

უძველესი პერიოდის იაკონური თეატრალური სანახაობები

ნათუნა კაკანაძე

იაკონიაში თეატრის ჩასახვა მიეკუთვნა ადრე შუასაუკუნეების პერიოდს. როცა ვახსენებთ ადრე შუასაუკუნეებს, აქ უძველესიც იგულისხმება, რადგანაც იაკონელები თავიანთი ისტორიის უძველეს პერიოდად მიიჩნევენ იმ პერიოდს, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა დამწერლობა (7, გვ. 5). პირველი წერილობითი ძეგლები კი სწორედ ადრე შუასაუკუნეებს განეკუთვნება. ესენია: „კოძიკი“¹ – 620 წლით დათარიღებული, „კოძიკი“ დათარიღებული 712 წლით და „ნიხონგი“ დათარიღებული 720 წლით. ამიტომ, როცა განვიხილავთ უძველეს იაკონურ თეატრალურ სანახაობებს, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მართლა უხსოვარ დროში არსებულ სანახაობებზეა საუბარი.

ნებისმიერი ქვეყნის თეატრის ისტორიაში, თეატრის ჩასახვა უკავშირდება რაიმე საკულტო დღესასწაულს, რომელიმე მიწოლოგიური ღვთაების

სახელს. მაგ., საბერძნეთში ასეთი იყო მელვინეობის ღმერთი დიონისე; იაკონიაში კი – მზის ღვთაება ამატერასუკერძოდ, ე. წ. „ღმერთების საუკუნეში“, როგორც კმ პერიოდს „კოძიკი“ და „ნიხონგი“, მოიხსენიებს, ამატერასუ, მზის ღვთაება, გაბრაზებული თავის უმცროს ძმაზე – სესანოზე, ქარის, ზღვის ღმერთზე, დამალა „ზეციურ მღვიმეში“, ანუ სამყარო დატოვა მზის შუქის გარეშე. ამას მოჰყვა ყველანაირი უბედურება. ამან კი აიძულა ღმერთები მოეფიქრებინათ რაიმე, რომ უკან გამოეხმოთ მზე. ასეთ საშუალებად მათ მოიფიქრეს მოეწყოთ გამოქვაბულის შესასვლელთან ცეკვითი სანახაობა, რაც შეიძლება ხმაურიანი და მხიარული. ღვთაებას გაუკვირდებოდა, როგორ შეეძლოთ გამხიარულება, როცა იგი მათთან არ იყო, დაინტერესდებოდა

და გამოიხედავდა. ამ დროს ღვთაებას წინ დაუდებდნენ სარკეს, გაპრიალებულ ლითონს, რის საშუალებითაც ისინი აჩვენებდნენ მას, რომ გარეთაც იყო სხვა მზე. ასე შეძლებდნენ მის დაბრუნებას, ე. ი. შეუნარჩუნებდნენ სამყაროს სიცოცხლეს [4, გვ. 13; 7, გვ. 7-8].

ამისათვის გაიმართა შემდეგი სახის წარმოდგენა:

გამოქვაბულში შესასვლელის წინ დაანთეს ცეცხლი. მოამზადეს საცეკვაო მოდანი. ღმერთმა ამე-ნო კოიანემ წარმოთქვა ლოცვა და ღვთაება ამე-ნო უტუმემ დაიწყო ცეკვა. მას თავზე ეღო პარიკი, მასაკაკის ხის ტოტებისაგან გაკეთებული, მისი სამოსის გრძელი მკლავი შექუჩებული იყო ერთად და შეკრული. ხელში ეკავა ბამბუკის ტოტი და მახვილი.² ცეკვას თან ახლდა წამოძახილები, როგორც დამსწრეების მხრიდან, ასევე თვით მოცეკვავისაც.

მაგრამ ეს არ იყო უბრალო ცეკვა: მოცეკვავე ნელ-ნელა შედიოდა ექსტაზში და მხრებიდან აგებდა სამოსს. ამიშვლებდა ტორსს. შემდეგ იხსნიდა ლენტს, რომლითაც ჰქონდა დამაგრებული სამოსი და ამიშვლებდა მუცელს. ამას თან სდევდა ხმაურიანი შეძახილები.

ღმერთებს თავიანთი ჩანაფიქრი გაუმართლდათ. ხმაურმა აიძულა ღვთაება ამატერასუს გამოეხედა. ამ დროს მას ხელში ხელი წაავლო ღმერთ-ტაძიკარამ და სთხოვა დაეტოვებინა სამალავი, დაბრუნებოდა სამყაროს. ამ დროს მოცეკვავე უტუმემ თავისი ქვედა ბოლოც ქვევით ჩაიწია. საერთო ექსტაზმა აპოგეას მიაღწია. ამატერასუს ცნობისმოყვარობამ სძლია და გამოვიდა. ასე დასრულდა უტუმეს ცეკვა [4, გვ. 17-23; 7, გვ. 7], რომელსაც იაპონელმა თეატრმცოდნემ — სიგეტოსო

კავატაკემ უწოდა strip show, ანდა hula dance-სი. გარკვეულწილად, როგორც ეხედავთ, ასეთი შეფასების საბაბი ჰქონდა კიდევ სიგეტოსო კავატაკეს. ეს ცეკვა თავისი ნიშნებით მართლა ატარებს ასეთი ცეკვის ნიშნებს, მაგრამ რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ამას ჩვენთვის. ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაირკვეს ამ ცეკვის ადგილი და როლი უძველეს თეატრალურ წარმოდგენებში.

