
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიეზანი**

№ 3-4 (76,77), 2018

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2018

UDC(უკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 3-4 (76,77), 2018

სარედაქციო საბჭო
თამარ ცაგარელი
მანანა ლეპორაშვილი
მანა ლეჟანიძე
ნინო ლიპარტიანი
ეკატერინე კიკნაძე
გიორგი ქანთარია

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მამა ვასაძე

კრებულისათვის 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 ცენტრს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies № 3-4 (76,77), 2018

Editorial Group

TAMAR TSAGARELI
MANANA LEKBORASHVILI
MAIA LEVANIDZE
NINO LIPARTIANI
EKATERINE KIKNADZE
GIORGI KANTARIA

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author~s academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999 411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge



სარჩევი

თეატრგცოდნეობა

მაკა ვასაძე

ყოფიერების და არსებობის თანამედროვე
ინტეგრირებატივიზმი ბასა ჯანიკაშვილის და
წერაზე გეგამის აბსურდულ ნაწარმოებში11

მაია კიკნაძე

მულტიმედიური თეატრის მსახიობები
ოპერებში და სამუსიკო საღამოებში
(XIX საუკუნის 60-80-იანი წლები)18

ლაშა ჩხარტიშვილი

ქართული თეატრი დღეს
(II ნაწილი)32

კინეგცოდნეობა

ზვიად დოლიძე

უცხოური კინეკულტურის გავლენა
ქართული კინეკი
(ნეორეალიზმი და ქართული კინე)59

გიორგი უღრელიძე

პოსტსაბჭოთა რეალობა – ინსპირაცია ქართულ
აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში73

ხელოვნებათგცოდნეობა

ლალი ოსეგაშვილი

ბიგო ზაზიკაშვილისეული რამდენიმე კომპოზიცია
ჩუღურეთის ჟიღა ნიკოლოზის ეკლესიის
მოხატულობიღან81

უნივერსიტეტის საღმრთო პროგრამა

გამზე ტანრივერმის
სამშველ ბევეტის ხელოვნება და
„ბედნიერი დღეები“91

მაია არჩვაძე
სკორტული კინო ტოტალიტარიზმის
სამამსახ ურში
ლენი რიფენუტალი102

ლელა გვარიშვილი
საოკერო სკამტაკლი და მისი გაყურებელი115

ხათუნა დამჩიძე
ტერმინის „სორში“ სემანტიკურ-მტიმოლოგიური
ასკამტები124

მანანა კვიციანი
აუბუსტო ბოალი და ინტერაქტიული ტეატრი133

დალი მესაბლიშვილი
შემოქმედებითი კვდაგობიკის ზოგიერთი ასკამტი
მოზარდთა მსტიტიკური აღზრდისათვის146

თამარ მუქერია
ჯორჯო სტრელერის საოკერო რეჟისურა157

მანანა ხელაია
მსახიობი და ტოჯინა –
ერთიანი მწერბეტიკული იგულსი164

ზურაბ ზუციშვილი
კინოზარმოების ამერიკული მოდელი
ისტორიული განვითარების მტაკები171

ლილი (თამარ) ჯოხაძე
მტიულიდან ნაფყვიტამდე –
სტიყვის დაბადება186

CONTENT

THEATRE STUDIES

Maka (Marine) Vasadze

MODERN INTERPRETATIONS OF BEING AND
EXISTENCE IN THE ABSURD WORK OF BASA JANIKASHVILI
AND ZURAB GETSADZE193

Maia Kiknadze

ACTORS OF PERMANENT THEATRE AT OPERETTAS
AND MUSICAL EVENINGS
(60-70s of the 19th century)194

Lasha Chkhartishvili

GEORGIAN THEATRE TODAY
Part II195

FILM STUDIES

Zviad Dolidze

INFLUENCE OF FOREIGN FILM CULTURE
ON GEORGIAN FILM
(NEOREALISM AND GEORGIAN FILM)197

Giorgi Ugrelidze

POST SOVIET REALITY - INSPIRATION IN GEORGIAN
AUDIO-VISUAL ART199

ART STUDIES

Lali Osepashvili

THE SOME COMPOSITIONS FROM CHUGHURETI
ST. NIKOLOZI'S CHURCH PAINTINGS200

UNIVERSITY PH.D. PROGRAM

Gamze Tanrivermis
SAMUEL BECKETT’S ART AND HAPPY DAYS
“Feminine Rebellion for Silver Lining”201

Maya Archvadze
SPORTS CINEMA IN THE SERVICE OF TOTALITARIANISM
LENI RIEFENSTAHL202

Lela Gvarishvili
THE OPERA AND HIS SPECTATOR203

Khatuna Damchidze
SEMANTIC AND ETYMOLOGICAL ASPECTS
OF THE TERM “KHORUMI”204

Manana Kvirkvelia
AUGUSTO BOAL AND HIS INTERACTIVE THEATRE205

Dali Mesabliashvili
SEVERAL ASPECTS OF CREATIVE PEDAGOGY IN TEENAGERS’
ESTHETICAL EDUCATION206

Tamar Mukeria
OPERATIC PRODUCTION OF GIORGIO STREHLER207

Manana Khelaia
ACTOR AND A PUPPET THE WHOLE ENERGY IMPULSE208

Zurab Khutsishvili
THE AMERICAN MODEL OF THE FILM INDUSTRY
STAGES OF THE HISTORICAL DEVELOPMENT208

Lili (Tamar) Jokhadze
FROM ETUDE TO PASSAGE – BIRTH OF WORD210

თეატრმცოდნეობა



**ყოფიერების და არსებობის თანამედროვე
ინტეგრირებული ბასა ჯანიკაშვილის და
ზურაბ გეჭაძის აბსურდულ ნაწარმოებში**

თეატრალურ ხელოვნებაში ტერმინი „აბსურდის თეატრი“ პირველად მარტინ ესლინმა¹ შემოიტანა და ამავე სახელწოდების წიგნში განსაზღვრა, როგორც მიმდინარეობა დრამატურგიასა და სასცენო ხელოვნებაში. ესლინი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „აბსურდის თეატრის“ დრამატურგიის შექმნელები არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მოვიზნოთ ერთი რომელიმე მიმართულების ან სკოლის წარმომადგენლებად. მათ ყოფიერების, არსებობისა და ისტორიის თავისებური, მათეული აღქმა აერთიანებთ. ესლინის აზრით, აბსურდისტებმა გაითავისეს და გამოიყენეს ყველა ის ჟანრი, ფორმა თუ ხერხი, რაც კი არსებობდა დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში ანტიკური პერიოდიდან დაწყებული და შექმნეს თავისი ორიგინალური მიმდინარეობა. ასეა თუ ისე, აბსურდის თეატრის დაბადების თარიღად მიჩნეულია 1950 წელი, როდესაც ეჟენ იონესკოს პიესა „ქაჩალი მოძღერალი ქალი“ პირველად დაიდგა. ეჟენ იონესკოს, სამუელ ბეკეტის, არტურ ადამოვის, ჟან ჟენეს და სხვა დრამატურგების შემოქმედებას სხვადასხვაგვარად იხსენიებენ: აბსურდის თეატრი, პარადოქსის თეატრი და ანტიდრამა. ეპითეტების ეს მრავალფეროვნება ხაზს უსვამს დრამის ფორმის ახალ გლობალურ გადააზრებას. პიესას ჩამოსცილდა ჩვეული, ტრადიციული – ჟანრობრივი განსაზღვრულობა, სიუჟეტი, მოქმედების და პერსონაჟთა ხასიათების ფსიქოლოგიური განვითარება, დასრულება და ა. შ. და, მაინც, „აბსურდის თეატრის“ წარმომადგენლებმა თავიანთ ნაწარმოებებში ასახული ძირითადი დებულებები ეგზისტენციალისტებისგან ისესხეს: ადამიანის იზოლირება გარე სამყაროსგან, ინდივიდუალიზმი და „ჩაკეტილობა“, არაკომუნიკაბელურობა, ადამიანებს შორის

¹ მარტინ ესლინი (Martin Julius Esslin, 1918-2002) წარმოშობით უნგრელი, ინგლისელი პროდიუსერი, დრამატურგი, ჟურნალისტი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი, პროფესორი.

ურთიერთობის შეუძლებლობა, აქტიური ქმედებების უმინაარსობა, ბოროტების დაუმარცხებლობა, ადამიანის მიერ დასახული მიზნის მიუღწევადობა...

დღეს, თანამედროვე პოსტდრამატული თეატრის ეპოქაში, 1990-იანი წლებიდან დაწყებული, სხვადასხვა მიმართულება იქმნება. მაგალითად, „ახალი ტექსტუალობები“, „სახეში მოხლილი დრამატურგია“ და ა. შ. ავტორები წერენ ტექსტებს, ყოველგვარი რემარკებისა თუ მითითებების გარეშე. საქართველოში ე. წ. აბსურდის თეატრით და სხვა მიმდინარეობებით დაინტერესება საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1990-იანი წლებიდან, ახალი, განსხვავებული სათეატრო სივრცეების ძიების პარალელურად იწყება. ამ ძიებებს ახალგაზრდა რეჟისორები და დრამატურგები ახორციელებდნენ. თუმცა, აქვე აღვნიშნავ, რომ საქართველოში, კერძოდ, თბილისში განსხვავებული სათეატრო სივრცე ჯერ კიდევ 1974 წელს შეიქმნა. მხედველობაში მაქვს სანდრო მრეკლიშვილის და მისი კურსდამთავრებული სტუდენტების მიერ დაარსებული „მეტეხის თეატრი“ – პირველი ექსპერიმენტული, სტუდიური ხასიათის ახალგაზრდული, იმ დროისათვის, რადიკალურად განსხვავებული ფორმის სათეატრო სივრცე, როგორც მხატვრული, ასევე შენობის თვალსაზრისითაც. მოგვიანებით მეტეხის შვილობილი თეატრი – „გლობუსი“ დაარსდა, 2-3 წლის წინ კი თეატრი „რუსთაველის 19“-ში გაიხსნა. 1995 წელს სწორედ სანდრო მრეკლიშვილმა პირველი კერძო თეატრი – „ძველი სახლი“ – გახსნა საკუთარ სახლში. 1978 წელს მიხეილ თუმანიშვილის კურსდამთავრებულთა ბაზაზე კინომსახიობთა სტუდიური ხასიათის თეატრი დაარსდა, რომელსაც მოგვიანებით „მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი“ ეწოდა. ალტერნატიული სივრცე იყო 1990-იანების ბოლოს ახალგაზრდა რეჟისორთა მიერ დაარსებული „თეატრალური სარდაფი“, ცოტა მოგვიანებით კი – „თავისუფალი თეატრი“. დღეს ალტერნატიულ სივრცეებში განლაგებული კერძო თეატრების რიცხვმა საგრძნობლად იმატა.

საქართველოში ე. წ. აბსურდის თეატრი მეოცე საუკუნის 90-იანი წლებიდან ხდება აქტუალური. ახალი თაობის დრამატურგები ცდილობენ ფეხი აუწყონ მსოფლიოში მიმდინარე სახელოვნებო პროცესებს. სხვებთან ერთად, მათ რიცხვშია ბასა ჯანიკაშვილი, საკმაოდ პროდუქტიული დრამატურგი, რომლის არაერთი პიესა

განხორციელდა ქართულ თუ უცხოურ სცენაზე. მის პიესებს პრემიები აქვს მიღებული ჩვენთანაც და საზღვარგარეთაც. „სანამ ერთმანეთს გაეცნობდით“ – სწორედ აბსურდის თეატრის ზერხებით აქვს დრამატურგს დაწერილი. პიესა პირველად 2008 წელს სამეფო უბნის თეატრში გიორგი ქაჩიბაიამ დადგა. თუმანიშვილის თეატრის რეჟისორი, მსახიობი და ღირექტორი ზურაბ გეწაძე ეძებდა პიესას ფრანკფურტის წიგნის ბაზრობის თეატრალური პროგრამის ფარგლებში წარსადგენად. თეატრალურ პროგრამაში მონაწილეობის პირობაა – თანამედროვე ქართული პიესის ახალი დადგმა. ძიებისას ზურაბ გეწაძე ბასა ჯანიკაშვილის პიესას გადააწყდა და ვინაიდან მას აინტერესებს აბსურდის მიმდინარეობა¹, გადაწყვიტა, დაედგა.

პიესა ინტიმური ხასიათისაა – ორი მარტოსული ადამიანი, ერთმანეთისგან გაუცხოებული ცოლ-ქმარი, გადაწყვეტს დაკარგული ერთობა – „ერთსულობა“ და „ერთხორცობა“ – აღადგინონ. გრძნობების გასაახლებლად სასტუმროს ნომერს ქირაობენ და თამაშს იწყებენ. თამაშის პირობა ასეთია: შემთხვევით გაცნობილ ქალს და კაცს ერთმანეთი მოეწონებათ და მიდიან სასტუმროში. აბსურდის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი მოქმედების განვითარებით, დიალოგებით, მინიმალური ქმედებებით ააგო ბასა ჯანიკაშვილმა პიესა. ერთი და იგივე ამბავი სხვადასხვა ვარიაციაში რამდენჯერმე მეორდება. გაუცხოებული ცოლ-ქმრის მიზანია ერთმანეთი თავიდან გაიცნონ, თავიდან აღმოაჩინონ. მათ „ფანტაზიებში“ ცოლქმრული თუ, უბრალოდ, ერთად მცხოვრები ქალისა და კაცის ურთიერთობის ყველა შესაძლო ვარიანტი თამაშდება.

ზურაბ გეწაძემ სწორად განსაზღვრა, რომ ასეთი ტიპის პიესა აუცილებლად ინტიმურ გარემოში უნდა დაედგა. მაყურებელი კი ამ ამბის, არა მარტო თვალყურის მადევნებელი, არამედ უშუალო მონაწილე გაეხადა. დამდგმელმა ჯგუფმა დაიწყო სასტუმროს ძებნა, რომლის ნომერშიც თვეში რამდენჯერმე სპექტაკლს ითამაშებდნენ. ჩვენს რეალობაში, საქართველოში მეცენატობის და სპონსორობის ინსტიტუტი ძალიან მოისუსტებს. თუ რატომ, ეს ცალკე მსჯელობის საგანია. ჩემთვის მოულოდნელად სასიხარულოა ის ფაქტი, რომ სასტუმროთა ქსელის – „ამბასადორი-თბილისის“ მფლობელები

¹ ზურაბ გეწაძეს დადმული აქვს ეჟენ იონესკოს „მელოტი მომდერალი ქალი“ თუმანიშვილის თეატრში 2007 წ., სლავომირ მროჟეკის „პოლიცია“ თუმანიშვილის თეატრში 2013 წ., გიორგი აფხაზავას დადგმულ ბეკეტის „გოლოს მოლოდინში“ პოცოს პერსონაჟი განასახიერა და სხვ.

თუ მმართველები მიხვდნენ რეჟისორის ჩანაფიქრს და დათანხმდნენ სპონსორობას. ეს სპონსორობაა, ვინაიდან ამ სპექტაკლიდან მათ არავითარი მოგება ფინანსური თვალსაზრისით არ ექნებათ.

ევროპულ თეატრში, ზედმიწევნით პირადული ამბის სასტუმროს ნომერში გათამაშება, უკვე რამდენიმე წელია, არსებობს. თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის საერთაშორისო პროგრამის ფარგლებში, თბილისელ მაყურებელს ამ ფორმით მოწოდებული თეატრალური წარმოდგენის ხილვის შესაძლებლობა ორჯერ ჰქონდა. პირველად, „მერიოტი თბილისის“ ნომერში კატერინ დუფოლტის პროექტი – „სასტუმროს ოთახებში“, ერთსაათიანი პერფორმანსი სოფი კალეს ტექსტზე „ისე რა...“ (So, So), რეჟისორი ბრანკო ბრეზოვეჩი. მეორედ, „რედისონის“ ნომერში გათამაშებული კრისტიანა უზუნდიის (ავტორი და რეჟისორი) „ჰეტეროფილი“.

ზურაბ გეწაძემ მალალი ხარისხის პროფესიონალებისაგან შემდგარი შემოქმედებითი ჯგუფი შეკრა: მხატვარი შოთა გლურჯიძე, მუსიკა – ერეკლე გეწაძე, ვიდეო – გიორგი ზოსიტაშვილი, ტექნიკური რეჟისორი – ელენე მონასელიძე. რაც მთავარია, ორი შესანიშნავი არტისტი – ნინო ბურდული და გოგა პიპინაშვილი, რომლებიც ნინოსა და ვიას პერსონაჟებს თამაშობენ.

რეჟისორმა ტექსტში კუბიურები გააკეთა, დიალოგები ზოგან ჩაამატა, ზოგან კი ამოიღო, შეცვალა ფინალი, დრამატული აბსურდისთვის დამახასიათებელი იუმორი და გროტესკი კიდევ უფრო გააღრმავა, მოკლედ, ავტორისეული ტექსტი გადაამონტაჟა და სასცენო, სათეატრო ვარიანტი შექმნა.

ზურაბ გეწაძის ჩანაფიქრით, 22 მაყურებელი „ამბასადორ-თბილისის“ №2208 ოთახში, ორი მარტოსული, ერთმანეთისაგან გაუცხოებული ქალისა და მამაკაცის ტრაგი-კომიკური თანაცხოვრების უშუალო მონაწილეები არიან. ერთი ღამის განმავლობაში განვითარებული ამბავი ამ ორი ადამიანის მთელ განვლილ ცხოვრებას მოიცავს. სათეატრო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პირობითობა, აბსურდის თეატრისათვის კიდევ უფრო მიშენელოვანი გახდა. მოცემულ, შესაძლოა, ძალიან რეალისტურ, უფრო მეტიც – ნატურალისტურ სიუჟეტში თავიდანვე ჩადებულია პირობითობის, პირობითი თამამის ხერხი. აბსურდისტი დრამატურგები, ამ თამამის ხერხით, აგებენ არა მარტო პიესის სტრუქტურას, არამედ „თამამში“ ჩართვას მაყურებელსაც სთავაზობენ. ამ შემთხვევაშიც, რეჟისორმა

და მსახიობებმა, აბსურდის სტილისტიკით აგებულ სპექტაკლში, ერთმანეთს შეურწყეს რეალისტური, განცდითი, გარდასახვის და გაუცხოების თამაშის სტილისტიკა. ნინო ბურდული – ნინო (პიესაში ნინო წულეისკირი) და გოგა პიპინაშვილი – გია (პიესაში გია წულეისკირი) 55 წუთის განმავლობაში უმაღლესი სამსახიობო ოსტატობით, სკრუპულოზურად დამუშავებული ნიუანსებით, მიმიკით, ჟესტებით, პლასტიკით ქმნიან თავიანთ პერსონაჟებს. ნინო ბურდულის და გოგა პიპინაშვილის პროფესიონალიზმი კიდევ უფრო გაცხადებს, ვინაიდან მათ თამაში უწევთ მაყურებლის უშუალო გარემოცვაში. მსახიობთა გადასვლები თამაშის ერთი ხერხიდან სხვა ხერხზე მოქნილი და ზუსტად გათვლილია. ნინო ბურდულს და გოგა პიპინაშვილს მაყურებელი პირველიდან ბოლო სცენამდე, შეიძლება ითქვას „დაჭერილი“ ჰყავთ. ქმედების განვითარების პროცესში, არ არსებობს არც ერთი წამი, მომენტი, რომელიც მაყურებელს ინტერესს დააკარგვინებს ან თავს მოაბეზრებს. სპექტაკლში არ არის სცენა, ეპიზოდი, რომელშიც მაყურებელი თავიდან ბოლომდე არ იცოს ჩართული და დიდი ინტერესით არ ელოდოს ამბის განვითარებას.

ოდესღაც მოსიყვარულე ქალისა და კაცის, ცოლ-ქმრის მთავარი პრობლემა ერთმანეთთან გაუცხოებაა. ქალი თვლის, რომ კაცი მას კარგად არ იცნობს, კაცისთვის კი ქალი მიმზიდველი აღარაა. პირველივე სცენაში, ლოგინში ყოფნისას, ყველაზე ინტიმურ მომენტში ქალი კაცს ეკითხება: „ჩვენ ვიცნობთ ერთმანეთს?“, რაზედაც კაცი სიცილით უპასუხებს: „კი, როგორ არა. როგორ ხარ?“. ქალი – „მე არა მიშავს“. შემდეგ ჯიუტი დაჟინებით: „დარწმუნებული ხარ, რომ მიცნობ?“, კაცი – „რა თქმა უნდა (იცინის), რა თქმა უნდა“, ქალი – „თუ ასეა, აბა რა მქვია?“... ეს დიალოგი რეფერენად გასდევს მთელ სპექტაკლს. თამაში, რომელიც მათ მოიგონეს და ერთმანეთს შესთავაზეს, მათი ცხოვრების წესიდან გამომდინარე ფანტაზიებია. ისინი ამ თამაშში ერთმანეთს ღალატობენ, ერთმანეთის საყვარლებს კლავენ, ერთმანეთზე ძალადობენ და ა. შ. დრამატურგმა, რეჟისორმა და მსახიობებმა ორი ადამიანის „ამბავ-თამაშში“ ჩადეს და განაზოგადეს მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე (ტექნოლოგიურ პროგრესთან ერთად) დაწყებული და ოცდამეერთე საუკუნეში უკიდურესად გამძაფრებული ადამიანთა შორის გაუცხოების, ადამიანის ჩაკეტილობის, სულიერი მარტოობის პრობლემა...

ზურაბ გეწაძემ, როგორც უკვე აღვნიშნე, მცირედი ცვლილებები შეიტანა დრამატურგიულ მასალაში. რეჟისორმა პიესაში არსებული კომიკურ-გროტესკული მომენტები კიდევ უფრო გაამძაფრა. ეს მსახიობთა თამაშის ხერხშიც აისახა. გოგა პიპინაშვილი და ნინო ბურდული დრამატულ-კომიკურ-გროტესკულ პერსონაჟებს ქმნიან. ხასიათების გამოძერწვისას, ისინი სამსახიობო ოსტატობის სხვადასხვა ელფერს, ტონალობას ხმარობენ: ხან დრამატულები, ხან ფარსულები, ხან შარჟულები, ხან გროტესკულები, ხან კი ტრაგიკულები არიან. მაგრამ, რაც მთავარია, არასდროს „კარგავენ“ აბსურდის თეატრისთვის დამახასიათებელ თამაშის მომენტს. თითქოს, რაღაც ამბავი სრულდება და ყველაფერი ისევ თავიდან იწყება... რეჟისორი და მსახიობები თავიდანვე აღებულ რიტმს მისდევენ – დიალოგი, პაუზები, სიჩუმე, ქმედება – ერთმანეთის მონაცვლეობით, სცენიდან, სცენაზე, ეპიზოდიდან ეპიზოდზე გადასვლა თითქოს მათემატიკური სიზუსტით აქვთ გათვლილი და გაანგარიშებული. სპექტაკლის ტემპო-რიტმი მაყურებელს ერთი წუთით მოდუნების საშუალებას არ აძლევს. რეჟისორი და მსახიობები ნელ-ნელა მიდიან ე. წ. ფინალისკენ.

ზურაბ გეწაძემ სპექტაკლში, ეპიზოდიდან ეპიზოდზე გადასვლებში, ტელევიზორის ეკრანზე გაშვებული ვიდეორჩოტეები გამოიყენა. ეს ვიდეორჩოტეები: სატელევიზიო რეკლამა, საინფორმაციო გადაცემების ნაწყვეტები და ა. შ., ერთი შეხედვით, თითქოს პაუზებს ავსებს... რეჟისორმა სპექტაკლს კონცეპტუალურად განსხვავებული ფინალი გაუკეთა. აბსურდის თეატრში, დრამატურგიაში არასდროს არაფერი მთავრდება, პიესასა თუ სპექტაკლში დასმული წერტილის შემდეგ ყველაფერი ისევ თავიდან იწყება... ამგვარია ბასა ჯანისკაშვილის პიესის დასასრულიც. ზურაბ გეწაძემ კი, ასეთი ფინალი გაუკეთა სპექტაკლს: პიესის ავტორი – ბასა ჯანისკაშვილი რამდენჯერმე ჩნდება ტელევიზორის ეკრანზე. ნინო ბურდულის პერსონაჟი – ნინო და გოგა პიპინაშვილის – გია, თითქოს ერთმანეთს ისევ უგებენ, ერთმანეთს სიყვარულს უხსნიან და აი, ამ დროს ტელევიზორში თვალს მოკრავენ ავტორს. გოგა პიპინაშვილის პერსონაჟი, პისტოლეტით ხელში, თავქუდმოგლეჯილი გარბის, ნინო ბურდულის ქალი კი უკან მისდევს. მაყურებელი ტელევიზორის ეკრანზე ხედავს, რომ პერსონაჟები ავტორს კლავენ... რეჟისორმა ამ სცენით, თითქოს კიდევ უფრო გაამძაფრა ქმედითად გადმოცემული „აბსურდულ-რეალისტური“ ამბის ირონიულობა.

ზურაბ გეწაძისა და მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ განხორციელებულმა ბასა ჯანიკაშვილის პიესამ, ვფიქრობ, კიდევ ერთი საინტერესო სპექტაკლი შემატა ქართულ სათეატრო სივრცეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Есслин М. Театр Абсурда, изд. «Балтийские сезоны». 2010
- Ханс-Тис Леман. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013, - 312 с.

მაია კიკნაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

**მუდმივმოქმედი თეატრის მსახიობები
ოპერატაჟში და სამუსიკო საღამოებზე
(XIX საუკუნის 60-80-იანი წლები)**

მუსიკალური სპექტაკლების დადგმის ტრადიციას თბილისის მანეჟის თეატრში¹ ჩაეყარა საფუძველი. 1845-46 წლებიდან მოყოლებული, აქ იდგმებოდა უკრაინული მუსიკალური სპექტაკლები (შელმენკო, ნატალკა პოლტავკა და სხვ.), ხოლო სპექტაკლის დაწყებამდე უკრავდნენ ნაწყვეტს ფრანგ კომპოზიტორ დანიელ ფრანსუა ობერის ოპერიდან „ფენელას“ უვერტიურას. თეატრს ჰქონდა ორკესტრი და ჰყავდა დირიჟორები: კამენსკი და პეტროვი, შემდეგ მიიწვიეს მალაგალი და შენინგი, რომელთა დროსაც ორკესტრის დონემ საგრძნობლად აიწია. ოპერეტებისა და „ოპერა ვოდევილების“ გარდა, რუსული დრამატული სპექტაკლები მუსიკალური გაფორმებით იდგმებოდა. მოგვიანებით, როცა ქარვასლის თეატრი აშენდა და იტალიური ოპერის თეატრი დაარსდა (1851) წარმოდგენები სისტემატურად იმართებოდა. ქართველმა მაყურებლმა შეიყვარა საოპერო ხელოვნება. ამ სცენაზე სრულდებოდა სახელგანთქმულ კომპოზიტორთა – ვერდის, ღონიციეტის, ბელინის, როსინისა და სხვ. ისეთი საოპერო ნაწარმოებები, რომლებიც ევროპის ცნობილ თეატრებს ამშვენებდა. 1852 წელს, მეფისნაცვალ ვორონცოვი იმპერატორ ნიკოლოზს სწერდა: „...აქაურმა ხალხმა, რომელიც სხვათა შორის, იოლად ითვისებს ყველაფერს მშვენიერსა და კარგს, იტალიური ოპერა აღფრთოვანებით მიიღო...“.²

1879 წელს, როცა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი შეიქმნა, დრამატული თეატრის ცნობილი მსახიობები: ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ალექსანდრე ყაზბეგი, ლადო მესხიშვილი, კონსტანტინე მაქსიმიძე, კოტე ყიფიანი და სხვები ხშირად გამოდიოდნენ „საოპერო

¹ მთავარმართებელმა ვორონცოვმა თავლა გადააკეთა თეატრად, სადაც წარმოდგენებს მართავდა სტავროპოლიდან ჩამოსული რუსული დასი იაცენკოს ხელმძღვანელობით.

² გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, თბილისი, 1950, გვ. 101.

და სადრამო“ სალამოებში. შერეული ჟანრის სპექტაკლების გამართვა იმ დროის თეატრალურ პრაქტიკაში ჩვეულებრივი მოვლენა გახლდათ. ერთ სალამოს ჩატარებული კომედიური და დრამატული სპექტაკლების გვერდით, ტარდებოდა დივერტისმენტები, ცეკვები, კომიკური კუპლეტები. „დროებასა“ და „ივერიის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ინფორმაციები, ამ თვალსაზრისით, უხვ მასალას გვთავაზობს.

„1892 წლის 13 დეკემბერს ქართულ თეატრში წარმოადგინეს ისტორიული დრამა „ბაგრატ VI“ (მე-3 მოქ.) და „ზოგი ჭირი მარგებელია“ კომედია გუნიასი. აბაშიძემ და გედევანიშვილმა შეასრულეს კომიკური კუპლეტები“. კუპლეტების გამართვის ტრადიცია ვასო აბაშიძეს შემოუღია და ის ხშირად იმღერებოდა თეატრალურ თუ სამუსიკო სალამოებზე. კუპლეტებს ზოგჯერ ორი შემსრულებელი ჰყავდა და სრულდებოდა „ვაი ვუის“ ხმაზე. მკვლევარი ს. გერსამია წერდა: „ეს კუპლეტები იწერებოდა ჩვენი ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხებზე, სადაც ავტორები კენწლავდნენ ჩვენი ქვეყნის უხეირო ადამიანებს და სასაცილოდ იგდებდნენ ცხოვრების უარყოფით მხარეებს“.1 დღეისათვის შემორჩენილია ვ. აბაშიძეს და დ. აწყურელის ნამღერი კუპლეტების შინაარსი:

„პირველი –

გამარჯვება შენი,
საით ემგზავრები?
ბაზარში ნუ ჩახვალ
ჯეელებს ეჯავრები.

ორივენი (ერთად) – ვაი, ვაი, ვაი
რა ცუდია ჩვენი დრო, ოჰო, ჰო.

მეორე –

წიგნისთვის მივდივარ, წავიკითხო მაინც
თორემ თაროებზე
თავიანი ღრღნიან, ხევენ. ვაი, ვაი, ვაი და სხვა.

მეორე –

თავად ლევანს თავის შვილი
რა ოინებს უშვრება,
ღვინის სმა დაუშალა
ახლა არყით თვრება.

¹ გერსამია ს., ვასო აბაშიძე, თბ., 1949, გვ. 92

პირველი –

ქალი გადაშეკიდა
გამათხოვე, ვკვდებო,
თუ კაკარდა არა აქვს
კი არ გავთხოვდებო და სხვა...¹

ყოველი კუპლეტის შემდეგ ორივენი მღეროდნენ რეფრენს „ვაი“, ვაი“ და ა.შ. კუპლეტები, ზოგჯერ სპექტაკლშიც იყო ჩართული. მაგ., 1879 წლის 31 ოქტომბერს ქართული დრამატული დასის მიერ წარმოდგენილ ნ. კულიკოვის ვოდევილში – „ცელქები“, სასიმღერო კუპლეტები შეასრულეს მაკო საფაროვამ და ვასო აბაშიძემ. მაყურებელს მათი ნამღერი იმდენად მოსწონებია, რომ მსახიობებს რამდენჯერმე გაამეორებინეს.

სალიტერატურო და სამუსიკო სადამოებო მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. 18 იანვარს ყიფიანისა და აბაშიძის თაოსნობით ქართულ თეატრში ჩატარდა 5-განყოფილებიანი სადამო.²

I განყოფილებაში ითამაშეს ვოდევილი „ბნელ ოთახში“, II-ში ოპერეტა რუსულ ენაზე – „ქორწინების წინა დღე“ (მუსიკა – ჟონასისა, ერთი მოქმედება); III განყოფილებაში გიგო გაბაშვილმა გამართა „სამი ცხოველი სურათი ქართველთა ცხოვრებიდან“; IV მოქმედება დაეთმო დივერტისმენტს, რომელშიც შედიოდა ქართული და რუსული ლექსების წაკითხვა: აბაშიძემ შეასრულა კუპლეტები, ქ-მა ძნელადემ იმღერა არია ოპერიდან „რუსლანი და ლიუდმილა“, შესრულდა სხვა ნაწყვეტებიც, გამოვიდა „ქართული ხორო რატილის“³ ხელმძღვანელობით“; V განყოფილება დაეთმო ნაწყვეტს ოპერეტიდან, სადაც მონაწილეობა მიიღეს – აბაშიძემ, ყიფიანმა, ადამაძემ და სხვებმა. ანტრაქტში დაუკრეს ზურნა და ორკესტრი. დასასრულს კი ითამაშეს ლეკური.

ერთი სადამოს განმავლობაში წარმოდგენილი ასეთი მრავალფეროვანი სანახაობები (რასაც შეჩვეული იყო ქართველი მაყურებელი), წარმოდგენაზე მისულ ყველა გემოვნების ადამიანს აკმაყოფილებდა. აფიშიდან ნათლად ჩანს, რომ საოპერო ხელოვნებას განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა დათმობილი. ოპერისადმი

¹ გერსამია ს., ვასო აბაშიძე, თბ., 1949, გვ. 92.

² ვაზ. „ივერია“, №11, 17.1.1892.

³ რატილი – ჩეხი მუსიკოსი, დაამთავრა პრალის კონსერვატორია, ცხოვრობდა თბილისში. სწავლობდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს, თბილისში ჰყავდა თავისი გუნდი.

ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ აფიშებზე წარწერა: „სადრამო და საოპერო წარმოდგენა“ გაჩნდა. თეატრში მისულ მაყურებელს შეეძლო ერთდროულად ენახა კომედია და ნაწყვეტი ოპერიდან. მაგ., 26 აპრილს, ვასო აბაშიძემ გამართა კომედია „ბედს ვერ წაუხვალ“, მეორე ნაწილში, კი პირველად ქართულ ენაზე ფლოტოვის მუსიკაზე ითამაშეს „სტრადელა“¹ (ნაწყვეტი). უფრო ადრე 17 აპრილს გაიმართა „საოპერო და სადრამო“ საღამო. წარმოადგინეს სცენა ოპერიდან „დემონი“, შემდეგ ითამაშეს ვოდევილი „დათვი“² და სხვა.

ხშირად დრამის მსახიობები, თავიანთი ბენეფისებისთვის, ირჩევდნენ ნაწყვეტებს ოპერეტებიდან. 1885 წელს ლადო მესხიშვილმა თავის ბენეფისზე საზაფხულო თეატრში წარმოადგინა სპექტაკლები – „შეშლილი“, „ანუკა ბატონიშვილი“ და შარლ ლეკოკის ოპერეტა „რაინდი უშიშარი და რაინდი გულმართალი“,³ რომელიც პირველად ალექსანდრე ყაზბეგის ბენეფისზე, 1883 წლის 6 თებერვალს არწრუნის თეატრში დაიდგა. ყაზბეგის ბენეფისის შესახებ გაზეთი „დროება“ წერდა: „ჩვენ გვქონდა შემთხვევა დავსწრებოდით ამ ოპერეტის რეპეტიციებს და შეგვიძლიან ვსთქვათ, რომ ეს ოპერეტა ბევრად უკეთესად არის მომზადებული და უკეთესიც არის ვიდრე „მეჯლისი იტალიელებით“.⁴ რაც შეეხება თავად ოპერეტას „მეჯლისი იტალიელებით“, ის ყველაზე ხშირად იდგებოდა დრამატული მსახიობების მონაწილეობით. მაგ., მაკო საფაროვამ ეს ოპერეტა რამდენჯერმე წარმოადგინა საბენეფისო საღამოზე. ერთ-ერთი წარმოდგენის შესახებ გაზეთმა „ივერია“ სპექტაკლი გააკრიტიკა, დაიწუნა მსახიობთა შესრულებაც: „ოპერეტაში ძალიან სუსტობდნენ ვიღაც ქართლელი, რომელიც ლატუშევიჩის როლს ასრულებდა და შათირიშვილი-კანიფასი. არც საფაროვას ასულს მოსდევდა ხმა და ბ-ნი გედევანოვი კი უფრო ხტოდა და ცუნცრუკებდა, ვიდრე ასრულებდა გრიფილდის როლს. ამას გარდა ოპერეტკას უფრო იმან დაუკარგა ფერი, რომ მუსიკა არ ჰყავდათ და როიალზედ მღეროდნენ არტისტები, ოპერეტას წარმოდგენას საზოგადოება ნაკლებად დაესწრო“.⁵

როგორც ვხედავთ, 1850-იანი წლებიდან მოყოლებული, სამუსიკო

¹ გაზ. „ივერია“, №85, 24.IV.1892.

² გაზ. „ივერია“, №81, 19.IV.1892.

³ გაზ. „დროება“, №10, 13.I.1885.

⁴ გაზ. „დროება“, №26, 6.II.1883.

⁵ გაზ. „ივერია“, №41, 22.II.1894.

საღამოებზე ოპერეტებისა და ოპერების წარმოდგენების გამართვა ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა. ოპერის გამართვასთან დაკავშირებით, გაზეთმა „ივერია“ შემოგვინახა ერთი საინტერესო ფაქტი: „1893 წლის 4 ნოემბერს საზაფხულო თეატრში ორი მიკროფონი გამართეს, რომელიც შეაერთეს ცენტრალურ ტელეფონის სადგურთან. საღამოზე, როდესაც „აიდას“ წარმოდგენა იყო. ეს მიკროფონები შეაერთეს სასახლის ტელეფონთან და კავკასიის მთავარ-მართებელი¹ თავის სადგომში ყურს უგდებდა ტელეფონით არტისტების სიმღერას“.²

ამის გარდა, ხშირად ტარდებოდა საგასტროლოდ ჩამოსულ მუსიკოსთა კონცერტები. როგორც მკვლევარი შ. კაშმაძე აღნიშნავს: „1879-1880 წლებში თბილისს ეწვია „ვიოლინოს დამკვრელი ვენიავსკი, ავსტრიის საიმპერატორო კაპელა, ვიოლინოს დამკვრელი დეგტიარევი, გერმანიისა და ავსტრიის საიმპერატორო თეატრების მსახიობი, მომღერალი ქალი დეზირე-არტო, პეტერბურგისა და პარიზის ოპერების პირველი ბარიტონი პადილა და სხვა...“.³

თბილისს იმ დროს ერთი თავისებურებაც გააჩნდა: ზაფხულობით, ბაღებში მსუბუქი ჟანრის მუსიკალური ვოდევილები იდგმებოდა. რუსმა მსახიობმა ს. ა. პალმმა „ოპერეტის დასი“ ჩამოიყვანა, ღირიჟორ ტრუფის ხელმძღვანელობით (1878-1879 სეზონი), რომელიც მოგვიანებით (შემდეგ სეზონში) წარმოდგენებს მართავდა ახალგაზნინილ არწრუნისეულ თეატრში.

დრამატული თეატრის მსახიობთა გამოჩენა ოპერეტებში, პირველ რიგში, განპირობებული იყო ოპერეტის პოპულარობით და, იმავდროულად, მსახიობთა სურვილით – მოესინჯათ ძალები საოპერეტო ხელოვნებაშიც. ბევრი მსახიობი კარგად მღეროდა, მაგრამ მუსიკალურ სპექტაკლში მონაწილეობა სულ სხვა ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვდა. ამიტომაც ბუნებრივი იყო საზოგადოების რეაქცია – მათ მცდელობას ეჭვის თვალით რომ უყურებდა. საზოგადოების ნაწილი სამართლიანად მიიჩნევდა, რომ დრამატული თეატრის მსახიობებს არ ჰქონდათ ცოდნა მუსიკალური ხელოვნებისა, არ იყვნენ გაწვრთნილნი და არ გააჩნდათ შესაფერი ხმა, რის გამოც, მათი გადაწყვეტილება „თავხედობად“ მიაჩნდათ (ასე ამბობდნენ: „სპექტაკლს ჩააფლავებენ“). ნაწილის აზრით, ქართულ თეატრს ნიჭიერი მსახიობები ჰყავდა, რომლებიც მომზადების

¹ 1890-1896 წლებში კავკასიის მთავარმართებელი იყო სერგეი შერემეტეივი.

² გაზ. „ივერია“, №238, 5.XI.1893.

³ კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 161.

შემთხვევაში, კარგი წარმოდგენის დადგმას მოახერხებდნენ, „მაგრამ თუ დამარცხდებოდნენ, ჭკუას ისწავლიდნენ და მეორედ აღარ გაიმეორებდნენ“. საზოგადოების ასეთმა დამოკიდებულებამ მსახიობები უფრო წააქეზა, მეტი აზარტი და პასუხისმგებლობის გრძნობა შესძინა, ამიტომ განსაკუთრებული ენთუზიაზმით შეუდგნენ მუშაობას. პირველ სპექტაკლად აირჩიეს ოფენბახის ოპერეტა „მეჯლისი იტალიელით“, ლიბრეტო ქართულად თარგმნა ვასო აბაშიძემ, ღირიჟორობდა – დეკერ-შენკი, რომელიც, თავის მეუღლესთან ერთად, თბილისში ცხოვრობდა. თუ როგორი იყო სპექტაკლის მომზადების პროცესი, ამის შესახებ მხოლოდ მაკო საფაროვას მოგონებებიდან ვიცით: „რეპეტიციები ძნელად მიდიოდა, ზოგმა მსახიობმა ნოტები არ ვიცოდით, ზოგი კიდეც ბაიათებზე და შიქისტებზე ვიყავით გაჩვეული და ხმა ასე რივიანად არ გვემორჩილებოდა...“¹ ამის გამო მსახიობები ბევრს მუშაობდნენ, მათმა მონდომებამ და გამოცდილი მუსიკოსის, ბ-ნი დეკერ-შენკის მუშაობამ, რომელიც მსახიობებს სიმღერის გაკვეთილებს აძლევდა, შედეგი გამოიღო.

1882 წლის 24 ნოემბერს საპრემიერო ჩვენება გაიმართა, არწრუნის თეატრი გაჭედილი იყო ხალხით. საზოგადოების ინტერესს ხელი შეუწყო გაზეთ „დროებაში“ პრემიერამდე გამოქვეყნებულმა სარეპეტიციო შთაბეჭდილებებმაც: „გუშინ საღამოს ჩვენ გვექონდა შემთხვევა დავსწრებოდით ოპერეტის რეპეტიციას, რომელსაც ჩვენი დრამატული დასი ამზადებს. ჩვენდა სასიამოვნოდ უნდა გამოვტყდეთ, რომ მართლა ჩინებულად მოუმზადებიათ და ევროპული სიმღერა ქართულის სიტყვებით ძალიან კარგად გამოდის...“²

ამ დღეს ქართულმა დრამატულმა დასმა ორი სპექტაკლი ითამაშა. პირველ განყოფილებაში – 3-მოქმედებიანი დრამა „ორ ცეცხლს შუა“, მეორე განყოფილებაში კი ქართულ ენაზე პირველად – ოფენბახის ოპერეტა „მეჯლისი იტალიელი მომღერლებით“ შესრულდა. პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა. ქართული თეატრის ისტორიაში ეს დღე განსაკუთრებული აღმოჩნდა, ვინაიდან დაიდგა პირველი ქართული მუსიკალური სპექტაკლი. ამ დღეს „ახალი ფურცელი ჩაიწერა“ ქართული თეატრის ისტორიაში. აღფრთოვანებულმა რეცენზენტმა „Z“ გაზეთ „დროებაში“ სპეციალური წერილი გამოაქვეყნა. პირველ რიგში, მან დრამატული დასის წარმატება აღნიშნა, შემდეგ – შეაქო

¹ საფაროვა მ., მოგონებები, თბ., 2009, გვ. 87.

² გაზ. „დროება“, №243, 21.XI.1882.

მსახიობთა შესრულება: „ქ. საფაროვისამ, მუზიკის უსწავლელმა, რომლის ნიჭიც და ხელოვნებაც თან იფურჩქნება, კარგად ჩაატარა თავისი პარტია [...] ერნესტინას როლი. [...] ბ. ჯორჯაძე კი, [...] თითქოს განგებამ ამგვარ როლებისთვის გააჩინაო. [...] ბ. კ. ყიფიანი ხომ საითაც გინდა გადასტყორცოთ, ყველგან ჩინებულია! ბ. მაქსიმოძემ, რომელიც თამაშობდა სულელი მოსამსახურის როლს, სიმღერა რიგიანად გაატარა...“¹

მსახიობთა წარმატება ამკარად თვალშისაცემი იყო. მათ დაუმტკიცეს საზოგადოებას, რომ „მართლა უყვართ სცენა, გულითა და სულით ემსახურებიან მას...“² რეცენზენტმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ოპერეტების შემქმნელებს – „საყვარელ არტისტკა ქ. დეკერშენკინსა და მის ქმარს“, რომლებიც საზოგადოებამ სცენაზე რამდენჯერმე გამოიწვია. აღსანიშნავია ისიც, რომ ოპერეტა, ისევე როგორც იმ პერიოდის დრამატული სპექტაკლები, რამდენიმე დღეში მომზადდა.

„მეჯლისი იტალიელი მომღერლებით“, როგორც აღვნიშნე, 1882 წლის ნოემბერში დაიდგა. ამ პერიოდში მუდმივმოქმედ თეატრს სათავეში ედგნენ ანტრეპრენიორები, ცნობილი მსახიობები: ვასო აბაშიძე და კოტე მესხი. თეატრისთვის ეს სეზონი წარმატებული გამოდგა. ამ დროს დაიდგა დ. ერისთავის პატრიოტული პიესა – „სამშობლო“, ალ. ყაზბეგის ისტორიული პიესა – „არსენა“, ა. ცაგარელის პოპულარული კომედიის „ხანუმა“ წარმატება კი ათეული წლები გრძელდებოდა. დრამატული სპექტაკლების გვერდით, თეატრმა თავის რეპერტუარში შეიტანა სამუსიკო წარმოდგენაც.

დრამატულ თეატრში ოპერეტის დადგმა, ჩვენთვის, რამდენიმე თვალსაზრისით არის საინტერესო:

1. ქართულ ენაზე პირველად მოხდა ოპერეტის წარმოდგენა, „რაც მაშინ უჩვეულო იყო ქართველი კაცის ყურისათვის“.

2. ქართულენოვანი ოპერეტის დადგმის ისტორია პირდაპირ დაუკავშირდა მუდმივმოქმედი თეატრის სახელს.

3. დრამის მსახიობთა შემოქმედებაში ოპერეტის დადგმა სიახლე იყო. მუდმივმოქმედი თეატრი არ შეუშინდა სიახლეებს და გაიზიარა მოღური ტენდენციები: ოპერეტა ამ დროისთვის მეტად პოპულარული ხელოვნება იყო.

¹ გაზ. „დროება“, №248, 27.XI.1882.

² იქვე.

წარმატებით „წახალისებულმა“ მსახიობებმა, კვლავ გადაწყვიტეს კიდევ რამდენიმე ოპერეტა დაედგათ. ამჯერად აირჩიეს ლეკოკის „შეუგინებელი და შეუდრეკელი რაინდი“. მომღერლები მოამზადა ბ-მა დეკერ-შენკინმა, რომელსაც დრამატულ მსახიობებთან მუშაობის გამოცდილება ჰქონდა. ქართულ თარგმანზე კვლავ ვასო აბაშიძემ იმუშავა. ლეკოკის ოპერეტა „რაინდი უშიშარი და რაინდი გულმართალი“, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პირველად ალექსანდრე ყაზბეგის ბენეფისზე, 1883 წლის 6 თებერვალს, იყო წარმოდგენილი.

ქართულ ენაზე თარგმნილ ოპერეტებს მულტიმედიური თეატრის მსახიობები თითქმის 15 წელი თამაშობდნენ. 1891 წლის 20 დეკემბერს კიდევ ერთი საპრემიერო ჩვენება გაიმართა. ამჯერად დასმა გაცილებით რთული ოპერეტა აირჩია, რის შესახებაც მოგვიანებით „ივერიის“ კორესპონდენტიც აღნიშნავდა.

დრამატული საზოგადოების დასმა პირველად წარმოადგინა ოდრანის (1842-1901) 3-მოქმედებიანი კომიკური ოპერეტა „ნატურის თვალი“, გადმოქართულებული ა. მ. ახნაზაროვის მიერ. დირიჟორი ბ-ნი ი.ფალიაშვილი, მონაწილეობდნენ: აბაშიძე, ივერიელი, შათირიშვილი, გედევანოვი, ოპერის „ხორო ქალთა და კაცთა“, რეჟისორი – ნ. ავალიშვილი. ამ ოპერეტის დადგმას თავისი სირთულიდან გამომდინარე, მნიშვნელოვნად მიიჩნია გაზეთმა „ივერიამ“ და მას პირველი საოპერეტო დადგმას უწოდა: „ეს ახალი მოვლენა ჩვენის დრამატული დასის ცხოვრებაში, მით უფრო საინტერესო და სასიამოვნოა, რომ შეიძლება ბევრი საკეთილო შედეგი მოჰყვეს, ჩვენს ერს გალობა დიდად უყვარს და თუ ევროპულ მუსიკას გაუგო გემო, შეიძლება ბევრი მომღერალი და მგალობელი გამოჩნდეს, და ვინ იცის იქნებ ოდესმე საკუთარ საოპერო დასსაც ვეღირსოდ...“¹

პრემიერამ ამჯერადაც წარმატებით ჩაიარა. განსხვავებით სხვა ოპერეტებიდან, აქ სიახლე ის იყო, რომ დრამატული მსახიობების გვერდით მონაწილეობდნენ პროფესიონალი მომღერლები: ქ-ნი ძნელადისა და ბ-ნი ივერიელი (კაზიმირ ცხომელიძე), ქ-ნი არლანი. მომღერლების ჩართვა სპექტაკლში, პირველ რიგში, განპირობებული იყო ოპერეტის სირთულით.

„ამ ოპერეტაში სასიმღერო ბლომით არის“ – წერდა „ივერიის“ რეცენზენტი. მისი აზრით, „მეჯლისი იტალიელებით“ და „უშიშარი

¹ გაზ. „ივერია“, №271, 20.XI.1891

და გულმართალი რაინდის“ დადგმა უფრო შესაძლებელია „მუსიკის ცოდნაში გაუწვრთნელ“ არტისტთა მონაწილეობით. ხოლო „ნატურის თვალის“ დადგმა კი შეუძლებელია, რადგან მის წარმოსადგენად მუსიკის მცოდნენი და მოძღვრალნი არიან საჭირონიო. როგორც რეცენზენტი აღნიშნავდა, მოძღვრლებმა კარგად შეასრულეს თავიანთი პარტიები. განსაკუთრებით მოწონება დაიმსახურა ივერიელისა და ძნელადის ღუეტმა, მაგრამ მოძღვრლებს „სამწუსაროდ თამაშობა არ ჰქონდათ კარგი“. დრამის მსახიობები კი, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო – უკეთესად თამაშობდნენ. ამ მხრივ, თურმე ვასო აბაშიძე გამოირჩეოდა, რომელმაც გამოავლინა მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა და ამავე დროს კარგადაც შეასრულა კომიკური სიმღერები. იმავე ტექსტიდან ვგებულობთ, რომ ქება დაიმსახურა მსახიობმა გედევანიშვილმა. თავი გამოიჩინა ბ-ნმა შათირიშვილმაც, „რომელმაც უკანასკნელ მოქმედებაში საკმაოდ კარგად იმღერა ხოროსთან ერთად. ... რაც შეეხება ხოროს – არა უშავდა, [...] თუმცა ალაგ-ალაგ სიყალბე ემჩნეოდათ იმათ სიმღერას“. საბოლოოდ სპექტაკლმა კარგად ჩაიარა.

ეს იყო ქართულად წარმოდგენილი შედარებით რთული ოპერეტა. კმაყოფილი დარჩა საზოგადოება, კმაყოფილი იყო რეცენზენტი. „მუსიკის ცოდნაში დახელოვნებული, ევროპულ სიმღერაში გაწვრთნილი ქართველნიო“ – აღნიშნავდა და აქებდა მსახიობთა შესრულებას. ერთი წლის შემდეგ, 1892 წლის 18 მარტს¹ იგივე ოპერეტა დადგა ვასო აბაშიძემ. ფიამიტის როლი, რომელსაც ქ-ნი არლანი თამაშობდა, ამჯერად მაკო საფაროვამ შეასრულა (სამწუსაროდ, წარმოდგენის შესახებ ინფორმაცია არ მოგვეპოვება).

როგორც არტისტს, მაკოს მრავალმხრივი სასცენო ნიჭი გააჩნდა. ვალერიან გუნიას თქმით: „ხმა მეტად მელიოდიური და ტკბილი ჰქონდა... მართალია მუსიკალური განათლება არ ჰქონდა, მაგრამ ბუნებრივმა ნიჭმა, მუსიკალურმა ალლომ და სმენამ შეუძლებელიც კი შეაძლებინა“.² მაკომ თითქმის ყველა ოპერეტაში ითამაშა (ოფენბახის „მეკლისი იტალიელებით“, ოდრანის კომიკური ოპერეტა „ნატურის თვალი-მასკოტი“, ლეკოკის ოპერეტა „რაინდი უშიშარი და რაინდი გულმართალი“). მუსიკალურ სპექტაკლებში მონაწილეობის გარდა, ამ ჟანრში მისი მოღვაწეობა განსაკუთრებული იყო. ის პრაქტიკულად ეხმარებოდა ოპერეტების გამართვას და პოპულარობას

¹ გაზ. „ივერია“, №58, 17.III.1892.

² გუნია ვ., სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ, 1953, გვ. 170.

უწევდა სამუსიკო ხელოვნებას. 1892-1893 წლის სეზონში, როცა მაკო თეატრის ანტრეპრენიორი გახდა, არაერთი მომღერალი და „საოპერეტო დასი“ ჩამოიყვანა. მან ჩამოიყვანა ორკესტრიც და ქორო. მისი მოწვევით ჩამოვიდა გამოჩენილი არტისტი ქალი კლერ კორლიე, რომელმაც ხუთ სპექტაკლში: „ტრავიატა“, „კარმენ“, „მადამ ანგო“, „დღე და ღამე“, „მოგზაურობა ჩინეთში“ მიიღო მონაწილეობა.

მაკოს დასის პირველი წარმოდგენა 1892 წლის 15 ოქტომბერს გაიმართა შტრაუსის 3-მოქმედებიანი კომიკური ოპერით – „ყარაჩო ბარონი.“ მონაწილეობდნენ: ქ-ნი ბონენი (საფო) და ბ-ნი ლიანოვი (ბარინკას), ბელიაევი (კალმან ზუპანი). გაზეთ „ივერიის“¹ რეცენზენტი აქებდა სპექტაკლს და თან აკრიტიკებდა მსახიობთა ოსტატობას, „ხოროს“ შესრულებას, რომელსაც „ნმა შეუწყობელი, შეუთანხმებელი ჰქონია“. 18 ოქტომბერს, არწრუნის თეატრში კიდევ ერთი ოპერეტა ითამაშეს. ეს იყო ლეკოკის „ხელი და გული“, რეცენზენტმა სპექტაკლი შეაქო, ქ-მა მაკო საფაროვას მოწვეულმა დასმა „ხეირიანად და ხელოვნურად“ ითამაშაო.

21 ოქტომბერს, ბანკის თეატრში წარმოდგინეს ფრანც ფონ ზუპპეს (1819-1895) სამმოქმედებიანი ოპერეტა „ბოკაჩიო“. სპექტაკლი სახელოვანი იტალიელი მწერლის, ბოკაჩოს შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც თანამემამულეთაგან დევნას განიცდის. დენის პროცესში ბევრ სისულელეს სჩადის და სასაცილო ამბებში ეხვევა. საბოლოოდ, ყველაფერი მშიდობიანად თავდება.

გაზეთი „ივერია“ ყოველთვის ეხმაურებოდა რუსული ოპერეტის დასის წარმოდგენებს. მასში გამოქვეყნებული სტატიებისა თუ პატარა-პატარა საინფორმაციო წერილების წყალობით, საშუალება გვეძლევა მეტ-ნაკლებად შევაფასოთ წარმოდგენის ხარისხი, მაყურებლის გემოვნება, ინტერესი და თავად მაკოს მუშაობაც, რომელიც ძალ-ღონეს არ იშურებდა, ბევრს მოგზაურობდა მსახიობთა შესარჩევად. ჩვენ არ ვიცით, ვინ არიან საგაზეთო სტატიების ავტორები (სავარაუდოდ, მოყვარული თეატრალეები), რომლებიც აფასებენ სპექტაკლს, მსახიობთა შესრულებას, მუსიკალურ მხარეს, გვაცნობენ ლიბრეტოს შინაარსს. თუმცა, სწორედ მათი წერილების წყალობით, ვეცნობით იმ ატმოსფეროს, რომელშიც დასს უხდებოდა გამოსვლა. ერთ-ერთ რეცენზიაში საინტერესო ამბავსაც ვიკებთ. თურმე მოწვეულმა

¹ გაზ. „ივერია“, №220, 17.X.1892.

რეჟისორმა, უცხოელმა – არბენინმა, კუპლეტების შესრულების დროს, ჩვენი ქალაქის ზოგიერთ წესჩვეულებას დასცინა.

უცნობი რეცენზენტები წერის დროს აშკარად იჩენენ კეთილგანწყობას დასის მიმართ. მაგრამ, როცა რაიმე არ მოსწონთ, არც სპექტაკლების კრიტიკულ და მწვავე შეფასებებს ერიდებიან. მაგ., ერთ-ერთი ავტორი წერდა: „ბოკაჩიოს შესრულება არ მოგვეწონა, ხორო, განსაკუთრებით ქალებისა, მწყობრად ვერ ამბობდა თავის სათქმელს, თუმცა ბევრს ცდილობდა ღირიჟორი... თითო ოროლა არტისტებმა როლები არ იცოდა და ეს ხომ მიუტყვევებელი ცოდვაა საოპერეტო არტისტიისთვის... ვურჩევ აღმინისტრაციას, უფრო ღიდი ყურადღება მიაქციოს ხოროს თორემ უამისოდ ოპერეტი ვერ იოპერეტებს“.¹

მაკო საფაროვა მთელი სერიოზულობით ეკიდებოდა აღმინისტრაციულ საქმიანობას. იმდენად დაკავებული და ჩართული იყო ამ პროცესში, რომ სცენაზე იშვიათად გამოდიოდა. 1892 წლის 18 ნოემბერს მაკომ პირველად მიიღო მონაწილეობა ვასო აბაშიძის გამართულ ბენეფისზე, სადაც მისივე თარგმნილი პიესა „გულმა იგრძნო“ ითამაშეს. „თეატრში ბლომად იყვნენ რუსის ოპერეტის არტისტები და ალტაცებით უყურებდნენ თავიანთ „პატრონს“ – წერდა გაზეთი „ივერია“.²

მაკო სხვადასხვა ქალაქში დადიოდა დასების გასაცნობად. 1893 წლის 27 ივლისს გაზეთი „ივერია“ საზოგადოებას აუწყებდა: „არტისტი ქალი მ. საფაროვა-აბაშიძისა ამ დღეებში ნოვოროსისკში გაემგზავრა. იქიდან ოდესაში წავა მომავალ სეზონისთვის საოპერეტო დასის შესაძენად. რამდენიმე მოსკოვისა და პეტერბურგის თეატრის გამოჩენილი არტისტები დათანხმებულან ტფილისის თეატრში თამაშობაზედ და ხელ-წერილიც მიუციათ მაკოსთვის.“

რუსული „საოპერო-საოპერეტო“ დასის ჩამოყვანამ, თბილისელი მაყურებელი გაახარა. დარბაზი ყოველთვის სავსე იყო, ბილეთებიც მაშინვე იყიდებოდა. დასს მოძღერლებიც კარგი ჰყავდა და ორკესტრიც ბ-ნის ენგელის მეთაურობით. ხშირად მაკოს დასი საქველმოქმედო წარმოდგენებსაც აწყობდა. მაგალითად, ერთ-ერთი წარმოდგენის („ბოკაჩიო“) შემოსავალი სოფელ ნორიოში გამართულ უფასო ბიბლიოთეკის მოწყობას მოხმარებია.³

¹ გაზ. „ივერია“, № 222 21.X.1892.

² გაზ. „ივერია“, № 247, 18.XI.1892.

³ გაზ. „ივერია“, 30.XI.1893.

რუსული საოპერო დასის შემოქმედება დადებითად შეაფასა გაზეთმა „ივერიამ“, რომელიც წერდა: „ქართულ თეატრში მოღვაწეობს რუსული საოპერეტო დასი ქნის მაკო საფაროვას გამგეობით. კვირას მეცხრე თუ მეათე წარმოდგენა ჰქონდა ამ დასს და, როგორც ეტყობა, ხალხი დიდ თანაგრძნობას უცხადებს. მართლაც უნდა ვაღიაროთ, რომ ქნის მარიამ აბაშიძის დასი ყოვლად ღირსია ასეთის თანაგრძნობისა, რადგან მომღერლები – ქალებიცა და კაცებიც კარგები ჰყავს, მემუსიკეთა დასიც, ორკესტრიც ბნის ენგელის მეთაურობით, გულმოდგინეთ ასრულებს თავის მოვალეობას. [...] საზოგადოდ უნდა ვსთქვათ, რომ ქართულ თეატრში მოთავსებულმა საოპერეტო დასმა, როგორც ეტყობა იმ თავითვე მიიზიდა საზნის ყურადღება და კარგად დაწყებული სეზონის ბოლოც კარგად გასტანს გამოცდილის რეჟისორის ბნის არბენინის ხელმძღვანელობით“¹.

საოპერო დასმა თბილისში ათი სპექტაკლი გამართა: „ტრავიატა“, „ფაუსტი“, „ოტელო“, „კარმენი“, „რიგოლეტო“ „ტრუბადური“ და სხვ. აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლების შესახებ, რუსული გაზეთი „კავკაზი“, ასევე პერიოდულად აქვეყნებდა ინფორმაციას.²

„ოპერეტის დასის“ მოღვაწეობას და მუსიკალური სპექტაკლების სინშირეს თვალყურს ადევნებდა დრამატული საზოგადოება. მაგ., მომღერალ ბარიტონს, კაზიმირ ცხომელიძეს (ივერიელი), რომელიც ხშირად მართავდა „საოპერო და დრამულ სადამოებს“, ერთ-ერთ სხდომაზე (1892 წ. 11 ოქტომბერი) დაუსვამს საკითხი დრამატული საზოგადოების წინაშე, რომელიც ოპერეტებისა და ოპერების ნაწყვეტების წარმოდგენებს ეხებოდა. მომღერალი ცხომელიძე, მოითხოვდა, რომ წარმოდგენების მართვა თავის თავზე აეღო დრამატულ საზოგადოებას ან დრამატული დასი მოიჯარადე საფაროვასთვის გადაეცათ, სპექტაკლების დასადგმელად. მომღერალმა ცხომელიძემ უარი მიიღო: დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე გიორგი თუმანიშვილმა კრებას მათი პირდაპირი მოვალეობა განუმარტა: „წესდების ძალით“, – აღნიშნავდა გ. თუმანიშვილი, – დრამატულ საზოგადოებას „არ შეუძლიან ახალი საგანი სამუსიკო წარმოდგენების მართვა აირჩიოს“.

დრამატული საზოგადოება „ოპერეტის დასის“ მუშაობაში არ ერეოდა, ვინაიდან მას სხვა ხელმძღვანელი ჰყავდა. რაც შეეხება

¹ გაზ. „ივერია“, №213, 6.X.1893.

² იხ.: გაზეთ „კავკაზის“, 1893 წლის ნომრები – 158, 160, 163, 164, 166 და ა. შ.

მულტიმედიური თეატრის მიერ ოპერეტების დადგმის საკითხებს (ეს თეატრი დრამატულ საზოგადოებას ექვემდებარებოდა), „საზოგადოება“ არც ამ შემთხვევაში ჩარეულა. მით უფრო, რომ თეატრს ოპერეტების დასადგმელად ფინანსური დახმარება დრამატული საზოგადოებისგან არ მოუთხოვია.

და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ ოპერეტების დადგმა დრამატული დასისთვის მაინც ეპიზოდური მოვლენა იყო, ვფიქრობ, მულტიმედიური თეატრის ისტორიაზე მსჯელობისას, ყურადღება ამ ფაქტზეც – როგორც თეატრის ისტორიის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილზე – აუცილებლად უნდა გამახვილდეს.

1870-80-იან წლების არსებული სამსახიობო სკოლის პირობებში, როცა მსახიობებს არც როლები აკლდათ და არც პოპულარობა, მათთვის ოპერეტებში გამოსვლა გარკვეულ სიახლეს, სასცენო პრაქტიკას და ექსპერიმენტს წარმოადგენდა. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალურ წარმოდგენებს, სათეატრო ესთეტიკის თვალსაზრისით, დრამატული თეატრის შემოქმედებაზე გავლენა არ მოუხდენია.

ოპერეტები, სამუსიკო საღამოები, კონცერტები, საოპერო და სადრამო წარმოდგენები, უდავოდ უწყობდა ხელს მუსიკალური ხელოვნების პოპულარობას, რაშიც მოკრძალებული წვლილი სწორედ მულტიმედიური თეატრის მსახიობებს შეჰქონდათ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ს. გერსამია, გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950.
- ს. გერსამია, ვასო აბაშიძე, თბ., 1949.
- ვ. გუნია, სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ., 1953.
- შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბ., 1950.
- მაკო საფაროვა, მოგონებები, თბ., 2009.
- გაზ. „დროება“, №10, 13.I.1885.
- გაზ. „დროება“, №26, 6.II.1885.
- გაზ. „ივერია“, №11, 17.I.1892.
- გაზ. „ივერია“, №41, 22.II.1894.
- გაზ. „ივერია“, №58, 17.III.1892.

