

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიეზანო  
№3 (36), 2008

ART SCIENCE STUDIES  
№3 (36), 2008



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2008

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (36), 2008

სარედაქციო საბჭო  
ზურაბ მანაგაძე  
ნატო გენგიური  
ოლიგო ჟღენტი

ლიტერატურული  
რედაქტორი  
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი  
ლევან ღაღინაძე

დაკაბადონება  
მკატერიძე  
ოქროპირიძე

კორექტურა  
მანანა გომაძე

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
მკაპა ვასაძე

კრებულითა მოწოდებული მასალა უზრუნველყოფილი უნდა იყოს შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე ნაშრომის ინგლისურენოვანი რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრებს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408  
მობ: +995 (95) 305 060  
+995 (55) 218 292  
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge  
Web: www.tafu.edu.ge

**თ ე ა ტ რ ა ც ი ა**

**მაკა ვასაძე**

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის .....8

**მარიკა მამაცაშვილი**

მძულს სიტყვა კულტურა .....16

**კ ი ნ ო მ ც ო ღ ნ ე ო ბ ა**

**ნანა ღოლიძე**

არააქტუალური ტელევიზია .....29

**კ უ ლ ტ უ რ ო ლ ო ბ ი ა**

**ზვიად კვიციანი**

მუსიკალური კულტურის საკითხისათვის ანტიკური ხანის საქართველოში (არქეოლოგიური არტეფაქტები) .....38

**უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა**

**თ ა ნ ა მ ე რ ო ვ ე კ ი ნ ო თ ე ო რ ი მ ბ ი ღ ა**

**კ რ ი ტ ი ც ი ზ მ ი**

**თეონა მსიტაშვილი**

კინომონსტრები .....49

**თამარ თარგამაძე**

თრილერი და შიშის ტექნოლოგია .....55

**მარიამ მანჯგალაძე**

მოზარდის რეპრეზენტაცია თანამედროვე ამერიკულ კინემატოგრაფში (ერი პოზინის ფილმის „ჩამსკრაბერი“ მაგალითზე) .....59

**რუსუდან პაპუნაშვილი**

ალმოდოვარი და მისი ჰომოპერსონაჟები .....64

**XX საუკუნის ხელოვნება**

**ნინო გვაჩავა**

ოქრომქანდაკელობის ტრადიციების ახალი სიცოცხლე (კობა გურულის შემოქმედების მაგალითზე) .....70

**თეა მარმსაშვილი**

ქართველი მხატვარი რუსეთში დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების საერთაშორისო გამოყენაზე .....75

---

---

**სათუნა მელაქე**

ხელოვნების სწავლების თანამედროვე მეთოდის  
ძირითადი საკითხები .....83

**მანია რაჭმაძე**

სომერსეტ მოემის თეორიული შეხედულება სათეატრო  
ხელოვნების შესახებ .....91

**ეკა ქუმსიაშვილი**

„არტ ნუვოს“ სტილის გენეზისის საკითხი უილიამ  
ბლეიკის შემოქმედებაში .....98

---

---

**ქართული კორმობრაფიის მკვლევარი****ალეკო გელაშვილი**

პარიზის ცეკვის სამეფო აკადემია – მისი წარმატებული და  
წარუმატებელი მხარეები .....104

**ეკა გელაშვილი**

ქალაქზე გადატანილი ცეკვა  
(ცეკვის ჩაწერის სისტემები საქართველოში) .....111

**ნინო ღარასკელიძე**

ცეკვის დადგმის მოსამზადებელი პერიოდის რეჟისორული  
კუთხით გააზრების საკითხისათვის .....117

**თამარ მუნჯიშვილი**

მსოფლიო ქორეოგრაფიის ოსტატები  
(არტურ სენ-ლენი) .....122

**საავტორო მონაცემები** .....126

---

---

**CONTENTS****THEATRE STUDIES****MAKA VASADZE**

Formation of Robert Sturua’s Theatrical Language  
(Interpretation of Georgian Classical Literature A La Robert Sturua) .....131

**MARIKA MAMATSASHVILI**

I Hate The Word ‘Culture’ .....132

**FILM STUDIES****NANA DOLIDZE**

The None Actual Tv .....133

**CULTURAL STUDIES****ZVIAD KVITSIANI**

To The Issue of Musical Culture in Georgia of The Ancient Period  
(Archeological Artifacts) .....135

**UNIVERSITY’S MA PROGRAM****CONTEMPORARY FILM THEORIES AND CRITICISM****TEONA ESITASHVILI**

Film Monsters .....136

**TAMAR TARGAMADZE**

Thriller and Technologies of Fear .....137

**MARIAM MANJGALADZE**

Depiction of Teenager in Contemporary American Film  
(On Basis of “Chumscrubber” By Arie Posin) .....138

**RUSUDAN PAPUASHVILI**

Almadovar And His Homocharacters .....139

**TWENTIETH CENTURY ART****NINO GVAZAVA**

The Ancient Traditions of Goldsmiths in The Artcrafts of Koba Guruli ..140

**TEA MAREKHASHVILI**

Georgian Artist in Russia  
On the International Exhibition of Decorative-Applied Arts .....141

---

---

**KHATUNA MELADZE**

The Main Items of Contemporary Methods of Modern  
Art Teaching .....142

**MAIKO RAZMADZE**

Theoretical View of Somerset Maugham on Theatre Art .....143

**EKA KUMSIASHVILI**

The Point of Genesis of The Style “Art Nouveau”  
in William Blake’s Work .....144

**RESEARCHER OF GEORGIAN CHOREOGRAPHY**

**ALEKO GELASHVILI**

Paris Royal Academy of Dance – Its Successful and  
Unsuccessful Sides .....145

**EKA GELIASHVILI**

Dance Transferred on the Paper  
(Systems of Dance Recording in Georgia) .....146

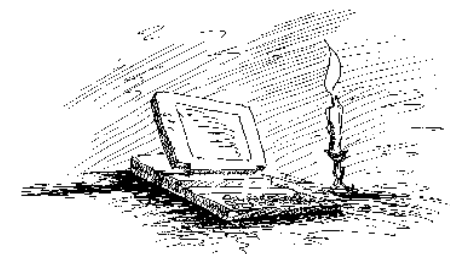
**NINO DARAKHVELIDZE**

For Consideration of Dance Staging Preparatory Period with  
Point of View of Director .....147

**TAMAR MUNJISHVILI**

Masters of World Choreography  
(Arthur Saint-Leon -Artistic Profile) ..... 148

# თეატრმცოდნეობა



**რობერტ სტურუას სათეატრო ენის  
ფორმირების საკითხისათვის**

(ქართული კლასიკის სტურუასეული ინტერპრეტაცია)

ქართულ თეატრში კლასიკური დრამატურგიის დადგმის დიდი ტრადიცია არსებობს, თანაც, ნოვატორული დადგმის ტრადიცია. ქართველი რეჟისორები და მსახიობები თავისი ეპოქიდან, თავისი დროიდან, ეროვნულ-საზოგადოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე ახდენდნენ ამა თუ იმ კლასიკური ნაწარმოების ინტერპრეტაციას და ყოველთვის ახალ სიტყვას ამბობდნენ მისი წაკითხვისას. პირველი ქართველი ტრაგიკოსიდან, ლ. მესხიშვილიდან მოყოლებული დღემდე, ქართული თეატრის ისტორიაში არაერთი, კლასიკურ პიესათა პერსონაჟების წარუშლელი სახე დარჩა. დარჩა აგრეთვე განუმეორებელი, ახლებური რეჟისორული ინტერპრეტაციები კლასიკური ნაწარმოებებისა. გავიხსენოთ თუნდაც ლ. მესხიშვილის მიერ შექმნილი ისეთი სახეები როგორცაა: ჰამლეტი, ფრანც მოორი, ექიმი სტოკმანი, რომლებიც ბობოქარი სულისკვეთებით იყო აღსავსე. გავიხსენოთ მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, რომლის გამარჯვებითაც გადაწყდა ქართული თეატრის ყოფნა - არყოფნის საკითხი. გავიხსენოთ მის მიერვე დადგმული „ჰამლეტი“ უმანგი ჩხეიძის შესრულებით. ანმეტელის მიერ განხორციელებული შილერის „ყაჩაღები“ აკაკი ხორავას კარლ მოორითა და აკაკი ვასაძის ფრანც მოორით. აკაკი ხორავას ოტელო, აკაკი ვასაძის იაგო, სერგო ზაქარიასის კრეონი (მ. თუმანიშვილის მიერ განხორციელებულ ჟ. ანუის „ანტიგონეში“), (დღეს ლაპარაკი შეუძლებელია რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკისა, რიჩარდ III-ეს გარეშე) და კიდევ მრავალი სხვა. ზემოთ ჩამოთვლილ სპექტაკლებში წამოჭრილი პრობლემები ყოველთვის თავისი დროისა და ეპოქის შესაბამისი იყო. სწორედ ამაში მდგომარეობდა მათი დადგმების ნოვატორობა. ამ, ჭეშმარიტად კარგ ტრადიციას, არც ახლა ღალატობს ქართული თეატრი.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ევროპული სათეატრო სკოლის

წარმომადგენლები უკვე მიმართავენ ე. წ. პიესის მონტაჟირების პრინციპს, მაგრამ სპექტაკლის მთავარი საფუძველი, მისი კონცეფციის ამოსავალი წერტილი ყოველთვის დრამატურგიული მასალა იყო. ჩვენს დროში დრამატურგია (ან რომელიმე ნაწარმოები, რომელიც იდგმება) ერთგვარ ნელ მასალას წარმოადგენს რეჟისორის ხელში. რეჟისორები უმეტეს შემთხვევაში თავის კონცეფციას უქვემდებარებენ პიესას. მათი ამდაგვარი მიდგომა დრამატურგიისადმი უთუოდ დრომ და ეპოქამ განსაზღვრა. თეატრი დღესდღეობით, ისე მძაფრად აღარ არის დამოკიდებული დრამატურგიაზე. ამგვარი პროცესი 50-იანი წლების ბოლოდან დაიწყო – არა მხოლოდ ქართულ თეატრში, არამედ ზოგადად მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში.

მაინც საიდან იწყება რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესი? თავად ამბობს, რომ მას კინორეჟისორობა სურდა, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზთა გამო იგი ზღბდა თეატრის რეჟისორი. და, საიდან იწყებს? „... მ. თუმანიშვილმა მასწავლა შექმნო თეატრი, როგორც სინარულით სავსე, მაგრამ თავდაუზოგავი შრომის ასპარეზი, როცა ვნებებს სცენის რკინისებურ ლოგიკას უმორჩილებ და აბობოქრებულ წარმოსახვას აზრის დამარცხების საშუალებას არ აძლევ. სხვა მასწავლებლებიც მყავდა. ეს იყო დოლო ალექსიძე, რომელსაც თეატრი ესმოდა როგორც ზეიმი. ეს იყო მისი საოცარი, ბრწყინვალე თეატრალობით აღბეჭდილი სპექტაკლები... ეს იყო ლილი იოსელიანი, რომელიც სპექტაკლზე თავისი სკრუპულოზური მუშაობით გამოირჩეოდა... ეს იყო საშა მიქელაძე, რომელიც რეჟისორის პროფესიას ირონიით უყურებდა და ამტკიცებდა, არ შეიძლება, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედი ძალზე სერიოზულად ეკიდებოდეს იმას, რასაც თვითონ ქმნისო. მე ყველაფერ ამას ვიწოვდი, მაგრამ ჩემს გზას ვეძებდი მაინც...“<sup>1</sup> ამას თავად რეჟისორი ამბობს. მე კი დავუმატებდი, რომ ე. წ. „გენეტიკური მანსოვრობით“, რობერტ სტურუა (თუ მხოლოდ ქართულ თეატრს შევხებით) კოტე მარჯანიშვილის „მოწაფეც“ არის. ვინაიდან ქართულ თეატრში კინო-მონტაჟის პრინციპი, როდესაც სცენაზე ერთდროულად, ერთ ეპიზოდში რამდენიმე ქმედება თამაშდება, სწორედ კოტე მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა. დღეს სტურუა სათეატრო რეჟისურის ყველა გასაღებსა თუ საიდუმლოს ფლობს.

რობერტ სტურუასთვის, პიესა სწორედ ნელ მასალას

წარმოადგენს საკუთარი კონცეფციის წარმოსაჩენად. ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ პირველი სერიოზული განაცხადი იყო მის შემოქმედებაში. ამას თავადაც ამბობს დღეს. მაგრამ თავის დროზე დრამატურგამაც მოიწონა სტურუასეული დადგმა. „დარბაისლური წარმოდგენაა და არა სენტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია... მიზანსწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და მონოლითური“... ამბობს არტურ მილერი.<sup>2</sup> პროფესორი ლევან ხეთაგური კი თვლის, რომ აქედან იწყება მისი „პოლიტიკური თეატრის“ მოდელის ჩამოყალიბება.<sup>3</sup>

რობერტ სტურუამ მიმართა ბრეხტის თეატრს, შეითვისა იგი და ამასთანავე, დაუკავშირა ქართული ეროვნული თეატრალური კულტურის ტრადიციებს. ძიებანი ახალაც მიმდინარეობს მის შემოქმედებაში, მაგრამ ერთი რამ ნათელია – რობერტ სტურუას ფენომენი, როგორც თეატრის გენიალური რეჟისორისა - არსებობს.

რობერტ სტურუა თავის შემოქმედებაში იკვლევს ტირანიის, ტირანულ სახელმწიფოში ადამიანის თავისუფლების, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემებს.

რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში ქართული კლასიკური პიესების დადგამა მეტ-ნაკლები წარმატება მოიპოვა. ყოველ შემთხვევაში მეტად მწვავე დისკუსია გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში. ამის მიზეზი, ალბათ ის გახლავთ, რომ კლასიკური ნაწარმოებები სრულიად ახლებურად იქნა წაკითხული და დადგმული რეჟისორის მიერ.

სპექტაკლი „ხანუმა“ ძალზე თეატრალური (ამ სიტყვის კარგი გაგებით), რეჟისორული გამონაგონებების სიუხვით აღსავსე, მუსიკალური წარმოდგენა იყო, სადაც თავი იჩინა წარმოსახვის, წარმოჩენის თეატრის სტილისტიკამ. სპექტაკლმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში, მისი შემდგომი რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაში. მაყურებელი არაჩვეულებრივი აღტაცებით შეხვდა სპექტაკლს. აღტაცება მაყურებლის მხრიდან ამ უპრობლემო, მხოლოდ და მხოლოდ სანახაობითი სპექტაკლისადმი იმდენად დიდი იყო, რომ ქართულ თეატრალურ სამყაროში ეგრეთ წოდებული „განგაში“ გამოიწვია. „ხანუმას“ აკკარგიანობის შესახებ დისკუსიები იმართებოდა, რომლებშიც ლიტერატურის კრიტიკოსებიც იღებდნენ მონაწილეობას. კამათობდნენ იმის თაობაზე, თუ რამდენად მიზანშეწონილია

აკადემიურ თეატრში ამგვარი სპექტაკლების დადგმა. მოკლედ რომ ვთქვათ, „ხანუმა“ საზოგადოების დიდი „ვენებათელვა“ გამოიწვია. რობერტ სტურუამ აქვსენტი ცაგარელის ნაწარმოები მთლიანად ამოატრიალა, გაათანამედროვა, პიესის ე. წ. „მოდერნიზება“ გააკეთა. დაემატა პროლოგი, ჩამატებული იქნა ტექსტი, მსახიობები ზშირად იმპროვიზაციას მიმართავდნენ. შეიქმნა შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი. სცენაზე ცოცხლდებოდა აქვსენტი ცაგარელის კომედიური სიტუაციები, მკვეთრი, სისხლსავსე ხასიათებით სითბოთი და ქართული არტისტიზმით აღსავსე. არ იყო ცხოვრების სერიოზულობა, პრობლემებზე ფიქრი, მხოლოდ და მხოლოდ გართობა, სიცილი. „წყაროსავით მოედინება არტისტული მრავალფეროვნება, გარდასული საუკუნის ცხოვრება მოდის თავისი პრიმიტიული გულახდილობით, მოდის სიხალისით, ზეიმურად. რეჟისორი პოულობს ცოცხალ ნერვს ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებთან მიმართებაში, ასხვავებებს მას და ისევ უბრუნებს პირველსაწყისებს. აქ ყველაფერი თამამობს, არასერიოზულის საზღვრამდე მიდის სერიოზული და წინააღმდეგობათა გროტესკულ განზოგადოებაში ისახება გარკვეული თეატრალური ტენდენცია“.<sup>4</sup>

„ხანუმა“ დიდი კამათის საგანი ხდება. ემინიათ იმისა, რომ თეატრი კარგავს პრობლემურობას, იდეათა თუ სოციალურ სიმძაფრეს, აქტუალობას. 1882 წელს დაწერა აქვსენტი ცაგარელმა „ხანუმა“. მას შემდეგ ეს პიესა მრავალჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე. „ხანუმა“ თავის დროზე აქტუალური, სოციალური ნაწარმოები იყო. სწორედ თავისი სოციალური წინააღმდეგობიდან იქცევა კომედიის საფუძვლად გადამდგარი, ხანდაზმული გენერლის, თავად ვანო ფანტიაშვილის მიერ ვაჭარ მიკიჩ ტყუილკოტრიანცის სასურველ სასიძოდ მიჩნევა. დღევანდელი საზოგადოებისათვის ისევ აქტუალური გახდა „ხანუმას“ სოციალური მოტივი (რა თქმა უნდა სხვა სახით). მაშინ, კი, რობერტ სტურუამ „ხანუმას“ ჩამოაცილა სოციალური საფუძველი და მაყურებელს უჩვენა მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის სურათები. სტურუამ შექმნა თავისი „ხანუმა“, კომედიის კომედიასთან შეერთებით. 'Это был спектакль—двойник, слитые воедино «Ханума» и «Анти-ханума». Артисты играли пьесу Цагарели и одновременно разрушали её.<sup>5</sup>

რეჟისორმა ძველი თბილისი, მისთვის დამახასიათებელი ქალაქური ფოლკლორით, მაყურებელს თანამედროვე საქსტრადო

მუსიკის თანხლებით წარუდგინა. სპექტაკლში აღრუელია სხვადასხვა ჟანრები. სწორედ „ხანუმაში“ ჩაისახა პირველად ბევრი რამ, რაც შემდგომ რ. სტურუას რეჟისორული სტილისტიკისათვის გახდა დამახასიათებელი. შეიძლება ითქვას, რეჟისორმა მონახა ის გარეგნული ფორმები, გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც მას დაეხმარებოდა თავისი შემოქმედებითი გზის შემდგომი ორიენტაციის განაზღვრაში. და, რომელსაც დღეს მე, შეიძლება არასწორი ტერმინი, მაგრამ მაინც, „სტურუასეული ეკლექტური თეატრი“ ვუწოდებ. „ხანუმა“, ასე ვთქვათ, „სასინჯი ქვა“, „გარდამავალი“ წერტილი იყო ფსიქოლოგიური მიმართულების თეატრიდან ახალი, ბრეხტიანული თეატრის პრინციპებისაკენ, რომელიც რობერტ სტურუამ ქართულ ხასიათთან დაახლოვა. ამასთანავე, „ხანუმაში“ გამოვლინდა ქართული არტისტიზმი, ქართული არტისტული „სული“. სალომე ყანჩელი, ეროსი მანჯგალაძის და რამაზ ჩხიკვაძის ტრიო კიდევ უფრო მეტ ხალისსა და სოცოცხლეს მატებდა სპექტაკლს. მაყურებელთან კონტაქტის გასაღრმავებლად ახალი ფორმების ძიების მომენტს კი, სპექტაკლ „ხანუმას“ მოწინააღმდეგენი უარყოფითად აფასებდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ „ხანუმას“ მსგავსი სპექტაკლები თეატრს მხოლოდ გართობის საგნად გადააქცევდა და ჩამოაცილებდა მას „სულის განსაწმენდი“ და „ამაღლებული ტაძრის“ დანიშნულებას. მაგრამ, როგორც დრომ გვიჩვენა, რობერტ სტურუამ (თავის შემდგომ სპექტაკლებში) კი არ ჩამოაცილა, არამედ, გაამძაფრა „თეატრი-ტრიბუნის“ როლი. რა თქმა უნდა, როდესაც ხელოვნების რაღაც პროცესები შენს თვალწინ მიმდინარეობს, ძნელია დაინახო და შეაფასო ისინი. ამას დრო და დისტანცია სჭირდება. ახლა, როდესაც დრომ განვლო, აღმოჩნდა, რომ „ხანუმას“ დადგმა, მხოლოდ და მხოლოდ, რეჟისორის „აკვიატებული“ სურვილის ნაყოფი არ ყოფილა. მისი რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელება, წინასწარ მოფიქრებული ნაბიჯი იყო, ან, შეიძლება ის, „წინასწარმეტყველური“ უნარი, რაც გენიოსებს ხშირად ახასიათებთ ხოლმე.

რუსი კრიტიკოსი ვ. ივანოვი ზუსტ შეფასებას აძლევს რობერტ სტურუას რეჟისორულ აზროვნებას: «Художественное мышление Р. Стурúa развёрнуто в ширь общества, режиссёр глядит на человека глазами общества. У Р. Стурúa анализ внутреннего мира человека вытекает из исследования социальных проблем.»<sup>7</sup>

მართლაც რობერტ სტურუა ყოველთვის მიისწრაფვის კონკრეტულიდან ზოგადისკენ. მის სპექტაკლებში, კონკრეტული, ზოგად ხასიათს იძენს. გმირის მოქმედებას რეჟისორი ხშირად სოციალური მოვლენების თვალსაზრისიდან აშუქებს, ხსნის.

ცნობილია, რომ დრამატული ხელოვნების ყოველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლევა. ყველაზე ძნელი ისაა, ახლებური ინტერპრეტაციის დროს შეინარჩუნო ნაწარმოების ძირითადი არსი, შინაგანი სტრუქტურა, კონცეფცია და ჟანრული სპეციფიკა. რუსთაველის თეატრის სტურუასეული სპექტაკლები სწორედ ამის საუკეთესო მაგალითია. „ღალატსა“ და „ყვარყვარეში“ ტექსტი ზოგან ჩამატებულია, დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა. მოკლედ, რომ ვთქვათ, რობერტ სტურუა ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ახალ მონტაჟს გვთავაზობს. მაგალითად, „ყვარყვარეში“, შეტანილია პოლიკარპე კაკაბაძის სხვა პიესებიდან ამონაკრები ციტატები, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეებია მოცემული („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“). უფრო მეტიც, რეჟისორმა ჩამატა სცენა ბერტოლდ ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა.“ რისთვის დასჭირდა ამ სცენის ჩამატება, ამის შესახებ უფრო ქვევით ვილაპარაკებ. „ღალატში“ რეჟისორი არ მიმართავს სხვა პიესებიდან სცენების გადმოტანას, მაგრამ აქაც აქვს ადგილი ტექსტუალურ ცვლილებებს, გადაადგილებებს, ჩამატებებსა და კუპიურებს. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე, ნაწარმოებში ამგვარი ჩარევით, არ იცვლება პიესის დედააზრი, პირიქით, კიდევ უფრო გამწვავებული ხდება.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ რობერტ სტურუამ თემურ ჩხეიძესთან ერთად 1969 წელს დადგა, და, ალბათ, რა სირთულის წინაშე აღმოჩნდებოდა დამდგმელი კოლექტივი, როდესაც დავით კლდიაშვილის შესანიშნავი მოთხრობის ინსცენირებას შეუდგებოდა. სირთულეები ბევრი იქნებოდა. პირველ რიგში ფორმა, რა ფორმით უნდა მიესადაგებინა ამ ნაწარმოების სოციალური პრობლემატიკა ჩვენს თანამედროვე ყოფასთან. სპექტაკლი პირობით ასპექტში გადაწყვიტეს და ეს პირობითობა სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა, იმდენად ბუნებრივად მოხდა ყველაფერი.

სპექტაკლი დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში დამთავლიერებულთა მოსვლით იწყებოდა, და მთელი მოქმედება ამ მუზეუმის ერთ ოთახსა და აივანზე მიმდინარეობდა. გიორგი გეგეჭკორი ხელში იღებდა

დავით კლდიაშვილის გამოცემის ექსპონირებულ ეგზემპლარს და იწყებდა კითხვას. თანდათანობით შედიოდა გიორგი გეგეჭკორი სახეში და იმ ადგილას, სადაც წარმოთქვამდა „მღუპავ მამა?!“ იგი უკვე პლატონ სამანიშვილად იქცეოდა. ასევე უბრალოდ, ბუნებრივად ერთვებოდა მოთხრობის გასცენიურებაში ბეკინაც. სერგო ზაქარიაძე მხრებზე გადაიდებდა თეთრ ყაბალახს, რომელიც აგრეთვე მუზეუმის ექსპონატს წარმოადგენდა და თამაშს იწყებდა. ასევე შედიოდნენ თავიანთ სახეებში დამთვალეიერებელთა ჯგუფის სხვა წარმომადგენლები. ამგვარი სცენური ატმოსფერო მაყურებელს წარმოსახვის, ფანტაზიის უფლებას უტოვებდა.

„ყვარყვარეს“, რომელსაც რობერტ სტურუამ დაარქვა სამნაწილიანი სანახაობა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების მიხედვით, იწყებდა მოხეტიალე დასი. სცენაზე ეკლესიის ინტერიერი იყო წარმოდგენილი, ტაძრის კედელზე „ყინწვისის ანგელოზის“ უზარმაზარი ფრესკა, მას მარჯვენა ხელი შავ ჩარჩოში ჰქონდა ჩასმული. ჩამოქცეულიყო „წმინდა გიორგის“ ფრესკა, ხოლო სამიზნე ტირის წრეები ეკლესიის კედელზე მკვეთრად იყო გამოსახული. სიმბოლიკა სავსებით ნათელია, ქვეყანა „ულვთოდაა“ მიტოვებული. ტაძრის კედლებზე მოჩანდა აგრეთვე XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილ ადამიანთა სახეები. აქვე იყო დაისრული სებასტიანე. მთელი ამ დეკორაციის დანიშნულება შემდეგში მდგომარეობდა: ეჩვენებინათ სცენაზე მიმდინარე მოვლენათა საყოველთაობა, გლობალურობა. სწორედ აქ, ამ ტაძარში, გაემართათ წისქვილი (მხატვრები გ. იმერლიშვილი, ი. მშველიძე); ამ დაქცეულ ეკლესიაში მოდიოდა მოხეტიალე დასი და მართავდა სპექტაკლს. წარმოდგენის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა რეჟისორს საშუალებას აძლევდა გადაეადგილებინა ეპიზოდები, შეექმნა იმპროვიზაციის საშუალება და რაც მთავარია, ნათლად წარმოეჩინა დადგმის კონცეფცია. სპექტაკლის წამყვანები იყვნენ: დასის ხელმძღვანელი (ჯემალ ლაღანიძე) და პატარა მომღერალი ბიჭუნა (ნანული სარაჯიშვილი), რომლებიც სპექტაკლის პროლოგს სიმღერითა და რეჩიტატივით წარმოთქვამდნენ. ისინი მაყურებელს ამცნობდნენ, რომ მოხეტიალე დასს განუზრახავს სპექტაკლის გამართვა, რომ ისინი სპექტაკლის წამყვანები არიან და სწორედ პროლოგში განგვიმარტავდნენ „თავიანთი თეატრისა თუ კოლექტივის“ ესთეტიკას – „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერი ცოლო-მადლის კანონებს ნუ გაღუხვევ

ხელოვნებაში“... და, წარმოდგენა იწყებოდა. „ყვარყვარე თუთაბერის“ დასაწყისი სტურუამ სრულიად შეცვალა. პოლიკარპე კაკაბაძის პიესას ყვარყვარე იწყებს, რომელიც საყვედურის ტონით მიმართავს მეწისქვილეს: „კმარა მუდამ ხომ არ უნდა ილიდინო?!“, ვინაიდან მეწისქვილე ხელს უშლის ნაცრის მოქექვასა და მომავალი გეგმების დაწყებაში. რობერტ სტურუამ შეცვალა არა მხოლოდ გარემო, არამედ პიესის მოქმედებათა თანმიმდევრობაც. რეჟისორმა სპექტაკლს შემთხვევით როდი დაარქვა „ყვარყვარე“ (პიესისაგან განსხვავებით). ეს გააზრებულად მოხდა. რობერტ სტურუამ მაყურებელს აფიშიდანვე განუცხადა, რომ სპექტაკლი რაღაცით განსხვავებული იქნებოდა პიესისაგან, რომ სპექტაკლში ყვარყვარეს სახე უფრო გლობალური მასშტაბით იქნებოდა წარმოდგენილი.

### გაგრძელება იქნება

1. იხ.: გაზ. „კულტურა“. №2,(40). 2008
2. იხ.: იქვე;
3. იხ.: იქვე;
4. თეატრი და დრო, ვ. კიკნაძე. გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი. 1984
5. «Советская музыка», Орджоникидзе. Г. «Становление», №10. 1976
6. იხ.: გაზ. „კულტურა“ №2 (40), 2008.
- 7.«Дружба народов», В. Иванов «Человек в обществе мир в человеке. Размышления о театре имени Руставели». №6. 1977.



მეშუს სიტყვა კულტურა

პიტერ ბრუკი მსოფლიო მნიშვნელობის რეჟისორად 60-იანი წლებიდან აღიარეს. მისი სპექტაკლები თეატრის ისტორიის ყველა სახელმძღვანელოშია შესული. რეჟისორის წარმოდგენებში დიდი ჯონ გილგუდი და პოლ სკოფილი თამაშობდნენ. თეატრის ბუნებაზე გორდონ კრეგთან, ეუი გროტოვსკისთან, ბერტოლდ ბრეხტთან კამათობდა, თანამშრომლობდა სალვადორ დალისთან და ტოლოგი ტუკიტიორისთან.

თავისი ხანგრძლივი პროფესიული მოღვაწეობის მანძილზე 50 სპექტაკლზე მეტი დადგა, გადაიღო 10-ზე მეტი ფილმი. ბრუკის განუწყვეტელი ფიქრი თეატრის კანონებისა და ბუნების შესახებ, დაუღალავი ძიება „ცოცხალი თეატრისა“ მის წიგნებში, გამოცემებსა თუ პრესისთვის მიცემულ ინტერვიუებში აისახა.

პიტერ ბრუკი მსოფლიო მოქალაქეა! მისთვის არ არსებობს საზღვრები, განსხვავებული კულტურები... რეჟისორის მიზანია დადგას სპექტაკლები, რომლებიც მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში ერთნაირად გასაგები და ამაღლებელი იქნება.

2008 წლის 1 სექტემბერს მხცოვან რეჟისორსა და არაერთი ჯილდოს მფლობელს კიდევ ერთი აღიარება ხვდა წილად. იბსენის I საერთაშორისო (ინტერნაციონალური) პრემიის მფლობელი სწორედ ის გახდა. ცერემონია ოსლოს ნაციონალურ თეატრში შედგა.

პ. იბსენის ინტერნაციონალური პრემიის დაჯილდოებას ნორვეგიის მთავრობამ 2007 წელს ჩაუყარა საფუძველი. ჯილდოვებიან ის პირები, ორგანიზაციები, რომლებიც ექსტრაორდინარულად დაინახვეს, ჩასწვდებიან ჰენრიკ იბსენის სულიერ სამყაროს. და, თუ არა ბრუკს, ვის უნდა მიეღო ეს პრემია. ბრუკი, რომელიც არამარტო იბსენს, არამედ ნებისმიერ მოვლენას, საგანს თავისებურად ხედავს, საკუთარ ინტერპრეტაციას და კანონებს უმორჩილებს.

გთავაზობთ ინტერვიუს, რომელიც პიტერ ბრუკმა გაზეთ „ИЗВЕСТИЯ“-ს<sup>1</sup> კორესპონდენტს – არტურ სოლომონოვს – მისცა, ჩემი აზრით, ეს საუბარი ბევრ საინტერესო მოსაზრებას შეიცავს, როგორც პროფესიონალებისთვის, ასევე თეატრის მოყვარულთათვის. ა. ს.: სპექტაკლი „ჩვენ“ (1966) ეძღვნებოდა ვიეტნამის ომს, – ამერიკელი ჯარისკაცების მხეცურ საქციელს, მათ სხვა ქვეყნის

ცხოვრებასა და კულტურაში ჩარევას. სპექტაკლმა დიდი საერთაშორისო სკანდალი გამოიწვია. შემდეგ თქვენ ამ დადგმის მიხედვით გადაიღეთ ფილმი „მომატყუეთ მე“. როგორ ფიქრობთ, პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარ რომელ მოვლენას უნდა გამოეხმაუროს უცილობლად თეატრი?

პ. ბ.: ჯერ კიდევ 60-იან წლებში, როცა დავდგი სპექტაკლი „ჩვენ“, პოლიტიკური თეატრის არსებობა შეუძლებელი იყო, პოლიტიკური თეატრის ერთადერთი მიზანი ხომ ისაა, რომ სარგებლობა მოუტანოს საზოგადოებას. მაგრამ როგორ უნდა გააკეთო ეს, როცა მსოფლიოში ასეთი რთული სიტუაციაა? პოლიტიკური ცხოვრების გამარტივება, მსოფლიოს დაყოფა მტრებად და მეგობრებად, ცუდებად და კარგებად – უბრალოდ სისულელეა. შეიძლება პიესის დადგმა რუსეთზე. ეს ძლიერ საინტერესო იქნებოდა. ამ პიესაში მართებული იქნებოდა თქვენი ქვეყნის ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეების გაშიშვლება, მაგრამ არაფრით არ შეიძლება აჩვენო ცუდი ოლიგარქები და კარგი პრეზიდენტები – ეს სიბრძნე იქნება. უნდა მოიცვა რუსული ცხოვრების ბევრად ფართო ასპექტები, აზრის გამოთქმის საშუალება მისცე სრულიად განსხვავებულ ადამიანებს.

სულ ახლახან, პარიზში, ჩვენ დოსტოევსკის „დიდი ინკვიზიტორი“ დავდგი. ამ დადგმის რეპეტიციებს სხვა სპექტაკლთან ერთად გავდიოდით. ეს უკანასკნელი ვაჩვენებთ ბერლინში. „Tierno Bokar“ – ასე ჰქვია სპექტაკლს, რომელშიც შეიძლება ნახო კარგი და ცუდი ისლამი... ევროპელი მაყურებელი „Tierno Bokar“ – ის ყურებისას უსათუოდ ფიქრობს: „მადლობა ღმერთს, რომ ქრისტიანი ვარ!“ შემდეგ კი პუბლიკას შეუძლია წავიდეს „დიდი ინკვიზიტორზე“ და გაიგოს, რომ ოდესღაც ჩვენი მშობლიური ინკვიზიცია ისევე სამინელი იყო, როგორც თანამედროვე ისლამური ტერორიზმი.

რაც შეეხება სუფთა პოლიტიკურ თეატრს, ის მისაღები ბერტოლდ ბრეხტის ეპოქაში განსლდათ. იმ გულუბრყვილო დღეებში, როცა თავისუფლად შეიძლებოდა განგეცხადებინა: კაპიტალიზმი – ცუდია, კომუნისმი – კი, კარგი ან პირიქით.

ბ. ბრეხტს შეიძლება პატივი სცე, როგორც შესანიშნავ დრამატურგსა და რეჟისორს. მაგრამ მისი პიესების მორალი იმდენად მარტივია, რომ ვერ ესადაგება დღევანდელ უკიდურესად რთულ ვითარებას. აქ ვაწყდებით პარადოქსს: თუ შენ ეთანხმები ბრეხტის

პიესების მორალს, თუ შენ იზიარებ სამყაროს მისეულ ხედვას, მაშინ ვერ შეძლებ ბრუნვის მიხედვით კარგი სპექტაკლის შექმნას. პოლიტიკური თეატრი თავის არსით – სტალინურია. არსებობს დიდი გმირი, უშველებელი ბოროტება, მათი ბრძოლა და წერტილი! მორჩა, მეტი არაფერია საჭირო!

- ა. ს. თქვენი სპექტაკლი „ჩვენ“ დღესაც, ერაყის ომის დროს, აქტუალური შეიძლებაოდა ყოფილიყო.
- ბ. ვეელაზე მნიშვნელოვანი კითხვა: რა დგას დღეს მიმდინარე რელიგიური ომის უკან, ვისი ინტერესები – სახელმწიფოს, თუ თითოეული ადამიანის? პოლიტიკოსებისთვის რელიგია ინსტრუმენტია, მაგრამ თითოეულს, ვინც აწარმოებს რელიგიურ ომს, აქვს ძალიან გასაგები, ადამიანური მიზეზები. როგორია ისინი? რას ნიშნავს, წახვიდე სიკვდილზე ალაჰის სახელით, რა დგას რელიგიური ზიზღის, მრისხანების, მასიური მკვლელობების მიღმა? ამ კითხვაზე არ შეიძლება პასუხი იყოს თეორიული.

მე ახალ პიესას იმისთვის ვდგამ, რომ მაყურებელში ეჭვი აღძვრა. იმედი მაქვს, რომ სცენაზე ფიგურების მოძრაობა, ხმა, სიჩუმე, ტექსტი – ყველაფერი ეს ერთად აღებული, უფრო მეტად იმოქმედებს მაყურებელზე, ვიდრე ცარიელი ახალი ამბების ნუსხა. ხოლო საკითხები, რომლებიც ტელევიზიასა და გაზეთებში წყდება, ჩვენ არ უნდა გვანტერესებდეს. დაე, ამით ბურჟუაზიული თეატრი დაკავდეს.

**პრემიერა – ეს სპექტაკლის წინააღმდეგ მიმართული დანაშაულია**

- ა. ს.: კარიერის დასაწყისში, 40-იან წლებში, ბურჟუაზიული თეატრის მოწინააღმდეგე იყავით. მაგრამ ხელოვნების კანონი ასეთია, დასაწყისში რეჟისორი პროტესტს უცხადებს ბურჟუაზიულ თეატრს, დროთა განმავლობაში კი მისი ნაწილი ხდება. რას აკეთებთ, რომ წინ აღუდგეთ ამ პროცესს?
- ბ. ს.: იმ ხერხებს, რომლებსაც ჩვენ ვხმარობდით ბურჟუაზიული თეატრის წინააღმდეგ, სახალისო რამ დაემართათ – ახლა ისინი ამ თეატრის განუყოფელ ნაწილად იქცნენ. მოვიყვან უმარტივეს მაგალითს. 50-იან წლებში ინგლისში ბურჟუაზიული თეატრი – კომფორტული, მყუდრო, ზნეობრივი – ყველგან ბატონობდა. მე კი იმ თეატრალური

პრაქტიკოსების დაჯგუფების წევრი გახლდით, რომლებიც მიზნად ისახავდნენ პუბლიკის შოკირებას – ტაბუს დამსხვრევას.

როცა ბროდვეიზე „მარატ სადს“ ვდგამდი, სწორედ მაშინ გამოიყვანე სცენაზე შიშველი ადამიანი. ეს გახდა მოვლენა, აქცია. დღეს კი, მსოფლიოს მასშტაბით, სცენაზე გუნდურად დაბორიანდებიან შიშველები და განა ვინმეს აკვირვებს ეს? შესაძლოა, მაგრამ მათი რიცხვი ძალზე მცირეა. მე კი სხვა რამ მაკვირვებს: რატომ იყენებენ რეჟისორები იმ ხერხებს, რომლებიც უკვე 50 წლისაა და რომლებიც აღარავის აოცებს. ეს შტამპი ნახევარ საუკუნეზე მეტისაა! ტაბუ – როგორც ასეთი, აღარ არსებობს. ისინი კი სულ რაღაცას ანგრევენ და ანგრევენ. ეს არაა თეატრი.

რაც შეეხება თქვენს შეკითხვას – დღესაც მძულს და ვეწინააღმდეგები ტრადიციული თეატრის მუშაობის სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლასა და სიძულვილს! რუსეთსა და ევროპაში მუშაობის ეს სისტემა რამდენიმე საუკუნეა არსებობს: ავტორი წერს ტექსტს, აძლევს რეჟისორს, ის კითხულობს, მიდის მსახიობთან, უხსნის მას, როგორ უნდა იმუშაოს. შემდეგ რეპეტიციები, რომლებზეც რეჟისორი აჩვენებს მსახიობებს, რა უნდა ითამაშონ. ამის შემდეგ კი მსახიობი აჩვენებს პუბლიკას, რა ისწავლა რეპეტიციებზე. ყველა ეს ნაბიჯი ხელოვნურია. ნამდვილ თეატრში ყველაფერი ეს ერთიანი უნდა იყოს. ჩვენს პარიზის თეატრალური კვლევის საერთაშორისო ცენტრში სამუშაო ასეა ორგანიზებული.

მაგრამ ევროპული თეატრის ყველაზე საშინელი იდეა – პრემიერაა. ყველაფერს ვაკეთებ იმისთვის, რომ არ მქონდეს პრემიერა ჩვეული ტრადიციული გაგებით, ანუ არ მინდა, რომ ჩემს სპექტაკლზე მოვიდნენ კრიტიკოსები, ვიღაც მნიშვნელოვანი ადამიანები. პრემიერა – დანაშაულია სპექტაკლის წინააღმდეგ. მინახავს, რამდენი კარგი დადგმა განადგურებულა ასეთი პუბლიკის (საპრემიერო პუბლიკის) გამო, კრიტიკოსების ნაჩქარევი ნაზრების და „მნიშვნელოვანი“ პერსონების ქედმაღლური რეაქციების გამო. პრემიერა ერთ-ერთი ეტაპის მსგავსად და არა გამოცდად, ან სამუშაოს ფინალურ სტადიად უნდა მიიღო სპექტაკლის ცხოვრებაში. სპექტაკლი მზადაა, როცა მას 50-ჯერ ითამაშებენ – ამბობდა მეიერჰოლდი. და ეს სიმართლეა. თეატრი, რომელშიც არსებობს სპექტაკლის ისეთი დამახინჯებული მოვლენა, როგორც პრემიერა, განწირულია.

- ა. ს.: მიუხედავად ამისა, ყველა ფესტივალში იღებთ მონაწილეობას,

ხოლო საფესტივალო პუბლიკა თავისი უმრავლესობით სწორედ ის პუბლიკაა, რომელსაც თქვენ არ სცნობთ: შემფასებლები, სპეციალისტები, რეჟისორები, კრიტიკოსები.

ბ. პ.: პუბლიკა, მოსული I სპექტაკლზე, არაადამიანურია. სხვანაირად ვერ ვიტყვი, თუმცა სპექტაკლს განსხვავებულ აუდიტორიასთან ჭირდება კონტაქტი. ამიტომაც ჩამომაქვს ჩემი დადგმები სხვადასხვა თეატრალურ ფორუმებზე.

სხვადასხვა ქვეყანაში – განსხვავებული ამომავალი წერტილია, საიდანაც მაყურებელს და სპექტაკლს შორის კონტაქტი იწყება. თუ გსურს ინგლისელ მაყურებელთან დაამყარო კონტაქტი, ისე უნდა გააკეთო, რომ დარბაზში იხარხარონ. ეს ყველაზე ელემენტარული დონეა ადამიანებს შორის ურთიერთობისა, მაგრამ ინგლისში პუბლიკა სიცილზეა ორიენტირებული.

გერმანიაში კი აქტუალური პოლიტიკური პრობლემები უნდა დააყენო. უნდა დადგა სპექტაკლი ან თანამედროვე პოლიტიკურ სიტუაციაზე, ან თავი უნდა მოაჩვენო, რომ საუბრობ პოლიტიკაზე. სინამდვილეში კი უნდა ილაპარაკო იმაზე, რაც გაინტერესებს. თუმცა, პოლიტიკური თეატრის კეთება უადვილესია: მაგალითად, შეიძლება პრეზიდენტის პრესკონფერენციაზე კამერა დააყენო და ამ სახით წარმოაჩინო ის ისეთი რაკურსით, რომ ეს რეკოლუციის ტოლფასი იქნება (იცინის).

ა. ს. როცა თქვენ ამბობთ სიტყვას „კულტურა“, თითქოს მას ბრჭყალებში სვამთ. რატომ საუბრობთ ამაზე ირონიით?

პ. ბ. ჩვენი სამყაროს შეურაცხადობის მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩადებულია სიტყვაში „კულტურა“. გულწრფელად გეტყვით, მძულს ეს სიტყვა. თუ შენ იწყებ კულტურების შედარებას, მათ შეფასებას – ეს რასიზმის დასაწყისია. თითოეული, შეგნებულად, თუ გაუცნობიერებლად, თვლის, რომ კულტურა, რომელსაც ის მიეკუთვნება, საუკეთესოა. მთელი სამყარო კულტურის იდეის ტყვეა. მაგრამ თითოეული კულტურა, ცალკე აღებული, არასრულია. ყველა კულტურა – რუსული, გერმანული, ინგლისური, ჩინური – მსოფლიო კულტურის ნაწილია, იმ კულტურისა, რომელიც არც ერთი ჩვენგანისთვის არაა ცნობილი.

ა. ს. ალბათ ბევრი უნდა გემოგზაურათ, რომ გაგეცნობიერებინათ კულტურების საწყისი თანასწორობა?

პ. ბ. როცა სკოლის მოსწავლე ვიყავი, მასწავლებელმა მითხრა: „შენი

სკოლა საუკეთესოა ქვეყანაში.“ უკვე მაშინ მესმოდა, რომ ეს სისულელეა. როცა გავიზარდე, დადგა შემდეგი ეტაპი: მითხრეს, რომ ჩემი ქვეყანა საუკეთესოა. როგორ შემძლო ამაზე რეაგირება?...

**წადით მთაში, ჩრდილოეთში!**

ა. ს. 70-იანი წლების დასაწყისში მსახიობების მცირე ჯგუფთან ერთად აფრიკაში გაემგზავრეთ. იმ პუბლიკასთან შეხვედრით, რომელმაც არ იცოდა თეატრი, შესაძლებლობა მოგცათ ეჭვქვეშ დაგეყენებინათ ყველაფერი, რისგანაც შედგება ჩვეულებრივი თეატრი, – სცენის მოწყობილობა, მსახიობისა და პერსონაჟის ურთიერთობა, პუბლიკასთან კონტაქტი, ფიქსირებული ტექსტი. შესაძლოა გასულ საუკუნეში ყველაზე ღირებული კონტაქტი განსხვავებული კულტურებისა სწორედ იქ შედგა. რას ურჩევდით ახალგაზრდა რეჟისორს, რომელსაც სურს გაიგოს თეატრის საწყისები, დაკავდეს თეატრალური ექსპერიმენტით? მასაც სჭირდება სადმე გამგზავრება?