საქმე ისაა, რომ მაგალითად, VIII-IX სს-ებში უკვე შეიმჩნევა მკვეთრად გამოყოფილი ცეკვების ორი დიდი ჯგუფი: საერო და სარიტუალო-საყოლტო [7, გვ. 38]. პირველს განეკუთვნება ძირითადად სამიმერატორო კარზე, მაღალი წრის საზოგადოების წევრების საპატივცემულოდ გამართული ცეკვები, (სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა საომარ ცეკვებს). მეორეს კი განეკუთვნება უმთავრესად სამიწათმოქმედო საწესწევულებო თამაშობითი ხასიათის წარმოდგენები, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი მაგიურ ცეკვებს ქონდათ განკუთვნილი. ამ უძველესი წარმოდგენების ადღენა არც იმდენად რთულია, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ იაპონიაში, ბევრ სოფელში დღესაც ეწყობა ასეთი სახის რიტუალები. ყოველ შემთხვევაში, როგორც აღნიშნავს თავის ჩანაწერში ა. ვ. გლუსკინა, ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში, იაპონიაში ყოფნის დროს, იგი მომსწრე გახდა ერთ-ერთ იაპონურ სოფელში ჩატარებული ასეთი სახის რიტუალისა [5, გვ. 5]. მართალია მათ განიცადეს თავისებური ცვლილებები, მაგრამ არც იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ ძნელი იყოს ადღენა გაცილებით უფრო ძველად არსებული წარმოდგენებისა.

ეს ყოველივე ადვილად შეიძლება აიხსნას, თუ გავითვალისწინებთ იმას, თუ რა დიდი ადგილი ეკავა ამ წარმო-



დგენებს იაპონელი ხალხის ცხოვრებაში, ყველა ისინი დაკავშირებული არიან სინტიოსტურ რელიგიასთან, (სიტყვა-სიტყვით „სინტო“ ნიშნავს ღმერთების გზას, სწავლებას). თავისი ყველაზე ადრეული ფორმით იგი წარმოადგენდა პირველყოფილი ადამიანის რწმენას ყოველგვარი „ღმერთების“ (კამების) არსებობის შესახებ. მათი რწმენით ისინი განსახიერებულნი იყვნენ მიწაზე სხვადასხვა ცხოველების, ქვების, მცენარეების, ბუნების სხვადასხვა მოვლენების სახით და იყვნენ უჩვეულო ძალის მფლობელები. ხოლო სამიწათმოქმედო მეურნეობის ჩამოყალიბებისას, უკვე განვითარებული გვაროვნული წყობილების დროს, ამ წარმოდგენამ ბოროტ და კეთილ სულებზე ადგილი დაუთმო წარმოდგენებსა და რწმენას იმ ძალების არსებობაზე, რომლებიც მათი აზრით ეხმარებოდნენ, ან ხელს უშლიდნენ სამიწათმოქმედო სამუშაოებში. სწორედ ამის საფუძველზე წარმოიშვა ადრეული ფორმები სხვადასხვა რიტუალებისა [9, გვ. 45], რომლებმაც გამოხატულება ჰპოვეს იმ დროს ჩამოყალიბებულ ე. წ. მაცურებაში, რაც გამოიხატებოდა სიმღერა-ცეკვებში. სწორედ აქედან მოდის ამ საწესწევლებო-სარიტუალო ცეკვების სახელწოდებებიც. მაგალითად, ტოსიგონო მაცური („ვედრება მოსავალზე“), ტაუე-მაცური — „ბრინჯის დარგვის ზეიმი“ და სხვა. სწორედ იგივე მიზეზით აიხსნება ამ წარმოდგენათა მრავალრიცხოვნებაც, ხოლო ამ ცეკვების დანიშნულებაზე (თუ რა ცეკვა სრულდებოდა და როდის შეიძლება შესრულებულიყო), თვით სახელწოდებაც მიუთითებს. ამითვე აიხსნება აგრეთვე ისიც, რომ სხვადასხვა წარმოდგენა წლის სხვადასხვა დროს იმართებოდა.

კერძოდ, ახალი წლის დასაწყისში ეწყობოდა წარმოდგენა ტა-ასობი.³ ეს წარმოდგენა იმართებოდა ყოველწლიურად 13 იანვარს, ძველი კალენდრით.⁴ ამ ცეკვის დროს მონაწილეები ინსცენირებას უკეთებდნენ სამიწათმოქმედო

სამუშაოების მთელ შემდგომ ჩამოტყდებულ პროცესს, დაწყებულს მინდვრის დამუშავებიდან, დამთავრებულს მკით. ძირითადად ყველა ეს სანახაობები იყო მაგიური დანიშნულების მქონე. ამით აიხსნება მათი რწმენა — ისინი თვლიდნენ, რომ ამ წარმოდგენის გამართვა დაეხმარებოდა მათ წლის ბოლოს კარგი მოსავლის მიღებაში, მაგრამ ამით როდი კმაყოფილდებოდნენ. პარალელურად ამისა, მთელი წლის განმავლობაში სრულდებოდა სხვადასხვა სახის წარმოდგენები, რომლებიც უკვე დაკავშირებული იყვნენ მოსავლის მოყვანასთან, მის მოვლასთან და სხვა სამიწათმოქმედო სამუშაოებთან. კერძოდ, ასეთი იყო, მაგალითად, „ტაუე-სიძი“. იგი სრულდებოდა ბრინჯის დარგვის დაწყებამდე, ანდა „ონ-ტაუტი მაცური“ — „მიწის დამუშავება“. ეს იყო მიწის დამუშავების დაწყების წინ გამართული ზეიმი და სხვა [5; 6; 7].

წლის ბოლოს ეწყობოდა ზეიმი — ცეკვა — „ჰიმაკური“, ანუ „ჰიტაკი — მაცური“⁵ — „ცეცხლის ზეიმი“. ეს იყო ცერემონიალი, რომლითაც ისინი ერთი მხრივ, გაცილებას უწყობდნენ არსებულ წელს და მეორე მხრივ აწარმოებდნენ ვედრებას, ვედრებოდნენ ღვთაებას ადგილობრივ მოსავლის შენახვას. ხოლო სამიწათმოქმედო მუშაობის თითოეულ მცირედად არსებულ ფაზასაც კი გააჩნდა თავისი მფარველი — კამი. ეს ფაზები საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. მაგ, ვედრება წვიმაზე, მავნებლებისა და ქარის დაწყების ცერემონიალი და სხვა. საინტერესოა ერთი ფაქტი. კერძოდ, მოსავლის აღების ცერემონიალი — ე. წ. „ჰო-კაკე“, როცა მოსავლიანობის მფარველ ღვთაებასთან მიაკვთ პირველი აღებული მოსავალი. ასეთ რიტუალს ადგილი ჰქონდა ეგვიპტეშიც, როცა მიწის ღვთაებასთან მიაკვთ პირველი აღებული მოსავალი, თავჯანსიციებისა და მადლობის ნიშნად.

