebaSi qceviTi, emocionaluri, kognituri, socialuri da imaginaciuri gamocdilebis integraciiT miiRweva. misi pirobaa ara introspeqciuli analizi, aramed moqmedeba. moqmedebaSi igulisxmeba როგორც fizikuri moZraoba ასევე, emociuri eqspresia, dialogi, monologi Tu socialuri urTierTqmedeba.

insaiTi \_ moqmedebaSi kaTarziss ukavSirdeba da aracnobieri Sinaarsebis gancdas, gacnobierebas gulisxmobs.Kkognituri wvdoma SeiZleba win uswrebdes kaTarziss, Tan erTvodes mas an kaTarzisis Sedegi iyos.Mmaqsimaluri Terapiuli efeqti swored kaTarzisTan SekavSirebul insaiTs axlavs. unda aRiniSnos, rom,

avtorTa jgufis mixedviT, kaTarzisi da insaiTi \_ moqmedebaSi igiveobrivi fenomenebia an erTi da imave fenomenis gansxvavebuli გამოვლინებებია.

uolesis mixedviT, insaiTi \_ moqmedebaSi 4 etaps moicavს და SemoqmedebiTi problemis gadawyvetis process Seesabameba. es etapebia: momzadeba, momwifeba, gamosavalis povnada Semowmeba (Wallas, 1926).

ganvixiloT etapebi konkretuli magaliTis mixedviT; I etapi: problemuri situaciis dramatizireba \_ morcxvi vaJi qaliSvils paemanze xvdeba. vaJs qaliSvilis TandaswrebiT masze Zlieri vaJi abuCad igdebs. qaliSvili vaJs stovebs. II etapi: problemuri situacia ganixileba, vlindeba frustracia \_ vaJi Tavs ubedurad grZnobs, eZebs problemis gadawyvetis gzebs, magram uSedegod. III etapi: Cndeba insaiTi da napovnia problemis gadawyvetis gza \_ vaJi iwyebs siaruls krivze da gadis fsiqologiur Treinings. IVetapi: insaiTi mowmdeba realur situaciaSi \_ vaJi xvdeba Tavxed axalgazrdas da amarcxebs mas krivis ileTebis gamoyenebiT. is aseve axerxebs qaliSvilTan urTierTobis aRdgenas.

fsiqodramaSi interpretacias didi mniSvneloba eniWeba. meTodis specifikidan gamomdinare, interpretacia moqmedebaSia CarTuli da amitomac misi sityvieri formis gamoyeneba xSirad zedmetc xdeba. verbaluri interpretaciis gamoyenebis SemTxvevaSic ki, moqmedeba mainc prioritetuli rCeba. Sesabamisad, analizur aqtivobas fsiqodramaSi SeiZleba “moqmedebis analizi” (da ara fsiqoanalizi.) ewodos.

magaliTi praqtikidan: ana, Warbi wonis qali, verafriT axerxebs dietis dacvas da Tan wuxs Tavis garegnobaze. fsiqodramaSi anam qmarTan kamaTis scena gaiTamaSa: \_ qmari saxlSi saRamos daRlili dabrunda da gazeTis wakiTxvas apirebs, anas ki stumrad unda wasvla. qmarTan kamaTisas anam wamoiyvira: “Sen ar maZlev saSualebas vakeTo is, rac minda!” \_ Semdeg amoiRo CanTidan vaSli da CakbiCa. anam ase gaamarTla moqmedeba: “me vWam, roca gabrazebuli an mowyenili var.” misTvis naTeli gaxda, rom WamaSi TavSeukavebloba mis frustracias ukavSirdeboda. gageba (isaiTi) moxda TavisiT, moqmedebis ganmavlobaSi.

fsiqodramatistis mier klientis moqmedebis analizisas gaTvaliswinebulia: klientis warsuli gamocdileba (klientis ganmeorebadi moqmedeba), ukuqmedeba (klientis winaaRmdegoba, rezistentoba Terapiis procesSi), kaTarzisi (klientis emociuri eqspresia, ganmuxtva) da komunikaciuri moqmedeba (jgufis wevrTa Soris urTierTqmedeba).

gansxvavebulad არის წარმოდგენილი gagebis (interpretaciis) roli da mniSvneloba qceviT – analizurსა da egzistencialur fsiqodramაში. qceviT \_ analizuri fsiqodramis mizani qcevis axsnaa, xolo egzistencialuri fsiqodrama \_ motivebisa da ganzraxvebis gagebas efuZneba.Eegzistencialuri fsiqodrama indeterminirebulia; igi svams kiTxvas “**rogor** moqmedebs adamiani?” (da ara “**ratom** moqmedebs adamiani?”)

fsiqodramatuli insaiTi \_ moqmedebaSi aRiZvris: uSualo gamocdilebiT (gancdiT), moqmedebis procesSi, და arakognituri swavlebiT.

ganvixiloT insaiTis TiToeuli gamovlineba

1. *insaiTi miRweuli uSualo gamocdilebiT (gancdiT).*

magaliTi: გადამეტებულ ზრუნვასთან დაკავშირებით, dedis sityvieri გაdarwmuneba, rogorc wesi, Sedegs ar iZleva. magram Tuki მის უკვე ზრდასრულ SvilTan rolebs SevacvlevinebT, დედა igrZnobs da gaigebs, Tu rogoria iyo mudmivi zrunvis obieqti. miRebuli gamocdileba დედას xels Seuwyobs SvilTan urTierTobis koreqciSi. gamocdilebas, romliTac qcevis axali stili daiswavleba, “makoreqtirebelemocionalur gamocdilebasac” uwodeben (Alexander, 1946).

2. *insaiTi moqmedebiT.*

magaliTi: daviTs aklda dedobrivi siyvaruli, amis Sedegad is qalTa moZuled Camoyalibda. fsiqodramaSi Seqmnil eqsperimentul garemoSi (romelSic orive sqesis adamianebi urTierTqmedebdnen), daviTma sawinaaRmdego sqesTan gadauwyveteli konfliqtis gageba da qcevis Zveli, miuRebeli formebisgan ganTavisufleba SeZlo.

3.*arakognituri swavleba.*

fsiqodramaSi informaciis miReba Tu gadamuSaveba fizikuri moZraobis gziTac წარმოებს \_ sxeulebriv, perceptul da motorul (“zurgis tvinis”) doneze. aRniSnul procesSi gamorCeul mniSvnelobas emociuri movlenebi iZenen.

magaliTi: oTx pacients sTavazoben, erTsa da imave movlenasTan (kerZod, TovlTan) dakavSirebiT, oTxi gansxvavebuli fizikuri reaqciის an oTxi emociis gamomxatveli moZraobebiს განსახიერებას; es emociebia \_ sixaruli, risxva, dardi da indiferentoba. informacias (rom SesaZlebelia erTi da imave movlenis gansxvaveuli emocionaluri Sefaseba) pacientebiFfizikuri moZraobebis daxmarebiT iReben. (2)

**Tanagancda (empaTia)** .

M moreno miiCnevda, rom socialuri procesebi, ZiriTadSi, sami fenomeniT imarTeba, rogoricaa Tanagancda (empaTia), gadatana da tele. (16, 17, 78. 85)

empaTias meore adamianis pirad, emocionalur sferoSi an obieqtis esTetikur struqturaSi SeRwevas uwodeben (lipsi).Aarsebobs gansxvavebuli Sexedulebac, romelsac empaTia meore adamianis rolis ემოციონალურ-წარმოსახვითი miRebis saxiT esmis (midi). გ. ლეიტცი აღნიშნავს, რომ რაც უფრო სრულია აღქმა, მით უფრო სრულყოფილი ხდება თანაგანცდა, როგორც მეორე ადამიანის პირად ემოციონალურ სამყაროში შეღწევა. (85)

fsiqodramis TeoriaSi Tanagancdis (emociuri gaigivebis) gageba midis mosazrebas exmianeba; empaTia protagonists, damxmare pirebsa da fsiqodramatists Soris rolebis gacvlis procesTan kavSirdeba. Tanagancda erTis mxriv, fsiqodramis ganxorcielebis pirobaa da, meores mxriv, misi erTerTi Terapiuli amocanac.

roluri inversiisa (gacvlis) da Tanagancdis safuZvelze meore adamiani aRmqmelis mier ganicdeba ara rogorc “Sen”, aramed rogorc “me Tavad”; \_ Tavad aRmqmelis poziciidan. Tanagancda meore adamianis rolTan gaigivebis process met intensivobas sZens. ამავე დროს, roluri gacvlis (inversiis) procesSi, TviT Tanagancdis xarisxic matulobs.

empaTia cnobierebis velis gafarToebas astimulirebs.Mmagram, telesgan gansxvavebiT, Tanagancda calmxrivi mimarTebis მქონეა da erTi individis mier meore individis rolTan gaigivebas gulisxmobs. Sesabamisad, Tanagancdis (empaTiis) fenomeni socialuri urTierTqmedebis damakmayofilebel axsnas ver iZleva.

**G gadatana da kontr-gadatana.**

G gadatana pirovnebaTa Sorisi urTierTobis gansakuTrebuli modusia; meore adamiani ganixileba ara rogorc damoukidebeli pirovneba (garkveuli, realuri Tvisebebis matarebeli), aramed rogorc erTgvari obieqti, dakavSirebuli aRmqmelis aracnobier warmodgenebTan, mis mogonebebsa Tu survilebTan.Ggadatanis magaliTebia: coliT – dedis Canacvleba, analitikosiT \_ klientis mamis Canacvleba da sxv. (85)

gadataniT gamowveluli iluziebi, uaryofiTi gancdebi da qcevis specifikuri

formebi rogorc individualur, aseve ჯგუფურ kreatulobasac ამცირებენ. gadatana, aseve, aferxebs realuri socialuri kavSirebis damyarebis processac. j. moreno gadatanas ganixilavs, rogorc urTierTobis procesSi aRZrul, negatiurსა da, ufro metic, paTologiur movlenas.

Kkont-rgadatanis fenomeni jgufis wevrebis mimarT fsiqoTerapevtis (fsiqodramatistis) fsiqo-socialur damokidebulebas ukavSirdeba; kerZod, garkveuli klientis (an klientTa jgufis) aqcentirebasa da masze (maTze) Terapevtis sakuTari fantaziebis proecirebas.

*gamoiyofa 2 saxis kontrgadatana:*

1. Terapevtis “negatiuri” კონტ-gadatana klientze. magaliTad, Terapevts, romelsac sakuTari agresiis kontrolis problema aqvs, SeiZleba klientis risxvis gamoxatvis daTgunvis tendencia aReniSnos, rac uaryofiT zemoqmedebas moaxdens Terapiul procesze. (Dewald, 1964).