- გაზ. „ივერია“, №81, 19.IV.1892.
- გაზ. „ივერია“, №85, 24.IV.1892.
- გაზ. „ივერია“, №220, 17.X.1892.
- გაზ. „ივერია“, №22, 21.X.1892.
- გაზ. „ივერია“, №247, 18.XI.1892.
- გაზ. „ივერია“, №271, 20.XI.1891.
- გაზ. „ივერია“, 30.XI.1893.
- გაზეთი „კავკასი“, №158, №160, №163, №164, №166. 1893 წ.

ლაშა ჩხარტიშვილი,

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი.

ქართული თეატრი დღეს

(II ნაწილი)

*აღნიშნული ანგარიში მომზადდა ევროკავშირის კულტურის
კომისიის და პოლონეთის ადამ მიცკევიჩის თეატრის საერთაშორისო
ინსტიტუტის დაკვეთით, რომელიც ქართულ ენაზე პირველად ჟურნალში
„სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ ქვეყნდება.*

(გაგრძელება. დასაწყისი იხ: „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ № 2 (75),
2018)

• საქართველოს თეატრების რუკა

საქართველოში სულ 46 თეატრია, მათ შორის, სახელმწიფო დაფინანსებაზე მყოფი 38, ხოლო კერძო 8 თეატრი. ამათგან დედაქალაქში ფუნქციონირებს 20, ხოლო რეგიონებში 26 სახელმწიფო და კერძო თეატრი.

დედაქალაქის 20 თეატრიდან 12 დრამატული თეატრია (რუსთაველის თეატრი, მარჯანიშვილის თეატრი, თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრი, ახმეტელის თეატრი, სამეფო უბნის თეატრი, თბილისის სომხური თეატრი, თბილისის აზერბაიჯანული თეატრი, თეატრი „რუსთაველის 19“), მათ შორის 4 კერძო (თეატრი ათონელზე, თავისუფალი თეატრი, რკინის თეატრი, ილიაუნის თეატრი). ორი სახელმწიფო თეატრი თბილისში – სომხური და აზერბაიჯანული – ეროვნულ უმცირესობებს ემსახურება, ორი სახელმწიფო თეატრი საბავშვო და უფროსკლასელთა სეგმენტზე მუშაობს (მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრები). დედაქალაქშია ასევე მუსიკისა და დრამის, ოპერისა და ბალეტის, პანტომიმის, მარიონეტების, მოძრაობის, ჩრდილების თეატრები. მათგან კერძო დამოუკიდებელი მხოლოდ მოძრაობის თეატრია, ილიაუნის თეატრი კი შერეული ტიპის თეატრია, რომელსაც ძირითადად სსიპ „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“ აფინანსებს. თეატრი მუშაობს გრანტებზე, ეძიებს ფინანსურ რესურსებს როგორც სახელმწიფო, ისე კერძო სექტორიდან. ყოველგვარი სახელმწიფო

დაფინანსების გარეშეა თბილისის ოთხი კერძო თეატრი, რომლებიც სპექტაკლის სადადგმო ხარჯებს კერძო და სახელმწიფო სახსრებიდან მოიპოვებენ.

დედაქალაქში მოღვაწეობენ რუსული აგრესიის შედეგად ოკუპირებულ ტერიტორიებზე (აფხაზეთი, სამხრეთ ოსეთი, იგივე სამაჩაბლო) არსებული თეატრები. ისინი საკუთარ ქვეყანაში დევნილი თეატრები არიან. მათ სახელმწიფო აფინანსებს, მაგრამ არ აქვთ სტაციონარული შენობა სპექტაკლების გასამართად და ისინი სხვადასხვა თეატრის სცენაზე ახორციელებენ წარმოდგენებს. ეს თეატრებია: სოხუმის დრამატული თეატრი, ცხინვალის დრამატული თეატრი და სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი „თეთრი ტალღა“.

რაც შეეხება თეატრებს რეგიონებში: საქართველოს 11 რეგიონიდან სახელმწიფო და კერძო პროფესიული თეატრი მხოლოდ 8 რეგიონში ფუნქციონირებს. სვანეთში, რაჭა-ლეჩხუმსა და მცხეთა-თიანეთის რეგიონში პროფესიული თეატრი არც აქამდე არსებობდა და არც დღეს ფუნქციონირებს. 8 რეგიონში 22 თეატრია, ამთვან 2 კერძო (ერთი ბათუმში „ექსპერიმენტული თეატრი“ და მეორე ქუთაისში „დამოუკიდებელი თეატრი“, რომელიც ქუთაისის ახალგაზრდული თეატრის ბაზაზე ჩამოყალიბდა). დარჩენილი 20 თეატრიდან 4 საბავშვო თოჯინების თეატრია (გურჯაანში, ბორჯომში, ქუთაისში – თოჯინების, ხოლო ბათუმში თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრი).

ქვემო ქართლის რეგიონში ორი თეატრია: ერთი რუსთავეში, მეორე დმანისში. ორივე თეატრი ასაკობრივად ახალგაზრდაა. დმანისის თეატრი, ფაქტობრივად, ფიქტიურად არსებობს მხოლოდ დოკუმენტებში, რომლის დამფუძნებელიც საქართველოს კულტურის სამინისტროა. თეატრი კომიკურ სიტუაციაშია, მისი დამფუძნებელია სახელმწიფო, მაგრამ სახელმწიფო დაფინანსება, თეატრის ბიუჯეტი, მხოლოდ 3 თანამშრომლის (სამხატვრო ხელმძღვანელის, დირექტორის და ბუღალტერის) ხელფასს ფარავს. თეატრს არ გააჩნია სტაციონარული, მუდმივმოქმედი დასი და არც სადადგმო ბიუჯეტი. დმანისი საზღვრისპირა დაბაა, სადაც მოსახლეობის უმრავლესობა აზერბაიჯანულენოვანია.

კახეთი საქართველოს ერთ-ერთი საკმაოდ მოზრდილი რეგიონია, რომელთაგან თეატრი მხოლოდ თელავში (დრამატული და

ასაკობრივად ყველაზე ძველია, სპექტაკლების გამართვა თელავში მე-18 საუკუნეში დაიწყო და გურჯაანში (თოჯინური თეატრი) ფუნქციონირებს. ერთი თეატრია მხოლოდ ქართლში, გორის ერისთავის სახელობის დრამატული თეატრი, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე ძველი პროფესიული თეატრია საქართველოში. სამცხე-ჯავახეთის რეგიონში სამი თეატრიდან ორი თოჯინური (ბორჯომი, ახალციხე) და ერთი დრამატული (მესხეთი) თეატრია. მესხეთის თეატრი ახალციხეში მდებარეობს, რომელიც საზღვრისპირა ქალაქს წარმოადგენს და მოსახლეობის უმრავლესობა სომხურენოვანია. ყველაზე მეტი თეატრი რეგიონებიდან იმერეთშია: ქუთაისში – 4 (კერძო, თოჯინური, საოპერო და დრამატული), ზესტაფონში და ჭიათურაში თითო-თითო. ერთადერთი პროფესიული თეატრი აქვს გურიის რეგიონს – ოზურგეთის თეატრი, რომლის შენობის სრული რეაბილიტაცია ახლა მიმდინარეობს. ოზურგეთის თეატრიც ერთ-ერთი უძველესი თეატრია თავისი ისტორიით საქართველოში. აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკაში სულ 4 თეატრი ფუნქციონირებს, მათ შორის, სამი ბათუმში (კერძო, თოჯინების, დრამატული) და ერთი – ხულოში. დრამატული თეატრი მთაში, ზღვის დონიდან 2000 მეტრზე ნამდვილი ეგზოტიკაა. ხულოს თეატრმა ახლახან იზეიმა დაარსებიდან 85 წლისთავი. ბათუმის მუსიკალური ცენტრის ბაზაზე არსებობს საოპერო სტუდია, რომელიც საოპერო დადგმებსაც ახორციელებს. რეპერტუარშია ვერდის, ბიზეს, პუჩინის და სხვა კომპოზიტორთა ოპერები.

• **თეატრალური ფესტივალები საქართველოში: მახასიათებლები, მაყურებელი, პროგრამა**

საქართველო სათეატრო ფესტივალების ქვეყანაა. ფესტივალების უმრავლესობა საერთაშორისოა და ისინი წელიწადის სხვადასხვა დროს იმართება როგორც დედაქალაქში, ისე რეგიონებში. ფესტივალების მასშტაბები, ფუნქციები, მისიები ერთმანეთისგან განსხვავებულია და სხვადასხვა სემენტის მაყურებელზეა მორგებული.

მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქარი“ ყველაზე ძველი და ისტორიის მქონე ფესტივალია. დაარსდა 1997 წელს, ცნობილი ქართველი სათეატრო რეჟისორის, მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფის, რეჟისორ ქეთი დოლიძის თაოსნობით. ფესტივალი დაფუძნდა მიხეილ თუმანიშვილის კინომსახიობთა

თეატრის ბაზაზე და მისი ოფისი 2017 წლამდე ამავე თეატრში იყო. „საჩუქარი“ ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური ფესტივალია არა მხოლოდ პროგრამისა და მასში მონაწილე დასების მხრივ, არამედ დარგობრივი თვალსაზრისითაც. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების თითქმის ყველა დარგს აერთიანებს, სათეატრო ნაწილი ფესტივალის მთლიან პროგრამაში მაინც ყოველთვის განსაკუთრებული და გამორჩეულია – ის სერიოზულ კონკურენციას უწევს არა მხოლოდ საქართველოში არსებულ სათეატრო ფესტივალებს, არამედ ერთ-ერთი ლიდერის პოზიცია უჭირავს ყოფილ პოსტსაბჭოთა სივრცეში.

ფესტივალის პროგრამა მუდმივად მრავალფეროვანია და მისი მესვეურები აქცენტს მხოლოდ მხატვრულ ხარისხზე აკეთებენ. შესაბამისად, მათი მიზანია მასშტაბური და მხატვრული ხარისხით გამორჩეული სპექტაკლების საქართველოში ჩამოტანა. თუმცა, ფესტივალს არ გააჩნია ცალსახად ჩამოყალიბებული კონცეფცია – რა ტიპის სპექტაკლები უნდა იყოს ნაჩვენები ყოველწლიურად. პროგრამაში ასევე შედის ქართული სპექტაკლები, რომლებიც ყოველგვარი შერჩევის გარეშე ხვდებიან ფესტივალზე. საინტერესოა – რა კრიტერიუმებით ხდება ქართული თეატრის მიმდინარე რეპერტუარიდან სპექტაკლების შერჩევა.

ფესტივალის მაყურებელი ფართო აუდიტორიაა. ის მოიცავს მაყურებლის მრავალმხრივ სექტორს და გეოგრაფიულ არეალსაც. ბოლო წლებში ფესტივალზე ნაჩვენები იყო მსოფლიო რანგის რეჟისორების – საშა ვალცის, რიმას ტუმინასის, დადა მაზილოს, დიმიტრი კრიმოვის, სინკაი ჯუკუს და სხვათა ნამუშევრები. ფესტივალს ჰყავს საერთაშორისო დირექტორატი. სამხატვრო ხელმძღვანელია ქეთი დოლიძე, დირექტორი ზურაბ გეწაძე და გენერალური მენეჯერი სოფო თორთლაძე.

საქართველოში არსებულ სათეატრო ფესტივალებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული და მასშტაბური თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალია Tbilisi International, რომელიც 2009 წელს დააარსა თბილისის მერიამ. ფესტივალის ძირითადი დამფინანსებლები სწორედ თბილისის მერია და საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროა. ფესტივალის გამართული მენეჯმენტის წყალობით, ამ მნიშვნელოვან საერთაშორისო ფორუმს ჰყავს სპონსორები, როგორც კერძო ბიზნესი, ასევე სხვადასხვა ქვეყნის საელჩოები.

2009 წელს ფესტივალს ორი მთავარი მიმართულება ჰქონდა: საერთაშორისო და ქართული სპექტაკლების პროგრამა. 2010 წელს ფესტივალს დაემატა საფესტივალო კლუბი, 2011 წელს კი პროგრამა NEW. 2013 წელს ფესტივალს გაუჩნდა სლოგანი „რეალობის ნატიფი გრძნობით“. 2011 წელს ფესტივალი ხმის უფლებით საერთაშორისო ფესტივალების ასოციაციის წევრი გახდა – წევრი იმ ორგანიზაციისა, რომელიც 60 წელზე მეტი ხნის წარმატებულ ისტორიას ითვლის. ამ პრესტიჟული ოჯახის წევრები არიან ედინბურგისა და ავინიონის ფესტივალები, ვენეციის ბიენალე, ისრაელის ფესტივალი, გერმანიის „ბერლინერფესტშილე“ და ასე შემდეგ. 2015 წელს ფესტივალმა ასოციაცია საკუთარი ინიციატივით დატოვა. 2017 წელს ფესტივალს მიენიჭა ლეიბლი. იმავე წელს ფესტივალი ევროპის ფესტივალების ასოციაციის პრემიის ლაურეატი გახდა. ფესტივალის დირექტორია ეკატერინე მაზმიშვილი.

მოკლე სტატისტიკა: 2009-2016 წლებში ფესტივალზე ნაჩვენებ იყო 170 სპექტაკლი – საერთაშორისო პროგრამის ფარგლებში; 245 სპექტაკლი – ქართული პროგრამის ფარგლებში; სტუმრების რაოდენობა ქართული სპექტაკლების პროგრამაზე – 420. საერთაშორისო პრესა: გერმანია, საფრანგეთი, პოლონეთი, იაპონია, ლიტვა, ესტონეთი, ტაივანი, ირანი, ჩინეთი, რუსეთი, აზერბაიჯანი, სომხეთი, თურქეთი. მაყურებელთა რაოდენობა – 40 000.

ფესტივალის მაყურებელს წარმოადგენს ფართო საზოგადოება. ინტერესი ფესტივალის პროგრამის მიმართ ყოველთვის დიდია. ერთი თვით ადრე სპექტაკლებზე ყველა ბილეთი გაყიდულია. ბოლო ორი წელია ფესტივალმა კიდევ უფრო გააფართოვა მაყურებლის სექტორი და თეატრის შენობიდან ქუჩაშიც გავიდა. პროგრამაში შევიდა ქუჩის წარმოდგენები და სპექტაკლები კიდევ უფრო დიდი რაოდენობის მაყურებლისთვის გახდა ხელმისაწვდომი. ფესტივალს ესწრებიან არა მხოლოდ პროფესიონალები და თეატრის მოყვარულები, არამედ სტუდენტები. ფესტივალს ფართოდ აშუქებს პრესა.

2008 წელს რუსულმა ავიაციამ დაბოძა ქალაქი გორი. სწორედ ამ აგრესიის საპასუხოდ, გორის თეატრის მამინდელმა ხელმძღვანელმა სოსო ნემსაძემ დააფუძნა კომედიური სპექტაკლების ფესტივალი, რომლის დევიზიც გახდა „ლიმილი ნაომარ ქალაქში“. დასტრესილი ქალაქის მოსახლეობისთვის კომედიის ფესტივალი აღმოჩნდა საუკეთესო საშუალება – ნაომარ ქალაქში გაჩენილიყო

გარკვეული აქტივობა, რომელიც არა მხოლოდ გაამრავალფეროვნებდა ქალაქის კულტურულ ცხოვრებას, არამედ ხალისს და ბედნიერებას შემატებდა მას. კომედიის ფესტივალის პროგრამა მოიცავს მხოლოდ კომედიური ჟანრის ქართულ და უცხოურ სპექტაკლებს. უცხოური პროგრამა ფესტივალს 2015 წლიდან დაემატა.

ფესტივალის ორგანიზატორია გორის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი 2013-2017 წლებში სოსო ნემსაძე და დირექტორი მარიამ მინდიაშვილი. კომედიის ფესტივალს რამდენიმე წლის განმავლობაში სპეციალური ჟიური ჰყავდა, რომლის წევრები იყვნენ მხოლოდ ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები, ძირითადად თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტები. ახლა კომედიის ფესტივალს არ ჰყავს ჟიური, მაგრამ ჰყავს თეატრის კრიტიკოსებისგან დაკომპლექტებული ექსპერტთა საბჭო, რომლებიც ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებს განიხილავენ. განხილვაში, ფაქტობრივად, მთელი ქართული თეატრმცოდნეობის სპექტრია ჩართული.

ფესტივალის მაყურებელია ძირითადად გორის, მის ახლომდებარე სოფლებისა და ქალაქების მოსახლეობა. ექსპერტთა საბჭოს წევრების გარდა, ფესტივალს სტუმრობენ პროფესიონალები, რომელთაც აინტერესებთ რეგიონის თეატრებში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესები.

2014 წელს ფოთში დაარსდა რეგიონული თეატრების საერთაშორისო ფესტივალი. ფესტივალის ორგანიზატორია კულტურულ-საგანმანათლებლო ფონდი „დღეს“. ცნობილი ქართველი მსახიობი ნინელი ჭანკვეტაძე საგასტროლოდ სტუმრობდა ქალაქ ფოთს. სპექტაკლის დასრულების შემდეგ მსახიობმა ქალაქში გასეირნება გადაწყვიტა, მაგრამ, ამოდ. ქალაქი ჩაბნელებული და ქუჩები მოსახლეობისგან დაცლილი დახვდა. სწორედ ამ სიტუაციამ უბიძგა მსახიობს დაეარსებინა საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. მისი მოკავშირე ამ მნიშვნელოვან ინიციატივაში ფოთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორი თენგიზ ხუჩია გახდა. რეგიონული თეატრების საერთაშორისო ფესტივალის პროგრამა აერთიანებს საქართველოს ყველა რეგიონული თეატრის სპექტაკლს და უცხოურ პროგრამას ასევე რეგიონებიდან.

ყოველწლიურად ფესტივალზე მოწვეული არიან ქართველი და უცხოელი თეატრმცოდნეები, კულტურის ჟურნალისტები,

ფესტივალების დირექტორები, რომლებიც ესწრებიან ფესტივალს და აშუქებენ კიდევ მას. ფესტივალის მაყურებელია ქალაქ ფოთის და მეზობელი ქალაქების (ზუგდიდი, სენაკი, აბაშა) მოსახლეობა, თეატრის მოყვარულები და სტუმრები დედაქალაქიდან. ფესტივალი, სპექტაკლების პროგრამის გარდა, მოიცავს უორქშოპებს და მასტერკლასებს ახალგაზრდებისთვის. პირველად, ათწლეულების შემდეგ რეგიონის თეატრებში მოღვაწე ახალგაზრდა მსახიობები ერთმანეთს ფოთის ფესტივალზე შეხვდნენ, დაამყარეს მეგობრული და შემოქმედებითი კონტაქტები. ფესტივალი ტრადიციულად ორი რეგიონული თეატრის ერთობლივი ნამუშევრით იხსნება. ფესტივალს არ ჰყავს ჟიური, თუმცა ბოლო წლებში სხვადასხვა სათეატრო ორგანიზაციებმა დააწესეს გარკვეული პრიზები, რომლებიც მათ ფავორიტებს და გამორჩეული დადგმების ავტორებს გადაეცემათ. 2017 წლის ფესტივალზე საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ინიციატივით დაწესდა 10 000 ლარიანი პრიზი. ეს თანხა გადაეცემა გამარჯვებულ თეატრს საუკეთესო სპექტაკლისთვის, რომელიც მომავალი დადგმისთვის უნდა დახარჯოს.

ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნინელი ჭანკვეტაძე, ხოლო დირექტორი თენგიზ ხუხიაა. ფესტივალი წლიდან წლამდე აფართოებს პროგრამას, ხვეწს მენეჯმენტს და იზიდავს მაყურებლის უფრო ფართო სპექტრს.

სათეატრო ფორუმებიდან ასევე გამოირჩევა მონოპიესების საერთაშორისო ფესტივალი. კამერული საერთაშორისო ფესტივალის ორგანიზატორია არასამთავრობო ორგანიზაცია ArtWay. ფესტივალის მისიაა მონოპიესების ჟანრის განვითარება და ახალგაზრდა არტისტების მოტივაციის ამაღლება, თავისუფალი სივრცის შექმნა მათთვის ახალი პროექტების განსახორციელებლად. ფესტივალის ფორმატი განსხვავებულია საქართველოში არსებული ყველა სხვა ფესტივალისგან. ფესტივალის მონაწილეები არიან დრამატურგები, რეჟისორები და მსახიობები. მათ ორგანიზატორები სპეციალური აპლიკაციებისა და სამოტივაციო წერილების საფუძველზე არჩევენ. ფესტივალის ფარგლებში ჯგუფები ეცნობიან ერთმანეთს, იქვე იწერება პიესა და კენჭისყრის საფუძველზე რეჟისორებს უნაწილდებთ პიესები. ფესტივალი თეატრალური ლაბორატორიის სახეს ატარებს და დასრულებულ ნამუშევარს ისინი კოლეგებს და ფართო მაყურებელს წარუდგენენ.

მონოპიესების საერთაშორისო ფესტივალის პროგრამაში მხოლოდ აქამდე გამოუქვეყნებელი და ახალდაწერილი პიესებია. ფესტივალის მაცურებელი კი, ძირითადად, ახალგაზრდობაა, რომელიც პროფესიონალებისა და თეატრის მოყვარულებისაგან შედგება. მონოპიესების ფესტივალი ითვისებს ალტერნატიულ და არატრადიციულ სივრცეებს.

უკვე ათ წელზე მეტია, ქუთაისში ტარდება ფესტივალი „თეატრალური იმერეთი“, რომელსაც 2016 წლიდან მიენიჭა საერთაშორისო სტატუსი. ფესტივალი სფეციფიკური ხასიათისაა, ის აერთებს მხოლოდ იმერეთის რეგიონის პროფესიულ და სამოყვარულო თეატრებს, თუმცა სტუმრის სტატუსით ფესტივალში მონაწილეობს ერთი ქართული (ძირითადად, დედაქალაქიდან მოწვეული თეატრი) და ერთი უცხოური თეატრი. ფესტივალს მუდმივად ჰყავს პროფესიონალი თეატრმცოდნეებისგან დაკომპლექტებული ჟიური, რომელიც წლიდან წლამდე როტაციას განიცდის. ფესტივალი გამოირჩევა მაცურებლის სიმრავლით, ვინაიდან სპექტაკლებზე დასწრება უფასოა. ქუთაისის მესხიშვილის თეატრის 800-ადგილიანი დარბაზი ფესტივალის მიმდინარეობისას მუდმივად გადაჭედულია მაცურებლით. ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელია ლევან გაბრიჭიძე, ხოლო გენერალური მენეჯერი – მაია პაქსაშვილი.

ყოველწლიურად საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში იმართება „24-საათიანი სპექტაკლების ფესტივალი“, რომელიც ორიენტირებულია დრამატურგიაზე და ფესტივალის სფეციფიკურობა მოცემული დროის ჩარჩოში სპექტაკლის განხორციელებას გულისხმობს. ღონისძიების ინიციატორია სცენოგრაფი ნინო მაღლაკელიძე, ხოლო მხარდამჭერი – ამერიკის შეერთებული შტატების საელჩო საქართველოში. 24-საათიანი სპექტაკლების ფესტივალი კამერული ფესტივალია და მისი მაცურებელიც შედარებით მცირერიცხოვანია სხვა ფესტივალებთან შედარებით.

თეატრალურ ფესტივალებს, როგორც შედეგები აჩვენებს, აქვს რამდენიმე დადებითი მხარე, რომელიც პირდაპირ უწყობს ხელს ქართული თეატრის განვითარებას, ხდება გამოცდილების გაზიარება, ახალი კონტაქტების დამყარება, ერთმანეთის შემოქმედების გაცნობა, საფუძველს უყრის ახალ, ერთობლივ პროექტებს და კოპროდუქციებს.

• **თეატრით დაინტერესებული ორგანიზაციები: დონორები, თეატრის სფეროში მომუშავე ორგანიზაციები**

თეატრების უმთავრესი დამფინანსებელი წყარო საქართველოში სახელმწიფო სექტორია. თეატრების უმეტესობა ექვემდებარება საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს (ფინანსდება სულ 29 თეატრი), ნაწილი ფინანსდება მუნიციპალიტეტების (თბილისის მერია აფინანსებს 3, ხოლო რუსთავის მერია – 1 თეატრს) და ასევე აჭარის და აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკების შესაბამისი სამინისტროების მხრიდან. დაფინანსებას კერძო თეატრებიც მოიპოვებენ – უმეტესად სახელმწიფო სტრუქტურებიდან. ასეთი ძირითადად საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო და თბილისის მერიაა (იგივე სტრუქტურა მოქმედებს აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკაშიც). 2017 წლამდე თბილისის მერიის ფარგლებში არსებობდა „კულტურული ღონისძიებების ცენტრი“, რომელიც ახორციელებდა დაფინანსების პროგრამას „თავისუფალი თეატრალური პროექტები“. 2017 წლიდან აღნიშნული ცენტრი გაუქმდა და შესაბამისად შეიკვეცა დაფინანსება. პროგრამა მაინც მოქმედებს, თუმცა, დაფინანსების მხრივ, დააწესებულია გარკვეული შეზღუდვები. თანხის მოპოვება ქვეყნის მასშტაბით ყველასთვის ხელმისაწვდომი აღარ არის.

2012 წლიდან დღემდე ქართული თეატრების აბსოლუტურ უმრავლესობას (თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის გარდა), ეროვნული ვალუტის ინფლაციისა და ბაზარზე საქონლის ფასის მუდმივი ზრდის ფონზე, ბიუჯეტი არ ეზრდება. უფრო მეტიც, 2017 წელს ყველა თეატრს შეეხო ბიუჯეტის 10%-იანი კლება. დღემდე გადაუჭრელ პრობლემას წარმოადგენს დაფინანსების წესი. მონიტორინგის გარეშე დარჩენილ თეატრებს უქრებათ მოტივაცია. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ დამფინანსებლისთვის, ამ შემთხვევაში – კულტურის სამინისტროსთვის, სულერთია როგორ იმუშავენ, ან იმუშავენ თუ არა თეატრი, რადგან დაფინანსება სტაბილურად აქვს ყველა სახელმწიფო თეატრს, მიუხედავად წარუმატებლად ჩატარებული სათეატრო სეზონისა. შესაბამისად, თეატრებს შორის ქრება კონკურენცია და მოტივაცია. თეატრების მცირე ნაწილს ჰყავს სეზონის სპონსორები, ამ ამპლუაში, ძირითადად, ბანკები გვევლინებიან. კერძო სექტორი ნაკლებად აფინანსებს თეატრს (ზოგადად კულტურის სფეროს), ვინაიდან არ არსებობს შესაბამისი

საკანონმდებლო ბაზა, რომელიც წაახალისებდა ბიზნესის სექტორს კულტურის დასაფინანსებლად. სათეატრო დარგში დეველოპერული კომპანია „რედიქსი“ ერთადერთია, რომელმაც საქველმოქმედო ფონდ „ცისკართან“ ერთად, დააფუძნა პრემია „ღურუჯვი“, რომელიც სხვადასხვა ნომინაციაში ყოველწლიურად კონკურსის საფუძველზე გამოავლენს საუკეთესო ნამუშევრებს.

სათეატრო ორგანიზაციებს შორის ყველაზე ტრადიციული (მისი ისტორია ას წელზე მეტს ითვლის) ორგანიზაცია – შემოქმედებითი კავშირი „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ (თამაჯდომარე – მსახიობი და რეჟისორი გიორგი ქავთარაძე),¹ რომელიც შემოწირულობების და სახელმწიფო შემწეობის ხარჯზე არსებობს. ამ ორგანიზაციის არსებობა წელიწადში ერთხელ ახსენდებათ ქართველ თეატრის მოღვაწეებს: ყოველი წლის 14 იანვარს, ქართული თეატრის დღეს, კავშირი ავლენს სეზონის საუკეთესო ქმნილებებს. პრემიის ავტორიტეტი საკმაოდ დაბალია და საპრემიო თანხაც – უმნიშვნელო. აღნიშნული ორგანიზაციის ფარგლებში, კულტურის სამინისტროს დაფინანსებით გამოიცემა ერთადერთი პროფესიული ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (წელიწადში 6 ნომერი, ტირაჟი 300 ეგზემპლარი).²

თეატრით დაინტერესებულთა საქართველოში მოღვაწე რამდენიმე არასამთავრობო ორგანიზაცია. ესენია: თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის საქართველოს სექცია (რამდენიმე საერთაშორისო კონფერენციის ორგანიზატორი, კრებულების „კულტურული ხიდი“ გამოცემები; ინტენსიურად თანამშრომლობს თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალთან Georgian ShowCase-ის ორგანიზებაში, „კრიტიკის პრიზის“ დამფუძნებელი და ორგანიზატორი; პრეზიდენტი – თეატრმცოდნე ირინა ლოლობერიძე); საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კავშირი (ახოციელებს მასტერკლასებს და ვორქშოპებს ახალგაზრდა თეატრმცოდნეებისთვის, კულტურის სფეროს ჟურნალისტებისთვის, პრეზიდენტი – თეატრმცოდნე ნიკოლოზ წულუკიძე), თეატრალური ხელოვნების ცენტრი (ახორციელებს საგანმანათლებლო პროგრამებს

¹ მიმდინარე ანგარიში მომზადდა 2017 წელს. 2017 წლის ნოემბრიდან, შემოქმედებითი კავშირის – საქართველოს თეატრალური საზოგადოება – ხელმძღვანელობს გიორგი გვეგეჭკორი.

² ამჟამად ჟურნალი გამოდის „თეატრის“ სახელწოდებით, წელიწადში ოთხი ნომერი.

თეატრის სფეროში, დააფუძნა ინტერნეტ-პორტალი – www.georgiantheatre.ge; თავმჯდომარე – თეატრმცოდნე თეა კახიანი) და თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი, რომელიც მუშაობს რამდენიმე მიმართულებით: ა) სტატიისტიკურ, ანალიტიკური და პრაგმატიკული კვლევები თანამედროვე ქართულ თეატრში; ბ) ქართული თეატრის მუშაობის ყოველწლიური შეჯამებები; გ) თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციასთან ერთად, 2013 წლიდან, ყოველწლიურად ადგენს ქართული თეატრის რეიტინგებს და ავლენს საუკეთესო ხუთეულებს ათამდე ნომინაციაში; თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა გამოსცა ორტომეული „ქართული თეატრი გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში“ (სტატისტიკა, ანალიტიკა, პრაგმატიკა), რომელიც მოიცავდა როგორც დედაქალაქის, ასევე რეგიონის თეატრებს, მაყურებლის სოციოლოგიური გამოკითხვების შედეგებს, სტატისტიკურ ანალიზს. გამოცემაში დაბეჭდილია ყველა ქართული თეატრის საპასპორტო მონაცემები, თეატრების და შენობების ისტორიები და სცენის ტექნიკური შესაძლებლობები და სხვა ინფორმაცია, რომელიც დაკავშირებულია თეატრთან. ცენტრმა ასევე გამოსცა „თავისუფალი თეატრალური პროექტები“, რომელიც მოიცავს თბილისის მერიის იმავე სახელწოდების პროგრამის ფარგლებში გაწეული მუშაობისა და შედეგების სრულ ანალიზს. ცენტრის დამფუძნებელია ლაშა ჩხარტიშვილი, ხოლო გამგეობის წევრები, კრიტიკოსები: ირინა ლოლობერიძე, მაკა ვასაძე, ლელა იჩიაური, დავით ბუხრიკიძე და ნიკოლოზ წულუკიძე.

მნიშვნელოვანი სათეატრო ორგანიზაციაა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, რომლის ფარგლებშიც ფუნქციონირებს გამომცემლობა „კენტავრი“. საუნივერსიტეტო გამომცემლობა მუშაობს სამი მიმართულებით: თეატრისა და სხვა სახელოვნებო დარგებში სახელმძღვანელოების ბეჭდვა, სამეცნიერო-რეფერირებული პერიოდული ჟურნალის „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, საკონფერენციო შრომების კრებულების და საუნივერსიტეტო გაზეთის „დურუჯი“ გამოცემა. საუნივერსიტეტო გამომცემლობა საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა და პროფესიონალ კრიტიკოსებს, ხელოვნების მკვლევარებს გამოაქვეყნონ თავიანთი ნააზრევები.

იშვიათად, მაგრამ მაინც მცირეებიუჯეტო პროექტებს სათეატრო სფეროში (როგორც თანადადმფინანსებელი) აფინანსებს: ბრიტანეთის საბჭო საქართველოში, გოეთეს ინსტიტუტი, საქართველოს

ფრანგული ინსტიტუტი (დიუმას ცენტრი), აშშ-ის, პოლონეთის და იტალიის საელჩოები საქართველოში.

რამდენიმე წელია საქართველოში მუშაობა დაიწყო ევროკავშირისა და აღმოსავლეთ პარტნიორობის პროგრამამ „კულტურა და კრეატიულობა“, რომელიც მიზნად ისახავს უზრუნველყოს კულტურისა და შემოქმედებითი სექტორების მხარდაჭერა, ასევე ხელი შეუწყოს სომხეთში, აზერბაიჯანში, ბელარუსში, საქართველოში, მოლდოვასა და უკრაინაში მდგრად ჰუმანიტარულ და სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებაში ამ სექტორების წვლილის გაზრდას. პროგრამით გათვალისწინებულია შემდეგი საკითხების მხარდაჭერა: კვლევათა ჩატარება და მტკიცებულებების შეგროვების კვლევითი მექანიზმების პოლიტიკის განვითარება; კულტურის პოლიტიკის სფეროში რეფორმების მხარდაჭერა; კულტურის და კრეატიული სექტორის პოტენციალის გაძლიერება; საზოგადოებრივ და კერძო ორგანიზაციებს შორის, მთავრობასა და სამოქალაქო საზოგადოებას შორის თანამშრომლობის ხელშეწყობა; საერთაშორისო თანამშრომლობისათვის ინფორმაციისა და შესაძლებლობების შექმნა; კულტურის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ ინფორმირებულობის ამაღლება; ცოდნისა და მოწინავე გამოცდილების გაზიარება.

• **მედია ქართული თეატრის შესახებ, თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკა**

თეატრის და მედიის ურთიერთობის საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე მწვავე პრობლემაა. ფაქტობრივად, საქართველოში არ არსებობს პროფესიული მედია ხელოვნების, მათ შორის, თეატრის შესახებ. ქართულ მედიაში (პრესა, რადიო, ტელევიზია) არ ეთმობა განსაკუთრებული ყურადღება სათეატრო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს, მის ანალიზს, შეფასებას. მედიის და თეატრის ურთიერთობის ფორმა არის გარკვეულ ჩარჩოებში მოქცეული, რომელიც მხოლოდ პრემიერის, ან რომელიმე თეატრალური მოვლენის შესახებ ავრცელებს მოკლე „ნიუსის ტიპის“ ინფორმაციას და აწვდის საზოგადოებას.

პროფესიული სათეატრო პრესა: საქართველოში არსებობს მხოლოდ ერთი და ყველაზე ძველი პროფესიული საზოგადოებრივი ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, რომლის პირველი ნომერი გამოიცა 1910 წელს (პირველი რედაქტორი იყო იოსებ

იმედაშვილი, ახლა ჟურნალის რედაქტორია დრამატურგი გურამ ბათიაშვილი).¹ ჟურნალი პერიოდული გამოცემაა და წელიწადში 6 ნომერი გამოდის (გვერდების რაოდენობა: 90-110). ჟურნალს სპეციალური პროგრამით აფინანსებს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, თუმცა ჟურნალი შემოქმედებითი კავშირის „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ პერიოდული ორგანოა. ჟურნალში იბეჭდება რეცენზიები, ინტერვიუები თეატრის მოღვაწეებთან, კვლევები და იშვიათ შემთხვევაში – ახალი პიესები. ჟურნალის წინაშე მუდმივად დგას ფინანსური პორბლემა. ის არ არის პოპულარული გამოცემა და მუდმივად დავვიანებულ რეჟიმში ეხმიანება სათეატრო პროცესებს. ის არ არის ყველასთვის ხელმისაწვდომი (ტირაჟი 300 ეგზემპლარი) და, შესაბამისად, არც მოთხოვნაა მასზე. ჟურნალი მუდმივად ცდილობს ახალგაზრდა კრიტიკოსების და თეატრის მკვლევრების მოწვევას, მაგრამ იმდენად მცირეა საპროფესიო ფონდი, რომ ავტორებს უჭრებათ მოტივაცია, მათ შორის, გამოცდილ პროფესიონალებსაც.

პროფესიულ სათეატრო პრესად მოიაზრება ინტერნეტ-პორტალი Georgiantheatre.ge, რომელიც „თეატრალური ხელოვნების ცენტრმა“ შექმნა. პორტალის ავტორები არიან მხოლოდ ერთუზიანსტი თეატრის კრიტიკოსები (სულ 4-5 ავტორი), რომლებიც ყოველგვარი პონორარის გარეშე აქვეყნებენ რეცენზიებს სპექტაკლებზე. ვებგვერდის შემქმნელებმა არაერთხელ სცადეს რეკლამის მოზიდვა, თუმცა ბიზნესის სექტორში რეკლამის განთავსებამ ვებგვერდზე ინტერესი არ გამოიწვია, რაც განპირობებული იყო პორტალის დაბალი რეიტინგით.

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ბაზაზე გამოიცემა პერიოდული ჟურნალი „კულტურა +“, რომლის ყოველ ნომერში ერთი ან ორი წერილი ეთმობა თეატრს (ჟურნალი გამოიცემა ქართულ და ინგლისურ ენებზე, მაღალი ხარისხის პოლიგრაფიული დონით, არის ფერადი და დასურათებული). შეზღუდული პერიოდულობის (წელიწადში 4 ნომერი) და ასევე ავტორების შეზღუდული რაოდენობის გამო, ჟურნალი ვერ ახდენს სათეატრო პროცესების თანმიმდევრულ ანალიზს. ის უფრო

¹ მიმდინარე ანგარიში მომზადდა 2017 წელს. მაშინ, როცა ჟურნალს ხელმძღვანელობდა გურამ ბათიაშვილი. 2018 წლიდან აღნიშნული ჟურნალი „თეატრის“ სახელწოდებით გამოდის, წელიწადში 4-ჯერ, და მისი რედაქტორია დავით ანდრიაძე.

სარეკლამო-საიმიჯო სახის ჟურნალია, რომელიც არ არის გათვლილი პროფესიულ წრეებზე.

ქართული პრესის დიდი უმრავლესობა არ აშუქებს თეატრში მიმდინარე პროცესებს, არ იბეჭდება რეცენზიები, ანალიზი, შეფასებები. პრესა უემეტსწილად დაინტერესებულია თეატრის მოღვაწეების პირადი ცხოვრების, თეატრში წარმოქმნილი სკანდალების გაშუქების საკითხით. ხშირად იბეჭდება ინტერვიუები მხოლოდ ცნობილ და პოპულარულ მსახიობებთან და რეჟისორებთან, მაგრამ საუბრის თემა, ძირითადად, არის არა თეატრი, არამედ პირადი ცხოვრება და მათი შეფასებები საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში მიმდინარე საკითხებზე. პრესა, რომელიც აშუქებს თეატრს, შინაარსით უახლოვდება ყვითელ პრესას. ჟურნალი „რეიტინგი“ ყოველ ნომერში მხოლოდ ერთ გვერდს უთმობს სათეატრო ცხოვრების სიახლეებს, რომელიც შესაძლოა ნიუსის ან ინტერვიუს ფორმით იყოს დაბეჭდილი.

რადიო თეატრის შესახებ: ქართული რადიოს (მათ შორის, საზოგადოებრივი და კერძო) უმრავლესობა, ქართული პრესის მსგავსად, გამორჩეულად მცირე დროს უთმობს სათეატრო ცხოვრებას. საქართველოში, 2017 წლის მონაცემებით, 76-მდე რადიოსადგური ფუნქციონირებს (მათ შორის, დედაქალაქში – 41, რეგიონებში – 35). არსებობს რადიოები, რომლებიც საერთოდ არ აშუქებენ თეატრის საკითხებს, შესაბამისად, არც გადაცემა თეატრის შესახებ მათ საეთერო ბადეში. საქართველოში არსებულ რადიოკომპანიებში მხოლოდ ორ არხზე არსებობს ყოველკვირეული გადაცემა თეატრის შესახებ.

საქართველოს საზოგადოებრივ რადიოში თეატრალური პროგრამების რედაქცია (მთავარი რედაქტორი, გადაცემების ავტორი და წამყვანი ათწლეულების განმავლობაში თეატრის კრიტიკოსი გულიკო კაკაბაძეა) ამზადებს სამ გადაცემას თეატრზე: „თეატრალური შეხვედრები“ (ხანგრძლივობა 60 წუთი, მოწვეული სტუმრები საუბრობენ თეატრში მიმდინარე პროცესებზე); „თეატრალური ანტრაქტი“ (ქრონომეტრაჟი 15 წუთი, მსმენელს სთავაზობს ნაწყვეტებს, კომენტარების გარეშე ძველი ან რეპერტუარში მოქმედი სპექტაკლებიდან); „ანშლაგი“ (ქრონომეტრაჟი 15-20 წუთი, ქართული თეატრის ისტორიული სპექტაკლების და მოვლენების გახსენება, სპექტაკლის ისტორია, მონაწილეები ან თეატრის

ისტორიკოსები იხსენებენ სპექტაკლის დადგმის პერიოდს, ავტორი მსმენელს სთავაზობს ამონარიდებს სპექტაკლიდან).

საქართველოს საზოგადოებრივ რადიოში წლების მანძილზე არსებობს გადაცემა „რადიო თეატრი“, რომელიც ამზადებს რადიოსპექტაკლებს, მასში მონაწილეობენ თეატრის მსახიობები და დადგმების ავტორებად გვევლინებიან თეატრის რეჟისორები. გადაცემა კვირაში ერთხელ გადის ეთერში და მისი ქრონომეტრაჟი 60 წუთს შეადგენს. სამწუხაროდ, გადაცემა არ სარგებლობს პოპულარობით და აქვს დაბალი რეიტინგი. საზოგადოებრივი რადიოს რადიოთეატრში განხორციელებული სპექტაკლები არასდროს მოქცეულა საზოგადოების და პროფესიული წრეების ყურადღების ცენტრში.

კერძო რადიოკომპანია „იმედის“ ეთერში კვირის ერთ დღეს 60 წუთი ეთობა გადაცემას თეატრზე „ავანსცენა“, რომლის ავტორი და წამყვანი თეატრის კრიტიკოსი ნიკოლოზ წულუკიძე. გადაცემა აშუქებს თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემებს, მოვლენებს, სიახლეებს. გადაცემის ფორმატი ითვალისწინებს მოწვეულ სტუმრებთან ერთად პროცესის ანალიზს.

ზემოთ დასახელებული გადაცემების ვიდეო და აუდიო ჩანაწერები თავსდება კომპანიის ვებგვერდზე და იტვირთება Youtube-ს არხზე.

სხვა არსებული რადიოსადგურები, პრესის მსგავსად, ავრცელებენ ინფორმაციას, თეატრების აფიშას თავიანთ ეთერებში, იწვევენ სტუმრებს და ახორციელებენ სატელეფონო ჩართვებს პრემიერების პერიოდში სპექტაკლის ავტორთან ან დამდგმელი ჯგუფის წევრებთან.

ტელევიზია და ქართული თეატრი: საქართველოში 50-მდე ტელეარხი მაუწყებლობს, მათ შორის ორი სახელმწიფო ბიუჯეტიდან დაფინანსებული – საქართველოს საზოგადოებრივი ტელევიზია „პირველი არხი“ და „ჭარის ტელევიზია“. საქართველოს თითქმის ყველა რეგიონში ფუნქციონირებს კერძო ტელევიზია. ტელეკომპანიების დაფინანსება, ძირითადად, უცხოეთიდან მოპოვებული გრანტებით, ბიზნესმენტა შემოწირულობებით და რეკლამიდან შემოსული თანხით ხორციელდება. ამიტომაც, ტელეკომპანიების უმრავლესობა ორიენტირებულია რეიტინგზე. ყველაზე რეიტინგული პოლიტიკური თოქ-შოუები და გასართობი გადაცემებია, ვიდრე ანალიტიკური ან შემეცნებითი. თეატრი, როგორც ნაკლებ რეიტინგული სფერო, არ აინტერესებს კერძო ტელევიზიებს, თუმცა ვერც საქართველოს

საზოგადოებრივ არხზე შეხვედებით გადაცემას თეატრზე, რომელიც აშუქებს ქართული თეატრის თანამედროვეობას, ანალიზებს პროცესებს, რომლებიც თეატრში მიმდინარეობს. საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში თეატრალურ ხელოვნებაზე მხოლოდ ერთი გადაცემაა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, რომელიც ქართული თეატრის ისტორიაში გამოჩენილი რეჟისორების ან მსახიობების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ მოგვითხრობს. გადაცემა, ძირითადად, ეყრდნობა მოგონებებს. საზოგადოებრივი ტელევიზიის საეთერო ბაზიდან გაქრა გადაცემა „სპექტაკლის დრო“, რომელიც ქართული თეატრის ისტორიის ცალკეულ ეპიზოდებს, განმარტებული და პოპულარული სპექტაკლების ფრაგმენტებს აჩვენებდა და მოგონებებზე დაყრდნობით მოგვითხრობდა კონკრეტული სპექტაკლის შექმნის ისტორიას.

თანამედროვე თეატრში მიმდინარე პროცესებზე საზოგადოებრივი მაუწყებელი გადაცემას არ ამზადებს. თეატრალურ ხელოვნებას და მის თანამედროვეობას ეთერი მხოლოდ სხვადასხვა გადაცემამ შეიძლება დაუთმოს, რომელიც პროფესიულ კონტექსტში კი არ აშუქებს, ან ანალიზებს პრობლემებს და პროცესებს, არამედ თოქშოუს პრინციპით ეთერში აპირისპირებს მხარეებს. პრემიერების შესახებ კი საინფორმაციო გამოშვების „კულტურის ბლოკში“ მზადდება 2-3-წუთიანი სიუჟეტი, რომელიც უფრო წინასაპრემიერო განწყობას აღწერს, ვიდრე აფასებს შექმნილ პროდუქტს. საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში 2017 წლიდან აღარ გადის გადაცემა C studia, რომელიც კულტურისა და მეცნიერების სფეროში მიმდინარე სიახლეებს და მის ანალიზს ეთმობოდა. გადაცემას ამზადებდა პროფესიონალების გუნდი და სტუმრებიც არა ე.წ. სატელევიზიო სახეები, არამედ პროფესიონალი ექსპერტები იყვნენ. მიუხედავად იმისა, რომ იგი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ახალგაზრდებსა და პროფესიონალებში და იყო რეიტინგულიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამჟამად ეთერში აღარ გადის.

უკვე წლებია აჭარის საზოგადოებრივი მაუწყებელი ამზადებს გადაცემას „სცენა“ (ავტორი – კრიტიკოსი ინგა ხალვაში), რომელიც ყოველკვირეულად 25-30 წუთის განმავლობაში მოგვითხრობს თეატრის სფეროში მომხდარ სიახლეებზე, ანალიზებს პროცესებს, მოვლენებს, აშუქებს პრემიერებს არა მხოლოდ დედაქალაქის, არამედ რეგიონის თეატრებში. გადაცემა „სცენა“ ერთადერთია, რომელიც აშუქებს თანამედროვე ქართული თეატრის დღევანდელობას.

თეატრალური სიახლეების შესახებ ინფორმაცია აჭარის

ტელევიზიის საეთერო ბადეში ასევე განთავსებულია საინფორმაციო და დილის გამოშვებებში.

აჭარის ტელევიზიის ფინანსური მხარდაჭერით, ამავე ტელევიზიის ბაზაზე „გიორგი გეგეჭკორის სატელევიზიო თეატრთან“ თანამშრომლობით დაიდგა რამდენიმე ტელესპექტაკლი (პროდიუსერები ნერონ აბულაძე და კოტე აბაშიძე), მაგრამ ფინანსური პრობლემების გამო, სატელევიზიო თეატრი ვეღარ ახერხებს ახალი პროდუქციის შექმნას. თუმცა არც პროდუქტს ჰქონდა რეიტინგი, რაც არასწორი სარეპერტუარო და მარკეტინგული პოლიტიკის შედეგი იყო. აჭარის ტელევიზია ერთი სეზონის განმავლობაში საეთეროდ ამზადებდა გადაცემას „სპექტაკლი“, რომელიც წარმოადგენდა ქართული თეატრის მოქმედ რეპერტუარში (ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო რეგიონის პროფესიულ და მოყვარულ თეატრებზე) არსებული სპექტაკლების სატელევიზიო ვერსიებს (გადაცემის ავტორი და პროდიუსერი – ნერონ აბულაძე).

საბჭოთა პერიოდში სატელევიზიო თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელში. იმ პერიოდში შექმნილი პროდუქცია დღემდე პოპულარულია და ახალი თაობის მაყურებელთა შორისაც იწვევს ინტერესს. ჩვენს ეპოქაში სატელევიზიო სპექტაკლების, ტელეთეატრის შექმნის მცდელობებმა მარცხი განიცადა, რაც განპირობებულია: მწირი ფინანსური რესურსით, სარეპერტუარო პოლიტიკით და დაუგეგმავი, გაუაზრებელი მარკეტინგით.

სხვა კერძო ტელეკომპანიებისგან განსხვავებით, თეატრით დაინტერესებულია „რუსთავი 2“, რომელიც დილის გადაცემასა და მთავარ საინფორმაციო გამოშვებაში რამდენიმე წუთს უთმობს სათეატრო სიახლეებს. მთავარი საინფორმაციო გამოშვება „კურიერის“ (რომელიც საქართველოში ყველაზე რეიტინგული გადაცემაა ათწლეულების განმავლობაში) კულტურის ბლოკში მოხვედრა დიდი პატივია მსახიობისა თუ რეჟისორისთვის, არა მხოლოდ რეიტინგულ გადაცემაში მოხვედრის, არამედ მომზადებული სიუჟეტების კრეატიულობის გამოც. „კურიერის“ კულტურის ჟურნალისტებმა მათა ლომიძემ და სალომე ბენაშვილმა დიდი გამოცდილება დააგროვეს, რაც აისახება კიდევ მათ მიერ მომზადებულ სიუჟეტებზე. კერძო ტელეკომპანია „იმედის“ გადაცემიდან „დილის შოუ“ გაქრა რუბრიკა „პერსონა“, რომელიც მიჰყავდა თეატრის კრიტიკოს – ნიკოლოზ წულუკიძეს და რომელიც ეძღვნებოდა ცნობილ ხელოვანებს. კერძო

ტელეკომპანიამ Starvision ერთი სატელევიზიო სეზონის შემდეგ დახურა გადაცემა „აქტუალური თემა – კულტურა“, რომელიც 30 წუთის განმავლობაში აშუქებდა კულტურაში მიმდინარე პროცესებს (გადაცემის ავტორი და წამყვანი – მაია ლულუნიშვილი).

ტელეკომპანიების განსაკუთრებული ყურადღება თეატრის და თეატრის მოღვაწეების მიმართ მხოლოდ მაშინ არის მიმართული, როდესაც რომელიმე თეატრში ადგილი აქვს კონფლიქტს, არის სკანდალი, ან რომელიმე თეატრის წარმომადგენელი უპირისპირდება თეატრის ხელმძღვანელობას, ან კულტურის სამინისტროს. პოლიტიკურ თოქ-შოუებში ხშირად იწვევენ თეატრის მოღვაწეებს, ამიტომაც მაყურებლის უმრავლესობა მსახიობებს უფრო ტელეეკრანებიდან იცნობს, ვიდრე სცენიდან. შთაბეჭდილებაც მსახიობზე მაყურებელს ექმნება უფრო ტელეგადაცემიდან ან ტელესერიალიდან, ვიდრე თეატრის სცენაზე შესრულებული როლით.

დიდი პრობლემაა არაპროფესიონალი ტელეჟურნალისტები, რომლებიც ხშირად აღმოჩენილან კომიკურ და უხერხულ სიტუაციაში. საინფორმაციო სამსახურების პროდიუსერები კულტურის სფეროს გასაშუქებლად, ძირითადად, სტაჟიორ, ან სუსტ ჟურნალისტებს აგზავნიან. ისინი არ იცნობენ თეატრის სპეციფიკას, ტერმინოლოგიას, ვერ ცნობენ რესპონდენტებს და მათ მიერ მომზადებული რეპორტაჟებიც თეატრზე არის არამეოქმედებითი და პრიმიტიული. სამწუხაროდ, საქართველოში კულტურა შუქდება მცირე დოზით და არასაინტერესოდ.

შესაბამისად, დაუსაქმებელი და არარეალიზებული არიან თეატრის კრიტიკოსები საქართველოში, ვინაიდან მათ არ აქვთ ასპარეზი არც პრესაში, არც რადიოსა და ტელევიზიაში, განახორციელონ თავიანთი პროექტები, ან შეასრულონ პროფესიული მოვალეობები, ვინაიდან მათზე მოთხოვნა არ არსებობს. შესაბამისად, თეატრის კრიტიკოსობა იქცა ჰობად და არა პროფესიად, ვინაიდან ამ პროფესიით ცხოვრება საქართველოში შეუძლებელი და წარმოუდგენელია. ამიტომაც, კრიტიკოსთა უმრავლესობა არ არის მოტივირებული თეატრის ანალიზით, იშვიათი გამონაკლისების და ენთუზიასტების გარდა. საქართველოში თეატრის კრიტიკოსს თავისი ფუნქციის შესასრულებლად არც ასპარეზი აქვს და არც რაიმე სახის დაინტერესება, თუნდაც ფინანსური. სათეატრო პროფესიებს შორის ყველაზე მეტი კრიზისი და პრობლემა სწორედ ამ სფეროშია.

• **ექსპერიმენტები, უნიკალური და პერფორმანსული წარმოდგენები**

ქართული თეატრი განსაკუთრებული მოწიწებით უფრთხილდება ტრადიციებს, რომლებიც უფრო რეფლექსი და ჩვევაა, ვიდრე სულიერი მდგომარეობა. როგორც სხვა ერებს, ქართველებსაც ემინიათ სიახლის, არ მოსწონთ განსხვავებული და არაორდინარული, ეჭვის თვალთ უყურებენ ახალს. ეს ხასიათი კარგად ვლინდება სათეატრო პროცესებშიც. განსხვავებული ნაწარმოების აღიარებისთვის და მისაღებად საჭიროა „საერთაშორისო დასტური“ და აღიარება. ასე იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის, რობერტ სტურუასა და სხვათა შემთხვევაში.

ქართულ თეატრში დიდი სიფრთხილით და ეტაპობრივად ხდება ახალი ტენდენციების დამკვიდრება. თეატრის მაყურებელს (ფართო მნიშვნელობით) არ აშინებს უცხო და არასტანდარტული ფორმები, ქართველ მაყურებელს უფრო მეტად საექტაკლების შინაარსი აღელვებს. მაყურებელს ერთგვარი შიში აქვს, სარკეში არეკლილის მსგავსად სცენაზე ნახოს თავისი ინტიმური სახე. ის გაურბის რეალობას, ხმამაღლა საუბარს იმაზე, რა პრობლემების წინაშეც დგას. პრობლემაზე თავის არიდება, თვალების დახუჭვა, ერთგვარი კომპლექსია, რომელიც ჯერ ბოლომდე ვერ გადალახა ქართულმა თეატრმა.

ქართულ თეატრში ემინიათ გულწრფელობის, ყოველთვის ეძებენ იოლ, ვიდრე რადიკალურ ფორმას პრობლემებზე სალაპარაკოდ, იშვიათი გამონაკლისის გარდა (პროვოკაციები სცენიდან ხიბლავთ რობერტ სტურუას და ავთანდილ ვარსიმაშვილს, ისინი პოლიტიკური თეატრის ჟანრში მუშაობენ და ამიტომაც არასდროს ერიდებიან პირდაპირ და ხმამაღლა საუბარს). არაერთ ახალგაზრდა რეჟისორს, რომელიც, ერთი შეხედვით, რადიკალიზმით და შემოქმედებით თავისუფლებით გამოირჩევა, უცდია, მაგრამ ვერ გაუბედავს გარკვეული პიესების სცენური ინტერპრეტაცია. (მაგალითად, მახსენდება პაატა ციკოლიას მცდელობა, რომელსაც სურდა სარაკინის „დაწყვეტილების“ დადგმა, ასევე ირაკლი გოგიას – ერეკლე დეისაძის FaceFuck-ის). მათგან გაბედულების კომპლექსი პაატა ციკოლიამ დაძლია, რომელმაც „აიიქ“ დადგა მუსიკისა და დრამის თეატრში, რომელსაც პროფესიულ წრეებში დიდი ვნებათაღელვა და აზრთა სხვადასხვაობა მოჰყვა.

ახალ ფორმებთან შესახვედრად, ახალი სათეატრო ენით საუბრისთვის არც თავად მსახიობები არიან მზად. ხშირად გაუცნობიერებლად, გაუანალიზებლად ასრულებენ რეჟისორთა მითითებებს. ეს პრობლემა კი აისახება მხატვრულ პროდუქტზე. ახალგაზრდა რეჟისორებს შორის თავისი გუნდის (ერთ ენაზე მოსაუბრე ხელოვანები) ჩამოყალიბება ჯერ მხოლოდ დათა თავაძემ შეძლო (სამეფო უბნის თეატრი). თანამოაზრეთა გუნდის ჩამოყალიბებას ცდილობენ მიხეილ ჩარკვიანი და დავით ხორბალაძე (ღია სივრცე).

ქართულ თეატრში მუდმივად ხორციელდება ექსპერიმენტები ფორმის თვალსაზრისით, თუმცა მოკრძალებულად იდგმება პერფორმანსები ან სპექტაკლები ტაბუირებულ თემებზე. განსაკუთრებით ტრადიციებისგან გადახვევას ერიდებიან სახელმწიფო თეატრები, ვინაიდან ერიდებიან სკანდალს და საპროტესტო აქციებს თეატრის კარებთან (მსგავსი აქციები გაიმართა რუსთაველისა და თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრებთან წლების წინ, კონკრეტული სპექტაკლების რეპერტუარიდან მოხსნის მოთხოვნით). ექსპერიმენტების განხორციელებას ხელს უშლის ტრადიციული სათეატრო სივრცეებიც, რომელიც რეჟისორთა უმრავლესობას გარკვეულ ჩარჩოებში აქცევს.

სახელმწიფო თეატრებს შორის, ექსპერიმენტულობით და შემოქმედებითი თავისუფლებით გამოირჩევა მუსიკისა და დრამის თეატრი, რომელმაც 2016-2017 წლების სათეატრო სეზონში მაყურებელს პაატა ციკოლიას სპექტაკლი „აიიქ“ (+18) შესთავაზა (ტექსტზე იმუშავეს ოთარ ქათამაძემ და პაატა ციკოლიამ), რომელიც არა მხოლოდ თხრობის ორიგინალური მანერით გამოირჩევა, არამედ აქტუალური თემებისა და პრობლემების ალტერნატიული კუთხით დასმას და წაკითხვას გეთავაზობს¹.

საინტერესო და გამორჩეული იყო მორგან ნარდის მიერ ახმეტელის თეატრში დადგმული პერფორმანსის ტიპის წარმოდგენა „ჰამლეტიკა“, რომელშიც მთავარ როლს ქალი მსახიობი – ნანა

¹ იხილეთ ბმულები: <http://georgiantheatre.ge/389-sanam-gavyvebi-mdinares.html>;
<http://indigo.com.ge/articles/art/komiksebis-zedapiri-da-mitebis-sigrme-teatrshi>;
<https://www.youtube.com/watch?v=NLxhuEvhOsM>;
<https://www.youtube.com/watch?v=WeroSG2pGkg>;
<https://www.youtube.com/watch?v=Di6w25eL8Uk>;

ხურითი ასრულებდა.¹

ამავე თეატრში ბრაზილიელმა რეჟისორმა როდრიგო ფიშერმა პერფორმანსის ტიპის წარმოდგენა დადგა სახელწოდებით “2+2=2”, რომელიც აუდიო-ვიზუალური ენის და ტექნოლოგიების გამოყენებით აკვირდება ადამიანს და ეძებს მის იდენტობას. ტექსტზე იმუშავა თანამედროვე დრამატურგმა ირაკლი კაკაბაძემ. პერსონაჟები, იგივე მსახიობები თავიანთ რეალურ ისტორიებს უყვებიან მაყურებელს. წარმოდგენა ინტერაქტიულია და ცოცხალი, ყოველი წარმოდგენის დროს განსხვავებული აქცენტებითა და განწყობით.²

საკმაოდ გაბედული სპექტაკლია ფოთის თეატრში მიხეილ ჩარკვიანის მიერ დათო ხორბალაძის ტექსტზე განხორციელებული უცნაური წარმოდგენა-აქცია „მკვდარი ქალაქები“. სპექტაკლი გამოირჩევა პირდაპირობით, მოქალაქეობრივი პოზიციით, გაბედულებით, შემოქმედებითი თავისუფლებით, ორიგინალური ფორმითა და შინაარსით.³

საკმაოდ გაბედული ნაბიჯი იყო, თბილისის თოჯინების თეატრში უფროსი ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილი სპექტაკლი, თამთა მელაშვილის რომანის „გათვლა“ მიხედვით (რეჟისორი – გურამ მაცხონაშვილი). სპექტაკლზე მისული მაყურებელი მშენებარე შენობაში შესვლისას გაივლის მავთულხლართებს და აკვირდება ისტორიას, თუ რა ემართებათ ქალებს იმ დროს, როცა ომში კაცები იბრძვიან. ორი თინეიჯერი გოგონას ტრაგიკული ისტორიის ხილვა სცენაზე, ახალგაზრდა რეჟისორის გურამ მაცხონაშვილის მიერ შემოთავაზებული ხერხებით მაყურებლისთვის მოულოდნელი იყო. სპექტაკლს დიდი აზრთა სხვადასხვაობა მოჰყვა. მაყურებლის ნაწილი ავტორებს სივრცის არასწორად შერჩევას, ზოგი კი იმ თემებისა და პრობლემების გამო აკრიტიკებდა, რომლებიც დასმული იყო სპექტაკლში. პრემიერა თოჯინების თეატრის მშენებარე შენობის

¹ იხილეთ ბმულები: <http://artarea.tv/inside/1206/hamletika-ashlili-fikhrebi-yofna-aryofnaze>; <https://www.youtube.com/watch?v=sSTect9pSIA>; https://www.youtube.com/watch?v=F_QdbUZA8xc;

² იხილეთ ბმულები: <http://artarea.tv/inside/1512/konstitutsiuri-ufleba-da-adamiani>; http://lashachkhartishvili.blogspot.fr/2015/04/blog-post_85.html; https://www.youtube.com/watch?v=F_QdbUZA8xc; <https://www.youtube.com/watch?v=wBnzOU-II3o>;

³ იხილეთ ბმულები: <https://www.youtube.com/watch?v=y2NIsMNepQk>; <https://www.youtube.com/watch?v=4CYvzDVawto>; <https://lashachkhartishvili.blogspot.com/2017/07/blog-post.html>;

ერთ ნაწილში გაიმართა; აღნიშნული სივრცე მშვენივრად მორავო რეჟისორმა პიესის ძირითად სათქმელს.¹

საინტერესო ექსპერიმენტებს ახორციელებენ ახალგაზრდა რეჟისორები მონოპიესების ფესტივალზე, რომელსაც არც ერთ წელს არ ჩაუვლია სკანდალების გარეშე. ფესტივალის ორგანიზატორები და წარმოდგენილი სპექტაკლების ავტორები ხშირად ხვდებიან მაყურებლის და პროფესიული წრეების გაკიცხვის ობიექტები.