როგორც ვხედავთ, ყველა ეს რიტუალი სრულდებოდა უშუალოდ მინდორზე და არა რაიმე სცენაზე. მაშინ, როდესაც ზემოთ აღწერილი უძუმეს ცეკვა, რო-



მელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ამ რიტუალებში, სრულდებოდა სპეციალურად მოწყობილ სცენაზე და ატარებდა სიცოცხლის გაგრძელების სიმბოლოს.⁶ მაყურებლები კი თავსდებოდნენ ამ სცენის გარშემო. აქედან გამომდინარე, საქმე გვაქვს უკვე სასცენო ხასიათის წარმოდგენასთან. სხვათაშორას, ტრადიციული იაპონური თეატრისათვის დღესაც სახასიათოა ოთხკუთხედი მოედანი, რომელზეც სრულდება წარმოდგენა — ცეკვა, ხოლო მაყურებლები კი თავსდებიან ამ სცენის გარშემო ოთხივე მხრიდან. (მაგ., XIV-XV სს-ებში ჩამოყალიბებული ნოს თეატრის სპექტაკლები.⁷ ამ სპექტაკლებმა, ცდილობდნენ რა ფართოდ დაკავშირებას ტრადიციულ სათეატრო ხანესთან, ცერემონიალის ფორმა მიიღეს ჯერ კიდევ XVII ს-ის პირველსავე წლებში და აქედან მოყოლებული ასეთივე ხდება მისი ყოველწლიური ფესტივალებიც). თავისუფლად შეიძლება, რომ ეს იყოს იმ ძველის გადმონაშთიდან აღებული, თუნდაც იქიდან გამომდინარე, რომ ეს ცეკვა, (უძუმეს ცეკვა), ტრანსფორმირებული სახით გვხვდება უკვე VIII ს-ში სასახლის კარზე არსებული ე. წ. სარუმეს ცეკვით. ცეკვას ეწოდებოდა „სულების დამშვიდება“.

კერძოდ, VIII ს-ში და შემდგომ პერიოდშიც, იმ რიტუალების გვერდით, რომელიც ტარდებოდა სასახლის კარზე, არსებობდა აგრეთვე რიტუალი — „სულების დამშვიდების ზეიმი“ („ტამასი — ძუმე-ნო მაცური“). ეს რიტუალი შედგებოდა ცეკვისგან, რომელსაც ასრულებდა სარუმე, ქალი — მოცეკვავე.⁸ ამ ცეკვას უნდა დაემშვიდებინა იმპერატორის სული. აგრეთვე, მასთან ერთად იმპერატორის სხვა ოჯახის წევრებისაც. „დამშვიდება“ კი ნიშნავდა, რომ ჩაეკლა სურვილი სულისა, დაეღწია თავი სხეულის ტყვეობისაგან. რადგანაც სულის გასვლა სხეულიდან ნიშნავდა სიკვდილს, ეს რიტუალი ცეკვა, თავისი არსით იყო თავისებური ვედრება „ცხოვრების გახანგრძლივებისად-

მი“; ამ შემთხვევაში გაბატონებული კლასის წარმომადგენლების სიცოცხლისა [7, გვ.7]. შემსრულებელი, მოცეკვავე, იღვა სპეციალურად ცეკვისთვის გამზადებულ ფიცარნაგზე. ხელში ეყრა ბამბუკის ტოტი და მახვილი. (იგივე ატრიბუტები, რაც უძუმეს). მოედანზე, სადაც სრულდებოდა ცეკვა, ინთებოდა ცეცხლი, რომლის გარშემოც თავსდებოდნენ მაყურებლები.

ამრიგად, ძნელი არაა იმ მსგავსების დანახვა, რაც არსებობდა ამ ორ ცეკვას შორის. გარდა იმისა, რომ ისინი შესრულებითაც ჰგავდნენ ერთმანეთს, აგრეთვე შინაარსობრივ დატვირთვითაც. ისინი, ორივე, მაგიური ცეკვებია და სიცოცხლის გახანგრძლივების სიმბოლოს მატარებლები. ამდენად საკმაოდ დიდია უძველესის როლი, უძველესის გადმონაშთის არსის გავლენა, ტრადიციული იაპონური თეატრის სპეციფიკური სახის ჩამოყალიბებაში.

ხოლო რაც შეეხება იმას, რომ ჩვენ მათ ვუწოდებთ ცეკვებს, ეს არაა შეცდომა, რადგანაც ისინი ცეკვებია, მუსიკის თანხლებით. თუმცა ალბათ გაცილებით სწორი იქნებოდა, თუ მათ ვუწოდებთ ქორეოგრაფიულ პანტომიმას,⁹ სადაც არა მარტო შესტიკულაცია იყო დატვირთული, აგრეთვე მუსიკაც და ატრიბუტებიც. ამითაც მკვეთრად განსხვავდება ეს წარმოდგენები დასავლურისგან, რადგანაც თუ დასავლურში შეგვიძლია ცალ-ცალკე მსჯელობა სცენურ წარმოდგენებსა და მუსიკაზე, აქ გამოყოფა ცეკვის მუსიკისგან შეუძლებელია. ეს ყველაფერი ერთიანი სინთეზია. სწორედ ამიტომაც იყო, რომ VII-VIII სს-ებში იაპონიაში ჩამოყალიბებულ სკოლებში, ცეკვის ხელოვნების სწავლების გვერდით დიდი ყურადღება ეთმობოდა მუსიკის სწავლებასაც.