პ. ბ. ზოგჯერ მეკითხებიან: რატომ არ გაქვთ საკუთარი თეატრალური სკოლა? ვფიქრობ, რომ ახალგაზრდა რეჟისორისთვის საუკეთესო სკოლაა შექმნას თანამოაზრეთა ჯგუფი და გაემგზავროს სამოგზაუროდ. სადაც უნდა, შორს თეატრისგან, რომელსაც ჩვენ მივჩვიეთ, თეატრალური ინსტიტუტებისგან, ფესტივალებისგან და ჯილდოებისგან... გაემგზავროს ამ სპექტაკლების წარმოების მანქანისგან რაც შეიძლება შორს, ჩრდილოეთში, მთებში (იცინის), არა აქვს მნიშვნელობა სად – მთავარია იპოვოს მაყურებელი, რომელიც არ არის შეპყრობილი თეატრით, რომელმაც ზუსტად არ იცის, რა და როგორ უნდა იყოს სპექტაკლში, ამიტომაც არ მოახდენს დამღუპველ ზემოქმედებას თქვენს ნაშუქებზე.

აფრიკაში ჩვენ წავაწყდით გაუთვითცნობიერებულ, მაგრამ არა პრიმიტიულ მაყურებელს. სრულიად ახალი პუბლიკის წინაშე გამოსვლისას ახალგაზრდა რეჟისორმა უნდა დაიწყოს კვლევა. საქმეს იმპროვიზაციით უნდა შეუდგეს. მან უნდა იპოვოს თემა, რომელიც გააერთიანებს იმ ხალხთან, რომელთანაც მას კონტაქტის დამყარება სურს.

წარმოიდგინეთ, რომ გაემგზავრებით მარსზე თქვენ ჯგუფთან ერთად და იქ მარსიანელებს უნდა აჩვენოთ „ალუბლის ბაღი“. არ უნდა

გაიკვირვოთ, თუ გაუგებრობას წააწყდებით. უნდა იპოვოთ საერთო მხატვრული ტერიტორია მარსიანელებთან. ეს მშვენიერი წვრთნა იქნება რეჟისორისთვის. თუნდაც მხოლოდ რობოტებით დასახლებული რომ აღმოჩნდეს მარსი, რეჟისორმა მათთან კონტაქტი მაინც უნდა დაამყაროს!

ამრიგად, ურთიერთობა თეატრის არმცოდნე აუდიტორიასთან დამყარდა. აქ დგება ძირითადი პრობლემა: ეს ურთიერთობები არ განვითარდება ღიმილის, მეგობრული შესტებისა და სიმღერების ხარჯზე. საჭიროა უფრო რადიკალური ნაბიჯის გადადგმა, რომ მსახიობებსა და აუდიტორიას შორის კონტაქტი გაღრმავდეს. და სულ მალე უნდა წარმოიშვას ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ: მოთხრობილი ამბავის აზრისა და ადამიანის სხეულის სინთეზი. რეჟისორი უნდა გრძნობდეს საუბრის როგორი რიტმი, როგორი სახეებია მისაღები სწორედ ამ კონკრეტული აუდიტორიისთვის. თუ ის ზედმეტად სწრაფად ანვითარებს მოქმედებას – დაკარგავს კონტაქტს პუბლიკასთან.

ახალ აუდიტორიასთან შეხვედრისას ახალგაზრდა რეჟისორს ყოველ ჯერზე მოუწევს ტექსტის, ხმის, მუსიკის, მსახიობების მოძრაობის სივრცეში ახლებურად გადაჭრა. ეს საუკეთესო რეჟისორული სკოლაა.

ახალგაზრდა რეჟისორს არ აქვს უფლება იყოს უმუშევარი. რეჟისორად არავინ გნიშნავს, შენ თვითონ ინიშნავ თავს რეჟისორად. თუ რეჟისორი წუწუნებს, რომ მას არ აქვს თეატრი, სახელმწიფო არ აძლევს ფულს დადგმებისთვის – ის უბრალოდ არ არის რეჟისორი. მას ხომ ყოველთვის შეუძლია შემოიკრიბოს მცირე თანამოაზრეების ჯგუფი, გადასდოს თავისი ენერჯია, და მაშინ შეუძლია დაიწყოს თამაში, სადაც უნდა, ნებისმიერ პირობებში. აი, ჩვენ ვსხედვართ კაფეში, სადაც სკამები, მაგიდა, მაგიდაზე ყავის ფინჯნები დგას. ეს მომავალი სპექტაკლის დეკორაციაა. მორჩა! – შეიძლება თამაშის დაწყება. უნდა დაიწყო იმით, რაც გაქვს და არ დაელოდო განსაკუთრებულ პირობებს ან სახელმწიფოს დახმარებას.

**ყველაფერში სტანისლავსკია დამნაშავე**

ა. ს.: პოლონელმა რეჟისორმა ეჟი გროტოვსკიმ თქვენთან საუბარში განაცხადა: „ჩემი ძიებები რეჟისორსა და მსახიობს ეფუძნება. თქვენი კი – მსახიობს, რეჟისორს და მაყურებელს. ასეთი გზა

დასაშვებია, მაგრამ ჩემთვის ის დაკლავნილია!“ 60-წლიანი თეატრალური პრაქტიკის მანძილზე არ გაგჩენიათ აზრი, რომ გროტოვსკი მართალია, რომ თქვენი თეატრალური იდეები უფრო სრულფასოვან ხორცშესხმას ჰპოვებდნენ, თუ თქვენ მათ პუბლიკისგან შორს განავითარებდით და თან სპექტაკლზე მხოლოდ ხელდასმულებს დაუშვებდით?

პ. ბ.: არ ვარ საკუთარი იდეების რელიზაციით დაკავებული! სამაგლობაა, როცა რეჟისორი კავდება იდეებით. ეს არ შედის მის პროფესიაში. ეს ცუდი პრაქტიკა XX საუკუნის დასაწყისში იღებს სათავეს, როცა რუსეთში და გერმანიაში რეჟისორი სცენის სრულყოფილებიანი ხელისუფალი გახდა. ამაში დამნაშავე კ. სტანისლავსკი და მაქს რეინჰარდია.

შემდეგ რეჟისორული დიქტატურა ჩვეულებრივ ამბად იქცა. რეჟისორი – დიქტატორი – ეს ცუდია, მაგრამ საერთოდ საშინელებაა, როცა ის პიესების წერასაც იწყებს. სწორედ აქ ნადგურდება ყველაზე ღირებული რამ, პოლიფონიურობის, განსხვავებული ინდივიდუალობის შერწყმის ნაცვლად, ჩვენ ვიღებთ სამყაროს ვიწრო, შეზღუდულ ხედვას. სამაგიეროდ ვიღაცამ საკუთარი იდეა განახორციელა. თუ მავანი ფიქრობს, მას აქვს რაღაც განსაკუთრებული იდეები, რომელთა შესახებაც უნდა იცოდეს ხალხმა – დაწეროს წიგნი, ლექსები ან ფილმი გადაიღოს. ფილმი – ეს, მართლაც, ერთი ადამიანის საქმეა. რეჟისორი აქ ავტორია. თეატრში კი რეჟისორს სულ სხვა ამოცანა აქვს.

მისი მიზანია, როგორც უკვე მოგახსენეთ, მისცეს სიცოცხლე უხილავს. ამისთვის აუცილებელია სხვა ხალხი, მათთან კონტაქტის ხანგძლივი პერიოდი, დაუსრულებელი რეპეტიციები, რომლის პროცესში რეჟისორი კი არ ძალადობს მსახიობებზე, არამედ მათ ინდივიდუალობას მაქსიმალურად წარმოაჩენს.

რეჟისორს სჭირდება მსახიობი, მსახიობს კი – პარტნიორი. ასე იკვრება ჯგუფი. შეხედეთ ქიმიურ პროცესებს: სივრცეში გამოჩნდება რაღაც უჯრედი და დაიწყებს სხვების პროვოცირებას, მიიზიდავს მათ, რომ შეერწყას. აი, სწორედ ესაა, რეჟისორი. რეჟისორის ენერჯიამ (და არა იდეამ) უნდა ნახოს გამოსავალი ადამიანების ჯგუფის დახმარებით. მისი ენერჯიის გამრავლება მხოლოდ მსახიობების მეშვეობით ხდება. ხოლო, როცა მოდის მაყურებელი, მისი ენერჯია ასმაგდება.

ეს ჩაის მომზადებას ჰგავს: საჭიროა წყალი, ცეცხლი და ჩაი. რა თქმა უნდა, ცივი წყლითაც შეიძლება ჩაის გაკეთება, მაგრამ ეს სულ სხვა ჩაი იქნება.

პუბლიკასთან ურთიერთობა თანდათან უნდა განვითარდეს. მაყურებელსა და მსახიობებს თანაგანცლა უნდა გაუზრდეთ. არც იდეა, არც „მესიჯი“ (შეტყობინება), არამედ სწორედ განცლა! აზრი ჩნდება მოგვიანებით. აზრი და განცლა უნდა შეერთდეს. თუ სპექტაკლი იდეაზეა აწყობილი, მაშინ რა საჭიროა ის? უკეთესია მოისმინოთ ლექცია უნივერსიტეტში ან სამეცნიერო წიგნი წაიკითხოთ. თუ სპექტაკლი მხოლოდ ემოციასაა აგებული – ისიც არაა ღირებული. ამ შემთხვევაში უფრო დიდი შოკის მიღება შეგვიძლია როკონცერტზე (ამ მხრივ, შესაძლოა, როკონცერტმა მეტად შეგძრას). ვიმეორებ, აზრი და განცლა სპექტაკლში უნდა შეერთდეს.

თუმცა გროტოვსკის შემთხვევა უნიკალურია. ეჟი გროტოვსკი – დიდი ადამიანია. ის სწავლობდა ГИТИС – ში მოსკოვში და სტანისლავსკის სისტემის დიდი ზეგავლენა განიცადა. არაოფიციალურად კი მასზე გავლენა აკრძალულმა მეიერჰოლდმა მოახდინა. გროტოვსკიმ მიზნად დაისახა ამ ორი დიდი თეატრალური სისტემის შერწყმა. მაგრამ თანდათანობით გროტოვსკი მსახიობის სულიერი განვითარებით მეტად დაინტერესდა, ვიდრე საკუთრივ თეატრალური კვლევით. ვფიქრობ, ის ვერ წავიდოდა თეატრიდან, ვინაიდან ათეისტურ ქვეყანაში არ შეიძლებოდა მონასტრის შექმნა. გარდა ამისა, მას არ შეეძლო განმარტობით ცხოვრება და მუშაობა. ამიტომაც აირჩია არსებობის ისეთი ფორმა, რომელსაც ვერც თეატრალურს და ვერც რელიგიურს უწოდებ!

გროტოვსკის ტექნიკა თეატრალურად გამოიყენეს. მაგრამ მისი მიზანი, სწრაფვა, ინტერესი მიმართული იყო სულიერებისკენ. მისი აღმოჩენების გამოსაყენებლად უნდა მიჰყვე რეჟისორის ცხოვრებისეულ პრინციპებს. მისი მუშაობა უფრო და უფრო განუმეორებელი ხდებოდა. ის მოცული იყო რელიგიური ძიებებით, გარს კი ის ხალხი ერტყა, ვინც ეთაყვანებოდა, როგორც რეჟისორს. მას პუბლიკა არ სჭირდებოდა – ინტიმურობას საჭიროებდა, რისი მიღწევაც მხოლოდ სამონასტრო ცხოვრების წესით შეიძლება. მისი საქმიანობა მეტად ღრმა იყო, ვიდრე სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, არტოს კვლევები. გროტოვსკი XX საუკუნის ყველა

დიდ რეჟისორზე წინ წავიდა.

დღეს თეატრალური სიტუაცია ბევრად უკეთესია, ვიდრე მაშინ, როცა მე ვიწყებდი. ახალგაზრდა რეჟისორს მეიერჰოლდის. სტანისლავსკის, არტოს, გროტოვსკის გამოცდილების გამოყენება შეუძლია, მაგრამ არ უნდა მიბადოს, არ უნდა შეეცადოს სხვისი სტილის იმიტირებას.

- ა. ს.: საკუთარ წიგნებში თქვენც უშვებთ თეატრალური სისტემების გამოყენებას, თუმცა უპირატესობას არც ერთს ანიჭებთ და თქვენსასაც არ ქმნით.
- ბ. ბ.: საერთოდ არ ვიხრები იმ აზრისკენ, რომ ნაზიარები ვარ რაღაც ჭეშმარიტებას და არც ვფიქრობ, რომ რომელიმე დიდმა თეატრალურმა პრაქტიკოსმა მიაღწია ამ ჭეშმარიტებას. უბრალოდ არ სეზობს ჭეშმარიტებასთან მიახლოების განსხვავებული საშუალებები. ჩვენ, რომ ახლა 50-იანი წლების შედეგები ვნახოთ, ისინი საშინელებად მოგვეჩვენება.

თეატრი – იდეალისა და პრაქტიკის შეხვედრის ადგილია. შენ ყოველთვის მუშაობ საშუალო პირობებში, საშუალო ადამიანებთან და შენ თვითონაც საშუალო ხარ. მაგრამ მაინც ვცდილობთ მივადწიოთ იდეალურ დონეს, თანაც გვესმის, რომ ის მიუწვდომელია.

თუკი ყველაზე სიმპათიური და ნიჭიერი ადამიანები აკეთებენ კომერციულ თეატრს და ხუთ რეპეტიციაში სურთ კარგი სპექტაკლის შექმნა – ეს შეუძლებელია, მაგრამ მეორე ვარიანტიც – თეატრი, როგორც მღვდელმსახურება, სადაც რეპეტიციები ათეული წლობით გრძელდება, სადაც მხოლოდ განსაკუთრებულად მომზადებულ მაყურებელს უშვებენ, ესეც აბსურდია, რომელიც ეწინააღმდეგება თეატრის იდეას.

ერთი სიტყვით, რეალობა უნდა იყოს ამომავალი წერტილი და იხელმძღვანელო იდეალურით. მიწაზე მყარად უნდა იდგე და გესმოდეს, რომ ფული საჭიროა იმისთვის, რომ გქონდეს საშუალება გადაუხადო ძალიან კარგ მსახიობს. აი, ასეთ წინააღმდეგობებში მიმდინარეობს ჩვენი სამუშაო. და, სწორედ ამიტომ, მე, რომელიც სულ რამდენიმე წუთის წინ ვლანძლავდი პრემიერის იდეას, ახლა შემიძლია ის შევაქო. ხანდახან პრემიერის დღე კარგი რამ არის, იმიტომ რომ სამუშაოს ორგანიზებას ახდენს. სპექტაკლი ხომ ბოლოს და ბოლოს მზად უნდა იყოს (იცინის).

ა. ს.: შეუძლია თუ არა თეატრს კონკურენცია გაუწიოს კინოსა და ტელევიზიას, და საერთოდ უნდა გააკეთოს ეს?

პ. ბ.: ადამიანებზე კინოსა და ტელევიზიის გავლენა უდიდესია. ამ ფაქტმა თითქოს თეატრი პასუხისმგებლობისგან გაათავისუფლა. თანაც ვფიქრობ, კინო და ტელევიზია აქამდე რომ არ ყოფილიყო, მაშინ თეატრი წავიდოდა იმ არასწორი გზით, რომლისკენაც მიემართება ტელევიზია და კინემატოგრაფიის უდიდესი ნაწილი. როცა ხედავ ტელევიზიისა და კინოს ცუდ მაგალითს, თეატრმა უფრო ნათლად უნდა გააცნობიეროს საკუთარი პასუხისმგებლობა და საკუთარი ადგილი თანამედროვე სამყაროში.

თეატრს ძალუძს მაყურებელში სტერეოტიპების გარეშე გააღვიძოს ფანტაზია. თუ მივდივარ თეატრში და ვხედავ იქ ფოტოს, მაგალითად, 11 სექტემბერს ამერიკაში მომხდარი კატასტროფისა, არ მგონია, აღმძვრას ნამდვილი ემოციური რეაქცია. მაგრამ, თუ სცენიდან, ვიღაც საჭირო მომენტში იტყვის იმ აუცილებელ სიტყვას, შეიძლება გაჩნდეს შანსი ვიგრძნოთ, თუ რა საშინელი ტრაგედია მოხდა 11 სექტემბერს და როგორ შეიცვალა მას შემდეგ მსოფლიო.

ა. ს.: რომელია თქვენს ცხოვრებაში ყველაზე დიდი იმედგაცრუება?

პ. ბ.: ამ თვალსაზრისით წარსული არ მაინტერესებს. ყოველდღე ვაწყდები იმედგაცრუებას. ეს ცხოვრებაა, მაგრამ ჩემიო განვლილს და ხელახლა განიცადო? რისთვის? ჩემი წარსულით არ ვტკბები.

ინტერვიუ, წინააღმდეგობებით სავსე მოსაზრებებს შეიცავს. სწორედ ესაა – პიტერ ბრუკი - პიროვნება და რეჟისორი. მისი მრავალფეროვანი აზროვნება, მუდმივი ძიების სურვილი და, რა თქმა უნდა, საკუთარი თავის რწმენა, დაგროვილი დიდი გამოცდილებითა და საინტერესო ცხოვრებით. მხოლოდ ასეთ პროფესიონალს შეუძლია თავს უფლება მისცეს, ერთსა და იმავე ინტერვიუში თქვას, რომ მას პრემიერები სძულს, მაგრამ „გაიჟება“ ფესტივალებზე. მისი პრეროგატივაა გააკეთოს სკანდალური განცხადება: – საძაგლობაა, როცა რეჟისორი კავდება იდეებით. ეს არ შედის მის პროფესიაში. ბრუკმა ძალიან კარგად იცის, რომ XX საუკუნის თეატრის მამოძრავებელი სწორედ იდეა იყო. რეჟისორთა ნაწილს, მათ შორის ქართველ მ. თუმანიშვილსაც მიაჩნდათ, რომ სპექტაკლის „არსი მისი იდეაა, ხოლო არსებობა – მოქმედება.“<sup>2</sup>

ბრუკისთვის კი ყველაფერი პირიქითაა... ის ამბობს: „თუ მავანი

ფიქრობს, მას აქვს რაღაც განსაკუთრებული იდეები, რომლების შესახებაც უნდა იცოდეს ხალხმა – დაწეროს წიგნი, ლექსები ან ფილმი გადაიღოს. ფილმი – ეს, მართლაც, ერთი ადამიანის საქმეა. რეჟისორი აქ ავტორია. თეატრში კი რეჟისორს სულ სხვა ამოცანა აქვს. მისი მიზანია, როგორც უკვე მოგახსენეთ, მისცეს სიცოცხლე უხილავს.“

ფრანგები ამბობენ, რომ ნასადილევს ოდნავ კიდევ უნდა გშიოდესო. სწორედ ასეთი გრძნობა მეუფლება, როცა ვეცნობი პიტერ ბრუკის ნაშრომებს, მის წიგნებს. ბრუკი ამბობს: ჭეშმარიტი თეატრი ყოველთვის მოძრაობაშია. „ახლა, როცა თქვენ ამ წიგნს კითხულობთ, ის უკვე მოძველებულია.“ სწორედ ამიტომაა ბრუკი განსაკუთრებული და მუდმივად თანამედროვე. მისთვის დრო სწრაფი მდინარეა. და ცდილობს ერთი წამითაც არ ჩამორჩეს მის დინებას.

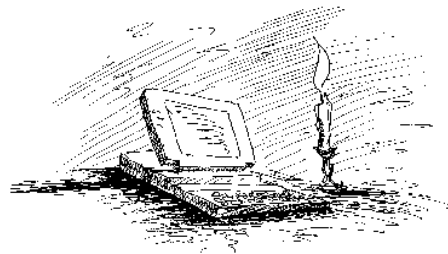
1. „Известия“ 03. 2005

2. მ. თუმანიშვილი „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ გვ. 58.

## არააქტუალური ტელევიზია

ტელევიზია, ისევე როგორც სხვა საკომუნიკაციო ინსტიტუტები საზოგადოებაში გამეფებულ პოლიტიკურ, სოციალურ და ეკონომიკურ ინტერესებს ემსახურება. თუმცა ზოგან, ეს დია ჩარევით-ცენზურით, სადღაც კი, უფრო დახვეწილი ეკონომიკური მექანიზმებით ხორციელდება; თუმცა, აღნიშნული, ტელევიზიისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების მხოლოდ ერთი მხარეა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ნებისმიერ საზოგადოებრივ სისტემაში ტელევიზია, არა მხოლოდ კონტროლდება სოციალური სტრუქტურების მიერ, არამედ თავადაც წარმოადგენს ერთ-ერთ უმთავრეს, სოციალური კონტროლის ინსტიტუტს. ამ მისიას ის წარმატებით ახორციელებს, ზემოქმედებს საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე, აყალიბებს საზოგადოებრივ აზრს, ხელს უწყობს განსაზღვრული იდეების, ფასეულობების, ნორმებისა, თუ ქცევის წესების ფორმირებას. საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში შეჭრილი ტელევიზია კოლოსალურ ზეგავლენას ახდენს საზოგადოების ყოველ წევრზე და ეს ურთიერთდამოკიდებულებები, კიდევ ერთ, სოციალური პასუხისმგებლობის პრობლემას აყენებს დღის წესრიგში.

დღეს ნათელია ქართული სატელევიზიო სივრცის კრიზისული მდგომარეობა, სადაც უმთავრესად სატელევიზიო არხებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების მრავალი პრობლემური ასპექტი იჩენს თავს. უპირველესი და განმსაზღვრელი თავისუფლების ხარისხია, რომელიც მოუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური სისტემებისთვის მეტნაკლებად პირობითი ცნებაა, კომუნიკაციების მფლობელთა ინტერესებისა და კონკრეტული მიზნების გაუთვალისწინებლობა, პრობლემის მხოლოდ გარეგნულ ასპექტებზე ყურადღების გამახვილების პერსპექტივას ტოვებს. სინამდვილეში კრიზისის მიზეზები გაცილებით ღრმავა, ისტორიული განვითარების რამდენიმე პერიოდზეა განფენილი და ამასთან პრობლემა მრავალ პლასტს მოიცავს. მათ შორის არის არა მხოლოდ ორგანიზების ფორმები, არამედ ესთეტიკური, ტექნოლოგიური,



მორალურ-ზნეობრივი, პროფესიონალიზმის, ტრადიციისა და ეროვნულობის, სატელევიზიო მემკვიდრეობის, პრიორიტეტების, გემოვნების, შინაარსისა და ფორმის და სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი საკითხები.

საქართველოს ტელევიზია, რომელმაც გასული საუკუნის 50-ან წლებში დაიწყო რეგულარული მაუწყებლობა, თავისთავად, იმ ცენტრალიზებული სატელევიზიო სივრცის ნაწილი იყო, რასაც საბჭოურ, ტოტალიტარული მართვის სისტემას ვუწოდებთ, სადაც ინფორმაცია კარგავდა ინფორმაციის უმთავრეს ნიშნებს და ტელევიზიასაც არა საინფორმაციო, არამედ გასართობი, აღმზრდელითი, პროპაგანდისტული ფუნქციები გააჩნდა. ტელევიზია, რომელიც დანარჩენ სამყაროში ინფორმაციის გადაცემისა და მიღების უალტერნატივო საშუალებად განიხილებოდა, საბჭოთა ადამიანისათვის სოციალისტურ-კომუნისტური იდეალებით გაჯერებული, „უკონფლიქტო“ ვირტუალური გარემოს შესაქმნელი, საზოგადოების იდეოლოგიური მართვის პროპაგანდისტულ იარაღად იქცა. დღეს, აღნიშნული ტრადიცია, არა მხოლოდ სატელევიზიო ფუნქციების, არამედ მმართველობის ფორმებშიც ნოვატორულ შტრიხებს იძენს.

გასული საუკუნის 80-ანი წლების მეორე ნახევრიდან საბჭოური ერთიანი საკომუნიკაციო სისტემის დეცენტრალიზაციის პროცესი დაიწყო. ყველა ინსტიტუტი: რადიო, ტელევიზია, პრესა, კინემატოგრაფი საბაზრო ეკონომიკის პირობებში იწყებს ფუნქციონირებას. შეიცვალა მათი ფუნქციონირების წესები, ორგანიზების ფორმები, მექანიზმები და თავად მოღვაწეობაც. პირველად, ყველაზე ნათლად, ეს პროცესები პრესაში გამოვლინდა. გაჩნდა ახალი ჟურნალ-გაზეთები, სადაც მანამდე აკრძალული თემების პუბლიკაციებმა მკითხველთა ინტერესი გაამძაფრა. მოგვიანებით, ანალოგიურმა პროცესებმა ტელევიზიაზეც გადმონაცვლა და გაჩნდა იმედი, რომ სწორედ ეს ცვლილებები (განსაკუთრებით, კომერციალიზაციის პროცესი) საბოლოოდ დაამსხვრევდა სატელევიზიო მაუწყებლობის საბჭოურ მოდელს. 90-იან წლებში ტელევიზიის, როგორც საზოგადოებრივი ინსტიტუტის, არსებობისა და შემოქმედების საფუძვლების შეცვლამ, მანამდე არარსებული სახელმწიფო და კერძო მეწარმეობის უცნაური სიმბიოზი წარმოშვა, რომელიც უპირველესად სახელმწიფო

მოდელიდან საბაზრო მოდელზე გადასვლით იყო განპირობებული. ჩვენს ტელევიზიას (იგულისხმება არა მხოლოდ ქართული, არამედ მთელი პოსტსაბჭოური სივრცე) განსაკუთრებული ისტორია აქვს, რომელიც ავტორიტარული რეჟიმის პირობებში სოციოკულტურული ინსტიტუტების სპეციფიური ფუნქციონირებით იყო აღბეჭდილი და ფუნდამენტურ კვლევას საჭიროებს. თუმცა, დღეს დღის წესრიგში მედიის თავისუფლების პრობლემა დგას, – საზოგადოებასთან ურთიერთობის, მასზე გავლენის და თავად საზოგადოების პასუხისმგებლობის საკითხი.

ნებისმიერი დემოკრატიული ქვეყნის კონსტიტუციაში აღნიშნული სიტყვის თავისუფლება საინფორმაციო მოღვაწეობის, ინფორმაციის თავისუფალი გავრცელების, ნებისმიერი იდეის, მოსაზრების, ინფორმაციის თავისუფლად მოპოვების უფლება ადამიანის ბუნებრივ უფლებათა რიგში დგება, მიუხედავად იმისა, რომ თავისუფლების პრინციპები და ინფორმაციის გავრცელებაზე და მიღებაზე კონტროლი, ყოველთვის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. რისი ჩვენება შეიძლება ტელევიზიით? რამდენად თავისუფალია ტელეჟურნალისტი საკუთარი აზრის გამოხატვის თვალსაზრისით? დაშვებულია, თუ არა ეთერში განსხვავებული აზრის დემონსტრირება? რა ფორმებში და საზღვრებში ხორციელდება ინფორმაციაზე კონტროლი?

ფაქტი უდავოა და ეს ჩვენმა, განსაკუთრებით ბოლო წლების, სატელევიზიო მაუწყებლობის ისტორიამ ნათლად დაადასტურა, რომ თავისუფლების გამოცხადება საკმარისი არ არის ჭეშმარიტი თავისუფლებისთვის, აუცილებელია იმ პირობების შექმნა, რომელიც ამ უფლების რეალიზების გარანტიებს იძლევა. მეორე საკითხია, თუ როგორ შეიძლება ამ უფლების მოპოვება, როდესაც საინფორმაციო-საკომუნიკაციო საშუალებები კერძო საკუთრების ფორმით არსებობს (გამონაკლისი საზოგადოებრივი მაუწყებელია).

მასობრივი კომუნიკაციების ისტორიამ თავისი არსებობის მანძილზე დაადასტურა, რომ თავისუფლება და კონტროლიც ისტორიულად ცვალებად ფორმებს იღებს. ამერიკელი ჟურნალისტებისათვის სახელმძღვანელოდ ქცეულ ნაშრომში ურივერსი აღნიშნავს, რომ „რაც არ უნდა ხმამაღლა იყვირონ თავისუფლების კონსტიტუციურ მრწამსზე, პრაქტიკაში ყოველი



საზოგადოება ზღუდავს გამოხატვის თავისუფლებას, რაც ავტორების, გამომცემლების, მორალისა და სახელმწიფოებრივი მიდგომის, საზოგადოებრივი წესრიგის პრინციპებით განისაზღვრება.“<sup>1</sup>

სხვადასხვა ქვეყნების გამოცდილება უპირველესად იმ ფაქტზე მიუთითებს, რომ თავისუფლების ხარისხი და მისი შეზღუდვის ფორმები, საზოგადოებრივი კონტროლის მექანიზმები, იმ საბაზისო პრინციპებზეა დამოკიდებული, რომელშიც ისინი ფუნქციონირებენ: ეს იქნება პოლიტიკურ-ეკონომიკური, სოციალურ-კულტურული, თუ ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი. აქედან, მომდინარეობს საკომუნიკაციო საშუალებათა საზოგადოებრივი სტატუსის ტიპებიც: ავტორიტარული, ლიბერტარიანული, საბჭოური და საზოგადოებრივი. თუმცა, სინამდვილე, ყოველთვის გაცილებით რთული და მრავალფეროვანია და არ ჯდება აბსტრაქტულ, თეორიულ სქემებში. ყოველ საკომუნიკაციო საშუალებას საკუთარი სპეციფიკა და თავისებურებები გააჩნია, ამასთან გასათვალისწინებელია მათი ისტორიული განვითარების ხასიათი, რომელიც ტრადიციის სახით კლინდება ფუნქციონირების შემდგომ ეტაპებზე.

ჩვენი სატელევიზიო სივრცე სავსეა პარადოქსებით. გაჩნდა სატელევიზიო მმართველობისა და ფუნქციონირების ერთ მოდელში გაერთიანებული ურთიერთგამომრიცხავი მოდელი. ერთი მხრივ, ტელეარხის გარეგნული ფორმა, რომელიც ევროპულ-ამერიკულ მოდელზეა ორიენტირებული და გარკვეულწილად მათგან იღებს სატელევიზიო მომსახურების ამა თუ იმ ფორმებს. უფრო მეტიც, ხშირად სატელევიზიო გადაცემის ფორმატი პირდაპირი ასლის გზით ჩნდება ტელეეთერში, ყოველგვარი ეროვნული თავისებურების გათვალისწინების გარეშე. ჩვენს სატელევიზიო სივრცეში იშვიათად ჩნდება ორიგინალურობის კოდის მატარებელი ქართული პროექტი (თუმცა აღნიშნული ცალკე კვლევის საგანია). მეორე მხრივ, მმართველობის ფორმა, სადაც საბჭოური ტრადიცია ერთგვარად გაცოცხლდა და ახალი შტრიხებით გამდიდრდა. როდესაც ესა თუ ის ტელეკომპანია კერძო საკუთრების ფორმაა, თუმცა მასზე კონტროლი არა მესაკუთრის, არამედ რეალურად სახელმწიფოში არსებული მმართველობითი სტრუქტურის ხელშია, როდესაც მესაკუთრესთვის ძირითადი ორიენტირი არა საზოგადოებისთვის სამსახურია, რაც პირდაპირპროპორციულია ტელეარხის

ყურებადობასთან და შესაბამისად მაღალი მოგების მიღებასთან, არამედ დამოუკიდებლობის „ნებაყოფლობით“ შეზღუდვაზეა ორიენტირებული. ინფორმაციაზე მკაცრი კონტროლი, ცენზურა, როდესაც იმ პოლიტიკური და მორალური ფასეულობების კრიტიკა ირიცხება, რომელიც სახელმწიფოში დომინირებს, გამორიცხულია ძალაუფლების კრიტიკა და ის, რაც გამეფებულ პოლიტიკურ ხაზთან და მორალურ კატეგორიებთან წინააღმდეგობაში მოდის, კვალიფიცირდება დანაშაულად, ან საერთოდ იგნორირებულია. ჩვენი სატელევიზიო ჟურნალისტიკა შორს არის დამოუკიდებლობისგან და უფრო მეტად იმ პასუხისმგებლობრივი პოზიციისგან, რომელიც ამ პროფესიის ადამიანების შემოქმედებითი მოღვაწეობის ამოსავალი უნდა იყოს. გამონაკლისი ტელეკომპანიების „კავკასიისა“ და „მაესტროს“ მოღვაწეობაა, რომელმაც ჟურნალისტური, მოქალაქეობრივი და ზნეობრივი პოზიციის დაცვა მოახერხა და შეძლო თავისუფალი მედიის სტატუსის, არა მხოლოდ მოპოვება, არამედ მისი შენარჩუნება და საზოგადოების მოთხოვნათა ნაწილობრივი დაკმაყოფილება. კიდევ ერთი პარადოქსი იკვეთება, როდესაც მაყურებელი ირჩევს ტექნიკური და ესთეტიკური პარამეტრებით ნაკლები შესაძლებლობების მქონე ტელეარხებს, სწორედ იმ მიზეზით, რომ მათ გათვითცნობიერებული აქვთ ის ფუნქცია, რომელიც ტელევიზიამ უნდა შეასრულოს.

თუ საბჭოური მოდელისათვის დამახასიათებელი იყო ტელევიზიის მხოლოდ სახელმწიფო მართვაში არსებობა, დღეს მივიღეთ ფორმა, როდესაც კერძო მფლობელობაში არსებული სატელევიზიო არხები პრაქტიკულად სახელმწიფო მართვის ნიშნებს ატარებენ და შესაბამისად, „პრორაგანდისტულ ინსტიტუტებად გარდაიქმნიან, მკვეთრი იდეოლოგიური შეფერილობით, დოზირებული ინფორმაციით, ცენზურით და შესაძლო სანქციებით „ურჩობისათვის“.

ბიზნესი, რომელიც არსებულ სოციალურ-ეკონომიკურ სისტემასთან არის კავშირში საკუთარი წვლილი შეაქვს, ამ სისტემის სტატუსს უნარჩუნებაში. „მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა შინაარსი და ფორმა, მათი გადმოცემის მითები და ხერხები მანიპულირებაზეა დაფუძნებული. წარმატებული გამოყენებისას (და ჩვენს შემთხვევაში ეს, ასეც არის და სამწუხაროდ ის, ცხოვრების ყველა სფეროზე ვრცელდება) მათ აუცილებლად მივყავართ

ინდივიდის პასიურობისკენ, ქმედების უარყოფი ინერტული მდგომარეობისკენ. სწორედ ინდივიდის ამგვარი მდგომარეობისკენ ილტვის მასობრივი ინფორმაციის ხერხები და მთელი ეს სისტემა მთლიანობაში, ვინაიდან, სწორედ პასიურობა არის სტატუსქვოს გარანტი“.<sup>2</sup>

საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე მანიპულირების ერთ-ერთი მექანიზმი, რომელსაც ტელევიზია იყენებს, გარკვეული პრობლემებისადმი საზოგადოების ყურადღების მობილიზებაა. ვინაიდან, ყურადღების ცენტრში ის პრობლემა ხვდება, რომელსაც ტელევიზია უჩვენებს, ძირითადი მუშაობა მიდის სწორედ იმაზე, თუ რა შეიძლება მოხვდეს სატელევიზიო ეთერში, ან მოვლენის რა ნაწილის ჩვენებაა შესაძლებელი, რათა მაყურებელს ერთი მხრივ ინფორმირებულობის განცდა დაეუფლოს, მეორე მხრივ მიიღოს სწორედ ის, რაც წამყვან იდეოლოგიურ მიმართულებას არ დაუპირისპირდება.

სახეზეა, რომ ჩვენს სინამდვილეში ახალი ამბების, მწირი ანალიტიკური სატელევიზიო გადაცემების მიერ შექმნილი სამყაროს სურათი, რეალურად არსებულ სინამდვილესთან სრულ შეუსაბამობაში მოდის, რის მკაფიო დასტურს სხვა, საინფორმაციო-საკომუნიკაციო საშუალებები იძლევა. განსაკუთრებით, ბეჭდური მედია, რომლის თავისუფლების ხარისხიც გაცილებით მაღალია, ვიდრე ტელევიზიის.

დღეს, ომში დამარცხებული ქვეყანა, სატელევიზიო გამარჯვების ეიფორიაში, ვირტუალურ სამყაროში არსებობს და ასეთივე სულისკვეთებით აგრძელებს თავის არსებობას. თუმცა, მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური სიღუბის ფონზე, დამარცხებულის სინდრომით შეპყრობილ საზოგადოებას, უმთავრეს პრობლემად დასასვენებელი პარკების მორთვა-მოლამაზების სატელევიზიო ვერსიას სთავაზობენ. განსხვავებული აზრის თავდაპირველად დისკრედიტაციამ, შემდგომ იგნორირებამ და სრულმა მიუღებლობამ ტელევიზიისადმი სანდოობის ხარისხის ნიშნული პრაქტიკულად მინიმალურ ზღვრამდე დაიყვანა. საინფორმაციო საზოგადოების პირობებში კი, სწორედ, საინფორმაციო მაუწყებლობის ხარისხი განსაზღვრავს სატელევიზიო მაუწყებლობის აქტუალურობას და არა ოპერატიულობა, რისი ნათელი მაგალითია ერთი მხრივ ტელეკომპანია „კავკასია“, რომელიც, საკუთარი მაუწყებლობის პრინციპიდან გამომდინარე, ოპერატიულობით არ გამოირჩევა, თუმცა

მუდმივად აქტუალურია და მეორე მხრივ „რუსთავი 2“ და „იმედი“, რომელთა ახალი ამბების სპეციფიკას, სწორედ ოპერატიულობა განსაზღვრავს და არა შინაარსობრივი მხარე, რომელთანაც პირდაპირ კავშირშია თემისა, თუ პრობლემის აქტუალურობა. ყურადღების გადატანის, ინფორმაციის ფრაგმენტულობის, მუდმივი შთაგონების, პოპულიზმის, „დუმილის სპირალის“ და სხვა მრავალი, უკვე პრაქტიკით დახვეწილი მანიპულირების მეთოდების წყალობით, ქართული სატელევიზიო სივრცე მაყურებელს კარგავს. არააქტუალური ტელევიზია, ის სამწუხარო იმიჯია, რომელიც მცირე (ზ. ა.) გამოწვევის გარდა, სატელევიზიო არსებობა განაჩენად გამოუტანა საკუთარ მაუწყებლობას. ასეთ პირობებში, ყოველთვის ჩნდება ინფორმაციის მიღების ალტერნატიული საშუალებები და მათ როლს ბეჭდური მაუწყებლობა და ინტერნეტი ასრულებს.

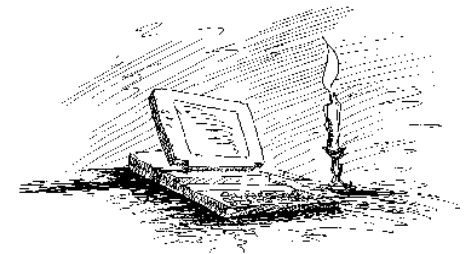
გასული საუკუნის 50-ან წლებში უ. შრამმა პირველად წამოწია მასობრივი კომუნიკაციების მოღვაწეობაზე სოციალური პასუხისმგებლობის პრობლემა. მისი აზრით: „ჩვენს საზოგადოებაში სამი გავლენიანი ჯგუფია, რომელსაც სურვილისამებრ შეუძლია ცვლილებების განხორციელება ეს არის მთავრობა, კავშირის ხერხები და საშუალებები და საზოგადოება. პასუხისმგებლობაც მათზე უნდა გადაწვილდეს“.<sup>3</sup> ჩვენს საზოგადოებაში, სამივე ძალამ უნდა შეძლოს საკუთარი წილი პასუხისმგებლობის აღება და ტელევიზიამ, რომელსაც გამდიდრების დიქტატორული როლი აქვს მორგებული, თავისი როლი და მნიშვნელობა გააცნობიეროს, კონკრეტულ პიროვნებათა ინტერესი ქვეყნისა და საზოგადოების ინტერესებისგან გამიჯნოს და წინასწარ განსაზღვროს ის პირობები, რომელიც მისი სრულყოფილი ფუნქციონირების, საზოგადოებისათვის საკუთარი მნიშვნელოვნების ამაღლებას უზრუნველყოფს. მოიპოვოს დაკარგული თავისუფლება (საზოგადოებრივი ფუნქციის შესრულების თვალსაზრისით, ქართული სატელევიზიო სივრცე დაუბრუნდა იმას, რისგანაც ასე თავგამოდებით ცდილობდა ბოლო ოცი წლის მანძილზე განთავისუფლებას). ტელევიზია, მხოლოდ გართობის საშუალება არ არის და ინფორმაციის მოპოვებისა და გავრცელების თავისუფლება განსაკუთრებით ღირებულია, სწორედ კრიზისული სიტუაციების დროს, ვინაიდან წინააღმდეგობებით გახლეჩილი

საზოგადოებისათვის შემაკავშირებლის ფუნქციის შესრულება შეუძლია.

ახალი ამბების საზოგადოებრივ-ჰუმანური მისია დევალვაციას განიცდის, შედეგი კი ქართული ტელეარხებისათვის, შესაძლოა მასობრივად მაყურებლის დაკარგვაში აისახოს. გასტერილებული ინფორმაციის ნაკადში კი, ველარც შოკისმომგვრელი შინაარსის სენსაციური ინფორმაცია, ვერც „რუსთავი 2“-ის კომედი-შოუების განსხვავებული ფორმატები დაუბრუნებს ტელევიზიას დაკარგულ ნდობას.

## კულტუროლოგია

- 
- 1.Rivers W. News in print. Writing and reporting. N.Y.; Cambridge; Philadelphia; San francisko; Lnd.; Mexiko City; Sydney, 1984. P. 185.
  - 2.Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. М., 1980. с.47
  - 3.Schramm W. Responsibility for Mass Communication // Mass Communications. A Book of Readings. Urbana, 1960. P.585.



**მუსიკალური კულტურის საკითხისათვის  
ანტიკური ხანის საქართველოში**  
(არქეოლოგიური არტეფაქტები)

საქართველოს მუსიკალური კულტურის შესასწავლად, წერილობითი წყაროებისა და მუსიკალური ფოლკლორის მონაცემებთან ერთად, ანტიკური ხანის საყურადღებო არქეოლოგიური ძეგლებიც არის აღმოჩენილი. ამ რიგის მონაპოვართა შორის მნიშვნელოვანია მცხეთის ძვლის საღამური – ძვ. წ. XII-XI სს. (ა. კალანდაძე), უფლისციხელი მექნარის თიხის ქანდაკება – ძვ. წ. VIII-VII სს. (დ. ხახუტაიშვილი 1964; 1973), სტეფანწმინდის მუსიკოს-დამკვრელის ბრინჯაოს ქანდაკება – ძვ. წ. VII-VI სს. (პ. უვაროვა 1900; 1950), ვანის ბრინჯაოს საბეჭდავი ბეჭედი ორღულადანი გრძელი საკრავის (აულოსი) გამოსახულებით – ძვ.წ. IV-III სს. (ა. ჭყონია – 1986; 113) (დ. ხახუტაიშვილი – 1964; 73) ვანის პანის ქანდაკება საღამურით – ძვ. წ. II-I სს. ხაიშის ოქროს სახლის – ახ. წ. I ს. (აღ. ჯავახიშვილი – 1958; 154) და მცხეთის ბრინჯაოს – ახ. წ. I ს. მუსიკოსები.

1959 წელს სოფ. უფლისციხიდან დასავლეთით ადგილ „ბამბებში“ ძვ. წ. VII-VI ს-ის ნამოსახლარის ერთ-ერთი ნაგებობის იატაკის ქვეშ, იმ ფენაში, რომელშიც ჩამოვსებულია ძვ. წ. IV საუკუნის სამარხები, აღმოჩნდა მეტად საინტერესო ნივთი – თიხის პატარა ფიგურა – ჩანგზე დამკვრელის გამოსახულებით (დ. ხახუტაიშვილი – 1986; 54). მექნარე გადმოცემულია დაკვრის მომენტში მჯდომარე პოზაში. მას ნიღაბი უკეთია და ჩაჩისმაგვარი ქუდი ხურავს. მუსიკოსის პოზა მეტად მოხდენილი და ბუნებრივია. ის ლეგა – მოშავო თიხისაგან არის გამოძერწილი და ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებს მიაკუთვნებენ (დ. ხახუტაიშვილი – 1986; 54). უფლისციხელი მუსიკოსის ფიგურაზე რაღაც კომპოზიციის ნაწილი ჩანს, რომელიც სამწუხაროდ დაკარგულა. შესაძლებელია, რომ იგი მარტო მუსიკოსის ფიგურას კი არ მოიცავდა, არამედ ფიგურათა ჯგუფს წარმოადგენდა, რომელიც რომელიღაც წარმართულ დღესასწაულთან დაკავშირებულ სცენას გადმოსცემდა (დ. ხახუტაიშვილი – 1986; 95).

მსგავსი სცენის ამსახველ ძეგლთა შორის აღსანიშნავია 1871

და 1874 წლებში აღმოჩენილი სტეფანწმინდის განძი (უდიდესი ნაწილი დაცულია მოსკოვის ისტორიის მუზეუმში. განძის ნაწილი ინახება საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, მცირე ნაწილი გაბნეულია უცხოეთის სხვადასხვა მუზეუმებში). მეორე ჯგუფს ა. ტალგრენი მიაკუთვნებს მცირე პლასტიკის იმ ნიმუშებს, რომლებიც გამოსახავენ არა ცალკეულ ფიგურებს, არამედ რთულ კომპოზიციებს. ა. ტალგრენმა განიხილა რა სტეფანწმინდის განძის ანტროპოლოგიური ქანდაკებები დაჰყო ისინი ხუთ ძირითად ჯგუფად. აღნიშნულ განძში ყურადღებას იპყრობს მცირე პლასტიკის ნამუშევრები, რომლებიც წარმოადგენენ ანტროპომორფულ და ზომომორფულ გამოსახულებებს, მათგან ნაწილი ეკუთვნის საკულტო საგნებს, ზოგი რიტონის სამკაულებს წარმოადგენს. ამ ჯგუფის მეხუთე კომპოზიციისაგან შემორჩენილია მხოლოდ ერთი ქანდაკება, მუსიკოს-დამკვრელისა, რომელსაც ხელში ხუთძალიანი საკრავი – ჩანგი (ქნარი) უჭირავს (შ. ამარიშვილი, 1961; 47გვ.). ეს ფიგურა ამ ჯგუფის სხვა ფიგურებისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას თავსაბურავი აქვს. ქნარიანი მუსიკოსის გამოსახულება გამარჯვების ზეიმის აღსანიშნავად არის მიჩნეული (ა. ტალგრენი, ა. აფაქიძე).