2. Terapevtis “pozitiuri” kont-rgadatana dadebiT Terapiul rols asrulebs, radganac xels uwyobs pacientis gagebasa da wvdomas. is gacnobierebuli (marTvadi) reaqciaa pacientis qcevaze da adeqvatur emocionalur pozicias gulisxmobs (Rycroft, 1968).

**“tele”.**

berZnuli warmomavlobis terminis, ტელეს (Zv. berZn. “manZili”) damkvidrebiT, kidev erTxel gaesva xazi fsiqodramis kavSirs Zvel berZnul, მისტერიულ TeatrTan. morenomde termini “tele” distanciur kontaqts, informaciis, ZiriTadSi ki, emocionaluri informaciis, distanciur gadacemas aRniSnavda.

j. morenos Teoriasa da praqtikaSi tele pirovnebaTa urTierT - wvdomaa, romelsac, calmxrivi Tanagancdisgan gansxvavebiT, moulodneli Sexvedra, შეყრა (encounter) ewoda. TviT fsiqodramas mTlianobaSi, xatovnad “Sexvedras”uwodeben, radganac masSi socialuri kavSirebis damyareba Tu aRdgena centralur მნიშვნელობას იძენს.(16, 17, 29, 36, 37, 38)

teles fenomens zogierTi avtori “erToblivi aracnobieris” (co-anconscious) an “interpersonaluri gonis” (Interpersonal Intelligence) saxeliTac moixseniebs; amiT xazi gaesmis pirovnebaTa Soris kavSiris specifiurobas teles ფენომენში (a. blatneri).

Tanamedrove socialur fsiqologiaSi aRiniSneba e.w. “ormxrivi gulwrfelobis efeqti” \_ adamianis gulwrfeloba mis mosaubres ანალოგიური gulwrelobisken ubiZgebs. aRniSnuli efeqti teles komponentad SeiZleba CaiTvalos. (88)

tele, rogorc socialuri kogniciis fenomeni, socialuri urTierTqmedebis procesSi, ara mxolod პარტნიორის, aramed aseve, sakuTari pirovnebisa da mTlianad, situaciis momentalur, gageba –Sefasebasac gulisxmobs. miuTiTebs ra teles ormxriv intencionalobaze და პარტნიორთა urTierTwvdomaze, moreno mas “ormag grZnobierebasac” uwodebs. fsiqodramaSi tele pirovnebaTa Soris urTierTobis “jansaRi” modusis saxiT ganixileba.

“teles” koncepcia egzistencialuri filosofiidan da kerZod, martin buberis “me\_Sen Teoriidan” (1923) momdinareobs. m. buberis mixedviT, “me” mxolod “Sen”-Tan urTierTobis procesSi arsebobs. sakuTari Tavis gancda da obieqtivireba (saerTod, pirovnebis, rogorc “me-s” arseboba) meore adamianTan kavSiris safuZvelze miiRweva. ”me\_Sen” urTierToba “me\_is” urTierTobisgan gansxvavdeba, radganac am ukanasknelSi meore adamiani ara subieqtis, aramed obieqtis saxiT aRiqmeba. (78, 85)

teles damaxasiTebeli niSani, პ. f. kelermanis SexedulebiT, individebis realisturi urTierT-Sefasebaa, ris safuZvelzec maT Soris realisturi, socialuri kavSiri myardeba.Ggansxvavebuli fenomenia gadatana, romlis damaxasiaTebel Tvisebasac subieqturoba Seadgens. (78)

teles empaTiis fenomeni ukavSirdeba; empaTia, rogorc meore adamianTan emocionaluri gaigiveba, teles mniSvnelovani komponentia. tele erToblivi an ormxrivi empaTiis an e.w. “Terapiuli siyvarulis” saxeliTac moixsenieba da fsiqodamis erTerT ZiriTad Terapiul faqtorad miiCneva.

**rituali.**

ვ. ტერნერის განმარტებით, რიტუალის სემანტიკური სტრუქტურა ნიშნობრივ მიმართებებს ეფუძნება, სადაც სიმბოლო - ძირითადი ერთეულია. (103)

რიტუალის დამახასიათებელი ნიშნებია: 1. პოლისემანტიკა; მოქმედებებსა თუ ობიექტებს მრავლობითი მნიშვნელობა (significata) მიეწერება. 2. დისპარატული, ცალკეული მნიშვნელობების ურთიერთ -კავშირი, რაც ანალოგიისა და ასოციაციის მექანიზმების საფუძველზე მიიღწევა. 3. კონდენსაცია - ობიექტების, მოვლენებასა თუ მოქმედებების სიმბოლურ -კონდენსირებული (სქოლიო 1) (შემჭიდრებული) გადმოცემა, 4. მნიშვნელობათა პოლარიზაცია - რიტუალური ობიექტის მახასიათებლების პოლარულ, სემანტიკურ პოლუსებზე დაჯგუფება; იდეოლოგიურ (ნორმატიულ) პოლუსზე ობიექტის მნიშვნელობას სოციალური და ზნეობრივი ასპექტი კონცენტრირდება, ხოლო მეორე, სენსორულ ან აღმაგზნებ პოლუსზე - ის, რასაც გრძნობებისა და სურვილების სტიმულაცია უკავშირდება - სიმბოლოს, ასე ვთქვათ, „ეროტიკული“ ასპექტი (103 ).

რitualი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ადამიანისა თუ საზოგადოებისთვის არა მხოლოდ ახალსა და გარდამტეხ ეტაპებზე ( როგორიცაა სრულწლოვანება, დაქორწინება და სხვ.) , არამედ, ზოგადად, შიდა-ფსიქიკურ თუ გარე რეალობასთან ადამიანის (საზოგადეობის) პერმანენტული adaptirebის პროცესშიც. (სქოლიო 2)

fsiqodramis erTiani procedura (moTelvidan proces \_analizamde) erTgvari ritualis, Terapiuli ceremonialis saxiT gaigeba. ფსიქოდრამის, როგორც ritualis, fokusi, misi centri, - protagonistia an mTlianad jgufi. ფსიქოდრამაში, ასევე, ცალკეული ritualebiც gamoiyeneba, damxmare teqnikebis saxiT. (78)

fsiqodrama რიტუალებს sxvadasxva etapze da sxvadasxva mizniT მიმართავს. მაგალთად, მოთელვის ეტაპზე გამოიყენება “misalmebis ritualebi”- ერთგვარი, “iniciaciis ceremoniebi”, ხოლო შერინგის ეტაპზე, ფსიქოდრამის ფინალურ სცენებში - “Serigebis”, “gamoTxovebis” ritualebiს სერია.

სქოლიო1 : სიმბოლური ენის გამოყენება, რიტუალის შინაარსს, მის ნარატივს, ლაკონურ, „შემჭიდროებულ“, ხასიათს ანიჭებს. სხვა შემთხევეაში, მისი აზრის გადმოსაცემად ვრცელი თხრობა იქნებოდა აუცილებელი.

(სქოლიო2: ტრადიციულად, rituals cvlilebaTa stimulirebisa da stabilizaciis mZlavri instrumentis saxiT ganixilaven. (Hart & Ebbers, 1981).

magaliTi: marim fsiqodramis Temad miteveba airCia; damxmare piri mamis rols asrulebda, xolo marი - sakuTar Tavs ganasaxierebda.Mmamam miuteva maris uyuradReboba, xolo marim mamisadmi danaSauli moinania. fsiqodramis finalur scenaSi gaTamaSda rituali - jgufis wevrebma sanTleebi aanTes da wre Sekres. mari da mama wris centrSi dadgnen, erTmaneTis pirispir, da jgufTan erTad Seasrules fragmenti sagaloblidan. მათ ფიცი დადეს, რომ ურთიერთობას თავიდან დაიწყებენ.

**M**

**mentaluri reprezentacia.**F

terminiT **“**mentaluri reprezentacia” dramatuli moqmedebis manZilze fsiqikuri Sinaarsebis “gareT gamotana”, moqmedebaSi maTi gansaxiereba aRiniSneba. fsiqodrama, mTlianobaSi, mentaluri reprezentaciaa. (78, 85)

mentaluri reprezentanti SeiZleba ukavSirdebodes a) Tavad subieqts, პროტაგონისტს (TviTprezentacia), b) gare obieqtebebs (obieqturi reprezentacia), g) globalurad samyaros (simboluri reprezentacia) da d) socialur urTierTobebs (socialuri reprezentacia).

ფsiqodrama, dramatuli moqmedebis saxiT, mentaluri xatebis TvalsaCino gaTamaSebas მიმართავს. mentaluri xatebi realur adamianebsa da realur garemoze proecirdeba da “aq da amJamad” arsebul urTierTobebs ukana planze swevs.

**konservebi**

**K**konservebi ewodeba SemoqmedebiTi procesis Sedegad miRebul da fiqsirebul („konservirebul”) კanonebs. ამავე ტერმინით აღინიშნება SemoqmedebiTi aqtis “konservirebulი” produqtebიც. (42, 85)

kulturaSemoqmedebiTi aqtis “konservirebuli” produqtebis (“kulturuli konservebis”) erTianoba an sistemaa, romelic ara mxolod “inaxavs” arsebul memkvidreobas, aramed aseve, axal TaobaTa spontanobisa da kreatulobis stimulirebas axdens. fsiqodrama iseve, rogorc art\_Terapia kulturuli memkvidreobis, kulturuli konservebis aqtiur gamoyenebasa da maT SemoqmedebiT transformacias emyareba.

konservebi, amave dros, socialuri Tu fsiqologiuri kanonebis msgavsad, Semaferxebel faqtorebadac SeiZleba iqcnen. magaliTad, garkveul socialur rolTan dakavSirebulma “xistma” kanonebma SesaZloa xeli SeuSalon pirovnebas ცვლად socialur garemosTan adaptaciis procesSi. kerZod, Svilis rolma da masTan dakavSirebulma konservebma (qcevis kanonebma) SeiZleba xeli SeuSalon mozards axali rolebis (studentis, profesionalis, meuRlis da a.S.) da qcevis axali formebis dauflebis procesSi. fsiqodramaტისტის erTerT amocanas aseTi saxis, Semaferxebeli konservebis drouli gamovlena da neitralizeba Seadgens.