სანამ მუსიკის თავისებურებებს შევეხებით, მანამ უნდა აღინიშნოს ამ პერიოდის იაპონური წარმოდგენებისათვის სახასიათო კიდევ ერთი თავისებურება. ესაა ის, რომ VII-VIII სს-ებში სკოლების გახსნასთან ერთად ყალიბ-

ღება ცეკვის ისეთი ფორმები, როგორიცაა კაგურა, გიგაკუ, ბუგაკო [12]. მათ შორის კაგურა არის ყველაზე მეტად დაკავშირებული ე. წ. უძუმეს ცეკვასთან (სიტყვა-სიტყვით „კაგურა“ ნიშნავს „ღმერთების მუსიკას“). ეს ცეკვა იმართებოდა საიმპერატორო კარზე დაახლოებით XVIII ს-მდე. ამ ცეკვის შემსრულებლებს კი აღიქვამდნენ, როგორც უძუმეს შთამომავლებს და უწოდებდნენ „სარუმე ნო-კიმი“-ს.

გიგაკუ კი იყო კორეიდან შემოტანალი (სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „მუსიკის ხელოვნებას“). ამ ცეკვის გავრცელება იაპონიაში უკავშირდება ვინმე მისიონერ მიმაჩის სახელს, რომელიც კორეელი ყოფილა წარმომავლობით, მაგრამ თვითონ ამ ცეკვის ფორმა არაა სუფთად კორეული. იგი სთავებს იღებს ინდური ცეკვიდან, რომელიც ჯერ ჩინეთში გავრცელებულა ბუდისტური რელიგიის გავრცელებასთან ერთად და შემდეგ ჩინეთიდან გადასულა კორეაში. გიგაკუს ცეკვის ათამდე ნაირსახეობა არსებობდა. ყველა სახეობის გიგაკუს ცეკვა სრულდებოდა ნიღბებით (მათ შორისაა ფართოდ ცნობილი ე. წ. „ლომის ცეკვა“, რომელ ცეკვასაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ჩინეთში, და დღესაც ფართოდ სრულდება ფესტივალებზე).

ხოლო ბუგაკუ (სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „საეკვაო მუსიკას“), შედარებით უფრო რთული ტიპისაა, იმდენად, რამდენადაც აქაა გაერთიანება რამდენიმე ქვეყნიდან შემოსული ტიპებისა. მაგ., ე. წ. მარცხენა მხარის ცეკვა (სამაი) სამი ქვეყნის სხვადასხვა ტიპის ცეკვების გაერთიანებითაა მიღებული. ეს ქვეყნებია: ინდოეთი, ჩინეთი, ცენტრალური აზია. ამ ცეკვის შემსრულებლები იცვამდნენ წითელი ფერის სამოსს, განსხვავებით მარჯვენა მხარის მოცეკვავეებისაგან. ხოლო ეს მეორე კი, (ე. წ. მარჯვენა მხარის ცეკვა) (უმაი) აერთიანებდა ორი ქვეყნისათვის ყველაზე მეტად სახასიათო ცეკვების ტიპებს. ეს ქვეყნები იყო: კორეა და მანჯურია. ისინი უპირატესობას ანი-

ჭებდნენ მწვანე ფერის სამოსს [12, გვ. 8; 6, გვ. 206].

ეს რომ უფრო უკეთ იყოს გაგებულნი, ამისათვის უნდა განიმარტოს კიდევ ერთი თავისებურება სახასიათო იაპონური სათეატრო წარმოდგენისათვის. საქმე იმაშია, რომ წარმოდგენა იმართებოდა ოთხკუთხედ სცენაზე, რომლის გარშემო ოთხივე მხრიდან თავსდებოდნენ მყურებლები, რაც უკვე მიანიშნებს იმას, რომ სცენას არ გააჩნდა არანაირი ღვეკორაცია და კულისები. მსახიობები სცენაზე ადიოდნენ მყურებლების მასის ვაკეებით, საზეიმო მსველელობით, დაახლოებით „^“ ფორმით სცენისკენ. ამრიგად, ბუგაკუს ცეკვის ტიპისათვის სახასიათო სახელები—მარჯვენა მხარისა და მარცხენა მხარის ცეკვები, არაა შემთხვევითი. დღესდღეობით უკვე ცნობილია მარცხენა მხარის ცეკვის 37 სახეობა, მარჯვენა მხარის ცეკვისა კი — 24 [12, გვ. 8; 6, გვ. 206].

არსებობს კიდევ ერთი თავისებური ტიპი ცეკვისა — გიგაკუ, რომელიც ჩამოყალიბდა ბუგაკუსა და გიგაკუს ურთიერთშერწყმით (სიტყვა-სიტყვით გიგაკუ ნიშნავს „საზეიმო მუსიკას“). ესაა სინკრეტული, თავისი ხასიათით მუსიკა, რომელიც სრულდებოდა ბუდისტურ ტაძრებში წირვის დროს, ან თან ახლდა სასახლის კარზე არსებულ მრავალრიცხოვან ცერემონიებს. გიგაკუს სუფთა ინსტრუმენტული მუსიკა აგებულია ჩინურ ბგერათაწყობის მიხედვით, ხოლო ვოკალური—იაპონურზე. ვოკალური მუსიკა მჭიდროდ დაუკავშირდა იაპონიის მუსიკალურ ფოლკლორს. ამან გამოიწვია ის, რომ წარმოიშვა საინტერესო მოვლენა—პარალელური თანაარსებობა ორი განსხვავებული ბგერათაწყობის ერთ მუსიკალურ ჟანრში [7, გვ. 26].