სტეფანწმინდის განძის აღწერილი ყველა კომპოზიცია მიძღვნილია ბრძოლისა და გამარჯვების თემას და თარიღდება ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებით.

ვანის ნაქალაქარის ძვ. წ. IV-III სს. კულტურული ფენიდან მომდინარეობს ბრინჯაოს ორი საბეჭდი ბეჭედი (დაცულია ო.ლორთქიფანიძის სახელობის ვანის არქეოლოგიურ მუზეუმში). აქედან ერთის ჭრილა ფარაკზე გამოსახულია ლოდზე ჩამომჯდარი მარსიასი, პროფილში მარჯვნივ, რომელიც უკრავს ორღულიან გრძელ საკრავ აულოსზე (ა. ჭყონია - 1986; 113).

როგორც ჩანს უკვე ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებიდან თუ უფრო ადრე არა ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტების კრებულში მრავალძალიანი სიმებიანი საკრავებიც ითვლებოდა, რაც მუსიკალური კულტურის საკმაოდ განვითარებულ დონეს გულისხმობს.

მუსიკოსთა გამოსახულებები საზეიმო ვითარებაში გამოსახულია ხაიშის განძის I საუკუნის ოქროს საკიდზე – კომპურა სახლზე (დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში). ხაიშის კომპლქსის ოქროს ნივთთა შორის ყველაზე მეტად თვალსაჩინო არის პატარა საკიდი, რომელიც გამოსახავს ირგვლივ ბეჭეებზე შეკიდული

მძივებით მორთულ კომპურა სახლს ორფერდა სახურავზე დასმული მტრელებით და წინ წამოწეული პატარა ბაქანზე დაყენებული ადამიანის ორი ფიგურით (წონა 22,52 გრ.).

ადამიანთა ფიგურებს ქვედა კიდურები სრულიად არ გააჩნიათ, ხოლო ხელები გაკეთებულია ერთი წვრილი მავთულისაგან, რომელიც უბრალოდ არის გაყრდილი მკერდის არეში ჩაჩხვლეტილ ორ ნაჩვრეტში. მარცხენა ფიგურას, უბრალოდ ჩაჩხვლეტილ პირში ჩამაგრებული აქვს ძირს დაშვებული ორი მოკლე გრეხილი მავთული; მოხრილი და გაბრტყელებული ხელები მიმაგრებულია ამ მავთულების შუა წელზე. ამკარად ჩანს, რომ აქ გამოხატულია წყვილლულიან სალამურზე დამკვრელი ადამიანი. მეორე ფიგურას მარცხენა ხელი ჰაერში აქვს მოხრილი: ასევე მოხრილ მარჯვენაში მას უჭირავს თავგამსხვილებული მოკლე გრეხილი მავთული.

საკრავის ხმაზე მოფრენილი მტრელები კომპურა სახლის ორფერდა სახურავზე მოწყობილან და შეიძლება ვიფიქროთ „ტკბებიან“ მუსიკოსის საკრავის ხმით.

საინტერესოა 1938 წელს მცხეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ სამთავროს ჩრდილოეთ უბანზე აღმოჩენილი ძვლის სალამური, რომელიც დამზადებულია გედის ლულოვანი ძვლისაგან. სალამურის თავი და ბოლო სწორად წაკვეთილია, უენოა და აქვს 3 მცირე ნახვრეტი. საქართველოში დღემდე მოღწეული სალამურები ორნაირია: ენიანი და უენო (ბ. ცხადაძე, 2008; 218 გვ.).

ხაიშის I საუკუნის განძი შეიცავს ისეთ მხატვრულ ნაწარმს, რომელიც ახასიათებს ადგილობრივ ოქრომჭედლობაში მიმდინარე – ძველი ფორმებისა და ახალი ფორმების შერწყმის – პროცესს; ამით შეიძლება აიხსნას პროვინციული სახელოსნოს პროლექციაში, როგორც არის ხაიშის ოქროს სამკაულები, არქაული მოტივებისა და ფორმების მკაფიო გამოვლინება.

მასალის ქიმიურ-ტექნოლოგიურმა შესწავლამ საშუალება მოგვცა, მათი ნედლეულის სავარაუდო წყარო დაგვედგინა. ამისთვის გამოვიყენეთ სვანეთის ტერიტორიაზე მოპოვებული ქვიშრობი საბადოების ხალასი ოქროს მარცვლების დეტალური მიკროზონდური კვლევა. ხალასი ოქროს მარცვლების ქიმიური შედგენილობა განსაზღვრული იქნა, როგორც მარცვლის ზედაპირზე, ასევე გარე შრეებსა და შიდა უბნებში. ასეთივე საშუალებები ჩატარდა სვანეთის ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ

საიუველირო ოქროს ნაკეთობებზეც (ნ. ფოფორაძე; ხ. გაჩეჩილაძე; 2002).

არქეოლოგიური ლითონური მასალის (ოქრო) დეტალურმა მიკრორენტგენოსპექტრალურმა ანალიზმა და მისმა შედარებამ თვითნაბადი ოქროს ქიმიურ შედგენილობასთან მრავალი საგულისხმო ფაქტი მოგვცა, ასეთი სახით დამზადებულ ნაკეთობებში იდენტური მინერალური ჩანართები და ქიმიური ელემენტების მიკროკომპონენტები ისეთივე რაოდენობით, ფორმითა და განაწილების თავისებურებებითაა, როგორც თვითნაბად ოქროში.

სვანეთის ტერიტორიაზე გამოვლენილი ხალასი ოქროს ქიმიური შედგენილობის შედარებამ, სვანეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ოქროს საიუველირო ნაკეთობების ქიმიურ შედგენილობასთან, საინტერესო შედეგი მოგვცა: რაც უფრო ადრეული პერიოდისაა ოქროს ნაკეთობა, მით უფრო ნაკლები ხარისხითაა გადამუშავებული ოქროს ნედლეული და ის, პრაქტიკულად, ისე გამოიყენებოდა, როგორც სახითაც მას მოიპოვებდნენ. მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში, ნაკეთობის ცალკეული დეტალის დასამზადებლად (რომელზეც გარკვეული დატვირთვა მოდიოდა), მცირე დანამატის სახით უმატებდნენ ვერცხლს ან სპილენძს.

„მომღერალ-დამკვრელი“ – მესაკრავე ჭაბუკის ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმული ქანდაკება აღმოჩენილია 1951 წელს მცხეთის მავზოლეუმის ტიპის აკლდამაში და ახ. წ. I-II სს. თარიღდება (გ. ლომთათიძე, ი. ციციშვილი, 1991. №10), (დაცულია მცხეთის არქეოლოგიურ მუზეუმში). ეს ქანდაკება მხოლოდ წელამდე გამოყვანილი და შიგნიდან ღრუა, ასე რომ, რაღაც საგანზე იქნებოდა თავის დროზე წამოცმული. ჭაბუკს ხუჭუჭა თმა და არაადამიანურად წაწვეტილ-დაგრძელებული ყურები აქვს; ხელები ისე უჭირავს, თითქოს სალამურს უკრავსო, ხოლო პირი ისე გაულია, თითქოს მღერისო (გ. ლომთათიძე, ი. ციციშვილი 1951).

ქართული ხალხური საკრავების ძირითად ფუნქციას წარმოადგენს სიმღერის თანხლება. წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა საცეკვაო ჟანრით არის წარმოდგენილი. ქართული საკრავების თანხლებით, როგორც წესი სრულდებოდა ერთხმიანი სიმღერები, მრავალხმიანი სიმღერები კი – უაკომპანიმენტოდ. ეს ფაქტი გვაძლევს საფუძველს, საკრავების გამოყენება თანხლებისათვის ერთხმიან კულტურას დავუკავშიროთ. ქართული ინსტრუმენტული თანხლება

ჰარმონიული ფუნქციის გამომხატველია. ქართული ხალხური საკრავების თანხლებით შესრულებული სიმღერების მუსიკალური ენა უფრო მდიდარია, ვიდრე ინსტრუმენტული ჰანგებისა. ეს აიხსნება ქართული ხალხური ვოკალური კულტურის განვითარების ძლიერი მაღალი დონით. განვითარებულმა ვოკალურმა აზროვნებამ ასახვა ჰპოვა საკრავის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერაში (მ. შილაკაძე 1988; 15გვ.).

ანტიკური ხანის ქართული სახელოვნო კულტურის მარჯვენებელია ქსენოფონტეს ცნობა იმის შესახებ, რომ მოსინიკები „ცეკვას იწყებდნენ, სადაც არ უნდა ყოფილიყო, თითქოს სხვებისთვის უნდა ერეებინათ თავიანთი ხელოვნება“ (თ. მიქელაძე 1967). მოსინიკების ცეკვისათვის ქსენოფონტეს შეუნიშნავს მაგიური როკვა, დაკავშირებული ბრძოლაში გამარჯვებასთან. ეს ცეკვა სრულდებოდა რაღაც სიმღერის ხმაზე, აღნიშნავს ქსენოფონტე (თ. მიქელაძე, 1967; 135გვ.). „ქართლის ცხოვრებაში“ არმაზის საკულტო დღესასწაულის აღწერისას ნახსენებია „ხმა ოხრისა და საყვირისა... ზარი საშინელი...“ (ქართლის ცხოვრება, I, 1955; 88გვ.).

ანტიკურ სამყაროში, მათ შორის საქართველოშიც პოპულარული და გავრცელებული ყოფილა მუსიკალური ინსტრუმენტი წინწილა (ფლავიუს არიანე). იგი შედგება თითბერის ან სხვა ლითონისაგან დამზადებული ორი თევზისაგან, რომელნიც ერთმანეთზე შემოკვრით გამოსცემდნენ მუსიკალურ მელოდias. წერილობითი წყაროებიც და არქეოლოგიური მასალებიც ადასტურებენ საქართველოში წინწილის, როგორც „ერთიმეორის შემოკვრით საჟღერელი“ მუსიკალური ინსტრუმენტის არსებობას. როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა არქეოლოგიურ ძეგლებზე დაფიქსირებულია ანტიკური წინწილების აღმოჩენის 15-ზე მეტი შემთხვევა. მაგ. საჩხერეში მოდინახეს არქეოლოგიურ გათხრებს ახ. წ. IV ს. სამარხებში აღმოჩენილი (ჯ. ნადირაძე, 975; 71გვ.), კახეთში, ჟინვალის ნაქალაქარის ანტიკური ხანის მეომართა სამარხებში (ვ. ჩიხლაძე, 1999; 134გვ.), არაგვის ხეობაში წიფნარისძირის სამაროვანზე (III-IV სს.), ნეძისის სამაროვანზე (III-IV სს.), მცხეთაში არმაზციხეზე, გვიანანტიკური ხანის სატაძრო კომპლექსში (II-III სს.), დედოფლის გორაზე (ახ. წ. I ს.), სოფ. დიდვაბუნაში უქიმერონის ციხის მიმდებარე ტერიტორიაზე ახ. წ. III-IV სს. ინსტრუმენტები ყველგან წყვილადაა აღმოჩენილი,

რაც მიუთითებს იმაზე, რომ შეწყვილებული სახით იხმარებოდა.

მოკლედ, წარმართული გალობაც და საყვირიც დადასტურებულია ანტიკური ხანის საქართველოში (სინ. I თბ. 1970; 778გვ.).

ანტიკურ ხანაში ქართველ ტომთა შორის საერო მუსიკა, მაგ. სამხედრო და საცეკვაო სიმღერები, ძალიან გავრცელებული ყოფილა. ჭანების ტომები ომსაც კი, თურმე, საომარი სიმღერა-ცეკვით იწყებდნენ. უეჭველია საერო მუსიკა ასევე დანარჩენ ქართველ ტომებსაც უნდა ჰქონოდათ და ჰქონიათ კიდევაც. ეს ცხადად მტკიცდება თუნდაც დღევანდლამდე დაცული არა ერთი წარმართული ხალხური სიმღერით, რომელთა ჰანგებიცა და სიტყვებიც უხსოვარი დროის ანარეკლს შეიცავს (ივ. ჯავახიშვილი).

ანტიკური ხანის მოცეკვავე ფიგურები აღმოჩენილია საქართველოს არქეოლოგიურ მასალებზე: სამადლოს ძვ. წ. IV-III სს. კერამიკული მოხატული ჭურჭელი, სოფ. ნიჩბისის ძვ. წ. VIII ს. არქეოლოგიურ-რიტუალური შინაარსის (საფერხულო მსვლელობა) ბრინჯაოს სარტყელი, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები – აღმოჩენილი სტეფანწმინდაში, ზეკარში, ხევსურეთსა და დაღესტანში (შ. ამირანაშვილი, 1944; 72გვ.).

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილ განძში ყურადღებას იპყრობს მამაკაცის მცირე ზომის ხუთი ფიგურა, რომელთაც, როგორც ჩანს ერთიდაიგივე დანიშნულება ჰქონიათ და ერთ მხატვრულ წრეს ეკუთვნოდა. ამ ფიგურებს აქვთ რგოლები, რომლის საშუალებითაც ისინი შეერთებულნი არიან ბრინჯაოს ძეწკვით. ყველა შიშველია, მხოლოდ წელზე, გარდა ერთისა, შემოკრული აქვთ შესამჩნევი სარტყელი.

1913 წელს სოფ. ზეკარში (ბაღდადის რ-ნი) ნაპოვნია შიშველი მამაკაცის გამოსახულება თვალსაჩინოდ გამოსახული სქესობრივი ნიშნებით (შ. ამირანაშვილი. თბ. 1944 ტ. I. 69-70გვ.). ამ ფიგურის სიმაღლეა 24 სმ. ს. მაკალათიას აზრით, ქანდაკებას სხეული ქალისა აქვს, სქესობრივი ნიშნები კი მამაკაცის. თავის დასკვნას ს. მაკალათია იმაზე ამყარებს, რომ ქანდაკებას სახეზე ულვაში აქვს, წელი წვრილი, გრძელი თმა კისერზე აქვს დამაგრებული (ს.მაკალათია, 1926; 127გვ.). ჩვენ არ ვიზიარებთ წინამდებარე ვერსიას და ვეთანხმებით შ. ამირანაშვილის ნათქვამს, რომ გულმკერდის ფორმა ამ ფიგურას ქალური არა აქვს, რომ გრძელი

თმები მამაკაცის ფიგურებზე გვხვდება არა მარტო ქართულ, არამედ ხეთურ და სხვა ძეგლებზე, სადაც ეს ჩვეულებრივი ამბავია. ორივე წინ გამოწვდილი ხელი მოლუნულია, მუშტებში მოკუმშული, კისერზე და ხელების ზემო ნაწილზე გამოყვანილია გრავირებული მორთულობა, ფიგურა კვარცხლბეკზე დგას. მას არც ფეხსაცმელი აცვია, არც თავსაბურავი აქვს და არც სარტყელი.

ქართული წარმართობის ხანის ძველი რელიგიურ წესჩვეულებების შესწავლა არკვევს იმ ბრინჯაოს ფიგურების სემანტიკას, რომლებსთვისაც დამახასიათებელია მოძრავი პოზა, მკაფიოდ გამოხატული ითიფალობა და რომელიმე ცხოველის ატრიბუტი.

ყველა ზემოთ აღნიშნული ქანდაკებების პოზები მკვეთრად გამოხატულ მოძრაობას გადმოსცემენ. ზოგიერთი მათგანი აშკარად მოცეკვავე ფიგურის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მართლაც, თუ დავაკვირდებით მათი ხელებისა და ფეხების მდგომარეობას, განსაკუთრებით კი ორ ურთიერთხელოჩადებული მამაკაცის ფიგურას, სრულიად ცხადი გახდება, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ჯგუფური ცეკვის „ფერხულის“ გამოსახულებასთან (ი. მაქაცარია, 1998; 53გვ.).

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ანტიკური ხანის საქართველოში მუსიკალური კულტურის მაღალი დონე წარმოვიდგინოთ და მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების, ცეკვისა და მუსიკალური ინსტრუმენტების არსებობა და ფართოდ გავრცელება ვივარაუდოთ. უფრო მეტიც, უფლისციხელი მუსიკოსის მორთულობა (ტანსაცმელი, ნიღაბი, თავსამკაული), სტეფანწმინდის ძვ. წ. VI-V სს.-ის (И. Уварова, 1900), ვანის (დ.ჯანელიძე - 1948; 25) და ურეკის (ა. აფაქიძე, 1947; 105გვ.) ჭიქურა მძივსაკიდები ე. წ. Maskenperlen ანუ თეატრალური ნიღბები და უფლისციხის თეატრის ნაგებობა გვაფიქრებინებს, რომ ამ დროს საკმაოდ განვითარებული ყოფილა არა მარტო მუსიკალური კულტურა, არამედ სამსახიობო ხელოვნებაც.

1. „ქართლის ცხოვრება“, I. 1955.
2. თ. მიქელაძე – ქსენოფონტეს „ანაბასისი“ (ცნობები ქართველი ტომების შესახებ) თბილისი. 1967.
3. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი,

- 1944, ტ. I.
4. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961.
5. ა. აფაქიძე, გვიანანტიკური ხანის არქეოლოგიური ძეგლები ურეკიდან, საქართველოს მუზეუმის მოამბე XIV, 1947.
6. გ. ლომთათიძე, საქართველოს მოსახლეობის სოციალური და კულტურული დახასიათებისათვის; ახ. წ. I-III ს-ში. თბილისი, 1955.
7. გ. ლომთათიძე, ი. ციციშვილი, ახალაღმოჩენილი აკლამა მცხეთაში, საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, 1951, №10.
8. ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიმოხილველი, ტ. I. თბილისი, 1926.
9. ი. მაქაცარია, უძველესი ქართული ქორეოგრაფიული ნიმუშები (არქეოლოგიური მასალების მიხედვით) თსუ, კრებული: „კულტურის, ისტორიის საკითხები“. ტ. V, 1998.
10. მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა. ტრადიცია და თანამედროვეობა, თბილისი, 1988.
11. დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, I, თბილისი, 1948.
12. ალ. ჯავახიშვილი, ხაიშის განძი, ჟურნ. „მნათობი“, №3, 1958.
13. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. ტ., I, 1970.
14. დ. ხაზუტაიშვილი. უფლისციხე I, თბილისი, 1964.
15. ა. ჭყონია, არქეოლოგიური გათხრები ვანის ნაქალაქარის ცენტრალურ ტერასაზე. ვანი, ტ. VIII, თბილისი, 1986.
16. ი. მაქაცარია, ღმერთების „დიდი დედის“ კულტი საქართველოში. კულტურის ისტორიის საკითხები, ტ. VIII. 2000.
17. ჯ. ნადირაძე, ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, თბილისი, 1975.
18. ვ. ჩიხლაძე, ქართული ხალხური მუსიკალური საკრავები, 1999.
19. ბ. ცხადაძე, დუღუკისა და სალამურის წარმოებისათვის. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, №1,(34), თბილისი, 2008.
20. დ. ალავიძე, ქართული და საქართველოში გავრცელებული

ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბილისი, 1978.

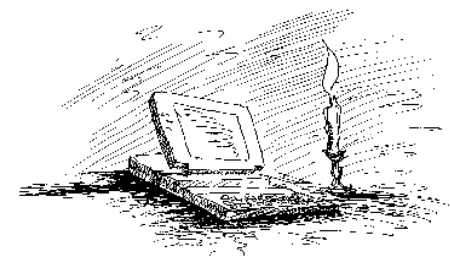
21. П. Уворова. Могильник северного Кавказа, МАК VIII, 5 1900.

22. В.К. Стешенко-Куфтина, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, I. флейта, 1936.

23. A. Tallgren, Kaukasische antropomorphische Figuren und der Volderasiatische Kulturkreis, IPEK. Berlin, 1930 z. 7.

24. A. Tallgren. Caucasian monuments, The Kasbek Treasure, ESA V. Helsinki, 1930, p. 109-182.

## უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა





**კინომონსტრები**

„მე ვებრძვი მონსტრს, ვინ გაიმარჯვებს?“

შიში... პანიკა... ისტერია... შეუძლებელია, ამ განცდას გვერდი აუარო მაშინ, როცა უზარმაზარი სასახლის კარი ბნელ გვირაბში გიტყუებს, იქ კი „გურმანი“ ვამპირები გელოდებიან. არც მაშინ გაქვს სახარბიელოდ საქმე, თუ ფსიქიატრიულის ვიწრო კედლებში კაცის ხმა სამ დღეში სიკვდილს გიწინასწარმეტყველებს, უხეში ნაბიჯები გაახლოვდება და შენც გარბიხარ. რა ხდება მაშინ, როცა ღრმად ჩაძინებულს „ბიპია ფრედი“ ნაცნობ ხელს „მოგიცაცუნებს“, უკან მიბრუნებული კი აღმოაჩენ, რომ მარტო ხარ. აი, უკვე მისი ირონიული სიცილიც გესმის, გრძნობ, როგორ გაახლოვდება, თუმცა დილის რვა საათიც შესრულდა, მღვდმარა იწყებს თავისი ფუნქციის შესრულებას და შენ აღმოაჩენ, რომ მოჩვენებათა სამყაროდან სულ ახლახანს დაბრუნდი. ჟანრი – ჰორორია, ჩვენი გმირები კი ამოუცნობი ადამიანები, ზეციური ძალები, შეშლილი მეცნიერები, ვამპირები, მოჩვენებები, დემონები, ზომბები და აქ ცოტა ხნით შევჩერდეთ.

ჰორორი სათავეს კინოს შექმნის პირველივე წლებიდან იღებს და მიმართულია იმისკენ, რომ მაყურებელში მღელვარება გამოიწვიოს. მისი თვითმიზანი შიშია, რომელსაც ყოველთვის ეფექტურად იყენებდნენ დასავლეთის კინემატოგრაფისტები. „1000 ფუნტი გირვანქა სტერლინგი მას, ვინც შიშით მოკვდება!“<sup>1</sup> - ამგვარად უწევდნენ რეკლამას ზოგიერთ საშინელებათა ფილმს 40-იანი წლების ინგლისში. ძალიან ცოტა ფილმს თუ გამოვყოფდით, რომელსაც შეიძლება რაიმე კონკრეტული მიზანი ჰქონდეს, მთავარი მაინც ხალხში შიშის გამოწვევაა. და მაინც, რატომ მიდის მაყურებელი საშინელებათა ფილმის სანახავად კინოში. ალბათ, იმიტომ, რომ იქ მას საფრთხე არ ელის და თან კარგ „უჟასსაც“ ჩაატანს გემოს. ყველაფრის მიუხედავად, ამ ჟანრის ფილმებს ყოველთვის დიდი აუდიტორია ჰყავდა. ზოგისთვის ის მხოლოდ გასართობია, ბევრისთვის, ალბათ კარგი კინო. ზოგიც ამით თავს

**„თანამედროვე კინოთეორიები  
და კრიტიციზმი“**

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით. სტატიების სტლი დაცულია.

პროგრამის ხელმძღვანელი - მანანა ლეკბორაშვილი

აიძულეს, შიში დაძლიოს ან უბრალოდ „მაზოხისტია“. დევიდ კრონენბერგი კი საკუთარ ვერსიას გვთავაზობს. მისი აზრით: „ჰორორის საფუძველი იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ არ ვიცით, როგორ მოგვკვდები.“<sup>2</sup>

საშინელებათა ფილმი ექსპრესიონისტულმა კინომ წარმოშვა. ექსპრესიონიზმი, როგორც მიმართულება, ჩაისახა XX საუკუნის დასაწყისში, ის იყო პროტესტის ხელოვნება, ბურჟუაზიის, სისასტიკის, ომის წინააღმდეგ მიმართული. ახალი დამთავრებული იყო პირველი მსოფლიო ომი, შიშის ატმოსფეროს გამოხატვის საშუალება კი ხელოვნების დარგებიდან ყველაზე მეტად კინემატოგრაფს ჰქონდა. სწორედ ხალხში გაჩენილმა შიშმა და მერყეობამ განაპირობა კინოში ჰორორის დამკვიდრება. ეს იყო გოთიკური სტილის ფილმები, რომლებიც უნდა გადაღებულიყო დიდ სასახლეებში, ბნელ ადგილებში, სადაც მაყურებელს შიში დაეუფლებოდა, ამ ყველაფერს კი საფუძვლად დაედო როგორც რეალური ისტორიები, ისე ხალხური ზღაპრები ეშმაკებზე და ჯადოქრებზე, მითები, ცნობილი მქლოდრამები...

მოგვიანებით გერმანელმა რეჟისორებმა მოსინჯეს დემონებისა და ბოროტების ამოუცნობი სამყარო. მაყურებელი ეკრანზე ხვდებოდა ირეალურ ზებუნებრივ გარემოში, რომელშიც იყო სასაფლაოები, ვამპირები, მონსტრები, ურჩხულები, სატანური ძალების მქონე ეშმაკეული ადამიანები. გერმანული საშინელებათა ფილმები პოპულარობით სარგებლობდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მათაც ჰქონდათ პატარა ექსპერიმენტი, ერთნაწილიანი ფილმი ფრანკენშტეინზე, რომელიც 1910 წელს გადაიღო ედისონის კომპანიამ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჟანრი 1930 წლამდე აუთვისებელი იყო ამერიკული კინემატოგრაფისტებისთვის, ექსპერიმენტი არც თუ ისე ცუდი გამოვიდა, უფრო მეტიც, შეიქმნა მონსტრის საკმაოდ საშიში სახე. ეს იყო ჩონჩხი, რომელიც უნდა გაეცოცხლებინა ექიმ ფრანკენშტეინს. მაყურებელი ეკრანზე ხვდავდა, როგორ ისხამდა ხორცს ადამიანის ძვლები და თანდათან თმაგაწეწილ დემონს ემსგავსებოდა, აქ იყო შიშის გამოწვევის ძალიან კარგი მცდელობა.

კინომონსტრების აქტუალობა განაპირობა 1931 წელს გამოსულმა „ფრანკენშტეინმა“, რომელიც ეყრდნობოდა ინგლისელი მწერალი

ქალის, მერი შელის ამავე სახელწოდების რომანს. „ფრანკენშტეინი“ ითვლება ტიპიური გოთიკური ჟანრის ნაწარმოებად. ფილმის რეჟისორმა ჯეიმს ვეილმა, მონსტრის როლში ნიჭიერი მსახიობი ბორის კარლოფი (ჩარლზ ედვარდ პრატი) წარმოგვიდგინა, რომელიც დიალოგის გარეშე ქმნის ტრაგიკულ სახეს, მისი ნაღვლიანი და გაწამებული თვალები კი მაყურებელში შიშთან ერთად სიმპათიასაც იწვევს. საშინელებათა ფილმის ისტორიაში პირველად იქმნება გმირის სახასიათო სახე. პერსონაჟი ერთბაშად საშიშიცაა და საყვარელიც. ის ცდილობს დაუახლოვდეს ადამიანებს, თუმცა ადამიანები გაურბიან მას. გავისხენოთ ყველასაგან დევნილი ადამიანის და პატარა გოგონას თამაშის ეპიზოდი: ისინი მდინარეში გვირილებს ყრიან და როდესაც მონსტრს ყვავილი გაუთავდება, წყალში გოგონას ჩააგდებს. მას ჰგონია, რომ ეს სწორი საქციელია, თუმცა ბავშვი დაიხრჩობა და ეს უკანასკნელიც მალევე მიხვდება, რომ დააშავა. ვხედავთ მის შეწუხებულ სახეს – გაჩნდა ემოცია. მიუხედავად ამისა მაყურებლის სიმპათია გმირის მიმართ კი არ ნელდება, არამედ, პირიქით, ჩნდება მისდამი სიბრაღის გრძნობა, განსხვავებით პირველწყაროსგან.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფილმის სიუჟეტი საგრძნობლად დაშორებულია პირველწყაროს. ლიტერატურულ წყაროში ფრანკენშტეინის მიერ გაცოცხლებული დემონი შეგნებულად აკეთებს ყველაფერს, ბოროტია. მერი შელი, წიგნის წინასიტყვაობაში წერს: „მე ვლავარაკობდი საიდუმლოებით მოცული ადამიანის ბუნებასა და არსზე და თან მინდოდა გამომეღვიძებინა მკითხველში საშინელი წარმოსახვები“.<sup>3</sup>

რაც შეეხება ე. წ. „შიშის ხელოვნებას“, რეჟისორი ფილმის პირველივე კადრიდან ცდილობს მაყურებლის ემოციების მართვას: იყენებს ხმოვან ეფექტებს – საქმეში აქტიურად ერთვება ჭეჭა-ქუხილი, ქარიშხალი, წვიმა, ისმის შემზარავი გრუნუნის ხმა და ქვით ნაშენები უზარმაზარი, ცივი ცინესიმაგრეც ნათდება. ეს ის ადგილია, სადაც ექიმი ფრანკენშტეინი დროის უმეტეს ნაწილს ატარებს. ყველაზე შთაბეჭდავი კი, ალბათ, ეკრანზე მონსტრის პირველი გამოჩენაა. ეს არის დიდი ტანის, ტლანქად მოსიარულე არსება – საკმაოდ სახასიათო პერსონაჟი, რომელიც მაყურებელს გულგრილს ვერ ტოვებს. სწორედ ამ ფილმმა დაუღო სათავე

კინომონსტრების სერიას, რომლებიც შემდგომ დიდი წარმატებით განვითარდა მასობრივ კულტურაში.

ბორის კარლოვის გმირი ოთხი წლის შემდეგ კვლავ გვაცხენებს თავს ფილმში „ფრანკენშტეინის საცოლე“, რომელიც 1935 წელს გადაიღო ჯეიმს ვეილმა. კინოსურათში ნაჩვენებია, როგორ გადარჩა „მოკლული“ მონსტრი. იწყება მეორე ექსპერიმენტისთვის მზადება და ფრანკენშტეინის მისია ახლა უკვე ქალი მონსტრის შექმნაა, რომელმაც პარტნიორობა უნდა გაუწიოს ბორის კარლოვის გმირს, სანაცვლოდ ფრანკენშტეინსა და მის ოჯახს თავს დაანებებს. აქ უკვე მონსტრი წარმოდგენილია საშიშ და მავნე არსებად, რომელიც გაუთავებლად დაძრწის და ყველაფერს ანადგურებს. ცდილობს დაძლიოს მარტოობა, გამოსავალი კი ერთადერთია – მეგობარი, რომელიც უთანაგრძნობს და დაემსგავსება მას. ეს ვერსია 1931 წლის სურათისგან განსხვავებით, ძალიან მიუახლოვდა ლიტერატურულ პირველწყაროს.

„ფრანკენშტეინის“ თემა ძალიან აქტუალური იყო კინოხელოვნებაში „შიშის ტექნოლოგიის“ თვალსაზრისით. ექიმი ფრანკენშტეინი ტვინის თეორიაზე დაყრდნობით ამტკიცებს, რომ შეუძლია აკონტროლოს როგორც ჩვეულებრივი ადამიანის, ასევე მონსტრებისა და ზომბების ემოციები. გავისხენით ჯორჯ რომეროს ცნობილი ფილმი ზომბებზე „მკვდრების დღე“ (1985), სადაც პროფესორი ერთ-ერთ ზომბს აზროვნებას ასწავლის, ცდილობს მიახვედროს, რა საგანს რა დანიშნულება აქვს და ამით ამტკიცებს, რომ ზომბსაც შეუძლია სიხარულის და მწუხარების გამოხატვა.

საგულისხმოა, რომ ამის შემდეგ უამრავი თანამედროვე ფრანკენშტეინი მოეკლინა ქვეყანას. მაგალითად, კენეტ ბრანას „მერი შელის ფრანკენშტეინი“ (1994), მონსტრის როლში რობერტ დე ნირო, რომელიც არც თუ ისე განსხვავდება კარლოვის გმირისგან. თუმცა, რაც ყველაზე მეტად ამორებით ერთმანეთისგან, მათივე სტატუსია – მაყურებლის დამოკიდებულება. ის სტერეოტიპი, რომ მონსტრი, გარდა შიშისა, ადამიანის სიმპათიასა და სიყვარულსაც იმსახურებს, მალე იმსხვრევა და დე ნიროს გმირიც უფრო აგრესიას იწვევს მაყურებელში, ვიდრე მოწონებას.

საყურადღებოა აგრეთვე კევინ კონორის „ფრანკენშტეინი“ (2004). ამ ფილმზე ძალიან ბევრი რამ შეიძლება ითქვას.

სანახაობრივი თვალსაზრისით ფილმი კარგი გამოვიდა, განსაკუთრებით გამოვარჩევ სიუჟეტის დრამატურგიულ წყობას, რასაც ვერ ვიტყვით სამსახიობო ოსტატობაზე. ზოგადად არადამაჯერებელია მსახიობთა თამაში და კიდევ უფრო ცუდი მონსტრის სახე. ფილმში ყველაფერი ზედაპირულია, თვით დემონიც კი. რეჟისორის ჩანაფიქრი, ეჩვენებინა ყველასაგან დევნილი ადამიანი, რომელიც სიყვარულს ეძებს და იმავდროულად შეეშინებინა მაყურებელი, კრახით დამთავრდა. მან შექმნა ჰერსონაჟი, რომელიც დემონად კი არა საცოდავ არსებად წარმოგვიდგინა, მონსტრი, რომელიც ჩვეულებრივი ადამიანივით დადის და ლაპარაკობს, ტირის, განიცდის, მაგრამ მისი სახე ისეთი უმეტყველო და ყალბია, რომ ძნელია შეგებრალოს ან თუნდაც შევეშინდეს. გაუცხოვება, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ასეთ გმირებთან გარდაუვალია ხოლმე, ამ ფილმში ფაქტობრივად – არც არსებობს. ერთადერთი, რაც მონსტრს განასხვავებს დანარჩენებისგან, უცნაური სამოსია. შესაბამისად, ის არც შიშს იწვევს მაყურებელში, რასაც ვერ ვიტყვით ლი სკოტის „ფრანკენშტეინის დაბრუნებაზე“ (2005).

აქ შიშის ფაქტორი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე გმირის განცდები, სურვილები. ჩვენ წინაშეა საშიში დემონი, რომელიც შეგნებულად ჩადის მკვლელობას, ბოროტებას. თავად მიდის მსხვერპლის მოსაკლავად, რომელიც უნდა გააცოცხლოს პროფესორმა ფრანკენშტეინმა და გახადოს მისი მეგობარი. ვხედავთ, როგორ იხოცებიან ადამიანები. თუმცა ეს ყველაფერი ისეთი ბუნებრივი ხდება, რომ მაყურებელში პროტესტის გრძნობას აღარ იწვევს და ეგუება მას.

ეს არის „ნეოფრანკენშტეინების“ სერიის ბოლო სურათი, სადაც მონსტრის სახე ყველაზე მეტად უახლოვდება რეჟისორის ჩანაფიქრს, შეაშინოს მაყურებელი და მართოს მისი ემოციები. თუმცა ფილმს ამის გარდა სხვა ღირებულება არ გააჩნია. ცუდია თუ კარგი, ფაქტია, რომ თანამედროვე ფსევდოგმირებმა მთლიანად დაანგრეს ნაწარმოების მთავარი არსი და საზოგადოებაში „დარტყმული მეცნიერის“ მიერ შექმნილი საბრალო მსხვერპლი, საშინელი მონსტრის სახელით სარგებლობს. ეს იყო მსხვერპლი ადამიანის გულგრილობისა, მონსტრი, რომელიც ეძებდა სიყვარულს და დღეს ამ უაზრო „ნეოფრანკენშტეინებით“ გულს ვტკენთ მას. მსხვერპლი,

რომელიც მონსტრად თავად ადამიანმა აქცია და მის მიმართ შიში თვითონვე დაიწყო.

და მაინც, ჰორორის ძირითადი ამოცანაა გადალახოს, დაამსხვრიოს საზოგადოებრივი ცხოვრების წესით აგებული ჯგებრები და მასში დამალული შიში გაათავისუფლოს; აიძულოს მაყურებელი, დაანახოს ის, რისი დანახვაც არ შეეძლო წინა წუთებში; მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება შიშის ესთეტიკური განცდა.

თუ ადრე მაყურებელს საშინელებათა ფილმები ხიბლავდა თავისი დაძაბულობით, თემატური მრავალფეროვნებით, ვამპირებით, მონსტრებით, ზომბებით და ალქაჯებით, რომლებიც სასაფლაოებზე დაძრწიან, დღეს უკვე აქტიურად შეინიშნება შიშის ხელოვნების ცვალებადობა. ტექნოლოგიურმა მიღწევებმა ააღორძინა აბოკალიფსური ფილმები, დაწყებული კლონირებიდან მანიაკებისა და მკვლელების ჩამოყალიბებამდე. ჰორორმა უარყო თავისი პოეტიკა, მაყურებელთან ურთიერთობის ბირთვი გახდა უეცარი შოკი და ჰორორი იქცა ე. წ. „ბოვეიკის“ თანასწორად, სადაც უნდა იყოს სასპენსი.

1. ი. მახარაძე. საშინელებათა ფილმები – „ახალი ფილმები“, თბილისი, 1990, №3, გვ. 18-23.
2. Д. Комм. Технологии страха - „искусство кино“, Москва, 2001, №11, с. 98-107.
3. ი. მახარაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 18-23.

## თრილერი და შიშის ტექნოლოგია

*„ცივილიზაციამ წაგვართვა უშუალო რეაქციების უნარი. გახვეებული მდგომარეობიდან გაათავისუფლება და სულიერი წონასწორობის აღგენა მხოლოდ შოკის ზღვარზე მოქმედი ხელოვნური ხერხებითაა შესაძლებელი. კინო საუკეთესო საშუალებაა ამ მიზნის მისაღწევად“.*

*ალფრედ ჰიჩკოკი.*

ადამიანები უფრო ხშირად იმისთვისაც დადიან კინოში, რათა განიცადონ ის გრძნობები, რომელსაც ჩვეულებრივ მოკლებულნი არიან რეალურ ცხოვრებაში. „სასპენსი საშინელება“ ამბობს ოსკარ უაილდის ერთ-ერთი პერსონაჟი, – „მაგრამ მე იმედი მაქვს, რომ ის გაგრძელდება“.<sup>1</sup>

ეს პარადოქსული შეგრძნება ნაცნობია ყველა კინომოყვარულისთვის, მით უმეტეს, სასპენსის უდიდესი ოსტატის ალფრედ ჰიჩკოკის მოყვარულთათვის. რატომ ხდება, რომ „გვეშინია“ შიშის და მაინც სიამოვნებას გვანიჭებს მისი განცდა (მით უმეტეს, თუ ის რეალურ ფიზიკურ საფრთხეს არ უკავშირდება)? თავად ჰიჩკოკი ფიქრობდა, რომ ეს ჯერ კიდევ დედის მკვლავებიდან იწყება, როცა დედა ბავშვს აშინებს: „ბუუ!“. ბავშვი ჯერ შეშინებულია, შემდეგ კი კმაყოფილებით იცინის.

თრილერი, როგორც ტერმინი, 40-50-იან წლებში გაჩნდა. იგი შეიძლება იყოს დეტექტივი, სოციალური ან ფსიქოლოგიური დრამა, უპირველეს ყოვლისა კი – საშინელებათა ფილმი. კლასიკური თრილერის დიდი ოსტატი, ინგლისელი რეჟისორი ალფრედ ჰიჩკოკი ამბობდა: „ადამიანში მისგან დამოუკიდებლად იმალება პოტენციური მკვლელი, მსხვერპლი და მანიაკი.“ აქედან გამომდინარე რეჟისორის მიზანი იყო, მაქსიმალური ადრენალინის გამოყოფის საშუალებით მაყურებლისთვის დაენახვებინა ეს პოტენციური „როლები“.

თრილერს, როგორც დამოუკიდებელ ჟანრს, ძნელად თუ გამოყოფ ისეთი ჟანრებისგან, როგორებიცაა: დეტექტივი და საშინელებათა

ფილმი, რადგან ის ამ ჟანრების ერთ-ერთი არსებითი შემადგენელია, მაგრამ ამ შემთხვევებში თრილერი ემსახურება რაღაც სხვა მიზანს, ხოლო მაშინ, როცა ფილმის ერთადერთი მიზანი მაყურებელში დაძაბული მოლოდინის და შიშის ჟრუანტელის გამოწვევაა, ალბათ, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ თრილერზე, როგორც ჟანრზე.

დღეისთვის თრილერი ერთ-ერთი პოპულარული ჟანრია. ტექნიკის განვითარებამ ადამიანის მოთხოვნების გაზრდა და დახვეწა გამოიწვია, სწორედ აქედან გამომდინარე თრილერი ერთადერთი ჟანრია იმ ჟანრთა შორის, რომლის ამოცნობა ვერ შეძლო მაყურებელმა. მუდმივი დაძაბულობა, შიშის მოლოდინით მიჯაჭვულობა კინოეკრანთან უფრო საინტერესოს და ამოუცნობს ხდის ამ ჟანრს. კლასიკური თრილერის „მამად“ წოდებული ალფრედ ჰიჩკოკი უამრავი საიდუმლო ხერხის ავტორია ამ ჟანრში, მათ შორის არის შოკი და სასპენსი. სასპენსი დანაშაულის მოლოდინის გამძაფრებაში მდგომარეობს. ამ დროს მაყურებელი ისევე განიცდის მთავარი გმირის თავგადასავალს, თითქოს იგი თავად იყოს ფილმის გმირი. ჰიჩკოკის ფილმები გაჯერებულია ასეთი შეგრძნებებით, სწორედ ამიტომ უწოდეს ინგლისელ რეჟისორს თრილერის დიდი ოსტატი. სასპენსის შესაქმნელად ჰიჩკოკი სხვადასხვა ხერხს იყენებს მათ შორის არის: მსხვილი ხედი, მონტაჟის თავისებური ხერხები, ასევე სპეციფიკური მუსიკა, რომელიც მთელ ფილმს გასდევს განსაზღვრული დროის განმავლობაში.

თრილერის საიდუმლო სწორად გათვლილ დროსა და სწორად დასმულ მახვილებში მდგომარეობს: თუ არ არის განსაზღვრული ზუსტი დრო, როდის უნდა მოხდეს სიუჟეტის დაძაბვა, შეუძლებელია მაყურებლის დამორჩილება. ბომბი, რომელიც შეიძლება მოულოდნელად აფეთქდეს ფილმის მსვლელობის დროს, მაყურებელში შოკს გამოიწვევს; ხოლო თუ მაყურებელმა იცის, რომ ბომბი სადღაც მთავარი გმირის მახლობლად არის დამონტაჟებული და ყოველ წუთს ელოდება მის აფეთქებას, სწორედ ამ დროს ხდება მაყურებლის ეკრანთან მიჯაჭვა და იგი უკვე სიუჟეტზე დამოკიდებული ხდება.

**„თრილერის დროს აუცილებელია, მაყურებელმა კარგად იცოდეს ფილმის სიუჟეტი, რადგან სასპენსი მათზე ამ დროს კარგად მოქმედებს“ – ამბობს ჰიჩკოკი. ინგლისელი რეჟისორის თითქმის ყველა ფილმში არსებობს საიდუმლო, რომლის ამოცნობა მაყურებელს ზანდაზან უჭირს. სწორედ ამ საიდუმლოშია რეჟისორის გასაღები და ამ გასაღებით**

**მაყურებლის ნებისმიერ კატეგორიაზე შეუძლია მოერგოს.**

ფილმი „თოკი“<sup>2</sup> ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, თუ როგორ უნდა იმოქმედო მაყურებელზე, ისე, რომ იგი დაძაბო, შეაშინო და ამავე დროს ფილმის ერთ-ერთ მონაწილედ გახადო. დანაშაული, რომელიც ჩადენილია უბრალო ადამიანური სისუსტის დასაფარად და იმაში დასარწმუნებლად, რომ „ზეადამიანს“ მკვლელობის ჩადენაც ხელეწიფება და მართლმსაჯულებაზე თავის არიდებაც, დანაშაული არასოდეს გამჟღავნდება, მაშინაც კი, როცა გვამი საამკაროდ გამოსაჩენ ადგილას არის დამალული. ეს არის ფილმის ძირითადი ღერძი, რომლის გარშემოც ტრიალებენ პერსონაჟები. ფილმის დასაწყისშივე ორი ახალგაზრდა მამაკაცი კლავს საერთო მეგობარს და გვამს სასტუმრო ოთახში მოთავსებულ სკივრში მალავს. ცოტა ხნის შემდეგ ამ სკივრზე შლიან სუფრას და სტუმრად მოკლულის შეყვარებულს, მშობლებს, ახლობლებს პატიჟებენ წვეულებაზე.

ჰიჩკოკის საიდუმლო იმაში მდგომარეობს, რომ კამერა სკივრის პირდაპირ, ფრონტალურად არის დამონტაჟებული და მაყურებელს სურვილი უჩნდება, მიწვეულ სტუმრებს თავად მიუთითოს გვამის ადგილსამყოფელი. სრულიად უცნაურ ვითარებაში რამდენჯერმე ჩნდება მკვლელობის იარაღი – თოკი, რომელიც ასევე მოქმედებს მაყურებელზე და ჩნდება დაძაბული მოლოდინის განცდა, რომ დანაშაულს საცაა, ფარდა აეხდება.

თითქოს უმნიშვნელო და ხშირად ირონიული დიალოგებით გაჯერებული ეპიზოდები არ გაძლევს გამოთიშვის საშუალებას, რადგან სწორედ მასშია მინიშნებული თავსატეხის გასაღები და სწორედ ამ დიალოგებით მიხვდება ერთ-ერთი სტუმარი, მათი ყოფილი აღმზრდელი, რომ მკვლელობა ჩადენილია მასპინძლების მიერ და მეტიც, რომ გვამი დამალულია სწორედ იმ სკივრში, რაზეც იგი ცოტა ხნის წინ ვახშობდა.

ხელოვნურად შექმნილი გარემო ფერად ფილმში შავ-თეთრი ფილმის გმირად გაგრძობინებს თავს, რაც უფრო დამაჯერებელს ხდის ყველა იმ ემოციას, რომელიც ყურების დროს გინდება.

„თოკის“ მსგავსად თრილერის საუკეთესო ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ „ფსიქო“, „ჩიტები“ და „თავბრუსხვევა“. „ჩიტებისგან“ განსხვავებით ზემოთ ჩამოთვლილ ფილმებს აერთიანებს ადამიანური ცდუნება და ფულისადმი სწრაფვა, თუმცა მთავარი მანც დეტექტიური ელფერია, რომელიც მუდამ მზადყოფნის რეჟიმშია აღვიძებს. „ჩიტებში“ კონკრეტული დანაშაული რაღაც ირაციონალური კანონების მიხედვით

წარმოიშობა და ძლიერდება, საშიშროების ნელი, გარდაუვალი ზრდა – შფოთვა, შიში, ელდა. როგორც ჰიჩკოკის სხვა ფილმებში აქაც სასაქონის თავის საქმეს უბადლოდ აკეთებს. მუსიკის ნაცვლად ამ ფილმში გამოყენებულია ჩიტების ხმები და სხვადასხვა ხმაური. ამით რეჟისორმა უფრო დამაჯერებელი და რეალური გახადა ის სისასტიკე, რაც ეკრანზე გვაჩვენა. ეს ყველაფერი საშუალებას გვაძლევს ამ კინოსურათს ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი ვუწოდოთ თრილერის ისტორიაში.