**fsiqodramatuli teqnikebiA**

**teqnika “sarke” \_** ZiriTadi fsiqodramatuli teqnikaa da yovel fsiqodramatul sesiაზე gamoiyeneba. ჯ.მორენომ ეს ტექნიკა bavSvis ganviTarebis სპეციფიკურ fazas, “Sen”-is Secnobis fazaს, დაუკავშირა. am periodSi bavSvi, fizikuri Tu socialuri garemodan, sakuTari Tavis diferencirebas სწავლობს და “me“-სTan dakavSirebul, warmodgenaTa sistemas SeimuSavebs. Teqnikaში “sarke” realuri, ფიზიკური sarkე არ gamoიyeneba; klientis sarkisebur asaxvas damxmare piri axdens. sesiis manZilze protagonisti და მისი moqmedeba damxmare piris mier “sarkiseburad airekleba”. (35, 36, 37, 38)

socialuri fsiqologia e.w. sarkiseburi aRqmis (an negatiuri sarkiseburi aRqmis) fenomenze miuTiTebs, რომელიც გულისხმობს adamianSi (an adamianTa jgufSi) im Tvisebis miuReblobaს, romelic Tavad aRmqmels, სუბიექტს axasiaTebs. amgvar miuRebel TvisebaTa Soris agresia aRiniSneba; sakuTari agresiisagan gansxvavebiT, meore adamianis mxridan misi analogiuri gamovlineba \_ mkveTrad uaryofiT Sefasebas iwvevs. politikur asparezze moqmedi pirebi da jgufebi gamorCeuli negativizmiT ekidebian sakuTari agresiis an kanondarRvevis analogiur gamovlinebas dapirispirebuli piris an jgufis mxridan. (88)

sruliad gansxvavebuli mniSvneloba eniWeba sarkis fenomensa da teqnikas fsiqodramaSi. protagonisti sakuTar pirovnebas antagonistis “daxmarebiT” aRiqvams, sakuTari pirovnebis obieqtivirebas meore adamianis daxmarebiT axdens. sarkis teqnikas ukavSirdeba dublirebis, “ormagi egosa” da rolTa gacvlis teqnikebi. (35)

Tanamedrove fsiqodramaSi zogjer sarkis teqnikis funqciiT foto da kinogadaRebas mimarTaven. Tumca, rogorc praqtika mowmobs, damxmare piris cocxal qmedebaSi warmodgenili “sarke” gacilebiT efeqturia. “cocxali sarke”, ასევე, j. morenos Teoriul SexedulebebTanაც arsebiT kavSirSia. (78, 85)

magaliTi: protagonisti da antagonisti (an fsiqodramis oro monawile) uZrav mdgomareobaSi erTmaneTs akvirdebian da erTmaneTis moqmedebebis asaxvas axdenen. TamaSis etapze fsiqodramaტisti protagonists, dro da dro, “sarkeSi Caxedvas” urCevs, raTa “garedan”aRiqvas sakuTari moqmedeba, moaxdinos qcevis obieqtivireba.

**teqnika “dublireba” \_** ZiriTadi fsiqodramatuli teqnikaa da gamoiyeneba yoveli fsiqodramatuli sesiis dros. dakavSirebulia “sarkisa” da “ormagi ego-s” teqnikebTan. dublirebaGgulisxmobs protagonistis moqmedebis asaxvas, mTliani moqmedebis gameorebas damxmare piris an pirebis mier. sarkis teqnikisgan gansxvavebiT, protagonistis moqmedebis dasrulebis Semdeg dubliori mis mTlian moqmedebas imeorebs. dublireba xels uwyobs protagonists sakuTari moqmedebis, rolisa da mTlianad, pirovnebis obieqtivirebaSi. (35,39,40,41,42,47)

**rolebis gacvla (rolTa inversia) \_** ZiriTadi fsiqodramatuli teqnikaa da gamoiyeneba yoveli fsiqodramatuli sesiis dros. gulisxmobs protagonistisa da antagonistis mier rolebis ურთიერთ - gacvlas. მისი მიზანი არა მხოლოდ პარტნიორის როლის შესრულებაა, არამედ ე.წ. „შენ“- გამოცდილების მიღწევა. (35,39,40,41,42,47)

socialuri fsiqologia აღნიშნავს e.w. “wyvilი rolebის” არსებობას, romlebsac polaruli (sapirispiro) rolebic SeiZleba ewodos. aseTia, magaliTad, mSobeli \_Svilis, col - qmris, maswavlebeli \_ moswavlis, eqimi \_ pacientis da sxv. rolebi. (88) amgvar wyvilebTan dakavSirebiT, და gansakuTrebiTki, maT Soris komunikaciuri problemebis arsebobis SemTxvevaSi, xazi gaesmis rolTa inversiisა და gacvlis გამორჩეულ mniSvnelobas

roluri gacvlisdaxmarebiT, protagonisti “garedan” , “obieqtis saxiT” aRiqvams sakuTar moqmedebasa Tu rols. amave dros, protagonisti identifikacias ganicdis antagonistTan; antagonisti, ara obieqtis, aramed subieqtis saxiT (aRmqmel \_ subieqtTan erTianobaSi) aRiqmeba.

magaliTi g. leitcis praqtikidan: patara hansi uars ambobs daZinebaze da jiutobs. deda hanss ubrazdeba, hansi \_ tiris. fsiqodramatisti hanss da dedas rolebis gacvlas sTavazobs. patara biWi gabrazebul dedad, xolo deda \_ jiut hansad “gardaisaxebian”. rolebis gacvlis Sedegad konfliqti ixsneba, daZabulobas sicili cvlis da sabolood, hansic daZinebaze Tanxmdeba (85)

**neitralizacia \_** gamoiyeneba fsiqodramatistis mier protagonistis winaaRmdegobis (rezistentobis) neitralizebisa da spontanobis stimulirebis mizniT. neitralizacia Semdegi gzebiT xorcieldeba:

a) ndobisa da usafrTxoebis situaciuri pirobebis modelirebiT,

b) araracionaluri da intuiciuri momentebis aqcentirebiT,

g) ”TamaSis” situaciis modelirebiT,

d) protagonistis warmarTviT riskisa da siaxlis mimarTulebiT.

Nneitralizacia, ZiriTadSi, fsiqodramis moTelviT etapze gamoiyeneba. am etapze verbaluri da araverbaluri aqtivoba, TamaSebi, simboluri (ritualuri) qmedebebi da sxv. zrdis spontanobas, amcirebs SfoTvas da winaaRmdegobis gamovlenas აბრკოლებს.Pprotagonisti iRebs intruqcias, rom roluri TamaSis procesSi e.w. “viTom” an “TamaSis” realobaSi imoqmedos. (78, 95)

**monologi –** protagonisti auditorias mimarTavs da masTan kontaqtSi Sedis. igi daubrkoleblad gamoTqvams sakuTar azrebsa Tu grZnobebs. (78, 95)

**TviTprezentacia \_** protagonistis TviTwardginebaa auditoriis winaSe. axloa monologis teqnikasTan, magram, misgan gansxvavebiT, gulisxmobs moqmedebaTa (aseve, damxmare pirebisa da obieqtebis) farTo speqtris gamoyenebas. protagonisti, erTgvarad, qmnis avtoportrets, sceniuri moqmedebis safuZvelze, da am mizniT, yvela SesaZlo resurss mimarTavs.

magaliTi: protagonistma TviTprezantaciisas scenaze ganaTavsa misTvis mniSvnelovani sagnebi (mobiluri telefoni, sarke, kalami, baliSi). is rig-rigobiT midioda sagnebTan da ჯგუფს უჩვენებდა, Tu ratom da rogor iyenebs maT Tavis cxovrebaSi. TviTprezentacia სწორედ, aRniSnuli sagnebis daxmarebiT წარიმართა. (35, 36, 39)

**simbolizacia \_** protagonisti problemis simbolur, metaforul warmodgenasa da gaTamaSebas axdens. TavisTavad, scena pirobiT -simboluri garemoa, magram fsiqodramaSi am pirobiT \_ simbolur asparezze xSirad savsebiT yofiTi scenebis asaxva xdeba. magaliTad, TamaSdeba savsebiT yofiTi, ojaxuri scenebi. simbolizaciis SemTxvevaSi ki, gaTamaSebul moqmedebas simboluri datvirTva eniWeba. aseT SemTxvevebSi, met-naklebad, rTuli ritualebi gamoiyeneba.(78, 85)

magaliTi: protagonisti simboluri ritualis daxmarebiT megobarTan Serigebis scenas warmoadgens; isini xelebs Cakideben erTmaneTs da mdumared dgebian muxlebze. SeiZleba Sesruldes ufro rTuli (moqmedebaTa simravlisa da maTi metaforuli datvirTvis TvalsazrisiT) ritualic.

**polarizacia \_** gulisxmobs antagonisturi rolebis (protagonistisTvis Cveuli roli da am rolis antipodi) Sesrulebas. magaliTad, protagonisti asrulebs studentisa (romelic misTvis Cveulia) da pedagogis (romelic misTvis axalia da uCveulo) rolebs. mas eZleva saSualeba axali rakursidan aRiqvas swavlebis procesi, pedagogsa da students Soris urTierToba da sxv.

polarizaciaSi igulisxmeba aseve, protagonistisa da antagonistis Sepirispirebac; protagonisti da antagonisti sapirispiro rolebs (magaliTad, brZeni da suleli, mdidari da Raribi, bednieri da ubeduri da sxv) asruleben. polarizaciasTan kavSirdeba **inversiis** teqnika, romelic rolis sapirispiro roliT Setrialebas, Sebrunebas gulisxmobs. (78, 85)

**maqsimalizacia \_** protagonisti problemas (aseve, grZnobas, Sexedulebas, fsiqikur Tvisebas) warmoadgens gazviadebiT, akeTebs masze maxvils. magaliTad, SeiZleba moxdes SfoTvis maqsimalizacia; igi warmoCindes panikis saxiT. maqsimalizacia, ZiriTadSi, motivTa gamoaSkaravebisa da analizis mizniT gamoiyeneba.

**konkretizacia \_** problemis dakonkretebas gulisxmobs. protagonisti axdens difuzuri, bundovani grZnobebis, azrebisa Tu urTierTobebis dakonkretebas. magaliTad, protagonisti cdilobs Sesabamisi moqmedebebiT daakonkretos an gansazRvros difuzuri (gaurkveveli) grZnoba konkretuli adamianis mimarT.

**proeqcia (gadatana) \_** protagonisti axdens sakuTari fsiqikuri Sinaarsebis gadatanas gare realobaze; proeqcia SeiZleba ganxorcieldes rogorc obieqtebis, aseve damxmare pirebis an fsiqodramatistis mimarTac. magaliTd, protagonisti axdens mSoblisadmi grZnobebis proecirebas fsiqodramatistze (ix: gadatanisa da kontr-gadatanis fenomenebi fsiqodramaSi).

**damxmare samyaro \_** gulisxmobs teqnikebis erTobliobas, romelTa mizansac protagonistis waxaliseba, gamxneveba, daxmareba da a.S. Seadgens. e.w. damxmare samyaros, protagonistis problemis gaTvaliswinebiT, damxmare pirebi da fsiqodramatisti qmnian.