უნიკალური დადგმა „პრომეთე დამოუკიდებლობის 25 წელი“ სამეფო უბნის თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორმა დათა თავაძემ განახორციელა. ტექსტზე მასთან ერთად დრამატურგმა დავით გაბუნიაძე იმუშავა. სპექტაკლის რეჟისორი და მსახიობები დაახლოებით, 25 წლის არიან და ისინი ერთად აჯამებენ, აანალიზებენ საქართველოს დამოუკიდებლობიდან დღემდე განვლილ 25 წელს. სპექტაკლის ავტორები პარალელს ავლებენ თანამედროვე პერსონაჟებსა და მითოსურ პრომეთეს (იმავე ამირანს) შორის, რომელთაც ბედისწერა აერთიანებთ.²

გამორჩეული ფორმის და შინაარსის წარმოდგენა მარჯანიშვილის თეატრის სარდაფში განხორციელებული მიშა ჩარკვიანის პროექტი „კატარინა ბლუმის შელახული ღირსება“, რომლის მსგავსი პროექტი (მაყურებლის და მსახიობების ურთიერთობის თვალსაზრისით) ქართველ მაყურებელს ჯერ არ უნახავს. მიხეილ ჩარკვიანის სპექტაკლი ერთგვარი პერფორმანსია პირადი ცხოვრების თვალთვალის შესახებ. სპექტაკლის მსვლელობისას, 7 ახალგაზრდა მსახიობი, მაყურებელთან ერთად, აკვირდება ამ პროცესს, და იმას, თუ როგორ იბადება ძალმომრეობა და სადამდე მიყვავართ მას. „... სატელეფონო მოსმენა, ფარული ვიდეოჩანაწერები, თვალთვალი და მსგავსი საშუალებები, რა თქმა უნდა, გამოძიებას ეხმარება, მაგრამ თუ საგამომძიებლო დაწესებულების მიერ შესაბამისი უფლება არაა გაცემული, მაშინ ამ მასალას არა თუ ვერ გამოიყენებ, არამედ, წესით უნდა დამალო კიდევ მისი არსებობა. არსებობს ცნება

¹ იხილეთ ბმულები: <http://liberali.ge/articles/view/28936/vardisferi-sikvdilis-turebi>; <https://www.youtube.com/watch?v=gEMaibS3s3Y>; <https://www.youtube.com/watch?v=DfBbZz8RK3k>; <https://www.youtube.com/watch?v=ISi174b2LV8>;

² იხილეთ ბმულები: <http://liberali.ge/articles/view/26418/prometes-gardaamokhsna>; <http://georgiantheatre.ge/401-damoukidebloba-mithi-da-realoba.html>; <https://www.youtube.com/watch?v=-BGeZHnb6VU>;

– პირადი ცხოვრება, რომელსაც საზღვრები ნამდვილად აქვს, ყოველ შემთხვევაში უნდა ჰქონდეს და ისეთივე მყარი, როგორიც სახელმწიფოს“.¹

ორიგინალური და ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული პროექტები განახორციელა ნიკა საბაშვილმა. თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლი „1945“, ჰიტლერის მაგალითზე, ყველა ტირანის მონსტრად ქცევის გზას გვიჩვენებს ბავშვობიდან გარდაცვალებამდე. რეჟისორი საინტერესო თემას საგნების თეატრის ენით ყვება. განსაკუთრებულად ითვისებს სივრცეს ნიკა საბაშვილი ფოთის თეატრში დადგმული სპექტაკლით „ორკესტრი ტიტანიკი“, რომელშიც პერფორმანსის სტილი ერწყმის ტრადიციულ თეატრს, სადაც ეპიზოდები თამაშდება თეატრის დამხმარე სათავსოებიდან დაწყებული, სცენითა და პარტერით დამთავრებული.

ორიგინალური დადგმებია მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში ლევან წულაძის „უცხოობაში-Begalut“ (დრამატული თეატრი სიტყვის გარეშე, მუნჯი თეატრის პრინციპებით) და „შემოიღის წერილები“ (სადაც ერთმანეთს ორიგინალურად ერწყმის კინო, თეატრი და მხატვრის თეატრი). იმავე თეატრში რეჟისორმა ბესო კუპრეიშვილმა (რომელმაც გასული საუკუნის 90-იან წლებში თითების თეატრი შექმნა და არაერთი საინტერესო ექსპერიმენტი განახორციელა) შშმ პირების მონაწილეობით სპექტაკლი „ფიროსმანი“ დადგა. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი მცდელობა ჩვენი პერიოდის თეატრში, როდესაც სცენაზე შშმ პირები (ძირითადად – ბავშვები და მოზარდები) იდგნენ.

არატრადიციულ ფორმებს და თხრობის უჩვეულო მანერის დამკვიდრებას ცდილობენ სწორედ მიხეილ ჩარკვიანი და დავით ხორბალაძე, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს „ღია სივრცე“. ყოფილი ქარხნის ტერიტორიაზე, თბილისის გარეუბანში, მათ დაასუფთავეს სივრცე, სადაც მართავენ წარმოდგენებს. მათი პროექტები მწვავე სოციალურ საკითხებს ეხება, რითაც ცდილობენ გააკრიტიკონ სახელმწიფო სოციალური პოლიტიკა და თეატრის ენით მოგვითხრონ არსებული პრობლემების შესახებ ადამიანის უფლებებსა და თავისუფლებებზე საქართველოში.

¹ იხილეთ ბმული: <https://www.youtube.com/watch?v=5ewFCU6IBiY>;

• ქართული თეატრის ძლიერი და სუსტი მხარეები:

<u>ძლიერი მხარეები:</u>	<u>სუსტი მხარეები:</u>
<ul style="list-style-type: none"> ✓ მუდმივი სწრაფვა სიახლისაკენ; შინაგანი, ბუნებრივი ლტოლვა ევროპული თეატრალური ოჯახისკენ; ✓ არტისტული რესურსი (რეჟისორები, მსახიობები, სცენოგრაფები); ✓ ტრადიციები და სამხრეთული ტემპერამენტი; კარნავალურობა და რიტუალურობა; ✓ ექსპრესიულობა; მითოსურობა და მისტიკურობა; ✓ არქაული კულტურული შრეების თანამედროვე ტენდენციებთან სინთეზი; ✓ იუმორის, ირონიის განსაკუთრებული გრძნობა, კონტრასტულობის პრინციპი, კომიკურისა და ტრაგიკულის მუდმივი მონაცვლეობა და ტრაგიკომიკურობა. ✓ უკომპრომისობა. 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ კულტურის პოლიტიკის არარსებობა; ✓ დაფინანსების სისტემის გაუმართაობა, დაფინანსების წესის არარსებობა; ✓ არაჯანსაღი კონკურენტუნარიანი გარემო; ✓ სახელმწიფო და საზოგადოებრივი მონიტორინგის რეალურად არარსებობა; ✓ თავისუფალი, ალტერნატიული სივრცეების სიმწირე; ✓ სათეატრო კომპოზიტორების და ქორეოგრაფების სიმწირე; ✓ მხატვრული განათება თეატრში; პროფესიონალი და მაღალკვალიფიციური განათების დიზაინერების სიმწირე; ✓ ტექნოლოგიური სიახლეების დანერგვის რესურსის სიმწირე; ✓ ჩაკეტილი, შემოსაზღვრული სათეატრო აზროვნება; ✓ სახელოვნებო განათლების ერთფეროვანი სისტემა; ✓ სათეატრო კრიტიკის დაბალი ავტორიტეტი, პასიურობა; ✓ თვითშეფასების დაბალი ხარისხი.



კინოგოდნობა



ზვიად ლოლიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

უცხოური კინოკულტურის გავლენა ქართულ კინოზე

(ნეორეალიზმი და ქართული კინო)

ფედერიკო ფელინის, ქართველ კოლეგებთან პირად საუბარში, ერთხელ უთქვამს, რომ კინო იტალიელებს და ქართველებს ეკუთვნითო. შესაძლოა, იგი მართალიც იყო, იმიტომ, რომ ეს ორი ერი ძალიან ჰგავს ერთმანეთს სამხრეთული ევროპული ხასიათითა და ტემპერამენტით, მდიდარი კულტურული და ისტორიული ტრადიციებით, მხატვრული ნიჭით, რელიგიური შემწყნარებლობით, სულიერი სიღრმეებითა და ა.შ. ყოველივე ამან, რა თქმა უნდა, სათანადო გარდასახვა ჰპოვა როგორც ქართულ, ისე იტალიურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი – კინოში.

1950-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა კავშირის (და, რასაკვირველია, საქართველოს) ეკრანებზე იტალიური ნეორეალისტური ფილმები გამოჩნდნენ, რომლებიც ძალიან პოპულარული გახდნენ. ეს იყო „იტალიური სასწაული, რომელიც აიხსნებოდა უბრალოდ – ხელოვნების წარმართვა ხალხის ცხოვრებისაკენ“¹. ამ ფილმებში ნაჩვენებები იყო ისტორიული პროცესი, სადაც უბრალო ადამიანების სულიერი სამყარო და მისი ანალიზი წინა რიგში წამოიწია. ეს გახლდათ სოციალურ-პოლიტიკური ტილოები, რომლებიც გამოხატავდნენ ომის შემდგომი იტალიის მთავარ დამახასიათებელ ნიშნებს – სიმართლისა და იმედის წყურვილს, ძიებებსა და მერყეობებს. ნეორეალისტებმა უარი თქვეს პავილიონებსა და დეკორაციებზე, კინოკამერა ნატურაზე – ქუჩაში გაიტანეს, რათა თავიანთი ღარიბი და უმწეო თანამემამულეები ეჩვენებინათ, აესახათ ყოველდღიური პრობლემები – ოცნებაც და გაწბილებაც, ილუზორული სამყაროცა და მწარე სინამდვილეც. როგორც ნეორეალიზმის „სულიერი მამა“, ამ მიმდინარეობის თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი ჩეზარე ძავატინი წერდა, ნეორეალიზმი „არის მოძრაობა, რომელიც იტალიელ ხალხს

¹ Соболев Р., Как кино стало искусством, Киев, «Мистецтво», 1975, стр. 84.

ფეხდაფეხ მისდევს. სანამ ქვეყანაში არსებობს დემოკრატია, იარსებებს ეს მოძრაობაც, მაგრამ თუ დემოკრატია გაქრება, ნეორეალიზმიც მიჰყვება. ნეორეალიზმი დემოკრატიაში დაიბადა და თავისი განვითარებისათვის მას სჭირდება დემოკრატია“.¹ ნეორეალიზმმა უდიდესი როლი ითამაშა არა მარტო იტალიურ, არამედ მსოფლიო კინოს განვითარებაში: გამოხატა სხვადასხვა ხალხის საერთო მოთხოვნილება – კინოხელოვნების მსახურებს დოკუმენტური უტყუარობით, ნამდვილი დემოკრატიულობით, პირდაპირობითა და უშუალობით აესახათ ცხოვრებისეული სიძარბო.

ქართველ კინომაყურებელს ძალიან მოსწონდა ვიტორიო დე სიკას, რობერტო როსელინის, ალბერტო ლატუადას, პიეტრო ჯერმის, ჯუზეპე დე სანტისის, ლუკინო ვისკონტის, კარლო ლიცანისა და სხვათა ნამუშევრები. ისინი ბევრ საერთოს პოულობდნენ იტალიელი ხალხის ხასიათთან და იმ დოკუმენტურ სტილისტიკასთან, რასაც ნეორეალისტები აჩვენებდნენ. ამიტომაც, როცა საბჭოთა კავშირის ეკრანებზე ნეორეალისტური ფილმები გადიოდა, დარბაზები ყოველთვის გადაჭედილი იყო. საბჭოთა მთავრობაც სიამოვნებით უღებდა კარს ამდაგვარ პროდუქციას. ამ ფაქტს ხელს უწყობდა ნეორეალისტების პოზიცია: თავადვე აღიარებდნენ, რომ მათ შემოქმედებაზე დიდი ზეგავლენა იქონია მსოფლიო კინოს პროგრესული ნაწილის, მათ შორის საბჭოთა კინორეჟისორების: სერგეი ეიზენშტეინის, ვსევოლოდ პუდოკინისა და ალექსანდრ დოვჟენკოს მოღვაწეობამ და ამ უკანასკნელებს ყოველთვის ასახელებდნენ თავიანთ მასწავლებელთა შორის.²

ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი, რომელიც ცხადყოფს იტალიური ნეორეალიზმის გავლენას ქართულ კინოსა და კინემატოგრაფისტებზე, გახლავთ ცნობილი ქართველი კინორეჟისორების – თენგიზ აბულაძისა და რევაზ (რეზო) ჩხეიძის მხატვრული ფილმი „მაგდანას ლურჯა“ (1955), დაფუძნებული XIX საუკუნეში დაწერილ (1890), ეკატერინე გაბაშვილის იმავე სახელწოდების მოთხრობაზე.

თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე იმ თაობის წარმომადგენლები არიან, ვინც ნეორეალიზმით მოიხიბლა. მათ გადაწყვიტეს, გაეკეთებინათ ძველი მოთხრობის ეკრანიზაცია მაგდანას შესახებ, რომელიც მეტად მგრძნობიარე და შთამბეჭდავ ამბავს ეფუძნებოდა. რაც მთავარია

¹ Сб. «Италия. Кино, театр, живопись, скульптура, архитектура», Москва, «Искусство», 1970, стр. 67.

² Журн. «Искусство кино», 1958, №6, стр. 154.

– მიუხედავად ისტორიული ეპოქების სხვაობისა – თანამედროვე იტალიასა და XIX საუკუნის საქართველოს შორის, იგი პირდაპირ ეხმიანებოდა იტალიური კინოს ნეორეალიზმის პრინციპებს.

მოთხრობის მიხედვით, მთავარი გმირი – ღარიბი ქალი მაგდანა – ქვრივია, რომელიც ცხოვრობს სოფელში. ჰყავს სამი ობოლი შვილი და ყოველდღე დადის ქალაქში თავისივე დამზადებული მაწვნის გასაყიდად. ერთხელ, მისი ვაჟი აღმოაჩენს გზაზე დავარდნილ, დაღლილ ვირს, სახლში წაიყვანს და მოასულიერებს. მაგდანას ოჯახის წევრებს ჰგონიათ, რომ ესაა ღმერთის საჩუქარი და თავს ბედნიერად გრძობენ: დარწმუნებულნი არიან, რომ ვირი, რომელსაც „ლურჯას“ დაარქმევენ, ქვრივს მაწვნის ქილების თრევაში დაეხმარება. გარკვეული დროის შემდეგ, სახედარს უეცრად გამოუჩნდება ყოფილი პატრონი – ქალაქელი მენახშირე – მიტუა, რომელიც სახედრის დაბრუნების ნიშნით, მაგდანას სასამართლოში უჩივლებს. სასამართლო უარყოფს მიტუას სარჩელს და „ლურჯაც“ მაგდანას ოჯახს რჩება.

რეჟისორებმა ისტორიული სინამდვილე პოეტურად გაიაზრეს და ფილმს სრულიად სხვა ჟღერადობა შესძინეს: ლიტერატურულ პირველწყაროს ჩამოაშორეს დრამატურგიული სტერეოტიპები და პირობითობები. სამაგიეროდ, მაღალ დონეზე აიყვანეს რეჟისურა, სამსახიობო ოსტატობა და გამომსახველობითი მხარეები (პეიზაჟები, ქართული სოფლისა და ქალაქის კოლოროტი, ახლო ხედები). მოქმედების განვითარების დინამიკის გამძაფრების მიზნით, მათ გადააკეთეს ორიგინალური მოთხრობის ფინალური ნაწილი: სასამართლო მაგდანას წაართმევს ვირს და უბრუნებს მენახშირეს. რასაკვირველია, ამგვარ გადაკეთებებს ხშირად ჰქონია ადგილი კინოს ისტორიაში. ახალგაზრდა რეჟისორების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ბრწყინვალე და ამაღლებველი ფინალური ეპიზოდი შექმნეს; თუმცა არ უნდა დავივიწყოთ ამ ფილმის სცენარის ავტორიც, ცნობილი ქართველი კინოკრიტიკოსი და დრამატურგი კარლო გოგომე, რომელიც იტალიური ნეორეალიზმის ასევე დიდი მოტრფიალე იყო.

თუ გარკვეულ პარალელებს გავავლებთ „მაგდანას ლურჯასა“ და სხვა იტალიურ ნეორეალისტურ ფილმებს შორის, ადვილად აღმოვაჩენთ ბევრ ნიშანდობლივ და საერთო დეტალს. მაგალითად, სახედარს მაგდანასათვის ისეთივე დანიშნულება აქვს, როგორც

ველოსიპედს ვიტორიო დე სიკას ფილმის – „ველოსიპედის გამტაცებლები“ მთავარი გმირის – ანტონიო რინისათვის. სახედარიცა და ველოსიპედიც ის საარსებო საშუალებებია, რომელთა დაკარგვაც პატრონისათვის უდიდესი ტრაგედიის ტოლფასია – ეს არის ნათელი იმედი, რაზედაც დაფუძნებულია ორივე გმირის, მათი ოჯახების კეთილდღეობა და მომავლის რწმენა.

შესაძლოა, ასევე სხვა პარალელის გაკვლევაც: ცნობილია, რომ ნეორეალისტების შთაგონების საფუძველს და ერთ-ერთ უმრეტ წყაროს წარმოადგენდა ვერიზმი – მხატვრული მიმდინარეობა იტალიურ ეროვნულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მისი მიმდევრები, მათ შორის გამოჩენილი მწერალი ჯოვანი ვერგა (1840-1922), თავიანთ ნამუშევრებში ნატურალისტური ფერებით აღწერდნენ ხალხის სიღარიბეს, გაუნათლებლობას, შიმშილსა და სხვა მძიმე პრობლემებს, ცდილობდნენ ხელოვნების საშუალებით მიექციათ ამ ადამიანების ცხოვრებაზე სხვების ყურადღება. ვერისტების ნაწარმოებების გმირები დამცირებული და შეურაცხყოფილი, მაგრამ ძლიერი სულისკვეთებისა და ღირსების მქონე ადამიანები იყვნენ. კარლო ლიცანის თქმით, ვერიზმი მთლიანობაში იყო იმ ჭეშმარიტად ახალი კულტურის, იმ რეალისტური ლიტერატურისა და რეალისტური ხალხური ხელოვნების სუროგატი, რაც ასე მწვავედ ესაჭიროებოდა მის სამშობლოს.¹

„მაგდანას ლურჯას“ ავტორი – ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ეკატერინე გაბაშვილი – ქართული ხალხოსნური მოძრაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. ხალხოსნობა XIX საუკუნის 70-იან წლებში წარმოიქმნა რუსეთის იმპერიაში (და გავრცელდა მის ერთ-ერთ კოლონიაში – საქართველოში). ამ მოძრაობის მიმდევრები – ლიტერატურაში ხალხოსნურ რეალისტებად წოდებულნი – ძალზე წააგავდნენ იტალიელ ვერისტებს: ისინიც რეალისტური ფერებით ასახავდნენ სინამდვილეს და ხშირად ნატურალიზმამდეც ემშებოდნენ. „მათ, ეროვნულთან ერთად, დიდი ყურადღება მიაქციეს სოციალურ საკითხს, სოფლელი გლეხისა და ქალაქელი მუშა-ხელოსნის ცხოვრებას და მრავალჯერ გამოიტირეს მათი ბედი თუ უბედობა“.²

ეკატერინე გაბაშვილის ლიტერატურულ შემოქმედებაში

¹ Сб. «Итальянское кино. Неореализм». М., «Искусство», 1989, стр. 11.

² გაფრინდავილი მ. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიის ნარკვევები. თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1988, გვ. 366.

ფოტოგრაფიული სიზუსტით აისახა ქართული სოფლის ნამდვილი სახე, ქართველი გლეხების ზნე-ჩვეულებები და მსოფლმხედველობა, ფემინიზმის, ქონებრივი უთანასწორობის მოსპობის აუცილებლობის, ქლაქური მორალის ავ-კარგიანობის საკითხები. ეკატერინე ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ქართულ მწერლობაში შემოიტანა ლიტერატურული ნაწარმოების ისეთი სახეობები, როგორებიცაა – ნოველა, პატარა მოთხრობა, მინიატურა. ამდენად, ქართული ხალხოსნური რეალიზმი და იტალიური ვერიზმი ერთსა და იმავე პრინციპებს ემსახურებოდნენ და ამით ისინი ძალზე ახლოს იდგნენ ერთმანეთთან.

თ. აბულაძემ და რ. ჩხეიძემ თავიანთ ფილმში კინოკამერა აქციეს არა მხოლოდ გადაღებისათვის აუცილებელ მექანიკურ საშუალებად, არამედ სამყაროს მხატვრულად აღქმის მძლავრ იარაღად. ამ ფაქტმა დიდად განაპირობა შემდგომში ქართული კინოსარეჟისორო და კინოსაოპერატორო კულტურის დახვეწა და განვითარება.

„მაგდანას ლურჯა“ „წარმოადგენდა საკუთარი ხალხის ისტორიის თავისებურ გაცნობას. ეს იყო ლაშქრობა წარსულში, გამართლებული თანამედროვეობის საჭიროებებითა და საზრუნავებით“.¹ ამგვარი სიუჟეტი ძალზე უჩვეულო და ახალი იყო იმდროინდელი ქართული ეროვნული კინოსათვის, რადგან მაშინ, ერთი მხრივ, საკმაოდ ცოტა მხატვრული ფილმი გადაიღეს საქართველოში (9 ფილმი 1945-1955 წლებში) და, მეორე მხრივ, „რიცხობრივ სიმცირეს თან სდევდა მხატვრული დაძაბუნებაც და ამ ხარისხობრივი დაქვეითების მიზეზს წარმოადგენდა მაშინ გაბატონებული უკონფლიქტობის თეორია, რომლის მიხედვით ხელოვნების ნაწარმოებში შეუძლებელი იყო ადამიანის უარყოფითი თვისებების ასახვა, პირიქით, ყველა მოქმედი პირი ლამაზი და კეთილი უნდა ყოფილიყო. თანამედროვეობის ამსახველ ფილმებში ბოროტება-სიკეთის დაპირისპირება აკრძალეს, დაუშვეს მხოლოდ კარგისა და ძალიან კარგი გმირების ურთიერთობა, ანუ ერთობ შელამაზებული და მოფერებული „კონფლიქტი“.² ფილმის შემქმნელები აშკარად დაუპირისპირდნენ იმ ყალბ პათეტიკას, არსებულ სტანდარტებს, რაც არა მარტო ქართულ, არამედ მთლიანად საბჭოთა კინემატოგრაფს ახასიათებდა.

¹ Тиканадзе Р. Грузинское кино. Проблемы, поиски. Тб., «Хеловнеба», 1978, стр. 48.

² ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., „განათლება“, 1990, გვ. 157.

რეჟისორებმა სხვადასხვა პასაჟი იმის ხაზგასმით გამოიყენეს, რომ, როცა საქართველო რუსეთის იმპერიის კოლონია იყო, ქართველი გლეხები (და არა მარტო ისინი) მეტად მკაცრ პირობებში ცხოვრობდნენ ადამიანური უფლებების გარეშე. ეს იყო კლასიკური და ტრადიციული თემა გაუბედურებული და დამცირებული ხალხის ბრძოლაზე ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ, გაკეთებული გულანდილად, კამერულ და ყოფით სტილში. ამ შემთხვევაში, ფილმის შემქმნელებმა საბჭოთა ცენზურის გულიც მოიგეს – საბჭოთა იდეოლოგია ხომ მუდამყამ იმას ამტკიცებდა, რომ რევოლუციამდელ რუსეთში (და, თავისთავად, მის კოლონიებშიც) ხალხების ჩაგვრა სხვადასხვა სახითა და ფორმით მიმდინარეობდა და მხოლოდ ბოლშევიკებმა შეძლეს, ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შედეგად, შეექმნათ საკუთარი მოქალაქეებისათვის ცხოვრების სასურველი პირობებიო. ამდენად, მაგდანას თავგადასავლის კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაცია ზუსტად ჯდება საბჭოური იდეოლოგიის მოთხოვნათა ჩარჩოებში.

ფილმში ზედმიწევნითი სიმართლითაა აღწერილი ძველი ქართული სოფლისა და ქალაქის იერსახე. ახალგაზრდა რეჟისორებმა დიდი სიფრთხილითა და სიფაქიზით აჩვენეს თითოეული ყოფითი დეტალი, რამაც ეს პოეტური ნაწარმოები სიყვარულთან, სიკეთესთან, უანგარობასა და ადამიანთა ერთობის იდეასთან დააკავშირა. ფილმის პოეტური ხასიათი იმთავითვე აღნიშნა ალექსანდრ ლოჟენკომ, რომელიც თვლიდა, რომ მასში ბრწყინვალეაა ერთმანეთთან შეხამებული ყოფითი და პოეტური, დოკუმენტალურობა და განზოგადება.¹ თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის ავტორებს სულაც არ ჰქონდათ მიზნად დასახული, საგანგებოდ გამოეძებნათ პოეტური საშუალებები და სიმბოლოები და ამით მოეწონებინათ თავი მაყურებლისათვის. მათ გადაწყვიტეს, ღრმად შეეღწიათ სიუჟეტში და წინ წამოეწიათ კეთილშობილური, ადამიანური თვისებები. ამგვარმა სწრაფვამ სასურველი ნაყოფი გამოიღო – ფილმმა მიიღო არა სენტიმენტალური, არამედ ძალიან მგრძნობიარე სახე და, შესაბამისად, ცხოველი ინტერესი და დიდი მოწონება დაიმსახურა.

განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს პატარა მსახიობები – მიხო ბორაშვილი და ნანი ჩიქვინიძე, რომლებიც თამაშობდნენ მაგდანას უმცროსი შვილების – მიხოსა და კატოს როლებს. მათმა პერსონაჟებმა

¹ Молодые режиссеры советского кино. М., «Искусство», 1962, стр. 164.

მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს ფილმის სიუჟეტურ ქარგაში, მის ერთიან კონცეფციაში, პოეტურ საწყისებში. რეჟისორებმა სრულიად სხვა რაკურსით წარმოაჩინეს თავიანთი ფილმის პატარა გმირები, მისცეს მათ მეტი ემოციური დატვირთვა და მოქმედების კატალიზატორების ფუნქცია დააკისრეს. ექსპერიმენტმა გაამართლა – მიხოსა და კატოს პერსონაჟები, ლიტერატურული პირველწყაროსაგან განსხვავებით, უფრო მნიშვნელოვანი ფიგურები გახდნენ.

ეკრანზე ცხოვრებისეული მასალის ზუსტად და დამაჯერებლად გადმოცემისა და მისი პოეტური გააზრების უნარი, რომელიც ასე ცხადად პირველად „მაგდანას ლურჯაში“ გამოიკვეთა, მომავალში, ქართული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანი გახდა. ფილმი გადაიქცა გარდამტეხ ღერძად ქართული კინოს ისტორიაში. აქედან მოყოლებული, ქართველ კინორეჟისორთა უმრავლესობა, განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობის სხვა წარმომადგენლები, ცდილობდნენ, თავიანთ ნამუშევრებში მსგავსი სიმაღლეებისათვის მიეღწიათ.

ეკრანებზე გამოსვლიდან ერთი წლის შემდეგ „მაგდანას ლურჯამ“ მიიღო რამდენიმე პრიზი საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, მათ შორის, კანში (საფრანგეთი), მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ნომინაციაში და პირველი პრიზი ედინბურგში (დიდი ბრიტანეთი). ამგვარი წარმატება მანამდე არც ერთ ქართულ ფილმს არ ჰქონია. ამის შემდეგ რეზო ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ დამოუკიდებლად, ცალ-ცალკე, გააგრძელეს მოღვაწეობა და მალე ისინი ქართული კინოს კლასიკოსებად იქცნენ. მათ გადაიღეს სხვა საინტერესო ფილმებიც, რომელთა გარკვეულ ნაწილს კვლავაც დაეტყო ნეორეალიზმის გავლენა.

„ჩვენი ეზო“ – ასე დაერქვა რეზო ჩხეიძის მომდევნო ფილმს, რომელიც ეკრანებზე 1956 წელს გამოვიდა. ეს არის მრავალწახნაგოვანი ამბავი საქართველოს დედაქალაქის ერთ-ერთი დიდი სახლის მცხოვრებლების შესახებ. ამ ნამუშევარს ერთმა კრიტიკოსმა უწოდა თავისებური ენციკლოპედია, რაშიც რეალიზებულია იმდროინდელ კინოში არსებული სიუჟეტების, კონფლიქტებისა და ზნეობრივი შეფასებების ძირითადი სქემები.¹ ფილმს საფუძვლად დაედო საბჭოთა კინოს ერთ-ერთი თვალსაჩინო დრამატურგის, გიორგი მდივნის ორიგინალური სცენარი,

¹ Тиканадзе Р., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 69.

რაც საშუალებას იძლევა, თვალი გავადევნოთ პერსონაჟების ყოველდღიურობას. ფილმის პათოსი შეიძლება აღიწეროს ორიოდ სიტყვით – „აი, ასეთია ჩვენი ქალაქი, ასეთია მისი ერთ-ერთი სახლი, სადაც ცხოვრობენ ფილმის მთავარი გმირები, ასეთია ამ სახლის ეზო, სადაც ისინი ყოველდღე ხვდებიან ერთმანეთს, მეგობრობენ, თამაშობენ, ცუდლუბობენ და ცხოვრებაც თავისი კალაპოტით მიედინება“. ავტორებმა ექსპოზიციაშივე შემოიყვანეს კომენტატორი, რომლის კადრსგარეთა ხმა გვიხსნის და გვაცნობს ქალაქსაც, სახლსაც, ეზოსაც და გმირებსაც (ამას თან ერთვის ბრწყინვალედ გადაღებული პანორამები და საერთო ხედები). დასაწყისშივე ჩანს ფილმის შემქმნელების უდიდესი სურვილი, დოკუმენტურობის პრინციპების მეოხებით დაგვიხატონ განსავითარებელი ამბის ნამდვილი სურათი. აი, სადაა ჩადებული ქართული ეროვნული კინოსტილისტიკის თანხვედრა ნეორეალიზმთან.

ფილმის სიუჟეტი ასეთია: თბილისის ერთ-ერთ სახლში მობინადრე ახალგაზრდების ჯგუფი სკოლას ამთავრებს. სხვადასხვანაირად წარიმართება მათი ცხოვრება. ორი მათგანი – დათო და შალვა საავტომობილო ქარხანაში მიდის სამუშაოდ, ციციწო ინსტიტუტში აბარებს, მხოლოდ ვაჟა, ცნობილი მომღერლის შვილი, გადაწყვეტს ერთი წელი დაისვენოს. ვაჟასაც და დათოსაც უყვართ მხიარული, ანცი ციციწო. ვაჟა მოსვენებას არ აძლევს გოგონას, დათო კი ვერ უმძლავნებს თავის გრძნობას. გადის დრო. ძელიფტე მანანა ცოლად მიჰყვება იმავე სახლში მცხოვრებ მუშას – კოტეს. ფუქსავატი ვაჟა თავისი მამის სიკვდილის მიზეზი ხდება. დათო გაუმჟღავნებს ციციწოს სიყვარულს და შეამჩნევს, რომ ამ უკანასკნელსაც უყვარს იგი. ვაჟაც დაიწყებს ქარხანაში მუშაობას მეგობრების გვერდით. გაივლის უზრუნველი სიჭაბუკის წლები. ახალგაზრდები თავიანთ ადგილს პოულობენ ცხოვრებაში. იმ ეზოში კი, სადაც ოდესღაც ვაჟა, დათო, ციციწო და შალვა თამაშობდნენ, ახალი თაობა იზრდება.

ფილმში არაერთი პრობლემაა დასმული – აღზრდის, მეგობრობის, სიყვარულის, ქორწინების, მშობლებთან და მეზობლებთან ურთიერთობის, საზოგადოებაში ადგილის დამკვიდრების, მუშაობის და ა. შ. აქ არის ე.წ. სასიყვარულო სამკუთხედიც, სუფთა მელოდრამატული ხაზებიც, კომიკური ეპიზოდებიც, ტრაგედიაც. ერთი სიტყვით, ნაჩვენებია რეალური ცხოვრება ისეთი, როგორც არის სინამდვილეში – ბოლოქარი და ლაღი, მოულოდნელობებით

აღსავსე და ბუნებრივობით გაჯერებული, ხალისიანი და მღელვარე, პრობლემატური და ემოციური. ეს ყოველივე შესანიშნავად აჩვენა რეჟისორმა მხატვრული გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით. მისი ნოვატორული კინოსურათი სოციალურადაც და ესთეტიურადაც საეტაპოა და გამორჩეულ ადგილს იკავებს ქართულ კინოპროდუქციაში.

რეზო ჩხეიძემ იტალიური ნეორეალიზმისაგან აიღო მთავარი მიმართულება – სინამდვილესთან პირდაპირი, უშუალო და შეუღამაზებელი შეხება. ქართული ეროვნული თავისებურებების გათვალისწინებით, მიუსადაგა მას თანამედროვე რეალობა და შედეგად მიიღო ბრწყინვალე ფილმი, რომელიც არასოდეს „ბერდება“. მეტიც, რეზო ჩხეიძე, თავისი იტალიელი კოლეგებისაგან განსხვავებით, უფრო წინ წავიდა ადამიანის სულიერი თუ მატერიალური სამყაროს კინემატოგრაფიული შემეცნების ძალზე საპატიო და საპასუხისმგებლო საქმეში. „ჩვენი ეზოს“ თითოეული გმირი – მთავარიც და მეორეხარისხოვანიც, ამის ნათელი დადასტურებაა. რეჟისორმა თითოეულ მათგანს მოუძებნა ზუსტად შესატყვისი ამბლუა, გადაღებაზე მიიწვია როგორც ძველი, ასევე ახალგაზრდა თაობის ქართველი მსახიობები, რომლებმაც უბადლოდ გაითამაშეს ის ამბავი, რაც მიზნად ჰქონდათ დასახული რეჟისორსა და სცენარისტს. მთელ გადაძღვებზე ჯგუფს დიდად დაუფასდა ნალვაწი – კრიტიკამ და მაყურებელმა თბილად მიიღო ფილმი, ხოლო 1957 წელს ის დაჯილდოვდა მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალის ოქროს მედლით.

თენგიზ აბულაძის მომდევნო ფილმის „სხვისი შვილები“ (1958) შექმნის იდეა განჩნდა მას შემდეგ, რაც რეჟისორმა 1955 წელს გაზეთ „კომსომოლსკაია პრავდაში“ წაიკითხა ჟურნალისტ ნ. ალექსანდროვას სტატია „სხვის შვილებზე“. თენგიზ აბულაძეს უკვე მანამდე ჰქონდა ჩაფიქრებული, რომ ნორჩი მსახიობები „მაგდანას ლურჯადან“ კვლავაც გადაელო კინოში.

ალექსანდროვას სტატიაში საუბარი იყო ახალგაზრდა რუს ქალ შურაზე, რომელიც ქუჩაში სრულიად შემთხვევით გადააწყდება ორ ობოლ ბავშვს, ისე შეუყვარდება, რომ მათი დედინაცვალი გახდება. შურამ მაშინაც კი არ მიატოვა პატარები, როცა მათი მამა სხვა ქალთან წავიდა საცხოვრებლად. ეს ამბავი იყო სწორედ ის სიუჟეტი, რასაც აბულაძე ეძებდა – პოეტურად განზოგადებული დოკუმენტალურობა,

ადამიანის თავგადასავალი, სადაც ერთმანეთს ორგანულად ერწყმოდა ლირიკული ძელღვარება და სიმართლე, შეუფერადებელი სინამდვილე და ცოტაოდენი რომანტიზმი. ნეორეალისტებს არაერთგზის უსარგებლიათ პრესაში გამოქვეყნებული ქრონიკებით და ეს უკანასკნელნი, სწორედაც რომ მათი კინემატოგრაფიული შედეგების საფუძველი გამხდარან. ასე რომ, თ. აბულაძემ გამოიყენა ნეორეალისტების მდიდარი გამოცდილება. მწერალ რევაზ ჯაფარიძესთან ერთად, დაწერა სცენარი ფილმისათვის, რომლის მოქმედება რუსეთის ერთ-ერთი ქალაქიდან თბილისში გადმოიტანა და მთავარი გმირებიც ქართველები გახადა. მიხო ბორაშვილმა და ნანი ჩიქვინიძემ ისევ მიიღეს საბავშვო როლები.

ფილმმა დიდი პოლემიკა გამოიწვია: ზოგს მოსწონდა, ზოგს – არა, ზოგს მიაჩნდა, რომ ეს იყო ნეორეალიზმის უპირობოდ გადმოტანა ქართულ კინოში, ზოგი კი ეწინააღმდეგებოდა ამ აზრს და თვლიდა, რომ მას არაფერი ჰქონდა საერთო ნეორეალიზმთან.¹

თენგიზ აბულაძე აქტიურად ჩაება ამ პოლემიკაში და განაცხადა: „არსებობს აზრი, რომ ეს ფილმი გაკეთდა იტალიური პროგრესული კინემატოგრაფის დიდი გავლენის შედეგად. მართალია თუ არა ეს? თუ ამ გავლენას გავიგებთ, როგორც სურვილს და მისწრაფებას იმისაკენ, რომ შენს შემოქმედებაში მიაღწიო კინოსათვის აუცილებელ სიმართლესა და უტყუარობას, მაშინ ამ გავლენას ჰქონდა ადგილი. მაგრამ თუ გავიხსენებთ საუკეთესო ქართველი კინორეჟისორების ფილმებს, დავრწმუნდებით, რომ ისინი სწორედ იმ სულისკვეთებითა, იმ გეგმითაა გაკეთებული, როგორც ჩვენი ფილმი“.²

„სხვის შვილებში“ გადმოცემული ამბავი ბევრ საფიქრალს უჩენს მაყურებელს ადამიანთა ურთიერთობებზე, სულიერ სიმდიდრესა და სიუხვეზე, მორალურსა და ცივილურ ვალდებულებებზე, პირადი საკითხების გადაწყვეტის პროცესში გამოსაჩენ უკომპრომიზობებზე და ა.შ. თ. აბულაძემ თემატიკისადმი ამგვარი მიდგომით დაამსხვრია საბჭოთა კინოში არსებული ტრაფარეტები და სქემატურობა. ადამიანური ხასიათების ბოლომდე გახსნით, მან თხრობა სულ სხვა მიმართულებით წაიყვანა.

ბავშვების მამა, პროფესიით მემანქანე, რომელსაც ცოლის გარდაცვალების შემდეგ სხვადასხვა მიზეზის გამო, უჭირს

¹ იხ.: «Искусство кино», 1958, №12; «Искусство кино», 1960, №5.

² «Молодежь Грузии», 1956, 29 Марта.

ბავშვების აღზრდა და ვერც სათანადო ყურადღებას აქცევს შვილებს, შეყვარებულია ერთ ქალზე, ვისაც არ სურს მისი შვილების დედობა. ამის გამო ისინი ერთმანეთს დაშორდებიან. ასე იწყება ფილმი და თავიდანვეა მასში ჩადებული თავისებური დრამატული ნაღმი. მალე მემანქანისა და მისი ობლების ცხოვრებაში გამოჩნდება სხვა ქალი, რომელიც უღიასახლისო ოჯახს „მფარველ ანგელოზად“ მოეკვლინება – ბავშვებს დედობას, ხოლო მემანქანეს ცოლობას გაუწევს. მაგრამ საკმარისია, ოჯახის მამამ მხოლოდ ერთხელ მოჰკერას თვალი ყოფილ საყვარელს ავტობუსში, რომ დაუფიქრებლად გაიქცევა მასთან. დრამატული ნაღმი ფეთქდება. შეურაცხყოფილი დედინაცვალი თავდაპირველად გადაწყვეტს, გაეცალოს მემანქანის სახლს, ბავშვებს, ქალაქს, მიდის კიდევ რკინიგზის სადგურში, ჯდება მატარებელში, მაგრამ გადაწყვეტილებას შეცვლის, რადგან მისკენ გამოდევნებულ ბავშვებს დაინახავს – იგი კვლავ შვილობილებს უბრუნდება.

ასეთია ფაბულა ფილმისა, რომელშიც ნაჩვენებია, რომ ხანდახან ცხოვრებაში სჭარბობს გრძნობათა ლოგიკა და მას აყოლილი ადამიანი გასაკიცხიცაა და საბრალოც. ფილმის ავტორების ამოცანას წარმოადგენდა თითოეული გმირის შინაგანი სამყაროს, მათი ფიქრებისა და გრძნობების გახსნა. რასაკვირველია, ეს იყო რთული და ფაქიზი ამოცანა. ხასიათებისა და მოვლენების დრამატურული აგება კიდევ უფრო გაართულა იმ გარემოებამ, რომ ფილმის გმირების ხასიათების სტრუქტურები განსაკუთრებულ და არასტანდარტულ მიდგომას ითხოვდნენ – უბრალოსა და უპრეტენზიოს. რა თქმა უნდა, ეს არ არის სუფთა ქართული ნეორეალიზმი, მაგრამ როგორც იდეურად თვითმყოფადი ნაწარმოები, ორიგინალური სტილისტიკის მქონე „სხვისი შვილები“ ზედაპირულად მაინც განიცდის ნეორეალიზმის გავლენას. მასში არის რამდენიმე ეპიზოდი, რომლებიც შეიძლება მოგვეჩვენოს ნეორეალისტური ფილმებიდან პირდაპირ გადმოტანილ ციტატებად, ოღონდ ქართულ გარემოში და ქართული ყოფითი თავისებურებებით (ქართველი მემანქანე თავისი ტიპაჟით, ჩაცმულობით, მანერებითა და ქცევის ნორმებით შეიძლება შევადაროთ რაფ ვალონეს კინოგმირებს იტალიურ ნეორეალისტურ ფილმებში).

თ. აბულაძემ თავისი ფილმის პატარა გმირებსაც მოქმედების განვითარების ისეთივე კატალიზატორების ფუნქცია დააკისრა, როგორც „მაგდანას ლურჯაში“. ამ შემთხვევაში, ისინი თანამედროვე

ბავშვები არიან, თანამედროვე საზოგადოების სრულყოფილებიანი წარმომადგენლები, დაჯილდოებულნი ღრმა პიროვნული თვისებებით, რადგან თითქმის დამოუკიდებელმა ცხოვრებამ თითოეულ მათგანს ბევრი რამ ასწავლა.

„სხვისი შვილები“ მკვეთრად განსხვავდება გასული საუკუნის 50-იან წლების საბჭოთა კინონდუსტრიის მიერ გამოშვებული სხვა ფილმებისაგან. სურათის პრობლემატიკა და მისი გამოსახვის სტილი განსხვავებული კინემატოგრაფიული ხედვის შესანიშნავი მაგალითია. თ. აბულაძემ აქტიურად გაილაშქრა იმ დროისათვის ზნეობაზე ფრიად გავრცელებული მეშჩანური, დამრიგებლური შეხედულების წინააღმდეგ და ოჯახური ყოფითი დრამის გადმოცემისათვის ადამიანის ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი, ღრმად პირადული ამბების განსჯის გზა აირჩია.

„ეს ნამუშევარი ნიშანდობლივი და პრინციპული მნიშვნელობისაა მოძრაობისათვის, განვითარებისათვის, დროის ალბეჭდვისათვის ხელოვნებაში. ეს არის ადამიანისათვის მებრძოლი სურათი, მეჯერ არ მინახავს ადამიანის ფსიქოლოგიაზე ასეთი დაჟინებით დაკვირვებული მხერა.“ – ასე შეაფასა რუსმა კინორეჟისორმა, იაკობ სეგელმა ფილმი და რეჟისორის პოზიცია.¹

თენგიზ აბულაძემ გამოიყენა არა მარტო ნეორეალიზმში, არამედ, საერთოდ, მსოფლიო კინოს პრაქტიკაში ერთობ გავრცელებული ხერხი – ფილმის ფინალით მან საბოლოო დასკვნის გამოტანის უფლება მაყურებელს მიანდო. ამით კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი მის ნიჭიერებასაც და ორიგინალურობასაც.

„სხვისი შვილები“ მნიშვნელოვანი ნამუშევარია, რომელიც დღესაც არ კარგავს აქტუალურობას. „მაგდანას ლურჯას“ მსგავსად, ამ ფილმმაც მიიღო პრესტიჟული ჯილდოები სხვადასხვა საერთაშორისო კინოფესტივალზე: დიპლომი ტაშკენტში (უზბეკეთი), დიპლომი ჰელსინკიში (ფინეთი), დიპლომი ლონდონში (დიდი ბრიტანეთი), პრემია პორეტა-ტემაში (იტალია) და პრემია თეირანში (ირანი). ეს ფაქტი მეტყველებს იმაზე, რომ „სხვისი შვილები“ მოსწონდათ არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.

ნეორეალისტური ფილმების გავლენა, რა თქმა უნდა, იგრძნობოდა სხვა ქართულ ფილმებშიც, როგორც 50-იან წლებში, ასევე შემდგომ პერიოდში. რ. ჩხეიძე და თ. აბულაძე თავიანთ

¹ ციტ.: კრ.: თენგიზ აბულაძე, თბ., „ოქროს არწივი“, 1994, გვ. 8.

გამოსვლებში, ინტერვიუებში, სტატიებში ხშირად ახსენებდნენ, რაოდენ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მათ მსოფლმხედველობაზე ნეორეალიზმმა.

იტალიური ნეორეალიზმი განსაკუთრებული ფენომენია, რომელიც თავის სამშობლოში კი არ ჩაიკეტა, არამედ სხვა ქვეყნებსაც გასცდა და გარკვეული წვლილი შეიტანა მათი კინოინდუსტრიების განვითარებაში.

თ. აბულადისა და რ. ჩხეიძის ერთ-ერთმა პედაგოგმა, გამოჩენილმა საბჭოთა კინორეჟისორმა, მიხაილ რომმა განაცხადა, რომ ნეორეალიზმი „არის ბრწყინვალე ხელოვნება, რომლის წინაშე ქუდი უნდა მოიხადო, ნიშნად ღრმა პატივისცემისა იმ ხალხისადმი, ვინც იგი შექმნა“.¹

ქართულ კინოშიც გამოჩნდნენ შემოქმედნი, რომლებმაც თავიანთ ფილმებში გამოიყენეს ნეორეალიზმის თვითმყოფადი ესთეტიკის მთავარი პრინციპები, მთარგეს ისინი ქართულ სინამდვილეს, სულსა და ხასიათს და ამით გამოხატეს აქტიური მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი მრწამსი. ალბათ, ამას გულისხმობდა ფელინიცი, როცა იტალიური და ქართული კინო ერთ დონეზე დააყენა.

¹ Ромм М. Избранные произведения. В трех томах, т. 1. М., «Искусство», 1980, стр. 527.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებაზე. თბ., „განათლება“, 1990.
- გაფრინდაშვილი მ. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიის ნარკვევები. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1988.
- კრებული „თენგიზ აბულაძე“, თბ., „ოქროს არწივი“, 1994.
- Молодые режиссеры советского кино. М., «Искусство», 1962.
- Ромм М. Избранные произведения. В трех томах, т. 1. М., «Искусство», 1980.
- Соболев Р. Как кино стало искусством. Киев, «Мистецтво», 1975.
- Тиканадзе Р. Грузинское кино. Проблемы, поиски. Тб., «Хеловнеба», 1978.
- Сб. «Италия. Кино, театр, живопись, скульптура, архитектура». М., «Искусство», 1970.
- Сб. «Итальянское кино. Неореализм». М., «Искусство», 1989.
- «Искусство кино», 1958, №6.
- «Искусство кино», 1958, №12.
- «Искусство кино», 1960, №5.
- «Молодежь Грузии», 1956, 29 Марта.

პოსტსაბჭოთა რეალობა – ინსპირაცია ქართულ აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში

*მოხსენება წაკითხულია 2017 წლის საქართველოს თეატრისა და
კინოს უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტის პირველ ადგილობრივ
სამეცნიერო კონფერენციაზე*

პოსტსაბჭოთა პერიოდში, გასული საუკუნის 90-იან წლებში, საქართველოში რთული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესები მიმდინარეობდა, რომლებიც ქართველი ხელოვნების ინტერესის სფეროში აღრიდანვე მოექცნენ. საზოგადოებაში ღირებულებათა ცვლის თანმდევი თავისებურებები და მახასიათებლები შემოქმედებით იმპულსებად იქცნენ.

ისტორიული კატაკლიზმების გადაფასებას და გააზრებას დრო სჭირდება. სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენიდან ორნახევარი ათეული წლის შემდეგ, ქართულ ხელოვნებაში დაგროვდა რთული XX საუკუნის 90-იანი წლებით ინსპირირებული შემოქმედებითი ნაწარმოებები.

ისტორიული რეალობისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების შესახებ მოსაზრებები დიდი ხანია არსებობს. ფრანგი ფილოსოფოსი, მწერალი და ისტორიკოსი იპოლიტ ტენი (1828-1893) 1865 წელს გამოქვეყნებულ „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ ხელოვნებისა და ეპოქის კავშირების შესახებ ამბობდა: „მაშასადამე, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივვლით, რომ ხელოვნების ნაწარმოების, მხატვრის ან მხატვართა მთელი ჯგუფის შესაცნობად, საჭიროა სრულის გარკვეულობით წარმოვიდგინოთ იმ ეპოქის მსოფლმხედველობა და ზნე-ჩვეულებანი, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. იქ აღმოვაჩენთ ყველა განმარტებას, იქ ვიპოვით ყველა იმ პირვანდელ მიზეზს, რომელიც აგვიხსნის დანარჩენს. ეს ჭეშმარიტება, ბატონებო, დამტკიცებულია გამოცდილებით; და მართლაც ხელოვნების ისტორიის უმთავრეს ეპოქებს რომ გადავაგლოთ თვალი, ვნახავთ, ხელოვნება ჩნდება და შემდეგ ქრება აზროვნების და ზნე-ჩვეულებათა დარგში იმ

განსაზღვრულ მიდრეკილებებთან ერთად, რომელთანაც თვითონ ეს ხელოვნება იყო დაკავშირებული“.¹

იპოლიტ ტენის დაკვირვებით, ბერძნული ტრაგედია (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე) ჩნდება ბერძენთა მიერ სპარსელების დამარცხების შემდეგ, ხოლო ბერძენთა დაკანინებისა და მაკედონელთა გაბატონების პერიოდს ემთხვევა ბერძნული ტრაგედიის გაქრობა. მკვლევარს თავისი მოსაზრების გასამყარებლად სხვა არგუმენტებიც მოჰყავს გოთიკური არქიტექტურის, ჰოლანდიური მხატვრობისა და ფრანგული ტრაგედიის განვითარების მაგალითებზე დაყრდნობით.²

ალექსანდრე სიგუა იპოლიტ ტენის „ხელოვნების ფილოსოფიის“ წინასიტყვაობაში წერს: „ხელოვნების ღრმა ფილოსოფიურმა განსჯა-ანალიზმა იპოლიტ ტენი, როგორც დიდი მოაზროვნე, ლოგიკურად მიიყვანა იმ დიდ დასკვნამდე, რომ მწერლობა, ვერწერა თუ ქანდაკება ეპოქის იდეებით საზრდობს, ეპოქის იდეებით სუნთქავს. ისე ვერ შეიქმნება ხელოვნების ვერც ერთი მშვენიერი ნაწარმოები, მშვენიერი ქმნილება“.³

საინტერესოა, თავად იპოლიტ ტენის თანადროული ეპოქის ფრანგული რეალობა: ფრანგებისთვის XIX საუკუნე სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებით ხასიათდება. მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრის შეხედულებები და, ზოგადად, პოზიტივისტური მიდგომები სამეცნიერო წრეებში დღემდე აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, პოსტსაბჭოთა ისტორიული რეალობისა და შემოქმედებითი ინსპირაციის ურთიერთკავშირის შესახებ მსჯელობისას, საჭიროდ მივიჩნით შევხებოდით იპოლიტ ტენის ნაშრომს – „ხელოვნების ფილოსოფია“.

გავიხსენოთ გასული წლების პოპულარული სატელევიზიო გადაცემა „ილუზიონის“ წამყვანის მოსაზრება ისტორიისა და ხელოვნების შესახებ. ოთარ სეფიაშვილი წერდა: „ხელოვანი კი ისტორიკოსი არ არის, არც მარტო შიშველი ფაქტია მისი კვლევის საგანი. ხელოვანი ეძებს ისტორიის სიმართლის ემოციურ დადასტურებას, მოვლენათა ფსიქოლოგიურ ახსნას, მათ სულიერ, ზნეობრივ, თუ გნებავთ – ადამიანურ ძირებს“.⁴

¹ ტენი ი., ხელოვნების ფილოსოფია, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველო“, 1990, გვ. 11.

² იქვე, გვ. 11-12.

³ იქვე, გვ. 4.

⁴ სეფიაშვილი ო., ომი ეკრანზე, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1975, გვ. 13.

ისტორიული ეპოქის – დამოუკიდებელი სახელმწიფოს პირველი წლების, პოსტსაბჭოთა პერიოდის გამოძახილი ქართულ ტელე და კონოკრანებზე წარმოდგენილ მხატვრულ და დოკუმენტურ ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება. გავიხსენოთ საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ გადაღებული რამდენიმე ფილმი, რომლებსაც შემქმნელების მხრიდან პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში მიმდინარე პრობლემებით დაინტერესება და საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდგომ პერიოდზე დაკვირვება აერთიანებთ.

გოგა ხაინდრავას ფილმის „ოცნებების სასაფლაო“ შექმნის პროცესი 1997 წელს დასრულდა. მასში გამოყენებულია აფხაზეთში მიმდინარე შეიარაღებული დაპირისპირების ამსახველი დოკუმენტური კადრები. კინორეჟისორი და კინოოპერატორი გოგა ხაინდრავა აქტიურად მონაწილეობდა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებში, ეკავა აფხაზეთის საკითხებში სახელმწიფო მინისტრის თანამდებობა.

ლევან ზაქარეიშვილის მხატვრული ფილმი „თბილისი-თბილისი“ 2005 წელს დასრულდა. ფილმი პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული რეალობაზეა. რეჟისორი განსაკუთრებული ინტერესით აკვირდება ქვეყანაში არსებულ სოციალურ პრობლემებს.

რეჟისორების ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის ფილმის „გრძელი ნათელი დღეები“ (2013 წელი) მოქმედება არა უშუალოდ ბრძოლის ველზე, არამედ თბილისში 1992 წელს ხდება. მოზარდი მეგობარი გოგონების თავგადასავალი აგრესიული სოციუმის ფონზე ვითარდება. უწესრიგო რიგები პურის გამო, გაურკვეველი შეიარაღებული ფორმიანი ადამიანები, ქუჩის სისხლიანი გარჩევები, ბულინგი ლამის ყოველდღიურ ნორმადაა ქცეული. საზოგადოება ძალადობის მიმართ ინდიფერენტულია.

ზაზა ურუშაძის ფილმი „მანდარინები“ (2013 წელი) აფხაზეთში შეიარაღებული დაპირისპირების შესახებაა. ფილმის მოხუცებული ესტონელი პერსონაჟი აფხაზეთში მცხოვრები სხვა თანასოფლელი ესტონელების უმრავლესობისგან განსხვავებით, ისტორიულ სამშობლოში არ წავა და კონფლიქტის შუაგულში აღმოჩნდება. იგი საკუთარ სახლში ერთმანეთთან დაპირისპირებულ დაჭრილ ქართველ და ჩეჩენ მებრძოლებს შეიფარებს.

გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ ეკრანებზე 2014 წელს გამოვიდა, ფილმი ქართულ-აფხაზურ კონფლიქტს ასახავს. მდინარე

ენგურზე არსებულ კუნძულზე აფხაზი ბაბუა შვილიშვილთან ერთად ცდილობს სიმინდის დათესვას, მოვლას და მოსავლის მიღებას. ფილმში პერსონაჟებს შორის ვერბალური კომუნიკაცია ნაკლებია.

გიორგი ოვაშვილმა 2017 წელს დაასრულა მუშაობა მხატვრულ ფილმზე „ნიბულა“. ფილმი პრეზიდენტ ზვიად გამსახურდიას სიცოცხლის ბოლო დღეების შესახებ მოგვითხრობს. ფილმის სიუჟეტი ვითარდება დასავლეთ საქართველოში, სამეგრელოში, სადაც გარდაცვლილი ნახეს საქართველოს პირველი პრეზიდენტი.

ქართველი ხელოვნების მიერ დემოკრატიზაციის პროცესის მხატვრული ასახვა აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში, არა მარტო ადგილობრივი, არამედ უცხოური აუდიტორიის ინტერესსაც იწვევს, რაც განაპირობებს ბოლო წლების ახალი ქართული კინოს წარმატებებს საერთაშორისო კინოფესტივალებზე. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტსაბჭოთა ეპოქის ქართული ფილმების თემატიკა მრავალფეროვანია, რაც გამოწვეულია საბჭოთა კავშირის ნგრევის გამო ხელოვნების სფეროში სახელმწიფოს მხრიდან მაკონტროლებელი ფუნქციის მოშლით, ქვეყნის დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდგომ პერიოდში შექმნილი კინოსურათების მნიშვნელოვანი ნაწილი ქართული სახელმწიფოსა და საზოგადოების პირველი ნაბიჯების შესახებაა.

ამ პერიოდში მცხოვრები ქართველი კინემატოგრაფისტების უმრავლესობის შემოქმედების მთავარი ინსპირატორი გასული საუკუნის 90-იანი წლებია. დრო, რომლის სუსხი შეეხო ქვეყნის ყველა სფეროს და, რა თქმა უნდა, ქართულ კინო და ტელეხელოვნებასაც. ქართულ-აფხაზური შეიარაღებული კონფლიქტის (1992-1993) დროს კინომსახიობი ლევან აბაშიძე დაიღუპა.¹ შეიარაღებული სამოქალაქო დაპირისპირების გაშუქებისას სამეგრელოში 1993 წელს დაზვრიტეს ტელეჟურნალისტი დათო ბოლქვაძე.²

გასული საუკუნის 90-იან წლებში აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების წარმომადგენელთა გარკვეული ნაწილი ქვეყანაში არსებული რთული პირობების გამო იძულებული გახდა ჩამოშორებულიყო პროფესიულ საქმიანობას ან ემიგრაციაში წასულიყო უკეთესი მომავლის იმედით.

¹ ლევან აბაშიძე: იხ.: <http://www.geocinema.ge/ge/person.php?kod5=2779>

² „არ მესროლოთ, ჟურნალისტი ვარ“, იხ.: <http://www.kvirispalitra.ge/versia/11947-qar-mesroloth-zhurnalisti-varq.html>

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების პრაქტიკოსების მუშაობის მეთოდებზე გავლენა მოახდინა თანამედროვე კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებამ, რამაც ხელი შეუწყო კინო და ტელეწარმოების პროცესის გამარტივებას.

ათ წელზე მეტი ხნის წინ კომპიუტერული ტექნოლოგიების გამოყენებით ჩემი რეჟისურითა და სცენარით შეიქმნა მოკლე ანიმაციური ფილმები „სუ-ლი-კო!!! ანუ სამი კოლოფი ასანთი“ (2005 წ.) და „ტბორიანი გზა“ (2006 წ.) ფილმების შექმნის ინსპირატორი გასული საუკუნის 90-იან წლებში არსებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობა იყო.

„სუ-ლი-კო!!! ანუ სამი კოლოფი ასანთის“ სიუჟეტი ასეთია – მშვიდად მცხოვრებ ასანთის კაცუნებში ძალაუფლების მოთხოვნილება ჩნდება, იბრძვიან ტახტის ხელში ჩასაგდებად. ბრძოლის დროს ცეცხლი ჩნდება და ყველა ნადგურდება.

„ტბორიანი გზაში“ – გზებზე წვიმის შემდეგ წყლის დიდი და პატარა გუბები ჩნდება და ყველაზე დიდი გუბე ცდილობს სხვების შესრუტვას, ბოლოს მზე ამოდის და გუბები შრება. ანიმაციური ფილმების შექმნიდან წლები გავიდა. ამ ხნის განმავლობაში ქართული საზოგადოების განვითარებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა.

მოკლე დოკუმენტური ფილმი „ნეილონის პერანგები“ ჩემი რეჟისურითაა 2012 წელს გადაღებული. ფილმი აფხაზეთიდან დევნილი ასაკოვანი ადამიანის შესახებაა, რომელმაც, ბევრი სხვა დევნილისგან განსხვავებით, თავიდან შეძლო ბათუმში ახალი ცხოვრების დაწყება. მას ძველი, აფხაზეთში მშვიდობიანი წლების ნოსტალგია აწუხებს, იხსენებს ძველ ამბებს და სევდით გვიყვება.

ამრიგად, პოსტსაბჭოთა რეალობა – საბჭოთა კავშირის დაშლა, „ცივი ომის“ დასასრული, ქართული დამოუკიდებელი სახელმწიფოს გამოცხადება, საზოგადოებაში მიმდინარე რთული სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები და სხვა თანმდევი პროცესები მნიშვნელოვანი ინსპირატორია ქართული აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების განვითარებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ოთარ სეფიაშვილი, ომი ეკრანზე, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1975.
- იპოლიტ ტენი, ხელოვნების ფილოსოფია, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველო“, 1990.
- www.geocinema.ge
- www.kvirispalitra.ge

სელოვნებათმცოდნეობა



ლალი ოსეფაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-
პროფესორი

გიგო ზაზიაშვილისეული რამდენიმე კომპოზიცია ჩუღურეთის ფილია ნიკოლოზის ეკლესიის მონასტულობიდან

სტატიის მიზანია – წარმოვადგინო გიგო ზაზიაშვილი, როგორც მონუმენტალისტი მხატვარი. სამეცნიერო ლიტერატურაში საკმაოდ მშრალად იწერება მასზე, უმეტესწილად, როგორც თვითნასწავლ მხატვარზე. სამწუხაროა, რომ მონოგრაფიულად მისი შემოქმედება არავის უკვლევია. ვიდრე მის მიერ საეკლესიო მონასტულობის ნიმუშებს განვიხილავდეთ, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, ორიოდ სიტყვით გადმოვცე მისი ბიოგრაფია.

გიგო ზაზიაშვილი დაიბადა 1868 წლის 13 ნოემბერს თბილისში, ძველი სიონის უბანში, აბრების მხატვარ (ცალმკლავას) ივანე როსტომის ძე ზაზიაშვილის ოჯახში. ივანე განთქმული მოკრივე-ფალავანიც ყოფილა. მხატვრობით ირჩენდა თავს და ასე ინახავდა რვასულიან ოჯახს. როცა ხელი დაუზიანდა და მოკვეთეს, ავტოპორტრეტი მარცხენა ხელით შეუსრულებია.¹ ზაზიაშვილების უფროსმა ვაჟიშვილმა გიგომ ჯერ ანჩისხატის სამრევლო სკოლაში, ხოლო შემდეგ – კერძოდ მიიღო დაწყებითი განათლება². 1882 წელს, ნიკო ფიროსმანაშვილთან ერთად, დააარსა სამხატვრო სახელოსნო, რომელიც, შეკვეთების სიმცირის გამო, მალე დაიხურა. 1890-იან წლებში ოჯახთან ერთად გადასახლდა ქუთაისში, სადაც მონატა წყალწითელას, სიმონეთისა და სხვა სოფლების ეკლესიათა კედლები.³ 1914 წელს მან შიომღვიმის მონასტერში წმიდა მღვდელმთავარ

¹ ქართველი მხატვრები და თბილისი, უნიკალური ფოტოქრონიკა, კატალოგი შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა გიორგი კალანდიაძე, თბ., 2002, გვ. 16.

² მგალობლიშვილი ა., გიგო ზაზიაშვილის საეკლესიო მხატვრობა, „კავკასიის მაცნე“, 8 (2003), გვ. 117.

³ ციციშვილი მ., ჭოლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა. განვითარების ისტორია, XVIII-XX საუკუნეები, თბ., 2014, გვ. 247.

ალექსანდრეს პორტრეტი შეასრულა¹ მთელი ტაძრის მოხატულობა ნიკოლოზ ანდრეევს ეკუთვნის.

გიგო ზაზიაშვილი 1914 წელს ბრუნდება თბილისში, სახლდება ჩუღურეთის წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიის ეზოში. მართალია, მისი სახლი დღეს აღარ არსებობს, მაგრამ ეკლესიის ეზოში შემორჩენილია აბრა, რომელიც გვამცნობს: „მხატვარი გიგო ზაზიაშვილი – ვლებულობ შეკვეთებს“.²

ჩუღურეთის წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიაში გიგო ზაზიაშვილმა მოხატა საკურთხევლის კონქი, აფრები, დასავლეთ მკლავი; შესაძლოა მთლიანად შეასრულა ეკლესიის მხატვრობა, მაგრამ დღეისთვის შემორჩენილია: გუმბათის სფეროში ქრისტე პანტოკრატორის წელამდე გამოსახულება, საკურთხევლის კონქში მამა ღმერთის, ძე ღმერთის და მტრედის – სული წმიდის ანუ წმიდა სამების გვიანდელი გამოსახულება.³ კომპოზიცია იმდენად ჩამუქებულია, რომ დღის სინათლეზე არ იკითხება – ჭაღების ანთებაა საჭირო, რომ ღრმა კონქის კომპოზიცია აღვიქვათ.

საკურთხეველთან მიმდებარე ბურჯებზე ასევე ძალზე ჩამუქებული ქართველი დედოფლების გამოსახულებებია დატანებული, რომლებიც გაგარინისეული სქემითაა შესრულებული და სხვადასხვა ეკლესიაში გვხვდება.

დასავლეთ მკლავში, ე. წ. ტიმპანისებურ არეზე „განკითხვის დღის“ სცენაა, კარის წირთხლებზე ორი ანგელოზია, რომელთაც ფურცელი უკავიათ ხელში და კალმით წერენ ეკლესიაში შემომსვლელთა სახელებს. მსგავსი კომპოზიციაა მუხრან-ბატონთა საგვარეულო კარის ეკლესიაშიც. კარს ზემოთ ე. წ. მოდარაჯე თვალია, რომელიც თბილისის წმიდა სამების ეკლესიაში საკურთხევლის კონქს ზემოთ, ასევე წინარეხის და სხვა გვიანი ხანის ეკლესიებში გვხვდება. დასავლეთ მკლავში მარჯვენა კედელზე „უძღები შვილის“ სცენაა გამოსახული. ამ კედლის დანარჩენი სცენები გვიან, 2000-2001

¹ ტოგონიძე ლ., გ. მაჩუროშვილი, წმიდა მღვდელმთავარ ალექსანდრეს ერთი პორტრეტის შესახებ, „უფლისციხე“ 2 (2012), გვ.133-137.