ამ ჟანრის პოპულარობა მისმა არადამრიგებლურმა და არამქადეგებლურმა სიუჟეტმა გამოიწვია. თრილერისთვის არ არის მთავარი, მაყურებელს მიაწოდოს მორალური რეცეპტი, სწორედ ეს უბრალოება ხდის მას საიდუმლოებით მოცულ ჟანრად.

ის ცდუნებანი, რომლებითაც ძალიან ხშირად იწყება თრილერის ჟანრის ფილმები, საკმაოდ მიაბიჭურად გამოიყურება, მაგრამ საკმარისია, პერსონაჟმა ცალი ფეხი მაინც გაყოს მისთვის დაგებულ მახეში, რომ მთლიანად ინტრიგის ქვეშ ექცევა და უკვე თავად კი არ მართავს სიტუაციას, არამედ მთლიანად ამ სიტუაციისაგან ხდება დამოკიდებული.

ყველაფერი მარტივად ხდება: უბოროტო ტყუილს თან მოსდევს სხვა დიდი ტყუილი; პატარა შანტაჟის, თითქმის ფლირტისა და თამაშის ირგვლივ თანდათან იზრდება და ძლიერდება მკვლევლობების, დევნის, შიშის სულისშემხუთველი ატმოსფერო. ეს საკმაოდ მძიმე შრომაა, რომელიც დიდ მოთმინებას და ლოგიკურ თანამიმდევრობას მოითხოვს.

კინემატოგრაფი ერთ-ერთი იარაღია, მაყურებელს ააცილო ის საფრთხე, რომელიც მისგან დამოუკიდებლად არსებობს, ხოლო ჟანრი ენაა, რომლითაც საშუალება გაქვს, მათ ესაუბრო. შექსპირი სასჯელს ცოდვაში ხედავს, ცოდვა დანაშაულია, დანაშაული კი თრილერის მთავარი ღერძია.

ჰიჩკოკი ერთადერთი რეჟისორია, რომელსაც შეუძლია, ხილული გახადოს ერთი ან რამდენიმე პერსონაჟის აზრები ისე, რომ დიალოგს არ მიმართოს უფრო მეტიც, მას შეუძლია პუბლიკის ყურადღების დაპყრობა და ეკრანზე მისი სრული კონცენტრირება ისე, რომ ყველა და ყველაფერი დაავიწყოს.

1. იხ.: Oscar Wilde. The Importance of Being Earnest. (1895)
2. „თოკი“. 1948. რეჟ., ალფრედ ჰიჩკოკი

## მოზარდის რეპრეზენტაცია თანამედროვე ამერიკულ კინემატოგრაფში

(ერი პოზინის ფილმის „ჩამსკრაბერი“ მაგალითზე)

რთულია, კერძო შემთხვევებზე თუ სიტუაციებზე დაყრდნობით განაზოგადო შექმნილი პრობლემები, მაგრამ მოზარდის ასაკობრივი კვლევა საკმაო ხანია ხელოვნების თუ მეცნიერების შესწავლის საგანია, ამიტომ არაერთი ანალიტიკური თუ შემოქმედებითი მასალა არსებობს ამ უნივერსალურ თემასთან დაკავშირებით. დასახელებულია პრობლემები, მათი წარმოქმნის შესაძლო ვერსიები და ამ პრობლემათა აღმოფხვრის ან შესუსტების საშუალებები. მაგრამ გამოტანილი დასკვნები დიდი ვერაფერი შეღავათია უფროსი თაობის წარმომადგენელთათვის და არც თავად ახალგაზრდებისთვის გამხდარა სასიკეთო ცვლილებების დასაწყისი. შეიძლება ითქვას, პრობლემა მეცნიერული მიღწევების და ცივილიზაციის განვითარების პარალელურად მეტ სიმძაფრეს იძენს. მისი კომპლექსური ბუნებიდან გამომდინარე შექმნილი გართულებები შეიძლება უამრავ გარემოებასთან დავაკავშიროთ. მიზეზების აღწერა აფასებს დამდგარ რეალობას და შემდეგ ყველაფერ ამის საბაბს არკვევს.

მოზარდის აღქმა და დამოკიდებულება გარე სამყაროსთან კვლევებისთვის საკმაოდ რთული ფენომენია. აქ ორი ურთიერთსაპირისპირო მიმართება: „მსწერპლი“ და „დამნაშავე“ ხშირად შეგვიძლია ერთ ეპითეტში გავაერთიანოთ. სიღრმიდან წამოსული ენერგია და ემოციები ყოველ ჯერზე თავისებურადაა გამოვლენილი. ინდივიდი თავად ირჩევს გამოხატულების ფორმას და ხასიათს. ძირითადად სიმპტომები არის აგრესია, ნარკომანია, დეპრესია, შიშები, კომპლექსები და კიდევ ბევრი ნიშანი, რაც გარკვეულ ფსიქიკურ აშლილობაზე მიუთითებს. ეს ზოგჯერ შენიღბულია, დაფარულია გარეშე თვალისთვის, ზოგჯერ კი აშკარაა და საფრთხეს წარმოადგენს გარშემო მყოფთათვის.

ნარკოტიკი მოჩვენებითი თავისუფლების და კომფორტის მისაღწევად ყველაზე ცნობილი და იოლი გზაა. ეს დროებითი გამოსავალი მის მომხმარებელთა უმართავი მოქმედებისთვის ერთგვარი სტიმულია. არსებობს მოსაზრება, რომ პიროვნების ჩამოყალიბებას მისი სხვებთან ურთიერთობები განსაზღვრავს. რას ვიფიქრებთ საკუთარ თავზე დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას ფიქრობდნენ ჩვენ შესახებ

ჩვენი პიროვნების ფორმირების წლებში. მოზარდის სოციალურ სიტუაციებში გამოვლენილი წინააღმდეგობები რეალურ მდგომარეობასა და მის იდეალიზებულ წარმოდგენებს შორის არსებულ შეუსაბამობასაც შეიძლება დაუკავშიროთ. საკუთარი „მეობის“ დასადგენად მათ ცხოვრების საზრისის სწორი გაგება სჭირდებათ. სხვაგვარად გრძნობების გაუხეშება ხდება და სასიამოვნო განცდების ხელოვნურად გამოწვევის სურვილი ვითარდება.

დღეს უკვე ამერიკული, და არამარტო ამერიკული, კინო ასევე სერიოზულად სვამს მოზარდების მიერ ანტიდეპრესანტი საშუალებების ხშირი გამოყენების პრობლემასაც. უკვე თითქოს ერთ პლასტში განიხილება მრავალი სახის ნარკოტიკული თუ ანტიდეპრესიული ნივთიერების მავნე ზემოქმედება. მოშვებული, გაღიზიანებული ან აგრესიული მოზარდებისათვის უფროსები ამ კატეგორიის საშუალებებს მიმართავენ, ცალკეული რთული შემთხვევის დროს ნაკლებად ითვალისწინებენ ასაკობრივ მიდრეკილებებს და ინდივიდის განსხვავებულ უნარებს. შედეგმა აჩვენა, რომ ეს „ჰარმონიულობის“ გარანტი ნივთიერებები არცთუ ისე უსაფრთხოა, როგორც ამას სარეკლამო დისკურსი გვაწვდის.

კინო ამგვარ პრობლემათა რეპრეზენტაციას სხვადასხვაგვარი რეალობის წარმოდგენით ახდენს. ზედაპირულად ითვალისწინებს ყველა ჯგუფის, კლასის იდენტურობას და კულტურული თუ საზოგადოებრივი გავლენებიდან გამომდინარე, თავისებურად აფასებს შექმნილ ვარიანტებს. ნებისმიერ შემთხვევაში ვიღებთ სინამდვილის არა ზუსტ ანარეკლს, არამედ სახეზე გვაქვს სპეციფიკური აღქმის მაგალითები.

ერი პოზინის ფილმი „ჩამსკრაბერი“<sup>41</sup> ამერიკული სინამდვილის საკმაოდ საინტერესო ვერსიას აყალიბებს. მყუდრო და მშვიდ ქალაქში, სადაც ყველაფერი იდილიურ გარემოზე მიანიშნებს, შეუსაბამო სიტუაციებია შექმნილი. სტანდარტული ფასადის აუცილებლობა ყველასთვის დადგენილია, წესები საერთო და გასათვალისწინებელია. ასეთ „მოწესრიგებულ“ საზოგადოებაში ფორმირება მათი ჩვეულებების გაზიარებას მოითხოვს. როცა საერთო მდგომარეობა არითმეტიკული სიზუსტითაა აგებული, პარამეტრები შენთვისაც წინასწარვეა გათვლილი.

რეჟისორი კრიტიკულად უდგება ამ სახით ჩამოყალიბებულ რეალობას. შეფასებისთვის ის ზღაპრული სურათის გაცოცხლებულ ვარიანტს გვთავაზობს. ყველაფერი ერთიმეორის მიყოლებით სათამაშოსავით ფაქიზად და მიმზიდველად აწყობილი. ხელოვნური

გარე განათება შინაგან მდგომარეობას ფარავს, მიმიკა კი არ ამჟღავნებს ნამდვილ ემოციებს. ამ სამყაროში ადამიანები თავად აწესებენ შეზღუდვებს და მერე თვითონვე ვეღარ აღწევენ თავს მის გავლენებს. რეჟისორი მათ მოჩვენებით კეთილდღეობას აშკარა ირონიით აფასებს. ფილმში მთავარი ურთიერთობები – მშობლისა და შვილის, მეგობრების, შეყვარებული წყვილის დამოკიდებულება მძაფრად არაკომუნიკაბელური და უშინაარსოა.

ამ სამყაროში არსებობის მთავარი პრინციპებია – არასოდეს დაკარგო წონასწორობა, არავის აჩვენო საკუთარი სისუსტე და არ ჩაიღინო ის, რაც ეწინააღმდეგება საერთო ინტერესებს. ამ პუნქტების დაცვას ფილმის გმირები ბეჯითად ეკიდებიან, მაგრამ მიღწეული ბალანსი მაინც ირღვევა. მოზარდები ერთი მხრივ, წარმოადგენენ ამ ფასეულობების დამანგრეველ, არასწორ ძალას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ისინი უფრო ჯანსაღ, ნამდვილ სახეებს ქნიან, ვიდრე სამაგალითო „დიდების თაობა“.

აქ არ დგას სოციალური ან ეკონომიკური პრობლემები, ახალგაზრდებს მშობლები ცხოვრების საკმაოდ კარგ პირობებს სთავაზობენ, უზრუნველყოფენ მატერიალურად, მაგრამ სწორედ ასეთ ფონზე კარგად ჩანს გაუცხოვების, მარტოობის, თანაგრძნობის დეფიციტის პრობლემა. მოზარდებს სჭირდებათ კავშირი მშობლებთან, თუმცა ცივილიზებული და კულტურული გარემო ასეთ კავშირებს უფრო ოფიციალურ და განსაზღვრულ ფორმაში აქცევს. არავის აინტერესებს სხვისი მოსმენა, არავინაა გულწრფელი და ვერავინ გამოხატავს ღიად საკუთარ ემოციებს.

ძნელია ირწმუნო, რომ მშობელს წინასწარ აქვს განზრახული, შვილს თვითმკვლელობისკენ, ნარკოტიკებისკენ ან დანაშაულისკენ უბიძგოს, მაგრამ ფილმში გამოკვეთილია საფრთხე, რაც ხელს უწყობს მათ ამ ფაზამდე მიყვანას. უფროსების უყურადღებობა და გულგრილობა, ახალგაზრდების „ჩვეულებრივი“ პრობლემების თითქმის იგნორირება, გადაგვარების მთავარ მიზეზად გვევლინება.

ფილმის მთავარი გმირი დინი სტიფლი მეგობრის თვითმკვლელობის მომსწრე ხდება. ამის შემდეგ ის მუდმივად გაურბის ნანახზე ფიქრს, იცის, რომ ყველასთვის სულერთია მისი განცდები. ერთადერთი ექიმი ბილი ჩათვლის საჭიროდ შვილის მდგომარეობაში გარკვევას და ისიც ზერელედ უსმენს უფრო დაკვირვების ობიექტს, ვიდრე შვილს. ბოლოს ძლიერ დამამშვიდებელ პრეპარატს უწვდის. დინის რთული სიტუაციიდან გამოყვანა და მდგომარეობის შემსუბუქება ამ წამალზე ხდება

დამოკიდებული. ექიმს ძნელად წარმოუდგენია უკეთესი საშუალება შვილის დასახმარებლად.

რეჟისორი ხაზს უსვამს, რომ უმთავრესი ადამიანური ურთიერთობები გამოგონილმა ნივთიერებებმა და უსულო საგნებმა ჩაანაცვლა. აქ ხალხი იჩქარის იმისკენ, რასაც მომავალი არა აქვს და მხოლოდ უმნიშვნელო დროებითი წარმატება მოაქვს. მისის ბრედლი იმდენადაა თავისი საქორწილო სამზადისით დაკავებული, რომ ვერ ამჩნევს შვილის რამდენიმედღიან გაუჩინარებას. ვერ ახერხებს საქმროს მოსმენას, რომელიც ცდილობს საკუთარ შეგრძნებებზე დაელაპარაკოს. ასეთი აბსურდული და ამავე დროს საშიშროების შემცველი სიტუაციების გამოყენებით რეჟისორი გაუაზრებელი პრობლემების სიმწვავეზე საუბრობს. დაუფარავია მისი სიმპათია მოზარდების მიმართ – ძირითადად ისინი ამხელენ ღირსეულ უფროსებს გამოუსწორებელი შეცდომების დაშვებაში, გარკვეულ უსუსურობაში და უპატიებელი სისუსტეების გამოვლენაში. ფილმში ახალგაზრდები არ იბრძვიან მათ წინააღმდეგ, მხოლოდ სურთ გათავისუფლდნენ „კეთილისმსურველი“ მეურვეებისგან. ზოგი თვითმკვლელობით, ზოგი ნარკოტიკით და ასე ყველა მისთვის მისაწვდომი გზით აღწევს შედეგს. აქ რეპრეზენტირებულია სამყარო, რომელშიც შვილები არ იღებენ მშობლის რუღუნებით შექმნილ, მაკეტვით უნაკლო, მაგრამ ამასთან უსადირკვლო რეალობას. ფილმში სინამდვილე უკიდურესი სიმწვავეთაა გამოხატული, მინიშნებების ნაცვლად ხმამაღალი შეფასებები და ღია პროტესტი გაისმის. ის შექმნილი სისტემის უგუნურებაზე საუბრობს.

ფილმის პერსონაჟები, ძირითადად, ამერიკის შეძლებულ საშუალო ფენას წარმოადგენენ. ექიმი, პოლიტიკოსი, დიასახლისი, საქმიანი ქალი და ა. შ. თითქმის შეესაბამებიან სტატუსით ნაკარნახევ სტერეოტიპებს, თუმცა ამავე დროს მათ უტრირებულ და გაუთვალისწინებლად წინააღმდეგობრივ სახეებს ქმნიან. ყოფითი გარემო ხელსაყრელია, არ არსებობს მიზეზი გაურკვევლობის და მასთან დაპირისპირებისა, ერთია, რომ ეს სრულყოფილად გათვლილი გარემო მიზანმიმართულად უსაბოთ მთავარ პრინციპებს და შეუმჩნევლად ნერგავს ადამიანის ბუნების გადაგვარებას. კონკრეტულად ვერავინ ასახელებს, რაშია მისი საკუთარ თავთან გაუცხოების პრობლემა. აქ კომფორტი და დისკომფორტი სინონიმებია, ამიტომ აღარ შეიძლება ისაუბრო ჰარმონიაზე და ბალანსზე, ფილმის გმირები კი მათ მუდმივ ძიებაში არიან. ისინი თანდათან ერგვიან განწყობის, ფიქრის იგნორირებას და ტენდენციურ პირობებთან

ადაპტაციისთვის ემზადებიან. ასე აღწევს ნაწილი სტაბილურობას, ნაწილი კი არაბუნებრივ მდგომარეობაში ყოფნის გამო წინააღმდეგობრივ მიდრეკილებებს ავლენს.

ფილმი „ჩამსკრაბერი“ ამ სახის ამერიკულ სოცოუმში განვითარებული მოზარდის ირონიული, უტრირებული რეპრეზენტაციაა, თუმცა ეს ირონია გაცილებით შემწყნარებლურია მოზარდების მიმართ, ვიდრე მოზარდილთა რეპრეზენტაციის დროს. ჩანს, რომ გარემო ბალანსის დასაცავად მთვანაც „შეგნებულ“ და „დინამიკურ“ მიდგომას მოითხოვს. სხვანაირად ის ძნელად ეგუება უკონტროლო პროცესებს. ახალგაზრდები თავად იქმნიან რეალობას, მაგრამ მცდარი ფასეულობების ფონზე ვერ ახარხებენ სწორი მიმართულების პოვნას. უფროსების ცხოვრება და მოქმედების სტილი გადაჭრით უინტერესო და მოსაწყენია მათთვის. ისინი ძირითად დროს პროფესიულ და საზოგადოებრივ საქმეებს უთმობენ. დაგეგმილ დღის წესრიგში შვილებთან ურთიერთობის პუნქტი მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში ხვდება. გამოსავალი მოგონილი სიკეთეების, პოზიტიური ფასეულობებით ჩანაცვლებაშია.

ფილმის დასასრულს მაიკლის და დინის პერსონაჟები თავისუფლდებიან გარშემომყოფების ზეწოლისაგან და თავისთვის მისაღებ სიმშვიდეს აგებენ. ის, რომ უკომპრომისო სისტემა ადამიანებმა შექმნეს, ნიშნავს, რომ მხოლოდ მათივე ძალისხმევითაა შესაძლებელი მისი დასუსტება. დროთა განმავლობაში შემუშავებული ტენდენციები და მიმართულებები თავისებურად ნიშანდობლივ პირობებს აარსებს. აქ მთავარია სწრაფვა ლიდერობისკენ, წარმატებისკენ და ძალაუფლებისკენ, თითქმის აღარ არსებობს თვითგამოხატვის და გრძნობის უპირატესობა.

1. „ჩამსკრაბერი“ („Chumskraubber“), 2005, რეჟ. ერი პოზინი (Arie Posin), სცენ. ავტ. ერი პოზინი, ზაკ სტენფორდი. როლებში: ჯემი ბელი, კამილა ბელი, გლენ ქლოუზი, რორი კალკინი, რალფ ფაიანსი.

2. [www.regioncentve.ru](http://www.regioncentve.ru)



## ალმოდოვარი და მისი კომოპერსონაჟები

პედრო ალმოდოვარი თავის პირველ ფილმებს იღებს მაშინ, როდესაც ფრანკოს დიქტატორული რეჟიმი დამხობილია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ესპანურ საზოგადოებაში ბევრი ტაბუდადებული თემა არსებობს. ერთ-ერთი ასეთი თემაა ჰომოსექსუალიზმი, რომელსაც ხშირად ვხვდებით მის ფილმებში. ეს ფილმები გადაღებულია მისთვის ჩვეულ ნატურალისტურ მანერაში და არის ერთგვარი პროტესტი, მიმართული ესპანური ბურჟუაზიული საზოგადოებისკენ. ამ ფილმებს არაერთხელ გამოუწვევია სკანდალი. ერთ-ერთი ასეთი სკანდალის შემდეგ რეჟისორი შემდეგ კომენტარს აკეთებს: „ჩემი ფილმები სკანდალურია არა გამოსახულებების, არამედ გულწრფელობის გამო. ხალხმა იცის, რომ ჰომოსექსუალიზმი არსებობს, რომ ორი მამაკაცი ერთად წვება, მაგრამ ხალხს აღიზიანებს ის ფაქტი, რომ ეს ნაჩვენებია ეკრანზე. ზოგადად სკანდალი ყოველთვის ვიღაცის სუბიექტური ხედვაა. არიან კიდევ ჰომოფობები, ძირითადად მამაკაცები, რომლებიც ვერ უყურებენ სცენას, სადაც ორი კაცი ერთმანეთს ესიყვარულება. ისინი ამის თანამონაწილედ გრძნობენ თავს და ეს ხელს უშლით მათ მშვიდად უყურონ ამგვარ სანახაობას“.<sup>1</sup>

პედრო ალმოდოვარის კინო არის თავისუფალი სამყაროს რეპრეზენტაცია. როგორც თავად ამბობს, ის ბოლომდე დატკბა დემოკრატიათ. მისი აზრით, XX საუკუნის ბოლოს შეხედულება ცხოვრებაზე, სიყვარულსა და ოჯახზე შეიცვალა და ამან თანამედროვე ადამიანი უფრო თავისუფალი, მაგრამ გაცილებით დეპრესიული გახადა. მისი პერსონაჟები დამძიმებულნი არიან შინაგანი კონფლიქტებით, სწორედ ეს, მათი მდგომარეობა, მოქმედებს მისი ფილმების სიუჟეტის შინაგან ლოგიკაზე. ალმოდოვარის გმირები მუდმივი გარდაქმნის სიტუაციაში იმყოფებიან. ისინი იცვლიან გარეგნობას, პროფესიას და, რაც ყველაზე საინტერესოა, სქესს. ის ერთ-ერთი პირველია იმ რეჟისორებს შორის, რომელმაც სოციუმის ფსკერზე მყოფი ადამიანებისგან

კლასიკური კინოსახეები შექმნა. ეს ხდება 70-80-იან წლებში, როდესაც ჰომოსექსუალიზმი ცოდვისა და დაავადების სინონიმად მოიაზრებოდა.

ჰომოსექსუალიზმი დღესაც კამათის საგანია. ზოგიერთი ფსიქოლოგი თვლის, რომ არ არსებობს თვალსაჩინო განსხვავება „გეებისა“ და „ნატურალების“ ფსიქიკას შორის და, თუკი „გეებში“ რაიმე დარღვევა შეინიშნება, ეს გამოწვეულია მხოლოდ საზოგადოების ზეწოლით. ასევე ცნობილია ის ფაქტიც, რომ ჰომოსექსუალისტებში, მაგალითად, სუიციდის შემთხვევა უფრო ხშირია ვიდრე ჰეტეროსექსუალებში. ალმოდოვარს ფსიქოლოგებზე არანაკლებ ზედმიწევნით ჰყავს შესწავლილი ეს ადამიანები - სისუსტეებითა და პათოლოგიებით.

გავიხსენოთ ლოლა ფილმიდან „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“. ადამიანი სრულიად დარღვეული ფსიქიკით. რა შეიძლება ითქვას მამაკაცზე, რომელიც გარდაიქმნა ქალად, რომელსაც აქვს სილიკონის მკერდი და ამასთან, ის პროტესტს გამოთქვამს მეუღლის, მანუელას, ზედმეტად მოკლე ბოლოკაბაზე. ალბათ, მასში ჯერ კიდევ იგრძნობა მამაკაცური საწყისი. ცოლის გამომწვევი ჩაცმულობა ხომ, როგორც წესი, მამაკაცებს აღიზიანებთ. აი, ფილმის ფინალში კი უკვე ვხვდავთ თითქმის „სრულფასოვან ქალს“, რომელშიც დელობრივი ინსტინქტიც კი იღვიძრება. ალბათ, გვანსოვს სცენა, როდესაც მას შვილი, პატარა ესტებანი, უჭირავს. მისი ცრემლნარევი ღიმილი გვაგონებს იმ ქალის ემოციას, რომელიც ახლახანს დედა გახდა.

აგრადო კიდევ ერთი პერსონაჟია ამ ფილმიდან, რომელიც ბუნებისა და ბიოლოგიის წინააღმდეგ მიდის. ის იკეთებს პლასტიკურ ოპერაციებს, გარდაისახება ქალად და გადის პანელზე. ფილმში არ ჩანს, ის ამას გამორჩენის თუ სიამოვნების გამო აკეთებს. აშკარაა, რომ ქალის ტყავში აგრადო თავს უკეთ გრძნობს. ალმოდოვარის პერსონაჟებში იგრძნობა ბელისადმი შეუგუებლობა, შინაგანი დისჰარმონია, რომელიც მათ რადიკალური ცვლილებებისკენ უბიძგებს.

რაც არ უნდა ვილაპარაკოთ საზოგადოების ლოიალურობასა და ჰუმანურობაზე, აშკარაა მისი კრიტიკული დამიკიდებულება არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის ადამიანების მიმართ. საზოგადოების აზრი ფილმში „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“

რეპრეზენტირებულია როსას დედის სახით. გავიხსენოთ სცენა, სადაც ის ვერ ფარავს უკმაყოფილებას, შეიძლება ითქვას ზიზღს, როდესაც ლოლას უყურებს. მსგავს ნიუანსს ვხვდებით „მალაქუსლებში“, სრულფასოვანი მამაკაცის, მანუელისა და ტრანსვესტიტი ლეტალის შელაპარაკების სცენაში: – „ლეტალი ქალის სახელია თუ კაცის?“ – კითხულობს მანუელი ცინიკურად, – „გააჩნია, შენტვის მამაკაცი ვარ“ – პასუხობს ლეტალი.

ძირითადად პედრო ალმოდოვარის ფილმების გმირები ან ქალები არიან, ან ისეთი მამაკაცები, რომლებსაც სურთ, გახდნენ ქალები. ჩვეულებრივი მამაკაცები მის შემოქმედებაში არასახარბიელო მდგომარეობაში წარმოჩნდებიან. აშკარაა მათი უსუსურობა სუსტი სქესის წინაშე. მაგალითად, იმავე კინოსურათში „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ მხოლოდ ერთი მამაკაცია, როსას მამა და ისიც აუტიზმით დაავადებული, მეუღლეზე დამოკიდებული. „მთრთოლვარე სხეულში“ მამაკაცთა სუსტი მხარეები განსაკუთრებითაა ხაზგასმული, მათი ყოველი ქმედება, თუნდაც აზრს მოკლებული, ნაკარნახევია სურვილით – რაიმე შეცვალონ ქალთან მიმართებაში და თუ, ალმოდოვარის მამაკაცი სჩადის ზნედაცემულ საქციელს, ის თითქმის ყოველთვის ქალის ხელით კვდება.

როდესაც ჰომოსექსუალებზე ვსაუბრობთ, თანაც ალმოდოვართან მიმართებაში, რა თქმა უნდა, მათში „ლესბოსელებიც“ იგულისხმებიან. მამაკაცების მგავსად მათ შორისაც არის განსხვავება. შორს არ წავალ და ისევ ფილმიდან „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ მოვიყვანო ნინასა და უმას მაგალითს. უმა შეყვარებულია ნინაზე ისეთი სიყვარულით, როგორც მხოლოდ ასაკოვან ქალს შეუძლია. ის შეპყრობილია მისი ბოლომდე ფლობის სურვილით და ვერ იმეტებს მას როგორც ნარკოტიკებისთვის, ისევე სხვა მამაკაცისთვის. რაც მთავარია, ნინა უმასთვის არც მხოლოდ სექსუალური ლტოლვის ობიექტია და არც გულგატეხილი ქალის გადაწყვეტილება, არამედ ნამდვილი სიყვარულია. ნინა, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, არ არის „ჭეშმარიტი ლესბოსელი“, ის უბრალოდ იკვებება იმ სითბოთი, რომელსაც მისთვის უმა გაიღებს. უფრო მეტიც, იგრძნობა, რომ მისთვის ჰომოსექსუალიზმი მიუღებელია, მაგრამ შინაგანი დისკომონია აიძულებს მას, დაეწაფოს ყოველგვარ უგუნურებას.

შეგვიძლია დავასკვნათ კიდევ, რომ უმა ფიზიოლოგიურად არის ჰომოსექსუალი, ნინა, კი – გადაწყვეტილებით.

ესპანელი რეჟისორის ფილმებში ყველაზე გამოკვეთილად „გვი“ პერსონაჟებს ვხვდებით კინოსურათებში „სურვილის კანონი“, „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ და „ცუდი აღზრდა“. „სურვილის კანონი“ და „ცუდი აღზრდა“ ჰომოეროტიული კრიმინალური მელოდრამებია. პირველი პედრო ალმოდოვარმა გადაიღო 1987 წელს, მეორე – 2004 წელს, როდესაც უკვე შემოქმედებით სიმწიფეში იმყოფებოდა. ორივე კინოსურათმა, მიუხედავად 17 წლიანი ინტერვალისა, თითქმის ერთნაირი სკანდალი გამოიწვია საზოგადოებაში. ეს ორი ფილმი თავისი პერსონაჟების ხასიათითა და ბედისწერით ერთმანეთს ჰგავს, „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“ ზემოთ ჩამოთვლილი პერსონაჟებისგან (საუბარი მაქვს ჰომოსექსუალისტებზე) ძირითადად იმით განსხვავდებიან, რომ პავლო, ანტონიო, ენრიკე და ივანასიო ჰომოსექსუალისტები არიან, მაგრამ ისინი მაინც რჩებიან მამაკაცებად, ამ სიტყვების სრული მნიშვნელობით. ლოლა და აგრადო კი შინაგანად ქალები არიან. მათი ქალობის სურვილი იმდენად დიდია, რომ ისინი მამაკაცის სხეულს ვერ ეგუებიან.

როდესაც ალმოდოვარი ამგვარ ფილმებს იღებს, ის არ ღებს მათში მხოლოდ სექსუალური უმცირესობის სოციალურად შეუგუებლობის პრობლემას ან მხოლოდ მათ შინაგან კონფლიქტებს, ის საინტერესო სიუჟეტური ხაზითა და სხვადასხვა პერიპეტიით ტვირთავს თავის ფილმებს. მაგალითად, როდესაც ჩვენ ვუყურებთ „სურვილის კანონს“, არ ვფიქრობთ იმაზე, რამდენად ჩაგრულნი არიან მისი გმირები სოციალურად თუ ფიზიოლოგიურად. მასში ბევრი სხვა ნიუანსი იქცევა ყურადღებას: მკვლელობა, გმირების ურთიერთდამოკიდებულება თუ ფილმის დრამატურგია. მაყურებელიც, თავის მხრივ, იჭრება ამ გმირების სამყაროში და მათ განცდებს იზიარებს.

ერთმანეთზე შეყვარებული მამაკაცების გრძნობის გამოხატვის ფორმა იმხელა გავლენას ახდენს მაყურებელზე, რომ მათი არასახარბიელო სტატუსი საზოგადოებაში უკანა პლანზე გადადის. გავიხსენოთ პავლოს მიერ ზუანისთვის მიწერილი წერილი: „მე შენ მიყვარხარ და, ვგონებ, უშენოდ ჩემი ცხოვრება ცარიელი

იქნება. მომიყვები ყველაფერი შენ შესახებ, მითხარი რა წიგნებს კითხულობ, რა ფილმებს უყურებ, რა მუსიკას უსმენ, მომიყვები ყველაფერი, ოღონდ ერთს გთხოვ, არ მითხრა, რომ ვინმე გაიცანი და ვინმე მოგეწონა, არ შემიძლია ცხოვრება შენ გარეშე. გაღმერთებ!“

იგივე შეიძლება ვთქვათ სურათზე „ყველაფერი დელაჩემის შესახებ“. არც ლოლა და არც აგრადო საზოგადოების აზრზე ფიქრით თავს არ იწუხებენ. აგრადოს სადაც ეამაყება კიდევ თავისი მდგომარეობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერ გაბედავდა ხალხის გართობის მიზნით დიდი აუდიტორიის წინ სიტყვით გამოსვლას, სადაც იგი დეტალურად ყვება ქალად გარდასახვისთვის გაკეთებული პლასტიკური ოპერაციების შესახებ. ან, გავიხსენოთ ლიფტის სცენა, სადაც ის მისთვის დამახასიათებელ ნახევრად ხუმრობით მანერაში უყვება უმას თავის მამაკაცურ წარსულზე, როცა სატვირთო მანქანის მძღოლი იყო. შეიძლება ამგვარი გამბედაობა შინაგანი პროტესტის გამოც ჩნდება, მაგრამ ფილმი შინაარსობრივად ისეა აგებული, რომ აგრადო და ლოლა მაყურებლისთვის საინტერესონი არიან, არა როგორც საზოგადოებას მორგებული, ან არ მორგებული ადამიანები, არამედ როგორც ინდივიდები, პიროვნებები თავიანთი შინაგანი სამყაროთი.

ხშირად პედრო ალმოდოვარის ფილმებს „გიი ფილმებს“ უწოდებენ, რაზედაც თავად ალმოდოვარს არაერთხელ გამოუთქვამს პრეტენზია. ის თვლის, რომ თავის შემოქმედებაში საუბრობს უნივერსალურ გრძნობებზე, რომელიც დამახასიათებელია ნებისმიერი ორიენტაციის ადამიანისთვის.

## XX საუკუნის ხელოვნება

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით სტატიების სტილი დაცულია.

პროგრამის ხელმძღვანელი – ირინე აბესაძე

1. იხ.: Nuria Bouza Vidal: The films of Pedro Almodovar, 1988

**ომრომქანდაკებლობის ტრადიციების  
ახალი სიცოცხლე**

(კობა გურულის შემოქმედების მაგალითზე)

საქართველო უხსოვარი დროიდან იყო განთქმული ბრწყინვალე მიღწევებით ხელოვნების ყველა დარგში, რომელთაგან ერთ-ერთ უძველესსა და უმდიდრესს ჭედური ხელოვნება წარმოადგენს. საქართველოს მუზეუმებსა და მის სხვადასხვა კუთხეში მიმოვანტულ ეკლესია-მონასტრებში სასოებით ინახება ქართული ხელოვნების ფასდაუდებელი საგანძური, ჭედურობის იშვიათი ნიმუშები, რომელნიც ამ თავისთავადი ორიგინალური დარგის მრავალსაუკუნოვან განვითარებაზე მოვითხრობს.

საქართველოს მიწა-წყალზე უკვე ბრინჯაოს ეპოქაში იქმნებოდა ჭედური ხელოვნების სრულყოფილი ძეგლები, რომელნიც დღესაც საერთო აღტაცებას იწვევს უზადო ტექნიკური ოსტატობით, მხატვრული გემოვნებით.

ლითონმქანდაკებლობამ უდიდეს აყვავებას ანტიკურ საქართველოში მიაღწია, რაზეც მეტყველებს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ოქროსა და ვერცხლის ნატიფი ჭურჭელი, ოქრომჭედლობის იშვიათი ნიმუშები, საოცარი ხელოვნებით შესრულებული სამკაულები. ლითონი უძველესი ხანიდან მოყოლებული საქართველოში პლასტიკურ სახეთა გადმოსაცემად ყველაზე სასურველ მასალას წარმოადგენდა ლითონმქანდაკებელთა ხელში. ოსტატები მხატვრული დამუშავების შესანიშნავი, მრავალფეროვანი ხერხებით, იმ მდიდარ ტრადიციებს ქმნიდნენ, რომლებიც განახლებასა და სრულყოფას განიცდიდნენ.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან თბილისის არქიტექტურული იერსახის შექმნაში არქიტექტორებთან ერთად დიდ მონაწილეობას იღებენ მოქანდაკეები: ელგუჯა ამაშუკელი, მერაბ ბერძენიშვილი, გიორგი და ირაკლი ოჩიაურები, კობა გურული, გულდა კალაძე, იოსებ ქოიავა და სხვები. სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება მოქანდაკე კობა გურულის მიერ ირაკლი ოჩიაურთან ერთად შექმნილი ჭედური რელიეფები ახლადაგებული თბომაკალი გემისათვის „შოთა რუსთაველი“.

მოქანდაკეებმა გემის ინტერიერში წარმოადგინეს ჭედური ფირფიტები შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებით. აქ მოპოვებულმა წარმატებამ განაპირობა კობა გურულის მიერ დამოუკიდებლად შესრულებული თბომაკალ „აჭარას“, მოსკოვის კინოთეატრ „თბილისის“, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის შენობისა და ყვარელში ღვინის სადგეუსტაციო დარბაზის გაფორმების მაღალმხატვრულ ნიმუშებად აღიარება. სახეზე იყო ე. წ. „ომოცდაათიანელთა“ შემოქმედებითი თაობის ღირსეულ წარმომადგენელთა ირაკლი ოჩიაურის და კობა გურულის მიერ წამოწყებული უძველესი ქართული ლითონმქანდაკებლობის შესანიშნავი ტრადიციების აღორძინების წარმატებული მცდელობა.

მოქანდაკე კობა გურულს შემოქმედებითი გამარჯვება მოუტანა არქიტექტორების ო. ლითანიშვილის და თ. მაჭარაშვილის მიერ თბილისში აგებული ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრის შენობის გაფორმება.

კობა გურულმა აქ შეასრულა ჭედური ფრიზი „ნიღბები“ და დიდი ზომის ჭედური ბარელიეფი „ავთანდილის სიმღერა“.

მოქანდაკის მიერ შესრულებულმა ნამუშევრებმა გამოავლინა კობა გურულისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული შეგრძნება მონუმენტურობისა, ამავედროულად პოეტურ-მეტაფორული მეტყველების უნარი, სიმბოლური განზოგადება, ყველაფერი ის, რამაც ამ ნიჭიერ ხელოვანს სახელი მოუხვეჭა.

კობა გურულმა, შუა საუკუნეების ეროვნული ლითონმქანდაკებლობის საუკეთესო ტრადიციების თანამედროვე ინტერპრეტაციით ირაკლი ოჩიაურთან, გურამ გაბაშვილთან, ანთიმოზ გორგაძესთან, ნურადინ (ნუკრი) შავგულიძესთან და სხვებთან ერთად, ახლად აღორძინებული დარგის განვითარების თანამედროვე ტენდენციები წარმოაჩინა. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო: ლითონის დამუშავებაში ფერადოვანი ელემენტების შეტანა, რელიეფის ზედაპირის ტონირება. დიდი მნიშვნელობა მიეცა ლითონის ზედაპირის დამუშავებას, მრავალფეროვანი მასალის: სპილენძის, თითბერის, ალუმინის, რკინის გამოყენებას. მხატვრული გადაწყვეტისას კი, გარკვეული პირობითობის და ნატიფი სტილიზაციის გამოყენებას.

მრავალფეროვანი მასალის – სპილენძი, თითბერი, ალუმინი, რკინის შესაძლებლობათა ათვისება მხატვრული ჭედვის ოსტატებს ფართო შესაძლებლობები გაუხსნა. ფერის შეტანა ე. წ. „ლაფერვა“

ლითონის ახალი ქიმიური ტექნოლოგიის ათვისებასთან იყო დაკავშირებული, ხოლო თვით ჭედვის ტექნიკური მხარე ტრადიციულ ხერხებს ემყარებოდა. ასე შეერწყა ერთმანეთს ძველი და ახალი ტრადიციები.

კობა გურულის პირველივე ნამუშევრები ამჟღავნებდნენ მის მანერას, რომელიც პოეტურ-ლირიკულ განწყობას ამკვიდრებდა. ამ მხრივ საინტერესოა მოქანდაკის მიერ შესრულებული ქალთა პორტრეტულ-სტილიზებული სტერეოტიპი ქართველი ქალისა, გამოსახული – ვეება ნუშისებური თვალებით, მოღერებული გედის კისრით, დეკორატიულად გადმოცემული თმის ტალღოვანი მასით.

კობა გურული უმეტეს შემთხვევაში არჩევს ტიპურად ეროვნულ სიუჟეტებს. მისი ჭედური კომპოზიციები ძირითადად ერთფიგურია, სადაც ფიგურა მთლიანად ავსებს ლითონის ფურცლის ზედაპირს, ასეთებია: „შენ ხარ ვენახი“, „სადღერძელო“, „გუდასტვირი“, „ნიკალას შესანდობარი“.

ფორმების თავისებური სტილიზაციით მიიქცია ყურადღება ჭედურმა რელიეფმა „მარანი“ – აქ ყველაფერი განზოგადებულია, ფიგურები ერთგვარ სიმბოლოებად არის ქცეული, აქ მხატვრული ხერხია ნეიტრალური ფონიდან ე. წ. სილუეტური ამოკვეთა ფიგურების. აშკარაა პლასტიკური ფორმებისადმი მოქანდაკის თავისუფალი მიდგომა, მოძრაობის გადმოცემისას პოზების ერთგვარი მანერულობა მხატვრის მთავარ მიზანს – ტიპურად ქართული ხასიათის შექმნას ემსახურება, ჩანს ასევე ეროვნული მოტივებისა და ფორმების საზგასმული აბსტრაგირების შეთავსების ცდები.

კობა გურული ბოლო წლების ნამუშევრებში: „იავნანა“, „ჩურჩხელები“, „კალობა“ – მთავარი აქცენტი განზოგადებული ექსპრესიულად დეფორმირებული მოცულობების, დენადი კონტურების შერწყმაზეა გადატანილი. როგორც ზემოთ აღინიშნა კ. გურულის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი შთავგონების წყაროა შოთა რუსთაველი და მისი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“. შუა საუკუნეების ოსტატების მსგავსად კ. გურული წიგნის ყდის მოჭედილობის შექმნის იდეამ გაიტაცა. რუსთაველის პოემის ჭედური ყდა მან რამდენიმე ვარიანტად განახორციელა, მათ შორის ერთ-ერთზე თამარისა და რუსთაველის სახეებია გადმოცემული. რუსთაველის პორტრეტის საფუძვლად მოქანდაკემ აიღო პალესტინაში აღმოჩენილი შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულება – მუხლმოყრილი,

ვედრებით აპრობირებული ხელებით. ამ სერიიდან კ. გურულის ერთ-ერთი საინტერესო ჭედური ნამუშევარია „მიეც გლახაკთა საჭურჭლე“.

აღსანიშნავია, რომ ჭედურ კომპოზიციებში კ. გურული ოსტატურად რთავს ხოლმე წარწერებს, რომლებიც ჩართულია არა მხოლოდ მოჭედილობაში, არამედ დაზგურ რელიეფებშიც.

ჭედურობის ყოველ ოსტატს ლითონის დაფერვის თავისი საკუთარი საიდუმლოებანი აქვს. კ. გურულის კომპოზიციებში ლითონის ოქროსფერ ზედაპირს განსაკუთრებულ კოლორიტს აძლევს იისფერი, ლურჯ-წითელ სხივთა ციმციმი.

ლითონქანდაკეებთან ფორმების საგრძნობი განზოგადების გარდა გვხვდება გარკვეული გატაცება ნატურალიზმით, ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა რელიეფში „ობობა“.

საყურადღებოა კობა გურულის შემოქმედების ჟანრობრივი მრავალფეროვნება. მასთან შეხვდებით ისტორიულ პირთა პორტრეტებს (დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე, რუსთაველი, პეტრე იბერი, ბექა და ბემქენ ოპიზრები), მითოლოგიურ სიუჟეტებზე შექმნილ ნაწარმოებებს, („მელას მოტაცება“), სიმბოლურ პანოებს („სიმშვიდე“, „პოეზია“, „გამოღვიძება“).

სამყაროს თავისებური ხედვა და ცხოვრების მოვლენათა ორიგინალური აღქმა განაპირობებს კ. გურულის ნაწარმოებთა ხასიათს. მას საკუთარი მოთხონები აქვს ჭედური ხელოვნების მიმართ. კ. გურულის აზრით ჭედური ხელოვნება, მხოლოდ მაშინ გახდება ჩვენი დროის შესაფერი, როდესაც სრულად გამოვლინდება ლითონის, როგორც მონუმენტური ხელოვნების მასალის შესაძლებლობები. მოქანდაკე თვლის აგრეთვე, რომ ქართული ჭედური ხელოვნების წარმატებით განვითარება, ისევე, როგორც დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სხვა დარგებისა შესაძლებელია იქ, სადაც მას ადგილობრივი ხალხური ხელოვნების საფუძვლები გააჩნია, სადაც იგი ეროვნული ხელოვნების ნაყოფიერ ნიადაგზე აღმოცენდება, ვინაიდან თანამედროვე ხელოვნების განვითარების მთავარ ხელშემწყობ პირობას, ხომ სწორედ ეროვნული საფუძველი წარმოადგენს.

ტრადიციისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება გამოჩნდა სწორედ კ. გურულის ისეთ ნაწარმოებებში, როგორიცაა: „მთების

სიმღერა“, „მევენახე“, „ფიროსმანის გახსენება“ და სხვ., რომელთა კომპოზიციური სიმწყობრე, ლაკონიზმი, ხაზოვანი რიტმის წინა პლანზე წამოწევა, ზომიერი დეკორატიულობა, რელიეფის პლასტიკურ მხარესთან შეხამებული იმ შესანიშნავ პერსპექტივებს სახავდა, რომელთაც აღორძინებული დარგის წარმატებული განვითარება უნდა განესასზღვრა.

სამწუხაროდ, ამ ბოლო დროს ქართული სახვითი ხელოვნების დარგებს შორის ლითონმქანდაკელობა სულ უფრო ნაკლებად საჩინოა. გამოფენებზე სულ უფრო იშვიათად გვხვდება ჭედური ხელოვნების დაზგური ქმნილებები, არც არქიტექტურულ ანსამბლში აქვთ მიჩენილი ადგილი საფასადო ან ინტერიერული გაფორმების მიზნით, მონუმენტურ ჭედურ რელიეფებს. ეს მეტად სერიოზული საკითხი, ვფიქრობ ხელოვნებათმცოდნეების, მხატვრების, არქიტექტორების, ურბანისტების, ზოგადად საზოგადოების სერიოზული განსჯის საგანი უნდა გახდეს, რადგან შესაძლებელია სულ მალე, ჭედური მონუმენტური ხელოვნების მდიდარი ტრადიციები კვლავ დავიწყებას მიეცეს და ხელში მხოლოდ სალონებში წარმოდგენილი ფართო მომხმარებლის გემოვნებაზე გათვლილი მდარე ხარისხის საიუველირო ნაწარმი შეგვრჩეს.

1. კიწი მანაბელი „ქართული ოქრომჭედლობა“, თბილისი,
2. გ. ინანიშვილი „სიბველეთა ტექნიკური ექსპერტიზის საფუძვლები“.