**realizacia \_** protagonistis dausrulebeli moqmedebebis dasrulebas, moTxovnilebis sceniur dakmayofilebas iTvaliswinebs. aRniSnuli teqnikiT realur cxovrebaSi blokirebuli moqmedebis realizeba xdeba. magaliTad, sesiaze protagonistma, 23 wlis axalgazrdam gaiTamaSa TviTmfrinavis marTvis scena, rac misi bavSvobis ocnebis realizebad iqca. “damxmare samyaros” efeqturi organizebis safuZvelze protagonistma misTvis axali da mniSvnelovani gamocdileba miiRo.

**analizi \_** igulisxmeba protagonistis mier sakuTari moqmedebisa da winaaRmdegobis analizi, obieqtivireba. magaliTad, winaaRmdegobis SemTxvevaSi xdeba misi identificireba da verbalizeba; unda gairkves, Tu winaaRmdegobas konkretulad ra (fsiqodramis romeli epizodi, romeli piri da sxv.) iwvevs da ratom, რა მიზეზი უდევს საფუძვლად პროტაგონისტის პასიურობას (სიჯიუტეს, აგრესიას და სხვ.), კონკრეტულად რა იწვევს მასში უარყოფით დამოკიდებულებას და ა.შ. ანალიზის პროცესში პროტაგონისტს, ჯგუფისა და ფსიქოდრამატისტის წინაშე, საკუთარი შეხედულებების სრულად ჩამოყალიბების საშუალება ეძლევა. ფსიქოდრამატისტი მას შესაბამისი კითხვებით უწევს დახმარებას. (36, 39, 40, 41, 42, 47)

**F**

**fsiqodramatuli TamaSis finaluri scena.**

M fsiqodramis finaluri scenis SerCevisas unda gaTvaliswinebuli iqnes როგორც protagonistisa da jgufis wevrebis individualuri Taviseburebani, ასევე Temis specifika da TamaSis rogorobaც.G

finaluri scenis gavrcelebuli variantebia:

1. moqmedebis dasruleba. protagonisti asrulebs moqmedebas, romelic ar iyo dasrulebuli TamaSis ganmavlobaSi. aseve, mas შუძლია koreqtivebiს შეტანა Sesrulebul moqmedebaSi.

2. Sejameba. fsiqodramatisti, auditoria da jgufis wevrebi Sesrulebul samuSaos ajameben. am SemTxvevaSi, finaluri scenis funqcias Seringi an process \_ analizi asrulebs.

3. jildos miReba. protagonists asaCuqreben da is gamodis samadlobeli sityviT.

4. konkretizacia. idgmeba scena, romelSic mTeli sesiis elementebia gaerTianebuli da gamTlianebuli.

5. gamosworeba. TamaSdeba scena, romelSic protagonisti Cadenil danaSauls gamoasworebs.

6. epilogi. warmodgenilia warsulis retrospeqtuli analizi.

7. momavali samuSao. protagonisti gegmavs momaval sesias.

8. ukanaskneli dialogi. protagonisti finalur dialogSi Sedis misTvis Zvirfas adamianTan (romelsac damxmare piri ganasaxierebs).

9. proeqcia momavalze. TamaSdeba momavlis scenebi.

10. miznis dasaxva. protagonisti Tavis momaval cxovrebas gegmavs.

11. Grand Finale. protagonisti akeTebs “paTetikur” gancxadebas didi auditoriis winaSe.

12. jgufis SerCeva. jgufi protagonists finalis gansxvavebul variantebs sTavazobs.

13. bednieri finali (Happy end). TamaSdeba survlis asruleba, siyvarulis apoTeozi an triumfaluri scena.

14. gamoTxovebis rituali. xdeba ritualuri gamomSvidobeba.

15. Ria dasasruli. sesia ar sruldeba da protagonists evaleba misi dasrulebis mofiqreba sesiis Semdgom.

16. dasvenebis oTaxi. protagonisti usmens mSvid musikas.

17. ganmeorebiTi gaTamaSeba. xdeba mniSvnelovani scenebis xelaxali gaTamaSeba.

18. relaqsacia. protagonists eZleva saSualeba sxvadasxva meTodebiT moixsnas daZabuloba.

19. mSobliuri zrunvis gameoreba. jgufis wevrebi asruleben protagonistis “kargi” mSoblebis rols.Pprotagonisti iRebs makoregirebel emocionalur gamocdilebas.

20. roluri Treningi.Pprotagonisti swavlobs sxvadasxva rolebis Sesrulebas rTul situaciebSi.

21. ritualebi. jgufi asrulebs rituals; magaliTad, ideba fici.

22. Sejameba. xdeba sesiaze momxdaris verbalizeba da Sejameba. am SemTxvevaSi, finaluri scenis funqcias iRebs Seringi.

23. mxardaWera. jgufis wevrebi uziareben protagonists, Tu misi romeli Tvisebaa maTTvis gansakuTrebiT mosawoni; protagonisti “komplimentebiT” jildovdeba.

24.ze-realoba. TamaSdeba fantastikuri scena. magaliTad, ismis RmerTis xma.

25. simfonia. jgufi qmnis socialuri atomis orkestrs; იქმნება musikaluri improvizacia, adamianTa Soris urTierTobis Temaze.

26. fotografia. jgufi iRebs foto -suraTs (realurad an warmosaxviT).

27. saCuqari. protagonisti jgufs Cuqnis realur an warmosaxviT saCuqars. (78, 85)

როგორც შესაძლო ფინალური სცენების ჩამონათვალი აჩვენებს, ფსიქოდრამაში, ისევე როგორც თეატრში, მოქმედების, წარმოდგენის ფინალურ კულმინაციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ფინალმა უნდა შეკრას, გაამთლიანოს ფსიქოდრამატული მოქმედება (ერთიანი მხატვრული ჩანახატის სახით) და, თეატრისგან განსხვავებით, სრული სისავსით მიაღწიოს პროტაგონისტის, დამხმარე პირების, ფსიქოდრმატისტისა თუ აუდიტორიის შეკავშირებასა და ზოგადად, თერაპიული ფაქტორების ამოქმედებას.

**ძირითადი დასკვნები**

თანამედროვე ეტაპზე, მეინსტრიმული კულტურისა და ხელოვნების ფონზე, რომელშიც, ძირითადში, ხელოვნების გართობა - აქტივაციისა და რელაქსაციის ფუნქციებია აქცენტირებული, იკვეთება ხელოვნების სოციალური და სამედიცინო ფუნქციების მნიშვნელობაც.

სოციალურ ფუქნციას ჯერ კიდევ რეალისტური, ფსიქოლოგიური დრამა (თეატრი) აქცევდა სცენიური მოქმედების ღერძად. რეალისტური დრამის სოციალურმა პრინციპმა სრული განხორციელება ბერთოლდ ბრეჰტის „ეპიკურ თეატრში“, ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრსა“ და აუგუსტო ბოალის „დათრგუნულთა თეატრში“ ჰპოვა. დღეს, ექსპერიმენტული თეატრი, თავის სხვა მიმართულებებთან ერთად, აღნიშნული პრინციპის თვალსაზრისითაც, ძიებებს აქტიურად აწარმოებს.

ე.წ „დოკომენტური“ დრამისა და თეატრისათვის, აშკარად გამოხატულ სოციალურ ხასიათთან ერთად, თავად დრამატურგებისა და რეჟისორების მითითებით, ფსიქოთერაპიული, სამედიცინო ეფექტიც ხდება დამახასიათებელი. შესაბამისად, ჯეიკობ ლევი მორენო, მისი ინოვაციური ფსიქოთერაპიული მეთოდის, „ფსიქოდრამის“, ფუნქციების ჩამონათვალში განსაკუთრებით აღნიშნავდა სოციალური, სამედიცინო და ესთეტიკური (!) ფუქნციების მნიშვნელობას. უფრო მეტიც, ჯ. მორენმო მიიჩნევდა, რომ ფსიქოდრამას გამორჩეული ესთეტიკური (მხატვრული) ზემოქმედების უნარი გააჩნია; ფსიქოდრამა არა მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების ფორმაა, არამედ, თავისი სპეციფიკითა და მნიშვნელობით, გამორჩეულად ეფექტური ფორმაც, რაც, უწინარესად, მასში სწორედ სოციალური და სამედიცინო ასპექტების აქცენტირებას უკავშირდება.

ჯ. მორემოს მაქსიმალიზმის შერბილებით, შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოდრამა, როგორც „რეალური დრამა“ , თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს უკავშირდება და, ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე თეატრის ფორმაა.

და ბოლოს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სოციალური და სამედიცინო, ფრიად უტილიტარული, ფუნქციების გვერდით, ფსიქოდრამისთვის, როგორც სახელოვნებო ფორმისთვის, არანაკლებ დამახასიათებელია ფანტაზიაზე, იმაგინაციაზე ორიენტაცია და სიზმრების, წარმოდგენებისა თუ ფანტაზმების აქტიური ჩართვა მხატვრული მოქმედების პროცესში. ფსიქოდრამატულ სცენაზე „წარმოსახვის თამაშს“ პრაქსისისაგან დამოუკიდებელი, წმინდა თვითაქტუალიზაციის მნიშვნელობითაც ეთმობა ადგილი.

**ფსიქოდრამის დირექტორის ( ფსიქოდრამატისტის) პროცეს-ანალიზის კითხვარი**

აუცილებლად მივიჩნიეთ ფსიქოდრამის დირექტორის (ფსიქოდრამატისტის) პროცეს-ანალიზის კითხვარის წარმოდგენა, რადგანაც ის მკაფიოდ ასახავს, თუ რა მასშტაბის მოთხოვნები უკავშირდება ფსიქოდრამატულ სესიასა და წამყვან ფსიქოდრამატისტს. აღნიშნული კითხვარი გამოიყენება დირექტორის (ფსიქოდრამატისტის) მუშაობისა და ზოგადად, ფსიქოდრამატული სესიის შეფასების მიზნით. აქ წარმოდგენილი კითხვები აჩვენებს, თუ რა სკურპულოზური ჩაძიებით ხდება შესრულებული სამუშაოს შეფასება და დასკვნების გამოტანა. ასევე, კითხვარი ასახავს ფსიქოდრამატულ პროცესში განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ასპექტებსა და მომენტებს. (78)

შესაძლო პასუხები: დიახ, არა , არ ვიცი

*ა) კითხვები მოთელვის ეტაპთან დაკავშირებით:*

1.აღმოაჩნდა თუ არა დირექტორს ჯგუფის წევრების სტიმულირებისა და სათანადო მოთელვის უნარი?

2.აღმოაჩნდა თუ არა დირექტორს ჯგუფის წევრთა ურთიერთდაკავშირებისა და კონსტრუქციული, სამუშაო ატმოსფეროს ჩამოყალიბების უნარი?

3.სწორად იყო თუ არა შერჩეული მოთელვითი სავარჯიშოს (სავარჯიშოების) ტიპი?

4.საკმარისად მკაფიოდ იქნა თუ არა ჩამოყალიბებული მოთელვითი სავარჯიშოების ინსტრუქცია?