² ოსეფაშვილი ლ., XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მონუმენტური მხატვრობის თავისებურებანი, XX საუკუნის ხელოვნება, სახელოვნებო პროცესები 1900-1930, თბ., 2011, გვ. 228.

³ დღევანდელი ადგილობრივი სამღვდლოება უკმაყოფილოა წმიდა სამების ამგვარი კომპოზიციით. ერთერთმა მათგანმა პირად საუბარში მითხრა, რომ ალბათ მას წაშლიან და მასზე ახალ სცენას გადახატავენ. არადა მსგავსი გამოსახულება მამადავითის ეკლესიაშიცაა, თუმცა მის წაშლაზე არავინ ფიქრობს.

წლებშია შექმნილი; დავით აღმაშენებლის გამოსახულება საერთოდ დამახინჯებულია.

მარცხენა კედელზე გამოსახულია „მეზვერე და ფარისევლის“ სცენა, მისი მომდევნო სცენაც გადახატულია, შემდეგ მოდის „იერუსალიმს შესვლა“, შემდეგ კი – პეტრე და პავლე მოციქულებისა და თამარ მეფის გამოსახულებები. რაც შეეხება დანარჩენ კედლებს – ისინი XXI საუკუნეშია გადახატული, ძალზე დამახინჯებულია და ჩემი ინფორმაციით, მათ გადახატვასაც აპირებენ.

ამრიგად, XX საუკუნის დასაწყისის სცენები, ანუ ზაზიაშვილისეული კომპოზიციები, არც თუ ბევრი შემოგვრჩა. ამათგან მე გამოვყავი სამი სცენა, რომელნიც შემთხვევით არ შეურჩევია მხატვარს, რადგან ისინი დიდმარხვის პერიოდს უკავშირდება. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ დანარჩენი, დღეისათვის ჩამოფხეკილი სცენებიც კი გიგო ზაზიაშვილმა სწორედ დიდმარხვის პერიოდს დაუკავშირა.

ორი სცენა უკავშირდება დიდმარხვის დაწყებამდე კვირეულებს, ანუ „მეზვერე და ფარისევლის“ და „უძღები შვილისას“ და ასევე დიდმარხვასთანაა კავშირში „იერუსალიმს შესვლა“, სადაც ზემოთ შემხვედრი ერი სულ ცოტა ხანში უფალს ჯვარზე გადასცემს და ეს მოვლენა დიდმარხვის დასასრულისკენ ხდება.

შევეცდები, ჯერ სცენათა საზრისზე გავამახვილო ყურადღება და შემდეგ ვისაუბრებ მათ სტილურ მხარეზე. როგორც შევნიშნე, შემორჩენილი ორი სცენა დიდმარხვის წინა კვირეულების საკითხავებს ეხება. ესენია „მეზვერე და ფარისეველი“ და „უძღები შვილი“. ვიდრე დიდმარხვა დაიწყება, ეკლესია ამზადებს მრევლს იმ სიმძიმისთვის, რომელსაც ჩვენი ცოდვების მონანიებისკენ მივყავართ, რათა განწმედილი შევხვდეთ უფლის ბრწყინვალე აღდგომას¹. ჩვენში უპირატესად აღდგომის შემდგომი სცენები ე. წ. ერგასის დღესასწაულები გამოისახება ხოლმე. რაც შეეხება წინა სადიდმარხვო სცენებს, ისინი იშვიათად გვხვდება; ამის ბრწყინვალე ნიმუშია თბილისის წმიდა სამების ეკლესიის დასავლეთით იტალიელი მხატვრის ლუდვიგ ლონგოსეული მონასტულობა, სადაც გამოსახულია

¹ ოსეფაშვილი ლ., ვეროპული ტალღის შემოჭრა XIX-XX სს. მიჯნის ქართულ ტაძართა მონასტულობებში (თბილისის წმ. სამების ეკლესიის მაგალითზე, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნებისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, საერთაშორისო კონფერენცია ახალი და თანამედროვე ხელოვნების საკითხებზე, თეზისები თბ., 2011, გვ. 28.

„მეზვერე და ფარისეველი“, „უძღები შვილი“ და „გულმოწყალე სამარიტელი“. როგორც ცნობილია, წმიდა სამების ეკლესია მოხატეს ლუდვიგ ლონგომ და მხატვარ გეგელიძეების დინასტიის წარმომადგენლებმა. დასავლეთ მკლავი აშკარად ლონგოს მოხატულია. საინტერესოა სცენათა შერჩევის პრინციპი. აქაც ისევე, როგორც გიგო ზაზიაშვილთან, წინა სადიდმარხვო სცენები დასავლეთითაა მოთავსებული, რაც, ბუნებრივია ყურადღებას იმსახურებს, რადგან შემთხვევითი არ უნდა იყოს. როგორც ჩანს, სცენათა შერჩევის ამგვარი პრინციპი XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ჩამოყალიბდა და დამკვიდრდა. შუა საუკუნეებში როგორც წესი, დასავლეთი მკლავი „განკითხვის დღეს“ უკავია; წმიდა ნიკოლოზის ეკლესიაში ასედაც არის – ეს სცენა დასავლეთ კედელზეა განთავსებული. ასე, რომ გიგო ზაზიაშვილი, ერთი მხრივ, ქართულ მხატვრობაში ჩამოყალიბებული ტრადიციების და, მეორე მხრივ, ახალდამკვიდრებული სცენების მიმდევარია. ანუ, დასავლეთიდან შემომსვლელ მლოცველს მხატვარი სათნოებისკენ, რწმენისკენ, მიმტევებლობისკენ მოუწოდებს.

„მეზვერე და ფარისეველში“ დაჩოქილ ფარისეველს ხელი გაუწოდებია ფეხზე მდგომი მლოცველი მეზვერისკენ. ამ ჟესტით იგი ვითომ თავის ღრმა სარწმუნოებაზე მიგვითითებს; რაც შეეხება მეზვერეს, იგი ჩუმად დგას თავისთვის და ლოცულობს, არავის განიკითხავს. კომპოზიცია არქიტექტურულ ფონზე – თაღებით გაფორმებულ ინტერიერში ვითარდება და ამით ერთგვარად პერსპექტივის შეგრძნებაა მიღწეული. არქიტექტურული ფონი ეკლესიის ინტერიერზე უნდა მიგვითითებდეს. ლონგოსთან ფარისეველი საცეცხლურის წინაშე დგას. იგი წინა პლანზეა, ლოცვის ნიშნად – მარჯვენა ხელი გულთან მიუტანია, თავი ზეცად აქვს აპყრობილი და თვალები მის უკან მდგომ მეზვერისკენ მიუპყრია, თანაც კბეებზე დგას. მის უკან არქიტექტურული ფონია, სვეტის ბაზისი დეკორატიულადაა მორთული და საერთოდ ეკლესიის ინტერიერი დეკორატიულადაა გაფორმებული. ოდნავ გაჭრილი სარკმლიდან ცის ფრაგმენტი მოჩანს. მეზვერე ფარისევლის უკან დგას, თავი ჩაუხრია, ხელში ჯოხი უკავია, ხელები გულთან მიუტანია და თავისთვის ლოცულობს. ამდენად, ჩვენ წინაშე ორი ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ადამიანია და მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ლოცულობს, ერთის ლოცვას ღმერთი შეისმენს, ხოლო მეორისას – არა. ამიტომაცაა დედაეკლესია დიდმარხვის დაწყების

წინ რომ მოგვიწოდებს – ვიციოთ სათნოები, გულწრფელად მლოცვენი მსგავსად მეზვერისა და არა ყალბად მლოცველნი, ამპარტავანნი და არა სხვისი განმკითხველნი – მსგავსად ფარისევლისა.

„მეზვერე და ფარისევლის“ მოპირდაპირე კედელზე გამოსასხულია „უძღები შვილის“ სცენა. კომპოზიცია უჩვეულოდ მრავალფიგურიანია. მამას დაჩოქილი, დაბრუნებული შვილი ჩაუკრავს, რომელსაც მიუტევა ცოდვები. იქვე ორი მანდილოსანი დვას, ერთ-ერთს სახეზე ხელი მიუტანია და განცვიფრებას გამოხატავს. მეორის სახე სამწუხაროდ – წაშლილია. კომპოზიციის მარცხნივ ერთი მამაკაცი ძელზე ჩამოკიდებულ საქონელს (კრავს ?) კვეთს. ალბათ, მამის დიდი სიხარულის გამოხატვის ნიშნად და სადღესასწაულო ტრაპეზისთვის. კომპოზიციის უკანა პლანზე უკვე გაუშლიათ სუფრა, რომელსაც შვიდი ფიგურა უზის. მართალია, მაგიდა წრიულია, მაგრამ ფიგურები ისეა განლაგებული, რომ ზურგს ჩვენ არ გვაქცევენ. ტაბლას თეთრი სუფრა აქვს გადაფარებული და ზედ ჭურჭელიც ალაგია. უკან მოჩანს დიდი, სვეტებიანი სახლი, რომელიც ორფერდა სახურავითაა გადახურული. სვეტებს შორის შუალედში ორ ნაწილად გაყოფილი ფონია – ქვემოთ ბაცი მწვანეთი (ანუ მიწიერი სამყაროს ფერი), ხოლო ზემოთ ლურჯი ფერით (ღვთაებრიობის სიმბოლო) შესრულებული. მარჯვენა ზედა კუთხეში რუსულადაა მიწერილი – „ლეგენდა უძღებ შვილზე“. ინტერესს იპყრობს ის გარემოება, რომ ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში უფროსი ვაჟი არ ჩანს. ლონგოსთან მოხუც მამას ღრმად ჩაუხუტებია დაბრუნებული შვილი, ხოლო უფროსი ვაჟი განმარტოებით დვას. სცენა პეიზაჟის ფონზეა გაშლილი. გიგო ზაზიაშვილთან კი, მამისა და შვილის ფიგურებს საოცარი სიმშვიდე მოჰყენიან სახეზე. მამას მუხლებში ჩაგარდნილი შვილი ჩაუხუტებია. სცენა გადმოცემულია ყოველგვარი დრამატიზმის გარეშე, ყურადღებას მხოლოდ ერთი, იქვე მდგომიარე (ზემოთ მოხსენიებული) მანდილოსნის პოზა იპყრობს – მას ხელი განცვიფრების ნიშნად სახესთან მიუტანია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დასავლეთ მკლავში მარჯვენა კედელზე, წმიდა პეტრე და წმიდა პავლე მოციქულების გვერდით, „იერუსალიმს შესვლის“ სცენაა აღბეჭდილი. ერთი შეხედვით, შესაძლოა, სახარებისეული სცენის ილუსტრაცია გვეგონოს. მაგრამ თუ ზემოაღნიშნულს გავითვალისწინებთ, წინა სადიდმარხვო სცენებთან დაკავშირებით, ცხადი გახდება, რომ ეს კომპოზიცია

დიდმარხვას უკავშირდება. ანუ თეოლოგიურად ეს სცენები ერთიანობაში გაიაზრება. მე ზემოთაც აღვნიშნე, რომ სამწუხაროდ, მხოლოდ ეს სამი კომპოზიცია, „განკითხვის დღე“, წმიდა მხედრები, წმიდა პეტრე და წმიდა პავლე მოციქულები და თამარ მეფის გამოსახულებები შემორჩა ზაზიაშვილისეული. დანარჩენი ჩამოფხეკილია და შესრულებულია მოგვიანებით. ამიტომაც აზრობრივი კავშირი, მართალია, დგინდება, მაგრამ უპრიანი იქნებოდა იმ ძეგლზე ინფორმაცია მაინც გვქონოდა.

რაც შეეხება „იერუსალიმს შესვლის“ სცენას, აზრობრივად იმიტომ უკავშირდება ზემოთ განხილულ სცენებს, რომ ისიც დიდმარხვასთანაა დაკავშირებული, კერძოდ, უკვე მისი დასასრულისკენ მოხდა ეს მოვლენა. ერი, რომელიც დიდი ზეიმით შეხვდა მაცხოვარს თავგამოდებით გაიმეტებს ჯვარზე გაკვრისთვის.

კომპოზიციის ცენტრში კიცვსა ზედა ამხედრებული მაცხოვარია გამოსახული, რომელსაც მრავალრიცხოვანი ერი ეგებება. ბავშვები, მარჯვნივ – მამაკაცთა გუნდი დგას, მარცხნივ ქალთა. ხელში მწვანე ხასხასა ბნის კონები უკავიათ. კომპოზიცია არაა ტრადიციული, რადგან ბავშვები ხეზე არიან ხოლმე ასული, ზოგი ტანისამოსს უგებს კიცვს. თუმცა, ჟრიაშულის შეგრძნება აქაც არის და მაცხოვარიც აკურთხებს მათ. კომპოზიცია წინა პლანზე ვითარდება, უკან დაბალი კედელია და მარჯვნივ – თაღით გახსნილი მაღალი არქიტექტურული ნაგებობა.

რაც შეეხება საშემსრულებლო ხელოვნებას, ფიგურები გამოირჩევიან სიმსხვილით, სიმშვიდით; ცნობილია, რომ გიგო ზაზიაშვილის დაოსტატებაში დიდი წვლილი მიუძღვის გიგო გაბაშვილს და აშკარაა მისი გავლენა, თუმცა, მხატვარი თვითნასწავლია და ხატავს საგნებსა და მოვლენებს თავისი დაკვირვებიდან, ჭვრეტრიდან გამომდინარე.

ამრიგად, მე შევეცადე თქვენ წინაშე ჩუღურეთის წმიდან კოლოზის ეკლესიის მოხატულობიდან დიდმარხვასთან დაკავშირებული სამი სცენა წარმომედგინა, რომლებიც, სამწუხაროდ, ჩამუქებულია და დღეისთვის რესტავრაციას საჭიროებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქართველი მხატვრები და თბილისი, უნიკალური ფოტოქრონიკა, კატალოგი შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა გიორგი კალანდიაძე, თბ., 2002;
- მგალობლიშვილი ა., გიგო ზაზიაშვილის საეკლესიო მხატვრობა, „კავკასიის მაცნე“, №8, 2003;
- ციციშვილი მ., ნ. ჭოლოშვილი, ქართული მხატვრობა. განვითარების ისტორია, XVIII-XX საუკუნეები, თბ., 2014;
- ტოგონიძე ლ., გ. მაჩუროშვილი, წმიდა მღვდელმთავარ ალექსანდრეს ერთი პორტრეტის შესახებ, „უფლისციხე“, №2, 2012;
- ოსეფაშვილი ლ., XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მონუმენტური მხატვრობის თავისებურებანი, XX საუკუნის ხელოვნება, „სახელოვნებო პროცესები 1900-1930“, თბ., 2011;
- ოსეფაშვილი ლ., ევროპული ტალღის შემოჭრა XIX-XXსს მიჯნის ქართულ ტაძართა მონატულობებში (თბილისის წმ. სამების ეკლესიის მაგალითზე, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნებისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, საერთაშორისო კონფერენცია ახალი და თანამედროვე ხელოვნების საკითხებზე, თეზისები, თბ., 2011.



**უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა**



გამზე ტანრივერმის
დრამის რეჟისურის მიმართულება,
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

სამუშაო ბეჭეტი სელოვნება და „ბედნიერი დღეები“

სტატია მოგვითხრობს ბეჭეტის ძალისხმევაზე წერის საშუალებით დაძლიოს ეპოქისა და საკუთარი არსებობის სიბნელე. „ბედნიერი დღეები“ ამ მცდელობის კარგი მაგალითია.

ბეჭეტის ხელოვნების საწყისები (როგორც მისი მსოფლმხედველობის, ისე მისი ავანგარდული პოეტიკისა) სადღეისოდ უკვე ჩავლილ ეპოქაში – 20-იანი წლების მოდერნიზმში უნდა ვეძებოთ, რომლის სპეციფიკა პირველმა მსოფლიო ომმა განსაზღვრა. მოდერნიზმის მემკვიდრეობაა წერის ხელოვნების განვითარებისადმი მისწრაფება (რაც მოგვიანებით, ბეჭეტის შემოქმედებაში კომუნიკაციისა და გამოხატვის შესაძლებლობებისადმი ტოტალურ სექსუალობაში გადაიზარდა) და „სიახლის შექმნის“ იმპერატიული აუცილებლობა, რის გამოც, ყოველი ახალი ნაწარმოები ახალ ექსპერიმენტს წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით, „ბედნიერი დღეები“ რადიკალური პიესაა. ეს არის თითქმის პიესა-მონოლოგი ქალისა, რომელიც წელამდე მიწაშია ჩაფლული. მისი ქმარი გორაკის უკან „ცხოვრობს“ და ცოლთან თითქმის არასდროს საუბრობს. ბეჭეტმა ქალი-პროტაგონისტი შემთხვევით არ აირჩია. ის მოწმე იყო, თუ როგორ იბრძოდნენ სიცოცხლისა და გადარჩენისათვის ქალები მეორე მსოფლიო ომის დროსა და მის შემდეგ. ომში ჩართულ ქვეყნებში მამაკაცების ნაკლებობა ქალებს აიძულებდა ყველანაირი საქმე ეტვირთათ, შინ თუ გარეთ ემუშავნათ. ამ აუცილებლობამ ქალებს ახალი სოციალური იდენტობა და მამაკაცებთან მიმართებით თავიანთი უფლებების გაცნობიერება ჩამოუყალიბა.

სავარაუდოდ, პიესაში „ბედნიერი დღეები“ ბეჭეტმა ექსტრემალურ ვითარებებში ქალის ადაპტაციის უნარზე მიგვანიშნა. მწერალზე, ალბათ, ომისშემდგომ პერიოდში გენდერული როლების ცვლამაც იმოქმედა.

ომისშემდგომი პერიოდის ქალების გამძლეობამ და წინააღმდეგობის უნარმა შთააგონა ბეჭეტი თავის პიესაში სიცოცხლისადმი უძლიერესი ლტოლვა წარმოეჩინა, რომელსაც უკიდურესად მძიმე ვითარებაშიც კი იმედის ნაპერწაკლი შემოაქვს.

Gamze Tanrivermis,
PhD student, Stage directing
Supervisor: Tamar Bokuchava

SAMUEL BECKETT'S ART AND HAPPY DAYS
“Feminine Rebellion for Silver Lining”

“...and moody madness laughing wild / amid severest woe...”

In *Krapp's Last Tape*, we hear the voice record of Young Krapp saying “....clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most....”, is completed by Kennedy Andrew as “Creative source, or something like that: the recognition that the dark (which includes despair and recurrent nihilism) yields a kind of light, the acute sense of impotence releases a kind of strength”.¹ Beckett, for all his lifetime, would try and manage to transform the darkness into light again and again. The darkness was where his creative forces were sourced. This negative source would feed him when he learnt to transform the negativity into his way of art. As Lorca said in his famous *Duende*, “the duende wounds, and in trying to heal that wound that never heals, lies the strangeness, the inventiveness of a man's work.”² Thus, Beckett, being among the very few artists having a duende, would fight and embrace his duende through writing.

Contrary to the popular belief that Samuel Beckett is a pessimistic writer, I'd like to mention just the opposite efforts of him here. Considering the historical background of his life and the chaotic atmosphere of the 20th cc, and accordingly, considering a person who had seen two world wars and a cold war, one should say that he resisted the darkness of his age by writing and by writing he wanted to bring light to his life and to humanity. It rather seems like an effort to reach optimism to me even though he never mentioned of it.

As Sophocles had borne witness to the whole 5th cc BC, Samuel Beckett did the same for the 20th cc. And the 20th cc was an era in which two world wars and one cold war occurred and there was an

¹ Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 1989, p.13.

² Federico Garcia Lorca, *Play and Theory of the Duende*, an essay of 1933.

explosion in arts, philosophy, science and all the fields. Although the 20th cc gave birth to both modernism and postmodernism, Beckett is regarded as a modernist or the last modernist mostly but some also says he was a postmodernist. After all, it would be more true to say that he was a writer of all ages, because his works are timeless and universal.

He started his writing career not with plays he was famous for but with poems, proses, novels and stories. And at a later period, he found his voice in playwriting which gave him the chance to use the language in a minimalist and plain manner and to create an audiovisual meaning which was not possible in other kinds of literature. Although he produced different types of works, all of them meet around the same concept which is defined as Heidegger’s angst by L.A.C. Dobrez: “Living in angst/fear is to live with pain that the Conscious mind trapped in the limits of the Being suffers.”¹ However he does not surrender himself to this fear, rather tries to go beyond it through humor. That’s why his works are mostly classified as tragicomedy or black comedy. His characters do not reach anywhere but do not give up living, either. They go after the silver lining, they fail but try again and again, as Beckett wrote: “*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*”² Samuel Beckett was a cool rebel.

The roots of Beckett’s art (both the vision of the world and the avant-garde poetics) stretch back to a now almost vanished era: the great fertile phase of modernism in the twenties, accelerated by the First World War. The modernist heritage embraces: a total commitment to writing as an art (which in Beckett is later accompanied by a total skepticism about the possibilities of communication and expression), and the imperative of ‘making it new’ so that each new work is a venture into the unknown.³ He created unique aesthetics arising out of the “less is more” conception. It is interpreted by Andrew Kennedy as diminishing language, diminishing human faculties and lessened forms of drama and fiction. In an article Beckett wrote for Joyce’s book, he had already stated his writing manifesto:

¹ Aysegul Yuksel, Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Yayincilik, 2012, p. 37.

² Samuel Beckett’s prose “*Worstward Ho*”, 1983.

³ Andrew K. Kennedy, Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p. 2.

“Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read - or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself.”¹

He was interested in how to write as much as what to write. According to Kennedy again, “The central importance of language in all modernist writing becomes, in Beckett, a dangerous immersion in language as a creative/destructive element, language as the stuff that makes up, or else annihilates, the world and the self. (This is the polar opposite of the belief that language comes to us more or less ready-made to represent the world)”² The representation crisis in art that I have already discussed above also showed itself in Beckett’s writing. The reason why he chose to write in French was his struggle with the language. He wanted to get rid of the dominance and stereotypes of his mother tongue and to distance it just as he wanted to distance the oppression and religious environment of his home country Ireland. He used negation as an aesthetic tool in writing.

Beside the language, the way he used philosophy in his works is also worth to mention. Beckett appropriated the philosophical ideas from Descartes to Sartre as a material not to give a philosophical message. He used those ideas without adopting them. What was unique about his writing was that he imaginatively incorporated everything he read and learnt, from philosophy to religion, into his works. According to Kennedy Andrew, he created a new and personal mythology.³ Since his plays are not dominated by any certain philosophical ideas, they are open to interpretation. His works are against all kinds of systems including the language itself. He did not resist only with content but form as well.

Considering the era he lived and the common philosophical ideas, he was regarded as an absurdist playwright, although he cannot be put into any certain category in terms of his style. But still, his plays

¹ (‘Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce’ in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), London, 1972, p.14).

² Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, New York, 1989, p. 2.

³ Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, New York, 1989, p. 3.

represent the absurdist characteristics in terms of philosophy and style. It was not a coincidence that the absurdist playwrights of the era like Beckett, Ionoco and Adamov who were foreigners met in the same city, Paris. Paris presented a fertile ground for the emergence of the Theatre of the Absurd as defined by Martin Esslin. It was an attraction center not only for national artists but also for foreigners. Even though we can speak of some general characteristics of an absurd play, every absurdist playwright created his own way as Beckett did. In general, Esslin says the Theatre of the Absurd tends towards a radical devaluation of language toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. It is a part of an anti-theatre movement of the era, which found its expression in abstract painting, with its rejection of literary elements in pictures; or in the new novel in France and with reliance on the description of objects and its rejection of empathy and anthropomorphism.¹ Absurdism originated from the common philosophical thought of the 20th cc; existentialism, which was mainly introduced by Jean-Paul Sartre. In its popular version, it suggests a ‘vision of the world’ that sees each self-thrown into life without definition, purpose or essence. In its technical version this philosophy explores the total alienation of each person from others (the *other*) and the ‘nothingness’ of the self as a pure consciousness - separated from the world of things and actions.²

The aforementioned artistic and philosophical tendencies and Beckett’s reaction to the system were apparent in his works. In his first novel *Murphy*, the hero’s girlfriend tries to make him find a regular job so that they can get married. It was parallel to Beckett’s situation in real life, who resisted a stereotyped lifestyle. Again in his first play *Eleutheria*, there is a young man who tries to disconnect from his obligations and family as he did. His most productive period started after the World War II with *Eleutheria* and the other works came immediately after: the plays, *Waiting for Godot*, *End Game* and the famous trilogy, *Molloy*, *Malone Dies* and *the Unnamable*. The trilogy specifically represents a big shift in his writing style. With the trilogy,

¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York, p.xxi.

² Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, New York, 1989, p. 9.

it is seen that he started to write with the concept of an uncertain time and space as in the Greek mythology. The stories in three novels reflect an experience that one may have during a dream or a nightmare. The *Waiting for Godot* received a great worldwide attention after it was performed. The play is concerning his experiences during the Second World War but in an indirect way of course. It reflects the resistance of human beings in spite of their desperate situation against death and system. And *End Game* reflects the catastrophic Cold War atmosphere. The Second World War must have deepened Beckett's awareness of suffering and sensibility. That's why his most fruitful writing period comes just after the war.

The characteristic of Beckett's works is set at the point where the "myths" created by "so called" primitive people on the way to explore the mystery of existence and the "fiction" produced by "so called" civilized people for the same purpose. Aysegul Yuksel¹ emphasized the poetic quality of his works by associating them with the ancient writing. Beckett, regarded among the pioneers of the theatre of the absurd and whose novels are evaluated within the context of the stream of consciousness and whose proses reflect the intersection of real life and nightmares, approached to "myths" in writing in terms of both content and form by using uncertain time and space and mainly discussing the human existence on earth as in the Greek mythology.

In his writing journey, the minimalism and reduction in the context of telling the dilemma of human existence continued with the plays, *Act Without Words I* and *II*, and the *Breath* and reached its final destination because in these works, the visuals disappeared, only light and sound were left. The *Krapp's Last Tape* was written for the radio. And the *Happy Days* came up in 1961. They were followed by other experimental plays such as *Quad*, *Night and Dream*, *Words and Music*, *Cascando*, and between the years 1963 and 1983, he produced many short plays for theatre as well as for radio and television.

Beckett, as a playwright, radically created a new kind of theatre contrary to Chekhov and Pirandello who came from fiction to drama. Beckett's drama has changed our very idea of the dramatic, of what is

¹ Aysegul Yuksel, Samuel Beckett Tiyatrosu (Samuel Beckett Theatre), published by Habitus Yayınçılık in Istanbul, 2012.

possible within the limits of a dramatic performance.¹

Corresponding to his matured writing period, the *Happy Days*, his last full-length play, was written in 1961 having the background atmosphere of the aforementioned movements and philosophies. It represents the characteristics of its age as well as manifesting to be a timeless and universal play thanks to Samuel Beckett's broad vision on the human condition covering past, present and future.

It is his first theatre play having a female protagonist. The only previous female character was *Nell* in the *End Game*. The *Happy Days* is a nearly-monologue of a woman buried up to her waist in ground and accompanied by her husband who lives at the backside of the mound and talks with her very rarely. It is known that Beckett was very interested in paintings and also highly acquainted with the separated body images in the surrealist and expressionist paintings of his time and seemed to be fascinated by this new artistic form. In this direction, it is said that he was influenced by the image of two women displayed casually buried up to their waists on the beach in the closing frames of Dalí and Luis Buñuel's 1929 surrealist film, *Un Chien Andalou*. When he was asked why he chose a woman as a protagonist in this play, he replied as follows:

“Well I thought that the most dreadful thing that could happen to anybody, would be not to be allowed to sleep so that just as you're dropping off there'd be a 'Dong' and you'd have to keep awake; you're sinking into the ground alive and it's full of ants; and the sun is shining endlessly day and night and there is not a tree... “And I thought who would cope with that and go down singing, only a woman.”²

Actually he was referring to the courage of women and their durability in the harsh conditions during the war, as Winnie said: *“So little to say, so little to do, and the fear so great. That is what I find so wonderful. The way man adapts himself. To changing conditions.”* Beckett must have made a reference to the adaptability of women with regard to their situation during and after the Second World War, which also triggered the second wave feminist movement. He must

¹ Andrew K. Kennedy, Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p.19

² (James Knowlson. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Vol. 171. Grove Press, 2004, p.501)

have been influenced by the gender roles that had changed after the war. However, as I mentioned above, he was very good at hiding himself. It is hard to answer if he was really interested in feminism. But it must not have been a coincidence that this choice was parallel to the conditions of women that time. In war struck countries, the use of men in the war and accordingly, the lack of men in domestic and work life caused the women to be active at work as well as at home. The women had to do several jobs and at the same time, to look after their families. The women gained a new identity out of the domestic life and this raised their awareness on their rights in comparison with men. And Beckett might have used this observation in this play, creating a courageous, dominant woman character contrasting with her husband who is lazy and passive. She reflects the modern woman of the time. Beckett also showed his admiration for the Trümmerfrau, German name for ruins woman or rubble woman. A group of women in the post war period helped reconstruct the destroyed and bombed cities of Austria and Germany. Having lost most of the men to war, women took up the work of reconstructing the damaged cities. These brave women rebuilt their homes as well as millions of other homes. Corresponding to the changing gender roles in society, in 1960s, the second wave feminist movement emerged. Simone de Beauvoir had already published a book named *Second Sex* (1949) and suggested a new lifestyle for women for liberation from masculine power: “*When a woman receives employment she is liberated from her husband and can be her own member of the social structure. She then “ceases to be a parasite [and] the system based on her dependence crumbles; between her and the universe there is no longer any need for a masculine mediator”*”.¹ This movement starting from the United States spread over Europe. The women’s participation in the labor force in World War II created a feeling among many women, after the war ended, that they also deserved the same types of rights as men in jobs they filled. This was highlighted by the fact that many men who came back and retook their old jobs from women who were doing them during the war also were given higher salaries, further highlighting

¹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. Ed. and trans. H.M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1953. P.679

this inequality. Beckett's *Happy Days* is his tribute to the courageous women of his times.

Apart from being the first female protagonist of Beckett's plays, Winnie is also portrayed as an intellectual woman who asks existential questions and has meditations on death and life as the previous male characters like Vladimir and Estragon do. She suffers from existential frustration just like they do. She has to talk rubbish in order to go on. This play makes a radical shift by building an intellectual female character. It corresponds to the equality demands of women in the postwar environment. Women are not only housewives but also can work, make money and make philosophical implications. The play is about the struggle of a woman who is in an existential crisis, which was not a common theme among the playwrights of the era. This is the most important reason why I decided to stage this play.

Even though Winnie seems to have similar concerns about existence as the previous Beckett characters, she totally has a different attitude in dealing with such questions. She is a world lover contrary to the decaying and nihilistic characters in other plays. She makes her monologue very colorful from little phrases of consolation to fragments of prayer, hymns of praise, lyric poetry and a song. She gives a big lesson to humanity with her laughter in the face of death. She tries to create a paradise out of words and rhythm of words. Andrew says "*The audience sees something of the torture, nothing of paradise- but hears the words of praise*". Even the earth tortures her but she turns every pain into a consolation. She is both an ordinary woman trying to get through her day and at the same time, resembles a mythic warrior, like a female version of Sisyphus fighting with the gods who punish her. This gives both a mundane and a mythic dimension to the play.

The representation crisis I discussed above shows itself in writing of Beckett. His playing with the language and creating a play without beginning or end or a plot and with puppet-like characters and without certain space and time are the primary features of his writing. Likewise *Happy Days* is not the representation of the world, but rather destructed/deformed interpretation of it as reflected to the world of Beckett. The world of *Happy Days* is constructed all the way against realism. We don't know the story of Winnie, how and why

she is stuck there and when this happened. And it lacks a certain end. Beckett achieved the abstraction in playwriting like in paintings of this era. But the play still creates a dramatic effect because it still contains a structure, even if hidden.

In *Happy Days*, there are so many quotations from Hamlet to Milton's *Paradise Lost* and to Thomas Gray's *On a Distant Prospect of Eton College*, but they are not used as literary allegories rather as integral part of the text, just as he used philosophical or religious ideas as a material. When I was reading the text, I noticed that the word "woe" is repeated for so many times and I underlined it. But I did not know at first it was quoted from famous literary works. Then I noticed that Andrew also mentions the same thing. He says that the words "woe" and "light" are the most memorable quotations. It should not be a coincidence. I think these two words are the secret codes of the play. The repetitive use of these words demonstrates Winnie's efforts to turn her pains into light as in her following lines quoted from Thomas Gray: "...and moody madness laughing wild / Amid severest woe..."

Winnie, being immobile, stands at the threshold of life and death, at the line which cannot be degraded more. She sets an example for how the characters of Beckett evolved over time. He depicted the characters first stripped of the limitations of social patterns, then of bodily functions and reduced to "consciousness". Finally the one reached the fine line between life and death, like Winnie. He challenged against the passion for living to show that even in the most degraded position, the passion for living exists like a light. His passion for living shows itself maybe in the most optimistic manner in Winnie's passion like a rebellion for silver lining.

Bibliography:

- Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 1989.
- Aysegul Yuksel, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, Habitus Yayincilik, 2012
- Federico Garcia Lorca, *Play and Theory of the Duende*, an essay of 1933.
- James Knowlson. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Vol. 171. Grove Press, 2004.
- Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York.
- Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. Ed. and trans. H.M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1953.

მაია არჩვაძე,

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართული
ხელმძღვანელები: პროფ. თინათინ ჭაბუკიანი,
პროფ. რამაზ ხოტივარი

სპორტული კინო ტოტალიტარიზმის სამამსახურში ღენი რიჟენშტალი

ერთ-ერთ იმ პროპაგანდისტულ იარაღებს შორის, რომლებიც ხელოვნებაში გამოიყენებოდა, გამოიყენება და მომავალშიც გამოიყენებენ, როგორც მასებზე ზეგავლენის ყველაზე ქმედით საშუალებას, უდავოდ არის კინემატოგრაფია, ზოგადად საეკრანო ხელოვნება. ამ მხრივ კი კინოხელოვნებაში მნიშვნელობას ანიჭებენ სპორტულ კინოს, რადგანაც ფირზე (ვიდეოზე) ალბეჭდილი მხატვრული თუ დოკუმენტური კადრები, რომლებიც სპორტულ შეჯიბრებას ასახავენ (სპორტი კი შეჯიბრების გარეშე არ არსებობს), დაკავშირებულია მოწინააღმდეგე ინდივიდის თუ კოლექტივის (გუნდის) ძლევასთან. ამიტომ არის, რომ ყველა სახელმწიფო ცდილობს წარმოაჩინოს თავისი სპორტსმენების წარმატებები, როგორც ერის წარმატება საერთოდ. როგორც ამერიკის პრეზიდენტი, ჯონ კენედი ამბობდა – „ერის ღირსება არის მთვარეზე გაფრენა და ოლიმპიური ოქროს მედალი“.

მილიტარისტულ, ტოტალიტარულ სახელმწიფოებს რაც შეეხება – მმართველები (ფიურერები, დუჩეები, გენმდივნები) ყოველთვის ცდილობდნენ თავიანთი სპორტსმენების წარმატებები წარმოეჩინათ, პირველ რიგში, როგორც მათი პოლიტიკური სისტემის გამარჯვება. მეტიც – სპორტული გამარჯვება უთანაბრდებოდა ერთი ერის მიერ მეორის ან მრავლის დაჯაბნას რასობრივი ნიშნით. ამით ხდებოდა პროპაგანდა, რომ ძლეულები, გამარჯვებულთან შედარებით, არასრულფასოვანი, მეორეხარისხოვანი ხალხის წარმომადგენლები იყვნენ. მაგალითად, ჰიტლერი შავი რასის წარმომადგენლებთან ასპარეზობის წინააღმდეგი იყო და ოლიმპიადებიდან მათ განდევნას მოითხოვდა. ეს რაც რასიზმს შეეხება. პოლიტიკური თვალსაზრისით კი საქმე გვქონდა ერთი სისტემის მეორეზე ხარისხობრივად უკეთესობის წარმოჩენის მცდელობასთან. მაგალითად, ცნობილია

მუსოლინის განცხადება, რომელიც მან 1934 წლის მსოფლიო საფეხბურთო ჩემპიონატის დაწყებამდე გააკეთა – „იტალიის გამარჯვება ყველას აჩვენებს ფაშიზმის უპირატესობას სხვა პოლიტიკურ სისტემებთან შედარებით“. მან იტალიის ფეხბურთის ფედერაციის პრეზიდენტად ფაშისტი გენერალი ვაკარო დანიშნა, რომელსაც კინოოპერატორების გარემოცვაში შესაბამისი ფუნქციების განხორციელება დაეკისრა. მაგალითად, კოვერჩიანოში ეროვნული ნაკრების საწვრთნელ ბაზაზე სტუმრობისას, ცნობილი დიზაინერების შექმნილ სპორტულ კოსტიუმებში – წარწერით *ITALIA* – გამოწყობილი ფეხბურთელების მონაწილეობით გადააღებინა სიუჟეტი, სადაც იგი ფაშისტური სიმბოლიკით შემკობილ სამხედრო ფორმაშია დაფიქსირებული. ამ ფილმს განუწყვეტლივ უჩვენებდნენ იტალიის კინოთეატრებში.¹ მართალი იყო ჟან ჟენე, როდესაც თავის რომანში „დაკრძალვების ცერემონიები“ (*Pompes funèbres*, 1947) შემდეგ ფრაზას წერდა: „ფაშიზმი – ეს არის თეატრი“. 1938 წელს ლუჩემ პარიზში ჩასატარებელი ფინალური მატჩის წინ, რომელშიც „სკუადრა აძურა“ მონაწილეობდა, ასეთი ტელეგრამა გაუგზავნა კალჩიონერებს: „გაიმარჯვეთ ან მოკვდით!“. იტალია მსოფლიო ჩემპიონი გახდა. ბენიტო მუსოლინიმ კოლიზეუმის კედელი გაანგრევინა და სპორტსმენები ისე შეიყვანა გლადიატორთა ისტორიულ არენაზე. რასაკვირველია, ეს ტრიუმფი იტალიელმა კინემატოგრაფისტებმა ჩვეული ოსტატობით დააფიქსირეს.²

აშშ-ის პრეზიდენტმა რონალდ რეიგანმა გაზეთ „ვაშინგტონ პოსტის“ კორესპონდენტს განუცხადა: „სპორტი ერთმანეთის მიმართ სიძულვილის გამოხატვის ერთ-ერთი ფორმაა. ეს არის უკანასკნელი საშუალება, რომელსაც ჩვენი ცივილიზაცია აძლევს ადამიანს ფიზიკური აგრესიისთვის ომის გარეშე. სპორტი ადამიანის მოღვაწეობის სფეროებიდან ყველაზე ახლოს დგას ომთან, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ ომში მსხვერპლი არ არის“.³

კოლონიზატორებს (ისინი კი ტოტალიტარიზმის უმკაფიოესი წარმომადგენლები არიან) დაპყრობილი ხალხების სპორტული წარმატებების ძალიან ეშინოდათ. მაგალითად, თბილისის გუბერნატორმა გამოსცა ბრძანება: „ელისაბედის ქუჩაზე ახალგაზრდები თამაშობენ ფეხბურთს. ეს თამაში იწვევს ერთმანეთის დაძლევის სურვილს,

¹ Claudio Bertieri, Ugo Caziraghi, *FILMARIO DELLO SPORT*, Genova, 1990.

² Кир Реднидж, *Большая Энциклопедия футбола*, изд. *Кладезь*, Москва, 2018.

³ «Литературная газета», 14. 11. 1982.

ამიტომ უნდა აიკრძალოს ფეხბურთი“.¹

სტალინის იმპერიაში, რასიზმისა და კოლონიალიზმის პირდაპირი დეკლარირება არ ხდებოდა, თუმცა იმდროინდელი სპორტული პლაკატები მოუწოდებდნენ: „ყველა მსოფლიო რეკორდი უნდა გახდეს ჩვენების“ («Все мировые рекорды должны быть нашими!») „ჩვენებში“ კომუნისტური პარტიის აღზრდილი და წითელ მაისურებში გამოწყობილი სპორტსმენები იგულისხმებოდნენ, უმთავრესად კი – რუსები. სპორტულ თემაზე შექმნილი პირველი საბჭოთა მხატვრული ფილმის „მეკარე“ (რეჟ. ს. ტიმოშენკო, 1936) სიმღერის ტექსტი – „ჰეი, მეკარე! იყავ ფიზიკად, გუშავი ხარ, ეგ არ გესმის? შენს ზურგს უკან თეთრი ხაზი, საზღვარია ჩვენი ქვეყნის“.² – კი, ჩვენი მხრიდან, კომენტარსაც არ საჭიროებს. ამ სპორტულ ფილმს უნიკალური ბედი ერგო – ლევ კასილს, რომელიც ამ ფილმის სცენარისტი იყო, უკვე გადაღებული ფილმისა და მისივე სცენარის მიხედვით, დააწერინეს რომანი – „რესპუბლიკის მეკარე“. ფილმის მსგავსად, წიგნმაც ასევე დიდი წარმატება მოიპოვა. ომის შემდეგ, 1946 წელს, საბჭოთა კავშირში უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა მხატვრული ფილმი სპორტულ თემაზე „პირველი ხელთათმანი“ (რეჟ. ა. ფროლოვი, 1946), რომლის მთავარი სიმღერა ასეთი იყო: „თუ ვარჯიშობ, მხნედ იქნები/ეს იცოდე მეგობარო!/გქონდეს ნიჭი მოთმინების,/მაგრამ დარდით არ იარო,/ ყოველ დარტყმას უპასუხე,/რომ არ იყო ვინმეს ვალში,/ და დაგრჩება გამარჯვება,/გინდ შრომაში, გინდა ჯარში!“.³

ტექსტში საოცრად მკაფიოდ არის ასახული გადატანილი მძიმე ომის პერიპეტეები – ჯერ წარუმატებლობა, შემდეგ მოთმინებითა და შეურყეველი რწმენით განხორციელებული კონტრდარტყმა,

¹ ეს ფაქტი სარაქივო დოკუმენტებზე დაყრდნობით ასახულია ქართულ სპორტულ ფილმში „გაუმარჯოს ქართულ ფეხბურთს!“. კ/სტ „მემატიანე“, რეჟ. ალ. ჟღენტი, 1987.

² «Эй, вратарь, готовься к бою:
Часовым ты поставлен у ворот.
Ты представь, что за тобою
Полоса пограничная идёт!»

³ «Во всем нужна сноровка,

Закалка, тренировка.

Умейте выжидать,

Умейте нападать!

При каждой неудаче,

Давать умеете сдачи,

Иначе вам удачи не видать!»

რომელმაც საბოლოო გამარჯვება მოიტანა. გასაგებია ვისი ბრძანებით მოხდა ყოველივე ეს. კინო სტალინის განსაკუთრებული ყურადღების საგანი იყო. საინტერესოა, რომ 1940 წელს გამოქვეყნებული მისი ყველა ნაშრომი კინოს ეძღვნება...

სპორტული კინო რომ საბჭოთა პროპაგანდის ქმედით იარაღად აღიქმებოდა. ამის ნათელი მაგალითია საბჭოთა საქართველოში 1937 წელს კრემლის მითითებით გადაღებული დოკუმენტური ფილმი „ბასკები თბილისში“ (რეჟ. — ა. დანელიანი, ოპ. — ნ. ნაგორნი, ა. სემიონოვი, ბ. კრეპსი). ფილმი ბასკი ფეხბურთელების საქართველოში ჩამოსვლას და თბილისში გამართულ მატჩს ასახავს. იმ დროს ესპანეთში სამოქალაქო ომი მიმდინარეობდა და ბასკეთის გუნდი დაკომპლექტებული იყო ფრონტიდან გამოძახებული ბასკი ფეხბურთელებით. ეს იყო იმდროინდელი პოლიტიკური პროპაგანდის მკაფიო ნიმუში. ისევე მეორე მსოფლიო ომის დროს, როდესაც საბჭოთა ჯარები შეტევაზე იყვნენ გადასულები, ხოლო თეირანში 1943 წელს მოკავშირეთა ცნობილი სამეულის (რუზველტი, სტალინი, ჩერჩილი) შეხვედრა ჩატარდა, 1944 წელს შედგა თბილისელი ფეხბურთელების ტრიუმფალური ტურნე ირანში, რაც ასახულია ფილმში „მატჩი თეირანში“ (რეჟ. — შ. ხომერიკი, ოპ. — გ. ასათიანი, ლ. არზუმანოვი); ამას მოჰყვა 1945 წელს გადაღებული დოკუმენტური ფილმი „თბილისის „დინამო“ რუმინიეთში“ (რეჟ. და ოპ. — გ. ასათიანი, ლ. არზუმანოვი). ამ მაგალითებიდან ჩანს, რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ საბჭოეთში ფირზე აღბეჭდილ არა მხოლოდ სამხედრო, არამედ სპორტულ გამარჯვებებს.¹

ხელოვნების ყველა სახეობას შორის, უმნიშვნელოვანესი — კინოაო, — ამბობდა ლენინი; სტალინი კინოს აფასებდა, როგორც მასობრივი აგიტაციის უდიდეს საშუალებას. იტალიაში მუსოლინიმ დააფუძნა მსოფლიოში პირველი კინოფესტივალი ვენეციაში, მისი შვილი ვიტორიო კი კინემატოგრაფისტების მეგობარი, რომის ექპერიმენტული კინოცენტრის დამფუძნებელი და ჟურნალ „რევიუ დე სინემას“ რედაქტორი იყო, რომელიც ბევრ სპორტულ ფილმს მიმოიხილავდა. გერმანიაში პირადად გებელსი რედაქტორობდა ყველა ფილმს. მსოფლიოს ათი საუკეთესო ფილმის სიაში შესულ

¹ ნიშანდობლივია, რომ ყველა კინემატოგრაფისტი, ვინც ამ სპორტული ფილმების შექმნაში მონაწილეობდა, საბრძოლო ჯილდოებით აღინიშნა.

„ოლიმპიას“ კი პირადად ფიურერმა აუნთო მწვანე შუქი.¹ ამ გრანდიოზული დოკუმენტური ტილოს ავტორი გახლავთ ლენი რიფენშტალი.

როგორც კინომცოდნე კ. რაზლოგოვი წერს: „რა დარჩება ხელოვანისგან, თუ მას იმ ეპოქას მოვაცილებთ, რომელშიც იგი ცხოვრობდა?“² – ამიტომ, ვიდრე მის ფენომენს განვიხილავდეთ, გავიხსენოთ ის ეპოქაც, რომელმაც დაბადა ეს ხელოვანი და წარმოქმნა ის გარემო, რომელშიც მოღვაწიებდა.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, გერმანია უმძიმეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა. დამარცხება, იმპერიის დაშლა, ტერიტორიების დაკარგვა. ქვეყნისთვის დამამცირებელი ვერსალის (1919 წლის) საზავო ხელშეკრულება... მოსახლეობის რაოდენობით ყველაზე მრავალრიცხოვან ევროპულ სახელმწიფოს სასოწარკვეთის ყველა პირობა ჰქონდა შექმნილი. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თვით თომას მანი, რომელიც 1914 წელს ომის დაწყებას მიესალმა და მას „სახალხო“ უწოდა, სამხედრო კრახის შემდეგ, მძიმე დეპრესიაში აღმოჩნდა. არსებული ვითარება მარჯვედ გამოიყენეს ნაცისტებმა ჰიტლერის ხელმძღვანელობით. ის ატმოსფერო, რაც ქვეყანაში სუფევდა – პატრიოტულ გრძობებზე თამაში, ყველაფრის ებრაელებზე გადაბრალება, რევანშიზმის ნაპერწკლის გაღვივება – გერმანიის ნაციონალ-სოციალისტური მუშათა პარტიის ფემემდელებების კარგად ორგანიზებული ქმედების ნაყოფი იყო. ყოველივე ამის წარმართვისთვის კი აუცილებელი გახლდათ ნაციონალური პროპაგანდა. პროპაგანდის ქმედით იარაღს სწორედ კინო წარმოადგენდა.

ლენი რიფენშტალი არა მხოლოდ თავისი ქვეყნის, არამედ თავისი ეპოქის შვილიც იყო და ერის ეგზალტაციის მედროშე გახდა. ამ მოვლენის უკეთ ახსნისთვის განვიხილოთ ტოტალიტარული ეპოქის ხელოვნება.

ტოტალიტარული ხელოვნება – ეს არის მასობრივი კულტურა, რომელსაც მკაცრად აკონტროლებს სახელმწიფო და იგი შეესაბამება ამ სახელმწიფოს პოლიტიკას კულტურის სფეროში. ამ ხელოვნების მიზანია – პროპაგანდა გაუწიოს მმართველი პარტიის იდეოლოგიას.

¹ Зонтаг С., Магический фашизм, журнал «Искусство кино», № 6, 1991, ст. 51.
² Кино тоталитарной эпохи, журнал «Искусство кино», 1990, №№ 1-3
ელექტრონული რესურსი იხ.: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm>
(მოძიებულია 12. 04. 2017).

ტოტალიტარული კულტურის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელია ფიზიკური ძალის, ათლეტიზმისა და ხელოთ შრომის განდიდება. ნაკლები ყურადღება ეთმობა ინდივიდუალიზმს. ხალხი წარმოისახება როგორც კრებითი სახე ან როგორც ერთსახოვანი მასა.¹ ფაქტობრივად, როგორც ესთეტიზებული ბრბო.

ტოტალიტარული კულტურის ესთეტიკა ჩამოყალიბდა 1920–1930-იანი წლების ავანგარდული მიმდინარეობების (ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი და კონსტრუქტივიზმი) გავლენით. მისი ესთეტიკისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე ისტორიული გმირების განდიდება და მათთან კავშირის ხაზგასმა. „ტოტალიტარული ეპოქის კინოს“ განსაზღვრა ფრიად პირობითია, ისევე, როგორც „ტოტალიტარული ეპოქისა“. ეს ცნება ემპირიულ ღონეზე ყოველი მაყურებლის აღქმაში არსებობს, ისევე როგორც დეფინიცია „სამაყურებლო კინო“.² კინო კი უმაყურებლოდ არ არსებობს (სხვათაშორის, ისევე, როგორც სპორტი).

„ტოტალიტარული ეპოქის კინო, მიმართულია მაყურებელთა გონების დაპყრობისაკენ, განსაზღვრული იდეოლოგიის სასარგებლოდ. ასეთი ფილმები მაყურებელს შთააგონებდნენ განსაზღვრულ აზრს და იდეას. „ტოტალიტარული სისტემა მანიქველურია, იგი ყოველთვის დაფუძნებულია წინააღმდეგობებზე – „გმირი-მტერი“, იერარქიულობაზე – „გმირი-ბელადი“, აქ უპირატესია ადამიანზე მალა მდგარი იდეა, ცნებათა შინაარსი შესაძლებელია სხვადასხვა იყოს, მაგრამ სტრუქტურა ერთი და იგივეა. რასაკვირველია, ყველა ეს კატეგორია არ არის მხოლოდ ტოტალიტარული კინოს საკუთრება... გამონაკლისი აქ უფრო კინოს გამჭოლი ორგანიზაციაა, როგორც სიმბოლური ცნებების დანამატი („რასობრივი მტერი“ – „კლასობრივი მტერი“).“³ როგორც ს. ზონტაგი წერს: სსრკ-ისა და ჩინეთის ოფიციალური ხელოვნება უტოპიურ მასალას ემსახურება. ფაშიზმის ხელოვნების საძირკველი კი – ფიზიკური სრულყოფის უტოპიურობაა.“⁴

ლენი რიფენშტალი 1902 წელს დაიბადა. უაღრესად ნიჭიერი

¹ Кино тоталитарной эпохи, журнал «Искусство кино», 1990, №№ 1-3 ელექტრონული რესურსი იხ.: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> (მოძიებულია 12. 04. 2017).

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ Зонтаг С., Магический фашизм, журнал «Искусство кино», № 6, 1991, ст. 54.

იყო ბევრ სფეროში: ქორეოგრაფიაში, სამსახიობო ხელოვნებაში, ფოტოგრაფიაში და, რასაკვირველია, კინორეჟისურაში. 71 წლის ასაკში (!) დაივერი გახდა. პირველად, როგორც მსახიობმა, გაიბრწყინა რეჟისორ ა. ფანკის ფილმში „წმინდა მთა“ (1926), გახდა ცნობილი და პოპულარობით მარლენ დიტრიხს გაუტოლდა. ფილმის გადაღებისას ოპერატორის და მონტაჟის ხელოვნებას დაეუფლა, რაც შემდგომში ძალიან გამოადგა. ლენი რიფენშტალმა ბიძგი მისცა მომავლის მრავალ გამოჩენილ რეჟისორსა და ოპერატორს. მისი კინო „სხვა სამყაროში მიგვაქროლებს – შემოქმედებითი მხატვრის სამყაროში. ეს შემოქმედი ლენი რიფენშტალია, იგი ბავშვობიდან მებრძოლად იზრდებოდა“.¹ ლენი რიფენშტალის შემოქმედების უკლებლივ ყველა მკვლევარი, მის ნიჭიერებასთან ერთად, აღნიშნავს მის რკინის ნებისყოფას. 1925 წელს მრავალი წინააღმდეგობის გამო, როდესაც სასოწარკვეთილმა რეჟისორმა ფანკმა ხელი ჩაიქნია ფილმის გადაღებაზე, რომელშიც ლენი მონაწილეობდა, მაშინ მან თავად აიღო ხელში კამერა და საკუთარი ხარჯით დაასრულა ფილმი, რითაც საყოველთაო აღფრთოვანება გამოიწვია.

„სწრაფვა წარმოსადგეობისაკენ, სწრაფვა წესრიგისაკენ ძალიან გერმანული თვისებებია. ეს საიდანაც ქვეცნობიერიდან მოდის. სუფთა რეალიზმი, ყოფითობა, ყოველდღიურობა მე არ მაინტერესებს... მე ვეტრფი ჰარმონიას და როდესაც ამას ვაღწევ, ბედნიერი ვარ – ამბობდა რიფენშტალი.“²

სიუზენ ზონტაგმა ლენი რიფენშტალის შემოქმედებას „მაგიური ფაშიზმი“ უწოდა.³ ჰიტლერი კი მას „სრულყოფილ გერმანელ ქალად“ მოიხსენიებდა. ლენი რიფენშტალის მხატვრული ფილმი „ცისფერი სინათლე“ ფიურერს ისე მოეწონა, რომ გზა გაუხსნა დიდ კინემატოგრაფში. ლენიმ წერილი მისწერა ჰიტლერს, სადაც აღფრთოვანებას გამოთქვამდა მისი ორატორული ხელოვნებით. შემდეგ იყო „SOS – აისბერგი“ „ლიუფტვაფეს“ ასთან – ერნსტ უდელთან ერთად, რომლის შემდეგ მან ჰიტლერს შესთავაზა ფილმის გადაღება მე-5 პარტიულ ყრილობაზე სათაურით „რწმენის გამარჯვება“ (ფილმი ეკრანებიდან მოხსნეს, იმიტომ, რომ იქ ძალიან ბევრ კადრში იყო ერნსტ რეში, რომელიც ჰიტლერმა „გრძელი დანების ღამის“ დროს

¹ Лени Рифеншталь елექტრონული რესურსი იხ.: <https://kulturologia.ru/blogs/100216/28399/> (მოძიებულია 20. 11. 2017).

² იქვე;

³ Зонтаг С., Магический фашизм, журнал «Искусство кино», № 6, 1991.

მოაკვლევინა). 1934 წელს პიტლერმა ლენი რიფენშტალს შესთავაზა გადაეღო „ნების ტრიუმი“, რომელიც ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ნიურბერგის ყრილობას ასახავდა. რეჟისორს გადაღებისას სრული კარტ-ბლანში მიეცა – უზარმაზარი გადაძვლები ვგუფი, ფლაგშტოკები, სახანძრო მანქანების კიბეები და ა. შ. დინამიურობის მისაღწევად ლენიმ აიძულა ოპერატორები გორგოლაჭებზე სრიალი ესწავლათ.¹ ფილმი პროპაგანდისტული კინოს შედეგად იქცა. კინოს ისტორიკოსების აზრით, მან ნაციზმის პოპულარიზაციისთვის უფრო მეტი გააკეთა, ვიდრე გებელსმა მთელი თავისი უწყებით (თუმცა ბორის პასტერნაკმა ამ ფილმს „მარშით მოსიარულე გამრავლების ტაბულა“ უწოდა).²

ამის შემდეგ, უკვე სახელგანთქმულმა რეჟისორმა უკვდავი „ოლიმპია“ გადაიღო – თითქმის ოთხსაათიანი (3 სთ. და 46 წთ.) ფილმი, რომელიც 1936 წლის XI ოლიმპიურ თამაშებს ასახავს. ფილმი ორი ნაწილისაგან შედგება – „ოლიმპია. ნაწილი I: ხალხების დღესასწაული“ და „ოლიმპია. ნაწილი II: სილამაზის დღესასწაული“. სხვათაშორის, პიტლერმა ოლიმპიური მოძრაობის ხანდაზმულ მამას – ფრანგ ბარონ პიერ დე კუბერტენს 100 000 რაიხსმარკა გაუგზავნა დემოკრატიულ საფრანგეთში და ამით მისი თანხმობა იყიდა ბერლინში ოლიმპიადის ჩატარების თაობაზე. კუბერტენმა რადიო გამოსვლაში ხოტბა შეასხა ფიურერს. ცნობილია, რომ ქრთამი ჯოჯოხეთს ანათებს, თუმცა ამ შემთხვევაში ჯოჯოხეთი ოლიმპიური ჩირაღდნის ალმა გაანათა. ნაცისტებს ხელ-ფეხი გაეხსნათ და თამაშები გრანდიოზულ, პროპაგანდისტულ შოუდ აქციეს, პირველ რიგში სპორტული ფილმის – „ოლიმპიას“ მეშვეობით. ეს ზუსტად გამოხატა კინომცოდნე ნ. ზორკაიამ: „ტოტალიტარული კინო არის კინო, რომელიც შეგნებულად ასრულებს რეჟიმის იდეოლოგიურ დაკვეთას. ეს არის პროპაგანდისტული კინო“.³ „ოლიმპიის“ მაგალითზე ეს პროპაგანდა სპორტის მეშვეობით ხორციელდება. ფორმალურად ეს ასეა, მაგრამ სპორტის მიღმა ფილმის მაყურებლისთვის განუზომლად სიღრმისეული რამ გამოსჭვივის. „ოლიმპია“ ადიდებს მსოფლიოს

¹ Лени Рифеншталь елექტრონული რესურსი იხ.: <https://kulturologia.ru/blogs/100216/28399/> (მოძიებულია 20. 11. 2017).

² Кино тоталитарной эпохи, журнал „Искусство кино“, 1990, №№ 1-3 ელექტრონული რესურსი იხ.: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> (მოძიებულია 12. 04. 2017).

³ იქვე.

ახალგაზრდებს, კუნთმაგრებსა და ლამაზებს, რაც ბრწყინვალედაა ასახული კინემატოგრაფიულად, მაგრამ მთავარი მაინც სხვაა – ეს არის გერმანელი ერის განდიდება, ამით თავდავიწყებით ტრფობა და „კუნდერასის“ სხვებზე მალა არც თუ ფარულად წარმოჩენა. თავად რიფენშტალი წერდა: „მე ჰიტლერის ძლიერი გავლენის ქვეშ ვიმყოფებოდი, თუმცა მკაფიოდ ვმიჯნავდი მის პოლიტიკურ რწმენასა და მის პიროვნებას. რასიზმის იდეებს მე გადაჭრით ვგმობდი, მის სოციალისტურ გეგმებს კი მივესალმებოდი. როგორც მაშინ მრავალი თვლიდა, რასისტული თეორია სხვა არაფერია თუ არა წინასაარჩევნო პროპაგანდა“.¹ ეს მსჯელობანი ისტორიას დაუტოვოთ, რეალობა კი ასეთი იყო: ლენი რიფენშტალი „სახალხო“ რეჟისორად აღიარეს, მისი ფილმი „ოლიმპია“ კი მსოფლიოს საუკეთესო ფილმების კოჰორტაშია.

რეჟისორმა უამრავი სიახლე დანერგა გადაღების დროს და იმდროინდელი ნოვაციებიც დღევანდელი კინემატოგრაფისტების არსენალშია. თანამედროვე დოკუმენტური კინო და ტელევიზია საყოველთაოდ იყენებს ამ ფილმის მიგნებებს, როგორც სპორტული კინოს სახელმძღვანელოს. მაგალითად, „ოლიმპიაში“ ჭოკით მხტომელთა გადაღებისას, მან ოპერატორები საგანგებოდ ამოთხრილ ორმოში მოათავსა, რათა მხტომელები ცის ფონზე ეჩვენებინა; იმისთვის რომ სპრინტერების გარბენი ეჩვენებინა, მან სტარტისას კატაპულტით გაასროლინა კამერა, რათა მორბენლებთან სინქრონულად ემოძრავა; მან გადაღებისას გამოიყენა ღირიჟაბლები და საჭაერო ბუშტები; წყალში ხტომის შეჯიბრების დროს პირველად განათავსა კამერა წყლის ქვეშ და რაპიდით გადაიღო ხტომები, რამაც მაყურებელთა აღფრთოვანება გამოიწვია; რიფენშტალის დაკვეთით დამზადდა უნიკალური 600 მმ-იანი ობიექტივები; მოცურავეთა წინ მიცურავდა ოპერატორებიანი გასაბერი ნავი, მანამდე ეს არავის მოუფიქრებია; მისი ავტორიტეტი იმდენად ღიდი იყო, რომ მან სპორტსმენებს ოლიმპიადების ისტორიაში გაუგონარი რამ გააკეთებინა – ღამე პროექტორების შუქზე მორბენლების გარბენის იმიტაცია გადაიღო და ფილმში ჩასვა (ისევე, როგორც 1934 წელს ნაცისტების ელიტის ყრილობაზე ლიდერებს გაამეორებინა გამოსვლა). სულ 400 კილომეტრი (!) ფირი გადაიღეს. სხვათაშორის, ფილმის მონტაჟისას, რეჟისორმა

¹ Лени Рифеншталь елекტრონული რესურსი იხ.: <https://kulturologia.ru/blogs/100216/28399/> (მოძიებულია 20. 11. 2017).

ნაცისტური სიმბოლიკის ჩვენება მინიმუმამდე დაიყვანა.¹

ლენი რიფენშტალმა კინოში შემოიტანა ვესტერნებისთვის აუცილებელი დინამიკური პანორამირება. ისეთი კინემატოგრაფისტები, როგორებიც არიან ოპერატორი ვიტორიო სტორარო და რეჟისორი ბერნარდო ბერტოლუჩი, ფილმში „უკანასკნელი იმპერატორი“ რიფენშტალისებური კინოხერხებით აღუძრავენ მაყურებელს ეკრანზე წარმოსახული უძლეველობის განცდას. რიფენშტალი, ფაქტობრივად, იმ კინოენის შემქმნელი იყო, რომელზედაც შემდეგ ამეტყვევლდა კინემატოგრაფი. ეს კინოენა სპორტზე შემქნილმა ფილმმა მოგვიტანა. რიფენშტალმა შეახამა პოეზია და კინოლოკუპენტალისტიკა. მისი ფილმი იმიტომ არის ქმედითი, რომ სურათის საფუძველი – რომანტიკული იდეალია.² მისი ნაწარმოების სიძლიერე იმაშია, რომ იგი თანამიმდევრულად ატარებს პოლიტიკურ და ესთეტიკურ იდეებს. მაგ., ფილმში „ოლიმპია“ საოცრადაა ნაჩვენები, თუ როგორ გადაიზრდება ძალა სილამაზეში.

1936 წლის ოლიმპიადაზე კინოს ცისფერი ეკრანიც „მიეშველა“. მსოფლიოში პირველად გადაიკა ამ გრანდიოზული სპორტული შეჯიბრების ტელერეპორტაჟი. ბერლინში მოწყობილი იყო 28 „სატელევიზიო ოთახი“, სადაც შესვლა უფასოდ შეიძლებოდა. ტელეგადაცემების სტრატეგიაც, რა თქმა უნდა, ლენი რიფენშტალის ეგვიდით ტარდებოდა. უნდა აღინიშნოს, რომ „ოლიმპიამ“, 1936 წლიდან მოყოლებული, პრაქტიკულად დააკანონა რიფენშტალის მიერ დადგმული ოლიმპიური თამაშების პროტოკოლი, ესთეტიკური ატმოსფერო და დაამკვიდრა მრავალი სპორტული რიტუალი. მაგალითად, ცეცხლის მიტანის ესტაფეტა. ოლიმპიური ცეცხლი ოლიმპიადების ერთ-ერთი სიმბოლოა. ბერლინის 1936 წლის ოლიმპიადაზე გერმანელი პოლიტიკოსის, მეცნიერისა და სპორტული მოძრაობის ისტორიკოსის, კარლ დიმის პროპაგანდისტული იდეით შთაგონებულმა ორგანიზატორებმა პირველად ჩაატარეს ოლიმპიური ცეცხლის ესტაფეტა, რაც ძველი ბერძნების რიტუალის – ლამპადადრომიის გამოძახილი იყო და ძალიან ესადაგებოდა ნაცისტების მამსხალეობით მარშირების ტრადიციას. მართალია,

¹ Барбер Н., *Как Лени Рифеншталь сформировала наше представление об Олимпиаде* ელექტრონული რესურსი იხ.: <https://www.bbc.com/russian/vert-cul-37110982> (მოძიებულია 23. 11. 2017).