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ დიდია ჩინური ხელოვნების გავლენა იაპონურზე.¹⁰ როგორც ჩანს ამანვე განაპირობა ის, რომ იაპონიაში, ჩინურის მსგავსად, გაბატონდა ხუთსაფეხურიანი ბგერათაწყობა. საინტერესო ცხრილს გვთა-



ვაზობს ამ მხრივ ნ. ა. იოფანი, სადაც თითოეულ ბეგრას, ამ ხუთსაფეხურიან ბეგრათაწყობაში შეესაბამება გარკვეული ფერი, ელემენტი, მხარე და ა. შ. [7, გვ. 27]: მაგ., დოს (იაპონურად „კიუ“, ჩინურად „გუნ“) შეესაბამება მხარეთაგან ჩრდილოეთი, ფერებიდან — შავი, ელემენტებიდან — წყალი; რეს (იაპ. „სიო“, ჩინ. „შან“) შეესაბამება — აღმოსავლეთი, ცისფერი, ზე. მის (იაპ. „კაჟუ“, ჩინ. „ძიო“) — ცენტრი, ყვითელი, მიწა; სოლს (იაპ. „ტიო“, ჩინ. „ჩჟენ“) — დასავლეთი, თეთრი, ლითონი; ლას (იაპ. „უ“, ჩინ. „იუი“) — სამხრეთი, წითელი, ცეცხლი. ეს კი, ხუთსაფეხურიანობა ბეგრათაწყობისა, თავისუფლად შესაძლებელია, რომ ჩინურში გაბატონებულიყო ისეთი ფილოსოფიური შეხედულების ბატონობიდან გამომდინარე, როგორც იყო დაოსიზმი. კერძოდ, ლაო-ძის „ლაო დე ძინის“ XII თავში (ე. ვ. ზავადსკაიას მითითებით კი VIII თავში) გვხვდება ეს დებულება: „ხუთნაირი ფერი: აბრმავებს თვალს; ხუთნაირი ბეგრა: ახშობს ყურს“. [1, გვ. 93; 3, გვ. 63]. ამ დებულებამ განაპირობა მთელი რიგი იმ თავისებურებებისა, რაც სახასიათოა ჩინური ფერწერისათვის და თვით ხატვის სწავლების სისტემისათვისაც კი¹¹ და არა მხოლოდ ამ სფეროსთვის. მაგ., თეატრ ნოს სპექტაკლები, რომლებაც ექვსი საათი გრძელდებოდა, დღესაც, როგორც მაგ., XVI ს.-ში იყო მიღებული, ხუთი პიესისაგან შედგება; ხუთი იქცა იმ საკრალურ ციფრად, რომელიც საკმაოდ ბევრ რამეში გამოვლინდა; თუნდაც ქვეყნის ოთხ მხარეს დამატებული მეხუთე — ცენტრი. ხუთი წმინდა მწვერვალის არსებობა და სხვა.

საერთოდ, ფერების, ბეგრების, მხარეების ურთიერთდაკავშირებაც არ არის შემთხვევითი, თუნდაც ის ფაქტი, რომ ფერებისა და მხარეების დაახლოებით ასეთ დაყოფას ვხვდებით ბუდების გამოსახვაშიც. კერძოდ, მაგ., ი. ნ. რერიხი, რომელიც აღწერს სამხრეთის ბუდოიზმის პანთეონის ერთ-ერთი მთავარი ღვთაების ტარას

იკონოგრაფიულ ტიპს [8, გვ. 26] ნიშნავს, რომ ტარა შეიძლება სამხრეთის ხუთი ფერით: წითელი, ცისფერი, თეთრი, ყვითელი, მწვანე. თავის მხრივ, ეს ფერები დამატებით პანთეონის სხვა ღვთაებების სიმბოლოებიცაა. კერძოდ, ცისფერი — აკშობის, რატანას — მპკავასი — ყვითელი, ვაიროჩანის — თეთრი, წითელი — ამიტაბჰესი, ამოგასიდჰის — მწვანე. ხოლო მხარეები კი შემდეგნაირად ეთანხმება ამ ფერებს. ჩრდილოეთი არის მწვანე, სამხრეთი — ყვითელი, აღმოსავლეთი — თეთრი, დასავლეთი — წითელი, ცენტრი — ცისფერი. აგრეთვე ჩრდილო ამერიკის ინდიელებთანაც ვხვდებით ფერებისა და მხარეების დაყოფა, სადაც თეთრი აღნიშნავს სამხრეთსა და მშვიდობას, ბედნიერებას. წითელი — წარმატებას, ზემს და აღმოსავლეთს. შავი — სიკვდილს და დასავლეთს. ცისფერი — შიშს, საფრთხესა და ჩრდილოეთს.

ამასთან ფერებს იაპონიაშიც ჰქონდათ ცალკე თავისი სიმბოლური დატვირთვა. მაგ. მიღებული იყო, რომ წარმოდგენის მთავარი ფიგურები და ღვთაებების განმასახიერებელნი ჩაცმულნი უნდა ყოფილიყვნენ მხოლოდ თეთრი ან წითელი ფერის სამოსში (და არა შავი ან ყვითელი). თვით თავსაბურავიც კი (საუბარია ლენტზე, რომელიც თავზე აქვს წაკრული სამიწათმოქმედო რიტუალის, ცეკვის შემსრულებელს) ვხვდებოდა წითელი ან თეთრი ფერის. საერთოდ ლენტის გაკეთება თავზე იქიდან მომდინარეობს, რომ მიწაზე მუშაობის დროს თავზე მართლა იკრავდნენ ასეთ ლენტებს, რათა გამოყოფილ ოფლს, რომელიც შეიძლებოდა თვალეში ჩასვლოდათ, ხელი არ შეეშალა მათთვის მუშაობაში.

სხვათაშორის ფერთა სიმბოლიკაზე. მაგ., წითელი ფერი. ამ მხრივ საყურადღებოა ერთი ფაქტი. ძველად ჩინელები ბავშვებს ჯელზე აბამდნენ რაიმეს, წითელი ფერისას და აიძულებდნენ ეყურებინათ ამ ფერისათვის, როგორც ბოროტი სულებისაგან ყველაზე კარგ

დამცველ საშუალებაზე. აგრეთვე, ბევრ ქვეყანაში, ხელზე იბამდნენ ხოლმე წითელ ნაჭრებს. ლენტეხს, რათა დაცულნი ყოფილიყვნენ ბოროტი თვალისაგან. წითელი ფერი, აგრეთვე, აღნიშნავდა ძალაუფლებასაც. მაგ., ბიზანტიაში მხოლოდ იმპერატორ ქალს შეეძლო ცმობდა წითელი ფერის ფეხსაცმელი.