5.ჰქონდა თუ არა მოთელვით სავარჯიშოს ადექვატური გაგრძელება?

6.გაუწია თუ არა დირექტორმა სათანადო დახმარება ჯგუფს თემის შერჩევაში?

7.საკმარისად ითვალისწინებდა თუ არა დირექტორი, სესიის დასაწყისში, ჯგუფური დინამიკისა და სოციომეტიის ასპექტებს?

8.იყო თუ არა თავად დირექტორი საკმარისად მომზადებული ფსიქოდრამის ჩასატარებლად?

*ბ) კითხვები პროტაგონისტის შერჩევასთან დაკავშირებით*

9.იყო თუ არა სწორდა გამოყენებული პროტაგონისტის შერჩევის ფორმა?

10. უთმობდა თუ არა დირექტორი ყურადღებას სხვა პოტენციურ პროტაგონისტებს და გამოავლინა თუ არა მათზე სათანადო ზრუნვა?

*გ) კითხვები თერაპიულ კონტაქტთან დაკავშირებით*

11.იყო თუ არა საკმარისად გათვალსწინებული დროითი შეზღუდვები სესიის დასაწყისში?

12.იყო თუ არა სათანადოდ მომზადებული სცენა (მოქმედების სივრცე)?

13. დამყარდა თუ არა თერაპიული ალიანსი („ტელე“)?

14.საკმარისად იქნა თუ არა განხილული მკურნალობის კონტრაქტი?

15. საკმარისად დაეხმარა დირექტორი თუ არა პროტაგონისტს აუდიტორიიდან დრამაზე გადასვლისა და მოთელვის ეტაპებზე?

*დ) კითხვები ინტერვიუსთან დაკავშირებით*

16.მოხდა თუ არა პროტაგონისტის ინტერვიუირება ადექვატურად (არც ძალიან სწრაფად და არც ძალიან ნელა)?

17.სწორად იქნა თუ არა გამოყოფილი ძირითადი თემა და საკითხი?

18.ჰქონდა თუ არა პროტაგონისტს საკმარისი თავისუფლება იმისათვის, რათა ამოერჩია კვლევის ფოკუსი?

19.სწორად იქნა თუ არა გამოყოფილი დანარჩენი პრობლემები?

20.სწორად იქნა თუ არა გაგებული პროტაგონისტის არავერბალური გზავნილები (სხეულის ენა)?

21.საკმარისად იქნა თუ არა შეგროვებული კლინიკური ინფორმაცია სიმპტომებისა და ანამნეზის თაობაზე?

**მოქმედების (თამაშის) ფაზა**

*ე) კითხვები სცენების დადგმასთან დაკავშირებით*

22.სწორად იქნა თუ არა შერჩეული პირველი სცენა პროტაგონისტის მოთელვის თვალსაზრისით და ასევე, ცენტრალურ პრობლემასთან მიმართემაში?

23.სწორად იქნა თუ არა შერჩეული შემდგომი სცენები?

24.იყო თუ არა სცენები საკმარისად გარკვეული დროის თვალსაზრისით (სცენები ასახავდა წარსულს, აწმყოსა თუ მომავალს)?

25.იყო თუ არა სცენები საკმარისად გარკვეული სივრცეში (სივრცის რა მონაკვეთში -სად- იგულისხმებოდა სცენა)?

26.სწორად იყო თუ არა დადგმული სიმბოლური სცენები?

27.ახდენდა თუ არა დირექტორი ჯგუფის წარმოსახვის სტიმულირებას?

28.სწორად იქნა თუ არა გამოყენებული განათება და მუსიკა ატმოსფერის გასაძლიერებლად?

29.სწორად იქნა თუ არა გამოყენებული შინაგანი (მნიშვნელოვანი) ობიექტები?

30.სწორად განხორციელდა თუ არა სცენებს შორის გადასვლები?

31.საკმარისად კარგად ხედავდა და ისმენდა თუ არა ჯგუფი მოქმედებას?

32. სწორად იყო თუ არა ორგანიზებული მოქმედებისთვის სცენა (იგულისხმება დეკორაციის განთავსევა, მისი ფორმა და სხვა)?

33.სუფთავდებოდა თუ არა მოედანი სცენებს შორის?

*ვ) კითხვები დამხმარე პირების შერჩევსთან დაკავშირებით*

34.სწორად იყვნენ თუ არა შერჩეული დამხმარე პირები?

35. მიიღეს თუ არა დამხმარე პირებმა საკმარისი ინსტრუქციები?

36.იყვნენ თუ არა დამხმარე პირები ოპტიმალურად მომზადებულნი?

37.საკმარისად ტაქტიკურად აცილებდა დირექტორი სცენიდან არასწორად მოქმედ, დამხმარე პირებს თუ არა?

38.იყვნენ თუ არა დამხმარე პუირები საკმარისად დაცულნი ფიზიკური ზიანისაგან?

*ზ )მოქმედება*

დასაწყისი

39.ახდენდა თუ არა დირექტორი ცენტრალური საკითხების გამოყოფასა და მათ სცენიურ ამოქმედებას?

40.მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა ინსტრუქცია, ემოქმედა „აქ“ და „ამჟამად“?

41.მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა ინსტრუქცია, რომ ჯგუფისთვის არა მოეთხრო ამბავი, არამედ წარმოდგენა სანახაობა?

42.იყო თუ არა სწორად იდენტიფიცირებული პროტაგონისტის წინააღმდეგობა (რეზისტენტობა) მოქმედების განმავლობაში?

43.იყო თუ არა რეალობა მოქმედებაში წარმოდგენილი?

44.იყო თუ არა მკაფიოდ დიფერენცირებული განსხვავებული დროითი განზომილებები -წარსული, აწმყო და მომავალი?

45.იყო თუ არა მკაფიოდ დიფერენცირებული რეალობის სხვადასხვა განზომილებები?

46. დახმარებას უწევდა თუ არა დირექტორი (დამხმარე პირებთან ერთად) პროტაგონისტს გამოცდილების სამყაროდან წარმოდგენათა სამყაროში გადასვლის პროცესში?

შუა ფაზა

47.იყო თუ არა მოვლენათა და სცენების თანმიმდევრობა ლოგიკური ?

48.კორექტულად იქნა თუ არა გამოყენებული დუბლირების ტექნიკა?

49. კორექტულად იყო თუ არა გამოყენებილი როლთა გაცვლის ტექნიკა?

50. კორექტულად იქნა თუ არა გამოყენებული სარკის ტექნიკა?

51.კორექტულად იქნა გამოყენებული თუ არა ტექნიკა მონოლოგი?

52.კორექტულად იქნა თუ არა გამოყენებული სხვა ტექნიკები და მეთოდები?

53.იყო თუ არა ადექვატური ფიზიკური კონტაქტი დირექტორსა და პროტაგონისტს შორის?

54.მიყვებოდა თუ არა დირექტორი რითმში პროტაგონისტს?

55.კორექტულად ხდებოდა თუ არა აბსტრაქციების კონკრეტიზირება?

56.კორექტულად გამოიყენებოდა თუ არა მაქსიმალიზაცია?

57.გამოიწვია თუ არა კათარზისმა სპონტანობის გამონთავისუფლება სათანადო დროს?

58.მიეცა თუ არა პროტაგონისტს კათარზისის სრული გამოხატვის საშუალება?

59.მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა მხარდაჭრა მოქმედების შეწყვეტის, მისი შეცვლის ან მასზე უარის თქმის დროს?

60.სწორად იყო თუ არა აღძრული ინსაითები?

61.სწორად იყო თუ არა შემოთავაზებული ქცევის ახალი სახეები და სწორად ჩატარდა თუ არა სწავლება?

62.გათვალისწინებული იყო თუ არა ჯგუფის ჩართულობა და ხელს უწყობდა თუ არა დირექტორი ჯგუფთან კონტაქტს სესიის დროს?

63.იყო თუ არა პროატაგონისტი დაცული სხეულებრივი დაზიანებებისაგან?

დასრულება

64.ვითარდებოდა თუ არა ფსიქოდრამა“თავისით“, წინასწარი სტრატეგიის და სცენარის გარეშე?

65. დამთავრდა თუ არა მოქმედება კონკრეტულ სივრცეში?

66.დამთავრდა თუ არა მოქმედება „აქ“ და „ამჟმად“?

67.იყო თუ არა როლში პროტაგონისტი მოქმედების დასასრულისთვის?

68. ხდებოდა თუ არა ჯგუფიდან მომავალი ადექვატური შეთავაზებების წახალისება?

69.საკმარისი დრო დაეთმო თუ არა მოქმედების დასრულებას ?

70.დაეხმარა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტს სესიის მასალის ინტეგრაციის დროს?

71.იყო თუ არა წარმოდგენილი სამომავლო გეგმები?

72.უჭერდა მხარს თუ არა დირექტორი ჯგუფის კონსტრუქციულ უკუკავშირს?

73.მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა საკმარისი დახმარება სესიის შემდეგ, ჯგუფში დასაბრუნებლად?

**შერინგი**

74.იყო თუ არა დაკმაყოფილებული პროტაგონისტის დასვენების მოთხოვნილება?

75.მოახდინა თუ არა აუდიტორიამ კათარზისი შერინგის ეტაპზე?

76.წახალისებული იყო თუ არა დამხმარე პირების როლიდან გამოსვლა?

77.წახალისებული იყო თუ არა როლთან უკუკავშირი?

78.იყო თუ არა ჯგუფს გულწრფელობა სტიმულირებული?

79. იცავდა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტს „კეთიგანწყობილი“ რჩევებისა და ინტერპრერტაციებისგან?

80. მონაწილობდა თუ არა დირექტორი შერინგში, ჯგუფთან ერთად?

**პროცესინგი**

81.თავისი ნებით ითხოვდა თუ არა დირექტორი დახმარებას, როდესაც სჭირდებოდა?

82.იყენებდა თუ არა დირექტორი ფსიქოდრამის მართვის დასაბუთებულ, სამუშაო ჰიპოთეზას?

83.შეუძლია თუ არა დირექტორს შესრულებულ მუშაობაზე სწორად მსჯელობა და მისი შეფასება?

84.ცხადად იქნა თუ არა ჩამოყალიბებული ინსტრუქციები და ინტერპრეტაციები?

85.სწორად უმკლავდებოდა თუ არა დირექტორი გადატანის პრობლემას?

86.სწორად უმკლავდებოდა თუ არა დირექტორი კონტრ-გადატანის პრობლემას?

87.შეესაბამებოდა თუ არა დირექტორის მოქმედება ეთიკურ კანონებს (მორალურ სტანდარტებს, კონფიდენციალობას და სხვა)

88.ესმოდა თუ არა დირექტორს პროტაგონისტის? (ემპათიის თვალსაზრისით)

89.ადექვატურად ესმოდა თუ არა დირექტორს ტექსტი?