## ქართული მხატვარი რუსეთში დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სამართაშორისო გამოყენებაზე

მინანქარს, ან როგორც მას დიდი ხნის განმავლობაში, XIX საუკუნემდე, უწოდებდნენ ფინიფტს, იცნობდა ძველი საქართველო და რუსეთიც. მას იუველირები ხშირად მიმართავდნენ და ფართოდ იყენებდნენ დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებაში. თუმცა, თუ კარგად გადავხედავთ ისტორიას, მაშინვე ცხადი გახდება, რომ სამინანქრო საქმე დაიწყო ძველ ეგვიპტეში. ტიხრული მინანქრის საყურადღებო ნიმუშები გვაქვს ბერძნულ-რომაულ კულტურაში ახ. წ. აღ. I-III სს. დეკორატიული დეტალებია მოღწეული. ამ პერიოდის მასალა საქართველოშიც დასტურდება, თუმცა, სრულყოფილებას მინანქრის ხელოვნება შუა საუკუნეებში აღწევს.

XV საუკუნიდან ხელოვნების ეს დარგი ქრება, რასაც ხელი შეუწყო ბიზანტიის იმპერიის დაცემამ და საქართველოში რთულმა პოლიტიკურმა სიტუაციებმა.

რაც შეეხება რუსულ მინანქარს, შუა საუკუნეებში ის ბერძნული ტიხრული მინანქრის მიბაძვით იქმნებოდა და განსხვავება მხოლოდ ფერებისა და თემატიკის მრავალფეროვნებაში გამოიხატებოდა. მისი, როგორც ხელოვნების აყვავება უკვე უკავშირდება სოლვიჩეგოდსკის („უსოლსკის“) ფერწერულ მინანქრებს (XVIII ს.). XVIII საუკუნეში ამ ხელობამ განვითარება ჰპოვა დიდ როსტოვში, სადაც ამზადებდნენ ხატებსა და მინანქრის ტექნიკის სხვა ნაკეთობებს მ. ვ. ლომონოსოვის მიერ დამუშავებული მასალის საფუძველზე. პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში დაარსდა კიდევ სამინანქრო კლასი (პირველად მოხსენიებულია 1781 წელს). XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე კი ვერცხლისა და მინანქრის ნაკეთობების დამზადება დაიწყო მსოფლიოში ცნობილმა ფაბრიკებმა და ფირმებმა (ოვჩინიკოვის, საზიკოვის, ხლებნიკოვის, კურლუკოვის, ძმები გრაჩევებისა და ფაბერჟეს სახელოსნოები). ეს მოკლე ისტორიული ექსკურსი ვ. გ. იზვეკოვის აზრით, იძლევა პასუხს კითხვაზე, თუ რატომ ხდება დღეს, XX–XXI საუკუნეების მიჯნაზე, მაინცდამაინც იაროსლავის მხარეში სამინანქრო და საიუველირო ხელოვნების

მორიგი აყვავების პროცესი, სადაც 90-იანი წლების დასაწყისში, შეიქმნა სამინანქრო ხელოვნებისა და ხელობის რუსეთის საერთაშორისო შემოქმედებითი ცენტრი „ემალისი“ (რ.ს.შ.ც.). მის მიზანს წარმოადგენდა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების უნიკალური ფორმების აყვავება და განვითარება, სახელდობრ კი, ცხელი მინანქრის ხელოვნების – ცხელ მინანქართან შეერთებული საიუველირო საქმე და დაზგური ცხელი მინანქარი. რ.ს.შ.ც. „ემალისის“ სათავეში ჩაუდგა ნიჭიერი მხატვარი და ორგანიზატორი ალექსანდრ კარიხი.

გერმანიაში, 1966 წელს, მხატვრების ვიწრო წრეში აღმოცენდა Creativ-Kreis-Internacional-ის საქმიანობა. Creativ-Kreis-Internacional-ის (SKI) პრეზიდენტი გახლდათ გერტრუდ რიტმან-ფიშერი, ამ ორგანიზაციის მდივანი კი ავგუსტ ფიშერი. სწორედ მათი ძალისხმევით წყალობით 1991 წელს შეიქმნა Creativ-Kreis-Internacional-ის რუსეთის ფილიალი. 1991 წ.-დან მოყოლებული რუსი მხატვრები Creativ-Kreis-Internacional-ის შემადგენლობაში მონაწილეობას იღებდნენ გერმანიისა და იაპონიის გამოფენებში. მათი შეთავაზება იყო ჩაეტარებინათ გამოფენა რუსეთშიც.

რ.ს.შ.ც. „ემალისმა“, Creativ-Kreis-Internacional-ის რუსეთის ფილიალმა და საერთაშორისო შემოქმედებითმა გაერთიანებამ C.K.I. 1994 წელს მოაწყო დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენა. წარმოდგენილი იყო მინანქარი, ტექსტილი, კერამიკა, ლითონი, ფინიფტი და საიუველირო ხელოვნება. ხოლო გამოფენაში მონაწილე ქვეყნები გახლდათ: ავსტრია, ბელგია, გერმანია, საქართველო, იტალია, ყაზახეთი, რუსეთი, ამერიკა, უკრაინა და იაპონია. გერტრუდ რიტმან-ფიშერმა შეძლო გაეერთიანებინა მსოფლიოს 10 ქვეყნიდან 140-ზე მეტი მხატვარი და მოეწყო გამოფენა, რომელიც ერთდროულად სამ ქალაქში გაიხსნა. 1994 წლის 15 ივლისს პეტერგოფში, ბენუას ოჯახის მუზეუმში, 16 ივლისს სანკტ-პეტერბურგში, ვ. მუხინას სახელობის უმაღლეს სამხატვრო-სამრეწველო სასწავლებელში და 20 ივლისს იაროსლავში, სამხატვრო მუზეუმში. თითოეული ავტორი წარმოდგენილი იყო ერთდროულად სამ ექსპოზიციაში. გამოფენის ექსპოზიციაში სამინანქრო ხელოვნების განხრას ძირითადად შეადგენდნენ იმ მხატვრების ნამუშევრები, რომლებიც სხვადასხვა წლებში იმყოფებოდა საერთაშორისო სიმპოზიუმებზე უნგრეთში ქ. კეჩკემეტში,

ასევე ბალტიისპირეთში „პალანგის“ და „ლზინტარის“ შემოქმედების სახლებში საბჭოთა კავშირის მხატვართა გაერთიანების ეგიდით.

მხატვრებს ქონდათ შესაძლებლობა გამოეყინათ თავიანთი ნამუშევრები საქვეყნოდ ცნობილ მუზეუმებში და გალერეებში, ტოკიოში, იერუსალიმში, ათენში, პარიზში, ვენაში და ბრიუსელში. პეტერგოფი, სანკტ-პეტერბურგი და იაროსლავი – ქალაქები ცნობილი თავიანთი ისტორიული და კულტურული ტრადიციებით კი გახდნენ მანამდე არსებული გამოფენების კულმინაციად.

როგორც ზემოთ ვთქვით გამოფენაში მონაწილე მხატვრებს შორის იყო საქართველოც. არ შეიძლება ხაზგასმით შემოქმედი, რომელმაც ჩვენი ქვეყნის სახე ამ გრანდიოზულ გამოფენაზე წარადგინა არის გურამ გუნია. მისი ნამუშევრები დღესაც იფინება მსოფლიო მასშტაბით და საქართველოს სახელს მუდმივად ასხენებს უცხოელ დამთავარიელებებს. გურამ გუნია არის მხატვარი, რომელსაც თავისი ნიჭის გამო არაერთხელ მიუპყრია საზოგადოების ყურადღება. მან თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობების რეალიზება მოახდინა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში: იქნება ეს ხეზე თუ ქვაზე კვეთა, ჭედურობა, კერამიკა, მინის მხატვრული დამუშავება, მონუმენტური ფერწერა თუ გრაფიკა. მაგრამ ამჯერად გვსურს გამოვყოთ მისი მინანქრის ტექნიკაში შესრულებული ნამუშევრები, რომლებიც მსოფლიო კატალოგებშია მოქცეული და ნამუშევრები, რომლებიც მომავალ აღიარებას ელოდებიან.

გურამ გუნიამ 1969 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გამოყენებით-დეკორატიული ფაკულტეტი. ჯერ კიდევ სწავლის პერიოდში დაინტერესდა სამინანქრო ხელოვნებით, რომელიც ამ პერიოდში დიდი ხნის მივიწყებული იყო. ის მოსკოვში იძენდა მინანქრის მზა ნატურებს, რომელსაც დუღევოს ქარხანა უშვებდა, სათანადოდ გადაამუშავებდა და თავის ჩანაფიქრს ასხამდა ხორცს.

1988 წელს სოჭში გაიმართა მინანქარზე მომუშავე მხატვრების II საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მასში მონაწილეობას იღებდნენ მხატვრები 26 ქვეყნიდან, მათ შორის იყო ალექსანდრ კარიხი, K.K.I.-ის რუსეთის ფილიალის დირექტორი. მათი ფოტოები და ნამუშევრები წარმოდგენილია გამოფენის კატალოგში. საქართველოდან მხატვართა კავშირის მიერ წარგზავნილი გახლდათ

გურამ გუნია, მან არაერთი საინტერესო ნამუშევარი შექმნა იმ თვენახევრის განმავლობაში, რაც სოჭში დაჰყო სიმპოზიუმზე ყოფნისას: მათ შორისაა „გამოცხადება“, „შენება“, „სამყარო“, „ბიბლიური წმ. მოსე“ და სხვა ავანგარდული ნაწარმოებები („**მზის დაბნელება**“, 2001, 44X40 სმ.).

„**გამოცხადების**“ კომპოზიციას (მრავალფეროვანი მინანქარი, სპილენძი, 40X15 სმ.) ერთი უცნაური ისტორიაც აქვს. გამოფენიდან ის მოულოდნელად გამქრალა, როგორც შემდეგ გაირკვა, ნამუშევარი მოიპარა ქალმა, რომელიც ამ ნაწარმოებით მოინუსხა. საბედნიეროდ, კომპოზიცია დააბრუნეს და დღეს მხატვრის სახლში ინახება.

მასზე წარმოდგენილია რუსული ეკლესია დამახასიათებელი მრგვალი, ზევით წაწვეტებული გუმბათებით და გრძელი, ვიწრო ჯვრებით. კომპოზიციის ცენტრში ვხედავთ მაღალ, თაღისებურ კარიბჭეს, რომლის შესასვლელ სივრცეს თითქმის სრულად ავსებს წმინდანის ფიგურა. თეთრი სამოსი მუქ ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა.

მარცხენა ზეაღმართულ ხელში ანთებული სანთელი უპყრია, თავზე შარავანდედი ადგას და მთლიანად გაბრწყინებულია. კომპოზიცია აგებულია წრიული ხაზებისა და ვერტიკალების მონაცვლეობით. გამას ქმნის მომწვანო საღებავი, რომელიც გამდიდრებულია მოშავო, მოიასამნისფრო, მოყავისფრო-ოხრისფერი, მოცისფრო და მოწითალო ელფერებით.

ეკლესიის ფასადის, გუმბათის და კიბეების მომწვანო ფერი ფონის საერთო მომწვანო გამიდან გამოიყოფა მოიასამნისფრო-მოშაო ლაქით. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ბურუსიდან ნელ-ნელა გამოდის და იკვეთება ტაძრის კონტურები. ყველაზე ნათელი ლაქა არის წმინდანის ფიგურა, რომლის სამოსის დრაპირებაც, ისევე როგორც კომპოზიციის სხვა დეტალები, მოშავო-მოყავისფრო შტრიხებით იქმნება. მასზე გათამაშებული მრავალფეროვანი ლაქები კი, ნამუშევარს მეტად ფერწერულს ხდის.

მეორე კომპოზიცია „**შენებაც**“ (მრავალფეროვანი მინანქარი, სპილენძი, 40X20 სმ.) ასევე მომწვანო გამაშია შესრულებული. მთელს სასურათე სიბრტყეს ავსებს ქალის ძლიერი ფიგურა, რომელიც ორივე ხელით მხარზე შემოდებულ ქვას ეხილება. ის წარმოდგენილია ტანით ფასში, სახით კი პროფილში. მისი სხეული და სამოსი, ისევე როგორც ნამუშევრის მთელი ზედაპირი, დანაწევრებულია მცირე ზომის გეომეტრიულ ფიგურებად. ფონი და ქალის სხეული თითქოს ერთ სიბრტყეს

შეადგენენ და ორგანულად ერწყმიან ერთმანეთს. მოცულობითია თვითონ გეომეტრიული ფორმებიც, რომლებიც რიყის ქვის ფაქტურას ქმნიან და ნაშენი კედლის ასოციაციას იწვევენ. ნაწარმოებში აშკარაა მონუმენტურობის განცდა. აქაც სახეზე გვაქვს ოვალური და სწორი ხაზების შეპირისპირება და კონტურები აქაც მუქი შავი ლაქით იქმნება.

განსაკუთრებით უნდა ავლნიშნოთ ბიბლიური „**წმინდა მოსე**“, რომელიც დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მსოფლიო კატალოგშია მოხვედრილი. ის წარმოდგენილი იყო 1994 წლის ზემოთხსენებულ გამოფენაზე სხვა ნამუშევრებთან ერთად: „**კენტავრი**“ (1990, სპილენძი, ცხელი მინანქარი, 30X30), „**ოცნება**“ (1993, სპილენძი, ცხელი მინანქარი, 12,5X15,5 სმ.), „**ქრისტიანული სამყაროს სიმბოლო**“ (1994, სპილენძი, მინანქარი, 83X15), „**დაბადება**“ (1993, სპილენძი, ცხელი მინანქარი, 8,5X12,5 სმ.) და **შოთა რუსთაველი** (1989, სპილენძი, ცხელი მინანქარი, 6,5X8,5 სმ. „ტექსტილი“, „კერამიკა ლითონი“).

ბიბლიური „**წმ. მოსე**“ არის მცირე ზომის ნამუშევარი ზომებით 8X14 სმ.-ზე. ღია ფონზე შუახნის მამაკაცის სახით წარმოდგენილ წმინდანს თავზე შარავანდედი ადგას და ხელში ძველი ალთქმის წიგნი უპყრია. მისთვის დამახასიათებელია მოყავისფრო თმა-წვერი და სწორი ნაკეთები. ძალზე ფერწერულად არის შესრულებული მისი სამოსის დრაპირება – მოყავისფრო-ოხრისფერი, მოწითალო და მოყვითალო ლაქებით, რომლებსაც ათამაშებს მხატვარი შიშველი სხეულის მოდელირებისას – ხელისა და ფეხის მტევნებზე და სახეზე, ასევე სახარების ყდაზე. ეს ნამუშევარი, ისევე როგორც დანარჩენი სხვა ნამუშევრები, გამოირჩევა დახვეწილი გემოვნებით და ზომიერების დიდი გრძობით.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებებიდან ასევე უნდა გამოვყოთ „**ქრისტიანული სამყაროს სიმბოლო**“, იგივე საქართველოს კარიბჭე. მას, მაშინ დაუსრულებელი სახის მიუხედავად, მოწონება ხვდა წილად და დიდი ინტერესი გამოიწვია მნახველში. დღეს კი სახეზე გვაქვს დასრულებული პროექტი, რომელიც ითვალისწინებს გრანდიოზული მონუმენტის დადგმას ფოთსა და ბათუმს შორის. მონუმენტის საერთო სიმაღლეა 107 მ. და აქვს რამოდენიმე დანიშნულება: 1. მოქმედი სამლოცველო ეკლესია, რომლის სიმაღლეც 30 მეტრია, სარიტუალო ფართი კი – 440 კვ/მ; 2. 33 საფეხურისგან შემდგარი კიბე (სიმაღლე 7 მ.),



რომლის სივრცის ფართობი (70X70 მ. 4900 კვ/მ.) განთავსდება საეკლესიო მუზეუმი და ბიბლიოთეკა. 3. სამრეკლო, რომელიც მოთავსებულია ჯვრის ორივე ფრთის ქვემოთ. 4. ეკლესიის გუმბათიდან აღმოცენებული ჯვარი (სიმაღლე 66 მ.), რომელიც განსაზღვრულია მრევლისა და ტურისტებისთვის, ზღვისა და ქალაქის პანორამის დასათვალიერებლად (გადმოსახედი იქნება 95 მეტრიდან). ორივე ფართი 240 ტურისტს იტევს. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის გადაწყვეტილება ერთნაირია. კიბეების ქვედა სივრცეში განთავსებულია სწრაფმავალი ლიფტები. მთლიან ფასადზე თანდაყოლილი ღარი კი შეასრულებს ქალაქის შუქურის ფუნქციას, რომელიც ნათდება და იძლევა ღამით ცაზე დაკიდებული საყდრისა და ჯვრის გამოსახულებას. მას ზღვიდან შემომავალი გემი რამოდენიმე ათეული კილომეტრიდან შეამჩნევს.

მონუმენტის ფორმა აღებულია სამთავისის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოკვეთილი ჯვრის დეკორიდან. ქრისტიანული ფესვებიდან აღმოცენებული და ახლებურად გადამუშავებული ძეგლი არის ახალი სიტყვა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში.

ახალი და უჩვეულოა მინანქრისა და არქიტექტურის ერთად შეხამებაც. მონუმენტური ფერწერული მინანქარი, რომელიც ტაძრის სარიტუალო ნაწილის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებს ამკობს, ყველაზე მასშტაბური და რეკორდული იქნება მსოფლიოში (24X18 მ.). იგივე ითქმის ტაძრის გუმბათიდან აღმოცენებულ ჯვრის არქიტექტურულ ნაწილზე წარმოდგენილი ჯვარცმის კომპოზიციაზეც. აქ სახეზე გვაქვს მრავალფეროვანი მინანქრით შესრულებული ქრისტიანული სიმბოლო, ვაზის ფოთლების მცენარეული დეკორი, რომელიც სრულად ფარავს ჯვრის მკლავებს (32X4 მ.). „ეს მხატვრული მონუმენტი მართლმადიდებელი მრევლისთვის მთელი ქრისტიანული სამყაროს სიმბოლოდ იქცევა და გაიაზრება მაცხოვრის სიძლიერისა და სიდიადის დასტურად“.

გურამ გუნიას, გარდა ინდივიდუალური ხედვისა, გააჩნია თავისებური ტექნიკაც, რომელსაც ხშირად იყენებს ფერწერულ მინანქარზე მუშაობის დროს. ეს არის ცხელი, სიბრტყობრივი მინანქარი, რომელიც გულისხმობს ღუმელში მინანქრის დაცურების საშუალებას, ანუ სხვადასხვა ფერების ერთმანეთთან შერევას, რაც გახურებისას წამებში ხდება. თეორიულად ასეთი რამ წარმოუდგენელია, ხელმეორედ მისი გამოერება კი – შეუძლებელი.

ამ ტექნიკითაა შესრულებული მისი ნაწარმოებები: „ოქროს თვალი“ (2003, სპილენძი, მინანქარი, 14X16 სმ.), „იუდა“ (1997, სპილენძი, მინანქარი, 8X16 სმ.), „მწიგნობარი“ (1995, სპილენძი, მინანქარი, 8X13 სმ.) და სხვა. ეს ნამუშევრები ხასიათდება ერთგვარი მონოქრომულობით, მაგრამ სწორედ ამ მხრივ არიან საინტერესონი – ერთი ფერის უამრავი გრადაციის გადმოცემა და მოცულობისა და სიღრმეების ამსახველი მკვეთრი შუქ-ჩრდილები, რომელიც გრიზაილის ტექნიკას მოგვაგონებს და რომლითაც მხატვარი აღწევს დიდ გამომსახველობას. მსგავსი ეფექტების შექმნა ფერწერული მინანქრის ტექნიკაში ძალზე რთული და საინტერესოა. „მიქაელ მთავარანგელოზი“ მონოქრომულ გამაში შესრულებულ „ოქროს თვალში“ ვხედავთ მომწვანო, მოლურჯო და მოწითალო-მოყვითალო ამონათბებს. ამ ნაწარმოებებისგან განსხვავებით ძალზე მრავალფეროვანია იგივე ტექნიკაში შესრულებული „მიქაელ მთავარანგელოზი“ (1988, სპილენძი, მრავალფეროვანი მინანქარი, 30X19 სმ.) და „სამყარო“ (1996, მრავალფეროვანი მინანქარი, სპილენძი, 14X36სმ.). აქ სახეზე გვაქვს ცოცხალი და მჟღერი ფერების ჰარმონიული შეხამება. დიდი ზომის ყვითელ და წითელ ლაქებს მხატვარი ისე ღებს და ანაწილებს, რომ არც ერთი ფერი არ ამოვარდეს ფერადოვანი გამიდან და მიიღოს სრული თანწყობა. ორივე კომპოზიცია ხასიათდება ჩაკეტილობით და დასრულებულობით. ძალზე საინტერესოა გუნიას სხვა მინანქრული კომპოზიციებიც: „ქრისტეს შესვლა იერუსალიმში“ (სპილენძი, მინანქარი), „მაცხოვრის გამოსახულება“ (2005, სპილენძი, მინანქარი, 47X37 სმ.), „მზის სამყაროში“ (1990, სპილენძი, მინანქარი, 7X9), ასევე მისი ვიტრაჟები („ავთანდილის სიძღერა“, 1969, ფერადი ბლოკი, ბროლი), ქანდაკებები („კოლხთა სამეფო“), მოზაიკები („მაცხოვარი“, „წმინდა ნიკოლოზი“) და სხვა.

გურამ გუნიას დღესაც აქტიურად მუშაობს დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. სულ ცოტა ხნის წინ მის მიერ შესრულებული მოზაიკა **ღვთისმშობლის გამოსახულებით**, გადაეცა თბილისის სამების საკათედრო ტაძარს და დაბრძანებულია ხარების ეკლესიაში. ხოლო მისი სხვა შესანიშნავი ნაწარმოებები აღმართულია მოსკოვში, ტაშკენტში, კიევში, რიგაში და საზღვარგარეთის სხვა ქვეყნებში. ვიდეოვინეტო,

რომ ჩვენთანაც მალე აღიმართება ის გრანდიოზული პროექტი ფოთისა და ბათუმს შორის, რომელიც მხატვარს მართლმადიდებლური სამყაროს სიმბოლოდ დაუსახავს და მაცხოვრის სიდიადისა და სიძლიერის გამომხატველია.

1. Декоративное искусство, Международная выставка Петродворец, Санкт-Петербург, Ярославль: Каталог выставки, 1994г.
2. II Международный симпозиум художников по эмали: Каталог выставки, 1988г.
3. ზაურ ფიფია. შუქურად აღმართული ტაძარი, ჟურ. „ივერიონი“, 2007წ. №5. გვ. 22-23.
4. თ. მარეხაშვილი. ტიხრული მინანქარი, წარსული დიდების გადმონაშთი, ჟურ. „კავკასიის მაცნე“, 2006წ. №15. გვ. 224-232.
5. Техника художественной эмали, чеканки и ковки, М. Высш. шк., 1986.
6. Русская эмаль XII-начала XX века, Л. 1987.

### სელოვნების სწავლების თანამედროვე მეთოდების ძირითადი საკითხები

საზოგადოების განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე მოზარდი თაობის აღზრდა-განათლებაზე, მათ ზნეობრივ-ესთეტიკურ, ფიზიკურ და სულიერ განვითარებაზე ზრუნვა მუდამ აქტუალური იყო. ამ რთულ საქმეს ყველა დროში თუ ქვეყანაში სათანადო ყურადღება ეთმობოდა მოზარდთა აღზრდას, მათი სულის სწორად ჩამოყალიბების პრობლემებზე ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის მოაზროვნეები მსჯელობდნენ.

საგულისხმოა ის, რომ რაც უფრო წინ მიიწევეს ცივილიზაციის განვითარების ტემპი, მით უფრო ნელდება საზოგადოების დადებითი ზეგავლენა და საჭირო ხდება საგანგებოდ ორგანიზებული სააღმზრდელო გარემოს შექმნა.

აღზრდა ადამიანის სპეციფიკური ნიშანია და იგი სოციალურ გარემოში ხორციელდება, მაგრამ ძირითადი სააღმზრდელო დაწესებულება მაინც სკოლაა, სადაც მოზარდის აღზრდა მისი განათლების ფონზე მიმდინარეობს. მართალია აღზრდა, სწავლა და განათლება სკოლაში ხორციელდება, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ოჯახის როლი გამოირიცხება. ოჯახმა ისევე, როგორც სკოლამ სისტემატურად უნდა იზრუნოს მოზარდის ნორმალურ ადამიანად ფორმირებისათვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში ზოგჯერ აღფრთოვანებაში მოვყავართ ადამიანის განსწავლულობას, დიდ ცოდნას, მაგრამ გაოცებას და სრულ განხიბლვას იწვევს მისი აღზრდელობა. ასეთი შედეგი, რომ არ მივიღოთ ამისათვის უნდა ვიზრუნოთ მოზარდის ესთეტიკურ აღზრდაზე ადრეული ასაკიდან, თორემ გასულ საუკუნეს ფილოსოფოსთა დიდი ნაწილი ზნეობრივი კრიზისის საუკუნედ მიიჩნევს.

ესთეტიკური აღზრდა წარმოადგენს ადამიანის სულიერ სამყაროს, პოლიტიკურ რწმენას, ზნეობრივი პრინციპების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, განსაკუთრებით მისი ზნეობრივი სახის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას.

ესთეტიკური მომენტი აღმზრდელობითი საქმიანობის ყველა ფორმაში გამოიხატება, ხოლო მაშინ, როდესაც ყველა ეს ფორმა ითვალისწინებს და მოხერხებულად იყენებს ესთეტიკურ საშუალებებს ადამიანებს უვითარდებათ უნარი სწორად, ღრმად და ესთეტიკურად

ფაქტად შეაფასონ ყველაფერი, რაც მათ ცხოვრებაში ხვდებათ. უვითარდებათ სიყვარული, მისწრაფება სილამაზისაკენ, მოთხოვნილება შექმნან „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, სურვილი – გახადონ ადამიანის მთელი ცხოვრება ჭეშმარიტად მშვენიერი.

ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელოვანი მხარეა აღზრდილი ადამიანი ხელოვნების საშუალებით, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებში ხორცშესხმულია სამყაროსადმი ხელოვნების ესთეტიკური მიმართება. ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა ნიშნავს მასში მთელი სამყაროსადმი და არა მარტო ხელოვნებისადმი ესთეტიკური მიმართების ჩამოყალიბებას. ეს მიმართება აღიზრდება არა მარტო ხელოვნებით, არამედ ადამიანის საქმიანობის ყველა ფორმით. თუ აღზრდის ყველა სხვა ფორმისათვის ესთეტიკური საწყისის არსებობა სასურველია, ხელოვნებაში ესთეტიკური მომენტი აუცილებელია, რადგან თუ ხელოვნება ადამიანზე არ მოქმედებს ესთეტიკურად, მაშინ იგი კარგავს თავის ძალას. ამიტომ არის ხელოვნება ესთეტიკური აღზრდის უძლიერესი და უცვლელი საშუალება.

ხელოვნების აღმზრდელი ფუნქციაზე დიდი ხნის წინათ ამახვილებდნენ ყურადღებას ცნობილი ანტიკური ხანის მოაზროვნეები და ესთეტიკოსები, რენესანსის ეპოქის დიდი მხატვრები, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები, ქართველი სამოციანელები და სხვები.<sup>1</sup> ისინი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ხელოვნებას, როგორც აღზრდის ერთ-ერთ უძლიერეს საშუალებას. ხელოვნების ნაწარმოებმა ადამიანს უნდა გაუღვიძოს კაცთმოყვარობის, სიკეთის, ჰუმანურობის გრძნობა, ხელი შეეწყოს ადამიანის აღზრდას მაღალი იდეალებით.

ხელოვნების სხვადასხვა სახე სხვადასხვაგვარად მონაწილეობს ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდაში. არსებობენ ხელოვნების დარგები, რომელთა აღქმა მოითხოვს სპეციალურად ამისთვის დროის მოძებნას, სურვილს, განწყობილებას. ასეთებია: ლიტერატურა, სასცენო ხელოვნება, კინოხელოვნება, ფერწერა, საკონცერტო მუსიკა. ისინი მოითხოვენ აბსოლუტურ ყურადღებას და ადამიანზე მოკლე დროის განმავლობაში ახდენენ ძლიერ იდეურ-ემოციურ ზემოქმედებას იდეურ-ემოციური ზემოქმედების ამ ძალითა და სიღრმით განისაზღვრება ხელოვნებათა აღნიშნული სახეების როლი ადამიანთა ესთეტიკურ აღზრდაში.

მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები ადასტურებენ, რომ ადამიანები, რომელთაც<sup>2</sup> სპეციალური მხატვრული მომზადება არ გაუვლიათ, გამოირჩევიან განუვითარებელი ესთეტიკური გემოვნებით, უფრო ნშირად

კი უგემოვნობის ტყვეობაში იმყოფებიან და ჯეუტად მიელტვიან ე.წ. მსუბუქი ჟანრის ნაწარმოებებს (რადგან ისინი არ მოითხოვენ გონების დიდ ძალისხმევას), ზოგჯერ კი სულაც ვულგარულ, იაფფასიან, ანტიმხატვრულ ნაცოდვილარს ეტრფიან. დიდი ხელოვნება კი, რომლის ზეგავლენაც ასე აუცილებლად სჭირდება საზოგადოებასაც და პიროვნებასაც სპეციალური მხატვრული მომზადებისა და ღრმა ცოდნის გარეშე მიუწვდომელი რჩება ზოგიერთათვის. არადა რამდენი სიხარული დააკლდათ ადამიანებს იმის გამო, რომ არ არიან მზად ჩასწვდნენ დიდ სერიოზულ ხელოვნებას. მეტიც, არც თუ იშვიათად ადამიანები სრულიად უსაფუძვლოდ თავად ნაწარმოებს ადანაშაულებენ, როცა ვერ გაიგეს და მისგან დადებითი ემოცია ვერ მიიღეს.

მრავალი ესთეტიკური ფილოსოფოსი და ხელოვნებათმცოდნე ამტკიცებს იმას, რომ მხატვრული აღზრდა აუცილებელია ადრეულ ასაკიდან და იგი სისტემატურ ხასიათს უნდა ატარებდეს, ვინაიდან ამ ამოცანას ვერ გადაჭრის ვერავითარი ერთჯერადი ღონისძიება, ვერც თავისთავად მეტად საინტერესო ლექციები ხელოვნებაზე. ასეთ ლექციებს შეუძლიათ აღძრან მსმენელის ყურადღება, ინტერესი, მაგრამ მათ არ ძალუძთ შექმნან აუცილებელი წინამძღვრები თუნდაც მუსიკის ან ფერწერის ღრმა გაგებისათვის.

მოზარდს ესთეტიკური იერ-სახის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ეკუთვნის სკოლას.<sup>3</sup> სკოლამ უნდა გაუღოს ფართოდ კარი მოზარდებს მშვენიერების სამყაროში შესასვლელად, უნდა ასწავლოს მათ ცხოვრების ამენება „სილამაზის კანონებით“, უნდა მისცეს აუცილებელი, ელემენტარული ცოდნა მაინც ხელოვნების შესახებ. სასურველი შედეგი მიიღწევა მაშინ, თუ ხელოვნების ანბანი სწორად მიეწოდება მოზარდს მისი განვითარების ცალკეულ საფეხურზე. მოზარდებს მიზნად უნდა დაუუსახოთ არა დიდი მოცულობის ცოდნის დაგროვება, არამედ მისი მოძიებისა თუ მოპოვების უნარის გამომუშავება და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, კონკრეტულ სიტუაციაში მისი გამოყენების ჩვევაში გაგარჯიშება.

სულ სხვაგვარად იჭრება მოზარდის ცხოვრებაში გამოყენებითი ხელოვნება, არქიტექტურა, ფერწერა, ქანდაკების მონუმენტური ჟანრები. ისინი ე. წ. „ესთეტიკური გამოსხივებით“ მთლიანად განსჭვალავენ მისი ცხოვრების ატმოსფეროს. გამოყენებითი ხელოვნება მოზარდის ცხოვრებაში შემოდის, როგორც ცხოვრებისეული პროცესის მონაწილე. სულიერი ზემოქმედების ეს უწყვეტობა განსაზღვრავს მის

განსაკუთრებულ როლს მოზარდთა ესთეტიკურ აღზრდაში.

ხელოვნების ნაწარმოების წვდომა მოითხოვს პირველ რიგში ფსიქიკის აქტივობას, ამასთან უპირატესი როლი ეკისრება მის ასოციაციურ მექანიზმს. ასოციაციები ის ხილია, რომლის გარეშეც ნაწარმოებში ავტორის მიერ ხორცშესხმული მხატვრული სახეები ვერ გადავლენ მკითხველის, მსმენელის, მაყურებლის ცნობიერებაში. ამ ეფექტურობისთვის აუცილებელია: საგნობრივი ასოციაციები, ემოციური ასოციაციები, რომლებიც ქმნიან წარმოსახვას და ამავე დროს იწვევენ მკითხველის, მაყურებლის, მსმენელის ემოციურ რეაქციას. ყოველი მათგანი ადამიანის ცნობიერებაში ჩნდება ცხოვრებისეულ ასოციაციად.

გარდა ამისა არსებობს აგრეთვე მხატვრული ასოციაციებიც, რომლებიც ემოციებს და ემოციურ დამუხტულ წარმოსახვებს იწვევენ მხოლოდ გამოცდილ მაყურებელში, მკითხველში, მსმენელში, რომელთაც მხატვრული განათლება აქვთ მიღებული. მხატვრული და ცხოვრებისეული ასოციაცია მოქმედებს ერთობლივად, ურღვევი ურთიერთდაკავშირებით. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყალიბდება ამ ასოციაციათა მყარი ფორმები, რომელთაც ითვისებენ ცალკეული ადამიანები ბავშობიდან მოყოლებული მთელი სიცოცხლის მანძილზე.

აღქმის ეს ფსიქიკური მექანიზმი ხელოვნებას შესაძლებლობას უქმნის მიმართოს ყველა მაყურებელს, მსმენელს, მკითხველს ერთად და თან დაამყაროს კავშირი ცალ-ცალკე, ღრმად შეიჭრას მათ შინაგან სამყაროში, მიანიჭოს ყოველ ადამიანს უდიდესი სიამოვნება, სიხარული, სულიერად აამაღლოს ისინი. მაგრამ ასოციაციების წინასწარი დაზეპირება შეუძლებელია. ისინი იქმნებიან მხოლოდ პრაქტიკით – ზოგადით, ცხოვრებისეულით, სპეციალურით და მხატვრულით. აქედან დასკვნა, რომ მხატვრული მომზადება შეუძლებელია ხელოვნებასთან ცოცხალი ურთიერთობის გარეშე. ხელოვნება უნდა იქცეს მთავარ იარაღად ხელოვნებასთან ზიარებაში, მაგრამ მისი გამოყენება ამ როლში იოლი საქმე როდია, იგი მიიღწევა მხატვრული განათლებითა და სწავლებით. ამას ძირითადად მხატვრული აღზრდა ახორციელებს, სწორედ იგი იყენებს ფართოდ ხელოვნების განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს, აღსაზრდელთა ფსიქიკაში მხატვრული ასოციაციების ჩამოყალიბებისათვის, ეხმარება მათ ხელოვნების მეშვეობით შეითვისონ ხელოვნების ენა.

გამოკვლევებმა ხელოვნების აღქმის სფეროში დაადგინეს ამ პროცესის წარმმართველი ფსიქიკურ განწყობილებათა უდიდესი მნიშვნელობა.<sup>4</sup> ეს არის საერთო განწყობა ხელოვნებისადმი, კერძო

ხასიათის განწყობა ხელოვნების გარკვეული სახისა და ჟანრისადმი, აგრეთვე მოცემული ავტორისა და კონკრეტული ნაწარმოებისადმი. განწყობები, საერთოდ პრაქტიკულ ცხოვრებაში იქმნება, რაც შეეხება ესთეტიკურ განწყობებს (ხელოვნებაში) ხელოვნებისადმი, მათი შესაძლებლობა ხელოვნებასთან მორიგი შეხვედრის მოლოდინში, თუმცა როგორც ვიცით, ხელოვნებას ჭეშმარიტი ტკობა და სულიერი აღმაფრენა მოაქვს მხოლოდ მათთვის, ვინც ღრმად სწავდება ნაწარმოებს, ე. ი. ფლობს მის ენას, თანაშემოქმედებითი აქტივობის სათანადო უნარს და ა.შ.

აღსანიშნავია, რომ „გარეგანი“ განწყობა უშუალოდ უკავშირდება ესთეტიკურ გემოვნებას. გემოვნებას ვერაფერს გვასწავლის, მისი მოქმედება დაკავშირებულია ფსიქიკის ემოციური მექანიზმის მუშაობასთან, რის გამოც შეიძლება მხოლოდ აღზრდა გემოვნებისა, აღმზრდელად კი ისევ შეიძლება გამოვიყენოთ თვით ხელოვნების სპეციალურად ორგანიზებული საშუალებებით წარმართული ზემოქმედება.<sup>5</sup>

ბრძოლას უკუგემოვნებასთან და ზრუნვას დახვეწილი გემოვნების აღზრდისათვის, ჭეშმარიტი ხელოვნებისაკენ მისწრაფებას, რასაც ღილი როლი ენიჭება ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების საქმეში, ამჟამად სრულიად სამართლიანად განიხილავენ როგორც თანამედროვე იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთ ფორმას.<sup>6</sup>

როგორც აღვნიშნეთ, პიროვნების აღზრდა და ჰარმონიული განვითარება, რაც სასკოლო განათლების ძირითად მიზანს წარმოადგენს, შეუძლებელია ხელოვნებასთან მისი ზიარების გარეშე. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შესწავლა აღქმასა და გრძნობას აფაქიზებს, წარმოსახვის უნარს, შემოქმედებით მიდგომას და კრიტიკულ აზროვნებას ავითარებს, რის გარეშეც წარმოუდგენელია ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობა.

პიროვნების აღზრდა-განვითარებისათვის აუცილებელი შრომითი საქმიანობა ახალ საგანმანათლებლო სისტემაში ხელოვნების სწავლებასთან არის ინტეგრირებული. ამ ინტეგრირების საფუძველს სახვითი ხელოვნების სწავლებაში გამოყენებით – დეკორატიული ხელოვნების ელემენტების ჩართვა წარმოადგენს.<sup>7</sup>

ხელოვნების სწავლება შრომით საქმიანობასთან ერთად ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის ყველა საფეხურზეა გათვალისწინებული და ამ სწავლების მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ მოხდეს მოსწავლეთა ჩაბმა შემოქმედებით და საინტერპრეტაციო

საქმიანობაში. სწორედ ამ გზით მათთვის მშვენიერების განცდის და წარმოსახვის უნარის განვითარება შესაძლებელია.<sup>8</sup>

თანამედროვე ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლა რეფორმებისა და გარდაქმნების უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე გავიდა. იცვლება მისი სტრუქტურა, მუშაობის ორგანიზაცია და შინაარსი. ეპოქამ განსაკუთრებული მოთხოვნები დააყენა საგანმანათლებლო პროცესის გარდაქმნის მიმართულებით, რადგან ფორმალური თვალსაზრისით, თითქოსდა კარგად ორგანიზებული ტრადიციული საგანმანათლებლო სისტემა დროის მოთხოვნებიდან საკმაოდ დაშორებული გამოდგა.

პედაგოგიკის მეცნიერებაში დღემდე მოქმედი თეორიები და მათი შესატყვისი პრაქტიკა მეტ-ნაკლები სისრულით, მხარს უჭერდა და უპირატესობას ანიჭებდა ეწ. პედაგოგიურ მოდელს, რომლის მიხედვითაც სწავლების პროცესის წამყვანი და ერთადერთი სუბიექტი არის პედაგოგი.<sup>9</sup> იგი განსაზღვრავს, გეგმავს და აყალიბებს მთელ იმ პროცესს, რომლის მიზანსაც სწავლება, სწავლა და საერთოდ აღზრდა-განათლებულობის შეძენა, გარკვეული პროფესიის დაუფლება წარმოადგენს. ძველი ბერძნული ტრადიციითაც პედაგოგი ესაა ადამიანი, ვინც მოსწავლეს გზას უჩვენებს და ცხოვრებისეულ ლაბირინთებიდან თავის დაღწევის ჩვევებს აძლევს. ეს იმიტომ ხდება, რომ მოზარდი ჯერ პატარაა, უცოდინარია, უსუსურია, გამოცდილების არმქონეა და იმიტომ პედაგოგმა ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უნდა დააძლევინოს მას სირთულეები, შეუვსოს დანაკლისი. მოზარდი ამ დროს ვერ შეეწინააღმდეგება, ვერ შეაფასებს, ვერ განსჯის, ვერ აირჩევს მასზე ზემოქმედების ფორმებს. მან უნდა მიიღოს რასაც სთავაზობენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი მოჰყვება საზოგადოებრივი სანქციების ზემოქმედების ზონაში და დაისჯება კიდევ.

ისტორიული გამოცდილების ანალიზი ადასტურებს, რომ პედაგოგიური საქმიანობის ეს ტიპი პროდუქტიულია.<sup>10</sup> იგი უზრუნველყოფს განათლებას, ცოდნის შეძენას, ღირებულებითი ორიენტაციების ჩამოყალიბებას და ა.შ. ამასთან, მას აქვს სერიოზული ნაკლოვანებებიც, რაც უპირველესად იმაში გამოიხატება, რომ თავისი არსით იგი ავტორიტარულია, არ სცნობს ან უფრო სწორად, სანახევროდ აღიარებს მოზარდის პიროვნების უფლებებს, ემყარება დიქტატს, მბრძანებლობას, იმპერატიულ მითითებებს, რაც, უმეტეს შემთხვევაში საპირისპირო რეაქციებს იწვევს. კერძოდ, მოზარდი თანდათანობით ეთიშება მომქანცველ სასწავლო შრომას, იწყება პროფესიული

აქცენტების ნაადრევი გამოვლენა სხვა სასწავლო დისციპლინების ხარჯზე, ადგილი აქვს პროტესტის სხვადასხვა ფორმებს და ა.შ.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სწავლების ორგანიზაციის ეს ტიპი ანუ პედაგოგიური მოდელი, განსაკუთრებით ეფექტურია ავტორიტარული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობის პირობებში, ე.ი. იქ, სადაც დიქტატი, პოლიტიკური სისტემის ბატონობა წამყვანია, გაფეტიშებულია, ხოლო პიროვნების ღირებულებითი სამყაროს უფლებრივი მდგომარეობა მეორადი და დაქვემდებარებულია იდეოლოგიურ ამოცანებთან მიმართებაში. საკმარისია საზოგადოებაში დემოკრატიული ცვლილების ეპოქა დადგეს, რეალური გარდაქმნები დაიწყოს, რომ სწავლების ორგანიზაციის ავტორიტარული პედაგოგიური მოდელი, მყისიერად ინგრევა, იგი უმაღლ არაეფექტური ხდება. ზუსტად ამ მოვლენის დადასტურება თანამედროვე ზოგადსაგანმანათლებლო ქართული სისტემა, რომელიც სამწუხაროდ, თითქმის ამოვარდა დროის კონტექსტიდან. იგი არსებითად, ვედარაფერს აძლევს მოზარდს, ან, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ნაწილობრივ ეხმარება მისი პროფესიული ზრდის საქმეს. ყოველივე ამის გამო, დრომ დააყენა კონკრეტული მოთხოვნა - სწავლების ორგანიზაციის ტრადიციულ ფორმას უნდა ჩაენაცვლოს ახალი დროისათვის უფრო მეტად შესაფერისი მოდელი ან მოდელები. ამ კონტექსტში კი, უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მოსწავლის პიროვნებაზე ორიენტირებული სასწავლო საქმიანობა და მისი შესაძლებლობები.

სწავლების ორგანიზაციის ახალ მოდელში მოზარდი განიხილება, როგორც სასწავლო პროცესის სუბიექტი,<sup>11</sup> რომლის მისწრაფებები და პიროვნული ტენდენციები, სოციალური გარემოს ფაქტორებთან ერთად განსაზღვრავს კიდევაც საგანმანათლებლო აქტივობის შინაარსს. ასეთ სიტუაციაში, პედაგოგის ფუნქციაა ხელი შეუწყოს სასწავლო აქტივობის პროვოცირებას, ინტერესის აღძვრას, მიზნისაკენ სვლის მრავალკარიანტული საქმეების მოფიქრება-რეალიზებას. პედაგოგი ეხმარება მოზარდს დაუფლოს ცოდნის მოპოვების გზა-საშუალებებს, ისწავლოს სწავლა, საჭირო ინფორმაციის მოპოვება, გარემოს ცვლად პირობებთან შეგუება, სოციუმის მოთხოვნებზე დროული რეაგირება და ა.შ.

ტრადიციული პედაგოგიური მოქმედების პირობებში მოზარდს ცოდნა მიეწოდება იმ აზრით და რწმენით, რომ მას იგი მომავალში უსათუოდ გამოადგება. ამასთან მიჩნეულია, რომ რაც უფრო მრავალმხრივი, მოცულობითი და მრავალფეროვანი იქნება ეს ცოდნა, მით უფრო

სასარგებლოა იგი, როგორც საკუთრივ მოზარდისათვის, ასევე საზოგადოებისათვის. ამისგან განსხვავებით მოზარდზე ორიენტირებული პედაგოგიური აზრი მიიჩნევს, რომ ყოველთვის და ყველა სიტუაციაში, თანაც მთელი ცხოვრების მანძილზე გამოსაყენებელ ცოდნას, ვერც ვერავინ მოგცემს და ვერც ვერავინ აითვისებს. ამიტომ, საჭიროა მიზნად დავისაზოთ არა დიდი მოცულობის ცოდნის დაგროვება, არამედ მისი მოძიებისა, თუ მოპოვების უნარის გამომუშავება და კონკრეტულ სიტუაციაში მისი გამოყენების ჩვევაში გავარჯიშება.

1. იხ.: დ. უზნაძე. შრომები. ტ.V, თბილისი, 1967
2. იქვე;
3. იხ.: ო. ალავეძე. სამეცნიერო სრომების კრებული, თბილისი, 2005
4. იხ.: დ. უზნაძე. შრომები. ტ.V, თბილისი, 1967
5. იქვე;
6. იხ.: ო. ალავეძე. სამეცნიერო სრომების კრებული, თბილისი, 2005
7. იქვე;
8. იქვე;
9. იქვე;
10. ნ. ვასაძე. პედაგოგიკა. თბილისი, 2000
11. იქვე;

## სომერსეტ მოემის თეორიული შემდგომი სათეატრო ხელოვნების შესახებ

სომერსეტ მოემის მრავალწლიანმა სიახლოვემ თეატრალურ სამყაროსთან ღრმა კვალი დააჩნია მთელ მის შემოქმედებას. ეს ნათლად ჩანს 1937 წელს გამოქვეყნებულ რომანში „თეატრი“, რომელიც, ფაქტობრივად, ხელოვნებისა (თეატრის) და ცხოვრების ურთიერთმიმართების ფილოსოფიური გააზრების მცდელობას წარმოადგენს და ფორმის თვალსაზრისითაც ახლოს დგას დრამასთან.