² Кино тоталитарной эпохи, журнал «Искусство кино», 1990, №№ 1-3 ელექტრონული რესურსი იხ.: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> (მოძიებულია 12. 04. 2017).

დამადასტურებელი დოკუმენტი იმისა, რომ ეს ლენი რიფენშტალის მოგონილია, არ არსებობს, მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ მის გარეშე ამას ვინმე დაამკვიდრებდა.

ფილმის პრემიერა ადოლფ ჰიტლერის დაბადების დღეს გაიმართა. იოსებ სტალინმა პირადად მიულოცა პრემიერა რაიხსფიურერს, ეს ერთადერთი მაგალითია ისტორიაში, როცა ერთი სახელმწიფოს ხელმძღვანელმა მეორეს სპორტული (და არა მხოლოდ სპორტული) ფილმის პრემიერა მიულოცა. ჩვენ კი ამ ფაქტით ხაზი გვინდა გავუსვათ იმას, თუ რა მნიშვნელობა აქვს სპორტის ეკრანზე წარმოჩენას და აქვე დავხეივთ, ტოტალიტარული რეჟიმების ლიდერებს გაცილებით უკეთ ესმოდათ სპორტის (და აქედან გამომდინარე, ეკრანზე მისი ასახვის) მნიშვნელობა, ვიდრე დემოკრატიული სახელმწიფოების ლიდერებს. მაგალითად, 1936 წლის ოლიმპიადის ოთხგზის ჩემპიონს – შავკანიან ჯეისი ოუენს ის კი არ ეწვინა, რომ მას ოლიმპიადის მასპინძელი ქვეყნის ლიდერმა – ჰიტლერმა არ მიულოცა გამარჯვება, როგორც ამას თეთრკანიანების მიმართ აკეთებდა, არამედ ის, რომ მას თავისივე ქვეყნის პრეზიდენტმა რუზველტმა არავითარი ყურადღება არ მიაქცია, ეს ფაქტი კარგადაა ასახული ელემ კლიმოვის ფილმში „სპორტი, სპორტი, სპორტი“ (1970).

„ოლიმპია“ მაგალითია იმისა, თუ როგორ მოქმედებდა და დღესაც მოქმედებს კინოში ასახული სპორტი მსოფლიოს ხალხებზე – გულშემატკივრებზე და, აქედან გამომდინარე, რა უძლიერესი პოლიტიკური ინსტრუმენტი გახდა კაცობრიობის უმთავრესი სპორტული ღონისძიების ჩვენება ისე, როგორც ეს ამ ჩვენების დამკვეთებს ესახებოდათ.

ოლიმპიადების გადაღება-ტრანსლირების დროს, ზოგიერთი პოლიტიკური აქციის არჩვენებაც, საგანგებო აღნიშვნის ღირსია. მაგალითად, გლობალურად იჩქმალება ოლიმპიური თამაშების ისტორიაში მომხდარი უსამარცხვინოესი ფაქტი: პეკინის ოლიმპიადის დაწყებისთანავე, საქართველოში, ცხინვალის რეგიონში რუსეთმა სისხლისღვრა გააჩაღა. გავიხსენოთ, წარსულში, ოლიმპიადების ჩატარებისას, საომარი მოქმედებები წყდებოდა, ხოლო ბარონმა პიერ დე კუბერტენმა (სანამ ფიურერისგან 100 000 რაიხსმარკას მიიღებდა) დაწერა ოდა – „ო, სპორტო, შენ მშვიდობა ხარ!“.

ლენი რიფენშტალის ბიოგრაფია განსაკუთრებული განხილვის ღირსია და ჩვენი სტატიის ფარგლებს სცდება. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ ხელოვანს განსაკუთრებული ბედი ერგო. მიუხედავად უამრავი ძაგებისა, ის არა მარტო მთელმა მსოფლიომ აღიარა, როგორც გენიალური კინოხელოვანი, არამედ მისმა სამშობლომ, როგორც გერმანიის შვილი მიიღო. როდესაც მას ჰკითხეს, ამაყობს თუ არა იგი თავისი ქმნილებებით, მან უპასუხა: „რას ამბობთ? მე ვნანობ, რომ ეს ფილმები გადავიღე, რომ მცოდნოდა, რას მომიტანდნენ ისინი, არავითარ შემთხვევაში არ გადავიღებდი“.¹ გერმანელმა კინოლოკუმენტალისტმა რეი მილერმა კი ყველაზე კარგად შეაფასა: „ომის შემდეგ, მთელმა ერმა აჰკიდა თავისი შებღალული ნამუსი ამ ქალის სუსტ მხრებს“.²

ამგვარად, ტოტალიტარულ სისტემაში განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა საეკრანო ხელოვნებას და, განსაკუთრებით, ფორზე სპორტის ასახვას. ეს იყო საკუთარი პოლიტიკური იდეების პროპაგანდის ძალიან ქმედითი და საუკეთესო საშუალება. ლენი რიფენშტალის „ოლიმპია“ კი ამის საუკეთესო მაგალითია. ამასთანავე უნდა ვაღიაროთ, რომ იმ დროს შექმნილი ხელოვნების ბევრი ნაწარმოები (მათ შორის კინემატოგრაფიული) არა მხოლოდ დროის ამსახველი დოკუმენტია, რომელიც გვაცნობს ეპოქას, არამედ დღესაც დიდ მხატვრულ გავლენას ინარჩუნებს.

¹ Лени Рифеншталь електронული რესურსი იხ.: <https://kulturologia.ru/blogs/100216/28399/> (მოძიებულია 20. 11. 2017).

² Кино тоталитарной эпохи, журнал «Искусство кино», 1990, №№ 1-3 ელექტრონული რესურსი იხ.: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> (მოძიებულია 12. 04. 2017).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Зонтаг С., Магический фашизм, журнал «Искусство кино», № 6, 1991.
- Кир Реднидж, *Большая Энциклопедия футбола*, изд. Кладезь, Москва, 2018.
- Claudio Bertieri, Ugo Caziraghi, FILMARIO DELLO SPORT, Genova, 1990.
- «Литературная газета», 14. 11. 1982.
- *Кино тоталитарной эпохи*, журнал «Искусство кино», 1990, № 1-3 [ელექტრონული რესურსი]. <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> (მოძიებულია 12. 04. 2017).
- Лени Рифеншталь [ელექტრონული რესურსი]: <https://kulturologia.ru/blogs/100216/28399/> (მოძიებულია 20. 11. 2017).
- Барбер Н., *Как Лени Рифеншталь сформировала наше представление об Олимпиаде* [ელექტრონული რესურსი]: <https://www.bbc.com/russian/vert-cul-37110982> (მოძიებულია 23. 11. 2017).

ლელა გვარიშვილი,
დრამის რეჟისურის მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. გ. მარგველაშვილი,
ასოც. პროფ. მ. ხარატიშვილი

საოპერო სამხტაკლი და მისი მაყურებელი

ნებისმიერი სასცენო ხელოვნების ნაწარმოები მაყურებლისთვისაა გამიზნული. ის უყურებს, უსმენს, აღიქვამს, შეიგრძნობს, განიცდის (ან არ განიცდის) და საკუთარ შთაბეჭდილებას უკან აბრუნებს რეაქციის სახით. ხელოვნების ნებისმიერ დარგს სჭირდება მაყურებელი და შემფასებელი, სასცენო ხელოვნებას კი – განსაკუთრებით. ლიტერატურული, სახვითი, მუსიკალური ნაწარმოები წლების განმავლობაში შეიძლება ელოდოს თავის ნამდვილ შემფასებელს. სასცენო ხელოვნებას იმწუთიერი აღმქმელი სჭირდება, ადამიანი, რომელიც იმ კონკრეტულ დროსა და სივრცეში იმყოფება, იქ, სადაც წარმოდგენა იბადება. წარმოდგენა კი ყოველ ჯერზე იწყება და მთავრდება, იბადება და კვდება. იგივე ნაწარმოები, ზუსტად იმავე შესრულებით აღარ იარსებებს.

„სცენა და დარბაზი ერთი მთლიანობის – თეატრის – ორი ნაწილია, თუ დაცულია აუცილებელი პირობა: ისინი ერთმანეთისკენ უნდა მიილტვოდნენ. ხალხით სავსე სცენისა და სავსე დარბაზის შემთხვევაშიც კი სცენური ხელოვნება არ დაიბადება, თუ ორივე ეს ნაწილი ერთმანეთისკენ არ მიილტვის. თუმცა მაყურებელზე ზემოქმედების, კონტაქტში მისი ჩათრევის საკითხი, სცენის ხელოვანთა საზრუნავია“¹.

საოპერო ხელოვნებას, როგორც სპეციფიკურ ჟანრს, მაყურებელიც სპეციფიკური ჰყავს. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკის ენა საერთაშორისოა და თითქოს ყველასათვის გასაგები, მას მაინც მომზადებული, კონცენტრირებული, ერუდირებული მაყურებელი სჭირდება.

„საოპერო ხელოვნება მოითხოვს გამორჩეულობას და ნუ ველოდებით, რომ საოპერო სპექტაკლებზე წავლენ ადამიანები ყველა ასაკის, პროფესიის, გემოვნების, ნიჭის თუ სხვადასხვა კულტურული

¹ ნათელა ურუშაძე, სერია „თეატრის სამყაროში“ – „თეატრი“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1977, გვ. 153.

დონის. ოპერით ტოტალური გატაცება არ მოხდება“.¹ – ამბობს ცნობილი საოპერო რეჟისორი ბორის პაკროვსკი. მუსიკათმცოდნე ვადიმ ჟურავლიოვი კი თავის ლექციების ციკლში აღნიშნავს, რომ დღეს ოპერის მაყურებელი მთელს მსოფლიოში ბერდება. მისი საშუალო ასაკია 50 წელი.²

მაყურებელი თეატრში სპექტაკლის სანახავად მიდის, მაგრამ ვიზუალურ სანახაობასთან ერთად, ისმენს დრამატურგის მიერ დაწერილ ტექსტსაც, რომელსაც უნდა მოუსმინოს, აღიქვას და გაიაზროს. ის ასევე ისმენს იმ მუსიკას, რითაც სპექტაკლია გაფორმებული. და ეს ხდება ერთდროულად. ოპერის თეატრს კი ორი ტიპის მაყურებელი ჰყავს: ერთნი ოპერის მოსასმენად მიდიან, მეორენი – ოპერის სანახავად.

ბორის პაკროვსკი თვლის, რომ ოპერას მაყურებელ-მსმენელი უნდა ჰყავდეს: „საოპერო სპექტაკლის აღსაქმელად, მთავარია მხედველობითი და სმენითი წარმოსახვის სინთეზი. ეს არის საოპერო ხელოვნების უნიკალური თვისება“.³

სავარაუდოდ, პირველ კატეგორიაში შედიან ადამიანები, რომლებიც, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, მუსიკოსები არიან. და რაც უფრო ახლოს არიან ისინი საოპერო დარგთან, მით უფრო ვიწრო ჭრილში უყურებენ და აფასებენ წარმოდგენას (რა თქმა უნდა, ეს ყველას არ ეხება). ასეთ მსმენელთა კატეგორიაში შედიან: ვოკალისტები, დირიჟორები, კონცერტმამისტრები. მათთვის მთავარია, როგორ აიღო ესა თუ ის ნოტი მომღერალ-მსახიობმა, როგორ ჟღერდა მისი ნამღერი, შეეშალა თუ არა რამე და „აცდა“ თუ არა ორკესტრს.

არავინ დავობს იმაზე, რომ ბილეთის შეძენისას, პრეტენზია გიჩნდება – ნაწარმოები საუკეთესო შესრულებით მოისმინო. რა თქმა უნდა, საოპერო მომღერალმა „ის ნოტიც“ უნდა აიღოს, კიდევ სათანადოდ ააჟღეროს და კიდევ ფლობდეს როგორც ძლიერი ფორტეს, ისე ლამაზი პიანოს ალების ტექნიკას. მაგრამ პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ თუ ყველა ეს მოთხოვნა მომღერალმა და არა მომღერალ-მსახიობმა დააკმაყოფილა, ანუ „კარგად

¹ Покровский Б. Размышления об опере, Москва. Всесоюзное издательство “Советский Композитор”, 1979, стр. 18.

² Журавлев В. Youtube видеоблог: “сумерки богов”, “Короли, кастраты, примадонны”, см.: <https://www.youtube.com/watch?v=lGu2ay-Lzhk&t=2273s>

³ Покровский Б. Размышления об опере, М., 1979, ст. 37

იმდერა“, გაშეშებულ დგომას, უაზროდ დირიჟორს მიშტერებას, მის მოუქნელობას – მაყურებელი პატიობს. უფრო მეტიც: დარბაზში მსხდომნი ტაშს უკრავენ, ბისზე იძახებენ, გულითადად ულოცავენ. მომღერალსაც მეტი რა უნდა, რა საჭიროა ზედმეტი ძალისხმევა და მსახიობური ელემენტებით თავის გადატვირთვა, მსმენელი ტაშს მაინც უკრავს.

მაგრამ აღნიშნული საკითხის მიმართ, მსგავს დამოკიდებულებას, მხოლოდ მაყურებელს ვერ დავაბრალებთ. საუკუნეების განმავლობაში ითვლებოდა და ზოგიერთი მაყურებელი დღესაც მიიჩნევს, რომ საოპერო პარტიის შესრულება იმდენად რთულია, რომ უმაღლესი შეფასებისთვის, საკმარისია მომღერალს ჰქონდეს ლამაზი და ძლიერი ხმა, ეცვას ლამაზი კოსტიუმი, მინიმალურად გადაადგილდებოდეს და დირიჟორს არ აცილებდეს თვალს, ხოლო წარმოდგენა მდიდრული და თვალისმომჭრელი დეკორაციით იყოს გაფორმებული. (დღემდე არიან დირიჟორები, რომლებიც მოითხოვენ თამაშს თავი ანებო და მხოლოდ მას უყურო. თავადაც მომღერლები თავის თავს ვოკალისტებად და არა ვოკალისტ-მსახიობებად თვლიან).

დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში (განსაკუთრებით იტალიაში) განსხვავებული მაყურებელიც (უფრო მსმენელი) გვხვდება – მკაცრი და დაუნდობელი, რომელიც არ პატიობს არც ერთ შეცდომას, უსაფრდება არა მხოლოდ მსახიობ-მომღერალს, არამედ მთლიანად სპექტაკლის შემოქმედებით დასს (XXI საუკუნეში განსაკუთრებით რეჟისორებს ერჩიან). თავიანთ გულისწყრომას ისინი „ბუუს“ შეძახილით გამოხატავენ. ასეთ ჩასაფრებულ მაყურებელს „ბუარეებს“ ეძახიან.

ლა სკალას თეატრში, ეგრეთ წოდებული „პაკლონი“ (სამადლობელი ჟესტი) ოდნავ განსხვავებულად მიმდინარეობს. სპექტაკლის დასრულებისას, როდესაც ფარდა იხურება, მთავარი როლის შემსრულებლები, ერთმანეთის მიყოლებით, ფარდის წინ მარტო გამოდიან და ისევ ფარდის უკან შედიან. ანუ ყველა ინდივიდუალურად იღებს თავის კუთვნილ „ტაშს“ „ბრავოს“ ან „ბუუს“. „ბუარეები“ ამ ინდივიდუალურ გამოსვლას ელოდებიან, რათა თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულება გამოხატონ ამა თუ იმ სოლისტის მიმართ. ამის შემდეგ ფარდა იხსნება, სცენაზე დგას გუნდი, გამოდის ქორმაისტერი, ბალეტი (თუ, რა თქმა უნდა, მონაწილეობს), სოლისტები, და ა.შ. „ბუარეები“, ძირითადად,

იარუსებზე იღებენ ბილეთს და ხანდახან სცენის მიმართულებით რალაცეებს ისვრიან კიდევ. ადრე პომიდორებისა და კვერცხების სროლა საკმაოდ მიღებული იყო არა მხოლოდ ოპერის თეატრებში, არამედ დრამატულშიც. დღეს ეს იშვიათად ხდება.

ამასთან დაკავშირებით ერთ საინტერესო ფაქტს მოვუხმობ, რომელიც 2017 წლის 7 დეკემბერს მოხდა. ეს დღე მილანის მფარველი ანგელოზის, წმინდა ამბროსის დღე და ლა სკალას თეატრის სეზონის გახსნაა. ამ ღირსშესანიშნავ დღეს ლა სკალა პრემიერით ხვდება ხოლმე და დიდი პომპეზურობით აღინიშნება. თეატრი ივსება იტალიის პოლიტიკური და კულტურული ელიტით, ბილეთი ღირს 3 000 ევრო, თვალისმომჭრელია მაყურებლის ჩაცმულობა (აღსანიშნავია, რომ ლა სკალაში ქურთუკებს არ იხდიან, უფრო სწორად, გარდერობში არ აბარებენ. ქურთუკებს დებენ ფეხებთან ან მაყურებელთა დარბაზის გასასვლელში. ეს ხდება არა იმიტომ, რომ თეატრს გასახდელი არ აქვს, არამედ, ვადიმ შურავლიოვის თქმით, ქურთუკების აღებისას გასახდელთან სტალინგრადის ბრძოლის მაგვარი რამ ხდება. „ბუარები“ ამ დღეს განსაკუთრებით ემზადებიან თავიანთი, უკვე ტრადიციად ქცეული როლის შესასრულებლად.

2017 წელს ეს ტრადიცია დაირღვა. სეზონი გაიხსნა უმბერტო ჯორდანოს ოპერა „ანდრე შენიეს“ პრემიერით, სადაც მთავარ როლებს ანნა ნეტრებკო და მისი მეუღლე იუსუფ აივაზოვი ასრულებდნენ. ნეტრებკომ და მისმა მეუღლემ უარი განაცხადეს ე.წ. პაკლონზე მაყურებლის წინაშე მარტო გასვლაზე. დირექცია იძულებული იყო პრემიერამდე გამართულ პრესკონფერენციაზე გაეფრთხილებინა მაყურებელი, რომ წამოძახილებისაგან თავი შეეკავებინათ, რადგან არტისტების პუბლიკის წინაშე ინდივიდუალური გასვლა ამ სპექტაკლზე გაუქმებული იყო. მუსიკათმცოდნეების აზრით, ამის მიზეზი ნამდვილად ჰქონდათ თეატრის მესვეურებს, რადგან ნეტრებკო არ იდგა თავის სიმაღლეზე, რომ არაფერი ვთქვათ მის მეუღლეზე და არც თავად სპექტაკლი ბრწყინავდა. ისე რომ, მაყურებლის მხრიდან „ბუუ“ გარდაუვალი იქნებოდა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მაყურებლის ასეთი მკაცრი და დაუნდობელი შეფასების გამო, ზოგიერთი მომღერალი უარს ამბობს ლა-სკალას სპექტაკლში მონაწილეობაზე.

ერთი მხრივ, ასეთი წნეხის ქვეშ გავლა ნებისმიერი არტისტისთვის რთული და შეურაცხმყოფელია. მეორე მხრივ, ეს „წნეხი“ მუდმივ

ტონუსში ამყოფებს და მოდუნების საშუალებას არ აძლევს, არ ავიწყებს სპექტაკლის შემქმნელებს იმ პასუხისმგებლობას, რომელიც მათ მაყურებლის წინაშე აკისრიათ. პროფესიონალმა არტისტმა ყოველ ჯერზე უნდა ამტკიცოს, რომ ის „ბუუს“ ღირსი არ არის და თუ ბოლომდე დაიხარჯება „ბრავოსაც“ დაიმსახურებს.

ქართველი მაყურებელი გაცილებით გულმოწყალე და კეთილგანწყობილია. ის არც ყვირის, არც საგნებს ისვრის, ყველაფერზე ტაშს უკრავს. შეიძლება არც მოეწონოს, მაგრამ ტაშს მაინც დაუკრავს. განსაკუთრებით ეთაყვანება „საზღვრებს გარედან“ ჩამოსულ უცხოელებსა თუ ქართველებს. მაშინ არ იშურებს არც ტაშს, არც ბრავოს და არც ბისს. ასეთი მაყურებელი თეატრისთვის ალბათ იდეალურია, მაგრამ არა მისი წინსვლისთვის. ასეთ დროს ძალიან ადვილია თვითკრიტიკის შეგრძნების დაკარგვა და თვითკმაყოფილებისთვის თავის მიცემა. ეს კი დამღუპველია არა მხოლოდ სპექტაკლის შემქმნელთათვის, არამედ მთლიანად თეატრისთვის. განსაკუთრებით ვოკალისტს უყვარს (და არა მსახიობ-ვოკალისტს) ხიბლში ჩავარდნა და საკუთარი ხმით ტკობა.

„არსებობს მოსაზრება, რომ ოპერა, ეს ჟანრი ყველაზე პირობითია სხვა სცენურ ჟანრებს შორის და, ამიტომ, სამსახიობო შესრულების ეს პირობითობა (სინამდვილეში კი უსუსურობა) სავსებით დასაშვებია. სტანისლავსკი დაბეჯითებით უარყოფდა ამ მოსაზრებებს და თვლიდა, რომ ეს იყო დაბალი გემოვნებისა და შემოქმედებითად უძლეური ადამიანების აზრი“, – იხსენებს სტანისლავსკის მოწაფე საოპერო სტუდიაში პ. ი. რუმიაწცევი. „თავად მუსიკისა და დრამის დაპირისპირებას ოპერაში სტანისლავსკი მიიჩნევდა სრულ სისულელედ, რადგან მუსიკა მოწოდებულია, რომ გამოხატოს სცენიური მოქმედება, ხოლო სცენურმა მოქმედებამ ხორცი უნდა შეასხნას მუსიკალურ შინაარსს და ისინი ერთობლივად უნდა განიხილებოდეს (როგორც ერთი მთლიანი)“.¹

თუ ამ მოსაზრებებს ყველა მომღერალი თუ ღირიჟორი, მუსიკათმცოდნე თუ უბრალო მაყურებელი გაიზიარებს, თუ მსახიობ-მომღერალს ერთ ცნებად, ერთმანეთისგან განუყოფელ ნაწილად განვიხილავთ, მაშინ საოპერო ხელოვნება თავის ნამდვილ სახეს, ჭეშმარიტ დანიშნულებას მიიღებს და განვითარდება.

¹ Румянцев П.И., Станиславский и опера, Москва, издательство “Искусство”, 1969, ст. 10.

საბელნიეროდ, XXI საუკუნემ მოიტანა ახალი ტენდენციები და მსოფლიოს ბევრ თეატრში უკვე იდგმება ისეთი სპექტაკლები, სადაც მომღერალ-მსახიობები არამც თუ ჩამოუვარდებიან, არამედ წინაც კი უსწრებენ დრამატულ მსახიობებს. ამ ტენდენციამ გაზარდა მაყურებლთა რაოდენობა და, რაც მთავარია, ღონეც. იგი ეგუება სიახლეს და გემოვნებაც უფრო იხვეწება. „როცა ოპერაში მივდივარ, მინდა მოვისმინო და ვნახო რაღაც ახალი, თუნდაც მცირედი განსხვავებით. აღარ მაინტერესებს ერთი და იგივე მოძველებული, გატკეპნილი დადგმები. მათი მოსმენა აღარ მყოფნის. მხოლოდ მუსიკის მოსასმენად დავრჩები სახლში და მოვისმენ შესანიშნავ მუსიკას შესანიშნავი შესრულებით.“ – აღნიშნავს ვადიმ ჟურავლიოვი თავის ვიდეობლოგში და იქვე დასძენს: „ჩემი ოცნებაა მუსიკისა და სცენის ერთობლიობა“.¹ რაც შეეხება „ჩვეულებრივ“ მაყურებელს, რომელიც ოპერის მოსასმენად და სანახავად მოდის – მას მომზადება, აღზრდა სჭირდება. ნაწარმოები წინასწარ მოსმენილი უნდა ჰქონდეს და ფაბულაც კარგად უნდა იცოდეს. რთულია, სამი-ოთხი საათი უსმინო და უყურო თუნდაც ისეთ ღვთაებრივ მუსიკაზე დადგმულ სპექტაკლს, როგორც მოცარტის, ვერდის, პუჩინის ნაწარმოებია. მით უმეტეს რთულია, როდესაც არ გეცმის ის ენა, რა ენაზეც მღერიან (სამწუხაროდ, ქართულ ენაზე ნამღერიც ცუდად ესმის მაყურებელს) შემსრულებლები. მართალია, ოპერის თეატრებში იყიდება პროგრამა, სადაც მოცემულია სპექტაკლის მოკლე შინაარსი, მაგრამ, როგორც წესი, საოპერო ნაწარმოების აღსაქმელად ეს არ არის საკმარისი. შემოძლია დაგარწმუნოთ, რომ როდესაც წინასწარ ასმენინებ ადამიანს, დაწვრილებით უყვები შინაარსს, ანუ წინასწარ ამზადებ სპექტაკლისთვის, ასეთი მაყურებელი თავისუფლად ჩერდება სამი-ოთხი საათის განმავლობაში. ამდენად, რაც უფრო ნაცნობია მუსიკა, მით უფრო ადვილად აღვიქვამთ და მით უფრო დიდ სიამოვნებას ვიღებთ ოპერისგან.

„ნაცნობი და ზედმიწევნით შესწავლილი ოპერა (მიაქციეთ ამას ყურადღება), გაცილებით მიმზიდველია მსმენელისთვის, ვიდრე უცნობი. თავიდან ბოლომდე გათავისებულ საოპერო ნაწარმოებს გაცილებით სწრაფად შეუძლია ღრამა (მხედველობით-სმენადი) რეაქციების გამოწვევა, ვიდრე – უცნობს. ამასთან, მრავალჯერ

¹ Журавлев В. Youtube видеоблог: “сумерки богов”, “Короли, кастраты, при-мадонны”, см.: <https://www.youtube.com/watch?v=lGu2ay-Lzhk&t=2273s>

მოსმენილ და არაერთხელ ნანახი ყოველ ჯერზე ახალ-ახალ წარმოსახვებს ბადებს. სხვათაშორის, უცნობ ოპერაზე ფართო მყურებელი დიდი სიფრთხილით მიდის.“ – აღნიშნავს პაკროვსკი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ერთი მოსმენა არ ჰყოფნის მუსიკალურ ნაწარმოებს იმისთვის, რომ მის სილამაზეს ბოლომდე ჩასწვდე. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ოპერის მყურებელს აუცილებლად აღზრდა სჭირდება და რაც უფრო მცირე ასაკიდან, – მით უკეთესი. თბილისში დრამატულ თეატრს აქვს აღზრდის ეს საფეხურები: ჯერ თოჯინების, შემდეგ მოზარდ მყურებლის თეატრი. ახალგაზრდაც უფრო მომზადებულია თეატრისთვის. იყო დრო, როდესაც ოპერის თეატრში სკოლის მოსწავლეათვის აბონემენტები არსებობდა. ეს იყო დღის სპექტაკლები, რომლებსაც წინ უძღოდა პატარა საგანმანათლებლო ლექცია ამ ოპერისა თუ ბალეტის შესახებ. თავის დროზე ჯანსუღ კახიძესაც ჰქონდა მოზარდებისთვის ძალიან საინტერესო ლექციები სამუსიკო ხელოვნებაზე.

მაგრამ დავანებოთ ამ ყველაფერს თავი. დავუშვათ, ოპერის თეატრში პირველად მივიდა ადამიანი, რომელიც არც წინასწარ არის მომზადებული, არც შინაარსი იცის და არც ეს კონკრეტული ოპერა მოუსმენია. მას სცენაზე უნდა დახვდეს ისეთი სანახაობა, რომელიც არ მოუღუნებს არც ყურს და არც თვალს, „რასაც ყური აღიქვამს, ამავე დროს, თვალსაც ვაჩვენოთ, რომ ორი სხვადასხვა გრძნობის ორგანოებით გუნებასა და გულს ერთნაირად შეგუბით“ – ამბობს კარლო ინასარიძე.¹ სცენაზე ამის განმსახიერებელი უნდა იყოს მსახიობი, თავისი ემოციითა და პლასტიკით, აზრიანობითა და ვიზუალთ, ინტელექტითა და როლის შესაფერისი ასაკით. ამ მხრივ, ჩვენი ოპერის თეატრიცა და მყურებელიც ჩამორჩება მსოფლიოს ტენდენციებს.

დასავლეთის წამყვან საოპერო თეატრებში უკვე დიდი ხანია სადავებო რეჟისორებს უპყრიათ და აღარავის უკვირს გათანამედროვებული კლასიკური სპექტაკლების დადგმა. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ დრამატული თეატრის მყურებლისგან განსხვავებით, ოპერის მყურებელს დღემდე უჭირს ამისთან შეგუება და ბევრს ურჩევნია ყველაფერი ისე დარჩეს – „როგორც ძველად“.

მყურებელი სხვადასხვანაირია: კეთილგანწყობილი, ჩასაფრებული,

¹ კარლო ინასარიძე, თეატრის მეტყველება, მოხუჭნი, 1995, გვ 315.

ობიექტურად კრიტიკული; მაყურებელი, რომელსაც მხოლოდ პრემიერა აინტერესებს – თავისი გარდერობის გამოსამზეურებლად; მელიმანები, რომლებიც უკანასკნელ ფულს გაიღებენ, ყოველ საოპერო სპექტაკლს რომ დაესწრონ; მაყურებელი, რომელიც მხოლოდ „უცხოურ“ გვარებზე ან ქართველ გასტროლიორებზე დადის; მაყურებელი, რომელიც რეალურად მხოლოდ მსმენელია და სცენაზე რა ხდება, არ აინტერესებს; მაყურებელი, რომელიც ერთდროულად კარგი მსმენელიცაა და მაყურებელიც.

მაყურებელზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. როგორც ხელოვნება ზრდის მაყურებელს, ასევე ზრდის მაყურებელი ხელოვნებას. რაც უფრო მაღალია ხელოვნება, მით უფრო მაღლდება მაყურებლის ცნობიერება და გემოვნება. რაც უფრო დახვეწილია გემოვნება, მით მეტი მოთხოვნაა ხელოვნების მიმართ. საოპერო ჟანრის დანიშნულებაა – აღზარდოს არა მხოლოდ მსმენელი, როგორც ეს XXI საუკუნემდე იყო, არამედ მაყურებელ-მსმენელი, რომელიც მასშტაბურად, მთლიანობაში აღიქვამს სპექტაკლს. იმისათვის, რომ ყურის გარდა, თვალიც აქტიურად იყოს ჩართული, მაყურებელს სცენაზე სანახაობა უნდა დახვდეს. სანახაობას რეჟისორი ქმნის, ხოლო რეჟისორის ჩანაფიქრს – მომღერალ-მსახიობმა უნდა შთაბეროს სული.

ყველაზე დიდი ნაბიჯი, რაც თანამედროვე საოპერო ხელოვნებაში მოხდა, მომღერალ-მსახიობთა თამაშის წესის შეცვლაა. უკვე ცუდ ტონად ითვლება დირიჟორზე მიჯაჭვული მომღერალი, არაბუნებრივი სიარული, ჯდომა, დგომა – ერთი ფეხი წინ, მეორე ოდნავ უკან, ხელების უმისამართოდ გამლა, ყველაფრის დარბაზისკენ მღერა და პარტნიორის უგულბელებოფა, მოუქნელობა, არაპლასტიკურობა, სიმსუქნე, უმეტყველო, უემოციო სახე და ა.შ.

ერთი რამ, რაც უკვე 400 წელია არ შეცვლილა, არის ის, რომ ოპერა დღემდე ითვლება ელიტურ, ძვირადღირებულ ხელოვნებად. ეს არის სივრცე, სადაც წასასვლელად მაყურებელი რამდენიმე დღით ადრე ემზადება, განსაკუთრებულად იმოსება და იკაზმება. ეს არის ადგილი, სადაც, დღევანდელი მოდის მიუხედავად, უხერხულია დახეული ჯინსით ან ყოველდღიური ტანსაცმლით მისვლა. სამაგიეროდ ოპერას უხდება გრძელი კაბა, სამკაული, სმოკინგი და ბაფთა და რაც მთავარია – ქურქი. მაყურებელი შემოდის თეატრში, იკავებს თავის, კუთვნილ ადგილს და ელოდება სასწაულს!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კარლო ინასარიძე, თეატრის პეტყველება, მიუნჰენი, 1995.
- ნათელა ურუშაძე, სერია „თეატრის სამყაროში“ – „თეატრი“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1977.
- Покровский Б., Размышления об опере, Москва, Всесоюзное издательство «Советский Композитор», 1979.
- Румянцев П.И. Станиславский и опера, издательство «Искусство», москва, 1969.
- Журавлев В. Youtube видеоблог: «сумерки богов», «Короли, кастраты, примадонны». <https://www.youtube.com/watch?v=lGu2ay-Lzhk&t=2273s>

ტერმინის „ხორუმი“ სემანტიკურ-ეტიმოლოგიური ასპექტები

როდესაც ცეკვა „ხორუმზე“ ვსაუბრობთ, უპირველესად, ყურადღებას იქცევს თავად ტერმინის სემანტიკა. ძველი ბიზანტიის შემადგენელ ნაწილად ქცეული ლაზურ-ჭანური და შავშურ-კლარჯული კულტურა ამ ტერიტორიაზე არსებულ შემოქმედებას ითვისებს, ისისხლხორცებს, გადაამუშავებს და ავრცელებს მიმდებარე ტერიტორიაზე აჭარა-გურიის სახით, რადგან ამ გეოგრაფიული სივრცეების გარდა, ცეკვა „ხორუმი“ მთელ კავკასიაში არსად გვხვდება

წიგნში, „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“, ვკითხულობთ: *„რაც შეეხება ტერმინ „ხორუმს“, უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მას ამჟამად მოქალაქეობრივი უფლება აქვს მოპოვებული და მისი შეცვლა ძნელია, ამ სახით ეს სახელწოდება 30-იან წლებში შეძვიდა ხმარებაში და იგი არა ზუსტია. მანამდე აჭარაში იხმარებოდა „ხორონი“, რომელიც ჩვენი აზრით ლინგვისტურადაც არის გამართლებული. „უმ“ სუფიქსი, რომლითაც დღევანდელი „ხორუმი“ შედგენილი, გეოგრაფიულ ადგილთა მაწარმოებელია (გეოგრაფიულ ადგილად შესაძლოა „ბეშუმი“ და მისი მსგავსი – „უმ“ სუფიქსზე დაბოლოებული ტოპონიმები იგულისხმება – ხ.დ.) და ამ შემთხვევაში იგი ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვის საწარმოებლად არ გამოდგება.“¹ ვეთანხმები მეცნიერებს, რომლებმაც „ხორონი“ საწყის ფორმად მიიჩნიეს, თუმცა „უმ“ სუფიქსის გაჩენასთან დაკავშირებით, მეტი კონკრეტულის საშუალება გვაქვს.*

როგორც აღმოჩნდა, ტერმინი „ხორუმი“ ფუძით „ხორ“ წარმოსდგება ბერძნული „ხოროდან“. თურქულ ენაში იგი „ჰორონ“-ის სახით დამკვიდრდა, საქართველოში „ხორონის“. ისმის კითხვა – საიდან უნდა გაჩენილიყო „უმ“ სუფიქსი? შესაძლოა თურქული ენის გავლენით, ხორუმის აჭარულ-გურულ დიალექტში ამ ფორმით დამკვიდრების მიზეზი თურქულ ენაში პირველი პირის ნიშან

¹ ინაიშვილი ალ., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961, გვ. 6.

„უმ“ სუფიქსის არსებობაა, რამაც ტერმინს ფორმა – „ხორუმ“ – ჩამოუყალიბა და „ვიცეკვოთ“ მნიშვნელობა შესძინა. საქმე ისაა, რომ თურქულ ენაში „უმ“ სუფიქსი პირველი პირის მაწარმოებელია აწმყო დროში. ახლანდელ დროს, თურქულ ენაში, აწარმოებს ოთხი სუფიქსი, იმის მიხედვით, თუ რომელ ხმოვანზე სრულდება ზმნა. ამ შემთხვევაში ზმნის ფუძეს „ხორ-ჰორ“ უნდა დამატებოდა ახლანდელი დროის მაწარმოებელი „იორ“ სუფიქსი და შემდეგ პირის მაწარმოებელი სუფიქსი. მაგ., „ბენ თურქჩე ოირენიორუმ“ – მე ვსწავლობ თურქულს. მაგრამ ტერმინის დიალექტურ ფორმაში არ დაემატა ახლანდელი დროის სუფიქსი „იორ“ და პირდაპირ მიება პირველი პირის მაწარმოებელი სუფიქსი „უმ“, რომელმაც საბოლოოდ მისცა ფორმა „ხორ-უმ“, რაც ნიშნავს „ვიცეკვა“ ან „ვფერხულობ“, რადგან „ხორუმი“ საქართველოს სამხრეთ დასავლეთ ნაწილში ტერმინის – „ფერხული“ – დიალექტურ სინონიმად იხმარებოდა.

ასევე საინტერესოა, ქართულში თურქული „ჰ“-ს „ხ“-დ ქცევა. ვარდო ჩოხარაძის დისერტაციაში, „თურქიზმები ქართული ენის სამხრულ დიალექტში“, კვითხულობთ: „აჭარულ დიალექტში, განსაკუთრებით ქობულეთურში, შეინიშნება ჰ/ხ-ს მონაცვლეობა. მაგ., ჰაზირი/ხაზირი, ჰალვა/ხალვა“.¹ ასევე „ჰ/ხ-ს ბგერათმონაცვლეობის ფორმები დასტურდება ლაზურშიც. თურქული (ჰ) ლაზურში გვამღვეს ხ ბგერას“.² სწორედ ამ ფაქტორმა აქცია თურქულში დაფუძნებული „ჰორონი“ ქართულ „ხორონად“, თუმცა ეს მოვლენა მხოლოდ „ჰ“-სა და „ხ“-ს ურთიერთობას არ ეხება – ქართულ ენაში, თურქული „ჰ“, რომელიც „ჰ“-დ გამოითქმის, იქცა ბგერა „ყ“-დ, მაგ.: კარა – შავი, ქართულში „ყარა“ – „ყარაჩოხელი“, რაც შავჩოხოსანს ნიშნავს.

არ არის გამორიცხული და ალბათ უფრო მოკლე გზითაც, თურქული შრეების გავლის გარეშე, პირდაპირ ბერძნული „ხორო“ დამკვიდრებულყო ქართულ სამეცყველო სივრცეში, როგორც ეს სულხან-საბა ორბელიანთან არის მოცემული.

ტერმინის „ხორუმი“ ეტიმოლოგიის შესახებ საფუძვლიან გამოკვლევას გვაწვდის მკვლევარი ალექსი ჭინჭარაული. კვლევაზე

¹ ჩოხარაძე ვ., თურქიზმები ქართული ენის სამხრულ დიალექტებში, დისერტაცია, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, განათლებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტი, ქართული ფილოლოგიის დეპარტამენტი, ბათუმი, 2013, გვ. 40.

² იქვე, გვ. 50.

დაყრდნობით, ნაშრომში განვითარებულია შემდეგი ვერსია – როგორც სულხან-საბა ორბელიანი აღნიშნავს: „ხორო (2 ეზრ. 12. 37) ბერძულია, ფერ ულს ჰქ ან“¹ ამ ტერმინმა მხოლოდ საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ შავი ზღვისპირეთში ჰპოვა გავრცელება, რადგან საქართველოს სხვა ნაწილებში ქოროს, როგორც გუნდის, ჯგუფის აღმნიშვნელი თავის შესატყვისი ტერმინები გააჩნდა. ტერმინი „ხორუმი/ხორომი“, „ხორომბაში“ კი უფრო გვიან უნდა გაჩენილიყო, რადგან არც სულხან-საბა და არც ლიტერატურული წყაროები სიტყვის ამ ფორმას არ იცნობენ და მხოლოდ გურულ-აჭარულმა დიალექტმა შეითვისა. თუ აჭარელი იტყოდა „ხორომი“ დავაბათო, საქართველოს სხვა კუთხეებში იტყოდნენ „ფერხისა“ ჩავაბათო.

„XORO“ არის მასდარი XORO'S-ისა, რაც ქართულს (აჭარულ დიალექტს) შემოუნახავს მცირედენი ფონეტიკური ცვლილებებით (ხორომი), ხოლო სალიტერატურო ქართულში ხორუმის ფორმით გავრცელებულა. ქართულ დიალექტებში დასტურდება თითქმის ყველა ის მნიშვნელობა, რაც ამ ძირს ბერძნულში ჰქონდა: გროვა, მწკრივი, ჯგუფი, გუნდი. გაჩენილია ამ ძირის ნაყარი ფორმები და სემანტიკური ნიუანსებიც.²

ალექსი ჭინჭარაულის განმარტებით, ხორამ/ხორომ სახით, მაგრამ არა ფერხულის, არამედ თივის, ბალახის კონის მნიშვნელობით, საქართველოს აღმოსავლეთ და სამხრეთ ნაწილშიც იხმარებოდა. სულხან-საბაძე თავის თხზულებაში ამბობს: „მას კაცსა ცხენისათვის ალერდი გაეთობა, ხორომად შეეკრა“.³ აღ. ჭინჭარაულის ნაშრომში მოყვანილი მაგალითებიდან გამომდინარე, ტერმინის ფუძე – „ხორ“ და მისი სახესხვაობები „ხოხ“, „ხურ“ და ა. შ., რა ფორმითაც არ უნდა იყოს მოცემული, მნიშვნელობა ყოველთვის ერთი აქვს და სიმრავლეს უკავშირდება. აღ. ჭინჭარაული, საბოლოოდ, ასკენის: „ტერმინი „ხორუმი“ გვიანდელი ნასესხობაა. როგორც ჩანს, იგი თურქული ენის გზით არის აჭარულ-გურულ დიალექტებში

¹ სულხან საბა ორბელიანი. სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1949, გვ. 469.

² ჭინჭარაული აღ., ბერძნული წარმომავლობის ერთი სიტყვა (ხორუმი) და მისგან ნაყარი ლექსემები ქართულში, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2004, გვ. 182.

³ იქვე, გვ. 183.

შემოსული“.¹

სულხან-საბასთან „ხორ“ ფუძეზე კიდევ ბევრი ტერმინი გვხვდება, მაგ., **ახორი, ახოსალარი**. „**ახორი** ქართული არ არის, ბაგას ჰქვიან, **ახოსალარი** მეჯორე“.² აქ ორ მეტად საგულისხმო მინიშნებას გვაწვდის ავტორი: 1. ტერმინი ახორი უცხო წარმოშობისაა, ქართული არ არისო (სამწუხაროდ, აქ არ აკონკრეტებს, უცხოეთიდან შემოსული სხვა სიტყვებისგან განსხვავებით, რომელთა წარმომავლობას მიუთითებს, მაგ.: არაბულია, ირანული თუ ფრანგული, სავარაუდოდ, ისევ ბერძნულს უნდა გულისხმობდეს); 2. უკავშირდება სიმრავლეს (ბაგაზე დაბმულ შინაურ ცხოველთა გარკვეულ რაოდენობას). საინტერესოა მეორე ტერმინიც, რომელიც ახორისგან სპეციალობის აღმნიშვნელმა სუფიქსმა, „სალარ“ (მაგ. სპასალარი), აწარმოა და ასევე სიმრავლეს დაუკავშირდა ჯორთა მწყემსის სახით. „**ნახორი** ნაცეხვის ანაბერტყი“, „**ნახორხალი** საჭმლის ნამტვრევი“,³ „**ხორა** შეშის ზვინი, შეშის გრო(ვ)ებული“, „**ხორა** მელი მუნი“,⁴ თუმცა თავად „ხორონ-ხორუმს“ არ იცნობს იმ მარტივი მიზეზით, რომ ამ სახით ეს ტერმინი ჯერ კიდევ არ იყო ენაში დამკვიდრებული.

ერთმა დეტალმა მიიქცია ჩვენი ყურადღება: ტერმინი, „ხორომ“, ბალახის, თივის კონის მნიშვნელობით, არა მხოლოდ **სიმრავლეს**, არამედ **სიმრავალესაც** გამოხატავს, რადგან შეკრულ ძნას მრგვალი ფორმა აქვს.

აქვე შეგვიძლია დავამატოთ ტერმინთან – **ძნობი** დაკავშირებული განმარტება, რომელიც ტერმინს, „ძნა“, უნდა უკავშირდებოდეს: „**ძნობი** შეწყობილი მა(ე), შეწყობილი მანი, იქვე **ძნობით (ძნობითა) შეწყობილის მით(ა)**“⁵ იმდენად, რამდენადაც შეწყობილად სიმღერას თავისი ფიგურული მოწყობის წესი აქვს, სავარაუდოდ, ძნობი

¹ ჭინჭარაული აღ., ბერძნული წარმომავლობის ერთი სიტყვა (ხორუმი) და მისგან ნაყარი ლექსემები ქართულში, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2004, გვ. 185.

² ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი, IV, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 89.

³ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 588.

⁴ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 425.

⁵ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 355.

მრგვალი ფორმის უნდა ყოფილიყო. გვეუბნება კიდევ „**ხორო ბერძულია ფ ე რ უ ლ ს (ა) ჰქვიან, ხორო (ღ) ძნობთა და მძნობელთა განწყობილობასა უწოდენ (უწესენ)**“¹

ტერმინის, „ხორუმი“ სემანტიკური მნიშვნელობის ირგვლივ, დღესდღეობითაც მიმდინარეობს კამათი და შეხედულებათა შეჯერება. ფუძის „ხორ“ წარმოშობა ბერძნული „ხორო“-დან, ვფიქრობთ, დადასტურებულია. კიდევ ერთი საინტერესო განმარტება, რომელსაც საბა იძლევა, არის სიტყვა **მაელეთ**, რომლის განმარტებას მეტი სიცხადე შეაქვს ტერმინის, „ხორო“, განმარტებისას: „**მაელეთ ხოროდ გამოითარგმნების. ხორო მწყობრსა სახელ-ედების, მრგვლად მოწყობილსა, გინა მაგლობელსა, ანუ მომღერალთა**“.² აქ უკვე, როგორც ვხედავთ, ლექსიკოგრაფი ტერმინის სრულ შინაარსობრივ მნიშვნელობას გვაწვდის და ხაზს უსვამს შემსრულებელთა წყობის ფორმას – **სიმრგვალებს**. ეს დეტალი მეტად სიმპტომატური და მნიშვნელოვანია, როდესაც ავთენტურ „ხორონთა“ შესახებ ვსაუბრობთ.

ირინე ასათიანის „ლაზურ ლექსიკონში“ (ზმნური ძირ-ფუძეები), „ხორ“ ფუძის შემცველი ცეკვის აღმნიშვნელი სხვადასხვა ფორმის სიტყვაა მოცემული და განმარტებული. ტერმინის სემანტიკისათვის მასალა უმნიშვნელოვანესი სამეცნიერო ღირებულების შემცველია.

„-ხორონ-

ო-ხორონ-უ იცეკვა; აცეკვა.

ი-ხორონ-უ იცეკვა.

ა-ხორენ-ენ ეცეკვება.

ო-ხო{რ}ონ-უ ცეკვა. **ო ხ ო ო ნ უ ფ ე**: ლეკური, შალახო... აფხაზური, ხორუმი;

ხორონ-უ იცეკვა;

ხორ-ი იგივეა, რაც **ო ხ ო რ ო ნ უ**. ლაზური ხორი „ჰეიანა“ ხორონ-ი ცეკვა.

ხორონ-ერ-ი მოცეკვავე.

ი-ხორონაფ-უ აცეკვა.

დო-ხო{რ}ონ-უ აცეკვა (ვინმე).

დი(დო-ო)-ხორონ-უ იცეკვა.

¹ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 425.

² ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 432.

გე-ი-ხორ-ონ-ს აცეკვლება“.¹

„ხორონერ-ხორონერი – ცეკვა-ცეკვით“.²

როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოყვანილი ტერმინები, რომლებიც „ხორ“ ფუძეს ეყრდნობა, სულხან-საბას ლექსიკონში სიმრავლეს, სიმრგვალეს ან ორივეს ერთდროულად უკავშირდება. თუმცა, კვლევამ გვაჩვენა, რომ ხორ ფუძიდან ნაწარმოები სიტყვები სხვა განზომილებასა და აზრობრივი მნიშვნელობის ასპექტებსაც შეიცავენ. სულხან-საბასთან „ხორ“ ფუძის შემცველობის სხვადასხვა დაბოლოებითი ტერმინები გვხვდება – ხორო, ხორა და ასევე ქორი. გამომდინარე იქიდან, თუ როგორია დაბოლოება, იცვლება ტერმინის აზრობრივი მნიშვნელობაც.

„ხორუმის“ შესახებ მოსაზრებას ამომწურავად ვერ ჩავთვლი, თუ არ მოვიყვან ინფორმაციას, რომელიც დაცულია 1958-1960 წლის საექსპედიციო მასალებში: „აქ ჩვენ არ შეგვხვებით ამ ტერმინის ძირის – „ხორ“ წარმომავლობას. თუმცა სვანური „ლახორ“ ანუ „ლალხორ“, ჭანურ-მეგრული „ოხორი“, როგორც ქართული „სახლის“ შესატყვისი და გარკვეული საზოგადოებრივი ერთობის გამომხატველი ტერმინი, იგივე „ლალხორ“ – საკრებულო, „ლუხორ“ – სვანური დიდი ოჯახებისათვის ტრადიციით დადგენილი რელიგიური დღესასწაული – ე.წ. „სულთა საკრებულო“, მეგრული „ხორვა“ (ტოპონიმი), ხარგუა (დატვირთვა), აჭარული დიალექტოლოგიური „დახორგილი“, „ხორავი“, ისევე როგორც „ხორონი“ და „ხორ“ ფუძის მქონე სხვა მრავალი სახელი, რომელიც უმეტესად ადამიანთა თუ სავანთა ჯგუფზე, კრებულზე, საერთოდ მასობრიობაზე მიუთითებს, ქართველურ ენებში უძველესი დროიდან ჩანს. რაც შეეხება ტერმინ „ხორონის“ უპირატესობას „ხორუმთან“, იგი მეგრულ-ჭანური სუფიქსით – „ონ“-ით უნდა აიხსნას, რომელიც ქართულში „იან“ სუფიქსს შეესაბამება“.³ „ხორ“ ფუძიანი ტერმინების სახლთან, სადგომთან დაკავშირება კიდევ სხვა მიმართულებას სხნის.

მკვლევარების მოსაზრება აბსოლუტურად სწორია, მაგრამ აღმოჩნდა უფრო მოკლე გზა ტერმინის აზრობრივი მნიშვნელობის

¹ ასათიანი ი., ლაზური ლექსიკონი (ზმნური ძირ-ფუძეები), „არტანუჯი“, თბ., 2012, გვ. 389-390.

² ჟღერტი ს., ჭანური ტექსტები (არქაბული კილოკავი), თფილისი, 1938, გვ. 217.

³ ინაიშვილი ა., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. მეცნ. აკად., თბ., 1961, გვ. 6.

ამოსხნისას. კერძოდ: ბერძნულ ენაში **ხორა** **χώρα** ◌ (kh◌rā) განმარტებულია, როგორც ლოკაცია, ადგილი, სადაც ადამიანები ცხოვრობენ, ქვეყანა, ერი, ხალხი.

χώρα ◌ (kh◌rā) *f* (*genitive* **χώρας**); *first declension*

1. location, place, spot (see Latin locus)
2. the proper place
3. one's place in life
4. piece of land: tract, land, field
5. country (opposite town), countryside
6. country, nation¹

მისი არსი სიმაღლის, სიმრგვალის, სახლის, სიმრავლის მნიშვნელობებად იშლება. „ხორ“ ფუძიანი ტერმინების სახლთან კავშირს ადასტურებს ირინე ასათიანის ლექსიკონში დაფიქსირებული მასალაც:

„-ხორ-

ო-ხორ-ამ (>ან)-ს სახლობს.

ო-ხორ-უ დასახლება.

მა-ხორ-ე მოსახლე.

დი(<დო-ი)-ხორ-უ დასახლდა“.²

„ხორ“ ფუძის სახლთან კავშირმა კიდევ ერთი ტერმინის, ქართულ ფოლკლორში კარგად ცნობილი, თუშური ფერხულის სახელწოდებას – „ქორბელელა“, უკავშირდება. სულხან-საბა ამბობს:

„ქორი (1 ნეშტ. 28, 20) სახლზედ სახლი აგებული

ქორედ ქორედი ოთხი, ხუთი სახლი სახლზედ შენებული

ქორი არს სახლის ერდოზე სახლი; ხოლო ქორედ-ქორედი ერთმანეთზე სახლი სახლზე მრავლად. ქორი არს სახლსა ზედა(ნ) სახლი დგმული კამაროსანი ანუ სართულოსანი (სართულითა), გინა (ანუ) ფიცართა (ფიცრითა), ხოლო ქორედ-ქორედი სამი ოთხი სახლი შექცეპობითა და ა. შ.“³

იქვე: **„ქორი არს სახლი სახლთა ზედა დგმული მკაღლი“⁴**

¹ **χώρα** • (kh◌rā) <https://en.wiktionary.org/wiki/%CF%87%CF%8E%CF%81%CE%B1>

² ასათიანი ი., ლაზური ლექსიკონი (ზმნური ძირ-ფუძეები), „არტანუჯი“, თბ., 2012, გვ. 389-390.

³ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 231.

⁴ ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 78.

სულხან-საბას განმარტებიდან ჩანს, რომ „ქორი“ უკავშირდება სიმაღლეს და სიმრავლესაც. სიმრავლეს იმიტომ, რომ სართულებიან სახლთან გვაქვს საქმე და სართულები თავისთავად სიმრავლეს გულისხმობს, სართულები სიმაღლესაც გულისხმობს. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სართულებიანი – ქორული, ქორედული ბეღელი – გამრავლებული და არა ერთ სართულად, მრავალსართულიანი, მაღალი ბეღელი, ნაყოფიერებისა და სიუხვის სიმბოლოდ აღიარა საზოგადოებამ.

„ხორ“ ფუძე განივრცობა სამ ტერმინად, სადაც სამივეს – „ხორა“, „ხორო“ და „ქორი“ – აქვს თავისი დამოუკიდებელი და ასევე ერთმანეთთან გაზიარებული შეზავებული, მნიშვნელობებიც. სულხან-საბასთანაც ორივე ფუძე – ქორ და ხორ – თანაარსებობს. ქართული ენა ხან არბილებს ბგერებს, ხან ამაგრებს. მაგ., ბერძნული „ხორა“ გადმოიტანა, როგორც „ხორონი“. თურქულ ენაში ფიქსირდება როგორც „ჰორონი“. ქართულმა ასევე გაამაგრა თურქული „ქარა“, რაც შავს ნიშნავს – ქართულში გვაქვს „ყარა“, ყარაჩოხელის სახით. მაგრამ რატომღაც დაარბილა ხორო და გვაქვს ქორეოგრაფია, ქორმაისტერი, ქორეპისკოპოსი, და შესაძლოა ამ პროცესის შედეგი იყოს „ქორბეღელაც“, რომელიც ასევე სახლს უკავშირდება და ყოფილიყო „ხორბეღელა“. ისევე, როგორც, მაგ: ხორეპისკოპოსი, ქორეპისკოპოსი.¹

ამგვარად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გამოისახა და დადგინდა ცეკვის, „ხორუმი“ და ფერხულის, „ქორბეღელა“ სახელწოდებების წარმომავლობის ძირითადი ასპექტები. „ხორ“ ფუძის შემცველი სამი ტერმინი:

1. ხორო, რომელიც წარმოადგენს ბერძნული წარმოშობის სიტყვას, ფერხულია და მისი შინაარსობრივი მნიშვნელობა უკავშირდება სიმრავლესა და სიმრგვალებს;

2. ხორა, რომელიც დაგროვებულის სახით სიმრავლესთან არის კავშირში; იგივე ხორა, რომელიც ბერძნული სიტყვაა და ადამიანთა სადგომს, ხალხს აღნიშნავს, ქართულში ახორის, ლალხორის სახით დამკვიდრდა და აღნიშნავს ნაგებობას, სადაც მრავალი სული ბინადრობს. აქაც სიმრავლის შემცველობა იჩენს თავს;

3. ქორი, ტერმინი პირდაპირი განმარტებით ნიშნავს სართულებიან სახლს და შეიცავს სიმრავლისა და სიმაღლის აზრობრივ

¹ იქვე, გვ. 425.

მნიშვნელობას. იგი, შესაძლოა, ხორის სახითაც შემორჩენილიყო, ისევე, როგორც ხორებისკობოსი-ქორებისკობოსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასათიანი ი., ლაზური ლექსიკონი (ზმნური ძირ-ფუძეები), „არტანუჯი“, თბ., 2012.
- ინაიშვილი ალ., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961.
- ორბელიანი სულხან საბა. სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ., 1949.
- ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966.
- ჟღენტეი ს., ჭანური ტექსტები (არქაული კილოკავი), თფილისი, 1938.
- ჩოხრაძე ვ., თურქიზმები ქართული ენის სამხრულ დიალექტებში, დისერტაცია, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, განათლებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტი, ქართული ფილოლოგიის დეპარტამენტი, ბათუმი, 2013.
- ჭინჭარაული ალ., ბერძნული წარმომავლობის ერთი სიტყვა (ხორუმი) და მისგან ნაყარი ლექსეები ქართულში, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2004.

მანანა კვიციანი,

დრამის რეჟისორის სპეციალობა

ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მარიკა მამაცაშვილი

აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი

*ჩვენი ხელოვნების უმთავრესი დანიშნულებაა ადამიანები უფრო მგრძობიარენი გაეხადოთ იმ წარმოდგენისაღმძი, რომელშიც მსახიობები საკუთარი თავის მაცურებლები არიან, სადაც იშლება ზღვარი სცენასა და პარტერს შორის. ჩვენ ყველანი მსახიობები ვართ. თეატრი საშუალებას გვაძლევს, ის სინამდვილე დავინახოთ, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ვერ ვაძინევთ, რადგან მხოლოდ ეხედავთ და ვერ აღვიქვამთ, ჩვენთვის ნაცნობი უეცრად უცხო ხდება, თეატრი კი ცხოვრების სცენას ნათელს ჰფენს.
აუგუსტო ბოალი¹*

ბრაზილიელი რეჟისორი, მწერალი, საზოგადო მოღვაწე, „თეატრალური ფორუმისა“ და „ჩაგრულთა თეატრის“ დამფუძნებელი აუგუსტო ბოალი თანამედროვე თეატრალურ სამყაროში ინტერაქტიული თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობის დამაარსებლად და გამავრცელებლად მოიაზრება.

ინტერაქტიული (ინგლისური სიტყვიდან interaction – „ურთიერთმოქმედება“), ნიშნავს ცნებას, რომელიც ხსნის ობიექტისა და სუბიექტის ურთიერთმოქმედების ხასიათსა და ხარისხს. ინტერაქტიულობის ელემენტებია ურთიერთმოქმედების სისტემის ყველა ელემენტი, რომელთა დახმარებითაც ურთიერთმოქმედება ხდება სხვა სისტემასთან ან ადამიანთან. ინტერაქტიულობა სისტემის ორგანიზაციის პრინციპია, რომლის დროსაც მიზანი მიიღწევა სისტემის ელემენტებს შორის ინფორმაციის გაცვლის საფუძველზე.

ურთიერთმოქმედების ხარისხის მიხედვით, ინტერაქტიულობა შეიძლება შემდეგი დონეებით განვიხილოთ:

- პირადი ურთიერთმოქმედება ანუ ინტერაქტიულობის გარეშე – როცა გადავცემთ გზავნილს, რომელიც წინა გზავნილს არ უკავშირდება.

¹ ამონარიდი 2009 წლის მსოფლიო თეატრის დღის საერთაშორისო გზავნილიდან.

• რეაქტიული ურთიერთმოქმედება – როცა გზავნილი მხოლოდ ერთადერთ მყისიერ გზავნილთან არის დაკავშირებული.

• მრავლობითი ან დიალოგის რეჟიმში ურთიერთმოქმედება – როცა გზავნილი წინა მრავალჯერად გზავნილებთანაა დაკავშირებული.

აუგუსტო ბოალი დასავლეთშიც და აღმოსავლეთშიც (პალესტინიდან შუა აზიამდე) საკულტო ფიგურა გახდა. თავისი გავლენით და მასშტაბებით იგი ბრეტსაც კი ეტოლება. თანამედროვე თეატრალურ სამყაროში თითქმის არც ერთი თეატრმცოდნეობითი კონფერენცია მასზე მოხსენების გარეშე არ ჩაივლის.

ბოალს საგანთაარსებელი მდგომარეობა არასდროს აკმაყოფილებდა. წიგნებს, რომლებიც არ მოსწონდა, გადააკეთებდა. ისტორიებს, რომლებიც არ არწმუნებდა, ხელახლა წერდა (ფაქტობრივად, პრინციპი „არ ეთანხმები – შემოგვთავაზე სხვა ვარიანტი“, მის მიერ მოფიქრებულ თეატრალურ მეთოდს საფუძვლად დაედო).¹ აშშ-ში გამგზავრების შემდეგ თეატრი ბოალის სერიოზული გატაცება გახდა. აუგუსტო ბოალი ნიუ-იორკის კოლუმბიის უნივერსიტეტში სტაჟირებაზე იყო, სადაც დრამატურგი ჯონ გასნერი² გაიცნო (გასნერი ტენესი უილიამსისა და არტურ მილერის მასწავლებელი გახლავთ. მისი ლოზუნგი იყო: ანტირეალიზმი თეატრში). ბოალმა საფუძვლიანად შეისწავლა შექსპირი და ბრეტტი, სწავლობდა სტუდიაში, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა. გაეცნო ჰარლემის ხელოვნებას, შავ ექსპერიმენტულ თეატრს. ორი სპექტაკლიც დადგა საკუთარი პიესების მიხედვით. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ცნობილ და ხელისუფლებისადმი რადიკალურად განწყობილ თეატრ „არენაში“, რეჟისორის ადგილი მიიღო. „არენა“ ძალიან პოპულარული თეატრი იყო. მის პოპულარობას იმ დროისთვის დარბაზის უჩვეულო განლაგებაც განაპირობებდა. პატარა, 150-კაციან დარბაზში მაყურებელი სცენის ირგვლივ იჯდა, ერთმანეთის პირისპირ, მოქმედება შუაში მიმდინარეობდა. ასეთი განლაგება მაყურებელს თანამონაწილეობის განცდას უჩენდა. თანაც ის პრობლემები, რომლებზედაც მსახიობები სცენიდან საუბრობდნენ, მისთვის ხშირად სასიცოცხლო მნიშვნელობის იყო.

¹ Пархомовская Ника, Театр 24-25, Аугусто Боаль и „Театр угнетенных“. <http://oteatre.info/augusto-boal-i-teatr-ugnetennyh/> (ბოლოს გადამოწმდა 19/11/2018).

² XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ამერიკული თეატრის ცნობილი კრიტიკოსი.

თავდაპირველად ბოალი კლასიკას დგამდა, მაგ., სტეინბეკის „თაგვებსა და ადამიანებზე“. შემდეგ მიუზიკლებს, ოლონდ მწვავე სოციალური თემებით დატვირთულსა და ისტორიულ ან თანამედროვე ნამდვილ ამბებზე დაფუძნებულს. ტექსტებს ლიბერალურად განწყობილ დრამატურგებთან ერთად წერდა. ცდილობდა, რომ მათი ჩანაფიქრი მაყურებელს ადვილად გაეგო და პიესაში ყოფითი პრობლემები აეხსნა. სათაურებიც მარტივი იყო: „არენა გიყვებით ბოლივარზე“, „არენა გიყვებით ტირანებზე“ და სხვ. სათაურიდან ჩანდა, რომ ეს ისტორიები კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი იყო და ერთი ავტორი არ ჰყავდა. მოქმედება ფარსიდან მელოდრამაში, ხან მუსიკალურ შოუში, ხანდახან დოკუმენტურ სპექტაკლში გადადიოდა. მაგრამ ყველაზე დიდი სიახლე იყო სცენაზე პერსონაჟ „ჯოკერის“ პირველად გამოყვანა, რომელიც მოქმედებას ხშირად აჩერებდა და მაყურებელს მიმართავდა. „ჯოკერის“ საშუალებით სპექტაკლის მსვლელობაში მაყურებელი უშუალოდ მონაწილეობდა და სიუჟეტს საკუთარი შეხედულებების შესაბამისად აგრძელებდა. გარდა ამისა, ის (მაყურებელი), დამკვირვებლის პასიური მდგომარეობიდან „მთამაშე მაყურებლის“ როლში გადადიოდა და მის მიერვე შემოთავაზებულ გარკვეულ სცენებს თავად ასრულებდა. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ „ჯოკერი“ მაყურებელს იწვევდა სპექტაკლის განსახილველად (მოგვიანებით, ბოალის ეს გამოგონება მისი სტილის მთავარი ნიშანი გახდება).

1964 წელს ბრაზილიაში სამხედრო გადატრიალება მოხდა.