90.ახდენდა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტთან ემოციურ იდენტიფიკაციას?

91. ესმოდა თუ არა დირექტორს პროტაგონისტის საუბრის კონტექსტი?

92.დროულად ატყობინებდა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტს, თუ როგორ ესმის მისი? 93.ახდენდა თუ არა დირექტორი თავისი შეხედულებების გადამოწმებას და მათ შეცვლას შეცდომის შემთხვევაში?

94.იპოვა თუ არა დირექტორმა სწორი ბალანსი მხარდაჭრასა და კონფრონტაციას შორის?

95.კარგად ასრულებდა თუ არა დირექტორი ჯგუფის ლიდერის როლს?

96.იპოვა თუ არა დირექტორმა სწორი ბალანსი ლიდერობასა და ჯგუფის წევრობას შორის?

97.სწორად გამოდიოდა თუ არა დირექტორი თერაპევრტის როლში?  
98.დარწმუნებული იყო თუ არა დირექტორი ფსიქოდრამის ეფექტურობაში?

**fsiqodramatuli terminebis** **leqsikoni**

1. analizi \_ protagonistis mier sakuTari moqmedebis (fsiqikuri Sinaarsis, problemis) obieqtivireba, identificireba, verbalizeba. fsiqodramatisti Sesabamisi intervenciebiT xels uwyobs analizis process. Cveulebriv, analizi xorcieldeba Seringis etapze.
2. antagonisti \_ protagonistis partniori, dapirispirebuli masTan TamaSis manZilze. antagonistis rols asrulebs damxmare piri (an pirebi).
3. aqcionaluri SimSili \_ აქტივობის მოთხოვნილება, bazaluri ltolva da normaluri roluri ganviTarebis (aseve sazogadod, ganviTarebis) determinanti, ukavSirdeba spontanobasa da kreatulobas.
4. acting- aut – moqmedebiT gamoxatva; fsiqikuri Tu socialuri Sinaarsebis moqmedebaSi transformireba. gulisxmobs fsiqodramis procesSi nebismieri saxis moqmedebas, verbalur Tu araverbalur komunikacias, gamomxatvel moZraobebs.
5. auditoria \_ fsiqodramis 5 ZiriTadi instrumentidan erTerTi. auditoriasa da protagonists (an jgufis moTamaSe wevrebs) Soris urTierToba ormxriv Terapiuli zemoqmedebis mqonea. TamaSis etapze auditoria protagonistze ZiriTadSi, emociuri reaqciebiT zemoqmedebs, xolo gaziarebis etapze e.w. identifikaciuri ukukavSiris gziT.
6. gadatana \_ aRmqmelis sakuTari fsiqologiuri Sinaarsebis proecireba (gadatana) aRqmulze, rac socialuri procesis normalur mimdinareobas aferxebs. ganixileba, rogorc paTologiuri movlena.
7. damxmare pirebi (auxiliary egoes) \_ Terapevtis asistentebi da protagonistis partniorebi. TamaSis procesSi ganasaxiereben gansxvavebul rolebs.
8. damxmare samyaro \_ fsiqodramatuli teqnika. misi mizania protagonistis waxaliseba da daxmareba TamaSis procesSi.
9. ganmarteba \_ fsiqodramatistis intervencia. gulisxmobs damazustebeli kiTxvebis dasmas.
10. diagnostikuri etapi \_ fsiqodramatuli sesiis etapi. misi komponentebia: sociometruli testi, sociograma, sociometruli interviu, fsiqodramatuli diagnozi.
11. dublireba \_ erTerTi ZiriTadi fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistis moqmedebis asaxvas (gameorebas) damxmare piris mier.
12. empaTia \_ Tanagancda, fsiqodramis procesualuri elementi da, amave dros, Terapiuli amocana. ZiriTadSi, gulisxmobs protagonistis gaigivebas jgufis wevris rolTan.
13. “zeaqtiuri erToba” (superdinamic community) \_ individTa urTierTobis specifikuri saxe; e.w. “teles” fenomeniT gamTlianebuli individebis SemoqmedebiTi urTierTqmedeba.
14. TamaSi \_ fsiqodramis meore etapi, romelic fsiqo\_socialuri Sinaarsebis sceniur warmodgenas (gaTamaSebas) gulisxmobs.
15. Terapiuli etapi \_ fsiqodramatuli sesiis etapi. komponentebi: fsiqodrama da roluri TamaSi, sociometruli testis gameoreba, jgufis cvlilebaTa asaxva.
16. Terapiuli gameoreba \_ fsiqodramaSi protagonistis warsuli gamocdilebis transpozicia.
17. TviTanalizi \_ fsiqodramatistis intervencia, romlis drisac igi protagonists sakuTar gancdebs uziarebs mis moqmedebasTan (TamaSTan) dakavSirebiT.
18. TviTprezentacia \_ erTerTi fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistis TviT-wardginebas auditoriis winaSe. axloa monologis teqnikasTan.
19. identifikaciuri ukukavSiri \_ adgili aqvs fsiqodramis gaziarebis (Seringis) etapze. gulisxmobs jgufis wevrTa mier sakuTari gamocdilebis dakavSirebas gaTamaSebulTan da identifikacias protagonistTan.
20. inversia \_ fsiqodramatuli teqnika da kerZod, rolTa gacvla (Setrialeba) TamaSis procesSi. gulisxmobs rogorc protagonistisa da damxmare pirebis mier rolebis gacvlas, aseve protagonistis mier sakuTari rolis sapirispiro roliT Canacvlebas.
21. insaiTi-moqmedebaSi \_ fsiqodramis erTerTi ZiriTadi Terapiuli faqtori. gulisxmobs gagebas, wvdomas moqmedebis msvlelobis procesSi da moqmedebis daxmarebiT.
22. interpretacia \_ fsiqodramatistis moqmedebis verbaluri axsna\_ganmarteba.
23. kaTarzisi (ganwmenda) \_ fsiqodramis erTerTi ZiriTadi Terapiuli faqtori. ukavSirdeba ara mxolod emociur sferos (emociaTa ganmuxtva, daregulireba, marTva) aramed aseve, kognitur (wvdoma, gageba) da socialur (urTierTobaTa regulireba, konfliqtis gadawyveta) sferoebsac.
24. konkretizacia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistis an jgufis wevrebis mier problemis (difuzuri gancdis, azrisa Tu mimarTebis) dakonkretebas moqmedebis saxiT.
25. konservebi \_ Semoqmedebis fiqsirebuli (“konservirebuli”) produqtebi.
26. kontr-gadatana \_ gadatanis sapirispiro fenomeni. gulisxmobs fsiqodramatistis mier sakuTari fsiqikuri Sinaarsebis (grZnobebis, survilebis, azrebis da sxv) proecirebas protagonistze an jgufis romelime wevrze.
27. konfrontacia (dapirispireba) \_ fsiqodramatistis intervencia \_ “protagonistze Tavdasxma da misi Sokireba”.
28. koleqtiuri refleqsia \_ sociodramis msvlelobisas mimdinare erToblivi kognituri procesi (erToblivi wvdoma, gageba).
29. koleqtiuri identifikacia \_ sociodramis msvlelobisas mimdinare urTierT-gaigiveba jgufis wevrTa mier.
30. koleqtiuri kaTarzisi \_ sociodramis msvlelobisas aRZruli erToblivi kaTarzisi.
31. kreatuloba \_ SemoqmedebiToba. fsiqodramis erTerTi ZiriTadi kategoria. fsiqodramis erTerTi Terapiuli amocana. ukavSirdeba dinamiurobasa da spontanobas.
32. mentaluri reprezentaciebi \_ fsiqodramaSi fsiqikuri Sinaarsebis moqmedebaSi gansaxiereba.
33. maqsimalizacia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs fsiqo\_socialuri problemis gazviadebiT gaTamaSebas.
34. miReba \_ fsiqodramatistis intervencia, romlis drosac igi avlens dadebiT damokidebulebas protagonistisadmi.
35. moTelva \_ fsiqodramis pirveli, mosamzadebeli etapi. emsaxureba protagonistisa da Temis gamovlenas. gulisxmobs Sesabamisi savarjiSoebis gamoyenebas. zogjer moicavs sociometriul kvlevasac.
36. monologi \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistis Txrobas auditoriis winaSe, romelSic igi misTvis aqtualur sakiTxebs exeba.
37. moqmedeba \_ fsiqodramis erTerTi ZiriTadi kategoria. kavSirSia spontanobasa da kreatulobasTan. ukavSirdeba e.w. “aqcionaluri SimSilis” koncepcias. gulisxmobs fsiqikuri Sinaarsebis sceniur amoqmedebas.
38. neitralizacia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistisa da jgufis wevrebis rezistentobis (winaaRmdegobis) Semcirebasa da maTi spontanobis stimulirebas.
39. ormagi ego \_ fsiqodramatuli teqnika, dakavSiorebuli sarkisa da dublirebis teqnikebTan. gulisxmobs protagonistis moqmedebaTa gameorebas (maT gaormagebas) antagonistis (an Tavad protagonistis) mier.
40. polarizacia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs urTierTsawinaaRmdego fsiqikuri Sinaarsebisa (mag, risxvisa da SiSis) da moqmedebebis gaTamaSebas.
41. proeqcia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistis an jgufis wevrebis fsiqikuri Sinaarsebis gadatanas damxmare pirebsa da obieqtebze.
42. protagonisti \_ fsiqodramis mTavari moqmedi piri (sityva\_sityviT, “mTavari moTamaSe”).
43. procesingi an process-analizi \_ fsiqodramis meoTxe, finaluri (magram ara-aucilebeli) etapi. gulisxmobs praqtikanti\_fsiqodramatisitis swavlebas da misi muSaobis Sefasebas.
44. realizacia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistis an jgufis wevrebis ararealizebuli moTxovnilebebis realizebas warmosaxvisa da fsiqodramatuli TamaSis daxmarebiT.
45. rezistentoba (winaaRmdegoba) \_ protagonistis (jgufis wevris) dacviTi strategia, spontanobis sapirispiro fenomeni. gulisxmobs protagonistis (jgufis wevris) winaaRmdegobas fsiqodramatistisadmi, jgufis wevrebisa da TamaSis procesisadmi. neitralizdeba Sesabamisi teqnikebis gamoyenebiT.
46. rituali \_ moqmedebaTa mkacrad formalizebuli struqtura. fsiqodrama mTlianobaSi ganixileba, rogorc Terapiuli rituali.
47. roli \_ moqmedebaTa fiqsirebuli, “konservirebuli” da organizebuli sistema. ganasxvaveben: somatur, fsiqikur, socialur, transcendentur da meorad rolebs.
48. roluri atrofia \_ garkveuli rolis deficiti. fsiqodrama atrofirebuli rolis aRdgenas ukavSirdeba.
49. roluri ganviTareba \_ bavSvis mier (SesaZloa, mozrdilis mierac) gansxvavebuli rolebis aTvisebisa da dauflebis procesi. ganixileba, rogorc fsiqikuri (aseve, socialuri) balansis piroba.
50. roluri gacvla (roluri inversia) \_ erTerTi ZiriTadi fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs protagonistisa da damxmare pirebis mier rolebis Senacvlebas TamaSis procesSi.
51. roluri Treiningi \_ Treiningis saxe, romelic rolur TamaSTan kavSirdeba. mogvianebiT gamoeyo fsiqodramas da misgan damoukideblad gamoiyeneba.
52. roluri kategoriebi \_ somaturi (Tandayolili, organizmis biologiur moTxovnilebebTan dakavSirebuli rolebi), fsiqikuri (somaturi rolebis fsiqikuri korelatebi), socialuri (socialuri statusis Sesabamisi rolebi), transcendenturi (socialur rolTa miRma arsebuli, religiuri da eTikuri rolebi), meoradi (fsiqodramatuli da konservirebuli rolebi).
53. roluri konfliqti \_ a) erTi individis gansxvavebul rolTa dapirispireba. mag: Svilisa da mSoblis. b) ori individis SeuTavsebel (an erTgvarovan) rolTa dapirispireba. mag: ori lideris rolis matarebel individTa konfliqti.
54. rCeva\_swavleba \_ fsiqodramatistis sainformacio da saxelmZRvanelo instruqciebi.
55. sarke \_ erTerTi ZiriTadi fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs jgufis wevrTa mier erTmaneTis moqmedebaTa gameorebas (“sarkisebur asaxvas”).
56. simbolizacia \_ fsiqodramatuli teqnika. gulisxmobs fsiqo\_socialuri Sinaarsebis gaTamaSebas simbolur-pirobiTi da metaforuli saxiT.
57. socialuri atomi \_Aasaxavs pirovnebis socialur mimarTebaTa konstelacias.
58. socialuri atomis testi \_ socialuri atomis sakvlevi meTodi.
59. sociodrama \_ fsiqodramis kerZo saxe, romelic jgufebsa da koleqtiur warmodgemenebs Soris mimarTebebs asaxavs.
60. sociometria \_ j. morenos triaduli sistemis (sociometria, fsiqodrama, jgufuri fsiqoTerapia) sub\_meTodi. gamoiyeneba da ganixileba damoukidebladac. gulisxmobs jgufSi arsebuli socialuri mimarTebebis asaxvas.
61. sociograma \_ sociometruli kvlevis Sedegebis asaxva grafikuli, TvalsaCino saxiT, pirobiTi niSnebisa da simboloebis gamoyenebiT.
62. sugesTia (STagoneba) \_ fsiqodramatistis intervencia protagonistis cnobierebis mdgomareobis Secvlis (hipnoturi transis analogiurad) mizniT.
63. scena \_ fsiqodramis 5 ZiriTadi instrumentidan erTerTi, fsiqodramatuli moqmedebis asparezi.
64. tele (Sexvedra) \_ j. morenos mier damkvidrebuli termini, erTerTi ZiriTadi fsiqodramatuli kategoria. gulisxmobs fsiqodramatuli jgufis wevrTa urTierTwvdomas, ormxriv empaTias, meore adamianis rolTan gaigivebas.
65. finaluri scena \_ fsiqodrmatuli TamaSis damagvirgvinebeli scena. arsebobs misi aprobirebuli variantebi, rogoricaa \_ Sejameba, moqmedebis dasruleba, samomavlo gegmis dasaxva, gamoTxovebis rituali, saCuqari, relaqsacia, fotogadaReba, Grand Finale, Happy End da sxva.
66. fsiqodrama \_ fsiqoTerapiuli meTodi. miekuTvneba jgufur fsiqoTerapias (art\_Terapias an kreatiul Terapias). gulisxmobs fsiqologiuri Sinaarsebis gaTamaSebas Teatralizebuli moqmedebis saxiT.
67. fsiqodramatisti (“direqtori”) \_ fsiqodramis fsiqologi\_Terapevti. misi funqciebia (“rolebia”): analitikosis, Terapevtis, jgufis liderisa da reJisoris.
68. Seringi (ganxilva\_gaziareba) \_ fsiqodramis mesame etapi. moicavs protagonistisa da jgufis wevrebs Soris rolur ukukavSirsa da identifikaciur ukukavSirs.
69. warmosaxva (imaginacia, fenomeni \_”viTom”) \_ fsiqodramis erTerTi kategoria. ukavSirdeba spontanobasa da kreatulobas. moiazreba fsiqodramis yvela teqnikasTan (mag: sarke, roluri TamaSi, rolebis gacvla da sxva) kavSirSi da rogorc maTi ganxorcielebis piroba.