ამრიგად, არც ფერია შემთხვევითი და არც ის, თუ რა საკრავით იწყებოდა წარმოდგენა. მაგ., დოლი. იგი ასოცირებულია ზამთართან და სხვა. ხოლო მონაცვლეობა რიცუსა (რაც შეესაბამება მინორულ გამას) და რიოსი (შეესაბამება მაჟორულ გამას) გადმოგვეცემს რიტუალურ დაპირისპირებას ზეცისა და მიწის, ნათელისა და ბნელის, მადლისა და დაბალის, მამაკაცისა და ქალის, ანუ იან-ინის დუალიზმს [7, გვ. 30]. ამრიგად, ყველა დეტალს თავისი ენა გააჩნია. უფრო მეტიც, უძველეს პერიოდში არსებობდა დღესასწაული „ტორიმონოტა“ („სიმღერა ტორიმონოტზე“), ანუ სიმღერა საგნებზე, რომლებიც გამოიყენებოდა ცეკვის შემსრულებლების მიერ, როგორც ატრიბუტები. ამ საგნების რაოდენობა ყოფილა სულ ცხრა: საკაკის ხის ტოტი (საკაკი — მუდამ მწვანე ბუჩქი). სინტოისტურ რელიგიაში თყვანს სცემდნენ, როგორც წმინდა ხეს. მას სამსხვერპლო ძღვნადაც იყენებდნენ. მიტეგურა — ქაღალდის ფურცლებისაგან შეკრული, ხვეული გრაგნილი; ხელ-ჯოხი; დაბალი ჯიშის ბამბუკის ხის ჯოხი; მშვილდი; ზარი;¹² მახვილი; ყელსაბამი და კამურას ხის ტოტი (ხვიარა ბუჩქია). რაც შეეხება მარაოს, რომელიც ასე სახასიათოა იაპონური წარმოდგენებისათვის, ეს მოგვიანო პერიოდში იქნა შემოტანილი და ფართოდ დანერგილი. მარაოთი შესრულებულ ხელს ყოველ მოძრაობას კიდევ ცალკე აქვს ძალიან მრავალფეროვანი და ურთიერთგანსხვავებული სიმბოლოები. თუმცა ერთი კი შეიძლება აღინიშნოს, რომ მარაიმ შეცვალა თი-



თქმის ყველა ძველად არსებულ ატრიბუტზე.

ამრიგად, არც ატრიბუტებია შემთხვევითი და კიდევ ერთი ფაქტი. კერძოდ, ყვაილებისაგან დაწნული გვირგვინები. აქაც თავისებური სიმბოლოური დატვირთვა შეინიშნება. კერძოდ, ყვაილების შერჩევა გვირგვინებისათვის, რომელაც თავზე ადევთ მოცეკვავეებს, საკმაოდ სერიოზულ ყურადღებასა და ღრმა ცოდნას ითხოვდა, რადგანაც ესა თუ ის ყვაილიც, თავისი სიმბოლოს მატარებელიც იყო. მაგ.: მთლიანად გაშლილი ყვაილები, სათესლე კოლოფები, გამხმარი ფოთლები გამოხატავდნენ წარსულს; ნახევრად გაფურჩქნული ყვაილები ან მწვანე ფოთლები — აწმყოს; კოკრები, დაბერილი კვირტები — ზომავალს. წლის დროსაც აქვს თავისი სიმბოლიკა: ვაზაფხული — მკვეთრად მოღუნული ტოტია, ზაფხული — ყვაილთა ფურცლები; შემოდგომა — მჩრხრად ჩასობილი წვრილი რტოები; ზამთარი — შიშველი რტოები და სხვა [2, გვ. 190]. ეს სიმბოლიკა ფართოდ დაედო საფუძვლად იაპონიაში გავრცელებულ ყვაილების თაიგულთა შეკვრის ე. წ. იკუბანას ხელოვნებას.

როგორც ვხედავთ, მუსიკა, ატრიბუტები, სამოსი და ა. შ. ყველაფერი რადიკალის მოქმედია, რადიკალის მანიშნებელი. მათი ცოდნაც აუცილებელია, თუ გვინდა გაგებული იქნას იაპონური თეატრალური წარმოდგენის არსი, (მითუმეტეს, რომ მუსიკის, ცეკვისა და დიპლომატის სინთეზი, როგორც დრამატული მოქმედების ელემენტისა, იქმნება მოგვიანებით), რომლის ფონზეც თავისი სახასიათო ენით, როგორც მობილიზატორი ყოველივესი (მთელი იმ სიმბოლოების ენისა, რაც უკვე აღინიშნა) და მთხრობელი, გამოდის მოცე-



კვავე—შემსრულებელი. თუმცა აქ კიდევ ერთი ფაქტია გასათვალისწინებელი — ცეკვა-პანტომიმასაც თავისი ენა გააჩნია. უძველესი პერიოდის პანტომიმის შესახებ ლეგენდაც კი არსებობს, რომელსაც მოგვითხრობს II ს-ის მწერალი ლუკიანე, პანტომიმის ხელოვნებაზე საუბრისას. კერძოდ, პონტოს მეფის ელჩმა იმპერატორ ნერონს სთხოვა მათთვის დაეთმო პანტომიმის ხელოვნების საუკეთესო მცოდნე, რომლის საშუალებითაც ისინი შეძლებდნენ ურთიერთობის დამყარებას მეზობელ ტომებთან, რომელთა ენაც გაუგებარი იყო მათთვის. ცხადია, ამ მხრივ ელჩი იმედოვნებდა, მსახიობის ბუნებრივ გამომსახველობით უნარს, რაც გაბატონებულია დღევანდელ პანტომიმის ხელოვნებაში და არა პირობით შესტიკულაციას, რომლის ენაც სხვებისთვისაც ისევე გაუგებარი იქნებოდა, როგორც თვით პონტოელი დიპლომატებისათვის.

იმისათვის, რომ ამ ხელოვნების ენა გასაგები ყოფილიყო, საბერძნეთში შემუშავებული იქნა სპეციალურად ხელების გამომსახველობითი უნარის შემსწავლელი მეცნიერება, ე. წ. პირონომია, სადაც ცალკე თავი ჰქონდა დამოუკიდებელი თითების მოძრაობებს, ე. წ. დაკტილოლოგიას [10, გვ. 11].