ბოალს, სოციალისტური შეხედულებების გამო, სამხედრო რეჟიმი მტრად მიიჩნევდა. 1971 წელს ხელისუფლების საწინააღმდეგო სპექტაკლების დადგმისთვის, უკვე საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი დააპატიმრეს. მან სამი თვე ციხეში დაჰყო, სადაც საშინლად აწამებდნენ და ამცირებდნენ. მისი დასაცავი წერილი არტურ მილერმა დაწერა და ბევრმა ცნობილმა პიროვნებამ მოაწერა ხელი. საბოლოოდ, საზოგადოებრივმა აზრმა გაჭრა, ბოალს ბრალდებები მოუხსნეს და ციხიდან გამოუშვეს. ტოტალიტარული რეჟიმის ბრაზილიაში ბოალი აღარ დარჩა და შვილსა და მეუღლესთან ერთად არგენტინაში გადავიდა. „არენას“ დასი დროთა განმავლობაში დაიშალა და თეატრმა არსებობა შეწყვიტა.

ემიგრაციაში ბოალი პრაქტიკული რეჟისურიდან თეორიულ მუშაობაზე გადადის. 1970-იან წლებში დაწერა ძირითადი ნაშრომი

„ჩაგრულთა თეატრი“, შემდგომში ბოალის სოციალურ თეატრს ამ სათაურით მოიხსენიებენ. ბოალის აზრით, თითოეული ჩვენგანი ჩაგრულია, რადგან ჩაგრულ ადამიანს არ აქვს აზრის გამოთქმის შესაძლებლობა (საბოლოოდ ის კარგავს არა მარტო ლაპარაკის, არამედ აზროვნების უნარს). ხელისუფლებისა და არასწორად ორგანიზებული სახელმწიფო სისტემისგან ჩაგრული ზეწოლას განიცდის. იძულებულია, სხვისი მონოლოგები მოისმინოს ისე, რომ დისკუსიაშიც კი ვერ ჩაერთოს. ამ მანკიერი წრის გარღვევა შეუძლია მხოლოდ თეატრს, რომელიც ყოველ ჩვენგანშია. თეატრი ცხოვრებაა, რადგან ყოველ წამს ჩვენ წინ წარმოდგენა თამაშდება. ჩვენ კი ვირჩევთ, მაყურებლად დავრჩეთ თუ სცენაზე გავიდეთ. ბოალის აზრით, თეატრი არა მხოლოდ მასშტაბური დრამატული სპექტაკლები, ვნებები და ინტრიგებია, არამედ ყოველდღიური რიტუალებიცაა, რომელთა მონაწილეებიც ჩვენც ვხდებით. იმისათვის, რომ მიმდინარე ამბებს პასიურად ვუყუროთ, არანაირი სპეციალური ჩვევები არ არის საჭირო. ამ მანერის მოქმედებას ჩვენ ოჯახსა (ბავშვობაში) და საზოგადოებაში (მთელი ცხოვრება) გვასწავლიან. მოქმედებაში ჩასართავად კი აუცილებელია ხმის უფლების მოპოვება. შემდეგში ბოალი ამ იდეას გააღრმავებს და მრავალ სახელმძღვანელოს შექმნის მათთვის, ვისაც არ უნდა მხოლოდ მაყურებლად დარჩენა: მოძრაობითი ტრენინგები, სავარჯიშოები კონცენტრაციაზე, სხეულის სიჩქარისა და სიტყვიერი რეაქციის განვითარება. ეს სავარჯიშოები თავმოყრილია ბოალის წიგნში „თამაშები მსახიობებისთვის და არა მხოლოდ მსახიობებისთვის“.

1973 წელს ბოალი განათლების ორგანიზაციის მიწვევით პერუში გადადის. პერუს განათლების სისტემა ბრაზილიელი პედაგოგისა და განმანათლებლის პაულო ფრეირას (1921-1970) მეთოდს ეფუძნება. პაულო ფრეირა თვლიდა, რომ განათლების არსებული სისტემა მეტისმეტად მანკიერი იყო. მისი აზრით, ცოდნა კონკრეტული კლასის ან ადამიანთა ჯგუფის პერეოგატივა არ არის. განათლება ყველასთვის ხელმისაწვდომი უნდა იყოს. სწავლება მუდმივი და სრულფასოვანი ურთიერთგაცვლის პროცესია. ფრეირას პედაგოგიკა დიალოგის პრინციპზეა აგებული. ბოალმა თავისი თეატრის საფუძვლად სწორედ ეს პრინციპი აიღო. მეორე მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელსაც ბოალი ფრეირას დაესესხა, არის ცნობიერების გაღვიძება. მიძინებული ცნობიერება ხელს

გვიშლის, რომ ცხოვრებისეული სპექტაკლის აქტიური მონაწილეები გავხდეთ. აუცილებელია ცნობიერების გაღვიძება. პასიური, სხვა ადამიანების ნების მიერ მართული სუბიექტიდან სრულყოფილებიანი ობიექტი რომ გახდეს, უნდა გაიცნო შენი სხეული, გააცნობიერო – რომ მას თავისი ენა აქვს და ამ ენაზე უნდა დაიწყო ლაპარაკი. სპექტაკლი, ბოალის აზრით, სხვადასხვა თეატრალური ხერხით თვითგამოხატვის საშუალებაა და არა წინასწარ დაზეპირებული მოქმედებისა და რეპლიკების ნაკრები. ამ ჭეშმარიტებაზე მას თვალები აუხილა არა რომელიმე კოლეგამ ან ინტელექტუალმა თეატრმცოდნემ, არამედ ჩვეულებრივმა გლეხმა. მან გათამაშებული წარმოდგენა, რომელიც გლეხთა აჯანყებას ეხებოდა, გულწრფელად დაიჯერა. ნანახით შთაგონებულმა გადაწყვიტა, მჩაგვრელთა წინააღმდეგ მოწყობილი აჯანყების მონაწილე თავადაც გამხდარიყო. მაგრამ, როცა შეიბყო – არტისტებს ხელში ბუტაფორიული თოფები ეჭირათ, საშინლად განაწყენდა. იმ წუთას ბოალმა გადაწყვიტა, რომ მთლიანად შეცვალოს ჩვეული თეატრალური სისტემა – უკუაგდოს დაყოფა ჯგუფებად – ვინც მოქმედებს (უფრო სწორად, მოქმედებას განასახიერებს) და ვინც თვალყურს ადევნებს. მას ამაში კიდევ ერთი ანეკდოტური ისტორია დაეხმარა. ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს გულუბრყვილო მაყურებელი ქალი სცენაზე ყვირილით ავარდა და თქვა: სინამდვილეში სხვანაირად მოხდა... (ამ დროს ბოალი გატაცებული იყო ე.წ. საგაზეთო თეატრით და პრესიდან აღებულ რეალურ, ყოფით ისტორიებს დგამდა). საპასუხოდ, ბოალმა მაყურებელს შესთავაზა – ფინალური სცენა ისე ეთამაშათ, როგორც სინამდვილეში იყო... ასე დაიბადა ფორუმი, რომელიც არა მარტო „ჩაგრულთა თეატრის“, არამედ ბოალის სხვა გამოგონებების ერთ-ერთი ხერხი გახდა.

აუგუსტო ბოალმა შეიმუშავა თეატრალური ფორმების მთელი რიგი: თეატრი – მითი, თეატრი – ფოტორომანი, თეატრი – შიფრი, თეატრი – კოლაჟი, დიდაქტიკური თეატრი, პროპაგანდისტული თეატრი, თეატრი – ქანდაკება, ცვლილებების თეატრი, ფარული თეატრი და, პირველ ყოვლისა, თეატრი – ფორუმი. ბოალი თეატრს (პერფორმანსს) განსაზღვრავს, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტს. წიგნში „ჩაგრულთა თეატრი“ პირველი ასი გვერდი ბოალი თეატრზე, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ დარგზე, გვესაუბრება. ამ მოკლე ისტორიის ბოლოს ორ ძირითად თეზისს აყალიბებს:

1. თეატრი თავიდანვე აღმოცენდა, როგორც საზოგადოებრივი ინსტიტუტი, რომელიც ყველასთვის ხელმისაწვდომი იყო (მაგრამ თანდათან ეს უფლება ხალხს ჩამოერთვა).

2. თეატრი ყოველთვის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ როლს თამაშობდა.

ბოალის აზრით, პირველი, ვინც თეატრის ხალხისთვის დაბრუნება სცადა, ბერტოლტ ბრეხტი იყო. თუ ჩვენ პოლარულად განსხვავებული სტანისლავსკისა და ბრეხტის სისტემებიდან გამოვალთ, ჩაგრულთა თეატრს ბრეხტის ეპიკურ თეატრთან ახლოს განვითავებთ. ბოალი, ისევე როგორც ბრეხტი, კათარზისს უარყოფდა. ბრეხტისგან განსხვავებით კი, ის მაყურებლისგან არა მარტო კრიტიკულ – სოციალურ აზროვნებას, არამედ საქციელსაც მოითხოვს, რომელიც რევოლუციურ ხასიათს ატარებს, რასაც ცვლილებები მოაქვს. ხატოვნად რომ ვთქვათ, სტანისლავსკი აქცენტს ემოციაზე აკეთებდა, ბრეხტი – აზროვნებაზე, ბოალი – საქციელზე.¹

ვფიქრობთ, ეს „ხატოვანი“ მოსაზრება ზედაპირულია და დიდი რეფორმატორების მეთოდოლოგიებს პრიმიტიულად განიხილავს, რადგან ემოცია აზროვნების შედეგია და საქციელი ორივე მათგანით და კიდევ სხვა კომპონენტებით, მაგ., სურვილებით არის განპირობებული. მართალია, ბრეხტი და მისი ეპიკური თეატრი ბოალს აღაფრთოვანებს, მაგრამ ის თვლის, რომ საჭიროა უფრო შორს წასვლა. მაყურებელს მარტო ფიქრის, რეფლექსიისა და შეფასების საშუალება კი არ უნდა მიეცეთ, მას უნდა ჰქონდეს უფლება სცენაზე ავიდეს და აქტიური შეცვალოს.

ბოალს შემოაქვს ტერმინი spect – actor, რომელიც „მოთამაშე მაყურებელს“ შეესაბამება (ნაცვლად, spectator, რომელიც მაყურებელს ნიშნავს). ბოალი ამტკიცებს, რომ იდეალურ მაყურებელს, როგორც კი ამის აუცილებლობა წარმოიშვება, სპექტაკლში შესვლა მყისიერად შეუძლია. ხელოვნება ერთ-ერთი აუცილებელი საშუალებაა არსებული საზოგადოებრივი წყობის შესაცვლელად. ყოველი წარმოდგენის აზრია, დაეხმაროს მონაწილეებს მიზნის მიღწევაში და ამისათვის მოქმედება დაიწყონ. მოქმედება ბოალს

¹ Метод Боаля: театр и терапия, [https://www.ru/artikle/boalmethod of theatre andtherapy/](https://www.ru/artikle/boalmethod_of_theatre_andtherapy/) (ბოლოს გადამოწმდა 19/11/2018).

დრამიდან რეალურ ცხოვრებაში გადააქვს და „მეოთხე კედელს“¹ საბოლოოდ არღვევს.

ბოალისგან განსხვავებით, არისტოტელე სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას მაყურებელთა ამფითეატრში მიმდინარე მოქმედებისგან მკვეთრად გამოყოფდა. სწორედ ეს გაყოფა იყო კათარზისის საწინდარი. ბოალის აზრით, ემპათია, ერთი მხრივ, მაყურებელს პროცესში ჩართვასა და განსაზღვრულ ეტაპზე პროტაგონისტის შეცვლაში ეხმარება, მეორე მხრივ, ის ხელს უშლის ანალიზში. საბოლოო ჯამში, ბოალი ბრეხტთან ერთსულოვანია და მკვეთრად გამოხატული ემპათიის წინააღმდეგი, თუმცა მაყურებელს მოუწოდებს რომ იგი რეფლექსიას და თვალის მიდევნებას გაუთანაბროს. ბოალის არისტოტელესთან პოლემიკა, შექსპირის შემთხვევაში დავის სახეს იღებს... შექსპირის გმირების შინაგანი სამყარო უფრო აინტერესებდა, ვიდრე სოციალური კატაკლიზმები. ბოალს ინგლისელი დრამატურგი იმიტომ არ ესიმპათიურებოდა, რომ ის გამორჩეულ ადამიანებს აღწერდა და თანაც აფექტის დროს (გვახსენდება ლევ ტოლსტოის უარყოფითი დამოკიდებულება შექსპირის მიმართ. მისთვის არადამაჯერებელი იყო, რომ შექსპირის ყველა პერსონაჟი მეფე, მასხარა თუ აზნაური, ერთ სტილისტურ ენაზე საუბრობს). რომანტიზმი არ მოსწონს, რადგან შეთხზულია, წარმოსახვითი სამყაროა, რომელსაც რეალობასთან არაფერი საერთო აქვს. რეალიზმი აღიზიანებს ფსევდოობიექტური მიდგომით. აბსურდის თეატრს ანტითეატრს უწოდებს და იონესკოს მაგალითი მოჰყავს, რომელმაც თავის გმირებს ურთიერთობისა და ურთიერთმოქმედების საშუალება ჩამოართვა.²

ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, რომ ბოალი თავს ტრადიციის მიმდევრად არ თვლის. პირიქით, იგი ოპონენტია, ხანდახან მტერიც. განავრცობს რა ბრეხტის იდეას, ის უპირისპირდება არისტოტელეს და ასეთ ფორმულირებას იძლევა – „ჩაგრულთა პოეტიკა“, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მისი შემდგომი თეატრალური სისტემის საძირკველი ხდება. თეატრი არ არის ადგილი და შენობა. ეს არის საზოგადოების ტრანსფორმაციის საშუალება. ბოალი მოუწოდებს

¹ მეოთხე კედელი – წარმოსახვითი კედელი მსახიობებსა და მაყურებელს შორის ტრადიციულ „სამკედლიან“ თეატრში. ტერმინი ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში დენი დიდრომ მოიფიქრა. ფართო ხმარებაში მეცხრამეტე საუკუნეში, ე.წ. „თეატრალური რეალიზმის“ ხანაში შემოდის.

² Пархомовская Ника, Театр N24-25, Аугусто Боаль и „Театр угнетенных“, oteatre.info/aogusto-boal-i-teatr-ugnetennyh

სცენის დესაკრალიზაციისკენ: „ეს არის საკურთხეველი, რომელსაც მსახიობები თაყვანს სცემენ. უნდა დაინგრეს ძველი თეატრი, რომ ერთად ახალი ავაშენოთ“.¹

ამ პოსტულატებზე დაარსდა ბოლის ახალი თეატრი, სადაც მაცურებლის ერთი წამოძახილიც კი აქტიორის სცენურ ნახაზსა და შინაარსს ცვლის. ბოლისთვის მნიშვნელოვანი იყო მაცურებელსა და აქტიორებს შორის ზღვარის მოშლა. ის სხვადასხვა ფორუმზე გამოდიოდა, მასტერკლასებს ატარებდა, დისკუსიებს მართავდა და სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებთან ერთად ძალადობის საწინააღმდეგო გზებსა და საშუალებებს ეძებდა. სტანისლავსკის სისტემაზე დაყრდნობით პროფესიონალი და არაპროფესიონალი მსახიობებისთვის მან ტრენინგებისა და სავარჯიშოების მთელი კომპლექტი შეიმუშავა. ეს სავარჯიშოები ბოლის წიგნში – Games for actors and non-actor არის თავმოყრილი. სავარჯიშოები განსაზღვრულია როგორც მომზადებული, ასევე მოუმზადებელი მონაწილეებისთვის. როგორც წიგნის ინგლისურ ენაზე მთარგმნელი ადრიან ჯექსონი ამბობს, ეს წიგნი ყველასთვის არის, ვისაც თეატრი აინტერესებს, როგორც ძალა ცვლილებების განსახორციელებლად.

ბოლის წიგნში „ჩაგრულთა თეატრის“ სამი ძირითადი კატეგორიაა განხილული: იმიჯთეატრი, ფარული თეატრი და თეატრ-ფორუმი. ინტერთამაშში ეს სამი ფორმა განუწყვეტლივ ფარავს ერთმანეთს. ფორმის არჩევა იმაზეა დამოკიდებული, სად ხდება სამუშაო და რა მიზანი აქვს მას.

იმიჯთეატრი (ანარეკლის თეატრი) სავარჯიშოებისა და თამაშების სერიაა, რომლის მიზანი საზოგადოების შესახებ სიმართლის გამოამჟღავნებაა. ამ თეატრში ხდება ფაქტების, თუ შეიძლება ითქვას, ვიზუალური კონსტატაცია. მონაწილეები საკუთარ გრძნობებსა და განცდებს განასახიერებენ, შემოთავაზებულ თემებზე სამგანზომილებიან სურათებს „აქანდაკებენ“. იმიჯთეატრის ტექნიკა მარტივია. მაცურებელს სთხოვენ მოცემულ თემაზე ხილულად (ვიზუალურად) სკულპტურების ვგუფი გააკეთონ, ისე, რომ შემოთავაზებული პრობლემის პერსპექტივა გამოჩნდეს. თემა მრავალფეროვანია. გააჩნია, სად რა პრობლემაა აქტუალური:

¹ Augusto Boal, Games for actors and non-actor: <http://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 19/11/2018).

უმუშევრობა, ოჯახი, სექსუალური ძალადობა, რასობრივი დისკრიმინაცია თუ სხვა. „მოთამაშე მაყურებელი“ აჩვენებს სახეებს, აქანდაკებს მათ. გამოიფინება ცოცხალი სურათები.

აღსანიშნავია, რომ XIX საუკუნეში, საქართველოშიც არსებობდა ეს ტრადიცია. 1882 წელს ცნობილი უნგრელი მხატვარი მიხაი ზიჩი საქართველოში ჩამოდის და „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით ცოცხალ სურათებს დგამს. ცხადია, ამ ფაქტს სრულიად სხვა დატვირთვა ჰქონდა, პოემის პოპულარიზაციასა და ქართველებში ეროვნული თვითშეფასების ამაღლებას ემსახურებოდა. თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ ცოცხალი სურათების დადგმის ტრადიცია საქართველოში მანამდეც არსებობდა.

დავუბრუნდეთ ბოალის „იმიჯთეატრს“. თუ მაყურებელთა ჯგუფი არ ეთანხმება პრობლემის ილუსტრაციას, მაშინ ერთვება მეორე „მოთამაშე მაყურებელი“ და თავისებურ ვიზუალურ ვერსიას გვაჩვენებს, ან გადააკეთებს თავდაპირველ ვარიანტს, ან სრულიად ახლებურ გადაწყვეტას შემოგვთავაზებს. თუ მასაც არ ეთანხმებიან, მაშინ შემოდის მესამე და ასე გრძელდება, სანამ კონსენსუსს არ მიაღწევენ. საბოლოოდ, ნამდვილ, რეალობის სახემდე (იმიჯამდე) მივალწევთ. ეს არის სამყაროს სახე, ისეთი, როგორიც ის სინამდვილეშია. იქ ყოველთვის ძალადობა ბატონობს. ამის შემდეგ „მოთამაშე მაყურებელს“ სთხოვს, იდეალური სახე (იმიჯი) ააგოს, ისეთი სამყაროსი, როგორიც მას საუკეთესო ვარიანტში – ძალადობისა და ჩაგვრის გარეშე წარმოუდგენია. შემდეგ ისევ რეალურ სახეს უბრუნდებიან და დებატები იწყება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველა „მოთამაშე მაყურებელს“ რეალური სახის შეცვლის უფლება აქვს, იმ მიზნით, რომ რეალურიდან სასურველ, იდეალურამდე შესაძლო ცვლილებების სახე გვაჩვენოს. ეს არის თეატრის დემოკრატიული ფორმა, რადგან არანაირი შეზღუდვა არ არსებობს, მათ შორის არც ვერბალური. „იმიჯთეატრი“ ხშირად ფარული ან „ფორუმ-თეატრის“ მოსამზადებელი ეტაპია. საილუსტრაციოდ ბოალის წიგნიდან „თამაშები მსახიობებისთვის და არამსახიობებისთვის“ იმიჯთეატრის მაგალითებს მოვიყვანთ:

1. თემა – ოჯახი. პორტუგალიაში, ქვეყნის შიდა პროვინციიდან, მოქმედმა მაყურებელმა ოჯახი განასახიერა. კაცი მაგიდის თავში ზის. მაგიდას მამაკაცები უსხედან. სუფრის თავში მჯდომარე მამაკაცის გვერდით ქალი დგას და თეფშზე საჭმელს უდებს. ახალგაზრდა მამაკაცმა ლისაბონიდან სხვაგვარი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა.

ყველა მაგიდის ერთ მხარეს დასვა. მარჯვენა მხარე ცარიელი დატოვა. ყველა, გარდა ოჯახის უფროსისა, ერთ წერტილს – ტელევიზორს მისჩერებია. იგივე თემა ამერიკის შეერთებულ შტატებში ამგვარად წარმოადგინეს: ცენტრალური ფიგურა სავარძელში ზის, სხვა გმირები სავარძლის სახელურებზე, იატაკზე სხედან. ყველას ხელში თევზი უჭირავს და ტელევიზორს უყურებს. მაგიდა ოთახის კუთხეში დგას და მასზე საჭმელი დევს. საფრანგეთში წარმოდგენილ ვარიანტში ყველას თავისი პირადი სივრცე აქვს, ოჯახის წევრები სხვადასხვა კუთხეში არიან გაფანტული. თითოეულ შემთხვევას აერთიანებს მამა – უფროსი, ტელევიზორი – ცენტრი, დანარჩენი ოჯახის წევრები ან ჩართულები არიან ამ პროცესში, ან არა.

2. თემა – იმიგრანტები. „შვედეთში იმიგრანტებმა შემოგვთავაზეს ამ თემაზე წარმოდგენის დადგმა. ეს თემა სხვადასხვანაირად აჩვენეს: ხელეგაწვდილი კაცი მოწყალეხას ითხოვს, მუშაობისგან ქანცამოღებული კაცი ძლივს დგას ფეხზე, სასოწარკვეთილი შავკანიანი ქალი მიწაზე წევს და ხელეგაწვდილი დახმარებას ითხოვს. შემდეგ შვიდ შვედს ვთხოვე თავიანთი თავი წარმოედგინათ მათთან ურთიერთობაში. გაჩაღდა სოლიდარული დამოკიდებულების ცეცხლი: გაშლილი ხელები, ჩახუტება, ხელის გაწვდენა. შემდეგ მონაწილეების ორივე ჯგუფს სურათის გაერთიანება ვთხოვე, ჯერ უძრავად, მერე ნელ-ნელა მოძრაობა უნდა დაეწყოთ. უცნაური იყო, რომ არც ერთი მათგანი ფიზიკურად ერთმანეთს არ შეხებია. დახმარების მოთხოვნა და შეთავაზება ერთმანეთს არ დაუკავშირდა, ცალ-ცალკე დარჩა. მე გავაგრძელებინე სავარჯიშო და მაყურებელმა დაინახა, რომ შემოთავაზებული დახმარება უბრალოდ ფიქცია, ტყუილი, მოგონილი იყო. ისევ გავაგრძელებინე სავარჯიშო და განცვიფრებულმა მაყურებელმა დააფიქსირა, რომ არც ერთი გაწვდილი ხელი იატაკზე მწოლიარე შავკანიან ქალს არ მიუახლოვდა. ჩვენ დავინახეთ დახმარების და არა მოქმედების სურვილი. ერთმა შვედმა მონაწილემ გამოაცხადა, რომ მას ჰქონდა დახმარების სურვილი და თავისი შეხედულების შესაბამისად მოახდინა მისი დემონსტრირება. თუმცა არც ის მიწვდომია შავკანიან ქალს, რომელიც დახმარებას ითხოვდა. შვედი მამაკაცი მხოლოდ ბოლოს მიხვდა, მისი სურვილი რეალური რომ ყოფილიყო, ის მოქმედებით დაეხმარებოდა შავკანიან ქალს, რომელიც იქ ნამდვილად იყო“¹

¹ Augusto Boal, Games for actors and non-actor, p. 203-205: <http://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf>

უჩინარი თეატრი ხალხის თეატრია. მაყურებელი ისე გადაიქცევა წარმოდგენის მონაწილედ, რომ ამის შესახებ არაფერი იცის. ყველაფერი ნამდვილად (რეალურად) ხდება, რეალური ადამიანები მონაწილეობენ, ინციდენტები, რეაქციებიც ნამდვილია. ეს სპექტაკლები თეატრის შენობაში ან თეატრისთვის განკუთვნილ ნაგებობებში არ ტარდება. უჩინარი თეატრის სპექტაკლები რესტორნებში, მაღაზიებში, მოედნებზე, მეტროში, ბორანზე თამაშდება. ადამიანებს პროვოცირებას უკეთებენ მყისიერი, სპონტანური რეაქციებისკენ. ხანდახან ეს ყველაფერი ჩხუბითა და სკანდალით მთავრდება. სცენარი წინასწარ იწერება. მთავარი აზრი ნათლად და მარტივად არის გადმოცემული. მოვლენების განვითარების შესაბამისად, ტექსტის მოდიფიცირება ხდება. სცენარში ყოველთვის სუბვერსიაც არის ჩადებული ისეთი „ნორმალური“ საქციელისა, რომელიც კონკრეტულად მოცემული საზოგადოებისთვის არის დამახასიათებელი. შერჩეული საკითხი მწვავე, მნიშვნელოვანი და საინტერესო უნდა იყოს მომავალი „მოთამაშე მაყურებლისთვის“. ამ საწყისი წერტილიდან პატარა დადგმა იწყება. მონაწილეებმა თავიანთი როლი ისე უნდა განასახიერონ, როგორც ტრადიციულ თეატრში ითამაშებდნენ, ტრადიციული მაყურებლისთვის. ალბათ, ბოალი გულისხმობს, რომ მსახიობები აბსოლუტურად დამაჯერებლები და ორგანულები უნდა იყვნენ. თუ სიყალბე ოდნავ მაინც გაიპარა ანდა მათ გულწრფელობაში ეჭვი შეიტანეს, წარმოდგენა ჩაიშლება. როგორც ამბობს: „როცა დადგმა მზად იქნება, მას ისეთ ადგილას წარმოდგენენ, რომელიც თეატრი არ არის და იმ მაყურებლისთვის, რომელიც მაყურებელი არ არის“.¹

საზოგადოება რეაქციას გამოხატავს, კამათში ერთვება. მოვლენების განვითარებას ხელს უწყობს პროვოკატორთა წყვილი, რომელიც ხალხშია გარეული და უკიდურესად საპირისპირო რეაქციას გამოხატავს. უჩინარი თეატრის მაყურებელმა წარმოდგენის დამთავრების შემდეგაც არ უნდა გაიგოს, რომ ის უნებლიეთ სპექტაკლის მონაწილე იყო. ასეთ შემთხვევაში ამ თეატრის აზრი იკარგება (თუმცა, როგორც ბოალი აღნიშნავს, გამონაკლისებიც ხდება. მაგალითად, როცა საქმეში პოლიცია ერთვება, მსახიობები იძულებულები ხდებიან სიმართლე აღიარონ და პოლიცია დაარწმუნონ,

¹ Augusto Boal, Games for actors and non-actor, p. 203-205: <http://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf>

რომ კონფლიქტი პროვოცირებული, დადგმული იყო. პოლიციელების ამაში დაჯერება საკმაოდ ჭირს და, არცთუ იშვიათად, დასის წევრები კუროსულ სიტუაციაშიც აღმოჩენილან. მაგალითად, შვედეთში ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს პოლიცია მოვიდა. წარმოდგენამ საავტომობილო გზაზე დიდი შეფერხება გამოიწვია. როცა გაიგეს, რომ ეს ყველაფერი სპექტაკლი იყო, საზოგადოებრივი წესების დარღვევის გამო, მაინც გადაწყვიტეს მსახიობების დაკავება. მაგრამ რთული აღმოჩნდა გარჩევა, ვინ იყო მსახიობი და ვინ – მაყურებელი. დააპატიმრეს რამდენიმე გამგლეელი ქალბატონი, რომლებიც აქტიურად იყვნენ ჩართული წარმოდგენაში. ამას დიდი პროტესტი მოჰყვა და იძულებულნი გახდნენ ყველა გაეთავისუფლებინათ). შვედეთში ყოფნისას ხმა გავრცელდა, რომ მეორე დღისთვის უჩინარი თეატრის სპექტაკლი სტოკჰოლმის მეტროში უნდა განხორციელებულიყო. გაზეთებში ბოალის დიდი ფოტოსურათი დაბეჭდეს. ხელისუფლება მოსახლეობას მოუწოდებდა ფხიზლად ყოფნას და ყოველგვარი პროვოკაციისთვის თავის არიდებას. ბოალმა გამოსავალი აქაც იპოვა. წარმოდგენა სხვა ადგილზე, ბორანზე გადაიტანა.

„თუ კარგად დააკვირდებით, ნებისმიერ საზოგადოებაში, განურჩევლად ეთნიკური ჯგუფისა, სოციალური კლასისა თუ სქესისა, მჩაგვრელებსა და დაჩაგრულებს დაინახავთ და მიხვდებით, როგორი უსამართლოა ქვეყნიერება. ჩვენ ახალი სამყარო უნდა შევქმნათ, რადგან ვიცით, რომ ეს შესაძლებელია. ჩვენ საკუთარი ხელებითა და თამაშით, სცენაზე თუ ცხოვრებაში, უნდა ავაშენოთ იგი. მონაწილეობა მიიღეთ წარმოდგენაში, რომელიც მაშინვე დაიწყება, როგორც კი შინ დაბრუნდებით და მეგობრებთან ერთად საკუთარ პიესას გაითამაშებთ. დაინახავთ იმას, რასაც აქამდე ვერ ამჩნევდით და რაც ასე ნათელია. თეატრი მხოლოდ მოვლენა არ არის. ის თავად ცხოვრებაა! ჩვენ ყველანი მსახიობები ვართ. თუ მოქალაქე ხარ, არ არის საკმარისი, იყო მხოლოდ საზოგადოების წევრი, მისი შეცვლაც უნდა შეგეძლოს“¹

თუ შევაჯამებთ, დავინახავთ, რომ ფარულ თეატრში, წარმოდგენის მსვლელობისას, მაყურებელი მთავარ მოქმედ გმირად, პროტაგონისტად, „მოთამაშე მაყურებლად“ გადაიქცევა. მან ამის შესახებ არც წარმოდგენის მსვლელობის დროს იცის და არც მისი დამთავრების შემდეგ. ის სინამდვილის, რეალობის მთავარი

¹ Augusto Boal, Games for actors and non-actor: <http://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf>

გმირია. არ იცის, რომ ყველაფერი თავიდანვე მოგონილია, ფიქციაა. ამის შემდეგ ბოალი უფრო შორს მიდის. მისთვის მნიშვნელოვანია აუდიტორია დრამატული მოქმედების მონაწილე გახადოს და სასურველ შედეგამდე შეგნებულად მიიყვანოს. ამის საშუალებას ფორუმ-თეატრი იძლევა.

ფორუმ-თეატრი ბრძოლას ან თამაშს ჰგავს. როგორც ყველანაირ თამაშსა თუ ბრძოლაში, აქაც კანონებია. მათი დარღვევა შესაძლებელია. თუმცა რაღაც კანონები დაცული უნდა იყოს, რომ ფორუმ-წარმოდგენა ნორმალურად განვითარდეს და დისკუსია შედეგის მომცემი იყოს. ფორუმ-თეატრის როლზე და მის სპეციფიკაზე მსჯელობას მომდევნო სტატიაში გავაგრძელებთ.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრი სოციალური და პოლიტიკური ხასიათისაა. რეპერტუარი საზოგადოებისთვის აქტუალურ და მწვავე პრობლემებს ეხმიანება. მსახიობები და მყურებელი გამოსავალს ერთად ეძებენ, ერთად მოქმედებენ ჩაგვრის, ძალადობის და უსამართლობის დასაძლევად.

გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Екатерина Чистякова, Метод Боалья: театр и терапия, [https://www.ru/artikle/boalmethod of theatre andtherapy/](https://www.ru/artikle/boalmethod%20of%20theatre%20and%20therapy/) (ბოლოს გადამოწმდა 19/11/2018).
- Пархомовская Ника, Театр N24-25, Аугусто Боаль и „Театр угнетенных“. [oteatre.info/aogusto-boal-i teatr-ugnetennyh/](http://oteatre.info/aogusto-boal-i-teatr-ugnetennyh/) (ბოლოს გადამოწმდა 19/11/2018).
- Augusto Boal, Games for actors and non-actors: [http://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors... Augusto-Boal.pdf](http://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf) (ბოლოს გადამოწმდა 19/11/2018).

დალი მესაბლიშვილი,

მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართულება
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. თეატრალური ხელოვნების დოქტორი
დიმიტრი ხვთისიაშვილი

**უმოქმედებითი პედაგოგიის ზოგიერთი ასპექტი
მოზარდთა მსთეტიკური აღზრდისათვის**

საქართველოში არაერთი თეატრალური წრე თუ სტუდია ფუნქციონირებს. იქ მოღვაწე პედაგოგთა მიზანს ბავშვთა მხატვრულ-შემოქმედებითი განვითარება წარმოადგენს. მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, გავეცნოთ მოზარდებთან მუშაობის მათ შემოქმედებით ტრადიციებს, პედაგოგიკურ მეთოდებს, ახლებულ გზებსა და მიდგომებს. საერთო გამოცდილებათა საფუძველზე შევიმუშაოთ მსახიობის ოსტატობის სწავლების მეთოდოლოგიის საკითხი ბავშვთა და მოზარდთა შემოქმედებითი განვითარების კონტექსტში; საკითხს, კვლევისა და შესწავლის საფუძველზე, მივცეთ მეცნიერულად ჩამოყალიბებული სახე, რომელიც უნდა იზიარებდეს განათლების თანამედროვე პოლიტიკის ძირითად პრინციპებს, უნდა ეყრდნობოდეს შემოქმედებითი პედაგოგიკის საფუძვლებს, უნდა იყენებდეს სწავლების თანამედროვე მეთოდებს.

ეს სეგმენტი, ოფიციალურად არაფორმალური განათლების მიმართულებას წარმოადგენს.

არაფორმალური განათლების ცნება პირველად ქართულ კანონმდებლობაში 2005-07 წლებში განათლების სისტემაში გატარებული რეფორმების შემდგომ გაჩნდა. 2011 წლიდან არსებობს განათლების მინისტრის ბრძანება არაფორმალური განათლების აღიარების პირობებისა და წესის დამტკიცების თაობაზე.¹

Civil ლექსიკონში, არაფორმალურ განათლებას სამი განმარტება აქვს, ერთ-ერთი მათგანის მიხედვით ეს არის ინდივიდუალური და სოციალური განათლების ნებისმიერი დაგეგმილი პროგრამა, რომელიც არ არის ოფიციალური სასწავლო პროგრამების ნაწილი და რომელიც მიზნად ისახავს ცოდნის, უნარ-ჩვევებისა და კომპეტენციების

¹ არაფორმალური პროფესიული განათლების აღიარების პირობებისა და წესის დამტკიცების შესახებ, საქართველოს საკანონმდებლო საქმე, იხ.: <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/1197912>

გაუმჯობესებას,¹ რაც ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის მიმართულებით მოქმედ ყველა რგოლს ავალდებულებს სასწავლო-აღმზრდელობით საქმიანობაში საგანმანათლებლო პროცესის საინტერესოდ დაგეგმვასა და თანამედროვე მეთოდოლოგიით განხორციელებას.

ჩემი ოცდახუთწლიანი პრაქტიკული გამოცდილებიდან გამომდინარე, სწორად წარმართული სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი, რომლის მიზანსაც სწორედ ცოდნის, უნარ-ჩვევებისა და კომპეტენციების გაუმჯობესება წარმოადგენს, სავსებით შესაძლებელია ბავშვის შემოქმედებითი განვითარებისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების გამომუშავების საფუძვლად ვაქციოთ, „რომელიც საშუალებას აძლევს ადამიანს, დაინახოს საგანი, მოვლენა ახალი კუთხით; არ შემოიფარგლოს ფაქტების კონსტატაციით, ეძებოს მოვლენის მიზეზები და შესაძლო პასუხებიც განსაზღვროს. ამგვარი აზროვნების მქონე ადამიანს შეუძლია ორიენტირება ახალი ინფორმაციის ნაკადში; არსებითის, საინტერესოს, თვითმყოფადის გამორჩევა, სიახლის ძიება და შექმნა. აქვს განვითარებული წარმოსახვა და განსხვავებული, მრავალფეროვანი ინტერპრეტირების უნარი“.²

სამსახიობო ხელოვნება, როგორც სათეატრო ხელოვნების საფუძველი, ბავშვში შემოქმედებითი განვითარებისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების შესაძლებლობების გამომუშავების ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მოხერხებულ და ეფექტურ გზად გვევლინება. მათი საერთო არსის ინვარიანტულობა შესაძლებლობას იძლევა კომპლექსურად მოვახდინოთ მათი სამეცნიერო და სახელოვნებო საგანთა დაჯგუფება, სისტემატიზება, ინტეგრირება, და თანამედროვე ბავშვის შემოქმედებითი განვითარებისთვის საინტერესო, სასარგებლო და მოქნილი სახელოვნებო-შემეცნებითი საგნის შედგენა, რომელიც მას დაეხმარება საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ჩართვის პროცესში და ინდივიდუალური აქტივობის მოწესრიგებასაც უზრუნველყოფს. ეს მნიშვნელოვანი პროცესია, რადგან თანამედროვე სოციალური პიროვნება ისეთი გამოწვევების წინაშე დგას, როგორებიცაა ეროვნული ფასეულობები, ტოლერანტობა, ინკლუზივი, ემპათია და ა.შ.

¹ არაფორმალური განათლება, იხ.: www.nplg.gov.ge

² შესავალ-ეროვნული სასწავლო გეგმების პორტალი, იხ.: <http://ncp.ge/ge/shemoqmedebiti-dakritikuliazrovneba/shesavali>; საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, 2014.

იმისათვის, რომ კვლევისას მეცნიერებისა და ხელოვნების ძალთა ერთიანობამ განსაკუთრებულად პოზიტიური შედეგები მოგვცეს, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი იქნება მეცნიერებათა კონცეპტუალური საფუძვლების მონაცემების გათვალისწინება, რათა თავიდან ავირიდოთ კოლიზია, ბუნებრივად, ლოგიკურად, ორგანულად მოვახდინოთ მსახიობის ოსტატობასთან მათი კოორდინირება და დავიცვათ Aurea mediocritas („ოქროს ზომიერება“).

ჩვენი მიზნებისა და ამოცანების განხორციელების გზად მნიშვნელოვანია ავირჩიოთ თანამედროვე განათლების კონცეფცია და თანამედროვე პედაგოგიკის საფუძვლები; წინ აღვუდგეთ კომფორმიზმსა და სტანდარტიზაციას; სათეატრო ხელოვნების გზით ბავშვის შემოქმედებითი განვითარებისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების გამოუმუშავების ხელშესაწყობად შევქმნათ პროგრესული განათლების მოდელი, რომელიც გულისხმობს თითოეული მოსწავლის მიმართ ინდივიდუალურ მიდგომასა და თითოეული მათგანის ინტერესების გათვალისწინებას, რაც სამსახიობო ხელოვნების სასწავლო პროცესისათვის განსაკუთრებულად რელევანტურია. ამისათვის საჭიროა სწავლების მეთოდების, შესაბამისი მასალებისა და სოციალური ურთიერთობების შემუშავება, რომლებიც მთლიანობაში უზრუნველყოფენ განათლების თანმიმდევრულ უწყვეტობას და განგრძობითობას.

შევიცარიელი ფსიქოლოგი და პედაგოგი, ელჟარდ კლაპარედი თავის ნაშრომში „ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგიკა“ აღზრდის ამოცანას ორ შემადგენელ ნაწილად ყოფს: სწავლების საგნის შესწავლისა და იმის შესწავლისაგან, თუ ვის ვასწავლით საგანს და გვირჩევს, რომ უკვე დროა ხელი მოვკიდოთ იმას, ვისთვისაცაა ეს პროგრამები გათვალისწინებული.¹

რუსი ფსიქოლოგი, პედაგოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი პეტრე გალპერინი, რომელმაც ფსიქოლოგიაში შეიმუშავა და დანერგა თეორია გონებრივი ქმედებების ეტაპობრივად ფორმირების შესახებ, მნიშვნელოვნად მიიჩნევს სასწავლო პროცესში პედაგოგის ჩართულობას, რომელმაც მოწაფეს უნდა გაუკვალოს გზა, რათა ამ უკანასკნელმა (დისექვილიბრუმის პროცესში – დ. მ.) შეძლოს გაუმკლავდეს ისეთი ამოცანების გადაჭრას, რომლებიც

¹ ელჟარდ კლაპარედი, ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგიკა, გამ.: „გეო“, თბილისი, 2016.

პედაგოგის უშუალო ხელმძღვანელობას საჭიროებენ.¹

ამდენად, მნიშვნელოვანია ბავშვის შემოქმედებითი განვითარებისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების გამოუმუშავების მიზნით დაგეგმილ სასწავლო პროცესში რეჟისორი-პედაგოგი წარმოდგენილი იყოს როგორც განსაკუთრებულად მოტივირებული პედაგოგი; მისთვის ყოველი რეპეტიციისას პრიორიტეტს უნდა წარმოადგენდეს გარკვეული შედეგების მისაღებად საჭირო ამოცანების დასახვა და მათი გადაჭრა; მოსწავლესთან ურთიერთობის გზად თანამშრომლობა უნდა არჩიოს; მასთან ერთად უნდა იმუშაოს შემოქმედებითად; არ უნდა შემოიფარგლოს დისტანციური რჩევებითა და მითითებებით, რადგან მხოლოდ პიროვნებაზე ორიენტირებული პედაგოგიკა შეასრულებს იმ სოციალურ ფუნქციას, რაც მას სასწავლო-შემოქმედებითი მუშაობის პრაქტიკასთან მიმართებაში ეკისრება.

იმ ქვეყნებში, სადაც თანამედროვე სასკოლო სათეატრო პედაგოგიკა მეტ-ნაკლებად განვითარებულია, მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს „თანამედროვე პირობებში პედაგოგის როლი, რომელიც ფლობს სარეჟისორო და სამსახიობო ჩვევებს“,² და არა მარტო სამსახიობო ხელოვნების, არამედ ჰუმანიტარული დისციპლინების ნებისმიერი მიმართულების მასწავლებელიც კი, უკვე მნიშვნელოვანია ფლობდეს შემოქმედებითი პედაგოგიკის უნარებს.

შემოქმედებითი პედაგოგიკა ჩვენ მიერ შემუშავებულ მეთოდოლოგიაში, ასევე მნიშვნელოვანია იზიარებდეს თანამედროვე პედაგოგიკის იმ მიდგომებსა და კონცეპტებს, რომლებიც პრიორიტეტს ანიჭებენ ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიისა და სხვა მეცნიერებათა მონაცემების გათვალისწინებით აგებულ ინტერდისციპლინურ სწავლების პროგრამას. „როდესაც მეცნიერება და ხელოვნება საერთო ძალით ერთიანდება, მიიღწევა წარმმართველი ადამიანური ქცევა, მოქმედების ნამდვილი სათავეების გაცოცხლება და უდიდესი ძალისხმევა, რაც ადამიანურ ბუნებას ძალუძს გაწიოს“,³ – აღნიშნავს ამერიკელი ფილოსოფოსი, ფსიქოლოგი და განათლების სპეციალისტი ჯონ დიუ. ის ამბობს, რომ „განათლება საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ჩართვის პროცესს ემსახურება და ამ საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე

¹ Гальперин П.Я. Опыт изучения формирования умственных действий, В сб.: Доклады на совещании по вопросам психологии; М.: 1954, стр.: 188-201.

² Григорьева О. А., школьная Театральная педагогика, Учебное Пособие, Москва, 2015 г., стр. 41.

³ ჯონ დიუ, ჩემი პედაგოგიური მრწამსი, იხ.: www.ganatilebisreforma.com>blog-post

დაყრდნობით ინდივიდუალური აქტივობის მოწესრიგება სოციალური რეკონსტრუქციის ერთადერთი სანდო გზაა“.¹

ამდენად, სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი მნიშვნელოვანია გავხადოთ აღზრდაზე ორიენტირებული. „აღზრდის“ ცნებაში შედის განათლებაცა და სწავლებაც, როგორცაა გონებრივი, ზნეობრივი, ესთეტიკური“.² ბავშვისათვის, შემოქმედებით პროცესში სწავლება, კონკრეტული ინფორმაციის გაგების პარალელურად, უნდა ვაქციოთ ამ ინფორმაციის საზოგადოდ გამოყენების შესაძლებლობად. ამისათვის საჭიროა, მსახიობის ოსტატობის ელემენტებზე მუშაობის პროცესში მოვახდინოთ ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების მიმართულების ინტეგრირება, ამგვარად ისეთი შემოქმედებითი მოდელების შექმნა, რომელთა საშუალებით, შესაძლებელს გავხადოთ ბავშვში განვითაროთ მასალის ღრმად გაანალიზების, საკუთარი აზრის გამოთქმის, მსჯელობის, მოსმენის, არგუმენტების მოძიების და ა. შ. უნარები.

სამსახიობო ხელოვნების სპეციფიკა – თანამშრომლობითი სწავლება (Cooperative) და ჯგუფური მუშაობა (Collaborative) – ბავშვში კოლექტივიზმის განცდისა და ანსამბლურობის შეგრძნების გამოქმნავეს უწყობს ხელს და მას სოციალურ პიროვნებად ჩამოყალიბებაში ეხმარება, რაც მისი განვითარებისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან პედაგოგიკაში, განვითარებისა და სწავლების თეორიების მიხედვით ცნობილია – ბავშვი, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი შესაძლებლობებით მოაზროვნე, ანუ შემქმნებელი არსებაა, თავისთავად არც აზროვნებას იწყებს, არც მეტყველებას. იმისათვის, რომ ეს მისი პოტენციური შესაძლებლობა განხორციელდეს, იგი უნდა აღიზარდოს ადამიანურ გარემოში, საადმზრდელი დაწესებულებათა ჩართვითა და გამოყენებით. სხვანაირად არ განვითარდება გონებრივ-ინტელექტუალურად, ვერ იქცევა შემქმნებელ არსებად.

საინტერესოა ლევ ვიგოტსკის წიგნის კონცეფცია, რომელშიც ავტორი აღწერს, რომ ბავშვის მრავალმხრივი შესაძლებლობების მიუხედავად, უფროსების საუბრებიც კი არასაკმარისია მისი აზროვნების განსავითარებლად; რომ კულტურის გარკვეულ ფარგლებში, შესაბამისი აზროვნების გამოქმნავეს, ასევე დამოკიდებულია საკუთარ

¹ დიუ ჯონ, ჩემი პედაგოგიური მრწამსი, იხ.: www.ganatlebisreforma.com>blog-post გვ: 9.

² ბალანჩივაძე რ., ასათიანი ვ., პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლები, თბილისი 1997, გვ: 258.

მოქმედებებზე, რადგან აზროვნება ვითარდება ბავშვის კონკრეტული საქმიანობისას, რომელიც სოციალური ზასიათის ვერბალური ხასიათის პროცესის მეშვეობით გარდაიქმნება მის შინაგან მონაპოვად. ბავშვი, კონკრეტული საქმიანობის პროცესში, თავადვე რწმუნდება თავისი მოსაზრებების სისწორეში, სიმართლეში. საბოლოო ჯამში, ეს ერთადერთი გზაა, იმდენად, რამდენადაც უფროსების მოსაზრებები წარმოქმნილი ადამიანის ცნობიერების ათასწლოვანი ისტორიის მანძილზე, თავისთავადვე არის კონკრეტული საქმიანობის შედეგი.¹

იმავეს ამტკიცებს ლივერპულის უნივერსიტეტის პროფესორი, ფსიქოპედაგოგიკის ფუძემდებელი ედვარდ სტოუნსი. იგი ბავშვში იდეების ფორმირების ეფექტურ გზად მიიჩნევს მის ჩართულობას ისეთ საქმიანობაში, რომელიც სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის პროცესებს უკავშირდება ენობრივი საშუალების აქტიურად გამოყენების თვალსაზრისით: „განსჯა, ახსნა და ურთიერთობის დამყარება დაკავშირებულია მნიშვნელოვან შედეგებით საქმიანობასთან, და რამდენადაც ეს მოქმედებები, გარკვეული სახით, ახდენს გავლენას სხვა ადამიანებზე, მოსაუბრეს საშუალება ეძლევა დააკვირდეს მსგავსი საქმიანობის შედეგებს“.²

ჩვენს შემთხვევაში, მნიშვნელოვანია ბავშვისათვის შევიშუშაოთ შემოქმედებითი საქმიანობის ისეთი პროცესი, რომლის ფარგლებშიც, კოოპერატიული და კოლაბორაციული მუშაობისას, ბევრ სხვა პოზიტიურ ფაქტორთან ერთად, მას ასევე შეეუქმნით ჯანსაღ კონკურენტულ გარემოს, მოსწავლეს დავაყენებთ მრავალი საინტერესო შემოქმედებითი გამოწვევის წინაშე; ეტიუდებზე მუშაობის პროცესში, შეეუქმნით ისეთი შინაარსის სამოქმედო სქემებს, სადაც კონკრეტული გადაწყვეტილებები დამოუკიდებლად ექნება მისაღები; დავუგეგმავთ ქმედით სავარჯიშოებს მსახიობის ოსტატობაში ნებისყოფის გამოსაშუშავებლად და განსამტკიცებლად; შევთავაზებთ ისეთ მოცემულ ვითარებებს, სადაც ბავშვი იძულებული იქნება იმოქმედოს კონკრეტული გადაწყვეტილებების მიღებით და მერყეობისგან გათავისუფლდეს. ამით გავუზრდით მოტივაციას, ხელს შეეუწყობთ მასში აზროვნების განვითარებას, შემოქმედებითი იდეების ფორმირებას, გავუჩინთ შედეგებით ინტერესს.

პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლების ერთ-ერთი

¹ Выготский Л.С., Мышление и речь, Собр.соч. в 6-ти т. М., 1982, т. 2.

² Стоунс Э., Психопедагогика, Москва, „Педагогика“, 1984, стр.: 92.

ავტორი რევაზ ბალანჩივაძე წერს: „ადამიანი რომ ნამდვილად იქცეს შემეცნებელ არსებად, მას ესაჭიროება მიზანშეწონილი და გეგმაზომიერი გონებრივი აღზრდა. მხოლოდ სწორი გონებრივი აღზრდის პირობებში უზრუნველდება მას შემეცნებითი ინტერესი, ანუ უზრუნველდება კითხვები: რა არის ეს? ან რატომ არის ეს ასე და არა სხვანაირად?“¹ ამასთან, მიიჩნევა, რომ „განუსაზღვრელია აზროვნების როლი შემეცნებაში“.² მისი თეორიის მიხედვით, მოსწავლეს უნდა განუვითაროთ ცნებითი აზროვნება, უნდა გამოვუშუშაოთ აბსტრაქციურობის, განზოგადების უნარი; სისტემატური სახე უნდა მივცეთ ცალკეული კონკრეტული მაგალითების გარჩევას,³ – „მხოლოდ ასეთი სწავლება გაივლის მოსწავლის გულზე და ისე შეაღწევს გონებამდგ. თანაც რაც გულს გაივლის, რაც ჩვენში განცდებსა და ემოციებს გამოიწვევს, იგი მკვიდრად მოიკიდებს ფეხს ჩვენს ცნობიერებაში და მესხიერებიდანაც დიდხანს არ ამოვარდება (არ მიეცემა დავიწყებას). ლაპარაკი ეხება ისეთი ზოგადი ცნებების დაუფლებას, როგორცაა სიკეთის, სილამაზის, ჭეშმარიტების, თავისუფლების და ა.შ. ცნებები. ზოგადი ცნებების დაუფლება კი იმიტომაა საჭირო, რომ ადამიანს განუვითარდეს ლოგიკური აზროვნების უნარ-ჩვევები, შეძლოს თავისი აზრის ლოგიკური დასაბუთება და არგუმენტირება“.⁴

ზოგადი დებულება შემეცნების შესახებ ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ დებულებას წარმოადგენს, რომლის ფარგლებშიც, სამსახიობო ხელოვნებისა და სამეცნიერო საგნების ინტეგრირებითა და შემუშავებული მეთოდოლოგიით შევძლებთ განვავითაროთ მიზანშეწონილი, გეგმაზომიერი სასწავლო პროცესი; სწორი, გონებრივი აღზრდით ბავშვში გავაჩინოთ შემეცნებითი ინტერესი, განუვითაროთ მას ცნებითი აზროვნება, გამოვუშუშავოთ ლოგიკური აზროვნების უნარი. სწორედ ამ პროცესებში აკუმულირდება ცოდნისა და უნარ-ჩვევების ერთობლიობა, რაც პიროვნების კომპეტენციების გაუმჯობესებას უწყობს ხელს, რაც, თავის მხრივ, შემოქმედებითი განვითარებისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების გამოქვეყნების საფუძველს წარმოადგენს, ამასთანავე

¹ რევაზ ბალანჩივაძე, ვიქტორ ასათიანი. პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლები, თბილისი, 1997, გვ. 245.

² იქვე, გვ. 252.

³ იქვე, გვ. 253.

⁴ იქვე, გვ. 254.

განაპირობებს ბავშვის საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ჩართვის, მისი ინდივიდუალური აქტივობის მოწესრიგების, შედეგად – სოციალური რეკონსტრუქციის პროცესს.

იმდენად, რამდენადაც სამსახიობო ხელოვნება, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, განსხვავებული ბუნების მატარებელია როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე მატერიალური საშუალებებით, მისი სინთეზურობა ყოველი მიმართულებით სხვადასხვა თემის სხვადასხვა ფორმაში გაშლისა და განვითარების შესაძლებლობას იძლევა, რის გამოც გვეკლინება ბავშვის ინტელექტუალური, ესთეტიკური და შემეცნებითი განვითარების საუკეთესო საშუალებად. თეატრი, გარდა იმისა, რომ თემატურად თავისუფალია და მოიცავს უამრავ ასპექტს, მისი ფორმა და უმთავრესი სპეციფიკურობა – თამაში, ბავშვისათვის მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს. მეცნიერთა მტკიცებით, თავისი სულიერი განვითარებისათვის, ბავშვი სწორედ თამაშებსა და მიბაძვას იყენებს. იგი სხვადასხვა სურვილს თამაშში განხორციელებული მოქმედებებითა და განცდილი ილუზიებით იკმაყოფილებს; ალბად სწორედ ამითაა განაპირობებული მისი უდიდესი სიყვარული და ლტოლვა სათეატრო თამაშებისადმი.

სათეატრო თამაშების მნიშვნელოვან ამოცანად მიხეილ თუმანიშვილი მიიჩნევდა, რომ „მან სანახაობით უნდა გაგვამდიდროს და ურთიერთზეგავლენით ერთმანეთში რაღაც შეგვაცვლევინოს“.¹ ეს კიდევ ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია იმ ამოცანათა შორის, რის გამოც სათეატრო ხელოვნების გზით ბავშვის შემოქმედებითი განვითარება მნიშვნელოვანი ხდება. ეს პროცესი ხელს უწყობს მასში საკუთარი თავის შეცნობის, ანტიციპაციის, გარემოს ობიექტურად აღქმისა და შეფასების, მოვლენების ზუსტად გაანალიზების, ამოცანის სწორად და გააზრებულად დასახვის, ზუსტი გადაწყვეტილებების მიღების, საკუთარი თავის ზუსტ მოქმედებაში მოყვანის და ა.შ. უნარების განვითარებას.

შემოქმედებითობა ასევე წარმოადგენს გააზრებული ინტერპრეტირებული მოქმედებით განსაკუთრებული უნარების ამოქმედების გამომწვევ და შესაბამის მოქმედებაში მოყვანის პროცესს; რადგან ყველაფერ იმას, რაც მოვლენების განვითარებას უწყობს ხელს, რაც ამბავს ქმნის და ავითარებს, რაც დინამიკას ქმნის და

¹ მიხელ თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2008, გვ. 24.

მუხტავს სიტუაციას, ატმოსფეროს, რაც იწვევს ფიქრს, აზროვნებას – მოქმედება ეწოდება. მოქმედება განვითარების პროცესია. მოქმედება არ ნიშნავს მხოლოდ მოძრაობას, ლაპარაკს. მოქმედება აზროვნებისა და განცდის სინთეზია. მოქმედების ხარისხს განაპირობებს მოსმენის, დანახვის, აღქმის და ზუსტი შეგრძნებების უნარი. მოქმედება გემოვნებაა, ზომიერების შეგრძნებაა, რასაც ინტელექტი სჭირდება.

თეატრალური თამაშის სინთეზური ფორმა ბავშვში კომპლექსურად ახდენს მოქმედებისა და გონებრივი განვითარების სტიმულირებას, რაც შემოქმედებითი განვითარებისთვისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების გამომუშავებისთვის მნიშვნელოვანია.

თამაშებს ნამდვილი ცხოვრებისათვის მოსამზადებელ ვარჯიშებად განიხილავს ელუარდ კლაპარედი.¹ ამერიკელი ფსიქოლოგი ერიკ ბერნი კი განმარტავს, რომ „თანამედროვე თვალსაზრისით, ბავშვის აღზრდა განიხილება როგორც განათლების პროცესი, რომლის დროსაც ბავშვს ასწავლიან, თუ რომელი თამაშები უნდა ითამაშოს და როგორ“.²

ამდენად, თუ ჩვენ ბავშვს სათეატრო ხელოვნებასთან ზიარებით, ფასეულობებზე ორიენტირებული შედეგებით მოტივირებულს გავხდით, თეატრალური თამაშებით ასევე შევძლებთ მოზარდს სასურველი ქცევები ჩამოუყალიბოთ, გავათავისუფლოთ მოქმედების განხორციელების დამაბრკოლებელი ფაქტორებისაგან, რაც ბავშვში შემოქმედებითობას ასშობს; როლური თამაშებით გამოვუმუშაოთ და განვუვითაროთ პოზიტიური და სასარგებლო მოქმედებების დაგეგმვისა და განხორციელების უნარი, ხელი შევუწყოთ მასში შემოქმედებითი განვითარებისა და ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების გამომუშავების პროცესს, რაც იწვევს ბავშვის სოციალურ განვითარებას, რასაც ჯონ დიუ ინდივიდუალური აქტივობის მოწესრიგებისა და სოციალური რეკონსტრუქციის ერთადერთ სანდო გზად მიიჩნევს.

ბავშვთან ურთიერთობისას მნიშვნელოვანია მისი პიროვნებისა და მოთხოვნილებების შეცნობა-შესწავლა; სასწავლო პროცესში მისი ინტერესების დასაკმაყოფილებლად საინტერესო ამოცანების დასახვა, რათა მასში გამოვიწვიოთ საგნისადმი ინტერესი. ინტერესის ხანგრძლივობა კი დამოკიდებული იქნება პედაგოგთა

¹ ელუარდ კლაპარედი, ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგია, გამ.: „გეო“, თბილისი, 2016, გვ. 55.

² ერიკ ბერნი, თამაშები, რომლებსაც ადამიანები თამაშობენ, „არეტე“, 2015, გვ. 60.

პროფესიონალიზმსა და შემოქმედებით უნარებზე. ელუარდ კლაპარედი აღნიშნავს, რომ „ინტერესი რომელიმე საგნის მიმართ, ბავშვში ჩნდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ამ საგანს შეუძლია დააკმაყოფილოს რომელიმე მისი მოთხოვნილება“.¹

ამდენად, მნიშვნელოვანია შევქმნათ ისეთი გარემო, რომელშიც ერთი მხრივ, უზრუნველყოფთ ბავშვის სრულფასოვან ჩართულობას შემეცნებითი საქმიანობის პროცესში შემოქმედებითი კვლევის, ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნებისა და ა. შ. მიმართულებით; მეორე მხრივ კი, ბავშვს გავხდით მოტივირებულს, რათა შემეცნებითი საქმიანობისას მიღებული შედეგების შესაბამისი ნაწილი ენთუზიაზმით განახორციელოს თეატრალურ თამაშებში, რა დროსაც უნდა დავისახოთ კონკრეტული მიზნები და ამოცანები, უნდა შევარჩიოთ თემები, ავავოთ კონკრეტული და მიზნობრივი თამაშები. სწორედ ამ პროცესში უნდა მოვახდინოთ ბავშვის ფსიქოფიზიკური წვრთნა, რომლის შედეგადაც, ბავშვი თამაშმა უნდა მოაწესრიგოს, შეუნარჩუნოს ბუნებრიობა, დაეხმაროს მეტად გახსნაში. მნიშვნელოვანია, სასწავლო-შემოქმედებით პროცესში ბავშვს ბუნებრივი სილალე და სისადავე შევუნარჩუნოთ, რაც მოქმედებისას განაპირობებს მის ორგანულობას. ამიტომ, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, თუ რა თემებს გავშლით, რა მოცემულ ვითარებებსა და ამოცანებს შევთავაზებთ ბავშვს, რამდენად შევძლებთ მის დაინტერესებას, მის ანთებას.

„ბავშვი მინიმალური წინააღმდეგობის გზაზეც მოქმედებს, – ამბობს ლევ ვიგოტსკი, – მაგრამ სწავლობს უდიდესი წინააღმდეგობებით სავსე გზაზე მოქმედებით; წესრიგისადმი მორჩილების დასწავლის პროცესი და უშუალოდ იმპულსურად ქმედების უკუგდება – არის გზა მაქსიმალური კმაყოფილების განცდისა“.²

¹ ელუარდ კლაპარედი, ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგიკა, გამ. „გეო“, თბილისი, 2016, გვ. 93.

² Выготский Л.С. Воображение и Творчество в детском возрасте, СПб.:Союз, 1997, стр. 75.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რევას ბალანჩივაძე, ვიქტორ ასათიანი. პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლები, თბილისი, 1997.
- მიხელ თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, კენტავრი, თბ., 2008.
- ელუარდ კლაპარედი, ბავშვის ფსიქოლოგია და ექსპერიმენტული პედაგოგიკა, გამ. „გეო“, თბილისი, 2016.
- ერიკ ბერნი, თამაშები, რომლებსაც ადამიანები თამაშობენ, არეტე, 2015.
- Гальперин П.Я., Опыт изучения формирования умственных действий, В сб.: Доклады на совещании по вопросам психологии; М.: 1954.
- Григорьева О.А., Школьная Театральная педагогика, Учебное Пособие, Москва, 2015.
- Выготский Л.С., Мышление и речь, Собр.соч. в 6-ти т.М., 1982.
- Выготский Л.С., Воображение и Творчество в детском возрасте, СПб.:Союз, 1997.
- Стоунс Э. Психопедагогика, Москва, „Педагогика“, 1984.
- ჯონ დიუ, ჩემი პედაგოგიური მრწამსი, იხ.: www.ganatilebisreforma.com>blog-post (ბოლოს გადამოწმდა 03/11/2018).
- არაფორმალური პროფესიული განათლების აღიარების პირობებისა და წესის დამტკიცების შესახებ, საქართველოს საკანონმდებლო საქმე, იხ.: <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/1197912> (ბოლოს გადამოწმდა 03/11/2018).
- არაფორმალური განათლება, www.nplg.gov.ge (ბოლოს გადამოწმდა 03/11/2018).
- შესავალ-ეროვნული სასწავლო გეგმების პორტალი; <http://ncp.ge/ge/shemoqmedebiti-dakritikuliazrovneba/shesavali>; საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, 2014 (ბოლოს გადამოწმდა 03/11/2018).

ჯორჯო სტრელერის საოპერო რეჟისურა

მეოცე საუკუნის იტალიური დრამატული თეატრის რეფორმა ჯორჯო სტრელერის სახელს უკავშირდება. იგი გახლდათ პირველი თაობის რეჟისორი თავის ქვეყანაში. მაშინ, როდესაც სხვადასხვა ქვეყანაში რეჟისურის თეატრი მწვერვალებს იპყრობდა, იტალიის სათეატრო სივრცეში ამ პროფესიაზე საუბარიც კი არ იყო. იტალიის თეატრში ათწლეულების განმავლობაში წამყვან ძალას საქვეყნოდ ცნობილი მსახიობები წარმოადგენდნენ. სწორედ ისინი ეწინააღმდეგებოდნენ ახალი თეატრალური პრაქტიკის დამკვიდრებას.

ცხადია, ბევრ სირთულეს მოიცავდა ახალი ხელობის და პროფესიის დანერგვა ტრადიციულ თეატრში, რადგან რეჟისორის „გამოჩენამ“ ბევრი რამ შეცვალა. ეს ცვლილებები თეატრალური ხელოვნების თითოეულ დეტალს შეეხო: სპექტაკლის კონცეპტუალურ მხარეს, გადაწყვეტის ხერხებსა და ფორმებს, სამსახიობო შესრულებას და ანსამბლს. ასევე, სპექტაკლის მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებას. ეს ყველაფერი რეჟისორის ფუნქციაში გაერთიანდა. რეჟისორი გახდა სპექტაკლის წარმმართველი ფიგურა, რომელიც ერთ მთლიანობაში აერთიანებდა სათეატრო სანახაობის ყოველ ნაწილს, როგორც შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ასევე ტექნიკური კუთხითაც. სპექტაკლი გახდა შემოქმედებითი დასისა და ტექნიკური პერსონალის ერთობლივი მუშაობის შედეგი, რომლის დაგეგმვას და ორგანიზებას თეატრალური რეჟისორი აკეთებდა, საკუთარი კონცეფციისა და ხედვის მიხედვით.