**Lლiteraturა**

1. მირცხულავა რ. ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2010 (მეორე გამოცემა)

2. მირცხულავა რ. არტ-მეთოდები თანამედროვე ფსიქოთერაპიასა და თრენინგში, თბ., 2007

3. რ.მირცხულავა რ. მეინსტრიმი ქართულად, კრებულში: ქართულ კულტურაში მიმდინარე პრობლემები მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღმდე, თბ., 2007

4. უზნაძე დ. ფილოსოფიური შრომები, თბ., 1984

5. უზნაძე დ. შრომები, ტომი 5, თბ., 1975

6. უზნაძე დ. ძილი და სიზმარი, თბ., 200426.uznaZe d. bavSvis fsiqologia, Tb., 2005

7. ჩერიომუხინი ალ. ტრენინგ კურსი - თეატრი ფორუმის მეთოდის შესახებ, თბ. , 2009.

8. Ahsen A., Imagery, Drama and Transformation, Journal of Mental Imagery, 8, 53-78, 1984

9. A. The Theatre of Cruelty, in The Theory of the Modern Stage (ed. Eric Bentley), Penguin, 1968

10. Artaud А. Collected Works, London., 1971

11. Artaud, A. Selected Writings, N. Y., , 1976

12. Bataille G. Surrealism Day to Day, In The Absence of Myth: Writings on Surrealism, London, 1994

13. Barber St. Antonin Artaud: Blows and Bombs, London, 1993 ( [ISBN 0-571-17252-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/0571172520))

14. Bersani L. Artaud, Defecation, and Birth, In A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature. Boston, 1976

15. Blanchot M. Cruel Poetic Reason (the rapacious need for flight), In The Infinite Conversation, Minneapolis, 1993

16. Blatner A. Tele: The Dinamics of Interpersonal Preference, N. J.199414.

17. Blatner A., Foundations of Psychodrama, N.J. 2000.

18.Boal A. Theatre of Oppressed, N.J., 1979

19. Boal A. Games for Actors and Non- aActors, N.J., 1992

20. Boal A.The Rainbow od Desire, N.J., 1995

21. Boal A. Legislative Theatre, N.J., 1998

22.Boal A. Hamlet and the Bakers Son” N.J., 2001

23. Brecht B. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Ed. and trans. John Willett. British edition. London, 1964

24. Brecht on Film and Radio. Ed. and trans. Marc Silberman. British edition. London: Methuen. [ISBN 0-8090-3100-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/0809031000).; 2000a

25.  Brecht on Art and Politics. Ed. and trans. Thomas Kuhn and Steve Giles. British edition. London: Methuen. [ISBN 0-413-72500-6](http://en.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/0413725006).; 2003a

26. Derrida J. The Theatre of Cruelty and "La Parole Souffle." In Writing and Difference.. Chicago, 1978.( [ISBN 0-226-14329-5](http://en.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/0226143295))

27. Esslin M., The Theatre of the Absurd (Garden City, NY: Doubleday, 1961

28. Friere P. Pedagogy of Oppressed, N.J., London, 20008.

29. Furst J., The life and work of J.L. Moreno and development of Psychodrama, viena,2004

30. Godfrey T. Conceptual Art, London: 1998

31. Gregor I.Weltgeschichte des Theatres, B 1, Munchen, 1944.

32.Higgins Ch.  [Overthrow the tyranny of targets: minister's message for the arts"](http://arts.guardian.co.uk/art/visualart/story/0,,2120262,00.html). *The* Guardian (London). Retrieved 2007-07-26.

33. Hodgson T., The plays of Tom Stoppard: for stage, radio, TV and film.Palgrave 2006. [ISBN 0-226-17426-3](http://en.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/0226174263), [ISBN 978-0-226-17426-6](http://en.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/9780226174266).

34. Hoffman E. Kokoschka: Life and Work, London, 1997

35. Hollender C.E. The mirror technique as a psychodramatic encounter, Group Psychotherapy 20, 25-31, (1967)

36. Marineau R.F. , Jacob Levy Moreno - Father of Psychodrama, Sociometry and Group Psychotherapy, London, 1989

37. Moreno J.L., Sociometry, experimental Method and the Science of Society, Beacon (N.Y.), 1951

38. Moreno J.L., Extracts from autobiography, (ed. By J.D. Moreno) Cologne, 1995.

39. Moreno J.L. Psychodrama, Vol. 1,Beacon (N.Y.) 1946

40. Moreno J.L. Psychodrama. In S. Arieti (Ed)., American Handbook of Psychiatry, Vol. 2, New York,1959.

41. Moreno J.L. Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama, Beacon (N.Y.) 1953.

42. Starr A., Psychodrama: Rehearsal for Living, Chicago, 1977.

43. Trachtenberg St. Ed. The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts, London, 1985

44. Vallerand R.J. “The Academic Motivation Scale: a measure of intrinsic, exstrinsic and amotivation in education” In: Journal “Education and Psychological Meazurement” vol.52#4 1992;

45.. Weinerr H.B. The Indentity of the Psychodramatist, in Group Psychotherapy 20, 114-117 weli

46. Weissman A. (Ed) Acting Out: Theoretical and Clinical Aspects, N. Y., 196

47. Yablonsky L., Psychodrama: Resolving Emotional Problems Through Role\_playng, New York, 1976

48. Авдеев А. «Происхождение театра» М.1959

49. Алейник Р. [Образ человека во французской постмодернистской литературе](http://ec-dejavu.ru/p/Postmodernizm.html) // Спектр антропологических учений, М., 2006

50. Андерсен-Уорен М., Грейнджер Р. Драмаиерапия, С-П., 2001

51. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX -начала XXI века, С-П., 2007

52. Аристотель Поэтика, М., 1957

53. Арт-Терапия в Эпоху Постмодерна, Составитель Копытин А.И., С-П., 2002

54. Архивы The Doors, том 1 - Джим Моррисон & The Doors. Когда музыка смолкнет… / Сост., коммент. А. Галин ; Пер. с англ. Дмитрия Эпштейна, Маргариты Пушкиной, М., 1998.  ([ISBN 5-85957-171-4](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F:%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5859571714))

55. Ассаджоли Р. Психосинтез, М., 1994

56. Ахутин А. История принципов физического эксперимента от античности до XVII Века, М., 1976

57. Басилов В. Шаманство как ранняя форма мистицизма. // Вопросы научного атеизма. Вып.33. М., 1989

58. Бардавелидзе В. Древнейшие Религиозные Верования и Обрядовое Графическое Искусство Грузинских Племён, Тб. 1957

59. Бегунов В. Чайки над городом реют, или Пять пудов любви против заповеди: не навреди! // Современная драматургия. 2002. № 1

60. Бегунов В. Кабаре-мистерия, или Новые сладостные заморочки // Современная драматургия. 2001. № 3

61. Э. Бентли «Жизнь драмы», М., 2004

62. Берн Э. Игры, в которые люди и люди, которые играют в игры, Минск, 1998.