თუმცა, ამ მხრივ, გაცილებით რთული სურათია ინდურ ხელოვნებაში, სადაც სპეციალური ენციკლოპედიაც კი შემუშავდა შესტიკულაციის სიმბოლიკის შესახებ.

რაც შეეხება იაპონურ პანტომიმას, ამ მხრივ, ეს საკითხი დღესდღეობითაც მათრეულს კლავის მავანს წარმოადგენს. მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფართო გავლენას სხვა ქვეყნების ხელოვნებისას, როგორც შეიმჩნევა ადრე შუასაუკუნეების პერიოდის იაპონურ ხელოვნებაში.

ამრიგად, საკმაოდ საინტერესო სიმბოლოებით მოცულ სათეატროლო ვენებასთან ვვაქვს საქმე, სადაც თითოეულ ატრიბუტს, მუსიკალურ ნოტს, მოძრაობას, ყველაფერს გააჩნდა თავისი დატვირთვა. ყველაფერი თამაშობდა თავის წილ როლს და იმდენადაა ეს ყველაფერი ერთმანეთთან გადაჯაჭვული და ერთმანეთისაგან გამომდინარე, რომ საკმაოდ ძნელია რომელიმე მათგანზე ცალკე საუბარი ამ სათეატრო ხელოვნების ზოგადად წარმოჩენის შემთხვევაში. ესაა საინტერესო სინთეზური ხასიათის ხელოვნება, რომელმაც საკმაოდ დიდი როლი ითამაშა იაპონიის სათეატრო ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.

შანივნები:

1. „კუშიკი“ — პირველი ისტორიული ქრონიკები დაიწვა 644 წელს და მოადწია ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტული სახით. არსებობს კიდევ ერთი წიგნი „ენგისიკი“ („ცერემონიალებისა და ზნე-ჩვეულებების წიგნი“), რომელიც თავის დროზე 50 ტომისაგან შედგებოდა, მაგრამ ჩვენამდე მოღწეულია, მხოლოდ მოგვიანო პერიოდში გადაწერილი, ამ 50 ტომის პირველი 10 ტომი, დათარიღებული 927 წლით.

2. ყორღანებში დიდი რაოდენობითაა ნაპოვნი უძველესი ქანდაკებები დათარიღებული V-VI სს-ებით. ამ ქანდაკებებს ეწოდებათ „ხანიუები“, რაც ნიშნავს „თიხის ფიგურებს“, იქიდან გამომდინარე, რომ ქანდაკებები გაკეთებული იყო თიხისაგან.

3. სამიწათმოქმედო სამუშაოებთან დაკავშირებული სარიტუალო ცეკვები გაერთიანებული იყო „ასობი“ სახელწოდების ქვეშ. მათვე განეკუთვნება აგრეთვე კამი-ასობი — „ღმერთების ასობი“. მოგვიანებით ამ ცეკვებს უწოდეს კაკურა. როგორც იაპონელი მკვლევარები თვლიან, ეს სიტყვა წარმოადგენს კამუკურა სიტყვის შეცვლილ სახეს.

ხლოლ კამუკურა კი ნიშნავს — „ღმერთების სადგომს“, ანუ „კიდობანს“, რომლის გარშემოც სრულდებოდა რიტუალი — ცეკვა.

4. 1873 წლამდე იაპონიაში მოქმედებაში იყო „მთვარის კალენდარი“, რომელიც მოიცავდა 854-855 დღეს წელიწადში.

5. ამ მხრივ აღსანიშნავია ერთი გარემოება. სხვადასხვა სოფელში ერთი და იგივე ზეიმი სხვადასხვა სახელწოდებითაა ცნობილი, შინაარსობრივი დატვირთვით კი ერთნაირია. ყველაფერი ეს მიუთითებს იმაზე, რომ სხვადასხვა რაიონში სხვადასხვა დამოკიდებულება იყო ამ აქტის მიმართ, რომელმაც დროთა განმავლობაში მიიღო ნახევრად სარიტუალო, ნახევრად გასართობი ხანახაობის სახე. (5, გვ. 15).

6. მსგავსი ცეკვა შეინიშნება მალააზიელ ხალხთან და ბევრ სხვა აღმოსავლეთ ქვეყნებშიც. ძირითადად ამ ცეკვას ასრულებდნენ მზის დაბნელების დროს, რათა უკან გამოეხმობოთ მზე, დაეხსნათ მნათობი ურჩხულის ტყვეობიდან.

7. ნოს თეატრი ჩამოყალიბდა უშუალოდ ძველი წარმოდგენების საფუძველზე. მისი წარმოშობა უკავშირდება ძეამი მოტოკიოს სახელს (1363-1443). ამავე პერიოდში ვალიბდება კიდევ ოთხი სკოლა, (ტრადიციული წარმოდგენების აღდგენისა და განვითარების საფუძველზე). ესენია: კანძე, კომპარუ, კოსიო, კონგო. XVII ს-ში ვალიბდება კიდევ ერთი სკოლა — კიტა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სკოლებს შორის განსხვავება ფორმალურია [2, გვ. 181].

8. უძველეს პერიოდში, ქალის მიერ შესასრულებელ როლს წარმოდგენებში ასრულებდა ქალი. მოგვიანო პერიოდში იქნა შემოღებული ქალის როლის შესრულება მამაკაცის მიერ.