სტრელერის მოღვაწეობის პერიოდში იტალიურმა თეატრმა ნაციონალური ფუნქცია შეიძინა. მისი მნიშვნელობა გაცილებით მაღალ საფეხურზე ავიდა, რადგან გართობის გარდა, თეატრში ადამიანი გახდა უმთავრესი ფიგურა; ადამიანის პრობლემები იქცა სპექტაკლების მამოძრავებელ ღერძად. რეჟისორი ყოველგვარ თემასა და პრობლემას ჰუმანისტური იდეოლოგიის კონტექსტში გაიაზრებდა.

სტრელერმა მსახიობებთან მუშაობის თავისი მეთოდი შექმნა. მისთვის უმთავრესი მნიშვნელობა ჰქონდა სამსახიობო შესრულების ანსამბლურობას. მეტიც, რეჟისორიც ამ ანსამბლის წევრი იყო, მსახიობი მასთან ერთად ქმნიდა წარმოდგენას, იზიარებდა მის იდეებს, შესაბამისად, აქტიორი რეჟისორის თანამოაზრე და სპექტაკლის თანაავტორი ხდებოდა. ასეთი გახლდათ სტრელერის, როგორც ხელოვანი-მოქალაქის პოზიცია. მისთვის მსახიობი იყო არა საკუთარი აზრის გადმოცემის იარაღი, არამედ თანაშემოქმედი და თანამოაზრე.

აღსანიშნავია, რომ სტრელერი არამხოლოდ დრამის, არამედ საოპერო რეჟისორიც იყო. აქტიურად მოღვაწეობდა, როგორც დრამატულ თეატრში ასევე, საოპერო ფანრშიც. საკმაოდ ახალგაზრდა – 25 წლის გახლდათ, როდესაც მისი სპექტაკლი ლა სკალაში პირველად დაიდგა. ვერდის „ტრაავიატა“ 1947 წელს განახორციელა. მას მანამდე დადგმული ჰქონდა არტურ ონეგერის ორატორია „ჟანა დ'არკი“, მაგრამ შემდგომი ნამუშევარი უფრო მნიშვნელოვანი იყო. საღირიჟორო პულტთან ცნობილი იტალიელი დირიჟორი ტულიო სერაფინი იდგა. სპექტაკლი ლა სკალას ახალგარემონტებულ სცენაზე შეიქმნა. რეჟისორი ცდილობდა დაერღვია ტრადიციად ქცეული სტერეოტიპები, მოძველებული ფორმები, რაც, რა თქმა უნდა, სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებზეც აისახა. სტრელერმა ჯერ მუსიკალური პარტიტურა შეისწავლა და შემდეგ დაიწყო სარეჟისორო გადაწყვეტაზე ფიქრი.

როგორც ძირითადად ხდებოდა, საოპერო მომღერლები სტატიკურ სცენებს ანიჭებდნენ უპირატესობას, მაგრამ რეჟისორი სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებად მხოლოდ ვოკალურ მხარეს არ თვლიდა. მისთვის ის კონცეფცია იყო მთავარი, რისთვისაც კომპოზიტორმა ნაწარმოები შექმნა. მას ხშირად ეკითხებოდნენ, რა უფრო მნიშვნელოვანია ოპერის დადგმისას – სიტყვა თუ მუსიკა. იგი პასუხობდა, რომ შეკითხვა თავშივე არასწორად იყო ფორმულირებული, რადგან რეჟისორის მთავარ ამოცანას ზუსტად სიტყვისა და მუსიკის გაერთიანება, მათ შორის საერთოს პოვნა და ბალანსის დაცვა წარმოადგენდა. სტრელერი ფიქრობდა, რომ „საოპერო სპექტაკლის ნამდვილი რეჟისორი დირიჟორია“.¹ იგი ასევე მიიჩნევდა, რომ მთავარი ხასიათების და განწყობის შექმნაა, განურჩევლად იმისა,

¹ Ronfani U., „Io, Strehler“, Rusconi Libri, Milano ,1986, p. 263.

დრამაა ეს თუ ოპერა. რეჟისორის სიტყვები ზუსტად ასახავს მის შემოქმედებით სტილს საოპერო ჟანრში. თვითმყოფადი ხელწერა, საოპერო ნაწარმოებში ატმოსფეროს შექმნის საოცარი უნარი და პერსონაჟების ხასიათების გამოკვეთა სტრელერის ხელწერისთვის იყო დამახასიათებელი. სწორედ ეს აღმოჩნდა უმნიშვნელოვანესი, რამაც ის გამორჩეულ საოპერო რეჟისორად აქცია.

ვერდის „ტრავიატას“ მალევე მოჰყვა სხვა ნაწარმოებები. უმეტესი მათგანი ლა სკალაში დადგა. სტრელერის რეჟისურას ეკუთვნის, როგორც კლასიკური, ასევე თანამედროვე ოპერები. „ტრავიატას“ დიდი წარმატება ჰქონდა და ვერდის შემდეგ პროკოფიევის „სამი ფორთოხლის სიყვარულის“ დასადგმელად მიიწვიეს (დირიჟორი ანჯელო ქუესტა). რეჟისორი უფრო გათამამდა და მომღერლებს მეტად მოსთხოვა პერსონაჟები, ვოკალურის შესრულების გარდა, სამსახიბო კუთხითაც წარმოეჩინათ. სტრელერმა სცენოგრაფ ჯანი რატოსთან ერთად ლა სკალას სცენური სივრცე სრულად გამოიყენა. სწორედ ეს აღმოჩნდა მისი მდიდარი სარეჟისორო ხედვის შედეგიც: მან გამოიყენა ხერხი „თეატრი თეატრში“, რომელშიც კარლო გოცის ნაწარმოები ვითარდებოდა. წარმოდგენამ არაერთგვაროვანი გამოხმაურება გამოიწვია, კონსერვატორები უფრო ტრადიციულ დადგმას ანიჭებდნენ უპირატესობას, თუმცა ეს იყო სიახლე საოპერო რეჟისურის თვალსაზრისით, რასაც სტრელერი თავისი კარიერის დასაწყისიდანვე არ შეუშინდა.

ჯორჯო სტრელერს, როგორც საოპერო რეჟისორს, თავიდანვე ბევრი მიწვევა ჰქონდა. ოპერის თეატრში ერთ სეზონზე სამ სპექტაკლს მაინც დგამდა. როგორც ცნობილია, მომავალი რეჟისორი მუსიკოსების ოჯახში დაიბადა. ბაბუა ცნობილი ვალტორნისტი და ქალაქ ტრიესტეს ვერდის სახელობის ოპერის თეატრის დირიჟორი იყო, ხოლო დედა – მევიოლინე გახლდათ. ასე რომ, სტრელერი ბავშვობიდან ეზიარა მუსიკას, საოპერო ხელოვნებას და მისთვის ეს სიახლოვე მხოლოდ პროფესიიდან არ გამოძინარებოდა.

ლა სკალამ კვლავ მიიწვია სტრელერი, ამჯერად, დომენიკო ჩიმაროზას „საიდუმლო ქორწინების“ განსახორციელებლად. რეჟისორმა გადაწყვიტა, სპექტაკლი მე-18 საუკუნის სტილში დაედგა, თუმცა ეს არ იყო ეპოქის, მხოლოდ ილუსტრაციული წარმოჩენა. სცენის წინ დადგეს დიდი ჩარჩო, სადაც მოქმედება თამაშდებოდა. მხატვრული განათების საშუალებით, ჩარჩოში პერსონაჟების

სილუეტები ჩანდა. მე-18 საუკუნის საფრანგეთში სილუეტების ხელოვნება მოდაში იყო. არსებობს შეყვარებულების, პორტრეტების ან რაიმე სიუჟეტის სილუეტური გამოსახულების არა ერთი ნიმუში, რომელიც გრაფიკულად იყო შესრულებული და დეკორატიული ფუნქცია ჰქონდა.

სტრელერი გამორჩეული საოპერო რეჟისორი გახლდათ, რადგან იგი მუსიკალურ პარტიტურას მიჰყვებოდა (მას მუსიკალური ნოტების კითხვა შეეძლო და მუსიკალურ ტერმინოლოგიაშიც კარგად ერკვეოდა), მაგრამ, იმავდროულად, თეატრალური სანახაობა მისთვის იყო უმნიშვნელოვანესი, რა თქმა უნდა, თავისი კონცეფციით.

მოცარტის ოპერები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სტრელერის შემოქმედებაში. რეჟისორის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ავსტრიელი კომპოზიტორის მიმართ სპექტაკლების დადგმაშიც კარგად იგრძნობოდა. სტრელერმა მოცარტის „მოტაცება სერალიდან“ ზალცბურგის ფესტივალზე 1965 წელს (დირიჟორი ბენარდ კონცი) წარმოადგინა. რეჟისორის გადაწყვეტით, მაყურებელს სპექტაკლის ყურებისას არ უნდა დავიწყებოდა, რომ ეს იყო ზღაპარი, ფანტასტიკა, ირეალური ამბავი. რეჟისორმა სცენოგრაფია ლუჩანო დამიანის ანდო. რეჟისორისა და სცენოგრაფის ერთად მოფიქრებული განათება ორიგინალურს ხდიდა სპექტაკლს. ძირითადად, ღია ფერი სჭარბობდა, ყველაფერი თეთრი ქსოვილისგან იყო გაკეთებული, რაც სცენას მეტ სივრცეს და სიმსუბუქეს მატებდა. მოხატული მინარეთები, სვეტები, კუნძული და ბორბლებზე მოძრავი ზღვის ტალღები შთამბეჭდავ სახეს იძენდა. რეჟისორმა აქცენტი მომღერლების ქმედებაზე გააკეთა. ადამიანის მოძრაობა განათების ფონზე, შუქ-ჩრდილების თამაშის ასოციაციას ქმნიდა. სპექტაკლის მსვლელობისას სცენა სრულად იყო განათებული, მაგრამ როგორც კი რომელიმე მომღერალი სიმღერას იწყებდა, მაშინვე იცვლებოდა შუქი და სცენაზე მაყურებელი მხოლოდ მომღერლის შავ სილუეტს ხედავდა, რომელიც ნათელ ფონზე კონტრასტს ჰქმნიდა. რეჟისორმა ამ გადაწყვეტით რეალური და ირეალური სამყაროები წარმოაჩინა. ავსტრიელი კომპოზიტორის მსუბუქ მელოდიაში ყოველთვის იმალება იდუმალება. მართალია, მუსიკა მსუბუქი ფორმითაა მოწოდებული, მაგრამ მასში მხოლოდ სილაღე არ იმალებოდა და სტრელერმა თავის სპექტაკლში ზუსტად ეს გამოხატა. ამიტომაც სტრელერისთვის მოცარტი საინტერესო, ამოუცნობი და გამორჩეული კომპოზიტორი გახლდათ.

სპექტაკლმა დიდი გამოხმაურება გამოიწვია როგორც მაყურებელში, ასევე კრიტიკოსებშიც. კონკრეტულად ეს დადგმა გამორჩეული იყო სხვა დადგმებისგან, ვგულისხმობ იმავე საოპერო ნაწარმოებს, რომელიც რეჟისორმა სხვადასხვა წელს ფლორენციაში, პარიზსა და მილანში განახორციელა.

აღსანიშნავია, 1975 წელს ლა სკალაში განხორციელებული ჯუზეპე ვერდის „მაკბეტი“, დირიჟორ კლაუდიო აბადოსთან ერთად. სტრელერის შემოქმედებაში „მაკბეტზე“ მუშაობა, პირველი არ იყო. ზუსტად 20 წლით ადრე, 1955 წელს პიკოლოში მან შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედია წარმოადგინა. დრამატულ თეატრში დადგმული სპექტაკლი რეჟისორის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ეტაპს ნიშნავდა. რეჟისორმა კონკრეტული სპექტაკლი იტალიაში იმ პერიოდში არსებულ პოლიტიკურ სიტუაციას დაუკავშირა. მხატვარ პიერო მუფისთან ერთად, მან შექმნა თითქმის ბნელი გარემო. მუქ ფერებში გადაწყვეტილი სცენოგრაფია მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის გონებას წარმოადგენდა, ეს თითქოს მათი შინაგანი სამყაროს გამოაშკარავება იყო. კრიტიკოსების მოსაზრებით, სტრელერი „მაკბეტის“ განხორციელებით ერთგვარად შემოქმედებითი აზროვნების უფრო ღრმა, მოწიფულ ფაზაში გადავიდა.

დრამატულ თეატრში მიღებული გამოცდილება, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვან გავლენას მოახდენდა საოპერო სპექტაკლის დადგმისას. თუმცა შექსპირის „ამოუწურავი“ ტექსტი, როგორც თავად სტრელერი ეძახდა, ვერდის მუსიკაში სიღრმისეულად აისახა. რეჟისორი ამბობდა, რომ ვერდის „მაკბეტზე“ მუშაობა დაუსრულებლად შეეძლო, რადგან მუსიკაც ამის საშუალებას იძლეოდა. სტრელერმა აქცენტი სიმბაგეზე, ძალაუფლებისადმი გამძაფრებულ ლტოლვაზე, ადამიანის დემონურ თვისებებზე გააკეთა. შესაბამისად, სცენოგრაფიაც მუქ ფერებში იყო გადაწყვეტილი.

ცნობილია, რომ სამი ალქაჯის სახე ვერდიმ გუნდის სამ ხმაში გადაანაწილა, რამაც მუსიკას მასშტაბურობა შემატა. ალქაჯთა გამოჩენისას სცენის თავზე წითელი ფარდის სახით დიდი ღრუბელი ლივლივებდა (სცენოგრაფი ლუჩანო დამიანი). წითელი ფერი ჯოჯოხეთის გარემოს ჰქმნიდა, რომელიც შემდეგ ნაცრისფერში გადადიოდა. ამ ფერს რეჟისორი ძალაუფლების სიმბოლოდ აღიქვამდა.

სტრელერმა თუ დრამატულ თეატრში შექსპირის „მაკბეტის“ თემა პოლიტიკურ ჭრილში წარმოაჩინა, საოპერო სპექტაკლში ორი

დამნაშავის ამბავი გვიამბო. ლედი მაკბეტის პერსონაჟი მთვარეულის ხასიათში მოაქცია. მას ფინალურ სცენაში თეთრი ფერის კოსტიუმი ემოსა, რაც შინაგან მდგომარეობას გამოხატავდა. მიზანსცენები საკმაოდ შთამბეჭდავი გამოვიდა. სპექტაკლს დიდი წარმატება მოჰყვა და დიდი ხნის განმავლობაში ლა სკალას მიმდინარე რეპერტუარში იყო ჩასმული.

სტრელერის ერთ-ერთი ბოლო საოპერო სპექტაკლია ვ. ა. მოცარტის „დონ ჯოვანი“. შემდეგ იმავე კომპოზიტორის „ყველა ქალი ასე იქცევა“ დგამდა, მაგრამ რეპეტიციების პერიოდში, 1997 წლის დეკემბერში, გარდაიცვალა.

„დონ ჯოვანის“ დამდგმელი ღირიჟორი რიკარდო მუტი გახლდათ. 1940 წელს სტრელერს მოლიერის ამ პიესაზე ნამუშევარი ჰქონდა ლუი ჟუვესთან ერთად. ეს იყო ლექციის ტიპის დადგმა, სადაც განიხილავდნენ თვითონ ნაწარმოებს. 47 წლის შემდეგ სტრელერი ჟუვესთან მიღებულ გამოცდილებას ეყრდნობა და საოპერო სპექტაკლში ფრანგი მაესტროსგან მიღებულ რჩევებს იზიარებს.

ლა სკალას „დონ ჯოვანი“ არ იყო სპექტაკლი, სადაც რეჟისორი მორალს უკითხავდა საზოგადოებას. სტრელერს სურდა, რომ წარმოდგენაში ნათელისა და ბნელის, შუქისა და ჩრდილის დაპირისპირება ყველაზე მძაფრად წარმოჩენილიყო. თუნდაც ამიტომაც იყო გამოყენებული სანთლები შანდლებზე, მისი თბილი, ყვითელი ნათება. სტრელერი თითოეულ მომღერალთან დიდხანს მუშაობდა, ამუშავებდა თითოეულ პერსონაჟს. გარდა იმისა, რომ ეს იყო მოლიერის კომედია, მას საქმე ჰქონდა მოცარტის ერთერთ საუკეთესო ნაწარმოებთან. სტრელერისთვის ეს იყო, იღუმალებით მოცული ამბავი, რომელიც ღამით, სიბნელის დროს ვითარდებოდა. ამიტომაც სანთლის სხივი, თითქოს კვეთდა ბნელს და კონტრასტს ჰქმნიდა. ეს იყო ცოცხალი და დინამიკური სპექტაკლი. რეჟისორი თემის სიმძიმის მიუხედავად, მოცარტის ლალ მელიოდიებს კვალდაკვალ მიჰყვა და კომპოზიტორის მსგავსად, ამ ფორმით გამოხატა დონ ჯოვანის რთული სიუჟეტური ხაზი და პერსონაჟთა ხასიათები. სტრელერი მას ასე ახასიათებდა: „დონ ჯოვანი“ ეს არის სრულიად ახალგაზრდობის ეგოიზმი“.¹

სპექტაკლის სცენოგრაფი და კოსტიუმების ავტორი

¹ Bentoglio A., „Invito al teatro di Strehler“, Ugo Mursia editore, Milano 2002, p. 123.

სტრელერის უცვლელი თანამოაზრეები – ეციო ფრიჯერიო და ფრანკა სქუარჩაპინო იყვნენ. მათ სრულად გაიზიარეს რეჟისორის თვალთახედვა. ნეოკლასიკური სტილის დეკორაცია და კოსტიუმები ჰარმონიულად შეერწყა რეჟისორულ კონცეფციას, რომელიც თავისთავად მუსიკალურ პარტიტურაზე იყო დაფუძნებული.

მთელი შემოქმედების განმავლობაში სტრელერმა არა ერთი საოპერო სპექტაკლი დადგა, რომელიც მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არა მხოლოდ მისთვის, როგორც ხელოვანისთვის, არამედ საერთოდ, საოპერო რეჟისურისათვის. რეჟისორმა საოპერო სპექტაკლებშიც ისეთივე დატვირთვით იმუშავა, როგორც დრამაში. მომღერლებსაც თითქმის იმავეს სთხოვდა, რასაც დრამის მსახიობს მოსთხოვდა, თუმცა, რა თქმა უნდა, ვოკალისტის სპეციფიკურობასაც ითვალისწინებდა.

არცთუ ისე ხშირია, დრამის რეჟისორმა ასე ღრმად იცოდეს მუსიკა. მელოდიის მიღმა კომპოზიტორის კონცეფციის ამოხსნა და სცენურ ფორმაში წარმოდგენა, დრამის არა ერთი რეჟისორისთვის, მიუღწეველი ამოცანაა. სტრელერი საოპერო და დრამის რეჟისურას შორის დიდ განსხვავებას ვერ ხედავდა. საოპერო სპექტაკლებში სიტყვებს, მიზანსცენებს, მოქმედებებს, პერსონაჟების ხასიათებსა და რეჟისორულ კონცეფციას მუსიკაზე აგებდა და საუკეთესო შედეგსაც იღებდა. ამიტომაც ხშირად ამბობდნენ – *Strehler dirige*, ანუ სტრელერი დირიჟორობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Strehler. *Per un teatro umano*. Feltrinelli editore, Milano, 1974.
- G. Stampalia. *Strehler dirige*. Marsilio editori. Venezia, 1997.
- U. Ronfani. *Io, Strehler*. Rusconi editore. Milano, 1986.
- A. Bentoglio. *Invito al teatro di Strehler*. Ugo Mursia editore. Milano, 2002.

მსახიობი და თოჯინა – პრეტიანდი ენერგეტიკული იმპულსი

თოჯინების თეატრს, ხშირად მოიხსენიებენ დრამატული თეატრის „უმცროს ძმად“, თუმცა მისი დაბადების ისტორია საუკუნეებსა და ათასწლეულებს ითვლის. თავად თოჯინა კაცობრიობის კულტურის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და მისი განვითარების გზაზე მას სხვადასხვა როლი და ფუნქცია აკისრია: რელიგიურ-მისტიკურიდან — თეატრალურ ხელოვნებადღე, უძრავი გაქცევაზე ტოტემიდან — პერსონაჟადღე.

ჩეხეთში „ბრნო-2“ სამარხში აღმოაჩინეს მამონტის ძვლისაგან გამოთლილი პატარა ფიგურა, რომლის სახსრები — კიდურები ტანს ემაგრებოდა და შორდებოდა და მისი ამოძრავებაც სავსებით შესაძლებელი გახლდათ. კვლევების მიხედვით, ის, დაახლოებით, 30-35 ათასი წლის წინ შეიქმნა.¹ სწორედ მისი მსგავსი „ფიგურა-თოჯინებით“ იწყება თოჯინის ისტორია და დღემდე გრძელდება.

საფრანგეთში, ტრუა ფრერის გამოქვაბულის კედელზე უცნაური ცხოველის პროფილური გამოსახულებაა. მას თავზე რქები ადგას და უკანა თათებზეა აღმართული. სინამდვილეში კი ეს ცხოველის ტყავში მოქცეული ადამიანია. მკვლევრებმა მას „ჯადოქარი“ შეარქვეს.² სწორედ ასეთი ჯადოქრები, შამანები თუ ქურუმები ასრულებდნენ შუამავლების როლს ადამიანებსა და ღმერთებს შორის ურთიერთობისას: პირდაპირ კავშირს ამყარებდნენ ზებუნებრივ არსებებთან, ესაუბრებოდნენ ღმერთებს და შემდეგ მათ ნება-სურვილს ამცნობდნენ სხვა მოკვდავებს. ამდენად, ცხოველის ტყავში მოქცეული ადამიანი, რომელიც მისგან განსხვავებულ და განყენებულ არსებას განასახიერებდა, დროთა განმავლობაში, უკვე არსებითად „გადაიქცა“ თოჯინად.

¹ Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага. 1982.

² Богаевский Б. К вопросу о значении изображения так называемого «Колдуна» в «пещере трех братьев» в Арьеже во Франции – С.Э. 1934. №4.

თანამედროვე თოჯინების თეატრში სულ უფრო ხშირად იდგმება შერეული სახის სპექტაკლები, სადაც მსახიობებს უწევთ ჟანრობრივად სხვადასხვა სახეობის, ტექნიკურად დახვეწილი თოჯინების მართვა და, იმავდროულად, ისინი მუშაობენ მათ გვერდით, ცოცხალ პლანშიც. ეს კი მსახიობებისგან მოითხოვს გაცილებით მეტ გამომსახველობასა და ოსტატობას, ყურადღებასა და ენერგიას. აქედან გამომდინარე, შინაგანი ენერგიის კონცენტრირებით, გათავისებითა და შემდგომ, ამ ენერგიის იმპულსებით გადატანა-გადანაწილებით თოჯინაში, მსახიობი ადვილად შეძლებს თოჯინის „გაცოცხლებას“, მისი მეშვეობით საკუთარი დამოკიდებულების, განცდისა და ემოციის გამოსახვას და სცენური სახის შექმნას.

ამდენად, თანამედროვე თეატრალურ სივრცეში, თოჯინების თეატრი თავისი განვითარების ახალ საფეხურზეა გადასული. სპექტაკლების უმეტესობა აღარ არის „წმინდა“ თოჯინური და მხოლოდ ბავშვთა გასართობი სანახაობა. თოჯინებიც ტექნიკურად უფრო გამართულნი და დახვეწილნი არიან, ასეთი თეატრი სწორედ ისეთ მსახიობს მოითხოვს, რომელიც თავისი ოსტატობით, გამომსახველობითა და შინაგანი ენერგეტიკით შეძლებს თოჯინების მეშვეობით შექმნას ზემიწვევით ზუსტი და სრულყოფილი სცენური სახე.

თოჯინების თეატრი გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმებითა და ჟანრობრივი ნაირსახეობით. ზოგჯერ სცენაზე ცოცხალი მსახიობი დგას თოჯინის გვერდით და უშუალოდ უწევს პარტნიორობას, შემდგომ თოჯინა მარტო რჩება და დამოუკიდებლად იწყებს მოქმედებას. ამ დროს, უეცრად ჩნდება მსახიობი ნიღბით, რომელიც აბსოლუტურად განსხვავებული პერსონაჟია მანერითა და სტილისტიკით. ხშირ შემთხვევაში, თითოეული ეს გმირი, შეიძლება, ერთ სპექტაკლში იყოს თავმოყრილი. უფრო მეტიც, სავსებით შესაძლებელია, რომ რამდენიმე მათგანს ერთი და იგივე მსახიობი ასახიერებდეს.

ყურადღების როგორი კონცენტრირება სჭირდება მას, რათა საკუთარი ენერგია მომართოს, და შემდგომ, იმპულსების მეშვეობით გადაანაწილოს იგი ერთი პერსონაჟიდან ან ერთი მოქმედებიდან, მეორე პერსონაჟზე ან მეორე მოქმედებაზე, და თან ისე, რომ სცენური მოქმედება არ გაწყდეს და არ დაირღვეს.

თოჯინა არა მხოლოდ მოქმედებს სცენაზე, არამედ – საუბრობს, ჩურჩულებს, ტირის, ხარხარებს და მღერის კიდევ. მსახიობს ამ

შემთხვევაშიც სწორად გადანაწილებული ენერგია ეხმარება, რათა მან მოახერხოს და შეძლოს საკუთარი ინტონაცია შეუსაბამოს: ხმის ტემბრს, სუნთქვას, თოჯინის ქმედებას, განწყობილებას და მის დრამატურგიულ ტემპო-რიტმს.

თოჯინა, რაც არ უნდა მეტყველი და მიმზიდველი გარეგნობის იყოს, ვერ იარსებებს მსახიობის ენერგეტიკული იმპულსების გარეშე. რა ძვირფასი მასალისაგანაც არ უნდა იყოს დამზადებული, თოჯინა, უპირველეს ყოვლისა, საგანია, რომელსაც მოძრაობის, მით უმეტეს, ქმედების უნარი თავისთავად არ გააჩნია. მხოლოდ მსახიობის „ხელში ცოცხლობს ის და ახორციელებს მიზნობრივად გამართლებულ ქმედებას“¹ – წერდა მსახიობი და დრამატურგი ე. ვ. სპერანსკი.

თოჯინების თეატრის სცენაზე სპექტაკლის წამყვანი მოქმედი პირი თოჯინაა. სწორედ მას აკისრია აქ მთავარი როლი: ის მოძრაობს და მეტყველებს, ის განიცდის, მის სანახავადაა მოსული მაყურებელი, ის მეფობს სცენაზე და არა მისი სულისჩამდგმელი მსახიობი, რომელიც ყოველმხრივ ცდილობს – რაც შეიძლება კარგად მიიმალოს თოჯინის უკან. საკმარისია, მსახიობმა ოდნავ მაინც დაჩრდილოს თოჯინა, რომ უმაღვე დაიკარგება ის სამყარო და მეტაფორულობა, რაც თოჯინების თეატრს გააჩნია, რითაც ის გამოირჩევა ყველა სხვა თეატრისაგან. მსახიობი და თოჯინა განუყოფელი უნდა იყვნენ, მათ შორის არანაირი ჯობრი და დაპირისპირება არ შეიძლება, რადგან უმაღვე დაირღვევა სცენური სახე. თუმცა ისეც ხდება, რომ მსახიობი არ აღიქვამს თოჯინას, როგორც სრულფასოვან პარტნიორს, პირიქით, თოჯინა მისთვის ხელისშემშლელიც კია, თითქოს რაღაც დანამატი, ზედმეტი საგანი, რომელიც ეჩხირება და უშლის საკუთარი პერსონის წარმოჩენაში, მაყურებლის ყურადღების მიპყრობაში. ასეთ დროს მსახიობი თავად გამოდის წინა პლანზე, თავად განიცდის და თავადვე ტკბება საკუთარი თავით. თუ მსახიობს წუთით მაინც მიავიწყდა თოჯინა, ის იმწამსვე იყინება და კვდება, ქმედება წყდება და შემდგომ მისი „გაცოცხლება“ დიდ ძალისხმევას მოითხოვს, ირღვევა სპექტაკლის მთლიანობა და ამას მაყურებელიც უსათუოდ იგრძნობს.

თოჯინების თეატრის მსახიობის სწავლება და მომზადება დრამატული სამსახიობო ოსტატობის პარალელურად მიმდინარეობს.

¹ Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре, М., 1971, стр. 30.

თოჯინების თეატრის მომავალ მსახიობს, დრამატული მსახიობის ოსტატობის გარდა, სპეციფიკური მომზადება სჭირდება, რადგან ის პარალელურად მუშაობს და ქმნის ორ სახეს: ერთს, როგორც მსახიობი, რომელიც სამაგიდო რეპეტიციებს გადის, მუშაობს პიესაზე, ანალიზებს მოვლენებსა და ფაქტებს, ქმნის გმირის ბიოგრაფიას, ცდილობს გაერკვეს როლის ზემოცანასა და გამჭოლ მოქმედებაში; მეორე სახეს კი წარმოადგენს და ქმნის მის მიერ გაცოცხლებული თოჯინა, რომელიც იმავე სამუშაოს ასრულებს, ოღონდ უკვე კარგად გააზრებული და გათავისებული ქმედებით.

დრამატული თეატრის მსახიობს თამაშისა და წარმოსახვითი ილუზიის შესაქმნელად მხოლოდ ტექსტი ესაჭიროება, რადგან სცენაზე თავად არის მთავარი მოქმედი პირიც და შემსრულებელიც; თავად განიცდის და თავადვე გვაძლევს საშუალებს, რომ თვალი მივადევნოთ სამსახიობო თამაშს, როლის განხორციელების პროცესს. თოჯინების თეატრის მსახიობი კი ტექსტის გარდა, უცხო სხეულით, უსიცოცხლო მატერიით მუშაობს, ანუ იგი თოჯინით ქმნის პერსონაჟის სცენურ სახეს. თითოეული ემოცია, ტკივილი თუ სიხარული, მხოლოდ თოჯინის მეშვეობით გადმოიცემა. შესაბამისად, მსახიობის თამაშისას, თოჯინა გამოდის წინა პლანზე, ის არის მთავარი, ის მოქმედებს, და სწორედ მის მიერ შექმნილ ილუზიას ხედავს მაყურებელი. ამდენად, მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობი აბსოლუტურად დისტანცირებული იყოს თოჯინისაგან, რაც უმთავრესი და უპირველესი პირობაა თოჯინების თეატრის მომავალი მსახიობებისათვის.

სწავლების საწყის ეტაპზე თოჯინების თეატრის მომავალი მსახიობები გადიან სხვადასხვა სახის ფსიქო-ფიზიკურ ტრენინგს, რის შედეგადაც მათ უვითარდებათ სხეულის პლასტიკა, განსაკუთრებით ხელები. რადგან ხელთათმინანი თოჯინის – ე.წ. პეტრუშკის მართვისას, სხეულის მთელი დატვირთვა სწორედ ხელზე გადადის. ამიტომ სხეულის ეს ნაწილი განსაკუთრებით გამომსახველი და პლასტიკური უნდა იყოს. სწავლებისას მნიშვნელოვანია ასევე ყურადღება მიექცეს საგნის გაცოცხლებაზე მუშაობის პროცესს. ამისთვის იყენებენ სხვადასხვა ქსოვილს, ხელოვნურ ან მყარი მასალისაგან შექმნილ საგნებს, მაგ.: ხის ტოტს ან სხვ. ამ ვარჯიშებით, მომავალი მსახიობები ითავისებენ და ეგუებიან

საგანი-თოჯინის ფაქტურას, მის შემადგენლობას,¹ უვითარდებათ წარმოსახვა და ფანტაზია, უყალიბდებათ სივრცის აღქმისა და ათვისების უნარი, ეჩვევიან რამდენიმე პარტნიორთან ერთად თოჯინის მართვას, ყურადღების კონცენტრაციასა და ყურადღების გაორმაგება-გასამაგებას: მე და თოჯინა, მე-თოჯინა-პარტნიორი, მე-თოჯინა-პარტნიორი-მაყურებელი.

სწავლების საწყის ეტაპზე ყურადღება უნდა გამახვილდეს თოჯინების თეატრის მომავალი მსახიობის შინაგან ენერგიაზე, რადგან თავად ენერგია წარმოადგენს და გვაძლევს იმპულსს, ბიძგს ქმედებისაკენ. სცენაზე თუ მსახიობის ყოველგვარი მოქმედება შესაბამისი ენერგიით არ იქნება დამუხტული, სპექტაკლი მდორე, ერთფეროვანი და მოსაწყენი იქნება. შესაბამისად, მის დინამიკურობას მსახიობის ენერგეტიკა განაპირობებს: დაწყებული მიკროსკოპული ჟესტიდან (თავის დახრა, გვერდზე გახედვა) – ფართო მოძრაობამდე (ხელის აწევა, ნაბიჯების გადადგმა, ჩამოჯდომა, გადახტომა და ა.შ.) მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობის ენერგიის მიზანმიმართული გათვლისა და გადატანის შედეგად გაუცხოებული სხეული-თოჯინა იწყებს მოქმედებას. მსახიობმა კი თოჯინის „გაცოცხლება“ უნდა დაიწყოს საკუთარი შინაგანი ენერგიის აღქმითა და გათავისებით.

სტუდენტმა-მეთოჯინემ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეიმეცნოს გარემო, სადაც იმყოფება, შეეგუოს მას, გახდეს მისი ნაწილი და მხოლოდ ამის შემდეგ გათავისუფლდეს შებოჭილობისაგან, მოიხსნას კუნთების დაძაბულობა-დაჭიმულობა – მთელი ყურადღება გადაიტანოს საკუთარ სხეულზე; დამშვიდდეს, მოუსმინოს გულისცემას, შეიგრძნოს მისი რიტმი, ენერგია და ფრთხილად, შეხებით გადმოიტანოს ეს ენერგია „წარმოსახვითი ბირთვის“ სახით ჯერ საკუთარ სხეულზე – იქ, სადაც მისი შეგრძნებით, ყველაზე მეტად იყო კონცენტრირებული – გულთან, შუბლზე, ყელთან და მხოლოდ ამის შემდეგ – საგან-თოჯინაზე.

მსახიობის შინაგანი ენერგია შეიძლება იყოს სხვადასხვა ფორმისა და მოცულობის: მსუბუქი, თბილი, დადებითი, პოზიტიური ან პირიქით – მძიმე, უხეში, ცივი და უარყოფითი. ამ ენერგიას მსახიობი საკუთარი იმპულსის ანუ „წარმოსახვითი ბირთვის“ საშუალებით გადასცემს ნებისმიერ თოჯინას, რომლის „გაცოცხლებაც“ იმ

¹ Стависский А. Я., Психофизический тренинг актеров-кукольников в профессиональной школе кукольника. Санкт-Петербургская Государственная Академия Театрального искусства, 2009, Выпуск 4, стр. 18.

წუთიდანვე იწყება, როგორც კი მას მსახიობის ხელი შეეხება. თოჯინა ხომ უსულო საგანია და რაც არ უნდა მეტყველი სახე ჰქონდეს, ის ვერ გადმოსცემს ვერანაირ განწყობილებას, მას არ გააჩნია ცოცხალი მსახიობისათვის დამახასიათებელი მიმიკა. მისი მოძრაობა და შესტებიც გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. როგორც თოჯინების თეატრის ისტორიკოსი ე. ბ. კორენბერგი წერდა: „ის ხელოვნურად შექმნილი საგანია, სიმბოლო. [...] თეატრალური თოჯინა დრამატურგიული სახის მინიშნებაა, გამოსახული პლასტიკური ხელოვნების საშუალებებით. ის საკუთარ თავში ატარებს ამ სახის აზრობრივ მნიშვნელობას“¹.

მოუმზადებელი მსახიობი, რომელსაც არა აქვს გათავისებული საკუთარი ენერგია და არ შეუძლია მისი გადაცემა და გადანაწილება იმპულსების მეშვეობით, ფიქრობს, რომ საკმარისია თოჯინა ხელში აიღოს, აამოძრაოს და თოჯინაც გამომსახველი გახდება. სინამდვილეში კი თოჯინა მხოლოდ „დაფართოუნობს“, ხელ-ფეხს უმისამართოდ იქნევს და არ ემორჩილება მას. მსახიობი კარგად უნდა გაეცნოს თოჯინის შესაძლებლობებს და შემდეგ საკუთარი ენერგიით თანმიმდევრული და, ხშირ შემთხვევაში, მიკროსკოპული ქმედებები უნდა განახორციელოს, რათა ეს ქმედებები ერთ მთლიან შესტად, მოძრაობად ან მოქმედებად იქნას აღქმული. მსახიობი არც ერთი წამით არ უნდა მოდუნდეს ან შეეყოვნდეს, რადგან თუ თოჯინა ოდნავ მაინც გაჩერდა, ის მაშინვე კვდება. აქედან გამომდინარე, მეთოჯინე მსახიობის ენერგიის იმპულსებით გადანაწილება არის აუცილებელი. შინაგანი ენერგიის სწორი მართვისა და გადანაწილების შედეგად, მსახიობს არ უჭირს თოჯინის ქმედების კონტროლი.

თოჯინების თეატრში ხშირად ხდება, რომ ერთ მსახიობს რამდენიმე თოჯინის ერთდროული ან ჩანაცვლებითი მართვა უწევს. ენერგიის ზუსტი და მიზანმიმართული გადანაწილების შედეგად, ეს პროცესი მშვიდი და თავისუფალი იქნება ყოველგვარი ძალისხმევისა და დაძაბულობისაგან. მსახიობი არ დაიღლება და არც ზედმეტ ენერგიას დახარჯავს. შესაბამისად, ნებისმიერი ფიზიკური მდგომარეობიდან თოჯინების თეატრის ჟანრობრივი თავისებურებების გათვალისწინებით, გაცილებით გაიოლდება თოჯინის მართვა. ამავე დროს, თითოეული მსახიობი იმუშავებს თანაბარი ძალით და თითოეული მათგანის მიერ საკუთარი ენერგიის

¹ Коренберг Е. Б. Виды представлений театра кукол, Учеб. пособие, М., 1977, стр. 4.

ზუსტი მართვისა და ურთიერთგაცვლის შედეგად, შენარჩუნდება სპექტაკლის ანსამბლურობა და ტემპო-რიტმი.

მსახიობთა ურთიერთობას სცენაზე თოჯინა განაპირობებს. მაყურებელი ვერ ხედავს და არც უნდა ხედავდეს თოჯინის უკან მიმალულ მსახიობს, სწორედ ამაშია მისი ოსტატობა, „რადგან მეთოჯინის მოძრაობები უნდა იყოს გათვლილი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჰარმონია დაირღვევა“.¹ სცენაზე ზომ მხოლოდ თოჯინა ჩანს – ის განიცდის, ის ჩნუბობს, იცინის და ზოგჯერ კვდება კიდევ. შესაბამისად, სწორედ მას თანაუგრძნობს მაყურებელი.

ედვარდ გორდონ კრეგი თავის სტატიაში „მსახიობი და ზემარიონეტი“ წერდა: „უმალესი ხელოვნება მალავს თავის ოსტატობას და ჩრდილში ტოვებს დიდოსტატს“.² და ეს ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა მსახიობისა და თოჯინის ურთიერთობა აღიქმება, როგორც ერთი მთლიანობა და თოჯინაც სრულყოფილად „ცოცხლობს“ სცენაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Богаевский Б. К вопросу о значении изображения так называемого «Колдуна» в «пещере трех братьев» в Арьеже во Франции, - С. Э., 1934.
- Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека, Прага, 1982.
- Коренберг Е. Б. Виды представлений театра кукол, Учеб. пособие, М., 1977.
- Кужель Ю. Л. Театр Дзерури: История развития и драматургии, М., 1993.
- Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре, М., 1971.
- Ставиский А. Я. Психофизический тренинг актеров-кукольников. В Профессиональной школе кукольника. Санкт Петербургская Государственная Академия Театрального искусства, Выпуск IV, 2009.
- Гордон Крэг. Актер и сверхмарионетка - http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Точ336608750 (ბოლოს გადამოწმდა 06.11.2018).

¹ Кужель Ю. Л., Театр Дзерури: История развития и драматургии, М., 1993

² Гордон Крэг. Актер и сверхмарионетка - http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Точ336608750 (ბოლოს გადამოწმდა 06.11.2018).

ზურაბ ხუციშვილი,

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. თინათინ ჭაბუკიანი და
პროფ. რამაზ ხოტივარი

კინოწარმოების ამერიკული მოდელი ისტორიული განვითარების მტკიცებულება

მსოფილო კინობიზნესის განვითარების მრავალფეროვან მოდელს შორის, ტრადიციულად განვითარებული კინოინდუსტრიის მქონე ქვეყნებისათვის, კინოწარმოების ეკონომიკური ასპექტების მკვლევრები გამოყოფენ ოთხ მოდელს: კერძო ვერტიკალურად-ინტეგრირებული კომპანია-მეიჯორები სახელმწიფოს მინიმალური მონაწილეობით (აშშ); უპირატესად ვერტიკალურად-ინტეგრირებული კომპანიები სახელმწიფოს პირდაპირი მონაწილეობის მაღალი წილით (საფრანგეთი); ჰორიზონტალურად-ინტეგრირებული კომპანიები სახელმწიფოს (ფედერალური და მუნიციპალური) პირდაპირი მონაწილეობის მაღალი წილით (გერმანია); უპირატესად ჰორიზონტალურად-ინტეგრირებული კომპანიები სახელმწიფოს ირიბი მონაწილეობით (დიდი ბრიტანეთი)¹.

ზემოთ ჩამოთვლილ ქვეყნებს შორის სწორედ აშშ-ში კინოწარმოება ფუნქციონირებს როგორც ინდუსტრია ისე, რომ ტოლს არ უდებს ამერიკული ეკონომიკის ბურჟუებს – მშენებლობას, ენერჯეტიკას, სამხედრო მრეწველობას, საავტომობილო მშენებლობას. სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ „აშშ-ში კინობიზნესის განვითარების დინამიკა ადასტურებს კინობიზნესის მზარდ როლს როგორც ნაციონალურ, ისე მსოფლიო ეკონომიკაში. ამ გავლენის კვლევა აშშ-ში ხორციელდება ერთობლივად კინო და ტელედარგისათვის. კინო და ტელეინდუსტრიის წვლილი ქვეყნის ეკონომიკაში 2009 წლიდან დღემდე გაიზარდა როგორც ექსპორტის და აკრეფილი გადასახადების მოცულობით, ასევე მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების ხელფასების და მცირე ბიზნესის შემოსავლების დონის მხრივ“.²

ამერიკული კინოწარმოების წვლილი ეკონომიკაში უდიდესია. ეს დარგი ქმნის სამუშაო ადგილებს და ყიდის თავის პროდუქციას მთელ

¹ Калабихина Е., *Развитие мирового кинобизнеса в условиях глобализации*, Москва, 2017, გვ. 64.

² იქვე, გვ. 47.

მსოფლიოში. კინოფილმებისა და ტელეპროგრამების დისტრიბუცია არის ერთ-ერთი ყველაზე ფასეული ეროვნული კულტურული და ეკონომიკური რესურსი.

კინომცოდნე მ. შატერნიკოვა თავის წიგნში „კინობიზნესის ხელოვნება“ წერს: „ამერიკული კინემატოგრაფი, როგორც სისტემა, არსებობს არა იმიტომ, რომ ის აუცილებელია მასების გასართობად; არა იმისთვის, რომ შექმნას ამერიკის, მისთვის სასურველი იმიჯი უცხოეთში (თუმცა ეს მისი ძალიან მნიშვნელოვანი ფუნქციაა); და – სამწუხაროდ! – არა იმისთვის, რომ ხელი შეუწყოს ხელოვნების განვითარებას. ეს სისტემა არსებობს იმიტომ, რომ არიან ადამიანები და არსებობენ ორგანიზაციები, რომლებიც დებენ კინოში კაპიტალს მოგების მიღების მიზნით“.¹

ამ სტატიაში შევეცდებით გავარკვიოთ, როგორ ყალიბდებოდა ეს მოდელი ამერიკული კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების თვალსაზრისით და როგორ მუშაობს მისი მექანიზმი დღეს. მეთოდოლოგიის საფუძველს წარმოადგენს რეტროსპექტიული კვლევა, ჩვენთვის საინტერესო თემისადმი მიძღვნილი ლიტერატურული წყაროების – უპირატესად უცხოელ მკვლევართა ნაშრომების განხილვისა და შეჯერების საფუძველზე.

ამერიკაში კინობიზნესის დასაწყისი ისტორიულად დაემთხვა ტექნოლოგიურ ინოვაციებს, რომლებსაც, XIX საუკუნის დასასრულს, მოჰყვა კინემატოგრაფის გამოგონება. „მოძრავი სურათების“ სრულფასოვან კომერციულ გამოყენებაში დიდი როლი ითამაშა თომას ედისონმა. მისი მცდელობით ამერიკული კინოს კომერციული ისტორია დაიწყო კინოს ოფიციალურ გამოგონებამდე, 1894 წლის 14 აპრილს, ნიუ-იორკში ბროდვეის №1155-ში, ყოფილი ფენსაცმლის დუქანში, რომელიც ახალ ატრაქციონად – „კინეტოსკოპების სალონად“ გადაკეთდა. ამერიკული კინოს შემდგომი განვითარება კორექტირდა 1895 წელს ლიუმიერების სახელგანთქმული სინემატოგრაფის გამოჩენით, როდესაც ფილმების ჩვენება დიდ ეკრანზე გახდა შესაძლებელი².

ამერიკული კინოწარმოების **პირველი ეტაპი** მოიცავს პერიოდს XIX საუკუნის დასასრულიდან 1915 წლამდე. ამ პერიოდის

¹ Шатерникова М., Искусство кинобизнеса, журнал Киноведческие записки, 1990 № 4, გვ. 145.

² იქვე, გვ. 145.

ეკონომიკური თავისებურებები განისაზღვრება თვით პროდუქციის სპეციფიკით. „იმთავითვე ძირითადი ყურადღება ენიჭებოდა კინოაპარატების წარმოებას და გავრცელებას, მაშინ როცა თავისთავად ფილმს ჰქონდა მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა და არ წარმოადგენდა ბიზნესისათვის სამიზნე პროდუქტს“.¹ რეპერტუარი შედგებოდა მოკლე და მარტივი სცენებისაგან, მაგრამ ძალიან მალე, ტექნოლოგიის განვითარებისა და მომხმარებელთა მოთხოვნების შესაბამისად, მოხდა გადასვლა სხვა პარადიგმაზე – წამყვანი გახდა **სანახაობითი კონტენტი**.

1900-იან წლებში მოთხოვნილების სტიმულირებისათვის მოხდა პროდუქტის ტრანსფორმირება უფრო რთულ სიუჟეტურ ფილმებად – კინოკომპანიები მიხვდნენ, რომ ტექნიკურ მიღწევათა მარტივი დემონსტრირება ვერ უზრუნველყოფდა მაყურებელთა ხანგრძლივ ინტერესს, მაშინ, როდესაც კარგად მოთხრობილ ისტორიებს შეიძლება დიდი კონკურენტული უპირატესობა ჰქონდათ.

ამ ტენდენციის პარალელურად, თანდათან იცვლებოდა საბაზრო სტრუქტურა, ძლიერდებოდა მონოპოლიზაციის პროცესები. 1909 წელს შეიქმნა კინოპატენტების კომპანია *Motion Picture Patents Company* (MPPC), რომელიც წარმოადგენდა პირველ კინოტრესტს. ამ მონოპოლისტურმა ორგანიზაციამ ედისონის კომპანიასთან გააერთიანა სხვა მსხვილი მწარმოებლები („ბაიოგრაფი“, „ვაიტიგრაფი“, „ზელივი“, „ესენი“, „ლუბინი“, „კალემი“ და ორი ფრანგული ფირმა – „პატე“ და „მელიესი“). შემუშავდა საიდუმლო დოკუმენტი – „შეერთებული შტატების კინობიზნესის რეორგანიზაციის გეგმა“. ტრესტი აქტიურად იყენებდა დამოუკიდებელი კომპანიების მიმართ სალიცენზიო გადასახადების სისტემას, აგრეთვე ისწრაფოდა გაეკონტროლებინა დარგის ყველა საკვანძო პროცესი – მასალების (ფირის) და აპარატების წარმოების, ფილმების წარმოების, გავრცელების (გაქირავების) და ჩვენების ჩათვლით. ეს პროცესი მკვლევრების მიერ განიხილება როგორც **კინობიზნესის მართვის ვერტიკალურად ინტეგრირებული მოდელის შექმნის პირველი ცდა**.²

ტრესტის (MPPC) ამოქმედების შემდეგ კინოგაქირავების განვითარების მიმართულება ასევე რამდენადმე შეიცვალა.

¹ Садуль Ж., Всеобщая история кино, Том 1, изд. Искусство, Москва, 1958 (Georges Sadoul, Histoire générale du cinéma. Tome 1. Éditions Denoel, Paris, 1946).

² Шатерникова М. *Искусство кинобизнеса*, დასახ. ნაშრ. გვ. 159-160.

კინოპატენტების კომპანია ცდილობდა თავისი გავლენის ქვეშ მოექცია დისტრიბუციაც. 1910 წლის 10 თებერვალს ჯ. კენელიმ და ფ. დაიერმა შექმნეს კომპანია „ჯენერალ ფილმზი“, რომლის კაპიტალი შეადგენდა 2 მილიონ დოლარს... კომპანია მიზნად ისახავდა აშშ-ში მთელი გაქირავების მონოპოლიზებას.¹ კინოპატენტების კომპანიის გავლენა მნიშვნელოვნად გაძლიერდა – 1911 წელს ტრესტის კონტროლის ქვეშ აღმოჩნდა 57 სადისტრიბუციო საწარმო; 5 281 კინოდარბაზი (ქვეყანაში დარეგისტრირებული 9 460 კინოდარბაზიდან) სარგებლობდა მხოლოდ „ჯენერალ ფილმზის“ მომსახურებით.² მკვლევრები აქვე აღნიშნავენ კინოპატენტების კომპანიის დადებით გავლენას – სწორედ იმ წლებში ჩამოყალიბდა ამერიკული გაქირავების ზონირების პრინციპი, რომლის მიხედვით გარკვეული რეგიონის კინოთეატრები არ აჩვენებდნენ ერთსა და იმავე ფილმს ერთდროულად, შემოიღეს ინდიფერენცირებული ფასები ბილეთებზე. „პატენტების ომი“ დასრულდა და კინობაზარზე გარკვეულმა სტაბილურობამ დაისადგურა.³

კინოჩვენების თვალსაზრისით, ამერიკული კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბების პირველი ეტაპი გამოირჩევა რიგი თავისებურებებით, რომლებიც დაკავშირებულია საბაზრო საფუძვლების ჩამოყალიბებასთან სრულიად ახალი პროდუქტის რეალიზაციისათვის. უპირველეს ყოვლისა, მომხმარებლის თვალში კინომ, როგორც პროდუქტმა, გაიარა გზა სამეცნიერო-ტექნიკური სიახლიდან (ტრიუკიდან) სრულფასოვან შინაარსიან კონტენტამდე, რომელსაც დიდ ეკრანზე წარმოადგენენ და რომელმაც გართობის ბევრი სხვა სახეობა ჩაანაცვლა. მეორეც, წარმოიქმნა კინობაზარზე ისეთი სპეციალიზებული ინსტიტუტის ფორმირების პრობლემა, რომელიც ფილმის ჩვენებას განახორციელებდა. XIX საუკუნის ბოლოს სწრაფი ტემპით აღმოცენდა და გავრცელდა ე. წ. „კერმესები“ და „უნი-არკადები“.⁴ – პატარა და იაფი დარბაზები კინეტოსკოპების დემონსტრაციისათვის. ფილმების ტექნიკური და მხატვრული დონის ამაღლებასთან ერთად,

¹ Садуль Ж., *Всербщая история кино*. Том 2. – Москва, изд. Искусство, 1958 (Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. Éditions Denoel, Paris, 1947).

² იქვე.

³ Шатерникова М., დასახ. ნაშრ., გვ. 163.

⁴ Садуль Ж., *Всеобщая история кино*, Том 1, изд. Искусство, Москва, 1958 (Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. Éditions Denoel, Paris, 1946).

გართულდა ჩვენებაც. ფილმებს აჩვენებდნენ „თეატრ-ვოდევილებში“, სადაც, არც თუ იშვიათად, ხდებოდა კინემატოგრაფიული სეანსებისა და ტრადიციული წარმოდგენების შეთავსება. იმავე პერიოდში აღმოცენდა და მთელ ქვეყანას მოეფინა „ნიკელოდეონები“ – პირველი სტაციონარული კინოთეატრები ბილეთის სტანდარული ფასით (5 ცენტი). ჰოლივუდის იმპერიის ფუძემდებელთა უმეტესობამ, რომელთა სახელები დღემდე შემორჩენილია წამყვანი სტუდიების სახელწოდებებში (უილიამ ფოქსი, ადოლფ ცუკორი, მარკუს ლოუ, ლუის ბ. მეიერი, კარლ ლემლე, ძმები უორნერები), „ნიკელოდეონებით“ დაიწყო. სწორედ „ნიკელოდეონებიდან“, მშრომელი, ღარიბი მაყურებლისაგან შეგროვებული ფულით საფუძველი ეყრებოდა ამერიკულ კინოინდუსტრიას.¹

„აშშ-ში გაცილებით მეტი კინოთეატრი იყო, ვიდრე ერთად ალებულ ევროპის ყველა ქვეყანაში. „ნიკელოდეონების“ წარმატებამ და სტაციონარულ კინოთეატრებზე გადასვლის სისტემამ განსაზღვრა ამერიკული კინოს სწრაფი განვითარება, რომელიც მანამდე ევროპელ კონკურენტთა კუდში მიჩანჩალებდა. კინოწარმოების ეკონომიკურ ბაზას ხომ მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს კინოთეატრების რაოდენობა: რაც მეტი კინოთეატრია, მით უფრო სწრაფად ხდება დანახარჯების ამოღება. 1914 წლამდე ფილმებით საერთაშორისო ვაჭრობა შეუზღუდავი იყო. კინოწარმოების დამოკიდებულება კინოთეატრების რაოდენობაზე მაშინ ასე ცხადი არ იყო. პირიქით, საფრანგეთისა და დანიის მაგალითები საპირისპიროს მოწმობდა – ექსპორტის გაზრდის აუცილებლობას და მოგების მიღებას უცხოეთიდან. და მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ გახდა ნათელი, თუ როგორი არაშორსმჭვრეტელი იყო უცხოურ ბაზრებზე გათვლილი პოლიტიკა“.²

ამერიკული კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბების პირველი ეტაპის შეჯამებისას უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალი თვალსაზრისით, ეს იყო გარდამავალი პერიოდი, რომელმაც ეკონომიკური საფუძველი ჩაუყარა **წარმოებას, დისტრიბუციას და ფილმების ჩვენებას**. დარგის მონოპოლიზაციის მცდელობა, საბოლოო ჯამში, წარუმატებელი

¹ Гэблер Н., *Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд* (Neal Gabler N., *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, Crown, 1988), Перевод с англ., журнал *Искусство кино*, 1999 №№ 8-12.

² Теплиц Е., *История киноискусства (1895-1927)*, т.т. I-II, Москва, изд. Прогресс, 1968, გვ. 74.

აღმოჩნდა – კინოპატენტების კომპანიამ, რომელიც 1915 წელს ფედერალურმა სასამართლომ ცნო დამნაშავედ ანტიმონოპოლიური კანონების დარღვევაში, სულ მალე შეწყვიტა არსებობა. ტრესტი გაუქმდა, უპირველეს ყოვლისა, ე. წ. „დამოუკიდებლების“ ნიადაგზე – იმ კომპანიების გავლენით, რომლებმაც უარი თქვეს ედისონის ორგანიზაციაში გაერთიანებაზე და შექმნეს საკუთარი წარმოება. გარდა ამისა, ტრესტის გაუქმება გამოწვეული იყო რიგი სოციალურ-ეკონომიკური მიზეზებით: მზარდი სოციალური მღელვარებით საზოგადოებაში, პროფკავშირების აქტივობით და პრეზიდენტ ვილსონის ახალი პოლიტიკით, რომელიც იბრძოდა ტრესტების წინააღმდეგ. შეიცვალა და მრავალფეროვანი გახდა მაყურებელთა მოთხოვნებიც. ეს მეტ სიახლესა და კინოპროდუქციის დიფერენციაციას მოითხოვდა, რასაც, მონოპოლიისაგან განსხვავებით, ადვილად აუღეს ალლო დამოუკიდებელმა კინოკომპანიებმა. ამგვარად, 1910-იანი წლების შუახანები შეიძლება განვიხილოთ როგორც **ამერიკული კინოს გადასვლა ახალ ეკონომიკურ მოდელზე**, რომელსაც შემდგომ **ჰოლივუდის კლასიკური სტუდიური სისტემა** ეწოდება, და შესაბამისად, ეს იქნება შემდეგი დიდი ეტაპი აშშ-ის კინოინდუსტრიის განვითარებაში.

მეორე ეტაპი – „სტუდიური სისტემის“ ჩამოყალიბების ეპოქა – ჰოლივუდის ოქროს ხანაა, რომელიც 1920-დან 1950 წლამდე გაგრძელდა. კინობიზნესის სტუდიური მოდელის მკვეთრად გამოხატულ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ კაპიტალმა და შემოქმედებითმა კადრებმა 1910-იან წლებში კალიფორნიაში გადაინაცვლეს. მოდელის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი დამოუკიდებელ კინოკომპანიებს ეკუთვნის. მიზეზები, რომელთა გამოც დამოუკიდებლებმა ქვეყნის სამხრეთ-დასავლეთი აირჩიეს, ბევრია; მათ შორის: შედარებით იაფი მიწა, ნიუ-იორკისაგან დაშორება (სადაც ბიზნესი ედისონის კომპანიის ხელში იყო), მექსიკის საზღვართან სიახლოვე (სადაც შეიძლებოდა გაქცევა, ედისონის ტრესტთან სასამართლო დავის გამწვავების შემთხვევაში).¹ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ბუნებრივმა პირობებმაც – თბილი კლიმატი იძლეოდა გადაღების წარმოების საშუალებას მთელი წლის განმავლობაში, ხოლო ადგილობრივი ლანდშაფტები იდეალური იყო ისტორიული

¹ Шатерникова М. Искусство кинобизнеса, журнал «Киноведческие записки», 1990, № 6, гл. 136.

ფილმებისა და ვესტერნების გადასაღებად.¹ ამგვარად, კინობიზნესის ცენტრმა, თანდათან, ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ გადაინაცვლა. ეს დიდ შესაძლებლობებს აძლევდა ახალ კომპანიებს, რომლებმაც შექმნეს **კინოწარმოების კლასიკური სტუდიური მოდელი**.

წარმოების სფეროში ამერიკული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურება გახდა სტუდია-მეიჯორების (majors) – ანუ სუპერსტუდიების შექმნა. ასე ერქვა ფილმების მწარმოებელ უმსხვილეს სტუდიებს. 1912 წელს, დამოუკიდებელი კინოკომპანიების რეორგანიზაციის დროს, გამოჩნდა პირველი სტუდიები – „პარამაუნტი“ (*Paramount*) და „იუნივერსალი“ (*Universal*), ხოლო 1922 წლისთვის უმსხვილესმა სტუდიებმა უკვე შექმნეს ოლიგოპოლია ბაზარზე. მათ რიცხვში, ზემოთ აღნიშნული სტუდიების გარდა, შევიდნენ: „მე-20 საუკუნე ფოქსი“ (*20th Century Fox*), „უორნერი“ (*Warner Brothers*), „კოლამბია“ (*Columbia Pictures*), „მგმ“ (*MGM*), „იუნაიტედ არტისტს“ (*United Artists*) და „დისნეი“ (*Walt Disney Production*).²

საწარმოო პროცესები სტუდიებში ატარებდა კონვეიერულ ხასიათს. პატენტების ომისა და ტრესტთან უთანხმოების შემდეგ ფეხზე წამოდგარი ჰოლივუდის კომპანიები ამჯობინებდნენ არ გაერისკათ, ამიტომ სტაბილურობა და დანახარჯთა ამოგება დარგის მთავარი პრინციპი გახდა. სტუდიები იქმნებოდა ისე, რომ მაქსიმალურად ეფექტურად უზრუნველყოთ შეუფერხებელი მუშაობა სცენარზე, უშუალოდ გადაღებები და გადაღებების შემდგომი პერიოდი. ამასთან, შემოქმედებითი კადრები, რეჟისორის და მსახიობების ჩათვლით, ხშირად მიმაგრებული იყო სტუდიებზე გრძელვადიანი შრომითი ხელშეკრულებების საფუძველზე. ყოველივე ეს განამტკიცებდა მეიჯორების პოზიციებს, რომლებიც, რენტაბელობის გაზრდისა და რისკების შემცირების მიზნით, ურთიერთქმედებდნენ და იღებდნენ ერთობლივ გადაწყვეტილებებს. ასე, მაგალითად, 1922 წელს სუპერსტუდიები გაერთიანდნენ ამერიკის კინოპროდიუსერთა ასოციაციაში (*Motion Pictures Association of America, MPAA*).³ ეს არაკომერციული ორგანიზაცია დღესაც არსებობს, ასრულებს ისეთ

¹ Теплиц Е., *История киноискусства (1895-1927)*, т.т. I-II, Москва, изд. *Прогресс*, 1968, გვ. 78.

² Кокарев И., *Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России: 2-е перераб.*, изд. *Аспект Пресс*, Москва, 2009.

³ იქვე.

ფუნქციებს, როგორებიცაა: ჰოლივუდის სტუდიების ინტერესების დაცვა, მონაწილეობა კინოს დარგში კანონმდებლობის, ფილმების რეიტინგის სისტემის რეგულირებაში, სტატისტიკურ მონაცემთა შეგროვება და ანალიზი და სხვა.

მეორე ეტაპზე დისტრიბუცია, როგორც საქმიანობის ცალკე სფერო, ასევე განაგრძობდა განვითარებას. 1910-იან წლებში გავრცელებული იყო გაქირავების შემდეგი ფორმები: *state's rights*, რომლის დროსაც უფლებები ფილმებზე მიყიდებოდათ ადგილობრივ გამქირავებლებს ტერიტორიების მიხედვით და მყარი ფასით; *roadshowing*, რომლის დროსაც მწარმოებელი კომპანიები თვითონ უკეთებდნენ ორგანიზებას დისტრიბუციას, ხელშეკრულებებს დებდნენ დიდ კინოთეატრებთან და აქირავებდნენ ფილმებს საბითუმო შემოსავლებიდან პროცენტული ანარიცხებით გადახდის პირობებით.¹ მეიჯორებმა შემოიტანეს კორექტივები კინოთეატრებთან მუშაობის პრინციპში. ასე, მაგალითად, გამოიყენეს „ფრანჩაიზინგის“ სტრატეგია, რომელსაც ასევე მიიჩნევენ ბლოკ-ბუკინგის (blookbooking) ადრეულ ვერსიად² – ანუ კინოთეატრისათვის ბევრი ფილმისგან შემდგარი პაკეტების მიყიდვას, რომელთაგან უმეტესობა იყო „დანამატი“, რაც კონკურენტს ბაზარზე შემოსვლას ურთულებდა. მეორე მხრივ, სუპერსტუდიები თვითონ ქმნიდნენ საკუთარ სადისტრიბუციო განყოფილებებს ჩვენებასთან დაკავშირებული სამუშაოების გასამარტივებლად და დამატებითი გარანტიებისათვის, ფილმის გასაქირავებლად.

კინოინდუსტრიის ჰოლივუდის მოდელი ისტორიულად დაემთხვა კინოჩვენების სწრაფ განვითარებას. 1910-იან და 1920-იან წლებში კინოთეატრების მშენებლობის ბუმი, კინო აქტიურად შემოდის მოსახლეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაში და გართობის ერთ-ერთი ყველაზე მოთხოვნადი სახეობა ხდება. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მეიჯორებმა დამოუკიდებლად დაიწყეს კინოთეატრების მშენებლობის ინვესტირება, რითაც უზრუნველყვეს საკუთარი ფილმების შეუფერხებელი ჩვენება. **წარმოების, დისტრიბუციისა და ჩვენების ვერტიკალური ინტეგრაცია, რომლის პიონერი იყო კომპანია „პარამაუნტი“, კლასიკური ჰოლივუდური სისტემის ერთ-ერთი მთავარი თავისებურება გახდა.** „პარამაუნტის“ კვალდაკვალ,

¹ Schatz T., *The Studio System and Conglomerate Hollywood*. [ელექტრონული რესურსი] http://www.blackwellpublishing.com/9781405133876/9781405133876_C01.pdf (მოძიებულია 02. 09. 2018).

² იქვე.

პრაქტიკულად ყველა სუპერსტუდიას ჰქონდა საკუთარი კინოთეატრი. ამან, თავის მხრივ, აიძულა დამოუკიდებელი გამქირავებლები გაერთიანებულიყვნენ ქსელში *First National*¹, რომელიც იცავდა მათ ინტერესებს და ფინანსურად დამოკიდებული არ იყო მეიჯორებისაგან.