63. Бизеев А.  [Переход и переходность в культуре постмодерна. Философствование постмодернизма и современная культура](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Bizeev/) // Электронный журнал «[Знание. Понимание. Умение](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5._%D0%9F%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5._%D0%A3%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5)». 2009, № 4 - [Культурология](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F).

64. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике. // Новый мир искусства, С-П., 2002

65. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре, М., 1959

66. Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке, С-Пб., 2003

67. Гремина Е*. А.* У молодых драматургов - отчаянный гражданский темперамент // Новая газета. 2000. 4—10 декабря

68. Гротовски Е. От бедного театра к искусству-проводнику, М., 2003

69. Дальский А. Театрально-зрелищные действия на Крите и Микенах».

70. Документальный театр. сборник: Пьесы. М.: Три квадрата, 2004,  а также см. репертуар “Театра.Doc”

71. Жмудь Л. Пифагор и его школа, С-П., Наука, 1990.

72. Жмудь Л. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме, С-П., 1994.

73. Зинкевич Т.Д., Практикум по сказкотерапии, С-П, 2002

74. [Иванов В..](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%92%D1%8F%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) [Практика авангарда и теоретическое знание XX века](http://ec-dejavu.net/a-2/Avant-garde.html) // Иванов Вяч. *Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2007,Т. 4.

75.Иванов В., Дионис и прадионисийство, Баку, 1923.

76. Ильин И.Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа, М., 1998

77. Кандинский В. «О духоыном в искусстве», в сб: Психология цвета, Минск, 1998

78. Келлерман П.Ф. Психодрама Крупным Планом, М., 1998

79. Копытин А. Теория и Практика Арттерапии, С-П., 2003

80. Корнеева *И.* Вербатим // Время МН. 2002

81. Лебедева А. Д., Практика Арт-терапии, С-П, 2003

82. Лебедина Л. Кто убил Чехова? // Современная драматургия. 2001. № 3.

83. Леви-Брюль К. Первобытное мышление 1922

84. Леви-Стросс К. Путь масок, М., 2000

85. Лейтц Г. Психодрама - Теория и Практика М., 2007

86. Лиотар Ж. Состояние постмодерна С-П., 1998. ( [ISBN 5-89329-107-7](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F:%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5893291077))

87. Лосев А. История античной эстетики, М., 1979.

88. Майерс Д., Социальная психология, С-П., 2009.

89. Манн Т. Опыт о театре, Собрание сочинений, т.9, М., 1960

90. Маньковская Н.Эстетика постмодернизма, С-П., 2000 ([ISBN 5-89329-237-5](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F:%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5893292375)

91. Методы эффективной психокоррекции, составитель Сельчёнок К.В., Минск, 1999

92. Мириманов В. Малая история искусств, М., 1973

93. Можейко М. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы, Минск, 1999

94. Никольская А. Вербатим-унисекс // Культура. 2002. 20-26 июня.

95. Новый философский словарь. Постмодернизм. Мн.., 2007

96. [Новая философская энциклопедия](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F), М., 2000.

97. [Постмодернизм: Энциклопедия](http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%AD%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F%20%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B0/) / Грицанов А., Можейко М.  Минск, 2001

98. Ранк О. Миф о Рождении Героя, М., 1997

99. Салынский А. О жизни, драматургии, театре. М., 1982

100. Софронова А. Маска как прием затрудненной идентификации» Культура сквозь призму идентичности. М., 2006

101. Татаркевич Б. Античная эстетика, М., 1997

102. Тейлор Э. Первобытная культура, М.1989

103. Тернер В. Символ и Ритуал, М., 1983

104. Томас К. , Переживание образов, М., 1994

105.  Усовская Э. Постмодернизм в культуре XX века: учебное пособие для вузов, Минск, 2003

106. Фрейд З. Психология Бессознательного, М., 1990

107. Фрейд З. Основной Инстинкт, Сборник, М., 1997

108. Фрейд З. Тотем и Табу, Сборник, М., 1997

109. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь, М., 1980

110. Харузина В.Н. Примитивные формы драматического искусства, Журнал Этнография 1927

111. Художественная галерея Альманах, №66, Поллок, 2005

112. Шендерова А. Драма времен Интернета и мобильника //  Итоги. 2003. № 14

113. Шендерова А. Драма времен Интернета и мобильника //  Итоги. 2003. № 14

114. Шичалин Ю. Статус науки в орфико-пифагорейских кругах // Философско-религиозные истоки науки, М., 1997

115. Щетников А. Пифагорейское учение о числе и величине,  Новосибирск, 1997.

116. Щетников А. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита. В кн. Пифагорейская гармония: исследования и тексты, Новосибирск., 2005

117. Юнг К. Письма об Эететическом Воспитании, в Сб. Психологические Типы, М.,1996

118. Юнг К. Психология и Поэтическое Творчество, в Сб. Самосознание Европейской Культуры ХХ Века, М., 1991

119. Юнг К. Практика Психотерапии, С-П., 1998

120. Юнг К. Архетип и Символ, М., 1997

121. Юнг К. Человек и его Символы, М., 1997

122. Юнг К. Душа и Миф, М., 1997

123. Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и Искксство, М., 1998

124. http//magazines.russ.ru/authores/b/bolotyan [Ильмира Болотян](http://magazines.russ.ru/authors/b/bolotyan/) О драме в современном театре: verbatim

125. http/www.democracynow.org

126. http//www.[Official Punchdrunk website"](http://www.punchdrunk.org.uk/about.htm) Punchdrunk.org.uk. Retrieved 2009-05-16

127. http//www.["Punchdrunk website – Chair"](http://www.punchdrunk.org.uk/past/chair.htm). punchdrunk. Retrieved 2009-05-16

128. http//www.["Punchdrunk website – The Tempest"](http://www.punchdrunk.org.uk/past/tempest.htm). punchdrunk. Retrieved 2009-05-1

129. http//www.["Punchdrunk website – Sleep No More"](http://www.punchdrunk.org.uk/past/sleep.htm). punchdrunk. Retrieved 2009-05-16

130. http//www. Beaconcritr (or ncntr). Com

131. http// www. Moreno Psychodrama.

132. http//[www.J.L](http://www.J.L). Moreno

133. http// www. Psychodrama

134. http//www. International Psychodrama Network

135. http//www. International Association of Group Psychotherapy

136. http// www. Adam Blatner. Com

137. http//www. [theatre@risk by Michael Kustow](http://www.amazon.co.uk/Theatre-risk-Diaries-Letters-Essays/dp/0413738205)

138. http//www. [Michael Coveney on the trouble with immersive theatre in Prospect magazine](http://www.prospectmagazine.co.uk/2010/08/you-me-bum-bum-train-one-on-one-theatre/)

139. http//www. [Experimental Theatre by James Roose-Evans](http://www.amazon.co.uk/Experimental-Theatre-Stanislavsky-Peter-Brook/dp/0415009634)

140. http//www.amazon.co.uk/Exsperimental

141. http//www.Theatre-Stanislavsky-Peter-Brook/dp/0415009634

142. http//www. [Experimental Theatre by James Roose-Evans](http://www.amazon.co.uk/Experimental-Theatre-Stanislavsky-Peter-Brook/dp/0415009634)(Routledge and Kegan Paul)

143. http//www.amazon.co.uk/Theatre.risk-Diarries-Letters-Esses/dp/0413738205[theatre@risk by Michael Kustow](http://www.amazon.co.uk/Theatre-risk-Diaries-Letters-Essays/dp/0413738205)

144. http//www.newdrama.ru.

145. http//[www.teatrdoc.ru](http://www.teatrdoc.ru/)

146. http//[www.russ.ru/culture/podmostki/20021007](http://www.russ.ru/culture/podmostki/20021007)

**სარჩევი**

შესავალი . . . გვ.

თავი 1 „ხელოვნების პოლიფუქნციურობა“. . . .გვ.

თავი 2 „თეატრი, როგორც კონტაქტი“. . . .გვ.

თავი3 „თეატრალური ფორმები“. .. გვ.

თავი 4 „ფსიქოდრამა, როგორც „შეხვედრა“. . . გვ.

თავი 5 „ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქოთერაპიული მეთოდი“. . . .გვ.

ძირითადი დასკვნები. . . გვ.

ფსიქოდრამის დირექტორის (ფსიქოდრამატისტის) პროცეს-ანალიზის კითხვარი. . . გვ.

ფსიქოდრამატული ტერმინების ლექსიკონი. . . გვ.

ლიტერატურა . . . გვ.

რეკომენდაცია

წიგნი „ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე“ განკუთვნილია ხელოვნების ფსიქოლოგიით, თეატრის ფსიქოლოგიითა და თანამედროვე არტ-თერაპიული მეთოდებით დაინტერესებული პირებისათვის.

ნაშრომი დახმარებას გაუწევს როგორც სტუდენტებს, ასევე სხვა დაინტერესებულ პირებსაც, პრაქტიკული ფსიქოლოგიის (კერძოდ, **ფსიქოდრამის მეთოდის**) დაუფლებისა და თეატრის ინტერდისციპლინარული კვლევის მიმართულებით.

[http://www.cityspb.ru/a0/ru/images/ico_01_delicious.gif](http://del.icio.us/save) [http://www.cityspb.ru/a0/ru/images/ico_03_google.gif](http://www.google.com/bookmarks/mark?op=add&bkmk=http://www.cityspb.ru/event-296696/0/&title=%DD%EA%F1%EF%E5%F0%E8%EC%E5%ED%F2%E0%EB%FC%ED%FB%E9+%F2%E5%E0%F2%F0+%D2%FC%E5%F0%F0%E5+cityspb.ru)**  
*Фото: [melimelo-chrom.com](http://www.melimelo-chrom.com/" \t "_blank)*  
  
ჯეიმს ტიერეს ექსპერიმენტალური თეატრის სპექტაკლი „ჭიამაიას სიმფონია“.

.