9. საერთოდ, როგორც ვეაშენებთ, რომევი, პანტომიმა შეინიშნება იმ სახელსა ისტორიაში, რომელთა ცხოვრებაც ნადირობასთან იყო უშუალოდ დაკავშირებული. ეს წარმოდგენები დღესაცაა შემორჩენილი აფრიკისა და აზიის ზოგიერთ ქვეყნებში მცხოვრებ ხალხთან. (პალეოლითის პერიოდში გამოქვაბულის კედლებზე შესრულებულ ნახატებშიცაა აღბეჭდილი). ამ წარმოდგენის დროს იმიტაცია კეთდებოდა ნადირობისა ნადირობამდე. ერთ-ერთი ბაძავეს ამა თუ იმ ცხოველს, რომელზეც აპირებენ ნადირობას, სხვეები კი ცდილობენ მის შეპყრობას. მათი წარმოდგენით ეს უნდა დახმარებოდა მათ შემდგომში ნადირობის მათდა სასიკეთოდ დასრულებაში [10, გვ. 19-20]. ძნელი ხათქმელია კქონდა თუ არა ასეთ წარმოდგენას ადგილი იაპონიაში, მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ ფართოდაა ფესტივალებზე ცეკვების შესრულება ცხოველების ნიღბებით, ხომ არ ნიშნავს რაიმე გამოხმაურებას გაცილებით ძველად არსებულისა. ყოველ შემთხვევაში მიწათმოქმედებით გატაცებულ ხალხთა ცხოვრებაში, ცხადია, გაცილებით დიდი ადგილი დაეთმობოდა სწორედ მიწათმოქმედების კულტთან დაკავშირებულ ცერემონიებს.

10. საერთოდ ასეთი დიდი გავლენა სხვა ქვეყნების ცეკვებისა, უფრო სწორად, სხვადასხვა დეტალების აღება და ურთიერთშერწყმა, იმითაც იყო განპირობებული, რომ ამ პერიოდში გახსნილ სპეციალურ სკოლებში მოწვეული იყვნენ სხვადასხვა ქვეყნებიდან მასწავლებლები. ისინი, ცხადია, აქ მათ ასწავლიდნენ, აცნობდნენ თავიანთი ქვეყნის ხელოვნებას.

11. ჩინური ფერწერისათვის სახასიათო მხატვრული საშუალებების თავშეკავებულება და ლაკონიზმი, რითაც ხასიათდება მათი მონოქრომული ფერწერა, განისაზღვრა ლაო-ძის სწორედ ამ დებულებიდან გამომდინარე. აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ ახა-

პერმან ვედეკინდის სსოვრება და მოღვაწეობა

(1910-1998)

წელი აპაშუკალი

ლგაზრდა მხატვარს ასწავლიდნენ თუ როგორ დაეხატა ერთი ხე, ორი ხე, სამი ხე და ხუთი ხე (ოთხი ხის ხატვისას იხატებოდა სამს დამატებული ერთი, ან ორი წვეილი ხე გამოისახებოდა). ითვლებოდა, რომ თუ მხატვარი დაეუფლებოდა ხუთი ხის ხატვას, მას შეეძლო დაეხატა ასეულობით ხე [11, გვ. 84].

12. იაპონიაში არსებობდა ზარების დიდი კულტი. ყორღანებში ხანიყების გვერდით ფართოდ იქნა აღმოჩენილი ბრინჯაოს ზარებიც, ე. წ. „ლოტაკუები“. უძველეს პერიოდში ზარი წარმოადგენდა საკულტო დანიშნულების საგანს.. ამაზე მეტყველებს ის, რომ ყველა ხახის ლოტაკუები ნაპოვნი იქნა შემადლებულ ადგილზე, სადაც იყო აგებული ტაძრები.

საერთოდ, ბუდების გამოსახვაშიც შეინიშნება ბუდა ზარის სამაჯურით მარცხენა ხელზე. ზარი ამ შემთხვევაში, მაგ., ლამაისტური რელიგიის მიხედვით სიბრძნის სიმბოლოა [8, გვ. 22].

* * *

1. ლაო-ძი, „დაო დე ძინი“, თბ., 1983.
2. ბრონიკოვი ვ., ლადანოვი ი., „იაპონელები“, თბ., 1991.
3. Васильев Л. С., «Роль традиции в истории и культуре Китая», М., 1972.
4. Герман Генкель, «Боги Японии», Санкт-Петербург, 1904.
5. Глускина А., «Заметки о японской литературе и театре: Древность и средневековые», М., 1979.
6. Иофан Н. А., «Культура древней Японии», М., 1974.
7. Искусство Японии (Сборник статей), М., 1965.
8. Жуковская Н. А., «Ламаизм и ранние формы религии», М., 1977.
9. Мещеряков А. Н., «Древняя Япония» (Буддизм и синтоизм), М., 1987.
10. Румнев А., «Пантомима и ее возможности», М., 1966.
11. Слово о живописи из сада горчичное зерно, М., 1972.
12. Bowers Faubion, „Japanese theatre“, Tokyo, 1974.

პერმან ვედეკინდი დაიბადა 1910 წლის 18 ნოემბერს ვესტფალიის ქალაქ კოსფელდში. 4 წლისას გარდაეცვალა დედა, მესამე შვილს გადაჰყვა. სამძიმარზე მოსულნი ჯიბეებს კანფეტებით უკვებდნენ და ბავშვმა ინატრა, ნეტავ ხშირად კვდებოდესო. მამა მეორედ დაქორწინდა ცოლისდაზე და ბიჭს უჭირდა ღვიდისათვის დედა დაეძახა. მამა აღზრდის მიზნით ხშირად სცემდა შვილებს. პერმანი იმდენს და ისე ხმამაღლა ტირიდა, რომ ხმა გაუჩნდა და სიმღერა დაიწყო. მის მშობლებს სიმკაცრე და სამართლიანობა სიყვარულში ერეოდათ, მაგრამ უსიყვარულო სამართლიანობა, პერმანის აზრით, დიქტატურაა, ისეთივე როგორც ტოტალიტარულ სახელმწიფოში. ბავშვობის უმშვენიერეს დღედ მიიჩნდა პირველი წმინდა ზიარება. ამ ზემიძისთვის საგანგებოდ მოკაზმეს, ხელში სანთელი დააკავებინეს და ეკლესიაში წაიყვანეს. ზარების რეკვა, ორგანის ჩუმი ხმა სამუდამოდ ჩაებეჭდა გულსა და ტვინში. ეკლესია მუდამ მოსწონდა, იქ არავის სცემდნენ, მშვენივრად მღეროდნენ და თვითონაც მღერო-