სტუდიური მოდელის სოციალურ-ეკონომიკურ წარმატებებს შორის, აღსანიშნავია კინოთეატრების სწრაფი გავრცელება მთელ ქვეყანაში (1923 წლიდან 1930 წლამდე მათი რიცხვი 15 ათასიდან 23 ათასამდე გაიზარდა).² ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია ფილმების ჩვენების დიფერენციაციაც – ბაზარზე მოქმედებდნენ როგორც იაფი კინოთეატრები, ასევე „პირველი ეკრანის“ კინოთეატრები, რომლებიც მუშაობდნენ მხოლოდ ახალ ფილმებსა და, ხშირად, პოლიუდის მაღალბიუჯეტო პრექტებზე.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში სუპერსტუდიებმა თავისი განვითარების პიკს მიაღწიეს. წარმოიქმნა კინობიზნესის ვერტიკალურად ინტეგრირებული სქემა, რომლის დროსაც, მეიჯორები აკონტროლებდნენ მთელ პროცესს ფილმის შექმნიდან მის გაყიდვამდე. სტუდიებს ჰქონდათ მნიშვნელოვანი რესურსები, სარგებლობდნენ სახელმწიფოს მხარდაჭერით, ჰქონდათ საკუთარი საწარმოო ფართობები და სიმძლავრეები. ისინი პრაქტიკულად სრულად აკონტროლებდნენ კინოგაქირავებას, ამ პერიოდში იქნა სტანდარტიზებული წარმოების და ჩვენების ტექნოლოგიები. ამასთან, საბაზრო კონცენტრაცია გაიზარდა, გაჩნდა მონოპოლიურთან მიახლოებული დარგობრივი სტრუქტურის წარმოქმნის საშიშროება, რასაც გარკვეული ხარვეზებიც მოყვებოდა. მაგალითად, მწარმოებლების დაუინტერესებლობა დამატებით რისკებსა და ფინანსურ დანახარჯებში (მათ შორის, ახალ ტექნოლოგიებზე), ბიზნეს-პროცესების ბიუროკრატიზაცია, მოთხოვნილებებში მომხდარი ცვლილებების დაკმაყოფილების შეუძლებლობა, კინობაზრებზე დამოუკიდებელი კომპანიებისა და კინოთეატრების რთული მდგომარეობა.

ისევე, როგორც XX საუკუნის დასაწყისში, კინოტრესტის შემთხვევაში, მონოპოლიებთან ბრძოლაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სახელმწიფომ. ამ დროს დარგის მასშტაბები ბევრად გაიზარდა. 1948 წელს შედგა სასამართლო პროცესი მსხვილი

¹ Кокарев И., დასახ. ნაშრ.

² იქვე.

კინოკომპანიების წინააღმდეგ, ცნობილი, როგორც „პარამაუნტის საქმე“. განხილვის შედეგი იყო ანტიმონოპოლიური აქტი (*Paramount antitrust decision*),¹ რომელიც სუპერსტუდიებს კინოთეატრების საკუთარი ქსელის ფლობას უკრძალავდა. ეს კი ნიშნავდა **მეიჯორების ვერტიკალური ინტეგრაციის დასასრულს**. ამ მოვლენამ სათავე დაუდო უდიდეს კრიზისს აშშ-ის კინემატოგრაფში, რაც გამოიხატა მეიჯორების მდგომარეობის გართულებაში, რომლებისთვისაც მრავალჯერ გაიზარდა გაურკვეველობა და რისკი.

1950-იანი წლების კრიზისს, ფაქტობრივად, რამდენიმე მიზეზი ჰქონდა. ერთი მხრივ, მოსახლეობა თანდათან იცვლიდა მოხმარების სტრუქტურას. ომის შემდგომ შობადობის ზრდა, მიგრაცია დიდი ქალაქებიდან შემოგარენში, ტელევიზიის გამოჩენა, კეთილდღეობის გაუმჯობესება – ყველა ეს ფაქტორი მოქმედებდა მოთხოვნილების ზრდაზე ისეთ სამომხმარებლო მატერიალური სიკეთეების მიმართ, როგორებიცაა ავტომობილი, უძრავი ქონება და სხვა. კინო, საერთო სოციალური ცვლილებების ფონზე, მეორე პლანზე გადადიოდა, მოთხოვნილება ფილმებზე კლებულობდა. მეორე მხრივ, ვერტიკალურად ინტეგრირებული მოდელის დაშლის შემდეგ, კინოპროდუქციის გასაღების აწყობილი მექანიზმი დაირღვა, გაჩნდა ბიზნესის ეფექტური მოდელის ახლებურად აწყობის მოთხოვნილება.²

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება აშშ-ის კინობიზნესის ჩამოყალიბების **მესამე ეტაპი**. ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ, რომელიც რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში ცდილობდა კრიზისის შედეგების დაძლევას, შექმნა პრინციპულად ახალი ეკონომიკური მოდელი. ეს მოდელი დღემდე ინარჩუნებს ეფექტურობას. განვიხილოთ უფრო დაწვრილებით ამ **მოდელის თვისებურებები**.

ამერიკული კინოს თანამედროვე მოდელის მთავარი განსხვავება, კლასიკურ ჰოლივუდურ მოდელთან შედარებით, არის დივერსიფიცირებულ ბიზნესზე გადასვლა. წარმოების დონეზე ეს გამოიხატებოდა შემდეგნაირად: სუპერსტუდიებმა შეინარჩუნეს საკუთარი ბრენდი და საწარმოო სიმძლავრეები, მაგრამ გახდნენ მსხვილი საერთაშორისო კონგლომერატების ნაწილი. დივერსიფიკაცია, ამ შემთხვევაში გამოიხატებოდა მომიჯნავე დარგების (კინო, ტელევიზია) გაერთიანებაში, ხოლო შემდგომ

¹ Schatz T., დასახ. ნაშრ.

² იქვე.

გაერთიანდა დარგები, რომლებიც არ იყო დაკავშირებული კინოსთან. XXI საუკუნეში ამის მაგალითს წარმოადგენენ კომპანიები: *News Corporation* – რომლის შემადგენლობაში შედის *20th Century Fox Film Corporation*; *General Electric* – რომელიც ფლობს *GE NBC Universal*-ს; *Sony Corporation* – რომელიც ფლობს *Sony Pictures Entertainment*-ს და მის ქვეგანყოფილებას *Columbia Tristar Motion Picture Group*-ს; *AOL Time-Warner* – რომელიც ფლობს *Warner Brothers*-ს. ამგვარად, კინობიზნესში საკვანძო როლის შემსრულებლები გახდნენ კორპორაციები. ამასთან შემცირდა რისკები სტუდიებისთვის და გაიზარდა პროექტების დაფინანსებისა და ხელშეწყობის აუცილებელი რესურსების წვდომა. შესაბამისად, შეინიშნება ფილმის საშუალო ბიუჯეტის ზრდა: – თუკი 1972 წელს ჰოლივუდური ფილმის წარმოების საშუალო ღირებულება შეადგენდა 2 მილიონ დოლარს, 2003 წლისთვის, ის – 66,3 მილიონ დოლარამდე გაიზარდა.¹ ამავე დროს, მოხდა მწარმოებლების თავისებური დაყოფა მეიჯორებად, რომლებიც მოქმედებენ მსხვილი კონგლომერატების ფარგლებში, და კორპორაციებისაგან დამოუკიდებელ კომპანიებად. ამ უკანასკნელებმა დაიწყეს ახალი სამომხმარებლო სეგმენტების ათვისება, ექსპერიმენტირება თავად კონტენტით. მეიჯორებმა კი ყურადღება მიმართეს ძვირადღირებულ მასობრივ პროდუქტებზე – ე. წ. ბლოკბასტერებზე (*blockbuster*). დღევანდელ დღეს მათ განეკუთვნება კინოფილმები ისეთი კატეგორიებით, როგორებიცაა – მაღალი ბიუჯეტი, სუპერსტუდიის მხარდაჭერა, დანახარჯების მაღალი ამოგება (კერძოდ, დიდი სალაროს შემოსავალი პირველ უიკენდის განმავლობაში).

ამერიკული კინოს განვითარების თანამედროვე ეტაპზე მასობრივი ფილმწარმოების იდეურ საფუძველს წარმოადგენს ე. წ. *high-concept film*². ეს ცნება გულისხმობს მასობრივ კინოში გადასვლას სიუჟეტებსა და ისტორიებზე, რომლებიც ხელმისაწვდომი და გასაგებია თითოეულისთვის და რომელთა სარეკლამო მიზნებიც შეიძლება ადვილად გამოიხატოს ერთი წინადადებით.³ ამგვარად, ახალი ბიზნეს-მოდელის ფარგლებში წარმოებაში გაჩნდა ის, რაც

¹ Кокарев И., დასახ. ნაშრ.

² Cucco M., The promise is great: the blockbuster and the Hollywood economy // *Media, Culture and Society*, 31(2), 2009. გვ. 215-230.

³ Cucco M., The promise is great: the blockbuster and the Hollywood economy // *Media, Culture and Society*, 31(2), 2009. გვ. 215-230.

აკლდა კონვეიერულ სტუდიერ სისტემას – კერძოდ, ღიფერენციაცია და სპეციალიზაცია.

აღწევის სკოლი, კინონდუსტრიისადმი მიძღვნილ სატატიაში ყურადღებას ამახვილებს მასობრივი სტანდარტიზებული წარმოებიდან ფილმების შექმნის უფრო მოქნილ მექანიზმზე გადასვლის პროცესზე, რომელიც გულისხმობდა როგორც მსხვილი სტუდიების, ისე დამოუკიდებელი კომპანიების აქტიურ მონაწილეობას, აგრეთვე აუტსორსინგის განვითარებას და უცხოური მოედნების და სიმძლავრეების გამოყენებას (runaway production).¹ ამის შედეგად, ფილმები შინაარსით და შესრულებით გახდა უფრო მრავალფეროვანი, მომხმარებელს გაუფართოვდა არჩევანი, კინოკომპანიები ცდილობდნენ სხვადასხვა საბაზრო ნიშის დაკავებას – ყველაფერი ეს გამოარჩევს XX საუკუნის მეორე ნახევრის კინემატოგრაფს განვითარების წინა სტადიებისაგან. კონვეიერული სისტემა მისი კლასიკური სახით წარსულს ბარდებოდა – მეიჯორებმა შეამცირეს გამოშვებული პროექტების რაოდენობა, თუმცა გაიზარდა ღირებულება და ხარჯები მათი გაყიდვის ხელშეწყობასა და რეკლამირებაზე.

XX საუკუნის ბოლოს გაჩნდა მსხვილი დამოუკიდებელი მოთამაშეების – ე. წ. მინი-მეიჯორების (ანუ „მინი-სუპერსტუდიების“) გაჩენის ტენდენცია. ეს სტუდიები არ შედიან კონგლომერატებში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გაქირავებიდან მიღებული შემოსავლებით, ბევრად არ ჩამორჩებიან ჰოლივუდის მსხვილ სტუდიებს. ეს უკანასკნელნი აქტიურად ურთიერთმოქმედებენ როგორც „მინი-მეიჯორებთან“, ისე პატარა კომპანიებთან. ამ ურთიერთმოქმედების ფორმა შეიძლება იყოს სხვადასხვაგვარი: ერთობლივი წარმოება, პროდუცენტური ფირმების შექმნა, კო-პროდუქციის შემდგომი დისტრიბუციით, კინოგაქირავების სფეროში მცირე პროექტების მხარდაჭერა და ა. შ. მაგალითად, დიდი გავრცელება ჰპოვა ე. წ. „ატაქების მექანიზმი“ (peak up deal) – განსაკუთრებული გარიგება, რომლის დროსაც სუპერსტუდია ჩაერთვება დამოუკიდებელი ფილმის დაფინანსებაში მისი გაქირავების მიზნით მას შემდეგ, რაც დაწყებულია მუშაობა ამ კინოპროექტის ჩაშვებასთან დაკავშირებით².

მიიღეს რა მნიშვნელოვანი ფინანსური რესურსები, სუპერსტუდიებმა

¹ Scott A., Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing [ელექტრონული რესურსი] <http://www.citi.columbia.edu/B8210/read2/Scott.pdf> (მოძიებულია 14. 07. 2018).

² Кокарев И., დასახ. ნაშრ.

გააფართოვეს თავისი საერთაშორისო სადისტრიბიუტორო საქმიანობა. ამჟამად უმსხვილესი კინოკომპანიები ახორციელებენ მსოფლიო გაქირავებას, სხვადასხვა ქვეყანაში არსებული თავისი სადისტრიბიუტორო ქვეგანყოფილებების მეშვეობით, რაც პოლიგულურ სტუდიებს უქმნის გარანტირებულ და საკმარის გასაღების ბაზარს.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ აშშ-ში გაქირავებით, მეიჯორების გარდა, დაკავებულნი არიან მინი-სუპერსტუდიებიც, დამოუკიდებელი დისტრიბუტორებიც, აგრეთვე ცალკეული პროდიუსერები.¹ კინოგაქირავების ბაზარი, მსხვილბიუჯეტო ფილმების მნიშვნელოვანი წილის მიუხედავად, უფრო მოქნილი გახდა. უმსხვილესი სტუდიები დისტრიბუციისას სპეციალიზირდებიან ან ყველაზე ძვირი ფილმების, ან მაყურებლისათვის პოტენციურად საინტერესო პროექტების გაქირავებაზე. როგორც წესი, გაქირავებაში მეიჯორის მონაწილეობა არის მარკეტინგსა და რეკლამაზე მაღალი დანახარჯების, აგრეთვე ფილმის მასშტაბურ პირველ ეკრანზე გამოშვების გარანტია. დამოუკიდებელ დისტრიბუტორებს და პროდიუსერებს კი უფრო ხშირად საქმე აქვთ მცირებიუჯეტო ფილმებთან, გააქვთ ბაზარზე საკუთარი ძალებით ან მოქმედებენ „სუბამქირავებლების“ მეშვეობით.

რაც შეეხება კინონდუსტრიის თანამედროვე მოდელის პირობებში ფილმების ჩვენებას, უნდა გავიხსენოთ 1948 წლის „პარამაუნტის საქმის“ დიდი გავლენა. მაშინ სტუდიები იძულებულნი გახდნენ უარი ეთქვათ კინოთეატრების საკუთარ ქსელებზე, მნიშვნელოვნად შეეზღუდათ „ბლოკბუკინგი“ და კინოთეატრებისათვის არამომგებიანი სხვა პრინციპები, რამაც კინოჩვენების ბაზარზე სტიმული მისცა სხვა მოთამაშეების გამოჩენას. კრიზისული 1950 წლის შემდეგ გაიზარდა კინოთეატრების რაოდენობა (1950 წლიდან 2003 წლამდე ეკრანების საერთო რაოდენობა გაიზარდა 88%-ით – 19 106-დან 35 995-მდე). ამჟამად, კინოჩვენებას აშშ-ში ახორციელებენ როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზაციები, აგრეთვე მსხვილი ქსელები (AMC Theatres, B&B Theatres და სხვა.). XX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ტენდენციაა მრავალდარბაზიანი კინოთეატრები – მულტიპლექსები, რაც იძლევა მოთხოვნილებების ცვალებადობაზე აქტიური რეაგირების, შემოსავლების შესაბამისად რეპერტუარის კორექტირების და ბაზრის სეგმენტირების შესაძლებლობას.

¹ Кокарев И., დასახ. ნაშრ.

უნდა აღინიშნოს, რომ აშშ-ში ჩამოყალიბდა კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის თავისებური სისტემა (ამ საკითხს ნაწილობრივ შევეხეთ სტატიაში „კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა“.¹ ეს თემა ცალკე განხილვას საჭიროებს და მას მომდევნო სტატიაში სხვა ქვეყნების კინოწარმოების მოდელებთან მიმართებაში შევეხებით.

აშშ-ის თანამედროვე კინოინდუსტრიის სოციალურ ასპექტებს რაც შეეხება – თუკი კლასიკური ჰოლივუდური სისტემის თანამშრომლები, რეჟისორების ჩათვლით, მიმაგრებულნი იყვნენ მეიჯორებთან შრომითი კონტრაქტების საფუძველზე, ამჟამად თანამშრომლობა დამქირავებელსა და შემოქმედებითი პროფესიების წარმომადგენლებს შორის, დაფუძნებულია მოკლევადიან ხელშეკრულებებზე. შრომის ბაზარი უფრო მოქნილი და კონკურენტული გახდა, ამის შედეგია კადრების მაღალი მობილურობა, სასურველ პროექტზე არჩევანის ზრდა და ა. შ. მკვლევრები კონგლომერატული სისტემის ეფექტურობაზეც მიუთითებენ.

საინტერესოა, რომ კინოს მოხმარება, მნიშვნელოვნად შემცირდა (36 ბილეთიდან ერთ სულ მოსახლეზე 1945 წელს – 5-6 ბილეთამდე ერთ სულ მოსახლეზე 2000-იანი დასაწყისში), ამასთან მთლიანი შემოსავალი 1945 წლიდან 2014 წლამდე 6-ჯერ გაიზარდა (1450 მილიონიდან – 9 530 მილიონამდე წელიწადში). შემოსავლების რაოდენობა იზრდება დასწრების შემცირების მიუხედავად (3,97 ბილეთი ერთ სულ მოსახლეზე 2011 წელს).² ეს ყველაფერი კი მეტყველებს კინობიზნესის თანამედროვე მოდელის უპირატესობებზე, რომელმაც ეს დაადასტურა როგორც შიდა, ისე უცხოურ ბაზრებზე.

¹ ზუციშვილი ზ., კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა, ჟურნალი „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ № 4 (73), გამოც. „კენტავრი“, 2017.

² Калабихина Е., დასახ. ნაშრ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხუციშვილი ზ., კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა: ისტორიული გამოცდილება და თანამედროვე მდგომარეობა, ჟურნალი „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ № 4 (73), გამომც. კენტავრი, 2017.
- Гэблер Н., Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд (Neal Gabler N., An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, Crown, 1988), Перевод с англ., журнал Искусство кино, №№ 8-12. 1999.
- Калабихина Е., Развитие мирового кинобизнеса в условиях глобализации, Москва, 2017
- Шатерникова М. Искусство кинобизнеса, журнал Киноведческие записки, № 4, 1990.
- Кокарев И., Кино как бизнес и политика: Современная киноиндустрия США и России: 2-е перераб., изд. Аспект Пресс, Москва, 2009;
- Садуль Ж., Всеобщая история кино, Том 1, изд. Искусство, Москва, 1958 (Georges Sadoul, Histoire générale du cinéma. Tome 1. Éditions Denoel, Paris, 1946).
- Садуль Ж., Всеробщая история кино. Том 2. – Москва изд. Искусство, 1958 (Georges Sadoul, Histoire générale du cinéma. Tome 1. Éditions Denoel, Paris, 1947).
- Теплиц Е., История киноискусства (1895-1927), т.т. I-II, Москва, изд. Прогресс, 1968.
- Шатерникова М. Искусство кинобизнеса, журнал Киноведческие записки, № 6, 1990.
- Cucco M., The promise is great: the blockbuster and the Hollywood economy // Media, Culture and Society, 31(2), 2009.
- Schatz T., The Studio System and Conglomerate Hollywood. [eleqtronuli resursi] http://www.blackwellpublishing.com/9781405133876/9781405133876_C01.pdf (moZiebulia 02. 09. 2018).
- Scott A., Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing [eleqtronuli resursi] <http://www.citi.columbia.edu/B8210/read2/Scott.pdf>(moZiebulia 14. 07. 2018).

ლილი (თამარ) ჯოხაძე,

საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართულება
ხელმძღვანელები: პროფ. თემურ ჩხეიძე,
ასოც. პროფ. მარინა ხარატიშვილი

ეტიუდიდან ნაწყვეტამდე – სიტყვის დაბადება

მსახიობის ოსტატობისა და სასცენო მეტყველების სწავლებისას ქმედითი სიტყვის დაბადება სტუდენტის უმთავრესი ამოცანაა, რადგან მსახიობის ოსტატობის და მეტყველების სწავლება ერთმანეთზე გადაჯაჭვული, ერთი მთლიანი პროცესია.

სამსახიობო ხელოვნებაში სიტყვა გვირგვინია, უმთავრესია და უპირველესი. ის მძლავრი ზემოქმედების საშუალებაა, ქმედებაზე დაშენებული. თუ სიტყვას ქმედებას გამოვაცლით, ის სრულყოფილი, ცოცხალი აღარ იქნება და მოსაწყენი, უინტერესო, უსახო გახდება. ურთიერთობაც მოქმედებასა და სიტყვას ეფუძნება. სწორად და დროულად დაბადებულმა სიტყვამ კი შეიძლება შეცვალოს მოვლენის არსი და თანმიმდევრობა, ზედაპირზე ამოატივტივოს მოქმედების ფარული ზრახვები.

როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვას ძლიერი ძალა აქვს ადამიანების ურთიერთობაში, ხოლო მსახიობის პროფესიაში მთავარ სადავედ მოიაზრება – ქმედებისა და ურთიერთქმედების დროს მნიშვნელოვან აქცენტებს სვამს. წინამდებარე ნაშრომი სწორედ სიტყვის წარმოთქმა-დაბადების საკითხს ეხება.

ამ პრობლემას შეეხო მიხეილ თუმანიშვილი, რომელიც აღნიშნავდა: „იმისთვის, რომ განვსაზღვროთ, როგორ წარმოვთქვათ სიტყვები, მათში უნდა შევალწიოთ და იქ აღმოვაჩინოთ ამბავი. ალბათ ამის გაკეთება ძალზე ძნელია?! ძალზე ძნელი! მაგრამ გავარჯიშებული წარმოსახვისა და ცხოვრების, ადამიანთა ფსიქოლოგიის ცოდნის შემთხვევაში – სავსებით შესაძლებელი“¹. სწორედ ეს „შელწევა“, ძებნა არის მთავარი და ძნელად მისაღწევი შედეგი სამსახიობო ხელოვნებაში.

ცნობილი მეცნიერი დიმიტრი უზნაძე თვლიდა, რომ – „აზროვნება არა მარტო ფაქტიურად, არამედ აუცილებლობითაა დაკავშირებული

¹ თუმანიშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის, ტ. II, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია, ფონდი „ტერა ინკოვინტა“, თბ., 2004, გვ. 118–119.

მეტყველებასთან“¹. ეს ნამდვილად ასეა, რადგან გააზრებული სიტყვა ხომ სულ სხვა დატვირთვას ღებულობს. ასაკიდან და ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან გამომდინარე, სტუდენტს ამის ფუფუნება ნაკლებად გააჩნია – გააზრებულ სიტყვამდე მას დაკვირვებული, დაზვერვითი გზა აქვს გასავლელი, რათა საჭირო დროს სწორად და ორგანულად „დაბადოს“ სიტყვა. აქედან გამომდინარე, სასურველია, სტუდენტი ჯერ საკუთარ ქმედებასა და პარტნიორთან ურთიერთქმედებაში გაერკვეს და შემდეგ აკინძოს სამოქმედო ხაზი, გაიგოს და მიეჩვიოს ამ კუთხით აზროვნებას.

მეტყველების ლექცია-მეცადინეობის საწყის ეტაპზე, სტუდენტები ენის გასატეხის, სწორი მახვილის, სუნთქვის და მონოლოგური ერთსიტყვიან სავარჯიშოებს სწავლობენ. პრობლემა ყველა სტუდენტს აქვს, რადგან მათ ჯერ არ უსწავლიათ, არ იციან მოქმედებიდან გამომდინარე როგორ წარმოთქვან სიტყვა. ამიტომ ეს საკითხი ყველა დამწყებ მსახიობს ეხება. რა თქმა უნდა, სასწავლო პროცესში მეტყველების პედაგოგი ჩართულია, მაგრამ ეტიუდზე, ნაწყვეტზე მუშაობისას, სასცენო ოსტატობის პედაგოგი სტუდენტთან მარტო რჩება.

როდესაც სტუდენტი ტექსტზე იწყებს მუშაობას ავიწყდება დასწავლილი სამეტყველო მახვილები, სუნთქვის ვარჯიშები, მკაფიო და ჟღერადი ენის გასატეხები, თითქოს მასზე დრო და ენერგია არც კი დაუხარჯავს. ტექსტს წამღერებით, ხშირად – არასწორი მახვილებით და, რაც მთავარია, ჩუმი და თითქმის ჩურჩულით კითხულობს. ეს ბუნებრივია. მას ხომ პირველად უხდება სხვისი ტექსტის დაძლევა; უწევს სხვის ნააზრევთან, სხვის მიერ შემოთავაზებული სიტყვებისა და სიტუაციის გარკვევა. ამიტომ, სანამ მოცემულ ვითარებაში გაერკვევა – ფრთხილად, თითქმის გაუგებრად მეტყველებს, ელოდება პედაგოგის მითითებას. რა თქმა უნდა, არიან უფრო გაბედული და თამამი სტუდენტებიც, რომლებიც პირდაპირ თამამს იწყებენ, მაგრამ ორივე შემთხვევაში, ისინი მხოლოდ პირველ ნაბიჯს ღვამენ პროფესიაში.

ეტიუდიდან ნაწყვეტამდე სიტყვის დაბადებას, სიტყვის წარმოშობას ხანგრძლივი გზა აქვს გასავლელი. პრობლემა, რომელსაც ჩვენი კვლევა ითვალისწინებს, იმაში მდგომარეობს,

¹ უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგია, გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2009, გვ. 285.

რომ სტუდენტი, რომელიც მეტყველების აპარატის მოწესრიგებას, სიტყვის მკაფიოდ წარმოთქმას სწავლობს, დროშია შეზღუდული – მისთვის ტექსტზე მუშაობა და მეტყველების ტექნიკის საფუძვლიანი შესწავლა ოთხწლიანი კურსის დამთავრებამდე გრძელდება; პარალელურად, სავარაუდოდ, რამდენიმე პედაგოგის ჩართულობით, რომლებიც სტუდენტს ტექსტზე ამუშავებენ, ასწავლიან რა თხრობის, მონოლოგის და ლექსის კითხვის ტექნიკებს.

ევროპული სამსახიობო სკოლების პრაქტიკაში ზემოაღნიშნული პრობლემა მოგვარებულია. სუნთქვა, მკაფიო მეტყველება, ლიტერატურულ მასალაზე, ლექსზე, მონოლოგზე მუშაობის კურსს, როგორც წესი, იქ სხვადასხვა პედაგოგი უძღვება. სამწუხაროდ, დღეს მეტყველების კურსისათვის მსგავსი შესაძლებლობები საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს არ გააჩნია.

რამოდენიმე ათეული წლის წინ უნივერსიტეტში, სტუდენტებს სხვადასხვა მასალაზე – პროზაზე და ლექსზე ამუშავებდნენ მსახიობი-პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ: ქალბატონი ზინაიდა კვერენჩილაძე, ბატონები: გურამ საღარაძე, გიზო სინარულიძე და სხვ. თავისი დიდი გამოცდილების, სიტყვის ბუნებრივი გაჟღერების უნარისა თუ ინტონაციის ზედმიწევნით ზუსტი მიგნებით და, საბოლოოდ, უზადო პროფესიონალიზმის წყალობით, სწავლების შედეგიც თვალხილული ხდებოდა. მ. თუმანიშვილი აღნიშნავდა, რომ „სასცენო მეტყველების სწავლებაში მრავალი მეთოდოლოგიური ცვლილება მოხდა, ყოველ შემთხვევაში, იგრძნობა სასცენო მეტყველების პედაგოგთა ტენდენცია, თავიანთი საგანი მსახიობის ოსტატობას, უფრო მჭიდროდ დაუკავშირონ და სცენური ქმედების კანონები აითვისონ. მაგრამ, ჯერჯერობით მაინც, მთლად ზუსდტად არ არის დადგენილი საზღვარი ისეთ ცნებებს შორის, როგორებიცაა – მეტყველების ტექნიკა, სასცენო მეტყველება, მხატვრული კითხვა... ვფიქრობ, ეს პრობლემა კვლავაც ელის მეთოდოლოგიურ გადაწყვეტას“.¹

წინა თაობის გამოცდილება – სასცენო მეტყველება, თხრობა და მხატვრული კითხვა, მსახიობის ოსტატობის პედაგოგის შრომასთან ერთად, მომავალი მსახიობის პროფესიულ წვრთნასა და ჩამოყალიბას ემსახურება.

¹ თუმანიშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის, ტ. II, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია, ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“, თბ., 2004, გვ. 121.

გამოცდილი მსახიობი-პედაგოგი სტუდენტს ასწავლის, რომ ბუნებრივობა თავისით მოვა. თუ ამოცანას სწორად გადაწყვეტ და გააანალიზებ, ემოციაც შესაბამისი იქნება, მაყურებელი მოვისმენს და „წამოგყვება“. გამოცდილმა მსახიობმა იცის, როგორ დაიპყროს მაყურებლის გონება, სად გააკეთოს პაუზა, როგორ მოყვეს ამბავი, როგორ დააინტერესოს, როგორ „ატაროს“ იგი შექმნილ, დანახულ, შეთხზულ პერსონაჟთან ერთად. სწავლება სხვადასხვა ხერხით ხდება. თუ სტუდენტიდან სასურველი შედეგი აყოვნებს, პედაგოგი თავად იწყებს დასასწავლი ტექსტის ჩვენება-განსახიერებას – ტექსტური ნიუანსებით და, ხშირად, კონკრეტული ცხოვრებისეული მაგალითების მოხმობით „გადამღებად“ განაწყოებს სტუდენტს და საწყის ეტაპზე მსახიობი-პედაგოგის მიერ გაცილებით დიდი მუხტის გაცემაც მიზნის მიღწევას ემსახურება. ცხადია, ყველა პედაგოგს ასეთი სამსახიობო გამოცდილება არ გააჩნია, ამიტომაც სასურველია, ტექსტზე – პროზაზე, ლექსზე, მონოლოგზე და ა.შ. მუშაობის პროცესს მსახიობი-პედაგოგი უძღვებოდეს, რაც, თავისთავად, სამსახიობო ტექნიკასთან ერთად, სტუდენტის აღზრდის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია.

ტექსტობრივი მასალის არჩევისას სტუდენტი არ უნდა შეიზღუდოს. მასალა მისთვის ახლობელი, „მისეული“ უნდა იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ, შესაძლოა, პედაგოგს ეს არჩევანი რთულად განსახორციელებლად მოეჩვენოს, მან ამ ეტაპზე სტუდენტს უნდა მისცეს შესაძლებლობა თავისი არჩევანის განხორციელებისა, რაც არა მხოლოდ მომავალი მსახიობის დამაჯერებლობას, არამედ მისი „მეს“ რეალიზაციასაც შეუწყობს ხელს, მით უმეტეს, რომ ხშირად სტუდენტის არჩევანი სწორია.

ნაწყვეტში სტუდენტი უცხო ტექსტს ეხება. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საზოგადოების ნაწილს უახლოვდება და გამტარი ხდება. დ. უზნაძის სიტყვებით: „უეჭველია, რომ ადამიანმა როგორც აზროვნება, ისე მეტყველებაც მაშინ დაიწყო, როცა იგი საზოგადოების წევრად იქცა“.¹ როდესაც სტუდენტი ეტიუდს თავად თხზავს – თავისი სიტყვებით და თავისივე მწირი, შედგენილი წინადადებებით, მაშინ იგი თავად არის დრამატურგი და ბუნებრივობასაც შეძლებისდაგვარად აღწევს. ნაწყვეტში სტუდენტი სხვა პრობლემებს აწყდება – დადგენილ

¹ უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგია, გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2009, გვ. 285.

ტექსტს, შემოთავაზებულ ვითარებას, პარტნიორთან ორთაბრძოლას, სამოქმედო ხაზს, გამჭოლ მოქმედებას, ყურადღებას, მოსმენას, საპასუხო ქმედებას, სიტყვებს. მის წარმოსახვაში ამ პროფესიასთან ნამდვილი ჭიდილი იწყება.

ამ საკითხის გადასაჭარელად, აუცილებელია სტუდენტს მოსმენის კულტურა გამოვუშუშავოთ. ამ პრობლემასთან დაკავშირებით მ. თუმანიშვილი აღნიშნავდა, რომ: „მოსმენა – უდიდესი ხელოვნებაა. ბევრ არტისტს არ შეუძლია მოსმენა. ჩვენ ხომ ყველაზე ხშირად სცენაზე ვხედავთ მსახიობს, რომელიც თითქოს უსმენს პარტნიორს, მაგრამ არ ესმის მისი. უსმენს, მაგრამ არ ესმის. იმიტომ რომ მოსმენა რეაგირებას ნიშნავს“.¹

და მართლაც, მსახიობი თუ უსმენს და შესაბამისად – რეაგირებს, სიტყვა ცოცხალდება და იქვე იბადება, ახალ-ახალი სამოქმედო ხაზი ჩნდება, პროცესი საინტერესო სანახაობად გადაიქცევა. თუ ტექსტს დაზეპირებულად, უმისამართოდ „გაისვრი“, ის მიზანში არ მოხვდება, არ აჟღერდება, არ დაიბადება ქმედითი სიტყვა. პარტნიორს უნდა გრძნობდე, მისგან გამომდინარე ცვლიდე სვლებს სამოქმედო გეგმაში.

სტუდენტის აღზრდაში, სიტყვის დაბადების პროცესში, ეტიუდიდან ნაწყვეტამდე კომპლექსურ სწავლებაში მეტყველების პედაგოგი, მსახიობის ოსტატობის პედაგოგთან ერთობლივი ჩართულობით, აქტიურად, შეთანხმებით უნდა იღებდეს მონაწილეობას.

იშვიათია, მეტყველების პედაგოგი რეპეტიციებზე სისტემატიურად ესწრებოდეს, ჩართული იყოს ყოველდღიურ სამუშაო რეჟიმში. რეჟისორებიც, რომლებიც სპექტაკლს ამზადებენ, ინიციატივას არ იჩენენ დახმარებაზე. ამის გამო გულისტკივილს გამოთქვამდა მეტყველების სპეციალისტი, პროფესორი ქ-ნი ბ. ნიკოლაიშვილი: „დამდგმელი რეჟისორი-პედაგოგი სპექტაკლის განხორციელების პროცესში მეტყველების სპეციალისტის ჩარევას არსებითად უგულვებელყოფს. უკეთეს შემთხვევაში მეტყველების სპეციალისტებს გენერალურ რეპეტიციებზე იწვევენ და სთხოვენ აზრის გამოთქმას სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა მეტყველების ირგვლივ და კონკრეტულ შენიშვნებს იმათ მიმართ, ვინც ვერ მეტყველებს რიგიანად, კარგად. რეჟისორების სურვილია, რომ შენიშვნები არსებითად ტექნიკური ხასიათისა იყოს, ხოლო რაც შეეხება მეტყველების ინტონაციურ

¹ თუმანიშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის, ტ. II, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია, ფონდი „ტერა ინკონიტა“, თბ., 2004, გვ. 121.

გამომსახველობას, ფრაზის სეგმენტაციას, აქცენტუაციას, დიალოგის მსვლელობას, მეტყველების რიტმულ გამომსახველობას, ანსამბლური სცენების მეტყველებას, ეს საკითხები, მათი აზრით, მხოლოდ რეჟისორის კომპეტენციაში შედის და მაშასადამე, მეტყველების სპეციალისტი არ უნდა ერეოდეს ამ საქმეში“.¹

სიტყვა ადამიანის სულის სიღრმეებში იბადება და შემდეგ წარმოითქმის მოცემულობის და სიტუაციის მიხედვით. თუმცა იმისათვის, რომ სიტყვიდან წამოსული აზრი მსმენელამდე მივიდეს, ემოცია და განცდა დაბადოს, ის უნდა აჟღერდეს.

როგორც პიტერ ბრუკი ჯონ გილგუდზე წერს: „ჯონ გილგუდი ჯადოქარია... მისი ხელოვნება ყოველთვის სიტყვაზე უფრო იყო დაფუძნებული, ვიდრე პლასტიკაზე... როცა გილგუდი ლაპარაკობს, ეს არ არის მხოლოდ მეტყველება, ეს არის განუწყვეტელი ურთიერთობა სიტყვის შემქმნელ მექანიზმსა და გონებას შორის; სწორედ ამიტომაც მისი ხელოვნება ასე არაჩვეულებრივი, ასე გულში ჩამწვდომი და რაც მთავარია ასე გააზრებული“.²

სტუდენტს სასცენო მეტყველების პედაგოგმა კონკრეტული ამოცანა, კონკრეტული მიზანი უნდა დაუსახოს და მან, შესაბამისად, იმ სივრციდან გამომდინარე უნდა ილაპარაკოს და იმოქმედოს.

პირველ ჯერზე სასურველი შედეგი არ დადგება, ამის ილუზია არ უნდა ჰქონდეს პედაგოგს, მაგრამ მომავალი მსახიობი მუშაობის ხერხს ნელ-ნელა ეგუება, პოულობს გზებს, ითავისებს, ცდის, და თუ მალე აულო ალლო, სცენაზე, ძვიდებში ისწავლა საპასუხო ქმედება და ურთიერთქმედება, პროფესიის შეთვისების შემდეგ იგი თავადაც სიამოვნებასაც მიიღებს.

ორგანული სიტყვა კი დაიბადება მხოლოდ ერთიმეორეს ყურადღებით, მოსმენით, დაკვირვების, თითოეული სიტყვის გააზრების საფუძველზე. პასუხიც უნდა იბადებოდეს. მხოლოდ ასეთი სცენიური ქმედების დროს იბადება ცოცხალი სიტყვა, რომელიც შეასაბამისად ბალებს ემოციას, ცვლის მოქმედენის სტრატეგიას, საჭიროების შემთხვევაში ბალებს იერიშზე გადასასვლელ გზებსაც.

¹ ნიკოლაიშვილი ბ., სასცენო მეტყველების კომპლექსური სწავლება, თბ., 1987, გვ. 4.

² ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 118-119.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბრუკი პ., „ცარიელი სივრცე“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ., 1981.
- თუმანიშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის, ტ. II გვ. 118-119, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია, ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“, თბ., 2004.
- ნიკოლაიშვილი ბ., „სასცენო მეტყველების კომპლექსური სწავლება“, თბ., „განათლება“, 1987.
- დ. უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგია, გვ. 285, გამომცემლობა საქართველოს მაცნე, 2009.

Maka (Marine) Vasadze,
The doctor of Arts, An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**MODERN INTERPRETATIONS OF BEING AND
EXISTENCE IN THE ABSURD WORK OF BASA
JANIKASHVILI AND ZURAB GETSADZE**

Summary

The so-called “Theatre of the Absurd” has become active in Georgia since the 90’s of the XX century. Playwrights of the new generation try to keep step with the world art processes. Among them is Basa Janikashvili, a very productive playwright, many of whose plays have been performed on Georgian or foreign stages. Her plays have received awards here, as well as abroad. The playwright wrote “Before our acquaintance” with the techniques of Theatre of the Absurd.

The play is of intimate character - two lonely people, alienated from each other, decide to restore the lost unity, to become “one soul and one flesh” again. To renew their feelings, they hire a hotel room and start to play. The conditions of the game are as follows: a casually acquainted woman and man liked each other and they go to the hotel. Basa Janikashvili built the play by development of minimal actions and dialogues characteristic to absurd dramaturgy. The same story is repeated several times in different versions. The purpose of an alienated couple is to get to know each other again, to discover each other again. All kinds of options of marriage, or relationships of a man and a woman living together, are played out in their “fantasies”.

According to Zurab Getsadze’s conception, 22 spectators become participators of tragicomic coexistence of two lonely, alienated woman and man in room #2208 of “Ambassador-Tbilisi”. The story developed in one night covers the whole life of these two people. Conditional character characteristic for theatrical art has become even more significant for the theater of the absurd. Conditional character, conditional playing method is embedded in this very realistic, moreover, naturalistic plot from the very beginning. By this method of play, the absurdist playwrights build not only the structure of the play, but also offer the spectators to involve in the play. And in this case, the director and the actors (Nino Burduli, Goga Pipinashvili), combined a

realistic, sensitive, transformation and alienation stylistics in the play built up on absurd stylistics.

Zurab Getsadze used video clips on a TV screen during the transition from episode to episode. These video insertions: TV ads, excerpts from news programs, etc., at one glance, as if fill the pauses... The director made a conceptually different finale of the performance. In the absurd theater, in drama, nothing ever ends. After a point in a play or a performance, everything starts over again ... The same is the end of Basa Janikashvili's play. But Zurab Getsadze made the finale of performance like this: The spectators see on the TV screen that the characters are killing the author ... The director, as if intensified the irony of the "absurd-realistic" story conveyed in action.

Maia Kiknadze,

The doctor of Arts, An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**ACTORS OF PERMANENT THEATRE AT OPERETTAS
AND MUSICAL EVENINGS**
(60-70s of the 19th century)

Summary

Tradition of staging operas and operettas in Georgia was established at Tbilisi Manege Theatre. In 1845-1846 here were staged Ukrainian musical performances. Theater had an orchestra and conductors. Later after construction of Karvasla Theater and when was established Italian Opera Theater (1851) the performances were systematically staged. Here were staged Verdi, Bellini, Rossini, Donizetti and others.

In 1879, when permanent theater was established the actors of Drama Theater were delivering performances at opera and drama evenings. Staging mixed genre performances was usual theater practice at this period. In one evening was performed episode from opera, comedy and drama.

Actors of Drama Theater also participated in operettas. At that time operetta was popular genre, at the same time actors had a desire to try their potentials in new genre.

In November 24, 1882 drama company offered operetta premiere to its spectators. Offenbach's operetta "Ball with Italian Singers" It was the first musical performance in the Georgian language.

In February 3, 1883 at Aleksandre Kazbegi's benefit performance was

staged the second operetta Lecocq's "Truthful Knight and Fearless Knight".

In December 19, 1891 was staged the third operetta, Diuro and Shilo's "Talisman". All of these three operettas were staged in the Georgian language that was quite important.

Actors of Drama Theater were greatly interested in musical art. Actress of this theater Mako Sapharova took Russian opera company in Tbilisi, who was successfully staging performances.

So, in 60-80s of the 19th century musical performances, concerts and musical evenings were component parts of Tbilisi's cultural life. Actors of Drama Theater also used to benefit in popularization of musical art.

Lasha Chkhartishvili,

Founder and chairmen of the Modern Georgian Theatre research centre. Theatre historian, researcher, Doctor of Art Studies; Member of the Theatre Critics International Assistant Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University in Theatre History direction.

GEORGIAN THEATRE TODAY

Part II

Summary

Map of the Georgian theatres:

There are 46 theatres in Georgia including 38 state funded and 8 private. Out of these 20 theatres are functioning in the capital city and 26 state owned and private theatres are operating in the regions.

Out of 20 theatres in the capital 12 are drama theatres (Rustaveli Theater, Tumanishvili Film Actors Theatre, Akhmeteli Theatre, Royal District Theater, Armenian Theatre of Tbilisi, Tbilisi Azeri Theater, Theatre "Rustaveli 19"), including 4 private (Theatre Atoneli, Free Theatre, Iron Theatre, Iliani Theatre).

Two State Theatres in Tbilisi, Armenian and Azeri theatres, serve national minorities, two state theatres are working for children and senior classes (youth theatre and puppet theatre), music and drama theatre, Opera and Ballet House, Pantomime, puppets, motion and shadows theatres are also situated in Tbilisi. Out of these only Motion Theatre is private and independent, ILIAUNI Theatre is mixed type which is financed by the LEPL "Ilia State

University”. Theatre works on grants and searches for the financial resources from government and private sector. Without any state funding is operating 4 private theatres in Tbilisi, which collect funds for staging performances for government and private sector funds.

In the capital are operating the theatres which have been developed on the occupied regions of Georgia (Abkhazia and South Ossetia, same as Samachablo). They are refugee theatres in their own country. They are financed by the state but do not have a stationary building for performances and they are performing on the stage of various theatres. These theatres are: Sokhumi Drama Theatre, Tskhinvali Drama Theatre and Sokhumi Teens’ Theatre “White Wave”.

in review also more themes:

Theatre Festivals in Georgia (Features, audience, program);

Organizations interested in theatre, donors, Organizations working in theatre sphere;

Media about the Georgian Theatre, modern Georgian theatrical criticism;

Extraordinary, unique and performances;

Possible cooperation of the Georgian Theater with the Polish Theater;

Strength and weaknesses of the Georgian theatre:

Strength:

- Permanent strive for novelty; Inner, natural strive towards European theatrical family;

- Artistic resources (directors, actors, scenography);

- Traditions and southern temperament; Carnival and rituality;

- Expression; mythology and mysticism;

- Archaic cultural layers synthesis with the modern trends;

- Special sense of humor. Iron, contrasting principles, interchange between comic and tragic and tragicomic;

- Non-compromise

Weakness:

- Nonexistence of culture politics;

- Problems of Financial Systems; nonexistence rule for finances;

- Unhealthy competitive environment;

- Nonexistence of state and public monitoring systems;

- Lack of free alternative spaces;

- Theatre composers and choreographers shortage;

- Art lighting in theaters; shortage of qualified and professional lighting designer;

- Shortage in resources to install technological developments;

- Locked, bounded, intellectual thinking;

-
-
- Low authoritarian criticism, passivity;
 - Low quality self-evaluation;

“How we should critic the existing creative crisis in the modern Georgian theatre, process that theatre always tries to refresh itself is always felt. Theatrical process is as colorful as our public. In such mixed colors the healthy part on which each and every single of us is betting is visible. Sometimes we are lucky, sometimes not”.

FILM STUDIES

Zviad Dolidze,

The doctor of Arts, Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

INFLUENCE OF FOREIGN FILM CULTURE ON GEORGIAN FILM (NEOREALISM AND GEORGIAN FILM)

Summary

Once Federico Fellini said in the private conversation to Georgian colleagues that cinema belongs to the Italians and Georgians. Maybe it is true because these two nations are almost similar by Southern European disposition and temperament, rich cultural and historical traditions, artistic talents, spiritual depths, etc. All of these had found the conformable transformation in literature and art and especially in one of the popular fields of art – in cinema.

Italian neorealist films were first screened publicly in the Soviet Union in the early 1950s. The ability of these films to engage a Soviet audience, including viewers in Georgia, can be attributed to aesthetic affinity of neorealism with the populist tenets of socialist realism. These films put the idiosyncratic psychological world of the common man into historical perspective and served as a social-political canvas of contemporary Italy, depicting universal post-war experiences like the search for truth or the struggle between hope and doubt. Neorealists eschewed sound stages [pavilions] and elaborate scenery, taking their cameras instead to the streets where they sought naturalistic images of impoverished Italians enduring their daily problems, escaping into fantasies, and confronting harsh realities.

Italian neorealism represented life in a democratic idiom of documentary authenticity and sincere spontaneity, creating an illusion of living truth on the screen. The Soviet government willingly distributed Italian neorealist films to popular audiences.

A significant example of the Italian neorealism impact on Georgian cinema may be found in the film of Revaz (Rezo) Chkheidze and Tengiz Abuladze *Magdana's Donkey* (1955). These directors were representatives of the generation that most admired neorealism. They decided to adapt Ekaterine Gabashvili's novel *Magdana's Donkey* (1890) for the screen. The emotive impression created by this work of nineteenth-century Georgian literature struck them as compatible with cinematic neorealism. This film expresses a sympathy and deep regard for the ideas of the neorealist filmmakers.

When comparing *Magdana's Donkey* to neorealist films, many characteristic parallels and general details immediately draw one's attention. For example, the donkey holds the same meaning for *Magdana* as the bicycle does for Antonio Ricci in Vittorio De Sica's film *The Bicycle Thief*. Both the donkey and the bicycle are the meaning of survival and represent hope for the future well-being of the family in each film. The loss of the bicycle or the donkey, however, spells certain tragedy for each family.

The film directors employed various techniques to underscore the extreme conditions and deprivations of human rights endured by peasants and others members of Georgian society during the period of Russian colonization. This theme reflected the tradition of socially engaged art depicting the struggle of the unfortunate against their exploiters. For this reason *Magdana's Donkey* pleased Soviet censors as it confirmed a paramount ideological maxim of the regime: in pre-Revolutionary Russia (including imperial colonies like Georgia) the people experienced all manner of oppression until the Bolsheviks implemented new socialist conditions of life following the October Revolution of 1917. *Magdana's Donkey* confirmed this Soviet ideological premise.

In *Magdana's Donkey* Chkheidze and Abuladze pay special attention to the subtle details of daily life in a Georgian village and a neighboring town. It should be mentioned that the directors did not purposely shoot an art film centering on poetic devices and symbols. Their method consisted of concentrating on the plot and thereby examining the human character more profoundly. This method is responsible in part for the expressiveness rather than sentimentality in *Magdana's Donkey* and can be credited with generating popular interest and critical approval for the film...

Certainly, the Italian neorealist film exerted an influence on other Georgian films of the 1950s and beyond. In their public speeches, media interviews,

and writings, Rezo Chkheidze and Tengiz Abuladze often made mention of the profound impression on their outlook that neorealism had made.

Italian neorealism is particular phenomenon which did not lock in its home but went out to other countries and did one's bit in the development of their film industries. The Georgian cinema masters did not lag behind of epoch pulsation, used the main distinctive aesthetic principles of neorealism, adjusted them to Georgian reality, soul, and character and impressed their active civilian and creative conviction by this. Probably Maestro Fellini meant it when he had put Italian and Georgian films at one level.

Giorgi Ugrelidze,
Ph.D. (audio-visual art)
Filmmaker

POST SOVIET REALITY - INSPIRATION IN GEORGIAN AUDIO-VISUAL ART

Summary

In the post soviet period, in the past century 90-ies, difficult social – political process s was going, this appeared from the beginning in the interest of Georgian artists. Changes of values of social originalities became creative impulses.

It takes a long time to interpret and change of opinion of historical cataclysms. After restoration of the state independence it has gone more than twenty years. Georgian art was accumulated by heave inspiration of 90-ies creative works.

The first year of independent state-economic crisis, civil contrast, lost territories, disorder in the state institutions-these all often reflect in the modern TV and cinema productions.

Artistic reflection of the process of democracy by the Georgian artists rouse interest for not only the local audience, but for foreign audience too. This fact stipulates successes of Georgian Films on the international Film festivals.

Development of the modern computer technologies had an influence upon the methods of the works of audio-visual artists. It helped greatly to simplify the process of film and TV productions.

Lali Osepashvili,

The doctor of Arts, An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**THE SOME COMPOSITIONS FROM CHUGHURETI
ST. NIKOLOZI'S CHURCH PAINTINGS**

Summary

The goal of this paper is to present Gigo Zaziashvili as a monumentalist painter. There are a lack of facts about this painter in special scientist literature.

He was naïve artist. The Chughureti St. Nikolozi's Church was painted by Gigo Zaziashvili on 1914. There are two scenes on the west part of Church, which are dedicated to previous weeks of Lents. There are: "Return on Prodigal Son" and "Publican and Pharisee" as well as scene of New Testament which is related to Lent – "Entrance into Jerusalem our Lord".

The iconographical scheme I have comprised too Tbilisi Holy Trinity Church which is painted by Ludvig Longo. There is in portal similar scenes - "Return on Prodigal Son" and "Publican and Pharisee. The third scene "Merciful Samaritan" is different. I used a method comparative analysis for this study.

According to results of this study, colors of these paintings are darkening. In my opinion they need restoration.

Ganze Tanrivermis,
Head: Prof. Tamar Bokuchava

SAMUEL BECKETT'S ART AND HAPPY DAYS
"Feminine Rebellion for Silver Lining"

Summary

This article hereby tells about Beckett's art and his efforts to overcome the darkness of his era and his life by writing and *Happy Days* as an example of these efforts. The roots of Beckett's art (both the vision of the world and the avant-garde poetics) stretch back to a now almost vanished era: the great fertile phase of modernism in the twenties, accelerated by the First World War. The modernist heritage embraces: a total commitment to writing as an art (which in Beckett is later accompanied by a total skepticism about the possibilities of communication and expression), and the imperative of 'making it new' so that each new work is a venture into the unknown. From this perspective, *Happy Days* is a radical play. *Happy Days* is nearly-monologue of a woman buried up to her waist in ground and accompanied by her husband who lives at the backside of the mound and talks with her very rarely. His choice of a female protagonist for such a play was not a coincidence indeed. He witnessed the Second World War and the women struggling during and after the war. In war struck countries, the use of men in the war and accordingly, the lack of men in domestic and work life caused the women to be active at work as well as at home. The women had to do several jobs and at the same time, to look after their families. The women gained a new identity out of the domestic life and this raised their awareness on their rights in comparison with men. Beckett must have made a reference to the adaptability of women in extreme situations. He must have been influenced by the gender roles that had changed after the war. Influenced by the resistance and durability of the postwar-women, in this play, he challenged against the passion for living to show that even in the most degraded position, the passion for living exists like a light.

**SPORTS CINEMA IN THE SERVICE OF TOTALITARIANISM
LENI RIEFENSTAHL**

Summary

The article is devoted to the theme of sports in the cinema of the era of totalitarianism. The author considers the features of totalitarian art as a mass culture, which is strictly controlled by the state and corresponds to the policy of the state in the field of art.

Special attention is paid to the totalitarian aesthetics, formed under the influence of avant-garde artistic movements of the 1920s-1930s, such as futurism, expressionism and constructivism. Totalitarian aesthetics is characterized by adherence to monumental forms, rigid standardization of forms and techniques of artistic representation, geometric forms. Almost completely there is no individualization, people are portrayed as a collective image or as a homogeneous mass; Used mass choreography, choral singing, demonstrations of athletes, etc; Emphasized physical strength, manual labor, athleticism. It is also characteristic to refer to the images of ancient history, using them to emphasize the connection with the great ancestors.

Of the total arsenal of propaganda weapons of the totalitarian regime, the strongest is the cinema, which affects the masses. And in the movie special importance is given to sports movie, since it (especially the documentary) shows the victory of one person (or team) over the other, and gives the opportunity to show that it is a victory of one nation over another (a fascist interpretation of this victory regarded as a winning “higher” race over the other “inferior”).

The author gives examples of the propaganda use of the theme of sport in the Italian and Soviet films of the 1930s and 1940s.

Special attention is paid to the phenomenon of German film Director Leni Riefenstahl and her film Olympia (1938) - documentary sports film, documenting the 1936 Summer Olympics, held in the Olympic Stadium in Berlin. It was the first documentary feature film of the Olympic Games ever made. Olympia set the precedent for future films documenting and glorifying the Olympic Games. Many advanced motion picture techniques, which later became industry standards but which were groundbreaking at the time, were employed - including unusual camera angles, smash cuts, extreme close-ups, placing tracking shot rails within the bleachers, and the like. The techniques

employed are almost universally admired, but the film is controversial due to its political context. Nevertheless, the film appears on many lists of the greatest films of all time.

Lela Gvarishvili,

Head: Prof. Giorgi Margvelashvili, Prof. Marina Kharatishvili

THE OPERA AND HIS SPECTATOR

Summary

This work is dedicated to one of the parts of theatrical art – to audience. Every artistic work or creature is intended for the audience. For the spectator, who watch, listen, see, feel, and suffer. The formation of the artistic form takes place in his or her feelings and minds, thus, the audience is a co-creator of art.

Spectacular of the drama art are exceptional, because theater is a type of ephemeral art. The stage art needs an audience and an appreciator during the moment of the performance, the spectator, who is at the same time and in the same space where the performance begins and ends, is born and dying. The scene and the hall of the audience are the one integrity, it is the two components of the theater.

In the theater live impacts on live - actor on the audience, and the audience on the actress.

The opera, as a specific genre, the audience has a different. It needs to be trained, concentrated, erudite and distinguished audience, because the opera has two types of audiences: one is going to listen to the opera and others to see the opera. During the perfection of opera performances becomes visual and hearing synthesis which, like theatrical arts, can be explained by the unique features of opera art.

**SEMANTIC AND ETYMOLOGICAL ASPECTS
OF THE TERM “KHORUMI”**

Summary

As it is known the root of the term “khorumi” comes from Greek “choro”. In Turkish language it was introduced as “horon”. In modern Turkish language present tense is formed by four suffixes, depending on which vowel the verb ends. In this case the suffix forming present tense “yor” should have been added to the root of the verb followed by the suffix for person. E.g. “Ben turkche oireniorum” – I am earning Turkish. But the present-tense suffix “yor” was not added to the dialectal form of the term, but person-suffix “um” was added directly, finally shaping the term as “khor-um” meaning “I am dance” or “I am performing a round dance”. In South-West Georgia “khorumi” was used as a dialectal synonym of the term “perkhuli”/round dance. Also interesting is conversion of Turkish “h” into “kh” in Georgian. Vardo Chokharadze’s dissertation “Turkisms in the Southern Dialect of Georgian Language” writes: “In Acharan dialect, particularly Kobuletian, alternation H/Kh is observed; e.g. Hazir/Khazir, Halva’Khalva. H/Kh alternation is also observed in Laz language. Turkish (h) produces sound “kh” in Laz language. This very factor determined conversion of Turkish “horoni” into Georgian “khoroni”. However this occurrence does not only concern the relation of “h” and “kh” in Georgian language, Turkish “k” pronounced as “K” in Georgia has developed into sound “q”, e.g. kara – black, in Georgian “qara” – “qarachokheli” meaning a man dressed in black chokha.

AUGUSTO BOAL AND HIS INTERACTIVE THEATRE

Summary

The author of the article investigates interactive theatre of Brazilian director, writer, public figure Augusto Boal, the founder of the Forum Theatre and the Theatre of the Oppressed.

In her article the author highlights those specific aspects which distinguish Boal's works from other interactive performances. Boal had never been pleased by the existing state of things. He used to remake books he did not like, used to re-write stories which were not convincing for him. In fact, the principle: "if you do not agree, offer another variant" became the foundation of his theatrical method.

Later Boal developed this idea and wrote a textbook for those who do not want to be only a spectator. This means training in movement, concentration training, development of body speed and the reaction of the word.

These exercises are gathered in the book *Games for Actors and Non – Actors* by Boal. The author of the article believes that Boal's indisputable achievement is that he finally destroyed so called "fourth wall". The author also studies the original process of the formation of the Boal's theatre (image-theatre, invisible theatre, forum theatre), the process of searching and experimenting which brought Boal to the final inclusion of the spectators in the process of performance. Boal invented a special term spect-actor which means "a spectator who plays".

Boal described the concept of his theatre in the book *Theatre of the Oppressed* where he outlines two main ideas: 1. Initially theatre was born as a social institution, which was accessible to everybody, but gradually people were deprived of this right. 2. Theatre always had an important political role.

Boal's theatre delimitates itself from catharsis of Aristotle and follows the principles of the Brecht's "alienation theatre". Much the more, in Boal's theatre spectator can change the behavior of protagonist and even the plot of the play according to his will.

**SEVERAL ASPECTS OF CREATIVE PEDAGOGY IN
TEENAGERS' ESTHETICAL EDUCATION**

Summary

In this paper the acting art is described as one of the most effective ways of developing creative skills and analytical thinking in teenagers.

This matter has not been scientifically studied in Georgia until today. This is the first attempt I'm taking in carrying out to research teaching methodology with the elements of acting skills in the context of developing children's and teenagers' creativity with taking into account modern principals of educational policy and relying on modern methodology.

Invariability of common essence of creative development, analytical thinking and acting art makes it possible to combine and systematize scientific and art subjects in creating one useful, flexible and cognitive subject that will assist modern teenager to integrate in social life and activities.

In our methodology we think it is important to share and adopt those principles of modern pedagogy that prioritize use of philosophy, psychology and other subjects and sciences to create school programs.

It is important to make learning process oriented on education, make models of creative activities for children, create healthy competition and challenges that they will face during working process. We are adopting the general thesis of cognition as one of the regulations of our research. On the basis of our researched methodology we should implement effective and balanced learning process, by means of precise intellectual training arise cognitive interest in them, develop their mental and logical thinking.

It is during these processes when they accumulate knowledge and abilities for creative development and analytical thinking and defined child's involvement in social activities as an individual.

OPERATIC PRODUCTION OF GIORGIO STREHLER

Summary

“The main point for me is to create character and the mood and it does not matter whether it is drama or opera performance.” These words of Giorgio Strehler clearly reflect his creative work in the field of opera as a director. The director’s individual style, his perfect ability to create an atmosphere of incredible characters and outline the nature of the characters are the main objectives of Strehler.

Music is the starting point for the director. The language of music is a determining factor in the specific stages or circumstances. His directing repertoire covers Italian opera as well as German, French, Russian ones. He has staged both, classical and up to date works.

In Strehler’s work opera is as important as the dramatic theatre. Since the beginning of his career he is known as a drama and opera director. In fact, he started work in this field from the very beginning of this career. It is worthwhile to mention his career at La Scala theatre, where he staged most of the opera performances, although his plays were performed in other theatres too, including: “La Traviata”, “Simon Boccanegra” and “Falstaff” (La Scala) by G. Verdi, “The Secret Marriage” by D. Cimarosa (La Scala), “Abduction from the Seraglio” “Don Giovanni” (La Scala), “Marriage of Figaro” (Salzburg Festival) by W. A. Mozart and others.

Performing the operas of Mozart is noteworthy. It takes an essential part in Strehler’s works. The director’s distinctive attitude toward the Austrian composer is well perceived in the performing the plays too.

The review of Mozart’s “Don Giovanni” demonstrates that here also the director has not betrayed his principles and although in drama he follows the playwright plot and shares it, in this case the music becomes his guide and this is the way to identify Mozart’s music and beyond so called slightly given deep tones tragedy is shown.

My work covers review of several operas staged by Giorgio Strehler, the value of these works is remarkable from the point of view of art and holds an important place in the field of opera.

Manana Khelaia,
Head: Prof. Davit Kobakhidze

ACTOR AND A PUPPET THE WHOLE ENERGY IMPULSE

Summary

The Puppet Theater is often referred as the younger brother of the Drama Theater, although his birth history counts for centuries and millenniums. The Puppet is an integral part of the culture of humanity and has a different role and function on its way of development: From religious mystical to the art of art, from real folded totem to character.

On the modern Puppet Theatre is often played serious and difficult dramaturgy, mixed kinds of performances, where actors run different genres of technically sophisticated puppets and at the same time work in a live. This requires much more expression, mastery and energy. That is why, by moving it and then moving through this energy impulse in the puppet, the actor is able to “restore” the puppet, its own feelings and emotions through the puppet and create a scenic form.

Zurab Khutsishvili,
Heads: Prof. Tinatin Chabukiani, Ramaz Khotivari

THE AMERICAN MODEL OF THE FILM INDUSTRY STAGES OF THE HISTORICAL DEVELOPMENT

Summary

Among the variety of models of development of the world film industry, the researchers identify four development models for countries with traditionally well-developed film industry: private vertically integrated companies-the majors, with a minimum participation of the state (USA); primarily a vertically integrated company with a high proportion of direct governmental participation (France); horizontally integrated company with a high proportion of direct government (Federal and municipal) participation (Germany); mainly horizontally-integrated companies with indirect state participation (UK). Among the mentioned countries, it is in the United States that film production functions as an industry, not inferior, and often surpassing

fundamental directions of the American economy.

This article traces the formation and development of American film industry at different stages from the late nineteenth century to the present. The methodological basis of the study is a retrospective analysis based on the study of earlier literature and the latest research on this topic. The author focuses on features of the formation of film production, distribution and exhibition.

The development of the American film industry can be divided into three stages. The first stage began with the end of the XIX century and continued until 1915. Most important achievement was the arrival of cinema to a wide audience. Projection equipment has reached the level when it became possible to mass production. At the same time, enterprising immigrants saw the prospect of a new activity. The country began to open Nickelodeons - cinemas with an affordable ticket price. Later, the owners of Nickelodeons will create the first film studios. The second stage in the American film industry - Studio system period – was lasted from 1920 to 1950. At this time, vertically integrated holdings were formed, controlling the entire process - from the creation, promotion to the sale of films. The studios had significant resources, enjoyed state support, had their own production facilities. They almost completely controlled the film distribution and exhibition. The third stage started after the 1948 crisis. In the 1950s Hollywood faced three great challenges: The Paramount case ending the studio system, the new popularity of television, and post-WWII consumer spending providing its audience with many other leisure options. Trying to overcome the crisis, the American film industry has created a fundamentally new economic model, which is effective to the present. New Hollywood turned into more of a conglomerate Hollywood and quickly dominating the global entertainment industry.

Lili (Tamar) Jokhadze,

Head: Professor Temur Chkheidze, Associate Prof. Marina Kharatishvili

FROM ETUDE TO PASSAGE – BIRTH OF WORD

Summary

The present work deals to speak – birth of word. The birth of effective word in teaching an acting skills and stage speech is the major task of student. The word in the acting art is a crown, it is main and foremost. It is a powerful mean of influence, built on the action. If we take the action out from the word it wouldn't remain perfect, alive and becomes boring, uninteresting, and utopian. The word has a strong power in the people's relationship, but in the profession of actor it is considered as the main bridle – it makes an important focus in action and relationship.

The birth of the word from etude to passage, the word origin has to pass a long way. The problem, envisaged in our study lays in the fact that the student who learns to arrange speak apparatus and clear speech is limited in time – for him/her the work on the text and fundamental study of the speech technique lasts until graduation of four years course, with the involvement of some teachers, who teach the student the narrative, the monologue and the vocabulary reading techniques.

The above mentioned problem is resolved in the practice of European Acting Schools. As a rule they have different teachers for different subjects, such as breathing, clear speech, work on literary material, poem, and monologue. Unfortunately, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University does not have similar capabilities for speech course.

The speech teacher together with the acting skills teacher shall be actively involved and participate in the student's upbringing process, complex study from etude to passage, in the word birth process.











დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაფრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40