„თეატრში“ ავტორი გამომსახველობის დრამატულ ფორმას იყენებს, არ ახვევს მკითხველს თავის საკუთარ შეხედულებებს, არ აწვდის მათ ბანალურ ჭეშმარიტებებს. მოემს რომანში შემოაქვს „სცენები“, რომლებშიც მისი გმირები წარმოადგენენ თავიანთ მისწრაფებებს, შინაგან სამყაროს.

რომანის სახელწოდებას ორგვარი გაგება შეიძლება ჰქონდეს: თეატრი – ხელოვნება, თეატრი – რეალური ცხოვრება. მწერლისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო თეატრალური სამყაროს ზნე-ჩვეულებებისა და ყოფის წარმოსახვას, არამედ სერიოზულ ესთეტიკურ-ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი პრობლემების გააზრებასაც.

„თეატრის“ ფაბულა ძალზე მარტივია. ერთი შეხედვით, ეს ვარიაციაა სასიყვარულო სამკუთხედის თემაზე, მაგრამ სინამდვილეში რომანის სიუჟეტურ ხაზს წარმოადგენს მსახიობი ქალის შემოქმედებითი გზის ასახვა. რომანისათვის დამახასიათებელია ის ნიშანი, რომელიც მოემის თეორიულ-ესთეტიკური პოზიციების მიხედვით ამ ჟანრის ნაწარმოებს პირველ რიგში მოეთხოვება: დაინტერესების, „თავის შექცევის“, გართობის მომენტი. ამავე დროს, მოემი მიიჩნევდა, რომ მხოლოდ საინტერესო სიუჟეტი და მოქმედების მძაფრი პერიპეტეხები ცხოვრების მრავალფეროვნებისა და სირთულის გამოხატვის საშუალებას არ იძლევა. მისი აზრით, ხელოვნების მიზანია, სულიერად გაამდიდროს ადამიანი, მიანიჭოს მას სიამოვნება. „თეატრშიც“ მთავარი შეურიგებელი წინააღმდეგობაა შემოქმედ პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის. თავად მოემის აზრით,

სახელმწიფო სარგებლობს შემოქმედი პიროვნებით საკუთარი მიზნებისათვის. თუკი პიროვნება ილაშქრებს ამ „გამოყენების“ წინააღმდეგ, სახელმწიფო ფეხქვეშ თელავს მას, ხოლო თუკი მას კეთილსინდისიერად ემსახურებიან, მაშინ აჯილდოებს მედლებით, პენსიითა და პატივით. როგორც კრიტიკოსი აღნიშნავს, ს. მოემის „თეატრში“ დასცინის პიროვნების სნობიზმს, შურს, ამავე დროს იგი აღმერთებს ჭეშმარიტ შემოქმედს. მეცნიერის აზრით, მოემი ჩანაფიქრია წარმოდგინოს ჭეშმარიტი ნიჭიერების შეუსაბამობა არსებულ სინამდვილესთან.

მოემი აღნიშნულ ნაწარმოებში სვამს რიგ მნიშვნელოვან პრობლემას: შემოქმედი და პრივილეგირებული კლასი, შემოქმედი და საზოგადოება, ხელოვნება და სინამდვილე. მწერალი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ცხოვრების თეატრალურობის, როგორც სინამდვილისადმი დამოკიდებულების თემაზე, როდესაც მთავარი მოქმედი პირის თამაში ცხოვრებაში ყოველდღიურ ჩვევად იქცევა და თავისებური შენიღბვის, ზოგჯერ კი, ბანალური რეალობიდან თავდაცვის ხერხს წარმოადგენს. შექსპირისეული აზრი, რომ მთელი სამყარო თეატრია და მასში ყველანი მსახიობებია, მოემთან თავისებურ ინტერპრეტაციას პოულობს. იგი გვიხატავს, თუ როგორ ფლობდება წმინდა პროფესიულ ჩვევათა კომპლექსი და იქცევა მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ „ფსიქოლოგიად“, გააზრებულ რეაქციად გარე სამყაროზე.

„...მხოლოდ ჩვენ, მსახიობები, ვართ რეალური ამ სამყაროში, – მსჯელობს „თეატრის“ მთავარი გმირი, მსახიობი ქალი ჯულია ლამბერტი – ყველა ადამიანი ჩვენი ნედლეულია. ჩვენ შეგვაქვს ზარი მათ არსებობაში. ამბობენ: თამაში მოჩვენებაა. სწორედ ეს მოჩვენებითობა არის ერთადერთი რეალობა“. ჯულიას ცხოვრება „თეატრალურ წარმოდგენათა ჯაჭვია“.

ჯულია ლამბერტი მოემის ერთ-ერთი ყველაზე ახლობელი პერსონაჟია. ამას ავტორიც რამდენჯერმე მიანიშნებს. ჯულია, ისევე როგორც მოემი, ფრანგულენოვან, ინგლისური წარმომავლობის ოჯახში გაიზარდა. მისი ბავშვობის ზოგიერთი დეტალი ემთხვევა მწერლისას. მოემი ყოველთვის ძალზე საღად აფასებდა თავის წარმატებებს. ასეთივე მშვიდი თვითშეფასების უნარით არის დაჯილდოებული მისი გმირიც. ისინი ხელოვნების ერთსა და იმავე დარგს (მოემმა ხომ თეატრს დაუთმო უფრო მეტი დრო და

ძალეები, ვიდრე ლიტერატურულ საქმიანობის სხვა ნებისმიერ სფეროს) და ხელოვნანის ერთსა და იმავე ტიპს მიეკუთვნებიან.

ბუნებრივია, თავისი შეხედულებები შემოქმედის ბუნებასა და მის ტემპერამენტზე მწერალმა სწორედ ამ პერსონაჟში განასახიერა. სომერსეტ მოემი მიიჩნევდა, რომ ყოველი ხელოვნისათვის დამახასიათებელია თავისებური „შემოქმედებითი ინსტინქტი“, რაღაც ძალა, რომელიც იმორჩილებს მას. მაგრამ თვით მოემი იმ ხელოვნათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც არა მარტო გარე სამყაროს ანალიზი ძალუძთ, არამედ საკუთარი თავისაც. ასეთივეა მისი გმირიც.

დაწვრილებით აღწერს მოემი თავის გმირს – პორტრეტულ სურათხატი მისთვის ფსიქოლოგიური დახასიათების ერთ-ერთი საშუალებაა. ჯულიას სამსახიობო კარიერა დასაწყისშივე ჰქონდა გადაწყვეტილი, ჰქონდა დაუოკებელი სურვილი – დაუფლებოდა ყველა პროფესიულ ჩვევას, თავდავიწყებით ემუშავა საკუთარ თავზე. თანდაყოლილი ნიჭი მას საშუალებას აძლევდა, წარმატებით გადმოეცა სხვისი გრძნობები და განწყობილებები, სცენაზე წარმოეჩინა თანამედროვე სამეტყველო სტილი, აზრი მიენიჭებინა პიესის უმნიშვნელო ფრაზებისთვისაც კი, მაგრამ ჯულია ვერ თამაშობდა შექსპირის გმირებს, იბნეოდა დიდი ინგლისელი დრამატურგის მრავალფეროვან აზრთა და ვნებათა სამყაროში – მსახიობი სრულიად განსხვავებულ სულიერ სამყაროში ცხოვრობდა ამიტომ, იგი თითქმის არასოდეს თამაშობდა კლასიკურ როლებს კლასიკურ პიესებში. იგი მის თანამედროვეთა სახეებს ეგზალტირებისა და ზედმეტი ნატურალიზმის გარეშე ქმნიდა.

მოემის ღრმა რწმენით, დაუღალავი შრომა აუცილებელია ტალანტის რეალიზაციისათვის. მსახიობის „ხელობას უსაზღვრო მოთმინება სჭირდება. ხშირად იმედგაცრუებაც მოსდევს“, – წერს იგი თავის თხზულებაში „შეჯამება“. წარმატება იშვიათად ეწვევა ხოლმე მსახიობს, რადგან იგი მთლიანად მაყურებელზეა დამოკიდებული: იგი შეიძლება ბრბოს კერპად იქცეს და შეიძლება – ყველასაგან დავიწყებული, შიმშილით მოკვდეს. რომანის ერთ-ერთი გმირის, რეჟისორ ჯიმ ლენგატინის დასი ძალიან ბევრს იღწვოდა იმისათვის, რომ უბრალოდ სპექტაკლი კი არ „წარმოედგინა“ მაყურებლისათვის, არამედ სცენაზე ეცხოვრა და ნამდვილი ხელოვნება შეექმნა. დასის ყველა წევრი გრძნობდა

პასუხისმგებლობას. „რეჟისორობა რთული საქმეა. ეს ხელობაა და, თუ გნებავთ, ხელოვნებაც, რომლის მიღწევაც ღიდ გარჯას მოითხოვს“<sup>1</sup> – აღნიშნავდა მოემი. რეჟისორი წარმართავს მსახიობის თამაშს, თვალყურს ადევნებს, რომ მისმა ინდივიდუალურმა თვისებებმა არ დაარღვიოს სპექტაკლის კანონზომიერება.

მთავარმა გმირმა ჯულიამ კარგად იცის, თუ რის ფასად აღწევს მსახიობი დიდებას და აღიარებას. იგი ღიმილით უყურებს მათ, ვინც მონიბლულია მისი წარმატებით. რომანში არის პასაჟები, სადაც მოემის ანტითეზა გაცხადებული იმის შესახებ, რომ მსახიობის ცხოვრების გარემომცველი რომანტიკული შარავანდედის მიღმა დაფარული დაუცხრომელი ძიებები, შეუპოვარი შრომის შეპირისპირებას ემყარება. მწერალი იყენებს ანტითეზას, როგორც ერთ-ერთ ძირითად გამომსახველობით საშუალებას, რომლითაც ამბაფრებს კონფლიქტს საზოგადოებასა და მსახიობს შორის.

თეატრალური ხელოვნების მოემისეული კონცეფცია, ფაქტობრივად, აღებულია ფრანგი განმანათლებლის, ღენი დიდროს, ტრაქტატიდან „პარადოქსი აქტიორზე“. მოემი ისე საფუძვლიანად ამუშავებს მსახიობის შემოქმედების კანონების შესახებ ამ ტრაქტატის ძირითად დებულებებს, რომ მის რომანს შეიძლება დიდროს თეატრალური ნაშრომის „რომანიზაცია“ ეწოდოს. თითოეული დებულება თითქოს შემოწმებულია ცხოვრებისეული და სცენური გამოცდილებით და სწორედ ამიტომაც იძენს განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას.

ღენი დიდრო ამ ტრაქტატში მსჯელობს არა მხოლოდ სცენის, არამედ შემოქმედებითი კანონების შესახებ, უბრალოდ, მსახიობის მაგალითი დიდროს ყველაზე შესაფერისად მოიხვეწა: მსახიობი, მხატვრისა და მწერლისაგან განსხვავებით, იძულებულია, ყოველ საღამოს გაიმეოროს თავისი როლი. სწორედ აქ ვლინდება, დიდროს აზრით, ყველაზე ნათლად რაციონალურისა და ემოციურის ურთიერთმიმართება ხელოვნის პიროვნებაში, ცხოვრებასა და შემოქმედებას, მსახიობის პიროვნებასა და მის მიერ სცენაზე შექმნილ სახეს შორის არსებული დამოკიდებულების ხარისხი და ფორმა. თანაც ძნელია სხვა ისეთი დარგის პოვნა, სადაც ურთიერთობები ხელოვნისა და იმათ შორის, ვისთვისაც იქმნება მისი ხელოვნება, ასე უშუალო და მჭიდრო იქნებოდა. არტისტი ხალხის

თანდასწრებით ქმნის და საკუთარი თავის შემოწმების შესაძლებლობა ამ შემთხვევაში ძალზე ღიდა.

ჯულია ლამბერტი იმიტომ ახერხებს მორიგი გმირის ვნებების მაყურებლამდე მიტანას, რომ თვითონ სცენაზე არ განიცდის ჭეშმარიტ ვნებებს – იგი მხოლოდ ოსტატურად გამოხატავს მათ. სწორედ ამაში ხედავდა დიდრო მსახიობის ხელოვნების პარადოქსს. მას, რასაკვირველია, ესმოდა, რომ არსებობს სხვა ტიპის მსახიობებიც, მაგრამ უპირატესობას ანიჭებდა მათ, ვინც ცივი გონებით თამაშობდა. მსახიობი, დიდროს აზრით, თავის სპექტაკლს მაყურებლის წინაშე ღღეში მხოლოდ ორი-სამი საათის განმავლობაში თამაშობს. მაყურებელი კი ღილიდან საღამომდე თამაშობს სპექტაკლს, თამაშობს მას ემოციურად და თავდავიწყებით. მსახიობი კი მხოლოდ თვალყურს ადევნებს, აანალიზებს და იმანსოვრებს, რათა საღამოს ეს ყველაფერი სცენაზე შემოიტანოს და კვლავაც გვაიძულოს მსგავსი გრძნობები განვიცადოთ. დიდროს მიხედვით, ხელოვნის უმაღლესი ტიპი არის ადამიანი, რომელიც დაჯილდოებულია დაკვირვებისა და ვნებათა ზუსტი გადმოცემის უნარით, მაყურებელს ისინი ჭეშმარიტ ვნებებად წარმოუჩენია. ისინი მზად არიან, უფრო მეტად თანაუგრძონ გმირებს სცენაზე, ვიდრე ცხოვრებაში, რადგანაც ცხოვრებაში ვნებები ზშირად არაესთეტიკურია, ხელოვნება კი ცხოვრებას შეისისხლხორცებს და კიდევ ხვეწს მას.

მოემი ეთანხმება დიდროს, მაგრამ მას მშვენივრად ესმის, რომ დიდრო ისევე, როგორც სხვა პოლემისტი, თავისი აზრის უკიდურეს გამოხატულებას გვთავაზობს. იგი სვამს კითხვას: თუკი მსახიობი თავის მასალას ობიექტურ რეალობაში ეძებს, მაშინ რატომ არ აქვს მას უფლება საკუთარი თავიც, როგორც ადამიანი, ამ რეალობის ნაწილად ჩათვალოს? ხომ არ არის საკუთარი თავის შეცნობა ცხოვრების შეცნობის ნაწილი? დიდრო აღნიშნავდა, რომ მსახიობს შეუძლია განასახიეროს ნებისმიერი ხასიათი, ვინაიდან საკუთარის განსახიერების უნარი არ გააჩნია. მოემი მას ამ საკითხში არ ეთანხმება, მაგრამ იმავდროულად მას ესმის, თუ რამდენად თავისებურია „ხასიათის ცნება“ მსახიობისათვის – ადამიანისათვის, რომელიც მუდამ „უთვალთვალეს“ სხვებს და საკუთარ თავსაც, რომელიც აფიქსირებს თავის ემოციებს და პროფესიული სიზუსტით განსაზღვრავს თავისი სიტყვებისა და ქცევების ეფექტს.



მოემი თავის გმირს სასტიკ გამოცდას უწყობს: იგი გამოაცდევინებს მას სიყვარულს ძალზე უმნიშვნელო, შეიძლება ითქვას, უსახური ადამიანის მიმართ. არსებითად, ჯულია სულიერი განვითარების გარკვეულ ეტაპს გადის, კლერკი ტომი კი სტატიუსტია მის გვერდით, მეტი არაფერი. ჯულია ვარსკვლავია, რომელიც ალაღბედად შეკოწიწებულ დასში თამაშობს. მაგრამ როგორ უნდა ითამაშო, როდესაც გარშემო მხოლოდ უნიჭო მსახიობები გახვევია და მთელი ამ დროის მანძილზე ჯულია თავისი მეორე ცხოვრებით ცხოვრობს – სცენით. აქ იკვეთება მოემის თეორიულ ნაშრომებში გამოთქმული მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც ხელოვნება ცხოვრების უბედურების ნუგეშს, სამყაროს სიმკაცრისაგან ხსნასა და ყველა უბედურებისაგან თავშესაფარს წარმოადგენს.<sup>2</sup> მართლაც, თავდაპირველად თავის გმირებად გარდასახვაში, ყოველ საღამოს ინდივიდუალობის შეცვლაში ჯულია პოულობდა შევას, ხსნას თავისი სულიერი სიყვარულისაგან. შემდეგ თავისი ნამდვილი ტანჯვა სცენაზე გადაიტანა და ძალიან ცუდად დაიწყო თამაში. მოემი, ისევე როგორც ლიდრო, დარწმუნებულია, რომ როლი სრულიად არ იქმნება სცენაზე და ერთადერთი ემოცია, რომელიც მსახიობისათვის დასაშვებია სცენაზე, არის თვით შემოქმედებითი პროცესით ტკობა.

მოემი ხელოვნის შემოქმედებით ძალას უპირისპირებს „მაღალი“ საზოგადოების წარმომადგენელთა ინტელექტუალურ პარაზიტიზმს, რომლებსაც არ ესმით, რა არის ჭეშმარიტი სიყვარული და ზნეობრიობა. მოემი არ ძალავს თავის სიძულვილს მათ მიმართ, აჩვენებს არისტოკრატიის თვითემყოფილებასა და კლანურობას, მის ანგარებასა და მეშინურ შეზღუდულობას, „ბოჰემისაკენ“ ყალბ ლტოლვას, რაც სინამდვილეში ამ საზოგადოებას „ბეწის“ შესანარჩუნებლად სჭირდება. მოემისათვის ახლობელია მოუსვენარი ადამიანი, რომელიც ცდილობს გაექცეს ცხოვრების პროზას შემოქმედებისა და ოცნების სამყაროში, დაუნდობელმა სინამდვილემ კიდევ რომ გათელოს იგი. „თეატრის“ მთავარი პერსონაჟისა და მისი გარემომცველი საზოგადოების ურთიერთმიმართებაში არეკლილია მოემის კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის გარკვეული დაუწერელი შეთანხმებაა დადებული. მეორე მხრივ, ჯულიას საქციელი რომანში შეესატყვისება გაუცხოების თეორიას, იღებს ბოლომდე არც მოემი უარყოფს.

საბოლოოდ, ჯულია მაინც ვერ ღებულობს სიამოვნებას საკუთარი ეგოისტური ქცევებისაგან, რაც მხატვრული გამოხატულებაა მოემის იმ მოსაზრებისა, რომ ადამიანის სინარული და ბედნიერება მხოლოდ თანაზიარი შეიძლება იყოს.<sup>3</sup>

მოემს განსაკუთრებით ხელოვნებისა და რეალობის ურთიერთმიმართება აინტერესებს. ის დარწმუნებულია, რომ ხელოვნების საწყისი ცხოვრებაშია საძიებელი, იგი სინამდვილეს გამოსახავს, მაგრამ არ შემოიფარგლება მშვენიერების ფენომენით. ხელოვნებას თავად შეუძლია გააკეთოს სერიოზული აღმოჩენები ადამიანის შინაგანი სამყაროს შეცნობის სფეროში, ჩაწვდეს ყოფიერების არსს.

ამრიგად, მოემი რომან „თეატრში“ თავის იდეათა კომპლექსს მხატვრულ სახეთა სისტემით, მისთვის დამახასიათებელი ღრმა ფსიქოლოგიზმით, საინტერესო სიუჟეტით, წერის ცოცხალი და დახვეწილი მანერით გამოხატავს. მთავარი გმირის მხატვრულ სახეში ერთმანეთს ერწყმის სხვადასხვა ჩვევა და თვისება, კონტრასტული, ურთიერთგამომრიცხავი თავისებურებები. მხატვრული სახეების სრულყოფისათვის რომანში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლოგიკურად გამართულ და ლექსიკურად მდიდარ ენას. სადა სტილი, დახვეწილი, კეთილხმოვანი და ნათელი ფრაზები, ზედმეტი „ორნამენტებისაგან“ თავისუფალი მხატვრული ქსოვილი მოწმობს, რომ ავტორი კლასიკური რეალიზმის ტრადიციებს აგრძელებს და სინამდვილის ასახვის რეალისტური პრინციპების ერთგულია.

1. მოემი ს., „შეჯამება“, ინგლისურიდან თარგმნა ზ. გაჩეჩილაძემ, თბილისი, 1986, გვ. 116.  
2. W.S. Maugham, „Theatre“, 2005.  
3. იხ.: ნ. იმედაშვილი. „ხელოვნება და ხელოვანი სომერსეტ მოემის რომანებში, ქუთაისი, 2005.

**„არტ ნუვოს“ სტილის გენეზისის საკითხი  
უილიამ ბლეიკის შემოქმედებაში**

XVIII საუკუნის ბოლოს პარიზის რევოლუციურმა ქუხილმა ექოსავით გადაუარა მთელ ევროპას. საფრანგეთის გამათავისუფლებელმა იდეებმა უდიდესი გავლენა მოახდინა ევროპულ აზროვნებაზე და არა მარტო შეცვალა სახელმწიფოებრივი ფორმები, არამედ საუკუნეების განმავლობაში დადგენილ საზოგადოებრივ წარმოდგენათა და შეხედულებათა მთელი სისტემა გარდაქმნა. დაიწყო ძველ ღირებულებათა გადასინჯვა, შეიცვალა სულიერი ფასეულობები. ბუნებრივია, ლა-მანშის მეორე მხარეს მდებარე დიდი ბრიტანეთი, რომელსაც საფრანგეთის რევოლუციის დასაწყისისთვის გადატანილი ჰქონდა ქარიშხლიანი სამრეწველო რევოლუცია და მძლავრ კაპიტალისტურ სახელმწიფოს წარმოადგენდა, გულგრილი ვერ დარჩებოდა მის მეზობლად მიმდინარე მოვლენებისადმი. XIX საუკუნის პირველ ათეულში დიდ ბრიტანეთში გაიშალა სახალხო-გამათავისუფლებელი მოძრაობა, რომელსაც აჯანყებათა მთელი ვაჭვი მოჰყვა, და რომელიც სასტიკად იქნა ჩანშობილი მთავრობის მიერ.

XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილი მდგომარეობით შემოქმედთა უკმაყოფილების შეგრძნება, უიმედო განწყობა, სასოწარკვეთა და ე. წ. „კოსმიური პესიმიზმი“ „მსოფლიო კაემანში“ გადაიზარდა და ბიძგი მისცა ახალი მძლავრი კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი მიმართულების – რომანტიზმის – წარმოშობას.<sup>1</sup>

განხეთქილება არსებულ სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის, საკუთარი იდეალების ძიება რელიგიის, ხელოვნების, ბუნების, ფოლკლორის სამყაროსა და ისტორიულ წარსულში, ყველგან იქ, სადაც არ იქმნებოდა ყოველდღიური პროზა, მერკანტილური, „სადად“ მოაზროვნე თანამედროვეობა – ასეთი იყო რომანტიკული მსოფლალქმის ერთ-ერთი თავისებურება. რომანტიკოს შემოქმედთა ძირითადი თემა ინდივიდუალობით გამორჩეულ პიროვნებას უკავშირდება, გმირს, რომელიც ვერ ურიგდება არსებულ სინამდვილეს და მის გარდაქმნას ცდილობს, თუმცა ხშირად იგი საზოგადოებრივი უსულგულობის გამო დამარცხებისთვის არის განწირული.

რომანტიზმმა განსაკუთრებით მძაფრი ფორმა ინგლისურ

ლიტერატურაში მიიღო და არაერთი არაორდინარული და საინტერესო შემოქმედი შესძინა მსოფლიო ლიტერატურას, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს უილიამ ბლეიკი – პოეტი, მხატვარი, გრაფიკი, მუსიკოსი. ის თავის თავში აერთიანებდა მოდერნის სტილისა და ფუტურისმის შორეულ წინამორბედს – ბლეიკი წერდა ლექსებს, ტვიფრავდა გრაფიურებს, რომელთაც ტექსტებით ამკობდა, აკვარელის საღებავებით აფერადებდა ნახატებს, ანუ, თავად ქმნიდა საკუთარ ფოლიანტებს, რომლებიც ერთი საუკუნით წინ უსწრებენ რუსი ფუტურისტების ე. წ. „საავტორო წიგნებს“.

ალსანიშნავია, რომ უ. ბლეიკი მეტად მისტიკურ გარემოში გაიზარდა. მას ბავშვობიდანვე ჰქონია უცნაური ხილვები, რომელთა რეალობაც თურმე სოცოცხლის ბოლომდე სწამდა. ამით კი მან შეშლილისა და სასწაულმოქმედის სახელი დაიმკვიდრა საზოგადოებაში. უილიამ ბლეიკს სისტემური განათლება არ მიუღია, მაგრამ ბევრს კითხულობდა და ბავშვობიდანვე იცნობდა მისტიკოსი სვედენბორგის, იდეალისტი პლატონის და განმანათლებლობის ეპოქის დეისტურ ფილოსოფიას; კითხულობდა შექსპირს, მილტონს, ჩატერტონს; იცნობდა რომაელ და ბერძენ პოეტებს, განსაკუთრებით ხიბლავდა ვერგილიუსის, ოვიდიუსის და არიოსტოს შემოქმედება; შეისწავლა ბერძნული და ძველებრაული ენები, რათა ორიგინალში წაეკითხა ბიბლია, სიცოცხლის ბოლოს კი იტალიურსაც დაეუფლა, რომ უკეთ ჩაწვდომოდა დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ილუმინაციას და მისთვის ილუსტრაციები შეესრულებინა.

სიღარიბე, მარტობა, დაუღალავი შრომა უ. ბლეიკის ცხოვრების თანამგზავრები იყვნენ. „პროფიტი ვერასოდეს გაბედავს გადმოაბიჯოს ჩემს ზღურბლს“, – ნაღვლიანად წერდა იგი თავის ერთ-ერთ მეგობარს. თანამედროვე ინგლისის ოფიციალური საზოგადოებრივი აზრი ან საერთოდ იგნორირებას უწევდა მას, ან ისე უყურებდა, როგორც სულიერად დაავადებულს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ბლეიკი თავაზობით იცავდა საკუთარ სულიერ დამოუკიდებლობას, „ინგლისში იმას კი არ კითხულობენ, ადამიანი ნიჭიერი და გენიალური თუ არის, არამედ იმას, თუ რამდენად წყნარი, ზრდილობიანი და კეთილია, როგორც ვირი; თუ იზიარებს დიდებულთა შეხედულებებს ხელოვნებასა და მეცნიერებაზე, თუ ასეა, მაშინ ის კარგია, თუ არადა, დაე, მოკვდეს მშვირი“, – წერდა ბლეიკი.<sup>2</sup>

უილიამ ბლეიკის პოეზია, მხატვრობა და გრაფიკა საზოგადოებრივი უსამართლობისადმი ერთგვარი გამოწვევა იყო. ამ უსამართლობას

პოეტი მთელი ცხოვრება ებრძოდა. XVIII საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისისთვის ბლექი ლონდონელ „იაკობინელთა“ რევოლუციურ წრეს მიეკუთვნებოდა და უდიდესი თანაგმობით ადევნებდა თავს საფრანგეთში მიმდინარე მოვლენებს. იგი დემონსტრაციულად დადიოდა ლონდონის ქუჩებში თავისუფლების ემბლემით – წითელი ქუდით, ხვდებოდა რევოლუციურ-პროპაგანდისტული ორგანიზაციის წარმომადგენლებს, მეგობრობდა ცნობილი ფილოსოფიურ-პოლიტიკური ტრაქტატის – „პოლიტიკური სამართლიანობის“ ავტორთან – უილიამ გოლდვინთან, და სახელმძღვანელო პუბლიცისტთან, „ადამიანის უფლებების“ ავტორ თომას პეინთან.

1789-1794 წლებით თარიღდება უ. ბლექის უმნიშვნელოვანესი პოეტური ნაწარმოები „სიმღერები ადამიანის უმანკობისა და გამოცდილების შესახებ“. სათაურშივე გამოჩნდა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნების, უმანკობა-გამოუცდელობის გამოცდილებასთან დაპირისპირება. კრებულის კომპოზიციაც ამასვე ესადაგება: თითქმის ყველა ლექსს, რომელიც პირველ ციკლში, – „უმანკობის სიმღერებში“ შედის, აქვს თავისი კონტრ-წყვილი მეორე ციკლში – „გამოცდილების სიმღერებში“. „უმანკობის სიმღერებში“ დედამიწა დახატულია როგორც მშვიდობისა და მხიარულების სამეფო, სადაც მთავარი მოქმედი გმირები ბავშვები არიან. მათი გულითადობა, მიმნდობლობა, მხიარულება პოეტის წარმოსახვაში აღიქმება, როგორც ადამიანის ბუნების საუკეთესო და ბუნებრივი გამოვლენა. ამ ლექსებში ბედნიერება წარმოგვიდგება როგორც ყოველი ცოცხალი არსების ნორმალური მდგომარეობა. ამით ბლექი მჭიდროდ უკავშირდება განმანათლებელთა ჰუმანურ ტრადიციებს, რომელთა მიხედვით ბედნიერებაზე ადამიანის უფლება ბუნებრივი და კანონზომიერი მოვლენაა. რაც შეეხება „გამოცდილების სიმღერებს“, აქ მკვეთრად არის დარღვეული ჰარმონიულობა. ღრმა შინაგანი დრამატიზმი განსაზღვრავს ორივე ლირიკული ციკლის თანაფარდობას. პოეტი თითქოს საკუთარ თავს ეკამათება: ის, რაც დამტკიცებულია პირველ ციკლში, უარყოფილია მეორეში. „გამოცდილების სიმღერებში“ ძირფესვიანად იცვლება ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება. „ადამიანი იძენს გამოცდილებას, იმას, რაც თავისი განვითარების პირველ სტადიაში აკლდა და რისი ნაკლებობაც მის არსებობას საფრთხეს უქადდა. ადამიანი იძენს მოვლენათა გაცნობიერების უნარს, მაგრამ ამას იგი მეორე უკიდურესობამდე მიჰყავს და სიმართლეს მხოლოდ ერთი, ცუდი მხრიდან ხედავს მაშინ, როცა

განვითარების პირველ სტადიაში მხოლოდ კარგ ნაწილს აღიქვამდა [...] ახლა კი, ადამიანი ვარდში ეკლებს არჩევს, უბედურებაში – ცრემლებს“. ყველა ადამიანში, ბლექის ფილოსოფიის მიხედვით, არსებობს ღმერთი, რომელიც ადამიანის ცნობიერების შესამე ნაპირზე იმყოფება და რომელსაც ადამიანი მხოლოდ დამოუკიდებელი განვითარებით თუ მიაგნებს. დამოუკიდებელ განვითარებას კი ადამიანი იმ იდეალურ ღონემდე მიჰყავს, რომლისკენაც მუდამ ისწრაფვოდა ბლექი. მისთვის იდეალური ადამიანი წარმოსახვის, ანუ ხილვის, უდიდესი უნარით არის დაჯილდოებული და მაშინ არის ის ღმერთის ტოლი. მაგრამ სად არის ან რა არის ის, რაც ადამიანს ღმერთის სიმალემდე აიყვანს?! სად არის ის უნარი, რომელიც ადამიანს თავის თავში ღმერთს აპოინებს?! ბლექის აზრით, ყველა ჩვენგანში არის ღმერთი, რომელმაც ეს სულიერი მეტამორფოზები გაიარა, მაგრამ ისე, რომ განვითარების არცერთი სტადია არ დაუკარგავს. „ღმერთი შემოქმედა და ის არსებობს ყველა სულიერ არსებაში [...] ღმერთი ერთადერთია და ის ხილულია იესო ქრისტეში.“ ბლექის გაგებით იესო არც წარსულშია, როგორც ისტორიული იესო და არც მომავალში, როგორც მესია, არამედ იგი არის ახლა, რეალურ აწმყოში, რომელიც რეალური წარსულისა და რეალური მომავლის შემცველია.<sup>3</sup>

თუ სხვა ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტები თავიანთ შემოქმედებაში მიმართავდნენ ძველი ცივილიზაციების (ინდური, ბერძნული, რომაული, ებრაული) მითოლოგიურ სახეებს, უილიამ ბლექი საკუთარ მითოლოგიას ქმნის და ეს მითოლოგიური ფანტასტიკა არანაირ ჩარჩოში არ თავსდება.

უ. ბლექი თავისი გვიანი პერიოდის ერთ-ერთი ნაწარმოების შესავალში წერდა: „ძვირფასო მკითხველო, შემიძღვრე იმის გამო, რასაც, იქნებ, არ ეთანხმები, და შემიყვარე იმ ენერგიისთვის, რომელსაც მე ჩემს ნიჭს, ჩემს სამუშაოს ვახმარ.“ მისი ენერგია უკიდევანო მასშტაბებს იძენდა მხატვრობაშიც. კლასიციზმთან აშკარა კავშირის მიუხედავად, ბლექი ამ სტილს უპირისპირდებოდა. მართალია, ისიც ირჩევდა სოფლის სიუყუტებსა და მარადიულ თემებს, უარს ამბობდა ბატალურ სცენებზე, მისი გმირებიც მხატვრობასა და გრაფიკაში გადმოდიოდნენ დანტეს და მილტონის პოეზიიდან, მაგრამ ბლექის შემოქმედებისთვის როკოკოსა და ბაროკოსკენ მიბრუნება იყო დამახასიათებელი. ბლექი-მხატვრისთვის განსაკუთრებით ღირებულია ხაზი. თუ კლასიციზმთან ეს ხაზი წარმოადგენს მოცულობათა მკაცრად დადგენილ საზღვარს და განუყოფელია ფიგურისა და საგნისაგან, ბლექთან ეს ხაზი გვევლინება

როგორც სულიერი საწყისის მატარებელი. ხაზის გათავისუფლების ეს პროცესი დაკავშირებულია უ. ბლეიკის ფერწერის კიდევ ერთ თავისებურებასთან: ფიგურები მის კომპოზიციაში ხდებიან უსხეულონი, ამიტომ ისინი საოცრად ელეგანტურნი და მოქნილნი არიან.

„ჯოჯოხეთის კარიბჭეში“ (დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ილუსტრაციები) ჩვენ უკვე განვასხვავებთ ბევრ ისეთ ნიშანს, რომელიც შემდგომში მოდერნის სტილს განსაზღვრავს: კომპოზიცია სიმეტრიულია, ხაზობრივი რიტმი თითქმის თრგუნავს ორნამენტის გამოსახულებას, ფიგურების დახრილობასა და შესტების ხასიათს, შემოაქვს „გოთიკური“ ეგზალტაციის მომენტი. ეს ერთგვარი ერთიანობაა ცოცხალთა და მკვდართა სამყაროსი. საინტერესოა ბლეიკის მიერ „წინასწარმეტყველური წიგნის“ ილუსტრაციებისთვის შექმნილი ურიზენის ბოროტი სახე – ცივი და მომაკვინებელი დესპოტი, რომელმაც დაიმონა ყოველივე ცოცხალი... ბლეიკის ნახატზე ურიზენი წარმოდგენილია, როგორც მკაცრი მოხუცი, რომლის მთავარი ატრიბუტია სასწორი და ფარგალი. ის ზომავს და წონის ყოველივე არსებულს და სურს დაიმონოს მთელი სამყარო, მაგრამ ურიზენის წინააღმდეგ აღდგებიან ცეცხლის, სინათლის და თავისუფლების სტიქიური ძალები. ჩვენ წინაშე ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალთა კონფლიქტი იშლება, რომელიც საბოლოოდ ურიზენის მკვდარ, უმოძრაო სამეფოზე გამარჯვებით მთავრდება.<sup>4</sup>

ასეთი იყო ოცნება უილიამ ბლეიკისა. მასზე საუკუნე ნახევრის შემდეგ დაწერენ: „არსებულან ადამიანები, ვისაც მომავლი, მერმისი სატრფოსებრ ჰყვარებიათ და მასაც თავისი სუნთქვა მათი სუნთქვისთვის შეურევია, თავისი თმა მათთვის შემოუხვევია, რათა თავიანთი დროისთვის შეუცნობადი დარჩენილიყვნენ.“<sup>5</sup>

„ქ ა რ თ უ ლ ი ქ ო რ ე ო ბ რ ა შ ი ო ს მ კ ვ ლ ე მ ა რ ი“

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით. სტატიების სტილი დაცულია.

პროგრამის ხელმძღვანელი – ანანო სამსონაძე

1. იხ.: ი. სარიშვილი. ბლეიკი და რომანტიზმი, ჟურნ. „საუნჯე“, №1. თბილისი, 1987.  
2. Willson. H. The life of William Blake. 1948.  
3. იხ.: ი. სარიშვილი. ადამიანის ფაქტორი უ. ბლეიკის შემოქმედებაში, ჟურნ. „საუნჯე“. №6. თბილისი, 1987.  
4. Елистратова А. А. Английский Романтизм и Современность. 1960.  
5. იხ.: მ. მაისურაძე, „ადამიანის იდეა და ხატი უ. ბლეიკის შემოქმედებაში“, ჟურნ. „საუნჯე“, №1. თბილისი, 1987.

**პარიზის ციკლის სამეფო აკადემია – მისი წარმატებული და წარუმატებელი მხარეები**

XVII საუკუნის დასაწყისისთვის საფრანგეთში, სამეფო კარის ციკლები, თავისი განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა. ციკლის იტალიური ტრადიციები, „პაკანები“, „გალიარდები“, თვითმასწავლებლების – კაროზოს და ნეგრის – მეთოდები თანდათანობით დავიწყებას მიეცა. წარმოიშვა ახალი ციკლები, რომლებიც უფრო კარგად გამოხატავდნენ გრძნობებს, ჰარმონიას მოძრაობის პროპორციებსა და მუსიკას შორის, სხეულის პლასტიკას და სხვა. სამეფო კარის მეჯლისებზე იცვლებოდა საცეკვაო ფიგურები. პოპულარული გახდა ქალისა და ვაჟის მიერ წყვილში შესრულებული ციკვა. იღვებოდა საერთო ციკვა, სადაც ერთდროულად მონაწილეობდა რამდენიმე წყვილი. საცეკვაო პრაქტიკაში გაჩნდა სხვადასხვა პროვინციის ხალხის ციკვა: „ესპანური სარაბანდა“, „გავოტი“, „ბურე“, „რიგოლონი“ და მთელი ჯაჭვი ახალი სახის ციკვებისა, რომელთა შორის მეფობდა ციკვა „მენუეტი“. ხალხიდან აღებული ციკვების რთული აგებულება გამარტივდა, გადაიტეა ყველასათვის მისაღებ ფორმად და არსებობის უფლებაც გადაკეთებული და შელამაზებული სახით მიიღო. ასეთი გზებით იბადებოდა ახალი წყვილური ციკვები ლულოვიკო XIV საუკუნეში.

ამ მოვლენებისადმი ხალხის განწყობა ორგვარი იყო: იყვნენ ისეთები, რომლებიც ემხრობოდნენ ახალ პროცესებს და ისეთებიც, რომლებიც სიამაღლებს ეწინააღმდეგებოდნენ. მათ, პირიქით, მოსწონდათ ციკვების პირვანდელი სახე. მაგალითად მოვიყვანო ქალბატონ დე სევილის წერილის ფრაგმენტს, რომელსაც გვაცნობს სერგეი ხუდიოკოვი თავის წიგნში „ციკვების ისტორია“: „მე საშინლად გულნაწყენი ვარ იმით, რომ შენ არ შეგეძლია დაინახო პროვინციებში, როგორ ციკვებენ ბურეს. ეს სრულიად გასაოცარია! უბრალო გლეხები ავლენენ ისეთ გრძნობას რიტმისა, სიმსუბუქისა და მხატვრულობისა, რომ, ერთი სიტყვით, მე აღტაცებული ვარ!“<sup>1</sup>

მაგრამ იყო მეორე მხარე, რომელიც ზრუნავდა საცეკვაო

ხელოვნების დახვეწაზე, სრულყოფაზე და მისი ერთი მეთოდის ქვეშ გაერთიანებაზე. ამ მხარეს წარმოადგენდნენ მოცეკვავეები, ციკვის მასწავლებლები, ბალეტმაისტერები და თვით ლულოვიკო XIV.

სწორედ ლულოვიკო XIV-ის თაოსნობით და ბრძანებით 1661 წელს პარიზში იქმნება „ციკვის სამეფო აკადემია“. იგი შედგებოდა საბჭოსგან, რომელსაც მეთაურობდა დირექტორი (პირველად – პ. ბოშანი, შემდეგ – ლ. პეკური). საბჭოში შედიოდა ციკვის 13 სპეციალისტი – ბალეტმაისტერი (იმ დროს ე. წ. – ციკვის მასწავლებელი), რომელთაც დაევალით ციკვების სწავლების ზრუნვა-პატრონობა. აქ უშვებდნენ დიპლომირებულ კადრებს. აკადემიის დამთავრებულებს აკადემიკოსები ეწოდებოდათ. ციკვის სამეფო აკადემია დაკავებული იყო სამეფო კარისა და სახასიათო ციკვების მოდიფიკაციით. აქ მოხდა ბალეტის საფუძვლის, ანუ, მისი ხუთი ძირითადი პოზიციის შემუშავება და დაკანონება. 1780 წელს ციკვის სამეფო აკადემიამ არსებობა შეწყვიტა.

„უარყოფილი ყველანაირი სახის აკადემიისა გვირჩევენ, რომ ციკვის აკადემიაც არ იძლევა დადებით შედეგს, რადგან არც ერთ მასწავლებელს არ შეუძლია გამოიგონოს ციკვა, რომელიც დიდი ხნით დარჩება სიცოცხლისუნარიანი.“<sup>2</sup>

ჟან ჟაკ ნოვერი წიგნში „წერილი ციკვების და ბალეტების შესახებ“ აკადემიას კონსერვატიზმში ადანაშაულებს.<sup>3</sup> მას უმართებულად მიაჩნია აქ შემუშავებული ციკვის ჩაწერის ხელოვნების – ქორეოგრაფიის – არსი და ამოცანები. თვლის, რომ ციკვის ხელოვნების ჩაწერის ასეთი სახე აუცილებელი იყო პირველ ხანებში, როდესაც ციკვა ჯერ კიდევ ემორჩილებოდა მკაცრ კანონებს და შედგებოდა არც თუ ისე დიდი რაოდენობის ელემენტებისაგან. მოგვიანებით კი, როდესაც, „პა“ გახდა რთული, ეს სირთულე გაორმაგდა და გასამმაგდა. შესაბამისად რთული აღმოჩნდა მისი გამოსახვა წერილობით და უფრო რთული – მისი გაშიფრვა. გარდა ამისა, ეს მეთოდი არასრულყოფილია: მაგალითად, თუ ზუსტად არის ჩაწერილი ერთი მხრივ, მხოლოდ ფეხების მოძრაობა, მეორე მხრივ, არ არის აღნიშნული ხელების მდგომარეობა და მათი ჩანახატი. არ არის ნაჩვენები ასევე კორპუსის მდგომარეობა, ბრუნები, თავის მდგომარეობა, განსხვავებული მანერები იმისა, თუ როგორ

უნდა დაიჭირო კორპუსი ამა თუ იმ ცეკვის შესაბამისად.

ცეკვის აკადემიის თავდაპირველ მიზანს წარმოადგენდა საცეკვაო ხელოვნების დაცემის თავიდან არიდება და სწრაფი მოქმედება მის განვითარებაზე. მაგრამ დროთა განმავლობაში იმის ნაცვლად, რომ მისი საშუალებით დაბადებულიყო ახალი საცეკვაო მოძრაობები, ფიგურები, სურათები, პოზები, პირიქით – აქ იმეორებდნენ ცნობილი მოცეკვაეების: დიუპრეს, კამარგოს, ლანის და სხვათა მიერ შექმნილ საცეკვაო ფიგურებს, რომლებიც არ შეიცავდნენ არაფერს ახალს, გარდა წარსულში ტალანტების მიერ შექმნილი პირველადი შტრიხებისა და გამოვლინებებისა. ამგვარად, „ცეკვის აკადემია გადაიხარა მისი თავდაპირველი მნიშვნელობიდან, დაემსგავსა ლუმილის მონასტერს და აკლამას, სადაც ტალანტები განისვენებენ“.<sup>4</sup>

მიუხედავად ამისა, პარიზის ცეკვის სამეფო აკადემიის არსებობის ისტორია საუკუნეზე მეტ ხანს გაგრძელდა. მისი დანიშნულება იყო წარმოადგენდა თვალყურის დევნება საცეკვაო ხელოვნების სწორ მოძრაობაზე. თუ იქმნებოდა რაიმე ახალი ფორმა, ხალხური ცეკვებიდან, ის შერწყმული იყო დროის სულთან და მასების გემოვნებასთან.

აკადემიის ამოცანა იყო მკაცრად შეენახათ ის ესთეტიკური იდეალები, რომლის წყალობითაც ქორეოგრაფიამ გამოკვეთილი ადგილი დაიკავა ხელოვნების დარგებს შორის. სწორედ ამ დაწესებულების მეშვეობით ქორეოგრაფია ოფიციალურად აღიარებულ იქნა ხელოვნებად. გარდა ამისა, აქ ერთმანეთისაგან გამოიყო სალონური და სასცენო ცეკვები. ხალხიდან აღებული „ბრანლები“, „ბურე“ და სხვა ცეკვები სხვადასხვა ვარიანტად იღვამებოდა. თუმცა სათეატრო წარმოდგენები მთლიანად გადმოცემდნენ ძველ საცეკვაო ფორმებს, მაგრამ შემსრულებლები ამ წარმოდგენებში მაინც ცვლიდნენ ცეკვის ადრინდელ ტემპს თავისი შესაძლებლობებიდან გამომდინარე.

ქორეოგრაფიის სამყაროში გამობრწყინდა მაშინდელი ცნობილი მოცეკვაეების სახელები: ბოშანი, ჰეკური, ბალონი, აქტაპა, დიუპრე, რაც ახლად დაარსებული აკადემიის დამსახურება იყო.

აკადემია აგრეთვე ზრუნავდა ქორეოგრაფიული ლიტერატურის განვითარებაზე, რომელსაც XVIII საუკუნიდან ჰყავდა უამრავი წარმომადგენელი. მათი მეშვეობით ჭეშმარიტად შეიძლება თვალი

მივაღწევნოთ ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების გზებს. ტუანო არბოს „ორხესოგრაფიის“ შემდეგ თითქმის მთელი ასწლეულის განმავლობაში არ გამოცემულა არც ერთი წიგნი, სადაც მოცემული იქნებოდა „ტრაქტატები“ ქორეოგრაფიის შესახებ. მხოლოდ 1682 წელს გამოჩნდა მცირე ზომის ნაწარმოები, „ძველი და ახალი ბალეტები თეატრის კანონების მიხედვით“, რომლის ავტორი იყო მენეტრიე, მაგრამ არც ამ გამოცემაში არის საუბარი ხელოვნების განვითარებაზე. იგი გადმოგვცემს მხოლოდ კეთილ რჩევებს თუ როგორ უნდა შეთხზა ბალეტი, მაგრამ ცეკვის ტექნიკის შესახებ – არც ერთ სიტყვას.

XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში გამოჩნდა რამდენიმე საინტერესო ქორეოგრაფიული ნაშრომი. 1700 წელს გამოიცა „ცეკვის აღწერის ხელოვნება ნიშნების საშუალებით“. წიგნის ავტორად რაულ ოჟე ფელიე გვევლინება. იგი იყო ცეკვის მასწავლებელი, რომელმაც ეს ნაშრომი მიუძღვნა ჰეკურის – მოცეკვავესა და ბალეტის დამდგმელს მუსიკის აკადემიაში. რაულ ოჟე ფელიე წიგნის წინასიტყვაობაში ამბობს, რომ მისი ნიშნების საშუალებით ყველას შეუძლია, მასალების გარეშე ისწავლოს ყველა სახის ცეკვა.

ამ იეროგლიფების დანახვისთანავე ეჭვი დაგებადება ამ განცხადების სიმართლეში, მაგრამ, ყველაფრის მიუხედავად, ფელიეს შრომას აქვს უდიდესი დამსახურება. მან წარმოადგინდა მისი დროის ცეკვების ახალი არქიტექტურის გამოქმნის ხელოვნებითი სურათი და სუფთა ფრანგული საცეკვაო ხელოვნების ფორმების დაბადების შეგრძნება. გარდა ამისა, აქ ვხვდებით შემდეგი სახის ცნობებს:

1. XVIII საუკუნის დასაწყისში ლულოვიკო XIV-ის მეფობის დამთავრების შემდეგ, მთელ ევროპაში ცეკვის ტექნიკამ მიაღწია მნიშვნელოვან განვითარებას. სამეჯლისო ცეკვებს გამოეყო სალონური ცეკვები კურანტასთან და მენუეტთან ერთად, რომელთა შესრულებისთვის ისწავლებოდა საკმაოდ მკაცრი კანონები;
2. საბალეტო ნომრებმა სცენაზე შეცვალეს: „სერიული“ და „მაღალი“ ცეკვები; მოძრაობები, რომლებიც გამოყენებული იყო „ჯიგახებში“, „სარაბანდებში“ და „შაკონებში“; დაინერგა სხვადასხვა სახის „ფური“, „ან ტურნანი“ და „კაბრიოლი“;
3. ამავე დროს მასწავლებლებმა შექმნეს სხვადასხვა

მოძრაობისთვის საკმაოდ გაფართოებული ფრანგული ტერმინოლოგია: „კუპე“, „სოტე“, „რიგოლონი“, „ბალანსე“, „ასამბლე“, „ტურ დე შაპე“ და სხვა.

ამ ტერმინებიდან უმეტესობა ისევ არსებობს ფართო გამოყენებით საცეკვაო ლექსიკონში. ამდენად, ფრანგული საცეკვაო სკოლის ენა განდა საერთაშორისო, ხოლო პარიზის აკადემია – კანონმდებელი მთელი ქორეოგრაფიული სამყაროსი.

ფელიეს წიგნში განთავსებულია მის მიერ დადგენილი ცეკვები, რომელთა შორისაა: „სამყაროს რიგოლონი“, „ჯიგა-ორისათვის“, „სარაბანდა-კავალერებისა და დამებისათვის“, „ფოლიე დე სპანე“, „კანარული“ და ბოლოს – მთელი ბალეტი. გარდა ამისა, ქორეოგრაფიული ნიშნებით გადმოცემულია პეკურის მიერ შექმნილი ცეკვები, რომლებიც თვითონ პეკურის მიერ სრულდებოდა: „კა ბურე“, „დე აზილე“, „ლა მარიე“, „ლე პასე პიე“, „რიგოლონი“, „დეს ვისუხ“, „ლა სავოიე“, „ლა ფორლანა“ და „ლა კონტი“.

მთავარი ინტერესი ფელიეს წიგნისა იმაში მდგომარეობს, რომ აქ მითითებულია იმ ფაქტზე, თუ როგორ ჩამოყალიბდა XVIII საუკუნეში საკმაოდ კარგად აგებული ცეკვის ხელოვნების სწავლების სისტემა. ამ დროს არსებობდა ფეხების ხუთი სწორი და ხუთი არასწორი პოზიცია და თითოეული მათგანი აღინიშნებოდა განსხვავებული ნიშნებით.

გარდა ხუთი სწორი და ხუთი არასწორი პოზიციისა ფელიეს სისტემის არსი შემდეგში მდგომარეობს:

1. იძლევა საცეკვაო მოედანზე მოძრაობის გეგმის პირობით გრაფიკულ გამოსახულებას;
2. ილეთის ხასიათს ფელიე გადმოგვცემს გრაფიკულად და მათ ყოფს შემდეგ სახეობებად: ღია, მომრგვალებული, ზიგზაგისებური, დაკრითი და ა. შ. ყველა ეს ილეთი შეიძლება შესრულებული იქნეს „შიგნით“ და „გარეთ“;
3. ცეკვის მოძრაობის ხაზს, მუსიკალურ ტაქტებთან შეფარდებით, ფელიე ტაქტებად ყოფს;
4. ჩანაწერს თავზე აწერს მელოდიას.<sup>5</sup>

ფელიეს პრინციპები დიდი ხნით დარჩა ხელუხლებელი, მაგრამ მისი პოზიციების ანალიზისას უნდა ითქვას, რომ ისინი საკმარისად ვერ უზრუნველყოფდა საცეკვაო ხელოვნების სრულყოფას. გარდა

ამისა, იყვნენ ისეთებიც, მაგალითად, ცნობილი არტისტები: დიუპრე და ვესტრისი, რომლებიც არ ცნობდნენ არანაირ პოზიციებს. ისინი ადგენდნენ საკუთარ პოზიციებს და ავრცელებდნენ მათ, სცილდებოდნენ რა წიგნებში დაწერილ წესებს.

უკვე XVIII საუკუნეში ამ არტისტების შესაძლებლობიდან გამომდინარე, აღმასვლა განიცადა მოძრაობის ვირტუოზულობამ. საბალეტო წარმოდგენებისთვის მნიშვნელოვნად გაფართოვდა სცენა და მსახიობებს თავისუფლად შეეძლოთ, ფართოდ გაეშალათ თავიანთი ძალები და შესაძლებლობები. რაც შეეხება ფეხების ხუთ, არასწორ პოზიციას – საცეკვაო პრაქტიკამ ისინი თავიდან „მოისროლა“, რადგან ფეხების მრუდე დადგმა და ხელების არაბუნებრივი პოზები ამხინჯებდნენ კორპუსის დიდებულ წარმოსადგობას და ამის შემწეობით იკარგებოდა იმ ხაზების ჰარმონია, რომელზეც აიგო კლასიკური ცეკვა.

ფელიეს წიგნის შემდეგ, 1725 წელს, სამეფო აკადემიამ პიერ რამოს ავტორობით გამოსცა ორი ნაშრომი. პირველი ნაშრომი „ცეკვის მასწავლებელი“, სადაც აღწერილია რევერანსის თეორია, დასამახსოვრებელი რჩევები, რომელსაც ასწავლიდნენ 100 წლის წინ იტალიელები – ნეგრი და კაროზო. იმავდროულად მოცემულია „მენუეტის“ და „კურანტას“ ნაბიჯებისა და ფიგურების სახეობები. გარდა ამისა, წიგნს თანდართული აქვს რამდენიმე ცხრილი სადაც მოცემულია თუ როგორ უნდა დაიკავო ცეკვის დროს მტევნები, ხელები, იდაყვები და მხრები.

ამ წიგნის შემდეგ რამომ დაწერა „მოკლე სახელმძღვანელო“, სადაც აღწერა მთელი რიგი სალონური ცეკვები. ამ ცეკვების შესრულება გამოსახულია ძალიან ცუდ ნახატზე, რომელსაც ხუდიოკოვი თავის წიგნში „ცეკვის ისტორია“ გადმოგვცემს რამოს წიგნიდან, როგორც ზუსტს, სამეფო კარის მეჯლისის ნატურიდან აღებულ გაუფორმებელ ასლს.<sup>6</sup>

ზემოთ მოყვანილი ქორეოგრაფიული ლიტერატურა გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს XVII-XVIII სს. საცეკვაო კულტურის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებისათვის სიახლეების ნაკლებობას განიცდიან, თავიანთ ადვილს მაინც იმკვიდრებენ ქორეოგრაფიულ ლიტერატურაში, იცავენ რა ცნობებს იმდროინდელი ცეკვების, მოცეკვავეებისა და ცეკვის მასწავლებლების – ბალეტმაისტერების შესახებ.

გარდა ამისა, ტერმინი „ქორეოგრაფია“, რომელიც დღეს ცეკვის ხელოვნებას აღნიშნავს, პირველად მოხსენიებულია სწორედ ჩვენს მიერ განხილულ რაულ ოჟე ფელიეს წიგნში, სადაც მაშინდელი მნიშვნელობით, ტერმინი „ქორეოგრაფია“ აღნიშნავს ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნების სისტემას.

ამდენად, ჩვენ მიერ წარმოდგენილ სტატიაში, მოკლედ არის განხილული ყველა ის საკითხი, რომელიც შეეხება პარიზის ცეკვის სამეფო აკადემიას, მის წარმატებულ და წარუმატებელ მხარეებს, XVII-XVIII სს. საცეკვაო კულტურას და ამავე დროის ქორეოგრაფიულ ლიტერატურას. გარდა ამისა, არ ვიძლევიტ დაწვრილებით ინფორმაციას აქ დასახელებული ცეკვების ისტორიის შინაარსისა თუ აგებულების შესახებ, არ მოგვყავს იმდროინდელი მოცეკვავეებისა თუ ბალეტმაისტერების ფართო ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი მონაცემები, რაც, ჩვენი აზრით, შემდეგი კვლევა-ძიების საგანს წარმოადგენს.

1. С. Худёков. «История танцев», С. Петербург, 1914, част II, с. 276.
2. Балет Энциклопедия. Москва, «Советская Энциклопедия», 1981, с. 17.
3. Ж. Ж. Новер. «Письмо о танце и балетах», Москва «Искусство», 1965 г, с. 242-254.
4. ix.: С. Худёков. «История танцев», С. Петербург, 1914, часть II.
5. ა. თათარაძე. „ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“, თბილისი, 1966. გვ.7.
6. С. Худёков. «История танцев», С. Петербург, 1914, часть II, с. 278.

## ქალაქში გადატანილი ცეკვა

(ცეკვის ჩაწერის სისტემები საქართველოში)

უდიდესმა სურვილმა, წამით მაინც შეჩერებულიყო დრო და მოქმედება, უძველესი დროიდანვე მიიყვანა ხალხი ცეკვის ჩაწერის მეთოდების შექმნის მოთხოვნილებამდე. მოძრაობების ჩასაწერად ადამიანები სხვადასხვა ნიშნის გამოყენებას ცდილობდნენ. ამ მიზნისათვის ძველი ეგვიპტელები იეროგლიფებს იშველიებდნენ, ინდოელები კი – სკულპტურულ გამოსახულებებს კლასიკური ცეკვის ძირითადი მდგომარეობებით. ჟესტის ჩასაწერად პირობით ნიშნებს ასევე ხმარობდნენ ძველი რომაელებიც.

დღემდე არსებული მასალებით, დასავლეთ ევროპაში აღმოჩენილი ცეკვის ჩაწერის პირველი ნიმუში XV საუკუნეს მიეკუთვნება, რომელიც ხელნაწერის სახით არსებობს. ამავე პერიოდში უკვე დასტურდება მარგარიტა ავსტრიელის „ოქროს ბასდანსების“ ხელნაწერიც. შემდეგ უკვე ჩნდება ცეკვის ჩაწერის მცდელობის პირველი ნაბეჭდი ვერსია, რომელიც მ. ტულუზის სახელთან არის დაკავშირებული. XVI საუკუნეში ცეკვის ჩაწერის წინამორბედ ცდებზე დაყრდნობით თავისი სისტემა უფრო განავითარა ფრანგმა „ტანცმაისტერმა“ ტუანო არბომ (ეს ანაგრამაა ნამდვილი სახელის ჟან ტაბუროსი). ფაბრიციო კაროზომ (1581) კი, პირველმა სცადა ცეკვის სქემატური აღწერა გრაფიკულ ფორმაში.<sup>1</sup>

XVII საუკუნის ბოლოდან და XVIII საუკუნის დასაწყისიდან ფრანგმა ცეკვის მასწავლებლებმა და ბალეტმაისტერებმა: პიერ ბოშანმა, რაულ ოჟე ფეიემ, პ. რამომ სათავე დაუდეს ცეკვის ჩაწერის შედარებით საფუძვლიან სისტემებს.

მოძრაობების ჩასაწერი სრულყოფილი სისტემის შექმნისაკენ სწრაფვამ, იოლი და მყარი მეთოდების ძიების სურვილმა სპეციალისტთა ინტერესი კიდევ უფრო გააღრმავა, რამაც მრავალი სისტემის ჩამოყალიბება განაპირობა. მათ შორის საინტერესოა ფრანგი ბალეტმაისტერის არტურ მიშელ სენ ლეონის (XIX ს.) მოძრაობის ჩაწერის სისტემა,<sup>2</sup> ფრიდრიხ ალბერტ ცორნის (1890) და ვლადიმერ სტეპანოვის (XIX ს.) სისტემები რუსეთში, ავსტრიელი ბალეტმაისტერ რუდოლფ ფონ ლაბანის (რომლის ნამდვილი გვარია – დე ვარალიასი (De Varaljas), 1938),<sup>3</sup> რუდოლფ



ბენეშის (1955-1956), რომლის სისტემას გავრცელების შემდეგ „ქორეოლოგია“ ეწოდა,<sup>4</sup> ასევე – კარლ ბლაზისის, ი. კულას, პ. კონტას, ი. შიფერის, ფ. დელსარფის, ს. ბაბიცასა და სხვათა სისტემები. 1940 წელს მოსკოვში გამოიცა სრბუი ლისიციანის ნაშრომი „მოდრაობის ჩაწერა“ (კინეტოგრაფია), სადაც ავტორი ადამიანის მოძრაობას შლის კინეტიკურ აკორდებად და ფრაზებად.<sup>5</sup>

ამ მრავალრიცხოვან სისტემათაგან ზოგიერთი მათგანი გრაფიკულ ნიშნებს ეყრდნობოდა, ზოგი კი პირობით სქემატურ ფიგურებს, ილუსტრაციულ აღწერასა და სიტყვიერ ჩაწერას. ცეკვის ჩასაწერად გრაფიკული ნიშნების გამოყენებასა და მისი გამოგონების მცდელობას აქტუალობა დღემდე არ დაუკარგავს.

წინამდებარე ნაშრომში საქართველოში არსებული ცეკვის ჩაწერის სისტემების ურთიერთშედარების საფუძველზე მათი პრობლემატიკის ძიების მცდელობა წარმოდგენილი, რაც ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლით დაინტერესებულთათვის მეტად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია.

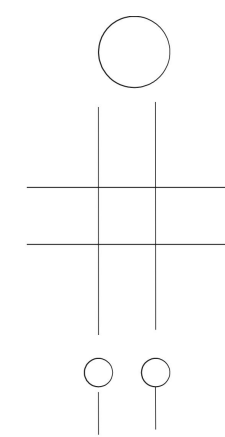
საქართველოში ცეკვისა და მისი მოძრაობების ჩაწერის მცდელობა პირველად XIX საუკუნის მიწურულს ალექსი ალექსიძის (სონდულაშვილი, 1874-1934) სახელს უკავშირდება. პირველ პროფესიონალ მოცეკვავეს პრეტენზია არ გასჩენია ჩაწერის სისტემის ჩამოყალიბებაზე, მაგრამ როგორც ცდა მისი უტილიზაციისა დადასტურებულია ნაშრომში „მთაწმინდელი მოცეკვავე“.<sup>6</sup> ანალოგიური დანიშნულებით ცეკვის ჩაწერის მცდელობები ჰქონდა ქორეოგრაფ ბუხუტი დარახველიძესაც.<sup>7</sup>

რაც შეეხება ცეკვის გრაფიკულად ჩაწერის სისტემას საქართველოში, ის ორია. ეს არის დავით ჯავრიშვილის „ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები“<sup>8</sup> და ავთანდილ თათარაძის „ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“<sup>9</sup>. დავით ჯავრიშვილის სისტემა ნაშრომის სახით 1961 წელს გამოიცა, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ 1954 წელს ავტორს უკვე შემუშავებული ჰქონდა და მისი სწავლება-გამოყენების ექსპერიმენტსაც ატარებდა თბილისის მხატვრული თვითმოქმედების კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიული განყოფილების მესამე და მეოთხე კურსებზე. როგორც თავად აღნიშნავდა, ექსპერიმენტმა საკმაოდ წარმატებით ჩაიარა.

რაც შეეხება ავთანდილ თათარაძის ნაშრომს „ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“, იგი 1966 წელს დაიბეჭდა თბილისში გამომცემლობა „განათლების“ მიერ.

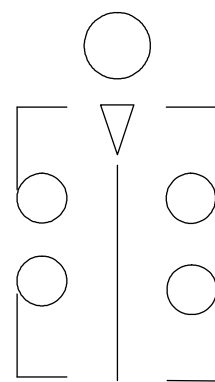
ცეკვის ჩასაწერი ორივე სისტემა იყენებს ავტორთა მიერ გამოგონებულ პირობით ნიშნებს, რომლებიც სანოტო ხაზებზე გრაფიკულად იწერება.

დავით ჯავრიშვილმა ისევე, როგორც ავთანდილ თათარაძემ ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნებისთვის შეიმუშავეს ე.წ. „გასაღები“, სხეულის აღმნიშვნელი სიმბოლოები, რომელიც ამ სისტემათა საფუძველია. დავით ჯავრიშვილის „გასაღებში“ მოცემულია ორი ვერტიკალური პარალელური ა ა1, ბ ბ1, რომელიც შუაზე კვეთს ორ ჰორიზონტალურ პარალელურ ხაზს გ გ1, დ დ1-ს. გადაკვეთილ ხაზებს შორის მდებარეობს ოთხკუთხედი „ევთზ“. ავტორი პირობითად იღებს, რომ ჰორიზონტალური ხაზის გ გ1-ს ზემოთ აღინიშნება თავი და მკლავები, ჰორიზონტალური ხაზის დ დ1-ის ქვემოთ – ქვედა კიდურები, ხოლო ოთხკუთხედით – ზეტანი. გასაღების უფრო თვალნათლივ წარმოსადგენად, ავტორი შლის მას შემადგენელ ნაწილებად, რის



შედგადაც ვიღებთ ადამიანის სხეულის ნაწილების აღმნიშვნელ პირობით ნიშნებს.

სხეულის აღმნიშვნელი „გასაღები“ დაახლოებით ამავე პრინციპით აქვს დამუშავებული ავთანდილ თათარაძესაც, ოღონდ მასთან გადამკვეთი ხაზები არ არსებობს და მის ნაცვლად გამოყენებულია გეომეტრიული სიმბოლოები. ზეტანი თათარაძესთან აღნიშნულია წერტილიანი სამკუთხედით, რომელსაც მობმული აქვს თავისივე ღერძი. კიდურებიც სხვაგვარი სიმბოლოებით აღინიშნება, მაგრამ მთლიანად გასაღების აგების პრინციპი ორივესთან მსგავსია.



დავით ჯავრიშვილი, ისევე როგორც ავთანდილ, ზემოთ მოცემულ გასაღებზე დაყრდნობით იძლევიან მხრების, იდაყვების, წინამხრების, მჯგების, მტევნების, მუხლების, წვივებისა და სხეულის სხვა ნაწილების აღმნიშვნელ ნიშნებსაც.

პირველი განმასხვავებელი ნიშანი, რაც თვალნათლივ შეიმჩნევა ამ ორი სისტემის შედარებისას, არის ის, რომ დავით ჯავრიშვილის სისტემა

ავთანდილ თათარაძისაგან განსხვავებით განკუთვნილია მხოლოდ ქართული ცეკვებისა და მისი მოძრაობების ჩასაწერად, ხოლო ავთანდილ თათარაძის სისტემით შესაძლებელია ჩაიწეროს არა მხოლოდ ქართული, არამედ ნებისმიერი კუთხისა და სახეობის ცეკვა.

დ. ჯავრიშვილის სისტემაში მოცემულია ასევე მიმართულებათა, მოძრაობათა და მდგომარეობათა აღმნიშვნელი პირობითი ნიშნები. მაგალითად: სვლები, ჩაკვრები, გასმები, სტომები, ცერელები, ბუქნი, მუხლილები, ხელსართავეები, მხარსართავეები და სხვა. იგი საცეკვაო ფრაგმენტების ჩაწერას აწარმოებს ორი სხვადასხვა ხერხით: სტრიქონებად და ხუთ ხაზზე ჩაწერის მეთოდით. ხაზებზე ჩაწერის დროს მოძრაობას ვკითხულობთ ქვემოდან ზემოთ, ისევე როგორც ს. ლისიციანთან<sup>10</sup> პირველ ხაზზე მოთავსებულია ქვედა კიდურების მოძრაობა, სადაც მითითებულია კონკრეტული სვლის ნიშანი, მეორეზე თავსდება ზეტანი, მესამეზე ზედა კიდურები, მეოთხეზე თავის მდგომარეობა და მეხუთეზე მოთავსებულია მუსიკალური ნოტები, რომელიც მოძრაობასთან შესაბამისობაში დაყოფილია ტაქტებად. რაც შეეხება მთლიანი ცეკვის ჩაწერას, აქ ჯავრიშვილი ფურცლის გვერდს ჰყოფს 8 თანაბარ ნაწილად. მკითხველისგან მარცხენა მხარეს იგი ათავსებს ცეკვის ნახაზს, რომელსაც გვერდზევე გრაფიკული ნიშნებით მიუთითებს ამ მომენტისთვის გათვალისწინებულ მოძრაობას. ავტორი იქვე მიუთითებს მუსიკალურ ტაქტებსაც.

დავით ჯავრიშვილს ამ სისტემით აღნიშნულ ნაშრომში ჩაწერილი აქვს სამი ცეკვა, რომლის აღდგენა სისტემის დაწვრილებითი შესწავლის შემდეგ შესაძლებელია. მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ ავტორს ნიშნები შექმნილი აქვს მხოლოდ ქართული ცეკვებისთვის დამახასიათებელი მოძრაობებისთვის, რაც უკვე აღინიშნა, შეუძლებელი ხდება სხვა, არაქართული ცეკვების ჩაწერა. გარდა ამისა, ის ტერმინოლოგია, რომლითაც სარგებლობს ავტორი მოძველდა და ზოგჯერ საერთოდ გაუგებარი ხდება, თუ რა მოძრაობა იგულისხმება ამა თუ იმ ნიშნის ქვეშ. ნაშრომის მეთოდურ მითითებებში აღნიშნულია კიდევ, რომ ამ ნიშნების გამოყენებას შეძლებს მხოლოდ ის პირი, რომელმაც იცის ქართულ ხალხურ ილეთთა ტერმინოლოგია. ეს კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, დიდ პრობლემას უქმნის ცეკვის ჩაწერითა თუ მისი აღდგენით დაინტერესებულ სპეცილისტს.

ავთანდილ თათარაძეს, დავით ჯავრიშვილისაგან განსხვავებით, სისტემაში გამოყენებული აქვს სხეულის სივრცეში გადაადგილების

აღმნიშვნელი ნიშანი, რომელსაც ახორციელებს სივრცისათვის დამახასიათებელ სამგანზომილებიან ღერძთა სისტემაზე. აქედან გამომდინარე, იგი ადვილად საზღვრავს არა მხოლოდ გადაადგილების მიმართულებას, არამედ სხეულის სხვადასხვა ნაწილის მოხრისა და გაშლის სიდიდესაც გრადუსის საშუალებით. ა. თათარაძე კიდურების აღსანიშნავად იყენებს სანოტო სისტემისთვის დამახასიათებელ პირობით ნიშნებს სხვადასხვა დამატებითი სიმბოლოთი, რომელსაც ნიშანშივე მიუთითებს მოხრისა და გაშლის სხვადასხვა სიდიდის აღმნიშვნელ სიმბოლოს. კიდურების ამ ნიშნებს იგი შემდეგ აერთიანებს სანოტო სისტემის მსგავსად დამაკავშირებელი ხაზით. გარდა ზედა და ქვედა კიდურების ნიშნებისა, ავთანდილ თათარაძე ვვთავაზობს თავის, ზეტანის, მოძრაობა-მდგომარეობათა და მიმართულებათა აღსანიშნავად განკუთვნილ პირობით ნიშნებს.

მის ჩაწერის სისტემას, განსხვავებით დ. ჯავრიშვილისაგან, ესაჭიროება ორი ხუთ ხაზიანი სანოტო სისტემა, რომელთაგანაც ქვედა ხაზებზე ჩაიწერება ქვედა კიდურების, ზეტანისა და თავის, ხოლო ზედაზე – მხოლოდ ზედა კიდურების მოძრაობა-მდგომარეობანი. პირობითი ნიშნები იწერება როგორც ხაზებზე, ასევე ხაზებს შორის. ხაზზე იწერება მხოლოდ ის ნიშნები, რომლის დროსაც ხდება სხეულზე ან იატაკზე შეხება, ხოლო ხაზებს შუა სივრცეში მდებარე სხეულის ნაწილი. ხაზები აქაც ისევე, როგორც დ. ჯავრიშვილთან ითვლება ქვემოდან ზემოთ და მასაც ზედა დამატებით ხაზზე ემატება მუსიკის სანოტო მასალა დაყოფილი ტაქტებად. სანოტო სისტემაზე სხეულის მოძრაობის ჩაწერა შემდეგი წესით ხდება: ჯერ იწერება მარჯვენა ფეხის, ხოლო შემდეგ მის გვერდით – მარცხენა ფეხის მოძრაობა-მდგომარეობა. განმარტება ქვედა კიდურის მუხლისა და კოჭის სახსარში მოძრაობა-მდგომარეობათა შესახებ იწერება ძირითადი ნიშნის თავზე თანმიმდევრულად მარჯვენისთვის, მარჯვენის გასწვრივ, ხოლო მარცხენისთვის – მარცხენას გასწვრივ. ზეტანის მდგომარეობა იწერება იმ ფეხის ნიშნების გასწვრივ, რომელ ფეხზეცაა სხეულის სიმძიმის ცენტრი. ქვედა კიდურების ძირითად ნიშნებს შორის ტერფების მდგომარეობა შეიძლება დაიწეროს მაშინ, როდესაც ისინი ერთმანეთთანაა შეერთებული ქუსლებით, წვერებით, ცერებით ან სხვა, დაშორების შემთხვევაში კი იწერება ცალ-ცალკე. ასევე ასრულებს ავტორი ჩაწერას ზედა კიდურების აღმნიშვნელ ნიშნებს შორისაც.

მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი სახით ჩაწერილი ცეკვის აღდგენა

ნიშნების შესწავლის შემდეგ შესაძლებელია, ეს საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს. სისტემაში ყურადღება ექცევა სხეულის ნაწილების თითოეულ, სულ მცირე ცვალებადობასაც კი. ეს, რა თქმა უნდა, პროფესიონალურად მიღებულია, მაგრამ აუარებელი უცნობი ნიშნის დამახსოვრება საკმაოდ რთულია. გარდა ამისა, ყოველივე ეს იკავებს საკმაოდ დიდ დროსა და ადგილს. ჩვენს ვარაუდს კიდევ უფრო ასაბუთებს ის გარემოება, რომ თვით სისტემის ავტორსაც კი, არც ერთ გამოცემულ ნაშრომში, გამოყენებული არ აქვს თავის მიერვე შექმნილი ცეკვის გრაფიკულად ჩაწერის მეთოდი და ის მხოლოდ სიტყვიერი აღწერით კმაყოფილდება.

როგორც ირკვევა, ცეკვის ჩასაწერი ერთიანი სრულყოფილი სისტემის გამოგონება, რომელიც დააკმაყოფილებს პროფესიონალურ მოთხოვნებს და იმავდროულად მარტივი და ყველასათვის გასაგები იქნება, ურთულესი პრობლემაა. სავარაუდოდ, სწორედ ამ მიზეზების გამო ვერ დაიმკვიდრეს თავი გრაფიკულად ჩაწერის სისტემებმა. მათი არსებობის მიუხედავად, პრაქტიკულ გამოყენებაში კვლავ ცეკვის აღწერის სიტყვიერი მეთოდი და თანამედროვე ტექნიკური საშუალებები რჩება.

1. იხ.: ბალეტის ენციკლოპედია, იური გრიგოროვიჩის რედაქციით, მ., 1981.
2. Г. Н. Добровольская, <http://www.krugosvet.ru/articles/65/1006568/print.htm>
3. [http://www.isra-trainings.com/articles/dance/labana\\_patterns.html](http://www.isra-trainings.com/articles/dance/labana_patterns.html)
4. იხ.: მულტიმედიაური ენციკლოპედია, <http://www.aggregateria.com/KH/xoreografija.html>
5. Лисициан С., Запись движения. (Кинетография), М. - Л., 1940.
6. იხ.: ლილი გვარამაძე. მთაწმინდელი მოცეკვავე (ალ. ალექსიძე-სონლულაშვილი), თბილისი, 1962.
7. იხ.: ბესიკ სვანიძე. ცეკვისა და ქცევის რაინდი (ბუხუტი დარახველიძე), თბილისი, 2007.
8. იხ.: დავით ჯავრიშვილი. ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები, თბილისი, 1961.
9. იხ.: ავთანდილ თათარაძე. ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბილისი, 1966.
10. იხ.: Лисициан С., Запись движения. (Кинетография), М. - Л., 1940.

## ცეკვის დადგმის მოსამზადებელი პერიოდის რეჟისორული კუთხით გააზრების საკითხისათვის

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ათასწლეულებს ითვლის. საუკუნეებთან ერთად განვითარდა სასცენო ქორეოგრაფია, მაგრამ ამასთან ერთად დაღვა ტრადიციების დაკარგვის საშიშროება. თაობების ცვალებადობამ და ცხოვრების რიტმმა კიდევ უფრო მეტი სიახლე მოითხოვა. თანამედროვე მაყურებელს აღარ აკმაყოფილებს ძველი, მრავალჯერ ნანახი და უკვე შტამპად ქცეული ქორეოგრაფიული ნიმუშები. ადამიანებს სურთ იხილონ რაღაც ახალი, ორიგინალური და საინტერესო.

როგორ უნდა შეიქმნას ისეთი ხელოვნების ნიმუში, რომელიც მაყურებლის აღფრთოვანებას დაიმსახურებს და ადამიანების გულში ადგილის დამკვიდრებასთან ერთად შემოქმედსაც გაუხანგრძლივებს სიცოცხლეს?

ამისათვის ნიჭთან ერთად შრომისმოყვარეობა და ცოდნა საჭიროა, მაგრამ რა გზით შეიძლება ქორეოგრაფმა მიიღოს განათლება, როდესაც ლიტერატურა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ საკმაოდ მცირეა? თანამედროვე ქორეოგრაფმა ცეკვის შექმნამდე, უშუალოდ მის დადგამდე უნდა შეისწავლოს ქვეყნის ისტორია, გეოგრაფია, წეს-ჩვეულებები და ტრადიციები. თავისთავად, საჭიროა საფუძვლიანი ცოდნა ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიაში, მუსიკის საფუძვლებში. სასურველია ძირითადი კომპონენტების: მელოდის, რიტმის, ტემპის, ტემბრის, მუსიკალური ფრაზის, პერიოდის, ბგერის გრძლიობის ცოდნა. ყოველივე ამას თუ გემოვნებაც დაემატება, შედეგად მივიღებთ შინაარსიან, ტრადიციებზე აღმოცენებულ ახალ ქორეოგრაფიულ ნიმუშს, რომელიც თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნებს დააკმაყოფილებს.

ქორეოგრაფის სადადგმო ხელოვნება ძალიან ჰგავს რეჟისორის მუშაობას. გარდა იმისა, რომ ცეკვაც და სპექტაკლიც ემორჩილება დრამატურგიის კანონებს, ცეკვის დადგმისათვის საჭირო ბევრი ეტაპი ძალიან ჰგავს სპექტაკლისას. ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით თეატრი და ქორეოგრაფია სინთეზური, დროსა და

სივრცეში განფენილი დარგებია, თანაც მასალაც ცოცხალია. თეატრიც და ქორეოგრაფიაც იყენებენ სხვა ხელოვნების დარგებს: ლიტერატურას, მუსიკას, სახვით ხელოვნებას...

თეატრი თავის საარსებოდ ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად ქორეოგრაფიასაც იყენებს. ხშირად რეჟისორები ცეკვას ყველაზე კულმინაციურ მომენტში ჩართავენ ხოლმე, რადგან დგება მომენტი, როდესაც სიტყვა უძლურია და სპექტაკლის დინამიკის, ეპოქის ან რაიმე გრძნობის გამოსახატავად საჭიროა რაღაც სხვა, ეს სხვა კი ხანდახან სწორედ ქორეოგრაფიული გადაწყვეტაა. თავად ქორეოგრაფიაც წარმოდგენილია თეატრის გარეშე, რადგან ცეკვის შექმნისას საჭიროა დრამატურგიის კანონების დაცვა. ამ დროს ქორეოგრაფი გვერდს ვერ აუვლის ბევრ ისეთ ეტაპს, რომელსაც გადიან რეჟისორები სპექტაკლის დადგამდე. ერთადერთი, რაც შეიძლება მკვეთრად მიჯნავდეს ერთმანეთისგან სპექტაკლსა და ქორეოგრაფიულ ნიმუშს, ეს არის სპეციფიკა, ანუ, გამომსახველობითი საშუალებების სხვადასხვაობა. თეატრში მთავარი სიტყვაა, ხოლო ქორეოგრაფიაში – მოძრაობა. მსახიობი ძირითადად ერთ გადმოვცემს თავის სათქმელს, მოცეკვავე-მსახიობი კი – მხოლოდ სხეულის პლასტიკით.

თანამედროვე ქორეოგრაფიული ნიმუშის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება საინტერესო ქორეოგრაფიული „აღმოჩენაა“. საჭიროა ტრადიციებისა და ნოვატორობის შერწყმა, ყოველი ახალი შტო ხომ ფესვიდან აღმოცენდება. ხელოვნებასთან ურთიერთობის სიხარული სწორედ ისაა, რომ უცნობში ნაცნობი დაინახო, ახალში – ძველი. ერთი და იგივე სპექტაკლი ან ცეკვა შეიძლება დადგას მრავალმა რეჟისორმა ან ქორეოგრაფმა, მთავარია, „ხედვა“ იყოს ახალი და ორიგინალური, არა ბანალური, სადღაც ნანახის, თვალმოკრულის ამოტივტივება. ვისაც ყოველგვარი ფიქრისა და მომზადების გარეშე შეუძლია ცეკვის დადგმა, აღმოსაჩინიც არაფერი რჩება, რადგან იქვე აქვს ყველა თავისი შტამპი და გაცვეთილი ხერხი. პოლ ვალერიის აზრით, იმისათვის, რომ აღმოაჩინო ვარდის სიახლე, რომელსაც უკვე ათასჯერ უმღერეს, უმჯობესია ან იცოდე, რაც კი ვარდზე დაწერილა და ეცადო იპოვო საკუთარი, ათასმეერთე გადაწყვეტა, ან არაფერი იცოდე. ისე შეხედო, თითქოს პირველად ვიხილეო.

ქორეოგრაფების სადადგმო ხელოვნების სპეციფიკის გააზრების,

გათავისებისა და სრულყოფისათვის სასურველია ქორეოგრაფი გაეცნოს ისეთი რეჟისორების სისტემებს, რომლებმაც გადატრიალება მოახდინეს თეატრის სამყაროში. ძალიან საჭირო და საინტერესოა სტანილაესკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეალისტური პრინციპები (დახვეწილი ფსიქოლოგიზმი, სცენაზე რეალისტური ატმოსფეროს შექმნა), ასევე საჭიროა და აუცილებელიც ვს. მეიერხოლდის, კ. კრეგის, მ. რაინჰარდტის, ბ. ბრეხტის, პ. ბრუკის, ე. ვახტანგოვის, ა. ტაიროვის, კ. მარჯანიშვილის, ალ. ახმეტელის, გ. ტოვსტონოვოვის, ო. ეფრემოვის, დ. ალექსიდის, მ. თუმანიშვილის, რ. სტურუას და სხვ. მუშაობის შესახებ წარმოდგენის არსებობა. მთავარია, არც ერთი მათგანი არ იქცეს დოგმად. თითოეული სისტემა გააზრებულ უნდა იქნეს ქორეოგრაფიული კუთხით. რამდენიმე რეჟისორის სისტემის შესწავლის შედეგად ჩამოყალიბდა სადადგმო ხელოვნების წინაპერიოდის სქემა. მიველით იმ დასკვნამდე, რომ, რეჟისორის მსგავსად დამდგმელმა ქორეოგრაფმა უშუალოდ ცეკვის დადგამდე უნდა გაიაროს ორი ძირითადი ეტაპი:<sup>1</sup>

1. ინდივიდუალური მოსამზადებელი ეტაპი – იდეის, თემის, კომპოზიციის უმთავრესი მომენტების საკუთარ თავთან დადგენა.

2. კოლექტიური მომზადების ეტაპი – ძიების პროცესი, ჩანაფიქრის, ვარაუდის პრაქტიკული განხორციელება შემოქმედებით გუნდთან ერთად.

პირველ ეტაპზე, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ქორეოგრაფი მუშაობს თემატურ-სიუჟეტურ კომპოზიციაზე, აუცილებლად გასათვალისწინებელია თავდაპირველი მიმართულების არჩევა და საბოლოო მიზნის მოხაზვა, რათა მიმართულება ზემოცანისაკენ იყოს ნათელი. ქორეოგრაფი განიხილავს სხვადასხვა ნაწარმოებს, ახდენს მომავალი ცეკვის ანალიზს, ეცნობა ეპოქას, ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ მასალას, ეძებს მუსიკალურ მასალას. თავის წარმოსახვაში ქმნის ცეკვის სახიერებას, ხატს. ამ დროს ქორეოგრაფს თავში მოსდის უამრავი იდეა, რომელიც თეატრში ე.წ. „ნაბოღვარი იდეების“ სახელითა ცნობილი, ამიტომ სასურველია მათი ჩანისვნაც. თუ ქორეოგრაფი ცეკვას დგამს ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით (მოთხრობა, პოემა, ჩანახატი და სხვ.), საჭიროა ფაბულის განსაზღვრა, რომელიც არის მომავალი ქორეოგრაფიული კომპოზიციის იდეური ფორმულა, ძუნწი, კონცენტრირებული მოთხრობის სახით ჩამოყალიბებული. მხოლოდ,

სიფრთხილვა საჭირო, რათა ფორმა არ დაიცალოს აზრისაგან და შინაარსი – ფორმისაგან.

ქორეოგრაფის შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც პირველ ეტაპს, ინდივიდუალურ მოსამზადებელ პერიოდს უკავშირდება, შედგება ანალიზისაგან, იდეის წარმოქმნისა და მოდელირებისაგან, ამ მოდელირების გამოცდით:

1. ლიტერატურული ანალიზი – იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი;

2. ქორეოგრაფიული ანალიზი – გადაწყვეტა, მოქმედების გადაყვანა პლასტიკის ხერხებით ლიტერატურულიდან ქმედით ფორმაში.

გეგმის ორივე ნაწილი თავისებურად რთულია და ფიქრს ითხოვს, რადგან იდეურ-თემატური ჩანაფიქრი განაპირობებს ქორეოგრაფიული კომპოზიციის ღირებულებას. იდეის ხარისხი ცეკვის ხარისხია, მაგრამ არანაკლებ რთულია ფორმის მონახვა, გადაწყვეტა. ხერხი უნდა იყოს ახალი, მოულოდნელი და იმავდროულად ზუსტი და ნატიფი. ეპიზოდები, მოვლენები, ნახაზების გადასვლები, ხასიათის ნიშნები და მათთან დაკავშირებული ქორეოგრაფიული ლექსიკა და ტექსტი უნდა ერთიანდებოდეს მწყობრ სისტემად და ყოველივე ეს ვითარდებოდეს დრამატურგიის კანონების მიხედვით.

კომპოზიციის ძირითადი ელემენტების საკუთარ თავთან დადგენისთანავე ქორეოგრაფი წერს პროგრამას, რომელშიც განსაზღვრულია ნაწარმოების ფაბულა, თემა, იდეა, მუსიკალური მასალა, ჟანრი, რეკვიზიტი, კოსტიუმი და ზუსტი ქრონომეტრაჟი.

მოსამზადებელ პერიოდში აქტიურად არიან ჩართული კომპოზიტორი და მხატვარი, რომლებიც ავტორთან ერთად ეცნობიან ნაწარმოების შინაარსს, ეპოქას, მოქმედი გმირების ხასიათებს, ყოველივე ამის გათვალისწინებით კომპოზიტორი ქმნის მუსიკას ცეკვისთვის, მხატვარი კი მუშაობს კოსტიუმების ესკიზებზე, დეკორაციებსა და რეკვიზიტებზე.

მსახიობ-მოცეკვავის ტექნიკური და არტისტიკური შესაძლებლობების გათვალისწინებით ხდება სახასიათო გმირების შერჩევა, როლების განაწილება, რომლის შემდეგაც იწყება მეორე ეტაპი რომელიც, თავის მხრივ, იყოფა პერიოდებად. პირველ პერიოდს რეჟისორები „მაგიდასთან მუშაობას“ უწოდებენ. რეპეტიციების დაწყებამდე ქორეოგრაფი დასს აცნობს მომავალი ცეკვის საერთო მიმართულებას, ნაწარმოების იდეას. ხდება როლების ფსიქოლოგიური

აზსნა და დახასიათება, ქორეოგრაფი ყვება თავის ჩანაფიქრს, იგი ცდილობს ბოლომდე გასცეს დაგროვილი ინფორმაცია.

მეორე პერიოდი, ანუ „მუშაობა ძვირებში“, მოიცავს მიზანსცენების დალაგებას, ნახაზისა და ქორეოგრაფიული ტექსტის შექმნას. ხდება ცალკეული სურათების რეპეტიციები, რომლებიც საბოლოოდ იკონიბება გამჭოლი მოქმედებით. ცეკვა იხვეწება დარბაზში და ემზადება სცენაზე გადასასვლელად.

ბოლო პერიოდი – „სცენაზე“ მსახიობი ირგებს კოსტიუმს და გრიმს. ხდება შეგუება რეკვიზიტთან, განათებასთან, სცენასთან.

დამდგმელი ქორეოგრაფი კომპოზიტორის, მოცეკვავე-მსახიობის, მხატვრის და მყურებლის მთავარი შემადგენელი ძალაა. ერთ-ერთი მთავარი და შრომატევადი სამუშაო ქორეოგრაფს მოცეკვავე მსახიობთან უწევს, რადგან ისინი, ფაქტობრივად, თანაავტორებად გვევლინებიან. ეს არის ცოცხალი მასალა, რითაც იძერწება საბოლოო სურათი. ხშირად ყველაფერი რეპეტიციებზე, მოცეკვავეებთან ერთად კეთდება. შეიძლება, წინასწარ მოფიქრებული აზრი შეიცვალოს და მიზანსცენებისა და ქორეოგრაფიული ტექსტის სახიერება-სტილის მიგნება სწორედ მათთან ერთად მოხდეს, ეს ორგანული თანამშრომლობის პროცესია. თავისთავად, ქორეოგრაფი დარბაზში მომზადებული უნდა შევიდეს, მაგრამ ეცადოს, რომ სახლში მოფიქრებული მიხეული გადაწყვეტა თავს არ შემოახვიოს მსახიობს, რათა სცენური სახე მშრალი და უსიცოცხლო არ გამოვიდეს.

ამდენად, ქორეოგრაფია არის პროფესია, რომელიც მყურებელთან ურთიერთობს მხატვრული, ქმედითი სახეების მეშვეობით. ცეკვის ავტორი ვლინდება ყველგან, იგი თავის ნაწარმოებში სუფევს, ვითარცა უფალი სამყაროში, ყველგან მყოფი და უჩინარი, ამიტომ მისი ვალია იყოს მრავალმხრივ განათლებული თავის პროფესიაში.

1. იხ.: ვ. კიკნაძე. რეჟისორის ხელოვნება, თბილისი, 1977; ვ. ტოვსტონოვოვი. რეჟისორის პროფესია, თბილისი, 1975; ნ. არველაძე. მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბილისი, 1978; დ. ალექსიძე. რეჟისორის მუშაობა სპექტაკლზე, თბილისი, 1961; კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბილისი, 1988; ნ. გორჩაკოვი. კ. ს. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები, თბილისი, 1962; მ. თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება... საქარ. თეატრ. საზოგ., თბილისი, 1977.

**მსოფლიო ქორეოგრაფიის ოსტატები**

(არტურ სენ-ლეონი)

1870 წლის სექტემბერში პარიზში გარდაიცვალა გოლდ ოპერის ბალეტმაისტერი არტურ სენ-ლეონი. მისი დაბადების ზუსტი თარიღი უცნობია. ხუდიოკოვი მიიჩნევს, რომ იგი 1811 წელს დაიბადა, ხოლო, პლეშეევის აზრით, ის 1815 წელსაა დაბადებული. თუმცა თავად სენ-ლეონი ნოუტერისათვის მიწერილ წერილში, რომელიც 1869 წლით თარიღდება, წერს, რომ მან მეშვიდე ათწლეულში შეაბიჯა. არანაკლებ ბურუსითაა მოცული მისი ცხოვრებაც. არაა ცნობილი მისი ზუსტი წარმომავლობა, მისი პირველი პედაგოგები. მან მეტეორივით გაიელვა გერმანიის სცენაზე, შემდეგ ისე, რომ მისი საფუძვლიანი შეთვალეობაც ვერ მოასწრეს, უკვე იტალიაში ცეკვავდა. ასე მოიარა მან ევრაზიის ბევრი ქვეყანა. იგი გაიელვებდა ამა თუ იმ თეატრის სცენაზე და მამინვე გზას აგრძელებდა. ბოლოს კი აღმოჩნდა პარიზში, მუსიკისა და ცეკვის ნაციონალურ აკადემიაში – გოლდ ოპერა.<sup>1</sup>

XIX საუკუნის 50-იან წლებში ევროპაში საბალეტო კრიზისი დაიწყო. ფრანგულ ბალეტში შეიმჩნეოდა ტალანტთა სიმცირე, არავის სურდა შტატიანი ბალეტმაისტერების შენახვა, რადგან სეზონები ძალიან მოკლე იყო. 20-40-იან წლებში პოპულარულმა რომანტიკულმა ბალეტებმა აქტუალურობა დაკარგა, ახალი დადგმები კი, როგორც წესი, ძალიან ცოტა და მღორე ხარისხისა იყო. ბალეტმაისტერები, რომლებიც ცდილობდნენ ამ დარგის გადარჩენას, ეძებდნენ სხვადასხვა ხერხს, მაგრამ ეს ძალიან რთული პროცესი აღმოჩნდა. ამისათვის საჭირო იყო უზარმაზარი ნიჭი და ენერჯია, რაც სენ-ლეონს საკმარისზე მეტი ჰქონდა. იგი თავის შემოქმედებას დაჟინებით სთავაზობდა ყველა წამყვან თეატრს, თანხმდებოდა ყველანაირ პირობაზე. სინამდვილეში კი მისი განსაკუთრებულობა მის მრავალფეროვნებაში გამოიხატებოდა. იყო დამდგმელი, შემთხვეველი, მუსიკოსი, კომპოზიტორი. რა ჟანრიც არ უნდა გამოჩენილიყო, ყოველთვის მოიძებნებოდა პრესაში მასზე დადებითი რეცენზიები. მის დადგმაში „ემშაკის ვიოლინო“ იგი ცეკვავდა მთავარ პარტიას, ვირტუოზულად უკრავდა ვიოლინოზე და მასვე ეკუთვნოდა მუსიკა. სენ-ლეონმა ძალიან ადვილად აუღო ალლო იმდროინდელ მოთხოვნებს და სწორედ ამიტომ გახდა მეტად პოპულარული და

მოთხოვნადი შემსრულებელი. მან ყურადღება გაამახვილა არა ბალეტის რომანტიკულ შინაარსზე, არამედ შემსრულებელთა ტექნიკურ შესაძლებლობებზე.

იგი პარტნიორებს სწორედ ამ კრიტერიუმით არჩევდა. მისი აღმოჩენა იყო ფანი ჩარიტო, რომელთან ერთად მრავალი ქვეყანა მოიარა წარმატებით. მოგვიანებით სენ-ლეონი დამკვიდრდა პეტერბურგის დიდ თეატრში, მან აქ შექმნა და დახვეწა რუსი ბალეტინა მურავიოვა და შემდეგ იგი გასტროლებზე წაიყვანა პარიზში.

სენ-ლეონის საბალეტო მოღვაწეობა დასაწყისშივე მოექცა კრიტიკის ყურადღების ქვეშ. იგი იყო პირველი ბალეტმაისტერი, რომელმაც უგულვებელყო ბალეტის შინაარსი და წინა პლანზე წამოწია მისი შესრულების დონე და ცეკვების მრავალფეროვნება. რა თქმა უნდა, ამ ტენდენციის დანერგვას იოლად და უმტკივნეულად არ ჩაუვლია. საზოგადოება, რომელიც მიჩვეული იყო სხვადასხვაგვარ სანახაობას, ადვილად ვერ ეგუებოდა მის ასეთ სახეცვლილებას. ამას მოჰყვა კრიტიკოსთა არაერთგვაროვანი შეხედულებაც. ერთნი თვლიდნენ, რომ ეს არასწორია და ხელოვნების ამ დარგს დაღუპვამდე მიიყვანს, მეორენი კი ამბობდნენ, რომ კრიზისულ სიტუაციაში სწორედ ეს იყო საუკეთესო გამოსავალი. ამ ყველაფრის მიუხედავად არტურ სენ-ლეონი განაგრძობდა ნაყოფიერ მუშაობას და ყოველ ნაბიჯზე ცხადად ხედავდა თავისი მუშაობის დადებით შედეგს. ძველი დადგმებისგან განსხვავებით სენ-ლეონმა დაიწყო აქტიურად მუშაობა სასცენო ეფექტებზე. თვლიდა, რომ მარტო ცეკვა, რაც არ უნდა მაღალ ტექნიკურ დონეზე იყოს ის შესრულებული, ვერ მიიტკეცვს მაყურებლის ყურადღებას, სჭირდება სათანადო შეფუთვა ეფექტებით. სწორედ ამ სასცენო ეფექტების სიმრავლით გამოირჩევა სენ-ლეონის არაერთი დადგმა.

სენ-ლეონის შემოქმედება მეტად ნაყოფიერი გამოდგა. თუ კი სხვა ბალეტმაისტერები რამდენიმე წელიწადში ერთი სპექტაკლის გამოშვებას ახერხებდნენ, სენ-ლეონი წელიწადში რამდენიმე საბალეტო დადგმას ახორციელებდა. სწორედ ამიტომ მას ხშირად არ სწყალობდა კრიტიკა. ისინი თვლიდნენ, რომ, „თუ კარგად დავაკვირდებით, მისი სპექტაკლები ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, უბრალოდ, ყოველი ახალი დადგმა მორგებულია ამ ბალეტში მთავარი როლების შემსრულებელთა შესაძლებლობებზე“.<sup>2</sup> სენ-ლეონი კი ჯიუტად ამსხვრევდა კლასიკურ ბალეტში არსებულ სტერეოტიპებს და ახალი დადგმებით მიიწვევდა დიდების მწვერვალისაკენ. ეს კი, რა თქმა უნდა, ბევრი კრიტიკოსის გაღიზიანებას იწვევდა.

არტურ სენ-ლეონის მთელი შემოქმედება მაყურებელზე იყო გათვლილი. ცდილობდა, ზუსტად შეექმნა ისეთი რამ, რაც იმ კონკრეტულ სპექტაკლზე მოსულ მაყურებელს დააინტერესებდა. იგი ითვალისწინებდა ყველა ქვეყნის მაყურებლის მოთხოვნებს და ხშირად თავის დადგმებში ისეთ დეტალებს იყენებდა, რაც სპექტაკლის წარმატებას გარდაუვალს ხდიდა. სწორედ ამ მიზნით დაინტერესდა იგი სხვადასხვა ქვეყნის ხალხური ცეკვებით, საფუძვლიანად შეისწავლა და შემდგომში თავის დადგმებში გამოიყენა. უძველესი დროიდან არაერთი ქორეოგრაფი მუშაობდა ცეკვის ჩაწერის სისტემებზე. გამონაკლისი არც არტურ მიშელ სენ-ლეონია. სწორედ ამ მიზნით მან შექმნა ტრაქტატი – „სტენოქორეოგრაფია“, სადაც ცეკვის ჩასაწერად გამოიყენა გრაფიკული პირობითი ნიშნები. სენ-ლეონის მიერ შექმნილ ჩაწერის სისტემას შემდგომში პოპულარიზაციას უწევდა გერმანელი პედაგოგი ფრიდრიხ ალბერტ ცორნი, რომელმაც ეს სისტემა რუსეთშიც დანერგა.<sup>3</sup>

60-იან წლებში კრიტიკოსები ახალ მოთხოვნას უყენებდნენ ბალეტმადისტერებს. - გამოყენებულ იქნეს ახალი და საინტერესო თემები ბალეტის დადგმების დროს. კრიტიკა ითხოვდა ხალხური მოტივების გამოყენებასაც. სწორედ ამაზე ფიქრი არ აძლევდა მოსვენებას სენ-ლეონს. იგი რუსეთში მოღვაწეობდა, მაგრამ საკმარისად არ იცნობდა რუსულ ხალხურ მოტივებს. გამოჩნდა რამდენიმე დადგმა რუსულ თემატიკაზე, რომლებმაც წარმატებას ვერ მიაღწია. ამან უფრო დააფრთხო სხვა ბალეტმადისტერები. საჭირო იყო ზუსტი გასაღების პოვნა, რაც მოუტანდა ამა თუ იმ დადგმას წარმატებას. სენ-ლეონმა ამაზე ბევრი იფიქრა და სრულიად შემთხვევით წააწყდა რუსულ ზღაპარს – „კანოკ-გორბუნოკ“ – სასწრაფოდ ათარგმნინა იგი და დაიწყო მისი დადგმა. ამ ბალეტმა გადარდილა არამარტო სხვა საბალეტო სპექტაკლები, არამედ დრამატული და საოპერო დადგმებიც. ამ დადგმის სცენაზე გამოჩენა შეფასდა როგორც რუსული ნაციონალური ხელოვნების ნამდვილი ზეიმი, ხოლო სენ-ლეონს ეწოდა ნაციონალური ბალეტის ფუძემდებელი. ამით გათამამებულმა ბალეტმადისტერმა მოინდომა კიდევ ერთი რუსული ბალეტის დადგმა. ეს იყო პუშკინის „ოქროს თევზი“. სენ-ლეონი აპირებდა მასშტაბური დადგმის განხორციელებას, მაგრამ იმ ფაქტორმა, რომ ის შინაარსს არ აქცევდა სათანადო ყურადღებას და არ ჰქონდა პრაქტიკა ამ კუთხით მუშაობისა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ხელი შეუშალა. დადგმამ არ გაამართლა. მისმა არსებობამ მხოლოდ ერთ სეზონს გასტანა და შემდეგ საზღვარს გაქრა სცენიდან. ამან გამოიწვია

კრიტიკოსთა რისხვა და სენ-ლეონი რუსეთიდან წავიდა, მაგრამ მის წინ გაიღო პარიზის ოპერის კარი. მან თავისი დიდება იქ განიმტკიცა ბალეტით „კოპელია“; მაგრამ ეს გამოდგა სენ-ლეონის გედის სიმღერა, იგი იმავე წელს გარდაიცვალა.

არტურ სენ-ლეონის შემოქმედებაზე საუბრისას შეიძლება ჩამოითვალოს მისი მრავალი დამსახურება საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში. მან დროულად აუღო ალლო ახალ მოთხოვნებს და მრავალი ნოვატორული იდეა გაატარა საბალეტო ხელოვნებაში. მისი დიდი დამსახურებაა, რომ ბალეტში აქცენტი გაკეთდა არა შინაარსზე, არამედ უშუალოდ მოცეკვავეებზე, კერძოდ, ბალერინებზე. მან აღმოაჩინა და გაზარდა იმ პერიოდის ბალერინების დიდი ნაწილი და ისინი მთელ მსოფლიოს გააცნო, რითაც უზომო დამსახური გაუწია რუსულ ბალეტს. ის, და არა პერო (როგორც ამას ბევრი ამტკიცებდა), იყო მარიუს პეტიპას აღმზრდელი და მასწავლებელი. სწორედ პეტიპა დარჩა სენ-ლეონის შემდეგ მისი იდეების გამტარებლად რუსეთში. სწორედ სენ-ლეონისაგან შეისწავლა მან დივერტისმენტული ნომრების შექმნა, ნაციონალური ელემენტების გამოყენება და ბალერინის, როგორც სპექტაკლის მთავარი გმირის, გამოჩენა მისი საუკეთესო კუთხით.

ნაციონალური სიმღერისადმი ცოცხალი ინტერესი, სახასიათო ბალეტების შექმნის იდეა, ნებისმიერი მასალისადმი თავისუფალი მიდგომა, კომპოზიციური ჩანაფიქრის სიმკვეთრე, გამოცდილება კომიკურ ჟანრში, უნარი, აღმოაჩინო და წარმოაჩინო არტისტში მისი საუკეთესო თვისებები – ეს სენ-ლეონის დამსახურებათა არასრული ჩამონათვალია. სწორედ ამიტომ ეწოდა მას წინა ასწლეულის ქორეოგრაფიული თეატრის უდიდესი ოსტატი.

1. С. Худёков. «История танцев», С. Петербург, 1914.
2. „ანტრაქტი“, №4, თბილისი, 1867.
3. Балет Энциклопедия. Москва, «Советская Энциклопедия», 1981, с.17.

# საავტორო მონაცემები

## მარინე (მაკა) ვასაძე – თეატრმცოდნე.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობითი ფაკულტეტი. (1986წ.)

ხელმძღვანელობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის საუნივერსიტეტო გამოცემლობას „კენტავრი“. არის ამავე უნივერსიტეტის გაზეთ „დურუჯის“ რედაქტორი, აგრეთვე დამაარსებელი და რედაქტორი გაზეთისა „კულტურა“.

მოღვაწეობს საერთაშორისო კულტურის ფონდ „კავკასიაში“ მენეჯერად, არის კულტურის საერთაშორისო ბაზრობის (2003, 2005, 2007) კორდინატორი, თეატრისა და კინოს საჩვენებელი პროგრამის ხელმძღვანელი.

სისტემატიურად აქვეყნებს სტატიებს, წერილებს, რეცენზიებს თანამედროვე თეატრალურ პროცესებზე და პრობლემებზე ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, გაზეთებში „კულტურა“, „დურუჯი“.

ტელ: +995 (95) 30 50 60

ელ-ფოსტა: vasilisa@yahoo.com

## მარიკა მამაცაშვილი – თეატრმცოდნე

დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი თეატრმცოდნის სპეციალობით. იბეჭდებოდა ჟურნალებში: „ხელოვნება“ და „თეატრალური მოამბე“. ამჟამად მუშაობს სპეციალისტად გამომცემლობა „კენტავრში“. იკვლევს პიტერ ბრუკის შემოქმედებას.

ტელ: +995 (77) 41 00 11; +995 (32) 22 21 11

ელ-ფოსტა: marika\_nikola@yahoo.com

## ნანა დოლიძე - კინომცოდნე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი, სატელევიზიო კრიტიკის სამაგისტრო პროგრამის ხელმძღვანელი.

დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს თანამედროვე მსოფლიო კინოში მიმდინარე პროცესებზე, სატელევიზიო თეორიისა და პრაქტიკის პრობლემებზე.

ტელ: +995 (32) 23 32 33; +995 (99) 58 48 85

ელ-ფოსტა: Nana\_Dolidze@yahoo.com

## ეთერ ოკუჯავა – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს, მედიის, მენეჯმენტის და ტრადიციული ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო კვლევით ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ თანამშრომელი.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ისტორიის ფაკულტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის განხრით. სტაჟირება გაიარა კინომცოდნის სპეციალობით მოსკოვის სახ. კინოინსტიტუტში (ВГИК, ესურკოვის ჯგუფში). მისი სამეცნიერო კვლევების ძირითადი მიმართულებებია: ქართული კინოს შემოქმედებითი ტენდენციები, ფილმის სახვითი გადაწყვეტის პრობლემები, ზოგადად გამომსახველობითი სტრუქტურები, ქართული ფილმის ესთეტიკა, ჟანრები, ცალკეულ ხელოვანთა შემოქმედებათა კვლევა დროის ფაქტორის გათვალისწინებით (ხელოვანი და დრო), თემატური ძიებანი და ფილმის, საზოგადოდ კინოთეორიის საკითხები და ა.შ.

გამოქვეყნებული აქვს 50-ზე მეტი სტატია, აქედან უმეტესი რეფერირებულ ჟურნალებში – ქართულ და რამდენიმე უცხო ენებზე. ავტორია წიგნებისა: „იმედა კახიანი“, „აქტიორი“ (1990), „კულტურა – გზა გადარჩენისა“ (1997, პიველი გამოცემა; 2000, მეორე გამოცემა), „დავით კაკაბაძე კინოსა და თეატრში“ (2008).

არის: ინტერნეტ-გამოცემა „ქართული კინო ეთერ ოკუჯავასაგან“ – მთავარი რედაქტორი.

ნატო ვაჩნაძის სახელობის ქართული კინოს აკადემიის ერთ-ერთი დამფუძნებელი, ფიზიკური პირი და კულტურული ინიციატივების ფონდის „ნატო“ დამფუძნებელი და პრეზიდენტი.

ტელ.: + 995 (32) 37 06 29; მობ. +995 (99) 92 11 92;

ელ-ფოსტა: eterokujava@yandex.ru

ვებ-გვერდი: www.ethmo.narod.ru

**ზვიად კვიციანი – ისტორიის დოქტორი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.**

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის, ჟურნალისტიკისა და იურიდიული ფაკულტეტები,

მუშაობს თსუ-ში. ახალგაზრდა მეცნიერთა საპრეზიდენტო სტიპენდიის ლაურეატი. სვანეთის, ბიჭვინთის, შიდა ქართლის (დედოფლის გორა), ბრეთის, წალკის, გონიო-აფსაროსის, უჯარმის, ბებრისციხის, არტასათის (სომხეთი), ბოროვეცის (ბულგარეთი), სევასტოპოლის (უკრაინა), ქობულეთ-ფიჭვნარის, ფასისის, გუდაბერტყის, გრაკალის გორის (იგოეთი), პეტრა-ციხისძირის არქეოლოგიური ექსპედიციების მონაწილე-ხელმძღვანელი, სხვადასხვა საერთაშორისო კონფერენციებისა და კონგრესების მონაწილე.



ოსუ და სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში კითხულობდა და კითხულობს სალექციო კურსებს შემდეგ დისციპლინებში: არქეოლოგიის საფუძვლები (ზოგადი არქეოლოგია), ანტიკური არქეოლოგია, საქართველოს ისტორიული ხანის არქეოლოგია, ბიბლიური არქეოლოგია, მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორია, ქართული კულტურის ისტორია, კავკასიის მთიელთა ეთნოკულტურული ურთიერთობები, ეთნოარქეოლოგია, არქეოლოგია და თანამედროვეობა, ქართული სამართლის ისტორია.

არის 50-მდე სამეცნიერო ნაშრომის (მათ შორის ორი მონოგრაფია და ერთი სახელმძღვანელო) ავტორი, აქედან 12 უცხოენოვანი.

ტელ.: +995 (99) 96 59 95;

**თეონა ესიტაშვილი** - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი, კინომცოდნეობის სპეციალობა.

იკვლევს „ჰორორის“ ჟანრს.

ტელ.: +995 (93) 96 76 01;

ელ-ფოსტა: t\_e\_k\_u\_n\_a@yahoo.com

**თამარ თარგამაძე** - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, კინომცოდნეობის სპეციალობა.

იკვლევს თრილერის ჟანრს.

**მარიამ მანჯგალაძე** - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, კინომცოდნეობის სპეციალობა.

იკვლევს მოზარდის რეპრეზენტაციის პრობლემას თანამედროვე ამერიკულ კინემატოგრაფიაში.

ტელ.: +995 (32) 93 39 97; +995 (99) 41 71 57;

**რუსუდან პაპუნაშვილი** - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, კინომცოდნეობის სპეციალობა.

მუშაობს თემაზე: „ქალის რეპრეზენტაცია ესპანურ კინემატოგრაფიაში“.

**ნინო გვაზავა** - დაამთავრა თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი ხელოვნებათმცოდნე-ექსპერტის სპეციალობა.

იკვლევს ოქრომქანდაკეობის ტრადიციებს.

**თეა მარეხაშვილი** - დაამთავრა ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის ფაკულტეტი, ხელოვნებათმცოდნე-ექსპერტის სპეციალობით.

გამოქვეყნებული აქვს: „ტიხრული მინანქარი – წარსული დიდების გადმონაშთი“, ჟურ. კავკასიის მაცნე, 2006, №15 და „ფერწერული მინანქარი, მისი ტექნიკა–ტექნოლოგია“, 2006, №15.

2005 წელს მონაწილეობა მიიღო სამეცნიერო კონფერენციაში თემით „ტიხრული მინანქარი“.

ამჟამად მუშაობს თემაზე „მხატვრული მინანქარი“, თემის ხელმძღვანელი – პროფ. ალექსანდრე ჩხვიძე.

ტელ.: +995 32 71 60 68; +995 58 10 92 76;

**სათუნა მელაძე** - მუშაობს სამაგისტრო ნაშრომზე: „ხელოვნების სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიის ზოგიერთი ასპექტი საქართველოს რეგიონალურ საჯარო სკოლებში“.

**მაიკო რაზმაძე** - დაამთავრა ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის ფაკულტეტი, ინგლისური ენისა და ლიტერატურის სპეციალობით.

არის ინგლისური ენის პედაგოგი და მოუკიდებელ საერთო ვიშნაშიაში „შავნაბადა“.

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „ხელოვნება და ხელოვნების სახე სომერსეტ მოემის რომანში „თეატრი“.

ტელ.: + 995 (99) 41 80 42;

**ეკა ქუმსიაშვილი** - დაამთავრა ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის ფაკულტეტი, ინგლისური ენისა და ლიტერატურის სპეციალობით.

გამოქვეყნებული აქვს პროზაული და პოეტური ნაწარმოები ჟურნალ „ნოსტალგიასა“ და გაზეთ „ქართულ კულტურაში“.

ამჟამად მუშაობის თემაზე: „ექსპერიმენტული ტენდენციები ქართული ფერწერის განვითარებაში (XX ს.-ის 20-იანი წლები)“.

ტელ.: +995 (24) 17 18 03; +995 (93) 56 76 14;

**ალეკო გელაშვილი** - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფიის სპეციალობით.

არის კახა ბაკურაძის „მოძრაობის თეატრი“-ს მსახიობი, სამეჯლისო და სპორტული ცეკვების სტუდია „თელა“-ს წევრი-მოცეკვავე. აგრეთვე –

„სტუდენტური დღეები 2003“-ის სამეცნიერო კომფერენციაში პირველი ადგილის მფლობელი. სხვადასხვა დროს ქართული და საერთაშორისო ხალხური თვითმოქმედების ფესტივალების ლაურეატი.

ტელ.: +995 (32) 69 54 61; +995 (93) 32 34 17;

ელ-ფოსტა: aleko\_22@mail.ru

**ეკა გელიაშვილი** – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი. ქორეოგრაფი.

დაამთავრა თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობა.. გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაცია ქართული ქორეოგრაფიული ლიტერატურის პრობლემატიკაზე. ამჟამად იკვლევს ცეკვის ჩანერის სისტემების პრობლემატიკას საქართველოში.

ტელ.: +995 (99) 18 88 24;

**ნინო დარაზველიძე** - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობით, არის ანსამბლ „როკის“ მონაწილე მსახიობი. ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის მერ საჯარო სკოლაში.

მუშაობს თემაზე: „ქორეოგრაფი, როგორც ცეკვის დამდგმელი რეჟისორი“  
ტელ: +995 (93) 91 50 77;

**თამარ მუნჯიშვილი** – შოთა რუსთაველი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი, ქართული ცეკვის პედაგოგი.

დაამთავრა ილია ჭავჭავაძის სახელობის უნივერსიტეტის ქართული ფილოლოგიის ფაკულტეტი.

იკვლევს საბავშვო ქორეოგრაფიისა და პედაგოგიკის საკითხების პრობლემატიკას.

ტელ.: +995 (99) 90 22 77;

---

---

## **THEATRE STUDIES**

**Maka Vasadze**

### **FORMATION OF ROBERT STURUA'S THEATRICAL LANGUAGE**

(Interpretation of Georgian Classical Literature a la Robert Sturua)

Summary

It is widely known that each important drama piece can be variously interpreted. When interpreting a work from a different perspective, it's utterly important to preserve the main idea, inner structure, concept and specifics of a genre. Plays staged by Robert Sturua in Rustaveli Theatre are good example of this.

Still, where does Robert Sturua's theatrical language formation begin? He himself claims that he wanted to become a movie director, however, due to several reasons, he became a theater director.

A play represents a rough material for Robert Sturua, in which he can portray his personal conception.

In this part of the article I am discussing Robert Sturua's plays: "Khanuma" (1968) by Tsagareli, "Step-mother of Samanishvili" (1969) by Kldiashvili (with Chkheidze), "Kvarkvare Tutaberi" (1974) by Kakabadze, "Betrayal" (1975) by Sumbatashvil-Iuzhin.

Robert Sturua's Georgian classical plays set in the Rustaveli theater have had relative success. Nevertheless, they have become the subject of active discussions among the society. Probably reason for this was a completely new approach by the director.

"Khanuma" played an exceptional role in of Robert Sturua's further stylistical formation. Exactly "Khanuma" bears the first trace of Sturua's exceptional vision. In this play the director has discovered visual forms that would help him to define the direction of his future work. Maybe falsely, but I have identified these forms as "Sturua's Eclectic Theater".

### **ABOUT AUTHOR**

Theater critic

Has graduated from the faculty of theater art of Tbilisi Theatrical Institute. Head of Shota Rustaveli Theater and Film University publishing house

---

---

“Kentavri”. Editor of another newspaper of the same institution “Duruji” and a founder and editor of a newspaper “Kultura”.

Holds a position of a manager at the Stichting Caucasus Foundation is one of the coordinators of the International Cultural Fare (2003, 2005, 2007). Is the editor of several books; systematically publishes articles and reviews on the processes and problems of contemporary theatre:

Magazines: “Soviet Art”, “Theatrical News”, “Theater and Life”.

Newspapers: “Kultura”, “Duruji”.

Tel: +995 (95) 30 50 60

Email: vasilisa@yahoo.com

### **Marika Mamatsashvili**

#### **I HATE THE WORD ‘CULTURE’**

##### Summery

This article is about Peter Brook (b. London, 21 March 1925). Director, of Russian descent: One of the twentieth century’s most innovative and productive practitioners. He has worked on a variety of different kinds of performances and texts including Shakespeare, Seneca, major European and American voices (Sartre, Anouilh, Geret, Durrenmatt, Fry, Miller) and seminal modernists (Eliot) as well as overtly commercial forms, such as musical comedy (Irma la douce, 1958). In addition, he has directed opera and films.

This extraordinary person gives interview to the “Izvestias” correspondent Artur Solomonov. We think this interview is very special and helpful for both professionals and amateurs too, to know Peter Brook’s inner world.

#### **ABOUT AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in theatre studies in the year of 1989. She has published in the magazines “Khelovneba” and “Teatraluri Moambe”. Now she is working as a specialist in the publishing house “KENTAVRI”. She is a researcher of Peter Brooks creative works.

Tel: +995 (77) 41 00 11; +995 (32) 22 21 11;

E-mail: marika\_nikola@yahoo.com

---

---

### **FILM STUDIES**

#### **Nana Dolidze**

#### **THE NONE ACTUAL TV**

##### Summery

Constitution of any democratic State, declares and protects the freedom of speech, ideas, reception and distribution of information; that means to receive, distribute or impart information without a restriction and any fail - It is one of the absolute norms of Human Rights. At the same time, the principles of informational Freedom – from one side, and control of information - on the other, always has been and still is – the matter of dispute.

What can be shown by TV-broadcasting? What level of freedom are possessing television journalists - to demonstrate an opinion? What is the level of possibilities, for presenting the different vision of the event by TV? What is the degree of information-broadcast control and where are “The Scopes of Limitation Margins“?

Television broadcasting history has clearly showed us, that only the declaration of freedom, is not enough for the existence of real freedom. It is necessary to provide terms and create the conditions, guaranteeing the realisation of the indicated freedom. Another question which appears is - how to attain this right in folded situation, when all broadcasting companies are in the private ownership (exception - “Public Television“).

A censorship and strict control over the information, makes criticism impossible, neither of “political principles“, nor recently emerged “concomitant moral categories“- dominating in the State. Moreover, very often the criticism of the outgoing principles and categories are either totally ignored, or qualified as violation of law.

In the most, Georgian TV-journalism is distant from the real independence and very far away from high responsibility. Consequently, for the people engaged in this business, personal “self-responsibility” - should become the only initial point of their creative activity. An attention transfer and redirection, presentation of information by fragments, permanent convincing, populism, “spiral of silence“ and many other well improved “manipulation-methods“ - are those factors, from which Georgian television loses the audience.

“The non-actual TV“ - is a pitiful and non-popular image, which the wide majority of Georgian TV channels have issued as verdict to their own broadcasting (simultaneously, it should be noted, that the rear exceptions still exist).

---

---

The Public and humane missions of News-broadcasting devalues; as a result Georgian TV channels are facing the perspective to reach the critical point of “spectators-loss“. In the stream of “sterile information”, neither the episodic show of shocking incidents and broadcasting the sensational startles, nor the different formats of “Comedy-show” (“Rustavi-2” company), wouldn’t be able to recover and return to TV-companies the Lost Trust.

P.S “Everyone has the right to freedom of opinion and expression; this right includes freedom to hold opinions without interference and to seek, receive and impart information and ideas through any media and regardless of frontiers. (The Universal Declaration of Human Rights; art. 19).

#### **ABOUT AUTHOR**

Film Historian .Scientist –collaborator, the leader of muster program in TV critics at Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Graduated from the same university’s faculty of Film Studies.

She works on the current processes in world film, on the problems existing in the theory of television and practice.

Tel: +995 (32) 23 32 33; Mob: +995 (99) 58 48 85;

E-mail: Nana\_Dolidze@yahoo.com

www.medialogia.ucoz.com

---

---

### **CULTURAL STUDIES**

**Zviad Kvitsiani**

#### **TO THE ISSUE OF MUSICAL CULTURE IN GEORGIA OF THE ANCIENT PERIOD (ARCHEOLOGICAL ARTIFACTS)**

Summery

Archeological monuments important for the study of Georgian musical culture of the Ancient period were discovered together with the existing written sources and musical folklore.

Among the such kind of found units, we have to note clay the sculpture of the musician playing at lira VIII-VII B.C. Uplistsikhe, bronze sculpture of musician VII B.C. Stepantsminda, bronze signet IV-III B.C. Vani, golden tower I A.D. Khaishi, bronze sculpture of signer I-II B.C. Mtskheta etc.

Revealing of such sculptures and dancing figures of the Ancient Period let us to represent the high level of archeological artifacts of Georgian musical culture of the Ancient Period.

#### **ABOUT AUTHOR**

He has graduated from the faculties of History, Law and Journalism at TSU.

Z. Kvitsiani has waked at TSU since 1985. He has written more than 40 scientific wala (among them one monograph and one textbook).He is a participant of a number of archeological expeditions in Svaneti, Pitsunda, Dedoplisgora, Tsalka and gonio as well as a participant of various international conferences and congresses.

He delivers lectures for students of TSU and other Universities in Foundations of Archeology, Biblical Archeology, Archeology of the Ancient Period, History of the world civilization, History of Georgia, Civilization, Ethnocultural relations among the Caucasian Highlanders, Archeology and the Modern World.

Currently he is a doctor of History, professor of Archeology.

Tel: +995 (99) 96 59 95;

**“CONTEMPORARY FILM THEORIES AND CRITICISM”**

Program Leader - Manana Lekborashvili

**Teona Esitashvili**

**FILM MONSTERS**

Summery

Birth of horror is connected with gothic films, which would be surveyed in big black palaces, where spectators should have been frightened. It took as a principle real stories, popular tales about devils and magicians, also myths, well-known melodramas and others. Spectator is in unreal surroundings, where the monsters, devil man and vampires “suck blood”. Probably, you will remember sweetheart character, from the film “Frankenstein”, which leaves the fear and love inside spectators at the same time. There were many “Frankensteins”, among them, version of 1931 years is the best and the monster is convincing and typical, which makes tragic face out of dialogue. His sad and tortured eyes leaves fear with sympathy too. Though, modern pseudo-characters destroyed completely the main point of the production and in society, the poor sacrifice uses terrible monster's name.

If, earlier spectators liked horror, with its tension, thematic various, with vampires, monsters, zombies and witches, which strolls on the cemetery, today already, actually notice changeability of fear art. The technological advance regenerated apocalyptical films, from the beginning of clone, till the maniac and the killer formation.

**ABOUT AUTHOR**

Graduated from the Shota Rustaveli Theatre and Film University, with specialty in film criticism. Researches horror genre.

Tel: + 995 (93) 96 76 01;

E-Mail: t\_e\_k\_u\_n\_a@yahoo.com

**THRILLER AND TECHNOLOGIES OF FEAR**

Summery

People often go to the theatre in order to experience emotions that they normally lack in real life. “Suspense is dreadful” says one of the characters of Oscar Wilde. “But I hope it will continue”.

This contradictory feeling is familiar to anyone who likes movies and in particular to the ones who especially favor Alfred Hitchcock as the greatest master of suspense. Why is that so that we “fear” the fear but still get such pleasure from experiencing it (especially when it is not connected with actual physical danger)? Hitchcock himself thought of it as being originated from the arms of the mother when the mother scares the child with the words “Buu”! The child is scared at first but then laughs with satisfaction.

“Civilization has stripped us of the ability of initial reactions. Freeing oneself from static condition and restoring spiritual balance is possible only on the edge of shock with help of existing artificial means. Film is the best possible way to reach this goal”. (Alfred Hitchcock)

**ABOUT AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's faculty of Arts and Social Sciences with major in Film Studies.

She is researching thriller genre.

**DEPICTION OF TEENAGER IN CONTEMPORARY AMERICAN FILM**

(On basis of “Chumscrubber” by Arie Posin)

Summery

Article’s Topic refers to teenager’s social condition and problems in contemporary American film. Arie Posin’s “Chumscrubber” tells about the difficulties of transitional period and about the negative influence of common structure. Against the background of senseless, very regulated relations we see different kinds of teenagers in the phase of their formation. Involuntarily they find themselves on the territory of unknown obstacles. They come in touch with drug abuse, suicide and crime but typical alarming situations reveal the causes.

Arie Posin’s artistic style borders the caricature drawing. It easily reveals the entire face, but the “victim’s weaknesses” are so emphasized and underlined that it brings smiles to our faces, distorted details amuse us, although the artist’s straightforwardness and boldness is annoying and repressing for our sensitive nature. The director The film makes fun of uncompromised and artificial perfection.

**ABOUT AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University’s faculty of Arts and Social Sciences with major in Film Studies.

She researches the problems of teenage depiction in contemporary American Film.

Tel: +995 (32) 93 39 97; +995 (99) 41 71 57;

**ALMADOVAR AND HIS HOMOCHARACTERS**

Summery

The movie of Pedro Almadovar is the representation of free universe. He is one of the first directors, who created classical screen faces from the people being at the bottom of society. Basically his characters are women and men, who desire to be women. Homosexual theme is one of the basic in Almadovars’ movies, but when he makes such film, he does not put in them only unsociability problem of sexual minority or their inner conflicts, Almadovar loads the film with interesting subject line and various interrelations. In that way his personages are interesting for spectators not as human beings fitted or not to the society, but as individuals, personalities with their internal world.

Frequently the films of Pedro Almadovar are called “Gay films”. Many times he commented Almadovar that in his creations he talks about universal feelings that are typical for people of any orientation.

**ABOUT AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University’s faculty of the Arts and Social Sciences with major in Film Studies.

Works on topics: “Depiction of a woman in Spanish Film”

Program Leader – Professor Irine Abesadze

**Nino Gvazava**

**THE ANCIENT TRADITIONS OF GOLDSMITHS IN THE  
ARTCRAFTS OF KOBAGURULI**

Summary

This article is about the activities of the famous Georgian sculptures I. Ochiauri and K. Guruli in revival of ancient traditions of Georgian gold metal work.

The art crafts of the Kobaguruli demonstrate the best ways of carving (chiseling) on metals.

The author emphasizes the modern state of Georgian goldsmith art direction.

**ABOUT AUTHOR**

She graduated from Ekvtime Takaishvili Tbilisi State University of Arts and Culture with major in Art History expertise. She does research in traditions of gold metal work.

**GEORGIAN ARTIST IN RUSSIA  
ON THE INTERNATIONAL EXHIBITION OF DECORATIVE-APPLIED  
ARTS**

Summary

Russian Enamel Art reached its heyday of glory in pictorial enamel technique in XVII century. Its rich traditions conditioned the fact that at the edge of XX-XXI centuries decorative applied art was still in heyday of its glory in Yaroslavl side, particularly hot enamel. In 1994 international exhibition of decorative applied art was organized in three Russian cities at the same time, more than 140 artists took place in the exhibition from 10 countries all over the world.

It was a proud fact that there was a person who represented Georgia in the above mentioned exhibition. Guram Gunia, artist, whose art and creation attracts enormous attention. His works are new and original, various in hot enamel technique (“Juda”, “Bibliophile”, “Golden Eye” and etc.). As regards his project Georgian Door – “Symbol of orthodox universe“, where with the difference from traditional diminutive painting we have monumental plique-a-jour and pictorial enamels. Combination of enamel with architecture is outstanding and it is new for the both field of art.

Hoping that this multifunctional project will take place in Poti and Batumi (as thought) where our cultural tradition and modern ideas are significantly outlined.

**ABOUT AUTHOR**

She graduated from the Tbilisi State University of Culture and Art and completed the Bachelor’s program with a major In Art Critic - Expert.

She is the author of two articles: 1. “Cloisonne Enamel – Remains of past Glory”; journal “Caucasus Herald”, 2006, № 15; 2. “Painting Enamel”, its Techniques – Technology, 2006, № 15.

In 2005 she participated in scientific conference with a theme: “Cloisonne Enamel”

Nowadays she works on a subject “Artistic Enamel”. Supervisor – professor Irina Abesadze.

Tel.: (+995 32) 71 60 68; (+995 58) 10 92 76;

**THE MAIN ITEMS OF CONTEMPORARY METHODS  
OF MODERN ART TEACHING**

Summery

During the development of human history, it was important to care about youth education.

It's true that growing up, training and getting education takes place at school, but it does not mean at all that it excludes the role of the family. A family just as school must systematically assist youth to become adults.

In resistance cases sometimes we are enthusiastic about a person's great knowledge, but sometimes these very educated people lack proper behavior. To avoid these situations, it is our responsibility to develop a child's mind as well as to teach them how to live a proper life. The philosophers of the last century thought that this time period was a time of personal crises.

**ABOUT AUTHOR**

Works on master's thesis: "Certain aspects of contemporary teaching methodology of the arts in regional public schools of Georgia".

**THEORETICAL VIEW OF SOMERSET MAUGHAM ON THEATRE ART**

Summary

The significance of the theme of Art and Artist in Somerset Maugham's fiction can hardly be overestimated. This problem acquires special importance in his novels "The moon and the Sixpence" and "Theatre". The comparative study of these novels can serve as a basis for revealing similarities and differences in the writer's attitude to this problem at different stages of his creative evolution.

This aspect of Maugham's writings has given rise to much controversy among literary critics. Whether his attitude to such issues as art and life, artist and art, spiritual mission of artist and art, their social and aesthetic functions was serious or marked with playfulness was a common question for critics. Their opinion has always been conflicting and mutually exclusive. The novel "Theatre" is focused on the relationship between art and life. According to Maugham, art is derived from life and on the contrary, life is theatre where everybody plays his/her own role. The writer perceives theatre as a metaphor of life, thus expressing his attitude towards existing reality.

**ABOUT AUTHOR**

She graduated from Tbilisi State University of Culture and Arts and completed Bachelor's program with major in English Language and Literature.

Nowadays she works on a subject "Art and Artist in the novel of Somerset Maugham "Theatre".

Tel.: +995 (99) 41 80 42;



---

---

**Eka Kumsiashvili**

**THE POINT OF GENESIS OF THE STYLE “ART NOUVEAU” IN  
WILLIAM BLAKE’S WORK**

Summery

A famous English poet and artist William Blake is known in the history of Culture as an extremely originally creator, who was defending his spiritual independence. He was universal person, in his poetry and fine art W. Blake established his own style. He often painted in colors and details on each page by hand. To support himself, Blake worked for other authors as an illustrator.

William Blake’s most important poetical composition “Songs of Innocence and Experience” is dated at about 1789-1794. These poems explore his favorite themes - the denting of the human spirit and the possibility of renewing our perceptions. He came to believe that a return to innocence was not, at least by itself, sufficient for people to attain true self-awareness. Blake’s credo was that there must be a union of opposites, or a fusion of innocence and experience.

W. Blake illustrated his poems with striking, integrated designs. These illustrations seem to swirl through the words and become part of their meaning. Blake claimed that many of the images he drew as illustrations were likenesses of his inner visions. They have a childlike feeling and were very different from the strict, formal styles of his time.

**ABOUT AUTHOR**

She graduated from the Tbilisi State University of Culture and Art and completed the Bachelor’s program with a Major in English Language and Literature.

She worked as a journalist in journal “Nostalgia” and newspaper “Georgian Culture”, where were published her poetical and prosaic writings. In Rustavi she organized the Student Film Festival “Muza”.

Nowadays she works on a subject – “Expressionistic tendencies in development of Georgian Fine Arts. 1920-s of the 20-th century”.

Tel: +995 (24) 17 18 03; +995 (93) 56 76 14;

---

---

**“RESEARCHER OF GEORGIAN CHOREOGRAPHY”**

Program Leader - Anano Samsonadze

**Aleko Gelashvili**

**PARIS ROYAL ACADEMY OF DANCE – ITS SUCCESSFUL AND  
UNSUCCESSFUL SIDES**

Summery

XVII-XVIII century French dance occupies a major role in the history of choreography. When Italian transitions of “Pavan”, “Galiardi”, methods of self-taught teachers like Karozo and Negri became history, the complex structure of folk dance became simplified and transformed into well accepted forms. Spanish “Sarabanda”, “Gavoto”, “Bure”, “Rigodon” and Menuet as well as other forms of dance became popular. This processes were mainly lead by the Paris Royal Academy of Dance, which was created by the command and wish if Louis XIV in 1661.

The essential goal of the dance academy was to prevent the fall of dace and its rapid development, but through the times, instead of it giving birth to the means of new dance movements, figures and postures the academy started to copy the dance figures created by the famous dancers like Dupres, Kamargo, Lani and others. These figures contained nothing new only the original sketches created by the past talents.

In spite of it, it was due to the academy that choreography took a distinctive place in the fields of art and was officially proclaimed as an ar tform. The academy differentiated salon and stage dance forms from each other. Thanks to the academy the names of the great dancers of those times emerged: Boschan, Pekure, Balon, Dupret and others.

The dance academy also provided for the development of choreography literature. One of the most important books is a 1700 year addition of Raoul Auger Feuillet’s “Art of describing dance with the help of signs”. This is the book which mentions the term “choreography” for the first time, which is used to briefly describe the art of dance nowadays. At that time it was used to describe the system of conventional signs used to record dance.

---

---

**ABOUT AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, majoring in choreography of Georgian Dance.

Actor of “Movement Theatre” of Kakha Bakuradze. Member-dancer of the Ball and Sport Dance studio “Tela”.

He took the first place in “Student Days 2003” science conference. At various times was the laureate of Georgian and International folk festivals.

Tel: (+995 32) 69 54 61; +995 (93) 32 34 17;

E-mail: aleko\_22@mail.ru

**Eka Geliashvili****DANCE TRANSFERED ON THE PAPER**

(Systems of dance recording in Georgia)

**Summery**

Efforts to record dance existed in ancient Egypt, India and Rome. The first example of recording dance was actually discovered in Europe in fifteenth century. “Golden Basdances” manuscript by Margarite the Austrian and the effort of dance recording in a form of a printed version associated with the name of M. Toulouse date also of the same time period. From the end of the seventeenth and beginning of the eighteenth century French dancing teachers and ballet masters [Pierre Beauchamps](#), Raul Oje Feie and Pierre Rameau have come up with relatively basic systems of dance recording, that have been improved in the future by other specialists.

In Georgia there are two systems of dance and movements recording. The first is “Conventional signs for recording Georgian dance” by Davit Javrishvili and “Conventional signs for recording dance” by Avtandil Tataradze. Both systems use the conventional signs created by the authors, which are written down on a music sheet as well as the body parts that are represented by the so called music “key”. Davit Javrishvili’s system is used to record only Georgian dance and its movements. It works in two different ways: In verses and written on five line system. His system also contains conventional signs used for recording directions, movements and conditions. As opposed to this system, the other author uses two five line music system. The lower part

---

---

is used for recording movements and conditions of lower body parts, torso and head, whereas the upper is used for upper body parts only.

Despite the authors’ efforts, these systems are too complex to study and at times confusing (meaning Davit Javrishvili’s terminology) and practically useless. It seems that coming up with a single, perfect system for recording dance, which would be satisfactory for professionals as well as easy to understand for everyone is quite a serious problem. Supposedly this is the reason why the recording systems have not been able to implicate themselves. In spite of their existence, only an oral method and modern practical means for recording dance remain.

**ABOUT AUTHOR**

Assistant Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. Choreographer. Graduated from Tbilisi Culture and Arts State University (currently Shota Rustaveli Theatre and Film University) with major in choreography of Georgian dance. From 1998 works at the same university as teacher of Georgian dance. Is an author of publication on problems of Georgian choreographic literature. Currently she is working on problems of dance recording in Georgia.

Tel: +995 (99) 18 88 24;

**Nino Darakhvelidze****FOR CONSIDERATION OF DANCE STAGING PREPARATORY PERIOD WITH POINT OF VIEW OF DIRECTOR****Summery**

Dynamic development of the modern epoch changed choreographic folklore into stage folk dance submitting folk art to some laws. Only scenic character created by technical and artistic dancer can satisfy the desires of modern audience. One of the important places in creation of perfect choreographic composition takes art of staging.

Creation of dance by choreographer is connected directly to the director’s work on the performance. Consequently we consider that it is must be interesting the subject of dance staging preparatory period from the point of view of the director.

---

---

**ABOUT AUTHOR**

She has graduated Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema as A-student in 2007 (stage director of Georgian dances).

She is dancer-actress of the dance group “Rokva”. Also she works as a teacher in Tbilisi 6<sup>th</sup> Public high school.

**Tamar Munjishvili**

**MASTERS OF WORLD CHOREOGRAPHY**

(Arthur Saint-Leon -Artistic Profile)

Summery

World choreography has preserved the names of many talented artists. Each of them in different time periods has tried to make their contribution in the development of this field of art. Among the artists of the nineteenth century one of the most interesting figures was represented in the face of Arthur Michele Saint-Leon. He was a phenomenally talented person, a dancer, musician, choreographer, screen writer. He was the one to bring some of the most novel ideas to the classical dance. This is the very reason why Saint-Leon is considered to be one of the greatest artists of his time. When talking about Arthur Saint-Leon it is impossible not to mention his theoretical work – a pamphlet – “Stenochoreography”, which serves the recording process of dance. With the help of conventional signs the author tried to demonstrate in this work the development of dance in space. He also brought in new sings with the help of which he correlated every movement of the leg with the movements of hand, head and body. Further this very system was implicated and improved by Albert Zorn.

Arthur Saint-Leon traveled the world with his art and discovered several marvelous examples of dance having later introduced them to the world.

Every epoch brings its own novelty, everything around undergoes change. The same could be said about art. Although not every artist is able to keep up with these novelties. Arthur Saint-Leon was an artist of this kind. This is the reason why he is one of the most renowned artists of the past century.

---

---

**ABOUT AUTHOR**

Assistant Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University

Teacher of Georgian Dance

First year Master’s student of the same university, specializing in the research of Georgian dance.

Graduated from Ilia Chavchavadze University, Faculty of Georgian language studies.

Tel: + 995 (99) 90 22 77;